

შეცვალა ავტორის ნაშრომი

ქართული
ხელოვნების
ისტორია



გამომცემლობა
„ხელოვნება“
თბილისი
1971

7 (C 41)
7 (47-922) (09)
s 587

7 (C 41)
7 (47-922) (09)
s 587

წაწილი პირველი

პირველყოფილი თემური და აწივი
შობაბიბიის ხელმწიფა

საქართველოს და ამიერკავკასიის არქაული ხელოვნება არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით

წინაპრისტინული ხანის მხატვრული კულტურის შესწავლის ამოცანები

ქართული ხელოვნების ისტორია მრავალ საუკუნეს მოიცავს.

ქრისტეანობის გავრცელება, რომელიც ქრონოლოგიურად ემთხვევა ფეოდალური წყობილების თანდათან დადგენის ეპოქას, ჩვეულებრივად მიღებული იყო ქართული ხელოვნების ისტორიული განვითარების განხილვის გამოსავალ მომენტად. საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ქრისტეანობის წინა ხანის კულტურის ძეგლების შესწავლა, საშუალებას გვაძლევს გაცილებით ფართოდ გავშალოთ მეცნიერული კვლევის ჩარჩოები და შევეხოთ, თუმცა ჭერჭერობით არასრულად, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში მაინც არსებითად, წინა ეპოქის ხელოვნებას. ეს პერიოდი მეტად სუსტად გაშუქებულია წერილობითი წყაროებით, რის გამოც კვლევის მთავარ ობიექტს შეადგენენ ნივთიერი კულტურის ძეგლები. საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ნივთიერი კულტურის ძეგლები ენათესავენ იან ამიერკავკასიის სხვა

კუთხეებში მოპოვებულ სიძველეებს. ამიტომ საქართველოს არქეოლოგია და აღრინდელი ხელოვნება, მიუხედავად ზოგიერთი კუთხური თავისებურებისა, განხილულ უნდა იქნეს აღრინდელი ხანის კავკასიის ხელოვნებასა და არქეოლოგიასთან დაკავშირებით.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს და ამიერკავკასიის სიძველეებს იკვლევდნენ გასული საუკუნის გამოჩენილი მეცნიერები და მათგან ბევრი უშუალოდ არქეოლოგიურ ძიებას აწარმოებდა, არქეოლოგიური გათხრები ყოველთვის ვერ იდგა სათანადო მეცნიერულ სიმაღლეზე. ამის გამო, ჩვენ მხოლოდ მცირე რაოდენობით მოგვეპოვება მასალა, რომელიც არ იწვევს ეჭვს არც მისი აღმოჩენის ადგილის, არც მისი განლაგების მხრივ სამარხებში.

ამით იხსნება ის მოვლენა, რომ ადგილი აქვს აზრთა დიდ სხვაობას ერთი და იგივე სამარხების დათარიღებაში. მაგალითად, განთქმულ კობანურ ნეკროპოლს დე მორგანი

მიაწერს XXX-XV საუკუნეებს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, შანტრი — XV-V საუკუნეებს ჩ. წ-მდე, კონდაკოვი II—III საუკუნეებს ჩ. წ-ით; მრავალ მონაპოვართა დათარიღებას აძნელებს აგრეთვე მთის ხალხის საყოფაცხოვრებო კონსერვატიულობა, ერთი და იმავე ფორმების ის გამძლეობა და სიმყარე, რომელიც საუკუნეებით მეორდება მატერიალური კულტურის საგნებში. იმ ღრმა წყვედიანის გასარღვევად, რომლითაც მოცულია ამიერკავკასიის კულტურის ადრეული პერიოდი და საიმედო ქრონოლოგიური საზღვრების დასამყარებლად, საქიროა გავაძლიეროთ და გავაფართოვოთ ახალი, მეცნიერულად ორგანიზებული გათხრების წარმოება. მეორე მხრივ, სიძველეების შესწავლა უნდა წარმოებდეს იმ კოლექციების შესწავლასთან პარალელურად, რომლებიც დაცულია რუსეთისა და ევროპის მუზეუმებში, სადაც ხელოვნების ძეგლებს უკვე აქვთ სათანადო მეცნიერული ატრიბუცია.

საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული გეოლოგიური და პალეონტოლოგიური მონაცემები, ასევე ადრეული ხანის არქეოლოგიური ძეგლები, პირველყოფილი ადამიანის არსებობის ფაქტს ადასტურებენ ამ ტერიტორიაზე ჯერ კიდევ მეოთხეულის დასაწყისიდან.

1939 წ. აღმოსავლეთ საქართველოში უდაბნოს ტერიტორიაზე მიკვლეულ იქნა მესამეული პერიოდის ბოლოს მცხოვრები ადამიანის მსგავსი მაიმუნის ნაშთი, რომელსაც მისი აღმოჩენის ადგილის მიხედვით უდაბნოპითეკი უწოდეს¹. ეს აღმოჩენა საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ საქართველოს ტერიტორია იმ ფართო ზონაში შედიოდა, სადაც მიმდინარეობდა პირველყოფილი ადამიანის ჩამოყალიბების მეტად რთული და ხანგრძლივი პროცესი.

ამ უახლოესი ოთხი ათეული წლის მანძილზე საქართველოს ტერიტორიაზე წარმოებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა უმდიდრესი დოკუმენტური მასალა მოგვცა, რომლის შესწავლა მყარ ბაზას გვაძლევს, რათა სავსებით ახლებურად გავიაზროთ და გავაშუქოთ საქართველოს უძველესი კულტურის ისტორიის ძირითადი საკითხები.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ არა ერთი გამოჩენილი არქეოლოგი ამიერკავკასიაში პალეოლითის კულტურის არსებობის ფაქტს უარყოფდა. მათი აზრით, ამიერკავკასიაში ადამიანი შუამდინარეთიდან ანდა ცენტრალურ აზიიდან უნდა შემოსულიყო იმ დროს, როდესაც მას კულტურის განვითარების გარკვეული დონე მოპოვებული ჰქონდა. ამ გარემოებამ არქეოლოგიურ ლიტერატურაში განამტკიცა ტრადიციული შეხედულება, რომ კავკასია მთლიანად თავისი ისტორიული განვითარებით საგრძნობლად ჩამორჩებოდა მცირე აზიასა და შუამდინარეთს.

ამიერკავკასიის არქეოლოგიური წარსულის შესახებ შედარებით პროგრესული შეხედულების იყო გამოჩენილი არქეოლოგი გ. ობერმაიერი, რომელიც ჯერ კიდევ 1911—1912 წწ. წერდა: „ამიერკავკასიაში იმ დროს ალბათ ისეთივე კლიმატური პირობები იყო, როგორც დასავლეთ-ევროპის ქვეყნებში. იქ ვხვდებით, პიპოპოტამის, სპილოებისა და მამონტების განათხარ ნაშთებს. რაც შეეხება ადამიანის იმ დროში არსებობას, მისი კვალი მხოლოდ ერევნის მიდამოებში იყო მიგნებული, არარატის მთის მახლობლად. ამ უკანასკნელიდან ჩრდილოეთით, ალაგოზის ძირას, მიწის ზედაპირზე გამოდის ობსიდიანის უზარმაზარი ძარღვები, რომელსაც ქვის ხანის მოსახლეობა იარაღის დასამზადებლად იყენებდა, როგორც კაუთან შედარებით უფრო მოსახერხებელ მასალას; და მართლაც,

¹ Н. О. Бурчак-Абрамович и Е. Г. Габашвили, Высшая человекообразная обезьяна из верхнетретичных отложений Восточной Грузии, Сообщения АН Грузинской ССР, т. VI, № 5, 1945, стр. 451. Н. О. Бурчак-Абрамович и Е. Г. Габашвили, Находка ископаемой человекообразной обезьяны в пределах Грузии, „Природа“, № 9, 1950.

ადამიანი, მოყოლებული ყველაზე ადრეულ რხიდან, ამ მასალით სარგებლობს. ამას ნათლად ადასტურებს მუსტიერული იარაღის ის ადგილსამყოფელი, რომელიც დე მორგანმა აღმოაჩინა. იარაღების ძალზე გამოფიტული მასალა მკვეთრად განსხვავდება ყველა იმ შედარებით ახალი ნაწარმოებისაგან, რომელიც აქვე დიდი რაოდენობით მოიპოვება¹.

საქართველოს ტერიტორიაზე წარმოებულმა არქეოლოგიურმა ძიებამ (რ. შმიდტი, ს. კრუკოვსკი, გ. ნიორაძე, ს. ზამიატინი, ა. კალანდაძე), ასევე სომხეთის არქეოლოგიურმა გათხრებმა (ს. სარდარიანი, მ. პანიჩინა, ს. ზამიატინი) გამოავლინეს აქ ზედა და ქვედა პალეოლითის კულტურის არსებობა. ამრიგად, სავსებით უარყოფილ იქნა ის მოძველებული შეხედულება, რომ ამიერკავკასიაში თითქოს ადგილი არა ჰქონია პალეოლითის ხანას, ანდა იგი ყოფილა დროის ისეთ მცირე მანძილზე, რომ მნიშვნელოვანი კვალი არ დაუტოვებია.

არქეოლოგიურ ძიებათა შედეგად დადგინილია, რომ კავკასიაში, როგორც მის მეზობლად მდებარე ქვეყნებში რკინის, ჯერ კიდევ ინდუსტრიის შემოღებამდე, ადგილობრივი მოსახლეობა ხანგრძლივი დროის მანძილზე ფართოდ იყენებდა სპილენძის ადგილობრივ საბადოებს. სპილენძის მნიშვნელოვან საბადოთა დიდი ნაწილი ჩვეულებრივად განლაგებული, ე. წ. მცირე კავკასიის მთებზე, კავკასიონის მთავარი ქედის სამხრეთის ფერდზე, ხოლო კავკასიონის მთავარი ქედის რაიონში ეს საბადოები შედარებით უფრო მცირეა². ამიერკავკასიის რესპუბლიკების ტერიტორია მართლაც, მეტად მდიდარია თვითნაბადი სპილენძის მადნებით, რამაც შექმნა ის ერთიანი ბაზა, რომლის საფუძველზეც წარმოიქმნა კავკასიისა და ამიერკავკასიის უძველესი მოსახლეობის განვითარებული მეტალურგია.

ამ დროს ნაკეთობათა ფორმისა და სტილის შედარებითი შესწავლა, მათი დათარიღების სხვაობის მიუხედავად, მიგვიჩვენებს იმ მხატვრულ ტრადიციაზე, რომელიც გამომდინარეობს მცირე აზიის, შუამდინარეთისა და ირანის ქვეყნებიდან. ყველა მონაცემის გათვალისწინება ბუნებრივად წამოჭრის საკითხს იმის შესახებ, რომ კავკასიის საკუთარი მეტალურგიის გასვითარებას ხელს უწყობდა არა ჩრდილოეთისა და დასავლეთის ქვეყნებთან, არამედ სამხრეთით მდებარე ქვეყნებთან ურთიერთობა. ადრეული ხანის ამიერკავკასიის განვითარება შედარებით სრულად წარმოდგენილია ბრინჯაოს კულტურით, რომლის შესწავლა უკანასკნელი 50 წლის მანძილზე დოკუმენტურ მასალას გვაწვდის, რის საფუძველზეც შესაძლებელი ხდება დავადგინოთ ამ კულტურის ისტორიული განვითარების მთლიანი სურათი უკვე III ათასწლეულიდან, დავადგინოთ მისი მხატვრული განვითარების დამახასიათებელი ნიშნები მკვეთრად მოხაზული გეოგრაფიული რაიონების მიხედვით, გამოვავლინოთ ძველი აღმოსავლეთის ხალხებთან მცირე აზიის, შუამდინარეთის, ჩრდილო ირანისა და აღმოსავლეთის ხმელთაშუა ზღვის ხალხებთან მჭიდრო კავშირი. ამ კავშირის წყალობით კავკასიაში, ადგილობრივი წიაღისეული მადნეულის ბაზაზე, ადრეულ ხანაში, აყვავდა სპილენძისა და ბრინჯაოს კულტურა. ბრწყინვალე არქეოლოგიურ აღმოჩენათა შექმნა, განსაკუთრებით კი საბჭოთა პერიოდში წარმოებულ არქეოლოგიურ ძიებათა შედეგად, ეპქის გარეშე ხდება ის მჭიდრო კულტურული კავშირი, რომელიც მეტალურგიული კულტურის განვითარების ადრეული ეპოქიდან არსებობდა კავკასიისა და ამიერკავკასიის შორის. გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ჩრდილოეთ კავკასია ერთგვარ მაკავშირებელ ხიდს წარმოადგენდა. იგი

¹ Г. Обермайер, Доисторический человек, СПб, 1913, стр. 196.

² А. А. Иессен, Б. Е. Деген-Ковалевский, Из истории древней металлургии Кавказа, М.—Л., 1935, стр. 28—35.

ამიერკავკასიის მეშვეობით აკავშირებდა სსრკ სამხრეთ რაიონებს ძველი აღმოსავლეთის ხალხების კულტურასთან.

იმისათვის, რომ დავაკვირდეთ კავკასიისა და ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნების უძველეს კავშირს, უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში უნდა ეიქონიოთ ის გარემოება, რომ შავ ზღვას და კასპიის ზღვას შორის მოქცეული კავკასიის ვრცელი ტერიტორია გეოგრაფიული თვალსაზრისით დაყოფილია სამ ბუნებრივ რაიონად, ანუ ზონად. მთავარი ქედის ჩრდილოეთით მდებარეობს მთებისა და ბორცვების რაიონი, რომელიც დასავლეთით გადაიკვეთება მდინარე ყუბანით, აღმოსავლეთით კი თერგით; ისინი უშუალოდ ერთიან რსტვს სამხრეთის რაიონის დაბლობს.

ამ ზონას შეიძლება ეუწოდოთ წინაკავკასია. მეორე ზონას ქმნის ე. წ. დიდი კავკასიონი ანუ მთავარი ქედი, რომლის დასავლეთი ნაწილი იალბუზით მთავრდება, ცენტრალურ ნაწილზე მყინვარია აღმართული. მისი სამხრეთის კალთები შექრილია ამიერკავკასიის ანუ სამხრეთ კავკასიის ვრცელ დაბლობზე, რომელსაც დასავლეთით რიონი გადაჰკვეთს და შავ ზღვას შეერთვის, ხოლო აღმოსავლეთით მტკვარი, რომელიც ბაქოს სამხრეთით კასპიის ზღვას უერთდება. დიდი კავკასია შედგება საკმაოდ განსხვავებული ნაწილებისაგან გეოლოგიური აღნაგობისა და რელიეფის მხრივ, მაგრამ ამასთანავე ოროგრაფიულ ღირებულებასაც ინარჩუნებს. დიდი კავკასიონის დანაოქებელი კალთების დაქანება საერთოდ ჩრდილო დასავლეთისაკენ არის მიმართული. დიდი კავკასიონი უმალლეს სიმაღლეს მის შუა ნაწილზე აღწევს, დასავლეთით და აღმოსავლეთით მთები დაბლდებიან და თანდათან ბორცვოვან რელიეფზე გადადიან.

მესამე ზონას შეადგენს სამხრეთის მთიანი რაიონი, რომელიც, ჩვეულებრივ, მცირე კავკასიონად იწოდება, საბელგანთქმული არარატის მწვერვალით. მის ფარგლებში მოქცეულია სომხეთის მთიანეთი — სომხეთის სსრ ტერიტორია მთლიანად და ე. წ. თურქე-

თის სომხეთი. ამ ზონაში შედიან ამიერკავკასიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ნაწილის დაბლობის და მთიანეთის ზოლის დიდი ნაწილი, საბჭოთა ტალიში (ანუ ლენქორანი) და სპარსეთის ტალიში.

ამ სამ ზონას შორის ურთიერთობა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მიმართულებით ჯერ კიდევ შორეულ წარსულში ხორციელდებოდა იმ გზების საშუალებით, რომლებიც კასპიისა და შავი ზღვის სანაპიროზე გამოდიოდნენ და მოიცავდნენ კავკასიონის ქედის ნაპირებს. ისინი მთელი წლის მანძილზე მოქმედ ღია გადასასვლელებს წარმოადგენდნენ. უძველესი დროიდანვე მეტად მნიშვნელოვანი იყვნენ ის მაგისტრალები, რომლებიც მამისონის გადასასვლელით ბათუმ-ქუთაისის აკავშირებდნენ წინაკავკასიისთან და ერზერუმ-თბილისს, ყაზბეგის გადასასვლელებით, წინაკავკასიისთან და სხვ. მრავალი სხვა გადასასვლელი არსებობდა კავკასიონის მთავარ ქედზე, მაგალითად, ლაბარის, ქლუხორის და ა. შ., მაგრამ მათზე გადასვლა დროის მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთში ხერხდებოდა.

ანალოგიურ მდგომარეობას ადგილი აქვს ამიერკავკასიის აღმოსავლეთ ზონაში. მხოლოდ ხელსაყრელი სეზონის განმავლობაში ხდებოდა მითითებული უძველესი გზების მეშვეობით ეთნიკური ერთეულების გადაადგილება და სავაჭრო ურთიერთობის განხორციელება. ბუნებრივი პირობები ხელს უწყობდა მთის ხალხის გამოცალკეებას, საყოფაცხოვრებო და მატერიალური კულტურის ტრადიციულ ფორმათა შენარჩუნებას. მთიანეთის მოსახლეობის საყოფაცხოვრებო კონსერვატიზმი მატერიალური კულტურისა და მხატვრული წარმოების ერთი და იგივე ფორმათა განმეორება საუკუნეთა მანძილზე, მეტად ართულებს მრავალი არქეოლოგიური მონაბოვრის დათარიღებას.

საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური ძიების შედეგად მოპოვებული მასალა და შემთხვევით ნაპოვნი ნივთები მეტად ენათესავება ამიერკავკასიის სხვა რაიონებში

მოპოვებულ სიძველეებს. ამრიგად, მიუხედავად ზოგიერთი ადგილობრივი თავისებურებისა, საქართველოს არქეოლოგია და მისი უძველესი ხელოვნება უნდა იყოს განხილული მთლიანად, როგორც უძველესი ხანის კავკასიის ხელოვნებისა და არქეოლოგიის განსაზღვრული დარგი.

კავკასიის მატერიალური და მხატვრული კულტურის კომპლექსური შესწავლა და არაერთეული ძეგლების შედარებითი მხატვრული-ისტორიული ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ ზოგიერთ კავკასიურ ფორმათა გენეზისი, განვსაზღვროთ კავკასიის უძველესი მატერიალური და მხატვრული კულტურის ურთიერთობა სამხრეთით და სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდებარე მეზობელი ქვეყნების კულტურასთან. კავკასიის მატერიალური კულტურა და ხელოვნება მთლიანად უნდა შეეისწავლათ ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნების დიდი კულტურის ისტორიული განვითარების გათვალისწინებით, როგორც კულტურისა და ხელოვნების ზოგადი ისტორიის საე-სებით ჩამოყალიბებული დარგი.

კავკასიის ისტორიის შესწავლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს იმ ხალხების ეთნოგრაფიის დადგენა, რომლებიც ამჟამად დასახლებული არიან კავკასიის სხვადასხვა კუთხეში, რომლებიც განსხვავდებიან ისტორიულ-კულტურული ტრადიციით, აგრეთვე ბუნების სხვაობის თვალსაზრისით. საკითხის სწორად გადაწყვეტა მჭიდროდა დაკავშირებული, როგორც სამხრეთ კავკასიის, ასევე ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხების ფორმირების მეტად ხანგრძლივ და რთულ პროცესთან. უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია შესწავლილ იქნას არა მხოლოდ „ისტორიული“ ეპოქის ენა და კულტურა, არამედ მისი წინამორბედი ხანისაც, რათა გავარკვიოთ თანამედროვე კავკასიის მოსახლეობის კულტურისა და ენის ყველაზე უძველესი

წყარო. ამასთანავე ჩვენ მტკიცედ უნდა გვახსოვდეს, რომ ენა იქმნებოდა და ყალიბდებოდა არა საზოგადოების რომელიმე ფენის ან კლასის მიერ, არამედ მრავალ თაობათა მიერ ხანგრძლივი და რთული ისტორიული პროცესის შედეგად.

კავკასიის უძველესი ისტორიის შესწავლისადმი მიძღვნილ შრომებში საბჭოთა პერიოდის მეცნიერები ყურადღების ცენტრში აყენებენ მსხვილ პოლიტიკურ გაერთიანებებს, რომლებიც ჯერ კიდევ ძველი აღმოსავლეთის ეპოქაში არსებობდნენ იმ ტერიტორიაზე, რომელზეც მიმდინარეობდა ამიერკავკასიის ხალხების ფორმირების ხანგრძლივი პროცესი.

ეს ადრეული ხანის პოლიტიკური და ეთნიკური გაერთიანებანი ქართველი ტომების ეთნოგენეზისის ასპექტშიც იყო შესწავლილი¹. კავკასიის ძველი ტოპონიმიკის ენობრივმა ანალიზმა, არქეოლოგიურმა ძიებებმა, რომლებიც ასე ფართოდ გაიშალა საბჭოთა პერიოდში, ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნების დამწერლობის წყაროთა შესწავლამ გვიჩვენა, რომ წინააზიის დიდ სახელმწიფოთა არსებობის პერიოდში ქართველ ტომებს ჰქონდათ საკუთარი ენობრივ-ეთნიკური ინდივიდუალობა, თავისებური მატერიალური და მხატვრული კულტურა.

მითითებულ გამოკვლევათა შედეგად დღეისათვის საესებით ნათელი გახდა, რომ სპილენძის ეპოქის დროს, ყოველ შემთხვევაში სპილენძ-ბრინჯაოს ადრეულ საფეხურზე, საქართველოს ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ ქართველური ტომები, რომლებმაც იბერიულ-კავკასიური ტომების განვითარების ისტორიაში დიდი წვლილი შეიტანეს და რომლის ისტორიულ-მხატვრული მნიშვნელობა სცილდება ძველი საქართველოს ისტორიის საზღვრებს.

ძეგლების კომპლექსური შესწავლა შედა-

¹ Г. А. Меликшвили, О происхождении грузинского народа, Тбилиси, 1952, მისივე, К истории древней Грузии, Тбилиси, 1959.

რებითი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზის გამოყენების გზით, შესაძლებლობას მოგვცემს, დაედგინოთ ზოგიერთი კავკასიური ფორმების გენეზისი, განვსაზღვროთ კავკასიის ძველი ხელოვნების და მეზობელი ქვეყნების ხელოვნების ურთიერთობა და გამოვარკვიოთ ამიერკავკასიის უძველესი მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიური სტრუქტურა.

ქართული მოსახლეობის ჩამოყალიბება, როგორც გარკვეული ეთნიკური ერთეულის, რომელიც გაერთიანებული იყო მეტად თავისებური კულტურით, თანახმად სავსებით დადგენილი ისტორიული მონაცემებისა, ემთხვევა იმ ხანას, როდესაც ამიერკავკასიაში ჩნდება სამარხები მდიდარი ბრინჯაოს ინვენტარით.

პ ა ლ ე ო ლ ი თ ი

უკანასკნელ დრომდე ამიერკავკასიაში არ გაგვანჩნდა ქვის საუკუნის კვალი, რის გამოც გავრცელებული იყო შეხედულება, თითქოს აქ პალეოლითს სრულიად არ ჰქონია ადგილი, ან იგი შედარებით მცირე დროის მანძილზე არსებობდა და არ დაუტოვებია მნიშვნელოვანი კვალი. ამჟამად, ახალი აღმოჩენების შედეგად, უნდა ვაღიაროთ, რომ არქეოლოგ მეცნიერთა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ადრეული კულტურის ძეგლები არ გაგვანჩნია, მხოლოდ მასალის უცოდინარობას უნდა მიეწეროს.

საბჭოთა კავშირის მკვლევართა დაძაბული ძიების შედეგად ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე აღმოჩენილია ქვედა პალეოლითის ხანის ძეგლები, რომლებიც თავისი დანიშნულებისა და ფორმის მიხედვით მეტად დამახასიათებელი არიან კაცობრიობის კულტურის განვითარების ადრეული სტადიისათვის. შაეი ზღვის სანაპიროზე, სახელდობრ აფხაზეთის და აგრეთვე სომხეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილია ქვედა პალეოლითური კულტურის ძეგლები, რომლებიც დღემდე საბჭოთა კავშირში ცნობილი პალეოლითური კულტურის ძეგლთა შორის უძველესად

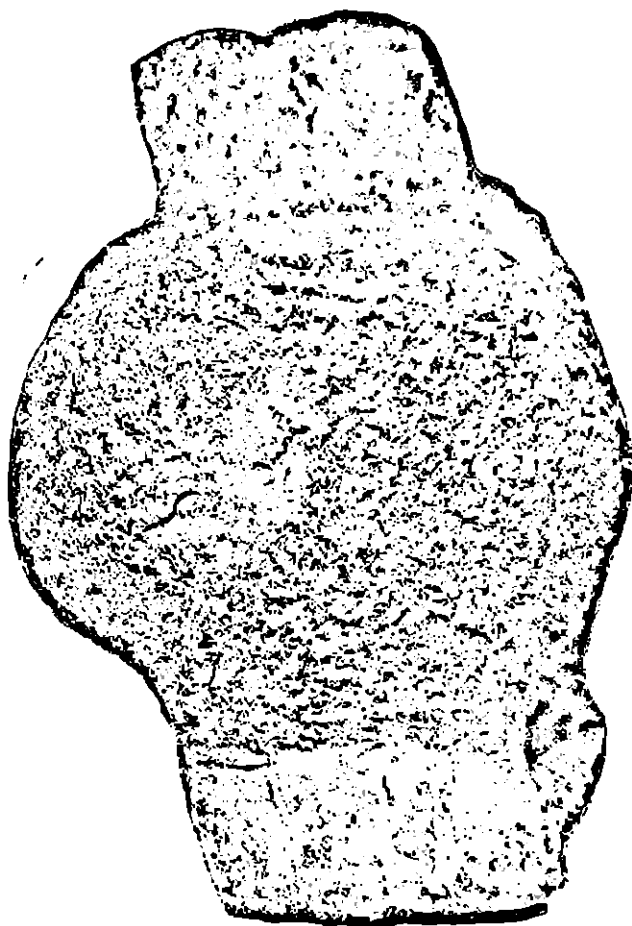
ითვლებიან. ამრიგად, ტრადიციული შეხედულება, თითქოს საქართველოს და ამიერკავკასიის ქვის ხანა სრულებით არ გაველოს, ან იგი არსებობდა სულ მცირე დროის მონაკვეთზე და არ დაუტოვებია მნიშვნელოვანი კვალი, მცდარად უნდა ჩაითვალოს. უახლოეს აღმოჩენათა შედეგად შესაძლო გახდა, დავადგინოთ ამიერკავკასიაში ადამიანის უწყვეტად არსებობის ფაქტი.

სომხეთისა და საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული გადაშენებულ ცხოველთა ძეგლები, რომლებიც მესამეულის ბოლოსა და მეოთხეულის დასაწყისის მიეკუთვნებიან, შესაძლებლობას გვაძლევენ დავადგინოთ, რომ ამიერკავკასია წარმოადგენდა ერთ-ერთ მხარეს, სადაც ადამიანის ჩამოყალიბების ხანგრძლივი პროცესი მიმდინარეობდა.

1939 წ. აღმოსავლეთ საქართველოში, უდაბნოს ტერიტორიაზე, გვიანი მესამეული ხანის ფენაში, მიკვლეულ იქნა ადამიანის მსგავსი მაიმუნის ნაშთი, რომელსაც აღმოჩენის ადგილის მიხედვით უდაბნოპითეი უწოდეს¹.

1934—1936 წლების მანძილზე ს. ნ. ზა-

¹ Н. О. Бурчак-Абрамович и Е. Г. Габашвили, Высшая человекообразная обезьяна из верхнетретичных отложений Восточной Грузии, Сообщения АН Грузинской ССР, т. VI, № 6, 1915, стр. 451. Н. О. Бурчак-Абрамович и Е. Г. Габашвили, Находка ископаемой человекообразной обезьяны в пределах Грузии, „Природа“ № 9, 1950.



1. ტლის ჩანაქება. ზედა ბალეოლითი. მესტიის
მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი.

მიატნინსა¹ და ლ. ნ. სოლოვიოვის მიერ სოხუმის მიდამოებში წარმოებულ დაზვერვათა შედეგად სანაპიროს ტერასებზე მიკვლეულ იქნა პლეოლითის დროის იარაღები, რომლებიც წყლის დინების შედეგად იყენენ ჩამორეცხილი და დაბლა ჩამოტანილი. მათი ძირითადი ნაწილი უდავოდ აშელურ პერიოდს განეკუთვნება. ეს იარაღები ძირითადად ორ ჯგუფად იყოფა: საკუთრივ „მუსტიერულად“ და გაცილებით ადრეულ ხანად ე. წ. „აშელურად“. „მუსტიერული“ ტიპები ძირითადად 30—40 მეტრის დაბლა არსებულ ტერასებზე აღარ გვხვდება (ზღვის დონიდან) მაშინ, როცა აშელური ნაშთები შედარებით მაღლა 60—100 მ. სიმაღლეზე მოთავსებულ ტერასებზე გვხვდება.

აღსანიშნავია, რომ ზედა ტერასებზე აღმოჩენილია უხეში ანატეცებით დამუშავებული კაყის იარაღები, რომლებიც პ. პ. ეფიმენკოს² მოსაზრებით შედარებით ადრეულ ხანას. აშელის ეპოქას მიეკუთვნება. პ. პ. ეფიმენკოს დასკვნით³, ეს მდგომარეობა ამიერკავკასიის დასახლების უდიდეს გეოლოგიურ სიძველეზე მიუთითებს. შავი ზღვის სანაპიროზე აშელის არსებობა მიუთითებს ქვედა პალეოლითის არსებობის მანძილზე ადამიანის უწყვეტად არსებობას. ეს უნდა იყოს განხილული როგორც მაკაეშირებელი რგოლი, ერთი მხრივ, ხმელთაშუა ზღვის აღმოსავლეთის ქვეყნების — სირიისა და პალესტინის ჩვენთვის ცნობილ ძეგლებთან და მეორე მხრივ — უძველესი ადამიანის იმ სამყოფელთა ნაშთებთან, რომლებიც „უნდა ვეძიოთ შავი ზღვის ჩრდილოეთით, დონის,

დნებრის, დნესტრის დაბლობებზე და მის იქით დასავლეთისაკენ, დუნაიზე და შუა ევროპაში“⁴.

ამრიგად, დღესდღეობით ევროპაში საქართველო ითვლება ერთადერთ ადგილად, სადაც აღმოჩნდა მესამეულის ბოლოდროინდელი ადამიანის მსგავსი მიმუხის ნაშთები.

ს. ნ. ზამიატნინის გამოკვლევამ, რომელიც შავი ზღვის სანაპიროს შეეხება, ფაქტიურად დასაბამი მისცა ანალოგიურ ძეგლთა ძიებას არა მხოლოდ ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე, არამედ მისგან ჩრდილოეთით, სსრკ სამხრეთის ვრცელ დაბლობებზე. ამ ძიების შედეგად, უპირველეს ყოვლისა, მიკვლეულ იქნა ძველი პალეოლითის — შელის და აშელის ხანის ძეგლები სომხეთში, ყუბანში, უკრაინის სსრ ტერიტორიაზე, სამხ. ოსეთში და სხვ.

სომხეთში ბოგუტლუს მთის მახლობლად არსებულ სატანი-დარზე (სატანის ბორცვი) მიკვლეული ობსიდიანის იარაღები შელის ეპოქას განეკუთვნებიან. ეს კი იმაზე მიუთითებს, რომ საბჭოთა კავშირის სამხრეთი რაიონები ჯერ კიდევ მეოთხეულის დასაწყისიდან ადამიანებით ყოფილა დასახლებული.

პირველყოფილი საზოგადოების ადგილობრივ კულტურათა თავისებურებების დადგენა, პალეოლითის შემსწავლელი ისტორიული მეცნიერებისათვის რთულ ამოცანას წარმოადგენს. საბჭოთა არქეოლოგების მიერ დადგენილია, რომ პირველყოფილი ადამიანის კულტურაში განსხვავება საწყისის მონაცემებში არ არსებობს⁵.

ქრონოლოგიური თვალსაზრისით ქვედა

¹ С. Н. Замятин, Палеолит Абхазии, Сухуми, 1937.

² П. П. Ефименко, Первоытное общество, Киев, 1953, стр. 132.

³ П. П. Ефименко, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 163.

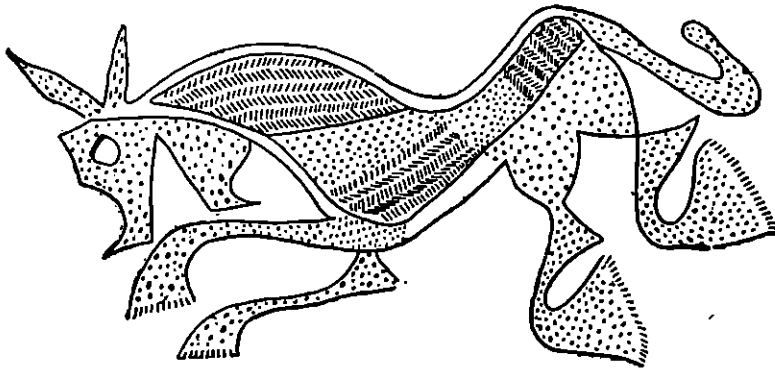
⁴ С. Н. Замятин, Находка нижнего палеолита в Армении, Изв. АН Арм. ССР, Общественные Науки, 1917, № 1. М. З. Паничкина, Палеолит Армении, Л. 1950. М. З. Паничкина. Шельский комплекс древнепалеолитического местонахождения Сатани-дар, Материалы по Археологии СССР. 39. Палеолит и неолит СССР, М.—Л., 1953, стр. 9—39. С. А. Сардарян, Палеолит в Армении, Ереван, 1951.

⁵ С. Н. Замятин, О возникновении локальных различий в культуре палеолитического периода, Сборник „Происхождение человека и древнее расселение человечества“, Труды Института Этнографии АН СССР, Новая серия, XVI, М., 1951.

პალეოლითის არსებობის უდიდეს ქრონოლოგიურ მანძილზე, პირველყოფილი ადამიანის ტექნიკური აღჭურვილობა და კულტურა იმდენად უსუსური და პრიმიტიული იყო, რომ იგი დედამიწის სხვადასხვა და ხშირად ერთმანეთისაგან ძალზე დაშორებული ქვეყნების ამავე ხანის კულტურასთან გასაოცარ მსგავსებას ამჟღავნებს. საბჭოთა არქეოლოგებმა დაადგინეს, რომ ზედა პალეოლითში, საზოგადოებრივი განვითარების შედარებით მაღალ დონეზე, საბჭოთა კავშირის ტერიტორია სამსაკმაოდ დიდ ტერიტორიული მოცულობის მქონე ნაწილად განიყოფებოდა: აღმოსავლეთ ევროპის დაბლობი, ციმბირი და სამხრეთის რაიონები, რომლებსაც არ განუცლიათ გამყინვარების უშუალო გავლენა: ყირიმი, კავკასია და შუა აზია. სამხრეთის რაიონების — მესამე ზონის მკვიდრნი შედარებით თბილ კლიმატურ პირობებში იმყოფებოდნენ, რომლებიც სითბოსმოყვარული ფაუნითა და ფლორით იყვნენ გარემოცულნი. ამ ზონაში, სავსებით ბუნებრივია, რომ შემკრებლობა განვითარდა. აქ ადრევე ჩნდება მშვილდ-ისარი, ადრევე წარმოიშვა მეთევზეობა, ვიდრე ჩრდილოეთში¹. საბჭოთა არქეოლოგებმა ფაქტური მასალით დაასაბუთეს, რომ ზედა პა-

ლეოლითის ეპოქაში მიწური საცხოვრებელი სახლები არსებობდნენ. პირველი ამგვარი საცხოვრებელი ს. ნ. ზამიატინის მიერ იყო მიკვლეული 1927 წ. გაგარინოს სადგომში² დონის ზედა წელზე. საცხოვრებელ ნაგებობათა რთული კომპლექსი აღმოაჩინა პ. პ. ეფიმენკომ კოსტენკში (1923—1936 წწ. გათხრებით). პალეოლითის სადგომები ციმბირშიც იქნა მიკვლეული, მდ. დენსის მარჯვენა ნაპირზე, ნოეგოროდის ქვემოთ და სხვა ადგილებშიც.

ძველი პალეოლითიდან ზედა პალეოლითზე გადასვლის პროცესში ძირეული ცვლილებები მოხდა იდეოლოგიურ სფეროში. ეთარდება სახვითი ხელოვნება, ჩნდება ცხოველთა და ქალის მრავალრიცხოვანი ქანდაკება, გრაფირებული და ფერადოვანი გამოსახულებანი. პალეოლითის ეპოქის ქალის ქანდაკებანი მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეშია აღმოჩენილი, რომელთა საერთო რაოდენობა ასს ათემატება, აქედან მთელი რაოდენობის ორი მესამედი ნაპოვნია საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე³, მაგრამ ამიერკავკასიაში ქალის ქანდაკება მხოლოდ ზემო სეანეთში იყო აღმოჩენილი 1938 წელს (სახელდობრ მესტიაში).



2. კოლხურ-კობანურ ხელოვნებაში გავრცელებული ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულების ძირითადი ვარიანტი.

¹ А. Л. Монгайт, Археология в СССР, М., 1955, стр. 69—70.

² С. Н. Замятин, Раскопки у с. Гагарина, сборник „Палеолит СССР“, Известия ГАИМК, вып. 118, М.—Л., 1938.

³ П. П. Ефименко, Из материалов палеолитического поселения Костенки, I, Землянка „А“, „Советская Археология“, XI, 1949, стр. 113—126.

⁴ А. Л. Монгайт, დასახ. ნაშტ., გვ. 73—74.

როგორც ცნობილია, საქართველოს ტერიტორიაზე ზედა პალეოლითის ძეგლები გაცილებით ადრე იქნა მიკვლეული, ვიდრე უფრო ძველი დროის ე. წ. ქვედა პალეოლითის პერიოდისა.

1914 წელს არქეოლოგმა რ. შმიდტმა და ლ. კოზლოვსკიმ მდ. წყალწითელას მარცხენა ნაპირზე მოწამეთის მახლობლად გამოქვაბულს „საკაეთაში“ (რომელსაც შემდეგში რ. შმიდტმა უწოდა ვირხოვის გამოქვაბული) აღმოაჩინეს კაჟის იარაღები, რომლებიც თავისი ტიპით მიეკუთვნა ორინიასის კულტურას. არქეოლოგიურმა გათხრებმა, რომლებიც ამავე გამოქვაბულში 1936 წელს ჩაატარა არქეოლოგმა გ. ნიორაძემ¹, გამოავლინა ახალი მასალების: კაჟის, ობსიდიანის და ძვლის იარაღები, აგრეთვე ცხოველთა ძვლების ნაშთები. პირველად იქნა აღმოჩენილი საქართველოში, გამოქვაბულის დათვისა და გამოქვაბულის ლომის ძვლების გარდა, ბიზონისა და ლოსის ძვლები. გარდა ამისა ნაპოვნი იყო ადამიანის თავის ქალის ნაწილები და დიდი რაოდენობით მინერალური საღებავების ნაშთი. ს. კრუკოვსკიმ 1916 წელს ჩაატარა გათხრები სოფელ რგანში (ჭიათურის რაიონი), გამოქვაბულში „გვარჯილას კლდე“, სადაც მან აღმოაჩინა ზედა პალეოლითის კვალი. ამჟამად საესებით შესაძლებელია დავადგინოთ, რომ აქ აღმოჩენილი კულტურა ეკუთვნის მდლენის კულტურის ზედა ფენას. სამწუხაროდ, ეს მასალა დღემდე მთლიანად გამოქვეყნებული არ არის². ცხოველთა ძვლების ნაშთების საშუალებით შესაძლებელი გახდა გარკვეულიყო ის ფაუნა, რომლის გარემოცვაშიც იმყოფებოდა პირველყოფილი ადამიანი. 1926 წელს გ. ნიორაძემ³ გათხა-

რა პირველყოფილი ადამიანის ახალი სადგომი „ღვეის ხერელში“ სადგურ ლაშეს მახლობლად.

ცხოველების ძვლების ნაშთების გარდა, ნაპოვნი იყო ადამიანის ყბის ძვალი და კაჟის იარაღების დიდი რაოდენობა. მთელ კულტურულ კომპლექსს გ. ნიორაძე აკუთვნებს ორინიასის კულტურის ზედა ფენას, რომელიც ენათესავება ე. წ. „კაპსიის კულტურას“; 1934—1936 წლებში არქეოლოგებმა ს. ზამიატინმა და ლ. სოლოვიოვმა, სოხუმის მახლობლად წარმოებულ და ზვერვის დროს, სანაპიროს ტერასებზე აღმოაჩინეს აშელის ტიპის ადრეული — პალეოლითური იარაღების გროვები.

აფხაზეთის ტერიტორიაზე გამოკვლეულია 33 პუნქტი, სადაც ნაპოვნია როგორც ზედა, აგრეთვე, ქვედა პალეოლითური ეპოქისათვის ტიპური ძეგლები. აქ აღმოჩენილია ადამიანის უძველესი კვალი სსრ კავშირში⁴. ზედა პალეოლითის მასალების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ საქართველოს ზედა პალეოლითური კულტურა ენათესავება დასავლეთ ევროპის ქვეყნების და ე. წ. „კაპსიის“ კულტურას.

მონაპოვარის შესწავლა გეოლოგიური თვალსაზრისით სავსებით ადასტურებს აფხაზეთის პალეოლითური კულტურის ძეგლების იმ კლასიფიკაციას, რომელიც მოცემული აქვს ს. ზამიატინს.

ს. ნ. ზამიატინისა და ნ. ზ. ბერძენიშვილის⁵ შეხედულებით საქართველოს ტერიტორიაზე პალეოლითის დროის გამოქვაბულ საცხოვრებელთა აღმოჩენა, რომლებიც ამ უკანასკნელ დროს იქნა მიკვლეული მდ. რიონის ზედა დინებაში და მის შენაკადებთან,

¹ გ. ნიორაძე, ქვისაგანის ადამიანი საკაეთაში, თბილისი, 1953 წ.

² С. Круковский, Пещера в Гварджилас. Кilde в Ргани, Известия Кавказского музея, т. X, в. 3, Тбилиси, 1916, стр. 253.

³ გ. ნიორაძე, პალეოლითის ადამიანი ღვეის ხერელში, თბილისი, 1936.

⁴ С. Н. Замятин, Новые данные по палеолиту Закавказья, „Советская этнография“, 1935, № 2, стр. 116.

⁵ ნ. ზ. ბერძენიშვილი, ზედა პალეოლითი, საქართველოს არქეოლოგია, თბილისი, 1953, გვ. 41.

ქუთაისის, რგანისა და ხარაგოულის მიდამოებში, სამი ჯგუფის ძეგლებად განიყოფებიან. ისინი მთლიანად მოიცავენ მთელს გვიანდელ პალეოლითს, დაწყებულს მისი საწყისიდან, ეიდრე გვიან ეპოქამდე. პირველს შედარებით ადრეულ ჯგუფს, მიეკუთვნება ხერგულის კლდის გამოქვაბული სოფელ ეაჩევის მახლობლად და ტარო-კლდე სოფელ შუქრუთის მახლობლად (ორივე ქიათურის რაიონში მდებარეობს). ს. ნ. ზამოატინისა და კალანდაძის მოსაზრებებით დასახელებულ სადგომთა დამახასიათებელ ნიშნებს წარმოადგენს მუსტიერული ფორმის კაყის იარაღების არსებობა.

ძეგლთა ამ ჯგუფს მიეკუთვნებიან სოფ. ძეკრის მახლობლად არსებული (თერჯოლის რაიონი) საგვარჯილეს გამოქვაბულის ქვედა სფენის კაყის იარაღები. საგვარჯილეში გათხრები წარმოებდა ნ. ბერძენიშვილის ხელმძღვანელობით 1951—53 წლებში. ამ მრავალფენოვანი ძეგლების პალეოლითურ ფენაში ობსიდიანისა და კაყის იარაღების გარდა მოპოვებული იყო ძელის ხელშუბი და სადგისები. ყურადღებას იქცევს ლულოვანი ძელისაგან გაკეთებული სადგისი, რომელიც თევზს გამოსახავს წიწვისებური ორნამენტით გაფორმებული კუდიტით. მსგავსი ორნამენტული მოტივითაა გაფორმებული გულსაყიდი, ძელის ქინძისთავი და სხვ. ამრიგად, საქართველოში, საგვარჯილეში იქნა აღმოჩენილი სახვითი ხელოვნების პირველი ნიმუშები, რომლებიც ზედა პალეოლითის ხანას განეკუთვნებიან.

ქვედა პალეოლითიდან ზედა პალეოლითზე თანდათანობით გადასვლის დროს ხდება ცვლილებანი აზროვნებასა და იდეოლოგიურ წარმოდგენებში, ვითარდება სახვითი ხელოვნება, ჩნდება გეომეტრიული ორნამენტი, მრავალრაციხოვანი ქანდაკება, ცხოველებისა და ქალების გრავირებული და ფერწერული გამოსახულებანი. პალეოლითის ხანის ქალის

ქანდაკებები სხვადასხვა ქვეყანაშია აღმოჩენილი. ყველაზე მეტი რაოდენობა კი მოპოვებულია სსკ ტერიტორიაზე. კოსტენკში 43 ქანდაკებაა აღმოჩენილი. მალტაში — 20, გაგარანოში — 6 და სხვა. მეცნიერთა დიდი ნაწილი, ქალის გამოსახულების გაჩენას ზედა პალეოლითის ხანაში გვარონულა წყობილების ჩამოყალიბებას უკავშირებს, რომლის დროსაც ქალს უპირატესობა ჰქონდა (ე. წ. მატრიარქატი).

ჩვეულებრივად ეს ქანდაკებები შიშველ ქალებს გამოსახავენ. მკვრივი ტანის, დიდი ზომის ჩამოშვებული ძუძუებით და მუცლით. მეცნიერთა მოსაზრებით ქალის ტანის ფორმების გადიდება აიხსნება იმით, რომ აქ გამოსახულია ფენქშიმე ქალი, როგორც ნაყოფიერების და გამრავლების განსახიერება. აღნიშნული ძეგლები თარიღდება ადამიანის კულტურის განვითარების ადრეული პერიოდით, რაც სხვადასხვა ქვეყნებში შემდგომ აღმოჩენილ მსგავს ქანდაკებათა მეოხებით შემოწმებულია. დღემდე აღმოჩენილი ამ სახის ქანდაკებები მცირე ზომისა (5—10 სმ.) არიან, ზოგჯერ კიდევ უფრო პატარაც. ხანდახან გვხვდება შედარებით მოზრდილებიც, რომელთა ზომა იშვიათად აღემატება 12—15 სმ. ისინი გამოკვეთილნი არიან რბილი ჯიშის ქვაში ან მამონტის ეშვში. ფიგურები, საკულტო დანიშნულების მიუხედავად, რეალისტურია, როგორც საერთოდ პირველყოფილი ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები. ტანსაცმლიანი ფიგურები იშვიათობას წარმოადგენს, ჩვეულებრივ ზედა პალეოლითის ქანდაკებები შიშველ ქალებს გამოსახავენ.

ქალების გამოსახულებათა შორის რამდენიმე ფიგურა გამოირჩევა, რომლებიც დანარჩენებისაგან განსხვავდება წაგრძელებული პროპორციებით. შედარებით უფრო მეტად გავრცელებულია სრული და მკვრივი ტანის ქალების ფიგურები დიდი მუცლით და წინ ჩამოშვებული დიდი ძუძუებით. მათ დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს თავის გან-

ზოგადებული-პირობითი გადმოცემა, რომელზეც პირისახე არ არის აღნიშნული¹.

პალეოლითის ხანის ქალის გამოსახულებათა დანიშნულების გარკვევისათვის მამართავენ შედარებით მასალას—ნეოლითისა და რკინის ხანის დასაწყისის თიხისა და ქვის ქალის ფიგურებს, რომლებიც კარგადაა ცნობილი ტრიპოლიის კულტურისა, ახლო აღმოსავლეთის (სუზი), შუა აზიის (ანაუ) და აღმოსავლეთის შუამდინარეთის მოსახლეობის უძველეს ფენებში. უნდა აღინიშნოს, რომ პალეოლითის ხანის ქალის გამოსახულებასა და აღმოსავლეთის ქვეყნების თიხის ქანდაკებებს შორის დროის უდიდესი მანძილი არსებობს (არა ნაკლები 20—30 ათასი წელი) და ხელშესახები მასალა ამგვარ ქანდაკებათა არსებობის შესახებ ჩვენ არ გავაჩნია. ეს გარემოება საეჭვოს ხდის იმ მოსაზრებას, რომ გამყინვარების ხანის ქალის სახე უშუალოდ გენეტიკურად დაკავშირებულია აღმოსავლეთის ხმელთაშუა ზღვის ადრე ლითონის ხანის თიხის ფიგურებთან.

ზედა პალეოლითის ხანაში ქალის აღწერილ გამოსახულებათა გაჩენა და ასე ფართოდ გავრცელება მეცნიერთა უმრავლესობის მიერ განმარტებულია იმ დროის მატრიარქალური საზოგადოების ორგანიზაციის არსებობის პირობებით. პირველყოფილი ადამიანის კონკრეტული აზროვნების მიხედვით ქალი და ქალის საწყისი მთელი ჯგუფის სიმბოლურ განსახიერებას წარმოადგენდა, მისი საზოგადოებრივი ტრადიციებითურთ. ქალის ქანდაკებაში უნდა დავინახოთ ქალის, როგორც ადამიანის წინაპრის განსახიერება, რომელიც გვიანი პალეოლითის ადრეული საფეხურის მონადირეთა ტომების ერთიანობისა და ნათესაური კავშირის სიმბოლოს წარმოადგენდა. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ ქალის ქანდაკებები ძველი მოსახლეობის სადგომებში გვხვდება

არა ცალკეულად, არამედ ჯგუფებად (კოსტენკი, გაგარინო, მალტა და სხვ). დასახელებულ ფიგურათა საცხოვრებლის განსაკუთრებულ ადგილთან, კერის მახლობლად, მოთავსება მიუთითებს სავსებით განსაზღვრულ მნიშვნელობაზე ძველი პალეოლითის სადგომების მოსახლეობის ცხოვრებაში. დასავლეთ ევროპის მეცნიერთა შრომებში სრულებით არ არის მითითებული ძველი სადგომების რომელ ადგილას იქნა აღმოჩენილი ქალის ფიგურები მენტონში, ვილენდორფში, ლეპსიუგში, პეშნალში და სხვა. საბჭოთა არქეოლოგთა შრომებში და უპირველესად პ. პ. ეფიმენკოს გამოკვლევაში ზუსტადაა მითითებული ვითარება, რომლის დროსაც აღმოჩენილ იქნა მსგავსი ქანდაკებანი. პ. პ. ეფიმენკოს მიერ კოსტენკში პირველად აღმოჩენილი (1923) ქანდაკება ევროპის გვიანი პალეოლითის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლია². ძვლის სხვადასხვა ნივთებთან ერთად აღმოჩენილ იქნა მიწაში საგანგებოდ ამოთხრილ სათავსოში³. მეორე ქანდაკება ამ სათავსოს წინა ნაწილში აღმოჩნდა კარიდან 2 მ. დაშორებით. მიწაში ამოთხრილი ორმოს ძირზე მოთავსებული იყო მამონტის რქისაგან გამოკვეთილი ქალის ფიგურა, რომელსაც თავი მომტვრეული ჰქონდა. მის გვერდით იმყოფებოდა მეორე, ქვის დამტვრეული ქანდაკება ქალისა.

1936 წ. შესანახ ორმოში ქალის სამი ქანდაკება იქნა აღმოჩენილი, რომელთაგან ერთი მამონტის ეშვისაგან იყო გამოკვეთილი. ეს შესანიშნავი ნამუშევარი დანარჩენებზე დიდი ზომის იყო.

საქართველოს არქეოლოგების მიერ ზედა პალეოლითის ეპოქის ქალის ქანდაკებები დღემდე არ არის მიკვლეული, თუმცა გარკვეული მონაცემები მიუთითებენ მსგავს გამოსახულებათა არსებობაზე.

¹ П. П. Ефименко, Первобыгное общество, Очерки по истории палеолитического времени, Изд. третье, Киев, 1953, стр. 382—104.

² П. П. Ефименко и П. А. Береговая, Палеолитические местонахождения СССР, МИА № 2, 1941, стр. 251—292.

³ П. П. Ефименко, Статуэтка солиотрейского времени с берегов Дона, Материалы по этнографии, Русский музей, т. Ш, вып. 1, 1926, стр. 139.

1938 წ. ზემო სვანეთის ძველი ძეგლების შესწავლის დროს მესტიაში ერთ-ერთმა ადგილობრივმა მკვიდრმა — ნაკანბა არღევან დავითის ძემ პროფესორ ლ. ა. მაცულევიჩს და მე გვაჩვენა საგვარეულო სალოცავი, რომელიც მის სახლში ე. წ. „მაჩუბში“ იყო მოთავსებული. კერიდან ორი-სამი მეტრის სიღრმეზე მიწაში შესასვლელია ამოთხრალი, სადაც ჩავდივართ ხის კიბით. აქ მოთავსებული იყო ქვის ქანდაკება, რომელიც ქალის მუცელწამოწეულ ნახევარ ფიგურას წარმოადგენს (ზემოთ 30×21 სმ), იგი იდგა ქვის პოსტამენტზე¹. მას ადგილობრივი მცხოვრებნი „ლაშხირია ბაჩ“ ე. წ. ვწმინდა ქვას უწოდებენ. ქალის გამოსახულება თავისი სტილით გვიანი პალეოლითის ეპოქის ქალის გამოსახულებებს მოგვაგონებს. ა. დ. ნაკანბას თქმით, სამლოცველოში შესვლა მხოლოდ ქალებს შეეძლოთ. გვარში უფროს ქალს მსხვერპლის შეწირვა და ლოცვა ევალებოდა. ქალების სიტყვით, ეს ღვთაება თვეში ერთხელ სითხით — „ოფლით“ იფარებოდა, რომლის გამოჩენა ბუნების ნაყოფიერებას, სიცოცხლის ჩასახვას ნიშნავდა. საკულტო რიტუალის შესრულების დროს სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქერის ფქვილისგან და ყველისგან დამზადებულ სპეციალურ სარიტუალო პურს, რომელსაც სამკუთხედი ფორმა ჰქონდა. აღნიშნული ნამცხვარი განკუთვნილი იყო მამაკაცებისათვის (სურ. 1).

ქალის ქანდაკების ფიგურის შესწავლამ გვიჩვენა მისი სტილისტური სიახლოვე გვიანი პალეოლითის ქანდაკებების იმ ნაწარმოებებთან, რომლებიც ზევით მოვიხსენიეთ. მთავარი ყურადღება გამახვილებულია ზოგიერთის შუა ნაწილზე, რომელიც რეალისტურ სტილშია გადმოცემული და ასე დამახასიათებელია ამ ეპოქის ხელოვნებისათვის. ამ

ნაწარმოებში ნათლად არის გამოხატული ნაყოფიერების იდეა, რომელიც ორგანულად დაკავშირებულია პირველყოფილი ადამიანის წარმოდგენებთან და ქალს აყენებს პირველყოფილი თემური წყობილების საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრში. ქალის ფიგურის გამოსახვაში გაბატონებულია პრინციპი *pars pro toto*, რაც დამახასიათებელია შორეული ეპოქის სახეითი ხელოვნებისათვის.

საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული გვიანი პალეოლითის პერიოდის ადამიანის თითქმის ყველა სადგომში გვხვდება მინერალური საღებავების დიდი რაოდენობა, ძირითადად წითელი და ყვითელი ოქრა, რომლის ნაჭრებს ხშირად ვხვდებით ცარცთან, კაოლინთან და ნახშირთან ერთად. ეს საღებავი ნივთიერებანი ალბათ, როგორც სხეულის, ასევე იარაღის შესაღებად გამოიყენებოდა. წითელ საღებავს, რომელიც გვხვდება ევროპისა და ციმბირის გვიანი პალეოლითის სადგომებში, გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭებოდა იმ დროის რელიგიურ წარმოდგენებში. სხვადასხვა ქვეყნების გვიანი პალეოლითის ხანის სამარხებში ხშირად წითელი საღებავია მოყრილი. სამწუხაროდ, საქართველოს ტერიტორიაზე ჯერ კიდევ არ მოგვეპოვება გვიანი პალეოლითის ხანის დაკრძალვის წესის ფაქტიური მონაცემები, ვინაიდან აქ ჯერჯერობით სათანადო მასალა არ არის მიკვლეული², თუ არ ჩავთვლით დევის ხვრელისა და საკაჟიას უმნიშვნელო ფრაგმენტებს.

ზედა პალეოლითის არქეოლოგიური მონაცემების შეგამებამ ცხადყო, რომ საქართველოს ზედა პალეოლითის კულტურა ე. წ. „კაპსიის“ კულტურასთან ამყდვენებს ნათესაობას. აფხაზეთის შავი ზღვის სანაპიროსა და მღვიმეის³ გამოქვაბულთა გრაფიკულ

¹ 1945 წ. შემოწმებისას აღმოჩნდა კიდევ ერთი ქანდაკება (ფალიანის ოჯახში), იდგა ქალის ხის პოსტამენტზე (და არა ქვის).

² ნ. ზ. ბერძენიშვილი, დს.ხ. ნაშრ., გვ. 49.

³ С. Н. Замятин, Пещерные навесы в Мгви́мевн близ Чхатар, Грузия, „Советская археология“, III, Л.—М., 1937, стр. 57—74.

Н. З. Ккладзе, Новые палеолитические находки в Мгви́мевн (автореферат диссерт.), Тбилиси, 1949.

გამოსახულებათა შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ მათი მსგავსება ხმელთაშუა ზღვის დასავლეთის რაიონების უძველეს გრაფიკულ ნამუშევრებთან.

საქართველოს ზედა პალეოლითის კულტურას, ნ. ზამიატინის¹ აზრით, ენათესავება სირიის, პალესტინისა და ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროს ზედა პალეოლითის კულტურას.

საქართველოს ზედა პალეოლითის გამოქვაბული სადგომები ნათელ სურათს გვაძლევენ ქრონოლოგიურად სხვადასხვა დროისა და განსხვავებული ჯგუფების თანმიმდევრობაზე და მათ შორის არსებული მემკვიდრეობითი კავშირის შესახებ. როგორც გ. ნიორაძე², ბ. პიოტროვსკი³ და პ. ეფიშენკო⁴ აღნიშნავენ, ამ მასალაში არ არსებობს მკვეთრად განსაზღვრული განსხვავებანი, რაც საფუძველს მოგვცემდა ზედა პალეოლითი და გვეყო ორინიაკის, სოლუტრესა და მადლენის პერიოდებად. საქართველოს პალეოლითის დასავლეთ ევროპასთან შეპირისპირება გარკვეულად პირობით ხასიათს ატარებს.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, საქართველოს ზედა პალეოლითის მრავალი საერთო ნიშანი აქვს ხმელთაშუა ზღვის, ნაწილობრივ აფრიკის, ე. წ. „კაპსიისა“ და სირია-პალესტინის უძველესი ნატუფის სადგომების კულტურასთან. ამიერკავკასიის პალეოლითი ფრაგმენტულადაა შესწავლილი. შედარებით სრულად შესწავლილია დასავლეთ საქართველოს—თხზაზეთის⁵, შავიზღვისპირა რაიონები. სომხეთში პალეოლითის კულტურის ნიმუშები, რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაში შედარებით ადრე იყვნენ ცნობილი, არქეოლოგიურად შესწავლილ

იქნა მხოლოდ ბოლო წლებში. აღმოსავლეთ ამიერკავკასიის პალეოლითი კი საკმაოდ არ არის შესწავლილი. მიუხედავად ამისა, კავკასიის პალეოლითის ხანის მონაპოვარი მასალა საფუძველს გვაძლევს, რომ საბოლოოდ უარვევოთ თეორია ამიერკავკასიის გვიანი დასახლების შესახებ, თეორია, რომელიც არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ მეტად გავრცელებული იყო. კავკასია, კერძოდ ამიერკავკასია და შავი ზღვისპირეთის აღმოსავლეთი ნაწილი, ის უძველესი კულტურული ცენტრები იყვნენ, რომლებიც ბ. ბ. პიოტროვსკის თქმით, აკავშირებდნენ ხმელთაშუა ზღვის და შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროს პალეოლითურ კულტურას⁶.

1934 წელს მღვიმევის (კრათურის რაიონი) ერთ-ერთ გამოქვაბულში ს. ზამიატინმა აღმოაჩინა კედელზე ამოფხაჭნილი ნახატი, რომელიც მან ზემო პალეოლითს მიაკუთვნა. ამ ძეგლის შესწავლა საშუალებას გვაძლევს აღვნიშნოთ მისი მსგავსება ხმელთაშუა ზღვის სამყაროს დასავლეთ რაიონებში აღმოჩენილი გრაფიკის უძველეს ნაწარმოებებთან⁷.

გ. ნიორაძის მიერ ნაპოვნი საქართველოს ზემო პალეოლითური კულტურის ქვის იარაღები, მყარია თავისი ტიპისა და ფორმის მხრივ, რაც ძლიერ ართულებს მათ შინაგან ტიპოლოგიურ და ქრონოლოგიურ კლასიფიკაციას. შეუძლებელია ამ მასალის კლასიფიკაცია იმ ჯგუფებისა და ტიპების მიხედვით, რომლებიც მკვეთრადაა დადგენილი საფრანგეთის პალეოლითის კულტურაში. იმერეთის პალეოლითის კულტურა, ს. ზამიატინის აზრით, ენათესავება პალესტინის, სირიის და ხმელთაშუა ზღვის სანა-

¹ С. Н. Замятин, Новые данные по палеолиту Закавказья. „Советская этнография“, II, 1935. № 2, стр. 116—123.

² გ. ნიორაძე, პალეოლითური ადამიანი დევის ხვრელში, თბილისი, 1933, გვ. 77—83.

³ Б. Б. Пиотровский, Археология Закавказья, Ленинград, 1949, стр. 23.

⁴ П. П. Ефименко, დასახ. ნაშრ., გვ. 602—603.

⁵ С. Н. Замятин, Палеолит Абхазии, Труды института Абхазской культуры, т. X. 1937.

⁶ Б. Б. Пиотровский, დასახ. ნაშრ., გვ. 23.

⁷ С. Н. Замятин, Пещерные навалы Мгвимеви близ Чхатур (Грузия). „Советская археология“, III, М.—Л., 1937, стр. 54—74.

პირობის პალეოლითს¹. მისი შეხედულებით ამიერკავკასიაში მოსალოდნელი არ არის სოლუტრეს ტიპის ძეგლების აღმოჩენა². მოკვავალი დაგვანახებს. თუ რამდენად სწორია,

მართებულია ეს მოსაზრება. ენაიდან საქართველოს პალეოლითის კულტურა ჯერჯერობით საქირო სისრულით არ არის შესწავლილი.

მ ე ზ ო ლ ი თ ი

გამყინვარების შემდგომი ხანიდან თანდათანობით ხდება ახალ ეპოქაზე გადასვლა, რომელსაც ახალი ქვის ხანა ანუ ნეოლითი ეწოდება. ამ ხანაში პავა თბილი ხდება, ფაუნა და ფლორა თანდათანობით თანამედროვე სახეს იღებს. არქეოლოგიაში დიდი ხნის მანძილზე გავრცელებული იყო შეხედულება, რომლის თანახმადაც პალეოლითსა და ნეოლითს შორის წყვეტილი არსებობდა. ახლად მოპოვებული არქეოლოგიური მასალები საშუალებას იძლევა დავადგინოთ პალეოლითსა და ნეოლითს შორის მემკვიდრეობითი კავშირის არსებობა. აღმოჩენილ იქნა გარდამავალი ტიპის ძეგლები, რომლებსაც დღეს შუა ქვის ხანას ანუ მეზოლითს მიაკუთვნებენ. ამ ტიპის ძეგლები ამიერკავკასიაშიცაა ცნობილი. მეტწილად დასავლეთ საქართველოში და თრიალეთში. 1936—1937 წწ. არქეოლოგმა ა. კალანდაძემ ჩაატარა გათხრები ზუგდიდის რაიონში სოფელ ოდიშის მახლობლად მდებარე პლატოზე, სადაც ე. წ. ტარდენოაზული ანუ მეზოლითური ეპოქის ქვის იარაღების ინვენტარი აღმოჩნდა. ოდიშში, კარგად გამოსახული მიკროლითური იარაღებისა და გეომეტრიული ფორმის ფირფიტების გარდა. აღმოჩენილი იყო დიდი ზომის ქვის იარაღები, გათლილი და გაპრიალებული

ქვის ცულები. ოდნავ ჩაზნექილი ყუით, გლუვი სატეხის მსგავსი იარაღი, მიწის პირველი დასამუშავებელი იარაღები ამავე ტექნიკით შესრულებული.

ძალზე საინტერესოა კერამიკული ნაწარმის ფრაგმენტები, მორთული ტეხილი და ტალღისებური ორნამენტით. სამწუხაროდ. აღნიშნული ფრაგმენტების დაცულობა ქურქლის ფორმის აღდგენის საშუალებას არ იძლევა.

ა. ნ. კალანდაძის³ დაკვირვებით ოდიშის ნეოლითური სადგომების კულტურა ენათესავება ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროების, მცირე აზიისა და ყირიმის ანალოგიური სადგომების კულტურას.

ამავე ხანას მიეკუთვნება ბ. კუფტინის⁴ მიერ 1937 წ. მდ. ხრამის მარცხენა ნაპირზე სოფ. ბარმარქსიზის მიდამოებში აღმოჩენილი სადგომები. აქ მოპოვებული ობსიდიანის მრავალრიცხოვანი იარაღი, ძირითადად წაგრძელებული ფორმის ფირფიტების სახის. თავისი შემადგენლობითა და ხასიათით ენათესავება გვარჯილას კლდის გამოქვაბულის ინვენტარს⁵.

ა. კალანდაძის მიერ ოდიშში აღმოჩენილი ზოგი იარაღი მიუთითებს პირველყოფილი პრიმიტიული სახის მიწის დამუშავებაზე.

მეზოლითის ეპოქა, შედარებით ქვის ხანის

¹ С. Н. З а м я т н и и, Новые данные по палеолиту Закавказья. „Советская этнография“. 1935, № 2, стр. 116—128.

² იქვე, 118.

³ ა. ნ. კ ა ლ ა ნ დ ა ძ ე, მეზოლითური და ნეოლითური კულტურის ნაშთები საქართველოში, „ენიმკ-ის“ მოამბე, 4, თბილისი, 1939, გვ. 263—371.

⁴ Б. А. К у ф т и н. Археологические раскопки в Триплетти, I. Опыт периодизации памятников, Тбилиси. 1941, стр. 122—123, рис. 127—128.

⁵ П. П. Е ф и м е н к о, დასახ. ნაშრ. გვ. 602.

სხვა პერიოდებთან, საერთოდ ნაკლებადაა შე-
სწავლილი. არქეოლოგიური ვათხრები, რომე-
ლიც დღეისათვის ფართოდაა გაშლილი სა-
ქართველოს ტერიტორიაზე, შესაძლებლო-

ბას მოგვცემს უფრო დეტალურად გავარკ-
ვით პალეოლითური კულტურიდან ნეო-
ლითზე გადასვლის სურათი.

ნ ე ო ლ ი თ ი

ნეოლითის კულტურა კაცობრიობის გან-
ვითარების ისტორიის მნიშვნელოვან ეტაპს
წარმოადგენს. პალეოლითთან შედარებით
იცვლება ქვის იარაღების დამზადების ტექ-
ნიკა. ქვის იარაღების დამზადების დროს
ფართოდ იყენებენ იარაღის გახეხვას, გაპ-
რიალებას, გადახეჩვასა და ქვის გახვრეტას.
XIX ს. არქეოლოგები პალეოლითს ჩამომტე-
რეული ქვის, ხოლო ნეოლითს გაპრიალებუ-
ლი ქვის ეპოქას უწოდებენ. ამ უკანასკნელი
ხანების მრავალრიცხოვანმა აღმოჩენებმა დი-
დი ხანია რაც უარყო ასეთი დაპირისპირება¹.
როგორც პალეოლითის, ასევე ნეოლითის
დროის ქვის იარაღების უმრავლესობა ჩამო-
ტეხის წესით მზადდება. ქვის გაპრიალებული
იარაღები მხოლოდ გვიან ნეოლითში გავრ-
ცელდა, რომელთა უმრავლესობა მიეკუთე-
ნება ბრინჯაოს ხანის დასაწყისს².

ტექნიკური პროგრესის მნიშვნელოვან
მომენტს წარმოადგენდა თიხის ქურქლის
დამზადება. თიხის გამოწვის გამოგონებამ
აღამიანს საშუალება მისცა საკვები კერძი
დაემზადებინა და შეენახა. ნეოლითში, მონა-
ღირეობისა და მეთევზეობის გვერდით წარ-
მოიშვა მიწათმოქმედება და მეცხოველეობა.

ნეოლითური კულტურის ძეგლები საქარ-
თველოში პირველად აღმოჩენილ იქნა
1924 წ. პ. ჭ ა ბ უ კ ი ა ნ ი ს მიერ ქუთაისის
მახლობლად (კოლექცია ინახება ქუთაისის

მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში). თრიალეთის
რაიონში ნეოლითური კულტურის ძეგლები
აღმოჩენილი იყო 1935—1939 წლებში
კ უ ფ ტ ი ნ ი ს ხელმძღვანელობით ჩატარე-
ბული ექსპედიციის მიერ. არქეოლოგი
ა კ ა ლ ა ნ დ ა ძ ე სპეციალურად მუშაობდა
ნეოლითური კულტურის გამოკვლევაზე და-
სავლეთ საქართველოში. 1936—1937 წლებ-
ში, ზუგდიდის რაიონში, სოფელ ოდიშის ზე-
განზე (პლატო) მან ჩაატარა ვათხრები, რის
შედეგად მოპოვებულ იქნა ქვის იარაღების
საინტერესო ინვენტარი, რომელიც პალეო-
ლითის დამლევს (ე. წ. ტარდენუაზულ ხა-
ნას) და ნეოლითს ეკუთვნის. პირველ ჯგუფ-
ში ქარბობს მიკროლითური ფორმები, რაც
პალეოლითიდან ნეოლითზე გარდამავალ ხა-
ნას გულისხმობს³. კ ა ლ ა ნ დ ა ძ ი ს და-
კვირვებით, ოდიშის ნეოლითური სადგომი
ენათესავება ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროებს,
მცირე აზიისა და ყირიმის ანალოგიურ სად-
გომებს⁴. ა. კალანდაძის მიერ აღმოჩენილი
ნეოლითური კულტურის იარაღებისათვის და-
მახასიათებელია გათლილი, გაკრიალებული
ქვის ცულები ოდნავ გადაზნექილი ყულფით,
გლუვად გათლილი, სატეხის მაგვარი იარა-
ღები, ამავე ტექნიკით შესრულებული პირ-
ველი იარაღი მიწის დამუშავებისათვის. გან-
საკუთრებით კი ყურადღებას იპყრობს კე-
რამიკა, შემკული ტეხილი ან ტალღისებური

¹ А. Л. Монгайт, Археология в СССР, М., 1955, стр. 83.

² А. В. Арциховский, Основы археологии, М., 1954, стр. 51.

³ П. П. Ефименко, Дородовое общество, Известия ГАИМК, вып. 79, М.-Л., 1934.

Dechelette, Manuel d'archéologie préhistorique, cellique et gallo-romain, Paris, 1925.

⁴ ა. კალანდაძე, მეზოლითურ და ნეოლითურ კულტურათა ნაშთები საქართველოში, ენის, ისტორიის, მატარალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე, IV-3, თბილისი, 1939.

ორნამენტით, მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი ძლიერ დაზიანებული სახით არის მოღწეული. უნდა აღინიშნოს, რომ კლასიკური ხაზი კერამიკის დეკორში ძლიერ იშვიათად გვხვდება.

ნეოლითის ეპოქის იდეოლოგიის შესასწავლად, უპირველეს ყოვლისა, ძვირფას მასალას გვაძლევს ხელოვნების ის ნაწარმოებები და სხვადასხვა ხასიათის ძეგლები რომლებიც დაკრძალვის წესებთან არიან დაკავ-

შირებული. უპირველეს ყოვლისა, აღინიშნოს, რომ თეთრამიწის კერამიკულ ნაწარმთა შორის აღმოჩენილ იქნა თიხისაგან ნაძერწი ქალის ფიგურის ფრაგმენტები. გარდა ამისა, თიხისაგან ნაძერწი ქალის ფიგურები აღმოჩენილი იყო საგვარჯილეს ნეოლითისა, ნაცარგორის, ცხინვალის მახლობლად ენეოლითისა და ურბნისის ე. წ. ხიზანთ გორის კულტურულ ფენებში.

მეგალითური კულტურა

საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში აღმოჩენილია უძველესი ტიპის მეგალითური კულტურის ძეგლები, რომლებიც, როგორც ჩანს, უნდა მიეკუთვნონ გვიანი ნეოლითის ხანას. პროფესორი ლ. მელიქსეთ-ბეგი, რომელიც საქართველოს მეგალითური ნაგებობების შესწავლას აწარმოებდა წლების მანძილზე, ფუნქციონალური-სემანტიკური მნიშვნელობის მიხედვით ამ ძეგლებს ორ ჯგუფად ყოფს. ერთ ჯგუფს მიეკუთვნება ციხე-სიმაგრეები და საცხოვრებელი ნაგებობანი, ხოლო მეორე ჯგუფს მხოლოდ და მხოლოდ კულტის ობიექტები (მენჰირები, ეშაპები, ქალქეები და სხვა).

საცხოვრებელი ნაგებობები წარმოადგენენ საკმაოდ გაშლილ ნაქალქარებს, რომლებიც განლაგებულნი არიან მთების ფერდობებზე ან მწვერვალებზე, განცალკევებული, მაგრამ ურთიერთშორის დაკავშირებული კომპლექსების სახით (გოხნარი, ავრანლო, სანთა), ან ლაბირინთების სახით (ლოლოვანი). სიმაგრეები ჩვეულებრივად აგებულია ოთხკუთხედის ფორმის გეგმით, კედლებს დატანებული აქვთ მრგვალი კოშკები. ამ ძეგლების დათარიღებისათვის ლ. მელიქსეთ-ბეგი, სხვათა შორის, იმორწმუნებ XI ს. ისტორიკოსის ლეონტი მროველის ცნობას იმის შესახებ, რომ ქართველები იწყებენ ციხეების კედლების აგებას კირის ხსნარით მხოლოდ

IV ს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. ხოლო მშრალი წყობა კი წარმოადგენს უძველეს „ციკლოპურ“ ნაგებობათა დამახასიათებელ თავისებურებას. მშრალი წყობის არსებობას თავისთავად არ შეუძლია ამ საკითხის გადაწყვეტა, რადგან ეს წყობა გამოყენებული იყო მრავალი საუკუნის მანძილზე, მას შემდეგაც, რაც არქიტექტურულ პრაქტიკაში შემოდებულ იქნა ქვითყირით მშენებლობა.

მეგალითური კულტურის ძეგლების ზუსტი დათარიღებისათვის საჭიროა ჩატარებულ იქნეს არქეოლოგიური გათხრები, რომელთაც შეუძლიათ ნათელი მოჰფინონ საქართველოს მატერიალური კულტურის უძველეს პერიოდს და მოსახლეობის სოციალურ შემადგენლობას.

მეგალითების მეორე კატეგორიას მიეკუთვნება უმთავრესად მონოლითები, ე. წ. „აღმართული ქვები“ — მენჰირები, და თევზთა ქანდაკება — ვეშაპები (განძა, შიპიაკი, სანომერი, მურჯახეთი და სხვ.), მათზე გამოსახული ალბათ, ტოტემური ცხოველების (ხარის, წყვილი წეროს ან ყანჩის) ემბლემები. ამ სახის ძეგლები პირველად აღმოჩენილ იქნა ნ. მარის და ი. სმირნოვის მიერ 1909—1910 წლებში გელამის მთებზე (სომხეთი) და მათ პირობით ეწოდა „ვეშაპები“. ლ. მელიქსეთ-ბეგი აღნიშნავს ვეშაპების მსგავსი ქვის რამდენიმე სვეტს საქართვე-

ლოს სამხრეთ რაიონებში. სომხეთის ვეშაპებთან ახლო დგას სოფელ განძაში, სოფელ შიპიაკსა და სანომერს შორის აღმოჩენილი ვეშაპები.

ვეშაპები, როგორც ამჟამად უკვე დადგენილია. დაკავშირებულნი იყვნენ მთის საირიგაციო სისტემასთან: ისინი სწორედ იმ ადგილებში არიან ამართულნი. საიდანაც წყალი მაღალი მთებიდან დაბლობში მიემართება არხების საშუალებით. ვეშაპები, უეჭველად. იმ დროს გაჩნდნენ, როდესაც თრიალეთის (საქართველო) ტერიტორია და არარატის დაბლობები მკვიდროდ იყო დასახლებული.

ბ. პიოტროვსკი ვეშაპთა ქანდაკებებს სავსებით სამართლიანად ათარიღებს პირველი ათასწლეულის შუა ხანით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე¹.

მეგალითური ტიპის ნაგებობათა დიდი რაოდენობა გამოკვლეულია სომხეთსა და აზერბაიჯანში აკადემიკოს ი. მეშჩანინოვის² მიერ, რომელმაც ურარატული ლურსმული წარწერების მიხედვით დასახლებული ადგილებისა და ციხეების ნაშთების უშუალო შესწავლისა და ენობრივი მონაცემების ანალიზის საფუძველზე სცადა მოეცა ამიერკავკასიის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიური სტრუქტურის დახასიათება

ურარტუს დაპყრობითი ლაშქრობის პერიოდში. მან გამოარკვია, რომ ნაგებობათა მხოლოდ განსაზღვრული ტიპი ეკუთვნის ვანის სამეფოს ხანას, თუმცა ამ სახის ციხე-სოფლები. ცხადია, შენდებოდა როგორც აღნიშნულ ეპოქამდე. ისე მის შემდეგ. ურარატული ტექსტები ცხადად აღნიშნავენ, რომ ამიერკავკასიაში არსებობდა მრავალი დიდი ციხე-სოფელი. მრავალრიცხოვანი ციხე-ქალაქი და სხვა.

ამ დამოუკიდებელ სოციალურ ერთეულებს განაგებდნენ „ქალაქისა“ და მხარის სათავეში მდგომი გვარის უფროსები. დამახასიათებელია, რომ ურარატულ ნაწერებში ხსენებული პირი აღინიშნება „მეფის“ იდეოგრაფიული ნიშნით, მხარე კი „ქვეყნის“ დეტერმინატივით ხასიათდება. ამიერკავკასიის სოციალურ სტრუქტურას ი. მეშჩანინოვი განსაზღვრავს როგორც საგვარეულო თემებს, რომლებიც რღვევის პროცესს განიცდიდნენ და მას „ურარატულ სტადიას“ უწოდებს.

მეგალითები საქართველოში წარმოადგენენ მონუმენტური ხელოვნების ძეგლების გარკვეულ კატეგორიას, რომელიც ქრონოლოგიურად წინ უძღვის ანტიკური და ფეოდალური ხელოვნების წარმოქმნა-განვითარებას და სწორედ ამ ძეგლებში უნდა ვეძიოთ სათავეები.

ენოლოგი და ბრინჯაოს ხანა

არქეოლოგიურ ლიტერატურაში კავკასია და, კერძოდ საქართველო. ითვლება მეტალოურგული კულტურის უძველეს კერად. არქეოლოგი ა. ბერტრანი³ ჩერ კიდევ 1876 წ. ამტკიცებდა, რომ კავკასია უძველეს ხანაში წარმოადგენდა ბრინჯაოს ინდუსტრიის ძირითად კერას. საიდანაც იგი ორი გზით გავრ-

ცელდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში: დნეპრით, ვისლითა და ოდერით, და მდინარე დუნაის ხაზით. იმ დროის მკვლევართა ყურადღებას იპყრობდა არქეოლოგიური მონაპოვარი კობანში, ყაზბეგის განძი, ბაიერნის განათხარები მცხეთასა და რედკინის ბანაკში (1870—1880). არქეოლოგთა მეხუთე ყრი-

¹ Б. П. Пиотровский. Вншпш. Л., 1939, стр. 39.

² И. И. Мещанинов. Циклопические сооружения Закавказья, ГАИМК, т. XIII, вып. 4—7, Л., 1932.

³ A. Bertrand, Archéologie cellique et gauloise, Paris, p. XVII-XVIII et. p. 193-194.

ლობამ თბილისში (1881 წ.) რუსეთისა და საზღვარგარეთის მეცნიერთა შორის დიდი ინტერესი გამოიწვია კავკასიის კულტურის უძველეს ძეგლთა მიმართ. ა. ს. უვაროვის¹ და გ. დ. ფილიმონოვის² კუბლიკაციებს მოჰყვა რ. ვირხოვის³, ე. შანტრის⁴, ე. დე მორგანის⁵ საყურადღებო მონოგრაფიები. კავკასიის არქეოლოგიური შესწავლის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ადამიანის უძველესი კულტურის კერების გათხრებს შუამდინარეთის ტერიტორიაზე. რომლებიც დაიწყო 1843 წელს.

ე. შანტრის და რ. ვირხოვის აზრით, კავკასიის მეტალურგია ქვეყნის შინაგანი განვითარების შედეგად კი არ წარმოიშვა, არამედ გარედანაა შემოტანილი. ე. დე მორგანმა⁶, ფაქტიური მასალის შესწავლის საფუძველზე გამოთქვა მოსაზრება, რომ იგი შემოტანილია კავკასიაში შორეული აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან. 1922 წელს პანუარი თქვა ამ მოსაზრებაზე და წამოაყენა მეორე დებულება, რომლის თანახმად მეტალურგიული კულტურის მთავარი ცენტრი იმყოფება ძველი ელამის ჩრდილოეთით, საიდანაც იგი გაერცელდა არა მხოლოდ კავკასიაში, არამედ დასავლეთ ევროპის ქვეყნებშიც.

სრულიად სხვა აზრისაა გ. ვილკე⁷. ამ მეცნიერის აზრით, დუნაის მომიჯნავე ქვეყნების კულტურა, მრავალმხრივ ენათესავება არქაული კავკასიის კულტურასა და ხელოვნებას. გ. ვილკე ამტკიცებს, რომ ძველი კავკასიის მოსახლეობამ ისინი დუნაის მომიჯნავე მოსახლეობისაგან, ე. ი. „ბრიტლებისაგან“ მიიღო. გ. ვილკეს გამოკვლევა ემყარება ფაქტიური მასალის მცდარ, წმინდა ფორმალურ ანალიზს. მან ვერ გადაჭრა კავკასიის მეტალურგიული კულტურის წარმოშობის პრობლემა.

ა. ტალგრენმა⁸, მ. როსტოვეცემ⁹ და რ. დიუსლომ¹⁰ საინტერესო ჰიპოთეზები გამოთქვეს კავკასიის მეტალურგიის წარმოშობისა და გავრცელების შესახებ. მ. როსტოვეცი⁹ ფიქრობს, რომ III ათასწლეულში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ჩრდილოეთ კავკასია და შუამდინარეთი სპილენძსა და ვერცხლს ამიერკავკასიის მდარობებიდან ღებულობდნენ. ა. ტალგრენის აზრით, კავკასია და სომხეთი სპილენძით ამარაგებდნენ ასურელებს და ხეთებს, შემდეგში კი ბერძნებს. მისივე აზრით, სპილენძის ხანის კობანური კულტურის საფუძველს ამიერკავკასიის ლითონი წარმოადგენს. ბოლო დროს არქეოლოგმა ა. იესენმა¹¹ კავკასიის მეტალურგიული კულტურის

¹ А. С. Уваров, К какому заключению о бронзовом периоде приводят нас сведения о находках бронзовых предметов на Кавказе, „Труды V археологического съезда“, стр. XXXV. См. „Сборник мелких трудов“ II. М., 1910, стр. 131—139.

² Г. Д. Филимонов, О доисторической культуре в Осетии, Антропологическая выставка, т. II, М., 1878, стр. 26—33.

³ R. Virchow, Das Gräterfeld von Koban im Lande der Osseten, Berlin, 1881.

⁴ E. Chantre, Recherches anthropologiques dans le Caucase, t. I—IV, Paris—London, 1885—1877.

⁵ J. de Morgan, Mission scientifique au Caucase, t. I, II, Paris, 1898.

⁶ J. de Morgan, Note sur les origines de la metallurgie, Anthropologie, XXXII, 1922, p. 487; მისივე, La préhistoire orientale, I, Paris, 1925, p. 179.

⁷ G. Wilke, Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und dem unteren Donauebiet „Zeitschrift für Ethnologie“, Wien, 1904, s. 9—104.

⁸ A. Tallgren, Kaukasus, Bronzzeit, Reallexicon der Vorgeschichte, VI, Berlin, s. 266.

⁹ M. Rostovzev, L'age de cuivre dans le Caucase septentrional, „Revue Archéologique“, t. XII, 1920, p. 14.

¹⁰ R. Dussaud, La Lidie et ses voisins „Babylonica“, IX, № 2-3, 1930, p. 140.

¹¹ А. А. Иессен, К вопросу о древнейшей металлургии на Кавказе, М.—Л., 1935; მისივე „Древнейшая металлургия Кавказа и ее роль в Передней Азии“, III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии, М.—Л., 1939, стр. 91—103.

წარმოშობის პრობლემას ვერცელი მონოგრაფია უძღვნა, რომელშიაც შეჯამებულია მთელი ისტორიულ-კულტურული მასალა და დაწვრილებით აღწესებულია ხსენებული ხანის ყველა დღემდე ცნობილი კულტურული კომპლექსი და ცალკეული ძეგლი. საქართველოს ტერიტორიაზე უკანასკნელ წლებში წარმოებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრეს ფაქტიური მასალა და ახალი თელსაზრისით გააშუქეს კავკასიის მეტალურგიის წარმოშობის საკითხი.

არქეოლოგი ბ. კუფტინი¹ სამართლიანად აღნიშნავს იმ თელსაზრისის სიმტკიცეს, თითქოს ამიერკავკასიის მთელი მეტალურგიული კულტურა, რომელიც ქრონოლოგიურად წინ უძღვის ანტიკურს, მიეკუთვნება კობანურ ხანას ან ვანის სამეფოს (ურარტუს) ჩამოყალიბების დროს. ჭერ კიდევ საესებით არ არის აღმოფხვრილი ძველი შეხედულება იმის შესახებ, რომ კავკასიის გვიანი ბრინჯაოს კულტურას არა აქვს მეტალურგიული წარმოების განვითარების ადრინდელი საფეხურები, რომლებიც მოსახლეობამ სადაც სხვაგან გაიარა. ამიტომ ამიერკავკასიისა და, კერძოდ, საქართველოს არქეოლოგიის ძირითად ამოცანას შეადგენს კობანური და სინქრონული ამიერკავკასიის ბრინჯაოს ხანის ქრონოლოგიური და სტადიალური წინამორბედების გამოვლინება.

ბ. კუფტინმა საქართველოს სხვადასხვა რაიონში აღმოაჩინა ენეოლითისათვის ტიპური (ამ ხანისათვის დამახასიათებელია წმინდა სპილენძის ნაკეთობა) არქეოლოგიური ძეგლები.

ბ. კუფტინის გათხრებმა საჩხერეში, სადაც გაჩნილი იყო 10 სამარხი, გამოავლინა მდიდარი კომპლექსი სპილენძის ინვენტარ-

რისა და კერამიკის, რომელიც, უდავოდ, ეკუთვნის მეტალურგიული კულტურის ადრეულ პერიოდს — ენეოლითს. ამავე პერიოდს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე მ. ივანოვიჩის² და ი. მეშჩანინოვის³ მიერ შესწავლილი აფხაზეთის დოლმენების პირველი ფენის ნივთების ჯგუფიც.

საქართველოს ტერიტორიაზე ბევრ ადგილას აღმოჩენილია დიდი რაოდენობით სპილენძის ცულები, რომელთა ფორმა ენათესავება მაიკოპის ყორღანში ნახულ ცულებს და ადრინდელი სუმერული ხანის ცულებს უდრის. ამრიგად, უდავოა საქართველოში ლითონის კულტურის ხანგრძლივი პერიოდის არსებობა, რომლის დასაწყისი უნდა მიეწეროს III ათასწლეულის მეორე ნახევარს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. არქეოლოგიურმა გათხრებმა თრიალეთში მთლიანად დაადასტურეს ამ დებულების სისწორე³.

თრიალეთის ზეგანის ტერიტორია დიდი ხნის განმავლობაში იპყრობდა არქეოლოგიების ყურადღებას, როგორც ობსიდიანის მოპოვების ერთ-ერთი უმდიდრესი რაიონთაგანი, რადგან ობსიდიანი აღმოსავლეთში ლითონის გამოჩენის წინა ხანაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ადგილ-მომცემობაში. ეს ადგილი აგრეთვე საყურადღებო იყო, როგორც ე. წ. „ციკლოპურ“ ნაგებობათა გავრცელების რაიონში, რომელთაგან ერთი ჯგუფი ეკუთვნის ვანის სამეფოს დაარსების წინა ხანას.

ენეოლითის კულტურული ფენა იპოვა ბ. კუფტინმა, როგორც სამარხებში, ისე ადრინდელ დასახლებათა ადგილებში, მეგალითურ ნაგებობათა ქვეშ. ბეშთაშენის „ციკლოპური“ ტიპის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე და მის მახლობლად მანვე აღმოაჩინა ენეოლითური კერამიკა.

¹ Б. А. Куфтин, К вопросу о разных стадиях бронзовой культуры на территории Грузии, Л., 1940; მისივე: „Археологические раскопки в Триалети“, Тбилиси, 1941, გვ. 3—19.

² М. М. Ивасченко, Beiträge zur Vorgeschichte Abchasiens, „Eur. Sept. Ant.“, VII, Helsinki, 1932, S. 98—103.

М. М. Ивасченко, Исследование арханческих памятников материальной культуры в Абхазии. Тифлис, 1935, рис. VII, X, XI.

³ Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, 1941.

თრიალეთის არქეოლოგიურმა შესწავლამ გამოავლინა ყორღანული ტიპის მრავალი სამარხი. იმ დროს, როდესაც აზერბაიჯანისა და სომხეთის ყორღანების ინვენტარი თავისი ხასიათით, უმეტეს შემთხვევაში, არ სცილდება ამიერკავკასიის არქეოლოგიური მასალების ჩვენთვის კარგად ცნობილ სურათს და არ გამოირჩევა მარტივი ქვაყუთის სამარხებისაგან, თრიალეთის ყორღანების ინვენტარი, ძვირფასი ლითონების ნაკეთობათა მხედველობაში მიუღებლად, მკვეთრად განსხვავდება ამიერკავკასიის გვიანი ბრინჯაოს და ადრეულ-რკინის ხანების ჩვენთვის ცნობილი ძეგლებისაგან. რკინის უქონლობა ამ ყორღანებში მიგვიტოვებს მათ დიდ სიძველეზე.

თრიალეთის ყორღანული სამარხების ინვენტარის გულდასმით შესწავლამ შესაძლებლობა მისცა ბ. კუფტინს ისინი ორ ქრონოლოგიურ ჯგუფად გაეყო; პირველ ჯგუფს ის აკუთვნებს ძველი — ბრინჯაოს ხანის ყორღანულ სამარხებს მეტად ღარიბი ინვენტარით, რომელიც, უკეთეს შემთხვევაში, შედგება ორი-სამი თიხის ჭურჭლისაგან და სპილენძის ვიწროფუძიანი მახვილისაგან.

ყორღანების ძირითად მასას კი ის აკუთვნებს მეორე ჯგუფს. ეს სამარხები, როგორც ორმოიანი, ისე უორმოო, ხასიათდება იმით, რომ მიცვალებულის გვერდით ჩადებულია ძვირფასი ოქროს ან, უფრო იშვიათად, ვერცხლის თასი, ოქროს სამკაულები, პითოსების ტიპის თიხის მოზრდილი უსახელურო ჭურჭელი.

დიდ ინტერესს იწვევს კერამიკა, რომელიც შედგება ორი ერთდროულად არსებული სახისაგან: გრავირებული ორნამენტით შემკული, შავი გაკრიალებული კერამიკა, რომელიც იმეორებს ლითონის ნაკეთობათა დეკორის ტექნიკას, და ღია ფერის მოხატული კერამიკა. იგი გამოირჩევა შავი მბზინავი მოხატულობით წითელ მოკრიალებულ გომიზზე.

ორნამენტაციის ძირითად მოტივს წარმოადგენს შევრონების სისტემა, რომელიც ტალღისებრი ხაზებით, ფრინველების და

სვასტიკის ფიგურებით არის შევსებული. ყორღანულ სამარხებში ყამირზე გვხვდება კერამიკა შავსანდალოსიანი მოხატულობით ბაცი მოყვითალო ფერის გაკრიალებულ ანგობზე, რომლის დეკორში კარბობს სპირალური ვოლუტები და ვარდულები.

ამ ჯგუფის ყორღანული სამარხები აღმოჩენილი ინვენტარის შემადგენლობისა და ცალკეული მხატვრული ნაწარმოების სტილის მიხედვით, თარიღდება მსხვილი სახელმწიფოებრივი ერთეულების ჩამოყალიბების ეპოქით მცირე აზიასა და შუამდინარეთში — II ათასწლეულის შუა წლებით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. იგი წარმოადგენს ადგილობრივი მეტალურგიული კულტურის ისტორიული განვითარების განსაზღვრულ ეტაპს, რომელიც მხატვრული წარმოების ცალკეულ ნიმუშში აღწევს ძველი აღმოსავლეთის მოწინავე კულტურათა მაღალ დონეს. იგი წარმოიშვა და სრულ განვითარებას მიიღწია ადგილობრივი მეტალურგიული კულტურის ადრინდელ ნიადაგზე, გენეტიკურად დაკავშირებულია მაიკოპის სპილენძის კულტურასთან და წარმოადგენს უკანასკნელის ისტორიული განვითარების შემდგომ საფეხურს.

მაიკოპის ყორღანის კულტურა ეკუთვნის ლითონის კულტურის უძველეს ხანას და მთლიანად თარიღდება III და II ათასწლეულით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. თრიალეთის სამარხების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს გავარკვიოთ მაიკოპის კულტურის წარმოშობა.

ამგვარად, საქართველოს ტერიტორიაზე სრულიად ნათლად ირკვევა ლითონის კულტურის უძველესი სტადიის არსებობა. ისტორიული განვითარების შემდგომ ეტაპზე იგი მკიდროდა დაკავშირებული განვითარებული ბრინჯაოს და ადრეული რკინის კულტურასთან. საქართველოს ტერიტორიაზე გამოვლენილი კულტურის განვითარების აღნიშნულ პროცესს, რომელიც მოიცავს უდიდეს პერიოდს — ადრეული ლითონის ეპოქიდან რკინის გამოჩენამდე, დიდი მნიშვნელობა

აქვს ამ ქვეყნის და მთლიანად ამერიკა-კონტინენტის არქეოლოგიური შესწავლისათვის. კავკასიის სამარხებში მოპოვებული საგნების მსგავსება, ზოგიერთი კუთხური სასიათის განსხვავებათა მიუხედავად, იმაზე მიგვიბრუნებს, რომ მთელი ამერიკა-კონტინენტი, და, კერძოდ, საქართველო დასახლებული იყო ტომებით, რომლებიც განვითარების ერთ საფეხურზე იმყოფებოდნენ და მონათესავენი იყვნენ არა მხოლოდ კულტურის, არამედ, შესაძლოა ენის მხრივაც.

როგორც ირკვევა, ქართველი მოსახლეობა ძირითადად შედგებოდა სამი ეთნიკური ერთეულისაგან: ქართველთაგან, მეგრულ-ქანებისაგან და სვანებისაგან, რომლებიც მონათესავე ენებზე ლაპარაკობდნენ და ერთი და იგივე კულტურა ჰქონდათ. მაგრამ ქართველი ხალხის ჩამოყალიბების ისტორიას ახსიათებს არა მარტო სამი უახლოესი მონათესავე ტომობრივი ჯგუფის გაერთიანება. არამედ სხვა ტომობრივი ერთეულებისაც. რომლებიც განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე იმყოფებოდნენ.

ერთ ჯგუფად გაერთიანებული სამივე ერთეულისათვის საერთო ენად ხდება ქართული ენა, ჯერ კიდევ წინა ქრისტიანულ ხანაში, რომელიც კავკასიის მრავალრიცხოვანი ტომობრივი ენებისაგან განსხვავდებოდა იმით, რომ იგი საზოგადოებრივი მნიშვნელობით საერთო ენას წარმოადგენდა. ხანგრძლივი კულტურული პროცესის შედეგად იგი ხდება კავკასიური საზოგადოებრიობის ენად კავკასიის მნიშვნელოვან ტერიტორიაზე.

ძველ ქართულ საისტორიო წყაროებში ხაზგასმით აღნიშნულია, რომ ქართველები მკვიდრად ენათესავენებიან კავკასიის ყველა ტომს.

მონათესავე ქართველი ტომებისა და ხალხების მთლიან ერთეულად გარდაქმნისა და გაერთიანების პროცესი, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ ქრისტიანობის ხანამდე სწარმოებდა. სამწუხაროდ, ჯერჯერობით შეუძლებელია, თუნდაც დაახლოებით, დადგინდეს იქნეს ამ

პროცესის წარმოშობის დასაბამი. უდავოდ მცდარია შეხედულება, რომელიც ამერიკა-კონტინენტში ქართველ ტომებს და მათი მონათესავე ეთნიკური ჯგუფების გამოჩენას განიხილავს, როგორც შემოჭრას სხვა ადგილას ჩამოყალიბებული ტომობრივი გაერთიანებისა, რომელმაც თან მოიტანა მატერიალური კულტურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი ფორმები. ყოველ შემთხვევაში, ამერიკა-კონტინენტში ქართული ეთნიკური კოლექტივის ჩამოყალიბება, როგორც ტომობრივი გაერთიანებისა, მოხდა არა უგვიანეს შავი ზღვის სოხუმ-ბათუმის სანაპიროებზე ბერძნული ახალშენების დაარსებისა; ლინგვისტური ანალიზი ზოგიერთი ტომობრივი სახელებისა, რომლებიც უმთავრესად შენახულია ასურულ ლურსმულ წარწერებში და დაბადებაში, მაგალითად. თაბალები, თუბალები, მუშკები (მუსკები) და სხვა, და კლასიკურ მწერალთა უფრო გვიანდელი ცნობები შესაძლებლობას გვაძლევს წამოეყენოთ ჰიპოთეზა ამ ტომების ნათესაობის შესახებ ქართველ ეთნიკურ ერთეულებთან, რომლებიც თანდათან მიიწვედნენ სამხრეთიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთისაკენ, განსაკუთრებით, ურარტუს საბოლოო დაცემის შემდეგ.

თუმცა ხალხთა გადასახლების ცალკეული ფაქტი ისტორიულად დამტკიცებულია, მიგრაციის თეორია, რომელიც ცდილობს, კულტურათა ცვლა ახსნას ახალი ხალხის გამოჩენით, მოითხოვს კრიტიკულ მიდგომას. გადასახლების უდავო ფაქტი შეიძლება კულტურის შემდგომი წინსვლის ერთ-ერთ მიზეზად მივიჩნიოთ, მაგრამ განვითარების ერთი საფეხურის შემდგევით შეცვლა არ შეიძლება დაეუკავშიროთ ახალი ხალხის მოსვლას. ქართველი ხალხის და, კერძოდ, მისი ძირითადი ეთნიკური ერთეულის ისტორიისათვის კი ჯერჯერობით არ გაგვაჩნია საკმარისი მონაცემები, რომლებიც უფლებას მოგვცემენ დაგვედგინოთ მისი გენეტიკური კავშირი ან იგივეობა არქაული მცირე აზიის ამა თუ იმ ისტორიულ ხალხთან.

მართალია, უკანასკნელი გამოკვლევები ანიერკაეკასიის. განსაკუთრებით კი საქართველოს უძველესი ისტორიის სფეროში¹ საბაბს გვაძლევენ ქართველთა პირდაპირ წინაპრებად ვიგულისხმობთ ცალკეული ტომი, რომელიც მცირე აზიაში ცხოვრობდა, მაგრამ ეს გამოკვლევები, რომლებიც ძირითადად ემყარებიან ენობრივ ანალიზს და წერილობითი წყაროების კრიტიკულ გარჩევას, კიდევ საჭიროებენ არქეოლოგიურ დადასტურებას.

ქართველი ხალხის წარმოქმნის პროცესი ჯერ კიდევ გამოურკვეველია; შეუძლებელია განისაზღვროს ამა თუ იმ ძველი ხალხის ტომობრივი და რასიული კუთვნილება, ვიდრე წინასწარ არ იქნება დადგენილი, თუ რომელ საზოგადოებრივ-ეკონომიურ ფორმაციას ეკუთვნის მისი საზოგადოებრივი წყობილება. გათხრებათ მოპოვებული მასალების მეცნიერულ შესწავლაზე დამყარებული არქეოლოგიური ფაქტები ადგენენ, რომ ამიერკავკასიის მთელი ტერიტორია და ნაწილობრივ მცირე აზიის ჩრდილო რაიონები ეჭირათ კულტურით მონათესავე გვაროვნულ-ტომობრივ ერთეულებს, რომელთაგან ზოგიერთმა მაღალ კულტურულ განვითარებას მიაღწია.

არ უარეყოფთ რა ცალკეული ტომობრივი ერთეულების შინაგანი გადაჯგუფების ისტორიულ ფაქტს, განსაკუთრებით ეანის სამეფოს დარბევისა და სკვითებისა და კიმერიელების შემოსევის შემდეგ, მაინც უნდა ვალიაროთ, რომ საქართველოს და ამიერკავკასიის მოსახლეობის ძირითადი მასივი ადრინდელია და მუდამ ცხოვრობდა ამ ტერიტორიაზე. ქართველი ხალხის წინაისტორი-

სათვის არსებით ინტერესს წარმოადგენს ქართველებისათვის ან ქართველი ტომებისათვის მონათესავე, მაგრამ არა მათთან გაიგივებულ ხალხების მატერიალური კულტურის თავისებურებათა დასუსტება. შემდგომი გამოკვლევები კავკასიის არქეოლოგიის სფეროში საშუალებას მოგვცემენ უფრო ზუსტად განესაზღვროთ იმ ცალკეული კულტურის ხასიათი და გავრცელების ფარგლები, რომლებიც კავკასიის ტერიტორიაზე არსებობდა, მაგრამ აქ საჭიროა დიდი სიფრთხილე: ასე მაგალითად, კობანური კულტურა, რომელსაც ცალკე გამოყოფენ, დასავლეთ საქართველოში აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალების მიხედვით, მკიდროდ უკავშირდება ამიერკავკასიის ბრინჯაოს ხანას და მისი გაერცელების რაიონი გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე წინათ ფიქრობდნენ. ამიტომ ამიერკავკასიის რომელიმე ცალკე რაიონის, კერძოდ საქართველოს, ძეგლების სერიოზული შესწავლა შეუძლებელია მთელი კავკასიის ძეგლების შესწავლის გარეშე².

ძველი კავკასიის მხატვრული კულტურის თემატიკაში წამყვან როლს ასრულებს ცხოველების გამოსახულება. აღნიშნული ეპოქის სახვითი ხელოვნების ძეგლების შესწავლა ავლენს განსაკუთრებულ სტილს ცხოველების გამოსახულებაში, რომელსაც ჩვენ უფლება გვაქვს „კავკასიური“ ვუწოდოთ. ამ გარემოებას, უდავოდ, დიდი მნიშვნელობა აქვს სახვითი ხელოვნების საერთო ისტორიისათვის; კავკასიური სტილის უადრეს გამოვლენას, ჩვენ ვხედავთ განთქმულ მაიკოპის ყორღანის³ მხატვრულ ნაქეთობებში. მაიკოპის ყორღანის

¹ Г. А. Меллишвили, О происхождении грузинского народа, Тбилиси, 1952.

ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. I, ტფილისი, 1928, გვ. 17—21.

А. Х а х а н о в. Древнейшие пределы расселения Грузии по Малой Азии, Западн. Кавк. Отд. Георг. О-ва, кн. XXII, вып. VI, Тифлис, 1903.

ს. ჯანაშია, თებალ-თაბალ, ტბარენი, იბერი, აკად. ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიის და მატერიალური კულტურის ისტორიის ინსტიტუტის მოამბე, I, ტფილისი, 1937, გვ. 185—421.

ა. კ. შ ა ნ ი ძ ე, ტობაღის ეტიმოლოგიისათვის, ენიმოს მოამბე, I, ტფილისი, 1937, გვ. 79—81.

² В. Б. Плотровский, Археология Закавказья, Ленинград, 1939.

გ. გობჯიშვილი, არქეოლოგიური გათხრები საქართველოში, თბილისი, 1952.

³ В. Б. Фармаковский, Арханческий период в России, МАР, вып. 34, СПб, 1914.

ინვენტარს, განსაკუთრებით ორივე ვერცხლის თასს ცხოველების გამოსახულებით, ჩვეულებრივად აკუთვნებენ აღრინდელი ხანის სამხრეთ მესობოტამიის მხატვრული კულტურის წრეს; მათი კავკასიური წარმოშობა საექვოდაა მიჩნეული. პირველი შეხედვით აღნიშნული მოსაზრება თითქოს მართებული ჩანს. ცხოველების გამოსახულება მაიკოპის ორივე თასზე განიჩევა მოძრაობათა და პოზების თავისებური ნატურალიზმით და განსაკუთრებით კი ტიპიური ნიშნების მხატვრული განზოგადებით, რაც დამახასიათებელია სამხრეთ მესობოტამიის ხელოვნებისათვის. მაიკოპისვე ყორღანში ნაპოვნია ხარების მცირე ფიგურები, რომლებიც ამშვენებდნენ სამარხ ბალდაქინის სვეტებს; ოდნავ დახრილი თავი თავისებური ფორმის გრძელი რქებით, ფეხების მოძრაობა და სხეულის ფორმების ხაზგასმულობა მათ ექსპრესიას ანიჭებს. იმავე ხასიათისაა ხარებისა და ლომების გამოსახულება სამარხი ბალდაქინის ოქროს მცირე ფილებზე.

ერთ-ერთი ვერცხლის თასის ყელზე გამოსახულია კავკასიონის ქედი ორი მწვერვალით, იალბუზითა და მყინვარწვერით. ქედის მახლობლად ხეებს შორის დგას დათვი, რომელიც ხის შტოებისაკენ იწევს. ორი მდინარე, რომლებიც კლაკნილი ზოლის სახით ეშვება, ერთვის სასმისის ქვედა ნაწილზე — ფსკერზე გამოსახულ ზღვას. მის შუა ნაწილში გამოსახულია ერთ მწკრივად მიმავალი კანჯარი (ონაგრი), ლომი და ორი ხარი. ონაგრის ზემოთ მდინარეში ჩანს მცურავი ფრინველის ფიგურა; მეორე ფრინველი გამოსახულია ლომის ზემოთ. ზღვის გარშემო წარმოდგენილია ცხოველების მეორე წრე: ჯიხვი; ეფხვი (ფოცხერი), თხისრქა და ტახი. ცხოველები სქემატურადაა მოცემული პროფილში. საერთო სტილი გვაგონებს სამხრეთ მესობოტამიის ხელოვნების აღრეულ ძეგლებს. ოსტატი ხშირად ტოვებს წვრილმან დეტალებს და მთავარ ყურადღებას აქცევს მოძრაობის და ფიგურის ზოგადი მასების გად-

მოცემას. ცხოველების თვალებს და ბეწვს იგი ზოგადად და სქემატურად აღნიშნავს. იგივე ხერხები ემჩნევა მთის ქედის გადმოცემის მანერაშიაც; მიუხედავად იმისა, რომ კავკასიონის მთელი მთაგრეხილი გამოსახულია მეტად ლაკონურად და სქემატურად, მკვეთრად გამოირჩევა ორი მთავარი მწვერვალი — მყინვარი და იალბუზი თავისი დამახასიათებელი პროფილითი (ტაბ. 10).

მაიკოპის ყორღანის მხატვრულ ინვენტარს ახასიათებს ერთიანი მხატვრული სტილი — მეტად თვისებური ნატურალიზმი სინამდვილის ასახვაში, რომელიც ამავე დროს ფორმის განზოგადებასა და სქემატურობას შეერწყმის. მაიკოპის თასს მთის ქედის გამოსახულებით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სახვითი ხელოვნების ზოგადი ისტორიისათვის, როგორც პეიზაჟის უძველეს გამოსახულებას, რომელიც გადმოსცემს მის გარკვეულ რეალობას.

ცხოველების გამოსახულება თრიალეთის ვერცხლის თასზე და ვერცხლის სარწყულზე ემიჯნება მაიკოპის ყორღანის მხატვრულ ნაკეთობებს და წარმოადგენს ამ სტილის შემდგომი ევოლუციის ბრწყინვალე ნიმუშს. თრიალეთის არქეოლოგიური გათხრები, რომელსაც ხუთი წლის (1936—1940) განმავლობაში აწარმოებდა საქართველოს სსრ სახკომსაბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილება ბ. კუ ფ ტ ი ნ ის ხელმძღვანელობით, ნათელ შუქს ჰფენს საქართველოს უძველეს კულტურას, საშუალებას გვაძლევს დღემდე განცალკევებული მაიკოპის ყორღანის კულტურა დაეუკავშიროთ ამიერკავკასიის და დაეაკვირდეთ მის შემდგომ ისტორიულ განვითარებას.

თრიალეთის გათხრებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მთლიანად ამიერკავკასიის უძველესი კულტურის შესწავლისათვის. ბ. კუ ფ ტ ი ნ ის მონოგრაფია, გამოქვეყნებული საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მიერ, წარმოადგენს მოპოვებული არქეოლო-

გიური მასალების პერიოდიზაციისა და აბსოლუტური ქრონოლოგიის დადგენის პირველ მეცნიერულ ცდას¹.

ბ. კუ ფ ტ ი ნ ი ს არქეოლოგიურმა გათხრებმა გამოავლინა სხვადასხვა ეპოქის მრავალრიცხოვანი ძეგლი: დაწყებული ზედა პალეოლითით, რომელიც თრიალეთში წარმოდგენილია უმთავრესად ობსიდიანის კულტურით, ნეოლითით, ენეოლითით და განვითარებული ბრინჯაოს კულტურით, რომელიც წარმოდგენილია ძირითადად ყორღანული სამარხებით, ვიდრე ანტიკურ, სასანურ სამარხებამდე და ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ საფლავებამდე.

გამოკვლევებმა დაგვიანება, რომ მდინარე ხრამის შუა და ზემო ხეობაში ძველად საკმაოდ ხშირი მოსახლეობა ყოფილა; აქ შენახულია უძველესი მატერიალური კულტურის და ხელოვნების მრავალრიცხოვანი ძეგლები, რომელთა შესწავლას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ საქართველოს, არამედ მთელი ამიერკავკასიის ისტორიისათვის. ცალკე უნდა იქნეს გამოყოფილი ყორღანული სამარხების ინვენტარი; მეტად ძვირფასი ინვენტარი აღმოჩენილ იქნა შუა ბრინჯაოს ხანის ყორღანებში. ბ. კუ ფ ტ ი ნ ი ს მიერ გამოკვლეული ყორღანები (42) წარმოდგენენ თრიალეთის უძველესი მოსახლეობის სოციალური ზედაფენის წარმომადგენლების ერთადმიანიან სამარხებს და მდიდარი არის სამარხი ინვენტარის შემადგენლობის მხრივ. ამ სამარხებისათვის დამახასიათებელია რკინის სრული უქონლობა, იარაღის იშვიათობა (ნაპოვნია ბრინჯაოს შუბი ვერცხლის მასრით და ვერცხლის ხანჭლით XV და XVII საუკუნეების სამარხებში) და ცხენის უყოლობა თრიალეთის ფაუნაში. ზოგიერთ ყორღანში

აღმოჩენილია არქაული ტიპის ხის ოთხთვალა ურმები, რომლებიც გათვალისწინებულია ხარების შესაბმელად. უნდა აღინიშნოს, რომ მრავლად გვხვდება მოხატული კერამიკა შავ კრიალა, წითელ ან ბაც ზედაპირზე, და დიდი რაოდენობით ოქროს ან ვერცხლის მხატვრული ნივთები, შემკული „ოვანი“ ჩუქურთმით, უძველესი ტიპის გრეხილით (ფილიგრანით) და ზოგჯერ რთული კომპოზიციებით.

თუ მხედველობაში მივიღებთ ყველა ამ მონაცემს, ჩვენ შესაძლებლობა გვექნება აღნიშნული ძეგლები დავათარილოთ II ათასწლეულის შუა წლებით ჩ. წ-მდე.

მაიკოპის ყორღანის ვერცხლის თასების გამოსახულებათა დამახასიათებელი სტილისტური თავისებურებანი აშკარად ჩანს ცხოველების ვერცხლის მანერაში თრიალეთის ვერცხლის თასზე და ვერცხლის სარწყულზე. ორივე ძეგლი აღმოჩენილია ერთმანეთისაგან საკმაოდ დაშორებულ ადგილებში, მაგრამ სტილით და მთელი არქეოლოგიური კომპლექსის ხასიათით მეტად ახლო დგას და ქრონოლოგიური თვალსაზრისით განსხვავება მათ შორის არც თუ ისე დიდი უნდა იყოს.

განსაკუთრებით შესანიშნავ მონაპოვარს კურუხ-ტაშის ყორღანის ინვენტარში წარმოდგენს ვერცხლის თასი (სიმაღლე 110 მმ, დიამეტრი 90 მმ, წონა 250 გრამი), რომელიც ნაპოვნია 1938 წლის აგვისტოში, წალკის (თრიალეთის) ექსპედიციის წევრის არქეოლოგ მ. ი ვ ა შ ჩ ე ნ კ ო ს მიერ (ტაბ. III). თასი კარგადაა შენახული, თუმცა ფეხზე და შუაზე მცირე ბზარი აქვს, რადგან დასაფლავების წესის შესრულების დროს მიწასთან ერთად ჩაყრილი იყო ქვის ლოდები და თასი გაიქცლიდა. თასი შემდეგში რესტავირებულ იქნა.

¹ გ. გ ო ბ ე ჯ ი შ ვ ი ლ ი, არქეოლოგიური გათხრები საბჭოთა საქართველოში, თბილისი, 1952.

Б. А. Куфтун, Археологические раскопки в Триалети, т. I, Тбилиси, 1941, №. Рацензиები ამ ნაშრომზე: Т. С. Пассек, Вестник древней истории, 1946, I, стр. 141—152.

М. Н. Артамонов, Вестник Академии Наук СССР, 1942, № 9—10.

Ellis H. Minns, Trialeti, Antiquity, № 67, sept. 1943, p. 129—235.

C. F. A. Schaeffer, La date des kourganes de Trialeti, Antiquity. A quarterly Review of Archeology, № 60, december, 1943, p. 183—187.

თასი შემკულია ორი რთული კომპოზიციით: ფრიზის სახით. ქვემო ფრიზი ცხოველების გამოსახულებით მოთავსებულია რელიეფურ ხაზოვან ჩარჩოსმაგვარ მოხატულობაში. რომელიც გარსშემოუყვება მთელ იასს; ქვემო ფრიზის ზედა ზოლი მას ზემო ყრიზთან აკავშირებს. ამ უკანასკნელის ზემოთ მოცემულია საკვეთით ამოჭრილი ხაზოვანი ორნამენტის ზოლი, რომელიც შვეული ზოლებით გაყოფილია თანაბარი ზომის სწორკუთხედებად. ეს სწორკუთხედები შეესებურება საკვეთით გამოყვანილი მრუდე ხაზებით, რომელთა მიმართულება უჩრდობში ურთიერთ საწინააღმდეგოა და ერთმანეთს ცვლის. გრავირებულ ორნამენტს უჭირავს თასის ზედაპირი — ქვედა ფრიზის ჩარჩოდან თასის ფეხამდე.

ორნამენტის მოტივი (ფოთლების მოხაზულობა სიბრტყეზე ურელიეფოდ) მეტად აღრინდელია და. უდავოდ, მომდინარეობს სუმერული თასების ღაროვანი დეკორიდან; ეს თასები ურის დისტანციას მიეკუთვნება¹.

ხელოვნების ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ზემო ფრიზის გამოსახულებებს: კომპოზიციის ცენტრში შემალღებულ ადგილზე დადგმულ უზურგო ტახტზე ზის ღვთაების ფიგურა, რომელსაც აწულ მარჯვენა ხელში თასი უჭირავს; მობრძილი მარცხენა ხელი. გადმოცემულია რაკურსით. ხელის მტევანი არ ჩანს; ფიგურა ნახევრად მობრუნებულია მაყურებლისაკენ, თავი მოცემულია პროფილში: ადამიანის პირისახის მაგივრად გამოსახულია ცხოველის თავი (ნიღაბი). ტანსაცმელი ფორმით უახლოვდება ხეთურ ჩაცმულობას, რომლისაგანაც ოგი განსხვავდება დიდად ამოჭრილი გულისპირით; მთავარი განსხვავება მდგომარეობს ფართო, ლითონის ნაჭედ მოჩუქრთმებულ „ხეთური“ სარტყლის უქონლობაში, რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული ხეთებში.

ღვთაებას ფეხებზე წინიდან ჩამოფარებული აქვს გრძელი, ფოჩის სახის მოკაზმულობა, რომელიც გვაგონებს სამოსელის მდიდარ მოკაზმულობას ასურულ ძეგლებზე. მას ფეხზე აცვია ხეთებისათვის დამახასიათებელი კვინტიანი ფეხსაცმელი. ეგრეთ წოდებული „ხეთური“ ტიპის კვინტიანი ფეხსაცმელი გეხვდება ამიერკავკასიის მრავალ ძეგლზე მაგალითად, რ. ვი რ ხ ო ვ ი ს მიერ გამოქვეყნებულ ბრინჯაოს სარტყლების მოკვდილობაზე. 1936 წ. თრიალეთში ბ. კუფტინის მიერ ნაპოვნი ბრინჯაოს სარტყელზე და სხვ.

ღვთაების ფიგურის წინ დგას დიდი ჭურჭელი მაღალ ფეხზე. მის გვერდით — ოვალური თასი. ორივე სარწყული შემკულია ორნამენტით.

თასის ოსტატმა იცოდა ფიგურების სხვადასხვა პლანში გადმოცემის ხერხები; სამსხვერპლოს აქეთ-იქით კვარცხლბეკზე გამოსახულია ორი „ზვარაკი“ — ერთი წინა რიგზე, მეორე — მაღალ სამსხვერპლოს უკან, რომელიც ნაწილობრივ ფარავს მას. ცხოველების სხეულზე შვეული ხაზებით აღნიშნულია ბეწვი, თავზე მცირე მორჩია — ყური ან ჩქა.

ღვთაების ცენტრალურ ფიგურას უახლოვდება ოცდაორი არსებისაგან შემდგარი პროცესია ცხოველის თავებით და გრძელი კულებით, რომელთაც თითო მოგრძო სასმისი უჭირავთ მარჯვენა ხელში. ისინი ლამაზ ფრიზს ქმნიან, რომელიც მოცემულია თანაბრათვიანობის (ისოკეფალიის) პრინციპით. პოზების ერთგვარობა კომპოზიციას საზეიმო სახეს და მონუმენტურობას აძლევს, რაც შოგვაგონებს კლდეზე გამოსახულ რელიეფებს. მიმავალი ფიგურების ტანისამოსი ტახტზე მჭდარაჲს სამოსელს ჰგავს. ფეხსაცმელები აგრეთვე ხეთური ტიპისაა.

იბადება კითხვა: ეს ფიგურები წარმოადგენენ ღვთაებათა ან ძველი აღმოსავლეთის ხალხებში ძლიერ გავრცელებულ ცხოველისათვიან გენიათა გამოსახულებას, თუ ოსტატ-

¹ G. Contenau, Manuel d'archéologie orientale, t. III, Paris, 1928, p. 1551, fig. 959.

მა გამოსახვა ადამიანები ცხოველთა ატრიბუტებით? თასის ყურადღებით შესწავლა საშუალებას გვაძლევს ვუპასუხოთ ამ კითხვაზე: ყველა ფიგურას სახეზე მიფარებული აქვს ნილაბი ცხოველის თავის გამოსახულებით, რომელიც კისრისაგან ზოლით არის გამოყოფილი. ცხოველის თავი გლუვია, ბეწვი აღნიშნულია ხაზებით; ყურის ფორმა ადამიანისაა; თავზე აღნიშნულია თმა, რომელიც კონტურის ხაზით გამოყოფილია ცხოველის თავისაგან.

ნიობებს, როგორც ცნობილია, ატარებდნენ საზეიმო პროცესიის მონაწილეები ჯერ კიდევ სუმერულ ხანაში. ურის დინასტიის უძველესი სამარხების გათხრის დროს, ადრინდელი სუმერების მხარეში ნაპოვნია ოქროს მუზარადი. ყურებისათვის ამოჭრილი ადგილებით, რომელზეც წინ, უეჭველია, დამაგრდებოდა ცხოველის ნილაბი¹. ძველ ეგვიპტეში. ოზირისის მისტერიების დროს², ცხოველების ნილები შეადგენდა ქურუმების აუცილებელ ატრიბუტს.

ლუვრში დაცულია ანუბისის ხის ნილაბი მოძრავი ქვედა ყბით³. ნილები იხმარებოდა ძველი აღმოსავლეთის სხვა ხალხების რელიგიურ მისტერიებშიც. ყოველივე ეს იმაზე მიგვითითებს, რომ ზემოაღნიშნული კომპოზიციის სიუჟეტს შეადგენს გარკვეული რელიგიური რიტუალი. ცნობილია, რომ მრავალი ადრინდელი ხალხები, შემდეგ კი ზოგიერთი ჩამორჩენილი ხალხები რელიგიური ცერემონიების დროს იცვამდნენ ტოტემ-ცხოველის ნილებს, ტანისამოსს რთავდნენ მისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტებით და სხვ. ცნო-

ბილია, რომ ჩვენში და აგრეთვე კავკასიის ყველა ხალხებში ნილებების გამოყენება რელიგიური მისტერიების დროს განსაკუთრებით გავრცელებული იყო⁴.

მჯდომარე ღვთაების ზურგს უკან გამოსახულია ღვთაებრივი ხე — „ხე ცხოვრებისა“, რომელიც ძლიერ გავრცელებულია ძველი აღმოსავლეთის ყველა ხალხთა ხელოვნებაში⁵, ასურელების, ბაბილონელების, ხეთების და სხვ. ამ ხის შედარება ყველა სხვა ცნობილ ამგვარ გამოსახულებებთან არკვევს, რომ თასზე გამოსახულია არა პალმა, არამედ კედარი, რომელიც თავისი ფორმით მოგვაგონებს ცხოვრების ხეს ერთ-ერთ ხეთურ რელიეფზე⁶. ცხოვრების ხე თასზე ფრიზის სიმაღლისაა: ქვემოთ ხის ძირში გამოსახულია ორი მდინარე, ალბათ ტიგროსი და ეფრათი. ექვგარეშეა, რომ აქ გამოსახულია მდინარეები, რადგან ხის ფესვები, ისე როგორც მისი ღერო მოცემულია პარალელური ჰორიზონტალური ხაზებით, მდინარეები კი ვერტიკალური გაზიდული ხაზებით.

ღვთაებრივი ხის („ხე ცხოვრებისა“, „ხე ცნობადისა, კეთილისა და ბოროტებისა“) აქეთ-იქით, უკლებლივ ყველა ძეგლზე, გამოსახება ღვთაება, ან ფრთოსანი გენია, ზოგჯერ არწივის თავით. თასზე და, მასთან შედარებით, ისეთ გვიან ძეგლზე, როგორცაა მახვილის ქარქაში მეღაგონოვის განძიდან⁷, ეს გამოსახულებები არ არსებობს.

ძველი აღმოსავლეთის ხალხების წარმოდგენით „ცხოვრების ხეს“ ჰქონდა სასწაულებრივი თვისებები: იგი იყო ნაყოფიერების, სიბრძნის, ყველა საიდუმლოთა ცოდნის,

¹ G. Contenau, Manuel d'archéologie orientale, t. III, Paris, 1928, p. 1525, fig. 934.

Klingbeil, Kopf-Masken und Maskierungszauber in den antiken Hochkulturen, Berlin, 1935, Taf. XXVIII.

² A. Moret, Mystères Égyptiens, Paris, 1924, p. 270.

³ იქვე, ტაბ. XXVII.

⁴ R. Bleichschteiner, Masken und Fastnachtsbräuche bei den Völkern des Kaukasus, Olsterreich Zeitschrift für Volkskunde N. S., 6, 1952, S. 3—76.

⁵ Nell Perrot, Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mesopotamie et d'Elam, Paris, 1937.

⁶ O. Weber, L'art hittite, Paris, 1922, pl. 175.

⁷ Е. Придики, Мельгуловский клад, МАР, 31, СПб., 1911, табл. III.

და ბოლოს უკვდავების წყარო. ასურელებისა და ბაბილონელების წარმოდგენით, სამოთხე მდებარეობდა იქ, სადაც ევფრატი და ტიგროსი ზღვას ერთიან, ხოლო ხე ცხოვრებისა ჩრდილს ჰტენდა ოკეანეს. მისგან ეონავდა უკვდავების ცვარი. ხე, რომელიც ირანში ცნობილია სახელწოდებით „haoma“, ინდოეთში „homa“ გაიგივებული იყო ცხოვრების ხესთან. ყოველ სახლში იყო როდინი ღვთაებრივი ფილთაქით. ღვთაებრივი სასმელის მოსამზადებლად. ამ როდინს ისევე იცავდნენ. როგორც ღვთაებრივ ცეცხლს; სასმელის მომზადებისას სრულდებოდა ღვთისმსახურება, რომლის დროსაც ჰურტელი მალა ექირათ. რომ იგი სუნთქვით არ წაებლწათ.

ზემო ფრიზის სიუჟეტის განსაზღვრისათვის დიდად საყურადღებოა ცენტრალური ფიგურის წინ დადგმული ორი ჰურტლის ფორმა. დიდი ჰურტელი წარმოადგენს ღვთაებრივი სასმელის საცავს, რადგან სამსხვერპლოს, ანუ ბომონის ფორმა ძველ ბაბილონურ, ასურულ და ხეთურ ხელოვნებაში სრულიად სხვაგვარია.

ახლო პარალელს, მცირე სამსხვერპლო ჰურტლისათვის, ჩვენ ვხედავთ უფრო აღრინდელ ძეგლებში. სუმერული ეპოქის რელიეფზე. პატესი გუდეა (2350 წ. ჩ. წ-მდე) რწყავს მცენარეს ჰურტელში, რომელიც აღწერილ ჰურტელს გვაგონებს¹. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს თრიალეთში გვიანი ბრინჯაოს ხანის ყამირის სამარხებში ნაპოვნი ანალოგიური ფორმის თიხის ჰურტელი².

ამრიგად, თასის ზემო ფრიზი გამოსახავს ღვთაებრივი სასმელის — უკვდავების სასმელის მომზადებისა და დარიგების რიტუალს. ეს სიუჟეტი, მხოლოდ უფრო მოკლე რედაქციით გვხვდება სუმერული ეპოქის ძეგლებზე. რელიეფებზე და ბაბილონურ ბეჭდებზე,

და იგი გენეტიკურად ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება.

საქართველოს უძველესი ხანის ისტორიასთან დაკავშირებული მასალების შესწავლა. რომელიც პირველად მეცნიერულად დაამუშავა აკადემიკოსმა ი. ჭავჭავიძემ³, შესაძლებლობას გვაძლევს დავაზუსტოთ თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული სიუჟეტის შინაარსი. ირკვევა, რომ ყველა ქართველ ტომს წარმართობის ხანაში ბევრი საერთო ჰქონდა ჩვეულებებში და რელიგიურ მისტიკრიებში, რომელთა შორის განსაკუთრებული ადგილი ეკირა ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ სხვადასხვა კულტს. განსაკუთრებით გავრცელებული იყო მამრობითობის ნაყოფიერების ძალის მქონე ღვთაების სახე, რომელსაც, სენანეთის მასალების თანახმად ეწოდებოდა „ტულეფია-მელია“. ამ ღვთაების კულტთან დაკავშირებული იყო რამდენიმე ძველი წესი. ყველაზე სრული ცნობები ამ კულტის შესახებ შეკრებილი აქვს სენანეთის ყოფა-ცხოვრების, ენისა და ფოლკლორის დიდ მცოდნეს არსენ ონიანს.

აკადემიკოსმა ი. ჭავჭავიძემ აღნიშნული პირის მიერ შეკრებილი მასალების შესწავლის საფუძველზე, ღვთაება ტულეფია-მელიას სახელის ეტიმოლოგიური ანალიზის პირველი ცდა მოგვცა. მიუხედავად ამისა, ჩვენს ცნობებს სენანეთის ნაყოფიერების ღვთაების კულტის შესახებ სისრულე ვერ ახასიათებს. საჭიროა ადგილობრივ შეიკრიბოს დამატებითი ცნობები, რომლებსაც შეუძლიათ ნათელი მოპოვონ ძველი საქართველოს წინაქრისტიანულ რწმენათა ნაკლებად შესწავლილ სფეროს. სენანეთის ფოლკლორში შემონახული ნაყოფიერების ღვთაების შედგენილი სახელის ეტიმოლოგია, გამორკვეული არ არის. დღემდე ამოცანად

¹ M. Iastrow, Bildermappe zur Religion Babyioniens und Assyriens, Leipzig, 1912, Abb. 83.

² Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, 1941, табл. I, II.

³ ი. ჭავჭავიძე, ქართველი ერის ისტორია, წ. I, თბილისი, 1928, გვ. 59.

რჩება ღვთაების სახელწოდების მეორე ნაწილი — „მელია“.

ანტიკური რელიგიის, კულტებისა და მითების მკვლევარი ს. რეინაქი აღნიშნავს, რომ ნაყოფიერებისა და მცენარეულობის ღვთაებას დიონისეს ძველად თაყვანს სცემდნენ მელიის სახით, ისე როგორც რომში მარსს თაყვანს სცემდნენ მგლის სახით; აქედან, დიონისეს სახელწოდება — ბასსარეუს, ბასსაროს. ცნობილია, რომ ბაქნანალების დროს მენადები წამოიხამდნენ მელიის ქურქს: აქედან მათი სახელწოდება „ბასსარია“. ძველი მწერლების მოწმობით, თრაკიელები და ლიდიელები ატარებდნენ სამოსელს, რომელსაც ეწოდებოდა „ბასსარიდეს“ და მას გარკვეული კავშირი ჰქონდა დიონისეს კულტთან. ფრეზერმა დიდი ხანია რაც აღნიშნა, რომ დიონისეს კულტი — იმავე ხასიათს ატარებს. როგორცაც ნაყოფიერების ღვთაებათა ატიისის, ადონისის, თამუზისა და ოზირისის კულტი.

ნაყოფიერების ღვთაების კულტი გავრცელებული იყო ხეობებში, და როგორც დადგენილია ახალ მკვლევართა მიერ, ნაყოფიერების ღვთაებას ეწოდებოდა ტელეფინი; იგი ცნობილი იყო პროტოხეთური ხალხისთვის ძლიერ აღრინდელ ხანაში. შენახულია ძველი ნაწილობრივ დეფექტური ტექსტი, რომელიც სრულ წარმოდგენას გვაძლევს აღრინდელი ხეობების ნაყოფიერების ამ მამრობითი ღვთაების შესახებ².

ნაყოფიერების ღვთაებათა სახელების დამთხვევას აღრინდელ ხეობებსა და თანამედროვე სვანეთში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს რელიგიის ისტორიისათვის. ხეობებში ტელეფინის კულტის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული მასალები შესაძლებლობას არ გვაძლევს გამოვარკვეოთ, იყო თუ არა ხეობების რელიგიურ წარმოდგენაში მელია დაკავშირებული

ნაყოფიერების ღვთაებასთან, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა დიონისეს კულტში. სვანურ თოლკლორში შენახულია გარკვეული კვალი მელიის კავშირისა ტელეფინთან. როგორც ცნობილია, დიონისეს კულტში მრავალი აღმოსავლური ელემენტია, და სავსებით შესაძლებელია, რომ აღრინდელი ხეობების რელიგიამ გარკვეული გავლენა მოახდინა დიონისეს კულტზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ მ. შახერმეიერმა³ გამოავლინა, ეტრუსკების ღვთაება, ტელეფინის კულტი მომდინარეობს აღმოსავლეთიდან. ამ ღვთაების ეტრუსკული სახელწოდება „ტელეფას“ სავსებით ემთხვევა სვანურ „ტელეფიას“ (ინტერესს მოკლებული არ იქნება აღვნიშნოთ, რომ იმერეთში ერთ სოფელს ტელეფა ეწოდება).

ამრიგად, თრიალეთის ვერცხლის თასის ზედა ფრიზის სიუჟეტის გამოცნობა სიძნელეს არ წარმოადგენს. თასზე გამოსახულია საზეიმო მისტერია, რომელშიც მონაწილეობას იღებენ ქურუმები ნაყოფიერების ღვთაებასთან დაკავშირებულნი ტოტემური ცხოველის ატრიბუტებით, და მათ ხელში უპყრიათ „სიცოცხლისა“ და „უკვდავების“ წყლით სავსე თასები.

ქვემო ფრიზზე გამოსახულია ცხოველები — ირმები (რქიანი ხარ-ირმები და ურქო ფურ-ირმები). საქართველოს და ჩრდილოეთ კავკასიის ბრინჯაოს ხანის ხელოვნებაში ირმის გამოსახულება ხშირია. ამ ირმების უახლოეს ანალოგიას ვხედავთ მაიკოპის თასზე (ტაბ. 1); ცხოველები თრიალეთის თასზე შედარებით მეტი სიმშრალითაა გადმოცემული. ვიდრე მაიკოპის თასზე. ეს გარემოება იხსნება იმით, რომ თრიალეთის თასი ეკუთვნის გაცილებით უფრო გვიან ხანას, ვიდრე მაიკოპის თასი.

¹ S. Reinach, Cultes, mythes et religions, t. I, Paris, 1905, p. 108-109.

² A. Götz, Kulturgeschichte des alten Orients, Kleinasien, München, 1933, S. 134-136.

³ M. Schachermeyer, Telephas und Etrusken, Wien Studien, B. 47, Wien, 1929, S. 154-160,

თრიალეთის თასი გვიჩვენებს განვითარების შემდეგ ეტაპს, როდესაც უკვე შემოღებულია ფრიზული კომპოზიციის წესი, რიტმულობა ფიგურების დაყენებაში, პირობათობა მოძრაობათა გადმოცემაში. მხოლოდ ქვემო ფრიზის ცხოველთა გამოსახულებას შერჩენილი აქვს მაიკოპის თასის¹ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი რეალისტური ტრადიცია.

1938 წელს თრიალეთში ვათხრების დროს ნაპოვნია ვერცხლის სარწყული, რომელზედაც წარმოდგენილია ნადირობის რთული სცენა (ტაბ. 2). კომპოზიცია თავისუფლადაა გაშლილი. არ არის შეზღუდული ფრიზული სქემის ჩარჩოებით და სარწყულის მთელ ზედაპირს მოიცავს. მნიშვნელოვანი ნაწილები კომპოზიციისა დაკარგულია, მაგრამ სქემა მთლიანად სავსებით ცხადია. იგი წარმოადგენს ბრინჯაოს სარტყლის მოჭედობათა კომპოზიციების განმეორებას. თავისი სტილით ცხოველები ძალიან ახლო დგანან ვერცხლის თასის ქვემო ფრიზზე მოთავსებულ ცხოველების გამოსახულებებთან.

სარწყულზე წარმოდგენილი სიუჟეტი ჩვეულებრივია გვიანი ბრინჯაოს ხანის სარტყლებისათვის, რაც საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ დათარიღება. მაგრამ, ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ ცხოველები სარტყელებზე უფრო სქემატურადაა გამოსახული, ვიდრე თრიალეთის სარწყულზე და თასზე.

თრიალეთის თასი და სარწყული თავისი თემატიკით და სტილისტური ხასიათით საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებულ ძველი ხელოვნების უძვირფასეს ძეგლებს წარმოადგენენ. ისინი გენეტიკურად უკავშირდებიან კავკასიის უძველეს ხელოვნებას, მაი-

კოპის ყორღანის ხელოვნებას და უკანასკნელის განვითარების შემდეგ ეტაპს წარმოადგენენ. ამასთანავე, ორივე ძეგლი უშუალოდ დაკავშირებულია საქართველოს და ძველი აღმოსავლეთის კულტურის უძველეს კერებთან. ორივე ძეგლი უსათუოდ ეკუთვნის ურარტუს სახელმწიფოს წარმოქმნის წინა პერიოდს და მიეკნის კულტურის აყვავების ეპოქას ემთხვევა.

თრიალეთის უფრო აღრინდელ ყორღანში ნაპოვნია მშვენივრად ნამუშევარი, მთლიანი ნაჭრიდან გამოჭედილი ოქროს თასი, რომელიც თავისი ფორმით ურში აღმოჩენილი სუმერული ოქროს თასის² განმეორებას წარმოადგენს. მეორე ყორღანში აღმოჩენილია ქალის ოქროს თავსაბურავი, რომელსაც მოკვეთილი კონუსის ფორმა აქვს³. იგი გამზადებულია ორი ოქროს ფირფიტიდან: ერთი ფირფიტიდან დამზადებულია კონუსი, მეორედან — ფუძე.

კონუსის ზედაპირი შეკეთულია კლაკნილი ორნამენტით; იგი შედგება ორი, პარალელურად გაყვანილი წერილი, ამობურცული ზოლისაგან. ზოლებს შორის მოთავსებულია ამობურცული ბირთვების რიგი. მისი ფუძე ორნამენტირებულია ბირთვების იმავე ორნამენტით, რომელიც მოთავსებულია წრეში.

ქალის ამ თავსაბურავს ზუსტი ანალოგია მხოლოდ ხეთურ ხელოვნებაში მოეპოვება. ქალის მაღალი თავსაბურავი, რომელიც ამკობს ქაშანურის მცირე ქანდაკებას — ე. წ. გველებიან ქალმერთს კნოსიდან (კუნძული კრეტა), მცირე ქანდაკებას პესტოფიდან⁴ და აგრეთვე რეკონსტრუირებული თავსაბურავი ჩერტომლიკის ყორღანიდან⁵ არ უდგება აღწერილ ტიპს. ზუსტად ამგვარი თავსაბურავი აქვს ბერლინის მუზეუმში დაუღულ ქალის

¹ Ш. Я. Амиранашвили, Серебряный кубок из Триалети, ВДИ, 1947, № 2, стр. 150—157 (ილუსტრაციები).

² G. Contenau, Manuel d'archéologie orientale, t. III, p. 152, fig. 933.

³ Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Тб., 1941, стр. 98, табл. ХСІХ.

⁴ Charbonneau, L'art Egeén, Paris, 1929. pl. XXVII.

⁵ ИИМК, т. I, Л., 1921, стр. 169—192.

ბრინჯაოს ხეთურ ქანდაკებას (ქალღმერთი კიბელა), რომელიც თარიღდება II ათასწლეულით ჩ. წ-მდე¹. კლაკნილი ორნამენტი, როგორც ცნობილია, ძლიერ იყო გავრცელებული მიკენის ხელოვნებაში² და კნოსის კერამიკაში³, ამობურცული ბირთვები კი ორნამენტულ მოკაზმულობაში ტიპურია მიკენის გათხრებში მოპოვებული ოქროს დიადემისათვის⁴.

საიუველირო ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს XVII ყორღანში მოპოვებული ოქროს თასი (ტაბ. 5), რომელიც ორნამენტირებულია სპირალური მორთულობით, მდიდრადაა შემკული ქვებითა და მარცვლოვანი ბირთვებით; დეკორული ჰოტივის მხრივ მას ერთადერთი ანალოგია მოეპოვება უ. დე მორგანის⁵ მიერ მოპოვებული ხანჯლის ქარქაშის მოკაზმულობაში და რკინის ხანის დასაწყისით თარიღდება.

საიუველირო ხელოვნების ისტორიისათვის დიდად საყურადღებოა VIII ყორღანში ნაპოვნი ოქროს მანიაკი⁶. იგი შედგება ოქროს ბუდეში ჩასმული აყიყის კულონისა და მარცვლოვანი ბირთვებით შემკული ოქროს მძივებისაგან, რომელთა დიამეტრი 3,5 სანტიმეტრს აღწევს, ბუდე შემკულია მარცვლოვანი ბირთვებით და ქვებით. მძივები შიგნიდან ცარიელია, შედგება ორი ნაწილისაგან; ყველა ეს მძივი ცოტად თუ მეტად განსხვავდება ერთმანეთისაგან და დაფარულია ფილიგრანით, ქვებით და მარცვლოვანი ბირთვებით; დამახასიათებელია, რომ მარცვლოვანი ბირთვები მილურსმულია ზედაპირზე და არაა შედუღებული.

ამვე ყორღანში ნაპოვნია ორი თავისებური სამკაული მოზრდილი ოქროს ხვეულების

სახით, რომლებშიც, როგორც ჩანს, გაიყრებოდა თმის ნაწნაეები. ისინი ძლიერ მოგვაგონებენ ოქროს სამკაულებს სუმერული დედოფლის უძველესი სამარხიდან ურში⁷.

ბრინჯაოს ხანის სამარხების შესწავლა უდიდესი რაოდენობის მასალას გვაძლევს: სხვადასხვა სახის კერამიკას, იარაღს, მძივებსა და სამკაულების მდიდარ ასორტიმენტს. სამარხების ინვენტარი ძლიერ განსხვავდება ყორღანული სამარხების ინვენტარი-საგან, რაც, უდავოდ, იმაზე მიგვიბრუნებს, რომ ამ ტიპის სამარხები ეკუთვნის ძველი თრიალეთის მოსახლეობის სხვა, უფრო დაბალ სოციალურ საფეხურზე მდგარ ფენას. 1937 წელს გახსნილია ასზე მეტი სამარხი, რომელიც ნათელს ჰფენს საქართველოს მხატვრული წარმოების უძველეს პერიოდს, მის ისტორიულ ურთიერთობას წინა აზიის დიდ კულტურულ ცენტრებთან.

საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილების მიერ ხრაპკისის წყალსაცავის ტერიტორიაზე ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრები, წინასწარი მეცნიერული დამუშავების შედეგადაც მნიშვნელოვან დასკვნებს იძლევა. არა მხოლოდ მდინარე ხრამის, არამედ მთელი წალკის რაიონი მჭიდროდ იყო დასახლებული ჯერ კიდევ ქვის ხანაში; აქ საშუალება გვეძლევა დავაკვირდეთ მხატვრული კულტურის განვითარებას ადრეული ბრინჯაოს ხანიდან დაწყებული შუა საუკუნეებამდე.

ნაპოვნი მონათული კერამიკა, ოქროს ნივთები, თასი რიტუალური სიუჟეტით, ქალის ოქროს თავსაბურავი და სხვა გვიჩვენებენ, რომ თრიალეთის მაღალი განვითარებული კულტურა და მხატვრული წარმოება, შემო-

¹ O. Weber, L'art hittite, Paris, 1922, pl. II.

² Charbonneau, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XIV, I.

³ იქვე, III.

⁴ K. Schuchardt, Schliemans Ausgrabungen, Leipzig, 1891, S. 421, Abb. 258.

⁵ J. de Morgan, Mission scientifique au Caucase, pl. III.

⁶ Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Трпалети, Тб., 1941, стр. 94, рис. 97, табл. XCIV, XCV.

⁷ იქვე, გვ. 97.

ტანილი არ იყო ძველი აღმოსავლეთის ან ეგეოსის სამყაროს რომელიმე ცენტრიდან. ამას მოწმობენ, როგორც ობსიდიანის, ოქროს და სხვა ადგილობრივი ნედლეულის ბაზები (ოქროს მოპოვება მდინარე ხრამის ხეობაში ახლაც წარმოებს), ისე თავსაბურავის ფორმა ქალის სამარხიდან, ოქროს თასის და საფეთქელზე თმის ნაწნავების სამაგრი ოქროს ხეულების ფორმა. მარცვლოვანი ბირთვების შესრულების ტექნიკა, მძივების შემკობა ძვირფასი ქვებით. გრეხილის (ფილიგრანის) გამოყენება მიგვიტოთებს ადგილობრივ ტრადიციებზე, რომლებიც ქართულ ოქრომქედლობაში თითქმის დღემდეა შენარჩუნებული.

ამირგად, 1936—1940 წლებში გათხრებმა ფარდა ახადა ქართული კულტურის ისტორიული განვითარების დღემდე უცნობ პერიოდს; ეს კულტურა თავისი მნიშვნელობით შესაფერადვილს დაიქერს კაცობრიობას კულტურისა და სახვითი ხელოვნების განვითარების ისტორიაში.

მეტალურგიული კულტურის განვითარების შემდეგი, ე. ი. მესამე ეტაპი კავკასიაში და საქართველოში წარმოდგენილია მრავალრიცხოვანი კულტურული კომპლექსით, რომელსაც ფორმებისა და შესრულების ტექნიკური ხერხების სიმდიდრით და მრავალფეროვნებით წამყვანი ადგილი უჭირავს კავკასიის არქეოლოგიაში. ამ პერიოდის ქრონოლოგიური მიჯნები განისაზღვრება II და I ათასწლეულით ჩ. წ-მდე. მის განმასხვავებელ ნიშნებს შეადგენს ტექნიკური შესრულების მაღალი დონე, მხატვრული ფორმის სიფაქიზე, ფანტაზიის სიმდიდრე, მისწრაფება წმინდა ორნამენტური შემკულობისაღპი. მიუხედავად იმისა, რომ უქანასკნელ დრომდე ძირითადი ყურადღება დათმობილი ჰქონდა კავკასიის კულტურის განვითარების ამ პერიოდის შესწავლას, დღემდე მაინც არ მოგვეპოვება არც ერთი ცალკეული მონოგრა-

ფიულ გამოკვლევათა შემაჯამებელი, განვაზოგადებელი ნაშრომი, რომელიც შესაძლებლობას მოგვცემდა, გვემსჯელა მთლიანად ამიერკავკასიისა და მისი ცალკე რაიონების უძველესი მოსახლეობის სოციალურ სტრუქტურაზე.

აღნიშნული პერიოდის მეცნიერული შესწავლის თანამედროვე მდგომარეობა შესაძლებლად ხდის დავსახოთ კავკასიასა და ამიერკავკასიაში ამ კულტურის გავრცელების ორი ძირითადი რაიონი, რომელთაგან თითოეულს საკუთარი სტილი აქვს სახვითი ხელოვნების სფეროში.

პირველი რაიონის შემადგენლობაში შედის მთლიანად დასავლეთ საქართველო და ნაწილობრივ აღმოსავლეთ საქართველო (მდინარე არაგვის ჩათვლით), და აგრეთვე კავკასიის მთაგრეხილის დასავლეთ ნაწილის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფერდობები. რადგან ამ რაიონის მრავალ ადგილში აღმოჩენილია კობანის (ჩრდილოეთ ოსეთი) სამარხის მონათესავე კულტურა, ამიტომ ამ ტერიტორიაზე აღმოჩენილი კულტურული კომპლექსი მთლიანად აღინიშნება ტერმინით „კობანური“.

მეორე კულტურული კომპლექსის გავრცელების ტერიტორია მოიცავს დანარჩენ აღმოსავლეთ საქართველოს (უმთავრესად კახეთს), დასავლეთ აზერბაიჯანის ნაწილს, ჯავახეთ-მესხეთსა და საქართველოს მოსაზღვრე სომხეთის ჩრდილოეთ რაიონებს. მასში შედის ეგრეთ წოდებული რედკინის ბანაკი, კალაქენტის სამარხი და ელენდორფის ყორღანები და სხვ.

ე. და ა. დე მორგანების¹ არქეოლოგიურმა გათხრებმა ტალიშსა და ლენქორანში, გამოავლინეს არქეოლოგიურ ძეგლთა განსაკუთრებული ჯგუფი, რომელიც ზეპოაღნიშნული კულტურული კომპლექსების სინქრონულია, მაგრამ იმდენად თავისებურია, რომ საჭირო ხდება გამოვეყოთ იგი მესამე

¹ Т. Пассек и Б. Латынин. Очерк донстории Северного Азербайджана, Известия общества обследования и изучения Азербайджана, № 3, Баку, 1926, стр. 112—157; А. А. Иессен. К вопросу о древнейшей металлургии меди на Кавказе, М.-Л., 1935, стр. 111—192.

დამოუკიდებელ კულტურულ კომპლექსად ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე.

უახლესი გამოკვლევები ამ სფეროში გვიჩვენებენ, რომ ისტორიულად დასაბუთებულია პირველი რაიონის კულტურის აღნიშვნა ტერმინით „კოლხური“, დღეისათვის მოძველებული ტერმინის „კობანურის“ ნაცვლად, თუმცა მისი გავრცელების რაიონი ვაცილებით სცილდება ადრინდელი კოლხეთის საზღვრებს. ვინაიდან მეორე კულტურული კომპლექსის გავრცელების რაიონი სცილდება იბერიის გეოგრაფიულ საზღვრებს, უფრო სწორი იქნება ეუწოდოთ მას არა „იბერიული“, არამედ „იბერიულ-მესხურ-ალბანური“.

თითოეული კულტურული კომპლექსის დახასიათება ისტორიული და ქრონოლოგიური თვალსაზრისით ჩვენს პირდაპირ აპოკანას არ შეადგენს. ჩვენ მხოლოდ ზოგადად დავახასიათებთ პირველ ორ კულტურულ კომპლექსს და განსაკუთრებით გამოვყოფთ იმ მასალას, რომელიც უშუალოდ ეხება სახვით ხელოვნებას. უფრო დეტალურა, ღრმა შესწავლა შესაძლებლად ხდის დაზუსტებულ იქნას სათითაოდ ყველა კომპლექსის შემადგენლობა და გამოიყოს ქვეჯგუფები, რომელთაგან თითოეულს ჰქონდა გავრცელების მკვეთრად შემოფარგლული გეოგრაფიული რაიონი, შეიარაღების შერჩეული ფორმა. ტიპი და საკუთარი სტილი ხელოვნების წარმოებებში.

ა. ი ე ს ე ნ მ ა, ამიერკავკასიის მეტალურგიული კულტურის სამი ძირითადი კომპლექსის შესწავლის საფუძველზე, აღნიშნა, რომ დასავლეთ საქართველოს II და I ათასწლეულთა მიჯნაზე ბრინჯაოს წარმოებაში პირველი ადგილი ეკიზა. კოლხური კულტურისათვის ტიპურია მოხდენილი ფორმის ბრინჯაოს ცულები და ბრინჯაოს სარტყლის

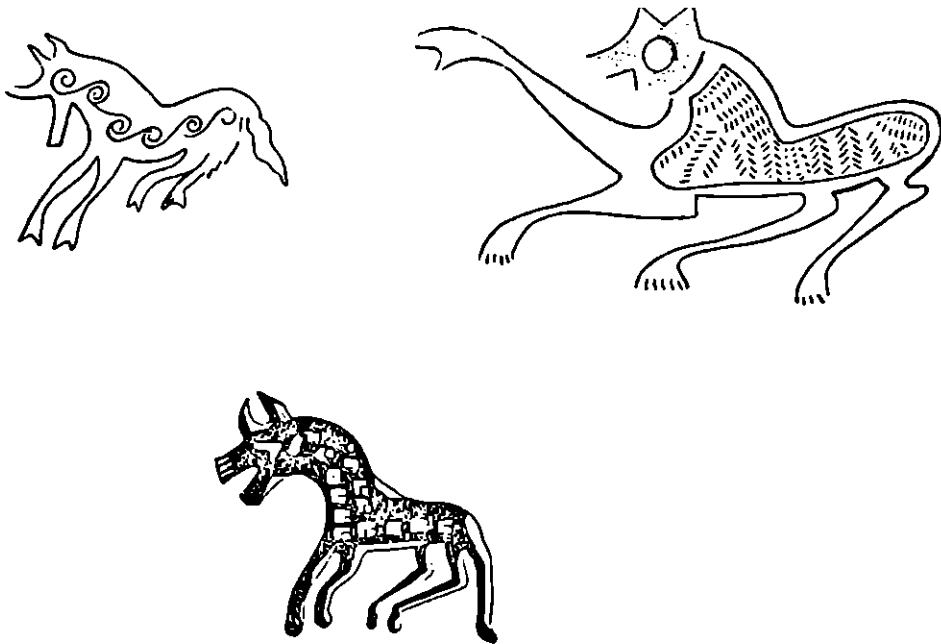
ბალთები. ბრინჯაოს ცულების და ბალთების დეკორში სჭარბობს ცხოველთა გამოსახულება. ძირფესვიანად შეიცვალა ცხოველების გამოსახულების სტილი. რეალისტურმა მიდგომამ, რომელიც დამახასიათებელია უფრო ადრინდელი ხანის ძეგლებისათვის (მაიკოპის ყორღანი, შუა ბრინჯაოს ხანის თრიალეთის ყორღანები) ადგილი დაუთმო სტილიზაციას, იმდენად ძლიერს, რომ ცალკეულ შემთხვევაში შეუძლებელი ხდება ცხოველების გამოცნობა. ცხოველის ფიგურას, რომელიც თითქმის ყოველთვის გამოსახულია მოძრაობაში, ზოგჯერ წმინდა ორნამენტური ხასიათი აქვს.

ცხოველების გადმოცემა კოლხურ ხელოვნებაში. დიდი თავისებურებით ხასიათდება: თავი მეტწილად მიბრუნებულია ზურგისაკენ, წინა ფეხები შიგნითაა მობრუნებული, სხეულის უკანა ნაწილი აწეულია ზევით, მუცელი კი ძალზე დაწერილებულია.

ცხოველთა გამოსახულების აღწერილი კომპოზიციური სქემა გეხედება, როგორც ბრინჯაოს კულტურის განვითარების მეორე საფეხურის ადრეულ ძეგლებზე — ბრინჯაოს ცულებზე, ისე ბრინჯაოს სარტყლის ბალთებზე, რომლებიც ელინისტური ეპოქით თარიღდებიან. საკითხს ამ სქემის წარმოშობის შესახებ, არსებითი მნიშვნელობა აქვს ადრინდელი კავკასიისა და შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროების სახვითი ხელოვნებას ისტორიისათვის. იგი პირველად გეხედება კობანურ ბრინჯაოს ცულებზე, რომლებიც მიეკუთვნება იმ ხანას, წინ რომ უძღვის ადრინდელ სკვითურ ხელოვნებაში „ცხოველთა“ სტილის ჩამოყალიბებას. სკვითურ ხელოვნებაში „ცხოველთა“ სტილის შესწავლა, როგორც წინასწარი კვლევა-ძიებიდან ჩანს, დაგვანახვებს, რომ იგი წარმოიშვა და განვითარდა არა ხეთური ხელოვნების ტრადიციებზე, როგორც ამას თავის დროზე ფიქრობდა ბ. ფ ა რ მ ა კ ო ვ ს კ ი ჯ, და არა ურარ-

¹ А. А. Иессен, დასახ. ნაშრ., გვ. 115—116.

² Б. В. Фармаковский. Арханчский период на юге России. МАР, вып. 34, II., 1916, стр. 15-78.



3. კოლხურ-კობანურ ხელოვნებაში გავრცელებულ ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულების ვარიანტები.

ტუს ხელოვნების ზეგავლენით, როგორც ამბობდა მ. როსტოვეცივი¹, არამედ აღრინდელი კოლხეთის სახვითი ხელოვნების უეპველი ზეგავლენით.

ცხოველთა სამყარო, რომელიც ასე მდიდრადაა წარმოდგენილი აღრინდელი კოლხეთის ხელოვნებაში, ძირითადად შეიძლება ორ ჯგუფად გაიყოს. პირველს უნდა მიეკუთვნოს ცხოველების და ფრინველების რეალური გამოსახულება. მეორე ჯგუფს, რომელიც მეტად მდიდრადაა წარმოდგენილი, მიეკუთვნება იმდენად მრავალფეროვანი ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულება, რომ მისი ზუსტად გამოცნობა სწორად სავსებით შეუძლებელია. ეს ჯგუფი გაერთიანებულია ერთი მხატვრული პრინციპით: მხატვარი იღებს ობიექტურ სინამდვილეში არსებული გარკვეული ცხოველების დამახასიათებელ ელე-

მენტებს და აერთებს ისე, რომ შედეგად ვლუბულობთ ერთ მთლიან ორგანიზმს.

აღრინდელი მესოპოტამიის, ეგვიპტის, არქაული ელადის ხელოვნებაში ფანტასტიკურ არსებათა გამოსახულება სხვა მხატვრული პრინციპით განისაზღვრება. ამ ქვეყნების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია რეალურად არსებული ცხოველებისათვის ან ადამიანისათვის ტიპური ორი, უფრო იშვიათად სამი ელემენტის ისეთი შეერთება (ადამიანის თავის და ხარის სხეული, ადამიანის თავი და ლომის სხეული, წელს ზემოთ ადამიანი, ქვემოთ კი ცხენის სხეული და სხვ.), რომლის დროსაც ცალკეული შემადგენელი ნაწილის გამოყოფა სიძნელეს არ წარმოადგენს. ფანტასტიკურ არსებათა გამოსახულება ხელოვნებაში დაკავშირებულია რელიგიურ მსოფლმხედველობასთან და ძვირფას მასა-

¹ М. И. Ростовцев, Эллинизм и иранство, Пг., 1918, стр. 45.

ლას წარმოდგენს რელიგიის ისტორიისათვის.

კავკასიის ძეგლებზე გამოსახული პირველი ჯგუფის ცხოველები უმეტეს შემთხვევაში, მიუხედავად მათი ძლიერი სტილიზაციისა, მაინც შეიძლება ზუსტად იყოს გამოცნობილი. არქეოლოგმა რ. ვირხოვმა¹ ორჯერ სცადა განესაზღვრა აღრინდელი კავკასიის ბრინჯაოს ნივთებზე გამოსახულ ცხოველთა ზოოლოგიური ტიპები.

მართალია, იგი მხედველობაში იღებდა, რომ სტილიზაციის დროს აუცილებელია ფორმების ცვლილებები, მაგრამ იგი ძნელად გადასალახ დაბრკოლებებს შეხვდა; მისთვის ყოველთვის ნათელი არ იყო, რა უნდა მიკუთვნებოდა რეალური სახეების პირობითს გადმოცემას და რა უნდა ჩათვლილიყო მხატვრული სტილიზაციის პროდუქტად. არქეოლოგმა ა. მილერმა², საყურადღებო მონოგრაფიაში, რომელიც ეხება ძაღლის გამოსახულებას, მიუთითა ამ ცხოველის რამდენიმე გამოსახულებაზე, აღრინდელი ხანის კავკასიისა და განსაკუთრებით კობანური კულტურის საგნებზე. მაგრამ მის მიერ საილუსტრაციოდ მოყვანილი მაგალითები ყოველთვის დამაჯერებელი არ არის. ხშირად ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებას, რომელსაც, უდავოდ, საკრალური მნიშვნელობა აქვს, იგი განმარტავს როგორც ძაღლის სტილიზებულ გამოსახულებას.

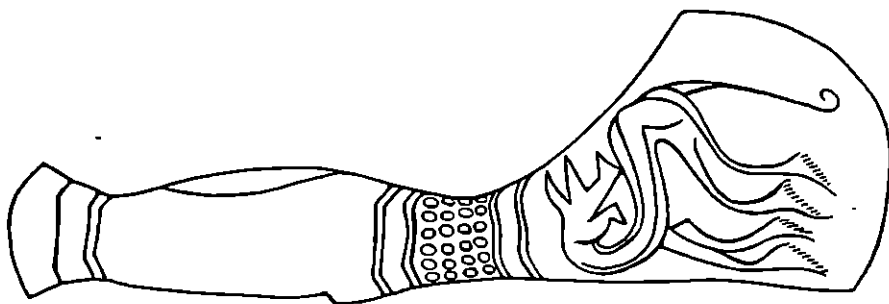
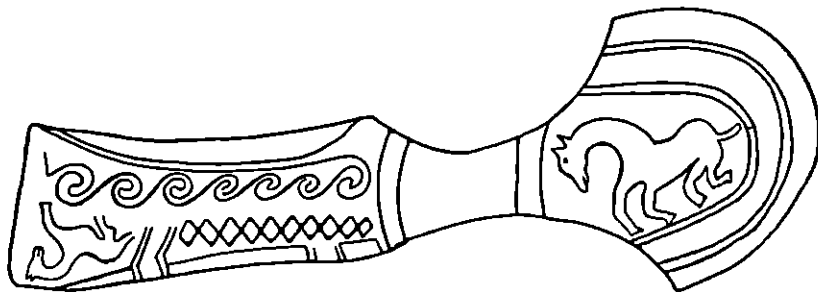
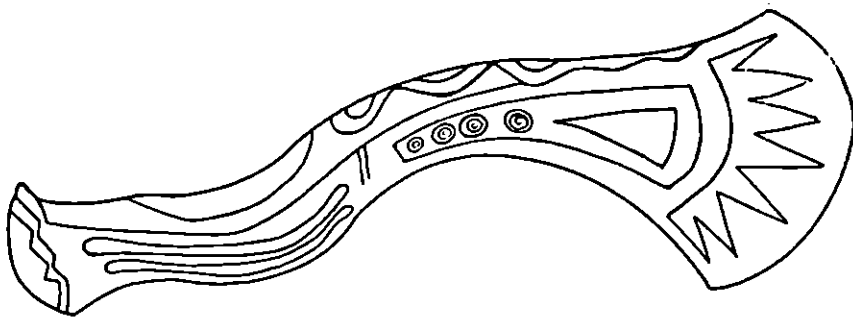
გვიანი ხანის კობანის ხელოვნებაში ხშირია შინაური ცხოველების — ხარის, ცხენის, ძაღლის, ვერძის და სხვ. გამოსახულება. უფრო აღრინდელ ხანაში სჭარბობს გარეული ცხოველების — ირმის, მგლის, დათვის, მტრედის, თევზების გამოსახულება. ზოგ საგანზე, განსაკუთრებით იარაღზე და განთქმულ კობანურ ბრინჯაოს ცულებზე, ცხოველების გამოსახულების გარდა, ეხედავთ ორნამენტულ შემკულობას: სპირალებს, ჯერებს, ტალღისებურ პარალელურ ხაზებს, ექვსკიმიან ვარდულს (ვარსკვლავი) და სვასტიკას. დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ნაპოვნი ცულები ორ ჯგუფად იყოფა. ცულების პირველ, უფრო აღრინდელ ჯგუფს, ახასიათებს ზოგადი ფორმის სიტლანქე, სიმძიმე და ორნამენტული შემკულობის სიღარიბე. საფიქრებელია, რომ ამ ცულებს მხოლოდ პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდათ.

მეორე ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ დიდი რაოდენობით ნაპოვნი მოხდენილი, თავისებური ფორმის ბრინჯაოს ცულები, რომლებიც „კობანური“ ცულების სახელით არის ცნობილი მთელ მსოფლიოში. მოხდენილად გაზნეკილი, მოგრძო პირი, წახნაგოვანი, ოდნავ წაგრძელებული ყუა ხან მომრგვალებული, ხან მოკვეთილი ფორმისაა და მდიდარი გეომეტრიული დეკორი, რომელიც თითქმის მთელ ზედაპირს ფარავს, მის დამახასიათებელ ნიშნებს წარმოადგენს (ნახ. 4). ძეგლების ამ ჯგუფს დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის. ფორმის პლასტიკურობა ახასიათებს კოლხეთის აღრინდელ მცხოვრებთა სახეით ხელოვნებას არა მხოლოდ განვითარებულ ბრინჯაოს ხანაში, არამედ ვაცილებით გვიან დროშიც. ეგრეთ წოდებული „სკეითური“ და „ანტიკური“ პერიოდების ხელოვნებაში აღრინდელი კოლხეთის ხელოვნების მხატვრული სტილი განვითარების ახალ ფაზას განიცდის.

ეგრეთ წოდებული „კობანური“ ბრინჯაოს ცულის საერთო ფორმის პლასტიკურობა ეფარდება გრაფიკულ მონატულობას. ეს უკანასკნელი შეიცავს სპირალურ წყვეტილსა და უწყვეტ გადახლართულ კულულებს, გადაბმულ ოთხკუთხედებსა და წრეხაზებს, (წერტილით შუაგულში), გრეხილებსა და რთულ წნულებს. გვხვდება ცულები, რომელთა ორივე

¹ R. Virchow, Über die Kulturgegeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentierten Bronzegürtel aus trauskaukasischen Gräbern, Berlin, 1895, და მისივე Das Gräbenfeld von Koban, Berlin, 1883, S. 54.

² A. A. Миллер, Изображения собаки в древностях Кавказа, ГАИМК, т. II, II., 1922, стр. 287—324.



4. კობანური ტიპის ბრინჯაოს ცულები.

მხარეს, გეომეტრიული სახეების გარდა, გამოსახულია ირემი, ძაღლი, ფრინველი, გველი, თევზი. მაგრამ მეტწილად გვხვდება ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულება, რომელიც

ძალიან გავრცელებულ მოტივს წარმოადგენს ძველი კოლხეთის ხელოვნებაში. ხშირად აგრეთვე ცხოველების გვერდით მოთავსებულია სტილიზებული მზე, მთვარე და ვარსკვლავი.

ცულები ამგვარი ნახატებით აღმოჩენილია აფხაზეთის ტერიტორიაზე. ქ. ქუთაისის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია ზემოაღნიშნული ტიპის ცულის რამდენიმე ეგზემპლარი, გამოკვლეული მ. ივ ა შ ჩ ე ნ კ ო ს მიერ¹. იდენტური ძეგლები ცნობილია კობანის სამარხის გათხრებიდან².

სხვადასხვა ცხოველებისა და ასტრალური სხეულების გამოსახულების ერთად გამოსახვას, უძველად გარკვეული საფუძველი აქვს სიუჟეტის სემანტიკაში, რომლის გამოვლენა დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. შეიძლება გარკვევით ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენ ნადირობის გამოსახულებასთან არა გვაქვს საქმე; ძეგლების შესწავლა გეუბნება, რომ ცხოველებისა და ასტრალური სხეულების შეფარდებას უფრო სიმბოლური მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. ცხოველებს გამოსახულება ჩვენ უნდა განვიხილოთ არა როგორც რეალური სინამდვილის გადმოცემის ცდა მხატვრული საშუალებით, არამედ როგორც სიმბოლურ სახეებში გადმოცემული ადრინდელი ხანის რელიგიური წარმოდგენების გამოსახულება. საბჭოთა არქეოლოგებმა, განსაკუთრებით ი. ი. მ ე შ ჩ ა ნ ი ნ ო ვ მ ა³, მოგვცეს მატერიალური კულტურის ცალკეული ძეგლის და მათ შორის კავკასიის უძველესი ძეგლების სემანტიკის განმარტების ცდა; მათ ნაწილობრივ მიემხრო ეენის არქეოლოგი ჰანჩარი⁴, რომელიც შეეცადა აღნიშნული პრობლემის გადაწყვეტას, მაგრამ უშედეგოდ, ეინაიდან იგი კულტურის ისტორიის სფეროში ცალკეულ მოვლენათა რასიული წარმოშობის თვალსაზრისზე დარჩა.

ბრინჯაოს ხანის ადამიანის მხატვრული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ის, რომ ადამიანის წარმოდგენაში რეალური სი-

ნამდვილიდან აღებული ყოველი კონკრეტული მოვლენა, რომელიც შეადგენს ამ სინამდვილის ნაწილს, აღიქმება ამავე დროს, როგორც მისი სიმბოლო. ბრინჯაოს ცულების დეკორში წარმოდგენილი ასტრალური ნიშნები გამოსახვენ მზეს, მთვარეს, ვარსკვლავებს, ე. ი. ზეცის ელემენტებს; ფრინველი ამ ასპექტში აგრეთვე წარმოადგენს ელემენტს, რომელიც ცას ეკუთვნის, ცხოველები დედამიწას ეკუთვნიან. თევზები და ქვეწარმავალნი კი შეადგენენ წყლის ელემენტებს. ისინი ახასიათებენ ქვესკნელს; სპირალები და ტალღისებური ხაზები ძველ ორნამენტულში, როგორც ეს არქეოლოგების მიერ საესებით მართებულადაა დადგენილი, წყლის გრაფიკულ გამოხატულებას წარმოადგენენ.

კობანურ-კოლხურ ხელოვნებაში დიდი ადგილი უჭირავს ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებას. იგი ხშირად გვხვდება არა მხოლოდ ბრინჯაოს ტულ-ჩუგლუგების დეკორში, არამედ ცალკე გამოსახულებათა სახით. მისი დამახასიათებელი ნიშნებია: წვრილი წაგრძელებული კისერი, მომცრო მომრგვალებული თავი, განიერი წაწვეტებული ყურები, ფართოდ დაღებული ხახა. დიდრონი თვალები, მოგრძო სტილიზებული სხეული. გრძელი, ბოლოში სპირალურად ხეული აწეული კუდით, ელასტიკურად შეკეცილი კიდურები, რომლებსაც ზოგჯერ ფართლის ფორმა აქვთ.

ცხოველის პოზა დინამიკურია: ზოგჯერ თავი მობრუნებული აქვს ზურგისკენ; სხეულის წინა ნაწილი დაშვებული აქვს, უკანა აწეული. მთლიანად ფიგურის კომპოზიციური სქემა თავისი მოხაზულობით გვაგონებს პორიზონტალურად გაჭიმულ შეუყრავ რვიანს. სხეული დაფარულია მოკლე ხაზებით, ზოგ-

¹ М. Ивашенко, Материалы к изучению культуры колхов, Тбилиси, 1941, стр. 3—8.

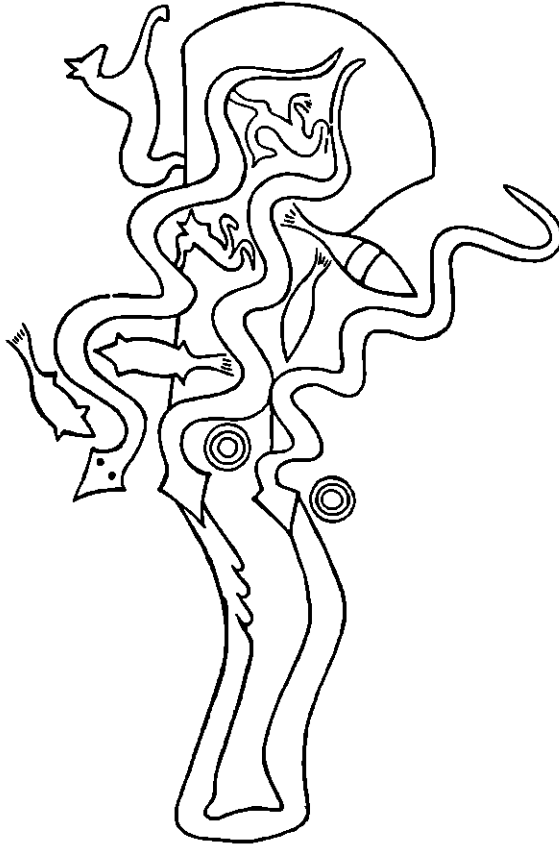
² П. С. Уварова, Материалы по археологии Кавказа, вып. VIII, М., 1900.

³ И. И. Мещанинов, Закавказские поясные бляхи, СМОНПР, вып. XV, Махач-кала, 1926, стр. 195—232 და სხვ.

⁴ Fr. Hancaq, Probleme des Kaukasischen Tierstils, Sonderabdruck aus den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. LXV, S. 283—284.

ჯერ ორნამენტური ხვეულებით. ა. მილერის¹ აზრით, ეს არსება წარმოადგენს ძალს, რომელმაც სტილიზაციის გამო თანდათან დაკარგა უფრო აღრინდელ გამოსახუ-

ლებათათვის დამახასიათებელი რეალისტური ნიშნები. ფანტასტიკური არსების ძირითად ტიპს მრავალრიცხოვანი ვარიანტისა და ძლიერი დეფორმაციის მიუხედავად, შენახუ-



5. კობანური ტიპის ბრინჯაოს ცული.

ლი აქვს პირვანდელი გამოსახულების დამახასიათებელი ნიშნები: ფართოდ დაღებული ხახა ნიშნავს ყეფას, ფეხების დაყენება — სირბილს და სხვ. უდავოა, რომ ძალის გამოსახულებას რელიგიურ-მაგიურ მნიშვნელობას აწერდნენ, მან შესცვალა ნადირობის რთული კომპოზიცია. ა. მილერის გან-

მარტება მხოლოდ ნაწილობრივ აკმაყოფილებს სიუჟეტის სემანტიკის დადგენის ამოცანას. გაურკვეველი რჩება ასტრალური ნიშნების, თევზების, გველის, კლაკნილების და სხვა გეომეტრიული ფიგურების კავშირი ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებასთან. ი. მეშჩანინოვი² ცხოველის ფან-

¹ А. А. Миллер, Изображение собаки в древностях Кавказа, Известия ГАИМК, II., 1922, стр. 287—324.

² И. И. Мещанинов, Закавказские поясные бляхи, СМОМПК, вып. 45, стр. 214—216.

ტასტიკურ გამოსახულებას განმარტავს როგორც ეთნიკურ ტოტემს, რომელიც დამახასიათებელია განსაზღვრული ეპოქისათვის. ეს განმარტება ყველაზე მეტად შეეფერება სინამდვილეს. დასავლეთ საქართველოს, ე. ი. ისტორიული კოლხეთის მოსახლეობის ეთნიკურ სახელწოდებაში ძირითად ელემენტს შეადგენს გერ, გვერ (მარგილი, ეგრისი, ენგური, არაგვეთი და სხვ.), რაც მეგრულკანურში ნიშნავს „მგელს“. ცნობილია, რომ მცირე აზიის მცხოვრებლების, ლუბიელების აღსანიშნავად, იხმარებოდა იდიოგრამა UR, BAR, RA, რაც სუმერულ ენაზე „მგელს“ ნიშნავს¹. ლუბიელთა ნესიტური დასახელება lu-u-i-li შეეფერება ლათინურ lupus-ს. ლიკიელთა ტომობრივი დასახელება ეტიმოლოგიურად ახლო დგას ბერძნულ სიტყვასთან λυξιδ (მგელი). ძუ მგელის მიერ გამოკვებილი რომელი და რემი, მარსის ვაჟიშვილები იყვნენ, რომელსაც მის გაიგივებაჲდ ბერძნულ არესთან, თაყვანს სცემდნენ მგლის სახით.

მაშასადამე, ძველი კოლხეთის ხელოვნებაში ძირითად თემას წარმოადგენს ტომობრივი ტოტემის — მგლის გამოსახულება, რომელსაც რელიგიურ-მაგიური აზროვნების განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე გაბატონებული მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ გამოსახულების ქრონოლოგიური სიმყარე და მისი გავრცელების მკაფიოდ გამოვლენილი რაიონი, რომელიც მოიცავს ადრინდელი კოლხეთისა და ჩრდილოეთ კავკასიის დასავლეთის ნაწილის ტერიტორიას, ადასტურებენ ამ დასკვნას. ტოტემურ ცხოველს თან ახლავს ფანტასტიკური ატრიბუტები, რომელთა ახსნა

უნდა ვეძიოთ ხალხურ თქმულებაში, რელიგიურ-მაგიურ წეს-ჩვეულებებში და წარმოდგენებში.

ადრინდელი ხანის კოლხურ ხელოვნებაში ცხოველი, როგორც ირკვევა, წარმოადგენდა ტომობრივ ტოტემს — მგელს, რომელსაც განსაზღვრული ადგილი ეჭირა მაგიურ-რელიგიურ აზროვნებაში ტომის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე. ამ გამოსახულების ხანგრძლივობა და ზუსტად მოხაზული გავრცელების საზღვრები, რომლებიც დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიითა და ჩრდილოეთ კავკასიის დასავლეთ ნაწილით შემოიფარგლება, შემომოყვანილ მოსაზრებას ადასტურებს. ცხოველის გამოსახულებას ახასიათებს მთელი რიგი ფანტასტიკური ნიშნები, რომელთა ახსნა-განმარტება უძველესი ხანის ხალხურ თქმულებებსა და რელიგიურ-მაგიურ აზროვნებაში უნდა ვეძიოთ.

განვითარებულ ბრინჯაოს კულტურის ხანის ხელოვნების ნაწარმოებებში ტოტემური ცხოველი გამოსახება გრაფიკული ნახატი და მხატვრული დეკორის ძირითად მოტივს შეადგენს, მას განსაზღვრული, რელიგიურ-მაგიური მნიშვნელობა აქვს. ზოგჯერ ეს გამოსახულება დამოუკიდებელ მნიშვნელობას ღებულობს, განსაკუთრებით დეკორატიულ პლასტიკაში, სადაც იგი ჩვეულებრივად ჩაიხატება სწორკუთხედში და გამონაკლისის სახით გამოსახულია ყოველგვარი კადრის გარეშე. ადრინდელი კოლხეთის ხელოვნებაში იგი გაბატონებულია, დაწყებული ბრინჯაოს კულტურის ხანიდან ვიდრე ეგრეთ წოდებულ „სკვითურ“ პერიოდამდე, ე. ი. VI

¹ Forer, Stratification des langues et des peuples dans le Proche-Orient, Journal asiatique, t. CCX VII, 2, p. 242—243.

ს-მდე ჩ. წ-მდე. და მხოლოდ თანდათან იდევნება სხვა ცხოველების გამოსახულებით.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ძველი კოლხეთის ადრეული პერიოდის ხელოვნებაში, ნატურალისტურმა სტილმა თანდათან ადგილი დაუთმო მხატვრული ფორმის პირობით-დეკორატიულ გადმოცემას. შემდეგში, განსაკუთრებით ანტიკურ ხანაში, რეალისტური ტენდენციები ხელოვნებაში მკლავდებოდა ცხოველის ფიგურის დიდ პლასტიკურობაში, მასი პოდრაობის გადმოცემაში და სხვ.

ე. წ. „ცხოველთა“ ორნამენტი იმ წრის ხელოვნებაში, რომელსაც პირობით იბერულ-მესხურ-ალბანური ეწოდა. გამოირჩევა მხატვრული ფორმის დიდი თავისებურებით. ადრინდელი ლითონის ხანიდან ანტიკური ფორმაციის დასაწყისამდე მასში გაბატონებულ როლს ასრულებს ასტრალური ნიშნების და ფანტასტიკურ ცხოველთა გამოსახულებანი. ყველა სიუჟეტი გრაფიკული მანერითაა შესრულებული, თითქმის არა გვხვდება ცხოველების პლასტიკური გამოსახულებები, და თუ მათ ვხვდებით, ისინი უმეტეს შემთხვევაში საქართველოს სხვა რაიონებიდან არიან შემოტანილი.

ამ სტილის ნიშნები განსაკუთრებული სიცხადით გამოქვეყნებულია კალაქენტში, ქედაბეკში და ნაწილობრივ კობანის სამარხებში აღმოჩენილი ბრინჯაოს სარტყელების მოჭედობაში. რამდენიმე ხნის წინ ამგვარი სარტყელები ნაპოვნი იქნა აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე — თრიალეთში და დიდი რაოდენობით განთქმული სამთავროს სამარხების გათხრების დროს. ეს მონაპოვარი შესაძლებლობას გვაძლევს ახლებურად გავაშუქოთ საკითხი ბრინჯაოს სარტყელების მოჭედობის დეკორის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ.

ბრინჯაოს სარტყელების მხატვრულ მორთულობაში სქარბობს ცხოველების გამოსახულებები, რომლებიც ფართო ზოლით ფარავენ სარტყელის მთელ ზედაპირს. გეომეტ-

რიულ მოტივებს მხოლოდ იშვიათად აქვთ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა დეკორში. მეტწილად გავრცელებულია სამკუთხედები და სპირალები, რომელთაც ზოგჯერ რომბის ფორმა აქვთ და გვაგონებენ მიკენისა და ხეაების ხელოვნების ნაკეთობათა მხატვრულ მორთულობას.

განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება სარტყელები, რომლებზეც ცენტრალური ადგილი უჭირავს ცხოველების ფრიზულ კომპოზიციას; ფრიზი გარშემორტყმულია გეომეტრიული ორნამენტის ვიწრო ზოლით, ზოგჯერ ცხოველები მოცემულია ერთ მწკრივად ერთი და იგივე მიმართულებით: სხვა შემთხვევაში — ორ და ზოგჯერ სამ მწკრივადაც; ამასთანავე მსგავსი ტიპის ცხოველები განლაგებულნი არიან წყვილ-წყვილად, ვერტიკალურად. ზოგ შემთხვევაში ცხოველების გამოსახულებები ორ ძირითად ჯგუფად იყოფა; ისინი მწკრივებად მიდიან და ხედებიან სარტყელის შესაკრავთან. ჯგუფები რიცხობრივად მუდამ თანაბარი არ არის. ყველაზე ტიპიურია ამ მხრივ ბრინჯაოს სარტყელი თრიალეთიდან (ტაბ. 4, 5).

ზოგჯერ ცხოველები რამდენიმე ჯგუფად ნაწილდება, მაგალითად, ბრინჯაოს სარტყელზე, ყოფ. კიევის გუბერნიის სოფ. პოდგორციდან, რომელიც, როგორც ჩანს, კავკასიური წარმოშობისა უნდა იყოს. ზოგ სარტყელზე ცხოველების თითოეული ჯგუფი შემოვლებულია ორნამენტური ზოლით. ამ ტიპს ეკუთვნის ბრინჯაოს სარტყელი სამთავროდან, რომელიც დაცულია საქართველოს მუზეუმში (ტაბ. 4).

განსაკუთრებულ ჯგუფს შეადგენენ ის სარტყელები, რომლებზედაც სხვადასხვა ტიპის ცხოველები, ფანტასტიკური და რეალურად არსებული. განლაგებულია სრულიად თავისუფლად, ყოველგვარი კომპოზიციური კავშირის გარეშე, სიმეტრიის და რიტმის კანონების დაუცველად. ამგვარი სარტყელის მეტად დამახასიათებელი ნიმუში გამოაქვეყნა რ. ე ი რ ხ ო ე მ ა. კომპოზიციური თვალ-

საზრისით იგი თრიალეთის ეერცხლის სარწყულს ენათესავება (ტაბ. 2).

სომხეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბრინჯაოს სარტყლების ფრაგმენტები (ინახება ერპიტაუში და სომხეთის არქეოლოგიურ მუზეუმში), მკვეთრად განსხვავდებიან საქართველოს და ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ანალოგიური ძეგლებისაგან, და სტილით ენათესავებიან ურარტუს ხელოვნებას.

არქეოლოგიური ფაქტების შესწავლა, უდავოდ, იმაზე მიგვითითებს, რომ ბრინჯაოს სარტყლების ხელოვნება ენობილი იყო სამხრეთ კავკასიის უძველესი მოსახლეობისათვის გაცილებით ადრე ურარტუს სახელმწიფოს დაარსებამდე. როგორც ჩანს, ურარტუს ხალხმა გადაიღო ამიერკავკასიის უძველესი მოსახლეობისაგან, როგორც საყოფაცხოვრებო საგანი, ფართო, მდიდრულად მორთული სარტყელები.

სარტყელებზე ჰარბობს შემდეგი გამოსახულებები: ირემები (ხარ-ირემი და ფურ-ირემი), ჯიხვი, ხარი, ცხენი, ძაღლი, ტახი, გველი, თევზი, ადამიანი (მონადირე) და ასტრალური ნიშნები. ხშირად გვხვდება ფანტასტიკური არსებები: ცხენ-ხარი, ფასკუნჯი, ორთავიანი ოთხფეხა ცხოველი, ვეფხვისმაგვარი ცხოველი კუდით, რომელიც მთავრდება გველის თავით, ადამიანი ცხოველის თავით და სხვ.

ბრინჯაოს სარტყელის ფრაგმენტზე ხოჯალუს სამარხიდან რქოსან პირუტყვებს შორის გამოსახულია სტილიზებული ღრუბელი, რომელიც გვხვდება აგრეთვე მიკენის ხელოვნებაშიც: ქვემოთ მოთავსებულია ვარსკვლავი, წინა ფიგურის თავთან ფრინველი, უკან გამოსახულია გველი. ცხოველების რქები, თავისი მოხაზულობით, გვაგონებს ახალ მთვარეს. სამარხი თარიღდება 1310 — 1281

წლებით ჩ. წ-მდე. წარწერიანი ასურული მძივის მიხედვით¹. განთქმულ თასზე ვაფიოდან ღრუბელი და ხარები გამოსახულია საესებით რეალურად. აღნიშნული სარტყელის ფრაგმენტზე კი სტილიზებული ღრუბელი, ფრინველი და ვარსკვლავი წარმოადგენენ მხოლოდ სიმბოლოებს. ხარის მაგვარი ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულება და სამკუთხედის სახის გეომეტრიული ფიგურა აღნიშნავენ მყარ ხმელეთს, დედამიწას. ძველი და ორნამენტული წნული კი წარმოადგენს წყალს — ქვესკნელს.

აღნიშნული ძეგლები დიდად განსხვავდებიან არა მხოლოდ სტილისტურად, არამედ იდეურადაც. არ შეიძლება დავეთანხმოთ ვ. ჰერნესის და ბ. ფარმაკოვსკის მიერ წამოყენებულ დებულებას იმის შესახებ, რომ ამიერკავკასიის ბრინჯაოს სარტყელები წარმოადგენენ ადრეული — მიკენური ხელოვნების ნატურალისტური სტილის ერთგვარ ბარბარიზაციას და გადაგვარებას. ბ. ფარმაკოვსკი² ქალაქენტის და ქედაბეკის ბრინჯაოს სარტყელების ხელოვნებას იხილავს. როგორც ხეთური ხელოვნების ერთგვარ განშტოებას და მოჰყავს რიგი დამამტკიცებელი საბუთები. მაგრამ ცალკეული მოტივის დამთხვევა, ხეთურ ცილინდრულ ბეჭდებზე და ბრინჯაოს სარტყელებზე გაჰოსახული ზოგიერთი თემის ანალოგია, არ სწყვეტს ამ საკითხს დადებითად. ბრინჯაოს სარტყელების ყველა ტიპის კომპლექსური შესწავლა და განსაკუთრებით მცხეთა-სამთავროში აღმოჩენილი ახალი ძეგლები ადასტურებენ, რომ ეს ხელოვნება ძველთაგანვე ახასიათებს სამხრეთ კავკასიის უძველესი მოსახლეობის განსაზღვრულ ნაწილს და, რომ მას გავრცელების ფართო რაიონი ჰქონდა გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე წარმოიქმნა ურარტუს სახელმწიფო.

¹ И. И. Мещанинов, К вопросу об ассирийской бусине из Ходжалинского могильника, Известия общества обследования и изучения Азербайджана, № 3, Баку, 1926, стр. 107—111.

² В. Г. Фармаковский, Арханический период в России, МАР, вып. 34, II., 1916, стр. 49.

ბ. ფარმაკოვსკი მართებულად შენიშნა, რომ ბრინჯაოს სარტყელების ხელოვნება განვითარების გარკვეული ისტორიული საფეხურებისაგან შედგებოდა. ყველაზე ადრეულად. მას მიაჩნია ის სარტყელები, რომლებზედაც გამოსახულებები გამოირჩევიან სქემატურობით და გეომეტრიული სტილიზაციით. უფრო გვიან საფეხურზე სტილიზაცია თანდათან უთმობს ადგილს სიუჟეტის რეალისტურ გადმოცემას. ეს პროცესი, მისი აზრით, გარკვევით ჩამოყალიბდა VII ს-ის დამლევისათვის ჩ. წ-მდე.

აღნიშნულ მოსაზრებას საფუძვლად უდევს ანტიკური ხელოვნების განვითარების თანმიმდევრობა. რაც სრულებით არ შეეფერება ადრინდელი ამიერკავკასიის ხელოვნების განვითარების რეალურ პროცესს. ბრინჯაოს სარტყელი ხოჯალუს სამარხიდან და სტილის მხრივ მისი მონათესავე სარტყელები, დათარიღებული XIII—XII საუკუნეებით ჩ. წ-მდე, მიეკუთვნება ბრინჯაოს კულტურის აყვავების ხანას. მოძრაობაში მოცემული ცხოველების ფიგურები განლაგებულია თავისუფლად, ყოველგვარი კომპოზიციური შესღუდვის გარეშე. სახვითი ხელოვნების განვითარების შემდეგ ეტაპზე ცხოველების განლაგებაში შესამჩნევია კომპოზიციური კანონზომიერება, სიმეტრიისა და რიტმის კანონების დაცვა.

შესაძლოა. აღნიშნულ ცვლილებას ადგილი. ჰქონდა II და I ათასწლეულთა მიჯნაზე ჩ. წ-მდე. თრიალეთის სარტყელი (ტაბ. 4, 5) ამ გადაწყვეტი გარდატეხის თვალსაჩინო მაჩვენებელია. მასზე გამოსახული ნადირობის რთული კომპოზიცია გაყოფილია ორ არათანასწორ ნაწილად. ფიგურები ორივე ნაწილზე განლაგებულია ორ მწკრივად, მკაცრი სიმეტრიის პრინციპის თანახმად. მარჯვნივ ორი მონადირე ესერის ისარს ვაჭყეულ ირმებს (ხარ-ირემს და ფურ-ირემს): მათ წინ

მოდინ ლომების მსგავსი ცხოველები. მონადირეების უკან ქვემო მწკრივში გამოსახულია ტახი, ზემოში — თევზი; ტახის ფიგურა კომპოზიციურად უკავშირდება სარტყელის მარჯვენა მხარეს. თევზი კი შებრუნებულია თავით მარცხნივ. ეს გამოსახულებები, რომლებიც განლაგებული არიან ერთ ვერტიკალზე, მაგრამ სხვადასხვა მხარეს შებრუნებული, ერთ მთლიანობაში აერთიანებენ კომპოზიციის ორივე ნაწილს.

კომპოზიციის მარცხენა მხარე გაცილებით რთულია. ტახისა და თევზის გამოსახულების შემდეგ წარმოდგენილია მუფლონი (გარეული ევრიძი) და თხა, რომელთა წინ მოდინ ფანტასტიკური არსებები ნახევარმთვარის სახის რქებით (ამგვარ ფანტასტიკურ ოთხფეხს ვხვდავთ ხოჯალუს სარტყელზე). ზემო ცხოველის წინ გამოსახულია ჯერის სახის ასტრალური ნიშანი, ქვემოს წინ — გველი. მარცხნივ წარმოდგენილია ასტრალური ნიშნებით დაფარული ლომების მსგავსი ფიგურები, კულის ბოლოს გველის თავის ფორმა აქვს. ქვემო მწკრივის ფიგურის წინ მოცემულია კონცენტრული წრის სახის ასტრალური ნიშანი; კომპოზიცია მთავრდება ნადირობის სცენით, რომელიც წარმოადგენს მარჯვენა მხარის განმეორებას. ყველა ფიგურის მოძრაობა ექვემდებარება კომპოზიციურ რიტმს, რაც მთელ დეკორს მხატვრულ მთლიანობას და დამაჯერებელ სახეს აძლევს.

სარტყელს შემოუყვება ორნამენტი, რომელიც შედგება ორ მწკრივად განლაგებული, ურთიერთთან დაკავშირებული ხვეულებისაგან. ზოგიერთი ცხოველის სხეული დაფარულია ჰადრაკული შემკულობით, რომელსაც, ბ. ფარმაკოვსკის¹ და შ. ჰერნესის² შეხედულებათა საწინააღმდეგოდ, თავდაპირველად სიმბოლურ-მაგიური მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ ხელოვნების ისტორიული განვითარების პროცესში თანდათან

¹ Б. В. Фармаковский, Арханчешкий период в России, МАР, II., 1916, стр. 41.

² M. Hörmes, Urgeschichte der bildnen Kunst in Europa, Wien, 1898, S. 24.

დაკარგა თავდაპირველი მნიშვნელობა და მხატვრული დეკორის ჩვეულებრივ პოტივად იქცა. ასტრალური ნიშნების გამოსახულება ფანტასტიკური ცხოველების სხეულზე ადასტურებს ამ დაკვირვების სისწორეს.

მსხეთა-სამთავროს გათხრებში აღმოჩენილ ბრინჯაოს სარტყელებს შორის, მეტად საყურადღებოა სარტყელი ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებით, რომელიც ენათესავენ თრიალეთის სარტყელის ანალოგიურ ფიგურებს; ცხოველს დაღებული ხახიდან გადმოგდებული აქვს ენა; ასტრალური ნიშნების მაგივრად მის მუცელში გამოსახულია ორი ლეკვი. თრიალეთის სარტყელზე და სამთავროს სარტყელზე წარმოდგენილია ერთი და იგივე ფანტასტიკური ცხოველი. პირველ შემთხვევაში ზვადი, მეორეში კი — ძუ.

ნადირობის სცენაში, სინამდვილეში არსებულ ცხოველებთან ერთად, ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულების მოთავსება ადასტურებს მთელი კომპოზიციის მაგიურ სიმბოლურ მნიშვნელობას.

ნადირობა, როგორც არქეოლოგიური მასალების განხილვიდან ჩანს, გვხვდება ჯერ კიდევ თრიალეთის ყორღანების კულტურის აყვავების ხანაში; თრიალეთის ვერცხლის სარწყულზე წარმოდგენილია ძლიერ მოძრაობაში, სხვადასხვაგვარად მიბრუნებული ირმები, ჯიხვები, თხები, შვლები, ქურციკები, ტახები. ისინი ავსებენ მთელ თავისუფალ სივრცეს განსაზღვრული კომპოზიციური კანონის დაუცველად; შენახულ ფრაგმენტებზე მონადირეები არ ჩანან, მაგრამ ზოგიერთი ცხოველის მკერდში გაყრილი ისრის წვეტები გვიჩვენებენ, რომ აქ უდავოდ ნადირობის თემაა წარმოდგენილი. ხეები, რომელთა ფონზე მოთავსებულია მხეცები, აღნიშნავენ, რომ მოქმედება წარმოებს განსაზღვრულ რეალურ სინამდვილეში — ბუნების წიაღში. სიუჟეტის გადმოცემის სინამდვილეზე მიუთითებს აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ მოცემული ცხოველები ფანტასტიკურნი არ არიან.

სახვითი ხელოვნების განვითარების უფრო გვიან საფეხურზე ნადირობის კომპოზიცია თანდათანობით შეიცვალა ცხოველთა გამოსახულებით რიტმული წესით შექმნილ განწყენებულ ფონზე. ფანტასტიკური ცხოველების გამოჩენა მოწმობს არსებით გარდატეხას იდეოლოგიურ სფეროში. საქართველოს და მთელი ამიერკავკასიის ხელოვნებაში, დაწყებული განვითარებული მეტალურგიული კულტურის ხანიდან, ვიდრე ანტიკურ ხანამდე, არ გვხვდება ადამიანის მხეცთან პირისპირ შებრძოლების გამოსახულება. ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნებაში კი. თითქმის აქემენიდური ხანის დამლევამდე, მეტად პოპულარული თემაა ადამიანის (გმირის, მეფის ან ღვთაების) პირისპირ შებრძოლება ლომთან, ან ფანტასტიკურ არსებასთან.

ბრინჯაოს სარტყლებზე წარმოდგენილი ფანტასტიკური არსებები, უძველესი ხანის რელიგიურ-მაგიურ შეხედულებათა თანახმად, წარმოადგენენ სიმბოლოებს. ამ გამოსახულებათა გაჩენა ადასტურებს ბრინჯაოს სარტყელების სიუჟეტური თემატიკის ზემოთმოყვანილ განმარტებას. მონადირეების ფიგურები არ ცვლიან კომპოზიციის იდეურ შინაარსს. არქეოლოგიური მასალების შედარებითი შესწავლა და ხეობების გლიპტიკის ნაწარმოებთა სიუჟეტური თემატიკის გათვალისწინება იმაზე მიგვიჩივებს, რომ ერთ კომპოზიციაში რეალურად არსებული ცხოველებისა და ფანტასტიკურ არსებათა შეთავსება და ასტრალური ნიშნების არსებობა აიხსნება ნაყოფიერების ღვთაების, ღმერთების დიდი ღვთის, ნადირთა მეუფის (Πόσειδον) კულტით. როგორც ცნობილია, ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში დიდად პოპულარული იყო ნაყოფიერების მდებარეობითი სქესის ღვთაების კულტი. ამ ღვთაებას სუმერები უწოდებენ ნინას, ნანას (ნინი, ინინა), ასურეთსა და ბაბილონში მას თაყვანს სცემდნენ იშთარის სახელით და სხვ. ნაყოფიერების ქალღმერთი ითვლებოდა ყველა გარეული ცხოველის, ნადირობის და მონადირეების

მფარველად. ხშირად, განსაკუთრებით ხეთების ხელოვნებაში, იგი წარმოდგენილია ლომებზე ამხედრებულ¹. მისი კულტი ფართოდ იყო გავრცელებული მცირე აზიაში და შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროზე.

ქართული მატრიანე გვაცნობებს რომ არმაზში, სხვა ღვთაებათა გამოსახულებებთან ერთად იდგა ამ ღვთაების ქანდაკებაც, და მოჰყავს მისი სუმერული სახელწოდება — ანინა. ადრიანესთვის შედგენილი არრიანეს პერიპლი² ვადმოგვცემს, რომ ფასიდის ნაესადგურში შესასვლელთან იდგა ქალაქის მფარველი ქალღმერთის ქანდაკება, რომელიც ემსგავსებოდა ღმერთების ღედას რეას; იგი იჯდა ლომების ფიგურებზე დაყრდნობილ ტახტზე. როგორც ცნობილია რეა, კიბელა, იშთარი, ნინა — ნაყოფიერების ერთი და იმავე ქალღმერთის სახელებია. ფასიდის მფარველი ქალღმერთის ქანდაკება ემსგავსებოდა გამოსახულებას მალათიის ხეთურ რელიეფზე. სუმერულსა და ბაბილონურ ხელოვნებაში ნაყოფიერების ქალღმერთს თაყვანსა სცემდნენ, ხან როგორც მღვდრობითი სქესის, ხან როგორც მამრობითი სქესის ღვთაებას³. დილის ვარსკვლავის სახით მას თაყვანს სცემდნენ როგორც ომისა და ბრძოლის ღვთაებას, რომელიც მამრობითი სქესის განსახიერება იყო. სალამოს ვარსკვლავის სახით მას ეთაყვანებოდნენ როგორც ნაყოფიერების ქალღმერთს. ღმერთების და ადამიანების დიდ ღედას.

თრიალეთის სარტყელზე წარმოდგენილ ფანტასტიკურ ცხოველებს, სხეულზე ასტრალური ნიშნებით, მამრობითი სქესის ატრიბუტები აქვთ. მღვდრობითი სქესის ფანტასტიკური არსებები წარმოდგენილია მცხეთა-სამთავროს სარტყელზე. ლეკვებით მუცელში გამოსახულნი, ისინი, უდავოდ, წარმოადგენენ ნაყოფიერებისა და გამრავლების იდეის სიმბოლოებს. გველი, როგორც ცნობილია,

უძველესი ხანიდან დაკავშირებული იყო ღვთაება იშთართან. ამრიგად ბრინჯაოს სარტყელების სიუჟეტები დაკავშირებულია ადრინდელ რელიგიურ-მაგიურ წარმოდგენებთან. ბუნების ნაყოფიერების ძალის კულტთან, რომელიც გამოხატულია ღმერთებისა და ადამიანთა დიდი ღედის. ნადირთა მეუფის კულტში.

თრიალეთის სარტყელი მხატვრული დეკორის სტილისა და თემატიკის მხრივ ეკუთვნის ბრინჯაოს კულტურის აყვავების ხანას. შემდგომში ხდება ძირფესვიანად გარდატეხა მხატვრული სახეების გადმოცემაში: ცხოველების გამოსახულება კარგავს დინამიკურობას, ფიგურების ცოცხალი, მოძრავი სახე ადგილს უთმობს ორნამენტულ სტილიზაციას. ამ მხრივ მეტად თვალსაჩინო ძეგლს წარმოადგენს სამთავროს სამარხში ნაპოვნი ბრინჯაოს სარტყელი (ტაბ. 15), რომელიც რკინის ხანას ეკუთვნის. უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე სამარხში აღმოჩენილია კობანური ტიპის რკინის ცული.

ორნამენტული ზოლით მოჩარჩოებული სარტყელის შუა არეს ავსებს ძაღლების გამოსახულება. რომლებიც მისდევენ ერთი მეორეს.

მის გარშემო წარმოდგენილია რთული კომპოზიცია, გაშლილი ერთი მიმართულებით — მარცხნიდან მარჯვნივ; იგი მოჩარჩოებულია ორ პარალელურ ხაზს შორის ჩახატული სამკუთხედებიდან შემდგარი ზოლით. სარტყელის მომრგვალებულ ბოლოებზე მოთავსებულია ორი მოზრდილი დეკორატიული სამკუთხედი, რომელთა შიდა არე დაფარულია გეომეტრიული ორნამენტით.

სარტყელის ძირითადი კომპოზიცია წარმოადგენს ნადირობას. მარცხნივ გამოსახულია ორი ცხენოსანი მხედარი: ზემო — ირემს ესვრის, ქვემოს სადავით უჭირავს ცხენი. მის უკან გამოსახულია ხე ნაყოფით, რომლისკე-

¹ Jeremias. Handbuch der altorientalischen Geisteskultur, B.-L., 1929, S. 337.

² В. Латышев. Сведения древних писателей о Скифии и Кавказе, СПб., 1893, стр. 221—222.

³ Jeremias. დასახ. ნაშრ., გვ. 36.

ნაც იწევს ირემი. ზემო მხედრის უკან გამო-სახულია ირემი და ორი თევზი: ცხენოსნის წინ ორ მწკრივად განლაგებულია მსრბოლი ირემები, გამოსახული პირობითი პოზით, რომლებიც აღნიშნავენ მოძრაობას. ქვემო მწკრივში, ირემებს შორის ორჯერაა გამოსახული ფრინველი. ზემოში ფურ-ირემი და ჭიხვი. კომპოზიციას ასრულებს თავებით მარცხნივ მობრუნებული ორი თევზი.

კომპოზიციის მარჯვენა მხარე უჭირავს ცხენოსან მხედარს, რომელიც ირემს ისარს ესერის; ქვემო მწკრივში — წარმოდგენილია უმხედრო ცხენი, რომელიც გამოხატულია მონადირის ცხენზე, როგორც ჩანს, აქ გამოსახული უნდა იყოს მონადირე მარქაფა ცხენით. ის, რომ კომპოზიციის მარჯვენა მხარის ქვემო რიგში მხედარი წარმოდგენილია უიარაღოდ, იმაზე მიგვითითებს, რომ მეორე მხედარი უნდა იყოს პირველის დამხმარე, მისთვის დაქვემდებარებული პირი; როგორც ჩანს მხატვარმა წარმოადგინა მაღალი სოციალური ფენის წარმომადგენლის ნადირობის სცენა, რომელსაც ახლავს დამხმარე პირი და მარქაფი ცხენი. სამთავროს სარტყელი დამზადებული იყო ხანაში. რომელსაც ახასიათებს საზოგადოების სოციალური დიფერენციაცია.

სიმეტრიის კანონების მკაცრად დაცვა, სქემატიზმი ადამიანისა და ცხოველების გადმოცემაში, რომლებიც შეიძლება გამოვიცნოთ მხოლოდ ერთი რომელიმე ტიპიური ატრიბუტით, ახასიათებს ახალ სტილს ხელოვნებაში. მოკლე, მშვილდისმაგვარი სხეული, გრძელი კისერი, ვიწრო თავი, დადებული პირი და ახასიათებელია ცხოველის გამოსახულებისათვის. ადამიანის ფიგურა გადმოცემულია სქემატურ ფორმებში. იგი წარმოადგენს ორი სამკუთხედის შეერთებას, მიდგმული დაგრძელებული ელიფსით, რომელიც აღნიშნავს თავს, აქვეა ხელ-ფეხის აღნიშნული წყვილ-წყვილი ხაზები. ცხენზე მჯდომარე ადამიანი წარმოდგენილია ფრონტალურად, რაკურსის გარეშე.

უფრო ადრინდელი ხანის ბრინჯაოს

სარტყელებზე ადამიანის ფიგურას ახასიათებდა სწორი პროპორციები. მოძრაობის თავისუფლება. ჩვეულებრივად, თავი მოცემული იყო პროფილში, ხელები და ფეხები გადმოცემოდა ორმაგი კონტურული მოხაზვით: განზოგადების მიუხედავად, ჭერჭერობით არ არის ცნობილი არც ერთი შემთხვევა ადამიანის ფიგურის დაყვანისა მარტივ გეომეტრიულ ფორმამდე (სამკუთხედი, ელიფსი, ხაზი). ზოგჯერ შეიძლება გავარჩიოთ კიდევაც მუხლებამდე დაყვანილი ზედა სამოსელი, რომელსაც მოჭერილი აქვს ფართო სარტყელი. და ეგრეთ წოდებული ხეთური ჭეინტიანი ფეხსაცმელი.

როგორც ჩანს, ამ სარტყელებზე გამოსახებოდა მითიური გმირები, ლმერთკაცები; რომელთა შესახებაც მოგვითხრობენ ხალხური თქმულებები; მათი დაკავშირება გარკვეულ პერსონაჟთან ჭერჭერობით შეუძლებელია. ზოგ სარტყელზე (მაგალითად, სარტყელი სამთავროდან, სარტყელი ლალაიანის გათხრებიდან სომხეთში, საქართველოს მუზეუმის არქეოლოგიური განყოფილების ფონდებში და სხვ.) მოცემული იყო ადამიანის ფიგურა ცხოველების ან ფრინველის თავით, ე. ი. ტოტემის ატრიბუტით. სარტყელებზე, რომლებიც რკინის განვითარებულ კულტურას ეკუთვნიან, მითოლოგიური არსებები გმირი — ლმერთკაცები ადგილს უთმობენ სოციალური ზემო ფენის წარმომადგენელთა გამოსახულებას.

ზემოთ განხილული სარტყელი სამთავროდან ნაპოვნია სამარხში, რომელშიც ჭარბობდა რკინის საგნები; კობანურ-კოლხური ხანის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ელფსი კი რკინიდანაა გაკეთებული. ყველაფერი ეს, მიგვითითებს იმაზე, რომ სამთავროს სარტყელი ეკუთვნის რკინის კულტურის აყვავების ხანას, როდესაც ბრინჯაოს ხანის ნატურალისტური ხელოვნება, თანდათან კარგავდა სიცოცხლის ძალას და ადგილს უთმობდა გეომეტრიულ სქემატიზმს. აქედან გამომდინარე, სამთავროს სარტყელი უნდა დათარიღდეს VIII—VII სს. ჩ. წ-მდე.

საქართველოსა და ამიერკავკასიაში რკინის კულტურის აღმოცენებისა და განვითარების ისტორია დღემდე გამოურკვეველია. არქეოლოგიური მასალების შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ბრინჯაოს ხანის განმავლობაში, განსაკუთრებით კი მისი აყვავების პერიოდში, რკინა უკვე ცნობილი იყო. რკინის მადნის საბადოების დამუშავება, რკინის დამუშავების ტექნიკური პროცესი უფრო დიდ ცოდნასა და გამოცდილებას მოითხოვს ვიდრე სხვა ლითონებზე მუშაობა. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ ადამიანის ყოფა-ცხოვრებაში რკინა შედარებით გვიან ჩნდება.

საყოველთაოდ ცნობილია ქართველი ტომების როლი მეტალურგიული კულტურის განვითარებაში, და, კერძოდ, რკინის დაქუშავების საქმეში¹. ტაბალების ვერცხლისა და სპილენძის მხატვრული ნაკეთობები განთქმული იყო ურარტუსა და ასურეთში. სარგონ II ურარტუს წინააღმდეგ მერვე დაპყრობითი ლაშქრობის ტექსტი, განსაკუთრებით აღნიშნავს ნადავლში ძვირფასი ლითონის ნივთებს, რომლებიც გატანილი იყო ტაბალების ქვეყნიდან².

იეზეკიელი გოდებაში ტვიროსის გამო ამბობს: „იავანი, თობალი და მოსოხ ვაპრობდნენ შენ შორის სულებსა კაცთასა და ჭურჭელნი რეალისანი მისცნეს სავაჭროდ შენდა“ (იეზეკიელი, XXVII, 13). ესქილ³, ქსენოფონტე⁴, აპოლონ როდოსელი⁵, ფსევდო არისტოტელე⁶, სტრაბონი⁷, ამიანე მარცელი⁸ და სხვ. რკინას თვლიდნენ ქართველთა

ტომის — ხალიბების ნაწარმოებად. როგორც ჩანს, ბერძნებმა ამათგან გადაიღეს მაღალხარისხოვანი რკინის დამზადების ხერხი. ფოლადს ისინი უწოდებდნენ ἄαχχ ქართული ტომის სახელს⁹.

ნ. მარი აღნიშნავს რკინის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქართული მოდგმის ტომების მატერიალური კულტურის ისტორიაში, და განსაკუთრებით კოსმიურ წარმოდგენათა ჩამოყალიბების სფეროში. მისი აზრით, ქართული ტერმინი რკინა ან კინა, წარმოადგენს ლაზებისა და ჭანების ტომობრივ სახელწოდებას, რაც აგრეთვე დასტურდება ბიბლიურ ტომობრივი სახელწოდებით „თუბალკაინი“, რომელიც „იყო კვერით ხუროი მჭედელი რეალისა და რკინისა“ (დაბადება, IV, 22).

ლაზებისა და ჭანების ენობრივი მასალების მიხედვით ქართული ტერმინი „რკინა“ (კინა) ნიშნავს ცას, სამშაბათს ჭანურ ენაზე ეწოდება ცის დღე (ერკინაშხა).

როგორც აღნიშნა ნ. მარმა, ცის სომხური სახელწოდება „ერკინ“, რომელიც ემთხვევა ზემომოყვანილ ენობრივ მონაცემებს, ეკუთვნის სომხური ენის ძირითად ფენას; იგი მჭიდროდ ენათესავენ ქართველურ ენებს და ბევრ შემთხვევაში შეინახა თავისებურება, მიუხედავად იმისა, რომ ინდოევროპულმა ენობრივმა მასალამ არსებითად შეცვალა მისი პირვანდელი ფორმები.

კაცობრიობის კულტურის ისტორიამ იცის

¹ ი. ჭავჭავაძე, ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1928, გვ. 19—26.

² F. Thureau-Dangin, Une relation de la huitième campagne de Sargon (714 av. J. C.), Paris, 1912, p. 55.

³ В. Латышев, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, СПб., 1893, стр. 334.

⁴ იქვე, გვ. 83.

⁵ იქვე, გვ. 413.

⁶ იქვე, გვ. 330.

⁷ იქვე, გვ. 158.

⁸ Ammianus Marcellinus, Regum gestarum, corp. XXII, 8, S. 21.

⁹ Н. Я. Марр, Языческие элементы в языках Армении, I, ИАН, 1911, стр. 141—142.

კოსმოგონიის ის სისტემა, რომელიც გამოი-
მუშავა მესოპოტამიის სამხრეთ ნაწილის
უძველესმა მოსახლეობამ — სუმერებმა და
ასურელ-ბაბილონელებმა. იგი გენეტიკურად
უკავშირდება „დაბადების“ მოძღვრებას სამ-
ყაროს წარმოშობის შესახებ.

წარმოდგენა სამყაროს წარმოშობის შე-
სახებ ქართველ ტომებს სხვა პირობებში შე-
უქმნიათ; ქართველი ტომებისთვის ლითონე-
ბის, განსაკუთრებით რკინის დამუშავება სამე-
ურნეო ცხოვრების საფუძველს შეადგენდა:
ამ ტომების რელიგიურ-მაგიური წესების
შესწავლა, რომლებიც დაკავშირებულია
სამკედლო საქმესთან, გვიჩვენებს, რომ, თა-
ნახმად უძველესი ხანის მეტალურგების
რწმენისა¹, სამყარო შექმნილი იყო იმ უზე-
ნაესი ღვთაების მიერ, რომელმაც რკინის
კვერით გამოკვედა რკინის ზეცა. მისი ატრი-
ბუტები უნდა იყოს სამკედლო კვერი და
მეხი, რომელიც ხალხური წარმოდგენით,
გავარჯარებული რკინის ლახვარია². უნებ-
ლიეთ გვავიწყდება ცისა და სინათლის, ქუხი-
ლისა და ელვის, გამანაყოფიერებელი წვიმის
მცირე აზიის ღვთაება თეშუბ-თეშუფი³, რო-
მელიც წარმოადგენს ბუნების სტიქიური ძა-
ლების განსახიერებას და მაღალი მთების
მწვერვალებზე ბინადრობს, ამ ღვთაებას, მე-
სოპოტამიის პანთეონში შეესაბამება ადადი;
მისი კულტი შუამდინარეთში შეიჭრა დასავ-
ლეთიდან, ე. ი. იმ ქვეყნიდან, რომელიც
უძველესი დროიდან ხეთებს ეკუთვნოდა.
ზეშუბ-თეშუფი ხშირად კლდის მწვერვალზე
შემომდგარი გამოისახება.

არქეოლოგიური ვახტრების დროს ბაბი-
ლონში აღმოჩენილი იყო თეშუბის რელიე-

ფური ფიგურა, რომელიც, უდავოდ, ჩამოტა-
ნილია ბაბილონელების მიერ მცირე აზიიდან
სამხედრო ნადავლის სახით. ახლა ეს ქანდა-
კება ინახება ბრიტანეთის მუზეუმში⁴ (ლონ-
დონი). ღვთაება წარმოდგენილია პროფილში,
მარცხენა ხელში მას უპყრია ბოძალი, რო-
მელიც მხსს გამოხატავს, მარჯვენაში — კე-
რი. თავზე მაღალი, ორმაგი მუზარადი ხუ-
რავს, წელზე აქვს ზემოაღწერილი სარტყე-
ლების მსგავსი ფართო სარტყელი და შოკლე
მახვილი; ფეხებზე აცვია ე. წ. ხეთური ტიპის
ფეხსაცმელი. ამ ღვთაების ატრიბუტები ადას-
ტურებენ იმ მოსაზრებას, რომ მისი კულტი
წარმოიშვა მთიან ქვეყანაში, სადაც მოსახ-
ლეობის მთავარ საქმიანობას შეადგენდა მად-
ნის ამოღება-გამოდნობა და აგრეთვე ლითო-
ნის იარაღისა და სამკაულების დამზადება.
თეშუბ-თეშუფის კულტი ალბათ გავრცელე-
ბული იყო ქართველ ტომებში. ჩერქეზები
რკინისა და იარაღების მფარველ ღვთაებას
უწოდებენ ტლებშ⁵, რაც ფონეტიკურად ენა-
თესავება სიტყვას თეშუბ-თეშუფი.

აფხაზურ ენაზე სამკედლოს ეწოდება —
აერა, მკედელს — აერუ, სიტყვა — აერა კი
ნიშნავს ცას⁶. ამ მაგალითზე ნათლად ჩანს ის
მჭიდრო კავშირი, რომელიც ქართველი ტო-
მებისა და მათი მონათესავე ტომის წარმოდ-
გენაში არსებობდა რკინისა და ცის ცნებათა
შორის.

ასტრალური კულტის ნიშნები განსაკუთ-
რებული სიციხადით ჩანს თქმულებაში ამი-
რანის შესახებ; ქართველთა წარმოდგენაში
მითს უბადლო გმირ ამირანზე ისეთივე ად-
გილი უქირავს, როგორც ექირა მესოპოტა-
მიასა და ნაწილობრივ მცირე აზიაში ეპოსს

¹ Н. Я. Марр, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 141—142.

² Г. Ф. Чурсин, *Народные обычаи и верования Кахетин.* Тифлис, 1905, стр. 44.

³ G. Conteneau, *La civilisation des hittites et les mitanniens.* Paris, 1934.

⁴ O. Weber, *L'art hittite.* Paris, 1962, fig. 2.

⁵ Б. Сталь, *Этнографический очерк черкесского народа.* Кавказский сборник, Тифлис, 1852, т. XXI, стр. 112.

⁶ К. Д. Дондуа, *Русско-абхазский обратный словарь.* Труды яфетического семинария, Л., 1928, стр. 29, 37.

ვილგამების შესახებ. აბტიკური სამყაროს ქვეყნების მიერ ქართველთა ტომებისაგან შეთვისებულმა ამ თქმულებამ მითის სახით პრომეთეოსის შესახებ საპატიო ადგილი დაიკარა კაცობრიობის რელიგიურ-მითოლოგიურ შემოქმედებაში¹.

საქართველოში ამირანის თქმულების მრავალი ვარიანტი არსებობს, რომელთაგან მხოლოდ ნაწილია გადმოცემული. ყველა ქართულ ვარიანტში გმირს ამირანი ეწოდება. აფხაზები მას აბრსკილ-ს უწოდებენ, ოსები — ამრან-ს, სომხურ ხალხურ თქმულებაში, რომელიც ქართულის შესატყვისია, გმირს ეწოდება მპერი. ენობრივი მონაცემების განხილვას აკადემიკოს ნ. მარის² აზრით, იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ ამირანი წარმოადგენს მზის განსახიერებას. სახელი ამირანი, არსებითად ამერან, ანუ ამერ, წარმოადგენს მზის სახელს — ამრა ანუ ამერ, როგორც ეს უკანასკნელი გეხდება რთულ აფხაზურ სიტყვებში. აფხაზური ენის მასალად ასტურებს ნ. მარის³ მიერ დამოწმებულ ამირანის მეორე სახელს „აბრსკილ“ ეტიმოლოგიას. „ა“ ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ადრინდელ პრეფიქსს, რომელიც ახლაც ხმარებაშია აფხაზურ ენაში.

სიტყვა „ბერ“ ნიშნავს ცას, „ბერ-სკილ“ — მზეს. ამრიგად, ამირანი კოსმიური გმირია, მზის განსახიერება, იგი დაკავშირებულია ცასთან, რკინასთან, სამქედლოსთან. იგი არის ხელობისა და ხელოვნების შემოქმედი და მფარველი.

რატულ თქმულებაში ამირანზე ყურადღების ღირსია ის გარემოება, რომ ამირანის დედას მაგიური ძალით აღქურცილი ოქროს

ბაწხაეები აქვს; სვახუო თქმულებაში კლდეებისა და ნადირობის ქალღმერთს დალის აგრეთვე ოქროს თმები ჰქონდა. ფშავურ თქმულებაში აღნიშნულია, რომ ამირანს ერთი კბილი ოქროსი ჰქონდა, რაც მან თავისი ოქროსთმიანი დედისაგან მიიღო. ოქროს კბილი — ამირანის განმასხვავებელი ნიშანია, რომლითაც მას სცნობდნენ დევები.

ამირანის მამის სახელი — სირა თქმულებაში იხმარება, ხან როგორც ცალკე სიტყვა, ხან როგორც კომპოზიტი, სუმერულ ენაში სიტყვა „სირ“ ნიშნავს სინათლეს, ცეცხლის ვზნებას, სხივისნობას⁴. ამირანის მამა პირველი შვედელი იყო, ყოვლისმცოდნე, გრძნეული ადამიანი, და მისი სახელი მის ღვთაებრივ წარმოშობას ადასტურებდა. იგი უკავშირდება სვანური და მეგრული თქმულების სოლონს და სოლომონს; ამასთანავე იგი გვაგონებს აფხაზთა სამქედლოს მფარველს — შაშა-ხედოუსს⁵.

შაშა. აფხაზთა წარმოდგენით, იყო 363 ხელობის ფუძემდებელი და 3ათი მფარველი⁶ (მეგრელების აზრით, წელიწადში 363 დღეა, და თითოეულ დღეს თავისი ხელობა ეკუთვნის)⁷.

ყველა ვერსიით ამირანის საგმირო საქმეები მისი დამარცხებით დამთავრდა. იგი მიჯაჭვულ იქნა კლდეზე და ხალხური თქმულებით, ღღემდე მიჯაჭვული რჩება. ამგვარი არაჩვეულებრივი სასჯელის მიზეზი იყო მისი ურჩობა ღვთაებისადმი. ცნობილი არ არის, თუ რამ აიძულა ამირანი შებრძოლებოდა ღმერთს. როგორც ჩანს, თქმულების უძველესი სახე დამახინჯებულია და ბევრი რამ დაკარგული.

¹ ი. ჭაქაიანიშვილი, ქართული ერის ისტორია, თბილისი, 1928, გვ. 138—151.

² Н. Я. Марр, Предисловие к «Амран» (осетинский эпос), пер. Д. Чатуева, Л., 1932, стр. 11 და მისივე შრომა, Кавказоведение и абхазский язык, М.-Л., 1938, стр. 144.

³ Н. Я. Марр, Кавказоведение и абхазский язык, М.-Л., 1938, стр. 14.

⁴ С. [Aulgan, Sumérien et Irdo-Eurpéen, Paris, 1925, p. 48, 46, 129, 156, 197.

⁵ ბ. გიორგაძე, აფხაზთა და აფხაზები, ვახ. „ივერია“, თბილისი, 1888, № 186.

⁶ М. Джанашивили, Абхазия и абхазцы, Тифлис, 1894, стр. 53.

⁷ И. Кобалия, Из мифической Колхиды, СМОМПК, т. XXII, ч. III, Тифлис, 1903, стр. 93.

ყველა ცნობილი თქმულება ამირანზე და აგრეთვე სამქედლო საქმის ირგვლივ არსებული რელიგიურ-მაგიური წესები მოწმობენ, რომ ეს მითი ჩაოყალიბდა რკინის გამოჩენის ხანაში.

უქანასკნელ დრომდე მთელ საქართველოში ყოველი მქედელი „დიდ ხუთშაბათს“ კვერს დაჰკრავდა გრდემლს, რათა გაემაგრებინა ამირანის ჯაჭვი და კლდეზე მიჯაჭვულ გმირს არ შეძლებოდა განთავისუფლებულიყო ბორკილისაგან, რადგან ამ შემთხვევაში სამქედლო საქმეს თითქოს დიდი უბედურება მოელოდა. ამირანის თქმულებიდან არ ჩანს, რად ეშინოდათ მქედლებს მისი. ცნობილია, რომ ძველად ქართველებში, ისევე როგორც, ბევრ სხვა ხალხებში, ხუთშაბათი „ცის“ დღედ ითვლებოდა. ცა კი, ადრინდელი ხანის ქართველი ტომების წარმოდგენით დაკავშირებული იყო რკინასთან. გაურკვეველი რჩება აგრეთვე გრდემლზე კვერის დარტყმის აზრი.

მითი პრომეთეოსის შესახებ, რომელსაც თვითონ ბერძნები კავკასიურ თქმულებად სთვლიდნენ, კავკასიის ხალხთა სხვა თქმულებებთან ერთად ნათელს ჰყენს ამ პრობლემას. მითის ბერძნული ვერსია კლდეზე მიჯაჭვული გმირის შესახებ მოგვითხრობს, რომ პრომეთეოსმა ციდან მოიტაცა ცეცხლი და ასწავლა ადამიანებს მისი მოხმარება; ათინა ქალღმერთს მან მოსტაცა სიბრძნე, ხელობათა და ხელოვნებათა ცოდნა. ამისთვის იგი ჰეფესტომ მიაჯაჭვა კავკასიონის მწვერვალზე.

აფხაზური ვერსიით, ძველად ცხოვრობდა პირველი მქედელი, რომელიც კვერის მაგივრად მუშტით სარგებლობდა, გრდემლად კი მუხლს ხმარობდა¹ და ამასთანავე მხოლოდ სპილენძის ნივთებს ამზადებდა.

ეს თქმულება შეჰმონახულია უძველესი დროიდან, როდესაც ყველა საგანი მზადდებოდა სპილენძიდან ცივად გამოქვდვის წე-

სით, ე.ი. ლითონის გაუხურებლად. რკინა კი დამუშავების პროცესში უსათუოდ უნდა გახურდეს ცეცხლზე. რკინის აღმოჩენამ წარმოების ისტორიაში ძირფესვიანი გარდატეხა მოახდინა. ლითონის დამუშავების ძველი ხერხები შეიცვალა ახალი ტექნოლოგიური პროცესით. წარმოიშვა წარმოების ახალი იარაღები. კახურ ხალხურ თქმულებაში შენახულია მეტად მნიშვნელოვანი ცნობა იმის შესახებ, რომ მქედლებს ღმერთისაგან აკრძალული ჰქონდათ სარგებლობა კვერით და გრდემლით, რადგან ამ ახალ საწარმოო იარაღების გამოჩენა მქედელს ართმევდა ღვთაებრივ ნიჭს — არ დამწვარიყო ცეცხლისაგან. არ შეიძლებოდა გაეარკვარებული რკინის აღება ცარიელი ხელებით, მისი დადება მუხლებზე და მუშტით ჰედვა. ერთი სიტყვით. რკინამ შესცვალა სპილენძი. ამირან — პრომეთეოსმა ასწავლა ადამიანებს ლითონის დამუშავების ახალი ხერხები, დაანახვა მათ რკინის უპირატესობა სპილენძთან შედარებით. რითაც დაიმსახურა ღვთის რისხვა. ამოღონ როდოსელის (III ს. ჩ. წ-მდე) სიტყვით — პრომეთეოსი მიჯაჭვული იყო კლდეზე სპილენძის ჯაჭვით². კლდეზე მიჯაჭვული გმირის შესახებ თქმულებათა ქართული და ბერძნული ვერსიების შედარებითი ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს აღვადგინოთ თქმულების პირვანდელი რედაქცია და გამოვარკვიოთ ამირანის დასჯის მიზეზი.

თქმულება ამირანზე მოგვითხრობს მის სიძულვილს ქალების მიმართ. ეს გარემოება დაახლოებით ისევე აიხსნება, როგორც მისი სიძულვილი მქედლებისადმი. კაცობრიობის განვითარების ე. წ. მატრიარქალურ საფეხურზე ძირითადი მნიშვნელობა სამყაროს წარმოშობის და ადამიანის გაჩენის სისტემაში მდებარეობითი ნაყოფიერების ძალას ენიჭებოდა. შემდეგში, პატრიარქალურ საფეხურზე კი უპირატესობა ენიჭება ჰამრობითობის

¹ С. Н. Джанашия, Абхазский культ и быт, XV, т. V, вып. 3, СПб., 1917, стр. 174.

² В. Латышев, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, СПб, 1893, стр. 416, 430.

გამომხატველ ქალას. ქართველი ტომების ეთნოგრაფიული მასალების შესწავლა ადასტურებს, რომ მათ, ისევე როგორც სხვა მრავალ ხალხს, მატრიარქატი ჰქონდათ. თქმულება ამირანზე იმ პერიოდში შეიქმნა, როდესაც მატრიარქატმა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. მამრობითი საწყისის უპირატესობის იდეა შეიქრა ცხოვრებისა და იდეოლოგიის ყველა სფეროში და საბოლოოდ განდევნა სოციალური ცხოვრების ძველი, დრომოქმული ფორმა. ამრიგად ამირანის სიძულვილი ქალისადმი თავის ახსნას პოულობს.

ბრინჯაოსა და სპილენძის შეცვლა რკინით ყველა ქვეყანაში ერთგვარად ხდება. პირველ ხანებში რკინა გვხვდება მხოლოდ სამკაულების სახით, ასე მაგალითად, კობანში ნაპოვნია ბრინჯაოს სამკაულები რკინის ინკრუსტაციებით. უფრო გვიან სამარხებში გვხვდება როგორც ბრინჯაოს, ისე რკინის იარაღი. შემდეგ რკინამ, ცნობილი უპირატესობის გამო, თანდათან განდევნა ბრინჯაო, რომლისგანაც უკვე კეთდება მხოლოდ სამკაულები და გამოყენებითი ხელოვნების საგნები.

რკინის ხანის მხატვრული შემოქმედების ანალოზი ადასტურებს, რომ აღრინდელი საქართველოს ხელოვნების დაყოფა ორ მონათესავე, მაგრამ განსხვავებულ კომპლექსად. რომელიც არსებობდა ბრინჯაოს ხანაში, ძალაში რჩება. ამ გამოყოფას ადგილი ჰქონდა ანტიკურ ხანაში, და ანტიკური კულტურის კანონიერმა მემკვიდრემ — ქრისტიანულმა კულტურამაც კი ვერ წაშალა აღნიშნული დაყოფა ფეოდალური წყობილებისა და მძლავრი ფეოდალური მონარქიის არსებობის ისტორიულ მანძილზე

რკინის ხანის ქართული სახვითი ხელოვნება ხასიათდება ნატურალისტური და აბსტრაქტულ-სქემატური ელემენტების შერწყ-

მით. ცხოველების გამოსახულებაში ჯერ კიდევაა შერჩენილი რელიგიურ-სიმბოლური მნიშვნელობა, მაგრამ მხატვრული დეკორის მოთხოვნილებას თანდათან უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ადამიანის ფიგურის გამოსახულებას მეტი ადგილი ეთმობა, ეიდრე წინა ხანაში. არსებული მასალები შესაძლებლობას გვაძლევენ დავაკვირდეთ მხატვრული სტილის ცვლილებებს ადამიანის ფიგურებისა და ცხოველების გადმოცემაში იმ ძირითადი კომპლექსების მიხედვით, რომელთა არსებობა ჩვენ მიერ იმთავითვე იყო დადგენილი.

1871 და 1874 წლებში სტეფანწმინდაში აღმოჩენილი იყო განძი, რომლის უდიდესი ნაწილი ახლა დაკულია მოსკოვის საისტორიო მუზეუმში. განძის ნაწილი ინახება საქართველოს მუზეუმში. ერთეული საგნები კი გაბნეულია საბჭოთა კავშირისა და დასავლეთ ევროპის სხვა მუზეუმებში¹.

აღნიშნულ განძში ყურადღებას იპყრობს მცირე პლასტიკის ნაწარმოებები, რომლებიც წარმოადგენენ ანტროპომორფულ და ზომორფულ გამოსახულებებს. მათგან ნაწილი ეკუთვნის საკულტო საგნებს, ზოგი რიტონის სამკაულებს წარმოადგენს. არქეოლოგმა ა. ტალგარენმა საყურადღებო გამოკვლევებში უძღვნა ანტროპომორფულ ქანდაკებათა განხილვას. ყველა ძეგლს იგი ჰყოფს ხუთ ძირითად ჯგუფად. პირველ ჯგუფს აკუთვნებს ბრინჯაოს სამ ფალოსურ ფიგურას (იხ. ა. ტალგარენის გადმოცემის ტ. VI—2). თითოეული მათგანი შეიარაღებულია კვერით და დგას ხარის რქებზე. ამავე ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს ბრინჯაოს დიდი ზომის სკულპტურა ერმიტაჟის კოლექციიდან², რომელიც, როგორც ირკვევა შედარებითი ანალიზიდან, ნაპოვნია არა კობანში, არამედ სტეფანწმინდაში.

¹ A. M. Tallgren, *Caucasian monuments. The Kazbek-Treasure*, ESA, V. Helsinki, 1930, p. 109—182 (ლატერატურა დასახელებულია ამომწურავად).

² A. M. Tallgren, *Kaukasische antropomorphe Figuren und der vorderasiatische Kulturreis*, IPEK, Berlin, 1930, S. 48—55.

³ П. С. Уварова, МАК, вып. VIII. М., 1900, рис. 124. стр. 144.

ფიგურა შიშველია, ფეხებზე ემჩნევა ფეხსაცმელი, ერთ ხელში კვერი უჭირავს, მეორე წინა აქვს გაწვდილი. თმები თავზე გარკვევით არ არის გამოხატული, სამაგიეროდ მკაფიოდ ირჩევა წვერი. ქანდაკება დგას ხარის რქებზე, რომლებიც ჩვეულებისამებრ სამ წყებადაა განაწილებული, სავსებით რეალისტურად გადმოცემული რქების ქვეშ კარგად ირჩევა ხარის თავი ჰორიზონტალურად გაშლილი ყურებით (ტ. 6).

აქეთ-იქით განლაგებულია კიდევ ამგვარი კომპოზიციები, საში წყვილი რქებიდან თითოეული. ეს კომპოზიციები ურთიერთშორის დაკავშირებულია ჰორიზონტალური ღერძით, რომელზედაც ჩამოკიდებულია საში წაგრძელებული ფორმის ზარი.

ა. ტალგრენის აზრით, აღნიშნული ძეგლი წარმოადგენს საღვინე ყანწის ან კვერთხის სამკაულს. ჩვენი აზრით კი, ეს ნივთი არ ეკუთვნის სამკაულების კატეგორიას. ხარის რქების მაგიური მნიშვნელობა, ადამიანის შიშველი ფიგურის გამოსახულება გარკვეული ატრიბუტებით იმაზე შიგვითითებს, რომ ამ ძეგლს რიტუალური დანიშნულება ჰქონდა. ეს, როგორც ჩანს, სწორედ მკედლებისა და სხვა ხელოსნების მფარველი ღვთაებაა, რომელსაც აფხაზები შამას, სვანები კი სოლონს უწოდებენ, და რომელიც ალბათ ენათესავენა ქართველი ტომების უძველეს ღვთაებას — თეშუმს. ფალოსური ფიგურის სიშიშველე აიხსნება გამოსახულების საკულტო დანიშნულებით (*nudité sacrée*).

სტეფანწმინდაში ნაპოვნ სხვა ანალოგიურ ფალოსურ ფიგურებს თავზე მუზარადი ჰხურავთ, წელზე სარტყელი აქეთ შემორტყმული, ფეხებზე შადალი ფეხსაცმელი აცვიათ. სხეული კი სრულიად შიშველი აქვთ.

¹ A. Tallgren, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 7, სურ. 3.

² A. Tallgren, იქვე, ტაბ. 7, სურ. 4—4a.

³ იქვე, ტაბ. 7, სურ. 6.

⁴ იქვე, ტაბ. 7, სურ. 5.

⁵ იქვე, ტაბ. 7, სურ. 7.

გამოსახულებათა ფალოსური ხასიათი მოწმობს, რომ ისინი წარმოადგენენ მამაკაცის სქესობრივი ძალის სიმბოლურ გამოსახულებას, რომლის საკულტო მნიშვნელობას ადასტურებს ქართველი ტომების ყოფაცხოვრებისა და რწმენათა შესწავლა.

მეორე ჯგუფს ა. ტალგრენი მიაკუთვნებს მცირე პლასტიკის იმ ნიმუშებს. რომლებიც გამოსახავენ არა ცალკეულ ფიგურას, არამედ რთულ კომპოზიციებს. იგი აღნიშნავს ხუთ ამგვარ ძეგლს, რომელთაგან ერთი გამოცემული აქვს ორჯერ ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან (ა. ტალგრენის გამოც. სურ. 49—53). ფიგურები დაყენებულია ლითონის ჰორიზონტალური ღერძით შეერთებულ ცხვრის რქებზე და ღერძის ორივე ბოლო გაფორმებულია ეერძის თავების სახით¹.

ამ ჯგუფის ყველა ფიგურა შიშველია და ითიფალური ხასიათისაა. ერთ შემთხვევაში მხედარი მოხრილი დაშნით ჰკვეთს თავს მეორე მხედარს². მეორე კომპოზიცია წარმოადგენს ადამიანს, რომელიც თოკით ეწევა ხელებშეკრულ მოხუცს³. მესამე წარმოადგენს წინა გამოსახულების ვარიანტს: გამარჯვებულს ხელში უჭირავს მრგვალი ფარი. ტყვეს ხელები შეკრული აქვს თოკით, მკაფიოდ ჩანს კისერზე მოდებული თოკი⁴. მეოთხე სიუჟეტი შედგება ცხვრის რქებზე დაყენებული ორი შიშველი მხედრის ფიგურისაგან. მეხუთე კომპოზიციისაგან შერჩენილია მხოლოდ ერთი ფიგურა — მემუსიკე ჩანგო ხელში⁵.

ეს ფიგურა ამ ჯგუფის სხვა ფიგურებისაგან იმით განსხვავდება, რომ მას თავსაბურთი აქვს.

ყველა აღწერილი კომპოზიცია ეძღვნება ბრძოლისა და გამარჯვების თემას. მემუსიკის

ფიგურა. ა. ტალგრენის აზრით, გამოხატავს გამარჯვების ზეიმს.

მესამე ჩგუფს მიეკუთვნება ცხენოსანი მხედრების ფიგურები, რომლებიც მოთავსებულია ცხენის რახტის სფერული ფორმის სამკაულზე¹. წვეროსან შიშველ მხედრებს ოთფალობა ახასიათებთ. ამ ჩგუფზე შემდეგ გვექნება საუბარი, ძველ ქართულ ხელოვნებაში ცხენოსანი მხედრების გამოსახულებათა განხილვასთან დაკავშირებით.

მეოთხე ჩგუფს ა. ტალგრენი აკუთვნებს, სქესობრივი კავშირის განსახიერების ორ ფიგურას. ისინი მოთავსებული არიან მცირე ყანწის ბოლოზე და, ამ არქეოლოგის აზრით, შეადგენდნენ ცხენის აღვირის სამკაულს. გამოსახულებას რელიგიურ-მაგიური მნიშვნელობა ჰქონდა და დაკავშირებული იყო სიმბოლურ-მაგიურ წესებთან, რომლებიც ამოხატავდნენ ნაყოფიერების იდეას.

სტეფანწმინდაში აღმოჩენილ განძში ყუარადლებას იპყრობს მამაკაცის მცირე ზომის ხუთი ფიგურა, რომელთაც, როგორც ჩანს, ერთი და იგივე დანიშნულება ჰქონდათ და ერთ მხატვრულ წრეს ეკუთვნოდნენ² ამ ფიგურებს რგოლები აქვს, რომელთა საშუალებითაც ისინი შეერთებული არიან ბრინჯაოს ძეწვეით. ყველა ესენი, ჩვეულებისამებრ, შიშველნი არიან, მხოლოდ წელზე, გარდა ერთისა, შემოკრული აქვთ შესამჩნევი სარტყელი, ფეხებზე კი მაღალი ფეხსაცმელი აცვიათ. თავსაბურავები მრგვალია, ოდნავ წაწვეტილებული. ერთ ფიგურას თავსაბურავის მაგიერ ხუჭუჭა თმა უმშვენებს თავს.

თითოეული ფიგურა ცალკეა ჩამოსხმული, ყალიბი არ მეორდება. ორივე ხელი, ტრადიციის თანახმად, წინ არის გაწვდილი. მარცხენა ხელში, ორ შემთხვევაში კი მარჯვენა ხელში, ფიგურას ყანწი უჭირავს. აღ-

სახიშნავია, რომ მას ერთი თითი ყანწის წვერზე აქვს ამოდებული. ორ ფიგურას ზურგზე და სხეულის უკანა ნაწილზე გამოყვანილი აქვს ორმაგი სპირალი. ფეხები ოდნავ მოხრილია და ამასთანავე ქვევით ისინი შეერთებულია ღერძით.

სტეფანწმინდაში აღმოჩენილი ითიფალური ფიგურები უნიკალურ მოვლენას არ წარმოადგენს. ჯერ კიდევ 1913 წელს სოფელ ზეკარში (იმერეთი, შაიაკოვსკის — ყოფილი ბაღდადის, რაიონი) ნაპოვნია შიშველი მამაკაცის გამოსახულება თელსაჩინოდ გამოსახული სქესობრივი ნიშნებით³. ამ ფიგურის სიმაღლე 24 სანტიმეტრს უდრის, ამრიგად, იგი სტეფანწმინდაში აღმოჩენილ ფიგურებზე დიდია. სტეფანწმინდის სამი ფიგურის სიმაღლე 12 სანტიმეტრს უდრის, დანარჩენებისა 6 სანტიმეტრს. ზეკარის ფიგურა გაცილებით მკვეთრად გამოხატული არქაული სტილისაა, ვიდრე სტეფანწმინდის ძეგლები.

ზეკარის ძეგლის პირველი მკვლევარი ს. მაკალათია ამტკიცებს⁴, რომ ეს ფიგურა წარმოადგენს ორსქესოვან არსებას. მისი აზრით, ფიგურას სხეული ქალისა აქვს, სქესობრივი ნიშნები კი მამაკაცისა. თავის დასკვნას ს. მაკალათია იმაზე ამყარებს, რომ ფიგურას სახე უულვაშო აქვს, წელი წვრილი, გრძელი თმა კისერზე აქვს დამაგრებული. მაგრამ გულმკერდის ფორმა ამ ფიგურას ქალური არა აქვს, რაც უარყოფს აღნიშნულ მოსაზრებას. გრძელი თმა კი მამაკაცის ფიგურებზე გვხვდება არა მხოლოდ ამიერკავკასიის უძველეს ხელოვნებაში, არამედ ხეთურშიც, სადაც ეს ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს. ორივე წინ გაწვდილი ხელი მოღუნულია, მუშტები მოკუჩშული, კისერზე და ხელების ზემო ნაწილზე გამოყვანილია გრავირებული მორთულობა. ფი-

¹ A. Tallgren, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 7, სურ. 6, 9.

² იქვე, ტაბ. 4, სურ. 7, გვ. 50.

³ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, თბილისი, 1944, გვ. 69—70. ნახ. 32, 33.

⁴ ს. მაკალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში, მიმოხილველი, ტ. 1, თბილისი, 1926, გვ. 127.

გერა კვარცხლბეკზე დგას. მას არც ფეხ-საცმელი აცვია, არც თავსაბური აქვს და არც სარტყელი.

ზეკარისა და სტეფანწმინდის ძეგლები შედარებითი ანალიზი ადასტურებს გარკვეულ მხატვრული ტრადიციის არსებობას. ზეკარის ფიგურისათვის დამახასიათებელია ვიწრო, მოგრძო ტორსი, მეტად განიერი მხრები და სხეულის ზედა ნაწილთან შედარებით მოკლე ფეხები. მას დამუშავებული აქვს ფრონტალური ნაწილი და ზურგი, ე. ი. იგი ოსტატის მიერ წარმოდგენილია ძირითადად, ორ სიბრტყეში. სხეულის გადმოცემაში მკვეთრად ჩანს არქაული სტილის მთელი თავისებურება. ფიგურის ფრონტალობას არღვევს იდაყვში მოხრილი წინ გაწვდილი ხელები. პორიზონტალურად გაწვდილი ხელების დაპირსპირება სხეულის ვერტიკალურ მდგომარეობასთან ტიპიურია არქაული ეპოქის ქართული ხელოვნებისათვის.

ზეკარის ფიგურის სახე ბრტყელია. დიდი თვალები, მოგრძო გამოზიდული ნიკაპი, კეხიანი ცხვირი და ხშირი თმა გვაგონებს ადრეული ხანის ხეთური ხელოვნების ძეგლებს, და აგრეთვე სტეფანწმინდის ერთ ფიგურას, რომელიც ხარის რქებზე დგას და ხელში კვერი უჭირავს (ტაბ. 16). ამასთან ერთად, იგი არსებითად განსხვავდება კლასიკური ხანის ხეთური ხელოვნების ძეგლებისაგან.

ა. ტ ა ლ გ რ ე ნ ი ს¹ აზრით, კავკასიის ხალხთა ხელოვნებაში, აგრერიგ გავრცელებული ადამიანის ფიგურის ცხოველის რქებზე მოთავსება, შემოტანილია მცირე აზიიდან, რადგან იგი გვხვდება სირიის გლიპტიკურ ძეგლებზე. მაგრამ მცირე აზიის ხალხთა, განსაკუთრებით ხეთებისა და მიტანელების მცირე პლასტიკა, ჯერჯერობით საკმაოდ არ არის შესწავლილი და ტალგრენის მოსაზრე-

ბა ჯერჯერობით სადაკოდ ოიება. ამ აზრას წინააღმდეგ უმეტესობა ნიშნებისა, რომელნიც განასხვავებენ ბრინჯაოს ფიგურებს როგორც სტილის, ისე შინაარსის მხრივ, შეიძლება აიხსნას მხოლოდ ქართული მასალებით. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ხეთური ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის არც ერთ ნაწარმოებს არ ახასიათებს ითიფალობა. ეს იმით აიხსნება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული ბრინჯაოს მცირე სკულპტურა მთლიანად დაკავშირებულია ნაყოფიერების მამრობითი სქესის ღვთაების კულტთან.

ქართული მცირე პლასტიკის ნიჟეშების მართებული განმარტება შესაძლოა მხოლოდ ქართული მასალების შედარებითი შესწავლის საშუალებით. ი. ჯაეხიშვილის² კალამს ეკუთვნის პირველი ცდა ქართული წარმართობის სრული სურათის დადგენისა ისტორიული. ეთნოგრაფიული და ენობრივი მონაცემების საფუძველზე. აღნიშნული მასალების შესწავლამ ეს მკვლევარი³ მართებულ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ ძველად ყველა ქართველ ტომს საერთო წარმართული სარწმუნოება ჰქონდა, და ამასთანავე საკულტო ტერმინოლოგია და ენა ქართული იყო.

განსაკუთრებული სისრულით დაუცავს ქართველ ხალხს ის ძველი ჩვეულებები და რელიგიური წესები, რომლებიც დაკავშირებულინი იყვნენ ნაყოფიერების მამრობითი სქესის ღვთაების კულტთან. ამ კულტის გადმონაშთს ვხედავთ ხალხურ სანახაობრივ წარმოდგენებში, განსაკუთრებით ბერიკობასა და ყეენობაში, რომლებიც საქართველოში იმართებოდა გაზაფხულის პირზე, ჩვეულებრივ ყველიერში.

ამგვარი სანახაობრივი წარმოდგენები შემონახული აქვს მრავალ ხალხს. ისინი და-

¹ A. Tallgren, დასახ. ნაშრ., გვ. 53.

² ი. ჯაეხიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1928, გვ. 33—36

³ იქვე, გვ. 108

კავშირებულნი არიან ბუნების გამანაყოფიერებელი ძალების გამოღვიძებასთან და სამეურნეო წლის დაწყებასთან. ამ დღეობათა პირვანდელი სახე განსაკუთრებით სრულად შენახულია ქართულ „ბერიკაობაში“, რომელიც მეტად ემსგავსება დიონისესადმი მიძღვნილ საგაზაფხულო მისტერიებს.

რაც შეეხება „ყეენობას“, თანახმად გავრცელებული შეხედულებისა, რომლის ყველაზე უფრო ავტორიტეტულ წარმომადგენლად ითვლება გ. წერეთელი¹, ამ ჩვეულებაში დაცულია ქართველი ერის ისტორიული წარსულის ცალკეული ფაქტი. ცნობილია, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში „ყეენობის“ დროს ხალხი დასცინოდა გარეშე მტერს, უფრო ხშირად კი, განსაკუთრებით თბილისში, დიდი ქუუამახვილობით დასცინოდნენ თვითმპყრობელური რუსეთის წარმომადგენლების მოღვაწეობას საქართველოში².

მაგრამ ამ ხალხური დღეობის — კარნაველის ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ თავდაპირველად „ყეენობა“ ატარებდა წმინდა რელიგიური სანახაობის — მისტერიის ხასიათს. ესეც აგრეთვე დაკავშირებული იყო მამრობითი გამანაყოფიერებელი ძალის კულტთან.

„ბერიკაობის“ დროს ერთ-ერთი მონაწილე ქალის კაბით ირთვება და ცხოველის — დათვის ან ვირის — ნიღაბს იკეთებს; მეორე ბაძავს ცხოველის გარეგნობას — ეხვევა ტყავში. ორივე ოხუნჯობს და ერთმანეთს ელოლიავენ. მესამე მსახიობი თავზე თხის რქებს იმაგრებს, მეოთხე კი — უნიღბო, ხის ხმლით ან ხანჯლით ხელში დასდევს დანარჩენებს. გაისმის საზანდარის ხმა, მემუსიკე უკრავს სტივინზე. აქახუნებენ ხის ხანჯ-

ლებს, „მეფე“ და „დედოფალი“ ცეკვავენ. მამაკაცი მსახიობი თხის ნიღბით ხტის და ოხუნჯობს მაყურებელთა გასართობად.

„პარიკელა“, „ადრეკილა“ და „საქმისა“ უცილობლად დაკავშირებულნი არიან ფალოსის კულტთან, როგორც ეს აღნიშნულია სათანადო ლიტერატურაში³. შედარებითი შესწავლა ზემოაღნიშნული მასალებისა, რომლებშიც ცხადად მოჩანს ნაყოფიერების მამრობითი ღვთაების თაყვანისცემის გაღმონაშთი, იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ ქართულ წარმართობას საერთო სათავე ჰქონდა ი. ჭავჭავაძის⁴ საყვარელი საპართლიანად აღნიშნავს, რომ „ყეენობა“, „ბერიკაობა“, „ადრეკილა“ და „საქმისა“ წარმოადგენდნენ „ტულეფია-მელიას“ დღეობის ციკლის განსაზღვრულ ნაწილს. მკვლევართა მიერ შემჩნეულია, რომ სვანური წესების შესრულებისას ქართული სახელწოდებანი იხმარება ფერხულის დროს. ქართულ-სვანური შაირის თქმა ამტკიცებს ქართველი ტომების რელიგიურ ერთიანობას წარმართობის ხანაში.

ქართული წარმართობის ხანის ძველი რელიგიური წეს-ჩვეულებების შესწავლა არკვევს იმ ბრინჯაოს ფიგურების სემანტიკას, რომლებსათვისაც დამახასიათებელია მოძრავი პოზა, მკაფიოდ გამოხატული ითიფალობა და რომელიმე ცხოველის ატრიბუტი (რქები). პირველად ამგვარ ძეგლებს მიაქცია ყურადღება ნ. პანტიუხოვმა თავის გამოკვლევაში კავკასიის უძველესი სადგომებისა და გამოქვაბულების შესახებ⁵. მან გამოაქვეყნა დადესტანში და ანდის ოლქში ნაპოვნი ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებანი. ა. ზახაროვმა ამ ძეგლებს სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა ჭერ რუსულ ენაზე⁶, შემდეგ კი უფრო ვრცლად

¹ გ. წერეთელი, ბერიკაობა, „კვალი“, 1893, თბილისი, №№ 5, 6, 7.

² გაზ. „ივერია“, თბილისი, 1898, № 33.

³ ს. შაკიალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში, მიმომხილველი, წ. I, თბილისი, 1926, გვ. 130—135.

⁴ ი. ჭავჭავაძის შვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1928, გვ. 63.

⁵ Н. И. Пантюхов, О пещерных и позднейших жилищах на Кавказе, Тифлис, 1895, стр. 58, табл. XVI.

⁶ А. Захаров, Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир. Труды секции археологии научно-исследовательского института искусствознания, 2, Москва, 1928, стр. 35—45.

ფრანგულ ენაზე¹. არქეოლოგ ა. ტ ა ლ გ რ ე-
ნ ის აზრით, აღნიშნულ ძეგლთა უმრავლესობა
ყალბია. დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ყველა
ფიგურა ჩამოსხმულია ეგრეთ წოდებული ფორმის
დაკარგვის წესით: ჩვენ არც ერთ შემთხვევაში არ ვხვდებით ზუსტ განმეორებას.
ამიტომ ექვს, რომელიც შეტანილი იყო ა. ტ ა ლ გ რ ე-
ნ ის მიერ მათი სინამდვილის შესახებ საფუძველი არა
აქვს. ა. ზ ა ხ ა რ ო ვ ი უმეტეს შემთხვევაში ზუსტად
უჩვენებს თითოეული მის მიერ გამოცემული
ძეგლის პონის ადგილს: ზოგი საგანი მის მიერ
ნაპოვნია რიონში, ქუთაისის მახლობლად (8 ცალი),
ზოგი — კავკავში (ძაუ-ჯიკაუ), ხევსურეთში,
დაღესტანში² და სხვ.

დღემდე შეუძნეველი რჩებოდა ის გარემოება,
რომ ყველა ფიგურის პოზები მკვეთრად გამოხატულ
მოძრაობას გადმოსცემენ; ზოგიერთი მათგანი
მოცეკვავე ფიგურის შთაბეჭდილებას ტოვებს,
მართლაც, თუ დავაკვირდებით მათ (ტაბ. 17),
მათი ხელ-ფეხის მდგომარეობას, განსაკუთრებით
კი ორს — ხელიხელჩაკიდებული მამაკაცის ფიგურას
ნათელი გახდება, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ჯგუფური
ცეკვის „ფერხულის“ გამოსახულებასთან.
ზოგიერთ ფიგურას ხელში უჭირავს რაღაც,
მახვილის მაგვარი საგანი, ზოგს, სტეფანწმინდის
განძის ძეწკვზე ჩამოკიდული ფიგურების
მსგავსად, ცალ ხელში ყანწი უჭირავს.
ზოგ შემთხვევაში გაურკვეველია თუ რა
აქვთ ხელში აღნიშნულ ფიგურებს. ფიგურებს
თავზე გაკეთებული აქვს მაღალი და სწორი
რქები, ზოგჯერ კი წვეტიანი და ბოლოში
მოხრილი თავსაბურავი, რომელიც

რქას ემსგავსება. სახის მაგივრად, ზოგიერთ
ფიგურას ცხოველის თავი აქვს, ხოლო ადამიანის
სახე ძლიერ უტერიბებულია. როგორც ჩანს,
ეს ფიგურები გამოსახავენ „საქმისას“
ფერხულის მთავარ მოქმედ პირებს.

ა. ზ ა ხ ა რ ო ვ ი აღწერილ ფიგურებს, მათი
გარეგნული ნიშნების მიხედვით ორ კატეგორიად
ჰყოფს, თითოეულ ამ კატეგორიას კი — სამ
ჯგუფად: პირველ კატეგორიას იგი იმ ფიგურებს
აკუთვნებს, რომლებიც კვარცხლბეკზეა დადგმული,
მკიდროდ მიბჯენილი ფეხებით, სქემატურად
გამოსახული ფალოსით; მეორე კატეგორიის
ფიგურები წარმოდგენილია უპოსტამენტოდ,
დაშორებული ფეხებით და რეალური ფორმის
ფალოსით. ორივე კატეგორიის პირველი
ჯგუფის ყველა ქანდაკებას ახასიათებს
წაწვეტილი თავსაბურავი ორი რქით. მეორე
კატეგორიის ფიგურებს აქვს ურქო თავსაბურავი.
მესამე ჯგუფის ძეგლებს ახასიათებს ძლიერ
მაღალი, წვეტიანი თავსაბური. ა. ზ ა ხ ა რ ო-
ვ ი აღნიშნავს, რომ ფიგურების ერთი ნაწილი
გამოსახავს მხედრებს შუბით მარჯვენა
ხელში და ფარით მარცხენაში. იგი ცდილობს
ამ ძეგლებს სათანადო პარალელები მოუძებნოს,
მაგრამ მის მიერ დამოწმებული მაგალითები
ნაკლებ დამაჯერებელია³.

სტეფანწმინდაში აღმოჩენილი ითიფალური
ქანდაკებები, რომლებსაც ბრინჯაოს ძეწკვი
აქვს, წარმოადგენს ყანწის სამკაულს⁴. ა. მი-
ლერმა⁵ გამოაქვეყნა მეანდრის მოტივით
შემკული ბრინჯაოს ყანწი, რომელიც მთავრდება
ხარის თავით და მას ქვემოდან რგოლი
აქვს, როგორც ჩანს, ხარის ჩამოსაკიდებლად.
კარგად ცნობილია ბრინჯაოს ზარებით შემ-

¹ A. Zakharov, *Études sur l'archéologie de l'Asie Mineure et du Caucase. Revue hittite et asiatique*, Paris, 1931, fasc. 4, p. 120.

² იქვე, გვ. 127—128.

³ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, ნახ. 27—31.

⁴ A. Миллер, *Жертвенные предметы из осетинских дзуаров, материалы по этнографии России III*, М., 1926, стр. 85.

⁵ П. С. Уварова, *МАК*, вып. VIII, стр. 349, рис. 275.

კული ცხენ-ირმის ბრინჯაოს ფიგურა 'კამუნ-თიდან', რომელიც უცილობლად. ყანწის ბოლოს გაფორმებას წარმოადგენს. იგივე დანიშნულება აქვს შველის ბრინჯაოს თავს, რომლის რქებს შორის გამოსახულია წვეროსანი მამაკაცის ითიფალური შიშველი ფიგურა¹: იგი გამოსახულია ქედით, ყელზე აქვს მანიაკი, წელზე კი სარტყელი. სტეფანწმინდის განძში ნაპოვნია მინიატიურული ზომის ყანწები, რომლებსაც, როგორც აღნიშნავს ა. ტ ა ლ გ რ ე ნ ი, ალბათ სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდათ.

ყანწის რიტუალური მნიშვნელობის ისტორია დღემდე არ არის დადგენილი. იგი განსაკუთრებით გავრცელებული ყოფილა კავკასიაში და სკვითების ქვეყნებში. ამ უკანასკნელთა ყოფაცხოვრებაში მას საკრალური ფუნქცია ჰქონდა. არსებული მასალების შედარებით შესწავლა მიგვითითებს, რომ ყანწი, როგორც საკრალური ატრიბუტი, უნდა წარმოშობილიყო იმ ქვეყნებში, რომელთა მოსახლეობამ შექმნა მედიცინის კულტურა. როგორც ჩანს, იგი დაკავშირებულია ამ კულტურასთან. რომელიც გავრცელებული იყო მცირე აზიის და დასავლეთ კავკასიის უძველეს მოსახლეობაში. საყოველთაოდ ცნობილია გაზის და ღვინის მნიშვნელობა დიონისეს მისტერიებში, რომელთა სათავე, როგორც ირკვევა, უნდა ვეძიოთ აღმოსავლეთის ქვეყნებში. შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ძველი საბერძნეთის და რომის მითებში და მისტერიებში სიუხვისა და ნაყოფიერების სიმბოლოდ ყანწია მიღებული. ამრიგად, გასაგები ხდება, რომ სტეფანწმინდის განძის ყანწის წვერზე გამოსახულია სიუჟეტი, რომელიც ბუნების ნაყოფიერების სიმბოლურ განსახიერებას წარმოადგენს.

ა. ტ ა ლ გ რ ე ნ ი ს შენიშვნით, სტეფანწმინდის ითიფალური ქანდაკებანი წარმოადგენენ კავკასიის ხელოვნების ადრეული პე-

რიოდის ძეგლებს, რომელთა სტილს განსაზღვრული კავშირი აქვს ხეობის ქვეყნების ხელოვნებასთან. ამასთანავე, მის მიერ დადგენილია, რომ ამ ხელოვნებამ დიდი გავლენა იქონია რუსეთის არქაულ ხელოვნებაზე. რაც შეეხება რკინის კულტურის აყვავების პერიოდის (VII—VI საუკუნეები ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) ძეგლებს, ქართული ხელოვნების ახალი ეტაპისთვისაა დამახასიათებელი, რომელიც ბრინჯაოს ხანის კულტურის მემკვიდრედ გამოდიოდა. ქართულ ხელოვნებას შორეული კავშირი აქვს მცირე აზიის ხელოვნების განსაზღვრულ წრესთან, მაგრამ იგი არსებითად ადგილობრივ მოვლენას წარმოადგენს, ესე იგი, სიუჟეტის არჩევა და მხატვრული ფორმის გაგება შეიძლება აიხსნას ქართული კულტურული კომპლექსის გათვალისწინების საფუძველზე.

მხატვრული ფორმის პლასტიკური გადმოცემა, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ძირითადად ახასიათებს დასავლეთ საქართველოს ადრინდელი კულტურის მხატვრულ კომპლექსს. გრაფიკული სტილის მთელი თავისებურება განსაკუთრებული სიმკვეთრით მელავენდება აღმოსავლეთ საქართველოში შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში.

სტეფანწმინდის განძში, განხილული ძეგლების გარდა, აღმოჩენილია ირმის, ვერძის, ხარის, ცხენის და ძაღლის ბრინჯაოს ქანდაკებები. რჩეულ მოტივს შეადგენს ირმის გამოსახულება სტილიზებული რქებით და აგრეთვე ძაღლის სტილიზებული გამოსახულება. ჩამოთვლილი ცხოველების გარდა, დეკორის სისტემაში დიდი ადგილი უჭირავს გველის გამოსახულებას, განძში აღმოჩენილი საგნების უმრავლესობა ახლო ენათესავება კობანში, კამუნთაში, ფასკაუში და დასავლეთ საქართველოში, განსაკუთრებით ზემო იმერეთსა და მთიან რაქაში ზოგიერთ სამარხებში ნაპოვნ ნივთებს.

¹ П. С. Уварова, დასახ. ნაშრ. გვ. 303, ნახ. 256, ტაბ. CXXI, ნახ. 4.

² იქვე, ნახ. 235, ტაბ. XVIII, ნახ. 26.

ჩვენ მიერ აღნიშნული კულტურის ორი კომპლექსის ნათესაობა, ფორმის მხატვრულ გადმოცემაში კუთხური ნიუანსების არსებობა, განსაკუთრებული სიცხადით ემჩნევა ცხენოსანი მხედრების პლასტიკურ ფიგურებს. ფ. ჰანჩარმა¹ გამოაქვეყნა გამოკვლევა ცხენებისა და ცხენოსანი მხედრების გამოსახულებათა შესახებ კავკასიის ხელოვნების ადრეულ პერიოდში. იგი მნიშვნელოვან დოკუმენტურ მასალას იხილავს, მაგრამ ძირითადად ეყრდნობა ძეგლების ფორმალურ ანალიზს და არ ითვალისწინებს იმ მონაცემებს, რომლებიც შენახულია ქართველი ხალხის ყოფაცხოვრებასა და რელიგიურ წარმოდგენაში. გამოკვლევაში არ არის ნაჩვენები ცხენის ფიგურისა და ცხენოსანი მხედრის სემანტიკური განსხვავება, იმ დროს, როდესაც ამ განსხვავებას ადგილი აქვს უძველესი დროიდან. ცხენოსანი მხედრის ფიგურა მუდამ ანსახიერებდა სოციალური ბატონობის იდეას. დაწყებული ასურული ხელოვნებიდან, შემდეგ ანტიკურში, და ბოლოს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ცხენოსანი ფიგურა ყოველთვის მეფეს, მხედართმთავარს, რაინდს, ე. ი. იგი ყოველთვის სოციალური ბატონობის იდეას გამოხატავდა. ასეთივე შინაარსი აქვს წმიდანი ცხენოსანი მხედრების გამოსახულებას ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

ძველი ირანული რელიგიური წარმოდგენით, მითრა ცის კამარაზე ეტლით მოგზაურობს, რომელშიც ოთხი თეთრი ცხენია შებმული. ხშირად იგი თეთრ ცხენზე ზის, როგორც ამას მოწმობს მთელი რიგი ძეგლები, განსაკუთრებით დურა-ევროპოსში აღმოჩენილი კედლის მოხატულობა.

კავკასიის ხელოვნებაში, ისევე როგორც მცირე აზიის ხელოვნებაში, ცხენის გამოსახულება პირველად ჩნდება ბრინჯაოს კულტურის ხანაში. არქეოლოგ ფ. ჰანჩარის აზრით, იგი პირველად გამოსახული იყო მაიკოპის ვერცხლის თასზე (ტაბ. 10). მაგრამ

ამ ძეგლის შედარებითი შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ მაიკოპის თასზე გამოსახულია არა ცხენი, არამედ კანჯარი, ანუ ონაგრი.

ცხენისა და ცხენოსანი მხედრის გამოსახულება კავკასიის ძველ ხელოვნებაში თავისი სტილით ეფარდება ბრინჯაოს ხანის სხვა ცხოველების გამოსახულებას. ფორმის განზოგადება, ფიგურების სქემატიზაცია და სტილიზაცია, დამახასიათებელი დეტალების ნატურალური გადმოცემა წარმოადგენს მხატვრულ მოვლენას, რომელსაც შინაგანი კანონზომიერება აქვს. დასახელებულ ძეგლთა უმრავლესობა, როგორც ეს სამართლიანად აღნიშნა ფ. ჰანჩარმა, კობანის კულტურა. ჩრდილო კავკასიის და ამიერკავკასიის კულტურათა კომპლექსს ეკუთვნის და უმთავრესად რკინის ხანას მიეკუთვნება.

არქეოლოგიური მასალების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ ცხენოსანი მხედრის ფიგურა ხელოვნებაში ჩნდება უფრო გვიან, ვიდრე ცხენის ცალკე გამოსახულება. არქეოლოგ ფ. ჰანჩარის დაკვირვებით, კავკასიის და წინა აზიის ხელოვნებაში ცხენოსანი მხედრის ფიგურა ჩნდება II და I ათასწლეულთა მიჯნაზე ჩ. წ-მდე. ე. ი. ეპოქიდან. როდესაც საბრძოლო ეტლი შესცვალა ცხენოსანმა მხედარმა, გამოიკვალა ბრძოლის ტექნიკა და სისწრაფისა და მანევრების თვალსაზრისით, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ცხენოსან მხედრობას ენიჭება. გარდატეხა საბრძოლო ტექნიკის სფეროში თავის გამოხატულებას პოულობს სახვით ხელოვნებაშიც. შეფეები და გვირგები უკვე არ სხედან საბრძოლო ეტლებში, არამედ გაჭენებულ ცხენზე ამხედრებულნი სდევნიან დამარცხებულ მტერს.

თუ გავითვალისწინებთ ცხენისა და ცხენოსანი მხედრის გამოსახულების ისტორიულ თანმიმდევრობას, შეიძლება შემდეგი დასკვნა გამოვიტანოთ: ცხენის გამოსახულებას უმხედროდ. განვითარების განსაზღვრულ ეტაპ-

¹ F. Hancar, Ross und Reiter im Urgeschichtlichen Kaukasus. Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst, B. I, 1935. Berlin und Leipzig, S. 49—65.

ზე. რელიგიურ-სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს, როგორც ტოტემს და გვხვდება უფრო აღრინდელ ხანაში, ვიდრე ცხენოსანი მხედრის გამოსახულება. დროის დიდ მანძილზე ცხენი შედის ქართული ხელოვნების თემატიკაში და შემდეგ გვხვდება გვიან ანტიკურ ხელოვნებაში, რომელშიც ბრინჯაოს ხანის ცხენის საკრალური გამოსახულება მაზდეანობის ზეგავლენით გაგებულია როგორც მითრას ღვთაებრივი განსახიერება (იხ. ბორისა და არმაზის ორი ვერცხლის თასი ცხენის გამოსახულებით). მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, ცხენის მოშინაურობა, მისი გამოყენება მეურნეობასა და სამხედრო საქმეში, მოხდა მომთაბარე ხალხის ზეგავლენით, რომელიც ცხოვრობდა შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროთა ველებში და დასავლეთ აზიაში. ურარტუს მეფის სარდურის არგიშტის ძის (750—733 წლები ჩ. წ-მდე) ანალები მოგვითხრობენ, რომ ურარტუელებს ბრწყინვალე ლაშქრობათა შედეგად თანამედროვე აზერბაიჯანის ტერიტორიიდან დაეღის სახით წამოუყვანეს 3.500 ცხენი¹. ამავე ანალებში მოთხრობილია, რომ ურარტუელებმა კოლხების ქვეყნიდან (კოლხეთიდან) გაიყვანეს 1500 ცხენი. წარწერებში მოხსენიებული ქვეყნების დასახელებებში (კულხა, ლუბა, კატარძა, ვიტირუხი) პ. უშაკოვი² ხედავს საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ რაიონების სახელებს. ურარტუელების მეფის მენუას, იშპუინის ძის (810—785 წლები ჩ. წ-მდე) წარწერაში მოხსენიებულია, რომ მან უკან დაიბრუნა დიაუხების (ტაოხი) ქვეყნიდან მონები, რომლებიც ტაოხელების მიერ ყოფილან წაყვანილი ურარტუს ქვეყნიდან სამხედრო ნადავლის სახით. მან წაიყვანა ცხენები ცხენო-

სანი ჯარისათვის, და აგრეთვე საბრძოლო ეტლები. პ. უშაკოვი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ურარტულ წარწერებში მოხსენიებული დიაუხები, წარმოადგენენ ქართველთა ტომს ტაოხებს, ხოლო ქვეყანა კათარძა ნიშნავს კლარჯეთს. ურარტუელთა მეფის არგიშტის, მენუას ძის (785—760 წლები ჩ. წ-მდე) წარწერა მოგვითხრობს, რომ მან იმავე ქვეყნებიდან გაიყვანა სამხედრო ნადავლის სახით 4.426 ცხენი. არგიშტის³ წარწერის თანახმად, დიაუხების-ტაოხების ქვეყანა მქიდროდ იყო დასახლებული, ჰქონდა განვითარებული მეურნეობა და განთქმული იყო მესაქონლეობით, განსაკუთრებით ცხენების მოშენებით და აგრეთვე ვერცხლის, ოქროს და განსაკუთრებით სპილენძის საბადოებით და ამ ლითონების დამუშავებით. ასურული წერილობითი წყაროების თანახმად, ქართველთა ტომები და მათ შორის ტაბალები განთქმულნი იყვნენ მშვენიერი ჯიშის მალაღი ცხენების მოშენებით⁴. წერილობითი წყაროები ერთხმად ამტკიცებენ, რომ ცხენების გამოყენება სამხედრო საქმეში, მათი სპეციალური გახედნა და განსაკუთრებული ჯიშის გამოყვანა მთლიანად უნდა მიეწეროს ქართველთა ტომების კულტურულ მიღწევებს და არა პირველყოფილ ნომადებს.

კობანური განძის ბრინჯაოს ბალთაზე⁵ (ს. ყერმენის მუზეუმი) გრავირებულია ერთ მწკრივად მღვარი სამი ცხენი. სამივე ცხენი ერთი ჯიშისაა. ისინი გამოირჩევიან წვრილი, სხარტი ტანით, მაღალი კისრით, მოზრდილ-ყურებიანი გრძელი თავით, ბეწვიანი კუდით. ამავე ტიპის ბალთაზე, რომელიც ვენის მუზეუმში⁶ ინახება, გამოსახულია იმავე ჯიშის

¹ И. И. Мещанинов, Предположительные сведения о движении халдов в пределы Азербайджана. Известия Азербайджанской археологической комиссии, вып. II, 1925, стр. 37.

² П. Ушаков, Тао-Хларджия в конце IX и в VIII веке до нашей эры, Тбилиси, 1941, стр. 162—168.

³ იქვე, გვ. 169—170.

⁴ ი. ჯავახიშვილი, ქართველ ერის ისტორია, წ. I, თბილისი, 1928, გვ. 19.

⁵ П. С. Уварова, МЛХ, вып. VIII, М., 1900, стр. 42, табл. XXIV—1.

⁶ იქვე, ტაბ. XXV—4

ორი ცხენი. ცხენების ფიგურები შესრულებულია რკინიდან და ჩასმულია ბრინჯაოს ბალთაში. ორივე ბალთაზე გამოსახულია შეუჯახმავე ცხენები. ყურადღებას იპყრობს გაქენებული ცხენების მოძრაობის გამომეტყველება. კობანში ნაპოვნია ბრინჯაოს ბალთა, რომელიც წარმოადგენს გაქენებულ სტილიზებულ ცხენს¹. მალა აშლილი ფაფარი, ლამაზად მოღერებული კისერი, მშეილდიეო გაზნეილი კუდი ხაზს უსეაჰს სირბილის სისწრაფეს. სხეული შემეჰულია გეომეტრიული ორნამენტით. ცხენის ფიგურა განსაცეიფრებული ოსტატობითაა შერწყმული ბალთასთან, რომელიც დიდი მხატვრული მთლიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მსგავსი ბალთა ინახება მოსკოვის საისტორიო მუზეუმში და პ. ს. უვაროვას² აზრით, ფასკაუდან (ოსეთი) უნდა იყოს, თუმცა ინვენტარში აღნიშნულია კობანი. იგი წარმოადგენს კობანურ-კოლხური ხელოვნების კლასიკურ ნიმუშს, რომელშიც გამომეტყვეებულია ამ სტილის დამახასიათებელი ნიშნები.

ცხენის რელიეფური თავი დაკავშირებულია ბრინჯაოს ბალთასთან, რომელიც ნაპოვნია ჩმის სამარხში. თავის ფორმა, მომრგვალებული პირი და რელიეფურად გამოსახული ყურები მოგვაგონებენ ანალოგიურ ძეგლებს კუმბულთიდან, რომლებიც სტილით არსებითად განსხეაედებიან ზემოთ განხილული ბალთისაგან და უფრო გვიან ხანას ეკუთვნიან.

ცხენის ცალკეულ გამოსახულებას ჩვენ ვხედებით დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, სადაც იგი ხშირად წარმოადგენს ბრინჯაოს ბალთების სიუჰეტს. ჩვეულებრივად ცხენი გამოისახება ცალკე, ზოგჯერ სხვა

ცხოველებთან ერთად, მაგრამ კომპოზიციაში მას ცენტრალური ადგილი უჭირავს.

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ცხენის ორმაგ გამოსახულებას, რომელიც წარმოადგენს ორი ცხოველის კორპუსის წინა ნაწილების შეერთებას. კამუნთში ნაპოვნია ამ ტიპის ბრინჯაოს საკიდარი, რომელიც ერთიტაჰის კოლექციაში ინახება³. იმავე კოლექციაში ინახება ამგვარი საკიდარის მეორე ეგზემპლარი, რომელიც პირველისგან მხოლოდ დეტალებით განსხეაედება⁴ და ნაპოვნია დაახლოებით იმავე რაიონში (ჩმიკუმბულთა). ცხენების ფეხების მაგიერ მოცემულია ყურწყების სერია, ალბათ ზარის ჩამოსაკიდებლად. თავები მკვეთრადაა გაფორმებული, თვალები ღრმად ზის, ყურები და ფაფარი სავსებით მკვეთრად ჩანს. საყურადღებოა, რომ იმ ადგილზე, სადაც ფანტასტიკურ ორთაეა ცხოველებზე მხედარი უნდა იყოს მოთავსებული, მოცემულია მასიური ნალისმაგვარი ყუნწი, ერთი შეხედვით გაურკვეველი დანიშნულებისა, რომელზედაც დამაგრებულია ადვირი; იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ეს საგანი ასრულებს მხედრის ფუნქციას. მისი ნამდვილი დანიშნულების გამორკვევა შესაძლებელია მხოლოდ არქეოლოგიური მასალების შედარებითი ანალიზის საშუალებით.

არქეოლოგმა ე. მინსმა⁵ გამოაქვეყნა ბრინჯაოს მცირე ქანდაკებანი ჩრდილო აზიიდან, რომელთა შორის ყურადღებას იპყრობს ფანტასტიკურ ცხოველზე მდგომი ქალღმერთის ფიგურა ვანიდან⁶. ქალღმერთი გამოსახულია ფრონტალურად. ფანტასტიკური ცხოველი, რომელზედაც იგი დგას, წარმოადგენს ორთავიან ცხენს. ქალღმერთის

¹ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, სურ. 55.

² П. С. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 279.

³ იქვე, გვ. 313, ნახ. 243, VI—7.

⁴ შ. ამირანაშვილი, იქვე, ნახ. 56.

⁵ E. H. Minns, Small Bronzes from Northern Asia, Antiquaries journal, 10 (1930), p. 1—23.

⁶ იქვე, გვ. IV—1.

ორივე ხელი დაყრდნობილია ცხენების თავებზე. ეს, უდავოდ, იმის მაჩვენებელია, რომ იგი ორთავიანი ცხოველის მეუფე და მფარველია. ქალღმერთის სახის ნაკვეთებში გამოსწევის ხეთური ხელოვნების მხატვრული ტრადიციები. დიდი, მრგვალი, რელიეფურად გამოსახული თვალები ძლიერ ახლო ანალოგიას პოულობს ლურისტანისა და შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროების არქეოლოგიურ მასალებში. ქალღმერთს წელზე შემორტყმული აქვს ფართო სარტყელი, რომელიც ხშირად გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს ხანის კულტურულ კომპლექსში, და აგრეთვე ხეთური წრის ხელოვნების ძეგლებში. ქალღმერთს კისერზე მძივები აქვს. თმა მხრებზე ორ სქელ ნაწნავად ეშვება.

მ. როსტოვცევი¹ აღნიშნავს, რომ ჰერალდიკური სტილის ცხენის ორმაგი გამოსახულება გავრცელებული იყო კაბადუკიასა და ირანის ქვეყნებში. ე. მინსმა² გამოაქვეყნა ანალოგიური ტიპის ბრინჯაოს ფიგურა, ალბათ იმგვარივე წარმოშობისა, როგორც ზემოაღწერილი ქალღმერთის ქანდაკება ცხენზე. ვანის რაიონში ნაპოვნია ამავე ტიპის ბრინჯაოს ფიგურა. მ. როსტოვცევი³ სამართლიანად აღნიშნა, რომ ბრინჯაოს ფიგურა ჰეერკმანეის (ნიუ-იორკი) კოლექციიდან წარმოადგენს ვანის ფიგურის განმეორებას. აღნიშნული ტიპის ფიგურებს იგი მიაკუთვნებს აღრინდელი ვანის კულტურას.

მ. როსტოვცევი⁴ სცადა დაედგინა ქალღმერთის ზემოაღწერილი ქანდაკების თარიღი. მისი აზრით, ეს ნაწარმოები უფრო გვიან ხანას ეკუთვნის, ვიდრე ე. მინსის მიერ გამოქვეყნებული ბრინჯაოს ფიგურები

მიტანის ქვეყნიდან. ამასთანავე, ქალღმერთის ფიგურა ბრიტანეთის მუზეუმიდან გაცილებით უფრო ადრეულ ხანას ეკუთვნის, ვიდრე ბრინჯაოს ქანდაკებანი, რომელიც იპოვნეს გათხრების დროს თოფრაკ-ყალაში⁵. მ. როსტოვცევი აღნიშნავს რომ ეს გამოსახულება საესებით ემსგავსება სპარტაში, არტემიდეს სამლოცველოში ნაპოვნ ტყვიის ქანდაკებას, რომელიც გამოსახავს ჰერალდიკური ტიპის ორთავიან ცხენზე მჯდომ ქალღმერთს⁶. ქალღმერთის ფიგურის ზედა ნაწილი არ შენახულა. მისი ორივე ხელი დაყრდნობილია ცხენის თავებზე, ისევე როგორც ბრიტანეთის მუზეუმში დაცულ ქალღმერთის ფიგურაზე ვანიდან. ცხენის ფეხები სტილიზებულია, რითაც იგი მოგვაგონებს ბრინჯაოს საკიდს კამუნთიდან.

მ. როსტოვცევის აზრით, ჰერალდიკურ ცხენზე გამოსახული უნდა იყოს ნაყოფიერების ქალღმერთი, ცხენების მეუფე, რომლის კულტიც ასე გავრცელებული იყო ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში, განსაკუთრებით კი მცირე აზიაში.

მ. როსტოვცევი აღნიშნავს, რომ მცირე აზიის ძეგლებზე, განსაკუთრებით ხეთურ წარმოშობის ძეგლებზე, ცხენის მფარველი ღვთაება — მამრობითი სქესისაა. იგი, კაბადუკიაში ნაპოვნ ცილინდრული ფორმის ბეჭედზე⁷ გამოსახულია ისევე როგორც სხვა ძეგლებზე, მდგომარე პოზაში სუმერული ტიპის ეტლზე, რომელშიც შებმულია ოთხი ცხენი. შემდეგში, მამრობითი სქესის ღვთაების ადგილი დაიჭირა ნაყოფიერების ქალღმერთმა⁸, ნადირთა მეუფის (Πόρτιζα νημάς) სახით ან ცხენების მეუფის (Πόρτιζα πῆρας)

¹ M. Rostovzeff, Dieux et chevaux. Apropos de quelques bronzes d'Anatolie, de Syrie et d'Arménie, t. XII, Paris, 1931, p. 55.

² E. H. Minns, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ნახ. 21.

³ M. Rostovzeff, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ნახ. 4.

⁴ იქვე, გვ. 56.

⁵ E. Herzfeld, Khallische und Khaldische Bronzen, Janus, I, 1921, S. 144.

⁶ M. Rostovzeff, იქვე, გვ. 57.

⁷ G. Contenau, La glyptique Syro-Hittite, Paris, 1922, pl. 11—6.

⁸ E. Pottier, L'art Hittite, Paris, 1926, p. 87, fig. 108—109.

სახით. მ. როსტოვეცის აზრით, მამრობითი სქესის ღვთაების შეცვლა ქალღმერთით უნდა მომხდარიყო უფრო ინდოევროპული წარმოშობის ხალხთა წარმოდგენაში, ვიდრე სემიტურისაში. მაგალითად იმოწმებს შიშველი ქალღმერთის კარგად ცნობილი ბრინჯაოს ქანდაკებას, რომელიც ღომზე დგას და ბავშვს ძუძუს აწოვებს (ბერლინის მუზეუმი)¹. ქანდაკება თარიღდება დაახლოებით 1750 წ. ჩ. წ-მდე. ქალღმერთი შიშველია, თავზე მას მაღალი თავსაბურავი აქვს, ყელზე მანიაკი, ხელებსა და ფეხებზე კი სამაჯურები. ანალოგიურ თავსაბურავს ჩვენ ვხედავთ ღომზე მდგომ ქალღმერთზე, რომელიც გამოსახულია მიტანური ხელოვნების ძეგლზე — ცილინდრულ ბეჭედზე.

ამგვარივე თავსაბურავი ამკობს ლუერის მუზეუმში დაცულ, ლიბანში ნაპოვნ ქალღმერთის ბრინჯაოს ფიგურას². ქალღმერთი ღომზე დგას, აცვია მოკლე სამოსელი, წელზე აქვს ფართო სარტყელი. მ. როსტოვეცის აზრით³, თუ ზემოაღნიშნულ ბერლინის მუზეუმში დაცული ქანდაკება დამზადებულია მიტანში, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ იქ უნდა მომხდარიყო ცხოველთა მამრობითი სქესის მეუფის შენაცვლება მდედრობითი სქესის ღვთაებით. ბოლო დროის მეცნიერული კვლევის თანახმად, მიტანის ენაში და კულტურაში ჭარბობდა ინდოევროპული ელემენტები და ტრადიციები. მ. როსტოვეცის შეხედულებით, ნაყოფიერების ქალღმერთი გაიგივებული იყო ირანულ ქალღმერთ ანაპიტთან, რომლის კულტი განსაკუთრებით გაძლიერდა აღმოსავლეთის ქვეყნებში ირანელების პოლიტიკური ბატონობის ხანაში.

ძნელია დავეთანხმოთ მ. როსტოვეცის შეხედულებას, თითქოს ნაყოფიერების

რების მამრობითი სქესის ღვთაება შეცვლილი იქნა ქალღმერთით, ადამიანის კოსმიურ წარმოდგენათა განვითარებისა და ცვალებადობის ისტორია ადასტურებს, რომ ყველა ხალხს განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე ორი მსოფლმხედველობა ჰქონდა: ერთის მიხედვით, ადამიანისა და ბუნების ცხოვრების წყაროდ მიღებული იყო მდედრობითი საწყისი, მეორის თანახმად — მამრობითი. პირველი შეხედულება შეეფარდება მატრიარქალური საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმებს, მეორე — პატრიარქალურისას. აღნიშნულ მსოფლმხედველობათა ცვლას ადგილი ჰქონდა ყველა ხალხთა ცხოვრებაში, რომელმაც განვლო კულტურული განვითარების ძირითადი საფეხურები. კაცობრიობის კულტურის ისტორია ადასტურებს, რომ ცვლის პროცესში ერთი იდეოლოგია სავსებით არ განდევნის მეორეს. უფრო ხშირად ჩვენ ვხედავთ, ადამიანისა და ბუნების წარმოშობის საკითხის, ასე ვთქვათ, თავისებურ კომპრომისულ გადაწყვეტას, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ყოველი არსებულის შემოქმედ ძალად მიიჩნევა ორივე ელემენტის შერწყმა: იშთარი და თამუზი, ოსირისი და იზიდა, ატისი და კიბელა, აღონისი და აფროდიტე და სხვ. ძველი ეპოსის შესწავლა ადასტურებს ამ მოსაზრებას. აპიტომ თავისთავად შეუძლებელია, მამრობითი ღვთაების შეცვლა მდედრობითით ჩაეთვალათ დამახასიათებელ მოვლენად რომელიმე განსაზღვრული ხალხისათვის ან ქვეყნისათვის.

ცხენის ორმაგ ჰერალდიკურ გამოსახულებაზე კამუნთიდან ნაყოფიერების ქალღმერთის მაგივრად მოთავსებულია მისი სიზბოლო, რომელიც კარგადაა ცნობილი ასურულ ხელოვნებაში. ასურულ-ბაბილონური ხელოვნების ძეგლებზე, განსაკუთრებით XII—XI

¹ O. Weber, L'art Hittite, Paris, 1923, fig. 8, 9.

² M. Rostovzeff, Dieux et chevaux. A propos de quelques bronzes d'Anatolie, de Syrie et d'Arménie, Syria, t. XII, Paris, 1923, pl. XXII, fig. 2, 3.

³ იქვე, გვ. 52.

სს. ჩ. წ-მდე, ეხედავთ სამი მთავარი ღვთა-
ების ანუს, ენლილისა და ეას გამოსახულე-
ბებს — ტახტის („საყდრის“) სახით, რომელსედაც სიმბოლოდ ნიშნი წარმოდგენი-
ლია თითოეული მათგანის ატრიბუტი. მის
გვერდით, ხშირად ტახტზე, გამოსახებოდა
ნაყოფიერების ღვთაების Vulva—Ninmakh¹
ნიშანი. ზოგ შემთხვევაში იგი გაშოსახულია
უტახტოდ². ნაყოფიერების სიმბოლური ნი-
შანი უმეტეს შემთხვევაში გამოსახულია იმ-
გვარად, როგორც კამუნთის საკიდარზე³, ზოგ-
შემთხვევაში კი შებრუნებულად⁴.

ამრიგად, ცხენის ფანტასტიკურ ორმაგ
გამოხატულებაზე კამუნთიდან ნაყოფიერების
ქალღმერთის მაგიერ გამოსახულია მისი სიმ-
ბოლური ნიშანი, რომელიც ხშირად გვხვდე-
ბა ასურულ-ბაბილონურ ხელოვნებაში XII—
XI საუკუნეებში ჩ. წ-მდე.

ნაყოფიერების ქალღმერთის გამოსახულე-
ბა გვხვდება ბრინჯაოს ბალთებზე. პ. უ ვ ა მ⁵
გამოაქვეყნა კვადრატული ფორ-
მის ბრინჯაოს ბალთა, რომლის ცენტრში მო-
თავსებულია ჰერალდიკური ტიპის ფანტას-
ტიკური ცხოველი, რომლის სხეული მოგვა-
გონებს ცხენს, თავი და სტილიზებული რქე-
ბი კი — ირემს. ცხოველს პირი დაღებული
აქვს, კისერზე მოჩანს სტილიზებული ფაფა-
რი. სხეულს ქვემოთ გამოსახულია ძაღლი,
ორივე თავის გვერდით კი — გველი.

ფანტასტიკურ ცხოველზე შიშველი ქალი
ზის. გარკვევით ჩანს თვალები, ცხვირი და
ქუჩუბები. წელზე შემორტყმული აქვს ფარ-
თო სარტყელი. ორივე ფეხი ჩამოშვებული

აქვს, ხელებით იგი ცხოველის რქებს ეხება.
ქალის ფიგურის პოზა და მისი ატრიბუტები
მოწმობენ, რომ ეს არის ცხოველთა მფარვე-
ლის, ნაყოფიერების ქალღმერთის გამოსა-
ხულება.

გ. გ ო ბ ე ჯ ი შ ვ ი ლ მ ა აღწერა ცხინვა-
ლის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული
ბრინჯაოს ბალთა ცხენოსანი მხედრის გამო-
სახულებით. მხედარი შიშველია, თავზე მუ-
ზარადი ჰხურავს, წელზე ფართო სარტყელი
აქვს შემორტყმული. იგი შემჯდარია ჰერალ-
დიკური ტიპის ფანტასტიკურ ცხოველზე,
რომელიც ცხენ-ირემს წარმოადგენს. ცხადია,
რომ ცხინვალის ბალთაზე გამოსახულია ნა-
ყოფიერების შამრობითი სქესის ღვთაება შე-
საბამისი ატრიბუტებით. ამავე ღვთაებას ჩვენ
ეხედავთ კამუნთში ნაპოვნ ირემის გამოსახუ-
ლებაზე, სადაც მამაკაცის ითიფალური ფი-
გურა მოთავსებულია ცხოველის თავზე,
რქებს შორის⁶.

ცხენოსანი მხედრის გამოსახულება ნაპო-
ვნი აგრეთვე სტეფანწმინდის განძის ინვენ-
ტარში⁷. იგი გამოირჩევა თავისებური სქე-
მატურობით. ცხენოსანი მხედრის პოზა და-
კავშირებულია განსაზღვრულ ტრადიციას-
თან, რომელიც ახასიათებს კავკასიის არქეო-
ლოგიურ ძეგლებს. ერთი ხელით მას აღვირი
უჭირავს, მეორეთი — ეხება ცხენის გავას;
მისი თავსაბურავი მუზარადს წააგავს, შიშველ
სხეულზე შემორტყმული აქვს ფართო სარტ-
ყელი. სახე მოცემულია სქემატურ ხაზებში.
ცხენოსანი მხედრის ამგვარი გადმოცემა
გვხვდება ჩრდილოეთ კავკასიის⁸ და განსა-

¹ M. Jastrow, Bildermappe zur Religion Babyloeniens und Assyriens, Giessen, 1912, Abb. 29, 39, 40, 42, 43, 47.

² იქვე, სურ. 41, 43.

³ იქვე, სურ. 42, 43, 45.

⁴ იქვე, სურ. 9, 47.

⁵ П. С. Уварова, МАК, вып. VIII, стр. 351—352.

⁶ იქვე, გვ. 302, ნახ. 235, ტაბ. XVIII, 26.

⁷ იქვე, ტაბ. LXXI, 3.

⁸ Отчеты Археологической комиссии за 1890 г. СПб, 1893, стр. 94, рис. 39; за 1898 г. СПб, 1901, стр. 130, рис. 27.

კუთრებით საქართველოს¹ არქეოლოგიურ მასალებში.

ქართული ხელოვნების ნაწარმოებები გამოირჩევა ცხენის უფრო რეალისტური გადმოცემით, ვიდრე ჩრდილოეთ კავკასიაში ნაპოვნი საგნები. საქმარისა სამთავროში და სტეფანწმინდაში ნაპოვნი ოქროს ფირფიტები, ცხენოსანი მხედრის გამოსახულებით, შეეადაროთ ჩრდილოეთ კავკასიის ძეგლებს, რომ დადასტურდეს ეს დებულება. ამის გარდა, საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ფიგურები გამოირჩევიან ითიფალობით, რაც ჩრდილოეთ კავკასიაში გამონაკლისის სახით გვხვდება და ისიც მხოლოდ ერთ შემთხვევაში².

სტეფანწმინდის განძში აღმოჩენილია შიშველი წვეროსანი მამაკაცის გამოსახულება, და ეს ფიგურაც ითიფაურია. ნაპოვნი ცხენოსანი მხედრის ოთხი ერთი და იგივე ტიპის გამოსახულება, რომელთაგან ორი ფიგურა, როგორც ჩანს, ერთი ყალიბითაა ჩამოსხმული, აქ ქანდაკებებს ენათესავენ ვერძის რქებზე მოთავსებული ცხენოსანი მხედრის ორი გამოსახულება³, მხედარს ორივე ხელით აღვირი უჭირავს. ახალგორში (ახლა ლენინგორი) აღმოჩენილი ბრინჯაოს ქანდაკება⁴, რომელიც მოთავსებულია ვერძის რქებზე, და აგრეთვე ცხენოსანი, მოთავსებული კობანის ქინძისთავზე⁵, სტილით ენათესაებიან სტეფანწმინდის ფიგურებს. ახალგორის ცხენოსანი მხედრის გამოსახულება უფრო რთულია და მას კომპოზიციაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ცხენის პოზა, მისი წაგრძელებული კისერი, გრძელი გადაგდებული კუდი, სქემატურად გაფორმებული სხეული,

სტილიზებული ფორმით გადმოსცემენ მოძრაობის დაძაბულობას. ცხენს თავზე მოთავსებული აქვს რახტის მოკაზმულობის რქები⁶ ასრქის მსგავსი სამკაული. ცხენოსანს ორივე ხელით აღვირი უჭირავს. ჩვეულებსამებო იგი შიშველია, თავზე ხურავს მუზარადისებური ქუდი. სახე მოცემულია სქემატურად. იგი მოხდენილად ზის ცხენზე. ყურადღებას იპყრობს ზურგის საზი პროფილში: მისი მოხაზულობა სქევითად გადმოსცემს ცხენოსანი მხედრის პოზის დაძაბულობას. მის უკან გამოსახულია ფანტასტიკური რქოსანი ცხოველი, რომლის ზუსტი გამოცნობა შეუძლებელია.

ვენის მუზეუმში ინახება ქისძისთავი კობანიდან; მისი ზემო ნაწილი წარმოადგენს ორკალთიან სახურავს, რომელზედაც მოთავსებულია ცხენოსანი მხედარი⁷. ცხოველის ზევით აზიდული მოკლე კუდის გამო არქეოლოგი ფ. ჰანჩარი⁸ ფიქრობს, რომ ეს ცხენი კი არა, რაღაც სხვა ცხოველი უნდა იყოს. მხედარი შიშველია, სახე გადმოცემულია სქემატურად. თავი ოდნავ ზევით აქვს აწეული და მობრუნებული მარჯვნივ. ფ. ჰანჩარი სწორედ აღნიშნავს, რომ მხედრის უკან ჩანს არა კენის ნაწილი, არამედ საისრე კაპარტი. კობანის ქინძისთავზე გამოსახული მხედარი, თუმცა საერთოდ ენათესავენ საქართველოს ტერიტორიაზე ნაპოვნი მხედართა გამოსახულებებს, მაგრამ სტილით უფრო არქაულია, რადგან უფრო აღრინდელ ხანას ეკუთვნის, ვიდრე ყაზბეგსა (სტეფანწმინდის), სამთავროსა და ახალგორში აღმოჩენილი ფიგურები.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს

¹ П. С. Уварова, МАК, вып. VIII, М., 1900, стр. 155, рис. 152—154.

² A. M. Tallgren, Kaukasische anthropomorphe Figuren und der vorderasiatische Kulturkreis, JPEK, Berlin, 1930, Taf. 5/11.

³ A. M. Tallgren, Caucasian Monuments, The Kazbek-Treasure, ESA, V, Helsinki. 1930, p. 108—182.

⁴ Я. П. Смирнов, Ахалгорийский клад, Тифлис, 1934, стр. 60—62.

⁵ П. С. Уварова, დასხ. ნაშრ., табл. XL, рис. 2.

⁶ F. Hančar, Ross und Reiter im Urgeschichtlichen Kaukasus, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst, B. I, 1935, Berlin und Leipzig, Taf. 14, Abb. 1.

⁷ იქვე, გვ. 55.

მხედრის ბრინჯაოს ქანდაკება, რომელიც ნაპოვნი იყო რამდენიმე წლის წინათ ცაგერში და ინახება ცაგერის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში (ტაბ. 7). მხედარი ზის ცხენზე; მთელი რიგი ნიშნების მსკდვით შესაძლებლობა გვეძლევა დავადგინოთ მისი ჯიში. ეს ნიშნებია — შედარებით მოკლე ტანი, გრძელი სქელი კისერი, დიდი, მოგრძო თავი, გაშლილი ყურები, მოკლე კუდი და ქვევით დახრილი თავი.

მხედარს მარჯვენა ხელი მომტვრეული აქვს: გარკვევა იმისა, თუ რა ეჭირა მას მარჯვენა ხელში შეუძლებელია. მხედარს ჰალალო თავსაბურავი ხურავს, რომლის ზემო ნაწილი წინ არის გადმოხრილი. მის ზურგზე შემორჩენილია წამოსასხამის ფრაგმენტი, წელზე შემორტყმული აქვს ფართო სარტყელი. მხედრის პირისახე მკაფიოდაა მოდელირებული; თვალები ღრმად უზის, ცხერი თუმცა დაზიანებულია, მაგრამ მაინც კარგად ჩანს, ბაგე მკვეთრადაა მოხაზული; პირისახის ქვედა ნაწილი მოგრძოა, ოვალური ფორმის, წვერ-ულვაში არა აქვს. როგორც ჩანს, გამოსახულია ჭაბუკი.

თავსაბურავის ფორმა, ერთი შეხედვით, მოგვაგონებს კლასიკური პერიოდის ხეთური ხელოვნებისათვის მხედრების ტოპიურ მუზარადს¹, უფრო გულდასმით დაკვირვება გვაიძულებს დავასკვნათ, რომ ეს ქუდი უახლოვდება ე. წ. ფრიგიულ თავსაბურავს, რომელიც კარგადაა ცნობილი ნემრულ-დაღის რე-

ლიეფზე² და სკვითურ-ირანულ ხელოვნებაში³. ელინისტურ-რომაულ ხელოვნებაში ეს თავსაბურავი წარმოადგენს ღვთაება მითრას უცილობელ ატრიბუტს.

ცაგერის მხედრის თავსაბურავი, ბერძნულ-რომაული ტიპის წამოსასხამი და ფართო სარტყელი მოწმობენ, რომ ეს ფიგურა უნდა მიეკუთვნოს ეპოქას, როდესაც აღრინდელი მხატვრული ტრადიცია ჯერ კიდევ ძლიერი იყო და მხოლოდ ცალკეული ატრიბუტების გადმოცემაში იგრძნობოდა ელინისტურ-ირანული კულტურისა და ყოფა-ცხოვრების გავლენა. ალბათ ეს უნდა იყოს წარჩინებული პირის გამოსახულება, შესაძლოა მეფისაც, მაგრამ არა ღვთაებისა.

ცხენებისა და მხედრების ზემოთ განხილული გამოსახულებები ქრონოლოგიურად ემთხვევა რკინის ხანას და ემიჯნება ანტიკურ პერიოდს. ანტიკური ხანის ხელოვნებაში აღნიშნული თემა ახალი კულტურულ-ისტორიული პირობების ზეგავლენით სხვაგვარ სტილისტურ გაფორმებას ღებულობს. ეს თემა, როგორც აღვნიშნეთ, განუყრელადაა დაკავშირებული კავკასიისა და ქართული ხელოვნების ისტორიული განვითარების აღრინდელ პერიოდთან.

მხატვრული სტილის თავისებურება, რომელიც ასე მკვეთრად ახასიათებს ცხოველების გამოსახულებას ქართულსა და კავკასიურ ხელოვნებაში, თავისებურ გაგრძელებას და განვითარებას პოულობს ანტიკურ ხანაში.

¹ O. Weber, L'art hittite, Paris, 1923, fig. 31.

² K. Humann und O. Puchslein, Denkmäler des Nennrud Dagh, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, Berlin, 1890, Taf. XXXVIII—2, XXXIX—2.

³ М. И. Ростовцев и П. К. Степанов, Эллино-скифский головной убор, ИАК, т. VII, 63, П., 1917, стр. 67—101.

მონათმფლობელური ხანის ქართული ხელოვნება არქეოლოგიური მონაშეშვის მიხედვით

ქართული მონათმფლობელური ხანის წარმოშობა და მისი ძირითადი ნიშნები

უკანასკნელი წლების არქეოლოგიურმა გათხრებმა, განსაკუთრებით მცხეთა-არმაზში, ნათელი შუქი მოჰფინა ძველი საქართველოს მონათმფლობელური ხანის ხელოვნებას. ხელოვნებაში ახალი სტილი იქმნება ბერძნული კულტურის ელემენტების თანდათან ათვისების ნიადაგზე, რომლებიც უპასუხებდნენ სოციალური ცხოვრების ახალი ფორმებით წამოყენებულ მხატვრულ მოთხოვნილებებს. არქეოლოგიურ მონაპოვართა შესწავლა არკვევს ქართული ანტიკური მხატვრული კულტურის ჩამოყალიბების ძირითად მომენტებს, ძველი საკუთარი მხატვრული ტრადიციის არსებობას და გარდაქმნას იმ მოთხოვნილებათა მიხედვით, რომლებიც საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალმა ფორმებმა დასახეს.

ახალი მხატვრული კულტურის წარმოშობას წინ უძღოდა ზუსტად შემოფარგლული ქრონოლოგიური პერიოდი VIII—VII საუკუნეები ჩ. წ-მდე, რომელიც წყვილიაღბით არის

მოცული. ჩ. წ-მდე VIII ს. დამლევს გარდატეხა ხდება ძველი კლასიკური აღმოსავლეთის, განსაკუთრებით წინა აზიის ქვეყნების ისტორიაში. ადრინდელ მძლავრ სახელმწიფოთა ადგილს იჭერენ ახალი სახელმწიფოებრივი ერთეულები, რომელთა ჩამოყალიბება ისტორიულად უკავშირდება ახალი ეთნიკური დაჯგუფების გამოჩენას. VIII ს. ჩ. წ-მდე კიმერიელებმა დაიპყრეს რა ამიერკავკასიის დასავლეთი სანაპიროები, ღრმად შეიჭრნენ სამხრეთის მიმართულებით და ხელში ჩაიგდეს კაბადღუკის აღმოსავლეთი ნაწილი. VIII ს. დამლევს ჩ. წ-მდე კიმერიელების მონათესავე ტომები და ხალხები, რომელნიც ცნობილი არიან სკვითების საერთო სახელწოდებით, შეიჭრნენ ამიერკავკასიის აღმოსავლეთ ნაწილში, იქიდან გაილაშქრნენ სამხრეთ-დასავლეთის მიმართულებით მცირე აზიის ქვეყნების დასაპყრობად და მაღწიეს პალესტინის საზღვრებს¹.

¹ Б. Пиотровский, Скифы и Закавказье, Государственный Эрмитаж, труды отдела Востока, III, Ленинград, 1940, стр. 71—90.

ასურული ტექსტები, წინასწარმეტყველ-
თა — იერემიას (თ. V, 15—16) და იეზე-
კიელის (თ. XXVIII, 6) წიგნები, პეროდო-
ტეს ცნობები (IV, 11) და სხვ. შეიცავენ
მთელ რიგ ძვირფას ცნობებს კიმერიელებისა
და სკვითების ცხოვრების, ყოფისა და სამ-
ხედრო ორგანიზაციის შესახებ. ანტიკური
ლიტერატურული ტრადიცია ამ ხალხთა სამ-
შობლოდ თვლის შავი ზღვის ჩრდილოეთ
სანაპიროების ფართო ველებს¹. პეროდოტეს
ცნობებით, კიმერიელების მიერ დასახლებუ-
ლი ადგილები შემდეგში დაპყრობილ იქნა
სკვითების მიერ; კიმერიელების ნაწილი შეიჭ-
რა დასავლეთ საქართველოში და დამკვიდრ-
და შავი ზღვის სამხრეთ სანაპიროებზე. არ-
სებობს შეხედულება, რომ ტაერები, რომელ-
ნიც შეადგენდნენ ყირიმის ძველ მოსახლეო-
ბას, კიმერიელების მოსახლეობის ნაშთს წარ-
მოადგენდნენ. შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანა-
პიროების არქეოლოგიური შესწავლა შესაძ-
ლებლობას გვაძლევს გამოვეყოთ ყორღანული
სამარხების განსაკუთრებული ჯგუფი, რომე-
ლიც თავისი ინვენტარის შემადგენლობით და
განსაკუთრებით ხელოვნების ნივთებზე გა-
მოსახულ ცხოველთა ორნამენტის მკვეთრად
გამოხატული სტილით, უდავოდ, სკვითებს
ეკუთვნის. ავტორიტეტული სპეციალისტები
სკვითებს თვლიან ცოტად თუ მეტად სუფთა
წყლის ირანელებად, რომლებმაც განსაზღვ-
რულ ეპოქაში განიცადეს შავი ზღვის ჩრდი-
ლოეთ სანაპიროების ბერძნული ახალშენე-
ბის კულტურული ზეგავლენა; მაგრამ, რო-
გორც სამართლიანად მიუთითა ნ. მარმა,
სკვითების კულტურაში და ენაში, რამდენა-
დაც ამის შესახებ შეიძლება მსჯელობა მე-
ტად მცირე მონაცემების საფუძველზე, მოი-
პოვა ბევრი არაირანული ელემენტი.

კიმერიელების და სკვითების შემოჭრამ
ამიერკავკასიაში გარკვეული კვალი დატოვა.
ბ. პიოტროვსკიმ² აღნიშნა, რომ ჩ.
წმდე VII—VI საუკუნეების სამარხებში
აღმოჩენილი თავისებური დამახასიათებელი
ფორმის ბრინჯაოს ისრების წვეტები (ორ-
ფრთიანი სამსკვლით გვერდზე ან სამწახნა-
გოვანი) სკვითური წარმოშობისაა. საქართვე-
ლისთვის კი, ისევე, როგორც მთელი ამიერ-
კავკასიისთვის, როგორც ცნობილია, ჩვეუ-
ლებრივია, ისრებისათვის ბრინჯაოს ბრტყელი
წვეტები გრძელი ჩამოსაცმელი შტოთი. სკვა-
თებმა, უდავოდ, განიცადეს ამიერკავკასიის
უძველესი მოსახლეობის, განსაკუთრებით
ურარტუს გავლენა. ავინაკების ოქროს მოჭე-
დილობაზე ლიტონის და კელერმესის ყორღა-
ნებიდან, ურარტუს ხელოვნებისათვის ტი-
პიურ გამოსახულებებთან ერთად, ვხედავთ
სკვითური სტილის ელემენტებს: ირმის ფი-
გურა მოხრილი ფეხებით, ორნამენტი სტი-
ლიზებული ფრინველის თავების სახით ავი-
ნაკის გვერდის ქიმზე.

ბ. პიოტროვსკი მართალია, როდე-
ხაც აღნიშნავს, რომ „ეს ფრიალ საყურად-
ღებო სკვითური ძეგლები ან გაკეთებული
უნდა იყოს სკვითების მიერ ურარტული (ან
საერთოდ ძველ აღმოსავლურ) ხელოვნების
ნიმუშების ზეგავლენით, ან დამზადებულია
სკვითებისათვის ამიერკავკასიის ოაიონებში,
სადაც ურარტული კულტურა ჯერ კიდევ
კოცხალი იყო“³.

საკითხი ქართული და სკვითური მხატვ-
რული კულტურის ურთიერთობის შესახებ
ჯერჯერობით გარკვეული არ არის. გვიანი
ბრინჯაოს და რკინის ხანის საქართველოს ხე-
ლოვნების განხილვის დროს აღნიშნული
იყო, რომ კოლხურ-კობანურმა კულტურამ

¹ С. Жебелев, Народы северного Причерноморья в античную эпоху. „Вестник древней исто-
рии“, М., 1928, № 2, стр. 149—163.

² Б. Пиотровский, Скифы и Закавказье, Государственный Эрмитаж, Труды отдела Восто-
ка, III, Л., 1940, стр. 88.

³ იქვე, გვ. 88.

გარკვეული გავლენა იქონია სკვითურ ცხოველთა სტილის ჩამოყალიბებაზე. შემდეგმ სკვითური ხელოვნება განიცდიდა არა მხოლოდ ელინურ-ირანული ხელოვნების მძლავრ გავლენას, არამედ, როგორც ეს სწორად აღნიშნა მ. როსტოვეცმა, შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროებიდან ისეთი დაშორებული ქვეყნების ხელოვნებისაც, როგორიც ციმბირი და ჩინეთია.

მრავალრიცხოვან გამოკვლევათა შედეგად¹ შეიძლება საესებით დადგენილად ჩაითვალოს სკვითური ხელოვნების ზოგადი ხასიათი და მისი ისტორიული განვითარების ძირითადი მომენტები. მხოლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ცხოველის თეძოზე და ბეჭზე ხეულის ან ბირთვის სახით, დეკორის მოთავსების წესი, რომელიც ე. მინსმა აღნიშნა, როგორც მხოლოდ სკვითური ხელოვნების დამახასიათებელი თვისება, უდავოდ გამომდინარეობს კოლხურ-კობანური მხატვრული წრიდან. ამ დებულების სისწორე, იმით დასტურდება, რომ აღრინდელი საქართველოს ხელოვნებაში, ისტორიულ სარბიელზე სკვითების გამოჩენამდე, ჩვენ ვხედავთ აღნიშნული ხერხების გამოყენებას არა მხოლოდ ცხოველების, არამედ ადამიანების გამოსახულებაშიც. სკვითური სახეით ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანა ემთხვევა ბერძნული (იონიური) ახალშენების დაარსებას შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროებზე. საქართველოს ისტორიისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ორ ახალშენს — ფასიდსა და დიოსკურიას, რომლებიც დაარსებული იყო მიღეთიდან მოსული ბერძნების მიერ. ამ ქალაქების ისტორია სრულიად შეუსწავლე-

ლია, ირ არის დაზუსტებული არც მათი ტოპოგრაფიული მდებარეობა.

ბერძნებს (პიპოკრატეს, სტრაბონის, აპიანეს, პლინიუსის მოწმობით) კოლხეთიდან გაქონდათ სე-ტყე და განსაკუთრებით სელი. კოლხეთის სელის ქსოვილები, როგორც გადმოგვცემს სტრაბონი, განთქმული იყო ანტიკურ ქვეყნებისა და გამოიმუშავების ხარისხით მეტოქეობას უწევდნენ ეგვიპტურს.

საკითხი კოლხეთში ელინური კულტურის გავლენის გავრცელების შესახებ, ჯერ არ არის სათანადოდ შესწავლილი არც წერილობითი, არც არქეოლოგიური წყაროების საფუძველზე. კოლხეთი დაკავშირებულია საბერძნეთის ისეთ მითებთან, როგორიცაა თქმულება არგონავტებზე, იასონსა და მედეაზე, პრომეთეოსზე, მისან კირკეზე (ცირცეაზე) და სხვ. აღრინდელი ისტორიული სქემის თანახმად, იასონი იბერთა და ალბანელთა (კაეკასიელ) ეტნარქად ითვლებოდა. მხოლოდ ძველი კოლხეთის არქეოლოგიურ გამოკვლევას და წერილობითი წყაროების კრიტიკულ ანალიზს შეუძლია მოგვცეს სწორი წარმოდგენა ამ ქვეყნის კულტურული დონის შესახებ.

ათენში ნაპოვნია პიდრია, გაკეთებული VI ს. ჩ. წ-მდე კოლხელის მიერ², და ამფორა, მოხატული კოლხელის მიერ³, ყუბანში ნაპოვნია ეერცხლის ფილა⁴, რომელიც ეკუთვნოდა აპოლონ წინამძღოლის ტაძარს ფასიდში, და, ბერძნული წარწერის პალეოგრაფიის თანახმად, ეკუთვნის V ს. ჩ. წ-მდე; ამ ძეგლების ანალიზი არკვევს, რომ ბერძნული გავლენა კავკასიაში შემოდის შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროების ახალშენების მეშ-

¹ M. Rostovzeff, L'art greco-sarmate et l'art chinois de l'époque de Han, Revue des Arts Asiatiques, Paris, 1924, p. 10.

² М. Ростовцев, Сарматские и индо-скифские древности. Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. Kondakov, Prague, 1926, стр. 239—257.

³ Н. Граков, Материалы по истории Скифии в греческих надписях Балканского полуострова и Малой Азии, ВДИ, 1939, стр. 305—306.

⁴ იქვე, გვ. 305—306.

⁵ К. Думберг, Раскопки курганов на Зубовском хуторе Кубанской области, ИАК, вып. 1, 1901, СПб. стр. 98—100, рис. 18а, 18б. М. Ростовцев, Скифия и Боспор, Л., 1925, стр. 571.

ეობით. მაგრამ დასავლეთ საქართველოს არქეოლოგიური შესწავლიდან ჩანს, რომ ეს გავლენა ვრცელდებოდა ახალშენების ფარგლებში და არ შექრია აღნიშნული ტერიტორიის ყველა რაიონში. მხოლოდ რომის ბატონობის შედეგად შეიქრა ღრმად ანტიკური ბერძნულ-რომაული კულტურა საქართველოში და ადგილობრივი სახვითი ხელოვნების განვითარებაზე ვარკვეული გავლენა იქონია.

საქიროა აღინიშნოს, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე, ბერძნული (იონიური) ახალშენების დაარსების ხანიდან, ვიდრე რომის ბატონობის დამყარებამდე, ქართულ ხელოვნებაში კოლხური ტრადიციები მტკიცედ იყო დაცული და საბერძნეთ-რომის გავლენა მათ არ განუტლიათ. ამ ხელოვნების მთავარი მოტივი იყო ცხოველთა თემატიკა: კობანურ-კოლხურ ფანტასტიკურ ცხოველს ცენტრალური ადგილი ექირა, ისევე როგორც ბრინჯაოს კულტურის აყვავების ხელოვნებაში.

განხილული პერიოდის კოლხური ხელოვნების განვითარების ძირითადი მომენტები განსაკუთრებული სიცხადით ბრინჯაოს ბალთების განხილვისას ჩანს. ბრინჯაოს ბალთების უმეტესობა მოპოვებულია არა არქეოლოგიური გათხრების გზით; ბალთების დიდი ნაწილი შემოსულია ძველი ტაძრების საგანძურადან, სადაც ძველი ჩვეულების თანახმად, ხშირად მოაქვთ ძველ საფლავებში ნა-

პონი ნივთები. ეს გარემოება აიძულებდა ზოგიერთ სპეციალისტს ეკვი შეეტანა ბალთების სინამდვილეში. გ. გობეჯიშვილის მიერ წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების დროს სოფელ ღებში (რაჭა) ნაპონია დიდი რაოდენობის ბრინჯაოს ბალთა, რომელიც დაკავშირებულია სამარხის მტკიცედ დათარიღებულ ინვენტართან. ეს გარემოება უფლებას გვაძლევს მოვახდინოთ საშუაურო კოლექციების რეაბილიტაცია და ხელახლად გადავსინჯოთ საკითხი ბრინჯაოს ბალთების სტილისა და გენეზისის შესახებ; ამ საკითხების შესახებაც, როგორც ცნობილია, დიდი ლიტერატურა არსებობს¹.

გ. გობეჯიშვილის აზრით, ბრინჯაოს ბალთები წარმოიშვა ქართული კულტურის კოლხურ კომპლექსში VII—VI საუკუნეებში ჩ. წ-მდე და ეს ბალთები ხმარებაში იყო ჩვენი ხანის პირველ საუკუნემდე. მათ, ჩვეულებრივ, სწორკუთხედის ფორმა აქვთ; კვადრატული ფორმის ბალთები მეტად იშვიათია. ბალთის ცენტრში მოთავსებულია ცხოველის ფიგურა პირობითი პოზით, რომელიც გამოსცემს მოძრაობას. მთავარი ფიგურის გამოსახულების აქეთ-იქით, ზოგჯერ კი ზემოთ და ქვემოთ გამოსახულია სხვა ცხოველები. ისინი ან მთლიანად არიან წარმოდგენილნი, ან რომელიმე დეტალის სახით (მაგალითად, თავი) და კომპოზიციურად დაკავშირებულნი არიან მთავარ ფიგურასთან. ყველა გამო-

¹ А. А. Миллер, Изображения собак в древностях Кавказа, ИРАИМЖ, т. II, 1922, стр. 287—321.

Т. Ивановская, Материалы к изучению искусства древнего Кавказа. I—Бронзовые прямоугольные пряжки с изображением бегущего зверя (Сборник в честь академика В. П. Бузескула, Харьков, 1928.), стр. 317—423.

Т. Ивановская, Материалы к изучению искусства древнего Кавказа. II—Кавказские бронзовые пряжки, Мистецтвознавство, I, Харьков, 1928, стр. 11—27.

И. И. Мещанинов, Закавказские поясные бляхи, СМОМПК, вып. 45, Махач-Кала, 1927.

М. М. Ивашенко, Материалы к изучению культуры колхов, Тбилиси, 1941, стр. 25—37.

გ. გობეჯიშვილი, ანბარიში სოფელ ღებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებისა, ენიმკ-ის მარბე, IV, 1941, გვ. 25—27.

გ. გობეჯიშვილი, ძველი ქართული ბრინჯაოს ბალთები, თბილისი, 1943, (დისერტაციის თეზისები).

მ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, გვ. 89—97.

M. Rostovzeff, Bronze bell-clasps and pendants from the Northern Caucasus, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 1922, n° 2.

F. Hančar, Einige Gurtelschlissen aus dem Kaukasus, ESA, VI, S. 146—158.

სახულება მოცემულია რელიეფით, გამჭვირვალე ფონზე, რომლის მოხაზულობა სემანტიკურად დაკავშირებულია ცენტრალურ გამოსახულებასთან. ბალთის ზურგის მხარეზე მარჯვნივ მიმაგრებულია ღუგმა, მარცხნივ — ყური.

შედარებითი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი ცენტრალური ფიგურისა, რომელიც ზოგ შემთხვევაში გამოსახავს ირემს, ხარსა და ცხენს, მეტწილად კი ფანტასტიკურ ცხოველს წარმოადგენს (ირმის, ხარის და ცხენის შეერთებას), იმაზე მიგვითითებს, რომ ერთსა და იმავე დროს ხმარებაში ყოფილა სხვადასხვა სემანტიკური შინაარსის მქონე გამოსახულებიანი ბალთები, რომლებიც ახასიათებს ადამიანთა საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა საფეხურს. ამ გამოსახულებათა სემანტიკური ანალიზი მოწმობს, რომ ბალთა წარმოიშეა იმ ხანაში, როდესაც ტოტემური თემატიკა სახეითი ხელოვნების ძირითად შინაარსს შეადგენდა.

დღეისათვის ცნობილი ბრინჯაოს ყველა ბალთა შეიძლება ხუთ მთავარ ჯგუფად გაიყოს. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება ბალთები ცენტრში გამოსახული ირმით და ზურგისკენ მიბრუნებული თავით. ფეხებს შორის პროფილში გამოსახულია ფრინველი, კვიცი, ვერძის თავი; ჩარჩოზე მოცემულია რამდენიმე წყებად გრეხილი, ან წვეტილი სპირალი. ამავე ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს ბალთები, რომლებზეც ირმის წინ გამოსახულია მხოლოდ ძაღლი.

მეორე ჯგუფის ბალთებზე გამოსახულია მსრბოლი ირემი გამართული თავით. მის ფეხებს შორის გამოსახულია ძაღლი; ირმის ზემოთ მოთავსებულია ან ხარის თავი პირდაპირ, ან ცხოველის მალა აწეული სტილიზებული კუდის ბოლო. ირემი ზოგჯერ წარმოდგენილია მშვიდი პოზით. ზემოთ გამოსახება ხარის თავი ან ფრინველი, წინ — ძაღლი, ფრინველი, გველები. ამავე ჯგუფს მიეკუთვნებიან ბალთები, რომლებზედაც წარმოდგენილია ორარსი — ორთავიანი ფანტასტიკური

ირემი, რომელზედაც ზის ადამიანის ფიგურა (ღვთაება?). ცხოველის წინ წარმოდგენილია გველი, ფეხებს შორის — ძაღლი.

მესამე ჯგუფს გ. გ. ო. ბ. ე. შ. ვ. ი. აკუთვნებს ბალთებს, ცენტრში გამოსახული ცხენის მსგავსი ფანტასტიკური ცხოველით, ნახევარმთვარისმაგვარი რქებით. მის ზემოთ გამოყვანილია ხარი, წინ ძაღლი, ფეხებს შორის კვიცი. ამ ჯგუფში მისი კლასიფიკაცია შეიტანება აგრეთვე ბალთები ცხენის რეალისტური ფიგურით; ერთ შემთხვევაში ცხენს ზემოთ წარმოდგენილია ხარის თავი, ფეხებს შორის კვიცი, წინ ძაღლი, მეორე ბალთაზე გამოსახულია მუზარადიანი ცხენოსანი მხედარი.

მეოთხე ჯგუფს გ. გ. ო. ბ. ე. შ. ვ. ი. აკუთვნებს ბალთებს, ცენტრში მოთავსებული ხარის გამოსახულებით; ხარის ფეხებს შორის წარმოდგენილია პროფილში ფრინველი, ზურგს ზემოთ ხარის თავი, წინ სპირალი.

მეხუთე ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს ორი ბალთა ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმიდან, ცენტრში გამოსახული სტილისტურად მონათესავე ფანტასტიკური არსებებით. ერთ მათგანს ფრინველის თავი აქვს; ამ არსების ფეხებს დაკარგული აქვს რეალისტური ფორმა. ისინი ორნამენტულ სპირალს წარმოადგენენ.

ღებში ნაპოვნი ბრინჯაოს ცამეტი ბალთის (თარიღებიდან სამარხის ინვენტარით) შედარებითი ანალიზი, შესაძლებლობას გვაძლევს მათი ქრონოლოგიური და სტილისტური კლასიფიკაცია დაეადგინოთ. კომპოზიციის ცენტრში სკარბობს ირმის გამოსახულება ზურგისკენ მიბრუნებული თავით. ზოგ ბალთაზე წარმოდგენილია ფანტასტიკური არსება, რომელიც ცხენისთვის და ირმისთვის დამახასიათებელი ელემენტებისაგან შედგება. ცენტრალური ცხოველის ფიგურა გადმოცემულია რელიეფურად; ცხენის ოდნავ დაწეული წინა ნაწილი და აზიდული უკანა მხარე. შეწეული მუცელი, ზურგისკენ მიბრუნებული თავი ფიგურას პორიზონტალურად ჩახატუ-

ლი, შეუკრავი რვიანის მოხაზულობას აძლევს. ფორმების სიმკვეთრეს და პლასტიკურობას ხაზს უსვამს გამჭვირვალე არე. დამატებითი ფიგურები წარმოდგენენ დამხმარე კომპოზიციურ ელემენტს და ცენტრალურ ფიგურას ორნამენტულ ჩარჩოსთან აკავშირებენ.

ჩარჩოების კუთხეებში მოთავსებულია კონუსისმაგვარი ქიშკია, რომლებსაც, უდავოდ, მხოლოდ დეკორაციული მნიშვნელობა აქვთ. ცენტრალური ფიგურის გარეშე თავისუფალი სივრცე შევსებულია არა გეომეტრიული მოტივით, არამედ ცხოველების სტილიზებული გამოსახულებებით. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა შევსებას ცენტრალური ფიგურის ზემოთ და მის ფეხებს შორის.

უფრო გვიანი ხანის ბალთებში ცენტრალურ ფიგურას თითქმის მთელი სივრცე უჭირავს, გამჭვირვალე არე მინიმუმამდეა დაყვანილი.

ყველა ბალთაზე კომპოზიციას საფუძვლად უდევს დეკორაციული პრინციპი და არა სინამდვილის რეალისტური გადმოცემის მისწრაფება.

ყველაზე აღრინდლებად უნდა ჩაითვალოს ბალთები ფანტასტიკური არსების გამოსახულებით. ამიერკავკასიის, და კერძოდ, საქარაველოს ბრინჯაოს კულტურის ხანის ხელოვნების შესწავლა მოწმობს, რომ აღნიშნული კულტურის აყვავების ხანაში ქარბობს მოძრაობაში მოცემული ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულება. უძველეს ბალთებს უნდა მიეკუთვნოს ბრინჯაოს გამჭვირვალე ბალთა (საქ. სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი), მსრბოლი ირმისმაგვარი ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებით. ცხოველის რქები გადმოცემულია ორი სიმეტრიული მორჩის სახით. რომლის ბოლოები სპირალს ქმნის (ტაბ. 18). რქებსა და ზევით აწვეულ სპირალის მსგავს კუდს შორის მო-

თავსებულია ძაღლი. ცხოველის ფეხებს ფართლის ფორმა აქვს, რაც მიუთითებს მის კავშირზე წყლის სტიქიონთან. პირი ფართოდ აქვს დაღებული; თვალი წაპოწეულია რელიეფური რკალის სახით. თავსა და წინა ფეხებს შორის მოცემულია სიმბოლური ნიშანი, რომელიც გეხვდება კუმბულთის საკიდარზე. მეორდება ზოგაერთი ბრინჯაოს ბალთის ორნამენტურებაში და გენეტიკურად დაკავშირებულია ასურეთ-ბაბილონის ქალღმერთ იშთარის სიმბოლურ ნიშანთან. ამ სიმბოლური ნიშნის არსებობა, განხილული ბალთის დეკორში, აიხსნება არა მხოლოდ მხატვრულ-დეკორატიული მოსაზრებით, არამედ, უმთავრესად, ბრინჯაოს ბალთებისთვის დადგენილ გამოსახულებათა სემანტიკით.

ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ბალთები აღრინდელ ჯგუფს მიეკუთვნებიან. კობანურ-კოლხური ხელოვნების ტრადიციებმა მკვეთრი ანარეკლი ჰპოვა მათში. ერთზე წარმოდგენილია ფანტასტიკური ირემი¹, მეორეზე — ფასკუნჯი (ტაბ. 8). ფასკუნჯის გამოსახულებას ბორჯომის ბალთის კომპოზიციურში ანალოგია არ მოეპოვება და ჯერჯერობით უნიკალურად რჩება. ორივე ბალთაზე ცენტრალური გამოსახულების წინ წარმოდგენილია ძაღლი. ცხოველის ფეხები გადმოცემულია ფართო სპირალის სახით. აღრეულ ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე ერმიტაჟის ბრინჯაოს ბალთა², ორტანიანი ფანტასტიკური ცხოველის რქოსანი ცხენ-ირმის გამოსახულებით. რქებზე ზის ნაყოფიერების ქალღმერთი. ფანტასტიკური ცხოველის ფეხებს შორის მოთავსებულია ძაღლი, გვერდზე — გველი.

უფრო გვიან ხანაში ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულება განიღვენება ირმის ფიგურით, მისი თავი ჩვეულებრივ ზურგისკენ არის მიბრუნებული, რქებით შევსებულია არეს ზემო ნაწილები; ცხოველის მოგრობ

¹ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, ნახ. 66.

² იქვე, ნახ. 65.

კისერი მოხდენილადაა მოღერებული, ტანთან შედარებით თავი პატარაა. სტილიზებულ სხეულს პორიზონტალურად მდებარე შეუკრავი რვიანის შეხედულება აქვს (ტაბ. 9).

ირმის ფანტასტიკური ფიგურა თანდათან იცვლება; მას ემატება ცხენის დამახასიათებელი ელემენტები: ფაფარი, ჩლიქები, გრძელი კისერი და სხვ. (ტაბ. 10). შემდეგში რეალისტურად გადმოცემული ცხენი სავსებით განდევნის ირმის გამოსახულებას. იგი იჭერს კომპოზიციის ცენტრალურ ადგილს და თითქმის მთელ არეს ავსებს. მის ფეხებს შორის გამოსახება პროფილში კვიცი, ზემოთ მოთავსებულია ხარის ტრადიციული ფიგურა მაყურებლისკენ მიბრუნებული თავით. ცხენის ფიგურა გადმოცემულია მაღალი რელიეფით, მისი გრძელი კუდი კადრის ვარეთ გამოდის. ამ ტიპის ბალთები ეკუთვნის, უფრო გვიან ხანას, როდესაც ტოტემური ცხოველი უკვე რეალისტურად გამოსახებოდა.

სარტყლების ბრინჯაოს ბალთების სიუჟეტის განსაზღვრა ახლა არ იწვევს აზრთა სხვადასხვაობას. ა. მ. ი. ლ. რ. ი. ს¹ მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ბალთებზე გამოსახულია ნადირობის სცენა, დიდი ხანია რაც უარყოფილია. ი. მ. ე. შ. ჩ. ა. ნ. ი. ნ. ო. ე. ი.² ამტკიცებდა, რომ ბალთებზე გამოსახულია ტოტემური ცხოველები, რომლებიც, უძველესი რელიგიურ-მაგიური წარმოდგენების თანახმად, დაკავშირებულია კოსმოსის გარკვეულ ნაწილთან. ამ გამოსახულებათა შესწავლა არქეოლოგიური და ენობრივი მასალების გამოყენებით შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ გარკვეული კანონზომიერება მათი შინაარსისა და მხატვრული სტილის მონაცემების მიხედვით და მოვახდინოთ მათი დაჯგუფება.

როგორც აღნიშნული იყო, ფანტასტიკური ატრიბუტებით აღჭურვილი ირმის ფიგურა ბრინჯაოს ბალთების უძველესი ჯგუფის დეკორის გაბატონებულ ელემენტს შეადგენდა. შემდეგში ამ გამოსახულებას ერთვის ცხენისთვის დამახასიათებელი ელემენტები ვა, ბოლოს, მისი რეალისტური გამოსახულება თითქმის მთლიანად განდევნის ირემს. ირემი და ხარი ბრინჯაოს ბალთების დეკორში მუდამ განცალკევებით გამოსახებიან, მეორე მოცემულია უმთავრესად დამატებითი ელემენტის სახით; ხშირად გამოსახება მხოლოდ ხარის თავი (*pars pro toto*). მხოლოდ შედარებით გვიანდელ ძეგლებზე, ისიც მხოლოდ სამ შემთხვევაში, მას ცენტრალური ადგილი უჭირავს კომპოზიციაში³. ჩვენ არ ვიცნობთ ფანტასტიკური ცხოველის არც ერთ გამოსახულებას, რომელიც შედგებოდეს ხარისა და ირმისათვის დამახასიათებელი ელემენტების კომპოზიციისაგან.

დასავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს ბალთები წარმოიქმნა კოლხური ხელოვნების აყვავების ხანაში. მათი მხატვრული ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს დავსაზოთ სტილისტური განვითარების სამა ძირითადი ეტაპი, რომელთაგან პირველი ემთხვევა ბრინჯაოს კულტურის აყვავების ხანას, უკანასკნელი კი ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებამდე აღწევს. არქეოლოგიურ ლიტერატურაში გამოთქმული იყო აზრი, ადრინდელი კოლხეთის ხელოვნების გენეტიკური ნათესაობის შესახებ სკვითების ხელოვნებასთან⁴. ორნამენტიკაში ცხოველთა სტილის სიჭარბე, გამჭვირვალე ფონზე გამოსახული ცხოველის თავისებური სტილიზაცია, მსრბოლავი ცხოველის მოძრაობის ხასიათი და სხვა დეტალები თითქოს ადასტურებენ ამ მოსაზრე-

¹ А. А. Миллер, Изображение собаки в древностях Кавказа, ИРАИМК, т. II, П., 1922, стр. 287—324.

² И. Мещанинов, Закавказские поясные бляхи, СМОНПК, вып. 45, Махач-Кала, 1927, стр. 145—232.

³ შ. ა. მ. ი. ა. ნ. ა. შ. ე. ი. ლ. რ. ი. ს., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, ნახ. 68, 69.

⁴ F. Haug, Problem des Kaukasi schen Tierstils, Wien, 1935, S. 289.

ბას. მაგრამ, რადგან ზემოაღნიშნული სტილის ძირითადი ნიშნები მკვეთრადაა გამოხატული კავკასიის ბრინჯაოს ხანის ხელოვნებაში, ე. ო. ისტორიულ სარბიელზე სკვითების გამოჩენაზე ბევრად უფრო ადრე, უფრო მართებული იქნებოდა გვეთქვა, რომ სკვითებს თავისი მხატვრული კულტურის შექმნის პროცესში შეეძლოთ ბევრი რამ შეეთვისებინათ არქაული კოლხეთის მოსახლეობისაგან.

ბრინჯაოს ბალთების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ კოლხური ხელოვნება ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებულ მოვლენას წარმოადგენდა; იგი ავითარებდა აღრინდელი ხელოვნების ტრადიციებს და არსებითად ელინური კულტურის გავლენის ნიშნები მას არ ეტყობა.

შავი ზღვის სანაპიროების კოლონიზაცია ბერძნების მიერ დაიწყო VIII ს. ჩ. წ-მდე. შავი ზღვის სანაპიროების აღმოსავლეთ ნაწილში, დიდი მდინარეების შესართავებთან, უკვე VI ს. აღმოცენდა ისეთი მსხვილი სავაჭრო ცენტრები, როგორც დიოსკურია და ფასიდი, რომლებიც ბერძნულ ნაკეთობათა მთავარი შემომტანები იყვნენ ადგილობრივ ბაზარზე.

იმ უდავოდ, უცხოური წარმოშობის საგნების შესწავლა, რომლებიც ხშირად გვხვდება კავკასიის სამარხებსა და განძებში, მდიდარ მასალას გვაძლევს ანტიკურ სამყაროსთან კავკასიის ურთიერთობის ისტორიისათვის და უფრო ზუსტი ქრონოლოგიის დადგენისათვის. ამასთანავე ანგარიში უნდა გაეწიოს იმ გარემოებას, რომ შემოტანილ ნივთებთან ერთად გვხვდება მათი მზაბეჭით გაკეთებული ადგილობრივი წარმოების ნივთებიც.

პირველ: ჩერჩეობით ყველაზე აღრინდელ ძეგლს, რომელიც ბერძნულ ახალშენებსა და

საქართველოს შორის არსებულ კავშირს ადასტურებს, ეგრეთ წოდებული ყაზბეგის განძი წარმოადგენს (აღმოჩენილი გ. ფილიპონოვის¹ მიერ 1877 წ.). განძი სხვადასხვა ხანისა და კულტურის საგნებისაგან შედგება.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ადგილობრივი ფორმის სპილენძის ორი სურაცხენისა და თევზის გამოსახულებით.

ერთ-ერთ სურაზე გამოსახული ცხოველის სხეულის მორთულობა, როგორც მიუთითა ა. კალიტინსკიმ² არქაული ბერძნული ჭურჭლის ორნამენტულობის ემთხვევა. ცხოველის სხეულის შოკვანილობა შეწყველილი მუცლით და მაღალი მკერდით, მისი მოძრაობის გადმოცემა გვეუბნება, რომ ჭურჭელი შეიძლება შექმნილიყო იმ ხანაში, როდესაც აღრინდელი ბერძნული ხელოვნების გეომეტრიული აბსტრაქცია უკვე გარდასულ მოვლენას წარმოადგენდა. ეს ჭურჭელი შეიძლება დაეთარიღოთ VII საუკუნის დამლევით, ან, რაც უფრო შესაძლოცაა, VI საუკუნის დასაწყისით ჩ. წ-მდე.

ჭურჭლის ადგილობრივი ფორმის შერწყმა ნასესხებ ორნამენტთან ა. კალიტინსკის აფიქრებინებდა, რომ ეს ჭურჭელი დამზადებულია შავი ზღვის სანაპიროს ბერძნულ ახალშენების ხელოსნების მიერ ადგილობრივი მოსახლეობის საჭიროებისათვის, ან ადგილობრივი ხელოსნების მიერ ბერძნული ნიმუშების მიხედვით. ძველი დიოსკურიის ტერიტორიაზე, სოხუმის მახლობლად ვ. სიზოვის³ მიერ 1886 წელს ჩატარებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა გაჰოვლინა არქაული ბერძნული სტილის მონათული კერამიკის ფრაგმენტების დიდი რაოდენობა. ზოგი ჭურჭელი შემოტანილია, ზოგი

¹ Г. Филимонов, О доисторической культуре Осетии, М., 1878, стр. 40. П. С. Уварова, МАК, вып. VIII, стр. 139.

² А. Калигинский, Из истории фибулы на Кавказе, Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова, Прага, 1926, стр. 51.

³ В. Сизов, Ст Новороссийска до Сухума, МАК, вып. II, М., 1889, стр. 17, табл. I.

კი, როგორც ჩანს, ადგილობრივი პროდუქციაა, მაგრამ ბერძნულ ნიშნებს იმეორებს. ბერლინის მუზეუმში შენახულია შავფიგურიაანი ჰიდრია, რომელიც, თანახმად წარწერისა, დამზადებულია კოლხელის მიერ VI ს. მეორე ნახევარში ჩ. წ-მდე¹. ჰიდრია დაფარულია მოხატულობით, რომელიც წარმოადგენს ჰერაკლეს ბრძოლას არეოსთან. ცენტრში ღმერთების მამა ზეუსი მეხით ამოვრებს ძმებს — ჰერაკლეს და არეოსს. მებრძოლთა ფიგურებს შორის გამოსახულია ჰერაკლეს მიერ მოკლული არეოსის ძე კიენოსი. ჰერაკლეს გვერდით წარმოდგენილია ქალღმერთი ათინა მუზარადით, ქრელი პეპლოსით, ფარით და შუბით. დანარჩენი ფიგურები სიმეტრიულადაა განლაგებული კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილის ირგვლივ. ყველა პერსონაჟს ბერძნული წარწერა აქვს სახელეზის აღნიშვნით.

უფრო ქვემოთ მოთავსებულია მკაცრი სიმეტრიის პრინციპით განლაგებული ფრიზი ცხოველების გამოსახულებით. ფრიზის ქვემოთ მოთავსებულია დეკორატიული მოხატულობა. ჭურჭლის ყელი და მისი სახელური დაფარულია პალკეტებიდან შემდგარი ორნამენტით.

მითოლოგიური კომპოზიციის ფიგურების განლაგება, მკაფიო ნახატი, შესრულების მანერის ერთგვარი სიმშრალე, დეკორატიულობისადმი მისწრაფება განსაკუთრებით ცხოველების გამოსახულებაში, იონურ ტრადიციებს მოწმობს. ტანსაცმლის გადმოცემის დროს დამახასიათებელია თეთრი და შავი საღებავების ხმარება. უნდა აღინიშნოს, რომ ათინას პირისახე თეთრი საღებავებით კი არ არის გადმოცემული, როგორც ეს ჩვეულებრივ მიღებულია შავფიგურიათ ვაზებზე, არა-

მედ ამოფხაჭნილია არეს გამოყენებით, როგორც ეს შემოღებული იყო ამაზისის მიერ ვაზების მოხატულობაში. როგორც დადგენილია, მხატვარი კოლხი ოსტატების იმ ჯგუფს ეკუთვნის, რომელიც კლიტიასის შემდეგ მუშაობდა და ექსეკიას უფროსი თანამედროვე იყო. ბერლინის ჰიდრია თარიღდება 540 წ. ჩ. წ-მდე.

ყუბანის ოლქში, ზუბოვის ხუტორის ყორღანში, 1899 წელს ნაპოვნია ვერცხლის ფილა ბერძნული წარწერით, რომელიც მოწმობს, რომ ფილა ეკუთვნის ახალშენების მფარველი ღმერთების — აპოლონ წინამძღოლის ტაძარს ფასიდში². ჭურჭლის ფსკერზე. ამოყვანილ ომფალზე გამოსახულია თავაწეული დახვეული გველი. შიგნით მოთავსებულია ირმის ცამეტი რელიეფური თავი პირდაპირ. გველი და ირემი, აპოლონის კულტით დაკავშირებული, ამავე დროს, ჩვეულებრივ თემას შეადგენდნენ აღრინდელი კოლხეთის ხელოვნებაში. წარწერა, პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით, თარიღდება V საუკუნით ჩ. წ-მდე.

ანტიკური ხელოვნების ნიშნები მკვეთრად არის გამოხატული აგრეთვე ვერცხლის თასზე სტეფანწმინდიდან, რომელიც ინახება მოსკოვის საისტორიო მუზეუმში და მეცნიერებაში ცნობილია ყაზბეგის თასის სახელწოდებით (ტაბ. 10 — 11). იგი შიგნიდან შემკულია რთული ორნამენტით. თასის შუაგულში მრგვალი ჩაღრმავებული ადგილია, რომლისკენაც წვეტიანი ბოლოებითაა მიმართული ექვსი რელიეფური თვალი. ბირთვებს შორის მოთავსებულია ორ-ორი წყვილი გედის თავი გრძელ, S-მაგვარად გაზნეულ კისრებზე. თავები მიმართულია ურთიერთ საწინააღმდეგო მიმართულებით. თავების ყო-

¹ Б. Граков, Материалы по истории Скифии в греческих надписях Балканского полуострова и Малой Азии. ВДИ, №3, 1939, стр. 305. E. Pflü, Malerei und Zeichnung der Griechen, München 1923, S. 271.

² К. Думберг, Раскопки курганов на Зубовском хуторе Кубанской области, ИАК, вып. 1, СПб, 1901, стр. 98—100, рис. 18а и 18б.

ველი წყვილის ზემოთ შიდა მხრიდან მოთავსებულია შეიდფურცლოვანი პალმეტი. მეორე, ხუთფურცლოვანი პალმეტი პირველისაგან გულით არის მიმართული. მის ზემოთ გამოსახულია სტილიზებული სქემატური ლოტოსის ყვავილი. ლოტოსის სამი ფურცელი თასის ნაპირს აღწევს. მთელი კომპოზიცია აგებულია ორი ელემენტის — პალმეტისა და ლოტოსის კვირტის სიმეტრულ შენაცვლებაზე და ძლიერ უახლოვდება ბერძნული ვაზების ორნამენტისას. პალმეტის აღმოსავლური ხასიათი გამოხატულია მის მარაოსებრ გაშლილობაში; პროპორციების გაზვიადება და დეკორატიული მოტივების შედარებით მაღალი რელიეფი თასს სიმძიმეს ანიჭებს, რაც დამახასიათებელი არ არის ბერძნული სახელოსნოებიდან გამოსული ნივთებისათვის. ა. კ ა ლ ი ტ ი ნ ს კ ი¹ ჭურჭლის სემიტურ წარწერაზე დაყრნობით ფიქრობს, რომ იგი ელინისტური ხანის სირიული სახელოსნოა და გამოსული. აკადემიკოსი ი. ი. ს მ ი რ ნ ო ე² მას აქემენიდურ ირანს აკუთვნებს და წარწერას დათარიღების საფუძვლად თვლის. შესრულების აღმოსავლური ხასიათი და დეკორატიული მორთულობის განლაგება და სტილი უფრო იმაზე მიუთითებს, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს აქემენიდური ხელოვნების ნაწარმოებთან, მაგრამ უკვე ბერძნული გავლენის ნიშნებით.

უფრო მეტად გამოსჭვივის აქემენიდური ხელოვნების ნიშნები ე. წ. ახალგორის განძის ნივთებში, რომელთა პუბლიკაცია, მომზადებული ი. ი. ს მ ი რ ნ ო ე ი ს მიერ, განახორციელა საქართველოს მუზეუმმა³. ე. თაყაიშვილი⁴, რომელმაც ინახულა გათხრების ადგილი, ასკვნის, რომ ყველა ეს ნივთი უმდიდ-

რეს, მაგრამ გაძარცვული სამარხის ინვენტარის ნაშთს წარმოადგენს. ამასთანავე, სამარხში ნაპოვნი ცხენის ძვლები ნათელყოფენ სამარხში რახტის ოქროს მორთულობის მდიდარი ასორტიმენტის არსებობას.

ამ განძის საგნებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ორი ვერცხლის თას. რომლებიც გვაგონებს ყაზბეგის განძის თასს. ახალგორის ორივე ჭურჭელს მრგვალი ჩაღრმავებული ადგილი აქვს შუაში, რომლისკენაც წვეტიანი ბოლოებითაა მიმართული რელიეფური ბირთვები: ერთზე ცხრა (ტაბ. 12), მეორეზე ოცდაათი⁵. თვლებს შორის პირველ თასზე მოთავსებულია რელიეფური სამფურცილიანი ლოტოსები; ყვავილების ფურცლები ჭურჭლის ნაწილს აღწევენ, ლოტოსები თითქმის მრგვალ ჩაღრმავებულ ადგილამდე მიდიან და მრავალკუთხედს ქმნიან.

მეორე ჭურჭლის თვლებს შორისაც მოთავსებულია სამფურცლოვანი ლოტოსები; ფურცლები მიმართულია ჭურჭლის ნაპირისაკენ. ლოტოსის ყვავილი შესრულებულია სხვა ტექნიკით — გრავირებით. ცენტრალურ მრგვალ ჩაღრმავებულ ადგილსა და აღნიშნულ დეკორატიულ მოტივს შორის მეორე წრეხაზია, რომელიც იმავე ორნამენტს იმეორებს, მხოლოდ როგორც ლოტოსები, ისე თვლები შესრულებულია გრავირებით, არარელიეფურად.

მეტად საყურადღებოა ახალგორის განძის მესამე ჭურჭლის მორთულობა⁶, რომელზედაც რელიეფური წვეტიანი ბირთვების შემდეგ მოთავსებულია ორნამენტის ზოლი, რომელიც შედგება დაბალი რელიეფით გადმოცემული ლოტოსისა და კვირტების შენაცვლებით, როგორც უკვე აღნიშნული იყო, ორი-

¹ А. К а л и т и н с к и й, Из истории фибулы на Кавказе, Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова, Прага, 1926, стр. 54.

² Я. И. С м и р н о в, Восточное серебро, СПб., 1909, табл. III, рис. 13, стр. 6.

³ Я. И. С м и р н о в, Ахалгоринский клад, Тифлис, 1931.

⁴ Е. С. Т а к а ф ш в и л и, Археологические экскурсии, рассказы и заметки, вып. V, Тифлис, 1915, стр. 139—146.

⁵ Я. И. С м и р н о в, იქვე, ტაბ. X.

⁶ იქვე, табл. IX.

ვე მოტივი — წვეტიანი ბირთვები და ლოტოსის სტილიზებული სამფურცლიანი ყვავილები, ბერძნული ვაზების საკმაოდ ჩვეულებრივ მორთულობას (მაგალითად, თასი ნიმფებიდან) წარმოადგენს, მაგრამ დეკორატიული დამუშავების საერთო ხასიათს აღმოსავლური ნიშნები ემჩნევა.

აღმოსავლური სტილი და ასურულ-ბაბილონური ხელოვნებიდან აქემენიდური ირანის მეშვეობით მომდინარე მოტივები, აღმოსავლეთ საქართველოს მხატვრულ წარმოებაში შეიქმრა, რაც ეტყობა ცხენის რახტის ოქროს სამკაულებს, რომლებსაც როზეტის ფორმა აქვთ¹. მათი შუა ნაწილი, რომელსაც აგრეთვე როზეტის ფორმა აქვს, ცალკეა გაკეთებული, ზემოდანაა მიმაგრებული და ამიტომ რელიეფურად გამოირჩევა სამკაულის საერთო არეზე.

აღსანიშნავია, რომ გვიანდელ ქართულ ცხენის სამკერძელებზეც შუა ნაწილი ამავე წესითაა გაკეთებული, ცალკე მზადდებოდა და აგრეთვე რელიეფურად გამოირჩეოდა სამკაულის ზედაპირზე. აღნიშნული ვარდულებიდან ერთ-ერთი ძალიან ჰგავს ვანში ნაპოვნ ერთ-ერთ ურარტულ ბრინჯაოს ფარის შუა ნაწილს; ფარზე მოყვანილია მეფე რუსა II, არგიშტის ძისადმი მიძღვნილი წარწერა (680—664 წლები ჩ. წ-მდე)².

ურარტული ხელოვნება, რომელიც, როგორც აღნიშნული იყო, ხეთურსა და ამიერკავკასიის ხელოვნებას ენათესავება, ასურულ-ბაბილონური ხელოვნების ძლიერ გავლენას განიცდიდა. ახალგორის განძში სპარბობს აქემენიდური ხელოვნების ნიშნები, რომლებიც მკვეთრად ჩანს ცხენის რახტის წყვილ ოქროს სასაფეთქლეზე (ტაბ. 13), წყვილ-წყვილად მდგარი ცხენების ფიგურებში, რომლებიც მოკაზმულია მდიდრულად შორ-

თული რახტით, დეტალების დამუშავების სტილი და ტექნიკა უნებლიეთ მოგვაგონებს აქემენიდური სასახლეების კაპიტელებზე გამოსახულ ცხოველებს, მხატვრული ფორმის სიხალისით და სიცოცხლით, მიუხედავად იმისა, რომ აქ საქმე გვაქვს სულ სხვა დანიშნულებისა და სიდიდის საგნებთან.

ზემოთ აღნიშნულის შედეგად ახალგორის სამარხის ერთიანი ინვენტარი შეიძლება დათარიღებულ იქნას აქემენიდური ხელოვნების აყვავების ხანით, როდესაც მონუმენტურ ნაწარმოებთა მხატვრული ტრადიციები ჯერ კიდევ შემორჩენილი იყო საყოფაცხოვრებო დანიშნულების წვრილ საგნებში, ე. ი. არა უგვიანეს V საუკუნით ჩ. წ-მდე.

ე. ჰერცფელდი³ აღნიშნავს აქემენიდური ირანის კულტურაში აღრინდელი საფუძვლების მქონე ხალხური შემოქმედების ძლიერი ნაკადის არსებობას. ირანელებმა, შეხვდნენ რა ირანის წინა მოსახლეობის კულტურას, რომელსაც განვითარებული საქალაქო ცხოვრება ჰქონდა, შეითვისეს იგი, და ეს კულტურა მათი ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი ფუძე შეიქნა. ეს გავლენა შეიმჩნევა ქვის ფართო მოხმარებისას სამშენებლო ხელოვნებაში, შენობებში ლითონის სამკაულიანი ხის სვეტების ხმარებაში, და ლითონის ნაკეთობებში (იარაღი, საყოფაცხოვრებო საგნები და სხვადასხვა მორთულობა).

ე. ჰერცფელდი ყოველივე ამას უკავშირებს ურარტულ ხელოვნებას, რომელიც ბ. ფარმაკოვსკის⁴ აზრით წარმოდგენილია ხეთური ჯგუფის ტომების სამარხებით ამიერკავკასიაში. ახალი არქეოლოგიური მასალების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ახალგორის სამარხის ინვენტარი ირანიდან შემოტანილი არ უნდა

¹ Я. Н. Смирнов, *დასახ. ნაშრ.*, ტაბ. V, VI, VII.

² Б. В. Фармаковский, *Арханчский период в России, МАР*, вып. 34, рис. 29, стр. 43.

³ E. Herzfeld, *Archaeological history of Iran*, London, 1936, p. 1, 43.

⁴ Б. В. Фармаковский, *Арханчский период в России, МАР*, вып. 4, стр. 43.

იყოს; უფრო მართებული იქნება ვიფიქროთ, რომ იგი აქემენიდური ხელოვნების ძლიერი გავლენის ქვეშ მყოფი ადგილობრივი ოსტატების ნამუშევარს წარმოადგენს.

გარკვეული ცნობები ამ ხანაში ირანის მიერ კასპიის ზღვის სანაპიროების ხალხთა დაპყრობის შესახებ არ არსებობს. პეროდოტეს ცნობა იმის შესახებ, რომ აქემენიდური სამფლობელოს ჩრდილოეთ საზღვარს შეადგენდა კავკასიის უღელტეხილი, ექვს იწვევს. ცნობები იმის შესახებ, რომ ალბანელები (აზრებაიჯანის უძველესი მოსახლეობა) მონაწილეობას იღებდნენ გავგამელთან ბრძოლებში (331), მიდიის სატრაპის მხედრობაში, უფრო მეტად ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ალბანელები გამოყენებულნი იყვნენ როგორც დაქირავებული მებრძოლები, ვიდრე იმას, რომ ეს ხალხი აქემენიდებს ექვემდებარებოდა. ვ. ბ ა რ ტ ო ლ დ ი ს აზრით, კასპიის ზღვის სამხრეთ სანაპიროზე ამ დროს ირანული ენა გავრცელებული არ ყოფილა და ეს მხარე სპარსელებს არ ემორჩილებოდა.

ჰეროდოტეს ცნობით (III, 80 — 94), იმ ოცი სატრაპის რიცხვში, რომლისთვისაც დარიოს I დააწესა ფულადი გადასახადი სამასი ბაბილონური ტალანტის რაოდენობით, მოხსენიებულნი არიან მოსხები, ტიბარენები და მათი მეზობლები¹. გ. ახვლედიანმა² დაადგინა, რომ აქემენიდურ ლურსმულ წარწერებში ნახსენები ხალხი Maciyā მოს-

ხებს წარმოადგენს, რომელთა ქართველური წარმოშობა ექვს არ იწვევს. იგივე ხალხი მოხსენიებულია განთქმულ „ხალხთა წარწერაში“, სადაც მას შეეფარება გარკვეული გამოსახულება. თუ რამდენად შეეფარებოდა სინამდვილეს აღნიშნული ფაქტები, შემდგომი გამოკვლევები დაგვანახებებს. არ არის გამორიცხული შესაძლებლობა, რომ სამხრეთ საქართველოს რაიონები გარკვეულ ეპოქაში აქემენიდთა სამფლობელოს შემადგენლობაში შედიოდა.

აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი სახვითი ხელოვნების ძეგლების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ აქემენიდების ხანაში საქართველო მკიდროდ იყო დაკავშირებული ირანთან. ამ ქვეყნების კულტურული ურთიერთობა და კავშირი უფრო განმტკიცდა შემდეგ ხანაში. მაგრამ ქართული ხელოვნება, თავისი განვითარების მთელ მანძილზე მუდამ ინარჩუნებდა მხატვრული ფორმის გააზრებისა და გადმოცემის საკუთარ სახეს.

შავი ზღვის აღმოსავლეთის სანაპირო ბერძენთა ახალშენებითურთ გადავიდა რომაელთა ხელში, რომლებმაც თანდათან გაავრცელეს თავისი ძალაუფლება მცირე აზიის, პონტოს და სომხეთის ქალაქებსა და ოლქებზე. ამავე დროს რომმა თავის გავლენას დაუმორჩილა დასავლეთ საქართველო და იბერიაც კი, რომელიც იქამდე (65 წ. ჩ. წ.-მდე) უცხოელ დამპყრობლებს არ იცნობდა.

ქართული ხელოვნება რომის იმპერიის ხანაში

პირველი ისტორიული ცნობები ქართველი ტომების სოციალური წყობილების შესახებ მოყვანილი აქვს ქსენოფონტეს და სტრაბონს. სამწუხაროდ, ეს მასალები საკმაოდ სრული არ არის და ამასთანავე მათი

ცნობები სხვადასხვა დროს ეკუთვნის. ერთი ტომის შესახებ, ქსენოფონტეს მეოხებით, ჩვენ დაწვრილებითი ცნობები მოგვეპოვება, რომლებიც ეხება მხოლოდ IV საუკუნეს ჩ. წ.-მდე; მაგრამ რაიმე მასალას, რომელსაც

¹ В. Бартольд, Кавказ, Туркестан, Волга, Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, т. IV, 1926, стр. 2.

² A. Christensen, Die Iranier Kulturgeschichte des alten orientes, M., 1933, S. 269—280.

³ გ. ახვლედიანი, აქემენიდთა ლურსმული წარწერების Maciyā ხალხის იდენტიფიკაციის საკითხისათვის, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. IV, № 5, 1943, გვ. 433—450.

შეძლოს წარმოგვიდგინოს შემდეგი ხანის სოციალური ევლუციის სურათი, არსებული წერილობითი წყაროები არ გვაძლევენ. შემდეგ მოყვანილია მეორე ტომის დაწვრილებითი აღწერა, რომელიც ეხება I საუკუნეს ჩ. წ-მდე; მისი განვითარების უფრო ადრინდელი პერიოდი სრულიად არ არის გაშუქებული სტარბონის მიერ. ყოველივე ეს ძლიერ აბრკოლებს ქართველი ტომების უძველესი დროის სოციალური ცხოვრების სრული სურათის აღდგენას. იძულებული ვხდებით, ვისარგებლოთ მხოლოდ ბერძნული საისტორიო წყაროებით, რადგან უძველესი ქართული მატრიანე, როგორც ეს გამორკვეულია ი. ჯავახიშვილის მიერ, საკმაო საეჭვო ცნობებს გვაძლევს ქართველთა სახელმწიფოებრიობის პირვანდელი ხანის შესახებ¹.

უძვირფასესი მასალები საქართველოს სოციალური წყობილების შესახებ მოყვანილია საქართველოს გეოგრაფიულ აღწერილობაში, რომელიც სტარბონს² ეკუთვნის. ჩ. წ-მდე იბერიის მთელი მოსახლეობა დაყოფილი იყო ოთხ ძირითად გენედ (წოდებრივ ჯგუფად). გარდაცლილი მეფის შემდეგ ხელმწიფედ ჩიზნაედნენ მის უახლოესს და უფროსს პირველი, უმალღესი ჯგუფიდან. მეორე გენეს ქურუმები შეადგენდნენ, მესამე გენე სამხედრო საქმიანობას და მიწათმოქმედებას ეწეოდა, მეოთხე გენეს კი შეადგენდა მდაბიო ხალხი, რომელიც მეფეების მონების მდგომარეობაში იმყოფებოდა და მათი ცხოვრებისათვის საჭირო სარჩოს ქმნიდა. იბერიის სოციალური სტრუქტურის სურათი საკმაოდ ცხადად იხატება, თუ ნათქვამს დავსძენთ, რომ სტარბონის თანახმად, „ქონება მათ (იბერიის მოსახლეობას — შ. ა.) საერთო

აქვთ საგვარეულოს მიხედვით, და ყოველ გვარში მას იცავს და განაგებს უხუცესი“.

სტარბონის აღწერილობით გვარი წარმოადგენს იმდროინდელი იბერიის სოციალური წყობილების საფუძველს; მოძრავი და უძრავი ქონება შეადგენდა საერთო საგვარეულო საკუთრებას, კერძო საკუთრება მიწაზე ჯერ არ არსებობდა.

ამრიგად, შეიძლება დადგენილად ჩაითვალოს, რომ ადრინდელ იბერიაში არსებობდა მხოლოდ გარკვეულად გამოხატული კლასობრივი ურთიერთობა.

იბერთა საზოგადოების „ოთხი გვარი“ (γῆνός) წოდებრივ-კასტურ ჯგუფებს შეადგენს, რომელთაგან, კლასობრივი დიფერენციაციის თვალსაზრისით, ორი პირველი (სამეფო დინასტია და ქურუმები) ადრინდელი იბერიის საზოგადოების გაბატონებულ ფენას უნდა მიეკუთვნოს, მეოთხე გვარის წევრები არ იყვნენ მონები, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით; ეს იყო განსაზღვრული სოციალური ფენა, რომელსაც ექსპლოატაციას უწევდნენ სამეფო დინასტია და ქურუმები, ამ ფენას რომაელები უწოდებდნენ კოლონებს, ბერძნები — ლაოსი. მაგრამ ჩვენ გვაქვს მითითება, რომ სტარბონის მიერ აღწერილ ეპოქაში, იბერიაში არსებობდა წარმოების მონათმფლობელური წესი, რომელიც, როგორც ცნობილია, საქართველოსა და რომში საზოგადოებრივი ცხოვრების ქვაკუთხედს წარმოადგენდა.

შავი ზღვის სანაპიროების ბერძენმა კოლონისტებმა თან მოიტანეს მეურნეობის საკუთარი ფორმა, რომელიც მონების შრომის ექსპლოატაციას ემყარებოდა. მონებს ბერძნები იძენდნენ ადგილობრივი მოსახლეობისაგან, რომელსაც წესად ჰქონდა შემოღებული ტყვეების ყიდვა-გაყიდვა და აგრეთვე

¹ И. А. Джавахова, Государственный строй древней Грузии и древней Армении, СПб., 1905, стр. 1—7.

² В. Латышев, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, СПб., 1890, т. I, стр. 140. Strabo, Geographia, lib. XI, c. III, § 6.

მცხოვრებთა უშუალოდ ხელში ჩაგდების გზით. ცნობილია, რომ შავი ზღვის სანაპიროების ბერძნული ახალშენები მონების ბაზარს წარმოადგენდა. ადგილობრივი მოსახლეობის სოციალური ზედა ფენის წარმომადგენლები მონაწილეობას იღებდნენ მონების ყიდვა-გაყიდვის საქმეში. ისინი ვაჭრობდნენ საკუთარი ერის შვილებით. პოლიბიუსი (Polyb., IV, 38) აღნიშნავს, რომ პონტოს სანაპიროებზე მდებარე ქვეყნები, საიდანაც გამოაქონდათ პირუტყვი, ცვილი, დამარილებული თევზი და სხვ. ბაზარს დიდი რაოდენობით აწვდიდა საუკეთესო მონებს¹.

სტრაბონის აღწერიდან ჩანს, რომ საგვარეულო წყობილებამ აღრინდელ იბერიაში პრავალმხრივ შეინარჩუნა თავისი ტრადიციები, მაგრამ ცნობები იმის შესახებ, რომ სამეფო ხელისუფლება იმავე პრინციპზე იყო აგებული, რომლის თანახმად ძალაუფლება საგვარეულოში უზუცესს ეკუთვნოდა, ერთგვარად ეწინააღმდეგება ეპიგრაფიკულ მონაცემებს. ეს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ იბერიის აღწერილობა სტრაბონის მიერ მოღებულა აღრინდელი წყაროდან, რომელიც ახასიათებდა ამ ქვეყნის სოციალური წყობილების უფრო აღრეულ პერიოდს. იმპერატორი ავგუსტინი ანკირის წარწერაში (თარიღდება 14 წ. ჩ. წ.) მოიხსენიებს, რომ იბერებს, ბასტარნებისა და სკვითებისაგან განსხვავებით, ისევე როგორც მიდიელებსა და ალბანელებს, მეფეები ჰყავდათ². მცხეთის ცნობილი ბერძნული წარწერის ტექსტ³ გვაუწყებს, რომ 75 წელს ჩ. წ. იბერიაში უკ-

ვე არსებობდა მემკვიდრეობითი მონარქია. წარწერაში მოხსენიებული არიან მეფე (ბაზილევსი) მითრიდატი, ძე მეფე ფარსმანისა და იამაზასპათისი. ტაციტის ცნობები, მეფე ფარსმანის ძის რადამისტის შესახებ, ადასტურებენ იბერიაში მემკვიდრეობითი მონარქიის არსებობას I ს. ჩ. წელთაღრიცხვით⁴.

სოციალური წყობილებისა და სამეფო ხელისუფლების წარმოშობის შესახებ კოლხეთში ამ ხანაში არავითარი ცნობა არ მოიპოვება. გვიანი ცნობების თანახმად⁵ ლაზიკაში დაშვებული იყო მამისა და შვილის ერთდროული მეფობა, რაც, ი. ჯავახიშვილის სამართლიანი შენიშვნით⁶, იმის მაჩვენებელია, რომ ამ ხანაში (V ს.) ჯერ კიდევ არ იყო მტკიცედ დადგენილი და განმტკიცებული მეფის ძალაუფლების გადასვლა პირდაპირი მემკვიდრეობის წესით. ბიზანტიელი ისტორიკოსების ცნობების ანალიზი, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ლაზიკაში თავდაპირველად შემოღებული იყო ტახტის მემკვიდრეობის იგივე წესი, რომელიც დაწერილებით აქვს აღწერილი სტრაბონს იბერიის მიმართ. სამეფო ხელისუფლების ფუნქციები, როგორც ეს ჩანს სტრაბონის აღწერილობიდან, შეზღუდული იყო, რადგან მეფის შემდეგ, მეორე პირი სამართალს განაგებს და მხედრობას ხელმძღვანელობს. შემდეგში ქართულმა მატრიანემ შეგვიანხა ცნობები იმის შესახებ, რომ მცხეთის მამასახლისის დამოუკიდებელი მოქმედების უფლება არ ჰქონდა. იგი მიმართავდა გვარს

¹ А. И. Болтунова, Восстание Аникшета, Вестник „древней истории“, № 2, М., 1936, стр. 63.

² В. Латышев, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, СПб, 1890, т. II, стр. 41.

³ А. И. Амиранашвили, Греческие надписи Музея Грузии, საქ. მეზეუმის შოაბე, თბილისი, 1928, ტ. IV, გვ. 193.

⁴ მისივე Иберия и римская экспансия в Азии, ВДИ, 4 (5), Москва, 1938, стр. 161—174.

⁵ თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 234—238.

⁶ ვ. ჯავახიშვილი, მცხეთის ბერძნული წარწერა ექსპანიანეს ხანისა, თბილისი, 1958.

⁷ В. Латышев, იქვე გვ. 241—246.

⁸ И. Джавахов, Государственный строй древней Грузии и древней Армении, СПб, 1905, стр. 29.

⁹ ი. ჯავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, თბილისი, 1928, წ. I, გვ. 180—183.

და მთლიანად ამ გეარზე იყო დამოკიდებული იმ საკითხების გადაწყვეტა რომლებიც სამეფო ძალაუფლების ძირითად არსს შეადგენდა. ანალოგიურ მოვლენას აღვილი ჰქონდა IV საუკუნიდან ჩ. წ-მდე კოლხეთში, როგორც ეს ჩანს ქსენოფონტეს აღწერილობიდან, რომელიც ეხება მოსინიკების ყოფა-ცხოვრებას და სათემო ორგანიზაციას.

იბერია საკმაოდ მკიდროდ დასახლებული ქვეყანა იყო; მოსახლეობა უმთავრესად მიწადმოქმედებას მისდევდა; იბერიაში განვითარებული საქალაქო ცხოვრება არსებობდა. იბერიის მთიანი ნაწილი მეომარი ტომებით იყო დასახლებული. ქალაქებში მოწყობილი იყო ბაზრები და საზოგადოებრივი შენობები, რომლებიც აგებული იყო სახუროთ-მოდგრო წესების თანახმად და გადახურული იყო კრამიტის სახურავებით¹. ეს მიუთითებს განვითარებულ ვაჭრობაზე, რომელიც უდავოდ ხელს უწყობდა საგვარეულო წყობილების დაშლას. რომის გავლენას, რომელმაც ხელში ჩაიგდო უმნიშვნელოვანესი სავაჭრო გზები, არ შეიძლება არ დაეჩქარებინა საგვარეულო წყობილების დაშლა საქართველოში.

საგვარეულო წყობილების დაშლა შესაძლოა კოლხეთში უფრო ადრე მომხდარიყო, ვიდრე იბერიაში; კოლხეთი მდიდარი იყო გემთმშენებლობისათვის საჭირო ხე-ტყით, რომელიც მდინარეების საშუალებით ჩამოჰქონდათ. ამის გარდა, იქ დიდი რაოდენობით იყო სელი, კანაფი, ცვილი და ფისი; კოლხური სელის ნაწარმი დიდად იყო განთქმული და სხვა ქვეყნებში გატანის საგანს შეადგენდა. მითრიდატი ევაპატორი, რომელიც რომს ეომებოდა, ამ ქვეყნიდანღებულობდა მასალას ფლოტის ასაგებად². კოლხეთის სანაპიროზე მდებარე დიოსკურია და

ფასილა — ჯერ კიდევ ძველად იონიელების მიერ დაარსებული ახალშენები — მნიშვნელოვან სავაჭრო ცენტრებს წარმოადგენდნენ; შემდეგში ეს ახალშენები დაიხრეს რომაელებმა, რომელნიც შემდეგში ბიზანტიელებმა შესცვალეს.

მდინარე ფაზისი (რიონი) სანაოსნო იყო შორაპნის ციხემდე, რომელიც ჯერ კიდევ სტრაბონის დროს იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ შეეძლო მთელი ქალაქის მოსახლეობის დატევა. ამ მდინარეზე შორაპნის ციხემდე, სტრაბონის სიტყვით, ასოცი ხილი იყო³. ციხიდან მდინარე მტკვრის მიდამოებამდე გაყვანილი იყო კეთილმოწყობილი ურმის გზა. ამ გზას დიდი ეკონომიური მნიშვნელობა ჰქონდა კოლხეთისათვის და იბერიისათვის, რადგან საქონელი ამ გზით მოდიოდა ტრანზიტით სხვადასხვა ქვეყნიდან.

ვაჭრობის ინტენსიურ განვითარებას ადასტურებს, სხვათა შორის, ისიც, რომ ზოგიერთი ტომი, რომელიც შავი ზღვის სანაპიროზეც ცხოვრობდა კავკასიონის ქედის ძირში, როგორც, მაგალითად, ჰენიოხები, სტრაბონის სიტყვით, მეკობრეობას ეწეოდა, თავს ესხმოდა სავაჭრო გემებს, ზოგჯერ კი ქალაქებსა და ქვეყნებს. ბოსფორის მფლობელები მათ დახმარებას უწყევდნენ, თავის ნავსაღატურებში უშვებდნენ მათ პატარა მსუბუქ ნავეებს, ფულად აძლევდნენ სანოვაგეს და უფლებას აძლევდნენ ნაძარცვი გაეყიდათ. ტყვეებს ჰენიოხები ათავისუფლებდნენ მხოლოდ გამოსასყიდით⁴.

რომის გავლენა, როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოს ეკონომიურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაზე თანდათან იზრდე-

¹ В. Латышев, დასახ. ნაშბ., გვ. 139.

² იქვე, გვ. 157.

³ იქვე, გვ. 139.

⁴ იქვე, გვ. 154.

ბოდა. არიანეს მოხსენება იმპერატორ ადრიანესადმი, შედგენილი მის მიერ 134 წელს, იმ პერიოდის საქართველოს ცხოვრების სწორ სურათს გვიხატავს და ახასიათებს იმ პრინციპსა და მეთოდებს, რომლებსაც მიმართავდნენ რომაელები ძალაუფლების გავრცელებისა და განმტკიცებისათვის ცენტრიდან დაშორებულ ქვეყნებში.

მთელი ქვეყანა, რომელიც პომპეუსის ლაშქრობათა დროს ერთიანი იყო, ახლა ოთხ განცალკევებულ სახელმწიფოდ დაიყო, რომელთაგან ზოგს რომის მიერ დაყენებული პირები განაგებდნენ. რომაელებს მტკიცედ ჰქონდათ მოკიდებული ფეხი ფასიდში, ძველად აგებული თიხის კედლებისა და ხის კოშკების მაგივრად მათ ააგეს ახალი კედლები და კოშკები გამომწვარი აგურიდან, გაიყვანეს ორმაგი თხრილი, კედლებზე დადგეს საომარი მანქანები; გარნიზონს ოთხასი რჩეული მეომარი შეადგენდა. შავი ზღვის სანაპიროს შემოვლისას არიანემ საჭიროდ სცნო, ნავსადგურისა და ციხის გალავნის მიღმა მდებარე, ყოფილი სამხედროებითა და ვაჭრებით დასახლებული ადგილების უშიშროებისათვის, მდინარე რიონამდე კიდევ ერთი თხრილი გაეყვანა! დიოსკურიაში, რომელსაც ახლა უკვე სევესტოპოლი ეწოდება, მან ჯამაგირი დაურიგა რომაელ ჯარისკაცებს, შეამოწმა სიმაგრეები („კედელი და თხრილი“), საჭურველი, პურის მარაგი¹. არიანეს პერიპლი უძვირფასეს ისტორიულ საბუთს წარმოადგენს, იგი ცოცხალი ენითაა დაწერილი, მეტად ზუსტია და პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს. საყურადღებოა მის მიერ აღწერილი ქალაქ ფასიდის ქალღმერთი, როგორც ჩანს კიბელა, რომლის ძველი კულტი გავრცელებული იყო შავი ზღვის ჩრდილო სანაპიროების თითქმის ყველა ბერძნულ ახალშენში:

„ფასიდის შესავალთან, მარცხენა ნაპირზე დგას ფასიდის ქალღმერთის ქანდაკება. გარეგნული შეხედულებით ეს ქალღმერთი — უფრო რეა უნდა იყოს; ხელებში მას წინწილი უჭირავს. მისი დასაჯდომის ფერხთით გამოსახულია ლომები, და თვითონ იგი ისევე ზის, როგორც ფიდიასის რეა ათენში, დედის ტაძარში“².

ეს მიუთითებს, რომ ფასიდში არსებობდა „ღმერთების დიდი დედის და ნადირთა მფარველის“ კულტი, რომელიც აქ უდავოდ აღრინდელ ხანაში უნდა იყოს შემოტანილი. მისი გამოსახულება პროფილში შენარჩუნებულია ვერცხლის ფულებზე, ეგრეთ წოდებულ კოლხურ თეთრებზე.

რომი დიდ გავლენას ახდენდა საქართველოზე, აქტიურად ერეოდა ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში და ეკონომიკის მხრივაც დაიმორჩილა იგი.

საქართველოს მეფეებს პირადად უხდებოდათ წასვლა რომში; ისინი რომიდან მიღებულ მითითებათა თანახმად მოქმედებდნენ; ცნობილია, რომ იბერთა მეფეს ფარსემანს მეუღლითურთ ორჯერ მოუხდა რომში გამგზავრება, გამოჩენილი დიდებული ოჯახების წარმომადგენელთა თანხლებით; პირველად იგი წავიდა იმპერატორ ადრიანესთან და დიდი საჩუქრები მიართვა. საჩუქრებში ოქროქსოვილი ქლამიდებიც იყო. რომში მან თავისი ვაჟითურთ მონაწილეობა მიიღო იბერთა ეროვნულ სამხედრო ვარჯიშობაში, რომელიც დიდად მოეწონა იმპერატორ ადრიანეს; იმპერატორმა ნება დართო მას მსხვერპლი შეეწირა ღმერთთათვის კაპიტოლიუმში და ბრძანა დაედგათ მეფის ცხენოსანი ქანდაკება მარსის ველზე³. მეორედ, იგი ეწვია იმპერატორ ანტონინს⁴,

¹ В. Латышев დასახ. ნაშრ., გვ. 221.

² იქვე, გვ. 222.

³ იქვე, გვ. 220.

⁴ იქვე, გვ. 622.

⁵ იქვე, ტ. II, გვ. 294.

რომელსაც უფრო მეტი საჩუქრები მიართვა, ვიდრე ადრიაწეს.

III საუკუნეში, 256 და 260 წლებს შორის, სკვიტებმა ორი ლაშქრობა მოაწყვეს შავი ზღვის სანაპიროებზე. ხელში იგდეს და გაძარცვეს, პიტიუნტი (ბიჭვინთა) და ტრაპეზუნტი, მაგრამ ვერ შეძლეს ფასიდის სიმაგრის აღება, დარბევას გადაურჩა სასახლე და ფასიდის ქალღმერთ არტემიდეს ტაძარი¹.

ამ დროს ირანში მყარდება სასანიანთა დინასტია, რომელმაც მოკლე ხანში შექმნა მტკიცე სახელმწიფოებრივი ორგანიზაცია და მრისხანე მეტოქედ მოევიწინა რომს აღმოსავლეთში. ირანელების პირველი ცდა, თავისი პოლიტიკური გავლენის ქვეშ მოექციათ იბერია, მარცხით დამთავრდა: დიოკლეტიანემ დაამარცხა ძლევამოსილი ირანი; მაგრამ შემდეგი დროიდან ირანის ბრძოლა რომთან, შემდეგ კი ბიზანტიასთან, რომელმაც ხელში ჩაიგდო წინათ რომისადმი დაქვემდებარებული გამაგრებული ადგილები, განუწყვეტლად წარმოებს, ხან მეტი, ხან ნაკლები სიძლიერით.

საქართველოზე გავლენის სფერო ზოგჯერ ორივე მხარის შეთანხმებით იყოფა: აღმოსავლეთი საქართველო შედის სასანიური ირანის გავლენის სფეროში, დასავლეთი — ბიზანტიის გავლენის სფეროში. ამ დროს აღმოსავლეთ საქართველოში — სირიიდან და პალესტინიდან, სომხეთის გზით, დასავლეთ საქართველოში კი — ბიზანტიიდან, შავი ზღვის სანაპიროს ახალშენების გზით შემოდის ქრისტიანული სარწმუნოება, რომელიც საბოლოოდ მყარდება აქ IV ს. მეორე ნახევარში. ქრისტიანული რელიგია შემოვიდა საქართველოში, როდესაც აქ უკვე კლასობრივი დანაწილება თითქმის დამთავრებული იყო და მსხვილ მემამულეთა წარჩინებული კლასი, წამყვან როლს ასრულებდა ქვეყნის ცხოვრებაში.

საქართველოში რომის გავლენის განმტკიცების ხანას ეკუთვნის გეიანი — ელინური და რომაული ხელოვნების ზოგიერთი ნაწარმოები, რომელიც ნაპოვნია დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა ადგილებში. მაგალითად, ყუბანის ერთ-ერთ ყორღანში, რომაული ხანის დამახასიათებელ ინვენტარში აღმოჩენილია ეერცხლის ფიალა, რომელიც ეკუთვნოდა აპოლონ-წინამძღოლის ტაძარს ფასიდში.

XVI საუკუნის ერთი ქართული ხატის მოკვდილობაში ჩასმულია სარდიონზე ამოკვეთილი მშვენიერი კამეა, რომელზედაც გამოსახულია ქალღმერთი იზიდა პროფილში, მისთვის დამახასიათებელი თავსაბურავით². თავისი სტილითა და შესრულების ტექნიკით კამეა წარმოადგენს ალექსანდრიის გლიპტიკის ტიპიურ ძეგლს და თარიღდება III საუკუნით ჩ. წ-მდე.

შემთხვევით მონაპოვართა შორის საქართველოში გვხვდება აგრეთვე რომაული ხელოვნების შემოტანილი ნაწარმოები. ლეჩხუმში (სოფელი უსახელო) ნაპოვნია ოქროს მცირე ბალთა თლილი ბროლით შემკული, რომელზედაც ზურგის მხარეზე გამოსახულია ჰელიოსის რელიეფური თავი; სტილის მიხედვით ე. პ რ ი დ ი კ ი მას ათარიღებს I საუკუნით ჩ. წ-მდე (ტაბ. 14). იმავე ტექნიკით შესრულებულია ბათუმში ნაპოვნი იმპერატორ ლ ი უ ც ი უ ს ვ ე რ ი ს თავი, გამოცემული ბ. ფ ა რ მ ა კ ო ვ ს კ ი ს მიერ.

საყურადღებო განძია ნაპოვნი 1930 წ. ენგურის მარჯვენა ნაპირზე, სოფელ ტაგელონის მახლობლად³. აქ აღმოჩენილი იყო ოქროს, ვერცხლის, ბრინჯაოსა და რკინის საგნები, რომლებიც სამარხის ინვენტარის ნაწილს შეადგენენ. სამწუხაროდ, ბევრი მათგანი დაიკარგა, გადარჩენილი საგნები ზუგდილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ინახება.

¹ В. Латышев, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 790—791.

² А. I. Amiranashvili, *Un camé antique à Tiflis*, Paris, 1931 (*Revue archéologique*).

³ А. И. Амيرانашвили, *Новая находка в низовьях реки Ингури*, Тифлис, 1935.

დიდად საყურადღებოა ოქროსაგან გაკეთებული, შიგნიდან ცარიელი, ირმის თავი; ნივთი მშვენივრადაა შენახული (ტაბ. 14). იგი შესრულებულია იშვიათი მოსდენილობით. განსაკუთრებით კარგადაა გაკეთებული შუბლის ძეალი, ყბების კუნთები და ცხვირის ხრტილი. თავის ზედაპირი ქედვითაა დამუშავებული, მშვენივრადაა გადმოცემული ბეწვი, რომელიც მსხვილ კულულებად ხუჭუქდება შუბლზე, ყურებს უკან და თვალებს ზემოთ. ბეწვის გადმოცემა გვაგონებს ადრეული რომაული ხელოვნების ძეგლებს, რომლებიც იმეორებენ ელინისტურ ნიმუშებს ან ბაძავენ მათ. თვალების მაგივრად ჩასმული ყოფილა მინის თვლები, რომელთაგან მხოლოდ ბუდეებია დარჩენილი.

სხვა ნივთებს შორის ყურადღებას იპყრობს კარგად შენახული, შიგნიდან ცარიელი, კასრისმაგვარი მძივი, რომელიც ორი შეკავშირებული ნახევრისაგან შედგება. მისი ზედაპირი ხუთ ზოლად არის გაყოფილი ზემოდან მიმაგრებული მავთულების საშუალებით, ეს უკანასკნელი შემკულია საკმაოდ მსხვილი მარცვლოვანი ბირთვებით. საყურადღებოა აგრეთვე ოქროს ორი ამოზნექილი ბალთა მოჩუქურთმებული ამოყვანილი გამოსახულებებით. ბალთებზე გამოსახულია ჰერალდიკულად განლაგებული გველების მყლაპავი ოთხი ფასკუნჯის თავი. ცენტრში მოთავსებულია ოთხფურცლიანი ვარდული. ფასკუნჯების თავებს შორის გამოსახულია ჯიხვის ორი თავი დაბლა დახრილი რქებით, ნაპირს შემოვლებული აქვს მსხვილმარცვლოვანი ორნამენტები.

რომაული ხელოვნებისათვის ტიპურია ვერცხლისაგან კვერით ნაჭედი პირფართო, ნაპირებგადაზნექილი ჭიქისმაგვარი ჭურჭელი. მის ერთ მხარეზე შენახულია სახელურის კვალი; ცალკე ნაპოვნი ლომის ჩამოსხმული თავი, რგოლით პირში, მიკავშირებული იყო ამ ჭურჭელზე. ლომის თავი კარგადაა მოდელირებული მსხვილი ხაზებით, დეტალების დამუშავების დაუწვრილმანებლად; მსხვილი

თვალები, მკვეთრად აღნიშნული ქუთუთობით და გუგებით. რომაულსავე წარმოშობისაა ვერცხლისაგან კვერით ნაჭედი მომცრო, კვერცხისმაგვარი ფორმის თასი (ტაბ. 14), რომლის კედლები გამოყოფილია კანელურებით, მისი ნაპირი შემკულია ქედური ორნამენტული ზოლით — პალმეტების მწკრივის სახით; პალმეტები მოთავსებულია ოვალებში და ერთმანეთისაგან დაშორებულია წყვილი, ვერტიკალურად განლაგებული რგოლებით. შენახულია აგრეთვე რკინის პერანგისა და ლაგამის ნაშთები. მარცვლოვანი ბირთვებით დამუშავებული ოქროს მოქედნილობის ფრაგმენტები ალბათ ამკობდნენ იარაღის ტარს, ოქროს მცირე ბალთები კი — ტყავის ასმულ სარტყელს ან ცხენის საკაზმავს.

ნივთების მთელი კომპლექსი ორ ძირითად ჯგუფად იყოფა: ელინისტურ-რომაული ჭურჭელი და იარაღი, ოქროს ნივთები, მკვეთრად გამოხატული ადგილობრივი სტილის ნიშნებით.

ვერცხლის ჭურჭელი ენათესავება რომაულ-ელინისტური ტორეკტიკის ტიპურ ნიმუშებს, რომლებიც ნაპოვნი იყო, როგორც შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროზე და ამიერკავკასიაში, ისე იტალიასა და დასავლეთ ევროპაში. ვერცხლის ჭურჭელი გვაძლევს გადამუშავებულ ელინისტურ ფორმებს, რაც დამახასიათებელია ადრეული რომაული ხელოვნებისათვის.

რაც შეეხება ოქროს ნივთებს, მათი ფორმა, შესრულების ტექნიკა და ორნამენტაციის ხასიათი ახლო პარალელებს პოულობს კავკასიისა და შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროს სიძველეებში. ირმის ოქროს თავი, მიუხედავად დიდი ოსტატობისა და მაღალი ტექნიკისა, გამოირჩევა სტილის ერთგვარი სიმშრალით, რაც გამოიხატება თავის დაძაბულობაში და ვერტიკალურად დაყენებულ რქებში. ეს სიმშრალე გვაგონებს სტილიზებულ ბრინჯაოს ირმებს ყაზბეგისა და ყუბანის სამარხებიდან. ამგვარავე სტილიზაციას ვხვდებით შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროს ადრინდ-

ლი სკეითური ხელოვნების ძეგლებში და ირანულ ხელოვნებაში.

ქედური გეომეტრიული და ცხოველური ორნამენტით შემკული ბალთები ცნობილია ყუბანის ყორღანების განათხარი მასალებიდან, ისინი რომის მფლობელობის დამყარების ხანას მიეკუთვნებიან. ამ სამარხის ნიუთებისათვის დამახასიათებელია რქებიანი ირმის თავისა და ავრეივე ბეწვის გამოსახვა. ქედის რელიეფური ტექნიკით გამოსახულია ცხოველები მეორე მრგვალ ბალთაზე; გამოყენებულია აგრეთვე მარცვლოვანი ბირთვები და გრებილური. აღნიშნული ხერხები და ფერადი მინისათვის განკუთვნილი ბუდეები დამახასიათებელია ამიერკავკასიისა და ბოსფორის ტორეკტიკისათვის. ამ სამარხის მთელ ინვენტარს ა. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი აკუთვნებს ეგრეთ წოდებული „აღმოსავლური ელინიზმის“ ძეგლების ფართო წრეს, რომელიც მკვიდროდ უკავშირდება ირანისა და ელინისტურ-რომაული სამყაროს კულტურას და სამარხს ათარილებს I საუკუნის მეორე ნახევრით ან II საუკუნის დასაწყისით.

მცხეთაში ნაპოვია რიტუალური ქურქლის ვერცხლის ორი ტარი. ორივეზე გამოსახულია მელეაგრი; იგი ამალღებულ სიბრტყეზე, ალბათ კედელზე დგას. სხეული მარჯვენა ფეხზეა დაყრდნობილი, მარცხენა მუხლშია ოდნავ მოღუნული და გაწეულია მარჯვნივ. მთელი ფიგურა მარცხნივ არის ნახევრად მიბრუნებული, მარცხენა ხელი შუბზეა დაყრდნობილი. ქაბუკს თავი მიბრუნებული აქვს მარჯვნივ. მელეაგრის კისერს ემჩნევა წვრილი, კეცილნაოჭიანი, ზურგიდან მუხლებამდე ჩამოშვებული წამოსასხამი. სხეული წინ გაშიშვლებულია, ტანის პროპორციები მწყობრია, კუნთები გადმოცემულია რბილი რელიეფით; კლდესთან დევს თხის თავი. ტარის ბოლოები მთავრდება გედის თავით.

მცხეთაში აღმოჩენილ ტარებზე გამოსახული ქაბუკი მონადირის ქანდაკების ტიპი, რელიეფების დიდი რაოდენობის მიხედვით, უახლოვდება IV განთქმულ ორიგინალს, რომელიც სკოპასს ან მისი წრის რომელიმე მოქანდაკეს ეკუთვნოდა. მცხეთის ფიგურების სტილისტური თავისებურებანი საშუალებას იძლევიან დავაზუსტოთ მათი თარიღი II საუკუნის შუა წლებით, ადრიანეს და ანტონინის ეპოქით, რომელიც ცნობილია ელინისტური ნიმუშების ძლიერი კატატივით.

1923 წ. მცხეთაში გახსნილი იყო სამარხი, სადაც სხვა ნივთებთან აღმოჩნდა ოქროს დიადემა და ბრინჯაოს მედალიონი ანტინოეს გამოსახულებით პროფილში. ცნობილია, რომ იმპერატორ ადრიანეს ბრძანებით დაღუპულ ანტინოეს ღვთაებრივ პატივს სცემდნენ. მის პატივსაცემად ძეგლებს აგებდნენ, მისი სკულპტურული გამოსახულებები დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ. სამარხის ინვენტარი, რომელსაც, სამწუხაროდ, მთლიანად არ მოუღწევია ჩვენამდე, მიგვითითებს, რომ იგი ეკუთვნის მაღალი საზოგადოებრივი მდგომარეობის მქონე პირს და შესაძლოა რომ იგი იმყოფებოდა იბერიის მეფე ფარსმანის მხლებელთა რიცხვში, როდესაც ფარსმანი რომში გაემგზავრა იმპერატორ ადრიანესთან.

წინასწარ შემუშავებული გეგმით მცხეთის ტერიტორიის მეცნიერული შესწავლა დაიწყო 1937 წელს, როდესაც საღირეპტივო ორგანოების გადაწყვეტილებით აკადემიკოსი. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი ს ხელმძღვანელობით, სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალისა და საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმების მიერ ჩატარებული იყო არქეოლოგიური გათხრები. 1941 წლის დასაწყისიდან 1947 წლამდე არქეოლოგიური სამუშაოებს წარმატებით აწარმოებდა საქარ-

1 A. Amiranashvili, Zwei Henkel eines silbernen Gefässen aus Mzchetha (Georgien), Sonderabdruck aus Archäologischer Anzeiger, 1931, 1/2.

ბევლოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია აკადემიკოს ს. ჯანაშიას ხელმძღვანელობით. 1938—1944 წლების გათხრების შედეგად ძირითადად სავსებით გარკვეულია ძველი ქალაქის და არმაზის-ციხისა და სევსამორის ციხის ტოპოგრაფია.

მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, ბაგინეთის მთის მწვერვალზე, რომელიც თითქმის შეუღულ კედლადაა მოორღეული მდინარისაკენ, კარსანის ხეიდან ვიდრე მდინარე არმაზის-წყლამდე, შენახულია ციხე-ქალაქ არმაზის-ციხის გრანდიოზული ნანგრევები; ეს ციხე-ქალაქი ძველი მწერლებისათვის ცნობილია სახელწოდებით: არმაზიკე (ს ტ რ ა ბ ო ნ ი), არმასტის (პ ლ ი ნ ი უ ს ი), არმასტიკა (პ ტ ო ლ ო მ ე).

1944 წლის გათხრებმა მთლიანად გაწმინდა აკროპოლის სამხრეთი კედელი, რომელიც თითქმის ერთ კილომეტრზეა გაჭიმული. კედლის სისქე 3-დან 4 მეტრია. ციხის კოშკების ადგილებში იგი 6-დან 8 მეტრამდე აღწევს, აკროპოლის ტერიტორიაზე გამოვლინებულია სამი, ქრონოლოგიურად სხვადასხვა თარიღის კულტურული ფენა, აქედან უძველესი უნდა მიეკუთვნოს IV საუკუნეს ჩ. წ-მდე; მეორე თარიღდება ელინისტურ-რომაული ხანით; ზემო ფენა კი ეკუთვნის ადრეულ შუა საუკუნეებს; წერილობითი წყაროები და არქეოლოგიური მონაცემების შესწავლა ადასტურებს, რომ იბერიის ანუ ადრინდელი ქართლის დედაქალაქი, კლასობრივი საზოგადოების და ქართველთა სახელმწიფოს წარმოქმნის დროიდან, არმაზი იყო.

გათხრების მონაცემების თანახმად მცხეთა, ჭერ კიდეც II ათასწლეულში ჩ. წ-მდე საკმაოდ მჭიდროდ ყოფილა დასახლებული. ბ ა ი ე რ ნ ის გათხრებმა (1871—1877) ფართო ტერიტორიაზე, სამთავროს მონასტერსა და ბებრის-ციხეს შორის, გამოავლინა ძველი ნეკროპოლის არსებობა, რომელიც, სამწუხა-

როდ, ზერეღედ იყო შესწავლილი. მხოლოდ 1938—1941 წლების გათხრებმა გამოავლინა სამთავროს ნეკროპოლში მრავალი სამარხი, რომელიც თარიღდება II ათასწლეულის შუა წლებიდან ჩ. წ-მდე — ქრისტიანობის გავრცელების ხანამდე. სამთავროს ნეკროპოლს 14 ჰექტარამდე უჭირავს. 1940 წ. გათხრილი იყო ყორღანული ტიპის სამარხი, რომელიც თავისი ინვენტარის ხასიათით ენათესავება თრიალეთის ჩ. წ-მდე II ათასწლეულის სამარხებს. უძველეს ხანას ეკუთვნის ყამირული ორმოს სამარხები, ბრინჯაოს ინვენტარით, განსაკუთრებული ტიპის ბრინჯაოს მახვილებითა და სარტყელებით, რომლებიც შემკულია რთული, ლითონზე დიდი ხელოვნებით გრავირებული კომპოზიციებით. ელინისტურ-რომაულ ხანაში ყამირის ორმოს სამარხებს ცვლის ქვაყუთებისა და ქვევრის სამარხები. ეს სამარხები უმეტეს შემთხვევაში ზუსტად თარიღდება მათშივე აღმოჩენილი მონეტებით, რომლებიც ავგუსტოსის, დომიციანეს, ადრიანეს და პართელი მეფეების ხანას ეკუთვნის, დიდი რაოდენობით აღმოჩენილია უდავოდ ადგილობრივი წარმოშობის ოქროს სამკაულები და მხატვრული წარმოების ნიმუშები, რომლებიც ადასტურებენ ქვევრის მაღალ კულტურას იმ ხანაში. გათხრების დროს აღმოჩენილია ორი სტელა ძველი ებრაული და ბერძნული წარწერებით. ბერძნულ წარწერაში მოხსენიებულია მხატვართ-უხუცესი და ხუროთმოძღვარი ავრელი-აქოლისი. წარწერა თარიღდება IV და V საუკუნეების მიჯნით ჩ. წ¹.

საყურადღებოა 1867 წელს, სამხედრო გზის გაყვანის დროს, მტკვარზე ახალი ხიდის მახლობლად აღმოჩენილი ქვა ბერძნული წარწერით². წარწერა თარიღდება 75 წ. ჩ. წ. თარგმანში წარწერა ასე იკითხება: „იმპერატორმა კეისარმა ვეს-პასიანე ავგუსტოსმა, დიდმა

¹ თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ბერძნული წარწერება საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 254—257.

² გ. წ ა რ კ ა ე ლ ი, ბერძნული წარწერა ვესპასიანეს ხანისა, თბილისი, 1958.

პონტიფიკსმა, შეიძვერ
ტრიბუნის ხელისუფლებით აღკურვილმა,
ოთხმეტყერ იმპერატორად გამოცხადე-
ბულმა,
ექესკერ კონსულმა, შეიძვერ დეზიგნი-
რებულმა, მამამ მამულისამ, ცენზორმა,
„და იმპერატორმა ტიტე კეისარმა“,
ავგუსტოსის ძემ, ხუთჯერ ტრიბუნის
ხელისუფლებით აღკურვილმა, ოთხჯერ
კონსულმა, მესუთვეჯერ დეზიგნირებულმა,
ცენზორმა“.

„და დომიციანე კეისარმა, ავგუსტოსის ძემ,
სამჯერ კონსულმა, მეოთხეჯერ დეზიგნირე-
ბულმა,
იბერთა მეფეს მითრიდატეს, მეფე ფარსმანი-
სა და იმასასპოსის ძეს, კეისარის მეგობარსა
და რომაელთ მოყვარულს, და ხალხს,
ეს კედლები განუმტყიცეს“.

ეს წარწერა, ისევე როგორც გათხრების ტე-
რიტორიაზე ნაპოვნი ახალი ეპიგრაფიკული
ძეგლები, საქართველოს მუზეუმში ინახება.

მცხეთის სადგურიდან ორი კილომეტრის
დაშორებით, შედარებით მცირე ბაქანზე, არ-
მაზის-ხევისა და მტკვრის შესართავთან,
1937—1938 წლების გათხრებმა გამოავლინა
რომაული ხანის აბანოს ნაშთები. ამ ნაგე-
ბობის მახლობლად 1940 წელს აღმოჩენილი
იყო არმაზის პიტიახშების ნეკროპოლი, რომელმაც უმდიდრესი მასალა მოგვცა; ეს მასალა შუქს ჰფენს იბერიის წარსულს I—IV საუკუნეებს ჩ. წ. ნაპოვნი მთლიანი ქვიდან გამოკვეთილი დიდი სარკოფაგები, გადახურული ქვის ფილებით — ბრტყელი ან ორქანიანი ფილები ფრონტონებით; მიცვალებულეები იწვენენ სპეციალურ ვერცხლისფეხებიან სარეცელზე. მდიდარი ინვენტარი

დიდი რაოდენობით შეიცავდა ადგილობრივ ნაკეთობის ვერცხლის ნივთებს, ხშირად შეწირულების ან საჩუქრად ბოძების აღმნიშვნელი წარწერებით; მოპოვებულია საიუველირო ხელოვნების მხატვრული ნაწარმოებები ბაჯალო ოქროსაგან, ძვირფასი თელებით და ფერადი სმალტით შემკული, და გემმები დასაფლავებულ პირთა პორტრეტებით. რომელთა სახელები აღნიშნულია ბერძნული წარწერებით. მთლიანადაა შენახული პიტიახშ ასპარუგის მდიდარი ინვენტარი, მისი პორტრეტული გემმა გამოირჩევა ფაქიზი და რეალისტური შესრულებით. იმავე სარკოფაგში აღმოჩენილია გემმა, რომელზედაც გამოსახული არიან მეუღლეები ძევახი და კარპაკე ბერძნული წარწერით². როგორც ჩანს, ესენი უნდა იყვნენ პატიახშ ასპარუგის მშობლები. მთელი ინვენტარი თარიღდება II ს. ჩ. წ.; სარკოფაგში № 2, ადგილობრივი ხელობის ვერცხლის ლანგარზე მეფე დადგის ბერძნული წარწერა³, საიდანაც ვიგებთ, რომ აქ დამარხული ყოფილა ბერსუმა პიტიახში, რომლისათვის მეფეს უბოძებია ხსენებული ლანგარი.

არანაკლებ საყურადღებო იყო არმაზში ორი სტელის აღმოჩენა, რომელთაგან ერთი არამეულია, მეორე კი შესრულებულია ბერძნულ და არამეულ ენებზე. პირველი წარწერა ჯერჯერობით არ არის მთლიანად წაკითხული, მეორე კი ამოკითხულია პროფ. გ. წერეთლის მიერ⁴. არამეული ტექსტი გადმოცემულია არამეული დამწერლობის განსაკუთრებული სახეობით, რომელსაც ამიერიდან „არმაზული“ ეწოდება. ეს წარწერა გვაუწყებს:

„მე (ვარ) სერაფიტი, ასული ზევახისა,

¹ მცხეთა, არქეოლოგიურ გამოკვლევათა შედეგები, ტ. I, თბილისი, 1955. (ა. მ. აფაქიძე, გ. თ. გედევანიშვილი, ა. ნ. კალანდაძე, გ. ა. ლომთათიძე, არმაზისხევისარქეოლოგიური ძეგლები 1937—1949 წწ. გათხრების მიხედვით).

² თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 261.

³ იქვე, გვ. 265—266.

⁴ გ. წერეთელი, არმაზის ბილინგვა, თბილისი, 1943, გვ. 16.

Г. В. Церетели, Армазская билингва, Тбилиси, 1941.

მცირისა პიტიახშისა ფარსმან მეფისა, მეულ-
ლე იოდმანგანისა — ძღვეამოსილისა და
მრავალი გამარჯვების მომპოვებელი ეზოს
მოძღურისა ქსეფარნუგ მეფისა — ძისა აგრი-
ფა ეზოს მოძღურისა ფარსმან მეფისა. ვაება
ვაებისა. ის ეინც იყო ახალგაზრდა და იმდენ-
ად კეთილი და მშვენიერი იყო, რომ არავინ
იყო (მისი) მსგავსი სილამაზით. და გარდაი-
ცვალა 21 წლისა“. ბერძნული წარწერა ემა-
ხვევა არაბულს: „სერაპიტი, ასული უმცრო-
სი პიტიახშის ძევახისა, მეულლე პუბლიკოს
აგრიპა პიტიახშის ძის იოდმანგანისა იბერ-
თა მეფის დიდი ქსეფარნუგის მრავალთა გა-
მარჯვებათა მომპოვებელი ეპიტროპისა. გარ-
დაიცვალა ახალგაზრდა, 21 წლისა, რომელ-
საც ჰქონდა უბადლო სილამაზე“¹.

წარწერა უნდა მიეკუთვნოს II ს. ჩ. წ.
მეორე ნახევრის დასაწყისს. წარწერიდან ვი-
გებთ, რომ სერაპიტის მამა — უმცროსი პი-
ტიახში ძევახი და იოდმანგანის მამა — აგრი-
პას ეპიტროპი, მეფე ფარსმანის თანამედრო-
ვეები იყვნენ. ცნობილია, რომ იბერთა მეფე
ფარსმანი მეგობრულ განწყობილებაში იყო
რომის იმპერატორ ადრიანესთან (118—138)
და ანტონინთან (139—161) და მან ორჯერ
იმგზავრა რომში.

არმაზში აღმოჩენილი მხატვრული კულ-
ტურისა და ეპიგრაფიკული ძეგლების პარა-
ლელური შესწავლა ნათელ წარმოდგენას
გვაძლევს ძველი იბერიის კულტურაზე, სა-
დაც ადგილობრივ ნიადაგზე ერთმანეთს ერწყ-
ყმოდა რომის, პართიისა და მცირე აზიის
ქვეყნების ტრადიციები, რომელნიც ეზიარნენ
არამეულ კულტურას.

ქართული მხატვრული კულტურის ზოგა-
დი ხასიათისა და მნიშვნელობის გასარკვევად
დიდი მნიშვნელობა აქვს მცხეთა-არმაზის
არქეოლოგიურ გათხრებს. განსაკუთრებით
იმ პერიოდის, როდესაც საქართველო იძუ-
ლებული გახდა ეცნო რომის პოლიტიკური
ზეგავლენა, არმაზის პიტიახშთა სამარხების
მდიდარი ინვენტარი, განსაკუთრებით მცირე

ხელოვნების ნიმუშების სტილის შესწავლა
არკვევს იმ გარემოებას, რომ ქართველი ოს-
ტატები სავსებით დაუფლებული იყვნენ რო-
მაული წარმოშობის მხატვრული წარმოების
პრინციპებსა და სტილს. ახალი მხატვრული
სტილის ათვისებას ხელს უწყობდა ის გარე-
მობა, რომ საქართველო გაცილებით უფრო
ადრინდელი ხანიდან იცნობდა ბერძნულ
კულტურას, რომლის გავლენა განსაკუთრე-
ბით გაძლიერდა აღმოსავლეთ ქვეყნებში —
ელინიზმის გავრცელების პერიოდში; ხსენე-
ბული პერიოდის საქართველოს სოციალური
წყობილება ატარებს იმ ნიშნებს, რომლე-
ბიც დამახასიათებელია მონათმფლობელური
საზოგადოებრივ-ეკონომიური ფორმაციისათ-
ვის, რამაც ხელი შეუწყო და ნიადაგი მოუმ-
ზადა საკუთარი ანტიკურობის ჩამოყალიბე-
ბასა და ელინისტური კულტურის ათვისებას.

არმაზის ნეკროპოლის სამარხ № 6 აღმო-
ჩნდა ვერცხლის თასი, რომელშიაც მოთავსე-
ბულია ა დ რ ი ა ნ ე კეისრის გამოსახულება
ვერცხლის ბიუსტის სახით (ტაბ. 16), ხოლო
სამარხ № 2 იპოვეს ვერცხლის თასი, რომ-
ლის ფსკერზე გამოსახულია ა ნ ტ ი ნ ო ე ს
რელიეფური ბიუსტი პროფილში (ტაბ. 16).
ორივე გამოსახულებას დიდი მნიშვნელობა
აქვს მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით
საქართველოსა და რომის ურთიერთობის გა-
მოვლინებისათვის. ცნობილია, რომ ერთ
დროს გავრცელებული იყო წესი, მაგიდის
საზეიმოდ მორთვის დროს უნდა გამოეტანათ
რომის სახელმწიფოს იმ დროის მმართველი
კეისრის გამოსახულება, რომელთანაც იბე-
რიის მეფე მეგობრულ ურთიერთობაში იმ-
ყოფებოდა. ადრიანე კეისრის (117—138) და
მისი უახლოესი მეგობრის ანტინოეს (130)
გამოსახულებათა მოთავსება საზეიმოდ მოწ-
ყობილ მაგიდაზე უნდა ჩაითვალოს თავაზი-
ანობისა და პატივისცემის ნიშნად. პროფ.
ლ. ა. მ ა ც უ ლ ე ვ ი ჩ ი სავსებით სამართ-
ლიანად უწოდებს ამ კატეგორიის ნივთებს

¹ თ. ყ ა უ ხ ჩ ი მ ე ი ლ ი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 250-253.

„დიპლომატიურ“ ვერცხლის სერვიზს¹. ცნობილია, რომ იბერიის მეფემ ფარსმან II ორჯერ იმოგზაურა რომში: ერთხელ ადრიანე (117—238) კეისრის დროს, მეორე ანტონინე პიუსის (138—161) მმართველობის დროს; ადრიანე კეისრის ბრძანებით მარსის მოედანზე დადგეს იბერიის მეფის ამხედრებული ფარსმან II ქანდაკება². ამავე ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ ვერცხლის თასი, რომლის ფსკერზე გამოსახულია ოქროს ბარელიეფის სახით სეპტიმი სევერის (193—211) პორტრეტული ბიუსტი ბაგინეთის სარკოფაგიდან.

დასახელებული ძეგლების მხატვრული ანალიზი, განსაკუთრებით მათი შედარება რომაული ხელოვნების ორიგინალებთან, ამტკიცებს, რომ ანტინოეს³ და სეპტიმი სევერის გამოსახულება შესრულებულია უშუალოდ ანტინოესა და სევერის⁴ მედალიონების ყალიბებისაგან. რელიეფის ზედაპირის დამუშავების წესი, პორტრეტული გამოსახულების ზოგადი მხატვრული სახე, ღვთაებრიობის მკვეთრი ასახვა ანტინოეს გამოსახულებაში, საშუალებას გვაძლევს აღნიშნული ძეგლები მივიჩნიოთ რომაული ხელოვნების ნაწარმოებებად, ან რომაული ხელოვნების ძლიერი გავლენის ქვეშ მყოფი ადგილობრივი ხელოვნების ნიმუშად. თასები კი უთუოდ ადგილობრივი პროდუქციაა.

სულ სხვა მხატვრული სახე აქვს ადრიანე კეისრის პორტრეტულ გამოსახულებას. იკონოგრაფიული ნიშნებით იგი მეტად უახლოვდება ადრიანეს ცნობილ პორტრეტებს⁵, განსაკუთრებით ათენის ეროვნულ მუზეუმში დაცულ ადრიანე კეისრის ბიუსტს (განმეორებულია სამოსელის ფრაგმენტი მარცხენა მხარეზე). არმაზის

ბიუსტი შესრულებულია უშუალოდ ადრიანეს ერთ-ერთი სკულპტურული ბიუსტისაგან. არმაზის ბიუსტის პირისახის მოდელირების წესი, თმისა და წვერ-ულვაშის, შუბლის, ლოყების, კისრის შესრულების მანერა რამდენადაც განსხვავდება დედნისაგან. მოდელირებას ეტყობა გარკვეული სიმშრალე და განზოგადება, რითაც არმაზის ბიუსტი განსხვავდება რომაული ორიგინალისაგან. ნაწილობრივ ეს შთაბეჭდილება აიხსნება თვით ლითონის ფაქტურით; ამ შემთხვევაში ვერცხლის ბიუსტი ოსტატის მიერ საგანგებოდაა გაპრიალებული, რათა გამოვლინებული ყოფილიყო ლითონის თავისებური სილამაზე, მისი ბრწყინვალეობა. შესაძლოა, რომ ადრიანეს პორტრეტული ბიუსტი შესრულებული იყოს ქართველი ოსტატის მიერ რომაული დედნის მიხედვით, რომელიც თანახლდა იბერიის მეფეს ფარსმან II რომში პირველი მგზავრობის დროს.

სახეითი ხელოვნების ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ნაწარმოებად უნდა ჩაეთვალოს ქალწული ქალღმერთის რელიეფური გამოსახულება №6 სამარხიდან, რომელიც მიმაგრებული იყო თასის ფსკერზე (ტაბ. 17). ქალის რელიეფური ბიუსტი გამოირჩევა შესრულების მაღალი მხატვრული დონით. თავი მოხდენილად და დახრილი მარცხენა ხელისაკენ, რომელშიაც მას ჯიხვის ყანწი უჭირავს. სიუხვისა და დოვლათის ყანწის პირიდან გამოფენილია ყურძნის მტევნები, პურის თავთავები, ვაშლები და გირჩისმაგვარი ნაყოფი; მარცხენა მხარეზე სამოსლის ზემოთ გადაღებული აქვს ცხვრის ბეწვიანი ტყავი, რომელიც ფარავს ნახევრად შიშველ გულმკერდს. ბეწვიან ტყავს ცხოველის ჩლიქი

¹ А. А. Мацулевиц, Черты древней грузинской культуры по находкам в Армазисхевии, Л., 1950 (ხელნაწერი), გვ. 1—65.

² ფარსმან II შესახებ ცნობებს გვაწოდის ტატიტი (Ann. VI, 31 შემდგ., XI, 8 შემდგ., XII 44 შემდგ., XIII 6, 37) და კასი დიონისი (VIII, 26, 3).

³ A. Hélier, Portraits antiques Paris, 1913, pl. 250, 251, განსაკუთრებით pl. 252, 253, 254 და 256—Villa Albani-დან.

⁴ იქვე, ტაბ. 267 b.

⁵ იქვე, ტაბ. 246 a—b, 247 a—b, 248 b, განსაკუთრებით ადრიანეს ბიუსტი ათენის ეროვნული მუზეუმიდან, ტაბ. 258 და სხვ.

აქვს. აღსანიშნავია, რომ ჯიხვის რქაში, რომელიც სიუხვისა და დოვლათის ყანწს წარმოადგენს, ერთადაა მოთავსებული მოსავლის აღმნიშვნელი ელემენტები, რელიგიურ-სიმბოლური დანიშნულების მქონე პინიის ნაყოფი და ცხოველის ბეწვიანი ტყავი. ლ. ა. მაყულევიჩი¹ ქალღმერთის გამოსახულებას მიიჩნევს ან ზაფხულის განსახიერებად მთელი მისი დოვლათით, რომელიც დღესასწაულით აღინიშნებოდა, ან სექტემბრის განსახიერებად, ყანებიდან და ბალებიდან მოწყული მოსავლით და უხვი მატყლით.

გამოსახულების ვინაობის დაზუსტებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ ქალღმერთის გამოსახულებას არა აქვს თავსაბურავი, რომელსაც გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. უბრალო ზონარი, თავსაბურავის მაგივრად, ოდნავ ამოგრებს თმის ზშირ და სქელ ნაწნავეებს, რომლებიც მას ლამაზად ეფინება მხრებზე. ეს ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ აქ გამოსახულია ქალღმერთი, რომელიც ბუნების ნაყოფიერების მარადიული აღორძინების ძალის განსახიერებას წარმოადგენს. შესაძლებელია თუ არა იგი მივიჩნიოთ ქალაქის ან რომელიმე ქვეყნის განსახიერებად ისე, როგორც ალექსანდრიის განმსახიერებელი ბიუსტი ბოსკორეალეს თასზე? ამგვარ განმარტებას ეწინააღმდეგება ის გარემოება, რომ მიღებული წესის თანახმად, ქალაქის ან ქვეყნის განსახიერებას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს შესაფერისი ატრიბუტი. ამიტომ, თავსაბურავის უქონლობა, რომელსაც გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებოდა, არ გვაძლევს საშუალებას აღნიშნული გამოსახულება მივიჩნიოთ გარკვეული ქვეყნის ან ქალაქის განსახიერებად. ქალღმერთის თმა, რომელიც თავისუფალი ნაწნავეებით ფარავს მხრებს, მოგვაგონებს კოლხურ მონეტებზე

გამოყვანილი ქალის გამოსახულებას პროფილში. კოლხურ მონეტებზე უთუოდ უნდა იყოს გამოსახული ქალაქის მფარველი ქალღმერთი. არიანე, იბერიის მეფის ფარსმან II თანამედროვე, რომის ხელისუფლების წარმომადგენელი კაბადლუკიაში, თავის საანგარიშო მოხსენებაში, რომელიც შედგენილია 134 წ. მეტად საინტერესო ცნობას გვაწვდის: „ფასიდის შესავალში, მარცხენა ნაპირზე დგას ქანდაკება ფასიდის ქალღმერთისა, გარეგანი შეხედულებით ეს ქალღმერთი ყველაზე მეტად რეასა ჰგავს; ხელში მას წინწილი უჭირავს; მისი საეარძლის (დასაჯდომი) ფერხითთ ლომებია გამოსახული, ხოლო თვითონ იგი ზის როგორც ფიდიასის რეა ათენში, დედის ტაძარში“². ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ აქ საქმე გვაქვს არა ბერძენთა ქალღმერთის რეას გამოსახულებასთან, არამედ „ღმერთების დიდი დედისა და ნადირთა მფარველის“ მცირე ზნიაში გავრცელებულ კიბელას კულტთან. აქ იგი გვევლინება ქალაქის მფარველი დეათების სახით, ადგილობრივ ქალღმერთად, ვინაიდან არიანე მას ფასიდის ქალღმერთს უწოდებს. არიანეს არა აქვს ნაჩვენები, როგორი იყო ამ ქალღმერთის თავსაბურავი, ჰქონდა თუ არა მას გვირგვინის სახე, რომელიც ქალაქის გალავანს ასახავდა არსებული ჩვეულების მიხედვით. როგორც უკვე შენიშნული იყო, კოლხურ მონეტებზე გამოსახული ქალის თავი პროფილში გაშლილი ნაწნავეებით უთუოდ ქალაქ ფასიდის მფარველ დეათებას წარმოადგენდა. საუკუნეების მანძილზე ერთი და იმავე ტიპის განმეორება და ის, რომ მონეტაზე არ არის ქალაქის სახელწოდება აღნიშნული, ადასტურებს, რომ იგი იჭრებოდა მთელი კოლხეთისათვის. აღმოსავლეთ საქართველოში კოლხურ მონეტას ვხედავთ მცირე რაოდენობით, გამონაკლისის სახით³.

¹ Л. А. Мацулеви ч., Черты древней грузинской культуры по находкам в Армазисхеви (ხელნაწერი). თემა განსახიერების შესახებ იხ. Л. А. Мацулеви ч., Византийский антик и Прикавказье, Материалы и исследования по археологии СССР № 1, стр. 151—152, табл. IV.

² В. Латышев, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, СПб, 1890, стр. 220.

³ Е. А. Пахомов, Монеты Грузии, СПб, 1910, стр. 6—8.

როგორც აღვნიშნეთ, დოვლათის ყანწიდან უხვად იფრქვევა დედამიწის სხვადასხვა ნაყოფი; განსაკუთრებით აღსანიშნავია პურის თავთავები, რომელსაც სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და დაკავშირებული არის ცერკრას კულტთან, ყურძნის მტევნები — დიონისეს სახელთან, ნაძვის ხის ნაყოფი კი დამახასიათებელია კიბელას კულტისათვის. ოქროს რქიანი ჯიხვი, სვანურ თქმულებათა მიხედვით, იყო ნადირობის ქალღმერთის დალის საყვარელი. მასალების დამოწმებული შეჯამება საშუალებას გვაძლევს არმაზის თასზე გამოსახული ქალის ბიუსტი განვმარტოთ, როგორც კიბელას გამოსახულების ადგილობრივ შემუშავებული პარალელი, მისი ახალი ვარიანტი, რომლის გამოსახულება სიუხვის ყანწით ხელში ფართოდ იყო გავრცელებული რომაელთა ბატონობის პერიოდში. ქართულმა ხელოვნებამ თავისებური განმარტება მისცა ნაყოფიერების ქალღმერთის გამოსახულებას, შექმნა სახვითი ხელოვნების გასაოცარი მხატვრული ღირსებას ნიმუში.

არმაზის თასი, ქალღმერთის გამოსახულებით, ნათლად ამჟღავნებს, რომ ოსტატს დაუფლებული ჰქონდა მხატვრული რელიეფის გამოსახვის წესები; იგი მოხერხებულად უპირისპირებდა შუქ-ჩრდილების ეფექტს, ხაზს უსვამდა პლასტიკურ მომენტებს რელიეფის გადმოცემაში, განსაკუთრებით გადასვლის მომენტებში, მოხერხებულად უფარდებდა რაკურსისა და პლასტიკური შთაბეჭდილების კანონზომიერებას, რაც არმაზის თასს, მხატვრული ერთიანობის პრინციპის თვალსაზრისით, უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე ბოსკორეალეს თასს ალექსანდრიის განსახიერებით. ძველი ქართული მცირე ხელოვნების ნიმუშები, ოსტატობისა და მხატვრული ღირსებით, ამავე ხანის მსოფლიო მნიშვნელობის ცენტრებიდან გამოსული ხელოვნების ნი-

მუშების მხატვრულ დონეზე იდგნენ. ადგილობრივი ანტიკურობის ნიადაგო ხელს უწყობდა საქართველოს და ელინისტურ-რომაული კულტურული ურთიერთობის განმტკიცებას და გაღრმავებას. საქართველოს საუკუნეთა მანძილზე მკიდრო ურთიერთობა ჰქონდა აღმოსავლეთ ქვეყნების კულტურის ცენტრებთან — არაბულ და ირანულ სამყაროსთან. არმაზის ნეკროპოლის № 2 სამარხში აღმოჩენილ იქნა ვერცხლის თასი, რომლის ფსკერზე გამოსახულია მამაკაცის ბიუსტი პროფილში¹, შესრულებული გრაფიკული წესით ჩაღრმავებული ხაზით (ტაბ. 18). კომპოზიციურად მეტად მოხერხებულადაა გამოსახული, მოთავსებულია წრეში, რომლის მთლიანობას არაფერი არღვევს. მამაკაცი მიბრუნებულია მარჯვნივ, მარჯვენა ხელში ყვავილი უჭირავს, რომელსაც თითქოს ყნოსავს. სქელი მოგრძო თმა, ხეუელ კაეებად დაყოფილი, გაშლილია ზურგისაკენ, თავზე მას ძველი ტიპის წინ მოხრილი გვირგვინი ადგას, რომელიც შემკულია ვარსკვლავების და მთვარის ქიმის გამოსახულებით. ამგვარი გვირგვინით შემკულია სპარსთა და ანტიოქე I წინაპრის თავი ნიმრუდ-დალის რელიეფზე². ტრადიციის თანახმად ბიუსტი გამოსახულია პირდაპირ, თავი კი — პროფილში. კისერი შემკულია მანიაკით; სამოსლის აბრეშუმის ქსოვილის სახე შესრულებულია გასაოცარი ოსტატობით. ბიუსტი მოთავსებულია ორ სტილიზებულ აკანთის ფურცელს შორის, რომელთა სახე მოგვაგონებს თალი-ბოსტანის რელიეფებზე გამოსახულ მცენარეთა მოტივს.

ე. ჰერცფელდი ნარსეს ძეგლის რეკონსტრუქციის დროს ასახელებს სასანური ხელოვნების მრავალ ძეგლს, სადაც ბიუსტი მოთავსებულია ორად გაშლილ ფოთოლთა შორის³. იგივე ავტორი გვაცნობს რამდენი-

¹ შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, არმაზისხევეში გათხრების დროს ნაპოვნი ადრესასანური ეპოქის ვერცხლის თასი, თბილისი, 1500, საიუბილეო კრებული, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1958, გვ. 835—93. მ ც ხ ე თ ა, ტაბ. XLVII, 1, 2.

² Fr. Sarre, Die Kunst des alten Persien, B., 1923, Taf. 57; E. Herzfeld, Am. Tor von Asien, B., 1920, Taf. XIV.

³ იქვე, გვ. 9.

მე მაგალითს, სადაც ყვავილის ყნოსვის მოტივი გამოსახულია სავსებით გარკვეულად¹. ამრიგად იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით არმაზის თასის გამოსახულებას მსგავსი პარალელი მოეპოვება სასანურ ხელოვნებაში. გამოსახულება შესრულებულია დიდი ოსტატის ხელით. მოხაზულობის სიმკვეთრე, გამოსახულების მოხერხებული მოთავსება წრეში, სიფაქიზე ნახატის პირისახისა და წერ-ულვაშის გადმოცემაში, ლამაზად გაშლილი ფოთლების სახე, ამტკიცებს ოსტატობის მაღალ დონეს, რაც დამახასიათებელია სასანური ხელოვნებისათვის არდაშირისა (220—241) და შაფურის (241—272) მეფობის დროისათვის.

ხსენებული ძეგლის შედარება სასანურ მონეტებთან, რომლებიც თავისთავად ძვირფას მასალას წარმოადგენს ხელოვნებისათვის, საყურადღებო დაკვირვების საშუალებას გვაძლევს. პირველად ე. ჰერცელდმა² აღნიშნა, რომ სასანურ და პართულ ხელოვნებაში თავის გამოსახვის მიმართულებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, იგი განსაზღვრავდა გამოსახული პიროვნების პოლიტიკურ მნიშვნელობასა და წონასწორობას. მარცხნივ მიმართული თავით გამოსახულია მეფე, რომელსაც თუმცა ფულის მოჭრის უფლება აქვს, მაგრამ ვასალურ მდგომარეობაში იმყოფება. გამოსახულების მარჯვნივ მიმართულება განეკუთვნება სრულუფლებიან, დამოუკიდებელ მეფეს.

არმაზის თასზე გამოსახული პიროვნების ეინაობის დასადგენად დიდი მნიშვნელობა აქვს ფალაურ წარწერას, რომელიც მოთავსებულია თასის ნაპირზე. წარწერა, სამწუხაროდ, დაზიანებულია. იგი პირველად ამოიკითხა გ. ვ. წერეთელმა³, ჩვენ მიერ შეტა-

ნილია ზოგი დამატება. წარწერის ენა არის სპარსული, ჩვეულებრივი სასანურ-ფალაური.

იგი შევსებული სახით იკითხება შემდეგნაირად: Papake btxse bage Artxstr barh bage Papake I blxse (mat) Grzn Arsmes d (a) d თარგმანი: „ფაფაქ პიტიახში ლეთაებრივი აღრაშირისა ლეთაებრივი ფაფაქის ძისა გურზან ქვეყნის პიტიახშს“ არზამეს უძღენის“.

როგორც წარწერიდან ჩანს, თასზე გამოსახულია პიტიახში ფაფაქი, რომელიც ყოფილა სასანიანთა დინასტიის პირველი მეფის არღამირის (226—241) ფაფაქის ძის პიტიახში. მას თასი საჩუქრად მიუცია ქვეყნის „გურზანის“ ე. ი. ქართლის პიტიახშისათვის.

აღმოსავლეთ საქართველოს სახელწოდება „გურზანი“ წარმოადგენს პირველ, ყველაზე უფრო აღრინდელ ცნობას, რომელიც III საუკუნის პირველ ნახევარს მიეკუთვნება. აქამდე ცნობილი იყო, რომ ზაქარია რიტორი, რომელიც ჩვ. წ. დაახლოებით 518 წლის მახლობელ პერიოდში წერდა, თავის „ქრონიკაში“, სომხეთის აღწერის შემდეგ ახსენებს საქართველოს და უწოდებს მას „გურზანს“, როგორც სპარსეთის მეფის სამფლობელოში შემავალ ქვეყანას⁴.

სად არის გაკეთებული არმაზის თასი არღამირ I პიტიახშის გამოსახულებით, რომელიც დანიშნული იყო პიტიახშის თანამდებობაზე ირანის ხელისუფლების მიერ, ჭერ გაურკვეველია შედარებითი მასალის სიმცირის გამო. შესრულების მაღალმხატვრული დონე, ბურთულების გამოყენება ფონის დეკორში, რომელიც რომაულ ტორეტიკაში დასაბამს პოულობს და აღმოსავლეთში ჭერ

¹ E. Herzfeld, *Archaeological history of Iran*, London, 1935, p.71, fig. 72.

² К. В. Тревер, *Художественное значение сасанидских монет*, Государственный Эрмитаж. Труды Отдела Востока, т. I, Л., 1939, стр. 255—285.

³ Г. В. Церетели, *Эпиграфические находки в Мцхета*, ВДИ, 1948, № 2, стр. 49—57, 55.

⁴ Л. М. Мелнксет-Беков, *Введение в историю государственных образований Юго-Кавказа*, Тбилиси, 1924, стр. 70.

В. В. Болотов, *Лекции по истории древней церкви*, т. I, СПб, 1907, стр. 195-196.

В. Р а й т, *Краткий очерк сирийской литературы*, СПб, 1902, стр. 74.

ცნობილი არ არის, ნაწილობრივ მაინც არკვევს ამ საკითხს. საეხებით დასაშვებია, რომ არმაზის თასი ფაფაკ პიტიახშის განკარგულებაში მყოფ ოქრომკედლებს დაემზადებინათ ადგილობრივ ან ირანში. მით უფრო, რომ ცნობილია არდაშირის დროს ირანში მრავალი უცხო ტომის ოსტატი მუშაობდა, რომელიც სამეფო კარის შეკვეთებს ასრულებდა. მხოლოდ უფრო გვიან ეპოქაში უცხო ოსტატების დიდი ნაწილი განიდევნა ირანიდან. ირანული ხელოვნების ერთგვარ დაქვეითებას, რომელიც დაიწყო არდაშირისა და შათურ I მეფობის შემდეგ, მრავალი ხელოვნების სპეციალისტი სწორედ ამ გარემოებას მიაწერს.

ამასთან ერთად არმაზის გათხრებმა ახალი შუქი მოჰქონა წინათ ნაპოვნ მასალას. ასპარუქ და ბერსუმა პიტიახშების სარკოფაგებში აღმოჩენილია ვერცხლის ორი ლანგარი, რომლის ფსკერზე გრავირებულია ბომონის (სამსხვერპლოს) წინ მდგარი ღვთაებრივი ცხენის გამოსახულება. ეს ძეგლები სიუჟეტით ე. პ რ ი დ ი კ ი ს¹ მიერ გამოქვეყნებულ ბორის ვერცხლის თასის (ერმიტაჟი) ანალოგიას წარმოადგენს. ბორის (ყ. შორაპნის მაზრა) მდიდარ ნეკროპოლის საგნებს შორის, რომლებიც მიეკუთვნება I ს. ჩ. წ-მდე განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ვერცხლის თასი, რომლის ცენტრში გამოსახულია სამსხვერპლოს წინ მდგარი ღვთაებრივი ცხენი (ტაბ. 20). სუროშემოვლებულ სამსხვერპლოზე გამოსახულია ორი ვაშლი და პინიის ქალღუზა. ა. ო რ ბ ე ლ ი² ამაში ხედავს სამრქიანი ცხენის საკრალური გამოსახულების ძველ სქემას, რომელიც გვხვდება უმთავრესად დასავლეთ საქართველოში ნაპოვნ ბრინჯაოს ბალთებზე. ოსტატმა, რომე-

ლიც ალბათ საეხებით ვერ ერკვეოდა ამ საქმეში, ძველი გამოსახულების სამი რქა, ერთმანეთისაგან სხვადასხვა მანძილზე მოთავსებული და წელამდე გადაწეული, მორჩებად გადააქეთა. ეს მორჩები არ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ფაფაკად, რომელიც ცალკეა გამოსახული.

ი. ს მ ი რ ნ ო ე ს³ თასი ბერძნულ ნამუშევრად მიაჩნია და მას ელინისტურ ხანას აკუთვნებს. ე. პ რ ი დ ი კ ი მას ათარილებს⁴ საუკუნით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ან მას შემდეგ, და ფიქრობს, რომ იგი კავკასიაში ან მცირე აზიაში მომუშავე ბერძენი ან, უფრო რომაელი ოსტატის ნამუშევარს წარმოადგენს. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს თასზე მოთავსებულ წარწერას, რომლის გარჩევა ახლა არმაზული ბილინგვის წყალობით, უკვე საეხებით შესაძლებელია. ცხენის გამოსახულების საკრალური ხასიათი და ძველი სქემის ნიშნები, უდავოდ უფლებას მოგვცემს ვაღიაროთ, რომ ეს ძეგლი შექმნილია ადგილობრივი ოსტატის მიერ, რომელიც მუშაობდა გვიან რომაული ნაწარმოებების სტილით, ადგილობრივი მოსახლეობის საჭიროებისათვის. თასის ზურგის მხარეზე მოთავსებული არამეული წარწერა გვაუწყებს: „ბუზმიპრი პიტიახში კეთილი...“ წარწერის მეორე ნაწილი, რომელიც პუნქტირითაა შესრულებული შეიცავს ფორმულას, რაც ადამიანის სულის უკვდავებას და მარადისობას აღნიშნავს⁴. წარწერა, როგორც ჩანს, ლანგარზე გაცილებით გვიანაა შესრულებული.

როგორც აღნიშნული იყო, სამივე ლანგარის ფსკერზე გამოსახულია სამსხვერპლოს წინ მდგარი ცხენი პროფილში. ცხენის ღვთაებრიობა არმაზის ლანგარებზე (ტაბ. 19, 21), ისევე როგორც ბორის თასზე, აღნიშნულია

¹ Е. М. Придик, Новые кавказские клады, МАР, вып. XXXIV, 1914, стр. 100, табл. I, рис. 3.

² Н. Я. Марр, Филистимляне, палестинские пеласги и расины или этруски, Еврейская мысль, Л., 1926, стр. 8.

³ Я. И. Смирнов, Восточное серебро, СПб, 1909, табл. СХХ, № 305, стр. 7.

⁴ Ш. Я. Ачирянашвили, Две серебряные чаши из раскопок в Армази, ВДИ, № 1, 1950, стр. 91—101.

კისერზე ფაფართან გამოსახული სხივების ორი კონით. ფიგურებზე ყველა ლანგარზე ერთმანეთს უახლოვდება, არა მხოლოდ იყო-ნოგრაფიულად, არამედ სტილით და დიდი ექსპრესიით.

სამსხვერპლოს ფორმა, განსაკუთრებით არმაზის ლანგარზე, ემთხვევა ირანულ ათაშ-დანს, რომელიც ელინისტურ-რომაულ ბომონს უახლოვდება. ბორისა და არმაზის ლანგარების სამსხვერპლოზე ნაძვის ხის ნაყოფი და ორი ვაშლი დევს; გამოსახულება უფრო სქემატურია. არმაზის მეორე ლანგარის სამსხვერპლოზე (21) გამოსახულია დაუშრეტელი ცეცხლი, რომლის წინ დგას ფეხაწეული ცხენი, ღვთაებრივ ატრიბუტებს მოკლებული. ამრიგად, ბორის ლანგარზე და არმაზის ერთ ლანგარზე (ტაბ. 19, 20), გამოსახულია ცხენი — ღვთაება, ტოტემი, მზის განსახიერება, რომლის წინაშე დადგმულია სამსხვერპლო-შესაწირავი: არმაზის მეორე ლანგარზე კი (ტაბ. 32), დაუშრეტელი ცეცხლის ბომონის წინ, წარმოდგენილია სამსხვერპლო ცხენი. თეთრი ცხენის შეწირვა მითრასათვის გავრცელებული იყო არა მხოლოდ ირანში, არამედ მცირე აზიაშიც და აგრეთვე იმ ქვეყნებშიც, სადაც მაზდეანობამ ღრმად გაიდგა ფესვები. სტრაბონის ცნობით (Strabo, XI, 14, 19) სომხეთიდან ყოველწლიურად გაჰყავდათ 20.000 ულაყი ცხენი მითრას დღესასწაულის აღსანიშნავად. მითრას კულტი გავრცელებული იყო საქართველოში, როგორც ეს მრავალი მონოგრაფიული გამოკვლევიდან ჩანს. ცხენის გამოსახულების საკრალური მნიშვნელობა კოლხურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ბრინჯაოს ბალთების დეკორში, აღნიშნული გვექონდა წინა თავში¹.

სამარხი ინვენტარის საგნებზე ცხენის გა-

მოსახეა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ძველი სარწმუნოებრივი ჩვევის გადმონაშთი, როდესაც მიცვალებულთან ერთად მარხავდნენ მის ცხენსაც. ცხენი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა, ჯერ კიდევ მცირე ხნის წინათ, აფხაზებისა და მეგრელების მიერ მიღებულ მიცვალებულის დასაფლავების ცერემონიებში; იგი განასახიერებდა მიცვალებულს, მას გამოიტირებდნენ, გადაათარებდნენ შავს, ზოგჯერ კი წითელ გადასათარებელს, რაც ცეცხლის, მზის და აღდგომის სიმბოლო იყო. როგორც სამართლიანად აღნიშნა ნ. მარმაძე: „არსებობს განსაკუთრებული სახელები, გარდა მარულისა და ჭირითობის სიმამაცისა, ცხენის განსაკუთრებული როლისათვის დასაფლავების დროს, სახელდობრ, ის, რომ ცხენი — სიკვდილის სიმბოლო — დასაფლავების და ქელუხის დროს არის „მზეცხენი“, „ჩამავალი მზე“, „ბნელი სიკვდილი“ და იგივე „ამომავალი მზე“, „ცისკარი“, პირისფერი, წითელი, უკვდავი სიცოცხლე, აღდგომა.

სამივე გამოსახულების შედარებითი სტილისტური ანალიზი მოწმობს, რომ ანტიკური ხელოვნების ტრადიციები ყველაზე წმინდათაა შენახული ბორის ლანგარზე მოთავსებული ცხენის სტატუარულ გამოსახულებაში, სტილისტური თვალსაზრისით მისთვის ყველაზე უფრო მახლობელია ცხენის გამოსახულება არმაზის ლანგარზე (ტაბ. 19), მაგრამ მასში მეტია ექსპრესია. კონტურული ნახატი შესრულებულია ღრმა „იმპრესიონისტულ“ მონასმით, რომელიც ხშირად ძლიერ შორდება წერტილებით აღნიშნულ წინასწარ ნახატს. ელინისტურ-რომაული მხატვრული ტრადიცია ამ გამოსახულებაში დატულია წმინდად, მაგრამ სტატუარობა ფიგურის

¹ ეთნოგრაფიული მასალები ცხენის კულტის შესახებ სამეგრელოსა და გურიაში მოყვანილია შემდეგ შრომებში: И. К о б а л и я. Из мифической Колхиды, СМОМПК, вып. 89—124, с. маკალათია, ჩეგემისართის კულტი ძველ საქართველოში, თბილისი, 1928, ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბილისი, 1941, გვ. 310-311, 373. Т., М а м а л а д з е, Народные обычаи и поверия гурийцев, СМОМПК, вып. XVII, Тб., 1893, стр. 47-48.

И. А. О р б е л и, Город близнецов Δ *iochorias* и племя возниц *ἰυιοχοι*, ЖМНП, 1911 май, стр. 195—215.

² Н. Я. М а р р, Термины из абхазо-русских этнических связей „лошадь“, «тризна». Избранные работы, т. V, Л., 1935, стр. 151.

გადმოცემაში, რაც ახასიათებს ცხენის გამო-
სახულებას ბორის ლანგარზე, აქ უკვე დაკარ-
გულია. სრულიად სხვაგვარადაა გადმოცემუ-
ლი ცხენი არმაზის მეორე ლანგარზე (ტაბ.
21), სადაც იგი მგზნებარე სამსხვერპლოს
წინაშეა წარმოდგენილი: ეს გამოსახულება
მოკლებულია ღვთაებრივ ატრიბუტებს, სქე-
მატურად წარმოდგენილი ფიგურა თითქოს
უსიცოცხლოა, რაც ანტიკური ხელოვნების

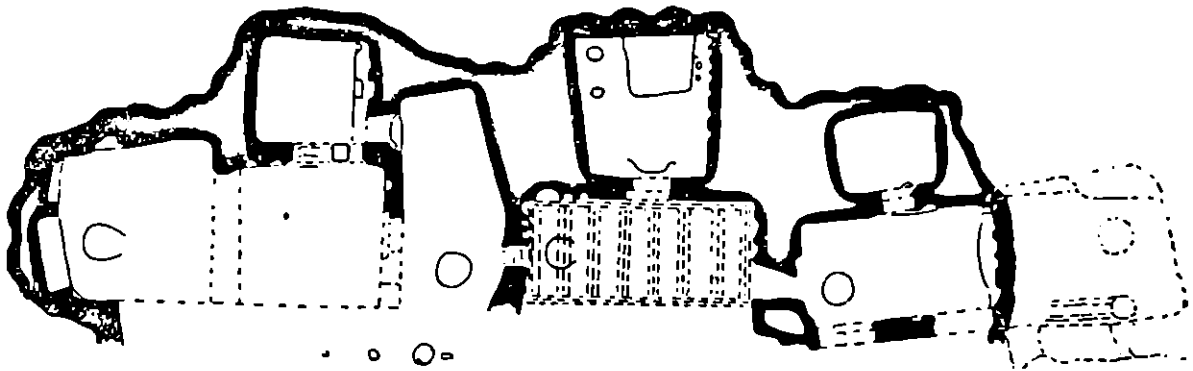
დამახასიათებელი ნიშანია. ფორმების სიმშ-
რალე და სქემატურობა ქართულ ხელოვნე-
ბაში მომხდარ დიდ გარდატეხას ამჟღავნებს,
რასაც ადგილი ჰქონდა ამ ქვეყნის ანტიკურ
სამყაროსთან კავშირის შესუსტების ხანაში,
როდესაც ელინისტურ-რომაული კულტურა
აღმოსავლეთში შესცვალა ახალმა კულტუ-
რამ, გაელენთილმა ახალი იდეოლოგიით, რო-
გორც რელიგიური აზროვნების, ისე სახვითი
ხელოვნების სფეროში.

ხ უ რ ო თ მ ო ძ ლ ვ რ ე ბ ა

უძველესი ქართული მათიანე „მოქცევაჲ
ქართლისაჲ“ სხვა ძველ ქალაქებს შორის ასა-
ხელებს აგრეთვე უფლისციხეს („სარკინე ქა-
ლაქი კასპი, ურბნისი და ოძრახე და ციხენი
მათნი: ციხე დიდი სარკინისა, უფლისციხე
კასპისა, ურბნისისა და ოძრახისა“). უფლის-
ციხე უმნიშვნელოვანესი, კლდეში გამოკვე-
თილი უნიკალური ქალაქია, შენახული სა-
ქართველოში.

არაბების ბატონობის ხანაში, როდესაც
ქალაქ თბილისს აღმოსავლეთ და სამხრეთ

პროვინციებიტურთ განაგებდა არაბეთის ხე-
ლისუფლების წარმომადგენელი—თბილისის
ამირა, უფლისციხე წარმოდგენდა VII—IX
საუკუნეების აღმოსავლეთ საქართველოს
პოლიტიკურ და კულტურულ ცენტრს და
ტერიტორიულად არ ექვემდებარებოდა ამი-
რას. არაბთა განდევნის შემდეგ, იგი კარგავს
თავის მნიშვნელობას, რადგან თბილისი მთე-
ლი გაერთიანებული საქართველოს დედაქა-
ლაქი ხდება.



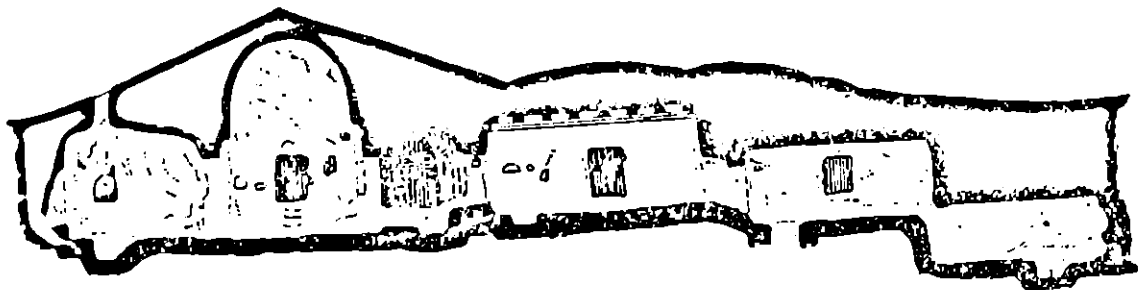
6. უფლისციხე. კლდეში გამოკვეთილ მთავარ შენობათა გეგმა.

უფლისციხე (ტაბ. 23) — გამოქვაბული ქალაქია, რომელიც მტკვრის მარცხენა, მაღალი ნაპირის კლდეებშია ამოკვეთილი. გამოქვაბულები განლაგებულია ცალკე ჯგუფებად, ზოგი მათგანი ერთმანეთთან შეერთებულია ფართო გასასვლელებით. ზოგიერთი ნაგებობა რამდენიმე სართულისაგან შედგება. ეს სართულები დაკავშირებულია ერთმანეთთან კლდეში გამოკვეთილი გვირაბებით, რომელთა დიდი ნაწილი დანგრეულია. ამ ძეგლის შესწავლა, მოწყობილი საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილების მიერ, შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ ამ ქალაქის ისტორიის ძირითადი მომენტები და გავვარკვეთ თითოეული კომპლექსის დანიშნულებაში. მართალია, ეს სამუშაო ჯერ კიდევ არამც და არამც არ ჩაითვლება დამთავრებულად, მაგრამ ზოგიერთი მონაცემი უკვე საკმარისად გარკვეულია. უფლისციხე ეკუთვნის მცირე აზიაში გავრცელებულ კლდეებში გამოკვეთილი ქალაქების ტიპს, რომელიც დამახასიათებელია ურარტული კულტურისათვის. ურარტუს ძველი დედაქალაქის ტუსპას (ტუშპას) ძირითადი ნაწილი გამოკვეთილი იყო ვანის კლდეში. გამოქვაბული დარბაზების მთელი კომპლექსის სრული შესწავლისათვის, ტოპოგრაფიული გადაღებისა და არქიტექტურული ანაზომებისა და შერჩეული არქიტექტურული მორთულობის ანალიზის გარდა, საჭიროა არქეოლოგიური გათხრები და არსებული წერილობითი წყაროების შესწავლა.

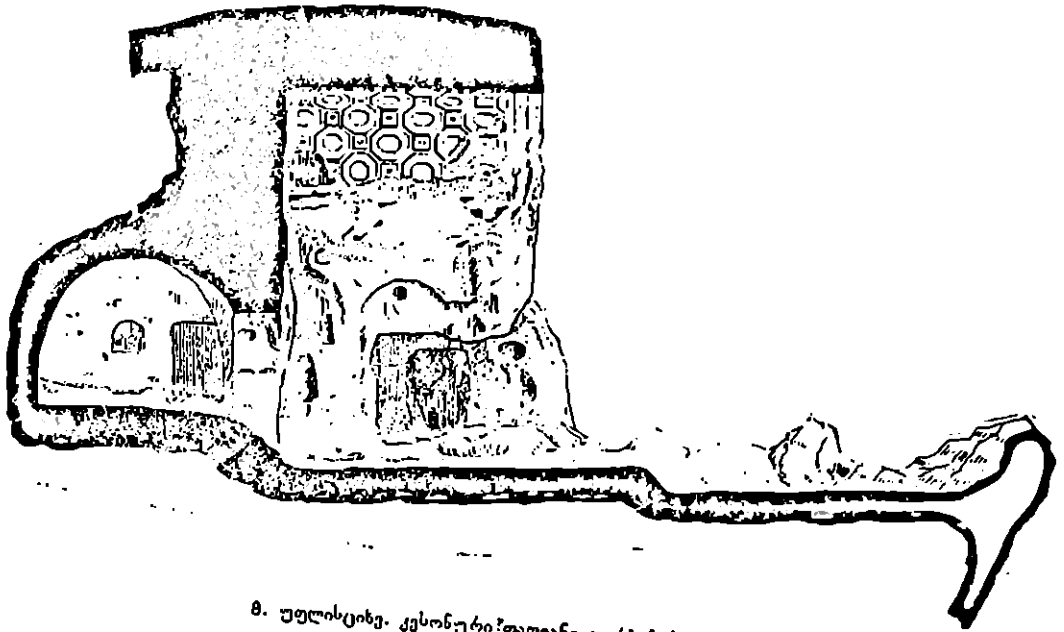
ამ ქალაქის უდიდესი გამოქვაბული ნაგებობები, მათი არქიტექტურული დამუშავების

მხრივ, ეკუთვნის საქართველოში რომის პოლიტიკური გავლენის განმტკიცების ხანას, ე. ი. I—III საუკუნეებს ჩ. წ. ნაქალაქარის შუა შემადლებულ ნაწილში, მტკვარზე ფართული ჩასასვლელის მახლობლად (ჩასასვლელი გაჭრილია წყლის ამოსატანად ქალაქის გარემოცვის შემთხვევაში), მოთავსებულია გამოქვაბულების მთლიანი კომპლექსი; მის ცენტრში მოთავსებულია დიდი დარბაზი ნახევარცილინდრული თალიანი კერით, რომლის ზედაპირზე შენახულია კესონისებური დეკორატიული მორთულობა, ჩაღრმავებული რვაკუთხედების სახით (ნახ. 6, 7, 8, 9). დასავლეთ კედელში გაჭრილია სარკმელი და კარი, რომლებიც მეორე, როგორც ჩანს, დამხმარე ხასიათის მცირე დარბაზში გადიან. ცენტრალური დარბაზის გვერდის კედლებში გაჭრილია, დამხმარე დანიშნულების ოთახებში გასასვლელი კარი. კესონური შემკულობა გვაგონებს II—III საუკუნეების რომაული არქიტექტურის ძეგლებს, როგორც, მაგალითად, კარაკალას (211—217) თერმებს, მაქსენციისა და კონსტანტინეს ბაზილიკას და სხვ. მაგრამ ამ რომაული არქიტექტურის აღნიშნულ ძეგლებში კესონები განლაგებულია დიაგონალურად, უფლისციხეში კი — ვერტიკალურად.

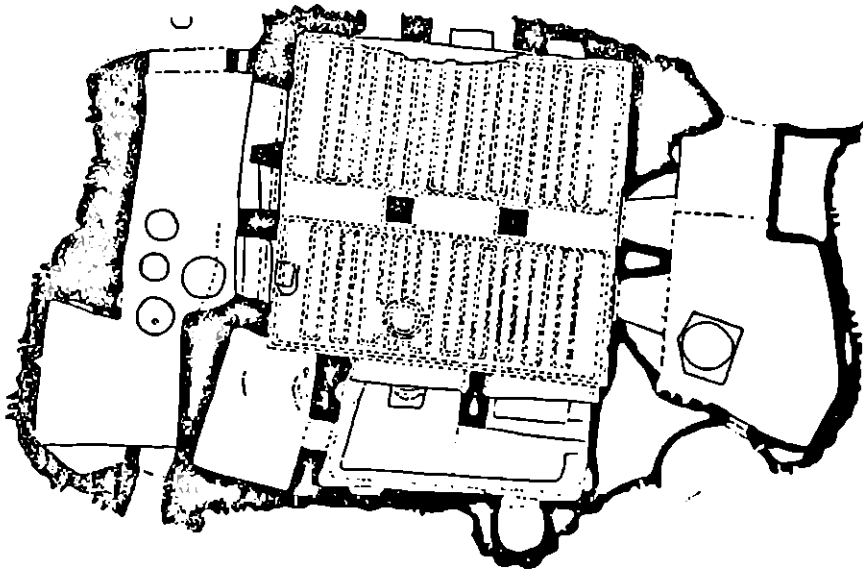
ცენტრალური დარბაზის ფასადი გაფორმებულია ფრონტონის სახით. თალისა და ფრონტონის შეთავსება ჩვეულებრივი მოვლენაა რომაულ არქიტექტურაში. რომის არქიტექტურაში ჩვეულებისამებრ ფრონტონის სამკუთხედის ფუძე მოთავსებულია თალის ზემოთ და დამოუკიდებელ გეომეტ-



7. უფლისციხე. კლდეში გამოკვეთილ მთავარ შენობათა კრილი.



8. უფლისციხე. კესონური-შალღიანი დარბაზის კნოი.



9. უფლისციხე. დიდი დარბაზის გეგმა.

არიულ ფორმას წარმოადგენს. უფლისციხეში კი ფრონტონის ფუძე ებჯინება ზუსტად იმ ადვალს, სადაც თავდება თალი და იწყება კედელი, ე. ი. თალის დაყრდნობის ადგილს. ეს წარმოადგენს ადგილობრივი ხუროთმოძღვრების ტრადიციის გამომჟღავნებას; ფეოდალური ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებში ეს ხერხი ჩვეულებრივ მოვლენას შეადგენს.

ცენტრალური დარბაზის პირდაპირ კლდეში ამოკვეთილია ნახევარწრიულად განლაგებული დასაჯდომების ორი მწკრივი, რომელიც, როგორც ჩანს, მაყურებელთათვის ყოფილა გათვალისწინებული. თუ მხედველობაში მივიღებთ ცენტრალური დარბაზის მხატვრულ მორთულობას (სამხრეთ განლაგებული დამატებითი მცირე დარბაზები მოკლებულია ამ მორთულობას), შეიძლება დავასკვნათ, რომ მთელი აღნიშნული კომპლექსი წარმოადგენს სათეატრო დანიშნულების კომპლექსს, რომელიც მიეკუთვნება II—III საუკუნეებს ჩ. წელთაღრიცხვით. ანტიკური ხანის საქართველოში თეატრის არსებობის შესახებ მოგვითხრობს პროკოპი კესარიელი; მისი სიტყვით, ქ. აფსარუში (კოლხეთი) არსებობდა ანტიკური თეატრი და ჰიპოდრომი¹. საქართველოს მეზობელ ქვეყანაში, ლომხეთში, ანტაქსატაში 53 წელს ჩ. წ. არსებობდა თეატრი, რომელშიც წარმოდგენილი იყო ევრიპიდეს ტრაგედია „ბაკხანელი ქალები“². ბაშგარანისში შენახულია რომაული ტაძრის ნანგრევები, რომელიც აშენებული იყო ძირითადად რომაული ხუროთმოძღვრების პრინციპების მიხედვით, მაგრამ არქიტექტურული დეტალების დამუშავებაში ადგილობრივი ოსტატების ხელი ჩანს. შენობას, მისი არქიტექტურისა და დეკორის საფუძველზე, კ. რომანოვი³ ათა-

რილებს III—IV საუკუნეებით ჩვ. წ., ხოლო უფრო მართებულად ათარილებს მას კ. ვ. ტრევერი⁴ — II საუკუნის პირველი ნახევრით.

თალის კესონური დამუშავება ახასიათებს რამდენიმე მოზრდილ ნაგებობას უფლისციხეში. ზოგჯერ კესონურ სამსაფეხურთან ჩადრმავებას სწორკუთხოვანი ფორმა აქვს და გამოყენებულია ქერის ბრტყელ დამუშავებაში, ზოგ შემთხვევაში იგი მოთავსებულია კლდეში ამოკვეთილ ქვის ძეგლებს შორის, რომელიც გადმოსცემს ხის გადახურვას.

ქერის კესონური დამუშავება (საქართველოში ცნობილია ჯერჯერობით მხოლოდ უფლისციხის გამოქვაბულებში) რომის კულტურული გავლენის დამამტკიცებელია. აქამდე იგი მეღანდებოდა მცირე ხელოვნების ნაწარმოებებში, მაგრამ აღნიშნული არ იყო მონუმენტურ ხელოვნებაში. საქართველოში, ისევე როგორც სომხეთში, რომის პოლიტიკურმა ზეგავლენამ თავისი ანარეკლი ჰპოვა სახვით ხელოვნებაშიც.

ერთ-ერთ გამოქვაბულში, რომელიც მდებარეობს გვიანი ხანის აგურის ტაძრის ნაგებობის მახლობლად, შენახულია კლდეში ამოკვეთილი გადახურვის არქიტრავეული სისტემა. ანტები დამუშავებულია კუთხის პილიასტრების სახით. ემჩნევა დეკორატიული მოხატულობის ნიშნები, სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში შენახულია რელიეფური ნიღაბი. ამ ტიპის გამოქვაბულების უმეტესობა აგებულია არა უადრეს I საუკუნისა ჩ. წ. და არა უგვიანეს III—IV საუკუნეებისა. IV საუკუნიდან, განსაკუთრებით საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, სხვა არქიტექტურული ფორმები იქმნება, რომელიც ტიპური ხდება ფეოდალიზმის ხანისათვის.

¹ ს. ყაუხჩიშვილი, *Georgica*, II, თბილისი, 1934, გვ. 59, 94-95.

² Т. Момзен, *История Рима*, II, М., 1941, стр. 284-285.

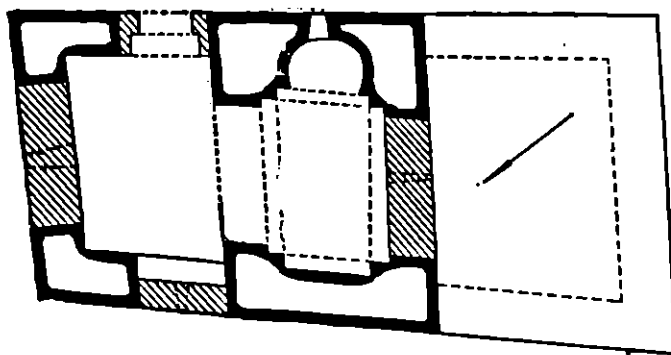
Г. И. Гоян, *Эллинистический театр Армении*, Москва—Ереван, 1948.

³ К. К. Романов, *Развалины храма римского типа в Баш-Гарни*, Сборник статей к сорокапятилетию научной деятельности Н. Я. Марра, М.—Л., 1933, стр. 635—654.

⁴ К. В. Тревер, *Очерки по истории культуры древней Армении*, М.—Л., 1953, стр. 63.

უფლისციხის ზოგიერთ გამოქვაბულ დარბაზს შერჩენილი აქვს გადახურვის ძეღური სისტემა. განსაკუთრებით დამახასიათებელია დიდი დარბაზი, ეგრეთ წოდებული თეატრალური კომპლექსის მარცხნივ. გეგმაში მას სწორკუთხედის ფორმა აქვს, ბრტყელი გადახურვა შედგება წყვილ-წყვილად განლაგებული ნახევრადმრგვალი ფორმის ძეღებისაგან. ქვის ნაგებობაში გადმოტანილია ხის გადახურვის კონსტრუქცია. უდიდეს შთაბეჭდილებას ტოვებს დიდი დარბაზი, რომელსაც ჩვეულებრივად თამარ მეფის საზეიმო დარბაზს უწოდებენ (ნახ. 9). გეგმაში იგი კვადრატს უახლოვდება, სამი მხრიდან ერთვის მომცრო ოთახები. გადახურვა გაყოფილია შუაზე კლდეში გამოკვეთილი დიდი ძელით,

რომელიც დაყრდნობილი იყო კვადრატულ ფორმის ორ საყრდენ სვეტზე. ეს საყრდენები არ შენახულა, დარჩენილია მხოლოდ მათი ფუძეები. ქერის ყოველ ნაწილს გადახურვის ძეღური სისტემა აქვს, ორმაგი პროფილის მქონე ბრტყლად გათლილი ძეღების სახით. ქერის მეორე ნახევარში ამოკვეთილია გუმბათი, რომელიც გარეგნულად თითქოს დარბაზის „გეირგვინს“ მოგვაგონებს, საიდანაც სინათლე ჩამოდის; მაგრამ გეირგვინის მახლობლად მდებარე ძეღების განლაგება არ გადმოსცემს დარბაზის გეირგვინის წყობის სისტემას. უფლისციხის ბევრ დარბაზს შენარჩუნებული აქვს ხის ხუროთმოძღვრების ტრადიციები. რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული დასავლეთ საქართვე-



10. ნეკრესი. გეგმა.

ლოში ჭერ კიდევ ჰიპოკრატეს (460—377 წლები ჩ. წ-მდე) და ქსენოფონტეს (401 წ. ჩ. წ-მდე) დროს. არიანეს (134 წ. ჩ. წ.) „პერიპლი“ გვაცნობებს, რომ ძველად ფასიდი გამაგრებული იყო ხის კოშკებით, რომლებიც შემდეგ შეცვლილ იქნა აგურის კოშკებით.

ვ ი ტ რ უ ვ ი¹ ძვირფას ცნობებს გვაწვდის კოლხური სახლის შესახებ. ლ. ს უ მ ბ ა ძ ე² ანალიზი გაუკეთა ამ ცნობებს და მართებული დასკვნა გამოიტანა, რომ ვ ი ტ რ უ ვ ი ს

მიერ აღწერილი კოლხური სახლი წარმოადგენს საქართველოში დღემდე გავრცელებული „დარბაზული“ საცხოვრებელი სახლის პროტოტიპს; მართლაც, თუ ჩავეუყვირდებით ტექსტს, განსაკუთრებით იმ ადგილს, რომელიც სანათურის აგებას განმარტავს, ჩვენთვის ნათელი იქნება, რომ აქ საუბარია დარბაზის „გეირგვინის“ აგების სისტემაზე. უფლისციხეში, მიუხედავად რომაული ხუროთმოძღვრების გავლენისა, ქვის არქიტექტურა-

¹ De archileclura, Lib, II, cap. I, 4.

² ლ. ს უ მ ბ ა ძ ე, კოლხური საცხოვრებელი სახლი ვიტრუვის მიხედვით, უწყებანი, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია, ტ. IV, № 6, თბილისი, 1945, გვ. 491—502.

ში ხის ხუროთმოძღვრების ფორმების გადა-
ნერგვა ქართული ეროვნული ტრადიციების
სიმყარეს მოწმობს.

უფლისციხეში, რომის პოლიტიკური გავ-
ლენის ხანის გამოქვაბულ ნაგებობათა გვერ-
დით არსებობს XI ს. გამოქვაბულებიც, რომ-
ლებშიც მკვეთრადაა გამოვლინებული მომ-
წიფებული ფეოდალიზმის ხანის ქართული
ხუროთმოძღვრების სტილი.

საქართველოს ტერიტორიაზე ელინის-
ტურ-რომაული ტიპის მონუმენტური ხუ-
როთმოძღვრების ძეგლების არსებობა ეპიგ-
რაფიკული მონაცემებით მტკიცდება. 1937 წ.
მცხეთაში აღმოჩენილი იყო საფლავის ქვა
ბერძნული წარწერით, რომელიც პალეოგრა-
ფიული მონაცემების მიხედვით თარიღდება
IV საუკუნით ჩ. წ.; წარწერა წარმოადგენს
ლექსად დაწერილ ეპიტაფიას, რომელიც მი-
უძღვენს გარდაცვლილ ავრელი-აქოლიუსს,
მხატვართუხუცესსა და ხუროთმოძღვარს¹.

არქეოლოგიურმა გათხრებმა, რომლებიც
მცხეთის მახლობლად, აღრინდელი არმაზის
რაიონში 1937—1938 წლებში ჩაატარა ექს-
პედიციამ ა. კალანდაძის ხელმძღვანე-
ლობით, გამოავლინეს რომაული ტიპის ძვე-
ლი აბანოს ნანგრევები; მისი ცალკე ნაწი-
ლები კარგადაა შენახული; გათხრების შედე-
გად განსაკუთრებით კარგად გამოარკვეა იატა-
კის ქვეშ მოთავსებული გათბობის სისტემა
და ცხელა წყლის მიწოდების წესი და სხვ.
აბანოს არქიტექტურულ კომპლექსის და მის
მახლობლად აღმოჩენილ სხვა მონაპოვართა
შესწავლა, შესაძლებლობას გვაძლევს ეს
ნაგებობა დაეთაჩიროთ I—II საუკუნე-
ებით ჩ. წ.

რომის ბატონობის ხანის დამლევს ეკუთ-

ვნის ძველი ქალაქის ნოქალაქევის ნანგრევე-
ბი, ქ. ცხაკაიდან 25 კილომეტრის დაშო-
რებით, მარტვილის გზაზე. წერილობითი
წყაროების საშუალებით შესაძლებლობა გვე-
ძლევს დაწვრილებით შევისწავლოთ ნოქალა-
ქევის ისტორია². ამ ქალაქის წინასწარმა და-
ზვერვამ, განსაკუთრებით ქალაქის გალავნი-
სა, რომლის წყობის ნაწილი დამახასიათებე-
ლია გვიანი რომაული ხანისათვის და მკვეთ-
რად განსხვავდება ფეოდალური ხანის ქარ-
თული წყობისაგან, და 1931 წ. ჩატარებულმა
საცდელმა გათხრებმა, მთელი რიგი საერო
ნაგებობები გამოავლინა. გათხრები, სამწუხა-
როდ, შეჩერებულია, მაგრამ ვიმედოვნებთ,
რომ უახლოეს ხანაში განახლდება და ამ
უძველესი ქალაქის გამოკვლევა ძველი სა-
ქართველოს ისტორიის ახალ ფურცელს გა-
დაშლის და ნათელს მოჰყენს მის ურთიერ-
ობას ანტიკური სამყაროს სხვა კულტურულ
კერებთან. მდინარე მტკვრის მარჯვენა ნა-
პირზე, სადგ. მცხეთის აღმოსავლეთით, მთის
კალთის ძირას 1951 წ. გათხრილ იქნა აკლ-
დამა-მავზოლეუმი, რომელიც, მონეტებისა
და ინვენტარის მიხედვით, ზუსტად თარიღ-
დება I ს. მიწურულთ. იგი წარმოადგენს
სწორკუთხოვანი მოყვანილობის სამარხ კამე-
რას, რომელიც გადახურულია ნახევრად ცი-
ლინდრული თალით; კარი დატანებული აქვს
აღმოსავლეთ კედელში. კედლები აგებულია
ქვიშაქვის დიდრონი თლილი ფილებით უდუ-
ღაბოდ, ლითონის სამაგრების გამოყენებით.
აკლდამის ორკალთიანი სახურავი გადახურუ-
ლია ორი სახის დიდრონი კრამიტით. ფართო
და ბრტყელი გვერდებაკეცილი კრამიტი
მთელ ზედაპირს ფარავს, ხოლო შეერთების

¹ თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 254-255.

² К. Гаи, Экскурсия в Нокалакеви летом 1903 г. «Известия КОМО», вып. II, Тифлис, 1907, стр. 1—17 (მოყვანილია თარგმანებში ანტიკური მწერლებისა და ქართული მატიაანის უმნიშვნელოვანესი ცნობები, ნაქალაქარის აღწერილობა დიუბუა დე მონპერესი და თვით განისა).

ადგილები დაფარულია ეიწრო ღარისებრი კრამიტით. კრამიტი აწვევს დუღაბის თხელ ფენაზე უშუალოდ ოაღის ზედაპირზე¹.

აღმოსავლეთი ფასადი გაფორმებულია ფრონტონის სახით, რომელიც შემკულია კოზმიდით. იგი მოხერხებულადაა დამაგრებული. ფრონტონის ტიპანის ქვა და კოზმიდის ბოლო კუთხის ნაწილი გამოიკრილია ერთი და იმავე ქვის ლოდისაგან. მავზოლეუმის ზოგადი ტიპი ახლო ანალოგიას პოულობს შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროს ანტიკური ხანის მავზოლეუმთა არქიტექტურაში. ამასთანავე აკლდამის არქიტექტურის ზოგიერთი თავისებურება ქართულ სამშენებლო ხელოვნებას ახასიათებს. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლეთ კედლის ფრონტონს არა აქვს ჰორიზონტალური კოზმიდი, ფრონტონის ფუძე გაცილებით უფრო დაბალია, ვიდრე თადის წვერი, როგორც უფლისციხეში. პერანგის წყობას აღმოსავლეთ ფასადზე არა აქვს მკაცრად დაცული ჰორიზონტალობა, როგორც ეს მიღებულია კლასიკურ არქიტექტურაში. ერთი სიტყვით, ყველა ეს ნიშანი ახასიათებს ადრინდელი ფეოდალური ხანის ქართულ საკულტო არქიტექტურას. მცირე ზომის მცხეთის აკლდამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ქართული არქიტექტურის მხატვრული ფორმების წარმოშობის გარკვევისათვის.

უკანასკნელი წლების კვლევითი მუშაობის გაშლის შედეგად გამოვლენილია ე. წ. ანტიკური ხანის ქართული არქიტექტურის ძეგლები, რომელთა უმრავლესობა მოღწეულია მეტწილად ფრამენტული სახით. განვითარების მთავარი ხაზის დადგენა ჯერჯერო-

ბით საჭირო სისრულთ, მხატვრული ფორმებს შედარებითი ანალიზის უფრო მეტად გაღრმავება, დღეს, სათანადო მასალების შედარებითი სიმცირის გამო, სიძნელეს წარმოადგენს, მაგრამ მაინც ირკვევა, რომ საქართველო მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ელინისტური კულტურის მქონე დიდ ცენტრებთან, რომის კულტურის სფეროში შემავალ ქვეყნებთან. ჩვენში ნაპოვნია სვეტები და სვეტისთავებო, რომელთაც ნათლად ეტყობათ დორიული, იონური და კორინთული სტილის ზეგავლენა; გავრცელებული ყოფილა აგრეთვე კედლის კვადრული წყობა, კესონური გადახურვის სხვადასხვა სისტემა და სხვ. ამასთანავე ერთად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული ხელოვნებისათვის არ იყო უცხო აღმოსავლური ხელოვნების ის ტრადიცია, რომელიც თავისი ხარისით და განვითარების ხაზით ეწინააღმდეგებოდა ელინიზმის მხატვრულ პრინციპებს ადრე ფეოდალური ხანის ქართულ არქიტექტურაში, განსაკუთრებით კი კახეთის ძეგლებში, ნათლად ჩანს მზღდნური ტრადიციის ელემენტები (ერთნაგვიანი ტაძარო, რომელსაც სამივე მხრიდან აქვს სტოა და სხე.); სვეტიცხოვლის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე დაცულია V ს. რელიეფური ქანდაკების ორი ნიმუში, რომელიც გამოსახავს ხარის თავს მზღდნუმის დამახასიათებელი ნიშნებით.

ადრე ფეოდალური ხანის არქიტექტურა აღმოცენდა ანტიკური ხანის მხატვრულ ტრადიციებზე; ძეგლების ანალიზი ადასტურებს, რომ ქართული არქიტექტურის განვითარება ადრე ფეოდალურ ხანაში ემყარება ძველ

¹ გ. ლომთათიძე და ი. ციციშვილი, სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XII, № 10,

ახლად აღმოჩენილი აკლდამა მცხეთაში, საქართველოს 1951, გვ. 641-648.

მხატვრულ ტრადიციებს, მაგრამ იგი არსებითად წარმოადგენს მხატვრულ უემოქმედების განვითარების ახალ ისტორიულ ეტაპს. აღრე ფეოდალური ხანის ქართველი არქიტექტორები არ იმეორებდნენ ძველ მხატვრულ

ფორმებს, არამედ ქმნიდნენ ახალს, იმ იდეების და ამოცანების თანახმად, რომლებიც დასახული იყო ჩვენი ქვეყნის საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცხოვრების განვითარებით.

ნაწილი მეორე

ერსებრი ჳმორეღეჲი ნაწილ
ნეღოჳნეჲე
V—IX სს.

ქართული ქრისტიანული ხელოვნების

წარმოშობა და განვითარება

ქრისტიანული ხელოვნების წარმოშობა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში. ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პირველი ძეგლები

ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიული განვითარების უფრო სრული სურათი იშლება IV ს. პირველი ნახევრიდან, როდესაც ქრისტიანობა აღიარებულ იქნა სახელმწიფო სარწმუნოებად.

ამ დროისთვის ძირფესვიანად შეიქმალა ქველი სამყაროს სოციალურ-ეკონომიური სტრუქტურა. თანდათან ქრება მონათმფლობელური ფორმაცია ყველა თავისებურებით და მის ნაცვლად ჩნდება ფეოდალური სისტემის მკვეთრად გამოხატული ჩანასახები. ახალი რელიგიური მოძღვრება, რომელმაც ამ დროისათვის უარი თქვა მთელ რიგ თავის პრინციპებზე, რომელთაგან უმთავრესი იყო კერძო საკუთრების უარყოფა, მნიშვნელოვან და მძაფრ იარაღად იქცა ფეოდალური წყობილების დადგენისა და განმტკიცების საქმეში.

სწორედ ამით აიხსნება ის, რომ სამეფო, დინასტიამ და ქართველი საზოგადოების მმართველმა წრეებმა, ზედმეტი ყოყმანის გარეშე აღიარეს ქრისტიანობა სახელმწიფო სარწმუნოებად, მიუხედავად ხალხის მასების წინააღმდეგობისა, განსაკუთრებით ქვეყნის მთიან რაიონებში. ქართული მატრიანე „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“¹ გადმოგვცემს, რომ საქართველოს განმანათლებელმა წმ. ნინომ მიმართა თავის თანზღვრებებს ერისთავს, რათა მან „წარმართოს მცირედ მახვილი მათ ზედა“, ე. ი. ურჩ მთიულებზე და მიაღებინოს ქრისტიანობა. ისტორიკოსი ლეონტი მროველი (XI ს.) ადასტურებს, რომ მეფემ ქართველი ერის გაქრისტიანებისათვის მიმართა არა მხოლოდ მახვილს, არამედ სხვა საშუალებებსაც: „სხუანიცა მთიულელნი უმრავლესნი არა მოიქცეს, არამედ დაუძძიმა მათ

¹ Е. Такайшвили, Описание рукописей библиотеки Общества распространения грамотности среди грузинского населения, т. II, Тифлис, 1906, стр. 716-717.

მეფემან ხარკი, ოდეს არა ინებეს ნათლის ღება¹“.

საქართველოს მთიან რაიონებში იმ დროს ფეოდალური ურთიერთობა ჯერ კიდევ არ იყო, ან არსებობდა ჩანასახი ფორმით; იქ ჯერ არ არსებობდა საზოგადოების ის ფენა, რომელსაც შეეძლო დაყრდნობოდა ქრისტიანობა². ხალხის მასებმა უმთავრესად მთიანი რაიონების მოსახლეობამ, მიუხედავად იმისა, რომ ოფიციალურად აღიარებდა ქრისტიანულ სარწმუნოებას, დიდი ხნის განმავლობაში შეინარჩუნა წინაქრისტიანული კულტურისა და ყოფა-ცხოვრების ტრადიციები. ქრისტიანობამ, მხოლოდ ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ მოიკადა ფეხი ქართველი საზოგადოების უფრო ფართო ფენებში და თავისებური ელფერი მისცა ქართულ კულტურას, განსაკუთრებით შუა საუკუნეებში.

აღმოსავლეთ საქართველოში სირიიდან და პალესტინიდან შემოსული ქრისტიანობა ხელს უწყობდა ეროვნული დამწერლობისა და რელიგიური ხელოვნების განვითარებას. დასავლეთ საქართველოში კი მან ღრმად ვერ გაიდგა ფესვები ხალხის მასებში, რადგან ერთდროულად შემოიტანა მოსახლეობისათვის უცხო ბერძნული ენა და იერარქიული დაქვემდებარება კონსტანტინოპოლის პატრიარქისადმი. დასავლეთ საქართველო მხოლოდ IX საუკ. დამლევს თავისუფლდება ბიზანტიის საეკლესიო იერარქიული და პოლიტიკური გავლენისაგან, რომელიც ხელს უშლიდა ეროვნული კულტურის თავისუფალ განვითარებას.

ქრისტიანობა საქართველოში გავრცელების ხანაში ჯერ არ წარმოადგენდა საეხებით ჩამოყალიბებულ მოძღვრებას. ეგრეთ წოდებულ მსოფლიო კრებებს სურდა დაედგინა მტკიცე საფუძვლები და პრინციპები არა მხოლოდ თეორიულ და დოგმატურ სფეროში, არამედ, საეკლესიო მმართველობაშიც. ¹IV საუკუნე წარმოადგენს ქრისტიანული რე-

ლიგიური აზროვნების დადგენის ხანას. სწორედ ამით აიხსნება საეხებით ჩამოყალიბებული ფორმების უქონლობა, როგორც ხეროთმოდღვრების და მონუმენტური მხატვრობის სფეროში, ისე გამოყენებითს ხელოვნებაში.

ახალი რელიგია საქართველოში შეეჭახა ქართულ წარმართობას მნათობთა, განსაკუთრებით მთეარის ღვთაების (ქართველთა წარმოდგენით -- მამრობითი სქესის არსების ადგილობრივ ეროვნულ კულტს, რომლის ატრიბუტები შემდეგში გადატანილ იქნა წმ. გიორგი — გველთან მებრძოლზე), და აგრეთვე ცეცხლთაყვანისმცემლობას, რომელიც ძალმომრეობით მოახვია საქართველოს სასანურმა ირანმა.

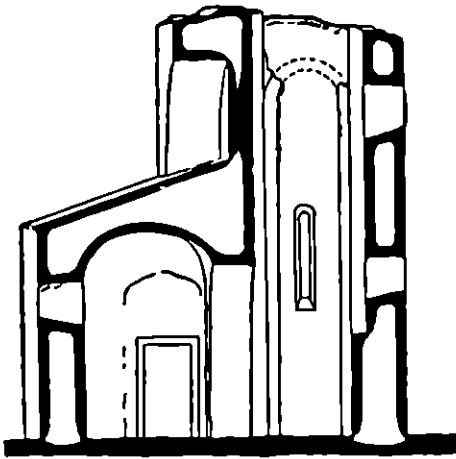
ელინისტურმა და გვიან რომაულმა კულტურამ ისეთი მნიშვნელობა ვერ მოიპოვა საქართველოს ახალი რელიგიური კულტურის შექმნაში, როგორც მას ჰქონდა ქრისტიანული კულტურის ჩამოყალიბების პროცესში რომში, კონსტანტინოპოლში, ალექსანდრიაში და ანტიოქიაში.

საქართველოში ახალი რელიგიური ხელოვნების შექმნის პროცესი ჯერ კიდევ არ არის გამოვლენილი საკმაო სიზუსტით. ქრისტიანული ხეროთმოდღვრების ადრეული ხანის ძეგლების შესწავლა ნათელყოფს მტკიცე არქიტექტურული ტრადიციის არსებობას ქვის ნაგებობებში, რასაც ადასტურებს კამარებისა და ქვის თაღის, სვეტ-პილონების ფართო გამოყენება.

ნეკრესის უძველეს ეკლესიას, რომლის შინაგანი ფართობი დაახლოებით 12 კვადრატულ მეტრს უდრის, მეტად შემალღებული შუა ნავით და ნავისმაგვარი კამარიანი გვერდის მინაშენებით, გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი IV საუკუნით ათარიღებს. ამავე ხანას მიაკუთვნებს იგი ჭერემის მცირე ეკლესიასაც, რომელიც უფრო სამსხვერპლოს უნდა წარმოადგენდეს. ეს ეკლესია წარმოადგენს

¹ ქართლის ცხოვრება, მარიაამისიელი ნუსხა, გვ. 106-107.

² ს. ნ. ჭანაშვილი, საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე, თბილისი, 1937, გვ. 84-85.



11. ნეკრესი. განივი კრილი.

კვადრატული ფორმის ნაგებობას, რომელსაც ოთხივე მხარეს ღია კამარა აქვს და დახურულია გუმბათოვანი თალით, სახურავი კი ორკალთიანია, თავისი ტიპით იგი პირდაპირ ანალოგიურია (სურ. 10, 11, 12) ცეცხლთაყვანისმცემლობის მთელ რიგ ნაგებობებთან, რომლებიც დიდი რაოდენობით იყო გამოკვლეული ა. გოდარის და მათი თანამშრომლების მიერ ირანში¹; მაზდეიზმს, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოში, მიუხედავად ქრისტიანობის საბოლოო გამარჯვებისა, ბევრი მომხრე ჰყავდა ჯერ კიდევ VII საუკუნეში. „მოქცევა ქართლისა“ გვაცნობებს, რომ ბიზანტიის იმპერატორმა ჰერაკლემ, როდესაც იგი საქართველოში დაბრუნდა, სპარსების საბოლოოდ დარბევისა და ქთეზიფონის აღების შემდეგ, 628 წელს, ბრძანა შეეკრიბათ ყველა მოგვი და ცეცხლისმსახური მცხეთიდან, თბილისიდან და უჯარმიდან, რათა ძალით მოექციათ ქრისტეს სარწმუნოებაზე, მაგრამ მათ არ ისურვეს ახალი სარწმუნოების მიღება და მიიღეს სასჯელი: „ხოლო მათ ნათლისღება არა ინებეს ზაკუვით თანა აღვირინეს

ქრისტიანეთა ეიდრემდის ყოველთა ზედა წარკმართა მახვილი და ეკლესიასა შინა მდინარენი სისხლისანი დიოდეს“².

ამრიგად, აღმოსავლეთ საქართველოს სამ უდიდეს ცენტრში მაზდეიზმი დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა ქრისტიანობასთან



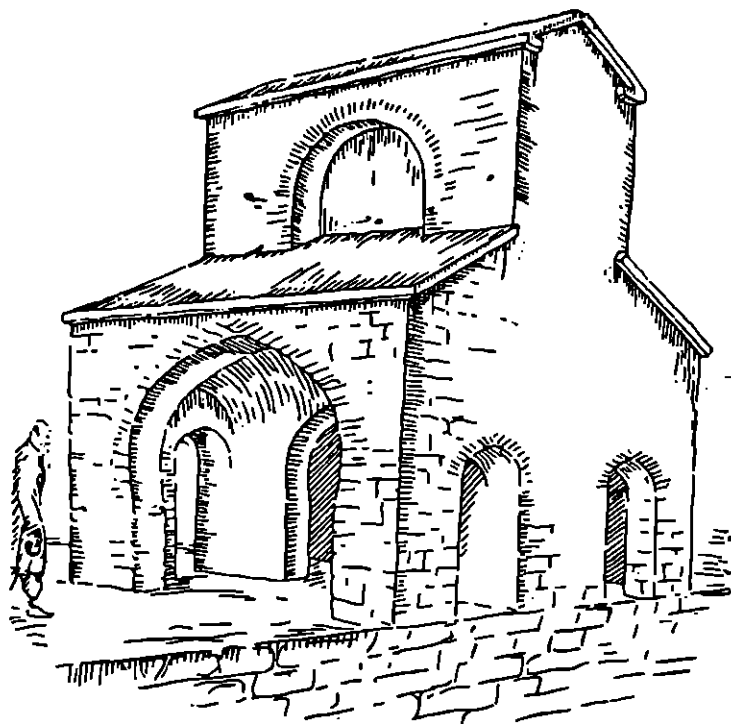
12. ნეკრესი. გრძივი კრილი.

ერთად. ამის უშუალო ანარეკლად უნდა ჩაითვალოს ის გარემოება, რომ ქრისტიანულ საკულტო ნაგებობათა უაღრეს ჯგუფში ტაძრის ცენტრალური ადგილი გათვალისწინებულია კულტურის მსახურთათვის, და არა მლოცველებისათვის, როგორც ეს ცხადად ჩანს ნეკრესის ტაძრის მაგალითზე.

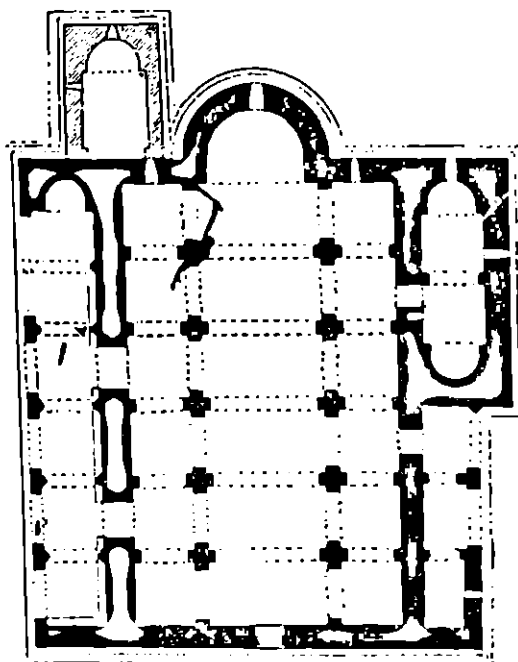
ნეკრესისა და ბოდბის ეკლესიათა მცირე ზომები და კრიპტების (სამარხების) არსებობა შენობის ქვეშ, მოწმობს, რომ ორივე ძველი წმიდანების დაკრძალვის ადგილზე აგე-

¹ A. Godard, Les monuments du feu, Athar-é Iran, Annales du service archeologique de l'Iran, Paris, 1938.

² ე. ს. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 725-726.



13. ნეკრესი. ზოგალი ხედი. რეკონსტრუქცია.

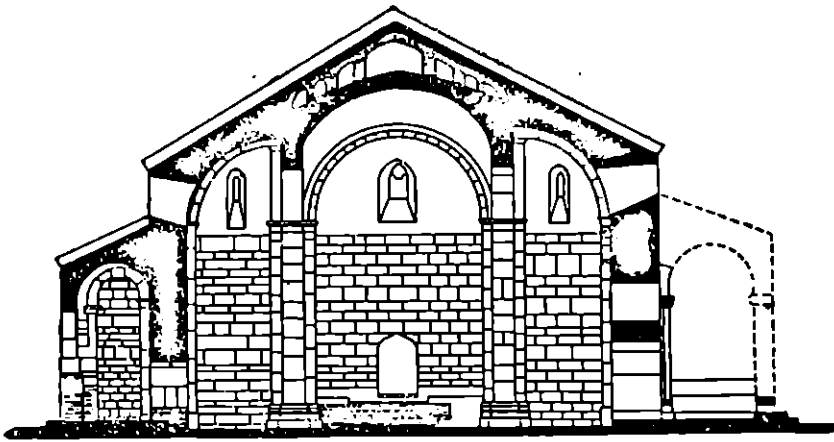


14. ბოლნისის სიონი. გეგმა.

ბულ მარტირ. იუმებს წარმოდგენს და გათვალისწინებული არ იყო ღვთისმსახურების შესასრულებლად. ორივე ნაგებობის არქიტექტურული ტიპის არქაიზმი მეტყველებს მათ მნიშვნელოვან სიძველეზე, მაგრამ მაინც არ შეიძლება ეს ძეგლები, თუნდაც ნაწილობრივ განვიხილოთ, როგორც იერუსალიმში კონსტანტინესა და ელენეს ნაგებობათა სიტყვიერი აღწერილობის მიხედვით აგებული შენობები¹.

უფრო ნათელია საქართველოში არქიტექტურული ფორმების განვითარების სურათი V საუკუნეში. ეს პერიოდი წარმოდგენილია ზუსტად დათარიღებული ძეგლებით, რომლებსაც დიდი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა აქვთ. ქართული საკულტო არქიტექტურის უადრეს ტიპს წარმოდგენს ბაზილიკა. ქართული ბაზილიკების (რომლებსაც ჩვეულებრივ აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ტიპს აკუთვნებენ) მშენებლებმა შექმნათ შექმნათ ნაგებობები, რომლებიც, კონსტ-

¹ ს. ყაუხჩიშვილი, გელასი კესარიელი ქართლის მოქცევის შესახებ, მიმოხილველი, 1, თბ., 1926, გვ. 64—68; გ. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1936, გვ. 25—26.



15. ბოლნისის სიონი. განივი კრილი.

რუქციული თვალსაზრისით, თითქმის დამოუკიდებელია სირიის, მესოპოტამიის და სომხეთის ძეგლებისაგან. ქართულ ბაზილიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქრისტიანული ტაძრის ბაზილიკური ტიპის განვითარების ისტორიაში. იგი იქმნებოდა იმ პერიოდში, როდესაც ქრისტიანული საკულტო ნაგებობათა ძირითადი ტიპები ჯერ კიდევ არ იყო სავსებით გამომუშავებული და ახალმა რელიგიურმა ხელოვნებამ ჯერ ვერ მოასწრო საერთო და საეკლესიო კანონების შექმნა. ქართულ ბაზილიკაზე, უდავოდ, გავლენა იქონია წინაქრისტიანული ხანის ადგილობრივი არქიტექტურის ტრადიციებმა.

დათარიღებულ ბაზილიკურ ნაგებობათაგან უმნიშვნელოვანესია ბოლნისის სიონი¹. ტაძრის აგება, საამშენებლო წარწერის თანახმად, რომელიც აღმოჩენილი იყო ჩრდილოეთ კარიბჭის გათხრების დროს, დაწყებულია 462 წელს, დამთავრებულია 477 წელს².

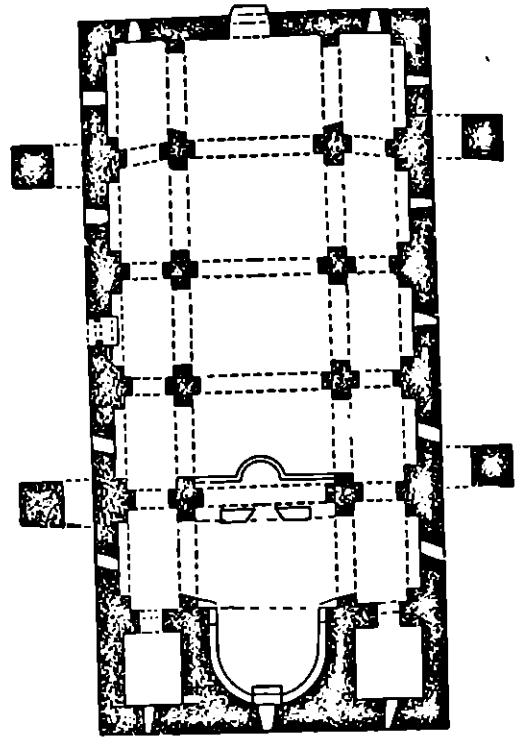
სიონი სამნავიან შენობას წარმოადგენს. მთლიანად აგებულია თლილი ქვისაგან, გამოწეული ნალისმაგვარი ფორმის საკურთხეველის აფსიდით (ნახ. 15). შიგნით ბაზილიკა გაყოფილია სამ ნაევად, ხუთი წყვილი პილონით (კრილში ჯვარის ფორმისა), რომლებიც დაკავშირებულია ნალისებური კამარებით. ცენტრალური ნავის თალი, ნაწილობრივ შეკეთებული XVII საუკუნეში, თავდაპირველად აგრეთვე ნალისებური ფორმისა უოფილა. შენობის სიძველეზე მიუთითებს აგრეთვე ცალკე სათავსოების უქონლობა. სამკვეთლოსა და სადიაკვნოსათვის საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთით და ჩრდილოეთით, გარედან, ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში, საკურთხეველის გამოწეული აფსიდის გვერდით, მომცრო მინაშენია, ერთადერთი შესასვლელი ჩრდილოეთის ნაეიდან. იგი, როგორც ჩანს, თავდაპირველად გათვალისწინებული იყო შესანახ ადგილად. შემდეგში კი სპეციალური სარიტუალო პურის საცხოხად ძმათა ტრა-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Снон, Тбилиси, 1940.

² შ. აშირანაშვილი, ბოლნისის ტაძრის აგების თარიღის დაზუსტებისათვის. საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შრომები, № 4 (61), 1953, გვ. 1—3.

პეზისთვის, რომელიც იმართებოდა ჯერ კიდევ „ზიარების“ (ეექარისტის) წესის გამომუშავებამდე. ანალოგიური მინაშენები ცნობილია მცირე აზიის სირიისა და საქართველოს ადრინდელი ხანის არქიტექტურაში. ძველი გაეაზის (ქახეთი) ადრინდელი, ჯერის ტიპის გუმბათიანი ტაძრის ჩრდილო ნაგის აღმოსავლეთ კედელში არსებობდა კარი, შემდეგში ამოშენებული, საიდანაც, როგორც ჩანს, შემოქონდათ ყოველივე, რაც საჭირო იყო ძმათა ტრაპეზისათვის. სამხრეთის მხრიდან (ტაბ. 24) ბოლნისის ტაძარს მიშენებული აქვს ნახევრად ცილინდრული თალით გადახურული სტოა, რომელიც წარმოადგენს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ორ აფსიდიან დახურულ შენობას. ერთი შესასვლელი არის სამხრეთ ნაგისა, ე. ი. ტაძრის შიგნიდან, გ. ჩუბინაშვილის აზრით¹, იგი წარმოადგენდა ბაპტიტერიუმს (სანათლავს). ჩრდილოეთის მხრიდან და ნაწილობრივ სამხრეთიდან ტაძარს მიშენებული აქვს ღია, ნალისებური კამარის კარიბჭეები, ამათგან ჩრდილოეთისა შემდეგში თითქმის მთლიანად (გარდა აღმოსავლეთის ნაწილისა) დაინგრა. შუა ნაგი გარედან არ გამოირჩევა და მას არა აქვს დამოუკიდებელი გადახურვა, თუმცა იგი გვერდის ნაგებზე უფრო მაღალია, მაგრამ მათთან საერთო ორკალთიანი სახურავითაა გადახურული. გაშუქების ძირითად წყაროს, ტაძრის ვრცელი ფართობისათვის წარმოადგენს არა ვიწრო სარკმელები, არამედ გახსნილი ნალისებური მოყვანილობის ლუნეტები, რომლებიც მოთავსებულია კარის ქვის არქიტრავის ზემოთ.

ბოლნისის სიონი ამთავრებს ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების განსაზღვრულ ეტაპს. არქიტექტურული მასების გრანდიოზულობით შინაგანი სივრცე ანციფრებს მნახველს. შენობა შიგნიდან, მთელ სიგრძეზე. გაყოფილია მაღალი პილონების ორი მწყრივით, თათოველ მწყრივში ხუთ-ხუთი პილონაა, რაც შუა ნაგის შედარებით მეტი



16. ურბნისი. გეგმა.

მოცულობის ფართობს ქმნის, ვიდრე უფრო ვიწრო და მაღალი გვერდის ნაგები (ნახ. 14, 15). საკურთხეველის აფსიდი არ არის მოქცეული გეგმის სწორკუთხედში და არ იმალება კედლების სისქეში, რასაც ადგალი აქვს ქართულ ტაძრებში, არამედ მკვეთრად გამოწეული აღმოსავლეთით ფასადზე ნახევარწრის სახით. ჩვენამდე მოღწეულ მრავალ ქართულ ტაძრებთან შედარებით, მცირე რიცხვს აქვს გარეთ გამოწეული მრგვალი ან ზოგჯერ მრავალწახანაგოვანი აფსიდები. გამოწეული აფსიდიანი ძეგლების უმეტესობა ადრეულ პერიოდს ეკუთვნის. სირიაში, ისევე როგორც საქართველოში, გამოწეული აფსიდიანი ბაზილიკების მხოლოდ ერთეული მაგალითებია ცნობილი, მცირე აზიაში კი ამ ტიპის შენობები სჭარბობს.

¹ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 128—130.

ბოლნისის სიონს, როგორც აღნიშნული იყო, არ გააჩნია საკურთხეველის გვერდით სპეციალურად გამოყოფილი კამერება სამკვეთლოსათვის და სალაროსათვის, არც დასავლეთის კარიბჭე, რომელსაც ვხედავთ კაწარეთისა და წყაროსათვის ბიზილიკებში. სირიის ჩრდილოეთ რაიონებში V საუკუნეში, საკურთხეველის აფსიდის აქეთ-იქით ცალკე კამერების მიშენება საერთოდ მიღებული მოვლენაა. მცირე აზიის სანაპირო რაიონებში კი, ელინისტური მხატვრული ტრადიციის შედეგად, რაც მომდინარეობს ნივნივებზე გაწყობილი ხის სახურავით გადახურული ელინისტური სამნავიანი ბაზილიკის ფორმებისაგან, მეტწილად შენდებოდა სამნაწევრიანი საკურთხეველი, იმ დროს, როდესაც მცირე აზიის ცენტრალურ ნაწილში სჭარბობდა საკურთხეველის აფსიდები, რომლებსაც არ ჰქონდათ დამატებითი კამერები.

ბოლნისის სიონის დამახასიათებელ თავისებურებას შეადგენს ის, რომ აქ არ არსებობს დასავლეთის ნარტექსი, რომელიც სირიის ბაზილიკებში მეტად გავრცელებულ მოტივს წარმოადგენს. მის ფუნქციას, როგორც ჩანს, ასრულებდა დიდი ღია სტოა, რომელიც შენობის ჩრდილო კედელს მოსდევდა გასწვრივ. მას ჰქონდა ხუთი ღია კამარა სვეტებზე, რომლებიც ამჟამად ძლიერ დაზიანებულია, და აფსიდი აღმოსავლეთის მხარეს; ჩრდილოეთის სტოა ბაზილიკას ორი დიდი კარით უკავშირდებოდა. აქ იმყოფებოდნენ ეგრეთ წოდებული „კათაკმეველნი“ და სრულდებოდა ზოგიერთი საეკლესიო წესი.

სამხრეთის მხარეს არსებულ დახურულ სტოას აქვს ორი აფსიდი აღმოსავლეთისაკენ და დასავლეთისაკენ, რასაც რამდენიმე პარალელი აქვს V საუკუნის მსოფლიო არქიტექტურაში, და, როგორც აღნიშნული იყო, იგი განკუთვნილი იყო სანათლაგისათვის. მას უჭირავს შენობის სამხრეთი ფასადის ნახევარი, სტოას მეორე ნაწილის სამხრეთ ფასადის ცენტრში მოთავსებული ორმაგი შესასვლელი გაფორმებული კამარებით. ამ სახის

სტოა დამახასიათებელია სირიის ზოგიერთ ბაზილიკისათვის, რომლებსაც არა აქვს დასავლეთის ნარტექსი. ღია კამარების რიგი უვლიდა წყაროსათვის (ჩავახეთი) ბაზილიკის სამ კედელს (ბაზილიკა შემდეგში გადაკეთებული იყო ჯვარ-გუმბათოვან ტაძრად) და ტეკორის ბაზილიკის გვერდის ფასადებს სომხეთში.

ბოლნისის სიონის კაპიტელების დეკორატიული მორთულობა გვაგონებს სასანური ხელოვნების ძეგლებს და, ნაწილობრივ, სირიის ზოგიერთ ძეგლებს. მოტივების მრავალფეროვნების მიუხედავად, მთელი დეკორი აღნიშნულია სტილის ერთიანობით. ტაძრის საკურთხეველის აფსიდის მომიჯნავე სამხრეთ პილასტრის დასავლეთ მხარეზე მოთავსებულია პორიზონტალური ხაზით გაყოფილი ორი კომპოზიცია (ტაბ. 25, 26, 27). ზედა კომპოზიციაზე წარმოდგენილია სწრაფად მსრბოლი ჯიხვი, ორ, მშვიდ პოზაში მჯდომ, ფრთოსან ლომს შორის. უკანა რიგზე მოცემულია სტილიზებული ხეები; ქვემო კომპოზიცია მოცემულია ეიწრო არშიის სახით და წარმოადგენს მრავალშტოიან ხეს და მის მახლობლად შველს, რომელიც დათვისაგან ილტვის. გვერდის წიბოებზე გამოსახულია ხეები დაშვებული შტოებით. სვეტისათვის მთელი დეკორის მოტივს ანალოგიები აქვს სასანურ ხელოვნებაში, მაგრამ გამოსახულებათა მხატვრული გადმოცემა დიდი თავისებურებით გამოირჩევა; ცხოველები გამოსახულია საშუალო სიმაღლის რელიეფით, მკვეთრად ხაზგასმული კონტურით. მათი გადმოცემა გამარტივებულია, მაგრამ ცალკეული ატრიბუტი, როგორც მაგალითად, ლომების აწეული ფრთები და ფაფარი ორნამენტულადაა გადმოცემული (ტაბ. 26, 27).

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია სვეტისთავი სანათლაგში, სამხრეთ პილასტრის ზემოთ მოთავსებული თალის წინ წამოწეული კამარის ქვეშ. მისი ზემო ნაწილი ძლიერ დაზიანებულია, ქვემო ნახევარზე ფრონტონისმაგვარი მოჩარჩოების ქვეშ გამოსახულია თანასწორმკლავიანი ჯვარი, ორ ფარ-

შევანგს შორის. კაპიტელის მარჯვენა მხარეზე მოთავსებულია ვაზი მტევნებით და ორი ფოთლით. სანათლავისაკენ მიმართულ მარცხენა მხარეზე გამოსახულია ხარის თავი პარდაპირ, თანასწორმკლავიანი ჯვრით რქებს შორის (ტაბ. 26). ხარის თავი უფრო გულდასმით არის შესრულებული, ვიდრე ბოლნისის სიონის სხვა რელიეფი. ბოლნისის ხანაში ვხვდავთ ქრისტიანული ეკლესიის მიერ ნასესხები ღვთაებრივი ცხოველის წარმართულ სახეს. რომელიც დაკავშირებულია ქართველი ხალხის უძველეს რელიგიურ წარმოდგენებთან¹. ძველი წარმართული წარმოდგენებიდან ნასესხები მოტივები გვხვდება: ტაძრის ყველაზე მეტად თვალსაჩინო ადგილებში, ხან უცვლელი სახით (მაგ., ფრთოსანი ღომები სამხრეთ კაპიტელზე), ხან გაქრისტიანებული სახით (ხარის თავი ჯვრით, ფარშევანგები და სხვ.).

მცენარეულ მოტივებს ბოლნისის სიონის კაპიტალების დეკორში, მეორეხარისხოვანი ადგილი უჭირავს, ის დამატებით როლს ასრულებს კომპოზიციებში, სადაც ცხოველებია გამოსახული. გ. ჩუბინაშვილმა² მოგვცა ბოლნისის სიონის კაპიტელებზე მოთავსებულ მცენარეული მოტივების ანალიზი. მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია იერატიკული ხის ტიპს, რომელიც აგებულია სიმეტრიის კანონის მიხედვით (ტაბ. 25) და შემკულია ლენტებით. რასაც საკრალური მნიშვნელობა აქვს მაზღეიზმში.

ცალკე ჯგუფს შეადგენს გეომეტრიული სახეებით შემკული კაპიტელები; ორნამენტი შედგება ძირითადად კანელურებისაგან (ტაბ. 25) და ურთიერთგადაწყვეთი წრეხაზებისაგან. კანელურის ორნამენტს, როგორც ცნობილია, ვხვდებით აქემენიდურ ძეგლებზე, იგი მეორდება სასანიანთა ხანაში, სერვისტანისა და ფირუზაბადის სასახლეებში, მაგრამ მეტად გავრცელებულია ადრეულ ქრისტიანულ

ხანაში: მცირე აზიის, სირიის, სომხეთის, საქართველოს და აგრეთვე ბიზანტიის ხელოვნებაში.

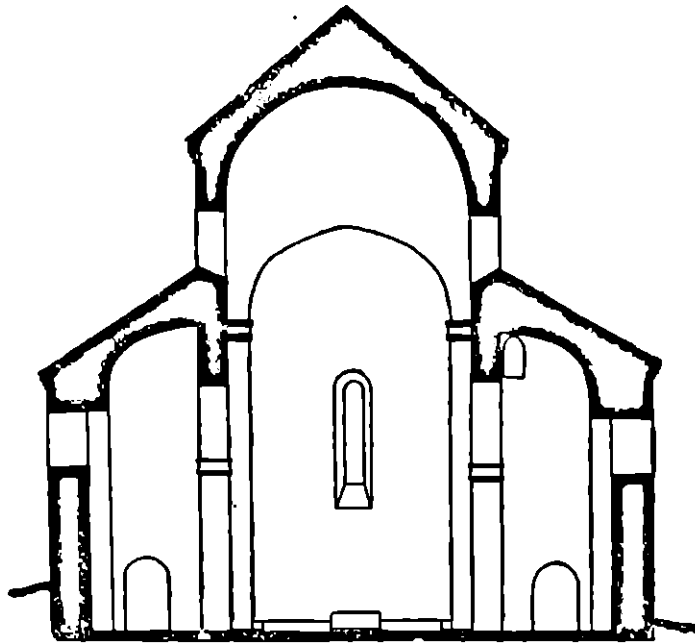
ორნამენტის მეორე მოტივი სჭარბობს ბოლნისის სიონის კაპიტელებზე და შესრულების ხასიათით ხის მოჩუქურთმების ტრადიციებს უკავშირდება. იგი ძლიერ იყო გავრცელებული ქრისტიანობის ადრეულ ხანაში და ბოლნისის სიონში წარმოდგენილია რამდენიმე ვარიანტით, რომელთა ცხოველი სახე წარსულში შთაბეჭდალებას ახდენს.

მედალიონში მოქცეული თანასწორმკლავიანი ჯვრის გამოსახულება, რომელიც დიდ როლს ასრულებს ამ ტაძრის დეკორში. თავისი იკონოგრაფიით მოგვაგონებს კონსტანტინე დიდის ძლევაშვილ ჯვარს.

ხელოვნების ისტორიაში ბოლნისის სიონის კაპიტელების დეკორს არ მოეპოვება უშუალო პარალელები. მის ცოტად თუ მეტად შორეულ პარალელებს ვპოულობთ სასანური ხელოვნების წრეში. ამაში მეტადანდება სტილის ერთიანობა აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ქვეყნების ხელოვნებაში, რომელშიაც სჭარბობდა ქრისტიანობის წინა ხანის ხელოვნების ელემენტები. რომ ვასაგები გახდეს ამ ხელოვნების ზოგადი მიმართულება, რომელიც არსებითად ეწინააღმდეგება ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ტრადიციებს, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ეგრეთ წოდებული სასანური ხელოვნება, თავისი მოცულობით სცილდება ირანის საზღვრებს. მის შექმნაში, ირანის გარდა, გარკვეულ შემოქმედებითს მონაწილეობას იღებდა ირანთან მჭიდრო კულტურულ ურთიერთობაში მყოფი ქვეყნები, როგორც მაგალითად, საქართველო, სომხეთი, ადრინდელი ალბანეთი, დაღისტანი, მცირე აზიის ცენტრალური რაიონები. სასანური ხელოვნება, ე. წ. რეცეპტიული მახვილი შენიშვნით, წარმოადგენს აღმოსავლეთის კულტურის რეაქციას

¹ Л. А. Мацулевич, Нихориминда и ее место в культуре Грузии, Сборник Руставели, Тбилиси, 1933, стр. 63—65.

² Г. Н. Чубинашвили. Болнисский Сион, Тбилиси, 1940, стр. 165—174, табл. на стр. 166.



17. ურბნისი. განივი კრილი.

ელინიზმის წინააღმდეგ¹, მაგრამ იგი უაღრესად ხალხური მოვლენა იყო, და არა ვიწრო სასახლის კარისა, როგორც ამას შეცდომით ფიქრობს ეს მკვლევარი. სწორედ ამით აიხსნება ამ ხელოვნების არაჩვეულებრივი სიტოცხლისუნარიანობა, რომელიც სასანიანთა სახელმწიფოს დაღუპვისა და ირანის ისლამიზაციის შემდეგ არსებობდა XI საუკუნის შუა წლებამდე საქართველოში, სომხეთსა და დაღესტანში; ამიტომ, როდესაც ვლადიმერ რაკოვსკიმ სასანიური სტილის ელემენტებზე ბოლნისის სიონის დეკორში, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ მხატვრული ტრადიცია, რომელმაც გარკვეულ ეპოქაში მკაფიო გამოხატულება ჰპოვა ხელოვნებაში.

შენობის გარეგანი გაფორმება მოცემულია არა მისი ფასადების ორნამენტების მეშვეობით, არმედ წმინდა არქიტექტურული ხერხით. ნახევარწრივდ გამოწეული საკურთ-

ხევის აფსიდის შეფარდება „დილოეთ ფასადის ღია სტოასთან, სამხრეთ ფასადის ცენტრში მოთავსებულ კარიბჭესთან და დასაქმეთ ფასადის ყრუ კედლის სიბრტყესთან. გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ახდენს. ბოლნისის სიონი ამ მხრივ საქართველოს ადრეული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლს წარმოადგენს.

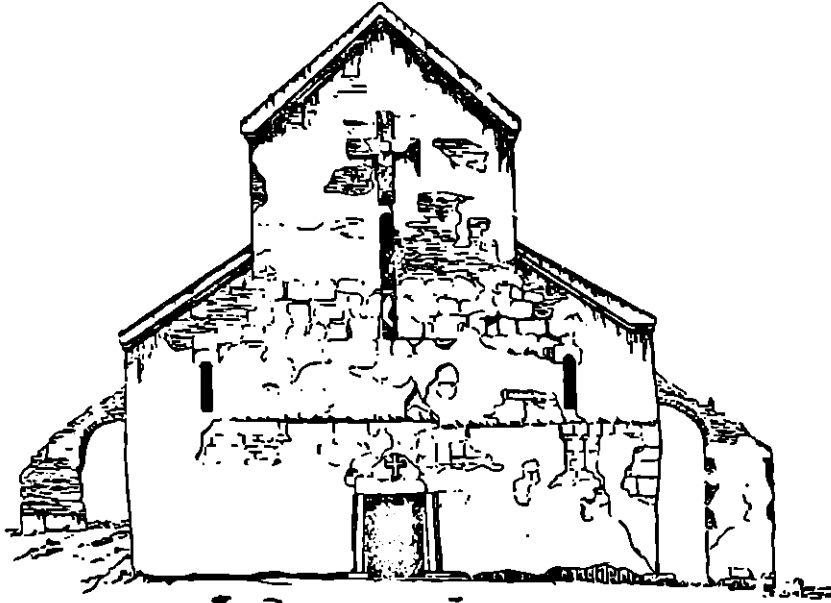
V და VI საუკუნეების მიჯნაზე აგებულია დიდი ბაზილიკები, რომლებიც თავისი არქიტექტურული ფორმით, წარმოადგენენ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ბაზილიკური ტიპის ნაგებობათა შემდგომ განვითარებას. ურბნისის ბაზილიკაში² შენახულია ძველი წარწერები, სადაც ტაძრის მშენებლად დასახელებულია ეპისკოპოსი თევდორე ლუკას ძე; მისი ცხოვრების დრო ზუსტად არ არის დადგენილი. ეპიგრაფიკული მონაცემების თანახმად: „იყო ესე სიონი დაძველებულ უფროის ზომისა: ოთხი კუთხენი და კონქი

¹ E. Herzfeld, Archeological history of Iran, London, 1935, p. 79.

² ა. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, 1, თბილისი, 1907, გვ. 41—51.

გაპობილ იყვნეს“. ეპისკოპოს თევდორეს შეუქმნებია იგი, ტაძარი საფუძვლიანად რესტავრირებულია 1666—1668 წლებში, რის შედეგად ტაძრის პირვანდელი სახე მრავალ ადგილას შეიცვალა (ნახ. 17). დამახინჩებულია კამარები, თაღები, ნაწილობრივ შინაგანი პილონები, მაგრამ მიუხედავად ამისა, შენობაში შენახულია ბევ-

რი რამ ადრეული ხანიდან (ნახ. 18). ბოლნისის ბაზილიკისაგან განსხვავებით, ურბნისის საკურთხეველის აფსიდს აქვს აქეთ-იქით მიშენებული ცალკე კამერები სამკვეთლოსათვის და სალაროსათვის; აფსიდი მოქცეულია შიგ კედლის სისქეში — გეგმის სწორკუთხედის შიგნით და აღმოსავლეთ ფასადზე აფსიდის ნახევარწრე არ ჩანს. ტაძრის შუა-



18. ურბნისი. დასავლეთის ფასადი.

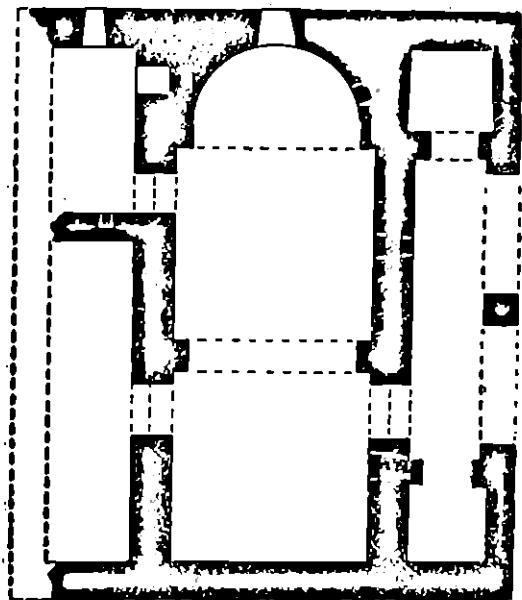
ნაეი, მიუხედავად ძლიერი გადაკეთებისა. გვერდის ნაევების მიმართ შემალღებულია და გადახურულია დამოუკიდებელი ორკალთიანი სახურავით (ნახ. 16, 18).

წყაროსათვის გუმბათიანი ტაძარი, გ. ჩუბინაშვილის¹ აზრით, პირველად სამნავიან ბაზილიკას წარმოადგენდა, ნაღისმაგვარი კამარიანი ღია სტოათი და ნარტექსით. ძველი ნაგებობის დასავლეთი ნაწილი შენახულია უხეში დამახინჩებისა და გადაკეთების გარეშე. ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილი კი მთლიანად მოშლილი და შეცვლილია ფართო ჭვარ-გუმბათოვანი მინაშენით. მატინეს ცნობებით, ტაძარი აშენებული იყო სა-

ქართველოს მეფის ვახტანგ გორგასალის ძის მირდატის მიერ V ს. დამლევეს და VI ს. დასაწყისში.

თბილისში შენახულია ადრინდელი ბაზილიკა ანჩისხატი, რომელსაც შუა საუკუნეებში გადაკეთების კვალი ამჩნევია; იგი ძლიერ არის გადაკეთებული კათოლიკოს დომენტო II მიერ XVII საუკუნეში და შემდეგ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. პირველი შეკეთების დროს დამახინჩებული იყო გვერდის ნაევების ფორმა, ხელახლად ამოყვანილია თაღები, გაკეთებულია ახალი, XVII საუკუნის ქართული არქიტექტურისათვის ძლიერ დამახასიათებელი აგურის კოზმიდი. XIX

¹ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, წ. I, თბილისი, 1936, გვ. 34.



19. „ქასურის“ წმ. გიორგის ტაძარი
საგურამოში. გეგმა.

საუკუნეში ძლიერ გაფართოებულია სარკმლები და კარი სამხრეთ კედელში, დასაყრდენის მხრიდან მიშენებულია სამრეკლო, ცენტრალურ ნაწილზე კი აგებულია ყალბი გუმბათი, რომელიც ორგანულად არ არის დაკავშირებული შენობის შინაგან სივრცესთან.

ეს ტაძარი წარმოადგენს სამნავიან ბაზილიკას, ფასადზე შემადგენელი შუა ნაწილს, კედლების სისქეში მოქცეული ნალისმაგვარი ფორმის საკურთხეველის აფსიდით, რომლის გვერდით მოთავსებულია სამკვეთლო და საღიაკვნო. ამ შენობის შუა ნაწილში მოთავსებულია ახალი მრგვალი სვეტები, რომლის მაგივრად ძველად ყოფილა ჯვრისებური სვეტები; ეს სვეტები ერთმანეთთან დაკავშირებული იყო კამარებით. ცნობილია ანჩისხა-

ტის ბაზილიკის ერთადერთი ანალოგია, ეს არის ძველი ქალაქ სამშვილდეს (მდ. ხრამქიაზე, თეთრი წყაროს რაიონში) სამნავიანი ბაზილიკა, რომელსაც მთელი შინაგანი სივრცის შესაბამისი დანაწევრება ახასიათებს. მათიანეს მონაცემები ადასტურებენ არქიტექტურული ანალიზის დასკვნებს. სამშვილდის ბაზილიკა აშენებულია მეფე ვახტანგ გორგასალის დედის საგდუხტის¹ მიერ. ანჩისხატის ბაზილიკა კი აშენებულია ვახტანგ გორგასალის ძის — დავით უჯარმელის დროს². სამშვილდის ბაზილიკის მრგვალი სვეტი ეკუთვნის გვიან ხანას, არა უადრეს X—XI საუკუნეებისა.

მრგვალი სვეტები V—VI საუკუნეების ბაზილიკებში ეკუთვნის მოგვიანო ხანას. მაგრამ აღნიშნული ფორმა სვეტების ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის მთლად უცხო არ ყოფილა, როგორც ამას ფიქრობენ; საქართველოს ტერიტორიაზე დღემდე არ არის აღმოჩენილი ელინისტური ტიპის ბაზილიკები. რომელიც გაერყელებული იყო შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროებზე, განსაკუთრებით ძველ ხერსონესში. ელინისტური ბაზილიკის მსგავსი ნაგებობები, შეიძლება დაენახოთ XVII—XVIII საუკუნეთა ხის ეკლესიებში დასავლეთ საქართველოში, განსაკუთრებით ქვემო იმერეთსა და სამეგრელოში. ამ ეკლესიების უმრავლესობა ეკუთვნის დარბაზული ტიპის ერთნავიან ნაგებობათა ჯგუფს, რომელთაც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მხარეს ნახევრად მომრგვალებული აფსიდები აქვთ. ცენტრალური სივრცის გადახურვა თალით, ოთხკალთიანი ხის სახურავი, რომელიც ეყრდნობა შენობის გარშემო მოთავსებულ მრგვალ სვეტებს, ახასიათებს ამ რიგის ნაგებობებს. ამ ტიპის შენობებში შერწყმულია სხვადასხვა წარმოშობის ტრადიციები, ორი აფსიდის, აღმოსავლეთით და დასავლეთით, გამოყენება ცნობილია ჩრდილოეთ აფ-

¹ ქართლის ცხოვრება, ანა დედოფლისეული ნუსხა, თბილისი, 1942, გვ. 91.

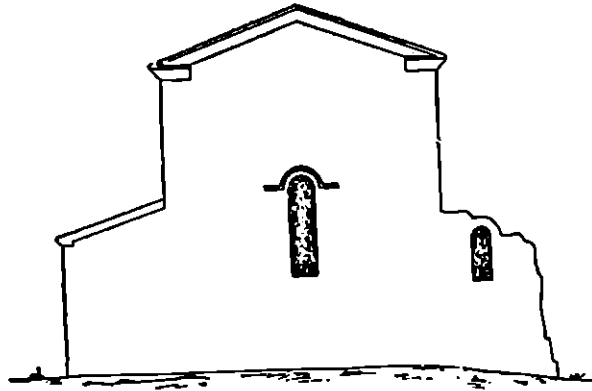
² Е. С. Такайшвили, Описание рукописей библиотеки Общества распространения грамотности среди грузинского населения, т. II, Тифлис, 1906, стр. 722.

რეის. ეგვიპტის და ნაწილობრივ რომის IV ს. ბაზილიკებში.

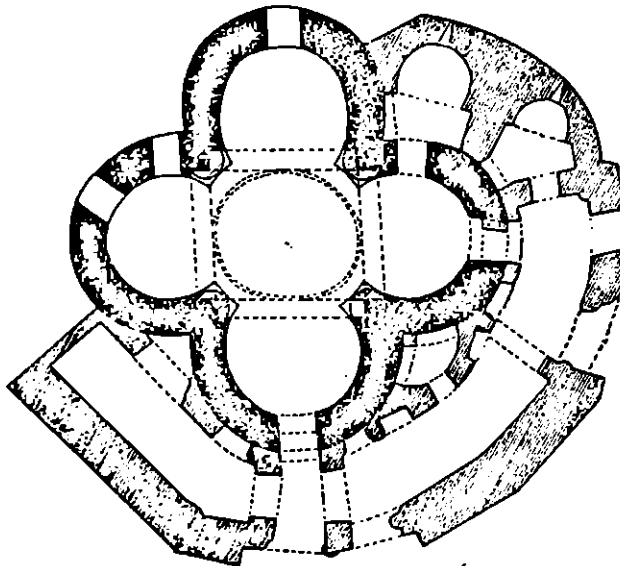
მრგვალი სვეტები, რომლებიც ტაძარს ყველა მხრიდან უვლის — ანტიკური ხუროთმოძღვრების ტრადიციას წარმოადგენს. ამასთანავე, ის გარემოება, რომელმაც აიძულა ოსტატები ხის ბრტყელი ძელებისაგან გამოეყვანათ ნახევრად ცილინდრული თაღისმაგვარი გადახურვა, მეტყველებს დასავლეთ საქართველოს არქიტექტურის დიდ სიძველესა

და სირთულეზე; ამ არქიტექტურამ, როგორც ჩანს, წინა ქრისტიანული ხანის საამშენებლო ხელოვნების ტრადიციები შეინარჩუნა.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივ. ჯაფარიძის სახელობის ინსტიტუტის მიერ ბიჭვინთაში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, გამოვლინებულია სამნავიანი ბაზილიკის ნაგებობა, რომლის ხუთწახნაგოვანი აფსიდი გამოწეულია წინ; აღ-



20. „ქასუტის“ წმ. გიორგის ტაძარი საგურამოში ალმოსაველეთის ფასადი. რეკონსტრუქცია.



21. ძველი გავაზი. კახეთი. გეგმა.

ქოჩენილია მარმარილოს მრგვალი სვეტები, იატაკის მოზაიკური მხატვრობა, აგრეთვე სხვა არქიტექტურული ფრაგმენტი, რაც საშუალებას გვაძლევს ძეგლი მეოთხე საუკუნით დავათარილოთ. ბაზილიკა მეექვსე საუკუნეში ძლიერ დაზიანებული ყოფილა, ხოლო VIII საუკუნეში იგი მთლიანად აღუდგენიათ.

ქართულ ხუროთმოძღვრებაში VI ს. შუა წლებში შეიქმნა ნაგებობის თავისებური ტიპი, რომელსაც გ. ჩუბინაშვილი სამართლიანად უწოდებს „სამეკლესიან ბაზილიკას“¹.

ამ ტიპის შენობები წარმოადგენს სამ მოგრძო, ერთმანეთისაგან განკერძოებულ ეკლესიას, გადახურულს ნახევრად ცილინდრული თაღით. ეს ეკლესიები ურთიერთშორის დაკავშირებულია კარებით, შუა ეკლესია, ჩვეულებრივად, გვერდის ეკლესიებზე შემალგებულია და მათზე უფრო ფართო და განიერია. აქ არ არსებობს არც სვეტები, არც პილონები, რომლებიც ბაზილიკის შინაგან სივრცეს სამ ნაწილად ჰყოფენ. ყველაზე დამახასიათებელ „სამეკლესიან“ ბაზილიკას წარმოადგენს მცირე ტაძარი ბოლნის-კაპანაქი. გ. ჩუბინაშვილი², არქიტექტურული ფორმებისა და სამხრეთ კედლის ცენტრალურ დარბაზში შესავალ კარების ტიპანზე მოთავსებული რელიეფების ანალიზის საფუძველზე, მას აკუთვნებს VI ს. შუა წლებს. შესასვლელი ტაძარში მოთავსებულია სამხრეთიდან ცენტრალური დარბაზის სამხრეთ კედელში გაჭრილი ორი კარის საშუალებით. ჩრდილოეთ ეკლესიაში შესვლა შეიძლება მხოლოდ ცენტრალური ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილი კარით, შენობის ცენტრალური ნაწილის საკურთხევის აფსიდი გამოწეულია აღმოსავლეთ ფასადზე,

ნახევარწრის სახით; მასში გაჭრილია ერთი დიდი და განიერი სარკმელი, სამხრეთ და ჩრდილოეთ ეკლესიების აფსიდებს სარკმლები არ აქვს, თაღები არ შენახულა. ცენტრალურ ნაწილში ერთ-ერთი შესასვლელი კარის ზემოთ მოთავსებულია „ქრისტეს ამალგების“ რელიეფური გამოსახულება, მეორეს ზემოთ, როგორც შეიძლება ვიგულისხმობთ, გამოსახულია აპოკრიფული „ლეთისმშობლის ამალგა“. პირველი კომპოზიციის სიუჟეტი მართებულად განსაზღვრულა გ. ჩუბინაშვილის³ მიერ, მეორე რელიეფის სიუჟეტი მას არ განუსაზღვრავს.

გ. ჩუბინაშვილი⁴ აღნიშნავს, რომ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში „სამეკლესიანმა ბაზილიკამ“ თავისი განვითარების გარკვეული სტადია განვლო VI—VIII საუკუნეებში. შუა ეკლესიის ორივე გვერდზე მოთავსებული ეკლესია-ნაგებობები თანდათან დამოუკიდებელი ნაგებობებიდან ნარტექსებად — მოგრძო კარიბჭეებად — გარდაიქმნა: ერთ-ერთი სამხრეთის შესასვლელის გარდა ჩნდება ცალკე შესასვლელი ჩრდილოეთ ნარტექსში. უკანასკნელში გამოიყოფა განსაკუთრებული კამერა, რომელიც სამკვეთლოს ფუნქციას ასრულებს. ამ სახის ძეგლების მეტად ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს „ქასურის“ წმ. გიორგის მცირე ბაზილიკა საგურამოში (ნახ. 19. 20), რომელსაც აღნიშნული ავტორი VII საუკუნით ათარიღებს.

ი. ბალტრუშაიტი⁵ გამოაქვეყნა მონოგრაფია, სამნაწევრიანი ბაზილიკური შენობების შესახებ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხუროთმოძღვრებაში, სადაც იგი დიდ ადგილს უთმობს ქართულ „სამეკლესიან“ ნაგებობებს. მას აღწერილი აქვს ამ ტიპის ძეგლების დიდი რაოდენობა და მო-

¹ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, წ. 1, თბილისი, 1936, გვ. 65—68. იხ. მკვე ავტორის წერილი, Христианский Восток, т. V, II., 1916.

² იქვე, გვ. 67.

³ იქვე, გვ. 67.

⁴ იქვე, გვ. 68.

⁵ I. Baltrusaitis, L'église cloisonné en Orient et en Occident, Paris, 1941, p. 19—37

ცემული აქვს მისი განვითარების ისტორიული მ-მოხილვა.

საქართველოში ძველი დროიდან გავრცელებული იყო ერთნაეიანი დარბაზული ტიპის ტაძარი, რომელიც გადახურულია საყრდენ კაპარებზე დაფუძნებული ნახევრად ცილინდრული თალით; ამგვარ ნაგებობაში ქართული არქიტექტურის საერთო განვითარებასთან შეფარდებით, იცვლებოდა პროპორციები, კაპარების ფორმა, კაპიტელების დეკორი და სხვ. საკურთხეველის აფსიდი გამოწეულია აღმოსავლეთ აფსიდზე და ზოგჯერ ნახევარწრის ან მრავალკუთხედის სახეს იღებს. შედარებით უფრო გვიანი ხანის ძეგლებზე საკურთხეველის აფსიდი დაფარულია აღმოსავლეთის კედლის სისქეში და არ აღეგნება კედლის სიბრტყეს.

ქრისტიანული მოძღვრება დასავლეთ საქართველოში გავრცელდა შავი ზღვის საქართველოს სანაპიროზე მდებარე ანტიური და ბიზანტიური წარმოშობის ახალშენებში, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში. ჯერ 325 წ. ბიჭინთის (ძველი პიტიუნტის) ეპარქიის წარმომადგენელი ხელს აწერს ნიკეის საეკლესიო კრების აქტებს. ცნობილია, რომ აღნიშნული ეპარქია ტრაპიზონის ეპარქიასთან ერთად შედიოდა ნეოკესარიის მიტროპოლიტის სამმართველოში. წერალობით ცნობებს ამის შესახებ ადასტურებს არქეოლოგიური გათხრები ბიჭინთაში, რომელსაც 1952 წლიდან დღემდე აწარმოებს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტი. აღმოჩენილია IV ს. დამლევის სამნაეიანი ბაზილიკის ნანგრევები, რომელსაც აქვს შემორჩენილი ხუთწახნაგოვანი წინ გამოწეული საკურთხეველის აფსიდის ქვედანაწილი, საკმაოდ ვრცელი ნარტექსი დასავლეთიდან, მარმარილოს მრგვალი სვეტების ფრაგმენტები და შესანიშნავი მოზაიკური მხატვრობა, რომელიც ფარავდა ტაძრის იატაკს.

მოზაიკური მხატვრობის შესწავლა მხატვრულ-ისტორიული თეალსაზრისით, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ იგი სავსებით განსხვავდება ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროზე არსებული ანალოგიური დანიშნულების ძეგლებისაგან. შედარებით კარგად დაცულია საკურთხეველის იატაკის მოზაიკური მხატვრობა და ნარტექსის იატაკის მოზაიკა. იატაკის სხვადასხვა ადგილას დაცულია საყურადღებო ფრაგმენტები. მოზაიკური მხატვრობის საკურთხეველის ცენტრში მოთავსებულია დიდი მონოგრამა ე. წ. „ქრიზმა“ შემკული ჩვეულებრივი წესისამებრ „ალფა“ და „ომეგას“ ნიშნით. მონოგრამის ორივე მხარეზე მოთავსებულია აკანთის ხეულები ფართო ზოლის სახით, რომელიც აფსიდის მოხაზულობის ერთგვარი კადრის დანიშნულებას ასრულებდა. ქრიზმის მარცხნივ მოთავსებულია შტო, შემკული ხილის და ყვავილების გამოსახულებით. გრძელკუდა ფრანველი ხის ტოტზე ზის. მარჯვნივ გამოსახულია აგრეთვე ფრანველი, რომლის მახლობლად მოთავსებულია ბერძნული წარწერა.

ამ კომპოზიციას თან ერთვის გეომეტრიული სახის შემკულობა, რომელიც შეიცავს რომბების, ნახევარომბებისა და გადამბული წრეების მოტივს. ერთი სიტყვით, ტაძრის მოზაიკური იატაკი წარმოადგენს მთლიან კომპოზიციას. მხატვრულად მოფიქრებულს, რომლის ცენტრი უჭირავს მონოგრამის გამოსახულებას. წარწერის შინაარსი მიუთითებს, რომ საკურთხეველის აფსიდში უნდა იყოს მოთავსებული აკლდამა, რაც მოითხოვს არქეოლოგიურ შესწავლას.

ტაძრის კარიბჭეში მოთავსებულია შადრევნის მოზაიკური გამოსახულება. პირამიდისებულ კვარცხლბეკზე დგას სვეტი ემბაზით, რომელშიაც ჩანს ღერძი ნაძვის ნაყოფის გამოსახულებით. შადრევნიდან უხვად გადმოდის წყალი, მარჯვენა მხარეზე ფრანველი წყალს სევას, ემბაზის ნაპირას

1 თ. ყავუხიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 1—7.

მეორე ფრინველი ზის. ფრინველების გამოსახულება აცხოველებს კომპოზიციას. ცნობილია, რომ ნაძვის ხის წაყოფის მაგვარი შადრევნის თავი გავრცელებული იყო ელინისტურ ხანაში შადრევნების მშენებლობაში; იგი განასახიერებდა ბუნების წაყოფიერების ძალას. ფრინველთა გაფერადება წითელი და თეთრი კენჭებით, შადრევნის მოწითალო ფერის ღერძი, საესეებით შეფერადება კომპოზიციის ზოგად შეფერილობას, მოყვითალო ფერის ზოგად ფონს.

შადრევნის გამოსახულებას თან ერთვის რთული სახის გეომეტრიული ორნამენტი, რომელიც წარმოადგენს გადაბმული წრეების, რომბებისა და ნახევარრომბების მოტივს. ლ. მ. მაცულევიჩის სამართლიანი შენიშვნით, გეომეტრიული მოტივი, იატაკის მოზაიკურ მხატვრობაში, ახასიათებს სირიისა და პალესტინის მხატვრულ სკოლას.

ბიქვინთის ტაძრის იატაკის მოზაიკური

მხატვრობა თავისი სტილით მკვიდროდ უკავშირდება სირიის და პალესტინის მხატვრულ სკოლებს. ლ. მაცულევიჩის აზრით, იგი მეოთხე და მეხუთე საუკუნეების მიჯნას მიეკუთვნება. ამავე დროს ბიქვინთის მოზაიკა შეიცავს ისეთ თავისებურ მხატვრულ ელემენტებს, რომელთა წარმოშობა და ანალოგია კერძოობით ნათელი არის. ამ საკითხების დადგენა შესაძლებელი იქნება ახალი მასალების გამოვლინების შედეგად.

V და VI საუკუნეებში ჩამოყალიბდა სამნავიანი ბაზილიკის თავისებური ტიპი, რომელიც წარმოადგენს ძვირფას წვლილს განსაზღვრული ისტორიული პერიოდის ხუროთმოძღვრების ზოგად ისტორიაში. მოკლე ხნის განმავლობაში ქართულ ხელოვნებაში გამოუმუშავებული მხატვრული ტრადიციების მიხედვით შესაძლებელი ხდება, საქართველოში მოწინავე ხუროთმოძღვრების ქვეყნების რიცხეს მიეკუთვნოს.

ზუმბათიან ნაგებობათა ძირითადი ტიპები ქართულ ხელოვნებაში

ძველი საქართველოს ძირითადი არქიტექტურული ტრადიციის თავისებურება მკვეთრად გამოიხატება ნაგებობათა ცენტრალურ-გუმბათოვან სისტემაში, რაც აღბეჭდილია ქართული ხუროთმოძღვრების მხატვრულად დამთავრებულ ძეგლებში. გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების აყვავება ემთხვევა გარდატეხის ხანას ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში, როდესაც ქართველმა ხალხმა გააცხოველა აქტიური ბრძოლა პოლიტიკური დამოუკიდებლობისათვის. სწორედ ამ ხანაში იწყება ერისთავების ძალაუფლების განმტკიცება; მათ შორის ქართული მატრიან განსაკუთრებით ხაზს უსვამს გუარამის მოღვაწეობას, რომელიც „განაჩინეს ერისთავად გუარამ და მერე კურაპალატადაც“ და მისი შვილების: სტეფანოზ I (ქართლის პატრიარქოსის) და ადრნერსეს კპატოსის მოღვაწეობას. აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა პროვინციაში ვხედავთ გაცხოველებულ საამშენებლო საქმიანობას: იზრ-

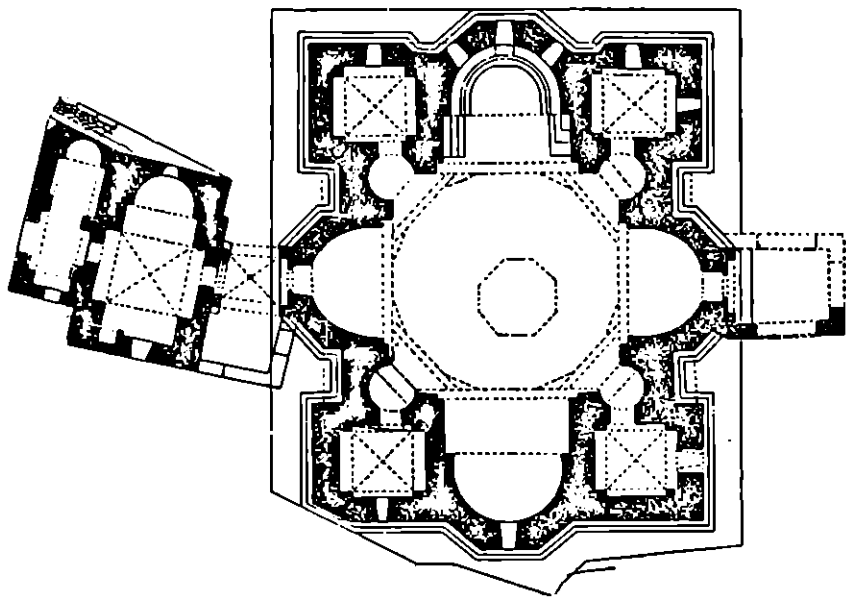
დება ქალაქები, ფართოვდება, ე. წ. „ასურელ მამათა“ მისიონერული მოღვაწეობის შედეგად VI საუკუნის 20-იან და 40-იან წლებში აღმოცენებული სამონასტრო ცენტრები; მტკიცედ ყალიბდება ფეოდალური წყობილება, იქმნება ახალი ფეოდალური კულტურა. ამ კულტურის აყვავება, მიუხედავად ბიზანტიისა და ირანის შორის წარმოებული დაძაბული ბრძოლისა, რომელშიაც საქართველოც იძულებით იყო ჩაბმული. გრძელდება აღმოსავლეთ საქართველოს დაპყრობამდე არაბთა სახალიფოს მიერ (643—645).

ამ ხანის ქართული კულტურის აყვავება განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა ხუროთმოძღვრებაში. მოკლე ხნის განმავლობაში VI საუკუნის დამლევებიდან VII საუკუნის შუა წლებამდე, იქმნება ნაგებობები, რომლებიც გამოირჩევიან პარამონიული პროპორციებით, მხატვრული ფორმების დახვეწილო-

ბითა და სიმკვეთრით. ძეგლების ახალიზი შე-
საძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ ამ ხა-
ნის ხუროთმოძღვრების განვითარების სამი
ძირითადი ეტაპი.

ამ ხანის თვალსაჩინო ნაწარმოებს, უდა-
ვოდ, წარმოადგენს მცხეთის ჭვარი. ჭვარის
ტიპის ჭვარ-გუმბათოვანი თემის წარმოშობა,

ბუნებრივ და კანონზომიერ მოვლენას წარ-
მოადგენს, რომელიც მომზადებული იყო ხე-
ლოვნების წინამორბედი განვითარებით. ამ
ტიპის შენობის კომპოზიციის ძირითად ელემენტს
შეადგენს ცენტრალური კვადრატი.
რომელსაც ოთხი მხრიდან ერთვის, მკლავე-
ბის სახით, ცენტრთან ორგანულად დაკავში-



22. მცხეთის ჭვარი. დიდი და მცირე ტაძრების გეგმა.

რებული სადგომი. მკლავები მთავრდება ან
ოთხი აფსიდით (ტეტრაკონქი) ან სამით
(ტრიკონქი). ზოგ შემთხვევაში ჭვარის სამ
მკლავს (აღმოსავლეთ მკლავის გარდა, რომელშიაც
მოთავსებულია საკურთხეველი) სწორკუთხედის ფორმა აქვს. გვხვდება ზოგი
სხვა ვარიანტიც. ჭვარგუმბათოვანი ნაგებობების
ჩამოთვლილ სახეობათა გარეგნული
გაფორმება საკმაოდ მრავალფეროვანია¹.

ცენტრალური გუმბათიანი ნაგებობის
ჭვარის გეგმის უმარტივეს სახეს წარმოად-
გენს ტეტრაკონქი ოთხი. ნახევრადწრიულად
გამოწეული, აფსიდით. ყველაზე ტიპიურ
ტეტრაკონქად შეიძლება ჩაითვალოს ეკლესია

ძველ-გავაზში (ახლა ახალ-სოფელში — კახეთი),
რომელიც თარიღდება VI ს. შუა წლებით (სურ. 21);
მისი ოთხივე აფსიდი ნალისებური ფორმისაა,
ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავების
აღმოსავლეთ კედელში არსებობდა შესასვლელები,
რომლებიც ახლა ამოშენებულია. აღმოსავლეთისა და
დასავლეთის მკლავებს კონქები, ბოლნისის მსგავსად,
აფსიდისაგან პორიზონტალური კოზმიდით
გამოიყოფა. VIII—IX საუკუნეებში ტაძარმა
რესტავრაცია განიცადა, რის შედეგად გუმბათის
რეაწახნაგოვანი ყელი მნიშვნელოვნად გაფართოვებულია.
ამის გარდა, სამი აფსიდის მხრიდან, მიშენებულია
ღია კამარანი კარიბჭე.

¹ А. В. Кузнецов, Тектоника и конструкция центральных зданий, М., 1951, стр. 118—125.

ქაშვეთის ტაძარი თბილისში თავდაპირველად, ძველი ნახაზებისა და ფოტოების თანახმად, ძველი-გავაზის თითქმის ზუსტ განმეორებას წარმოადგენდა. აგებული VI საუკუნის პირველ ნახევარში, იგი დაკავშირებული იყო დავით გარეჯელის სახელთან, რომელიც საქართველოში 520 წელს მოვიდა. ტაძარი, კაპიტალურად იყო გადაკეთებული XVIII საუკუნეში და საესებით დაშალეს 1903—1905 წლებში. მის ადგილას აგებულია ტაძარი, რომელიც ბაძაქს XI—XIII საუკუნეების ქართული ძეგლების სტილს, განსაკუთრებით დეკორში.

VII საუკუნეში აგებული მანგლისის ტაძარი თავდაპირველად ტეტრაკონქს წარმოადგენდა, მაგრამ კაპიტალურმა შეკეთებამ XI საუკუნის დასაწყისში შესცვალა მისი პირველადი სახე.

ფრიად საყურადღებოა მხატვრული და კონსტრუქციული თვალსაზრისით ნინოწმინდის კათედრალი (კახეთი), რომელიც აგებულია არა უგვიანეს VI საუკუნისა¹. გეგმაში იგი ძირითადად ტეტრაკონქს წარმოადგენს. გართულებულს ნახევარწრიულ მკლავებს შორის მოთავსებულ მცირე ორნიშნიანი კამარებით, რომლებიც შენობას რვა კონქნიან ვარსკვლავისებურ ფორმას აძლევს. შენობის ცენტრალური კვადრატი, როგორც ფიქრობენ, შემადლებული რეაწახნაგოვანი შეკრული თალით იყო გადახურული. მთავარი აფსიდები და კუთხეებში მოთავსებული დამატებითი მცირე კამერები ერთმთლიან სივრცეს შეადგენენ, რადგან ცენტრალურ

კვადრატთან შეერთებულნი არიან მაღალი ლია კამარებით. ეს გარემოება შინაგან სივრცეს გრანდიოზულობას, მონუმენტურობისა და წონასწორობის ხასიათს სძენს. ხუროთმოძღვრის მთელი ყურადღება მიქცეული იყო შენობის შინაგანი გაფორმების პრობლემაზე: გარეგნული გაფორმება არ იპყრობდა მის ყურადღებას. ტაძრის ფასადებზე საკურთხეველის აფსიდის გამოკლებით ეხედავთ შვიდ ნახევარწრიულად გამოწეული აფსიდების კედლების შინაგანი კონსტრუქციის განმეორებას. რის გამოც შენობა სიმძიმის შთაბეჭდილებას სტოვებს. კუთხეების დამატებით კამერებს აქვთ დამოუკიდებელი შესასვლელი გარედან; მათი დანიშნულება გამორკვეული არ არის. აღმოსავლეთის სამსარკმლიანი საკურთხეველის აფსიდი ხუთწახნაგოვანი ფორმისაა.

ნინოწმინდის კათედრალი მცხეთის ჭვრის ტიპის ტაძრების უშუალო წინამორბედი არ არის. მისმა მშენებელმა საესებით გადაჭრა ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტიპის შენობების შინაგანი გაფორმების პრობლემები. მცხეთის ჭვარში კი მოცემულია ჭვარ-გუმბათოვანი არქიტექტურის განვითარების ახალი სახე. აქ მხატვრულ სრულქმნილებამდე დამუშავებული შენობის გარეგნული გაფორმების პრობლემა².

VI ს. საქართველოში გავრცელებული იყო ცენტრული სისტემის სხვადასხვა სახეები, რომელთა ტექტონიკური დახვეწილობა, პროპორციების გეომეტრიული სიმარტივე წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრების აყვავების მკვიდრ საფუძველს.

ჯვარის დიდი ტაძარი მცხეთაში

ჯვარი (ტაბ. 28, 29) წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებს; მაუხედავად თავისი სიმკიცრისა, ეს ტაძარი გამოირჩევა სივრცის შინაგანი გაფორმების მთლიანობითა და გრანდი-

ოზულობით, პროპორციების სრულყოფით, შინაგან სივრცესთან განუყოფლად დაკავშირებული ფასადების მხატვრული დამუშავებით (ნახ. 22, 23, 24).

გენიალური ხუროთმოძღვრის მიერ შე-

¹ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, წ. 1, თბილისი, 1936, გვ. 67—71.

² Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов. Пути развития грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936. стр. 15—35.

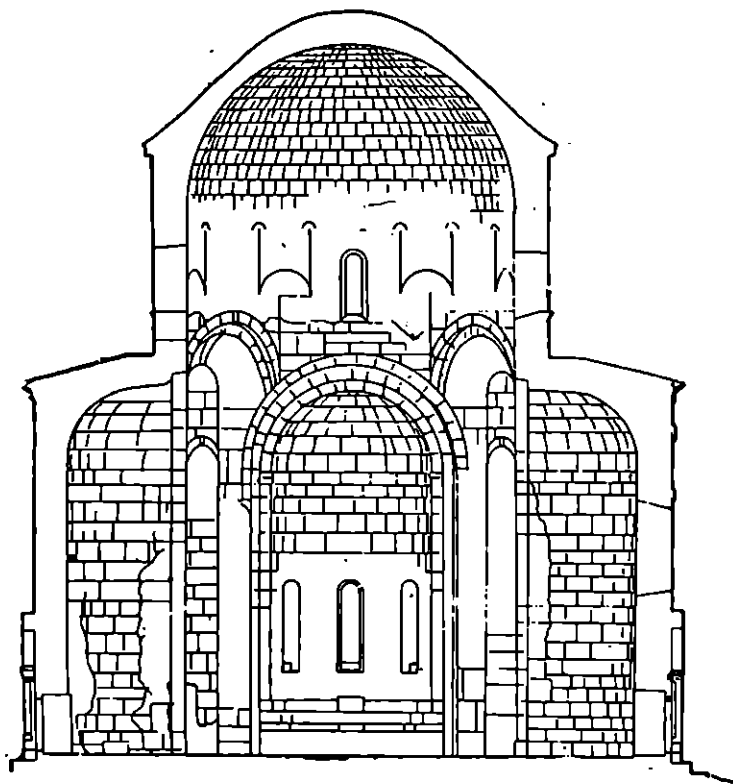
М. А. Чхиквадзе, Архитектура Джвары, М., 1940.

Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвары, Тб., 1948

ქმნილი შინაგანი სივრცე აღიქმება, როგორც განუყოფელი მთლიანობა — გუმბათიდან იატაკამდე, საკურთხეველიდან დასავლეთ, ჩრდილოეთ და სამხრეთ აფსიდებამდე. გუმბათი, რომელშიაც, ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციით, შერწყმულია გადახურვის ნახევარსფერო და გუმბათის ყელი სარკმლებით, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს;

იგი განსაზღვრავს შინაგანი სივრცის სიგრძეს და სიმაღლეს. გუმბათითაა აღნიშნული შინაგანი სივრცის ცენტრალური ნაწილი. გადასვლა კვადრატული ფუძიდან გუმბათის მრგვალ ფუძეზე მოცემულია ტრომპების სისტემით.

ტრომპები მოთავსებულია სამ წყარვიად¹. ქვედა რიგში მოთავსებულია ოთხი კვეთილი



23. მცხეთის ჯვარი. კრილი. ხელი საკურთხეველის აფსიდზე.

ტრომპი, რომელთა საშუალებით განხორციელებულია რეაწახნაგოვანი გუმბათის ყელზე გადაყვანა. კონუსისებურია რვა ტრომპის მეორივე მწყრივი ქმნის თექვსმეტწახნაგოვან ფორმას, მესამე წყრივი კი — ოცდათორმეტწახნაგოვან ფორმას. უკანასკნელი უშუალოდ გადადის გუმბათის საფუძვლის წრეში. ჯვა-

რის არქიტექტორი მთავარ კვეთილ ტრომპს აბჯენს კამარებზე, ხოლო მცირე ზომის ზედა ტრომპებს ანაწილებს გუმბათის ყელის შუა არეზე.

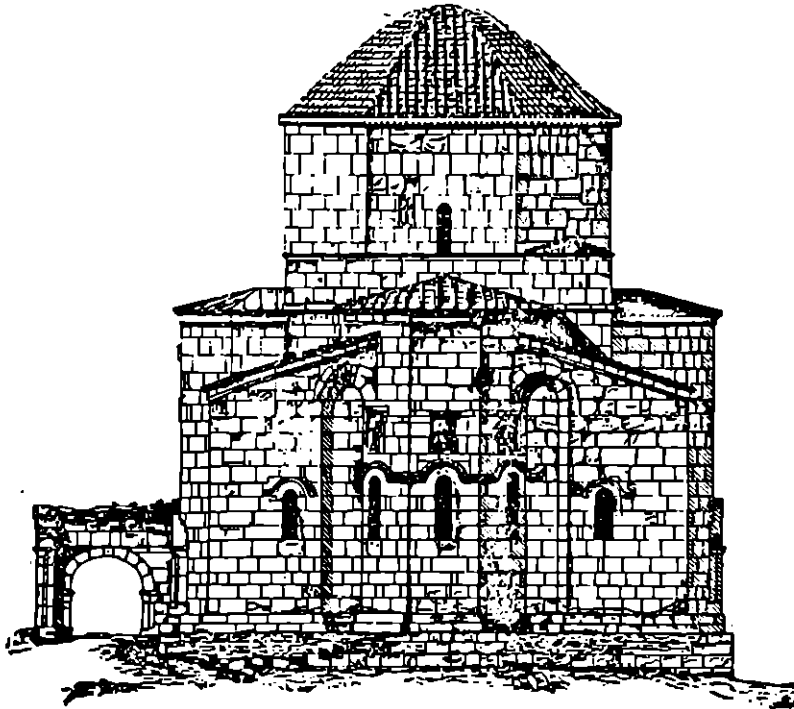
კუთხის ნიშები გადახურულია ნახევარად სფერული თაღით, რომელიც მოთავსებულია მთავარი კამარების ქუსლთა ქვემოთ, რაც

¹ შ. აშირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, გვ. 167.

კონსტრუქციას გამძლეობას ანიჭებს. ორი ბურჯის გაერთიანება ნიშის თაღის ზემოთ, ამოყვანილი კედლის საშუალებით, რომელიც მოქცეულია კამარათა შორის მოთავსებულ უბეში, ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ჯვარის ტაძარს საფუძვლად აქვს რვაბურჯიანი კონსტრუქცია.

მცხეთის ჯვარის ტაძრის გუმბათის კონსტრუქციის შედარებითი შესწავლა სხვა ქვეყნების მასალების გამოყენებით, ამტკიცებს ქართული ძეგლის კონსტრუქციის დიდ უპირატესობას¹.

ბიზანტიურ არქიტექტურაში მთავარი ყურადღება ექცეოდა შენობის შინაგან გაფორმებას. კონსტრუქციული ამოცანის გადაწყვეტას, სახელდობრ გუმბათის აგებას შუა ნაგის ცენტრში. ხოლო კვადრატისა და წრეხე გადასვლა ბიზანტიურ არქიტექტურაში მიღწეულია პანდანტეების საშუალებით. შენობის გაფორმებას გარედან ნაკლები ყურადღება ექცეოდა. გუმბათის ნახევრად სფერული თალი ეყრდნობა დაბალ ყელს; იგი ორგანულად უკავშირდება მთავარ ნაგისა და მის აფსიდებს; არა აქვს შენობის გარეგან გა-



24. მცხეთის ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი.

ფორმებაში აქცენტირების მხატვრული ხერხის მნიშვნელობა. ქართულ არქიტექტურაში შენობის გარეგან გაფორმებაში გუმბათს, რომელსაც აქვს წახნაგოვანი ყელი, ენიჭება ძირითადი მნიშვნელობა.

ქართული არქიტექტურა არსებითად განსხვავდება სომხურისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელი შენობის გარეგან მხატვრულ გაფორმებას სათანადო ადგილს ანიჭებს. ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები საერ-

¹ А. В. Кузнецов. Тектоника и конструкция центральных зданий. М., 1951, стр. 120—124.

თოდ უფრო მაღალ პროპორციებს იცავს, ვიდრე სომხური. რომელიც გაცილებით უფრო მძიმე და შედარებით უფრო დაბალი პროპორციების კანონს ექვემდებარება. ქართულ არქიტექტურაში გუმბათი მოთავსებულია შენობის ცენტრში, ან საკურთხევლის აფსიდის მახლობლად. სომხეთში კი პირიქით, გუმბათი უახლოვდება შენობის დასავლეთ ნაწილს.

ჯერაში გადაჭრილია შენობის გარეგნული მასების ორგანულად მთლიანი მხატვრული გაფორმების პრობლემა. განმსაზღვრელ მომენტს კვლავ წარმოადგენს გუმბათი ყელით. მისი პროპორციები და შეფარდება შენობის საერთო მასებთან განსაზღვრავენ ამ ხანის ქართულ ხუროთმოძღვრების მხატვრულ არსს. ამაში მდგომარეობს მისი პრინციპული განსხვავება იმ დროის ბიზანტიური და სომხური ხელოვნებისაგან.

შენობის ძირითადი მასები თითქოს საფეხურებად ეშვება ჯვარის გუმბათის რვაწახნაგოვანი ყელიდან (სურ. 24). გუმბათის ყელი შენობის ცალკე ნაწილებს ერთ ორგანულ მლიანობას ანიჭებს. ჯვრის მკლავები გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე კუთხის კამერები; ისინი ფასადებზე დებულობენ სამწახნაგოვან გაფორმებას. კუთხის კამერები, შეერთებულია ჯვრის მკლავებთან, გარედან გამოყოფილია ბრტყელი ნიშები, როგორც შენობის დამოუკიდებელი ნაწილები და გადახურულია ცალკალთიანი სახურავით.

ტაძრის თითოეული ფასადი სამი ნაწილისაგან შედგება: ცენტრში გამოიყოფა სამწახნაგოვანი აფსიდი, მის აქეთ-იქით კი კუთხის კარის ბრტყელი კედელი, რომელიც ნიშების საშუალებით გადაებმის წახნაგოვან აფსიდს. მეტად საყურადღებოა მხატვრულად დეკორირებული აღმოსავლეთის ფასადი. რომელსაც ხუროთმოძღვარმა განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო. საკურთხევლის აფსიდის წახნაგებზე მოთავსებულია ტაძრის აღმ-

შენებელთა რელიეფები (ტაბ. 30), რომლებიც განაწილებულია ერთიანი კომპოზიციის პრინციპზე და ერთგვარ ტრიპტიქს ქმნის. აღმშენებელთა ფიგურები, გვერდის რელიეფებზე, თითქოს სიმეტრიულად არის მიქცეული შუა რელიეფისაკენ, რომელზედაც წარმოდგენილია ქრისტეს წინაშე მუხლმოდრეკილი სტეფანოს I — ქართლის პატრიარქი (ტაბ. 31). ზემოთ გამოსახულია მფრინავი ანგელოზის ნახევარფიგურა, ამოკვეთილი კოშხიდის მსგავსად გამოწეულ ქვაზე.

ცენტრალური რელიეფის მარჯვნივ გამოსახულია მუხლმოდრეკილი დემეტრე ვპატოსი (ტაბ. 32); მარცხნივ ადრინესე ვპატოსი და მისი ძე სტეფანოს II (ტაბ. 33). ქტიტორების ზემოთ გამოსახულია კომპოზიციის ცენტრისკენ მიმართული ანგელოზები.

ტაძრის სამხრეთ მკლავზე, სარკმლის ზემოთ, გამოსახულია პირველწამებულ სტეფანეს წინაშე მუხლმოდრეკილი ქობულ სტრატეგი (ტაბ. 34).

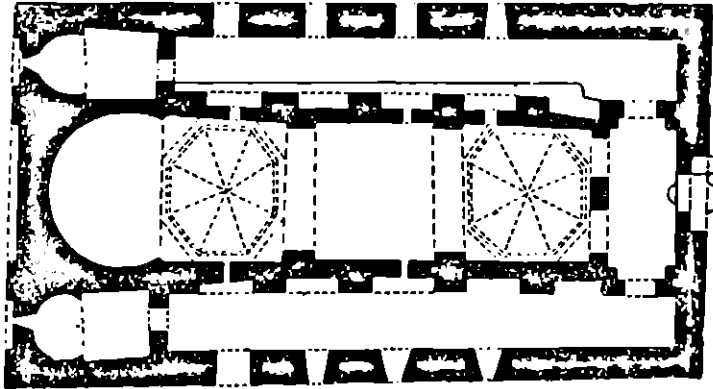
გუმბათის ყელის სამხრეთ წახნაგზე მოთავსებულია შედარებით მცირე ზომის რელიეფი, რომელზედაც გამოსახულია მუხლმოდრეკილი ფიგურა; რელიეფის არეზე წარწერა არ არის. არსებობს აზრა, რომ აქ გამოსახული უნდა იყოს ტაძრის ხუროთმოძღვრის პორტრეტი¹. ტაძარში სამხრეთ შესასვლელის ბალავერზე (ტაბ. 35), მოცემულია „ჯვრის ამალღების“ რელიეფური გამოსახულება, რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული ადრინდელ ქრისტიანულ ხელოვნებაში: მედალიონში მოთავსებულ ტოლმკლავიან ჯვარს ამალღებს ორი მფრინავი ანგელოზი. მხატვარმა, ამ კომპოზიციის ტრადიციული პორიზონტალური სქემა მიუყენა კარისზედა ბალავერს; ანგელოზების ფიგურები შესრულებულია პლასტიკური ხელოვნების მაღალ დონეზე.

მცხეთის ჯვარი ზუსტადაა დათარიღებული ქტიტორთა წარწერებითა და წერილობითი

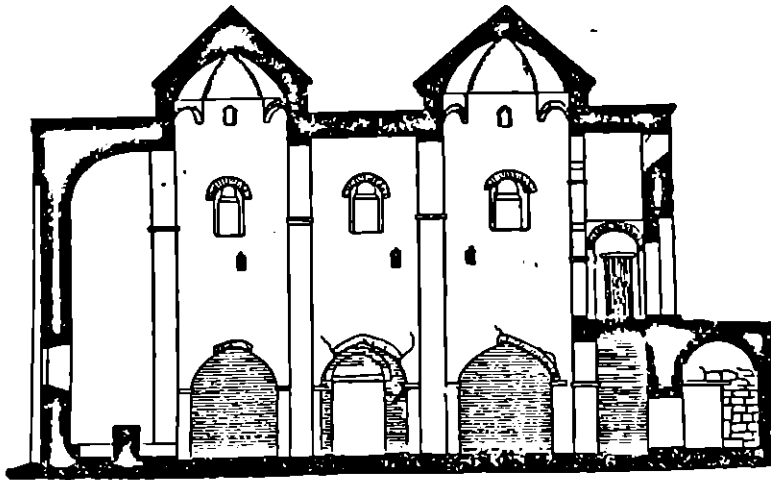
¹ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1936, ნახ. 82.

წყაროებით. მისი აგების დრო განისაზღვრება VI საუკუნის დამლევით და VII საუკუნის დასაწყისით, ე. ი. ეპოქით, რომელიც ემთ-

ხვევა, როგორც სასაანური, ისე ბიზანტიური ხელოვნების აყვავების ხანას.



25. გურჯანის ყველაწმინდა. გეგმა.



26. გურჯანის ყველაწმინდა. გრძივი კრილი.

ჯვარის ტიპის ტაძრები ქართულ ხუროთმოძღვრებაში

ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში ჯვარი განმარტოებით არ დგას. იგი თაოსნობს ქართული ხელოვნების ნაწარმოებთა განსაზღვრულ ჯგუფს. მას ბაძაღდნენ, მეტსაკლებად ზუსტ პირს იღებდნენ არა მხოლოდ VII საუკუნის პირველ ნახევარში, არამედ

გაცილებით გვიანაც. ქართველ ხუროთმოძღვრებს ჯვარის ტაძარი საამშენებლო ხელოვნების ნიმუშად მიიჩნდათ, ისევე როგორც ბიზანტიელი ხუროთმოძღვრებისათვის ამგვარ ნიმუშს წარმოადგენდა კონსტანტინოპოლის სოფიის ტაძარი.

თელავიდან რამდენიმე კილომეტრით დაშორებულ ძველ შუამთაში, აგებული იყო მცხეთის ჯვარის ტიპის მომცრო ტაძარი, თითქმის ოთხჯერ მცირე¹. ხუროთმოძღვარმა რამდენადმე გაამართია ჯვარის საერთო სქემა: გუმბათის ქვედა ტრომპების სამი რიგის რთული სისტემის მაგივრად, იგი დაქმნა ფილდა მათი ორი რიგით; ჯვარის მკლავებს შორის მოთავსებული კამერების ადგილი უჭირავს ნახევარწრიულ ნიშებს, რომელთაც მხოლოდ დეკორატიული მნიშვნელობა აქვთ. ქართული ხუროთმოძღვრების კახეთის განსტობაში მიღებული ტრადიციის თანახმად, ტაძრის კედლები გარედან დეკორატიული დამუშავების გარეშეა დატოვებული. ამ ძეგლში ჯვარის ხუროთმოძღვრების ძირითადი მიღწევები შეფარდებულია ადგილობრივ ტრადიციასთან (რელიეფურ გამოსახულებებისა და ორნამენტების უქონლობა), მაგრამ მასში ვერ ვხედავთ რაიმე ახლის ძიებას.

გორიდან 8 კილომეტრის მანძილზე აგებული ატენის სიონი² ჯვარის თითქმის ზუსტ პირს წარმოადგენს. დამახასიათებელია, რომ ატენს ჯვარის მსგავსად, არა აქვს შესასვლელი დასავლეთის მხრიდან. ჯვარში ეს საესებით გასაგებია, რადგან შენობის დასავლეთი ფასადი ზედ ციციბო კლდეზე გამოდის. ატენში ერთადერთი ხელსაყრელი მისასვლელი ტაძართან სამხრეთის მხრიდანაა შენახული, ხეობიდან, რადგან დასავლეთის მხარე ძველად მთის კლდიდან ფერდობზე აგებული ციხე-სამაგრის ნაგებობით იყო დახურული. VII ს. ატენის ტაძარი სამხრეთის კედელზე მოთავსებული ძველი სომხური წარწერის თანახმად, გადაშენებულია სომეხი ხუროთმოძღვრის თოღოსაკის მიერ IX საუკუნის პირველ ნახევარში³. აღმოსავლეთის კედლის

ერთ-ერთ რელიეფზე, ტაძრის მოდელით ხელში, გამოსახული ქტიტორის ვინაობა მიუთითებს, რომ ტაძარი აგებული ყოფილა ერისთავ სტეფანოზ II მმართველობის დროს⁴.

ტაძრის აღმოსავლეთისა და სამხრეთის კედლები უხეად შემკულია რელიეფებით; ცალკეული გამოსახულება მოთავსებულია აგრეთვე სხვა კედლებზეც.

რელიეფების სტილისტური ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს ეს გამოსახულებანი რამდენიმე ჯგუფად დავყოთ. ზოგი მათგანი, ქვაზე ამოჭრის მანერისა და ფიგურების გადმოცემის სტილის მიხედვით, სომხური ხელოვნების ძეგლებს უახლოვდება, მეორე ჯგუფი კი, უდავოდ, ქართველი ოსტატის მიერაა შესრულებული. ქართულ ჯგუფს ეკუთვნის ორი ირმის სიმბოლური გამოსახულება, რომელიც წყალს სვამს აუზიდან (ჩრდილოეთის შესასვლელ კარის ბალავერზე) და ნადირობის სცენა (ტაძრის დასავლეთ კედელზე), რომელიც სასანური ხელოვნების ძეგლებს მოგვაგონებს. აღმშენებელნი ტაძრის მოდელით ხელში, ფიგურული რელიეფი სამხრეთ აღმოსავლეთ კედლებზე, ჩრდილოეთ ფასადზე გამოსახული სამსონი, რომელიც ღომს ებრძვის და წინასწარმეტყველი ამბაკუმში, რომელიც ანგელოზს მიჰყავს ორმოში მყოფ დანიელთან (დასავლეთ კედელზე), აგრეთვე დავით გარეჯელის მოწაფე ლუკიანე, რომელიც ირემს სწველის, და სამსონის გამოსახულება ღომითურთ (ჩრდილოეთ კედელზე) სომხური ხელოვნების ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს.

მცხეთის ჯვარის არქიტექტურული კომპოზიცია ცნობილია სომხურ ხელოვნებაში. ამ ხანის სომხური ხელოვნების რამდენიმე ძეგლი, პირველი შეხედვით ჯვარს უახლოვ-

¹ М. Ч х и к в а д з е, Архитектура Джвари, М., 1940, стр. 28. рис. 5.

² М. Г. К а л а ш н и к о в, Культурные здания в Цроми и в Аteni, альбом чертежей, Тбилиси, 1927.

³ И. Д ж а в а х и ш в и л и, К вопросу о времени построения грузинского храма в Аteni по вновь обследованным эпиграфическим памятникам, Христианский Восток, I, СПб., 1912, стр. 294—295.

⁴ ლ. მ ე ლ ი კ ს ე თ - ბ ე გ ი, ძველი სომხური ქრესტომათია, თბილისი, 1920, გვ. 112.

⁴ შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, გვ. 178. შეადარეთ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 161.

დება, მაგრამ მათი ახლო შესწავლა გვიჩვენებს, რომ ისინი მხატვრულ ამოცანათა სულ სხვა, სომხური ეროვნული ხუროთმოძღვრების სულისკვეთების შესაბამის გადაწყვეტას იძლევიან. მასალის მხოლოდ ობიექტური შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს განვსახავოთ ქართული და სომხური ხუროთმოძღვრება, გამოვავლინოთ ისტორიული სინამდვილე და სამუდამოდ ავიცილოთ თავიდან ამ საკითხისადმი ანტიმეცნიერული მიდგომა. დ ი უ ბ უ ა დ ე მ ო ნ პ ე რ ე ს ძველ თეორიას, რომელიც უარყოფს ქართული ხუროთმოძღვრების თვითმყოფადობას და მას სომხური ხელოვნების სახესხვაობად სთვლის, ჰყავდა მომხრეები, განსაკუთრებით დასავლეთ ევროპაში (ი. ს ტ რ ი გ ო ე ს კი). ძირითადად ეს თეორია ეყრდნობა ჭვარის ტიპის ქართული და სომხური ძეგლების არსწორ ანალიზს¹.

ჭვარის ტიპის სომხური ხუროთმოძღვრების უძველეს ძეგლებს მიეკუთვნება ავანი, რომელიც ისტორიკოს ს ე ბ ე ო ს ი ს ცნობების თანახმად აგებულია კათალიკოსი ი ო ა ნ ე ს² (ქალკედონისტ-მართლმადიდებლის) მიერ 591—611 წლებში. ტაძრის შიდა სივრცე — რომელსაც გეგმაში ტეტრაკონქის ფორმა აქვს და დამატებითი კუთხის კამერები — მოთავსებულია სწორკუთხედში. ამრიგად, გეგმის ძირითადი სქემა, მისი დანაწევრება მკლავებად კედლის მასივშია დაფარული. სქელი კედლების ბრტყელი ზედაპირი ფარავს შენობის შინაგან კომპოზიციას. ამ გარემოებამ აიძულა სომხური ხუროთმოძღვარი შეემცირობინა სამხრეთ და ჩრდილოეთ აფსიდების სიდიდე.

იგივე პრინციპი უძველეს საფუძვლად სომხური ხუროთმოძღვრების ამ ტიპის მეორე, მატერული თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ძეგლს — წმ. რიფსიმეს ტა-

ძარს ეჩმიაძინის მახლობლად, რომელიც ისტორიკოს ს ე ბ ე ო ს ი ს ცნობით, აგებულია კათალიკოს კ ო მ ი ტ ა ს ი ს³ მიერ 618 წელს. ცენტრალურ-გუმბათოვანი ჭვარის ტიპის შენობის ძირითადი არქიტექტურული ფორმები დაფარულია აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ წაგრძელებულ სწორკუთხედ გეგმაზე ნაგები კედლების სისქეში; ფასადების კედლის სწორ ზედაპირს ღრმა ნიშები არლევენ. ისინი ტეტრაკონქის აფსიდებს გამოყოფენ მკლავებს შორის შექმნილი გვერდის კამერებისაგან. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის აფსიდები გაცილებით მცირეა, ვიდრე აღმოსავლეთისა და დასავლეთის. ორივე ძეგლი თავისი მხატვრული თავისებურებით მკვეთრად განსხვავდება მცხეთის ჭვარისაგან. ეს განსხვავება იმდენად დიდია, რომ ლაპარაკიც არ შეიძლება ქართულ-სომხური არქიტექტურის გენეტიკური ურთიერთობის შესახებ. რაც შეეხება იმგეარ შენობებს, როგორცაა აღნიშნული, თარგმანჩაყი და სხვ., ისინი უმეტეს შემთხვევაში წარმოადგენენ აღრინდელი ძეგლების შედარებით გვიანდელ განმეორებას და ნაკლებ მაჩვენებელნი არიან მხატვრულ-ისტორიული ანალიზისათვის.

უფრო ნაკლები საერთო აქვთ ქართული ხუროთმოძღვრების ჭვარის ტიპის ძეგლებს ბიზანტიურ ძეგლებთან. ქართული ხელოვნების აყვავების ხანა ემთხვევა ბიზანტიური ხელოვნების აყვავების ხანას — იუსტინიანე კეისრის მმართველობის დროს. ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების ცენტრალური ძეგლი — წმ. სოფიის ტაძარი — წარმოადგენდა ბიზანტიის იმპერატორის სამეფო კარის ეკლესიას და კონსტანტინოპოლის პატრიარქის მთავარ სამლოცველოს. ამ ნაგებობის მხატვრული და არქიტექტურულ-კონსტრუქციული ანალიზი ადგენს ორი ტრადიციის შერწყმას: ელინისტურ-რომაულს, რომელიც გამო-

¹ Р. Я. Агабабян, Композиция купольных сооружений Грузии и Армении, Ереван, 1950.

² Ст. Малхасянц, История епископа Себеоса, Ереван, 1939, гл. XXXI, стр. 68.

³ И. А. Орбели, Шесть армянских надписей VII—X вв., Христианский Восток, т. III, II, 1914, стр. 72—75.

სახულია შენობის ბაზილიკურ მონაცემებში, და აღმოსავლეთისას, რომელსაც ახასიათებს შენობის ცენტრში, კვადრატულ ფუძეზე მოთავსებული გუმბათი. ნ. ბ რ უ ნ ი ს¹ მხატვრული გამოთქმით, აია-სოფიის ხუროთმოძღვრებაში, თრალესელმა ანთიმოზმა და მალეთელმა ისიდორემ, მაქსენციის ბაზილიკის ტიპის შენობაზე პანთეონის გუმბათი აღმართეს. სოფიის ხუროთმოძღვართა გენიალურ იდეას შეადგენდა ტაძრის შენობის ცენტრალური კვადრატის ორი მომიჯნავე განყოფილების გადახურვა ნახევარგუმბათებით, რომელთაგან — თითოეული თავისთავად გარშემორტყმულია მცირე ზომის ნახევარგუმბათებით. ამით მიღწეულია შინაგანი სივრცის სრული ერთიანობა, რადგან შენობის ცენტრში მოთავსებული გუმბათი ბატონობს ორ ნახევარგუმბათზე.

მაგრამ ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების ამ უღიადესი ნაწარმოების ყველა დადებით მხარეებთან ერთად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ აია-სოფიაში სათანადოდ არ არის გადაჭრილი შენობის ფასადებისა და საერთოდ გარეგნული მასის გაფორმების პრობლემა. მცხეთის ჯვარში კი შენობის შინაგანი გაფორმება განუწყვეტლად დაკავშირებულია მის გარეგნულ სახესთან; ამ შენობის მხატვრულად სრულქმნილი კედლები გამოირჩევა იმ დროის ხუროთმოძღვრების საერთო ფონზე. ამ ძეგლების მაგალითზე ცხადად ჩანს

დრმა პრინციული განსხვავება ბიზანტიურსა და ქართულ ხუროთმოძღვრებას შორის.

ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლების ისტორიული და მხატვრული ანალიზი საკვებით უარყოფს არამეცნიერულ თეორიას იმის შესახებ, რომ ყველა იმ ხალხის ხელოვნება, რომელმაც მართლმადიდებლობა მიიღო, არსებითად წარმოადგენს ბიზანტიურ ხელოვნებას, უკეთეს შემთხვევაში, რაიმე „პროვინციული“ თავისებურებით².

აგრეთვე უნიადაგოა უფრო ახალი თეორია, სირიული ხუროთმოძღვრების გავლენა ქართულ ხუროთმოძღვრებაზე. ეს გავლენა არ აცდა წმინდა გარეგნულ ხერხებს, როგორც მაგალითად, თლილი ქვის ხმარება, ცალკეული, საერთოდ, დეკორატიული მოტივების გამოყენება და სხვ. მაგრამ აქაც დიდ განსხვავებას აქვს ადგილი. იმ დროს, როდესაც სირიულ ხუროთმოძღვრებაში ძირითად სააშენებლო მასალად გამოყენებულია მუქი ბაზალტი, ქართული ხუროთმოძღვრების საყვარელ მასალას, საუკუნეთა მანძილზე, წარმოადგენს გლუვად თლილი კირქვა, ან ბაი და თბილი ტონების ქვიშაქვა. საქართველოში უძველესი დროიდან აშენებდნენ ქვით მოპირკეთებულ თაღებს და ბეტონის კედლებს, სირიაში კი უმთავრესად გავრცელებულია დიდი მთლიანი ქვის ფილებით გადახურვა.

წოომი, როგორც ახალი ეტაპი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიულ განვითარებაში

ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარება არ შეჩერებულა მცხეთის ჯვარის ტიპზე. სივრცის შინაგანი გაფორმების პრობლემის გადაწყვეტა დაიწყო გუმბათის დადგმით

შენობის ცენტრალურ ნაწილში, განსაკუთრებით გამოყოფილ სვეტებზე. ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ეს ეტაპი (გ. ნ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი მ ა ს უ წ ო დ ე ბ ს მ ე ო -

¹ Н. Н. Брунов, Очерки по истории архитектуры, т. II, М.—Л., 1935, стр. 435.

² Г. Н. Чубинашвили, и Н. И. Северов, Пути развития грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936, стр. 35.

რეს) წარმოდგენილია წრომის ტაძრით, რომელიც აგებულია 626 და 634/5 წლებში ერასმთავრის სტეფანოზ II მიერ.

საქართველოს გუმბათოვანი ტაძრების წინამორბედ ნაგებობათა მსგავსად, შენობას გეგმაში ტოლმკლავიანი ჯვრის ფორმა აქვს. აღმოსავლეთის მკლავს ერთვის საკურთხეველის აფსიდი, დასავლეთისას -- ნარტექსი ღია პატრონიკენებით. შენობის ცენტრში მოთავსებულია გუმბათი; კუთხეებში აგებულია ცალკე კამერები, რომლებიც ჯვარედინი თაღებით არიან გადახურული და გარედან გამოწეულია. სიერცე, გუმბათის ქვემოთ ოთხივე საყრდენი სვეტის უკან, გამოყოფილია სწორკუთხედი კამარებით და ჯვარედინი თაღით არის გადახურული.

გუმბათის ყელს რვაწახნაგოვანი ფორმა ჰქონდა, მაგრამ უკვე ძველადვე ჩამოქცეულა და შუა საუკუნეებში შეცვლილი ყოფილა აგურის გუმბათით, რომელიც ამჟამად აგრეთვე ჩამოქცეულია; დიდი ხნის წინ, ამ დაშენებული გუმბათისაგან, როგორც ეს აღნიშნულია მ. კალაშნიკოვი¹ ანაზომში და ფოტოსურათებით, ჯერ კიდევ 1940 წლის მიწისძვრამდე შემორჩენილი იყო ერთი სარკმელწოროსი კედელი. ადრინდელი გუმბათის ქვედა სარტყელის გამოკვლევამ გამოავლენა, რომ გუმბათის ყელს რვაწახნაგოვანი ფორმა ჰქონდა. გადასვლა ფუძის კვადრატულად გუმბათის ყელზე შესრულებული იყო ტრომპების სისტემის გამოყენებით. წრომში, ისევე როგორც ჯვარში, გუმბათი განმსაზღვრელ ელემენტს წარმოადგენს, რადგან არქიტექტურული ნაგებობის ყველა ნაწილი მოცემულია მისი ფორმისა და ზომის გათვალისწინებით. შენობის გარეგანი ფორმა მკაფიოდ გადმოსცემს მის შინაგან დანაწევრებასა და გეგმას (ტაბ. 38, 39). ჯვრის ოთხივე მკლავი გადახურულია ორკალთიანი სახურავით, კუთხის კამერები კი ცალკალთიანით.

ყველა ფასადი შეესაბამება შენობის შინაგან დანაწევრებას; მხატვრული თვალსაზრისით ყველა მათგანი სავსებით დამთავრებულია, განსაკუთრებით ეურაილებსა და ხურებს აღმოსავლეთი ფასადის გაფორმებას ხერხი. ქართულ ხუროთმოძღვრებაში აქ პირველად გამოყენებულია ღრმა სამკუთხედი ნიშების მოტივი, რომელიც კედლების სისქეში დაფარული საკურთხეველის აფსიდს გამოჰყოფს გვერდითი ნაწილებისაგან. აღმოსავლეთის ფასადის ორივე ღრმა ნიში გაერთიანებულია მათ შორის მოთავსებული მესამე ბრტყელი ნიშით და კედლის წყობაში დატანებული კამერებით. ღრმა ნიშებში დაყენებულია ნახევარსვეტები, რომლებზედაც, როგორც ჩანს, სკულპტურული ფიგურები ყოფილა დადგმული. აღმოსავლეთის ფასადის დაწვრილებითი ანალიზი მოცემული აქვს გ. ჩუბინაშვილს მონოგრაფიაში წრომის შესახებ. ადარებს რა ამ ტაძარს სირიული არქიტექტურის ძეგლებს (ტურმანანი, ბანქუზა და სხვ.), მკვლევარი მიდის დასკვნამდე, რომ წრომის ხუროთმოძღვარმა აღმოსავლეთის ფასადის გაფორმების პრობლემის ფრიად თავისებურად გადაწყვეტა მოგვცა, რომელმაც მეტად დიდი მნიშვნელობა მიიპოვა შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში და პარალელები ჰქონდა სომხეთშიც.

სხვადასხვაგვარადაა გაფორმებული წრომის დასავლეთის ფასადი: გლუვი კედლის მთლიანი ზედაპირი ჭეშმარიტი მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

წრომის ტაძრის დეკორაციული პრინციპი სრულებით ეწინააღმდეგება ჯვრის დეკორაციულ პრინციპს. ხუროთმოძღვარი თავდაპირველად სარგებლობს მხოლოდ ორნამენტული დეკორით და სრულიად არ ხმარობს ფიგურულ რელიეფებს.

ამრიგად, წრომის კონსტრუქციაში, სადაც გუმბათი მოთავსებულია ოთხ. შენობის ცენტრში

¹ Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 35.

² М. Г. Калашников, *Центральнокупольные культовые здания в Цромии и Атеши*, Тб., 1927, табл. IV, VI.

G. Tschubinaschwili, *Georgische Baukunst*, B. II, Tiflis, 1931.

ტრში განსაკუთრებით გამოყოფილ სვეტზე, აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადების გაფორმებაში, და ნაწილობრივ, ორნამენტული სამკაულის გამოყენებას პრინციპში, ჩვენ ვხედავთ იმ ელემენტებს, რომლებიც საფუძვლად დაედო შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის განვითარებას.

უნდა აღნიშნოთ, რომ სომხეთში ამავე ხანაში იგება შენობები, რომლებიც გვემით წრომის მსგავსია, მაგრამ ამასთანავე მათში დატულია ეროვნული სტილის ნიშნები. მათ შორის განსაკუთრებით საყურადღებოა წმ. გაიანეს (630—636), ბაგაენის (631—639), მრენის (639—640) და ოძუნის (VII ს.) ტაძრები. აღნიშნული ძეგლების დეტალური შედარება წრომთან შემდეგ დაკვირვებას გვაძლევს: არც ერთ მათგანში არ არის გამოყენებული აღმოსავლეთის ფასადის შემკობა ღრმა ნიშებით, რაც ახასიათებს წრომს. სომხეთის ძეგლებში მნიშვნელოვნად შემცირებულია გუმბათის დიამეტრი, და გვერდის კედლები გაცილებით მეტადაა დაშორებული გუმბათის ქვეშა კვადრატისაგან, ვიდრე წრომში. აღნიშნული ცვლილებები გამოწვეულია, უდავოდ, კონსტრუქციული ხასიათის მოსაზრებებით, სურვილებით მეტი სიმტკიცე მიე-

ცათ გუმბათის ნაგებობისათვის. პატრონიკენის უქონლობა ტაძრის დასავლეთ ნაწილში, რაც დამახასიათებელია სომხური ძეგლებისათვის, სივრცის გაფორმების სულ სხვა სისტემას ქმნის, ვიდრე წრომში. სომხური ხელოვნების ძველი ტრადიციის თანახმად, ყველა ზემოჩამოთვლილი შენობების ფასადები მოთავსებულია სწორკუთხედის კედლების სისქეში და ფასადზე არ არსებობს სპეციალური ნიშები, ქართულ არქიტექტურას რომ ახასიათებს. ყველა სომხურ ეკლესიაში გუმბათი მოთავსებულია არა შენობის ცენტრში, არამედ უფრო ახლო, მის დასავლეთ ნაწილთან, რაც სომხური ხუროთმოძღვრების მტკიცე, მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას შეადგენს.

VII საუკუნის პირველ ნახევარში, ქართულ ხუროთმოძღვრებაში გამოჩნდა ტეტრაკონქის ახალი ტიპი, რომელშიაც გაერთიანებულია გუმბათოვან ნაგებობათა პირველი და მეორე ჯგუფის ცალკეული ელემენტი. სამწუხაროდ, ამ ტიპის შენობათა უმრავლესობა დანგრეულია, ზოგი მათგანი ამჟამად საბჭოთა კავშირის მიღმა მოყოლილი და თითქმის მიუდგომელია დეტალური გამოკვლევისათვის (იშხანი, ბანა).

იშხანი ისტორიულ-მხატვრული თვალსაზრისით

ამ ჯგუფის უძველეს, ზუსტად დათარიღებულ ძეგლთა რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს იშხანი. ეს ტაძარი აგებულია VII საუკუნის 30-იან წლებში ეპისკოპოს ნერსესის მიერ, რომელიც წარმოშობით იყო სომეხი, რწმენით კი ქალკედონისტი (მართლმადიდებელი); შემდეგში ის განწესებულ იქნა სომხეთის კათალიკოსად და ცნობილია ნერსეს III აღმნიშვნელის სახელით. ტაძარი მრავალჯონის არის გადაკეთებული. IX ს. პირველ ნახევარში არაბთა დარბევის შემდეგ, იგი განაახ-

ლა გრიგოლ ხანძთელის თანამოღვაწემ ქართველმა საბამ, ანუ საბამან. 1032 წელს, ბაგრატ IV დროს, იგი კვლავ იქნა განახლებული და მოპირკეთებული. პირვანდელი ნაგებობიდან შენახულია საკურთხევლის აფსიდი, რომელიც სვეტებზეა დაყრდნობილი (ტაბ. 44). 1917 წელს ე. თაყაიშვილის ხელმძღვანელობით მოწყობილ საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ექსპედიციის მიერ შეკრებილი მასალების თანახმად¹, საბანის მიერ აგებული

¹ Е. Такайшвилл, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 22—54.

ტაძარი წარმოადგენს ჯერული ტიპის ნაგებობას, დაგრძელებული დასაყვების მქონე, შენობის ცენტრში აღმართულია გუმბათი, რომელიც ოთხ განცალკევებულ სვეტზეა დაყრდნობილი. გადასვლა ფუძის კვადრატისგან გუმბათზე შესრულებულია კოვზისმაგვარი ტრომპების საშუალებით. იშხანის პირვანდელი ფორმის შესახებ ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ემპირიის მახლობლად არსებული ზვარტნოის ნანგრევების მიხედვით, რომელიც აგრეთვე აშენებული იყო იმავე წერსეს III მიერ 652—661 წლებში. არქიტექტურული ნაგებობის ეს ტიპი განმეორებული იყო მეფე გაგიას მიერ წმ. გრიგოლის ტაძარში (1001), საქართველოში კი X ს. დასაწყისში (არა უგვიანეს 925 წ.) ბანაში. გეგმით ყველა ეს შენობა წარმოადგენს უზარმაზარი სიდიდის ტეტრაკონქს, რომელსაც მრგვალი დერეფნის მსგავსი გარშემოსავლელი აქვს, რაც საქირო იყო მთელი კონსტანტინოპოლის სიმყარის შესაქმნელად. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული ძეგლები არა ერთხელ იყო შედარებული ბიზანტიის და სირიის ტაძრებთან. მაგრამ გენეტიკური დამოკიდებულების დამყარება ბიზანტიურ-სირიულ არქიტექტურასა და ქართულ, სომხურ ძეგლებს შორის, მიუხედავად ცალკეული ელემენტის მსგავსებისა, შეუძლებელია.

საქართველოსა და სომხეთის არქიტექტურულ ნაგებობებს საფუძვლად უდევს წრეში ჩაწერილი ტეტრაკონქი, რომელიც გენეტიკურადაა დაკავშირებული აღმოსავლური ხანის ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძრის კომპოზიციასთან. ბიზანტიური ძეგლების ცენტრალურ ნაწილს კი სწორკუთხედში ჩაწერილი ოქტოგონური ფორმა აქვს, სვეტებზე მოთავსებული ექსცედრებით, საყურთხევის წინ წამოწეული მრავალწახნაგოვანი აფ-

სილით (სერგისა და ბაქის ტაძარი კონსტანტინოპოლში ან წმ. ეკატლის ოქტოგონი რავენაში). ძველი ტაძარი სოფ. ლეკოში (აზერბაიჯანის სსრ) წარმოადგენს ე. წ. „ცენტრული გეგმის“ ოთხკონქიან ნაგებობას, რომელიც მოთავსებულია წრეში. ტაძრის გარეგნული მოხაზულობა გვაძლევს როგორც აღნიშნეთ, წრეს, რომლის დიამეტრი 22 მეტრს უდრის. შენობის ცენტრში მოთავსებულია ოთხი დიდი ბურჯი, რომელთაც უჭირავთ გუმბათის მთელი კონსტრუქცია. ბურჯებს შორის მოთავსებულია სამ-სამი სვეტი ნახეარწრეში ისე, რომ ოთხივე მხრიდან ბურჯებს შორის იქმნება ექსცედრა, ზემოდან კონქით გადახურული. თითოეული ბურჯის უკან მოთავსებულია დამატებითი სვეტი, რომელიც ამაგრებს ზედა სართულის კედლებს. აღმოსავლეთიდან შენობის მრგვალ კედელზე მიშენებულია ცალკე კამერები — სამკვეთლო და სალარო.

ტაძარი აგებულია რიყის ქვისაგან, რომელიც წარმოადგენს ძირითად საშენ მასალას. საძირკვლის წყობაში, კარის არქიტრაველ გადახურვასა, პორტალების და პილასტრების წყობაში გამოყენებულია კირქვა. სვეტები და ბურჯები აგებულია აგურისაგან. ტაძრის ნაგებობა ეკუთვნის ტეტრაკონქის ტიპს, რომლის ქვემო ნაწილი გაფორმებულია ექსცედრის სახით, სადაც გუმბათი ეყრდნობა ოთხ დიდ ბურჯს, ხოლო შენობის შინაგანი კომპოზიცია მოთავსებულია წრეში. ერთი სიტყვით, შერწყმულია ტეტრაკონქი და სამსართულიანი როტონდა, გადახურული გუმბათით. წერილობით წყაროებში არ მოიპოვება ტაძრის აგების თარიღი.

ქ რ ო ფ უ ტ ი ს გათხრები 1937 წ. ბოსრაში¹, ალუპოს მთაყარი ტაძრისა², სირიის არქიტექტურის³ სხვა მონათესავე ძეგლების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადვი-

¹ I. W. Growfoot, Churches at Bosra and Samaria-Sebasleh British School of Arch. in Jerusalem, Supp. Paper, IV, 1937.

² M. Ecochard, Note sur un édifice chrétien d'Alep, Syria t. XXVII. troisième et quatrième fascicules, P. 1950, p. 270—283.

³ J. Lasus, Sanctuaires chrétiens de Syrie. P. 1947, p. 150—160.

S. Iuyeri, Le rôle de l'art de la Syrie et de la Mésopotamie à l'époque byzantine, Syria XIV, P. 1933, p. 56—70.

ნოთ, რომ საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის (კავკასიის, ალბანეთის) არქიტექტურას არავითარი უშუალო კავშირი არ ჰქონდა სირიის არქიტექტურასთან. შედარებითი ანალიზი იშხანის ტაძრის ძველი ნაწილისა (VII ს. პირველი ნახევარი), ბანას (925 წ.), ზეარტოცის (645—660 წ.). გაგიკ მეფის ტაძრისა (1001 წ.) ანისში და სირიის ხუროთმოძღვრების ძეგლებისა: პოსრის კათედრალის (612—613.), ალეპოს მთავარი ტაძრის (V ს.), ბიზანტიური არქიტექტურის: სერგის და ბაკხის ტაძრის (527 წ.) კონსტანტინოპოლში, ვიტალის სახელობის ტაძრისა (525—534) რავენაში და სხვ., საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ დასახელებული ძეგლების არქიტექტურული იდეის წარმოშობის ერთი ცენტრი ისტორიულად არ არსებობდა. განსხვავება მათ შორის იმდენად დიდი და არსებითია, რომ ჩვენ საშუალება გვეძლევა დავასკვნათ, რომ ეს იდეა წარმოიშვა ერთდროულად აღმოსავლეთ ქვეყნებში დასავლეთ ქვეყნებისაგან სავსებით დამოუკიდებლად, მით უფრო რომ დასავლეთ ქვეყნებსა და ბიზანტიაში, ცენტრალური ტიპის ნაგებობაში, კონსტრუქციული იდეა გუმბათის დაყრდნობისა სულ სხვანაირად არის გადაწყვეტილი. არქიტექტურული თემა აღმოსავლეთ ქვეყნების ხუროთმოძღვრებაში — წრეში მოთავსებული ტეტრაკონქი, ოთხ ბურჯზე დამყარებული გუმბათით, თითქმის ერთდროულად დამუშავდა საქართველოს, სომხეთისა და ძველი ალბანეთის ხელოვნებაში სავსებით დამოუკიდებლად, ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციის მიხედვით, სირიული არქიტექტურის უშუალო გავლენის გარეშე. მიუხედავად

ხსენებული ქვეყნების მუდმივი კულტურული ურთიერთობისა, ქართული, სომხური და ალბანური ხუროთმოძღვრების სკოლები დამოუკიდებლად ვითარდებოდნენ საუკუნეების განმავლობაში შემუშავებული მხატვრული ტრადიციების საფუძველზე¹.

ქართული ხუროთმოძღვრების ზემოგანხილული სამი ეტაპი ქართული ხელოვნების აყვავების ბრწინვალე მასკენებელს წარმოადგენს. აყვავების ხანა უეცრად შეწყდა, წინა აზიაში ახალი ძალის — არაბების გამოჩენის გამო. არაბების შემოსევამ დაამხო სასანური ირანის მძლავრი მონარქია. ბიზანტია, რომელმაც განიცადა არაბ დამპყრობელთა ლაშქრობის მძიმე შედეგები, შერყეული იყო შინაგანი უთანხმოებით. ბიზანტიაში, ისევე როგორც ირანში, დიდი ხნით ჩაკედა ხელოვნება. საქართველო და მისი მეზობელი სომხეთი VII საუკუნის შუა წლებში დამორჩილა არაბთა ბატონობას და VIII საუკუნის დამლევადან საქართველო ემორჩილება არაბეთის ხალიფას ნაცელის ძალაუფლებას, საქართველოს დედაქალაქი თბილისი არაბთა ამირას რეზიდენციად გადაიქცა, ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიული პირობები ძირ-ფესვიანად შეიცვალა.

VII საუკუნის მეორე ნახევარში არაბებმა გასაოცარი სისწრაფით შექმნეს უდიდესი სახელმწიფო, რომლის გეოგრაფიულ საზღვრებში შედიოდა: ირანი, ამიერკავკასიის დიდი ნაწილი, სირია, პალესტინა, ეგვიპტე, აფრიკის სანაპირო მაროკოს საზღვრამდე; ხოლო VIII საუკუნის პირველ მესამედში არაბებმა დაიპყრეს პირანიის ნახევარკუნძული და ინდოეთის ჩრდილო-დასავლეთის დიდი

¹ ლეკიოს ტაძრის გამოცხადება ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლად, დაუსაბუთებლად მიმაჩნია. ლეკიოს ტაძრის საერთო აქვს კახეთის არქიტექტურულ ძეგლებთან მხოლოდ ერთი და იგივე საშენი მასალის გამოყენებაში: რიყის ქვს, აგურის ფართო გამოყენება, როგორც ძირითადი საშენი მასალის, კირქვის ფილების გამოყენება შენობის საძირკელისა, არქიტრავული გადახურვის წყობაში და სხვ. კახეთის ტერიტორიაზე ანალოგიური ძეგლი ჩერჩერობით აღმოჩენილი არ არის. მხოლოდ ძველი საქართველოს შიწა-წყალზე, სახელდობრ, ტაოს მხარეში მოიპოვება მსგავსი ძეგლები (იშხანის საკურთხეველი, ბანა), მაგრამ ლეკიოთი ხსენებული ძეგლებისაგან არსებითად განსხვავდება. ამრგად, ჩვენ გვაქვს უფლება ეს ძეგლი, რომელიც იმყოფება ძველი იბერიისა და ალბანეთის საზოგადოებაზე, ჩავთვალოთ ალბანეთის ხელოვნების ნაწარმოებად, რომელსაც ქართული და სომხური ისტორიული წყაროების მიხედვით, დიდი წარსული და მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია ჰქონდა.

ნაწილი. მსოფლიო მნიშვნელობის სავაჭრო გზები გადავიდა არაბთა ცენტრალიზებული სახელმწიფოს ხელში. უდიდესი სახელმწიფოს ეკონომიური საფუძვლის განმტკიცების შედეგად, არაბთა სახელმწიფოს მთავარ ცენტრებში გასაოცარი წარმატებით განვითარდა მეცნიერება, ხელოვნება, მწერლობის მრავალი დარგი. განსაკუთრებით გეოგრაფიული ლიტერატურა და ისტორიოგრაფია.

არაბული კულტურის გავლენა იმდენად ძლიერი იყო, რომ მრავალი ქვეყნის კულტურა არსებითად შეიცვალა და განვითარდა ახალი რელიგიური მოძღვრების უშუალო ზეგავლენით. ისეთი დიდი და ძლიერი ქვეყანა, როგორც იყო სასანიანთა ირანი, ძირფესვი-

ნად იცელის ისტორიული განვითარებას გეზს: მაზდეანობას ცელის მუჰამედის სარწმუნოება, ფალაურ დამწერლობას არაბული, დიდ ძეგლებს აქვს ადგილი მწერლობისა და სახვითი ხელოვნებას განვითარების სფეროში.

ისტორიული წყაროების ცნობით, არაბთა ხელისუფლების წარმომადგენელნი საქართველოში დებულობდნენ სათანადო ზომებს. გავერცელებინათ ძალით თავიანთი სარწმუნოება, მაგრამ ამოდ. ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი კულტურა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ მისი განვითარების გეზი იგივე დარჩა.

კედლის მხატვრობა და მოზაიკა

საქართველოს ტერიტორიაზე ჯერჯერობით არ არის აღმოჩენილი იმ ტიპის კედლის მხატვრობა, რომელიც ცნობილია რომის კატაკომბების, შავი ზღვის ჩრდილო სანაპიროების, პალმირის და ანტიკური კულტურის სხვა ცენტრებში, სადაც, მიუხედავად ქრისტიანული თემების შეტანის ცდისა, იმდენად ძლიერია ანტიკური ხელოვნების ტრადიციები, რომ ზოგი მკვლევარი მართებულად აღნიშნავს მათ ტერმინით „ქრისტიანული ანტიკა“. მხოლოდ უფლისციხეში არის დაცული ერთი დარბაზი, რომელსაც ანტიკური სტილის მხატვრობის კვალი ეტყობა. საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების პირობები სულ სხვა იყო, ვიდრე დასავლეთში და მცირე აზიის ელინისტურ ქვეყნებსა და ბიზანტიაში. როგორც ჩანს, ადრეული ხანის რელიგიური მხატვრობის ძეგლები საქართველოში არ არსებობდა. ამაზე

მიუთითებს, სხვათა შორის, ის ფაქტიც, რომ VI საუკუნის დამლევამდე აღმოსავლეთ საქართველოში გაბატონებული იყო მონოფიზიტური მოძღვრება, ქართული ეკლესია იერარქიული და დოგმატიკური თვალსაზრისით განცალკევებული იყო ბიზანტიური ეკლესიისაგან, კონსტანტინოპოლის პატრიარქის უშუალო გავლენის სფეროში არ შედიოდა. მონოფიზიტური ეკლესია ერიდებოდა ტაძრების შინაგანი სივრცის შემკობას მოზაიკით ან ფრესკით. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ სომხური არქიტექტურის ძეგლების უმრავლესობა მოკლებულია ადრინდელ კედლის მხატვრობას. მხატვრობა შემონახულია სომხური არქიტექტურის მხოლოდ იმ ძეგლზე, რომელიც ეყუთვნოდა ქალკედონის ტებს¹, ე. ი. მონოფიზიტური მოძღვრების მოწინააღმდეგეებს, ბიზანტიური ორიენტა-

¹ სომეხი ისტორიკოსი ასოლიკი (Всеобщая история, пер. Эмиша, М., 1864, стр. 126) მოგვითხრობს, რომ კათოლიკოსი ეპიპანი (965—570) გადაყენებული იყო და გაძევებულ იქნა ახტაშაზში იმის გამო, რომ დაიწყო ეკლესიების შემკობა საქართველოდან შემოტანილი კანკელებითა და ხატებით. საყურადღებო ცნობებს ვეცნობით ქალკედონისტური მოძრაობის შესახებ საქართველოსა და სომხეთში აკადემიკოს ნ. ი. მარის გამოკვლევაში—Архазуи, моилгольское иазвание христиан, Византийский Временник, т. XXII, СПб., 1906, стр. 1—68.

ციის მომხრეებს რელიგიური რწმენის სფეროში (მაგალითად, ტაგრან პონენცის ეკლესია ანისში, ახპატი და სხვ.).

კედლის მხატვრობა სომხეთში ვითარდება XII—XIII საუკუნეებში, როდესაც ტერიტორიის მნიშვნელოვანი ნაწილი დედაქალაქ ანისითურთ საქართველოს სამეფოს შემადგენლობაში შედის. ქალკედონისტებს მხარს უჭერს საქართველოს ხელისუფლება, რომელიც კიდევაც ცდილობს, მართალია, უშედეგოდ, გაერთიანოს ქართული და სომხური ეკლესიები. სომხურ ქალკედონისტურ მხატვრობაში ქართველ წმიდანთა და მათი ცხოვრების სიუჟეტების გამოსახვა, ქართული წარწერების არსებობა, როგორც ცალკეული ფიგურის მახლობლად, ისე „ცხორებათა“ კომპოზიციებში, ბერძნული წარწერების თითქმის სრულ უქონლობასთან ერთად, და აგრეთვე მათი სტილისტური სიახლოვე ქართულ კედლის მხატვრობასთან, მოწმობს ქართული და სომხური ხელოვნების მჭიდრო ურთიერთობას მონუმენტური მხატვრობის სფეროში.

კედლის მხატვრობა განვითარდა სომხეთში განსაკუთრებით XII—XIII საუკუნეებში, როდესაც სომხეთის ტერიტორიის დიდი ნაწილი და დედაქალაქი ანისი საქართველოს მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდა. საქართველოს ხელისუფლების მიერ, საქართველოსა და სომხეთის ეკლესიებს შორის კრებას დადგენილებათა მომხრეებს; გარკვეულ ნაბიჯი იყო გადადგმული საქართველოს ხელისუფლების მიერ, საქართველოსა და სომხეთის ეკლესიებს შორის გაერთიანების განხორციელებისათვის, მაგრამ ეს ცდა უნაყოფო აღმოჩნდა. ქალკედონისტური მიმართულების სომხურ საეკლესიო მხატვრობაში ცნობილია ქართველ წმიდანთა და მათი ცხოვრების თემების გამოსახულებანი; განმარტებითი წარწერები აღნიშნულ ძეგლებზე შესრულებულია ქართულ ენაზე, ბერძნული წარწერები კი გვხვდება გამოწკლისის სახით; შესრულების მანერა და სტილის ძირითადი ნიშნები ადასტურებს ამ ჯგუფის კედლის მხატვრობის ძეგლების მჭიდრო კავშირს ქარ-

თული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებთან. ქრისტიანული მოძღვრება დასავლეთ საქართველოში გავრცელდა და დამკვიდრდა პირველ საუკუნეებში (ახ. წ-ით), შავი ზღვის სანაპიროზე მდებარე ახალშენებში, რომლებიც ერთ დროს რომაელებსა და ბიზანტიელებს ეკუთვნოდნენ. ცნობილია, რომ პირველ საეკლესიო კრებას ნიკეაში (325 წ.) დაესწრო ბიჭვინთის ეპარქიის წარმომადგენელი და ხელო მოაწერა სათანადო აქტებს. ცნობილია აგრეთვე, რომ ხსენებული ეპარქია და ტრაპიზონის ეპარქია შედიოდნენ კესარიის სამიტროპოლიტოში.

ბიჭვინთის ტერიტორიაზე, საქართველოს მეცნაურებთან აკადემიის ივ. ჭავჭავაძის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ 1952 და 1954 წლებში, აღმოჩენილი იყო ძველი სამნავიანი ბაზილიკის ნანგრევები, რომელიც მიეკუთვნება IV საუკუნის მეორე ნახევარს. ძველი ტაძარი წარმოდგენდა სამნავიან ბაზილიკურ ნაგებობას, რომელსაც აღმოსავლეთის მხრიდან მიშენებული ჰქონდა ხუთწახნაგოვანი აფსიდი; დასავლეთის მხრიდან მიშენებული ყოფილა დიდი მოცულობის ნარტექსი — კარიბჭე. გათხრების დროს ნაპოვნია მრგვალი ფორმის მარმარილოს სვეტების ფრაგმენტები. ტაძარი მრავალჯერ ყოფილა დასაგროვებული და აღდგენილი საუკუნეების მანძილზე სხვადასხვა დროს. ტაძრის იატაკი ძველად დაფარული ყოფილა მოზაიკური მხატვრობით, რომელიც შედარებით კარგად დაცულია საკურთხევლის აფსიდსა და კარიბჭეში. ცალკეული ფრაგმენტი შენახულია სხვადასხვა ადგილას. მოზაიკურ იატაკს ამჟამად უჭირავს 27 კვ. მეტრი (იხ. ტაბ. 36, 37).

მოზაიკური მხატვრობის შესწავლის შედეგად ირკვევა, რომ იგი სტილის მიხედვით სავსებით განსხვავდება ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროზე დაცული მოზაიკური მხატვრობის ძეგლებისაგან. საკურთხევლის აფსიდში დაცულია, როგორც აღნიშნეთ, მოზაიკური მხატვრობის შედარებით უფრო დიდი ფრაგ-

მენტო, კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებულია დიდი ზომის მონოგრამა ე. წ. ქრიზმა — შემკული ალფა და ომეგას გამოსახულებით. ქრიზმის ორივე მხარეს ამშვენებს აკანთური ორნამენტის ფართო ზოლი, რომელიც გარს უვლის აფსიდის კედელს შიგნიდან. ქრიზმის ქვემოთ მოთავსებულია ხის ტოტი შემკული ყვავილებით, ნაყოფით, რომელზედაც ზის ქორიანნი გრძელკუდა ფრინველი. მეორე მხარეზე გამოსახულია სხვა ფრინველი, რომლის მახლობლად მოთავსებულია ბერძნული წარწერა. აღწერილ კომპოზიციის მიქდროდ ებჯინება ორნამენტული დეკორი, რომელიც შედგება გადაბმული წრეებისა და რომბების მოტივისაგან. მოზაიკური იატაკის კომპოზიცია საესებით ჩამოყალიბებულ სქემას შეიცავს, რომლის ცენტრში მოთავსებულია ქრიზმა. წარწერის შინაარსია: „სალოცველად ორელისა და ყოელისა სახლისა მისისათვის“ გვიჩვენებს, რომ საკურთხეელის აფსიდში უნდა იყოს მიცვალებულის აკლდამა.

ტაძრის კარიბჭეში მოთავსებულ მოზაიკურ იატაკზე გამოსახულია მეტად დამახასიათებელი ფორმის შადრევანი. პირამიდის მოყვანილობის პოსტამენტზე ამართულია სვეტი ემბაზით, რომლის ცენტრში მოთავსებულია ღერო ნაძვის ხის ნაყოფით, წყლის ნაკადი უხეად გადმოდის შადრევნიდან, რომელსაც, როგორც აღვნიშნეთ, ნაძვის ხის ნაყოფის ფორმა აქვს. მარჯვენა მხარეს გამოსახულია ფრინველი, რომელიც წყალს

სვამს. მეორე ფრინველი ზის ემბაზის ნაკირას შებრუნებული თავით.

კომპოზიციას აცხოველებს ფრინველების განსხვავებული პოზა. ცნობილია, რომ ნაძვის ხის ნაყოფის ფორმის შადრევნების ბოლო მეტად გავრცელებული ყოფილა ელინისტურ ქვეყნებში, როგორც ბუნების ცხოველმყოფელი ძალის სიმბოლო. მოყვითალო ფერის ფონზე მკვეთრად ჩანს შადრევნის წითელი ღერო, მოლურჯო ფერის შადრევნის ბოლო, ფრინველების წითელი და თეთრი სამოსი. შადრევნის სიმბოლურ გამოსახულებას, როგორც მჩქეფარე სიციცხლოს განსახიერებას, მკიდროდ ებჯინება ორნამენტული დეკორის ფართო ზოლი, რომელიც წარმოადგენს გადაბმული წრეებისა და რომბების კომბინაციას და მათ შუაგულში გამოსახულია თევზები და ფრინველები. გეომეტრიული მოტივების ფართო გამოყენება იატაკის მოზაიკურ მხატვრობაში ლ. მ ა ც უ ლ ე ვ ი ჩ ი ს აზრით, წარმოადგენს სირიისა და პალესტინის მხატვრული წრეებისათვის დამახასიათებელ მოვლენას. ბიჭვინთის მოზაიკური მხატვრობა ეკუთვნის IV ს. ბოლოს². მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბიჭვინთის მოზაიკას ახასიათებს დიდი თავისებურება, რომლის მთავარი წყაროს დადგენა ამჟამად შეუძლებელია, სათანადო შედარებითი მასალების უქონლობის გამო. ამ საკითხის გარკვევისათვის საჭიროა ახალი მასალების გამოვლინება.

აღრინდელ ხანაში კი, VI საუკუნის დამლევს, საქართველო ჩაბმულ იქნა ბიზანტიისა და სასანურ ირანს შორის, აღმოსავლეთზე ეკონომიური და პოლიტიკური ბატონობი-

სათვის განხილულ მძლავრ ბრძოლებში; იგი იძულებული იყო შეეცვალა თავისი პოლიტიკური ორიენტაცია ბიზანტიის სასარგებლოდ. ეს მოხდა ბიზანტიის იმპერატორ

¹ თ. ყ ა უ ზ ხ ი შ ვ ი ლ ი, ბიჭვინთის მოზაიკის ბერძნული წარწერა, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შობაზე, ტ. XVI, № 1, 1955, გვ. 73-74.

² Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тбилиси, 1957, стр. 21-23.

Л. А. Мацулевич, Открытие мозаичного пола в древнем Питиунте, ВДИ, № 4, 1956, стр. 146-153.

ირაკლის ძლევა მოსილ ლაშქრობათა შედეგად; მან თავისი ჯარებით გადალახა საქართველო. 626 წელს ალუ თბილისი, გადაიარა სომხეთზე და ხელში ჩაიგდო სასანური ირანის დედაქალაქი ქთუხიფონი.

ამ დროიდან საქართველოს ხელისუფალნი იღებენ ბიზანტიის იმპერატორისაგან კარის თანამდებობებსა და წოდებებს: სევასტოსის, პატრიკიოსის, შემდეგ კი კურაპალატისას. ეკლესიის ცხოვრებასა და ორგანიზაციაში ხდება ძირითადი გარდატეხა. საქართველოს ეკლესია საბოლოოდ შორდება სომხეთის ეკლესიას.

ხდება ქართულ და სომხურ ეკლესიებს შორის სრული განხეთქილება. ქართული ეკლესია ბრალს სდებს მონოფიზიტებს, სთვლის მათ ჭეშმარიტი ქრისტიანული მოძღვრებას მოღალატეებად, მწვალებლებად და თავისთვის სავალდებულოდ მიაჩნია ქალკედონის მსოფლიო კრების გადაწყვეტილებები.

ბიზანტიისკენ მკვეთრმა შებრუნებამ დიდი გავლენა იქონია ქართულ კულტურაზე. ამ დროიდან შეიქმნა ხელსაყრელი პირობები კედლის მხატვრობის შემოღებისა და განვითარებისათვის. მართლაც, ამ მხატვრობის უადრესი ნიმუში შენახულია მცხეთის ჯვარის მცირე ეკლესიის აფსიდში; ამ ძეგლს გ. ჩუბინაშვილი¹ ჯვარის დიდი ტაძრის წინამორბედ ნაგებობად სთვლის და მას 545—586 წლებით ათარღებს, მაგრამ, როგორც ჩანს, შენობის კონსტრუქციის ანალიზიდან, რომლის ეკვდერი — საძვალე — შეჭრილია მთავარი ეკლესიის საძირკველში, მცირე ეკლესია დიდი ტაძრის აგების შემდეგ წარმოიქმნა. თავისი დანიშნულებათ იგი წარმოადგენს იმ პარკების ეკვდერს რომლებმაც ჯვარის მთავარი ტაძარი ააგეს. ყოველ შემთხვევაში ეკლესია აშენებულია არა უგვიანეს VII საუკუნის პირველი ნახევრისა, და მოზაიკური მხატვრობის ნაშთები, რომელიც შესდგება ოქროსა და შეღებილი კენჭებისაგან, ამ ხანას უნდა მიეწეროს².

ნაკვეთი სხვადასხვა ღრუ, მოზაიკის გრუნტის დასამაგრებლად. შენახულია მხოლოდ საკურთხეველის აფსიდის კონქში: როგორც ჩანს, მოზაიკური მხატვრობა ტაძრის სხვა ნაწილებში არ ყოფილა სამწუხაროდ, შეუძლებელია გამოსახულებათა თემის გამოვლინება, როგორც ფრაგმენტების, ისე ისტორიული ცნობების მიხედვით.

ამავე ხანას ეკუთვნის წრომის ტაძრის კონქში შენახული მოზაიკური მხატვრობის ფრაგმენტები. ეს მოზაიკა გამოკვლეული იყო ი. სმიტნოვის მიერ, რომელმაც მოამზადა იგი გამოსაცემად³.

მოზაიკური მხატვრობით დაფარული იყო მხოლოდ საკურთხეველის აფსიდის კონქი. რადგან მოზაიკა ჩამორეცხილი იყო, კომპოზიციის უმეტესი ნაწილი დაიღუპა და შეუძლებელი იყო მისი ადგილზე დამაგრება, საჭირო შეიქნა მისი ფრაგმენტების ჩამოხსნა კედლებიდან და გადატანა თბილისში საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. მთელი მოხატულობიდან შენახულია მხოლოდ სამი სხვადასხვა ზომის განცალკევებული ფრაგმენტი. უდიდესი ფრაგმენტი შენახული იყო კონქის ქვემო სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში (ტაბ. 40, 41). მისგან კონქის შუა ნაწილისაკენ გაყოლებული იყო ზოლის სახით, როგორც ვაგრძელება, მოზაიკის მეორე ნაჭერი. ზომით საშუალო ფრაგმენტი კი იმყოფებოდა კონქის ზემო ნაწილში. მოზაიკური მოხატულობის ყველა ფრაგმენტს ეჭირა აფსიდის კონქის ზედაპირის არა უმეტეს ერთი მეხუთედისა და ამასთანავე ძლიერ დაზიანებული იყო. ვინაიდან მოზაიკა ბევრ ადგილას ჩამოკვენილი იყო, ზოგან კი სრულიად აღარ არსებობდა, შესაძლებელი გახდა მოზაიკური მხატვრობის შესრულების ტექნიკის შესწავლა, ალგვედგინა მუშაობის ძირითადი მომენტების თანმიმდევრობა. თლილი ქვისაგან წყობილი კონქის მთელი ზედაპირი ამოკვეთილია მოზაიკის ფუძის დასამაგრებლად; ამოკვეთილი ნაწი-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 6-25.

² შ. სმიტნაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, გვ. 163.

³ Я. И. Смирнов, Цромская мозаика, Тбилиси, 1935.

ლები ალაგ-ალაგ საკმაოდ ღრმად. ამას გარდა, კონქის ზედაპირზე, ბევრ ადგილას ჩაყოლებულია რკინის ჩანკლები მოზაიკის ფუძის დასამაგრებლად. მოხატულობისათვის განკუთვნილი კონქის შეთეთრებული ზედაპირი შავი საღებავით დახაზულია თანაბარი ზომის უჯრედებად, რომელიც, როგორც ჩანს, გათვალისწინებული იყო კომპოზიციის მოხაზულობის ესკიზიდან კედელზე გადასატანად. მოზაიკისათვის გაშნადებული არას უჯრედებად დაყოფის შემდეგ, ოსტატებს მთელი კომპოზიცია მოუხაზავთ ფრესკული წესით, რომელიც, მართალია, ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ მაინც შესაძლებლობას გვაძლევს მთლიანად აღედგინოთ კომპოზიცია ყველა დეტალით.

კონქის ცენტრში გამოსახული იყო მაცხოვარი სახეიშო პოზით, კურთხევის ნიშნად ზევით აპყრობილი მარჯვენით. იგი დგას კვარცხლბეკზე, რომლისგანაც შენახულია მხოლოდ შავი კონტურული მონახაზი.

მაცხოვრის ფიგურისაგან დარჩენილია ნაწილობრივ სახის მოხაზულობა ჭკრული შარავანდედის ფრაგმენტით, ზემოთ აპყრობილი ორი თითით მაკურთხეველი მარჯვენა ხელის მკლავამდე. ქვევით შენახულია მოზაიკის მცირე ფრაგმენტი ფეხის და საპოსელის კალთის გამოსახულებით; დანარჩენი დაღუპულია, მაგრამ მთელი გამოსახულების აღდგენა შეიძლება პირვანდელი მოხაზულობის წყალობით, რომელიც საკმაო სიზუსტით გადმოგვცემს ოდესღაც მთლიანი მოზაიკური კომპოზიციის დეტალებს. ქრისტე გამოსახულია წვერ-ულვაშით; მისი ჰიმატიონი გადადებულია მარცხენა მხარზე, მარჯვენა ხელი და მხარი, შემოსილი კვართით, თავისუფალი რჩება. კვარცხლბეკი, რომელზეც იგი დგას, შექრილია ორნამენტულ ზოლში, რომელიც კონქის მოხატულობის ქვედა ნაწილს შემოფარგლავს.

მარცხენა ხელში მაცხოვარს უჭირავს გრავნილი ასომთავრული წარწერით, რომელიც მეტად დამახასიათებელია პალეოგრაფიული თვალსაზრისით; ბევრ ასოს ძველი,

VI—VII საუკუნეებისათვის ტიპური მოხაზულობა აქვს, წარწერაში ხმარებული სიტყვების ფორმა „ცხოვრება“ „ცხოვრებაჲ“-ს მაგიერ, „ადგომა“. „აღდგომაჲ“-ს მაგიერ სავსებით დასტურდება ეგრეთ წოდებულ „ხანმეტურ“ პალიმფსესტებში (VI—VII საუკუნეებში). წარწერა, როგორც ეს თავის დროზე ი. ს. მირონოემა აღწერა. წარმოადგენს თავისუფალ კომბინაციას იოანეს სახარების ორი თავიდან: „მე ვარ ნათელა“ (იოანე, VIII, 12), „მე ვარ ცხოვრებაჲ, მე ვარ აღდგომაჲ, რომელსა პრწყენეს“ (იოანე, XI, 25).

მაცხოვრის მარცხნივ შენახულია ერთი ფიგურის ფრაგმენტი, რომელიც მიისწრაფვის ქრისტესაკენ გაწვდილი ხელით. დარჩენილია, სახელდობრ, ამ ფიგურის ქვედა ნაწილი და თითქმის სრულად მარცხენა ხელი; მარჯვენა ხელისაგან შერჩენილია მხოლოდ კვალი მოზაიკის ფუძეზე. ფიგურა გადმოცემულია სწრაფ მოძრაობაში; მისი ფეხის ტერფები შექრილია ორნამენტულ ზოლში; წინიდან, თანაბარ კუთხოვან ნაოქებად ეშვება ჰიმატიონის კალთა. მოზაიკური ფრაგმენტის ზემოთ შერჩენილია წვეროსანი თავის მოხაზულობა შარავანდედით და ნაწილი ზურგსუკან აფრიალებული ჰიმატიონისა. თავის მოხაზულობისა და სახის იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით შეიძლება დავადგინოთ, რომ იგი პეტრე მოციქულის გამოსახულებას წარმოადგენს. კონქის მარჯვენა ნაწილში შენახულია მეორე ხელებგაწვდილი ფიგურის მხოლოდ კვალი — მისი თავის იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით, იგი პავლე მოციქულია. არეზე ემჩნევა ტოლმკლავიანი ჭკრის კონტური. მაცხოვრის ფიგურასა და პეტრე მოციქულის გამოსახულებათა შორის, ქვედა არეზე მოჩანს დაპალყელიანი სურის სახის ჭურჭლის მოხაზულობა, მეორე გვერდზე — მაცხოვარსა და პავლეს შორის ისეთივე ვაზა ყოფილა გამოსახული ყვავილებით.

კონქის ზედა ნაწილში, ანუ ცაში, შერჩენილია „საყდრის“ გამოსახულების კვალი

(ი. ს მ ი რ ნ ო ვ ი ს¹) აზრით, აქ გამოსახული უნდა ყოფილიყო „მაკურთხეველი მარჯვენა“. ემჩნევა საყდრის მარცხენა ნაწილის მხოლოდ სუსტი მონახაზი და გაფანტული სხივების კვალი. როგორც ჩანს, „საყდარი“ იმავე სახით არის გამოსახული, როგორც ნიკეის ცნობილ მოზაიკაზე.

ამრიგად, შეიძლება მოზაიკური მხატვრობის სიუჟეტის სრული აღდგენა. კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია კვარცხლბეკზე მდგომი ქრისტე, აპყრობილი მაკურთხეველი მარჯვენით, მარცხენა ხელში მას გაშლილი გრაგნილი უპყრია ასომთავრული წარწერით.

იგი დგას მისკენ მიმავალ ორ მოციქულს — პეტრესა და პავლეს შორის. მოციქულთა ფიგურები წარმოდგენილია ძლიერ მოძრაობაში, რაზედაც მიუთითებს პეტრე მოციქულის აფრიალებული წამოსასხამის კალთა. სტილისტურ ანალოგიას ჩვენ ეპოულობთ ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების ზოგიერთ ძეგლზე, განსაკუთრებით სარკოფაგებზე, სადაც მოციქულების ფიგურები მოცემულია სწრაფ მოძრაობაში.

ქრისტეს ცენტრალური ფიგურის დაყენება გრაგნილით მარცხენა ხელში, ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების ყველა იმ ძეგლის მაცხოვრის ფიგურის იდენტურია, სადაც კი არის გამოსახული აღწერილი სიუჟეტი.

ქრისტეს თავის ზემოთ გამოსახულია „საყდარი განმზადებული“. ეს კომპოზიცია სახელწოდებით „Christus legem et pacem dat“ ხშირად გვხვდება რავენის, რომის, არლის სარკოფაგებსა და მოზაიკებში (წმ. კონსტანციის მავზოლეუმი რომში და სხვ.).

მოზაიკის კენჭების შერჩევა და მისი ძირითადი ფერები არ გამოირჩევა დიდი სხვადასხვაობით. არე შედგება სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ოქროს კენჭებისაგან: მსხვილ კენჭებთან ერთად გვხვდება ძლიერ წვრილი კენჭებიც.

ვერცხლის კენჭი ოქროს კენჭზე რამდენადმე, მსხვილია. ვერცხლის, ოქროს, მუქი ლურჯი, ზურმუხტისფერი, მწვანე და ბაცი მწვანე კენჭი დამზადებულია სმალტისაგან; შავი და სხვადასხვა ელფერის წითელი კენჭი — შეღებილი კირქვისაგან; მოცისფრო, ბაცი მწვანე კენჭები დამზადებულია ადგილობრივი ქვისაგან, რომლისაგანაც საქართველოში, ჩვეულებრივად მცირე ბარელიეფებს და აგრეთვე კანკელებს აკეთებდნენ.

კენჭის წყობა ისე შემპირობებულად არ არის შესრულებული, როგორც უფრო გვიანი დროის ძეგლებში, მაგალითად, გელათის მოზაიკაში (1125—1130). იგი საკმაოდ უსწორმასწოროა, ნაწიბურები არაა ერთმანეთთან მიყვანილი, რაც მიუთითებს მის მნიშვნელოვან სიძველეზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ მცენარეული ორნამენტის ჩამუქებულ არშიას ახლო ანალოგიები აქვს სირიის მონასტრებსა და ჩრდილოეთ მესოპოტამიის ძეგლებში (ტაბ. 42)².

ორნამენტის ქვემოთ მოთავსებული ყოფილა არშია მოზაიკით აწყობილი ასომთავრული წარწერით, რომელიც თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია; შენახულია მხოლოდ ზოგიერთი ასოს ნაწილი.

საკურთხეველის აფსიდის სარკმლის ქვემოთ შენახულა ფრესკის კვალი, მაცხოვრის „ხელთუქმნელი“ გამოსახულებით. სარკმლის ორივე გვერდზე გამოსახული ყოფილა ევდრების პოზაში ორი ფიგურა, აგრეთვე მხოლოდ კვალია დარჩენილი; მარცხენა ფიგურის თავთან დარჩენილი წარწერის ნაწყვეტი შესაძლებლობას გვაძლევს ამოვიკითხოთ სახელი: სტეფანოს; ფრესკა, ფრაგმენტების მიხედვით, უდავოდ იმავე ხანას ეკუთვნის, რომელსაც მიეკუთვნება მოზაიკა. სხვა მხატვრობა აფსიდში არ ყოფილა³.

ადრინდელი ხანის ქრისტიანული ძეგლებისა და წრომის კონქის მოზაიკური მხატვრობის კომპოზიციის შედარებითი ანალიზი,

¹ Я. И. Смирнов, Цромская мозаика, Тбилиси, 1935, стр. 23-29.

² იქვე, გვ. 31.

³ სარკმლის ნიშში მოთავსებულია წახვეტილი და დასული მკვლევრები წმინდანების გამოსახულებით.

საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ წრომის მოზაიკის სიუჟეტის რელაქციას დაკარგული აქვს მრავალი ნიშანი, რომელიც ახასიათებდა უფრო ადრინდელი ხანის ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებას. ქრისტე წრომში დგას კვარცხლბეკზე და არა მთაზე, საიდანაც, გავრცელებული ტრადიციის თანახმად, გამომდინარეობს სამოთხის ოთხი მდინარე, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს ოთხ სახარებას, ოთხ მახარებელს და ქვეყნის ოთხ მხარეს, სადაც გავრცელდა ახალი მოძღვრება. არ არის პალმის ხის გამოსახულება მოციქულების ზურგსუკან, ისევე, როგორც ფენიქსისა — უკვდავებისა და აღდგომის სიმბოლოსი. პეტრეს ხელში არ უპყრია ჭვარი, რომელიც ახასიათებს მის მოწამებრივ სიკვდილს ქრისტეს მოძღვრების აღსარებისა და ქადაგების გამო. არ არის აგრეთვე გამოსახული მოციქულების ზურგსუკან „იერუსალიმი ზეციური“. აქ არ შევეხებით ამ კომპოზიციის წარმოშობის და მისი დოგმატური საფუძვლის რთულსა და საკამათო საკითხს, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ, როგორც ჩანს, რომის გავლენამ თავისი დიდი დაასვა მრავალ იკონოგრაფიულ თავისებურებას, რომელიც უფრო დასავლეთისათვის არის დამახასიათებელი, ვიდრე აღმოსავლეთისათვის.

წრომის მოზაიკაში მაცხოვარი თავის მოციქულებს აძლევს არა კანონსა და მშვიდობას, არამედ მიუთითებს თავის მისიასა და ვნებაზე, რომელიც მას მოულის, რაზედაც გარკვევით მიუთითებს გრაგნილის ტექსტი. „საყდარი განმზადებული“ ადასტურებს წრომის მოზაიკის მთავარი იდეის ამგვარი გაგების სისწორეს. ჭვარი, სუღარა, წამებისა და სიკვდილის ანუ „ვნებათა“ იარაღები „საყდრის“ ატრიბუტებია და აგრეთვე ადასტურებენ ამ მოსაზრების სისწორეს.

წრომის მოზაიკის თემსთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული დეისუსის ანუ ვედრე-

ბის კომპოზიცია, რომელიც გამოსახავს „ხელთუქმნელ მაცხოვარს“ და შესრულებულია ფრესკული მხატვრობის წესით მოზაიკის ქვემოთ. სამწუხაროდ, მაცხოვრის სახე მთლიანად ჩამორეციხილია. გადარჩენილია მისი მხოლოდ ზემო ნაწილი. თავის ფორმა, თელების ფართო ჭრილი, შუბლის და თმის მოდელირების ხასიათი მიუთითებს გენეტიკურ კავშირზე ადრეულ აღმოსავლურ ქრისტიანულ ძეგლებთან.

მაცხოვრის „ხელთუქმნელი“ ხატის შესახებ თქმულებების გავრცელება ძველ საქართველოში დასტურდება ძველი წერილობითი წყაროებით და „ხელთუქმნელი მაცხოვრის“ ენკაუსტიკური გამოსახულებით, რომელიც VI—VII საუკუნეებს ეკუთვნის (ანჩისხატის მაცხოვარი)¹.

მაცხოვრის „ხელთუქმნელი“ გამოსახულების ორივე მხარეს, ვედრების პოზაში, წარმოდგენილია ორი ისტორიული პირი, ეს გამოსახულება მეტად დაზიანებულია. ერთ მათგანს შენარჩუნებული აქვს სახელის აღმნიშვნელი ასომთავრული წარწერა — სტეფანოს, რაც საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ იგი უნდა იყოს ერისთავი სტეფანოს II, წრომის ტაძრის აღმშენებელი. ამრიგად, აღნიშნული კომპოზიცია წარმოადგენს ქართული ფრესკული მხატვრობის პირველ ზუსტად დათარიღებულ ძეგლს. ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართულ კედლის მხატვრობაში პირველად ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი მოთავსებულია საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობაში ისე, როგორც ეს მიღებული იყო ადრინდელი ხანის რომის მოზაიკებში.

მოზაიკური მხატვრობის ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ძველი კომპოზიციის იკონოგრაფიული ანალიზი და სტილისტურ თავისებურებათა რიგი, რომელთაც ახლო ანალოგიები აქვთ VI საუკუნის დამლევს და არა

¹ ამ ძეგლის ყველა ლეგენდის, წერილობითი წყაროების, მხატვრობის დაქვედური ხელოვნების დაწვრილებითა ანალიზი ჩვენ მიერ მოცემულია მონოგრაფიაში ბეჟა ოპიზარის შესახებ, თბილისი, 1956 (მეორე გამოცემა).

უგვიანეს VII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ხელოვნების ძეგლებში, განსაკუთრებით რელიეფურ ქანდაკებაში, შესაძლებლობას გვაძლევს წრომის ტაძრის მოზაიკა იმავე ეპოქის მიეკუთვნოთ. ასე მაგალითად, წრომის მოზაიკის მაცხოვრის ჰიმნტიონის ჩამოშვებული კალთის ნაოქის მოყვანილობა ემსგავსება წმ. სტეფანეს ჰიმნტიონის ნაოქების ფორმას ჯვარის რელიეფზე. კომპოზიციის იდეური შინაარსი მიუთითებს, რომ

ქართული ხელოვნება გაცილებით ახლო იდგა, როგორც ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან, აგრეთვე დასავლეთთან. მისი სტილი მკიდროდ უკავშირდება ადრეული ხანის ქრისტიანული ხელოვნების სხვა ძეგლებს, რომლებიც აღმოცენდნენ საქართველოს მიწა-წყალზე არა უადრეს VI ს. დამლევისა და არა უგვიანეს არაბთა ბატონობის დამკვიდრებისა აღმოსავლეთ საქართველოში.

რელიეფური ქანდაკება და ჩუქურთმობა კვაზე

ქანდაკება და ჩუქურთმობა კვაზე ძველ საქართველოში განუყრელად იყო დაკავშირებული ხუროთმოძღვრებასთან. თითქმის XIX საუკუნემდე მას არ ჰქონდა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, როგორც სახვითი ხელოვნების თანასწორუფლებიან დარგს. ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ დიდი ხნით შეაფერხა მისი განვითარება არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ ზოგ შემთხვევაში ისეთ ქვეყნებშიც კი, სადაც მრავალსაუკუნოვანი მხატვრული გამოცდილება არსებობდა მრგვალი სკულპტურის დარგში. მცირე პლასტიკის ნაწარმოებთა უმნიშვნელო რაოდენობა, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია ბრინჯაოს მომცრო ფიგურების სახით, მხოლოდ და მხოლოდ წინა ქრისტიანულ ხანას ეკუთვნის და უმთავრესად რომის პოლიტიკური გავლენის პერიოდით განისაზღვრება. მათი უმრავლესობა ანტიკური ხელოვნების ნიმუშების მიბაძვას წარმოადგენს. ორაგინალური ნაწარმოებები, განსაკუთრებით ძვირფასი ლითონებისაგან (ვერცხლი, ოქრო), ტექნიკის მხრივ და მხატვრული ფორმის გადმოცემით, ოსტატობის თვალსაზრისით, მცხეთა-არმაზში ნაპოვნი ნივთების მიხედვით, ანტიკური მცირე სკულპტურის ხელოვნების დონეს აღწევენ. ქრისტიანობის მხატვრული ტრადიცია ხელს უშლიდა, განსაკუთრებით აღმოსავლეთის ქვეყნებში, მრგვალი პლასტიკის განვითარებას, მაგრამ სამაგიეროდ საქართველოში

ბრწყინვალედ აყვავდა რელიეფის ხელოვნება კვაზე და ლითონზე. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ის რელიეფები, რომლებზეც გამოსახულია ადამიანთა ფიგურები და რელიგიური კომპოზიციები.

რელიეფური სკულპტურის უმნიშვნელოვანესი ძეგლები შენახულია მცხეთის ჯვარის ფასადებზე. საკურთხევლის აფსიდის სამ წახნაგზე, სპეციალურად შერჩეული სამი დიდი ზომის ქვის ფილაზე მოცემულია მხატვრული გააზრებით მთლიანი კომპოზიცია, რომელზედაც გამოსახულია ქრისტეს წინაშე მუხლმოდრეკილი ერისთავი სტეფანოს I, ქართლის პატრიკოსი (ტაბ. 31), მის მარჯვნივ ვპატოსი დემეტრე (ტაბ. 32) და ვპატოსი ადრნერსე ვაჟითურთ, სტეფანოს II (ტაბ. 33) მარცხნივ. გვერდის რელიეფებზე მუხლმოდრეკილი ფიგურების მიმართულება და დაყენება მკიდროდ დაკავშირებულია ცენტრალურ რელიეფთან. მუხლმოდრეკილი სტეფანოსი ვედრებით ხელაპყრობილი მოთავსებულია ქვემოთ რელიეფის მარცხენა კუთხეში. ქრისტე, რომელიც მოთავსებულია მთელი სამნაწევრიანი კომპოზიციის ცენტრში, გამოსახულია ფრონტალურად, მარჯვენა ხელი მას გაწვდილი აქვს ერისთავის თავის ზემოთ, კურთხევის ნიშნად, მარცხენათი უჭირავს ჰიმნტიონი და მკერდზე მიყრდნობილი დახურული წიგნი (სახარება). სტეფანოსის ფიგურის ზემო ნაწილი და ნაწილობ-

რივ ქრისტეს სახე ძლიერ დაზიანებულია დროთა განმავლობაში. არეზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა. ორივე ფიგურა ამოკვეთილია ქვის ერთ ფალაზე. ზემოთ, ცალკე ქვაზე, გამოსახულია მფრინავი ანგელოზი.

დემეტრე უპატოსი — სტეფანოს I ძმა გამოსახულია მუხლმოდრეკილი, ისევე როგორც სტეფანოს I; მისი ფიგურა მიბრუნებულია ცენტრალური რელიეფისაკენ. მის ზემოთ, წელზევით გამოსახული მფრინავი მთავარანგელოზი შიქელი იმავე ქვაზეა ამოკვეთილი. მთავარანგელოზის ნახევარფიგურა და ქტიტორის თავი ძლიერ დაზიანებულია უამთა ვითარებისაგან. არეზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა.

ადრნერსე ძითურთ გამოსახულია ცენტრალური კომპოზიციის მეორე გვერდზე იმავე პოზაში, როგორც აღმშენებელთა სხვა ფიგურები. მის ზემოთ გამოსახულია მფრინავი მთავარანგელოზი გაბრიელი; ანგელოზის თავი, სტეფანოს II ზედა ტანი და ადრნერსე უპატოსის ფიგურის უმეტესი ნაწილი ძლიერ დაზიანებულია.

ჯვარის ტაძრის სამხრეთ ფსადზე, როგორც წინათ იყო აღნიშნული, ერთ მთლიან ქვაზე გამოკვეთილია ქობული სტრატიგი (?) (სტი) მუხლმოდრეკილი პირველმოწამე სტეფანეს წინაშე. არეზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა.

ქტიტორთა ყველა ფიგურის ზოგადი კომპოზიციური სქემა მოგვაგონებს სასანურ რელიეფებს იმ განსხვავებით, რომ თითოეული რელიეფის კომპოზიცია უფრო კომპაქტურია, კარგად არის განლაგებული სიბრტყეზე და გათვალისწინებულია შენობის შესამკობად. თვით სქემა მუხლმოდრეკილი საერო პირისა, რომელიც ხელეზგაწედილი ქრისტეს და ანგელოზებს ევეჯრება, კომპოზიციურად მოგვაგონებს ნაქში-ი-რუსტამის განთქმულ რელიეფს პეტროპოლისის მახლობლად, რომელზედაც გამოსახულია რო-

მის დამარცხებული იმპერატორი ვალერიანე მუხლმოდრეკილი გამარჯვებული შაჰფურის წინაშე¹ (დაახლოებით 250 წ. ჩ. წ.) და სხე. ხოლო მფრინავი ანგელოზების ფიგურები ჯვარის რელიეფებზე ნაწილობრივ გვაგონებს გამარჯვების ფრთოსანი ქალღმერთის (ნიკა-ვიქტორიის) გამოსახულებას თაღ-ი-ბოსტანის რელიეფიდან (579—628)². ჯვარისა და სასანური რელიეფების უფრო დაწვრილებითი ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს გაეარკვიოთ განსხვავება არა მხოლოდ სტილის მხრივ, არამედ შესრულების ტექნიკის მხრივაც. ჯვარის რელიეფების ამოყვანილი ზედაპირის დამუშავება, განსაკუთრებით იქ, სადაც ოსტატი გადმოსცემს სამოსელის ნაოქებს, მოცემულია მკაფიო, ღრმად ჩაჭრილი ხაზებით, ადგილ-ადგილ (მაგალითად, ქობულის ტანსაცმელი) ორნამენტში რომ გადადის. სასანურ ძეგლებზე კი რელიეფის ამოყვანილი ფორმები, განსაკუთრებით ტანსაცმლის გადმოცემაში, ელინისტურ-რომაული ტრადიციის თანახმად, დაცულია ზედაპირის ცხოველხატული რბილი, თავისუფალი გადმოცემა (შეად. ვიქტორიის ფიგურას თაღ-ი-ბოსტანიდან).

თუმცა ჯვარის ყველა რელიეფზე სახეები ძლიერ დაზიანებულია, მათ შესახებ ნაწილობრივ მაინც შეგვიძლია ვიმსჯელოთ შენახული ფრაგმენტების მიხედვით. პირისახე მოდელირებულია რელიეფურად, თვალის ბირთვი ამოყვანილია ოვალური რელიეფის სახით, ხოლო კაკალი გადმოცემულია ორმაგი წრით. ადრნერსეს თმისა და წვერის გადმოცემაში დაცულია სასანური ხელოვნებისათვის მეტად ტიპური დამუშავება წვრილი კულულებით. ქრისტეს წვერიც კი წვრილი კულულებით არის გადმოცემული, რაც სავსებით ეწინააღმდეგება ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების იკონოგრაფიულ კანონს. ერისთავები ერთნაირად არიან ჩაცმულნი, მხოლოდ ქობულს არა აქვს მდიდრულად ნაქარგი ზედა სამოსელი გრძელი სახელოებით,

¹ F. Sarre, *L'Art de la Perse ancienne*, Paris, 1920, fig. 20.

² E. Herzfeld, *Ein Tor von Asien*, Berlin, 1920, Taf. XXVI, XXXVII.

რომელიც, როგორც ჩანს, მხოლოდ ბიზანტიური სამეფო კარის წოდებათა — „პატრიკოსის“ და „კპატოსის“ — მქონე პირების ატრიბუტს შეადგენდა. ქვედა ტანსაცმლის თარგო, რომლის შესახებ ზუსტად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ქობულის გამოსახულების მიხედვით, ყველა ქტიტორს ერთნაირი აქვს. იგი სრულიად არ გავს სამოსელს, რომელსაც ატარებდა ირანის წარჩინებული წოდება სასანიანთა ეპოქაში; ამას ადასტურებენ სასანიური ხელოვნების მონუმენტური რელიეფები, ჰედური ხელოვნების ნიმუშები და, ნაწილობრივ, მონეტები.

ჯვარის რელიეფებზე გამოსახული ტანსაცმელი — კაბა, სასანიურზე გრძელია, საყელო, სამხრე. გრძელი სახელოების მაჯები და აგრეთვე კაბის ქვედა არშია შემკული იყო ნაქარგებითა და ძვირფასი ქვებით; მკერდზე ვერ ვხედავთ სასანიური ხელოვნების ძეგლებისათვის დამახასიათებელ ამოჭრილსა და ჩადგმულ ნაკერ გულისპირს. ქსოვილის სარტყელის მაგიერ, რომლის ერთი ბოლო წინიდან ეშვება, ქობულს წელზე შემორტყმული აქვს ტყავის სარტყელი, აქედან ეშვება ტყავისავე ბაფთები ლითონის საკიდურებით; საქართველოში გავრცელებული სარტყლის ეს ტიპი ხმარებაში იყო სხვადასხვა ვარიანტით თითქმის ჩვენ დრომდე, ყველა ფიგურაზე ფესაცმელი ირანული ყაიდისაა.

ამრიგად, ჯვარის რელიეფები, მიუხედავად სტილისტური და კომპოზიციური ზოგიერთი ნიშნისა, რომელიც აკავშირებს სასანიური ხელოვნების ტრადიციასთან, წარმოადგენს ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებულ მოვლენას.

ამ ხანის ნაგებობათა კედლებზე დაცული მრავალრიცხოვანი რელიეფური კომპოზიციებიდან, რელიგიური თემებზე, საჭიროა აღინიშნოს ორი რელიეფი, რომელიც მოთავსებულია ბოლნის-კაპანაქის სამეკლესიანი ბაზილიკის ცენტრალურ ნაწილში, შესასვლელი სამხრეთი კარის ზემოთ; ორივე რელიეფი VI ს. შუა წლებს ეკუთვნის; ერთ მათგანზე

გამოსახულია „ღვთისმშობლის ამალეზა“, მეორეზე — „მაცხოვრის ამალეზა“.

მეორე რელიეფი შედარებით უკეთესადაა შენახული. ქრისტე, როგორც ზეციერი მეუღე, ზის საყდარზე (ტახტზე), რომელსაც ანგელოზები ცად ამალეზებენ. საყდრის დამუშავება, ქრისტეს სამოსელის ნაოჭებისა და ანგელოზების ფრთების გადმოცემა მიუთითებენ მხატვრულ წრეზე, რომელიც ადრე ფეოდალური ხანის ქართულ ხელოვნებას ანათესავებს ეგრეთ წოდებულ „აღმოსავლურ-ქრისტიანულ“ ხელოვნებას. ამასვე მოწმობს აგრეთვე აპოკრიფული სიუჟეტი ღვთისმშობლის ცხოვრებიდან, რომელიც მეტად დამახასიათებელია ამავე მხატვრული წრისათვის. ორივე რელიეფს, როგორც აღნიშნა გ. ჩუბინაშვილი¹, სტილისტური ანალოგიები აქვს VI საუკუნის სირიული და სომხური ხელოვნების ძეგლებში.

ქართულ ნიადაგზე მუშავდებოდა და ყალიბდებოდა ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების ტრადიციული თემები. ამგვარი გადამუშავების მკაფიო მაგალითს წარმოადგენს ე. წ. „ჯვრის ამალეზის“ კომპოზიცია, რომელიც მოთავსებულია ჯვარის ტაძრის სამხრეთ შესასვლელის ბალკონზე. ეს თემა, რომელიც საწყისს იღებს რომაული ხელოვნებისაგან და ფართოდ ცნობილია მცირე ხელოვნების ძეგლებზე, განსაკუთრებით კი სპილოს ძვალზე ამოკვეთილი ძეგლების მიხედვით (დიფტიქებზე), გადამუშავდა ისე, რომ ოსტატურად მოერგო ჯვარის ბალკონის ფორმას. ოსტატმა ოდნავ ზევით ასწია ანგელოზების ფიგურები, რითაც დაარღვია პროტოტიპის მკაცრი ჰორიზონტალობა, ასწია ფრთები და მათი მოხაზულობა შეუფარდა ბალკონის მრუდს. მედალიონში მოთავსებულ ტოლმკლავიანი ჯვრის ქვემო ნაწილი მან განაგრძო ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო მხარეს მიმართული დეკორატიული სახის განშტოებით. ამ ხერხმა ხელი შეუწყო ოსტატს, მოხერხებულად შეეცაო ცარიელი სიე-

¹ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, წ. I თბილისი, 1936, გვ. 67.

რცე, რომელიც შეიქმნა ანგელოზების აზი-
დული ფიგურების ქვემოთ, და ამასთან ერ-
თად მარტივი ტომოკლავიანი ჭვარი გარდაქმ-
ნა „ალყვავებულ“ ჭვარად, რაც აღმოსავლურ-
ქრისტიანულ ხელოვნებაში მეტად გავრცელებულ
მოტივს წარმოადგენდა. ანგელოზების
ფიგურები სტილისტურად მთლიანად იმეორებენ
აღმშენებელთა რელიეფებზე გამოსახულ
ანგელოზებს.

რელიგიური თემატიკის რელიეფური
სკულპტურის განსაკუთრებულ ჯგუფს შეადგენს
საკურთხევლის კანკელები. ქართული
ეკლესიების საკურთხეველში VI საუკუნემდე
კანკელი არ ყოფილა; არსებობდა მხოლოდ
ფარდა, რომელიც იხსნებოდა და იხურებოდა
რელიგიური კულტის მოთხოვნების შესაბამისად;
ეს ფარდა გამოყოფდა საკურთხეველს
ტაძრის დანარჩენი ნაწილისაგან. VI
საუკუნის დამლევიდან გვხვდება დაბალი კან-
კელები, შემდეგ, კი გაცილებით გვიან, მაღალი
კანკელები.

ადრინდელი ხანის კანკელებიდან განსაკუთრებით
საყურადღებოა წებელდის (აფხაზეთი) კანკელის
ქვემო ნაწილის ერთ-ერთი ქვის ფილა, რომელიც
ორჯერ იქნა გამოცემული¹ და რომელსაც სპეციალური
გამოკვლევა მიუძღვნა პროფ. დ. აინალოვმა; ეს
ქვის ფილა (ტაბ. 116) ზუსტად გადმოსცემს
VI საუკუნის სპილეს ძვლის ხუთნაწევრიანი
დიფტიქების კომპოზიციას და მთლიანად
ეკუთვნის ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების
ძეგლებს. მრავალი საყოფაცხოვრებო
დეტალი — წმ. ევსტატეს სამოსელი, მისი
თავსაბურავი ზურგს უკან აფრიალებული
პატივით, შეიარაღება, ცხენის მოკაზმულობა
და სხვ. სასანური ხელოვნების მხატვ-

რულ ტრადიციებზე მიუთითებს. ცალკეული
ფიგურის შესრულების მანერა და მთლიანად
ძეგლის სტალი მოწმობს სასანური ლითონის
ნაწარმოებთა ტექნიკის გადმოტანას ქვაზე.
რელიგიური ხელოვნების აღმოსავლურ-
ქრისტიანული ტრადიციების ამგვარ
შერწყმას სასანური ხელოვნების ელემენტებთან
საქართველოში ადგილი ჰქონდა V საუკუნიდან
VII საუკუნის ჩათვლით. ამ ძეგლის უფრო
დეტალური ანალიზი შესაძლებლობას
გვაძლევს დავაზუსტოთ დათარიღება და
იგი VI ს. დამლეეს მიეკუთვნება.

სასანური ხელოვნების ელემენტები ემჩნევა
აგრეთვე ამ ხანის დეკორატიულ ქანდაკებასაც,
განსაკუთრებით საყურადღებო ნიმუშები
დაცულია ბოლნისის სიონში. საკურთხევლის
აფსიდის მოსაზღვრე სამხრეთ პილასტრის
კაპიტელის დასავლეთ მხარეზე გამოსახულია
მსრბოლი ჭიხვი ორ ღომს შორის (ტაბ. 26, 27).
ჭიხვის ფიგურის ზურგს უკან გამოსახულია
ხე. კაპიტელის ქვედა ნაწილზე წარმოდგენილია
მსრბოლი კურდღელი, რომელსაც დათვი
მისდევს. ცხოველების ყველა გამოსახულება
მოცემულია მაღალი რელიეფით. რელიეფურობის
შთაბეჭდილებას აძლიერებს ჭიხვის ფიგურების
უკანა პლანზე გამოსახული ხე. რელიეფების
ზედაპირი ბრტყლად არის დამუშავებული.
აქ ვერ ვხვდავთ იმ პლასტიკურ მოცულობრივობას,
რომელსაც, როგორც გარკვეულ მხატვრულ
ტრადიციას, დროის დიდ მანძილზე ინარჩუნებს
სასანური ხელოვნება. ღომების ფაფარი
მთლიან, ღრმად ჩაჭრილ ორნამენტულ
საშკაულადაა გადაქცეული, რაც არ ვხვდება
სასანური ხელოვნების არც ერთ ძეგლზე;
ამგვარადვე, სასანური ხელოვნების

¹ П. С. Уварова, МАК, вып. IV, М., 1894, стр. 22-23, табл. VII и VIII.

Д. В. Ай и алов. Некоторые христианские памятники Кавказа, Археологические известия и заметки, № 7-8, М., 1895, стр. 239-243.

Н. Я. Марр, Кавказоведение и абхазский язык ЖМНП, 1916, № 5, стр. 4-5.

ბ. მარი შეეცადა დაეზუსტებინა ძეგლის დათარიღება; იგი ემყარებოდა იმ გაკეთებებს, რომ აბრამის მიერ ისაიის მსხვერპლად შეწირვის სცენაში ტოტზე რქებით ჩამოკიდებული ვერძი, დადასტურებას პოულობს დაბადების ქართულსა და სომხურ თარგმანებში, რომლებშიც შენახულია ბიბლიური ტექსტის ძველი რედაქცია (იხ. Н. Марр, Описание дворцовой церкви в Ани, Аниские древности, Петроград, 1916, стр. 9, примеч. 2, 28, 34).

დან წასესხებ ხისა და ფოთლების გამოსახულების მოტივს ქარაველი ოსტატები სულ სხვაგვარად გადმოსცემდნენ.

ბოლნისის სიონის კაპიტელების სამკაულებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ხარის თავის რელიეფურ გამოსახულებას. სანათლავის კაპიტელზე (ტაბ. 26). ხარის რქებს შორის შენახულია ტოლმკლავიანი რელიეფური ჭვარი.

ეს რელიეფი წარმოადგენს ღვთაებრივი ხარის გაქრისტიანებულ სიმბოლურ გამოსახულებას; ხარის კულტი დაკავშირებული იყო მზის ღვთაება მითრასთან. ხარის თავის რეალისტურად გადმოცემული მოყვანილობა, ოდნავ გაფართოებული ნესტოები, ზევით დაფარული ყურების ქწორი ფორმა და თვალების კრილი დამახასიათებელია უფრო ადრინდელი ხელოვნებისათვის, რომელშიც ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ტრადიციები ჯერ კიდევ არ არის შეცვლილი მხატვრული ფორმის პირობითი გადმოცემით და ორნამენტული სტილიზაციით, რაც ახასიათებს გვიანი ხანის სასანურ ხელოვნებას.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს მეტად საყურადღებო ფაქტი, რომ სვეტიცხოვლის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე დაკულია სიმეტრიულად განლაგებული ორი ხარის რე-

ლიეფური გამოსახულება, რომელთაც მხოლოდ მაზდეიზმის საკულტო ნიშნები ახასიათებს. შებლზე მკვეთრადაა ამოკვეთილი ნიშანი, რომელიც ხსენებული კულტის აღმსარებლებს ჰქონდათ. ორივე ხარი ჰამს საკულტო მნიშვნელობის მცენარის ყლორტებსა და ფოთლებს, რომელსაც ირანში „ჰაომა“-ს, ინდოეთში „ჰომა“-ს უწოდებდნენ და რომლის წვენი, საგანგებოდ დამზადებული, ყველას უკვდავებას ანიჭებდა.

ორივე გამოსახულება შესრულებულია მაღალი რელიეფით, ზედაპირი დამუშავებულია პლასტიკური ამოცანების სრული შეგნებით; ქრისტიანული საკულტო ნიშანი, რომელიც დამახასიათებელია ბოლნისის ხარის თავის გამოსახულებისათვის აქ არ ჩანს. ორივე რელიეფური ქანდაკება უნდა ეკუთვნოდეს აღნიშნული ტაძრის პირველ ქვის ნაგებობას, ე. ი. V საუკუნეს, ვახტანგ გორგასლის ხანა.

ქვის რელიეფური პლასტიკის ქართული ძეგლების რამდენიმე ჯგუფის მოკლე მიმოხილვა, ორი საუკუნის მანძილზე, მოწმობს, რომ შეითვისა რა იმ დროის განსაკუთრებით მოწინავე ქვეყნების მიღწევები კულტურისა და ხელოვნების დარგში, საქართველომ მხატვრული მეტყველების საკუთარი უნა, საკუთარი სტილი შექმნა.

პლასტიკა ლითონზე

ახალი სტილის ჩასახვას ჩვენ ვამჩნევთ აგრეთვე ლითონის პლასტიკაში, რომელიც საქართველოში უძველესი დროიდანვე იყო ცნობილი. მისი ფესვები უნდა ვეძიოთ ქრისტიანობის წინა ხანის ხელოვნებაში. ლითონზე პლასტიკის ქართული ძეგლები, განსაკუთრებით ხატების მოჭედობა, ნაკლებადაა შესწავლილი მათი შესრულების ტექნიკის მხრივ. ძვირფასი, მავრამ, სამწუხაროდ, გაკვ-

რით გამოთქმული შენიშვნები აქვს მოცემული აკადემიკოს ნ. კონდაკოვს¹. პ. უვაროვას² დასკვნები ამ საკითხზე სინამდვილეს არ შეეფერება, რადგან მისი დაკვირვება არ ეყრდნობა ქართული ხელოვნების ძეგლების დაწვრილებით შესწავლას. მთელ რიგ საყურადღებო შენიშვნასა და დაკვირვებას ლითონზე, ქართული პლასტიკის ძეგლების ტექნიკის შესახებ, გვაცნობს პროფ. ლ. მა-

¹ Н. Кондаков и Л. Бакрадзе, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1890.

² П. С. Уварова, Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию, МАК, вып. X, Москва, 1904, стр. 101 и т. д.

ცულევიჩი თავის გამოკვლევაში ჯუმათის ხატების მოჭედულობის შესახებ¹. ქართული ოქრომჭედულობის ისტორიული მ. მხოლოდ და შესრულების ტექნიკის ზოგადი ანალიზი მოცემულია გ. ჩუბინაშვილის შრომებში². ცალკეული დაკვირვება დამოწმებულია 1934 წ. ჩეენს წერილში, ხონის წმ. გიორგის ხატის ევრცხლის მოჭედულობის შესახებ³. ტექნიკური სასიათის დაკვირვებათა მთელი ჯამი შესაძლებლობას გვაძლევს აღვადგინოთ მუშაობის პროცესის, როგორც ძირითადი მომენტები, ისე მრავალი საყურადღებო დეტალი. ამ შემთხვევაში მუშაობის ტექნიკური ხერხები არ განისაზღვრება მხოლოდ ხელოსნობის ვიწრო ჩარჩოებით, ტექნიკური ოსტატობის დაუფლების ფარგლებით, რომლის შემდეგ იწყება წმინდა მხატვრული შემოქმედებითი პროცესი.

ევრცხლი ხელსაყრელი მასალაა პლასტიკისათვის. ევრცხლის ფირფიტის ზედაპირის თვისებები შესაძლებლობას აძლევს ოქრომჭედელს გამოჭედოს მეორე მხრიდან ე. ი. ზურგიდან მეტ-ნაკლები სიმაღლის რელიეფური გამოსახულება ისე, რომ არ დაირღვეს ფირფიტის ზედაპირის მთლიანობა. არისა და რელიეფის დამუშავების დროს შეიძლება დაეუპიროსპიროთ პრიალა რელიეფი ბუნდოვან არეს, მივიღოთ გარდამავალი ტონების და ნახევარტონების მთელი რიგი.

ქართული ოქრომჭედლობის — ოქრომქანდაკელობის ტექნიკური პრინციპი თითქმის არ შეცვლილა საუკუნეთა განმავლობაში. იცვლებოდა შესრულების მანერა, სტილი, შესრულების მხატვრული და ტექნიკური დონე, მაგრამ უცვლელი რჩებოდა ტექნიკური დამუშავების პრინციპი. ევრცხლის ფურცელს სდებენ პლასტიკურ მასაზე, ალბათ ფისზე, ზოგ შემთხვევაში ტყვიანზე. ოსტატი ფურცლის ზურგის მხრიდან სხვადასხვა იარაღ-

ბის საშუალებით ამოიყვანდა რელიეფის ზოგად მიყვანილობას, მაგალითად, ადამიანის სახეს, ტანის სხვადასხვა ნწილს, სამოსელს და სხვ. ძირითადი რელიეფის ამოყვანის შემდეგ, იგი ამუშავებდა მოხაზულობის მკაფიობას და რელიეფის ნიუანსებს.

ოსტატს უხდებოდა ფურცლის პირისა და ზურგის მხარეზე დამუშავების შეხამება. როგორც ჩანს, ოსტატი მხოლოდ მაშინ იწყებდა ზედაპირის საბოლოო დამუშავებას, როდესაც ძირითადი რელიეფი უკვე მთლიანად იყო ამოყვანილი ფურცლის ზურგის მხრიდან, ე. ი. როდესაც ფურცლის ზურგის მხარეზე საქირო სამუშაო უკვე დამთავრებული იყო.

ჩვენ შესაძლებლობა არა გვაქვს მთლიანად აღვადგინოთ მუშაობის ყველა ტექნიკური ხერხი, რადგან ის პროცესები, რომელიც ქართულ ოქრომჭედლობაში შენახული იყო XIX საუკუნის დამლევამდე, თავის დროზე არ იყო შესწავლილი და აღწერილი. რელიეფის დონის სწორი შეფარდება ძირითად არესთან და გამოსახულების მოდელირება რელიეფობის გაძლიერებით თუ შესუსტებით, ოსტატი-საგან დიდ ტექნიკურ დახელოვნებას, მხატვრულ გემოვნებასა და რელიეფური პლასტიკის მხატვრული პრინციპების სრულ დაუფლებას მოითხოვდა.

ქართულ ჰედურ ხელოვნებაში ძირითადი არე, რომელზეც მოცემულია რელიეფური გამოსახულება, არ წარმოადგენს სწორ სიბრტყეს. ზოგ ადგილებში პირის მხრიდან ბრტყელი კვერის დარტყმით არე შეზნეპილია (ჩვეულებრივად შარავანდედთან და ფიგურის მხრებთან, და სხვა ადგილებზეც) რაც გამოსახულების რელიეფობას აძლიერებს. ზურგის მხრიდან რელიეფი შევსებულია აგურისფერი პლასტიკური მასით, რომელიც იფარავს მას ჩაზნეპისაგან. ეს მასა იმდენად ზუსტად გადმოსცემს რელიეფის ყველა დეტალს, რომ

¹ L. Maculevič, Monuments disparus de Djoumal, Bysantion, t. II, 1925, p. 77-108.

² Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство VIII-XVIII веков, Тбилиси, 1957. მისივე, Грузинское чеканное искусство (текст), Тбилиси, 1959.

³ შ. ამირანაშვილი, ხონის წმ. გიორგის ხატი, საისტორიო მოამბე, Bulletin historique, წ. II გამ. საქ. სსრ ცენტრარქივისა, თბილისი, 1924, გვ. 149-150.

მის მიხედვით შეიძლება რელიეფის დაზიანებული ნაწილების აღდგენა.

იმ ეპოქის ლითონის რელიეფური პლასტიკა, რომელსაც ახლა ჩვენ ვიხილავთ, ცუდად არის შენახული. ხელოვნების ამ დარგის ერთადერთ დათარიღებულ ძეგლად უნდა ჩაითვალოს წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის V საუკუნის მცირე ხატი¹; ხატი შესრულებულია მოოქრულ ეერცხლზე და ჩადებულია იმავე დროის ბუდეში — კიდობანში. კიდობანის ზურგის მხარეზე შენახულია იმ ტიპის „აღყვავებული ჯვრის“ გამოსახულება, რომელიც კარგადაა ცნობილი ადრეული ეპოქის, ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების, მთელ რიგ ძეგლებზე. კიდობანის ორნამენტული დამუშავება, განსაკუთრებით ხატის ბუდის არეზე გამოსახული ვარსკვლავები, სპილოს ძელისა, ადრეულ-ქრისტიანული დიფტიქების მოტივებს იმეორებს. წმ. გრიგოლის გამოსახულება მოცემულია პირდაპირ, რბილი რელიეფის სახით, რომელიც ამოყვანილია ზურგიდან. მისი ფიგურის ზოგიერთ დეტალზე, სახისა და სამოსელის ნაკვეთებზე, ოსტატს მკრელი ყალბით უმუშავია. ფიგურა თავისი სტილით, თუმცა დაკავშირებულია გვიანი ხანის ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ტრადიციასთან. მაგრამ იმდენადაა გადაშუშავებული, რომ პლასტიკურობა დაუკარგავს; შეეცვლილა სქემატურობით: რაც ახასიათებს ადრეული ფეოდალიზმის ხანის აღმოსავლურ-ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებას.

ხატის წარწერის ბევრი ასოს დამწერლობის არქაიზმი და მისი პალეოგრაფიული ხასიათი შესაძლებლობას გვაძლევს ხატი მივაკუთვნოთ V საუკუნეს. წარწერის შინაარსი, სადაც დაცულია „მკვეალი საპაკდუხტის“ სახელი, რომლის შეკვეთით შესრულებული ყოფილა ეს ხატი, არაპირდაპირი გზით ადასტურებს ძეგლის შესრულების ტექნიკისა და სტილის ანალიზზე დამყარებულ დათარიღე-

ბას. ეს სახელი ეკუთვნის, როგორც ცნობილია ისტორიული საბუთებიდან, საქართველოს მეფის ვახტანგ გორგასალის დედას; ამ მეფის დროს აგებული იყო ქართული ხე-როთმოძღვრების შესანიშნავი ძეგლები.

სულ სხვა სტილით არის შესრულებული წმ. მამაის გამოსახულება, გელათიდან², იგი ამჟამად ინახება საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციებში.

წმიდანი გამოსახულია ეერცხლის დისკოზე ლომზე მჯდარი (ტაბ. 43). ლომი წარმოდგენილია პროფილში ღია პირით, ზევით აშვერილი კუდით, კუდის ბოლო კი ორნამენტულად არის გაფორმებული. ლომის ფიგურა გადმოცემულია მწყობრი რელიეფით; სქელი ფაფარი შესრულებულია სტილიზებული ხეულებით, წმინდა ორნამენტული სტილით. ცხოველის თათები მახელი კლანჭებით, და განსაკუთრებით წინა, ეკუთვნის არა ლომს, არამედ გრიფონს. ამგვარად, წმიდანი ზის ლომზე, რომელსაც უფრო ფრინველი გრიფონის ატრიბუტები აქვს, ვიდრე ლომისა. ახალგაზრდა წმიდანს მარჯვენა ხელში უჭირავს ჯვარი, როგორც სიმბოლო მოწამეობისა, მარცხენა კი აწეული აქვს ზევით. სქელი თმა გადავარცხნილი აქვს უკან გრძელ სწორ ნაწნავებად. სახეს აქვს მოგრძო ფორმა, რომელიც დამახასიათებელია ადრეული VI—VII საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებისათვის. სახის ნაკვეთები დიდი, განსაკუთრებით თვალები და ცხვირი. ტანზე მას მკიდროდ შემოტმასნილი, წინ გაჭრილი პერანგი აცვია. ორივე მხარეს ბეჭებიდან ეშვება ნაპირებმორთული ჰიმატიონი, ყურადღებას იპყრობს ის გაჩემოება, რომ ფიგურის ქვედა ნაწილი დაფარულია სამოსით, რომელიც წინ შეკრულია საკმაოდ განიერი დანაოჭებული სარტყელის სახით. აღმოსავლეთში ელინისტურ და პართულ ეპოქაში ხე-

¹ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, გვ. 190-191, ნახ. 201, 202.

² Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1890, стр. 38, рис. 25.

ლოვნების ძეგლებს ვაგლენით გაერცვლებული იყო ჩვეულება, რომლის მიხედვითაც ფიგურის ქვედა ნაწილი იფარებოდა სარტყელისებურად დახვეული ქსოვილის ნაჭრით. რომის¹ ეპტიკანის მუზეუმის რელიეფზე, რომელზედაც გამოსახულია რელიგიური მსვლელობა, მიძღვნილი ქალღმერთ იზიდასადმი. სკრიბა (*ιεροίοναυματείου*) გამოსახული მეორე ადგილას, ჩაცმულია ამგვარადვე -- ანალოგიურადაა ჩაცმული ღმერთები პალმირის² რელიეფზე (ნაპოენი Wadi el Miyah-ში) და ატიისის ბრინჯაოს ფიგურა ლუვირიდან³. მუხლამდე ჩამოწეული წამოსასხამი წმიდანს მარჯვენა ფეხზე ეფინება ღამაზ ნაოჭებად. ეს ნაოჭები კუთხეებში ჰკვეთს ერთმანეთს ისე, რომ შარვლის ცალკეული ტოტის შთაბეჭდილებას ქმნის, რომელსაც ატარებდნენ ირანში სასანურ და ქართულ ეპოქაში. ჩაცმულობის მიხედვით წმ. მამაჰ აქეს ძალიან ახლო ანალოგია აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნების ნაწარმოებებთან, რომელთადაც ქართული ხელოვნება მუდმივ კავშირში იყო. წმიდანისა და ღომის ფიგურა კომპოზიციურად კარგადაა განაწილებული წრეში. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ წმიდანის ფიგურა შესრულებულია მაღალ რელიეფში. სამოსის ქვეშ დაფარული ფორმებისა და საერთო პროპორციების შეფარდება იმაზე მეტყველებს, რომ სინამდვილის მოცულობით წარმოსახვის ფრჩხობა, პორელიეფური ქანდაკების ამოცანების პლასტიკური ვაგება (რომელსაც ფესვები ანტიკაში აქვს ვადგმული), ამ ნაწარმოებში აღმოსავლური ეკლესიის ქრისტიანული დოგმის ზეგავლენით არამცთუ დაიკარგა, არამედ შენარჩუნებულია და აღსავსეა შემოქმედებითი ძალითა და დიდი სიციოცხლისუნარიანობით.

მიუხედავად პლასტიკურობისა ღომის ფიგურა რამდენადმე პირობით ხასიათს ატა-

რებს, მკვეთრია სტილიზაციის, დეკორატიულობის ნიშნები, კარგად რომ შეეხამებიან აღმოსავლური ხელოვნების გამოსახვის მხატვრულ პრინციპს (ღომის თათები გაფორბულია, როგორც გრიფონის ბრქვალები) ახალგაზრდა წმიდანის გამოსახულება სტილისტურად მოლიანად დაახლოებულია ანტიკურ მხატვრულ ტრადიციებთან -- კერძოდ, აღმოსავლურ ელინიზმთან.

წმიდანის სახე თავისი ტიპით, წაგრძელებული ოვალით, დიდი თვალებით და ცხვირით, თუმცა ქრისტიანული ხელოვნების VI—VII-ს-ის ძეგლებს მოგვეგონებს, მაგრამ თავისი მოცულობითი შესრულებით სწორედ მრგვალ ქანდაკებას უახლოვდება. ეს ლითონის რელიეფური პლასტიკის ის სტილი არ არის, რომელიც ჩამოყალიბდა საქართველოში X—XI საუკუნეთა მიჯნაზე, ადამიანის ფიგურის პლასტიკური და მოცულობითი გამოსახვის მისწრაფებაში გამოიხატა და თავის სრულყოფას ოპიზის სკოლის ბარელიეფური ქანდაკების ნაწარმოებებში მიაღწია, არამედ, სრულიად სხვა მხატვრული მოვლენაა. ქრისტიანული რელიგიური აზროვნების იდეოლოგიური ზემოქმედების მიუხედავად, ამ ნაწარმოებებში ჯერ კიდევ ცოცხლობს აღმოსავლური ელინიზმის მხატვრული ტრადიცია.

მხატვრული ეფექტის გასაძლიერებლად ოსტატი ცალკეული დეტალის მოოქროებას მიმართავს. მოოქრულია თმა. შარაყანდი, წმიდანის სამოსი, ჩაწილობრივ ჭვარა, ფაფარი, ბრქვალები, კბილები და ღომის თვალის გუგები. წმიდანის სახე, ხელები, ფეხები და აგრეთვე ფონიც არ არის მოოქრული. ღომზე მჭდარი წმ. მამაჰ გამოსახულება შენახულია XII—XIII-ს-თა ხელნაწერში № 109 (საეკლესიო მუზეუმის ყოფილი ფონდი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტი)⁴.

¹ Fr. Cumont, Les religions orientales dans le paganisme romain, P., 1929, pl. VIII.

² H. Seyrig, Antiquités syriennes, I, P., 1934, pl. LVII (Extrait de Syria 1931-1932, 1933).

³ Fr. Cumont, იქვე, ტაბ. XI.

⁴ Ф. Жордания, описание рукописей и старопечатных книг Церковного музея духовенства грузинской епархии, кн. II, Тб., 1904, стр. 123-124.

ხელნაწერი წარმოდგენს წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაწარმოებთა კრებულს. ხელნაწერის არშიეზე მოთავსებულია ტექსტის კომენტარები. 406 გვერდზე წარმოდგენილია წმ. მამია ლომზე პირდაპირ მკდარი, ამასთან ორივე ფეხი მაყურებლისაკენ აქვს მიმართული, სხეული დაფარულია ზემოდან თავისუფლად შემოხვეული წითელი სამოსით, ტორსის მარჯვენა მხარე გაშიშვლებულია და მორჩილების ნიშნად ორივე ხელი გულზე აქვს დაკრეფილი. ლოში გამოსახულია პროფილში, მოძრაობაში, თავი მიბრუნებული აქვს მაყურებლისაკენ, დაღებული ხაზიდან ენა აქვს გადმოგდებული.

აღწერილი კომპოზიციის ფონზე მოცემულია ორი ხე: ერთ-ერთ ტოტზე — ბუდეა ბარტყებით, რომელსაც უახლოვდება ფრინველი ნისკარტში მწერით.

ლომის ფიგურის ქვეშ მოცემულია „ბალახი“. ზემოთ ცის ცისფერ სეგმენტში მოთავსებულია ოქროს დისკო — მზე. მინიატურაში ხაზგასმულია გაზაფხულის მოსვლა.

აღწერილი სცენის ქვემოთ—მიწის მხვნილი მათრახით ერეკება უღელში შებმულ ხარებს. მინიატიურის შუა ნაწილში გამოსახულია ხის ნერგების დარგვა. წითელსამოსიანი ქაბუკი თხრის სანერგე ორმოს, შუახნისა კი რგავს ნერგს. კლდის წვერზე — მწყემსებია, ერთი მათგანი უკრავს სალამურს, ქვემოთ ნახირი სძოვს. თუმცა ლომზე მკდარი წმიდანის სახელი არ არის აღნიშნული, მაგრამ ჩვენი ასეთი განსაზღვრა ეჭვს გარეშეა.

მინიატიურა მოთავსებულია, XI საუკუნის ცნობილი მეცნიერის ეფრემ მცირის¹ მიერ თარგმნილ, გრიგოლ ღვთისმეტყველის „ახალკვირიაკისათვის და არისა და ენკენისათვის“ სიტყვის წინ.

416 გვერდის არშიაზე მოთავსებულ კომენტარებში აღნიშნულია, რომ წმ. გრიგოლის სიტყვის ბოლო ნაწილი, შეიცავს მითითებას წმ. მამიას ცხოვრებაზე. კომენტარში

აღნიშნულია, რომ შუბით განგმირული წმიდა მამია სისხლისაგან დაიკალა და მისმა აღმზრდელმა მისი სიკვდილის ადგილას ააგო დიდი ტაძარი.

კომენტარი ზუსტად გადმოგვცემს ბასილი ბულგართმებრძოლის თვენის ხელნაწერის მინიატიურაზე გამოსახულ ამავე წმიდანის წამებას. წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის სიტყვის ტექსტი შეიცავს გაზაფხულის ბუნების განახლების ქებას—შესხმას, რომელიც ანტიკურობის სულითაა გაელენთილი. ზემოთ აღწერილი ქართული მინიატიურა თავისებურ გარდატეხაში წარმოსახავს ადრეული ქრისტიანული პროტოტიპის ელინისტურ ტრადიციას. გრიგოლ ღვთისმეტყველის სიტყვაში, გაზაფხულის აღწერის შემდეგ, მითითებულია, რომ მამია იყო მოძღვარი, აღზრდილი ირმების რძით და შემდეგ იგი „მწყისის ერსა დედაქალაქისასა“. წმ. მამიას ცხოვრების შესახებ მცირეა უტყუარი ცნობები. მისი ცხოვრების ბერძნული ტექსტი არ შენახულა. არსებული ლათინური თარგმანი, ბერძნული, ქართული სენაქსარი და ეამნგულანები შეიცავენ მხოლოდ ძალიან მცირე ცნობებს, რომელიც უმთავრესად მის მოწამეობრივ სიკვდილს ეხება.

ბასილ დიდის და გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებაში დამოწმებული მოკლე ცნობებიდან ჩანს რომ წმ. მამია, კესარიელი წმიდანი, აწამეს 275 წლის 2 სექტემბერს. წმ. მამია გაიზარდა ბუნების წიაღში, ეელურ ცხოველთა შორის, იგი გამოჰკვებეს ირმებმა და ა. შ.

ქაბუკი მწყემსი მოქცეულ იქნა ქრისტიანად ღვთისმოდშიში უშვილო კოლ-ქმრის მიერ. ქრისტიანობის აღიარებისათვის იგი მიუგდეს მხეცებს გასავლევად, მაგრამ მხეცებმა მას ხელი არ ახლეს; არ მიეკარა შიშისმგვრელი ლომიც, რომელიც ყველას შიშის ზარს სცემდა. ახალგაზრდა ქაბუკს მუცელში ლახვრის დარტყმით მიაყენეს სასიკვდილო ჭრილობა. ქაბუკი მწყემსი იცლებოდა რა სისხ-

¹ კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1951, გვ. 245-246.

კ. კეკელიძე აღნიშნავს, რომ ეფრემ მცირემ თარგმნა აღნიშნული სიტყვის არა მარტო ძირითადი ტექსტი, არამედ ეფრემ მცირეს თანამედროვის, ნიკიტა ჰერაკლიელის მიერ შედგენილია მისი კომენტარებიც.

ლისაგან — კრილობას ხელით იფარაედა, ვეკდრებოდა უფალს და წამებაში გარდაიცვალა.

ბუნების წიაღში გაზრდილი, ირმების მიერ გამოკეცილი, მხეცების მეგობარი მწყემსი ჭაბუკი წარმოგვიდგება გაქრისტიანებული ღვთაება ატისი-ადოსის სახით, რომლის კულტი ასე დიდად პოპულარული იყო სირიაში, მცირე აზიის ქვეყნებსა და რომში.

აურაცხელი დოვლათის შემქმნელი, გაზაფხულის ნაყოფიერების ღვთაება, ყველაზე საყვარელი იყო ღვთაებათა შორის. ხალხის წარმოდგენაში იგი მარად ჭაბუკი იყო.

ატისისადმი მიძღვნილი დღესასწაული, რომელიც ჩვეულებრივ გაზაფხულზე იმართებოდა, დღე-ღამის გათანაბრების დღეს, ქრისტიანულ აღდგომას ემთხვევა¹. თავის დროზე ეს იწვევდა დიდ პოლემიკას ქრისტიანებსა და ატისის კულტის მიმდევართა შორის. დაობდნენ, თუ ვინ ვისგან ისესხა დღესასწაულის თარიღი, დღესასწაულის საზეიმო მსგავსი წესები და ა. შ.

ბუნების წიაღში გაზრდილი ჭაბუკ-მწყემსის სახეში, რომელმაც ნებაყოფლობით მიიღო სისხლის თანდათანობითი დაკარგვისაგან ტანჯული სიკვდილი, არ შეიძლება არ დავინახოთ წმ. მამასა და ატისის შორის საერთო დამაკავშირებელი ნიშნები.

შემორჩენილია მიმავალ ლომზე მჯდარი ატისის ბრინჯაოს ქანდაკება²; მას ფრიგოული თავსაბურავი ხურავს და ორივე ფეხი მაყურებლისკენ აქვს მიმართული.

საქართველ ოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული ლომზე მჯდარი წმ. მამას გამოსახულების მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი მთლიანად უკავშირდება თემის აზრობრივ

შანაჩსს. ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ნადავზე გადაქმნილებულ იქნა სოუკეტი, რომლის საწყისებო მცირე აზიის ქვეყნებსა და სირიის ელინისტურ ეპოქის რელიგიური ხელოვნებიდან მომდინარეობენ. როგორც ეიცით, ანტიკური პერაოდის მხატვრული კულტურის ხანგრძლივმა განვითარებამ მოამზადა ამის სელოსაყრელი პირობები. ქრისტიანულმა ეპოქამ შეიტანა გარკვეული ელემენტები სტილისტური და პლასტიკური ხელოვნების თავისებურ გაგებაში.

იმ სტილისტური ნიშნების მიუხედავად, რომლებიც წმ. მამას გამოსახულებას უკავშირებენ ადრე ქრისტიანულ ეპოქის ტრადიციებს, რომლის მიხედვითაც ადამიანის ფიგურის მოცულობითი გადაწყვეტა გარკვეულ მხატვრულ დონეზე იდგა, წმიდა მამას გამოსახულებას მაინც აშკარად ემჩნევა აღმოსავლეთის ქრისტიანული ხელოვნების სტილისტური ნიშნები.

მხარზე გადადებული წაშოსასხამის ხმარების წესის თავისებურებას, მისი ნაოქების მოყვანილობასა და განსაკუთრებით მარჯვენა ფეხზე სამოსის ორნამენტულ სტილიზაციას, სახის დიდ ნაკეთებს და პოზის პირობითობას — სათანადო პარალელი აქვს ქართული რელიგიური ქანდაკების VI—VII საუკუნეების ძეგლებში. ეს გარემოება შესაძლებლობას იძლევა ქართული ხელოვნების ეს შესანიშნავი ძეგლი დათარიღდეს აღნიშნულ ეპოქით, რომელსაც ახასიათებს ანტიკური მხატვრული ტრადიციების ცხოველყოფელობა და ფეოდალური ურთიერთობის დამკვიდრების ხანის ხელოვნების ახალი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბება.

¹ J. G. Fraser, *Alys et Osiris*, P., 1926 (Traduction française), p. 31-32.

² G. Roeder und A. Ippel, *Die Denkmäler des Polizeaus-Museums*, 1921, s. 27, № 6, Taf. I. მომყავს მ. როსტოვეციის შრომაში მოთავსებული ილუსტრაციის მიხედვით: M. Rostovtzeff, *The social-economic history of the hellenistic World*, Oxford, 1941, pl. LXXXI. 3.

ქველი ქართული ხელოვნება საქართველოს სამეფოებად და სამთავროებად დაყოფის ხანაში (VII—X საუკუნეები)

საქართველო გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში

საქართველო თანდათანობით ძლიერდება პოლიტიკურად იმ ბრძოლის პერიოდში, რომელიც წარმოებდა აღმოსავლეთში ბიზანტიასა და სასანიანთა ირანს შორის. ეკლესია და საერო ხელისუფლება შეთანხმებულად მოქმედებენ, ისწრაფვიან მტკიცე წესრიგი დაამყარონ ქვეყნის შინაგან ცხოვრებაში, განამტკიცონ მართვა-გამგეობის ისეთი წესი, რომელიც ახასიათებს ფეოდალურ წყობილებას და საგარეო პოლიტიკაში ზუსტად იცავენ ერთ გეზს, ერთ ორიენტაციას.

არაბების მეტე სასანურა ირანის, სომხეთის, მცირე აზიის უმეტესი ნაწილის და მთელი რიგი სხვა ქვეყნების დაპყრობა უდიდეს გავლენას ახდენს საქართველოს განვითარებაზე. აღმოსავლეთ საქართველო ძალაუნებურად არაბეთის სახალიფოს შემადგენლობაში შედის და პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას ჰკარგავს. აუტანელ გადასახადთა ტვირთი აფერხებს ქვეყნის ეკონომიურ განვითარებას, მიჰყავს იგი სიღატაკისაკენ.

დაპყრობით ლაშქრობათა შედეგად, მოკლე ხანში, არაბებს ხელში ჩაუვარდათ უმნიშვნელოვანესი ეკონომიური და სავაჭრო მიმოსვლის გზები თითქმის მთელ აღმოსავლეთ ქვეყნებს შორის, აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. არაბულ ისტორიულ წყაროებში, განსაკუთრებით კი არაბი გეოგრაფების შრომებში, დაცულია ძვირფასი ცნობები საქართველოსა და სომხეთის ეკონომიური მდგომარეობის შესახებ, არაბთა ბატონობის ხანაში. სამწუხაროდ, აქამდე სამეცნიერო ლიტერატურაში ეს ცნობები საკმაოდ გამოყენებული არ არის.

არაბთა ბატონობამ გამოიწვია საქართველოს ეკონომიური დაცემა, მისი დანაწილება ცალკე პოლიტიკურ ერთეულებად და, ბოლოს, აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობის მასობრივი გადასახლება დასავლეთსა და სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში. საქართველოს ცალკეულ პროვინციას სურს გამოყოფა, აწარმოებს დამოუკიდებელ პო-

ლრტიკას და ცდილობს ხელში ჩაიგდოს და შეიერთოს შედარებით უფრო მცირე და უფრო სუსტი მეზობელი ქვეყნები. ცოტად თუ ბევრად დამოუკიდებელ ერთეულებს წარმოდგენენ: კახეთი, აფხაზეთი და ტაო-კლარჯეთი. თბილისის ამირას ძალაუფლება ტერიტორიულად უფლისციხემდე აღწევს, რომელიც იმ დროს აღმოსავლეთ საქართველოს ცენტრს წარმოადგენს და მნიშვნელოვან პოლიტიკურ როლს ასრულებს ქვეყნის ცხოვრებაში. საქართველო, VIII—IX საუკუნეებში, არაბთა ბატონობის გამო განსაკუთრებით მძიმე პირობებში იყო. IX საუკუნის დამლევისათვის საქართველოს მიწა-წყალზე ხუთი ნახევრად დამოუკიდებელი პოლიტიკური ერთეული ჩამოყალიბდა: ეგრეთ წოდებული ქართველთა მეფის სამეფო ქართლი, ტაო-კლარჯეთის სამთავრო, თბილისის არაბთა სამირო, კახეთის სამთავრო-საქორეპისკოპოსო და აფხაზეთის სამეფო. მათ შორის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი იყო ტაო-კლარჯეთი, მკიდროდ დასახლებული აღმოსავლეთ საქართველოდან არაბთა ბატონობისაგან ლტოლვილი ქართველებით; იგი ცხოველ მონაწილეობას ღებულობდა ქვეყნის კულტურულ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში. არაბთა ხელისუფლება ფაქტიურად არასდროს არ გავრცელებულა არათუ მთელ აღმოსავლეთ საქართველოში, არამედ საკუთრივ ქართლის მთელ ტერიტორიაზეც კი, თუმცა ქვეყანა ფორმალურად მათ ემორჩილებოდა.

არაბებმა არა ერთგზის სცადეს თავიანთი ბატონობის გავრცელება დასავლეთ საქართველოზე, აწყობდნენ გამანადგურებელ ლაშქრობებს მის წინააღმდეგ, რომელთაგანაც საქართველოსათვის ყველაზე მძიმე მურვანყრუს მიერ VIII საუკუნის 30-იან წლებში მოწყობილი ლაშქრობა იყო, მაგრამ დასავლეთ საქართველოს შენარჩუნება მათ მაინც ვერ შეძლეს. ქართველი ხალხი ყველგან გააფთრებულ წინააღმდეგობას უწყევდა მათ, არაბები იძულებულნი გახდნენ, თავიანთი უშუალო ბატონობის სფერო შემოესაზღვრათ ქართლის ცენტრალური რაიონის ფარგ-

ლებით თბილისითურთ, რომელიც ხალიჟატის წარმომადგენლის, ამარას რეზიდენცია იყო. არაბთა მმართველები შეუბრალებლად უსწორდებოდნენ ურჩ მოსახლეობას. ამირების ხშირ-ხშირი ცლა, განსაკუთრებით სახელმწიფოეკილი ხალიფის პარუნ-არ-რამიდის მმართველობის ეპოქაში, მანიქეზებელია იმისა, რომ ქართველი ხალხი დიდ წინააღმდეგობას უწყევდა არაბებს.

ქართველები ყოველი შესაფერი მომენტით სარგებლობდნენ, რათა დაემხოთ არაბთა ბატონობა. გორგასალიანთა დინასტიის უკანასკნელმა წარმომადგენელმა არჩილ მეორემ, ისარგებლა რა ომაიადების დინასტიის დაცემით, თავისი თავი „ქართველთა მეფედ“ გამოაცხადა და გააერთიანა ქართული მიწები: ქართლი (თბილისის გარდა), მესხეთი, ლაზიკის ნაწილი (დას. საქართველო). მიუხედავად ქართული მიწების ამ ხანმოკლე გაერთიანებისა (749—759), არჩილ II ძლიერი არმია შექმნა არაბთა წინააღმდეგ საბრძოლველად და აღმოსავლეთ საქართველოში გაატარა ეკლესიის ძირეული რეფორმა. ქართულმა ეკლესიამ, გამოეყო რა ანტიოქიის პატრიარქს, თავისი თავი დამოუკიდებლად გამოაცხადა. მხოლოდ დიდი ძალ-ღონის დახარჯვისა და უზარმაზარი მსხვერპლის გაღების ფასად შეძლეს არაბებმა ქართველი ხალხის წინააღმდეგობის გატეხა და ქართლში თავიანთი ძალა-უფლების აღდგენა.

VIII—IX საუკუნეთა მიჯნაზე აღმოსავლეთ საქართველოში წარმოიშვა ფეოდალური სამთავროები: კახეთი და ჰერეთი, რომელნიც აქტიურად ებრძოდნენ არაბებს. კახეთს სათავეში უდგება მმართველი, იგი თავის თავს ქორეპისკოპოსს უწოდებს, ხოლო ჰერეთს პატრიარქი განაგებს, და უფრო მოგვიანებით თავს მეფედ აცხადებს. კახეთი IX ს. დასაწყისიდან თავის ძალაუფლებას ავრცელებს არაგვის ხეობამდე, იკავებს აგრეთვე ქსნის ხეობასაც და კონტროლს უწყევს ალანთა კარებს. კახეთში ამ დროს ბევრი დიდი ქალაქი და ციხე-სიმაგრე იყო: ნეკრესი, რუსთავი, უჯარმა, გრემი, თელავი და სხვა,

ესენი ქვეყნის ეკონომიურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ.

მსხვილი პოლიტიკური ერთეულები აღმოცენდა აგრეთვე დასავლეთ საქართველოს, ძველი ლაზიკის, ტერიტორიაზე, რომელმაც აფხაზთა სამეფოს სახელწოდება მიიღო. ხოლო რაც შეეხება საკუთრივ აფხაზეთს (ძველი ბიჭვინთის ცსუძის ოლქებს) ჯერ კიდევ იუსტინიანემ გამოჰყო ლაზიკეთიდან და უშუალოდ დაუქვემდებარა ბიზანტიას, როგორც პოლიტიკურად, ისე საეკლესიო-იერარქიულად. ასეთი მდგომარეობა გრძელდებოდა თითქმის VII საუკუნის ბოლომდე. 647 წელს არაბებმა შეძლეს დაეპყროთ თითქმის მთელი დასავლეთ საქართველო, გარდა ზოგიერთი ზღვისპირა ქალაქისა. არაბთა ბატონობა დიდ წინააღმდეგობას წააწყდა არა მარტო დასავლეთ საქართველოს ადგილობრივ მოსახლეობაში, არამედ ძღვევამოსილი ბიზანტიის იმპერიის მხრიდანაც, რომელიც არ შეიძლებოდა შერიგებოდა არაბთა ბატონობის დამყარებას დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე.

აფხაზეთის მთავარი ლეონ I დაეპყრნო რა ბიზანტიის მხარდაჭერას, სათავეში ჩაუდგა ადგილობრივი მოსახლეობის ბრძოლას არაბთა წინააღმდეგ, და არჩილ II ერთად განათავისუფლა ჩრდილოეთ-დასავლეთი რაიონები არაბთაგან.

უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ ქართველი ხალხის განმათავისუფლებელი ბრძოლის ლეკვიდაციისათვის ამირა მურვანმა, ხალიფას ნაცუალმა, კავკასიაში 736—738 წლებში გაანადგურა დასავლეთ საქართველო, დაიპყრო ცხუმი (სოხუ-სი), მაგრამ განიცადა რა მარცხი ანაკოფიუს კედლებთან, დაბრუნდა უკან. ლაზიკეთი იძულებული იყო ეცნო არაბთა ხელისუფლებას, საკუთრივ აფხაზთა სამთავრომ შეინარჩუნა სუვერენიტეტი.

აფხაზეთის სამთავრომ, VIII საუკუნის შუა წლებში, შეძლო აქტიური ბრძოლის ორ-

განიზაცია არაბთა ბატონობის წინააღმდეგ და ამ ბრძოლის დროის ქვეშ გაეერთიანებინა ძველი ლაზიკის მოელი ტერიტორია. ამის შედეგად შეიქმნა ახალი პოლიტიკური გაერთიანება, რომელსაც ჰქონდა შესაფერისი ეკონომიური საფუძველი, პოლიტიკური პირობები და მიიღო აფხაზეთის სამეფოს სახელწოდება. ლეონ II (753—798), რომელიც ატარებდა არსონტის ტიტულს, მხოლოდ ნომინალურად ითვლებოდა ბიზანტიის ვასალად, ფაქტურად კი მართავდა ქვეყანას, როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფოს მეთაური. მოხერხებულად გამოიყენა რა ხელსაყრელი მდგომარეობა, როცა ქართული მატიანეს „მატიანე ქართლისაჲ“-ს¹ სიტყვებით: „ხოლო რაჟამს მოუძღურდეს ბერძენნი... დაიპყრა აფხაზეთი და ეგრისი ვიდრე ლიხამდე, სახელი-იღვა შეფე აფხაზთა“, დაუძღურდნენ ბერძენები, გამოცხადდა აფხაზეთის სამეფოს დამოუკიდებლობა და მიიღო მეფის ტიტული. ეს მოხდა 786—798 წლებში; აფხაზეთის სამეფოს დედაქალაქი ხდება ქუთაისი, რომელიც ამ დროიდან 1123 წლამდე წარმოადგენდა არა მარტო აფხაზეთის სამეფოს, არამედ მთელი გაერთიანებული საქართველოს დედაქალაქს.

ამ მეტად საყურადღებო პოტილიკური ამბის შემდეგ, დასავლეთ საქართველოს ისტორიაში, ლეონ მეორის შვილის დემეტრე II² დროს, IX საუკუნის შუა წლებში (825—845 წლებს შორის) დასავლეთ საქართველოს ქართული ეკლესიის ორგანიზაციაში მოხდა ძირფესვიანი ცვლილება.

როგორც ცნობილია, დასავლეთ საქართველოს — ლაზიკის — ტერიტორიაზე ქრისტიანობის გავრცელების მომენტიდან, ე. ი. IV საუკუნიდან (ბიზანტიიდან შემოვიდა) მთელი ქვეყანა საეკლესიო ურთიერთობაში კონსტანტინოპოლის პატრიარქის ხელქვეით აღმოჩნდა. როგორც კონსტანტინოპოლის პატრიარქის უშუალო დეკრეტებებში შე-

¹ მატიანე ქართლისა, გვ. 251.

² დემეტრე II (825-861).

მავალი საეპისკოპოსო კათედრების სიებიდან ჩანს, VII—VIII საუკუნეებში მთელი დასავლეთ საქართველოს ტერიტორია დაყოფილი იყო მმართველობის სამ ოლქად: ლაზიკის სამიტროპოლიტო (ცენტრი ქ. თაზისი) ოთხი საეპისკოპოსო კათედრით, ცხუმის საარქიეპისკოპოსო და ნიკოფსისის საარქიეპისკოპოსო. ბიზანტიის ეკლესიის მეთაურს დაქვემდებარებულ IX საუკუნის პირველი ნახევრის კათედრათა სიაში ეს კათედრები არა აქვს მოხსენებული, რადგანაც ავტოკეფალიის გამოცხადების შემდეგ მთელი დასავლეთ საქართველო შეყვანილ იქნა მცხეთის საკათალიკოსო სამწყსოში. ბერძნული ენა საეკლესიო ხმარებაში შეიცვალა ქართული ენით. X საუკუნის მწერლის, „ცხოვრება წმ. გრიგოლ ხანთძელის“ ავტორის გ. მერჩულეს სიტყვებით „ქართლად ფრიად ქვეყანა აღირიცხების, რომელსაცა შინა ქართული ენითა ეამი შეიწირვის და ლოცვაა ყოველი აღესრულების, ხოლო კვრიელეასონი ბერძნულად ითქუმის!“¹.

სხვა ფეოდალურ სამთავრო-სამეფოებთან შედარებით, უფრო გვიან ჩამოყალიბდა ე. წ. „ქართველთა სამეფო“. რადგან არაბები ქართლის ცენტრში ძალიან მტკიცედ დაჰკვიდრდნენ. არაბებმა არ გააუქმეს „ქართლის ერისთავთა“ ინსტიტუტი, რომელიც საქართველოში VI ს. მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა, მას შემდეგ რაც სასანიანთა ირანმა სამეფო ტახტის ლიკვიდაცია მოახდინა ქართლში (523 წ.). ქართლის ერისთავს ამტკიცებდა თვით ხალიფა; მისი რეზიდენცია თბილისი იყო, რომელიც ამავე დროს არაბების საამიროს რეზიდენციას წარმოადგენდა. ყველაზე გამოჩენილი ქართლის ერისთავი აშოტ I დიდად წოდებული იყო ბაგრატიონთა საგვარე-

ულოდან და მოღვაწეობდა VIII—IX საუკუნეების მიჯნაზე. სახელგანთქმული ხალიფა ჰარუნ არ-რაშიდის მმართველობის უკანასკნელ წლებში საერთოდ არაბთა ბატონობა საქართველოში ცოტაოდენ შესუსტდა. არაბთა ბატონობით გამოწვეული ხალხის უკმაყოფილება იმდენად დიდი იყო, რომ არა ერთხელ მოეწყო შეიარაღებული აჯანყება. ამ ხალიფას მმართველობის 23 წლის განმავლობაში საქართველოში შეცვლილ იქნა პირადად მის მიერ დანიშნული 17 მმართველი. აშოტ I მოხერხებულად გამოიყენა არეულობის პერიოდი, რომელიც ჰარუნ-არ-რაშიდის სიკვდილის შემდეგ შეიქმნა და გააერთიანა ქართლის მიწები, თბილისის ჩათვლით, დასავლეთ ალბანეთის ტერიტორიის ნაწილი სამხედრო, ეკონომიური და პოლიტიკური ცენტრით ბარდავით². მაგრამ 813 წელს აშოტ I არაბებმა დაამარცხეს. მან დატოვა თბილისი და დამკვიდრდა საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ პროვინციებში შავშეთსა და კლარჯეთში, სადაც ქართველ ბაგრატიონთა საგვარეულო სამფლობელოები იმყოფებოდა. აქ ჩაეყარა საფუძველი ახალ ქართულ ფეოდალურ სამთავროს, რომელიც დიდ როლს თამაშობდა IX—X საუკუნეების საქართველოს პოლიტიკურსა და კულტურულ ცხოვრებაში. ძველი ქალაქი არტანუჯი ხელახლა გაამაგრა აშოტ I და ახალ სამეფოს დედაქალაქად იქნა გადაქცეული. აშოტ I არ შეუწყვეტია ბრძოლა არაბთა წინააღმდეგ. ისარგებლა რა ბაბექის მოძრაობით, აშოტმა ისევ გაათავისუფლა ქართული მიწები არაბთაგან (815—820) და აღადგინა ქართველთა სამეფო. აშოტ I მეფის ტიტული მიიღო ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ქართული მიწები განთავისუფლებული იყო არაბებისაგან (809—813), კურა-

¹ Георгий Мерчул, Жизнь Григория Хандзтийского, изд. Н. Я. Марром, кн. VII, СПб, 1911, стр. 123, 5-8.

² ი. ნ. გ. ო. რ. ე. ა., გიორგი მერჩულე (ტექსტი), თბილისი, 1949, გვ. 97.

³ ი. ნ. გ. ო. რ. ე. ა., გიორგი მერჩულე ქართველი მწერალი მკაბე საუკუნისა, თბილისი, 1954, გვ. 231.

⁴ ხოლო აშოტ კურაპალატი მთავრობდა ქუყუასა მას წინა (ქართლს) და სახლად მისა იყო ტილისი და ბარდავი და ჰქონდა მას ქუყუანა, რომელ არს გარემოს მისსა სუმბატ დავითისძე გვ. 376. (იხ. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, 1955).

პალატის ტიტული მან მიიღო სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში დამკვიდრების შემდეგ, ბიზანტიის იმპერატორისაგან არა უადრეს 818 წლისა, როგორც ამას ქართული მართიანი „მატიანე ქართლისაჲ“ მოგვითხრობს¹.

აშოტის მემკვიდრეების დროს ტაო-კლარჯეთის სამეფოს საზღვრები საგრძნობლად გაფართოვდა: მდინარე ჭოროხის აუზის დიდი ნაწილი, მტკვრის სათავეები, ე. ი. სამცხის, ჭაქაზეთის, არდაგანის, კლარჯეთის, ტაოსა და სხვ. პროვინციები ამ სამეფოს საზღვრებში შემოვიდნენ; მაგრამ მისი საზღვრები განსაკუთრებით გაფართოვდა 978 წლის შემდეგ, როცა დავით კურაპალატის ქართველმა ჯარმა ფაქტიურად ლიკვიდაცია უყო ბარდა სკლიაროსის აჯანყებას; სახელმწიფოს საზღვრები გაიშალა არაქსის ზემო წელიდან სამხრეთით, რომელიც წარმოადგენდა საზღვარს ბიზანტიის იმპერიასა და ტაო-კლარჯეთს შორის. X საუკუნის ბოლოს ტაო-კლარჯეთის საზღვრები გავრცელდა ვანის ტბამდე. არაბეთის სახელმწიფომ აღმოსავლეთში განიცადა სერიოზული მარცხი. მიუხედავად იმისა, რომ ტაო-კლარჯეთის საზღვრების გაფართოებისა და სამხედრო ძლიერების ზრდის პროცესში ადგილი ჰქონდა ბიზანტიასთან კონფლიქტებს, ამ სამეფოს მთავრები ბიზანტიის ორიენტაციას იზიარებდნენ არა მარტო კულტურულ ურთიერთ დამოკიდებულების სფეროში, არამედ საგარეო პოლიტიკაშიც; რელიგიის, კულტურულ-ისტორიული ტრადიციების ერთიანობა და ისლამით შედუღებული არაბების მიერ პოლიტიკურად გაერთიანებული აღმოსავლეთის ქვეყნები რეალურ საშიშროებას წარმოადგენდა და ტაო-კლარჯეთის მთავრებს საგარეო პოლიტიკის უკრისის სისწორეს უკარნახებდა.

ტაო-კლარჯეთის კურაპალატები, წარმოადგენდნენ აფხაზეთის მეფეთა მთავარ მეტოქეებს. საქართველოს მოწინავე პოლიტიკური მოღვაწენი თავიდავლით მოქმედებდნენ საქართველოს ყველა ისტორიული მიწის

ერთიან, ცენტრალიზებულ, ძლევამოსილ სახელმწიფოდ გაერთიანების განსახორციელებლად. ქართლის აზნაურთა ჯგუფმა იოანე მარტოშვიდის მეთაურობით, გაერთიანებული სამეფოს კანდიდატად დაასახელეს ბაგრატ III, რომელიც დედის მხრივ აფხაზეთის ტახტის მემკვიდრე იყო, მამის მხრივ — ქართლის მეფის, და ამავე დროს იყო ტაო-კლარჯეთის უშვილო მეფის დავით III კურაპალატის ნაშვილები. 980 წელს ბაგრატ III დაიკავა აფხაზეთის მეფეთა ტახტი, ხოლო დავით კურაპალატის სიკვდილის შემდეგ (1001 წ.) ტაო-კლარჯეთი შეუერთდა დანარჩენ საქართველოს. უფრო გვიან 1010 წ. სამეფოს შეუერთდა კახეთი და ჰერეთი. ამრიგად მხოლოდ თბილისის საამირო განაგრძობდა ჯერ კიდევ თავის არსებობას, მაგრამ მისი ბედი უკვე წინასწარ გადაწყვეტილი იყო.

საქართველოს მოსახლეობის სოციალური სტრუქტურა, ქართული მიწების ერთიან ცენტრალიზებულ ფეოდალურ სახელმწიფოდ გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში იყო ფეოდალური. საქართველოს საზოგადოებრივი წყობილება გაერთიანების ხანისათვის დამყარებული იყო პატრონყმობაზე. საქართველოს მოსახლეობა პატრონებად და ყმებად იყო დაყოფილი. პატრონი მეფესაც ეწოდებოდა, ხოლო მის ქვეშევრდომებს ყმები ერქვათ, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი დიდგვარიან აზნაურთა წრეს ეკუთვნოდნენ. დიდგვარიან აზნაურებს თავიანთი ყმები ჰყავდათ, რომელთათვის ისინი პატრონები იყვნენ. ამ ყმებსაც თავიანთი ყმები ჰყავდათ; ერთი სიტყვით, მთელი ქვეყანა პატრონყმობის უღელში იმყოფებოდა. ყმას თავისი მიწა-ფუძე მოეპოვებოდა. ყმები ეკლესიასაც ჰყავდა („ნაწყალობევი ან შეწირულები“). ჯერ კიდევ V საუკუნიდან ფეოდალების წარმომადგენლნი აზნაურებად იწოდებოდნენ და იყოფოდნენ რამდენიმე კატეგორიად: მემამულენი, მემკვიდრეობით მქონენი, მოსაკარგვე-

¹ პ. ინგოროყვა, გიორგი შერჩულე, 1954, გვ. 56.

ნი, ე. ი. რომელთაც ეს წოდება სამსახურით ჰქონდათ მოპოვებული, ციხიანნი და უციხონი. მაღალი სახელმწიფოებრივი თანამდებობანი საერთოდ ეკავათ დიდგვარიან აზნაურებს (დიდებული აზნაურები). ფეოდალის ატრიბუტს წარმოადგენდა ციხე-დარბაზი ქართლ და მონასტერი საგვარეულო აკლამით, აზნაურად ყოფნა დაკავშირებული იყო არა მარტო შონის საკუთრების მფლობელობასთან არამედ აუცილებელი სამხედრო ვალდებულებების მოხდასთან. მსხვილი ფეოდალები ფლობდნენ მთელ ოლქებს, უზარმაზარ მიწებს.

იმ დროის ფეოდალური საზოგადოების სტრუქტურაში თელასაჩინო ადგილი ეკავა სასულიერო წოდებას, რომელიც გამუდმებით იცავდა თავის შეუფლობას ანუ იმუნიტეტურ უფლებებს საერო ხელისუფლებასაგან. ქართული ეკლესიის სათავეში იდგა მცხეთის კათალიკოსი, რომელსაც ჰქონდა თავისი კარი და მმართველობის აპარატი. ეპარქიებს მართავდნენ ჩვეულებრივ ფეოდალურ დიდებულთა წარმომადგენლობიდან დანიშნული ეპისკოპოსები. მათ ექვემდებარებოდა სამღვდლოების ორივე წრე. პოლიტიკურ ცხოვრებაში საქართველოს ეკლესია მოქმედებდა დიდებულებთან მჭიდრო კავშირში, განსაკუთრებით ურჩ გლეხობასთან ბრძოლაში. საქართველოში, როგორც აღვნიშნეთ, სენიორს ეწოდებოდა „პატრონი“, ვასალს კი „ყმა“; ამ უკანასკნელის მთავარ მოვალეობას წარმოადგენდა თავისი სენიორის ჯარში სამსახური.

წერილ აზნაურთა ეკონომიური მდგომარეობა მერყევი იყო. ისინი იხდიდნენ წოდებრივ ვალდებულებას: იღებდნენ მონაწილეობას ომებში, თან ახლდნენ თავიანთ პატრონებს სრული შეიარაღებით. მათი მდგომარეობა იმდენად არამტკიცე იყო, რომ მათ მუდამ ემუქრებოდა მიწის ჩამორთმევის საშიშროება¹. გლეხობის ძირითადი მასა იმყო-

ვებოდა ფეოდალის პირად განკარგულებაში. ყველა გლეხისათვის საერთო ვალდებულება იყო საბატონო ბეგარა, ლალა მიწათმფლობელის სასარგებლოდ, რომლის ზომა ადგილობრივი პირობებსაგან იყო დამოკიდებული. გლეხები იყოფოდნენ სხვადასხვა კატეგორიებად: ნასყიდნი, შეწირულნი, ნაწყალობევი, ნებიერი და შეუძლებელი მოვალენი.

ქართული საისტორიო წყაროები შეიცავდა ცნობებს გლეხების სტიქიური გამოსვლების შესახებ ფეოდალების წინააღმდეგ. სამწუხაროდ, ეს ცნობები ძალიან უბადრუკია და არ გვაძლევს საშუალებას სოციალური ბრძოლის ფაქტები სასურველი სისრულით გავაშუქოთ.

ქართული ქალაქების მოსახლეობას ამ ეპოქაში ძირითადად ვაჭრები და ხელოსნები წეადგენდნენ, ისინი ეკონომიურად და სოციალურად არ იყვნენ ერთგვარნი. ქალაქის მოსახლეობის შემადგენლობაში გარდა თავისუფალი ვაჭრებისა და ხელოსნებისა შედიოდნენ ყმა (საბატონყმ) ვაჭრები და ხელოსნები. განსაკუთრებულ ჯგუფს შეადგენდნენ მდიდარი ვაჭრები (დიდევაჭარნი); მათ ჰქონდათ თავიანთი ორგანიზაციები, რომლებსაც მდიდარი ვაჭრების (დიდევაჭრების) წარმომადგენლები „ვაჭართუხუცესები“ მეთაურობდნენ. მეფის ხელისუფლება მსხვილ ფეოდალებთან ბრძოლის პროცესში ეყრდნობოდა მსხვილი საქალაქო ცენტრების ეპარტა ზედა ფენას, მათ პრივილეგიებს ანიჭებდა, ხანდახან აძლევდა მათ მნიშვნელოვან დიპლომატიურ დავალებებს. თავიანთი ინტერესების დასაცავად ხელოსნები საამქროებად გაერთიანდნენ, ეს საამქროები, საქართველოს ისტორიაში, მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა მრავალი საუკუნის მანძილზე.

IX—X საუკუნეების ქალაქებში დიდ განვითარებას მიაღწია შუა საუკუნეებში ცნობილმა ხელოსნური წარმოების მთავარმა

¹ სოციალურ სტრუქტურაზე დაწერილებითი ცნობები მოცემულია ი. ა. ჯავახიშვილის ნაშრომში „ქართული სამართლის ისტორია“, წიგ. II, თბილისი, 1928, გვ. 63 და ა. შ.

დარგებმა. მაღალ დონეს მიაღწია შალის, აბრეშუმისა და ბამბის ქსოვილების, ლითონის ნაწარმის, განსაკუთრებით იარაღის, სამკაულების, კერამიკული ნაწარმის, ტყავისა და შუშის დამზადებამ. საქართველოს ქალაქები გაცხოველებულ ვაჭრობას ეწეოდნენ სომხეთთან, აზერბაიჯანთან, ირანთან, ბიზანტიასთან, არაბეთის ქვეყნებთან, ეგვიპტესთან და სხვ. საქართველოდან გაჰქონდათ შალი, აბრეშუმი, სხვადასხვანაირი მაღალხარისხოვანი ქსოვილი, ხალიჩები, კერამიკული ნაწარმი, ვერცხლის მხატვრული ნაწარმი, იარაღი და ა. შ. ამასთან ერთად იზრდებოდა გაცვლა-გამოცვლა საქართველოს სხვადასხვა რაიონს შორის. საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლაში მეფის ხელისუფლება ეყრდნობოდა ქალაქებს, რომლებიც ქვეყნის გაერთიანებისა და ცენტრალიზებული ხელისუფლების განმტკიცების მომხრენი იყვნენ. აღნიშნულ ხანაში საქართველოს სახელმწიფო წესწყობილებას საეცებით ჩამოყალიბებული სტრუქტურა ჰქონდა. სახელმწიფოს სათავეში იდგა მეფე („მეფე“), რომელიც დავით III (975—1001) დაწყებული მეფეთა-მეფის („მეფეთა-მეფე“) ტიტულს ატარებდა. სახელმწიფო აპარატი დიდი ფეოდალების ხელში იყო მოქცეული. სახელმწიფოს მმართველობის ცენტრალური აპარატი „დარბაზი“ (სახელ-

მწიფო სათათბირო) შესდგებოდა „ვაზირებისაგან“: ამირ-სპასალარი, მწიგნობართუხუცესი, მანდატურთ-უხუცესი, მეჭურჭლეთ-უხუცესი და სხვ.), ერისთავთ-ერისთავებისაგან, სასულიერო წოდების წარმომადგენლებისაგან და სხვ. „დარბაზის“ სათავეში იდგა „ვაზირთა ყოველთა უპირველესი“, მწიგნობართ-უხუცესი, რომელსაც უშუალოდ ექვემდებარებოდა მეფის სამდივნო თავისი მოხელეებით.

ქვეყანა დაყოფილი იყო დიდ და მცირე საერისთავოებად, რომელთა სათავეში ერისთავები და ერისთავთ-ერისთავები იდგნენ. მათ ექვემდებარებოდა ყველა ადმინისტრაციული მოხელე პროვინციებში.

ერთიანი, ცენტრალიზებული ხელისუფლების წინააღმდეგ გამოდიოდნენ დიდი ფეოდალები (დიდებულები); ქვეყნის ფეოდალური დაქუცმაცებულობის დაძლევისათვის და ცენტრალიზებული სახელმწიფოს შექმნისათვის საჭირო იყო ყველა არსებული ძალის გაერთიანება. საქართველოს ეკლესია, წვრილი აზნაურები და ქალაქების მოსახლეობა შეადგენდნენ მთავარ ძალას, რომელსაც ეყრდნობოდნენ საქართველოს სახელმწიფო მოღვაწეები, ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს შექმნისათვის ბრძოლაში.

ეროვნული შეგნების ზრდა არაბთა ბატონობის ხანაში

საქართველოსა და სომხეთის კულტურულ ცხოვრებაზე არაბულმა კულტურამ მცირე გავლენა იქონია, მიუხედავად იმისა, რომ არაბთა ბატონობა ხანგრძლივი იყო. იმ დროს როდესაც უმდიდრესი და მრავალსაუკუნოვანი კულტურის ქვეყანა — ირანი თითქმის დაუყოვნებლად ითვისებს არაბულ კულტურას, იღებს არაბულ დამწერლობას, რელიგიას და ახალ საფუძველზე ქმნის მდიდარ ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებას, საქართველო და სომხეთი კიდევ დიდხანს განაგრძობენ საკუთარ ეროვნულ

ტრადიციას. ეს მოვლენა იმით აიხსნება, რომ ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ და კულტურამ იმდენად გაიდგა ფესვები საქართველოში და სომხეთში, რომ არაბებმა, მიუხედავად ენერგიული ზომებისა, ვერ შეძლეს თვალსაჩინო გავლენა მოეხდინათ ამ ქვეყნებზე ამ მხრივ. ის ვითარება, რომელიც შეიქმნა აღმოსავლეთ საქართველოში VIII საუკუნის მეორე ნახევარში, კარგად აქვს დასურათებული ამ ეპოქის შესანიშნავ ქართველ მწერალს იოანე საბანისძეს: „ვართ მძლავრებასა ქუეშე (არაბთასა) დამონებულ,

შეკრულნი ვითარცა რკინითა, გუემულნი და ქენჯნილნი, ძვრძვრად ზღუეულნი“.

არაბთა ბატონობის დამყარებიდან აღმოსავლეთ საქართველოში, სადაც არაბთა საამირო არსებობდა, მხატვრული შემოქმედება დაეცა; მშენებლობის საქმე გადადის საქართველოს სამეფოს პერიფერიაზე. უკვე IX საუკუნეში ტაო-კლარჯეთს ეკონომიური და პოლიტიკური თვალსაზრისით მოწინავე ადგილი უჭირავს საქართველოში. ამ ახალი სახელმწიფოებრივი ერთეულის მთავარი ცენტრი—არტანუჯი—ხდება ვაჭრობის მნიშვნელოვან სატრანზიტო გადამცემ პუნქტად, და შუამავლის როლს ასრულებს, როგორც სახალიფოს ვაჭრობაში, ისე ბიზანტიასთან და საქართველოს სხვა სამთავროების სავაჭრო ურთიერთობაში.

ტაო-კლარჯეთი აძლიერებს და ამტკიცებს სავაჭრო ურთიერთობას, აფართოებს თავის ტერიტორიას მოსაზღვრე სამთავროების ხარჯზე და გამოდის საქართველოს ერთ სამეფოდ გაერთიანების იდეის ინიციატორად. საქართველოს ეკლესია, წვრილ ფეოდალებთან ერთად, მოუწოდებს ბრძოლისაკენ ეროვნული აღორძინებისა და არაბთა ბატონობის დამხობისაკენ. საქართველოს ეკლესიის წინამძღოლის სამოელის შეკვეთით იოანე საბანისძე 796—790 წლებში წერს აბო თბილელის მარტვილობას. აბომ — ბაღდადელმა არაბმა, ხელობით ნელსაცხებელთა დამამზადებელმა ქართლის ერისთავის ნერსეს კარზე ზედმიწევნით შეისწავლა ქართული ენა და ქრისტიანობა მიიღო. ქართლის ამირამ, რომელსაც აცნობეს ამის შესახებ, ქალაქის მოედანზე აწამებინა აბო 786 წლის 6 იანვარს. „მარტურობაჲ-ს“ ავტორი, რომელიც პირადად იცნობდა აბოს, მოხერხებულად იყენებს ამ ფაქტს. იგი მოუწოდებს თავის თანამემამულეებს გაერთიანდნენ ქრისტიანული ეკლესიის დროშის ქვეშ, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია ჰეუნარჩუნოს მათ ეროვნული თავისუფლება.

იოანე საბანისძე VIII საუკუნის საქართველოს ეკონომიური და პოლიტიკური

მდგომარეობის სწორ აღწერილობას იძლევა, როდესაც მრავალი ქართველი, დაბეჩავენბული პოლიტიკურად დევნილი სარწმუნოები-სათუ-ს, ემსგავსებოდა ლერწამს ქარისაგან რხეულს („შიშითა განილევიან და ირყევიან, ეთარცა ლერწამნი ქართაგან ძლიერთა“) და თავისი ეროვნული სახის დაკარგვის რეალური საფრთხის წინაშე იდგა. იოანე საბანისძე ქართველებს და ბერძნებს თანასწორუფლებიანად თვლის, რადგან ისინი მართლმადიდებლობას აღიარებენ და ერთსა და იმავე წმიდა მოწამეთ სცემენ თავყვანს. ავტორი კარგად ფლობს მხატვრულ სიტყვას და თავისი დროისთვის კარგადაა განათლებული და ნაკითხი.

იმ დროის თარგმნილი ლიტერატურა მიზნად ისახავდა ამოეწურა ბიზანტიური წერილობითი ლიტერატურის მთელი სიმდიდრე. სინას მთის ერთ-ერთმა გამოჩენილმა ქართველმა მოღვაწემ იოანე-ზოსიმემ სპეციალური ტრაქტატი დაწერა „ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ“, რომელშიც ამტკიცებს ქართული ენის არა მხოლოდ თანასწორფასოვანებას ბერძნულთან: „ესე არიან ორნი დანი, ვითარცა მარიამ და მართა“, არამედ მის უპირატესობას ბერძნულზე „ყოველი საიდუმლოჲ ამას ენასა შინა დამარხულ არს“. ქართველთა რწმენით იგი საერთაშორისო საქრისტიანო ენას წარმოადგენს, ვინაიდან „დამარხულ არს ენაჲ ქართული ღღემდე მეორედ მოსელისა მისისა საწამებლად, რაჲთა ყოველსა ენასა ღმერთმან ამხილოს ამით ენითა“—ო.

IX—X საუკუნეებში იწყება წარსული ლიტერატურული მემკვიდრეობის გადაფასება და რევიზია, წარმოებს არსებული თარგმანების შედარება ბერძნულ ორიგინალებთან, ისპობა სირიული და სომხური (მონოფიზიტური) ლიტერატურის გავლენის ყოველი კვალი, ხელახლა ითარგმნება წიგნები; მთელი ეს საქმიანობა თავმოყრილი იყო, როგორც თვით საქართველოში, ისე მის გარეთ არსებულ მონასტრებში. მონაზნობის და მონასტრების გამრავლებამ, რომელშიაც

გაშლილი იყო ქრისტიანული იდეოლოგიური საქმიანობა, ეროვნული თვითგამორკვევის ზრდამ, რაც წარმოადგენდა რეაქციას არაბთა ბატონობაზე, წარმოშვეს რელიგიური ლიტერატურის თავისებური სახე, რომელიც ცნობილია „ცხოვრების“ და „მოღუაწებაის“ სახელწოდებით.

ამ სახის ორიგინალურ ნაწარმოებთაგან, ივალსაჩინო ადგილი უჭირავს წმ. ნინოს „ცხოვრებას“. ტყვე ქალის ნინოს სახით. რომლის შესახებ მოკლედ მოგვითხრობენ ბიზანტიელი ისტორიკოსები, ქართულმა ეკლესიამ ნახა ქრისტიანობის საკუთარი, სავსებით დამოუკიდებელი მქადაგებელი. X ს. შუა წლებში აქმნება წმ. ნინოს ცხოვრების განსაკუთრებული რედაქცია, რომელიც უპასუხებს ეპოქის მიერ წამოყენებულ ამოცანებს. თუმცა მასში რეალური სინამდვილე ნაკლებადაა ასახული.

ისტორიული თვალსაზრისით შეუდარებლად მაღლა დგას „ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა“ (759—861). გრიგოლი მამათა და დედათა პრავალი მონასტრის დამაარსებელი იყო¹. მისი ცხოვრება დაწერილია გიორგი მერჩულეს მიერ გრიგოლის გარდაცვალებიდან 90 წლის შემდეგ: ეს თხზულება საქართველოს სოციალურ-ეკონომიური და კულტურული ცხოვრების სწორ სურათს ასახავს. ამ თხზულებაში ნაჩვენებია ქვეყნის სოციალური ძალების ურთიერთმართება. ფაქტიურად დამოუკიდებელი ეკლესიის მდგომარეობა, ავტორიტეტი, რომელიც აღემატებოდა საერო ხელისუფლების ავტორიტეტს. „ხოლო სარწმუნონი და ჭეშ-

მარტნი მონაზონნი ქუეყანასა ზედა არა ეისსა კელმწიფებასა ქუეშე არიან“, ამიტომ ისინი თავს ვალდებულად არ სთვლიან გამოცხადენ მეფესთან შის მოწოდებაზე.

„ცხოვრებაში“ მოცემულია ბრწყინვალე დახასიათება ეროვნული სახელმწიფო ხელისუფლების ამოცანებისა კლარჯეთში, რომელიც არაბეთ-ბიზანტიის ინტერესების არეში მყოფებოდა: ეს იყო მთელი საქართველოს გაერთიანება. საქართველოდ — ქართლად, როგორც ეს ნაჩვენებია გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრებაში“. „ფრიადი ქუეყანაა აღირაცხების. რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ეამი შეიწირვის და ლოცვაჲ ყოველი აღესრულების. ხოლო კვრიელემსონი ბერძულად ითქუმის. რომელ არს ქართულად წყალობა ყაე გინა თუ უფალო შეგვწყალებს“.

ამ თხზულებაში გამოხატულება ჰპოვა საერო ხელისუფლებასა და საეკლესიო ხელისუფლებას შორის. ფეოდალურ არისტოკრატისა და სამღვდლოებას შორის არსებულმა ანტაგონიზმმა. ჩართული ნოველების სახით აქ მოცემულია ისეთი რომანტიკული ეპიზოდები ქართული ფეოდალური საზოგადოების ცხოვრებიდან, რომლებიც დასაძრახისია სამონაზვნო კლერიკალური მორალის თვალსაზრისით. მაგალითად, ტრფობით გატაცებული შავშეთ-კლარჯეთის უფალი აშოტ კურაპალატი ეყრება ცოლს და ეტრფიალება ჰექტორქლე ქალს. გრიგოლი ერევა ხელმწიფის ინტიმურ ცხოვრებაში და მიჰყავს იგი სასოწარკვეთილ დასკვნამდე: „ნეტარ მას კაცსა, ვინ არღარა ცოცხალ არს“.

არქიტექტურა

საქართველოში არაბთა ბატონობის დამყარებისა და საქართველოს სამეფოებად და სამთავროებად დაყოფის შემდეგ ქართული

ხელოვნება ვითარდება გასაოცარი შინაგანი ძლიერებითა და წარმატებით. საქართველოს მთლიანობისათვის ბრძოლის პერიოდში ქარ-

¹ Г. Мерчул, Жизнь Григория Хандзтийского, СПб., 1911. (გამოცემული ნ. მარის მიერ) გვ. 25, 40, 50 (ქართული ტექსტი).

² იქვე, გვ. 43, 5-8.

თული სახეითი ხელოვნება ჩვენი ქვეყნის ყველა კუთხეში თითქმის ერთდროულად, როგორც ეს დასტურდება დათარიღებული ძეგლებით, ვითარდება მზარდი წარმატებით. თითოეული ნახევრად დამოუკიდებელი ფეოდალური სამეფო და სამთავრო ცდილობს განამტკიცოს თავისი პოლიტიკური დამოუკიდებლობა, შექმნას კულტურისა და ხელოვნების საკუთარი ცენტრი. ამ გარემოებამ გარკვეული გავლენა მოახდინა საქართველოს ფეოდალური სამთავროების მხატვრული კულტურის განვითარებაზე, ხელი შეუწყო კუთხური სპეციფიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებას, რამაც საბოლოო ჯამში გაამდიდრა ქართული მხატვრული კულტურის შინაარსი, გადაიქცა ზოგადი ქართული კულტურის ძირითად წყაროდ.

საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში ჩამოყალიბდა რამდენიმე მიმართულება სახეითი ხელოვნების დარგში, რომელთაგან თითოეულს გარკვეული სკოლის სახე ჰქონდა, როგორც მაგალითად: ტაო-კლარჯეთის, აფხაზეთის, კახეთისა და ქართლის. მხოლოდ საქართველოს გაერთიანების შემდეგ. ცენტრალიზებული (ფეოდალური) სახელმწიფოს სახით, და უცხოელ დამპყრობთა განდევნის შემდეგ შეიქმნა ხელსაყრელი ისტორიული პირობები ახალი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბებისათვის კუთხურ მიმდინარეობათა შემოქმედებითი გარდაქმნის საფუძველზე, რომელიც სავსებით შეესაბამებოდა ერთიანი ცენტრალიზებული სახელმწიფოს მმართველი სოციალური კლასის მხატვრულ ესთეტიკურ მოთხოვნილებას.

ტრადიციული შეხედულება, ქართული კულტურის ზოგადი დონის დაცემის შესახებ არაბთა ბატონობისა და გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში, ამჟამად უნდა ჩაითვალოს მოძველებულად, უფრო მეტიც, მცდარად. პირიქით, სწორედ იმ გრანდიოზული

და შეუწყვეტელი ბრძოლის პერიოდში. რომელსაც საქართველოს ყველა კუთხე თავგამოდებოთ აწარმოებდა უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ და საქართველოს პოლიტიკური მთლიანობის აღდგენისათვის. განსაკუთრებული დაძაბულობით ვითარდება შემოქმედებითი მუშაობა კულტურის ყველა დარგში, მტკიცდება და ყალიბდება ქართული მხატვრული ტრადიცია ხელოვნების სფეროში. საქართველოს დედაქალაქის მახლობლად, მიუხედავად იმისა, რომ არაბთა ხელისუფლების წარმომადგენლის, თბილისის ამირას ხელში იყო დედაქალაქი, მძაფრად ღვიოდა ქართული კულტურის კერა, იქმნებოდა ქართული მხატვრული კულტურის შესანიშნავი ნიმუშები. ქსნის ხეობაში დაიწყო ქართული ხუროთმოძღვრების VIII და IX საუკუნეთა შესანიშნავი ძეგლები: არმაზი. წირქოლი და კახენი. რომელთა შესწავლა ადასტურებს ქართული საამშენებლო კულტურის მაღალ დონეს¹. არმაზისა და წირქოლის ტაძრებს მრავალი საერთო ნიშანი აქვთ. მაგრამ. ამავე დროს. თითოეულ მათგანს დიდი თავისებურებაც ნათლად ემჩნევა. ცენტრალური სივრცე ნაგებობაში გადახურულია გუმბათით, რომელსაც. მრავალსაუკუნოვანი ქართული ტრადიციის საწინააღმდეგოდ, არ ჰქონდა ყელი, სარკმლები და. ამავე დროს. შენობის გარეგან ხედზე არაფრით არ იყო გამოხატული. შენობა გადახურულია ორკალთიანი სახურავით, რაც მას ანიჭებს უგუმბათო ნაგებობის სახეს. არმაზის ტაძარში ცენტრალური სივრცე კვადრატული სახისაა. რომლის კუთხეებში) კედლის მახლობლად, მოთავსებულია რვაწახნაგოვანი სვეტები. ისინი მცირე კამარებისა და დაბალი კედლის საშუალებით დაკავშირებულნი არიან შენობის ძირითადი ნაწილის კედლებთან. კვადრატისგან გუმბათის რვაწახნაგოვან საფუძველზე გადასვლა მოცემულია ოთხი ტრომპის საშუალებით, რომელიც მოთავსე-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные Агс Georgica, I, Тбилиси, 1942, стр. 1-30.

памятников VIII и IX веков в Келаском ущельи.

ბულია კვადრატის კუთხეებში. ტაძარში და-
ცულია შენობის აგების ხანის ძველი კანკე-
ლი, რომელსაც შერჩენილი აქვს მხატვრობა.
შენობის აფსიდი, თაღები და ყველა კედელი
აგებულია რიყის ქვისაგან. ქვების წყობა
გამოირჩევა კარგი ხარისხით. სამხრეთიდან
და დასავლეთის მხრიდანაც შენობას აქვს
ეიწრო მინაშენი, რომელიც გარს უვლის ნა-
გებობას და თავისი სახით მოგვაგონებს ეკ-
დერს.

გუმბათის მასკირება ორკალთიანი სახუ-
რაყის ქვეშ და გუმბათის ყელის უქონლობა
ახსიათებს აგრეთვე წირქოლის ტაძარს. მძი-
მე. მონუმენტურა სვეტისთავეები და მთლია-
ნად საკურთხეველის კანკელი და კამარების
ქუსლებას საყრდენი ფილები, გუმბათოვანი
თაღის დამკვიდრება ოთხ ბურჯზე, შენობის
ძირითად კოშპოზიციამი. ადასტურებს თავი-
სებური მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტას,
შემოქმედებით ძიებას. ახალი მხატვრული
ფორმისადმი მისწრაფებას.

წირქოლის (წირქვალის) არქიტექტურუ-
ლი სახე განისაზღვრება ასეთივე თავისებუ-
რებით. იგი წარმოადგენს ე. წ. „დარბაზუ-
ლი“ ტიპის ნაგებობას. რომელიც საგრძნობ-
ლად წაგრძელებულია დასავლეთიდან აღმო-
სავლეთისაკენ. საკურთხეველის აფსიდი მცი-
რე ზომის სამკვეთლოთი და სალართურთ
უშუალოდ უკავშირდებიან გუმბათის კვად-
რატს. რომელიც შეადგენს ნაგებობის ძირი-
თად სივრცეს. შენობის დასავლეთი ნაწილი.
რომელიც უშუალოდ უკავშირდება გუმბა-
თის კოშპოზიციას, წარმოადგენს ორსართუ-
ლიან სადგომს. იგი ორმაგი კამარით დაკავ-
შირებულია გუმბათის სივრცესთან. შენობა
გადახურულია ორკალთიანი სახურავით ისე,
როგორც არმაზის ტაძარი. ჩრდილოეთისა და
სამხრეთის კედლების კამარები ებჯინებიან
ჰორიზონტალურ ხაზს, რომელზედაც ემყა-
რებიან გუმბათის ქვეშ მოთავსებული ტრომ-
პები. გუმბათის. ისევე როგორც, არმაზის ტა-
ძარში. არა აქვს ყელი. გადასვლა კვადრატი-

დან გუმბათის ქვეშ მოთავსებულ წრეზე
გაფორმებულია კუთხეებში მოთავსებული
ოთხი ტრომპის საშუალებით. საამშენებლო
მასალის გამოყენების წესი წირქოლსა და
არმაზში ერთი და იგივეა. ყველა კამარა, პი-
ლასტრები. აფსიდის კუთხეები. სვეტისთა-
ვეები. ტრომპები და სვეტები აგებულია ში-
რიმის ქვისაგან.

აღმოსავლეთისა და სამხრეთის ფასადებ-
ზე ფრონტონი გამოყოფილია ჰორიზონტა-
ლური კოშმიდით, სამხრეთისა და ჩრდილო-
ეთის ფასადები შემკულია სამი დეკორაციუ-
ლი ჯახის კამარით, რომლის შიდა ზედაპირი
ბრტყლად ჩაღრმავებულია. სამხრეთ ფასად-
ზე მოთავსებულია კარი, რომლის ზემოთ და-
ტანებულია ორმაგი საკმელი. შენობის კედ-
ლები. თაღები. გუმბათი. ნიშები. აფსიდი
და კონქი აგებულია უბრალო რიყის ქვისა-
გან.

წირქოლი და არმაზი მიუხედავად ერთ-
გვარი სიმძიმისა, გამოირჩევიან პროპორცი-
ების მოხდენილობით და სილამაზით, წყობის
სისუფთავით და მაღალი ხარისხით. გ. ჩუ-
ბინაშვილის მართებული შენიშვნით¹.
წირქოლი მხატვრული იდეით, ფასადებისა
და ცალკეული არქიტექტურული დეტალით
საამშენებლო ხელოვნებას თვალსაზრისით
უფრო მაღალ დონეზე დგას, ვიდრე არმაზი.
წირქოლის ტაძარი ზოგიერთი ნიშნით უახ-
ლოვდება გურჯაანის ორგუმბათიან ბაზილი-
კას, VIII საუკუნის ნაგებობას. წირქოლის
ტაძრის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი
საშუალებას აძლევს გ. ჩუბინაშვილს დაა-
თარიღოს იგი VIII საუკუნით, ხოლო არმა-
ზის ტაძარი საამშენებლო წარწერის თანახ-
მად, 864 წლით.

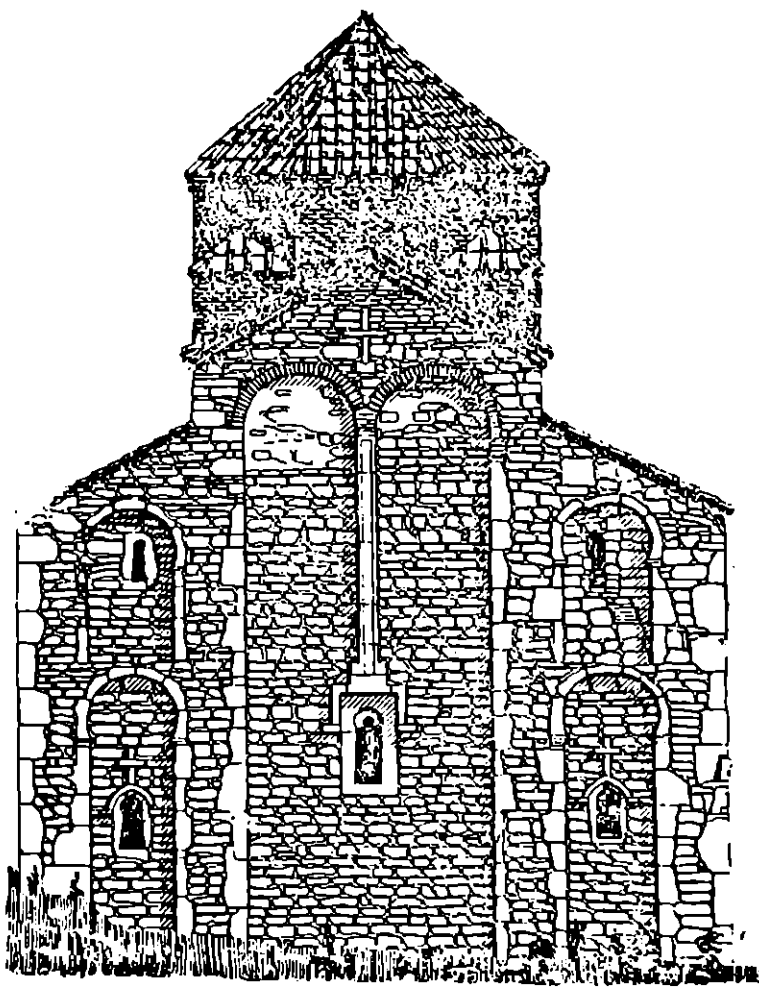
კახეთის არქიტექტურის ზოგიერთი თვალ-
საჩინო ნიშანი მკვეთრად ეტყობა ქსნის ხეო-
ბაში კარგად ცნობილ კახეთის ტაძარს². ეს
ძველი ჯერჯერობით მთლიანად შესწავლილი
თუმცა არ არის, მაგრამ გ. ჩუბინაშვი-
ლის მიერ დადგენილი მშენებლობის სხვა-

¹ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 18.

² იქვე, გვ. 19.

დასხვა დროის ფენა ამ ძეგლის გამოკვლევის დროს, ძირითადად. საეცებით სინამდვილეს შეეფერება. იგი წარმოადგენს ე. წ. „მარტივი“ ჯერის სახის გუმბათოვან ნაგებობას, რომელსაც მრავალი სხვადასხვა დროის მიწაშენი აქვს სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხრიდან. ოთხ პირვანდელ ნაგებობას უნდა მიეკუთვნოს გუმბათი და საკურთხელოს აფსიდი, საყრდენი კამარა და ნაწილობრივ ოთხი დიდი ბურჯი. ოთხკუთხედიდან გუმბათის საფუძველზე გადასვლა გადაწყვეტილია ოთხი ტრომპის საშუალებით, რომლებსაც არა აქვთ გარკვეული მოყვანილობის კონქისებური ფორმა. გუმბათის რეაწახნაგო-

ვან საფუძველზე, რომელიც შექმნილია ტრომპების საშუალებით, ამოყვანილია რეაწახნაგოვანი დაბალი ყელი გუმბათისა. რომელშიაც დატანებულია ოთხი სარკმელი. სარკმელთა ზემოთ მოთავსებულია რვა ტრომპისაგან შემდგარი მეორე რიგი, მათ ზემოთ კი გუმბათოვანი თაღის წარული საფუძველია. ტრომპული სისტემის ფართო გამოყენება: დაბალი რეაწახნაგოვანი გუმბათის ყელი, გუმბათის თაღში მოთავსებული რელიეფური ქარი, სააშენებლო მასალების კომბინირებული გამოყენება, რასაც ადგილი აქვს წირქოლსა და არმაზში, საკურთხევის აფსიდის ნალისებური ფორმა და სხვა დეტა-



27. გურჯაანის ყველაწმინდა. აღმოსავლეთის ფასადი.

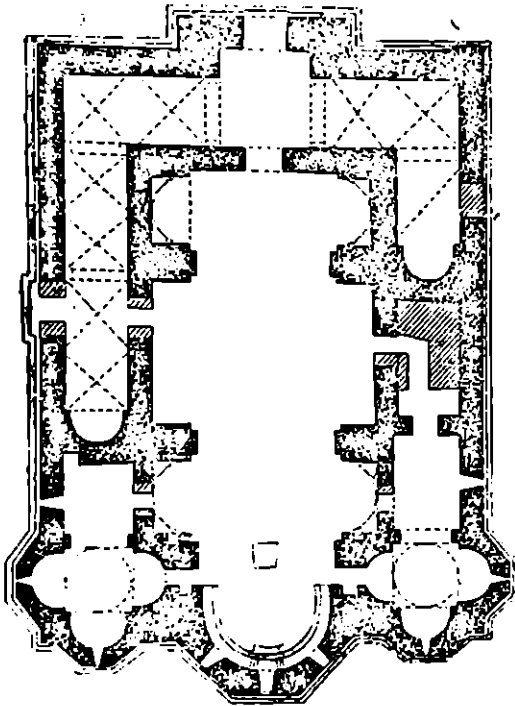
ლი საშუალებას გვაძლევს კახენის თავდაპირველი ნაგებობა დავათარილოთ VIII საუკუნით.

კახეთის ხუროთმოძღვრების ორიგინალობა უფრო მკვეთრად მოცემულია გურჯაანის ტაძარში, რომელიც, უდავოდ, ძველი ხანიდან მომწიფებულ შუა საუკუნეებზე ე. წ. გარდაპეალი ტიპის ნაწარმოებს წარმოადგენს¹. იგი წარმოადგენს მეტად რთულ შერწყმას გრანდიოზული ორგუმბათოვანი

საკურთხეველის აფსიდით, რომელშიც გაქრილია სამკვეთლოში გასასვლელი კარი. სამხრეთის ნაწიში მოთავსებულია სალაროში შესასვლელი. სამკვეთლოს და სალაროს აფსიდები არა აქვთ. ორივე გუმბათი (ტაბ. 53) დადგმულია რვაწახნაგოვან დაბალ ყელზე. გუმბათის ფუძის კვადრატისგან გუმბათის წრეზე გადასვლა ორივე შემთხვევაში ტრომპების სისტემითაა მოცემული. აღმოსავლეთ ფასადზე (ნახ. 27) კარგად შენახულია მხატვრული გაფორმება, კამარების გამოყენებით. შუა ნაწი გაფორმებულია ორი კამარით, რომელიც გადაებმის სარკმლის ჩარჩოს. გვერდის ნაწილები შემკულია ორ სართულად განაწილებული კამარებით; აღმოსავლეთ ფასადის კამარები ნალისებური ფორმისაა.

ა) ტაძარში, რომელიც თავისი ფორმებით გენეტიკურად დაკავშირებულია კახეთის სხვა ძეგლებთან, მეტაა ადრინდელი არქიტექტურის ელემენტები, ვიდრე ვახნაძიანში. ორივე გუმბათის დაბალი წახნაგოვანი ყელი, კამარების ნალისებური ფორმა, ტრომპების სისტემა და სხვა დეტალები ცხადად მიუთითებენ ადრინდელი პერიოდის ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციებზე, რაც უფლებას გვაძლევს ეს ნაგებობა VII—VIII საუკუნეებს მივაკუთვნოთ.

კახეთის ხუროთმოძღვრების ძეგლებიდან გამოირჩევა ვახნაძიანის გრანდიოზული გუმბათოვანი ტაძარი — „ყველაწმინდა“ (ნახ. 28). ტაძარი ეგრეთ წოდებულ „გუმბათოვან დარბაზს“ (Kuppelhalle) წარმოადგენს, რომელშიაც ძირითად სივრცეს შეადგენს დიდი, გრძელი დარბაზი, შუა ნაწილში აღმართული გუმბათით. გუმბათი ფრთხილ კედლების მცირე შვერილებს ეყრდნობა (ნახ. 29, 30). სამწახნაგოვანი, წინ გამოწეული საკურთხეველის მთავარი აფსიდის აქეთ-იქით მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო ტრიკონქის ფორმის მცირე კამერებით. რომლებიც მთა-



28. ვახნაძიანის ყველაწმინდა. გგმა.

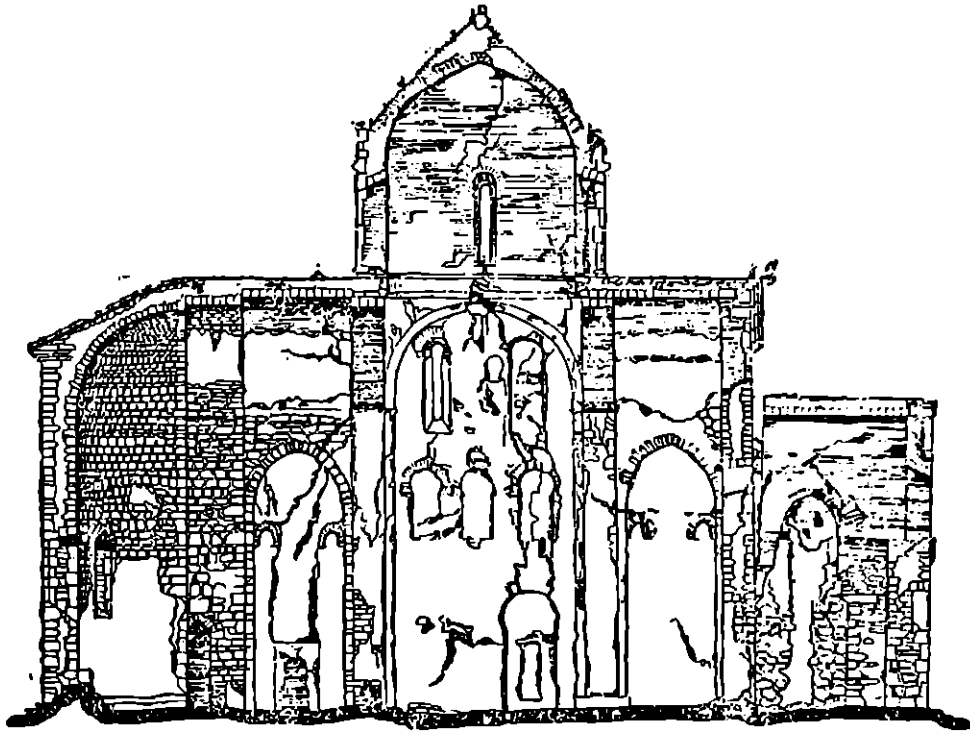
სამნავიანი ეკლესიისა ბაზილიკური არქიტექტურის ელემენტებთან (ნახ. 26, 27). მთავარ ნაწილს სამივე მხარეს პატრონიკენი აქვს, დასავლეთის მხრიდან ერთსართულიანი ნარტექსი. პატრონიკენში შესასვლელი ნარტექსის სახურავშია დატანებული. ტაძრის ცენტრალური სივრცე აღმოსავლეთის მხრიდან გაფორმებულია ნალისებური მოყვანილობის

¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 273-286 (მოცემულია ძეგლის სრული აღწერილობა, შედარებითა მატერიალი-ისტორიული ანალიზი).

ვარ აფსიდს განსაკუთრებული გასასვლელებით უკავშირდებიან. ცენტრალური დარბაზის აქეთ-იქით მოთავსებულია ცალკე, ვიწრო სადგომები, რომლებსაც აღმოსავლეთისაგან მცირე აფსიდები აქეთ და გაერთიანებული არიან ტაძრის დასავლეთ ფასადის გასწვრივ მოთავსებული საერთო დერეფნით.

მთლიანად ვაჩნაძიანი წარმოადგენს გუმ-

ბათოვან ტაძრად გარდაქმნილ სამეკლესიან ნაშრომს ტაძრის ნაგებობას. გუმბათის კვადრატული ფუძიდან ყელზე გადასვლა მოცემულია პანდანტივების და არა ტრომპების სისტემით. ძირითადი სივრცის შთაბეჭდილება დაკავშირებულია მთავარ დარბაზთან: მეტად მკაფიოაა გამოყოფილი შენობის გრძივი ლერძი. ვერდის ტრიკონქებში პანდანტი-



29. ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა. გრძივი კრილი.

ვების სისტემის მაგიერ გამოყენებულია ტრომპები. ნაგებობების მთავარი სივრცის გაფორმება ხასიათდება ახალი არქიტექტურული სტილის ნიშნებით, რომელიც ჩამოყალიბდა მომწიფებულ შუა საუკუნეების ხანაში.

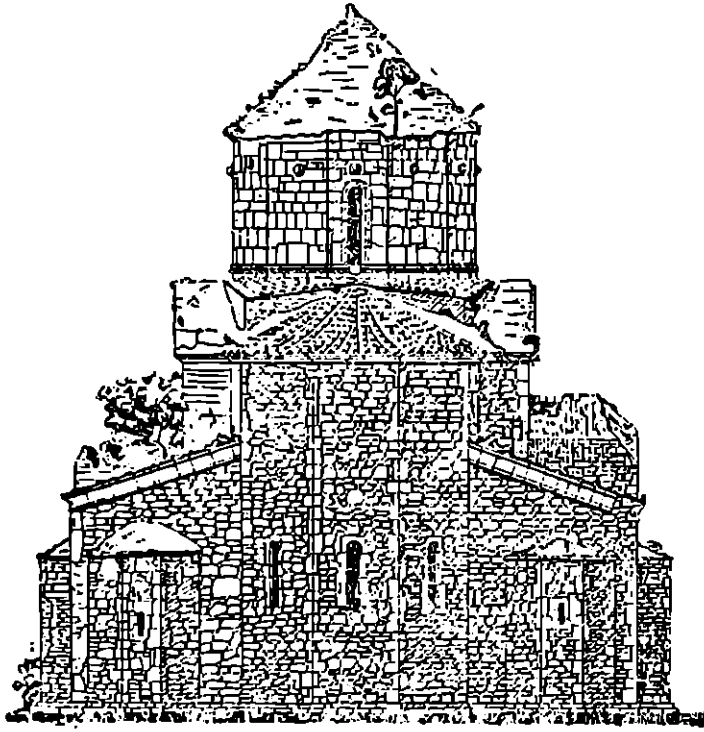
ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა ქართული არქიტექტურის განვითარების შემდეგ ეტაპს წარ-

მოადგენს. ტრომპების მაგივრად პანდანტივების ხმარება ნალისებული კამარების და აფსიდების უქონლობა, შენობის ცენტრალური სივრცის გაფორმების სისტემა, ყოველივე ეს მომწიფებული შუა საუკუნეების არქიტექტურული ტრადიციების პირველი გამომქლავებაა. იგი უნდა იყოს აგებული X საუკუნეში.

ქართულ ხელოვნებაში ახალი გზების ძი-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 287—320.

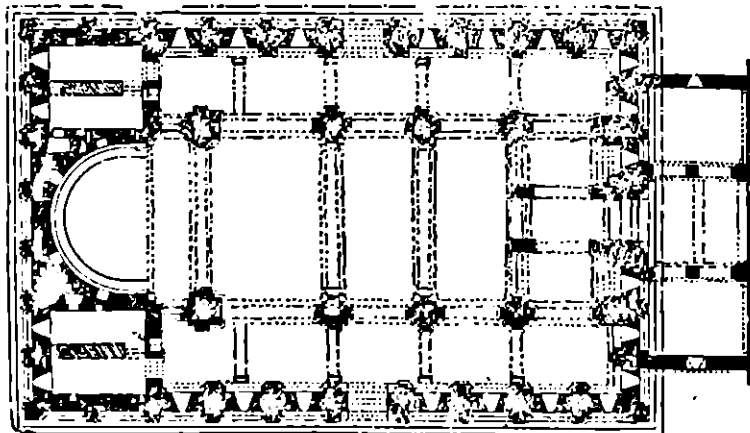
² იქვე, გვ. 319, ათარიღებს ვაჩნაძიანის ტაძარს VIII—IX საუკუნეების მიჯნით.



30. ვახტანგის უველაწმინდა. აღმოსაელეთის თასადი.

ების პროცესი, რომელსაც საყოფადღებო პარალელები აქვს სომხეთის ხელოვნებაში, უაღრესად ცოცხალ, შემოქმედებითს მოვლენას წარმოადგენდა. წარსულის ღიაღი ძეგ-

ლებს მონურო ვაჟიოლება კი არა, ან არსებულ გადაწყვეტათა შეფარდება ახალი ეპოქის მოთხოვნილებებთან, არამედ წარსულის მხატვრული მემკვიდრეობის შემოქმედებითი



31. ოთხთა ეკლესია. გეგმა.

გადაუშვებდა შეადგენდა ამ ხანის ხელოვნების ძირითად მისწრაფებასა და შინაარსს.



ქართული არქიტექტურის ზოგად ისტორიაში ტაო-კლარჯეთის ძეგლებს თვალსაჩინოდ ადგილი უჭირავთ. როგორც ისტორიული წყაროები გვაუწყებს, საქართველოს ეს კუთხე უძველესი ხანიდან დასახლებული ყოფილა მკვიდროდ ქართული მოსახლეობით და მეტად მდიდარი ადრინდელი ხანის ხუროთმოძღვრების ძეგლებით: VIII საუკუნის ოცდაათიან წლებში ეს ქვეყანა აოხრებული იყო მურვანის ლაშქრობის შედეგად და მოსახლეობის ნაწილი ამოწყვეტილ იქნა. აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ერთი ნაწილი VIII საუკუნის ბოლოს, არაბთა მიერ შევიწროებული და დევნილი, შეეხიზნა ტაო-კლარჯეთს, დაემკვიდრა ახალ მიწა-წყალზე. გააჩადა საამშენებლო მოღვაწეობა, ახალი საფუძველი ჩაუყარა ქართული კულტურის განვითარებას¹. ამ კუთხის ეკონომიური და კულტურული აღორძინება განუყრელად დაკავშირებულია საქართველოს ახალი პოლიტიკური ცენტრის დაარსებასთან, ქართველ ბაგრატიონთა ხელისუფლების თანდათანობით განმტკიცებასთან. ქვეყნის ეკონომიური აღორძინების პროცესი ემთხვევა სამონასტრო მოღვაწეობის გაშლას. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების ტექსტის მოწმობით განუახლებიათ ზოგი ძველა სავანე, ზოგიერთი კი

დაუარსებია პირადად გრიგოლ ხანძთელს. მის მოწაფეებსა და მიმდევრებს. კლარჯეთში იყო ოცი განთქმული სავანე: ხანძთა, აგებული გრიგოლ ხანძთელის მიერ 782 წ., შატბერდი, დაარსებული იმავე პირის მიერ. მიძნაძორი დაარსებული დავით მიძნაძორელის მიერ, წყაროსთავი — ილარიონ წყაროსთაველის მიერ, მერე — განახლებული თებრონიას მიერ. ოპიზა — განახლებული 918 წ. აშოტ კურაპალატის მიერ, დაბა, ბერთა, ბარეთელთა, ჯმერკი, პარეხნი (ბერთას მასლობლად), დოლისყანა. კლარჯეთის თორმეტ სავანეთა მხარეს, ძველ ქართულ წყაროებში. საქართველოს სინაჲ (სინის მთა) ეწოდება. ამ სავანეთა მნიშვნელობა, ძველი ქართული მწერლობისა და რელიგიურ-ფილოსოფიური აზროვნების დარგში, მეტად დიდი იყო. ამავე დროს, ზოგიერთი ამ სავანეთაგანი ხელოვნებისა და მხატვრული კულტურის მნიშვნელოვან ცენტრს წარმოადგენდა. შატბერდის მონასტერში, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ. დაარსებული იყო გრიგოლ ხანძთელის მიერ. 897 წელს გადაუწერიათ და შეუმკიათ მინიატიურებით ე. წ. ჰადიშის ოთხთავი. ამავე სავანეში 936 წ. გადაწერილა ე. წ. ჯრუჟის ოთხთავი, რომელიც 940 წ. „ქართთა მწერალს“ ვინმე თეოდორეს მინიატიურებით შეუმკია. XII ს. მიწურულში ოპიზაში მოღვაწეობდნენ გამოჩენილი ქართველი ოქროსმქანდაკებელი ბექა და ბეშქენ ოპიზარნი და სხვ.

¹ ცნობილია, რომ არაბთა ბატონობის დამყარებამდე, ე. ი. VII საუკუნემდე კლარჯეთსა და მახლობელ მხარეში სამი საეპისკოპოსო კათედრა არსებობდა: ახიზის, ანჩის და ფორთის (პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე ქართველი მწერალი მუათე საუკუნისა; თბილისი, 1954, გვ. 231 და ა. შ.). V-VII საუკუნეთა კლარჯეთის არქიტექტურის ძეგლების შესახებ ძვირფას ცნობებს ეპოქოლოთ გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების გაუდაძველი ქართული მწერლობის ისეთ ძეგლებში, როგორცაა: „ცხოვრება ვახტანგ გორგასალისა“ და ბასილ ზარზმელის თხზულება „ცხოვრება სერაპიონ ზარზმელისა“. ამ მონაცემების მიხედვით V ს. აუგათ: ოპიზა, დაბა, მერე, ახიზა, შინდოზანი. (პ. ინგოროყვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 322-361). ახიზის ტაძარა მონასტელი ყოფილა მოზაიკით. საკუთხელის კონქში გამოსახული ყოფილა ღვთისმშობელი, დიდი ორანტი, ფლორენსკის ცხოვრებით, რომელმაც მოზაიკის კენჭების რამდენიმე ნიმუში ჩამოიტანა ახიზიდან თბილისში და გადასცა საქართველოს მუზეუმს.

6. მარტა მოგზაუროის დროს ზუსტად დაადგინა ადგილმდებარეობა კლარჯეთის ყველა სავანის ხანძთის და შატბერდის გარდა, სავანეების მდებარეობა დაუხსნებელი აქვს პ. ინგოროყვას ზემოთ დასაბელებულ შრომაში.

დასახელებულ სამონასტრო ნაგებობათა კომპლექსების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ ტაო-კლარჯეთის სკოლის არსებობა. რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული არქიტექტურის ზოგადი ისტორიასათვის. ამ სკოლამ მოგვცა ბრწყინვალე ნიმუშები შუა საუკუნეების არქიტექტურის დარგში. რომელთაც უდავოდ მსოფლიო მნიშვნელობა აქვთ. მეცნიერული ხასიათის ლიტერატურა ამ ძეგლების შესახებ საკმაოდ მოძველდა, ვერ უპასუხებს თანამედროვე მოთხოვნილებას, არ ითვალისწინებს თითოეული ძეგლის გადაშენებისა და განახლებას მომენტებს საუკუნეთა მანძილზე, რაც ართულებს მათ შეფასებას მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით¹. პ. ინგოროყვა² მიერ საქსებით ზუსტად დადგენილია, რომ ფორთის ტაძარი, ა. მ. პავლინოვის მიერ აღწერილი, წარმოადგენს არა შატბერდს, როგორც ამას ვარაუდობდა ნ. შარი, არამედ ხანძთას. რომელიც იყო დაარსებული გრიგოლ ხანძთელის მიერ³. ფორთის მთავარი ტაძარი, როგორც ამას აღასტურებს ძეგლის არქიტექტურული ფორმა და მხატვრული სახე. არის ის ახალი ტაძარი, რომელსაც აავო ერისთავთ-ერისთავმა აშოტ კუხმა (918) და დამთავრა ერისთავთ-ერისთავმა გურგენმა (941). ტაძრის არქიტექტორი ყოფილა ამონა. რომელსაც გ. შერჩულიე „სიბრძით სრულიად მაშენებელ“-ს უწოდებს⁴.

იგი ეკუთვნის ე. წ. ჯვარ-გუმბათოვან შენობათა ტიპს, რომელსაც გევმაში დაგრძე-

ლებული სწორკუთხედის მოხაზულობა აქვს. ჯვარედინზე ამოყვანულია გუმბათი, რომელიც ოთხ ბურჯს ეყრდნობა: ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთისა და სამხრეთ-აღმოსავლეთის ბურჯები უშუალოდ ებჯინებიან საკურთხევლის ბემის კედლებს. შუა, უფრო ფართო ნავი გადახურული ყოფილა თალით, რომელიც მეტწილად არ შენახულა; იგი ეყრდნობოდა ორ კამარას. კვადრატისგან გუმბათზე გადასვლა მოცემულია ტრომპების მეშვეობით, რომლებიც ქმნიან რვაკუთხედს. ა. მ. პავლინოვის ცნობის მიხედვით. გუმბათის რვაწახნაგოვანი შეკრული თალი ჰქონია, გუმბათის ყელს კი—რვაწახნაგოვანი მოყვანილობა; გუმბათის სახურავს აქვს ნახევრად გაშლილი ქოლგის ფორმა, რაც ცნობილია ამ მხარის სხვა ძეგლების არქიტექტურაში (მაგ., ოპიზა). საყრდენ კამარებს და თალებს ისრი-სებური მოყვანილობა აქვთ. გუმბათის ყელი შემკულია კამარებით ნახევარსვეტებზე. ტაძრის პროპორციები გამოირჩევა კლასიკური სისწორით და სილამაზით. ქვის წყობა არის მეტად დახვეწილი და მაღალხარისხოვანი. ჩუქურთმის ფართო გამოყენებას შენობის ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში ადგილი არა აქვს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სარკმელთა წარბებს. რომელთაც ძველი ფორმა აქვთ. ნაგებობა საერთოდ საამშენებლო ხელოვნების მაღალ დონეს ადასტურებს.

თაოზის ტაძრის არქიტექტურა ტაო-კლარჯეთის ძეგლთა შორის უფრო თვალსაჩინო მოვლენას წარმოადგენს⁵. ტაძრის ირგვლივ მრავალი ნაგებობაა დაცული სხვადასხვა სა-

¹ Г. Казбек, Три месяца в Турецкой Грузии, Записки Кавказского отделения русского географического общества, Тб., 1875.

А. М. Павлинов, Христианские памятники, МАК, вып. III, М., 1893, стр. 58-75.

Н. Я. Марр, Дневник поездки в Шавшетню и Кларджию, тр., VII, СПб., 1911. ნ. შარს დადგენილი აქვს კლარჯეთის ძველი მონასტრების მდებარეობა ვარდა ხანძთისა და შატბერდისა. როგორც აღიბნული იყო.

² პ. ინგოროყვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 311-315, 318-322.

³ Георгий Мерчул, Жизнь Григория Хандзійского, СПб., 1911, стр. 33 (ქართული ტექსტი).

⁴ პ. ინგოროყვა, გორგი შერჩულიე („სიბრძით“ ტექსტი), გვ. 71-72; მსივე, გიორგი შერჩულიე (გამკვლევა, გვ. 320).

⁵ А. М. Павлинов, იქვე, გვ. 63-64, XXVIII-XXXIII.

მეურნეო და სამონასტრო დანიშნულების, რომელიც საეპისკოპოსოს შემადგენელია. მთავარ ტაძარს აქვს ჭერის მოყვანილობა, რომელსაც დასავლეთის მკლავი გადაჭარბებულად გრძელი აქვს; მას სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხრიდან მიშენებული აქვს სხედასხვა დროის ნაგებობანი, რომელთა დანიშნულება დაზუსტებული არ არის. საკურთხევლის აფსიდი დაფარულია სწორკუთხედში, რომელიც ფასადზე მკვეთრად გამოწეულია. საკურთხევლის გვერდით მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო. შენობის მთავარ ნაწილში ჩვარდინზე ამოყვანილია გუმბათი; იგი ეყრდნობა კუთხის კედლის ოთხ შეერილს, რომელიც გაფორმებულია დიდი ბურჯების სახით. გადასვლა კვადრატისგან გუმბათის წრეზე მოცემულია ტროპეების სახით. გუმბათის ყელი გარედან შემკულია ნახევარსვეტებზე მოთავსებული კამარებით. თორმეტწახანავეანი ყელის მქონე გუმბათის გადახურვა იმავე სახისაა, როგორც აღწერეთ ფორთაში. დასავლეთ ნაწილს ორივე კედელი შემკულია ხუთ-ხუთი ორწახანა კამარით, რომელიც ეყრდნობა პილასტრებს. ყველა კამარას და თაღს. რომელიც ნაწილობრივ შერჩენილია დასავლეთ ნაგებობაზე, აქვს ცხადად გამოვლენილი სრულსებური მოყვანილობა, რაც საგრძობლად ანელებს შინაგანი ხედის, არქიტექტურული ფორმების სიმძიმის ზოგად შთაბეჭდილებას საყურადღებოა. აღმოსავლეთ ფასადის გაფორმება ერთი და იგივე სიმართლის სამი კამარის საშუალებით. კამარები ეფერებიან პილასტრებს. რომლებიც ფასადის ფრონტონის

დონის სიბრტყეს არ სცილდებიან, რის გამოც კამარათა შიდა სივრცე კედლის სიღრმეშია მოთავსებული. ფასადის მხატვრული გაფორმების ანგარი წესი აღნიშნული იყო ჩვენ მიერ წიქოლის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადის აღწერის დროს¹. მოტევი მთავარი ნაწილს კედლებს გაფორმებისა პილასტრებზე დაფუძნებული კამარებით, აგრეთვე შენიშნული იყო წიქოლის ტაძრის არქიტექტურის ანალიზის დროს².

შედარებითი მხატვრული-ისტორიული ანალიზი ოპიზის ტაძრის, რომლის არქიტექტურული სრულყოფილი შესწავლა მოითხოვს ადგილობრივ შემოწმებას, მრავალი საკითხის დაზუსტებას და საისტორიო წყაროების მოწმობა საშუალებას გვაძლევს, ოპიზის მთავარი ნაგებობა, რომელიც წარმოადგენს ქართულ ხელოვნებას თვალსაჩინო ნაწარმოებს. მოკლედ კუთვნილი IX საუკუნის პირველ მეოთხედს³.

X საუკუნის თვალსაჩინო ნაგებობას წარმოადგენს ტბეთის ტაძარი⁴. რომლის გეგმა ზუსტად მოგვეგონებს ტომსკლავის ჩვარს. შენობის ცენტრში ოთხ რეწახანაგვიან ბურჯზე, რომლებიც შეერთებულია საყურთხევლის აფსიდის ორივე მხარეზე მოთავსებულია ეწრო კამარები — სამკვეთლო და სალარო. ჩრდილოეთ მკლავში მოთავსებულია მცირე ზომის ერთნაწიანი ეკლესია მოპრგვალეული საკურთხევლის აფსიდით. რომლის ზემოთ აგებულია პატრონიკენი. სვეტებზე დაყრდნობილი სამი კამარის საშუალებით. პატრონიკენი უკავშირდება ნაგებო-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX веков в Ксанском ущельи, *Arts Georgica*, I, Тб., 1942, стр. 16-17.

² იქვე, გვ. 15, ნახ. 17.

³ საისტორიო წყაროების ცნობით, V საუკუნის მიწურულში, ვახტანგ გორგასანს დაუარსებია ოპიზის საფანე, რომელიც არსებითად წარმოადგენდა (იხ. პ. ინგოროყვა, გიორგი მეჩრდილ ქართველ მწიგნობარს მათე საუკუნისა, 1954, გვ. 303, 340, 343) პირველ მონასტრის საქართველოში. ენაიდან ასურელ მამათა მოღვაწეობასთან დაკავშირებული მონასტრები დაარსებულია უფრო გვიან. VIII საუკუნის შუა წლებში განეახლებიან ოპიზა არაბთა დარბევის შემდეგ; ანტ კურაპალატს, თანახმად ფრესკული წარწერისა (იხ. Н. Марр, *Дневник поездки в Шавшию и Кларджию*, СПб., 1911, стр. 160), მეორედ აღშენებია ოპიზი („ანტ კურაპალატი მეორედ შეშენებული ოპიზისა და წმინდა ამისა საყდრისა“).

⁴ А. М. Павлинов, Христианские памятники, МАК, III, М., 1893, стр. 71-79, табл. XI-XX. Н. Я. Марр, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 11-25.

ბის შინაგან სიერეს. უფრო დაბალი პატრონიკენი მოთავსებულია ტაძრის დასავლეთ ნაწილში, მაგრამ იგი ორგანულად არ არის დაკავშირებული შენობის მთლიან სივრცესთან და ტოვებს გვიანდელი ხანის შთაბეჭდილებას. საყრდენ კამერებსა და თაღებს აქვთ გარკვეულად გამოხატული ისრისებური მოყვანილობა. გადასვლა კვადრატისგან გუმბათის ყელის წრეზე მოცემულია ტრომპების საშუალებით; რვაწახნაგოვანი დიდი მონუმენტური ბურჯები შემკულია ლამაზად მოჩუქურთმებული სვეტებითა და კვარცხლბეკებით. შენობის გარეგანი სახე გაფორმებულია დიდი მხატვრული გემოვნებით; ჩვენ აქ ვპოულობთ ფასადის მხატვრული გაფორმების წესს სამი კამარის საშუალებით, რომელიც საკმაოდ ღრმად იჭრება კედლის სიღრმეში; კამარები წარმოადგენს ნახევრად მრგვალ კედლის სვეტებს, რომელთაც ღეროთა კონის სახე აქვთ მარტული; შუა კამარა შესამჩნევად უფრო მაღალია, ვიდრე განაპირა კამარები. აღნიშნული მოტივი, ფასადების მხატვრული გაფორმებისა, სათავეს პოულობს ოპიზის ტაძრის აღმოსავლეთ კედლის გაფორმებაში და შკვლეგ ვრცელდება თორთუმ-ოსპირის ხეობის არქიტექტურაში.

ტბეთის ტაძარი, სუმბატ დავითის ძის ცნობით, აგებულია აშოტ კუხის მიერ (896—918)¹. ქართველთა მეფემ სუმბატ I ააგო შესანიშნავი ტაძარი დოლის ყანა² შუაშეთში 954—958 წლებში. შენობის ფასადზე მოთავსებულ წარწერათა მოწმობით ტაძარი აუშენებია გაბრიელ ხუროთმოძღვარს³. ტაძრის გეგმა მოგვაგონებს ჯვარს, რომელიც მოთავსებულია სწორკუთხედში, შენობის შუა სივრცე უჭირავს გუმბათს. რომელიც ეყრდნობა ოთხ ისრისებური მოყვანილობის კამარას. დაფუძნებულს ოთხ ბურჯზე: ბურჯები

უშუალოდ ებჯინება ჯვარედინის კუთხის კედლებს, გადასვლა კვადრატისგან გუმბათის ყელის წრეზე შესრულებულია ტრომპების საშუალებით⁴. გუმბათის ყელი შიგნიდან ლამაზად გაფორმებულია სვეტებზე მოთავსებული კამარებით, როგორც ენი-რაბათის ისა⁵ და ჩან-გლის⁶ ტაძრებში. ტაძრის დასავლეთ ნაწილში მოთავსებულია პატრონიკენი, გუმბათის ყელის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კედელზე დაცულია რელიეფური გამოსახულება ტაძრის აღმშენებლის სუმბათ „ქართველთა მეფის“, რომელსაც ტაძრის მოდელი უჭირავს. სამხრეთის სარკმლის ორივე გვერდზე, წარწერის ქვემოთ, მოთავსებულია აგრეთვე რელიეფები. ენი-რაბათის ტაძარი, თავისი კომპოზიციით და ფასადების მხატვრული გაფორმებით. წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრების ტაო-კლარჯეთის ტიპიურ ძეგლს, რომელიც თარიღდება X ს. მიწურულით და XI ს. დასაწყისით. ორმაგ სარკმელთა ფართო მოჩუქურთმება შენობის ფასადზე, რომელიც მოთავსებულია ორნამენტულ სარკმელთა წარბის ქვემოთ, ნიშების გამოყენება ფასადებსა და გუმბათის ყელის გაფორმებაში, შენობის პროპორციების შეფარდება, საშუალებას გვაძლევს შენობა დავათარილოთ XI ს. დასაწყისით. შენობის სიმაღლისა და ტანის შეფარდება, ნაგებობის მასების მოხდენილობა ქმნის სიმსუბუქის შთაბეჭდილებას, რათაც ენი-რაბათის ტაძარი არსებითად განსხვავდება X ს. მეორე ნახევრით დათარიღებული ძეგლებისაგან, სადაც სიმძიმე და მონუმენტურობა ჯერ კიდევ მკვეთრად ეტყობა შენობის მხატვრულ გაფორმებას.

შენობა გეგმით უახლოვდება ტომსკლავიან ჯვარს; საკურობნევის აფსიდის ორივე მხრიდან მოთავსებულია სამკვეთლო და სა-

¹ Н. Я. Марр, დასახ. ნაშრ., გვ. 183. იხ. პ. ინგოროყვა. დასახ. ნაშრ., გვ. 381.

² А. М. Павлинов, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXXVIII.

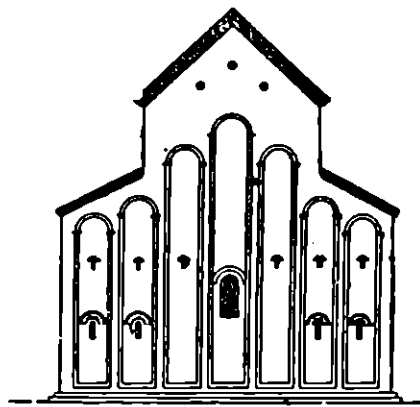
³ პ. ინგოროყვა, იქვე, გვ. 358-361.

⁴ А. М. Павлинов, იქვე, ტაბ. XXXIX.

⁵ Н. Я. Марр Дневник поездки в Шавшню и Кларджню, СПб, 1911, стр. 100-103, рис. 33.

⁶ ე. თაყაიშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრების აღბრუნება, თბილისი. 1924, ტაბ. 32, 33, 34.

ლარო, რომლებიც ფასადზე გამოყენებულნი არიან სამკუთხედ ნიშნებად. გუმბათი აგებულია ბურჯებზე დაყრდნობილ ოთხ ისრისებურ კამარაზე: ბურჯები წარმოადგენს კედლის შვერილებს. რომელსაც პილასტრის ფორმა აქვს. გადასვლა კვადრატიდან გუმბათის ყელის წრეზე მოცემულია ტრომპების სისტემით. გუმბათის ყელში შიგნიდან მოთავსებულია კამარები სვეტებზე, ისე როგორც დოლისყანის ტაძარში. გუმბათის ყელი შემკულია ნახევარსვეტებზე დაყრდნობილი კამარებით. გუმბათის გადახურვა, ჩვეულებისამებრ. კონუსისებურია. ძეგლის ანალიზის შეჯამება საშუალებას გვაძლევს მივაკუთვნოთ იგი XI ს., ე. ი. იმ ეპოქას. როდესაც განხორციელდა საქართველოს ცენტრალიზებულ სახელმწიფოდ გაერთიანება.



32. ოთხთა ეკლესია. აღმოსავლეთის ფასადი.

IX და X საუკუნის მეორე ნახევარში, სპირის ხეობაში, აგებული იყო ორი უზარმაზარი ბაზილიკა: დორთქილისე და პარხალი¹. გეგმით და კონსტრუქციის ზოგადი სახით ორივე ძეგლი ენათესავება ერთიმეორეს იმდენად, რომ შეიქმნა მოსაზრება, პარხალის ბაზილიკა წარმოადგენს დორთქილისეს ანუ

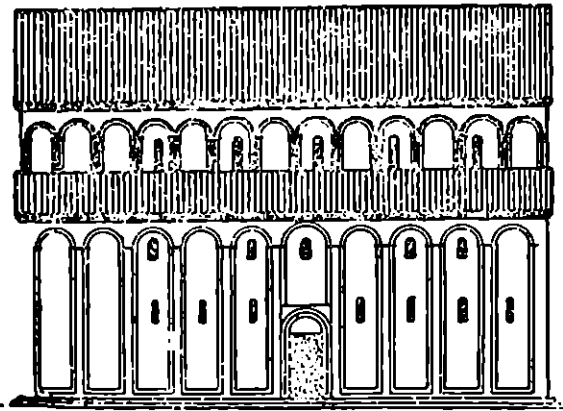
ოთხთა ეკლესიის განმეორებას (ნახ. 31. 32. 33, 34, 35, 36). ორივე ძეგლი სამნავიანი ბაზილიკის ტიპს ეკუთვნის, ორსართულიანი შუა ნაეიო და ერთსართულიანი გვერდის ნაევებით: შუა ნაეს აფსიდი აქვს, რომლის აქეთ-იქით მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო; შენობის ყველა ფასადი შემკულია კამარებით.

X საუკუნის ბაზილიკების შედარება უფრო ადრინდელი ხანის ბაზილიკებთან გვიჩვენებს, რომ X საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება VI ს. ნიმუშების განმეორებითა და პირის გადაღებით არ კმაყოფილდება. ახალ მოთხოვნილებათა შესაბამისად, ბაზილიკური ნაგებობის ტრადიციულ ტიპებში შეტანილია, როგორც კონსტრუქციული, ისე დეკორაციული მრავალი არსებითი ხასიათის ცვლილება. IX—X საუკუნეთა ბაზილიკებმა შეირჩინეს სამ ძირითად ნაეად დანაწევრება, აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ წაგრძელება, შინაგანი სივრცის გამყოფი სვეტების ჯერული ფორმა განაკვეთში, აღმოსავლეთის კედლის სისქეში დაფარული საკუთხოველის აფსიდი და სხვ.

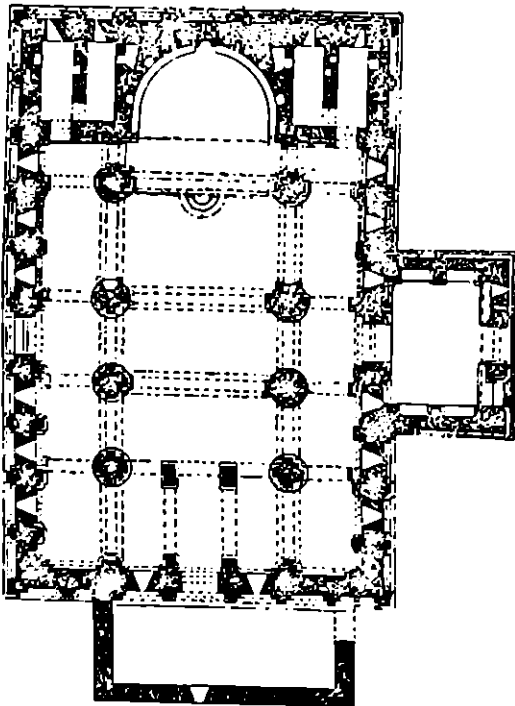
მაგრამ ამასთან ერთად მათში ბევრია ახალი. რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს არქიტექტურული ფორმების თვალსაზრისით. IX—X საუკუნეების ბაზილიკის შიგნით, დასავლეთის მხარეს, აგებულია პატრონიკენი, რომელიც გააზრებულია როგორც შენობის მეორე სართული. ძლიერ შეიცვალა შენობის პროპორციები: შუა ნაეი გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე გვერდის ნაეები; წაგრძელებული, მაღალი პროპორციების ფასადები უფრო მკვეთრ, მკაცრ ფორმას იღებს. ხუროთმოძღვარი დიდ ყურადღებას აქცევს ფასადების დეკორაციულ გაფორმებას. ყველა ფასადი შემკულია კამარებით, რომელთაც მხოლოდ დეკორაციული მნიშვნელობა არა აქვთ. კამარით შემოფარგლული კედლის სიბრტყე შეჭრილია ფასადის კედლის სიღრ-

¹ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 82-88, 90-99, табл. 115-128, 132-146

მეში, რაც გარკვეულ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს. ორმაგ კამარებს, რომლებიც აფორმებენ ამ ღრმულს. უჭირავთ კედლის ზედა ნაწილის პერანგი. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კედლები შექმნილია შეიდი კამარით. რომელთაგან შუა ნაგის კედელზე მოთავსებულია სამი მაღალი კამარა, გვერდის ნაევებზე კი ორ-ორი მოცურო კამარა. კედლებს შემკობა დეკორაციული კამარებით, რომლებიც ქართულ ხუროთმოძღვრებაში პირველად VII—IX საუკუნეებში და XI საუკუნის პირველ ნახევარში გიხვდება, ამ დროიდან ფართოდ ვრცელდება. როგორც გარკვეული მხატვრული ხერხი, საქართველოს შუა



33. ოთხო ეკლესია. სამხრეთის ფასადი.



34. პარბლი. გეგმა.

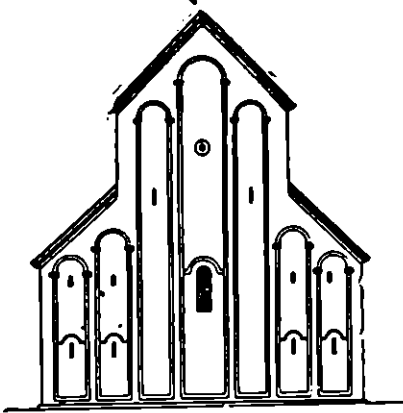
საუკუნეების ხუროთმოძღვრებაში. სომხურ არქიტექტურაში კამარები ფასადზე სხვა მხატვრული გაფორმების წესს ემორჩილება. ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. განსაკუთრებულ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადებს

შემკობის დროს, სხვადასხვა სიმართლის კამარა იხმარება. მათი ფორმა და სიმართლე ეფარდება იმ არქიტექტურული სიბრტყის ფორმასა და ოდენობას. რომელსაც ისინი აკოებენ. ჩვეულებრივად, კამარები შენობის შუა. შემადგენელ ნაწილზე გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე კამარები გვერდის ნაევების კედლებზე: ცენტრში, ჩვეულებრივად. უმაღლესი კამარა თავსდება, გვერდის კამარები თანდათან დაბლდება. ამრიგად, ქართულ ხუროთმოძღვრებაში შენობის ფასადების ბრტყელი ზედაპირის დეკორაციული კამარებით გაფორმების სისტემაში, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, დინამიკის ელემენტია შეტანილი.

სომხურ არქიტექტურაში. ქართულისაგან განსხვავებით, კამარებს ყველა ფასადზე, ჩვეულებრივად, ერთი და იგივე სიმაღლე და ოდენობა აქვს, მათი განაწილება კედლის ბრტყელ ზედაპირზე მკაცრი სიმეტრიის კანონს და რიტმს ექვემდებარება.

ისტორიული მონაცემების მიხედვით, ოთხოთა ეკლესია აგებული ყოფილა IX ს. სწორედ იმ დროს, როდესაც გრიგოლ ხანძთელის მოწაფეს საბანოს განუახლებია იშხანი. ნაგებობის ძირითადი საშენი მასალა ყოფილა კვადრატული ფორმის დიდი აგური და რიყის ქვა. X ს. მეორე ნახევარში დავით კურაპალატს, ტაძრის დასავ-

ლეთ ნაწილში. აუშენებია კატრონიკენი, შენობის კედლები შეუმოსავს თლილი ქვის პერანგით, ფასადები შეუქმნია კამარებით. პარხალი აგებულა დავით კურაპალატის მიერ თხოთა ეკლესიის მიბაძვით; იგი 573 წელს დამთავრებული ყოფილა¹. საკურ-



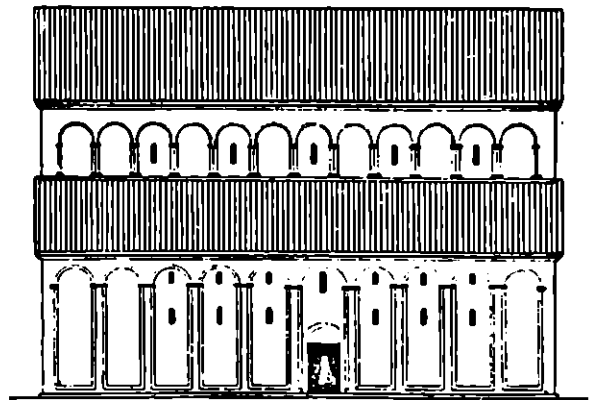
35. პარხალი. აღმოსავლეთის ფასადი.

თხელის აფსიდი ორივე ბაზილიკაში ნალისებური მოყვანილობისაა, საყრდენ კამარებს კა ისრისებური მოხაზულობა აქვს. არქიტექტურულ ფორმათა მსგავსება არ გამორიცხავს მათ შორის არსებულ განსხვავებას, რომელიც მკაფიოდ ჩანს, როგორც ფასადების გაფორმებაში, აგრეთვე ნაგებობათა ინტერიერში. ოთხთა ეკლესიაში საყრდენ კამარათა სიმაღლე დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ თანდათან მატულობს, განსაკუთრებით ეს ემჩნევა მეოთხე კამარას, ხოლო მათი ქუსლებს სიმაღლე, სვეტისთავეებს რომ ებჯანება. უცვლელი რჩება. ეს გარემოება შენობის ინტერიერს ანიჭებს დინამიურობასა და პერსპექტივას.

პარხალში ეხედავთ ბურჯების ანალოგიურ განაწილებას. კამარათა განი იგივეა, რაც ოთხთა ეკლესიაში; საყრდენ კამარათა სიმაღლეც მოხლოდ ორი პირველი კამარის ქუსლის სიმაღლეზე გაცილებით მეტია, ვიდრე ყველაზე უფრო განიერი კამარისა.

ეს გარემოება ინტერიერს ანიჭებს ერთგვარ მონუმენტურობას და სიმძიმეს. ოთხთა ეკლესიაში შუა ნაწიის ორი მრუდე საკმელის ღერძი მიმართულია საკურთხეველის აფსიდისაკენ და მიუხედავად იმისა, რომ პილასტრებით არის დაფარული, კარგად აშუქებს მას. პარხალში კი შუა ნაწიის ორი საკმელი თავისი ღერძით მიმართულია ინტერიერისაკენ. რის გამო საკურთხეველის აფსიდი მოცემულია ჩრდილში. პარხალის ფასადები უფრო მაღალია, ვიდრე ოთხთა ეკლესიის.

ძველი ბაზილიკებისაგან განსხვავებით ამ ტიპის ახალ ნაგებობებს ოთხთა ეკლესიისა და პარხალს. როგორც შეათანა. ისე გვერდის ნაევში, საკმელთა დიდი რაოდენობა აქვთ ელინისტური ტიპის ბაზილიკების მსგავსად. ამრიგად, ბაზილიკური თემა განმეორებულია IX-X საუკუნეებში ახალი სახით, ვინაიდან მრავალი არსებითი ცვლილება შეტანილი ნაგებობის კონსტრუქციისა და მხატვრულ გაფორმებაში.

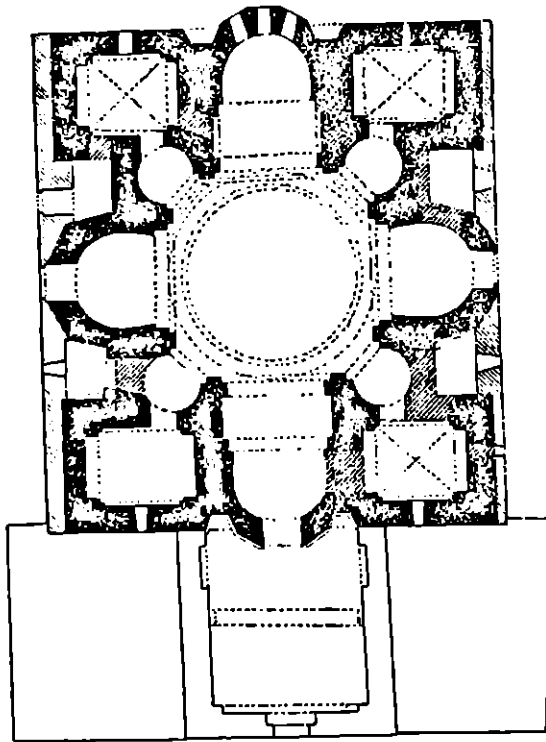


36. პარხალი. ჩრდილოეთის ფასადი.

ზემოთ განხილული ბაზილიკების გარდა. X საუკუნეში ადგილი აქვს მცხეთის ჭვარის ტიპის ცენტრალურ-გუმბათიანი ნაგებობის განმეორებას. ასეთია მარტვილის ტა-

¹ Е. Такайшвили, დასახ. ნაშრ., გვ.92. წოდებას ატარებდ.

ძარი (ნახ. 37, ტაბ. 45). „მატიანე ქართლისა-
საა¹ ცნობთ. ეს ტაძარი აგებულია აფხაზთა
მეფის გიორგი II მიერ (912—947); ზოგი
მკვლევარი² არ სცნობს ქართულ მათიანეში
მოცემული დათარიღების სისწორეს და ძე-
გლის ანალიზის საფუძველზე. მარტვი-
ლის ტაძარს იმავე ეპოქას აკუთვნებს, რო-



37. მარტვილი. გეგმა.

მელსაც მცხეთის ჯვარი ეკუთვნის. მარტ-
ვილის ტაძრის მხატვრულ-ისტორიული და
კონსტრუქციული ანალიზი, რომელიც გულ-
დასმით იქნა ჩატარებული გ. ჩუბინაშვი-
ლის მიერ და ნ. სევეროვის არქიტე-
ქტურული ანაზომების საფუძველზე, ადასტუ-
რებს, რომ თავდაპირველად ტაძარი წარმოა-
დგენდა მცხეთის ჯვარის პირს. ახლა დაკარ-
გული წარწერის თანახმად, რომელიც თავის
დროზე გამოქვეყნებული იყო ბროსის მი-
ერ. 996 წელს ბაგრატ III (978—1014)
დროს დასავლეთიდან ტაძრის ნარტექსი მი-
უშენებიათ. გ. ჩუბინაშვილი X საუ-
კუნეს მიაკუთვნებს არა მხოლოდ დასავლეთ
ნარტექსს. არამედ ტაძრის გადაკეთების ძირი-
თად ფაქტებს, განსაკუთრებით, ნაგებობის
ჩასმას მოგროძო სწორკუთხედში, და აგრეთვე.
გუმბათის აგებას და გარეგანი კედლების
გადაკეთებას⁴.

ჩვენი დაკვირვებით, ძეგლის პირველადი
ფორმის დამახინჯებული გარეგანი კედლე-
ბის წყობა დამახასიათებელია უფრო გვიანი
ხანისათვის. გუმბათის დიამეტრს, მის შეფა-
რდებას ყელის სიმაღლესთან, გუმბათის ყე-
ლის საკმელების გარეგნულ გაფორმებას
არაფერი საერთო არა აქვს X საუკუნის და-
თარიღებულ ძეგლებთან, რომლებსაც გუ-
მბათი უცვლელად აქვს შერჩენილი (ხახ-
ული, ოშკი სხვ.). ეს გარემოება გვაი-
ძლებს მარტვილის ყველა ძირითადი გადა-
კეთება (გარდა ნარტექსისა), მათ შორის გუ-
მბათიც, XVI საუკუნის დამლევეს მივაკუ-
თვნოთ.

სილიდით მარტვილის ტაძარი ჯვა-
რზე ნაკლებია, მისი გუმბათქვეშა სივრცე გა-
ცილებით მცირეა მოცულობით და უფრო
ვიწროა. გუმბათის დიამეტრიც მარტვი-
ლში, ტაძრის ძირითად მასებთან შეფარდე-
ბით, უფრო მცირეა, ვიდრე ჯვარში. აფ-
სიდი მარტვილში უფრო ვიწროა და

¹ „მატიანე ქართლისაჲ“ (იხ. ქართლს ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, გვ. 265).

² ნ. სევეროვილი, გუაუწყებს ალაშენა საყდაჩი კონდიდისა, შექმნა საეპისკოპოსოდ, და განაშე-
ნა იგი ნაწილთა სიმრავლითა წმინდათა მარტვილთათა, არქეოლოგური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, გვ.
39-40. ძველ საქართველო, ტ. III თბილისი, 1913-1914.

³ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1936, გვ. 115-128.

Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, стр. 51, 59.

⁴ M. Brosset, Voyage archéologique, t. VII, p. 11-12.

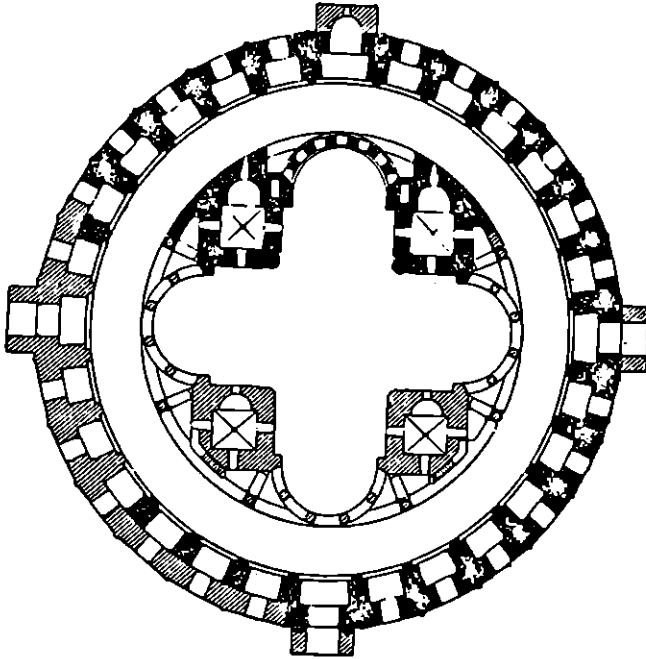
⁵ Г. Чубинашвили, იქვე, გვ. 51-59.

ღრმა, ვიღრე ჭეარში, რის გამო მკლავებს შორის მოქცეული კამერები ფართობით უფრო დიდია, ვიდრე ჭეარში.

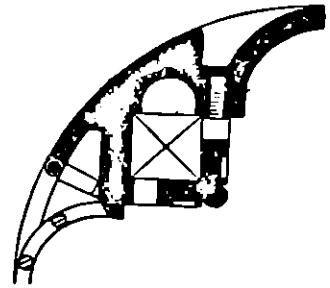
ეუმბათის ფუძის კვადრატადან მის წრეზე გადასვლისათვის მარტივლში ტრომპების მაგივრად გამოყენებულია ერთიმეორეზე განლაგებული მცირე კამარების სისტემა, რაც განსხვავდება მცხეთის ჭერის კონსტრუქცი-

ულად მკაცრი სისტემებისაგან ფორმების სიმსუბუქითა და დინამიკურობით და ანალოგიას პოულობს ტაოსკარში — X ს. ძეგლში.

მარტივლის ტაძრის ოთხივე ფასადზე ჭერის მკლავები მეტად არის წინ გამოწეული, ვიდრე მცხეთის ჭეარში, და მათ ხუთწახნაგოვანი ფორმა აქვთ (ჭეარში — სამწახნაგოვანი). მკლავებს შორის, ისევე როგორც



38. ბანა. გეგმა.



39. ბანა. საყრდენი ბურჯის გეგმა.

ჭეარში, მოთავსებულია ნიშები, მაგრამ უფრო ღრმა, რამაც იწესდებლობა მისცა ხუროთმოძღვარს გამოეყენებინა ჭერის მკლავების ქიმების ხუთწახნაგოვანი გაფორმება შენობის ფასადებზე. ეს ნიშები მარტივლში გაცილებით დაბალია, ვიდრე ჭეარში და ამის გამო მკლავებს შორის სადკომების კედლების ბრტყელი ზედაპირი ფასადზე, არქიტექტურული თვალსაზრისით, გაცილებით უკეთესად არის დაკავშირებული აფსიდებისა ქიმებთან.

მარტივლის ორი მთავარი ფასადი: აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, შემკულია რთული რელიეფური კომპოზიციების ფრინით. ეს

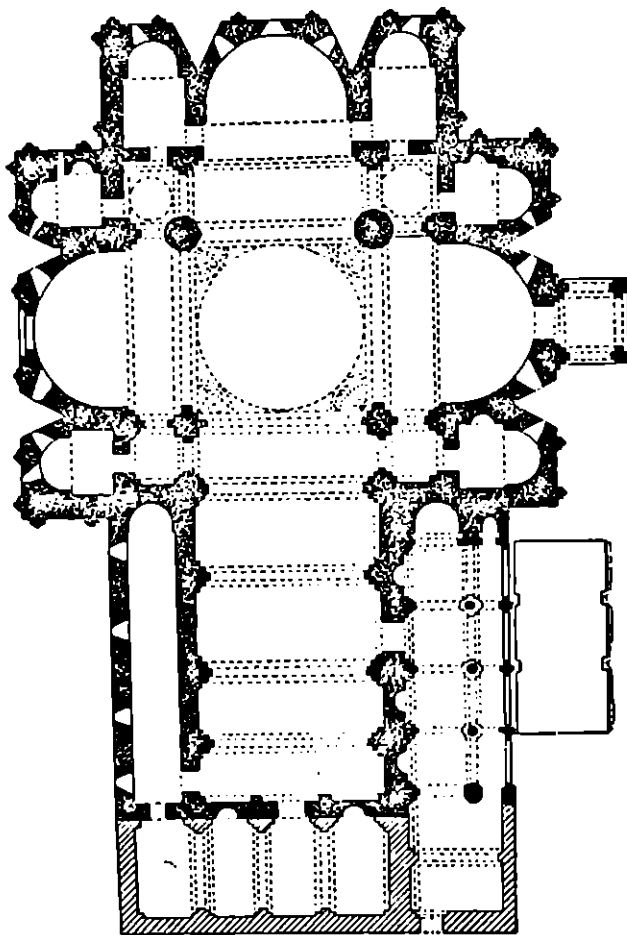
დეკორაციული ხეობი არსებითად განსხვავდება ადრინდელი ხანის ქართულ არქიტექტურაში მიღებული რელიეფების განაწილების პრინციპისაგან. დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობის მქონე ცალკეული რელიეფური კომპოზიციის მაგივრად, რომელიც მკაცრი სიმეტრიის კანონით განლაგდებოდა (რაც ძეგლის კონსტრუქციას სიმკვეთრეს ანიჭებს), მარტივლში სიუჟეტური კომპოზიციები მოცემულია დეკორაციული ზოლის ან ფრინის სახით. ეს მხატვრული ხერხი დაშინა-სიათებელია. როგორც ქართული, ასე სომხურ-

რი არქიტექტურისათვის დაწყებული X საუკუნიდან (ახტამარი და სხვ.).

ამრიგად, მარტილის ტაძრის პირვანდელი ნაგებობა, კონსტრუქციულ და მხატვრულ თავისებურებათა მიხედვით, ზუსტად იმ ხანას მიეკუთვნება, რომელზედაც ქართული მატიანე „მატიანე ქართლისაჲ“, მიუ-

თითებს, ე. ი. გიორგი II ხანას (912 — 947)¹.

ამავე ხანაში ძველი ტაოს მხარეში (ოლთისის რაიონი) 881—923 წლებში ადრნერსე კურაპალატი აგებს მრგვალ სამსართულიან ტაძარს — ბანას². მისი გეგმა წრეს წარმოადგენს, მასში ჩაწერილი ჯვრით,



40. ოშკი. გეგმა.

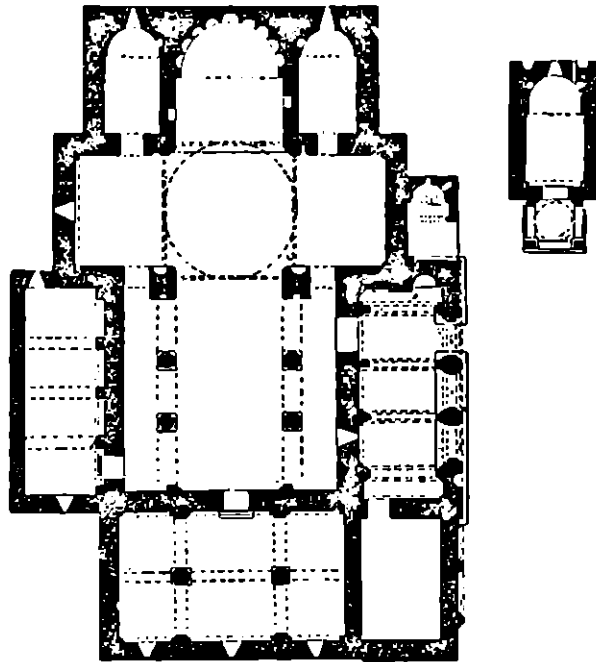
¹ აღსანიშნავია, რომ ბერძნულ ეკთვბისებში (სიეზში) საეპისკოპოსო ეპარქიების, რომლებიც არსებობდნენ დასაქვით საქართველოში VII-X საუკუნეების მანძილზე (ს. ყაუხჩიშვილი, *Georgika*, ტ. IV, ნ. II, თბილისი, 1952, გვ. 123-203), არსად მარტილი—ქყონდილის საეპისკოპოსო მოხსენებული არ არის. ეს გარემოება ადასტურებს, რომ ამ ძეგლის დათარიღება VII ს. მდარია. გ. ჩუბინაშვილი (იხ. *Церкви типа Джвари*, Тб., 1948, გვ. 56-57) მატიანეს ცნობას „აღაშენაჲ-ს უმატებს „მეორედ“, რაც არსებულ ხელნაწერთა ტექსტით არსად დადასტურებული არ არის.

² Е. С. Такайшвили, *Христианские памятники*, МАК, вып. XII, М., 1909, стр. 88-117.
ეკ. თაყაიშვილი, *არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში*, 1907 წელს, პარიზი, 1938, გვ. 19-28.

რომელიც ოთხი აფსიდით მთავრდება (ნახ. 38. 39). გეგმით იგი იშხანის (თორთუმის ხეობა) განმეორებაა, რომელიც აგებულია VII ს. პირველ ნახევარში. ბანა მოგვაგონებს იქვე ნ. რ. ს. ე. აღმშენებლის მიერ სომხეთში აგებულ ზვარტნოსს და გაგიკის ტაძარს, რომელიც ზვარტნოცის გეგმით არის აგებუ-

ლი ანისში 1031 წელს. მაგრამ უკანასკნელისაგან განსხვავდება უმთავრესად გუმბათის ქვეშ მოთავსებული საყრდენი ბურჯების კონსტრუქციით, ზემო სართულის გეგმით და ზოგიერთი დეტალით.

ტეტრაკონქის გრანდიოზული კომპოზიციის დერეფნის მსგავსი წრიული, დიდი გარ-



41. ხახული. გეგმა.

შემოსავლით, პატრონიკენით, სვეტებზე აგებული აფსიდებით საქართველოს და სომხეთის ხუროთმოძღვრებაში ჯერ კიდევ აღრინდელ ხანაში წარმოიშვა. ამ საკითხის საკვებით გარკვევისათვის საჭიროა ქართული და სომხური არქიტექტურის ძეგლების მონოგრაფიული გამოკვლევა და სათანადო არქეოლოგიური გათხრები.

ამ ტიპის ქართული და სომხური ტაძრების დიდ მსგავსებასთან ერთად, რომელიც განსაკუთრებით ნაგებობათა გეგმას ეტყობა, აღსანიშნავია განსხვავებაც, რომელსაც ზოგიერთ მეტად არსებითი ხასიათი აქვს. ეს ირ-

კვევა ბანას ტაძრის არქიტექტურის გარჩევის დროს.

ბანა გეგმით წარმოადგენდა უზარმაზარი სიდიდის ტეტრაკონქს, პატრონიკენების სახით გაფორმებულ მკლავებშორისი კამერებით. თითოეული აფსიდის ქვემო ნაწილი გაჭრილი იყო მრგვალ სვეტებზე აგებული კამარების რიგით; საკურთხევლის აფსიდში დაყენებული იყო ექვსი სვეტი (ტაბ. 48), დანარჩენებში ოთხ-ოთხი. ტეტრაკონქს შემოვლებული ჰქონდა წრიული გარსშემოსავლელი, შემორკალული დერეფნის სახით (ტაბ.

47), რომელიც დიდ სიშფაქვს აძლევდა ნაგებობას.

ტეტრაკონქის მკლავებს შორის მოთავსებული კამერები დამუშავებული იყო სამსართულიანი პატრონიკენის სახით (ტაბ. 50). რომელიც წარმოადგენდა შემაერთებელ რგოლებს აფსიდებს შორის და, ამავე დროს. საიმედო ბურჯებს გუმბათის დასამაგრებლად. ჭვრის კუთხეების ეს ოთხი საყრდენი, მათი სქელი კედლებით, ტაძრის ოთხ მთავარ ბურჯს წარმოადგენდა, ამრიგად, ამ კომპოზიციაში გუმბათი კედლების გარეგან ნაწილს ეყრდნობოდა. წრიული გარსშემოსავლელი საჭირო იყო სიშფაქვის შესაქმნელად მთელი ნაგებობისათვის მისი უზარმაზარი სიმაღლითა და გუმბათის გაბრჭენის ძალით. იგივე დანიშნულებას ემსახურებოდა აგრეთვე სამსართულიანი გუმბათქვეშა ბურჯებიც, რომლებშიც მოთავსებული იყო პატრონიკენები (ტაბ. 50. 51).

ტაძრის შინაგანი სივრცე განისაზღვრებოდა ცენტრში მოთავსებული ყელიანი, გუმბათოვანი გადახურვით, რომელიც დიამეტრში 9 მეტრს აღემატებოდა, და ჭვრის ოთხი თანაბარი სიდიდის მკლავით, რომლის სიმაღლე ორნახევარჯერ აღემატებოდა სიგანეს.

სინათლის მთავარ წყაროს გუმბათი წარმოადგენდა. გუმბათქვეშა სივრცე ტეტრაკონქის ცენტრს აკავშირებდა კუთხის კამერებთან და გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ქმნიდა. წრიული გარსშემოსავლის თასადები კამარებით იყო შემკული.

ბანას, კონსტრუქციული თვალსაზრისით. ბევრი არსებითი გაუმჯობესება ახასიათებდა: ის კარგად იყო დაცული ჭერ კიდევ ასი წლის წინ და დაიქცა მტრის ხელით: საქართველოს და სომხეთის ამავე ტიპის ნაგებობები (იშხანი, ზეარტნოცი, მეფე ვაგიკის ტაძარი) კი დაიშალა აგების ცოტა ხნის შემდეგ. ამ ნაგებობაში თავიდანაა აცილებული

ყველა სუსტი კონსტრუქციული ელემენტი, რომელმაც თავი იჩინა იშხანსა და ზეარტნოციში. სომხეთის X ს. მხატვრული კულტურის გასაგებად საჭიროა აღინიშნოს ეროვნული სიძველისაგან მიბრუნება და არქიტექტურული პირის შესრულების სიზუსტე, რაც ცხადად ჩანს მეფე ვაგიკის ტაძრის მაგალითზე. მხოლოდ დეკორატიული დეტალების გადმოცემაში უშვებს ხუროთმოძღვარი სიახლეს, შეაქვს ახალი მოტივები.

ბანას ხუროთმოძღვარმა გააუმჯობესა, უფრო მეტი სიშფაქე მისცა წრეში ჩაწერილი ტეტრაკონქის კონსტრუქციას: დიდი სვეტების მაგივრად, რომლებსაც უშუალოდ ეკვროდა გვერდის აფსიდები, გუმბათის ქვეშ. კვადრატის კუთხეებში გამოჰყო საყრდენები — ბურჯები, რომელშიაც მოათავსა სამსართულიანი პატრონიკენი. ამასთანავე შიგნით დააგრძელა ტეტრაკონქის მკლავები, რომელთა აფსიდები იმგვარად ეკვრის გუმბათისქვეშა საყრდენების კედლებს, რომ ბემას ქმნის. ამის შედეგად შეიცვალა შეფარდება გუმბათის დიამეტრსა და ტეტრაკონქის მკლავების სიგრძეს შორის. ყოველივე ამის გამო ბანა, კონსტრუქციული თვალსაზრისით, წარმოადგენს ყველაზე თვალსაჩინო და სრულქმნილ წრეში ჩაწერილ ტეტრაკონქს.

ბანას ტაძრის აგების ხანის შესახებ ჩვენ გვაქვს ისტორიკოს სუმბატ დავითის ძის მოწმობა: „და ამან ადარნასე (881—923), ძემან დავით მოკლულისამან, აღაშენა ბანა, ქელითა ვკრივე ბანელისათა, რომელი იგი იქმნა პირველ ეპისკოპოს ბანელ“¹.

აღნიშნული ტიპის ადრინდელი ძეგლების კონსტრუქციის ნაკლოვანებათა გათვალისწინების და ბემების საშუალებით აფსიდების დაგრძელების შედეგად შეიქმნა შინაგანი სივრცის ორგანიზაციის ახალი პრინციპი, რომელიც მხოლოდ X საუკუნეში ჩნდება. გ. ჩუ-

¹ ე. ს. თაყაიშვილი, სამი ისტორიული ქრონიკა, თბ.ლისი, გვ. 116, და იმავე ავტორის, სუმბატ დავითის ძის ქრონიკა, თბ.ლისი, 1949, გვ. 65.

ბინაშვილი ბანას VII საუკუნით ათარი-
ლებს¹.

ამრიგად, შუა საუკუნეების ქართული
ხუროთმოძღვრება დასაწყისში იმეორებს,
ზოგჯერ გრანდიოზული სიდიდით, ეპოქის
ახალ მოთხოვნილებებთან შეფარდებულ
ძველ ფორმებს, ამასთანავე, ნაწილობრივ გა-
მოყენებული იყო ცალკეული პროვინციის
არქიტექტურის მიღწევები. ძველ ფორმებ-
თან ერთად აღსდგა აგრეთვე ძველი დეკორა-
ციული მოტივებიც, მაგრამ ეს მხოლოდ
უკანასკნელი ცდა იყო: არ შეიძლება ისინი
შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების განვი-
თარების შემდეგი ეტაპის ნიმუშად მივიჩ-
ნოთ. შუა საუკუნეების ქართული ხუროთ-
მოძღვრება სხვა გეზით მიიმართება; ახალი
ამოცანები თავის გამოხატულებას ახალ არ-
ქიტექტურულ კომპოზიციებში ჰპოვებს.

ადრინდელი ხანის ხუროთმოძღვრება წი-
ნაშე დასახულმა ამოცანებმა, განსაკუთრებით
გუმბათის პრობლემამ, რომელშიც ძველი არ-
ქიტექტურის დედაბარი და შინაარსი იყო
ჩაქსოვილი, სიმწვავე დაკარგა. კონსტრუქ-
ციული თვალსაზრისით, შუა საუკუნეების
ქართულ ხუროთმოძღვრებას ახასიათებს
გუმბათის დიამეტრის შემცირება, მისი ყე-
ლის სიმაღლის ზრდა, რის გამო გუმბათი
სიმსუბუქეს იძენს და ნაგებობის კომპოზი-
ციაში დომინანტის ფუნქციას კარგავს. ტრომ-
პების მაგივრად, რომელიც ასე მდიდრად
და მრავალფეროვნად იყო წარმოდგენილი
ადრინდელ ხუროთმოძღვრებაში, კოვზისებ-
რი ტრომპები შემოდის ხმარებაში, რომე-
ლიც თავისი ფორმით პანდანტივებს მოგვა-
გონებს. გუმბათი ემყარება ოთხ სვეტს და
საკურთხევლის აფსიდოს გვერდის აფსიდე-
ბისაგან გამომყოფ კედლების შევრთვებს.
ტაძრის დასავლეთი ნაწილი ერთგვარად
გრძელდება. შენობის გარეგანი კედლების

დეკორატიული დამუშავება სხვა პრინციპებს
ემყარება. იგი კარგავს სიმკაცრეს, უფრო და
უფრო მდიდარი და ცხოველმყოფელი ხდე-
ბა და საკუთარ მხატვრულ ზეგნებს ქმნის.

ეს ცვლილებები ქართულ ხუროთმოძღ-
ვებაში მხოლოდ ზოგადად შეეფარდება ბი-
ზანტიურსა და სომხური არქიტექტურის გან-
ვითარების საერთო მსვლელობას. ახალი
ფორმების განვითარება პარალელურად მიმ-
დინარეობდა და, თუ ვილაპარაკებთ ბიზან-
ტიური ხუროთმოძღვრების გავლენის შესა-
ხებ ქართულზე, იძულებული ვიქნებით შე-
ვხვით მხოლოდ ცალკეულ დეტალს. მაგა-
ლითად, წმინდა ტრომპების მაგივრად ჯერ
იხმარება ტრომპიდან პანდანტივზე გარ-
დაქაველი ფორმები, შემდეგ კი, ცოტა უფ-
რო გვიან, XI საუკუნიდან გაბატონებულია
პანდანტივების სისტემა. მაგრამ ამ ფაქტში
მანცდამაინც არ შეიძლება განეკერძოთ
ბიზანტიური არქიტექტურის უშუალო გავ-
ლენა ქართულზე; ეს მოტივი ქართულმა ხუ-
როთმოძღვრებამ აფხაზეთის ხუროთმოძღ-
ვრების მეშვეობით აითვისა, ვინაიდან აფხა-
ზეთში შედარებით უფრო ადრე იწყება პან-
დანტივების სისტემის გამოყენება.

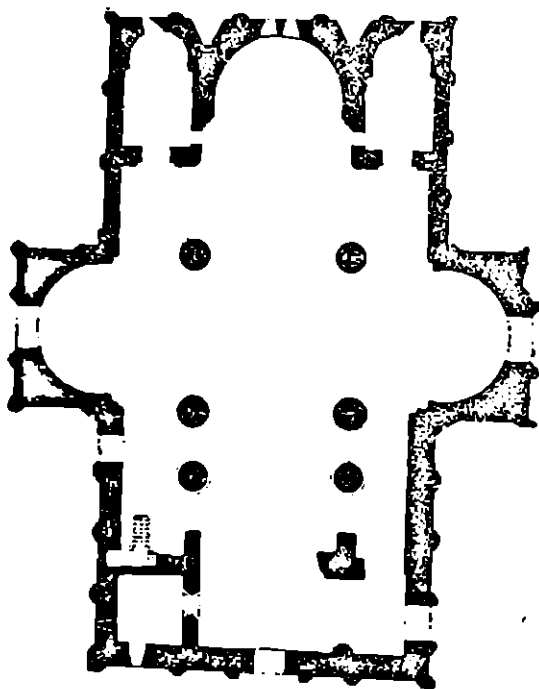
დანარჩენში ქართული ხუროთმოძღვრება
სავესებით დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვ-
ლენას წარმოადგენს. ეს იმ ძეგლებსაც კი
შეეხება, რომელთა ცალკეული დეტალი თით-
ქოს ბიზანტიურ გავლენას ადასტურებს. მაგ-
რამ მთლიანად არქიტექტურული გააზრების
ორიგინალობა იმდენად მკვეთრადაა გამოსა-
ხული ქართულ არქიტექტურაში, რომ საჭი-
რო არ არის ამ დეტალებზე შეჩერება.

●
თორთუმის ხეობაში, საქართველოს ძველ
პროვინციაში — ტაოში 961 წელს. დამთავრ-
და ოშკის საკათედრო ტაძრის მშენებლობა².

¹ გ. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1936, გვ. 178. ექ. თაყაი-
შვილი გ. ჩუბინაშვილის დათარიღებას არ იზიარებს (იხ. მისი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლ-
ოლთისში და ჩანგლში, პარაზი, 1938, გვ. 24-28).

² Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тб.,
1952, стр. 46-61.

იგი წარმოადგენს ქართული არქიტექტურის თვალსაჩინო ნაწარმოებს, რომელიც სახეებით ასახავს იმ მხატვრულ მიმდინარეობას, რომელიც წარმოიშვა ჩვენში X საუკუნის პირველი ნახევრის დასასრულს. ტაძარი შედარებით კარგად არის დაცული (ტაბ. 53, 54).



42. ქუთაისის კათედრალი. გეგმა.

შენობას აქვს მოგრძო ჯვრის მოყვანილობა, ჯვარედინზე ოთხ ბურჯზე ამოყვანილია გუმბათი (ნახ. 40); ჯვრის თითოეულ მკლავს დასავლეთის მკლავის გარდა, აქვს აფსიდი; თითოეულ აფსიდს ორივე მხრიდან მიშენებული აქვს მცირე მოცულობის კამერები აფსიდებით. შენობის ფასადის სამივე მხარეს მოთავსებულია ღრმა ნიშები, რომელიც ტეტრაკონქის ძირითად მკლავებს მკვეთრად გამოყოფენ გვერდითი კამერებისაგან (ტაბ. 55).

ოშკის ტაძრის გუმბათი დაბალ წახნაგო-

ვან ეელს ეყრდნობა; გადასვლა კვადრატ-დან წრეზე მოცემულია ტრომპების სისტემით. ტაძარს სამხრეთიდან მიშენებული აქვს ღია კარიბჭე (ტაბ. 53), რომლის შუაში დატანებულია შესასვლელი ტაძრის დასავლეთ ნაწიში. ჩრდილოეთის მხრიდან მთავარ ნაგებობაში მიშენებული აქვს დახურული, ორსართულიანი კარიბჭე, რომელიც შეესაბამება სამხრეთ კარიბჭეს. ამ ნაგებობის ზედა სართული წარმოადგენს პატრონიკენს, შუა ნავისაკენ მიმართული მაღალი სარკმლებით. შესასვლელი კარი მოთავსებულია ტაძრის დასავლეთ კედელში. მეორე შესასვლელი დატანებულია მთავარი ნავის ჩრდილოეთ კედელში. საკურთხევლის აფსიდი დაკავშირებულია სამკვეთლოსთან და სალაროსთან კარის საშუალებით. საკურთხევლის აფსიდში მოთავსებულია სამი სარკმელი.

შენობის პერანგი, თლილი ქვის მკიდრო წყობით, მთლიან, მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს (ტაბ. 54). ტაძარი შემკულია კტიტორთა რელიეფური ქანდაკებებით, რომლებიც განაწილებულია შენობის სამხრეთ ფასადზე, ზუსტად სალაროს სამხრეთ კედელზე. აქ გამოსახულნი არიან: დავით მაგისტროსი (+1001), ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი (+966), ადარნასე III კურაპალატის (+961) ძენი; ორივე პირი გამოსახულია კვადრატული ფორმის შარავანდედით, „ქედრების“ კომპოზიციის ორივე მხარეს. „ქედრების“ კომპოზიციაში მაცხოვარს, ღვთისმშობელსა და იოანე ნათლისმცემელს აქვთ მრგვალი შარავანდედი (ნიშბი). ცნობილია, რომ კვადრატული მოყვანილობის შარავანდედი (ნიშბი) ელინისტური ეგვიპტის ხელოვნებაში წარმოიშვა და გავრცელებული იყო რომის ხელოვნებაში. იოანე დიაკონის მოწმობით, კვადრატული მოყვანილობის ნიშბი ამკობდა პორტრეტებს, რომელიც შესრულებული იყო გამოსახული პირების სიციცხ-

¹ В. Ф. Григорьев, Египто-эллинистический портрет и средневековые портреты Рима, „Христианский Восток“, вып. I, СПб, 1912, стр. 220-236.

ლეში¹, ოთხკუთხა ნიშნები ბიზანტიურ ხელოვნებაში უცნობია. ოშკის რელიეფებზე ოთხკუთხა ნიშნის გამოყენება, როგორც მართებულად შენიშნული აქვს დ. პ. გორდევიც², საშუალებას გვაძლევს ზუსტად დაეთარილოთ ოშკის ტაძარი. დიდი საამშენებლო წარწერის თანახმად, აგრეთვე ისტორიული პირების სახელების წარწერების მიხედვით, ოშკის ტაძარი აშენებულია ადარნასე III კურაპალატის (945—961) შვილების — დავით მაგისტროსისა და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის მიერ ჯერ კიდევ მამის სიცოცხლეში. ტაძრის აგებას ხელმძღვანელობდა გრიგოლ ოშკელი, ცნობილი მწერალი და მთარგმნელი საღვთისმეტყველო ლიტერატურისა ქართულ ენაზე³. ტაძრის სამხრეთ კარიბჭის ერთ სვეტზე გამოსახულია გრიგოლ ოშკელი, მუხლმოდრეკილი, ვედრების პოზაში. ამავე სვეტზე დაცულია წმ. ნინოს რელიეფური ქანდაკება ვედრების პოზაში, რომელიც წარმოადგენს საქართველოს განმანათლებლის პირველსა და, ამავე დროს, უძველეს გამოსახულებას. ტაძარი მოუხატაეთ ფრესკებით 1036 წ. თანახმად წარწერისა, რომელიც დაცულია საკურთხეველის მოხატულობის არშიაზე⁴.

ტაძრის კედლები დაფარულია მრავალრიცხოვანი ისტორიული წარწერით. ეს წარწერები გულდასმით შეისწავლა და გამოაქვეყნა ე. თაყაიშვილმა. მათ შორის მეტად საყურადღებოა დიდი საამშენებლო წარწერა, შესრულებული ფრესკული წესით, რომელიც დაწერილებით გვიამბობს, მშენებლობის ორგანიზაციულ და ნივთიერ საშუალებათა შესახებ⁵.

ოშკის ტაძარს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ქართული ხუროთმოძღვრების ისტო-

რიაში; იგი მეტად სრული სახით ახასიათებს ტაო-კლარჯეთის სკოლის მხატვრულ მიღწევებს არქიტექტურის დარგში. ნაგებობის დიდი ზომა, საარქიტექტურო ფორმის მონუმენტურობა, ტრიკონქის სამი მკლავის მხატვრული გაფორმების ერთი და იგივე სისტემა, გუმბათის მოთავსება ჯვარედინის ოთხ ბურჯზე, დეკორატიული კამარების გამოყენება შენობის ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში, აქცენტირება სამკონქიანი კომპოზიციის ფასადებზე, სარკმელთა ჩარჩოებისა და წარბების მოჩუქურთმება, შენობის მორთულობაში ფერების გამოყენება, ყველა ეს, ოშკის ტაძრის, როგორც სრულყოფილი ხელოვნების ნაწარმოების, დამახასიათებელი ნიშანია.

აღმოსავლეთის, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხატვრული გაფორმება სავსებით ერთნაირია. მაგრამ სამხრეთის ფასადის მხატვრული სახე უფრო მდიდარია შემკულობის მხრივ, ვინაიდან იგი მთავარ ფასადად ითვლებოდა; შესასვლელი სამხრეთიდან წარმოადგენს ლამაზად გაფორმებულ კარიბჭეს. დამშენებულს ღია კამარებითა და მოხდენილი პროპორციებით; აღმოსავლეთის, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის სამკონქიანი ნაგებობის მკლავებს აქვს ორ-ორი ღრმა ნიში. რომელიც ფასადებზე მთავარ აფსიდს გამოყოფს მცირე აფსიდებისაგან და ამავე დროს, კონსტრუქციული თვალსაზრისით, სიმსუბუქეს ანიჭებს კედლის მასივს. გარდა ამისა, ნიშებს, ფასადების გაფორმებაში, დიდი მხატვრული მნიშვნელობა აქვს. ნიშების თალი ყველა ფასადზე, გარდა ჩრდილოეთის, შემკულია ღარისებური დეკორით, რომელიც მოხატულია თეთრი, ლურჯი და წითელი ფერებით. ორმაგი კამარების განაწილების სისტემა, შენობის ფასადებზე, ემორჩილება ერთ მხატვრულ პრინციპს. შუა ნავს ფასად-

¹ В. Ф. Гринейзен, დასახ. ნაშრ., გვ. 230-231.

² Бюлетень Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, № 5, 1929, стр. 3.

³ კ. კეკელიძე, ქართული მწერლობის ისტორია, I, თბილისი, 1951, გვ. 149-150.

⁴ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 52, табл. 78.

⁵ იქვე, გვ. 57-61.

ზე ამკობს სამი კამარა, მათგან შუა უფრო მაღალია, ვიდრე განაპირა კამარები. გვერდის ნაეები შემკულია თითო კამარით, რომლებიც უფრო დაბალია, ვიდრე შუა ნავის გვერდის კამარები. ამრიგად, ოშკის ტაძრის ფასადების კამარებით გაფორმების მხატვრული პრინციპი სავსებით იგივეა, რაც ტაოკლარჯეთის არქიტექტურის სხვა ძეგლებისა. კამარებს აქვს სვეტისთავეები და კვარცხლბეები; ყველა ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში გვხვდება ორმაგი კამარები. შიდა კამარას აქვს ბრტყელი პროფილი, გვერდისას კი მომრგვალებული ფორმა. კამარებს უკვე დიკარგული აქვს კონსტრუქციული მნიშვნელობა, კედლის პერანგის სიმძიმეს აღარ იჭერს. კამარებს არსებითად წმინდა დეკორაციული მნიშვნელობა აქვს, კამარათა შორის მოქცეული კედლის არე არ არის ჩაღრმავებული, რაც მიღებული იყო უფრო აღრინდელი ხანის ძეგლებში. ოშკის მთავარი ნავის შუა კამარის არეზე მოთავსებულია სარკმელი, მის თავზე ლამაზად მოჩუქურთმებული ნახევარწრისებური წარბია გადაჭიმული, რომლის პორიზონტალური ქუსლები კამარას ებჯინება. შენობის სამხრეთის ფასადი გამოირჩევა თავის მორთულობის სიუხვით. შუა კამარის არეს ამკობს ლამაზად გაფორმებული კარიბჭე, რომელიც წარმოადგენს მთავარ შესასვლელს შენობაში. კარიბჭის ზემოთ მოთავსებულია შესანიშნავად მოჩუქურთმებული დიდი სარკმელი. სარკმლის ზემოთ, თანახმად დეკორის ახალი წესისა, მოთავსებულია რკალისებური წარბი, პორიზონტალური ქუსლებით, რომლის მორთულობაში ჩაქსოვილია ცხოველთა რელიეფური გამოსახულებანი. წარბის ქვემო არეზე კარგადაა დაცული მარაოსებური ორნამენტები, შესრულებული ფერადი საღებავებით. წარბის ზემო არეზე არწივის რელიეფური გამოსახულებაა, რომელსაც კლანჭებში ჰყავს კურდღელი. ამ რელიეფის ზემოთ გამოსახულნი არიან მთავარანგელოზები — მიქელი და გაბრიელი.

დასავლეთის ფასადი შემკულია ორმაგი

სარკმლით, რომელსაც შუაზე ჰყოფს სვეტი. სარკმელი ლამაზადაა მოჩუქურთმებული. შუა სვეტის ზემოთ მოთავსებულია სვიმეონ მესვეტის გამოსახულება. სარკმლის მხატვრულ გაფორმებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მოჩუქურთმებულ წარბს და მის ქვემოთ მოთავსებულ მარაოსებურ ორნამენტს, რომელიც აგრეთვე შესრულებულია საღებავებით.

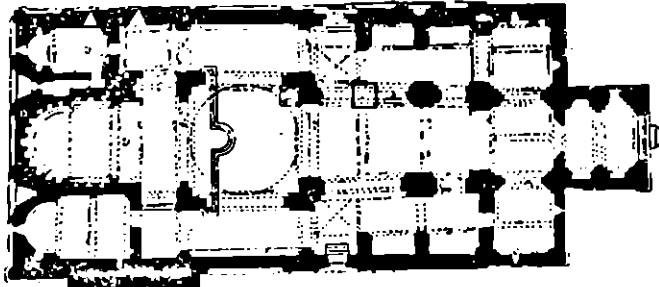
შენობის მხატვრულ გაფორმებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სამხრეთ კარიბჭეს, რომელიც მიშენებულია მთელი სიგრიდით ტეტრაკონქის დასავლეთ მკლავთან. კარიბჭეს შეადგენს ოთხი მცირე ზომის, მხატვრულად გაფორმებული ღია კამარა, რომელიც ერთიმეორეს ღია კამერით უერთდება და გადახურულია ორკალთიანი სახურავით. თითოეულ მათგანს დასავლეთ მკლავის სამხრეთ კედელში აქვს მცირე ზომის აფსიდი, გარდა მეორე კამერისა, რომელსაც სწორედ ამ ადგილას დატანებული აქვს შესასვლელი კარი; განსაკუთრებით მოჩუქურთმებულია თითოეული კარიბჭის კამერის თალი. აღსანიშნავია, რომ მხატვრულად დეკორირებული კარიბჭე, ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, პირველად გვხვდება ოშკის ტაძარში; XI საუკუნიდან, განსაკუთრებით ბაგრატ III (976—1014) მეფობიდან, მხატვრულად გაფორმებული კარიბჭეები მეტად გავრცელდა ქართულ არქიტექტურაში; ტაძრის სამხრეთ ფასადის გაფორმებაში მას მიენიჭა მთავარი როლი XI საუკუნიდან XVI ს. ჩათვლით.

გუმბათის ყელი მონუმენტურია, მისი სიმაღლე უდრის 6,4 მეტრს, ხოლო ფუძის რადიუსი შიგნიდან შეადგენს 5,66 მ. ოცდაოთხ წახნაგოვანი გუმბათის ყელის გაფორმებაში, გრებილ სვეტებზე დამყარებული კამარები, შეადგენს დეკორის მთავარ ელემენტს. გრებილი სვეტები შენობის მორთულობაში პირველად ოშკის ტაძარში გვხვდება. საარქიტექტურო დეტალების მორთულობაში ფართოდაა გამოყენებული პოლიქრომიის წესი (შედების), რომელიც შემჩნეულია ცხოველთა რელიეფების გამოსახვაშიც, მარაოსე-

ბური შოტივის გამოყენება სარკმლის წარბის ქვემოთ პირველად გვხვდება ოშკის ტაძარზე. თორთუმის ხეობაში X საუკუნის მეორე ნახევარში დავით კურაპალატმა ააგო, მატია-ნე ქართლის ცნობით¹, ხახულის ტაძარი: „ამან აღაშენა მონასტერი და საყდარი ღმრთისა, წმიდა ეკლესია ხახულისა“. X—XII სს. მანძილზე ხახულის ტაძარი ქართული ფეოდალური კულტურის დიდ კერას წარმოადგენდა². შენობა ეკუთვნის ჯეარის სახის ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძრების ჯგუფს (ნახ. 41), სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადებზე შენობის მკლავებს აქვს სწორკუთხედის მოყვანილობა. სამკვეთლო და სალარო არ არიან დაკავშირებულნი საკურთხეველის აფსიდთან. გუმბათი, აღმოსავლეთის მხრიდან, ეყრდნობა კედლის მომრგვალებულ ბოლოს, რომელიც საკურთხეველის აფსიდს ამიჯ-

ნებს სამკვეთლოსა და სალაროსაგ.ხ. დასავლეთის მხრიდან გუმბათი ეყრდნობა ორ ბურჯს, რომელთა კედელში დატანებულია თითო ნიში.

გაუასეღა კვადრატისა და გუმბათის წრეზე შესრულებულია კოვზისებური ტრომპების სამულებით. საკურთხეველის აფსიდის კედლის ქვედა ნაწილში დატანებულია ცხრა საკმაოდ მაღალი ნიში. აღმოსავლეთ ფასადზე ნიშები აღარ არის. ტაძარს სამხრეთიდან მიშენებული აქვს ღია კარიბჭე, რომლის ჩრდილოეთ კედელში მოთავსებულია შესასვლელი კარი. ჩრდილოეთის მხრიდან სამხრეთის ღია კარიბჭის სიმეტრიულად მიშენებულია დახურული ნარტექსი მხოლოდ ერთი შესასვლელი კარით, დასავლეთის მკლავის ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილი. ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ს³ აზრით. ჩრდილოეთის ნარტექსის



43. სვეტიცხოველი. გუმბათი.

გარდა, ყველა დანარჩენი მინაშენი აგებულია შედარებით უფრო გვიან. დასავლეთის კარიბჭეს შესასვლელი აქვს მხოლოდ ტაძრიდან; ისიც მოგვიანო ხანას ეკუთვნის. სამხრეთ კარიბჭეს შემდეგ მიშენებული აქვს აღმოსავლეთის მხრიდან მცირე ზომის სამლოცველო.

შესასვლელი კარის ზემოთ, ბალავარზე (ტიმპანზე) გამოსახულია რელიეფური კომ-

პოზიცია — ჯვრის ამაღლება, როგორც კაცხისა და სავანეს ტაძრებში. გუმბათის ყელი პროპორციულია, იგი მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს. გარედან გუმბათის ყელის ზედაპირი შემკულია თექვსმეტი კამარით: რვა კამარაში გაჭრილია სარკმელი. კამარები ეყრდნობა ორმაგ გრეხილ სვეტებს, რომელთა ბაზა და სვეტისთავი მოჩუქურთმებულია. გუმბათის ქვედა ნაწილი შემკულია წნულით.

¹ ქართლის ცხოვრება (ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა), ტ. I, თბილისი, 1955, გვ. 274, 4.

² Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 63-75, табл. 84-108.

³ იქვე, გვ. 68-73.

ოშკის გუმბათის ყელის მორთულობაში, როგორც აღნიშნული იყო, გამოყენებულია ცხოველთა რელიეფური გამოსახულებანი. გუმბათი გადახურულია მოჭიქული კრამიტით, როგორც იშხანსა და ოშკში.

ხახულის მხატვრულ გაფორმებაში ჩუქურთმების გამოყენება შემეცირებულია ოშკის მორთულობასთან შედარებით. ტაძარი ყურადღებას იპყრობს პროპორციულობით, კედლის სიბრტყე აქცენტირებულია არქიტექტორის მიერ მკვეთრად, რაც შენობას მონუმენტურობას ანიჭებს. ფასადებზე, როგორც შენიშნული იყო, არ არის გამოყენებული ნიშები, რომლებიც არღვევს სწორი კედლის სიბრტყეს; არ არის აგრეთვე შენობის გაფორმებაში დეკორაციული კამარები, რომელთა რითმი გვაძლევს დინამიკურ შთაბეჭდილებას. მხოლოდ სარკმელთა მოჩარჩოება ჩუქურთმით და წარბი ჰორიზონტალური ქუსლით, პოლიქრომიის გამოყენება მარაოსებურ დეკორში, სარკმელსა და წარბს შორის მოქცეულ არეზე, შეადგენს შენობის ზოგადი მხატვრული შემეჯულობის ძირითად ხერხს.

განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა შენობის სამხრეთ ფასადის გაფორმებას, რაც სავსებით ბუნებრივია, რადგან ერთადერთი შესასვლელი ტაძარში სამხრეთიდანაა. მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება სამხრეთ მკლავის ორმაგ სარკმელს, რომელიც შუაზე გა-

ყოფილია სვეტით. სარკმლის ორივე მცირე კამარა ეყრდნობა ორმაგ გრებილ სვეტებს, რომელთა სვეტისთავეები და კვარცხლბეგი მოჩუქურთმებულია, სარკმლის ზემოთ მოთავსებულია უხვად მოჩუქურთმებული წარბის რკალი, ჰორიზონტალური ქუსლებით, მხოლოდ შიდა არე უჭირავს წითლად და შავად შეფერადებულ მარაოსებრ მორთულობას. დასავლეთ ფასადს ამკობს ამავე ტიპის სარკმელი, სარკმლის წარბი და მარაოსებურა ორნამენტი ორ ფერშია შეღებილი (თეთრად და შავად). აღმოსავლეთ ფასადის სარკმელი წარბითურთ გაფორმებულია იმავე წესით, როგორც დასავლეთის ფასადი. ჩრდილოეთის ფასადის სარკმლის მხატვრული გაფორმება იგივეა, მხოლოდ იგი უფრო მარტივი სახისაა.

ერთი სიტყვით, ხახულის ტაძარი წარმოადგენს X ს. ქართული არქიტექტურის თვალსაჩინო ნაწარმოებს, ტიპიურს ტოკლარჯეთის მხატვრული სკოლისათვის. იგი უფრო მონუმენტურია სტილის მხრივ, ვიდრე ოშკი. ხახულის ტაძრის არქიტექტორი დიდი შემოქმედებითი ნიჭის მქონე ხელოვანია; იგი ოშკიდან ნასესხებ ხერხს, სარკმელთა მხატვრული გაფორმების დარგში, უფარდებს მონუმენტური სტილის ნაგებობის მხატვრული შექმნის აპოცანას. მისი მხატვრული გემოვნება მეტისმეტად დახვეწილია და თავშეკავებული.

კედლის მხატვრობა

კედლის მხატვრობა საერთოდ ქართული ხელოვნების ძირითად მსვლელობას მისდევს. ამ ეპოქის განსაკუთრებით დამახასიათებელ ძეგლს წარმოადგენს წმ. დოდოს მცირე ეკლესიის მხატვრობა დავით-გარეჯში.

წმ. დოდოს ეკლესია კლდეშია გამოკვეთილი. იგი ძლიერ დაზიანებულია; შერჩენილია მხოლოდ საკურთხევლის აფსიდის კონქი, კლდეში გამოკვეთილი უხელო გუმბათი, ჩრდილოეთის კედელი და დასავლეთ ნარტიქსის კედლის ნაწილი. საკურთხევლის

აფსიდში შენახულია ძველი მხატვრობა. კონქში წარმოდგენილია ტახტზე („საყდარზე“) მჯდომი ქრისტე (ტაბ. 62). მაკურთხეველი მარჯვნივ, გადაშლილი წიგნით მარცხენა ხელში, რომელზეც ქართული წარწერის კვალია შერჩენილი. „საყდარი“ მოთავსებულია ოვალური ფორმის მედალიონში („დიდება“), რომელსაც სამი ზოლი აქვს გარშემოყოლილი: თეთრი, ცისფერი და აგურისფერ-მოწითალო; „დიდების“ „ცისარტყელი-სებური“ აფერადება ადრეული ხანის ხელო-

კვების ხაწარმოებებში გვხვდება, უმთავრესად დასურათებულ ხელნაწერებში: სირიულ მინიატიურებში, ეჩნიაძისის სასარების მინიატიურებში, კაროლინგების ხანის ზოგ ხელნაწერში და სხვ. ეს მოტივი ბიზანტიურსა და ქართულ ხელოვნებაში ცნობილია X ს. დამლევამდე.

ტრიუმფალური კამარის კეხში გამოსახულია ცის სევმენტი, მარტყოფხველი მარჯვენით და სხივით, რომელშიაც სული წმიდა დაფრინავს მტრედის სახით. არეზე, მაცხოვრის ჭერული შარავანდელის აქეთ-იქით მოთავსებულია ორი მედალიონი: მარცხენაში გამოსახულია ქალის ფიგურა მკერდამდე, მთვარის ქიმით თავს ზემოთ, მარჯვენაში წარმოდგენილია ჰაბუკი, აგრეთვე მკერდამდე, ფრიგიული თავსაბურავით, აგიზიზებული ჩირაღდნით მარჯვენა ხელში. როგორც ჩანს, პირველი ფიგურა მთვარის განსახიერებაა, მეორე — მზისა. მკდომარე ქრისტეს ქვემოთ გამოსახულნი არიან მთავარანგელოზები კვერთხით და სფეროთი ხელში: მარჯვენა მხარეს — მთავარანგელოზი მიქელი, მარცხნივ — გაბრიელი. მიქელის გამოსახულება თითქმის მთლიანად შენახულია, გაბრიელის ფიგურიდან შერჩენილია მხოლოდ ტანის ზემო ნაწილი და სახის ნაწილი, დანარჩენი დაზიანებულია და შემდეგში შეუღესიათ.

ქრისტესა და მთავარანგელოზებს შორის ერთ მხარეს გამოსახულია „ოთხბატეულნი“ — ტეტრამორფი მახარებელთა სიმბოლოთი; მეორე მხარეს — ქერობინი (ექვსფრედი ანგელოზი), ექვსფრედსა და ქრისტეს შორის მარჯვნივ მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა: „წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი საბაოთ“. ქრისტეს სახე დაწერილია წითელ ფუძეზე, ჩრდილები აღნიშნულია მონაცრისფრო-მწვანე ფერით, მოდელირება რბილია, ნათელისა და ჩრდილის არამკვეთრი აღნიშვნის ხერხით, დაწვები წითუ-

რია, პირისასე ოდნავ შოგრძო ფორმისაა. ზედა ტანსაცმელი მონაცრისფრო-ცისფერია. ნაოკები აღნიშნულია მუქი ცისფერი ტონით. კვართის აფერადებიდან არაფერი შერჩენილა. მთავარანგელოზები შემოსილნი არიან თეთრად, სამოსელზე ნაოკები აღნიშნულია მონაცრისფრო-შავი საღებავით. წამოსახამები ცისფერია. ფრთების ზედა ნაწილი მონაცრისფრო-მიხაკისფერია, ქვემო — მწვანე. მთავარანგელოზების სამოსელი ტიპიურია ხატების მებრძოლთა წინა ხანისათვის და ძლიერ განსხვავდება იმ სამოსელისაგან, რომელიც, როგორც კანონი, მიღებული იყო ბიზანტიურ ხელოვნებაში X საუკუნიდან. იგი ძლიერ გვაგონებს მთავარანგელოზების სამოსელს წმ. აპოლინარის მოზაიკებზე (VI ს.) რავენაში და თესალონიკეს მოზაიკებზე¹. მთავარანგელოზების მდიდარ სამოსელში გახვეული გამოსახულების ჩვენამდე მოღწეულ პირველ, ადრეულ მაგალითს, წარმოადგენს მიძინების ტაძრის ბემის მოზაიკები ნიკეაში², რომლებიც VII—VIII საუკუნეებით თარიღდება. ორივე მთავარანგელოზის მოგრძო სახე, თვლების ფართო ჭრილი გვაგონებს კედლის მხატვრობის ადრეულ ძეგლებს, განსაკუთრებით ანგელოზების თავებს ნიკეის მიძინების ტაძრის საკურთხეველის მოზაიკური მოხატულობიდან³.

მზე, ფრიგიული თავსაბურავიანი ჰაბუკის სახით, ანთებული ჩირაღდნით ხელში და მთვარე, ქალის სახით, მთვარის ქიმით თავს ზემოთ — ელინისტური ხელოვნების ცხადი შემკვიდრებაა. ამგვარი სიმბოლური ფიგურები ადრეულ ქრისტიანულ საკოფაგებზე გვხვდება. თავისი ტიპით და ატრიბუტებით ეს გამოსახულებები ზოგჯერ მზის ღვთაება მითრას ემსგავსება. მზისა და მთვარის განსახიერება გვხვდება აგრეთვე „ქვარცმის“ კომპოზიციებში. ამ შემთხვევაში ნახევარფიგურების მაგიერად, ჩვეულებრივ,

¹ M. van Berchem et F. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV-me au X-me siècle*, Genève, 1924, fig. 209, 210, 225.

² Th. Schmitz, *Die Koimesis—Kirche von Nicaia*, Berlin—Leipzig, 1927, Tf. XIII, XIV.

³ იქვე, ტაბ. XV, XVI, XVII, XVIII, XIX.

ქსოლოდ თავები გამოისახება. უფრო ადრეულ ძეგლებში მზისა და მთვარის მკერდამდე გამოსახულება სქარბობს. დოდოს საკურთხეველის აფსიდის მხატვრობა ადრეული აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციების ცხოველმყოფელობით ხასიათდება. თავის მონატულობის სტილი აგრეთვე მოგვაგონებს VI—VII საუკუნეების ძეგლებს. სტილით და იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით იგი ლატმოსის პანტოკრატორის ტაძრის მხატვრობას უახლოვდება¹. ფრესკებზე მოცემული წარწერების პალეოგრაფიული ხასიათი, ქრისტეს სახელის დასაწყისში „Ω“-ს მაგიერ „I“-ს ხმარება. რაც დამახასიათებელია წარწერებისათვის X საუკუნემდე, შესაძლებლობას გვაძლევს დავაზუსტოთ მხატვრობის დათარიღება.

დოდოს გუმბათოვანი ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდის მხატვრობა VIII—IX საუკუნეებს ეკუთვნის. ჭერჭერობით იგი ამ ხანის ქართული ფრესკული მხატვრობის ერთადერთი ცნობილი ძეგლია².

„ცხოვება გრიგოლ ხანძოელისა“ სამონაზნო-სამოძღვრებო ტენდენციის მიუხედავად, ძველი ქართული ლიტერატურის ჰუმარტ მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს. „ცხოვრების“ ავტორმა გიორგი მერჩულემ მშვენიერად აღწერა ძველი კლარჯეთის პეიზაჟი, მისი სწრაფი მთის ნაკადებით და ნაყოფიერი ველებით. წმიდანების დასავლეთისა და ბიზანტიურ „ცხოვრებებთან“ შედარებით, ამ ნაწარმოებში უფრო ნაკლებია ასკეტიზმი და რელიგიური მისტიციზმი და სქარბობს ჯანსაღი გულუბრყვილო რეალზმი.

ამ ხანის ქართულ „ცხოვრებაში“, ბუნების სილამაზის გადმოცემის სიყვარულთან ერთად, იგრძნობა სიყვარული აგრეთვე მასში არსებულ ეოცხალ არსებათა მიმართაც. რელიგიურ აზროვნებასა და ლიტერატურაში

არსებულმა აღნიშნულმა გარდატეხამ თავის გამოძახილი ჰპოვა აგრეთვე ქართულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კედლის მხატვრობაში ჭერ კიდეც X საუკუნის დამლევს. რელიგიური მხატვრობის თემატიკაში შედის ადგილობრივი წმიდანების „ცხოვრებათა“ ციკლი. სიუჟეტებს დავით გარეჯელის „ცხოვრებიდან“ ისეთივე ადგილი უჭირავს ძველი ქართული ხელოვნების ისტორიაში, როგორც ფრანცისკ ასიზელის „ცხოვრებას“ იტალიურ ხელოვნებაში. დავით გარეჯელის „ცხოვრება“ დეტალურად იყო დამუშავებული X საუკუნის დამლევს ქართულ ხელოვნებაში. მხატვრებს ხელთ არა ჰქონდათ მზა შაბლონები, ისინი თვით ქმნიდნენ ორიგინალურ კომპოზიციებს.

ბიზანტია თავკანს სცემდა თავის წმიდანებს მოწამეობისათვის, მკაცრი ასკეტიზმისათვის. დავით გარეჯელი არც მოწამე იყო, არც საღვთისპეტყველო სკოლის დამაარსებელი, არც მკაცრი ასკეტი. ბუნება, რომელიც ეგვიპტელი განდევნილებისათვის ეშმაკისგან იყო მოგონილი ადამიანის ცთუნებისათვის, მის თვალში ღვთის დიდებისა და სიკეთის გამომჟღავნებას წარმოადგენდა. მას უყვარდა ირმებთან ბაასი, იგი იფარავდა ფრინველებს მონადირეებისაგან. ფრანცისკ ასიზელზე თითქმის სამი საუკუნით ადრე დავით გარეჯელმა განახორციელა მოკრძალების, უსაზღვრო სიყვარულისა და სიკეთის იდეალი.

დავით გარეჯელის ციკლის სამი კომპოზიცია გარეჯის ფამოქვაბულის X ს. მხატვრობაში (უდაბნოს გამოქვაბულის კომპლესი) მოწმობს იმ გარდატეხას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ამ ეპოქის რელიგიური აზროვნებისა და ხელოვნების სფეროში³. ერთ კომპოზიციაზე დავით გარეჯელის მოწაფე ლუკიანე ირმებს წველის, რომლებიც ლამაზ ჯუფად არიან შეკრებილნი; მეორეზე —

¹ Th. Wiegand, Milet, III, B. III, Berlin, 1919, s. 191-202, Tf. I.

² III. Я. Амирнашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I. Тбилиси, 1957, стр. 30-35.

³ იქვე, გვ. 41-53.

შეშფოთებული ირმები აცნობდნენ ლუკია-
ნეს, რომ გველეშაპმა მათი ნუკრი შთანთქა.
უკანასკნელ კომპოზიციასზე მოცემულია ცე-
ცხლში გახვეული გველეშაპის დაღუპვა.
„ცხორების“ ტექსტით, გველეშაპის ქცევით
განარსებულმა დავითმა განამევა იგი გარე-
ჯის უდაბნოს საზღვრებიდან. შეშინებული
გველეშაპი წმიდანს შენდობას ევედრებოდა.
მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ წმიდანმა მას
სიცოცხლის შენარჩუნება აღუთქვა, ანგე-
ლოზმა ცეცხლი დააფრქვია მას. დავითი სა-
ყვედურით მიმართავს ანგელოზს, რადგან
ნანობს რომ მისი აღთქმა დაარღვია, — გვე-
ლეშაპი დაიღუპა.

მხატვარი მთავარ ყურადღებას აქცევდა
წმ. დავითის „ცხორების“ იმ სიუჟეტებს,
რომლებიც ცხადად უჩვენებენ ყოველი სულ-
დგმულისა და ბუნებისადმი მის სიყვარულს.
იგი მზა ნიმუშებს კი არ ეყრდნობა, არამედ

თვითონ ქმნიდა კომპოზიციებს. ყველა ფრეს-
კა შესრულებულია ბაცი ფერადების გამოთ,
ბაცი-ციფერ არეზე. ოქროსფერი, ცისფერი,
მოპირისფრო-წითელი და ბაცი-მწვანე ტო-
ნების შერწყმა, დავით-გარეჯის X—XI საუ-
უნეების, განსაკუთრებით უდაბნოს გამო-
ქვებულთა მხატვრობას რომანულ მხატვ-
რობის ისეთ ძეგლებს უახლოვებენ, როგო-
რიცაა სენ-სავანი¹ და ტაენა². წითურობის
აღნიშვნა მკახე ლაქად, სამოსლის ნაოქების
ორნამენტული სტილიზაციისაკენ მიდრეკი-
ლება, მკვეთრი შესტებისა და მოძრაობის
გადმოცემა ერთმანეთს უახლოვებს რომა-
ნულსა და ქართულ მხატვრობას. მაგრამ
ამასთან ერთად, დავით-გარეჯის გამოქვებული
ტაძრების ფრესკებს ახასიათებს წერის სიფა-
ქიზე, მოდელირების გულდასმით შესრულება
და მოძრაობის უფრო რბილი გადმოცემა,
ვიდრე რომანულ მხატვრობას³.

ატენის მხატვრობა ღვთისმშობლის

ატენის ტაძარში⁴ დატულია ფრესკული
მხატვრობა, რომელსაც თვალსაჩინო ადგილი
უჭირავს ქართული ხელოვნების ისტორიაში.
მონახტულობის შინაარსი, იკონოგრაფიული
ხასიათის ზოგიერთი მონაცემი და მხატვრუ-
ლი შესრულების ოსტატობა ამ ძეგლს გან-
საკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ფეო-
დალური ხანის კედლის მხატვრობის ისტო-
რიისათვის.

მხატვრობა დაზიანებულია დროისა და
ხანძრისაგან, მაგრამ სარესტავრაციო სამუ-
შაოთა ჩატარებით სავსებით ირკვევა კედ-
ლის მხატვრობის არა მხოლოდ ძირითადი
სქემა (გუმბათის ფრესკები ჩამორეცხილია),
არამედ მრავალი, მეტად დამახასიათებელი

„ცხორების“ აპოკრიფული ციკლით

ღეტალიც. ამასთანავე გამოვლინებულია აგ-
რეთვე მხატვრობის შესრულების ტექნიკაც⁵.

საკურთხეველის აფსიდის კონქში წარმოდ-
გენილია ღვთისმშობელი ყრმით ხელში; ორი-
ვე მხარეს მოწიწების პოზაში დგანან მთა-
ვარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი. ამ
კომპოზიციის ქვემოთ წარმოდგენილია შთე-
ლი ტანით თორმეტ მოციქულთა ჯგუფი
ორად გაყოფილი, შუაში მოთავსებული მე-
დალიონით, რომელშიაც ჯვარი ჩანს. მოცი-
ქულთა ქვემოთ გამოსახულია მთელი ტანით,
პირდაპირ ათი მღვდელმთავარი. საკურთხევე-
ლის შუა სარკმლის ნიშში გამოსახულნი
არიან შესვეტენი ურთიერთის პირისპირ; და-
ნარჩენი ორი სარკმლის შიდა კედელი და-
ფარულია მცენარეული ორნამენტით. ბემის

¹ G. Gailard, La peinture romane. Les fresques du Saint Savin, Paris, 1944.

² P. H. Michel, La peinture romane. Les fresques de Tavant, Paris, 1944.

³ Ш. Я. Амيرانашвили, დასახ. ნაშრ., 65-77.

⁴ აგებულია, როგორც აღნიშნული გვექონდა, VII ს.

⁵ Ш. Я. Амيرانашвили, იქვე, გვ. 77-98.

თალის კეხზე მედალიონში გამოსახულია ქრისტე „ყოველის მპყრობელის“ სახით, ბემის თალის გვერდებზე კი — წინასწარმეტყველები.

გუმბათის თალზე მხატვრობა თითქმის არ შერჩენილა. გუმბათის შიგნით თლილი ქვებიდან გამოყვანილია მეტად ადრინდელი ფორმის ტოლმკლავიანი ჯვარი, ისევე როგორც მცხეთის ჯვარში, სამწვერისში და VI—VII საუკუნეების სხვა ძეგლებზე. ჯვრის მკლავებს შორის შესაძლოა გამოსახულნი იყვნენ ანგელოზები, რასაც მხატვრობის კვალი ადასტურებს. გუმბათის ქვეშ მოთავსებულ ტრომპებზე შერჩენილია სამოთხის მდინარეების განსახიერებათა მეტად დაზიანებული ფიგურები; ჩრდილო-აღმოსავლეთ ტრომპზე წარმოდგენილია ტალღებში გაწოლილი ქაბუკი, მის ზემოთ ქართული წარწერაა „ნილოსი“; წარწერათა ფრაგმენტების მიხედვით სხვა მდინარეების სახელების ზუსტი დადგენა სავსებით შესაძლებელია: იორდანის (SO), ტიგროსის (SW), ევფრატის (NW).

სამოთხის მდინარეების განსახიერება გვხვდება ქრისტიანული ხელოვნების ადრეულ ძეგლებზე, არლის სარკოფაგებზე¹; სამოთხის ოთხი მდინარის განსახიერება ცნობილია აგრეთვე ადრეული პერიოდის მოზაიკებში, განსაკუთრებით რომის ტაძრებისა და VII საუკუნეების მოზაიკაზე (დრომის დეპარტამენტი). ძველი გადმოცემით, სამოთხიდან (ედემიდან) ოთხი მდინარე გამოდიოდა, რომელიც ქვეყნის ოთხ მხარეს რწყავდა: აღმოსავლეთს, სამხრეთს, დასავლეთსა და ჩრდილოეთს (დაბად. XI, 10). შემდეგში ოთხი მდინარე სიმბოლურად მიაშვავეს ოთხ მხარეებელს, რომელთაც ქრისტეს მოძღვრება გაავრცელეს ქვეყნის ოთხივე მხარეს. ატენის მხატვრობაში ამ სიუჟეტის არსებობა მოწმობს, რომ საქართველოში არსებობდა ქრის-

ტიანული ხელოვნების ძველი ტრადიცია, რომელსაც შენარჩუნებული ჰქონდა ელინისტური მოტივები, გარდაქმნილი ახალი დოგმატური გაგებით. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა, რომ ერთ-ერთ მდინარეს ნილოსი ეწოდება.

ტაძრის ჩრდილოეთ მკლავში წარმოდგენილია „ათორმეტ“ დღესასწაულთა ციკლი მკაცრი თანმიმდევრობით: შობა უფლისა, ნათლისღება, მირქმა, ფერისცვალება, ლაზარეს აღდგინება, იერუსალიმს შესვლა, საიდუმლო სერობა, ჯვარცმა, ჯოჯოხეთის წარტყევენა, თომას დარწმუნება, ქრისტეს ამაღლება და სული წმიდის მოფენა. ეს მხატვრობა ძლიერ დაზიანებულია ეამთა ვითარებისაგან, შემკვარტლულია და ჯერჯერობით სრულად არ არის გაწმენდილი. ყველა სიუჟეტი იკონოგრაფიული თვალსაზრისით მოცემულია ადრინდელი ხანის ტრადიციის მიხედვით.

ტაძრის სამხრეთ მკლავი მთლიანად უქირავს თოთხმეტ კომპოზიციას ღვთისმშობლის აპოკრიფული „ცხოვრებიდან“. თუმცა ბევრი რამ დაკარგულია, მაგრამ ზუსტად შეგვიძლია დაეადგინოთ ყოველი სიუჟეტის სქემა და იკონოგრაფიული ხასიათის მრავალი მეტად საყურადღებო დეტალი. ღვთისმშობლის აპოკრიფული „ცხოვრების“ ციკლის პოპულარობა საქართველოში იმით აიხსნება, რომ ჩვენში უძველესი დროიდან იყო გავრცელებული მისი კულტი. საქართველოში გავრცელებული იყო ლეგენდა, რომ მოციქულებმა, სულიწმიდის მოფენის შემდეგ წილი ყარეს გასარკვევად, ვინ რომელ ქვეყანაში უნდა წასულიყო ქრისტიანობის საქადაგებლად. წილის ყრაში მონაწილეობა მიიღო ღვთისმშობელმა, რის შედეგად საქართველო წილად ერგო მას. ეს ლეგენდა, მხოლოდ უფრო გვიან, IX საუკუნეში აისახა ქართულ მატიაწებებსა და სასულიერო ლიტე-

¹ L. Blanc, *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris, 1878, p. 109, 116, 140, pl. XXXII.

რატურაში. ამ ლეგენდის თანახმად, ღვთისმშობელი, მიძინების მოახლოების გამო, ვერ გაემგზავრა საქართველოში, და აქ გამოგზავნა მოციქული უფლისა ანდრია პირველწოდებული, თან გამოატანა ხელთუქმნელი ხატო, რომელზედაც იგი გამოხატული იყო ქრისტე ყრმითურთ. ამ ლეგენდის შემდგომი შინაარსი მოგვითხრობს, რომ საქართველოს განმანათლებელი წმ. ნინო საქართველოში ღვთისმშობელმა წარგზავნა და ჩააბარა მას ჭვარი. ქვეყანა, რომელიც ქრისტიანობას ქალს უნდა ეზიარებინა, საბოლოოდ მოქცეულ იქნა ისევე ქალის მიერ.

ცხადია, რომ ყველა ამ ლეგენდაში ჩვენ წინა ქრისტიანული რელიგიური წარმოდგენების ანარეკლი გვაქვს, რომელიც დაკავშირებული იყო წინა აზიასა და სირიაში ძველად მეტად გავრცელებულ ნაყოფიერების, მღვდრობითი ღვთაების კულტთან. ამ კულტმა გაიარა ისტორიული განვითარების მრავალი საფეხური და ქრისტიანულ ხანაში აპოკრიფის ფორმა მიიღო. ბიზანტიაში მუდამ ეპკის თვალთ უყურებდნენ აპოკრიფულ თემებს ღვთისმშობლის „ცხოვრებიდან“ და თავის მხატვრებს მკაცრ კონტროლს უწევდნენ. საქართველოში კი, სადაც ეს კონტროლი გაცილებით უფრო სუსტი იყო, სადაც თვით ნიადაგიც გაქდნითილი იყო წინა ქრისტიანული ხანის ტრადიციებით, ყველა ეს გაქრისტიანებული ლეგენდა მადლიერ ნიადაგს პოულობდა განვითარებისათვის.

ატენის ტაძრის სამხრეთ მკლავში წარმოდგენილი ღვთისმშობლის „ცხოვრების“ ციკლი იწყება კონქის თაღის აღმოსავლეთ ნაწილში „ძღვნის უარყოფის“ სიუჟეტით; ნაზარეთის მცხოვრებნი იოაკიმე და ანა ძღვნით მოდიან იერუსალიმის ტაძრის მღვდელმთავართან. მღვდელმთავარი არ იღებს მათგან შესაწირავს, რადგან მეუღლეები უშვილონი არიან. შემდეგ კომპოზიციაში, ქართული წარწერის შერჩენილი ნაწყვეტები განმარტავენ, რომ იოაკიმე ამის გამო უსაყვე-

დურებს ანას. ლეგენდის თანახმად ანა დამწუხრებული ბრუნდება შინ, იოაკიმე კი მიდის „უდაბნოში“, სადაც საძოვარზე იმყოფება მარა თარა. მესამე კომპოზიციაში გამოსახულია ხარება ანასი: იგი იმყოფება ბაღში, მახარებელი ანგელოზებისაყენ ვედრებით აპყრობილი ხელებით; ხეების ტოტებზე მოჩანს ბუდე ბარტყებით (ნაყოფიერების სიმბოლო), ბაღში წყარო სჩქეფს (წყალი აგრეთვე ბუნების ნაყოფიერებასთან არის დაკავშირებული). შემდეგ შერჩენილია იოაკიმეს ხარების უმნიშვნელო ფრაგმენტები. აგრეთვე ცუდად არის შენახული კომპოზიცია. რომელიც გამოხატავს იოაკიმესა და ანას შეხვედრას ე. წ. „ოქროს ბეჭესთან“, როდესაც ისინი ერთმანეთს აცნობენ სასიხარულო ამბავს. ღვთისმშობლის დაბადება შედარებით კარგადაა დაცული, ანა წამომჯდარია საწოლზე, მარჯვენა ხელი წინ აქვს გაწვდილი, მარცხენა ხელი დაშვებულია ქვევით: თავს უკან მსახური ქალი დგას; იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ზურგის მხრიდან ხელს აშველებს ანას. ქვევით ცხადად ირჩევა ჩვილი ღვთისმშობლის გაბანების სცენის ფრაგმენტები.

შემდეგ შერჩენილია ორი კომპოზიციის მცირე ფრაგმენტი. პირველზე გამოსახულია ღვთისმშობლის შვიდი ნაბიჯი, ე. ი. მომენტი, როდესაც ღვთისმშობელმა, აპოკრიფის თხრობის თანახმად, ფეხი აიდგა და შვიდი ნაბიჯი გადადგა. მეორეზე წარმოდგენილია ღვთისმშობლის ტაძრად მოყვანება. შემდეგი კომპოზიციიდან — ხარება ღვთისმშობლისა — შერჩენილია მხოლოდ ერთი ანგელოზის ფიგურა, მოცემული ძლიერ მოძრაობაში; ფიგურა ბრწყინვალედაა შესრულებული (ტაბ. 69). შემდეგ გამოსახულია ღვთისმშობლის შეხვედრა ელისაბედთან — იოანე ნათლისმცემლის დედასთან, ისინი ერთმანეთს ეხვევიან; ორივე ფიგურა კარგად არის შესრულებული¹.

შემდეგ გამოსახულია „ღვთისმშობლის

¹ Ш. П. Амيرانашвили, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 64.

წყლით მხილება“ (ტაბულა 67, 68). მოსეს კანონით („რიცხეთა“, V, 13—31) მრუშობის ღადგენისათვის მღვდელმთავარი სცილიდა ბრალდებულს. მხილების წყალს კარავში (სკინიაში) მოაშაზდებდნენ: მღვდელმთავარი იღებდა კარვის იატაკიდან მიწას და წყალში ყრიდა, იშავე წყალში განბანდა გრანოლზე დაწერილ „წყვეის“ სიტყვებს. ლოცვის შესრულების შემდეგ წყალს ასმევდნენ ბრალდებულს; თუ ის უენებელი რჩებოდა. მას მოენსენებოდა ბრალდება მრუშობაში. ეს ლეგენდა, რომელიც როგორც თავის დროზე ამტკიცებდა დ. ა. ი. ა. ლ. ვ. ი., პალესტინიდან მომდინარეობს, გამოსახულია აღმოსავლური წარმოშობის აღრეული-ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე (პარიზის დიპტიქი¹, ეჩმიადინის დიპტიქი², ეპისკოპოს მ. ა. ქ. ს. ი. მ. ა. ნ. ე. ს. ავარძელი რავენაში³, ქერჩის პიქსიდი⁴). საკუთრივ ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებში ეს სიუჟეტი არ არის ცნობილი პალეოლოგების დროსაც კი, როდესაც ღვთისმშობლის ციკლი ვრცელდება მხატვრობაში და მხოლოდ უფრო გვიან გენებდა ათონზე. საქართველოში ეს სიუჟეტი ცნობილია ზარზმის მხატვრობაში, ღვთისმშობლის „სტორების“ აპოკრიფულ ციკლში, უბისის ტრიპტიქზე და სხვ.

ატენის მხატვრობაში ღვთისმშობელი „მხილების წყალს“ თასიდან კი არ სვამს, როგორც ამას ზემოთ ჩამოთვლილი არაქართული წარმოშობის ძეგლებზე ვხედავთ, არამედ ვიწროყელიანი ჭურჭლიდან (ტაბ. 68). ჭურჭლის აშავე ფორმას ვხედავთ ზარზმის მხატვრობაში და უბისის ტრიპტიქზე. ატენის მხატვრობაში კარგადაა შენახული მღვდელმთავარის თავი, სახის მკაცრი გამომეტყველებით, მღვდელმთავარისათვის მიღებული სამოსელით (ტაბ. 67).

ამ სიუჟეტის შემდეგ გამოსახულია, რო-

გორ გამოეცხადა ანკელოზი მძინარე იოსებს (ტაბ. 64); არეზე მოცემულია, სიუჟეტის განმარტების მიზნით, ქართული წარწერა, რომელიც მხატვრის მიერ უცვლელად აღებული სახარების ტექსტს წარმოადგენს (მათე, I, 20). კომპოზიცია გამოირჩევა თავისი ექსპრესიით; განსაკუთრებით კარგად არის შესრულებული მძინარე იოსების ფიგურა (ტაბ. 66); ძალიან მეტყველად არის მოცემული მფრინავი ანგელოზი (ტაბ. 64, 65); წარწერა მოხერხებულადაა მოთავსებული არეზე.

მხატვრობის ქვემო ნაწილში მოიხაესებულია ქრისტეს შობის რთული კომპოზიცია მოგვებს თავყანისცემითურთ. მთის არეზე გამოსახულია მჯდომარე ღვთისმშობელი, მობრუნებული მოგვებისაკენ, რომელნიც ძღვენს მაართმევენ; მარჯვენა ხელი მას მკერდთან უჭირავს, მარცხენას ბაგაში მწოლარე ჩეილისკენ იშვერს: თითქოს აღერსის სურვილით იგი ეხება ბავშვის თავს. მოგვები წარმოდგენილნი არიან მდიდარი აღმოსავლური ტანისამოსით; მათი სახეები მოცემულია ძველი იკონოგრაფიული ტრადიციის მიხედვით. მოგვებსა და მჯდომარე ღვთისმშობელს შორის ტრადიციული პოზით გამოსახულია იოსები. პირველ რიგზე მოცემულია დაბადებული ჩეილის განბანვის სცენა.

დასავლეთის კედელზე, ქვემოთ, გამოსახული იყო ღვთისმშობლის მიძინება; კომპოზიცია ძლიერ არის დაზიანებული, შერჩენილია მხოლოდ ღვთისმშობლის საწოლის ნაწილი, მწუხარებით მღჯომი მოციქული პეტრე და ერთი მღვდელმთავარის ფიგურა, დანარჩენი დაღუპულია.

დასავლეთის აფსიდი თითქმის მთლიანად უჭირავს „ღღე განკითხვის“ რთულ კომპოზიციას, ბევრი რამ დაღუპულია, რადგან შელესილობა მოხატულობით ჩამოცენილია.

¹ Д. В. Айналов, Три древнехристианских сосуда из Керчи, Записки русского археологического общества, V, 1892, стр. 204-208, рис. 2, стр. 207.

² იქვე, სურ. 3, გვ. 207.

³ იქვე, სურ. 1, გვ. 206.

⁴ იქვე, ტაბ. 1.

ფრაგმენტულად შენახულია კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი — ქრისტეს გამოსახულება, იოანე ნათლისმცემლისა და ღვთისმშობლის, ტრადიციულად წინამდგომი ფიგურებით, და აგრეთვე მჭდომარე მოციქულების ჯგუფის ნაწილი; ქრისტეს ფერხითი ჯოჯოხეთისაყენ ცეცხლის ნაკადი მიიმართება; მცირედაა შემორჩენილი „ტანჯვის“ სცენები. კომპოზიციის მეორე ნაწილში, სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილია „მართალთა გუნდნი სამოთხეში მიმავალნი: გუნდნი წმიდათა მამათა, და გუნდნი წმიდათა ღვთათა“ ღვთათა გუნდში უნდა იყოს გამოსახული წმიდა ნინო, მარიამ ეგვიპტელის გვერდით. ამ კომპოზიციას ეკუთვნის ბემის სამხრეთი კედლის ქვემო რიგის სამი ფიგურა — ელია, ენოქ და იოანე ღვთისმეტყველი, რომელნიც დაბადებისა და აპოკრიფის თანახმად, ცოცხლად იყვნენ ცაღ აყვანილნი. დანარჩენი არ შენახულა. ატენის „ღღე განკითხვის“ გამოსახულება უნდა მიეწეროს ამ სიუჟეტის უძველეს გამოსახულებათა რიცხვს, ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით მონუმენტურ მხატვრობაში.

სამხრეთი კედლის ქვემო ნაწილში წარმოდგენილი არიან ფეხზე მდგომი წინასწარმეტყველები ფერადი შარავანდედებით; მათ შორის—უზეკიელი, დანიელი ტრადიციული წითელი თავსაბურავით (ორივე ხელში მას გრაგნილი უჭირავს), იოელი, ესაია. ჩრდილოეთ კედელზე იმავე რიგზე მოცემულია საერო პირების ძლიერ დაზიანებული გამოსახულებანი, მაგრამ განმარტებითი წარწერების წყალობით მათი ვინაობის დადგენა შესაძლებელი ხდება.

ყველა ეს პორტრეტული გამოსახულება შესწავლილი იყო ამ წიგნის ავტორის მიერ¹; პირველად წაკითხულ იქნა ყველა შერჩენილი სახელი. დადგენილი იყო თითოეული

პირვნების ვინაობა და ცხოვრების ხანა. ამის შედეგად გამორკვეულია, რომ: ატენის მხატვრობაში, რომელაც ფრესკული წარწერის თანახმად შესრულებულია აფხაზთა მეფის გიორგის II (გარდ. 955 წ.) სახსრებთ, ორ ჯგუფად არის წარმოდგენილი ჯერ საქართველოს მეფეები, შემდეგ სომხეთისა. თავში გამოსახულია ფეხზე მდგომი მოხუცო, მონაზონის სამოსელში, წარწერით: „ძე დიდისა“. მის შემდეგ იმავე თარგის მეფის ძის სამოსელში, როგორც გიორგი ლაშას (თაჰარის ძეს) აქვს. გამოსახულია, როგორც ჩანს, აფხაზთა მეფე გორგო, ძე კონსტანტინე აფხაზთა მეფისა. სამწუხაროდ, თავი და სახელი არ შენახულა. მის შემდეგ დგას ლოკეის პოზაში, სამეფო სამოსელში, აფხაზთა მეფე კონსტანტინე წარწერით: „მამამ გიორგი მეფისა შემოწირველი ჯუარ მეწამულისა“. წარწერის პირველი ნაწილი, რომელსაც ჩვენ კონტექსტის მიხედვით ვადგენთ „მეფე აფხაზთა კონსტანტინე“, არ შენახულა შელესილობის ჩამოცევის გამო. მის შემდეგ გამოსახულია სომეხთა მეფე, ხელი-ხელჩაკიდებული შეილთან; პირველის სახელი კარგად იკითხება: „სუმბატ ძე აშოტისა“, მეორეს წარწერა დაზიანებულია „(აშოტ) უფლაწული (ძე) სუმბატისი“. არეზე მეფის ძეს და მეფის ასულს შორის არის ამშენებლის წარწერა: „შემოწირნა საფასნი გიორგი მეფემან“.

უკანასკნელი ფიგურა — დედოფალი ბიზანტიურ სადარბაზო სამოსელში აღბათ სომხეთის მეფის სუმბატის ასული უნდა იყოს, რომელიც, როგორც ცნობილია, გათხოვილი იყო გიორგი აფხაზთა მეფის კონსტანტინეს შეილზე. დედოფლის სახელი საკმაო სიცხადით ვერ ირჩევა. სომხური ისტორიული წყაროების თანახმადაც ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა მისი სახელის დადგენა; იგი არა ჰყავს მოხსენიებული იოანე კათალიკოსის ან კი, რომელმაც დაწვრილებით და გულდასმით აღწერა X ს. დასაწყის-

¹ Ш. Я. Амнрашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 95-96.

ში სომხეთსა და საქართველოს შორის შექმნილ რთულ ურთიერთობათა ცვალებადობა.

აფხაზთა მეფის გიორგის შეკვეთით შესრულებულ ატენის მხატვრობის დათარიღებისათვის, დადალ მნიშვნელოვანია ზოგიერთი ისტორიული ფაქტის დაზუსტება. 904 წელს აფხაზთა მეფე კონსტანტინემ ქართლი დაიპყრო. აფხაზეთის ამ გაძლიერებამ წინააღმდეგობა გამოიწვია ტაო-კლარჯეთის მფლობელის ადარნასეს მხრიდან (888—923), რომელიც თავს „ქართველთა მეფეს“ უწოდებდა, და სომხეთის მეფის სუმბატის („აღმსარებლის“) მხრიდანაც. შათ სამხედრო კავშირი შეკრეს მეფე კონსტანტინეს წინააღმდეგ. მოლაპარაკების დროს, რომელშიც მონაწილეობას კონსტანტინეც იღებდა, იგი მუხანათურად შეიპყრეს და სომხეთში გაგზავნეს. ამით განარისხებულმა აფხაზებმა მეფედ კონსტანტინეს შვილის გიორგის არჩევა გადაწყვიტეს. მაშინ სუმბატმა შვედრად შეცვალა თავისი გეზი, გაათავისუფლა კონსტანტინე, ზავი შეკრა მასთან და დაუბრუნა ქართლი და უფლისციხე. როგორც გვაცნობებს „მატიანე ქართლისაჲ“ და სომეხი ისტორიკოსი კათალიკოსი იოანე „კეთილად იშზახნეს სუმბატ და კონსტანტინე და უკუსცა უფლისციხე და ქართლი“. კეთილი მძახლები შეიქნენ: გიორგის შერთეს სუმბატის ასული. მომხდარი ამბით ნაწყენი ადარნასე მეფე სუმბატის შეურიგებელ მტრად შეიქნა. მან ისარგებლა არაბთა მხედართმთავრის აბულკასიმის ლაშქრობით სომხეთზე და მას მიემხრო; არაბებს მიემხრნენ ვასპურაკანის მფლობელნი გაგიკ და სუმბატის ძმისწული აშოტ თავისი მხედრობით. მეფე სუმბატი იძულებული გახდა აფხაზეთს შეხიზნებოდა, მაგრამ იგი 914 წელს შეიპყრეს და ჩამოახრჩვეს დვინს. სუმბატის ტახტი მიიღო. მისმა შვილმა აშოტმა — „ერკათად“ (რკინა) წოდებულმა.

ატენის მხატვრობა იმ დროს ეკუთვნის, როდესაც აფხაზეთისა და სომხეთის სამეფო სახლები დანათესავდნენ. იგი მეფე სუმბატის სიკვდილამდე, ე. ი. 914 წლამდეა შეს-

რულებული. საკურთხეველის აფსიდში აღმოჩენილია წარწერა თარიღით 906 წ., რომელიც მხატვრობის ფენაზეა შესრულებული. ამრიგად, ატენის მხატვრობის თაედარიკელი დათარიღება — 904—914 წლებით შეიძლება უფრო მეტად იქნეს დაზუსტებული: 904—906 წლებით.

აღვილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებულ ატენის მხატვრობას, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ კედლის მხატვრობის ძეგლებს შორის. ატენის მხატვრობაში ორი მანერა სჭარბობს. ერთი მათგანი წერის ფართო მანერით და ფორმის გადმოცემის განზოგადობით ხასიათდება. მუქი ოხრით შესრულებულ ძირითად ფენაზე, სახეები მოდელირებულია ბაცი, ოდნავ მოვარდისფრო ტონის ოხრის ფართო მონასმებით, ერთი ძალით. ეს მანერა გაბატონებულია ტაძრის სამხრეთსა და დასავლეთ მკლავებში და, რამდენადაც ამის თქმა შესაძლებელია გაწმენდამდე, როგორც ჩანს, ჩრდილოეთის მკლავშიაც. აფსიდის ფრესკები სხვა მანერით არის შესრულებული: თავისი ოსტატობით საკურთხეველის აფსიდის მხატვრობა გაცილებით ფაქიზია, მეტი ხელოვნებითაა შესრულებული, ვიდრე დანარჩენი მოხატულობა. მუქი მომწვანო ოხრის ფენაზე (სანკირი) მოდელირება მოცემულია ღია მონასმებით, ძირითადად სამი ძალით. საკურთხეველის აფსიდის მხატვრობის ფაქტურა გაცილებით კომპაქტური და სქელია, ვიდრე დანარჩენ მოხატულობაში. სტილის თვალსაზრისით აფსიდის მხატვრობა უფრო მკაცრ, მშვიდ, მონუმენტურ ფორმებშია მოცემული. ჩრდილოეთის მკლავის ფრესკების წერის მანერის შესახებ ძნელია მსჯელობა, რადგან მოხატულობა რესტავირებული (გაწმენდილი) არ არის. ორივე მანერა პარამონიულად შეფარდებულია ურთიერთ შორის და არ არღეეს სტილის ერთიანობას.

საკურთხეველის მხატვრობის სტილისათვის დამახასიათებელია პირისახის წაგრძელებული მოყვანილობა, თვალის ფართო

ქრილა, რაც ახასიათებს VII—VIII საუკუნეების კედლის მხატვრობას და უშუალო ანალოგიას პოულობს ნიკიის მოზაიკურ მხატვრობაში¹.

ატენის ფრესკები იმ დროს არის შესრულებული, როდესაც ბიზანტიური მხატვრული სკოლის ხერხები ჯერ კიდევ არ იყო დაწერგილი ქართულ კედლის მხატვრობაში.

ბაო-კლარჯეთის კედლის მხატვრობა

წრომის მოზაიკური მხატვრობა და დოდოს ტაძრის ფრესკული მონატულობა ადასტურებს ქართული მხატვრული ტრადიციის არსებობას, რომელიც საესეებით ჩამოყალიბდა V საუკუნის დამლეეს. როგორც ჩანს, საქართველოში თითქმის X საუკუნემდე გავრცელებული ყოფილა ერთგვარი წესი, რომლის თანახმად მონატული უნდა ყოფილიყო მხოლოდ საკურთხევის აფსიდი მოზაიკით ან ფრესკული ფერწერით (წრომი, დოდოს ტაძარი დავით-გარეჯის უდაბნოში და ოთხთა ეკლესია). უნდა აღინიშნოს, რომ ოთხთა ეკლესიაში, ქართული და ბიზანტიური მხატვრული ტრადიციის საწინააღმდეგოდ, საკურთხევის მონატულობის ქვედა რიგში წარმოდგენილია ღვთისმშობლის აპოკრიფული ცხოვრება, სახელდობრ, გამოსახულია ხარება ღვთისმშობლისა, ელისაბედისა და მარიამის შეხვედრა, ღვთისმშობლის მხილება წყლით და სხვ. საკურთხევის სარკმელში მოთავსებულია უცნობი ისტორიული პირის პორტრეტული გამოსახულება, რომელსაც ხელში ტაძრის მოდელი უჭირავს. უკანასკნელი გამოსახავს სამნაიან ბაზილიკურ შენობას, რომლის ფასადები შემკულია კამარებით, ე. ი. ოთხთა ეკლესიას. ცნობილია, ბიზანტიურსა და ქართულ ხელოვნებაში არ იყო მიღებული ისტორიული პირის

ამ იკონოგრაფიულ წერილმანებში, წერის მანერაში სტილის თავისებურებაში იგრძნობა ორიგინალური მხატვრული კულტურა, რომელმაც შემდეგში გარკვეული ტრადიციის ხასიათი მიიღო და მრავალი საუკუნის მანძილზე თავისი ეროვნული ხასიათი შეინარჩუნა².

გამოსახულების მოთავსება საკურთხევის მონატულობაში. ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს რომის კედლის მხატვრობა, სადაც ქტიტორთა გამოსახულებანი, განსაკუთრებით კი სასულიერო პირებისა, შეტანილია თიეთ კონქის მონატულობაში.

ოთხთა ეკლესიის საკურთხევის კონქში გამოსახული ყოფილა მაცხოვარი „საყდარზე“ (ტახტზე) მჯდომი ოვალურ შარაეანდედში. მარჯვნივ და მარცხნივ წარმოდგენილი ყოფილან მთავარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი. ამრიგად, საკურთხევის კონქში მოთავსებული ყოფილა კომპოზიცია „დიდება უფლის“ (Majeslas Domini), როგორც დოდოს ტაძრის მონატულობაში; ამ კომპოზიციის ქვემოთ ერთ რიგში გამოსახულნი არიან მთელი ტანით მღვდელმთავრები წიგნებით ხელში და წინასწარმეტყველნი გამოსახილი გრაგნილებით. ღვთისმშობლის აპოკრიფული ცხოვრება, როგორც აღვნიშნეთ. მოთავსებულია მხატვრობის ქვედა რიგში. ოთხთა ეკლესიის ტაძრის მხატვარს მხედველობაში მიუღია საქართველოში მეტად გავრცელებული თქმულება იმის შესახებ, რომ საქართველო ღვთისმშობლის წილხდომილ ქვეყანას წარმოადგენს, დაურღვევია ბიზანტიური და ქართული იკონოგრაფიული ტრადიცია, მღვდელმთავართა და წინასწარმეტ-

¹ Th. Schmit, Die Koimesis-Kirche von Nikaia, Berlin und Leipzig, 1927, Taf. XIV-XIX.

² ატენის ფრესკების დათარიღების საკითხები მოკლედ განხილულია ჩემს შრომაში Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, Тб., 1957, გვ. 27-28.

ყველთა გამოსახულებანი ერთ რიგში მოუთავსებია და მათთვის ზედა წყება დაუთმია, ხოლო ღვთისმშობლია თემისათვის კი— დამოუკიდებელი ადგილი გამოუყვია მოხატულობის ქვემო ნაწილში.

X საუკუნის მეორე ნახევარში ე. თაყაიშვილის მიერ შეკრებილი და წაკითხული წარწერების მიხედვით, მოუხატავთ იზხანის ტაძარი. როგორც მოხსენებული იყო, ეს ტაძარი, აგებული ნერსე აღმშენებლის მიერ VII ს. პირველ ნახევარში, საფუძვლიანად აღდგენალ იქნა გრიგოლ ხანძთელის მოწაფის საბანის მიერ. ტაძარი გორგი I მეფობას დროს (1014—1027) და შემდეგ, 1032 წელს, ბაგრატ IV კურაპალატმა განაახლეს. უკანასკნელი რესტავრაციის დროს გუმბათის ყელის ყრუ კედლები გაჭრეს და მოათავსეს სარკმლები, რას შედეგად დაზიანდა წინასწარმეტყველთა გამოსახულებანი გუმბათის მოხატულობაში. საკურთხევლის კონქში წარმოდგენილი ყოფილა მაცხოვარი საყდარზე ანგელოზებითურთ, ე. ი. „დიდება უფლისა“ (Majestas Domini); ქვემო რიგში მოთავსებულია მოციქულთა გამოსახულებანი მთელი ტანით. მოციქულთა ქვემოთ გამოსახულია მღვდელმთავართა რიგი. საკურთხევლის მოხატულობა შესრულებულია მაღალ მხატვრულ დონეზე. იგი სტილის მიხედვით ენათესავება X ს. მოზაიკური მხატვრობის გამოჩენილ ნიმუშებს. საკურთხევლის ბემის თაღზე მედალიონში გამოსახულია მირიან მეფის მეუღლე დედოფალი ნანა, რასაც წარწერა ამოწმებს. მეორე, სამწუხაროდ, უფრო პეტად დაზიანებულ მედალიონში გამოსახული ყოფილა ქალი, რომლის სახელის დაზიანებული სომხური წარწერა გეაფიქრებინებს². რომ აქ უნდა იყოს წარმოდგენილი სომხეთის მეფის თრდატის

მეუღლე დედოფალი აშხავარი (აშხენი). ეს გარემოება ადასტურებს ქართველებისა და სომხების მჭიდრო კულტურული ურთიერთობის ფაქტს. ტაძრის კედლები ოდესღაც მაღლიანად დაფარული ყოფილა მხატვრობით, მაგრამ კომპოზიციითა უმრავლესობა იმდენადაა დაზიანებული, რომ მათი ზუსტი გამოცნობა ხშირად შეუძლებელი ხდება.

მედარებით კარგად დაცულია გუმბათის მოხატულობა. გუმბათის ცენტრში, ლურჯ ფონზე, რომელიც მოქედილია ვარსკვლავებით, ცისარტყელასავით აჭრელებულ მედალიონში, გამოსახულია ტოლმკლავიანი მდიდრულად მორთული ჭვარი. მედალიონი უჭირავს ოთხ მფრინავ ანგელოზს, რომლებიც თეთრად არიან შემოსილნი, მათი მოგრძო ფიგურების განლაგება და მოძრაობა გამოჩრჩევა განსაკუთრებული სილამაზით. გუმბათის თაღზე გამოსახულია ოთხი ეტლი მეეტლითურთ, რომელშიაც შებმულია ფრთოსანი ცხენები. მათი განაწილება ეფარდება ქვეყნის ოთხ მხარეს. თითოეული გამოსახულება განმარტებულია ტექსტით, რომელიც მოწმობს, რომ აქ წარმოდგენილია წინასწარმეტყველ ზაქარიას გამოცხადება (VI, 1—4)³. ჩრდილოეთის მხარეზე იკითხება: „და ეტლთ მათ: პირველთა ებნეს ცხენნი შავნი“. დასავლეთით „ხოლო დასავლეთ ცხენნი სპეტაკნი“. სამხრეთით: „და ეტლთა მათ სამხრეთისათა ებნეს ცხენნი ხსიდნი“, ხოლო აღმოსავლეთით კი: „და აღმოსავალით ფესანგნი“. ჩრდილოეთის ეტლის ზემოთ მფრინავ ანგელოზთა ფერხთ ქვემოთ ვარსკვლავებიან ფონზე გამოსახულია მთვარის დისკო⁴, სამხრეთის ეტლის ზემოთ გამოსახულია მზის დისკო. სამხრეთის ეტლის ქვემოთ, ე. თაყაიშვილის ცნობით, გამოსახულია ალეგორიული ფიგურა, ცხოველზე

¹ E. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 35-38.

² იქვე, გვ. 37-38.

³ საკურთხევლო, რომ ფრესკებზე ის ქართული ტექსტი სავსებით არ ეთანხმება ბერძნულ და ძველ ებრაელ ტექსტებს, ზაქარია წინასწარმეტყველის გამოცხადებისას.

⁴ E. Такайшвили, იქვე, ტაბ. 29, 1.

მკდომი, რომელიც მოთავსებულია წრეში. თანახმად წარწერისა, იგი წარმოადგენს მზის განსახიერებას¹. თექვსმეტწახანაგვანო გუმბათის ყელის ზედა ნაწილში გამოსახულია წელზევით ანგელოზები მედალიონებში. გუმბათის ყელის წახანაგებზე წარმოდგენილია მთელი ტანით გრაგნილებით ხელში რვა წინასწარმეტყველი. სარკმელთა კეხში გამოსახულნი არიან მხედრები: წმ. დიმიტრი, ფოკა, თევდორე, სარგის, შინა, პროკოპი, ორონტი, კონონი, კედელზე — წმიდანება. რომელთა წარწერები არ იკითხება. მეტი წილი მხატვრობისა ტაძარში დაზიანებულია იმდენად, რომ მხოლოდ ზოგიერთი კომპოზიციის გამოცნობა ხდება შესაძლებელი. ტაძრის დასავლეთ ნაწიში გამოსახული ყოფილან ტაოს მხარის ბაგრატიონთა სახლის წარმომადგენელი. შერჩენილია მხოლოდ მათი ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერები²: ადრხერსე კურაპალატი ძე ბაგრატ მაგისტროსისა, ბაგრატ მაგისტროსი „ქართველთა მეფე“, ბაგრატ ერისთავი ძე ადრნერსე კურაპალატისა. მხატვრობა აღმაშენებელთა პორტრეტების მიხედვით უნდა იყოს შესრულებული X საუკუნის მეორე ნახევარში არა უგვიანეს 966 წლისა, როდესაც გარდაიცვალა ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი. გუმბათი უნდა იყოს მოხატული გაცილებით უფრო ადრე, სახელდობრ, ტაძრის პირველი რესტავრაციის დროს, რომელიც განახორციელა გრიგოლ ხანძთელის მოწაფემ საბანშა IX ს. პირველ ნახევარში.

სახელის ტაძარი მოუხატაუთ X საუკუნის მეორე ნახევარში. საკურთხევის კონქში გამოსახულა მაცხოვარი „საყდარზე“ მკდომი ოვალურ შარავანდედში, მთავარანგელოზთა შორის. მაცხოვრის საყდრის აქეთ-

იქით გამოსახულა ტეტრამორთა („ოთხხატეული“) და ექვსტრედო ანგელოზი (სერაულია) ამ კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებულია ორ ჯგუფად გაყოფილ მოციქულთა რიგი, რომლის ცენტრში გამოსახულია ღვთისმშობელი ორ ანგელოზს შორის. საკურთხეველს მოხატულობის სხვა რაგებში და ტაძრის კედელზე მხატვრობის ფრაგმენტებია მხოლოდ. ერთადერთი კომპოზიკია, რომელიც შედარებით კარგად არის შენახული „მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში“, გამოირჩევა იკონოგრაფიის არქაიზმით; მოციქულების იკონოგრაფიული ტიპები, რომლებიც მაცხოვარს მიჰყვებიან, მოგვაგონებენ ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებს.

გუმბათის მოხატულობა იმეორებს იშხანის სქემას; გუმბათის ცენტრში მოთავსებულია ჭვარა მედალიონში ე. წ. „ამაღლება“ ანუ „განდიდება ჭერისა“, რომელიც ხელთ აქვს ოთხ მფრინავ ანგელოზს. გუმბათის თაღზე გამოაახულია ოთხი ეტლი ზაქარია წინასწარმეტყველის ხილვის ტექსტის მიხედვით. სხვა რამ მხატვრობაში არ ირჩევა დაზიანების გამო. მხატვრობა ოსტატობის მხრივ იშხანის მხატვრულ დონეს ჩამოუვარდება. იგი შესრულებულია მამინ. როცა დაამთავრეს ტაძრის მშენებლობა.

ოშკის ტაძრის ფრესკები ზუსტად დათარიღებულია 1036 წ. საკურთხეველს აფსიდში მოთავსებული წარწერით. ტაძრის კონქში გამოსახულია „საყდარზე“ მკდომი მაცხოვარი, ოვალურ შარავანდედში ანგელოზთა შორის, ე. ი. „დიდება უფლისა“ (Majestas Domini). მოციქულთა რიგი, ორად გაყოფილი. ღვთისმშობლის გამოსახულებით. მოთავსებულია კონქის კომპოზიციის ქვემოთ,

¹ Ш. Амнрашвили, История грузинской монументальной живописи, Тб., 1957, стр. 106. ე. თაყაიშვილის აზრით (Е. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 36), იგი გამოსახეს ბაილონის მეძვე ქალის განსახიერებას. მანგლისის ტაძრის გუმბათის სამხრეთ კედელზე გამოსახულა ლომზე მკდომი ალეგორიული ფიგურა, რომელსაც ხელში სიუხვის ყანწი უჭირავს. თანახმად წარწერისა, იგი მზის განსახიერებას წარმოადგენს.

² Е. Такашвили, იქვე, გვ. 36.

ღეთისმშობელი დგას კვარცხლბეკზე, ორივე ხელი აღმართული აქვს ზეცისაკენ. მოციქულთა თაოთეულ ჯგუფს მეთაურობს ერთ მხარეზე პეტრე მოციქული, მეორეზე — მოციქული პავლე. პეტრეს ხელთ აქვს გრაგნილი წარწერით: „თქვენ ხართ ნათელნი სოფლისანი“ (მათე V, 14). ამრიგად ხახულის ტაძრის მოხატულობაში მოციქულთა დასი გაყოფილია ორად ღეთისმშობლის გამოსახულებით ორ ანგელოზთა შორის, ომში კი მხოლოდ ღეთისმშობლის ხელბაპყრობილი ფიგურით, ატენის მხატვრობაში — მედალიონით, რომელშიაც მოთავსებულია ტომკლავიანი ჭვარი. მოციქულთა რიგის ქვემოთ მოთავსებულია წარწერა, რომელიც მხატვრობას 1036 წლით ათარიღებს¹. მოციქულთა ქვემოთ გამოსახულია მღვდელმთავართა რიგი, რომელიც ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას არაფრით არ არღვევს, სამხრეთ აფსიდის სარკმლის ქვემოთ გამოსახულია იოანე ნათლისმცემელი, რომელსაც მარცხენა ხელში ჭვარი უჭირავს, მარჯვენა გაწვდილი აქვს კურთხევისათვის. სამხრეთ კედელზე გამოსახულია ჭვარცმა, რომელიც მეტწილად დაფარულია ახლად აშენებული მიზიგით. სამხრეთ სარკმელში გამოსახულია წმ. მარინა და თეკლა.

საკურთხეველის აფსიდში ჩახატულია მოციქულთა და მღვდელმთავართა მაღალი ფიგურები. სახეთა მკაცრი გამომეტყველება საზეიმო სიდიადის შთაბეჭდილებას ქმნის. ნახტო თავისი დახვეწილობითა და მაღალმხატვრული დონით, უნებლიეთ, XI საუკუნის მოზაიკებს გვაგონებს. იგი ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლის სრულქმნილი ნაწარმოებია, იმ სკოლისა, რომელმაც არქიტექტურისა და კედლის მხატვრობის დარგში ქართულ ხელოვნებას მსოფლიო მნიშვნელობის მხატვრული ნიმუშები შესძინა.

ტბეთის ტაძრის მოხატულობა სტილისა და იკონოგრაფიის მიხედვით ტიპიურია ტაო-კლარჯეთის სკოლისათვის. ტაძრის აგების ხანას ეკუთვნის მხოლოდ საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა². კონკი მთლიანად უჭირავს მაცხოვრის უზარმაზარ გამოსახულებას; იგი ზის „საყდარზე“, მარჯვენა გაწვდილი აქვს კურთხევის ნიშნად, მარცხენა ხელში უჭირავს გაშლილი წიგნი ჩვეულებრივი ტექსტით (იოანე VIII — 12). მაცხოვრის გამოსახულება მოთაფსებულია ოვალურ შარავანდედში. მაცხოვრის მარჯვნივ გამოსახულია ექვსფრედი ანგელოზი მარცხნივ — „ოთხხატეული“. პირველ რიგში, მაცხოვრის ორივე გვერდით, გამოსახულია მთავარანგელოზი მიქელი და გაბრიელი, რომელთაც ხელში გრაგნილი უჭირავთ წარწერით: „წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი ღმერთი საბოთი“. მთავარანგელოზთა ზემოთ გამოსახულია ანგელოზთა დასი. ამრიგად, ტბეთში გამოსახულია რთული კომპოზიციის „დიდება უფლისა“, ისე როგორც ეს მიღებული იყო ტაო-კლარჯეთის ძეგლებში. იმ კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებულია სარკმლით ორად გაყოფილი მოციქულთა რიგი ალბათ პეტრე და პავლეს მეთაურობით. მოციქულთა რიგის ქვემოთ გამოსახულია მთელი ტანით მღვდელმთავრები.

ტაძრის დასავლეთ ნაწილში დაცულია მოგვიანო ხანის კედლის მხატვრობა, რომელიც თარიღდება დაახლოებით XII ს. იგი შეიცავს წმიდა გიორგის „ცხორების“ დასურათებას³, რაც მეტად გავრცელებული იყო ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ კი, კედლის მხატვრობაში.

ტაო-კლარჯეთის ძეგლების მოკლე მიმოხილვა და მხატვრულ-იდეური ანალიზი ადასტურებს ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული სქემისა და თემების შერჩევის მტკი-

¹ Е. Такайшвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 65.

² МАК, вып. III, М., 1893.

³ Н. Я. Марр, Дневник поездки в Шавшю и кларджию, СПб., 1911, стр. 17.

ცე სისტემის არსებობას, რაც შედეგია იმ დაძაბული იდეური ბრძოლისა, რომელსაც საქართველოს ეკლესია აწარმოებდა საეკუმენიკის მანძილზე თავისი დამოუკიდებელი არსებობის განმტკიცებისათვის. ქართული ეკლესიის მხატვრობა ვითარდებოდა ეროვნულ

ნიადაგზე ბიზანტიური ხელოვნების გავლენის გარეშე. ფერწერის დიდი ოსტატობა განსაკუთრებით იბრანისა და ოშკის კედლის მხატვრობის ანიკებს საპატიო ადგილს ეკლესიის მხატვრობის ზოგად ისტორიაში.

ქართული ხელნაწერების მინიატიურები

საქართველოში წიგნის მხატვრულ გაფორმებას ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც — არქიტექტურას, ეკლესიის მხატვრობასა და ლითონის პლასტიკას. ქართული შემოქმედების თავისებურება ხელოვნების ამ დარგში მოცემულია ისეთივე სიძლიერით, როგორი სიმკვეთრითაც გამოიხატა იგი ქართული ხელოვნების სხვა დარგებში.

ქართული მინიატიურა და ძველ ხელნაწერთა მხატვრული დეკორი უფრო ნაკლებად არის შესწავლილი, ვიდრე არქიტექტურა და ეკლესიის მხატვრობა.

ქართულ ხელნაწერთა უმრავლესობაში დატულია ძვირფასი ცნობები წიგნის დაწერის ადგილის შესახებ, მითითებულია კალიგრაფიის, მხატვარ-მინიატიურისტის სახელი, აღნიშნულია ტექსტის გადაწერისა და ილუსტრაციების შესრულების ზუსტი თარიღი, ხშირად მოხსენიებულია აგრეთვე ხელნაწერის შემკვეთი და სხვ. ეს ცნობები მტკიცე საფუძველს ქმნის ძველი საქართველოს წიგნის ხელოვნების განვითარების ისტორიის დასადგენად.

ბიზანტიური და სომხური მინიატიურებისაგან განსხვავებით, რითაც ასურათებდნენ ძირითადად სასულიერო ლიტერატურის ნაწარმოებებს, ქართველი მინიატიურისტები ასურათებდნენ საერო ლიტერატურის ნაწარმოებებს, როგორც ირანულიდან ნათარგმნს, ისე ორიგინალურს. ქართული მი-

ნიატიურების ეს ორივე ჯგუფი მკვეთრად განირჩევა სტილითა და მხატვრულ-ტექნიკური ხერხებით, რის გამოც თითოეული ჯგუფი ცალკე უნდა იქნეს განხილული.

წიგნის ილუსტრაცია და დეკორი მკიდროდ დაკავშირებულია წიგნის შინაარსთან. ძველი საქართველოს უმნიშვნელოვანესი კულტურული ცენტრები, სადაც ითარგმნებოდა და იწერებოდა კიდევ ფეოდალური ლიტერატურის ორიგინალური ნაწარმოებები, ამავე დროს მხატვრულ ცენტრებსაც წარმოადგენდა. წიგნის გაფორმების ხელოვნების სფეროში მრავალი მხატვრული მოვლენის გასაგებად საჭიროა მხედველობაში მიღებულ იქნას აგრეთვე ის კულტურული ცენტრებიც, რომლებიც საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებობდა¹.

ძველი საქართველოს კულტურულ ცენტრებს ეკუთვნის მონასტრებთან არსებული სკოლები და აკადემიები. აქ ასწავლიდნენ წერა-კითხვას, გალობას, სახარების განმარტებას, აგრეთვე კალიგრაფიის, წიგნის მხატვრული შემკულობის ხელოვნებას, მხატვრულ ოქრომკვებლობას და სხვ. ქართული მონასტრები VI ს. შუა წლებში აღმოცენდა. ამ დრომდე ქართველი ბერები თავშესაფარს აღმოსავლეთის სავანეებში პოულობდნენ.

პეტრე ქართველმა V ს. პალესტინაში ააგო ქართველთა სავანე და სასტუმრო, სადაც ქართველები და ბერძნები პოულობდნენ

¹ ძველად, როგორც საქართველოს ტერიტორიაზე, ისე მისი ფარგლებიდან შორს არსებული ლიტერატურული ცენტრების დაწვრილებითი მიმოხილვა ეკუთვნის კ. ს. კეკელიძის კალას, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1961, გვ. 69-97.

თავშესათარს¹. ალბათ ეს ის მონასტერია, რომელიც პროკოპი კესარიელის ცნობით, განაახლა ბიზანტიის კეისარმა იუსტინიანემ (De aedificiis. v.). V საუკუნის ბოლოს წმ. საბა განწმედლის ლავრაში მრავალი ქართველი მონაზონი იყო. წყაროების მოწმობით, პალესტინაში ქართველთა სივანე სულ ოცამდე იყო, მაგრამ ისინი სათანადოდ შესწავლილი არ არის.

სირიაში. ანტიოქიის მახლობლად, შავ ანუ საკირველ მთაზე, VI საუკუნეში, ქართული მონასტერი არსებობდა. სვიმონ მესვეტესთან (VI ს. დამლევი) მოდიოდნენ ქართველები; ზოგი მათგანი მონასტერში რჩებოდა².

მცირე აზიის ბიზანდიაში, ულუშბოს მთაზე, IX საუკუნეში ქართველებს სამი ეკლესია ჰქონდათ: ღვთისმშობლის ტაძარი (ანუ ქუაბი), წმ. კოზმან-დამიანეს ეკლესია და ლავრა კრანია. აქ მოღვაწეობდა განთქმული ილარიონ-ქართველი. ბიზანტიის იმპერატორმა ბასილიმ 876 წელს, კონსტანტინოპოლის მახლობლად, ჰრომანას ხეობაში ააშენა სლხასტერი. სადაც დაკრძალულ იქნა ილარიონის ნეშტი. XII საუკუნეში წმ. ხორას მონასტერში (კაპანდუ-ჟამი). ქართველთა კოლონია არსებობდა.

სინას მთაზე ქართველი სამონასტრო კოლონია აღმოცენდა X საუკუნის შუა წლებში. ქართველთა აქ დაქვედრებას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამ, რომ არაბებმა IX და X საუკუნეებში დაიწყეს პალესტინაში საბასი და ხირიტონის ლავრის მონაზონთა შეუწროება (ამ ლავრას ბერძნები უწოდებდნენ Παλαია λαύρα).

982—985 წლებში ათონზე დაარსებულ

იქნა ივერიის მონასტერი, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კულტურისა და ხელოვნების ისტორიაში. აქ ჩამოყალიბდა განსაკუთრებული სკოლა, რომელმაც საკუთარი მიმართულება შექმნა არამხოლოდ სასულიერო ლიტერატურის დარგში, არამედ წიგნის მხატვრული გაფორმების სფეროშიც. ამ სკოლამ ისეთი განთქმული მეცნიერები, ფილოლოგები და მთარგმნელები მოგვცა, როგორც იყვნენ ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელები და სხვ.

XI ს. პირველ ნახევარში იერუსალიმში დაარსებულ იქნა წმ. ჯვრის მონასტერი. 1063 წელს ბულგარეთში, ს. ბაჩკოვის მახლობლად, გრიგოლ ბაკურიანმა დააარსა მონასტერი³. მისი მთავარი ტაძარი აგებული იყო ღვთისმშობლის მიძინების სახელზე, ხოლო ორი მცირე ტაძარი — იოანე ნათლისმცემლისა და წმ. გიორგის სახელზე, ქართულ, ბერძნულ და სომხურ ენებზე დაწერილი წესდების თანახმად (შენახულია ბერძნული და ქართული ტექსტები). მონასტერი აგებული იყო მხოლოდ და მხოლოდ ქართველებისათვის და სხვა ეროვნების იმ პირთათვის, რომელთაც ქართული ენა და წერა-კითხვა იცოდნენ. მონასტერს ძველად დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი; აქ დაიწყო მოღვაწეობა ცნობილმა ფილოსოფოსმა — ნეოპლატონიკოსმა იოანე პეტრიწონელმა⁴. ქართული მართანე გვაუწყებს, რომ კუნძულ კვიპროსზე არსებობდა ქართული მონასტერი უალია, განახლებული თამარ მეფის მიერ.

საქართველოს სამონასტრო ცხოვრებას საფუძველი ჩაუყარეს VI საუკუნეში სირიელმა მამებმა; როგორც კ. ქექელიძემ

¹ Н. Марр, Агиографические материалы по грузинским рукописям Ивера, ЗВО, т. XII, СПб., 1900, стр. 14-17.

² Сог. Kekelidze, Monumenta hagiographica Georgica, t. I, 1918, გვ. 260-261, 283-284, 286-338.

К. Кекелидзе, Историко-агиографические отрывки. „Христианский Восток“, II, СПб., 1914, стр. 193-197.

³ ბერძნული ტექსტი გამოქვეყნებულია L. Petit-ის მიერ — „Византийский вестник“, т. XI, СПб., 1904.

⁴ Н. Я. Марр, Иоанн Петрицкий, неоплатоник XI-XII веков, ЗВО, т. XIX, СПб., 1909, стр. 53-113..

გამოარკვია, ისინი უმეტესად სირიელები კი არა, ქართველები იყვნენ და მოღვაწეობდნენ სირიის მონოფიზიტურ მონასტრებში; ისინი ცამეტნი კი არა, როგორც ჩანს, გაცილებით მეტნი იყვნენ რიცხვით; რიცხვი ცამეტი შემდეგ არის შემოღებული, ქრისტეს დამისი თორმეტი მოციქულის ანალოგიით. მონოფიზიტთა სასტაკო დევნის გამო, ბიზანტიის ხელისუფლების მხრივ, სირიელი მკვირი ცალკე ჯგუფებად ილტვოდნენ საქართველოში. პირველი ჯგუფი დაახლოებით 520 წ. მოდის საქართველოში, მეორე 543 წ. მესამე 545 წ. და უკანასკნელი 571 წ. X საუკუნეში შედგენილი იყო ამ მამათა „ცხოვრებანი“, რომლებშიც ისინი, ალბათ მეტი ეფექტისათვის, სირიელებად არიან წარმოდგენილნი, რომელნიც საქართველოში სვიმეონ მესვეტეს ლავრიდან მოვიდნენ; ამასთანავე არაფერია ნათქვამი მათი მონოფიზიტური რწმენის შესახებ. საქართველოს ისტორიაში განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თავისი მნიშვნელობით და ავტორიტეტით დავით-გარეჯის უდაბნო განცალკევებული სამონასტრო კომპლექსებით (ნათლისმცემელი, დოდო, ბერთუბანი, წამებული და სხვ.) და შიომღვიმის ლავრა.

თბილისის საამიროს არსებობის დროს და შემდეგ საქართველოს უმნიშვნელოვანესი სამონასტრო ცენტრები ტაო-კლარჯეთის მხარეში იპყოფებოდა. ამ მხარის მონასტრების დამაარსებელი გრიგოლ ხანძთელი იყო¹. იგი წარჩინებულთა წოდებიდან იყო და იმ დროისათვის მშვენიერი განათლება ჰქონდა მიღებული. ოცდაორი წლის ახალგაზრდა, იგი მიემგზავრება კლარჯეთში, სადაც ხუთ მონასტერს აარსებს მამათა და დედათათვის. გრიგოლი 861 წ. გარდაიცვალა ღრმა მოხუცებულობაში (102 წლისა).

გრიგოლ ხანძთელის მიერ დაარ-

ებულ მონასტრებს შორის უმნიშვნელოვანესი იყო შატბერდის მონასტერი, ლეთის-მშობლის სახელისაღმა მიძღვნილი. ეს იყო ქართული ფეოდალური კულტურის ერთ-ერთი უღიდავო ცენტრი. აქ ითარგმნა და დაიწერა ძველი ლიტერატურის ბევრი შესანიშნავი ნაწარმოები. 973 წელს აქ იქნა შედგენილი ევრეთ წოდებული შატბერდის კრებულის, რომელშიც ბერძნულიდან ითარგმნილ ნაწარმოებთა გარდა (ეპიფანე კვიპრელი, „ათორმეტთა თუალათჳსა“, ნემესიოს ემესელი, „ბუნებისათჳს კაცისა“ და სხვ). მოცემულია წმ. ნინოს ცხოვრება. 897 წელს აქ იყო გადაწერილი და დასურათებული პადიშის (ზემო სვანეთი) სახარება, 936 წელს აქ გადაწერა მეორე სახარება, რომელიც 940 წელს შემკულ იქნა მინიატურებით. 973 წ. გადაწერილ იქნა პარხალის სახარება და სხვ.

სამონასტრო მოღვაწეობის მნიშვნელოვან ცენტრებს წარმოადგენდნენ იშხანი და ტბეთი.

ოშკში გადაწერილია მრავალი ძვირფასი ხელნაწერი, განთქმული დაბადება (978), ეფრემ ასურის ქადაგებათა კრებული და სხვ. დავით კურაპალატის მიერ X ს. მეორე ნახევარში აგებული ხახული, უმოკლეს ხანაში საქართველოს ერთ-ერთ უდიდეს სამონასტრო ცენტრად შეიქმნა.

ტაო-კლარჯეთის სამონასტრო ცენტრებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კულტურის ისტორიაში; IX—X საუკუნეებში ქართულ ხელნაწერთა უმეტესი რიცხვი საქართველოს ამ კუთხეში იყო შექმნილი. აქ წარმოიშვა ძველი ქართული ლიტერატურის თავისებური მიმდინარეობა, აქ გამოიშვა და ქართული ენის გრამატიკული ნორმები, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა განსაკუთრებული სტილი და სხვ.

¹ კ. კეკელიძე, საქათბო სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ, თბილ. უნივერს. მოამბე, VI, 1925, გვ. 82-107.

² Георгий М'ерчул, житие св. Григория Хандзийского, изд. Н. Я. Марр (с переводом, введением и дневником путешествия в Шавшию и Кларджию), ТР., VII, СПб., 1911.

³ ი. ი. გოროყვა, გიორგი მერჩულე ქართველი მწერალი მათე საუკუნისა, თბილისი, 1954.

ტაო-კლარჯეთიდან იყო გამოსული მრავალი განთქმული ჰიმნოგრაფი, რომელიც ეროვნული დღესასწაულებისა და წმიდანების აღსანიშნავად საგალობლებს ქმნიდა¹. ამ ნაწარმოებთა ნაწილი, ტრადიციული თემის მიუხედავად, პოეტური ლირსებებით გამოირჩევა. განთქმულ ჰიმნოგრაფთა რიცხვიდან აღსანიშნავია: იოანე მინჩხი, იოანე მტკვარი და განსაკუთრებით მიქელ მოდრეკილი; ამ უკანასკნელის „სტიქარონი — მწუხრად საგალობელი მუნღნი“ ქართული სასულიერო ქეშმარიტ ანთოლოგიად ითვლება.

X საუკუნიდან, როგორც კ. კეკელიძის² მიერ არის დადგენილი, ქართული საეკლესიო პოეზია ზურგს უქცევს ბიზანტიურ „იამბიკთა“ შაბლონურ ნორმებს, და იღებს საერო ხალხური პოეზიის რიტმისა და მეტრიკის ელემენტებს. ვინმე ფილიპეს მიერ X საუკუნეში შედგენილია ცამეტ-სტრიქონიანი იამბიკო, რომელიც დაწერილია თექვსმეტმარცვლიანი სილაბურ-ტონური საზომით. იგი პირველ რიგში ლექსს წარმოადგენს. კ. კეკელიძის სიტყვით, იგი გარდამავალ ხიდს წარმოადგენს სასულიერო პოეზიიდან საეროზე, რადგან მასში პირველად არის გამოყენებული თექვსმეტმარცვლიანი სილაბურ-ტონიკური ლექსი, რომელიც გაბატონებული იყო შემდეგი საუკუნეების საერო პოეზიაში.

შატბერდის მონასტერში 897 და 940 წლებში დასურათებულ იქნა ორი შესანიშნავი ხელნაწერი, რომელთა მანიასტიურები წიგნის მხატვრული გაფორმების პირველ ფურცელს შლიან ძველ საქართველოში.

საქართველოს უდიდეს სამონასტრო ცენტრს XII ს. პირველი ნახევრიდან გელათის

მონასტერი წარმოადგენდა. იგი აშენებულია 1106—1125 წლებში დავით აღმაშენებლის მიერ. საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებული სხვადასხვა სამონასტრო ცენტრიდან მეფემ აქ შეკრიბა სწავლული და სახელოვანი ადამიანები³.

ისტორიკოსი გელათს მეორე ათენს „სსუად ათინად“ უწოდებს; შავთელი თავის ქებაში გელათს „ელადად“ იხსენიებს. გელათში დაარსებული იყო აკადემია, რომელსაც ქართული კულტურის ისტორიაში ისეთივე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც ბიზანტიისათვის კონსტანტინე IX მონომაქის მიერ დაარსებულ მანგანის აკადემიას. კონსტანტინოპოლიდან პეტრიწონის სკოლის მემკვიდრეობით, საქართველოში შემოტანილი ფილოსოფიური მოძღვრებანი — გელათის, იყალთოს და გრემის ქართულ აკადემიებში ვითარდება. არსენ იყალთოელი (დაახ. 1050—1126) — სახელოვანი ღვთისმეტყველი და ფილოსოფოსი, არისტოტელეს მიმდევარი, რომელმაც განათლება მანგანის აკადემიაში მიიღო, მოღვაწეობდა შავ მთაზე გამოჩენილი მეცნიერის, ეფრემ მცირეს (დაახ. 1025—1100) ხელმძღვანელობით, შემდეგ კი საქართველოში. მან ქართულ ენაზე თარგმნა სახელგანთქმული პატრიარქ ფოტის თხზულებანი — „დიდი სჯულისკანონი“, „დოგმატიკონი“ და სხვ. დიდი კვალი დატოვა ქართულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში კონსტანტინოპოლის იმავე აკადემიაში განსწავლულმა იოანე პეტრიწმა (დაახ. 1050—1130); იგი ცნობილი ბიზანტიელი ფილოსოფოსის, შემდეგში გაძევებულის, იოანე იტალის მოწაფე იყო. აკადემიის დამთავრების შემდეგ იოანე პეტრიწმა ვერ ჰპოვა თანაგრძნობა და იძულებული გა-

¹ პ. ინგორაყვა, დაახ. ნაშრ., გვ. 0—0107.

² კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, თბილისი, 1951, გვ. 157.

³ დავით აღმაშენებელმა „და მუნვე შემოკრიბნა კაცნი პატიოსანი ცხოვრებითა და შემკულნი ყოვლითა სათნოებითა, არა ოკსთა ოდენ სამეფოთა შინა პოვნელნი, არამედ ქვეყნისა კიდეთათ საღატოა ესმა ეიეთვე სწავიდე, სიკეთე, სისრულე, სულიერითა და კორციელთა სათნოებითა აღსავსეობა, იძინა და კეთილად გამოიძინა, მოიყვანა და დამკვდრნა მას შინა“ (ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, გვ. 330).

ხდა საქართველოში დაბრუნებულიყო. საქართველოდან ის ბულგარეთში მიდის გრიგოლ ბაკურიანის მიერ დაარსებულ მონასტერში (პეტრიწონის საიანე), სადაც მასწავლებლობს მონასტერთან არსებულ სემინარიაში. იოანე აქაც ვერ პოულობს შესაფერის პირობებს თავის სამეცნიერო მოღვაწეობასათვის და საეკლესიო წრეებს კონსერვატიზმითა შეუიწროებელი, საქარაველოში ბრუნდება, სადაც ახლად დაარსებულ გელათის აკადემიასთან განაგრძობს თავის ლიტერატურულ და ფილოსოფიურ მოღვაწეობას. აქ დაასრულა მან თავისი სიცოცხლე.

იოანე იმ ფილოსოფიური სკოლის ტიპური წარმომადგენელი იყო, რომელიც ცდილობდა ორიენტალიზმისა და პლატონიზმის შეერთებას (მიქაელ პსელოსი და იოანე იტალი). პეტრიწმა საქართველოში არა მხოლოდ ფილოსოფიური მიმართულება, არამედ სპეციალური ფილოსოფიური ტერმინოლოგია, ენა და სტილი შექმნა. ნეოპლატონიკოსების ნაწარმოებთა თარგმანებს მან საკუთარი კომენტარები დაურთო და იგი თავისი მოცულობით ბევრად აღემატება დედანს. ამ კომენტარებს, რომელიც ავტორის ღრმა ცოდნას, მისი აზროვნების ორიგინალობასა და სიმახვილეს ამჟღავნებს, უდოდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებისათვის.

გელათის აკადემიამ დიდი როლი შეასრულა ქართული კულტურის ისტორიაში. გელათი დიდი მხატვრული ცენტრი იყო, სადაც ძველი ქართული ხელოვნების მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოები შეიქმნა; აქ არის შესრულებული დიმიტრი I დროს ხახულის ხატის მოჭედულობა, რომელმაც მსოფლიო სახელი მოიხვეჭა.

ისტორიული ცნობების საფუძველზე შე-

საძლებელია ვივარაუდოთ, რომ V საუკუნეში საქართველოში უკვე არსებობდა მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერები, რომლებსაც, სამწუხაროდ, ჩვენამდე არ მოუღწევიათ. მეფე ეახტანგ გორგასალის მიერ (V ს.) შემკული სახარება, რომელიც შიომღვიმის მონასტერში ინახებოდა, დღემდე არ არის აღმოჩენილი.

მინიატურის ხელოვნებას უადრეს ძველად ე. წ. პადიშის სახარება უნდა ჩაითვალოს, რომელიც 897 წელს გადაწერილი იყო შატბერდის მონასტერში¹. ამ ხელნაწერის ერთ-ერთ ფურცელზე გამოსახული არიან ლუკა და იოანე მახარებლები, რომელნიც წარმოდგენილი არიან მუქ-ცისფერ არეზე მღვთმწიფი, დახურული წიგნებით ხელში. ორივე მახარებლის იკონოგრაფიული ტიპი მკვეთრად განსხვავდება შუა საუკუნეებში გაერცელებულ მახარებელთა ტიპისაგან. იოანე გამოსახულია უწვევრო ქაბუკის სახით, ხუჭუჭა ქერა თმებით, მას ღია ფერის კვართი და ბაცი-ვარდისფერი ჰიმეტიონი აცვია. მახარებელი ლუკა წარმოდგენილია მოხუცად, ჰაღარა თმებით და გრძელი ჰაღარა წვერით. ფიგურების დაყენებას სიცოცხლე ახასიათებს, იგრძნობა ელინისტური ხელოვნების ტრადიცია. წერის მანერა მოხდენილია, ფაქიზი; ფერების გამა ნათელია. მახარებელი მარჯონი მუხლებზე გაშლილ გრავნილზე წერს; მის წინ პატარა მაგიდა დგას საწერი მოწყობილობით, მაგიდის უკან ჯვარია. მინიატიურის არე ცისფერია. მარჯონის სახე დროთა ვითარებაში დაზიანებულია; თმა დახუჭუჭებული აქვს, წვერი ბაცი და მოკლე. მათე მახარებლის გამოსახულება არ შენახულა; შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი, ისევე როგორც მარჯონი, გამოსახული იქნებოდა მჭდომარე პოზაში.

მახარებლების გარდა, ხელნაწერში მოცემულია კამარების მხატვრული გაფორმება (ფ. ფ. 3, 3^o, 4, 4^o, 5) კორინთული კაპიტე-

¹ Е. Такайшвилли, Адишское евангелие, МАК, вып. XIV, Москва, 1916.

რ. შშერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბილისი, 1940, გვ. 39-40.

ლებით: ზოგი კამარის ქვეშ გამოსახულის ფრინველები (მტრედები), ტოტი ბროწეულის ნაყოფით და სხვ. ერთ ღოდ კამარაზე შენახულია ეგრეთ წოდებული „ცისარტყელისებრი ორნამენტი“, რომელიც შედგება ცისარტყელის ტონებში მოცემული რომბებისაგან: ფერები მუქიდან უფრო ბაცხე გადადის. ეს აღმოსავლური წარმოშობის დეკორი გვხვდება რაბულას მიერ 586 წ. გადაწერილ სირიულ სახარებაში, ეჩმიაძინის სახარებაში, VIII — IX საუკუნეთა ბევრ კართლიანურ ხელნაწერში. 904 წლის ქართულ ფსალმუნში (№ 38) და სხვ. მე-5 ფ. გამოსახულია ძველი ტიპის საღვინობელი კონუსის მსგავსი თავსაბურავით, მის აქეთიქით გამოსახულია მცენარეები პირობითი დეკორაციული აფერადებით. ამ მოტივს ცოტად თუ ბევრად ახლობელი ანალოგიები აქვს დასავლეთის ხელოვნებაში (კარლოს დიდის თვის. მონაზონ — გოდესკალის მიერ 781—783 წლებში გადაწერილი სახარება) და აღმოსავლეთის ხელოვნებაში (ეჩმიაძინის 989 წ. სახარება).

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ჰადისის სახარება გამოირჩევა მახარებელთა იკონოგრაფიული ტიპების სიძველით და შერეული რედაქციით, რადგან ერთ და იმავე ხელნაწერში ზოგი მახარებელი წარმოდგენილია მჭდომარე პოზაში. ზოგი კი ფეხზე მდგომი. მახარებელთა გამოსახულების მსგავსი რედაქცია ახასიათებს მონაზონ რაბულას 586 წ. გადაწერილი სირიული სახარების რედაქციას. შეიძლება დადგენილად ჩაითვალოს რომ მახარებლის მჭდომარე ფიგურა გვიანი ანტიკური ხელოვნების გავლენით წარმოიშვა, რადგან მას საფუძვლად უდევს ხელნაწერში ტექსტის დასაწყისში მოთავსებული აეტორის პორტრეტის იკონოგრაფიული ტიპი.

ბიზანტიურსა და ქართულ ხელოვნებაში მჭდომარე მახარებლის გამოსახულება XI საუკუნიდან გაბატონებულია როგორც მი-

ნიატურებში. ისე კედლის მხატვრობაში. მეორე რედაქცია, როგორც ეს თავის დროზე აღნიშნა ი. სტრევიგოვსკიმ, წარმოიშვა სირიულ-ეგვიპტურ ხელოვნებაში (ეპისკოპოს მაქსიმიანეს საეარძელი რავენაში, ბეტმანის დიპტიქი და სხვ; ეჩმიაძინის 989 წ. სახარება, როსანოს სახარება და სხვ.). მას, უეჭველად, საფუძვლად უდევს გვიან ანტიკურ ხელოვნებაში მეტად გავრცელებული ორატორის გამოსახულება: მახარებელი არა მხოლოდ აეტორია სახარებისა, იგი ქრისტეს მოძღვრების მქადაგებელია. მჭდომარე მახარებლის იკონოგრაფიული ტიპი ალექსანდრიულ ტრადიციას უნდა მიეკუთვნოს, ფეხზე მდგომისა კი — სირიულს.

ჰადისის სახარების მინიატიურების შესრულების ტექნიკის დეტალური შესწავლა ადასტურებს, რომ მხატვრულ-ტექნიკურ მეთოდს საფუძვლად უდევს ფერწერის ძველი ხერხი, რომელიც გვიან-ელისური ხელოვნებიდან გამომდინარეობს. აქ ვერ ვხედავთ ბიზანტიურ ფერწერაში მეტად გავრცელებული დეტალების გამოძერწვას საერთო მუქ ფუძეზე (სანკირი), შუქ-ჩრდილები დაწერილია ერთდროულად ღია ფერებით. წერის მანერა მაღალ მხატვრულ დონეზეა.

ჰადისის სახარების მინიატიურებს ენათესავება ბერთაში გადაწერილი სახარების მინიატიურები¹, რომლებიც ამერიკელ მისიონერებს 1830 წ. შეუძენიათ ყარსში. ხელნაწერი შემკულია კამარებით (ფ. 3^o, 6^o) და მახარებელთა გამოსახულებით (ფ. 1^o, 2^o), რომლებიც მოთავსებულია ძველი ტრადიციის თანახმად ხელნაწერის დასაწყისში. კამარების მოყვანილობა მოგვაგონებს ადრეული ხანის ქართულ, სირიულ და სომხურ ხელნაწერებში გავრცელებულ ტიპს, რომლის ნიმუშები ამომწურავად მოყვანილია სირაკუზის დერ ნერსესიანის მიერ. აღნიშნავ მხოლოდ, რომ ქართულ კამარებს საკუთარი სახე აქვს, მოკლებული იმ სიმძიმეს და პროპორციათა სიდაბლეს, რომელიც

¹ R. P. Blake and Sirarphie der Nersessian, The Gospels of Bertay: an old-georgian ms. of the tenth century, Byzantion, Vol. XVI, Fasc. I, 1942-1943, p. 225-285.

სირიულ და სომხურ ძეგლებს ახასიათებს. ამიტომ დეკორის საერთო ნიშნების ფაქტი, რაც ერთი ეპოქის სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნებას ზოგადად ახასიათებს, საშუალებას არ გვაძლევს ქართულ ძეგლს აღმოსავლური წარმოშობის დედანი მოვუძებნოთ. მახარებელთა გამოსახულებანი ფერწერის მანერით და სტილით სავსებით ენათესავენა ჰადიშის სახარების მინიატიურებს. ქართველ მხატვარს აქ მიუძღრათავს წერის რთული მანერისათვის, რაც აშკარად ეტყობა მახარებელთა სამოსლისა და სახის წერის მანერას. მახარებლები წყვილ-წყვილად არიან გამოსახულნი მთელი ტანით, თითქოს ერთიმეორეს ესაუბრებოდნენ. აღსანიშნავია, იკონოგრაფიული მხრით ის გარემოება, რომ თანახმად აღრინდელი ტრადიციისა, ჰადიშისა და ბერტის სახარებაში მახარებელი იოანე წარმოდგენილია უწყვერულვამო ქაბუკის სახით. განსხვავება ამ ორ ძეგლს შორის იმაშია, რომ მქდომარე მახარებლის ტიპი არ არის (ჰადიშის სახარებაში მარკოზ მახარებელი ზის და წერს). ფერწერის მაღალი ოსტატობა ახასიათებს ორივე ძეგლს.

ბერტის ანდერძში¹ აღნიშნულია, რომ ხელნაწერი გადაწერილია ეინმე „გლახაკ გაბრიელის მიერ ლავრასა შინა დიდსა ბერთას“. დამათარიღებელი ცნობა მოიპოვება ანდერძშივე „სალოცველად მეფეთა ჩვენთა სუმბატ ერისთავთა ერისთავისათჳს და შვილთა მათათჳს დავითისთჳს და ბაგრატიისთჳს“. რ. ბლიეკის აზრით² აქ უნდა იყოს მოხსენიებული სუმბატ III (+ 988) ერისთავთ-ერისთავი, რომელსაც ორი ძე ჰყავდა ბაგრატ II (+ 988) და დავით IV (+ 992/944). მაგრამ ეს მოსაზრება მუდარია. ეს არ უნდა იყოს ტაოს შტოს სუმბატ I ერისთავთ-ერისთავი (928—958), დოლისყანის მაშენებელი, რომელიც მოხსენიებულია ჯრუჭის სახარების მინაწერში, ვინაიდან მას

შეილი დავითი არ ჰყოლია. თუ მხედველობაში მივიღებთ საისტორიო წყაროებში მიღებულ წესს. მეტადრე სუმბატ დავითის ძის ქრონიკას, ყოველთჳს. ჯერ პირველ რიგში, მოხსენიებულია უფროსი ვაჟი და შემდეგ უმცროსი. მაშინ ჩვენი ვარაუდით ბერტის სახარების მინაწერებში მოხსენიებულია ბაგრატიონთა კლარჯეთის საგვარეულოს წარმომადგენელი სუმბატ I (+ 889). რომელსაც ჰყავდა უფროსი შვილი დავითი (+ 943) და უმცროსი ბაგრატ (+ 909)³. ამრიგად, ბერტის სახარება გადაწერილია IX საუკუნის მიწურულში და ამით აიხსნება მისი ნათესაობა ჰადიშის სახარებასთან. ბერტის სახარება გადაწერილია სუმბატ I სიცოცხლის პერიოდში 889 წლამდე, რვა წლით უფრო ადრე. ვიდრე ჰადიშის სახარება.

უფრო ძვირფას ცნობებს. საქართველოს კულტურისა და მხატვრული დონის შესახებ ადრეული შუა საუკუნეების ხანაში, გვაწვდის მესამე ხელნაწერი სახარების ანალიზი, რომელსაც მისი დაცვის ადგილის მიხედვით, ჯრუჭის სახარება ეწოდება. ხელნაწერი გადაწერილია იმავე შატბერდის მონასტერში 936 წელს და დასურათებულია „კამარათა მწერლის“ თეოდორეს მიერ 940 წელს.

ხელნაწერში შენახულია მახარებელთა გამოსახულებები: მახარებლები წარმოდგენილნი არიან ფეხზე მდგომნი კამარიან მოჩარჩობაში წიგნით ხელში: მათე (ფ. 7^o), მარკოზი (ფ. 94), ლუკა (ფ. 144), იოანე (ფ. 228, ტაბ., 97).

ეს ტიპი, როგორც დ. აინალოვმა აღნიშნა, სირიული ნიმუშებიდან მომდინარეობს⁴. იგი გვხვდება X საუკუნის ხელნაწერში №98 (საეკლესიო მუზეუმის ფონდი), ეჩმიადინის სახარების (989) სამ მინიატიურაში და სხვ. მახარებელთა ყოველ გამოსახულებას ერთვის განკუთრებათა სცენები, გარდა მათეს გამოსახულებისა (ფ. 8 დაკარგულია).

¹ R. P. Blake and Sirarphie der Nersessian, დასახ. ნაშ. გვ. 252.

² იქვე, გვ. 256-257.

³ ე. თაყაიშვილი, სუმბატ დავითის ძის ქრონიკა, თბილისი, 1949 (-ხ. ტაბულები და ტექსტი).

⁴ Д. В. Апиалов, Византийские памятники Афона, „Византийский временник“, т. VI, вып. 1-2, СПб, стр. 58, табл. VI-VII.

აღნიშნული სცენების რედაქცია მომდინარეობს ადრეულ-ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებიდან და მოგვაგონებს კატაკომბების მხატვრობას, რავენის მოზაიკებს. უახლოეს პარალელს წარმოადგენენ განკურნებათა სცენები რავენისა და პარიზის დიპტიქებზე.

მარკოზის გამოსახულებას ერთვის „შოზითგან ბრმის განკურნება“ (ტაბ. 96), წარმოდგენილი 93 ფურცელზე, ლუკას გამოსახულებას — „ემშაქეულის განკურნება“ (ფ. 143), იოანესას — „განრღუეულის განკურნება“ (ფ. 228).

ხელნაწერის დასაწყისში გამოსახულია ძველი ტიპის კამარები კორინთული და იონიური რიგის კაპიტელებით. როგორც ქართულ, ისე ბიზანტიურ მინიატიურებში, უფრო გავრცელებულია კორინთული ორდერი, თავისი დეკორაციულობის გამო. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია კამარების მსგავსი არქიტექტურული დეკორაციები, რომლებიც სვეტების ხან ერთ, ხან ორ წყვილს ეყრდნობიან. მახარებლები გამოსახული იყვნენ შუქი-ცისფერი ფარდის არეზე, რომლებიც მხოლოდ იოანეს ფიგურის ზურგსუკან არის შენახული. არქიტექტურულმა არემ თავისი ფორმით და სტილით შეინარჩუნა კავშირი რეალურ არქიტექტურასთან, ჯერ კიდევ არ არის დაკარგული არქიტექტურული ფორმის გაგება, რომელიც შემდეგში წმინდა დეკორაციულ მოტივად იქცევა.

არქიტექტურა თავისი სტილით მოგვაგონებს კონსტანტინე დიდის შვილების განთქმული კალენდრის არქიტექტურას (IV ს.)¹. ეს სტილი გვხვდება აგრეთვე თესალონიკის წმ. გიორგის ეკლესიის მოზაიკებში².

„განკურნებათა“ ყველა სცენაში, ქრისტე უწევრო ჰაბუკადაა წარმოდგენილი, ისე როგორც მიღებული იყო ანტიკური ტრადიციებით გამსჭვალულ ადრეულ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

ამ პერიოდში არა მხოლოდ ქართულ ხელოვნებაში, არამედ ბიზანტიურსა, აღმოსავლურ ქრისტიანულსა და დასავლეთ ხელოვნებაში წვეროსანი ქრისტეს გამოსახულების ეგრეთ წოდებული „ისტორიული“ ტიპია გაბატონებული. მხოლოდ დასავლეთის ხელოვნების ძეგლებში თითქმის XII საუკუნემდე გვხვდება ზოგჯერ, გამონაკლისი სახით; უწევრო ქრისტეს გამოსახულება X საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში გვხვდება როგორც გამონაკლისი ერთეული მოვლენა, რაც მხოლოდ იმ ფაქტით შეიძლება აიხსნას, რომ მინიატიურისტმა ძველი ნიმუშის პირი გადაიღო.

ამრიგად, შეიძლება დადგენილად ჩაითვალოს, რომ მინიატიურისტ თევდორეს 940 წელს შატბერდის მონასტერში ხელთ ჰქონდა სახარების უძველესი დასურათებული ხელნაწერი, რომელიც შეიძლება V — VI საუკუნეებით დათარიღდეს.

შატბერდის მონასტერში, გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრების“ ტექსტის მოწმობით, ძლიერ ძველი ხელნაწერები ინახებოდა, რომელიც მონასტრის დამაარსებლის სიცოცხლეშივე უკვე ვერ აკმაყოფილებდნენ ახალ მოთხოვნილებებს.

ჯრუჭის სახარების მინიატიურების არქიტექტურული ფონის ანალიზი, „განკურნებათა“ სცენების იკონოგრაფია, მახარებელთა და ქრისტეს ტიპები ადასტურებენ ამ მოსაზრებას. ამ დროის დათარიღებული და ამავე ხანისთვის მიკუთვნებული შემკული ხელნაწერები, როგორც მაგალითად, როსანოს სახარება, ვენის დაბადება, რაბულას სირიული სახარება (586 წ.), ეჩმიადინის სახარების სირიული მინიატიურები, შესაძლებლობას გვაძლევენ გადავჭრათ საკითხი იმ დედნის წარმოშობის შესახებ, რომლითაც სარგებლობდა მინიატიურისტი თევდორე.

ამ მინიატიურების შესრულების ტექნიკა მკვეთრად განსხვავდება ზემოთ ჩამოთვლი-

¹ I. Strzygowski, Die Kalenderbildern des

² Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Paris, 1918, pl. 1, 11.

Kronographs von Ihare 354, Berlin, 1888.

Saldin, Les monuments chrétiens de Salonique,

ლი ძეგლების მხატვრულ-ტექნიკური ხერხებისაგან, სადაც ჯერ კიდევ ეოცხალია ელინისტური მხატვრობის ტრადიციები. ქართული ხელნაწერის მინიატიურების შესრულების გრაფიკული მანერა, ნაოქების სქემატურობა, წერის ფაქტურა სულ სხვა მხატვრულ ტრადიციას მოწმობს. განსაკუთრებით დამახასიათებელია სახეების წერა. მინიატიურისტი წვრილი ბეწვის კალმით მეტად ფაქიზად ხატავს ყველა დეტალს, დაწვებზე წითურობას გადმოგვცემს წითელი ლაქის სახით, თვით სახეს კი არა ფარავს ხორცისფერი ტონით.

X საუკუნის დამლევს ეკუთვნის ეტრატზე შესრულებული სამი მინიატიურა, X ს. სახარებიდან¹, რომელზედაც გამოსახულია მარკოზი, ლუკა (ტაბ. 99) და იოანე. მახა-

რებლები გამოსახულნი არიან მთელი ტანით, ოდნავ მობრუნებულნი მაყურებლისაკენ. ხელში წიგნები უპყრიათ. ბიზანტიური წარმოშობის მინიატიურების წროსათვის დამახასიათებელი გამოძერწვის რთული ხერხების. თანდათან გამობაძეების, წერის სქელი ფაქტურის მაგიერ. ამ მინიატიურებში სჭარბობს ძირითადი ტონით აფერადება და შეთეთრებული ტონით მოდელირება, უმეტეს შემთხვევაში ერთი ძალით. ამ მხრივ ისინი მოგვაგონებენ დავით-გარეჯის უდაბნოს X-XI საუკუნეების დასაწყისის ქართული კედლის მხატვრობის გარკვეულ ჯგუფს, რომელსაც ფერწერაში ჯერ კიდევ არ ემჩნევა ბიზანტიური მანერის გავლენა.

ქართული რელიეფური ქანდაკება IX—X საუკუნეებში

ქართული რელიეფური ქანდაკება ჯერის ტაძარზე წარმოდგენილ ქტიტორთა მშვენეირ პორტრეტულ გამოსახულებათა შემდეგ დაცემას განიცდის. ამ მხრივ, განსაკუთრებით მაჩვენებელია ოპიზის² რელიეფი, მეფე აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით (გარდ. 826 წ., ტაბ. 117). იგი შესრულებულია ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ორ ფილაზე და ტოკებს ერთ მთლიან კომპოზიციურ შთაბეჭდილებას. ერთ ფილაზე წარმოდგენილია ქრისტე ზურგიან ტახტზე მჯდომი, წიგნით მარცხენა ხელში; მარჯვენით იგი ქტიტორს ლოცავს; ქრისტეს წინაშე ვედრების პოზაში დგას წინასწარმეტყველი დავითი. მეორე ფილაზე მოთავსებულია საერო პირი, რომელსაც ხელში გუმბათოვანი ტაძრის მოდელი უჭირავს. მისი სახელის წარწერა

ზუსტად განსაზღვრავს კომპოზიციის სიუჟეტს³. ქართველ ბაგრატიონებს თავი დავით წინასწარმეტყველის ჩამომავლებად მიაჩნდათ. ქრისტიანული ლეგენდის თანახმად, ქრისტე დავითის ტომიდანაა წარმომდგარი. ამრიგად, წინასწარმეტყველი დავითი ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლად გამოდის ბაგრატიონთა და ქრისტეს შორის. აშოტ დიდის პორტრეტულ გამოსახულებაზე მოთავსებული ფრესკული წარწერის თანახმად, რომელიც დამოწმებულია დ. ბაქრაძის⁴ და ნ. მარის⁵ მიერ, ოპიზის მეორედ ამშვენებელი იყო აშოტ კურაპალატი („აშოტ კურაპალატი მეორედ მაშვენებელი ოპიზის და წმიდისა ამის საყდრისაჲ“).

ქრისტეს ტახტი დგას ნახევარწრიულ შემადლებზე, რომელიც წარმოდგენილია თან-

¹ მინიატიურები ჩამოტანილია სვანეთიდან ა. შანიძის მიერ და ამჟამად დაცულია ს.ქართუელის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

² ამჟამად რელიეფი საქართველოს მუზეუმშია დაცული.

³ Известия КОМАО, вып. I, Тифлис, 1904, стр. 56-59, рис. 57.

⁴ Е. Такашвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. II, Тифлис, 1905, стр. 56-59 рис. 57.

⁵ დ. ბაქრაძე, საქართველოს ისტორია, თბილისი, გვ. 43.

⁶ Н. Я. Марр, Дневник поездки в Шавшню и Кларджню, СПб, 1911, стр. 160.

დათან დაეწროებული ნახევარწრეებით. ამგვარსავე ნახევარწრიულ შემადლებაზე, მხოლოდ უტახტოდ, წარმოდგენილია მჭდომარე ყრმა ქრისტე XI საუკუნის ქართულ ხელნაწერის (სუნაქსარის) მინიატიურაზე¹. ეს შემადლება, უდავოდ, წარმოადგენს იერუსალიმის ტაძრის „კლდეს“, რომელიც ენობილია ადრეული-ქრისტიანული ხანის ძეგლებით.

მხატვრული თვალსაზრისით, ოპიზის რელიეფი, ჯვარის ტაძრის ქტიტორთა რელიეფურ გამოსახულებებთან შედარებით, უფრო დაბალ დონეზე დგას. ფიგურები მოცემულია ბრტყელი რელიეფით, სახეებისა და სამოსლის ნაჭრების მოდელირება მოცემულია მშრალი, სქემატური, ღრმად ჩაჭრილი ხაზებით, რომელიც მთელ გამოსახულებას სიბრტყობრივ ხასიათს ანიჭებს: არ არის დაცული ფიგურების პროპორციები. ფიგურის საერთო ზომასთან შედარებით განსაკუთრებით დიდია თავი და ხელის მტევანი, ფეხები კი მცირეა: ფიგურების პოზები, ტანის და თავის მობრუნება, ხელებისა და ფეხების დაყენება პირობით ხასიათს ატარებს.

X საუკუნიდან ქტიტორთა რელიეფური სკულპტურის ხასიათი იცვლება. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია აშოტ კუხის (გარ. 918) გამოსახულება და ლეონ III და გურანდუხტის გამოსახულებანი კუმურდოში, მოცემულია მაღალი რელიეფით. მართალია, პროპორციები აქაც არ არის დაცული, თავისა და ტანის მობრუნება პირობით ხასიათს ატარებს. ეს რელიეფები მდიდარ მასალას წარმოადგენენ ტანისამოსის ისტორიისათვის; განსაკუთრებით საყურადღებოა აშოტ კუხის თავსაბურავი (დოლბანდი) და დიბის ტანისამოსი, რომელზედაც გამოსახულია ფასკუნჯები.

პორტრეტული სკულპტურის განვითარების ახალ ეტაპს ვხედავთ ოშკის მშენებლის ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის და დავით მაგისტროსის, ადარნასე III კურაპალატის შვი-

ლების გამოსახულებაში (ოთხკუთხედი შარავანდედები მიუთითებს, რომ გამოსახულებები მათი სიციცხლის დროსაა შესრულებული). ფიგურების პროპორციები მწყობრია, ტანსაცმლის ნაოკები ლამაზად იკეცება და ზოგადად შეესაბამება ადამიანის სხეულის მოყვანილობას; ფიგურების დაყენება უფრო თავისუფალია, ვიდრე აშოტ კუხის, ლეონ III და გურანდუხტის რელიეფებზე; ტანსაცმელზე მოცემულია ამოქარგული თუ ჩაქსოვილი სახეები.

X საუკუნის დამლევიდან ქტიტორთა რელიეფური სკულპტურა თანდათან ქრება. ამის მთავარი მიზეზი, როგორც ჩანს, ის უნდა იყოს, რომ X საუკუნეში ძლიერ განვითარდა ფრესკული მხატვრობა. დამკვიდრდა წესი — ტაძრის შიგნით მშენებელთა ფრესკული პორტრეტების მოთავსება. რელიეფური სკულპტურა მხოლოდ დეკორაციულ ხასიათს ატარებს; ცხოველების გამოსახულება, ხშირად ფანტასტიკურისა, დიდი ხნის მანძილზე ინარჩუნებს ტრადიციულ ფორმებს. ქართული სკულპტურის ეს დარგი საკმაოდ არ არის შესწავლილი და ჯერჯერობით შესაძლებლობა არა გვაქვს დაწვრილებით შევჩერდეთ მის განხილვაზე.

● რელიეფური ქანდაკების სრულიად განსაკუთრებული ნიმუშები გვხვდება კანკელეზე, რომელთა უძველეს ნიმუშს, როგორც აღვნიშნეთ, წარმოადგენს წებელდის კანკელის ორი ფრაგმენტი (საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში). ეს ძეგლი იკონოგრაფიულ თავისებურებათა შესრულების მანერისა და სტილის მიხედვით ეკუთვნის VI ს. დამლევეს.

კოტა ხნის წინათ, აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა რაიონში, აღმოჩენილი იქნა ადრეული ხანის რელიეფური ქანდაკებით შემკული სვეტები. კანკელები, რომელ-

¹ Н. И. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СІІ6, 1904, стр. 300-301, рис. 78.

თა შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული რელიეფური ქანდაკების ისტორიისათვის. ქანდაკებით შემკული მემორიალური დანიშნულების სვეტები მეტად გავრცელებული ყოფილა აღმოსავლეთ საქართველოს სამხრეთ რაიონებში V — X საუკუნეების მანძილზე¹. სვეტი ანუ სტელა დგას მხატვრულად გაფორმებულ პოსტამენტზე, სვეტის ზედა ნაწილი შემკულია ჭვიდან გამოყოფილი ჭერის გამოსახულებით, კედლები კი დაფარულია ჩუქურთმებით და ცალკეული სიუჟეტით, რომლის უმრავლესობა ძველი და ახალი აღთქმიდან არის ამოღებული. აღსანიშნავია, რომ ტრადიციული თემები, რომელთა უმრავლესობა გავრცელებული იყო საერთოდ ყველა ქვეყნის ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი განვითარების ადრეულ პერიოდში, ქართულ ძეგლებზე გვხვდება ახალი ვარიანტით; ქართული ხელოვნება თავისებურად ცვლის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას, მხატვრულ ფორმას ამეტყველებს საკუთარი ენით. სტელაზე ტრადიციული სიუჟეტების გამოსახვის გარდა, ხშირად წარმოდგენილია საერო პირები, ქართული ფეოდალური საზოგადოების უმალესი წრე, რომელთა წარმომადგენელნი ხშირად საპატიო წოდებას ატარებდნენ, როგორცაა მაგალითად: „ვპატოსი“, „მამფალი“ და სხვ.

აღნიშნული გამოსახულებანი გადმოცემულია დაბალი რელიეფით, შესრულების მანერით სქემატურია; ადამიანის ფიგურის ზოგადი კომპოზიცია სიბრტყეზე ატარებს პირობით ხასიათს. მხატვრული ფორმა განზოგადებულია და სქემატური, ზოგ შემთხვევაში პრიმიტიულიც კი, მაგრამ საერთოდ მხატვრული ფორმის გადმოცემაში მკვეთრად ჩანს თავისებური ექსპრესია, რასაც

ოსტატი აღწევს ცალკეული დეტალის აქცენტირების საშუალებით.

საერო პირების გამოსახულებანი, განსაკუთრებით მათი ჩაცმულობა, თავსაბურავი, მიუხედავად მათი გამოსახვის პირობითობისა, გვაძლევს მეტად საყურადღებო დოკუმენტირებულ მასალას ქართული ფეოდალური საზოგადოების ყოფა-ცხოვრების ისტორიისათვის (სტელა ე. წ. გრიგოლ ვპატოსისა დმანისიდან და სხვ.).

უსანეთის სტელა ეკუთვნის VIII ს. იგი დაფარულია შემდეგი სიუჟეტებით: ნათლისღება, მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში, დანიელი ორმოში ლომთა შორის, მთავარანგელოზები. განსაკუთრებული ადგილი უკავია წმ. კვირიკეს წამების თემას იმპერატორ კაროსის მიერ. ქრისტეს მოციქულებიდან გამოსახულნი არიან პეტრე, პაულე და ანდრია (პირველწოდებული). აღსანიშნავია, რომ წმ. კვირიკეს წამების გამოსახვა ემყარება ამ წმიდანის ცხოვრების იმ რედაქციას, რომელიც საფუძვლად ჰქონია წმ. კვირიკეს „ცხოვრების“ სიუჟეტებს კვირიკეს და ივლიტას ტაძრის მოხატულობაში². ეს რედაქცია განსხვავდება არსებითად ბერძნული რედაქციისაგან. საქართველოში, როგორც ირკვევა, VIII საუკუნიდან XII საუკუნემდე გავრცელებული ყოფილა წმ. კვირიკეს ცხოვრების სხვა რედაქცია, რომელიც ბერძნულში ცნობილი არ არის.

ყველა კომპოზიცია და ცალკე ფიგურა შესრულებულია გრაფიკული წესით; გამოსახულებათა მოხაზულობა ჩაქრილია საკმაოდ ღრმად ქვის ზედაპირზე. გამოსახულებათა კონტური მეტად სქემატურია და პირობითი; თვალის, ხელების აქცენტირება და სიდიდე, სხეულთან შედარებით, გამოსახულებას ექსპრესიას მატებს. აღსანიშნავია, აღ-

¹ А. И. Джавахишвили, Древнехристианские мемориально-культурные памятники Грузии (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения); Тбилиси, 1949.

² Ш. Я. Амирашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб., 1957, стр. 151—152.

რინდელი ხანისათვის დამახასიათებელი ნიშნები: მაცხოვარი გამოსახულია არა მღინარე იორდანეს წიაღში, არამედ ემბაზში; იგი ქაბუკია. როგორც ადრეულ ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებაში გვხვდება. ზემოთ განხილული ჭკუფის ძეგლების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს, აღნიშნული პერიოდის ქართული რელიგიური ქანდაკების განვითარება წარმოვიდგინოთ უფრო სრული სახით. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ არსებულ კოლექციებს ამ ბოლო დროს დღემდე უცნობი ნიმუშები შეემატა.

დასახელებულ ჭკუფს ეკუთვნის ქვის სალხინობლის ფრაგმენტები გველდესიდან; ამ ფრაგმენტების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ, რომ თავდაპირველად ეკუთვნოდნენ არა კანკელს, არამედ სალხინობელს. იკონოგრაფია თემების, რომლებიც წარმოდგენილია ცალკეულ ფრაგმენტზე, ეკუთვნის ადრეულ ხანას, ხოლო დეკორაციული ელემენტების მხატვრული გადმოცემა, განსაკუთრებით ფანტასტიკური ფრინველებისა, ადამიანის გამოსახვის პრინციპი სიბრტყეზე, მოძრაობის პირობითობა, ტანსაცმლის სქემატური მოყვანილობა, მიგვიბრუნებს VIII — IX საუკუნეთა მიჯნაზე.

ფოთოლეთის კანკელს თითქმის მთლიანად მოუღწევია; ორი ორნამენტირებული ფილა და ოთხივე სვეტი მოჩუქურთმებული სვეტისთავეებით გვაძლევენ ნათელ წარმოდგენას კანკელის პირვანდელი სახის შესახებ. როგორც იყო გაფორმებული კანკელის ზედა ნაწილი ზუსტად არ ვიცით. ყოველ შემთხვევაში კამარებით არ ყოფილა გაფორმებული. ჩვენი აზრით საქართველოში კანკელის სვეტების კამარებით შეკვრა მხოლოდ XI საუკუნიდან იყო შემოღებული. სვეტებს ზემოთ, ფოთოლეთის კანკელზე მოჩუქურთმებული იყო ძელი, რომელიც სამწუხაროდ, არ შენახულა. ფილები და სვეტისთავეები შემუშავდა მსატკრული თვალსაზრისით მეტად თავისებური, რელიგიური ორნამენტით. საერთოდ იგი ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს საგანგებოდ იყოს გამოძერ-

წილი თიხიდან და შემდეგ დაკრული ფილის ზედაპირზე. ასეთივე შთაბეჭდილებას სტოვებს სვეტისთავეების ჩუქურთმის განხილვა.

ერთ ფილაზე მოთავსებულია ქადრაკისებური გეომეტრიული ორნამენტი, რომელიც სტილის მიხედვით ენათესავება VIII საუკუნის კანკელის ფრაგმენტს სვეტიცხოვლის ტაძრიდან. იგი დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. აღნიშნული ფრაგმენტის ზურგი მოჩუქურთმებულია XI ს. ისეთივე ორნამენტით, რომელიც დამახასიათებელია საფარის კანკელის ფრაგმენტებისათვის (XI ს.), ფოთოლეთის კანკელი ეკუთვნის VIII საუკუნეს.

რელიგიური ქანდაკების განვითარების ზოგადი ხაზი, კანკელებზე გამოსახულებათა შესწავლის შედეგად, გამოიხატება იმაში, რომ რელიგიური ქანდაკება მიზნად ისახავს, ადამიანის ფიგურა გადმოგვცეს უფრო რელიგიურად და მკვეთრად, უფრო პლასტიკურად. რთული კომპოზიციების გადატანის დროს სიბრტყეზე თანდათან სჭარბობს განლაგების მხატვრული პრინციპი, ადამიანის ფიგურის დაყენებაში ირდევია პირობითი სქემატური ხასიათის კომპოზიციის პრინციპი. ქართული რელიგიური ქანდაკების განვითარების ისტორიაში ახალი ეტაპი სავსებით ნათლად შეიმჩნევა ზედაზნის ტაძრის კანკელის რელიგიურ კომპოზიციებში, რომლებიც ზუსტად თარიღდება X ს. მეორე ნახევრით.

ზედაზნის კანკელი ქვის ორი ფილისაგან შედგება, ვინაიდან ამ ფილის გვერდის ჩარჩო, რომელზედაც მეფენი არიან გამოსახულნი, წარმოდგენს მეორე ფილის კადრს. ერთ ფილაზე გამოსახულია სვიმეონ მესვეტე, თუმცა გამოსახულება ნაწილობრივ დაზიანებულია ეამთა ვითარებისაგან, მაგრამ ნაწარმოების შესრულების ტექნიკა და სტილი მკვეთრად ჩანს. წმიდანის გამოსახულება მოცემულია საკმაოდ მაღალი რელიეფით, მხატვრული ფორმა თითქოს ამოყვანილია ზურგიდან მაღალი რელიეფის სახით, გამოსახულება მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს;

სვიმეონ მესვეტის გამოსახვა ტაძრის კანკელის ფილაზე საესებით კანონზომიერ მოვლენას წარმოადგენს, ვინაიდან იოანე ზედაზნელი საქართველოში ჩამოვიდა სვიმეონ მესვეტის ლავრიდან, იგი იყო, როგორც ცნობილია, სვიმეონის მიმდევარი და მოწაფე. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ შიო-მღვიმის ძველი ტაძრის კანკელის ქვაზე გამოსახულია სვიმეონ მესვეტე და მართა (დედა სვიმეონისა). შიო მღვიმელი კი ასურელ მამათა დასს ეკუთვნოდა, რომელიც მოვიდა საქართველოში სირიიდან, სახელდობრ სვიმეონ მესვეტის ლავრიდან, ქრისტეს მოძღვრების განმტკიცების მიზნით. ზედაზნის კანკელის ის ფილა, რომელზედაც სვიმეონია გამოსახული, დაზიანებულია, მას აკლია ქვედა ნაწილი, მაგრამ სვიმეონის დედა მართა გამოსახული არ ყოფილა.

მეორე ფილაზე გამოსახულია მთელი ტანით საზეიმო სამეფო ტანსაცმელში ორი მეფე. სამწუხაროდ, პირისახე და სახელის აღმნიშვნელი წარწერა დაზიანებულია. ნათელია ის გარემოება, რომ ორივე გამოსახულება მამაკაცებს ეკუთვნის და არა მეფესა და დედოფალს. ამას ადასტურებს სამეფო ტანსაცმელი. მარჯვენა გამოსახულების თავთან იკითხება: თ(ეო)დოს მეფ(ე); მეორე გამოსახულების თავთან იკითხება: ქორეპისკოპოსი კვირიკე. ამ გამოსახულებათა შიდა ჩარჩოებზე გამოსახულია წელზევით ორი მხედარი მახვილით ხელში სათანადო წარწერებით: ვაჩნაჲ, შურტაჲ (ტაბ. 118).

ხსენებული წარწერების ანალიზი და საისტორიო წყაროების ცნობები საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ზედაზნის კანკელზე გამოსახულნი არიან „აფხაზთა მეფე თეოდოსი“ და კახეთის მეფე „ქორეპისკოპოსი კვირიკე“. „მატიანე ქართლისაჲს“ მოწმობით აფხაზეთის მეფეები, განსაკუთრებით გიორგი II (912 — 957), ცდილობდნენ ქართლისა და კახეთის დამორჩილებას და

შემოერთებას. ქართლის აზნაურთა გავლენიანი ჯგუფი და კახეთის ქორეპისკოპოსი კვირიკე იბრძოდნენ დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისათვის. ლეონ აფხაზთა მეფის გარდაცვალების შემდეგ (+967) გიორგი II აფხაზთა მეფის ძისა, აფხაზეთის ტახტზე ავიდა დემეტრე მეფე (ძმა გარდაცვლილი ლეონისა), რომელმაც მოინდომა ქართლისა და კახეთის დამორჩილება. გიორგი აფხაზთა მეფემ, როგორც ცნობილია, ჯერ თავის სიცოცხლეში, ბიზანტიაში გააგზავნა განათლების მისაღებად ორი თავისი ვაჟი თეოდოსი და ბაგრათი. გაიგო თუ არა მამის გარდაცვალების ამბავი, თეოდოსი ფარულად დაბრუნდა სამშობლოში, ქართლის აზნაურთა გავლენიანი წრისა და კახეთის ქორეპისკოპოსის კვირიკეს დახმარებით ცდილობს ხელისუფლების ხელში ჩაგდებას. დემეტრემ, როდესაც დარწმუნდა, რომ ძალით ვერ გაიმარჯვებდა, მიმართა ხერხს; მან გამართა მოლაპარაკება კახეთის ქორეპისკოპოს კვირიკესთან, ფიცით აღუთქვა რომ არაფერს აენებდა სამეფო ტახტის კანონიერ მემკვიდრეს თეოდოსის, მაგრამ დემეტრემ ფიცი დაარღვია და თეოდოსი მეფე დააბრმავეს, ხოლო დემეტრე მეფის გარდაცვალების შემდეგ ტახტზე ავიდა თეოდოსი უსინათლო, რომელიც მხოლოდ სამი წლის განმავლობაში მართავდა ქვეყანას¹.

ზედაზნის კანკელი შესრულებულია იმ დროს, როდესაც კავშირი იყო დადებული კვირიკე კახეთის ქორეპისკოპოსსა და თეოდოსი აფხაზთა მეფეს შორის, ე. ი. არა უადრეს 967 წლისა და არა უგვიანეს 975 წლისა. მეფეების პორტრეტულ გამოსახულებათა შორის მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა ოსტატისა: „გელითა გლახაქისა ზაქარისითა, ქრისტე შეიწყალე“.

მეფეთა გამოსახულება შესრულებულია მაღალი რელიეფით, მათი ჩაცმულობა ბიზანტიური რიგისაა. ჩაცმულობის ყოველი დე-

¹ „მატიანე ქართლისაჲს“ (იხ. „ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, გვ. 253—272).
ი. ვ. ჯაფარიძის შრომა, ქართველი ერის ისტორია, II, თბილისი, 1948, გვ. 104—105.

ტალი და სამეფო სამკაულები შესრულებულია ფაქიზი ხელით, მაღალი ოსტატობით, თუმცა ქვაზე ქრის მანერას ერთგვარი სიმშრალე ეტყობა. მეფეთა გამოსახულება აღბეჭდილია მონუმენტური სტილის დამახასიათებელი ნიშნებით. ფიგურები პროპორციულია; კომპოზიცია, საერთოდ, საზეიმო ხასიათს ატარებს. მესვეტის გამოსახულება შე-

სრულებულია უფრო თავისუფალი მხატვრული მანერით; სამოსლის ნაოჭები, საერთოდ ფიგურის რელიეფურობა უფრო მოქნილია და პლასტიკური ვიდრე მეფეთა ფიგურების. ამ მხრივ ჩვენი რელიეფი უახლოესი წინამორბედია იმ ახალი სტილის ქართულ რელიეფური პლასტიკისა, რომელიც განვითარდა XI საუკუნეში.

ოპრომეველოზა IX—X საუკუნეებში

ლითონზე, რელიეფური პლასტიკის ნაწარმოებთა შესახებ, IX საუკუნეში მხოლოდ ერთადერთი ნაწარმოებით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ; ეს არის „ფერისცვალების“ ხატი შემოქმედიდან (ტაბ. 126), რომელიც შემორჩენილი წარწერების თანახმად, 886 წ. მიეკუთვნება¹. ხატი ძლიერაა დაზიანებული დროთა ვითარებაში და მას ადრინდელი რესტავრაციის კვალი ემჩნევა. ხატის ჩარჩოს ზედა ნაწილი, ორნამენტისა და ცალკეული ფიგურულ გამოსახულებათა სტილის მიხედვით, XII საუკუნეს ეკუთვნის. ქრისტეს ცენტრალური ფიგურის, ილია წინასწარმეტყველისა და მოსეს გვერდით ფიგურების თავი არ შენახულა. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში გამოსახული სამი მოციქულის ფიგურებს გვიანდელი რესტავრაციის მკვეთრი კვალი ამჩნევია. ქრისტე გამოსახულია ფეხზე მდგომი, „ოვალურ ღიღებაში“, მაკურთხეველი მარჯვენით, მარცხენა ხელში მას გრაგნილი უპყრია. ქრისტეს ფეხები მოთავსებულია კვარცხლბეკზე, რომელიც შემობრუნებითი პერსპექტივით არის გად-

მოცემული. წინასწარმეტყველები, ტრადიციის თანახმად, ვედრების პოზაში დგანან.

ყველა ფიგურა მოცემულია დაბალი რელიეფით, რაც კომპოზიციას სიბრტყით ხასიათს აძლევს. ნახატი სქემატურია და მშრალი. ქრისტეს შარავანდელის მიხედვით, მისი თავი მოზრდილი ჩანს ფიგურასთან შედარებით. ყურადღებას იპყრობს მისი მარჯვენა ხელის ღიღი მტევანი, თემის გადმოცემა, ფიგურების პროპორციები, რელიეფის სიბრტყითი ხასიათი შემოქმედის ხატს უახლოვებს აშოტ კურაპალატის რელიეფურ გამოსახულებას ოპიზიდან (ტაბ. 117).

X საუკუნეს ეკუთვნის ოქროზე გამოქანდაკებული ღვთისმშობლის ხატი მარტივიდან. ღვთისმშობელი გამოსახულია ფეხზე მდგომი, კამაროვანი მოჩარჩეობის ქვეშ, ყრპა ქრისტეთი ხელში². ქართველი ოსტატი, როგორც შედარება არკვევს, იცნობს ღვთისმშობლის ამგვარ გამოსახულებას ბიზანტიურ ხელოვნებაში, მაგრამ მას ბევრი ცელილება შეუტანია. ბიზანტიურ ხელოვნებაში მიღებული ღვთისმშობლის პირობითი პოზის გან-

¹ ე. თაყაიშვილი, შენიშვნები ზარზმის ეკლესიისა და მის სიძველეთა შესახებ, თბილისის უნივერსიტეტის შოამბე, I, თბილისი, 1918—1920, ხატი დაცულია საქ. ხელოვნების მუზეუმში, გვ. 105—124.

² Н. Кондаков и Д. Бакидзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 72—73.

სხვაეებით, მას მეტი თავისუფლება შეუტანია ფიგურის გადმოცემაში. სამოსლის ნაოქების მკაცრი ხაზოვანი დეტალიზირებული ფორმა, რაც დამახასიათებელი იყო ე. წ. „მეორედ აყვავების ხანის“ ბიზანტიური ხელოვნებისათვის, შეცვლილია თავისუფალი და უფრო ბუნებრივი ნახატით.

იშხანის ჯვარზე (საქ. ხელოვნების მუზეუმში) არსებული წარწერა უფლებას გვაძლევს იგი 973 წელს მიეკუთვნოთ. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, იშხანის ჯვარი ქართული ოქრომქედლური ხელოვნების ძეგლს წარმოადგენს, რომელიც ძველი და შუა საუკუნეების მიჯნაზე დგას; ადარებს რა მარტვილისა და იშხანის ჯვრებს ვერდენის 1066-1081 წლების ბრინჯაოს ჯვარცმას, იგი აღნიშნავს მათ სტილისტურ მსგავსებას და იძლევა ქართული და რომანული ხელოვნების მხატვრული პრინციპების დაწვრილებით ანალიზს.

იშხანის ჯვარცმის წარწერა არ იწევს ექვს მის დათარიღებაში; რაც შეეხება ჯვარზე წარმოდგენილ ქრისტეს გამოსახულებას, ჩვენი აზრით, იგი იმავე დროს მიეკუთვნება.

X საუკუნეს ეკუთვნის დავით კურაპალატის ვერცხლის ჯვარი ჯვარცმის გამოსახულებით; ეს ჯვარი, ზურგის მხარეზე მოთავსებული ქართული წარწერის თანახმად, ოსტატ ასათის მიერ არის შესრულებული (ტაბ. 127, 128). ქრისტე ჯვარზე გამოსახულია მშვიდი პოზით, აპრობილი ხელებით, აწეული თავით, თანახმად ძველი ტრადიცი-

სა. სხეული გადმოცემულია მკაცრ განზოგადებულ ფორმებში, ერთგვარი სქემატურობით. ჯვარცმულ ქრისტეს აქეთ-იქით გამოყვანილია ავაზაკების მცირე ფიგურები. მარჯვნივ ვედრების პოზაში მდგომი ღვთისმშობელი, მარცხნივ — მწუხარე იოანე.

ჯვრის ზემოთ მოცემულია ქრისტეს და ორი ანგელოზის ნახევარფიგურები; ჯვარცმის თემის ადრინდელი რედაქციის მიხედვით, რომელიც პირველად მონცის ამბულებზე² გვხვდება, ქრისტე გამოსახულია, როგორც „სიკვდილისა სიკვდილითა დამორგუნელი“, გამარჯვებული და არა როგორც წამებული; ადრინდელი ხანის ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებაში, როგორც ცნობილია. მაკობურის გამოსახვა ჯვარზე არ იყო მიღებული.

ქვემოთ გამოსახულია ღვთისმშობელი ყრმით ხელში, მთელი ტანით, ხოლო უფრო ქვემოთ გამოსახულია წელზევით უცნობი წმიდანი გადასული წარწერით და ორი ანგელოზი. ჯვრის ზურგზე გამოსახულია წმ. ნინო, საქართველოს განმანათლებელი. ჯვრის ბუნზე ორ მწკრივად გამოსახულია წელზევით მოციქულთა დასი. ყველა აღწერილი გამოსახულება ჩამოსხმულია და შემდეგ დაკრულია რჩილვის წესით ჯვრის ზედაპირზე. რელიეფის ზედაპირი დამუშავებულია თეგით.

რელიეფური პლასტიკის მხატვრული ნაწარმოები აღნიშნულ პერიოდში შეერწყმის ტიხრული მინაქრის წარმოებას. IX საუკუნეს ეკუთვნის სანაწილე ჯვარი მარტვილის ტაძ-

¹ გ. ჩუბინაშვილი, 937 წლის ჯვარი იშხანიდან, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VI, თბილისი, 1931, გვ. 297—314.

² A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte (Monza—Bobbio), Paris, 1958, pl. XI, XII, XIII, XIV და სხვ.

³ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 67—68.

Н. Кондаков, История и памятники византийской эмали, СПб., 1892, стр. 161—162.

რიდან, რომელიც ამჟამად დაკუთვნილია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში¹ ქვარში ძველად ინახებოდა ე. წ. კემპარიტი „ძელის“ ნაწილები. იგი დამზადებულია მალახარისხოვანი ოქროსაგან, შემკულია მარგალიტებით და თვლებით.

ჯვრის ზედაპირზე გამოსახულია ქვარცმული ქრისტე (ტაბ. 131), რომელსაც გრძელი კვართი აცვია (კოლობიუმი); თავი ოდნავ დახრილი აქვს, თვალები კი ღია აქვს, შარავანდელი შესრულებულია მინაქრის წესით. მაცხოვრის გამოსახულება დამაგრებულია მტრედისფერი მინაქრის არეზე. რომლის კონტური შემოფარგლულია ზურმუხტისფერი მინაქრით. მარჯვნივ და მარცხნივ სიმეტრიულად მოთავსებულია ღვთისმშობლის და იოანე მახარებლის ოქროზე ამოკვეთილი ბიუსტები, ხოლო ჯვრის ზემოთ და ქვემოთ მოთავსებულია მიქელი და გაბრიელი. ჯვრის ზურგზე გამოსახულია ღვთისმშობელი ძით ხელში (ტაბ. 130) მთელი ტანით (ე. წ. „ოდიგირიის“ ტიპი); იგი დგას მინაქრის კვარცხლბეკზე. ჯვრის ოთხივე მხარეს მოთავსებულია მახარებლები: მათე, მარკოზ, ლუკა და იოანე. მათი გამოსახულებანი ამოკვეთილია ოქროზე გასაოცარი ოსტატობით, რელიეფის დამუშავების ტექნიკა მოგვაგონებს ანტიკური ტორეტიკის მხატვრულ ტრადიციას. პირისახის მეტყველი ფორმა, სამოსლის ნაოჭების რიტმი, შესრულების მაღალი ოსტატობა და დიდი გემოვნება ხიბლავს ადამიანს¹.

თითოეულ გამოსახულებას, მიუხედავად იკონოგრაფიული სქემის შემზღვეველი კანონისა, აქვს მკვეთრად მოცემული ინდივიდუალური მხატვრული სახე, შინაგანი განწყობილების მხატვრული ასახვის უნარი.

ფიგურათა პროპორცია გარკვეულ მხატვრულ ამოცანას ექვემდებარება, რაც საესე-

ბით გასაგებია. მაღალი, მოყვანილი ტანი, გრძელი ხელები ამახვილებს თემის სიმბოლურ-რელიგიურ შინაარსს. ღვთისმშობლის გამოსახულება არსებითად განსხვავდება ბიზანტიურ ხელოვნებაში მიღებული იკონოგრაფიული სქემისაგან ემოციურობით, სიცოცხლით. იგი ენათესავება დავით კურაპალატის ჯვარზე და მარტვილის ზემოსხენებულ ხატზე წარმოდგენილ ღვთისმშობლის გამოსახულებას.

საერთოდ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ღვთისმშობლის გამოსახულება ძით ხელში ქართულ ხელოვნებაში განსაკუთრებით გავრცელდა X საუკუნიდან. ღვთისმშობლის სახე ქართულ ხელოვნებაში მიმზიდველი ხდება და პოპულარული იმიტომ, რომ, თანახმად ძველი ლეგენდისა, საქართველო არის ღვთისმშობლის წილხედომილი ქვეყანა. აპოკრიფი ამის შესახებ, რომელიც შეტანილია ჩვენს მატეანეში, მოგვითხრობს, რომ ღვთისმშობელმა თავის მაგივრად, ვინაიდან მოახლოებული იყო ჟამი მისი მიძინებისა, საქართველოს მოქცევის მიზნით, ჩვენს ქვეყანაში გამოგზავნა მოციქული მაცხოვრისა ანდრია პირველწოდებულს; მას თან გამოატანა ლეგენდარული ხელთუქმნელი ხატი, რომელზედაც გამოსახული იყო ღვთისმშობელი ძით ხელში. ანდრია პირველწოდებულმა ეს ხატი დატოვა აწყურში (აწყურის ღვთისმშობლის ხატი) მარტვილის ჯვარი ეკუთვნის IX ს. მიწურულს.

ღვთისმშობლის კულტს საქართველოში თავისებური ხასიათი ჰქონდა; მას ხალხის რწმენაში უძველესი წინა ქრისტიანული ხანის რელიგიური საფუძველი ჰქონდა. ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიაში ღვთისმშობლის კულტი სხვა სახის წყაროებზე აღმოცენდა და ჟამთა ვითარებაში მან სხვა მიმართულება და შინაარსი მიიღო. სულ სხვა სა-

¹ Н. Кондаков и Л. Бакрадзе, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 67—68.

ხე მიიღო ღვთისმშობლის კულტმა და ავლეთ ევროპის კათოლიკურ ქვეყნებში. ამ საკითხის გაღრმავებული შესწავლა შეადგენს ცალკე ამოცანას, რომელიც შორდება ჩვენ მიერ დასახულ ამოცანას.



X ს. დამლევის საქართველოში, კულტურის სფეროში ბიზანტიური ორიენტაცია მყარდება. ბიზანტიის კულტურულ ცხოვრებაში აქტიურ მონაწილეობას იღებენ არა მხოლოდ ბერძნები, არამედ სხვა ერების წარმომადგენლები: სირიელები, ქართველები და სომხები. როგორც დასავლეთის, ისე აღმოსავლეთის „ბარბაროსთა“ მოქმედი ძალები, ეზიარნენ რა ბიზანტიურ კულტურას, თავისი წვლილიც შეიტანეს მასში. ქართველები აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ იმ მჩქეფარე კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობაში, რომელიც დაიწყო ბიზანტიაში კონსტანტინე დიდი მონომახის მიერ დაარსებულმა კონსტანტინოპოლის აკადემიამ. საქართველო კონსტანტინოპოლში, ათონის მთაზე და სხვა ადგილებში არსებული თავის საგანმანათლებლო ცენტრების მეშვეობით ჩაება ბიზანტიის კულტურულ ცხოვრებაში; სურვილი, დამსგავსებოდნენ ბიზანტიას, იმდენად ძლიერი იყო, რომ დაიწყო მთელი წარსული საქმიანობის, განსაკუთრებით ლიტერატურის გადაფასება და გადასინჯვა; წარმოებს ყველა ძველ ქართულ თარგმანთა შედარება ბერძნულ ორიგინალებთან, საჭირო შემთხვევებში არ ერიდებიან ახალი თარგმანის დამზადებას, ამასთანავე, ყოველივე ის, რაც ოდნავ მაინც მოაგონებდა საქართველოს კავშირს აღმოსავლურ-

ქრისტიანულ კულტურულ სამყაროსთან, ძირვესეინად ისპობოდა.

გამოჩნდნენ სსსელოვანი ქართველი მოღვაწენი, მთარგმნელები, მეცნიერები. ფილოსოფოსები, ღვთისმეტყველები, რომელთა შორის გამოირჩეოდნენ ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელები, ეფრემ მცირე, არსენ იყალთოელი, იოანე პეტრიწი და სხვ. ამ ეპოქის მოღვაწეებმა ქართულ ენაზე თარგმნეს ორიგინალური საღვთისმეტყველო მწერლობა, შექმნეს ორიგინალური საღვთისმეტყველო ლიტერატურა. თარგმნილ იქნა ავთენტიკური ფილოსოფიური ტრაქტატები, განსაკუთრებით ნეოპლატონიკოსთა თხზულებები; შექმნილ იქნა სპეციალური ფილოსოფიური ტერმინოლოგია ქართულ ენაზე.

კულტურული აღმავლობის მაჩვენებლად თუნდაც ის ფაქტი შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ამ ხანის ქართველები თამამად უპირისპირდებოდნენ თავის მასწავლებლებს ბიზანტიელებს. ერთ ქართველ მწერალს გიორგი ხუცეს-მონაზონს გიორგი მთაწმიდელის ბიოგრაფიაში აღნიშნული აქვს, რომ ანტიოქიის პატრიარქმა გიორგი მთაწმიდელს მიმართა შემდეგი სიტყვებით: „დაღაცათუ ნათესავი ხარ ქართველი, სხვთა ყოვლითა სწავლულებითა სრულად ბრძენი ხარ“-ო!.

როგორც გიორგი მთაწმიდელი მოწმობს, ექვთიმე მთაწმიდელმა, „ბალაპარი“ ანუ „სულთმარგები“ რომანი „სიბრძნე ბალაპარისა“, რომელიც წარმოადგენს ბუდას შესახებ ლეგენდების ქრისტიანულ დამუშავებას, გიორგი მთაწმიდელის მოწმობით თარგმნა ქართულიდან ბერძნულ ენაზე („ქარ-

¹ ათონის ივერიის მონასტრის 1074 წ. ხელნაწერი ჯდავბით, თბილისი, 1901 წ., გვ. 213.

თულისაგან ბერძულად თარგმნა ბალაჰვარი“-ო¹).

ბიზანტიზმით გატაცებამ ქართული კულტურის ყველა სფეროში, ქართული საზოგადოება ორ ბანაკად გათიშა: კონსერვატორებად და პროგრესისტებად, რომელთა შორის იდეური ბრძოლა წარმოებდა. სახელოვანი ფილოსოფოს-ნეოპლატონიკოსი იოანე პეტრიწი ჩიოდა, რომ იგი ვერ ნახულობდა სა-

სურველ ხელშეწყობას და თანაგრძნობას: „ვინაჲ, თუმცა მე რაჲვე თანსიყუარული და შეწევნა მჩუენებოდა მათგან, თანა ეხდე დგომასა ღმრთისა განგებათასა. და თვთ მათ ხედვათა ვფუცავ სურვილსა, რომელ ენაჲ-მცა ენისა და გამეწყო და ხედავამცა ფილოსოფოსთა განცდისაჲ მეარისტოტელურა და ღმრთისმეტყუელებჲა ნიკოისაგან მიუხებელი წარმომეყენა“².

¹ ათონის კრებული, გვ. 4. შეადარე კ. კეკელიძე, ქართული მწერლობის ისტორია, 1, თბილისი 1951, გვ. 474—478.

² იოანე პეტრიწის შრომები, ტ. II, თბილისი, 1937, გვ. 222 (ტექსტი გამოსცეს და გამოკვლევა დაურთეს შ. ნუცუბიძემ და ს. ყაუხჩიშვილმა).

წიგნიანი მისიამი

ქართული ხელშეწება
საქართველოს ეკთონანობის
ხანაში (X—XV საუკუნეები)

საქართველოს კოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური ვითარება XI—XII საუკუნეებში

X საუკუნის მიწურულისათვის საქართველოს სოციალურ-ეკონომიურ ცხოვრებაში არსებითი ხასიათის ცვლილება მოხდა, სახელდობრ, ადრე ფეოდალური საზოგადოებრივი ურთიერთობა დამთავრდა და ქვეყანა ფეოდალური წყობილების განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე შედგა. X საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოში სავსებით ჩამოყალიბებული იყო ე. წ. პატრონყმობის სისტემა, რომელიც თავისი ნიშნებით და ხასიათით მოგვაგონებს დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში გავრცელებულ ფეოდალურ წყობილებას. საქართველოს მეფე პატრონი იყო, ხოლო მისი ქვეშევრდომნი კი — ყმები, წოდებათა მიუხედავად, დიდებული აზნაურები იქნებოდნენ ისინი თუ უბრალო გლეხები. თავის მხრივ დიდგვარიან აზნაურებს თავიანთი ყმები ჰყავდათ, რომელთათვის ისინი პატრონები იყვნენ. ხოლო დიდებულ აზნაურს შეიძლებოდა ყმად აზნაურებიც ჰყოლოდა. ყმად იწოდებოდა ის, ვინც რომელიმე

მებატონის, აზნაურის მიწაზე იჯდა და მისი მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდა. პატრონი ვალდებული იყო თავისი ყმა და საყმო დაეცვა ყოველთვის, როდესაც კი მისი დახმარება იყო საჭირო. ყმის მოვალეობას შეადგენდა პატრონის ერთგული სამსახური, მასთან საბრძოლველად გასელა, საპატრონყმო გადასახადების გამოღება, სამუშაოდ გასელა და სხვ. ამრიგად, მთელი ქვეყანა პატრონყმობის უღელში იყო შებმული. გლეხობას ძირითად ფენას შეადგენდნენ: ბოძებულნი, რომლებსაც ფეოდალები თავის მიწაზე ასახლებდნენ; ფულად შეძენილნი მოვალენი და ამის გამო დამონებულნი, ეკლესიებისათვის და მონასტრებისათვის შეწირულნი. ქართველი გლეხობის ყველა აღნიშნული ფენის სოციალური მდგომარეობა სხვადასხვაგვარი იყო, მაგრამ გლეხობა ჩვენში ისე, როგორც სხვა ქვეყნებში, ექსპლოატირებული იყო ფეოდალური საზოგადოების ზედა ფენის მიერ. ეკონომიური ურთიერთობის თვალსაზრისით არ-

სებთი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ გარემოებას, რომ ქვეყნის საწარმოო ძალები უფრო მეტად განვითარდა. ხელოსნობა, განსაკუთრებით ქალაქებში, მეტად განვითარდა, ხელოსნური ნაწარმი სულ უფრო და უფრო ფართო საზოგადოების მოხმარების საგანი გახდა. ქალაქებში თავმოყრილი ვაჭარ-ხელოსნები საკუთარ კორპორაციას ქმნიან, რომელშიც, ბუნებრივია, მოკლე ხანში უკვე დამოუკიდებელ ძალას წარმოადგენენ. საქართველოს ნაწარმი თანდათანობით გამოდის საერთაშორისო ასპარეზზე, ყალიბდება კლასი, რომელიც მხარს უჭერს ცენტრალურ ხელისუფლებას გაერთიანების საქმეში. შეიქმნა დიდ ვაჭართა ამხანაგობანი, დიდი გაუგენა მოიპოვეს ქვეყნის ცხოვრებაში.

ფეოდალური საქართველოს ყველა სოციალური ჯგუფი ერთნაირად არ ეკიდებოდა ზემოჩამოთვლილი პოლიტიკური ერთეულების ერთ მძლავრ სახელმწიფოდ გაერთიანების პროცესს; ამ ეპოქაში ქვეყნის სოციალური დიფერენციაცია მკვეთრად იყო გამოხატული. წამყვან როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ასრულებდა უმაღლესი ფეოდალური წარჩინებული წოდება, რომელიც ორ ჯგუფად იყოფოდა: საეროდ და სასულიეროდ. პირველი ჯგუფის მსხვილ ფეოდალთა უმრავლესობა, ე. წ. დიდგვარიან აზნაურთა ჯგუფი, არსებითად არ იყო დაინტერესებული საქართველოს ცენტრალიზებულ სახელმწიფოს შექმნაში; მათ საკუთარი მნიშვნელობის დაკნინებისა და უპირატესობის დაკარგვისა ეშინოდათ, ამის გამო დიდი ხნის განმავლობაში, ისინი ემყარებოდნენ რა შეიარაღებულ ძალას, შეუპოვრად ეწინააღმდეგებოდნენ სახელმწიფოს გაერთიანებას და ამ ბრძოლაში არ ერიდებოდნენ არაერთარ საშუალებას.

შეუზღუდველი მონარქიული ხელისუფლების დამყარების მომხრეები სასტიკ ზომებს მიმართავდნენ ურჩ ფეოდალთა წინააღმდეგ; ართმევდნენ მათ მამულსა და თანამდებობებს, ავიწროებდნენ, ზოგჯერ აძევებდნენ სამშობლოდან.

საქართველოს ეკლესია, რომელიც ერთ-

ერთ უდიდეს ფეოდალურ ერთეულს წარმოადგენდა და თავის სისტემაში საეკლესიო ცენტრალიზაციის პრინციპს ახორციელებდა, მხარს უჭერდა საერთო ცენტრალიზებული ხელისუფლების შექმნას.

აზნაურთა ფართო ფენა, რომელიც უფრო ძლიერ აზნაურებზე იყო დამოკიდებული და „წინაშე მდგომლად“ ანუ „საკეტორად“ იწოდებოდა, დაინტერესებული იყო მათ ძალაუფლების შესუსტებაში და ყოველმხრივ უწყობდა ხელს აბსოლუტური მონარქიის იდეის განხორციელებას.

საქართველოს ცენტრალიზებული სახელმწიფოს შექმნაში გარკვეული დადებითი როლი შეასრულა აგრეთვე ვაჭრობის განვითარებამაც, რომელიც ვერ ურიგდებოდა კუთხური საზღვრებისა და საბაჟოების არსებობას. საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობა დიდ სავაჭრო გზებზე დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ქვეყნებს შორის ხელს უწყობდა მის ჩაბმას მსოფლიო სავაჭრო ბრუნვაში. ვაჭრები თანდათან თვალსაჩინო ძალად იქცევიან სახელმწიფოში, მაგრამ, მიუხედავად მათი რიცხვისა და მნიშვნელობის უდიდესი ზრდისა საქართველოს საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივ ცხოვრებაში, ვაჭრები ამ ხანაში საკმაოდ ორგანიზებულ ძალას მაინც არ წარმოადგენდნენ.

არა მხოლოდ თბილისი, არამედ საქართველოს მრავალი სხვა ქალაქიც, როგორც მაგალითად, დმანისი, სამშვილდე, არტანუჯი და სხვ. უმსხვილეს პოლიტიკურ-ეკონომიურ ცენტრებად გარდაიქმნენ. ამ ქალაქებში განვითარებული იყო სხვადასხვა ხელოსნობა, მათ შორის ხელოვნებისა და საყოფაცხოვრებო საგნების, იარაღისა და ჭურჭლის წარმოება. გაცხოველებული იყო ვაჭრობა. ქალაქებზე გადიოდა საქარავნო გზები, რომლებიც აერთიანებდნენ ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეს. ზოგ ქალაქში, მაგალითად, თბილისში, არტანუჯში და სხვ. მოწყობილი იყო დიდი ქარვასლები, რომლებიც განკუთვნილნი იყვნენ არა მხოლოდ საქართველოს საწყობებად და ქარავნების დასასვენებელ ბინად, არამედ, ამავე

დროს, მსხვილი საეპრო ოპერაციების ადგილსაე წარმოადგენდნენ.

მერვისა და ნიშაფურის მსგავსად, თბილისი მსხვილ სამეცნიერო-სამხატვრო კულტურულ ცენტრს წარმოადგენდა. არაბების დროს თბილისს თავისი ობსერვატორია ჰქონდა, რომელშიც ასტრონომიული დაკვირვებები წარმოებდა. საქართველოს მეფე დაეით აღმაშენებელი (1089—1125) ცნობილი იყო როგორც ასტრონომიის და ასტროლოგიის მცოდნე. დამახასიათებელია ის, რომ მეფე არა მხოლოდ ქრისტიანული, არამედ მაჰმადიანური საღვთისმეტყველო ლიტერატურის მცოდნედ ითვლებოდა. მოჰამედ-ალ-ჰამაის¹ ცნობით, მან კარგად იცოდა არაბული ენა და პაექრობა ჰქონდა განჯის ყადისთან ყურანის წარმოშობის შესახებ. ცნობილია, რომ მეფე მხარს უჭერდა მაჰმადიან პოეტებსა და სუფიებს².

ქალაქების დიდი როლი ამიერკავკასიის ხალხთა კულტურის ისტორიაში აღნიშნული აქვს ნ. ი. მარს. სომხეთის ძველი დედაქალაქის — ანისის გათხრებმა, სოციალურ-კულტურული ცხოვრებისა და ხელოვნების ძეგლების ძვირფასი კომპლექსი გამოაეილინა. ანისის კულტურული ცხოვრება ერთ-ერთი ბრწყინვალე ფურცელია ფეოდალური სომხეთის ისტორიაში. ქ. დმანისის ნანგრევების 1936—1937 წლების გათხრები, ამჟამად, სამწუხაროდ, შეჩერებული, შესაძლებლობას გეძლევენ დავადგინოთ მსხვილი კულტურული ცენტრის არსებობა საქართველოშიც. მისი აყვავების ხანად უნდა ჩაითვალოს XI-XIII საუკუნეები. დმანისის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე შენახულია დიდი შენობები: VII ს. დარბაზული ტიპის ერთნაეიანი ტაძარი, დასავლეთის მხრიდან XIII საუკუნეში მიშენებული კარიბჭით, ქართული წარწერებით, ციხე-სიმაგრის ნაგებობები, თაღოვანი აბანო, საცხოვრებელი სახლების, მოკირ-

წყლული ქუჩების და სხვ. ნაშთები. ქალაქში აღმოჩენილია კერამიკის ფრაგმენტების დიდი რაოდენობა. ზოგიერთ მათგანზე შენახულია წარწერები და პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით X—XIII საუკუნეებს მიეკუთვნება.

რეის ტიპის კერამიკასთან, რომელიც მუშავდება ქ. რეიში, ირანის შუა საუკუნეების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ცენტრში, და სხვ. ქალაქებში გამომუშავებულ კერამიკასთან ერთად (მაგ. ქაშანის კერამიკა) გვხვდება ფერადი ქიქურით შემკული მაღალი მხატვრული ღირსების ადგილობრივი ნიმუშები. გათხრების დროს ნაპოვნია თეთრი გომიზით დაფარული, მოსაქიქაეად დამზადებული, კერამიკის ნახევარფაბრიკატები. დმანისის კერამიკის შესწავლა მნიშვნელოვან ინტერესს წარმოადგენს, რადგან კერამიკული ხელოვნება აღმოსაეღეთში მკიდროდა დაკავშირებული მხატვრობასთან. დმანისის აყვავების ხანაში აქ იჭრებოდა მონეტები. ზოგი მათგანი დათარიღებულია (1244 წ.)

არაბთა ბატონობის ხანის საქართველოს და სომხეთის ქალაქების დამახასიათებელ ნიშანს ქრისტიანული და მაჰმადიანური მოსახლეობის მკიდრო საეპრო და კულტურული ურთიერთობა შეადგენდა.

ეპრობასთან ერთად ვითარდებოდა ხელოსნობაც, გაჩნდნენ მაღალკვალიფიციური ხელოსნები, რომლებიც აკმაყოფილებდნენ ქალაქისა და სოფლის გაზრდილ მოთხოვნილებას. საერო და სასულიერო ფეოდალური არისტოკრატის მომსახურების გარდა ისინი ქალაქის მოსახლეობის მზარდ მოთხოვნილებასაც აკმაყოფილებდნენ.

ბრძოლა საქართველოს გაერთიანებისათვის იყო ხანგრძლივი და დამაბული. საქართველოს გაერთიანებას მყარი საფუძველი ჩაუყარა ბაგრატ III. და ვ ი თ ა ღ მ ა შ ე ნ ე ბ ე ლ მ ა გ ე ვ მ ი ა ნ ი, სისტემური მიზანშეწონილი

¹ Brosset, Additions, p. 237, St—Petersbourg, 1851.

Н. Я. Марр, Древнерусские омонимы, Тр., кн. IV, СПб., 1902, стр. 19.

² Defreméry, Fragments de géographes et d'historiens arabes et persans inédits, Journal Asiatique, Paris, 1849, p. 846.

პოლიტიკის წარმოების შედეგად შექმნა უძლიერესი ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფო, ბოლო მოუღო დიდგვარიან აზნაურთა განდგომასა და ორგულობას, სამუდამოდ განდევნა საქართველოს მიწა-წყლიდან თურქთა მომთაბარე ტომები. მართალია, საქართველოდან მტერი სულ განდევნილი იყო, მაგრამ ქვეყანა მაინც საფრთხეში იმყოფებოდა, ედრე ამიერკავკასიის აღმოსავლეთი (შირვანი, რანი) და სამხრეთი (სომხეთი)

თურქთა ხელში რჩებოდა. საქართველოს თავდაცვის ამოცანა მოითხოვდა ომის გადატანას საქართველოს საზღვრებს იქით. დ ა ვ ი თ ა დ მ ა შ ე ნ ე ბ ე ლ ს კავკასიის მოძმე ხალხები მხარს უჭერდნენ საერთო მტრის წინააღმდეგ გამართულ ბრძოლაში. თურქების განდევნასა და დამარცხებას თან მოჰყვა ამიერკავკასიის ხალხთა პოლიტიკური გაერთიანება, განხორციელებული საქართველოს ხელისუფლების მიერ.

ქართული ხელოვნების ზოგადი

ხასიათი XI—XII საუკუნეებში

XIII. საქართველო წარმოადგენს დიდ ეკონომიურსა და პოლიტიკურ ორგანიზაციას გარკვეული სოციალური სტრუქტურის მქონეს, რომლის პოლიტიკური გავლენა გაცილებით შორდება საქართველოს მონარქიის საზღვრებს: საქართველოს პოლიტიკური გავლენა მეზობელ მოსაზღვრე ქვეყნებზე, როგორც იყო ბიზანტია, ირანი, შუამდინარეთი და მცირე აზია, განსაკუთრებით გაძლიერდა გიორგი III და თამარ მეფის დროს¹.

ძლიერი, ორ ზღვას შორის გადაჭიმული მონარქიული სახელმწიფო, რომლის უშუალო მფარველობის ქვეშ იყო შირვანის სამეფო. დაღესტანი, ოსეთი და აგრეთვე ტრაპიზონის სამეფო, შიგნით შედარებით მოწესრიგებული, გარეშე მტერთა თავდასხმისაგან უზრუნველყოფილი და მოსვენებული, სწრაფად დაწინაურდა ეკონომიურად და კულტრულად. დიდძალი ქონება შემოაქონდა ლაშქრობას, სამხედრო აღაფისა და დაპყრობილი ქვეყნებიდან აღებული ხარკის სახით. ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი ს გამომანგარიშებით², საქართველოს ყოველწლიურად შემოდიოდა ხარკის სახით 75 მილიონ დირჰემი. ხშირად ლაშქრობა ეწყობოდა ფეოდალების მოთხოვნის თანახ-

მად, რომელსაც იძულებული იყო დამორჩილებოდა თვით მეფე; ასე მაგალითად, „ლაშქარნი“ და „დიდებულნი“ გიორგი მესამეს ეუბნებიან; „არ არს ღონე დარჩომისა ჩუენისა თვინიერ ლაშქრობისა და რბევისა“³. ლაშა გიორგის დაბადების აღსანიშნავად გაიმართა ახალი ლაშქრობა „ბედსა და სუესა ზედა ლაშასა“⁴. თამარის წინაშე „მოვიდეს მეფისა წინაშე მკარგრძელნი (ზაქარია და ივანე) და ვარამ გაგელი და მოაგსენეს: ძლიერო კელმწიფეო და შარავანდეთა შორის უმეტეს აღმობრწყინებულო, იხილე და განიცადე სამეფო თქუენი და ცან სიმჴნე და სიქველე სპათა შენთა; გულისგმა ყავ, რამეთუ მრავალნი ახოვანნი, მგნენი და რჩეულნი იპოებიან სპათა შენთა შორის, არა არს წინააღმდეგომი მათი. აწ ბრძანოს მეფობამან თქუენმან, რათა არა ცუდად დავიწყებასა მიეცეს სადამე სპათა შენთა საქმენი, არამედ აღვამკედროთ ერაყს, რომ-გურსა ზედა, რომელ არს ხუარუასანი და ცნან ყოველთა სპათა აღმოსავლეთისათა ძალი და სიმჴნე ჩუენი“⁵. თანახმად ამ წინადადებებისა, მართლაც, დარბეულ იქნა თითქმის მთელი სპარსეთი. ამგვარი ლაშქრობის შემდეგ საქართველოში შემოდიოდა სამხედ-

¹ ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, წ. II, ტფილისი, 1913, გვ. 641.

² ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, ტფილისი, 1907, გვ. 51—52.

³ ქართლის ცხოვრება, პარიზ დედოფლისეული ნუსხა, გვ. 382.

⁴ იქვე, გვ. 448.

⁵ იქვე, გვ. 515—516.

რო დოვლათი და სიმდიდრე, რაც მშვენიერადაა დახასიათებული ჩვენი მატთანეს მიერ:

„აღივსნეს ყოველნი საგანძურნი სამეფონი ოქროთა და ჭურჭლითა ოქროსთა, რამეთუ მიწისა მსგავსად შეასხმიდის ოქროსა. ხოლო თვალსა და მარგალიტსა წყვით დასდებდეს. ხოლო ოქროქსოვილთა ბერძულთა და სხვათა, ძვირად საპოვნელთა, ვითარცა ცუდთა სამოსელთა ურცხელთა დაჰყრიდეს.

ხოლო ვერცხლის ჭურჭელთა არლა-რა აქუნდა პატივი პალატსა შინა მეფისასა: რამეთუ ყოველი ოქროსა და ბროლისა წინაგებულ იყო. ინდოურთა ქვათაგან შემკობილი, რომლითა აღაენსა ყოველნი ეკლესიანნი, რომელთა მიანიჭა სამსახურებლად სიწმიდეთა საიდუმლოთასა¹“. თამარ მეფის ისტორიკოსის სიტყვებით, საქართველო იმდენად გამდიდრდა, რომ „გააზნაურდეს ქუეყანისა-მოქმედნი და გადიდებულდეს აზნაურნი და გაჰელმწიფდეს დიდებულნი“². თამარის დროს „იყო მდიდარ ესე სამეფო, რომელ აზნაურის ყმანი მათთა პატრონთა სწორად იმოსებოდეს“-ო (ანა დედოფლის ქართლის ცხოვრება)³.

გაერთიანებული საქართველოს საერთაშორისო მდგომარეობა, მისი გზების მიმართულება განსაკუთრებით დავით აღმაშენებლის ეპოქიდან, რომელთაც სტრატეგიული დანიშნულების გარდა დიდი ეკონომიური მნიშვნელობა ჰქონდა, ქმნიდა ხელსაყრელ პირობებს ვაჭრობის განვითარებისათვის. თბილისი X—XI საუკუნეებში, როგორც ამას ადასტურებს არაბ გეოგრაფთა ცნობები, წარმოადგენდა მეტად მნიშვნელოვან ცენტრს ვაჭრობისას, სადაც ყოფილა ქარავსლა, ქულბაქები და სავაჭრო მოედნები და სადაც ბაზრის საგანგებო ზედამხედველი ყოფილა, რომელსაც შურტა ეწოდებოდა. XII საუკუნეში სოციალური დიფერენციაცია წინა პერიოდთან შედარებით უფრო გაღრმავდა. ფეოდა-

ლური კლასის ორივე ფრთას—საეკლესიოსა და საეროს, მიემატა ვაჭართა წრე, რომელიც თუმცა წინა პერიოდში არსებობდა, მაგრამ მხოლოდ ახლა მიიღო მან ჩამოყალიბებული სახე, კლასობრივი ნიშნები და დაიწყო ბრძოლა პოლიტიკურ უფლებათა მოსაპოვებლად სახელმწიფო მმართველობის სფეროში. საქართველოს, ხსენებულ ეპოქაში, საეპრო ურთიერთობა ჰქონია ირანთან, მცირე აზიის სახელმწიფოებთან, ბიზანტიასთან და ინდოეთთანაც. ამას მოჰყვა საქალაქო ცხოვრების სწრაფი განვითარება და დაწინაურება, რასაც, გარდა წერილობითი წყაროებისა, ადასტურებს ქ. დმანისის არქეოლოგიური გათხრები. თბილისის ვაჭრების წარმომადგენელი უნდა ყოფილიყვნენ ის „ბერები“, რომლებიც ბაგრატ IV ქალაქის დაქერის წინადადებას აძლევდნენ. დიდ ვაჭარს, სახელით ზანქან ზორაბაბელს, თამარ მეფის ისტორიკოსის ცნობით⁴, მიანდევს სასიძო გიორგი რუსის გასინჯვა და ჩამოყვანა. ვაჭართა წრე გარკვეულ კლასობრივ სახეს ღებულობს თამარის დროს და აქტიურად იბრძვის პოლიტიკურ უფლებათა მოსაპოვებლად. მას გაუჩნდა იდეოლოგიური ხელმძღვანელი მეჭურჭლეთუხუცესის ყუთლუ არსლანის სახით; მეჭურჭლეთუხუცესის პოლიტიკურ თანამოაზრეთა დასი საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ყოფილა; მას, როგორც სავსებით ამომწურავად აქვს გამორკვეული ივ. ჯ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ს, ჰქონდა გარკვეული გეგმა, რომლის მიხედვით მეფეს მხოლოდ აღმასრულებელი ხელისუფლება უნდა შერჩენოდა („სრულქმნის“), ხოლო კანონმდებელი ხელისუფლება კი („განგებისა“) მარტო „კარაეში დასხდომილთ“ უნდა ჰქონოდათ; თამარ მეფეს ყუთლუ-არსლანის დასის პოლიტიკური პროგრამა სისწორით შეუფასებია, ვითარცა „დასასრული ჭელმწიფობისა“ მომასწავებელი⁵. „სიმდიდრით აღზევებულ-

¹ ქართლის ცხოვრება, მარია დედოფლისეული ნუსხა, გვ. 506.

² იქვე, გვ. 411.

³ ივ. ჯ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, წ. II, გვ. 643.

⁴ ქართლ. ცხოვრ. II, 1957 (ს. ყუხჩიშვილის გამოცემა), გვ. 37.

⁵ ივ. ჯ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული საქართლის ისტორია, წიგნი მეორე, თბილისი, 1929, გვ. 173.

თა“ დასის მოქმედება იყო მეტად გაბედული, სამეფო კარი ჩავარდა განსაცდელში და, როგორც ცნობილია, თამარ მეფემ მხოლოდ დიპლომატიური მოლაპარაკების საშუალებით შეძლო სისხლისღვრის აცილება; ორივე მხარე დათმობაზე წავიდა, როგორც გამოარკვია ივ. ჯაეახიშვილმა, შეთანხმების ძალით, დასს მეფის „ნებისყოფლობის“ უფლება უცენია, სამაგიეროდ მნიშვნელოვანი სახელმწიფო საკითხების გადაწყვეტასა და დიდ ხელისუფალთა დანიშვნის დროს დარბაზის „თანადგომა“, „გამორჩევა“ და ერთნებობა“ წესად შემოსულა; ამრიგად, საქართველოში XII საუკუნის მეორე ნახევარში დამყარებულა შეზღუდული მონარქია.

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

თამარ მეფის მეორე შეთქმულების შესახებ ისტორიკოსს დასახელებული ჰყავს „გვარიანნი და მსახურეულნი სახლნი“. ეს გაფიცვა მიმართული იყო „უგვაროთა“ წრითაგან აღზევებულ „კელისუფალთა და გამგებელთა საქმისათა“ წინააღმდეგ. დიდგვარიან აზნაურთა გაფიცვა მიზნად ისახავდა წოდებრივი უპირატესობის დამკვიდრებას, მეფის ხელისუფლებას სხვა მხრივ არ ეხებოდა, ხოლო ყუთლუ-არსლანის დასის გეგმა მთლიანად მეფის ხელისუფლებას ეხებოდა.

„სიმდიდრით აღზევებულთა“ დასის სოციალურ შემადგენლობაში შედიოდნენ „უგვაროთა“ წრე, რომლიდანაც იყო თვით მეთაური ამ მოძრაობისა მეჭურჭლეთუხუცესი

ყუთლუ-არსლანი, და „ლაშქართა და „დიდებულთა“ განსაზღვრული ნაწილი. ამ დასის შემადგენლობაში უსათუოდ უნდა ყოფილიყო დიდ ვაჭართა განსაზღვრული ჯგუფი, თუ ჩვენ მოვიგონებთ ამავე ხასიათის სოციალური მოძრაობის ისტორიას სხვა ქვეყნებში, თუმცა ამის შესახებ უშუალო ცნობას თამარ მეფის არც ერთი ისტორიკოსი არ გვაწვდის. ივ. ჯაეახიშვილის სამართლიანი აზრით, ყუთლუ-არსლანის დასის პოლიტიკური პროგრამა თვით ქართული სოციალური ბრძოლის განვითარებასა და შედეგს წარმოადგენს¹.

XII საუკუნეში დიდგვარიან ხელისუფალ აზნაურთა დასმა რამდენიმე შეთქმულება მოაწყო თამარ მეფის წინააღმდეგ თავისი წოდებრივი უპირატესობის დამკვიდრებისათვის; ფეოდალური კლასის მეორე საეკლესიო ფრთაც არა ერთხელ შეეცადა სახელმწიფო ხელისუფლების ხელში ჩაგდებას; მართალი არ არის აზრი, თითქოს XI—XII საუკუნეებში ჩვენში ეკლესია ყოფილიყო დამარცხებულ და დაკნინებული. პირიქით, ეკლესიამ ხსენებულ პერიოდში თავისი განვითარებისა და ძლიერების უმაღლეს წერტილს მიაღწია; ამისი მთავარი მიზეზი იყო ეკონომიური ბაზის განმტკიცება, უამრავი მამულის ხელში ჩაგდების გამო, „შეუვალობის“ განმტკიცება, საქართველოს ეკლესიური გაერთიანება და სხვ. სწორედ ამ პერიოდში შემოღებულ იქნა ცერემონიალი მეფის ეკლესიური კურთხევისა, რომლის დროს ეკლესიის წარმომადგენელი „ქუთათელი“ მეფეს გვირგვინს ადგამდა თავზე. დავით აღმაშენებლის ეპოქიდან მწიგნობართუხუცესი „ვაზირთა-უპირველესი“ გახდა სასულიერო პირი — ჰყონდიდელი. ეკლესია იმდენად დიდ ძალას წარმოადგენს, რომ სახელმწიფოს ებრძვის კიდევ „შეუვალობის“ პრინციპის დასაცავად. ჰყონდიდელი, მწიგნობართ-უხუცესი და ვაზირთა უპირველესი, ფაქტიურად საქართველოს მე-

¹ ივ. ჯაეახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 185.

ფის მოადგილე იყო¹. „ქარის გარიგება“ მას მეფის „მამას“ უწოდებს. მიქაელ კათალიკოსი თამარ მეფის დროს ძალით იგდებს ხელში მწიგნობართ-უხუცესობას, რის წყალობით იგი საერთო-სახელმწიფო და საეკლესიო ხელისუფლების მქონებელი გახდა. ეს მოასწავებდა ეკლესიის გაბატონებას სახელმწიფოსა და საერთო ცხოვრებაში: ივ. ჭავჭავაძის სამართლიანი დახასიათების თანახმად, „ქართული სახელმწიფოებრიობისათვის ეს დიდი თვალსაჩინო მარცხი იყო“; და ამავე დროს, ეს „საქართველოს მეფეთა მთელ გეზსა და პოლიტიკას ძირიანად ეწინააღმდეგებოდა“². საგანგებოდ მოწვეულმა საეკლესიო კრებამ თამარ მეფის ინიციატივით, როგორც ისტორიკოსი მოწმობს, მიქაელ კათალიკოსი „ვერა განაუყენეს“, თუმცა ამისათვის „ფრიად იღუაწეს“ ულუდაეთის მეფობაში, როგორც უამთაღმწერელი გადმოგვცემს, „ვითარცა ამათ საქმეთაგან უცალო იქმნა“ მეფე ულუდაეთით. „განდიდნა ბასილი ჭყონდიდელი“, რომელმაც იწყო საურავთაცა ქმნად თვნიერ მეფისა კითხვისა და რომელმაც ბოლოს „ჩიჭანოც აღიკადა“, ე. ი. მონოზნობას თავი დაანება და საერისკაცო ტანისამოსი ჩაიცვა; მან მთავრობა მიიტაცაო³.

XII ს. საქართველოს სოციალურ დაჯგუფებათა შინაგანი ბრძოლა იყო დიდი პროგრესული ძალა, რომელიც ხელს უწყობდა საერო ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების განვითარებას; სწორედ XII ს. წარმოადგენს ქართული საერო ლიტერატურის აყვავების ხანას, რომელსაც მტიციე ნიადაგი ჰქონდა ფეოდალურ-რაინდულ საზოგადოებაში და რომელიც დაიწყო სადეგემირო და სატრფიალო მოტივებით; მეფის კარზე თავს იყრიდნენ ლიტერატურული ძალები, რომლებიც გამსჭვალულნი იყვნენ ფეოდალურ-რაი-

ნდული იდეოლოგიით, ხოლო ამ იდეოლოგიის მხატვრულ გაფორმებას იძლეოდა საერო მწერლობა. საერო იდეოლოგიის დაქვედრებას, როგორც ირკვევა საქართველოს სოციალური ისტორიის ფაქტებიდან, ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ მას ჰქონდა საკუთარი სოციალური დასაყრდენი, თავისი ბაზა. რატომ ბიზანტიაში არ შეიქმნა ისეთი სახის საერო ლიტერატურა, როგორც ჩვენში? კორნ. კეკელიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ბიზანტია ეკონომიურად და პოლიტიკურად დაწინაურებული ქვეყანა იყო. იგი იყო ამავე დროს სამშობლო იმ ნეოპლატონიზმის, რომელმაც ჩვენში შეამზადა სასულიერო მწერლობიდან საეროზე გადასვლის გზა. გარდა ამისა, ბიზანტია იყო მემკვიდრე უდიდესი საგანძურის ანტიკური მწერლობისა. მიუხედავად ამისა, ბიზანტიაში ვერ შექმნა საერო მწერლობა. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით კ. კეკელიძეს, რომელიც ამ ფაქტს ხსნის იმ გარემოებით, რომ ბიზანტია მოკლებული იყო სპარსული კულტურის. ფილოსოფიისა და ლიტერატურის გავლენას⁴. ბიზანტიის სოციალურ დაჯგუფებათა ბრძოლის ისტორია, რომელიც დამთავრდა ხატისმბრძოლთა დამარცხებით, არკვევს, რომ საერო მწერლობის აღმოცენებისა და განვითარებისათვის არ იყო სათანადო სოციალური ბაზა, ხელსაყრელი პირობები; სპარსული კულტურის ათვისება წარმოადგენს უდიდეს ფაქტორს ქართული კულტურის განვითარების ისტორიაში; მას სათანადო სოციალური დასაყრდენი ჰქონდა ქართულ ფეოდალურ საზოგადოებაში; იგი ხდებოდა, როგორც სამართლიანად აღნიშნა კორნ. კეკელიძემ, კლასობრივი ფსიქოლოგიის ნათესაობის ნიადაგზე⁵.

მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესია ჩვენში, XII ს. წარმოადგენდა დიდ ძალას, როგორც

¹ ივ. ჭავჭავაძის შვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 144.

² იქვე, გვ. 146—147.

³ ივ. ჭავჭავაძის შვილი, სოციალური ბრძოლის ისტორია საქართველოში IX—XIII საუკუნეებში, თბილისი, 1934, გვ. 29—30.

⁴ კ. კეკელიძე, ქართული ფეოდალური ლიტერატურის პერიოდიზაცია, თბილისი, 1933, გვ. 42.

⁵ იქვე, გვ. 43—44.

უკვე იყო აღნიშნული, ძალიან ადრე ჩამოყალიბდა საერო ფეოდალურ-რაინდული იდეოლოგია. კ ო რ ნ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ X—XI საუკუნეებში გვაქვს საერო მწერლობის პირველი ნიმუშები, ეპიკურ-ფეოდალური ლიტერატურის სახით. მრავალი ლეგენდა, თქმულება, რომელიც დაკავშირებული იყო რომელიმე ისტორიული ან ნახევრად ისტორიული პირების მოღვაწეობასთან, ერთიანი საქართველოს განმტკიცების პერიოდში ახალ შინაარსს, განმარტებას იძენს; ამ თქმულებათა გადამუშავებას გვაძლევს ლ ე ო ნ ტ ი მ რ ო ვ ე ლ ი, რომლის თხზულება „მეფეთა ცხოვრება“ წარმოადგენს გასაოცარ მსგავსებას ფირდოსის „შაჰ-ნამესთან“. სამშობლოსათვის თავდადება, ბრძოლა უცხო ტომთა წინააღმდეგ, სიუზერენის პატივისცემა და სამსახური, ძმური სიმტკიცე, ძლიერი სიყვარული დამახასიათებელია ამ ნაწარმოების გმირებისათვის. აქ სავსებით ლეგენდარულად მოცემულია თავგადასავალი და ბრძოლები ფარნავაზისა, მირვანისა, არშაკისა, ადერკისა, სუმბატ ბივრიტიანისა, ფარსმან-ქველისა, ამაზასპისა და, განსაკუთრებით, ვახტანგ გორგასალისა, აკად. ი. ო რ ბ ე ლ ი სავსებით სამართლიანად ადარებს და აღნიშნავს ნათესაობას თქმულებისა ვახტანგ გორგასალისა და შაჰ-ნამეს მთავარი გმირის ბაჰრამ-გურის შესახებ¹. აკად. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე მ სამართლიანად აღნიშნა², რომ ამ ქართულ თქმულებებში ქალისადმი სიყვარულს ჯერ ადგილი არა აქვს, იგი ჩნდება უფრო გვიან, როდესაც ჩვენში სავსებით ჩამოყალიბდა რაინდთა ინსტიტუტი³ და წოდებრივი ტრადიციები, რაინდული ეტიკეტი, როდესაც ქალისადმი სიყვარული გადაიქცა წყაროდ საგმირო საქმეებისათვის.

საქართველოს სოციალური სტრუქტურის თავისებურება XI—XII საუკუნეებში გავლენას ახდენს სახვითი ხელოვნების განვითარე-

ბაზე, რომელსაც აძლევს განსაზღვრულ მიმართულებას და მხატვრულ სახეს. ხსენებულ პერიოდში საქართველოში, სასულიერო ხასიათის ხელოვნების გვერდით, სავსებით ჩამოყალიბდა საერო ხელოვნება, რომელიც გაყვნილი იყო სხვა იდეოლოგიით და მხატვრული იდეებით.

XI—XII და XIII საუკუნეებში ქართული ხელოვნება ქართული ჰუმანიზმის ზეგავლენის შედეგად ვითარდება ახალი მიმართულებით, ცდილობს ასახოს რეალური სინამდვილე, ადამიანთა ჰუმანიტი გრძნობები და მისწრაფებანი და არა რელიგიური აზროვნების აბსტრაქტული დოგმები. ამ ხანის ქართული საზოგადოება კარგად იცნობდა არაბულ-სპარსულ პოეზიას, ნეოპლატონიკოსების ფილოსოფიას, ბიზანტიურ საღვთისმეტყველო მრეწველობას და არაბ მეცნიერთა შრომებს. ქართული კულტურის მრავალსახიანობას და ღრმა შინაარსს, XII—XIII საუკუნეთა მიჯნაზე, შესამჩნევად ასახავს რუსთაველის უკვდავი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“.

ძლიერი ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს ჩამოყალიბება, საქართველოს ისტორიული პროვინციების გაერთიანება, მეზობლად მდებარე ცალკეული ფეოდალური ერთეულების შემოერთება, მმართველობის აპარატის ფაქლიერება ხელს უწყობს ერთიანი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბებას. მიუხედავად ამისა, თითოეული ისტორიული პროვინციის თავისებურება კულტურისა და ხელოვნების სფეროში, ახალ სოციალურ-პოლიტიკურ პირობებში სავსებით არ მოშლილა, პირიქით, კუთხური მხატვრული ტრადიციები განაგრძობენ არსებობას. საქართველოში ისე, როგორც ეს ცნობილია დასავლეთ ევროპის ქვეყნების კულტურის ისტორიაში, ერთსა და იმავე დროს არსებობდნენ სხვადასხვა სკოლები და მიმდინარეობანი სახვითი ხელოვნების დარგში, რაც უცხო იყო ბიზანტიის კულტურის ისტორი-

¹ И. А. Орбели, Бахрам Гур и Азадэ из Шах-Намэ—Фердоуси, Л., 1934, стр. 9—19.

² კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 44.

ისათვის. ბიზანტიური ხელოვნების ისტორია ადასტურებს ამ საგულისხმო მოვლენას, ბიზანტიის ხელისუფლება და ეკლესია ხელს უწყობდა ერთიანი მხატვრული სტილის დამკვიდრებას, ებრძოდა ეროვნული სტილისა და მიმართულების გამოვლინებას, რომელიც ახასიათებდა ბიზანტიის იმპერიის ფარგლებში მცხოვრებ ცალკე ხალხებსა და ტომებს. ბიზანტიაში სულიერი კულტურის ყველა დარგი უშუალოდ სახელმწიფოს მკაცრი კონტროლის ქვეშ იმყოფებოდა. ყოველგვარი ოპოზიციური ხასიათის მოვლენა განიცდიდა საშინელ შევიწროებასა და დევნას. ეკლესია ებრძოდა დოგმატების თავისუფალ განმარტებას. იმპერატორის თავმჯდომარეობით იმართებოდა საეკლესიო კრებები, სადაც საეკლესიო დოგმატების თავისუფალი განმარტების ყოველ ცდას აცხადებდნენ, როგორც „მწვანელობას“. სხვანაირად მოაზროვნე პირებს ასახელებდნენ უკაცრიელ პროვინციებში, ხშირად სიკვდილით სჯიდნენ.

ხელოვნების ოსტატების შემოქმედება იყო მკაცრად რეგლამენტირებული ეკლესიისა და სამეფო კარის მიერ, ხელოვანის შემოქმედება—შეზღუდული. სახელმწიფო ხელისუფლება ყველაფერს ერთ ყალიბში ათავსებდა. სახვითი ხელოვნების ამოცანას შეადგენდა ქრისტიანული ეკლესიის ძირითადი დოგმატების განმარტება და განსახიერება მისაწვდომ და გასაგებ ფორმებში, ე. ი. ის, რაც მოხსენიებულია წიგნებში, მისაწვდომი გახადოს მორწმუნეთათვის. ამის გამო სავსებით გამორიცხულია სხვადასხვა მიმართულებათა და სტილის თანაარსებობა ბიზანტიურ სინამდვილეში. ბიზანტიის დედაქალაქი კონსტანტინოპოლი იყო ბიზანტიური ხელოვნების მთავარი ცენტრი. აქ იყო კეისრისა და პატრიარქის რეზიდენციები, სადაც ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდნენ სამეფო კარის სახელოსნოები და მზადდებოდა მხატვრული კულტურის შესანიშნავი ნიმუშები, რომლებიც პოპულარულნი იყვნენ ბიზანტიის იმპერიის ფარგლების მიღმაც.

შუა საუკუნეების მანძილზე საქართვე-

ლოში და აგრეთვე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში იმდენი მხატვრული სკოლა იყო, რამდენიც ქალაქი და მონასტერი. დასავლეთ ევროპაში ყოველი მსხვილი სააბატო და მონასტერი ქმნიდა საკუთარ მიმართულებას ხელოვნებაში. დასავლეთ ევროპის ქვეყნების მსგავსად. საქართველოშიც შედარებით ნაკლებად განიცდიდა ცენტრალური ხელისუფლებისაგან შეზღუდვასა და შევიწროებას; ქართულ მხატვრულ კულტურას ახასიათებს მრავალმხრივობა და თავისუფლება შემოქმედების სფეროში.

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

ადამიანის შემოქმედება. ბიზანტიელთა შეხედულებით, მთლიანად დაკავშირებული იყო ღვთაებრივ ზეშთაგონებასთან, მხატვარი ასახავს მხოლოდ პიროვნების გარეშე არსებულ განყენებულ სამყაროს. ხელოვნების შინაარსი, თემატიკა ზედმიწევნით იყო განსაზღვრული; ხელოვნებისა და იკონოგრაფიის განვითარება ბიზანტიაში მიმდინარეობდა მეტად შენელებული ტემპით, მკაცრად განსაზღვრულ ფარგლებში. იკონოგრაფიული ტიპები, დადგენილი რელიგიური პრაქტიკის საფუძველზე, საუკუნეების მანძილზე გაგებული იყო როგორც რეალურად არსებული პირებისა და მომხდარი ამბების უტყუარი გამოხატულება; ბიზანტიაში იკონოგრაფია საუკუნეთა მანძილზე მცირეოდენ ცვლილებას განიცდიდა, რის შედეგადაც ბიზანტიური ხელოვნება თანდათანობით შორდებოდა ცხოვრებას, სინამდვილეს და განყენებულ ხასიათს ღებულობდა. ადამიანის ფიგურამ დაკარგა მოცულობითი აღნაგობა, ადამიანის სახე ასკეტურ გამომეტყველებას იძენს. მცენარეები, შთები, ხეები, და გორაკები ღებულობენ მშრალ გეომეტრიულ მოხაზულობას; პირობითი, არარეალური არქიტექტურა, რომელიც მოთავსებულია კომპოზიციების ფონზე, ადასტურებს იმ გარემობას, რომ რელიგიური ხელოვნება განვითარების აღნიშნულ საფუძველზე გაურბის სინამდვილეს. შებრუნებული პერსპექტივა,

ოქროს ფონი მოზაიკებსა და ხატებზე და აგრეთვე მინიატიურებში ადასტურებს, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებაში განსაზღვრულ პერიოდში პერსპექტივის კანონები უარყოფილი იყო. ყველგან სქარბობს აბსტრაქტული ხაზი; პირობითი აფერადება თანდათანობით ცვლის ფორმის მხატვრულ ასახვას. რაც მემკვიდრეობით მომდინარეობდა ანტიკური ხელოვნების უშრეტი წყაროდან. ლოკალური ფერები ნახვასში აღნიშნავენ მოვლენათა უცვლელობას. ბიზანტიელმა ოსტატებმა ის მოტივები, რომლებიც მათ მემკვიდრეობის სახით აითვისეს ანტიკური ხელოვნების მარაგიდან და აგრეთვე ე. წ. „ქრისტიანული აღმოსავლეთის“ ქვეყნებიდან, ძირიანად გადაამუშავეს და დაუქვემდებარეს სულიერი ცხოვრების ასახვის ამოცანებს.

ქართული ხელოვნება განვითარდა სრულებით სხვა პირობებში. ხელოვანის შემოქმედება, თუმცა იყო დაქვემდებარებული მმართველი წრეებისადმი. მეფის კარისა და ეკლესიის მეთაურებისადმი, მაგრამ იკონოგრაფიული თემების რეგლამენტაცია, განსაკუთრებით ჩვეულებრივი რელიგიური სიუჟეტების დარგში, ფაქტიურად არ არსებობდა. ცნობილია, რომ ქართული ხუროთმოძღვრების დარგში ერთსა და იმავე დროს არსებობდა რამდენიმე სკოლა, მაგ., კახეთის, აფხაზეთის ტაო-კლარჯეთისა და სხვა. ასეთივე მოვლენას აღვილი აქვს კედლის მხატვრობის, მინიატიურისა და ოქრომჭედლობის დარგში. საუკუნეთა მანძილზე თითოეულმა სკოლამ გამოაქვინა საკუთარი სახე, მხატვრული სტილი, მოგვცა მთელი რიგი გამოჩენილი

ოსტატებისა, რომელთა ინდივიდუალური ნიჭი მკაფიოდ ჩანს ხელოვნების განვითარების ისტორიულ ფონზე. XI და XII საუკუნეები ქვეყნის მართლმადიდებელ კლასიკურ ხანას ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში, როდესაც თითოეული დიდი ოსტატის თავისებური სახე და წვლილი ნათლად ჩანს ქართული კულტურის ზოგადი აღმავლობის ფონზე. ბექა და ბემქენ ოპიზართა შესახებ არსებული მასალები არკვევს მათი შემოქმედების განუყრელ კავშირს ქართული ხელოვნების ეროვნულ ტრადიციასთან, განსაკუთრებით კი ტაო-კლარჯეთის სკოლებთან, მეორე მხრივ, ნათელი ხდება მათი შემოქმედების ინდივიდუალური. დამოუკიდებელი ხასიათი, რაც საშუალებას გვაძლევს მათი ხელოვნება მივაკუთვნოთ კაცობრიობის მონაპოვართა საუკეთესო ნიმუშებს გარკვეულ ქრონოლოგიურ განვითარების საფეხურებზე. ბექას შემოქმედება აგვირგვინებს ოპიზის სკოლის მიღწევებს, იგი განმარტობულად არ არის ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში; პირიქით, მისი შემოქმედება განუყრელად არის დაკავშირებული მის დიდ წინამორბედთა ხელოვნებასთან. ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს კიდევ უფრო მეტად ჩავწვდეთ ბექას ხელოვნების სათავეს, შევისწავლოთ მისი შემოქმედება საჭირო სისრულით, გავიგოთ მისი შემოქმედების საიდუმლოება. მისი შემოქმედება ისეთივე თავისებურია და რთული, როგორც არის ყინწვისის ფრესკების ჩადოსანი მხატვრისა და დიდი რუსთველის შემოქმედება.

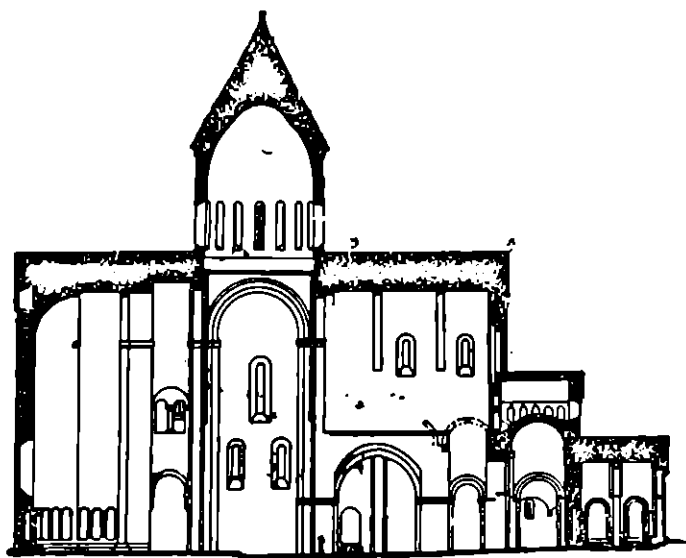
ა რ ჭ ი ტ ე მ ტ უ რ ა

საქართველოს ერთიანი ფეოდალური სახელმწიფოს წარმოქმნის შედეგად, რაც განხორციელებული იყო, როგორც ბაგრატ III (978--1014) წინდახედული მოქმედების წყალობით, ქართული მხატვრული კულტურა ვითარდება ახალი შემოქმედებითი ძალით. ქართული ხელოვნების განვითარების ახალ ეტაპზე წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება არქი-

ტექტურას, რომელიც თითქმის ერთდროულად საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ქმნის მონუმენტურ კათედრალებს, რომელთა შესწავლა მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ჩვენი ქვეყნის თითოეული სამეფო-სამთავროს მხატვრული მიღწევა არქიტექტურის დარგში, გადაამუშავებული სახით მოცემულია განუყოფელ მთლიანობაში.

ქართული არქიტექტურის განვითარების ახალი გეზი და სტილი საესებით მკვეთრად ეტყობა ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურის დიდ ძეგლებს, ოჭისა და ხახულის ტაძრებს. ნაგებობის ძირითადი კომპოზიცია, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართული არქიტექტურის განვითარების ახალ ეტაპს, წარმოადგენს მოგრძო მოყვანილობის ჯვარ-გუმბათოვან ნაგებობას, რომლის ჯვარედინზე ოთხ ბურჯზე მოთავსებულია გუმბათი, ხოლო მკლავებს შორის მოთავსებული შენობის ნაწილები შედარებით უფრო დაბალია, ეიდრე შენობის მთავარი კონსტრუქციული ნაწილები. ამგვარი ნაგებობა, როგორც ზუსტად დათარიღებული

ძეგლების შესწავლა ადასტურებს, წარმოიშვა ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურაში X საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისში. ამ იდეის სრულქმნილ განსახიერებას გვაძლევს სამი კათედრალი: ქუთაისის ტაძარი (1003), სვეტიცხოველი (1029) მცხეთაში და ალავერდი (დაახლ. 1040) კახეთში. ქართული არქიტექტურის თითოეული აქ დასახელებული ძეგლი წარმოადგენს მონუმენტურ ნაგებობას, რომლის შინაგანი სივრცე გასაოცარი მთლიანობით აღიქმება ერთდოულად ჯვარ-გუმბათოვანი არქიტექტურული კომპოზიციის ფარგლებში. ნაგებობის კომპოზიციის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს გუმბათის



44. სვეტიცხოველი. გრძივი კრილი.

ქვეშ მოთავსებული სივრცე, რომელსაც აკვირგვინებს მონუმენტური ფორმის გუმბათი; სამწუხაროდ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ სვეტიცხოვლისა და ალავერდის ტაძრების გუმბათები ეკუთვნის მოგვიანო ხანას, მრავალჯერ შეკეთებულია საუკუნეების მანძილზე. შენობის ცენტრალურ ნაწილს უშუალოდ ებჯინება ნაგებობის სახით ჯვრის შემადგენელი მკლავები, ხოლო მკლავებს შორის მოთავსებული შენობის ნაწილები გაცილებით დაბალია და გადახურულია ერთკალთიანი სახურავით. ხსენებული ძეგლების შესწავლა არკვევს, რომ სვეტიცხოვლისა და ალავერდის ტაძრებს სამხრეთით და ჩრდილოეთით ძველად მიშენებული ჰქონიათ სტოები, რომლებიც დაუნგრევიან XIX ს. პირველ ნახევარში ტაძრების

ნაწილები გაცილებით დაბალია და გადახურულია ერთკალთიანი სახურავით. ხსენებული ძეგლების შესწავლა არკვევს, რომ სვეტიცხოვლისა და ალავერდის ტაძრებს სამხრეთით და ჩრდილოეთით ძველად მიშენებული ჰქონიათ სტოები, რომლებიც დაუნგრევიან XIX ს. პირველ ნახევარში ტაძრების

¹ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი, 1925, გვ. 106—126.

რესტავრაციის დროს. ალავერდისა და ქუთაისის ტაძრებს დასავლეთის მხრიდან შენარჩუნებული აქვთ კარიბჭეები. მათ შორის მდიდარი შემკულობით ქვაზე ნაკვეთი ჩუქურთმის სახით განსაკუთრებით გამოირჩევა ქუთაისის კათედრალი.

აქ დასახელებული ძეგლების არქიტექტურულ კომპოზიციას ერთი თემის ერთი ამოცანის გადაწყვეტა ახასიათებს. მიუხედავად ამისა, თითოეულ ძეგლს საკუთარი მხატვრული სახე აქვს, ზუსტ განმეორებას წერილმანებშიაც კი არა აქვს ადგილი. თითოეული ძეგლი წარმოადგენს არსებითად ახალ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელსაც მკვეთრად აქვს შენახული საკუთარი სახე, მხატვრული სტილი, რაც იმ გარემოების დამადასტურებელია, რომ თითოეული ძეგლი შექმნილია ქართველ არქიტექტორთა მიერ, რომელთა გენიალური შემოქმედებითი ნიჭი უკვდავი ასობით აღბეჭდილია თითოეულ ძეგლზე.

ქუთაისის კათედრალი¹ გეგმის ზოგადი სახით და არქიტექტურული ფორმების მიხედვით ენათესავება ალავერდისა და ოშკის ტაძრებს. თანახმად საამშენებლო წარწერისა, რომელიც მოთავსებულია ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადზე, იგი დამთავრებულია 1003 წ., ესე იგი, ტაძარი აგებულია ოშკის შემდეგ და ალავერდის ტაძრის აშენებამდე. ეს გარემოება ზუსტად განსაზღვრავს ძეგლის მნიშვნელობას მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით. ტაძრის ორივე კარიბჭე და სამხრეთის სტოა აგებულია უშუალოდ ტაძრის ძირითადი ნაწილის აშენების შემდეგ. როგორც საისტორიო წყაროებიდან ვიცით, მთელი ნაგებობა უცვლელი სახით დაცული იყო 1691 წლამდე, როდესაც იგი თურქების მიერ იქნა დანგრეული, ხოლო დიდი განძეულობა, რომელიც დაწვრილებით იყო აღწერილი ტოლოჩანოვის და იევლევის მიერ, გატაცებული იყო მათ მიერვე.

ტაძარი თავის გეგმით წარმოადგენს ჯვარ-

გუმბათოვან ნაგებობას, რომლის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავები წაწეულია წინ და გაფორმებულია აფსიდით, რომლებიც მოთავსებულია სწორკუთხედში (ნახ. 42). შენობის ცენტრში ოთხი დიდი მრგვალი სახის ბურჯზე, რომელიც შეერთებული იყო საყრდენი კამარებით, ამოყვანილი იყო გუმბათი. ტაძრის დასავლეთ ნაწილში მოთავსებული იყო პატრონიკენი, რომელიც გაფორმებული ყოფილა სვეტებზე მოთავსებული კამარებით. ასასვლელი პატრონიკენზე თავდაპირველად მოთავსებული ყოფილა შენობის დასავლეთ ნაწილში, სიმეტრიულად მოთავსებულ ორ კოშკისებურ ნაგებობაში, რომლებიც მთელი შენობის ზოგადი კომპოზიციის განუყრელ ელემენტს წარმოადგენდა.

საკურთხევლის აფსიდი, სამკვეთლო და სალარო, რომელთაც აქვთ მცირე აფსიდები, დაფარულია აღმოსავლეთ კედლის მასივში, ხოლო ფასადზე, ორი სამკუთხედი ამოყვანილობის ნიშების საშუალებით, საკურთხევლის აფსიდი გამოყოფილია გვერდით მოთავსებული კამერისაგან (ტაბ. 56, 59). XI ს. პირველ ნახევარში ტაძარს დასავლეთის მხრიდან მიშენებული აქვს უხვად მოჩუქურთმებული დია კარიბჭე. ამავე დროს ეკუთვნის ნაგებობის სამხრეთ მკლავზე მიშენებული უფრო მცირე ზომის კარიბჭე.

გუმბათი მოთავსებულია ზუსტად ნაგებობის გეომეტრიულ ცენტრში; შენობას, როგორც აღვნიშნეთ, დასავლეთ ნაწილის ორივე კუთხეში მიშენებული აქვს ორი კოშკისებური ნაგებობა, რომელთაგან მოღწეულია მხოლოდ ერთი, ჩრდილოეთ-დასავლეთით მოთავსებული. სავსებით დასაშვებია, რომ ორივე კოშკი შეერთებული იყო ტერასით, რომელიც მოთავსებული ყოფილა დასავლეთის კარიბჭის გადაბურვაზე. ასასვლელი ტერასაზე იყო კოშკებიდან და აგრეთვე პატრონიკენიდან; ტერასით გადახურული კარიბჭის მაგივრად, რაც ნაეარაუდევია შერჩენილი ზო-

¹ Н. Северов, Опыт реконструкции кутанского храма Баграта, ხელოვნება, 5, თბილისი, 1959, გვ. 91—109.

В. Цициадзе, Краткий отчет по руководству работами консервации храма Баграта в Кутаиси и некоторые вопросы научного исследования, კრებული ქართული ხელოვნება, 5, გვ. 111—121.

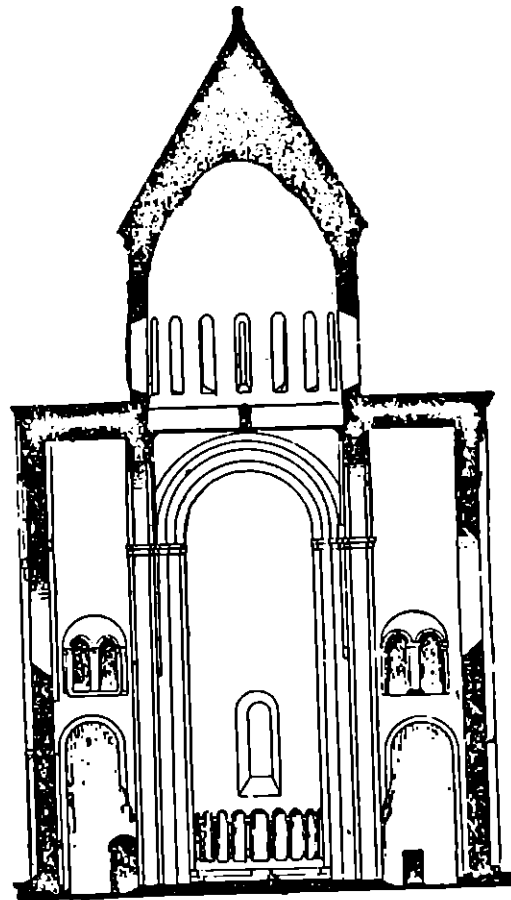
გიერთი საარქიტექტურო დეტალის შესწავლის საფუძველზე, შემდეგ აუცილებლად კარიბჭე ორკალთიანი სახურავით, რის შედეგად კარი პატრონიკენის მხრიდან ამოუშენებიათ, ხოლო კოშკში დატანებულმა კარმა დაკარგა მნიშვნელობა¹.

ამჟამად დასავლეთის კარიბჭე თითქმის მთლიანად დაქცეულია. დღემდე მოღწეული ცალკეული ფრაგმენტის მიხედვით და აგრეთვე ნ. ჩერნეცოვის (1847) მიერ შესრულებული სურათის მონაცემების გათვალისწინების საფუძველზე, შესაძლებელია აღვადგინოთ თითქმის მთლიანი სახით დასავლეთის კარიბჭე. იგი, როგორც აღვნიშნეთ, მეტად უხვად მორთულია ღრმად ნაკვეთი ჩუქურთმებით, რომელიც ხიბლავს ადამიანის თვალს თავისი სილამაზითა და დახვეწილი გემოვნებით. სამხრეთის მკლავის კარიბჭე ამჟამად აღდგენილია პირვანდელი სახით; იგი აგრეთვე ლამაზად არის შემკული ქართული ჩუქურთმით. ირკვევა, რომ ტაძარს სამხრეთის მხრიდან ძველად, ისე როგორც ყველა X—XI საუკუნეების დიდ კათედრალს, მიშენებული ჰქონია ღია სტოა-კარიბჭე ოთხი კამარით, რომლისაგან შენახულია მხოლოდ საძირკველი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს სამხრეთის კარიბჭე, რომელიც ძველად წარმოადგენდა საგანგებო დანიშნულების შესასვლელს ტაძარში სამხრეთიდან. მას ამშვენებს დიდი ისრისებური ღია კამარა, რომლის უკან, ორ წახნაგოვან სვეტზე, მოთავსებულია სამი კამარა. სვეტების ბაზა და სვეტისთავი, რომელსაც აქვს კვეთილი პირამიდის ფორმა, აგრეთვე ლამაზად მოჩუქურთმებულია; ორივე კარიბჭე თავისი შესანიშნავი მორთულობით, როგორც ირკვევა ძველის შესწავლიდან, აგებულია შენობის მთავარი კორპუსის აგების შემდეგ.

ქუთაისის კათედრალის ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში ძირითადი მნიშვნელობა აქვს დეკორაციული კამარების მოხერხებულ გამოყენებას, მათი სიმაღლის სხვადასხვაობას, რაც სავსებით ზეესაბამება ნაგებობის

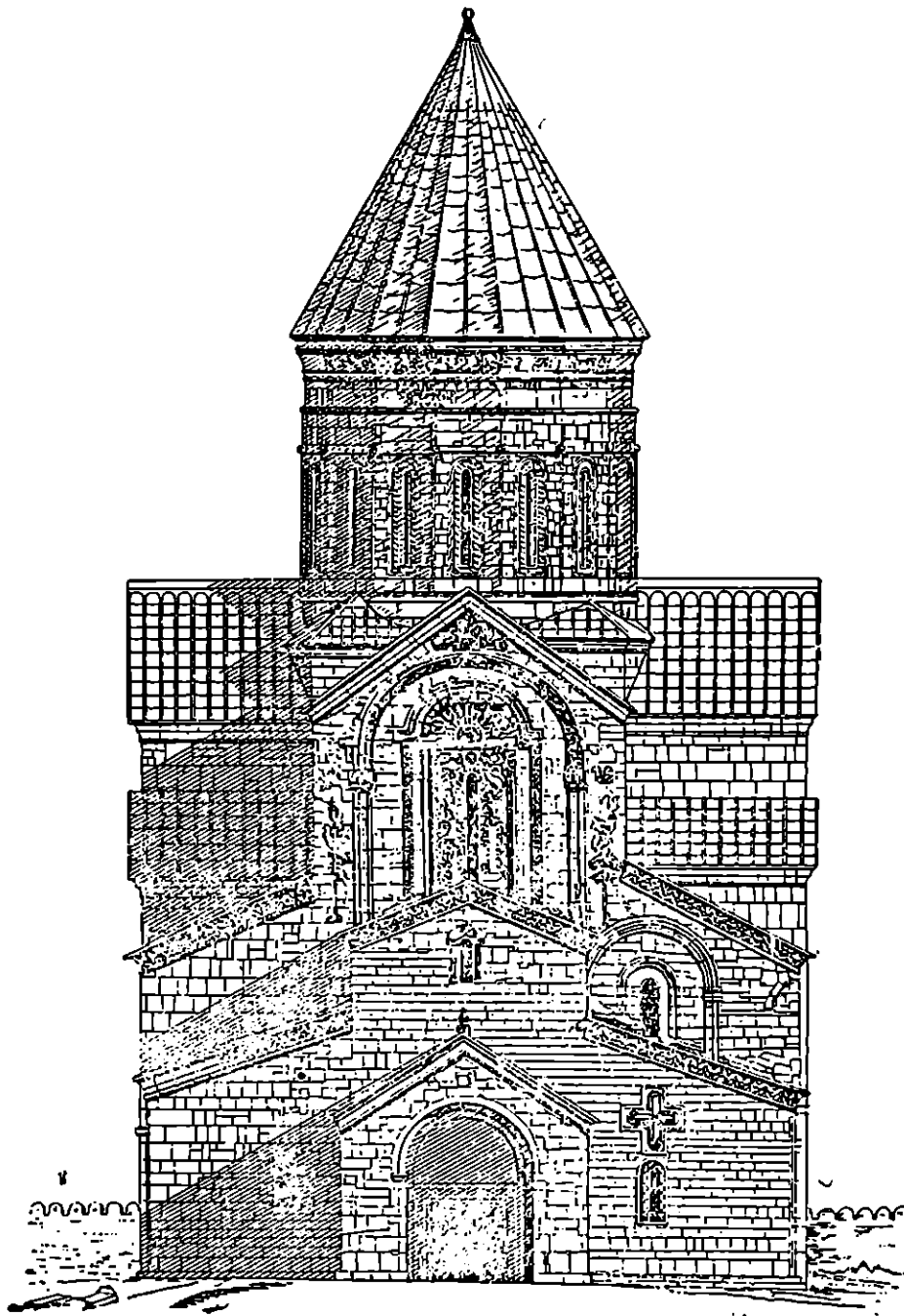
ძირითად ფორმებს, განსაკუთრებით ტაძრის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადებზე. აღმოსავლეთის ფასადი, როგორც ჩანს. ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების მიხედვით, შემკული ყოფილა ხუთი დეკორაციული კამარით, რომელთა შორის ყველაზე უფრო მაღალი ამკობს საკურთხეველის აფსიდის კედელს თითქმის ფრონტონის წვერამდე: მის



45. სვეტიცხოველი. განივი კრილი. ხედი საკურთხეველის აფსიდზე.

გვერდით მოთავსებული კამარები ლამაზად აფორმებენ ორივე ნიშას, რომლებიც შენობის საკურთხეველს მოხდენილად გამოყოფენ მის გვერდით მოთავსებული ორსართულიანი კამერებისაგან; უკანსკელნი ფასადზე აქ-

¹ Н. Северов, Памятники грузинского зодчества, М., 1941. стр. 197.



46. სვეტიცხოველი. დასავლეთის ფასადი.

ცენტრირებულია მოლოდ ერთი დეკორაციული კამარით.

შენობის მთლიანი კორპუსი მოთავსებულია მაღალ მონუმენტურ პოსტამენტზე, რომელსაც საფეხურები აქვს. ნაგებობის პროპორციები გამოირჩევა მწყობრი მოყვანილობითა და სილამაზით; მაღალ სარკმელთა ორმაგი მოჩუქურთმება ამშვენებს შენობის ფასადებს, საკურთხეველის აფსიდის სარკმელს და აგრეთვე ჩრდილოეთ ფასადზე მოთავსებულ ერთ სარკმელს აქვს მოჩუქურთმებული წარბი პორიზონტალური ქუსლით; სარკმლის დეკორის ეს მოტივი, რომელიც დამახასიათებელია ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურისათვის, ვრცელდება XI ს. პირველი ნახევრის ძეგლებში.

მცხეთის საკათალიკოსო ტაძარი სვეტიცხოველი საფუძვლიანად იყო განახლებული 1029 წ. კათალიკოს მელქისედეკის მიერ. ძეგლის მეცნიერული შესწავლა, მისი არქიტექტურული სახის სათანადო ფიქსირება, რომელიც შესრულებულია ლ. რჩეულიშვილისა და ნ. ჩუბინაშვილის მიერ არქიტექტორ ნ. სევეროვის ხელმძღვანელობით, გვაძლევს სრულ წარმოდგენას იმ ძირითადი ხასიათის გადაკეთებისა, რაც აღინიშნულმა ძეგლმა განიცადა საუკუნეების მანძილზე (ნახ. 43, 44, 45, 46), არსებული წერილობითი წყაროების შესწავლა და შენობის ზოგიერთი ნაწილის დამატებითი ფიქსაცია, რომელიც შესრულებული იყო დ. გორდევისა და მ. კალაშნიკოვის მიერ, საშუალებას აძლევს დ. გორდევის ძეგლის აგების ძირითადი მომენტები განსაზღვროს შემდეგნაირად. მირიან მეფის მიერ აგებული ტაძრის ნაცვლად ვახტანგ მეფემ „აღაშენა ეკლესია მოციქულთა სუეტი ცხოველი და უპყრა სუეტსა შინა სამხრით ადგილსა მას, სადა—იგი დაცემულ იყო ეკლესია, რომელ არს სიონი დიდი“. ვახტანგ გორ-

გასლის მიერ აგებული ტაძარი წარმოადგენდა სამნავიან ბაზილიკას, რომელიც, დ. გორდევის² აზრით, ენათესავებოდა ბოლნისის სიონს. ამავე შეხედულებას იზიარებენ მ. ჩხიკვაძე და დ. მშვენიერი³. გ. ჩუბინაშვილის მიერ ჩატარებული კვლევითი მუშაობის შედეგად ირკვევა, რომ სვეტიცხოველი არსებითად წარმოადგენს არსაკიძის მიერ შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც მთლიანად აგებულია 1029 წ.

მიუხედავად მრავალგვარი და ამავე დროს სხვადასხვა ხანის შეკეთებისა, შინაგანი სიერის აღქმის სიღიადე და ერთიანობა მკვეთრად ჩანს. მხატვრული ზემოქმედება მაყურებელზე, რაც უთუოდ გათვალისწინებული ჰქონდა გენიოს არქიტექტორს, დამახასიათებელია ეპოქისათვის. შენობის ყველა ფასადს ნათლად ეტყობა სხვადასხვა დროის შეკეთების ნიშნები. პირვანდელი სახით მოღწეულია აღმოსავლეთის ფასადის მხატვრული გაფორმება. აღმოსავლეთის ფასადის ზედა ნაწილი უჭირავს სამმაგ სარკმელს, რომელსაც აქვს უხვად მოჩუქურთმებული ჩარჩო. ფასადის გაფორმება ხუთი დეკორაციული კამარით. როემლთაგან, თანახმად ქართული მხატვრული ტრადიციისა, შუა უფრო მაღალია და შეადგენს კომპოზიციის ცენტრს, დახვეწილია და მონუმენტურია. საკურთხეველის სარკმლის თავზე მოთავსებულია პორიზონტალური არშია, მთლიანად დაფარული ღრმად ამოკვეთილი ჩუქურთმით. შუა კამარის ზედა არეზე მოთავსებულია თორმეტი რელიეფური სხივისაგან შედგენილი მარაოსებური ორნამენტი: რომელთა მრგვალ ბოლოში მოთავსებულია მელქისედეკ კათალიკოსის საამშენებლო წარწერა.

ტაძრის შუა ნაეის დასავლეთ ფასადის ფრონტონზე მოთავსებულია „დღე განკითხვის“ რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც გა-

¹ ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩაშვილის გამოცემა, ტ. 1, თბილისი, 1955, გვ. 198 (დანართში ვიკითხოლობთ: „რამეთუ პირველ მცირე იყო მირიანისგან აშენებული“, იხ. გვ. 192, შენიშვნა 2).

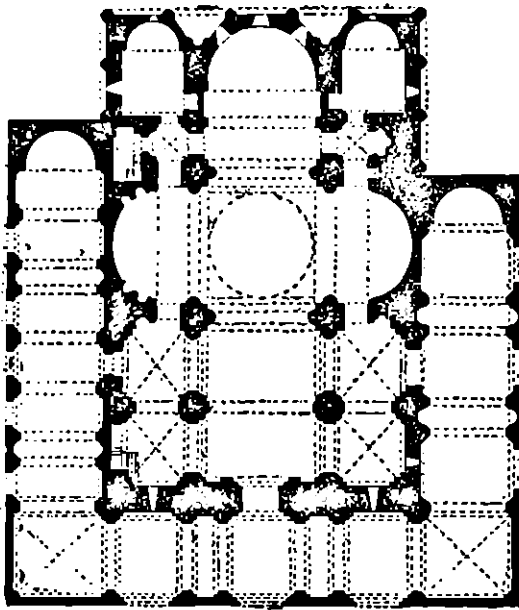
² Д. Гордеев, Предварительное сообщение о древнейших частях Свети—Цховели, საისტორიო კრებული, წ. 1, თბილისი, 1928, გვ. 103—109, ს. კაკაბაძე, როდის არის აგებული სვეტიცხოველი, საისტორიო მოამბე, წ. 1, თბილისი, 1928, გვ. 95—107.

³ Д. Мшвениерадзе, Строительное дело в древней Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 80—86.

მოსახავს „საყდარსა ზედა“ მჭდომ მაცხოვარს და ორ ანგელოზს. შესრულების ტექნიკისა და სტილის მიხედვით კომპოზიცია მოგვაგონებს ამავე თემის გამოსახულებას ნიკორწმინდის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე. ამ რელიეფებს ეკუთვნის ორი ანგელოზის გამოსახულება ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე, რომელთაც საყვირი აქვთ ხელში (ეს ფიგურები ეკუთვნის „ღღე განკითხვის“ კომპოზიციას). ამავე ხანას ეკუთვნის „ცხოვრების“ ხის სიმბოლური გამოსახულება, რომელიც მოთავსებულია შუა ნავის დასავლეთ ფასადზე¹. ყველა დასახელებული რელიეფური ქანდაკება, როგორც მათი სტილი და შესრულების ტექნიკა

რჩის ბაზა, რომელიც აღმოჩენილი იყო გათხრების დროს დ. მ შ ე ე ნ ი ე რ ა ძ ი ს მიერ², ეკუთვნის ვ ა ხ ტ ა ნ გ გ ო რ გ ა ს ა ლ ი ს მიერ აგებულ ტაძარს.

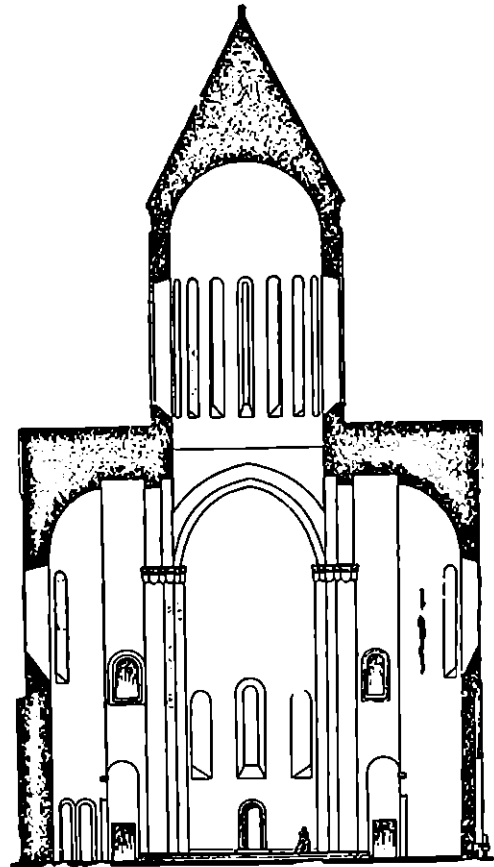
დ. გ ო რ დ ე ე ვ ი ს ვ ა რ ა უ ლ ი თ, ა რ ქ ი ტ ე - ქ ტ ო რ მ ა ა რ ს ა კ ი ძ ე მ, რომელიც მოხსენიე-



47. ალავერდი. გვემა. რეკონსტრუქცია.

ადასტურებს, ეკუთვნის მეღქისედეკ კათალიკოსის მშენებლობის ხანას.

ხოლო ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე მოთავსებული ხარის თავის ორი რელიეფური ქანდაკება მაზღვანური ნიშნებით და ბუ-

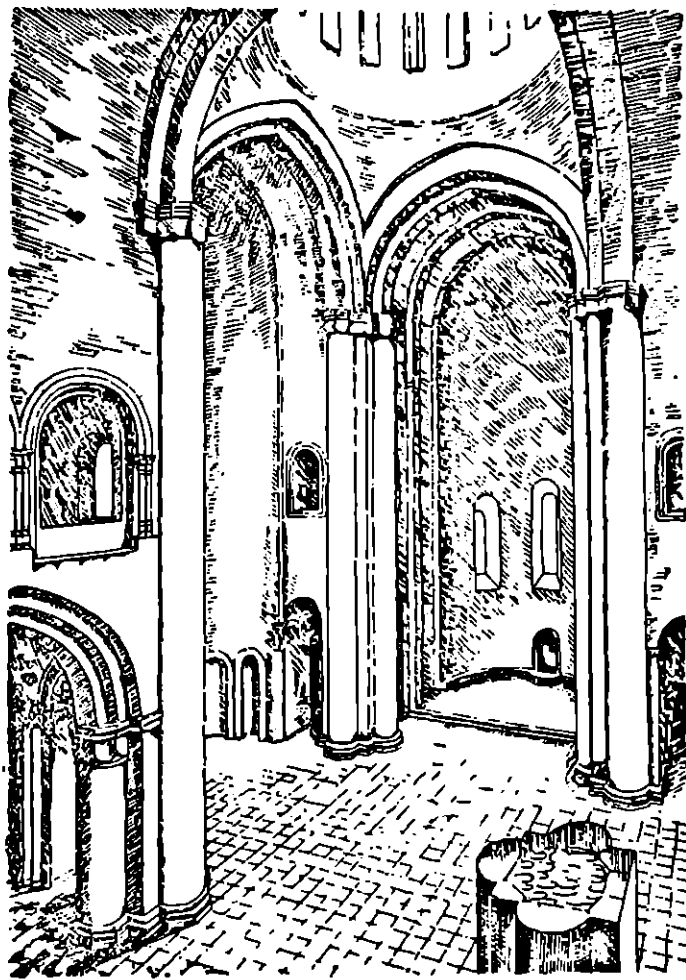


48. ალავერდი. განივი კრილი. ხელი საყურთხველის აფსიდზე.

ბულია ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადის წარწერაში, უცვლელად დატოვა ტაძრის სამნავიანი ბაზილიკის პირვანდელი გვემა, სამაგიეროდ მთლიანად მოშალა საყურთხველიდან მეორე და მეოთხე წყვილი სვეტი, ხოლო პირველი და მესამე სვეტების ადგილას ამოიყვანა გუ-

¹ Р. Шмерлинг, К характеристике стилистического развития двух сходных памятников разных эпох—XI и XVIII вв., საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. III, № 6, 1942, გვ. 611—618.

² Д. Мшвенерадзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 80—86. ნახ. 146.



49. ალავერდი. შიგნითა ხედი.

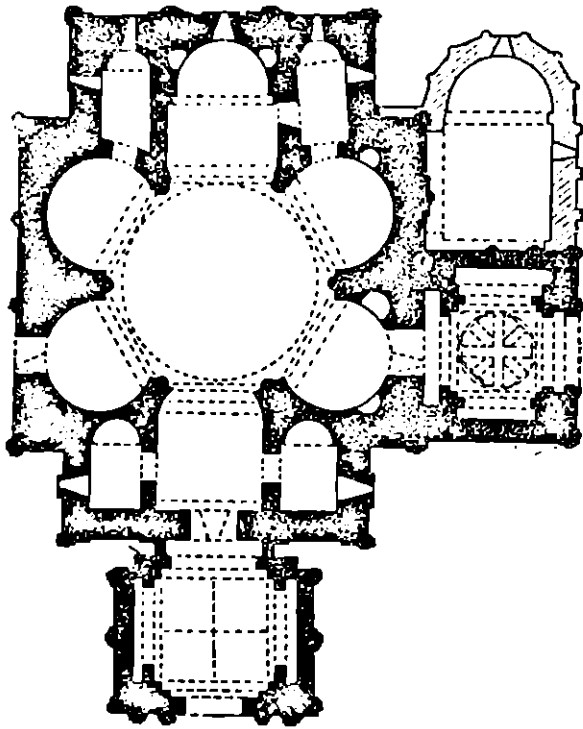
მბათის საყრდენი ბურჯები, ამაღლა ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავები ჭვარ-გუმბათიანი ნაგებობისა და აგრეთვე მკლავებს შორის მოქცეული ნაგებობის ნაწილები. გუმბათის საყრდენი ბურჯების მოთავსების შედეგად პირველი და მესამე წყვილი სვეტების ადგილას შეიქმნა კვადრატული საყრდენი გუმბათისათვის, რომლის შედეგად პანდანტივების საშუალებით ადვილად მოხერხდა გუმბათის ამოყვანა.

ტაძრის მნიშვნელოვანი გადაკეთება, რო-

გორც ირკვევა, მომხდარა XV და XVIII საუკუნეებში; სახელდობრ, XV ს., ამოყვანილია გუმბათი თაღისა და კედლის გარკვეული ნაწილი, ხოლო XVII ს., როგორც ჩანს, გუმბათის ყელის წარწერიდან, ხელმეორედ ამოყვანიათ გუმბათის ყელის ზედა ნაწილი. მიუხედავად აღნიშნული ცვლილებისა, რასაც ადგილი ჰქონდა საუკუნეების მანძილზე, სვეტიცხოველი ზოგადი მხატვრული სახის მიხედვით, ეკუთვნის ჩვენ მიერ გარჩეული ქართული არქიტექტურის წამყვან ძეგლთა

განსაზღვრულ ჯგუფს, არაფრით არ არღვევს X საუკუნისა და XI საუკუნის დასაწყისის ქართული არქიტექტურის სტილის მხატვრულ მთლიანობას.

ტაძარი გეგმის ზოგადი სახით და გარე-ძელებული ფორმით მოგვაგონებს ბაზილიკურ ნაგებობას. ჯვარედინზე, ძირითადი ნაგებობის ოთხ ბურჯზე ამოყვანილია გუმბათი საკმაოდ მაღალი ყელით. საკურთხეველის აფსიდის კედელში ისე, როგორც ხახულის ტაძარში, მოთავსებულია მომრგვალო ფორმის ნიშები. საკურთხეველის აფსიდი, სამკვეთლო



50. ნიკორწმინდა. გეგმა.

და სალარო მოთავსებულია მთლიანად კედელში, ხოლო ფასადზე, თანახმად ქართულ არქიტექტურაში მიღებული წესისა, მისი სტრუქტურა აქცენტირებულია ორი სამკურთხედი მოყვანილობის საკმაოდ მაღალი ნიშით.

დასავლეთის მხრიდან ტაძარს მიშენებული აქვს კარიბჭე, რომლის მხატვრული გა-

ფორმება ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ აქ იყო მოთავსებული მთავარი შესასვლელი ტაძარში. სამხრეთით და ჩრდილოეთით ტაძარს, ისე როგორც ალავერდში, მიშენებული ჰქონდა სტოა-ნარტექსი, რომელიც მთლიანად მოშალეს XIX საუკუნეში ტაძრის შეკეთების დროს.

ალავერდის კათედრალი (კახეთი) აგებულია XI საუკუნის პირველ ნახევარში; ტაძარმა განიცადა საუკუნეთა მანძილზე მრავალი შეკეთება, რაც მეტწილად გამოწვეული იყო შტრის ხელით მიყენებული დაზიანებით. ტაძარი საფუძვლიანად შეკეთებულია XV ს. დამლევს და ერეკლე მეორის დროს (XVIII); მიუხედავად ამისა, ტაძრის ძირითადი არქიტექტურული თვალსაზრისით, ფორმები იმდენად კარგად არის ჩვენამდე მოღწეული, რომ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს XI საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული არქიტექტურის შესახებ.

გეგმით ალავერდის კათედრალი, ისე როგორც ოშკი, წარმოადგენს ტრიკონქს. ე. ი. ცენტრალურ-გუმბათიან ჯვრული სახის ნაგებობას, რომელსაც სამი აფსიდი აქვს, ხოლო დასავლეთის მხრიდან შუა ნაგებობას სწორკუთხედი მოყვანილობა (ნახ. 47, 48, 49).

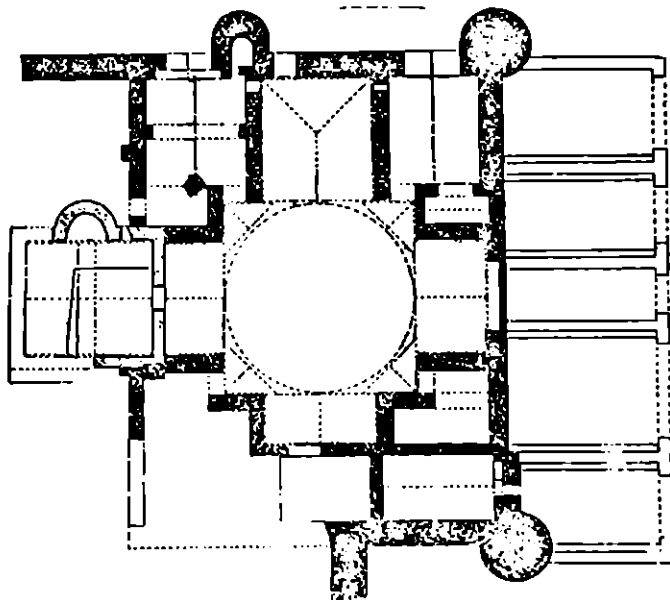
შენობის ცენტრში ოთხ დიდ ბურჯზე ამოყვანილია გრძელყელიანი გუმბათი. ტრიკონქი მოთავსებულია გეგმის სწორკუთხედში; ჯერის მკლავები ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ფასადზე არ არღვევენ გეგმის ზოგად მოყვანილობას, რასაც ადგილი აქვს ქუთაისის და ოშკის კათედრალებში; საკურთხეველის აფსიდი აღმოსავლეთ ფასადზე გამოყვანილია წესისამებრ ორი ღრმა ნიშით. როგორც გ. ჩუბინაშვილმა დაადგინა, ალავერდის ტაძარს სამივე მხრიდან მიშენებული ჰქონია კარიბჭე-სტოა (ანუ ნარტექსი), რომლის ერთი ნაწილი შერჩენილია მხოლოდ დასავლეთის მხრიდან, ხოლო სხვა ნაწილები მთლიანად მოშლილია (ჩანს მხოლოდ საძირკველი). გუმბათის ქვეშ მოთავსებულ კვადრატულ სივრცეს სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან ებჯინება ოღნავ შეზნეკილი აფსიდები. შუა ნაწი

ამოყვანილია გუმბათის საყრდენ კამარათა სიმალღეზე, რაც სიმალღის შეგრძნებას აძლიერებს. ორივე განაპირა ნავი გაცილებით დაბალია და ორსართულიან ნაგებობას წარმოადგენს. ორივე ნავის ქვედა სართული გადაბურულია ჭვრული თალით, რომელიც ეყრდნობა პილასტრებსა და სვეტებს, რომელთა კვეთი მოგვაგონებს რომანული არქიტექტურის ფორმებს. ნავეების მეორე სართული წარმოადგენს პატრონიკენს, რომელსაც შუა ნავისაკენ და აგრეთვე საკურთხევის მიმართულებით ღია კარები ამშვენებს. სამკვეთლოსა და სალაროს ზემოთ მოთავსებულია მცირე ზომის კამერები, რომლებსაც დასაუღეთის მხრიდან ერთი სარკმელი აქვთ, მეორე სარკმელი კი მიმართულია საკურთხევისაკენ.

ტაძრის გარეგანი ფორმები ხიბლავს თვალს პროპორციულობითა და მხატვრული ფორმის სიდიადით. შინაგანი სივრცე აღიქმება ერთდროულად, იგი გამოირჩევა სხვა ძეგლებისაგან გასაოცარი მხატვრული მთლიანობით, და ამავე დროს, მონუმენტურობით. ალავერდის კათედრალი შინაგანი სივრცის მხატვრული გაფორმების მხრივ და აგრეთვე ბურჯების ზოგადი ფორმით გაცილებით უფ-

რო მეტად მოგვაგონებს რომანული ხანის დასაუღეთ ეკლესიის ქვეყნების დიდ კათედრალებს, ვიდრე ქართული არქიტექტურის სხვა რომელიმე ძეგლი.

გუმბათის ყელი ალავერდის ტაძარში. რომელიც განახლებულია XV—XVIII საუკუნეებში, დიამეტრთან შედარებით, გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე სხვა ქართულ ტაძრებში. ეს გარემოება აქცენტირებულია იმითაც, რომ გუმბათის ყელის კონუსისებური გადახურვის სიმალღე უდრის მის დიამეტრს. შედარებით კარგად დაცულია აღმოსაუღეთი ფასადის მხატვრული გაფორმება. იგი შემკულია სხვადასხვა სიმალღის ხუთი დეკორაციული კამარით იმ წესის თანახმად, რაც, როგორც აღნიშნული გვექონდა, ასე დამახასიათებელი იყო შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურისათვის. ორმაგი დეკორაციული კამარა ეყრდნობა ნახევრად მრგვალი სვეტების კონას. შუა კამარის ვიწრო და მაღალ არეზე, რომლის კეხი თითქმის ფრონტონს ებჯინება, მოთავსებულია დიდი სარკმელი, რომლის ზედა არეს ამკობს დიდი ზომის რელიეფური ჭვარი. შუა კამარას ორივე მხრიდან ებჯინება დეკორაციული კამარები, რომლებ-



51. გუმბათის სასახლე. გეგმა.

იც, მიღებული წესის თანახმად, მხატვრულად აფორმებენ ღრმა ნიშებს. სამკვეთლოს და სალაროს კედელს აღმოსავლეთ ფასადზე ამკობს ორ-ორი, შედარებით უფრო დაბალი, დეკორაციული კამარები, ისინი მჭიდროდ ებჯინებიან საკურთხეველის კედლის კამარებს. ცენტრალურ დეკორაციულ კამარას ორივე მხრიდან სვეტისთავის ქვემოთ აქვს განშტოება, რომელიც იხრება ქვემოთ და ქმნის სამმაგ ხვეულს. აღმოსავლეთ ფასადის მორთულობის აღწერილი მოტივი ცნობილია, გარდა ალავერდისა, სამთავისის ტაძრის (1030) მხატვრულ გაფორმებაში, მაგრამ სხვა ვარიანტით; სახელდობრ, სამთავისის ტაძრის მორთულობაში, ხვეულებში მოთავსებულია ტომკლავიანი ჭვარი წრეებისაგან შემდგარი; შუა კამარის არეზე მოთავსებული ორნამენტირებული ჭვარი ერთვის საკმლის მოჩუქურთმებულ ჩაჩოს.

სამივე კათედრალის არქიტექტორებმა შექმნეს მხატვრულად მთლიანი შინაგანი სივრცე ჭვარ-გუმბათოვანი კომპოზიციის ფარგლებში, რომელიც განირჩევა დიდი მოცულობით და მონუმენტურობით. ქართული არქიტექტურის თითოეულ აქ გარჩეულ ძეგლს თუშცა საფუძვლად აქვს ერთი თემა, ერთი მხატვრული ამოცანა, მაგრამ ინდივიდუალური მხატვრული სახე არ დაუკარგავს. თითოეული კათედრალის არქიტექტურა თავისთავად ნათლად ასახავს გარკვეული ხანის ქართული არქიტექტურის საერთო მიღწევებს, და ამავე დროს, ადგილობრივი კუთხური არქიტექტურის თავისებურებას და მხატვრულ გემოვნებას, მაგალითად, ყველა კათედრალს (გარდა ხახულისა) აღმოსავლეთ ფასადზე აქვს ნიშები, რომელიც გამოყოფს საკურთხეველის აფსიდს მის ორივე გვერდით მოთავსებული კამერებისაგან; ხახულის და სვეტიცხოველის ტაძრებს, საკურთხეველის აფსიდის შიდა კედელში, დატანებული აქვთ ნიშები.

ქუთაისისა და ოშკის ტაძრებში სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადზე დარღვეულია გეგმის სწორკუთხედი წინ გამოწეული ტაძრის შუა ნაგის მიერ; ხახულისა და სვეტიცხოველის ტაძრებს შუა ნაგებს არა აქვთ აფსიდები და ა. შ., მაგრამ ყველა ეს ძეგლი ასახავს არქიტექტურული ამოცანის ერთ მიზან-დასახულობას, ერთ მხატვრულ იდეას, რითაც მათ შორის არსებული ნათესაობა და კავშირი ურყევ ფაქტს წარმოადგენს. ეს ძირითადი მნიშვნელობის არქიტექტურული ამოცანა, გადაწყვეტილი მეტად საინტერესო ვარიანტებით თითქმის ერთდროულად, საქართველოს კულტურის სხვადასხვა ცენტრებში გაერთიანებისათვის დაძაბული ბრძოლის პერიოდში, ჯერ კიდევ იმ დროს, როდესაც საქართველოს საბოლოო გაერთიანება არ იყო განხორციელებული, ამტკიცებს ქართული კულტურის განვითარების ზოგადი პროცესის ერთიანობას.

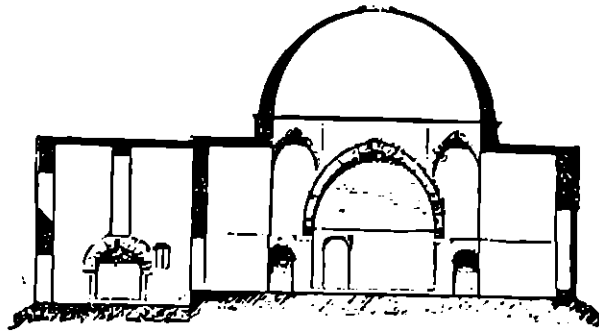
ამ ხანის ქართული არქიტექტურის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კუმურდოს და ნიკორწმინდის (ნახ. 50, ტაბ. 64) ტაძრებს². კუმურდოს ტაძარი, რომელიც მდებარეობს ჭავჭავთში, მეტად დაზიანებულია: გუმბათი და ნაწილობრივ თალი (ტაძრის დასავლეთ ნაწილში) არ შენახულა. ტაძრის გეგმას აქვს ჭვრის მოხაზულობა, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავს პარალელურად განლაგებული ორმაგი აფსიდების ფორმა აქვს. საკურთხეველის აფსიდს ერთვის სამკვეთლო და სალარო, რომელთაც აღმოსავლეთის მხრიდან აგრეთვე მცირე ზომის აფსიდები აქვთ. ტაძრის აფსიდი, სამკვეთლო და სალარო, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავის ორმაგი აფსიდები დაფარულია სწორი კედლის წყობით. გუმბათს რვაწახნაგოვანი ყელი ჰქონდა, რომლისაგან შერჩენილია ფუძე, ამოყვანილი ექვს საყრდენ კამარაზე. სამხრეთიდან ტაძარს მიშენებული ჰქონია კა-

¹ Н. Северов, Памятники грузинского зодчества, М., 1947, табл. 42, 43.

² Н. Северов, Г. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, Памятники грузинской архитектуры, М., 1947.

რიბქე, რომელიც ძლიერ დაზიანებულია ეამთა ვითარებისაგან, თუ მტრის ხელით. პანდანიტივებში მოთავსებულია ორი რელიეფური ქანდაკება, რომელიც გამოსახავს ტაძრის აღმშენებლებს—აფხაზთა მეფეს ლეონ II და მის დას გურანდუხტს, ბაგრატ III (980—1014) დედას. თანახმად წარწერისა, ტაძარი აუშენებია აფხაზთა მეფეს—ლეონ

II 964 წელს. ცნობილია, რომ ლეონ II აფხაზთა მეფე იყო აფხაზთა მეფის გიორგი II ძე და მეგვიდრე, მარტვილის ტაძრის აღმშენებლისა. XI საუკუნეში მარიამ დედოფალმა, ბაგრატ IV (1027—1072) დედამ ტაძრის დასავლეთის მკლავს სამივე მხრიდან მიაშენა ნარტექსი, რომლის კედლები შემკულია დეკორატიული კამარებით. ტა-



52. გეგუთის სასახლე. ქრილი.

ძრის მხატვრულ ფორმებს ახასიათებს გასაოცარი დახვეწილობა, ორნამენტაციის სიმკიცრე და ერთგვარი სიმკაცრე.

არსებითად ტაძარი წარმოადგენს ექვსკუთხედიან ცენტრალურ გუმბათოვან ნაგებობას, რომლის შინაგანი სივრცე, თანახმად არქიტექტორის გააზრებისა ერთიან შთაბეჭდილებას ახდენს, დასავლეთის და აღმოსავლეთის მკლავი შენობისა გაცილებით უფრო გრძელია, ვიდრე ჩრდილოეთისა და სამხრეთის. აღმოსავლეთის ფასადს ამკობს ორი ნიში, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადებზე დატანებული ყოფილა თითო ნიში, მოთავსებული ორმაგ აფსიდებს შორის. გუმბათის ექვსი საყრდენი კამარა დაფუძნებული ყოფილა ექვს რვაწახნაგოვან სვეტზე, რომელთა მაღალი ბაზები დეკორირებულია ლამაზად.

ტაძრის ორნამენტულ შემკულობაში აღსანიშნავია სარკმელთა ზევით მოთავსებულა წარბები, რომელთაც პორიზონტალური ქუსლები აქვთ; აღნიშნული მოტივი მომდინარეობს VI ს. დამლევადან (მცხეთის ჭვარი), განვითარებული სახით კი მოცემულია ტაო-

კლარჯეთის ძეგლებში; ორნამენტაციას აქვს წმინდა გრაფიკული ხასიათი.

ნიკორწმინდის ტაძარი ზოგადი გეგმით მკვიდროდ ენათესავება კუმურდოს, იგი აშენებულია ბაგრატ მესამის დროს, დაახლოებით 1014 წ., მაგრამ ამ ძეგლთა შორის განსხვავება მრავალ შემთხვევაში არსებითი ხასიათისა არის. ტაძრის ზოგადი კომპოზიცია იგივეა, რაც ცნობილია ქართულ არქიტექტურაში ექვსკონქიანი ტაძრებისათვის, როგორც არიან: ოლთისი, ბოკორმა, კაცხი, სადაც საკურთხევლის აფსიდი ამოყვანილია გუმბათის ქვეშ მოთავსებული ექვსწახნაგოვანი ფუძის წახნაგის მიხედვით. შენობა გეგმის მიხედვით (ნახ. 50) წარმოადგენს როტონდის ტიპის ნაგებობას, რომლის ექვსი მკლავი, რადიუსის მიხედვით განაწილებული, მიმართულია ცენტრისაკენ. თითოეულ მკლავს, გარდა დასავლეთისა, აფსიდის მოყვანილობა აქვს, გუმბათი ეყრდნობა ექვს აფსიდს შორის მოთავსებულ კედლის შეგრილს, რომელსაც ნახევარსვეტის ფორმა აქვს. გადასვლა ექვსკუთხედიდან გუმბათის წრეზე განხორციელებულია ექვსი პანდანტივის საშუალებით.

¹ Н. Северов, Г. Чубинишвили. დასახ. ნაშრ.

ტაძრის შინაგანი სივრცე შესამჩნევად არის დაგრძელებული აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ მთავარი ღერძის გასწვრივ იმის გამო, რომ საკურთხეველის აფსიდს მიშენებული აქვს ბემა, ხოლო დასავლეთის მკლავს მოგვძო სწორკუთხედის მოყვანილობა აქვს სამხრეთიდან ტაძარს მიშენებული აქვს ნარტექსი კარიბჭითურთ, დასავლეთის მხრიდან კარიბჭე, რომელიც ლ. მ ა ც უ ლ ე ვ ი ჩ ი ს მართებული დაკვირვების თანახმად, აგებულია მთავარი ტაძრის შენობის აგების დროს და არა შემდეგ XI საუკუნის პირველ მეოთხედში. ნარტექსისა და კარიბჭის მკვიდრო წყობა ძირითადი შენობის კედლის უშუალო კავშირის გარეშე, წარმოადგენს, მისივე შეხედულებით, საამშენებლო ხელოვნების გარკვეულ წესს¹.

ოთხი აფსიდი, მოთავსებული საკურთხეველის აფსიდსა (ბემითურთ) და დასავლეთის მკლავს შორის, დაფარულია კედლის მასივში იმნაირად, რომ სავსებით დაცულია შენობის შინაგანი მთლიანობა. ნიკორწმინდაში შენობის შინაგანი და გარეგანი ფორმები კომპოზიციურად შერწყმულია ვაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე კუმურდოს ტაძარში. კუმურდოს ტაძარში კი სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავები, ცენტრალური სივრცისადმი, განლაგებული არის სხვა წესის მიხედვით. ტაძრის ყველა ფასადი, გუმბათის ყელი, განსაკუთრებით კი ორი მინაშენი (კარიბჭე და ნარტექსი), უხვად არის მოჩუქურთმებული; ყურადღებას იპყრობს „მაცხოვრის ამალგების“ რელიეფური კომპოზიცია სამხრეთ ფასადზე; წმიდანთა, ანგელოზთა და ფანტასტიკურ ცხოველთა გამოსახულებანი, რომლებიც ამკობენ ტაძარს, დაწერილებით აქვს აღწერილი და მხატვრულ-ისტორიულად გაანალიზებული ნ. ა ლ ა დ ა შ ვ ი ლ ს მონოგრაფიაში². ორივე მინაშენი, მხატვრული მორთულობის სტილისა და ქვაზე კვეთის მანერის მიხედვით,

სავსებით ერთნაირია და ამავე დროს, ნათლად განსხვავდება ტაძრის ძირითადი კორპუსის მორთულობისაგან.

ძეგლის მხატვრულ-კონსტრუქციული ანალიზი სავსებით ნათელს ხდის იმ გარემოებას, რომ ნიკორწმინდა ეკლესიის ქართული არქიტექტურის ძეგლთა იმ ჯგუფს, სადაც სამხრეთის მინაშენი შეადგენს ძირითადი ნაგებობის განუყოფელ ნაწილს, ისე როგორც, ამას ადგილი აქვს სამთავროსა (XI ს.) და გელათის მთავარ ტაძარში (1106—1125) და აგრეთვე უფრო მოგვიანო ხანის ძეგლებში.

ქართულ არქიტექტურაში მხოლოდ XI საუკუნიდან ენიჭება განსაკუთრებული მნიშვნელობა ნაგებობის ზოგად კომპოზიციაში სამხრეთ მინაშენს, რომელიც საგანგებო დანიშნულების გარდა, სამხრეთის ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში, განსაკუთრებით კი არქიტექტურული მასების განაწილებასა და შეფარდებაში, წამყვან როლს ასრულებს. XI საუკუნიდან ქართულ გუმბათიან ტაძრებში, განსაკუთრებით კი ჭეარ-გუმბათოვან ნაგებობებში, გუმბათი მოთავსებულია შენობის არა ცენტრში, არამედ მის აღმოსავლეთ ნაწილში — ცენტრისაგან დაშორებით, რითაც ქართული არქიტექტურა არსებითად განსხვავდება სომხურისაგან. სომხურში კი პირიქით გუმბათი დაცილებულია ნაგებობის ცენტრალურ სივრცისაგან, გადატანილია დასავლეთისაკენ, რაც შინაგანი სივრცის აღქმას არსებითად ცვლის. ქართული არქიტექტურის ძეგლებში შინაგანი სივრცის აღქმის პრინციპი, როგორც ვხედავთ, არსებითად განსხვავდება სომხური არქიტექტურისაგან.

ქართველი არქიტექტორების ნაგებობების ზოგადი მასის შეფარდების მიზნით და საერთო შთაბეჭდილების ნიველირებისათვის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადზე, ნაგებობის

¹ Л. Мацулевич, Никориминда и ее место в культуре Грузии, Сборник Руставели, Тбилиси, 1938, стр. 31—68.

² ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები. ფასადების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში, თბილისი, 1957.

მთავარ კორპუსს მიაშენებენ კარიბჭე-ნარტექსს, რომელიც ჩვეულებრივად აღწედა დასავლეთ ფასადის ხაზს, ხოლო აღმოსავლეთ ფასადს საკმაო მანძილით სცილდებოდა (სამთავრო, გელათი და სხვ.). ამ მინაშენის არა ცენტრში, არამედ ცენტრისაგან დაცილებით — დასავლეთის მიმართულებით, ათავსებდნენ ტაძარში შესასვლელს, რომელიც იყო ლამაზად გაფორმებული ღია კამარითა და მოჩუქურთმებული თალით. ამრიგად, მთავარი შესასვლელი ტაძარში სამხრეთის მხრიდან მოთავსებული იყო არა ევრტიკალურ ხაზზე, რომელიც იწყებოდა გუმბათის წვერიდან და სჭრიდა ტაძრის სამხრეთის მკლავის ფრონტონის კეხს, არამედ იგი საკმაოდ დიდი მანძილით სცილდებოდა ევრტიკალურ ხაზს და გადატანილია დასავლეთისაკენ. ამ ხერხის განხორციელების შედეგად სამხრეთის ფასადის ძირითადი მასები გათანაბრებულია იმდენად, რომ შენობის ფასადი აღიქმება ერთდროულად, როგორც განუყოფელი მხატვრული მოვლენა. ამიტომ სწორედ ნიკორწმინდაში, მიუხედავად ზოგი მკვლევარის მტკიცებისა, მინაშენები შედიოდა არქიტექტურის ჩანაფი-

ქრში, როგორც ნაგებობის განუყოფელი ნაწილი. მათი არსებობა არ არღვევს ძეგლის მხატვრულ მთლიანობას, მის ზოგად სახეს, როგორც ხელოვნების თვალსაჩინო ნაწარმოებისას.

ის გარემოება, რომ მინაშენი ორივე მხრიდან ტაძრის ძირითადი კორპუსის კედლების წყობას ორგანულად არ გადაეხმის, ზოგან დეკორას ნაწილს ფარავს, აიხსნება იმით, რომ ძირითადი კორპუსი და მინაშენები აგებულია განსხვავებული მასშტაბით, მათი კედლის სისქე და საძირკველი აგრეთვე განსხვავდებიან, რაც იძლევა ნაგებობის მასის დაწევის დონის სხვადასხვაობას. ნიკორწმინდის არქიტექტორს. რა თქმა უნდა, ეს გარემოება გათვალისწინებული ჰქონდა, ამიტომ მან ორივე მინაშენის კედელი ამოიყვანა ცალკე, არ გადააბა იგი ქვის წყობით ნაგებობის ძირითად კედელს. ორივე მინაშენი, ჩვენი აზრით, აგებულია ტაძრის შენების მეორე რიგში. მაგრამ მათი მშენებლობა არქიტექტორის მიერ გათვალისწინებული იყო მთავარი ნაგებობის გეგმის შედგენის და მოფიქრების დროს.

მომწიფებელი ფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურის ძეგლები

(ქართლი, აფხაზეთი, იმერეთი)

ერთიანი ფეოდალური მონარქიული სახელმწიფოს ჩამოყალიბების პროცესის პერიოდისათვის მეტად დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს დამახული შემოქმედებითი ძიება არქიტექტურის დარგში, რომელიც თითქოს, ერთდროულად მიმდინარეობდა საქართველოს თითოეული სამეფოსა და სამთავროს საზღვრებში და თავისი განსახიერება პპოვა დიდი კათედრალების არქიტექტურაში, როგორც არიან: ოშკი, ხახული, ქუთაისის ტაძარი, სეტიცხოველი და ალავერდი. აღნიშნული კათედრალების მშენებლობის დამთავრებისთანავე, თითქმის ერთდროულად, საქარ-

თველოს პოლიტიკური და სოციალური წყობილების გავნითარების ახალ ეტაპზე, აღმოსავლეთ საქართველოში, სახელდობრ, ქართლში, ყალიბდება ახალი სტილი ქართულ ხელოვნებაში, რომელიც განსაკუთრებული სიძლიერით გვევლინება არქიტექტურის დარგში; ქართლი, დიდი და ხანგრძლივი დუმილის შემდეგ, რომელიც გამოწვეული იყო არაბთა ბატონობით, კვლავ მოწინავე ადგილს იჭერს ქართული სახელმწიფოებრიობის განმტკიცების სფეროში, მოწინავეა ქართული კულტურის განვითარების ახალ ეტაპზე.

როგორც აღნიშნული იყო, X საუკუნისა

და XI საუკუნის დასაწყისის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გამოირჩევიან მხატვრული იდეის ორიგინალობით, შემოქმედების გასაოცარი ძალით, სააშენებლო კულტურის მაღალი დონით, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, XI ს. პირველი მეოთხედიდან წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება ქართლის საარქიტექტურო სკოლას; ამ ხანიდან მოყოლებული ძირითად ამოცანას ნაგებობის შინაგანი მოცულობის მხატვრული ასახვა და გაფორმება კი არ შეადგენს არქიტექტორის ძირითად მიზანს. არქიტექტორის წინაშე წამოიჭრა ახალი ამოცანა ძველი მხატვრული მემკვიდრეობის ათვისების საფუძველზე, ნაგებობის ზოგადი კომპოზიციის გამარტივების გზით და მხატვრული დეკორის უხვი გამოყენებით, ახალი სტანდარტული ნაგებობის შექმნა, რომელიც საესკეზით დააკმაყოფილებდა ახალი ხანის მოთხოვნილებას. ახალი ძიების საფუძველზე ქართლში XI ს. პირველ მეოთხედში შემუშავდა ტაძრის ისეთი ტიპი, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართლის ხუროთმოძღვრების განვითარებას XI—XIII საუკუნეებში. ამ ტიპის ნაგებობისათვის დამახასიათებელია გეგმის გამარტივება იშნაირად, რომ სწორკუთხედი გეგმა უახლოვდება კვადრატს, გუმბათი ეყრდნობა კამარებით შეკრულ ოთხ ბურჯს; ზოგ შემთხვევაში აღმოსავლეთის მხრიდან ცალკე ბურჯების მაგივრად გამოყენებულია საკურთხეველის კედლის ზეერილი, რომელიც სათანადოდ არის გაფორმებული. აღმოსავლეთის ფასადზე საკურთხეველის კედელში, თანახმად ძველი ტრადიციისა, დატანებულია ორი ნიში.

დასავლეთ საქართველოში აღწერილი გუმბათოვანი ნაგებობის ტიპი ცნობილია ბედისის ტაძრის სახით, რომელიც აგებულია ბაგრატ III დროს X და XI საუკუნეთა მიჯნაზე: ამ ტაძარში აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ გეგმის ზოგადი მოყვანილობა წარმოადგენს

მოგრო სწორკუთხედს, ნაგები კი მეტისმეტად ვიწროა. ტაძრის შინაგანი სივრცის გაფორმება უახლოვდება ე. წ. „გუმბათიან დარბაზს“; გუმბათს, თანახმად წესისა, უჭირავს ნაგებობის ცენტრი, იგი ეყრდნობა ოთხ სვეტს, რომელთაგან ორი აღმოსავლეთის მხრიდან საკურთხეველის აფსიდის კედლის სვეტისებურ გაფორმებას წარმოადგენს. აღმოსავლეთის ფასადი შემკულია ორი ნიშით. აღწერილი ტიპური ნაგებობის პირველ ნიმუშს, რომელიც ქართლში ჩამოყალიბდა საესკეზით დადგენილი მხატვრული სახით, წარმოადგენს სამთავისის ტაძარი (ტაბ. 144), რომელიც თითქმის ორი საუკუნის მანძილზე წარმოადგენდა მისაბამ ნიმუშს ქართული საეკლესიო არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში.

ტაძარი, თანახმად წარწერისა, რომელიც მოთავსებულია აღმოსავლეთ ფასადზე, აგებულია 1030 წ. ილარიონ სამთავნელ ეპისკოპოსის მიერ (+1056); თანახმად ისტორიული ცნობებისა, იგი იყო ვახტანგის ძე. დასავლეთის კარიბჭე, თანახმად დასავლეთ ფასადზე მოთავსებული წარწერისა, აუშენებია 1168 წ. სამთავისის ეპისკოპოსს იოანეს. მაგრამ დასავლეთის კარიბჭე ისე როგორც, სამხრეთის კარიბჭე, არ შენახულა. XVII ს. მოლიანად განუახლებიათ ცამეტწახნაგოვანი გუმბათი, ხოლო XIX ს. არქიტექტორ რიპარდის მიერ განახლებულია კოზმიდები, ნაწილობრივ კედლების წყობა ფასადებზე, მოხსნილია გვიანი ხანის საბრძოლო დანიშნულების ნაგებობანი, რომლებიც ამახინჯებდნენ ტაძრის პირვანდელ სახეს¹.

ტაძრის გეგმა წარმოადგენს სწორკუთხედს, რომელიც კვადრატს უახლოვდება. გუმბათი ეყრდნობა რვაწახნაგოვან ბურჯებს, რომლებიც მოთავსებულია ნაგებობის ცენტრში. აღმოსავლეთის ორივე ბურჯი ებჯინება საკურთხეველის კედელს. გუმბათის ქვემოთ

¹ Д. Гордеев, Материалы к обследованию памятников грузинского зодчества, преимущественно по архивным данным, I Самтависи (სამთავისი), стр. 89—122, ИКИАИ, т. IV, Тбилиси, 1926.

მოთავსებულ კვადრატს ებჭინება ნახევრად ცილინდრული ფორმის მადლა ამართული თაღები, რომლებიც გადახურულია ორკალთიანი სახურავით. ნაეებს შორის მოთავსებული შენობის კუთხეები გაცილებით დაბალია, ედრე მთავარი ნაეები და გადახურულია ცალკალთიანი სახურავით. ეს გარემოება საშუალებას აძლევს არქიტექტორს ხაზი გაუსვას მთავარ ღერძს, რომელიც მიმართულია აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ და ამავე დროს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადების მხატვრულ გაფორმებას. შენობის ყველა ფასადი შემკულია დეკორაციული კამარებით, რომლებიც შენობის ძირითად კორპუსს გარს უვლიან ოთხივე მხრიდან. შენობის მორთულობის ცენტრს წარმოადგენს აღმოსავლეთის ფასადის მხატვრული გაფორმება, და გამოირჩევა კომპოზიციის ორიგინალობითა და სიანხლით; აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლეთ ფასადის გაფორმების ის სისტემა, რომლის პირველი ნიშნები მოცემულია სამთავისის ტაძარში, საესებით ორიგინალურია და უცნობია სხვა ქვეყნების არქიტექტურასათვის და, ამავე დროს, ორი საუკუნის მანძილზე იგი ამკობს ქართული არქიტექტურის ძეგლებს, ანიჭებს მათ თავისებურ სილამაზეს. აღმოსავლეთ ფასადის მთავარი კამარის არეს ამშვენებს რელიეფური ჭვარი დაფარული ჩუქურთმით, იგი მოთავსებულია სამნაწევრიან ჩარჩოში, რომელიც ზემოდან გადაებმის დეკორაციული კამარის ღეროს, ხოლო მისი ქვემო ნაწილი—საკურთხეველის სარკმლის მოჩუქურთმებულ ჩარჩოს. აღსანიშნავია, რომ საკურთხეველის სარკმლის ქვემოთ მოთავსებულია მოჩუქურთმებული ორი კვადრატი, რომელიც კუთხის წვერზე იმნიშრად დაყენებული, რომ რომბის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ მორთულობის კადრი გადაებმის აგრეთვე საკურთხეველის სარკმლის ჩარჩოს. შენობის ფასადების მორთულობაში ეს მოტივი პირველად სამთავისის ტაძრის გაფორმებაში გვხვდება და შემდეგ ორი საუკუნის

მანძილზე ქართულ არქიტექტურაში მორთულობის მთავარ მოტივს წარმოადგენს.

შუა დეკორაციული კამარის ორივე მხარეს მოთავსებულია უფრო მცირე სიმაღლისა და უფრო ვიწრო მოცულობის თითო დეკორაციული კამარა, რომლის ხვეულში მოთავსებულია ტომკლავიანი ჭვარი. აღნიშნული მოტივი მცირეოდენი განსხვავებით ცნობილია ალავერდის ტაძრის მორთულობაში. საკურთხეველის ნიშები ფასადზე შემკულია სათანადო ზომის კამარებით, რომელთა ზედა ნაწილი მოჩუქურთმებულია ლამაზად. აღმოსავლეთ ფასადზე სამკვეთლოსა და სალაროს კედელი გაფორმებულია აგრეთვე დეკორაციული კამარებით.

ტაძრის გეგმა, მისი ზოგადი საარქიტექტურო ფორმა, განსაკუთრებით დეკორაციული სისტემა, გამოირჩევა გასაოცარი კანონზომიერებით, ლაკონიურობით, რომელიც დაყვანილია მათემატიკურ ფორმულამდე; საესებით ბუნებრივია, რომ ქართული არქიტექტურის განვითარების შემდეგ პერიოდში, XI—XIII საუკუნეებში, სამთავისის ტაძრის ტიპს ურყევი კანონის მნიშვნელობა ენიჭება. ამგვარია სამთავრო (XI), იკორთა (1172), ბეთანია (XII), ქვათახევი (XII), ახტალა (XII-XIII), კაბენი (XIII) კოჯრის მახლობლად, ერთაწმინდა (XIII) და სხვ.

გამონაკლისს წარმოადგენს მოქვის დიდი კათედრალი აფხაზეთში, რომელიც აგებულია აფხაზთა მეფის ლეონ III მიერ (957—967) თანახმად „მატიანე ქართლისაჲს“ ცნობისა: „ამან აღაშენა ეკლესია მოქვსა და შექმნა საყდრად საეპისკოპოსოდ, აკურთხა და განასრულა ყოვლითა განგებითა“. ტაძარი წარმოადგენს ხუთნაივან ნაგებობას, რომელსაც აქვს აღმოსავლეთის მხრიდან სამი აფსიდი, რომელიც წინ გამოწეულია, და ოთხ სვეტზე დაფუძნებული გუმბათი: შუა აფსიდს, რომელშიაც საკურთხეველია, აქვს ნალისებური მოხაზულობა შიგნიდან, ხოლო გარედან მას ხუთწახნაგოვანი მოყვანილობა აქვს; გუმბათი

¹ ქართლის ეპოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, თბილისი, 1955, გვ. 270.

მოთავსებულია ნაგებობის ცენტრში სვეტებზე, რომელთა მოყვანილობა ჭრილში გვაძლევს ჯვარს. გადასვლა კვადრატიდან გუმბათის წრეზე განხორციელებულია პანდანტივების საშუალებით. შუა ნავი გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე განაპირა ნაგებობები. განაპირა ნაგებობები მიშენებული აქვს დახურული ნარტექსი—გარშემოსავლელი, რომელსაც აფსიდები არა აქვს აღმოსავლეთის მხრიდან, ამიტომ ჩვენ სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ნარტექსი არ წარმოადგენს შენობის ნაგებობის მიხედვით კონსტრუქციის მიხედვით განუყრელად დაკავშირებული ნაგებობის ძირითად კორპუსთან. ამრიგად, მოქვის ტაძრის განხილვა ადასტურებს, რომ იგი წარმოადგენს სამნავიან გუმბათოვან ბაზილიკას, რომელსაც სამი მხრიდან გარს უვლის ნარტექსი, რომლის თავზე მოთავსებულია პატრონიკენი. ხოლო ასასვლელი კი მოთავსებულია ტაძრის ჩრდილოეთ-დასავლეთის კუთხეში. გუმბათის ყელი შედარებით დაბალია, მას თორმეტწახნაგოვანი ფორმა აქვს, იგი გადახურულია დაბალი, ბიზანტიური ტიპის ოდნე მომრგვალებული სახურავით, რაც დამახასიათებელია აფხაზეთის ძეგლებისათვის; აღსანიშნავია, რომ საკურთხევლის აფსიდს აქვს ნალისებური მოხაზულობა შეიგნიდან, რაც ტიპიურია ადრინდელი ხანის ქართული არქიტექტურისათვის. კედლების წყობა, თლილი ქვის გამოყენება შენობის პერანგისათვის, მოქვის ტაძარს აკავშირებს ქართულ მხატვრულ ტრადიციასთან. შენობის ფასადებზე მოქვის ტაძარს, მხატვრული მორთულობა, რაც აფხაზეთისა და კახეთის ძეგლებისათვის (გარდა ალავერდისა) დამახასიათებელ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, არა აქვს. მხატვრული მორთულობა სხვადასხვა სახის ჩუქურთმით ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს ტაო-კლარჯეთის (X—XI), იმერეთის (XI—XII) და ქართლის (X—XIV) არქიტექტურაში.

მოქვის ტაძარი რთული გეგმის მიხედვით, აღმოსავლეთ ფასადზე წინ წამოწეული აფსიდებით, მეორე სართულზე მოთავსებული

პატრონიკენით, რომელიც ტაძარს სამივე მხრიდან აქვს, კამარათა და სვეტების მოყვანილობით, ტაძრის გეგმის სიგანით და სხვა მრავალი არქიტექტურული დეტალით, როგორც სპეციალურ ლიტერატურაში არა ერთხელ შენიშნული იყო, მოგვაგონებს კიევის პერიოდის რუსული არქიტექტურის ძეგლებს. ამ საკითხების გარკვევისათვის, რაც მჭიდროდ დაკავშირებულია ძველი რუსეთისა და საქართველოს ურთიერთობის საკითხებთან კულტურის სფეროში, აუცილებლად საჭიროა დამატებითი კვლევითი ძიების ჩატარება, გათხრებისა და მოღწეული შენობების ზონდაყვების განხორციელება წინასწარ შემუშავებული გეგმის თანახმად და ყველა არსებული წერილობითი მასალის კრიტიკული შესწავლა, რის გარეშე ყოველგვარი წინასწარ გამოთქმული მოსაზრება, ვის მიერ გამოთქმული და რარიგ საინტერესო არ უნდა იყოს, არ იქნება მეცნიერულად დასაბუთებული.

ბიჭვინთის მთავარი ტაძარი თავისი არქიტექტურული არსით ეკუთვნის ქართული ხუროთმოძღვრების აფხაზურ სკოლას; იგი წარმოადგენს სამნავიან გუმბათოვან ტაძარს, რომელსაც გეგმით მოგვძო სწორკუთხედის მოყვანილობა აქვს, აღმოსავლეთ ფასადს ამკობს წინ გამოწეული სამი აფსიდი, დასავლეთის მხრიდან ტაძარს მიდგმული აქვს ცალკე დიდი ზომის კარიბჭე-ნარტექსი, რომლის თავზე მოთავსებულია პატრონიკენი. ნარტექსი-კარიბჭე ეკუთვნის ტაძრის ძირითად კორპუსს, იგი გათვალისწინებული იყო არქიტექტორის მიერ თავიდანვე. გუმბათი ეყრდნობა ორ მთავარ ბურჯსა და საკურთხევლის აფსიდის კედლის ბურჯის სახით გაფორმებულ ორ შეერილს. გადასვლა კვადრატიდან გუმბათის წრეზე განხორციელებულია პანდანტივების საშუალებით. საყრდენ კამარებს აქვთ მკაფიოდ გამოსახული ისრისებური მოყვანილობა. კედლების წყობას ახასიათებს ქვისა და აგურის ერთდროული გამოყენება წყობის რიგის შენაცვლებით, რაც დამახასიათებელია ბიზანტიურ არქიტექტურაში მიღებული წყობისათვის; შედარებით დაბალი და მრგვალი

გუმბათის ყელი აგებულია აგურით, გადახურულია დაბალი სახურავით, რომლის წყობა უშუალოდ ამოყვანილია გუმბათის სფერულ თაღზე იმ წესის თანახმად, რომელიც ცნობილია ბიზანტიურ არქიტექტურაში. ტაძარი აგებულია X და XI საუკუნეთა მიჯნაზე.

ამავე ხანას ეკუთვნის ლიხნეს ტაძარი, რომელიც თავისი არქიტექტურული სახით უნდა საითვალოს ქართული არქიტექტურის აფხაზური სკოლის ტიპურ ნიმუშად. ლიხნეს ტაძარი აფხაზური სკოლის ტიპურ ძეგლთა შორის, როგორც არიან: სიმონ კანანელის ტაძარი (ფსირცხა) ახალი ათონის მახლობლად, შოანა, ზელენჩუკის ტაძარი და სხვ., რომლებიც მდებარეობენ კავკასიონის ქედის გადაღმა. ლიხნეს ტაძრის გეგმა უახლოვდება მოგარძო სახის სწორკუთხედს; საკურთხევლის, სამკვეთლოსა და სალაროს აფსიდებს ნალისებური ფორმა აქვს; სამივე გამოწვეულია აღმოსავლეთ ფასადზე, დასავლეთის მხრიდან ტაძარს მიშენებული აქვს კარიბჭე, რომლის თავზე მოთავსებულია პაქრონიკენი. სამხრეთით და ჩრდილოეთით ტაძარს მიშენებული აქვს კარიბჭე, რომელიც განუყრელად დაკავშირებულია ტაძრის ძირითად ნაგებობასთან; კვადრატულიდან გუმბათის წრეზე გადასვლა განხორციელებულია პანდანტივების საშუალებით, გუმბათის ყელში მოთავსებულია რვა სარკმელი, ხოლო მისი ზოგადი ფორმა და გადახურვა ისეთია, როგორც გაერცელებულია აფხაზეთის არქიტექტურაში; გუმბათის თალი მორთულია რვა ქიმიხაგან შემდგარი ორნამენტით. არქიტექტორი მთავარ ყურადღებას აქცევდა ნაგებობის ძირითადი ელემენტების შეფარდებას და პროპორციას, შენობის ფასადის გაფორმებაში ჩუქურთმა საეხებით გამოიციხულია, რაც ამტიცებს იმ გარემოებას, რომ არქიტექტორი ძირითად ყურადღებას აქცევდა შენობის სივრცის გაფორმების ამოცანას, შენობის მთავარი ნაწილის პროპორციულობას, არქი-

ტექტურული ფორმის მხატვრულ გამოვლენას.

იმერეთის ძეგლებს არქიტექტურაში ხალხი ჩანს ქართული არქიტექტურის ტოლკარგეთის სკოლის მხატვრული ტრადიციის გავლენა. იმერეთის ტერიტორიაზე გვხვდება სხვადასხვა ტიპის ნაგებობანი, რომელიც გეგმისა და კონსტრუქციის თვალსაზრისით არსებითად განსხვავდებიან, მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი მისწრაფება, ერთი მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტა—შენობის ფასადის მხატვრული გაფორმება, ჩუქურთმის გამოყენება, როგორც დეკორის ძირითადი ელემენტისა. შენობის ფასადების მხატვრული გაფორმება სხვადასხვა სახის დიდი გემოვნებით შერჩეული ჩუქურთმებით, რომლებიც გამოირჩევიან ქვაზე ამოკვეთის სიღრმითა და დიდი ოსტატობით—საერთო მოვლენას წარმოადგენს იმერეთის ძეგლების არქიტექტურაში.

კაცხის ტაძარი უძველესი დროიდან წარმოადგენს საქართველოს ისტორიაში კარგად ცნობილ ბაღუაშთა საგვარეულო ტაძარს, მათ სამარხს¹. წარწერების თანახმად, ტაძარი აგებულია ბაგრატ III მეფობის ხანაში, როდესაც დამარცხებული რატი ერისთავის ერისთავი იძულებული გახდა ეცხოვრა თავის საგვარეულო მამულში. ტაძრის ძირითადი კორპუსის მშენებლობა დაიწყო X ს. მიწურულში, ხოლო დამთავრდა 1010—1014 წლებში. გარშემოსავლელი უთუოდ გათვალისწინებული იყო კაცხის ტაძრის არქიტექტორის მიერ, როგორც ძირითადი ნაგებობის განუყრელი ნაწილი, თანახმად წარწერისა, იგი აგებულია: „იოანე ერისთავთა ერისთავისა ასულისა ცხოვრების“ მიერ; ვინ იყო ეს ცხოვრება, რატის ძის ლიპარტის მეუღლე (+1048) თუ ლიპარტის ძის ივანეს ასული, არ ჩანს; ყოველ შემთხვევაში, გარშემოსავლელი დეკორის სტილის მიხედვით აშენებულია XI ს. პირველ ნახევარში.

თვით ტაძარი წარმოადგენს შიგნით ექვს

¹ ვ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, *Ars Georgica*, 3, თბილისი, 1950, გვ. 53—92, დასახელებულია სრულად ლიტერატურაში ძველის შესახებ, მოყვანილია წარწერების ზუსტი ტექსტი და ტაძრის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი.

აფსიდიან დიდ გუმბათიან ნაგებობას, რომელსაც გარედან მრავალწახნაგოვანი მოყვანილობა აქვს. როგორც აღვნიშნეთ, ტაძარს სამივე მხრიდან გარშემოსაყვლილი აკრავს. ტაძრის ზოგადი მასა სამი კონცენტრიკული ელემენტისაგან შედგება: პირველს შეადგენს თვით გარშემოსაყვლილი; მეორეს უფრო მცირე დიამეტრის მქონე თვით ტაძრის კორპუსი, მესამეს კი — თორმეტწახნაგოვანი გუმბათის ყელი. აღსანიშნავია, რომ სამივე საფეხურის ყველა წახნაგი, გარდა აფსიდის წახნაგებისა, გადაბურულია საკუთარი ფრონტონით, რის შედეგად შენობის კოზმიდები სამმაგ ტეხილ ხაზს ქმნიან.

ტაძრის შინაგანი სივრცე არსებითად განუყოფელ ერთეულს წარმოადგენს; ცენტრალური გუმბათის ქვეშ მოქცეული ფართობის გარშემო, რადიალურად განლაგებულია აფსიდები, რომლებიც გარდა საკურთხეველის აფსიდისა. უბეშა და უშუალოდ ერთვის ცენტრალურ სივრცეს. საკურთხეველის აფსიდს გარედან ხუთწახნაგოვანი მოხაზულობა აქვს. თორმეტსარკმლიანი გუმბათის ყელი აფსიდების კონქის თაღებს ებჯინება და ამრიგად შას ექვსწახნაგოვანი საყრდენი აქვს. ექვსი წახნაგიდან გუმბათის წრეზე გადასულა განხორციელებულია ბრტყელი ტრომპების ორი რიგის საშუალებით; ქვემო რიგის ექვსი უფრო დიდი ტრომპი უშუალოდ კონქის თაღებს ებჯინება.

მრავალკონქიანი ტაძრის ტიპი ჩამოყალიბდა საქართველოში X ს. მეორე ნახევარში, უთუოდ ძველი კლასიკური ხანის ტრადიციანზე; მას გარკვეული ისტორიული განვითარების ხაზი აქვს, თუმცა განვითარების პერიოდი მეტად შეზღუდულია ქრონოლოგიური ფარგლებით; კაცხის შედარება ისეთ ძეგლებთან, როგორც არის გოგაუბა, კიალმის-ალთი, ოლთისი, ტაოსკარი და სხვ. საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ კაცხის ტაძრის ში-

ნაგანი სივრცე მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს, ძირითადი ყურადღება ექცევა შინაგანი სივრცის მთლიანობას, არქიტექტორის ყურადღებას იპყრობს გუმბათის ქვეშ მოქცეული შენობის კომპოზიციური ცენტრის სივრცის მხატვრული აღქმა.

აღსანიშნავია, რომ ქოლგისებური გადასურვა კაცხის ტაძარში, ზოგიერთი ორნამენტული შემკულობის მოტივი, ცნობილია ოპიზისა და შატბერდის ტაძრებში. კაცხის ტაძრის გარკვეული დეკორის ჭგუფი გვხვდება აგრეთვე ნიკორწმინდის ტაძრის მორთულობაში. ექვსკონქიან ნაგებობათა ჭგუფს მიეკუთვნება აგრეთვე, როგორც ეს ადრე იყო შენიშნული ჩვენ მიერ, კუმურდო და ნიკორწმინდა, მაგრამ თითოეულ აქ დასახელებულ ძეგლს, როგორც აგრეთვე შენიშნული იყო ჩვენ მიერ, მრავალი თავისებურება ახასიათებს, თითოეულს საკუთარი მხატვრული სახე აქვს. ქართული არქიტექტურის ისტორია ადასტურებს, რომ ნაგებობის ექვსკონქიანი ტიპი ჩვენში ვერ განვითარდა XI ს. პირველ ნახევრის შემდგომ.

იმერეთის ძეგლებისათვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული მისწრაფება შენობათა ფასადების სხვადასხვა სახის ჩუქურთმით შემკობისაკენ, რაც ნათლად ჩანს სავანის¹ და ეხვევის² ტაძრების მხატვრულ გაფორმებაში. პირველი ძეგლი წარმოადგენს ერთნაიან დარბაზულ ნაგებობას, რომელსაც სამხრეთიდან აქვს ლამაზად გაფორმებული კარიბჭე. აღნიშნული ტიპის ნაგებობა მეტად გავრცელებული იყო ქართულ არქიტექტურაში მისი მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე³. ტაძრის აგება ზუსტად დათარიღებულია 1046 წ. სამშენებლო წარწერით⁴. ძეგლის შესწავლა, განსაკუთრებით მისი მორთულობა, არკვევს, რომ სამხრეთის კარიბჭე აგებულია შენობის მთავარი კორპუსის დამთავრების შემდეგ, არა უგვიანეს XI საუკუნისა. შესა-

¹ ე. ბერიძე, სავანე, Ars Georgica, I, თბილისი, 1942, გვ. 77—132.

² ე. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „ღვთა ღვთისა“, Ars Georgica, I, თბილისი, 1942, გვ. 41—48.

³ მაგალითად: ხცისი (1002), იშხანის მცირე ეკლესია (1006), ეხვევი (XI ს.) სოარბისი (1152), ბეთაინის მცირე ეკლესია (1196), გუდარეხი (1221—1237), დაბა (XIV ს.), და სხვ.

⁴ ე. ბერიძე, სავანე, გვ. 11, 89—90.

სელები სამხრეთიდან მოთავსებულია ფასადის არაგეომეტრიულ ცენტრში, არამედ ცენტრისაგან დაშორებით დასავლეთის მიმართულებით, რაც სავსებით დაკანონებულ მოვლენას წარმოადგენს ქართულ არქიტექტურაში. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადები, თანახმად ქართული მხატვრული ტრადიციისა, გაფორმებულია სამი დეკორაციული კამარით, რომელთაგან შუა უფრო მაღალია, ვიდრე მის ორივე მხარეს მოთავსებული კამარები. ნახევარწრიული კედლის სვეტები, კვარცხლბეკები, იმპოსტები შემკულია ფოთლოვანი ჩუქურთმებით. სარკმლებს ორივე ფასადზე აქვს ფართო მოჩუქურთმებული საპირე. კოშმიდი მორთული ფოთლოვანი ჩუქურთმით. დასავლეთ ფასადის კარის საპირე შემკულია გეომეტრიული სახის ორნამენტით, კარის ტიმპანი მორთულია პლასტიკური სახის ოთხფოთლოვანი ორნამენტით. რომელიც ამოკვეთილია ქვაზე ღრმა ჩაჭრის წესით. კარის საპირე მოთავსებულია აგრეთვე მსხვილი ზომის ჩუქურთმით, რომელსაც სამი ერთიმეორისაგან განსხვავებული მოხაზულობა აქვს. სამხრეთის კარიბჭე, განსაკუთრებით კი შესასვლელი კარის საპირე, მორთულია გაცილებით უფრო უხვად ვიდრე დასავლეთის კარი. აღსანიშნავია, რომ ყველა სარკმლის საპირე მორთულია ფართო ორნამენტური არშიით, რომლის თავზე მოთავსებულია ორნამენტურებული წარბი ჰორიზონტალურად გაშლილი ქუსლით. ეს მოტივი, რომელიც, როგორც არა ერთხელ იყო შენიშნული ჩვენ მიერ. მომდინარეობს ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურიდან, ხოლო სავანეში ის განვითარების ახალ სახეს პოულობს¹. ტაძრის მორთულობაში მოცემულია მომწიფებული ფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურის ორნამენტაციის მთელი რეპერტუარი, მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში,

თანახმად ქართული დეკორაციული ხელოვნების მხატვრული პრინციპისა. ერთხელ გამოყენებულა სახე ჩუქურთმისა განმეორებული არ არის.

იმერეთის არქიტექტურაში ჩანს ცალკეული ელემენტი, რომელიც დამახასიათებელია ქართული არქიტექტურის აფხაზური სკოლისათვის. ამ მოვლენის თვალსაჩინო მაგალითს გვაძლევს გელათის მთავარი ტაძრის არქიტექტურის შესწავლა. ტაძარი გეგმის მიხედვით წარმოადგენს ჯვარ-გუმბათოვან ნაგებობას, რომლის სწორკუთხედს არღვევს სამი წინწაწეული აფსიდი აღმოსავლეთ ფასადზე. შენობის ცენტრში ორ დიდ ბურჯზე და საკურთხევლის კედლის ორ შკერაზე. დაფუძნებულია გუმბათი თექვსმეტსარკმლიანი ყელით, რომელსაც საკმაოდ დიდი დიამეტრი აქვს. დიდი ზომის გუმბათი სავსებით შეფარდებულია ნაგებობის ზოგად ფორმასთან. სამივე მხრიდან ტაძარს აქვს დახურული ნარტექსი, რომელიც განუყრელად უკავშირდება ტაძრის ძირითად კორპუსს. შესასვლელი კარი დატანებულია სამივე მხრიდან. გუმბათის საყრდენ კამარებს ებჯინება შუა ნაეის, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავის ნახევრადცილინდრული თაღები, რომლებიც საკმაოდ ამაღლებულია და გადახურულია ორკალთიანი სახურავით; მკლავებს შორის მოქცეული ნაგებობის ნაწილები შედარებით უფრო დაბალია და გადახურულია ერთკალთიანი სახურავით. ტაძარს შიგნიდან ამკობს პატრონოენი, რომელსაც სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხრიდან ღია კამარები აქვს. შინაგანი სივრცე აღიქმება, როგორც განუყოფელი ერთეული და მნახველზე ახდენს დიად შთაბეჭდილებას. ნაგებობა თავისი შინაგანი არსით, სივრცის მხატვრული გაფორმებით, გეგმის მოხაზულობით. განსაკუთრებით აღმოსავლეთ ფასადის კომპოზიციით

¹ Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 г. в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952.

იშხანის ტაძრის სამხრეთის ფასადს სარკმლები (ტაბ. 11). იშხანის საკურთხევლის სარკმელი (ტაბ. 12), აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადების სარკმლები იშხანის მცირე ეკლესიაში, რომელიც აგებულია 1005 წ. გურჯენ მეფეთა მეუღის მიერ (ტაბ. 36), უნდა აღინიშნოს, რომ X ს. ბოლომდე წარბსა და სარკმლის საპირეებს შორის ტაო-კლარჯეთს ძველებზე დატოვებულია თავისი ფალი არც, რომელზედაც მოთავსებულია მარაოსებური ორნამენტი (ოშკი, ხახული), XI საუკუნიდან წარბი ებჯინება საპირეს უშუალოდ, როგორც ტაო-კლარჯეთს, აგრეთვე იმერეთის ძველებში.

მოგვაგონებს ბიჭვინთის ტაძარს. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში ამავე ხანის არც ერთ ძეგლში არ გვხვდება შენობის აღმოსავლეთ ფასადზე წინ გამოწეული აფსიდები. ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს სიონისა და მეტეხის ტაძრები თბილისში, მაგრამ მათი შესწავლა არკვევს, რომ სიონის ტაძარი თავდაპირველად სამნავიან ბაზილიკას წარმოადგენდა, ხოლო მეტეხის ეკლესია XIII ს. აგებულია ძველი ბაზილიკური ნაგებობის საფუძველზე.

გელათის ტაძარი აგებულია დიდი ზომის თლილი ქვისაგან. ტაძრის მოჩუქურთმება დაუმთავრებელია, მაგრამ არქიტექტორის მიერ იგი საესებით მოფიქრებული იყო. საკურთხევის აფსიდის ხუთწახნაგოვანი კედელი მორთულია ხუთი თანაბარი სიმაღლის დეკორაციული კამარით. შენობის ჩრდილოეთისა და სამსრეთის მკლავი ფასადზე შემკულია სამი დეკორაციული კამარით, რომელთაგან შუა უფრო მაღალია. ტაძარი აგებულია დავით აღმაშენებლის მიერ (1106—1125).

ორნამენტული დეკორი

(X—XII საუკუნეები)

ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ჩუქურთმას შენობის დეკორის სისტემაში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. დღემდე შენობათა ფასადების მორთულობა არ არის საკურო სისრულით შესწავლილი, დღემდე სპეციალური მონოგრაფიული ნაშრომი, გარდა ი. ბ ა ლ ტ რ უ შ ა ი ტ ი ს ი ს ნ ა რ კ ე ვ ე ის ა, არ არის მიძღვნილი ხსენებული თემისადმი. მაგრამ მთავარი ეტაპები ქართული არქიტექტურის ძეგლების მხატვრული გაფორმების ისტორიული განვითარებისა სავსებით ირკვევა სათანადო მასალების შესწავლის შედეგად¹.

ქართული არქიტექტურის ისტორიული განვითარების აღრინდელ ხანაში (ბოლნისის სიონი, ჯვარი, წრომი და სხვ.) შენობის ფასადების ორნამენტაცია მიზნად ისახავდა ხელი შეეწყოს ნაგებობის ძირითადი ფორმების გამოვლინებისათვის. იგი თავისებური მხატვრული საშუალებით არქიტექტურის ძირითად მხატვრულ ფორმას აქცენტირებას აძლევდა საკუთარი მხატვრული ხერხის საშუალებით. ორნამენტულ მორთულობას დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობა ჰქონდა, იგი-

ხელს უწყობდა არქიტექტურის მხატვრული ფორმის სწორ აღქმას.

X საუკუნის მიწურულისა და XI საუკუნის დასაწყისის ნაგებობათა მხატვრულ დეკორში სჭარბობს წმინდა არქიტექტურული მოტივები (დეკორაციული კამარები, კედლის ნახეარსვეტები), ხოლო XI საუკუნის პირველ ნახევარში კი შენობის ორნამენტაციაში სჭარბობს მცენარეული სახის მოტივები, რომლებიც მეტად მრავალფეროვანია. მორთულობაში ხშირად ვხვდებით ფანტასტიკურ ცხოველთა გამოსახულებებს, რომელთაც დაუკარგავთ დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობა და არსებითად წარმოადგენენ შენობის მორთულობის ერთ-ერთ ელემენტს. იმავე დროს მეტად ვითარდება გეომეტრიული მოტივები, სხვადასხვა სახის წნული, რომელიც ქართულ ჩუქურთმაში თავისებურ სახესღებულობს და ცნობილია „ქართული წნულის“ სახელწოდებით.

ადამიანისა და ცხოველთა გამოსახულების გარდაქმნის პროცესი, როგორც მორთულობის ერთ-ერთი სახეობისა, დაწვრილებით გარჩეული აქვს ი. ბ ა ლ ტ რ უ შ ა ი

¹ Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути развития грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936, стр. 130—131.

ტისს ქართული და სომხური ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ნარკვევში¹. მან პირველად, ნ. კონდაკოვის შემდეგ, ყურადღება მიაქცია იმ გასათვარ მსგავსებას, რომელიც არსებობს რომანული ხანის დასავლეთ ევროპის ქანდაკებასა და ქართულ-სომხურ შუა საუკუნეების ქანდაკებათა შორის. ამ საერთო „მსგავსებას“ იგი ხსნის არ სოციალური წყობილების საერთო მოცულებით, რაც დამახასიათებელი იყო ფეოდალური წყობილებისათვის, როგორც საფრანგეთისათვის, აგრეთვე საქართველოსა და სომხეთისათვის. მისი აზრით, ამის ახსნა-განმარტება ნათელი ხდება, თუ ჩვენ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ აღნიშნული ქვეყნების იდეოლოგია არსებითად ერთი და იგივე იყო. აღნიშნულ ქვეყნებს აერთიანებს შუა საუკუნეების „სული“, რომელიც, მიუხედავად ადგილობრივი თავისებურებისა, საერთო იყო. შუა საუკუნეების ხელოვნება, როგორც მართებულად შენიშნა ლ. მაცულევიჩმა, ი. ბალტრუშაიტისის მიერ განხილულია, როგორც თავისთავადი მოვლენა, კონკრეტული ისტორიული პირობების გარეშე.

ი. ბალტრუშაიტისი ცდება, როდესაც ამტკიცებს, რომ თითქოს შენობის მორთულობა, საქართველოში, მიუხედავად იმისა რა სახის არის იგი (არქიტექტურული, სკულპტურული, ადამიანთა ფიგურის, ან ცხოველთა გამოსახულებანი, ან წმინდა ორნამენტული), წარმოადგენს მეორე რიგის დამატებითი ხასიათის მოვლენას. იგი არ შეეფარდება ნაგებობის სტრუქტურას, მიზნად არ ისახავს გამოავლინოს მისი დამახასიათებელი ელემენტები; პირიქით — იგი მას ფარავს, ასრულებს სამოსლის ფუნქციას, რომლითაც დაფარულია ადამიანის სხეული².

ამ თეორიის ავტორი დასავლეთ ევროპის ფორმალისტური ხელოვნებათმცოდნეობის

გაველენის ქვეშაა. იგი სათანადო ანგარიშს არ უწევს ისტორიულ სინამდვილეს, ივიწყებს იმ გარემოებას, რომ ნაგებობის შინაგანი სტრუქტურა და მისი გარეგნული სახე ორგანულ კავშირშია ერთმანეთთან. შენობის მთავარი ფორმები, სტრუქტურის ძირითადი ელემენტები მკიდროდ დაკავშირებულია მისი მორთულობის ყველა სახესთან, რომლის დანაშნულულებას წარმოადგენს მათი სათანადო გამოვლინება, რაც ხელს უწყობს მხატვრული ნაწარმების სრულყოფილ აღქმას.

ამ მხრივ ფრიად საინტერესოა ნიკორწმინდის ტაძრის მხატვრული მორთულობის შესწავლა, რომელიც პირველად სრული სახით შეასრულა ლ. მაცულევიჩმა ტაძრის დეკორის ყველა სახის შესწავლის შედეგად. მკვლევარმა მეტად მნიშვნელოვანი შეხედულება გამოთქვა ქართული დეკორის ძირითადი მოტივების წარმოშობის შესახებ. ცხოველთა რელიეფური გამოსახულებანი, რომელნიც წარმოდგენილია ტაძრის კედლებზე, გუმბათის ყელის ფრიზზე და მინაშენების მორთულობაში, შემადგენლობის თვალსაზრისით ერთი და იგივე არ არის; ცხოველთა რელიეფების განსაზღვრული ჯგუფი იმეორებს იმ ნიმუშებს, რომელიც შემოტანილი უნდა იყოს საქართველოში გარედან ფეოდალური არისტოკრატის მიერ. აღნიშნული ჯგუფის გამოსახულებანი მკიდროდ დაუკავშირდა ადგილობრივ გარემოს, რომლის ზეგავლენით შეიცვალა მათი გააზრება. რელიეფების მეორე ჯგუფი, ცხოველთა გამოსახულებით, წარმოადგენს ხალხური შემოქმედების ნაყოფს, რომელიც წარმოშობით დაკავშირებულია ცხოველთა, როგორც კოსმიური ძალის განსახიერების წარმოდგენებთან. ქრისტიანული ეკლესია წარმართული წარმოშობის წარმოდგენებს ანაბუთებდა ქრისტიანული იდეოლოგიის პოზიციებიდან. ამ მხრივ ყველაზე დამახასიათებელია ბოლ-

¹ I. Ballrusaitis, Etudes sur l'art médiéval en Georgie et en Arménie, Paris, 1929.

² Мачулевич, Никорцинда и ее место в культуре Грузии, сборник Густавели, Тбилиси, 1968, стр. 61.

ნისის რელიეფი ხარის გამოსახულებით, რომელსაც რქებს შორის ჯვარი აქვს (V ს.).

წამყვანი ალგალი ნიკორწმინდის მორთულობაში უჭირავს სიუჟეტურ რელიეფებს, რომელთა განაწილება ტაძრის ფასადზე, ერთი მხრივ, ემსახურება შენობის ფასადებს მხატვრული გაფორმების მთავარ ამოცანას, შეადგენს დეკორის განუყოფელ ნაწილს, ხოლო, მეორე მხრივ, ნ. ალადაშვილის მიერ გამოთქმული მოსახრების თანახმად, გამოხატავს, იდეას „უფლის დიდებისა“. დასავლეთ ფასადის კეხის კედელზე გამოსახულია მაცხოვარი „საყდარსა ზედა“ მჯდომარე, აწეული მარჯვენით კურთხევის ნიშნად. ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახულია „ფერისცვალება“ შემოკლებული რედაქციით. კომპოზიცია მოთავსებულია მოჩუქურთმებულ კადრში, რომლის მარცხნივ გამოსახულია ცხენოსანი წმ. გიორგი, რომელიც თანახმად ქართული იკონოგრაფიული ტრადიციისა, შუბით გმირავს დიოკლეტიანე მეფეს, ხოლო მეორე მხარეზე (მარჯვნივ) ცხენოსანი მხედარი თევდორე კლავს გველუშაპს. ტაძრის სამხრეთ ფასადზე გამოსახულია მაცხოვრის „მეორედ მოსვლა“, რომელიც იკონოგრაფიული შინაარსის მხრივ შეესაბამება „ამაღლებას“. ტაძრის დასავლეთ კარიბჭის ტიმპანზე გამოსახულია ცხენოსანი მხედრები წმ. გიორგი და წმ. თევდორე, რომელთაგან პირველი დიოკლეტიანეს კლავს შუბით, მეორე — გველუშაპს. მათ შორის მთელი ტანით წარმოდგენილია კვარცხლბეკზე შემდგარი მაცხოვარი. სამხრეთ კარიბჭის ტიმპანი უჭირავს ჯვრის ამაღლების კომპოზიციას, რომელიც იკონოგრაფიულად და სტილის მიხედვითაც მოგვაგონებს კაცხის რელიეფს. ჩრდილოეთ კარის ტიმპანზე წელზევით გამოსახულნი არიან მთავარანგელოზნი მიქელი და გაბრიელი.

ამით ამოიწურება ნიკორწმინდის ტაძრის

რელიეფური კომპოზიციების შემაღვენლობა, რომელიც ნაგებობის მხატვრული გაფორმების იდეურ ცენტრს წარმოადგენს. ყოველი თემის იდეური საფუძველი საესეებით გასაგებია. მთლიანად კი ყველა აქ გამოსახული თემა წარმოადგენს საესეებით დადგენილ სისტემას. რომელიც ჩამოყალიბდა ჩვენში XI ს. დამდეგს: სიუჟეტური რელიეფების იდეური საფუძველი, რომელიც მათ აერთიანებს, არის არა მაცხოვრის დიდების ილუსტრაცია, როგორც ამას ამტკიცებს ნ. ალადაშვილი¹, არამედ „დღე განკითხვის“ დიდი თემის გაშლა. „ფერისცვალებით“ იწყება მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების გამოვლინება; დასავლეთ ფასადზე მაცხოვრის გამოსახულების აწეული მარჯვენა კურთხევის ნიშანი კი არ არის, არამედ ეს არის „დღე განკითხვის“ ცენტრალური ფიგურის „მსაჯულის“ ეესტი. შენობის სამხრეთ ფასადზე კი გამოსახულია, როგორც აღვნიშნეთ, მაცხოვრის „მეორედ მოსვლა“, რომელსაც ზუსტად განმარტავს წარწერა. როგორც ცნობილია, X ს. დამდეგს დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში და აგრეთვე აღმოსავლეთ ქვეყნების ქრისტიანულ ხელოვნებაში თემა მაცხოვრის „მეორედ მოსვლისა“ და „დღე განკითხვის“ შესახებ განსაკუთრებით პოპულარული ხდება. ქართული რელიეფური პლასტიკა და კედლის მხატვრობა აღნიშნულ თემას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს; თვით კომპოზიციის იკონოგრაფიულ შინაარსში ბევრი რამ ახალი და თავისებური შეტანილია ქართველი ოსტატების მიერ.

მაცხოვარი ნიკორწმინდის დასავლეთ ფასადზე გამოსახულია ნაძვის ხის ნაყოფთა ფონზე, რომელთაც გარკვეული სიმბოლურ-რელიგიური მნიშვნელობა ჰქონდათ. აღსანიშნავია აგრეთვე ის, რომ მთავარანგელოზებს ტაძრის ჩრდილოეთ ტიმპანზე ხელში აქვთ არა სფერო, არამედ სარკე, ვინაიდან სფეროზე გამოსახული ბეჭედი უფლისა არ ჩანს.

¹ ნ. ალადაშვილი. ნიკორწმინდის რელიეფები, ფასადების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში, თბილისი, 1957.

² იქვე, გვ. 27.

თანახმად ძველი იკონოგრაფიული ტრადიციისა, ბიზანტიურ, ქართულ და ძველ რუსულ ხელოვნებაში ანგელოზთა სფეროზე გამოსახულია ჭვარი ე. წ. ვოლოთაზე, რომელიც წარმოდგენილია სქემატური სახით. დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ხელოვნებაში ანგელოზებს სფეროს მაგივრად ხელში აქვთ სარკეები, რომელთა საშუალებით მათ შეუძლიათ დაინახონ და ამოიკითხონ უხილავად დაწერილი ბრძანებანი უფლისა. თქმულება სარკეების ჯადოსნური ძალის შესახებ, რომლის საშუალებით შეიძლება აეხადოს ფარდა მომავალს, უძველესი დროიდან შუა საუკუნეებს აღწევს. ნიკორწმინდის ჩრდილოეთ ტიპანზე გამოსახულ ანგელოზებს ხელთ სფეროს მაგივრად სარკენი უპყრიათ, რაც თავისთავად წარმოადგენს შუა საუკუნეების ხელოვნების ადრეულ ნიმუშს, რომლის წარმოშობის წყარო ცალკე შესწავლას მოითხოვს.

როგორც აღნიშნული იყო, ნიკორწმინდის რელიეფებზე წმ. გიორგი, რომელიც დიოკლეთიანეს კლავს და წმ. თევდორე, რომელიც კლავს გველეშაპს ორჯერ გვხვდება ტაძრის რელიეფებზე. ამ კომპოზიციის დედააზრის დადგენა, წყაროების გამორკვევა ქართული ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ამოცანას წარმოადგენს. წერილობითი წყაროები არც ერთ ენაზე არ გვაძლევენ სათანადო მასალას ამ თემის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ. ვინაიდან დღემდე დაცული ტექსტუალური მასალა არ გვაძლევს ფაქტიურ ცნობებს აღნიშნული თემის განმარტებისათვის, ჩვენ იძულებულნი ვართ შევნიშნოთ, რომ დიოკლეთიანე გამოსახულია არა რეალურად, არამედ პირობითად. ცნობილია, რომ აღმოსავლეთის ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ირანის ხელოვნებაში, გავრცელებული იყო დამარცხებული მოწინააღმდეგის გამოსახვა გამარჯვებული მხედრის ცხენის ფეხქვეშ. დიოკლეთიანეს გამოსახულება წმ. გიორგის ცხენის ფეხქვეშ შეიძლება განვმარტოთ, როგორც ალეგორი-

ული გააზრება წარმართობის დამარცხებისა ქრისტიანული მოძღვრების მიერ, რაც პირველად შეიმუშაა ქართულმა ხელოვნებამ დამოუკიდებლად, აღმოსავლური ტრადიციის მიხედვით.

ნიკორწმინდის სიუჟეტური რელიეფების შესწავლა ადასტურებს, რომ XI ს. დამდეგს ქართულმა ხელოვნებამ შექმნა ქანდაკებების განაწილების ერთიანი კანონზომიერი სისტემა; აღსანიშნავია, რომ საფრანგეთში მეტად გავრცელებული იყო რომანული არქიტექტურის რელიეფური ქანდაკების ძეგლებზე მაცხოვრის გამოსახულება კომპოზიციის „დიდება უფლისა“ (Majestas Domini), ე. ი. ის თემა, რომელიც ქართული კედლის მხატვრობაში მეტად პოპულარული იყო VIII საუკუნიდან XI საუკუნემდე. X—XI საუკუნეებიდან კი აღნიშნული თემა იდეურად დაუკავშირდა „დღე განკითხვის“ ან „მეორედ მოსვლის“ კომპოზიციას, როგორც საფრანგეთში, აგრეთვე ქართულ ხელოვნებაში (ნიკორწმინდა, სვეტიცხოველი). მაცხოვრის „მეორედ მოსვლის“, „ამაღლების“ რელიეფური კომპოზიციის სვეტიცხოვლის დასავლეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე გამოსახული ორი ანგელოზით საყვირით ხელში, ნათლად ადასტურებს ჩვენს დაკვირვებას იმის შესახებ, რომ „დღე განკითხვის — მეორედ მოსვლის“ თემა სქარბობს სიუჟეტურ რელიეფურ ქანდაკებაში ერთსა და იმავე დროს საქართველოშიც და საფრანგეთშიც.

ალეგორიული გამოსახულებანი განმარტებული წარწერებით „ცაჲ“, „ქუეყანაჲ“ აღმოსავლეთ ფასადის ნიშებში და „აღამ“. „ეეა“ სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ნიშებში მოთავსებულია კუმურდოში; ალეგორიული ფიგურების გამოსახულებანი ქუთაისის კათედრალის სამხრეთ ფასადზე ადასტურებს, რომ ქართულსა და რომანულ ხელოვნებას არა მხოლოდ სტილის მსგავსი მოვლენები ახასიათებს, არამედ თემების იგივეობაც. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ შიომღვიმის ტაძრის სვეტზე, რომელიც გამო-

ქვეყნებულა რ. შმერლინგის¹ მიერ, ოთხივე მხრიდან გამოსახულია არა ოთხი მახარებელი. ან რომელიმე ჩვენთვის გაურკვეველი პერსონაჟი, არამედ: ადამ, ევა, ცაჲ, ქუეყანაჲ, რომელნიც წარმოდგენილია კუმურდოს ტაძრის მორთულობაში; თანახმად წარწერისა, იგი დასაარლებულია ზუსტად მელქისედეკ კათალიკოსის მივდელ-მთაბრობის დროისა (1010—1029). ე. ი. სვეტიცხოვლის რელიეფების თანადროულნი არიან.

ქართულსა და რომანულ რელიეფურ ქანდაკებას ახასიათებს არა მხოლოდ მსგავსების საერთო ნიშნები, არამედ ზოგჯერ არსებითი ხასიათის განსხვავებაც; უპირველეს ყოვლისა, შენობის ფასადებზე ქანდაკებათა განაწილების მხატვრული პრინციპი ქართულ ხელოვნებაში სულ სხვაა, ვიდრე რომანულში. რომანულ ხელოვნებაში ძირითადი მნიშვნელობა აქვს მთავარი პორტალის ტიმპანზე გამოსახულ ცენტრალურ ფიგურას. ქართულ ხელოვნებაში თითოეული სიუჟეტური რელიეფი ექვემდებარება საერთო იდეას, მაგრამ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს და ამავე დროს ყურადღებას ამახვილებს დეკორის განსაზღვრულ მომენტზე. ადამიანისა და ცხოველთა გამოსახულების შედარებითი ანალიზი ქართულსა და რომანულ ხელოვნებაში კიდევ უფრო მეტად აშკლავნებს განსხვავების ფაქტებს.

სასახლეების არქიტექტურა

მეცნიერული შესწავლის მთავარ ობიექტს დღემდე წარმოადგენდა საკულტო არქიტექტურის ძეგლები. მკვლევართა ყურადღებას იპყრობდა ის გარემოება, რომ საეკლესიო არქიტექტურის ძეგლთა უმრავლესობა მოღწეულია ჩვენამდე მრავალ შემთხვევაში პირვანდელი სახით, შესანიშნავი სიფაქიზითა და გემოვნებით შესრულებული დეკორით, რო-

ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნების გასარკვევად, მისი ძირითადი ხასიათის დასადგენად არ შეიძლება კვლევა შევზღუდოთ ოფიციალური საეკლესიო ხელოვნების ფარგლებით. საუკუნეების მანძილზე ხალხში გასაოცარი ცხოველმყოფელობით განაგრძობდა არსებობას წინაქრისტიანული ხანის წარმოდგენები, წესები, ჩვეულებანი, რომელთა თავისებურ ანარეკლს ხშირად ეპოულობთ ოფიციალურ ხელოვნებაში.

ლ. მაცულევიჩის დამსახურება იმაშია, რომ მან შუა საუკუნეების კონკრეტული მასალის შესწავლის საფუძველზე, გამოარკვია ხალხური ხელოვნების უძველესი ხანიდან მომდინარე უშირეტი შემოქმედებითი წყარო, რომელიც ყოველთვის ასაზრდოებდა სახვითი ხელოვნების განვითარებას.

დიდი მხატვრული გემოვნებით მორთული ტაძრის ფასადები, გუმბათის ყელი, კარებისა და სარკმლების მოჩუქურთმებული საპირეები, ღია კარიბჭები და თაღები, რომელთა სტილი საუკუნეების მანძილზე გარკვეულ ევოლუციას განიცდიდა—ყოველთვის ახასიათებდა ქართული არქიტექტურის ძეგლებს. შენობის მხატვრული მორთულობა, რომელიც არსებითად აღიქმება, როგორც განსაზღვრული ერთიანი მოვლენა, ადასტურებს ქართული დეკორაციული ხელოვნების მაღალ მხატვრულ დონეს.

მელთა დიდი ნაწილი ზუსტად თარიღდება წარწერებითა და ისტორიული წყაროებით. ხოლო საერთო ნაგებობათა უმრავლესობა—მეფეთა და დიდი ფეოდალების სასახლეები, ციხე-დარბაზები, ციხეები, საქალაქო შენობები და სხვა დატულია შედარებით უფრო ცუდად. მათი უმრავლესობა დანგრეულია ან დაზიანებულია გაუთავებელი შინა-

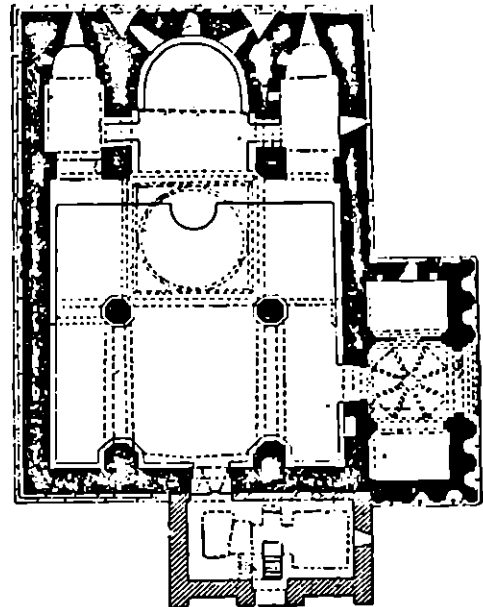
¹ Р. Шмерлинг, Фрагмент столбика из храма Иоанна Крестителя в Шпомгвнмском монастыре, ქართული ხელოვნება, 5, გვ. 155—161, ტაბ. 99, 100.

განი ბრძოლების დროს, შემოსეული მტრის ხელით, რის შედეგად მათი კედლები გაშლევლებული დგანან, დაკარგული აქვთ პირვანდელი მორთულობა. მხოლოდ უკანასკნელი ორი აუთუელი წლის მანძილზე მიეჭა სათანადო ყურადღება საერო არქიტექტურის ძეგლების შესწავლას. პ. ზაქარაიას მიერ შესწავლილია შიდა ქართლის ციხე-სიმაგრეების ის ჯგუფი, რომელიც გვიან ფეოდალურ ხანას ეკუთვნის; გ. ჩუბინაშვილის მიერ შესწავლილია კახეთში დაცულ სასახლეთა გარკვეული ჯგუფი, ხოლო არქიტექტორ ვ. წილოსანი¹ მიერ გამოქვეყნებულია ნარკვევი გეგმუთის სასახლის შესახებ. დასახელებული ლიტერატურა, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად მეტად საყურადღებო ცნობებს და დაკვირვებას შეიცავს, საერთოდ წინასწარ ხასიათს ატარებს, ვინაიდან მეტად მნიშვნელოვანი საკითხების გასარკვევად საჭიროა სათანადო არქეოლოგიური გათხრების ჩატარება, თითოეული ძეგლის უფრო დაზუსტებული არქიტექტურული ფიქსაცია.

გ. ჩუბინაშვილმა საფუძვლიანად შეისწავლა კახეთის მიდამოებში მდებარე საერო ნაგებობანი, ვაჩნაძისა და კვეტერაში (კუეტარი) ფეოდალების ციხე-დარბაზები, ნეკრესში, ვანთასა და ჭერემში საეპისკოპოსო სასახლეები და იყალთოს „აკადემიის“ ნაშთი. მათი უმრავლესობა გ. ჩუბინაშვილის აზრით, გარდა იყალთოს აკადემიის შენობისა, რომელიც უფრო გვიან ხანას განეკუთვნება, ეკუთვნის X საუკუნეს.

სასახლის ტიპის შენობები მეტწილად წარმოადგენს ორსართულიან ნაგებობას, რომელთაგან პირველს მეტწილად სამეურნეო დანიშნულება ჰქონდა, ნაწილობრივ კი საცხოვრებელი. ზედა სართულს მთავარი მნიშვნელობა ჰქონდა, კედლებიც უფრო მაღალი

იყო, ვიდრე პირველ სართულში. მეორე სართული გეგმათ წარმოადგენდა მოგარძო სწორკუთხედს, რომლის გრძელ კედლებში დატანებული იყო სარკმლები, სარკმლების კამარას ნალისებური მოყვანილობა ჰქონდა (ნეკრესი, ვანთა, ჭერემი), ან ოვალური ოდნავ ტეხილი მოყვანილობა (კვეტერა. ვაჩნაძი-



53. ბეთანია. გეგმა.

ანი). მეორე სართულის გვერდ-კედელში მოთავსებულია ორმაგი სარკმელი; ზედა სართული დიდი ზომის სარკმელთა წყალობით ერთი მეორისგან მცირე მანძილით დაშორებული, კარგად ყოფილა გაშუქებული დღის სინათლით; ზოგიერთ შენობაში (ნეკრესი, საესეებით დასაშვებია—კვეტერაში) ზედა სართულიდან იყო გასასვლელი დიდ ღია ტერასაზე. ჭერი და იატაკი, როგორც ჩანს, აგე-

¹ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული საერო ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნაშუი, თბილისი, უნივერსიტეტის მოამბე, III, 1923, გვ. 103—136.

V. Чубинашвили, Архитектура Кახетии, Тбилиси, 1959.

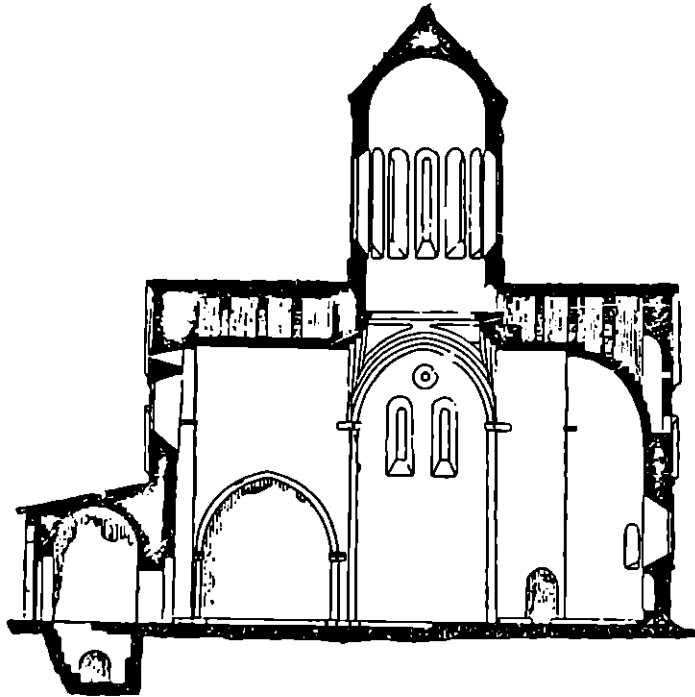
² ვ. წილოსანი, გეგმუთის ციხე-დარბაზი, შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბილისი, 1938, გვ. 145—146.

ბული ყოფილა ხის მასალისაგან. მთავარ დარბაზს, გ. ჩუბინაშვილის ვარაუდით, ამშენებდა მოჩუქურთმებული ხის სვეტები.

გ. ჩუბინაშვილის¹ აზრით კახეთის სასახლეთა არქიტექტურა და აგრეთვე სტილის ზოგიერთი დამახასიათებელი ნიშანი მოგვაგონებს ვლახერნის სასახლეს კონსტანტინოპოლში, რომელიც მიეკუთვნება კონსტანტინე კეისრის — პორფიროგენეტის ხანას (912—959) და ჩვენამდე მოღწეულია ნანგრევების სახით.

გეგუთის სასახლე ძლიერ დაზიანდა იმ

ბრძოლის დროს, რომელსაც აწარმოებდა იმერეთის მეფე სოლომონ II მეფის რუსეთის წინააღმდეგ იმერეთის დამოუკიდებლობისათვის. იგი შედარებით კარგად იყო დაცული 1823 წლამდე, როდესაც სასახლის ნაგებობა გამოყენებული იყო საამშენებლო მასალად რუსეთის ხელისუფლების განკარგულების თანახმად. სასახლე აგებულია გიორგი III მიერ, 1156 წ. შემდეგ, მისი მეფობის დასაწყისში. იგი პარველად აღწერა ცნობილმა მოგზაურმა დიუბუა დე მონპერემ. მხოლოდ 1937 წ. გეგუთის სასახლე



54. ბეთანია. გრძივი კრილი.

შესწავლილი იყო ლ. მუსხელიშვილის და ვ. წილოსანის მიერ. მოეწყო დაზვერვითი ხასიათის გათხრები, რომელთა მიზანი იყო ნაგებობის ზოგადი გეგმის გამორკვევა და დაზუსტება, მაგრამ ეს სამუშაო, სამწუხაროდ, დღემდე შეჩერებულია, რა თქმა უნ-

და, ბევრი რამ მეტად მნიშვნელოვანი ამ ძეგლის შესწავლის მხრივ დღესაც გაურკვეველი რჩება; გათხრების შედეგად სასახლის მახლობლად აღმოჩენილი იყო უფრო ადრინდელი ხანის სასახლის ნაშთი, დიდი ბუხრით და თლილი ქვის პერანგით².

¹ გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 123.

² ვ. წილოსანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 158.

სასახლე გეგმით მეტად უახლოვდება კვადრატს, რომლის ცენტრში მოქცეულია დიდი ჭვრული ფორძის სადგამი, რომელსაც უთუოდ საზეიმო დანიშნულება ჰქონდა. (ნახ. 51); იგი დაბურული იყო გუმბათით, რომლის დაფუძნების სისტემა ემყარებოდა ტრომპებს, ალბათ გუმბათის თაღის ცენტრში მოთავსებული იყო შექის ზვრელი; ორივე მხრიდან გუმბათის ფუძის კვადრატს ებჯინებოდა განსაკუთრებული სადგომები, რომელთაც ჭვრის მკლავის მოყვანილობა აქვთ და გადახურულია ისრისებური თაღით. სამხრეთ მკლავში ისრისებური თაღი შეკრული თაღის ფორმას იღებს. ცენტრალურ დარბაზს ემხრობა შენობის სხვა ნაწილები. სასახლე აგებულია მაღალხარისხიანი

აგურისაგან; წყობაში გამოყენებულია აგრეთვე ქვაც. შენობა, როგორც ირკვევა, გადახურული ყოფილა მოქიქული აგურით (ე.წ. ქაშანური), გუმბათის სიმაღლე იატაკიდან შეადგენს 19/20 მეტრს, დიამეტრი კი—14 მეტრს¹. გათხრების გარეშე ქართული არქიტექტურის ამ თვალსაჩინო ძეგლის შესახებ მრავალი საკითხი გაურკვეველი რჩება: სასახლის ცალკე ნაწილების დანიშნულება, ფასაღებს სახე. კედლას შინაგანი გაფორმება და ა.შ.

ერთი საიტყვით, საერო არქიტექტურის შესწავლა მოითხოვს დიდი კვლევითი ხასიათის მუშაობის ჩატარებას, რომელიც მხოლოდ დაწყებულია.

XII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობა

ქართული კულტურის ისტორიული განვითარების ერთ-ერთ ბრწყინვალე პერიოდს XII საუკუნე წარმოადგენს, რომელმაც უდიდესი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა მხატვრული ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების დარგში. ამ ხანას სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა მნიშვნელობა, მხატვრული კულტურის ზოგადი ისტორიის თვალსაზრისით, ბევრად სცილდება საკუთრივ საქართველოს ისტორიის საზღვრებს.

იმ თეორიამ, რომლის თანახმად ბიზანტიის დედაქალაქი კონსტანტინოპოლი იყო ერთადერთი წამყვანი ცენტრი, საიდანაც ყოველგვარი ახალი მოვლენა სახვითი ხელოვნების დარგში ვრცელდებოდა ე. წ. „პერიფერიებზე“—ბალკანეთის ქვეყნებში, რუსეთსა და საქართველოში და ა.შ., თავისი დრო მოჰამა. ქართული კედლის მხატვრობის ზოგადი შეფასება, როგორც ბიზანტიური ხელოვნების „პროვინციული“ განშტოების,

მოკლებულია ყოველგვარ მეცნიერულ საფუძველს, მით უმეტეს, რომ თეორიის მომხრეებს მეტწილად ქართული ხელოვნების ძეგლები ადგილობრივად არ შეუსწავლიათ.

ბიზანტიამ ჭეაროსანთა მიერ 1204 წ. კონსტანტინოპოლის განადგურებისა და ე. წ. ლათინთა ბატონობის დამყარების შედეგად, XII-XIII საუკუნეებში კედლის მხატვრობის ნიმუშების შედარებით მცირე რაოდენობა შეინარჩუნა. არსებითად ეს არის მაცხოვრის მოზაიკური გამოსახულება ისააკ კომნენის წარწერით კაპრიე-ჯაშეში (კონსტანტინოპოლი) და ვატოპედის მონასტრის (ათონი) ორი მოზაიკური კომპოზიცია, რომელიც XI-XII საუკუნეებით თარიღდება. ძირითად მასალას XII საუკუნის კედლის მხატვრობის შესახებ ეპოულობთ სიცილიის მოზაიკებში; მარტორანა (1143), ჩეფალუ (1148), პალატინის კაპელა (1148), მონრეალე (1182), რომელთა სრულყოფილი შესწავლა ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ დამთავრებული.

¹ შედარების მიზნით უნდა აღინიშნოს, რომ სოფლის ტაძრის (VI ს.) გუმბათის დიამეტრი უდრის 32,59 მეტრს. სერკი და ბახუსის ტაძრის (VI ს.) 15,82 მეტრს. ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის (XI ს.) 12,78 მეტრს, სვეტიცხოვლის ტაძრის (1029 წ.)—10 მეტრს.

სიცილიური ძეგლები თავისი სქემით, თემატურა შინაარსითა და სტილით არსებითად განსხვავდებიან ბიზანტიური კედლის მხატვრობის ნიმუშებისაგან. აღნიშნულ ძეგლებში გუმბათისა და საკურთხეველის აფსიდის მონატულობა ბიზანტიური კანონიდან გადახვევის დამახასიათებელ მაგალითებს იძლევა: გუმბათში გამოსახულია იმ წმიდანთა ფიგურები, რომლებიც ბიზანტიაში გუმბათს გამოხატულობაში არ გამოისახებოდნენ. საკურთხეველის კონქში მოთავსებულია ქრისტე პანტონკრატორი, ბიზანტიური ჩვეულებრივი სქემისათვის დამახასიათებელი ღვთისმშობლის გამოსახულებას ნაცვლად და ა.შ.

ორნამენტაციაში შეიმჩნევა არაბული ხელოვნების გავლენა, რამაც არქიტექტურაში იჩინა თავი (ტრომპების პანდატივების ნაცვლად პარტორანას და პალატინის კაპელაში და ა. შ.). ბიზანტიური კანონის ამგვარი დარღვევა შეიმჩნევა ქართულ კედლის მხატვრობაში, სადაც მთავარი ყურადღება ეთმობა საკურთხეველის აფსიდის მონატულობას. ბიზანტიურ ხელოვნებაში გუმბათის მონატულობას ენიჭება მეტი მნიშვნელობა; მაცხოვრის ამალეება განასახიერებს „მეორედ მოსვლას“. ამ ეპოქის ქართულ ხელოვნებაში გუმბათის მონატულობა უმთავრესად დეკორაციულ მიზნებს ისახავდა: მაცხოვრის ამალეების ნაცვლად გუმბათის თაღში მოთავსებული იყო მედალიონში ჩახატული ჯვარი, გუმბათის ყელზე — წინასწარმეტყველნი და წმიდანები (ყინწვისი). საკურთხეველის კონქში ტრადიციული ღვთისმშობლის ნაცვლად გამოსახული იყო „ვედრება“ (ბეთანია), რომლის კომპოზიცია „ღღე განკითხვის“ თემას უკავშირდებოდა: ქართულ კედლის მხატვრობაში დიდი ადგილი უჭირავს ქართველ წმიდანთა — დავით გარეჯელის, წმ. ნინოს და სხვათა ცხოვრებას, რომელთა ციკლი დამოუკიდებლად იქნა შემუშავებული ქართველი

მხატვრების მიერ, ვინაიდან მათ ამ შემთხვევაში არ შეეძლოთ მზა ნიმუშებით ესარგებლათ.

საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ სამეფო კარის მხატვარ თევდორეს შემოქმედებაზე, რომელიც დავით აღმაშენებლისა და დემეტრე I დროს მოღვაწეობდა.

XI და XII საუკუნეთა მიჯნაზე ქართულ კედლის მხატვრობაში დიდი წინსვლა შეიმჩნევა. 1938 წელს, ზემო სვანეთში ჩვენ მიერ პირველად იქნა შესწავლილი სამი ტაძრის მონატულობა, რომელიც საქართველოს მეფის კარის მხატვრის თევდორეს მიერაა შესრულებული. საპირვე ტაძრის მონატულობაზე შემორჩენილია წარწერები, რომლებიც გვაცნობენ მხატვრის ვანობასა და შესრულების დროს.

წარწერების მიხედვით, ზემო სვანეთის აზნაურებს ტაძრების მოსახატავად მოუწვევიათ „მეფის მხატვარი თევდორე“, რომელსაც საკუთარი ხელით მოუხატავს მთავარანგელოზების ეკლესია იფარაში (1096), წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესია (1111), და წმ. გიორგის ეკლესია ნაიფარში (1130). ამგვარად, მეფის მხატვარი თევდორე, აღნიშნული მონაცემების მიხედვით დავით აღმაშენებლისა და მისი მემკვიდრის დემეტრე I (1125—1154) დროს მოღვაწეობდა¹.

მხატვრობის ანალიზი სრულ წარმოდგენას გვაძლევს XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული კედლის მხატვრობის სტილზე, ფერწერის მანერაზე და იკონოგრაფიაზე, რითაც იგი მკვეთრად განსხვავდება ამავე ხანის ბიზანტიური მხატვრობისაგან; ამასთან ერთად ეს სამი მხატვრობა, რომელიც ერთი ოსტატის ხელს ეყუთენის, საშუალებას გვაძლევს ოცდათორმეტი წლის მანძილზე შევისწავლოთ ქართველი მხატვრის შემოქმედების განვითარება.

მონატულობის სქემა სამივე შემთხვევაში ერთნაირია და, ამავე დროს, ტიპური ქართუ-

¹ III. А. М. П р а н а ш в и л и, История грузинской монументальной живописи, Тбилиси, 1957, стр. 134—158.

ლი მონუმენტურა ფერწერისათვის. საკურთხეველის კონქში წარმოდგენილია „ვედრების“ კომპოზიცია, რომელშიაც ცენტრალური ადგილი ქრისტეს უჭირავს; ცენტრალური ფიგურის მარჯვნივ ვედრებოს პოზაში გამოსახულია ღვთისმშობელი, მარცხნივ—იოანე ნათლისმცემელი; იფარაში, კვირაჟე და ივლიტას ეკლესიაში შენობათა მცირე ზომის გამო ფიგურები წელამდეა მოცემული. ნაქიფარის ტაძრის კონქში ქრისტე ტახტზე ზის „ვითარცა მეუფე ზეცისა“, წითელი ოვალური „დიდებით“ შემოსილი „საყდარსა ზედა“, კურთხევის ნიშნად ზეაწეული მარჯვენით, ხოლო მარცხენაში გადაშლილი სახარება უჭირავს (ტაბ. 77). მის ფერხთით ეცხლოვანი ანგელოზებია — „საყდარნი“ და „ეტლისთუალნი“. ქრისტეს გარშემო მოთავსებულ ანგელოზთა შორისაც იკარგება მის ორსავე მხარეს მდგომი ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის მომცრო ფიგურები. მხატვარმა კომპოზიციის „საკვრველი და მიუწედომელი ხილვის“ მონუმენტური ხასიათი აღნიშნა ქრისტეს ცენტრალური ფიგურის საშუალებით, რომელსაც არსებითად მთელი კონქი უჭირავს. კონქის ქვემოთ სამივე ტაძრის მხატვრობებში გამოსახულია მღვდელმთავრები, ხოლო ნაქიფარის მხატვრობაში მათ ჯგუფში შეყვანილია პეტრე და პავლე მოციქულები. ტაძრის თაღის ზედაპირზე და ნაწილობრივ ტაძრის კედლების ზედა რიგზე განლაგებულია „ათორმეტი დღესასწაული“. შემოკლებული რედაქციით—„ხარება“, „შობა უფლისა“, „ნათლისღება“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“. წმ. კვირიკესა და ივლიტას ტაძრის მოხატულობაში შეტანილია სიუჟეტები ამ წმიდანთა ცხოვრებიდან. ნაქიფარის მოხატულობაში დიდი ადგილი უჭირავს ამ ტაძრის მფარველის წმ. გიორგის ცხოვრების სიუჟეტებს (ტაბ. 78). კვირიკეს (კვირიკეს) ივლიტას და წმ. გიორგის ცხოვრების გამოსახვას კედლის მხატვრობაში საფუძვლად უდევს ხელნაწერთა მინიატიურები. როგორც ეტყობა, წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი მოხატულობა შესრულებულია

ქართული დასურათებული ხელნაწერის მახვებით, რომელშიაც ბიზანტიური იკონოგრაფიის ტრადიციები სავსებით იყო დატული. ამაზე მიუთითებს იმპერატორ დიოკლეთიანეს ჩაცმულობა, სპეციფიკური რეგალიები და წმ. გიორგის წამების ყველა სიუჟეტის სტილი. ხოლო წმ. კვირიკესა და ივლიტას ცხოვრების ილუსტრაციებში მათი ცხოვრების ძველ რედაქციას მოჰყვება, რომელიც არსებობდა განსხვავდება ბიზანტიური რედაქციისაგან. VIII საუკუნიდან მოყოლებული ქართულ ხელოვნებაში წმიდანთა ცხოვრებანი დამუშავდა აპოკრიფული ვერსიის მიხედვით, რომელიც X საუკუნეში ბიზანტიური ეკლესიისა და ათონის მთის ქარაიველ მოღვაწეთა მიერ იყო უარყოფილი; გარდა ხსენებული თემებისა თვედორე მხატვარმა ყველა მის მიერ შესრულებულ მხატვრობაში გამოსახა ორი წმ. მხედარი: წმ. გიორგი (ტაბ. 72) და წმ. თვედორე (ტაბ. 73). რომელთაგან პირველი, ქართული იკონოგრაფიული ტრადიციის მიხედვით, ცხენის ფეხქვეშ მოქცეულ სამეფო სამოსელში გამოწყობილ ფიგურას გმირავს შუბით; დამხობილ ფიგურას წარწერა აქვს, „უღმერთო დიოკლეთიანე“. წმ. თვედორე კი გველუშას კლავს. გაქვნიებული ცხენები, მხედრების ფიგურების მკაცრი გამოსახულება, განსაკუთრებით თვედორესი, რომელსაც დიდ ყურადღებას უთმობს მხატვარი. როგორც მის მფარველ წმიდანს, დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს (ტაბ. 74, 75).

ჩვეულებრივი ტრადიციული თემების გადმოცემისას მხატვარს მთელი რიგი ისეთი დეტალი შეაქვს, რომელიც ბიზანტიური მხატვრობის მკაცრ მხატვრულ ტრადიციას არღვევს: „მაცხოვრის შობის“ სცენაში (ტაბ. 70) ღვთისმშობელი ზის, ყურადღება მიპყრობილი აქვს აღმოსავლურ სამოსელში მოკაზმული მოგვებასაკენ. რომელთაც ძღვენი მოაქვთ. მარჯვენა ხელი მკერდთან აქვს, მარცხენა ბაგაში მწოლი ჩვილის თავზე აქვს მოხეველი. „ჯვარცმის“ სცენაში ქრისტე ყოველთვის გამოსახულია მიცვალებული, თვალები დახუჭული აქვს, ტანი, რომელიც ხე-

ლებზეა ჩამოკიდებული, ძლიერ მონრილია. ქვემოთ გამოსახულია მგლოვიარე ღვთისმშობელი და იოანე. ჯვრის თავზე მწუხარე ანგელოზებია. ამ კომპოზიციაში გამოსჭვივის სიუჟეტის ასახვის რეალისტური ტენდენცია, რომელიც ბიზანტიურ ხელოვნებაში შესამჩნევი გახდა მხოლოდ XIII საუკუნის მიწურულში, ვანსაკუთრებით პალეოლოგების ეპოქაში. ეს ირკვევა „ჯვარცმის“ ქართულ კომპოზიციასა და ბიზანტიურ მოზაიკურ მხატვრობაში. სახელობრ, დაფნის (XI—XII)¹ მოზაიკურ მხატვრობაში დატული „ჯვარცმის“ შედარებიდან. დაფნის მოზაიკაში „ჯვარცმა“ ასახულია ძველი სქემისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული ნიშნებით: ჯვარცმული ქრისტე წარმოდგენილია მშვიდ პოზაში. ქვემოთ ღვანან ღვთისმშობელი და იოანე ედრების პოზაში, რომელთა ფიგურები პირობითად მწუხარებას გამოხატავენ.

თემის ფსიქოლოგიური ასახვის ელემენტები შეიმჩნევა სხვა კომპოზიციებში. ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს წმ. კვირიკესა და იელიტას მარტივლობის ამსახველი სცენები (ტაბ. 76). ტრადიციული თემების ახლებურად გაგებისა და გამარტივების ელემენტები პირველად XI საუკუნის ბიზანტიური ხელნაწერების მინიატიურებში გამოვლინდა. სადაც ზოგჯერ გადმოცემულია კომპოზიციის მთავარი მოქმედი პირის სულიერი განცდა, მაგრამ ჯერ კიდევ არ იყო მოცემული მთელი კომპოზიციის ემოციური გაგება XII—XIII საუკუნეებში კონსტანტინოპოლის ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეული მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშების სიმციროს გამო, ხელოვნებათმცოდნეობაში დამკვიდრდა შეხედულება, როპლის მიხედვითაც თემის ემოციურმა დაქუშებამ პირველად თავი იჩინა პალეოლოგების ეპოქაში. მონუმენტური მხატვრობის ქართული ძეგლები საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ და თვალი ვადევნოთ აღნიშნულ პროცესს ჯერ კიდევ XI საუკუნიდან, რაც ნათლად ჩანს მეფის

მხატვრის თევდორეს მიერ შესრულებულ მონატულობაში.

აღნიშნულ მონატულობაში დეკორაციულ ანსამბლში მნიშვნელოვანი ადგილი ორნამენტს უჭირავს. იგი ამკობდა თალის საყრდენ კამარებს, სარკმლის ნიშებს, კონსოლებსა და პილასტრების კაპიტელებს. ორნამენტაციაში აკანთის მოტავს გეომეტრიული ცვლიდა, უპირატესობა კი სიმეტრიულად აგებულ აკანთის მსხვილ ორნამენტს ეძლეოდა, რომელსაც ახლო ანალოგია XI—XIII საუკუნეების ნაწერთა დეკორში მოეძებნება. ეს მდიდარი ორნამენტისა ფრესკულ მხატვრობას ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ სილამაზესა და არომატს ანიჭებდა.

ქართული ფრესკული ორნამენტისა, შერწყმული ფერადონებასა და ხაზის სილუეტის სისადავესთან, კომპოზიციის სიბრტყით გაშლასთან და ბოლოს გაცილებით ნაკლებ ასკეტური, ვიდრე ბიზანტიის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ტიპაჟი, ადასტურებს წარწერების მითითებას იმის შესახებ, რომ სამივე მონატულობა ქართველი მხატვრის თევდორეს ხელს ეკუთვნის. მისი ფიგურები დახვეწილი და ლამაზია. აფსიდში მოცემული მაცხოვრისა და სხვა მთავარ პერსონაჟთა ფიგურებს არაჩვეულებრივად გამომეტყველი სახე და შინაგანი ძალა ახასიათებს; მხატვარს ზედმიწევნით სრულყოფამდე დახვეწილი ფორმა უყვარს, ფიგურების მოძრაობა მსუბუქი და თავისუფალია, მათში დაძლეულია მხატვრულ სახეთა ტრადიციული სტატიკურ-ფრონტალური გაგება, რომელიც დამახასიათებელი იყო შედარებით ადრეული ეპოქების ხელოვნებისათვის. ფიგურები შემოსილია სამოსით, რომლის ნაოქების რთული და დეტალური მოხაზულობა სავსებით მართებულად გადმოგვცემს ადამიანის სხეულის აგებულებას. ნაოქების ბოლოები თავისუფლად ფრიალებს, განსაკუთრებით მხედრების ზურგს უკან. ქართული ხელო-

¹ G. Millet, Le monastère de Daphnie, Paris, 1899, pl. XVI.

ნების დამახასიათებელი ნიშნები მკვეთრად ჩანს თემის იკონოგრაფიულ ჩანაფიქრში, სახის ტიპსა და ფერწერის მანერაში.

თევდორეს შემოქმედებამ განვითარების უმაღლეს მწვერვალს ნაკიფარის მოხატულობაში მიღწია. იგი აქაც ავითარებს საკუთარ მრწამსს; მხატვარი ტაძრის მოხატვას სისტემაში მთავარ ყურადღებას ანიჭებს არა საკურთხევის აფსიდში მოთავსებულ მღვდელმთავართა გამოსახულებას და არა „ათორმეტ დღესასწაულთა“ ციკლს, რომელიც მან მინიმუმამდე შეამცირა, არამედ წმ გიორგის „ცხოვრების“ ციკლს, რომელსაც ქართულ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ჩრდილოეთ კედელზე, სამხრეთის კარის პირდაპირ, საიდანაც არის მთავარი შესასვლელი ტაძარში, გამოსახულია ორი მხედარი პირისპირ: წმ. გიორგი, რომელიც მეფე დიოკლეტიანეს შუბით კლავს და წმ. თევდორე, რომელიც გველუშავს გმირავს

შუბით. ბრძოლის დაძაბული ხასიათი, წმ. და მხედართა ეპიკურული და რაინდული იერი, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს. ცხენები (წითელი და თეთრი) უბრალო კი არ არიან, არამედ თითქოს ფრთოსანი რაშებია; მათ მხატვრულ სახეში ქართული ფოლკლორის გავლენა იგრძნობა. მხედართა ამაყ, ბოროტის დამორგუნეველ, ეპიკობით აღსაყვებელ გარეგნობაში საქართველოს თავისუფლებისათვის ბრძოლებში განვლილი ცხოვრების რეალური მოტივებია ასახული. თავისი მსოფლმხედველობით მხატვარი ეპოქის შეილი იყო, რომელსაც ღრმად ჰქონდა შეთვისებული თავისი ქვეყნისა და ხალხის ეროვნული კულტურის ტრადიციები.

მეფის მხატვარ თევდორეს შემოქმედება XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს¹.

გელათის მოზაიკა, რომორც კედლის მხატვრობის მოწინავე ძეგლი

XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გელათის მოზაიკას, რომელიც დაცულია მთავარი ტაძრის კონქში და თარიღდება ზუსტად 1125—1130 წლებით.

მოზაიკური მხატვრობა, ქართული ხელოვნების ტრადიციის მიხედვით, საკურთხევის კონქს ამკობს. ტაძრის დანარჩენი ნაწილი თავდაპირველად მოხატული ყოფილა ფრესკებით, რომელთა დიდი ნაწილი განახლებული ყოფილა სხვადასხვა დროს. ტაძრის დასავლეთ ნარტექსში დარჩენილია ტაძრის აგების დროინდელი ფრესკული მხატვრობა, რომელიც მსოფლიო საეკლესიო კრებებს გამოსახავს.

ფრესკული და მოზაიკური მხატვრობის

ერთ ძეგლში თანაარსებობას ბიზანტიურ ხელოვნებაში ანალოგია არ მოეძებნება.

კომპოზიციის ცენტრში ოქროს ფონზე წარმოდგენილია ღვთისმშობელი მთელი ტანით, რომელსაც ხელში ჩვილი ჰყავს. მის ორივე მხარეს მოწიწებით პოზაში დგანან მთავარანგელოზნი მიქელი და გაბრიელი (ტაბ. 80). გელათის მოზაიკაში გამოსახული ღვთისმშობლის ფიგურა, ბიზანტიური ძეგლებისაგან (მაგ. ნიკიის, ვენეციის კარდინალ ზენის კაპელისა და ახლახანს კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძრის სამხრეთ კარიბჭეში აღმოჩენილ მოზაიკისაგან) განსხვავებით, ოდნავ გადახრილია, რაც მას თავისებურ დინამიკურობას ანიჭებს, რომელიც უცნობია ბიზანტიურ ხელოვნებაში სა-

¹ შ. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб. 1957, стр. 134—158 (დაწვრილებით განხილულია მეფის მხატვრის თევდორეს შემოქმედება)

კურთხევის აფსიდში მოთავსებული ცენტრალური ფიგურისათვის.

ქართულ, ბიზანტიურსა და აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჩვილედი ღვთისმშობლისა და მის წინაშე მდგომ ანგელოზთა გამოსახულებების შედარებითი ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ მას საფუძვლად აქვს ღვთისმშობლის „ნიკოპეის“ ტიპი. რომელიც მ ა ვ რ ი კ ი კეისრის დროიდან სა-შპერატორო სახლის მფარველს წარმოადგენდა. ღვთისმშობლის გამოსახულების „ნიკოპეის“ ტიპს რამდენიმე ვარიანტი მოეძებნება. რომლებიც ერთიმეორისაგან გაირჩევა ემანუელის ფიგურის დაყენებით და იმით. გამოსახულია თუ არა მათ წინაშე მდგომ ანგელოზთა ან საიმპერატორო სახლის წარმომადგენელთა ფიგურები. გელათის მოზაიკას ქართულ ხელოვნებაში ახლო პარალელები მოეძებნება (ატენი, იფარარი, და სხვა).

როგორც წესი. ბიზანტიურ ხელოვნებაში ღვთისმშობელი წარმოდგენილია ფრონტალურად ხატოწერისათვის დამახასიათებელ პოზაში, რაც აღრინდელი ხანის ტრადიციაზე მიუთითებს. რომელიც გენეტიკურად აკავშირებს ჩვილედი ღვთისმშობლის აღნიშნულ ტიპს ხატებზე მოცემულ ტიპთან.

გელათის მოზაიკაში ბიზანტიური ტრადიცია დარღვეულია, ღვთისმშობლის ფიგურა ოდნავ გადახრილია მარჯვნივ. ამის გამო მუქ ლურჯ სამოსლიანი ღვთისმშობლისა და ბრწყინვალე ტანსაცმელში მოცემული ყრმის ფიგურა მხატვრობის ოქროს ფონზე რელიეფურად გამოირჩევა. გელათის მოზაიკამ დაარღვია კონქის კომპოზიციების, საზეიმო მონუმენტური სტილი, რომელიც დამკვიდრებული იყო სიცილიისა და ბიზანტიის დედაქალაქის კედლის მხატვრობაში. ჩვილე-

დი ღვთისმშობლის გამოსახულების დინამიკურობა აქცენტირებულია მის წინაშე მდგომ მთავარანგელოზთა — მიქელისა და გაბრიელის დიდი ფიგურების მშვიდი პოზით (ტაბ. 81).

კონქის მხატვრობის კომპოზიციის ცენტრში დინამიკურობის შეტანა წარმოადგენს სრულიად ახალს. გაბედულ მხატვრულ ხერხს, რომელიც პირველად, ამ ეპოქის მონუმენტურ ხელოვნებაში. გელათის მოზაიკის გენიალურმა ოსტატმა შეიტანა. აღნიშნული ხერხი წარმოადგენს ახალს, და ე ი თ ა ღ მ ა - შ ე ნ ე ბ ლ ი ს ა და დ ე მ ე ტ რ ე I ეპოქის მონუმენტური ფერწერისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ მოვლენას, რომელმაც თავისი შემდგომი განვითარება თ ა მ ა რ მ ე ფ ის დროის მონუმენტურ ფერწერაში ჰპოვა.

მცირეოდენ გრძელი, ოდნავ შესამჩნევი ეკხიანი ცხვირი, შედარებით პატარა ბაგენი და ნიკაპთან ოდნავ წაწვეტებული სახე წარმოადგენს ბიზანტიურ ხელოვნებაში დამკვიდრებულ ღვთისმშობლის სახისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, რომლებიც ცნობილია კ ი პ რ ო ს ი ს ა ნ გ ე ლ ო ზ თ ქ მ ნ ი ლ ი პ ა - ნ ა გ ი ს ა და ნ ი კ ი ი ს ² ტაძრების მოზაიკაში და აგრეთვე კონსტანტინოპოლის წმ. ს ო ფ ი ი ს ³ მოზაიკურ მხატვრობაში. მიუხედავად იმისა, რომ აქ დასახელებული ძეგლები სხვადასხვა დროს ეკუთვნიან და სტილის მიხედვით არსებითად განსხვავდებიან, შეუძლებელია არ შევნიშნოთ, რომ მათ საფუძვლად აქვთ ღვთისმშობლის სახის ერთი გაგება, რომელიც შექმნილია აღმოსავლურ-ბერძნულ მხატვრულ წრეში. გელათის მოზაიკაში მოცემული ღვთისმშობლისათვის დამახასიათებელია პირისახის ოვალის წაგრძელება, შედარებით დიდი ნიკაპი, თვალების

¹ Ф. Шмит, *лазария Аргелоктиетоф*, Известия Русского Археологического Института в Константинополе, т. XV, 1911 г., Я. Смирнов, Христианские мозаики Кипра, Византийский Временник, 1897, № 1—2, стр. 1—93. табл. I., Н. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I, СПб, 1914, стр. 231—340.

² Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nicaia*, Berlin u. Leipzig, 1927.

³ Th. Whittemore, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, Third Preliminary Report Work, done in 1935—1939, The imperial Portraits of the South Gallery, Oxford, 1912, pl. XX—XXIV.

წაგრძელებული ქრილი, ვიწრო ზედა ქუთუთო; ნიკიისა, კვიპროსის და წმ. სოფიის მოზაიკებისათვის დამახასიათებელია ფართო ზედა ქუთუთო, თხელი და კეხიანი ცხვირი და პატარა ბაგეთა მრუდე ქრილი. გელათის მოზაიკის ღეთისმშობლის სახე სოფიის მოზაიკასთან შედარებით უფრო რელიეფურადაა მოდელირებული და მოზაიკის აენქების წყობაც უფრო მჭიდროა.

გელათის მოზაიკაზე ჩილი კი არაა გამოსახული, არამედ ყრმა ემანუელი. მისი მაღალი და თავისუფლად მჯდომარე ფიგურის პოზა და, საერთოდ მკაცრი გამომეტყველება სანესებით ეთანხმება ემანუელის ტიპის საღვთისმეტყველო დოგმატურ გაგებას.

გელათის მოზაიკის ოსტატმა მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა ტრადიციულ იკონოგრაფიულ გამოსახულებას თავისებურად მეტყველი იერი და შინაარსი მისცა. მთავარანგელოზ მიქელს, როგორც ზეციური მხედრობის წარმომადგენლის მკაცრ სახეს, ღეთის ნების მაუწყებლის გაბრიელ მთავარანგელოზის ცოცხალი და მკაფიოდ მოდელირებული სახე დაუპირისპირა. ანგელოზთა ძვირფასი სამოსისა და სახეების აფერადების

კონტრასტული დაპირისპირება, ერთი მხრივ და მეორე მხრივ, მთავარანგელოზთა ზოგადი აუფერადების გამის კომპოზიციის ცენტრთან ოსტატური დაკავშირება, იმ ეპოქის მოზაიკურ მხატვრობაში, არსებითად ახალ მოელენას წარმოადგენს.

გელათის მოზაიკა მხატვრული თვალსაზრისით წარმოადგენს მონუმენტური ფერწერის ღრმად გააზრებულსა და სრულყოფილ ნაწარმოებს, რომელიც თავისი საერთო კულტურული დონით XII საუკუნის პირველი ნახევრის კედლის მხატვრობის მოწინავე ნაწარმოებთა დონეზე დგას. მხატვარმა გაიაზრა კომპოზიციის ყოველი დეტალი ცალ-ცალკე და შეათანხმა ისინი, როგორც კომპოზიციურად, ასევე ფერწერის თვალსაზრისით იმგვარად, რომ მაყურებლის ყურადღების მთავარი აქცენტი ღეთისმშობელს და ემანუელს მიაპყრო. გელათის მოზაიკის ოსტატი მონუმენტური ფერწერის დიდ ნოვატორად გვევლინება. მან დაარღვია ბიზანტიური ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია და საკურთხეველის აფსიდის მხატვრობის ცენტრალურ კომპოზიციამი დინამიკურობა და სი-ცოცხლე შეიტანა.

XII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობა

XII საუკუნის პირველი ნახევრის კედლის მხატვრობა წარმოდგენილია ფრესკული მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ძეგლით. ეს ძეგლები სტილისტურად ერთმანეთთან ძლიერ ახლო დგანან; ესაა ლორის-ახტალის საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა (ტაბ. 84, 85), ამავე ტაძრის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლის მოხატულობის პირველი ფენა (XII საუკუნის დასაწყისი) და გარეჯის „ნათლისმცემლის“ მონასტრის კლდეში გამოკვეთილი დიდი ტაძრის პირველი ფენის მოხატულობა. ამ ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულია დავით აღმაშე-

ნებლის ძემეტრე I და მისი ძმა გიორგი III (ტაბ. 86).

ახტალის ტაძრის საკურთხეველის კონქში გამოსახულია ტახტზე მჯდომი ღეთისმშობელი, ქვემოთ კი „მოციქულთა ზიარება“ (ტაბ. 82, 83). ამ კომპოზიციის სქემა მოგვაგონებს კიევის წმ. სოფიის ტაძრის მოხატულობის სქემას. მხატვრობის ამ ნაწილს ძლიერი ექსპრესიულობის მიხედვით ქართულ მონუმენტურ კედლის მხატვრობაში თვალსაზრისით ადგილი უჭირავს. ქვემოთ ორ რიგად განლაგებულია მკაცრ პოზაში მოცემული მღვდელმთავართა ფიგურები. საინტერესოა, რომ მათ შორის გამოსახულია სომხეთის განმანათლებელი გრიგოლ პართელი, წმ.

ევსები, სილიბისტრო, იაკობ — ძმა უფლისა (ტაბ. 84) და სხვები. მონატულობა სტილის თვალსაზრისით ამ ეპოქის ქართულ ძეგლთა შორის ყველაზე უფრო უახლოვდება ბიზანტიურ ძეგლებს.

ამავე დროს მიეკუთვნება ტაძრის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლების მონატულობის ქვედა ფენა, რომელიც სულ სხვა მანერითაა შესრულებული. ტაძრის ჩრდილოეთის მკლავის ჩრდილოეთის კედელზე, ტიმპანში მოცემულია „ღვთისმშობლის დაბადების“ რთული კომპოზიცია, მეტად საინტერესო ყოფის ამსახველი დეტალებით. ქვემოთ — იოაკიმე და ანა ეალერსებიან ღვთისმშობელს (უკანასკნელი ამ თემის ამსახველ მხატვრობათა შორის უძველესია. იგი ბიზანტიურ ხელოვნებაში იჩენს თავს მხოლოდ პალეოლოგების ეპოქაში). შუაში მოცემულია „შესაწირავის არშეწყნარება“ — იოაკიმე და ანა, რომელთაც ხელში მტრედები უჭირავთ ერთმანეთის პირდაპირ, ხოლო ზურგიით კი მღვდელმთავრისაკენ დგანან. უკანასკნელი კომპოზიცია „ღვთისმშობლის ტაძრად მოყვანას“ ასახავს. ქვემო რიგში მოცემულია მაცხოვრის ვნებათა სცენები: ქრისტე ანასა და კაიაფას წინაშე, ქრისტე პილატეს წინაშე (ხელების განბანვა) და „გოლგოთის გზა“ (ხელებშეკრული ქრისტე მიჰყავთ დასასჯელად). ტაძრის სამხრეთის მკლავის ტიმპანში წარმოდგენილია „ქრისტეს შობის“ დიდი რთული კომპოზიცია მეტად საინტერესო დეტალებით. გარდა ასეთი ჩვეულებრივი სცენებისა, როგორცაა „ჩვილის განბანება“, „მღუმარე იოსები“, „მოგვები ძღვენით ხელში“, მხატვრობაში მოცემულია ყოფაცხოვრებითი რეალიების შემცველი თემა — „მწყემსების ხარება“. ფარასთან ახლოს ზის ჰაბუჯი მწყემსი, რომელიც სალამურზე უკრავს, მის გვერდით დგას დიდი ძალი ლურსმნიანი ყელსაბამით, რომელიც ფარას დარაჯობს. ქვემოთ მოცემულია კიდევ სამი კომპოზიცია: „დედანი ქრისტეს საფლავთან“ („აღდგომა“), „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“ და „თომას დარწმუნება“.

დასავლეთის კედელი მონატულია XIII საუკუნის დასაწყისში. ეს მხატვრობა შესრულების ტექნიკითა და სტილით უახლოვდება ბეთანიის მხატვრობას. კედლის უდიდესი ნაწილი „დღე განკითხვის“ კომპოზიციას უჭირავს. ამ ხანის კედლის მხატვრობის სტილისათვის დამახასიათებელია სამოთხეში მყოფი ღვთისმშობელი, რომელიც ზის, სამოთხეში მიმავალი ანგელოზი და პეტრე მოციქული. ქვემოთ გამოსახულია ქართველ წმიდანთა დასი: ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელები, ილარიონ ქართველი, შიომღვიმელი, იოვანე შუამდინარელი და წმ. ევაგრე; წმ. დედათა შორის წარმოდგენილია წმ. ნინო, რომლის სახე ძლიერ დაზიანებულია.

ახტალის მხატვრობა, საკურთხევლის მონატულობის გამოკლებით, რომელსაც ბიზანტიური ხელოვნების გავლენა ეტყობა, მთლიანად უკავშირდება ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ძირითად ხაზს.

„მაცხოვრის ამაღლება“ ნათლისმცემლის ტაძრის (დავით-გარეჯა) საკურთხევლის კონქში მოცემული, ხანდაზმულობისაგან ძლიერ დაზიანებულია. მოციქულთა ფიგურების თავისუფალი დაყენება და მათი ჩაცმულობის ნაოჭების რიტმი (ტაბ. 85) განსაკუთრებული სილამაზით გამოირჩევა. წარწერის მიხედვით ჩრდილოეთის კედელზე წარმოდგენილი ყოფილა დავით აღმაშენებელი (მამაა დემეტრე მეფისა...), რომლის გამოსახულება ძლიერ დაზიანებულია აგრეთვე ეამთა სიავისაგან (ტაბ. 86).

მხატვრობაში „ათორმეტ დღესასწაულთა“ ციკლის ცალკეული კომპოზიციის გარდა, წარმოდგენილი იყო იოანე ნათლისმცემლის „ცხოვრება“, რომლის მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტია შემორჩენილი.

ახტალისა და ნათლისმცემლის ტაძრების მონატულობათა შორის საერთოა როგორც ფიგურების დინამიკური დაყენება, აგრეთვე წერას ხერხები, მეტად ინტენსიური ცისფერი ფონი და სხვა. მაგრამ არსებობს განს-

ხვავებაც: ახტალის მონატულობა შესრულებულია მკაცრ მონუმენტურ სტილში, ნათლისმცემლის ფერწერა კი ილუსტრირებული ხელნაწერების ძლიერ გავლენას ამჟღავნებს, განსაკუთრებით ორნამენტულ მოტივებში.

XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისის მიეკუთვნება თამარ მეფის ეპოქასთან დაკავშირებული ვარძიის, ბეთანიისა, ყინწვისისა და ბერთუბნის ცეცხლის მხატვრობა. ამ მხატვრობათა შორის ყველაზე გვიანდელია ბერთუბნის მხატვრობა; იგი თამარ მეფის ძის ლაშა-გიორგის ეპოქას მიეკუთვნება. აღნიშნულ მხატვრობათა შედა-

რებითი შესწავლა იმაზე მიუთითებს, რომ XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისში ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში არსებობდა სხვადასხვა მიმართულებების მქონე სკოლები.

XII საუკუნის და XIII საუკუნის დასაწყისში კედლის მხატვრობა თავის ისტორიულ განვითარებაში ორ სავსებით დამთავრებულ ფაზას გვიჩვენებს; პირველი ქრონოლოგიურად და ეთნოლოგიურად და მისი ძის დემეტრე I ხანას ემთხვევა, მეორე გიორგი III და თამარ მეფის ხანასთანა დაკავშირებული.

პ ა რ ო ბ ა

თამარ მეფის ეპოქის მხატვრობათა შორის ყველაზე აღრეული და მხატვრული თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესია ვარძიის კლდეში გამოკვეთილი მთავარი ტაძრის მონატულობა. საკურთხეველის კონქში, დიდების ამსახველ პოზაში ზის ღვთისმშობელი; მას „წიაღში“ (კალთაში) ჩვილი იესო ჰყავს, რომელიც მარჯვენა ხელით აკურთხებს, ხოლო მარცხენაში დახურული სახარება უჭირავს (ტაბ. 94). ცენტრალური კომპოზიციის ორივე მხარეს მთელი ტანით, ფრონტალურად წარმოდგენილია მთავარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი. ყველა გამოსახულება მოცემულია ვარსკვლავებით დაფარულ მუქ ცისფერ ფონზე, ქვემო რიგში მოცემულია მღვდელმთავრები მთელი ტანით, ხელში გაშლილი გრაგნილებით, რომლებზედაც, ერთიმეორის შენაცვლებით, ქართული და ბერძნული წარწერებია. მღვდელმთავრები გამოსახულნი არიან ტრადიციულ სამოსელში, მათი იკონოგრაფიული ტიპი ჩვეულებრივია. ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულია: იოანე ოქროპირი, ნიკოლოზი, იოანე მოწყალე ელეფთერი, ათანასე და კვირლე (ალექსანდრიელი). სამხრეთისაზე კი: ბასილ დიდი, გრიგოლ ღვთისმეტყველი, პეტრე

ალექსანდრიელი, ევპლოსი, მიტროფანე, სილიბისტრო, ლავრენტიოს და გერმანოს; სარკმლებში მოცემულია წმ. მხედართა — გიორგის, ნესტორის, პროკოფისა და მერკურის მთლიანი ფიგურები.

ახალი აღთქმის ციკლს უკავია ტაძრის თაღები, დასავლეთის კედელი მთლიანად და სამხრეთის კედლის ნაწილი, სულ თოთხმეტ კომპოზიციას მოცემული: „ხარება“, „ქრისტეს შობა“, „მირქმა“, „ნათლისღება“. „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „ერუსალიმში შესვლა“, „საიდუმლო სერობა“. „ფერკთა ბანა“, „ჯვარცმა“. „ჯოჯობეთის წარტყვევნა“, „ამალღება“, „სულიწმიდის მოფენა“ და „ღვთისმშობლის მიძინება“. ახალი აღთქმის ციკლი „ღღე განკითხვის“ „მეორედ მოსელის“ ტრადიციული გამოსახულებით მთავრდება, რომელიც ამ კომპოზიციისათვის დამახასიათებელი ყველა დეტალით, მოთავსებულია ღია კარიბჭის კედელზე. დიდი ადგილი ეთმობა „მართალთა“ სამოთხეში სვლას, რომლებიც ცალკე „გუნდებად“ — ჯგუფებადაა განაწილებული: ქალწულნი, მოწამენი, წმ. მამანი ანტონის მეთაურობით, წინასწარმეტყველნი. მღვდელთმოდლუარნი, მოციქულნი და სხვა. დასავ-

ლეთის კედელზე გამოსახულია „წიადი აბრაამისი“, ჯოჯოხეთური წამების სცენები, „ცეცხლოვანი მდინარე“ და სხვა. ეს დეტალები შედარებით უფრო დაზიანებულია, ცუდადაა დაცული; თაღში გამოსახულია ანგელოზი გაშლილი გრავნილით, ბოლოში „ვედრება“. დასავლეთის კედელზე მოცემულია წმ. სტეფანე, პირველმოწამის ნეშტების მოსვენება და გოლგოთის ჯვრის „პოვნა“. ცალკეულ წმიდანთა გამოსახულებიდან, რომელნიც მოცემულნი არიან ტაძრის შიგნით კამარებზე, პილასტრებზე და ნაწილობრივ ჩრდილოეთის კედელზე, აღვნიშნავთ წმ. ნინოს გამოსახულებას შესავლის კართან სამხრეთის პილასტრზე. ჩამოთვლილი კომპოზიციების იკონოგრაფიული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ იგი უმეტეს შემთხვევაში ამ ეპოქის ქართულ მხატვრულ ტრადიციას მისდევს, თუმცა ბიზანტიურ ხელოვნებაში, საერთოდ, გავრცელებული ტრადიციისაგან არსებითად არ განსხვავდება.

მიუხედავად ამისა, ზოგ შემთხვევაში ადგილი აქვს შესამჩნევ სხვაობას, რითად ქართული კედლისმხატვრობა ბიზანტიურისაგან განსხვავდება. ტრადიციული სიუჟეტების გადმოცემაში ემოციური მომენტების აქცენტირებას მნიშვნელოვანი ადგილი ენიჭება. ეს გარემოება ადასტურებს, რომ მონუმენტურ მხატვრობაში ჩამოყალიბდა ახალი მიმართულება, რომელიც ფსიქოლოგიურ დახასიათებას თითოეული სიუჟეტის, მთავარი პერსონაჟების განცდის მხატვრულ ასახვას სათანადო ყურადღებას აქცევს. ახალმა მხატვრულმა ტენდენციამ ცხოველმყოფელი ნაკადი შეიტანა ტრადიციული თემების იკონოგრაფიაში; წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მოციქულთა სახეებზე აღბეჭდილი მწუხარება „ფერქთა ბანაჲს“ კომპოზიციაში; რადი და ჩუმი გლოვანა, რაოდენ ადამიანური განცდაა აღბეჭდილი მოციქულთა სახეებზე ღვთისმშობლის „მიძინების“ კომპოზიციაში, სადაც მხატვარს მოციქულთა დასი ინტიმურად განწყობილ ჯგუფებად გაუნაწილებია... ღვთისმშობლის ფაქიზად მოხაზუ-

ლი სახის მშვიდი ნაკეთები, ოდნავ ღია თვალები, მიუხედავად იმისა, რომ მათ სიკვდილის სუნთქვა უკვე შეეხზო, მაყურებელზე ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს.

რამდენი მოძრაობაა ცალკეულ კომპოზიციაში: „ხარებაში“, „მაცხოვრის შობაში“ და სხვა. „ფერისცვალება“ გაყოფილია ორ ნაწილად. კომპოზიციის ზედა ნაწილზე წარმოდგენილია „საკვრველი და მიუწლომელი ხილვა“. ცენტრი უჭირავს მაცხოვრის გამოსახულებას, რომლის ორივე მხარეს მოწიწების პოზაში დგანან ელია და მოსე წინასწარმეტყველნი „თანამდგომარს და ზრახვისა ზიარნი“; ქრისტე, როგორც „უფალი დიდებისა“ და ორივე წინასწარმეტყველი გამოსახულია თეთრ მოელვარე სამოსელში. კომპოზიციის ქვედა ნაწილი უჭირავს მოციქულთა ფიგურებს, რომელთა მძაფრი მოძრაობა სავსებით ასახავს თემის „საკვრველი“ ხილვის შინაარსს; პეტრემ, იაკობმა და იოანემ „ვერ შემძლებელ იყვნეს თუალთა შედგმად“. ადამიანის ფიგურის აღნაგობა, მოძრაობა, ტანსაცმლის ნაოჭების მოხაზულობა და წყობა უფრო და უფრო მეტყველი ხდება. მხატვრული ფორმა გამოირჩევა გასაოცარი დახვეწილობით და სილამაზით.

ჯვარცმა გამოირჩევა დრამატიზმით. ჯვარზე გაკრული ქრისტე უკვე მკვდარია. თავი უმწეოდ აქვს დახრილი, ტანი სიმძიმისაგან მოდუნებულია და მკლავებზე ჩამოწოლილი, ჯვრის ზემოთ მგლოვიარე ანგელოზები; ღვთისმშობელი არ ევედრება თავის ძეს — მაცხოვარს, იგი განიცდის დიდ მწუხარებას, დასტირის შვილს, იგი მგლოვიარე დედაა. იოანე მახარებელი აგრეთვე შეწუხებულია მომხდარი ამბით. ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ ის საყურადღებო ფაქტი, რომ ჯვარცმის კომპოზიციის დედაზრი არსებითად შეიცვალა. რელიგიური ხელოვნების განვითარების ადრინდელ პერიოდში, როგორც ცნობილია, ჯვარცმა გამოხატავს ქრისტიანული მოძღვრების ძირითად დებულებას — განკაცებული ღმერთი „სიკვდილისა სიკვ-

დილითა დამთრგუნველი“ იხსნის ადამიანს პირველი ცოდვისაგან; მაცხოვარი, რომელიც „პირველთაგან იყო სიტყუა და ღმერთი და ხატი ღმრთისა მიიღო და მსგავს კაცთა იქმნა“, ჯვარზე გამოსახულია მშვიდ პოზაში, თვალები გახელილი აქვს, იგი ცოცხალია, ღვთისმშობელი მას ევედრება, როგორც ღმერთს. ხელოვნების განვითარების ახალ ეტაპზე, განსაკუთრებით ქართულ ხელოვნებაში, ძირიანად შეიცვალა ჯვარცმის რელიგიურ-დოგმატური გაგება. იგი გამოხატავს ადამიანის განუსაზღვრელ მწუხარებას; ღვთისმშობელი უნუგვმოდ დასტირის თავის ძეს... რელიგიური ხელოვნების ტრადიციული იკონოგრაფია შეიცვალა, ადამიანის განცდის თემა ძლიერი ნაკადით შეიჭრა სახეით ხელოვნებაში. დიდი თავისებურება ახასიათებს „ქრისტეს ჯოჯოხეთად შთასელის“ კომპოზიციას, რომლის ზედა ნაწილში ჯვარით ხელში მოჩანს წითელი ფერის ცეცხლოვან სამოსელში ქრისტე, რომელიც ფეხებით ამსხვრევს ჯოჯოხეთის „ბჰენს“, ხოლო მარჯვენა ხელით ჯოჯოხეთიდან ადამი გამოჰყავს, რომლის უკან აკლდამიდან გამოდის ევა. ევას ფიგურის უკან მოჩანს აბელი, მეფენი დავით და სოლომონი და იოანე ნათლისმცემელი ვედრების პოზაში მოცემულნი.

კომპოზიციის ქვემო ნაწილში გამოსახულია „ეშმაკის განსკმა“. კომპოზიციის ცენტრში „ეშმაკთა მთვარის“ წითელმუთაქიანი ტახტია, მის ახლოს ტახტიდან ჩამოვლებულ ეშმაკს ერთი ანგელოზი აპხოვს; „ეშმაკთა მთავარი“ პირიდან ცეცხლის ალს აფრქვევს; მეორე ანგელოზი ჯოჯოხეთის სიმბოლურ განსახიერებას ბორკავს. ქვესკნელის ბოროტ ძალებთან ანგელოზების ბრძოლის სცენა გასაოცარი ექსპრესიულობითაა შესრულებული.

ვარძიის მოხატულობის ყველა კომპოზიციის არქიტექტურულსა და მთების პეიზაჟს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს; კომპოზიციის ფონზე შენობები პირობითადაა გადმოცემული: „ახედვით“ ან „დახედვით“. მიუხედავად იმისა, რომ მათი ტიპი და ფორმა

ტრადიციულია და მოხატულობის თანამედროვე რეალურ არქიტექტურას სრულებით არ ასახავს, ისინი კომპოზიციის წყობაში მაინც დიდ როლს ასრულებენ. უწინარეს ყოვლისა, მათი საშუალებით კომპოზიცია მოცულობითობასა და ერთგვარ სიღრმეს იძენს. მათი გამოსახვის მხატვრული მეთოდის პირობითი ხასიათისა, ერთსა და იმავე კომპოზიციაში სწორი და შებრუნებული პერსპექტივის, მხედველობის სხვადასხვა წერტილის გამოყენების მიუხედავად, მხატვარი განსაკუთრებული სიყვარულთ გადმოსცემს მთის ლანდშაფტს; აქ ჩვენ ვხედავთ მთების ისეთ ფორმას, ჯერ კიდევ ჩანასახის სახით, რომელიც პირობითი მთიანი ლანდშაფტის განვითარებულ სახეს XIV საუკუნეში ღებულობს.

მთები ქართველი მხატვრების მიერ გაცილებით უფრო რეალისტურადაა გადმოცემული, ეიდრე ბიზანტიურსა და ძველრუსულ ხელოვნებაში, მთებს, გასაკუთრებით კლდოვან ბაქანებად დაყოფილი მწვერვალების ფორმა და ფერადოვნება. კლდეებსა და ნაპრალებში ხეების განლაგება. მითუმეტეს მრავალმთიანი ხეების მთის კონტურის სილუეტზე გამოსახვა, ვარძიის მოხატულობაში იმაზე მეტყველებს. რომ ქართველი მხატვარი აკვირდებოდა სინამდვილეს და ცდილობდა გადმოეცა იგი იმდენად. რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო განვითარებული რელიგიური ხელოვნების იკონოგრაფიული ტრადიციის ფარგლებში. აღსანიშნავია, აგრეთვე ის გარემოება, რომ წმ. სტეფანეს ნეშტის (ნაწილების) გადმოსვენების კომპოზიციაში, ოსტატმა ტრადიციული ეტლის ნაცვლად, ქართული ურემი დახატა, ე. ი. მან დაარღვია იკონოგრაფიული სქემა და ახალი შტრიხი შეიტანა. ვარძიის მოხატულობა თავისი ეპოქის მხატვრული კულტურის მაღალ საფეხურზე დგას. მას ახასიათებს მრავალი პროგრესული ხასიათის მიღწევა. რომელმაც გაამდიდრა ქართული კედლის მხატვრობის შინაარსი. ახალი ცხოველმყოფელი

ნაკადი შეიტანა ქართული მხატვრული კულტურის ისტორიაში.

ვარძიის მონატულობაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ისტორიულ პირთა გამოსახულებას. ტაძრის ჩრდილოეთის კედლის აღმოსავლეთ განაკვეთზე მოთავსებულია დიდი საზეიმო ხასიათის კომპოზიცია, რომელსაც ამშვენებს გიორგი III მონუმენტური ფიგურა და თამარ მეფის გამოსახულება, რომელსაც ხელთ უპყრია ვარძიის ტაძარი (ტაბ. 95). ორივე მეფე გამოსახულია მკდომარე ღვთისმშობლის „ვარძიის ღვთისმშობლის“ წინაშე „წილაში“ ყრმითურთ. ქრიტორთა თავის ზემოთ გამოსახულია მფრინავი ანგელოზი, რომელსაც ხელში გვირგვინი უჭირავს. ჩვენ მიერ, გ. ალიბეგაშვილის¹ სადისერტაციო ნაშრომის შესახებ დაწერილ რეცენზიაში, უკვე იყო აღნიშნული, რომ თამარ მეფეს არა მარტო ვარძიის მხატვრობაში, არამედ სხვაგანაც (ბეთანია, ყინწვისი, ბერთუბანი) აცვია მამაკაცის სამეფო სამოსელი და არა დედოფლისა. მხოლოდ თავსაბურავის დეტალები. თმის ვარცხნილობა, სამკაულები, მანიაკი გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს ქალის გამოსახულებასთან. ეს შემთხვევითი ფაქტი არ არის, ვინაიდან კარგადაა ცნობილი. რომ თამარი იმ დროსაც როდესაც იგი დავით სოსლანის მეუღლე იყო, მეფეთაშეფოს ტიტულით მოიხსენიებოდა. სახელმწიფოს მმართველობის აღმნიშვნელი ყველა აქტი, როგორც იყო: ჯარების შეკრება, სალაშქროდ გაგზავნა და სხვ. მხოლოდ თამარ მეფის უშუალო ბრძანებით სრულდებოდა. ისტორიულ წარწერებში და დოკუმენტებში თამარი ყოველთვის იხსენიება მეფეთმეფის ტიტულით. ხოლო გამონაკლისის სახით მეფედ და დედოფლად (იხ. თამარ მეფის ჯვრის წარწერა, საქ. ხელოვნების მუზეუმი). გიორგი მეფის და თამარ მეფის ჩაცმულობათა შორის მხოლოდ ერთ განსხვავებას აქვს ადგილი. გიორგი მეფის სამოსელს სა-

მხრე არა აქვს, სამეფო ღორი მარცხენა მხარბეჭიდან მარჯვენა მკლავის ქვეშ ეშვება და შემდეგ ზურგისაკენ უხვევს, მარჯვენა მხარბეჭიდან ღორის მეორე ბოლო ჩამოშვებულა ძირს. თამარ მეფეს განიერი, ძვირფასად ნაკერი, სხვადასხვა თვლებით შემკული სამხრე-სამკერდე აქვს, რომლისაგან ვერტიკალურად ეშვება ღორის ერთი ბოლო. მას ზურგიდან მიმაგრებული განიერი ღორი აქვს, რომლის ბოლო მარცხენა მკლავიდან ეშვება ძირს ისე. როგორც გიორგი III. ცნობილია, რომ ღორი ბიზანტიელი კეისრების საზეიმო ტანსაცმლის აუცილებელი ატრიბუტი იყო; იგი ცალკე ნაქრებისაგან შედგებოდა. საზეიმო დღესასწაულის დროს ღორის ერთი ნაჭერი მიმაგრებული იყო ზურგზე, ხოლო ბოლო უნდა ყოფილიყო გადავლებული მარცხენა მკლავზე.

თამარ მეფის თავსაბურავის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ის ჯერ კიდევ გაუთხოვარი იყო, რადგანაც მას „საყბუერი“ არა აქვს. ეს წესი უძველესი დროიდან მომდინარეობს, იგი დადასტურებულია წერილობითი წყაროების მოწმობით და ისტორიული პირების პორტრეტული მხატვრობით; თამარ მეფის სხვა პორტრეტულ გამოსახულებაში (ბეთანია, ყინწვისი, ბერთუბანი), სადაც იგი გამოსახულია გიორგი ლაშასთან, მას „საყბუერი“ აქვს. ფრესკული წარწერის შინაარსი საშუალებას გვაძლევს ვარძიის კედლის მხატვრობა ზუსტად დავათარილოთ. გიორგი მეფის გამოსახულებას თან ახლავს ასომთავრული წარწერა: „ყოვლისა აღმოსავლეთისა მეფეთ მეფე გიორგი ძე დემეტრე მეფეთა მეფისა“; თამარ მეფის გამოსახულებას აქვს შემდეგი წარწერა: „ყოვლისა აღმოსავლეთისა მეფეთ მეფე, შვილი გიორგისა თამარ, რომელი მრავალყამეულბსმცა“; აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ თამარ მეფეს არა აქვს ტიტული „დედოფალთ-დედოფალი“, ვინაიდან თამარი ჯერ დაქორწინებული არ იყო,

¹ Г. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957.

ხოლო წარწერის ბოლო ნაწილი „რომელი მრავალჯამეულებსმცა“ მიუთითებს, რომ გიორგი III უკვე ცოცხალი არ იყო, თამარს კი ეჭირა სამეფოს ტახტი; მხატვრობა შესრულებულია არა უადრეს 1184 წ. 27 მარტისა და არა უგვიანეს 1186 წლისა. გიორგი მეფის გარდაცვალების შემდეგ ერთი წელი გაგრძელდა გლოვა, რის შემდეგ უკვე მოხდა თამარ მეფის და გიორგი რუსის ქორწინება, ე. ი. 1186 წ. ამრიგად, ვარძიის კედლის მხატვრობა შესრულებულია 1184 — 1186 წლებში.

ვარძიის ტაძრის ჩრდილოეთის კედელზე შესასვლელი კარის პირდაპირ გამოსახულია მთელი ტანით საერო პირი, რომელსაც მალა-

ლი თავსაბურავი აქვს; თავსაბურავს ახლო პარალელი მოეპოვება დავით-გარეჯის ერთ-ერთი გამოქვაბულის XI—XII საუკუნეების კედლის მხატვრობაში, სადაც გამოსახულია რუსთავის ერისთავი ბუბაქარი. სამწუხაროდ, წარწერა მოღწეულია დაზიანებული სახით. როგორც ჩანს, იგი ძველად ყოფილა დაზიანებული გამოურკვეველი მიზეზის გამო; მისი სრული წაკითხვა ჭერჭერობით დიდ სიძნელეს წარმოადგენს; მესამე სტრიქონში იკითხება, რომ აქ გამოსახული პირი ქართლის ერისთავის ტიტულს ატარებდა. იყო თუ არა იგი „რატი სურამელი“, როგორც ამას ამტკიცებს გ. გაფრინდაშვილი¹, ჭერჭერობით ამის დამამტკიცებელი საბუთი არ ჩანს.

ბ ე თ ა ნ ი ა

ბეთანიის კედლის მხატვრობა სულ სხვა მხატვრულ მიმართულებას ეკუთვნის. საკურთხევლის კონქი დათმობილი ჰქონდა „ვედრების“ კომპოზიციას, რომლისაგან მხოლოდ ტახტზე მჯდომი ქრისტეს ფიგურის ფრაგმენტებია შემორჩენილი; საკურთხევლის აფსიდის კედლებზე, კონქის ქვემოთ წინასწარმეტყველთა ფიგურებია მოცემული მთელი ტანით; მათ ხელში გაშლილი გრაგნილები უჭირავთ, რომლებზედაც ქართული წარწერებია. ცენტრში გამოსახულია დავით წინასწარმეტყველი. მისი კომპოზიციის ცენტრში მოთავსება უთუოდ ძველი გადმოცემითაა ნაკარნახევი, რომლის მიხედვითაც ქართველი ბაგრატიონები დავით წინასწარმეტყველის შთამომავლებად არიან გამოყვანილნი. სამხრეთ კედელზე გამოსახულია წინასწარმეტყველნი: დანიელი, იერემია, სოფონია და მოსე; დანარჩენი ფიგურები ძლიერ დაზიანებულია. ჩრდილოეთის კედელზე წარმოდგენილია ელია, მელქისედეკი და ესაია; სხვების ფიგურები დროთა განმავლობაში ჩამოირეცხა.

წინასწარმეტყველთა ქვემოთ მოციქულების რიგია, რომელიც ცენტრში ორ ჯგუფადაა გამოყოფილი. სამხრეთის მხარეს პეტრე მეთაურობს, ხოლო ჩრდილოეთისას პავლე. პეტრეს უკან წარმოდგენილია იოანე ღვთისმეტყველი (მოხუცი), ლუკა, სვიმონი, იაკობი და ფილიპე. პავლეს ჯგუფში კი მხოლოდ მათესა და მარკოზის ფიგურებია შემორჩენილი. სარკმლების შიდა კედელზე თეთრ საშლელში გამოსახულნი არიან წმ. დიაკონნი: წმ. სტეფანე, წმ. პარმენი, წმ. ტიმონი და წმ. ფილიპე; აფსიდის ქვედა რიგში, სარკმლების ქვეშ მღვდელმთავრების ფიგურებია გამოსახული წელზევით, დახურული წიგნებით ხელში. სამხრეთის კედელზე — დიონისე. პავლე აღმსარებელი და ამბროსი, ხოლო ჩრდილოეთისაზე კი — იაკობი, ძმა უფლისა, კლიმი და ელეფთერი; იმავე რიგში. საკურთხევლის აფსიდის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის სარკმლებიდან მთელი ტანით, დახურული წიგნებით ხელში გამოსახულია ორ წყებად მღვდელმთავრები შემდეგი რიგით: სამხრეთის

¹ გ. გაფრინდაშვილი, უნობი წარწევა მოამბე, ტ. 12, № 4, 1951, გვ. 217—254.

ვარძიაში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის

კედელზე — გრიგოლ ღვთისმეტყველი, კირილე ალექსანდრიელი, ნიკოლოზი, გრიგოლ საკვირველთმოქმედი, პეტრე ალექსანდრიელი და აბერკი „სწორი მოციქულთა“. ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულ მღვდელმთავართა სათავეში იოანე ოქროპირია, მის შემდეგ წარმოდგენილია ათანასე ალექსანდრიელი, ბასილ კესარიელი, გრიგოლ პართელი, გრიგოლ ნოსელი და ხარლამპი; საკურთხევლის კარის ლუნეტში გამოსახულია: წმ. გერასიმე („ჭერასიმე“), ხოლო სადიაკვნოს კარის ლუნეტში კი წმ. ეფთვმე.

საკურთხევლის მხატვრობის სქემა არქაულობით გამოირჩევა; წინასწარმეტყველები მოციქულები, მღვდელმთავრები და დიაკვნები გამოსახულნი არიან ფრონტალურად. წინასწარმეტყველთა რიგის ცენტრი ქართველ ბაგრატიონთა წინაპრის დავით წინასწარმეტყველის გამოსახულებას უჭირავს. საკურთხევლის მოხატულობის მკაცრ ფრონტალურად გამოხატული ფიგურებისაგან მძაფრი მოძრაობით გამოირჩევა წინასწარმეტყველთა გამოსახულებები (ესაია, ელია და სხვ.), რომელთაც ხელში გაშლილი გრაგნილები უჭირავთ.

გუმბათის მოხატულობა არ შენახულა, თაღები მთლიანად შეთეთრებულია. ძირითადად მხატვრობა ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებზე შემორჩა. ცალკეული კომპოზიციის ფრაგმენტები გვიჩვენებს, რომ ჩრდილოეთ კედელზე დიდი ადგილი ეჭირა მაცხოვრის ე. წ. „ენებათა“ ციკლს. ხოლო ძველი აღთქმის თემებს ეჭირა სამხრეთის კედელი; ფრაგმენტების მიხედვით დასავლეთის კედელი „ღღე განკითხვის“ კომპოზიციას ეკავა, რომლის ქვემოთ ცალკეული ფიგურების ფრაგმენტები მოჩანს.

ჩრდილოეთის ნავის დასავლეთ კედელზე გამოსახულია „მარიამ მეგვიპტელის ზიარება“; სამხრეთის ნავის დასავლეთ კედელზე მოთავსებულია დიდი კომპოზიცია თემაზე: „სთნა ჰეროდეს როკვა იგი მისი“ (მათე, 14,6), საინტერესო ყოფაცხოვრებით დეტა-

ლებით გამოსახული. სამხრეთის კედელზე, პირველი სარკმლის გასწვრივ მხოლოდ ფრაგმენტია კომპოზიციის „აღმოცენება კუერთხისა“. აღმოსავლეთის კედლის სარკმელში — „მოსე მაცვალის წინაშე“; იმავე სარკმლის დასავლეთის კედელზე — იაკობის მიერ „კიბის ხილვა (დაბადება, 28 — 12). ხოლო სარკმლებს შორის გამოსახულია კარავში დავით წინასწარმეტყველი; ამ სცენის ქვემოთ მოცემულია წინასწარმეტყველ ეზეკიელის „ხილვა ღმრთისა“, იგი წარმოდგენილია მკდომარე პოზაში წინაშე „ბუესა სახლისა უფლისა“ (იეზეკიელი XI, 1). მეორე სარკმლის აღმოსავლეთ კედელზე გამოსახულია აპრონი „აყუაგებული“ კვერთხით; სარკმლების ქვეშ მოთავსებულია სამი კომპოზიცია ახალი აღთქმის ციკლიდან: „ქრისტეს ამალება“, „სული წმიდის მოფენა“; აღნიშნული ციკლი „ღვთისმშობლის მიძინებით“ მთავრდება. ჩრდილოეთის კედელზე პირველი სარკმლის გასწვრივ გამოსახულია: „სამი ყრმა საკმილსა შინა“. ამავე სარკმლის დასავლეთ კედელზე კი ფრაგმენტებია შემორჩენილი კომპოზიციიდან „იუდას მიერ ოცდაათი ვერცხლის მიღება“; აღმოსავლეთის კედელზე „საიდუმლო სერობა“ ჩანს. მეორე სარკმლის, დასავლეთის კედლის მხატვრობა გადასულია. აღმოსავლეთის კედელზე მოცემულია „ფერკთა ბანაჲ“, მეორე სარკმლის და ჩრდილოეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელს შორის გამოსახულია „ძილი მოწაფეთა — ვედრება უფლისა“. „ენებათა“ ციკლის გაგრძელება ტაძრის ჩრდილოეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზეა მოცემული, სადაც ზედა რიგში, სარკმლის დონეზე, გამოსახულია შემდეგი კომპოზიციები: „იუდას სინანული“, „იუდას ამბორი“ და „პეტრეს ტირილი“; სარკმლის ქვეშ ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულია „ჯვარის მტვირთველი ქრისტე“, „ქრისტეს ჯვარზე აყენა“ და „ჯვარცმა“; „ენებათა“ ციკლი მთავრდება ჩრდილოეთის ნავის აღმოსავლეთის კედელზე ორი კომპოზიციით: „გარადმოხსნა“ და „დაკრძალვა“ (გლოვა ქრისტეს საფლავთან“).

ქართულ კედლის მხატვრობაში „ენება-თა“ ციკლი არსად არაა ისეთი დრამატულობით მოცემული, როგორც ეს ბეთანიის მხატვრობაში შეიმჩნევა, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი კომპოზიცია ძალიან დაზიანებულია; აღნიშნული ეპოქის ქართულ ხელოვნებაში არ შეგულება მეორე ისეთი ძეგლი, სადაც „ენებათა“ ციკლი ასეთი განვითარებული და სრული სახით იყოს წარმოდგენილი.

ამ ციკლის უპირატესობას სხვა სასულიერო-ისტორიულ თემებზე. ჩვეულებრივ. შედარებით გვიან, XIV საუკუნიდან ვამჩნევთ. ბეთანიის მონასტულობაში „ენებათა“ ციკლის ესოდენ განვითარების მიზეზი. ვფიქრობთ. შემდეგი ისტორიული ფაქტებით ახსნება. სამხრეთის კედელზე ფრაგმენტულად დაცული წარწერის მიხედვით, ორბელიანთა საგვარეულოდან გამოსული გიორგი III და თამარ მეფის დროს ცნობილი მოღვაწენია გამოსახული: დიდი სუმბატ მანდატურთუხუცესი, რომელსაც ტაძრის მოდელი უჭირავს ხელში და მისი ძე, საეარაუდებელია, რომ ლიპარიტი¹. სუმბატის ძე ლიპარიტი ქართლის ერისთავის ტიტულს ატარებდა და ამირ-ახორის თანამდებობა ეჭირა. სუმბატი და ლიპარიტი მონაწილეობდნენ ამირსპასალარის ივანე ორბელის მეთაურობით მოწყობილ შეთქმულებაში. რომელიც გიორგი III ტახტიდან გადაყენებისა და გიორგი III უფროსი ძმის დავითის შვილის, მეფისწულის დემნას, გამეფებას ისახავდა მიზნად. როგორც ცნობილია, შეთქმულება 1177 წელს ჩაახშეს, დემნა დაბრმავებულ იქნა და მალე გარდაიცვალა. დაბრმავებულ იქნა შეთქმულების მეთაური ივანე ორბელი, ხოლო ორბელთა ოჯახის სხვა წევრები დასჯილი. სუმბატის ძემ ლიპარიტმა, როგორც შეთქმულების აქტიურმა წევრმა, ირანში გაქცევით უშველა თავს; მისი შამა სუმბატი, როგორც ისტორიიდან ჩანს, თანამდებობიდან გადააყენეს და იძულებული იყო

ბერად შემდგარყო („სე-მონ ქმნ-ლი“) ორბელთა საგვარეულო საძვალე ბეთანიაში, სადაც მან თავისი დღენი დაასრულა. ორბელთა გავლენიანი ფეოდალური საგვარეულოს დარბევამ, დასაქურახებულ-დაბრმავებული მეფისწულის დემნას სიკვდილმა, ცოდვათა მონანიების მიუხედავად. შეთქმულების მონაწილეთა უმეტესობის დასჯამ, სუმბატის მონაზონობაში სეიმონის ძალდატანებითმა მონაზონობამ. მწუხარებით შემოსა მხნე. მაგრამ სასტიკი მეფის -- გიორგი III ცხოვრების უკანასკნელი წლები. ექვს გარეშეა, რომ ამ გარემოებამ თავისი გამოძახილი ბეთანიის მხატვრობაში ჰკოვა; „მაცხოვრის ენებათა“ მრავალრიცხოვანი სიუჟეტების ციკლში თავისებური დრამატულობის ელემენტების შექრამ ტაძრის საკუთხეველის აფსიდის მონასტულობაში, სახელდობრ. წინასწარმეტყველთა ფიგურებში. დაარღვია საკუთხეველის აფსიდის მონასტულობის მკაცრი დეკორატიული რიტმი. ბეთანიის ფრესკების მხატვარი ფიგურებს სწორ რაკურსში და მოძრაობაში გვიხატავს. ადამიანის აღნაგობის ზუსტ ცოდნაზე დაყრდნობით. ცალკეული თემის კომპოზიციაში იგი ხშირად სცილდება ჩვეულებრივ იკონოგრაფიულ სქემას (მაგალითად: „საიდუმლო სერობა“, „ფერკთა ბანაჲ“, „იუდას ამბორი“ და სხვ).

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა წესისამებრ ჩრდილოეთის კედელზე სამხრეთის კარის პირდაპირ მოთავსებულ ქტიტორთა გამოსახულებებს. პირველი გიორგი III გამოსახულებაა — „დიდი მეფეთ მეფე გიორგი“. მის შემდეგ თამარი: „თამარ მეფე და დედოფალთ დედოფალი“; გიორგი ლაშას გამოსახულებას ასეთი წარწერა აქვს: „გიორგი მეფეთ მეფე ძე თამარისი“. აღნიშნული წარწერების შინაარსი გვიჩვენებს, რომ მონასტულობა გიორგი III (+1184) და დავით სოსლანის გარდაცვალების შემდეგ (+1207) არის შესრულებული; თამარ მეფემ ლაშა

¹ საესებით მართებულად თელის დ. გორდუკვი ბეთანიის მონასტულობაში მოცემულ სუმბატ დიდს გიორგი III ერთერთ ვახიად, რომელმაც მონაზონობაში სეიმონის სახელი მიიღო და რომელსაც ისტორიანი და აზმანნი შარაჲანდდთანის ავტორი „სეიმონ-ქმნილს“ უწოდებს. ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, გვ. 7., ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი ს ვ ა პ ო კ ე მ ა.

გიორგი „მეფეთ მეფედ“ და თავის „თანამოსაყდრედ“ გამოაცხადა დავით სოსლანის გარდაცვალების შემდეგ. ბეთანიის მხატვრობაში ლაშა გიორგი უწვერულეაშო ქაბუკია, დაახლოებით 15 წლისა (დაიბ. 1193 წელს). ამგვარად, ბეთანიის მხატვრობა შესრულებულია 1207 წლის ახლო ხანებში, ჯერ კიდევ თამარ მეფის სიცოცხლეში (+1213), გიორგი III ყოფილი მანდატურთ-უხუცესის დიდი სუმბატის მონაზნობაში სვიმონის დაკვეთით. რო-

გორც ჩანს, ლაშა გიორგი სამეფო გვირგვინს ჯერ კიდევ არ ატარებდა, მას ძვირფასი ქვებით შემკული თავსაბურავი ახურავს და შესატყვისი ტანსაცმელი აცვია, ისეთი, როგორსაც უმაღლესი წოდების წარმომადგენელნი ატარებდნენ. ლაშა გიორგი ქართველ მეფეთა გვირგვინით მხოლოდ დედის გარდაცვალების შემდეგ არის გამოსახული ბერთუბნის კედლის მხატვრობაში.

შ ი ნ წ ვ ი ს ი

რუსთაველის ეპოქის ქართულ კედლის მხატვრობაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ყინწვისის ტაძრის მონატულობას. არსებითად იგი აჯამებს და აერთიანებს ქართული კედლის მხატვრობის მხატვრულ მიღწევებს საუკუნეთა მანძილზე და, ამავე დროს, მკვეთრად ასახავს დიდი ქართველი ოსტატის პიროვნებას, მის განუმეორებელ შემოქმედებას.

მხატვრობამ ჩვენამდე მოაღწია პირვანდელი სახით, ყოველგვარი რესტავრაციის გარეშე. მიუხედავად იმისა, რომ წვიმისაგან ტაძრის თაღების მხატვრობა დაზიანდა, ბევრი კომპოზიცია სამუდამოდ ჩამოირეცხა, მონატულობის შემორჩენალი ნაწილი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ მონატულობის სქემა თითქმის მთლიანად და ვიძაჯელოთ ძეგლის მხატვრულ ღირსებაზე.

საკურთხევლის კონქში გამოსახულია დეთისმშობლის მონუმენტური ფიგურა, რომელიც „საყდარზე“ (ტახტზე) ზის, როგორც დედოფალი, ხოლო მის წიაღში „ყრმა“ ზის. თანახმად ტრადიციისა, ცენტრალურა ფიგურის ორივე გვერდით, მოწიწების პოზაში დგანან მთავარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი (ტაბ. 88). ბემის თლის ცენტრში მოთავსებულია ჯვრის გამოსახულება მედალიონში, ხოლო კედელზე სამხრეთით და დასავლეთით მთავარანგელოზთა ორ-ორი ფიგურაა. ბემის მონატულობის მეორე რიგში გამოსახულია მოციქულთა ზიარების ორი-

ვე კომპოზიცია: სისხლითა და ხორციით: ყინწვისის მონატულობაში ზიარების ორივე კომპოზიცია მოცემულია მკვიდროდ შეჭვუფებული სახით. ამ მხრივ ყინწვისის მხატვრობა არსებითად განსხვავდება ახტალის ტაძრის მხატვრობისაგან, სადაც „მოციქულთა ზიარება“ წარმოდგენილია გაშლილი სახით, ისე როგორც კიევის სოფის ტაძრის მოზაიკებში.

ყინწვისის მხატვრობაში, მოციქულთა ზიარების კომპოზიციაში, მაცხოვარი გამოსახულია სალხინობელის ქვეშ. „მსახურნი ანგელოზნი“, რომელთაც ხელში შესაწირავი აქვთ, მოთავსებულნი არიან კომპოზიციის კადრის გარეშე, ბემის კუთხისა და საკურთხევლის სარკმელს შორის.

საკურთხევლის აფსიდის სამივე სარკმლის შიდა კედელზე ერთიმეორის პირდაპირ მოთავსებულია წმ. დიაკვნების: ტიმონის, ტიმოთეს, ტიტეს, სტეფანეს, პარმენის, პროხორის (პროხოლე — sic) გამოსახულებები. საკურთხევლის აფსიდში წესისამებრ გამოსახულნი არიან მღვდელმთავრები მთელი ტანით, მათ შორის ოთხი ფიგურა ცენტრში გამოსახულია პირდაპირ, ხოლო დანარჩენი რვა განაწილებულია ორ თანაბარ ჯგუფად, ფიგურები კი ნახევრად მიბრუნებულია საკურთხევლის ცენტრისაკენ.

საკურთხევლის ცენტრალური სარკმლის ჩრდილოეთ მხარეზე გამოსახულნი არიან: იოანე ოქროპირი. ხარლამპი (ხლლამპი, sic).

ნიკოლოზ, კვირილე (sic) ალექსანდრიელი, გრიგოლ საკვრეველთმოქმედი, პეტრე ალექსანდრიელი. სამხრეთის კედელზე გამოსახული არიან: გრიგოლ ღმრთისმეტყველი, ბაგრატი, ბასილ (დიდი), ათანასე, გრიგოლ ნოსელი, მიტროფანე.

გუმბათის მოხატულობის სქემა დამახასიათებელია ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებისათვის¹, გუმბათის თაღში გამოსახულია ჭვარი მედალიონში: ქართული კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიული სქემა, როგორც ყინწვისის მოხატულობის გარჩევიდან ირკვევა, არღვევს ბიზანტიური კედლის მხატვრობის კანონს იმგვარად, როგორც ეს ჩანს სიცილიის მოზაიკებში, განსაკუთრებით კი პალატინის კაპელის მოზაიკურ მხატვრობაში პალერმოში.²

პანდნტივებში გამოსახულია წელზევით მხარებლები³. მათე (SO), მარკოზი (SW), ლუკა (NW) და იოანე (NO). (ტაბ. 87). ტაძრის ჩრდილოეთის, სამხრეთის მკლავების კედლები და თაღები მოკაეებული აქვს ახალი აღთქმის სიუჟეტებს. აქედან მაცხოვრის ცხოვრების ციკლს თორმეტი კომპოზიცია უჭირავს, ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილია მხოლოდ ოთხი სიუჟეტი. სამხრეთის კედლის ტიმპანზე გამოსახულია სარკმლით ორად გაყოფილი „ხარების“ კომპოზიცია, რომლითაც იწყება ახალი აღთქმის ციკლი. ანგელოზის ფიგურა მოცემულია აქცენტირებულ მოძრაობაში ღვთისმშობლის წინაშე, რომელიც მშვიდად ზის ხელსაქმით გართული, მაგრამ გულდასმით ისმენს ანგელოზის სიტყვებს: „გიხაროდეს მიმადლებულ...“ ორივე გამოსახულება მოცემულია პირობითი სახის არქიტექტურის ფონზე, გუმბათის

თაღში. როგორც აღვნიშნეთ, გამოსახულია ჭვარი მედალიონში ლურჯი ცის ფონზე, რომელზედაც თეთრი ვარსკვლავები ჩანს. გუმბათის ყელს თორმეტი სარკმელი აქვს. გუმბათის თაღზე ზუსტად თითოეული სარკმლის ზემოთ გამოსახულია თორმეტი ფიგურა: აღმოსავლეთ ნაწილში „ვედრება“—მაცხოვარი, ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი (იხე, როგორც ეს ტიმოთესუბნის ტაძრის მხატვრობაშია მოცემული) და ცხრა ანგელოზი (ე. ი. ანგელოზთა „ცხრა დასი“). აღსანიშნავია, რომ წმ. ლუკას ტაძრის⁴ გუმბათის მოზაიკურ მხატვრობაში (ფოკიდა) მოთავსებულია, აგრეთვე „ვედრების“ კომპოზიცია.

გუმბათის ყელის თორმეტი სარკმლის კედელზე ორ წყებად ერთი მეორის ზემოთ, მთელი ტანით გამოსახულია — ზედა რიგში წინასწარმეტყველნი: სოფონია, ამბაკომ, იოველი, იონა, ელია, მოსე, აპრონ, ესაია. ერემია, მალაქია, ეზეკიელ, ზაქარია; ქვედა რიგში სოფონია წინასწარმეტყველის ქვემოთ გამოსახული წმიდანის სახელი მოშლილია; შემდეგ კი კარგად იკითხება სახელთა წარწერები: ლაეროს, ფლოროს, დაპრიელ (sic), სოზონ, ონოსიფორე, კაბუკი წმიდანები. სამონა (ედესელი მოწამე 15. XI), მორია, პლატონ (მოწამე ანკირელი. 18. XI).

გამოსახულია „ქრისტეს შობის“ რთული კომპოზიცია; კარგად ჩანს მწოლიარე ღვთისმშობელი, ბაგაში მყოფი ჩვილი, ორი დედის მიერ ჩვილის განბანება; ერთ მათგანს ხელით კალთაში მჯდომი ჩვილი უჭირავს, მეორე ხელი ჩაშვებული აქვს ემბაზში, თითქოს წყლის ტემპერატურას სინჯავს; მეორე კი დოქით წყალს უსხამს. კუთხეში წინა

¹ Д. П. Гордеев, Схемы купольных росписей Грузии конца домонгольской эпохи. Бюллетень КИАИ, № 8, Ленинград, 1931, стр. 3—7 (მოხსენების რეზიუმე).

² А. Павловский, живопись Палатинской капеллы в Палермо, СПб, 1890.

³ შ. ამირანაშვილი, ქართული კედლის მხატვრობის დასურათებული დენის ფრაგმენტები, თბილისი, 1925, გვ. 38—40 (იხ. მხარებელთა განაწილების წესი პანდნტივებში ქართულ მხატვრობაში).

⁴ Ch. Diehl, L'église et les mosaïques de saint-Luc en Phocide, Paris, 1889.

Ф. И. Шмит, Мозаика монастыря преподобного Луки, Харьков, 1914.

⁵ შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშტ., გვ. 35—36.

რიგზე გამოსახულია „დადუმებული“ იოსებ „მართალი“. კომპოზიციის მეორე ნაწილი უჭირავს მწყემსთა და ანგელოზთა დასს, რომელიც უფალს ადიდებს. ჩრდილოეთის მკლავის თაღის დასავლეთ კედელზე მოთავსებულია „მირქმა“, ხოლო აღმოსავლეთის კედელზე — „ნათლისღება“. „ფერისცვალობა“ გამოსახულია „მირქმის“ კომპოზიციის ქვემოთ. „ჩრდილოეთის მკლავის ჩრდილოეთ კედლის ტიმპანი უჭირავს „ლაზარეს აღდგინების“ დიდ კომპოზიციას, რომელსაც სარკველი ორად ჰყოფს. აღნიშნული კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებულია „მაცხოვრის იერუსალიმში შესვლა“. უნდა აღვნიშნოთ, რომ სიუჟეტების განლაგების თანმიმდევრობა დარღვეულია „საიდუმლო სერობით“, რომელიც გამოსახულია სამხრეთის მკლავის დასავლეთ კედელზე წმ. მხედრის არტემის გამოსახულების ზემოთ.

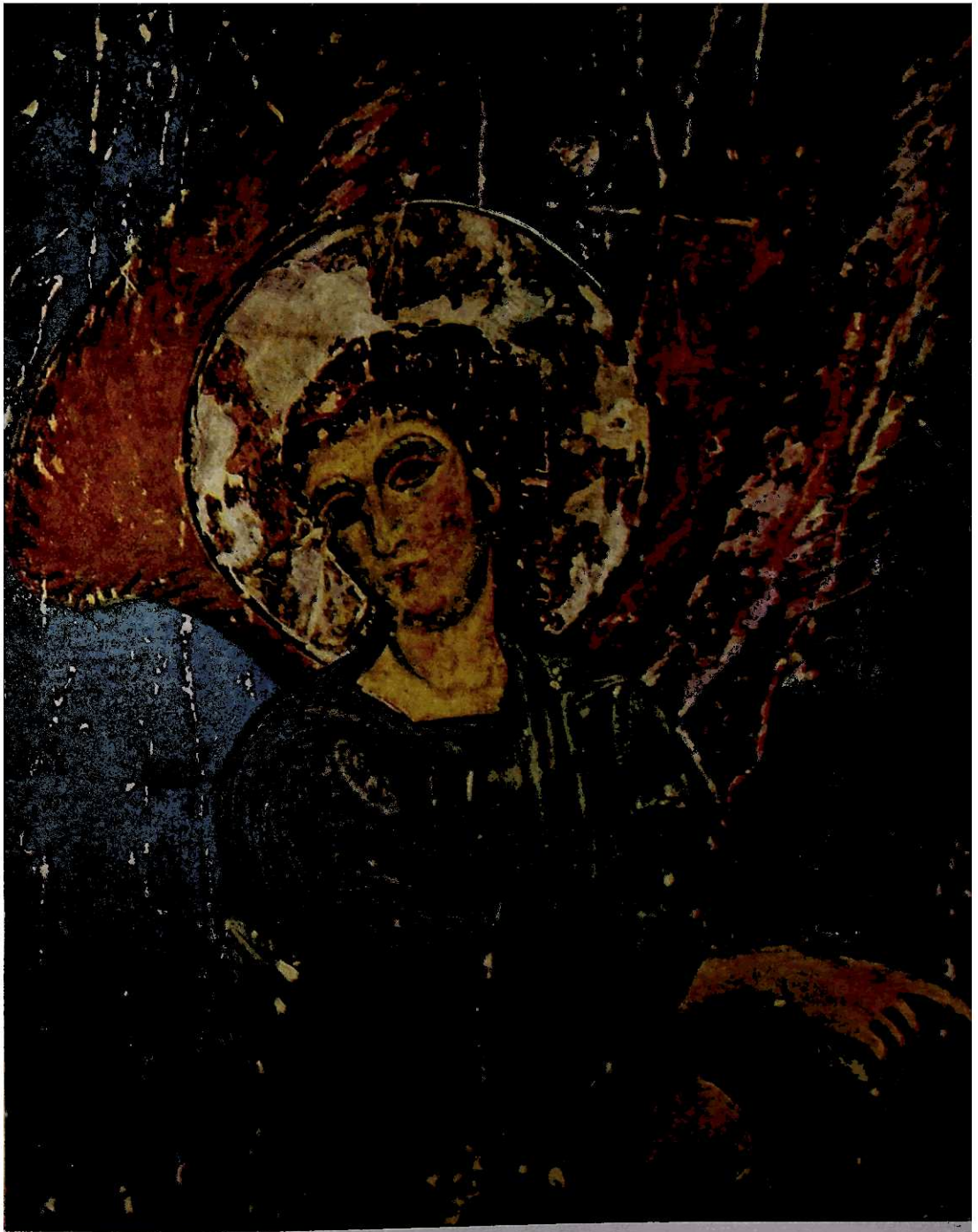
ჩრდილოეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე, „ნათლისღების“ ქვემოთ, მოთავსებულია „ჯვარცმა“; ქრისტე უკვე მიცვალებულია: მისი სხეული მოხრილია, თვალები დახუჭული აქვს, თავი ჩამოშვებულია, ფეხები დაკრულია ლურსმნით. პრილობიდან გადმოდის სისხლი, რომლის წვეთები ზედება ადამის თავის ქალას (პირველი ადამიანი დასაფლავებული იყო, თანახმად ქრისტიანული მოძღვრებისა, გოლგოთის მთაზე ზუსტად იმ ადგილას, სადაც ჯვარს აცვეს ქრისტე). კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილი უჭირავს მგლოვიარე ღვთისმშობელს, რომელიც მწუხარებით შეიღს შეჰყურებს, მარცხნივ გამოსახულია იოანე მოციქული, რომელსაც გლოვის ნიშნად თავი მარჯვენა ხელზე აქვს დაყრდნობილი. მის უკან ჩანს ასისთავი ლონგინოზი. ღვთისმშობლისა და იოანეს სახის გამომეტყველება გასაოცარი სიღრმით და ოსტატობით გადმოსცემს უნუგეშო და ამავე დროს, თავდაჭერილ მწუხარებას. შიშველი სხეული ანატომიური თვალსაზრისით მხატვარს მოცემული აქვს საეხებით მართებულად. ღია ცისფერი თხელი ქსოვილი, რომელიც მაცხოვარს წელზე აქვს შემოხვეული, შესრულებულია იმნაირად, რომ ქსოვილის

ქვეშ მოჩანს დაფარული სხეული, რაც პირველად გვხვდება ქართულ კედლის მხატვრობაში.

ჩრდილოეთის მკლავის დასავლეთის კედელზე, „ფერისცვალების“ ქვემოთ, გამოსახული ყოფილა „გლოვა ქრისტეს საფლავთან“, რომლისგან შერჩენილია მხოლოდ მცირე ნაწილი. ჩრდილოეთის კედელზე მოთავსებულია დიდი კომპოზიცია „აღდგომის“ — „ღედანი მაცხოვრის საფლავთან“, რომელიც ორ სარკველით გაყოფილია სამ ნაწილად. სარკველთა შორის გამოსახულია მკდომარე ანგელოზი ღია ცისფერ სამოსელში, ოდნავ თავდახრილი, რომელიც საჩვენებელი ხელის თითით მიუთითებს მაცხოვრის საფლავზე. მას უახლოვდება დედათა ორი ფიგურა, რომელთაც ხელში „ალაბასტრი ნელსაცხებლისა“ უჭირაეთ; ანგელოზის მეორე მხარეს გამოსახულია „საფლავი“ და მხედრები. აღმოსავლეთის კედელზე, „ჯვარცმის“ ქვემოთ, მოცემულია „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“: სამხრეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე „ქრისტეს ამაღლება“ გამოსახული. სამხრეთის კედელზე, „ქრისტეს შობის“ კომპოზიციის ქვემოთ, წარმოდგენილია „გუერდისა განხილვა ქრისტესი თომასაგან“; ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლი „სულიწმიდის მოფენის“ კომპოზიციით მთავრდება, რომელიც მოთავსებულია სამხრეთის მკლავის დასავლეთ კედელზე გამოსახული „სერობის“ ზემოთ.

ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი ციკლი ყინწვისის მოხატულობაში სამი კომპოზიციითაა წარმოდგენილი: „ღვთისმშობლის დაბადება“ (სამხრეთის მკლავის თაღის აღმოსავლეთის კედელზე), „ტაძრად მოყვანება“ (სამხრეთის მკლავის დასავლეთის კედელზე) და „მიძინება“, რომელთაც მოთავსებულია სამხრეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე „ქრისტეს ამაღლების“ ქვემოთ.

ზემოთ დასახელებული სიუჟეტების გარდა, როდესაც ყინწვისის მოხატულობაში წარმოდგენილი ყოფილა წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების ამსახველი ციკლი, რომელსაც შუა ნაგის თაღი ჰქონდა დათმობილი, სულ



ანგელოზი მაცხოვრის აღდგომიდან. ყინცვისი. 1207 წ.

ექვსი კომპოზიცია იყო წარმოდგენილი. სამხრეთის თაღის კედელზე გამოსახულია კომპოზიცია განმარტებული წარწერათ „აქა წმიდისა ნიკოლოზის საძლდულად (sic) აკურთხეს“; მეორე კომპოზიცია ცალკეული ფრაგმენტის მიხედვით წარმოადგენდა წმ. ნიკოლოზის „მღვდელთმოდგერად“ კურთხევას, ხოლო მესამე კომპოზიცია. ალბათ „წმ. ნიკოლოზის მიერ კერპების დაქცევას“ გამოსახავდა. დანარჩენი სიუჟეტი დაიღუპა. დასავლეთის კედელზე წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების სცენების ფრაგმენტები შემორჩა: წმ. ნიკოლოზის მიერ ქიდან „ეშმაკის განდევნა“; დანარჩენი სცენების გარჩევა არ ხერხდება. მკლავებს შორის მოთავსებულ თაღებსა და კედელზე წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი სცენების ფრაგმენტებია შემონახული, „ძელი იესესი“ და სხვა. უნდა შევნიშნოთ, რომ ტაძრის მონასტრობის ქვედა რიგში, განსაკუთრებით მის ცენტრალურ ნაწილში გამოსახულია წმ. მხედრება მთელი ტანით (ტაბ. 93).

წმიდანთა შორის წარმოდგენილია ქართველი წმიდანებიც, რომელთა სახელებიც ჩამოთვლილია: დავით გარეჯელი. იოანე ზედაზნელი, წმ. ნინო „განმანათლებელი ქართველთა“ და სხვა.

სამხრეთის კედელზე ეკლესიის მოდელით ხელში წარმოდგენილია ტაძრის აღმშენებელი თამარ მეფის პირველი ვაზირი — ანტონი გლონიის თავის ძე მწიგნობართ-უხუცესი, აღზრდილი და დაწინაურებული გიორგი III მიერ¹. იგი წარმოდგენილია მთელი ტანით ვედრების პოზაში წმ. ნიკოლოზის გამოსახულების წინაშე. წარწერიდან იკითხება მხოლოდ „კპერტიმოსი“.

ჩრდილოეთის კედელი უპირავს ისტორიულ პირთა პორტრეტებს (ტაბ. 89). ტახტზე მჯდომი ქრისტეს პირდაპირ ვედრების პოზაში ღვას თამარის მამა — მეფე გი-

ორგი „მეფეთ მეფე გიორგი“; შემდეგ თამარ მეფე (ტაბ. 90, 91) და მეფისწული გიორგი ლაშა, თამარის ძე. სამეფო პორტრეტის შესრულების მანერა განსხვავდება ტაძრის დანარჩენი მხატვრობის მანერასაგან. გიორგი ლაშას ფიგურის დანაწილი ჩამორეცხილია. თამარის სასიხაგან, მხოლოდ პირველადი მონაწიხია შემორჩენილი, რომელიც დიდი ოსტატის დახვეწილი ხელითაა შესრულებული. რბილი მოდელირების გარკვეული კვალი შემორჩა გიორგი III სახეს. უნდა შევნიშნოთ, რომ იგი ყველგან დახასიათებულია როგორც მრისხანე და ძლიერი ნებისყოფის მქონე პიროვნება, რაც სავსებით შეეფარებოდა სინამდვილეს. თამარის სახე ვარძიის მონასტრობაში მიმზიდველია ქალწულობისა და სიყმაწვილის გადმოცემით; იგი ჯერ კიდევ არ არის დამძიმებული სახელმწიფოს მართვის გამოცდილებით. ვარძიაში წერის მთელი ფაქტურა დატულია კარგად, სახის ნაკეთები გამოყვანილია წვრილი ბეწვის კალმით ოსტატურად და გამოირჩევა ფაქიზი ნახატი. სახის ხორცის ფერს ზემოდან დადებული აქვს მსუბუქი შეწითლება; სახე მოდელირებულია წვრილი ბეწვის კალმის შტრიხებით. ბეთანიაში სახის მოდელირება თითქმის მთლიანად გამჭრალია, შემორჩა მხოლოდ ძირითადი ტონის ერთგზის ფენა. ყინწისში კი მხოლოდ სახის კონტურა ჩანს; უკანასკნელი არაჩვეულებრივი ოსტატობით გამოირჩევა. აღსანიშნავია, რომ ქტიტორულ პორტრეტს საქართველოში მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს. მას ახასიათებს ფერწერის ტექნიკის თავისებური ხერხები და მხატვრული სახის გადმოცემის დამახასიათებელი სტილი. სამწუხაროდ, ეს თემა ქართულ ხელოვნებაში, მიუხედავად ზუსტად დათარიღებული ძეგლების სიმრავლისა, არ არის დღემდე მეცნიერულად შესწავლილი.

¹ თამარ მეფემ მისივე ისტორიკოსის ცნობით: „თანდადგომითა და ერთიანობითა შვლთავე სავეფოთა დიდებულთათა ბრძანა დამტკიცებად ქეონდილად და მწიგნობართ-უხუცესად და ვაზირად ანტონი, გაზრდილივე მამისა მათისა, ბრძენი და გონიერი პატრონისათვის სვანი და ერთგული და შემეცნებული საურავთა“. (იხ. ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, გვ. 32—33, 122—123).

მხატვრული ღირსებით ყინწვისის ფრესკები ქართული მონუმენტური ფერწერის საუკეთესო ძეგლთა რიცხვს ეკუთვნას. მომხიბლავია ფრესკების კოლორიტი, განსაკუთრებით მოცისფრო-მოლურჯო ტონი, რომლითაც ფონია დაწერალი, მტკიცე ნახატი, წერის მტკიცე ხელი და კომპაქტური ფაქტურა; კოლორიტის პარმონიულობა, მსუბუქი მოცისფრო-მოლურჯო ტონის მომეტებული ხმარება, სახის რბილი მოდელირება და ნიშბებისათვის ოქროს ხმარება, დამახასიათებელია ამ მხატვრობისათვის. ფიგურებისა და პოზების კეთილშობილური ხასიათი და პლასტიკურობა, მოძრაობის რიტმულობა, ნაოქრობის სიმსუბუქე და სტილიზაცია, ფსიქოლოგიური განწყობის მეტყველი ხასიათი, წინ უსწრებს ატალიური მხატვრობის სიენის სკოლის მიღწევებს (ტაბ. 92—93).

XI საუკუნის ბოლოსა და XII საუკუნის დასაწყისის ქართულ კედლის მხატვრობაში სკარბობს მკაცრი, მონუმენტური სტილის მხატვრული ფორმები. შავრამ უკვე XII საუკუნიდან წინსვლაში გარკვეულ გარდატეხას აქვს ადგილი. მონუმენტური ფერწერის ხასიათი იცვლება, არა მარტო ფრესკები, არამედ მოზაიკებიც შორდება ცალკეული ფიგურისა და სიუჟეტების მკაცრსა და განყენებულად გადმოცემის კანონს; X—XI საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი მონუმენტური ფიგურების ნაცვლად, ჩნდება შედარებით მკირე ზომის ფიგურები, რომლებიც თავისუფლად მოძრაობენ სივრცეში; ფონი ღრმავდება, მთებისა და არქიტექტურული პეიზაჟის გადმოცემა უფრო უახლოვ-

დება სინამდვილეს; ცალკეულ კომპოზიციაში ფსიქოლოგიური მომენტი იჩენს თავს.

XIII საუკუნის ძეგლებში სიუჟეტის ფსიქოლოგიური გააზრება შეზღვრავს განვითარებას განიცდის. ეს შეიძინევა მინიატიურებასა და ხელოვნების სხვა დარგებშიც; კომპოზიციის ფონზე გამოსახული მთები და პირობითი არქიტექტურა შოცემულია ახალი გაგებით. აღნიშნული ცვლილება კედლის მხატვრობის განვითარებაში არ მარტო საქართველოს, არამედ სხვა ქვეყნებსაც ეხება. ამაზე მეტყველებს ბალკანეთის XIII საუკუნის მხატვრობის ახლად გამოქვეყნებული მასალები. რიგ ქვეყნებში, მაგალითად, საქართველოში, აღნიშნული პროცესი ადრე გაერცელდა, ზოგან უფრო გვიან; აღნიშნულის გამო, არაპართებულად მიგვაჩნია ქართულ ხელოვნებაში ახალი სტილის დახასიათება ტერმინით „პალეოლოგიური“. ახალი სტილისა და მისი საწყისების გაჩენის მიზეზები ყოველი ქვეყნის ხელოვნებაში, სადაც აღნიშნული პროცესი შეიმჩნევა, ცალკე უნდა იქნას შესწავლილი ადგილობრივი ისტორიული პირობების განვითარების საფუძველზე. ქართულ ფერწერაში ახალი სტილი ისახება ზემო-სვანეთის ფრესკებში, 1130 წლის გელათის მოზაიკაში, ვარძიის 1184—1186 წლების მოხატულობაში. აღნიშნული პროცესი ცხადად ჩანს ბეთანიის 1207—1186 წლებისა და განსაკუთრებით ყინწვისის ამავე წლებით დათარიღებულ ფრესკებში, ხოლო კედლის მხატვრობაში უდიდეს განვითარებას მიაღწია XIII—XIV საუკუნეების მოხატულობაში (მაგ., ზობის ტაძრის სამხრეთის ნავისა და კარიბჭის მხატვრობა, უბისი, სორი და სხვ.).

XI—XII საუკუნეების ქართულ

საქართველოსა და ბიზანტიის მკვიდრო ურთიერთობის პერიოდში ქართული ხელნაწერის მხატვრული გაფორმება დიდ აღმავლობას განიცდის. ამ პერიოდს ეკუთვნის არა ერთი ბრწყინვალე გაფორმებული ხელ-

ხელნაწერთა მინიატიურები

ნაწერი, რომელიც შეიცავს მრავალრიცხოვან ილუსტრაციას და სხვადასხვა სახის სამკაულს. მათი შესწავლა ადასტურებს, რომ ერთდროულად ამგვარ ხელნაწერებს ამზადებდნენ. როგორც საქართველოში, აგ-

რეთვე ქართველთა მონასტერში, რომლებიც უძველესი დროიდან არსებობდა საქართველოს საზღვრებს შორის, კონსტანტინოპოლში, ათონის მთაზე, სანას მთაზე, ანტიოქიის მახლობლად მდებარე მონასტრებში (შავი მთა), ბითონიაში და სხვ.

აღნიშნული ეპოქის ძეგლების შესწავლას უდიდ მცენიერული მნიშვნელობა აქვს, როგორც ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის, აგრეთვე ბიზანტიური ხელოვნებისათვის; ქართული ხელნაწერები შეიცავს ძვირფას მასალას ბიზანტიური მინიატიურის ცალკეული სკოლების ლოკალიზაციისათვის.

XI და XII საუკუნეების ხელნაწერთა დიდი ნაწილი, რომელიც შემკულია მრავალრიცხოვანი მინიატიურებითა და სხვადასხვა სახის ორნამენტული დეკორით, მეტწილად შესრულებულია ქართველი ოსტატების მიერ, რომელთაც მხატვრული მომზადება ბიზანტიის დედაქალაქის მხატვრულ ცენტრებში მიუღიათ. ბიზანტიის მხატვრული კულტურის სხვა ცენტრებში, როგორც იყო: ათონის მთა, ანტიოქია და სხვ. წიგნის მხატვრული გაფორმება სათანადო დონეზე იყო. მაგრამ წამყვანი მნიშვნელობა ბიზანტიური მხატვრული კულტურის ისტორიაში მაინც დედაქალაქის მხატვრულ სკოლას ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, ქართული მინიატიურის ის ძეგლები, სადაც ბიზანტიური გავლენის ნიშნები ცხადად ჩანს, ინარჩუნებენ ეროვნულ თავისებურებას.

ცნობილია ზოგიერთი ფაქტი, როდესაც საქართველოში გადაწერილი ხელნაწერის მხატვრული გაფორმებისათვის ბიზანტიის დედაქალაქიდან იწერდნენ ხოლმე საგანგებოდ დამზადებულ მინიატიურებს. ტბეთის ოთხთავისათვის, რომელიც ამაჟამად დაცუ-

ლია ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკაში, ეპისკოპოსის სახელს კონსტანტინოპოლიდან გამოუწერია „კამარები“ და „ხატები“ (მინიატიურები). შედარებით უფრო ნათლად ბიზანტიური მინიატიურის გავლენა ეტყობა ექვთიმე მთაწმიდელის სვნაქსარს, რომელიც უხვად დასურათებულია 1030 წ. ბიზანტიის დედაქალაქში შ ა ქ ა რ ი ა ვ ა ლ ა შ კ ე რ ტ ე ლ ი ს შეკვეთით. აღნიშნული ხელნაწერის მინიატიურებს ისეთავე მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის, როგორც ბიზანტიური მინიატიურის ისტორიისათვის ბ ა ს ი ლ ი კ ე ი ს რ ი ს ე . წ . ბ უ ლ გ ა რ თ მ ე ბ რ ძ ო ლ ი ს დასურათებულ თვენს, რომელიც დაცულია ვატიკანის წიგნთსაცავში. სამწუხაროდ, ქართული ხელნაწერი დაზიანებულია ბოროტი კოლექციონერის ხელით, რომელსაც ამოუჭრია ეტრატის რამდენიმე ფურცლიდან ცალკეული მინიატიურა. ამაჟამად ხელნაწერში 78 მინიატიურაა, რომელიც მეტწილად ასურათებს ახალ აღთქმას; გარდა ამისა, ხელნაწერში დაცულია წმიდანთა გამოსახულებანი, რომლებიც განაწილებულია ტექსტის თანმიმდევრობის მიხედვით; ყოველი გამოსახულება განმარტებულია ქართული და ბერძნული მინაწერებით.

მინიატიურების შესწავლა ადასტურებს, რომ ხელნაწერის დასაბუთებაში მონაწილეობა მიუღია რამდენიმე მხატვარს²; ჩვენი დაკვირვებით — ხუთ ოსტატს. ნ. კონდაკოვს სავსებით მართებულად აღნიშნულია ჰქონდა, რომ ჩვენი ხელნაწერის მინიატიურები ენათესავენ XI ს. პირველი ნახევრის ბიზანტიური მინიატიურის საუკეთესო ნიმუშებს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ მათი

¹ А. А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. 1, СПб., 1886, отд. III, № 5, стр. 16—22.

² ივ. ჭავჭავაძის მიხედვით, ქართული დამწერლობისათვის ანუ პალეოგრაფიკა, თბილისი 1926, გვ. 77. (მე გლახაკიან სამოელ... (ვიზილე) წიგნი ესე ოთხთავი სახარება... ნაილულეჟან იყო ხატთა და კანარათაკან და გულსეიდგან დიდთა ხარებთა და მოხუცენ ეს ხატნი და კამარანი საბერძნეთით, ქალაქით დიდი სამეფოთა და ჩაურთენ ამას წმინდასა სახარებასა“).

³ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 166—168.

სტილი ჯერ კიდევ სავსებით ცხადად იცავს X ს. კლასიკურ მხატვრულ ტრადიციას. თე-
მების იკონოგრაფია სავსებით იცავს აღრინ-
დელი ხანის ქრისტიანული ხელოვნების ნორ-
მებს.

ბიზანტიის დედაქალაქშია გადაწერილი და
მდიდრულად მორთული შესანიშნავი ქარ-
თული ხელნაწერი № 1, სახელდობრ, წმ. ხო-
რას მონასტერში (ამჟამად კაპრიე-ჯამე) 1030
წელს; ათონის მთაზე ივერიის მონასტერში,
ჯერ კიდევ ექვთიმე მთაწმადელის სიცოცხ-
ლეში (+1028). გადაწერილია და სათანა-
დოდ შემკულია ორნამენტული დეკორით
ხელნაწერა № 22 გადამწერისა და მხატვრის
ბასილი მაღლუშისძის მიერ¹, ხელ-
ნაწერის მხატვრული მორთულობა ენათესა-
ება ბიზანტიურა წარმოშობის მხატვრულ
შემკულობას.

XI—XII საუკუნეებში ერთდროულად
საქართველოსა და ბიზანტიაში ოთხთავის
მინიატიურებათა და სხვადასხვა სამკაულებით
მხატვრულმა გაფორმებამ უაღრეს სრულ-
ყოფას მიაღწია. მხატვრულად გაფორმებუ-
ლი ილუსტრირებული ოთხთავი ბიზანტიურ-
სა და ქართულ ხელოვნებაში ორ ჯგუფად
იყოფა; პირველ ჯგუფს მიეკუთვნებიან ის
სახარებანი, რომელნიც შეიცავენ ოთხი მახა-
რებლის გამოსახულებას მჭდომარე პოზაში,
წერის დროს, ანუ წერის დაწყების წინ სა-
წერ მაგადასთან. ხელნაწერის დასაწყისში
მოთავსებულია კამარები, შემკული ორნამენ-
ტული დეკორით, ხოლო თითოეული სახა-
რების ტექსტის დასაწყისი მორთულია თავ-
სამკაულითა და ინიციალებით. მიღებულია
შებენიულების თანახმად, ამ ჯგუფის ხელნა-
წერთა მინიატიურები და დეკორი, რომელთაც
ეტყობათ ელინისტური ხელოვნების გავლენა.
მომდინარეობენ ალექსანდრიიდან — ელი-
ნიზმის ძირითადი ცენტრიდან. XI ს. დასას-

რულს და XII ს. დასაწყისში მახარებლების
გამოსახულებას ოთხი სიუჟეტი ემატება:
„შობა უფლისა“, ნათლისღება“, „მირქმა“ და
„ჯოჯობეთის წარტყვევნა“ (ივერიის მონასტ-
რის ხელნაწერი № 1, პარიზის ეროვნული
ბიბლიოთეკის სახარება № 74, ვატიკანის
ხელნაწერი 1128 წ., ქართული ხელნაწერი
ე. წ. „ვანის“ ოთხთავი XII ს. № 1335 და
სხვ.).

მეორე ჯგუფს დასურათებული ოთხთავის
ტექსტის დაწვრილებითი ილუსტრაციების
შემკველი ხელნაწერები შეადგენს. ილუსტ-
რირებულია ათორმეტ დღესასწაულთა ციკ-
ლის გარდა განკურნებანი, იგავნი, ქადაგე-
ბანი და სხვა. მხატვარი იცავს ტექსტის
აპრობის მიმდევრობას, ასურათებს თითქმის
ყოველ მომხდარ ამბავს, რაც კი მოხსენიე-
ბულია თვით ტექსტში, მიუხედავად იმისა.
დიდი მნიშვნელობისაა იგი თუ მცირე. ამ
ჯგუფს მიეკუთვნება პარიზის ეროვნული
ბიბლიოთეკის ბერძნული ხელნაწერი № 74.
რომელიც XI ს. თარიღდება. იგი გადაწერი-
ლია და დასურათებული ბიზანტიის დედა-
ქალაქის იოანე ნათლისმცემლის სახელობის
ერთ-ერთ მონასტერში, რომელთა რიცხვი ამ
ქალაქში საკმარის დიდი იყო. ხელნაწერი გა-
დაწერილია, როგორც ფიქრობენ, სამეფო
კარის შეკვეთით, ან სამეფო კარის საკუთრე-
ბაში მყოფი ეგზემპლარიდან².

ამავე ჯგუფს ეკუთვნის ფლორენციის
(ლავრენციანა) ბიბლიოთეკის XI ს. ხელნა-
წერი რომელიც 228 მინიატიურას შეიცავს.

დასურათებული სახარების აღნიშნულა
ტიპი განსაკუთრებით განვითარდა ქართული
ხელოვნების წრეში. ამ ჯგუფს ეკუთვნის გე-
ლათის ოთხთავი (XI—XII), ჭრუჭის ოთხ-
თავი (XII ს. დამლევით), მოქვის ოთხთავი
(1300). გ. მილეს³ აზრით, მეორე ტიპი.
ილუსტრირებული ოთხთავის ილუსტრაციე-

¹ Д. Гордеев, 'Выходной лист Евхологии „грекофильской“ редакции писца Василий Малушидзе, „Куранты“, № 3—4, Тифлис, 1919, стр. 21—26.

² G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris, 1916, p. 590—592.

³ იქვე, გვ. 590—592.

ბის შინაარსის და სტილის მიხედვით, წარმოიშვა სირიულ მხატვრულ წრეში, ალბათ ქალაქ ანტიოქიაში.

ილუსტრირებული ოთხთავის პირველი ჯგუფი წარმოდგენილია ალავერდის სახარებით (№ 484), რომელიც მინაწერების მიხედვით, გადაწერილი ყოფილა შვე მთაზე მდებარე ქართველთა საეანე „კალიბოსში“ ანტიოქიის მახლობლად, კონსტანტინე მონომახის მეფობას დროს, ხოლო ანტიოქიაში პატარაქის კათედრა ეპირა პეტრეს, ბიზანტიის დედაქალაქში კი ამ დროს იმყოფებოდა საქართველოს მეფე ბაგრატ IV (დაახლ. 1053 წ.). ტექსტი მეტად სანტერესოა იმით, რომ იგი წარმოადგენს ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ შესრულებული ჟარგმანის უძველეს ნუსხას. იგი გადაწერილია გიორგისა და მიქელის მიერ, ხოლო „ეპისტოლე ავგაროზ მეფისა“, რომელიც მას მიუწერია უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესათვის, გადაწერილია გამოჩენილი კალიგრაფის იოანე დვალის მიერ. ექვთიმე მთაწმიდელს! აპოკრიფი უთარგმნია სახარებასთან ერთად და დაურთავს სახარების ბოლო ნაწილში.

ხელნაწერი ჩვეულებისამებრ იწყება მდიდრულად მოხატული კამარებით². ცალკე ვერდი უჭირავს „აყვავებული“ ჯვრის გამოსახულებას. ხელნაწერში თითოეული სახარების ტექსტს წინ უძღვის მახარებელთა გამოსახულებანი მჯდომარე პოზაში. ტექსტის ბოლოში, როგორც აღნიშნეთ, მოთავსებულია ხუთი მინიატიურა, რომელიც ასურათებს ავგაროზ მეფის აპოკრიფულ მიწერ-მოწერას მაცხოვართან: „ავგაროზ მეფე უზავნის ეპისტოლეს მაცხოვარს“, „მაცხოვარი წერს საპასუხო ეპისტოლეს“, მაცხოვრის „ხელთუქმნელი ხატი“, ქალაქ ედესის ალა-

ყფის კარა მაცხოვრის „ხელთუქმნელი გაქოსახულებით“, „ავგაროზ მეფის განკურნება“.

ქართული მინიატიურისტი საცხებით დაუფლა ბიზანტიურა ფერწერის მანერას, შესრულებას ოსტატობას და მხატვრულ სტილს; საყურადღებოა ის გარემოება, რომ სირიული ხელოვნების მთავარ ცენტრში ბიზანტიური მხატვრული ტრადიცია წიგნის გაფორმებაში მეტად ძლიერი იყო უკვე X საუკუნეში. ექვს გარეშეა, რომ ამავე მხატვრულ ცენტრში ილუსტრირებული იყო 1054 წ. ოთხთავი № 962, რომელიც ძლიერ დაზიანებულია (ტაბ. 98.). აღნიშნული ხელნაწერი, როგორც ეტყობა, გადაწერილია შვე მთაზე. მისი გადამწერი მიქელი მოხსენებულია ალავერდის ოთხთავის მინაწერებში. შესრულების მანერა და სტილი ადასტურებს ორივე ძეგლის ნათესაობას.

ქართული მინიატიურის განხილული ძეგლები არსებითად განსხვავდებიან ადრეულ ხანის ქართული მინიატიურის ძეგლებისაგან, სადაც მოცემულია მახარებელთა მდგომი ფიგურები მთელი ტანით, ან მახარებელთა გამოსახულების ე. წ. „შერეული“ რედაქცია, სადაც მახარებელთა მჯდომარე და მდგომი ფიგურები ერთიმეორეს იმანიად ენაცვლებიან, როგორც ეს წარმოდგენილია რაბულას მიერ 586 წ. გადაწერილ სირიულ ოთხთავში. XI საუკუნიდან ბიზანტიაში და, აგრეთვე ჩვენში ერთდროულად, როგორც გარჩეული ძეგლების ანალიზიდან ჩანს, სქარბობს ილუსტრირებული ოთხთავის ახალი იკონოგრაფიული ტიპი, სადაც ოთხივე მახარებელი გამოსახულია პატარა საწერი მაგიჯის წინ მჯდომარე პოზაში. ისინი ან წერენ ან ემზადებიან საწერად. ერთდროულად, როგორც აღნიშნული იყო ჩვენ მიერ მახა-

¹ კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. 1, თბილისი, 1951, გვ. 172. ექვთიმეს უნდა ეთარგმნა ის ბერძნული რედაქცია ამ აპოკრიფისა, რომელიც დაცულია შემდეგ ხელნაწერებში: პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის № 548 და ვენისა.

² შ. ამირანაშვილი, ბეჟა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 14—15.

³ P. Шмерлинг, Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940, стр. 46, табл. II, III, IV, V.

რებელთა გამოსახულების აღწერილი ტიპი სავსებით გაბატონდა როგორც ჩვენში, აგრეთვე ბიზანტიაში. იგი გავრცელდა აღმოსავლეთ ქვეყნებში, სადაც კი ქრისტიანული კულტურა იყო გავრცელებული, ხოლო იმ განსხვავებით, რომ მახარებელთა გამოსახულების ძველი რედაქცია არ ყოფილა სავსებით განდევნილი ხელოვნების რეპერტუარიდან. ცნობილია, რომ სომხურ ხელოვნებაში მახარებელთა გამოსახულების ადრინდელი ხანის რედაქცია თითქმის XVII საუკუნეში გვხვდება.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ მახარებელთა მკდომარე ფიგურების იკონოგრაფიულ სერიას ერთგვარად არღვევს იოანე მახარებლის გამოსახულება. იგი წარმოდგენილია ორი ვარიანტით: ან უკარნახებს მაგიდასთან მკდომ თავის მოწაფეს პროხორეს სახარების ტექსტს, ან იგი წარმოდგენილია „უდაბნოში“.

დ. გ. ო. რ. დ. ე. ე. კ. ს. მართებული შენიშვნების თანახმად, მახარებელთა გამოსახულებანი ხელოვნების განვითარების ახალ ეტაპზე ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში წარმოადგენენ ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს.

საკუთრივ საქართველოში მხატვრული შემოქმედების უძველეს ცენტრებში წარმოიშვა არა ერთი თელსაჩინო დასურათებული ხელნაწერი, რომლის ილუსტრაციები და შემკულობა გამოირჩევა ისეთივე დიდი ოსტატობით და ბრწყინვალეობით, როგორც დამახასიათებელია ბიზანტიის დედაქალაქის სამხატვრო ცენტრებში შექმნილი ძეგლებისათვის. აღნიშნული ხელნაწერები გადაწერილია მაღალხარისხოვან ეტრატზე, მორთულია თავსაშკაულოთ, ბოლოსამკაულოთ, ოქროს ფონზე ნაწერი მინიატიურებით და ხშირად

ჩასმულია ოქროს ან ვერცხლის ყდაში, რომელიც შემკულია მინაქრებით, ან მოჭედულია გამოჩენილი ოსტატის ხელით, როგორც იყენენ ბექა და ბემქენ ოპიზარები და სხვ.

კონსტანტინოპოლის ხელოვნების მხატვრული ტრადიციების შემოქმედებითი გადასაღებების ნიმუშს წარმოადგენს მესტიის ოთხთავი, რომელიც გადაწერილია 1033 წ. ე. ი. ბაგრატ IV მეფობის ხანაში ოშკის იოანე ნათლისმცემლის ლავრაში. ამავე ჯგუფს ეკუთვნის № 26 ოთხთავის მინიატიურები (საეკლესიო მუზეუმის ფონდი) და ილუსტრაციები ზატყის № 734 (წერა-კითხვის საზოგადოების მუზეუმის ფონდი).

პირველ ხელნაწერში მათე მახარებელი გამოსახულია როგორც მკაცრი მოხუცი მეტყველი სახით, მკდომარე პოზაში საწიგნეს წინ, რომელზედაც გადაშლილი წიგნია; მარჯოზი წერს; მის წინ მაგიდაა საწერი მოწყობილობით. მარჯოზის იკონოგრაფიული ტიპი ჩვეულებრივია. ლუკა მახარებელი ჩაფიქრებული ზის, მარჯვენა ხელში კალამი უჭირავს, მარცხენა ხელზე თავი აქვს დაყრდნობილი, იგი გატაცებულია იმ დიდი ამოცანით, რომელიც მან უნდა განახორციელოს. ლუკას იკონოგრაფიული ტიპი სავსებით შეესაბამება დაწერის ხანას. იოანე მახარებელი გამოსახულია „უდაბნოს“ ფონზე, იგი პროხორეს კარნახობს. ხელნაწერი შემკულია რვა მხატვრულად გაფორმებული კამარით, რომელიც აღნიშნული ეპოქისათვის აგრეთვე ჩვეულებრივია. წერის მანერა დახვეწილია და ოსტატობის მაღალ დონეზეა, ფაქტურა კი ქარბია.

უფრო ნაზია კოლორიტით № 734 ხელნაწერის მინიატიურები, რომლებიც შესრულებულია უფრო მეტად დახელოვნებული ოს-

¹ Д. П. Гордеев, Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сионского Древлехранилища в Тифлисе, Агс, 1918, № 2—3, стр. 94.

„Один из пишущих, поднося руку к лицу, задумчиво смотрит на зрителя или, размышляя, омочает перо, другой тянется за манускриптом в порыве вдохновения, третий пишет, усердно склоняясь над листом, четвертый, по-старчески сидя в глубоком кресле, опустил перо и предан каятию прозрений“.

ტატის ხელით¹. სახეები გადმოცემულია მკვეთრი მოდელირების გარეშე, ნათელ გამაში. ჩაცმულობის აფერადებაში ცისფერი ტონი სჭარბობს. ზოგი ფიგურის საპოსელი ღია მწვანე და მოვარდისფრო-მოყვითალო ტონებითაა ნაწერი. ჩაცმულობის ნაოჭები გადაჭარბებულად დეტალიზებული ნახატიანაა გადმოცემული, შავრამ სავსებით სწორად გადმოცემს სხეულის ფორმას, რომელიც დაფარულია ტანსაცმელით. ხელნაწერში შემდეგი მინიატიურებია შემორჩენილი: „ბრძის განკურნება“ (ტაბ. 100), „ქრისტე და სამარტელი დედაკაცი“ (ტაბ. 101), „განრღველის განკურნება“, „ამაღლება“, „თომას დარწმუნება“, „იოსებ არიმთიელი და სამი მენელსაცხებლე დედანი“ და „სულიწმიდის მოფენა“; ყველა მინიატიურა დაწერილია ოქროს ფონზე, ისინი XI საუკუნის მეორე ნახევრით თარიღდება. ოთხთავი № 26 გადაწერილია და მინიატიურებით მორთულია XIII საუკუნის დასაწყისში, როგორც ჩანს, აღმოსავლეთ საქართველოში. ხელნაწერის დასაწყისში მოთავსებულია რვეული, რომელიც შემკულია კამარებით. ისინი ნათელ ფერადოვან და შედარებით უფრო ქრელ გამაშია შესრულებული, ვიდრე ე. წ. „ბიზანტიური“ წრის ხელნაწერები (ტაბ. 102). ორნამენტულ კაში არაბული დეკორაციული ხელოვნების გავლენა იგრძნობა. ხელნაწერი შემკული იყო მახარებელთა სურათებით (მოდწეულია მხოლოდ მარჯოზი და ლუკა) და „ათორმეტი დღესასწაულის“ სცენებით: „ხარება“ (ტაბ. 103), „ქრისტეს შობა“, „იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის“ და „სული წმიდის მოფენა“. „ხარებაში“ ფონზე ქართული ტიპის გუმბათიანი ტაძარი ჩანს. „შობის“ კომპოზიციაში წარმოდგენილია ქტიტორი XI—XII საუკუნეების ქართულ საერო ტანსაცმელში. ეს მინიატიურები XI—XII საუკუნე-

ების მინიატიურებთან შედარებით თავისუფლად და ფართო მანერითაა ნაწერი, დეტალების ზედმიწევნითი გამოხატვის გარეშე. ისინი ნათელი ფერადოვანი გამითა და საუკეთესის ცოცხალი გადმოცემით გამოირჩევა.

XII საუკუნის ილუსტრირებულ ხელნაწერთა შორის, სტილის მხრივ ბერძნულ ხელნაწერებთან ყველაზე ახლო დგას ე. წ. „ეანის სახარება“ (№ 1335). იგი კონსტანტინოპოლის მახლობლად 876 წ. აგებულ ქართულ მონასტერში — სოხასტერშია გადაწერილი, თამარ მეფის (1184—1213) მოძღვრის იოანეს მიერ². ყველა მინიატიურა, კამარა და თავსამკაული ხელნაწერის ბოლოში ბერძნული მინაწერის მიხედვით, რომელიც მოთავსებულია ხელნაწერის დასასრულს, მინიატიურისტ „ხრისოგრაფ“ მიხეილ კორესს შეუსრულებია. ხელნაწერის ილუსტრაციების და შემკულობის ავტორი ვინაა წარმოშობით, ამის დადგენა ძნელია: შესაძლებელია, რომ იგი ბერძენი იყო.

ხელნაწერში დატულია ოთხივე მახარებლის გამოსახულება, რომელიც მოთავსებულია მხატვრულად გაფორმებულ ჩარჩოში. ყოველ გამოსახულებას ზემოთ თან ახლავს დღესასწაულის სცენა, რომელიც სახარების ილუსტრაციის დარგში XI—XII საუკუნეებიდან ტრადიციის სახესღებულობს: მათე მახარებელს თან ახლავს „შობის“ სცენა; მარკოზს — „ნათლიღება“, ლუკას — „ხარება“; ხოლო იოანეს — ჯოჯოხეთს წარტყევენა“ (ტაბ. 104). გარდა ამისა, ხელნაწერში მოცემულია მთელ ფურცელზე (ფურც. 8) ქრისტეს გამოსახულება, რომელიც ორივე ხელით აკურთხებს ოთხივე მახარებელს.

ხელნაწერში მეტად საინტერესოა კამარების მრავალფეროვანი შემკულობა; კამარების თავსამკაული მდიდრულადაა ორნამენ-

¹ P. Шмерлинг, Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940, стр. 53, табл. XIII.

² E. Такайшвили, Церковь в Ване, в Имеретии и её древности. Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, т. II, 1917—1925. Ленинград, 1927, стр. 85—110, табл. XX, XXI, XXII.

E. Takachvili, Antiquités géorgiennes, L'évangile de Vani, Byzantion, X, 1935.

ტირებული საუკეთესო ბიზანტიური ხელნაწერების ყაიდაზე. ზემოთ, სალხინობლის ქვეშ, უკვდავების წყლის შადრევნებია მოცეპული, რომლისკენაც მიისწრაფვიან ცხოველები და ფრინველი: სპილო, ლომი, ფასკუნჯი, კენტაური ჩანგით ხელში და ავაზა; წარმოდგენილია. აგრეთვე მებრე აქლემით; მწრთენელი მხეცნადირისა, რომელიც შუბით დათვს ჩხვლეტს; სამსონი, რომელიც ლომს ებრძვის.

ხელნაწერის დააწყისში გამოსახულია გუმბათოვანი სალხინობლის ქვეშ მდგარი ევსები და კარპიანე, პირველი წერს, მეორეს კი ხელში გრაგნილი უჭირავს.

კამარების კვარცხლბეკები და სვეტისა აქვები შემკულია თეთა სიმბოლოური განსახიერებით. რომლებიც შემდეგი თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი: მარტი — მხედარი შუბითა და ჯვრით, აპრილი — ქაზუკს ღორო მიაკეს, მაისი — სარკინოზი, რომელიც თასიდან სვამს, ივნისი — პურის მკა, ივლისი — ხორბლეულის განიავება, აგვისტო — მამაკაი, ყურძნის მტევნით ხელში, სექტემბერი — მამაკაცს კალათი მიაკეს, ოქტომბერი — მონადირე შევარდნითა და ნადვლით, ნოემბერი — მუშაკი მიწას თხრის, დეკემბერი — მთესველი, იანვარი — ღრეობის სცენა, თებერვალი — ნაბღიანი კაცი, რომელიც ცეცხლთან თბება. თვეთა ასეთივე გამოსახულებები არის ლაფსხალის სახარებაში ზემო სვანეთიდან, რომელიც XII საუკუნის დასასრულს ეკუთვნის, მაგრამ ამ ხელნაწერში მახარებლები დღესასწაულებს დართვის გარეშე არიან წარმოდგენილნი¹. თვეთა განსახიერებანი ცნობილია

აგრეთვე, ამავე დროის ბერძნულ ხელნაწერებში².

დიდ ინტერესს იწვევს ილუსტრირებული ოთხთავების მეორე ჯგუფი, რომელიც ასე ბრწყინვალედაა წარმოდგენილი ქართულ ხელოვნებაში. ქართული ხელნაწერები, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, სამუალებას გვაძლევს დავაკვირდეთ ამ ტიპის განვითარებას XI საუკუნიდან XIII საუკუნის ბოლომდე. მეორე ჯგუფის ოთხთავთა შორის უძველესია გელათის ოთხთავი, რომელიც მ. პოკროვისკის³ და ნ. კონდაკოვის მიერ⁴ დაწვრილებითაა აღწერილი. აღნიშნული ხელნაწერი, ნ. კონდაკოვის აზრით, ისტორიული წყაროების მიხედვით გიორგი მთაწმიდელის სიცოცხლეში ათონის ივერიის მონასტერში დაუმზადებიათ ხელნაწერში 259 მინიატიურაა შემორჩენილი, მათ შორის 9 ასურათებს მაცხოვრის და აეგაროზ მეფის მიწერ-მოწერის აპოკრიფულ მოთხრობას. გელათის ხელნაწერის ილუსტრაციების უმრავლესობა სახარების ამბებისადმი მიძღვნილი და ტექსტთან შესაბამისაა და განლაგებული. იგაეებსა და ქადაგებებს ნაკლები ყურადღება ეთმობა, რითაც გელათის ხელნაწერი პარიზის № 74 ხელნაწერი-საგან განსხვავდება.

ნ. კონდაკოვის ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ქართულსა და ბერძნულ ხელნაწერს საერთო წყარო უნდა ედოს საფუძვლად, არ უნდა იყოს მისაღები. ქართული და ბიზანტიური ძეგლის მინიატიურებს შორის სტილის მხრივ დიდი განსხვავება არსებობს. № 74 ხელნაწერში ყოველი სიუჟეტი ეტრატის ფონზე მოჩაჩოების გარეშეა წარმოდგენილი, იგი არ არის გამოყოფილი ცალკე

¹ П. С. Зварова. Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию, МАК, вып. X, М., 1904, стр. 80—86.

² Н. П. Кондаков, Отчет о поездке за границу, 1875 г., Записки Новороссийского университета, Одесса, 1875, т. XVIII.

³ Н. Покровский, Миниатюры эвангелия Гелатскою монастыря XII в., Записки Русского Археологического общества, т. IV, СПб., 1887.

⁴ Н. П. Кондаков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса. 1876 стр. 280.

Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 54. ტაბ. XIV. XV.

და მეორის გვერდითაა მოცემული. გელათის ხელნაწერში ყოველი საუბეტი მოჩარჩოებულია და გამოყოფილია მეორისაგან; ყველა მინიატიურა ოქროს ფონზეა მოცემული. გ. მ. ი. ლ. ე. ს. სამართლიანი შენიშვნით, № 74 ხელნაწერის მინიატიურები ილუსტრირებულია გრაგნილის ხასიათს ატარებს. მინიატიურები ყოველგვარი გამოცალკევების, კადრის გამოყოფის გარეშეა განლაგებული, იმგვარად, როგორც მცირე აზიის ტაძრების კედლის-მხატვრობაშია ხოლმე სიუჟეტები სვეტებსა და კედლებზე განლაგებული. № 74 ხელნაწერის ილუსტრაციების თხრობითი ხასიათი, სადაც დიდაქტიკისა და იგავების ელემენტები სქარბობს, მათი სტილი გ. მ. ი. ლ. ე. ს. შუალეობას აძლევს, იგი სირიული (ანტიოქიური) წარმოშობის ძეგლად ჩათვალს.

№ 74 ხელნაწერის ილუსტრაციები გაცილებით უფრო ახლოს დგას კედლის მხატვრობასთან, ვიდრე გელათის სახარებასთან. № 74 ხელნაწერში სქარბობს ფრონტალური ფიგურები; კომპოზიციების განლაგებაში ერთგვარობა შეიმჩნევა. გელათის ხელნაწერის მინიატიურებში ფიგურა მეტწილად აგებულია თავისუფალი სქემის მიხედვით; მთავარი პერსონაჟები გამოყოფილია, მაგრამ კომპოზიციური მთლიანობა არსად არაა დარღვეული. № 74 ხელნაწერში მოქმედება ვიწრო ზოლის სახით გამოხატულ ნიადაგზე მიმდინარეობს, იგი წარმოადგენს პირველ პლანს, რომელიც შემკულია ყვავილებითა და ბალახით. შედარებით რთული პეიზაჟი (მთები, დიდი ხეები) ძლიერ იშვიათად გვხვდება, გამონაკლისს „შობა“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“ და „მატხოვრის იერუსალიმში შესვლა“ წარმოადგენს. ამასთანავე, მთები მომრგვალებული ბორცვებს სახითაა გადმოცემული. გელათის სახარების მინიატიურებში მთები რთული ფორმისაა, რაც მათგანს კლდოვანი მწვერვალის აშკარა მოყვანილობა აქვს.

ახალი სტილის ელემენტები, რომლებიც

პირველად გელათის სახარებაში აღინიშნა, შედარებით უფრო განვითარებული სახით XII საუკუნის ქრუქის სახარებაშია მოცემული¹. აღნიშნული ხელნაწერი 345 ილუსტრაციას შეიცავს; მინიატიურები ოქროს ფონზეა დაწერილი, თითოეულ კომპოზიციაში ფიგურები თავისუფლადაა განლაგებული, მთავარი პერსონაჟი გამოყოფილია. ზოგიერთი ფიგურა მოძრაობაშია მოცემული, ხან ხელი, ხან ფეხი და ხან წამოსასხამის გაფრიალებული ბოლო გამოდის კადრიდან, მაგრამ ეს ძეგლის მხატვრულ ღირსებას არ ვნებს. აღნიშნული ხერხი ცნობილია დასავლეთ ევროპის ქვეყნების რომანული ხანის ხელნაწერების მინიატიურებში. ამ მხრივ, ბიზანტიური მხატვრობა შედარებით მკაცრ ტრადიციას მისდევს.

ქრუქის სახარებაში არქიტექტურულმა პეიზაჟმა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა მოიპოვა, მაგრამ ამასთან ერთად იგი დეკორატიული ფონის უუნქეობადაც ასრულებს. № 74 ხელნაწერის მინიატიურებში კი არქიტექტურა, პირობითი კომპოზიციის სახით, უმეტეს შემთხვევაში კომპოზიციის კედლებზეა განლაგებული და კადრის მაგერობას ასრულებს. ქრუქის სახარების მინიატიურებში შენობები ხან სწორ, ხან შებრუნებულ პერსპექტივაშია განლაგებული; არქიტექტურული ფონი მეტწილად ლუქასა და იოანეს სახარებათა ილუსტრაციებში გვხვდება. ამ შემთხვევაში არქიტექტურულ პეიზაჟს პირველად ენიჭება ის მნიშვნელობა, რომელიც მან მოიპოვა მოგვიანო ხანის ხელოვნებაში როგორც ბიზანტიაში, ასევე საქართველოში.

შენობათა უმრავლესობას ტრადიციული პირობითი ფორმა აქვს; ამ პირობით და დეკორატიულ არქიტექტურაში, მხოლოდ აქაიქ შეიძლება ქართულ ხუროთმოძღვრებიდან შეტანილი ელემენტები, მაგრამ ასეთი შემთხვევები იშვიათია. ზოგჯერ არქიტექტურული კედლებს მთლიან ფონზე გამოსახულია კომპოზიციური შენობები. ეს შენობები კომპო-

¹ Р. Шмерлинг, *Древ. вост.*, т. 43, таб. X, XI XII.

ზიციის კადრის ფუნქციას ასრულებს და ჩვეულებრივად მოთავსებულია კედლის უკან. შუა კოშკი მოთავსებულია ცენტრში, კედლის წინ და სიღრმის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამგვარად, ამ მინიატიურებში მოცემულია მრავალპლანიანი კომპოზიციის შექმნის პირველი ცდები (ტაბ. 105).

ამ ხელნაწერის მრავალ მინიატიურაში თემის ფსიქოლოგიური განმარტება-გახსნა ჩვენს თავს („პეტრეს უარყოფა“ ტაბ. 106). ხელნაწერში „სერობა“ მოცემულია რამდენიმე საინტერესო ვარიანტით. „იუდას ამბორის“ კომპოზიციის გადმოცემულია დიდი, თავისებურად გამოხატული დრამატიზმით. პეტრე ცოცხლად და თავისებური იერით მოცემულია მაცხოვრის გამოცხადება მოწაფეებთან „ზღუასა ზედა ტიბერიაისასა“ (იოანე 21. 13). პუროსკამად მსხდომ მოწაფეაა ჩვეუი ცოცხლად და ოსტატურადაა განაწილებული (ტაბ. 106). კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში საყოფაცხოვრებო დეტალებია დახატული: საშხარეულო კერითურთ, ქალი. რომელიც შამფურზე თევზს წეავს. ჭრუჭის სახარების მინიატიურები ნათლად ასახავენ იმ დიდ გარდატეხას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ქართულსა და ბიზანტიურ ხელოვნებაში XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე, რომელსაც არაპართებულად უკავშირებენ პალეოლოგთა დინასტიის სახელს.

დასურათებულ ოთხთავთა აღნიშნული ჯგუფის მესამე ძეგლს მოქვის¹ სახელგანთქმული სახარება წარმოადგენს. დანიელი მოქველის შეკვეთით, ეს ხელნაწერი ვინავე ფერების მიერ იყო გადაწერილი და ილუსტრირებული 1300 წელს; ხელნაწერი იწყება მხატვრულად შემკული კამარებით, რომელთა ზოგადი სახე და სტილი იმეორებს XI-XII საუკუნეთა დასურათებულ ხელნაწერებს.

მახარებელნი გამოსახულნი არიან წერის დროს, მხოლოდ იოანე კარნახობს „უდაბნო-

ში“ პრობორეს (ტაბ. 107). ლუკა მახარებლის წინ ღვთისმშობელია ძითურთ. მეორე ფურცელზე, მათეს გამოსახულების შემდეგ, გამოსახულნი არიან მაცხოვრის წინაპრნი დაწვებული აბრაჰამიდან. შემდეგ ისევე, როგორც ჭრუჭის სახარებაში, მოცემულია „ვედრების“ ტრადიციული გამოსახულება; ხელნაწერში ტექსტს 151 მინიატიურა ასურათებს. ხელნაწერის ბოლოს, ცალკე ფურცელზე, გამოსახულია მოქვის ოთხთავის შემკვეთელი მთავარეპისკოპოსი—მოქველი დანიელი; იგი დაჩოქილია და ხელებგაწვდილი ღვთისმშობელს ევედრება. ღვთისმშობელი ხელში აყვანილ ძეს შუხლმოდრეკილ ქტიტორზე მიუთითებს.

მინიატიურები დაწერელია დია ნათელი ფერებით, რითაც ისინი, ნ. კონდაკოვი და კვიციანი, XIV საუკუნის იტალიურ ფრესკებსა და მინიატიურებს მოგვაგონებენ. წერის ფაქტურა ქარბია, თეთრი ფერის ძლიერი შენარევი. წერის მანერა ფართო და თავისუფალია; ზოგჯერ ოსტატი სახეთა და ტანისამოსის მოდელირებისათვის მოკლე და მსუყე მონასმებს იყენებს (ტაბ. 108).

ახალი სტილის ნიშნები, რომლებმაც ჭრუჭის მეორე ოთხთავის მინიატიურებში მკვეთრად იჩინეს თავი, ამ ხელნაწერებში უფრო განვითარებული სახითაა მოცემული. არქიტექტურისა და მთის პეიზაჟის როლის ახლებური გაგება, მათი მოცულობითი აღქმისათვის ხედვის სხვადასხვა წერტილის გამოყენება, თითოეული სიუჟეტის კომპოზიციური სქემის სიღრმე, რეალისტური ხასიათის დეტალების სიქარბე აღნიშნულ ხელნაწერს დიდ მეცნიერულ-მხატვრულ მნიშვნელობას ანიჭებს. მოქვის სახარების მინიატიურების შესწავლას, როგორც ქართული ხელოვნების თვალსაჩინო ნაწარმოების, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება პალეოლოგთა ხანის ბიზანტიური ხელოვნების აღორძინების წყარობის დადგენის საქმეში.

¹ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе. Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 77.

Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 60—63, ნახ. 7, 8, 9, ტაბ. XXIII.

XI—XII საუკუნეების ქართული დასუ-
რებული ხელნაწერების მიხედვით საგსე-
ბით შესაძლებელია დავსახოთ ქართული მი-
ნიატიურის ისტორიული განვითარების სრულ-
ლი სურათი. ქართულმა კედლის მხატვრობამ

და აგრეთვე წიგნის ილუსტრაციაში შეიძუ-
და საკუთარი სტილი, მხატვრული მოვლენე-
ბის ასახვის საკუთარი ფორმა და ენა, სინამ-
ღელის მხატვრული აღქმის საკუთარი მე-
თოდი.

ქართული საერო მინიატიურა

ქართულ საერო მინიატიურას მრავალსაუ-
კუნოვანი ისტორია აქვს. იგი წარმოიშვა
თითქმის საერო ლიტერატურასთან ერთად,
რომელთანაც იგი თავისი შინაარსითაა და-
კავშირებული. ქართული მხატვრული ლიტე-
რატურა თუკა კი ძირითადად მჭიდროდ
არის დაკავშირებული ირანულ ლიტერატუ-
რასთან, განსაკუთრებით პოეზიასთან, მაგრამ
მისი წარმოშობა არ შეიძლება მხოლოდ და
მხოლოდ ირანის კულტურულ გავლენას მი-
ვაწეროთ. ირან-საქართველოს ურთიერთობა,
რომელსაც ათასი წლის მანძილზე შეიძლება
გავადევნოთ თვალი, უდავოდ მნიშვნელოვან
ფაქტორს წარმოადგენს ქართული კულტუ-
რის ისტორიაში.

ირან-საქართველოს კულტურული ურთი-
ერთობის მკაფიო ნიშნებია შენახული ქარ-
თულ ლიტერატურაში; ქართულ ლიტერა-
ტურაში ირანული მწერლობის საუკეთესო
თხზულებათა ბევრი პირველხარისხოვანი
თარგმანი არსებობს. ამასთანავე, ცალკე უნ-
და აღინიშნოს, რომ ფირდოუსის უკვდავ
ეპოპეა „შაჰ-ნამე“ (მეფეთა წიგნი) საშუალო
საუკუნეებში არ ყოფილა თარგმნილი არა-
მაჰმადიან ხალხთა არც ერთ ენაზე, გარდა
ქართლისა. როგორც ირკვევა, ფირდოუსის
ნაწარმოები ქართულად ჯერ კიდევ XII
საუკუნეში უთარგმნიათ — ძველი თარგმანი
დაიკარგა, დღემდე მას არ მოუღწევია, ხო-
ლო საქართველოს ხელნაწერთა კოლექციებ-
ში დატული ძველი ქართული ეერსიები ამ
თხზულებისა XV—XVII საუკუნეებს ეკუთვ-
ნის. ქართულად, ამის გარდა, „შაჰ-ნამედან“
ნასესხებ ცალკე ამბავთა ლიტერატურული
გადამუშავებაც არსებობს (უთრუთიანი, ბაა-

შანი, ჯიმშერიანი და სხვ.) „შაჰ-ნამე“ ეპიკუ-
რი ციკლის განსაკუთრებულ პოპულარობას
საქართველოში მოწმობს მისი გადასვლა ქარ-
თულ ფოლკლორში ქართული ლიტერატუ-
რული ძეგლების გზით. თუმცა, ძირითადად,
ირანული კულტურა არც საქართველოში და
არც სომხეთში არ ყოფილა ადგილობრივი
ხელოვნებისა და ადგილობრივი მხატვრულ-
ლიტერატურის შექმნელი, მაგრამ იგი მძლავ-
რა ფაქტორი იყო. რომელიც ხელს უწყობ-
და თავისუფალი შეპოქმედების განვითარე-
ბას სახეობის ხელოვნებაში და იცაედა მას
ქრისტიანული ეკლესიის კონფესიონალიზმი-
საგან.

ქალაქების ზრდა, საეპრო ურთიერთობა-
თა განვითარება ირანულ-მაჰმადიანურ ქვეყ-
ნებთან, ახალ სოციალურ დაჯგუფებათა შექმ-
ნა, გარდატეხა მსოფლმხედველობაში —
იწვევს საქართველოში ანბანის შეცვლას,
ქრისტიანული ეკლესიის კონფესიონალიზ-
მისათვის უცხო საერო მწერლობის თხზუ-
ლებათა წარმოშობას. ჩამოყალიბდა საერო
ხელოვნება. რომელიც გაუღნითილი იყო ახა-
ლი შინაარსით, ფეოდალური საზოგადოების
იმ ნაწილის იდეოლოგიით, რომელმაც გაი-
მარჯვა ეკლესიაზე. რელიგიურ-სქოლასტი-
კურ იდეოლოგიაზე; შეიქმნა ის პირობები,
რომლებშიაც რუსთაველის გენიალური თხზუ-
ლება „ვეფხისტყაოსანი“ ისახება (XII). იმ
ქვეყანათაგან, რომელთაც ოფიციალურ სა-
რწმუნოებად ქრისტიანობა ჰქონდათ, XII
საუკუნეში ვერც ერთში ვერ ენახავთ, სა-
ქართველოს გარდა, საერო ლიტერატურის
ასეთ აყვავებას, რომელმაც მხატვრული
ფორმის კლასიკური ნიმუშები მოგვცა. სომ-

ხეაში მსოფლმხედველობის გარდატეხის პროცესში ისეთი მკაფიო გამოხატულება ვერ ვპოვა, როგორც საქართველოში. რადგანაც იდეოლოგიური ხელმძღვანელობა ეკლესიამ იგდო ხელთ, მხატვრულმა გემოვნებამ თავისი გამოხატულება უმთავრესად სომხეთის ძველი დედაქალაქის -- ანისის სასახლეა ხუროთმოძღვრებაში ვპოვა. მიუხედავად იმისა, რომ სომხეთი ტერიტორიულად და პოლიტიკურად ძალიან მჭიდროდ, შეიძლება ბევრად უფრო მჭიდროდაც, ვიდრე საქართველო, იყო ირანთან დაკავშირებული, მას მაინც არ შეუქმნია ნამდვილი საერო ხელოვნება. ჩვენ არ ვიცნობთ ირანული ლიტერატურის თხზულებათა ძველ სომხურ თარგმანებს, რომელიც იმავე ეპოქას ეკუთვნოდა, რომელსაც ქართული თარგმანები ეკუთვნის. ან არსებობს არც ორიგინალური თხზულებები სომხური საერო მწერლობისა. საინტერესოა, რომ ბიზანტიამ, რომელიც თავისი კულტურით ანტიკური ლიტერატურასა და ხელოვნების პირდაპირი მემკვიდრე იყო, ვერ შექმნა საერო მხატვრული ლიტერატურა. ბიზანტიური საერო მხატვრობის ერთადერთი ძველი შენახულია კიევის წმ. სოფიის ახლანან რესტავრირებულ საფრესკო მოხატულობაში (XII), რომელიც ისტორიული პორტრეტების მთელ რიგსა და კონსტანტინოპოლის იპოდრომას საციკო ცხოვრების რამდენსამე საინტერესო სცენას წარმოადგენს. ლიტერატურული წყაროები მოგვითხრობენ. რომ ბიზანტიურ სასახლეებში ყოფილა საერო მხატვრობა, ბლაქერნის სასახლეში გამოხატული ყოფილა ანდრონიკე კომნენის ცხოვრების ეპიზოდები და მანუელ კომნენის ძღვეამოსილი ომები. რაენის წმ. ვიტალის ეკლესიის მოზაიკები, სადაც იმპერატორი იუსტინიანე და მისი მეუღლე თეოდორა არიან გამოსახულნი და მოზაიკური მხატვრობა როჟერ II სასახლის ერთ-ერთ დარბაზში (სიცილია), აი, ყველაფერი ის, რაც ბიზანტიური საერო მონუმენტური მხატვრობისაგან არის დარჩენილი.

ხანგრძლივი, მწვავე ბრძოლა, რომელმაც ხატმბრძოლა ეპოქაში ბიზანტია ორ მტრულ ბანაკად გაჰყო, როგორც ცნობილია, იდეოლოგიისა და მონასტრების სრული გამარჯვებით დასრულდა და ამ გარემოებამ საბოლოოდ დაუშკვიდრა რელიგიურ ხელოვნებას გაბატონებული მდგომარეობა. საქართველოში კი, XI საუკუნიდან ეკლესია კარგავს უწინდელ ავტორიტეტს, ქართულ კულტურაში იგი აღარ თამაშობს წინამძღოლის როლს, ქართული კულტურისა და ხელოვნების ისტორიული განვითარების მიმართულებას ქართული ფეოდალური საზოგადოების საერო ფრთა სახავს.

მხატვრულად და ისტორიულად — საერო ხელოვნების ყველაზე უფრო ძვირფასი ნაწარმოები (მინიატიურის დარგში) საქართველოს მუზეუმის № 65 ხელნაწერია (საეკ. მუზ. ფონდი), რომელშიაც დასურათებული ასტრონომიული ტრაქტატია შენახული. ტექსტი, ექვს გარეშეა, არაბულიდან ნათარგმნი არ არის, თუმცა მთელი ტერმინოლოგია და ზოდიქოს ნიშნების სახელები ამ ხელნაწერში მოყვანილია ქართულად და არაბულად — ქართული ტრანსკრიფციით. ხელნაწერი, როგორც ეს პროფ. ა. შანიძემ დაადგინა, ზუსტად 1188 წლით თარიღდება.

ტექსტი იხსნება კუფურით დაწერილი სარჩევითა და ამოსვლასა და ჩასვლასთან დაკავშირებულ მთვარის სხედასხვა ფაზებთან გამოხატულებით (გვ. 360). სახე აღმოსვლისა: მთ(უარისა).

მთვარის ამოსვლისა და დამით ჩასვლის გამოხატულება. შემდეგ გამოხატულია ზოდიქოს ნიშნები შემდეგი თანამიმდევრობით:

1. გვ. 352 ვერძი რლსა არაბლდ ჰრქან ჰამლი ა. მარტი
2. გვ. 353 კოვრო რლსა არაბლდ ჰრქან თავრი ბ. აპრილი
3. გვ. 355 ტყო ბი რლსა არაბლდ ჰრქან ჯავზა გ. მაისი
4. გვ. 356 კირჩხიბი რლსა არაბლდ ჰრქან სარატან დ. ივნისი

5. გვ. 358 ლომი რლსა არაბლდ ჰრქან ასად ივლისი ე
6. გვ. 360 ქწლი რლსა არაბლდ ჰრქან სოვ ნბულა აგვისტოს ვ
7. გვ. 362 სასწორი რლსა არაბლდ ჰრქან მიზან სკდნბრი ზ
8. გვ. 364 ღრიაკალი რლსა არაბლდ ჰრქვიან აკრაბ ოკდნბრი ჰ
9. გვ. 366 შვილდოსანი რლსა არაბლდ ჰრქან კავს ნნბრი თ
10. გვ. 368 თხის რქაი რლსა არაბლდ ჰრქან ჯადო დენბრი ი
11. გვ. 370 წყლის საქანელი რლსა არაბლდ ჰრქვან დაღე იანვარი ია
12. გვ. 372 თევზი რლსა არაბლდ ჰრქან ჰუთი ფბრელი იბ

აღწერილი ხელნაწერი, რომელიც ზოდიქოს ნიშნების გამოხატულებებს შეიცავს, ყველაზე უფრო ძველია ამავე ტიპის, დღემდე ცნობილ დათარღლებულ არაბულ და სპარსულ ხელნაწერთა შორის და, იმავე დროს, სტილისტური თვალსაზრისით შესრულების ტექნიკის ვირტუოზულობითა და სიფაქიზით მას განეკარგებულა ადგილი უჭირავს. სტილისტური თვალსაზრისით ის სავსებით განირჩევა როგორც არაბულ, ისე ირანულ დასურათებულ ხელნაწერისაგან. ამ ხელნაწერის ზოგიერთი ილუსტრაცია შესრულების მანერით იმავე ეპოქის ქართულ მხატვრობასთან კავშირს მოწმობს. ამ ხელნაწერში ქალწული სავსებით იმგვარადვეა ჩატეული, როგორც ბურთუბნის საოსტიგნის მო-

ხატულობის (XII—XIII) კომპოზიციის (სასწაული გალიუის კანაში) პატარძალი. ამგვარი ჩაცმულობა XII ს. დასასრულს ქართულ კედლის მხატვრობაში ქტიტორთა სურათებში გვხვდება.

მინიატიურება შესრულებულია გრაფიკულად წერის მანერით ბეწვის კალმით. სახეებზე მოკემულა ოდნავი შეწითლება, მოწითალო ლაქის საშუალებით. ფერწერის ანალოგიური წესი ცნობილია ბურთუბნის მთავარი ტაძრის დასავლეთ კედლის მხატვრობაში, სადაც „ღღე-განკითხვის“ კომპოზიცია და მისი ყველა თვალსაჩინო დეტალი მთლიანად შესრულებულია ბეწვის კალმით კონტურების საშუალებით; სახეებზე მოდელირება მოკემულია მოწითალო ფერის ლაქის საშუალებით, ხოლო ჩრდილები აღნიშნულია ღია მწვანე ფერის მსუბუქი მონასხით. აღნიშნული კედლის მხატვრობა უნდა განეხილოთ, როგორც განსაკუთრებული მანერით შესრულებული ძეგლი და არა როგორც პირველადი შოთაშაღვებული მანერით შესრულებული ფრესკული მხატვრობა. ბურთუბნის დასავლეთ კარიბჭის კედლის მხატვრობას ჭერჭერობით სხვა ანალოგია არ მოეპოვება ქართულ ძეგლებში. ოსტატობის თვალსაზრისით ხელნაწერის № 65 მინიატიურები უფრო მაღალ მხატვრულ დონეზეა.

ამგვარად¹. ქართული ასტრონომიულ-ასტროლოგიური ხელნაწერის (№ 65) მინიატიურებს ანალოგიება მხოლოდ ქართულ ხელოვნებაში მოეპოვება.

XIII საუკუნის ქართული დასურათებული ხელნაწერები საერო ხელოვნების

ბავლენის ნიშნებით. ილუსტრირებული „დავითის“ ქართული რედაქცია

XIII საუკუნის ქართული საერო ხელოვნების სტილი და მხატვრული ასახვის ფორმები იმდენად დამკვიდრდა მოწინავე საზოგადოების ცხოვრებასა და ყოფაში, რომ დიდი გავლენა მოახდინეს რელიგიური შინაარსის

ხელოვნებაზე. განსაკუთრებით ეს ნათლად ეტყობა „დავითის“ დასურათებულ ხელნაწერებს. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული ნაწარმოებების შინაარსი, რომელშიაც სჭარბობს რელიგიური ლირიკის ელემენ-

¹ საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდები.

ტები, მისი ლიტერატურული ფორმა და სტილი დაჰახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს ფეოდალური ხანის იდეოლოგიის სფეროში, როგორც დასავლეთ ევროპის, აგრეთვე ჩვენში. არსებითად „დავითნი“ თავისი შინაარსით და მხატვრული სტილით გარკვეულ ხანაში წარმოადგენდა საერო ლიტერატურას ნაწარმოებს, უფრო ზუსტად რომ ეთქვას, იგი ეწეოდა საერო მწერლობის ნაწარმოების მაგვირობას, ვინაიდან „დავითნი“ არსებითად განსხვავდება თავისი შინაარსით და მხატვრული ფორმით საეკლესიო მწერლობაზე ძველებისაგან. ამით აიხსნება მისი განსაკუთრებული პოპულარობა, როგორც დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, აგრეთვე ბიზანტიაში. განსაკუთრებით კი საქართველოში.

ქართული ილუსტრირებული „დავითნის“ ხელნაწერების შესწავლა, მათი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი, განსაკუთრებით კი ქართული, ბიზანტიური და დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ილუსტრირებული დავითნის მასალების შედარებითი შესწავლა, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ქართულ სანამდევლოში არსებობდა ილუსტრირებული „დავითნის“ ორი განსხვავებული რედაქცია, რომლებიც ორგანულად დაკავშირებულია ქართულ მხატვრულ ტრადიციასთან თავისი შინაარსით, სტილით და მხატვრული მანერით.

პირველი რედაქცია წარმოდგენილია სამი ხელნაწერით (№№ 1665, 75, 913), რომელთაგან პირველი (№ 1665) ეკუთვნის XIII ს. პირველ ნახევარს, მეორე (№ 75) XIV ს. დამლევს. მესამე (№ 913) XVIII საუკუნის მინიატიურებს აღნიშნულ ხელნაწერებში უჭირავს მთელი გვერდი, ხოლო განმარტებითი წარწერები მოთავსებულია თავისუფალი ფურცლის არეზე.

ხელნაწერებში № 1665 დაცულია 132 მინიატიურა, № 75 კი — 53, ხოლო ხელნაწერ № 913 სულ 8 მინიატიურაა. აღნიშნული მინიატიურები, თუმცა რელიგიური შინაარსის ჩვეულებრივ ტექსტს ასურათებენ, მაგრამ

სტილისა და შესრულების მანერით საერო ხელოვნების ნაწარმოებს წარმოადგენენ. მინიატიურები, რომლებიც ახალი აღთქმის ე. წ. ათორმეტ დღესასწაულს ასურათებენ და აგრეთვე წინასწარმეტყველთა და მოწმეთა გამოსახულებანი შესრულებულია ჩვეულებრივი ეკონოგრაფიული ნორმების მიხედვით, რაც დაჰახასიათებელია ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების მხატვრული ტრადიციისათვის. ხოლო მინიატიურების ის სერია, რომელიც ასურათებს ძველი აღთქმის ისტორიულ ამბებს — დავით მეფის თავგადასავალს, აბესალომის განდგომას, ბრძოლის სხვადასხვა თემას, იოსებ ყოვლად მშვენიერის რომანტიკულ თავგადასავალს, დავითისა და ბირსანიას გამიჯნურების ამბავს და სხვა. შესრულებულია სხვა მხატვრული მანერით, ქართული საერო მხატვრობის ტრადიციების მიხედვით. მთის პეიზაჟი, მდინარის გამოსახვის მანერა, ზღვის სტილიზებული ტალღები, ფოთლით შემოსილი ხეები შესრულებულია მხატვრის მიერ ახალი მანერით, რომელიც თავისი ზოგადი ხასიათით „შაჰ-ნამეს“ ირანულ ხელნაწერთა უძველეს ილუსტრაციებს უახლოვდება, განსაკუთრებით კი ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის 1334 წლის „შაჰ-ნამეს“ ხელნაწერს. განსხვავება იმაშია, რომ ქართული მინიატიურები უფრო გულდასპით, ფაქიზად და უფრო მეტი ოსტატობითაა შესრულებული, ვიდრე „შაჰ-ნამეს“ აღნიშნული ხელნაწერის ილუსტრაციები. რაც შეეხება მეფის ჩაცმულობასა და აღჭურვილობას, განსაკუთრებით კი ქალის ტანსაცმელსა და მორთულობას, უნდა ითქვას, რომ ორივე ქართული ხელნაწერის ილუსტრაციები იმეორებენ მხოლოდ იმას, რაც კარგად არის ცნობილი ქართულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით XII—XIII საუკუნეების ქართულ ფრესკულ პორტრეტულ მხატვრობაში.

ილუსტრირებული „დავითნის“ აღნიშნული რედაქცია წარმოიშვა საქართველოში, რაზედაც, სხვათა შორის, მიუთითებს ის გარემოება. რომ მინიატიურებში დასურათებულ-

ღია საქართველოში მეტად პოპულარული ლეგენდა მაცხოვრის კვართის შესახებ¹, რომლის თანახმად კვართი მაცხოვრისა იერუსალიმიდან ჩამოიტანა საქართველოში მცხეთელმა ებრაელმა ელიოზმა. ამ რედაქციის უძველესი ხელნაწერი (№ 1665) გადაწერილია რუსუდან დედოფლის ასულის თამარის შეკვეთით, რომელიც იკონიის სულთნის ყიასადდინ ქაიხოსრო II (1236 — 1245) მეუღლე იყო და იზნი-ზიზის ქრონიკაში იწოდებოდა გურჯი-ხათუნად².

მინიატიურები შესრულებულია დიდი ოსტატობით, დახვეწილი გემოვნებით. წერის ფაქტურა არის კარბი, ფერების შერჩევა და დაპირისპირება კონტრასტულია და, ამავე დროს, სქარბობს ღია ფერებს გამა. თითოეული ილუსტრაციის შესრულების მანერა, საზეიმო ხასიათი ადასტურებს, რომ ხელნაწერი შეკვეთილი იყო სამეფო კარის საკურობისათვის. მთავარ დღესასწაულთა იკონოგრაფია და შესრულების მანერა მოგვაგონებს XIII ს. ილუსტრირებულ ხელნაწერებს, განსაკუთრებით კი საეკლესიო ფონდის ილუსტრირებული სახარების № 26 მინიატიურებს. მაგრამ ამ ჯგუფის მინიატიურებსაც ეტყობა განსაკუთრებული, მეტად დახვეწილი მხატვრული სტილი, რომელიც აშკარად ჩანს თითოეული ფიგურის კომპოზიციურ განლაგებაში: ამ მხრივ დამახასიათებელია მოძრაობის გადმოცემის მანერა, ფეხების და ხელების მოძრაობის შეფარდება; თითოეული ფერის ინტენსივობა, კონტრასტული ფერების დაპირისპირება, ღია, ნათელი კოლორიტი, ტანსაცმლის ნაოჭების ორნამენტული სტილიზაცია დამახასიათებელია ქართული საერო მხატვრობისათვის.

ისტორიული შინაარსის მინიატიურებში რომლებიც ასახავენ სამეფო კარის ყოფას, ბრძოლისა და ლაშქრობის ამბებს, მეტად საინტერესო დოკუმენტალურ მასალას შეიცავენ. აღნიშნულ მინიატიურებში უხვადაა

მოცემული ქართული სინამდვილისათვის დამახასიათებელი ჩეალები; მხედრების საკურეელი, განსაკუთრებით ქალის ტანსაცმელი. სამკაულები და თავსაბურავი, რაც ნათლად ახასიათებს ქართულ ყოფას, სამეფო კარის ეტიკეტს. მხატვარი, რომელიც ასურათებს ბრძოლების სხვადასხვა ეპიზოდს, რომელიც ნაკარნახევია დაბადების ტექსტის აზრობით, გვერდს უვლის ქრისტიანული იკონოგრაფიის კანონს; ყველაფერი მოცემულ აქვს საერო ხელოვნების მხატვრული ტრადიციის მიხედვით. მხატვარი სავსებით შეგნებულად არ იცავს ფიგურის მოცულობითი აღნაგობის გადმოცემის მხატვრულ წესს. ადამიანის ტანის აღნაგობის პირობითი გადმოცემა მოძრაობის რიტმულობა. განსაკუთრებით ტანისამოსის ნაოჭების ორნამენტული სტილიზაცია დამახასიათებელია მხატვრის შემოქმედებითი მეთოდისათვის. მთების, ხეების, დეკორაციული არქიტექტურის პირობითი ხასიათი სავსებით შეერწყმის ხელოვანის მხატვრულ მანერას.

დახვეწილი ოსტატობა, ნახატის სიფაქიზე, ფერების ღია გამა, კონტრასტული დაპირისპირება. მოძრაობის სტილიზაცია, ჩვენი ხელნაწერის კომპოზიციის წყობის წესი მოგვაგონებს აღმოსავლურ მინიატიურებს. ამ ხელნაწერის მინიატიურებს შემკვეთი რუსუდან დედოფლის ასული, რომელსაც გურჯი-ხათუნს უწოდებდნენ, ცნობილია როგორც პოეზიისა და ხელოვნების დიდი მფარველი. რუსუდან დედოფლის სურვილის თანახმად თამარმა შეინარჩუნა ქრისტიანობა. ყიასადდინის ქაიხოსრო II გარდაცვალების შემდეგ დედოფალი თამარი ცოლად გაჰყვა გარდაცვლილი სულთნის ვაზირს მუყინადდინ ფარვანს. თამარს საქართველოდან ჩამოყვანილი ჰყავდა, თანახმად მიღებულ წესისა, მოძღუარი, მწიგნობარი, ოქრომჭედელი, მხატვარი. ცნობილია, რომ დედოფალი თამარი განსაკუთ-

¹ Н. Я. Марр, Хитон Господень в книжных легендах Армян, Грузин и Сирийцев. Сборник статей учеников барона Б. Р. Розена, СПб, 1897.

² В. А. Гордлевский, Государство сельджукидов Малой Азии, Москва, 1941, стр. 176, 132.

რებულ პატავს სცემდა დიდ პოეტ მისტიკოსს ჯეღალ-ედ-დინ რუმს. მან გააცა ბრძანება, რათა კარას მხატვარს, რომელიც ქრისტიანი იყო, დაეწერა დიდი მგოსნის პორტრეტი. პორტრეტი მართლაც შეუსრულებია მხატვარ აინ-უდ-დოელას, რომელიც ქრისტიანი იყო, მაგრამ მისი ქრისტიანული სახელი ჯერჯერობით უცნობია.

თამარ გურჯი-ხათუნის კარზე ქრისტიანი მხატვარი უთუოდ ეროვნებათ ქართველი იქნებოდა.

მეორე ხელნაწერი № 75 შემკულია მინიატიურებით. რომელთა სტილი, შესრულების მანერა და სიუჟეტების იკონოგრაფია ენათესავება პირველ ხელნაწერს, იგი გაფორმებულია გაცალეებით უფრო გვიან. წერის მანერა შედარებით უფრო მდარეა, მინიატიურ-

რების კოლორეტი უფრო მუქია. ჩვენი აზრით; ეს ხელნაწერი შესრულებულია XIV და XV საუკუნეთა მიჯნაზე. XVIII ს. ხელნაწერი № 913 იმეორებს პირველი ნაწერის ილუსტრაციებს, შესრულების მანერა კი უფრო მდარეა.

ილუსტრირებული „დავითნის“ მეორე რედაქცია ეკუთვნის XVI ს. მიწურულს. იგი წარმოდგენილია მხოლოდ ერთი ხელნაწერის მიხედვით, რომელიც დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (№ 182). მინიატიურებს ეტყობა დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენა, უფრო ზუსტად იტალიური მხატვრობისა და გრაფიურის. მისი დაწერილებითი განხილვა გადატანილია ჩვენი თხრობის სათანადო ადგილას.

კანკელები სიუჟეტური გამოსახულებებით

კანკელები არას ქართული ეკლესიების შინაგანი მხატვრული გაფორმების ორგანული ნაწილია. ჩვენამდე მოღწეული ამ სახის ჰეგლებს შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ. რომ კანკელები VI საუკუნიდან XIV საუკუნემდე წარმოადგენს გარკვეულ ტიხარს, რომელიც საკურთხეველს გამოჰყოფდა საერთო ინტერიერისაგან. კანკელების ქვედა ნაწილი შედგებოდა ქვის ფილებისაგან. რომლებიც ერთმანეთისაგან გაყოფილი იყო ნახევარსფერებით. აღნიშნული ფილები გაფორმებული იყო ან საუყეტური კომპოზიციებით; ან ორნამენტული დეკორით. კანკელების ზედა ნაწილი შედგებოდა პატარა სვეტებისაგან, რაზედაც XI საუკუნემდე, არქიტრავის სახით, დებდნენ მოჩუქურთმებულ ნახ კოქს; XI ს. შემდეგ კი ეს სვეტები ერთმანეთთან დაკავშირებული იყო მცირე ზომის დია კამარებით, რომელთა შეერთების ზედა არეზე მოცემული იყო დეკორაციულად გაფორმებული კოპები. კანკელის ზედა ნაწილი

წარმოადგენდა ქვის მოჩუქურთმებულ კოზმიდს, რომელიც გადაკიმული იყო კანკელის გასწვრივ მთელ სიგრძეზე. კამარების რაოდენობა დამოკიდებულია ეკლესიის ინტერიერის მოცულობისაგან, შუა კამარა ჩვეულებრივად უფრო დიდი ზომისაა და მთლიანად არის გახსნილი; იგი ზოგ შემთხვევაში, აღსავლის კარს ფუნქციას ასრულებს. ჩვენამდე მოღწეულია ამგვარი ტიპის კანკელი. მაგალითად, შეიძლება დავასახელოთ სათხეს კანკელი, რომელიც დათარიღებულია მეფე გიორგი ლაშას (1213—1222) დროით. გარდა ქვისა და თაბაშირის კანკელებისა (სპეთი XI), გვხვდება აგრეთვე შეღესილი და მოხატული კანკელებიც: არმაზი (IX), იფრარი (1096), ნაკიფარი (1130) და სხვ.

მხატვრული თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია XI—XIII საუკუნეების კანკელთა ის ჯგუფი, რომლებზედაც, მოცემულია სიუჟეტური რელიეფები¹. ამ

¹ P. Шмерлинг, Алтарные преграды Грузии, Ars Georgica, ტ. 3, თბილისი, 1950, გვ. 41—180. მონოგრაფიის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს კანკელების ორნამენტულ დეკორზე. აღნიშნული ტიპის მთელი რიგი კანკელებისა მონოგრაფიაში განხილული არ არის.



ღვთისმშობელი. IX ს.



წმ. თევდორე. IX ს.



ჯგარცმა. VIII ს.

მინაქრის მედალიონები ხახულის ხატის მოჭედბილოზიდან

ჯგუფის კანკელებისათვის ძირითად მასალას წარმოადგენდა ღია მწვანე ფერის ქვა, რომელიც თავისი ფაქტურით მარმარილოს ჩამოკვავს. კანკელები ფილები სწორკუთხოვანია, რელიეფები განლაგებულია სწორკუთხედი კადრის არეზე, რომელიც ორნამენტული ნახევარლილეაქებისაგან შედგება. ორნამენტირებული ფართო ზოლი ფილას ჩარჩოსავეთ შემოუყვება. ჩარჩო და რელიეფური გამოსახულების სწორკუთხედი ორნამენტული კადრი ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ირიბად ამოკვეთილი ღარით.

ხოვლეს კანკელის ერთი ფილის გლუვ ზედაპირზე გამოსახულია ხუთი მოციქული მთელი ტანით, ფრონტალურად, კურთხევის პირობით პოზაში (ტაბ. 122). გამოსახულებათა უმრავლესობას სახეები დაზიანებული აქვს, რის გამოც ძნელდება თითოეული ფიგურის ვინაობის ზუსტი დადგენა. ოსტატი დიდი ხელოვნებით ფადმოგვეცემს ტანსაცმლის ნაოჭებით დაფარულ ადამიანის ფიგურას. ნაოჭების წყობა და მოხაზულობა არსად არ მეორდება. რელიეფის მხატვრული ფორმა ხაზგასმულია ტანსაცმლის ნაოჭების დახვეწილი ძერწვით, ყველა დეტალის მოხდენილი ნახატით. ჩარჩოს ფართო არშია მორთულია რთული ფორმის ორნამენტით, რომელიც შედგება დიდი ზომის მქიდროდ გადაბმული კვეთილი წრეხაზებისაგან. ოვალური ფორმის წამახვილებული ბოლოების მქონე მედალიონები, რომლებიც შეიქმნა გადაძვეული წრეების წყალობით, შევსებულია სხვადასხვა სახის წნულთ. ხოვლეს ფილების ორნამენტული დეკორის თავისებურება კუთხეების შევსებაში მდგომარეობს. კუთხეებში, იქ, სადაც ორნამენტი იცვლის თავის მიმართულებას, მხატვარი არ იყენებს ორნამენტის ძირითად მოტივს, ზედა და ქვედა ორნამენტულ არშიას აერთებს მარტივი ქვარედინი გადაბმის წესით. უნდა აღინი-

შნოს, რომ დეკორაციული ჩარჩოს კუთხეების შევსება რთულ ამოცანას წარმოადგენდა ამ სახის ყველა ძეგლისათვის.

მეორე ფალაზე გამოსახული იყო „კედლების“ რელიეფური კომპოზიცია, რომელმაც ჩვენამდე დაზიანებული სახით მოაღწია. ჩარჩოს ორნამენტული გაფორმება შედგება სტილიზებული დეროების ორი რიგისაგან, რომელიც თითქმის წრიულად არის მოხრილი, თითოეულ წრეში მოთავსებულია სტილიზებული ფოთოლი. ორივე რიგი ერთმანეთზეა მოთავსებული და ერთმანეთთან დაკავშირებული არის ჩვეულებრივი ქართული ორნამენტისათვის დამახასიათებელი კვანძით. ყველა ფოთოლი ამოკვეთილია არაჩვეულებრივი ოსტატობით, მტკიცე ხელით, გარკვეული ტაქტით და რელიეფური პლასტიკის მხატვრული პრინციპების ღრმა ცოდნით.

ხოვლეს კანკელი თავისი მოცულობის მიხედვით პირველად დადგმული უნდა ყოფილიყო სხვა, დღეს უკვე აღარარსებულ დიდ ტაძარში. ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების იკონოგრაფია უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ეს კანკელი შედგებოდა ოთხი ფილისაგან, რომელიც საკურთხეველის ცენტრალურ ნაწილში აღსავლის კართით იყო ორად გაყოფილი. დანარჩენ, უკვე დაკარგულ, ორ ფილაზე გამოსახული უნდა ყოფილიყო: ერთზე ღვთისმშობელი პეტრესა და პავლეს შუა, მეორეზე კი ხუთი სხვა მოციქული.

საფარის მიძინების ტაძრის კანკელის ოთხი ფილა, სიუჟეტური რელიეფებით შემკული, მსოფლიო მნიშვნელობის ძეგლია. ერთ-ერთ მათგანზე გამოსახულია ღვთისმშობლის „დაბადება“¹. მეორეზე — „ხარება“ და „ღვთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა“. ცალკე ფილებზეა მოცემული „მირქვა“ და „კედრება“. მარჯალია, ფიგურ-

¹ P. Шмерлинг, დასახ. ნაშკ., გვ. 148. ავტორმა ღვთისმშობლის დაბადების კომპოზიცია არასწორად განსაზღვრა, როგორც ქრისტეს შობა. დედათა ფიგურები, რომელთაც ძღვენი მოაქვთ, ავტორმა შეცდომით მოგვებად ჩათვალა.

რათა სახეები განზრახ არის დაზიანებული, მაგრამ უმეტესი ნაწილი ფიგურებისა კარგად შენახულა. აღნიშნული კომპოზიციებიდან გამოირჩევა „ვედრება“ ერთგვარი სქემატიზმით, რომელიც განსაზღვრული იყო რელიგიური ხელოვნების იკონოგრაფიული ნორმებით (ტაბ. 120). „მირკმა“ კი მოცემულია სულ სხვა სახით: მსუბუქი კამარების ფონზე გამოსახულია ერთ რიგად მთავარი პირები მწყობრი კომპოზიციის სახით, რომელიც გაცოცხლებულია მოძრაობის განსაზღვრული რიტმით. ღვთისმშობლისა და სვიმეონის გამოსახულებანი, რომელთაც კომპოზიციის ცენტრი უჭირავთ, მოცემულია ზომიერი მოძრაობით. მათი გაწეული ხელების მოძრაობა გამოხატავს მოკრძალებას, შინაგან ემოციას. ნაბიჯგადაღებელი იოსებისა და წინასწარმეტყველი ანას ფიგურები, რომლებიც განლაგებულნი არიან კომპოზიციის კუთხეებში, აღტაცებას გამოხატავენ. ლამაზნაოკიანი სამოსი მსუბუქად ფარავს ადამიანის ფიგურას. ტანსაცმლის ნაოქები მისდევს ტანის მოძრაობას. კაპარები ფონზე აღნიშნულია ჩაჭრილი ხაზით, რის გამოც იქმნება პერსპექტიული დაშორების შთაბეჭდილება. ოსტატს განსაკუთრებით კარგად აქვს გადმოცემული სვიმეონისავე ხელგაწეული ჩვილის პატარა ფიგურა. სიბერისაგან ოდნავ მოხრილი მოხუცის ფიგურა გადმოცემულია გასაოცარი რეალიზმით. კომპოზიციის მეორე მხარეს გამოსახულია იოსები, რომელიც უკან მიჰყვება მარიამს; იოსები გამოსახულია მძაფრ მოძრაობაში. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ანას გამოსახულება, რომელიც გაოცებას აწეული მარჯვენა ხელის მოძრაობით გამოხატავს; მას თავი ოდნავ გვერდზე აქვს გადახრილი.

ფილა მოხდენილადაა მოჩარჩობული წრეში ჩაწერილი სტილიზებული ოთხკუთხედი ფოთლის გამოსახულებით, რომლის ბოლოები მომრგვალებულია; შიგნით მთელი არე დაკავებული აქვს სტილიზებულ ფოთლებს, რომლებიც ორგანულად ებმებიან ზოლს, რომელიც, თავის მხრივ, ოთხკუთხედი ფოთლის მო-

ხაზულობას იძლევა. ეს ორნამენტი შესრულებულია გასაოცარი ოსტატობით.

საფარის კანკელის მესამე ფილაზე გამოხატულია „ხარება“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ (ტაბ. 121). კომპოზიციის ცენტრში თითისტარით ხელში წარმოდგენილია ღვთისმშობელი მსუბუქი, პირობითი არქიტექტურული პეიზაჟის ფონზე. საწეუხაროდ, გასაოცარი ოსტატობით გადმოცემული ანგელოზის გამოსახულებიდან დარჩენილია მხოლოდ თავი და ხელი. ანგელოზის სიტყვებით გაოცებული, ოდნავ თავდახრილი ღვთისმშობლის ფიგურა მოცემულია დახვეწილ პლასტიკურ ფორმებში, რომელიც დიდი ტაქტით გადმოგვცემს შინაგან მღელვარებას. ტანსაცმლის ნაოქები მოცემულია დაბალი რელიეფის სახით, მისი რბილი მოხაზულობა მიჰყვება ტანის მოძრაობას და მკვეთრად გადმოგვცემს მოძრაობის რიტმს. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის თემა გადმოცემულია ტრადიციული იკონოგრაფიული ნორმების დაცვით. ერთმანეთს გადახვეული ფიგურები ქმნიან ერთ მთლიან ჯგუფს.

„ხარების“ კომპოზიციის ფიგურებთან შედარებით აღნიშნული სიუჟეტი შესრულებულია რელიეფის განზოგადებულ ფორმებში. მას აკლია მოძრაობის ის პლასტიკურობა, რელიეფური ფორმის სიმსუბუქე, რომელიც ახასიათებს ანგელოზისა და ღვთისმშობლის გამოსახულებას „ხარების“ კომპოზიციისაში.

მოჩარჩობის ორნამენტის სქემა, რომელიც შემორჩენილია ფილის ქვედა ნაწილში, იმეორებს ხოლეს ხუთფიგურიანი ფილის დეკორს; დიდი ზომის გადაბმული წრეების გადაკვეთის ადგილები შევსებულია წნულის ორნამენტით.

უკანასკნელ, შუაზე ორ ნაწილად გაკვეთილ ფილაზე, მოცემულია ორად გაყოფილი ღვთისმშობლის დაბადების კომპოზიცია, რომელიც ძლიერ დაზიანებულია. კარგად არის შემონახული სარეცელი, რომელზედაც ანა

წევს. წინა პლანზე ქალი ტანს ბანს ჩეილს, რომლის გვერდით მაღალყელიანი ხელადა დგას. სარეცელთან, იკონოგრაფიული ტრადიციის თანახმად, გამოსახულია ანასთან ძღვენით მოსული დედათა სამი. ფიგურა: ეს ჯგუფი გადმოცემულია მშვიდი მოძრაობით, მაგრამ ორ მათგანს, რომელთაც წინგაწვდილი ხელებით ანასთვის მისართმევი ძღვენი უჭირავთ, ამ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემაში სიციოცხლე შეაქვთ. სარეცელი ბიზანტიური ტრადიციის წინააღმდეგ დაფარულია ლამაზი, ხეზე კვეთილობისათვის დამახასიათებელი ჩუქურთმებით, რომელსაც ჩვენში მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია ჰქონდა და რომელიც ხალხური ხელოვნების ეთნოგრაფიულ ყოფას თითქმის XIX საუკუნემდე შემორჩა. ამ შემთხვევაში ოსტატმა ტრადიციული იკონოგრაფიის საწინააღმდეგოდ კომპოზიციაში მშობლიური ყოფის დამახასიათებელი დეტალი შეიტანა.

ჩარჩოების დეკორი გამოირჩევა მოტივის სირთულით, დახვეწილი ოსტატობით, რომელიც ქართული დეკორატიული ხელოვნების მაღალ ფანეთარებულობას ადასტურებს.

ეს მოტივი პოპულარული იყო გარკვეული ეპოქის ქართულ ორნამენტიკაში.

ამ დეკორატიულ მოტივს საფუძვლად უდევს სიმეტრიულად განლაგებული ორი ლამაზად მოხრილი ფოთოლი, რომელთა ბოლოები ერთმანეთს ეხებიან, ღეროები კი ქვემოთ შეკრულია სარტყლით. მათ შორის მოთავსებულია ვიწრო ხვეული ფოთოლი, გავრმაგებული ღეროთი, რომელიც ქვედა ნაწილში ქმნის მცირე წრეს: იგი შეკრულია სარტყელით და აერთებს მთავარი ფოთლების ღეროებს, რომელიც შეადგენს ორნამენტის მთავარ ნაწილს. ამ დეკორის მოტივი გვხვდება არა მარტო კაცხის, ურთხვის, იყალთოს, მცხეთის კანკელებზე, არამედ XI—XII საუკუნეების არქიტექტურული ძეგლების დეკორატიულ ნაწილში.

¹ P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 151.

² А. Вольская, Рельефы Шюмогвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры, Тб., 1957.

კორშიაც, რაზედაც მართებულად მიუთითებს რენე შმერლინგი¹.

შოი მღვიმის ძველი ნათლისმცემლის სახელობის გუმბათიანი ეკლესიის კანკელი, მიუხედავად გვიანი ხანის უხეში გადაკეთებისა, რელიეფური სკულპტურისა და ორნამენტული დეკორის შესანიშნავ ნაწარმოებს წარმოადგენს. აღნიშნული კანკელის სიუჟეტური რელიეფებით დაფარული ოთხი ფილა ჩვენამდეა მოღწეული. მათ შორის ერთი, რომელზედაც გამოსახულია „აბრაჰამის სტუმრობა“ (ძველი აღთქმის სამება) მოთავსებულია სამრეკლოს დასავლეთ შესასვლელში. კანკელის სხვა ფილებზე გამოსახულია: „ჯვარცმა“ (ტაბ. 124), „წმ. სვიმეონ მესვეტე და მისი დედა მართა“ (ტაბ. 123), „წმ. ევაგრეს შიოსთან მოსვლა“ (ტაბ. 125). ამ კანკელის შემონახულ ნაწილებს თელსაჩინო ადგილი უჭირავთ ქართულ ხელოვნებაში.² ორნამენტი ფარავს არა მარტო ფილის ჩარჩოს, არამედ გადადის სვეტის წახნაგებზედაც, რომლებიც მოთავსებულია აღმოსავლეთის კარების ორივე გვერდზე; სვეტის ყოველი წახნაგის ორნამენტი სხედასხეაა და იგი არ მეორდება. მართალია, წახნაგიდან წახნაგზე გადასვლისას ორნამენტის მოხაზულობა იცვლება, მაგრამ მხატვარს დიდი გამოცდილია გადაწყვეს ერთი სახის ორნამენტი მეორეში და მათ განუმეორებელი ოსტატობით აერთიანებს.

შემოქმედებითი ფანტაზიის სიმღიდრე წნულის ახალ სახეთა შექმნის უშრეტე წყარო, ტექნიკური შესრულების მაღალი დონე, კვეთის სიღრმე, რაც ჩუქურთმის მოხაზულობას სიმკვეთრეს აძლევს, შოი-მღვიმის კანკელს მსოფლიო დეკორატიული ხელოვნების საუკეთესო ძეგლების გვერდით აყენებს.

ქართველი ოსტატო, რომელმაც ამ კანკელის დეკორი შეასრულა რელიეფური სკულპტურის მხატვრული ხერხებით, სიბრტყეზე

ადამიანის გამოსახვის უდიდეს ოსტატობას ფლობდა. ამასთანავე, მას თავის ქვეყნის ცხოვრების ისტორიასთან დაკავშირებული თემებიც აინტერესებდა; ამგვარ თემებს, რომლებიც დაკავშირებული იყო თავის ხალხის წარსულთან, მხატვარი განსაკუთრებული ყურადღების გრძნობითა და სიყვარულით ეპყრობოდა.

ოსტატმა „აბრაჰამის სტუმრობა“ და „ჯვარცმა“¹ შეასრულა ქართული და ბიზანტიური იკონოგრაფიული ნორმების და შუასაუკუნეების ხელოვნების ტრადიციის მიხედვით, ხოლო შიო მღვიმელის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები, ოსტატის მიერ შესრულებულია თავისებურად, ეპოქის იკონოგრაფიული შაბლონის გარეშე, საკუთარი შემოქმედებითი ძიებისა და მხატვრული აზროვნების მიხედვით.

ერთ ფილაზე გამოსახული იყო მალალ სვეტზე ხელაპყრობილი სვიმეონ მესვეტე; სვეტი გორაკზე დგას. მარცხენა მხარეს ხუთსაფეხურიან პოსტამენტზე გამოსახულია ქალის ფიგურა ვედრების პოზაში. მისი ოდნავ გადაქანებული ტანი პლასტიკურობით და დიდი მოხდენილობით გამოირჩევა. ჩაცმულობის ნაოქების ნახატი კარგად გადმოგვცემს ფიგურის მოძრაობას. ფონზე გამოსახულია ორი უგუმბათო აფსიდიანი ნაგებობა, გადახურული ორკალთიანი სახურავით და ორსართულიანი კოშკი, რომელიც იმყოფება კედლის უკანა მხარეს. ეტყობა მხატვარს სურდა გამოეცა წმ. სვიმეონ მესვეტის მონასტრის შენობების განლაგება; როგორც ცნობილია, სვიმეონ მესვეტის მონასტრის ანსამბლის ცენტრში იდგა სვეტი, რომელსაც ოთხივე მხრიდან ესაზღვრებოდა ბაზილიკის სახის უგუმბათო შენობები. კოშკისა და უგუმბათო შენობების გამოსახულებები თუმცა პირობი-

თი ხასიათისაა, მაგრამ კარგად გადმოგვცემს არქიტექტურული გეგმების სხვადასხვაობას და კომპოზიციის პერსპექტიულ სიღრმეს. წმ. სვიმეონის სახე დაზიანებულია; წარწერის თანხმად ქალის ფიგურა უნდა იყოს სვიმეონის დედა მართა, რომელიც მოკრძალებით დგას თავის შვილის წინაშე. ამ თემით მხატვარს სურდა სიუჟეტის ემოციური მხარისათვის გაეგვა ხაზი. მხატვარმა დაუპირისპირა დედის განცდა, ჯვარცმული შვილის წამების გამო, რომელმაც კაცობრიობის დახსნას შესწირა საკუთარი სიცოცხლე, დედის მოკრძალების გრძნობას შვილისადმი, რომელმაც უარყო ყველაფერი ამქვეყნიური, მიწიერი. აღებულ თემაში გრძნობათა ასეთი დაპირისპირება იკონოგრაფიული აუცილებლობით არ იყო გამოწვეული, არამედ იგი ნაკარნახევი იყო ეპოქის სულისკვეთებით, როდესაც ემოციური განცდის გადმოცემა ხელოვნებაში წარმოადგენს ძირითად ამოცანას.

უკანასკნელი რელიეფი გადმოგვცემს მშვენიერ მოთხრობას — ევაგრე ერისთავის მიერ მკაცრი ასკეტის შიო განდგეილის ნახვას; კომპოზიციურად სიუჟეტი გაყოფილია ორ ნაწილად; დიდი ადგილი უჭირავს ტოტებგაშლილ ხეს, რომლის ერთ ტოტზე ზის მტრედი; მას ნისკარტით სეფისკვერი უჭირავს. მტრედს საკეები მოაქვს ღვაწლმოსილი წმიდანისათვის, რომელიც გამოსახულია გამოქვაბულის ფონზე ბერ-მონაზონის სამოსელში, გულზე ხელდაკრეფილი. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს გამოსახულია მთა, რომლის თხემზე უგუმბათო შენობაა აგებული, გადახურული ორკალთიანი სახურავით; შენობა ამოყვანილია მალალ საძირკველზე. შენობის ქვეშ ჩაღრმავებულ ფონზე გამოსახულია ქრისტე წვლზევით, მაკურთხეველი მარჯვენით; მას მარცხენა ხელში გრაგნილი

¹ ჯვარცმის კომპოზიკიაში ჯვრის გვერდებზე მედალიონებში გასახულაა წვლზევით მხისა და მთარის განსახიერებანი, რაც უქველესი დროიდან ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს, კომპოზიციებში (მონტის ამპულები, პარიზის საღვთისმშობელი და სხვ.), ეს გამოსახულებები რ. შ. მ. ე. რ. დ. ინ. გ. ს. შვედლოით ღვთისმშობელსა და იოანე მახარებელს ჰგონია. გვ. 158.

Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892, стр. 368.

უჭირავს. პირველ პლანზე წარმოდგენილია მხედარი, საერო პირი — ერისთავი ევაგრე, ვედრების პოზაში, წმ. შიოს მიმართულებით გაწედილი ხელით. მთისა და ვანსაკუთრებით ხის გამოსახულება გამოირჩევა პირობითი დეკორაციული ხასიათის მხატვრული ფორმით: მათი შესრულების მანერა ადასტურებს დიდი ოსტატის ხელს. მხატვრული თვალსაზრისით უურადლებას იპყრობს ევაგრესა და შიოს ფიგურები. ოსტატმა ასკეტის მკაცრ სახეს დაუპირისპირა საერო პირის — ევაგრეს სახე, რომელიც შემდეგ, წმიდანის თანამზრახველი და მისი მიმდევარი გახდა. მტრედი, რომელსაც ნისკარტში სეფისკვერი უჭირავს, შიოს ასკეტურ ცხოვრებას უსვამს ხაზს.

კომპოზიციის ფართო და ლამაზად მოჩუქურთმებული ჩარჩოს მოტივს წარმოადგენს ორი ოთხეუკრა ფოთლის შერწყმა, რომლებიც ერთმანეთს ოსტატურად ებმიან. მათ ცენტრში მოთავსებულია ვარდულის სახას სტილიზებული ფოთოლი. შიო-მღვიმის კანკელს თავისი სტილითა და ორნამენტული დეკორით რ. შ მ ე რ ღ ი ნ გ ი¹ XI საუკუნით ათარიღებს. თარიღის დაზუსტებისათვის შემდეგ გარემოებას უნდა მიექცეს უურადლება.

შიო-მღვიმის გამოქვაბულთა სამონასტრო კომპლექსში მთავარი ადგილი ეკირა უგუმბათო, ცალნავიანი, ორკალთიანი სახურავით დახურულ შენობას. ფილაზე, რომელზედაც გამოსახულია ევაგრეს მისვლა წმ. შიოსთან, მიუხედავად შენობის გამოსახვის პირობითი წესისა, რაც დამახასიათებელი იყო შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის, არ შეიძლება არ გამოვიცნოთ ეს დიდი ცალნავიანი უგუმბათო ეკლესია, რომლის აშენება 1123 წ. დაამთავრა დავით აღმაშენებელმა². ეკლესია დამთავრების შემდეგ დიდხანს არ მოუხატავთ, რასაც დავით აღმაშენებლის ანდერძის ტექსტი ადასტურებს. ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს

დავაზუსტოთ შიო-მღვიმის კანკელის თარიღი; იგი გაკეთებული უნდა იყოს არა უადრეს 1123 წლისა და არა უგვიანეს XII ს. პირველი ნახევრისა.

ურთხვის კანკელის ორივე ფილა, შემკული რელიეფური კომპოზიციებით, მხატვრული დონით მიეკუთვნება ჩვენ მიერ უკვე განხილულ კანკელთა ჯგუფს, რომელიც XI—XIII საუკუნეებით თარიღდება. ერთ-ერთ ფილაზე გამოსახულია მოციქულთა კურთხევა მაცხოვრის მიერ. კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია ქრისტე საფეხურზე მდგარი, რომელიც ორივე ხელით მოციქულებს აკურთხებს; მოციქულთა ჯგუფი გაყოფილია ორად, თითოეულში ექვსი მოციქულია. მოციქულები ქრისტესთან შედარებით პატარები არიან; ეს გარემოება აქცენტირებულია იმითაც, რომ ისინი გამოსახულნი არიან ძლიერ მოხრილ პოზაში, ვედრების ნიშნად გაწედილი ხელებით. ქრისტესა და მოციქულებს თავი სხეულთან შედარებით დიდი აქვთ, რაც ადამიანის ფიგურის პროპორციას არღვევს. სახის ნაკეთები დიდია და მეტყველი. ფიგურათა მოძრაობა გამოირჩევა მკვეთრი ექსპრესიულობით. კომპოზიციური წყობის თვალსაზრისით დამახასიათებელია ქრისტეს ფიგურის მოთავსება კომპოზიციის ცენტრში. ქრისტეს ფიგურის დაყენება, ტანსაცმლის დანაწევრებული ნახატი, რომელიც შეესაბამება ტანის ფორმას, ფიგურის მოძრაობა შესრულებულია მაღალ მხატვრულ დონეზე. აღწერილი კომპოზიციის ფონზე ორივე მხარეზე მოთავსებულია ორი ხე, რომელთაგან კარგად შემორჩა მხოლოდ ერთი, ცენტრისაკენ მსუბუქად დახრილი ტოტებით.

მეორე ფილაზე, რომელიც გაყოფილია ორ ნაწილად, წარმოდგენილია ცხენზე მჯდომი ძლევა მოსილი წმ. ნესტორი, რომლის პოზა და ცხენის მოძრაობა ადასტურებს ბრწყინვალე გამარჯვებას. მხედარს ზურგს უკან,

¹ P. Шмерлинг, Алтарные преграды Грузии, Ars georgica, ტ. 3, თბილისი 1950, გვ. 154—161.

² თ. ე ო რ დ ა ნ ი ა, შიო-მღვიმის მონასტრის ისტორიული საბუთები, თბილისი, 1896, გვ. 14—19.

პაერში ლამაზად ეშლება წამოსასხამი. მხედრის ცხენზე ჯდომის პოზა, ცხენის მოძრაობისა და კუნთების რეალისტური გადმოცემა, მხედრის ჩაცმულობა მიუთითებს იმაზე, რომ გამოსახულება მიეკუთვნება აღზრდილი ქრისტიანული რეალისტური ხელოვნების მხატვრულ წრეს, რომლისათვის ანტიკური ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია ჯერ კიდევ სავსებით ამოწურული არ იყო. ცხენის თავის ზემოთ გამოსახულია დამარცხებული მოკვეთილი თავი. მიუხედავად იმისა, რომ რელიეფი დაზიანებულია, მოკვეთილის სახეზე მაინც შეიმჩნევა წვერი. წმ. მხედარი წარმოდგენილია გამარჯვებულის პოზაში. ცხენის გვერდზე გამოსახულია თავმოკვეთილი ადამიანის დაყირავებული ფიგურა¹.

ატენის კანკელი (ტაბ. 119), რომელმაც მოაღწია მდიდრულად გაფორმებული მხოლოდ ერთი ფილის სახით, სრულიად გამოირჩევა დეკორის პროფილირებით და პრინციპით; უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ფილა მთლიანად დაფარულია სტილიზებული ფოთლოვანი ორნამენტით, რომელიც ძერწვის მანერით და სტილით ხეზე კვეთილობას გვაგონებს. ამ ორნამენტულ დეკორში ჩასმულია პატარა სწორკუთხოვანი არეები, რომლებზედაც გამოსახულია წელ-

ზევით მათე და მარკოზ მახარებლები; რელიეფური გამოსახულებები მოთავსებულია გლუვ ფონზე, რომელზედაც ასომთავრული დამწერლობით აღნიშნულია მახარებელთა სახელები. ორივე რელიეფური გამოსახულება გამოირჩევა დიდი პლასტიკურობით და მხატვრული ფორმის დახვეწილობითა და სიმკაცრით; მას არა აქვს რელიეფობის მრავალსახიანი ნიუანსები და გადასვლები, რაც დამახასიათებელია XI — XII საუკუნეებისთვის. იგი თარიღდება X — XI საუკუნეთა საზღვრებით. ამ ხნის სხვა ჩვენამდე მოღწეული კანკელების რელიეფური გამოსახულებები დაწვრილებით განხილულია რენე შმერლინგის მიერ, ჩვენ მიერ დასახელებულ მონოგრაფიაში კანკელების შესახებ. XI — XII საუკუნეთა კანკელების რელიეფური კომპოზიციები, დეკორის გასაოცარი მრავალსახიანობა, მხატვრული ფორმის დახვეწილობა, ქვაზე კვეთის დიდი ოსტატობა, რელიეფური ფიგურების პლასტიკურობა, მხატვრული ამოცანის სწორი გადაწყვეტა, საშუალებას გვაძლევს ჩვენ მიერ განხილული კანკელების ჯგუფი მივაკუთვნოთ ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნების საუკეთესო ძეგლებს, რომლებსაც მსოფლიო მნიშვნელობა აქვთ.

რელიეფური პლასტიკა ლითონზე XI—XII საუკუნეებში. ბეჟა და ბაჟან ოპიზართა შემოქმედება

XI ს. პირველ ნახევარში ადამიანის ფიგურის რელიეფური გამოსახვა სიბრტყეზე აღწევს განვითარების მაღალ მხატვრულ დონეს. ადამიანის ფიგურის მოცულობის მხატვრული გადმოცემა სიბრტყეზე, რომელიც ნათლად ჩანს X ს. დამლევს ქართულ ოქრომჭედლობაში, XI ს. აღწევს ბრწყინვალე განვითარებას. ადამიანის ფიგურის მოდელირება უფრო მეტად პლასტიკური ხდება.

ტანსაცმლის ნაოჭების ნახატი, რომელიც მოსავს ადამიანის ფიგურას, გადმოგვცემს არა მარტო ფიგურის მოძრაობას, არამედ ტანსაცმელით დაფარულ ტანის მოცულობას. ადამიანის ფიგურა უფრო მეტად პროპორციული ხდება, მოძრაობა უფრო ბუნებრივია და ლალი. სახის ძერწვა, მისი დამუშავება, განსაკუთრებით კი კაბუკთა გამო-

¹ A. P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ. გვ. 165—167. როგორც დ. გორდეევმა დაადგინა, რ. შმერლინგმა თავმოკვეთილი ფიგურა სხვა კომპოზიციის ფრაგმენტად მიიღო.

სახეაში, რელიეფური პლასტიკის მაღალ დონეს აღწევს.

მარტილის ჭვარზე (1027 — 1072) მაცხოვარი, თანაბრად ადრინდელი ხანის იკონოგრაფიული ტრადიციისა, გამოსახულია ღია თვალებით, ე. ი. იგი ცოცხალა (ტაბ. 129). ჭვარის ზედა მკლავზე მთელი ტანით გამოსახულია კვარცხლბეკზე მდგომი მაცხოვარი, პანტოკრატორი, რომლის ორივე გვერდით წელზევით გამოსახულია მაცხოვრისაგან ნახევრად მობრუნებული ანგელოზები. კომპოზიციის დედააზრი საესებით ნათელია: ქრისტე გამოსახულია როგორც გამარჯვებული, სიკვდილის დამთრგუნელი, ტრიუმფატორი, ყოვლისმპყრობელი. ჭვარის შუამკლავზე ტრადიციულ პოზაში გამოსახულია ღვთისმშობელი და იოანე მახარებელი, რომლის წინ სასოების გამობატულების პოზით წარმოდგენილია ანგელოზთა ფიგურები. კომპოზიციის იდეური შინაარსის დადგენისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ქვედა ფიგურებს. შუაში გამოსახულია იოანე ნათლისმცემელი, რომლის ფიგურის ქვედა ნაწილი განახლებულია XVII საუკუნეში. ფიგურისა და შესამოსლის ზედა ნაწილი ეკუთვნის XI საუკუნეს. ამგვარი შესამოსელი აქვთ მხოლოდ ელია წინასწარმეტყველს და იოანე ნათლისმცემელს X საუკუნიდან. იოანე ნათლისმცემლის მარჯვნივ, წელზევით გამოსახულია ბასილიდი, ხოლო მეორე გვერდით გრიგოლ ღვთისმეტყველი. მარტილის ჭვარის გამოსახულების იდეური საფუძველი, იკონოგრაფიული შინაარსი და სტილი ნათლად ადასტურებს, რომ XI ს. ჩვენში საესებით წმინდად იყო დაცული ჭვარცმის კომპოზიციის პირვანდელი დოგმატური განმარტება.

XI ს. ქართული რელიეფური პლასტი-

კის უტყუარ ძეგლს ვერცხლზე წარმოდგენს წმ. ბასილისა და წმ. ნიკოლოზის ხატები შემოქმედიდან¹ (ტაბ. 132), რომლებიც ჩამოტანილია შემოქმედის მონასტრის საგანძურად 1924 წელს. ორივე ხატი დაკრული იყო შემოქმედის მონასტრის ღვთისმშობლის ხატზე. წმ. ნიკოლოზის გამოსახულების ფონზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა, რომლის თანახმად ორივე ხატი, წმ. ბასილისა და ნიკოლოზის. შესრულებულია ქართველი ოქრომჭედლის ივანე მონის ძის მიერ 1040 წელს². მარტილის ტაძრის წინგასაძღოლი ჭვარი თანახმად წარწერისა შესრულებულია ბაგრატ IV დროს (1027—1072) „ქელითა ივანე დიაკონისაჲთა“. შესაძლებელია, რომ ივანე მონის ძე და ივანე დიაკონი ერთი და იგივე პირი იყო, მით უფრო, რომ წარწერების მოწმობით ისინი თანამედროვენი არიან. მაგრამ ამ მოსაზრებას ეწინააღმდეგება დასახელებული ძეგლების სტილისა და ტექნიკის შედარებითი ანალიზი. მარტილის ჭვარზე ფიგურა უფრო მაღალი რელიეფით არის შესრულებული, ვიდრე შემოქმედის ხატებზე (ტაბ. 132). მარტილის ჭვარზე ფიგურები უფრო დინამიურია, ხოლო ტანსაცმლის ნათქები უფრო რელიეფურია და ზუსტად გადმოგვცემენ სხეულის აგებულებას, რომელიც დაფარულია შესამოსელით, რაც შემოქმედის ხატებს არ ახასიათებს. ამავე დროს მარტილას ჭვარზე ფონი დაფარულია ლამაზი ფორმის გრაფიკული წესით შესრულებული ორნამენტით, რომელიც ავსებს თავისუფალ არეს, იცლის თავის მოხაზულობას და ზოგის არეს მოცულობის შეფარდებით, და ამავე დროს, არსად არ ქრის ჭვარზე გამოსახულ ფიგურებს.

შემოქმედის ხატებზე ორივე ფიგურა წარ-

¹ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1898, стр. 112—115, рис. 55.

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

სახელმწიფო ერმიტაჟის აღმოსავლეთ ქვეყნების საგანძურში დაცულია ორი ვერცხლის ხატი წმ. ათანასეს და გრიგოლის გამოსახულებით, რომლებიც წაღებულია შემოქმედიდან, ხოლო ერმიტაჟის საგანძურში შემოსულია შტიგლიცის ფონდიდან. ორივე ხატი შესრულებულია ივანე მონის ძის მიერ 1040 წ.

მოდგენილია განყენებულ ფონზე. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმავე მხატვრულ მოვლენასთან, რომელსაც ადგილი აქვს კედლის მხატვრობაში, სადაც X და XI საუკუნეების განმავლობაში სქარბობს ცალკეული ფიგურისა და ხშირად რთული კომპოზიციების გამოსახვა ლურჯ ან ოქროს ფონზე. მარტივების ჯერისა და შემოქმედის ხატების სტილის ანალიზი არკვევს, რომ XI საუკუნეში ფიგურის გამოსახვაში ორი განსხვავებული მიმდინარეობა, არსებობდა, ერთი უფრო არქაული, მონუმენტური მხატვრული ტრადიციის მქონე, რომელსაც ადამიანის ფიგურას გვაძლევს შედარებით მაღალი რელიეფის სახით, ზოგად სქემატურ ხაზებში, განყენებულ ფონზე. მეორე კი ფიგურას აძლევს უფრო მეტად დანაწევრებული რელიეფის ფორმას, მოძრაობის, მოქნილობის, პლასტიკურობისა და განყენებული ფონის მაგივრად ადამიანის გამოსახულებას ათავსებს ლამაზად ორნამენტურ ფონზე, რომლის მორთულობა შეფარდებულია როგორც ფონის მოცულობასთან, ისე ფიგურის კომპოზიციასთან და ქმნის მეტად ნათელ, მხატვრულ შთაბეჭდილებას.

შემოქმედის ხატების სტილს ახასიათებს ერთგვარი სიმკაცრე ფორმისა, ლაკონიურობა, რელიეფის დონის სიმცირე. მარტივების ჯვარს ახასიათებს მაღალი რელიეფი, ფიგურის თავისუფალი დაყენება, ლამაზი და მსუბუქი პროპორციები, სხეულის თითოეული ნაკეთის დეტალური დამუშავება, ანატომიის სათანადო ცოდნა (მაცხოვრის შიშველი ტანი), ორნამენტის მოხერხებული გამოყენება კომპოზიციისაში და მისი შეფარდება გარკვეული მხატვრული ამოცანისადმი. ბექას შემოქმედებას უფრო მეტი გენეტიკური კავშირი აქვს მარტივების ჯვართან, ვიდრე შემოქმედის ხატებთან.

XI საუკუნის ქართული ოქრომკედლობის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ძეგლს წარმოადგენს დიდი ვერცხლით ნაჭედი ჯვარი

სენანეთიდან,¹ რომელზედაც გამოსახულია წმ. გიორგის ცხოვრება. ცნობილია, რომ საქართველოში ძველად თითქმის XVIII საუკუნემდე საკურთხეველის წინ, კანკელის მახლობლად, აღმართავდნენ ვერცხლით ნაჭედ დიდ ჯვარს, რომელზედაც წესისამებრ გამოსახული იყო მთავარ დღესასწაულთა ციკლი, ან წმ. გიორგის ცხოვრება (დიდ ჯერებზე ორივე ციკლი ერთად, მაგ., სადგერის ჯვარი) ან ცალკე წმიდანთა გამოსახულებანი, რომელთა შერჩევის წესი გარკვეულ იკონოგრაფიურ კანონს ემყარებოდა. ჩვენამდე მოღწეულია ამ რიგის ძეგლთა გარკვეული ჯგუფი, რომლებიც თარიღდება X საუკუნიდან მოყოლებული თითქმის XVIII საუკუნის მიწურულით. მიღებული წესის თანახმად, XI საუკუნიდან ჯვრის ცენტრში გამოსახავენ ჯვარცმას, ან ვედრებას, რომელთა გვერდზე მოთავსებულია ზემოთ დასახელებული სიუჟეტები გარკვეული რიგის მიხედვით. არჩეული სიუჟეტების ციკლი, მიღებული წესის თანახმად, იწყება ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავის მარჯვენა კუთხიდან (ჯვარი სენანეთიდან) ან ვერტიკალური მკლავის ზედა კუთხიდან (სადგერის ჯვარი ჩხარადან).

მესტიის ჯვარზე წმიდა გიორგის ცხოვრებიდან მოცემულია სულ ცხრა კომპოზიციის: „წმიდა გიორგი ქველის საქმესა განუყოფს გლახაკთა“, „მეფე დიოკლეთიანე, წმიდა გიორგი“; „წმიდა ღლკვერი რომლისა ჯაკირ აღადგინა“, „წმიდისა ღლკვერის თავის კუთაა“, „წმიდისა გიორგის ცემაა“, „წმიდისა გიორგი დისა გიორგის ხუეტაა“, „წმიდა გიორგი ურმის თულასა ზედა დამკუთალული“, „წმიდისა გიორგის ხუეტაა“, „წმიდა გიორგი კირსა შიგან დგას“, „წმიდა გიორგი საპყრობილესა შიგან“.

ჯვრის ქვედა ნაწილზე უთუოდ უნდა ყოფილიყო მოთავსებული სამი ფირფიტა ვერცხლისა, რომელთათვის სათანადო ადგილი არის, თუ მივიღებთ მხედველობაში ზემოთ დასახელებული კომპოზიციების ზომას; აქ

¹ Г. Н. Чубиняшвили, 'Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванетии, Arts Georgia, 3, Тбилиси, 1950, стр. 95—118.

უნდა ყოფილიყო გამოსახული წმ. გიორგის თავის მოკვეთა, რითაც მთავრდება ამ წმინდანის ცხოვრების ციკლი და გველშემაისაგან დედოფლის განთავისუფლება, რაც აგრეთვე აუცილებელი იყო წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლისათვის. მესამე ფირფიტაზე სავარაუდოა წარწერა.

თითოეული კომპოზიცია წარმოადგენს დამოუკიდებელ მხატვრულ ერთეულს, რომელსაც შინაგანი ერთიანობა ახასიათებს. ფიგურები გამოირჩევიან პლასტიკური ფორმით, რელიეფურობით, რომელთა დონის სხვადასხვაობა მხატვრულ შთაბეჭდილებას ახდენს; თითოეული ფიგურის მოძრაობა მეტად ბუნებრივია, ლოგიკური. ბიზანტიური ბეჭდური ხელოვნების ძეგლები X—XII საუკუნეებში შედარებით მეტად მცირერიცხოვანია და, სამწუხაროდ, მათი თარიღები ჭერჭერობით ზუსტად დადგენილი არ არის მათი დათარიღება ობიექტურ მასალაზე, წარწერებზე ან გარკვეულ ისტორიულ ცნობებზე არ არის დაყრდნობილი; XI — XII საუკუნეთა მხატვრული ფორმის მსგავსება განსხვავება ბიზანტიური ქედური ხელოვნების დარგში გამოკვეთილი არ არის და არც ოსტატების სადაურობაა ცნობილი. ამრიგად, ბიზანტიური ქედური ხელოვნების ნიმუშების არსებული დათარიღება X — XII საუკუნეებით მხოლოდ ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევარის საერთო შთაბეჭდილებას ემყარება და არა სხვა უფრო სანდო ობიექტურ მეცნიერულ მოსაზრებას და მხატვრულ ისტორიულ ანალიზს. თუ შევადარებთ ჩვენსა და XI — XII საუკუნეების ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებს, რომლებიც ინახება ევროპის ქვეყნების სხვადასხვა მუზეუმებში, მსგავსებასთან ერთად დიდ განსხვავებასაც ვამჩნევთ. სამწუხაროდ, ჩვენს განკარგულებაში არ არის ზუსტი ფოტოსურათები ევროპის მუზეუმების კოლექციების ძეგლებისა, რაც აუცილებლად საჭიროა ზუსტი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზისათვის;

ესარგებლობთ მხოლოდ იმ გამოცემით, რომელიც მოიპოვება ჩვენში, რაც, რა თქმა უნდა, საკმარისი არ არის, მაგრამ ზოგი მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტი მაინც ირკვევა.

პალბერშტადტის კათედრალის ვერცხლის ლამბაქზე¹ გამოსახული ჭეარცმა საკმაოდ ახლოს უდგება მარტივლის ჭერის რელიეფს; თუმცა მას ჩვეულებრივად XII საუკუნათ ათარიღებენ, მაგრამ, ამავე დროს, შესაძლებლად მიაჩნიათ მისი დათარიღება XI საუკუნით; მაგრამ, ჩვენი აზრით, იგი უნდა ეკუთვნოდეს XII ს. პირველ ნახევარს. ჭეარცმის სქემა ძალიან ახლო არის დაფინისის მოზაიკის XI — XII საუკუნეთა ჭეარცმის გამოსახულებასთან². პალბერშტადტის ლამბაქის ჭეარცმა უფრო გვიანი ხანის ძეგლს წარმოადგენს, ვიდრე მარტივლის ჭეარც. მაცხოვრის ფიგურა მარტივლის ჭეარცზე უფრო ფრონტალურია, ვიდრე პალბერშტადტის ლამბაქზე. ფიგურათა პროპორციები პალბერშტადტის ჭეარცმაში უფრო მოგრძობა; სამაგიეროდ, მარტივლის ჭეარცზე ფიგურა გაცილებით უფრო რელიეფურაა და მკვეთრი. პალბერშტადტის ლამბაქის მორთულობაში დიდი ადგილი უჭირავს ორნამენტს, რომელიც ჭეარცმას ირგვლივ ამკობს და წარმოადგენს ფოთლის გამოსახულებას წრეში; იგი ლამბაქის ზედა არშიაზე მიდის ლამაზი ორნამენტული ჩარჩოს სახით; ორნამენტულ ჩარჩოში მოთავსებულია რვა ფიგურა მედალიონში, პალბერშტადტის ლამბაქზე, რამდენადაც სურათზე ჩანს, ორნამენტი მოცემულია თავისებური რელიეფით, უფრო მაღალით, ვიდრე მარტივლის ჭერის ზედაპირის ორნამენტი, რომელიც ჩაღრმავებული ხაზითაა შესრულებული. მაგრამ იგი გაცილებით უფრო დაბალია, ვიდრე მარტივლის ჭერის ზურგის ორნამენტი, რომელსაც იგი ენათესავება თავისი მონახულობით. ვენეციის წმიდა მარკოზის ტაძრის ბიბლიოთეკის სახარების ყდის³ ორი მოჭედილობა ერთსა და იმავე დროს არ ეკუთვნ

¹ O. Dalton, Byzantine art and archeology, Oxford, 1911, f. 318, p. 536.

² შ. აშირანაშვილი, ბეკა ოსიზარი, თბილისი, 1937, ტაბ. XXV.

³ G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris, 1899, pl. 16.

⁴ შ. აშირანაშვილი, იქვე, ტაბ. XXXI.

ნის; ორივე შესრულებულია დიდი ოსტატობით, მაგრამ უფრო გვიანი ხანის უნდა იყოს, ეიდრე ამას ფიქრობს შ ლ უ მ ბ ე რ ე ე¹, კომპოზიციის პრინციპი ორსავე შემთხვევაში იგივეა. ჭვარცმისა და აღდგომის გამოსახულებას უჭირავს მთავარი ნაწილი — კომპოზიციის შუაგული. დანარჩენი ფიგურა და ცალკეული კომპოზიციის მთავარებელია გვერდებზე. ჩარჩოს მსგავსად, ქრისტე ორივე მოქედითაა მიცვალებულია, სხეული მოხრილია საკმაოდ ძლიერად; პირველ მოქედითაა ღვთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურები ზომიერა პროპორციით არის გადმოცემული, ტრადიციული პოზით; ტანსაცმლის ნაოქები დაკეცილია და სხეულის მოხაზულობას საკმაოდ სწორ ხაზებში გადმოგვცემს: მეორე მოქედითაა შეზღუდულია ვიწრო და მოგრძო ჩარჩოთი; ვინაიდან ჭვარცმის გვერდებზე ცალკე ფიგურების მაგივრად რთული კომპოზიციებია მოთავსებული. ღვთისმშობლის და იოანე მახარებლის ფიგურები გადაქარბებით ეწერა და მაღალი, თავები მკირა სხეულთან შედარებით; ტანსაცმლის ნაოქები სწორ, გრძელ ვერტიკალურ ხაზებშია მოთავსებული; მაცხოვრის წინსაფარი გვაძლევს გრძელსა და წვეტაან დანაოქებულ ბოლოს: თუ ამას დავუმატებთ მოქედითაა გვერდებზე გამოსახული კომპოზიციების მხატვრულ-ისტორიულსა და იკონოგრაფიულ ანალიზს, რომელზედაც აქ, სამწუხაროდ, უადგილობის გავო, სათანადოდ ვერ შევიჩერდები, მივიღებთ რომ მეორე მოქედითაა ეკუთვნის XIII საუკუნის დასარულს, შესაძლებელია, XIV საუკუნის დასაწყისსაც; პირველი მოქედითაა სტილი და იკონოგრაფიული ანალიზი გვაძლევს არა X — XI საუკუნეებს, არამედ XII ს. დასასრულს.

ვენეციის წმიდა მარკოზის ტაძრის საგანძურში დაცულია მოოქრული ვერცხლის ნაქედი სანაწილე,² რომლის სახურავზე მაცხოვრის წინაშე, რომელიც ზის „საყდარსა

ზედა“, გამოსახულია ტრაპიზონის ოთხი მოწამე. ქრისტე გამოსახულია კომპოზიციის ცენტრში კამარის ქვეშ, მოწამენი წარმოდგენილი არიან ედრების პოზაში, სხეულები ნახევრად მობრუნებულია მაცხოვრისაკენ; ფიგურები შესრულებულია განყენებულ ფონზე, კამარის ჩარჩოში საკმაოდ მაღალი რელიეფით. პირისახის დამუშავება მოგვაგონებს უფრო X — XI საუკუნეთა სპილოს ძვლის ხატებს, ეიდრე ბეჭდური ხელოვნების ძეგლებს; ფიგურის პროპორცია არ არის დაცული, თავი უფრო დიდია სხეულთან შედარებით; შემოქმედის ტაძრის ორთავე ხატზე კი ფიგურის პროპორცია ზუსტად ჩვეულებრივ ნორმას იცავს (1:6,5); ბექას კი ფიგურის პროპორცია საგრძნობლად შეუცვლია (1:7,6), თუ თავს გამართულად წარმოვიდგენთ; სამწუხაროდ, წმ. მარკოზის ტაძრის სანაწილეს მოქედითაა კარგი ფოტოსურათი არ მოგვეპოვება, რის გამოც საშუალება არა გვაქვს დეტალურად განვიხილოთ მისი შესრულების ტექნიკა და სტილი. რამდენადაც ეს ჩანს შ ლ უ მ ბ ე რ ე ე ს მიერ გამოცემულ სურათზე, იგი, მართლაც, XI ს. უნდა ეკუთვნოდეს.

Michelli ს კოლექციაში (პარიზი) არის ბიზანტიური ხელოვნების ბრინჯაოს ფირფიტა, რომელსაც შ ლ უ მ ბ ე რ ე ე X ან XI საუკუნის ძეგლად თვლის; ფირფიტის ზედა ნაწილზე გამოსახულია „ვედრება“, ე. ი. ცენტრში წარმოდგენილია მაცხოვარი, რომელსაც მარცხენა ხელში უჭირავს სახარება, მარჯვენა ხელზე გაწეულია კურთხევის ნიშნად. მარცხნივ მას ევედრება ღვთისმშობელი, მარჯვნივ იოანე ნათლისმცემელი. ქვემო რიგზე გამოსახულია სამი წმიდა მხედარი, პირდაპირ, სამხედრო საქურველით ფიგურა შესრულებულია, რამდენადაც ეს ჩანს სურათზე³, საკმაოდ მაღალი რელიეფით განყენებულ ფონზე; სამოსლის ნაოქები ლამაზად ხაზავს ფიგურის მოყვანილობას, ზუსტად გადმოგვცემს სხეულის ფორმას. ფიგურის

¹ Schlumberger, L'Épopée Byzantine, t. I, P., pp. 745 et 748.

² იქვე, ტ. I, გვ. 669.

³ იქვე, ტ. I, გვ. 173.

პროპორცია უახლოვდება ბექას ნორმებს (1:7,6); ყველა არსებული ძეგლიდან ბიზანტიური ხელოვნების აღნიშნული ძეგლი უფრო ახლოს არის ბექას ხელოვნებასთან, მაგრამ განსხვავება მაინც დიდია. პირისახის დამუშავების მანერა ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლზე უფრო უახლოვდება სპილოს ძეგლის ხატებს, ეიღრე ბექდური ხელოვნების ძეგლებს. ტანსაცმლის ნაოქების მოყვანილობა განსაკუთრებით ღეთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებზე უფრო გაშლილია, უფრო მძიმე ვერტიკალურ ხაზებშია მოცემული. ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებზე ნაოქების მოყვანილობას ეტყობა დანაწევრება და თავისებური სტილიზაცია, რაც მოგვაგონებს ბიზანტიური მცირე ხელოვნების რელიეფური ქანდაკების XI და XII საუკუნეების ძეგლებს (სპილოს ძეგლის კარედი ხატები X — XI საუკუნეებში). ბექას ფიგურის სამოსლის ნაოქების დაკეცილობას უფრო მეტი პლასტიკურობა, რელიეფურობა, პერსპექტიული წყობა ეტყობა; ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებზე ნაოქები თავისუფლად ეშვება ლამაზ ვერტიკალურ ხაზებში. ბექას ნაწარმოებში ნაოქები თითქმის შვიდროდ არის შემოფენილი სხეულის ირგვლივ.

ორი მოქრული ვერცხლის ფირფიტა ლუერის მუზეუმისა¹, რომელსაც ჩვეულებრივად მიაკუთვნებენ X საუკუნეს, შესრულებულია გაცილებით უფრო გვიან: ერთზე გამოსახულია „აღყვავებული ჭიკარი“, მეორეზე ანგელოზი. ქრისტეს საფლავთან მიროფორებს მაცხოვრის აღდგომის ამბავს აცნობებს. ორივე დედაკაცის და მკდომარე ანგელოზის ფიგურები შესრულებულია დაბალი რელიეფით; გადაჭარბებული მოგრძო ფიგურა (1:9), ნაოქების კეცილობის უსწორ-მასწორობა, კონტურის გარკვეული სტილიზაცია, ფიგურის დაყენების წესი, მოწმობს, რომ აღნიშნული ძეგლი ეკუთვნის არა X ს., რო-

გორც ჩვეულებრივად ფიქრობენ, არც XII საუკუნეს, როგორც ეს გამოთქმული აქვს შ. დილს, არამედ უფრო გვიან ხანას. დამახასიათებელია, რომ მეორე რიგში გამოსახულია მიროფორის ფიგურა, რომელიც მიბრუნებულია და მიდის პირველი დედაკაცისაკენ, ე. ი. ფიგურის მოძრაობის მიმართულების საწინააღმდეგოდ.

ფიგურის ამგვარი კომპოზიცია ჩნდება XIII საუკუნის პირველ ნახევარში, როგორც ბიზანტიურ, აგრეთვე ქართულ ხელოვნებაში (ზარზუმის) კედლის მხატვრობა, უბისის ხატები და სხვ). ამიტომ ლუერის ვერცხლის ფირფიტა განეკუთვნება არა X ან XII საუკუნეებს, არამედ XII—XIV საუკუნეებს. ბიზანტიური რელიეფური პლასტიკის საუკეთესო ძეგლები განისაზღვრება თავისი საკუთარი სტილით, მხატვრული ფორმის თავისებური გავებითა და შემეცნებით.

ქართული ქედური ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია X საუკუნეიდან დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს. ბექას სახით იგი გვაძლევს დიდ ოსტატს, რომელმაც, როგორც შემდეგში დაეინახავთ, შექმნა საკუთარი სკოლა, სტილი, რომელსაც ჩვენ „ოპიზის მხატვრულ სკოლას“ ეუწოდებთ. საუკუნეების მანძილზე აღნიშნული სკოლის მხატვრული ტრადიციები ასაზრდოებდა ქართულ მხატვრულ შემოქმედებას რელიეფური პლასტიკის დარგში.

როგორც დადგენილია ჩვენს მონოგრაფიულ ნარკვევში², ბექა ოპიზარის მიერ შესრულებულია 1184—1193 წლებში ანჩისხატის მაცხოვრის ჩარჩოს მოქედლობა (ტაბ. 134 138), წყაროსთავის სახარების მოქედლობა 1195 წ. (ტაბ. 135), ბექა ოპიზარის ხელთ იყო შესრულებული წალკაში დატული სახარების ყდა; სამწუხაროდ, ამ მოქედლობას ჩვენამდე არ მოუღწევია. ბექან ოპიზარის მიერ მოქედლია ბერთის სახარების ყდა (ტაბ. 133). მოქედლობაზე გამოსახულია

¹ Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, t. II, Paris, 1926, p. 683, fig. 377.

² შ. აშირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 7—12.

ვედრება და ჭვარცმა. მაცხოვრის გამოსახულებს ქვემოთ მოთავსებულია ოსტატის წარწერა: „მოიქცე: კელითა: ბეშქენ ოპიზარისათა“. ტექტის სხვა მინაწერები პირდაპირ ცნობას არ იძლევიან არც ტექსტისა და არც მოჭედვის შესრულების თარიღის შესახებ; თვით ძეგლის სტილი, შესრულების ტექნიკა, წარწერათა პალეოგრაფიული ხასიათი გვაძლევს საბუთს, იგი მივაკუთვნოთ XII ს. მეორე ნახევარს.

განსაკუთრებით ცნობილია საქართველოში ორი ოსტატი ოქრომქანდაკეები — ბექა და ბეშქენ ოპიზარები, რომლებიც XII საუკუნის დამლევს მოღვაწეობდნენ, თამარისა და შოთა რუსთველის ხანაში. ამ ოსტატების ნაწარმოებთა შესწავლა მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით ნათელს პფენს მათი შემოქმედების საწყისებს და განვითარების გზებს¹.

ბექამ შესცვალა ადამიანის ფიგურის კომპოზიცია, მისცა მას პლასტიკური სახე, რელიეფში ფიგურის პერსპექტიული განლაგება შეიტანა; თავისი შემოქმედების ხასიათით იგი სცილდება წმინდა ოქრომჭედლობის დეკორატიული სტილის მხატვრულ საზღვრებს და გარკვეულად სწყვეტს პლასტიკის ამოცანას რელიეფურ ქანდაკებაში. ვიდრე ბექას სტილის მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზს შევეუდგებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბექამ არსებითი ხასიათის ცვლილება შეიტანა ჩუქურთმის მხატვრულ დანიშნულებასა და მიზანდასახულობაში; მან მოგვცა ადამიანისა და ჩუქურთმის მხატვრული ურთიერთობის ახალი პრინციპი, ჩუქურთმა მთავარმხატვრულ იდეას დაუმორჩილა და ამასთანავე, მას თავისებური მხატვრული სახე მისცა; შესცვალა მისი წმინდა დამხმარე დანიშნულება, სათანადო ადგილი მიუჩინა მხატვრულ კომპოზიციაში.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ბექას ჩუქურთმა მალალ რელიეფურია და წარმოადგენს წმინდა პლასტიკის ნაწარმოებს. ორ-

ნამენტის მოტივი ჩარჩოს ქვედა და ზედა ფენებზე შესდგება ყლორტის სამმაგ ხვეულში მოთავსებულ მრავალყურა ფოთლებისაგან, რომლებიც ყლორტების საშუალებით ლამაზად არიან გადაბმული გადაჯვარედინების წესის მიხედვით; ქართულ ჩუქურთმაში ორნამენტების ელემენტების გადაბმის წესი სამგვარია: მარტივი გადაბმა-გადაწვნა, გადაჯვარედინება და გადაჯაჭვა. ორნამენტის ორი მთავარი ელემენტის გადაჯვარედინების ადგილას მოთავსებულია ორი მცირე მოცულობის გადაჯვარედინებული ორმაგი ხვეული, რომელშიაც ჩასმულია სამყურა ფოთოლი; აღსანიშნავია, რომ ორ მთავარ ხვეულში მრავალყურა ფოთოლი დაყენებულია ვერტიკალურად ჩარჩოს ყველა ფენებზე, ხოლო მცირე ორმაგ ხვეულში, ფოთლები ზურგით არის შექცეული; ქვედა ფენებზე ზედა ხვეულში ფოთოლს წვერი ამართული აქვს მალა, ქვედა კი დაშვებული აქვს, ხოლო გვერდის ფენებზე ერთი ფოთლის წვერი მიმართულია მარჯვნივ, მეორე კი — მარცხნივ. ჩარჩოს გვერდის ფენებზე მოცემულია სამი, სამმაგ მთავარ ხვეულში მოთავსებული მრავალყურა ფოთოლი, რომელთა შორის მოთავსებულია ორი სამყურა ფოთოლი ორმაგ ხვეულში.

აღნიშნული ჩარჩოს შემკულობის მოტივის შედარებითი შესწავლა არკვევს, რომ XI — XII საუკუნეთა ქართულ მჭედლობაში ჩვენ გვხვდება მსგავსი ნიმუში; უფრო სწორი იქნება ჩვენი დაკვირვება, თუ ვიტყვით, რომ აღნიშნული პერიოდის ქართულ ძეგლებში ცნობილია ცალკეული ელემენტი ბექას ორნამენტისა, მაგრამ მის ზუსტ განმეორებას ჩვენ ვერ ვპოულობთ ვერც ქართულ ხელოვნებაში და ვერც ბიზანტიურ ოქრომჭედლობაში. თავისთავად ხვეულში მოთავსებული ფოთლის სტილიზებული ფორმა წარმოადგენს მეტად ძველ მოტივს ხელოვნებაში; ეს მოტივი ქართულსა და ბიზანტიურ ორნამენტულში თავისებურ ხასიათს

¹ ვ. ა. მ. ბ. ა. ა. შ. ი. ლ. ი. დ. ს. ხ. ნ. შ. რ. გ. 7—12.

იმენს და განიცდის სხვადასხვა ევოლუციას. ბექა ოპიზარმა ეს მოტივი მხატვრულად გადაამუშავა, თითოეული მისი შექმნილი ელემენტი შესცვალა, დაწყებული ფოთლის ფორმიდან, რომელიც ყოველივე ხეულში განსხვავებულსა და, ამავე დროს, განუმეორებელ მოხაზულობას იღებს, თვით ყლორტის მოხაზულობამდის. მთავარი ფოთლის სამმაგ ხეულში მოთავსებას და მცირე ფოთლის ორმაგ ხეულში მოთავსებას, ერთსა და ომევე ორნამენტულ ერთეულში, ჩვენ სხვა ძეგლებში ვერ ვპოულობთ; ამასთანავე, თითოეული ხეული გვაძლევს დამთავრებულსა და შეკრულ ფორმას, რაც აგრეთვე ახასიათებს ბექას მხატვრულ მიდგომას, მის წარმოდგენას შემკულობის თითოეული ელემენტის მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ.

ბექას ორნამენტის სტილისა და მოყვანილობის თავისებურების მხატვრული იდეის გასაგებად, საინტერესოა მის მიერ მოქედილი ხატი შევადაროთ დაახლოებით ამავე ხანში შესრულებულ ფხოტრერის (სვანეთი) მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოქედილობას¹. ჩარჩოს ქვედა ფენაზე მოთავსებული ისტორიული წარწერა ათარიღებს მას XII ს. უკანასკნელი მეოთხედით; ფხოტრერის ხატზე მრავალყურა ფოთოლი მოთავსებულია ერთმანეთზე გადაბმულ ორმაგ ხეულში; ხეულთა შორის არე შევსებულია სამყურა ფოთლით, რომელიც მოთავსებულია თავისუფლად, ხეულის გარეშე. მრავალყურა ფოთლის მოყვანილობა თითოეულ ხეულში გვაძლევს სხვადასხვა ვარიანტს; უნდა აღინიშნოს, რომ ორნამენტი მთლიანად და თვით მისი მთავარი ელემენტი, მრავალყურა ფოთოლი მოცემულია გაცილებით უფრო დაბალი რელიეფით, ვიდრე ბექას ორნამენტი. ფხოტრერის მაცხოვრის ხატის ორნამენტი უფრო ჩვეულებრივია ქართულ ოქრომკედლობაში, წარმოდგენილია მცირეოდენი ცვლილებით ქართულ ოქრომკედლობის XII—XIII საუკუნეების ძეგლებში.

ოპიზის სკოლის მხატვრული მიმართულების დადგენისათვის, ბექა ოპიზარის ნაწარმოებთა განხილვის გარდა, ძვირფას მასალას გვაძლევს ბეშქენ ოპიზარის შემოქმედების განხილვა; საშუაზაროდ, ჩვენ ჯერჯერობით ამ სახელოვან ოსტატს ეიცნობთ მხოლოდ ერთი ნაწარმოების მიხედვით, ბერთის სახარების მოქედილობით; ძველი კარგად არის დაცული, იგი მოღწეულია თითქმის პირვანდელი სახით; განახლებულია XVI — XVII საუკუნეების მოქედილობის ზედა ნაწილის კუთხე ჯვარცმის გამოსახულების ზემოთ, რაც კარგად ჩანს სურათზედაც. ბერთისა და წყაროსთავის სახარების მოქედილობის შედარებითი ანალიზი გვაძლევს მთელ რიგ მნიშვნელოვან განსხვავებას; წყაროსთავის მოქედილობაზე ჯვარცმისა და ვედრების კომპოზიციებს უფრო მცირე არე უქირავთ. ვიდრე ბერთის სახარების მოქედილობაზე. წყაროსთავის სახარების მოქედილობის საერთო კომპოზიციაში მეტი ადგილი აქვს დათმობილი ორნამენტს;

ბეშქენ ოპიზარი მთავარ ყურადღებას აქცევს ადამიანის ფიგურის გამოსახულებას. ბექა ოპიზარსა და ბეშქენ ოპიზარს ეედრება და ჯვარცმა გამოსახული აქვთ განყენებულ ფონზე, რომელზედაც ადამიანის ფიგურა დიდი მასშტაბით არის მოცემული და, თუ შეიძლება ითქვას, მას შენარჩუნებულ აქვს მონუმენტური სტილის ტრადიცია; ფიგურის დაყენება ბეშქენის კომპოზიციაში არ არის ისეთი მოქნილი, მოხერხებული და პლასტიკური, როგორც ბექას კომპოზიციაში; მას ერთგვარი თავისებური არქაიზმი და სიმშრალე ახასიათებს, რაც მის შემოქმედებას უფრო მკიდროდ აკავშირებს წინა პერიოდის სტილთან, ვიდრე XII ს. მიწურულთან.

განსაკუთრებით ეს შეაფიოდ ჩანს ჯვარცმის კომპოზიციებში; საშუაზაროდ, მაცხოვრის გამოსახულების თავი ორივე მოქედილობაზე დაზიანებულია. ბეშქენის მიერ გამოქანდაცულ ჯვარცმაში მაცხოვრის სხეუ-

¹ ფოტო ერმაკოვისა № 1713. ობ. შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXXIX. ხატის წარწერას გაეცნობთ ამავე მონოგრაფიაში, გვ. 33.

ლი ოდნავ დახრილია, ღეთისმშობელი გამოსახულია სავსებით ტრადიციულად — ვედრების პოზაში, იოანეს თავი ოდნავ აქვს დახრილი; ბექას ჯვარცმა გამოსახული აქვს ახალი გაგებით; მაცხოვარი მიცვალებულია, სხეული შედარებით ძლიერ აქვს დაქანებული, მიცვალებულის გვამი ჩამოკიდებულია ხელებზე; ხელებსა და ჯვარს შორის მოჩანს თავისუფალი არე. იოანე მწუხარედ დგას, თავი ძლიერ აქვს დახრილი; ღეთისმშობელს მარჯვენა ხელი მიმართული აქვს ქრისტესაკენ, მარცხენა კი მწუხარების ნიშნად გულზე აქვს დაკრეფილი. ბექას შემოქმედებაში უფრო მეტი ემოციური ელემენტია, ვიდრე ბეშქენის შემოქმედებაში; ამ მხრივ ბექას შემოქმედება უფრო მოწინავეა და მაჩვენებელი იმ დიდი გარდატეხისა, რომლის ცალკეული ნიშნები ჯერ კიდევ XII ს. ჩნდება, ხოლო ვითარდება XII საუკუნეში. XIV საუკუნეში კი იგი იქცევა ერთგვარ „აკადემიურ“ ტრაფარეტად, რომელსაც უკვე დაცემის ნიშნები აქვს თანდართული. ბექა მოწინავე ოსტატების რიგს ეკუთვნის, იგი სავსებით შეგნებულად მიჰყვება ხელოვნების მოწინავე მიმდინარეობას; იგი წინ უსწრებს ბეშქენს, რომელსაც კიდევ სავსებით დაძლეული არა აქვს ძველი ტრადიცია, ერთგვარი თავისებური ხასიათის არქაიზმი. ეს ალბათ უნდა აიხსნებოდეს იმით, რომ ბეშქენ ოპიზარი უფროსი თაობის ოსტატია ბექასთან შედარებით. შესაძლებელია ამ ოსტატთა შორის ქრონოლოგიური თვალსაზრისით განსხვავება ერთი თუ ორი ათეული წლით განისაზღვრებოდეს. ჩვენ, სამწუხაროდ, პირდაპირი ცნობები ბეშქენის მიერ შესრულებულ მოქედულობის თარიღის შესახებ. ჯერჯერობით არ მოგვეპოვება, მაგრამ შედარებითი მხატვრული ანალიზი ამართლებს ზემოთ აღნიშნულ მოსაზრებას. განსხვავებასთან ერთად ორივე ოსტატს ახასიათებს მაღალი ტექნიკა, რელიეფური ოქრომქედლობის მხატვრუ-

ლი პრინციპების დიდი ცოდნა; მათ შორის არის დიდი ნათესაობა. ნაოქების გადმოცემის, მოხაზულობისა და პირისახის ნაკვეთების მოცულობაში ჩვენ ვპოულობთ ერთი ძირითადი სკოლის ნიშნებს, რომელსაც ჩვენ ოპიზის სკოლას ეუწოდებთ და რომლის უფროსი წარმომადგენელი იყო ბეშქენ ოპიზარი, ხოლო უმცროსი წარმომადგენელი ბექა, შესაძლებელია იყო კიდევაც ბეშქენის მოწაფე, რომელმაც წინ გაუსწრო თავის მასწავლებელს და შექმნა ნამდვილი „ოქრომქედანდაკელობა“.

სამწუხაროდ, ბიოგრაფიული ცნობები ამ სახელოვანი ოსტატების შესახებ ჩვენ არ მოგვეპოვება, ყოველ შემთხვევაში ჯერჯერობით არც ერთ წყაროში არ არის აღმოჩენილი. თვით ოპიზა წარმომადგენდა ქართული მწიგნობრობისა და სახვითი ხელოვნების უძველეს ცენტრს. გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრებებიდან“ ვიცით, რომ ოპიზა არსებობდა აშოტ კუხის დრომდე¹. აშოტ - კუხაპალატი, რომელიც გამოსახული ყოფილა ტაძრის ფრესკაზე, იხსენიება აკადემიკოს ნ. მარის მიერ გადმოწერილ წარწერაში: „აშოტ კუჩაპალატი მეორედ მამუნიებელი ოპიზისა“. პავლინოვი² მიერ გამოცემული ნახაზებისა და აღწერილობის და აკადემიკოს ნ. მარის აღწერილობის მიხედვით, ოპიზაში ხუროთმოძღვრების მრავალი ნაშთია, გარდა ტაძრისა; სამონასტრო შენობები, დიდი სამნავიანი „საოსტიგნე“ და საცხოვრებელი ბინები მოწმობენ დიდი მონასტრის არსებობას. თითოეული შენობის შესწავლა და ზუსტი დათარიღება წარმომადგენს მომავალი კვლევის ამოცანას. ამ ცენტრში მიიღეს სათანადო მხატვრული მომზადება ბეშქენ და ბექა ოპიზარებმა.

ოპიზის სკოლის გვერდით, ქართული ოქრომქედანდაკელობის დარგში, აგრეთვე სხვა სკოლა არსებობდა, როგორც ეს ირკვევა ტბეთის სახარების მოქედულობის განხილვიდან. სახარების ტექსტი გადაწერილია

¹ Н. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, СПб, 1911, стр. 160, рис. 55.

² МАК, вып. III, М., 1893, стр., 63—66, табл. XXVIII—XXXIII.

იოანე მტბვეარ-სათარელის, ე. ი. იმავე პირის შეკვეთით, რომელმაც გადააწერინა წყაროსათვის სახარება; მწერალი, იგივე იოანე ფუკარალიძეა, რომელმაც გიორგი სეთაისძესთან ერთად წყაროსათვის სახარება გადაწერა 1195 წ., ხოლო ტბეთის სახარების მინაწერების მიხედვით, რომელიც ზუსტად აქვს წაკითხული და გამოცემული ე. თაყაიშვილის¹, სახარების ტექსტი გადაწერილია გიორგი III მიერ ანისის პირველი აღების, ე. ი. 1161 წ. შემდეგ; ხოლო ვინაიდან ვრცელ მინაწერში თამარი არსად არ არის მოხსენიებული, ამიტომ ტექსტი უნდა იყოს გადაწერილი თამარის თანამოსაყდრედ კურთხევათამდის, ე. ი. 1178/79 წლებში, დაახლოებით 1161 — 1178/79 წლებშივე უნდა იყოს ალბათ შესრულებული თვით მოქედლობაც².

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

ტბეთის სახარების მოქედლობის წინა უდაზე გამოსახულია ჭვარცმა, მეორეზე — მოციქულნი: პეტრე და პავლე მთელა ტანით, რომელთაც აკურთხებს მაცხოვარი გამოსახული წელზევით, მედალიონში.

ტბეთის სახარების მოქედლობის სტილისა და ტექნიკის ანალიზი მშვენიერად აქვს მოცემული ლ. მაცულევიჩის³. აქ დაპირისპირებულია ერთი მხრივ, ადამიანის ფიგურის რელიეფი, გაშუქებული ზოგან უფრო ძლიერად, ზოგან უფრო ნაკლებად. ნაკვთების დონე თანაბრად დაპირისპირებულია ფონთან, რომელიც დაფარულია ჩაჭრილი ორნამენტით; ორნამენტი ფონზე სრულიად არ აღვევს რელიეფის მხატვრულ შთაბეჭდილებას,

კომპოზიციის საერთო მთლიანობას, თითოეული ფიგურის გამოსახულებას; ის გარემოება რომ იგი ჩაჭრილია ზემოდან, როგორც იყო აღნიშნული და არა ამოყვანალი, ადასტურებს ოსტატის მხატვრულ მიდგომას, მის გემოვნებას; თუ დავაკვირდებით გადაბმულ სამყურა ფოთლის მოტივს ორივე კომპოზიციის ფონზე, როგორც ეს სამართლიანად აღნიშნა ლ. ა. მაცულევიჩმა⁴. შევეამჩნევთ, რომ ორნამენტი ფიგურას არსად არ აღვევს, არ სჭრის, იგი, პირაქით, მხოლოდ თავისუფალ არეზეა მოცეპული, რომლის მოცულობის მიხედვით, ხან უფრო დიდი ხდება, ხან მცირდება. ფონის მოჩუქურთმება მჭიდროდ დაკავშირებულია თვით მოქედლობის არქიტექტონიკასთან; იგი საესებით ფარავს მთელ ფონს, რომელზედაც მოთავსებულია სიუჟეტი. ჭვარცმის კომპოზიციაზე (ტაბ. 139) ორნამენტი იწყება ქვემოდან, ჭვრის ქვემოთ მოთავსებულ ლეგენდარული ადამის თავის გამოსახულებასთან ორი განშტოების სახით, რომლის ხეულში მოთავსებულია სამყურა სტილიზებული ფოთლო, მიდის არეზე. ჭვარცმული ფიგურის ორივე გვერდით, ქვემოდან ზევით. ღვთისმშობლისა და იოანე მხარებლის ფიგურის ზურგს უკან მოთავსებულია ორნამენტის იგივე მოტივი, რომელიც ქვემოდან იწყება და ზევით მიდის; ზედა არეზე ანგელოზთა ფიგურების ფონი დაფარულია იმავე მოტივის ორნამენტით, რომელიც მოთავსებულია ცალკე ერთეულის სახით, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ოსტატს ორნამენტის მიმართულება გამოყენებული აქვს, როგორც ერთგვარი მხატვრული საშუალება, რათა ხაზი გაუსვას ფიგურათა დაყენებას, დახრილობასა და მოძრაობას. ამრიგად, ტბეთის სახარების მოქედლობა ორნამენტის მნიშვნელობის ახალ მხატვრულ გაგებას გვაძლევს, როცა ორნამენტისა და ფიგურის გაერთიანება ხდება ერთსა და იმავე

¹ MAK, таш. XII, М., 1909, стр. 151—161.

² იე. ჭავჭავიძეილი, ქართული ერის ისტორია, წ. II, თბილისი, 1914, გვ. 572.

³ L. Maculevic, Monuments disparus de Djoumal, Byzantion, t. II, 1925, p. 13.

⁴ იქვე, გვ. 93.

კომპოზიციაში. ბექა და ბეშქენ ოპიზარნი ადამიანის ფიგურას უმთავრესად განყენებულ ფონზე სახავენ; იმ შემთხვევაში, როდესაც ბექა ოპიზარი ფიგურის ფონზე ათავსებს ორნამენტს, იგი ცდილობს, რომ არ დაირღვეს ფიგურის მთლიანობა, თუმცა ორნამენტი არეს მიხედვით ერთ შეთხვევაში იცვლის მასშტაბს, მაგრამ ზუსტი სიმეტრიის კანონზეა აგებული; მას აქვს საკუთარი რიტმი, იგი არ არის გამოყენებული როგორც განსაზღვრული მხატვრული ხერხი ფიგურის დაყენების ხაზგასმისათვის. ამრიგად, ოპიზის სკოლის ნაწარმოებნი და ტბეთის სახარების მოქედლობა ჩვენ განსხვავებულ მხატვრულ მიმართულებას გვაძლევს, რაც უფრო ნათლად ჩანს თვით ფიგურის გადმოცემის დარგში. ჭვარცმის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემაში ტბეთის სახარების მოქედლობის ოსტატს შეაქვს თემის ახალი გაგება, რაც ძირითადად განცდის გადმოცემაში გამოიხატება. ჭერ კიდევ ბექა ოპიზარს, უფრო მეტად ვიდრე ბეშქენს, მოცემული აქვს განცდის გადმოცემის ცდა; მას ქრისტე გამოსახული ჰყავს მიცვალებულად, სხეული ჩამოკიდებულია ხელებზე მთელი სიმრძლით, იგი დაქანებულია; იოანე ნათლისმცემლის ფიგურას გარკვეულად ეტყობა განცდის გადმოცემის ცდა, მაგრამ ღვთისმშობელი ჭერ კიდევ ტრადიციულ პოზაშია გამოსახული, ისე როგორც, მაგალითად, ჰალბერშტადტის დისკოზე; როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჭვარცმის თემა უფრო ტრადიციულ ფორმებში აქვს მოცემული ბეშქენ ოპიზარს.

სამაგიეროდ განცდის დიდი სიძლიერით გადმოცემის ამოცანა გადაწყვეტილი აქვს ტბეთის სახარების მოქედლობის ავტორს; ღვთისმშობელი მწუხარედ დგას, თავი დაუხრია სამოსლით დაფარულ ხელებზე და ტირის; მისი სხეულის მოყვანილობა გვაძლევს მეტად მკვეთრსა და მეტყველ ხაზებს, რომელთა მიმართულება სავსებით რიტმულად

შეესაბამება მაცხოვრის სხეულის დაქანების კონტურს.

შეღარებით უფრო მშვიდად დგას იოანე მახარებელი. მგლოვიარე ანგელოზნი მის ზემოთ გასაოცარნი არიან თავიანთი ღინამიკით. თუმცა ანგელოზნი ჭერ არ ტირიან, როგორც ეს ცნობილია უფრო გვიანი ხანის ძეგლებში, მაგრამ მათ ფიგურებს, ხელებისა და ფრთების გამოსახულებას დიდი მწუხარება და შინაგანი მღელვარება ეტყობა. ამასთანავე, კომპოზიციურად ორივე ანგელოზის ფიგურა მოხერხებულადაა მოთავსებული არის ზედა ნაწილზე და სავსებით შეეფარდება მთელი კომპოზიციის არქიტექტონიკას. ადამიანის ფიგურა და განსაკუთრებით ტანსაცმლის ნაოქების გადმოცემა მხატვრობის პრინციპზეა აგებული და არა წმინდა პლასტიკის პრინციპზე. კაცხის ვერცხლით ნაქედ ჭვარზე, სწორედ ჭვარცმის კომპოზიციაში ღვთისმშობელი გამოსახულია სავსებით იმავე პოზაში¹, როგორც ტბეთის სახარების ყდაზე, მწუხარება გამოსახულია იმავე სიძლიერით, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ერთი და იგივე მხატვრულ მოვლენასთან. როგორც ამ ძეგლის შესწავლა ადასტურებს, იგი შესრულებულია XI საუკუნის მიწურულში, „რავთი რაჟის ერისთავთ-ერისთავის შეკვეთით“, რასაც ადასტურებს წარწერა. კაცხის ჭვარი, უნდა ვივარაუდოთ, რომ შესრულებული უნდა იყოს რაჟის ერისთავის სამფლობელოში. ამრიგად, ტბეთის სკოლას საფუძველი ჰქონია XI საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, იგი ასახავდა ქართული მხატვრული კულტურის განვითარების გარკვეულ მიმდინარეობას. ამრიგად, XI — XII საუკუნეების ძველი ქართული ჰელოვნების რიგი ზუსტად დათარიღებული ძეგლებისა, შესრულებული რაჟის ერისთავთა შეკვეთით, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ ადგილობრივი სკოლა, ძეგლის ქართული ხელოვნების დარგში, რომლის განვითარების

¹ შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, ტაბ. 8.

შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1937, ტაბ. XXXI.



ვედრების ხატი მარტვილიდან. მინაქარი. VIII ს.

ხაზი განისაზღვრება გარკვეული ქრონოლო-
გური ფარგლებით. ბექა და ბეშქენ ოპიზარ-
ნი კი ყოველთვის ემყარებიან პლასტიკის
პრინციპებს ოქრომქვედლობაში. ამრავალ,
ტბეთის სახარებას მოქვედილობა წარმოად-
გენს ქართული ქედური ხელოვნების ახალ
მიღწევას, რომელიც სავსებით გარკვეულ
სკოლის ნიშნებს შეიცავს.

ამ სკოლის დამახასიათებელი ნიშნები,
რომელსაც ჩვენ ჭერჭერობით ტბეთის სკო-
ლას ვუწოდებთ. არის: მხატვრობის პრინ-
ციპის შეტანა რელიეფურ ოქრომქვედლობა-
ში, ჩუქურთმის დაქვემდებარება ადამიანის
ფიგურისადმი და ფსქოლოგიური განცდე-
ბის გადმოცემა.

ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრას ორივე
სახარების მოქვედილობის ერთ გვერდზე. ცენ-
ტრში, გამოსახულია ჭვარცმა, მეორეზე კი —
აღდგომა (ჯოჯობეთას წარტყევენას სახით):
პირველზე ჭვარცმა გამოსახულია XIII საუ-
კუნის ტიპური ნიშნებით. მიცვალებული
მაცხოვრის სხეული ძლიერ არის მოხრალა.
დაქანებული: ღვთისმშობელს მარცხენა ხე-
ლი მწუხარებას ნიშნად მიტანილი აქვს პირი-
სახესთან, მარჯვენათი ტრადიციულად ეყედ-
რება მაცხოვარს: იოანე მგლოვარედ ღვას
ტრადიციულ პოზაში, ზემოთ გამოსახულია
ორი მტირალი ანგელოზი, რაც აგრეთვე XIII
საუკუნეს ახასიათებს: მაცხოვრისა და მეტა-
დრე იოანე მახარებლის ფიგურის შუაზე.
წელთან ეტყობა გაშლა-გაფართოება, ტანსა-
ცმლას ნაოჭების გართულება. ხოლო ქვე-
მოთ ფიგურა თანდათან ეწროვდება. ეს გა-
რემობა ახასიათებს XII საუკუნის დამლე-
ვის ხელოვნების ნიმუშებს. ადამიანს ფიგურ-
ის გადმოცემის თვალსაზრისით ეს მოქვედი-
ლობა ბევრად ჩამოუეარდება ოპიზართა და
ტბეთის ოსტატის ზემოთ განხილულ ძეგ-
ლებს. უფრო გვიან ხანას (XIII—XIV) უნდა
ეკუთვნოდეს ჭვარცმისა და აღდგომის (ჯო-

ჯობეთის წარტყევენა) გამოსახულება მეორე
სახარების მოქვედილობაზე ამავე ტაძრადან
ამ მოქვედილობაზე. ზემოთ აღნიშნული ძირი-
თადი სიუჟეტების გარდა, გამოსახულია
თორმეტი დღესასწაული, რომლებიც გამოი-
წეულია ერთი მეორისაგან მინაქრის მედა-
ლიონებით. თვით ჭვარცმის გამოსახულება.
რამდენადაც ამის დადგენა შესაძლებელია სუ-
რათის მიხედვით. გვიან ხანას ეკუთვნის, ყო-
ველ შემთხვევაში ვაცილებით უფრო გვიანს.
ვიდრე მინაქრის მედალიონები: ღვთისმშო-
ბელი თავდახრილი, გულხელდაკრეფილი
ღვას ჭვარცმულის წინაშე. იოანე შესრულე-
ბულია ტრადიციული პოზით: ზემოდან გამო-
სახულია მტირალი ანგელოზი. ფიგურები
ეწროა და გადაქარბებულია მაღალი, მიც-
ხოვრის წინსაფარი მოვრძოა და წვეტიანი
ნაოჭით ბოლოვდება. ფიგურათა ტანსაცმ-
ლის ნაოჭების კუთხური, წვეტიანი ფორმა.
გოლგოთის მთის სტილიზაცია აშკარად
ამეღაღნებს გოთური ხელოვნების სკოლას.
ამიტომ ამ ძეგლს ჩვენ XIII—XIV საუკუ-
ნეებით ვათარიღებთ: მხატვრული თვალ-
საზრისით იგი ეკუთვნის სხვა მიმართულე-
ბას, ვიდრე ქართული ხელოვნების ზემოთ
განხილული ძეგლები. რომლებსაც საკუთარ-
მხატვრული ტრადიცია ახასიათებთ.

XII ს. ქართული ხელოვნება ოქრომქვედ-
ლობის დარგში არ განისაზღვრება ოპიზისა
და ტბეთის სკოლებით: ჩვენში არსებობდა
მესამე სკოლაც. რომელიც წმინდა დეკორა-
ციულ მიზანს ისახავდა და რომლის ცენტრი
გელათის მონასტერი იყო. გელათის მონას-
ტერში შესრულებულია ხახულის ხატის მო-
ქვედილობა, როგორც თვით წარწერადან ირ-
კვევა. დამიტრა პირველის დროს (1125 —
1154). ხახულის ხატის მოქვედილობა, შეს-
რულებულია ერთდროულად. სამი ოსტა-
ტის მიერ და ჩვენამდე დაუკლავა პირვანდე-
ლი სახით (ტაბ. 141). ორნამენტული შემკუ-

¹ შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 91. დეკორატიული დასახელება ქართულია ჩემს შრომაში ქართული მინაქრების შესახებ, რომელიც ამჟამად მზადდება გამოსაცემად.

გამოიქმნა იყო რ. ყენიას მიერ მოსახრება იმის შესახებ, რომ ხახულის ხატი მოქვედილობა შესრუ-
ლებულია ორი ოსტატის მიერ (რ. ყენია, ხახულის ღვთისმშობლას ხატის მოქვედილობა, საქართველოს საქ-
მელ. აკად. მოამბე, ტ. XXII, № 1, 1959, გვ. 121—127).

ლობის შესრულების დროს ოსტატების განკარგულებაში ყოფილა მრავალი სხვადასხვა დროისა და წარმოშობის (ზოგი ბიზანტიური, უმეტესად კი ქართული) მინაქარი, რომელიც მას მხედველობაში მიუღია: მათთვის ოსტატს ორნამენტის კომპოზიციის შედგენის დროს, საგანგებო ბუდეები დაუმზადებია, მაგრამ არის მთელი რაგი სხვადასხვა დროის მინაქრები, რომლებიც არ შედის კომპოზიციის საერთო გეგმაში და დაკრულია შემდგომ; ზოგიერთ შემთხვევაში ძველი მინაქარი გადასმულია შემდეგ დროში და სხვა.

თვით ხახულის ღეთისმშობელი, რომელიც პირველად მოთავსებული იყო ხატის შუაგულში, გატაცებულ იქნა გელათიდან და რუსეთში მოხვდა ბოტკინის კოლექციაში. იგი ეკუთვნის X საუკუნეს და, ნ. პ. კონდაკოვის აზრით, სავსებით სამართლიანად ითვლება მთელ მსოფლიოში უდიდეს მინაქარის ძეგლად და წარმოადგენს ქართველი ოსტატის ნამუშევარს; ალბათ XI საუკუნეში ხახულის ტაძრიდან ღეთისმშობლის მინაქარის ხატი სელჯუკების შემოსევის გამო იმერეთში გადაუტანიათ და შემდეგ გელათში დაუსვენებიათ. დიმიტრი მეფის დროს ამ ხატისათვის გაუკეთებიათ მოოქრული ვერცხლით მოჭედილი და ძვირფასი მინაქრებით შემკული დიდი კარები, ოქროს კუბო. ხოლო კარების ზურგი მოჭედულია ვერცხლით, რომელიც დაფარულია XII ს. სევადით შესრულებული ჩუქურთმით. ორნამენტი ხატის მთელ არეს ფარავს; იგი თავისუფლად ვითარდება მთელ არეზე. იწყება ჩვეულებრივად ქვემოდან მოგრძო ყლორტის სახით, რომელიც მიისწრაფვის ზევით, იქცევა მარტივ, ხან ორმაგ ხვეულად, რომლის გულში მოთავსებულია რელიეფურად სტილიზებული მრავალყურა ფოთოლი. ამ ფოთლის კიდე გამოკეცილია აკანთისებურად. ორნამენტი განმეორების რიტმს არ ემორჩილება, იგი თავისუფლად ვითარდება, ხან დიდდება, ხან მცირდება სივრცისა და მინაქრებისათვის

დატოვებულ ბუდეთა განაწილების მიხედვით: თუმცა, თვით ფოთოლი ამოყვანილია ზურგიდან, მაგრამ ზედაპირიდან დიდი ოსტატობით დამუშავებულია ოსტატის მიერ. ამ შემთხვევაში ზედაპირის დამუშავებას წვეტიანი ინსტრუმენტით უფრო დიდი ადგილი უჭირავს, ვიდრე ოპიზისა და ტბეთის ძეგლებში. განსაკუთრებით დიდი ოსტატობითაა შესრულებული ხატის შუაგულის კუთხეებში მოთავსებული რელიეფური გამკვირვალე ბართვები (ბუკოლები), რომლებიც რთული ტექნიკური ხერხით არის გაკეთებული ოქრომჭედლის მიერ. აქ გვაქვს რთული გეომეტრული სახის ორნამენტული სტილიზაცია, რომელიც უსათუოდ დაკავშირებულია საერო ხასიათის ოქრომჭედლობასთან. ადამიანის ფიგურას ხახულის ხატის მოჭედილობაზე, გარდა მინაქრებისა, ვერ ვპოულობთ.

მაშასადამე, მესამე მიმართულებას ქართულ ოქრომჭედლობაში, რომელიც წარმოდგენილია უდიდესი მხატვრული ღირებულების ძეგლით, ხახულის ხატის მოჭედილობით, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა; ეს მიმართულება, უსათუოდ გელათში ჩაისახა და მის გავლენას დიდხანს ვხვდებით გვიან ხანაში ვერცხლით ნაჭედ კარედ ხატებზე. თითოეულ სკოლას ქართულ ოქრომჭედლობაში აქვს თავისი ისტორია, რომლის ცალკე განხილვა წარმოადგენს ქართული ქედური ხელოვნების ისტორიის ძირითად ამოცანას. ეს განხილვა, მასალების სიუხვისა და დაუმუშავებლობის გამო, წარმოადგენს ცალკე მონოგრაფიული კვლევის საგანს და სცილდება ჩვენი შრომის მიერ დასახულ ფარგლებს.

ქართულ ოქრომჭედლობაში, განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოს ოქრომჭედლობაში. უფრო განვითარდა და დამკვიდრდა ბექას მიერ შექმნილი ორნამენტული მოჭედილობის სახე, რომლის საუკეთესო ნიმუშებს ჩვენ ვპოულობთ XII — XIII საუკუნეების ძეგლებში, ასეთია გელათის მაცხოვრის ხატის მოჭედილობა¹, რომელიც შესრუ-

¹ შ. ამირანაშვილი, ბეჟა ოპიზარი, 1956, გვ. 35.

ლებულია, წარწერის მიხედვით, დავით ნარინის დროს (1243—1293). განსაკუთრებით უნდა იქნას განხილული მღვიმევის მონასტრის ხატების მოქედულობა, რომელსაც თავისი სტილით შუა ადგილი უჭირავს ფხოტერიისა და გელათის დავით ნარინის ეპოქის ხატების მოქედულობათა შორის. აღნიშნული ხატების მოქედულობა იმდენად უახლოვდება გელათის ხატის მოქედულობას, რომ უეჭველია მათი თანადროულობა; აღნიშნული ძეგლების დეტალური შესწავლა არკვევს, რომ XIII საუკუნეში დასავლეთ საქართველოში, რაჭის საერისთავოში არსებობდა ქართული ოქრომჭედლობის განსაზღვრული სკოლა, რომელსაც თავისებური სტილი და ხერხი ახასიათებდა. ამ სკოლის განხილვა წარმოადგენს ქართული ქედური ხელოვნების ისტორიის მეტად საყურადღებო ამოცანას, მაგრამ სცილდება ჩვენი კვლევის ფარგლებს; განსაზღვრული გვაქვს ამ საკითხს შევეხოთ ცალკე წერილში.

ხატები დაახლოებით იმავე დროს უნდა იყოს შეწირული, როდესაც „რატი რაჭის ერისთავი“ მამის პირველი განდგომის დროს (რომელმაც თავი შეაფარა დიმიტრი თავდადებულს) ითვლებოდა რაჭის ერისთავთ-ერისთავად. დაახლოებით ეს უნდა მომხდარიყო არა უგვიანეს 1287 წლისა, როდესაც დავით ნარინმა დიმიტრი თავდადებულის შუამდგომლობის გამო, კახაბერი შეიწყინარა და მას დაუბრუნა „მამული მისი“. ამრიგად, ისტორიული ცნობების ანალიზი კიდევ ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ მღვიმევის ტაძრის ოთხივე ხატის მოქედულობა და გელათის მაცხოვარი წარმოადგენენ XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ოქრომჭედლობის ნიმუშებს, რომლებიც განსაზღვრებიან ერთი სტილით და ტექნიკით, ატარებენ ერთი მხატვრული სკოლის ნიშნებს. აღნიშნული სკოლა ვითარდება თავისი

გზით, იგი უშუალოდ არ განიცდის ოპიზის სკოლის გავლენას, ავითარებს X საუკუნის ქართულ ოქრომჭედლობაში მიღებულსა და გავრცელებულ მოქედულობის სახეებს, მაგრამ ოპიზის სკოლის მიღწევები, რაც ჩვენ გვაქვს ბექას შემოქმედების სახით. აღნიშნული მიმართულებისათვის მიუწევდომელი რჩება.

ქართული ქედური ხელოვნება XII საუკუნეში მხატვრული ღირსებით და ისტორიული მნიშვნელობით წარმოადგენს დიდ მოვლენას, რომელიც არ განისაზღვრება მხოლოდ ქართული კულტურის ფარგლებით; არსებითად უნდა ითქვას, რომ XII ს. ქართული კულტურა და სახვითი ხელოვნება კაცობრიობის საგანძურს ეკუთვნის.

აღნიშნულ ხატებზე და აგრეთვე მღვიმევის ტაძრის მოხატულობის ჩრდილოეთ ნაწილში ისტორიული მინაწერების შედარებითი შესწავლა არკვევს, რომ მღვიმევის აღმაშენებელი, რაჭის ერისთავი კახაბერიძე რატი, მეუღლე მისი რუსუდანი და კახაბერიძე ნიანი, რომელთა ჩაცმულობა მღვიმევის მხატვრობაში XIII საუკუნეს ეკუთვნის, ამავე საუკუნის პირები არიან¹; თვით მღვიმევის ტაძრის არქიტექტურა, მეტადრე ორნამენტული შემკულობა, ჩუქურთმები ეკუთვნის XIII საუკუნეს. მღვიმევის მაცხოვრის ხატის წარწერაში (ერმაკ. ფოტო № 17938) მოხსენიებულია „რატი რაჭის ერისთავი“, ღვთისმშობლის ხატზე (ერმაკ. ფოტო № 17937) „დიოფალ-დიოფალი რუსუდანი“, იოანე ნათლისმცემლის ხატზე (ერმაკ. ფოტო № 17999) — „რატი რაჭის ერისთავი“, მაცხოვრის მეორე ხატზე (ერმაკ. ფოტო № 1741) — „რუსუდან“. კაცხის ტაძრის მაცხოვრის ვერცხლით ნაქედ ხატზე, რომელიც თავისი სტილით უფრო ადრეულ ხანას ეკუთვნის. მოხსენიებულია „ერისთავთ-ერისთავი კახაბერი“².

¹ МАК, вып. VII, 1939, стр. 96, прим. 1. წარწერები ფრესკებზე გამოცემულია: შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 34.

² კაცხის მაცხოვრის ხატზე მოთავსებულ წარწერაში დასახელებული „ერისთავთ-ერისთავი კახაბერი“ არის „რაქას და თაქურის ერისთავი“. რომელიც მონაწილეობდა თამარ მეფის გვირგვინის კურთხევის

მღვიმევის მხატვრობაში გამოსახული ისტორიული პირები. მოხსენიებულნი ამავე ტაძრის ხატების წარწერებში იმ კახაბერის შვილებია. რომლებმაც ორჯერ უღალატეს დავით ნარინს, გადაუდგნენ მას და მიემხრნენ მონღოლებს: მემეტთანეს ცნობით. „შეიპყრნა მეფემან და პირველ თვალი დასწუა და მერე ერთი კელი და ერთი ფე-

კი მოკუედა და ორნი შვილნი მისნი მისცნა ექსორიობად კონსტანტინეპოლისს წარგზავნა“¹. ეს ორი შვილი კახაბერისა „რაჰის ერისთავთ ერისთავისა“ უნდა იყვნენ ის პირები, რომლებიც დახატულნი არიან მღვიმევის ტაძარში და მოხსენიებულნი ხატებისა და ფრესკების ზემოთ მოთავსებულ წარწერებში.

მ ი ნ ა ქ რ ე ბ ი

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქართულ მინაქრებს მხატვრული ღირსებით და ისტორიული მნიშვნელობით თვალსაჩინო ადგილი უჭირავთ შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიაში. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ხელოვნების ძველი საგანძურები არა ერთხელ ყოფილა დაზიანებული მტრისა ან კოლექციონერთა მიერ. დღეს ქართულ მინაქრებს მაინც ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს მსოფლიოში.

ქართული განძეულობის გატაცებაში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქუთაისის ყოფ. გუბერნატორი ლევაშოვი. რომელმაც 1856 წ. მოაწყო ხუთი წლის წინასწარი მზადების შემდეგ გელათის მონასტრის სიძველეთა გატაცება, როგორც ირკვევა 1932 წ. ჩვენ მიერ გელათის მონასტრის საარქივო მასალების აღმოჩენის შედეგად, ლევაშოვმა მიითვისა გელათის სახარების მოჭედილობა, რომელიც შესრულებული იყო ოქროზე და შემკული იყო მინაქრებით. ლევაშოვისაგან აღნიშნული სახარების მოჭედილობა მინაქრებითურთ შეიძინა კოლექციონერმა ბალაშოვმა, რომელმაც

სავსებით მოურიდებლად გამოიტანა იგი 1915 წ. საეკლესიო სიძველეთა გამოფენაზე. ამ მოჭედილობაზე მოთავსებული მინაქრები ღეთისმშობლისა და წმ. დიმიტრის გამოსახულებით გამოქვეყნებულია ორჯერ ნ. კონდაკოვის მიერ². რა ბედი ეწვია ამ ძეგლს მხოლოდ 1958 წელს გაირკვა³. ამჟამად გელათის სახარების მოჭედილობა მინაქრებითურთ გაყოფილია ორ ნაწილად, ყდის ერთი ნაწილი წმ. დიმიტრის გამოსახულებით ინახება ბერლინის სასახლის მუზეუმში (Schloss-Museum), ხოლო მეორე ნაწილი რომელზედაც გამოსახულია ღეთისმშობელი ანგელოზებითურთ ინახება ბელგიაში (კერძო პირის კოლექციაში).

ლ ე ვ ა შ ო ვ ი ს. მულემ გელათის მონასტრიდან გაიტანა ოქროს ჯვარი. შემკული ძვირფასი ქვებით (არსებობს მხატვარ ვასილევის მიერ აკვარელით შესრულებული პირი ამ ჯვარისა, რომელიც დაცულია გელათის მონასტრის არქივში).

პეტერბურგელმა ფოტოგრაფმა ს ა ბ ი ნ - გ უ ს მ ა, რომელიც დიდი თანამდებობის

დროს (ისტორიანი და აზმანი შარაენდელთანი, გამოც. აკად. კ. კეკელიძის მიერ, თბილისი, 1941, გვ. 79), ხატის მოჭედილობა XII ს. ეკუთვნის.

¹ ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, თბილისი, 1959, გვ. 269—275.

² Н. Макаренко. Выставка церковной старины в музее барона Штиглица „Старые годы“, 1915. июль—август.

³ Н. Кондаков. История и памятники византийской эмали. Византийские эмали, собрание А. В. Венигородского, СПб., 1889—1892, стр. 152—154 (ფრადი რეპროდუქცია მოთავსებულია სატიტულო ფურცელზე).

Н. Кондаков. Иконография богородицы, т. II. СПб., 1915, рис. 203, стр. 363.

⁴ С. А. Amiranashvili, Les émaux de Georgie, Paris, 1962.

მკონე სასულიერო პირთა მფარველობით სარგებლობდა, ხატების განახლების მოტივით, გაძარცვა დასავლეთ საქართველოს მრავალი მონასტერი და პირველ რიგში ჟუმათისა და შემოქმედის მონასტრების საგანძური. მან ჟუმათიდან გაიტანა ორი ხატი — მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებისა: პირველი მათგანი შემკულ იყო ქართული მინაქრებით, რომელთაც ქართული წარწერები ჰქონდათ. მეორე ხატის მინაქრის მედალიონები, თუმცა მათ ბერძნული წარწერები აქვთ, ქართული ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენენ.

მეორე ხატის მინაქრები ე. ზ ვ ე ნ ი გ ო რ ო დ ს კ ი ს კოლექციაში მოჰყვა და ამ კოლექციის ძირითად ფონდს შეადგენს. ეს კოლექცია მთლიანად გამოქვეყნებულია ნ. კონდაკოვის მიერ. ფერებში¹. ხოლო ერთ ფერში ი. შულციის მიერ².

მიქელ მთავარანგელოზის ხატის მინაქრები კი სხვადასხვა კოლექციონერის ხელში მოჰყვა (ა. ა. ბობრინსკის, მ. ა. ბოტკინის და სხვ.) ამ ხატის მოქედლობის ფრაგმენტები დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ შეიძინა სახელმწიფო ერმიტაჟმა. ჟუმათის ძეგლები გამოქვეყნებულია ლ. მაცულევიჩის მიერ³.

კოლექციონერთა განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა ღვთისმშობლის განთქმული ხახულის ხატი. რომლის მოქედლობა უხეად იყო შემკული ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების მინაქრებით. როგორც გელათის მონასტრის საარქივო მასალებიდან ირკვევა, ქუთაისის ყოფ. გუბერნატორმა ლევაშოვმა შეადგინა მონასტრის გაძარცვის გეგმა, რომლის მთავარ ამოცანას შეადგენდა თვით ხახულის ტაძრის ღვთისმშობლის მინა-

ქრის ხატის გატაცება. ეს ხატი ჩასვენებულ იყო კარედი ხატის ბუდეში (კუბოში) როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ. ხატის ბუდე მდიდრულად იყო შემკული მინაქრებით. გუბერნატორმა მხატვარ ვასილევს წინასწარ შეუკვეთა ღვთისმშობლის ახალი ხატის ესკიზი, რომლის მოქედლობა ქართული ხატების მოქედლობის სასებებს უდგებოდა. ამ ესკიზის მიხედვით საზიკოვმა დაამზადა მოქედლობა ლევაშოვის შეკვეთით ქ. მოსკოვში. ლევაშოვმა მეორე დღესვე, როგორც კი განხორციელდა ხახულის ხატის გატაცება, გელათის მონასტრის „საზიკო-მო“ ვითარებაში უძღვნა ახალი ხატი ღვთისმშობლისა საზიკოვის მიერ მოქედოლი... ღვთისმშობლის მინაქრის ხატი. მოტაცებული გელათიდან ლევაშოვის მიერ, შეიძინა კოლექციონერმა ბოტკინმა. იგი გამოაქვეყნეს ნ. კონდაკოვმა⁴, შულცი-მან⁵ და შემდეგ ბოტკინმა⁶. ნ. კონდაკოვმა კარგად იცოდა ხახულის ხატის გატაცების ამბავი. მაგრამ ამის გამჟღავნება მას არ შეეძლო. ვინაიდან ამ ბნელ საქმეში დიდი თანამდებობის პირები მონაწილეობდნენ. ეს ამბავი მას მაინც აქვს აღნიშნული თავის შრომაში ღვთისმშობლის იკონოგრაფიის შესახებ⁷. ლევაშოვის. საბინ-გუსის ბოროტმა საქმიანობამ ააღელვა ქართველ მეცნიერთა და საზოგადოების მოწინავე წრის წარმომადგენელი, განსაკუთრებით დიმიტრი ბაქაძე, რომლის პროტესტი ნ. კონდაკოვის უშუალო დახმარებით გადაეცა რუსეთის მთავრობას, რომელიც ამის შემდეგ იძულებული იყო აღეკვეთა საქართველოს განძეულობის გატაცება.

მხოლოდ 1923 წ. საბჭოთა მთავრობის გან-

¹ Н. Кондаков, История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. собрание А. В. Звенигородского, СПб., 1889—1892.

² I. Schulz, Der Byzantinische Zellenstempel, Frankfurt auf, M., 1890.

³ L. Maculevič, Monuments disparus de Djumali, Byzantion, I, II, Paris, 1925, p. 77—108

⁴ Н. Кондаков, იქვე, ტაბ., 15, გვ. 359—316.

⁵ I. Schulz, იქვე, სურ. 15.

⁶ Собрание Боткина, СПб., 1911, табл. 69.

⁷ Н. Кондаков, Иконография богородицы, т. II., СПб., 1915, стр. 305—306.

კარგულებით საქართველოს დაუბრუნდა ის ისტორიული და მხატვრული კულტურის ძეგლები, რემელიც გატაცებული იყო საქართველოდან მეფის მთავრობის დროს და მათ შორის ხახულის ხატის ის ნაწილები, რომელიც ბოტკინის კოლექციაში იყო.

ქართული მინაქრის ნაწარმოებთა პირველი მეცნიერული კლასიფიკაცია ეკუთვნის ნ. კონდაკოვის. მან პირველმა განასხვავა ქართული და ბიზანტიური მინაქრები, რომლებიც განირჩევიან კოლორიტით და შესრულების ტექნიკის სხვაობით. მან პირველმა გააცნო მსოფლიოს ძველი ქართული მინაქრების საუკეთესო ნიმუშები. მიუხედავად იმ დიდი დამსახურებისა, რომელიც ნ. კონდაკოვის მიუძღვის ქართული მინაქრების მეცნიერული შესწავლის დარგში, ჩვენ არ შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ მისი ძირითადი დებულება ქართული მინაქრების მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის შესახებ, არსებითად მცდარია. ეს გარემოება უმთავრესად აიხსნება იმით, რომ ნ. კონდაკოვი იყო პირველი დიდი მკვლევარი ბიზანტიური მინაქრების მეცნიერული შესწავლის დარგში. იმ დროს, როდესაც იგი შეუდგა ამ საკითხის შესწავლას, მინაქრების შესწავლის საქმე არ იყო სათანადო დონეზე. ნ. კონდაკოვის აზრით, ქართული მინაქრებისათვის დამახასიათებელია ტექნიკური შესრულების მდარე დონე, აფერადების სიკრულე და ფერების კონტრასტული დაპირისპირება. ქართველ ოსტატებს, მისივე აზრით, არ ჰქონდა სავსებით დაუფლებული ბიზანტიელი ოსტატების მაღალი ტექნიკური შესრულების დონე და მხატვრული გემოვნება. ამჟამად ამ დებულებათა განხილვა და იმ ძეგლების კრიტიკული შეფასება, რომელთა შესწავლას ეყრდნობოდა ნ. კონდაკოვი სულ სხვა შედეგებს გვაძლევს, რაც სავსებით არღვევს ნ. კონდაკოვის დაკვირვებებს. ქართული

მინაქრების ძირითადი ძეგლების შესწავლა ცხადყოფს, რომ ქართული მინაქრების ხელოვნებაში ადგილი აქვს სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობას. თითოეულ მიმდინარეობას ჰქონდა გარკვეული მხატვრული სახე, სავსებით ჩამოყალიბებული შესრულების მანერა და სტილი.

ქართული მინაქრების შესწავლა უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე, განსაკუთრებით ტიხრული მინაქრების ტექნიკური პროცესის დადგენის განხრით, გვაძლევს საყურადღებო შედეგებს. სავსებით დადგენილია სხვადასხვა ფერის სმალტის მოდულების წესი და რეცეპტურა, დადგენილია ბიზანტიური და ქართული ფერადი სმალტის შემადგენლობის განსხვავებანი. მრავალი ცდის შედეგად შესრულებულია IX—X საუკუნეთა ქართული მინაქრის ცალკეული ნიმუშის პირი. ქართველი ოსტატები, როგორც ეს დამტკიცებულია სათანადო ცდების ჩატარების შედეგად, ხმარობდნენ ადგილობრივ ნედლეულ მასალას. ე. წ. „ღვინის“ ფერის სმალტა, რომელიც ქართული მინაქრებისათვის მეტად დამახასიათებელი იყო ხორციის ფერის გადმოცემისათვის, მიღებულია ადგილობრივი ნედლეულისაგან, სახელდობრ, მანგანუმის (შავი ქვის) გამოყენების შედეგად.

ძირითადი სიძნელე ტიხრული მინაქრის დამზადებაში მდგომარეობს ოქროს ტიხრების დაკავშირებაში. ოქროს თხელი ტიხრების დაკავშირება რჩილვის წესით ცეცხლის საშუალებით გამოირიცხებულია, ვინაიდან ოქრო სწრაფად ღნება. სპეციალურ ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ძველად ტიხრებს ამარაგებდნენ სანთლით ან წებოთი (ბ. ა. რიბაკოვი), მაგრამ ეს სინამდვილეს არ შეეფერება. უთუოდ, ძველად ცნობილი იყო ოქროს დაკავშირების „რჩილვის“ ე. წ. ცივი წესი, რომელიც ჩვენში გავრცელებული ყოფილა უძველესი დროიდან¹. თრიალეთის

¹ მინაქრის დამზადების ტექნიკური საკითხები დაწვრილებით განხილულია ჩვენს მონოგრაფიულ ნარკვევში „ქართული ტიხრული მინაქრები“, რომელიც მზადდება გამოსაცემად. რჩილვის წესის საიდუმლოება გახსნა ქიმიკოსმა ირ. ტარუაშვილმა, რომელმაც დაადგინა ქართული ფერადი მინის (სმალტის) დამზადების რე-

დიდი ყორღანების ინვენტარში, რომელიც მიეკუთვნება მეორე ათასეულის შუა ხანას, აღმოჩენილია ოქროს ნივთები (სასმისი, ოქროს მძივები და სხვ.), რომლის ზედაპირი შემკულია გრეხილურით და მარცვლოვანი ორნამენტით. უკანასკნელი ფართოდ გამოყენებულია ახალგორის სამკაულებზე (V ს. ჩ. წმდე) და ანტიკური ხანის ოქრომკვდლობის ნიმუშებზე. ერთი სიტყვით, ქართული ოქრომკვდლობის მდიდარმა და ხანგრძლივმა ტრადიციამ ოქროს ნივთების დამზადების დროს შეინარჩუნა ოქროს დაკავშირების „ჩილვის“ ე. წ. ცივი წესი.

ფერადი მინის დამზადება, მისი გამოყენება ოქრომკვდლობაში უკვე გავრცელებული ყოფილა ჩვენში გვიან ანტიკურ ხანაში. ეს ნათლად ჩანს არმაზისხევში აღმოჩენილ სამკაულებზე, სადაც ოქროს სამაჯურები, საყურეები, სარტყელიც კი შემკული ყოფილა სხვადასხვა ზომის და ფერის მინისაგან. ერთი სიტყვით, გვიან ანტიკურ ხანაში ფერადი მინა ხშირად ცვლის ძვირფას და არა ძვირფას ფერად ქვებს ოქროს სამკაულების დამზადებაში. აღნიშნული ფაქტები ადასტურებენ იმ გარემოებას, რომ ჩვენში იყო სათანადო პირობები, დიდი გამოცდილება ოქრომკვდლობის დარგში, იმდენად მაღალი ტექნიკური დონე, რომ მინაქრის დამზადება არ წარმოადგენდა უკვე დიდ სიძნელეს. ჩვენ რეალური საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ საქართველოში მინაქრების დამზადების ხელოვნება წარმოიშვა დამოუკიდებლად სხვა ქვეყნების გავლენის გარეშე, ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციის საფუძველზე. ძველი შეხედულება იმის შესახებ, რომ საქართველოში მინაქრის დამზადების ტექნოლოგია შემოვიდა ბიზანტიიდან, არ შეეფერება ისტორიულ სინამდვილეს. გვიანი ანტიკური ხა-

ნის ოქრომკვდლობის შესწავლა, ცნობილი ძეგლების შედარებითი ანალიზი, გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, ძველად მინაქრების წარმოებაში არ არსებობდა ერთი ცენტრი. ბიზანტიური, ქართული და ძველი რუსული მინაქრის ნაწარმოებთა შესწავლა ადასტურებს რომ მინაქრის წარმოება წარმოიშვა თითოეულ ქვეყანაში საკუთარ გამოცდილებათა საფუძველზე, იმ ახალი მხატვრული მოთხოვნების თანახმად, რომელიც შეიქმნა გვიან ანტიკურ და ადრე ფეოდალურ ეპოქათა მიჯნაზე¹.

საქართველოში მინაქარს აღნიშნავდნენ ორი ტერმინით. ერთი ტერმინი უთუოდ ბერძნული წარმოშობისაა, იგი შემოდის ხმარებაში მხოლოდ XI საუკუნიდან, და პირველად გვხვდება პეტრიწონის მონასტრის ტიპიკონში, რომელიც შედგენილია ცნობილი ქართველი მოღვაწის გრიგოლ ბაკურიანის მიერ. ტექსტში მრავალ ადგილას მინაქარი აღნიშნულია ტერმინით „შემეფტონი“, რომელიც წარმოიშვა ბერძნული სიტყვისაგან $\chi\mu\mu\epsilon\sigma\tau\alpha$. ბიზანტიაში კონსტანტინე პორფიროგენეტის დროს (913—959) მინაქარი მეტად გავრცელებული იყო, როგორც საეკლესიო, აგრეთვე საერთო ყოფა-ცხოვრებაში და აღინიშნებოდა ზოგადი ტერმინით $\epsilon\pi\gamma\alpha \chi\mu\mu\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}$ და $\epsilon\pi\gamma\alpha \chi\mu\mu\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}$.

XI საუკუნიდან საქართველოში მინაქარი აღინიშნებოდა ტერმინით „შემეფტონი“, რომელიც ბერძნული წარმოშობისაა, როგორც შენიშნული იყო ჯერ კიდევ პეტრიწონის ტიპიკონის გამოცემლის მ. თ ა რ ხ ნ ი შ ე ი ლ ი ს მიერ. ამავე ბერძნული წარმოშობისაა, ძველი რუსული ტერმინი $\chi\mu\mu\eta\text{-}\eta\epsilon\tau$, გვიანი ხანის სიტყვა $\phi\eta\eta\eta\phi\tau\eta$; აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ საქართველოში მინაქარს აღნიშნავდნენ უფრო ადრეული

ცვატურა, ტექნოლოგიური პროცესი და კიდევ დაამზადა IX ს. ქართული მინაქრის რამდენიმე პირი. ირ. ტ ა რ უ ა შ ვ ი ლ ი ს ეს დიდი აღმოჩენა გამოცემული იქნება ჩვენს მიერ იმ მასალების მიხედვით, რომელიც გამოუქვეყნებელი დარჩა მას უდროოდ გარდაცვალების გამო.

¹ დაწვრილებით ეს საკითხები განხილულა ჩვენს ზემოთ დასახელებულ მონოგრაფიაში ქართული ტიხ-

ხანის ტერმინით „მინაჲ“. არაბულ ენაში იგი აღნიშნავს მინაქარს, მოზაიკას, კიჭურს. ამავე მნიშვნელობით იხმარება ეს სიტყვა სპარსულ ენაში. ხოლო ტერმინი „მინაქარი“ სპარსულ ენაში აღნიშნავს მინაქარის წარმოებას: ქართულ ენაში ეს ტერმინი იხმარება იგივე მნიშვნელობით. მხოლოდ არა უადრეს XVI საუკუნიდან, ე. ი. იმ ხანიდან, როდესაც ტიხრული მინაქარის დამზადება ჩვენში შეწყდა. მის მაგივრად ჩვენში გავრცელდა მინაქარის დამზადების სულ სხვა წესი.

ხოლო ტიხრული მინაქარის აღსანიშნავად საქართველოში მიღებული იყო ტერმინი „მინაჲ“. უკვე, როგორც აღვნიშნეთ, XI ს. მელქისედეკ კათალიკოსის სიგელში¹ მოხსენიებულია, რომ მას სვეტიცხოვლის ტაძრისათვის შეუწირავს „ბარზიმ ბეშუმში ოქროსა თუალითა და მარალითითა და მინაჲსა ხატებითა შემკობილი“.

პეტრიწონის მონასტრის ქართული და ბერძნული ტექსტის შედარება, განსაკუთრებით იმ ადგილების, სადაც ორივე ტერმინი, ე. ი. „შემეფტონი“ და „მინაჲ“ იხმარება (ქ. ტ. გვ. 16, ბერძ. ტ. გვ. და სხვ.) საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, პირველი ტერმინი აღნიშნავს მინაქარის ნაწარმოებს, მეორე კი მინის აფერადებულ მასას *smaltium*-ს².

ქართულ ხელოვნებაში ცნობილია უმთავრესად ტიხრული მინაქარი. ერთადერთი ნიმუში ამოკვეთილი მინაქარის, რომელიც წარმოადგენდა მთავარანგელოზთა ხატს, დაცული იყო ოდესღაც ჭუმათის მონასტერში, ამჟამად იგი უგზოუკვლოდ დაიკარგა. ნ. კონდაკოვის და დ. ბაქრაძის აზრით, ხატი სტილისა და შესრულების მიხედვით

XIII – XIV საუკუნეებს ეკუთვნის³. მათი აღწერილობის მიხედვით გამოსახულების კონტური შესრულებულია არა ტიხრების საშუალებით, როგორც ეს მიღებული იყო ტიხრულ მინაქარებში, არამედ ოქროს ზედაპირის ჩაღრმავებული ფონით, რომელიც ამოვსებულია ფერადი მინითა და გვაძლევს გამოსახულების ნახატს. ნ. კონდაკოვის მიერ მოცემული ძეგლის დახასიათება, ხელოვნების თვალსაზრისით, საბუთს გვაძლევს დასაჩვენებელი ძეგლი ქართულ ხელოვნებას მივაკუთვნოთ.

შესრულების ტექნიკა, აფერადების გამა, ქართული ტიხრული მინაქარების სტილი წარმოადგენს სავსებით ჩამოყალიბებულ მოვლენას. ამ მხრივ ქართული ტიხრული მინაქარები არსებითად განსხვავდებიან ბიზანტიური ტიხრული მინაქარებისაგან. უპირველეს ყოვლისა, ქართული მინაქარები გამოირჩევიან უფრო ღია კოლორატით. განსაკუთრებით ეს ეტყობა ტანსაცმლის აფერადებას. აგერთვე თავისებურია ქართულ მინაქარებში ე. წ. „ხორცისფერი“, რომელიც იხმარება პირისახისა და ხელების აფერადებაში. ჭერ კიდევ ნ. კონდაკოვმა აღნიშნა, რომ ქართული მინაქარებისათვის დამახასიათებელია მოწითალო ფერი ე. წ. „ღვინის ფერი“ პირისახისა და ხელების გაღმომცემაში, რათაც ქართული მინაქარები მკვეთრად გასხვავდებიან ბიზანტიური მინაქარებისაგან; ეს გარემოება სავსებით მართებულია, ხოლო ამის ახსნა ეკუთვნის ირ. ტარუაშვილს. რომელმაც მრავალი ცდის შედეგად დაამტკიცა, რომ ქართველი ოსტატები აფერადების დროს მინის აღუღებულ სიოხეს უმატებდნენ მანგანუმს (შავ ქვას).

¹ ნ. ბეჩქენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VI, თბილისი, 1931, გვ. 289.

² რაც შეეხება ტერმინის „მინაჲ-ს წარმოშობას, ეს ჭერ კიდევ სავსებით დღევინილი არ არის. ნ. კონდაკოვი თავის ნაშრომში (История и памятники Византийской эмали. Византийские эмали. Собрание А. М. Звенигородского, СПб., 1889—1892 გვ. 72—75) ცნობილი არაბისტის ვ. როზენის აზრს იმეორებს, რომ ტერმინი „მინაჲ“ არ არის არაბული წარმოშობისა.

³ Н. Кондаков, и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб., 1890, стр. 104—106, рис. 50.

ამასთანავე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული მინაქრების განსაზღვრული ჯგუფი ტექნიკურა შესრულების თვალსაზრისით შესრულებულია უფრო ნაკლები ოსტატობით, ვიდრე ბიზანტიური მინაქრები. ფიგურას ზოგადი კონტური, პირისახის დეტალები შესრულებულია უსწორპასწოროდ, აფერადების წესი ემყარება კონტრასტული მკვეთრი ტონების დაპირისპირებას; ოსტატის მიერ ფერადი სპალტის დამზადება არ დგას მალალ ტექნიკურ დონეზე. სპალტის ზედაპირი დნობის პროცესის ნაკლის გამო დაფარულია წერილი ღრუებით. ამ ჯგუფში შემავალი ძეგლების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ მინაქრების ეს ჯგუფი შესრულებულია დასავლეთ საქართველოს სახელოსნოებში XII ს. პირველ ნახევარში. სახელდობრ, გელათის მონასტრის მაცხოვრის ხატზე, რომელიც შემკულია აღნიშნული ჯგუფის ტიხრული მინაქრის ხუთი მედალიონით, სვიმონ ჭყონდიდელის ბრძანებით. შესრულებულია თანახმად წარწერისა, ქართველი ოსტატის ასან ჭყონდიდელის მიერ¹ (ამჟამად ეს ხატი დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში).

მინაქრების ამ ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე მინაქრის ცხრა მედალიონი, რომლითაც ოდესღაც შემკული იყო მიქელ მთავარანგელოზის ხატი ჭუმათიდან. ეს მინაქრები კერძო კოლექციებში დაიქსაქსა, ისევე როგორც ხატის ძველი მოჭედილობა. ამ მინაქრებიდან ექვსი მედალიონი უკანასკნელ დრომდე შემოქმედში ინახებოდა². მედალიონზე გამოსახული იყო — ღვთისმშობელი,

იოანე ნათლისმცემელი და მოციქულები: იოანე, პეტრე, პაულე, მარკოზი. ორი მედალიონი მაცხოვრის და წმ. დიმიტრის გამოსახულებით, რომლებიც მ. ბოტკინის კოლექციაში ინახებოდა, 1923 წ. დაუბრუნდა საქართველოს და ამჟამად ხელოვნების მუზეუმშია დაცული. წმ. გიორგის მედალიონი, რომელიც ა. ბობრინსკის კოლექციაში იყო, ამჟამად სად არის დაცული. ცნობილი არ არის. აგრეთვე დაუდგენელია. სად არის დაცული ამავე ჯგუფის მინაქრის მედალიონი წმ. თევდორეს გამოსახულებით.

ერთი შეხედვით ქართული მინაქრები რუსულ ხელოვნების მინაქრებს ჰგავს. მაგრამ ფერების შერჩევა და სპალტის გამკვირვალობა ქართულ მინაქრებში მეტად თავისებურია: რუსულ მინაქრებში ფერების შემადგენლობა გაცილებით მკირეა. ვიდრე ქართულში; აგრეთვე მინაქრის ზედაპირი ქართულ ძეგლებში უფრო დამუშავებულია. ვიდრე რუსულ ხელოვნების მინაქრებში.

ნ. კონდაკოვის აღნიშნული აქვს, რომ გელათის მაცხოვრის ხატის მინაქრები მხატვრული თვალსაზრისით ენათესავენ იან ჭუმათის მთავარანგელოზ მიქელის ხატის მინაქრებს. ეს დაკვირვება სავსებით მართებულია. ამავე ჯგუფს ეკუთვნის მინაქრებია ხობის ღვთისმშობლის „ვედრებას“ ხატისა, რომლის მოჭედილობა დათარიღებულია ლეონ III (957—967) აფხაზთა მეფის წარწერით, რომელმაც აღაშენა კუმურდოს კათედრალი ჭავჭავაძეში³.

ღვთისმშობლის შარავანდედი შეკრულია მინაქრის ორნამენტული მინაქრებით (8). რომელთა შესრულებას ტექნიკა ენათესავენ

¹ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 23—25, ნახ. 10 (გვ. 24).

Д. Гордеев, *Описание пяти эмалевых медальонов с грузинскими надписями на иконе Спаса хранящейся в ризнице Гелатского монастыря. Христианский Восток*, т. V, вып. III, стр. 209—21.

² Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, *იქვე*, გვ. 102, ნახ. 49 (გვ. 104).

³ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, *იქვე*, გვ. 82—85 ნახ. 37. Н. Кондаков, *История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. Собрание А. В. Звенигородского. СПб.*, 1889—1892, стр. 139—142.

ე. თაყაიშვილი, *არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, ძველი საქართველო*, ტ. III, ობი-ლისი, 1913—1914, გვ. 139—141.

ბა, ნ. კონდაკოვის¹ აზრით, მილანის წმ. ამბროსის ტაძრის საგანძურის მინაქრებს (Paliotto). აღნიშნული მედალიონები, ამავე ავტორის შეხედულებით, ემსგავსება სპარსეთის მეფის ხოსროვის (VI ს.) თასის როზეტებს².

ხატის ჩარჩოზე მოთავსებულია მედალიონები ქართული განმარტებითი წარწერებით: ზედა ფენგზე წარმოდგენილია „ვედრება“ (მაცხოვარი, ღვთისმშობელი, იოანე ნათლისმცემელი), ხატის ქვედა და გვერდის ფენგზე მოთავსებულია მინაქრის მედალიონები, რომლებზედაც გამოსახულნი არიან: მათე, მარკოზ, ლუკა, პეტრე, პავლე, ანდრია, გრიგოლ ღვთისმეტყველი. თანახმად ხატის ზურგზე მოთავსებული წარწერისა, აღნიშნული მედალიონები შეწირულია ხატისათვის, ერისთავთ-ერისთავისა და მანდატურთ-უხუცესის ბედან და დიანის მიერ, რომელიც მოღვაწეობდა, თანახმად ამავე ხატის მეორე წარწერისა, დავით ნარინის დროს (1245—1293). აღნიშნული მედალიონები შესრულებულია ქართველი ოსტატის მიერ. მათი შესრულების ტექნიკა და სტილი ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ისინი ეკუთვნიან ქართული მინაქრის ხელოვნების იმ მხატვრულ ტრადიციას, რომელიც ჩაისახა XII ს. პირველ ნახევარში და განაგრძობდა არსებობას XIII ს. ბოლომდე. აღნიშნული ჭგუფის მინაქრების წარმოების ცენტრი უთუოდ დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთ ძველ მონასტერში იყო. საფიქრებელია, რომ ჭყონდიდელის (მარტვილის) მონასტერში მინაქრების დამამზადებლის სახელოსნო იყო მოწყობილი, მაგრამ არ არის სავესებით გამოირიცხული ამგვარი სახელოსნოს არსებობა დასავლეთ საქართველოს სხვა ცენტრებშიც.

ქართული მინაქრის აღრინდელ ნიმუშს ეკუთვნის ხახულის ღვთისმშობლის ხატის სამი ფრაგმენტი. ამჟამად იგი შემდეგი ნაწილებისაგან შედგება: ღვთისმშობლის პი-

რისანისა და ვედრების გამომსახველი ორივე ხელის მტეენისაგან. ხელების დაყენება სავესებით შეესაბამება „ვედრების“ კომპოზიციის იკონოგრაფიულ სქემას. შესაძლებელია, ხახულის მონასტერში, სადაც დამზადებულია ღვთისმშობლის „ვედრების“ ხატი, თანახმად ამ კომპოზიციისათვის მიღებული წესისა, იქნებოდა მაცხოვრის და იოანე ნათლისმცემლის ხატები; მაგრამ შესაძლებელია, აქ ვედრების იკონოგრაფიული ტიპის მხოლოდ ღვთისმშობლის ხატი იყო, ვინაიდან ორი სხვა გამოსახულების არსებობა ყოველთვის როდი იყო სავალდებულო.

ამჟამად ხახულის ღვთისმშობლის ხატი სავესებით მართებულად ითვლება მსოფლიო მასშტაბით ყველაზე უფრო დიდი ზომის მინაქრის ხატად. მოხაზულობის ერთგვარი პირობითობა და განზოგადოებული ხასიათი, კონტურის ხაზის სიმძიმე, სქელი ტიხრები, თეალის მოხაზულობის თავისებური ფორმა, ვიწრო, ამართული წარბების რკალი, ნ. კონდაკოვის აზრით, ადასტურებს, რომ ხახულის ღვთისმშობლის ხატი შესრულებულია ქართველი ოსტატის მიერ. ვინაიდან მინაქრის ფენა საკმაოდ სქელია, ოსტატმა მისი დამაგრების მიზნით, უხვად გამოიყენა ოქროს ტიხრები. ხორცისფერის გადმოცემისათვის ოსტატმა გამოიყენა მოწითალო ფერის სმალტა, რომელსაც თავისებური ელფერი აქვს, რასაც ნ. კონდაკოვი „ღვინის ფერს“ უწოდებდა. აღნიშნული გარემოება ადასტურებს კიდევ ერთხელ ხახულის ხატის ქართულ წარმოშობას. ხახულის ხატის ფონისა და შარავანდედის ორნამენტული ფრაგმენტები შესრულებულია დახელოვნებული ოსტატის მიერ. მცენარეული ორნამენტული მოტივი მოცემულია გეომეტრიზებული ნახატის სახით; ორნამენტის აფერადება შესრულებულია დიდი მხატვრული გემოვნებით.

ქართული მინაქრების შესწავლის შედე-

¹ Н. Кондаков, დასახ. ნაშრ., გვ. 139—142. ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 140—141.

² Н. Кондаков, იქვე, 140.

ე. თაყაიშვილი, იქვე, გვ. 139—141.

გად უნდა გამოიყოს მინაქარაა ერთი ჯგუფი, რომელიც შესრულების მხრივ, სმალტის მოდულების წესით, ფერების წერხევით და ზედაპირის დამუშავებით, საერთო მხატვრული მნიშვნელობით, ისე როგორც XI—XII საუკუნეებში ქართული მინიატიურის განსაზღვრული ჯგუფი, არაფრით არ ჩამოუვარდება ბიზანტიური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს. ამ ჯგუფს ეკუთვნის „ჯვარცმის“ მინაქარის გამოსახულება, რომელიც ერთ დროს მღვდელმთავრის კვერთხს ამშვენებდა, ინახებოდა შემოქმედის მონასტერში, შემდეგ კი — მ. ბოტკინის კოლექციაში¹.

მაცხოვარი გამოსახულია დახუჭული თვალებით (ამ იკონოგრაფიული ვარიანტის ადრინდელი ნიმუში). გადმოცემულია ის მომენტი, როდესაც მაცხოვარმა „მიდრიკა თავი და განუტევა სული“ (იოანე, XIX, 30). ეს მოტივი ბიზანტიურ ხელოვნებაში ცნობილია XI ს. მეორე ნახევრიდან. მარიამ მაგდალინელი, რომელიც ჯვარცმის დროს „დგეს ჯვარსა მას თანა“ თანახმად ლეგენდისა, ბარძიმით აგროვებს მაცხოვრის სისხლს. თანახმად ჯვარცმის თემის ახალი გაგებისა, ჯვარცმის მოწმენი თავდახრილნი დგანან მწუხარების ნიშნად, არ ევედრებიან ჯვარცმულს. იოანე მახარებლის ზურგს უკან, გამოსახულია დედაკაცი, რომელიც ზურგშექცევით დგას იოანესთან. ნ. კონდაკოვის² შეხედულებით, იგი უნდა იყოს მარიამ, იაკობისი და იოსეს დედა (იგივე მარიამ კლეოპასისი), რომელიც მოწამე იყო ჯვარცმის, ისე, როგორც ღვთისმშობელი: „ხოლო დგეს ჯვარსა მასთანა დედაჲ მისი და დაჲ დედისა მისისაჲ, მარიამ კლეოპასისი და მარიამ მაგდალენელი (იოანე, XIX, 25). სახარების არც ერთი ტექსტი არ

იხსენიებს, რომ მარიამ კლეოპასისმან ზურგი შეაქცია ჯვარცმულს, დაიწყო ტირილი, ვინაიდან ეგონა „რამეთუ ყოველივე აღსრულებულ არს“. ნ. კონდაკოვის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ ზურგშექცეული ფიგურა მარიამ კლეოპასისა³, არ უნდა იყოს მართებული, ვინაიდან იგი არ ემყარება სახარების ტექსტის ჩვენებას. ამავე დროს, „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში არც ქართულსა და არც ბიზანტიურ ხელოვნებაში, არ იყო მიღებული მგლოვიარე ფიგურის გამოსახვა მაცხოვრისადმი ზურგით. ამიტომ საეკლესიო მართებულად უნდა ჩაითვალოს ი. შულციის⁴, პოკროვისკის⁵ და უეაროვის⁶ განმარტება, რომ პირველი გამოსახულება დედაკაცის, რომელიც ბარძიმში მაცხოვრის სისხლს აგროვებს, წარმოადგენს ქრისტიანული ეკლესიის განსახიერებას, ხოლო მეორე ფიგურა ზურგით დაყენებული მაცხოვრის მიმართ, განასახიერებს სინაგოგას. ამგვარი განსახიერებანი ცნობილია ადრინდელი ხანის ქრისტიანულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი გავრცელდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნების რელიგიურ ხელოვნებაში. ჯვარი დამაგრებულია კვარცხლბეკზე. რომელსაც „გოლგოთის“ ფორმა აქვს. ჯვრის ქვემოთ, ტრადიციის თანახმად, გამოსახულია ადამის თავის ქალა (ქრისტიანული გადმოცემით მაცხოვარი ჯვარს აცვეს გოლგოთის მთაზე. სადაც პირველი ადამიანი იყო დასაფლავებული).

გამოსახულებათა კონტური შესრულებულია მტკიცე ხელით, იგი საკსებით ზუსტია. მკვეთრად მოხაზავს ფორმას. მას ერთგვარი სიმშრალე და დაწვერილმანება არ ეტყობა. მინაქრის მასა გვაძლევს ღრმა და სუფთა ფე-

¹ Н. Кондаков, *д.с.с. н.с.р.*, გვ. 172—173, ტაბ. 13.

² Н. Кондаков, *იქვე*, გვ. 172. *Собрание М. Д. Боткина*, СПб., 1911, табл. 87.

³ მარიამ კლეოპასის მოხსენიებულა სახარების ტექსტში (მათე XXVII, 56, მარკოზ—XV, 40, ლუკა XXIV, 4—11, იოანე—XIX, 25).

⁴ I. Schulz, *Der byzantinische Zellenschmelz*, Frankfurt. auf M., 1890.

⁵ Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно в византийских и русских*, СПб., 1892, стр. 335—336, стр. 363—364.

⁶ А. Уваров, *Церковь ветхозаветная и новозаветная. Древность, труды московского археологического общества*, т. XXI, в. 2, М. 1907, стр. 1—6.

რებს: შესრულების ტექნიკა ოსტატობის მაღალ დონეზეა. „ჯვარცმის“ თემის განსახიერება ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ მიწაქრების ხელოვნებაში ისე, როგორც ეს იყო მიღებული მინიატიურებში და კედლის მხატვრობის ძეგლებში, ამ თემის ახალი განმარტება ერთდროულად არის წარმოდგენილი. ხატზე მოცემულია ასომთავრული წარწერა. რომელიც მხოლოდ მ. ბოტკინის გამოცემაშია მოთავსებული¹. წარწერის შინაარსი ადასტურებს, რომ აღნიშნული ძეგლი იხსენიებს აფხაზთა მეფეს გიორგი II კონსტანტინე მეფის ძეს, რომელიც გარდაიცვალა 957 წელს. ნ. კონდაკოვის აზრით, რომელიც ემყარება დ. ბაქრაძის ცნობას², ამ წარწერაში იგულისხმებიან: „აფხაზთა და ქართველთა“ მეფეები გიორგი I (1002—1027), ან გიორგი II (1072—1089), უფრო ზუსტად კი უკანასკნელი. წარწერის ამგვარი განმარტება მიუღებელია, ვინაიდან გიორგი I დროიდან ქართველი მეფეები ატარებდნენ „აფხაზთა და ქართველთა“ მეფის ტიტულს. რატომ უნდა, მინაქრის ოსტატი არავითარ შემთხვევაში ოფიციალურ მოსახსენებელ წარწერაში ვერ შეამოკლებდა საქართველოს მეფის ოფიციალურად მიღებულ ტიტულს. ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს ჯვარცმის მინაქრის ხატი ზუსტად დავათარილოთ აფხაზთა მეფის გიორგი II მეფობის ხანით (922—957).

მინაქრთა ამ ჯგუფს ეკუთვნის სანაწილე ჯვარი (ენკოლპიონი) ხახულის ღვთისმშობლის ხატზე, რომელიც ორადაა გაყოფილი და შემკულია ქართული და ბერძნული

წარწერებით³. ქართული წარწერა შემდეგი შინაარსის არის: „ქრისტე აღიდე კვრიყე“, ბერძნული წარწერა აგრეთვე კარგად იკითხება „უფალო შეეწიე მონასა შენსა კვრიყე მაგისტროსსა“ ბერძნულ და ქართულ წარწერათა ანალიზი და აგრეთვე სათანადო ისტორიული წყაროების დამოწმება, რომელიც გულდასმით აქვს განხილული თ. ყაუხჩიშვილს⁴, საშუალებას გვაძლევს გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ მინაქარი შესრულებულია X ს. კახეთის მეფის და მაგისტროსის კვრიყეს ბრძანებით, უთუოდ ქართველი ოსტატის მიერ.

ჯვარი წარმოადგენს სანაწილეს, რომელშიაც ინახებოდა ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები. ზედაპირზე გამოსახულია მაცხოვარი ღია თვალებით. მაცხოვრის ორივე მხარეს წელზევით გამოსახულია ღვთისმშობელი და იოანე მახარებელი. ჯვრის ქვემოთ მიღებული წესის თანახმად გამოსახულია „გოლგოთა“, ადამის თავის ქალა. ზედა არე უჭირავს მთავარანგელოზ მიქელის გამოსახულებას. ჯვრის ოქროს ფონზე მოთავსებულია მცენარის სტილიზებული შტო, რომელიც შესრულებულია მინაქრით. აღსანიშნავია, რომ დეკორის ანალოგიური მოტივი ცნობილია კონსტანტინე მონომახის გვირგვინზე⁵ მოთავსებულ მინაქრებზე, რომლებიც შესრულებულია 1042 წ. და გამოსახავენ კონსტანტინე მონომახს, დედოფლებს თეოდორას, ზოიას და მოცეკვავე ქალს.

ხახულის ღვთისმშობლის კარედი ხატის მინაქრების პირველი მეცნიერული კლასიფიკაცია ეკუთვნის ნ. კონდაკოვს. დ. გორ-

¹ Н. Кондаков, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 173. *Собрание М. П. Боткина*, табл. 87.

² Д. Бахрадзе, *Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре*, СПб., 1878, стр. 138.

³ Н. Кондаков и Д. Бахрадзе, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 18—20. Н. Кондаков, *История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. собрание А. В. Звенигородского*, СПб., 1889—1892, стр. 136—137.

Д. Гордеев, *К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского склада. Мистецтвознаводство, Збірник 1-й, Харків, 1928*, стр. 152.

Ш. Амиранашвили *История грузинского искусства*, т. 1, М., 1950, стр. 229.

თ. ყაუხჩიშვილი, *ბერძნული წარწერები საქართველოში*, თბილისი, 1951, გვ. 148—150.

⁴ თ. ყაუხჩიშვილი, *იქვე*, გვ. 150.

⁵ Н. Кондаков, *იქვე*, ნახ. 72 (გვ. 230), ნახ. 73 (გვ. 231), ნახ. 74 (გვ. 231), ნახ. 75 (გვ. 231). გამოსახულებათა განმარტება იხ. გვ. 229—234.

დევეის შრომა¹. რომელიც წარმოადგენს ხახულის ხატის მინაქრების შესწავლის ახალ ცდას. შეიცავს მრავალ ახალ დაკვირვებას, ზოგი საკითხი დაზუსტებულია, ზოგი შესწორებაც შეტანილია პირველი მკვლევარის შრომაში. მიუხედავად ამისა უნდა აღინიშნოს, რომ ამ საკითხის შესწავლა დამთავრებულად ვერ ჩაითვლება. დ. გორდეევი ხახულის ხატის მინაქრები სამ ძირითად ჯგუფად გაყოფს: მინაქრები სიუჟეტური გამოსახულებით (82 ცალი), დეკორატიული (68) და გვიანი ხანის ქართული² (32); თითოეული ჯგუფი მას ცალკე აქვს განხილული შესრულების ტექნიკის, სტილის და დამატარებელი ნიშნების მიხედვით. ეს გარემოება მნიშვნელოვანი საფეხურია ხახულის ხატის მინაქრების შესწავლის საქმეში.

მინაქრების ადრინდელ ხანას ხსენებული მკვლევარი მიაკუთვნებს ისეთ ნიმუშებს, სადაც გამოსახულება მოთავსებულია ზურმუხტისფერ-მომწვანო სმალტის ფონზე. ამ ჯგუფში უძველესია ჭვარცმის გამოსახულება (კომპოზიციის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნები: მაცხოვარს ტანთ აცეია უსახელო გრძელი კვართი—კოლობიუმი, ჭერის ორივე მხარეს გამოსახულია ღვთისმშობელი და იოანე მახარებელი, ჭერის ზემოთ ორი ანგელოზი, მზე, მთვარე, მამა ღმერთის მარჯვენა). ამ ჯგუფს ეკუთვნის ღვთისმშობლის ხელგაშლილი (ორანტი) გამოსახულება მედალიონში და წმ. თევდორეს გამოსახულება აგრეთვე მედალიონში. ამ მედალიონების მიკუთვნება ბიზანტიური ხელოვნებისადმი მდებარეა, ვინაიდან ეს მოსაზრება დასაბუთებული არ არის. ხსენებული ტიპის სხვა ძეგლების შესწავლა, განსაკუთრებით მუქი მწვანე ფონის სმალტაზე მოთავსებული გამოსახულებების, საშუალებას გვაძლევს ამ ჯგუფის ძეგლები მთლიანად ჩავთვალოთ ქართული ხელოვნების ნაწარმოებებად.

¹ Д. Гордеев, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 127—165.

² „გვიანი ხანის ქართული მინაქრები“ ვაკეთებულა მოსკოელი ოქრობეჭდვის სახეობის მიერ ლეევანოვის შეკვეთით, ნაკლად მოტყუებული მინაქრებისა.

სტილის თვალსაზრისით მეტად დამახასიათებელია ამ ჯგუფის მინაქრების ფიგურების გამახვილებული მეტყველი მოძრაობა თითოეული ექსტის თავისებური ექსპრესია. აღსანიშნავია ნიშნები, რომლებიც მეტად დამახასიათებელია ადრინდელი ხანის ქართული ხელოვნებისათვის VIII—IX საუკუნეთა მიჯნაზე; თავის სიდიდე ტანთან შედარებით, სტილის სიდიადე (განსაკუთრებით ანგელოზთა ფიგურებს). ნაოქების განზოგადოებული. სქემატური მონახულობა, რომელიც მკვეთრად გადმოგვეცემს მოძრაობას; კომპოზიციის აფერადება მონოქრომულია: ჭვარი. მაცხოვრის შარავანდელი. წარწერის ფონი. ანგელოზთა სამოსელი, ღვთისმშობლის და იოანეს გვერდით მოთავსებული ორნამენტი შესრულებულია მუქი წითელი ფერის სმალტით; შარავანდელი მოყვითალო ფერის სმალტითაა გადმოცემული. ხორცისფერი. თანახმად ქართული მინაქრების ტრადიციისა. ღია იისფერი სმალტის საშუალებით არის გადმოცემული (პირისახე და ხელები). რომელსაც ნ. კონდაკოვი „ღვინისფერ“ სმალტას უწოდებდა. ერთი სიტყვით. მთელი კომპოზიციის აფერადება ემყარება ორი ძირითადი ფერის დაპირისპირებას: მუქი ზურმუხტისფერისა და წითელი ფერის (ე. წ. ღვინისფერის) სხვა ელფერის სმალტას ვხვდებით უმნიშვნელო დეტალების აფერადებაში.

მედალიონები წმ. თევდორეს და ღვთისმშობლის გამოსახულებით („ორანტის“ ტიპის) შესრულებულია უფრო გვიან. ჩვენი აზრით, IX საუკუნეში. მწვანე ფონი ამ მინაქრებზე გაცილებით უფრო გამკვირვალეა. ვიდრე ჭვარცმის მინაქარზე. მედალიონების კადრი შემკულია ფერადი დეკორატიული წრეებით.

1924 წ. ზემო იმერეთიდან ჩამოვიტანეთ ე. წ. „ვარძიის“ ღვთისმშობლის ხატი. „ვედრების“ იკონოგრაფიული ტიპისა.

რომელიც მოქედლია XVI ს (ტაბ. 140). ღვთისმშობლის გამოსახულება განლაგებულია XIX საუკუნეში. ხატი შემკულია ხუთი მინაქრის მედალიონით, რომლებზედაც მუქ ზურმუხტისფერ ფონზე გამოსახულია: ღვთისმშობელი, პეტრე მოციქული, იოანე მახარებელი, პავლე მოციქული, იოანე ნათლისმცემელი. მინაქრები შესრულებულია დახელოვნებული ოსტატის მიერ; სმალტა გამოირჩევა დიდი გამკვირვალობით და მოდულების მაღალი ხარისხით. სილამაზით გამოირჩევა ხორცისფერი სმალტა ე. წ. — „ღვინისფერის“. აღსანიშნავია, რომ მაცხოვრის, იოანე ნათლისმცემლისა და იოანე მახარებლის სახელთაღმნიშვნელი წარწერა იწყება ასომთავრული „ა“, რაც დამახასიათებელი ნიშანია აღრინდელი ხანის ქართული დამწერლობისათვის. ყველა მედალიონი შესრულებულია ქართველი ოსტატის მიერ არა უგვიანეს IX საუკუნისა.

აღნიშნული ჭკუთის ძეგლების განხილვის დროს უთუოდ უნდა შეეჩერდეთ მარტვილის მინაქრის ხატის გარჩევაზე, რომელზედაც გამოსახულია „ვედრება“. ამ ხატის შესწავლა ნათელყოფს იმ გარემოებას, რომ ცენტრში მოთავსებული მაცხოვრის გამოსახულება არ იყო მინაქრის. ნ. კონდაკოვის¹ და გ. ჩუბინაშვილის² აზრით მაცხოვრის ცენტრალური ფიგურა, რომელიც ამჟამად დაკარგულია, დამზადებული იყო ტიხრული მინაქრის წესით. მართლაც, ხატზე ჩანს მაცხოვრის ნიშბი ტიხრული მინაქრისა, ხოლო თვით მაცხოვრის ფიგურა არ შენახულა. ირკვევა, რომ მაცხოვრის გამოსახულება დამზადებული ყოფილა ცალკე, ისე, როგორც ხატის კარებზე ანგელოზთა ფიგურები, და შემდეგ იგი ჩაუსვამთ კომპოზიციის ცენტრში საგანგებოდ დამზადებულ ბუდეში. მაცხოვრის გამოსახულება, რომელიც უთუოდ ოქროსი იყო, ან უნდა ჩამოესხათ, ან უნდა ამოეყვანათ ოქროს ფირფიტაზე ქედვის წესით. ამოყვანის წესით

შესრულებულია ანგელოზთა ფიგურები, რომლებიც მოთავსებულია ხატის კარზე. აქვე უნდა აღენიშნოთ, რომ მარტვილის ხატზე ანგელოზთა გამოსახულებანი ორივე კარზე დამზადებულია ცალკე და შემდეგ დამაგრებულია კარის ზედაპირზე; მათი გამოსახულებანი შესრულებულია ვერცხლზე, ხოლო ღვთისმშობლის და იოანეს გამოსახულებები შესრულებულია ტიხრული მინაქრის წესით. მარტვილის ვედრების ხატი შესრულებულია არა უგვიანეს VIII საუკუნისა.

ქართული მინაქრების შესწავლას, როგორც აღენიშნეთ, მხოლოდ საფუძველი ჩაეყარა. ქართული ხელოვნების ამ დარგის შესწავლას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. მასალის წინასწარი გაცნობა ცხადყოფს, რომ ჩვენში ხელოვნების ამ დარგის განვითარებას სხვადასხვა მიმართულება ჰქონდა, ცალკეულ ამოცანას შეადგენს თითოეულის განსაზღვრა. ტიხრული მინაქრის წარმოება შეწყდა ჩვენში XV საუკუნეში. ქართული ტიხრული მინაქრის გვიან პერიოდს ეკუთვნის ორი მინაქრის ხატი წმ. გიორგის გამოსახულებით, რომელიც ერთ დროს მ. პ. ბოტკინის კოლექციაში იყო და ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში⁴.

ორივე ხატის სტილი და შესრულების ტექნიკა მოწმობს, რომ ორივე ძეგლი ეკუთვნის გვიანი ხანის ქართულ ხელოვნებას. ქართული წარწერების პალეოგრაფია ტიპიურია XV ს. დასაწყისისათვის, ჩვენ ვიცით, რომ ტიხრული მინაქრების წარმოება საქართველოში XV საუკუნიდან შეწყდა; მხოლოდ XVII და XVIII საუკუნეებში მინაქრის წარმოება ჩვენში კვლავ განახლდა, მაგრამ შეიცვალა მინაქრის დამზადების ტექნიკა. ტიხრული მინაქრების დამზადების საიდუმლოება უკვე დაკარგული იყო. ახალი მინაქრის დამზადება სმალტის რეცეპტურა და ლითონის ზედაპირზე დამაგრება განსხვავებულ ტექნოლოგიურ პროცესებს ემყარება.

¹ Ш. Амيرانашвили, История грузинского искусства, т. I, Москва, 1950, стр. 230, табл. 131, 132.

² Н. Кондаков, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 119—120, ნახ. 234.

³ G. Tschubinasschwilli, Ein Goldschmiedtripltychon des VIII—IX J. aus Martwili. Zeitschrift für Bildende Kunst, B. 64, S. 81—87.

⁴ Собрание М. П. Боткина. СПб., 1911, табл. 79—80.

ქველი ქართული ხალხნება მონღოლთა ბატონობის ხანაში (XIII—XIV საუკუნეები)

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა მონღოლთა ბატონობის ხანაში

XIII ს. დასაწყისში ცენტრალურ აზიაში განსაკვიფრებლად მოკლე დროის განმავლობაში წარმოიქმნა მონღოლთა მძლავრი მომთაბარე სახელმწიფო, რომლის დაპყრობითმა ლაშქრობათა რიგმა შეცვალეს შუა აზიის, ირანის, კავკასიის და ახლო აღმოსავლეთის და სამხრეთ-აღმოსავლეთი ევროპის ხალხთა სვე-ბედი. სათანადო ისტორიული ძიების შედეგად დადგენილია, რომ მონღოლთა დაპყრობები არ შეიძლება განხილულ იქნას როგორც ველური ურდოების შემოსევები, რომლებიც თავისი რაოდენობით იმორჩილებდნენ სხვა ერებს. მონღოლთა ჯარები განსაზღვრული სტრატეგიული გეგმით იძვროდნენ და თავის გზაზე ზოგჯერ სჯობნიდნენ კულტურული ერების ვა-

ცილებით მეტრიცხოვან ჯარებს. მიუხედავად მათი განვითარების დაბალი დონისა იმ ხალხებთან შედარებით, რომლებიც იძულებული იყვნენ დაქვემდებარებოდნენ მათ ბატონობას, მონღოლებმა შეძლეს შეექმნათ და, დროის საკმაოდ დიდ მანძილზე. შეენარჩუნებიათ კიდევ მანამდე ისტორიაში არახული, ტერიტორიულად უზარმაზარი სახელმწიფო¹.

ამგვარი სწრაფი წარმატების მიზეზები არ შეიძლება გამოჩვენებული იყოს არც საზოგადოებრივი განვითარების დონით, არც რაოდენობის სიჭარბით, არც შეიარაღების ტექნიკით. როგორც მართებულად აღნიშნა ი. იაკუბოვსკიმ², წინა და შუა აზიის ქვეყნები, იმ ხანაში, რომელიც უშუალოდ

¹ В. В. Бартольд, Образование империи Чингиз-хана. Записки Вост. Отд. Русского Археологического Общества, т. X, СПб., 1898, стр. 105—119; Б. Греков и А. Якубовский, Золотая Орда, л., 1937.

² А. Якубовский, Феодализм на Востоке, Л., 1932

წინ უსწრებს მონღოლთა დაპყრობით ომებს, ღრვა საზოგადოებრივ კრიზისს განიცდიდნენ. ჩვენ საქმაოდ მნიშვნელოვანი მასალა გვაქვს: როპელიც იმ დროის პოლიტიკურ გარემოს აშუქებს. ბევრი რამ ცნობილია ქალაქის ცხოვრებისა და მათი ხელოსნური მრეწველობის ისტორიიდან. უფრო ნაკლები ცნობებია სოფლის მეურნეობის ხასიათისა და მსხვილი ფეოდალური მიწათმფლობელობის ოღენობის შესახებ. გლეხების შესახებ ცნობილია, რომ ისინი იხდიდნენ სახელმწიფო საღაროში ფეოდალის სასარგებლოდ გადასახადს როგორც ნატურით, ისე ფულით. ფეოდალები ცდილობდნენ დაემკვიდრებინათ თავსთვის და თავისი შთამომავლობისათვის არა მარტო შემოსავალი, არამედ მიწები, მათზე მოსახლე გლეხებითურთ.

წერილობითი წყაროები და მატერიალურ-კულტურის ძეგლები ადასტურებენ საქალაქო ცხოვრების აყვავებას და ხელოსნობის ფართო განვითარებას. მრავალი ქალაქის მოსახლეობა 200 ათასს აღემატებოდა (ბაღდადი, სამარყანდი, მერვი და სხვ.). საქართველოში და სომხეთში განსაკუთრებით გაიზარდა ქალაქები: თბილისი, დმანისი, სამშვილდე (საქართველო) და ანისი (სომხეთი). აღმოსავლეთის ქალაქების ცხოვრებაში დიდ როლს ასრულებდა ვაჭრობა, უმთავრესად საქარავნო ვაჭრობა. წარმოიქმნა მსხვილი სავაჭრო კომპანიები, რომელთა ხელში იყო საქარავნო გზები.

მონღოლ დამპყრობელთა შემოსევამდე განსაკუთრებით გაძლიერდა საქართველოს ფეოდალური სახელმწიფო, რომლის ძალაუფლება ამიერკავკასიის ფარგლებს გასცილდა. ქართული ექსპანსიის ობიექტად შეიქმნა ხლათის სასულთნო (ვანის ტბის სანაპიროზე), რომელზედაც გადიოდა ეკონომიური თვალსაზრისით ფრიად მნიშვნელოვანი სავაჭრო გზა ირანიდან თავრიზით ლევანტისკენ.

ირანის აზერბაიჯანის ამირები საქართველოს ვასალები იყვნენ და მას ხარკს უხდიდნენ. საქართველოს უშუალო მონაწილეობით შექმნილი ტრაპიზონის იმპერია თავის წარ-

მოქმნის დასაწყისში წარმოადგენდა საქართველოს ყმადნაფიც სახელმწიფოს. ამავე დროს, საქართველოს სამეფო წარმოადგენდა ფეოდალური კულტურისა და ქრისტიანობის გავრცელების კერას კავკასიონის ქედის ორივე მხარეს მოსახლე მთის ხალხთა შორის.

საქართველოში, გარდა ეთნიკურად მონათესავე ქართველი ტომებისა, შედიოდნენ მთელი ამიერკავკასიის სომხეთი დედაქალაქ ანისით და შირვანის უმეტესი ნაწილი.

XII ს. დამლევს აღმოსავლეთში თავისი პოლიტიკური და ეკონომიური მნიშვნელობით დაწინაურდა ხორეზმის სახელმწიფო. დამარცხების შემდეგ, რომელიც 1194 წელს ხორეზმის შაჰმა თექეშმა მიაყენა დასავლეთ ირანის სელჯუკ სულთანს თოღრულ II, ხორეზმი დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ იქცა. თექეშის მემკვიდრის ხორეზმ-შაჰის ირანის სელჯუკ სულთანს თოღრულ II, ალა-ად-დინ-მუჰამედის დროს (1200—1220) ირანის და შუა აზიის ყველა ოლქი შეეიდა ახალი დიდი სახელმწიფოს შექადგენლობაში, რომლის დედაქალაქი ურგენჩი გახდა.

ხორეზმი, რომელიც აღმოსავლეთ ევროპიდან შუა აზიაში და ჩინეთში მიმავალი საქარავნო გზების მთავარ მაგისტრალზე იმყოფებოდა, სწრაფად აღწევს ეკონომიურ აყვავებას. წარმოიქმნა მრავალი ქალაქი განვითარებული ვაჭრობით და ხელოსნობით. ხორეზმის ვაჭრები ცნობილი იყვნენ მთელ სამაჰმადიანო აღმოსავლეთში ცალკეულ ქვეყანასთან თავისი სავაჭრო ოპერაციების სიდიდით. ვაჭრები საქართველოშიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ ქვეყნის ცხოვრებაში, და როგორც ცნობილია, აწარმოებდნენ ბრძოლას პოლიტიკური უფლებების მოსაპოვებლად.

მიუხედავად საქალაქო ცხოვრების განვითარებისა, რაც მეტად დამახასიათებელ მოვლენას შეადგენდა არა მხოლოდ საქართველოსა და სომხეთისათვის, არამედ მთელი აღმოსავლეთისათვის XII—XIII საუკუნეებში, და მიუხედავად იმისა, რომ ნატურალურ მეურნეობას დაშლის ყველა ნიშანი



პავლე მოციქული



იოანე ნათლისმცემელი



პეტრე მოციქული

მინაქრის მედალიონები ვარძიის
ხატის მოჭედითობაზე. IX ს.



იოანე მხარებელი

ახასიათებდა, ფეოდალებს ჯერ კიდევ არ დაეკარგათ თავისი პრივილეგიები. მათი ბრძოლა ცენტრალიზებულ ხელისუფლებასთან ასუსტებდა ფეოდალური სახელმწიფოს მთლიანობას და სიძლიერეს საქართველოში. ხორეზმის სახელმწიფომაც ვერ აიცილა ის წინააღმდეგობანი, რომლებმაც თავი იჩინა ხორეზმ-შაჰის ფეოდალურ მოხელეებსა და ფურქმენ-ყივიჩაღთა გვარდიას შორის, რომელიც დიდ როლს ასრულებდა საშეფო კარზე და სახელმწიფოს მთავარ საშხედრო ძალას წარმოადგენდა¹.

კლასობრივი უთანხმოება არსებობდა სოფლის მეურნეობაშიც. გლეხობა იტანჯებოდა გადასახადებისა და ბეგარს უღლის ქვეშ; მათ ევალებოდათ აგრეთვე ხიდების, გზების, სარწყავი ქსელის წესრიგში მოყვანა და სხვ. მოქალაქეები ისეთ მძიმე მდგომარეობაში იყვნენ ჩაყენებულნი, რომ ბუხარაში ხელოსან სანჯარის ხელმძღვანელობით, იფეთქა აჯანყებამ, რომელიც დროებით ჩაუდგა სათავეში ხელისუფლებას და მთელი რიგ რეპრესიული ღონისძიებები ჩაატარა ფეოდალთა და ვაჭართა პრივილეგიურებული წარჩინებულების წინააღმდეგ.

ამ შინაგანმა წინააღმდეგობამ შექმნა პირობები მონღოლ დამპყრობთა სწრაფი წარმატებისათვის. მონღოლები წინასწარ კრებდნენ ცნობებს იმ ქვეყნების შესახებ, რომლის დაპყრობასაც აპირებდნენ. სავაჭრო ურთიერთობათა წყალობით ისინი კარგად იყვნენ შეიარაღებულნი. სამარყანდის, ბუხარის, მერვის და სხვა ქალაქების აღების დროს ისინი იყვნებდნენ საწვავ შენახავებს, რომლებშიც ნავთობი შედიოდა.

1215 წელს მონღოლებმა პეკინი აიღეს, 1219 წელს დაიწყო შუა აზიის დაპყრობა, რომელიც 1221 წელს დამთავრდა. მძიმე ალყის შემდეგ აღებულ იქნა სამარყანდი, ბუხარა, მერვი და ურგენჯი. მონღოლები ამათ არ დაემაყოფილდნენ; ისინი შეუდგნენ წინა აზიის, კავკასიის და აღმოსავლეთ ევ-

როპის დაპყრობას. 1239 წელს აიღეს ღარუბანდი, 30-იან წლებში კი ბათო ყაენის ჯარებმა დაიპყრეს კასპიის ზღვის ჩრდილოეთით მდებარე ოლქები. მკაცრი, გამანადგურებელი ომების შემდეგ მონღოლებმა 1236 წელს გატეხეს საქართველოს წინააღმდეგობა, რომელიც ამის წინ ძლიერ დაზარალდა ხორეზმ-შაჰ ჯალალ-ედ-დინ მანღუბერტის შემოსევისაგან: ჯალალ-ედ-დინმა ორჯერ ააღო საქართველოს დედაქალაქი. XIII საუკუნის 40-იანი წლებიდან საქართველო დიდი ხნით მოექცა მონღოლთა ბატონობის უღელქვეშ.

ირანის ტერიტორიაზე XIII ს. 60-იანი წლების დამლევს დაარსებულ იქნა ახალი სახელმწიფო მონღოლთა გვარის—ჰულაგუს ბატონობით. მის შემადგენლობაში შედიოდა საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის მდიდარი და კულტურული ოლქები, რომლებიც სისტემატურ რბევას განიცდიდნენ.

1254 წელს საქართველოში მონღოლებმა ჩაატარეს მოსახლეობის, პირუტყვის, ნათესების, ვენახების, ბაღების და ხეხილის ბაღების აღწერა და თითოეული ჯგუფი, რომელიც შესდგებოდა სრული ნაკეთის მქონე 9 გლეხისაგან, დააველდებულეს წარედგინათ თათართა არმიის 1 მებრძოლი, რამაც 90 ათასი მხედარი შეადგინა. მონღოლები დიდად აფასებდნენ ქართული ჯარის სამხედრო ძალასა და ბრძოლისუნარიანობას. თავისი ბატონობის პირველ ხანაში ისინი კმაყოფილდებოდნენ მხოლოდ ხარკის აკრეფით და ტერიტორიულად არ ზღუდავდნენ საქართველოს სამეფოს, მაგრამ, სამაგიეროდ, ქართველებს დაევალებათ მონაწილეობა მიეღოთ ყველა შორეულ ლაშქრობაში. მეფე დაეით V ლაშა გიორგის ძე თავის ჯარითურთ მონაწილეობდა მონღოლთა ლაშქრობაში ბაღდადსა და ეგვიპტეზე. 1258 წელს ქართველი ჯარები პირველნი შევიდნენ ბაღდადში, რომელიც გარშემორტყმული იყო ჰულაგუს ჯარებით. განსაკუთრებით მძიმე ტერორთა

¹ А. Якубовский, Феодализм на Востоке, Л., 1932, стр. 7.

აწვებოდა ეს შორეული ხანგრძლივი ომები გლეხობას.

მონღოლთა შემოსევებმა მათ თანამედროვეებზე შემადრწუნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. ჩინგის ყაენის თანამედროვე არაბი ისტორიკოსი იბნ-ალ-ასირი (1160-1233), მონღოლთა შემოსევაზე მოგვითხრობს როგორც უზარმაზარ უბედურებაზე: „თუ ვინმე იტყვის, რომ იმ დროიდან, რაც ყოვლის შემდეგ და უზენაესმა ალაჰმა შექმნა ადამიანი, დღემდე ქვეყანას ამის მსგავსი არაფერია განუცდია, იგი სიმართლეს იტყვის; მართლა მატინანები ამის მაგვარსა და მსგავსს არ მოგვითხრობენ. იმ ამბებიდან რასაც ისინი მოგვითხრობენ ყველაზე საშინელია ის, რაც ჩაიდინა ნაბუქოდონოსორმა ისრაელთა მიმართ—მათი ამოწყვეტითა და იერუსალიმის დაქცევის მხრით. მაგრამ რას წარმოადგენს იერუსალიმი იმ ქვეყნებთან შედარებით, რომელიც გაანადგურეს ამ შეჩვენებულებმა, სადაც ყოველი ქალაქი ორჯერ მეტია ვიდრე იერუსალიმი? ვინ არიან ისრაელები შედარებით იმ ერებთან, რომელნიც მათ ამოხოცეს? მხოლოდ ერთი ქალაქის მოსახლეობა, რომელიც ამოწყვეტეს რიცხვით გაცილებით მეტი იყო, ვიდრე ყველა ისრაელი... თათრები არავის არ ზოგავდნენ, ხოცავდნენ ქალებს, მამაკაცებს, ბავშვებს, ფეხმძიმე ქალებს“¹...

მონღოლთა გამანადგურებელი ომების აღწერა XIII—XIV საუკუნეების აღმოსავლურ წყაროებში (იბნ-ალ-ასირი, რიშიდ-ადდინ, ჭუვეინი და სხვ.) და აგრეთვე ქართულ და სომხურ წყაროებში უდიდეს მასალას იძლევა. განსაკუთრებით დაზარალდა ურგენჩი და მერვი, რომელიც საესებით მოისპო, სრულიად მოშალეს მურდამის სარწყავი სისტემა, მერვის ოაზისი უდაბნოდ იქცა. ქალაქები გაცამტვერდა. მოსახლეობის უმეტესობა

ბა ამოწყვეტილ იქნა, მისი ნაწილი კი, განსაკუთრებით ხელოსნები, დამპყრობლებმა სემირეჩიეში გაასახლეს.

ქართული წყაროების თანახმად, ფეოდალებმა არა ერთხელ მოაწყვეს შეთქმულება მონღოლთა ბატონობის დამხობის მიზნით: ბევრი შეთქმულება ფართოდ იშლებოდა, მაგრამ დამპყრობლები მათ ახშობდნენ. განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდა საქართველო მონღოლთა მიერ 1254 წ. ჩატარებული აღწერის შემდეგ. ქართველი გლეხი ამის შემდეგ ვალდებული იყო ბატონებთან ერთად მონაწილეობა მიეღო მონღოლთა მძიმე შორეულ ომებში. წინათ არსებული ბეგარის სახეები — სამეფო, საეკლესიო, სამოხელეო და სხვ. — არამცთუ შენახულ იქნა, არამედ ზოგი მათგანი გაიზარდა კიდევ. მონღოლთა ხარკის შემკრებთა, თუ ხარკის იჯარით ამლებთა დაუსჯელმა ბოროტმოქმედებამ საბოლოოდ გადატაკა ხალხი.

გლეხების მდგომარეობა აუტანელი ხდებოდა; მეურნეობიდან მიღებული შემოსავალი ვერ ფარავდა ფეოდალურ გადასახადებს და ხარკს. გლეხობის დიდი ნაწილი იხიზნება, ცარაელდება ფეოდალთა მამულები. კნინდება ძველი ფეოდალური გვარები, მალდება ახალი გვარები ხარკის იჯარით ამლებთა წრიდან გამდიდრებული და სხვ. გადატაკდნენ აზნაურები, მათგან, უმთავრესად, გარბიან გლეხები.

XIV საუკუნის მეორე ნახევრის კანონმდებლობა ცდილობს გადაარჩინოს აზნაურები საბოლოო გაპარტახებისაგან; ფეოდალს უფლება ეძლევა 30 წლის განმავლობაში მონახოს და უკან დააბრუნოს გაქცეული გლეხი. ამ ვადას კანონმდებლობა „ძველთაგანვე დადგენილად“². თელის!

სოფლის მეურნეობის დაცემასთან ერთად კნინდება და თანდათან ცარიელდება ქალაქ-

¹ В. Г. Тизенгаузен, Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды, СПб., 1864, стр. 2—8.

² Н. Бердзенишвили, Очерк из истории развития феодальных отношений в Грузии (XIII—XVI вв.) Тбилиси, 1936.

ბი, ეცემა ვაჭრობა და ხელოსნობა. მრავალი ქალაქი სოფლად იქცა. მაცხოვრებლები თანდათან გადიან ქალაქებიდან, რადგან მონღოლთა ხარკის გადახდა არ ძალუძს გადატაკებულ მოსახლეობას.

XIII საუკუნის 50-იან წლებში მონღოლთა ყაენმა საქართველოს სამეფო ტახტზე ორი მეფე დაამტკიცა: თამარ მეფის შვილიშვილები დავითი — ლაშა გიორგის ძე („ულუ-დავითი“) და დავითი რუსუდანის ძე („დავით-ნარინი“), რომელთაც მხარი დაუჭირეს დიდებულთა ორმა ჯგუფმა. პირველი გამეფდა აღმოსავლეთ საქართველოში, მეორე — დასავლეთ საქართველოში, მათგან მომდინარეობს ქართველ ბაგრატიონთა ორი სამეფო დინასტია. ქართველი მეფეების დასასუსტებლად მონღოლები სხვა საშუალებებსაც მიმართავენ. მათ სცნეს უმაღლესი ფეოდალების განუსაზღვრელი უფლებები მათთვის მინდობილ ტერიტორიაზე. დიდი ფეოდალები, მონღოლთა დახმარებით, გარკვეულ წარმატებას აღწევენ სამეფო ხელისუფლებასთან ბრძოლაში. ქართული წყაროები არა ერთგზის მიუთითებენ მონღოლთა პოლიტიკურ შეთანხმებას მთაერებთან სამეფო ხელისუფლების საზიანოდ. ხანის შოშით „მეფეს არ შეეძლო გადაეყენებინა თავისი ერისთავები“¹.

ამრიგად, საქართველოში მონღოლთა თითქმის ასი წლის ბატონობის შედეგს წარმოადგენს: უშუალო მწარმოებელთა დამონება, სოფლის მეურნეობის დაცემა, აზნაურთა გადატაკება, მსხვილ ფეოდალთა (მთაერების) გაძლიერება, ქვეყნის დაქუცმაცება, ცენტრალური პოლიტიკური ხელისუფლების შესუსტება. მიუხედავად ამისა, საქართველომ XIV ს. შუა წლებამდე შეინარჩუნა ეკონომიური ძალა, თავისი მეურნეობის და სახელმწიფო ორგანიზაციის სიმყარე.

XIV საუკუნის 30-იან წლებში საქართველო უხდოდა მონღოლებს ხარკს — 120 თუ-

მანს და ორი ათას დინარს. აკადემიკოსი ე. ბარტოლდი² აღნიშნავს, რომ საქართველოს გადახდის უნარიანობა იმ დროს აღემატებოდა მრავალ, მონღოლთათვის დაქვემდებარებული ქვეყნების გადახდის უნარიანობას. XIV ს. 30-იან წლებიდან 80-იან წლებამდე საქართველოს ეკონომიური და პოლიტიკური მდგომარეობა შესამჩნევად უკეთესდება იმის გამო, რომ ილხანების სახელმწიფო რამდენიმე წვრილ პოლიტიკურ ერთეულად გაიყო.

საქართველო თანდათან თავს აღწევს მონღოლთა უშუალო ბატონობას, ქვეყანა თავისუფლდება უზარმაზარი ხარკისაგან, წარმოებს ქვეყნის ეკონომიკის აღდგენა, მყარდება საქართველოს ეკონომიური ურთიერთობა ირანთან, მცირე აზიასთან და ოქროს ულუსთან. ამ ხანაში დაიწყო აგრეთვე ირანისა და მცირე აზიის ქვეყნების ეკონომიური აღორძინება, სწრაფად აღორძინდნენ სამარყანდი, ბუხარა, ურგენჩი (მერვის გარდა).

ამ ხანაში საქართველო გაცხოველებულ სავაჭრო ურთიერთობას ამყარებს ჩრდილოეთ იტალიის ქალაქ-სახელმწიფოებთან. ხელსაყრელი საგარეო პოლიტიკური პირობებით ისარგებლა გიორგი ბრწყინვალემ (1314—1346), რომელმაც ერთ სახელმწიფოდ გააერთიანა საქართველო. იგი წარმატებით შეებრძოლა დიდ ფეოდალებს, გააფართოვა თავისი სახელმწიფოს პოლიტიკური საზღვრები, გაათავისუფლა ქვეყანა მონღოლებისაგან და ავტორიტეტული ცენტრალური ხელისუფლება შექმნა.

ცენტრალური სახელმწიფო ხელისუფლების საკანონმდებლო საქმიანობა მიზნად ისახავს წესრიგში მოიყვანოს პოლიტიკური და ადმინისტრაციული წყობა, სოციალური ურთიერთობა, სამოქალაქო და სისხლის სამართალი. დიდი ყურადღება ექცევა წოდებრივ საკითხებს, კერძოდ, გლეხობის საკითხს.

¹ Н. Бердзенишвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 11.

² აკად. ე. ბარტოლდის ანგარიშით (იხ. მისი *Персидская надпись на стене Аниискон мечети Ману-ყე*, СПб., 1911, стр. 19) ვერცხლის დინარი = 75 კაპ., თუმანი კი = 10.000 ვერცხლის დინარს, ე. ა. 7.500 მანეთს.

გლებების დამოკიდებულება მიწასთან, მიწაზე მიმავრების საკითხები, გლებთა მოძრაე ქონებაზე. გემკვიდრეობის უფლება — აი, ძირითადი საკითხები, რომელსაც სწევეტს XIV ს. კანონმდებლობა. ეს კანონმდებლობა უფლებას ართმევდა ფეოდალს თავის ნებით აეყარა გლებები მათ მიერ დაკავებული მიწიდან. ამ კანონმდებლობამ დაამტკიცა გლების უფლება ფეოდალის მიწით სამუდამო სარგებლობაზე, რითაც შექმნა ძირითადი პირობა გლების მეურნეობის განვითარებისათვის.

გიორგი V ხანამ ღრმა კვალი დატოვა ქართული კულტურის ისტორიაში. ამ დროის არქიტექტურისა და მონუმენტური მხატვრობის ძეგლები ხელოვნების შემდგომ განვითარებას მოწმობენ.

XIV ს. დამლევს საქართველო თემურის დაპყრობითი გეგმების ცენტრში მოექცა. საქართველოს თავგამოდებულმა და მამაცურმა წინააღმდეგობამ, განთქმული დამპყრობლის მხრივ სასტიკი ზომები გამოიწვია: ამოწყვეტილ იქნა მოსახლეობის უდიდესი რაოდენობა; 60 ათასამდე ტყვე თემურმა შუა აზიაში გადაასახლა, მთელი ოლქები შეუბრალებლად იქნა გაპარტახებული.

თემურის სიკვდილის შემდეგაც (1404) არ შეწყვეტილა მონღოლ-თათართა გამანადგურებელი შემოსევები საქართველოში. თითქმის ოცდაათი წლის მანძილზე იბრძოდა საქართველო თათრების წინააღმდეგ და ამ ბრძოლებში დაიღუპა მრავალი განთქმული ქართველი პოლიტიკური მოღვაწე, რომელიც იარაღით ხელში იცავდა თავის სამშობლოს. თათართა შემოსევებს თან სდევდა შიმშილი, კირი და უბედურება, რაც მახვილზე მეტად უწყობდა ხელს მოსახლეობის ამოწყვეტას.

ალექსანდრე I (1412—1442) კვლავ აღადგინა საქართველოს პოლიტიკური მთლიანობა. მან ცენტრალურ ხელისუფლებას დაუ-

ქვემდებარა მთავრები, და მთელი რიგი ღონისძიებები ჩაატარა ფეოდალური მეურნეობის აღდგენისათვის. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა მონღოლთა მიერ დაქცეული ციხეებისა და ტაძრების აღდგენას. კაპიტალურად იქნა შეკეთებული მცხეთის კათედრალური ტაძარი, რუისის ტაძარი და სხვა ძეგლები. მაგრამ ქვეყნის დაქვეითების მიზეზები იმდენად ღრმა იყო, რომ სამეფო ხელისუფლებას ძალა არ შესწევდა აღდგინა მიწის მფლობელთა და გლებობას შორის უწინ არსებული ურთიერთობა, რომელიც დარღვეული იყო თემურის შემოსევებით. მეფე და ფეოდალები აწარმოებდნენ გლებების გამოსყიდვას ტყვეობიდან, ასახლებდნენ მიწებზე, იბირებდნენ მათ მეზობელი ქვეყნებიდან, მაგრამ ეს ზომები პალიატივეურ ხასიათს ატარებდა. ფეოდალური სისტემის მთელი სიმძიმე მხრებზე აწევბოდა გლებობის შეთხელებულ მასას.

სუსტი ეკონომიური ბაზისი, ნატურალური მეურნეობის ბატონობა, საქართველოს ცალკეული პროვინციის მიღრეკილება ავტონომიისაღმი, ცენტრალური ხელისუფლებისა და იმ სოციალური ჯგუფების შესუსტება, რომლებიც მხარს უჭერდნენ საქართველოს პოლიტიკური მთლიანობის იდეას, ხელსაყრელ პირობებს ქმნიან ქვეყნის მთელ რიგ პოლიტიკურ ერთეულებად — „სამეფოებად“ და „სამთავროებად“ დაყოფისათვის. მიუხედავად გიორგი V (1314—1346), ბაგრატ V (1360—1396), გიორგი VII (1393—1407), ალექსანდრე I (1412—1442) მიერ „სამეფოებისა“ და სამფლობელო „სამთავროების“ წინააღმდეგ ჩატარებული ღონისძიებებისა, ისინი იძულებული შეიქნენ დათმობაზე წასულიყვნენ და ეცნოთ კახეთის, იმერეთის და სამცხე-საათაბაგოს ავტონომიურობა¹.

XV საუკუნის საგარეო პოლიტიკურმა მოვლენებმა უდიდესი გავლენა იქონიეს სა-

¹ Н. Бердзелишвили, Очерк из истории развития феодальных отношений в Грузии (XIII—XIV вв.) Тбилиси, 1928, стр. 18—19.

ქართველს ეკონომიურ და პოლიტიკურ მდგომარეობაზე. მის შემდგომ კულტურულ განვითარებაზე. 1453 წელს დაეკა ბიზანტიის იმპერიის დედაქალაქი კონსტანტინოპოლი. მოწინავე კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფომ — ბიზანტიამ შეწყვიტა არსებობა.

შეწყდა საქართველოს ადრინდელი კავშირი დასავლეთიდან. თურქეთმა ბოლო მოუღო საქართველოს გაცხოველებულ კულტურულ და სავაჭრო ურთიერთობას იტალიის ქალაქ — სახელმწიფოებთან, განსაკუთრებით გენუასთან და ვენეციასთან. ამრიგად, საქართველოს მოესპო ურთიერთობის შესაძლებლობა არა მხოლოდ ბიზანტიასთან, არამედ ევროპის მოწინავე კულტურის ცენტრებთანაც, რომელთა კულტურა და ხელოვნება ამ დროს ჯერ არნახულ აყვავებას განიცდიდა (აღორძინების ხანა).

1475 წ. თურქეთმა ხელთ იგდო კაფუ (ფეოდოსია) და ამით დაიხურა ის გზა, რომლითაც საქართველო ურთიერთობას ამყარებდა ოქროს ულუსთან, თურქესტანთან, ინდოეთთან და ჩინეთთან. კონსტანტინოპოლის დაკეცვის მ წლის შემდეგ თურქებმა ხელში ჩაიგდეს ტრაპიზონი — ბერძნული კულტურის უკანასკნელი ცენტრი ბიზანტიის იმპერიის ჩრდილო-აღმოსავლეთ სანაპიროზე.

ქართველებმა სათანადოდ შეათვალეს აღმოსავლეთში თურქეთის ბატონობის შედეგები. მათ გადაწყვიტეს მხარი დაეჭირათ რომის პაპის ინიციატივისათვის და მოეწყობათ ქრისტიანების „ჯვაროსნული ლაშქრობა“ მაკმადიანთა — კონსტანტინოპოლის დამპყრობთა წინააღმდეგ. ქართველები არ დაე-

მაცოფილდნენ თურქეთთან კონსტანტინოპოლის განთავისუფლების რომის პაპის პროექტით, მათ წინააღმდეგობა წამოაყენეს თურქეთის სახელმწიფოს საბოლოოდ დამსობისა და მცირე აზიის საზღვრებიდან თურქეთის განდევნის შესახებ. მაგრამ „ჯვაროსნული ომების“ ხანა უკვე დიდი ხანია რაც დრომოქმედი იყო... პაპის ინიციატივა ვერ განხორციელდა. კონსტანტინოპოლი თურქეთის ხელში დარჩა.

ჩრდილოეთ იტალიის ქალაქებო, უშედეგო ცდების შემდეგ, დაებრუნებინათ წარსული ეკონომიური ბატონობა და სამფლობელოები შავი და აზოვის (1538) ზღვების სანაპიროებზე, იძულებულა შეიქმნენ შერიგებოდნენ თურქეთის ბატონობას შავ ზღვაზე და ახლო აღმოსავლეთში.

ყველა იმ ეკონომიური, პოლიტიკური და სოციალური ხასიათის პირობების გათვალისწინება, რომლებშიც იწყობებოდა საქართველო მონღოლთა ბატონობის ხანაში, შესაძლებლობას გვაძლევს გავიგოთ ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიული განვითარება. მძიმე ეკონომიური და სოციალური პირობების მიუხედავად, იგი თითქმის XVI ს. დამლევამდე წარმატების გზით მიდიოდა. მხოლოდ თემურის გამანადგურებელი ომების მძიმე შედეგებმა — შინაგანმა ეკონომიურმა კრიზისმა და სოციალურმა წინააღმდეგობებმა, საერთაშორისო მდგომარეობის გაუარესებამ, ბიზანტიის დაკეცვამ, დასავლეთის ქვეყნებთან ურთიერთობის მოსპობამ. გამოიწვიეს შეფერხება კულტურისა და ხელოვნების განვითარების სფეროში.

ქართული არქიტექტურა

ქართული არქიტექტურა მონღოლთა ბატონობის ხანაში (XIII--XV) წარმოადგენს სავსებით ჩამოყალიბებულ მხატვრულ მოვლენას, რომლის ძირითადი პროცესის ცალკეული მოვლენები, სამწუხაროდ, დღემდე არ

მონღოლთა ბატონობის ხანაში

არის შესწავლილი სათანადო სიღრმითა და თანმიმდევრობით; აღნიშნული პერიოდის ქართული არქიტექტურის ძეგლების მონოგრაფიული შესწავლა წარმოადგენს ქართული არქიტექტურის ზოგადი ისტორიის მო-

რიგ ამოცანას. ჩვენი მსჯელობა ამ ამოცანის შესახებ არსებითად განისაზღვრება XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლების განხილვით, ვინაიდან შემდეგი ხანა, განსაკუთრებით XV საუკუნე, მონღოლთა მრავალგზის შემოსევათა შედეგად, არ იყო ხელსაყრელი მხატვრული შემოქმედების განვითარებისათვის. აღნიშნულ ხანაში საქართველოს მიწინავე პოლიტიკური მოღვაწეების მთავარ საზრუნავს შეადგენს ძველი ძეგლების აღდგენა და შექცობა.

საქართველოს კულტურის განვითარების ისტორიაში, აღნიშნულ ხანაში, ისევე, როგორც საქართველოს ერთიანობის პერიოდში, მთავარი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართლს. ეს ვარაუდობა ნათლად ჩანს ქართული ხელოვნების სხვა დარგების შესწავლის შედეგად. როგორც აღნიშნული იყო სათანადო აღგილას, ახალი მხატვრული მიმდინარეობა ქართულ არქიტექტურაში ჩაისახა ქართლში XI საუკუნის 30 წლებში, რომლის კლასიკური მაგალითი ჩვენ გვაქვს სამთავისოს ტაძრის სახით. სავსებით შესაძლებელია განვიხილოთ გარკვეული ტიპის ძეგლები, რომლებსაც ახასიათებს მხატვრული სტილის ერთიანობა, დეკორის სისტემის მსგავსება, ზოგ შემთხვევაში კი ჩუქურთმის სახეობის იგივეობა. მათ შორის ქრონოლოგიური განსხვავება მეტად მცირეა და მას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. აღნიშნულ ჯგუფს ეკუთვნის იკორთა, კაბენი (კოჯრის), ბეთანია, ახტალა და ფიტარეთი. ამ ძეგლების შედარებითი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ არქიტექტორი მიზნად კი არ ისახავს გადაწყვიტოს შენობის სივრცის შინაგანი მოცულობის მხატვრული გაფორმების ამოცანა, მას მთავარი ყურადღება გადააქვს შენობის შინაგანი სტრუქტურის მხატვრულ გამოვლინებასა და ფასადების გაფორმებაზე; იგი დიდ ყურადღებას აქცევს ორნამენტული შემკულობის განაწილების ახალ მხატვრულ პრინციპზე შენობის ფასადებზე.

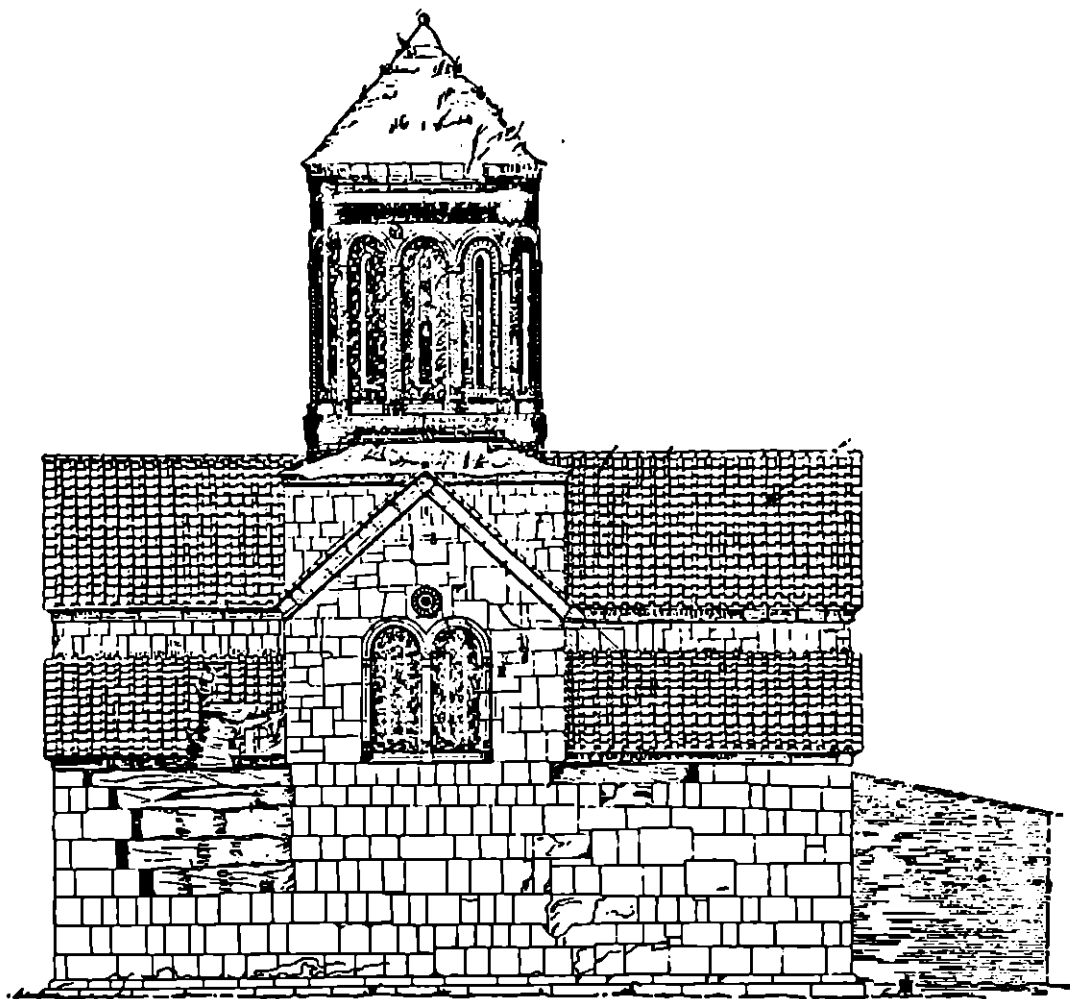
ჯერ კიდევ XI საუკუნეში აღმოსავლეთ

საქართველოს არქიტექტურაში ნათლად ჩანს ტენდენცია, ნაგებობის გეგმა დაეახლოვებინათ კვადრატის ფორმისათვის მასში ჩაწერილი ჯვრით, რომლის ჯვარედინზე მოთავსებულ ოთხ საყრდენზე ამოჰყავთ მაღალყელიანი გუმბათი. ოთხი საყრდენიდან, მიღებული წესის თანახმად, ორი, აღმოსავლეთისაკენ მოთავსებული, წარმოადგენდა საკუროხეელის აფსიდის კედლის გაგრძელებას. ჩვეულებრივად, გუმბათის ყელის ფანჯრების საპირეები მორთული იყო მრავალსახიანო ჩუქურთმით. XI საუკუნის პირველ ნახევარში შენობის შინაგანი სივრცე გაფორმებულია ჰარმონიულად, სივრცის შინაგანი ფორმა გამოირჩევა პროპორციულობით, შინაგანი კანონზომიერებით. ტაძრის ინტერიერი მეტად სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე; ინტერიერის ცენტრალური ნაწილი ნათელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვინაიდან იგი უხვად არის განათებული დღის სინათლით, რომელიც შენობაში გუმბათის ყელის სარკმლებიდან შემოდის, ხოლო ტაძრის ინტერიერის სხვა ნაწილი ჩრდილში რჩება. ნაგებობის ინტერიერის ზოგადი ფორმა შეესაბამება შენობის სიმაღლეს; ნათლად ჩანს ის გარემოება, რომ შენობის ჯვრული სახის ნაეებს სიმაღლისადმი მისწრაფება ეტყობა (მაგ., სამთავისი, ტაბ. 144).

XII საუკუნის მიწურულში შინაგანი სივრცის მხატვრული გაფორმება იცვლება. XI საუკუნის ძეგლებთან შედარებით, შინაგანი სივრცე კარგავს სიმაღლისაკენ მისწრაფებას, იგი ფაქტიურად უფრო დაბალია, ხოლო გარედან, ფასადებზე ეს მკვეთრად არ შეიმჩნევა. არქიტექტორი, როგორც ეს დასტურდება ბეთანიის (ნახ. 53, 54, 55), ქვათახევის, ფიტარეთის მაგალითით, მიზნად ისახავდა მოეცა შინაგანი სივრცის ინტიმური ხასიათი, იგი სავსებით შეგნებულად უკვე აღარ აშენებს მაღალ კედლებს და თაღებს, შინაგანი სივრცის გადმოცემაში უპირატესობას ანიჭებს ინტიმურ შთაბეჭდილებას; გუმბათის საყრდენი ბურჯები შედარებით უფრო დაბალია, ხოლო საყრდენ კამა-

რებს ეტყობა ისრაიებური მოყვანილობის დამახასიათებელი ნიშნები, რაც, საერთოდ, შინაგან სივრცეს თავისებურ იერს ანიჭებს. შეიძლება აგრეთვე შენობის გარეგნული

ლებას ახდენს ფასადებისა და გუმბათის ყელის ორნამენტული დეკორი. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ შენობის ფასადების მხატვრულ მორაულობას დიდი მნიშვნელობა

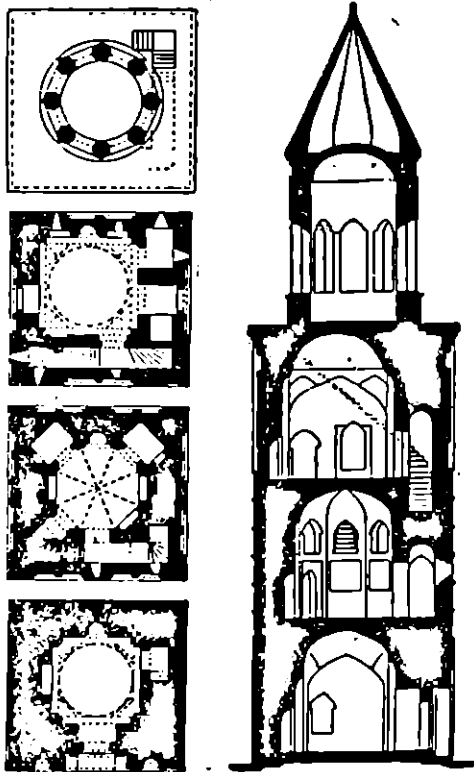


55. ბეთანია. ჩრდილოეთის ფასადი.

სახე. ნაგებობა XII საუკუნის მიწურულიდან კვარკვეს მონუმენტურობას, ძირიანად იცვლება არქიტექტურული მასების პროპორციული შეფარდება, იკარგება სიმძიმის შთაბეჭდილება, შენობის ზოგადი სახე მოხდენილია, მსუბუქი. მნახველზე დიდ შთაბეჭდი-

ენიჭება, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ შენობის მხატვრულ გაფორმებაში მას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. ამ ხანისათვის ქართველ ოსტატებს ძველი მხატვრული ტრადიციის საფუძველზე შემუშავებული აქვთ ჩუქურთმის კლასიკური ნიმუშები, რომელთა

მრავალსახიანობა, მხატვრული ფორმის დახვეწილობა, საღამაზე, ქვაზე კვეთის წესები, დიდი გემოვნება და შემოქმედებითი ფანტაზია ხიზლავს მსახველს. ქართული დეკორაციული ხელოვნების ეს დარგი იმდენად იყო განვითარებული ძველად ჩვენში, განსაკუთრებით კი აღნიშნულ პერიოდში, რომ



56. ნინოწმინდის სამრეკლო. გეგმა.

57. ნინოწმინდის სამრეკლო. კრილი.

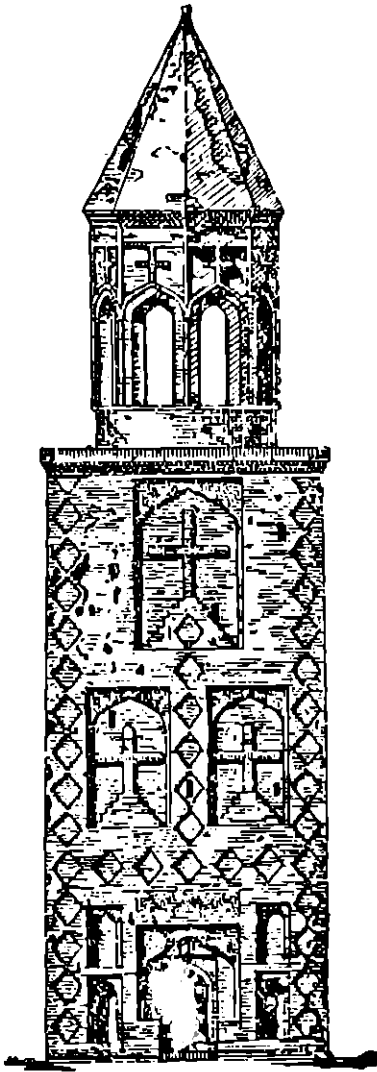
იგი სავსებით სამართლიანად ითვლება ქართული ხელოვნების დამახასიათებელ მიღწევად და მას განსაზღვრული ადგილი უჭირავს ზოგადი დეკორაციული ხელოვნების ისტორიაში.

შენობათა ფასადების მხატვრულ მორთულობაში სათანადო მასალების შესწავლის შედეგად ჩანს გარკვეული კანონზომიერება, დახვეწილი სისტემა, რომელსაც აქვს საკუთარი განვითარების ხაზი, ისტორიული გან-

ვითარების გარკვეული მომენტები. თანახმად მხატვრული ტრადიციისა, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს, ნაგებობის მხატვრულ გაფორმებაში მთავარი მნიშვნელობა აქვს აღმოსავლეთისა და სამხრეთის ფასადებს, ხოლო X საუკუნის მეორე ნახევრიდან შენობის გაფორმებაში დიდი ადგილი ეთმობა ავრთავე დასავლეთის ფასადს. როგორც ერთგვარი წესის, ასე მხატვრული ტრადიციის თანახმად, ჩრდილოეთის ფასადს შენობის მხატვრულ გაფორმებაში ენიჭება მეორეხარისხოვანი ადგილი. მხატვრული გაფორმების ყურადღების ცენტრშია ის ფასადები, რომლებიც უფრო ხანგრძლივად არიან გაშუქებული დღის განმავლობაში. შენობის მხატვრულ გაფორმებაში, რა თქმა უნდა, განათებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება, რაც სავსებით ბუნებრივია. ამ ზოგად წესს ერთგვარად არღვევს სამთავროს ტაძრის ჩრდილოეთ მკლავის ფრონტონის მხატვრული გაფორმება, რასაც აქვს სავსებით კანონიერი გამართლება. საკმე იმაშია, რომ ძველად სამთავროს ტაძრის გალავანს ჰქონდა მთავარი შესასვლელი ჩრდილოეთის მხრიდან, სადაც უფრო გვიან აგებულია სამრეკლო. ამიტომ სავსებით ბუნებრივია, რომ არქიტექტორმა სათანადო ანგარიში გაუწია აღნიშნულ გარემოებას. სამთავროს ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადის ფრონტონზე წყვილი ვიწრო სწორკუთხედი საარკმელები მოჩუქურთმებული საპირეებით მოთავსებულია სწორკუთხედ ორნამენტულ კადრში. იგი მთლიანად მოთავსებულია კამაროვან დეკორაციულ ჩარჩოში, რომლის ქვედა ნაწილი ორივე მხრიდან ქმნის წვეტიან კუთხეს, მიიმაართება ზემოთ, ქმნის ხვეულს და უერთდება ფასადის ნახევარსვეტების კონას, რომელიც წარმოადგენს შენობის გაფორმების მთავარ ელემენტს. საარკმელთა ზემოთ მოთავსებული ტიმპანის დეკორს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მორთულობის სისტემაში.

XI საუკუნის ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს ასიმეტრიულად აგებული ნიშნები სამ-

ხრეთის მხრიდან, როგორც შენიშნული იყო სათანადო ადგილას. ასიმეტრიულად განლაგებული მინაშენები სამხრეთის მხრიდან პირველად ჩაისახა X ს. არქიტექტურის ძეგ-



58. ნინოშინის სამრეკლო.
დასავლეთის ფასადი.

ლებში ჯერ ტაო-კლარჯეთში და შემდეგ ეს წესი შემოდებული იყო ქართულ არქიტექტურაში საქართველოს ყველა პროვინციაში. ჩვენ ამის განხილვაზე არ შეეჩერდებით.

აღმოსავლეთ ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში, სამთავისა და სამთავროს შემდეგ, განსაკუთრებით XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ადგილი აქვს ახალ მხატვრულ მოვლენას. დეკორატიული კამარები ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში, სახელდობრ, კომპოზიციური განლაგებისა და დანაწევრების თვალსაზრისით გარკვეულ ფუნქციას ასრულებენ. როგორც აღნიშნული იყო სათანადო ადგილას, X საუკუნეში კამარები შენობის ფასადზე მკვეთრად გამოიყოფიან კედლის ზედაპირიდან, მასიური აღნაგობის არიან, თუმცა არსებითად მათ კონსტრუქციული მნიშვნელობა უკვე არა აქვთ, მაგრამ გარეგნულად ჯერ კიდევ შერჩენილი აქვთ კონსტრუქციული სახე. XI საუკუნიდან, განსაკუთრებით კი XII საუკუნეში კამარები შენობის ფასადების მხატვრული გაფორმების მთავარი ელემენტია. იკორთის ტაძრის (1172) ფასადზე კამარების მოტივი, რომელიც შედგება ორმაგი ან სამმაგი ლილეაკისაგან, წარმოადგენს მხატვრული გაფორმების მთავარ მოტივს. აღმოსავლეთ ფასადის ცენტრალური კამარის არეში მოთავსებულია რელიეფური, დეკორატიული ხასიათის ჯვარი, რომლის ჩარჩო გადაებმის მთავარი სარკმლის სწორკუთხედ საპირეს. მისი ქვედა ნაწილიდან ეშვება ორმაგი ღერძი, რომლის ბოლოში მოთავსებულია კუთხეზე დაყენებული ორი დეკორატიული კვადრატი, რომელთა შუაგულში ჩასმულია დეკორატიული ბირთვი (ტაბ. 145, 146, 147).

მთავარი კამარის ორივე მხარეზე მოთავსებულია უფრო დაბალი დეკორატიული კამარები, რომლის განაპირა ღერძი ეყრდნობა ნიშების გაფორმებას, ხოლო მეორე მიჰყვება შუა კამარის ღერძს. სამკვეთლოსა და სალაროს ფასადებზე მოთავსებულია მომრგვალო მოყვანილობის სარკმლები, რომელთა საპირე აგრეთვე ლამაზად არის გაფორმებული ჩუქურთმით; მათ ზემოთ მოთავსებულია აგრეთვე ლამაზად მოჩუქურთმებული ორ-ორი ორნამენტირებული წრე. მხატვრული დეკორის აღნიშნული მოტივი

განვითარდა XIII საუკუნის არქიტექტურაში (ერთაწმინდა, ახტალა).

სამხრეთის მკლავის ფრონტონი შემკულია სამი სარკმლით, მოთავსებულია დეკორაციულ კამარაში, რომელიც ორივე მხარეს კუთხეებსა ქმნის და შემდეგ ვერტიკალურად ეშვება ქვემოთ. ერთი სარკმელი მოთავსებულია ზემოთ, იგი გადაეხმის ლილვას. ლილვაკი ფრონტონის წვერიდან ეშვება ქვემოთ ვერტიკალურად და ფრონტონის კედელს ორად ჰყოფს. ორივე სარკმელი ერთ სიმაღლეზეა მოთავსებული ფრონტონის კედელზე, მთავარი ვერტიკალის ორივე გვერდზე. დასავლეთ მკლავის ფრონტონზე მოთავსებულია ორი სარკმელი კამარის ქვედა არეზე. სარკმელთა შორის მრგვალი ფორმის დეკორაციული რთხეტი, დაფარული ჩუქურთმით (ტაბ. 145).

XII და XIII საუკუნეების მიჯნაზე ტაძრების ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში დეკორაციული კამარების გამოყენება თანდათან გამოდის ხმარებიდან, რაც თითქმის ოთხი საუკუნის მანძილზე თვალსაჩინო კონსტრუქციულსა და შემდეგ კი დეკორაციულ მოტივს წარმოადგენდა ქართულ არქიტექტურაში. ქართული არქიტექტურის პირველი ძეგლები. სადაც ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში დეკორაციული კამარების მოტივი აღარ გვხვდება, არის ბეთანია, ქვათახევი, ახტალა.

ქვათახევის¹ ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე, ფრონტონის წვერის ქვემოთ, შუა ადგილას მოთავსებულია დიდი ზომის ორნამენტირებული ჯვარი, რომლის ქვედა ნაწილი გადაეხმის აღმოსავლეთ სარკმლის ორნამენტირებულ საპირეს. სარკმლის ქვედა ნაწილიდან ეშვება ღერძი, რომლის ბოლოს ორივე მხარეზე ამშვენებს კუთხის წვერზე დაყენებული დეკორაციული კვადრატები. ნიშები გაფორმებულია ლილვაკით, რომელიც მიჰყვება მათ მოხაზულობას; არკატურა ფასადზე უკვე არსად არ არის. ახტალის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე მოთავსებულია დიდი ზომის დეკორაციული ჯვარი. იგი გადაეხმის სარკმლის საპირეს, რომლის ქვედა ნაწილი, თანახმად მიღებული წესისა, გაფორმებულია დეკორაციული კვადრატების მოტივით.

ბეთანიის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე დეკორაციული ჯვარი მოთავსებულია თავისუფლად; იგი არ არის გადახმული სარკმლის საპირეზე, დეკორაციულ კამარას არ ეხედებით შენობის არც ერთ ფასადზე. აღმოსავლეთ სარკმლის ზედა ნაწილი გაფორმებულია წარბით, მას აქვს ჰორიზონტალურად გაშლილი ქუსლები, რომლებიც მჭიდროდ ებჯინებიან ნიშების ლილვაკებს. ბეთანიის ტაძრის დეკორის მთავარ მოტივს წარმოადგენს ორმაგი სარკმლები, რომელთა საპირე შემკულია ჩუქურთმით, ხოლო ზედა ნაწილზე მოთავსებულია დეკორაციული წრე (სამხრეთის და დასავლეთის ფასადები). ბეთანიის ტაძრის კომპლექსური შესწავლა, მისი კედლის მხატვრობის და ისტორიული პირობების გამოსახულებათა განხილვა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ტაძრის მშენებლობა, ფრესკებით მოხატვა დამთავრებული იყო 1207 წელს² (ნახ. 53, 54, 55).

ორმაგი სარკმელი, როგორც სათანადო ადგილას აღენიშნეთ, ქართულ არქიტექტურაში ფეხს იკიდებს X საუკუნის მეორე ნახევრიდან (ოშკი, ხახული, ენი-რაბათი და სხვ.) მას აქვს წარბი, რომელთა ქუსლები ჰორიზონტალურადაა გაშლილი. ამ მოტივის ზოგადი განვითარების ხაზი ჩვენ მიერ უკვე განხილული იყო. ამჟამად აღენიშნავ, რომ XI საუკუნიდან წარბი თავისი ქუსლებით უკვე მჭიდროდ უახლოვდება სარკმლის საპირეს, ხოლო XII საუკუნის მიწურულში სარკმელთა შორის მოთავსებულია დეკორაციული წრე, რომელიც დაფარულია ჩუქურთმით. სწორკუთხედი სარკმელი ქართულ არქიტექ-

¹ Н. Н. Северов, Памятники грузинского зодчества, М., 1947, рис. 48.

² დ. პ. გორდევმა შეისწავლა ეს ტაძარი და დაასკვნა: ძველი აგურის შენობის ფრაგმენტები, დასავლეთის კარიბჭე და სამხრეთ აგებულია 1056—1066 წლებში. XII ს. მეორე ნახევარში პირვანდელი ნაგებობა ნაწილობრივ დაუნგრევიათ და აშენებულია ახალი გუმბათიანი ტაძარი, დაახლოებით 1207 წელს.

ტურაში სქარბობს XI საუკუნეში, მაგრამ შემდეგ დროსაც ადგალი აქვს აღნიშნული ფორმის სარკმლის არა ერთ შემთხვევას. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ XI საუკუნეში ჩვენ გვაქვს ამ ორი ფორმის სარკმელთა თანაგამოყენების ფაქტები. ამის ტიპურ მაგალითს გვაძლევს სამთავროს ტაძრის სარკმელთა „ახსილვა“. სამთავროში სწორკუთხედი სარკმლები მოცემულაა, თანახმად რ. შმერლანგის ქარიბეზული დაკვირვებისა, ახალი „რედაქციის“ სახით, ორმაგი სარკმლებით, რომლებიც მოთავსებულია დეკორატიული კამარის შიდა არეზე.

ეპოქის არქიტექტურულ ძიებათა მხატვრულ განსახიერებად უნდა ჩაითვალოს ფიტარეთის ტაძარი². ტაძრის დახვეწილი მხატვრული ფორმა, მოხდენილი პროპორციები, მაღალი ჩუქურთმებით შემკული გუმბათის ყელი, შენების ტექნიკის მაღალი დონე თვალსაჩინო ადგილს ანიჭებს ამ ნაგებობას ზოგადი არქიტექტურის ისტორიაში. ფიტარეთის არქიტექტორისათვის მეტად დამახასიათებელია სხვადასხვა ფერის ქვის გამოყენება მშენებლობის დროს, რაც არსებითად ახალ მოვლენას წარმოადგენს. ფერადი ქვის გამოყენების პირველი შემთხვევა ჩვენ გვაქვს ტაო-კლარჯეთის ძეგლებში (ხახულის ტაძარში, ოშკში სარკმელთა წარბის ქვედა არე შემკულია მარაოსებური ორნამენტით, რასთვისაც გამოყენებულია ფერადი ქვა) და სამთავროს ჩრდილოეთ ფასადის გაფორმებაში (მწვანე ქვის როზეტები).

ფიტარეთში აღმოსავლეთის ფასადი შემკულია ნიშებით, სარკმლის საპირე დაფართულია ლაშაზი ჩუქურთმით, სარკმლის შორეულკუთხედილი წარბის ქუსლები გადაებმის ნიშების საპირეს, ფრონტონის სიბრტყეზე მოთავსებულია ორნამენტირებული ჭვარი, რომლის ქვედა ნაწილი, თანახმად ტრადიცი-

ისა, გადაებმის სარკმლის საპირეს, უფრო ზუსტად კი წარბს ზედა ნაწილს. აღმოსავლეთის ფასადის ამგვარი მხატვრული გაფორმება თვალსაჩინო მოვლენას წარმოადგენს ქართულ არქიტექტურაში.

სხვა ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში გამოყენებულია დეკორატიული რელიეფური ჭვარი, რომელიც მოთავსებულია წვეილ სარკმელს შორის. ეს მოტივი, როგორც ცნობილია, პირველად გამოყენებულია სამთავროს ტაძრის დასავლეთ ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში, ხოლო ფიტარეთის სამხრეთ ფასადზე აღნიშნული მოტივი სრულსახოვან გამოვლინებას პოულობს.

წულრუგაშენის³ ტაძარი მხატვრული თვალსაზრისით ბევრად ჩამოუვარდება ფიტარეთის ტაძარს, გადაქარბებულად მაღალი გუმბათის ყელი არღვევს შენობის ძირითადი ფორმების პროპორციულობას. გუმბათის ყელის მორთულობა, ერთგვარად ანელებს აღნიშნულ შთაბეჭდილებას (ტაბ. 148, 149).

ამ ხანის მესხეთის ძეგლები განსხვავდება ქართლის ძეგლებსაგან. ისინი იმდენად არ უახლოვდებიან კვადრატს, როგორც ქართლის ძეგლები. მათი აღმოსავლეთი აფსიდი არ არის გამოყოფილი გვერდის აფსიდებსაგან გარე კედელში მოთავსებული ნიშებით (ზარზმა). იგი ზოგჯერ ოთხკუთხედიან სახითაა გამოყოფილი ტაძრის საკუთხეველიდან (წმ. საბას ტაძარი საფარაში). გუმბათს ქართლის ტაძრების მსგავსად მაღალი ყელი არა აქვს. ფასადების ორნამენტული დამუშავება ისეთი სიმდიდრით არ ხასიათდება, გუმბათის ყელის დეკორში არქიტექტურული მოტივები სქარბობს⁴.

ქართული არქიტექტურა X საუკუნიდან XIV საუკუნემდე დიდ მოვლენას წარმოადგენს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. ეგრეთ წოდებული „მეორე აყვავებას“ ხანის

¹ Р. Шмерлинг, Самтавро—памятник XI века, Ars georgica, т. I, Тбилиси, 1942, стр. 56—60.

² Г. Н. Чубинашвили, К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, Ars georgica, 3, Тбилиси, 1950, стр. 191—199.

³ ე. თაყაიშვილი, სომხეთ-საორბელის ძეგლები, პარიზი, 1929.

⁴ ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1955.

რომელიც მეტად ჩამორჩება იუსტინიანეს ხანის ბრწყინვალეობას. ბიზანტიელი ხუროთმოძღვრები ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ ნაგებობის ფასადის შემკობის პრობლემას და კედლებს ხშირად ტოვებენ დეკორაციულ-მხატვრული გაფორმების გარეშე. ამ ხანის ქარიოლმა არქიტექტურამ ნაგებობის მთავარი მასები სრულყოფამდე მოიყვანა და მისი გარეგნული კედლების მხატვრული გაფორმების ორიგინალური სისტემა გამოიმუშავა. ბიზანტიური და ქართული არქიტექტურის გეგმების კომპოზიციის დამთხვევის ცალკეული ფაქტები კომპოზიციურ და კონსტრუქციულ ძიებათა ერთიანობაზე მეტყველებენ და არა გენეტიკურ დამოკიდებულებაზე, ვინაიდან ხელოვნების განვითარების პროცესი თითოეულ ქვეყანაში დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა.

მოუხედავად იმისა, რომ საქართველოსა და სომხეთში საუკუნეების მანძილზე, კულტურული განვითარებისა და სოციალური წყობის ისტორიული პირობები დაახლოებით ერთნაირი იყო, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ამ ქვეყნების არქიტექტურის განვითარების განსხვავებული გზები. თითოეული ქვეყნის არქიტექტურა საუკუნეების მანძილზე ეროვნულ სახეს ინარჩუნებს. ადგილი აქვს ძიების ხასიათის მსგავსებას, მაგრამ მხატვრული ამოცანის ფადაწყვეტა თითოეულ შემთხვევაში ეწყარება საკუთარ გამოცდილებას, ძველ მხატვრულ ტრადიციას. XI საუკუნის დაშლევადან XII საუკუნის დამლევამდე სომხური არქიტექტურა ქმნის ჭვარ-გუმბათოვანი არქიტექტურის თავისებურ მხატვრულ ტიპს, რომელიც არქიტექტურული მასების

პროპორციებისა და მხატვრული დეკორის სისტემით არსებითად განსხვავდება როგორც ბიზანტიური არქიტექტურისაგან, აგრეთვე ქართული არქიტექტურის ტიპისაგან.

სამეცნიერო ლიტერატურაში, განსაკუთრებით ი. ბალტრუშაიტის¹ შრომებში აღნიშნული იყო ქართული და რომანული ხანის დასავლეთ ევროპის ქვეყნების არქიტექტურის ძეგლთა შორის არსებული მსგავსება და პარალელური მოვლენები. მის მიერ დამოწმებული პარალელური მოვლენების მრავალი საგულისხმო მაგალითი მეტად დამაფიქრებელია. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ მაუხედავად მკიდრო მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ურთიერთობისა, რომელიც არსებობდა საქართველოსა და ბიზანტიას შორის ქართული არქიტექტურის ძეგლების ფასადების მორთულობაში, განსაკუთრებით რელიეფური ქანდაკების სფეროში, ჩვენ ვამჩნევთ უფრო მეტ მსგავსებას და პარალელურ მოვლენებს ქართულსა და რომანულ ხელოვნებაში, ვიდრე ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლთა შორის. ამ ფაქტის მეცნიერული დასაბუთება ჭერჭეროვით არ ჩანს ნათლად. მისი ახსნა უნდა ვეძიოთ პირველ რიგში ფეოდალური საქართველოს და ფეოდალური ევროპის, განსაკუთრებით კი საფრანგეთის განვითარების სტადიალურ იგივეობაში; როგორც ცნობილია, საქართველოს ფეოდალიზმს მეტი მსგავსება და პარალელები აქვს საფრანგეთის, ვიდრე ბიზანტიის ფეოდალიზმთან. ეს საკითხი კიდევ საჭიროებს სპეციალურ გამოკვლევას კონკრეტულ მასალების უშუალო შესწავლის საფუძველზე.

კედლის მხატვრობა

კედლის მხატვრობაში ახალი სტილის ნაშენები პირველად მკვეთრად მქაენდება ხობის ბაზილიკის სამხრეთ-დასავლეთის ნავის მხატვრობაში, რომელიც შესრულებულია ერის-

თავთ-ერისთავის შერგილ დადიანის შეკვეთით XIII საუკუნის 30-იან წლებში. ამ მხატვრობაში, ისევე როგორც წმ. მარკოზის ტაძრის (ვენეცია) ნარტექსის მოზაიკაში, წარმოდგე-

¹ J. Baltrušaitis, Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris, 1929.

ნილია იოანე ნათლისმცემლის „ცხოვრების“ ციკლი. იწყება „ზაქარიას ხარების“ სცენით, შემდეგ თანმიმდევრობითაა მოცემული ნათლისმცემლის „დაბადების“ სცენა. „ნათლისმცემლის სახელწოდება“ (ზაქარია ზის და გრაგნილზე წერს სახელს, ტაბ. 150) და „თავის მოკვეთა“. სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი არიან ქტიტორები: შერგილ დადიანი და მისი მეუღლე ნათელა, ვაჟი ცოტნე და ასული თამარი (ტაბ. 151). ცოტნე დადიანი XIII საუკუნის პირველი ნახევრის სახელოვანი მოღვაწეა „კაცი პატიოსანი და სათნოებიანი, და ბრძოლათა შინა სახელოვანი“¹ კაბუჯობის ასაკში გამოსახული.

არქიტექტურული პეიზაჟი, ერთსა და იმავე სიუჟეტში მხედველობის ორი სხვადასხვა წერტილიდანაა მოცემული ახედვით და დახედვით. კომპოზიციის კიდევებზე გამოსახული კოშკისმაგვარი ნაგებობები სხვადასხვა რიგზეა განლაგებული—ერთი კედლის წინ, მეორე მის უკან. ფიგურები სხვადასხვაგვარ მოძრაობაშია მოცემული, თამამად და ცოდნით შესრულებული რაკურსით (ტაბ. 150). ზოგიერთ კომპოზიციას ემჩნევა სიუჟეტის ფსიქოლოგიური გადმოცემის ცდა. „ნათლისმცემლის დაბადებაში“ ელისაბედი საწოლიდან წამოწეულია და ორივე ხელს ეყრდნობა, რომ შეხედოს მწოლიარე ჩვილს.

ახალი სტილის ნიშნები განსაკუთრებით ცხადად მკლავდება უბისის მხატვრობაში, რომელიც XIV ს. დასაწყისში შესრულებულია ქართველი მხატვრის დამიანეს მიერ. რადგან, ეს ძეგლი მთლიანადაა გამოცემული, მასზე მოკლედ შევიჩრდებით². ამ მოხატულობაში ყურადსაღებია ორი ძირითადი მანერა, რომელიც ორ სხვადასხვა ოსტატს ეკუთვნის; ერთი მანერა, რომელიც სკარბობს მოხატულობაში, დამახასიათებელია „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციისათვის, რომლის ქვემოთ დამიანეს ხელისმოწერაა, ამის გამო ეს მანერა დარწმუნებით შეიძლება მივაწეროთ

მთავარ ოსტატს. მეორე, როგორც ჩანს, მის მოწაფეს ეკუთვნის. ამიტომ პირველ მანერას ჩვენ დამიანეს მანერას ვუწოდებთ.

დამიანეს მხატვრობას ახასიათებს თავისუფალი წერა, დაურიდებლად, მაგრამ დიდი ოსტატობით და თამამად დადებული ჭარბი მონასმი, რაც მას თავისებურად გამოხატულ „იმპრესიონისტულ“ ხასიათს ანიჭებს. განსაკუთრებით ტიპურია მოციქულების სახეები „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციისა, სადაც პირისახის მოდელირების თითოეული მონასმი, თამამად, და როგორც წერის ფაქტურა მოწმობს, სწრაფად არის დადებული.

ბლიკი სახეებზე ჭარბი ლაქებით არის მოცემული: შუბლის გაშუქებულ ნაწილზე— ორი ფართო მონასმია, ყვრიმალეებზე — ერთი ფართო, მომრგვალებული და მკვეთრი ბაცი მონასმი ცხვირის მთელ სიგრძეზე. ასევეა მოდელირებული კისრის ღია ნაწილები. ყოველ ცალკე შემთხვევაში წერის ფაქტურა იმდენად ცხადია, რომ სიძნელეს არ წარმოადგენს თვალყური ეადევნოთ პირისახეების გამოყვანის მონასმთა თანმიმდევრობას და რიტმს, განსაკუთრებით საყურადღებოა თმისა და წვერის დამუშავება. თმა გადმოცემულია არა მთლიანი ხაზებით, არამედ ცალკეული მოკლე მონასმებით, რომლებიც დადებულია ძირითად ფენაზე (ტაბ. 152, 153, 154, 155). ეს მონასმები შემთხვევით კი არ არის განლაგებული, არამედ თმის ნაწნაეებისა და კულულების მიმართულებითაა მოცემული. ამის გამო თმა მსუბუქად და სქლად მოჩანს, რაც თავს სიცოცხლეს ანიჭებს. წვერისა და უღვაშების მოდელირება ამავე ნიშნებით ხასიათდება. მხოლოდ ზოგჯერ, გამონაკლისის სახით, გვხვდება თმაზე და წვერზე გრძელი ბლიკები (წმ. მაკარის, წმ. ონოფრეს თავი და სხვ.).

მონათესავე მოვლენა, მაგრამ გამოსახული არა ამგვარი სიმკვეთრით, გვხვდება წვე-

¹ ქართლის ცხოვრება, ტ. II, 1959, გვ. 195 (ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა).

² შ. ი. აშერანაშვილი, უბისი, თბილისი, 1929.

რის, თმისა და უღვანის მოდელირებაში კაპრიე-ჯამეს მოზაიკებზე¹, მისტრის², სერბეთის³, მაკედონიის⁴, ტრაპიზონის⁵, ხობის (შერგილ დადიანის ზემოაღწერილი მოხატულობა), ლიხნეს⁶ ეკლესიებში, გელათის ტაძრის სამხრეთ ნარტექსში და სხვ.

დაკვირვება ამ მანერაზე სხვადასხვა ქვეყანაში ერთ-ერთ უპირველეს ამოცანას წარმოადგენს, რომლის გადაწყვეტის გარეშე შეუძლებელია ბიზანტიის, ბალკანეთის ქვეყნების, რუსეთისა და საქართველოს კედლის მხატვრობის უმდიდრესი მასალის კლასიფიკაცია, მისი განაწილება სკოლებისა და მიმდინარეობათა მიხედვით და თითოეული ქვეყნის შემოქმედებითი წვლილის დადგენა.

მხატვარ დამიანეს ფრესკების უმეტესობა მოწმობს, რომ მისი მხატვრული ხერხები, რომლებიც გამოიხატება ფართოდ დადებული სქელი მონასმის ქარბად ხმარებაში, ელინისტური ხელოვნების მემკვიდრეობას წარმოადგენს (მაგალითად: მარკოზ, მათე და პეტრე მოციქულების თავები ტაბ. 154, 155, 152).

აღნიშნული მხატვრული ხერხი უნდა განვიხილოთ, ერთი მხრივ, როგორც ხელოვნების განვითარების ზოგადი ტენდენცია, მეორე მხრივ — აქ შეღავნდება ისეთი დიდი ოსტატის ინდივიდუალური ნიშნები, როგორიც იყო დამიანე.

ერთი თავისებურება, რომელიც უბისის მხატვრობის ორივე მანერის თვისებას შეადგენს, ასხვავებს მათ კონსტანტინოპოლის მხატვრული სკოლის ნაწარმოებებისაგან. უბისის მხატვრობაში არ არის გადმოცემული „წითურობა“ სახეზე, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მისი გადმოცემის სუსტ ცდას (ბასილ დიდის სახე). „წითურობა“ არ არის

გადმოცემული აგრეთვე უბისის სტილის მონათესავე ქართული კედლის მხატვრობის ყველა ძეგლში, როგორც მაგალითად, შერგილ დადიანის მოხატულობაზე ხობის მონასტერში, სორში, ლიხნესა და გელათის მონასტრის სამხრეთით მინაშენის მხატვრობაში.

აგრეთვე, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ხელოვნების თითქმის ყველა ძეგლზე, რომელიც შექმნილია ბიზანტიაში, თვით კონსტანტინოპოლში და ათონზე არსებულ ქართულ სამხატვრო და სალიტერატურო ცენტრებში, „წითურობა“ გადმოცემულია სახეზე მოწითალო ლაქის დადებით. ეს ჩანს XI ს. ხელნაწერიდან, რომელიც, როგორც ჩანს, კონსტანტინოპოლში უნდა იყოს გადაწერილი (საქ. მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილების № 648) XII საუკუნის ე. წ. ვანის სახარებიდან, რომელიც კონსტანტინოპოლშია გადაწერილი, და სხვა ძეგლებიდან. „წითურობის“ უქონლობას შეიძლება დავაკვირდეთ ძეგლებში XI საუკუნის დამლევიდან, მაგალითად, ბედიის ტაძრის პირველი ფენის მხატვრობაში (XI ს.), სვანეთიდან გამოტანილ XI საუკუნის სამ მინიატიურაში (მარკოზ, ლუკა და იოანე მახარებლების გამოსახულებით). საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტის XII ს. ხელნაწერში № 734 და სხვ. უბისის მოხატულობა მისდევს ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციას, რომელიც XI ს. დამლევიდან დამყარდა და შემორჩა XIII და XIV ს. ქართული ფრესკული მხატვრობის ერთ ჯგუფს.

როგორც აღნიშნული იყო, ქართულ მხატვრულ ცენტრებში ბიზანტიის ხელოვნების უდავო გავლენით შექმნილი ქართული მხატვრობის ძეგლები მტკიცედ იცავენ კონსტან-

¹ Ка х р и з - Д ж а м и, Альбом к XI тому, Известия Русского Археологического института в Константинополе. Мюнхен, 1906, табл. IX, 26, 28, X, 31, 32, 33, XI 36—40.

² G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, pl. 81.7, 62.2, 97.3 100.3, 124.2 და სხვა.

³ П. Покрѣшкѣн, Православная церковная архитектура XII—XIII ст. в нынешнем Сербском королевстве, СПб., 1906, табл. IX.

⁴ Н. П. Коидаков, Македония, СПб., 1900, рис. 136, 137, 148.

⁵ O. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford, 1911, fig. 167.

⁶ МАК, вып. IV, М., 1894, табл. III.

ტინოპოლის მხატვრულ ტრადიციებს, რომლებიც შემდეგ საქართველოში შემოდის და თავის გამოხატულებას პოულობს მთელ რაგ როგორც მინიატიურული, ისე ფრესკული მხატვრობის ძეგლებში. „წითურობის“ წითელი ლაქის სახით დადების მაგალითებს გვაძლევენ კაპრიე-ჯამეს, წალენჯიხის მოხატულობა, შესრულებული კონსტანტინოპოლელი მხატვრის კირ-მანუელ ევგენიკის მიერ¹.

XIV საუკუნის დამლევის ნაბახტევის მხატვრობა თავის ერთ ნაწილში სტილით უახლოვდება კაპრიე-ჯამეს ფრესკული მოხატულობის ფრაგმენტებს, მეორე ნაწილში—ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციას.

უბისის მხატვრობის ისტორიულ-მხატვრული ანალიზი და შესრულების ტექნიკა იმაზე მიუთითებს, რომ ეს ძეგლი წარმოიშვა ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების შედეგად XIV ს. მეორე ნახევარში.

სორის (რაჭა) მცირე ეკლესიის მოხატულობა სტილითა და მხატვრული ხერხების მხრივ უბისის მხატვრობას უახლოვდება. ფრესკების ძირითადი ნაწილი (საკურთხევლის აფსიდის კონქში, ქართული კედლის რომელიც XVIII ს. განუახლებიათ) XIV ს. შუა წლებშია შესრულებული. საკურთხევლის აფსიდის კონქში, ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციის თანახმად, გამოსახულია „ვედრება“, საკურთხევლის სარკმელში — მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები, სამწერლოებით ხელში. მოხატულობის ქვედა რიგში წარმოდგენილი არიან წმიდა მამანი, ორ სიმეტრიულ მწკრივად მდგომნი, საკურთხევლის სარკმლისკენ შებრუნებულნი. ტაძრის თაღში და კედლებზე წარმოდგენილია ახალი აღთქმის ამბები „ათორმეტ დღესასწაულთა“ სერიიდან; იკონოგრაფიული სქემით აღნიშნული სიუჟეტები უბისის ფრესკებს მოგვაგონებს. ზოგი მათგანი დაზიანებულია თალიდან ჩამონადენი წყლით, შენახულია: „ხარება“, „ქრისტეს შობა“ (ტაბ.

157), „ფერისცვალობა“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმში შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“ (ტაბ. 158), „სულიწმიდის მოფენა“, ნახევარცილინდრული თაღის საქვეში გამოსახულია „ხელთუქმნელი მაცხოვარი“ (წმ. მანდილიონი). საყრდენ კამარებზე წარმოდგენილი არიან წინასწარმეტყველნი და მოწამენი, ჩრდილოეთ კედელზე შესასვლელთან გამოსახული არიან ქართული წმიდანები --- დავით და კონსტანტინე, არაგვეთელი მოწამენი. ჩრდილოეთ კედელზე, ქვემო რიგში გამოსახულია მომპრო, მუხლმოდრეკილი ფიგურა, საერო ტანსაცმელში, წარწერით—„ქარელისძე ქელი“, როგორც ჩანს, ეს მხატვრის პორტრეტს უნდა წარმოადგენდეს. სამხრეთის კედელზე წარმოდგენილია ქტიტორთა პორტრეტები: სამი მამაკაცის ფიგურა XIV საუკუნის პირველი ნახევრის დიდ ფეოდალთა დამახასიათებელ ქართულ ტანსაცმელში. მათ წინ წარმოდგენილია ქტიტორთა მეორე ჯგუფი, რომელიც მხატვრობის სტილისა და ჩაცმულობის მიხედვით XVII ს. დამლევის ან XVIII ს. დასაწყისს უნდა ეკუთვნოდეს.

სტილით, წერის მანერით ტაძრის ძირითადი მოხატულობა უახლოვდება უბისის მხატვრობას, განსაკუთრებით მეორე მანერას. შესრულების ტექნიკა ორივე მოხატულობაში მსგავსია. ამ მოხატულობისათვის დამახასიათებელია წერის რბილი, ფართო მანერა, პირისახის მოდელირება მოცემულია არა ჰარბი და მკვეთრი მონასმებით, არამედ რბილი წერით. ნაოქების მოდელირება მოცემულია ძირითადი ტონის თანდათანობითი გამოთეთრებით, რაც ძერწვის ხასიათს ატარებს და ამას აღწევენ ძირითადი ტონისათვის თეთრი საღებავის დამატებით. ამ მოხატულობაში, ისევე როგორც უბისში, ნაოქების მოდელირებაში ძირითადი ფერის სხვადასხვა ძალით ხმარების მაგივრად, გამოყენებულია სხვა ტონი, უმთავრესად დამატებითი ფერი. მაგალითად,

¹ ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, ძველი საქართველო, ტ. III, თბილისი, 1913—1914 წ. წ. გვ. 210—215.



წმ. გიორგი დიოკლეტანეს წინაშე. ფრესკა. უბისი. XIV ს.

მუქი წითელი ფერის სამოსელის მოდელირების დროს მოცისფრო-მწვანე რეფლექსებია გამოყენებული.

არქიტექტურული და მთის ლანდშაფტები უბისის მხატვრობაში ცნობილ ფორმებს იმეორებენ. ყველა კომპოზიცია დატვირთულია დინამიკით, რომელმაც შესცვალა უბისის ფრესკების თავდაქირილობა (მოგვები, რომლებიც „ქრისტეს შობის“ კომპოზიციაში მიაქვნიან, ტაბ. 157). ამასთან ერთად, ცალკეულ სიუჟეტში თავისებური ინტიმურობა და თემის ფსიქოლოგიური გააზრება ჩანს. ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს ჭვარცმული ქრისტეს მკვდარი, მოხრილი ფიგურა „ჭვარცმის“ კომპოზიციაში, მწუხარე დედათა ფიგურები, რომლებიც ხელს აშველებენ ღეთისმშობელს, როგორც ეს მოცემული აქვს სახელოვან სიენელ ოსტატს ღუჩჩოს, და სხვ. ეს მოხატულობა მონუმენტური მხატვრობის მოწინავე ძეგლს წარმოადგენს, ამ ხელოვნების აყვავების წინამორბედს.

მოწინავე ხელოვნების ძეგლების გეგრდით, რომელთაც ანალოგიები იუგოსლავიის (სოპოჩანის მოხატულობა და სხვა) და ბულგარეთის ხელოვნებაში აქვთ, საქართველოში არსებობდა სხვა მხატვრული წრის ძეგლები, რომლებსაც ნაკლებ შეჭვებია ახალი სიო, რადგან ეს ძეგლები შენახულია მონასტრებში. ეს მიმართულება, ქართულ კედლის მხატვრობაში ჩვენ აღვნიშნეთ ტერმინით „სამონასტრო“.

ამ წრის ყველაზე დამახასიათებელ ძეგლს წარმოადგენს ბერთუბნის მთავარი ტაძრის (ტაბ. 159, 160, 161, 162, 163, 164) და სატრაპეზოს მხატვრობა (ტაბ. 165, 166, 167, 168, 169) დავით-გარეჯაში (კახეთი). ორივე მოხატულობა ერთსა და იმავე დროს ეკუთვნის, მაგრამ უფრო დახელოვნებული მხატვრის მიერ არის შესრულებული — იგი უფრო ფაქიზად და მეტი ხელოვნებითაა დაწერილი, ვიდრე ძირითადი ტაძრის მოხატულობა¹.

ორივე მოხატულობა ენათესავება საქართველოს გამოქვაბულთა მხატვრობის ჯგუფს,

რომელმაც ყველაზე დიდხანს შეინარჩუნა ადრეული ხელოვნების ტრადიციები. ამასთანავე, კაბადუკის მოხატულობათა მხატვრული ტრადიციისაგან განსხვავებით, რაც უეფონიონის მიერაა შესწავლილი, ქართულ გამოქვაბულთა მხატვრობაში მუდამ ცალკე კადრის სახით არის მოცემული არა მხოლოდ სიუჟეტების ცალკეული ციკლი, არამედ თითოეული კომპოზიციაც კი.

ბერთუბნის მთავარი ტაძრის მოხატულობა ქტიტორთა — ლაშაგიორგის და თამარ მეფის გამოსახულებებით თარიღდება. ლაშა გიორგი წარმოდგენილია უკვე წვეროსანი, სამეფო გვირგვინით. სხვა მოხატულობაში, სადაც იგი დედანთან — თამარ მეფესთან და გიორგი III არის გამოხატული, წარმოდგენილია ქაბუკობაში, მდიდარი თავსაბურავით. უდავოა, რომ ბერთუბნის ტაძრის მხატვრობა ლაშაგიორგის ტახტზე ასეღის, ე. ი. 1213 წლის შემდეგ არის შესრულებული, რადგან წარწერაში იგი მოხსენიებულია „მეფეთამეფედ“. თამარ მეფის პორტრეტული გამოსახულება მისი გარდაცვალების შემდეგაა შესრულებული. ამრიგად, მოხატულობა შესრულებულია 1213 და 1222 წლებს შორის ე. ი. ლაშაგიორგის მეფობის დროს.

საკურთხეველის აფსიდის კონქში, ბროწეულის ხეების არეზე, წარმოდგენილია „საყდარზე“ მჯდომი ღეთისმშობელი ყრმითურთ. ღეთისმშობლის აქეთ-იქით, ტრადიციის თანახმად, წარმოდგენილი არიან მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები (ტაბ. 160). აფსიდის ქვემო რიგში მოცემულია ორ სიმეტრიულ ჯგუფად წმიდა მამანი, მდგომარე პოზით, გაშლილი გრავნილებით ხელში, სამსამი ფიგურა თითოეულ მხარეს. წმიდა მამათა თითოეული ჯგუფის უკან მოცემულია დიაკვნის ფიგურა (ტაბ. 161).

თაღში გამოსახულია „ჭვარცის ამალღება“ (ტაბ. 162), სიუჟეტი, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს ქართულ ხელოვნებაში. კედლებზე და ნაწილობრივ ნახევარ-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тбилиси, 1948.

ცილინდრული თაღის ფერდებზე წარმოდგენილია თანმიმდევრობით „ღვთისმშობლის ცხოვრების“ აპოკრიფული სახარების ციკლი, რომელიც მეტად იყო გავრცელებული ქართულ ხელოვნებაში (ტაბ. 163). ამბავი შემდეგი თანმიმდევრობითაა განლაგებული: „შეწირულების უარყოფა“, „იოაკიმე და ანა მწუხარედ მიმავალნი“ (ტექსტის თანახმად) ბრუნდებიან შინ (ტაბ. 164); მთის არეზე, ბროწეულის ხეებით შემკულ „უღაბნოში“ სძინავს იოაკიმეს, რომელსაც ანგელოზი ახარებს ასულის დაბადებას; ბაღში, წყაროსთან, ბროწეულის ხეების ფონზე, სასიხარულო ამბით ეცხადება ანას ანგელოზი; ცოლქმარი გახარებული ხვდებიან ერთმანეთს „ოქროს კარებთან“.

შემდეგ გამოსახულია „ღვთისმშობლის დაბადება“ (განზანების სცენით), „ტაძრად მოყვანა“ და „ღვთისმშობლის ხარება“. დასავლეთის ნარტექსში შენახულია „განკითხვის დღის“ დიდი კომპოზიციის ფრაგმენტი (მონახაზი, ოდნავ შეფერადებული). ამრიგად, ტაძრის მოხატულობის თხრობითი ნაწილი მთლიანად აქვს მიძღვნილი „ღვთისმშობლის“ აპოკრიფულ ციკლს, რომელმაც განდევნა ბიზანტიის ეკლესიებისათვის დაკანონებული სახარების ციკლი.

მხატვრობა ხასიათდება წერის ფართო მანერით, რომელიც თავისებური პრიმიტიულობის ნიშნებს ატარებს. წერის ფაქტურა ქარბია. ამ ფრესკებში ვერ ვხედავთ ბრწყინვალე ოსტატობას, რომელიც ახასიათებს შერგილ დადიანის მოხატულობას ხოზში, უბისისა და სორის ფრესკებს.

უფრო ფაქიზადაა შესრულებული სატრაპეზოს ფრესკები. სიუჟეტების განლაგების სისტემა, მათი შერჩევა იკონოგრაფიული თვალსაზრისით მოწმობს, რომ საქართველოში არსებობდა სატრაპეზოს შესამკობად გათვალისწინებული მოხატულობის განსაკუთრებული სქემა. აღმოსავლეთის კედელში მოთავსებულ საკურთხეელის აფსიდში მოცემულია „ვედრების“ კომპოზიცია. შე-

სასვლელის პირდაპირ, ჩრდილოეთ კედელზე, ნიშის ზემოთ, რომელშიც წარმოდგენილია „ქრისტე-ევემანუელი“ (ტაბ. 165). ბროწეულის ხეების არეზე გაშლილია უზარმაზარი კომპოზიცია „სასწაული ხუთი ათასი კაცის გაძღომისა ხუთი პურით“ (ტაბ. 166). მუხლმოდრეკილი ხალხის „ერის“ ზევით (ტაბ. 167) მოჩანს სოციქულების ფიგურები, რომლებიც პურს არიგებენ. ქრისტე ბროწეულის ბუჩქებით დაფარულ მთის ფერდობზე ჩამომჯდარა. მის წინ დგას ერთ-ერთი მოციქული, „და მისცა მიწაფეთა თვისათა პური იგი, და მოწაფეთა მისცეს ერსა მას“ (ტაბ. 168). აქვე, იმავე ჩრდილოეთ კედელზე, გამოსახულია „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“ (სამება). დასავლეთ კედელზე ორი კომპოზიციაა წარმოდგენილი „ქორწილი კანას გალილეაჲსასა“ და „ქრისტეს საუბარი სამართელ დედაკაცთან“. აღმოსავლეთის კედელზე გამოსახულია „საიდუმლო სერობა“ და დავით გარეჯელის მოწაფე ლუკიანე, „შველის მეწველი“ (ტაბ. 169). სწორედ სატრაპეზოსათვის (მონასტრის საერთო სასაბილოსათვის) არის დამახასიათებელი თხრობითი კომპოზიციების შერჩევა, რომლებიც ასე თუ ისე „განძღომის“ და უმთავრესად სასწაულებრივი „განძღომის“ ციკლს მიეკუთვნებიან.

თაღში გამოსახულია „ჯერის ამალება“. ამის გარდა, აღმოსავლეთის კედელზე, საკურთხეელის აფსიდთან გამოსახული არიან მიქელ მთავარანგელოზი მახვილით ხელში და დავით გარეჯელი. ეს მხატვრობა ბევრ რამეში იცავს ტრადიციულ ფორმებს, მაგრამ მასში უკვე შედევნდება ახალი სტილის ელემენტები. სცენაში „ქორწილი კანას გალილეაჲსაში“, მეფე-დედოფალი შემოსილი არიან XII—XIII საუკუნეების ქართულ საერო სამოსელში. ასეთივეა ჩაცმულობა და „ერის“ ტიპაჲ კომპოზიციაში „ხუთი ათასი კაცის განძღომა ხუთი პურით“ (ტაბ. 166).

სატრაპეზოს მოხატულობა დიდი ოსტატობით არის შესრულებული. იგი გაცილებით უფრო ძლიერია და ფაქიზი, ვიდრე მთავარი ტაძრის მოხატულობა!

1 შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ბერთუნის სატრაპეზოს კედლის მხატვრობა, ილიონი, 2, თბილისი, 1922.

XIII ს. დამლევს ეკუთვნის კლდეში გამოკვეთილი მცირე ტაძრის მოხატულობა უდაბნოში (ტაბ. 170, 171), დავით-გარეჯის მონასტერში, სადაც დაცულია მეფე დიმიტრი თავდადებულის (1271—1289) ქტიტორული პორტრეტი. ამ მოხატულობას ამავე ხანის დასურათებული ქართული ხელნაწერების მინიატიურების გავლენა ამჩნევია. ფიგურების დაყენებაში, რაკურსებში, მოძრაობაში იგრძნობა ახალი ეპოქის, ახალი სტილის ნიშნები, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის მთლიანად გამოვლენილი. ახალმა მიმართულებამ ქართული ხელოვნების ისტორიაში დაარღვია სამონასტრო მიმართულების მხატვრული ტრადიცია. ერთადერთ ძეგლად, რომელმაც XIII ს. დამლევამდე შეინარჩუნა ძველი სამონასტრო ხელოვნების ტრადიციები, უნდა ჩაითვალოს ქობერის (სომხეთი) მოხატულობა.

განსაკუთრებულ აყვავებას ქართულმა მხატვრობამ XIV საუკუნეში მიაღწია. ამ ხანის მხატვრობაში ვითარდება ის მხატვრული ტრადიციები, რომლებსაც შეგვიძლია თვალი მივაღწევოთ XIII საუკუნის ქართულ კედლის მხატვრობაში. ეს ძეგლები თავისი სტილის, თემატიკისა და მხატვრული ხერხების მიხედვით შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს, როგორც ხობის ტაძრის სამხრეთის ნარტექსის — ვამეყ დადიანის ეკლდერი, ნაბახტევის მხატვრობა (ტაბ. 172) და მარტვილის საკურთხეველის აფსიდი¹. ეს კი ნათლად ასახავს „პალეოლოგთა“ ხანის ბიზანტიური მხატვრობის გავლენის ნიშნებს. მეორე ჯგუფის კედლის-მხატვრობა, რომელიც ძეგლების მეტი რიცხვითაა წარმოდგენილი, სტილისა და მხატვრულ-ტექნიკური ხერხების მიხედვით, ადასტურებენ ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების მრავალსაუკუნოვან არსებობას.

ძირითადი მიმართულებანი XIV საუკუნის ქართულ კედლის მხატვრობაში

კონსტანტინოპოლის სკოლის მხატვრული სტილისა და შესრულების მანერის ისტორიული განვითარების გათვალისწინება, დაწყებული კაპრიე-ჯამეს მოზაიკიდან და ფრესკებიდან, ვიდრე XIV საუკუნის დამლევამდე, არსებითად შეიძლება მხოლოდ წალენჯიხის მხატვრობის მიხედვით. ამ ამოცანის გასარკვევად საინტერესო მასალას გვაძლევს ქართული კედლის მხატვრობის ზოგიერთი ძეგლი, სადაც ამ სკოლის გავლენის ნიშნები ცხადად ჩანს. ეს გარემოება აიხსნება იმით, რომ ბიზანტიის დედაქალაქში ამ ხანის ძეგლთა მეტი ნაწილი დაილუბა თურქთა შემოსევის შედეგად.

წალენჯიხის ტაძარში² დაცულია ბერძნუ-

ლი³ და ქართული წარწერა დაახლოებით ერთი და იგივე შინაარსის, რომელიც გვაუწყებს, რომ ვამეყ დადიანს (1384—1396) მოუწვევია კონსტანტინოპოლელი მხატვარი კირმანუელი ევგენიკოსი. ქართული და ბერძნული წარწერებიდან ირკვევა, რომ ვამეყ დადიანის ბრძანებით კონსტანტინოპოლიდან მახარებელ ქვაბალიას და ანდრონიკე გაბისულავას ჩამოუყვანიათ ბერძენი მხატვარი მანუელ ევგენიკოსი, რომელსაც ამავე პირების მონაწილეობით და დახმარებით მოუხატავს წალენჯიხის მაცხოვრის სახელობის ტაძარი. მხატვრობის შესწავლის შედეგად ირკვევა, რომ გუმბათის ყელის კედელზე საკურთხეველის აფსიდის, ტაძრის კედლებზე და ნაწი-

¹ Д. Гордеев, К стилистической характеристике Мартвильской росписи, Записки Науковій Дослідчої Катедри Історії Української культури, Харків, 1927, стр. 357—364.

² ვ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, ძველი საქართველო, ტ. III, თბილისი, 1913—1914, გვ. 211—212.

³ თ. ყიფიანი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი 1957, გვ. 51—53.

ლობრივ კამარებზე შერჩენილია მანუელ ევ-გენიკის და ორი ქართველი მხატვრის მიერ შესრულებული ტაძრის პირვანდელი მოხატულობა. ტაძრის თაღები, გუმბათის თაღი და სამხრეთ სვეტის აღმოსავლეთის კედელი განახლებულია XVII საუკუნეში წალენჯიხელ ევდემონ ჭაიანის მიერ.

მიუხედავად ამისა, მთლიანად პირველადი კედლის მხატვრობა იმდენად კარგად არის დაცული, რომ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს ე. წ. პალეოლოგთა ხანის ბიზანტიური კედლის მხატვრობის კონსტანტინოპოლური მხატვრული სკოლის შესახებ.

საკურთხევლის აფსიდის კონქში გამოსახულია მდგომარე ღვთისმშობელი „ორანტი“ და მის აქეთ-იქით პეტრე და პავლე მოციქულები (ტაბ. 175). ქვემო რიგში მოცემულია მღვდელ-მოძღვართა ჩვეულებრივი სერია, მათი გამოსახულებები საკურთხევლისკენა მიმართული. საკურთხევლის სარკმლის ქვემოთ დისკოზე მოცემულია ყრმა ქრისტეს ჩვეულებრივი ლიტურგიული გამოსახულება ორი წინ მდგომი ანგელოზითურთ. ანგელოზები წარმოდგენილი არიან სადიაკვანო სამოსელში, სამწერობლებით ხელში.

ბემის თაღში წარმოდგენილია „ქრისტეს ამაღლება“, ხოლო კედლებზე „მოციქულთა ზიარება“ ორ სახედ „ხორცითა და სისხლით“. კომპოზიცია შემჭიდროვებულია, ქრისტე ორივე შემთხვევაში საღმრთობელის ქვეშ არის წარმოდგენილი. საღაროში მხატვრობა არ შენახულა; სამკვეთლოს მხატვრობამ სრული სახით მოაღწია ჩვენამდე. სამკვეთლოს კონქში მოთავსებულია წმ. ნიკოლოზ მირლიკელის გამოსახულება მკერდამდე, მის მარცხნივ ღვთისმშობელი ომოფორით ხელში, მარჯვნივ ქრისტე წიგნით. კედლებზე წარმოდგენილია ჩვეულებრივი რვა სიუჟეტი წმ. ნიკოლოზის „ცხორებიდან“. ქვემო რიგში — მაცხოვარი „მიძინებული“ (წელზევით კუბოში), მგლოვიარე ანგელოზებით.

გუმბათის თაღში გამოსახულია ქრისტე მედალიონში („ყოელის-მპყრობელი“); მის ქვემოთ მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა „კრებული“. ორივე კომპოზიცია განახ-

ლებულია XVII ს. შუა წლებში. გუმბათის ყელის ზემო ნაწილში გამოსახულია „თაყვანისცემა საყდრისა“. გუმბათის ყელის სარკმელთა შორის გამოსახულია წინასწარმეტყველები, ხოლო პანდანტივებზე — მახარებელნი. საყდრენ კამარებზე მედალიონებში გამოსახულნი არიან წმიდანები. „საღვთო ისტორიის“ სიუჟეტები იწყება „ხარებით“, რომელიც ბიზანტიური ტრადიციის თანახმად, წარმოდგენილია გუმბათის ქვეშ მთავსებულ აღმოსავლეთის პილონებზე. და მთავრდება დასავლეთ კედელზე ღვთისმშობლის „მიძინების“ გაშლილი კომპოზიციით.

ამ ციკლის გარდა მოხატულობაში გვხვდება აგრეთვე ძველი აღთქმის ცალკეული სცენები (მაგ. „სამნი ყრმანი სახმელსა ცეცხლისა მგზნებარისა შინა“), „ცხორებათა“ სცენები. წმ. გიორგის ციკლი და წმინდანთა ცალკეული გამოსახულებანი. სამხრეთ კედლებზე მოთავსებული ღვთისმშობლის „ცხორების“ აპოკრიფული ციკლი წარმოდგენილია შემოკლებული ბიზანტიური და არა აღმოსავლური რედაქციით. მოცემულია „ღვთისმშობლის ამბორის ყოფა იოაკიმესა და ანას მიერ“ (ტაბ. 173), „ღვთისმშობლის შვიდი ნაბიჯი“, „იოაკიმ ჩვილითურთ მღვდელთმთავრის წინაშე“ და სხვ. „ღვთისმშობლის ამბორის ყოფა“ ცნობილია კაპრიე-ჯამეს მოზაიკებში (კონსტანტინოპოლი), მისტრის მოხატულობაში, ზარზმის მხატვრობაში და სხვ.

ღვთისმშობლის მთელი ციკლი, სტილის მიხედვით, როგორც ჩანს, ისევე როგორც წმ. ნიკოლოზის „ცხორების“ ციკლი, შესრულებულია დასურათებული ხელნაწერების მინიატიურების მიხედვით. კონსტანტინოპოლელ მხატვარს, გარდა დასურათებული ხელნაწერებისა, უდავოდ ჰქონდა თან ჩამოტანილი კალკაზე შესრულებული მონახაზები. ამის შესახებ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ჩრდილოეთ კედელზე „თომას რწმუნების“ დიდი კომპოზიციის განლაგების მიხედვით. ამ კომპოზიციას უჭირავს ტაძრის ჩრდილოეთის მკლავის კედელი მთლიანად, დაწყებული სარკმლიდან, ვიდრე მოხატულობის ქვემო არშიამდე. კომ-

პოზიცია ძლიერ დატეხულა ამ ზედაპირზე და ნაწილობრივ სცილდება მის ფარგლებს, ფიგურები მეტად დიდია და მონუმენტური. იკონოგრაფიულად მთელი მოხატულობა მკიდრად არის დაკავშირებული „პალეოლოგთა“ ხანის მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებთან.

საკიროა აღინიშნოს „nolli me tangere“ — „ნუ შემომეხები მე“ (იოანე 20, 17) კომპოზიციის არსებობა, რომელიც ბიზანტიურ ხელოვნებაში მხოლოდ პალეოლოგთა ხანაში გვხვდება. ლიხნეს (აფხაზეთი) მხატვრობაში, რომელიც XIV ს. ეკუთვნის, ეს კომპოზიცია გვხვდება საკურთხეველის აფსიდის ბემაში. წალენჯიხის ტაძრის დასავლეთ შესასვლელის ლუნეტში და კამარაზე გამოსახულია ქრისტე გახეული კვართით; პეტრე ალექსანდრიელი, თანახმად წარწერისა, ეკითხება უფალს: „უფალო, ვინ დაგინია კვართი შენი? (წყუულმან არიოზ) დამინია კვართი ჩემი“ — ამ ლევს პასუხს უფალი, იქვე გამოსახულია დამხობილი „არიოზ დაწყეული“ დათხრილი თვალებით¹. დასავლეთ კარის აქეთ-იქით წარმოდგენილი არიან მთავარანგელოზები გაბრიელ (ტაბ. 5) გრაგნილით და მიქელი (ტაბ. 174) მახვილით ხელში. სამხრეთ პილასტრზე გამოსახულია „დიდი მოწამე კონსტანტინე მარგვეთელი“.

ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ ქტიტორთა პორტრეტების მხოლოდ ფრაგმენტებია შერჩენილი. როგორც წარწერიდან ირკვევა, აქ გამოსახული ყოფილან ვამეყ დადიანი (1384—1396) და მისი მეუღლე მარეხი². მათი პორტრეტები შესრულებულია ბიზანტიელი მხატვრის ხელით, რომელიც არსებითად ვანსხვავდება ქტიტორთა პორტრეტების შესრულების ტრადიციული ქართული მანერისაგან.

მთელი მხატვრობა ბიზანტიური სტილით არის შესრულებული, აკადემიურია, ერთგვა-

რი სიმშრალე ახასიათებს მხატვრული ფორმის გადმოცემის მანერას. მისი კოლორიტი ზომიერია. ამ მოხატულობაში, მიუხედავად დახვეწილი ოსტატობისა, უკვე დაცემის ნიშნები იგრძნობა.

შესრულების ტექნიკის შესწავლა ადასტურებს ქართული და ბერძნული წარწერების მონაცემებს; ტაძრის ძირითადი მოხატულობა XVII ს. ახალი მოხატულობის გარდა, სამი ოსტატის მიერ არის შესრულებული, რომელთაგან ერთი კონსტანტინოპოლიდან ჩამოსული ბერძენი იყო, დანარჩენი ორი კი, როგორც ჩანს, მისი ქართველი მოწაფეები იყვნენ — მახარებელი ქვაბალია და ანდრონიკე გაბისულავა. ეს მოხატულობა, როგორც თავისი სტილით, ისე შესრულების ტექნიკით, ძლიერ განსხვავდება XIV ს. ქართული მხატვრობისაგან.

ამ მოხატულობის შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს გამოვავლინოთ კონსტანტინოპოლური სკოლის მხატვრული მანერის დამახასიათებელი თავისებურებანი. პირისახისა და შარავანდედის წინასწარ კონტურულ მონახაზზე დაიდება ძირითადი ფენა ოქრას საღებავით, რომელიც შემდეგ იფარება ხორცისფერი ტონით (სინგურნარევი ღია ოქრათი). შემდეგ მიხაკისფერი წითელი საღებავით კვლავ აღინიშნება დაჩრდილული ადგილები პირისახის ერთ მხარეზე. მისი მეორე მხარე მოდელირებულია ღია მწვანე საღებავით; იმავე ტონით აღინიშნება ჩრდილი ქვემო ქუთუთოს ქვეშ და ცხვირისა და კისრის დაჩრდილული ნაწილები. ზემო ქუთუთოს ჩრდილი მიხაკისფერი წითელი საღებავით აღინიშნება. შემდეგ ოქრაში ნარევი სინგურით დაიდება „წითურობა“ ნოყიერი ლაქის სახით. პირისახის მოდელირება მთავრდება დაწვებზე დადებული მოთეთრო შტრიხებით, რომლებიც სხვების მსგავსად მიიმართებიან გარეგანი

¹ აღსანიშნავია, წარწერებში ზოგ ადგილას მეგრული ენის გავლენა ჩანს. მაგ., „აღღამის“ მაგიერ იხმამება „აღღამა“ და სხვ.
² საერთოდ, აღმშენებელთა პორტრეტები ძლიერ დაზიანებულია, ამჟამად იკითხება: (დადია)ნი ვა(მე)ყ ქრისტათეა ერისთავი, (მანდატურთ უხუცესი) დად(იანი) გიორგი... მარეხ.

კონტურისაკენ. გამოთვლება ყვრიმალეზე, ცხვირის წყერზე და ნიკაზე შესრულებულია სქელი მოთეთრო ბლიკების საშუალებით. თეალის კაკლის მომწვანო-მოცისფრო ფერი, რომელიც ტიპურია ამ მოხატულობისათვის, არ არის აღნიშნული საქართველოს არც ერთ სხვა მოხატულობაში. პირისაზის თეთრად და-შტრიხვა გვხვდება მაცხოვრის ფერისცვალების ტაძრის მოხატულობაში ნოვეგოროდში (1378), სადაც იგი ხაზოვან ხასიათს კარგავს და მოცემულია ჭარბი მონასკების სახით. დანარჩენში მაცხოვრის ფერისცვალების ტაძრის მოხატულობა ძლიერ განსხვავდება წალენჯიხის მხატვრობისაგან. იგი შესრულებულია მუქ მიხაიისფერ ფუძეზე, დაჩრდილული ადგილები გამოზაცხებულია, გაშუქებული ნაწილები კი, პირიქით, უფრო მუქი ტონით არის შესრულებული, ვიდრე ძირითადი ფენა. ეს ხერხი არ გვხვდება არც ერთ ძეგლში, რომელიც დანამდვილებით კონსტანტინოპოლიდან არის წარმომდგარი, და არც იმ ძეგლებში, რომელიც კონსტანტინოპოლის მხატვრულ ტრადიციებთან არის დაკავშირებული. ამიტომ მისი მიკუთვნება კონსტანტინოპოლის სკოლისათვის ჭერაჭერობით შესაძლებელი არ არის; ამასთანავე, არაა ცნობილი, როგორც ეს მართებულად აღნიშნა ი. გრაბარმა¹, საიდან მოდიოდნენ ყველა ის „ბერძნები“ და მათ შორის სახელგანთქმული თეოფანე, რომელთა შესახებ გეაუწყებენ რუსული მატეანეები.

კონსტანტინოპოლური მანერა ქართული ფრესკული მხატვრობის კიდევ ორ ძეგლში მელანდდება; ვამეყ დადიანის მოხატულობაში, ხობის მონასტერში და ნაბახტევიში. ამ მოხატულობათა შესრულების ტექნიკის ანალიზი, და აგრეთვე მათი სტილის, შერსულების მანერისა და იკონოგრაფიული თავისებურებანი, მოწმობენ ამ მანერის არა მხოლოდ შეთვისებას, არამედ მის სახეცელილებასაც. ვამეყ დადიანის ნარტექსის მოხატულობა, ხობში რომელიც წალენჯიხის მოხატულობის მხატვ-

რულ ტრადიციებს უახლოვდება, ამ უკანასკნელისაგან იმით განსხვავდება, რომ მასში არ არის გამოყენებული მოდელირებაში მოთეთრო შტრიხები და ბ. ცო ფერი შეიკვლილია მუქი მომწვანო ფერით. ნაბახტევის ფრესკების ნაწილი შესრულებულია ბაც ფენაზე, პირისაზის გამოთვლება მოცემულია თეთრ საღებავში შეზავებული ოქრით, ჩრდილები დადებულია მწვანე ტონით, სასეებზე აღნიშნულია „წითურობა,“ მაგრამ ხაზოვანი და-შტრიხვა არ არის ნანმარი (დასაეღეთ კედლის მხატვრობა). ამ მოხატულობის მეორე ნაწილი (საკურთხეველის აფსიდი) შესრულებულია მუქ მომწვანო ფერის ფენაზე. აქ წერის ფაქტურა უფრო სქელია, დანარჩენში კი იგი დასაეღეთის კედლის მხატვრობის მანერის განმეორებას წარმოადგენს.

ამ ხანის ქართული კედლის მხატვრობის ჩვენთვის ცნობილი სხვა ძეგლები, ფერწერის ტექნიკის მხრივ, ბიზანტიური ხელოვნების გავლენის გარეშე დაჩინენ. მათი სტილი, შესრულების მანერა და იკონოგრაფია განვითარდა ერთი მხრივ, ელინისტური ტრადიციების საფუძველზე, მეორე მხრივ, კი X—XI საუკუნეთა ქართულ მოხატულობათა (ატენი, ხახული, ოშკი, ოთხთა ეკლესია, პარხალი) საფუძველზე. ჭერაჭერობით ნაკლებადაა შესწავლილი სამხრეთ-დასაეღეთ საქართველოს ძეგლები, რომელთა მხატვრულმა ტრადიციებმა ელინისტურ ტრადიციებთან ერთად, თავისებური ასახვა ჰპოვეს სამცხე-საათაბაგოს გვიანდელი მოხატულობის ძეგლებში. ეს ძეგლები შეიძლება ერთ ჯგუფში გავაერთიანოთ, თუმცა თითოეულ ძეგლს ახასიათებს საკუთარი თავისებურებანი, და ხშირად, მეტად არსებითიც.

ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლების ერთი ჯგუფი წარმოდგენილია სამცხე-საათაბაგოს, ზარზმის, საფარის და ჭულეს მხატვრობით. ცენტრალური ადგილი თავისი მხატვრული და ისტორიული მნიშვნელობით უჭირავს ზარზმის მხატვრობას, რომელიც დაწე-

¹ И. Грабарь, Андрей Рублев, Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг. Вопросы реставрации, Москва, 1926, стр. 112.

რილებით აქვს აღწერილი ე. თაყაი-შვილს¹ და დ. გორდეევს². ზარზმის მონატულობაში ბევრია მისტიკური, ექვა-რისტული და აპოკრაფიული ხასიათის სიუჟეტი. დიდი ადგილი აქვს დათმობილი „ღვთისმშობლის აკათისტოს“ ილუსტრაციებს. აპოკრიფული სახარების თემებიდან „ღვთისმშობლის ცხოვრების“ სიუჟეტები ზარზმის მნატურობის ყველა დეტალში, მეორეხარისხოვანი აქსესუარების აფერადებაშიც კი. ემთხვევა უბისის კარედი ხატის კარებზე წარმოდგენილ ამავე ციკლს.

ორივე ძეგლს საფუძვლად უდევს ერთი და იგივე წყარო, უდავოდ ქართული, რადგან მისი შედარება ამ ციკლის ყველა ცნობილ გამოსახულებასთან ბიზანტიურ ხელოვნებაში, საკმაო ანალოგიებს ვერ იძლევა. აქ საჭიროა აღინიშნოს ორი სიუჟეტი „ღვთისმშობლის ამბორის ყოფა იოაკიმესა და ანას მიერ“ და „ღვთისმშობლის მხილება წყლით“.

ზარზმაში დიდი ადგილი უჭირავს ქტიტორთა პორტრეტების სერიას, რომელთა შორის გამოირჩევიან სამცხე-საათაბაგოს მთავრები: ბექა I, მისი ძენი: სარგის II და ყვარყვარე „სამცხის სპასალარი (გენერალისიმუსი) და მხატვართ-უხუცესი“. ჭგუფს მეთაურობს სარგის I, ბექას მამა, სამცხე-საათაბაგოს პირველი დამოუკიდებელი მპყრობელი.

მთელი მონატულობა XIV ს. პირველ ნახევარშია შესრულებული. ზარზმის მნატურობა, მისი უმდიდრესი აპოკრიფული სახარების ციკლით, რომელიც ბიზანტიურ მონუმენტურ კედლის მნატურობაში არა უადრეს XIV საუკუნისა ჩნდება, იმეორებს ატენის მნატურობის ციკლს, ორივე მათთვის დამახასიათებელი ელინისტური ხელოვნების რეტროსპექტიული გავლენით.

ქართული მნატურობის ძეგლებს შორის

იგი განმარტოებით არა დგას. ტარ-კლარჯეთის კედლის მნატურობათა ტრადიციების თანახმად, სახეები დაწერილია მუქ მომწვანო-მიხაკისფერ ფენაზე. გამობალება მოცემულია ღია ოქროთ, რომელიც პირისასის რბილ მოდელირებას იძლევა. ლაქები დადებულია მთეთრო მოკლე და ფაქიზი შტრიხებით. წვერისა და თმის და აგრეთვე ზოგიერთი ფიგურის ტანსაცმლის მოდელირება მოცემულია მთეთრო მკვეთრი შტრიხებით ზარზმის მონატულობისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია „ღვთისმშობლის დაბადება“ და „ქრისტეს შობა“. პირველ კომპოზიციაში ყურადღებას იპყრობს მწოლიარე ანას ფიგურა, რომელიც ცდილობს წამოიწიოს და ჩვილს შეხედოს, მაგრამ ძალა არ ჰყოფნის ეს გააკეთოს მომსახურე დედაკაცის დაუხმარებლად³. კომპოზიციაში „ქრისტეს შობა“ მოცემულია ორი გამოსახულება პერსპექტიული შემცირებით. ჩვილი ქრისტე ბანების სცენაში და მწყემსი, რომელიც მაყურებლისაკენ ზურგშექცეული დგას და უსმენს ანგელოზთა ხარებას.

დრამატიზმით და აღგზნებული მოძრაობით გამოირჩევა „იუდას ამბორი“. იუდას ფიგურა დიდი ექსპრესიით არის გადმოცემული. დრამატიზმით აღსავსე სცენებთან ერთდროულად გვხვდება იდილიური სცენებიც, მაგალითად, „ღვთისმშობლის ამბორის ყოფა“. ეს სიუჟეტი ცნობილია კაპრიე-ჯამეს მოზაიკებიდან, მისტრის მონატულობიდან და წალენჯიხიდან. ზარზმაში ეს სცენა გადმოცემულია მეტი ინტიმურობით და სითბოთი, ვიდრე ამავე ხანის ბიზანტიურ ძეგლებში. ერთმანეთის პირდაპირ მსხდომი იოაკიმე და ანა სწრაფად იხრებიან, მათ ზურგსუკან მოჩანს სამოსელის აფრიალებული ბოლო. ბიზანტიურ ძეგლებზე იოაკიმეს და ანას ფიგურები მეტი

¹ Е. Такавшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. 1, Тифлис, 1905

² Д. П. Гордеев, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. Росписи в Чуле, Сафаре и Зарземе, (Известия КИАИ, т. 1, Пг. 1923).

³ Л. Мацулевич, О росписи церкви в селении Зарзма. Труды всероссийского съезда художников, 1911—1912, СПб., 1912.

თავდაპირველობით და სიღინჯით ხასიათდება. საფარის მონასტრის მთავარი ტაძრის მხატვრობა, დაწერილებით აღწერილი ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ს ა და გ ო რ დ ე ე კ ი ს მიერ, მონუმენტური მხატვრობის რთულ ძეგლს წარმოადგენს, რომელიც ძველად, როგორც ეს თავის დროზე აღნიშნა მეორე ავტორმა, რამდენჯერმეა განასლებული და შეკეთებული. საკურთხეველის კონქში წარმოდგენილია „კედრება“, ბემის თაღში — ჭვარი და ორი მთავარანგელოზი. ქვემოთ, აფსიდში და ბემაში გამოსახულია ზიარება მოციქულთა სისხლითა და ხორცითა უფლისა და „მღვდელმთავართა“ სერია. გუმბათში გამოსახულია „ქრისტეს ამაღლება“ (სარული რედაქცია). გუმბათის ყელში ორ სარტყლად წარმოდგენილია: ზემო სარტყელში ღეთისმშობელი „ორანტი“ ორი ანგელოზით აქეთ-იქით და თორმეტი მოციქულით; ქვემო სარტყელში — წინასწარმეტყველები, პანდანტივებში მოცემულია მახარებელთა ფიგურები წელამდე. კედლები და თაღები თითქმის მთლიანად არის დაფარული ახალი ალთქმის კომპოზიციების ციკლით.

დასავლეთის მკლავზე გამოსახულია „ეესტატე-პლაკიდის სასწაული“. „იესეს შტო“ და „დღე განკითხვისა“. ჩრდილო-აღმოსავლეთ გუმბათის ქვეშ სვეტებზე წარმოდგენილია კომპოზიცია იესო ძე ნავესი, ეთაყვანება მიქელ მთავარანგელოზს“. სამხრეთის კედელზე გამოსახულნი არიან ქტიტორები: მონაზვნის სამოსელში სარგის („ათაბაგი საბა“), რომელიც მონაზვნად აღიკვეთება საბას სახელით; მის შემდეგ ტაძრის შიდაღრმით ხელში ბეჭა („მანდატურთუხუცესი“), სარგის II („სამცხის სპასალარ“) და ყვარყვარე (წარწერა არ შენახულა).

მთავარი ტაძრის ფრესკები წერის მანერისა და სტილის მიხედვით ძირითადად სამ ჯგუფად იყოფიან. პირველ ჯგუფს განეკუთვნებიან ფაქიზად და დიდი ხელოვნებით შესრულებული ფრესკები; სტილის მხრივ უკავშირდებიან ბეთანიისა და ანისის წმ. გრიგოლ განმანათლებლის, ვარძიისა და ზარზმის

ეკლესიების მხატვრობას და აღნიშნული ძეგლების მხატვრული ხერხების შემდგომ განვითარებას წარმოადგენენ.

ამ ჯგუფს ეკუთვნის მთლიანად დასავლეთის კედლის. პანდანტივების მხატვრობა და ქტიტორთა პორტრეტები, ყვარყვარეს გამოსახულების გარდა. მასვე უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე გუმბათის ყელის მხატვრობაც, მაგრამ იგი იმდენადაა დასერილი, რომ ამ საკითხის საბოლოოდ გადაჭრა გაწმენდის გარეშე შეუძლებელია. კედლის მხატვრობის აღნიშნული ძეგლები ბეჭა I (+1308) ხანას ეკუთვნის.

ფრესკების მეორე ჯგუფს ახასიათებს წერის ფართო მანერა, რომელიც მეტად მარტივია; წერის ფაქტურა ერთფეროვანია, ნათელი ლაქებისა და მკვეთრი გამობაძვების წესი არსად არ ჩანს; „წითურობა“ მოცემულია ფართო ლაქის სახით. სახეებს ახასიათებს დაგრძელებული ოვალი, რაც ტიპიურ მოვლენას წარმოადგენს XIV ს. პირველი ნახევრის ქართული ხელოვნების ძეგლების გარკვეული ჯგუფისათვის.

ასეა შესრულებული გუმბათის თაღისა და საკურთხეველის აფსიდის ფრესკები, გარდა ორი კომპოზიციის („იოაკიმეს ხარება“), („ანას ხარება“) ფრაგმენტებისა, რომლებიც უფრო ძველი ფენის მხატვრობას მიეკუთვნებიან. მეორე ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე მოთავსებული მხედრების ფიგურები და ყვარყვარეს გამოსახულება. უკანასკნელი პორტრეტი გამოსახულია ამოქოლილი შესავლის ადგილზე, მას შემდეგ, როდესაც სხვა ქტიტორთა გამოსახულებები უკვე შესრულებული იყო, რაც შელესილობაზე ცხადად ჩანს. ქტიტორი დახატულია ფართო, ტლანქი მანერით, რომელიც ფრესკების მეორე ჯგუფის შესრულების მანერის ინდენტურია, რაც უფლებას გვაძლევს მთელი ჯგუფი ათაბაგ ყვარყვარეს ხანას (გარდ. 1345) მივაკუთვნოთ.

იმავე მონასტრის წმ. მარინეს ეკლესიის მოხატულობას გრაფიკულობა და ფორმის სიბრტყითი გადმოცემა ახასიათებს; განსაკუთრ-

ებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს „ჯვარცმა“: უგრძობლად დაცემული ღვთისმშობელი უკავიათ წმიდა დედებს, ღრმად მწუხარე იოანეს თავი დაუშვია, ჯვარცმული ქრისტეს მოშვებული, გაზნეილი, მკვდარი სხეული, ჯვართან მტირალი ანგელოზები. მთელი მოხატულობისათვის დამახასიათებელია მოკლე პროპორციება და ღიდი თავი.

წერის ამავე მანერით გამოირჩევა აგრეთვე მეორე, 1331 წლით დათარიღებული მოხატულობა ქულეს ტაძარში, რომელიც არ-

სენ მხატვრის მიერ არის შესრულებული. მუქ ფენაზე შესრულებული პირისახეები გამოხატულია ოქრით, „წითურობა“ დაიდება არა მკვეთრად გაფორმებული ლაქით. მოხუცებს თმა მოდელირებული აქეთ მიხაკისფერ ფენაზე მოთეთრო თავისუფალი მონასმებით, უფრო ასალგაზრდებს — შავი მონასმებით. სამოსელი წმირად იწერება ხაზოვანი გაფორმების გარეშე, მოდელირება თითქმის არ იხმარება. ფიგურები გამოირჩევა ძლიერ დაგრძელებული პროპორციებით.

შოთა რუსთველის პორტრეტი იმერსალიშვილის ჯვარის მონასტარში

როგორც ცნობილია, 1960 წ. ოქტომბერში, შოთა რუსთველის სურათის შესასწავლად იერუსალიმში გაიგზავნა სამეცნიერო ექსპედიცია. მასში შედიოდნენ გამოჩენილი ქართველი მოღვაწენი: საქართველოს მწერალთა კავშირის პირველი მდივანი პოეტი ირაკლი აბაშიძე, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსები აკაკი შანიძე და გიორგი წერეთელი. დიდი მუშაობის შემდეგ ჩვენმა მეცნიერებმა მიაგნეს და გაწმინდეს სამხრეთ სვეტის ის კედელი, სადაც რუსთველის პორტრეტი ეგულებოდათ. ექსპედიციის შედეგები ფართოდ გააშუქა ჩვენმა პრესამ. ჩვენმა საზოგადოებამ, ლიტერატურის, ხელოვნებისა და მეცნიერების თვალსაჩინო მოღვაწეებმა მაღალი შეფასება მისცეს ექსპედიციის მიღწევებს. ამჟამად, იმ ძვირფასი მასალის მიხედვით, რომელიც ჩამოტანილია ქართველი მეცნიერების მიერ, შესაძლებელია მრავალი მეტად საყურადღებო საკითხის გარკვევა; ზოგი საკითხის გარკვევა მოითხოვს კვლევითი მუშაობის გაგრძელებას ადგილობრივ. ეს უკვე ახალი ამოცანაა ქართველ მეცნიერთა მომავალი გაშლილი მუშაობის წინაშე, მაგრამ ბევრი რამ, რასაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს, ექსპედიციის მიერ ჩამოტანილი მასალებიდან ირკვევა.

პალესტინა წარმოადგენდა ქართველი ხალხის კულტურულ-შემოქმედებითი მოღვაწე-

ობის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ცენტრს უცხოეთში, სადაც ქართველი ხალხის გენიამ მწერლობისა და ხელოვნების არა ერთი დიდებული ძეგლი დატოვა. ცნობილია, რომ მარტო იერუსალიმში ქართველებს ეკუთვნოდა ორმოცამდე ეკლესია-მონასტერი და რამდენიმე სასტუმრო სახლი. წერილობითი წყაროების ცნობებს შესანიშნავად ადასტურებს ძველი არქიტექტურისა და მოზაიკური მხატვრობის შესწავლა. ქართულ ძეგლთა მშენებლობა პალესტინაში ჯერ კიდევ IV—V საუკუნეებში დაიწყო. საუკუნეების მანძილზე პალესტინის მონასტრებსა და ეკლესიებში მიმდინარეობდა ინტენსიური და მეტად ნაყოფიერი ლიტერატურული და შემოქმედებითი მუშაობა ხელოვნების დარგში, ისმოდა ქართული ენა და გალობა. დოკუმენტურად მტკიცდება, რომ არც ერთ ერს საუკუნეების მანძილზე პალესტინაში არ ჰქონია ისეთი რაოდენობით კულტურული ცენტრები, როგორც ქართველებს. ქართველების განსაკუთრებული უფლებანი პალესტინის მიმართ საყოველთაოდ ცნობილი იყო, როგორც ეს დასტურდება ბერძნული, არაბული, სომხური და ჯვაროსანთა ლაშქრობის მონაწილე ევროპის ქვეყნების საისტორიო წყაროებით. როგორც ცნობილია, ქართველი ბაგრატიონები თავის თავს დავით მეფის — წინასწარმეტყველის ჩამომავლებად სთვლიდნენ... ეამთა

ვითარებაში არაბთა. თურქთა, ჯვაროსანთა და სხვათა თარეშის შედეგად, ქართული ძეგლების დიდი ნაწილი დაზიანდა, დაინგრა, განადგურდა, ზოგი კი სხვების ხელში გადავიდა. ამ ძეგლების გამოვლინება და მეცნიერული შესწავლა წარმოადგენს ქართული მეცნიერების გადაუდებელ ამოცანას.

ამ ძეგლია შირაზის განსაკუთრებულ ადგილი უჭირავს იერუსალიმის ჯვარის მონასტერს, რომლის აგებას ქართული საისტორიო ტრადიცია მირიან მეფეს მიაწერს. ჯვარის მონასტერი არის ქართული არქიტექტურის ერთადერთი შესანიშნავი ძეგლი პალესტინაში. უტყუარი ისტორიული ცნობების მიხედვით, იგი ააშენა XI საუკუნის პირველ მეოთხედში საბაწმიდელმა მოღვაწემ გიორგი-პროხორე შავშელმა, ცნობილი ქართველი მოღვაწეების ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელების ინიციატივითა და საქართველოს მეფის ბაგრატ IV დახმარებით. იგი გეგმის მიხედვით უახლოვდება XI საუკუნის დასაწყისის ქართული ხუროთმოძღვრების ისეთ ძეგლებს, როგორც არის, მაგალითად, ბედიის ტაძარი, აგებული ბაგრატ III მიერ X—XI საუკუნეთა მიჯნაზე. მაგრამ ძეგლის ანალიზი, რამდენადაც ეს შესაძლებელია გამოქვეყნებული მასალების მიხედვით, მიგვიჩივებს იმაზე, რომ პირვანდელი ნაგებობა უნდა ყოფილიყო ჯვარის სახისა. ამ გარემოებას ამტკიცებს გუმბათის დიდი დიამეტრი (თუმცა გუმბათი რამდენიმეჯერ ყოფილა გადაკეთებული) და იატაკის მოზაიკური მხატვრობის დარჩენილი ფრაგმენტი, რომელიც უნდა ეკუთვნოდეს IV—V საუკუნეებს. მიუხედავად ზოგი ნაწილის რესტავრაციისა, იგი იმდენად ნათლად ჩანს ნ. კონდაკოვის მიერ გამოცემულ სურათზე, რომ ძეგლის ზემოხსენებული დათარიღება ეჭვს არ იწვევს. რუსი წინამძღვარი დანიელი, რომელმაც ჯვარის ტაძარი დაათვალიერა 1106 წელს, გვაწვდის ცნობას,

რომ ტაძარი მოხატული ყოფილა მოზაიკით¹, მაგრამ პროფესორ ალ. ცაგარელს² მოზაიკური მხატვრობა, რომელიც ალბათ ფრესკული მხატვრობით არის დაფარული, უკვე ვერ აღმოუჩენია.

XVIII და XIX საუკუნეების მოგზაურთა აღწერილობიდან (ცნობილი იყო, რომ ჯვარის მონასტერში ყოფილა ფრესკული მხატვრობა, რომელიც საფუძვლამანად გასუფილებია სიკაწელს, ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის თაოსნობით ნიკიფორე ჩოლოყაშვილს³. ჯვარის მონასტერში ყოფილა ქართველი მეფეების მირიანის, ვახტანგ გორგასალისა, ბაგრატ კურაპალატის, ცნობილი ქართველი მოღვაწეების ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელების, პეტრე ქართველის, გიორგი-პროხორე შავშელისა (მონასტრის აღმშენებლის), ოდიშის მთავრის ლეონ II დადიანის, მისი მეუღლისა და შვილისა, ქართლის დედოფლის მარიამის (ლეონ II დის) და სხვა ქართველი მოღვაწის, მწერლის, მხატვრის და იმ პირების ფრესკული გამოსახულება, რომელთაც რაიმე მონაწილეობა მიუღიათ მონასტრის მშენებლობაში ან მოხატვაში, ან სხვა საქმეში რაიმე დეაწლი მიუძღოდათ.

მაგრამ ჯვარის მონასტერი განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენთვის იმის გამო, რომ მასთან დაკავშირებულია შოთა რუსთველის სახელი.



პირველი ცნობა შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულების არსებობის შესახებ ჯვარის ტაძრის მოხატულობაში ეკუთვნის ცნობილ ქართველ მოგზაურს და სიძველეთა მოყვარულს ტიმოთე გაბაშვილს (1755—1759). „ჯვარის მონასტერი დაძველებულია და გუმბათის ქვეით სვეტნი გაუახლებია და დაუხატენებია შოთამს რუსთველს, მეჭურ-

¹ Путешествие Даниила. Издание Прав. Палестинского общества, СПб., 1885, стр. 833.

² А. Цагарели, Памятники грузинской старины в св. Земле и на Синая, СПб., 1888, стр. 103.

³ იქვე, გვ. 99, 241.

ქლეთ უხუცეს (ს). თითონაც შიგ ხატია მო-
ხუცებულა¹ — გვაუწყებს ტიმოთე. ჭვარის
მონასტერში გამოსახულ ისტორიულ პირთა
შორის ტიმოთე აგრეთვე იხსენიებს შოთას:
„მუნ ხატია შოთა რუსთაველი მეჭურჭლეთ-
უხუცესი“². ხელნაწერთა ვარიანტების შესწა-
ვლა ადასტურებს, რომ ტიმოთე გაბაშვილი
შოთა რუსთველს — დიდ ქართველ პოეტს,
მეჭურჭლეთ-უხუცესად თვლიდა³.

1845 წელს შოთა რუსთველის პორტრეტი
უნახავს და ჩაუხაზავს ნიკოლოზ ჩუბინა-
შვილს. ამ ჩანახაზის მიხედვით ერთ პეტერ-
ბურგელ მხატვარს ნ. ჩუბინაშვილის შეკვე-
თით და სიტყვიერი განმარტების საფუძველ-
ზე შეუსრულებია შოთა რუსთაველის პორ-
ტრეტი⁴.

შოთა რუსთველის პორტრეტული გამო-
სახულების არსებობა ჭვარის ტაძარში არქი-
მანდრიტმა ანტონინმა აცნობა მეხუთე საარ-
ქეოლოგიო ყრილობას 1881 წელს⁵. 1883
წელს ეს პორტრეტი ნახა პროფ. ალ. ცაგა-
რელმა, რომელმაც გამოაქვეყნა მხოლოდ
წარწერის ტექსტი⁶. ვერც პორტრეტი და ვერც
მისი წარწერა 1902 წელს ნ. მარმა ვერ მიაკვ-
ლია, ვინაიდან იგი სქელი საღებავით მეტად
გულმოდგინედ დაუფარავთ უცნობ პირებს,
რომლებიც ცდილობდნენ ყოველგვარი ქარ-
თული კვალი წაეშალათ ჭვარის მონასტერში.

1960 წლის ოქტომბერში საქართველოდან
იერუსალიმში გაგზავნილმა ექსპედიციამ დი-

დი ცდისა და გულმოდგინეობის შედეგად,
მიაკვლია შოთა რუსთველის გამოსახულებას
და წარწერას, რომელიც დაფარული იყო სა-
ღებავის სქელი ფენით. ფრთხილი სარესტა-
ვრაციო მუშაობის შედეგად საეხსებოთ გამო-
ვლინებულია შოთა რუსთველის პორტრეტ-
ული გამოსახულება და ასომთავრული წარ-
წერა, რომელიც კარგად იკითხება:

ამსა დამხატ
ავსა: შოთაჲ
შს: ლწ: აწ
რუ სთე
ლი

ამ წარწერაში აღსანიშნავია, რომ ასომთავ-
რული ასო **ჲ** (ა) იკითხება როგორც „ა“ და
ასო **ღ** იკითხება როგორც „უ“. ორივე მო-
ვლენა ქართულ დამწერლობაში ცნობილია
ჯერ კიდევ XI საუკუნეში, ხოლო XII და
XIII საუკუნეებში ჩვეულებრივ მოვლენას
წარმოადგენს. წარწერა შესრულებულია
თეთრი საღებავით ერთდროულად, ერთი
ხელით. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ
სიტყვა „რუსთველი“ მიწერილია ტექსტის
ბოლოს, ცალკე, თითქოს უადგილო ადგილას.

პროფ. ალ. ცაგარელმა აღნიშნული ტექ-
სტი გამოაქვეყნა შემდეგი სახით: ამის დამხა-
ტავსა შოთა (ს) შეუწდოს ღმერთმან. ამინ.
რუსთველი. ამგვარი წაკითხვა ერთგვარ გაუ-

¹ ტიმოთე გაბაშვილი, მიმოსვლა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკლევა, ლექსიკონი და
საძიებლები დაურთო ელ. მეტრეველმა, თბილისი, 1956, გვ. 804.

² იქვე, გვ. 8219, 12130, 12330.

³ იქვე, გვ. 80. იხ. შენიშენა, ვარიანტები ტექსტისა გვ. 12130, 12330 („შემქმელი ლექსთა ბოროტთა“,
„მეღუქსე ბოროტი“ და სხვ.).

⁴ ამჟამად იგი დატულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტში, ფონდი ა—
1764 იხ. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. 5, 1956, გვ. 248. აღნიშნული პორტრეტის მიხედვით, არის
გაკეთებული ალ. თარხნიშვილის მიერ შოთა რუსთველის ქანდაკება. იურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ ბ. კან-
დელაკმა გამოაქვეყნა ეს პორტრეტი.

⁵ Архимандрит Антонин, О грузинских и армянских древностях в Иерусалиме, Труды V Архе-
ологического съезда в Тифлисе, 1881, Москва, 1887, стр. 321—327.

Д. В. Бакрадзе, Грузинский монастырь св. Креста в Иерусалиме, Труды V Археологи-
ческого Съезда в Тифлисе, 1881, Москва, 1887, стр. 328—331.

⁶ А. Цагарели, Памятники Грузинской старины в св. Земле и на Синае, СПб., 1888, стр. 50,
94—95, 107, 244 (გამოტყეულია წარწერა).

გებრობას იწვევს; რატომ პირდაპირ არ დაწერეს „ამის დამხატავსა შოთა რუსთველს“, თუ აქ მართლაც, შოთა რუსთველი იგულისხმებოდა?

როგორც აღნიშნეთ, სიტყვა „რუსთველი“, რომელიც მოთავესებელია ტექსტის ბოლოს, ტექსტს კი არ ეკუთვნის, არამედ პორტრეტს. ექსპედიციის მონაწილეთა მიერ წარწერის ტექსტი დადგენილია შემდეგი სახით: „ამისა დამხატავსა შოთა (ს) შეუნდოს ღმერთმან ამინ“. მათივე აზრით „ვინაიდან წარწერა იმ პორტრეტს ეხება, რომელსაც რუსთველი აწერია, ამიტომ ექვი არ შეიძლება არსებობდეს, რომ ამ წარწერის შოთაში, სწორედ შოთა რუსთველზეა ლაპარაკი. სრულიად წარმოუდგენელია, რომ აქ ეინმე სხვა შოთა იგულისხმებოდეს“.

ჩვენი აზრით, წარწერის აკად. კორნელი კეკელიძისეული წაკითხვა უფრო მართებულია; წარწერის ერთი ნაწილი ეხება პორტრეტულ გამოსახულებას: „შოთაა რუსთველი, ხოლო მეორე ნაწილი ტაძრის მომხატველს: „ამისა დამხატავსა შეუნდოს ღმერთმან ამინ“.

როგორც ცნობილია, რუსთველი გამოსახულია ხელაპყრობილი მაქსიმე აღმსარებელისა (VII ს.) და იოანე დამასკელის (VIII ს.) წინაშე, მლოცველის პოზაში დაჩოქილი. თუ გავითვალისწინებთ ფეოდალური ხანის კედლის მხატვრობის წესს, შოთა ერთდროულად ორივე წმიდანს ევედრება და არა ერთ მათგანს, სახელობრ, იოანე დამასკელს.

იბადება კითხვა, რა დროისაა რუსთველის პორტრეტი? პირველი ზთაბეჭდილება და გაცნობა პორტრეტული გამოსახულებისა ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ფრესკაზე გამოსახულია საერო პირი, რაც თავის დროს სავსებით მართებულად აღნიშნა პროფ. ალ. ცაგარელმა. გამოსახულების დათარიღებისათვის დოკუმენტურ მასალას გვაწვდის ჩაცმულობის ანალიზი. ხაზგასმით უნდა აღნიშნოთ, რომ ქართული ხელოვნების ძეგლები, განსა-

კუთრებით, კედლის მხატვრობა, მინიატიურა, რელიეფური ქანდაკება და ოქრომკედლობა შეიცავს სავსებით ზუსტ დოკუმენტურ მასალას, რომელიც საშუალებას გვაძლევს თითოეული ძეგლი დავათარილოთ ნახევარი საუკუნის ფარგლებით, მრავალ შემთხვევაში შესაძლებელია თარიღის დადგენა გაცილებით მეტი სიზუსტით. ამ მასალის მიხედვით, ჩვენ ამჟამად კარგად ვიცით არა მხოლოდ მეფეების, დედოფლების, დიდი სასულიერო პირების, დიდი მოხელეების — ეაზირების. არამედ ქართული ფეოდალური საზოგადოების უფრო ფართო სოციალური ფენების ჩაცმულობის ისტორიული ცვალებადობა.

რუსთველი აღნიშნულ ფრესკაზე გამოსახულია როგორც მაღალი თანამდებობის პირი, ერისკაცის ტანსაცმელში, რომელსაც აქვს მაღალი მოთეთრო ფერის მომრგვალებული ფორმის თავსაბურავი. ამგვარი თავსაბურავი მიღებული იყო საქართველოში XII ს. მეორე ნახევარში დიდი ვაზირებისათვის; საკმარისია დავასახელოთ მწიგნობართუხუცესის „ვაზირთა ყოველთა უპირველესის“ ანტონ გლონისთავისძის გამოსახულება ყინწისის ტაძრის სამხრეთ კედელზე, ბეთანიის ტაძრის კედელზე გამოსახული მანდატურთ-უხუცეს სუმბატი, რომელიც დემნას აქანყების შემდეგ ბერად აღიკვეცა (სუმბატ სვიმონ ქმნილი) და სხვ.

XII საუკუნის მიწურულში და XIII საუკუნის პირველ ნახევარში დიდ ვაზირთა თავსაბურავი იცვლება. შერგილ დადიანს „ერისთავთ-ერისთავს“, ცოტნე დადიანის მამას ქუდის ზედა ნაწილი წვეტიანი აქვს, ხოლო ცოტნე დადიანის თავსაბურავი უკვე არსებითად შეიცვალა (იხ. ხობის ტაძრის კედლის მხატვრობა, საქ. ხელოვნ. მუზეუმი). ჩვენ ვიცით ჩაცმულობა და თავსაბურავი ორი ვაზირისა — მწიგნობართ-უხუცესისა და მანდატურთ-უხუცესის XII ს. მეორე ნახევარში. ვინაიდან მეჭურჭლეთ-უხუცესი ოთხ დიდ ვაზირთა შორის ირიცხებოდა, ამიტომ ამ თანამდებობის პირისათვის იგივე ჩაცმუ-

¹ კ. ავალიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, 1958, გვ. 112.

ლობა და თავსაბურავი უნდა ვივარაუდოთ.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარი თავსაბურავი დამახასიათებელი ყოფილა საქართველოში. ამის შესანიშნავი დამამტკიცებელი საბუთი არის ბიზანტიური წყაროები. როგორც ცნობილია, თამარ დედოფალს ესტუმრა თავის მეუღლით და შვილებით ანდრონიკე კომნინი¹ — ბიზანტიის კეისრის ძმისწული, რომელსაც შემდეგ მოკლეს ხნით კეისრის ტახტი ეკავა (1183—1185). მისი შვილი ალექსი I თამარ მეფემ ტრაპიზონის იმპერატორის ტახტზე დასვა. ანდრონიკე კომნინი, უებრო რაინდი, ულამაზესი ვაჟი, რომელიც გასაოცარი გემოვნებით იცვამდა, მისი თანამედროვე ბერძენი ისტორიკოსის ნიკიტა ხონიატის ცნობით, ყოველთვის ატარებდა ქართულ მაღალ თავსაბურავს და იისფერი ქართული ქსოვილისაგან შეკერილ ზედა სამოსელს. იმპერატორ მანუელ კომპონინის გარდაცვალების შემდეგ დელეგაცია, პატრიარქ თედორის მეთაურობით, წარსდგა ანდრონიკეს წინაშე თხოვნით, რათა მას ეკისრა იმპერატორის მოვალეობის შესრულება. ანდრონიკემ გაიგორა, რომ მღვდელმთავარი მიუახლოვდა მის კარავს, მაშინვე მიეგება მას და თან ჩაიყვანა იისფერი წამოსასხამი, წინ გაჭრილი, იბერიული ქსოვილისაგან შეკერილი, რომელიც მუხლამდე წვედებოდა და უკან ეშვებოდა, ხოლო თავზე დაიხურა მაღალი წვეტიანი რუხი თავსაბურავი. კურთხევის დროს, როგორც იგივე ისტორიკოსი აღნიშნავს, მას მოხადეს „მაღალი წვეტიანი თავსაბურავი“². მაღალ წვეტიან მომრგვალებულ თავსაბურავს ატარებდნენ საქართველოში ერისთავთ-ერისთავები.

მოწითალო იისფერ ზედა სამოსელს ატარებდნენ საქართველოში ვაზირები, ერის-

თავთ-ერისთავები, როგორც ამას ქართული ფრესკული მხატვრობა მოწმობს. ამგვარივე ზედა სამოსელი აქვს შოთა რუსთველს. ამ შესამოსელისათვის დამახასიათებელია გრძელი ვიწრო ფორმის სახელო. ამგვარი სამოსელი მეტად გავრცელებული იყო საქართველოში უკვე VII საუკუნიდან, როგორც ამას ადასტურებს მცხეთის ჭეარის ტაძრის აღმოსავლეთ კედელზე მოთავსებული ისტორიული პირების გამოსახულება, რომელთაგან ერთი, სახელდობრ, სტეფანოს I ქართლის პატრიკოსის ტიტულს ატარებდა, ხოლო მეორე — დემეტრე და ადრნერსე — ვპატოსის წოდებას. ბიზანტიაში ამგვარი ტანსაცმელი ცნობილია მხოლოდ IX საუკუნის დამლევინდან. მიღებული შეხედულების თანახმად, ამ ტანსაცმელს ბერძენები „სკარამანგიონს“ *σκαρματῶν — ὕψιον* უწოდებდნენ, ქართველები კი — „სკარამანგს“. ნ. პ. კონდაკოვის³ აზრით, ეს სახელწოდება არ არის ბერძნული წარმოშობისა, იგი აღმოსავლური ენებიდან უნდა იყოს შემოტანილი ბერძნულში. ამ სახელწოდების ტანსაცმელს ატარებდნენ საქართველოში დიდი ვაზირები. თამარ მეფის ისტორიკოსი აღნიშნავს: „და უბოძა ჭიაბერსა მანდატურთ-უხუცესობა, და მისცა არგანი ოქროსა კელთა მისთა, და შთააცუეს ტანსა მისსა სკარამანგი და დასუეს სელებითა ოქროქედილითა რომელნიმე მარჯუენით მისსა და რომელნიმე მარცხენით“⁴. „ქელმწიფის კარის გარიგებაში“ ეს ამბავი აღნიშნულია შემდეგნაირად: „ერისთავნი და კელის მქონებელნი დიდისა თამარ მეფისა:... და უბოძა ჭიაბერს მანდატურთ-უხუცესობა და უბოძა არგანი ოქროსა კელთა მისთა და შთააცუეს საფრამანგი ტანსა მათსა და დასუეს სელები-

¹ ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, გვ. 16, 17 (იხ. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. II, 1959).

² Nicela Choniatae, Opera omnia, t. I, 1865. Patrologiae series gr., t. C XXXIX, coll 605—606, 625—626.

³ N. P. Kondakov, Les costumes orientaux à la Cour Byzantine, Byzantion, t. I, Paris—Liege 1924, p. 49.

⁴ ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი (იხ. ქართლის ცხოვრება, ტ. II, 1959, გვ. 33, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა).

თა ოქრომპვედლითა რომელიმე მარჯვენით მისა და რომელიმე მარცხენით¹.

ბიზანტიის კეისარი და მალალი თანამდებობის პირები უკვე IX საუკუნეში, განსაკუთრებით, სამხედრო პირები, ყოველთვის უპირატესობას აძლევენ „სკარამანგიონს“ საჯაროდ გამოსვლის დროს. „აღდგომა დღეს კეისარი ატარებდა თეთრ სკარამანგიონს, რომლის არშიები ოქროქსოვილით იყო შემკული, ან წითელს სკარამანგიონს“². ანდრონიკე კომნინი კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საზეიმო შემთხვევის დროს ატარებდა საქართველოში დამზადებული მუქი-წითელი ქსოვილიდან შეკერილ სკარამანგიონს და ქართულ თავსაბურავს. რუსთაველს აცვია ტანზე მწვანე ფერის კაბა, რომელიც წელზე შეკრულია ტყავის სარტყელით. სურათზე აბზინდი კარგად ჩანს. სკარამანგიონი საზეიმო ხასიათის ზედა ტანსაცმელია. გვიან ანტიკურ ხანაში, არქეოლოგიური მასალების მიხედვით, წარჩინებული პირები ატარებდნენ მინაქრით შეკრულ ოქროს სარტყელს. აშოტ კურაპალატს (+826) ოპიზის რელიეფზე გვიანი ანტიკური ხანისათვის დამახასიათებელი სარტყელი აქვს. მცხეთის ჭვარის ტაძრის რელიეფებზე ჩვენ გვხვდება ტყავის სარტყელი შემკული ნოქებით (VI—VII). აშოტ კუხს (+928) კაბა შეკრული აქვს ტყავის სარტყლით, რომელსაც აქვს აბზინდი და ნაქედი სამკაულები. ოქროს სარტყელი ნახსენებია „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში (1462, 2, 1633, 3). მხოლოდ XIV საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჩვენში ხმარობდნენ სახიანი ქსოვილიდან დამზადებულ სარტყელს.

რუსთველის გამოსახულების ფერადი სურათის შესწავლა სავესებით ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ მას ტანთ აცვია ქართული ეაზირისათვის დამახასიათებელი ტანსაცმელი, ქართული ქსოვილიდან შეკერილი, და

თავზე ხურავს მალალი ქართული თავსაბურავი, რომელიც XII საუკუნის მეორე ნახევარში მიღებული ყოფილა საქართველოში. ამასთან, უნდა აღვნიშნოთ მეტად საყურადღებო დეტალი, რომელიც დამახასიათებელია ხსენებული პორტრეტული გამოსახულებისათვის. რუსთველის სამოსელს აქვს თეთრი ბეწვის გადაკეცილი წინ გაჭრილი საყელო, რომელიც ყარყუმის ბეწვი უნდა იყოს. ქართულ საერო ჩაცმულობაში მხოლოდ XI საუკუნიდან შემოდის წესად ქუდის, ან ტანსაცმლის არშიის მოსართავად წავის ბეწვის ხმარება (იხ. რაჭის ერისთავთა გამოსახულებანი ზემო კრიხის მხატვრობაში XI ს., ლაშა გიორგის გამოსახულება ბეთანიის, ყინწვისის და ბერთუბნის მხატვრობაში და სხვ.); წავის ბეწვის საყელო ცნობილია შოთა რუსთველის გამოსახულებაზე ზაზა ფანასკერტელისეულ ხელნაწერში, განსაკუთრებით XVII და XVIII საუკუნეების მინიატიურებზე, სადაც გამოსახულნი არიან ქართლ-კახეთის მეფეები და უფლისწულები³. მაგრამ თეთრი გადმოკეცილი ყარყუმის ბეწვის საყელოს, რომელიც რუსთველის პორტრეტზე მკაფიოდ ჩანს. პირდაპირ ანალოგიას ქართულ ხელოვნების ძეგლებში ვერ მოუძებნით. არ შეგვიძლია სათანადო მასალა მიუთითოთ ბიზანტიურ ხელოვნებაში.

ერთადერთი ანალოგია ამ დეტალს მოეპოვება საფრანგეთისა და იტალიის ხელოვნებაში. „ვეფხისტყაოსანში“ ნახსენებია, რომ თინათინს ეცვა ყარყუმის წამოსასხამი: „გაძრვლისა ტანსა ემოსნეს ყარყუმნი უსაპირონი“ (123.1): ეენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის კარიბჭის (ბაპტისტერიუმის) მოზაიკურ მხატვრობაში, რომელიც ზუსტად თარიღდება 1342 წლით, კომპოზიციაში „როკვიდა აბული ჰეროდიაისი“, მოცეკვავე ასულს ტანს აცვია ყარყუმის ბეწვით შემკული ტანსაც-

¹ ე. თაყაიშვილი, ხელნაწილს კაბის ვარაუბი, თბილისი, 1920, გვ. 16.

² N. Kondakov, დასახ. ნაშრ., გვ. 12—13.

³ ს. კაკაბაძე, წერალები და მასალები საქართველოს ისტორიისათვის, წ. I, თბილისი, 1914, მეცხრე იმამაულისხანის 1708 წლის წინწარმოდ სეჯელი, გვ. 1—10, ტაბ. I, II, III.

მელი¹. ყარყუმის გადმოკეცილი საყელო განსაკუთრებით გავრცელებული ყოფილა საფრანგეთში მეფისა და მაღალი თანამდებობის პირთა საზეიმო ტანსაცმლისათვის. იგი ფართოდ გავრცელებული ყოფილა უკვე XIV საუკუნეში, განსაკუთრებით კი შემდეგ საუკუნეებში. სათანადო მასალების შემოწმების შედეგად ირკვევა, რომ XIV საუკუნეში იგი წინ გაჭრილი ყოფილა, როგორც ამიენის ტაძრის ისტორიული პირის ქანდაკება ადასტურებს². ამგვარივე გაჭრილ საყელოს ჩვენ ვხედავთ XV საუკუნის ფრანგულ გობელენზე, რომელზედაც გამოსახულია ესთერი და მეფე არტაქსარი³. ხოლო ამ ხანიდან გადმოკეცილი ყარყუმის საყელო უკვე მთლიანია. ასეთია ახალგაზრდა მეფისწულის გამოსახულება 1477 წლის ერთ ფრანგულ მინიატიურაზე, მემატიანე ენგერან-დე-მონსტრელეს (1390—1423) გამოსახულება აგრეთვე ფრანგულ მინიატურაზე⁴. დამოწმებული მასალებიდან ირკვევა, რომ წინ გაჭრილი ყარყუმის გადმოკეცილი საყელო უფრო ადრინდელ ხანას ეკუთვნის, ვიდრე გაუჭრელი. სათანადო ძიება ამ მიმართულებით, ექვს გარეშეა მოგვეცემს საშუალებას უფრო ადრინდელი დათარიღებული მასალა გამოიძებნოს.

ყარყუმის გამოყენება საზეიმო ტანსაცმლისათვის უთუოდ დასავლეთ ევროპის ქვეყნებიდან მომდინარეობს. არც ერთ საერო პირის ტანსაცმელს, რომელსაც დიდი თანამდებობა ეჭირა სამეფო კარზე, ყარყუმის გადმოკეცილი საყელო არა აქვს. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ ქართველ დიდ მოხელეს ჩაცმულობის საზეიმო ხასიათის მისაცემად შეუთვისებია ის წესი, რომელიც გავრცელებული ყოფილა საფრანგეთში. ერთადერთი გზა კულტურული ურთიერთობისა და კავში-

რის საქართველოსა და საფრანგეთს შორის ჯვაროსანთა ლაშქრობის ხანა იყო, განსაკუთრებით პირველი ლაშქრობის ხანა, როდესაც ჯვაროსნებს თითქმის ერთი საუკუნის მანძილზე ეჭირათ წმიდა ქალაქი — იერუსალიმი. ქართველებს, როგორც სათანადო ისტორიული წყაროებიდან ჩანს, ჯვაროსნებთან გარკვეული ურთიერთობა ჰქონდათ წლების მანძილზე⁵. ჯვარის ტაძრის ერთ სვეტზე მთელი ტანით გამოსახულია წმ. სებასტიანე, რომლის შიშველი ტანი გამსქვეალულია ისრებით. წმ. სებასტიანეს გამოსახულება მეტად გავრცელებულია იტალიურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ალორძინების ხანის ხელოვნებაში⁶. იგი ითვლებოდა რომის მფარველად; პირველი გამოსახულებანი ამ წმინდანისა რომის ხელოვნებაში ეკუთვნის VII საუკუნე იგი გამოსახულია მოხუცის სახით, ტანსაცმელში, ხოლო XIII საუკუნიდან მას უკვე მოკლე წვერ-ულვაში აქვს, ტანის ზედა ნაწილი გაშიშვლებულია, ხოლო XIV ს. ბოლოდან უკვე წმიდანი წარმოდგენილია უწვერულვაში ჰაბუცის სახით. ჯვარის ტაძრის სვეტის კედელზე გამოსახული წმიდანის იკონოგრაფიული ტიპი, აგრეთვე თვით წერის მანერა, განსაკუთრებით კი მოკლე წვერულვაშით შემკული ლამაზი სახე, საშუალებას გვაძლევს იგი დავათარილოთ XIII საუკუნის დასაწყისით, ყოველ შემთხვევაში არა უგვიანეს XIII საუკუნის პირველი ნახევრისა.

წმიდა სებასტიანეს კულტი იმ სახით, როგორც იგი მიღებული იყო კათოლიკური ეკლესიის მიერ, ბიზანტიის, საქართველოს, ბალკანეთისა და რუსეთის საეკლესიო ხელოვნებამ არ იცის. როგორც დადგენილია, მართლმადიდებლური ეკლესია წმ. სებასტიანეს წამების გამოსახვას ერიდებოდა. მით

¹ S. Bellini, Mosaichi antichi di san Marco a Venezia, Istituto italiano d'Arti grafiche, Bergamo, Tav. CX, CXI.

² C. Pilon, Le costume civil en France du XIII-e aux XIX-e siècle, Paris p. 54.

³ C. Pilon, იქვე, ტაბ. 67.

⁴ C. Pilon, იქვე, ტაბ. 101.

⁵ ზ. ავალიშვილი, ჯვაროსანთა დროიდან, პარიზი, 1929.

⁶ L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, t. III, Paris, 1959, p. 1150—1199.

უფრო საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ჯვარის ტაძრის ქართველმა მხატვარმა ამ წმიდანის წამების თემა, ალბათ იმ დროს გამოსახა, როდესაც იერუსალიმი ჯვაროსანთა ხელში იყო და როგორც სათანადო მასალებიდან ჩანს, ჯვაროსანთა ქვეყნებიდან იერუსალიმში ჩამოსული მლოცველები ხშირი სტუმრები იყვნენ ქართველთა მონასტრის, სადაც დაცული იყო წმიდა რელიკვია — იმ ხის ძირი, რომლისაგანაც თქმულების თანახმად, გაკეთებულ იქნა ე. წ. ჯვარი პატიოსანი, რომელზედაც მაცხოვარი აცვეს.

ჩვენი მოგზაურის ტიმოთე გაბაშვილის ცნობით, როგორც აღვნიშნეთ, ჯვარის ტაძრის გუმბათის სვეტები განუახლებია და დაუხატვინებია შოთა რუსთველს.

„ჯვარის მონასტერი დაძველებულა და გუმბათის ქვეით სვეტნი გაუახლებია და დაუხატვინებია შოთამს რუსთველს, მეჭურჭლეთუხუცესს თვითონაც შიგ ხატია მოხუცებული“¹. ტიმოთე გაბაშვილის ცნობა საესებით დასტურდება სვეტზე დახატულ წმ. სებასტიანეს გამოსახულებით. საუკუნეთა მანძილზე ეს გამოსახულება არ ყოფილა განახლებული; მან მოაღწია ჩვენს დრომდე თუმცა ზოგან დაზიანებული, მაგრამ პირვანდელი სახით. ამიტომ ამ გამოსახულებას განსაკუთრებული, უფრო მეტი, გადაშფუყვები მნიშვნელობა ენიჭება იმ საკითხების გარკვევაში, რაც რუსთველის სახელთანაა დაკავშირებული.

როგორც ნათქვამი იყო, რუსთველი გამოსახულია იოანე დამასკელსა და მაქსიმე აღმსარებელს შორის. ორივე დიდი მოღვაწის ფრესკული გამოსახულების შესწავლა, სამწუხაროდ, ფოტოების მიხედვით ცხადყოფს იმ გარემოებას, რომ ორივე გამოსახულება განახლებულია XVI საუკუნის მიწურულში. ახლო პარალელი მათ მოეპოვებათ ათონის მთის ივერიის მონასტრის მთავარი ტაძრის

მონატულობაში, რომელიც შესრულებულია მღვდელმონაზონ მარკოზის მიერ XVI ს. მიწურულში; იგი მოწვეული იყო საქართველოდან ტაძრის მოსახატაად². ვინაიდან ორივე მონატულობის წერის მანერა ერთი და იგივეა, ამატომ შესაძლებლად მიმაჩნია იოანე დამასკელისა და მაქსიმე აღმსარებელთა გამოსახულებათა განახლება შეაკეთენოთ მარკოზ მღვდელმონაზვნის ხელს. საესებით გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ განახლება არ ეკუთვნის ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის დროს ე. ი. 1643/44 წელს.

რუსთველის პორტრეტული მხატვრობა რეალიზების შესწავლის შედეგად შესრულებული უნდა იყოს XII და XIII საუკუნეების მიჯნაზე, ყოველ შემთხვევაში არა უგვიანეს XIII საუკუნის პირველი ნახევრისა. იგი, როგორც ფოტოების შესწავლა ადასტურებს, ნაწილობრივ, ადგილ-ადგილ განახლებულია XVI საუკუნის მიწურულში. განახლებულია, ამავე დროს, თვით წარწერა. შესრულებული თეთრი საღებავით.

ამრიგად, ჩვენამდე მოაღწია შოთა რუსთველის სამმა პორტრეტულმა გამოსახულებამ: პირველი შესრულებულია მამუკა მდივნის მიერ 1646 წელს ზუგდიდში, ლევან II ბრძანების თანახმად (ხელნაწ. № 599); პოეტი გამოსახულია უწვერო ჭაბუკის სახით, იგი უკარნახებს მის წინაშე მჯდომ მდივანს პოემის ტექსტს: „[მამუკა მდი] ვანთან რუსთველი ამ წიგნს/“... მეორე მინიატიურაზე რომელიც ზაზასეულ ხელნაწერს ეკუთვნოდა და ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში, შოთა რუსთველი გამოსახულია მოკლე წვერ-უღვაშით იგი ზის და წერს. მინიატიურა ეკუთვნის XVII საუკუნეს. ჯვარის მონასტერში გამოსახული რუსთველი მოხუცია. სამივე პორტრეტის შედა-

¹ ტიმოთე გაბაშვილი, მიმოხილვა (ელ. მეტრეველის გამოც.), თბილისი, 1956, გვ. 80.

² Л. Никольский, Краткий очерк Афонской живописи, СПб., 1907, стр. 67—48.

შ. ამირანაშვილი, ქართული კედლის მხატვრობის დასურბავებული დენის ფრაგმენტები, „არქიოლი“, თბილ. სი, 1925, გვ. 44.

რება ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ სამივე პორტრეტი გამოსახავს ერთსა და იმავე პირს სხვადასხვა ასაკში. დასტურდება ძველი გადმოცემა, დაცული საქართველოს სამეფო ოჯახში, რომ „შოთა რუსთველი მის ეპისა ყოველთა თანამედროვეთა თვისთა აღმატებულთა ყოველთა სიკეთითა და ზნეობითა, სწავლულებითა, სიმხნითა, ახოვნებით მშვენიერებით და ჰაეროვნებითა სახითა, ანაგებიითა გვაშისათა“. იერუსალიმში დაცული დიდი პოეტის გამოსახულებაც ამტკიცებს გადმოცემას, რომ შოთა რუსთველს ღრპა მოხუცებულობამდე უცოცხლია.

იერუსალიმში ჭვარის მონასტერში შოთა გამოსახულია, როგორც დიდი ვაზირი, რომელსაც სახელმწიფოში დიდი ადგილი ეჭირა. ორივე აღრინდელ პორტრეტზე იგი გამოსახულია იმ ღროს, როდესაც მას დიდი ვაზირის თანამდებობა ჭერ არ ეჭირა. იერუსალიმში დაცული შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ძველი ისტორიული ტრადიცია ქეშმარიტებას შეიცავს: დიდ პოეტს მექურჭლეთ-უხუცესის თანამდებობა ეჭირა. მისი სახელი, თანახმად მიღებული წესისა, აღნიშნულია ჭვარის მონასტრის აღაპებში: „ამასვე ორშაბათსა აღაპი შოთაჲსა მექურჭლეთ უხუცესისაჲ“. პალეოგრაფიულად აღნიშნული ტექსტი ნუსხა ზუცურით დაწერილია არა უგვიანესი XIII საუკუნის პირველი ნახევრისა.

მეორე გადმოცემის თანახმად, რომელიც იოანე ბატონიშვილს შეუტანია თავის „კალმასობაში“, თამარ მეფემ ის „უცხო მხარეთა მდივნად ყო“². ცნობილია, რომ თამარ მეფის ისტორიკოსები არ იხსენიებენ შოთა

მექურჭლეთ-უხუცესს, მაგრამ ამ გარემოებას საკითხის უარყოფითი გადაწყვეტა არ შეუძლია. არავითარი ცნობა თამარ მეფის ისტორიკოსებს არ შემოუნახავთ თამარის ღროს კარგად ცნობილი აბულ-ასანის მექურჭლეთ-უხუცესობის შესახებ, მაგრამ ანდრია ხატის წარწერაში, რომელიც ინახება საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, აბულ-ასანი მოხსენიებულია მექურჭლეთ-უხუცესის ტიტულით³. საისტორიო წყაროებში აგრეთვე არ არის მოხსენიებული ერისთავთ-ერისთავი, დადიანი შერგილ, რუსუდანის მეფობის ხანის მოღვაწის ცოტნე დადიანის მამა, რომელიც გამოსახულია ხობის ტაძრის კედლის მხატვრობაში⁴.

თამარ მეფის ღროს ვაზირთა შორის პირველობა ეკუთვნოდა მწიგნობართ-უხუცესს, შეჰდევგ მოდიოდნენ ათაბაგი, მანდატურთ-უხუცესი, ამირსპასალარი და მექურჭლეთ-უხუცესი, ღირსებით, როგორც ეს დადგენილი აქვს ივ. ჭავჭავიძელს⁵, მექურჭლეთ-უხუცესი ვაზირთა უპირველესსა და მწიგნობართ უხუცესს გარდა ყველა დანარჩენ ვაზირს უდრიდა.

ვაზირს, როგორც ირკვევა, ორი, იყო შემთხვევა, მეტი თანამდებობის დაკავების უფლება ჰქონდა. აბულ-ასანი „ამირა ქართლისა და თბილისისა“ იყო აგრეთვე „მექურჭლეთ-უხუცესი“, მეორე წარწერაში აბულ-ასანი იყო „ერისთავთ-ერისთავი“ და „მექურჭლეთ-უხუცესი“. სარგის I ჭაყელი იყო „სამცხის სპარსალარი“ და „მექურჭლეთ-უხუცესი“ და სხვ. ამიტომ საეცებით შესაძლებელია, რომ რუსთველი ყოფილიყო „მექურჭლეთ უხუცესი“⁶ და „უცხო მხარეთა მდივანი“ ე. ი. საგარეო საქმეთა გამგებელი.

¹ Н. Марр, Синодик Крестного монастыря в Иерусалиме, СПб., 1914, стр. XXVIII, 78.

² ტომთე გაბაშვილი, შიშობილა, თბილისი, 1956, ელ. მეტრეველის შესავალი წერილი, გვ. 056.

³ კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ძველი ლიტერატურა, II, თბილისი, 1958, გვ. 121.

⁴ Е. Такашвили, Археологические разыскания и заметки, II, გვ. 68—71.

⁵ ბერძენი, თბილისის ლურჯი მონასტერი, ქართული ხელოვნება, № 2, გვ. 98—99.

⁶ ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოკვლევებიდან სამეგრელოში, ძველი საქართველო, ტ. III, თბილისი, 1913—1914 წ., გვ. 124.

⁷ ივ. ჭავჭავიძე, ქართული სამართლის ისტორია, წიგნი II, ნაკვეთი I, თბილისი, 1928, გვ. 167.

⁸ ქართლის ცხოვრება, ტ. II (გამომდრეკელი), თბილისი, 1959, გვ. 252—255.

„ღიუანი“ (ე. ი. სამმართველო) სპარსეთში, სელჩუკიანთა შაჰებს, მიღებული წესის თანახმად თავიანთ სასახლეში ჰქონდათ. თითოეულ ეაზირს თავისი დივანი ჰქონდა. საქართველოს საერთაშორისო გავლენის გაფართოებამ როგორც აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ასე შორს დასავლეთში განსაკუთრებით XII საუკუნეში უთუოდ შექმნა საგანგებო სამმართველოს შექმნის საჭიროება, რომელსაც ალბათ „უტხო მხარეთა დივანი“ ეწოდებოდა, თუმცა პირდაპირი მითითება ამ გარემოებაზე ჩვენს საისტორიო წყაროებში არ ჩანს. „1191—1192 წლებში ჯვარი იყო დაკეული და აღდგენილი თავის ნამდვილ ადგილას მის (სულთანის) სალაროში არა პატივისცემის ნიშნად, არამედ, საწინააღმდეგოდ, აბუჩად აჯღების მიზნით, ვინაიდან ქრისტიანებასათვის ყველაზე დიდი უბედურება, რასაც შეეძლო მათი შეწყობა, იყო ის, რომ იცოდნენ, რომ იგი ჩავარდნილი იყო ჩვენს ხელში ნადავლის სახით. საცხებით უნაყოფოდ ბერძნები, შემდეგ ქართველები არ ზოგადდნენ საჩუქრებს, აგზავნიდნენ მოციქულებს მოციქულებზე, მათი თხოვნა არ იყო შეწყნარებული და მათ ვერ განახორციელეს ის, რასაც ასე დაჟინებით მოითხოვდნენ“, — მოგვიტხრობს ნურ-ად-დინის და სალაჰ-ად-დინის შემატანე!

ისტორიკოსს იბნ შედ-დადს აღნიშნული აქვს, 1192—1193 წლებში სულთან სალაჰ-ად-დინს გამოეცხადა ბიზანტიის კეისრის საგანგებო ელჩი და თხოვა სულთანს გადაეცა ის ჯვარი, რომელზედაც ჯვარს ეცვა მაცხოვარი, გადაეცა წმიდა ქალაქის ეკლესიები იმ პირთათვის, რომლებსაც მათივე მთავრობა დაასახელებდა. ბერძნების ელჩმა სულთანს შესთავაზა ხელშეკრულების დადება საერთო სამხედრო მოქმედებისათვის, განსაკუთრებით კუნძულ კვიპროსის წინააღმდეგ. ელჩი ორი

დღის განმავლობაში ცდილობდა სულთანის თანხმობას მიღებას, მაგრამ ამაოდ, მან უკელა წინადადებაზე უარყოფითი პასუხი მიიღო.

ბერძნების მხარის მარცხს შემდეგ საქართველოს შეფემ, თავისი ელჩის პირით, სულთანს შეაძლია მაცხოვრის საფასურად ორასი ათასი დინარი (ოქრო), მაგრამ ქართველი ელჩის სურვილი სულთანმა არ დააკმაყოფილა².

„(1192 წ.) აგრეთვე გამოცხადდა (სულთნის წინაშე) ქართველების მიერ გამოგზავნილი მოციქული (رسول), რომელმაც საჩივარი აღძრა იმ რელიგიურ დაწესებულებათა შესახებ, რომელიც მათ (ქართველებს) ეკუთვნოდათ იერუსალიმში, მან განაცხადა სურვილი, გაეწია დახმარება მათი მდგომარეობის გაუმჯობესების მიზნით. მანვე ჩივილით აღნიშნა, რომ ისინი (ე. ი. რელიგიური დაწესებულებანი) ჩამორთმეულია და მოთხოვა სულთანს გულისხმიერი ყურადღება და იმ მიწების დაბრუნება იმათთვის, ვის საკუთრებასაც ისინი შეადგენენ“³. იგივე ამბავი განმეორებულია 1192 წლის თარიღით, „ქართველთა მოციქული (رسول) ეახლა (სულთანს), რათა გამოეცხადებინა ვრცელი საჩივარი, რომელიც ეხებოდა იმ მონასტრებსა და მიწებს, რომლებიც მათ (ქართველებს) ეკუთვნოდათ იერუსალიმსა და მის მიდამოებში. იგი ჩიოდა, რომ (ქართველებს) წაართვეს (მონასტრები და მიწები) და მათ დაბრუნებას კუთვნილებისამებრ მოითხოვდა“⁴.

ხსენებული მასალებიდან ჩანს, რომ საქართველოს წარმომადგენელი უნდა ყოფილიყო ისეთი პიროვნება, რომლის კომპეტენციაში შედიოდა დიდი თანხის ვალება, იყო საგარეო საქმეთა მცოდნე („უტხო მხარეთა მდივანი“), ენების მცოდნე პირი. ბუნებრივია.

¹ Recueil des historiens des croisades. Historiens orientaux, t. v, Paris, 1906 (Le livre de deux jardins, Histoire des deux regnes, celui de Nour-ed-Din et Salah-ed-Din), p. 33.

² იქვე, გვ. 299.

³ დასახ. ნაშრ., ტ. III, გვ. 345.

⁴ დასახ. ნაშრ., ტ. V, გვ. 78.

ეფექტით, რომ აღნიშნული პირი იქნებოდა „მეჭურჭლეთ-უხუცესი“. „უცხო მხარეთა მდივანი“, დიდი ქართველი პოეტი შოთა რუსთველი. რომელმაც აღნიშნული დავალება უთუოდ თამარ მეფისაგან მიიღო. რუსთველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ და წერილია თამარ მეფის მეორედ ქორწინების შემდეგ. გიორგი ლაშას დაბადებამდე, ე. ი. 1189—1193 წლებში. სავსებით ნათელია, რომ დიდი პოეტის გამგზავრება აღმოსავლეთში. დაპლატურა დავალებით, ალბათ პოემის დაწერის შემდეგ იყო განხორციელებული. მისი აღმოსავლეთში ყოფნის დროს იერუსალიმი და მისი მადამოები უკვე სარკინოზთა ხელში იყო. სალაჰ-ად-დინის კარზე ყოფნის დროს რუსთველმა მოინახულა თუ არა იერუსალიმი. სახელდობრ, ჯვარის მონასტერი. არ ჩანს, ყოველ შემთხვევაში ჩვენს ხელთ არსებული ყველა დოკუმენტური წყარო ჯერჯერობით ამის შესახებ დუმს... ჯვარის მონასტრის მხატვრობაში დიდი პოეტი უკვე მოხუცია, დაახლოებით 60—70 წლის ასაკში იმყოფება. მისი პორტრეტი შესრულებულია იმის გამო, რომ პოეტს მონასტრის წინაშე გარკვეული დეაწლი მიუძღვის; მისი სახელი აღნიშნულია, როგორც ნათქვამი იყო. მონასტრის მოღვაწეთა მოსახსენებელ წიგნში. ეს იყო უთუოდ პოეტის პირადი საქმიანობა და ინიციატივა და არა თამარ მეფის დავალება. საყურადღებოა, რომ მონასტრის მოღვაწეთა შორის თამარ მეფე არსად არ იხსენიება და არც მისი პორტრეტული გამოსახულება ყოფილა ტაძარში. იერუსალიმის ჯვარის ტაძრის მხატვრობაში გამოსახულია დიდი ქართველი პოეტი შოთა რუსთველი მოხუცობის ეამს, რომელსაც თანახმად ძველი ტრადიციისა და ჩაცმულობის მი-

ხედვით ეპირა საქართველოს სახელმწიფოს ეაზირას, მეჭურჭლეთ-უხუცესის თანამდებობა. ეპეს არ იწვევს ის გარემოება, რომ ალაპებში მოხსენიებული ვაზირი შოთა მეჭურჭლეთ-უხუცესი და ჯვარის ტაძრის ფრესკაზე წარმოდგენილი შოთა რუსთველი ერთი და იგივე პირია.

შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება, რომელიც აქამად გავრცელებულია ჩვენში, მომდინარეობს, როგორც დადგენილია, „ვეფხისტყაოსნის“ იმ ხელნაწერიდან², რომელიც ერეკლე მეფის ასულს თეკლე ბატონიშვილს ეკუთვნოდა. ეს ხელნაწერი, რომელშიაც XIX ს. შუა წლებამდე მოთავსებული ყოფილა შოთა რუსთველის მინიატიურა, 1935 წ. აღმოაჩინა გიორგი ლეონიძემ მ. ს. ვორონოვის არქივში და ამჟამად იგი დაცულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტში (Q 1082), ხოლო შოთას მინიატიურა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. აღნიშნული მინიატიურა წარმოადგენს დედანს, რომლიდანაც მხატვარმა გ. გაგარინმა გადმოიღო შოთას პორტრეტი⁴.

აღნიშნული სურათის შესახებ მრავალი საყურადღებო დაკვირვება იყო გამოთქმული, უპირველეს ყოვლისა, გ. გაგარინის მიერ. აღსანიშნავია, რომ იგი შოთას პორტრეტულ გამოსახულებას მართებულად სთვლიდა ძველი ქართული მხატვრობის ნაწარმოებად, ხოლო სურათის დეკორატიულ ჩარჩოს სპარსული ხელოვნების ნიმუშად. მინიატიურის მხატვრულ-ისტორიულ გარჩევას სათანადო ადგილი დაუთმო თავის საყურადღებო შრომაში პავლე ინგოროყვამ, რომელმაც იგი დაათარილა XVI საუკუნით⁵.

1 ჟ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერის თარიღისათვის, „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1960, გვ. 29—32.
 2 პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, რუსთველიანა, თხზულებათა კრებული, ტ 1, თბილისი, 1963, გვ. 240—252, 875—882.
 3 გ. ლ ე ო ნ ი ძ ე, ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერი (წინასწარი ცნობები), ლიტერატურული მემკვიდრეობა, თბილისი, 1935, გვ. 19—26.
 4 Gr. G a g a r i n, Le Caucase pittoresque, Paris, 1847, pl. XI.
 5 პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, დასახ. ნ.შ.რ., 1963, გვ. 875—888.

ამჟამად აღნიშნული ძეგლის შესწავლამ, განსაკუთრებით ულტრაიისფერ და ულტრა-წითელ სხივებში გაშუქებამ და ფოტოფიქსირებამ, რაც შეასრულა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფოტოგრაფმა ივ. გილქენდორფმა, გამოაქვინა უდემდე სავსებით უცნობი ფაქტი, რომლის გათვალისწინება დოკუმენტურ მასალას გვაძლევს შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულების დათარიღებისათვის და, ამავე დროს, შეაცავს ახალ მასალას დიდი პოეტის ბიოგრაფიის ზოგიერთი ფაქტის დასადგენად.

შოთას პორტრეტული გამოსახულება მოთავსებულია ქალაქის ცალკე ფურცელზე, რომლის სიგრძე უდრის 35 სანტიმეტრს, ხოლო განი კი 25 სანტიმეტრს არ აღემატება. უპირველეს ყოვლისა, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ შოთას გამოსახულება მოთავსებულია მაღალი ხარისხის ქალაქზე, რომელიც მოგვგვარებს თავისა სახით და ხარისხით ასტრონომიულ-ასტროლოგიური შინაარსის დასურათებულ ხელნაწერს H 65 (საეკლესიო მუზეუმის ფონდი,) რომელიც დათარიღებულია ზუსტად 1188 წლით და ამავე ფონდში დაცულ ხელნაწერს H 109 გადაწერილსა და დასურათებულს XII—XIII საუკუნეების მიჯნაზე.

პორტრეტს დაკრული აქვს ჩარჩო-ბორდიურა, ნაწილობრივ დაზიანებული, რომელიც ჩარჩოს მსგავსად შემოზღუდავს პოეტის გამოსახულებას. თვით ქალაქის ხარისხი, რომელზედაც შესრულებულია სურათის ჩარჩო, მეტად განსხვავდება იმ ქალაქისაგან, რომელზედაც დაწერილია შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება. იგი ეკუთვნის XV და XVI საუკუნეების, მიჯნას. ამრიგად, ირკვევა, რომ რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება და მისი ჩარჩო-ბორდიური მთელი საუკუნეებითაა დაშორებული ერთიმეორისაგან, როგორც ამათ ადასტურებს, უპირველეს ყოვ-

ლიან, თვით ქალაქის ხარისხის შედარებითი შესწავლა.

ჩარჩო-ბორდიურა სტილის მიხედვით ენათესავება ქართული ხელნაწერების მორთულობის იმ მოტივებს, რომლებიც ჩვენში ჩაისახა XV ს. მიწურულში და გაერყელდა XVI ს. პირველ ნახევარში. პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ 1502 წელს სამცხე-საათაბაგოში გადაწერილი ოთხთავის (№ 29) მორთულობა, რომელიც დაცულია ქუთაისის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში და XVI ს. პირველი ნახევრის სხვა ქართული ხელნაწერები¹. ანალოგიურ მოვლენას ადგილი აქვს XVI ს. პირველი ნახევრის ირანულ მხატვრულ ხელნაწერებში², აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ყვავილების სტრუქტურული მორთულობა შესრულებულია ოქროს ფუძეზე, ყვავილებას წნულების ფონზე. ყვავილების წნულების ფონზე ალაგ-ალაგ მოთავსებულია პირუტყვების სახეები (ლომისა და კურდღლის თავები), რაც დამახასიათებელია ქართული მხატვრული მორთულობისათვის და უცხოა ირანულ დასურათებულ ხელნაწერთათვის. ცხოველების გამოსახულება ხელნაწერთა ბორდიურების მორთულობაში ცნობადია შუა აზიაში დასურათებულ ხელნაწერებში, მათი ფორმა, გამოსახულებათა სტილი და შესრულების მანერა მეტყველებს ჩინური ხელოვნების გავლენაზე. შოთა რუსთველის მინიატიურის ბორდიური შესრულებულია არა უგვიანეს XIII საუკუნის პირველი ნახევრისა, სახელდობრ იმ დროს, როდესაც შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება განახლებული იყო ქართველი ოსტატის მიერ.

ცნობილია, რომ რუსთველის მინიატიურა გარკვეულ პერიოდში მოთავსებული ყოფილა თეკლე ბატონიშვილის კუთვნილი „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერში (ე. წ. ზაზასეულ ხელნაწერში), რომელიც გადაწერილია და მხატვრულად მორთულია ოქროთ ნაწერი

¹ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 379—380.

² E. Kulnelli, La miniature en Orient, Paris, pl. 70.

ბორდიურებით XVII ს. მეორე ნახევარში. ამ ხელნაწერის მორთულობის შედარებითი შესწავლა ცხადყოფს, რომ იგი სტილისა და შესრულების მხარით სავსებით ენათესავება პეტეაბეგ თანაშვილის მიერ მხატვრულად გაფორმებული „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერს, რომელიც გადაწერილია გიორგი XI შაჰნავაზის ბრძანებით 1680 წელს. თუ შევაჯამებთ ზემოთ მოტანილ დაკვირვებებს, მივიღებთ შემდეგ დასკვნას — შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება ეკუთვნის უფრო ადრეულ ხანას, ვიდრე ე. წ. ზაზასეული ხელნაწერი. მინიატიურის ჩარჩო-ბორდიური შესრულებულია XVI ს. პირველ ნახევარში ქართველი ოსტატის მიერ. ამის შემდეგ უნდა განვიხილოთ თვით პორტრეტული გამოსახულება.

დიდი პოეტი გამოსახულია პირობითი ფორმის სასახლის აივანზე, რომლის ზედა ნაწილი უჭირავს საღმრთოების გამოსახულებას, მოთაყვებულს წითელ ფონზე. აივნის ორავე მხარეს ამშვენებს კომპიუსებური ხუთსართულიანი ნაგებობა, რომელთაგან მარცხენა მოღწეულია დაზიანებული სახით.

შოთა რუსთველი ზის ფეხმორთხმით იატაკის ხალიჩაზე, ზურგით იგი ეყრდნობა წითელ დორს, ანუ ზურგის ბალიშს. მარცხენა ხელში პოეტს გაშლილი წიგნი უჭირავს, რომელიც დადებული აქვს მარცხენა მუხლზე. მარჯვენა ხელში უჭყრია კალამი, რომლითაც იგი წერს, პირველ გვერდზე იკითხება შემდეგი სიტყვები:

ესე ამბავი
სპარც ლი
ქართულად

მეორე გვერდზე კი იკითხება:

ნათარგმანები
ვპოვე: და: ლექსად:
გრღვთქვი: საქმე ექენ:
საქოჭმანები: ვთ: მრგლ
იტი: ობოლი: კხელისკელ:
საგოგმანებით: და: ჩმნ:

კლმქენ

ლჰან: დამართოს ლღმან:

ტექსტი დაწერილია მრგლოვანი მხედრულით, XVII საუკუნეში. რომლის ქვეშ ჩანს უფრო ადრინდელი ხანის მხედრული ტექსტის მხოლოდ კვალი.

შოთას თავზე ხურავს ბეწვის მაღალი ქუდი, რომელიც მუქი წითელი ფერისაა. ხოლო ბეწვი მოცემულია მრუდე, ვერტიკალურად განაწილებული ხაზებით. რომლებიც შესრულებულია ბეწვის კალმით. ქუდი ძველ საქართველოში სხვადასხვანაირი იყო და, როგორც ირკვევა, თითოეულ სახეობას გარკვეული დანიშნულება ჰქონდა. მაგალითად, „ქელწიფის კარის გარიგებაში“ (გვ. 1, წ 6—7) წელიწადის თავის დღესასწაულის წესით ხმარობდნენ „მაღლად აშვერილსა, შქდოდ შეკერილსა ქუდსა“. ქუდი ზემოთ მოყვანილ ცნობაში უეჭველია ბეწვისა უნდა ვიგულისხმოთ. ამ გარემოებას ისიც ადასტურებს, რომ აღწერილი ქუდი წელიწადის თავის. ე. ი. ახალი წლის იანვრის (ზამთრის) თავსაბურავი იყო!

შოთა რუსთველის ბეწვის ქუდს აქვს ე. წ. ანაკეცი ანუ აფრა, რომელიც შესრულებულია ოქროთი; რაკი აფრა ყველა ქუდს არ ჰქონდა, ამიტომ ისეთ ქუდს, რომელიც ხურავს პოეტს, აფროსანი ქუდი რქმევია. საბას ცნობით, „აფრა-ქუდის ანაკეცი, გინა ნავის აფქიო“.

ქვევით ტანზე აცვია მოყვითალო ფერის გრძელი ქართული კაბა გრძელი სახელოებით, რომელიც შემკულ-მოქარგულია სამაჯურებით. წელზე არტყია ფართო წითელი სარტყელი. კაბის სარტყელი, ქვედა არშია და სამაჯურები შემკულია ოქროქსოვილით. კაბის ზევით მას აცვია წითელი ფერის ყაბარჩა, რომელიც თეძოებამდე აღწევს. ყაბარჩას ამკობს ოქროქსოვილის არშია, რომელსაც გარედან ამკობს ბეწვის ვიწრო ზოლი. ყაბარჩას ზემოთ შოთას, თანახმად ძველი წესისა, მოსხმული აქვს წამოსასხამი,

1 ე. ქ. თაყაიშვილი, ხელწიფის კარის გარიგება, თბილისი, 1920, გვ. 1.

მწვანე, გრძელი, დაშვებული სახელოებით, საყულო და წამოსასხამის არშია მოვლებულია ძვირფასი ბეწვით. ფეხზე აცეია წითელი მოგვები.

ჩაცმულობის შედარებითი შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ თარიღი. ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ საუკუნეთა მანძილზე ქართული ჩაცმულობა განიცდიდა ცვლილებას და, ამასთანავე, ჩაცმულობის ზოგი ელემენტი უცვლელი რჩებოდა. გრძელი ქართული კაბა თავდაპირველად მამაკაცის ზედა ტანსაცმელს წარმოადგენდა, რომელსაც პერანგის ზემოთ ატარებდნენ. VII საუკუნიდან მას სარტყელი აკობდა; მრავალი საუკუნის მანძილზე იგი უცვლელი იყო, ხოლო გრძელსახელოებიანი წამოსასხამი შემოდის ჩვენში VI—VII საუკუნეთა მიჯნაზე (იხ. ერისმთავართა გამოსახულებანი ჭვარის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადის რელიეფზე). საფიქრებელია, რომ აღწერილი სახის წამოსასხამი შეადგენდა ერისთავთა ჩაცმულობის დამახასიათებელ ნიშანს.

ამავე დროს უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბეწვეულით მორთული მოკლე ყაბარჩა შემოდის ხმარებაში მხოლოდ XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან (იხ. ფაენისის ტაძრის ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი და სხვ.). ამავე ხანას ეკუთვნის საზეიმო ჩაცმულობის მორთვა ბეწვეულით (ლამა გიორგის გამოსახულებანი ბეთანიის, ყინწვისისა და ბერთუბნის მხატვრობაში და სხვ.).

საერთოდ, პოეტის ჩაცმულობის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ იგი ეკუთვნის XII საუკუნის მეორე ნახევრის მიწურულს, იგი საზეიმო ჩაცმულობას წარ-

მოადგენს ფეოდალური არისტოკრატის წარმომადგენლისა — ერისთავთ-ერისთავისა ან სამეფო კარის დიდი მოხელის; აფროსანი ბეწვის მალალი ქუდი ზამთრის თავსაბურავი იყო.

ფეოდალური არისტოკრატის ჩაცმულობის იმ სახეს, რომელიც შოთა რუსთაელის გამოსახულებაზეა მოცემული, როგორც სათანადო შედარებითი მასალების შესწავლა ადასტურებს. ძველად „სკარამანგი“ ეწოდებოდა. ამ სახელწოდების ტანსაცმელი მეტად გავრცელებული იყო ბიზანტიის კეისარს კარზე, როგორც ჩანს, უკვე IX საუკუნიდან. თვით კეისარი და კარის დიდი მოხელენი შეიმოსებოდნენ სხვადასხვა ფერის სკარამანგიონით¹. მიღებულია შეხედულება, რომ აღნიშნული ჩაცმულობა, რომელსაც ბერძნები σκαραμανγιον -ს უწოდებდნენ, ბიზანტიელებმა აღმოსავლეთ ქვეყნებიდან, სახელდობრ, სასანიანთა ხანის ირანელებისაგან შეითვისეს. იგი, როგორც ტექსტიბიდან ირკვევა, მეტწილად ორა. ან სამი ნაწილისაგან შედგებოდა. ზედა და ქვედა სამოსელი ჩვეულებრივად მწვანე და წითელი ფერის ოქროქსოვილიდან იკერებოდა. მიღებული წესის თანახმად არშიები მორთული იყო ოქროს ზოლით ან ბეწვეულით.

ქართულ საისტორიო წყაროებში სახიანი ფერადი ქსოვილის ტანსაცმელს, სკარამანგს, ხშირად ეხვდებით. ვახტანგ გორგასალმა² სპარსეთის მეფეს „უძღვნა... ხუთასი სტავრა სკარამანგი“.

სკარამანგი მოხსენიებულია მეღქისედევ კათალიკოსის 1031—1033 წლების შეწირულობაში³. „ბერძენთა მეფემან ბასილი მი-

¹ N. Kondakov, Les costumes orientaux à la cour Byzantine. Byzantion, t. I, Paris—Liège, 1924, p. 7—49.

A. Vogt, Constantin VII, Porphyrogénète. Le Livre de Cérémonie Paris, 1935, p. 29.

Л. Ф. Беляев, Byzantina, I, 37, 191, II, 7—8, III, 115, 157, 165, 184.

² ქართლის ცხოვრება, ტ. I, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, თბილისი, 1955, გვ. 182.

³ თ. ეორდანი, ქრონიკები, ტ. II, გვ. 33 ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთო XI საუკუნისა. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. IV, 1931, გვ. 290—292.

ივ. ჭავჭავაძე, მასალები ქართული ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III—IV, თბილისი, 1962, გვ. 172, 181—182.

ს. ყაუხჩიშვილი, Georgica, 5, თბილისი, 1963, გვ. 295—297.

ბოძნა... სკარამანგიც დიდნი გარეშეო-
ლეილხო, ვერცხლისა გრგოლითა შეკაზ-
მულნი მ(მ) და ბაგრატ კურაპალატისა ნა-
ბოძვარი დიდი სკარამანგი: ა:“ ს. ორბელია-
ნის განმარტებით: „სკარამანგი... არს ძვირ-
ფასად და ყუავილოვნად ნაკერი ოქროს თმი-
თა და ჩივირითა“.

თამარ მეფის ისტორიკოსის ცნობით¹,
რომელსაც იმეორებს ქველმწიფის კარის გა-
რიგების ტექსტის ავტორი?: (თამარ მეფემ)
“...გააჩინა და უბოძა ქიაბერსა შანდატურთ-
უხუცესობა, და მისცა არგანი ოქროსა კელ-
თა მისთა, და შაააცუეს ტანსა მისსა სკარა-
მანგი“.

ჩვენ არ ვიზიარებთ ნ. პ. კონდაკოვის
პიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, „სკარამან-
გიონის“ ირანული წარმოშობის შესახებ. ნა-
აელაა ის გარემოება, რომ აღნიშნული ტერ-
მინი არ არის ბიზანტიური წარმოშობის.
ჩვენ სათანადო ადგილას დამოწმებული
გვქონდა ბიზანტიელი ისტორიკოსის ნიკიტა
ხონიატის ცნობა, რომ მაღალი თავსაბურაჟი
და ძვრფასი იბერიული ქსოვილიდან შეკე-
რილი, ანდრონიკე კომნინს ჩამოტანილი
ქონდა საქართველოდან. „სკარამანგიონი“
უნდა იყოს ქართული წარმოშობის ტერმი-
ნი, რომელიც ორი სიტყვის შეერთებას წარ-
მოადგენს: პირველი უდრის ქართულ სიტყ-
ვას საკაროს (ე. ი. სამეფოს, კარისათვის
განკუთვნილს), ხოლო მეორე ნაწილი წარ-
მოადგენს ბერძნული წარმოშობის სიტყვის
(μασνῆ, μασνιον) გაქართულებას. შესა-
ძლებელია, რომ ტერმინის მეორე ნაწილი
„მანგი“ ქართულივე წარმოშობის იყოს. იგი
აღნიშნავს შთვარეს, მარგალიტს, ბრწყინვა-
ლეს (საბა „გიბრძანებსო ტანი ალვა, პირი
მანგა“, ვეფხისტყაოსანი, 120,4).

ეს ვრცელი ექსკურსი, ჩაცმულობის ის-
ტორიიდან, მიზნად ისახავს დაამტკიცოს,
რომ შოთა რუსთაველის ჩაცმულობა ქართუ-
ლი წარმოშობისაა და იგი განკუთვნილი ყო-

ფილა სამეფო კართან დაახლოებულ დიდი
ანამედებობის პარისათვის.

შოთა გამოსახულია ახალგაზრდა ვაჟკა-
ცად. როგორც ულტრა-წითელი და ულტრა-
იისფერი სხივებით გაშუქებისა და ფოტო-
სურათების გადაღებამ გამოარკვია, პოეტის
პირისახე ნაწილობრივ გაცხოველებული ყო-
ფილა XVI საუკუნეში. პოეტის ლამაზ სახეს
აშუვენებდა მცირე ზომის უღვაში. წვერი კი
შემდეგ ყოფილა მიმატებული, სახელდობრ.
XVI საუკუნეში. ლამაზად გამართული წარ-
ბები, სწორი ცხიერი, მეტყველი თვალები
შესანიშნავად გადმოგვცემენ დიდი პოეტის
მეტყველ, დაფიქრებულ სახეს. პირისახის
მოდელირების წესები იგივეა, რაც დამკვიდ-
რებული იყო საუკუნეების მანძილზე ქარ-
თულ საერო მხატვრობაში. თამარ მეფის და
გიორგი ლაშას პორტრეტული გამოსახულე-
ბანი ქართულ კედლის მხატვრობაში შესრუ-
ლებულია ფაქიზი მანერით, რომელიც არსე-
ბითად განსხვავდება საეკლესიო მხატვრობა-
ში მიღებულ ფერწერის წესებისაგან.

რუსთაველის პირისახის მოდელირებას
შენარჩუნებული აქვს გასაოცარი ოსტატობა,
მოდელირების წესების სინაზე და ღია კო-
ლორიტი. ხორცისფერი საღებავი შერჩეუ-
ლია დიდი სიფაქიზით. „წითურობა“ მოცე-
მულია ოდნავ შესამჩნევი რბილი მოდელი-
რების წესით. შუბლის მოდელირება მთლია-
ნად დაცულია პირვანდელი სახით, სახეს
ანიჭებს სიციოცხლეს და, ამავე დროს, ღრმა
მოაზროვნე ადამიანის გამომეტყველებას.
ერთი სიტყვით, დიდი პოეტი გამოსახულია
ახალგაზრდა ვაჟკაცად და არა ღრმა მოხუ-
ცის სახით, როგორც იგი წარმოდგენილია
იერუსალაჰის ჭეარის მონასტრის მხატვრო-
ბაში.

შოთა რუსთაველის მესამე პორტრეტული
გამოსახულება შესრულებულია იმერეთის მე-
ფის მდივნისა და კალიგრაფის მამუკას მი-
ერ ტყვეობაში ყოფნის დროს. მან ლევან II

¹ ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, გვ. 32—33.

² ექ. თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარიგება, თბილისი, 1920, გვ. 361—363.

დადიანის ბრძანებით გადაწერა და დაასურათა „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერი 1646 წ. (13 იენისიდან 18 აგვისტომდე). ხელნაწერში მოთავსებულია 39 მინიატიურა, რომელთაგან ერთი, სახელდობრ, 38-ე წარმოადგენს მინიატიურისტიკის ავტოპორტრეტს (ფ. 267). მინაწერი ადასტურებს კალიგრაფ-მხატვრის ეინაობას (ქ: აქა ამისი მწერალი მდივანი მამუკა სელს ზ(ე) და ვინც: ნს...).

ხელნაწერის დასაწყისში მოთავსებული პირველი მინიატიურა ორ ნაწილად არის გაყოფილი¹. ზემო ნაწილში, ხალიჩაზე ზის ლევან II დადიანი, ზურგი მიყრდნობილი აქვს დორზე. მარჯვნივ და მარცხნივ დვას ორი კარისკაცი. ლევან მეორეს აქვს სამეფო წამოსასხამი და გეირგვინი. ხალიჩაზე მოთავსებულია სპარსული წარწერა ქ.ქ. ლევან. ის გარემოება, რომ აქ გამოსახულია ოდიშის მთავარი ლევან II დადიანი, მტკიცდება აღნიშნული სურათის შედარებით უკანასკნელის პორტრეტულ გამოსახულებებთან, რომლებიც დატულია წალენჯიხის, კოცხერის და ხობის ფრესკულ მხატვრობასა და აგრეთვე შრავალრიცხოვან ნაქედ ხატებზე.

მინიატიურის ქვემო ნაწილში გამოსახულია მკდომარე პოზაში შოთა რუსთველი, რომელიც უკარნახებს მდივანს პოემას: სურათი განმარტებულია მინაწერით (...ვანთან რუსთველი ამ წიგნ (...), პოეტი დახატულია უწვეროდ, მოკლე უღვაშით, მაგრამ შემდეგ უცნობ პირს შავი საღებავით უხეშად მიუხატავს პოეტისათვის წვერი და დაუგრძელებია უღვაში. შავი საღებავით დაფარულია აგრეთვე თავსაბურავი. ეს კარგად ჩანს ინ-

ფრა-წითელ და ინფრა-იისფერ სხივებში გადაღებულ სურათებზე. პოეტს აქვს წამოსასხამი, რომელიც მხოლოდ დიდი მოხელეებისათვის იყო განკუთვნილი.

ხელნაწერის ყველა მინიატიურა შესრულებულია უშუალოდ თვით მამუკა მდივნის მიერ, გარდა ერთისა (იხ. ფ. 7), რომელიც ამოღებულია სხვა ხელნაწერიდან და ასურათებს თინათინის გამეფებას. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ავტოპორტრეტის მოთავსება მხატვრობაში მიღებული ყოფილა ძველად საქართველოში. ბედიოს ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე დახატულია მხატვართ-უხუცესი. ზარზმაში² დახატულია სარგის I (+1334) „სამცხის სპასალარი და მხატვართ-უხუცესი“, მღვდელმონაზონი შარკოზი ტომით ქართელი (XVI ს.), მომხატველი ივერიის მონასტრისა, ათონის მთაზე გამოსახული ტაძრის მოხატულობაში³.

მამუკა მდივნის მიერ შესრულებული მინიატიურების მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ მხატვარს ხელთ არ ქონია პოემის ძველი ილუსტრაციები, იგი დამოუკიდებლად მუშაობდა და მან მთლიანად აღბეჭდა XVII ს. დასაუღეთ საქართველოს ყოფა-ცხოვრება. ჩვენს განკარგულებაშია უდაღესი მასალა დასაუღეთ საქართველოს XVII ს. ისტორიის გასაცნობად. კოლხეთის აღწერა მისიონერ ლამპერტის მიერ⁴. პატრი კასტელის ნახატების კოლექცია (პალერმოში)⁵. დიაც ელჩინისა და მღვდლის პავლე ზახარევის ელჩობა სადაღოანოში (1639—1640)⁶. შარდენის მოგზაურობა⁷ წალენჯიხის, კოცხერის, ხობის.

¹ Е. Такайшвили, Описание рукописей, т. II, стр. 569—572.

² შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 10.

³ შ. ამირანაშვილი, ქართული კედლის მხატვრობის დენის ფრ. გმენტები: არილი, თბილისი, 1925, გვ. 43.

⁴ არქანჯელო ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, იტალიურთ ნათარგმნი აღ. ქუჩინას მიერ, თბილისი, 1901.

⁵ კასტელის (Castelli Cristophoro) ნახატების კოლექცია დატულია ქ. პალერმოს კომუნალურ ბიბლიოთეკაში ოთხ ტომად. ნაწილი სურათებისა გადაღებულია მ. თამარაშვილის მიერ (137 ნახ.); ფოტო-ნეგატივები დატულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

⁶ Посольство дьяка Елчина и священника Павла Захарьева в Цаднашскую землю.

А. Белокуров, Материалы для русской истории.

⁷ Chardin, Voyage de Paris à Ispahan, 1830, გვ. 214.

მარტვილის ფრესკები, ქართული მინიატიურები და XVII ს. ქართული მხატვრული მწერლობა. ამ მასალების შესწავლა სავსებით ნათელყოფს, რომ მამუკა მდივანმა რუსთველის პოემის ილუსტრაციებში აღბეჭდა XVII ს. დასაელეთ საქართველოს ყოფაცხოვრება.

ვინ არის ეს მამუკა მდივანი? დღეს ეს საკითხი სავსებით გარკვეულია¹. მამუკა გვართით თავაქარაშვილი, resp. თავაქარაშვილი, ეკუთვნის იმერეთის სამეფოს მდივნების სახელოვან გვარს, რომელმაც XVI—XVII საუკუნეთა მანძილზე რამდენიმე გამოჩენილი მწიგნობარი, კალიგრაფი მოგვცა². როგორც დადგენილია, იმერეთის მეფის გიორგის მდივანი მამუკა თავაქარაშვილი 1634 წელს ტყვედ ჩაუვარდა ლევან დადიანს³. მამუკას ლიტერატურულ მოღვაწეობას ლევან დადიანის კარზე ადგილი ჰქონდა 1634—1657 წლებში. მამუკასთან ერთად ლევან დადიანს ტყვედ ჩაუვარდა ბარძიმ ვაჩნაძე. ლევან დადიანის შეკვეთით მამუკა თავაქარაშვილს და ბარძიმ ვაჩნაძეს გაულექსავეთ „საამიანი“ და „ზააქიანი“⁴.

მამუკას აწუხებდა ტყვეობაში ყოფნა. ხელნაწერს აქვს მინაწერები, სადაც იგი გამოთქვამს თავის გულისწყრომას: ფ. 20: „ქ. ღმერთო დაიხსენ მძევლები ამ განსაცდელიდამ აქელამ მშვიდობით წაიყვანე თავის ქვეყანასა ამინ კირიალეისონ“; ხელნაწერში (იხ. ფ. 99) დახატულია დედოფალი როდამი შემდეგი მინაწერით: „ქ. დედოფალი როდამის: წყალობა ამის დამწერს“. სურათი სტილით და შესრულების მანერით იმავე ოსტატის ხელითაა შესრულებული, რომელმაც დაასურათა „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერი. ხელნაწერში მოთავსებულია მრავალი მინაწერი კრიპტოგრაფიული ასოებით, ქართულ,

თურქულ და ბერძნულ (?) ენებზე, რომელთა გარჩევას ვუძღვნი ცალკე ნარკვევს.

აპრიგად ირკვევა, რომ მამუკას მიერ შესრულებული შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება ემყარება გარკვეულ ტრადიციას, სახელდობრ, „ვეფხისტყაოსანი“ დაწერილი ყოფილა ჩვენში მიღებული ტრადიციის თანახმად პოეტის ახალგაზრდობის დროს. იერუსალიმში დაცულ პოეტის პორტრეტს, რომელიც გამოსახულია მოხუცის სახით, მწერლისათვის დამახასიათებელი არავითარი ატრიბუტი აღარა აქვს. იგი საერო პირია, ჩაცმულობის მიხედვით დიდ ვაზირთა წრეს ეკუთვნის, გამოსახულია იოანე დამასკელისა და მაქსიმე აღმსარებლის წინაშე და მუხლმოდრეკიბთ ევედრება უფალს.

მამუკა მდივანს და უცნობ ქართველ მხატვარს, რომელსაც გამოუსახავს დიდი ქართველი პოეტი XIII ს. პირველ ნახევარში, უფრო ზუსტად XII და XIII საუკუნეთა მიჯნაზე, თანახმად დაკვიდრებული ტრადიციისა, გამოუსახავთ დიდი პოეტი ახალგაზრდა ვაჟკაცად. ამას ადასტურებს დიდი პოეტის სამივე, დღემდე მოღწეული, პორტრეტული გამოსახულების შედარებითი შესწავლა.

უნებლიეთ იბადება აზრი, რომ რუსთაველი მოვიდა ჯვარის მონასტერში თამარ მეფის გარდაცვალების შემდეგ, როდესაც იგი უკვე მოხუცი იყო. იგი მოვიდა არა ბერად აღკვეცილი, არამედ როგორც ერის კაცი. რით აიხსნება დიდი პოეტის ლტოლვა ჯვარის მონასტრისადმი?

თუმცა ჩვენ ამ საკითხის გასარკვევად საისტორიო წყაროების უტყუარი მითითებანი ხელთ არა გვაქვს, მაგრამ ამ საკითხის გარკვევა, ჩვენი არზით, შესაძლებელია. როგორც ცნობილია, საქართველოს დიდი მეფე თამა-

¹ ა. ბარძიმძე, შენობენები შპანამეს ქართული ვერსიების შესახებ, საქართველოს არქივი, თბილისი, 1927, III, გვ. 66—68.

² კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, II, თბილისი, 1958, გვ. 343—347.

³ იქვე, გვ. 344.

⁴ იქვე, გვ. 345—347.

რა დასაფლავებს გელათში: „წარიყვანეს სამკვდრებელსა მათსა გულათს და დამარხეს სამარხოსა პატიოსანსა“—მოგვითბრობს „ისტორიანი და აზმანი შარაენდედთანი“ -ს ავტორი¹. „თამარ დაიძინა ძილი იგი მართალთა თუესა იანერასა იჲ (18)... მცირეთა შინა დღეთა მცხეთად დადევს, და შერმე უკანასკნელ თვთ მუნვე გელათს დაამკვდრეს თვისა შინა სამარხოსა, დიდებად მუნ შინა დამკვდრებულთა პაპათა და მამათა მისთა, სახელოვანთა დიდთა მეფეთა თანა“ — მოგვითბრობს ბასილ ეზოსმოძღუარი².

დამოწმებული ცნობების თანახმად, თამარ მეფე, რომელიც გარდაიცვალა 18 იანვარს, ჯერ მცხეთაში დაუსვენებიათ მცირე დროის განმავლობაში და შემდეგ კი მისი ნეშტი გადაუტანიათ გელათში.

1929 წელს ზ. ავალიშვილმა გამოაქვეყნა მეტად საყურადღებო წერილი ერთი ფრანგი რაინდისა (G... de Boyx) ლათინურად მიწერილი საფრანგეთში, ქალაქ ბეზანსონის პატრონისა და მთავარეპისკოპოსის ამედე დეტრემლის სახელზე გაგზავნილი (რომელსაც ბეზანსონის მთავარეპისკოპოსის კათედრა ეკირა 1195—1220 წლებში). იგი წერს შემდეგს: „...ამბად მივიღე და საქმის სიქეშმარითე სანდო მოციქულთაგან გავიგე, რომ ივერიიდან ვინმე ქრისტიანენი, გიორგენებად წოდებულნი, ურიცხვი მხედრობით და ქვეითი ჯარით ღვთის აღმაფართოვანებელი დახმარებით ალით ფრიად აღჭურვილით, ურწმუნო წარმართთა წინააღმდეგ სწრაფად აღდგნენ, და აიღეს რა უკვე 300 ციხე და 9 დიდი ქალაქი, მაგარნი დაიპყრეს, ხოლო სუსტნი ნაცარ ტუტად აქციეს. აღნიშნულ ქალაქთაგან ერთი ეფერატზე მდებარე, ყველა წარმართთა ქალაქთაგან უფრო წარჩინებული ყოფილა

და დიდი... კერძოდ რაღა მოგახსენოთ? ზემო აღნიშნულნი წმინდა იერუსალიმის მიწის საბუნებლად მოვლენ და მთელ საწარმართოს დაიმორჩილებენ. მეფე მათი წარჩინებული, თექვსმეტი წლისაა, ალექსანდრეს ბადალი ძალი და სიყვითით, თუშკა არა სარწმუნოებით. (non lamen in fide). ქაბუჯი ესე დედის პიანის დედოფლის უძლიერესის თამარის ძელებს თან ატარებს (Iste puer ossa matris sue regine potentissime Thamar secum portat), რომელმაც სანამ ცოცხლობდა, იერუსალიმად წასვლის აღთქმა დასდევ, და შვილსა თვისსა სთხოვა, თუ მოიცვალებოდა, რომ ძელები მისი უფლის საფლავთან წაესვენებიათ. მან კი, დედის თხოვნათა ყურადღებელმა და დედის აღთქმის შესრულების მსურველმა, დააპირა მისი (გვამის) წმიდა ქალაქში წამოღება წარმართთა ნებით თუ უნებლიეთ“³.

ისმება საკითხი შეასრულა თუ არა ლაშა გიორგიმ დედის ანდერძი, რომლის შინაარსი ჩვენ სხვა საისტორიო წყაროებიდან არ ვიცით. ზ. ავალიშვილის აზრით, თამარ მეფის ზემოხსენებული ანდერძი წარმოადგენს ლეგენდას, რომელიც შეიქმნა გარკვეულ ისტორიულ პირობებში. „ფრანგი რაინდი მიერ გადმოცემული ლეგენდის გართულება და გაღრმავება შეიძლება, ოცნების და სინამდვილის შეუღლებით. ვამოკრებ: ეს სიტყვა-კაზმული მწერლობის ეალია“⁴.

პროფ. ს. კაკაბაძე კი ფიქრობს, რომ გიორგი ლაშა აუცილებლად შეარჩევდა მობერხებულ დროს და ამით თავის ეალს დედის წინაშე მოიხდიდა⁵. აკად. ექ. თაყაიშვილი აკად. აღ. ჭავჭავაძის უშუალო მონაწილეობით 1919 წელს აწარმოებდა გელათ-

¹ ისტორიანი და აზმანი შარაენდედთანი (ქართლის ცხოვრება, ტ. II. თბილისი, 1959, გვ. 113. ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა).

² ბასილი ეზოსმოძღუარი, ცხოვრება მეფეთმეფისა თამარისი (ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, გვ. 146).

³ ზ. ავალიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 138.

⁴ იქვე, გვ. 149.

⁵ პროფ. ს. კაკაბაძე, ერთი საკითხი საქართველოს ისტორიიდან, „ინდუსტრიული ქუთაისი“, 1940, II, XII, № 286 (2564).

ში არქეოლოგიურ გათხრებს, რომელთა მიზანი იყო თამარის საფლავის დადგენა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ. რომ აკად. ექ. თაყაიშვილმა არ იცოდა ჭვაროსან რაინდის ზემოთ მოყვანილი წერილის არსებობა. რომელიც გამოქვეყნებული იყო ორჯერ 1847 და 1893 წლებში, მაგრამ ამ წერილს სათანადო ყურადღება საქართველოს ისტორიის თვალსაზრისით პირველად ავალიშვილმა მიაქცია (1929 წ.).

აკად. ექ. თაყაიშვილი ძველი გადმოცემის საფუძველზე მეფის საფლავს ეძებდა გელათის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთის ეკვდერში, რომელსაც ტრადიციის თანახმად თამარ მეფის ეკვდერს უწოდებდნენ. ე. თაყაიშვილი ეყრდნობოდა იმ მეტად საყურადღებო ცნობას, რომელსაც გვაცნობს ცნობილი რუსი მოგზაური ა. ნ. მურავიოვი¹. საეკლესიო სიძველეთა დიდი მცოდნე და მოყვარული. ა. ნ. მურავიოვი 1843 წელს დაათვალიერა გელათი, ესაუბრა დავით მიტროპოლიტს, რომელმაც კარგად იცოდა ისტორიული გადმოცემანი. დავითის მიერ მიწოდებული ცნობების თანახმად, გელათის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეკვდერში იმერეთის მეფე ალექსანდრე მეხუთემდე (1720—1752), ყოველწლიურად 18 იანვარს თამარ მეფის გარდაცვალებას აღესმადა და იხდიდნენ პანაშვიდს. ეს ზეულება შეწყდა იმ დროიდან. როდესაც ალექსანდრე მეფემ, სოლომონ მეფის შამში, აქ დაასაფლავა თავისი მეუღლე, დავითის ქალი მარიაჰი. პროფ. ს. კაკაბაძის მიერ გამოცემულ სავსეში, რომელიც გელათის მონასტერს გადასცა ალექსანდრე მეფემ 1730 წელს², ალექსანდრე მეფე წერს. როდესაც მას გარდაეცვალა მეუღლე „წარვიდე ცხედარი სასურველისა ჩემისა მეფეთა სასაფლაოსა გელათს. ხოლო საძვალენი მეფეთანი აღეს-ლიყუნეს... იყენეს მუნ გელათისა

კერძო მარჯვენით ეგუბურა“ დავიწყებულა, ეამთა ვითარებისაგან არაიენ უწყოდა თუ ვისი საძვალე ყოფილიყო...“ როგორც სიგელის ტექსტი გვაუწყებს, ალექსანდრე მეფემ თამარ მეფის თავისუფალ სავარძელში დაასაფლავა თავისი მეუღლე. შემდეგ თვით ალექსანდრე მეფე იქვე დაუსაფლავებიათ. აკად. ექ. თაყაიშვილმა, როდესაც 1919 წელს გათხარა ეს საფლავი-აქლდამა: იქ აღმოჩნდა დიდი ჩონჩხის მქონე მამაკაცის ნეშტი და უფრო მცირე ზომის ქალის ჩონჩხი. აკად. ექ. თაყაიშვილის დასკვნით იმ აქლდამაში დაუსაფლავებიათ ალექსანდრე მეფის მეუღლე მარიაჰი და შემდეგ თვით ალექსანდრე.

ამრიგად, დადგენილად უნდა ჩაითვალოს, რომ თამარ მეფის აქლდამა დიდი ხნის განმავლობაში ცარიელი ყოფილა. თანახმად დადგენილი წესისა ყოველწლიურად, თამარ მეფის გარდაცვალების დღეს 18 იანვარს ახდიდნენ ფიქალს აქლდამას და თამარ მეფის პოსახსენიებელ პანაშვიდს გადაიხდიდნენ. ეს ფაქტი დადასტურდა არქეოლოგიური გათხრებით. ამიტომ ჩვენ საბუთი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ფრანგი რაინდის ცნობა ლაშა გიორგის შესახებ ისტორიულ ჰუმბლბერტებს წარმოადგენს. აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოება, რომ ლაშა გიორგი — ქაბუჯი მეფე სახელოვანი იყო, როგორც უებრო მებრძოლი, რაინდი, მაგრამ არა სარწმუნოებრივი განწყობილებით (non iam in fide). როგორც ამბობს ჭვაროსანი ფრანგი რაინდი და რაც ქართული საისტორიო წყაროებით დასტურდება.

იბალება კითხვა, შესაძლებელი იყო თუ არა თამარ მეფის ანდერძის განხორციელება? ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ, უპირველეს ყოვლისა ის გარემოება, რომ საქართველო XII საუკუნეში წარმოადგენდა უძლიერეს ფეოდალურ ქრისტიანულ სახელმწიფოს ახ-

¹ А. Н. Муравьев, Грузия и Армения. ч. III. СПб. 1848, стр. 204—206.

² იქვე, გვ. 206.

³ ს. კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, წ. 1, თბილისი, 1921, გვ. 119—125.

ლო აღმოსავლეთში. მის უშუალო მფარველობაში შედიოდა მთელი ამერიკაკისია, შირვანის სამეფო, სომხეთის დიდი ნაწილი, დადესტანი, ოსეთი და აგრეთვე თამარ მეფის მიერ ახლად დაარსებული (1204) ტრაპიზონის საეპისკოპოსო. ის დაძაბული ბრძოლა, რომელსაც საქართველო აწარმოებდა ერთი საუკუნის მანძილზე თურქების წინააღმდეგ, დამთავრდა საქართველოს გამარჯვებით. 1195 და 1205 წლებში საქართველოს სამეფომ სასტიკად დაამარცხა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის თურქთა ორი კოალიციური ლაშქრობა, რომელსაც მეთაურობდა ორი უძლიერესი სასულთნო. ამაზე უფრო დიდი ძალა თურქებს ახლო აღმოსავლეთში აღარ გააჩნდათ. 1210 წელს საქართველოს ჯარმა შორეული ლაშქრობა მოაწყო ირანში. ამ ლაშქრობის გეგმა, შედგენილი ამირსპასალარის ზაქარია მხარგრძელის მიერ, მოიწონა დარბაზმა და დაამტკიცა თამარ მეფემ. აღებული იქნა ქალაქები: მარანდი, თავრეცი (თავრიზი), მიანი, ზენჯანი და ყაზვინი. თამარის მეფობის უკანასკნელ წლებში საქართველოს ყმაღნაფიცი — მოხარკენი იყენენ: ერზინკის სულთანი, არზრუმის ამირა ხლათის სულთანი, და სხვა არა ერთი თურქული სამფლობელო. დამასკოსა და იერუსალიმის მმართველთა და ქართველთა შორის, სომეხი ისტორიკოსის კირაკოზ განძაკელის¹ ცნობის თანახმად, „შვიდობა და სიყვარული დამკვიდრდა“. ერთი სიტყვით, კავკასიის სამხრეთ საზღვარზე საქართველოს არც აღმოსავლეთით და არც დასავლეთით საშიში მეტოქე არ ჰყავდა. ამ პირობებში ლაშა გიორგის შორეულ ლაშქრობაში გამოცდილ ქართველთა მხედრობის მონაწილეო-

ბათ შეეძლო თავიანი დედის თამარ მეფის აწდერძის განხორციელება.

ყველაფერი ეს საშუალებას გვაძლევს ეიფოქროთ, რომ გიორგი ლაშა განახორციელა დედის უკანასკნელი წადილი, მან უთუოდ შეარჩია დრო, ქართული მხედრობის დახმარებით მიიტანა დედის ცხედარი იერუსალიმში და დაკრძალა იგი ქრისტეს საფლავთან, ვინაიდან ქართველ ბაგრატიონთა საგვარეულო გადმოცემაში, რომელსაც თვით ბერძნები, დიდი კონსტანტინე პორფიროგენეტი იზიარებდა, ქართველი ბაგრატიონები თავისი წარმოშობით და სისხლით ღაერთ წინასწარმეტყველსა და თვით მაკაოვარს ენათესავენოდნენ.

მაკხოვრის საფლავის ტაძარში დაკრძალულნი ყოფილან იერუსალიმის მეფენი (ჯვაროსნები) ბოლუენ III (+1163), ანორა (+1173), ბოლუენ IV (+1185) და ბოლუენ V (+1186) შესასვლელი კარის პირდაპირ ერთ მწკრივად. გოლგოთის ტაძარში დასაფლავებული ყოფილან ბოლუენ I, დედოფალი მელიზენდა ბოლუენ II ასული და სხვები. მათი საფლავები, რომელზედაც იყო წარწერები, მოუშლიათ 1808 წელს ბერძნებს².

თამარ დედოფლის საფლავი უნდა ვეძიოთ მაკხოვრის საფლავის ტაძარში. შესაძლებელია, რომ იგი მოიძებნოს. ვინაიდან ბერძნები მართლმადიდებელი მეფის საფლავს არ მოშლიდნენ, როგორც მოშალეს კაოლიკე მეფეების საფლავები.

ეს გარემოება გასაგებად ხდის შოთა რუსთველს მისწრაფებას იერუსალიმში; მისი ცხოვრების მიწურულში ჯვარის მონასტრის სავანეში დიდი პოეტი პოელობს განსასვენებელს.

XIV — XV საუკუნეების საეკლესიო მინიატიურა

XV ს. დამლევს ქართული საეკლესიო მინიატიურა მაღალ მხატვრულ საფეხურზე იდგა. შენახული დათარიღებული ხელნაწერე-

ბას მცირე რაოდენობა, ძლიერ დამახასიათებელია ეპოქის მხატვრულ გემოვნების დასადგენად. მათი შესწავლა შესაძლებლო-

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. II, თბილისი, 1948, გვ. 282 (კირაკოზ განძაკელის ისტორია, გვ. 155—157).

² M. de Vogüé, Les églises de la Terre Sainte, Paris, 1860, p. 194—198. 310.

ბას გვაძლევს ამ ხელოვნების აყვავების ორი ძირითადი ცენტრი გამოიყოფოთ. ერთი ამ ცენტრთაგანი სამცხე-საათაბაგოში იმყოფებოდა, მეორე—ათონზე (ივერიის მონასტერი).

სამცხის ათაბაგების კარზე მინიატიურისტმა ანანიაშვილმა დაასურათა ოთხთავის ხელნაწერი № 845 (ხელნაწერთა ინსტიტუტის საეკლესიო მუზეუმის ფონდი), რომელიც გადაწერილია შავ მთაზე, ანტიოქიის მახლობლად XI საუკუნეში. მინიატიურები, რომლებზედაც გამოსახული იყვნენ მათე, მარკოზი და ლუკა (ტაბ. 178), იოანეს გამოსახულება დაკარგულია, შესრულებულია ათაბაგ ამირ-სპასალარ ყვარყვარეს (გარდ. 1499) შვილების — ათაბაგ ბაადურის (გარდ. 1474) და ქაიხოსროს (გარდ. 1500) სიციოხლის წლებში. მახარებლები წარმოდგენილი არიან მშვიდი პოზით, მაგიდის წინ მსხდომარე, რომელზედაც დალაგებულია საწერა ხელსაწყოები, ტრადიციული ნაგებობის არეზე. მახარებელთა ტიპები ტრადიციულია; პირისახეები დაწერილია წითელ ფუძე-ფერზე, მოდელირება მოცემულია ძლიერად თეთრნარევი ოქრით, ორ ძალად. სამოსელი მოდელირებულია საერთო ფენაზე ამავე ფერით ოლონდ თეთრნარევი საღებავით არეზე ოქრო არ არის გამოყენებული.

უფრო მდიდრულადაა დასურათებული ქუთაისის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ოთხთავი (№ 52), რომელიც გელათიდან არის გადმოტანილი. (ე. ს. კეკელიძის მიერ შედგენილ გელათის ხელნაწერთა კატალოგით № 29). ხელნაწერი 1502 წ. არის შესრულებული სამცხე-საათაბაგოში ყვარყვარე ათაბაგის ძის ათაბაგ მზეკაბუჯის (გარდ. 1515) შეკვეთით. დასაწყისში, ტრადიციის თანახმად, მოცემულია მხატვრულად შემკული „კაპარები“, შესრულებული საერო მინიატიურული მხატვრობის სტილით. ამგვარად, კამარები ცნობილია XVI—XVII საუკუნეთა ქართულ მინიატიურებში. აღნიშნული ხელნაწერი ქართული საერო მინიატიურების სტილით შესრულებულ დეკორატიულ შემკულობათა პი-

რველსა და უადრეს ნიმუშს წარმოადგენს. მახარებლები, გარდა იოანესი, რომელიც პროზორეს უკარნახებს, „უდაბნოს“ არეზე სხედან. მახარებელთა იკონოგრაფიული ტიპები ჩვეულებრივია. არეზე მოცემულია დეკორაციული არქიტექტურა, რომელიც ერთსა და იმავე დროს გადმოცემულია ახედვით და დახედვით.

მათეს ზემოთ წარმოდგენილია ანგელოზის გამოსახულება მკერდამდე. იმ ფურცლების ზურგის მხარეზე, რომელზედაც მახარებელია გამოსახული XI—XII საუკუნეების ბიზანტიური ტრადიციის ზეგავლენით, ქართულ დასურათებულ ხელნაწერებში მოცემულია ცალკეული სიუჟეტი ახალი აღთქმის თემაზე. მათეს შემდეგ—„ქრისტეს შობა“, ჩვილის განბანვის სცენით, მოგვების ფიგურებით და ტრადიციული პოზით მკდომარე იოსებით. მარკოზის შემდეგ გამოსახულია „ნათლისღება“, რომელზედაც წარმოდგენილია ხე ცულით და გოლგოთაზე აღმართული ჯვარი. ლუკას გამოსახულების შემდეგ მოთავსებულია „ხარება“, რომლის მოქმედება იშლება მხედველობის სხვადასხვა წერტილიდან წარმოდგენილი რთული არქიტექტურული პეიზაჟის არეზე. იოანე მახარებლის ფურცლის ზურგის მხარეზე წარმოდგენილია „ქოჯოხეთის წარტყვევნა“ ორი მთის არეზე. ქოჯოხეთის განსახიერების გამოსახულება არ არის მოცემული. ქრისტეს უპყრია ადამის ხელი, რომლის უკან დგას ევა და ქაბუჯი კვერთხით ხელში. ქრისტეს უკან არიან წინასწარეტყველნი დავითი და სოლომონი ორივე სამეფო სამოსელში.

ამ ხელნაწერის დამსურათებელ მხატვარს შეუტყვენებლად აქვს დაცული ქართული მინიატიურის ძველი მხატვრული ტრადიციები.

ამ ხანის უდიდეს შესანიშნავ ძეგლად უნდა ჩაითვალოს ქართულ-ბერძნული ხელნაწერი, რომელიც დაცულია სალტიკოვ-შჩედრინის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკის ფონდებში¹. ხელნაწერში 417 მინიატიურაა

¹ Н. А. Охунев, О грузинско-греческой рукописи с миниатюрами, Христианский Восток, т. I, II, 1912, стр. 43—44.

მოთავსებული. მის პირველ ნაწილში, სახარებიდან აღებულ ნაწყვეტებს შორის, ქართულ ენაზე მოცემულია თხრობა ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების შესახებ. ეს ნაწილი დასურათებულია დეტალურად. დაწყებული — „მარიამის ხარებიდან“ განსაკუთრებით დაწვრილებით წარმოდგენილია „ქრისტეს ვნებანი“ (ტაბ. 179).

ხელნაწერის მეორე ნაწილში ბერძნული ტექსტი შეიცავს სადღესასწაულო და საეკლესიო საგალობელთა ტროპარებს. აქ იგივე სიუჟეტებია წარმოდგენილი, რაც პირველ ნაწილში, მაგრამ სხვა იკონოგრაფიული ვარიანტებით.

ტექსტის მეორე ნაწილის შემდეგ, სამ ფურცელზე წარმოდგენილია „წმ. მხედრები“, „ჯვრის ამალღება“ და „ვედრება“. მინიატიურები შესრულებულია დიდი ოსტატობით.

შემდეგ მოცემულია სრული თვენი წმინდანებისა და დღესასწაულების გამოსახულებით ყოველი დღის მიხედვით. ყოველი თვის წინ წარმოდგენილია თვის სიმბოლური განსახიერება და ზოდიაქოს ნიშნები. ხელნაწერის ამ ნაწილს ქართული ტექსტი ახლავს. ცალკეული წმიდანის ფიგურის ზემოთ მოთავსებულია მოკლე ლოცვა, ყოველი დღესასწაულის ზემოთ — ამ დღესასწაულისათვის მიძღვნილი ტროპარი.

ხელნაწერის ბოლოში მოთავსებულია მინიატიურები „ქრისტეს სასწაულთა“ ციკლიდან და აპოკრიფული მოთხრობა — მიწერ-მოწერა ქრისტესა და ავგაროს ედესელს შორის. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ამ ხელნაწერში მოთავსებული საზეიმო კომპოზიცია, რომელიც ცნობილია „ღვთაებრივი ლიტურგიის“ სახელწოდებით. ეს კომპოზიცია კედლის მხატვრობაში ჩნდება არა უადრეს XIV საუკუნისა.

ილუსტაციები რამდენიმე ოსტატის მიერ არის შესრულებული. მხატვრები ხშირად მიმართავენ ბიზანტიური მინიატიურის საუკეთესო ნიმუშებს, ზოგჯერ მათ პირადად ემსახურებენ, მაგრამ მაუხედავად ამისა, ყველა ნაწარმოებს ახალი ხანის, მხატვრული ფორმის ახალი გააზრების ბეჭედი აქვს დასმული. მშვენიერი ნახატი და შესრულების ხელოვნება. მხატვრული კულტურის მაღალ დონეს მოწმობენ.

ამ ხელნაწერში „მსოფლიო“ წმიდანთა გარდა. გამოსახულნი არიან ქართული ეკლესიის მიერ განსაკუთრებით სათაყვანებელი წმიდანები; ნინო, ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდლები, იოანე ზედაზნელი, ილარიონ-ქართველი და სხვ. ქართველ წმიდანთა გამოსახულებებს დართული აქვს წარწერები ბერძნულ ენაზე, „მსოფლიო“ წმიდანებს კი — ქართულ ენაზე. ქართველ და „მსოფლიო“ წმიდანთა მოთავსება ერთ ხელნაწერში, რომელშიც მოცემულია ბერძნული და ქართული განმარტებითი ტექსტები, იმაზე მიუთითებს, რომ იგი შედგენილია გარკვეული მიზნით: ხაზი გაესვათ ქართველ წმიდანთა თანასწორუფლებიანობისათვის. ეს იდეა, ექვევარეშეა, წარმოიშვა და განხორციელებულ იქნა ათონზე, სახელგანთქმულ ივერიის მონასტერში, რომელიც დღიდან მისი დაარსებისა, ამ იდეათა გამავრცელებელი იყო, როგორც ლიტერატურაში, ისე ხელოვნებაში. საჭირო იყო ბერძნებისათვის დაემტკიცებინათ საკუთარი ეროვნული წმიდანების არსებობა, ბერძნები შეიძლება გასცნობოდნენ წმიდანთა იკონოგრაფიულ ტიპს მინიატიურების მიხედვით. ამავე დროს, ქართველებს ესაჭიროებოდათ გასცნობოდნენ იმ წმიდანთა იკონოგრაფიულ ტიპებს, რომელთაც თავჯანს სცემდა მსოფლიო ეკლესია.

ლიტონზე კლასტიკა XIII—XV საუკუნეებში

ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული მღვიმევის მონასტრის, კაცხის და გელათის მაცხოვრის ხატების მოკედილობაზე მოცემული ისტო-

რიული ცნობების ანალიზი და აგრეთვე მათი შესწავლა სტილისა და შესრულების ტექნიკის თვალსაზრისით, ავლენს განსაკუთრე-

ბული მხატვრული სკოლის არსებობას, რომელიც ლოკალიზებულია დასავლეთ საქართველოში. ეს სკოლა დამოუკიდებლად ეითარდება. ოგი თპიზის სკოლის უშუალო გავლენის გარეშე იმყოფება, მას საკუთარი სტილი და მხატვრულ-ტექნიკური წესები აქვს. დღემდე არ არის გამოკვლეული სამი ძირითადი მხატვრული მიმართულების სვეტილი XII საუკუნის ქართულ ოქრომქანდაკედლობაში (ოპიზის, ტბეთის და გელათის სკოლა). მასალების შექმნაში შესწავლა: უდავოდ. გამოაქვს XIII საუკუნეში რამდენიმე სკოლის არსებობას.

XIV ს. პირველი ნახევრის დათარიღებულ ძეგლებს შორის გამოირჩევა ხონის წმ. გიორგის ხატი¹ და ანჩისხატის კარედის მკედლობა (კარის შიდა მოკედლობა)² ხონის წმიდა გიორგის ხატი (ტაბ. 177), წარწერის თანახმად გიორგი V ბრწყინვალის (1318--1348) დროს არის დამზადებული.

წმ. გიორგი წარმოდგენილია ფეხზე მდგომი. მარჯვენა ხელში მას შუბი უჭირავს. მარცხენა ფარზე აქვს დაყრდნობილი. იგი ჯავშანშია გამოწყობილი. მკერდზე შეკრული წამოსასხამი მხრებზე აქვს გადაგდებული. ხატის ქვედა ნაწილი ძლიერ დაზიანებულია. ბევრი დეტალი და არე დაკარგულია. მხედრის ფერებით შენახულია დაზიანებული ექვსსტრიქონიანი წარწერა, პირისახე მოცემულია მაღალი რელიეფით. თეალები ღრმად არ არის ჩასმული. თმა — ხუტუტა. მხრები გიორგის ფართო აქვს. წელი — ვიწრო, თავი სწორად აქვს დაყენებული. მისი პირისახის ქვედა ნაწილის მომრგვალებული ფორმა XIV—XV საუკუნეების ოქრომკედლობის ძეგლების გარკვეული ჯგუფის დამახასიათებელ ნიშანს შეაჯგუნს. ამ თავისებურებებს ვხედავთ აღნიშნული ხანის კედლის მხატვრობაშიც. გამოსახულება

მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ფაგურის პროპორციები დაცულია, მაგრამ თავი ოღნავ პატარაა: მარცხენა ხელი ოღნავ გრძელია მარჯვენაზე. რომელშიც მხედარს შუბი უჭირავს.

ამ ნაწარმოებში ჯერ კიდევ არის შემონახული ადრეული ხანის მონუმენტური ხელოვნების ელემენტები, მაგრამ მთლიანად იგი უფრო გვიანდელ ხანას ეკუთვნის, რასაც ცხადად აჩვენებს ფაგურის დაგრძელება, დეკორაციული ელემენტების გაძლიერება, შარავანდედის და სამაჯურების შემკობა მკენარეული ორნამენტით. იკონოგრაფიული ტიპის ცვლილებები და სხვა. ხონის წმ. გიორგის ხატი სტილით უახლოვდება მიქელ მთავარანგელოზის ჯუმათის ხატს, მაგრამ მას ნაკლებად ადრეული აყვავების ხანის გავლენა ეტყობა, ვიდრე ჯუმათის ხატს.

ამავე ხანას ეკუთვნის ანჩის მაცხოვრის ხატის კარები (საქ. ხელოვნების მუზეუმი). კარების შინაგან მხარეზე მოთავსებულია კომპოზიციები: „თორმეტი დღესასწაულის“ ციკლიდან: „ხარება“, „ქრისტეს შობა“, „ნათლისება“, „ფერისცვალობა“, „ჯვარცმა“ და „ქრისტეს შთასვლა ჯოჯოხეთად“ (ტაბ. 180): ამავე ხანას ეკუთვნის კუბოზე წარმოდგენილი „ქრისტეს ამაღლება“. ამ კომპოზიციებზე არსებულ წარწერებში მოხსენიებულია: ბექა I, „სამცხის ათაბაგი“, რომელიც 1308 წ. გარდაიცვალა და მისი სამი ვაჟი: „მანდატურთუხუცესი“ სარგის II (+1334), ყვარყვარე (+1345) და შალვა. ცნობილია, რომ ბექა I გააძლიერა პოლიტიკურად სამცხე-საათაბაგო და გააფართოვა მისი საზღვრები³. მის დროს სამცხეში აგებული იყო მრავალი ტაძარი, სადაც შემონახულია თემამტიკით თავისებური და მხატვრულად ღირსშესანიშნავი კედლის მხატვრობა. სამცხის მხატვრული ძეგლების შესწავლა გვიჩვენებს. რომ საქარ-

¹ შ. ამირანაშვილი, ხონის ეკლესიის წმ. გიორგის ხატი, საისტორიო მოამბე, II, თბილისი, 1924, 136—151.

² შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიხარი. თბილისი, 1939, გვ. 9—41.

³ იქვე, გვ. 9—10.

თველოს ეს ნაწილი გეზს აძლევს მთელ ქართულ ხელოვნებას, განსაკუთრებით იმ დროს, როდესაც აღმოსავლეთ საქართველო შისი დედაქალაქით. მონღოლთა ბატონობის ქვეშ იმყოფებოდა, ბექა I მოღვაწეობა მშენებრივად არის დახასიათებული ქართულ მატინანეში.

ანჩის ხატის ორივე კარის შიდა მოქედლობის ზუსტი დათარიღებისათვის საჭიროა მხედველობაში ვიქონიოთ, რომ წარწერის თანახმად. ბექა „მანდატურთ-უხუცესი“ უკვე გარდაცვლილი ყოფილა¹. მაშასადამე. კარის შიდა მოქედლობა გაკეთებულია არა უადრეს 1308 წლისა. წარწერაში მოხსენიებულია. როგორც მიცვალებული, აგრეთვე ბექას მეორე მეუღლე მარინე, რომელიც მან ვახახოს შემდეგ შეიერთო. ბექას სამივე ვაჟი ცოცხლებად არიან მოხსენიებული. ცნობილია, რომ ყველაზე ადრე მათ შორის სარგისი გარდაიცვალა. ამრიგად. კარის შიდა მოქედლობა და კიოტის მოქედლობა შესრულებულია 1308—1334 წლებს შორის.

სამცხის ოქრომჭედლობა XIV ს. პირველ ნახევარში, ამ ხელოვნების ოპიზის სკოლის საუკეთესო ნაწარმოებთა გავლენას განიცდიდა.

ანჩის ხატის კარის მოქედლობის მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ XIV ს. პირველი ნახევრის ოსტატი ცდილობდა მიეზიდა სახელოვანი ოქრომჭანდაკების ბექა ოპიზარის ნიჟუშებისათვის. კარზე შენახული ექვსივე კომპოზიცია მოხერხებულად არის განლაგებული და ორნამენტულ ჩარჩოშია ჩასმული.

ჩვენ არ შევხებით ამ სიუჟეტების იკონოგრაფიულ თავისებურებათა განხილვას. მათში ძირითადად დატულია „კანონიკური“ ნორმები და სქემები, რომლებიც მორგებულია ოსტატის განკარგულებაში არსებული ზედაპირისათვის, მხოლოდ შეეჩერდებით სტილის დამახასიათებელი ცალკეული ნიშნის განხილვაზე. ორნამენტი შედგება ბექა

ოპიზარის მანერით სტალიზებული მრავალფერულობისაგან. რომელიც ორმაგ ხეულშია ჩახატული. ამრიგად. ჩვენ გვაქვს ორნამენტის იგივე შიგთავი. სადაც სტალიზებული ვახის ფოთოლი მოხდენილად იხლართება, ლამაზად გადაებმის ერთიმეორეს. ორნამენტული ფოთლის ნახატი არ მეორდება და ქართული დეკორაციული ხელოვნების ცნობილი ტრადიციის თანახმად. თითოეული ფოთლის ნახატი ორმაგ ხეულში სხვადასხვა ვარიანტს გვაძლევს. თითოეული კომპოზიციის კუთხეებში უფრო მაღალი რელიეფით მოქეპულია ორნამენტული ვარდულები (ბუკოლი) განმეორებული ნახატი, როგორც ხახულას განთქმულ ხატის მოქედლობაზე გელათში. ორმაგ ორნამენტულ ხეულში მოქეპული ფოთოლი, შედარებით მაღალი რელიეფით არის გადმოცემული, კიდევებზე დამახასიათებელი შეზნეკილობა აქვს. ორნამენტი მთლიანად, თუმცა ოსტატობით მნიშვნელოვნად ჩამორჩება ბექა ოპიზარის ნაწარმოებებს, მაინც სხვა ძეგლებთან შედარებით დიდი პლასტიკურობითა და რელიეფურობით გამოირჩევა.

არე ყველა კომპოზიციაზე ლამაზი გრავირებული მცენარეული ორნამენტი და დაფარული. ორნამენტი არსად არ ჰკვეთს ფიგურას, არ არღვევს მის მთლიანობას. თავისუფალ არეზე მოთავსებული, იგი, არეს ოდენობის მიხედვით, ხან იზრდება, ხან მკირდება. ორნამენტი მკიდროდა დაკავშირებული თითოეული სიუჟეტის არქიტექტონიკასთან. აქ ცხადად ჩანს ტბეთის სკოლის ტრადიცია, რომლის შესახებაც საუბარი გექონდა, როდესაც ვახასიათებდით ძირითად მიმართულებებს XII საუკუნის ქართულ ოქრომჭედლობაში.

ყველა ფიგურა გადმოცემულია მაღალი რელიეფით, განსაკუთრებით გამოირჩევა თავები. პროპორციები ოდნავ დაგრძელებულია. თითოეული ფიგურის დაყენებაში ცალკე არ ჩანს ის პლასტიკური სიცხადე და ოსტატო-

¹ ქართლის ცხოვრება, მარიაამისეული ნუსხა, გვ. 183.

ბა, რომელიც ბექას შემოქმედებას ახასიათებდა. ფიგურების გადმოცემაში სიმშრალე და მოძრაობის გადმოცემაში პირობითობა იგრძნობა. ნაოქები არ ხატავენ სამოსლით დაფარული სხეულის ფორმებს. ნახატში ორნამენტული სტილიზაცია სჭარბობს.

ამრიგად, ანჩის მაცხოვრის ხატის ქარები წარმოადგენს მხატვრული თვალსაზრისით ქართული ოქრომკედლობის რთულ ძეგლს; აქ ჯერ კიდევ ცოცხალია „ოქროს ხანის“ ქართული ოქრომკედლობის მხატვრული ტრადიციები. ოპიზის სკოლის ტრადიციასთან ერთად მასში, თუმცა გაცილებით სუსტად, იგრძნობა აგრეთვე გელათისა და ტბეთის სკოლების გამოძახილი. ამასთან ერთად ამ ნაწარმოებში მკვეთრად არის გამოხატული ახალი ხანის, ქართული ხელოვნების უკანასკნელი აყვავების დროის სტილი, რომლის შემდეგ ოქრომკედლობის ნაწარმოებები თანდათან კარგავენ თავის უწინდელ სრულყოფას.

XV ს. ოქრომკედლობის უმესანიშნავეს ნაწარმოებად, რომელიც დამზადებული იყო სამცხე-საათაბაგოში, უნდა ჩიათვალოს დიდი, ოქროთი დაფერილი, ვერცხლით მოქედული ჯვარი ჩხარიდან, რომელიც საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში ინახება (ტაბ. 181, 182, 183). ჯვარზე მოთავსებული წარწერება მთელ რიგ ღირსშესანიშნავ ცნობებს გვაწვდიან: ორ ძმას სვიმონსა და ბასილ დეკანოზებს, შოთას ძეთა გვარიდან, მოუქედიანთ ჯვარი ათაბაგ ყვარყვარე III დიდის დროს ეინმე სპირაღონის შემწეობით. წარწერაში მოხსენიებულია ათაბაგი ყვარყვარე (1436—1498), მუდლუ მისი ანა, ვაჟები მხეკაბუკი და ქაიხოსრო, მოქედლობა, წარწერის თანახმად. შესრულებული იყო ოქრომკედელ მამნეს მიერ¹: „ქ. შეწევნით (ა) ღვთისაჲთა სრულ იქმნა იგ საუფლო ქელთა ოქრომკედლის მამნესით, შეუნდეს ღმერთმან მამნეს და მისსა მუდლუს ულუმბის“.

1940 წელს ი. აბულაძემ ერთ-ერთი ხელნაწერის მინაწერში იპოვა ამ ჯვარისადმი მიძღვნილი ლექსი, რომელიც დეკანოზ სემონ შოთას ძის მიერ არის დაწერილი. ამ ლექსის თანახმად სამუშაო სამი წლის განმავლობაში ყოფილა შესრულებული².

ჯვარზე გამოსახულია „თორმეტი ღღესასწაულის“ ციკლი, ერთი სცენის ჯვარიდან გარდამოხსნის დამატებით; „ხარება“, „ქრისტეს შობა“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმში შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ჯვრიდან“ გარდაშობსნა“, „აღდგომა“, „ჯოჯობეთის წარტყევენა“, „ამაღლება“, „ღვთისმშობლის მიძინება“. „სული წმიდის მოფენა“ და „ფერისცვალება“.

ჯვარის ცენტრში წარმოდგენილია „ვედრება“. ახალი აღთქმის ციკლის გარდა, ჯვარზე წარმოდგენილია თორმეტი სიუჟეტი „წმ. გიორგის ცხორებიდან“, რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული ქართულ ხელოვნებაში. სიუჟეტები შემდეგი თანამიმდევრობითაა: „დიოკლეტიანე მეფის წინაშე წარადგინეს“, „წმიდა გიორგი“, „აქა ზროხის: ძრუით: სცემ (ა) წმიდის გიორგის“, „აქა საპურობილეშია ქვა დასდევს: წმიდა გიორგის“, „აქა კირში ჩასდევს წმიდა გიორგი“.

„აქა ურმის თუალს: დააკრეს წმიდა გიორგი“,

„მკედრის აღდგენა წმიდა გიორგის მიერ“ (აქვს მხოლოდ ბერძნული წარწერა),

„შოლტით ცემა წმიდისა გიორგის“ (უწარწერო),

„წმიდა გიორგი[ს] თავის კუეთა“ (დაზიანებული).

შემდეგ ცხენოსანი წმიდა გიორგი შუბით კლავს დიოკლეტიანე მეფეს, რომელიც გამოსახულია მკირე მასშტაბით ცხენზე მჭდომარე. კომპოზიცია განმარტებულია წარწერით: „აქა დიოკლეტიანე მეფე მოკლა წმიდამან გიორგი“.

¹ ექ. თაყაიშვილი, ჩხარის ეკლესიის სიძველენი. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. XV, 1946, გვ. 165—177.

² ი. აბულაძე ი. ხ. შარაშიძე, К вопросу об имени и родине Руставели, საქ. მეც. აკადემიის მოამბე ტ. II, № 7, 1941, გვ. 681—688.

შემდეგ წარმოდგენილია ცხენოსანი გიორგი განმარტებითი წარწერით: „აქა ბოლღარეთით ტყუე მოიყვანა წმიდამან გიორგი“. წმიდანს უკან ცხენზე შემომჯდარი ჰყავს მის მიერ გათავისუფლებული ტყვე, რომელსაც ხელში სურა უჭირავს, ორი კომპოზიცია მიძღვნილი აქვს გიორგის სასწაულს გველეშაპთან დაკავშირებულს. ამ ორ კომპოზიციას, ისე, როგორც ჭეარზე წარმოდგენილ სხვა სიუჟეტებს, დართული აქვთ ქართული განმარტებითი წარწერები: „აქა ვეშაპი მოკლა წმიდამან გიორგი“, ხოლო მეორე სიუჟეტი განმარტებულია შემდეგი წარწერით: „აქა ვეშაპისაგან ქალი იხსნა წმიდამან გიორგი, ლასია ქალაქი მოაქცია“. მეფის ასულს მიჰყავს სარტყელზე გაკობმული გველეშაპი; ხოლო პირველ შემთხვევაში წმ. გიორგი გველეშაპს შუბით კი არა გმირავს, არამედ მახვილით, როგორც წალენჯინისა და ნაბახტევის XIV ს. დამლევის მიატვრობაში.

მხატვრული თვალსაზრისით ჭეარი ამ ხანის ერთ-ერთ საუკეთესო ძეგლს წარმოადგენს. ყველა კომპოზიცია მოჩარჩოებულია და მწყობრადაა განლაგებული გლუვ არეზე. განსაკუთრებული ოსტატობით აქვს შესრულებული ოქრომკედელ ოსტატ მამნეს მრავალფიგურიანი კომპოზიციები. ახალი აღთქმის ყველა სიუჟეტი მოცემულია XIV ს. ხელოვნების იკონოგრაფიულ ნორმებში. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია „წმ. გიორგის ცხარების“ ციკლი, რომელიც განსაკუთრებულ მეცნიერულ გამოკვლევას მოითხოვს. საჭიროა აღინიშნოს სტილისტური თავისებურებანი, რომლებიც მნიშვნელოვანია მთლიანად ამ ძეგლის გაგებისათვის. ფიგურების პროპორციები დაგრძელებულია, თითოეული მონდენილი ფიგურის დაყენება გა-

ცილებით პლასტიკურია, ვიდრე ანჩის ხატის კარზე. ტანსაცმლის ნაოქები ოსტატურად არის დაწყობილი და სწორად ასახავს სხეულის ფორმას, თუმცა ადგილი აქვს ორნამენტული სტილიზაციის ზოგიერთ ელემენტს.

ყველა ფიგურა რელიეფურია, მკვეთრად ირკვევა გლუვ არეზე. ამავე ოსტატის მიერ შესრულებულია, თანახმად წარწერისა, ზარზმის მიძინების ხატი¹ და ბარაკონის² ეკლესიის ვერცხლით ნაბეჭდი ჭეარი, რომელზედაც წარმოდგენილია წმ. გიორგის „ცხარება“.

მამნეს შემოქმედების შესწავლა ამტიცებს ქართული მხატვრული კულტურის დიდ დონეს. განსაკუთრებით დამახასიათებელია ჭეარკმის კომპოზიცია, სადაც, თანახმად ქართული მხატვრული ტრადიციისა, რომელიც XI—XII საუკუნეთა ხელოვნების ტრადიციიდან მომდინარეობს (გელათის სახარების მინიატიურაზე გამოსახული ჭეარკმა), ღვთისმშობელი მგლოვიარე და გრძნობადაკარგული ხელში ჰყავთ დედებს. ეს მოტივი დღემდე ითვლებოდა იტალიური აღორძინების ხანის ხელოვნების მიღწევად, განსაკუთრებით სიენის სკოლის (მაგ., ლუჩიო და სხვ.).

ამრიგად, XV ს. დამლევის ქართული ხელოვნების ძეგლების შესწავლა, არ გვაძლევს კულტურის ისეთ უიმედო დაცემისა და გახარწის სურათს, რომელიც ჩვეულებრივად გვეხატება დადგენილი გაერცელებული ტრადიციული შეხედულების გავლენით. როგორც მინიატიურული მხატვრობის და ოქრომკედლობის ძეგლებიდან ირკვევა, XV ს. დამლევის, ყოველ შემთხვევაში სამცხე-საათაბაგოში, ჭერ კიდევ არ იყო დაშრეტილი ქართული კულტურის „ოქროს ხანის“ ტრადიციები.

¹ Е. Такашвили. Археологические экскурсии, разыскания и заметки. вып. I, Тифлис 1905, стр. 71—73.

² ე. თაყაიშვილი, ჩხარის ეკლესიის სიძველენი, საქ. სახელმწ. მუზეუმის მოამბე, ტ. XV, 1948 გვ. 170.

გ. ბოკორიძე, რაქის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VII, 1931—1932, გვ. 249.

ნაწილი მეოთხე

გვიანი შემდეგური ხანის ხელშეწყობა
XVI—XVIII სს.

ქართული ხელოვნება საქართველოს საგეოგრაფიულ და სამთავროებულ დაშლის, თურქეთისა და ირანის წინააღმდეგ დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ხანაში

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობა XVI—XVII საუკუნეებში

XVI საუკუნეში საქართველო პოლიტიკურ-რი თვალსაზრისით ერთიან სახელმწიფოს არ წარმოადგენდა. იგი სამ სამეფოდ და ერთ სამთავროდ გაიყო: ქართლში (დედაქალაქი თბილისი) დამკვიდრდა ბაგრატიონთა დინასტია ალექსანდრე მეფის შვილიშვილის კონსტანტინეს შთამომავლობის სახით; კახეთში (დედაქალაქი ზაგემი) — ალექსანდრე I ძის გიორგის შთამომავლები. იმერეთში (დედაქალაქი ქუთაისი) სამეფო ტახტს იმკვიდრებენ დავით ნარინის (რუსუდან მეფის ძის) შთამომავლები. სამცხე-საათაბაგოში, რომელშიაც გაერთიანებული იყო ჯავახეთი, სამცხე, შავშეთი, კლარჯეთი და ტაო, დამკვიდრდნენ ათაბაგები ჭაყელთა გვარიდან. XVI საუკუნის პირველ ნახევარში სამცხის ათაბაგებმა საბოლოოდ დაასრულეს სამეფო ხელისუფლებასთან ხანგრძლივი ბრძოლა გამოყოფისათვის. საქართველოს დაშლის პროცე-

სმა მწვავე ხასიათი მიიღო დასავლეთ საქართველოში. იმერეთის სამეფო რამდენიმე, ფაქტიურად დამოუკიდებელ ერთეულად დაიყო. XVI საუკუნის შუა წლებიდან დადინი უკვე აღარ ემორჩილებოდა იმერეთის მეფეს, არც გადასახადს იხდიდა და არც ლაშქრით ემსახურებოდა მას. XVII საუკუნის დამდეგს სამეგრელოს სამთავროს გამოეყო აფხაზეთი, ამავე ხანიდან გურიის მთავარიც დამოუკიდებელ ხელისუფლად იქცა.

ამ პერიოდში საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთიდან და სამხრეთიდან ორი მძლავრი აგრესიული სახელმწიფო ემეზობლებოდა თურქეთისა და ირანის სახით. კონსტანტინოპოლის აღების შემდეგ (1453) თურქეთი უფრო და უფრო ძლიერდებოდა როგორც აღმოსავლეთში, აგრეთვე დასავლეთში. ირანის სეფეიანთა შაჰები თავიანთ თავს მონღოლთა ყაენების პოლიტიკურ მემკვიდრეებად

თელიდნენ, ქართლს, კახეთს და სამცხე-საათაბაგოს თავის ქვეყნებად იჩიებდნენ.

XVI საუკუნეში ამიერკავკასიას დაუახლოვდა რუსეთის სახელმწიფო; იგი უშუალოდ გაუმეზობლდა ამიერკავკასიას: რუსეთის ცენტრალიზებული სახელმწიფო, განვითარების თვალსაზრისით, გაცილებით მაღლა იდგა, ვიდრე საქართველოს მოსაზღვრე ორივე აგრესიულად განწყობილი თურქეთი და ირანი. ბუნებრივია, რომ საქართველო დიდ იმედს ამყარებდა ჩრდილოეთიდან მომავალ ახალ მზარდ ძალაზე, რომელთანაც მას აკავშირებდა რელიგიის იგივეობა, რასაც იმ დროისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

ღიაწყობა ახლო აღმოსავლეთში ორი ძლიერი სახელმწიფოს თურქეთისა და ირანის ქიშობა. ბრძოლა განუწყვეტლად, დიდი სიმკაცრითა და ცვალებადი წარმატებით მიმდინარეობდა. ორი სახელმწიფო იბრძოდა ეკონომიური და პოლიტიკური ბატონობისათვის წინა აზიაში და ამიერკავკასიაში. ბრძოლა რელიგიური ანტაგონიზმის აღმით მიმდინარეობდა, რადგანაც, როგორც ცნობილია, თურქები გააფთრებული სუნიტები იყვნენ და სასტიკად სდევნიდნენ შიიტებს, სპარსელები კი შიიტები იყვნენ. ამ ბრძოლაში ჩართულ იქნა საქართველოც, რომელსაც თავისი ეკონომიური, პოლიტიკური და გეოგრაფიული პირობების გამო, იარაღით ხელში უხდებოდა საკუთარი დამოუკიდებლობის დაცვა. სპარსელებთან და თურქების შემოსევებს, რომელიც უმთავრესად ძარცვისა და ხარკის აღების მიზნით ხდებოდა, არ მოჰყოლია საქართველოს სრული დამორჩილება არც ერთი მოქმედი სახელმწიფოსადმი. განსაკუთრებული ენერგიითა და თავდადებით ებრძვის მთელი XVI ს. განმავლობაში თურქეთს დასავლეთი საქართველო. ეს ბრძოლა ხშირად ძლიერ მძიმე ხასიათს ატარებდა, რადგან თურქეთი მოხერხებულად იყენებდა მსხვილ ფეოდალთა პოლიტიკურ უთანხმოებას, რომელთაც არ სურდათ დამორჩილებო-

დნენ მეფეს, და თურქეთი ხშირად პოულობდა მომხრეებს მათ შორის¹.

იმერეთის მეფეები ალექსანდრე (1484—1510) და განსაკუთრებით ბაგრატ III (1510—1548) მთელ რიგ მნიშვნელოვან ღონისძიებებს ატარებდნენ, რომელთაც მიზნად ჰქონდათ ცენტრალური ხელისუფლების განმტკიცება და, ამავე დროს, წარმატებით იგერიებდნენ თურქეთის შემოსევებს. მაგრამ, 1545 წლის შემოსევის შემდეგ, დასავლეთ საქართველო პოლიტიკურ მთლიანობას ჰკარგავს; ფეოდალი-მთავრები (დადიანი, გურიელი, შერვაშიძე, ათაბაგი) თურქეთის დახმარებით თანდათან დამოუკიდებლები ხდებიან მეფისაგან, მაგრამ, ამავე დროს, სულთანის ხელისუფლების გავლენის ქვეშ ექცევიან.

უაღრესად მძიმე პირობებში იმყოფება XVI საუკუნეში ქართლის სამეფო; ქართლის მეფეები, მიუხედავად შინაგანი და გარეშე არახელსაყრელი პირობებისა, გამოდიოდნენ საქართველოს პოლიტიკური ერთიანობის იდეის გამტარებლებად. მაგრამ ამ იდეის განხორციელება ახალ პირობებში მათ ძალა აღუმატებოდა. მთავრები ერთხმად, იარაღით ხელში ეწინააღმდეგებოდნენ საქართველოს პოლიტიკურ გაერთიანებას (ქართლის მეფის დავითის ბრძოლა კახეთის მეფე ლევანთან, გურიელის ჩარევამ). თურქეთი და ირანი ყოველმხრივ ეხმარებოდნენ ფეოდალებს საქართველოს პოლიტიკური დაქუცმაცების საქმეში, აქტიურად უჭერდნენ მხარს ქართველ ფეოდალთა სეპარატულ მისწრაფებებს. XVI ს. ქართლის მეფეები დავითი (1505—1525), ლუარსაბი (1534—1558). სვიმონი (1558—1600) ენერგიულად იბრძოდნენ საქართველოს გაერთიანებისათვის, მაგრამ ამ ბრძოლას დიდი შედეგი არ მოჰყოლია, რადგან არ არსებობდა არც შინაგანი, არც გარეშე ხელსაყრელი პირობები „სრულიად საქართველოს პოლიტიკური იდეის“ განხორციელებისათვის.

XVI საუკუნეში ქართლი თოთხმეტჯერ

¹ Н. Бердзенишвили. Очерк из истории развития феодальных отношений в Грузии XIII—XIV веков, Тбилиси, 1938.

ემება ირანს, თერთმეტჯერ თურქეთს, ცამეტჯერ მეზობელ ქართველ ფეოდალურ სამთავროებს. ამ ომებმა დასცეს ქვეყნის მეურნეობა და პოლიტიკურად შეასუსტეს იგი.

ეკონომიური თვალსაზრისით XVI ს. კახეთი საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით უკეთეს მდგომარეობაში იმყოფებოდა. კახეთის მეფეები ატარებენ პოლიტიკურ-ადმინისტრაციული და სამხედრო ხასიათის მთელ რიგ მნიშვნელოვან რეფორმებს.

კახეთის მეფეები ყოველგვარ ზომებს მიმართავენ, რათა თავიდან აიცილონ ომები ირანთან და თურქეთთან. ცდილობენ ხარკითა და „სამსახურით“ უზრუნველპყონ ქვეყნის მშვიდობიანი განვითარება. მთის ტომების მიმართ კახეთის მეფეები დამშვიდებისა და დამორჩილების ტრადიციულ პოლიტიკას აწარმოებენ და ამ მხრივ გარკვეულ წარმატებას აღწევენ. თავისი გეოგრაფიული მდებარეობის წყალობით კახეთი XVI საუკუნიდან (საქართველოს სხვა სამეფოებსა და სამთავროებზე გაცილებით ადრე) ამყარებს დიპლომატიურ ურთიერთობას მოსკოვის სახელმწიფოსთან. გილიან-შამახა-ასტრახანის „აბრეშუმის გზა“ ხელს უწყობს კახეთის მომგებიან საგარეო ვაჭრობას, რომელშიაც XVI საუკუნეში ფეოდალების გარდა მონაწილეობს თვით კახეთის მეფეც¹. ირანი მთელი საუკუნის განმავლობაში ცდილობდა პოლიტიკურად დაექვემდებარებინა აღმოსავლეთ საქართველო და ექვის თვალთ უყურებდა მოსკოვის სახელმწიფოს ყოველივე ცდას, აქტიურად ჩარეოდა კახეთის სამეფოს პოლიტიკაში. კახეთის სამეფო კარის მიერ 1587 წელს მოსკოვის სამეფო ტახტისადმი ერთგულებაზე დადებულმა ფიცმა ირანში „ფიცის გამტეხთა“ სასტიკი დასჯის სურვილი გამოიწვია. ირანში კარგად ახსოვდათ, რომ 1553 წლიდან კახეთმა თავი ირანის ვასალად აღიარა და ყოველწლიურად იხდიდა სათანადო ხარკს.

თურქეთმა 1578 წელს ირანზე გამარჯვების შემდეგ კახეთს თავს მოახვია თავისი მთა-

რველობა. კახეთს თურქეთისათვის ყოველწლიურად ხარკი უნდა ეხადა აბრეშუმით.

XVII საუკუნის დასაწყისში ირანის მფლობელმა შაჰ აბას I კახეთი ორჯერ დალაშქრა (1614—1616), მოსახლეობის დიდი რაოდენობა ამოწყვიტა და 150 ათასზე მეტი ქართველი გადაასახლა ირანში. თეიმურაზ I თავდადებული წინააღმდეგობის მიუხედავად, კახეთი იძულებული შეიქნა დამორჩილებოდა ირანს. შაჰის ბრძანებით მოჭრილ იქნა თეთის ხეები, რომ ამით განადგურებულიყო მებარეშუმეობა საქართველოში, რომელიც ხელს უწყობდა მეზობელ ქვეყნებთან და, კერძოდ, მოსკოვის სამეფოსთან სავაჭრო ურთიერთობის განმტკიცებას. საქართველო დარბეულ იქნა, გლეხების რაოდენობა თითქმის ორჯერ მეტად შემცირდა, გადიდებული გადასახადები მძიმე ტვირთად დააწვა მოსახლეობას. ვაჭრობა და ხელოსნობა ძლიერ დაეცა. ქალაქები დაცარიელდა.

მეტად მძიმე პოლიტიკურ მდგომარეობაში იმყოფებოდა XVI საუკუნეში სამცხე-საათაბაგო. არც ქართლის და არც იმერეთის მეფეები არა სცნობდნენ საქართველოს ამ მხარის პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას. თითოეული მათგანი ცდილობდა ხელში ჩაეგლო ეს მხარე და შეეერთებინა თავის სამეფოსათვის. ეკლესია და მსხვილ ფეოდალთა უმრავლესობა მხარს უჭერდა იმერეთისა და ქართლის მეფეების ინიციატივას. ათაბაგები ყოველ ღონისძიებას ხმარობდნენ თავისი დამოუკიდებლობის დასაცავად; ერთი მათგანი, მზექაბუჯი, შეეცადა კიდეც, დაეარსებინა მცხეთის კათალიკოსისაგან დამოუკიდებელი ეკლესია.

თავისი მდებარეობის გამო, საქართველოს ეს ნაწილი იმ დროის ორი მძლავრი სახელმწიფოს: ირანისა და თურქეთის ყურადღების ცენტრში მოექცა.

განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ მხარეს თურქეთისათვის, რომლისთვისაც ცავკასიაში ექსპანსიის გაძლიერ-

¹ Н. Бердзенишвили, დასახ. ნაშტ., გვ. 27.

რების პირველ პირობას შეადგენდა სამცხე-საათაბაგოს დამკვიდრება თავის სამფლობელოში. ამიტომ თურქეთი განსაკუთრებული დაჟინებით ატარებდა ამ მხარის სრული ინკორპორაციის პოლიტიკას. სეფეიანთა ირანი კი კვაყოფილებოდა ვასალური დამოკიდებულების დაპყარებით და არ ერეოდა სამცხე-საათაბაგოს შინაურ საქმეებში. ბუნებრივია, რომ ათაბაგები ეძებდნენ ირანის მფარველობას და მასთან ერთად აქტიურ ბრძოლას აწარმოებდნენ თურქეთის წინააღმდეგ. ეს მხარე ხელიდან ხელში გადადიოდა, ინგრეოდა ცახე-სიმაგრეები, იძარცვებოდა მონასტრები, იბუგებოდა სოფლები, მიდიოდა ათასობით ტყვე და ისპობოდა გლეხური მოსახლეობა. სპარსეთის საჰეფო კარის ისტორიკოსმა ისკანდერ მუნშმა საყურადღებო ცნობები დაგვიტოვა სპარსეთის ქარების მიერ ვარძიის განთქმული მონასტრის გაძარცვის შესახებ.

1578 წლიდან თურქეთი საბოლოოდ იგდებს ხელში საქართველოს, ამასი წლის ომებით გაპარტახებულ მხარეს. XVII საუკუნის პირველი მეოთხედიდან იწყება ამ მხარის თანდათანობით გამაჰმადიანების პროცე-

სი და ამ ხანიდან საბოლოოდ მყარდება თურქეთის ბატონობა.

XVIII საუკუნეში თურქეთისა და ირანის შედარებითი დასუსტების გამო აღმოსავლეთ საქართველო ერთგვარად გაძლიერდა. თეიმურაზ II (+ 1760) და მისი სახელოეანი შეილის მეფე ერეკლე II (+ 1798) დროს მოისდა ქართლისა და კახეთის გაერთიანება. ერეკლე II ცდა, მოეპოვებინა დახპარება დასავლეთ ეეროპის სახელმწიფოთა შორის (საფრანგეთი, აესტრია, ნეაპოლიტანური სამეფო და სხვა) მარცხით დაშთავრდა. მოლაპარაკება რუსეთთან დაშთავრდა რუსეთ-საქართველოს ხელშეკრულების დადებით 1783 წელს. ამ ხელშეკრულების თანახმად, აღმოსავლეთ საქართველო რუსეთის ვასალად სცნობდა თავს საერთაშორისო საქმეებში, შინაგან საქმეებში კი სრულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებდა. ირანის მპყრობელის აღამაჰმად-ხანის მიერ გაპარტახებული საქართველო (რომელმაც 1795 წ. დაანგრია თბილისი) 1801 წელს გამოცხადებულ იქნა რუსეთის იმპერიის აღმინისტრაციულ ერთეულად.

გვიანი ხანის ქართული არქიტექტურა

გვიანი ქართული არქიტექტურა, თუმცა აგრძელებდა აყვავების ხანის ტრადიციებს, XVI საუკუნიდან XVIII ჩათვლით ვერ აღწევს ეროვნული ფორმების იმ სრულყოფას და ორიგინალობას, რომელიც ქართული არქიტექტურას ძეგლებს მსოფლიოს ხელოვნების გამოჩენილ ნაწარმოებთა რიგში აყენებს.

საქართველო, რომელიც გაპარტახებული აყო მონღოლთა ბატონობის დროს, განსაკუთრებით თემურ-ლენგის ექვსგზის შემოსევის შედეგად, თევგანწირულ ბრძოლას აწარმოებს თავისი სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის შერჩენისათვის. XV საუკუნის მანძილზე მთავარი ყურადღება ექცევა ციხესიმაგრეების, ქალაქების, ტაძრების აღდგე-

ნას და გაბნეულ მხატვრულ-კულტურულ ღირებულებათა შეკრებას.

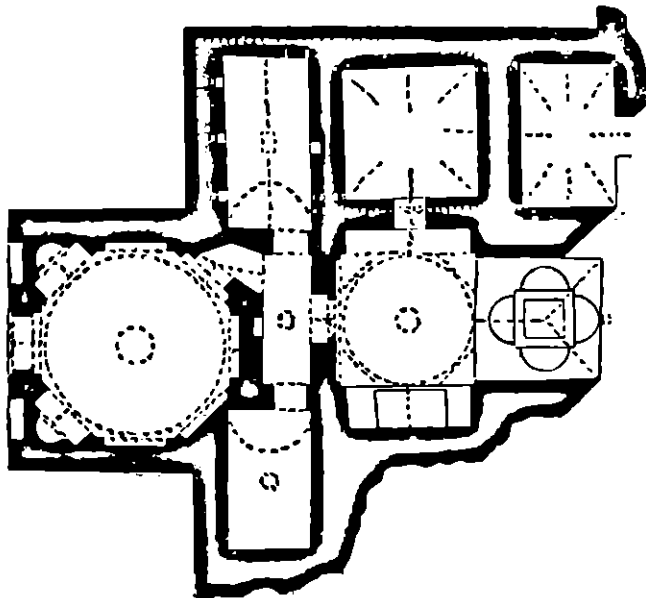
კონსტანტინოპოლის დაცემა, ბიზანტიის იმპერიის ნანგრევებზე ახალი მაჰმადიანური სახელმწიფოს — თურქეთის შექმნა, ძირფესვიანად სცვლიან ეკონომიურ და კულტურულ ურთიერთობას წინა აზიასა და ეეროპას შორის. სეფეიანთა ირანის გაძლიერებამ, რომელიც ისწრაფვის თავისი პოლიტიკური და კულტურული ბატონობა განამტკიცოს საქართველოში, დიდი გავლენა მოახდინა ქართული კულტურის განვითარებაზე. ბიზანტიასთან ურთიერთობას მოწყვეტილი საქართველო იძულებული შეიქნა ორიენტაცია სეფეიანთა ირანზე: აელო.

XVI საუკუნიდან საქართველოს სახეობ ხელოვნებაში ირანული მხატვრული ელემენტების ათვისებისა და გადაშუაების პროცესი მიმდინარეობს.

საეკლესიო არქიტექტურაშიც კი შედგენება ირანული ხელოვნების გავლენა. გასული საუკუნეების ქართული არქიტექტურასათვის დამახასიათებელი ტრადიციული თლილი ქვის მაგივრად, იხმარება აგური, არამხოლოდ როგორც საამშენებლო მასალა, არამედ აგრეთვე, როგორც შენობის მხატვ-

რული გაფორმების ძირითადი ელემენტები¹. შემოსულა აგურის ფიგურული წყობა ფასადების შესამკობად. გარკვეული სახის ააღების ერთიანი ზედაპირი გაფორმებულია ჰანდანტივების, კარებისა, სარკმლების აგურის დეკორატიული წყობით, დეკორატიული ნიშნების ტეხილი კამარები უცხო ფორმის ლეხულობს. აგურია გამოყენებული სვეტების და კოზილდის წყობაში².

აგური, როგორც საამშენებლო და დეკორატიული მასალა იხმარებოდა ჯერ კიდევ



59. ზემოქალა. აბანო. გეგმა.

ქართული არქიტექტურის აყვავების ხანაში. დ. გორდევი წერილში ტიმოთესუნის შესახებ³ აღნიშნავს წინამონღოლური ხანის ქართულ არქიტექტურაში განსაკუთრებული სკოლის არსებობას, რომელიც საამშენებლო

მასალად მხოლოდ აგურს ხმარობდა. მართლაც, შიო-მღვიმის მონასტრის ბაზილიკა აგურით არის აშენებული. XII საუკუნის დამლევეს მწიგნობართუხუცესის ანტონ ქუონდიელი ს ბრძანებით აგებულია

¹ Г. Н. Чубинашвили, Иранское влияние в памятниках архитектуры Грузии, Иранское искусство и археология, М.—Л., 1939, стр. 252—261.

² Г. Н. Чубинашвили и Н. И. Северов, Пути развития грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936, стр. 134.

³ დ. გორდევი, ტიმოთესუნის, საბჭოთა ხელოვნება, № 4, თბილისი, 1940, გვ. 45—51.

ყინწისი; ამავე მასალიდან არის აშენებული XII და XIII საუკუნეთა მიჯნაზე ტიმოთესუბანი და სხვა.

აღნიშნული ხანის აგურის ნაგებობაში ჩვენ უკვე ვხედავთ ისრისებური კამარისა და თაღების გამოყენებას.

მაგრამ აგური მტკიცედ იკიდებს ფეხს საეკლესიო არქიტექტურაში, საყოფაცხოვრებო მშენებლობაში და სასახლეების არქიტექტურაში მხოლოდ XVI საუკუნის შუა წლებიდან. მხატვრული თვალსაზრისით გვი-

ნი ქართული არქიტექტურის უძვირფასეს ძეგლს წარმოადგენს ნინოწმინდის (კახეთი) სამრეკლო, რომელიც გ. ჩუბინაშვილი აზრით, XVI საუკუნის შუა წლებშია აგებული. სამრეკლო ოთხსართულიან შენობას წარმოადგენს (ნახ. 56, 57, 58). ფასადების მხატვრული გაფორმება ხაზს უსვამს ოთახი სართულის არსებობას, რომელთაგანაც თითოეული გეგმისა და განაკვეთის თანახმად, სხვადასხვა ფორმით არის გადაწყვეტილი. პირველ სართულს მასიური კედლები



60. ზემოქალა. აბანო. კრილი.

აქვს, რადგან იგი მთელი ნაგებობის საფუძველს წარმოადგენს. იგი წარმოადგენს გეგმაში კვადრატულ სადგომს, გადახურულს კუთხის პანდანტივებზე აგებული გუმბათური თალით; სამხრეთი კედლის სისქეში დატანებულია კაბე, რომელსაც მეორე სართულზე აყვავაოთ; მეორე სართული — რვაკუთხიანი სადგომია, რომლებიც გადახურულია შეკრული თალით; მის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში მომცრო კამერებია სარკიანი თალით. მესამე სართული — წარმოადგენს კვადრატულ სადგომს, გადახურული კუთხის პანდანტივებზე ამოყვანილი თალით. მეოთხე სართული კიოსკის ფორმის სამრეკლოს წარმოადგენს; იგი აგებულია ღია ბაქანზე და გადახურულია კარვისებური თალით, თითოეული სართულის ფასადი სხვადასხვაგვარადაა დამუშავებული, თუმცა გაფორმების პრინციპები ერთი და იგივეა. იგი, როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნა, წარმოად-

გენს წყობის სხვადასხვა სიბრტყის კომბინირებას, რაც ამა თუ იმ მარტივ გეომეტრიულ ფიგურებს გეაძლევს. ნაგებობის გვერდებზე, ფასადებზე რომბებისაგან შემდგარი დეკორაციული ზოლები ეშვება, ასეთივე ზოლი პორიზონტალურად მიიმართება პირველი სართულის ზემოთ და შუაზე კვლავ ზევით მიდის. მეორე და მესამე სართულების კედლების ზედაპირი ისრისებური კამარისანი ნიშები და პოსტამენტზე (გოლგოთა) აღმართული ჯვრით არის შემკული. მეორე სართულს ორი ნიში აქვს, მესამეს კი — ერთი (ნახ. 58). მხატვრული თვალსაზრისით ეს შენობა გვიანი-ქართული არქიტექტურის საუკეთესო ნაწარმოებს წარმოადგენს და გაცილებით მაღლა დგას, ვიდრე 1675 წელს აგებული ანჩისხატის ტაძრის სამრეკლო თბილისში².

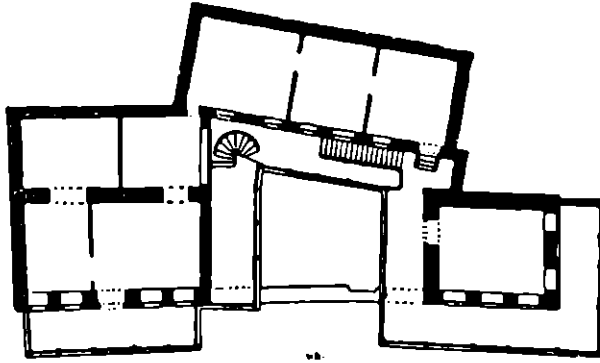
ამ ხანის საეკლესიო ნაგებობათაგან, რომელშიც ირანული გავლენა შეიმჩნევა, უნდა

¹ Г. Н. Чубинашвили, Иранское влияние в архитектуре Грузии, стр. 255.

² იქვე, გვ. 256—257, ნახ. 2, 3, ტაბ. с IX—с X.

აღინიშნოს მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზების გუმბათოვანი ეკლესია გრემში, რომელიც აგებულია კახეთის მეფის ლევანის მიერ დაახლოებით 1565 წელს (ტაბ.

184). ეკლესია გეგმაში სწორკუთხედში ჩაწერილ ჯვარს წარმოადგენს; გუმბათი აღმართულია ისრისებურ საყრდენ კამარებზე, რომლებიც საკურთხეველის კედლების ორ



61. საცხოვრებელი სახლი აბას-აბაღის მოედანზე. გეგმა.



62. საცხოვრებელი სახლი აბას-აბაღის მოედანზე. მთავარი ფასადი. თბილისი.

შვერილზე და დასაყლეთის ორ მრგვალ სვეტზეა დაყრდნობილი. საკურთხეველის აფსიდის აქეთ-იქით მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო. თითოეული ფასადი სამ არედაა გაყოფილი კამარების საშუალებით, შუა არე კი, ივერდის არეებზე მაღალია. აღმოსაყლეთის ფასადის შუა არეზე ორი

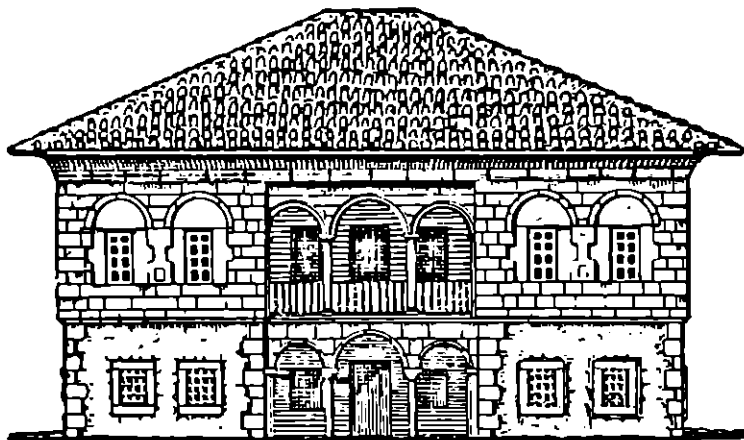
ჯვარია მოთავსებული, ერთიმეორის ზემოთ. ზედა ჯვარი შესრულებულია ჩაღრმავებულ წყებად, ქვემო ჯვარი, კედლის ზედაპირზეა ამოწეული, იგი ამოყვანილია მომრგვალებული ფორმის აგურით. გრძივ ფასადებზე თითო ჩაღრმავებული ჯვარია მოცემული. გუმბათი ამოყვანილია რვაწახნაგოვან ყელზე.

† Г. Н. Чубиниашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 257—259, ნახატ. 5, ტაბ. CXIII—CXIV.

გუმბათის ყელის თითოეული წახნაგი შემკულია კოზმიდით და წაწვეტებული ისრისებურა კამარებით.

ამ ხანიდან, ისტორიული მონაცემების თანახმად, უნდა იყოს გადარჩენილი სასახლეები, როგორც საქართველოს დედაქალაქ თბილისში, ისე სხვა ქალაქებშიაც: გრემში, ქუთაისში, ზუგდიდში და სხვ. სამწუხაროდ,

ყველა ეს ძეგლი განადგურებულია მტრის ხელისაგან, და მათ შორის, როსტომ მეფის მიერ თბილისში აგებული განთქმული სასახლე, რომელიც შემკული იყო კედლის მხატვრობით; ეს სასახლე დაწერილებით აქვს აღწერილი შარდენს. ამ შენობიდან არაფერია შენახული, გარდა სასახლის აბანოსი, რომელსაც შემდეგში „ზარაფხანა“ ეწოდა; ამ

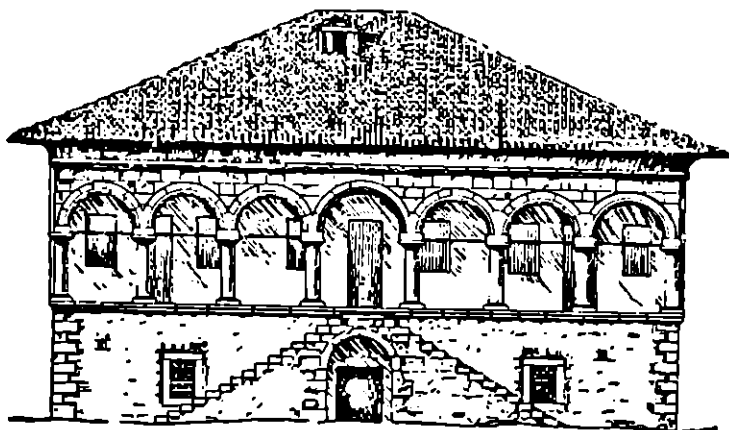


63. ასათიანის სახლი. ქუთაისი. მთავარი ფასადი.

ხანას უნდა მიეკუთვნოს ამ ცოტა ხნის წინ გაწმენდილი აბანო ზემოქალაში, წყლის გათბობის რთული სისტემით (ნახ. 59, 60).

გვიანი ქართული არქიტექტურის მოკლე

'ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ლეფეიანთა ირანის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ცალკეული ფორმის გამოყენების მიუხედავად, იგი ქრისტიანული საკულტო შენობების აგების



64. ასათიანის სახლი. ქუთაისი. ეზოს ფასადი.

დროს, კომპოზიციურ ჩანაფიქრში, განსაკუთრებით შინაგანი სივრცისა და გარეგნული მასების გაფორმების პრობლემის გადაჭრის

დროს, წარსულა ხანის ქართული არქიტექტურის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების ტრადიციებს მისდევს.

კედლის მხატვრობა

XVI საუკუნის კედლის მხატვრობა, როგორც ზუსტად დათარიღებული ძეგლები მოწმობს ამ საუკუნის დამლევამდე, განაგრძობს XIV საუკუნის ტრადიციებს. ამ ხანის კედლის მხატვრობის დოგმატური შინაარსი, ათონური სამონასტრო მიმართულებით ნაკარნახევი თემატიკის სირთულის მიუხედავად, საეხებოთ ინარჩუნებს იმ შესაბამისობას, რომელიც ძველთაგანვე არსებობდა ტაძრის ცალკეული ნაწილების სიმბოლიკასა და იკონოგრაფიულ სქემას შორის.

კულტურის ერთ-ერთი უმთავრესი ცენტრის — ბიზანტიის განადგურების მიუხედავად, ქართული ხელოვნება, რომელიც, მართალია, უკვე შეიცავდა დაცემის ელემენტებს, მაინც გარკვეულ მხატვრულ დონეზე დგას. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ 1592—1600 წლებში საქართველოდან გაწვეული იყო ათონზე მღვდელ-მონაზონი მარკოზი, წარმოშობით ქართველი, რომელმაც მოხატა ივერიის მონასტერი. ამ მოხატულობაში გამოსახულია თვითონ მხატვარი და ქტიტორები, რომელთა სასყიდელით არის მოხატული მონასტერი¹.

სამწუხაროდ, ეს მხატვრობა 1842 წელს რესტავირებულ იქნა, ისე რომ მსჯელობა მისი სტილის შესახებ შეუძლებელია გვიანი ფენის მოშორებამდე.

ამ ხანის მონუმენტური მხატვრობის უძიერფასეს ძეგლად მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით უნდა ჩაითვალოს წმ. გიორგის მცირე ეკლესიის მხატვრობა გელათის მონასტერში². გელათი ძველი დროიდან დასავლეთ საქართველოს მთავარ მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენდა, რომელსაც ამ დროს

მთარველობას უწევდა როგორც ივერეთის მეფე, ისე აფხაზეთის კათალიკოსი. წმ. გიორგის ეკლესიის მხატვრობა შესრულებულია XVI საუკუნეში, აფხაზეთის კათალიკოსის ევდემონ ჩხეტიძის (+ 1578) შეკვეთით. იგი გამოსახულია ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე მეფე გიორგის (+ 1585) და მისი მეუღლის თამარის გვერდით. ტაძრის მოხატულობაზე მოგვითხრობს წარწერა, რომელიც მოთავსებულია გუმბათის დასავლეთ და ჩრდილოეთ საყრდენ კამარებზე.

საკურთხევლას აფხიდის კონქში გამოსახულია მდგომარე ღვთისმშობელი, რომელსაც უჭირავს ყრმა იესო მედალიონში (ტაბ. 185). მის მარჯვნივ გამოსახულია მოციქული პეტრე, მარცხნივ — მოციქულთა პავლე ედრების ჰოზებში. ამ კომპოზიციის ქვევით გამოსახულია მკერდამდე სამი ქაბუკი: ანანია, აზარია და მისაელი. ამავე რიგში გამოსახულნი არიან აარონი და სამოელი. ქვემო რიგში მოცემულია ორ სიმეტრიულ ჯგუფად მთელი ტანით საკურთხევლის სარკმლისაკენ მიმავალი მღვდელთმოდვრები ტრადიციულ სამოსელში; ერთ ჯგუფს თავში უდგას ბასილ დიდი, მეორეს — იოანე ოქროპირი. მღვდელთმოდვრებს შორის გამოსახულია კირილე ალექსანდრიელი, პეტრე ალექსანდრიელი, გერმანე, გრიგოლ ნოსელი, ათანასე და სხვები.

ბემის თაღში გამოსახულია ქრისტეს „ამაღლება“. ბემის სამხრეთ კედელზე, „ამაღლების“ ქვემოთ წარმოდგენილია „დედანი მაცხოვრის საფლავთან“. კომპოზიცია გაშლილია მთიანი პეიზაჟის არეზე. რომელიც

¹ Л. Никольский, Краткий очерк Афонской стенописи, СПб., 1907, стр. 47—48.

² И. И. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тифлис, 1931, стр. 30—31.

ლიხნეს ტაძრის მხატვრობას გვაგონებს. საფლავთან, ქვაზე ანგელოზი ზის, თავი „მარიამ მაგდლინელისაჲცენ“ მიუბრუნებია. ბემის ჩრდილოეთ კედელზე, „აძაღების“ ქვემოთ, გამოსახულია „ჯოჯობეთის წარტყვევნა“. ჩამოთვლილი სიუჟეტების იკონოგრაფია XIV საუკუნის ტრადიციებს განაგრძობს.

გუმბათის მოხატულობა დამოუკიდებელ ერთეულს შეადგენს. მის თაღში მხატვრობა არ შენახულა. თაღის მარცხენა კედელზე გუმბათის ყელის დასაწყისამდე რვა „ექვსფრთედნი“ ანგელოზია გამოსახული. გუმბათის ყელში სარმკლებს შორის, ზედა რიგში რვა ანგელოზია გამოსახული, ხოლო ქვედა რიგში კი რვა წინასწარმეტყველი. პანდანტივებში, არქიტექტურულ არეზე წარმოდგენილი არიან მსხდომი მახარებელი: ჩრდილო-აღმოსავლეთით — იოანე, ჩრდილო-დასავლეთით — მარკოზი, სამხრეთ-დასავლეთით — ლუკა, სამხრეთ-აღმოსავლეთით — მათე.

ტაძრის თაღზე, ორივე მკლავში და შუა ნაეში წარმოდგენილია შემდეგი სიუჟეტები: „ხარება“, „ქრისტეს შობა“, „მირქმა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“ და სხვ. ეს ციკლი „ღვთისმშობლის მიძინების“ დიდი კომპოზიციით მთავრდება; ამის გარდა ტაძარში წარმოდგენილია, ტაძრის პატრონის „წმიდა გიორგის ცხობა“. მოხატულობა იკონოგრაფიის მხრივ XIV საუკუნის ტრადიციებს მისდევს. ფრესკების სტილი უთუოდ ასახავს ხატწერის გავლენას: წერის ფაქტურის კომპაქტურობა და სისქე, სიმშრალე, გულდასმით შემუშავებული დეტალები, სახეების და საშოსლის მორღეილება ადასტურებს აღნიშნულ დაკვირვებას. მთელი მოხატულობა შესრულებულია მუქ მოწითალო-ლურჯ გამაში. მოლურჯო საღებავის ფონი დადებულია მოშავო ფერის ფუძეზე.

XVI საუკუნის მოხატულობათა ფერწე-

რული ფაქტურის თავისებურებას შემდეგი ხერხი წარმოადგენს: სახეების მუქი ოხრის ფენაზე ხორცისფერი მოცემულია ბაცი ოხრით წითელი ფერის დამატებით, რაც პირის სახეს ვარდისფერ ელფერს აძლევს. XVII საუკუნეში პირისახეების წერის სულ სხვა ხერხებს ვხვდებით.

XVI საუკუნეში ხელახლა იქნა მოხატული გელათის მთავარი ტაძარი (ტაბ. 186, 187, 188, 189, 191). ამავე ხანას უნდა მიეკუთვნოს ახალი შუამთის (კახეთი) მშენებრი მოხატულობა, რომელშიც ქარბად არის წარმოდგენილი აპოკრიფული და აკათისტური ხასიათის სიუჟეტები. ეს მოხატულობა, ისევე, როგორც გრემისა, ათონის გვიანი მოხატულობის გავლენასაც განიცდის, რომელშიც იმ ხანაში სქარბობს თემები ღვთისმშობლის აკათისტოდან და სხვადასხვა აპოკრიფიდან. მათში გაბატონებულია დიდაქტიკური ელემენტი. გრემის მოხატულობა, ბერძნული წარწერის თანახმად, შესრულებულია 1577 წელს, როგორც ჩანს, თესალონიკელ მღვდელ-მონაზონ პროტოსევიკელოზის მიერ; მისი ხახელი არ არის შენახული¹. ორივე მოხატულობა თავისი სტილით და შესრულების მანერით ქართულია, მაგრამ XVII საუკუნის დასაწყისში შეკეთებულია მოსკოვიდან კახეთში გამოგზავნილი რუსი მხატვრების მიერ.

ახალი თემები ღვთისმშობლის აკათისტოდან და აპოკრიფებიდან ქართულ კედლის მხატვრობაში XIV საუკუნეში ჩნდება: ზარზმის, გელათის მთავარი ტაძრის და სხვ. მოხატულობაში. მაგრამ ეს თემები გაბატონებული ზდება მხოლოდ გვიანი ხანის ხელოვნებაში. ხობის ტაძრის მთავარი ნაგის მოხატულობაში (ჩრდილოეთის და სამხრეთი მკლავების თაღები), რომელიც შესრულებულია XVII ს. შუა წლებში, გამოსახულია ღვთისმშობლის აკათისტო სრული სახით.

¹ Д. П. Гордеев, Краткий отчет о командировках в Кахетию и Горинский уезд летом 1917 года. Известия КОМАО, вып. V, Тифлис, 1919, стр. 8—9, 22—23, 24—25. გრემის წარწერის რუსულ თარგმანს ვეცნობთ ამავე ავტორის ნაშრომში, „სახისტორიო მოამბე“, II, თბილისი, 1924, გვ. 238, უენიშენა 20. თ. ყ ა უ ხ ი შ ე ი ლ ი, ბერძნული წარწერები სე ქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 332—339.

საყურადღებოა, რომ XVII საუკუნეში ჩნდება მდიდრულად მორთული ხელნაწერები ამავე შინაარსის მოხატულობით. მათ შორის თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს თავისი მხატვრული ღირსებებით 1681 წ. კათალიკოს ნიკოლოზის (ამილახვარი) შეკვეთით მინიატიურისტ მიქელის მიერ შესრულებულ დასურათებულ აკათისტოს¹.

XVII ს. ფრესკული მხატვრობის ნიმუშები დიდი რაოდენობით არის დაცული საქართველოში. გელათის მონასტრის ჩრდილოეთის ყველა ნარტექსის მოხატულობა შესრულებულია XVII საუკუნეში (ტაბ. 189,

190). გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის შუა ნაგის ქვემო ნაწილი XVII საუკუნეშია მოხატული, აფხაზეთის კათალიკოს ზაქარია ქვარიანის შეკვეთით. მოხატულობაში დაწვრილებით არის მოცემული „ქრისტეს ვნებათა“ ციკლი. ჩრდილოეთი სვეტის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილია თვითონ ქტიტორი — კათალიკოსი ზაქარია ქვარიანი (ტაბ. 190). ეს მოხატულობა დამახასიათებელია XVII საუკუნისათვის და ამ ხანის კედლის მხატვრობის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს.

XVII საუკუნის კედლის მხატვრობა

XVII ს. კედლის მხატვრობა, წინა საუკუნის მხატვრობასთან შედარებით, ძეგლების უმრავლესობის მიხედვით, მხატვრული ტრადიციისა და ფერწერის ოსტატობის დაცემით ხასიათდება. ეს მოვლენა ცხადად ჩანს, როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში. წერის ფაქტურა გაცილებით მშრალია, ფერადების შერჩევაში სკარბობს მონაცრისფრო-მიხაკისფერი და მოშავოლუჯარი ტონები, აფერადება მონოტონურობით ხასიათდება. XVII საუკუნის მხატვრობის დამახასიათებელ ნიშანს პირისახეების შესრულების ახალი ტექნიკური ხერხი შეადგენს: ოხრის ქვედა ფენაზე — ფუძეზე მოდელირება მოცემულია თითქმის გაუზავებული თეთრი საღებავით. წარბები და თვალის გუგა ფულდასმით გამოიხატება მოშავო-მიხაკისფერი საღებავით. ამის გამო პირისახეებს ეძლევა არასასიამოვნო კონტრასტულობა, უსიკოცლობა და სიმშრალე. საშოსელიც ამავე მანერითაა შესრულებული: მოშავო-მიხაკისფერი და მონაცრისფრო-ოხრის ზოგად ძირითად ტონზე ნაოჭები აღინიშნება ძირითად ფერში ოდნავ გაზა-

ვებული თეთრი საღებავით. ნაოჭების ნახატი სქემატურობითა და სიმშრალით ხასიათდება. კომპოზიციური თვალსაზრისით ფიგურა სუსტადაა აგებული. ყოველივე ეს ძველი მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციის დაკარგვას მოწმობს.

გელათის მონასტრის XVII ს. მხატვრობის გარდა, დასავლეთ საქართველოში შენახულია XVI—XVII საუკუნეების საყურადღებო ძეგლები. მაგალითად, სოფ. ტაბაკინში, ზესტაფონიდან 8 კილომეტრის მანძილზე სამხრეთით, არის ძველი ბაზილიკა, რომელიც XVI საუკუნეში მოუხატავთ ქუთათელი ეპისკოპოსის გერასიმე ჩხეტიძის შეკვეთით.

მხატვრობა საყურადღებოა საყურთხევის აფსიდში ორი თემის შეთავსებით „ვედრების“ და ლეთისმშობლისა ქრისტეთურთ მედალიონში. ქართულ ხელოვნებაში დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად უპირატესობა პირველ თემას ენიჭება, მართლაც, კონქში მოცემულია „ვედრების“ დიდი საზეიმო კომპოზიცია, რომლის ქვემოთ მოთავსებულია ლეთისმშობლისა და „ჩჩვლის“ ფიგურ-

¹ Е. С. Так ая ш в и л и. Хроника Эриванского Акафиста. СМОНПК, XIV вып., Тифлис, 1901, стр. 1—3.

რები მკერდამდე. მღვდელმთავრების გამოსახულება მოცემულია ძველი ტრადიციით მდგომარე პოზით პირდაპირ, და არა შებრუნებული, როგორც ეს მიღებული იყო ქართულ ხელოვნებაში უკვე XII საუკუნიდან. „წმ. გიორგის ცხორების“ მრავალსიუჟეტოვანი ციკლში წარმოდგენილია XVI საუკუნის საქართველოსათვის დამახასიათებელი უამრავი საყოფაცხოვრებო დეტალი. ქტიტორების პორტრეტები საყურადღებო მასალას იძლევა ამ ხანის ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის. ცალკეა წარმოდგენილი სამხრეთ კედელზე მოხატულობის შემკვეთის — გერასიმე ჩეტიძის პორტრეტი მკერდამდე.

სამეგრელოში შენახულია XVII საუკუნის მხატვრობის დიდი რაოდენობა, ზოგი მათგანი შესრულებულია ლევან II დადიანის შეკვეთით. ხობის ტაძრის ძირითადი ნაწილის მოხატულობის გარდა, რომელშიც მთლიანად არის მოცემული „ღვთისმშობლის აკათისტის“ ციკლი, ამავე პერიოდშია მოხატული წალენჯიხის ტაძრის ნარტექსების უმრავლესობა. სამხრეთ-დასავლეთ ნარტექსში შენახულია ფრესკები, რომელიც შესრულებულია ლევან II დადიანის დის დედოფალ მარიამის ჭერ კიდევ პირველ ფაზონებზე; დედოფალი მარიამი შემდეგში ძითურთ იყო გამოსახული მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის მოხატულობაში.

ამ ნარტექსში დამარხულია თვით ლევან II, რომლის სიკვდილის შემდეგ შეწყდა დადიანთა გვარეულობა. ეკვდერის სამხრეთ კედელზე გამოსახულნი არიან ლევან II დადიანი, მისი მეუღლე ნესტან-დარეჯანი, ძე ალექსანდრე და ასული ზალიხანი. ლევან II და მისი ოჯახის პორტრეტული გამოსახულება შენახულია კორცხელის ტაძრის დასავლეთ კედელზე და ხობში, ბაზილიკის ჩრდილოეთ კედელზე. ლევან II პორტრეტული გამოსახულება ცნობილია აგრეთვე ლითონის პლასტიკაშიც. ამ მხრეე განსაკუთრებით საყურადღებოა „წინასწარმეტყველთა“ ხატის მოჭედულობა,

რომელზედაც წარმოდგენილი არიან ლევან II და ნესტან-დარეჯანი (საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი).

ლევან II ეკვდერი წალენჯიხაში, წარწერის თანახმად, გადაკეთებულია ტაძრის ღია ნარტექსიდან 1636 წ. ლევან II პირადი განკარგულებით. ამავე ტექსტით და ქტიტორთა გამოსახულებებით ირკვევა, რომ სამხრეთ ნარტექსის შუა ნაწილი წარმოდგენდა ლევან II მამის ნადირობის დროს დაღუპული მანუჩარ დადიანის და ლევან I დადიანის, ლევან II პაპის სამარხს. ეკვდერის აღმოსავლეთ კედელზე გამოსახულია მდგომარე ღვთისმშობელი ყრმითურთ, მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებს შორის. ქვემოთ, ცენტრში „საყდარია“ გამოსახული, რომელზედაც ჩანს დახურული წიგნი და მტრედი შარავანდედით შემკული. ორივე მხარეზე გამოსახულია ორორი მღვდელმთავარი. თაღის ცენტრში წარმოდგენილია „ყოვლის მპყრობელი“ ქრისტე მედალიონში, რომელიც ექვს ანგელოზს უბყრია ხელთ. თაღის აღმოსავლეთ ფერდობზე წარმოდგენილი არიან მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზნი, რომელთაც ხელთ უბყრიათ მედალიონი ქრისტე-ევმანუელის გამოსახულებით. პანდატივებზე გამოსახულნი არიან მსხდომი მახარებლები; იოანე უკრანხებს პრონორეს. დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილია „ქრისტეს გამოცხადება მოციქულ პავლესადმი“ და „წინასწარმეტყველი იონა, რომელსაც ვეშაპი ისვრის ნაპირზე“. ჩრდილოეთ კედელზე „ჯოჯობეთის წარტყვევნა“ და „წმიდა დედანი საფლავთან“, აღმოსავლეთის კედლის ნიშში წარმოდგენილია „ქრისტე კუბოში“ (Pieta).

ლევან II დადიანის და მისი ოჯახის წევრების პორტრეტებს გარდა, ამ მოხატულობაში გამოსახულნი არიან შემდეგი პირები: ბატონიშვილი როსტომ ძე ხელმწიფისა დადიანისა მამიასი, ძმა ხელმწიფისა ბატონისა მანუჩარისი (ტაბ. 194). ეს გახლავთ ლევან II ღვიძლი ბიძა (მამის მხრივ), „დედოფალთა-დედოფალი ნა-

თელა... „დიდი ხემწიფის მამია დადიანის თანამეცხედრე“, „ბატონიშვილი მარიამ, ასული ხელმწიფისა მეფისა მანუჩარისა“; „ბატონიშვილი ერეკლე (ძე) ხელმწიფისა მანუჩარისა“. ყველა ეს გამოსახულება იმდენად მხატვრული ღირსებებით არ ხასიათდება, რამდენადაც საყურადღებოა გვიანა ქართული ყოფა-ცხოვრების, მატერიალური კულტურის, ჩაცმულობის და სხვ. ისტორიისათვის. ამ თვალსაზრისით ეს გამოსახულებები ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შესწავლილი.

ამავე ხანას ეკუთვნის დიდი საზეიმო კომპოზიცია ფსალმუნის თემაზე „აქებდეთ უფალსა“ (დავითნი, 148), რომელიც გამოსახულია მცხეთის სვეტიცხოვლის კათედრალის სამხრეთ კედელზე. უურადღებას იპყრობს სამი ქალის ფიგურა XVII ს. ქართულ სამოსელში, ქალები ასრულებენ ცეკვას „სამაიას“.

კათალიკოს ნიკოლოზ აშილახვარის შეკვეთით 1681 წელს ნაწილობრივ ახლად იქნა მოხატული სვეტიცხოვლის ტაძრის ე. წ. „სვეტი ცხოველი“ (სალხინობლის ფორმისა). სვეტზე შენახულია წარწერა: „უფალო, შენისა დიდებისათვის, ბრძანებითა კათალიკოზის ნიკოლოზისათა, მოვხატე მე, ფრიად ცოდვილმა მოქალაქემ გულჯავრისშილიმა გრიგოლ სვეტი ესე, რაოდენთა აღმჩხრიკოთ... და შენდობა ბრძანოთ, თქვენცა მოგეტყვნეს ცოდვანი!“. ეს წარწერა მეტად საყურადღებოა, რადგან მასში მოცემულია მითითება, რომ მხატვარი „მოქალაქეთა“ წოდებას ეკუთვნოდა.

საქართველოს კათალიკოსი ნიკოლოზ აშილახვარი რომელმაც კათალიკოსობა 1678 წელს მიიღო, მეფე ვახტანგ „შაჰ-ნავაზად“ წოდებულისა და გიორგი XI დროის გამოჩენილი მოღვაწის გივი აშილახვარის ძმა თავის მხრივ ცნობილია როგორც საგანმანათლებლო საქმის დიდი მოამბე და ხელოვნების მოყვარული. მრავალი

ხელნაწერი მისი შეკვეთით იყო შემკული მშვენიერი მინიატიურებით.

„სვეტიცხოვლის“ ზემო ნაწილი წარმოადგენს ოთხ სვეტზე შეყენებულ სალხინობელს; სვეტებზე ოთხი საყრდენი კამარის სამულებით დადგმულია გუმბათი. გუმბათი შიგნიდან და სვეტი გარედან მთლიანად დაფარულია ფრესკებით. სალხინობლის ზემო ნაწილის მხატვრობა, განსაკუთრებით გუმბათის შიგნით და სვეტებზე, მეტად უხეშად არის რესტავირებული XIX საუკუნეში. გარეგანი მოხატულობა დაზიანებულია იმდენად ეპითა სელისაგან კი არა, რამდენადაც XVIII ს. საქართველოზე ლეკების თავდასხმის გამო, რომლებმაც ხანჯლებით დასერეს თავლები და სახეები. თალში წარმოდგენილი იყო ქრისტე „ყოვლისმპყრობელი“, პანდანტივის ფორმის კუთხეებში — ოთხი „ექეს-ფთრედი“ ანგელოზი, კამარებში — რვა „წინასწარმეტყველი“ გრაგნილებით ხელში. სვეტებზე წარმოდგენილი არიან „წინასწარმეტყველნი“, ჩრდილოეთისა და აღმოსავლეთის სვეტების სამხრეთ მხარეზე თითო ფიგურა, სამხრეთისა და დასავლეთის სვეტების ჩრდილოეთ და დასავლეთ მხარეზე კი — ორ-ორი ფიგურა.

მთელი ეს მოხატულობა განახლებულ იქნა XIX საუკუნეში. სალხინობელის ზემო ნაწილში გარედან მოხატულობა შენახულია. აღმოსავლეთის ფასადის ჩრდილოეთ ნაწილზე წარმოდგენილია „სული წმიდის მოფენა“, სამხრეთ ნაწილზე „ქრისტეს ამაღლება“. სამხრეთის ფასადის აღმოსავლეთ ნაწილზე „შობითგან ბრძმის განკურნება“, დასავლეთ ნაწილზე „ქრისტეს საუბარი სამარიტელ დედაკაცთან“. დასავლეთის ფასადის სამხრეთ ნაწილზე „ქრისტეს მიერ პურების დარიგება“, ჩრდილოეთ ნაწილზე — „განრღვეულის განკურნება“. ჩრდილოეთის ფასადის დასავლეთ ნაწილზე წარმოდგენილია კომპოზიცია: „წმ. დედანი ნელსაცხებით მაკხოვრის საფლავთან“, აღმოსავლეთ ნაწილზე „თომას დარწ-

1 ვ. ბერიძე, მცხეთის კათედრალი „სვეტიცხოველი“, და ქართლის მოკეცვის სიუჟეტები მის ფრესკებში, საქართველოს მოამბე, XV—B, თბილისი, 1948, გვ. 141.

მუწეობა“. გარედან სვეტებზე წარმოდგენილია მოწამეების, მხედრების და წმიდანების ცალკე ფიგურები. სვეტის ქაიგო ნაწილი უმთავრესად შემკობილია „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ და „სვეტიცხოვლის“ სასწაულების სიუჟეტებით. სვეტის ჩრდილოეთი კედლის ფრესკები განახლებულია ზეთის უხეში მხატვრობით XIX ს. მეორე ნახევარში. აქ გამოსახულია „სამება“. ქრისტეს წიგნი უპყრია, ოთხსტრიქონიანი არაბული წარწერით, რომელიც წარმოადგენს სახარების ტრადიციულ ტექსტს (მათე XI, 28—30).

დასაღეთის კედელზე წარმოდგენილია ორი კომპოზიცია: „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარტყვიანა“. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე წარმოდგენილია „წმ. ნინოს ცხოვრება“ და „სვეტიცხოვლის“ სასწაულები. აღმოსავლეთის კედელზე ოთხი კომპოზიციაა წარმოდგენილი: „მეფე მირიანი სვეტიცხოვლის ტაძრის არეზე“. მხატვარმა დიდი სიზუსტით წარმოადგინა ტაძრის სამხრეთის ფასადი, როგორც ის XVII საუკუნეში იყო, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიისათვის. შემდეგ წარმოდგენილია მეფე მირიანის კონსტანტინოპოლიდან წარმოგზავნილ სამღვდლოებასთან შეხვედრის სცენა.

ქვემო რეგისტრში წარმოდგენილია „უფლისწული რევის განკურნება“ და „წმინდა ნინოს მიერ კერპების დამხობა არმანის მთაზე“. სამხრეთის კედელზე ზემოთ მოცემულია ორი ეპიზოდი „დედოფალ სუჯის მოქცევის“ ისტორიიდან, ქვემოთ — „წმიდა ნინოს მიერ მირიან მეფის მეუღლის დედოფალ ნანას განკურნება“, მის გვერდით „ცხოველმყოფელი სვეტის თავყვანისცემა“, რომელშიაც მირიანი და ნინო ვედრების პოზით არიან წარმოდგენილნი „სასწაულთმოქმედი სვეტის“ წინაშე. დასავლეთის კედელზე გამოსახულია „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარტყვევანა“, ქვემოთ ორი კომპოზიციაა გამოსახული: „სასწაული ცხოველმყოფელი

სვეტის აღმართვისა“ და „მცხეთის სასწაულებრივი დახსნა სპარსელების შემოსევისაგან“¹.

მოხატულობა შესრულებულია XVII ს. უდავოდ ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატის მიერ. პირველადი მოხაზულობა ტრადიციული წითელი საღებავით მტკიცე, გამოცდილი ხელით არის შესრულებული. სახეები დაფარულია მუქი ფუძე-ფერით — სანკირით; მოდელირება მოცემულია ბაცი თეთრნარევი ოხრით. სამოსელი მოდელირებულია რამდენიმეჯერ სხვადასხვა ძალის თეთრნარევი ძირითადი ტონით. წერის ფაქტურა კომპაქტურია. შარავანდედები, გვირგვინები, სამეფო სამოსელი და სხვა დეტალი შესრულებულია ოქროთი.

ფრესკების ძირითადი ნაწილი შესრულებულია მუქ ლურჯ არეზე. ფიგურები ხასიათდება მოხდენილი პროპორციებით, მოძრაობა ზომიერ ფორმაშია გადმოცემული. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ და „ცხოველმყოფელი სვეტის სასწაულების“ ციკლები თვით ოსტატის მიერ არის დამუშავებული, რადგან მას ჯერ კიდევ ხელთ არ ჰქონდა მზა შაბლონები, შექმნილი ქართული ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი პრაქტიკით.

კათალიკოს ნიკოლოზ ამილახვარის ძმამ გიგი ამილახვარმა, აღმოსავლეთ საქართველოს XVII ს. მეორე ნახევრის ერთ-ერთმა უძლიერესმა ფიგურალმა, მრავალი ძეგლი შეაკეთა. მისი ბრძანებით განახლებულ იქნა სამთავისის ტაძრის აფსიდის მხატვრობა: საკურთხეგლის აფსიდის ბემაში მოთავსებული წარწერის თანახმად „სამთავნელი (ეპისკოპოსის) მელიტონის ხელით“. თავდაპირველად ტაძარი მოხატული იყო XI ს. პირველ ნახევარში, აშენების ცოტა ხნის შემდეგ. XVI საუკუნის მეორე ნახევარში მოხატულობა შეკეთებულ იქნა, ადგილ-ადგილ სავსებით ახლად. საყურადღებოა მოხატულობის სქემა. საკურთხეგლის აფსიდის კონქში მოთა-

¹ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 144 (ზოგიერთი თემა არ არის გამოცნობილი).

ვსებულია „ვედრება“, ბემის საკეპ ნაწილში ქრისტე „ძველი დღეთაჲ“ (მოხუცის სახით), რომელსაც მხრებში ორი ანგელოზი შესდგომია; ქრისტე „საყდართან“ დგას, იგი მოციქულ პეტრეს „პურს“ აწვდის, მოციქულ პავლეს კი „ღეინოს“. მეორე რიგში წარმოდგენილი არიან „მღვდელმთავრები“ გაშლილი გრაგნილებით ხელში. მათ შორის გამოსახულია „იაკობი ძმა უფლისა“ და „სიმონ ძმა უფლისა“. ქვემო რიგში აგრეთვე წარმოდგენილი არიან „მღვდელმთავრები“ კამაროვან ჩარჩოში. სახელები ყველგან არაბულ და ქართულ ენაზეა შესრულებული.

არაბულ ენაზე სახელების დაწერა, ტრადიციული ბერძნულის მაგივრად, გვეუბნება, რომ ეს წარწერები მხატვრობის პირველ ფენას, ე. ი. XI საუკუნის პირველ ნახევარს უნდა ეკუთვნოდეს. XVII საუკუნეში წარწერები მხოლოდ განახლებულ იქნა რესტავრატორ „სამთავნელი“ მელიტონის მიერ. არაბული ენა ძლიერ იყო გავრცელებული აღმოსავლეთ საქართველოში ამ ხანაში, როდესაც არაბებს ჯერ კიდევ ეპირათ ჩვენი ქვეყანა და თბილისში ამირა იჯდა. არაბული ტექსტი, სამთავისის მონათულობის გარდა სვეტიცხოვლის (მცხეთა) მონათულობაში გვხვდება: „ცხოველყოფელი სვეტის“ ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ ქრისტეს, ხელში გადაშლილი სახარება უპყრია არაბული წარწერით. სამწუხაროდ, ეს წარწერა და მთელი მხატვრობა, როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, შეკეთებულ იქნა XIX საუკუნეში. შეკეთების დროს წარწერა არ დაზიანებულა, იგი კარგად იკითხება და სახარების ჩვეულებრივ ტექსტს წარმოადგენს (მათე, XI, 28—30).

საქართველოს კათალიკოსი ნიკოლოზ ამილახვარი დიდ ყურადღებას აქცევდა ხელნაწერების მხატვრულ გაფორმებას და ტაძრების შემკობას ფრესკებით. მისი მმა-

რთველობის დროს აღმოსავლეთ საქართველოში მინიატიურული მხატვრობის დარგში გარკვეული მიმართულებაც კი აღმოცენდა, რომელსაც თავისი მხატვრულ-ტიქნიკური ხერხები და საკუთარი სტილი ჰქონდა. შეიძლება გამოვლენილ იქნეს ზოგიერთი ოსტატის სახელი და პიროვნება, მაგრამ მთლიანად ეს საკითხი არ არის ჯეროვნად შესწავლილი.

ისტორიული საბუთები მოწმობენ, რომ საქართველოში XVI საუკუნის დამლევს და XVII საუკუნის დამლევამდე მხატვართა რიცხვი მეტად შემცირდა. თურქებისა და ირანელების შემოსევის შედეგად ხუროთმოძღვრების იმდენი ძეგლი იყო დაქუეული, რომ მათი აღდგენისა და შეკეთებისათვის საკმარისი ოსტატები არ იყვნენ. დიპლომატიურ მიწერ-მოწერაში მოსკოვსა და ქართველ მეფეებს შორის, რომელიც განსაკუთრებით გაცხოველდა XVI საუკუნის დამლევებიდან, არა ერთხელ მეორდება ქართველი მეფეების თხოვნა რათა მხედრობასთან ერთად გამოეგზავნათ ფრესკებისა და ხატების მხატვრები, ამგვარი თხოვნით მიმართავენ არა მხოლოდ კახეთს, ე. ი. შემოსევათაგან ყველაზე მეტად დაზარალებული და გაპარტახებული მხარის მეფეები, არამედ აგრეთვე იმერეთის მეფეები და სამეგრელოს მთავრები (ლევან II დადიანი)¹. მხატვრების მოწვევის ინციატივა, უმთავრესად კახეთის მეფეებს ალექსანდრე II და მის შვილიშვილს თეიმურაზ I ეკუთვნის. მოსკოვის მთავრობა დიდ მნიშვნელობას აძლევდა საეკლესიო მხატვრობის ოსტატების გამგზავრებას და მოსკოვიდან კახეთში გამოგზავნილ ელჩებს ატანდა მხატვრებსაც. პირველად ეს ოსტატები კახეთში 1589 წელს მოპყენენ სემიონ ზეენიგოროდსკის ელჩობის დროს. ოსტატები სხვა ელჩებსაც მოპყებოდნენ 1650 წლამდე. სულ 1589

¹ საკითხი ამის შესახებ არა ერთხელ იყო აღიარული სამეცნიერო ლიტერატურაში (კარაშხინი, ბროსე, იოსელიანი, ბაქრაძე, ხახანაშვილი და სხვ.), მაგრამ სათანადო სიღრმით შესწავლულა ყველა გამოქვეყნებული და გამოუქვეყნებელი საარქივო მასალებით პროფ. მ. პოლიევქტოვის მიერ მონოგრაფიაში «Новые данные о московских художниках XVI—XVII вв. в Грузии, Тбилиси, 1941.

წლიდან 1637 წლამდე მოსკოვიდან კახეთში გამოგზავნილი იყო 10 მხატვარი, 4 დურგალი და ერთი სარკმელთა ოსტატი. ამთგან სახელდობრ ცნობილი არიან: პოსნიკ დერმინი, ივანე ტარასიევი, მაქსიმ ტერენტიევი, ბაზაროვი, იური მინინი, შიგალეი. ვასილიევი, პერვუშა ბარიშნიკოვი, ტროფიმ ლარინოვი, სემიონ ოსტაფიევი, ივანე დანილოვი და სარკმელთა ოსტატი ნიკიფორ გრიგორიევი. მ. ა. პოლიევქტოვმა დაადგინა ამ ოსტატების ვინაობა, და აგრეთვე ისიც, თუ რამდენად იქნა შეძენილი მოსკოვში ის მასალა, რომელიც რუსმა ოსტატებმა ჩამოიტანეს საქართველოში. ამ ოსტატებს საქართველოში დიდი წარმატება ჰქონდათ. აქ ცდილობდნენ ოსტატები რაც შეიძლება მეტ ხანს დაეყოვნებინათ საქართველოში. განსაკუთრებით დიდხანს დააყოვნა ისინი თეიმურაზ I. ცნობილია, რომ დედოფალ მარიამის (ლევან II დადიანის დის) ბრძანებით „ხატების მხატვარი ივანე დანილოვი ხატავს ეკლესიაში კედლის მოხატულობას „მკაცრი ზედამხედველობის ქვეშ“. რუსულ საბუთებში ზუსტად არის აღნიშნული, სად მუშაობდნენ საეკლესიო საქმის მოსკოველი ოსტატები. 1589—1590 წლებში პოსნიკ დერმინმა და ორივე მისმა ამხანაგმა შესარულეს ალავერდის წმ. გიორგის მონასტერში კედლის მხატვრობა და ადგილობრივი ხა-

ტები „ვედრება“ და „დღესასწაულები“. ალავერდის წმ. გიორგის ხატი, მიშეცკის ნუსხის თანახმად (1642) შესრულებულია რუსი ოსტატების მიერ. აღსავლის კარი, ლეთისმშობლის ხატი, „ქვარცმა“ აღსავლის კარის ზემოდან, წმ. გიორგის ხატი დახატულია 1638—1642 წლებს შორის — ხატების მხატვრების სემიონ ოსტაფიევისა და ივანე დანილოვის მიერ.

საარქეო მასალების შესწავლა გეიჩვენებს, რომ რუსმა ოსტატებმა მოხატეს კედლები და დახატეს ხატები კახეთის მრავალ რაიონში. ზოგჯერ ისინი გამოდიოდნენ ექსპერტებად ძველი მხატვრობის საკითხებში. ასე მაგალითად, რუსი ელჩების ზენიგოროდსკისა და ანტონოვის ალავერდის მონასტრის დათვალიერების დროს ხატების მხატვარმა პოსნიკ დერმინმა და მისმა ორმა ამხანაგმა, აღსავლის კარის მარცხენა მხარეს ხატები განსაზღვრეს, როგორც „კორსუნის მხატვრობის“ ნაწარმოები. ეს აზრი, შემდეგში დადასტურებულ იქნა სხვა მხატვრების—ოსტაფიევისა და დანილოვის მიერ («те образы письма греческих и жорсунских»).

მოსკოვის მხატვრების მიერ შესრულებულ ნამუშევართა შესწავლა საყურადღებო ამოცანას წარმოადგენს, როგორც ქართული ისე ძველი რუსული მხატვრობის ისტორიკოსებისათვის.

საერო კედლის მხატვრობა

ქართული საერო კედლის მხატვრობის ძეგლები თითქმის არ შენახულა. ჩვენ გვაქვს მხოლოდ ისტორიული მონაცემები, ელჩებისა და უცხოელ მოგზაურთა (უმთავრესად XVII საუკუნის) ცნობები სასახლეების კედლის მხატვრობის არსებობის შესახებ. ძველად საქართველოში, ისევე როგორც ბიზანტიაში, სამეფო სასახლეები კედლის მხატვრობით იყო შემკული. ანისის სასახლეში შენახულია ძვე-

ლი შელესილობის ნაშთები დეკორაციული მხატვრობით. ქტიტორთა პორტრეტები ეკლესიების მოხატულობაში, დაწყებული IX საუკუნიდან XVIII საუკუნემდე სულ სხვა სტილით არის შესრულებული, ვიდრე საეკლესიო კედლის მხატვრობა. ყოველივე ეს მოწმობს, რომ საქართველოში არსებობდა საერო კედლის მხატვრობა, რომელსაც გარკვეული მხატვრული ტრადიციები ჰქონდა.

რუსეთის ელჩები ტოლოჩანოვი და იევლევი, რომლებმაც 1650—1652 წლებში იმერეთი ინახულეს, აღნიშნავენ, რომ სასახლეებსა და ციხე-სიმაგრეებში კედლის მხატვრობა არსებობდა¹. „პალატი იგი ააშენა ალექსანდრე მეფის მამამ მეფე გიორგიმ. კედლის მხატვრობა კი ქართულია“.

მეორე ადგილას გვაცნობებენ: „კედლებს მიშენებული აქვს მრავალი პალატი ქვით ნაგები, კედლები კი მოხატული ყოფილა.“

ელჩები აღნიშნავენ იმერეთის სამეფო სასახლის მოხატულობის სიუფეტებსაც: „ქალაქში არის სვეტებზე აშენებული პალატი, რომელიც მდინარე რიონზე დგას, პალატში არის კედლის მხატვრობა, რომელიც ასახავს ძველი დროის მეფეების ბრძოლებს; სიგრძით იგი იყო რვა საუენი, განით კი ხუთი საუენი. ამ პალატში იმყოფებოდა მიკიფორე-ტოლოჩანოვი“.

თეიმურაზ II გვაცნობებს, რომ მეფე როსტომის სასახლე თბილისში, მოხატული იყო როსტომის ბრძანებით; კედელზე გამოსახული იყო როსტომ გმირის ბრძოლა რქიან დევებთან, ე. ი. „შაჰ-ნამეს“ სიუჟეტი. მდიდრად იყო მორთული თეიმურაზ I სასახლე გრემში. შარდენის ცნობით, ლევან II დადიანის სასახლე ზუგდიდში სპარსული სტილის კედლის მხატვრობით იყო შემკული.

XVI—XVII საუკუნეთა

XVI—XVII საუკუნეთა სასულიერო წინაარსის ქართული ხელნაწერების მხატვრული შემკულობა და ილუსტრაციები ამ ხანის საქართველოს სოციალურ და კულტურულ-ისტორიულ ცხოვრებას ასახავენ. თურქების მიერ კონსტანტინოპოლის დაპყრობამ (1453) ბოლო მოუღო ბიზანტიასთან საქართველოს მრავალსაუკუნოვან კულტურულ ურთიერ-

ჩვენამდე მოაღწია ქართული საერო მონუმენტური მხატვრობის ერთ-ერთმა ძეგლმა; ეს არის ს. ლაშთხეერის (ზემო სვანეთი) ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის გარეგნული მოხატულობა. ამ მოხატულობაზე წარმოდგენილია ამირანის ბრძოლა გველმაჰთან და დეეთან. მახვილით შეიარაღებული ამირანი წარმოდგენილია ცხენზე. მის გვერდით, აგრეთვე ცხენოსნებად გამოსახულნი არიან ბადრი, სეფედაველი, უსუფი. გამოსახულ პერსონაჟებს ქართული წარწერები ახლავს. ქართულ ფოლკლორში ამირანის ბრძოლის ორი ეპიზოდია ცნობილი, სეფედაველეს სახელი კი მხოლოდ მოსეხოწელის „ამირან-დარეჯანიანით“ (XII) არის ცნობილი. ეს ამტკიცებს, რომ აღნიშნული მოხატულობა არა ხალხური თქმულების, არამედ გარკვეული ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრაციას წარმოადგენს. დღემდე არ არის აღმოჩენილი ქართული საერო ლიტერატურის ამ პოპულარული ნაწარმოების დასურათებული ხელნაწერი. ლაშთხეერის ეკლესიის მოხატულობა არა მხოლოდ საერო კედლის მხატვრობის, არამედ აგრეთვე „ამირან-დარეჯანიანის“ ილუსტრაციის ჩვენამდე მოღწეულ იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს.

საეკლესიო მინიატიურა

თობას, რომელიც ქართული კულტურისა და ბელოვების განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენდა. თურქეთის გაპარტახებისაგან გადარჩენილმა ბიზანტიური კულტურის მცირე კერამ, ათონმა სიცოცხლის უნარი დაკარგა და შეზღუდული რელიგიურ-ასკეტური იდეოლოგიის მქონე ვიწრო სამონასტრო კერად იქცა.

¹ Посольство стольника Толочанова и дьяка Ивлева в Имеретию в 1650—1652 г.г., თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, შესავალი პროფ. მ. პოლიევქტოვის, თბილისი, 1926. გვ. 72.

საქართველოს ჩაბმამ ძსოფლიო ეკონომიური და პოლიტიკური ინტერესების წრეში, მის საერთაშორისო ურთიერთობათა გაფართოებამ გამოიწვია კულტურული ცხოვრების ერთგვარი გამოცოცხლება, რომელმაც თავისი ანარეკლი ჰპოვა ლიტერატურასა და სახეით ხელოვნებაში.

ამ ხანის ქართული მინიატიურის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ნაწარმოებს წარმოადგენს XVI ს. ფსალმუნის ილუსტრაციები, რომლებიც შესრულებული იყო დასავლეთ საქართველოში¹. ხელნაწერი გადაწერილია ვენეციური წარმოების ქალაღზე (კვირინიშანი — ლუზა წრეხაზში, ჯერის ქვევით). ხელნაწერში სულ 70 მინიატიურაა, რომელთაგან ზოგიერთი მთელ გვერდზეა მოთავსებული, უმეტეს ნაწილს კი ნახევარი გვერდი და ზოგჯერ გვერდის მესამედი უჭირავს. ისევე, როგორც სხვა დასურათებულ ფსალმუნებში, მინიატიურები თავისი თემატიკის მიხედვით ორ ჯგუფად გაიყოფა, პირველში გამოსახულია მეფე დავითის ცხოვრების ეპიზოდები და ცალკეული სიუჟეტები „დაზადებიდან“, მეორეში — ახალი აღთქმის ამბები.

სტილით და შესრულების ტექნიკით მინიატიურები მკვეთრად განსხვავდებიან XIII საუკუნის ქართული ფსალმუნების ილუსტრაციებისაგან. მათ ცხადად ეტყობათ დასავლეთის, უმთავრესად, იტალიური ხელოვნების გავლენა. ამ მხრივ ეს ძეგლი დიდ ისტორიულ ღირებულებას წარმოადგენს, რადგან ის ქართული ხელოვნების უძველესი ძეგლია, რომელშიაც ევროპული ხელოვნების გავლენის ელემენტებს ვხედავთ. დასავლეთის გავლენა განსაკუთრებით ძლიერია მხედრების, ბატალიური სიუჟეტების, ციხე-სიმაგრეების, სამხედრო საქუერეელის და სხვა რეალიების გამოსახულებაში. წინასწარმეტყველ დავითის

კვერდით ტრადიციული მუსიკალური საკრავის ებანის მაგიერ — იტალიური ვიოლინო დევს ხემით (ტაბ. 195).

ბიზანტიური და ქართული მინიატიურებისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული სიბრტყითი პეიზაჟის და პირობითი არქიტექტურული არის ადგილს იჭერს პერსპექტივის კანონების დაცვით შესრულებული პეიზაჟი. მინიატიურისტი ქართულ პეიზაჟს გამოსახავს მაღალი მთებით სურათის სიღრმეში, ნათელი ცისფერი ცით, ტრადიციული მუქი ლურჯი ფერის განყენებული არის მაგიერ. სურათის წინა, შუა და სიღრმის რიგების აფერადება ადასტურებს მხატვრის მისწრაფებას რეალისტურად გადმოსცეს სივრცე. ერთ მინიატიურაზე (ფ. 79) წინასწარმეტყველი დავითი წარმოდგენილია ლოცვის პოზით ტაძრის არეზე, რომელიც იერუსალიმის სიონს უნდა გამოსახავდეს (ტაბ. 195). მინიატიურისტმა ტრადიციული იერუსალიმის ტაძრის მაგიერ, მცხეთის სიონის (სვეტიცხოვლის) სამხრეთის ფასადი გამოსახა. როგორც ილუსტრაციების ანალიზიდან ირკვევა, მხატვარი იცნობდა სინას მთაზე არსებულ წმ. ეკატერინეს მონასტერს. ხელნაწერში ოთხჯერაა წარმოდგენილი სინას მთის მწვერვალები ამ მონასტრითურთ (ტაბ. 196). ერთ შემთხვევაში პირველ რიგში გამოსახულია ეგვიპტე მდინარის (ნილოსის) პირას მდებარე ქალაქის სახით; უკანა რიგში წარმოდგენილია სინას მთის სამი მწვერვალი წმ. ეკატერინეს მონასტრით და ზღვის უბე. სინას მთების და წმ. ეკატერინეს მონასტრის განლაგება ყველა მინიატიურაზე ერთი და იგივეა და ემიზნევა ამ ადგილების ჩანახატებს, შესრულებულა ევროპელი მოგზაურების მიერ, დაწყებული XV საუკუნიდან ვიდრე XVII ს. დამლევამდე². ქართულ მინიატიურებში და მოგზაურ-

¹ ეს ხელნაწერი 1775 წ. გოგნის „ლეთისშობლის მიძინების“ მონასტერს შესწირა დედოფალმა მარიაშმა. 1923 წლიდან საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში ინახება, რეეოლუციამდე იგი ინახებოდა მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის კოლექციებში იხ. (Тчет 10-снйского Истор.че.кого музея в Москве 1912, М., 1913, стр. 23—26, გამოცემულია ექვსი მინიატიურა.)

² В. Н. Бенешевич, Памятники Синая археологические и палеографические, Ленинград, 1925, стр. 14—23.

თა ჩანახატებში სწორად არის ნაჩვენები მონასტრის ნაგებობათა საერთო განლაგება, რომელთა შორის გამოიყოფა წმ. ეკატერინეს დიდი ბაზილიკა.

Fra Noe Bianco-ს ნახატში, რომელიც დაახლოებით 1500 წელს არის შესრულებული¹, მონასტრის ნაგებობათა შორის არ არის მოცემული მეჩეთის გამოსახულება. მეჩეთის გამოსახულებას პირველად ვხედავთ წმ. ეკატერინეს მონასტრის ნაგებობათა შორის Pierre Belon-ის ნახატში, რომელიც 1546 წ. არის შესრულებული². მეჩეთი წარმოდგენილია უმინარეთოთ, ერთნავეიანი შენობის სახით, ორკალთიანი სახურავით და ნახევარმთვარით აკროტერიუმის ადგილზე.

Iohanes Helffrich-ის ნახატში, რომელიც 1565 წელს არის შესრულებული³, მაღალი მინარეთით ჩნდება. Leonard du Clou-ს⁴ შიერ 1670 წ. შესრულებულ წმ. ეკატერინეს მონასტრის ნახატში, მინარეთი არ არის მოცემული, მაგრამ მეჩეთი გამოსახულია. ყველა ქართულ მინიატიურაზე მოცემულია მინარეთის გამოსახულება. სინას მთების და უმთავრესი შენობების განლაგება, შენობების ტიპი გვარწმუნებს, რომ მხატვარი კარგად იცნობდა სინას მთის მონასტერს, და ალბათ ნამყოფი იყო იქ. ქართულ მინიატიურებში მინარეთის არსებობა ნებას გვაძლევს ისინი XVI ს. დავათარილოთ, რადგან XVII საუკუნეში მინარეთი უკვე აღარ არსებობდა.

დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ელემენტების შერწყმამ ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციასთან ხელი შეუწყო ქართულ ხელოვნებაში ახალი სტილის წარმოქმნას. ეს მოწმობს იმ დიდ გარდატეხას მხატვრულ აღქმაში და აზროვნებაში, რომ-

ლის შედეგად თანდათან, დიდი და ხანგრძლივი ბრძოლით, იქმნებოდა ახალი ქართული ხელოვნება.

XVII საუკუნის საეკლესიო ლიტერატურის ნაწარმოებთა მხატვრული ილუსტრაციები თავისი სტილით და ტექნიკური ხერხებით წარმოადგენენ იმ მხატვრული ტრადიციების შექმნის გარდატეხას, რომელიც ქართულ ხელოვნებაში XVI საუკუნეში გამოქმნა. დასავლეთის გავლენამ XVII საუკუნეში ვერ შეძლო ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციის დაძლევა და შეცვლა. ზოგ შემთხვევებში ჩვენ ვხედავთ უარის თქმას ახალ მხატვრულ ფორმებზე და ძველისკენ მიბრუნებას ძველ მინიატიურულ ნაწარმოებთა პირების დამზადების გზით. როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში მზადდება მრავალი ილუსტრაციით და ორნამენტული მოტივით შემკული ხელნაწერი, რომელსაც თითქმის არ ეტყობა ევროპული ხელოვნების გავლენა. XVII საუკუნეში განსაკუთრებით გავრცელებულ საეკლესიო ლიტერატურის ნაწარმოებთა რიცხვს, რომელსაც ხალისით აკობდნენ ილუსტრაციებით, ეკუთვნის ეგრეთ წოდებული გულანი⁵. ღვთისმშობლის აკათისტო და ქართველ წმიდანთა „ცხოვრებანი“.

წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმის ფონდებში ინახება ხელნაწერი №3269, რომელშიც მოთავსებულია ქართველ წმიდანთა „ცხოვრებათა“ შემოკლებული რედაქცია. ხელნაწერი XVII საუკუნით თარიღდება. თითოეული „ცხოვრების“ ტექსტის წინ მოთავსებულია სათანადო წმიდანის გამოსახულება, მაგალითად: იესე წილკნელი (ცალკეა გამოსახული

¹ В. Н. Бенешевич, დასახ. ნაშრ., გვ. XII, ნახ. 4.

² იქვე, გვ. LXIV, ნახ. 15.

³ იქვე გვ. LXV, ნახ. 17.

⁴ იქვე, გვ. LXIX, ნახ. 23.

⁵ გულანის (ყამნგულანის) სახელწოდებით საქართველოში ცნობილია საეკლესიო საკითხავებისა და ლოცვების კრებული, რომლებიც დაწესებულია მართლმადიდებლური ეკლესიის მიერ წლის ყველა დღესა და უქმეზე; უმეტეს შემთხვევებში გულანები წარმოადგენენ ნუსხური ასოებით დაწერილ უზარმაზარ ფოლიანტებს.

წილენის ტაძარა), ილარიონ ქართველი, პეტრე ივერი, გობრონი, გრიგოლ ხანძთელი, არსენ იყალთოელი და სხვები. დაეთ გარეჯელის გამოსახულების გვერდით წარმოდგენილია: „ცეცხლით დაწვა გველეშაპისა, რომელმაც შელის ნუკრი ჩანთა“ (ტაბ. 201). მინიატიურები გვიანდელი მანერით არის შესრულებულა, მუქი ფერადი გამით. წერის მანერა ფართოა, ოღნაე ტლანჭი. ფიგურების პროპორციები სიმძიმით ხასიათდება, დაყენება და პოზები პირობითაა.

ქართულ ხელოვნებაში გამომუშავებული იყო ძველი და ახალი აღთქმის, აკათისტური და „ცხოვრებათა“ შინაარსის სიუჟეტების ციკლი, რომელიც მღებული იყო გულანის მხატვრული გაფორმებისათვის. გულანის მხატვრული ილუსტრაციების ციკლის წარმოშობის, ისტორიული განვითარების, მისი ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემების და ცალკეული თემის გამოყენებისა და გულანის შინაარსისათვის მორგების საკითხი ჯერ გაურკვეველია. ამ ტიპის დასურათებული ხელნაწერებიდან უნდა აღინიშნოს ყანჩაეთის გულანი, რომელიც 1674 წ. არის გადაწერილი ურბნისის ეპისკოპოს ევდემონ რატიშვილის ბრძანებით. ხელნაწერში 60 მინიატიურაა შენახული: მრავალი მინიატიურა დაკარგულია. ცალკე ფურცელზე გამოსახულია შემკვეთელი ევდემონ რატიშვილი, მთავარეპისკოპოსის სამოსელში: იგი მიუძღვნის წიგნს ღვთისმშობელს ყრმითურთ¹. ხელნაწერი უდავოდ, დიდი მხატვრის მიერ არის დასურათებული. განსაკუთრებით საყურადღებოა იკონოგრაფიული დეტალებისა და შესრულების ოსტატობის თვალსაზრისით ილუ-

სტრაციების ციკლი საქყაროს და აღამიანის შექმნის თემაზე (ტაბ. 200). საქართველოს ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ფონდში, ინახება 1661 წელს გადაწერილი, მდიდრულად დასურათებული გულანი². ხელნაწერების ინსტიტუტში დაცულ საეკლესიო მუზეუმის ფონდებში ინახება დასურათებული გულანის ხელნაწერი, რომელიც ორ წიგნად არის გაყოფილი: № 30 და № 32. ეს გულანი, როგორც ჩანს, თბილისშია გადაწერილი 1681 წელს ანჩისხატის ეკლესიაში, საქართველოს კათალიკოსის ნიკოლოზ ამილახვრის ბრძანებით. გულანი გადაწერილი და დასურათებულია ორი კალიგრაფის და მხატვრის: საბასა და მიქელის მიერ³. ნიკოლოზ ამილახვარი ხელნაწერების გამწერებს და მხატვრებს მთარეულობდა. როგორც აღნიშნული გეჟონდა, მისი ბრძანებით მხატვარმა გულჯავარი შვილმა მოხატა „ცხოველმყოფელი სეეტი“ მცხეთის სეეტიცხოელის ტაძარში. მისივე ბრძანებით იყო დასურათებული საეკლესიო მუზეუმის ფონდებში დაცული ხელნაწერი „მარხვანი“⁴. ზემოაღნიშნული ხელნაწერის გადამწერმა და მომხატველმა მიქელმა 1681 წელს გადაწერა და დაასურათა „ღვთისმშობლის აკათისტო“⁵. აღმოსავლეთ საქართველოში შექმნილი ეს ძეგლები, რომლებიც სტილითა და მხატვრულ-ტექნიკური ხერხებით ენათესავებიან ერთმანეთს, ადასტურებენ რომ აქ XVII ს. შუა წლებში მინიატიურული მხატვრობის გარკვეული სკოლა არსებობდა. ეს მხატვრული სკოლა ფერწერის შემდეგა ხერხებით ხასიათდება: ყველა პირისახე შეს-

¹ Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, Известия КОМАО, вып. IV, Тифлис, 1915, стр. 121 (№ 8, —123, рис. 6) (ევდემონ რატიშვილის გამოსახულება, გვ. 131).

² ე. თაყაიშვილი, ვან-გულანი 342 „საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების“ და ისტორიული მინაწერები მისი კონკლუსისა, ძველი საქართველო, ტ. II, თბილისი, 1911—1913, გვ. 73—9.

³ Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского церковного музея, кн. I, Тифлис, 1903, стр. 23—25.

⁴ იქვე, გვ. 24 (№ 31).

⁵ Е. Такайшвили, Хроника Эриванского Акафиста, СМОМГК, вып. XXIX, Тифлис, 1911.

რულებულია მუქ მომწვანო ფერის ფუძე-ფენაზე, მოდელირება შესრულებულია ბაცი ოქრით, ლაწებზე მოცეპულია ვარდისფერა წითურობა. წერას ახასიათებს სისქე, ფაქტურის კომპაქტურობა და ფართო მანერა, რაც დამახასიათებელი არ არის მინიატიურული მსატკობისათვის. სკარბობს მოწითალო-მიხაკისფერა ფერადების გავა. ჭარბად იხმარება ოქრა. არეები ცივია, მუქი-ლურჯი. ფიგურები მძიმე პროპორციებით გამოირჩევა. პირისახეების ნაკვთები მსხვილია და ზოგ შემთხვევაში სწორად გაუმოსცემს ქართულ ეთნოგრაფიულ ტიპს.

დასავლეთ საქართველოში XVII ს. პირველ ნახევარში ციხეში (გურია) დასურათებულ იქნა გულანის ხელნაწერი. მინიატიურებს და განსაკუთრებით დეკორს დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ძლიერ გავლენის ნიშნები ეტყობა. ეს ხელნაწერი სრულიად არ არის შესწავლილი¹. როგორც ჩანს, ამ ხელნაწერის ილუსტრაციებმა, ორიგინალური როლი შეასრულეს 1749 წელს შემოქმედში გადაწერილ გულანისათვის, მაგრამ ეს საკითხი დამატებით კვლევას მოითხოვს.

საეკლესიო ხელნაწერების შემკულობის ხელოვნებაზე გავლენას ახდენენ საერო ხელნაწერებისათვის დამახასიათებელი წერის მანერა და სტილი. სიუჟეტების იკონოგრაფია ქრისტიანულ რელიგიურ ნორმებს იცავს; ფიგურების და კომპოზიციების შესრულების ტექნიკა ჯერ კიდევ დაკავშირებულია გასული საუკუნეების ტრადიციებთან; მაგრამ საერო ხელნაწერების ორნამენტული დეკორი დიდ გავლენას განიცდის

და ხშირად ზუსტად იმეორებს ირანულ მოტივებს. ქართული მინიატიურული ხელოვნების უადრეს ნიმუშს, რომლის დეკორშიც ირანული მოტივების ანარეკლს ვხედავთ, წარმოადგენს საეკლესიო მუზეუმის ფონდის ხელნაწერი სახარება № 401; სახარება 1514 წ. არის გადაწერილი სამცხეში ეალეს ეკლესიისათვის. მახარებლები წარმოდგენილნი არიან ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემის თანხმად. თავსამკაულები და კამარები კი ირანული მინიატიურების სტილით არის შესრულებული. ხელნაწერის მინაწერებში მოხსენიებულია პატრონი სპირიდონი, რომელიც ჩხარის ვერცხლით ნაკვედ ჭვარზე მოთავსებული წარწერით არის ცნობილი. ამავე წრეს უნდა მიეკუთვნოს ხელნაწერი № 517 (1673 წ. სახარება) და XVI საუკუნის დასაწყისის ორი ხელნაწერი (№ 909 და № 910 საეკლესიო მუზეუმის ფონდიდან). რომელთა თავსამკაულები და არშიები ირანული მინიატიურების მანერით არის მოხატული.

XVII საუკუნის დამლევს ქართული მინიატიურის ხელოვნება თანდათან ეცემა. ბექდვითი წიგნებისა და გრავიურების განვითარებამ საფუძვლით განდევნა ძველი მხატვრობის ეს დარგი. ხეზე შეარულებულმა გრავიურებმა, რომლებიც დასაწყისში დასავლეთ ევროპის ქვეყნებდან და რუსეთიდან მოქმედნათ, შემდეგ კი თვით საქართველოში, მზადდებოდა, განდევნეს მხატვრული მინიატიურა. ქართული ბექდვითი წიგნების გრავიურებით შემკობის ისტორია მონოგრაფიულ გამოკვლევას საჭიროებს².

საერო ხელნაწერების მინიატიურები

ქართული საერო მინიატიურები XVII საუკუნეში, როგორც ორიგინალურ ქართულ: ისე ირანულიდან თარგმნილი მწერლობის

ძეგლებში გვხვდება (ქართული ხელნაწერები „შაჰნამე“, „ოსებ-ზილიხანიანი“ (ტაბ. 197). „ეისრამიანი“ და სხვ.). მათში ნათლად

¹ Д. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, СПб., 1878, стр. 273—275.

² შ. კვასხვაძე, ქართული წიგნის გრაფიკული ხელოვნება, ვახტანგ VI სტამბის წიგნი 1702—1722, „ხელოვნება“, თბილისი, 1952.

ჩანს ირანული ხელოვნების ელემენტები, რომლებიც თავისებურ ცვლილებას განიცდიან ძველი ქართული ტრადიციების ზეგავლენის შედეგად¹.

ცნობილია, რომ ქართველი ოსტატები ამ დროს ირანში მუშაობდნენ, სადაც მათ ნაწარმოებებს დიდა წარმატება ჰქონდათ. XVI ს. დამლევს ირანში მუშაობდა ქართველი მინიატიურისტი ს ი ა უ შ ი. ერთი მისი მინიატიურა, რომელზედაც შევარდენია გამოსახული, გამოტანილი იყო ირანული ხელოვნების გამოფენაზე სახელმწიფო ერმიტაჟში 1935 წელს. ამ ოსტატის მეორე მინიატიურა, ნადირობის სცენის გამოსახულებებით, დაცულია პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში.

უფრო მეტად საყურადღებოა ქართველი მინიატიურისტის ა ლ ი-უ ლ ი-ჯ ა ბ ა დ ა რ ი ს შემოქმედება, რომელიც XVII საუკუნეში მუშაობდა ირანში. ერმიტაჟში დაცული მის მიერ შესრულებული რვა მინიატიურა გამოფენილი იყო 1935 წელს ირანის ხელოვნებისა და არქეოლოგიის III საერთაშორისო კონგრესის დროს². მინიატიურებში სხვადასხ-

ვა სიუჟეტებია წარმოდგენილი სამეფო კარის ცხოვრებიდან, ნადირობის ეპიზოდები მონაწილეთა დიდი რაოდენობით; მინიატიურებს ქართული წარწერები აქვს დართული. ირანისა და დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენის ნიშნების მიუხედავად, მისი ნამუშევრები მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობით და ორიგინალობით გამოირჩევა. ერთ-ერთი მისი მინიატიურა ორი ფლანდრიელი ქალის გამოსახულებით შესრულებულია ყაზვინში 1674 წელს. ირანული ხელოვნების ტრადიციები ქართულ მხატვრობაში XVII საუკუნის პირველ ნახევრამდე ინახება. ამ ტრადიციებმა თავისი მხატვრული გამოხატულება ჰპოვა „ქილილა და დამანას“ ქართულ ხელნაწერში (იგავების კრებული, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ხელნაწერთა ფონდები), რომელიც XVIII საუკუნის პირველ მეოთხედშია დასურათებული. ირანული და დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ნიშნები თავისებურად ერწყმის ერთმანეთს. და ეს ქმნის ამ დროის ქართული მინიატიურის თავისებურ სტილს (ტაბ. 202).

„ვეფხისტყაოსანი“ ქართულ მინიატიურაში

განსაკუთრებულ ისტორიულ და მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენენ ქართული მხატვრული ლიტერატურის ორიგინალური ნაწარმოებების მინიატიურები, რომელთა რედაქცია ქართველი მხატვრების მიერ დამოუკიდებლად არის დამუშავებული.

შოთა რუსთველის პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებს ცენტრალურა ადგილი უჭირავთ XVII ს. ქართული საერო მინიატიურის ისტორიაში. ისინი მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიასთან, ასახავენ მისი

განვითარების ძირითად ეტაპებს და ავლენენ ქართული საერო მხატვრობის თავისებურ სახეს. ამ გენიალური პოემის ყველა ამეამად ცნობილი შემეულობითა და მინიატიურებით შესრულებული ხელნაწერის შედარებით შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ ძველი ორიგინალები დაკარგულია — ილუსტრაციების უმრავლესობა XVII საუკუნის პირველ ნახევარს ეკუთვნის. ამ პოემის უძველესი დათარიღებული ხელნაწერი, რომელშიაც ტექსტის საილუსტრაციო ოცდაცხრამეტი მინიატიურაა შენახუ-

¹ Д. Гордеев, № 1283, несколько слов о лицевом списке „Иосеб-Зилиханиани“ библиотеки Общества распространения грамотности. Сборник в честь С. Г. Мельникова, Тифлис, 1919, стр. 31—38.

² Ш. Амранашвили, Грузия и Иран, III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии, М.—Л., 1939, стр. 14 и др.

ლი, თანახმად მინაწერისა 1646 წელს მიეკუთვნება.

გასული საუკუნის არქეოლოგი-ისტორიკოსი პლატონ იოსელიანი იხსენიებს რუსთველის პოემის ორ ნუსხას, რომელთაგან უფრო ძველი ეტრატზე იყო დაწერილი, მეორე — ქალაღზე; ამ უკანასკნელს პლატონ იოსელიანი XV საუკუნეს აკუთვნებს. სამწუხაროდ, ამ ხელნაწერების ბედი დღემდე ცნობილი არ არის.

ამრიგად, რუსთველის პოემის არსებული ილუსტრაციები ეკუთვნის XVII საუკუნეს, რომელიც ქართული მინიატიურის მეორედ აყვავების ხანად ითვლება. რუსთველის პოემის მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერები, ილუსტრაციების სტილის, შინაარსის და არშიების შემკულობის მიხედვით, შეიძლება სამ ჯგუფად იქნეს გაყოფილი. მათა შესწავლა სრულ წარმოდგენას გვაძლევს XVII საუკუნის ქართული საერო მინიატიურული მხატვრობის მთავარ მიმართულებაზე. პირველ ჯგუფს შეიძლება მივაკუთვნოთ ის ხელნაწერები, ორნამენტული შემკულობით, რომლებიც სტილიზებული მცენარეული ორნამენტის მოტივებისაგან, ან განყენებული გეომეტრიული ორნამენტისაგან შედგება; ნადირობის სცენები, რომელიც ხელნაწერების ამ ჯგუფში გვხვდება, წმინდა დეკორაციულ ხასიათს ატარებს, არ არის დაკავშირებული პოემის ტექსტთან და მხოლოდ მხატვრულა გაფორმების განსაკუთრებულ სახეს წარმოადგენს. ამ ჯგუფს მიეკუთვნება მინიატიურული მხატვრობის ისეთი ღირსშესანიშნავი ძეგლები, როგორიც არის საქართველოს მუზეუმის ხელნაწერი № 2074 (XVII საუკუნის დასაწყისი), № 54 (1680) და XVII საუკუნის ხელნაწერი ვორონცოვის კოლექციიდან, რომელიც საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტს ეკუთვნის.

მეორე ჯგუფი ჯერჯერობით წარმოდგენილია საქართველოს მუზეუმში დაცული ერ-

თადერთი ხელნაწერით № 594 (საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მუზეუმის ფონდი), რომელიც გადაწერილი და დასურათებულია 1646 წელს, ლევან II დადიანის კარზე იმერეთის მეფის ალექსანდრეს მწერლისა და მინიატიურისტის მამუკა თავაქარაშვილის მიერ. ამ ხელნაწერის მინიატიურებში სრულად არის ასახული მხატვრისათვის თანამედროვე ქართული ყოფა-ცხოვრების ელემენტები. სტილით და შესრულების ტექნიკით ეს მინიატიურები თავისუფალია ირანის გავლენისაგან.

რუსთველის პოემის ილუსტრაციების მესამე ჯგუფი წარმოდგენილია საქართველოს მუზეუმის ხელნაწერით № 5006 (ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმის ფონდი) და ეგრეთ წოდებული „პარიზის ხელნაწერით“, რომელიც XVII საუკუნის შუა წლებით თარიღდება. ორივე ხელნაწერში ჰარბადაა წარმოდგენილი ირანული ხელოვნების ელემენტები. განსაკუთრებით პირველში. თათოებულა მინიატიურის კომპოზიციური აგება, მთიანი ლანდშაფტის ხასიათი, ხეების ფორმა, ჩაცმულობის დეტალები და, ბოლოს, ზოგიერთი წმინდა მხატვრული და ტექნიკური ხერხები მოწმობენ ირანული მინიატიურის ძლიერი გავლენის შესახებ.

ამასთან ერთად. ცალკეული ტექნიკური ხერხები და კოლორატის თავისებურება იმაზე მიგვიჩივებენ, რომ ეს მინიატიურები საქართველოშია დამზადებული ქართველი მხატვრების მიერ.

ქართულ საერო ხელნაწერთა მინიატიურების მეცნიერული შესწავლა და მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი (№№ 65, 54, 1655) ამტკიცებს, რომ ჩვენში არსებობდა საერო მხატვრობის დიდი მხატვრული კულტურა, თავისებური სტალი და ტექნიკური ხერხები, და ეს მხატვრობა არსებითად განსხვავდებოდა ტრადიციული რელიგიური ხე-

1 აღნიშნული ხელნაწერი ამჟამად ინახება ბრიტანეთის მუზეუმის კოლექციებში.

ლონენბისაგან. საშუალოდ, ღღემდე არ არის აღმოჩენილი რუბთველის პოემის არც ერთი ხელნაწერი, რომელიც XVII ს. ადრე იყოს გადაწერილი და დასურათებული. იძულებული ვართ ვაღიაროთ, რომ საერო მინიატიურული მხატვრობის ყველა ძეგლი დაწყებული XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ვიდრე XVII საუკუნის დასაწყისამდე არ შენახულა. ტექსტის საილუსტრაციო გვიანდელი მინიატიურების განხილვა გვარწმუნებს, რომ ცალკეულ შემთხვევაში ადგილი ჰქონდა უფრო ადრინდელი პერიოდის ნიმუშების პირების შესრულებას.

მინიატიურებით უხვად ილუსტრირებულია ხელნაწერი № 5006, რომელშიაც სამოცდაჩვიდმეტი ილუსტრაცია ირიცხება, ერთი მინიატიურა (ფ. 148) შესრულების ტექნიკის თანახმად. XVIII საუკუნეს ეკუთვნის. მინიატიურები ტექსტისაგან მოწყვეტილად იყო შესრულებული, ხოლო შემდეგ ეკროდა მას. რათა შეეფარდებინათ ტექსტის ფურცლის ფორმატთან.

ამ ხელნაწერის მინიატიურების პირველი მკვლევარი დ. გორდევია აღნიშნავს, რომ „სპარსელმა ოსტატმა შეასრულა მთავარი დასაწყისი ნაწილი... დასასრული შესრულებულია სხვა, უფრო სუსტი ოსტატის მიერ, რომელიც, მაინც, სპარსელი მინიატიურისტების მანერით მუშაობდა“. აღნიშნული წერილის ავტორი იძლევა 1646 წლის ხელნაწერში შე-

ნახულ შოთა რუსთველის პორტრეტის დახასიათებას; ავტორი ამ პორტრეტს პოეტის ცნობილ გამოსახულებათა შორის უძველესად სთვლის.

როგორც აღნიშნული გვექონდა, ამ ხელნაწერში 77 მინიატიურაა (ხელნაწერიდან ამოკრილი 10 მინიატიურა ცალკე ინახება). ამრიგად, ხელნაწერში სულ 87 მინიატიურა ყოფილა².

ბევრ მინიატიურას ახლავს ირანული ციფრული აღნიშვნები, რომლებიც ხელნაწერის ფურცლებს აღნიშნავენ (მაგალითად, ფ. 49, 51, 52, 55, 58, 61, 64 და სხვ.) და უხეიროდ შესრულებული ირანული მინაწერები, არაკალიგრაფიული ხელით, რომელიც ჩვეულებრივად დახელოვნებულ კალიგრაფებსა და მინიატიურისტებს არ ახასიათებს. ეს მინაწერები არ შეიძლება მინიატიურისტს მივაკუთვნოთ. მხატვრობის სიფაქიზე და მოხდენილობა, მინიატიურების შესრულების ბრწყინვალე ტექნიკა ამის საწინააღმდეგოს გვეუბნებიან. მინაწერების ავტორი ცუდად იცნობდა შინაარსს (იხ. მინაწერი № 7). გმირების სახელები სპარსულ ტრანსკრიფციაში არასწორადაა გადმოცემული. ვინ იყო მინაწერების ავტორი ცნობილი არ არის; როგორც ჩანს, იგი პოემის შინაარსს სხვისი პირიდან იცნობდა, ან. ყოველ შემთხვევაში, სუსტად იცოდა ქართული ენა, რაზედაც მიუთითებს სახელების არასწორი ტრანსკრიფცია³.

¹ Д. П. Гордеев, Иллюстрации к поэме Шота Руставели, „Феникс“, № 1, Тифлис, 1919, стр. 1—4.

² აღნიშნული ხელნაწერის მინიატიურები პირველად, ისიც არასრულად ს. ნ. კაკაბაძემ გამოაქვეყნა რუსთველის პოემის „ვეფხისტყაოსანის“ ტექსტის თავის პირველ გამოცემაში და აგრეთვე 1927 წლის მეორე გამოცემაში. ამ ხელნაწერის მინიატიურებს შემდეგი ტაბულები აქვს მიძღვნილი: XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII. მანვე გამოაქვეყნა აგრეთვე არასრულად მინიატიურები ხელნაწერებიდან № 594 (1646 წელი); ტაბ. II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, მინიატიურები ხელნაწერისა № 2074, გვ. VI, X, XXVII, ... XXVI (წინასიტყვაობა) და ხელნაწერის № 54 (1680 წ.) XXVII, XXX, CXI CXXXII.

ამავე ავტორმა გამოაქვეყნა შოთა რუსთველის პორტრეტული მინიატიურა ფერადებშიც (ცალკე ტაბულა წიგნის დასაწყისში) და გაიმეორა იგი XXIX გვერდზე იტალიური ტექნიკით. აღნიშნული მინიატიურა რუსთველის სახით პირველად გამოსცა გ. გაგარინმა (Le Caucase pittoresque, Paris, 1847). შემდეგ იგი დაიარგა და 1922 წელს შექმნილია ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმის მიერ რუსთველის მეორე გამოსახულება, რომელიც შენახულია ხელნაწერში № 599 (1646; ეს პორტრეტული გამოსახულება პირველად დ. პ. გორდევია გამოაქვეყნა ჟურნალში „ფენიქსი“; მოთავსებულია წინასიტყვაობის შემდეგ, ცალკე ტაბულაზე, მეორე გამოცემაში (1927 წ.).

³ ირანულ ენაზე შესრულებულ ყველა მინაწერს გაცნობთ ჩვენს წერილში „შოთა რუსთველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ ხელოვნებაში“, რომელიც დაბეჭდილია 1938 წ. სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საკართველოს ფილიალის კრებულში, III (მიძღვნილია „ვეფხისტყაოსანის“ 750 წლისთავისადმი).

პოემის ტექსტის განმმარტებელი ქართული წარწერები კი სხვა ხელით არის მიწერალი, არა ძირითადი ტექსტის კალიგრაფიული ხელით და, როგორც ჩანს, უფრო გვიანი უნდა იყოს. ქართული და სპარსული მინაწერები, შინაარსის მიხედვით, ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად არის გაკეთებული.

მინიატიურების სტილის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ისინი ორ ჯგუფად გავყოთ. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება ოცდაოთხი მინიატიურა, სრულყოფილი ტექნიკით შესრულებული, რომელიც სეფიანთა ხანის ირანის მინიატიურების საუკეთესო ნიმუშებს არ ჩამოუვარდება. მთავარ მოკმედ პართა ჩაცმულობა, საყოფაცხოვრებო გარემო, შეიარაღება, პეიზაჟის ხასიათი და, ბოლოს, პირობით გადმოცემული არქიტექტურის თავისებურებანი ირანული ელემენტებით არის დატვირთული.

მაგრამ ყველა ეს მინიატიურა, ერთი მხრივ, ძლიერ განსხვავდება ირანული მინიატიურისაგან. თითქმის ყველა მინიატიურაში ტიპაჟი სრულიად განსხვავდება ირანულ ხელოვნებაში გაბატონებული, პირობით გადმოცემული „მონდოლური“ ტიპაჟისაგან. მის მაგიერ თითქმის ყველა მინიატიურაში ქართული ტიპია გაბატონებული. აღნიშნული მინიატიურები, უდავოდ, ქართველი მხატვრის მიერ არის შესრულებული, რაც კიდევ ერთი ფაქტით დასტურდება: მინიატიურაზე № 40 ავთანდილი გრაგნილზე მარცხნიდან მარჯვნივ წერს, გადმოცემული კლაკნილი ხაზით, ქვემო სტრიქონი შუაზე წყდება, ისე, რომ აღვილი გასარჩევია მარცხნიდან მარჯვნივ მიმავალი ხაზი, შეუძლებელია, რომ ირანულ მხატვარს, რომელიც მარჯვნიდან მარცხნივ წერას არას შეჩვეული, გამოესახა მარცხნიდან მარჯვნივ წერა.

ამრიგად, პირველი ჯგუფის მინიატიურები ქართველ მხატვარს ეკუთვნის, რომელიც ძველი საერო მინიატიურული მხატვრობის ტრადიციებს იცავს, და, ამავე დროს, ფლობს ირანული მინიატიურის ტექნიკურ და მხატვრულ ხერხებს. ეს მინიატიურები ქართული მხატვრობის იმ მიმართულებას ეკუთვნის, რომელიც სეფიანთა ხანის ირანული ხელოვნების ტრადიციებითა და ფორმებით იყო დატვირთული. მხატვრული ღირებულებით ისინი არ ჩამორჩებიან ამ პერიოდის ირანული მინიატიურის საუკეთესო ნიმუშებს. მათი ავტორა, უდავოდ, ქართველი იყო, რომელიც ირანული მხატვრული ტრადიციებით აღსავსე გარემოში მუშაობდა. თქმა, თათქოს მათი ავტორა ირანელი იყოს, მხოლოდ იმიტომ, რომ მინიატიურები შესრულებულია დიდი ტექნიკური ოსტატობითა და ირანული მანერით. სრულიად არამართებულია, ისევე როგორც არ არის მართებული ამის მტკიცება, რომ მინიატიურების მეორე ჯგუფის ავტორი ქართველია, რადგან ეს მინიატიურები ოსტატობის მხრივ გააილებით დაბლა დგას და მათ არ ახასიათებს მინიატიურების პირველი ჯგუფის მაღალი ტექნიკურა დონე.

ცნობილია, რომ XVI საუკუნის დამლევს ირანში ქართველი მხატვარი სი ა ლ შ ი მუშაობდა, რომელმაც განსაკუთრებული მიმართულება შექმნა ირანულ მხატვრობაში და მოწაფეებიც ჰყავდა, რომლებიც დამსახურებული სახელით სარგებლობდნენ ირანსა და თურქეთში¹.

ამ ცოტა ხნის წინათ გამოვლენილ იქნა, რომ სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის მუზეუმის ინდო-ირანული აღმომის რვა უძვირფასესი მინიატიურა მინიატიურისტ ჯ ა ბ ა დ ა რ ი ს კალამს ეკუთვნის; ეს მინიატიურისტი მუშაობდა შაჰ-აბას II

¹ ვ. ფ. უ. თ. რ. ი. ძე, ისკანდერ მუნშის ცნობა მხატვრის სი ა ლ შ ი მის ქართველის შესახებ. აკად. ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალურ კულტურას ინსტიტუტს მოამბე III, თბილისი, 1938, გვ. 383—386.

კარზე ყაზვინში. მინიატიურებზე შენახული ქართული წარწერები, აღნიშნავენ მთავარი პერსონაჟების თანამედრობებს სამეფო კარზე. ერთ მინიატიურაზე აღნიშნულია დამზადების ადგილი (ყაზვინი), თარიღი (1674) და ოსტატის ვინაობა. მინიატიურები, თავისი მხატვრული ღირებულებით, არ ჩამოუვარდებიან ირანული მინიატიურის მხატვრობის საუკეთესო ნიმუშებს და მათში მოცემულია დასავლეთის და აღმოსავლეთის მხატვრულ ფორმათა თავისებური შერწყმა გადამუშავებული „ირანულ“ — მხატვრულ ყაიდაზე.

ხელნაწერის № 5006 მეორე ჩგუფის მინიატიურებზე, ყურადღებით დაკვირვებისას, შეიძლება შევამჩნიოთ, რომ ბევრ მათგანზე (ფ. 237, 246 და სხვ.) ფერადების ქვეშ დაფარულია ქართული წარწერები: „ლაჟვარდი“, „ყირმიზი“ და სხვ., რომლებიც როგორც ჩანს, მხატვარს წაუწერია კონტურული მონახაზის შესრულების შემდეგ. როგორც ირკვევა, მინიატიურისტი შენიშვნებს აკეთებდა პრაქტიკული მიზნით, რადგან აფერადების დროს იგი ზუსტად იცავს მათ. ზოგჯერ ასეთი შენიშვნაც კა გვხვდება: „ყვითელი და თეთრი“, რაც მიუთითებს იმაზე, თუ რა ფერადები უნდა იქნას შეზავებული საჭირო ტონის მისაღებად. ეს შენიშვნები საყურადღებოა აგრეთვე, ძველი ქართული ტერმინოლოგიის დადგენისათვის და სამხატვრო ტერმინების შინაარსის გახსნისათვის.

ქართული მინიატიურის ამ მიმართულებას უნდა მიეკუთვნოს სამი მინიატიურა ხელნაწერიდან № 2074 (საქართველოს ისტორიისა და საეთნოგრაფიო საზოგადოების კოლექცია), რომელიც თავისი სტილით ორ ჩგუფად განიყოფება და ამ ხელნაწერში სხვა დასურათებული ხელნაწერებიდან არის ამოღებული. ორავე ჩგუფი XVII ს. შუა წლებს ეკუთვნის.

ხელნაწერის ტექსტის პალეოგრაფიულა შესწავლის საფუძველზე ს. კაკაბაძე იმ

დასკვნამდე მივიდა, რომ მისი გადამწერი სახელოვანი კალიგრაფი იოანე ავალიშვილი იყო; ს. კაკაბაძე ხელნაწერს 1950—1600 წლებით ათარიღებს. ტექსტში არ არსებობს არავითარი პირდაპირი მითითება ან ჩანაწერი, რომელიც ადასტურებს ამ მოსაზრებას. ს. კაკაბაძე შესაძლებლად თვლის აგრეთვე, იოანე ავალიშვილის ნამუშევრად ჩათვალოს ფურცლის კიდეების მორთულობა და მინიატიურები. ირანული სტილით შესრულებული ბორღიურებს შესწავლა ცხადჰყოფს რაჰდენიმე მინიატიურისტი მონაწილეობას (არა ნაკლებ ოთხისა), რომელთაგან თითოეულს საკუთარი მანერა ახასიათებს. ბორღიურები ცალკე-კე შესრულებული და შემდეგ არის დაწებებული ტექსტზე. ბორღიურების ერთი ჩგუფი თითქმის იდენტურია 1557 წლით დათარიღებული „ზილიხანიანის“ ხელნაწერის ფურცლის კიდეების სამკაულებისა (ზაარეს კოლექცია) და საადის „ბოსტანის“ XVI საუკუნის ხელნაწერისა¹, ფ. ა. როზენბერგის მიერ გამოცემული XVI ს. დაშლვის მინიატიურებისა.² ყოველ ჩგუფს შეიძლება შევეურჩიოთ მრავალი სხვა სტილისტურად ახლო ანალოგია. ამრიგად, აზრი იმის შესახებ, რომ ამ ხელნაწერის ბორღიურები ერთ მინიატიურისტ — კალიგრაფის მიერ არის შესრულებული, უკუგდებულ უნდა იქნეს.

საწყისი მინიატიურას ახლო ანალოგიები აქვს XVII ს. ირანულ მინიატიურებთან და ქართული საერო მინიატიურის იმ მიმართულებას ეკუთვნის, რომელიც წარმოდგენილია ხელნაწერის № 5006 მინიატიურების პირველი ჩგუფით. მინიატიურას ახლავს სიუჟეტის განსაზღვრული წარწერა: „აქა ავთანდილისა და სოგრატის გაკმობა და თინათინის გაბატონების“. სხვა ორი მინიატიურა პირველისაგან განსხვავდება, მაგრამ, უდავოდ, ერთი მხატვრის მიერ არის შესრულებული და მათაც აქვთ სიუჟეტის განსაზღვრელი წარწერა:

¹ F. Kühnel, Miniaturmalerei im Islamischen Orient, Berlin, 1923, Abb. 71.

² Ф. Розенберг, Персидская миниатюра конца XVI века, работа Али-Ризы и Аббаси, ИЛИМК, т. II, 1922, (табл. XIII, XIV).

1. ფ. 100 — „აქა აეთანდილ ჩაჩნაგირ მოკლა“. ფ. 257 ზურგის მხარეზე: „აქა ფრიდონისგან ტირილი ტარეილის საფლავზედ“. ეს უკანასკნელი მინიატიურა რუსთაილის პოემის ძირითად ილუსტრაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ მისი გაგრძელებისას, რომელიც გაცილებით გვიან ხანას ეუთვნის. მინიატიურა გულდასმითა და საკმაო სიფაქიზითაა შესრულებული. ფიგურა მსხვილი მასშტაბითაა დაწერილი და ცუდად არის შეხამებული არესთან.

სულ სხვა მხატვრულ მიმართულებას უნდა მიეკუთვნოს მამუკა თავაქარაშვილის მიერ შესრულებული 1646 წ. ხელნაწერის მინიატიურები. ხელნაწერში, როგორც აღნიშნული გვექონდა, სულ 39 მინიატიურაა, რომელთაგან ერთი (38-ე), როგორც ჩანს, მხატვრის ავტორტრეტს წარმოადგენს. ამ ხელნაწერის საწყისი მინიატიურა (ტაბ. 198) ორ ნაწილად არის გაყოფილი. ზემოთ ხალიჩაზე დადებულ ბალიშზე, სამეფო სამოსელში ზის, უდავოდ, ლევან II დადიანი, ხელნაწერის შემკვეთი. როგორც ვიცით, სწორედ მან უბრძანა იმერეთის მეფის ტყვედ წაყვანილ კალიგრაფს მამუკა თავაქარაშვილს, რუსთაილის პოემის გადაწერა და შემკობა. ლევანის ორივე მხარეს გამოსახულია ორი კარისკაცი. მოსაზრებას, რომ მინიატიურის ზემო ნაწილში ნამდვილად ოდიშის (სამეგრელო) მთავარი ლევან II დადიანია წარმოდგენილი, ადასტურებს ამ გამოსახულების შედარება წალენჯიხის, კორცხელის, ხობის მოხატულობაში და მრავალრიცხოვან მოჭედილ ხატებზე („წინასწარმეტყველების ხატი კორც-

ხელიდან“ და სხვა) შემონახულ ფრესკულ პორტრეტებთან. სახის ტიპის, ჩაცმულობის, თავსაბურისა და სხვა დეტალების სრული დამთხვევა, და აგრეთვე ხელნაწერში შენახული ისტორიული მინაწერი შემკვეთის შესახებ და მისი მოთავესა ტექსტის დასაწყისში ადასტურებენ ჩვენს მოსაზრებას. მინიატიურის ქვემო ნაწილში XVII საუკუნის ტანსაცმელში წარმოდგენილია რუსთველი, რომელიც კარნახობს პოემას მამუკა მდივანს. პოეტი წარმოდგენილია უწვევოდ, მხოლოდ უღვაშიანი. შემდეგში ვილაცამ ძლიერ უხეშად მელნით მიუხატა მგოსანს წვერი. მამუკა მდივანი მგოსნის პირდაპირ ზის, მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს და წერს. ქვემოთ საწერი ხელსაწყოები დევს.

ამ მინიატიურების გარჩევას იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ მხატვარს ხელთ არა ჰქონია პოემის ძველი ილუსტრაციები და დამოუკიდებლად მუშაობდა. ჩვენ, XVII ს. დასაველეთ საქართველოს ისტორიის შესახებ, უმდიდრესი მასალები გვაქვს: მისიონერ ლამბერტი¹ მიერ შეღვენილი კოლხეთის აღწერილობა, პატრიკასტელი² ჩანახატთა კოლექცია, რომელიც პალერმოში ინახება, დადიანის სამთავროში დიაკ ელიჩინის და მღვდელ პაველ ზახარიევის ელჩობის ანგარიში (1639—1640)³, შარდენის მოგზაურობა⁴, წალენჯიხის, კორცხელის, ხობის, მარტვილის ფრესკული მხატვრობა, ქართულ მატიანეთა მონაცემები და XVII საუკუნის ქართული მხატვრული ლიტერატურა. ამ მასალების გამოყენება 1646 წლის ხელნაწერის მინიატიურების შეს-

¹ Ламберти Арканджело, Описание Колхиды, СМОНПК, вып. XLIII, Тифлис, 1913.

² კასტელის ნახატების კოლექცია (Caste'li Cristoforo) ინახება პალერმის კომუნალურ ბიბლიოთეკაში ოთხ ტომად; მათი სრული გამოცემა არ არსებობს. მ. თამარაშვილმა გადაიღო 137 ნახატის ფოტოკოპი; ნეგატივები და ანაბეჭდების ალბომები ინახება საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. Allen-მა თავის წიგნში („A history of Georgia, L., 1932“) გამოაქვეყნა მთელი რაგი ნახატებისა, რომლებიც მ. თამარაშვილს არ გადაუღია. ნახატები ღირსშესანიშნავ მასალას იძლევიან მოსახლეობის სხვადასხვა ფენის ყოფა-ცხოვრების, საცხოვრებელი სახლების, ჩაცმულობის ისტორიისათვის; საჭიროა კასტელის ყველა ნახატის სრული გამოცემა.

³ Посольство дьяка Елчина и священника Павла Захарьева в Дадиапскую землю. 1639—1640 гг. (Белокуров, Материалы для русской истории).

⁴ Chardin, Voyage de Paris à Ispahan. Paris, 1830, p. 214.

წავლის დროს ადასტურებს იმ დებულების სისწორეს, რომ მინიატიურისტმა შოთა რუსთველის პოემის ილუსტრაციებში ასახა აგრეთვე XVII ს. დასავლეთ საქართველოს ყოფა-ცხოვრებაც.

ქართული საერო მინიატიურის ისტორიისათვის ძვირფას მასალას წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერი, რომელიც პარიზში ინახებოდა¹. საქართველოს მეცნიერებთა აკადემიის რუსთველის სახელობის ინსტიტუტის მასალებში დაცულია ამ ხელნაწერის აღწერალობა. შესრულებული ე. თ. ა. ყაიშვილის მიერ და მასში მოცემულია ყველა შენახული მინიატიურის ნუსხა. მინიატიურების სამი ანაბეჭდი გამოცემული ს. ნ. კაკაბაძის მიერ, ერთგვარ წარმოდგენას გვაძლევენ მათი სტილის შესახებ. აღწერილობის თანახმად ყველა მინიატიურა, ერთის გარდა ცალკე ფურცელზეა შესრულებული და შემდეგ არის ჩაწებებული ხელნაწერში; ერთი მინიატიურა (№ 14) მოთავსებულია პოემის ტექსტის ფურცელზე. აღნიშნული სამი ფოტოანაბეჭდის შედარებით შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ ყველა მინიატიურა არ არის შესრულებული XVII საუკუნეში.

მინიატიურებს დართული აქვს სიუჟეტის აღმნიშვნელი წარწერები; ტექსტში სულ ჩვიდმეტი მინიატიურაა. მინიატიურები, მოთავსებული ფ. 144 (№ 17), ფ. 161 (№ 19) და ფ. 62 (№ 10), როგორც აღნიშნული გვეყონდა, სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა სტილით არის შესრულებული: მინიატიურები ფ. 161 და ფ. 62 XVII საუკუნის ქართული საერო მხატვრობის ტიპიურ ნიმუშებს წარმოადგენენ. ისინი ენათესავენ იან ჯ. ლენინგრადის სალტიკოვ-შჩედრინის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცულ „შაჰ-ნამესა“ და „როსტომიანის“ ქართული ხელნაწერის მინიატიურებს, რომლის ტექსტი, როგორც ცნობილია, ნათარგმნია სპარსულიდან, მაგრამ მინიატიურები თავისი სტილით და შესრულების

ტექნიკით განსხვავდებიან საკუთრივ სპარსული მინიატიურებისაგან, რომლებიც „შაჰ-ნამეს“ ტექსტს ასურათებენ. ორივე მინიატიურაში მკაფიოდ არის გამოხატული XVII საუკუნის სტილის ნიშნები.

გაცილებით საყურადღებოა პირველი მინიატიურა. რომელიც უფრო ძლიერ სქემას იმეორებს. მისი ფაქტურის დეტალური ანალიზისათვის საჭიროა მისი შესწავლა დედანში; არა სავსებით დამაკმაყოფილებელი ფოტოანაბეჭდის საფუძველზე შეუძლებელია დაბეჭდვით იქნას გადაწყვეტილი საკითხი იმის შესახებ, ეს მინიატიურა ადრეული მინიატიურის განმეორებას წარმოადგენს (ალბათ XIII ს. პირველი ნახევრისას), თუ XIII საუკუნის ორიგინალია. აგრეთვე, საჭიროა ანალიზი გაუკეთდეს ამ ხელნაწერის დანარჩენ მინიატიურებსაც: შესაძლებელია, რომ სხვა ილუსტრაციებში აღმოჩნდეს სტილიტურად მონათესავე მინიატიურები.

ციხეში ბრძოლის კომპოზიცია, არქიტექტურული მასების განაწილება, ნაგებობებისა და ციხის გალავნის ქონგურების ფორმა, შენობის ნაწილი, გადმოცემული ხან ახედვით ხან დახედვით, ყოველივე ეს მოწმობს თუ თვით მინიატიურის სიძველეზე არა, ყოველ შემთხვევაში მისი ორიგინალის სიძველეზე. მინიატიურაზე არქიტექტურას არ აქვს დეტალური ორნამენტული დამუშავება, რომელიც ახასიათებს XVI საუკუნის მინიატიურებს. სახელოვან ირანელ მინიატიურისტ ბეჰზადსაც კი, მის განთქმულ მინიატიურაში „ციხის იერიში“, რომელიც 1467 წლით თარიღდება, ციხეს დაკარგული აქვს არქიტექტურული ხასიათი.

აღნიშნული მინიატიურა სტილის თვალსაზრისით ქართული მინიატიურის უფრო ადრინდელ ძეგლებს უახლოვდება; იგი მოგვაგონებს საერო ხასიათის ზოგიერთ მინიატიურას ხელნაწერი ფსალჟუნიდან № 1665 (ხელნაწერთა ინსტიტუტი). ამ ხელნაწერის 104-ე მინიატიურა სიუჟეტით „დავითის ფარული

¹ ეს ხელნაწერი, როგორც ირკვევა, შექმნილია ბრიტანეთის მუზეუმის მიერ.

გაქცევა სულისაგან“ რომ შევადაროთ აღნიშნულ მინიატიურას, შესაძლებელი ხდება მთელი რიგი მონათესავე დეტალების დადგენა. შენობებს ორივე მინიატიურაში, გადმოცემის პირობითობასთან ერთად, შენახული აქვთ არქიტექტურული აზრი, ნაგებობების ყოველი ნაწილი, ცხადია თავისი სქემით, არ არის არქიტექტურული მასების დანაწევრება, არ არის წერილმანი ორნამენტული დამუშავება, რომელიც სახელოვან ბ ე კ ზ ა დ ი ს მინიატიურას ახასიათებს.

პარიზის მინიატიურაზე, რომელზედაც გამოსახულია „ბრძოლა ქაჩეთის ციხეში“, შენობები უფრო რეალისტურად არის გადმოცემული, ვიდრე მინიატიურაზე ფსალმუნისა. ციხის წინა კედელი გადმოცემულია დახედვით, რამაც მხატვარს საშუალება მისცა ბრძოლა გაშლილი ხედით ეჩვენებინა. კუთხის კოშკის ზემო ნაწილი კონუსის სახის გადახურვით მოცემულია ახედვით, დაბალი წერტილიდან. ცხადია, უკანა რიგის არქიტექტურის ფორმას შეეფარდება, მაგრამ ორივე მინიატიურის ზოგიერთი დეტალის მსგავსებასთან ერთად, მათ შორის პრინციპული განსხვავებაც არსებობს, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ ფსალმუნის მინიატიურა კედლის მხატვრობის ფორმებიდან გამომდინარეობს, რუსთველის პოემის მინიატიურა კი, არსებითად, წიგნის ილუსტრაციას წარმოადგენს. სტილის თვალსაზრისით იგი ქართული საერო მხატვრობის იმ მიმართულებას განაგრძობს, რომელიც წარმოდგენილია ზემოაღნიშნული ხელნაწერით № 65.

ამრიგად, იგი შესრულების ტექნიკის მხრივ, ამ ხელნაწერის მინიატიურების მხატვრული ფორმების გადამუშავებას წარმოადგენს (რამდენადაც ამის შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ ფოტო ანაბეჭდებით) და ძლიერ განსხვავდება უკანასკნელისაგან.

რუსთველის პოემის პარიზის ხელნაწერის მინიატიურების შედარებით შესწავლას იმ დასკვნამდე მიყვევართ, რომ ეს მინიატიურა ამ ნაწარმოების უაღრეს ილუსტრაციას წარმოადგენს. ეს მინიატიურა XIII—XIV

საუკუნეების ძველ ორიგინალს წარმოადგენს, ან თუ XVII საუკუნეში იმეორებს ძველ ორიგინალს, შეიძლება დადგენილ იქნეს მხოლოდ ორიგინალის შესწავლის საფუძველზე.

„ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერების მხატვრული გაფორმების მიმოხილვა სრული არ იქნება თუ არ განვიხილავთ იმ ხელნაწერებს, რომლებიც შემკულია მხოლოდ მხატვრულად მოხატული ფურცლის კიდევებით და თავსართებით, მაგრამ არა აქვთ ილუსტრაციები. ამ ჯგუფის განსაკუთრებით საყურადღებო ხელნაწერს წარმოადგენს ხელნაწერი, რომელიც დათარიღებულია 1680 წლით (№ 54 — ხელნაწერების ინსტიტუტი, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ფონდიდან); იგი შესრულებულია მეფის კალიგრაფის ბ ე გ თ ა ბ ე გ ი ს მიერ, მეფე გიორგი XI შეკვეთით 1680 წელს.

ტექსტი კალიგრაფიული ხელოვნების იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს. ხელნაწერის კიდევები ოქროთია დაწერილი, მორთულია ირანული სტილის მცენარეული ორნამენტით. ოქრო განსხვავებული ფერისაა — მოყვითალო და მომწვანო. ზოგჯერ კიდევზე გამოსახულია ფრინველები და ცხოველები (ირმები, სპილოები და სხვ.). ბორდიურები წერის მანერით XVII საუკუნის ინდურ-ირანულ მინიატიურებს გვაგონებენ. მინაწერებში აეტორი არ არის აღნიშნული, მაგრამ, რადგან კალიგრაფი ბ ე გ თ ა ბ ე გ ი ორნამენტებით ამკობდა მეფის სიგელებს, სავსებით დასაშვებია, რომ ის არის ამ შემკულობათა აეტორი. № 2074 ხელნაწერის კიდევების შემკულობათა მოკლე დახასიათება ჩვენ მიერ მოცემული იყო დასურათებული ხელნაწერების აღწერილობის დროს.

რუსთველის პოემის XVII საუკუნის ხელნაწერის (რომელიც მეფე ერეკლეს ასულს თეკლეს ეკუთვნოდა, შემდეგ კი ვორონცოვის ხელში მოხვდა) კიდევები მოხატულია მცენარეული ორნამენტით — ორი ტონით (ოქრო). მასში მოცემულია ირანული სტილის თავსართი, სიუჟეტური კომპოზიციე-

ბი არა აქვს. როგორც ჩანს, ამ ხელნაწერიდან არის ამოჭრილი მინიატიურა რუსთველის პორტრეტით. შემდეგ გ. გ ა გ ა რ ი ნ მ ა გადაიღო მისი პირი და, ამასთანავე, გადაღებულ პირზე აღადგინა ორიგინალის დაზიანებული ნაწილები. სხვა მინიატიურა ხელნაწერში არ ყოფილა. კიდევები ინდურ-ირანული სტილით არის მოხატული.

შოთას პორტრეტის შესახებ. ვრცელი გამოკვლევა არსებობს, რომელიც ეკუთვნის პ. ინგოროყვას¹. მკვლევარი არჩევს იმ მინიატიურას, რომელიც პირველად გამოსცა გ ა გ ა რ ი ნ მ ა და რომლის დედანი ამჟამად ინახება საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში. შამუკა მდივნის მიერ გადაწერილ „ვეფხისტყაოსანში“ მოთავსებული სურათი უკვე იყო განხილული ჩვენ მიერ. პ ა ვ ლ ე ი ნ - გ ო რ ო ყ ვ ა ათარიღებს შოთას მეორე პორტრეტულ გამოსახულებას XV ს. (1465 — 1498). ორივე პორტრეტული გამოსახულება სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა მეცნიერული ღირებულების მეტად საინტერესო მასალას გვაძლევს.

პოეტის მეორე პორტრეტული გამოსახულება გაიღებოდა უფრო ძველია. როგორც ეს პირველად დამტკიცა პ. ინგოროყვა², შოთას პორტრეტის ტიპის ისტორიული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ იგი წარმოიშვა ქართულ მხატვრულ წრეში. პოეტის გამოსახულებას ისლამურ ხელოვნებაში საფუძვლად აქვს მწერლის მანიქეური მხატვრობის მიერ შექმნილი ტიპი. ქართულ მხატვრობაში ცნობილია მხატვრებელთა ტიპის გამოსახულება, რომელიც ელინისტური წარმოშობისაა და საქართველომ მიიღო ბიზანტიური ხელოვნებისაგან IX ს. (აღმშის სახარების მინიატიურები). ქართულმა ხელოვნებამ იცის თარი იკონოგრაფიულად სხვადასხვა ტიპის მხატვრებელთა გამოსახულება. პირველი ტიპი გვაძლევს მხატვრებელთა გამოსახულებას პირდაპირ წიგნით ხელში, მთელი ტანით

(ქრუჟის სახარება გადაწერილი 936 წ. და დასურათებული 940 წ. VI ს. ორიგინალების მიხედვით). მეორე ტიპი წარმოადგენს მახარებელს; რომელიც ჩაფიქრებული ზის მაგიდის წინ და წერს. ამ ტიპის წარმოშობას ი. სტრიგოვსკი მიაწერს სირიულ-ეგვიპტურ მხატვრულ წრეებს. იგი განსაკუთრებით გავრცელდა ქართულ და ბიზანტიურ მხატვრობაში X საუკუნეში, მან განდევნა პირველი ტიპი. აღმშის სახარება IX ს. გვაძლევს მახარებელთა გამოსახულების ორივე ტიპს.

შოთას გამოსახულებას არავითარი გენეტიკური კავშირი არა აქვს ქართულ საეკლესიო მხატვრობაში მიღებულ მხატვრებელთა მეორე ტიპთან, რომელიც წარმოიშვა ელინისტურ ხელოვნებაში მიღებული პოეტის გამოსახულების ტიპისაგან. შოთას პორტრეტული გამოსახულება მომდინარეობს, როგორც აღვნიშნეთ, ქართული საერო მხატვრობის სულ სხვა წყაროდან.

შოთას პორტრეტს, როგორც პავლე ინგოროყვამ აღნიშნა, ძველ დროშივე მიუღია განსაკუთრებული მნიშვნელობა. შოთას პორტრეტი თავისი ატრიბუტებით ქართულ მხატვრობაში გადაიქცა პოეტის გამოსახულების დაკანონებულ თავისებურ იკონოგრაფიულ ტიპად. პატრი ქ რ ი ს ტ ე ფ ო რ ე კ ა ს ტ ე ლ ი ს მიერ დახატული სურათი 1640 წ. გურია-ოდიში განთქმული პოეტის ს უ ლ - ხ ა ნ ა ვ თ ა ნ დ ი ლ ი ს ძ ი ს ა³ შესრულებულია ალბათ, პოეტის სურვილის თანახმად, შოთას პორტრეტის მიხედვით.

შოთას პორტრეტის აღწერას ჩვენ აქ არ შეუვლდებით; რადგანაც პავლე ინგოროყვამ მოგვცა პორტრეტის ვრცელი აღწერაც და ანალიზიც. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ვიზირებთ მინიატიურის ბორდიურის პ. ინგოროყვასეულ დათარიღებას. შოთას ჩაცმულობა: გრძელი კაბა, მოკლესახელოებიანი, წითელი ყაბაჩა ბეწვმოვლებული არსებით, ძვირფასი ბეწვშემოვლებული წამოსასხამი ამტკი-

¹ პ ა ვ ლ ე ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, რუსთველიანი, თბილისი, 1926, (შოთას იკონოგრაფია, გვ. 348—374).

² „ვეფხისტყაოსანი“, ს. კაკაბაძის რედაქციით, ტფილისი, 1927, გვ. XXXVI.

ცებს, რომ პორტრეტის ორიგინალი ძველია, გრძელი კაბა, ყაბაჩა და წამოსასხამი დამახასიათებელია ქართული ისტორიული მხატვრობისა XII — XIII საუკუნეებისათვის, ამიტომ ჩვენი მინიატიურის დედანი XIII ს. უნდა ეკუთვნოდეს. შოთას პორტრეტი, რომელსაც გვაძლევს განხილული მინიატიურა, წარმოადგენს პოეტის ძველ გამოსახულებას.

საინტერესოა პოეტის პორტრეტული გამოსახულების ერთი ვარაუდობა, რომელიც ჯერ ჩემთვის სავსებით გამორკვეული არ არის. 'ეს არის მაღალი ბეწვის ქული'. ბეწვის მაღალი ქული ჯერ შემჩნეული არ არის ქართულ ისტორიულ მხატვრობაში; შოთას პორტრეტი წარმოადგენს გამონაკლისს, რომლის ახსნა ჯერჯერობით ძნელია.

ლითონზე პლასტიკის გვიანი ქართული ძეგლები

XVI საუკუნის ქართული ოქრომკედლობის ნაწარმოებთა შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ ორი მიმართულება ხელოვნების ამ დარგში, რომელიც ლოკალიზებულია ძირითადად აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში. სამცხე-საათაბაგოს, რომელიც XV საუკუნის დამლევამდე კულტურის თვალსაზრისით საქართველოს მოწინავე პროვინციას წარმოადგენდა, თურქეთთან და ირანთან განუწყვეტელი ომების შედეგად, ამ ხანაში ამ დარგის არც ერთი ღირსესანიშნავი ნაწარმოები არ შეუქმნია. განსაკუთრებით მდიდრად არის წარმოდგენილი ოქრომკედლობა დასავლეთ საქართველოში, აღმოსავლეთ საქართველოში კი, თურქებისა და ირანის არა ერთი შემოსევის გამო, ოქრომკედლობის მხოლოდ ერთეული ნიმუშებია შემონახული. ეს მასალა, მათი მცირე რიცხვის მიუხედავად, მეტად დამახასიათებელია XVI საუკუნის ოქრომკედლობის ხელოვნების სტილის შესასწავლად აღმოსავლეთ საქართველოში.

დასავლეთ საქართველოში მთავარი ყურადღება ექცეოდა XII — XIV საუკუნეთა ნიმუშების პირების დამზადებას. გულდასმით სრულდებოდა ადამიანის ფიგურის რელიეფური გამოსახულება. მოჩარჩოებისა და კომპოზიციური კადრების შემკულობას გაცი-

ლებით ნაკლები ადგილი ეთმობა. ოსტატები ხშირად ასრულებენ არა მხოლოდ რთულ, მრავალფიგურიან კომპოზიციებს, არამედ აგრეთვე ცალკე ფიგურებსაც გლუვ თავისუფალ არეზე. გრავირებული ორნამენტი, რომელიც XII — XIV საუკუნეებში მთლიანად ფარავდა არეს, ახლა თითქმის აღარ არის ხმარებაში. ბრტყელ, სრულიად გლუვ ზედაპირზე, საკმაოდ მაღალი რელიეფით არის მოცემული ადამიანის გამოსახულებები; ეს გამოსახულებები სიმშრალით ხასიათდება, პოზებსა და მოძრაობაში პირობითობა ჩანს. ტრადიციულ სიუჟეტებში, განსაკუთრებით „თორმეტი დღესასწაულის“ გამოსახულებაში, მეორდება იკონოგრაფიული სქემები და დეტალები, რომლებიც გავრცელებული იყო ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში XII — XIV საუკუნეებში.

ცნობილია რამდენიმე მაგალითი, როდესაც XVII საუკუნის ოსტატები, ძველი ნიმუშის პირის დამზადების დროს, რადგან მათ აღარ ესმოდათ ცალკეული დეტალის აზრი და მნიშვნელობა, მას ახალი გაგებით იმეორებდნენ (მაგალითად, ცაიშის ღვთისმშობლის ხატზე კოხმანისა და დამიანეს სამკურნალო ლარნაკები გადმოცემულია როგორც 'ვიგნები' და სხვ.). ფიგურების ზოგადი რე-

¹ პირველად ბეწვის მაღალი ქული სპარსულ მხატვრობაში ცნობილია მხოლოდ XVII საუკუნიდან.

² Н. К. Кондаков и Д. Ба крадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 94—95.

ლიეფი მალაღია, მაგრამ მათი დამუშავება არაპლასტიკურია, ფიგურების პროპორციები მეტწილად დაგრძელებულია, თავი და ხელები სხეულთან შედარებით პატარაა. სამოსელის ნაოჭები გადმოცემულია სქემატურად, განზოგადებით, ზოგ შემთხვევებში ემჩნევა გარკვეული ტენდენცია სტილიზაციისადმი.

აღმოსავლეთ საქართველოში შექმნილი ოქრომკვდლობის ნაწარმოებებში კი სხვა მხატვრულ მიმართულებას ვხედავთ, რომელიც სხვა ტექნიკური ხერხებით ხასიათდება. ფიგურულ გამოსახულებათა რელიეფი გაცილებით დაბალია, ვიდრე დასავლეთ საქართველოს ოქრომკვდლობაში. სამოსელის ნაოჭები იმდენადაა სტილიზებული, რომ ზოგ შემთხვევაში ორნამენტის ხასიათს იღებს. დიდი ყურადღება ეთმობა ტანისამოსის ორნამენტულ დამუშავებას (სახელოების საბუხარები, მჭფორის არშია და სხვ.).

ჩარჩოს და არეს ორნამენტული შემკულობა ოქრომკვდლობის ყოველი ძეგლის არსებითს, თითქმის მთავარ ელემენტს შეადგენს. ამ შემკულობათა მოტივები, ახალ მოთხოვნილებებთან შეფარდებული წარსული ხელოვნების ორნამენტული დეკორიდან კი არ არის ნასესხები, როგორც დასავლეთ საქართველოში, არამედ, პირიქით, იგი უდავოდ, სეფეიანთა ხანის ირანული ორნამენტის ზეგავლენას განიცდის. ირანული ყაიდის სტილიზებული ფოთლებისა და ყვავილების მოტივი მთლიანად ფარავს ხატების თითქმის მთელ ზედაპირს. ეს მხატვრული დეკორი შესრულებულია ზედაპირზე თევით

და შემდეგ იგი რამდენჯერმე არის დამუშავებული საკვეთით. ამ მიმართულების ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს ყრმიანი ღვთისმშობლის ხატი შუამთიდან, რომელიც კახეთის მეფის ლევანის (1520—1574) მეფობის ხანით თარიღდება¹.

დასავლეთ საქართველოში სხვა სტილი იყო გაბატონებული. ამ ხანის ძეგლებს შორის დასავლეთ საქართველოში ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენს ყრმიანი ღვთისმშობლის მკირე ხატი აწყურიდან (ტაბ. 203), რომელიც, თანახმად წარწერისა, შესრულებულია იმერეთის მეფის გიორგი II (+ 1585) და მისი მეუღლის თამარის (შერმაზან დიასამიძის ასულის) შეკვეთით². თავისი სტილითა და ორნამენტით იგი აღმოსავლეთ საქართველოსათვის XVI ს. ოქრომკვდლობის ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს. დასავლეთ საქართველოს ამ ხანის ვერცხლით ნაქედ ძეგლებში, მას არც ერთი ახლო ანალოგია არ მოეპოვება. როგორც ჩანს, აწყურის ღვთისმშობლის ხატი შესრულებულია აღმოსავლეთ საქართველოს სახელოსნოებში. ეს ნიმუში ჩასმულია ტრიპტიქის სახის მოჭედილ კუბოში, რომელიც, წარწერის თანახმად, შესრულებულია იმერეთის მეფის სოლომონ I შეკვეთით 1764 წელს.

დასავლეთ საქართველოს XVI საუკუნის ოქრომკვდლობის ტიპურ ნაწარმოებს წარმოადგენს მომცრო კარედი ხატი „ვედრების“ გამოსახულებით ს. საზანოს ეკლესიიდან³.

ტრიპტიქის შუა ნაწილში წარმოდგენილია „ვედრება“. ცენტრში კვარცხლბეკზე

¹ ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, „ძველი საქართველო“, ტ. III, თბილისი, 1913—1914, გვ. 169, № 2.

² ორივე დასახელებულ შრომაში წმ. კობანი და წმ. დამიანე, მიუხედავად სახელის აღმნიშვნელი შინაწერისა, გამოცხადებულია მოციქულებად.

МАК, вып. VII, Москва, 1898, стр. 5—6, таб. 1.

³ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 26, рис. 11. წარწერა განმარტებულია შეცდომით: წარწერაში მოხსენიებულია გიორგი II და არა გიორგი III. გიორგი II ჰყავდა მეუღლე თამარი, ვაჟები—მამია და ალექსანდრე.

⁴ Е. Такайшли, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, „Известия Кавказского отделения Русского археологического общества“, вып. IV, Тифлис, 1915, стр. 41—43, рис. 26.

გამოსახულია მდგომარე ქრისტე მაკურთხეველი მარჯვნივ და წიგნით მარცხენა ხელში. მის მარჯვნივ ღვთისმშობელია, მარცხნივ კი იოანე ნათლისმცემელი ევღრების პოზეზში. მათ თავებს ზევით წარმოდგენილია ანგელოზების ორი ნახევარფიგურა. კარზე ორივე მხრიდან გამოსახულია მთელი ტანით 12 მოციქული. წარწერაში მოხსენიებულია მეფე ბაგრატ III ძე კონსტანტინესი (+1597), მისი მეუღლე ელენე და ვაჟები: როსტომ (+1605), გიორგი (+1639), სვიმონ. ამრეგად, ხატი XVI ს. მეორე ნახევარშია დამზადებული, არა უგვიანეს 1587 წლისა.

ყველა ფიგურა მოცემულია მაღალი რელიეფით, რომელიც მკვეთრად ირჩევა გრავირებული არის ზედაპირიდან. ფიგურები, განსაკუთრებით კი „ვედრების“ ცენტრალური კომპოზიციის ფიგურები დაგრძელებულია, სამოსელის ნაოქები შესრულებულია მკვეთრი პარალელური ხაზებით, რომელიც გამოხატავს სხეულის ზოგადი ფორმების მოყვანილობას. ფიგურების დაყენებაში პირობითობა იგრძნობა.

ამ ხატს სტილით უახლოვდება ყრმიანი ღვთისმშობლის მომცრო ხატი, რომელიც ცნობილია „გელათის“ ხატის სახელწოდებით¹. ხატი ჩასმულია კარედიან კუბოში (ტაბ. 204, 205).

ხატი ოქროსაგანაა დამზადებული და შემკულია ძვირფასი ქვებით, ღვთისმშობელი ყრმითურთ ხელში საზეიმო პოზაში ზის ტახტზე (ტაბ. 205). ზემოთ გამოსახულია ორი წინამდგომი ანგელოზის ფიგურა. ქვემოთ „საყდართან“ ვედრების პოზით წარმოდგენილია მეფეთა მეფე ბაგრატ (ტაბ. 206) და დედოფალი ელენე (ტაბ. 207), ვინაიდან ხატი სტილისა და შესრულების მანერით XVI საუკუნის მეორე ნახევარს ეკუთვნის, ამ სტრიქონებში უნდა ვიგულისხმოდ იმერეთის მეფე ბაგრატ III (+1548) და მეუღლე

ელენე და არა ბაგრატ II (+1478), რომლის მეუღლეს აგრეთვე ელენე ერქვა. საზნოს ხატისთვის ღამასასიათებელი სტილისტური ნიშნებია — პროპორციებს წაგრძელება, ნაოქების სქემატურობა. ფიგურების დაყენების პირობითობა ამ ნაწარმოებსაც ახასიათებს. „დედოფალთა-დედოფალი ელენე“ დასავლეთ ევროპის ქვეყნების გოთური რელიეფური პლასტიკის ძეგლებს მოგვაგონებს. ეს ხატი, გვიანი ხანის უხეშად ნამუშევეარი, კუბოშია ჩასმული (XVIII საუკუნის პირველი ნახევარი).

„იერუსალიმში შესვლის“ კომპოზიციის აქეთ-იქით წარმოდგენილია ალექსანდრე V (1720 — 1732) და მისი მეუღლე მარიამი, ბეჟან და დიანის ასული².

XVIII საუკუნეში ლითონზე პლასტიკის მხატვრული დონე და შესრულების ტექნიკა როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში თანდათან ეცემა. ამ ხანის საუკეთესო ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს „ანჩისხატის მაცხოვრის“ კარის მოქედნილობა გარედან, რომელიც 1686 წ. დამზადებულია გივიამილახვარის შეკვეთით, ოქრომკედლის ბერთაუკალოლადის მიერ. კარზე, ლამაზ ორნამენტულ მოჩარჩოებაში, რომელიც სტილიზებულ პალმეტის მოტივს შეიცავს, მოთავსებულია ექვსი კომპოზიცია: „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმში შესვლა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“ (ტაბ. 208). „თოქას დარწმუნება“, „საიღუმლო სერობა“ და „სულიწმიდის მოფენა“³.

კომპოზიციები რთულ იკონოგრაფიულ რედაქციაშია მოცემული, ზოგჯერ აპოკრიფული მოტივებით (ანგელოზის მიერ ათონიონის ხელების კვეთა „ღვთისმშობლის მიძინებაში“), რაც დამახასიათებელია გვიანი ხანის ხელოვნებისათვის. მხატვრის კომპოზიციური ოსტატობა, ფიგურების დიდი რაოდენობის მოხერხებული განლაგება კაღრში და პო-

¹ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 26—28.

² იქვე, გვ. 26—28.

³ შ. აშორანაშვილი, ბეჟა ოპიზარი, თბილისი, 1955, გვ. 10—12, ტაბ. 51, 52, 53, 54.

ზების მრავალფეროვნება იმდენად დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებს, რომ მაყურებელს ტექნიკის უხეშობას და ფიგურებისა და სახეების დეფორმაციას ავიწყებს. კომპოზიციური თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა „საიდუმლო სერობა“; ქრისტე წარმოდგენილია სიღრმეში, მის ორივე მხარეს დაჭრულებულია მოციქულები, არა წამოწოლილი პოზით, არამედ მაგიდის გარშემო მსხდომი. მაგიდაზე დადგმულია საქმელი, კურჩელი ღვინით, შანღლები. წინა რიგზე მოჩანს დასაჯდომის ფეხები, იატაკი და ორი ხე. ქრისტეს თავს ზემოთ გამოსახულია დიდი ჯვარი. კუთხეებში, არეზე წარმოდგენილია ორი შენობა. ეს კომპოზიცია თავისი ცხოველმყოფელობით ჯრუჭის სახარების მინიატიურებს გვაგონებს, ამ თემის მრავალი ვარიაციით. თემა დამუშავებულია ახალი რედაქციით, რომელიც გ. მილეს აზრით, მომდინარეობს დასაუღეთ ევროპის ქვეყნებიდან. ყველა კომპოზიცია რთულ არქიტექტურულ არეზეა წარმოდგენილი; ღვთისმშობლის „მიძინებაში“ ერთი შენობა ახედვითაა მოცემული, მეორე — დახედვით.

გაცილებით მშრალად არის გადმოცემული მრავალფეროვნებიანი კომპოზიციები დასაუღეთ საქართველოს ოქრომჭედლობის ნიმუშებზე.

განსაკუთრებით დამახასიათებელია ამ მხრივ კუბოში ჩასმული ყრმიანი ღვთისმშობლის ხატი ცაიშიდან, რომელიც შესრულებულია აფხაზეთის კათალიკოსის, ცაიშის, ჯუმათისა და ხობის მთავარი ეპისკოპოსის გიორგი გურიელის ძის მალაქიას შეკვეთით XVII საუკუნის პირველ ნახევარში. ღვთისმშობლის წინ, ვედრების პოზით წარმოდგენილია თვითონ შემკვეთი — აფხაზეთის კათალიკოსი მალაქია გრაგნილით მარცხენა ხელში. ხატი და მისი წარწე-

რები დაწვრილებით აქვს აღწერილი ე. თაყაიშვილი¹. იმავე პირის შეკვეთით არის შესრულებული „ჯვარცმის“ ხატი, ჩასმული კუბოში, რომელზედაც მთავარი დღესასწაულებია გამოსახული; კუბო 1619 წლით არის დათარიღებული².

შემკვეთი ამ ხატზედაც წარმოდგენილია ვედრების პოზით, წარწერით „კათალიკოსი მალაქია აღმაშენებელი საყდრისა ამის“. ცაიშის ტაძარი, რომელიც ძლიერ იყო დაშლილი მიწისძვრისაგან, ამ პირის მიერ იქნა შეკეთებული და მოხატული. წარწერები მოწმობენ, რომ ორივე ხატი თითქმის ერთსა და იმავე დროსაა დამზადებული. მარტვილის ძველ მონასტერში ინახებოდა ხატი ღვთისმშობლისა ყრმითურთ; ხატი მოთავსებულია კუბოში, რომელზედაც გამოსახულია „ღვთისასწაულები“ („ხარება“, „შობა“, „მიჩქმა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმში შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“, „ამაღლება“, „სულიწმიდის მოფენა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“). კუბოს ჩარჩო შემკულია მედალიონებით შვიდფეროვანი „ვედრების“ გამოსახულებით (ქრისტე, ღვთისმშობელი, იოანე ნათლისმცემელი, მის ზურგს უკან — ელისაბედი და ანგელოზი, ღვთისმშობლის ზურგს უკან ანა და იოაკიმე) და აგრეთვე მთავარანგელოზების, მოციქულების, მხედრების და სხვა წმიდანების გამოსახულებებით, სულ 22 ფიგურა³. კუბო მოჭედილი იყო 1644 წელს ჭყონდიდელ ევდემონ აფაქიძის შეკვეთით.

ყველა ძეგლი ერთი სტილისაა, შესაძლოა, რომ ეს ძეგლები ერთი და იგივე ოსტატის მიერ არის შესრულებული. თავისუფალ არეზე განლაგებულ ფიგურულ კომპოზიციებში, მკვეთრად იგრძნობა XVI საუკუნის ხელოვნების ტრადიციები: ზედაპირიდან ბრტყლად

¹ ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, „ძველი საქართველო“, ტ. III, თბილისი, 1913—1914, გვ. 174—176.

² იქვე, გვ. 164—169.

³ იქვე, გვ. 58—60.

დამუშავებული მაღალი რელიეფი, ერთგვარი პირობითობა პოზებში, ნაკვების სქემატურობა და ფორმების სიმშრალე.

ძველი ნიმუშების პირების დამზადებამ ვერ შეაჩერა ლითონის პლასტიკის ხელოვნების მხატვრული ტექნიკის და სტილის დაცემა. ლევან II დადიანის მმართველობის წლებში, მიუხედავად იმისა, რომ, შარდენის ცნობით, მის კარზე საუკეთესო ოქრომქედილები მუშაობდნენ, სტილის დაშლის ნიშნები უფრო ნათლად ჩანს. ფიგურებმა თანდათან დაკარგეს როგორც რელიეფურობა, ისე პლასტიკურობა. მათ პროპორციებში საბოლოოდ დაკარგულია კანონის გრძნობა. ორნამენტმა დაჰკარგა მოხაზულობის სიმკაცრე, ბრტყელი გახდა; იგი მთელ ზედაპირს ფარავს, ხალიჩის ხასიათს ატარებს და უმეტეს შემთხვევაში ზედაპირიდან გრავირებულია, არე კი წერტილებითაა დაჭდეული. ასეთია, ლევან II დადიანის შეკვეთით დამზადებული ხატების უმეტესობა.

გაურკვეველია რუსული მხატვრული ხატების გავლენა, რომელთა მოქედულობაში ტოვებენ ამოჭრილ ადგილებს სახეებისათვის და ხელებისთვის. სახეების რელიეფის გადმოცემასთან დაკავშირებული ტექნიკური სიძნელეებით, თუ ამ ორივე მიზეზით, ლევან II დადიანის შეკვეთით შესრულებულ ხატებზე პირისახეები ბრტყლად არის დატოვებული და შემდეგაა ჩახატული მხატვრების მიერ. (მაგალითად: ხონის „წმ. გიორგი“ (ტაბ. 210), მარტვილის, კორცხელის „ღვთისმშობელი“ და სხვა).

ლევან II დადიანის შეკვეთით 1640 წ. მოქედულ კორცხელის ღვთისმშობლის ხატის კუბოზე გამოსახულია თორმეტი წინასწარმეტყველი: გედონ, იაკობ, მოსე, ისაია, ეზეკიელი, იერემია, იონა, დანიელ, დავით, ბარლამ, ზაქარია და აბაკუმ. ეს ხატი არსებითად კუბოს წარმოადგენს, რომელშიც მინაქრის ღვთისმშობლის ხატი ინახებოდა „ხარების“, „ღვთისმშობლის დაბადების“, „ღვთისმშობ-

ლის მიძინების“, „იოაკიმე“ და ანა ოქროს კართან“, „ოთხი ექსტრადის“, და წმ. „ღვდათა“ გამოსახულებებით. ნ. კონდაკოვი ს¹, აზრით, იგი XI საუკუნის მეორე ნახევართი თარიღდება. კუბოს ქვემო ნაწილში წარმოდგენილი არიან მუხლმოდრეკილი ლევან II დადიანი და მისი მეუღლე ნესტან-დარეჯანი (ტაბ. 211). ორივე გამოსახულება, მიუხედავად მათი უხეში ტექნიკური შესრულებისა, საყურადღებოა მხატვრული თვალსაზრისით. სტილით ისინი მოგვაგონებენ ამავე პირების პორტრეტულ გამოსახულებებს წალენჯიხის, ხობის, კორცხელის და სხვა კედლის მხატვრობაზე.

დასავლეთ საქართველოში, იმერეთში XVIII საუკუნეში დამზადებული ხატების ფიგურებში და ორნამენტიკაში უკვე დასავლეთ ევროპის გავლენა იგრძნობა. განსაკუთრებით ტიპურია ამ მხრივ წმ. საბას ევრცხლით ნაქედი დიდი კარედი ხატი, რომელიც მოქედული იყო იმერეთის მეფის სოლომონ I შეკვეთით 1780 წელს. ხატი ინახებოდა ჩხარში, თბილისში 1924 წელს ჩამოიტანეს.

დასავლეთის ხელოვნების გავლენა ყველგან იგრძნობა: ფიგურების და სახეების მოდელირებაში, მხედრების სამოსელში და სხვ. განსაკუთრებით მაჩვენებელია ორნამენტი, რომელიც მოთავსებულია კუბოს ზემო ნაწილში და შუა ადგილას, რომელიც ფიგურების ზემო რიგს გამოჰყოფს ქვემო რიგიდან. მცენარეული ორნამენტის მოტივი და ფორმები ევროპული წარმოშობისაა. ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელია წმ. საბას ხატი ჩხარიდან, რომელიც მოქედულია იმერეთის მეფის სოლომონ I ბრძანებით 1780 წელს (ტაბ. 212, 213). აღმოსავლეთ საქართველოს ოქრომქედილობის ნაწარმოებებზეც ამჩნევია დასავლეთის ხელოვნების გავლენა, თუმცა ორნამენტი, რომელიც არეს ფარავს, ხალიჩისებური ხასიათისაა, დეტალიზირებულია ნახატში და დაბალი რელიეფითაა გადმოცემული.

¹ Н. Кондаков Д. Бакрадзе, დასახ. ნაშტ., გვ. 98—101, ნახ. 45, 46.

ლითონზე პლასტიკის საუკეთესო ოსტატად XIX საუკუნის პირველ ნახევარში პეპუ მენარგია ითვლება, რომელიც უმთავრესად დასავლეთ საქართველოში მუშაობდა. ჩვენამდე მოაღწია ამ ოსტატის რვა ორიგინალურმა ნაწარმოებმა, რომელთაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქრისტეს დიდი ხატი მარტილიდან.

ამ პერიოდში ქართული კულტურა და ხელოვნება დაუახლოვდა რუსულ კულტურასა და ხელოვნებას. დასავლეთის ქვეყნების გავლენა, რომელიც XVI საუკუნეში ისახება, განსაკუთრებით ძლიერდება XVII — XVIII საუკუნეებში, კათოლიკე მისიონერების წყალობით, რომლებიც ცდილობდნენ კათოლიკობა დაენერგათ საქართველოში და ქართული ეკლესია პაპის „საყდრისათვის“ დაექვემდებარებინათ. მათი მეშვეობით ვრცელდება საქართველოში იტალიური ხელოვნების ნაწარმოებები, აქ არსდება სპეციალური მხატვრული სახელოსნოები, სადაც მზადდება იტალიური ხატების პირები მოსახლეობაში გასავრცელებლად. ქართველი მხატვრები პირველად ეცნობიან ზეთით წერის ტექნიკას და სხვა. ქართულ ხელოვნებაში იქმნება ახალი მხატვრული მიმართულება, რომელიც იმდენად ძლიერად შეიჭრა ხელოვნების ყველა დარგში, რომ ძველი ხელოვნების მრავალსაუკუნიანმა ტრადიციებმა თანდათან დაკარგეს თავისი სიკოცხლს უნარი. რუსეთის კულტურულმა გავლენამ შეანელა დასავლეთ ევროპის ქვეყნების გავლენა საქართველოზე.

პეპუ მენარგიას შემოქმედება-

ში ჩვენ ვხედავთ ევროპულსა და ადგილობრივ ფორმათა შერევას, რაც მხატვრულ ამოცანათა ახალ გაგებაში გამოიხატა. ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპების მაგიერ იქმნება ქრისტეს, ღვთისმშობლის, დაბადებისა და საბარების პერსონაჟების, წმიდანების გამოსახულებათა ახალი ტიპები. რომლებიც გამომუშავებულ იქნა ახალი დროის რელიეფური ხელოვნების მიერ როგორც დასავლეთში, ისე რუსეთში.

XVIII საუკუნეში ქართული ხელოვნება განიცდის განვითარების ახალ გარდატეხას, რაც გამოწვეული იყო ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური განვითარების ახალი პირობებით. ერთი მხრივ, ჩვენ ვხედავთ ძველი ქართული ხელოვნების განვითარების ლოგიკურ დამთავრებას. ამავე დროს ისახება ქართული მხატვრული კულტურის ახალი ელემენტები, რომლებიც თავისი შინაარსითა და მხატვრული სტილით ერთდროულად უკავშირდებიან დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის ხელოვნების განვითარების ძირითად გეზს. ქართველი ხალხის წინაშე ისტორიულმა სინამდვილემ, დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის ქვეყნების ეკონომიურმა და სოციალურმა განვითარებამ, ახალი ამოცანები დააყენა. საქართველო თანდათან ჩაება ამ ეპოქის მოწინავე ქვეყნების სოციალური და კულტურული განვითარების საერთო პროცესში, ჩამოშორდა აღმოსავლეთ ქვეყნების ტრადიციებს, წარმართა ეროვნული კულტურა ახალი გზით.

1 შ. მ. ბირანაშვილი, პეპუ მენარგია—ოქრომქედელი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრისა, „ლომი“ სი, 1922, № 6, 6/9, № 7, 15/9.

ნაწილი მეხუთე

ახალი ქართული ხელმოწევა
XIX—XX საუკუნეები

ქართული ხელოვნება საგლახო რეჟორმაჟღ

საქართველოს სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა რუსეთთან შეერთებიდან საგლახო რეჟორმაჟღ (1801—1804-70 წწ.)

რუსეთთან საქართველოს შეერთებიდან საგლახო რეჟორმაჟღ ქართული ხელოვნება ამთაერებს განვითარების გარკვეულ ეტაჟს, ძველი ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციები თანდათან აღვილს უთმობენ ახალ მიჟდინარეობას, რომელიც აღნიშნულ პერიოდში ქვეყნის სოციალურ სტრუქტურასა და პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარ ძირეულ ცვლილებებთან დაკავშირებით ჩაისახა.

ახალ ისტორიულ ვითარებაში ქართულმა ხელოვნებამ მთლიანად პროგრესული მიმართულება მიიღო. ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ ისტორიულ ასპარეჟზე თანდათან უფრო გარკვეულად გამოდიოდნენ ახალი, სოციალური ჯგუფები, რომელთაც დრომოჟმულ ძველ ხელოვნებაში ახალი შინაარსი შეჟქონდათ და ამით საფუძველს ქმნიდნენ მისი შემდგომი პროგრესული განვითარებისათვის. ამასთან დაკავშირებით ძირფესვიანად იცვლება სახვითი ხელოვნების ცალკე დარგების ურთიერთმოჟმედება. წამყვანი როლი ეკუთვნის უკვე არა არქიტექტურას, როგორც ეს

იყო წინათ, არამედ ფერწერას; ფერწერაში ხდება გარდატეხა, კედლის მხატვრობა და ხელნაწერების მინიატიურა თიოჟქის სრულ დაეიწყებას მიეცა და მათ აღვილს იჟერს დაზგური პორტრეტული ფერწერა. კედლის მხატვრობის ტრადიციების კედლობა, მისი ხელოვნური გამოცოცხლების ყოველგვარი ცდის მიუხედავად, ქვეყნის ისტორიული განვითარების ლოგიკურად გამართლებულ შედეგს წარმოადგენს. ქართულმა მონუმენტურმა ფერწერამ, რომელმაც შორეულ ისტორიულ წარსულში დიდძალი მაღალმხატვრული ნაწარმოები შეჟქმნა, დაკარგა სოციალური ნიადაგი და თანდათან სრულიად მოსპოვილეს.

წიგნის ბეჟდვის განვითარებამ და ამასთან დაკავშირებით წიგნის შემკულობის, ტექსტისათვის კომპოზიციურად რთული, ხის გრავურით შესრულებული ილუსტრაციების წარმოშობამ ბოლო მოუღეს შუა საუკუნეების ხელნაწერთა წიგნის დეკორს. XVII და XVIII საუკუნეების მიჯნაზე გამოცემულ ძველ ქართულ ბეჟდურ წიგნებში მოთავსე-

ბული გრავიურების პირველი ნიმუშები, გამოყენებული ხელნაწერების ძველი დეკორის მოტივები ძალიან ძალი შეუფერეს ახალ საქროებას, ახალ მოთხოვნილებებს, რამაც ხმარებიდან განდევნა ძველი ხელნაწერი წიგნის შემკობის ხელოვნება.

ახალი ხელოვნების წარმოშობის პროცესი განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ გამოჩნდა პორტრეტულ ფერწერაში. პორტრეტების შემკვეთი იყო ქართული მაღალი არისტოკრატიის და თავადაზნაურობის ის ნაწილი, რომელიც იმყოფებოდა რა რუსეთის სახელმწიფოს სამსახურში, წარჩინებას — ჩინებას და ჯილდოებს ღებულობდა. ჩნდება ახალი სახეობა „საპარადო“ პორტრეტებისა, რომლებშიც წარჩინების ნიშანთა სილამაზე და ბრწყინვალეობა მათ მფლობელთა განდიდების მთავარ საშუალებად ხდება. ამ პორტრეტებში განსაკუთრებით ბეჭითად და საგულდაგულოდაა დახატული აბრეშუმი, ხავერდი, დიბა, ბაბთი, ორდენები და გარეგნული ბრწყინვალეობის სხვა ნიშნები. ბევრი ამ პორტრეტიდან არა მარტო შესანიშნავად ასახავს ქართველ ეთნოგრაფიულ ტიპს, არამედ იძლევა მის მახვილ ფსიქოლოგიურ დახასიათებასაც. გამოსახული პირების საპარადო პოზების პირობითობა, აქსესუარების საგულდაგულო გამოყენება-დამუშავება უეკველად ამჟღავნებს XVIII საუკუნის დამლევების რუსული პორტრეტული ფერწერის გავლენას.

მაგრამ ქართველ მხატვართა მიერ შესრულებული პორტრეტები განარჩევიან რუსული პორტრეტებისაგან უფრო მეტი სიბრტყითობით და პირობითობით, ამასთან ნახევრად ტრადიციულ შემობრუნებასთან ერთად ზოგჯერ გვხვდება, ფიგურების ძველებური ფრონტალური დაყენება. შესაძლოა, აქ თავს იჩინდეს ძველი ქართული მონუმენტური ფერწერის რეტროსპექტული გავლენა, აღმშენებელთა გამოსახულებაში პირობითი პორტრეტული ფერწერის ტრადიციებით.

ეკონომიური და პოლიტიკური დაქუცმაცებულობისა და ფეოდალების ურთიერთ-

თან გაათრებელი ომების გამო საქართველო XVIII და XIX საუკუნეების მიჯნაზე გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდა — გარედან დახმარების მიუღებლად მისთვის ძნელი აღმოჩნდა ბოლო მოელო ნგრევისა და არეულობისათვის ქვეყნის შიგნით და დაეცვა თავისი საზღვრები ირანელ და თურქ დამპყრობთა თავდასხმებისაგან. ირანის შაჰისა და თურქეთის სულთნის წინაშე ქედის მოსრა და დამორჩილება ქართველი ხალხისათვის უდიდესი უბედურება იქნებოდა.

გაითვალისწინა რა ეს გარემოება გამოჩენილმა სახელმწიფო მოღვაწემ და შესანიშნავმა მხედართმთავარმა მეფე ერეკლემ, მერემ დასახმარებლად მიმართა ერთმორწმუნე რუსეთს, რომელთანაც საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა ჯერ კიდევ XI საუკუნეიდან. ამ ორ ქვეყანას შორის გამართული მოლაპარაკების შედეგად, რომელშიაც საქართველოს მხრივ აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა ერეკლე მეორის ელჩი გარსევან ჰავექავაძე, 1783 წელს რუსეთსა და საქართველოს შორის ხელშეკრულება დაიდო.

თანახმად ამ ხელშეკრულებსა, რუსეთს არ ჰქონდა უფლება ჩარეულიყო საქართველოს სამეფოს შინაურ საქმეებში, სამეფო ტახტი რჩებოდა ერეკლეს და მის შთამომავალთ. დიპლომატიური ურთიერთობისათვის თბილისში მუდმივად უნდა ყოფილიყო, რუსეთის რეზიდენტი ანუ მინისტრი, ხოლო პეტერბურგში — საქართველოს მინისტრი. საქართველოს სამეფოსთან აკრედიტებულ რუს ელჩთან მოუთათბირებლად და მისი რჩევის გარეშე ერეკლე მეორეს არავითარი მოლაპარაკება არ უნდა გაემართა მეზობელ ქვეყნებთან, საქართველო კისრულობდა მის ტერიტორიაზე მცხოვრებ რუს ქვეშევრდომთა უშიშროების და მათი დაცვის უზრუნველყოფას. თავის მხრით, რუსეთს უნდა დაეცვა საქართველო გარეშე მტრებისაგან. საქართველოს ქვეშევრდომთ ენიჭებოდათ უფლება რუსეთის მიწა-წყალზე ადგილ-

გადანაცვლებისა, დასახლებისა და ვაქრობისა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ 1783 წლის ხელშეკრულების ძალით ქართველ თავადებს და აზნაურებს რუსეთის იმპერიის ფარგლებში უნდა ესარგებლათ ისეთივე შეღავათებით და უპირატესობით, როგორითაც სარგებლობდნენ რუსები.

1788 წლის ხელშეკრულებამ, რომელიც დაიდო რუსეთსა და საქართველოს შორის, გააწვავა საქართველოს საგარეო ურთიერთობა მეზობელ ქვეყნებთან, განსაკუთრებით ირანთან. ირანის მთავრობამ წინადადება მისცა ერეკლე მეფეს გაეწყვიტა კავშირი რუსეთთან, უარი ეთქვა ხელშეკრულებაზე. 1795 წელს ირანის შაჰი ალა-მაჰმად-ხანი დიდი ჯარით შემოესია საქართველოს; მიუხედავად გმირული წინააღმდეგობისა, მან აიღო საქართველოს დედაქალაქი, გაწყვიტა მოსახლეობის დიდი ნაწილი, გადაწვა ქალაქი.

გიორგი XII, ერეკლე მეფის მემკვიდრემ, ერთხელ კიდევ მიმართა იმპერატორ პავლე პირველს დახმარებისათვის. რუსეთის მთავრობა აყოვნებდა, მას სულ სხვა ამოცანა ჰქონდა დასახული.

მხოლოდ ერეკლე მეორის შეილის — გიორგი XII სიკვდილის შემდეგ მიიღო რუსეთის თვითმპყრობელობამ გადაწყვეტილება ქართლ-კახეთის სამეფოს გაუქმების შესახებ. 1801 წლის 16 თებერვალს სიონის ტაძარში წაკითხულ იქნა პავლე I მანიფესტი რუსეთთან საქართველოს შეერთების შესახებ. იმავე 1801 წლის 12 სექტემბერს იმპერატორმა ალექსანდრე I ხელი მოაწერა ახალ მანიფესტს, რომელშიც რუსეთთან აღმოსავლეთ საქართველოს შეერთება მოტივირებული იყო თვით ქართველი ხალხის ინტერესებით, ხოლო შეერთების გადაწყვეტილება გამოცხადებული იყო რუსეთის მთავრობის „უანგარო“ აქტად. თუმცა მეფის რესკრიპტით გენერალ კნორინგს წინადადება ეძლეოდა საქართველოში შემოღებული ახალი მმართველობა შეეფუებინათ ხალხის ზნე-ჩვეულებისა და სულსკვეთები-

სათვის, აქ გამოგზავნილი თანამდებობის პირები ნაკლებ ანგარიშს უწყევდნენ ამ მოწერილობას.

1803 წელს რუსეთის იმპერიის ფარგლებში შევიდა სამეგრელო, 1804 წელს — იმერეთი, 1810 წელს — აფხაზეთი, 1811 წელს — გურია. 1828 — 1829 წლების რუსეთ-თურქეთის ომის შედეგად საქართველოს კვლავ შემოუერთდა წარსულში თურქ დამპყრობისაგან წატაცებული ახალციხის ოლქი. ბევრად უფრო მოგვიანებით — 1878 წელს რუსეთის მიერ თურქეთზე მოპოვებული გამარჯვების შემდეგ, საქართველოს დაუბრუნდა აჭარა და ართვინის ოლქი.

მეფის თვითმპყრობელობის მიერ შექმნილი ეროვნულ-პოლიტიკური ჩაგვრის და კოლონიურ-ჩინოვნიკური რეჟიმის მძიმე პირობები აფერხებდნენ ქართული კულტურის განვითარებას. ჩვენ მიერ განსახილავი პერიოდის განმავლობაში (1801—1866 წლებში) კულტურული მუშაობის მოსაგვარებლად. კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების შესაქმნელად, ქართული წიგნების გამოსაცემად არა ერთგზის მიღებული ღონისძიებანი არ იძლეოდნენ მოსალოდნელ შედეგს. 1819 წელს თბილისში დაწყებული ყოველკვირეული ბეჭდვითი ორგანოს „საქართველოს გაზეთის“ (შემდგომი „ქართული გაზეთის“) გამოცემა შეწყდა 1821 წელს. ორკვირეული გაზეთის „თბილისის უწყებანის“ გამოცემა, რომელიც 1828 წელს დაიწყო, მნიშვნელოვანი შეჩერებებით გაგრძელდა 1832 წლამდე. 1845 წელს დაწყებული გამოცემა ერთკვირეული გაზეთის „კავკასიის მხარეთა უწყებანის“, რომელიც გამოდიოდა პლატონ იოსელიანის რედაქტორობით, როგორც გაზეთი „ზაკავკასკი ვესტნიკის“ დამატება, შეწყდა ერთი წლის შემდეგ. დასასრულ, ყოველთვიური ჟურნალი „ცისკარი“, რომელიც ცნობილი ქართველი დრამატურგის და საზოგადო მოღვაწის გიორგი ერისთავის რედაქტორობით გამოდიოდა, სულ მოკლე ხანში

1 Акты Кавказской археологической комиссии, т. I, стр. 413.

დაიხურა (1852—1853)¹. დიდი ქართველი მწერლის ილია ჭავჭავაძის მიერ 1863 წელს დაარსებული ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“ დახურულ იქნა დაარსებიდან ერთი წლის შემდეგ. ცნობილია, რომ 1860-იან წლებამდე საქართველოში ქართულ ენაზე გამოიცა არა ჟმეტეს 160—180 წიგნისა². ცნობილია ისიც, რომ მთელ საქართველოში ამ დროისათვის არსებობდა სამი ქართული სტამბა და ა. შ. ამ პირობებში გამოჩენილი მწერლებს მთელი პლედის — ალექსანდრე ჭავჭავაძის (1786—1846), გრიგოლ ორბელიანის (1800—1883), ნიკოლოზ ბარათაშვილის (1816—1845), დანიელ ჭონქაძის (1830—1860), ლავრენტი არდაზიანის (1818—1861), გიორგი ერისთავის (1811—1861) და სხვების შემოქმედება ვერ გახდა მთლიანად ქართული საზოგადოებრიობის ფართო მასების კუთვნილება, მაგრამ, მიუხედავად მეფის თვითმპყრობელობის მიერ შექმნილი ხელოვნური სიძნელეებისა, ქართული კულტურის განვითარება მთლიანად განუხრელად წინ მიიღოდა.

რუსეთის ეკონომიური და კულტურულ-პოლიტიკური ცხოვრების ორბიტაში მოქცევა საქართველო გამოიყვანა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კაპიტალისტური განვითარების გზაზე, ფეოდალურ-ბატონყმური ურთიერთობის ნაშთებმა იწყეს თანდათან კვდომა. დაწყებულმა სოციალურმა დაჯგუფებამ წინ წამოსწია ახალი პროგრესული ძალები, რომლებმაც აიძულეს მეფის მთავრობა გაეუქმებინა ბატონყმობა. კულტურული ურთიერთობა, რომელიც საქართველოსა და რუსეთს შორის ჯერ კიდევ XVII საუკუნ-

ნის დაპლევადან დაჰყარდა, ახლა უფრო გაძლიერდა და განმტკიცდა.

ერთმორწმუნე რუსეთთან დაახლოების აუცილებლობა განსაკუთრებით მწვავედ იგრძნობოდა საქართველოში XVII საუკუნის დასასრულიდან. როგორც სამართლიანად აღნიშნა ნ. ი. მარმა, ისტორიული, გეოგრაფიული, იურიდიული შრომები, XVII საუკუნის დამლევს, დაწყებული ქართველ მწერალთა ნაკრები შრომებით ჯერ კიდევ მაშინ ქართული ეროვნული თვითშეგნების უჩვეულო გაღრმავების მოწმე ძეგლებს წარმოადგენენ.

თითქოს წინასწარ ჰერეტდნენ რა საქართველოს სამეფოს აღსასრულს, ავტორები ისწრაფვოდნენ ეანდერძებინათ შთამომავლობისათვის მათთვის მისაწვდომი რეალური სიძველეთრე და სიღრმე პატრიოტული აღფრთოვანებისა, უადაეცათ მომავალი თაობებისათვის აღტქმული, საუკუნეებით ნალოლიაეები აზრები, რომლებიც უნდა დამდგარიყო ქართველი ხალხის კულტურული ინტერესების საგუშაგოზე³.

რუსული პოეზიის კორიფების და დიდი დემოკრატი მწერლების — პუშკინის, გრიბოედოვის, ლერმონტოვის, გოგოლის, ნეკრასოვის, ბელინსკის, დობროლიუბოვის, ჩერნიშევსკის და სხვების გავლენა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ უაღრესად დიდი, გადამწყვეტი როლი ითამაშა ქართულ მოწინავე პროგრესულ მიმდინარეობათა ჩასახვის საქმეში როგორც ლიტერატურის, ისე აზროვნების სახით⁴.

¹ 1857 წლიდან 1875 წლამდე აღნიშნული ჟურნალი გამოდიოდა. ი. კერესელიძის რედაქტორობით.

² დ. კარიკაშვილი, ქართული წიგნის ისტორია, თბილისი, 1929, პ. გუგუშვილი, „ქართული წიგნი“, თბილისი, 1929.

³ Н. Марр, История Грузии, СПб, 1906, стр. 38.

⁴ Г. Хачапуридзе, к вопросу о культурных связях России и Грузии в первую половину XIX века, „Вопросы истории“, № 5—6, 1946, стр. 75-89.

რუსეთთან საქართველოს შეერთების დროიდან, ეიღრე საგლეხო რეფორმამდე, ქართული ხუროთმოძღვრება ვითარდება ახალ სოციალურ-პოლიტიკურ პირობებში, რომელიც წარმოშვა ქვეყნის გადასვლამ ფეოდალური ურთიერთობიდან კაპიტალისტურზე.

ამ პერიოდის არქიტექტურა, წინააღმდეგ ფეოდალიზმის ეპოქის არქიტექტურისა, კარგავს თავის წამყვან მდგომარეობას სახვით ხელოვნებაში, უთმობს პირველ ადგილს სხვა დარგებს, უწინარეს ყოვლისა, დაზგურ ფერწერას, ქანდაკებას, დეკორატიული ხელოვნების სხვადასხვა სახეობას.

1795 წელს ალა-მაჰმად-ხანის ლაშქართა მიერ საქართველოს დედაქალაქის დარბევამ მოსპო რა ჟამრავი ძველი ხუროთმოძღვრული ძეგლები, გააძნელა ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების სრული თანამიმდევრული სურათის აღდგენის შესაძლებლობა, კერძოდ XVIII საუკუნის დამლევის არქიტექტურის მდგომარეობის გამორკვევა. მაგრამ თბილისში აქა-იქ გადარჩენილი და დღემდე შემონახული შენობები, აგრეთვე საქართველოს პროვინციულ ქალაქებში — თელავსა, სიღნაღსა, დუშეთსა, გორსა და ქუთაისში დაცული ნაგებობანი იძლევიან ძვირფას მასალას ჩვენ მიერ განსახილავი პერიოდის საქალაქო ხუროთმოძღვრების შესახებ: მათში უკვე გარკვევით იგრძნობა, საქართველოს შეერთების შემდეგ, რუსეთიდან შემოტანილი არქიტექტურული სტილის გავლენა, რომელმაც „რუსული ამპირის“ სახელწოდება მიიღო (ნახ. 58, 59, 60, 61, 62, 63).

საქართველოს დედაქალაქში შემორჩენი-

ლია რამდენიმე დიდი შენობა, რომლებიც ამ სტილითაა აგებული XIX საუკუნის პირველ ათწლეულებში.

მათ შორის ყველაზე დიდი შენობა — მეფისნაცვლის სასახლე, სამწუხაროდ, რამდენიმეჯერ იქნა გადაკეთებული. იგივე ხედრი წილად ხედა ამავე სტილით აგებულ სხვა შენობებსაც — ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის შტაბს, სიონის ტაძრის სამრეკლოს, თბილისის ყოფილ სასულიერო სემინარიას, სადაც ამჟამად საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმია მოთავსებული. მიუხედავად გადაკეთებისა, მათ მაინც შერჩათ „ამპირის“ ტიპური, დამახასიათებელი ნიშნები. ფრიალ დამახასიათებელ ფაქტს წარმოადგენს ის, რომ „რუსული ამპირის“, ანუ კლასიციზმის სტილმა განხორციელებას მიიღწია არა მარტო საქართველოს დედაქალაქის — თბილისის, არამედ პროვინციული ქალაქების საბინაო მშენებლობაში.

შეეთვისა რა ორგანულად ქართული არქიტექტურის ადრინდელი ხანიდან დამკვიდრებულ ტრადიციებს, „რუსული ამპირის“ სტილმა წარმოშვა სავსებით თავისებური, სხვაგან განუმეორებელი საბინაო-საცხოვრებელი სახლის ქალაქური ტიპი, რომლის დამახასიათებელი ნიმუშები შემონახულია ჩვენს დრომდე როგორც თვითონ თბილისში, ისე საქართველოს სხვა ქალაქებში.

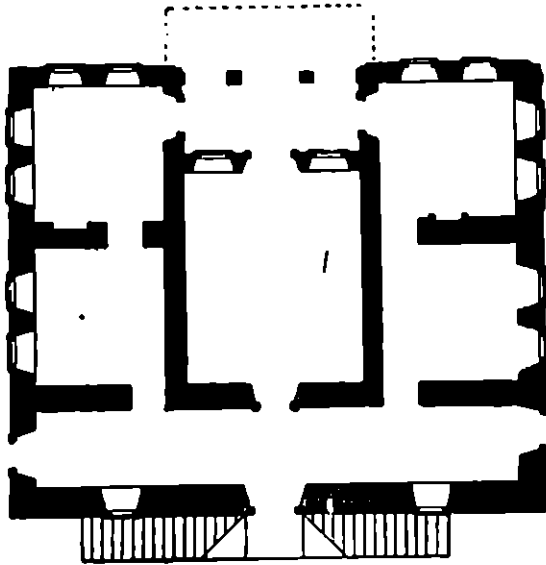
ქართული ეროვნული ხუროთმოძღვრების ტრადიციები იმდენად მყარი აღმოჩნდა, რომ „რუსული ამპირის“ სტილმა საქართველოში დაკარგა მექანიკურად გადმოღებული, წამბაძველობითი ხასიათი, განიცადა შემოკმელებითი გარდაქმნა და ადგილობრივი პირობებისადმი შეგუება. ამის გამო „რუსული ამ-



ნინო ერისთავი. ქსნის ერისთავის თორნიკეს ასული. 1829 წ.

პირის“ სტილის დანერგვას ქართულ არქიტექტურაში მიეცა წმინდა შემოქმედებითი პროცესის მნიშვნელობა.

არა თუ მოძველდა, არამედ არსებითად მცდარია ზოგიერთი მკვლევარის ის მტკიცება, თითქოს „არსებითად არაერთა არსა“ არ შეიცავს არც ისლამური აღმოსავლეთის ხელოვნებაზე ორიენტირებულ ფულიანთა და ვაქართა „ზედაფენის“ შენობების არქი-



65. ასათიანის სახლი. პირველი სართულის გეგმა. ქუთაისი.

ტექტურა და არც რუსეთის ხელისუფლების ოფიციალური არქიტექტურა საქართველოში¹.

უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს რომ ქართული ქალაქური სახლის კონსტრუქცია ითვალისწინებს ცხოვრების თავისებურებას სამხრეთში. სახლის ფასადი მიმართულია ქუჩისაკენ, ქუჩისკენვე გამოდიან

აივნები, ქუჩის მხარეზეა შემობრუნებული ეზოს შიგნითი ფასადები. ხოლო ეგრეთ წოდებული „ისლამური“ არქიტექტურის მიხედვით ნაგები საცხოვრებელი სახლები კი, ქუჩას გადაპყურებენ სრულიად ყრუ კედლებით, ხოლო მათი აივნები ყველა მხრიდან მიმართულია შიგნითა ეზოებისაკენ. აქედან ცხადია, რომ ისლამური აღმოსავლეთის ხელოვნების მიმართ რაიმე ორიენტირების შესახებ ლაპარაკიც კი არ შეიძლება. საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურა საქართველოს დედაქალაქსა და პროვინციებში აღმოცენდა ადგილობრივ ნიადაგზე. შეესაბამებოდა ქართული ქალაქების ცხოვრების წყობას, რაც ასე საფუძვლიანად და დაწვრილებით აქვთ აღწერილი X—XI საუკუნეების არაბ გეოგრაფებს თავიანთ შრომებში.

XI საუკუნიდან მოყოლებული ქართულ წერილობით წყაროებში მოიპოვება დაწვრილებითი ცნობები ორ, ზოგ შემთხვევაში კი სამიარუსიანი საცხოვრებელი შენობების შესახებ, რომელთა ქვემო სართული, ჩვეულებრივ ქვიტკირით ნაგები, ემსახურებოდა სამეურნეო მიზნებს, ზეოვე სართული შეიცავდა საცხოვრებელ ოთახებს და სვეტებზე დაყრდნობილ აივანს, რომელიც გარს ერტყმოდა მთელ შენობას, თუ ოთხივე მხრიდან არა, ყოველ შემთხვევაში, სამი ან ორი მხრიდან მაინც.

ჯრუქის ქართული ოთხთავის მინიატიურებში, რომლებიც XII—XIII საუკუნეების მიჯნაზეა შესრულებული, გვხვდება მინიატიურა, რომელიც გამოსახავს ქართული ტიპის საცხოვრებელი სახლის აივანზე — სვეტებზე დაყრდნობილ აივანზე — მყოფ

¹ Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры, „Проблемы архитектуры“, т. II. кн. 1, М., 1937, стр. 114.

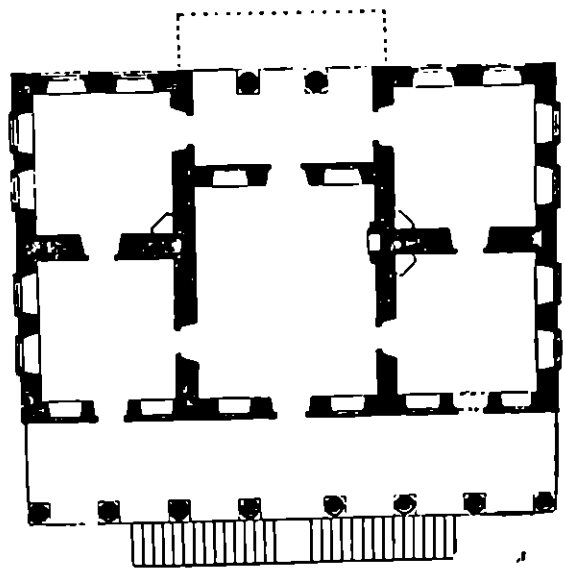
ქრისტეს (ფ. 108 V⁰). სულ ძველად ასეთ შენობებს აღნიშნავდნენ ტერმინით „ქორელი“ რომელიც, სწორად რომ ვთქვათ, გულისხმობს არა მთელ სახლს აიენითურთ, არამედ ალბათ მარტო აივანს, რომელსაც XVI—XVII საუკუნეში „აივანი“ ეწოდა (ნახ. 64, 65, 66, 67, 68).

თბილისში, ალავერდის (ყოფილი აბას-აბადის) მოედანზე გადარჩენილია სახლი, რომელიც დამახასიათებელია გასული საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ქალაქური ხუროთმოძღვრებისათვის (ნახ. 61. ტაბ. 216). ამ სახლის დიდი ჩუქურთმიანი აივნები მიმართულია ქუჩისკენ; შენობის შიგნითა (ეზოს) აივნებიც ღიაა ქუჩის მხრიდან. ფასადების დანაწევრება ემყარება გარკვეულ კანონზომიერებას და გამოირჩევა თავდაპირილობით. სახლის საერთო არქიტექტურულ ჩანაფიქრში არ ჩანს რუსული „ამპირის“ სტილის გავლენის კვალი, რადგან ისეთი დამახასიათებელი დეტალები, როგორცაა, მაგალითად, სვეტები, არა მარტო შესრულებულია სხვა მასალით — გაკეთებულია ხისაგან, არამედ მათ აქვთ სრულადად სხვა პროპორციები, რომელიც მას ანიჭებს უფრო მოყვანილ და დეკორატიულ იერს, რაც გაძლიერებულია იმით, რომ სვეტები ზემოთ ერთმანეთთან აქურული (ბადისებური) კამარებით არიან გადაბმულნი, ხოლო ქვემოთ ამოჭრილი ჩუქურთმიანი ფიკრებით. მნახველს ხიბლავს კუთხური მალეების აქურული შევსება ფერდოვანი შუშბანდითურთ კლასიციზმის გავლენისაგან თავისუფალია აგრეთვე შოაჯირის ფანტასტიკური მორთულობა და სვეტებს შუა მოთავსებული აქურული ხის კამარები.

მხოლოდ გულმოდგინე დაკვირვების შემდეგ შეიძლება შეაჩინოთ, რომ სახლის მარცხენა ნახევრის ხის აივანი დამუშავებუ-

ლია წერილი კლასიკური დეტალებით (ბრჯენები, ტორზებას სამკაულები, სვეტების კვარცხლბეკები და კაპიტელები), ხოლო შენობის ყველა დანარჩენი ნაწილი სრულიად ამჯდარია „ამპირის“ სტილის გავლენას და ატარებს ქართული თვითმყოფელი ხუროთმოძღვრების მყარი ტრადიციების დაღს:

აქ აღწერილ სახლს ჰყვანან სხვა სახლებიც, ყველა ეს სახლი მოითხოვს საგანგებო შესწავლას. მათში ყველაფერი ორგანულა-



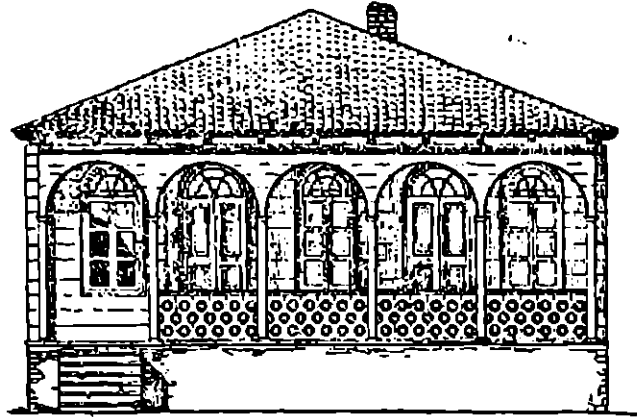
66. ასათიანის სახლი. მეორე სართულის გეგმა. ქუთაისი.

დაა დაკავშირებული, მთლიანია და აღბეჭდილია მხატვრული ჩანაფიქრით და დეკორატიული გაფორმებით.

აივანი ქართულ არქიტექტურაში მეტად დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს. მას სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდა, ვიდრე სხვა ქვეყნების არქიტექტურაში, სადაც იგი გვხვდება განსხვავებული ვარიანტით,

განსაკუთრებით კი აღმოსავლეთის ქვეყნებში. ქართულ არქიტექტურაში, განსაკუთრებით კი ქალაქის საცხოვრებელ შენობაში, აივანი გაიშალა ქუჩის მხარეზე, იგი ამკობს შენობის ფასადს, ორგანულად შედის ქალაქის არქიტექტურის ანსამბლში (ტაბ. 217). აღმოსავლეთის ქვეყნებში კი აივანი შეადგენს დახურული ეზოს განუყოფელ ნაწილს,

იგი დაფარულია ქალაქის ქუჩებისაგან ყრუ კედლით. აივანი, რომელიც საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთ ძირითად ნაწილს წარმოადგენს, წარმოიშვა საქართველოში, როგორც ჩანს, ქართული ხალხური არქიტექტურის ტრადიციებზე. მას საკუთარი ისტორია აქვს, რაც მოითხოვს ცალკე შესწავლას. თბილისის ხუროთმოძღვრებაში მას საგანგებო

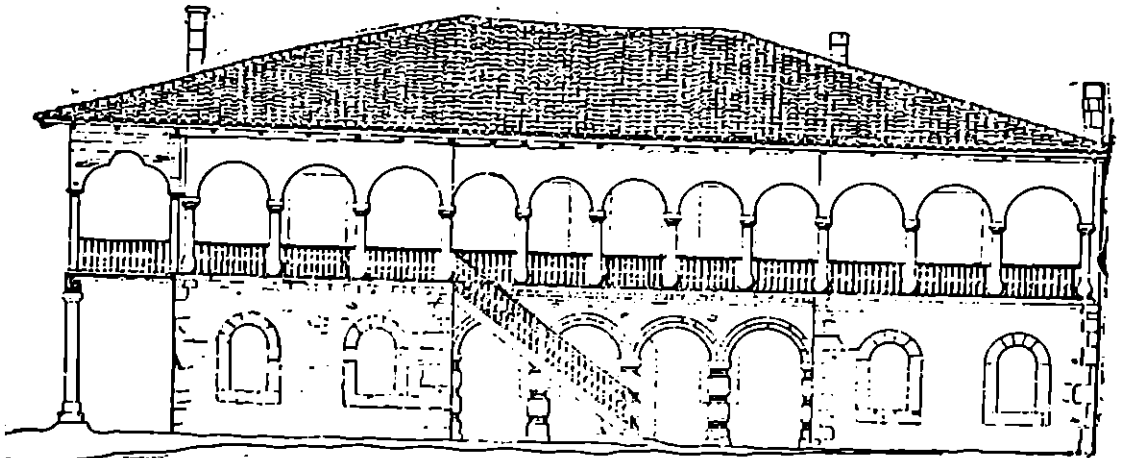


67. წულუკიძის სახლი. მთავარი ფასადი. ხონი.

აღვილი უქირავს, იგი არის საცხოვრებელი შენობების ორიგინალური ნაწილი (ტაბ. 216).

აივანი გამოდის ქუჩაზე, როგორც შენობის ფასადის მხატვრული გაფორმების ერთ-

ერთი ძირითადი ელემენტი, რომელიც შენობას დიდ სილამაზეს და თავისებურ კოლორიტს ანიჭებს, შენობის ფრონტალურ კომპოზიციაში აივანი წარმოადგენს სიმეტრიული განლაგების ლოგიკურ ცენტრს. ხოლო კუთ-

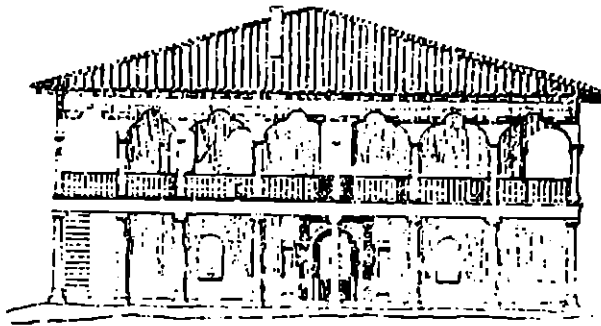


68. პ. წერეთლის სახლი. გვერდის ფასადი. საჩხერე.

თხის სახლებში აივანი უვლის კუთხეს. მხატვრულად აფორმებს ერთდროულად მთელ შენობას. არსებითად, თბილისის საცხოვრებელი სახლების აივნები ორ ძირითად ჯგუფად განიყოფება; აივნები კამარებიანი და აივნები, რომელთათვის დამახასიათებელია არქიტრავი. თბილისის აივნების უმრავლესობა პირველ ჯგუფს ეკუთვნის. უნდა აღინიშნოს, რომ XIX საუკუნის სახლებში მეტად გავრცელებული იყო კამარებიანი აივნები, რომელთა მორთულობა მრავალფეროვანია და მრავალ შემთხვევაში შესრულებული დიდი გემოვნებით. არქიტრავიანი აივნების მხატვრულ გაფორმებაში მთავარი მნიშვნელობა

ენიჭება სვეტს. კამაროვან აივანში ძირითადია სვეტზე დაყრდნობილი კამარა, რომელიც თუმცა კონსტრუქციულ დანიშნულებას ასრულებს, მაგრამ მისი დეკორაციული სახე შენობის ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში მთავარ როლს ასრულებს.

აივნის არქიტექტურაში არსებითი მნიშვნელობა აქვს ორდერს, რომლის ძირითადი ელემენტია სვეტი კვარცხლბეკოთურთ. სვეტის ყელზე მოთავსებულია რვაწახნაგოვანი ექინი მოპრეგავლებული კუთხეებით. ხოლო ექინს ზემოთ დევს ლამაზად პროფილირებული აბაკი. სვეტის კვარცხლბეკის მთავარ ელემენტს წარმოადგენს კვადრატუ-



69. პ. წერეთლის სახლი. ტარსით მოპირკეთებული ფასადი. საჩხერე.

ლი სახის პლინტუსი. სვეტი ქართულ აივნებში გამოირჩევა დახვეწილი ფორმით.

თელავსა, გორსა, სიღნაღსა, დუშეთში, საქართველოს ზოგიერთ სხვა პროვინციულ ქალაქში და მემამულეთა კარ-მიდამოების საცხოვრებელი სახლები სოფლად თავიანთი გეგმარებით, შემკული სახიანი მოაჯირებით, ხის აივნებით, მრავალი სხვა დეტალით მკიდროდაა დაკავშირებული ძველი ქართული სუროთმოდგრების ძირეულ ტრადიციებთან; მაგრამ, ამასთან ერთად, ჩნდება ახალი ელემენტებიც — სვეტების კაპიტალები და საყრდენები, ფანჯრების ფორმა, ცალკეული პროფილები, რომლებიც ცხადპყოფენ „ამპირის“ გავლენის არსებობას.

ქართული გლახური საცხოვრებელი სახ-

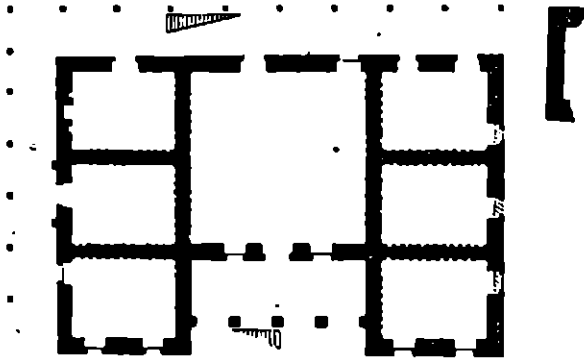
ლების არქიტექტურა გამოირჩევა მრავალნაირობით, რაც აიხსნება რაიონების ბუნების სხვადასხვაობით, ამ რაიონების მკვიდრთა ყოფის და ცხოვრების წყობილების თავისებურებით. საამშენებლო ტრადიციების დაცვის თვალსაზრისით ყველაზე მყარი და კონსერვატიულია საქართველოს მთიანი კუთხეები — სევანთი, ხევსურეთი, ფშავეთი, რაჭა, ხევი.

ქარაველი გლახის საცხოვრებელი სახლის ძირითადი ტიპი — „დარბაზი“ ჩვენს დრომდე შენახულია მხოლოდ ქართლსა და რესხეთში. „დარბაზი“ გამოირჩევა არქიტექტურული ჩანაფიქრის მთლიანობით. მისი ინტერიერი მკაფიო წარმოდგენას იძლევა ცენტალურ ვერტიკალურ ღერძთან საცხოვრებ-

ზელი სახლის შინაგანი სივრცის შეხამების ოსტატობის შესახებ, თუმცა ჩვენს დრომდე შემონახული „დარბაზი“ თავისი არსებობის 100—120 წელს ითვლას, მაგრამ თვით მის ტიპს პრავალსაუქუნოვანი ხანგრძლიობა აქვს და თანახმად წერალობითი წყაროებისა, მან,

სხვადასხვა ვარიანტს სახით ფართო გავრცელება ჰპოვა აზიის ბევრ ქვეყანაშიც.

მაგრამ ყველა ვარიანტი შეიძლება დაყვანილ იქნეს ერთ ტიპამდე. ესაა საცხოვრებელი ბინა, ფერდობზე აგებული და შიგნით ზევოდან განათებული. მას აქვს ერთი მხრი-



70. პ. წერეთლის სახლი. პირველი სართლის გეგმა. საჩხუგე.

დან შესასვლელი; ეს მხარე მისი ერთადერთი „უსაღია“ არქიტექტურული თვალსაზრისით. „დარბაზის“ არსებითს ელემენტს შეადგენს საგანგებო კონსტრუქციის ხის გადასახური საშუქი ცენტრალური ნახევრებით, რომელიც, იმავე დროს, კვამლის გასასვლელიცაა.

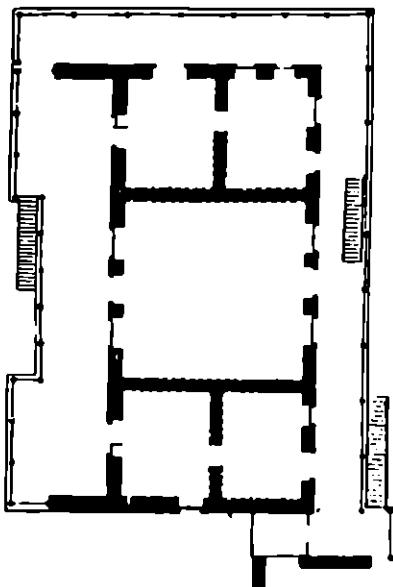
სახურავი ეყრდნობა „დარბაზის“ კედლებს და სპეციალურ ბოძებს; „დარბაზს“ შეტწილად ორი ბოძი აქვს, ზოგ შემთხვევაში კი — სამი ან ოთხი. კონსტრუქციული თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესოა წესი კვადრატული გადახურვისა, რომელიც შენობის ცენტრში შემაგრებულია ბურჯებით და კოჭებით. უაღრესად დამახასიათებელია ის ფარემობა, რომ გადახურვის ერთი და იმავე კონსტრუქციული წესის დროს სახურავს ეძლევა სხვადასხვა ფორმა, ყველაზე უფრო გავრცელებულია ხის კოჭებისაგან გაკეთებული, პირამიდული ფორმის სახურავი. კოჭების მწკრივები დაშვებულია ისე, რომ სივრცე თანდათან ეიწროვდება, ხოლო ზემოთ წვერი ღიად რჩება, ამასთან არსებობს გადახურვის ორი წესი: ერთ შემთხვე-

ვაში ყოველი მწკრივი ოთხი კოჭისაგან შედგება და კვადრატულ ფორმას ინარჩუნებს, მეორე შემთხვევაში — ფუძის კვადრატი უკვე მეორე მწკრივიდან გადადის კუთხედ დაყენებულ რეაწახნაგში, ყოველი შემდგომი მწკრივი აგრეთვე კუთხურად ლაგდება. პირველ შემთხვევაში ჩვენ ვხედავთ შიგნიდან ცენტრალურ ხის კამარას ოთხწახნაგოვანი პირამიდის სახით; მეორე შემთხვევაში — ხის კამარის საერთო ფორმა უახლოვდება სფერულს და გუმბათოვან გადახურვას მოგვაგონებს. „დარბაზის“ გადასახურს „გვირგვინი“ ეწოდება (ნახ. 73,74).

საშუქის ზედა ნახევრისაკენ მიმართული მხრიდან სახურავის შესამაგრებელი ბოძები, ორი მთავარი კოჭი, ხოლო ზოგჯერ „გვირგვინის“ ქვედა ძელები დაფარულია ამოჭრილი ჩუქურთმებით. ორნამენტული ზოლები, როზეტები, უფრო ხშირად სიმბოლური ფიგურები შედგენილია, როგორც მთლიანი დეკორატიული კომპოზიცია, რომელსაც გარკვეული აზრობრივი მნიშვნელობა აქვს. დარბაზის ბოძები გამოთლილია კაკლის ხის ან მუხის მორებისაგან. მათი

ეწრო ბოლო მიწას ეყრდნობა, განეჩი ბოლო კი ზევით არის აღმართული (ნახ. 76).

„დარბაზის“ კედლები ჩვეულებრივ მიწურია და თიხითაა შელესილი. შექმნილი გლების „დარბაზს“ კედლები ქვით აქვს მოპირკეთებული. „დარბაზის“ კედლებში გაკეთებულია განჯანები. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა შესასვლელისაკენ მიმარ-



71. ა. წერეთლის სახლი. მეორე სართულის გეგმა. საჩხერე.

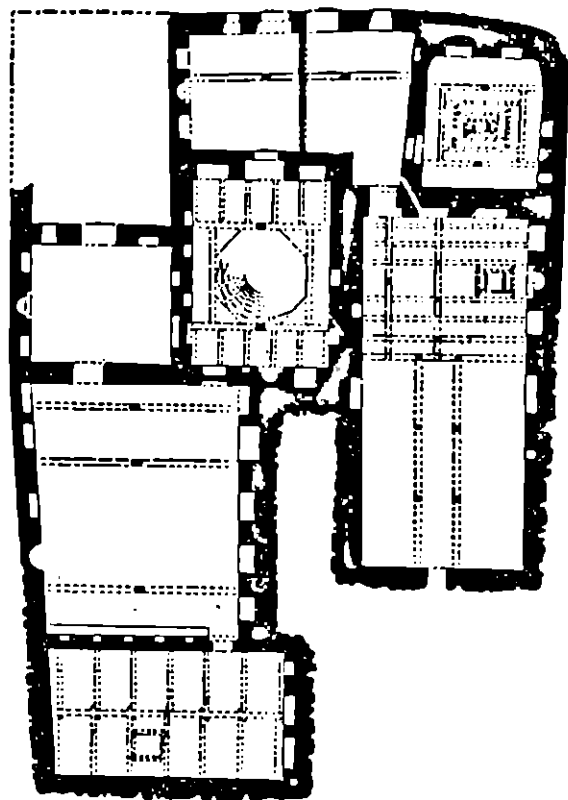
თულ კედელს, რომელსაც ორიარუსიანი განჯინა აქვს, სადაც ინახება ყველაფერი, რაც ოჯახში აუცილებელია (ნახ. 77).

შესასვლელის მხრიდან „დარბაზს“ აქვს დაპუშაეებული ფასადი. შესასვლელის ახლოს ფასადის მთელ სიგანეზე მოწყობილია აივანი, „დარბაზის“ ბანი ბრტყელი, მიწურია. მას შემდეგ, რაც პატრიარქალური ყოფა წარსულს ჩაბარდა და განშორდა დიდი გეაროვნული ოჯახისაგან პატარა ოჯახების ჩამოცილება. „დარბაზში“ კედლომა იწყო და მას თანდათანობით ცელის საცხოვრებლად უფრო მოსახერხებელი და გამოსადეგი, ახალი ტიპის გლეხური სახლი.

დიდი თავისებურებით გამოირჩევა სა-

ცხოვრებელი გლეხური სახლის აღნაგობა სკანეთში. გარე ქვეყანას ზაფხულის მხოლოდ სამი თვის დაკავშირებულმა სკანეთმა შუასაუკუნეების ყოფა-ცხოვრების საშუალები უყანაქნელ დრომდე, თვით საბჭოთა წყობილების დამყარებამდე შემოინახა.

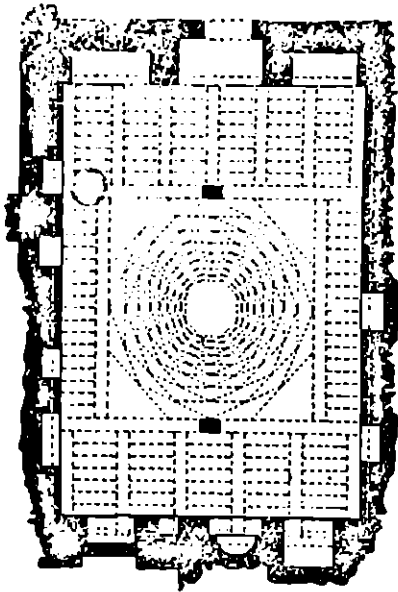
საბჭოთა ხელისუფლებამ ძირეული ცვლილებები შეიტანა სკანების ცხოვრებაში; გზატყეველების გაყვანამ და აეროდრომების მოწყობამ ბოლო მოუღო მის განცალკევებას, შუა საუკუნეების საცხოვრებელი ბინები აქ თანდათან შეცვალა თანამედროვე



72. ერთაწმინდა. დარბაზი ერთაწმინდაში. გეგმა.

სახლმა, რომელიც უფრო აკმაყოფილებდა ოდესღაც ჩამორჩენილი სკანი ხალხის მზარდ კულტურულ მოთხოვნილებას.

სკანების ძველებური საცხოვრებელი ბი-

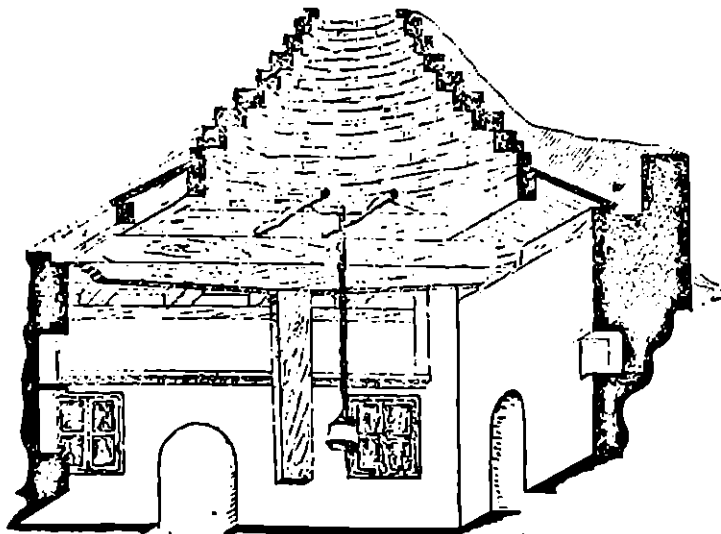


73. დარბაზი ერთაწმინდაში.
ცენტრალური დარბაზის გეგმა.

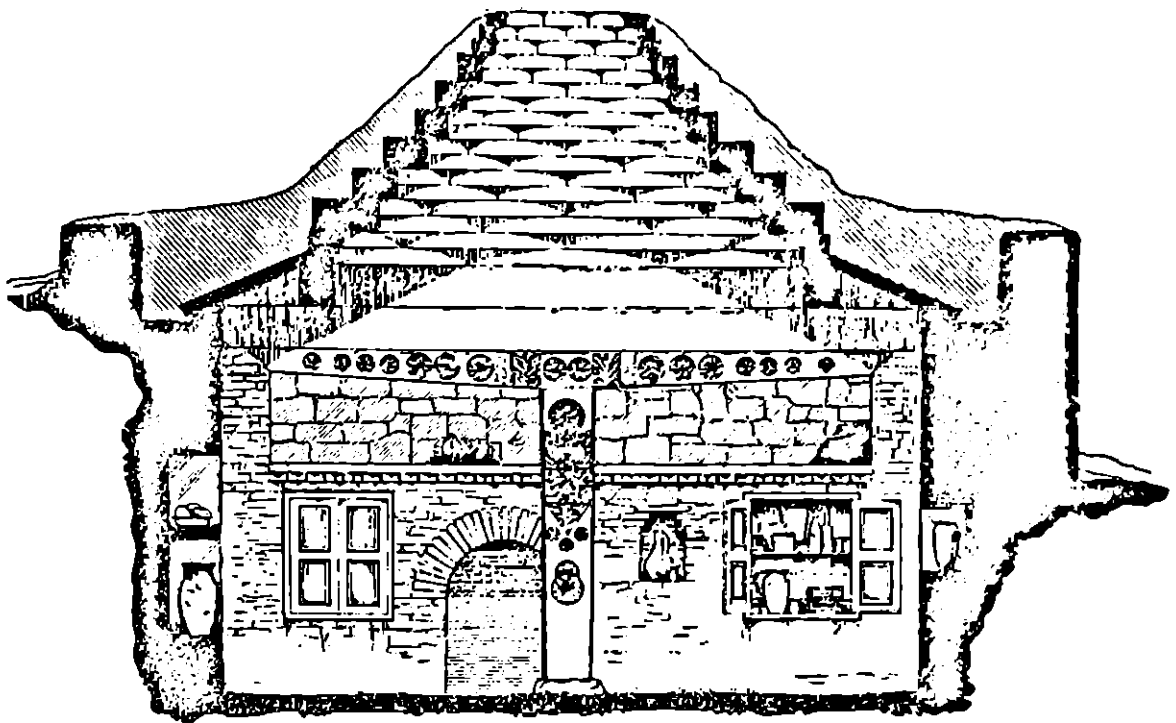
ნები, კოშკები, შესანიშნავად შემონახული არქიტექტურული ანსამბლები მეტყველებენ სევანების მაღალ ხელოვნებაზე (ტაბ. 214). ძველებური სევანური საცხოვრებელი სად-

გომები, ჩვეულებრივ, შედგება სამი ნაწილისაგან: ორსართულიანი, იშვიათად ერთსართულიანი საცხოვრებელი სახლისაგან, რამდენიმესართულიანი თავდასაცავი კოშკისაგან, რომლის საერთო სიმაღლე 25 მეტრს აღწევს, და სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობისაგან. მთელი არქიტექტურული ანსამბლი ქვიიაა შემოფარგლული, კოშკი განზე დგას საცხოვრებელი სახლისაგან და უერთდება მას საპატრო გადასასვლელი ხიდიო. კოშკს შესასვლელი უკეთდებოდა 5—6 მეტრის სიმაღლეზე მიწის ზედაპირიდან. სივრცე მიწის ზედაპირსა და პირველი სართულის იატაკს შუა ამოშენებულია. კოშკის სართულები ერთმანეთს უერთდებიან მისადგმელი კიბეებით. ზემო სართულს, რომელიც ფიქალის ორკალთიანი საბურავითაა გადახურული, ოთხივე მხარეზე აქვს კედლის შვერილებით დაცული სათოფურები, პატარა კამარებით შემქული. ყოველი სევანური საცხოვრებელი კომპლექსისათვის კოშკი აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენდა.

უშგულის ხეობის რაიონში და ზემო რაქის იმ ნაწილში, რომელიც ამ ხეობას ეკვრის, ვხვდებით ციხე-სახლებს, რომელსაც ცალკე კოშკები არა აქვს, მაგრამ აქვს სა-



74. დარბაზი ერთაწმინდაში. გადახურვის კონსტრუქცია.



75. დარბაზი ერთაწმინდაში. კრილი.

თოფურები. სვანური კომპეების აგების დათარიღება ძნელი საქმეა. მათი ერთი ნაწილი მიეცუთენება გვიანდელ შუა საუკუნეებს, ხოლო უფრო მეტი ნაწილი აგებულია XVIII საუკუნის მიწურულში. გვხვდება XIX საუკუნის მეორე ნახევარში აგებული სვანური კომპეებიც.

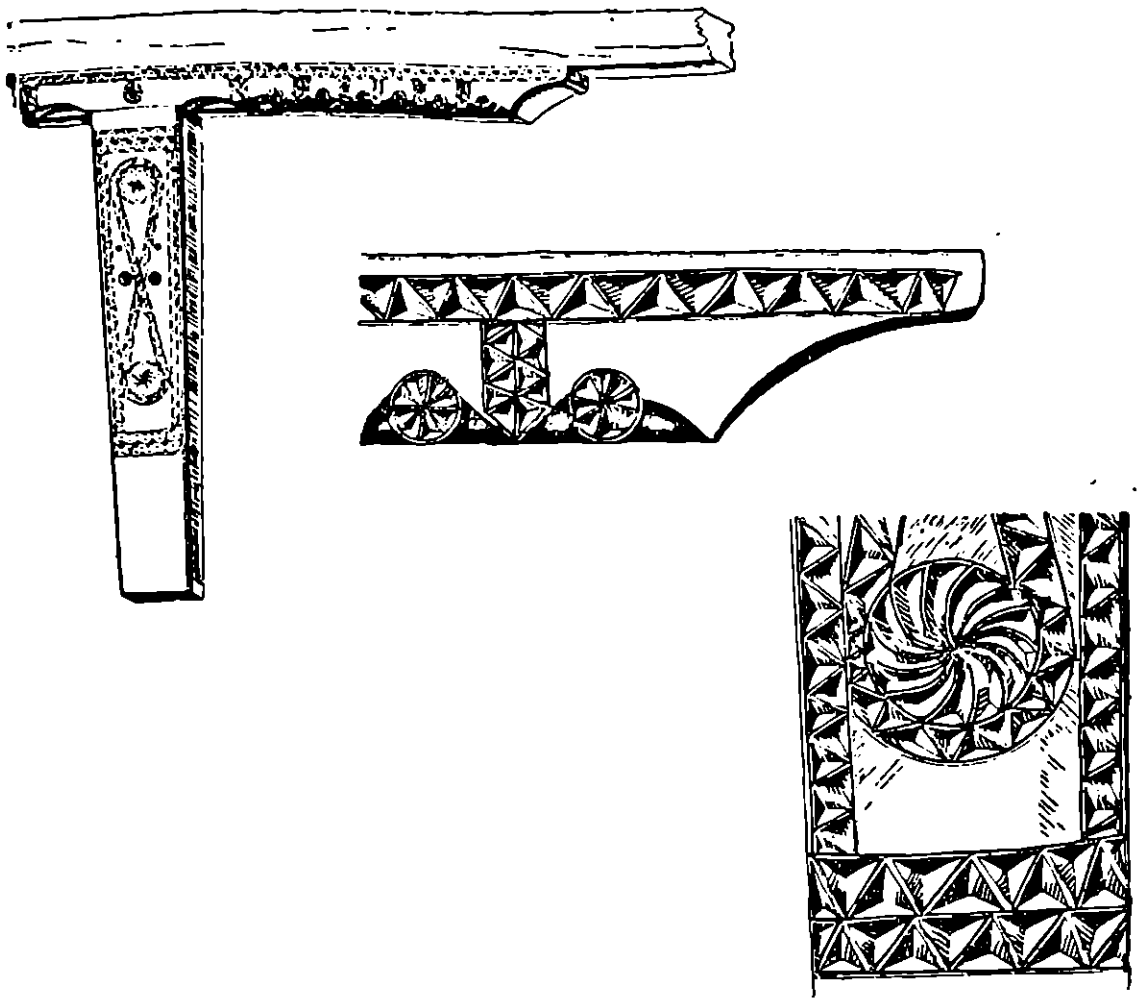
ძნელად მისაწვდომი მთების კალთებზე გაკიშულია ხევსურეთი; მის კლდოვან ფერდობებზე მიიკლაკნება საგუშაგო კომპეებით დატული ვიწრო ბილიკები. (ტაბ. 215).

ხევსურულ კომპეებს კვადრატული ფორმა აქვთ, მაგრამ სვანური კომპეებისაგან განსხვავებით, ისინი ზემო ნაწილში ვიწროვდებიან. ხევსურული კომპეები იხურებოდა შეკრული თაღებით, რომლებზედაც ფიქალისაგან პორიზონტალური წყობით შენდება საფეხურიანი პირამიდული ბანები, ქონგურიანი კონტურით. პატარა ნახვრეტით კაცი აღიოდა კომ-

პის მეორე სართულზე. ძველებური ხევსურული სახლი „ქვიტყირი“ წარმოადგენს ციხე-სიმაგრეს საომარი კომპურითურთ. პირველ მათგანში მოთავსებულაა ბოსელი მსხვილფეხა პირუტყვისათვის, მეორეში — ბინა ცხვრის ფარისათვის, მესამე სართული, სადაც კერაა, საცხოვრებელ ოთახს წარმოადგენს. უკანასკნელ ზემო სართულს საომარი დანიშნულება აქვს, მისი სათოფურები აღჭურვილია მოაჯირებით — „ჩარდახებით“.

შენობას აქვს ფიქალისაგან ნაშენი ბრტყელი ბანა. ერთი ასეთი კომპლექსი, რომელიც სოფელ შატლის კლდეზეა აღმართული, დიდი ციხე-სიმაგრის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

დასაყვლეთ საქართველოში გამომუშავდა გლეხური საცხოვრებელი სახლის საყვებით გარკვეული სტანდარტული ტიპი, რომელსაც ხალხში „ოდა-სახლი“ ეწოდება. მზარის



76. დარბაზი შხეთაში. ინტერიერის მოჩუქვრომება.

კლიმატურმა პირობებმა, ტენიანობამ და ხშირმა ნალექიანმა, მეტადრე შავი ზღვის სანაპირო რაიონებში, უეჭველად გავლენა იქონიეს ამ სახლის არქიტექტურის ხასიათზე, რომელაც მკვეთრად განსხვავდება როგორც დარბაზისაგან, ასევე, საქართველოს მთლიანი რაიონების ყველა საცხოვრებელი სადგომისაგან.

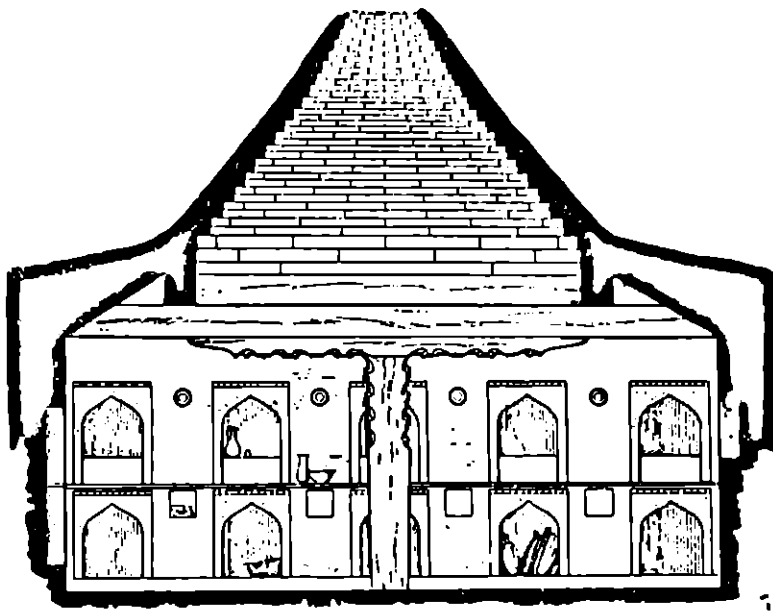
დასავლეთ საქართველოში, ჩვეულებრივ, შენდება ერთსართულიანი ხის სახლები, მიწიდან მალაა აწეული, არც სახლის ქვეშ

ლია და სამეურნეო მიზნებს ემსახურება.

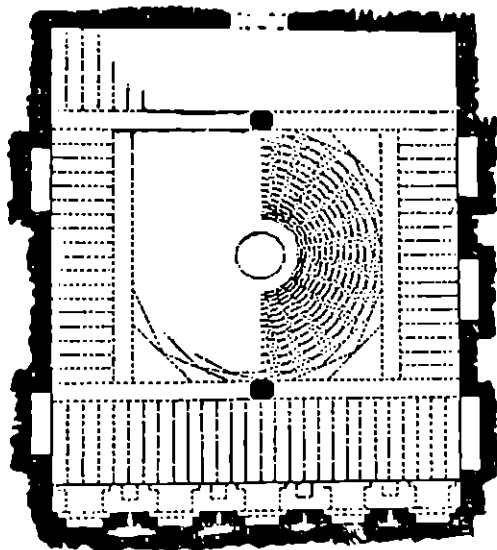
საცხოვრებელი სადგომი სამი ოთახისაგან — ერთი დიდი და ორი პატარა ოთახისაგან შედგება, ტიხარი ოთახებს შორის გასაწევე-გამოსაწევი, დიდი და ერთი პატარა ოთახი აივანზე გამოდის.

ეზოში, სახლის მახლობლად, მოთავსებულია სამზარეულო და სამეურნეო დანიშნულების სხვა სადგომები.

გეგმის მიხედვით, ოდა-სახლი აივანით ერთ კვადრატს უახლოვდება. ოთხკალთიან



77. დარბაზი ყარაღაქში. კრილი.



78. დარბაზი ყარაღაქში. გეგმა.

სახურავს კარვის ფორმა აქვს. სახლი გადახურულია მრგვალი კამიტით ან ყავრით. ბურჯები, რომლებზედაც სახლი დგას, აგურისაგან, ზოგჯერ ქვისაგან არის ნაგები, სახლის მთავარი შექულობაა აივანი მოჩუქურთმებული სვეტებით და მოაჯარით. სვეტები, აკრელებულია ოსტატურად ამოჭრილი ჩუქურთმებით. შენობის დეკორში მთავარი ადგილი უჭირავს ფიგურულ მოაჯარს, რომელიც რიკელისაგანაა გაკეთებული, ან დახერხილი ფიგურებისაგან. მღიღრების ოდა-სახლებში დიდი ოთახი. რომელსაც სასტუმროს დანიშნულება აქვს, იქობა ხის ჩუქურთმიანი პანელებით, კარადებით და ღია თაროებით.

განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ბუზრას მხატვრულ მორთვა-გამშვენიებას, გლეხის საცხოვრებელი სახლის ეს ტიპი გავრცელებულია დასავლეთ საქართველოს ყველა რაიონში, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ შავი ზღვის სანაპიროების ახლო რაიონებში ბოძები, რომელზედაც სახლი დგას, ბევრად უფრო მაღალი კეთდება, ვიდრე ზღვიდან დაშორებულ ადგილებში.

ზემო იმერეთში ამ ბოძების მაგივრად ქვისაგან შენდება პალატად წოდებული ქვემო სართული, რომელსაც ორა ოთახისაგან შედგება. ერთში მოთავსებულია ბოსელი, ხოლო მეორე საცხოვრებელი სადგომია, სადაც ზემო სართულიდან ჩაჰოდის და მთელ ზამთარს ცხოვრობს ოჯახი.

დასაყვლეთ საქართველოს საცხოვრებელი სახლების გარეგნულ მხატვრულ სახეს არკვევს აივანი, რომელიც სახლის მთელი ფასადის სიგრძეზეა გაჭიმული. აივანს ექვემდებარება შენობის დანარჩენი ნაწილების დამუშავება.

ოღა-სახლის ინტერიერის კომპოზიციური ცენტრია ბუხარი, მდიდრული დეკორაციული მორთულობით.

თავად-აზნაურთა სახლები, დასაყვლეთ საქართველოში, ორსართულიან ქვიტკირის შენობას წარმოადგენს. თავისი ტიპით ისინი გლეხის საცხოვრებელ სახლს უახლოვდებიან,

საცხოვრებლად დანიშნული ზემო სართულის შუაში მოთავსებულია დიდი დარბაზი, რომელსაც გვერდებზე ორი ოთახი აკრავს, მთელი შენობა ბუხრის ცეცხლით თბება. მეორე სართულზე ასასვლელი, ქვისაგან ნაგები გარე კიბე გადაუხურავია.

თავად-აზნაურთა სახლების არქიტექტურას საფუძვლად უდევს ხალხური ხელოვნება. ასეთი ტიპის შენობის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს 1883 წლის ზაფხულს სოფელ ყვარელში (ქახეთი) აგებული კოტე მარჯანიშვილის კარ-მიდამო მდიდრულად დეკორირებული ფასადით.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული არქიტექტურის შესწავლის შედეგით, მრავალნაირი, ცოცხალი მხატვრული შემოქმედების სურათს გვიხატავს, რომელიც თავის საფუძვლით ქართული ეროვნული თვითმყოფადი ხუროთმოძღვრების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს ემყარება.

კედლის მხატვრობა

ქართული კედლის მხატვრობის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები XVII და XIX საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილ ისტორიულ პირობებში კრიზისს განიცდიდა, რის შედეგად კედლის მხატვრობამ, როგორც ძველი ქართული სახვითი ხელოვნების კონკრეტულმა დარგმა, უკვე XIX საუკუნის პირველ მეოთხედში შესწყვიტა თავისი არსებობა. ეს მოვლენა არ შეიძლება მოულოდნელად ჩაითვალოს, რადგან კედლის მხატვრობის თანდათანობითი დაცემა ძველთაგანვე დაიწყო, თუ არ ჩავთვლით მის მოკლევადიან გამოცოცხლებას XVII საუკუნის მიწურულში, ნიკოლოზ ამილახვარის კათალიკოსობის დროს.

საქართველოს ისტორიის შფოთიანმა პერიოდმა — XVIII საუკუნემ ვერ შემოგვინახა ქართული მხატვრობის ვერც ერთი დათარიღებული ძეგლი. მაგრამ XIX საუკუნის დაშლემ, მას შემდეგ, რაც საქართველო

რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შევიდა და ქვეყანამ აღმოსავლეთელ დამპყრობთაგან მიყენებული ჭრალბობების მომუშაება დაიწყო, მშენებლობა, უფრო სწორად, მუშაობა დანგრეული ძეგლების აღსადგენად დიდი მასშტაბით გაიშალა.

საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის ნიკოლოზ ამილახვარის დაკვეთით 1683 წელს შესრულებული ანჩისხატის ტაძრის კედლის მხატვრობა გაცედა, მოძველდა და დეკანოზ სოლომონ მეხსიშვილის ძის დეკანოზ დიმიტრი მეხსიშვილის (1776—1862) თაოსნობით ეს ტაძარი 1814 წელს კვლავ იქნა მოხატული.

უნდა აღინიშნოს, რომ მეხსიშვილის გვარმა ანჩისხატის ტაძარში ორსაუკუნოვანი სამსახურის დროს თვალსაჩინო მუშაეები მისცა ქართულ მწერლობას, ფერწერას, კალიგრაფიას, საეკლესიო გალობას.

გრიგოლ მესხიშვილი, რომელიც 1711 წლიდან 1724 წლამდე ანჩისხატის ტაძრის დეკანოზად მსახურობდა, და მისი ძმა დავითი, რომელსაც, გრიგოლის საკვდილას შემდეგ, შემდგომი ათი წლის მანძილზე იგივე თანამდებობა ეჭირა, მხატვრები და კალიგრაფები იყვნენ. პირველი მათგანი თან ახლდა მეფე ეასტანგ VI რუსეთში, ხოლო დავითი — მეფისწულების აღმზრდელის მოვალეობას ასრულებდა. კათალიკოს ანტონ I 1755 წელს ანჩისხატის ტაძართან დააარსა სასულიერო სემინარია, რომელიც განათლებას მოწინავე ცენტრს წარმოადგენდა საქართველოში 1802 წლამდე, ე. ი. თბილისში ვაჟთა პირველი გიმნაზიის გახსნამდე. საჭიროა აქვე აღინიშნოს, რომ სამი წლით უფრო გვიან, ე. ი. 1758 წელს ერეკლე მეორემ თელავში გახსნა მეორე სასულიერო სემინარია, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა აგრეთვე განათლების გავრცელების საქმეში.

ანჩისხატის სემინარიაში აღიზარდნენ XVIII საუკუნისა და XIX საუკუნის დამდეგის ქართული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწეები. თავისი ტიპით და სასწავლო პროგრამით იგი შეესაბამებოდა რუსულ სასულიერო სემინარიებს. სწავლა წარმოებდა ქართულ ენაზე.

გვაქვს საფუძველი ვივარაუდოთ, რომ სემინარიაში გარდა ძირითადი საღვთისმეტყველო საგნებისა, აღსაზრდელებს ასწავლიდნენ ფერწერას, გალობას და კალიგრაფიას, რომლის საჭიროება XVIII საუკუნეში ჯერ კიდევ დიდი იყო. სწორედ ანჩისხატის სემინარიაში ჩაისახა ის ახალი რელიგიური ფერწერა, რომელიც უკვე ვეღარ კმაყოფილებოდა ძველი ორიგინალებიდან ასლების უბრალო გადაღებით, რადგან მათი პირობითი და განწყობული ხასიათი უკვე ვეღარ აკმაყოფილებდა გაზრდილ საზოგადოებრივ მოთხოვნილებებს; ახალი დრო ითხოვდა ახალ, უფრო რეალურ და სიცოცხლით სავსე ფორმებს.

შეიცვალა მონუმენტური ფერწერის ტექ-

ნიკაც. დასავლეთის ხელოვნების გავლენით ზეთის ხალებზე ფერწერამ უჩვეულად გააძევა მოხატვის ძველი ფრესკული ტექნიკა.

ზეთის ფერწერის ტექნიკას საქართველო პირველად გაეცნო XVIII საუკუნის შუა წლებში იტალიელი მისიონერების საშუალებით.

კასტელის ალბომში არის ჩანახატი ნატურიდან, რომელიც გამოსახავს მხატვარ ქალს პალიტრით ხელში. ამ ქალს, როგორც განმარტებითი წარწერა გვაუწყებს, ზეთის საღებავებით წერა უსწავლია მისიონერებისაგან. ჩვენ დრომდე შემონახულია იტალიური რელიგიური ფერწერის ნიმუშები, რომელიც საქართველოში შემოქმენდათ კათოლიკური სარწმუნოებულების გავრცელებელ იტალიელ მისიონერებს. XVIII საუკუნის ქართულ ხატწერასა და ხელნაწერების წინა გვერდების მინიატიურებში აშკარად შესამჩნევია დასავლეთის ხელოვნების გავლენა. ეს გასაგებია, რადგან ჯერ კიდევ XVI საუკუნის დამდეგს დასავლეთის ხელოვნების, მეტად რეგრაფიკის ნაწარმოებებმა დაიწყეს შემოღწევა რუსეთში, საქართველოში, ირანსა და ინდოეთში. დასახელებული ქვეყნების სახეობით ხელოვნების ტრადიციები, რომლებიც საუკუნეებით იქმნებოდა, ძირფესვიანად განსხვავდებოდა დასავლეთის ხელოვნების ტრადიციებისაგან. დასავლეთის ხელოვნებას ნაწარმოებთა გავრცელება აღმოსავლეთ ქვეყნებში ხელს უწყობდა აღმოსავლური ხელოვნების ტრადიციების დაშლას და გაუქმებას. დასავლეთის ხელოვნებას ნაწარმოებთა წარმატება აღმოსავლეთ ქვეყნებში, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ზოგჯერ, მაგალითად, რუსეთში, ხედებოდნენ მდებარე წინააღმდეგობას (პატრიარქ ნიკონის ბრძოლა დასავლეთიდან შემოსულ სიახლეთა წინააღმდეგ ხატწერაში და საეკლესიო კრების დადგენილებანი), აიხსნება იმით, რომ ძველი აღმოსავლური ხელოვნების ტრადიციებმა მოსჭამეს თავის დრო, დაკარგეს სოციალური ბაზისი.

ანალოგიურ მოვლენას ადგილი ჰქონდა საქართველოში. საქართველო შევიდა რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში სწორედ იმ დროს, როცა ძველ რუსულ ხელოვნებაში უკვე მოხდა ძირეული გარდატეხა და მასში უკვე იგრძნობოდა ახალი დროის მაცოცხლებელი ძალა.

კათალიკოს ანტონ I. რომელიც ორჯერ იყო და ხანგრძლივად ცხოვრობდა რუსეთში, ბევრი რამ ისეხსნა და გადმოიღო ამ ქვეყნისაგან. ანჩისხატის ტაძართან მან გახსნა სასულიერო სემინარია, რომელიც თავისი ტიპით წააგავდა რუსეთის სასულიერო სემინარიებს. კათალიკოსი ანტონ პირველი, XVIII საუკუნის ბევრი მოღვაწის მსგავსად, ცდილობდა დაენერგა რუსული კულტურა საქართველოში.

ქართული მონუმენტური ფერწერის პირველი ძეგლი, რომელზედაც აღიბეჭდა ახალი მიმდინარეობა, არის ანჩისხატის ტაძრის მოხატულობა. ტაძრის საკუროთხევალს აფსიდის კონქში გამოსახულია ჩთული კომპოზიცია: „სულისწმინდის მოფენა“, კომპოზიცია, რომელიც თავისი სქემითა და სტილით იმეორებს დასავლური წარმოშობის შაბლონურ ნაიმეს. ბაზილიკის თაღს ზედა ნაწილი უჭირავს ქვრუბიშების თავების გამოსახულებას ღრუბლების ფონზე. შუა ნაგის თაღის სამხრეთ ფერდობზე გამოსახულია: „ისააკის მსხვერპლად შეწირვა აბრაამისაგან“, „აბრაამი და მელქიშედეკი“, „აღთქმის კიდობანი“; პირველი კომპოზიციის ქვეშ გამოსახულია იოანე მახარებელი, მეორეს ქვემოთ ლუკა მახარებელი, ხოლო სარკმელს ქვემოთ მახარებლებს შორის ანგელოზია — მთელი ტანით, ჯერით ხელში.

შუა ნაგის კამარს ჩრდილოეთ კალთაზე გამოსახულნი არიან: „გუდგონი მთავარანგელოზით“, „იაკობის კიბე“, „საშვება სტუმრად აბრაამთან“, „იკანის მიერ აბელის მოკვლა“. „საშვების“ ქვემოთ მოთავსებულია მახარებელი მარკოზი: „აბელის მოკვლის“ ქვემოთ — მახარებელი მათე. მახარებლები განცალკევებულნი არიან ურთიერთისაგან ანგელოზის

გამოსახულებით, რომელსაც ხელში უჭირავს „სჯულის ფიცარნი“. სამხრეთის კამარის აოფტში განლაგებულია ოთხი კომპოზიცია: „ანტონ მარტყოფელი მაცხოვრის ხელთქმენელი გამოსახულებით“. „ბქენი ედესისანი“, „ხელთქმენელი გამოსახულების სასწაული“ და „ავგაროზ მეფის განკურენა სნეულებისაგან“.

ჩრდილოეთ კამარის შუა სოფიტში გამოსახულია: „ხარება ღვთისმშობლისა“. „ტაძრად მიყვანება ღვთისმშობლისა“, „შობა ღვთისმშობლისა“, „მიძინება ღვთისმშობლისა“.

სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაგის თაღში დახატულია ანგელოზთა თავები ღრუბლებში, ხოლო კედლებზე — დასავლეთის ნიმუშების მიხედვით შესრულებულია სხვადასხვა საუფეცი ძველი და ახალი აღთქმის თემებზე.

დასავლეთ კედელზე, შესასვლელს ზემოთ, დახატულია „ღღუგანკითხვის“ სურათი, ხოლო მის ქვემოთ „ადამისა და ევას განდევნა სამოთხიდან“.

მთელი მოხატულობა ძალიან გამუქებულია, ზეთის ფერებით შესრულებული მხატვრობა იქერცლება და ძირს ცვივა. სტილის მიხედვით მას არაფერი აქვს საერთო ძველ ქართულ მოხატულობასთან და არც რუსული ხელოვნების გავლენა იგრძნობა. მოხატულობა, უეჭველად, შესრულებულია ადგილობრივ მხატვართა არტელის მიერ, მხატვრები მუშაობდნენ ანჩისხატის სემინარიისთან. და ხელმძღვანელობდნენ, უწინარეს ყოვლისა, იტალიელი მისიონერებისაგან შემოტანილი ნიმუშებით.

რუსული ხელოვნების გავლენის კვალი შეიძლება უფრო მეტად შევამჩნიოთ ბაზილიკის მოხატულობას ბოდბეში, სადაც დაკრძალულია საქართველოს განმანათლებელი წმ. ნინო. ტაძრის დასავლეთ შესასვლელის ზემოთ მოთავსებული წარწერა გვაუწყებს, რომ მოხატულობა შესრულებული ყოფილა 1823 წელს საღანდის და ქიზიყის მიტროპოლიტის იოანე მაცუაშვილის (1743—1837) დაკვეთით.

სქემით ბოდბის მოხატულობა ენათესავე-
ბა ანჩისხატის მოხატულობას, იგი შესრულე-
ბულია ანჩისხატისაზე 9 წლით უფრო გვიან,
რა თქმა უნდა, იმავე სკოლის ოსტატებს
მიერ, მაგრამ მასში უკვე გარკვევით ჩანს
რუსული რელიგიური ფერწერის გავლენა.

საკურთხეველის აფსიდში მოთავსებულია:
დიდი კომპოზიცია „სულიწმიდის მოფენა“,
ანჩისხატის მოხატულობისაგან განსხვავებით,
მას საკურთხეველის აფსიდის კონქა უჭირავს.
კონქის მოხატულობის ქვეშ, ჩრდილოეთ კე-
დელზე გამოსახულია „ქრისტეს გარდამო-
ხსნა“, ხოლო სამხრეთ კედელზე — „სხე-
ნოსანი მხედრის მიერ ქრისტეს გვერდის
განგებრა“ („ლახურითა უგვირა გუერდსა“).

სამხრეთ და ჩრდილოეთ პილასტრებზე
მოთავსებულია რვა მღვდელმთავრის (ყო-
ველ მხარეზე ოთხ-ოთხი) გამოსახულება.
საკურთხეველის აფსიდის სარკმელს ქვეშ წარ-
მოდგენალია ოთხი მახარებელი ტრადიციუ-
ლი რელიგიური სიმბოლოებით. მთავარი
ნავის ჩრდილოეთ კედელზე, ქვემოთ, სა-
კურთხეველის შესასვლელთან გამოხატულია
გ რ ი გ თ ლ პ ა რ თ ე ლ ი.

მთავარი ნავის ჩრდილო თაღის კედელზე
საკურთხეველის კონქიდან პირველი კომპოზი-
ცია არ შენახულა; კაპარებს შუა მოთავსე-
ბულია გამოსახულება „აღთქმის სამება აბრა-
ამთან“. უკანასკნელი კომპოზიცია მიძღვნი-
ლია თემისადმი „ადამის და ევას განდევნა
სამოთხიდან“.

მთავარი ნავის კაპარის სამხრეთ კედელ-
ზე საკურთხეველის კონქიდან პირველი კომ-
პოზიცია გამოხატავს „ანგელოზების თავებს
ღრუბლებში“, საყრდენ კაპარებს შორის
წარმოდგენილია „აბრაამისაგან მსხვერპლის
შეწირვა“. უკანასკნელი კომპოზიცია წარმო-
გვისახავს „ადამისა და ევას შეცოდებას“
(ევა თავაზობს ვაშლს ადამს). თაღის სოფიტ-
ში გამოსახულია თორმეტი წინასწარმეტყვე-
ლი (ექვს-ექვსი ყოველ მხარეზე). მისე, ესა-
ია, იუდეია, ეზეკიელი, ამოსი, ამბაკუმი,
დანიელი, სოფონია, იონა და სხვ.

ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ ნაწილ-

ში ასახულია: „მოსე, რომელსაც ხელთ უპყ-
რია „სჯულის ფიცარნი“ და პილასტრზე მა-
ჰათავარი ენუქა, პილასტრებს შუა, პირვე-
ლი სარკმლიდან მარცხნივ დახატულია „სე-
რაპიმის გამოცხადება წინასწარმეტყველისა-
დში“, მარჯვნივ — „სამი ყრმა საცვილსა ში-
ნა“. მეორე პილასტრზე ასახულია „კაენი
ქელეს ჯაეის ძმას — აბელს“, მეორე სარკ-
მელსა და აღწერილ კომპოზიციას შუა
წარმოდგენილია „ევას შექმნა ადამის ნეკი-
დან“, სარკმლის მეორე მხარეზე — „მნათობ-
თა შექმნა“.

სამხრეთ კედელზე საკურთხეველის აფ-
სიდს ეყრის კომპოზიცია „დაუწველი მაც-
ლოვანი“, პილასტრზე გამოსახულია, „წინას-
წარმეტყველ ელიას ცად ამალეება“, შემ-
დეგ, დასავლეთისაკენ მოთავსებულია „ეზე-
კიელის ხილვა“. სარკმლის მეორე მხარე-
ზე — „წინასწარმეტყველ იონას თავგადასა-
ვალი“. პილასტრზე იმავე რიგში გამოსახუ-
ლი არიან „ადამ და ევა სამოთხიდან განდევ-
ნის შემდეგ“, აღმოსავლეთ მხარეზე ამას
მოსდევს „მნათობთა შექმნა“, უკანასკნელი
კომპოზიცია ამავე რიგში გამოსახავს „მცე-
ნარეთა შექმნას“.

ჩრდილოეთ კედელზე, მეორე რეგისტრ-
ში საკურთხეველის აფსიდს ეყრის კომპოზი-
ცია, რომლის დადგენა არ ხერხდება.

პილასტრზე წარმოსახულია „ქრისტეს
საუბარი სამარტელ დედაკაცთან“. სარკ-
მელს ქვემოთ. ურთიერთის გვერდით მო-
თავსებულია სამი კომპოზიცია: „ქრისტე და
ბეძავი დედაკაცი“, „ბრმად დაბადებულის
განკურვნა“, და „ხუთი პურით ხუთი ათასი
ადამიანის გაძღომა“, პილასტრზე დახატუ-
ლია „მოციქულთა მოწოდება“. მეორე სარ-
კმელს ქვემოთ. აგრეთვე გვერდიგვერდ მო-
თავსებულია სამი კომპოზიცია „მევიდეს ეშ-
მაკნი კოლტსა მას ღორთასა და მოწყდეს
წყალთა მათ შიდა“, „ნოეს შეპყავს მხეცები
კილობანში“. „ნოესაგან მსხვერპლის შეწირ-
ვა წარღვის შემდეგ“.

სამხრეთ კედელზე. მეორე რიგში. აფსიდს
ეყრის კომპოზიცია, რომელიც გამოხატავს

„სამართიანელის შეწყალებამს“, პილასტრზე მოცემულია „ეშმაკეულის განკურნება“, სარკმელს ქვემოთ ერთ რიგში მოთავსებულია „განკურნა განრღვეულისა“, „იაიროსას ასულის მკვდრეთით აღდგინება“ (ლ., მ, 41), „ვაქართა განდევნა ტაძრიდან“¹.

მეორე პილასტრზე იმავე რეგისტრში გამოსახულია „ზაქე ხეზე“. სარკმელს ქვემოთ, ერთ რიგში განლაგებულია „მარიამ მსცხო ნელსაცხებელი ფერკთა იესუსითა“, დაზიანების გამო გამოუცნობლად დარჩენილი კომპოზიცია „ნოეს დათრობა“.

ჩრდილოეთ და სამხრეთ ნაგებობები დაფარულია მოხატულობით, რომელიც ალაგ-ალაგ დაზიანებულია წვიმის გამოწვევით გამოჩენილი კამარებში. ჩრდილოეთ ნაგებობის აფსიდის კონქზე გამოსახული ყოფილა დედა ღვთისა ყრმა ქრისტეთი უმედალიონოდ, აფსიდის სამხრეთ კედელზე ყოფილა „ქრისტეს შემოსვა ძოწუელით“. კამარაზე გამოსახული ყოფილა ანგელოზთა თავები ღრუბლებში. ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ყოფილან ქართველია წმიდანები: ელიზბარი, ბიძინა, შალვა, ეესტათი მცხეთელი, რაუდენი, კონსტანტინე არგვეთელი. ჩრდილოეთ ნაგებობის სამხრეთ კედელზე აღმოსავლეთ ნაწილში შესასვლელს ზემოთ, გამოსახულია ქრისტე ეკლის გვირგვინით („დაადგეს მას შეთხზული ეკლისა გვირგვინი“). კამარის კუთხეებში დახატულია გაშლილი წიგნი, რომელიც მიაქვთ საყვირებიან ანგელოზებს. თაღებს შუა წარმოდგენილია „თაყვანისცემა შეიდთავიანი ვეშაპისა“ (იოანეს გამოცხადება, 13, 1—9). სვეტზე წარმოდგენილია წმიდა ბარბალე, ხოლო მის ქვემოთ ქალის ფიგურა ჩვილი ბავშვით, ალბათ კვირიკე და ივლიტა.

სამხრეთ ნაგებობის საკურთხევლის აფსიდში დაკრძალულია წმიდა ნინო. აკლდამის კედლები დაფარულია მოხატულობით, რომელიც წარმოადგენს წმ. ნინოს ცხოვრებას. სამწუხაროდ, მოხატულობის ეს ნაწილი ძალიან გაშუქებულია, კომპოზიციის მეტი ნაწი-

ლი სრულიად ჩამოცვენილია. წმიდა ნინოს ცხოვრების გამოხატულება მხატვარს შესრულებული აქვს ანალოგიური ციკლის აღრიხდელი, ძველ ქართულ ხელოვნებაში ცნობილი გამოსახულებისაგან დამოუკიდებლად.

ჩრდილოეთ კედელზე შედარებით, უკეთ შემონახულია ერთი კომპოზიცია, რომლის შინაარსი ახსნილია ქართულ წარწერაში. ის გამოსახავს წმიდა ნინოს, რომელსაც წინასწარ უგრძენია რა გარდაცვალების მოახლოება, დედოფალ ნანას აძლევს მეფე მირიანისთვის განკუთვნილ წიგნს.

სამხრეთ ნაგებობის თაღის კუთხეში გამოსახულია აპოკალიფსური სიუჟეტი: საყვირებიან ანგელოზებს ხელთ აქვთ გაშლილი წიგნი ტექსტით. კამარის ცენტრში მოთავსებულია „შარავანდელი“ (ღრუბლებში მოჩანს ანგელოზთა თავები). ჩრდილოეთ კედელზე კამარებს შუა დახატულია „მარიამ ეგვიპტელის ზიარება“, სვეტზე ქვემოთ წარმოდგენილი არიან წმ. მარიამ მაგდალინელი და წმ. მელანია. მოხატულობის მეტი ნაწილი სამხრეთ ნაგებობის კედელზე არ შემონახულია; სარკმლის რიგში ვხვდებით მეფურად შემოსილ წმ. დედათა გამოსახულებათა ფრაგმენტებს. ქვემოთ წარმოდგენილი არიან წმ. რაფსიმე და წმ. გაიანე. შესასვლელს ზემოთ, მედალიონში მოთავსებულია ქართული წარწერა: „ესე არს ბჭენი უფლისანი“ და „შემოვლენ მათ შიგან მართალნი“.

დასავლეთ კარიბჭეში დაცულია ფრესკები, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ ტაძრის მოხატულობის მთელი კომპლექსის გაგებისათვის. როგორც აღვნიშნეთ, ტაძარში შესასვლელის ზემოთ დეკორაციული არქიტექტურის ფონზე დახატულია ორი ანგელოზი, რომელთაც ცალ ხელში უჭირავთ ჩარჩოებში მოთავსებული კომპოზიცია „ჯვარცმა“, ხოლო მეორეში გაშლილი გრაგნილი წარწერით, რომელიც გვაუწყებს, რომ სიღნაღის და ქიზიყის მიტროპოლიტმა, ბოდბელმა იოანე მკაცრემ 1823 წელს

¹ ქართული წარწერა განმარტავს, რომ აქ გამოსახულია მწიგნობართა და ფარისევლთა განდევნა.

განაახლა ტაძარი, ხელახლა ააშენა ორი კარიბჭე, გუმბათი, და მოხატა მთელი ტაძარი კარიბჭეებითურთ.

კარიბჭის კამარაზე გამოსახულია „აღდგომა ქრისტესი“, რომლის ქვემოთ მის ჩრდილო ფერდობზე წარმოდგენილია „ჩერის ზიდვა“ და „ვენებათა იარაღები“. თაღის სამხრეთ ფერდობზე ქრისტეს „ვენებათა“ ციკლიდან მოცემულია რთული კომპოზიცია თავისებური აპოკრიფული რედაქციით, რომელიც მანამდე არ ყოფილა ცნობილი ქართულ ხელოვნებაში, კომპოზიცია განმარტებულია ქართული წარწერით. „სამსჯავრო უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტეს ზედა“. მასში ასახულია ცალკე ეპიზოდები სამსჯავრო კაიაფასთან, პილატესთან; უკანასკნელი ამბავი გადმოცემულია შემდეგნაირად: ცალკე გამოსახული „პილატეს ხელის ბანა“ და ცალკე „პილატეს განაჩენი“ (მაგიდასთან სხედან ორნი და წერენ განაჩენს). ქრისტე წარმოდგენილია შარავანდედში, ამალღებულ ადგილზე მჯდომარე, შებოჭილი ხელებით; კომპოზიციაში მთავარი ადგილი უჭირავს მსაჯულთა დასს გრაგნილებით ხელში, სადაც დაწერილია მათი აზრი. მსაჯულებს შორის ვხვდავთ პტოლომეოსს და იოსებ არიმათიელს. მსაჯულთა სახელები (ტერა, სარი, ლაშენა, მესა, ნიკოდიმე, სიმონი, გლიერი და სხვ.) და წარწერები გრაგნილებზე კარგად არის შემონახული.

ამ თემის აპოკრიფული რედაქცია წარმოიშვა დასავლეთში და იქიდან შემოაღწია რუსულ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში. იგი გვხვდება მონუმენტური ფერწერის მოგვიანო ხანის რუსულ ძეგლებში, ხატწერასა და გრაფიკურებზე. რუსმა ოსტატებმა შემოიტანეს იგი კედლის მხატვრობასა და ხატწერაში, ამავე დროს, შეცვალეს ტიპები, გადაამუშავეს ისინი თავიანთი ძველი ხელოვნების სტილის მიხედვით. ეკვს გარეშეა, ქრისტეს ვენებათა ეს ციკლი საქართველოში რუსეთიდან იქნა შემოტანილი.

ბოღბის მოხატულობაზე რუსული ხელოვნების გავლენის კვალს ამჟღავნებს ცალ-

კე ციკლების იკონოგრაფიაც და ყოველი სიუჟეტის ახსნა-გაგება.

ამ ეპოქის ქართული მონუმენტური ფერწერა თითქმის საცხებით მოწყდა საუკუნეების მანძილზე გავრცელებულ თავის ეროვნულ ტრადიციებს და უკუაგლო ისინი. როგორც ამ თავის დასაწყისში ითქვა, ქართული მონუმენტური ფერწერა როგორც ცალკეული ციკლის იკონოგრაფიის სფეროში, ასევე მოხატულობათა სქემებში, და თითოეული სიუჟეტის გაგებაში XVII საუკუნის დამლევამდე, ემყარებოდა არა ბიზანტიური წარმოშობის წყაროებს, არამედ ძველადვე გამოშუშებულ გარკვეულ ნორმებს. მიუხედავად კულტურის საერთო განვითარებასთან დაკავშირებით, წერის ტექნიკასა და სტილში მომხდარი გარდატეხისა, ძველი ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც უპასუხებდნენ გარკვეულ რელიგიურ მოთხოვნებსა და ამოცანებს, მხოლოდ მცირედ შეიცვალა.

ახალ ისტორიულ გარემოში წარმოქმნილი მონუმენტური ფერწერის ამოცანების ახალი გაგება, ჩვეულებრივი იკონოგრაფიული სიუჟეტის ახალი სტილისტური ინტერპრეტაცია ძველი ტრადიციების წინააღმდეგ იყო მიმართული. ძველი აღთქმის თემებზე (ქვეყნის შექმნის დღეები, ადამისა და ევას ამბავი, კაენისაგან აბელის მოკვლა და სხვ.) შექმნილი ციკლები უპირისპირდება ახალი აღთქმის თემებს (სასწაულმოქმედებანი და ვნებანი უფლისა), აგრეთვე აპოკალიფსურ თემებზე შექმნილ ციკლს, რაც ცხადყოფს ამ უკანასკნელთა დასავლურ წარმოშობას. ამაში უნდა დავინახოთ იმ ურთიერთობის უეჭველი ანარეკლი, რომელიც XVII საუკუნიდან საქართველოსა და კათოლიკურ სამყაროს შორის, მეტადრე საქართველოს და იტალიას შორის დამყარდა, რის შესახებაც ჩვენ პირველად ანჩისხატის მოხატულობის გარჩევის დროს ვილაპარაკეთ; ამასთან ერთად რუსეთთან საქართველოს კულტურულმა ურთიერთობამ, რომელიც განსაკუთრებით ძლიერდება XIX საუკუნის

პირველ ნახევარში, უფრო ქმედითი როლი ითამაშა ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში.

მაგრამ ქართველი ოსტატები ითვისებდნენ რუსული ხელოვნების, ნაწილობრივ, დასავლეთის ხელოვნების მიმდინარეობებს (აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს უკანასკნელნი, რამდენადაც მოგვიანებით, სავსებით განიღვენენ) არა მექანიკურად, არამედ შემოქმედებითად; ახდენდნენ რა მათ შემოქმედებითს გააზრებას, ქართველი ოსტატები ცდილობდნენ შეეგუებიათ ისინი მშობლიური ნიჟარაგისათვის. ეს გამოიხატა, უწინარეს ყოვლისა, იმით, რომ მონატულობათა თემატკაში შეტანილ იქნა ქართველ წმიდანთა ცხოვრების ციკლი. ბოდბის ტაძრის სამხრეთ ნაწილში, სადაც ჩვეულებრივ სალაროა მოთავსებული და სადაც დაკრძალულია წმიდანინო, კედლებზე დაწერილებით მოთხრობილია საქართველოს განმანათლებელი ქალის მოღვაწეობის ამბები. ჩრდილოეთ ნაგის კედელზე გამოსახულნი არიან ქართველი წმიდანი მხედრები, რომლებიც 1661 წელს ირანელ დამპყრობთა წინააღმდეგ კახეთის დამოუკიდებლობისათვის გამართულ ბრძოლაში დაიღუპნენ. ანჩისხატის ტაძრის მონატულობაში გარკვეული ყურადღება აქვს დათმობილი მაცხოვრას ხელთუქმნელობის ხატის აპოკრიფულ თქმულების იმ ვერსიას, რომელიც, თანახმად გადმოცემისა, საქართველოში გავრცელდა ერთ-ერთი ცამეტთაგანი ასურელი მამის — ანტონ მარტყოფელის საშუალებით.

ქართველი მხატვრები, როცა ანჩისხატის და ბოდბის ტაძრების კედლის მონატულობას აკეთებდნენ, უდავოდ სარგებლობდნენ დასავლური და რუსული ნიმუშებით, რომლებიც, გამოსახულების მოცულობითი გაგების, პერსპექტივის ძირითადი კანონების გამოყენების, მთლიანად კომპოზიციის რეალისტური ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, რადიკალურად შორდებოდნენ ძველი ხელოვნების ტრადიციებს. ქართველმა ოსტატებმა მალე შეითვისეს რელიგიური ფერწე-

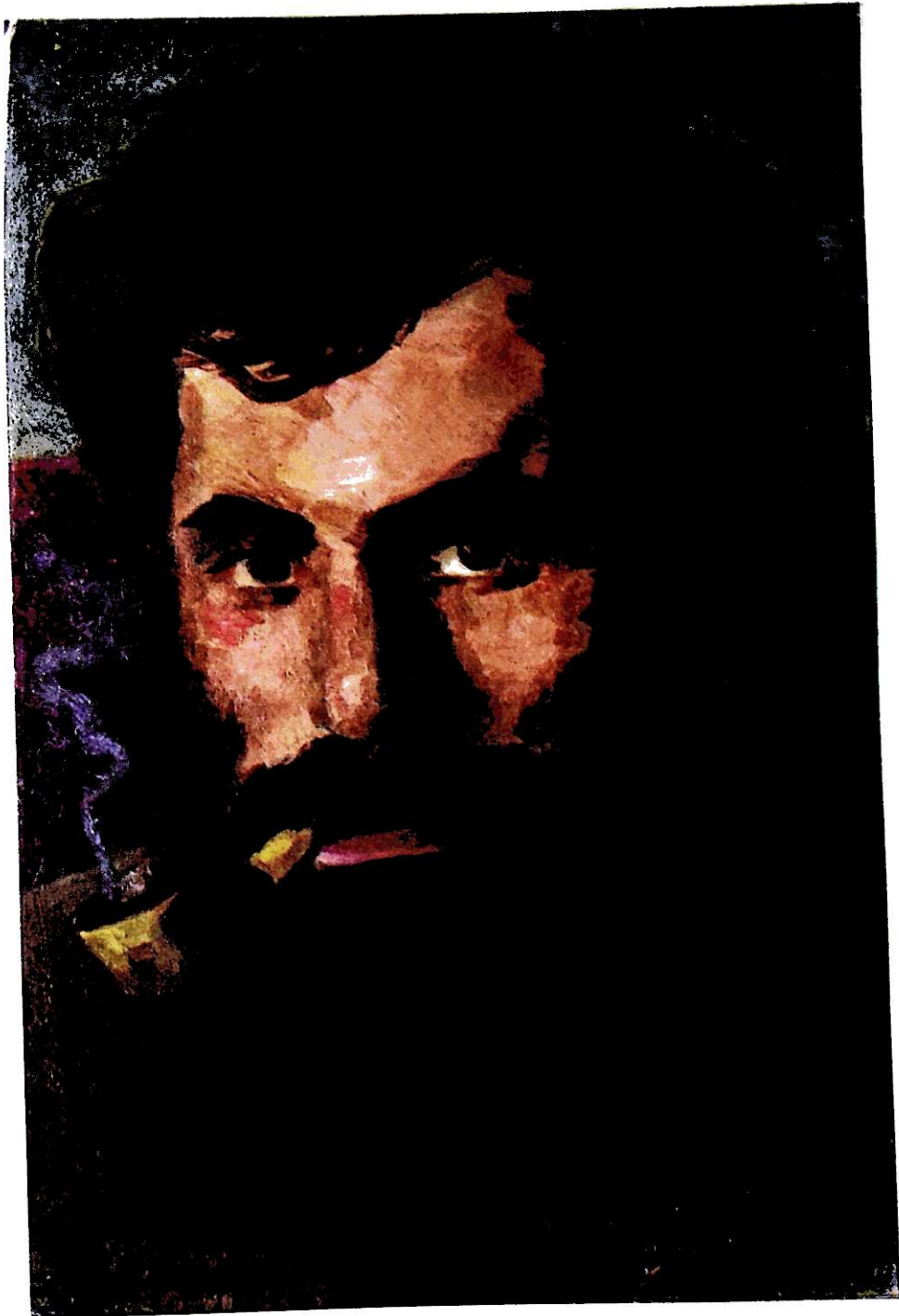
რის ეს სიახლენი, შეუდგნენ მუშაობას ახალი სტილით, დაიწყეს ახალი ფერწერითი — ტექნიკური ხერხების გამოყენება შეღესილობაზე, ზეთის საღებავებით წერა და ა. შ.

ზემოსხნებული ახალი მხატვრულ-ტექნიკური ხერხების ათვისება გახდა ყველაზე უფრო დამახასიათებელი მოვლენა XIX საუკუნის დასაწყისის ქართულ სახეთის ხელოვნებაში. განსაკუთრებით მკვეთრად გამოჩნდა ეს იმდროინდელ პორტრეტულ ფერწერაში. ბოდბეს მონატულობაში, სამხრეთის პირველი სვეტის აღმოსავლეთ კედელზე გამოსახულია იოანე ბოდბელი — მაყაშვილი. პორტრეტი რეალისტური სტილითაა დაწერილი. თუ შესრულების ოსტატობის და სახის ფსიქოლოგიური გადმოცემის მიხედვით ვიმსჯელებთ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ორიგინალი ერთხანს მოღელად მდგარა მხატვრის წინ (ტაბ. 220, 221).

იოანე ბოდბელი წარმოდგენილია მთელი სიმაღლით, მიტროპოლიტის მდიდრულ სამოსელში, მუქ მიხაკისფერ, ალაგ-ალაგ ძალიან გაფერმკრთალებულ, განყენებულ ფონზე.

ფონას პირველ ნაწილში ჩანს მომწვანო, მარმარილოს მიმსგავსებული სვეტი. მარცხენა ხელში ბოდბელს ჟჭირავს მღვდელმთავრის კვერთხი ხატის ხელთუქმნელი მაცხოვრის მინაქრული გამოსახულებით; მარჯვენა ხელში — ჭვარი მკერდის წინ. თავზე ახურავს რუსული მინაქრის მედალიონებით, პატიოსანი თვალებით და მარგალიტებით შემკული რუსული მიტრა. ბოდბელს აცვია მღვდელმთავრის საკოსი, ღია მწვანე დიბისგან შეკერილი, საკოსს ქვეშ ჩანს მონარინჯისფრო-წითელი ფერის გრძელი ქვედა შესამოსელი. ბოდბელს საკოსზე მოხურული აქვს მდიდრულად მორთული ოპოფორი, რომელზედაც დაკერებულია რუსული წარმოშობის მინაქრული მედალიონები და მარგალიტები. საკოსის საბუხარები ოქრომკედითაა მოქარგული.

მღვდელმთავრის ამ დიდებული შესამო-



რ. გველესიანი. მხატვარ ა. ბერიძის პორტრეტი. 1882 წ.

სელის ყველა დეტალი — ქსოვილის სახ-
ვანება, მინაქარი, პათოსანი თელები, მარ-
გალიტები, ყველაფერი დახატულია გამოჩე-
ნილი ოსტატის ხელით.

სახის წერისათვის დამახასიათებელია
სქელი ფაქტურის გამოყენება და გულმოდ-
გინე ლისირება.

ბოდბელის სახის ღამაზი ნაკეთები —
ენერგიულად მოხაზული ოდნავ კენიანი პა-
ტარა ცხვირი, მკაცრი, მეტყველი გამოხედვა,
მხატვრის მიერ სწორად შემჩნეული ყველა
ეს დეტალი სახეს ანიჭებს სიცოცხლის ღრმა
იერს. ასევე ნატიფად, გულმოდგინედ, თით-
ქმის ხატწერულადაა დახატული ჰალარა წვე-
რი, თმა, ულვაში. მთლიანად მხატვარმა შეძ-
ლო დაეხატა პორტრეტი ჭკვიანი, შორს-
მჭერეტული, ნებისყოფიანი ადამიანისა, რო-
გორიც ღინამდეილეში იყო იო ა ნ ე ბ ო დ-
ბ ე ლ ი. თავისი მხატვრული ხარისხით ეს
პორტრეტი ერთ-ერთი ფრიად მნიშვნელო-
ვანი ნაწარმოებია XIX საუკუნის პირველი
ნახევრის ქართულ ფერწერაში.

წერის მანერით და სტილით იგი მკვეთ-
რად განსხვავდება ისტორიული პირების
პორტრეტული გამოსახულებებისაგან, რომ-
ლებიც მეტად გავრცელებულნი იყვნენ ძველ
ქართულ ხელოვნებაში.

მხატვრული ღირსებით ჩვენ მიერ აღწე-
რილი პორტრეტი ძალიან ენათესავება სა-
ქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო
მუზეუმში დაცულ იმავე პირის პორტრეტს.
(ტაბ. 223). იმავე სვეტის დასავლეთ კედელს
ამშვენებს იოანე ბოდბელის მეორე პორტ-
რეტი; აქ იგი გამოსახულია ბერის შესაშო-
სელში, საზეიმო მორთულობის გარეშე,
მლოცველის პოზაში, გაშლილი ხელებით.
მკერდზე უჩანს პანაგია წმ. ნინოს გამოსა-
ხულებით (რუსული ხელობის). ხატვის ოს-
ტატობით ის არ ჩამორჩება აღმოსავლეთ
კედელზე დახატულ დიდ პორტრეტს. ექვთარ-
ეშვი. მეორე პორტრეტი დაწერილია ი ო ა
ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი ს სიკედილის შემდეგ;
იგი გარდაიცვალა 1837 წელს. ამავე სვეტში

ჩადგმულია მარმარილოს დაფა ეპიტაფიით
ქართულ და რუსულ ენებზე, რადგან ამ
ადგილის ახლოს დაკრძალულია ი ო ა ნ ე
ბ ო დ ბ ე ლ ი ს ნ ე შ ტ ი. იოანე ბოდბელის
ქტიტორული პორტრეტი მხატვარს ნატურ-
იდან აქვს დახატული, ხოლო იმპერატორ
ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე პირველის პორტრეტი, გა-
მოსახული ჩრდილოეთ სვეტის აღმოსავლეთ
კედელზე, შესრულებულია იმ ხანებში გავრ-
ცელებული მისი ოფიციალური პორტრე-
ტის მიხედვით. ამ შემთხვევაში მოხატულო-
ბის დაქვევთა — ტაძრის განმარტებელმა
ი. ბ ო დ ბ ე ლ მ ა, იცავდა რა საუკუნეების
მანძილზე დაქვევდრებულ ტრადიციებს, მთა-
ვარი ქტიტორის სახით დახატა სამეფო დი-
ნასტიის წარმომადგენელი.

ალექსანდრე I წარმოდგენილია მთელი
ტანით. საპარადო მუნდირში, მარჯვენა ხელ-
ში უჭირავს სეპტარა, მარცხენა ხელში —
ძირს დაშვებული თავსაბურავი ფრთით.
ფონზე პირობითი არქიტექტურაა: სვეტი ბა-
ზილითურ და ფარდით. იმპერატორის ზემოთ
გამოსახულია ორი ანგელოზი, რომელთაც
უჭირავთ გვირგვინი; გვირგვინში ჩასმულია
ნამდვილი ძვირფასი ქვები ოქროს ბუდეგ-
ში. პორტრეტი დაწერილია ტრაფარეტის მი-
ხედვით და გამოირჩევა შესრულების სიმშ-
რალით. მასში არ არის ის სიცოცხლე, რომ-
ელიც ახასიათებს ი ო ა ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი ს
გამოსახულებას.

ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში შექ-
რილმა მხატვრულმა სტილმა, მიუხედავად
ცდებისა — დაუკავშირებიათ იგი ძველი საე-
კლესიო ფრესკული ხელოვნების ტრადიცი-
ებთან, ნოყიერი ნიადაგი მხოლოდ პორტრე-
ტულ ფერწერაში ჰპოვა. რელიგიურ ფერ-
წერაში ახალი სტილი ვერ გამოიყენეს იმ
უბრალო მიზეზის გამო, რომ ქართულ ეკლესი-
ას, რომელმაც აეტოკეფალია დაჰქარგა,
უკვე აღარ ჰქონდა ის სოციალური დასაყრ-
დენი, რომელსაც შეეძლო უზრუნველყო
მისი განვითარება.

ქართულ ხელოვნებაში ახალი სტილის წარმოშობის პროცესი, რომელიც თავისი მხატვრული პრინციპებით და ფერწერული ტექნიკური ხერხებით მკვეთრად განსხვავდება ძველი სტილისაგან, განსაკუთრებით პორტრეტულ ფერწერაშია შესამჩნევი.

პორტრეტულ გამოსახულებათა მთავარი დამკვეთი იყო ქართველ წარჩინებულთა — მეფე ერეკლე II-ს და გიორგი XII-ს უახლოეს შთამომავლთა ის ნაწილი, რომელიც 1801 წლის შეპდგე სამუდამოდ გადასახლდა რუსეთში და აგრეთვე რუსეთის სახელმწიფო სამსახურში მოწყობილი თავადანაყოფობა. XIX საუკუნის შუა წლებიდან პორტრეტული ფერწერა უკვე თანდათანობით გავრცელდა მდიდარ ვაჭართა და მაღალი თანამდებობის მოხელეთა წრეში.

იმ ხანებში წარმოიშვა „საზეიმო“ პორტრეტების ახალი სახეობა, სადაც აქსესუარების სილამაზე და ელვარება შემკვეთთა განდიდების მთავარ საშუალებად იქცა.

განსაკუთრებული გულმოდგინებით ამ პორტრეტებში დახატულია აბრეშუმში, ზავერდი, დიბა, ბაფთი, ორდენები და გარეგნული გამოჩინების სხვა ნიშნები. საჭიროა აღინიშნოს, რომ ბევრი ამ პორტრეტთაგანა საშუალოზე მაღალ მხატვრულ დონეზე დგას: ისინი არა მარტო სწორად ასახავენ ქართული ტიპის ეთნოგრაფიულ ნიშნებს, არამედ განრჩევიან ფსიქოლოგიური დახასიათების სიმპაზილითაც.

„საზეიმო“ პოზების პირობითობა, აქსესუარების გულდასმით დახატვა, უეჭველად, ამჟღავნებს ახალ ქართულ პორტრეტულ ფერწერაზე XVIII საუკუნის მიწურულის რუსული პორტრეტული ფერწერის გავლენას. მაგრამ ქართულ პორტრეტებს აქვთ თავისი საკუთარი სტილისა და ფერწერული ტექნიკის დამახასიათებელი ნიშნები; რუსულისაგან ქართული პორტრეტები უწინარეს ყოვლისა, განსხვავდებიან მეტი სიბრტყითობითა და პირობითობით; ამასთან, უნდა აღი-

ნიშნოს, რომ ფიგურის ტრადიციულ მობრუნებასთან ერთად ზოგჯერ ვხვდებით ფიგურის მკაცრ ფრონტალურ დაყენებას.

ქართული პორტრეტული ფერწერის პირველ, ყველაზე ადრე დათარიღებულ ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს მეფე ვახტანგ VI-ის პორტრეტი, ერთ-ერთი იმ მხატვრის მიერ შესრულებული, რომელიც მეფეს რუსეთში მგზავრობის დროს ახლდა.

როგორც ქვემოთ იქნება თქმული, როცა ვახტანგ VI საქართველოდან 1724 წელს რუსეთს გაემგზავრა, მას თან ახლდა დიდი ამალა, რომელშიაც იყო ბევრი მწერალი, სწავლულ-მეცნიერი, ბევრი მხატვარი. ვახტანგს მტკიცედ სწამდა, რომ პეტრე I სამხედრო დახმარებას გაუწევდა მას ხელისუფლების აღდგენასა და საქართველოს მიმართ თურქეთ-ირანის პრეტენზიების აღკვეთაში. თურქ-ირანელ დამპყრობლებთან დაუსრულებელი ომების გამო, აგრეთვე ლეკების და სხვა მთიელი ტომების მძარცველური თავდასხმების გამო იმ ხანებში საქართველო ძალიან მძიმე მდგომარეობაში იმყოფებოდა.

ქართველი ემიგრანტები დასახლდნენ მოსკოვსა, პეტერბურგსა, ასტრახანსა და უკრაინაში. ქართველთა კოლონიები თანდათან იზრდებოდა საქართველოდან ემიგრირებულ პირთა ახალ-ახალი ნაკადით, რომლებიც ერთმორწმუნე რუს ხალხში ხსნას და შველას ეძებდნენ. მოსკოვში ქართულ კოლონიას, იმერეთის მეფის — პოეტ არჩილის (1647—1713) ტნერგიის და თაოსნობის მეოხებით, ჰქონდა თავისი სტამბა, რომელმაც 1705 წელს გამოსცა პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნი.

მეფე ვახტანგის და მის თანამებრძოლთა მთავარი მიზანი იყო პეტრე I-ის დახმარებით ეხანათ საქართველო ირანის და თურქეთის დამპყრობლური თავდასხმებისაგან. მაგრამ პეტრე პირველის სიკვდილის (1725) გამო ამ საკითხმა ვერ პოვა ვერაიეთარი გადაწყვეტა და ვახტანგ VI გად-

დასახლდა ასტრახანში, სადაც გარდაიცვალა კიდეც 1737 წელს. ქართული კულტურის ბევრი მოღვაწე, რომელიც ვახტანგს ახლდა, მაგალითად, გამოჩენილი ლექსიკოგრაფი და მწერალი სულხან-საბა ორბელიანი (1658—1725), ვახტანგის ვაჟიშვილები — ბაქარი და გეოგრაფ-ისტორიკოსი ვახუშტი, სამუდამოდ დარჩნენ მოსკოვში.

მეფე ვახტანგის პორტრეტი, უქველად, დაიხატა მოსკოვში მისი ყოფნის დროს ერთ-ერთი იმ მხატვრის მიერ, რომელიც მეფის აპალაში იმყოფებოდა¹.

ვახტანგ VI დახატულია რუსეთის მეფეთა საზეიმო სამოსელში, რომელშიაც ჩვეულებრივ ხატავდნენ მეფე ალექსი მიხეილის ძეს. უადრესად დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ ვახტანგ VI გამოსახულია ძველი რუსული ფერწერის ტრადიციის, არა პეტრე I-ის პორტრეტის სტილის მიხედვით. ვახტანგი დახატულია წელს ზევით, ნახევრად შემობრუნებული, მარჯვენა ხელში სამეფო კვერთხი უჭირავს, მარცხენა ხელი შესამოსელშია დამალული. თუმცა ეს სამოსელი თავისი გარეგნობით მოგვაგონებს ბიზანტიელ მეფეთა საკოსს, მაინც განსხვავდება მისგან იმით, რომ წინიდან კალთებო აქვს და ხიფთანივით წამოსასხმელია და არა ზევიდან გადასაცმელი. იგი შესამჩნევად განიერდება, და მისი კალთების ბოლო გაწყობილია ყარყუმის ბეწვით.

სამხრეები წარმოადგენს მარჯალიტებით შემკულ ნაქარგს წმიდანთა გამოსახულებით

და პატიოსანი ქეებით მოკაზმულ განიერ სამკერდეს. საყელოდან გადმოფენილია ასევე მღიღრულად შორთული ლორი; მარცხენა კუთხეში მოჩანს მაგიდა, რომელზედაც დევს რუსული ტიპის გეირგინი, მარჯვენა კუთხეში ეხვდავთ წითელი ფარდის ნაწილს.

პორტრეტი, აშკარაა, დაწერილია ვახტანგ VI-ის მოსკოვში ჩასვლის შემდეგ.

უკან გადავარცხნილ წაბლისფერ თმაში ვახტანგს ქაღარა არ ურევია; სახე დახატულია მოეარდისფრო გამაში, სქელი ფაქტურით. მოდელირება არ არის მკვეთრი, შუქჩრდილი გადმოცემულია რბილად და ნაზად. სახის გამომეტყველება ალბექდილია სიმშვიდით და ღრმად დაფიქრებული კაცის იერით. პირისახის მოდელირებაში ჩანს, რომ ჯერ კიდევ საყნებით არ არის დაძლეული სიმბრტყით წერის ხერხები. მაგრამ, საერთოდ. ეს პორტრეტი მოწმობს, რომ ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში ქართულ ხელოვნებაში ადგილი ჰქონია ღრმა ცვლილებებს.

ჯერ კიდევ არ მოხერხდა ამ პორტრეტის ავტორის ვინაობის ზუსტად დადგენა. ვვაქვს საფუძველი ვივარაუდოთ, რომ იგი დახატა ანჩისხატის ტაძრის დეკანოზმა — მხატვარმა გრიგოლ მესხიშვილმა, რომელიც 1724 წელს ახლდა ვახტანგ VI-ს რუსეთში. სულ სხვა მანერითაა შესრულებული მეფე ვახტანგ VI-ის პორტრეტი, რომელიც მოთავსებულია მის მიერ თბილისში დაარსებული სტამბის 1709—1722 წლებში გამოცემულ წიგნებში². ვახტანგ მეფის

¹ ქ. გორკის (ყოფილ ნიეგეგოროდის) მხარეთმცოდნეობის საოლქო მუზეუმმა ვახტანგ VI-ის, კათოლიკოს ანტონ I-ის (1720—1788), უფლისწულის ალექსანდრე ბაქარის ძის პორტრეტები და გრაიურა, ანტროპოიის მიერ დახატული, და მეფე თეიმურაზ II-ის (1700—1762) პორტრეტი გადასცა საქართველოს წარმომადგენელს თ. კეოსიას და ამჟამად ისინი დაცული არიან საქართველოს მუზეუმში.

² როგორც ცნობილია, 1629 წ. რომში დაიბეჭდა ქართული-იტალიური ლექსიკონი, ლოცვანი ქართულ ენაზე და ქართული ენის გრამატიკა (1643 წ.). 1705 წ. მეფე არჩილის თაოსნობით მოსკოვში დაიბეჭდა ფსალმუნი ქართულ ენაზე.

ვახტანგ VI-მ თავისი ხანმოკლე მეფობის დროს (1703—1712 წ.) თბილისში მოაწყო სტამბა, სადაც დაიბეჭდა: სახარება (1709 წ.), ფსალმუნი (1709 წ.), სამოციქულო (1709 წ.), კონდაკი (1710 წ.), რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ (1712) და ა. შ.

ვახტანგ VI-ის აქტიური მონაწილეობით საგანგებო კომისიამ შეადგინა ქართულ მატანეთა კრებული

პორტრეტული გამოსახულება, გრავიურით ხეზე შესრულებული, ჩვეულებრივ იბეჭდებოდა ცალკე ფურცელზე, წიგნის ტექსტის ბოლოში (ახ. გრავიურის კლიშე ტაბ. 218). როგორც ცნობილია, შემონახულია ხეზე გრავიურით შესრულებული მეფე ვახტანგ VI პორტრეტული გამოსახულების ორი ვარიანტი, რომლის სტილი და შესრულების ტექნიკა ერთიმეორეს ენათესავება და სათავეს სულ სხვა მხატვრული ტრადიციიდან იღებს, ვიდრე ზემოთ აღწერილი პორტრეტი.

პირველი, ამ ორი პორტრეტიდან, დათარიღებულია 1709 წლით და ამკობს ნაბეჭდი სახარების წიგნს. მასში ვახტანგ VI წარმოდგენილია ნახევრად მობრუნებული. ტახტზე მჯდომია, სამეფო სკიპტრით მარჯვენა ხელში; აცვია XVII საუკუნის ქართული სამეფო შესამოსელი, რომელიც დოკუმენტური სიზუსტით არის დახატული, წელზევით აცვია ოქროქსოვილი სახიანი დიბის კაბა, წელში გამოყვანილი და ქვემოთ გაგანიერებული, ხალათის კიდურებს შემოვლებული აქვს ბეწვი, რომელიც საყელოსთან განიერდება.

ზედა კაბის ქვეშ ვახტანგ VI აცვია უფრო მოკრძო, წელში გამოყვანილი, სახიანი შალის ქსოვილიდან შეკერილი ქვედა ხალათი, სარტყელით და მოქარგული გულისპირით; თავზე ახურავს ბეწვის მრგვალი ქუდი, ჯილით შემკული; სავარძლის ფორმის ტახტი

ინკრუსტირებულია ჩუქურთმებით. ტახტის იქით მოჩანს საჭურველთმტვირთველის პატარა ფიგურა მახვილით ხელში. იგი დახატულია ირანული მინიატიურების ყაიდაზე.

ფონზე გამოსახულია სტილიზებული ლარნაკი ყვავილებით, ესოდენ ტიპიური იმდროინდელი აღმოსავლური და ქართული ხელოვნებისათვის.

ვახტანგ VI გამოსახულია გრავიურაზე 34 წლის ასაკში მომრგვალებული მოკლე წვერით.

პორტრეტი ჩასმულია ჩარჩოში, რომელიც შეცვებულია არა ჩუქურთმით, არამედ მეფე ვახტანგისადმი მიძღვნილი წარწერით¹.

წარწერიან ჩარჩოში ჩასმული მეფის პორტრეტული გამოსახულება თავის მხრივ მოთავსებულია ჩუქურთმიან ჩარჩოში, რომელიც შეცვებულია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით.

ასეთივე ორმაგ ჩარჩოშია ჩასმული ვახტანგ VI-ის, ხეზე გრავიურით შესრულებული, პორტრეტი, რომელიც მოთავსებულია „კონდაკისა“ (1710) და „ვეფხისტყაოსნის“ (1712) ბეჭდვით გამოცემებში. აქ მეფე ზის, მარჯვენა ხელში უჭირავს სამეფო კვერთხი ჯვრით, მარცხენა ხელი მიღებული აქვს ხალათის ჯიბის ჭრილთან. მარჯვენა მუხლის თავზე ძევს კონუსისებური ფორმის მალაღი გვირგვინი, ბეწვით გაწყობილი, სახიანი დი-

„ქართლის ცხოვრება“, შეავსო რა ნაკლები თავები, ვახტანგის ხელმძღვანელობით შეკრებილ და კოდიფიცირებულ იქნა სამართლის ძეგლები 270 მუხლად, ვგრეთ წოდებული „აღწერილი განაჩენი“ (ვახტანგის კანონები). შესანიშნავი პოეტი და გამოჩენილი მთარგმნელი (სპარსული ენიდან ქართულ ენაზე მან თარგმნა იგავ-არაკების კრებული „ქილილა და დამანა“) ვახტანგ VI ყოველმხრივ ხელს უწყობდა მწერლებს, ქართული კულტურის მოღვაწეებს.

ვახტანგ VI-ის სასახლე თბილისში მეცნიერების, ლიტერატურის, ხელოვნების ცენტრი იყო. 1712 წლიდან 1719 წლამდე იგი იძულებული გახდა ეცხოვრა ირანში, სადაც ერთ ხანს პატიმრად იყო, ხოლო შემდეგ დაინიშნა ირანის მხედართმთავრის თანამდებობაზე. 1721 წელს ვახტანგ VI-ემ პეტრე I-თან შეკრა პირობა, რომლის ძალით ორივეს უნდა მოეწყო გაერთიანებული ლაშქრობა ირანის წინააღმდეგ, პეტრე I-მა რუსეთის ჩრდილოეთ საზღვარზე შექმნილი ვართულების გამო გადასდო სპარსეთზე ლაშქრობა.

1724 წელს ვახტანგ VI იძულებული გახდა დაეტოვებინა საქართველო. მას იმედი ჰქონდა, რომ სამშობლოში რეისი ჩარია დაბრუნდებოდა, მაგრამ პეტრეს სიკვდილის შემდეგ იმედი დაკარგა.

1 შ. კეისხეაძე, „ქართული წიგნის გრაფიკული ხელოვნება“, ვახტანგ VI სტამბის წიგნი (1709—1722), გვ. 45, აქ მოცემულია მეფე ვახტანგის პორტრეტული გამოსახულების აღწერილობა, რომელიც შემონახულია „სახარებაში“ (1709), „კონდაკში“ (1710), რუსთველის „ვეფხისტყაოსანში“ (1712).

ბის კაბა გადასაკეცი სახელოებით წელშია გამოყვანილი, მისი კიდურები მდიდრულადაა გაწყობილი, როგორც ამას ხშირად ეხედებით XVII საუკუნის ქართულ საერისკაცო ტანსაცმელში¹. მარჯვენა მხარის ზემო ადგილი მოფარდაგულია. პორტრეტი ჩასმულია ოვალურ ჩარჩოში, რომელიც ჩაკრულია ოთხკუთხედ ჩარჩოში. ოვალური ჩარჩო გამოყენებულ იქნა, ალბათ, ევროპული პორტრეტული მინიატიურების გავლენით. XVII საუკუნეში გავრცელებული იყო აგრეთვე ირანულ მინიატიურებში, მეტადრე თაერიზულში.

სტილის მიხედვით ეს პორტრეტული გამოსახულება უახლოვდება 1709 წელს დაბეჭდილი „სახარების“ ბოლოში მოთავსებულ ვახტანგ მეფის პორტრეტს. ორივე ამ პორტრეტის სათავე ქართული ეროვნული ტრადიციის, სახელდობრ, ქართული საერო მინიატიურაა. ჩვეულებრივ, წყალობის სიგელები საქართველოში იკმობოდა იმ პირთა, მეტწილად მეფის ოჯახის ან დიდ ფეოდალთა წარმომადგენლების პორტრეტული გამოსახულებებით, რომლებიც ამტკიცებდნენ ამ დოკუმენტებს. ქართული სტამბის დამაარსებლის მეფე ვახტანგ VI-ის პორტრეტი ქართული ხელოვნების გარკვეული ტრადიციიდან მომდინარეობს, იგი საესეებით კანონზომიერა მოვლენა იყო. ორივე ეს პორტრეტი მოგვაგონებს კახეთის მეფეების პორტრეტულ გამოსახულებებს, რომლებიც შემონახულია 1708 წლით დათარიღებულ, იმამყული-ხანის ნინოწმინდის სიგელში, სადაც ტექსტის დასაწყისში მოთავსებულია: ბატონიშვილი თეიმურაზი, მეფე დავითი, მეფე ერეკლე I, მეფე კონსტანტინე, თეიმურაზ I,

თეიმურაზის ეფი — დავით ბატონიშვილი, მეფე ალექსანდრე, მეფე ლევანო, ბატონიშვილი დავითი².

ამრიგად, ჩვენ ვეკვს პორტრეტული გამოსახულებანი ისტორიული პირებისა, რომლებიც XVI—XVII საუკუნეებში და XVIII საუკუნის დამდეგს ცხოვრობდნენ. ორ გრავიურასთან ვახტანგ VI-ის პორტრეტულ გამოსახულებათა შედარება ამტკიცებს რომ, გრავიური იცავდა ქართული საერო მინიატიურის ტრადიციებს. საბედნიეროდ, საქართველოს სსრ სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ხეზე გამოკრილი კლიშე გრავიურისათვის (ტაბ. 218), რომელიც გამოსახავს ტახტზე მჯდომარე ვახტანგ VI და რომლისგანაც გაკეთებულია ანაბეჭდები 1709 წ. დაბეჭდილ „სახარებაში“³.

გრავიურები მეფე ვახტანგ VI გამოსახულებით დამზადებულია მის გამგზავრებამდე ირანსა და მოსკოვში.

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ვახტანგ VI პორტრეტული გამოსახულება. იგი ტახტზე ზის, მის უკან საქურველთმეტვირთველი დგას. ეს პორტრეტი ძალიან მოგვაგონებს ჩვენ მიერ განხილულ გრავიურას (ტაბ. 219)⁴.

ნახატი შესრულებულია გულდასმით, ძალიან წვრილი ბეწვის კალმით. სახეს ოდნავ გადაკრავს მოვარდისფერო საღებავი, ზედა ტანსაცმელი ღია მწვანე ფერისაა, ქსოვილის სახე მოცემულია მუქი ნახატი; ტახტი მკაფიოდ არის შეფერადებული: ვაზა ყვავილებით შეფერადებულია სინგურით.

ვახტანგ VI გამოსახულია აქ უფრო ხნიერ ასაკში, ვიდრე გრავიურებში. წვერი და

¹ შ. კვასცვაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 47, 102 და სხვ. გარეგნულად ეს ვიკრავინი მოგვაგონებს რუსულ სამეფო ვიკრავინს, როგორც აქვს რუსეთის მეფის ალექსი მიხეილის ძეს (იხ. პ. Ф. Беляев, Ежедневные приемы византийских даров и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX-X вв., табл. IV. „Записки русского археологического общества, т. VI, 1893).

² ს. კვასცვაძე, წერილები და მასალები საქართველოს ისტორიისათვის, წიგნი I, თბილისი, 1914, გვ. 1—10, ტაბ. I, II, III.

³ გრავიურაში ხის ერთი შთლიანი ნაქრისაგან გამოსკრა ვახტანგ VI-ის პორტრეტული გამოსახულება, ორნამენტული ჩარჩო ცალკე იყო დამზადებული.

⁴ საქართველოს სსრ ხელოვნების სახ. მუზეუმი, ფერწერის განყოფილება, ინვენტარი № 1197.

ულვაში უფრო გრძელი აქვს. ის გარემოება, რომ სამეფო კვერთხზე ჯვრის სახით დახატულია ორთავიანი არწივი გვირგვინით, მიუთითებს იმაზე, რომ პორტრეტი დაწერილია ვახტანგ VI-ის რუსეთში ყოფნის დროს, მისი კარის ერთ-ერთი მხატვრის მიერ, რომელიც ჯერ კიდევ ქართული ტრადიციის მიხედვით ეწეოდა შემოქმედებითს მუშაობას. ეს პორტრეტული გამოსახულება შეუძლებელია საფუძვლად დადებოდა გრავიურას, რადგან ვახტანგი აქ ბევრად უფრო ხნიერია და სამეფო კვერთხზე მას უზის ორთავიანი არწივი გვირგვინით.

ამრიგად, ჩვენ ვხვდებით, რომ ვახტანგ VI-ის მეფობის დროს არსებობდა ორი სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობა. ერთი მათგანი განაგრძობდა ქართული საერო ხელოვნების ძველ ტრადიციას, მეორე კი პორტრეტულ ფერწერაში განიცდიდა დასავლურ და რუსულ ხელოვნებაში გაბატონებული მიმდინარეობის გავლენას. უკანასკნელმა მიმდინარეობამ დომინირება მოიპოვა XIX საუკუნის ქართული რეალისტური ხელოვნების ჩამოყალიბების და დადგენის საქმეში.

XVIII საუკუნის ქართული საერო ხელოვნება შინაგან გარდატეხას განიცდიდა. ყველაზე ნათლად ეს ჩანს (ქილილა და დამანას) ხელნაწერში, რომელაც სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის მუზეუმში ინახება. ამ ხელნაწერში დაცულია 138 მინიატიურა. ხელნაწერის პირველ ნაწილში 89 მინიატიურა შესრულებულია უფრო დახელოვნებული ოსტატის მიერ, დანარჩენი 39 კი — უფრო მდარე ხელით. იგავარაყების კრებული თარგმნილია სპარსულიდან თვით ვახტანგ VI მიერ ირანში მისი ყოფნის დროს (1712—1719)

ხელნაწერში მოთავსებულია ვახტანგ VI-ის და მეფის აღმზრდელის, გამოჩენილი ლექსიკოგრაფის სულხან საბა ორბელიანის პორტრეტული გამოსახულებანი.

ყველა ამ მინიატიურაში ძალიან შესამჩნევია რეალისტური ხელოვნების ხერხები: პეიზაჟის—ხეების, ღრუბლებით დაფარული ცის, არქიტექტურულ ნაგებობათა სწორი პერსპექტიული ასახვა, ფიგურების რელიეფური მოდელირება და ა. შ. ამ მხრივ ქართულმა საერო მინიატიურამ ბევრად უფრო პროგრესული როლი შეასრულა, ვიდრე ირანულმა ფერწერამ.

ქართული პორტრეტული ფერწერის ყველაზე შესანიშნავ ნაწარმოებად, რომელშიაც შერწყმულია ზეთით წერის ახალი ტექნიკა და ძველი ტრადიცია, უნდა ჩაითვალოს ცნობილი მეფე-პოეტის არჩილის (1647—1713) ვაჟის — ბატონიშვილ ალექსანდრეს (1674—1710) პორტრეტი. ალექსანდრე პეტრე I-თან დაახლოებული პირი იყო. პეტრე დიდთან ერთად იმოგზაურა საზღვარგარეთ, აქტიურ მონაწილეობას იღებდა რუსეთის არტილერიის რეფორმაში. საზღვარგარეთიდან დაბრუნების შემდეგ მიენიჭა რუსეთში მანამდე არარსებული სამხედრო წოდება გენერალ-ფელდცეხმეისტერისა. 1700 წელს ალექსანდრე ნარვასთან ტყვედ ჩაუვარდა შვედებს; შვეიციაში ვაჟაკატურად იტანდა ტყვედჩაუვარდნილის მძიმე ხვედრს, განიცადა რა საშინელი წამება და დამკირება, ბოლომდე ერთგული დარჩა პეტრესი, მძიმედ დაავადმყოფდა და 1710 წელს გარდაიცვალა ისე, რომ ვერ მოესწრო ტყვეობიდან დახსნას. რუსეთის სამსახურში დიდ სახელმწიფოებრივ მოღვაწეობასთან ერთად ალექსანდრე ბატონიშვილი ეწეოდა მთარგმნელობითს მუშაობასაც. რუსულიდან ქართულ ენაზე თარგმნიდა ლიტერატურულ ნაწარმოებებს¹.

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული პორტრეტი გამოსახავს ახალგაზრდა უფლისწულს თითქმის მუხლებამდე, საზეიმო პოზაში ქართულ სამხედრო შესამოსელში. ტანზე აბჯარი აცვია, მკერდზე — ჯავშანი აქვს, მკლავებზე—სამ-

¹ კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, თბილისი, 1952, გვ. 371—374.

კალაურები (ტაბ. 222), სამხედრო სამოსელზე ჩაცმული აქვს ქართულ ყადაზე გამოჭრილი, წელში გამოყვანილი მუქი უსახელო ხიფთანი, ხალათზე არტყია განიერი თეორი სარტყელი, რომელშიაც ჩადებული აქვს პატარა ხანჯალი. მარჯვენა მხარეზე გადაკიდებული აქვს წითელი ფალასკა, რომელზედაც ზეეულით ამოქარგულია პეტრე I-ის ინიციალები, მარჯვენა მხრიდან პატარა მავიდაზე ჩანს რკინის მუზარადი სპარსული წარწერის იმიტაციით და ბეწვის თავსაბურავი, რომელზედაც უფლისწულ ალექსანდრეს უდევს მარჯვენა ხელი, ხოლო მარცხენა ხელით იგი ეყრდნობა ლურჯ ბალიშს — „დორსს“, მეფისწული გამოსახულია მუქ მიხაკისფერ ფონზე, რომლის მარცხენა კუთხე უკავია ფარდას.

ალექსანდრე წარმოდგენილია ყმაწვილ კაცად. პორტრეტის მარცხენა კუთხეში შემონახულია რუსული წარწერა, რომელიც აღნიშნავს, რომ პორტრეტი დაწერილია 1696 წლის 11 თებერვალს, ე. ი. ერთი წლით ადრე მეფე პეტრესთან ერთად საზღვარგარეთ გამგზავრებამდე. მაშინ ალექსანდრე ბატონიშვილს შეუსრულდა მხოლოდ ოცდარი წელი. მეფისწულს მუქიწაბლისფერი უკან გადავარცხნილი გრძელი თმა აქვს, პირი მოპარსული, უღვაში რამდენადმე ქვეით ჩამოშვებული. დამშვიდებული, ღრმა ფიქრში წასული, აზრით აღბეჭდილი სახე მომხიბვლევლობას ანიჭებს პორტრეტს. მოვარდისფრო ტონებში დაწერილი სახე განზოგადოებულია, მოდელირება ჭერ კიდევ სიბრტყითს ხასიათს ატარებს. შუქ-ჩრდილი განლაგებულია ისე, რომ ურთიერთში მათი გადასვლა არ არის მოდელირებული, ე. ი. ჭერ ისევ დაცულია ძველი ქართული ფერწერის მხატვრული ტრადიციები. განსაკუთრებული სიმკვეთრით ამას გვაგონობინებს მჭდომარე პოზა და ხელების მდგომარეობა. უცხოელთა მოწმობით, ალექსანდრეს, როცა სამუშაოდან თავისუფალი იყო, ყოველთვის

ქართული შესამოსელი ეცვა, რომელსაც იგი როგორც პოლანდიელები წერდნენ, „ადმოსალური ბრწყინეალებით ატარებდა“¹.

XVIII საუკუნის მიწურულში და XIX საუკუნის დამდეგს ქართულ პორტრეტულ ფერწერაში რეალიზმი მტკიცედ იკიდებს ფეხს. მხატვრებმა შეიმუშავეს მაღალი ქართული არისტოკრატიის და თავადაზნაურობის ცნობილი წარმომადგენლების პორტრეტების წერის საკუთარი მანერა, რომელიც განსხვავდება XVIII საუკუნის რუსული პორტრეტული ფერწერის მანერისაგან. დოკუმენტური მონაცემები, რომლებიც ჭერ კიდევ მთლიანად არ არის შეკრებილი, მოწმობენ, რომ მხატვარ-პორტრეტისტების დიდი ნაწილი უბრალო ხალხის წრედან გამოვიდა, ხოლო ზოგიერთი ყმაც კი იყო.

სამეფო დინასტიის წარმომადგენელნი, დიდკაცები, მაღალი თანამდებობის პირები, თავმოქმედონე თავადაზნაურობა, მოითხოვდნენ, რომ მხატვრებს ეამებინათ მათი ღიღებისა და პატივმოყვარეობის გრძობებისათვის, განედიდებინათ მათი გეაროენული წარმოშობა, გაელამაზებინათ მათი გარეგნობა. ბატონყმობის ეპოქაში, როცა მხატვრები თავიანთ ბატონებთან და შემკვეთებთან ხშირად ყმურ დამოკიდებულებაში იყვნენ, ისინი (მხატვრები) იძულებულნი ხდებოდნენ უყოყმანოდ შეესრულებინათ მათი მოთხოვნა. ასეთ პირობებში ძალიან ძნელი იყო მაღალი მდგომარეობის და დიდი თანამდებობის პირთა დახატვის დროს ხაზგასმით ეჩვენებინათ მათი თვისებანი. მოეცათ მათი პიროვნების რეალისტური დახასიათება. მიუხედავად ამისა, ქართველი მხატვრები მაინც უფრო მეტად, ვიდრე სხვები, ახერხებდნენ მათ წინაშე ამართულ დაბრკოლებათა გადალახვას და XVIII საუკუნის და XIX საუკუნის დასაწყისში პორტრეტებში იძლეოდნენ თავიანთი დროის გაბატონებული კლასების წარმომადგენელთა მრავალ-

¹ С. Ладапский, Петр Великий—император России в Голландии и в Заандаме в 1698 и 1717 гг. Книга голландского ученого Схельтемы, «Русская Старина», 1916, февраль, стр. 202.

მხრივ ფსიქოლოგიურ, სოციალურად გამახვილებულ დახასიათებას.

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული პორტრეტები გარსეევან ჰავკავაძისა (1757—1811 წწ. ტაბ. 225) და მისი მეუღლისა (ტაბ. 224), უეჭველად ერთი და იმავე ავტორის მიერ შესრულებული, დამახასიათებელია XVIII საუკუნის დასასრულის ქართული პორტრეტული ფერწერისათვის.

სახელოვანი ქართველი პოეტის ალექსანდრე ჰავკავაძის მამა გარსეევან ჰავკავაძე, როგორც საქართველოს ელჩი, დიდხანს ცხოვრობდა პეტერბურგში და დიდ როლსაც ასრულებდა რუსეთთან საქართველოს დაახლოების საქმეში. პორტრეტზე იგი წარმოდგენილია შუახნის კაცად, წელზევით ძვირფასი მომწვანო სახიანი ქსოვილისაგან შეკერილ ქართულ სამოსელში. ზედატანის შესამოსის კიდურები მდიდრულადაა მოქარგული ოქრომკედით, მკერდთან კრილში მოუჩანს მომწვანო მიხაკისფერი მდიდრულად შეკერილი ქვედა შესამოსელი; კისერზე შემოვლებული აქვს ჩვეულებრივი ძეთარა შემოსახვევი, რომელსაც იმ დროს ატარებდნენ. ძველი ქართული ჩვეულებისამებრ, ხათთანს ზემოდან ძირს ჩამოშვებულია წითელი ფერის განიერი, სახიანი სარტყელი.

ნახატის ფაქტურა გამოირჩევა კომპაქტურობით. პირისაზე ლისირების რთული ხერხით არის მოდელირებული. შუქ-ჩრდილი კონტრასტული დაპირისპირებით არის დაღებული. პორტრეტის პარადულაობა თვალების დამშვიდებული გამომეტყველებით არის ხაზგასმული. ქართული ტიპის დამახასიათებელი თვისებები დამაჯერებლად არის მოცემული, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მხატვარმა დაძლია მსგავსების ამოცანა, მან მოგვცა შესანიშნავი ნიმუში ფსიქოლოგიური პორტრეტისა.

გარსეევან ჰავკავაძის მეუღლე გამოსახულია ქართველი ქალის საზეიმო ტანსაცმელში, რომელიც დამახასიათებელი იყო XVIII საუკუნის დამლევინათვის. მოყვითალო ფერის ატლასისაგან შეკერილი,

წელში გამოყვანილი ეს ტანსაცმელი გრძელ სახელოებიანია. თავზე გვირგვინივით ჰხურავს ჯილით შემკული ქართული იალქანი, სამოსლის ფართო კრილი მკერდზე კიდევში მოქარგული და გაწყობილია მარგალიტებით. ყელზე ჰკიდია ძვირფასი თვლებით მოოქვილი ოქროს ჯვარი, ხოლო კისერზე შემოვლებული აქვს მშვენიერი მანიაკი XVII—XVIII საუკუნეების ქართული ნამუშევარი. იალქნიდან ძირს ჩამოშვებული ასხმული მარგალიტის ძაფი — „საყბური“ გასწვრივ მიუყვება ნიკაპსა და იალქნის მეორე მხარეს გადაებმის. ძველებური ქართული ჩვეულებისამებრ ამ სამკაულს ატარებდნენ მხოლოდ გათხოვილი ქალები. თავსამკაულიდან ზურგზე ეშვება ქართული ლეჩაქი.

სახე დაწერილია მოვარდისფრო ნათელ გამაში კომპაქტურად; სახის მოდელირება კონტრასტულია, დაწვებზე დიდ ფერად ლაქად გამოიყოფა წითურობა.

ორივე პორტრეტს რუხი-მწვანე ფონი აქვს. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ისინი დაწერილია ქართველი მხატვრის მიერ, რომელსაც ღრმად ჰქონდა შეთვისებული ადგილობრივი ქართული ტრადიციები და, იმავე დროს, უთუოდ კარგად იცნობდა რუსულ პორტრეტულ ფერწერას.

ერეკლე II-ის მეუღლის დარეჯან დედოფლის (1738—1807) და ერეკლეს ასული თეკლეს (1775—1846) პორტრეტები სტილით და წერის მანერით ენათესავენებიან გარსეევან ჰავკავაძის და მისი მეუღლის პორტრეტებს. ეს პორტრეტები შესრულებულია, უეჭველად, ერთი და იმავე მხატვრის მიერ; ყველაზე უფრო სარწმუნოა თუ ვივარაუდებთ, რომ ეს ოსტატი ვახლავთ მეფის კარის მხატვარი ნიკოლოზ აფხაზი, რომელმაც მოხატა მთავარი ტაძრის კანკელი ანანურში. დარეჯან დედოფალი წარმოდგენილია ხნიერ ქალად, მიუხედავად იმისა, რომ პორტრეტზე ახალგაზრდული შესახედაობისაა; მას აცვია საზეიმო ქართული ტანსაცმელი. უნდა აღინიშნოს, რომ მეფის ოჯახის ყველა წევრი და მასთან ახლო მდგომი პირები დიდხანს მის-

დევდნენ ყოფა-ცხოვრებაში ქართულ ზნე-ჩვეულებებს, დადიოდნენ ეროვნულ ტანსაცმელში, რითაც მულამ გამოირჩეოდნენ სხვებისაგან რუსეთის მეფის კარზე მყოფ წარჩინებულთა ფონზე.

დარეჯან ღედოფალი (ტაბ. 227) დახატულია მუხლებს ზემოთ, მგდომარე; თავს უმშვენებს დაბალი პატარა ქუდი, რომლისგან ეშვება მდიდრულად მორთული ლენაქი; ტანს აცვია მოწვანო, სახიანი, ძვირფასი მსუბუქი ქსოვილის ქართული ტანსაცმელი განიერი გულისპირით. ყელზე შემოვლებული აქვს ოქროს მანიაკი ჯვრით, ქართული ხელობის და წინიდან თითქმის სარტყელამდე ჩამოშვებულია პატოსანი თვლებით შემკული ოქროს ძეწკვი.

სახე ოსტატურად დაწერილი და შესანიშნავად მოდელირებულია, დაწვებზე მკვეთრად ჩანს წითურობა. სახის გამომეტყველება აღსავსეა სიცოცხლით და ამასთან ერთად მასში იგრძნობა ის თავდაპირველი სიმშვიდე, რომელსაც „საზეიმო“ პორტრეტები მოითხოვდნენ.

ერეკლე II-ის მესამე ცოლის დარეჯანის ხელში შექმნილი ქალიშვილის პორტრეტს ახლავს განმარტებითი წარწერა: „საქართველოს მეფის ირაკლის მეორის ასული თეკლა“ (ტაბ. 226). როგორც დედას ისე მის ქალიშვილს, მეფის ასულს, მხრებზე მოსხმული აქვს წითელი მანტია ყარყუშით გაწყობილი. თავზე ჰხურავს ქუდი, მსხვილად ნახატი ყვავილოვანი ორნამენტებით. ტანზე აცვია თხელი მწვანე ქსოვილის იმავე ყაიდის შესამოსელი მუქი მცენარეული სახეებით: წითელი ფერის გულისპირს შემოვლებული აქვს მუქი ხავერდის არშია. ყელზე არაერთაირი სამკაული არ ჰკივია, რადგან თეკლეს არ უყვარდა სამკაულებით მორთვა-მოკაზმვა.

მოვარდისფრო ნათელ ტონებში მოდელირებული სახე და თვალები განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევენ ცოცხალი გამომეტყველებით, მაგრამ საერთოდ, ეს პორტრეტი დახატულია ნაკლებად დახელოვნებული მხატვრის მიერ. განსაკუთრებით უხეშად

გამოიყურება მარჯვენა ხელი. მიუხედავად ამისა, მხატვარმა მარცხ შეძლო გაეხსნა სახე, რომელიც საჩხებიო ეთანხმება ისტორიულ მონაცემებს, რომელიც მოწმობს, რომ თეკლე ბატონიშვილმა სიბერემდე შეინარჩუნა მხურვალე ტემპერამენტი და მამისგან მემკვიდრეობით მიიღო ვაჟკაცური სიყოჩაღე და სიმამაცე.

XIX საუკუნის 30-იან წლებშია შექმნილი იოანე ბოდბელის შესანიშნავი პორტრეტი, რომელიც დაცულია საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (ტაბ. 223). თუ მას შევადარებთ ბოდბის ტაძრის მოხატულობის ზემოთ განხილულ იოანეს ორ პორტრეტს, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ საქართველოს მუზეუმში დაცული პორტრეტი დაწერილია ცოტათი ადრე იოანეს გარდაცვალებამდე. ჩვენ წინა მუხლებს ზემოთ გამოსახული პატივმოყვარე მღვდელმთავარი შესამოსელში, რუსული ნაკეთობის სამღვდელმთავრო კვერთხით მარცხენა ხელში, ალმასის ჯვრით შემკული, ბერპონაზონის მუქ თავსაბურავში. მარჯვენა ხელში იოანეს უჭირავს ქარვის კრილოსანი. დიდი ოსტატობითაა დახატული მდიდრულად მოქარგული ომოფორი. ყელს უმშვენებს წითელი ყელსახვევი ანდრია პირველწოდებულის ორდენით და ორი პანაგია. მარცხნივ, მკერდზე ჰკივია ოქროს ჯვარი. თეთ შესამოსელი — რუსული სამღვდელმთავრო შესამოსელია, რომელიც ბევრი რამით განსხვავდებოდა ქართულისაგან.

პორტრეტი განირჩევა ფაქიზი, დახვეწილი შესრულებით: შორსგამჭვრეტი თვალები, პატარა კეხიანი ცხვირი, ტუჩ-პირის მოხაზულობა, ბეჭითად დახატული წვერი და თვალწარბი, ანიჭებენ იოანეს მთელ სახეს დიდი ნებისყოფის მქონე ადამიანის გამომეტყველებას და მოწმობენ მის დიდ უფლებამოყვარებას.

ჩვენ მიერ განხილული პორტრეტების ჯგუფი იძლევა წარმოდგენას იმ პორტრეტული ფერწერის ხასიათზე, რომელიც შემოღებული და გავრცელებული იყო საქართვე-

ლოს საბეჭო კარზე, უმაღლეს საერო და სასულიერო არისტოკრატის წრეში.

„წარჩინებულ პირთა“ პორტრეტების პირობითი გამოსახვის მეთოდიდან ქართველი მხატვრები თანდათან გადადიოდნენ ადამიანის რეალისტური გამოსახვის მეთოდზე, სახის ფსიქოლოგიურ დახასიათებაზე, მისი ინდივიდუალური თვისებების გასხნაზე. ეს ევოლუცია ქარაული პორტრეტული ფერწერის განვითარების ისტორიაში დიდი პროგრესული მნიშვნელობის ფაქტს წარმოადგენდა.

მეორე მიმართულების ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს 1829 წელს დაწერილი პორტრეტი ქსნის ერისთავის თორნიკეს ასულის — ნინო ერისთავისა.

ახალგაზრდა გასათხოვარი ქალი წარმოდგენილია ქართლის (ვერ ისევ პირობითი) პეიზაჟს ფონზე, მთელი სიმბალით. გაწვდილ მარცხენა ხელში უჭირავს ყვავილი, მარჯვენა ხელი უდევს თეძოზე, აღმოსავლური ტრადიციის მიხედვით ნინო ერისთავი მოცემულია ისეთ პოზაში, როგორშიაც XVII საუკუნიდან მოყოლებული, ჩვეულებრივ ხატავდნენ ლამაზ ქალებს ინდოეთსა, ირანსა და საქართველოში.

ნინო ერისთავს აცვია გრძელი თეთრი ქართული კაბა დიდი ჭრალით მკერდზე, გრძელი და ვიწრო სახელოებით. კაბის მოქარგული არშია და გულისპირი მორთულია ძვირფასი თელებით და ფოთლების ფორმის მარგალიტის სამკაულით. ყელზე შებმული აქვს მარგალიტის მძივება მანიაკი. სახელოები მორთულ-მოკაზმული აქვს დაკიდული მარგალიტის ფორმებით. თეთრ სამოსელზე გადაცმული აქვს მოკლესახელოებიანი და კიდურებზე ოქრომკერდით მოქარგული წითელი ქათიბი. წელზე შემორტყმული აქვს ოქროს ბალთებით და მარგალიტებით შემკული შავი ხავერდის ლამაზი სარტყელი. თავზე ჰხურავს პატარა წითელი ქუდი მარგალიტებით და ძვირფასი თელებით მოკაზმული. ზურგს უკან გადავლებული აქვს ოქროს ძა-

ფისგან ნაქარგი, ყვავილოვანი ორნამენტებით შემკული, გამკვირვალე ლეჩაქი. თმა დაწნული აქვს ნაწნავებად, ორი მთვანი მკერდზე აქვს ვადმოვლებული, დანარჩენი — ზურგს უკან.

პორტრეტზე ხაზგასმულია ქალისათვის დამახასიათებელი სახის ნაკვთები: მეტად მეტყველი დიდრონი, შავი თვალები შემორკალულია ასეთივე შავი წარბებით, პატარ ცხვირი და ტუჩ-პირი, მშვენიერი ოვალური პირისახე ოდნავ გაყოფილი ნიკაპით, მაღალი კისერი აძლევენ მთელ სახეს თავისებურ სილამაზეს. პირისახე დაწერილია სქელი ფაქტურით მსუბუქი ლისირების წესით; მოუძებწავად, შუქ-ჩრდილი მხოლოდ ოდნავა აღნიშნული, მოდელირებას საყვებით პირობითი ხასიათი აქვს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ამ პორტრეტის ფერწერითი ხერხები ჯერ კიდევ მტკიცედ არის დაკავშირებული ქართული ხელოვნების ძველ ტრადიციასთან.

ამავე მანერითაა დაწერილი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ნიკოლოზ ედიშერის ძის მუხრანბატონის ოჯახური პორტრეტი (ტაბ. 231). ჭგუფის ცენტრში დგას ოჯახის უფროსი — ნიკოლოზ ბაგრატიონი მეუღლით. მუხრანბატონს აცვია მიხაკისფერი ქართული კაბა გაჭრილი სახელოებით და სარტყელით, განიერი ლურჯი შარვალი, მისი მეუღლე მორთულია ქართული ქათიბით; ოჯახის მამის — ნიკოლოზის ფიგურა რამდენადმე წინ წამოწეულია; მარცხნივ დგას უფროსი ვაჟი ცოლით და ორი ბავშვით (ქალ-ვაჟით), მარცხნივ — უმცროსი ვაჟი ცოლით და გოგონათი. ვაჟებს აცვიათ ნიჟეგოროდის პოლკის ოფიცერთა ფორმები, ცოლებს კი ქართული ტანსაცმელი და თავსაბურავი ამშვენებთ. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში გამოსახულია ნიკოლოზ ბაგრატიონის ორი ქალიშვილი ქართულ ტანსაცმელში.

ოჯახური პორტრეტი მოცემულია ლურჯ-ნაცრისფერ ფონზე, დაწერილია მარტივად, რელიეფური მოდელირების გარეშე, უფრო

ნათელი გაბით, ვიდრე ნინო ერისთავის პორტრეტი.

სახე გამოყენილია ფაქიზად, დიდი მონდომებით და მიუხედავად წერის მანერის საერთო პირობითობისა, სწორად ასახავს ქართველ ტიპს.

ეს პორტრეტული ჯგუფი დაწერილია დაახლოებით XIX საუკუნის შუა წლებში. სიკოლოზ ედიშერის ძის შვილიშვილს — ნ. ბაგრატიონის შემუარებში ნათქვამია: „პაპაჩემმა თავის საგვარეულო მამულში ააგო ეკლესია, რომელიც მოხატა საგანგებოდ მოწვეულმა ქართველმა მხატვარმა“. შემუარების ავტორს არ ახსოვს მხატვრის ვინაობა, მისი გვარი და სახელი, მაგრამ იცის, რომ მხატვარმა, მისი პაპის დაკვეთით, დახატა ეს ოჯახური პორტრეტი.

პორტრეტული ფერწერის თბილისის სკოლაში შეიქმნა თავადაზნაურობის, ჩინოვნიკობის და მდიდარ ვაჭარ-მრეწველთა წარმომადგენელთა პორტრეტების მთელი სერია. წერის პრიმიტიული მანერით, მკაცრად დაცული ფერადოვანი გამით, პერსონაჟების დადგენილი პოზით, ყველა ეს პორტრეტი მკვეთრად განსხვავდება ევროპელი და რუსი მხატვრების მიერ შესრულებული პორტრეტებისაგან.

იღუმდე, როგორც საჭიროება მოითხოვს, შესწავლილი არ არის ამ ნაწარმოებთა მდიდარი კოლექცია, მეტწილად გამოურკვეველი რჩება ბევრი მხატვრის ვინაობა. ჩვენთვის ცნობილია, რომ ანჩისხატის სასულიერო სემინარიასა, სიონის ტაძარში და დიდ თავად ფეოდალებთან მომუშავე ყმა ქართველ მხატვართა გარდა, იყვნენ ისეთი პირები, რომლებიც სარგებლობდნენ რა პირადი თავისუფლებით, მუშაობდნენ შეკვეთით, ასრულებდნენ მსახური ჩინოვნიკების და ქალაქის ბურჟუაზიის დაკვეთებს. ეს ოსტატები იწვრთნებოდნენ ძველი ფერწერის ტრადიციებზე; მხოლოდ XIX საუკუნის პირველი მეოთხე-

დიდან ზოგიერთ ადგილობრივ მხატვარს ებადება პეტერბურგის საქმატვრო აკადემიაში პროფესიული განათლების მიღების სურვილი. პირველი იმათგანი, ვინც რუსეთში გაემგზავრა, იყო თავად ალ. ქავქავაძის მიერ განთავისუფლებული ყმა გლეხი — ვ. მაისურაძე, რაისელსად წილად ხედა ახალი მასწავლებლის დაფუძნება ქართულ ფერწერაში, და თბილისელი მხატვარი, წარმოშობით სომეხი აკო ფოენათანიანი.

აკო ფოენათანიანი¹ მხატვართა მთელი დინასტიის წარმომადგენელია.

ჯერ კიდევ XVII საუკუნის მეორე ნახევარში და XVIII საუკუნის დამდეგს თბილისში დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი ნაყაშო ფენათანიანს.

ვახტანგ VI-ის კარის მხატვარი, იგი, იმავე დროს, ცნობილი აშული მგოსანიც იყო. მეფე გიორგის კარზე მუშაობდა მხატვარი მინიატიურისტი ბეგთაბეგ ავთანდილის ძე თანიანის შვილი — ხელოვნების მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოების ავტორი. სომხეთის კათალიკოსის თხოვნით, იგი გადავიდა ერმიადინში, სადაც მხატვრებთან ერთად მუშაობდა ტაძრის მოხატვაზე. მან ტაძრისთვის დაწერა რამდენიმე, ფერადყვავილოვანი ორნამენტი, რომლებსაც აშკარად ატყვიათ ირანული ხელოვნების გავლენა.

ბეგთაბეგ ავთანდილის ძის შვილიშვილი ფენათანი ფენათანიანი მეფე ერეკლე II-ის კარის მხატვარი იყო. ტაძრის მოხატვაში მონაწილეობის მისაღებად ისიც იყო მიწვეული ერმიადინში და იმანაც დაწერა რამდენიმე ფრესკა — საღვთო წერილის თემებზე. ფენათანი ფენათანიანის ნამუშევრებში უკვე აშკარად იგრძნობა დასავლეთ-ევროპული სკოლის გავლენა. მისი ნაწარმოებები, რომლებიც იღუმდე კარგად შემონახულან, ამჟამად და-

¹ ნ. ბაგრატიონი, ბურბთან, თბილისი, 1952, გვ. 42—43.

² Р. Драмлян, Армянский художник Акоп Овнатяня и иранские влияния в его искусстве. Третий международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады, Л., 1939, стр. 37-38.

ეულია სომხეთის სახელით ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (ერევანი).

ო ვ ნ ა თ ა ნ ი ს ვ ა ე ჯ ა — მ ი კ ი რ ტ უ მ ა (ნიკიტა) სახელი გაითქვა უმთავრესად პორტრეტულ ფერწერაში. იმავე მიკირტუმის ვაჟი აკოფი საყოველთაოდ აღიარებული მხატვრის სახელით სარგებლობდა თბილისში. სადაც ვაატარა მან უმეტესი ნაწილი თავისი ცხოვრებისა.

მიკირტუმის ორივე ვაჟი — ძმები აკოფი (იაკობი) და აგაფონი რუსულ ენაზე დაწერილ განცხადებაში თავის თავს ავნატამოვის გეარით იხსენიებენ. ცენტრალური სახელმწიფო ისტორიული არქივის დოკუმენტური მასალა (ფონდი 789) საშუალებას იძლევა დავაზუსტოთ ზოგიერთი ფაქტი ამ მხატვრების ბიოგრაფიებიდან.

ორივე მამის შეგირდი იყო. წერდნენ უმთავრესად პორტრეტებს და დახელოვნებულ ოსტატებად ითვლებოდნენ. 1829 წელს გრაფ პ. ფ. პასკევიჩ-ფრევეანსკიმ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტს ა. ნ. ოლენინს¹ გაუგზავნა შუამდგომლობა სახელმწიფო ხარჯზე — პენსიონერად აკადემიაში მიეღო იაკობ ავნატამოვი (აკოფი ოვნათანიანი), რომელსაც მაშინ უკვე ოცი წელი შეუსრულდა. ეს შუამდგომლობა არ იქნა დაკმაყოფილებული, რადგან აკადემიაში იღებდნენ არა ნაკლებ 9 წლის და არა უმეტეს 12 წლის ასაკის ბავშვებს. ხოლო სწავლის კურსი ექვს წელიწადს იგრძელებოდა. მაგრამ 1841 წელს აკოფი ოვნათანიანი² სამხატვრო აკადემიის საბჭოში წარადგინა მის მიერ ნატურიდან შესრულებული საქართველოს მთავარმართებლის გოლოვინის³ პორტრეტი და ამისათვის მიიღო პორტრეტული ფერწერის უკლასო მხატვრის წოდება⁴. ატესტატის

დედანი 1841 წლის ოქტომბერში ხელზე გადაეცა აკოფის ძმას აგაფონს.

იმავე წელს აკოფი ოვნათანიანი⁵ ყარაბაღის მაზრაში აღმოაჩინა ლითოგრაფიული ქვა, რომელიც წარმატებით იქნა გამოყენებული და დაწერავილი კავკასიის სამხედრო კორპუსის შტაბის ლითოგრაფიაში. შემონახულია ზეპირი ცნობები, რომ აკოფი ოვნათანიანი ჩინებულად მუშაობდა აგრეთვე მხატვრული ლითოგრაფიის დარგშიც.

მიიღო რა თავისუფალი მხატვარ-პორტრეტის წოდება, აკოფი ოვნათანიანი გახდა თბილისის ერთ-ერთი მეტად პოპულარული ოსტატი, ასრულებდა დიდძალ შეკვეთებს, მალე ფოტოგრაფიის შემოღებამ, ფოტოგრაფიული პროდუქციის გავრცელებამ და სიახვემ ძალზე შეზღუდეს შეკვეთების მიღების შესაძლებლობა და მხატვარი ა. ოვნათანიანი იძულებული გახდა გადასულიყო ირანში, სადაც იგი 1881 წელს გარდაიცვალა.

საქართველოს მთავარმართებლის ბარონ როზენის შუამდგომლობით აგაფონი ოვნათანიანი⁶ 1836 წელს მოახერხა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში შესვლა სახელმწიფო ხარჯზე. იქ ის შეცადინებოდა 1843 წლის აგვისტომდე, კ. პ. ბრიულოვის ხელმძღვანელობით⁷. თბილისში დაბრუნებისთანავე აგაფონი ოვნათანიანი⁸ ძმასთან ერთად დაიწყო პორტრეტების ხატვა, მაგრამ მალე გარდაიცვალა ორივე ძმა თბილისის მოქალაქეთა წოდებას ეკუთვნოდა, თბილისში დაიბადნენ და მოღვაწეობდნენ.

ამ ორი მხატვრის შემოქმედების შესწავლა, რომელთაც გარკვეული კვალი დაამჩნიეს თბილისური მხატვრული სკოლის პორტრეტულ ხელოვნებას, გაძნელებულია იმ გარე-

¹ Центральный Государственный Исторический архив в Ленинграде фонд 789 Академии художеств., опись I, дело 186, 1829, л. 1. В.Б.

² იქვე, საქმე 44, 1841, ფ. 35.

³ იქვე, სამხატვრო აკადემიის ფონდი. № 789, საქმე 66, ნაწ. 1, 1840, ფ. 1.

⁴ იქვე, საქმე 29, 1843, ფ. 61.

მოებით, რომ მათ არ დაუტოვებიათ ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერები თავიანთ ნაწარმოებებზე. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციას აქვს მხოლოდ ერთი ხელმოწერილი ნაწარმოები, რომელიც შესრულებულია აკოფის მიერ. მხოლოდ იმ ოჯახების წევრთა ზეპირი ცნობები, ვისაც წინათ ეკუთვნოდა მათი ნაწარმოებები, მიგვითითებენ იმაზე, რომ რამდენიმე პორტრეტი, რომელიც ქვემოთ იქნება განხილული, აკოფ (იაკობ) ოვნათანიანის მიერაა დაწერილი.

1954 წელს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმმა შეიძინა უცნობი სამხედრო პირის პორტრეტი, რომელსაც აქვს რუსული მინაწერი, რომ იგი შესრულებულია თბილისში აკოფ ოვნათანიანის მიერ (Писал Яков Авнатомов в Тифлисе). სამწუხაროდ, შესრულების წელი არ არის აღნიშნული (ტაბ. 231). მომწვანო ნატრისფერ ფონზე წელზევით გამოსახულია შუახნის მამაკაცი სამხედრო ფორმაში. მის მკერდს ამშვენებს ორდენები. პირისახე დაწერილია საკმაოდ სქლად; ღია ვარდისფერი ტონის ლისირება აცხოველებს სახის ხორცისფერს. სახის ნაკეთები გამოირჩევა სიდიდით, დიდრონი ცისფერი თვალები და ბაგეთა მკვეთარი ხაზი კარგად გადმოგვცემს ადამიანის ხასიათს. მიუხედავად იმისა, რომ წერის მანერა შორს არის რელიეფური მოდელირების წერის ხერხისაგან, პორტრეტი მაღალ მხატვრულ დონეზე დგას.

მელიქიშვილის (ტაბ. 232) და მისი მეუღლის პორტრეტები, უკველად შესრულებულია ერთი მხატვრის მიერ და თანახმად ზეპირი ვადმოცემებისა, ამ პორტრეტების ავტორი გახლავთ აკოფ ოვნათანიანი. ორივე პორტრეტი დახატულია განყენებულ, მომწვანო-ნატრისფერ ფონზე. ცოლქმარი მელიქიშვილები გამოსახულნი არიან მუხლებს ზემოთ. ცოლი ზის საეარტელში, მარცხენა ხელი საეარტლის სახე-

ლურზე უდევს, მარჯვენა ხელით კი მარცხლავს კრიალოსანს; მას აცვია მუქი ლურჯი ქართული ტანისამოსი, ყვითელი ფერის გულისპირს კიდებებზე არშიად შემოვლებული აქვს შავი ხავარდი. სახიანი თეთრი სარტყელი ამ საზეიმო ტანსაცმლის სამკაულს შეადგენს.

თავსაკრავს პატარა ქუდის ფორმა აქვს. თეთრწინწკლებიანი თეთრი გამკვირვალე ქსოვილისაგან ნაკეთები ლეჩაქი თავსაბურავიდან მხრებზე აქვს გადაფენილი. კისერზე შემოვლებული აქვს ალმასების ეარდული შავ ლენტზე. ორივე ხელის საჩვენებელ თითზე წამოცმული აქვს ბეჭდები.

სახის ოვალი, წაწვეტებული ნიკაბით რამდენადმე წაგრძელებულია, აწეული, დიდი წარბები, სახის მსხვილი ნაკეთები, ღრმა, მშვილად გამომეტყველი თვალები სიციხლეს ანიჭებენ პორტრეტს და ცხადყოფენ იმას, რომ მხატვარმა შეძლო მსგავსების გადმოცემა.

სახე დაწერილია სქელი ფაქტურით, მას თეთრი მოვარდისფრო ელფერი გადაჰკრავს, რაც სითბოს ანიჭებს სახის გამომეტყველებას. მელიქიშვილი ფეხზე დგას, გამხდარ ტანზე კარგად მორგებული შავი სერთუკი აცვია, მარჯვენა ხელი სერთუკის ბოლოზე უკიდია, მარცხენა ზურგს უკან აქვს ამოფარებული.

სურათში იგი შუახნის არის, მისი მზერა ერთ წერტილშია მიპყრობილი, ჩანს, რომ პატივმოყვარეა. სახე დახატულია ჭეშმარიტი ოსტატობით. მხატვარმა უკველად შეძლო აღებეჭდა ნიკოლოზ პირველის დროს ჩინოვნიკ-კარიერისტის გარკვეული ფსიქოლოგიური ტიპი, ერთგვარი პირობითობის სახის მოდელირების ჭერ კიდევ დაუძლეველი სიბრტყითობის მიუხედავად, მხატვარმა შექმნა სოციალური დახასიათებით აღტურვილი სიციხლით სავსე პორტრეტი.

რამდენადაც ეს ორი პორტრეტი ცხოვრებისეული სიმართლითაა აღბეჭდილი, იმდენად მოზარდი ბავშვის პორტრეტი, მოუ-

¹ დატულია საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

ხედავად მხატვრის ოსტატობისა და მონღო-მებისა, მოკლებულია სიცოცხლეს. ამ პორტრეტის სტილის ანალოზი ცხადყოფს, რომ მხატვარი წერდა ბავშვის მისი სიკვდილის შემდეგ, მშობლების დაკვეთით, წერდა ზეპირად, მშობლების მანსოვრობის და მითითების მიხედვით; როგორც ჩანს, ცოცხალი ბავშვი მხატვარს არ უნახავს. პორტრეტზე გამოსახულია თავისი ასაკისათვის შეუფერებლად გახზდარი ბავშვი, სახის ავადმყოფური ფერით და იერით, აცვია ლურჯი პერანგი (ხალათი), რომელიც თავისი რეფლექსით ოღნაედაც ვერ აცოცხლებს ბიჭის პატარა სახეს, მარჯვენა ხელში ლურჯი ყვავილი უკავია; პორტრეტზე ქვემოთ დახატულია ღრუბელი, რომელსაც გადაჰყავს ბავშვი სხვა, არარეალურ სამყაროში.

სახის მსხვილი ნაკეთები, სევდიანი, უსიცოცხლო დიდრონი თვალები, დახუჭუჭებული თხელი თმა, მაღალი შუბლი — ყველაფერი ეს მოწმობს ჩვენ მიერ გამოთქმული ვარაუდის სისწორეს. ბავშვის პირისახის ნაკეთები დამახასიათებელია სომხური ტიპისათვის.

დიდი მხატვრული ღირსებებით და აკოფოვანათანიანის დამახასიათებელი თავისებურებებით აღბეჭდილია მიზანდარის პორტრეტი (ტაბ. 233), რომელიც უთუოდ ეკუთვნის ამ მხატვრის მიერ შესრულებულ საუკეთესო პორტრეტთა რიცხვს.

პორტრეტიდან გვიყურებს მოხუცი შავ სერთუქში. მარცხენა ხელით სერთუქის ბოლო უჭირავს, მარჯვენა ძირს დაშვებული

აქვს. მკერდს უმშვენებს დამსახურებისათვის მიღებული ორდენები. სახე დაწერილია ფაქიზი ოსტატობით, ყოველი დეტალი უკიდურესი მონღომებით და სინატიფით არის დახვეწილი. თუმცა სახის მოდელირება, საერთოდ, სიბრტყითია, მოკლებულია შუქჩრდილის მკვეთრ გადასვლას და მანერით უფრო მინიატიურას მოგვაგონებს, ვიდრე დაზგურ ნაწარმოებთა წერის ტექნიკას, პორტრეტში მაინც რეალისტურად არის გამოსახული ჩინოენიკის ტიპი, რომელსაც მრავალი წელი უმსახურია მეფის სახელმწიფო დაწესებულებებში. მოხუცი ჩინოენიკის წვერ-მოპარსული, ნაოკებიანი, ხმელი პირისახე, თოვლივით თეთრი, ოღნავ ხუჭუჭა თმის ნაშთები, ყურადღებიანი, საკუთარი ღირსებით აღსავსე მედიდური გამომეტყველება მხატვარს აღბეჭდილი აქვს ჭეშმარიტი ოსტატობით. წერის სინატიფით და ფსიქოლოგიური დახასიათების სიმახვილით მიზანდარის პორტრეტი, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დამდეგის, ქართული პორტრეტული ფერწერის შესანიშნავ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

ქართულ სახეობის ხელოვნებას აკოფოვანათანიანის სახით ჰყავს დიდი ოსტატი. მისი შემოქმედების შემდგომი შესწავლა, ახალი მასალების, განსაკუთრებით მის მიერ ხელმოწერილი ნამუშევრების, მოძებნა — გამოვლინება მოგვცემს შესაძლებლობას უფრო ღრმად და სრულად იწინეს შესწავლილი XIX საუკუნის რეფორმადღელი ქართული პორტრეტული ფერწერა.

გიორგი მაისურაძე (1817—1885)

სრულიად უჩვეულო გზით წარიმართა ნიჭიერი ქართველი მხატვარ-პორტრეტისტის გიორგი ივანეს ძე მაისურაძის ცხოვრება და შემოქმედება.

გიორგი დაიბადა 1814 წელს ყმა-გლეხის ოჯახში, რომელიც ცნობილ პოეტს ალექ-

სანდრე გარსევანის ძე ჰავჭავაძეს ეკუთვნოდა.

მდიდარი მემამულე ალ. ჰავჭავაძე კახეთში ფლობდა წინანდლის დიდებულ საგვარეულო მამულს. პატარა გიორგი იზრდებოდა ალ. ჰავჭავაძის ბავშვებთან

ერთად; მათ მამას ნიჭიერ პოეტს ალ. ჭავჭავაძეს არ შეეძლო არ შეემჩნია ყმაწვილის მხატვრული ნიჭი და მისი მიდრეკილება ხელოვნებისაკენ. ჩვენთვის ცნობილია, რომ ალ. ჭავჭავაძის თაოსნობით ნიჭიერი ჭაბუკი ორი წლის განმავლობაში სწავლობდა უცნობ მხატვართან, რომელიც, უნდა ვიფიქროთ, ჭაქვაძის მამულში ცხოვრობდა და ხატავდა ალ. ჭავჭავაძის ოჯახის წევრთა და ახლობელთა პორტრეტებს. 1837 წელს ა. გ. ჭავჭავაძემ ყმობიდან გაანთავისუფლა და პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში გაგზავნა გიორგი მაისურაძე, ყმა მხატვრის თავდახსნის აქტში ალ. ჭავჭავაძემ შეიტანა რამდენიმე პირობა, რომლის უჩვეულობა, ჩვენი აზრით, იმდენად დიდ ინტერესს იწვევს, რომ ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია, გავაცნოთ ამ დოკუმენტის ტექსტი მთლიანად.

„ათას რვაას ოცდაათექვსეტი წლის იენისის... დღეს გენერალ-მაიორმა და კავალერმა ალექსანდრე გარსევანის ძე ჭავჭავაძემ სამუდამოდ თავისუფლება მივანიჭე საქართველოს თელავის მაზრის უკანასკნელი რევიზიის მიხედვით ჩემსზე მოწერაღს, სოფელ წინანდლის მკვიდრს, ჩემს საკუთარ ყმას, უცოლშვილოს, გრიგოლ ივანეს ძე მაისურაძეს, ორი წლის სწავლის განმავლობაში მის მიერ ფერწერასა და ხატვაში გამოქვადებული არაჩვეულებრივი წარმატებებისათვის. ვხედავ რა ამაში მის ნიჭსა და გულმოდგინებას, და მწადია რა განვაფითარო იგი საერთო სარგებლობის და მხატვრობისათვის, ვანიჭებ მას თავისუფლებას ისეთი პირობებით, რომლებიც მას სრულიად არ შეაფიქრობს. სახელდობრ: პირველი, — რომ იგი სრულყოფისათვის დაუყოვნებლივ შევიდეს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში; მეორე, თუკი იგი აკადემიიდან გამოსვლის შემდეგ დაწესებულ ვადაში თავისი წარმატებებით დაიმსახურებს ჯილდოდ მეორე ოქროს მედალს, მაშინ მთავალე იქნება იპუშაოს თავის ხელოვნებაში

ჩემს სასარგებლოდ ორი წელი საქართველოში, მესამე თუ ჯილდოდ მიიღებს პირველ ვერცხლის მედალს, მაშინ იგი, მაისურაძე, იპუშაევს ჩემს სასარგებლოდ საქართველოში სამ წელაწადს — თუ დაიმსახურებს მეორე ვერცხლის მედალს, მაშინ ოთხ წელიწადს; მეხუთე — მაგრამ, თუ დაწესებულ ვადაში ვერ მოასწრებს წარჩინებითს რაიმე ნიშნის დამსახურებას, მაშინ უნდა იმსახუროს თავისი ხელოვნებით ჩემს სასარგებლოდ, ხუთი წელიწადი საქართველოში, ხოლო უკვე ამ ვადის გასვლის შემდეგ იცხოვროს იქ სადაც მოსურვებს; და მეექვსე, იმ შემთხვევაში, თუკი მის წარმატებათა ხარისხი აყვანილი იქნება იმ დონემდე, რომ აკადემიიდან გამოშვებისას, როგორც მხატვარი, გახდება პირველი ოქროს მედლის ღირსი, მაშინ ჩემი მიზნების სრული გამართლებისათვის, ვათავისუფლებ მას ჩემ მიმართ ყოველგვარი ვალდებულებისაგან.

სახელმწიფო გადასახადები და ბეგარები კი მომავალ რევიზიამდე, მის მაგივრად შესრულებული იქნება მისი მიწერის ადგილის მიხედვით ზემოაღნიშნულ ჩემს მამულში.

ამის დასადასტურებლად ეს თავდახსნის სიგელი ჩემი მოწმეების. თვით მაისურაძის ხელმოწერით და ჩემი გერბის ბეჭდის დასმით მიცემულ იქნა ს. პეტერბურგში.

ამ თავდახსნის სიგელზე გენერალ-მაიორმა თავადმა ალექსანდრე გარსევანის ძე ჭავჭავაძემ ხელი მოაწერა მასზედ, რომ შე ჩემს გლეხს გიორგი მაისურაძეს ზემოხსენებული პირობით სამუდამოდ ვანთავისუფლებ.

ამ სიგელის მიხედვით დაწესებულ პირობებს ხალისით ვღებულობ და ვალდებულებას ვკისრულობ შევასრულო ისინი შეძლებასაშვრ. თავდახსნილი გრიგოლ მაისურაძე“. ამას მოსდევს მოწმეების ხელმოწერა და თავდახსნის სიგელის რეგისტრაცია სამოქალაქო სასამართლოს სანქტ-პეტერბურგის პალატის მე-2 დეპარტამენტში¹.

¹ Центральный Государственный исторический архив в Ленинграде, Фонд 1241. опись 62, дело 86, л. 7. ეს დოკუმენტები გამოცემულია შ. კვასხვაძის მიერ მოსკოვში მონოგრაფიაში: გიორგი მაისურაძე, თბილისი, 1968, გვ. 67.

იმავე 1837 წლის სექტემბერში გიორგი მაისურაძე მიღებულ იქნა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში, როგორც „გარეშე მოწაფე“ პროფესორ კ. ბრიულოვის კლასში.

აკადემიაში სწავლის დროს ახალგაზრდა უკიდურეს გაკვირვებას განიცდიდა. საქართველოს უკანასკნელი მეფის გიორგი XII შვილმა ბატონიშვილმა ბაგრატმა 1838 წლის 31 მაისს სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტს ა. ი. ოლენინს მიმართა შუამდგომლობის წერილით ჩაერიცხა გიორგი მაისურაძე მოწაფედ სახელმწიფო ხარჯზე, მაგრამ ეს თხოვნა არ იქნა დაკმაყოფილებული¹. მაშინ ბატონიშვილმა თვითონ დაუწყო დახმარების გაწევა თავის თანამემამულეს, მაგრამ საეგზეთ მისი უზრუნველყოფა ვერ შეძლო. გულთბილ მონაწილეობას იღებდა ახალგაზრდა მხატვრის ბედობის გადაწყვეტაში მისი მასწავლებელი კ. ბრიულოვიც², მაგრამ ამ ორი პიროვნების გულისხმიერებამ არსებითად ვერ შეცვალა გიორგი მაისურაძის მდგომარეობა. მისი მძიმე ხელმოკლეობა გრძელდებოდა. ის გარემოება, რომ მას მინიჭებული არ ჰქონდა ოფიციალური წოდება ძალიან უშლიდა ხელს უზრუნველყო თავი კერძო შეკვეთებით. ამიტომ ასეთი წოდების მოპოვების მიზნით გიორგი მაისურაძემ 1841 წლის 26 მაისს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის საბჭოში წარადგინა ნატურიდან დახატული პორტრეტი. ამ ნამუშევრის მოწონება მხატვარს მიანიჭებდა უფლებას ეწოდებინა თავის თავისათვის „უკლასო მხატვარი“. მაგრამ წარდგენილი შრომა არ აკმაყოფილებდა აკადემიის მოთხოვნებს და

საბჭომაც უარი უთხრა გიორგი მაისურაძეს, მიეცა მისთვის ძიებული წოდება. იგი მიენიჭა მას მხოლოდ სამი წლის შემდეგ ატესტატის გადაცემასთან ერთად, ე. ი. 1844 წელს მემამულე გეროკაძის პორტრეტის დახატვისათვის.

საარქივო მასალების მიხედვით ვერ მონებრდა იმის დადგენა, მიიღო თუ არა გ. მაისურაძემ რაიმე ჭილოდ სამხატვრო აკადემიაში ყოფნის დროს, ან მისი დამთავრების შემდეგ. უნდა ვივარაუდოთ, რომ „თავდასახსნელი“ სიგელის პირობების ძალით მას ალბათ დასჯირდა ხუთ წელს მუშაობა თავის ყოფილი ბატონის სასარგებლოდ. მაგრამ აღექსანდრე ჭავჭავაძე 1846 წელს ტრაგიკულად დაიღუპა და დღემდე უცნობია გიორგი მაისურაძის მიერ ამ პერიოდში შესრულებული ნამუშევრები.

ა. ჭავჭავაძის მიერ დაწესებული ვადის გასვლის შემდეგ, 1850 წელს გ. მაისურაძე გადასახლდა ქუთაისში და შევიდა იქაურ კლასიკურ გიმნაზიაში, კალიგრაფიის და ხაზვა-ხატვის მასწავლებლად. მისთვის ამ არასაინტერესო, იძულებით თანამდებობაზე ნიჭიერმა მხატვარმა დაჰყო 35 წელი; გიორგი მაისურაძე გარდაიცვალა 1885 წელს.

სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე მან სამხატვრო აკადემიაში გაგზავნა განცხადება, სადაც აღნიშნავდა რა თავის 35 წლის პედაგოგიურ მოღვაწეობას, ითხოვდა სამსახურიდან გასვლის შემდეგ მიეცათ მისთვის პენსია იმ რაოდენობით, რა რაოდენობითაც იგი ღებულობდა ჯამაგირს გიმნაზიაში³.

თავის ცხოვრების დიდი ნაწილი, ყველა-

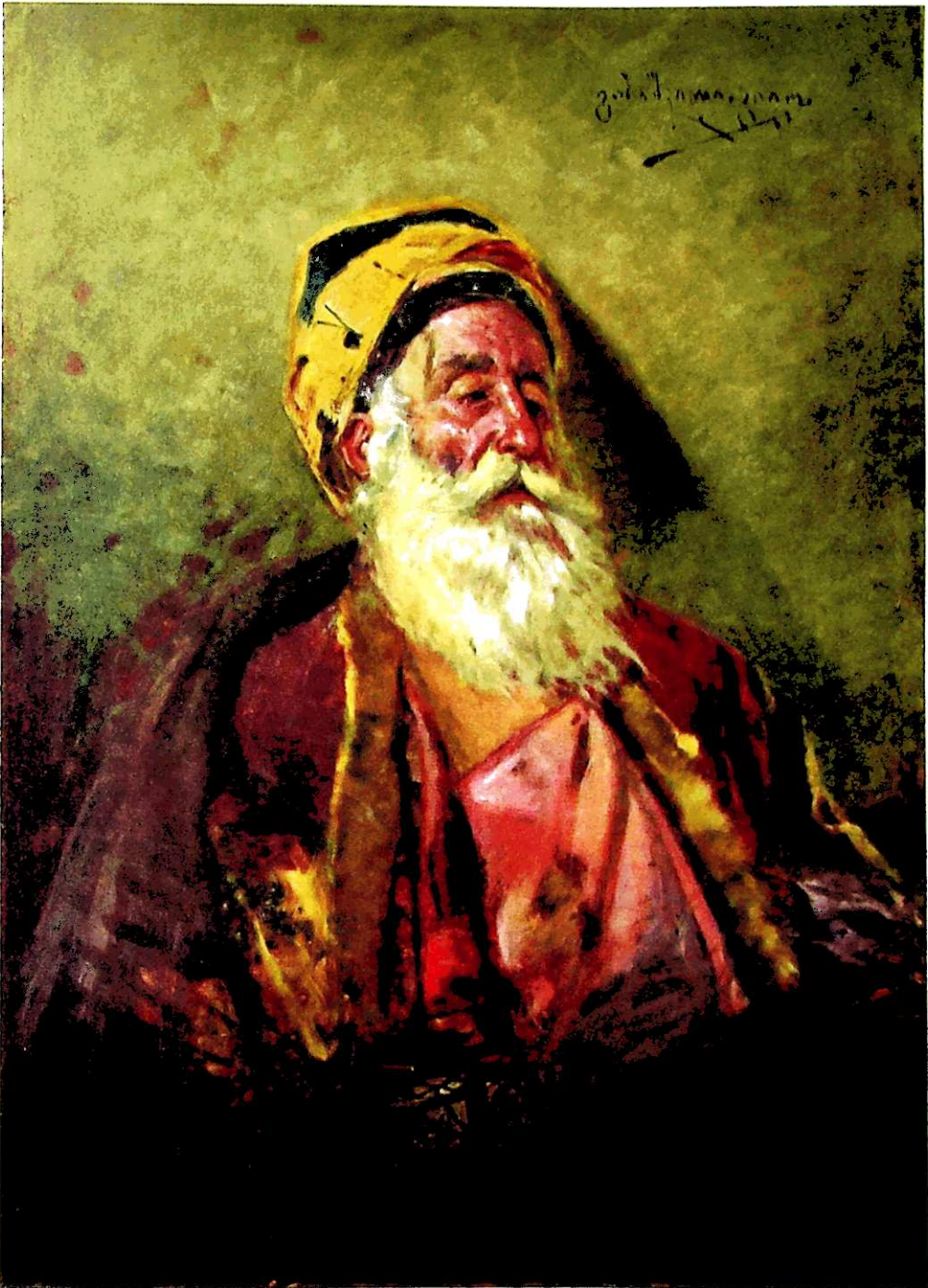
¹ Центральный Государственный Исторический архив в Ленинграде, Фонд Академии художеств, № 789, опись 20, дело 19, 1838, л. 2.

² იქვე, სამხატვრო აკადემიის ფონდი. №—289, აღწერა 20, საქმე 19, 1838, ფ. 1.

დაცულა კ. ბრიულოვის წარდგენა — 1843 წლის 26 თებერვალს. მის მიერ სამხატვრო აკადემიის საბჭოში შეტანილია: „გიორგი მაისურაძე, რომელიც ჩემთან მოწაფედ იყოფება, წარმატებებს იჩენს მხატვრებაში, მაგრამ უიღურესად ოარაბა, იმდენად უარაბი, რომ საშუალება არ აქვს ვადაიხადოს ბილეთის ფასი ნატურიდან სახატავსა და სამხატვრო კლასში შეადინებთანავე დასწრებისათვის, ამიტომაც ვთხოვ აკადემიის საბჭოს დახმარება გუწოის მას ამ საქმეში“.

პროფ. კ. ბრიულოვი (იქვე, ფ. 8).

³ ЦИГА в Ленинграде, Фонд 789, опись 14, 1840, дело 94, л. 9—10.



ბ. გაბაშვილი. მთლა. 1891 წ.

ზე მოპწიფებულა ხანა, წარუმართებლად შექმნილ გარემოებათა გამო, გიორგი-მაისურაძემ გაატარა ქუთაისში მასწავლებელთა შორის, რომელთაც ნაკლებად ინტერესებდათ ხელოვნება და მის პროფესიასაც ერთგვარად აგდებულად ეპყრობოდნენ. ბუნებრივია, რომ ასეთ გარემოებაში გ. მაისურაძე თავს გრძნობდა უცხოდ და ეუფლად; რა თქმა უნდა, ამ გარემოებამ უარყოფითი გავლენა მოახდინა მხატვრის შემოქმედებაზე.

ქუთაისის ინტელიგენციის მრავალ ოჯახში ახლაც ინახება გიორგი მაისურაძის მიერ დაწერილი პორტრეტები. ქუთაისის და მისი მიდამოების ეკლესიებში ჯერ კიდევ არის დაცული გ. მაისურაძის მიერ მოხატული კანკელები. მაგრამ მხატვრის ყველა ეს ნამუშევარი, სამწუხაროდ, მთლიანად ჯერ კიდევ გამოვლენილი და შეგროვილი არ არის.

ამჟამად საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია გიორგი მაისურაძის მიერ დახატული ორი პორტრეტი. ერთი მათგანია პეტერბურგში 1839 წლის 18 აგვისტოს ე. ი. საშხატრო აკადემიაში ორი წლის სწავლის შემდეგ შესრულებული პორტრეტი, რომელზედაც გამოსახულია ბატონი შვილი ბაგრატიონის ვაჟი — ალექსანდრე ბაგრატიონი გვარიდიის ოფიცრის ფორმაში; პორტრეტი დაწერილია წელს ზევით (ტრადიციულ პოზაში). ბუმბულისებრ თეთრ ღრუბლებს, კომპოზიციის ნაცრისფერ ფონზე შეაქვს ერთგვარი რომანტიკული იერი (ტაბ. 234). ალექსანდრე ბაგრატიონის ახალგაზრდული სახე რეალისტური მანერითაა დაწერილი, მკვეთრი მოდელირების გარეშე, ოდნავ შესამჩნევი ღიმილი ტუჩებზე. ღიდრონი თავლისფერი თვალები, კეთილშობილური წარმოსადგენი ახოვანება თავისებურ სილამაზეს ანიჭებენ. სიცოცხლის მანიშნებელი ყველა ეს დეტალი მეტყველებს ახალი სტილის დაბადებაზე ქართულ პორტრეტულ ფერწერაში. სტილისა, რომლის ფუძე-

მდებელი გახდა გ. მაისურაძე. ახალი სტილის თვისებები თვალსაჩინო და ხელშესახებია იქაც კი, სადაც მხატვარმა ვერ მოახერხა მთლიანად დაეძლია ძველი პორტრეტული ფერწერის შესრულების მანერის პირობითობა.

მეორე პორტრეტი დაწერილია 1852 წლის 24 ივნისს, ალბათ, ქუთაისში; აქ საპაჩაღო სამხედრო ფორპაში გამოსახულია ვინეი ი. კიკინაძე. ახალგაზრდობაში (ტაბ. 235). პორტრეტი დაწერილია წელს ზევით. გ. მაისურაძემ მოახერხა ცოცხალი გამომეტყველება მიენიჭებინა პირისახისათვის, რომელაც დახატულია ტექნიკური სრულყოფით, ლისირების რთული ხერხის სათანადო გამოყენებით. გ. მაისურაძე ამ პორტრეტში ჩრდილის და შუქის განლაგებას ახდენს იმ მოპწიფებული მხატვრის ოსტატობით, რომელსაც ჩინებულად შეუთვისებია სკოლის პრინციპები.

გ. მაისურაძის ფუნჯს მიაწერენ აგრეთვე საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცულ პატარა პორტრეტს, რომელიც აკვარელითაა შესრულებული და რომელზედაც მხატვარმა თითქოს თავისი თავი გამოსახა.

წერის მანერის მიხედვით ეს პორტრეტი უდავოდ იმ დროს ეკუთვნის. მაგრამ გ. მაისურაძის ნამუშევრად მის აღიარებისაგან ჩვენ თავს ვიკავებთ ორი მიზეზის გამო: პირველი — დღემდე ჩვენ არ გავაჩნა გიორგი მაისურაძის არც ერთი აკვარელით შესრულებული ნამუშევარი; მეორე — დღემდე ვერ შევძელით დაგვედგინა, არის თუ არა ეს მხატვრის ავტოპორტრეტი? გაურკვეველობა და უზუსტობა გვიძულებს ჭერჭერობით თავი შევიკავოთ ამ საკითხზე საბოლოო დასკვნების გამოტანაში და შეპოვიფარგლოთ მხოლოდ იმ ნამუშევრებით. რომლებიც უდავოდ, გიორგი მაისურაძის შემოქმედებას მიეკუთვნებიან.

ქართველ ხელოვნებთმცოდნეთა წინაშე დგას გადაუდებელი ამოცანა შეაგროვონ და საეხებო შიისწავლონ გ. მაისურაძე

ძის მხატვრული მემკვიდრეობა. ის იყო პირველი ქართველი მხატვარი, რომელმაც განათლება მიიღო პეტერბურგის სახხატვრო აკადემიაში, შესანიშნავი რუსი მხატვრის კ. ბრიულოვის კლასში, სადა იგი შეხვდა მასავით ყმა-გლეხობის წრიდან გაოსულ დიდ უკრაინელ პოეტს ტარას შევჩენკოს.

გიორგი მაისურაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მცირერიცხოვანია, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანი -- იგი მოასწა-

ვებს ძველი პირობითი პორტრეტული ხელოვნების დრომოკმული ტრადიციებისაგან ჩამოშორებას და მისი მეოხებით მხატვრობაში მომხდარი გარდატეხის დასაწყისს, რომელმაც შემდგომ თაობათა მხატვრები ამ ენარის ქეშმარიტად რეალისტურ, სრულფასოვან, სასიცოცხლო ძალის ნაწარმოებთა შექმნამდე მიიყვანა. გიორგი მაისურაძის შემოქმედებას მიეძღვნა შ. კვასხვაძის შესანიშნავი მონოგრაფიული ნარკვევი¹.

პლასტიკა ლითონში

ლითონის პლასტიკური დამუშავების ხელოვნებას, რომელსაც მხატვრული ტრადიციების სათავეები ქართველ ტომთა მეტალურგიული კულტურის უძველეს პერიოდში აქვს, ახალ ისტორიულ პირობებში იცვლის სტილს, მაგრამ მისი მხატვრულ-ტექნიკური ხერხები თითქმის ჩვენს დრომდე აღწევს. ქედური ხატების, ქედური საეკლესიო ნივთების, საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ქედურ საგანთა დამზადების ხელოვნება თანდათან ეცემა; რუსეთიდან შემოტანილმა იაფმა და ხელმისაწვდომმა საფაბრიკო პროდუქციამ სრულიად შეაფეროვა ადგილობრივი მხატვრული წარმოება. ერთი მხრივ, ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებამ, მეორე მხრივ, საეკლესიო-სამონასტრო მიწების ხაზინის ხელში გადასვლამ, მთელმა რიგმა რეფორმამ, ადმინისტრაციულ სასულიერო მმართველობაში ძალიან შეკვეცა მხატვრული ბაზა; ოსტატები, რომლებიც ქართული ეკლესიის მშენებლობასა და მოხატვა-მოჩუქურთმებას ემსახურებოდნენ დაპყარგეს მთავარი შემკვეთი და მუშაობა დაიწყეს მხოლოდ და მხოლოდ ბაზრის საჭიროების დასაკმაყოფილებლად, ისინი აწარ-

მოებდნენ: შინაური მოხმარების ნივთებს. ტანსაცმლის სამკაულებს და ქალების მორთულობას, უფრო მეტად კი -- თოფ-იარაღის გამოწყობა-შემკობას.

ლითონ-ის რელიეფური დამუშავების დარგში, უძველესი ტრადიციების მიხედვით მოქმედავე ოსტატთა შორის, ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვანი იყო პეპუ მეუნარგია, რომელიც XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მუშაობდა. მისი დაბადების თარიღი დღემდე უცნობია. თუ მის საფლავზე წარწერილი ეპიტაფიის მიხედვით ვიმსჯელებთ, პ. მეუნარგია გარდაიცვალა 1851 წელს, ხანდაზმულ ასაკში².

1810 წელს პეპუ მეუნარგია უკვე სახელმწიფო ოსტატი ყოფილა, რომლის მიმართ კეთილგანწყობილება ჰქონია ცაიშელ ეპისკოპოსს.

ოქრომკვდლობის საქმეთა ოსტატობაში თვალსაჩინო დამსახურებისათვის მეფის მთავრობამ პ. მეუნარგია 1839 წ. მედლით დააჯილდოვა.

სამწუხაროდ, არ შემონახულა ზუსტი ცნობები, სად და ვისგან ისწავლა პ. მეუნარგიამ თავისი ხელოვნება.

¹ შ. კვასხვაძე, გიორგი მაისურაძე, თბილისი, 1958.

² შ. ამირანაშვილი, პეპუ მეუნარგია—XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ოქრომკვდლობის საქმეთა ოსტატი, სალიტერატურო გაზეთი „ლომისი“, № 6 და 7, 1921.

მის ხელმოწერილ ნაწარმოებთა შესწავლა ცხადყოფს, რომ იგი სწორედ დასავლეთ საქართველოში, ალბათ ზუგდიდში სწავლობდა, სადაც ლითონის პლასტიკური დამუშავების, ოქრომქედლობის, აგრეთვე, თოფიარალის დამზადების და შემკობის მრავალი ოსტატი მუშაობდა. პ. მეუწნარგიას დიდი მხატვრული მექვიდრეობისაგან ამჟამად შემონახულია მხოლოდ ორი ხელმოწერილი ნაწარმოები, რომელიც სრულ წარმოდგენას იძლევა ლითონის რელიეფურ-პლასტიკური დამუშავების ამ გამოჩენილი ოსტატის შემოქმედებაზე.

ეს არის მაცხოვრის დიდი ჰედური ხატი (მარტვილიდან), რომელიც ამჟამად დაცულია საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში¹, და პატარა ჰედური ხატი „ცხენზე მჭდარი წმინდა გიორგი ჰკლავს გველუშას“ (სოფელ თაიადან). სამეგრელოს და ლეჩხუმის დიდძალი ჰედური ხატების შესწავლა საფუძველს გვაძლევს, ამ ოსტატის შემოქმედებას მივაკუთვნოთ ჰედური ხატები: „ღვთისმშობელი ყრპა იესოთი“ წალენჯიხიდან² (1843), ცაიშიდან³, ნასპერიდან⁴ (1812), ხატები, რომელთაც სათავე აქვთ ერთ იკონოგრაფიულ პროტოტიპში. თავის დროზე ამ სტრიქონების ავტორმა და ე. ს. თაყაიშვილმა პეპუ მეუწნარგიას ნაწარმოებთა რიცხვს მივაკუთვნეთ მთავარანგელოზების მიქელის და გაბრიელის ხატი⁵ (1837) სოფელ ორბელიდან.

ცაიშის ეკლესიაში ინახებოდა ჰედური ჯვრის ნამსხვრევები პ. მეუწნარგიას⁶ ხელმოწერით და მისივე ნამუშევარი ორი ჰედური სამწერობელი, რომელიც ამ ეკლესიისათვის შეუწირავს მის ძმას — იესუს⁷.

მხატვრულობის თვალსაზრისით პ. მეუწნარგიას ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ზემოთ აღნიშნული „ხატი მაცხოვრისა“ (მარტვილიდან). რომელიც 1849 წლის ხელმოწერით არის დათარიღებული. როგორც ცნობილია, პ. მეუწნარგიამ ეს ხატი გააკეთა სიკვდილამდე ორი წლით ადრე. ზემოთაღოთქვილ ნაწარმოებთა შედარებითი ანალიზი გვიჩვენებს ლითონის პლასტიკური დამუშავების ერთ-ერთი უკანასკნელი დიდოსტატის შემოქმედების ევოლუციას (ტაბ. 229).

მაცხოვარი წარმოდგენილია ცის მეუფის სახით, მთელი სიმაღლით, მარცხენა ხელში სიკატრა და სფერო უჭყრია, მარჯვენათი აკურთხებს; აცვია გრძელი, ტერფებამდე ჩამოშვებული სახიანი ქსოვილის კვართი: მხრებზე გადაგდებული პიმატიონი ძირს ეშვება წარმატ ნაკეცებად. ტრადიციული შარავანდდის ნაცვლად. თავზე ადგას გვირგვინი, ირგვლივ გაფენილი სხივებით. რუსი ოსტატებისაგან ნასესხები ჩუქურთმით შემკულ ხატს ჩაჩროზე მაჰაგრებულია თხუთმეტი მეჯალიონი ქრისტეს. ღვთისმშობლის, მოციქულების და ანგელოზების გამოსახულებით. ყველას რუსული ახსნა-განმარტებითი წარწერა აქვს. თუ იკონოგრაფიული დეტალების მიხედვით ვიმსჯელებთ, როგორც მავალითად, ნახევარმთვარეზე მჭდარი დედაღვთისა, გამლილი თმით, პავლე მოციქული ამოდებული მახვილით, და სხვა, ამ გამოსახულებათა სათავედ დასავლეთური ნიმუშები უნდა მივიჩნიოთ.

ქრისტეს ფეგურა მოცემულია ცხოვლად გამოკვეთილ რელიეფში. ფეგურის პროპორციები მძიმეა, მავრამ სიმძიმის, დატვი-

¹ ე. თაყაიშვილი, „არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში“, „ქველი საქართველო“, ტ. III, თბილისი, 1913—1914 წლები, გვ. 233.

² იქვე, ტ. III.

³ იქვე, გვ. 176.

⁴ ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს, პარიზი, 1937, გვ. 82.

⁵ იქვე, გვ. 37.

⁶ ე. თაყაიშვილი, „არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში“, გვ. 172.

⁷ იქვე, გვ. 179.

რთულობის შთაბეჭდილებას ანელებს ტანსაცმლის ქსოვილის ნახატის ლამაზი, ფაქიზი დამუშავება. მაცხოვრის რეალისტურად გამოკვეთილი თავი, მკვეთრად გამოირჩევა ძველი გავოსახულებებისაგან, რომელიც ბიზანტიური ტრადიციების ელემენტებს შეიცავს.

გამოცდილი ოსტატის ხელით შესრულებული მთელი ფიგურა მთლიანად გამოირჩევა აღნიშნული ეპოქისათვის დამახასიათებელი მაღალი ხელოვნებით. გამოსახულების ძირითადი რელიეფი ზურგის მხრიდან, თუმცა ძველი ტრადიციის მიხედვითაა შესრულებული. მაგრამ ზედაპირის დამუშავება სულ სხვა ხასიათს ატარებს.

მხატვარს შეთვისებული აქვს ადაპიანის ფიგურის რეალისტური გახსნის ხერხები, რომლებიც XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ ხელოვნებაში დამკვიდრდნენ. უკუ-

აგდო რა ძველი ქართული ხელოვნების ადრინდელი იკონოგრაფიული ნიმუშები, იგი დაეწაფა დასავლური და რუსული ხელოვნების ნაწარმოებებს; პ. მ. ე. უ. ნ. ა. რ. გ. ი. ა. ცალკეული თავისი ნაწარმოების შექმნის დროს, ცოცხალ სინამდვილეს მიმართავს, მაგალითად, ხატებზე, სადაც გაოსახულია ამხედრებული წმიდა გიორგი, რომელიც შუბით გველეშაპს გმირავს, წმიდანის ტრადიციულ საქურველსა და ფეხსაცმელს კი არ ვხვდებით, არამედ ისეთს, როგორსაც ხედავდა მხატვარი თავის სინამდვილეში.

პ. მ. ე. უ. ნ. ა. რ. გ. ი. ა. ც. შევქმედება გვიჩვენებს, ახალი მხატვრული მსოფლმეგობრებისა და მსოფლმხედველობის ფორმირებას, რომელიც ახლად შექმნილ სოციალურ ურთიერთობასა და ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებათა ზეგავლენით ხდებოდა.

რუსეთ-საპართველოს კულტურული ურთიერთობა

XIX საუკუნის შუა წლებიდან საქართველოს საზოგადოებრივ აზროვნებაში ჩნდება პროფესიული მიზიდინარეობა, რომლის ჩასახვა, უმკველად, დაკავშირებულია იმ დროის რუსული საზოგადოებრივი ცხოვრების მოწინავე იდეებთან. ყალიბდება ლიბერალურ თავადაზნაურული მიმდინარეობა, რომელიც უარყოფითადაა განწყობილი ბატონყმობის ინსტიტუტის მიმართ, ამოცანად ისახავს წოდებებთან შორის თანამშრომლობის განმტკიცებას და ისწრაფვის შეეგუოს იმ ახალ ვითარებას, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში შეიქმნა კაპიტალისტური ურთიერთობის დაწყებით და განვითარებით.

რუსეთ-საქართველოს კულტურული კავშირი, რომელიც ჯერ კიდევ შორეულ ისტორიულ წარსულში გაიბა, განსაკუთრებით გაძლიერდა XIX საუკუნეში, როცა საქართველოში ჩამოსვლა იწყეს რუსული ხელოვნების გამოჩენილმა მოღვაწეებმა. საქართველოს ბუნებისა და ქართველი ხალხის

ყოფა-ცხოვრებისადმი მიძღვნილმა ა. ს. პუშკინის და მ. ი. ლერმონტოვის ლექსებმა და პოემებმა დრმა ინტერესი აღძრეს რუს მხატვრებში. ერთ-ერთი მხატვარი, რომელიც საქართველოში პირველად ჩამოვიდა, იყო გ. გაგარინი.

მან მრავალი სურათი დაწერა საქართველოს ცხოვრების თემებზე. ქალთა პორტრეტების მისმა აკვარულების სერიამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართულ ფერწერაზე. როგორც ტექნიკური ოსტატობის, ასევე გამოსასახი პერსონაჟის ტიპური თვისებების გადმოცემის მხრივაც.

გ. გაგარინმა საქართველოში ყოფნის დროს (1839—1855) გაათორმა 1850 წელს აღდგენილი ქართული თეატრის ახალი შენობა, დაწერა დეკორაციები ამ თეატრის სცენაზე პირველად დადგმული გიორგი ერისთავის პიესების „გაყრისა“ და „დავისათვის“. გარდა ამისა, გ. გაგარინმა დიდი მუშაობა გასწია მანამდე შეუსწავლელი ძვე-

ლი ქართული ხუროთმოძღვრებისა და მონუმენტური ფერწერის გამოსაკვლევად.

1649—1851 წლებში საქართველოში ცხოვრობდა და მუშაობდა ეანრული სურათების და პეიზაჟების ოსტატი ი. ი. სოკოლოვი. 1864—1865 წლებში თბილისში ახალგაზრდობას ფერწერის ხელოვნებას ასწავლიდა ვ. ვ. ვერეშჩაგინი. თბილისში ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ 80-იანი წლების პირველ ნახევარში: მოქანდაკე ე. ა. ლანსერე, მეორე ნახევარში — კ. ე. მაკოესკი, ი. ე. რეპინი, ნ. ს. სამოკიში, ფ. ა. რუბო. მათი საშუალებით საქართველოს საზოგადოებრიობა გაეცნო თავის დროის რუსული რეალისტური ფერწერის შესანიშნავ ნიმუშებს, რამაც უდავოდ გავლენა იქონია ქართული ეროვნული სახვითი ხელოვნების პროგრესულ განვითარებაზე.

ქართულ ფერწერაში რეალისტური ტრადიციების განმტკიცებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მხატვრული განათლების მისაღებად ქართველი ახალგაზრდა მხატვრების გამგზავრებას და ყოფნას რუსეთში.

ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებისათვის მნიშვნელოვანი მოუღწეა იყო 1873 წელს „სამხატვრო საზოგადოების“ დაარსება თბილისში. ერთი წლის შემდეგ ამ საზოგადოებასთან გაიხსნა ხატვის სკოლა. სამწუხაროდ, ნავთიერი ხელმოკლეობის გამო სკოლას არ შეეძლო მთლიანად დაეკმაყოფილებინა ქართველი ახალგაზრდობის პროფესიული მხატვრული განათლების მიღების წყურვილი.

1876 წელს „სამხატვრო საზოგადოება“ შეუერთდა „მუსიკალურ საზოგადოებას“ და ამ ორი ორგანიზაციის გაერთიანების საფუძველზე დაარსდა „კავშირულ ხელოვნებათა ხელშემწყობი კავკასიური საზოგადოება“.

გაერთიანების შემდეგ სამხატვრო სკოლის ბიუჯეტი გადიდდა, მაგრამ მას სანახევ-

როდაც კი არ შეეძლო დაეკმაყოფილებინა პროფესიული მხატვრული განათლების მიღების მსურველი ახალგაზრდობა, ამიტომ მრავალ მხატვარს ნება დაერთო გაეხსნა ხატვის, ფერწერის, ქანდაკების კერძო კლასები. ასეთი ნებართვით სარგებლობდნენ ა. ი. შამშინოვი (1885—1889), პ. პ. კოლჩინი (1889—94), ო. ი. შვერლინგი (1893 წლიდან), მოქანდაკე იაკუბსკი (1896 წლიდან), სამხატვრო, სკოლაში (ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით) მასწავლებლობდნენ: ლ. ო. პრემაცი, პ. დ. შიშკოვი, ნ. ა. კიუი, 1889 წლიდან ლ. კ. ლონგო. 1897 წელს თბილისში კერძო სამხატვრო სკოლა გახსნა გ. ი. გაბაშვილმა¹.

ხაზგასმულია ის საინტერესო ფაქტი, რომ მეცადინეობის დამთავრების შემდეგ მასწავლებლები და შეგირდები კვლავ იკრიბებოდნენ, რომ ერთად ემუშავათ ნატურაზე. ორწლიანი ინტერვალის შემდეგ ეს „ნატურიდან ხატვის საღამოები“ პროფესორ კ. ე. მაკოესკის თაოსნობით, კვლავ განაზღვრა და მათ დიდი წარმატებაც ჰქონდათ².

თბილისის სამხატვრო სკოლის გახსნის სასარგებლოდ 1897 წლის გაზეთ „კავკასის“ მეშვიდე და მერვე ნომრებში ი. ე. რეპინმა მოათავსა ვრცელი სტატია სათაურით „საჭიროა თუ არა ხელოვნების სკოლა თბილისში? აღნიშნავდა რა სახვითი ხელოვნებისადმი საზოგადოებრივი ინტერესის ზრდას რუსეთში, ი. ე. რეპინი ამ სტატიაში დეტალურად მოითხოვდა, რომ ხელოვნების შემოქმედებითს ცხოვრებაში ცხოველი მონაწილეობა მიეღოთ რუსეთის იმ განაპირა მხარეებსაც, რომელთაც წარსულში თავიანთი ეროვნული კულტურა ჰქონდათ. „უნდა ვუსურვოთ მათ (ე. ი. განაპირა მხარეებს), წერდა ი. ე. რეპინი, — მეტი თვითმყოფობა და გაბედულობა, რათა მიაღწიონ შესაძლე-

¹ Д. А. Пахомов, К 25-летию «Тифлисского художественного общества», Искусство и художественная промышленность, 1899, № 6, стр. 453-468.

² იქვე, გვ. 466-467.

ბელ სრულყოფას ისე, რომ არ დაჰკარგონ თავიანთი მხატვრული მსოფლმხედველობის თავისებურება და, რაც შეიძლება მეტ ხანს დარჩნენ თავიანთ მშობლიურ გარემოში. დე, ყოველმა მხარემ გამოიბეჭადოს თავისი სტილი და ხელოვნებაში ხორცი შეასხას თავის საყვარელ იდეებს თავისებურად, გულწრფელად, უყოყმანოდ, გაბედულად, სხვების მიერ გამოძევაზე გაბრუნებული გემოვნების გამოუდევნელად“.

წინასწარმეტყველურად გაისმის ი. ე. რეპინის ამ სტატიის დასკვნითი სიტყვები: „მე მჯერა, რომ კავკასიის მხატვრული ხანა წინ არის. ეს საოცრად მშვენიერი მხარე წარმოშობს მხატვრებს, რომელნიც მისი (ე. ი. კავკასიის) ასახვის ღირსნი იქნებიან ოქ მარადიულ ტანჯვას განიცდიდა პრომეთე. გაივლის დრო და მისი სისხლი და ცრემლები აღმოცენდება ხელოვნების უმშვენიერეს მტუხვარე ყვავილებად, მისი გმინვალადლისი გამოძახილს ჰპოვებს პოეზიასა და მუსიკაში, მისი ღვთაებრივი ცეცხლი გამოაწვთობს ხელოვნების რჩეულთა გულს და სულსეკეთებას“¹.

ი. ე. რეპინი, როგორც რუსეთის პროგრესული საზოგადოებრივი აზრის საუკეთესო წარმომადგენელი, ყოველთვის გამოდიოდა რუსეთის სახელმწიფო ფარგლებში შეშავალი ხალხების სამართლიან მოთხოვნათა დამცველად და მოსარჩლედ.

1882 წელს თბილისის ქართული თეატრის სცენაზე დაიდგა დავით ერისთავის ისტორიული პიესა „სამშობლო“, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა. როდესაც მოქმედების განვითარების მიხედვით სცენაზე ქართული ეროვნული დროშა გამოჩნდა, მაყურებლებით გაქედნილი დარბაზი ფეხზე წაჰოცდა და მხურვალედ მიესალმა დროშას, როგორც ქართველების მიერ მოპოვებული ეროვნული თავისუფლების სიმბოლოს.

ქართული თეატრის სცენაზე ისტორიული დრამის „სამშობლოს“ დადგმის გამო გაზეთ „მოსკოვსკიე ვედომოსტი“, რომელიც მ. კატკოვის რედაქტორობით გამოდიოდა, დაიბეჭდა ცინიკური უტიფრობით საესე შენიშვნა, ხოლო გაზეთის მოწინავე წერილი „უჩვენებდა“ ქართველებს „თავი დაანებეთ ბოლშეას რაღაც წარსულზე, ხოლო დროშა მიჰყიდეთ ცირკს, რათა ცირკის ტაქიმასხრებმა შეძლონ მისი უკეთ გამოყენება, ვიდრე თეატრმა გამოიყენა“.

რეაქციული პრესის ამ ყოველად უმსგავსო და უტაქტო გამოხდომას საკადრისი პასუხი გასცა ჩვენმა დიდებულმა მწერალმა და საზოგადო მოღვაწემ ილია ჭავჭავაძემ.

„ეგ დროშა, რომელიც ვგეთის სასოებით და პატივით უტარებია ამოდენა ხანს უწინდელს ქართველს, ეგ დროშა, რომელიც წინ დახვედრია მოზღვავებულს თათრობას და მუსულმანობას... ძღვეამოსილობით ომიდან გამოუტანია და დაუმკვიდრებია კავკასიაში, ეგ დროშა, რომელსაც აწინდელი ქართველი იმავე ვაჟაკობით და თავგამეტებით თან გამოჰყოლია და რუსეთთან ერთად სისხლი უთხევია მამულისათვის, დღეს ეგ დროშა საციკოდ გაგვიხადა ერთმა ვილაცა კორესპოდენტმა და ბ-ნმა კატკოვმა“.

თუ ჩვეულებრივმა გრძნობამ მართებულობისამ არ შეაყენა ბ-ნი კატკოვი, იმას მაინც უნდა მოჰრიდებოდა, რომ უპატიურად ზღის მთელ ერს, რომელიც შეჰფარებია რუსეთს მარტო თავის პატიოსნების და ღირსების დასაცავად, თვით ბარბაროსიც კი არ იკადრებდა ეგრეთ გაუპატიურებას მთელის ერისას“².

ი. ჭავჭავაძეს მხარი დაუჭირა რუსულმა პროგრესულმა პრესამ, რომელმაც ერთხმად გაიციხა მ. ნ. კატკოვის საქციელი. პროგრესულ პრესას მიემხრო ი. ე. რეპინიც, რომელმაც უარი უთხრა პ. მ. ტრე-

¹ რეპინის ამ სტატიას გულთბილად შეხვდა იმდროინდელი თბილისის საზოგადოებრიობა, რასაც მოწმობს 1897 წლის „კავკასიის“ მე-12 ნომერში დაბეჭდილი სტატია ა. შ-სა (შაშვინოვისა).

² ილია ჭავჭავაძე, ნაწერების სრული კრებული, ტომი XI, გვ. 9—10, თბ-ლისი, 1928, გამომცემლობა „ქართული წიგნი“.

ტიაკოეს თხოვნაზე დაეწერა მისი გალერეისთვის მ. კატკოვის პორტრეტი.

„კაზმულ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების“ სამხატვრო სკოლამ თბილისში 1902 წლამდე იარსება. 1886 და 1894 წლებში პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის წინაშე აღძრულ იქნა „შუამდგომლობა აკადემიას თავის „მფარველობის ქვეშ“ აეყვანა ეს სკოლა, მაგრამ მან ორჯერვე უარი თქვა ამ შუამდგომლობის განხორციელებაზე. სამაგიეროდ პეტერბურგის აკადემიამ 1902 წელს თბილისში დააარსა ფერწერისა და ქანდაკების საშუალო სასწავლებელი.

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის უწყების ქვეშ მოქცევამ აამაღლა სკოლის ავტო-

რიტეტი და დადებითი გავლენა მოახდინა ქართული ხელოვნების განვითარებაზე. საქართველოს უფროსი თაობის მრავალმა გამოჩენილმა ხელოვანმა სწორედ ამ სკოლაში მიიღო განათლება, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სკოლის ხელმძღვანელთა შორის იყვნენ ისეთი ცალკე პირებიც, რომლებიც არ თანაუგრძობდნენ ქართული ეროვნული ხელოვნების განვითარებას და მათი ასეთი პოლიტიკა მხარდაჭერას პოულობდა რეაქციულად განწყობილი მთავრობის დიდ მოხელეთა წრეებში.

ხატვის, ფერწერის და ქანდაკების სამხატვრო სკოლა საფუძვლად დაედო დღევანდელ თბილისის სამხატვრო აკადემიას.

ქართული ხელოვნების რეალისტური საფუძვლები

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, მეტადრე საქართველოში საგლეხო რეფორმის ჩატარების შემდეგ, ქართული მხატვრული კულტურის განვითარების ისტორიაში ახალი ეტაპი იწყება. დრომოკმულ ფეოდალურ-ბატონყმურ ურთიერთობას ცვლის კაპიტალიზტური, ვინაიდან საქართველო, გახდა რა რუსეთის იმპერიის განუყოფელი ნაწილი, ჩადგა საერთო ეკონომიური განვითარების კალაპოტში.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მიმდინარეობს ქართველი ერის ფორმირების პროცესი.

საქართველოს სოციალურ სტრუქტურაში მიმდინარე დიდი ძვრები და ცვლილებები მკაფიო გამოსახელებას პოულობენ ქართული კულტურის და ხელოვნების განვითარებაში. XVIII და XIX საუკუნის პირველი ნახევრის პორტრეტულ ფერწერაში გაბატონებული თავადაზნაურული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციები, თანდათან ადგილს უთმობენ ახალ ესთეტიკურ მიმართულებას.

ტრადიციულმა პორტრეტულმა ფერწერამ, რომელმაც თავის ამოცანად დაისახა უმაღლესი თავადაზნაურობის წარმომადგე-

ნელთა განდიდება, დაქარგა თავისი წინანდელი სქემატური ხასიათი, რეალიზმის გზას დაადგა. პარადული პორტრეტების უძრავ ფრონტალურ სიმეტრიულ კომპოზიციაში იჭრება ცხოვრების ცოცხალი გრძობა, შესაჩინევი ხდება ხატწერითი სტილისაგან ნამდვილი სიცოცხლისაყენ მკვეთრი შემობრუნება. ინტერესი სინამდვილის ქვეშარატი, მართალი ასახვისადმი, ცოცხალი აღაპიანი-სადმი, მისწრაფება — აღბეჭდოს ინდივიდუალური თვისებები, XIX საუკუნის მხატვრის მთავარ მოთხოვნილებად იქცა. წვრილი, გადატაკებული აზნაურობის, ვაჭართა, მრეწველთა, ჩინოვნიკთა, უაზრო ინტელიგენციის წარმომადგენელნი ხლებიან ამ ეპოქის ქართული პორტრეტული ფერწერის ობიექტები.

სიპართლე უნდა ითქვას, რომ ქართველმა მხატვრებმა მოკლე ხანში შექმნეს პორტრეტული ხელოვნების მთელი რიგი თვალსაჩინო ნაწარმოებები, რომლებშიაც დიდებულად არის გადმოცემული ქართული მოსახლეობის სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელთა არა მხოლოდ ეთნოგრაფიული ტიპი, არამედ გამოსასახ პირთა ინდი-

ეიდუალური თვისებები, უაღრესი ოსტატობით არის გახსნილი ფსიქოლოგიური ბუნება.

ქართულ ხელოვნებაში რეალისტური ტენდენციების განვითარებასა და განმტკიცებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ მხატვართა მკვიდრო ურთიერთობას რუსული რეალისტური სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლებთან. მრავალმა ქართველმა მხატვარმა, განსაკუთრებით დემოკრატიული მიმდინარეობის მკაფიოდ გამოვლინებულმა წარმომადგენლებმა სამხატვრო განათლება რუსეთში მიიღეს. ტრიალებდნენ რა რუსული საზოგადოებრივი აზრის პროგრესულ მიმდინარეობებთან მკვიდროდ დაკავშირებულ პარტა წრეში. იძენდნენ რა პროფესიულ ოსტატობას XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული ხელოვნების საუკეთესო ოსტატებისაგან. ქართველი მხატვრები მომწიფებულ ოსტატებად უზრუნველდნენ სამშობლოს და მუშაობას იწყებდნენ თავისი ხალხის საკეთილდღეოდ.

ქართველი მხატვრის მსოფლმხედველობა და საზოგადოებრივი შეხედულებანი ყალიბდებოდა რუსული მოწინავე იდეებისა და 60-იანი წლების საზოგადოებრივი მოძრაობის გავლენით. ნ. ჩერნიშევსკის და ნ. დობროლიუბოვის გავლენით 60—70-იანი წლების მოწინავე ქართველმა მოღვაწეებმა ქართულ მხატვრულ ლიტერატურასა და ესთეტიკურ მოძღვრებაში შემოიტანეს, დაამკვიდრეს რეალისტური პრინციპები.

ქართული კულტურის წინამძღოლ ძალას წარმოადგენდა ქართული მხატვრული მწერლობა.

თერგდალეულთა პლეადის ქართველი

მწერლები: ა. ლ. ა. კ. ა. კ. ა. კ. ა. კ. ა. კ. მეთაურობით, ქართული საზოგადოებრივი აზრის პროგრესული მოძრაობის აევანგარდში იღვნენ.

რუსული საზოგადოებრივი აზრის მოწინავე იდეებზე აღზრდილი ქართველი მწერლები საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სარბიჯულზე გამოდიოდნენ აქტიურ მებრძოლებად თავისი ხალხის საარსებო ინტერესებისათვის, თავდადებით ემსახურებოდნენ ქართველი ხალხის კულტურული აღორძინების სასიცოცხლო ამოცანებს.

ამ პერიოდის ქართული სახვითი ხელოვნების მოღვაწეებს მკვიდრო საქმიანი ურთიერთობა ჰქონდათ ქართული პროგრესული მწერლობის მოწინავე წარმომადგენლებთან.

საზოგადოებრივი აზრის პროგრესულ მიმდინარეობათა ზეგავლენით ამ პერიოდის ქართულ სახვით ხელოვნებაში საფუძველი ჩაეყარა საყოფაცხოვრებო და საპეიზაჟო ფერწერას, რაც XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ხელოვნებისათვის უცნობი უანრი იყო. პორტრეტული ფერწერის სტილი ძირფესვიანად იცვლება — პარადული პირობითობა. ადგილს უთმობს ადამიანის რეალისტურ გამოსახვას, რომელიც ხსნის ხალხის ფსიქოლოგიურ მხარეს, მის შინაგან საწყაროს.

ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიული განვითარების ახალი ეტაპის ყველაზე მკაფიო და თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან რომან გველესიანი და ალექსანდრე ბერიძე, რომლებიც ცხოვრებაშიც და მხატვრულ მოღვაწეობაშიც ერთმანეთის ახლო მეგობრები იყვნენ.

რომან გველესიანი (1859—1884)

შესანიშნავი ფერმწერი და გრაფიკოს-ილუსტრატორი რომანოზ ნიკოლოზის ძე გველესიანი, ჩვენს ხალხში, სამწუხაროდ, იმდენად არ არის სახლმონვეკილი, როგორც

ის თავისი შემოქმედებით იმსახურებს. ამ მეტად ნიჭიერმა მხატვარმა ხანმოკლე სიცოცხლის გამო ვერ მოასწრო ამომწურავი სწავლით გამოემყვანებინა თავისი შემოქ-

მედებიითი შესაძლებლობა. მიუხედავად ამისა, მისი შედეგებით მცირე შემკვიდრება მანაც წარმოადგენს ქართული სახვითი ხელოვნების საუნჯეში შეტანილ ძვირფას განძს, მოასწავებს რეალისტური მიმდინარეობის განვითარების და დამკვიდრების ახალ ეტაპს.

გ. შაისურაძის შემდეგ რომანოზ გველესიანი მეორე ქართველი მხატვარი იყო; რომელმაც განათლება პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიიღო. ეს გარემოება საგულისხმო და საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ რ. გველესიანის მსოფლმხედველობა და შემოქმედება ჩამოყალიბდა და განპტკიცდა რუსული რეალისტური სკოლის ტრადიციის ათვისების საფუძველზე.

რომანოზ გველესიანი დაიბადა 1859 წელს კახეთში, ქალაქ თელავის ახლო მდებარე სოფელ შალაურში, გაღარიბებული აზნაურის ოჯახში: თბილისის გრენადერთა მე-15 პოლკთან არსებული სამხედრო სკოლის დამთავრების შემდეგ, 1875 წელს სამსახური დაიწყო კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამკართველოს სააშენებლო-საგზაო კომიტეტის ტექნიკურ კანცელარიაში, სადაც მან 1881 წლამდე იმსახურა. ამ დაწესებულებებში მისი ყოფნა იმიტომ არის აღსანიშნავი, რომ მოჰკავალ მხატვარს ურთიერთობა ჰქონდა იმ დროის ცნობილ არქიტექტორებთან, რომლებმაც სერიოზული ყურადღება მიუქციეს მის მხატვრულ ნაკვს და ურჩიეს კიდევ თბილისის სამხატვრო სასწავლებელში შესვლა.

1879 წელს რ. გველესიანი, მართლაც, შევიდა ზემოხსენებულ სკოლაში და ორი წლის მეცადინეობის შემდეგ წარმატებით დაამთავრა იგი. მაგრამ ნიჭიერ ახალგაზრდას არ აკმაყოფილებდა მიღებული განათლება, იგი უფრო და უფრო მიიწევდა სწავლის გასაგრძელებლად სამხატვრო აკადემიაში. მალე გაემგზავრა კიდევ პეტერბურგს და მისაღები გამოცდების ჩინებულად

ჩაბარების შემდეგ მიღებულ აქნა სამხატვრო აკადემიაში.

რომანოზ გველესიანი მეცადინეობას შეუდგა თავდავიწყებით; დროისა და საკუთარი ძალ-ღონის ანგარიშგაუწყევლად, იგი ხშირად მთელ ღამეებს ათენებდა ნახატზე. ხელოვნებისადმი მის არაჩვეულებრივ სიყვარულს და მისთვის თავდადებას მოწმობენ მხატვრის შეგობრების მოგონებანი და მისი პირადი წერილი ძმის ალექსანდრესადმი. ჩვენამდე მოღწეულ სააღბომო ჩანახატებში ხშირად ვხვდებით რ. გველესიანის შინაწერებს იმის შესახებ, რომ ისინი გაკეთებულია ღამის პირველ საათზე და ზოგჯერ უფრო გვიანაც.

ნიჭიერი ახალგაზრდა სწრაფად იზრდებოდა, როგორც შემოქმედი, მალე მან ჩინებული მხატვრის და ილუსტრატორის სახელი მოიხევეა. ყურნალ „ნოვის“ თანამშრომელი გახდა.

რ. გველესიანმა ამ ყურნალისათვის გააკეთა ორი ორგინალური ნახატი კალმით „აქარელი“ და „ხეესური“, რომლებიც თავისი ფაქიზი ოსტატობით და დახვეწილი მხატვრული გემოვნებით მკვეთრად გამოირჩევიან „რუსეთის იმპერიის ბუნების და ტიპების“ იმდროინდელი ჩვეულებრივი, შაბლონური ეთნოგრაფიული ჩანახატებისაგან.

მხატვარს ილუსტრაციებზე მუშაობა დიდ დროს ართმევდა, მაგრამ სპაგეიეროდ აძლევდა ნივთიერ სახსარს აკადემიაში სწავლის გასაგრძელებლად.

დაძაბულმა შრომამ და ხელმოკლეობამ შეარყია სამხრეთში დაბადებული და ნაცხოვრები ახალგაზრდა მხატვრის ჯანმრთელობა.

1883 წლის ზაფხული რომან გველესიანმა გაატარა საქართველოში—მშობლიურ სოფელ შალაურსა, თელავსა და თბილისში. შემონახულია იმ ზაფხულს ნატურიდან შესრულებული ჩანახატების დიდი ალბომი. ამ ჩანახატებმა აკადემიის მოწონება დაიმსახურეს. ყოველ ჩანახატს აქვს ავტორის ხელმოწერა და შესრულების თარიღი: ჩანახატების დიდი

ნაწილი ვაკეთებელია ფანქრით. იშეიათად ვხედებით კალმით დაწერილსაც. მხატვარს შთაგონებას გვირის ძველი თბილისის წარმტაცი, ცხოველმყოფელი კუთხეები: „მიდამო ავლაბრის ხილთან“, „ბნელი რიგები“, „მოედანი“ და სხვ. ყველა ამ ნახატში იგრძნობა დიდი მხატვრის უტყუარი ნიჭი. გამოსახვის სიმახვილის, შტრიხის სიმკვეთრის და სიმტკიცის მაღალი პროფესიული ოსტატობის მხრივ რ. გველესიანის ნახატებს ეერ მოუძებნით ბადალს მთელ ქართულ სახვითს ხელოვნებაში. რ. გველესიანი, სიმართლე რომ ვთქვათ, არსებითად, ის მხატვარი გახლავთ, რომელმაც პირველად საქართველოში ძველი თბილისი ჩახატა ცოცხლად. მთელი სიცხველით და სიმართლით ისე, რომ ოდნავ არ მისცა მას ძალზე გავრცელებული რომანტიკული ელფერი. დასახელებული ალბომის ნახატთა ერთი სერია კახეთისადმი არის მიძღვნილი.

მათ შორის აღტაცებას იწვევს ფანქრით ჩანახატი სოფელი შალაური, ალაზნის ველის ხეღით.

საზღაპრო სილამაზით არის აღბეჭდილი ფანქრით ჩანახატი „წყარო“ ხშირი ბალახბულახით შემოსილ მთის ფერდობზე — წყაროსაკენ მიიკლავება ვიწრო, ძლივს შესამჩნევი ბილიკი. წყაროს ახლოს ჩანს კაცის პატარა ფიგურა, რომელიც პაპანაქება სიციხეში ხარბად დაწაფებია ყინულივით ცივ წყაროს.

სწორუპოვარი ოსტატობით გამოირჩევიან ნატუროდან ფანქრით შესრულებული ხეთა ჩანახატები. ერთ ჯგუფად მდგარი სამი ხე—ხშირი შეფოთლებით, რომლის შიგნით მზის სხივები ატანს, იმდენად ვირტუოზულად არის ჩახატული. რომ საფუძველი გვეძლევა რომანოზ გველესიანი ვაღიაროთ ხეების საუკეთესო მხატველად მთელ ქართულ ფერწერითს ხელოვნებაში. მაგრამ რ. გველესიანი მარტო შესანიშნავი ილუსტრატორი, მარტო მზის სხივებით განათებული და პოეტური განწყობილებით სავსე პეიზაჟების დიდი ოსტატი როდი იყო.

ჩვენ გვაქვს საფუძველი ეიფიქროთ, რომ წაჰყვანი ადგილი მის შემოქმედებაში პორტრეტულ ქანრს ეკუთვნის.

ალსანიშნავია, რომ აკადემიაში სწავლის უკანასკნელ წელს, სიკვდილის რამდენიმე დღით ადრე რომანოზ გველესიანი დაწერა ნატურიდან რამდენიმე პორტრეტი, ეტიუდი, რომელიც მხატვრული ხერხების და წერის მანერის მხრივ ქართულ პორტრეტულ ფერწერაში რეალისტური ტრადიციების დამკვიდრების და განმტკიცების მიმართულებით გადადგმულ გრანდიოზულ ნაბიჯს წარმოადგენს; ეს მძაფრად იგრძნობა მეტადრე მაშინ თუ მას შევადარებთ ამ ქანრში გ. მაისურაძის მიერ უფრო ადრე შესრულებულ ნაწარმოებებს.

პორტრეტ-ეტიუდებში, რომლებიც, ჩვენი ვარუდით, ერთ სეანსში უნდა იყოს დაწერილი, რ. გველესიანი იძლევა გამოსახული პირის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, ხსნის მის შინაგან სამყაროს.

ამ ნაქუშევეართა შორის განსაკუთრებით საყურადღებოა 1882 წლის ივნისის დამლევის დაწერილი მხატვარ ა. ბერიძის პორტრეტი. პორტრეტზე შემორჩენილია არა მარტო ავტორის ხელმოწერა, არამედ მისი ხელით ვაკეთებული მინაწერი იმის შესახებ, რომ პორტრეტის ხატვა დამთავრებულია სამსაათიან სეანსში (ტაბ. 240).

ყმაწვილი კაცის ფაქიზი, შთაგონებული სახე, დაღვრემილ-ჩაფიქრებული თვალების დაკვირვებული გამოხედვა და მკვეთრად მოხაზული ბაგეები მეტყველებენ ძლიერი ნებისყოფის, მტკიცე ხასიათის ადამიანზე. მხატვრის თავი შემოსილია ხეეული შავი ზღუჯა თმებით, ასეთივე ფერისაა წვერიც.

ა. ბერიძის ფერმკრთალი პირისახე, მთელი მისი გარეგნობა გვიჩვენებს, რომ მიუხედავად სიჭაბუკისა, მას ბევრი რამ გადაუტანია და გადახდენია ცხოვრებაში. მის ხელში ცისფრად აბოლებული ჩიბუხი, არსებითს, დამახასიათებელ დეტალს წარმოადგენს. პორტრეტი დაწერილია ფართო ხელ-

ქოსმით. მუქი, მსუყე მანერით და გამოორჩევა რბილი მოდელირებით.

1882 წლის 7 ივნისს ძმისადმი გაგზავნილ კერძო ბარათში რომან გველესიანი ამ ნაწარმოების შესახებ შემდეგს წერს: „ახლანან სამი საათის განმავლობაში მე გავაკეთე ჩემი ამხანაგის.—ბერიძის პორტრეტი. მსგავსება გასაოცარია, არასოდეს არ ვიფიქრებდი, რომ ამას მოვახერხებდი. ეს ერთი, ერთადერთი ჩემი კარგი ნამუშევარია, თ ვ ი თ ო ნ მ ე ა მ ი თ კ მ ა ყ ო ფ ი ლ ი ვ ა რ“. უკანასკნელი ფრაზა ხაზგასმულია თვით მხატვრის მიერ, ეს მეტყველებს იმაზე, თუ რამდენად მკაცრი იყო იგი თავის ნაწარმოებთა შეფასებაში.

მეორე პორტრეტი „კახელი დოქით“, რ. გველესიანის მიერ 1883 წელს დაწერილი ეანრული კომპოზიციისა (ტაბ. 236).

მხატვარს კახელის სახე გატიპირებული აქვს. კახელი გამოსახულია ლამაზი ნოხით დაფარულ ტახტზე, ნახევრად წამოწოლილი, საამო მოდლილობასა და განცხრომაში. ტახტთან ახლო დგას პატარა მაგიდა, სუფთა სუფრაზე დაუცლელი კიჭაა. კახელის ოდნავ შექარხალეულ სახეში შერწყმულია უდარდელობა, გულკეთილობა და ძლიეს შესამჩნევი გამომწვევი გამომეტყველება. მთელი პორტრეტი მხნეობით და სიკოცხლის სიხარულით სუნთქავს.

ეანრული კომპოზიციების რიცხვს ეკუთვნის „უცნობი ქალი წიგნით“, როგორც ძმისადმი 1882 წლის 7 ივნისს მიწერილ იმავე ბარათიდან ვიგებთ, ეს პორტრეტი დაწერილია ნატურიდან, ა. ბ ე რ ი ძ ი ს პ ო რ ტ რ ე ტ ი ს დაწერიდან, რამდენიმე დღის შემდეგ.

პორტრეტი წარმოადგენს ხნიერ ქალს, რომელიც ფანჯარასთან ზის. მარჯვენა ხელზე თავი აქვს დაყრდნობილი, მარცხენა ხელი მუხლზე უდევს. ქალი ყურადღებით ათვალიერებს მის წინ მაგიდაზე გაშლილ სურათებიან წიგნს.

ოთახის ინტერიერი დაწერილია თავშეკაცებული ფერადოვანი სასიამოვნო გამით. თეთრ ფარდაგამოფარებული ფანჯრიდან ოთახში შემოდრწეული დღის სინათლე აცოც-

ხლებს მკვიდრასთან მქდომი ქალის ფიგურას. ის რამდენადმე განზე ზის ფანჯრიდან, რის გამოც თავი და პირისახის ნაწილი უფრო ძლიერადაა განათებული, ვიდრე ფიგურის დანარჩენი ნაწილები. ქალის პირისახე და ხელი შესანიშნავადაა მოდელირებული: მდიდრულად დასურათებული წიგნის კითხვით და დათვლიერებით გართული ქალის ფსიქოლოგიური განცდა მხატვარს დიდი ოსტატობით აქვს გადაოცემული. მთელი კომპოზიცია გამსჭვალულია თავდაქერილობის, ინტიმობის და სიმშვიდის განწყობილებით.

ძალიან მსუყე. მუქი ფერებით აქვს რ. გველესიანს დახატული ახალგაზრდა უცნობი მხატვრის, უნდა ვიფიქროთ, სამხატვრო აკადემიის სტუდენტის და იმდროინდელი თავის ამხანაგის პორტრეტი. რომელიც 1883 წელს უნდა იყოს შექმნილი (ტაბ. 239). უცნობი ყმაწვილი კაცი ზის პროფილში. შთაბეჭდილებას სტოვებს ჭკვიანი სახე, უკან გადავარცხნილი ხშირი თმა, რომელიც ლამაზად ეფინება მეტყველი ფორმის მალაღუბლს; უცნობი მხატვარი ათვლიერებს ალბომს, თვალები დახრილი აქვს. მაგრამ სახე სიკოცხლით და ნათელი მომავლის რწმენით აქვს გასხივოსნებული. ყმაწვილი კაცის მოლურჯო-მონაცრისფრო პიჯაკის სასიამოვნო ტონი პარმონიულად ეხამება კომპოზიციის საერთო კოლორიტს. რ. გველესიანს განსაცვიფრებელი მოხერხებით აქვს გამოყვანილი ოდნავ მოცისფრო ტონის ჩრდილები სახეზე. ამ ნაწარმოებში ისევე, როგორც სხვა პორტრეტებშიც, მხატვარმა უაღრესი დამაჩერებლობით გახსნა თავისი მეგობრის ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური თვისებები.

რ. გველესიანის ნიჭის გაფურჩქვნის ამავე პერიოდს უნდა მიეკუთვნოს ჩოხიანი ყმაწვილი კაცის პორტრეტიც (ტაბ. 238). ჩინებულად არის დაწერილი ამ ახალგაზრდა კაცის თავი. სქელი ტალღისებური შავი თმა და მოკლე წვერი მოდელირებულია ფართო მონასმებით. ნარნარად, ძალიან

გულდასმით არის გამოყვანილი თვითონ პირისახეც.

გასაოცარი ოსტატობითაა გადმოცემული უცნობი ყმაწვილი კაცის თვალებში ჩაბუღებული სევდა, რომელიც არაფრით არ შეიძლება დაიმალოს, თვით იმ სიმშვიდით და თავდაპირველობითაც კი, რითაც არის გამსჭვალული ყმაწვილი კაცის მთელი არსება. ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოხატვის ძალის მიხედვით რ. გველესიანის ეს ეტიუდი — პორტრეტი ქართულ მხატვრობაში უბადლო ნიმუშად ითვლება და მოასწავებს ახალი ხანის დაწყებას XIX საუკუნის დამლევის ქართულ რეალისტურ ფერწერაში.

უცნობი ჩოხიანი ახალგაზრდა კაცის აქ აღწერილ პორტრეტს თავისი მაღალი მხატვრული ღირსებით ემსახურება რომანოზ გველესიანის მიერ იმავე 1883 წელს დაწერილი გიგო გაბაშვილის პატარა პორტრეტი (ტაბ. 237).

მინიატიურული ზომის მიუხედავად, ამ პორტრეტში მკაფიოდ გამოსჭვივის მეოცნებე ადამიანის ბუნება და მომხიბვლელი თავმდაბლობა, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელი იყო მომავალი სახელმწიფო მხატვრისათვის სიჭაბუკის წლებში.

მხატვრის დიდ შემოქმედებითს გამარჯვებას მოწმობს აგრეთვე ნატურიდან გაკეთებული ქართული გლენჯიის პორტრეტი პროფილში.

რ. გველესიანის ამ პორტრეტის შექმნამდე და მის შემდგომაც ბევრმა ქართველმა მხატვარმა სცადა დაეხატა გლენჯის პორტრეტი, მაგრამ ყველაზე მართალი და დამაჯერებელი მაინც რ. გველესიანის პორტრეტი; ის მოცემულია თავდაპირველი, კეთილშობილური ფერადოვანი გამით, რომელიც თავისუფალია იმ ზედმეტი, ჭარბი სიჭრელისაგან, ასე ხშირად რომ ეხვდებით რ. გველესიანის თანამედროვე მხატვრების მიერ შექმნილ გლენჯის პორტრეტებში. გველესიანის ეს ნამუშევარი ჰუმანიტად ნამდვილი რეალისტური ხელოვნების ნაწარმოებია. სადაც ყველაფერი სიმართლით.

ადამიანურად, რაიმე ზედმეტი შელაძახების გარეშეა გადმოცემული. ღრმა მწუნხარებით აღბეჭდილია ნაღვლიანი სახე, უსაზღვრო დალილობის გამომხატველი გლენჯის თვალები მკაფიოდ და მკვეთრად მეტყველებენ იმ უფლებო და უმწეო მდგომარეობაზე. რომელშიც ჩაყენებული იყო გლენჯიის უმრავლესობა მეფის თვითმპყრობელობისა შემამულეთა განუკითხავი ბატონობის დროს. თავისი წმინდა ფერწერითი ღირსებით ეს ნაწარმოები წარმოადგენს ქართული რეალისტური პორტრეტული ხელოვნების საგანძურში შეტანილ ძვირფას წვლილს.

სიკვდილის წინ ერთი თვით ადრე რომანოზ გველესიანმა დაწერა ცნობილი თანამედროვე მხატვარ-პორტრეტისტის ქეთევან მაღალაშვილის მამის, კონსტანტინეს პორტრეტი. პორტრეტი დაწერილია ერთ სეანსში, 1884 წლის 22 ოქტომბერს. შავგვრემანი, მშემოკიდებული სახე დაწერილია ფართო მანერით, ლისირების გარეშე, შუქ-ჩრდილები დადებულია გაბედული ფერწერული მონასმებით. ჩვენ წინაა ახალგაზრდა კაცის სასიცოცხლო ძალით აღბეჭდილი ენერგიული სახე.

კონსტანტინე მაღალაშვილის პორტრეტი (ტაბ. 238) დიდად ნიჭიერი მხატვრის გედის სიმღერა იყო. ფილტვების ქლექი, რითაც რ. გველესიანი პეტერბურგში დაავადდა, სწრაფად ვითარდებოდა. მხატვარი ვერ ურიგდებოდა მოსალოდნელ კატასტროფას, დარწმუნებული იყო, რომ შეძლებდა საზღვარგარეთ გამგზავრებას, თავისი ოსტატობის სრულყოფას იტალიაში.

მეგობრები და ახლობლები ხელს უწყობდნენ ახალგაზრდა მხატვარს შეესრულებინა თავისი მისწრაფება, მაგრამ მას ამ ოცნების განხორციელება არ ელირსა.

აკადემიის დამთავრების და პეტერბურგიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ რ. გველესიანი გარდაიცვალა სულ მალე, 1884 წლის 30 ნოემბერს.

რ. გველესიანის გარემო შეჯგუფდა ახალგაზრდა ქართველი მხატვრების პლეადა,

რომელთა შორის თავის ნიჭით და ნამდვილი შემოქმედებითი მგზნებარებით გამოირჩეოდა გიგო გაბაშვილი.

ეს გამოჩენილი მხატვარი თავის სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე უღრმესი სიყვარულით და პატივისცემით იგონებდა თავის

სიყრმის მეგობარს, უდროოდ დაღუპულ შესანიშნავ ხელოვანს.

ქართული სახვითი ხელოვნება სამუდამოდ დავალებულია რომანოზ გველეისიანისაგან იმით, რომ მან თავისი შთაგონებული შემოქმედებით ახალი მაცოცხლებელი ნაკადი შეიტანა მის განვითარებაში.

ალექსანდრე ბერიძე

(1858—1917)

ორი ნიჭიერი მხატვრის — ალექსანდრე ბერიძისა და რომანოზ გველეისიანის სახელები მკიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. ბევრად ემსგავსებიან ერთმანეთს მათი ცხოვრების და შემოქმედების გზებიც. ახლო მეგობრებმა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიიდან, მთელი თავისი ძალ-ღონე მოახმარეს მშობლიური ხელოვნების სამსახურს, მაგრამ მთელი რიგი მიზეზების გამო თავიანთი შემოქმედებით ვერც ერთმა ვერ თქვა ბოლომდე თავისი სათქმელი, ვერ მოიპოვა დამსახურებული აღიარება.

ალექსანდრე ლონგინოზის ძე ბერიძე დაიბადა 1858 წელს წერილი მოსამსახურის ოჯახში. თბილისის სასულიერო სემინარიის დამთავრების შემდეგ 1871 წელს შევიდა სამხატვრო სკოლაში, რომელიც 1877 წელს წარმატებით დაამთავრა. ამავე წელს ახალგაზრდა მხატვარი თავისუფალ მსმენელად მოეწყო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში. მაგრამ უსახსრობამ, რაც ასე ხშირად გადაულახავ დაბრკოლებად ეღობებოდა ქართველ მხატვართა უმრავლესობას, გასტეხა ალ. ბერიძის ჯანმრთელობა. იგი იძულებული გახდა დაეტოვებინა პეტერბურგი და რამდენიმე ხნით სამხრეთში ეცხოვრა. ის გაემგზავრა იტალიაში, დასახლდა ნეაპოლში. და ორი წელი იმუშავა მეფის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელში. 1879—1881 წლების მანძილზე მხატვარი მერყეობს ორ ქალაქს შორის, ვერ გადაუწყვეტია რომელ

მთავანს მისცეს უპირატესობა. ერთ ხანს ის ბრუნდება პეტერბურგში, კვლავ იწყებს მერყეობას სამხატვრო აკადემიაში, მაგრამ 1892 წელს ისევ მიემგზავრება ნეაპოლში.

იკლებდა რა ცხოვრებისათვის ყველაზე უსაჭიროესს და აუცილებელს, ბერიძე თავის მცირე სახსრებს მოგზაურობას ახმარდა, მან შეძლო თითქმის მთელი იტალიის შემოვლა, ნახა და გაიცნო აღორძინების ეპოქის დიადი ძეგლები. ამასთან ერთად მან გვერდი ვერ აუარა იტალიელი ხალხის მებრძოლესულს, რომელიც უცხოელ დამპყრობთა მუხრუჭებში გმინაედა. იტალიელი პატრიოტების ბრძოლამ, მათი დაქუცმაცებული სამშობლოს გაერთიანებისა და განთავისუფლებისათვის, ა. ბერიძის მებსიერებაში ცოცხლად აღადგინა ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ბრძოლა აღმოსავლეთ დამპყრობთა წინააღმდეგ. 1880 წელს. ე. ი. იტალიაში მისი პირველი გამგზავრების დროს მიღებულ ძლიერ შთაბეჭდილებათა მოზღვავეების ზეგავლენით, ალ. ბერიძემ საქართველოში გამოგზავნა დასურათებული ფურცლები, რომელთაც უწოდა „ხმა იტალიიდან“. პირველ ფურცელზე მოათავსა მის მიერ შესრულებული იტალიელი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ბელადის — ჯუზეპე გარბალდის პორტრეტი.

ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ „ხმა იტალიიდან“ დიდი ტირაჟით გამოსცა და გაავრცელა.

ფილტვების ქლექი კი გზას მიიკვლევდა,

ხუთი თვით მიაჩაქვა მხატვარი ლოგინს, მაგრამ ეს ხელს არ უშლიდა სულიერად გაუტეხელ ახალგაზრდას გამოხმაურებოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების საინტერესო მოვლენებს. მოიკეთა თუ არა, დაუახლოვდა მოწინავე ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებს, გახდა ქართული დრამატული წრის აქტიური წევრი. როცა 1885 წელს, ვ ა ს ო ა ბ ა შ ი ძ ი ს თაოსნობით. თბილისში გამოსვლა იწყო პირველმა ქართულმა თეატრალურმა ილუსტრირებულმა ეურნალმა „თეატრმა“, აღექსანდრე ბერიძემ პირველ ნომერში მოათავსა მის მიერ დაწერილი შ ო თ ა რ უ ს თ ა ე ე ლ ი ს პორტრეტი მისადმი მიძღვნილი ა კ ა კ ი წ ე რ ე თ ლ ი ს ლექსით „სულმნათო, მადლი შენს გამჩენს“.

ამის შემდეგ ეურნალ „თეატრის“ ფურცლებზე სისტემატურად იბეჭდებოდა გამოჩენილი ქართველი მწერლების პორტრეტები: ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს პორტრეტი დაიბეჭდა 1885 წლის ეურნალ „თეატრის“ მე-11 ნომერში, ა კ ა კ ი წ ე რ ე თ ლ ი ს მე-14-ში, ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს — მე-16-ში, ს ე რ გ ე ი მ ე ს ხ ი ს — მე-18-ში, გ რ ი გ ო ლ ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს — 1881 წლის მე-2 ნომერში. პორტრეტები ცალკე რეპროდუქციების სახითაც ვრცელდებოდა, რასაც დიდი ინტერესით და თანაგრძნობით ხვდებოდა ქართველი მოსახლეობა.

1886 წელს ალ. ბ ე რ ი ძ ე მ მოხატა ფარდა თეატრისათვის, რომელსაც მაშინ „არტისტული წრე“ ეწოდებოდა (შენობა, რომელშიც მუშაობდა გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული თეატრი). ალ. ბ ე რ ი ძ ი ს მიერ მოხატული ფარდა თეატრის დარბაზს 27 წლის განმავლობაში ამშვენებდა — 1914 წლამდე, მანამდე, ვიდრე იგი ხანძარმა არ შთანთქა. ამჟამად საქართველოს თეატრალურ მუზეუმში ინახება ალ. ბერიძის მიერ იმ ფარდის აკვარელით შესრულებული ესკიზი.

ფარდაზე გამოსახული იყო რომელიღაც არქიტექტურულ ძეგლთან გამართული სახალხო დღესასწაული. მხატვარს მაყურებლის

მთელი ყურადღება გადატანილი ჰქონდა ხანდაზმული, ეპიკური სახალხო მთქმელის ფიგურაზე, რომელიც მის გარშემო შემოკრებილ გულმოდგინე მსმენელებს, როგორც ჩანდა, რაღაც გმირულ ისტორიულ ამბებს მოუთხრობდა.

მიუხედავად დიდი შრომისმოყვარეობისა და დაუცხრომელი მუშაობისა, ალ. ბ ე რ ი ძ ე ვერ ასერხებდა ეკონომიურად გაეტანა თავი და იძულებული იყო ხატვა-ხაზვის მასწავლებლის მუდმივი ადგილი ეძია სასწავლებელში. მასწავლებლობის უფლების მისაღებად მან პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის საბჭოში წარადგინა 4 ნახაზი, 4 ნახატი და ერთი ეტიუდი. განიხილა რა ეს ნამუშევრები აკადემიის საბჭომ, 1898 წლის 18 მარტის თარიღით, ალ. ბ ე რ ი ძ ე ს მიანიჭა საშუალო სკოლებში ხატვის მასწავლებლობის უფლება.

მიუხედავად ამისა, მხატვარმა მაინც ვერ მოახერხა საბოლოოდ საქართველოში დამკვიდრება. რამდენიმე წელიწადს ის კვლავ განაგრძნობდა ბეჭდვითს ორგანოებში თანამშრომლობას — ხატავდა სურათებს საბავშვო ეურნალ „ჩეჯილისათვის“ და ქართული გაზეთების დასურათებული დამატებებისათვის.

მაგრამ საარსებოდ ყველაფერი ეს მცირე რამ იყო, ამიტომ ალ. ბ ე რ ი ძ ე იძულებული გახდა ჩრდილოეთ კავკასიაში გადასულიყო და კავკასიის ერთ-ერთ სკოლაში ხატვის მასწავლებლად მოწყობილიყო. ამ თანამდებობას შერჩა იგი ბოლომდე — სიცოცხლის დასრულებამდე, ე. ი. 1817 წლამდე.

ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე ბ ე რ ი ძ ი ს შემოქმედებითი მეშვედრეობა ჯერ კიდევ მთლიანად შეკრებილი არ არის. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ნაწარმოებები მეტყველებენ იმაზე, რომ ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე იყო თვალსაჩინო მხატვარი, რომელმაც, მისგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო, სამწუხაროდ, ვერ შეძლო ტალანტის მთლიანად გამოვლინება. მიუხედავად ამისა, ალ. ბ ე რ ი ძ ი ს მხატვრულმა ქმნილებებმა მაინც დიდი გავლენა მოახდინეს რეალისტური მიმართულებით ქართული

ფერწერის წარმართვაზე და მის შემდგომ განვითარებაზე.

მხატვრის ყველაზე თვალსაჩინო ნაწარმოებთა რიცხვს, უწინარეს ყოვლისა, უნდა მიეკუთვნოს მოციანარი ბერიკაცის პორტრეტი, რომელიც ავტორს დაწერილი აქვს ნატურიდან 1881 წელს ნეაპოლში (ტაბ. 242).

ფართო, გაბედული მონასმებით აქვს მხატვარს დაწერილი მოხუცის პირისახე, ძლივს შეკავებული სიცილისაგან ოდნავ მოჭუტული თვალებით. ასეთივე ოსტატობით არის გადმოცემული გაბურძენილი ქალაჩა თმა, თხელი წვერი და შეჭადრაკებული ულვაში.

თუ ხელმოწერის მიხედვით ვიმსჯელებთ, დაახლოებით იმავე წლებში, ისევ ნეაპოლში უნდა იყოს დაწერილი პორტრეტი „ბერიკაცი არახჩინში“, პორტრეტი დაწერილია ზეითით პროფილში, მინიატიურის სტილში. როგორც პირველ პორტრეტში, აქაც ალ. ბერიძემ შეძლო სიციხეულით და სიმართლით გადმოეცა ხანდაზმული ბერიკაცის მოღუწეული, მკვანარი, ნაოჭებიანი სახე, მაგრამ წერის მანერის მიხედვით ეს ნაწარმოები პორტრეტული ხელოვნების უფრო დიდ, დაზგურ ქმნილებებს ეკუთვნის, ვიდრე მინიატიურულ ენარს.

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება ალ. ბერიძის კიდევ რამდენიმე ფერადი ნახატი და ეტიუდი, რომლებიც დაწერილია ნატურიდან გლეხურ თემებზე: „ბიჭი, რომელიც სალამურს უკრავს“ (1892), „გოგო, რომელიც წინდას ქსოვს“ (1892) (ტაბ. 243), ისევ „ბავშვი, რომელიც სალამურს უკრავს“ (1895 წლით დათარიღებული).

გლეხი ბიჭების სახეები დაწერილია რეალისტურად, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით ეს ეტიუდები უფრო დაბალ დონეზე დგანან, ვიდრე ბერიკაცების ზემოთ განხილული პორტრეტები, ბიჭების პორტრეტებში იგრძნობა ერთგვარი გადაჭარბება, რომელიც ხელს უშლის მნახველების მიერ მათ ცხოველმყოფელ აღქმას.

ამ ჩგუფში გამოჩაყლის წარმოადგენს

ეტიუდი „მწყემსი ბიჭი“, რომელიც შთაბეჭდილებას სტოვებს ცოცხალი გამომეტყველებით და მხატვრის მახვილი თვალით.

ამავე სერიას მიეკუთვნება „გლეხის ოჯახი მცხეთაში“, „წისქვილთან“, „ხევსური ჩიბუხით“. „ქვიშხეთელი გლეხი“ და სხვ.

ალ. ბერიძის ამ ნაწარმოებთა მთელი სერია ფრიად საგულისხმო და საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ იგი მოასწავებს ახალი გლეხური ყოფის თემატიკის გამოჩენას ქართულ ფერწერაში და ამის გამო მას ენიჭება გარკვეული ისტორიული მნიშვნელობა.

სახის ფსიქოლოგიური მეტყველების გამოსახვის ოსტატობის მიხედვით, ალ. ბერიძის საუკეთესო ქმნილებებს წარმოადგენს უცნობი ქალის პორტრეტი და მამაკაცის თავის ეტიუდი.

ქალის პორტრეტი მოცემულია მონაცრისფრო-მიხაკისფერ ფერადოვან გამაში. თვალში გეცემათ დიდი თავი, უკან დაუდევრად გადავარცხნილი მოწითურო-წაბლისფერი თმა, გასხივოსნებული ღია თაფლისფერი თვალები, ლამაზად მოხაზული ნიკაბი. ოდნავ ძირს დაწეული მეტყველი ქვემო ტუჩი; უცნობი ქალის მეჭქითელი სამოსელი, კისერთან ფერადოვანი ლაქით ჰარმონიულად ეხამება პორტრეტის საერთო კოლორიტს (ტაბ. 241).

ბევრად უფრო მეტი ოსტატობით არის დაწერილი „თავი წითელ არახჩინში“. ეტიუდი შესრულებულია 1880 წელს ნეაპოლში, როგორც ჩანს, ერთ სეანსში. პოზაში მდგომი მოხუცის თავი ოდნავ ქვევითაა დახრილი, ნახევრად ძირს დახრილია თვალებიც; ბერიკაცის ტუჩებს ირონიული ღიმილი დასთამაშებს, ნაოჭებით დაფარული სახე იმაზე მეტყველებს, რომ ბერიკაცს ბევრი განუცდია და გადახდენია ცხოვრებაში (ტაბ. 240).

დასახატი ნატურის ინდივიდუალურ თვისებათა გადმოცემაში ფაქიზი, დახვეწილი, ოსტატობა, შინაგანი სამყაროს გახსნის უნარი საფუძველს გვაძლევს ალ. ბერიძის ეს ეტიუდი ქართული პორტრეტული ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებთა ჩგუფს მიეკუთვნება.

ნოთ. როგორც აღვნიშნეთ, ალექსანდრე ბე-
რიძეს წილად არ ხვდა ბედნიერება, მთლიანად
გამოველინა თავისი დიდი ნიჭი და შესა-
ძლებლობა. მაგრამ ეს გარემოება არ ამცი-

რებს იმ დიდ როლს, რომელიც შეასრულა
მისმა შემოქმედებამ ქართული რეალისტური
ფერწერის განვითარებაში.

გრიგოლ ტატიშვილი (1848—1911)

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ-
ხელოვნებაში რეალისტური პრინციპების და-
წერგვისათვის, პროგრესული იდეების ფართო
პოპულარიზაციისათვის დიდი მნიშვნელობა
ჰქონდა პირველი ქართველი ქსილოგრაფ-გრა-
ვიორის გ. პ. ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ი ს (1848 --
1911). შემოქმედებითს მოღვაწეობას¹.

ქ. გორის წვრილი ხელოსნების ღარიბი
წრიდან გამოსულ გრიგოლ ტატიშვილს არ
მიუღია არც საერთო და არც სპეციალური
განათლება. ზუნებრივმა ნიჭმა, სახვითი ხე-
ლოვნებისაკენ მიდრეკილებამ დააახლოვა იგი
თბილისში სპექტაკლების გასამართავად ჩა-
მოსული იტალიური საოპერო დასის მხატ-
ვარ-დეკორატორებთან.

პირველად ჩვეულებრივი, უბრალო და-
ნით ხისაგან ქრიდა აფიშებს, შემდეგ თანდა-
თან გადავიდა უფრო რთულ გრაფიკულ სა-
მუშაოებზე; მედგარი, შეუშოვარი შრომისა
და ხელოვნების დიდი სიყვარულის მეოხე-
ბით, ის თანდათან სრულყოფდა თავის ოსტა-
ტობას და ასრულებდა რთულ ამოცანებს².
თვიონასწავლმა მხატვარმა 1868 წელს თბი-
ლისში მოაწყო საკუთარი სახელოსნო და
დაიწყო შეკვეთების მიღება ილუსტრაციებსა
და წიგნების მხატვრულ გაფორმებაზე. გ რ ი
გ ო ლ ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ი ძალიან ბევრს მუშა-
ობდა ქართული მხატვრული შრიფტის დამუ-
შავებაზე, საგანგებოდ სწავლობდა ძველი
ქართული ხელნაწერების დეკორს, იღებდა
ქართული კლასიკური ხუროთმოძღვრების ჩუ-
ქურთმების ასლებს. წარსული საუკუნეების

მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობის შეს-
წავლამ, მისმა შემოქმედებითმა ათვისებამ
მხატვარს საშუალება მისცა შესდგომოდა
1888 წელს ისეთ საპასუხისმგებლო სამუშა-
ოებს, როგორც იყო რუსთველის პოემის
„ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემის მონუმენტური
გაფორმება.

„ვეფხისტყაოსნის“ გამომცემლის ბოლო-
სიტყვაობაში აღნიშნულია, ასომთავრულები,
თავსართები, ბოლოსართები, მოჩარჩოება და
წიგნის გაფორმება, შემკობის ყოველი დეტა-
ლი გ რ ი გ ო ლ ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ს დიდი ოს-
ტატობით და გემოვნებით ჰქონდა გაკეთებუ-
ლიო. „ვეფხისტყაოსნის“ ამ გამოცემას უდი-
დესი მნიშვნელობა მიენიჭა ქართული წიგნის
გრაფიკის ისტორიაში. ამ საქმის ოსტატის—
გრიგოლ ტატიშვილის დიდ მხატვრულ მიღ-
წევას წარმოადგენდა ის, რომ ქართული
ხელნაწერი წიგნების დეკორისგან, ქვან-
კვეთილობისა და ხეზე გამოჭრის ხელოვნე-
ბისაგან მის მიერ ნასესხები ქართული ორ-
ნამენტული მოტივები მან შემოქმედებითად
ხელახლა გაიაზრა, გააერთიანა ერთ სტილში,
მიიყვანა ისინი, თუ ასე შეიძლება ითქვას,
ერთ მნიშვნელამდე.

გ რ ი გ ო ლ ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ი ს ნამუშევ-
რები იბეჭდებოდა გაზეთებში, მათ სურათე-
ბიან დამატებებში, ჟურნალებში და ბოლოს
სახელმძღვანელო წიგნებშიც.

გ რ ი გ ო ლ ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ი ს მიერ ისე-
თი სახელმძღვანელოების დასურათებამ, რო-
გორც იყო ჩვენი ცნობილი პედაგოგის ია-

¹ გ. გორდენიანი, „ქართული გრაფიკული ხელოვნების ფუძემდებელი“, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1945, № 30.

² მ. ურუშაძე, პირველი ქართველი გრაფიკოსი გრიგოლ ტატიშვილი, 1958.



მ. თოიძე. სასიდოს მოსველა

კობ გოგებაშვილის მიერ შედგენილი „დედა ენა“, „ბუნების კარი“, „რუსკოე სლოვო“, მთელი ეპოქა შექმნა საქართველოს გრაფიკულ ხელოვნებაში. ამ ილუსტრაციებზე იზრდებოდა ქართველი ხალხის მრავალი თაობა, ამ სახელმძღვანელოში მოთავსებული გ. ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ის სურათები, ნახატები, დიდ გავლენას ახდენენ ბავშვების მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე.

გ რ ი გ ო ლ ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ი ქ ა რ ა უ ლ ი რეალისტური გრაფიკის ფუძემდებელია. იგი ქართულ სახვით ხელოვნებაში დემოკრატიული მიმდინარეობის თვალსაჩინო წარმომადგენელიცაა.

მის მიერ ასახულ ქართველი ხალხის ყოფა-ცხოვრების სურათებს, ჩანახატებს უბრალო ხალხის ცხოვრებიდან, საქართველოს მრავალფეროვანი და წარმტაცი კუთხეების ასახვას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, იმ მხრივ. რომ ყველაფერი ეს აღვივებდა და ანვითარებდა საღ პატრიოტულ გრძნობას,

გიორგი გაბაშვილი (1862—1936)

გიორგი (გიგო) ივანეს ძე გაბაშვილი ქართულ ფერწერაში რეალისტური მიმართულების ფუძემდებელი და ამასთან ყველაზე თვალსაჩინო, ყველაზე ბრწყინვალე წარმომადგენელია.

მხატვრის უმდიდრესი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომელიც ორი ათასზე მეტ ტილოს შეიცავს, მოწმობს მის დაუცხრომელ, მჩქეფარე მოღვაწეობას და წარმოადგენს ქართული სახვითი ხელოვნების საგანძურის ძვირფას საუნჯეს. მთელ თავის ხანგრძლივ შემოქმედებითს გზაზე გიგო გაბაშვილი რეალისტური პრინციპების ერთგული იყო, და განუხრელად იზიარებდა იმ მრწამსს, რომლის თანახმად ხალხისათვის სასარგებლო და საჭიროა მხოლოდ ცხოვრებისეული სიმართლითა და ჰუმანურობით გამსჭვალული ხელოვნება.

მშობლიური ხალხის მშრომელი ძანებისადმი სიყვარულს და მოზარდ ახალგაზრდობაში ხალხური მხატვრული ზეპირსიტყვიერებისადმი ინტერესს.

გარემომცველი სინამდვილის, ხალხის ცხოვრების მართალი, რეალისტური ასახვა გ რ . ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ის მთელი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება იყო.

მაგრამ წარმართველი და განმსაზღვრელი როლი ქართული რეალისტური ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, ყოფითი ფერწერის შექმნაში თავისი შემოქმედებით გ ი ო რ გ ი (გიგო) ი ვ ა ნ ე ს ძ ე გაბაშვილმა ითამაშა, ოსტატობის მიხედვით საქართველოს ერთ-ერთმა დიდმა, მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მხატვარმა, რომელიც მხატვრობის სარბიელზე 1890-იან წლებში გამოვიდა და უმაღვე დაიჭირა წამყვანი ადგილი ქართული რეალისტური ხელოვნების განვითარებაში.

ყოველი მისი ნაწარმოები აღბეჭდილია გარემომცველი სინამდვილის ღრმა ცოდნით და წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს დასურათებული მხატვრული სახეებით.

ხელოვნების უსაზღვრო სიყვარულის და იშვიათი შრომისმოყვარეობის მეოხებით იგი შეუპოვრად სძლევდა ყოველგვარ დაბრკოლებას, სიძნელეს და ღირსეულად ასრულებდა თავის პატრიოტულ, მოქალაქეობრივ მოვალეობას სამშობლოს წინაშე.

გიგო გაბაშვილი დაიბადა 1862 წელს თბილისში, მოსამსახურის ოჯახში. მამა ადრე დაეკარგა, აღზარდა დედამ, რომლისადმი სიყვარული და მხურვალე მადლიერების გრძნობა მას სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე ასულდგმულედა.

1880 წელს დაამთავრა რეალური სასწავლებელი. მწვავე ნივთიერმა გაჭირვებამ

ხელი შეუშალა განეგრძო სწავლა, მხოლოდ ექვსი წლის შემდეგ მოახერხა პეტერბურგს გამგზავრება და სამხატვრო აკადემიაში შესვლა. აქ გ. გაბაშვილმა გატაცებით დაიწყო მეცადინეობა სახელგანთქმული ბატალისტის ვილევალდეს კლასში. ახალგაზრდა მხატვარმა სიბეჭითით, გულმოდგინებით და ბუნებრივი ნიჭით ერთბაშად მიიქცია მასწავლებლების ყურადღება, და ხშირად წამახალისებელ ჭილდოებს იმსახურებდა. დაამთავრა თუ არა სამხატვრო აკადემია ბატალური კლასით, გიგო გაბაშვილი პროფესიულ მხატვრად დაბრუნდა სამშობლოში, სადაც ჩვეული ენერგიულობით დაიწყო შემოქმედებითი მუშაობა; სულ მოკლე ხანში, დაწერა რა მთელი რიგი სურათებისა და ეტიუდებისა. საქართველოს ცხოვრების თემებზე. 1891 წელს უკვე შეძლო მოეწყო საკუთარი სურათების დამოუკიდებელი გამოფენა. რომელმაც დიდი მხატვრის სახელი მოუხვეჭა.

გ. გაბაშვილის შემოქმედება წარმოადგენს ქართული ხელოვნების ახალ ფურცელს. მხატვარი ღრმად ჩაწედა მშობლიური ხალხის გულის სიღრმეს. მას იზიდავდა ქართველი ხალხის ბრწყინვალე წარსული, მისი რაინდული ბუნება, სამშობლოსადმი თავდადებული სიყვარული. უპირველეს ყოვლისა, მხატვარს იზიდავდა ჩვენი დედაქალაქის თავგადასავალი, მოსახლეობის ცხოვრება, ძველი ადათები, ყოფის პატრიარქალური ტრადიციები, მშვენიერი ძველი თბილისი, მისი წარმტაცი ფერები, მზიანი კოლორიტი, რაც შესანიშნავად აღიბეჭდა დიდი ქართველი მხატვრის შემოქმედებაში.

1891—1893 წლებში გიგო გაბაშვილმა შექმნა შესანიშნავი ტილოების მთელი წყება, რომელმაც ცხადყო მისი ბრწყინვალე ნიჭის სრული მომწიფება; ასეთი სურათებია „წვიმის შემდეგ“ (1881), „მოლა“ (1891, ტაბ. 244), „სამი მოქალაქე“ და სხვ.

სურათი „წვიმის შემდეგ“ გამოირჩევა თავისი მაღალი ფერწერითი ღირსებებით და

ფაქიზად გადმოცემული განწყობილებით, ხოლო „სამი მოქალაქე“ — ტიპაჟის სახიფათო დახასიათებით (ტაბ. 244).

აღნიშნული ნაწარმოები მეტად მარტივია კომპოზიციური წყობით. არსებითად ერთ სურათში მოთავსებულია ერთი და იმავე სოციალური ფენის წარმომადგენელთა სამი ნატურიდან დაწერილი ეტიუდი-პორტრეტი, რომელთა შორის სიუჟეტური კავშირი მხატვრის მიერ მოცემული არ არის, მათ შორის ისეთი მსგავსება არსებობს, რომ უნებლიეთ იბადება შემდეგი მოსაზრება: მხატვარს ნატურიდან, ერთი და იმავე პირის — ძველი თბილისის მოქალაქის, სამი ეტიუდი გაუჩვენებია. შემდეგ მან ერთ კომპოზიციაში მოათავსა თითოეული ნატურის მიხედვით დაწერილი ეტიუდი ოდნავ შეცვლილი სახით. წერის ფართო მანერა, კოლორიტის სიმძაფრე და ნათელი გამა, დაკვირვების გასაოცარი უნარი ამ სურათს დიდ მხატვრულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

1894 წელს გიგო გაბაშვილი გაემგზავრა შუა აზიაში და რამდენიმე თვის შემდეგ იქიდან ჩამოიტანა დიდძალი მკვეთრად დაწერილი ეტიუდები, კალმით ჩანახატები, აკვარელები და სხვ. მხატვარმა შემდგომში (1894—1897) ეს ეტიუდები გამოიყენა დიდი ტილოების დასაწერად ძველი სამარყანდის ცხოვრების თემებზე. მთელ მსოფლიოში ცნობილ ტილოებს შორის ყველაზე პოპულარულია „ბაზარი სამარყანდში“ (ტაბ. 244), რომელიც რამდენიმე ვარიანტად არის დაწერილი.

გიგო გაბაშვილი არ დაკმაყოფილდა მოპოვებული წარმატებებით; მხატვრული ოსტატობის ასამაღლებლად 1894 წელს შევიდა მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში. „კამეჩივით ვმუშაობ ისე, რომ წელი მწყდებოდეს“, — წერდა 1895 წელს მიუნხენიდან გ. გაბაშვილი მხატვარს დავით გუარამიშვილს.

მიუნხენში გ. გაბაშვილი შეხვდა სახელგანთქმულ ბატალისტს ფ. რუბოსს, რომელთანაც ის თანაშემწედ მუშაობდა თბი-

ლისში 1884—1885 წლებში; ფ. რუბო გააოცა გიგო გაბაშვილის წარმატებებმა, მან გაკვირვებაჲ კი გამოთქვა მიუნხენის აკადემიაში მისი შესვლის გამო.

ფ. რუბოს გაკვირვება იმით იყო გამოწვეული, რომ გიგო გაბაშვილი მიუნხენში ყოფნის დროს უკვე სრულიად დამთავრებული, მომწიფებული ოსტატი იყო, სავსებით ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობით და გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური მრწამსით.

რუსული რეალისტური სკოლის ტრადიციებზე აღზრდილი, იგი, თავგამოდებული დამცველი იყო პროგრესული, იდეური ხელოვნებისა. ჩვეული პირდაპირობით და სიფიცხით ეკიდებოდა დასავლეთ-ევროპული ბურჟუაზიული ხელოვნების დეკადენტურ მიმდინარეობებს. „გერმანელებს, — სწერდა გ. გაბაშვილი მხატვარ დ. გურამიშვილს, — ისეთი უმოძრაობა აქვთ ხელოვნებაში, რომ ვერასოდეს ვერ წარმოვიდგენდი“.

მიუნხენში გამართულ საერთაშორისო გამოფენაზე დიდი რუსი მხატვრის ი. ე. რეპინისათვის ოქროს მედლის მინიჭებამ გ. გაბაშვილს კიდევ ერთხელ მისცა საბაბი გამოეთქვა თავისი გულწრფელი ალტაცება მოწინავე რუსულ ხელოვნებაზე. ამასთან დაკავშირებით ი. რეპინს აღფრთოვანებული წერილი გაუგზავნა და რეპინის აგან 1895 წელს 13 ივნისით დათარიღებული საპასუხო ბარათიც მიიღო:

„მეტად ამაღლეა თქვენმა თავაზიანმა და მხურვალე წერილმა, მშვენიერო უცნობო! თქვენი წერილის შემდეგ კაცი მართლა შეიძლება მიეცეს ოცნებას. საბედნიეროდ, მე უკვე კარგა ხანია განველე მეოცნებე კაცის ასაკი და ახლა ძალიან მოკრძალებული აზრისა ვარ საკუთარ მხატვრულ ღირსებებზე. მხატვრობის ისეთ ცენტრში, როგორც მიუნხენია, და ისეთ საერთაშორისო გამოფენაზე, ჩემი გონების თვალს დაუნდობლად წარმოუდგა ჩემი სურათი — მოძველებული თავი-

სი კომპოზიციით და მომძიმო-მოუქნელი შესრულებით.

იმას, რომ მე მომაკუთვნეს მედალი. მივაწერ ქიურის მხრივ ჩემდამი თავაზიან და კეთილ დამოკიდებულებას. გთხოვთ, გადასცეთ ჩემი გულწრფელი მადლობა ბატონ რუბოს დეპეშის გამოგზავნისათვის, ეს-ეს არის, ვაპირებდი მისთვის წერილის მოწერას, რომ სამხატვრო აკადემიაში გამოგზავნილი მისი წერილი მხოლოდ დღეს მივიღე თქვენს წერილთან ერთად.

ვეცდები გერარდის პორტრეტი გამოვთხოვო მის მფლობელს მიუნხენის მომავალი გამოფენისათვის. თუმცა თქვენი გულწრფელი რეკომენდაციის შემდეგ. ამ პორტრეტისთვის აჯობებდა სულ არ გამოჩენილიყო გამოფენაზე.

სულით და გულით მადლობას მოგახსენებთ თქვენი ჰაბუჟური და კეთილშობილური ალტაცებისათვის. ბედნიერი ვიქნებო. თუ მომეცემა შემთხვევა ჩამოგართვათ ხელი ამხანაგურად.

გთხოვთ, გადასცეთ ჩემი მოკითხვა რუბოს. ჩემზე მან გულითადი კაცის შთაბეჭდილება მოახდინა.

ჩემი საზაფხულო მისამართი: ვიტებსკი (ზრდავიევი) ი. რეპინი“.

1898 წელს, მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ, გიგო გაბაშვილი მოგზაურობს იტალიასა და საბერძნეთში, სადაც იგი ეცნობა მსოფლიო ხელოვნების უმშვენიერეს ნაწარმოებებს. იმავე წლის შემოდგომაზე გ. გაბაშვილი სამშობლოში დაბრუნდა. აქ იგი კიდევ უფრო განიმსჭვალა თავისი ქვეყნის სიყვარულით, კიდევ უფრო გაიტაცა საქართველოს ბუნების სილამაზემ და მრავალფეროვნებამ. უფრო ღრმად დააფიქრა თავისი მშობელი ხალხის ბედმა. მთელი შემდგომი პერიოდი, იტალიიდან დაბრუნების შემდეგ თვით სიკვდილამდე გ. გაბაშვილისათვის იყო მეტად ნაყოფიერი, შემოქმედებითი გაქანებით აღბეჭდილი პერიოდი, როცა მისმა ფუნჯმა შექმნა უამრავი მაღალმხატვრული ტილო ქარ-

თელი ხალხის ცხოვრების, ყოფის და შრომის თემებზე.

ამ პერიოდის ქართული კომპოზიციებიდან: უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია: „ხეესურთა ღრებობა“, „ხეესურები დახვეწვაზე“ (ტაბ. 245), „მთვრალი ხეესური“ (1899, ტაბ. 246). „მთვლემარე ხეესური“ (1898), „ხატობა“ (1899, ტაბ. 247) და სხვ.

ამავე ხანებში გ. გაბაშვილმა დაწერა მშვენიერ ნაწარმოებთა სერია პორტრეტული ფერწერის დარგში. გიგო გაბაშვილის მიერ შექმნილი პორტრეტები თავიანთი ფერწერითი ღირსებებით ამ ქანრის მსოფლიო ნაწარმოებთა სიმალლეზე დგანან. ასეთია უცნობი თავადის, მოლას (ფერ. სურ. 10), გუდალის როლში მომღერალ ფილიპონ ქორიძის (რუბინშტეინის ოპერა „დემონი“), გამოჩენილი პუბლიცისტის და საზოგადო მოღვაწის ნ. ნიკოლაძის პორტრეტები. პორტრეტული ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს 1910 წელს დაწერილი ჭგუფური პორტრეტი. რომელიც სამ გენერალს ი. ამილახვარს, ზ. კავკავაძეს და მ. ამილახვარს გამოსახავს. მხატვრის მიერ მოცემული ფსიქოლოგიური დახასიათების სიმახვილით, ეს ჭგუფური პორტრეტი ნამდვილი ისტორიული დოკუმენტია, რომელიც ამხელს მეფის კარზე მსახურ სამხედრო ჩინოსანთა აზრის სილატაკეს და გონებრივ შეზღუდულობას.

მონუმენტურ ტილოებთან ერთად გიგო გაბაშვილი წერდა პატარა ლირიკულ სურათებს, მაგალითად, „ტივებზე“ (1902, ტაბ. 246), „გარიჟრაჟი, სასაფლაოს ეკლესიასთან“ (1904) და სხვ.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, გიგო გაბაშვილის დიდი ტალანტი განსაკუთრებული ძალით გაიფურჩქნა. ასრულდა მისი დიდი ხნის ოცნება: თბილისში დაარსდა სამხატვრო აკადემია, სადაც გიგო გაბაშვილი პროფესორად იქნა მიწვეული. გ. გაბაშვილი პედაგოგიურ მოღვაწეობას აკადემიაში სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე ეწეოდა, არ იშურებდა თავის

ღრმა ცოდნას და დიდ გამოცდილებას ახალგაზრდობის აღსაზრდელად, მთელ თავის ძალ-ღონეს ახმარდა მას, რადგან მასში ხედავდა ახალი ცხოვრების ენთუზიასტ ენერგიულ მშენებელს. გიგო გაბაშვილი მკაცრი, პრინციპული, მომთხოვნი პედაგოგი იყო, რომელსაც, იმავე დროს, მხურვალედ უყვარდა თავისი მოწაფეები, არ სწყვეტდა ურთიერთობას მათთან მაშინაც კი, როცა ისინი აკადემიას ამთავრებდნენ და მის კედლებს გარეთ მოღვაწეობდნენ.

თავის შეხედულებებს ხელოვნების არსზე და მის დანიშნულებაზე გაბაშვილი მოწაფეებს უხსნიდა უბრალოდ, ლაკონიურად და დამარწმუნებლად.

1936 წლის 23 ოქტომბერს ბათუმში შემოქმედებითს მივლინებაში ყოფნის დროს შეჩერდა გიგო გაბაშვილის მაჯისცემა, შენელდა ძვერა მისი მგზნებარე გულისა. მაგიდის უჯრაში ნაპოვნი იქნა სიკვდილის წინაღობით მისი ხელით დაწერილი პატარა ანდერძი: „უსაზღვრო სიყვარულით და ერთგულებით ვუძღვნი ჩემს ხალხს ჩემს მრავალწლის ნამოღვაწარს“.

გიგო გაბაშვილის უმდიდრესმა მემკვიდრეობამ ქართულ სახვითს ხელოვნებაში ისეთივე დიდი როლი შეასრულა, როგორც ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებამ ქართულ მუსიკაში და იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებამ ქანდაკებაში.

ყოფაცხოვრებითმა ფერწერამ წამყვანი ადგილი დაიჭირა ქართულ რეალისტურ სახვითს ხელოვნებაში. ყოფაცხოვრებითი ფერწერის დანერგვა და დამკვიდრება იყო საზოგადოებრივი აზრის ევოლუციის და რუსულ ხელოვნებაში დაწყებული „პერედვიჟნიკული“ მოძრაობის პროგრესულ იდეათა ლოგიკური შედეგი.

რუსული „პერედვიჟნიკული“ იდეების ყველაზე მკაფიო გამომხატველი, ღრმად ხალხური ტილოების შემქმნელი იყო პლასტიკური თხრობის შესანიშნავი ოსტატი, მგზნებარე პატრიოტი, რეალისტი მხატვარი — ალექსანდრე მრეველიშვილი.

ალექსანდრე რომანის ძე მრევლიშვილს თავისი ღრმად შინაარსიანი და მაღალმხატვრული ნაწარმოებებით ქართული სახეითი ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს.

ალექსანდრე მრევლიშვილის შემოქმედების მთავარ თემას მთელი მისი სამხატვრო მოღვაწეობის განმავლობაში წარმოადგენდა ქართველი გლეხობის, უფრო ზუსტად, ქართველი გლეხობის ყოფა-ცხოვრება, რომელიც მან ასახა მთელი მისი სიმკაცრით და სიღრმეებით, იმ აწეული რომანტიკული ელფერის გარეშე, რაც ასე დამახასიათებელია გიგო გაბაშვილის ნაწარმოებებისათვის.

მრევლიშვილის მიერ შექმნილი სახეების — გლეხების, მემამულეების, მეფის მოხელეების, მშრომელი ინტელიგენციის წარმომადგენელთა სახეების ცხოვრებისეული სიმართლე და ტიპურობა ადვილად გასაგები და მისაწვდომია საზოგადოების უმარესად ფართო ფენებისათვის; ამით უნდა აიხსნას მხატვრის დიდი პოპულარობა და მისდამი ხალხის ასეთი სიყვარული.

ალექსანდრე მრევლიშვილის შემოქმედებითი მრწამსის და მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე დიდი გავლენა მოახდინეს რუსული ფერწერის კლასიკოსებმა. განსაკუთრებით „პერედვიჟნიკებმა“.

ალექსანდრე რომანის ძე მრევლიშვილი დაიბადა 1866 წელს, საქართველოს ძველ დედაქალაქში მცხეთაში, სადაც დღემდე შემონახულია ძველი ქართული ხელოვნების, მეტადრე, ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ძეგლები.

ნიჭიერი ახალგაზრდა მთელი მისი ქაბუკური გზებით გაიტაცა ამ ისტორიულ ნაწარმოებთა მშვენიერებამ, მაგრამ ძეგლთა დიდმა მხატვრულმა ღირებულებამ და ისტორიულმა მნიშვნელობამ ვერ დაჩრდილა მომავალი მხატვრის ღრმა და შეუწინაღებელი ინტერესი გარემომცველი სინამდვილისადმი.

თავდაპირველად ალ. მრევლიშვილი სწავლობდა თბილისის სასულიერო სასწავლებელში, სადაც მას კლასის დამრიგებლად ჰყავდა ცნობილი ქართველოლოგი — ისტორიკოსი მოსე ჯანაშვილი. ჯერ კიდევ მოწაფეობის წლებში მომავალ მხატვარს აღმოაჩნდა ინტერესი და მიდრეკილება ფერწერის ხელოვნებისადმი. მ. გ. ჯანაშვილმა ყურადღება მიაქცია ქაბუკის ნიჭიერებას, ყოველმხრივ ხელი შეუწყო და წაახალისა ახალგაზრდის მეცადინეობა ხატვაში. მძიმე რეალურმა მდგომარეობამ იძულებული გახადა ალ. მრევლიშვილი მეოთხე კლასიდან მიეტოვებინა სწავლა სასულიერო სასწავლებელში. ამის შემდეგ იგი ერთხანს სწავლობდა თბილისში, იმ დროს საკმაოდ ცნობილი მხატვრის ლონგოს კერძო სამხატვრო სტუდიაში.

რამდენად მეტ წარმატებას აღწევდა ალ. მრევლიშვილი, იმდენად უფრო უძლიერდებოდა სურვილი, გამხდარიყო პროფესიონალი მხატვარი. 1884 წელს ალექსანდრე გაემგზავრა მოსკოვს და ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში მოეწყო. ახალგაზრდა მხატვარი მთელი არსებით მიეცა მეცადინეობას. როგორც ძმისადმი (გოთგისადმი) მიწერილი, 1827 წლის 15 მარტით დათარიღებული წერილიდან ჩანს, იგი მალე რწმუნდება, რომ მისი ხედარი არის არა პედაგოგობა, არამედ შემოქმედებითი მოღვაწეობა. დასახული მიზნის მისაღწევად ალ. მრევლიშვილი სრული შეგნებით სამუშაოდ დარჩა მოსკოვში უფრო ხანგრძლივი დროით, ვიდრე ამას სასწავლებლის პროგრამა მოითხოვდა.

1890 წელს ალ. მრევლიშვილმა დაამთავრა მხატვრულ განათლების მრღება. სადიპლომო შრომად წარადგინა სურათი „გოლგოთა“. უნდა აღინიშნოს, რომ ალ. მრევლიშვილის მთავარი ხელმძღვანელები სასწავლებელში იყვნენ ცნობილი მხატვრები ე. ს. სოროკინი და ვ. დ. პო-

ლენოვი, რომლის გავლენა ალ. მრევ-
ლიშვილზე აშკარად იგრძნობა სურათში
„გოლგოთა“. მაგრამ ამასთან ერთად, იმისდა
მიუხედავად, რომ ამ ნაწარმოების თემა მრავალი
მხატვრის მიერ არა ერთხელ ყოფილა
მრავალ ვარიანტად დამუშავებული, ა. მრევ-
ლიშვილმა მის ინტერპრეტაციაშიც და
კომპოზიციაშიც ბევრი რამ ახალი შეიტანა,
რამაც დაარღვია უკვე დიდი ხნით დადგენი-
ლი ტრადიციები.

ამ სადიპლომო სურათში მხატვარმა ყუ-
რადღების ცენტრი გადაიტანა პირველი პლანის
ფიგურებზე, რომლებიც მეტწილად და-
ყენებულნი არიან ზურგით მაყურებლებისა-
კენ. მხატვარმა შეძლო დიდი ექსპრესიით
გადმოეცა მათი შინაგანი დაძაბულობა და იმ
მწუხარების სიღრმე, რომელსაც ისინი განიც-
დიან. წინა პლანი შესრულებულია თავდაქე-
რილ მოვერცხლისფრო ნათელ გამაში; ჩინე-
ბულად არის დაწერილი მთის კლდოვანი
პეიზაჟი და უკანა პლანის შორი სივრცე.
სიკვდილით დასჯის (ჯვარზე გაკერის) ადგილი
მოთავსებულია სიღრმეში, მაყურებლისაგან
დიდ მანძილზე. აქ დატრიალებული ამბების
ტრაგიკულობა ხაზგასმულია იმ გარემოებით,
რომ დასასჯელთა ზევით ცა დაფარულია მძი-
მედ ჩამოწოლილი სქელი ღრუბლებით.

რელიგიურ-მითოლოგიურ სიუჟეტზე შექ-
მნილ თავის სურათში „გოლგოთა“ ალ. მრევ-
ლიშვილმა განასახიერა მაღალი იდეა —
ადამიანის მზადყოფნა გადაიტანოს უმძიმესი
წამება, ემსხვერპლოს თავის რწმენისა და
შეხედულებების დაცვას.

ქალთა ფიგურების, ადამიანების მწუხარების
გამოსახვაში, პეიზაჟთა გადმოცემაში
აშკარად გამოსჭვივის ხატვის რეალისტური
ძეთოდი, თუმცა მთლიანად სურათი „გოლ-
გოთა“ დაწერილია აკადემიური სკოლის მა-
ნერით.

„გოლგოთამ“ მაღალი შეფასება დაიმსა-
ხურა, იგი დააჯილდოვეს ვერცხლის მედ-
ლით¹. სასწავლებლის დამთავრებისთანავე

მხატვარმა ხელი მოჰკიდა მეორე დიდ სამუ-
შაოს, რადგან მას მიეცა ვერცხლის დიდი
მედლის მისაღებად ახალი სურათის წარდგე-
ნის უფლება ორი წლის ვადაში. მაგრამ, რო-
ცა საქართველოში დაბრუნდა, ალ. მრევ-
ლიშვილი ისეთ მძიმე პირობებში მოხვდა,
რომ ვერ შეძლო თავის შემოქმედებითი გან-
ზარახვის განხორციელება. მხატვარს მამა
მოუკვდა, დედ-მამით ობოლი ორი ბავშვი
მისი სარჩენ-საპატრონო გახდა, მხატვარი
დარჩა მცხეთაში და ხელი მოჰკიდა სოფ-
ლის მეურნეობას. ამ გარემოებამ ალ. მრევ-
ლიშვილი დაუახლოვა გლეხობას, ღრმად
ჩაწვდა მათ მძიმე ხვედრს, რადგან თავის
საკუთარ ზურგზე განიცადა გლეხობის უუფ-
ლებობა, სიდუხჭირე, იძულებითი შრომის
მთელი სიმძიმე.

„სოფლად ცხოვრებამ, — წერს ალექ-
სანდრე მრევლიშვილი ავტობიოგრაფიაში, —
საშუალება მომცა დავეკვირებოდი გლეხა-
ცის მძიმე ხვედრს, მის ზნე-ჩვეულებებს,
თვითმპყრობელობისადმი მის დამოკიდებუ-
ლებას.

გლეხობის მასებთან უშუალო დაახლოე-
ბამ, ქართული ლიტერატურის პროგრესული
ადეებით გატაცებამ ძლიერი შემოქმედება
იქონია მხატვრის იდეური მრწამსის ჩამოყა-
ლიბებაზე.

ალექსანდრე მრევლიშვილმა
თავისი შემოქმედების შემდგომ პერიოდში
სრულიად უკუაგდო რელიგიური სიუჟეტები,
ხოლო კულტის ის მსახურნი, რომელთაც
ჩვენ მის სურათებში ვხვდებით, მხატვარს
წარმოსახული ჰყავს, როგორც მშრომელი
გლეხობის შემავიწროებელი და მჩაგვრელი
სოციალური უსამართლობის წარმომადგე-
ნელნი. ამიერიდან ალ. მრევლიშვი-
ლის შემოქმედება განიშლავდა გარკვეული
იდეური მიზანსწრაფვით, გახდა კემპარიტად
დემოკრატიული და ხალხის ინტერესების
მსახური.

1898 წელს საქართველოში დაბრუნდა

¹ დ. ჭანელიძე, ალექსანდრე მრევლიშვილი, თბილისი, 1956, გვ. 18.

აღ. მრეველიშვილის ძმა და მხატვარს საშუალება მიეცა განეგრძო სამხატვრო განათლება, ის გაემგზავრა პარიზს, შევიდა ჟიულენის კერძო აკადემიაში. იაკობ ნიკოლაძის მოწმობით, აღ. მრეველიშვილი ძალიან ბევრს მუშაობდა, არასოდეს ხელს არ უშვებდა ალბომს ჩანახატებისთვის.

ჟიულენის აკადემიაში მხატვრის სწავლა სამ წელიწადს გაგრძელდა. იქ მეცადინეობის პარალელურად ეცნობოდა მუზეუმებს, დადიოდა გამოფენებზე, ხოლო საზაფხულო არდადეგების დროს მიდიოდა გერმანიაში დრეზდენის და მიუნხენის საგანძურთა დასათვალიერებლად. აღ. მრეველიშვილმა ერთი ზაფხული იტალიაში გაატარა, ინახულა რომი, ფლორენცია, ვენეცია და მილანი; იტალიური სახებით ხელოვნების ბრწყინვალე ნაწარმოებთა გულდასმით შესწავლამ გააღრმავა ჩვენი მხატვრის პროფესიული ოსტატობა, გააფართოვა მისი გონებრივი და მხატვრული ჰორიზონტი; მხატვრის დაკვირვებულ თვალს არ გამოეპარა ის გარემოება, რომ კაპიტალისტური წყობილება შობს და ამწვავებს კლასობრივ წინააღმდეგობებს. თავის ჩანაწერებში იგი აღნიშნავს, რომ თუმცა პარიზში ყველგან წერია „თავისუფლება, ძმობა, თანასწორობა“, მაგრამ სინამდვილეში არაფერი ასეთი არ მინახავს. არ ამისრულდა ის, რასაც ველოდი, როცა პარიზს მიემგზავრებოდიო. იქ თავისუფალი არიან მხოლოდ მდიდრები, უბრალო ხალხი კი ისეთსავე სიღატაკეს განიცდის, როგორსაც განიცდიდა ჩვენი ხალხი ოქტომბრის რევოლუციამდე. ამითაა გამოწვეული ტრაგიზმი სურათებისა „უმუშევარნი“ და „ამას ეწოდება თავისუფლება“, „მეცენატი“, რომელშიაც აშკარადაა გადმოცემული განსხვავება ბურჟუასა და პროლეტარს შორის¹.

ეს მოკლე ამონაწერი დამარწმუნებელი და დამამტკიცებელი საბუთია იმისა, რომ კაპიტალისტური ქვეყნების ადამიანების ყო-

ფა-ცხოვრების გაცნობის შემდეგ, დემოკრატიული მრწამსი აღ. მრეველიშვილის შეგნებაში კიდევ უფრო გაძლიერდა და განმტკიცდა.

პარიზში ყოფნის დროს აღ. მრეველიშვილმა შექმნა სურათი, რომლის სიუჟეტი აღებული იყო ქართველი ხალხის ცხოვრებიდან. 1889 წელს მან დაწერა სურათი „სოფლის კანცელარიასთან“. ამ ნაწარმოებებმა, რომლებიც შექმნილია პროფესიონალურად სავსებით მომწიფებული ოსტატის ხელით, სამართლიანად დაიჭირეს თვალსაჩინო ადგილი ქართულ რეალისტურ ფერწერაში.

სურათი „სოფლის კანცელარიასთან“ (ტაბ. 248) მოთხრობის სტილითაა შექმნილი. მხატვარს ზუსტად აქვს მოფიქრებული და მკაცრად დამუშავებული სურათის ცალკეული დეტალი, რომელიც, ერთად აღებულ ერთ პარმონიულ მთლიანობას წარმოადგენს; ტიპურია მზის პაპანაქების დროს თავმოყრილი, დაუსრულებელი ლოდინით მოდლილ-მოქანტული გლეხები. ღრმა შთაბეჭდილებას ტოვებს კიბის ქვედა საფეხურზე ჩამომჭდარი შავებში ჩაცმული გლეხი დედაკაცის ფიგურა. ხელში მას ბატი უჭირავს, რომელიც „ნაჩალნიკს“ უნდა მიართვას. დედაკაცის გვერდით დგას სამი მამაკაცი. სოფლის ჩინოვნიკის რწმუნებული — შუამავალი ცდილობს დაიყოლოს გლეხი ეპქარ მევახშესთან რაღაც გარიგებაზე, რომელიც, როგორც ჩანს, გლეხისათვის ხელსაყრელი არ არის, შორს მოჩანს აივანი, იქ მოსამსახურე ბიჭი მაგიდაზე დგამს სამოვარს. აივნის მოაჯირზე გადაფენილია სოფლის ჩინოვნიკის მუნდირი. პირველ პლანზე მიწაზე ყრია წინა ღამით გამართული ქეიფის ნარჩენები — დაცარიელებული ბოთლები, ჭიქა-თეფშების ნამტკრევები, პაპიროსის ნაწვევები ა. შ. „ნაჩალნიკი“ არა ჩანს, იგი „ისვენებს“.

ბიუროკრატიზმი, გლეხობის არად ჩაგდება, მისი სრული უუფლებობა. მექრთამეობა...

¹ დ. ჭანელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 45.

ამ სურათში ეს ყველაფერი მკვეთრი სიმახელით და ტიპურობით არის გადმოცემული. მთელი სურათი დაწერილია მკაფიო ფერებით. დიდი რეალიზმით ასახული სოციალური უთანასწორობა და შესრულების მაღალი ოსტატობა მნახველზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს.

აღსანიშნავია და საგულისხმოა ის, რომ ალ. მრეველი შვილმა ჯერ კიდევ პარიზში ყოფნის დროს დაწერა ესკიზი სურათისათვის „დაბალი ღობე“, რომელიც 1901 წელს დაამთავრა. ამ სურათში ის კვლავ გამოდის საწყალთა და გაუბედურებულთა ქომაგად და მოსარჩლედ. გასულუქებულ-გაბღენძილ მამასახლისს და მის ორ თანაშემწეს გადასახადის ნარჩენების გადაუსდებლობისათვის გლეხის ოჯახიდან მიაქვთ უკანასკნელი საოჯახო ხაბაკუბაკი — ქვაბი, ჩაიდან, საბანი... წინა პლანზე, თავის პატარა სახლის ახლო, მიწაზე აგდია მძიმედ ნაცემი გლეხი, მის ახლო ფუსფუსებს გოგო, მას ხელში ღოქი უჭირავს; იგი მამასთან მისულა, რომ მას სისხლი ჩამოხანოს, ნაცემი გლეხის დედაკაცი წყევლა-კრულვით „უმასპინძლდება“ ჯმუხ მამასახლისს, ეს უკანასკნელი მწყრალი სახით გლეხის ცოლისაკენ შემობრუნებულა, იმუქრება. სულ პაწია გოგო შიშისაგან დედას წვივებზე შემოხვევია, ღობესთან მიგდებული ძაღლი საშინლად ყმუნის; ატეხილ ალიაქოთში დაუპატიებელმა სტუმრებმა მას ფეხი მოამტკრიეს.

სიუჟეტური კომპოზიცია გარდიგარდმო გაყოფილა დაბალი გათელილი ღობით, რომელიც გლეხობის უსიხარულო, ბნელით მოცული, დუხჭირი ცხოვრების სიმბოლოა. მეორე მხარეზე, ძუძუთა ბავშვით ხელში, დგას სოფლელი დედაკაცი. მის სახეზე აღბეჭდილია თანაგრძნობა უბედურებაში ჩავარდნილი მეზობლისადმი.

სურათი „დაბალი ღობე“, თავისი უაღრესი სოციალური სიმახელით გამო, დიდი პოპულარობით სარგებლობს მასობრივ მყუერებლებში.

ალ. მრეველი შვილის სოციალურად

მანვილ ნაწარმოებთა სერიას ეკუთვნის მისი სურათი „კალოზე“ (ტაბ. 249). ამ ტილოზე მხატვარმა გამოსახა გლეხის ოჯახი, რომელსაც ვერ მოუსწრია გაღწეული ხორბლის შენახვა — უმაღვე თავზე წამოსდგომიან სასოფლო გადასახადების შემკრები გზირი და ხუცესი. გლეხი და მისი დედაკაცი მძიმე ჯაფით ილაჭაწყვეტილნი, ღრმა მწუხარებას შეუპყრია, ბავშვი შიშით შეჰყურებს მოულოდნელ „სტუმრებს“.

ადამიანების ფიგურები დაწერილია ჩამავალი მზის ფონზე, განათებულია მისი თბილი სხივებით, რაც მთელ კომპოზიციას თავისებურ კოლორიტს ანიჭებს. შუქ-ჩრდილის კონტრასტები შერბილებულია წერის სინარჩარით. ფერწერის მხრივ სურათი უეკველად მოწმობს იმას, რომ სიახლის ძიება, პლენერის პრობლემა ძალიან იტაცებდა ალ. მრეველიშვილს, მაგრამ მხატვარი ყველა ამ ელემენტს თავის ხელოვნებაში ყოველთვის უმორჩილებდა ნაწარმოების იდეურ შინაარსს.

ალექსანდრე მრეველი შვილის სურათებს ღრმა, ცოცხალი ინტერესით ეგებებოდა მთელი პროგრესული ქართველი ინტელიგენცია, რომელიც ალტაცებით მიესალმებოდა ხოლმე მისი ყოველი ახალი, იდეურად სრულფასოვანი ნაწარმოების გამოჩენას ქართულ ეროვნულ სახვითს ხელოვნებაში. მეფის თვითმპყრობელობის წარმომადგენელნი ყოველ ღონისძიებას მიმართავდნენ, რომ როგორმე ხელი შეეშალათ, შეეფერხებინათ მხატვრის ამ ნაწარმოებთა პოპულარიზაცია. არ აძლევდნენ ავტორს მათი გამოფენის უფლებას, ან მოითხოვდნენ მისგან — სურათებში შეეტანა ისეთი ცვლილებები, რომლებიც დაამახინჯებდნენ და შერყენიდნენ იდეურ შინაარსს.

ალ. მრეველი შვილის უანრულ ნაწარმოებთა სერიაში შედის კიდევ ორი სურათი: „გზაჯვარედინზე“ (ტაბ. 251) და „საფლავის კურთხევა“.

შესანიშნავად დაწერილი პატარა ტილო „გზაჯვარედინზე“ გამოსახავს მეტად დამა-

ხასიათებელ სიუჟეტს. ქართული პეიზაჟის ფონზე მოჩანს ცხენოსანი. დუქნიდან გამოსულ, მუხანის მამაკაც-მგზავრს, ჩვეულები-სამებრ, ეიჭა ლეინოს აწოდებს მედუქნე. მხედრის და მედუქნის სახეები იმდენად ტი-პიზირებულია, თითქოს რეალური სინამდვი-ლიდანაა ამოღებული.

ძლიერად არის დაწერილი მეორე ტი-ლოც — „საფლავის კურთხევა“. მიცელებუ-ლი გლენკაცის ოჯახი მოსულა მის საფლავ-ზე ალაპის გადასახდელად. მის შორიასლოს დგას ხუცესი, რომელიც ხარბად უცდის მო-მენტს საკურთხის წასაღებად.

ა ლ. მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი ასეთივე დაუნ-დობლობით ამხელდა თავის მრავალრიცხო-ვან ნახატსა და ესკიზში მეფის თვით-მპყრობელობის პოლიტიკას მშრომელი გლე-ხობის მიმართ. ყველა ეს „პატარა“ ჩანახა-ტი ისევე, როგორც დიდი ტილოები, უპასუ-ხებდა იმ დროის აქტუალურ, მღელვარე საკითხებს და ამით ეხმაურებოდა ქართული მოწინავე მხატვრული ლიტერატურის საუ-კეთესო ნაწარმოებებს.

ა ლ. მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი ს შემოქმედე-ბაში რამდენადმე განკერძოებით დგას დიდი ტილო „რევოლუციონერის დახვრეტა“, რომელსაც რამდენიმე წელიწადს ამუშავებდა.

თუმცა, ეს სურათი ცივი საღებავებითაა დაწერილი, რამდენადმე მშრალია და მასში არ იგრძნობა რუსეთის სინამდვილის უშუა-ლო ცოდნა, მაგრამ სურათი მაინც ძლიერია თავისი აქტუალური შინაარსითა და ექსპრე-სიით. იგი იმის აშკარა მაჩვენებელია, თუ რა მწვავედ ეხმაურებოდა მხატვარი რევოლუ-ციურ ამბებს.

ბოლოს ალ. მრეველიშვილი თავის შემოქ-მედებაში დიდ ყურადღებას უთმობდა პორ-ტრეტულ ხელოვნებას; მის ფუნჯს ეკუთვნის ლ. ნ. ტოლსტოის, ჩვენი ცნობილი პუბლიცისტის და მწერლის — ნიკო ნი-კოლაძის, მოქანდაკე იაკობ ნიკო-ლაძის და სხვათა პორტრეტები. ჩვენი გა-მოჩენილი მოქანდაკის იაკობ ნიკოლა-

ძის პორტრეტი, დაწერილი ჯერ კიდევ პა-რიზში, აღსანიშნავია დიდი მეტყველი, გა-მომსახველი ძალით, სწორად დანახული და გადმოცემული ფსიქოლოგიზმით, ე. ი. მასში იგრძნობა პოზა და გადაქარბებული „არტის-ტულობა“, რაც ახალგაზრდობაში ახასიათებ-და იაკობ ნიკოლაძეს.

ქალთა პორტრეტებში ჩვენი მხატვარი მუდამ მიდრეკილებას იჩენდა ერთხელვე მის მიერ მხურვალედ შეყვარებული. რამდენადმე რომანტიზებული სახისადმი, ჩვეულებრივ იგი ხატავს ქართველ ქალს, რომლის სახე აღბეჭდილია ნაზი სევდით და მწუხარებით (ტაბ. 250).

დიდი ენერჯია მოახმარა ალ. მრეველი-შვილმა ქართული ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებთა დასურათებას. მისი ილუსტრა-ციები გამოირჩევიან მაღალი ოსტატობით და რეალიზმით. ალ. მრეველიშვილის მიერ შექმნილი არა ერთი და ორი სურათი ამშვე-ნებს ჩვენი გამოჩენილი პედაგოგის იაკობ გოგებაშვილის სახელმძღვანელოებს — „ბუ-ნების კარს“, „დედა ენას“, აგრეთვე ქალთა წრისაგან გამოცემულ ქართული საბავშვო ზღაპრების მეორე ტომს.

ალ. მრეველიშვილი აქტიურ მონაწილეო-ბას იღებდა „საქართველოს კალენდარის“, საბავშვო ეურნალების — „ჯეჯილის“ და „ნაკადულის“ დასურათებაშიც.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ მას შემოქმედებითი ზრდის პერსპექტივები გადაუშალა.

რევოლუციის შემდგომ პერიოდში იგი არა მარტო შემოქმედებითს მუშაობას განა-გრძობს, ამასთან დიდ დროს და ენერჯიას ახმარს ახალგაზრდა საბჭოთა მხატვრების აღზრდას.

ალ. მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი ს უკანასკნელი ნაშრომია მცირე მოცულობის ტილო „გა-მოსასვლელი დღე“.

ალ. მრეველიშვილი გარდაიცვალა 1933 წლის 25 დეკემბერს.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული რეალისტური ფერწერის განვითარებას მცირე ამაგი როლი დასდო დავით ალექსანდრეს ძე გურამიშვილმა, მაგრამ მისმა ხელოვნებამ, სამწუხაროდ, ვერ ჰპოვა ჭეროვანი შეფასება და დამსახურებული აღიარება.

დავით გურამიშვილი დაიბადა 1857 წელს ლიბერალი თავადის ოჯახში, რომელიც ძველ კულტურულ ტრადიციებს მისდევდა და, ამავე დროს, მიღრეკილებას იჩენდა უოველივე ახლისა და პროგრესულისადმი. მომავალმა მხატვარმა თავისი ბავშვობა ქართლის სოფელში გაატარა, სადაც გლეხ ბავშვებთან ერთად იზრდებოდა; უყვარდა ხალხური ზღაპრების, გაღმაცემების, გამოცანა-ანდაზების, ხალხური შაირების მოსმენა; მან ადრე გაიგო გლეხკაცის დუხჭირი, უსიხარულო ცხოვრება, რომელიც ბატონყმობის გადავარდნის შეპყვავებულ მემამულის უღელქვეშ გმინავდა.

დავით გურამიშვილმა საშუალო განათლება თბილისის გიმნაზიაში მიიღო, აქ პირველად გამოავლინა თავისი უტყუარი ნიჭი მხატვრისა. თექვსმეტი წლის ჰაბუკა დ. გურამიშვილი ჯერ კიდევ გიმნაზიაში გაეცნო ხალხოსნურ მოძრაობას, რომელიც იმ ხანებში გავრცელებული იყო მოწინავე საზოგადოებაში. ამ გარემოებამ მცირეოდენი გავლენა როდი მოახდინა მისი მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე და მისი შემოქმედების იდეურ მიმართულებაზე.

1873 წელს გურამიშვილი, რომელმაც საბოლოოდ გადაწყვიტა ხელოვნების დარგში მოღვაწეობა, პარიზს გაემგზავრა. საფრანგეთის დედაქალაქში იგი გაეცნო ისტორიულ ძეგლებს, უმთავრესად, არქიტექტურას, სისტემატურად დადიოდა სახვითი ხელოვნების პერიოდულ გამოფენებზე, ცხოველ ინტერესს იჩენდა ლიტერატურისადმი,

გულმოდგინედ მუშაობდა თავისი პროფესიული ოსტატობის ასამაღლებლად.

საფრანგეთიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ დ. გურამიშვილმა თანამშრომლობა დაიწყო თბილისის რუსულ-ეურნალ-გაზეთებში „ფალანგასა“ და „ოზონორში“. კარიკატურები და ნატურიდან ჩანახატები, რომლებსაც იგი აკეთებდა ამ პერიოდული გამოცემების რედაქციების დაკვეთით, საესეა დიდი გონებრივი სიმახვილით, ფაქიზი დაკვირვებით, იუმორის სიახლით, ამასთან იძლევიან საბაბს ვივარაუდოთ, რომ ჰათი ავტორი მაშინ ფრანგ მხატვარ თ. დომიეს (1808 — 1879) ძლიერი გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა. დ. ა. გურამიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ეს სფერო ჯერ კიდევ სრულიად შეუსწავლელია, ეს მაშინ, როცა იგი იძლევა უაღრესად მდიდარ მასალას მისი, როგორც ხელოვანის დახასიათებისათვის.

დ. ა. გურამიშვილის შემოქმედების შემდგომ განვითარებაზე ძლიერი გავლენა იქონია ახლო ნაცნობობამ და ხანგრძლივმა ურთიერთობამ რუსთველის უკვდავი პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ სახელგანთქმულ ილუსტრატორთან — მხატვარ ზიჩთან. პირველი მათი შეხვედრა მოხდა პეტერბურგში, ჩვენი ცნობილი საზოგადო მოღვაწის, მწერალ-პუბლიცისტის ნიკო ნიკოლაძის ოჯახში (ნ. ნიკოლაძის ცოლად ჰყავდა დ. ა. გურამიშვილის დეიძლი და).

პეტერბურგშივე დაუახლოვდა დ. გურამიშვილი მხატვარ გიგო გაბაშვილს, რომელიც იმ ხანებში ჯერ კიდევ სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა. დაწყებული მეგობრობა გაგრძელდა დ. გურამიშვილის ცხოვრების დასასრულამდე. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის არქივში დაცულია დ. გურამი-

შვილის და გ. გაბაშვილის მიწერ-
მოწერა, რომელიც ამ ორი მხატვრის ცხოვ-
რების და შემოქმედების მომავალ მკვლევ-
არს ძვირფას და უხვ მასალას მისცემს.

ზიჩის რჩევით 1886 წელს დ. გურამ-
შიშვილი შევიდა მიუნხენის სამხატვრო
აკადემიაში, სადაც დიდი გატაცებით მუშაო-
ბდა ორი წლის განმავლობაში, მაგრამ შეჰ-
დგე ეკონომიური პირობების გამო იძულებუ-
ლი გახდა დაეტოვებინა იგი. აკადემიაში
ხანმოკლე ყოფნის დროს დ. გურამიშვილი
ბევრს წერდა, უმთავრესად, ნატურიდან,
ხშირად მონაწილეობდა გამოფენებში და
ერთხელ პრესამაც დიდი შეფასება მისცა.
ამ პერიოდის ნაწარმოებების სიუჟეტებს დ.
გურამიშვილი იღებდა აღმოსავლური
ქვეყნების ცხოვრებიდან. ასეთია მაგალითად,
„მოგზაურობა უდაბნოში“ (1886). ბევრი რამ
სურათების ამ სერიიდან არ შექონახულა.
მათი ერთი ნაწილი გამოფენებიდან კერძო
პირთა ხელში მოხვდა, მეორე -- უფრო დი-
დი ნაწილი მხატვრის ქალიშვილს გადაეცა
და 1917 წელს დაიკარგა პეტერბურგში, მისი
„მოხუცის პორტრეტი“ (ზეთი) და „ქალიშ-
ვილის პორტრეტი“ (ნახშირი) შეძენილი
აქვს საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელ-
მწიფო მუზეუმს.

მიუნხენში ყოფნის დროს დ. ა. გურამ-
შიშვილს მუდმივი კავშირა ჰქონდა სამ-
შობლოსთან, გაცხოველებულ მიწერ-მოწერ-
ას ეწეოდა საქართველოს საზოგადო მო-
ღვაწეებთან — ნიკო ნიკოლაძესთან, იონა
მეუნარგიასთან და სხვებთან. ამ მიწერ-
მოწერის მიხედვით თუ ვიპოვებთ. დ. გუ-
რამიშვილს ყველაზე უფრო მეტად ქა-
რთული სახეითი ხელოვნება აინტერესებდა.

საქართველოში რომ დაბრუნდა, დ. გუ-
რამიშვილი რამდენაღმე ჩამოშორდა
ფერწერას. იგი თეატრალურმა ხელოვნებამ
გაიტაცა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული
თეატრი მუდამ იდგა ქართული მოწინავე სა-
ზოგადოებრივი აზრის ყურადღების ცენტრ-
ში, იყო რა ქართველი ხალხის თავისუფლე-

ბისმოყვარეობის და პატრიოტული მოსწო-
ფებების გამოხატველი, თეატრალური წარმად-
იყავდა ქართულ ენას. ხელს უწყობდა ეროვნ-
ული თვითშეგნების გაღვიძებას ქართველ
ხალხში, აქტიურად იბრძოდა თვითმპყრობე-
ლობის წინააღმდეგ. ამ მხრივ ქართული თეა-
ტრის როლი ისევე დიდი იყო, როგორც ქარ-
თული პროგრესული ლიტერატურისა.

ამ ხანებში დ. ა. გურამიშვილმა
დაწერა რამდენიმე საყურადღებო სურათი:
„ზღვა“ (1893), „ლამაზი უდაბნო“ (1893).
„მოხუცის თავი“ (1900), „ხანშ-შესული ქა-
ლის პორტრეტი“ (ნახშირი 1909). „სამშობ-
ლოს დამცველი“. ამ უკანასკნელ სურათში
ორი ტაძრის -- სვეტიცხოვლისა და ჭვრის
მონასტრის ფონზე გამოსახულია მოხუცი
კაცი, რომელსაც ერთ ხელში ჭვარი უჭირავს,
მეორეში -- თოფი.

დ. ა. გურამიშვილის სურათების
ნათელი, თბილი, ფერადოვანი გამა. მზის სა-
ნათლით გასხივოსნებული პეიზაჟი, მსუბუქი
მოცისფრო ბურუსი უკანა პლანის შორეულ
სივრცეში, ბოლოს თვით წერას ფაქტურა,
გაგთ გაბაშვილის ტილოება მოგვაკონებს.

დ. ა. გურამიშვილი თავის ყველა
სურათში გულდასმით ამუშავებდა და ხეწე-
და ყოველ დეტალს, ოსტატურად უკავშირე-
ბდა თითოეულ მათგანს სურათის საერთო
კომპოზიციას.

დ. გურამიშვილის ყველაზე მე-
ტად მომწიფებული და დასრულებული ნა-
წარმოები, რომელიც ხსნის მისი შემოქმედე-
ბითი სახის ინდივიდუალობას. არის სიკედი-
ლამდე ორი წლით ადრე (1924 წელს) დაწე-
რილი ავტოპორტრეტი. რეალისტურა პორ-
ტრეტული ხელოვნების ამ შესანიშნავ ნაწა-
რმოებში ჩინებულადაა დაკვირვებული გარეგნუ-
ლი მსგავსება და ამასთან, ფაქიზადაა გახს-
ნილი მხატვრის შინაგანი სამყარო, რომელ-
მაც თავისი მოკრძალებული წვლილი შეიტა-
ნა მშობლიური ხელოვნების -- ქართულ-
ფერწერის საგანძურში (იხ. ავტოპორტრე-
ტი, ტაბ. 253).

XIX საუკუნის დასასრულს და XX საუკუნის დამდეგს ქართულ ფერწერაში დემოკრატიული მიმართულების ტიპიური წარმომადგენელი იყო მხატვარ-გრაფიკოსი ანტონ გოგიაშვილი.

ა. გოგიაშვილი დაიბადა გურიის გლარბებულ გლეხის ოჯახში, ჯერ კიდევ ყრობის წლებში გადმოსახლდა თბილისში. ანტონ გოგიაშვილი კარგად იცნობდა რევოლუციის წინაპროინდელი ქართველი გლეხობის ყოფა-ცხოვრებას. მწვავედ განიცდიდა მძიმე ხვედრს და სიღუპიერს. მომავალმა მხატვარმა ჯერ კიდევ ბავშვობაში გამოამყვანა მხატვრული ნიჭი, ხოლო როცა სასულიერო სასწავლებელი დაამთავრა, თავის დანიშნულებად და ცხოვრების საგნად ფერწერა აირჩია.

მიუხედავად მძიმე ნივთიერი მდგომარეობისა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილტვების ქლექით იყო დაავადებული, ა. გოგიაშვილი საქართველოს ხან ერთ, ხან მეორე კუთხეში მოგზაურობდა სისტემატიურად. იმ მიზნით, რომ ახლო და უშუალოდ გაცნობოდა მის ბუნებას და მის მკვიდრთა ყოფა-ცხოვრების თავისებურებას. ამიტომ იყო, რომ ა. გოგიაშვილის მიერ ფანქრით, კალმით და აკვარელით გაკეთებულ უამრავ ჩანახატებში გამოხატულება ჰპოვა საქართველოს წარმტაცი ბუნების მრავალფეროვნებამ, საქართველოს სხვადასხვა რაიონის მცხოვრებთა თავისებურება ყოფამ და ცხოვრების წყობამ. ა. გოგიაშვილის ჩანახატები გამოირჩევიან მკაფიო გარკვეულობით და სიზუსტით, რომელიც ალაგ-ალაგ მეტისმეტად წვრილმან დოკუმენტურობას აღწევს.

უხვად შეგროვილი ასეთი მასალა, სათანადო დამუშავების და დაწმენდის შემდეგ, მხატვარმა გამოიყენა თავის საილუსტრაციო სამუშაოებში. ანტონ გოგიაშვილის ილუსტრაციები, რომლებიც გამოირჩევიან ჩანაფიქრის ორიგინალობით, დაკვირვების სიმახვილით, სწორედ და სიმართლით ასახავენ

დასურათხატებულ ნაწარმოებთა იდეურ შინაარსს.

ამ უნარში ა. გოგიაშვილის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაშრომს წარმოადგენს ვაჟა-ფშაველას ცნობილი პოემის, „ბახტრიონის“ დასურათება, რომელიც მხატვარს შესრულებული აქვს 1896 წელს.

ვაჟა-ფშაველას ამ გამირულ-რომანტიკული ნაწარმოების გოგიაშვილის ილუსტრაციები გამსჭვალულია პოემის გაეკაცური სულისკვეთებით და მხატვრული სიმართლით წარმოგვიდგენს პოემის გმირების სახეებს.

ინტიმით და ფაქიზი ლირიკული გრძობითაა შესრულებული 1901 წელს რაფიელ ერისთავის ცნობილი ლექსების „სესიას ფიქრები“, „სამშობლო ხევსურისა“, „თრიალეთელი მწყემსის“ და „დაკრილის“ ილუსტრაციები. ამავე წელს დაასურათა მან ილია ჭავჭავაძის რომანტიკული პოემა „განდგეილი“.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ა. გოგიაშვილის მიერ მ. ი. ლერმონტოვის პოემის „ჰაჯი-აბრეკისათვის“ გაკეთებული ილუსტრაციები, რომლებიც გამოქვეყნდა გაზეთ „ცნობის ფურცლის“ № 32-ის მხატვრულ დამატებაში.

1901 წელს თბილისში პეტერბურგის აკადემიამ სამხატვრო სასწავლებელი დააარსა. ამ წლიდან ანტონ გოგიაშვილი ინტენსიურად და ნაყოფიერად მუშაობდა იქ 1906 წლამდე, ე. ი. მანამდე, ვიდრე სასწავლებელი არ დაიხურა.

აკადემიის სამხატვრო სასწავლებელში ანტონ გოგიაშვილი სწავლობდა და მეცადინეობდა მხატვრებთან — ა. ციმაკურიძესა და გ. მესხთან ერთად. ამ ორ ამხანაგთან დამყარებულმა შემოქმედებითმა ურთიერთობამ გააფართოვა მისი გონებრივი ჰორიზონტი, საზოგადოებრივ ინტერესთა წრე და ხელი შეუწყო პროფესიული ჩვევების გამომუშავებას და დანერგვას. ყოველდღიურმა ინტენსიურმა და დამა-

ბულმა შრომამ, ცხოვრების მძიმე პირობებმა და ხშირმა ავადმყოფობამ გასტენეს ნიკიერი ახალგაზრდა მხატვრის ჯანმრთელობა და შესაძლებლობა მოუსპეს მას დაემკვიდრებინა ქართულ სახვითს ხელოვნებაში ის ადგილი, რომლის დაქერის უფლებას ა. გოგიაშვილს აძლევდა ნიჭი, ხელოვნების სიყვარული და იშვიათი შრომისმოყვარეობა.

ანტონ გოგიაშვილს მხურვალედ უყვარდა თავისი ხალხი; პოლიტიკური მრწამსით და შეხედულებებით ყველაზე მეტად უახლოვდებოდა სოციალ-დემოკრატიული პარტიის — „მესამე დასის“ რევოლუციურ ფრთას. ამას ცხადყოფს 1905—1907 წლებში მის მიერ და-

წერილი ორი სურათი „დარბევა“ და „გურულები, რომლებიც ტყეს შეფარებიან“ (ტაბ. 252). სურათები, რომლებიც გარკვევით და მკაფიოდ გამოხატავენ მათი შემქმნელი მხატვრის რევოლუციურ განწყობილებას და თანაგრძნობას ბარიკადებზე საბრძოლველად გამოსული მშრომელი ხალხისადმი.

ანტონ გოგიაშვილის სურათები ნამდვილი დემოკრატიული სულისკვეთებითაა აღბეჭდილი. ეს განსაკუთრებული ძალით იგრძნობა მის ნაწარმოებებში, რომლებიც გლეხობის ყოველდღიური შრომის და ყოფაცხოვრების ამბებს მოგვითხრობენ.

ქართული ხელოვნება XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღემდე

მოჭოგბრის სოხილისჭურ რეჟოლუხიამდე

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მიწურულში ქართული ხელოვნების ისეთი დიდი მოღვაწეების გვერდით, როგორც იყვნენ გიგო გაბაშვილი და ალექსანდრე მრეველიშვილი. სახვითი ხელოვნების შემოქმედებითს ასპარეზზე გამოჩნდნენ მოსეთოიძე და იაკობნიკოლაძე, რომელთაც შემდგომში ცენტრალური ადგილი დაიჭირეს ახალი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. მათ სცადეს და შეძლეს კიდევ თავის გარშემო შემოეკრიბათ და რეალისტური ხელოვნების ჯანსაღ პრინციპებზე აღეზარდათ ნიჭიერი ახალგაზრდობის მთელი თაობა.

მოსეთოიძის და იაკობნიკოლაძის მხატვრულმა და საზოგადოებრივმა მოღვაწეობამ ხელი შეუწყო, წინსვლის შესა-

ძლებლობა მისცა მრავალ ნიჭიერ ახალგაზრდას, დაუფლებოდა საბჭოთა ხელოვნების შემოქმედებითს მეთოდს — სოციალისტურ რეალიზმს.

1910-იან წლებში (1915—1920) ქართულ სახვით ხელოვნებაში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ მხატვრები ალექსანდრე ციმაკურიძე, გრიგოლ მესხი, ვლადიმერ სიდაშონ-ერიასთავი, რომლებმაც მხატვრული განათლება მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკების და ხეროთმოდღერების სასწავლებელში მიიღეს, რუსული რეალისტური სკოლის პრინციპებზე აღზრდილი და გამოწრთობილი ეს მხატვრები ქართულ სახვით ხელოვნებაში გამოვიდნენ ახალი თემატიკით, გაამდიდრეს იგი ცხოვრების ახალი მოვლენების ამსახველი ტილოებით.

მოსეთოიძე

(1871—1953)

ახალი ქართული ხელოვნების ისტორიაში მოსეთივანეს ძე თოიძეს უჭირავს თვალსაჩინო ადგილი, როგორც რეალისტა და სხვადასხვა ჟანრის ფუძემდებელს. მისი ხელოვნება გამსჭვალულია უბრალო ხალხის სიყვარულით, აღსავსეა ცხოვრებისეული სიმართლით და ოპტიმიზმით. თავისი შემოქმედებითი გზის მთელ მანძილზე იგი ამკვიდრებდა ქართული რეალისტური ფერწერის მთავარ ტრადიციებს, ამდიდრებდა მას ახალი მიღწევებით, აახლოებდა სინამდვილესთან და რეალისტური ხელოვნების ტრადიციებზე ზრდოდა ნიჭიერი ახალგაზრდობის მთელ თაობებს.

მოსეთოიძე დაიბადა 1871 წელს თბილისში. გლეხობის წრიდან გამოსული მისი მშობლები ხელოსნები იყვნენ. პატარა მო-

სეთი, რომელსაც მამა ადრე მოუყვდა, დედამ აღზარდა. დედა მხატვრულ ხელსაქმეს ეწეოდა — ქარგავდა, ქსოვდა ნოხებს, ხალიჩებს, ერთი სიტყვით დახელოვნებულ ოსტატ ქალად ითვლებოდა.

სიღარიბისა და გაჭირვების მიუხედავად, მომავალი მხატვრის დედა ყოველი ღონისძიებით ცდილობდა ბავშვებისათვის განათლება მიეცა, გაეღვიძებინა მათ გულში ხელოვნებისადმი სიყვარული. პატარა მოსეთი სწავლობდა პაპიდოვის კერძო სამოქალაქო სკოლაში, რომელიც იმ დროს ერთ-ერთ საუკეთესო სკოლად ითვლებოდა მთელ თბილისში.

უკვე მოწაფეობის წლებში მოსეთი ისეთ ღრმა ინტერესს იჩენდა ხატვის ხელოვნებისადმი, რომ მასწავლებელთა საერთო ყურადღება მიიქცია — ისინი დიდი გულისხმი-

ერებით მოეკიდნენ ნიჭიერ ყმაწვილს, წახალისეს მისი მეცადინეობა ხატვაში. 1884 წელს მოსე გადაიყვანეს სახელოსნო სასწავლებელში, სადაც უმთავრესად სწავლობდნენ მუშების, გლეხების, ხელოსნების შვილები.

სასწავლებელში შექმნილი იყო რამდენიმე არაჩვეულებრივი ვითარება. მის პედაგოგთა შემადგენლობაში შედიოდნენ ქართველი პროგრესული ინტელიგენციის წარმომადგენელი, რომელნიც აღსაზრდელთა შორის ეწეოდნენ დიდ აღმზრდელობით მუშაობას. ნერგავდნენ რევოლუციურ იდეებს, ამათთან ერთად პედაგოგიურ პერსონალში ერთი მონარქისტ-რეაქციონერ მასწავლებელთა ჯგუფი ყოველმხრივ ავიწროებდა მოწაფეებს და ცდილობდა აღმოეფხვრა მათ გულში თანდათან მზარდი თავისუფლებისმოყვარეობა. სასწავლებელი ხშირად სცენის მოყვარეთა სექტაკლებს მართავდა. სექტაკლები ეწყობოდა უმთავრესად ქალაქის მუშათა უბნებში და მათ მულდამ დიდი მოწონება ჰქონდათ.

მოსეთოძე ყოველთვის მონაწილეობდა სექტაკლებში, როგორც მულმივი დეკორატორი.

1886—1887 წლებში საქართველოს მშრომელ მასებში დაიწყო რევოლუციური მღელვარება. მოსე თოიძე უმაღლეს ჩაება მოწაფეთა წრეების არალეგალურ მუშაობაში, წერდა რევოლუციის მოღვაწეთა პორტრეტებს. რომელსაც შემდეგ მოსახლეობაში ავრცელებდა. ამის პარარელურად მოსე იმდენად კარგად სწავლობდა, რომ ხატვასა და ხაზვაში თვალსაჩინო წარმატებისათვის დატოვებული იქნა სასწავლებელში საზეინკლო საქმის მასწავლებლად.

მასწავლებლად ყოფნის დროს მოსეთოძე გაეცნო პროგრესულ მოღვაწეთა ჯგუფს, განსაკუთრებით ახლო დაუმიგობრდა მაქსიმ გორკის. მომავალმა დიდმა პროლეტარულმა მწერალმა დიდი გავლენა იქონია ახალგაზრდა მხატვრის იდეოლოგიის ჩამოყალიბებაზე და მისი შემოქმედების შემდგომ განვითარებაზე.

ამავე ხანებში იწყება მოსე თოიძის თანა-

მშრომლობა პროგრესულ ქართულ გაზეთებსა და ჟურნალებში. იგი იყო ჟურნალ „კვალის“ პირველი მხატვარი, რომელსაც მესამე დასისცემდა. ჟურნალ „კვალში“ მოსე თოიძის მუშაობამ კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოარკვია მისი მსოფლმხედველობა და პოლიტიკური მრწამსი.

თავსამკაული „კვალის“ პირველი ნორმისა. რომელიც 1893 წლის 6 იანვარს გამოვიდა, გამოსახავს საქართველოს რამდენადმე გარომანტიულებულ პეიზაჟს. შორეული მთების ფონზე მოჩანს მიმოფანტული კოშკები, ციხე-სიმაგრეები და დიადი ტაძარი.

პირველ პლანზე გამოსახულა ახალი შენობები, რკინიგზის ლიანდაგი. ზღვა და სახნაუი ყანა. ხარების შებმას გაჰყავს პირველი კვალი.

მოსეთოძის ილუსტრაციის აზრობრივი შინაარსი რამდენადმე უპასუხებს ჟურნალის საერთო პოლიტიკურ მიმართულებას. თუმცა კომპოზიციის მხრივ, ამ თავსამკაულში იგრძნობა ჯერ კიდევ არა საკმარისი ოსტატობა, მაინც თავისი ჩანაფიქრით იგი ორიგინალურა და გასაგებადაც ადვილად მისაწვდომი.

ჟურნალ „კვალის“ რედაქციაში მოსეთოძემ რამდენიმე წელაწადს იმუშავა. იმუშავა მანამდე, ვიდრე პეტერბურგს გაემგზავრებოდა. მან გააკეთა ილუსტრაციების მთელი სერია, რომელთაგან ზოგერთი, უეკველად, იმსახურებს ყურადღებას. მაგალითად, 1893 წელს დაწერილი სურათები: „ყეენობა“ და „ბერაკობა“. ისინი აღადგენენ ქართველი ხალხის ყოფა-ცხოვრებასა და ზნეჩვეულებებში დაცულ საკარნავალო დღესასწაულებს, რომლებიც ჯერ კიდევ უხსოვარ დროში ჩასახულან და თავისი სათავეებით დაკავშირებულნი არიან წარმართულ რელიგიურ მისტიციებთან. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში საკარნავალო დღესასწაულებმა დაჰკარგეს კავშირი კულტთან, მიიღეს ახალი აზრი და მნიშვნელობა, ხოლო უცხოელ დამპყრობლებთან ქართველი ხალხის დამბული ბრძოლის პეროდში შეიძინეს პო-

ლიტიკურა მიმართება და სატირიკული სიმახვილით დაიწყეს ჟღერა. ცნობილია, მაგალითად, ისეთი შემთხვევები, როცა ყვენიზის ღღებში მეტად მახვილგონივრულად მორთულ-მოკაზმულ პირებზე აბუჩად ივლებდნენ და დასცნოდნენ მეფის ჩანოენიკებს, პოლიციელებს, ეანდარებებს და სხვ.

გარდა თავისი იდეური შინაარსისა, ეს მასობრივი ხალხური ღღესასწაულები ცხოველანტერესს იწვევდა ყველა მხატვარში.

ალუსტრაციის დარგში მუშაობამ ისე გაიტაცა მოსე თოიძე, რომ განიზრახა ლიტოგრაფიული წესით ქართველ მწერალთა პორტრეტების სერიის გამოცემა, ამ მიზნით დასაბატოვების, რაფიელ ერისთავის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის. ეგნატე ნინოშვილის, ალექსანდრე ყაზბეგის, დანიელ ჰონქაძის და სხვა ქართულ მწერალთა პორტრეტები. თავის დროზე ისინი დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ და ძალიანაც უწყობდნენ ხელს ქართული კულტურის პროპაგანდას მოსახლეობის ფართო მასებში.

მაგრამ საილუსტრაციო მუშაობა მთლიანად ვერ აკმაყოფილებდა მ. თოიძის სულიერ მოთხოვნილებას, იგი გრძნობდა, რომ არ ყოფნიდა მხატვრული გაწაფულობა, რომ პროგრესული დაოსტატებისათვის მას სჭირდებოდა ნამდვილი სერიოზული სამხატვრო განათლების მიღება. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაო ნივთიერი სახსარი არ გააჩნდა, ახალგაზრდა მხატვარმა მტკიცედ გადასწყვიტა პეტერბურგს გამგზავრება და სამხატვრო აკადემიაში შესვლა. მოსე თოიძე, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, მისაღები გამოცდების დროს ჩაიჭრა, — აკადემიაში შესასვლელად და იქ სამეცადინოდ მას არ აღმოაჩნდა საკმაო მომზადება. მაგრამ მტკიცე და შეუპოვარი მ. თოიძე არ ცხრებოდა. დაავლო ხელი თავის ნახატ ეტიუდებს და დიდ რუს მხატვარ ილია რეპინთან გასწია. რეპინმა დიდი მონაწილეობა მიიღო დამწყები მხატვრის ბედ-იღბლის მოწესრი-

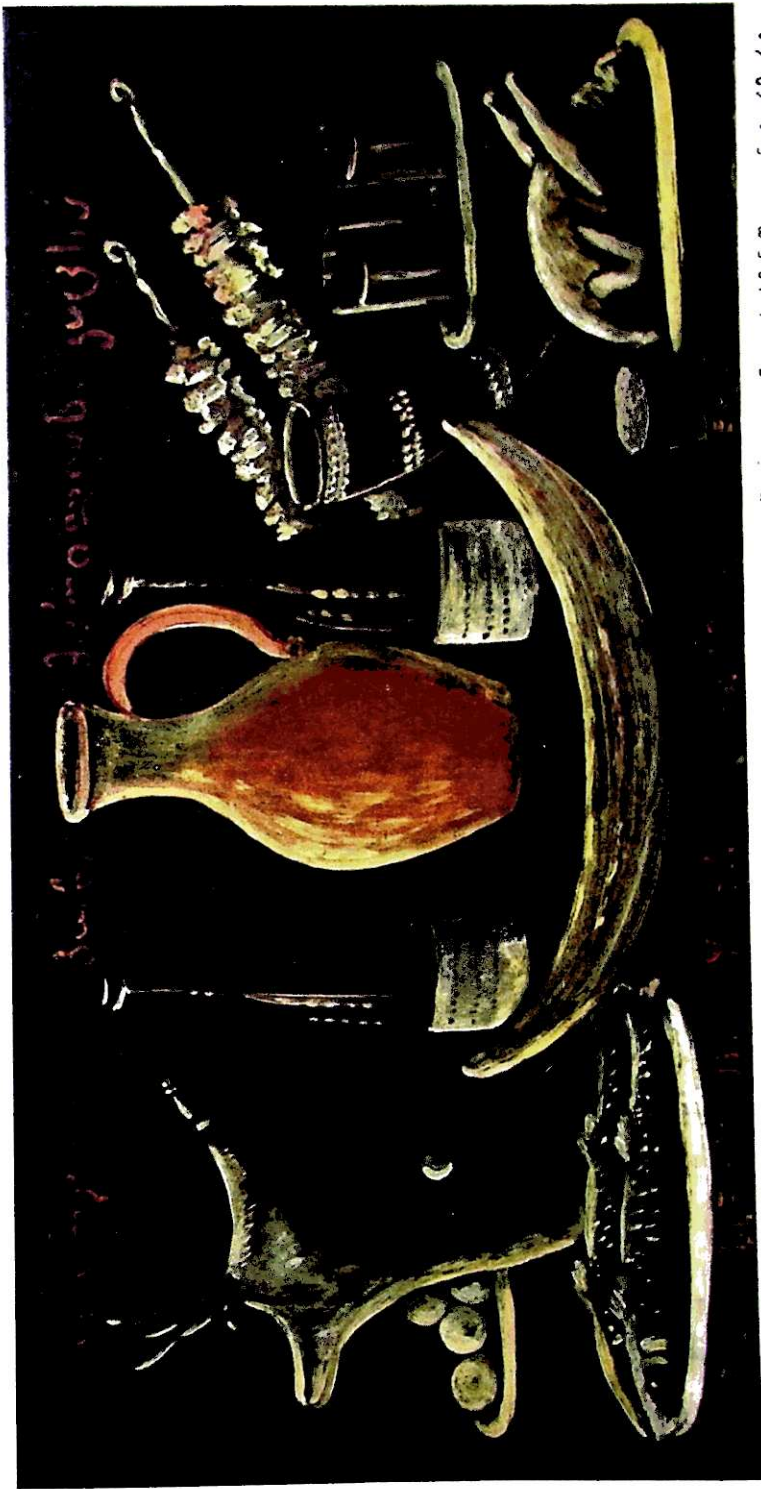
გებაში. მისცა მას ბარათი აკადემიის კონფერენც — მდივნის ი. ი. ტოლსტოის სახელზე თხოვნით, ჩაერიცხათ მოსე თოიძე აკადემიის თავისუფალ მსმენელად, რადგან სტუდენტად ჩარიცხვისათვის საჭირო იყო სიმწიფის მოწმობა, რაც მოსე თოიძეს არ გააჩნდა.

ი. ე. რეპინის შუამდგომლობა წარმატებით დაგვირგვინდა. ი. ი. ტოლსტოის განკარგულებით, მოსე თოიძე მიღებულ იქნა აკადემიაში თავისუფალ მსმენელად.

ენერგიულმა ქაბუკმა პირველ კურსზევე გამოიჩინა დიდი ნიჭი ფერწერაში, შრომისმოყვარეობა და არჩეული სპეციალობის სიყვარული. ყოველივე ამის გამო ი. რეპინმა დაიახლოვა მ. თოიძე, მიიღო ცოცხალი მონაწილეობა მისი მომავალი ბედის გადაწყვეტაში — ნება დართო თავისუფლად ევლო მის სახელოსნოში, ეკეთებინა მისი სურათების ასლები და ამით მოეპოვებინა სახსარი.

ი. ე. რეპინთან სწავლის პერიოდში, მ. თოიძის მიერ შესრულებულ სამუშაოებს: „რუსი გლეხი“ (1896), „თანაკურსელის პორტრეტი“ (1897), „მზარეული“ (1899), ემჩნევათ დიდი და შესანიშნავი მასშავლებლის გავლენა. წერის მანერის მიხედვით, ი. ე. რეპინის შემოქმედებას განსაკუთრებით უახლოვდება მ. თოიძის მიერ ჯერ კიდევ 1892 წელს დაწერილი „მოხუცი ებრაელის პორტრეტი“ (ტაბ. 254). ეს რეალისტური ნაწარმოები შესრულებულია იშვიათი ოსტატობით, მხატვარი შთაბეჭდილებას ქმნის შექჩრდილის კონტრასტული დაპირისპირებით, რომლის შემწეობითაც სასტიკი დაუნდობლობით გახსნა, გამომყვადანა ცხოვრებისაგან გარიყული, უიღბლო ადამიანის შინაგანი სამყარო. ზემოხსენებული ნაწარმოები დიდ მოვლენას წარმოადგენდა ქართული რეალისტური ფერწერის განვითარების ისტორიაში.

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში ყოფნის დროს მოსე თოიძე ტრიალებდა შესანიშნავ რუს მხატვართა წრეში, სუნთქავდა რუსული რეალისტური მხატვრობის მაცოცხ-



ნ. ფიროსმანაშვილი. ნატურმორტი

ლებელ ატმოსფეროში. მის თვალწინ იქმნებოდა ბრწყინვალე მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებმაც მსოფლიო მხატვრულ კულტურას მისცეს ჟანსადი რეალისტური მიმართულება.

მოსეთოიძის დიდი დეაწლია, ის რომ იგი, რუსული მხატვრული სკოლის ტრადიციებზე აღზრდილი, მთელი თავისი შემოქმედებით ქართულ ფერწერაში ნერგავდა ღრმა იდეურობას, დაუცხრომლად ებრძოდა ყოველგვარ „მემარცხენე“ ფორმალისტურ მიმდინარეობას, ავითარებდა და ამკვიდრებდა თავისი ხალხის ხელოვნების ეროვნულ თავისებურებას.

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მოწაფეობის დროს სამშობლოს მონატრებულმა თავისი სადიპლომო შრომის თემად ქართველი ხალხის ცხოვრებიდან აღებული სიუჟეტი — „მცხეთობა“ (1900—1901, ტაბ. 257) აირჩია.

ეს დიდი ტილო ექსპონირებულ იქნა 1901 წელს რუსეთთან საქართველოს შეერთების ასი წლისთავის აღსანიშნავად თბილისში გამართულ დიდ სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე. სურათმა, რომელსაც იშვიათი წარმატება ხვდა, ახალგაზრდა მხატვარს რეალისტური ფერწერის დამთავრებული ოსტატის სახელი მოუპოვა. მცხეთობა მხოლოდ თავისი გარეგნული ნიშნების და მოქმედების ადგილის მიხედვით შეიძლება ჩაითვალოს საეკლესიო დღესასწაულად. ნამდვილად იგი მუდამ ატარებდა ხალხურ ხასიათს და არსებითად ბევრ რამეში ინარჩუნებდა წინაქრისტიანული ერის მრავალ ტრადიციას. მცხეთობა დიდ როლს თამაშობდა ქართველი ხალხის ისტორიულ ცხოვრებაში, ის იყო ქართველი ხალხის ერთ-ერთი გამაერთიანებელი ჩვეულება, რომელიც აღვივებდა მასში ეროვნულ თვითშეგნებას, რაზმავდა მას უცხოელ დამპყრობელთა წინააღმდეგ საბრძოლველად. ამ დღესასწაულზე, ე. ი. მცხეთობის დღეს, ძველ საქართველოს დედაქალაქში — მცხეთაში, დიდებული ტაძრის გალავანში, თავს იყრიდა აღმოსავლეთ და ნაწილობრივ

დასავლეთ საქართველოდან ჩამოსული ქართველობა. აქ იმართებოდა სახალხო თამაშობანი, შეკიბრებანი ვაჟაკობაში, ხალხური მთქმელების და მომღერალ-დამკვირვების გამოსვლები; ხალხი ისმენდა ამ გამოსვლებს და თავადაც მონაწილეობდა სახუმარო გაშირებაში და მახვილსიტყვაობაში და ა. შ. ხატობაში ხალხის განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობდნენ მთქმელი მესტიერები, რომლებიც უმღერდნენ ქვეყნის სასახელო შეილებს — სამშობლოს დამცველებს და მათ საგმირო-საშვილიშვილო საქმეებს. ღრმა ინტერესით უსმენდა მცხეთობის დღესასწაულზე შეკრებილი გლეხაკობა სიმღერებს სახელგანთქმულ „ყაჩაღებზე“, რომლებიც ნამდვილად იყვნენ არა ყაჩაღები, არამედ ხალხის დამცველნი მემამულეთა სასტიკი ჩაგვრისაგან.

ასეთი იყო „მცხეთობის“ ქეშმარიტად ხალხური შინაარსი, რომელიც მოსეთოიძემ სწორად გაიგო და ასახა თავის სურათში.

უნდა აღინიშნოს, რომ სურათი „მცხეთობა“ თავის პირვანდელ ვარიანტში კომპოზიციითაც და ჩანაფიქრითაც რამდენადმე სხვანაირი იყო, ვიდრე დღეს არის.

სურათში ამბები ხდებოდა სამხრეთის მზის მცხუნვარე სხივებით განათებული მკვეთრად ამწვანებული ხეების ფონზე.

ოსტატურად დაწერილი პეიზაჟი თავისი მზიური, გასხივოსნებული კოლორიტით ხაზგასმით გამოჰყოფდა სურათის წინა პლანს, სადაც მხატვარს მთავარი მოქმედება ჰქონდა გაშლილი.

პირველ ვარიანტში შენარჩუნებული იყო რეპინის წერის მანერის გავლენის კვალი, ეს აშკარად ჩანდა პერსონაჟების გამოსახულებაშიაც და მთელ სურათზე მკვეთრად აღბეჭდილ გულწრფელ საერთო-სახალხო მხიარულებაშიც.

ოცდაათიან წლებში მოსეთოიძემ ეს დიდი ტილო ორჯერ გადააკეთა საფუძვლიანად. რადგან ამ დროისათვის მხატვარმა გამოიმუშავა ხატვის საკუთარი მანერა. სწორედ ამიტომ, მას უკვე არ აკმაყოფილებდა

ის, რაც წინათ ჰქონდა გაკეთებული, უწინარეს ყოვლისა, მან ხელახლა დახატა ფონი. სურათის პირველდელი ვარიანტის ხშირ მწვეანე ფოთლებში შორიდან ჩანდა პატარა ძველი ტაძარი, რომელიც თავის არქიტექტურული გარეგნობით არ ჰგავდა მცხეთის დიდ ტაძარს.

ახლად გადაკეთებულ სურათში ფონის მარჯვენა მხარეზე მხატვარმა მოათავსა სვეტიცხოველი, ხოლო შორს მთის წვერზე ჭვარის მონასტერი, შესცვალა რა ფონი, ამით მხატვარმა სურათის კომპოზიცია დაუკავშირა მოქმედების გარკვეულ ადგილს.

ახლად დაწერილი პეიზაჟი გამოსახავს სამხრეთის მცხუნვარე მზის სხივებით გამსჭვალულ ღრუბლიან დღეს და რამდენადმე პირობით ხასიათს ატარებს.

პირველი პლანის ყველა პერსონაჟი უცვლელი დარჩა, ისინი ხსნიან სურათის შინაარსს, მის დედაზრს, აღბეჭდილი არიან სრული მხატვრული სიმწიფით. განსაკუთრებით კარგია მოხუცი მზარეულის კოლორიტული ფიგურა, რომელსაც ქვაბიდან კერძი ამოაქვს. ფიგურები — დამჭდარი კინტოსი, თეთრი ქალარით მოსილი მოხუცისა და ბერიკაცისა, რომელსაც ღვინით სავსე ჭამი გაუწოდებია შთაგონებული სახის ჭაბუკი მომღერლისათვის. მხატვრული ღირსებით კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი შესრულებულია იმდენად ბრწყინვალედ, რომ სურათის შექმნიდან მრავალი წლის გასვლის შემდეგაც კი, ავტორმა საჭიროდ და შესაძლებლად არ ჩათვალა მასში რაიმე ცვლილებების შეტანა.

წრიული კომპოზიციის უკანა პლანი აქაიქ შეცვლილია. გაძლიერებულია სინათლის რეფლექსები პირისახეებზე და სამოსელზე; თითქმის ხელახლაა დაწერილი ქართულ ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი მანდილოსნის ფიგურა, დაირით ხელში. მეორე ვარიანტში, ალბათ, კომპოზიციური მოსახრებებით, მხატვარს ქალის ფიგურა სხვა ადგილზე ჰყავს გადანაცვლებული, ამით აწონასწორებს და საერთო წრეს ჰკრავს ხალხური

მომღერლის ფიგურით. ეს უკანასკნელი აღწერილია მხატვრის ახალი, უფრო გვიანდელი მანერით და ამიტომაც არღვევს სურათის საერთო სტილს. გარდა ამისა, მანდილოსნის ტანსაცმელი, დაშანსიათებელი ქალაქელი ქალებისათვის, მკვეთრად გამოჰყოფს მანდილოსანს იმ გლეხური წრიდან, რომელიც სურათზეა გამოსახული.

წინა პლანზე, მაყურებლისგან მარცხნივ, დგანან მათხოვრები ბერიკაცი და ბავშვი, რომელთაც გული გაწყალბიათ მოლოდინში, როდის მოგვაქცევენ ყურადღებას და გაიღებენ მოწყალეებასო.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სურათს „მცხეთობას“ დიდი წარმატება ხვდა, საიუბილეო გამოფენის კომისიამ ავტორი ოქროს მედლით დააჯილდოვა. ეს სურათი, როგორც საღიპლომო ნამუშევარი, ჯერ კიდევ გამოფენამდე, წარდგენილი იყო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში. სწორედ იმ დროს, როცა პეტერბურგში დაიწყო გაფიცვები და სტუდენტი ახალგაზრდობის პოლიტიკური დემონსტრაციები. მ. თ. ო. ძ. ე. ს, რომელიც ამ გამოსვლებში აქტიურად მონაწილეობდა, უკვე აღარ მისცეს სამხატვრო აკადემიაში საღიპლომო შრომის დაცვის უფლება. ამ გარემოებამ გული არ გაუტეხა ახალგაზრდა მხატვარს, იგი განაგრძობდა გულმოდგინე მუშაობას და 1903 წელს მონაწილეობა მიიღო „პერედვიჟნიკების“ ამხანაგობის საგაზაფხულო გამოფენაში.

მ. თ. ო. ძ. ე. ს აქ წარადგინა თავისი დიდი სურათი „მრეცხავი ქალი“ (1902). იგი გამოსახავს თბილისელ დედაკაცს თეთრეულის რეცხვის პროცესში (ტაბ. 255). მძიმე ჭაფისაგან აღრე დაბერებული ქალის ფიგურა, მისი დაძაბული დანაოჭებული პირისახე, მზის სინათლის რეფლექსები მის ბნელ უსიხარულო ოთახში, საპნის ქაფი და ცხელი წყლის ორთქლი ცხოვლად და დამაჭერებლად არის დაწერილი...

სამუდამოდ თბილისში დაბრუნებულ მ. თ. ო. ძ. ე. ს ხელმოკლეობამ საშუალება არ მისცა მთლიანად თავის საყვარელ

საქმეს, მხატვრობას მოკიდებოდა და იგი იძულებული გახდა ხატვის მასწავლებლად მოწყობილიყო ქალთა ერთ-ერთ განმანათლებლობაში. საამისოდ მას დასჭირდა ი. ე. რეპინის და პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტის ი. ი. ტოლსტოის რეკომენდაციები¹. იმავე 1904 წელს თბილისში კავკასიელ მხატვართა ამხანაგობის გამოფენაზე მ. თოიძემ საზოგადოებას უჩვენა სურათები: „მწეადი“ (1903), „ვაჟრის პორტრეტი“ (1901), „ებრაელის პორტრეტი“ (1902), „სამკვდლო“ (1901) და ეტიუდი „კალოზე“ (1901). ამ სურათებმა დიდი წარმატება მოუტანეს მოსე თოიძეს და წამოსწიეს იგი იმ დროის საუკეთესო მხატვართა მოწინავე რიგებში.

უდიდესი შრომისმოყვარეობა, ხელოვნების უსაზღვრო სიყვარული, მხურვალე თავდადება სამშობლოსა და ხალხისათვის — აი, რა თვისებები ახასიათებს მოსე თოიძის იმდროინდელ შემოქმედებას. მისი ხელოვნება, რომელიც ყოველთვის სარგებლობდა და სარგებლობს დიდი პოპულარობით ქართველი საზოგადოების უაღრესად ფართო ფენებში, მოსეს წინამორბედი უფროსი თაობის მხატვართა შემოქმედებასთან შედარებით, წარმოადგენს წინ გადადგმულ დიდ ნაბიჯს.

1915 წელს თბილისში გაახსნა მოსე თოიძის ნაწარმოებთა გამოფენა. გამოფენაზე გამოტანილი ას ოცი სურათიდან განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ: „ხევსური“ (1908), „მხატვრის სახელოსნოში“ (1909), „მთვარიანი ღამე“ (1910), „გიორგი XIII“ (1911), „განთიადი“ (1912), „მკითხავი“ (1912), „ბავშვები აივანზე“ (1913), „ჩრდილი ტყეში“ (1913, ტაბ. 257), „გადარჩენილი დევგმირები“ (1914).

მოსე თოიძის ამ პერიოდის შემოქმედებაში მთავარი ადგილი უჭირავს ქართველი ხალხის, მეტადრე მშრომელი გლეხობის და ქალაქის ღარიბი მოსახლეობის ცხო-

რებას. მისი ჟანრული სურათები ღრმად რეალური და ცხოვრებისეულია, მათში არ არის წარსულის „პოეტურად“ წარმომსახველი ხელოვნური რომანტიკა, რომელსაც თავის მოსატყუებლად ნაძალადევაღ კმნიდნენ „ხალხში მოსიარულე“ ინტელიგენტი ხალხოსნები.

თითქოს წინასწარ იგრძნო რა ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის მოახლოება, მოსე თოიძემ 1916 წელს დაწერა შესანიშნავი სურათი „რევოლუცია“, რომელიც ატარებდა ახალ შინაარსს და მკაფიოდ გამოხატულ რევოლუციურ განწყობილებას. რეაქციულად განწყობილმა წრეებმა ამ სურათში დაინახეს ბოლშევიკური იდეების გავლენა და მოხსნეს იგი 1919 წლის გამოფენიდან, რომელიც კავკასიელ მხატვართა ამხანაგობამ მოაწყო. მ. თოიძეს „ბოიკოტი“ გამოუცხადეს. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დაშობილ იქნა მენშევიკური რეჟიმი და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა, მ. თოიძის შემოქმედების აყვავებისათვის ახალი, ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდი დაიწყო. სურათი „რევოლუცია“ გამოკიდულ იქნა იმ შენობის ფასადზე, სადაც საბჭოთა მთავრობა იმყოფებოდა.

მთელ საქართველოში გაჩაღებულმა სოციალისტურმა მშენებლობამ, სოციალისტური კულტურის ზრდის სწრაფმა ტემპმა მწეავედ დასვა საკითხი ცხოვრების ყველა სფეროში, სამეურნეო მშენებლობის, მეცნიერებისა და ხელოვნებისათვის მუშაკთა ახალი კადრების მომზადების შესახებ, და მოსე თოიძემ ჩვეული ენერგიით, კომუნისტური პარტიის და მთავრობის დიდი ხელშეწყობით 1922 წელს აარსებს სამხატვრო სტუდიას, რომელმაც თავისი არსებობის ათი წლის მანძილზე დიდი როლი შეასრულა ქართველი მხატვრების ახალგაზრდა კადრების მომზადების და გამოწრთობის საქმეში.

სტუდიამ თბილისისა და რესპუბლიკის სარაიონო ცენტრებში ორმოცდარვა გამოფენა

¹ Ц Г И А. фонд 789, дело II-60, 1895, л. 25—26.

მოაწყო, ამ ღონისძიებამ მოსახლეობის ფართო მასებში აღძრა ღრმა, ცოცხალი ინტერესი ხელოვნებისადმი. მხატვრობაში მასობრივად მოვიდნენ ახალგაზრდები, რომელთაგან ბევრი შემდგომში ფრიალ ნიჭიერი ხელოვანი დადგა.

იაკობ ნიკოლაძე

(1876—1951)

იმ დროს, როცა ახალ ქართულ ფერწერას გარკვეული შემკვიდრებობითი კავშირი აქვს ძველი პერიოდის სახვითს ხელოვნებასთან, ახალი ქართული ქანდაკება ვითარდება სრულიად დამოუკიდებლად ძველი ქართული პლასტიკის ტრადიციებისაგან.

საქართველოს სახალხო მოქანდაკის იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედება, მრავალსაუკუნოვანი დუმილის შემდეგ, ქართული პლასტიკის პირველ სიტყვას წარმოადგენს.

აიყვანა რა ქართული ქანდაკება მანამდე არნახულ სიმაღლემდე, ი. ნიკოლაძემ შექმნა მოქანდაკეთა მთელი სკოლა, აღზარდა ახალგაზრდა სკულპტორების არა ერთი და ორი თაობა, რომელთაგან ზოგმა სრულიად დამსახურებულად მოიპოვა საყოველთაო აღიარება.

იაკობ ივანეს ძე ნიკოლაძე დაიბადა 1876 წელს ქ. ქუთაისში. აქვე მიიღო პირველდაწყებითი განათლება, რომელიც განაგრძო ბათუმის სახელოსნო სასწავლებელში. 1892 წელს, ამ სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ი. ი. ნიკოლაძე თავისი ძმის, თვითნასწაველი მხატვრის ვასილ ნიკოლაძის რჩევით გაემგზავრა მოსკოვს და მოეწყო სტროგანოვის სასწავლებელში.

რუსული სახვითი ხელოვნების შესანიშნავმა ნაწარმოებებმა გაიტაცეს ქაბუკი ხელოვანი თავისი ცხოვრებისეული სიმართლით და დიდი გავლენა მოახდინეს მისი მხატვრული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ფორმირებაზე.

მოსკოვში იაკობ ნიკოლაძემ საფუძვლიანად მოკიდა ხელი თვითგანვითარებას, აესე-

გამოჩენილი ქართველი მხატვარი წლების მანძილზე ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. იგი გარდაიცვალა 1953 წელს.

ბდა და ამდიდრებდა თავის ცოდნას ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის სფეროში.

1894 წელს გადავიდა ოდესაში და მოეწყო შეგირდად ადგილობრივ სამხატვრო სასწავლებელში.

იაკობ ნიკოლაძემ, ოდესაში ყოფნის დროს, საბოლოოდ მიიღო გადაწყვეტილება — მოქანდაკე გამხდარიყო. სასწავლებელში შესვლიდან ორი წლის შინაგან დაზრუნდა ქუთაისში და უკვე დამოუკიდებელი მუშაობა დაიწყო. ამ ხანებში გატაცებულია ქართული თეატრით, რომელსაც მაშინ ხელმძღვანელობდა ჩვენი სასიქაღულო მსახიობი ლადო ალექსი-მესხიშვილი.

იმდროინდელი ქუთაისის თეატრი ქართველი ხალხის სანუკვარ მისწრაფებათა გამომხატველი, მისი კულტურული ტრადიციების, ქართული ენის სიწმინდის დამცველი, რაც მთავარია — დემოკრატიულ-პატრიოტული სულისკვეთებით სახალხო მასების აღმზრდელი და რევოლუციური იდეების გამავრცელებელი დაწესებულება იყო. მის სტენაზე დადგმული სპექტაკლები, რომლებიც ხშირად სოციალური და ეროვნული ჩაგვრის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ მიმართულ ბასრ პროპაგანდისტულ იარაღს წარმოადგენდა, მიდიოდა ხალხით გაქედილ დარბაზში, ხოლო 1905 წლის რევოლუციის ბოზოქრობის დღეებში ეს სპექტაკლები თავადებოდა მრავალრიცხოვანი დემონსტრაციებით ქალაქის ქუჩებსა და მოედნებზე.

თეატრის შენობაში ლადო მესხიშვილთან ინახებოდა რევოლუციური ორგანიზაციე-

ბის იარაღი და არალეგალური ლიტერატურა. იშვიათი როლი იყო შემთხვევა, როცა სპექტაკლების დროს ხალხით საესე დარბაზში ფანტავდნენ და აერცელებდნენ ფურცლებს რევოლუციური მოწოდებებით¹.

ასეთ თეატრთან დაახლოებამ, მის შესანიშნავ ხელმძღვანელთან და მსახიობთა მთელ კოლექტივთან მუღმიემა მეგობრულმა ურთიერთობამ ხელი შეუწყეს ი. ი. ნიკოლაძეს — გაეგო ქართული ტიპის ეროვნული სპეციფიკა, მისი თავისებურება, ახლო გაეცნო მისი სხეულის პლასტიკა და პირისახის მიმიკა. დამწყები მოქანდაკე ნატურიდან ძერწავს ლაღო მესხიშვილის პორტრეტს, რომელიც მკაფიოდ და ხაზგასმით გვიჩვენებს შთაგონებული მსახიობის და მგზნებარე ტრიბუნის დამახასიათებელ თვისებებს, ახალგაზრდა მოქანდაკის აღრინდელ ნაწარმოებშიც ნათლად და მკვეთრად გამომეღვენდა დიდი ნიჭის ის თავისებური მხატვრული ღირსებანი, რომლებმაც ი. ნიკოლაძის შემდგომ შემოქმედებაში უღარესად მკაფიო გამოხატულება ჰპოვეს.

პორტრეტში ლაღო მესხიშვილის წარმატებით განსახიერებამ ფრთები შეასხა ი. ი. ნიკოლაძეს. მისი შემოქმედებითი ძიებანი და მისწრაფებანი ახლა უკვე გარკვეული იღეური გეზით მიიმართებიან; ი. ნიკოლაძე იღებს გადაწყვეტილებას შექმნას ქართული კულტურის და ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეთა სკულპტურული პორტრეტების მთელი სერია. სწორედ აქ იღებს თავის სათავეს თემა, რომელიც წითელ ხაზად მიჰყვება იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებითი განვითარების გზას. ის ძერწავს ჩვენი დიდი პოეტის — აკაკი წერეთლის პორტრეტს (ბარელიეფი), შემდეგ გენიალური „ვეფხისტყაოსნის“ შემოქმედს შოთა რუსთველს. 1897 წლის გამოფენაზე გამოტანილ ამ ორ ნაწარმოებს დიდი აღფრთოვანებით შეხედნენ პრესაც და საზოგადოებაც.

ამ პირეულმა, ნამღვილად სერიოზულმა გამარჯვებამ ახალგაზრდა ხელოვანი ღრმად ჩააფიქრა თავის მომავალზე. ი. ნიკოლაძემ გადაწყვიტა მთელი სრულყოფით დაუფლებოდა ქანდაკების ხელოვნებას. ის დაუბრუნდა ოდესის სამხატვრო სასწავლებელს, მაგრამ მალე დარწმუნდა, რომ ეს სკოლა მას ვერ მისცემდა აუცილებელ ცოდნას და ოსტატობას.

შერყეულმა ჯანმრთელობამ ი. ნიკოლაძეს საშუალება არ მისცა ეცხოვრა და კვალიფიკაციის ასამაღლებლად სწავლა განეგრძო პეტერბურგში. გადალახა რა მძიმე ნივთიერი დაბრკოლება, 1899 წელს ი. ნიკოლაძე გაემგზავრა საფრანგეთს და მოეწყო პარიზში კაზმულ ხელოვნებათა უმაღლეს სკოლაში.

საფრანგეთის დედაქალაქში იგი დაძაბულ მეცადინეობას ეწეოდა: ლუერის მუზეუმში სწავლობდა ანტიკური ქანდაკების ნიმუშებს, ახალგაზრდა ხელოვანის ყურადღებას განსაკუთრებით იზიდავდა ელინური ეპოქის შესანიშნავი ძეგლები, ამასთან ერთად იგი გულმოდგინედ ეცნობოდა დიდძალ ლიტერატურას ხელოვნების ისტორიიდან და თეორიიდან. საქართველოს მოშორებულო, მეცადინეობით და შემოქმედებითი მუშაობით გატაცებული იაკობ ნიკოლაძის გულსა და გონებას ერთი წუთითაც არ ტოვებს ფიქრი საყვარელ სამშობლოზე; მისი წარმოსახვის ნიჭს, მის მხატვრულ შთაგონებას ძველებურად ასაზრდოებენ მშრომელი ქვეყნის სახეები.

მცირე მოცულობის ქანდაკება „ხევსური“, რომელიც ი. ნიკოლაძემ 1900 წელს გამოკვეთა პარიზში, გვაოცებს თავისი სიმართლით, საქართველოს მიუწელომელი კლდეანი მთების მკვიდრი მცხოვრების ტიპის, მის ტიპიურ თვისებათა უტყუარი, ზედმიწევნით სწორი გადმოცემით. ხევსურის სახე, რომელიც მოქანდაკის გონებაში წარმოიშვა მხატვარ გიგო გაბაშვილის ცნობილი ფერწერული პორტრეტების უეჭველი ზეგავ-

¹ გ. ბუხნიკაშვილი, ქართული თეატრის გამჩინილი მოღვაწე, „ზარია ვოსტოკა“, 1950 წლის 24 ნომბერი.

ლენით, შესრულებულია კემპარიტი პოეტური განწყობილებით.

1901 წელს ი. ნიკოლაძე მცირე ხნით დაბრუნდა თბილისში. ამ პერიოდში იგი ქმნის მთელ რიგ მშვენიერ პორტრეტებს, მათ შორის, ჩვენი ცნობილი მსახიობების — ვასო აბაშიძის (1902), ბელეტრისტ შიო არაგვისპირელის (1902.), კოტე მესხის (1902) და სხვათა პორტრეტებს. ყველა ესენი, უფრო ძლიერად, ვიდრე წინააღმდეგნი, შესანიშნავად გადმოგვცემენ გამოსახულ პიროვნებათა გარეგნობას მთელი მათი ინდივიდუალური თვისებებით და ამავე დროს, ღრმად გვაგრძნობინებენ მათ შინაგან სულიერ სამყაროს.

1904 წელს ი. ნიკოლაძემ შეიღ თვეს იმოგზაურა იტალიაში და ამავე წლის დამლევს იტალიიდან პარიზში დაბრუნდა. იტალიაში მოგზაურობის დღეები, რომისა და ფლორენციის ძეგლებით მიღებული შთაბეჭდილებანი სამუდამოდ დარჩნენ მის გულსა და გონებაში.

უმდიდრესი შთაბეჭდილებით დატვირთული, ხელოვანის შრომას მოწყურებული ი. ნიკოლაძე იძულებული გახდა მიეტოვებინა შემოქმედებითი მოღვაწეობა და ხელი მოეკიდა ხელოვნურ-ტექნიკური სამუშაოებისათვის, რათა გადაეტანა ქადაკება თაბაშირისა და თიხიდან ქვასა და მარმარილოში. სწორედ ასეთი საქმიანობის ნიადაგზე მოხდა იაკობ ნიკოლაძის შეხვედრა სახელგანთქმულ ფრანგ მოქანდაკესთან ოგიუსტ როდენთან, რომელმაც ი. ნიკოლაძის მიერ პირველი საცდელი სამუშაოს შესრულების შემდეგ, ახალგაზრდა ქართველი ხელოვანი თავის სახელოსნოში მუდმივ სამუშაოზე მიიწვია.

დაუახლოვდა რა იმპრესიონიზმის ფუძემდებელს ქანდაკებაში — როდენს, იაკობ ნიკოლაძემ ღრმად შეისწავლა და გაიგო ამ სახელგანთქმული სკულპტორის გამომსახველობითი ხერხების თავისებურება, თუმცა, თავის შემდგომ შემოქმედებითს პრა-

ქტიკაში იგი სამუდამოდ საკუთარი პრინციპების ერთგული დარჩა.

როდენთან მუშაობაში იაკობ ნიკოლაძეს შესაძლებლობა მისცა გაედრმავებინა და დაეხეწა თავისი ოსტატობა, სრულყოფილი გაეხადა ქვის, მარმარილოს დამუშავების თავისი საკუთარი ხერხები, ესწავლა მათი ფაქტურის სპეციფიკურ თვისებებთან შეგუება, რამაც შემდეგში ი. ნიკოლაძე სკულპტურული ოსტატობის ასეთ დიდ სიმაღლეზე აიყვანა. აქვე — ოგიუსტ როდენის სახელოსნოში ი. ნიკოლაძემ გამოიმუშავა მასალის ზედაპირის ნარნარი მოდელირების საკუთარი მანერა, რომელიც არსებითად ეწინააღმდეგება მოდელირების იმპრესიონისტულ მანერას. ეს განსხვავება ორი ოსტატის მხატვრულ-სტილისტურ ხერხებს შორის მკაფიოდ გამოჩნდა სწორედ იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც იაკობ ნიკოლაძემ პარიზში ყოფნის დროს შექმნა. ამ ნაწარმოებებს ეკუთვნის ქანდაკებები „სალოქია“ (მარმარილო, 1906). „ჩრდილოეთის ასული“ (მარმარილო, 1906, ტაბ. 260), „ქალი იასამნის ქვეშ“ (ბრინჯაო, 1908, ტაბ. 260), ყველა ეს ნაწარმოები ავტორის მხატვრული დამოუკიდებლობის და მისი შემოქმედებითი სიმწიფის შესახებ მეტყველებს.

1908 წელს იაკობ ნიკოლაძე თბილისში ბრუნდება; აქ იგი დიდი გემოვნებით ძეგლს ახალგაზრდა ქართველი ქალის, კორინთელის პორტრეტს (მარმარილო, 1908), თუმცა ამ პორტრეტს აკლია „ჩრდილოეთის ასულისათვის“ დამახასიათებელი — პირისახის ზედაპირზე შუქ-ჩრდილის მოციმციმე თამაში, მაგრამ ამ სახის ნაზი ინტიმობა მაინც ფაქიზი ლირიზმის გრძნობითაა გადმოცემული.

საქართველოს მოწინავე საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები იმავე ხანებში იაკობ ნიკოლაძეს აძლევენ შეკვეთას — გააკეთოს ტრაგიკულად დაღუპული ჩვენი დიდი მწერლის და მოღვაწის ილია ჭავჭავაძის ძეგლი, მთაწმინდაზე დასადგმელად.

ამ მონუმენტის გამოძერწვაზე მოქანდაკე

ორი წლის განმავლობაში მუშაობდა პარიზში და იქვე ჩამოასხა იგი ბრინჯაოში. პოეტის საფლავზე მონუმენტი აღმართულ იქნა 1910 წელს (ტაბ. 261).

ქართველი ხალხის უღრმესი მწუხარება იაკობ ნიკოლაძემ გამოხატა ალეგორიულად — შვილის საფლავზე დგას გამოუთქმელი მწუხარებით შეპყრობილი ქალი, რომელსაც ხელში პალმის რტო უჭირავს.

მწუხარე ქალის სიდიადე და კეთილშობილება, პირისახეზე გამოხატული ღრმად შთაბეჭქდავი სევდა, შესამოსელის ძირსდამეხებული ნაოქების რიტმი — ყველაფერი ეს ამ მონუმენტს XX საუკუნის საუკეთესო სკულპტურულ ნაწარმოებთა რიგში აყენებს.

საზღვარგარეთიდან სამშობლოში დაბრუნებისთანავე იაკობ ნიკოლაძე უფრო მჭიდროდ, ვიდრე წინათ, დაუახლოვდა ქართველ მხატვართა იმ ჯგუფს, რომელიც გიგო გაბაშვილის და ალექსანდრე მრევლიშვილის მეთაურობით დაუცხრომლად იბრძოდა ქართული ეროვნული ხელოვნების შექმნისათვის და განუხრელად ისწრაფვოდა განმეტციეებინა და განეერთებინა მისი რეალისტური ტრადიციები.

ასეთ მხატვართა რიგში ი. ნიკოლაძის ჩაღვომას საქართველოს მოწინავე საზოგადოებრიობა სიხარულით მიესალმა.

მეორე მხრივ, ზემოხსენებულ მხატვრებთან იაკობ ნიკოლაძეს აკავშირებდა ის გარემოება, რომ მუდამ იდგა ჯანსაღ რეალისტურ პოზიციებზე, რომ მისთვის ყოველთვის უცხო და მიუღებელი იყო ყოველგვარი ფორმალისტური გადახრა, რა ხასიათისაც არ უნდა ყოფილიყო იგი.

წინააღმდეგ ზოგიერთი მკვლევარის შეხედულებისა, ჩვენ ვერც ერთ მის ნაწარმოებში ფორმალისმით გატაცების ვერავითარ კვალს ვერ ვპოულობთ.

ი. ნიკოლაძის ამავე ციკლის ნაწარმოებებს ეკუთვნის დ. ზ. სარაჯიშვილის ძეგლისათვის მის მიერ შესრულებული ესკიზი. ძეგლი წარმოადგენს ორი ქალისაგან შემდგარ სკულპტურულ ჯგუფს, ერთი

მათგანი, რომელიც მწუხარებას ასახიერებს, მხატვრის მიერ წარმოდგენილია მღუმარე ქალის პოზაში, მის ახლოს დგას ახალგაზრდა ქალწული, რომელიც იმედს ასახიერებს. კომპოზიციურად ორივე ფიგურა ერთმანეთთან კარგად არის დაკავშირებული; მხატვრის მიერ სწორად მიგნებული გარეგნობითა და ნაკმულობითაც ორივე ტიპიურა ქართველი ქალია.

უდავოა, რომ იაკობ ნიკოლაძის დიდი ნიჭი ყველაზე უფრო მკვეთრად პორტრეტულ სკულპტურაში გამოჩნდა. მის მიერ გამოქანდაკებულია მთელი რიგი ქალთა შესანიშნავი პორტრეტებისა, რომლებაც ემოციურობის, ინდივიდუალურ თვისებათა ვადმოცემის, გარეგნული მსგავსების, ფორმების ცხოველყოფელი გამოყვანის მხრავ, ნამდვილ შედეგებს წარმოადგენენ. ასეთია პორტრეტული სურათები ერმოლოვასი (თაბაშირი, 1911) კუზნეცოვასი (თაბაშირი, 1911), მერი რადესი (თაბაშირი, 1911).

იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკებებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ჩვენი გამოჩენილი მწერლის ეგნატე ნინოშვილის სკულპტურულ პორტრეტს (ბრინჯაო, 1911, ტაბ. 262).

ეგნატე ნინოშვილის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დამახასიათებელი თვისებები გახსნილი აქვს მთლიანად ი. ნიკოლაძის ნინოშვილის სკულპტურულ პორტრეტში. მოქანდაკემ მწერლის პირისახის გამოყვანის მანერაში, პოზის უბრალოებასა და თავმდაბლობაში, ხელების სწორად მიგნებულ განლაგებაში უაღრესად მასაწვდომი ფორმით გვაჩვენა სახე გლუბობის წრიდან გამოსული დემოკრატი-მწერლისა, რომელიც თავდადებით იბრძოდა სოციალური უკუღმართობის წინააღმდეგ. ყველა ამ ღირსების გარდა, ე. ნინოშვილის ბიუსტი ზუსტი პორტრეტული მსგავსებითაც გამოირჩევა.

ი. ნიკოლაძის მხატვრული ხერხების დიდი ზემოქმედებითი ძალა ამ ნაწარმოებს თვალსაჩინო ადგილს ანიჭებს ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში.

სულ სხვა სტილში აქვს მოქანდაკეს გახსნილი ჩვენი დიდი პოეტის აკაკი წერეთლის სახე (ქვა, 1914, ტაბ. 263).

აკაკი წერეთლის სკულპტურული პორტრეტის სახით მოქანდაკემ შექმნა ღრმა აზრით გამსჭვალული ნაწარმოები, რომელიც ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს გამოსახვის მხატვრული ხერხების დიდა ქმედითი ძალით.

ჩვენ წინ დგას ხანში შესული სახალხო პოეტი. თეთრი ქაღარით მოსილი მოხუცის პირისახის სიღიაღე და დიდებულება ასახეობს ქართველი ხალხის სულიერ ძლიერებას და მრავალსაუკუნოვან სიბრძნეს. მოხუცის მთელი გარეგნობა აღბეჭდილია სიყვარულით პოეზიისადმი, რომელიც ხალხური თქმულებების და ლეგენდების გმირებს უმღერის.

იაკობ ნიკოლაძის მიერ გამოქანდაკებული პორტრეტი ჩვენი დიდებული მგოსნისა XIX საუკუნის ათიანი წლების ერთ-ერთ შესანიშნავ სკულპტურულ ნაწარმოებს წარმოადგენს იმ მხრივ, რომ იგი შექმნილია რეალისტური ხელოვნების ტრადიციების მიხედვით სწორედ იმ პერიოდში, როცა ფეხს იკიდებდნენ და მოდაში შემოდის დეკადენტური მიმდინარეობანი.

იდეურად ჯანსაღი მსოფლმხედველობა, პროგრესულის და სიახლის მძაფრად განვითარებული გრძნობა დაეხმარა იაკობ ნიკოლაძეს, რომ საბჭოთა ეპოქამდე ხელუხლებლად

შეენარჩუნებინა თავისი ხელოვნების რეალისტური პრინციპები.

საქართველოში საბჭოთა ხელოსუფლების დამყარების დღიდან იწყება იაკობ ნიკოლაძის დიდი ნიჭის ნამდვილი აყვავება. საბჭოთა ხალხის დაძაბული, მჩქეფარე შემოქმედებითს ცხოვრებაში ი. ნიკოლაძემ დაინახა ახალი ადამიანების სულიერი სიმდიდრე, გმირული სულისკვეთება, ზნეობრივი სიფაქიზე, სიმტკიცე და კეთილშობილება.

საბჭოთა ეპოქამ აღზარდა და წინ წამოსწია ახალი კულტურის ახალი ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდად ნიჭიერი მოღვაწეები, რომლებიც რეალიზმის პრინციპებით ხელმძღვანელობდნენ.

საბჭოთა სინამდვილის კეთილისმყოფელი ზეგავლენით იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედება უფრო მკაფიო იდეურ მიმართულებას ღებულობს, ახალი შინაარსით მდიდრდება. მთელ თავის ძალას იგი მთლიანად ახმარს ნაწარმოებთა შექმნას გმირული თანამედროვეობის თემებზე.

შემოქმედებითი მუშაობის პარალელურად, იაკობ ნიკოლაძე დიდი გატაცებით ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას მხატვართა ახალი კადრების აღსაზრდელად, სათუთად და გულისხმიერად ეკიდება თბილისის სამხატვრო აკადემიაში განათლების მისაღებად მოსულ სტუდენტ ახალგაზრდობას. იგი გარდაიცვალა 1951 წელს.

ვალერიან სიღამონ-ერისთავი

(1889—1943)

ვალერიან სიღამონ-ერისთავი დაიბადა 1889 წელს ყვარელში (კახეთში), ჩვენი დიდი მწერლის ილია ჭავჭავაძის სამშობლო სოფელში. ვალერიანის მამა ილია ჭავჭავაძის მამულის მოურავი იყო და მას მუდმივი ურთიერთობა ჰქონდა ილიასთან. ვ. სიღამონ-ერისთავს პირველად წყებითი განათლება თვითონ მშობლებმა მისცეს, რომლებიც თავისი დროის მოწინავე

კულტურული ადამიანები იყვნენ. ხელოვნებისადმი მიდრეკილება ვალერიანს ბავშვობის წლებშივე გამოაჩნდა და მშობლებმა იგი შეიყვანეს თბილისის სამხატვრო სტუდიაში, სადაც მასწავლებლობდნენ საქართველოში ცნობილი მხატვრები ალ. მრეველიშვილი და ბ. ფოგელი.

ამ ორივე მხატვარმა დიდი გავლენა მოახდინა ვალერიანის ნიჭის განვითარება-

ზე. ალ. მრეველიშვილი მას ასწავლიდა და უხსნიდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრის სრულფასოვანი შემოქმედებისათვის სამშობლო ქვეყნის და ბუნების, მოსახლეობის ყოფა-ცხოვრების და ხალხის მიერ შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებთა საფუძვლიან ცოდნას. ბ. ფოგელმა მომავალ მხატვარში გააღვივა გემოვნება და მიძრევილება უხეფერებანი წერისადმი, ფერადოვანი კონტრასტისა და მკვეთრი პალიტრისადმი.

1907 წელს ვალერიან სიღამონე რისთავი მოსკოვს გადავიდა, აქ ის შევიდა ცნობილ ფერწერის, ქანდაკების და ხელოვნებათმცოდნეობის სკოლაში. ამ დროისათვის იგი უკვე პროფესიულად მომზადებული და იდეურად გამორკვეული ახალგაზრდა მხატვარი იყო. მოსკოვის სკოლაში იგი სწავლობდა რუსული მხატვრობის ისეთ კორიფეებთან როგორც იუვენს: ე. სეროვი, კ. კოროვინი, ვ. ვასნეცოვი, ა. არხიპოვი. მათი გავლენით ვ. სიღამონე რისთავი მეცადინეობას შეუდგა დიდი მონდომებით და გულწრფელი გატაცებით. იგი ცდილობდა ყოველი თავისი მასწავლებლისაგან ვადმოეღო და ესწავლა ის, რაც მხოლოდ მას ახასიათებდა და სხვა ოსტატისაგან განასხვავებდა. ვ. სიღამონე რისთავი მოსკოვში 1914 წლამდე სწავლობდა. სწავლაში მან დიდი წარმატება გამოიჩინა, მაგრამ ნივთიერი ხელმოკლეობის გამო იძულებული გახდა სასწავლებელი დაეტოვებინა და 1915 წელს საქართველოში დაბრუნებულიყო.

ვ. სიღამონე რისთავის მიერ მოსკოვში ყოფნის დროს დაწერილი სურათები მისი ნიჭის განმტკიცებასა და პროფესიულ დაოსტატებს მოწმობენ. ვ. სიღამონე რისთავის ამ პერიოდის საუკეთესო ნაწარმოებია უცნობი ქალის პორტრეტი (ტაბ. 265). სურათი დაწერილია თავდაპირველ მოვერცხლისფრო ტონებში, გადაჭარბებული მკაფიო და მკვეთრი ფერადოვანი ლაქების გამოუყენებლად. მასში გარკვეულად იგრძნობა დიდი პორტრეტისტი ვ. სეროვის ძლიერი გავლენა.

იმდროინდელ ქართულ სახეობის ხელოვნებაში ვ. სიღამონე რისთავის მიერ შესრულებულ პორტრეტს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს, როგორც პორტრეტულ ენარში ახალი სტილისტური და ფერწერითი მიმართულებების ჩასახვის მაჩვენებელ ნაწარმოებს.

სამშობლოში დაბრუნებისას მხატვარმა დაიწყო ქართულ ეურნალ-გაზეთების დასურათხატება. ვ. სიღამონე რისთავის ილუსტრაციებმა მალე მოიქციეს საქართველოს მოწინავე საზოგადოებრიობის ყურადღება შესრულების ოსტატობით, სინამდვილის სწორი და მართებული ასახვით, ადვილად გასაგები და მისაწვდომი ფორმით.

დიდ ინტერესს იწვევს ვ. სიღამონე რისთავის სურათები, რომლებიც კახეთის ყოფა-ცხოვრებას და ბუნებას ასახავენ. სამხატვრო განათლების მიღების შემდეგ, ვ. სიღამონე რისთავი ორ წელიწადს ცხოვრობდა კახეთში, მის ფარგლებს გარეთ გაუსვლელად. მშობლიური კუთხის ბუნებით და ისტორიული წარსულით ღრმად დაინტერესებული ვ. სიღამონე რისთავი დიდი სიყვარულით და გატაცებით სწავლობს ძველი ქალაქების ნანგრევებს, ცოხე-სიმაგრეებს, კოშკებს და უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ კახელთა მრავალსაუუუნოვანი ბრძოლის სხვა უტყვე მოწმე ძეგლებს. მხატვრის გულს და გონებას ალელვებენ ქართველი ხალხის დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის თავდადებულ მებრძოლთა გმირული სახეები, რომელთა სასიქადულო საგმირო საქმეებზე შექმნილი ხალხური ლექსები, სიმღერები და მთელი პოემები თაობებიდან თაობებში გადადიოდნენ. ისტორიულ თემებზე ვ. სიღამონე რისთავმა დაწერა სურათების მთელი სერია, მათ შორის, „გიორგი სააკაძის პორტრეტი“, „სამი მეომარი“, „გიორგი სააკაძე მარაზდის ბრძოლის შემდეგ“, „გიორგი სააკაძე წერტნის ახალგაზრდებს ფარიკაობაში“, „კრწანისის ბრძოლა“ და სხვ. ამ სურათებში მხატვარი ყურადღებას ამახვილებს მტრებთან ხალხის გმირულ ბრძოლაზე.

მხატვარი შორეული წარსული ამბების გულგრილ პასიურ მეთვალყურედ როდი რჩება, აიდეალებს და არომანტიულებს მათ, იგი წარსულის „ჯადოსნურ ზღაპარს“ სინამდვილედ ხდის, მოგვითხრობს მხოლოდ სიმართლეს ხალხის უკედავი სულის სიღიაღვზე. სწორედ ამშია ე. სიდაშიონ-ერისთავის ისტორიული ტილოების ზემოქმედების ძალა, რომლებიც მუდამ და ყოველთვის სამშობლოს თავისუფლებისათვის გამირული ბრძოლის შთაბაგონებელი იქნებიან.

1919 წელს ე. სიდაშიონ-ერისთავი

ალექსანდრე ციმბაურიძე

(1882--1954)

ალექსანდრე გრიგოლის ძე ციმაკურიძემ, ქართველ მხატვრებს შორის პირველმა, მთელი თავისი შემოქმედება საპეიზაჟო ფერწერას მიუძღვნა და საეხებით სამართლიანად დაიმკვიდრა ამ ეანრის გამოჩენილი ოსტატის სახელი.

ალ. ციმაკურიძის პეიზაჟები გამაქველულია სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ოპტიმიზმით, გულწრფელობით, დიდი განწყობილებებით. მხატვრის შემოქმედებითი სახე ჩამოყალიბდა რევოლუციის წინა ხანებში, ხოლო მისი დაოსტატება და ზრდა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ მოხდა.

ალ. ციმაკურიძე დაიბადა 1882 წელს საქართველოს ერთ-ერთ ულამაზეს კუთხეში, სოფელ ქვიშხეთში. მამამისი მიწის მუშა იყო, იგი მალე გარდაიცვალა და ხუთ ობოლს დედა ზრდიდა. პირველდაწყებითი განათლება ალექსანდრე ციმაკურიძემ ხაშურის რკინიგზის სასწავლებელში მიიღო, რომლის დამთავრების შემდეგ გადავიდა თბილისში. აქ მომავალი მხატვარი ერთ ხანს გრავიორ გრიგოლ ტატიშვილთან მუშაობდა, მერე მოახერხა კაზმულ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების სკოლაში შესვლა, სადაც ალ. ციმაკურიძის მას-

საცხოვრებლად თბილისში გადმოვიდა. მხატვარი აღფრთოვანებით შეხვდა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას საქართველოში. ამ დროიდან იწყება მისი იშვიათი ნიჭის გაფურჩქვნა-აყვავება. გარემომცველი სინამდვილის მაჯისცემის მძაფრმა შეგრძნობამ, ყოველ ახალ პროგრესულ მოვლენაზე მისმა უშუალო, ცოცხალმა გამოსმაურებამ ის ნაყოფი გამოიღო, რომ მოკლე ხანში ე. სიდაშიონ-ერისთავი ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი გახდა.

წავლებლები იყვნენ ბ. ფოგელი, ო. შმერლინგი და ე. თათევისიანი, რომელთა გარემოცვაში და დახმარებით მან შეძლო თავისი ნიჭის და შრომის უნარის გამოვლინება. ნიჭიერმა ახალგაზრდამ მალე მიიქცია საყოველთაო ყურადღება. ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება დაეხმარა ახალგაზრდა მხატვარს მოსკოვს გამგზავრებულისა და გაეგრძელებინა პროფესიული განათლება. ეს მოხდა 1905 წელს.

მოსკოვში ალ. ციმაკურიძე სისტემატურად ესწრებოდა გაკვეთილებს კ. ფ. იუონის სტუდიაში, გულმოდგინედ ემზადებოდა მისაღები გამოცდების ჩასაბარებლად და 1906 წელს შევიდა ფერწერის, ქანდაკებისა და ხელოვნების მოსკოვის სასწავლებელში, სადაც იგი მოხვდა მომავალი დიდი რუსი მხატვრების წრეში — მასთან ერთად სწავლობდნენ ა. გერასიმოვი, ვ. იაკოვლევი, ე. კაცმანი.

1915 წელს ალ. ციმაკურიძემ წარჩინებით დაამთავრა სასწავლებელი (ა. ვასნეცოვის კლასი) და პირველი ხარისხის მხატვრის წოდება მიიღო. მისი ნამუშევრები, რომლებმაც საგამოცდო კომისიის თავჯდომარის,

ცნობილი რუსი მხატვრის ვ. პოლენოვის მოწონება დაიმსახურეს, შემდგომში მოსკოველმა კოლექციონერებმა შეიძინეს.

თბილისში დაბრუნებისას ალ. ციმაკურიძემ დაიწყო ხატვის მასწავლებლობა სკოლებში, მაგრამ მენშევიკების ბატონობის პერიოდში დატოვა ქალაქი და გადასახლდა ქვიშხეთში. სოფლად ყოფნის დროს, რაკი თავისი პროფესიის შესაფერი სამუშაო არ გააჩნდა, ალ. ციმაკურიძემ სოფლის მეურნეობას მიჰყო ხელი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ალ. ციმაკურიძე ჩამოვიდა თბილისში და პედაგოგად მოეწყო მოსე თოიძის სამხატვრო სტუდიაში. იგი გატაცებით მუშაობდა ახალგაზრდა მხატვრებთან და აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქართული საბჭოთა მხატვრების ნაწარმოებთა გამოფენაში.

ნიჭიერი მხატვრის ალ. ციმაკურიძის ნამუშევრებმა თავისი ფერადონებით, კემარითი რეალიზმით მალე საყოველთაო ყურადღება მიიქციეს.

1950 წლიდან იგი მუშაობს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში საპეიზაჟო სახელოსნოს ხელმძღვანელად. ალ. ციმაკურიძის მრავალმა შეგირდმა შემდგომში დიდი სახელი მოიხვეჭა საბჭოთა კავშირში.

ალ. ციმაკურიძის ადრინდელი პერიოდის შემოქმედებაში შესამჩნევია მხატვრის დაინტერესება ძველი და აგრეთვე მოძველები თბილისით. მისი პეიზაჟები „მეზოვე თბილისში“ (1926) და ეგრეთ წოდებული „ცისფერი სახლი“ (1924), სადაც საქართველოში ყოფნის დროს მ. ი. ლერმონტოვი ცხოვრობდა, წერის მანერით რუსული რეალისტური ფერწერის ცნობილ ნაწარმოებს ეხმარება.

როცა მათ უყურებთ, უნებურად გახსენდებათ პოლენოვის „ეზო მოსკოვში“, თუმცა ალ. ციმაკურიძეს ხატვის ფაქტურა, ენა რამდენადმე სხვანაირი აქვს; იგი უფრო ა. ვასნეცოვის ფერწერის ხერხებს მოგვაგონებს, ვიდრე ვ. პოლენოვისას.

ალ. ციმაკურიძის არქიტექტურულ-

ლი პეიზაჟები, დაწერილი მოვერცხლისფრანატიფერა გავით, გაცოცხლებულია ცისფერი და მოწითალო ტონებით; მათში ისე ზუსტად არის აღდგენილი არქიტექტურული დეტალები, რომ ყველას შეუძლია შეისწავლოს და შეიცნოს მათი თავისებური სილამაზე.

ალ. ციმაკურიძის ამ პერიოდის ნაწარმოებსი თავისი სტილით მოგვაგონებენ მისი მასწავლებლის ა. ვასნეცოვის მიერ შესრულებულ ძველი მოსკოვის არქიტექტურულ პეიზაჟებს. ალ. ციმაკურიძის ამ ნაწარმოებებში არქეოლოგიურ დოკუმენტურ სიზუსტეს ორგანულად ერწყმის კემარითი პოეზიის გრძნობით აღსავსე ნამდვილი რეალიზმი.

ალ. ციმაკურიძის შემოქმედების მეორე პერიოდი იწყება მის მიერ 20-იანი წლების დასასრულს შექმნილი ნაწარმოებებით — ესაა ახალი თბილისის პეიზაჟები: „კომუნართა ბაღი“ (1928), „სერგო ორგონიკის სახელობის პარკის კუთხე“ და სხვ. მხატვრის ამ პერიოდის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია: ფართო, მსუყვე წერის მანერა, პალიტრის სიმკვეთრე, შუქჩრდილის კონტრასტული დაპირისპირება, ქორთა ამწვანებული ხშირი მცენარეულობა, თუმცა ამ პერიოდის სურათებს აკლიათ ის დასრულებულობა, რომელიც ახასიათებდა ალ. ციმაკურიძის ადრინდელ ნაწარმოებებს, სამაგიეროდ, მათში იგრძნობა მეტი სიცოცხლისმოყვარეობა, მეტი სიხარული და მზიური სინათლე. ალ. ციმაკურიძეს პეიზაჟებში უკვე შემოჰყავს ადამიანები, მაგრამ ისინი ჭერჭერობით უფრო ფერადოვანი ლაქების როლს თამაშობენ, რომლებიც მხატვარს სჭირდება სინათლის ან კომპოზიციური ეფექტების გასაძლიერებლად.

ამასთან ერთად, ამ ეტაპზე დაწერილი ალ. ციმაკურიძის პეიზაჟები ცხადყოფენ, რომ მხატვარი ახლებურად აღიქვამს ცხოვრებას, რომ ახალი ცხოვრების, თანამედროვე სინამდვილის ეს ახალი აღქმა ყველაზე ძლიერად იგრძნობა პატარა, ძალიან ესკიზურ ტილოზე „სიპინდის რჩევა“ (1929).

ჩვენი ქვეყნის სწრაფი სამეურნეო და კულტურული აყვავება დიდ ზეგავლენას ახდენდა ალ. ციმაკურიძის დაოსტატებაზე. მხატვარი ცდილობს გადმოგვეცეს საქართველოს ბუნების სიცოცხლით აღსავსე სილამაზე. ამ ხანებში ალ. ციმაკურიძე წერს მეტწილად კაშკაშა, მზიან დღეებს, ქმნის შესანიშნავ პეიზაჟებს, ხატავს ნატურიდან თავის საყვარელ ქვიშგეთს, ბორჯომის ხეობას. მხატვარს საქართველოს ბუნება ასახული აქვს ნამდვილი პოეტური განწყობილებით (ტაბ. 265).

ალ. ციმაკურიძის სურათებში ადამიანის თვალს ხიბლავს შორეული ლურჯი სივრცე-

ბი, მწვანე მინდვრები და მდელოები, ტანმაგარი მალალი ხეები, უხვად დაღვრილი მზის სხივებით განათებული მთა და ველი.

ა. ციმაკურიძემ თავის შემოქმედებით ბევრი ძვირფასი განძი შეიტანა საბჭოთა სახეობის ხელოვნებაში. მთელი მისი მხატვრული მემკვიდრეობა ღრმა პატრიოტიზმის გრძნობით და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ოპტიმიზმით არის გამსჭვალული.

ქართული ხელოვნების ისტორიაში ის შედის, როგორც ქართული საპეიზაჟო ფერწერის ძლიერი ოსტატი, როგორც სამშობლო კუთხის გულწრფელი მომღერალი და შთაგონებული პოეტი.

გრიგოლ მესხი

(1884)

თავისი შემოქმედების საერთო რეალისტური მიმართულებით ალ. ციმაკურიძეს უახლოვდება მხატვარი გრიგოლ პართენის ძე მესხი. მის მიერ შესრულებული პორტრეტები გამოირჩევიან იმით, რომ არა მარტო იძლევიან გარეგნულ მსგავსებას, არამედ ხსნიან დახატულ პიროვნებათა შინაგან სამყაროს, სწორად და სიმართლით ასახავენ მას.

გ. პ. მესხი დაიბადა 1884 წელს სოფელ კორდში (ამბროლაურის რაიონი). მხატვრული განათლება მიიღო ხელოვნებათა წამახალისებელი საზოგადოების თბილისის სკოლაში, რომელიც წარმატებით დაამთავრა და შემდეგ შევიდა მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკების და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში, სადაც მას ასწავლიდნენ ცნობილი რუსი მხატვრები — ა. ა რ ხ ი პ თ ვ ი, კ ა ს ა ტ კ ი ნ ი და ვ. ს ე რ ო ვ ი. სამწუხაროდ, გ. პ. მესხმა ვერ დაასრულა უმაღლესი სამხატვრო განათლება, რადგან სტუდენტთა რევოლუციური მოძრაობაში მონაწილეობისათვის ეანდარმერიამ მას ღვეწა დაუწყო და ისიც იძულებული გახდა 1907 წელს საქართველოში დაბრუნებულიყო.

1908 წელს გრიგოლ მესხი დაუახლოვდა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებს და მან თეატრებში დაიწყო მუშაობა, როგორც მხატვარმა-დეკორატორმა. ამ პერიოდს ეკუთვნის მის მიერ დაწერილი პორტრეტები გამოჩენილი ქართველი მსახიობებისა კოტე მესხის (1910, საქართველოს სსრ ხელოვნებათა მუზეუმი), ვასო აბაშიძის (1911), ლადო მესხიშვილის (1910, თეატრალური მუზეუმი).

ჩვენი სახელოვანი მსახიობის კოტე მესხის პორტრეტში მხატვარმა შეძლო ფერადოვნად გადმოეცა ქართული სასცენო ხელოვნების ამ დიდი ოსტატის სახე, მაგრამ მაინც გრიგოლ მესხის საუკეთესო მხატვრულ ნაწარმოებად უნდა იქნას აღიარებული 1907 წელს მოსკოვში დაწერილი უცნობი ქალის პორტრეტი (საქართველოს სსრ ხელოვნებათა მუზეუმი). მხატვრული ღირსების და ფერწერთი ოსტატობის მიხედვით ამ ნაწარმოებს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ქართულ პორტრეტულ ფერწერაში (ტაბ. 264).

გრიგოლ მესხს დაწერილი აქვს აგრეთვე გალაკტიონ ტაბიძის, გიორგი ქუჩიშვილის, სანდრო შან-

შიამვილის და სხვა ცნობილ ქართველ მწერალთა პორტრეტები.

გრიგოლ მესხი ბევრს მუშაობდა და მუშაობს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეების ეთნოგრაფიისა და ყოფა-ცხოვრების შესასწავლად. ამ სფეროში მას შესრულებული აქვს სერია პორტრეტებისა, რომლებიც განირჩევიან დოკუმენტური სიზუსტით და მხატვრული ღირსებებით, ასეთია ეთნოგრაფიული

პორტრეტები — „იმერელი“, „მეგრელი“, „გურული“ და სხვ.

გრ. მესხი ცნობილია აგრეთვე როგორც მხატვარი-პედაგოგი. დღიდან პიონერთა სახლის დაარსებისა თბილისში, იგი ხელმძღვანელობს ნორჩ მხატვართა წრეს, სადაც არაერთმა ნიჭიერმა მხატვარმა მიიღო პირველი პროფესიული მომზადება ფერწერასა და გრაფიკაში.

გიგო ზაზიაშვილი

(1868—1952)

1900-იან წლების რეალისტ-მხატვართა პლეადას ეკუთვნის თვითნასწავლი ფერმწერი, მხატვარი გიგო ზაზიაშვილი, რომელიც გაღარიბებული გლეხის ოჯახიდანაა გამოსული. გ. ზაზიაშვილი 1868 წელს დაიბადა. ბავშვობა და ყრმობა სოფელში გაატარა. მის მშობლებს საშუალება არ ჰქონდათ ბავშვი სასწავლებელში მიეზარებინათ. აპიტომ მომავალ მხატვარს არ მიუღია არც საერთო და არც პროფესიული განათლება. ბუნებით მომადლებული ნიჭისა და გულმოდგინე, შეუპოვარი შრომის მეოხებით გ. ზაზიაშვილმა ფერწერის ოსტატობის გარკვეულ დონეს მიაღწია და შექმნა რამდენიმე დასამახსოვრებელი ნაწარმოები, რომელიც ქართულ სახვითი ხელოვნების განვითარების ის-

ტორიაში შეტანილ გარკვეულ წვლილს წარმოადგენს.

გ. ზაზიაშვილის ასეთ ნაწარმოებთა რიცხვს ეკუთვნიან, ქართული კულტურის ცნობილი მოამაგის, ზაქარია კიკინაძისა და მწერალ იოსებ იმედაშვილის პორტრეტები, „ღერვიში“ (1905), „ღვინის გამყიდველი“ (1912) და სხვ. სტილის მიხედვით, ზაზიაშვილის ეს ქმნილებები გიგო ვაბაშვილის საუკეთესო ნაწარმოებების შთაგონებითაა დაწერილი.

სულ სხვა მიმართულებით მუშაობდა ასევე ლარიბი გლეხობის წრიდან გამოსული თვითნასწავლი მხატვარი ნიკო ფიროსმანაშვილი.

ნიკო ფიროსმანაშვილი

(1860—1918)

სახვითი ხელოვნების არც ერთი ქართველი მოღვაწის შესახებ არ არსებობს იმდენი ერთიმეორის საწინააღმდეგო აზრი და შეხედულება, რამდენიც თვითნასწავლი ხალხური მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ.

საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში იყო ისეთი პერიოდი, რო-

ცა სახვით ხელოვნებაში არსებულ ევრეთ წოდებულ „მემარცხენე“ მიმდინარეობათა და ქართველი სიმბოლისტი პოეტების ზეგავლენით ნიკო ფიროსმანაშვილი აღიარებულ იქნა ახალი ეროვნული სტილის ფუძემდებლად ახალ ქართულ ფერწერაში, და მისი სახელი შარავანდედით შემოსეს... ამ აზრის მომხრენი და მქადაგებელნი, ფიქ-

რობდნენ, თითქოს ქართული საბჭოთა მხატვრული კულტურის განვითარების მთავარი ხაზი სათავეს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში იღებდეს. ამით ისინი უგულებელყოფდნენ იმ უდაუო ფაქტს, რომ ქართული საბჭოთა ხელოვნება აღმოცენდა და გაიზარდა ქართული კლასიკური ხელოვნების ისტორიულად შექმნილ რეალისტურ ტრადიციებზე, რომ ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების წარმოშობასა და განვითარებაში გარკვეულ როლს თამაშობდა ქართული პროფესიული ფერწერული მემკვიდრეობა.

ფიროსმანაშვილის მხატვრობის ასეთი აღტაცებული შეფასების საპირისპიროდ იმ დროის საზოგადოებრივ წრეებში, მეტადრე, მხატვართა ერთ ჯგუფში გავრცელებული იყო შეხედულება, რომელიც უარყოფდა ნ. ფიროსმანაშვილის ქმნილებათა რაიმე მხატვრულ ღირებულებას და სრულიად არ სცნობდა მის როლს ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ობიექტური, მეცნიერული შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს სწორად შევაფასოთ მისი მხატვრული მნიშვნელობა და განვსაზღვროთ მისი ადგილი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში.

ნიკო ფიროსმანაშვილი ღარიბი გლეხის შვილი იყო. დაიბადა 1860 წელს კახეთში. მშობლები ადრე დაეხოცა; ქაბუქმა თბილისს მოაშურა და აქ თექვსმეტ წელიწადს ემსახურა ვიღაც სირაქს, სოფდაგარს.

ნიკოს ჯერ კიდევ ბავშვობაში გამოაჩინდა ხატვის მიღრეკილება, მაგრამ მისი მშობლები იმდენად უსახსრონი იყვნენ, რომ შვილისთვის რაიმე საერთო, მით უფრო პროფესიული განათლება მიეცათ, ამაზე ფიქრი და ოცნებაც ზედმეტი იყო. ნიჭით დაჯილდოებულმა ნიკომ სხვების დაუხმარებლად, თავად ისწავლა წერა-კითხვა არა მარტო ქართულ, რუსულ ენაზედაც, და ერთხანს ძალიან გაიტაცა ლიტერატურის კითხვამ, მაგრამ მძიმე ფიზიკურმა შრომამ, ხვალისდელ დღეზე

რწმენის უქონლობამ გზა გადაუღობა შემდგომი თვითგანვითარებისა და იდეურ-ინტელექტუალური ზრდისაკენ. ბავშვობიდანვე ფერწერისადმი განწყობილი ნიკო მულამ თვალყურს ადევნებდა და გულდასმით უკვირდებოდა, თუ როგორ მუშაობდნენ მღებავები, განსაკუთრებით ფერმწერები, რომლებიც აბრებს წერდნენ, რესტორნებისა და სარდაფების კედლების მოხატვას აწარმოებდნენ. ისწავლა რა თვითონ, სხვების დაუხმარებლად აბრების წერა-მოხატვა, ნიკო შეუდგა შეკვეთით მიღებულ სამუშაოებს: მალე თვითონ ნასწავლ ფერმწერ გიგო ზაზიაშვილთან ერთად საქლებრო-საფერმწერლო სახელოსნოც კი დააარსა (1882 წ.).

მაგრამ ამ წამოწყებამ სრული მარცხი განიცადა და ფიროსმანაშვილი საარსებო სახსრების საშოვრად ერთხანს რკინიგზაზე მუშაობდა. მაგრამ იქ სამსახური და ის საქმე, რომელსაც იგი აკეთებდა, სულიერად ვერ აკმაყოფილებდა ნ. ფიროსმანაშვილს, ამიტომ მიატოვა რკინიგზაზე სამსახური და დაუბრუნდა თავის საყვარელ საქმეს — ფერწერას, რომელსაც სიკვდილამდე არ მოშორებია და თავის სიცოცხლეც კი მსხვერპლად მიუტანა.

უკიდურესად გულჩათხრობილი, უსაზღვრო ავადმყოფური თავმოყვარეობით შეპყრობილი ნიკო ფიროსმანაშვილი მარტოხელა კაცის კარჩაკეტილ ცხოვრებას ეწეოდა, არავის არ ეკარებოდა დახმარების გამოსათხოვადაც კი, თუმცა მულამ დღე მწვავე გაჭირვებას განიცდიდა. უოჯანომ, უამხანაგომ, ყველასაგან განდევნილმა და განმარტოებულმა ფიროსმანაშვილმა მოხეტიალე კაცის ცხოვრება დაიწყო. ერთადერთი წრე, სადაც იგი ტრიალებდა, ეს იყო მიკიტნების, სირაქების და ხელოსან-შინამრეწველების წრე... ისინი იყვნენ მისი შემკვეთელნი და მისი ნიჭის დამფასებელნი. ფუნჯებით და საღებავებით დახეტილობს იგი სარდაფიდან სარდაფში, დუქნიდან დუქანში, რესტორნიდან რესტორანში, წერს სურათებს და აბრებს, ხოლო ზოგჯერ კედლებსაც ხატავს. სარდაფ-რესტორნების მეპატრონეები და მათი მუდმივი სტუმ-

რები სასტიკ ექსპლოატაციას უწევდნენ თვითნასწავლ მხატვარს, არ იმეტებდნენ გასამრჩელოს შესრულებული სამუშაოსათვის, ზოგჯერ კი ერთ ჰუკა ღვინოს ან ერთ თეფშ კერძს მისცემდნენ ხოლმე.

ხმებმა და მოთქმა-მოთქმამ ფიროსმანის ნიჭიერების შესახებ ქართველ მხატვართა წრემდეც მიიღწია. ეს მოხდა 1912 წელს.

პირველ ხანებში პროფესიონალი მხატვრები დაინტერესდნენ ნ. ფიროსმანაშვილით. ქართულ პრესაში მის შესახებ წერილი და მისი პორტრეტიც კი დაიბეჭდა, ნაბიჯი კი გადაიდგა მისთვის ნიუთიერი დახმარების აღმოსაჩენად. მაგრამ ამ კეთილი განზრახვის განხორციელების ნაყოფი ნიკო ფიროსმანაშვილს ვეღარ ეღირსა; პირიქით, იმავე გაზეთში, რომელმაც ცოტა ხნის წინათ მისი ნიჭის საქებარი წერილი მოათავსა, ახლა მისი გამაზიარებელი კარიკატურა დაბეჭდა. თავისი სისასტიკით ამ უღმობელმა დაცინებ ღრმა შეურაცხყოფა, დიდი სულიერი ტრავმა მიაცენა ნ. ფიროსმანაშვილს. ამის შემდეგ იგი ახლო არ დაკარებია და სრულიად ჩამოშორდა ქართველ მხატვართა საზოგადოებას. უკიდურესად გამძაფრებული მისი თავმოყვარეობა გააღიზიანა იმ ფაქტმა, რომ მხატვრებმა მისდამი ნამდვილი ინტერესი არ გამოიჩინეს, არ ჩათვალეს იგი თავის თანასწორ და თავის ღირს კოლეგად¹.

შემდგომში ნ. ფიროსმანაშვილი ყოველთვის გაურბოდა პროფესიონალ მხატვრებთან შეხვედრას, რაიმე ურთიერთობას რომელიმე მათგანთან, და 1918 წელს ყველასაგან განკერძოებული გარდაიცვალა სრულ მარტობაში.

როგორც ვთქვით, ნ. ფიროსმანაშვილი ღარიბი გლეხის ოჯახიდან იყო, და მას არავითარი პროფესიული განათლება არ

მიუღია. მან არ იცოდა ფერწერის ტექნიკა, არ იცნობდა არც წარსულ, არც თავის თანადროულ ქართულ ხელოვნებას. მიუხედავად ამისა, მისი ხელოვნება თავის საფუძველში ქვემარტად ხალხური, ხალხურ ნიადაგზე აღმოცენებული ხელოვნებაა². სახელდობრ, რაში მდგომარეობს ამ მხატვრის ხალხურობა, როგორ არის ის გამოვლენილი მის ხელოვნებაში?

ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელოვნების ხალხურობა, უწინარეს ყოვლისა, მდგომარეობს იმაში, რომ მისი შემოქმედების მთავარი მამოძრავებელი ლერძია თემატიკა ქართველი გლეხობის ყოფა-ცხოვრებიდან, რასაც ცხადყოფს მისი ტილოები „რთველი“, „ქორწილი კახეთში“, „ქეფი ეენახის თალარში“, „ლხინი რთველის დროს“, „დღესასწაული ბოლნისში“ და სხვ.

ნ. ფიროსმანაშვილმა ადრე, — ჯერ კიდევ, ბავშვობაში დასტოვა კახეთი. მაგრამ ამ გარემოებამ თვითნასწავლ მხატვარს ხელი არ შეუშალა აღედგინა თავისი მოგონებანი სამშობლო კუთხეზე თბრობით სტილში, თანაც ისეთი სიცხადით, რომ მისი სურათები. გამოსახვის, ფერწერითი ხერხების პირობითობის მიუხედავად, მნახველზე ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებდნენ ცხოვრებისეული სიმართლით და მეტად დამაინტერესებელი სიუჟეტებით.

ნ. ფიროსმანაშვილი ადამიანებს ხატავს გარკვეული (შესაძლოა, არა მკაფიოდ შეცნობილი) კლასობრივი მიდგომით და სიკმათიებით. ავიღოთ თუნდაც რევოლუციამდეული საქართველოსათვის დამახასიათებელი სურათი, რომლის თითოეული ფიგურა მხატვარს ღრმად გააზრებული, მოთქმარებული და ცხოვრებისეული სიმართლით აქვს განსახიერებული. სხვა მის ნამუშევრებშიც „ბო-

¹ 1916 წლის 18 ივნისის „სახალხო ფურცლის“ № 613-ის სურათებიან დამატებაში დაიბეჭდა ნ. ფიროსმანაშვილის ფოტოპორტრეტი, ხოლო იმავე წლის 10 ივლისის „ცნობის ფურცლის“ № 620-ის დამატებაში—ნ. ფიროსმანაშვილის გასამხსრებელი ღვარძლიანი კარიკატურა, რომელმაც აებედითი როლი ითამაშა მხატვრის ცხოვრებაში.

² ღრმად შემედარია ის აზრი, თითქოს „შემოქმედებითი პირიზონტი ფიროსმანაშვილისა შეზღუდული იყო, გამომსახველობით ენა პრიმიტიული“.

ბოლა გლეხი მათრახით ხელში“, „უშვილო მილიონერი და ღარიბი ქალი შვილებით“, „მათხოვარი“ აშკარად იგრძნობა, რომ მხატვარი დიდი სიმპატიით ასახავს დაბალი ფენების წარმომადგენლებს და თავის ნაწარმოებებისათვის არჩევს ისეთ თემებს და სიუჟეტებს, რომლებითაც შეიძლება აისახოს იმდროინდელ სინამდვილეში გაბატონებული სოციალური უკუღმართობა.

მხატვრის გონებრივი პორიზონტი სრულიადაც არ ყოფილა ასე შეზღუდული, როგორც ეს ბევრს ჰგონია. მის გულს და გონებას აღელვებდნენ საქართველოს ისტორიული წარსულის სურათები, გმირი ადამიანები, რომლებმაც თავიანთი სიცოცხლე ხალხის სამსახურს მიუძღვნეს. ასეთი გააზრებით აქვს ნ. ფიროსმანაშვილს დაწერილი შოთა რუსთველისა, თამარ მეფის, ერეკლე II პორტრეტები და გიორგი სააკაძის პორტრეტების მთელი სერია.

ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ხალხურობა არა მარტო ხალხის ყოფა-ცხოვრებისა და საქართველოს ისტორიული წარსულის ამსახველი სიუჟეტების და თემების შერჩევაში გამოვლინდა, არამედ უფრო მეტად იმაში, რომ თვითნასწავლი მხატვრის მიერ შექმნილი ისტორიულ პირთა სახეები აღბეჭდილია მათი როლის ისეთი გაგებით და შეგრძნებით, როგორსაც მათ მიმართ თავის გულში ატარებს ქართველი ხალხი.

თავისი ნიჭის სწორედ ამ თვისების გამო ნ. ფიროსმანაშვილი მუდამ იცოცხლებს მისი მშობელი ხალხის ხელოვნების ისტორიაში. მისი შემოქმედება მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხურ მხატვრულ ტრადიციებთან და სწორედ ამაშია მისი მხატვრული ნიჭის ძალაც.

თვითნასწავლი ხელოვანის მხატვრული მემკვიდრეობა ასეთივე სიმახვილით წარმოგვისახავს ქალაქის, უფრო სწორად, იმ კლასის, იმ სოციალური ფენის ყოფა-ცხოვრებას, რომლის გარემოცვაში მხატვარი ყოველდღიურად იმყოფებოდა. მან დაწერა მელუ-

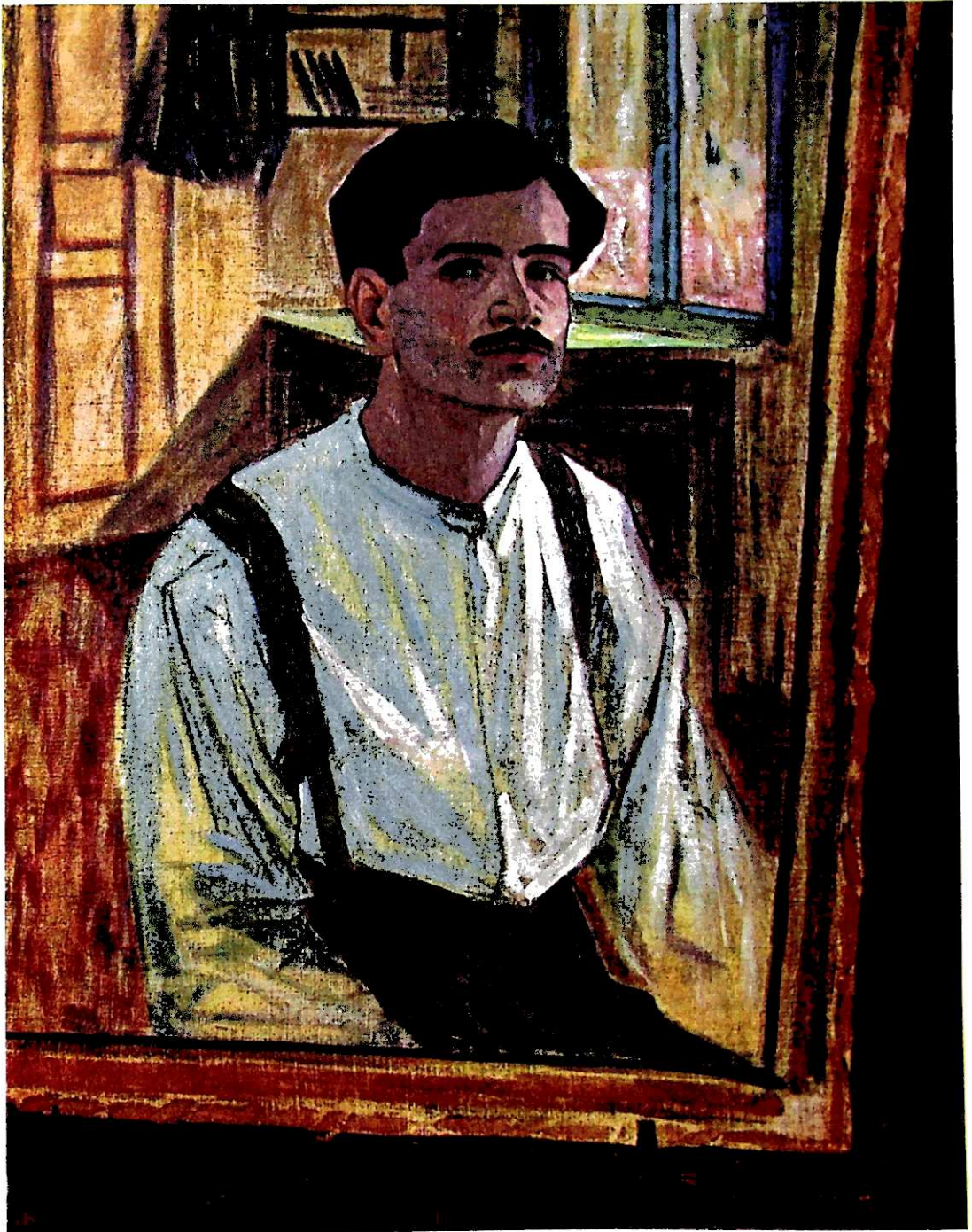
ქნებისა, მოქეიფე ავარებისა, კინტოების, ცირკის აქტიორი ქალების ეგრეთ წოდებული „ორთაქალელი ლამაზმანების“ პორტრეტები, რომელთა გულისათვის ქალაქელი ძმაბიჭვები ურთიერთს შორის ბებუთებს ატრიალებდნენ. ყველა ეს პერსონაჟი წარმოსახულია ნამდვილი ოსტატობით, სწორი ფსიქოლოგიური დახასიათებით.

მეორე სერიის ნაწარმოებში ნ. ფიროსმანაშვილმა აღბეჭდა ძველი თბილისის კოლორიტული ტიპები. ექვსგარეშეა, რომ მხატვარმა ეს პორტრეტები ნატურიდან დაწერა. ასეთებია, მაგალითად, „მუშა რუმბით“, „მუშა კასრით“, „მედუქნე“, „მზარეული“, „მეარღნე“, „მეეზოვე“ და სხვ.

ნ. ფიროსმანაშვილი დიდი სიყვარულით ხატავდა ცხოველებს, გარეულ ნადირებს. განსაკუთრებით უყვარდა მას ირმების, ქურციკების, დათვების და მათი ბელების, ლომების და არწივების ხატვა. ზოგიერთი მათგანი ღრმად გამომსახველ-მეტყველია და მოგვაგონებს ამ ცხოველების ხალხურ გამოსახულებებს (გამოწვას თიხაში), რომლებიც ეგრე რიგად გავრცელებულია გლეხობის ყოფა-ცხოვრებაში. სურათები „დაქრილი ირემი“ და „ირემი ნუკრით წყალსა სევას“, დახატულია დიდი გემოვნებით, ძლიერი ექსპრესიით; ღრმა შთაბეჭდილებას ტოვებს ამ დაქრილი ცხოველის დიდრონი, თითქოს ცრემლმორეული ნაღვლიანი თვალები. ფანტასტიკურად გამოიყურება დათვის გამოსახულება მთვარიან დამეში — ნადირის სილუეტი თითქოს შემოხაზულია მთვარის შუქის შარავანდლით.

ცნობილია, რომ მხატვარი იცნობდა მხოლოდ კახეთს და თბილისს. საქართველოს სხვა კუთხეებში ის არ ყოფილა, მიუხედავად ამისა, ზეპირი გადმოცემის თანახმად, მან დახატა ბათუმის ზღვისპირი, ნავსადგური, მთები და ზღვის სანაპიროზე მთელი სისწრაფით მიმავალი მატარებელი. ამავე ჯგუფს ეკუთვნის აგრეთვე სურათი „ნადირობა ინდოეთში“.

ნ. ფიროსმანაშვილს დაწერილი



მ. კაკაბაძე. ავტოპორტრეტი. 1919 წ.

აქვს ნატურმორტების სერია. ნახატები ამ სერიიდან გამოირჩევა თავისებურებით, კომპოზიციების ორიგინალობით. მათში არათუ კვალი, ნატამალიც კი არ არის იმ ოლეოგრაფიებისა, რომლებიც მის დროს ძალაზე გავრცელებული იყო და „მიწის ნაყოფის სიუხვეს“ გამოსახავდა.

ნ. ფიროსმანაშვილი თავის ნატურმორტებში გამოსახავდა მხოლოდ იმას, რასაც ყოველდღე ხედავდა საკუთარი თვალით, და მისი ნიჭის ძალა მკაფიოდ გამოჩნდა ამ ენაზე. ფიროსმანაშვილისეული ნატურმორტების კომპოზიცია, რომელიც კლასიკურ პრინციპზეა აგებული, გვალელებს თავისი წონასწორობით და ჩაფიქრების მხატვრული ერთიანობით. ზოგიერთი დეტალი, მაგალითად, მწვადი შამფურზე, თევზი, მწვანელი, ჭიქა წითელი ღვინით, ნამდვილი მომწიფებული ოსტატის ხელით არის დაწერილი.

ნ. ფიროსმანაშვილი არ ყოფილა „პროფესიულად უსუსური“, როგორც ამას წერს ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნე. პირიქით, მისი მხატვრული და ტექნიკური ხერხების შესწავლა ცხადყოფს სწორედ იმას, რომ მას ჰქონდა მხატვრული გამოსახვის თავისი საკუთარი საშუალებანი, საკუთარ ფერწერითი ტექნიკური ხერხები. ყველაფერი ეს თვითნასწავლმა მხატვარმა თვითონ შეიძინა, სხვისაგან დაუხმარებლად და დამოუკიდებლად.

თუ ნ. ფიროსმანაშვილის ზოგიერთ დიდ კომპოზიციაში ჩვენ ვამჩნევთ ადამიანთა სქემატურ გამოსახულებას, უმარულის ჰარბად გამოყენებას პირისახის დახატვის დროს, ფიგურების უძრაობა-მოუქნელობას, ეს იმიტომ, რომ მხატვარმა არ იცის, როგორ უნდა ასახოს ისინი სწორი რაკურსით; თუ ზოგჯერ სურათის სიღრმე და პერსპექტივა საერთო ნორმებს არ ეთანხმება, ეს აიხსნება იმ გარემოებით, რომ მხატვარს არ მიუღია პროფესიული განათლება, აიხსნება იმიტომ, რომ თავის შემოქმედებითს გზაზე, ყოველდღიური პრაქტიკით მას უხდებოდა თვითონ, სხვების დაუხმარებლად ესწავლა ის, რასაც

ჩვეულებრივ ახალგაზრდები — მომავალი მხატვრები, სახვითი ხელოვნების შესწავლის პირველ წლებში ითვისებენ.

ნ. ფიროსმანაშვილი ნამდვილი ხალხური მხატვარია, რომელმაც თავისი ხელოვნებით იმ წოდების ყოფა-ცხოვრება ასახა, საიდანაც თვითონ გამოვიდა. მისმა გარემომცველმა წრემ მისი სახით საკუთარი მხატვარი ჰპოვა, რომელმაც თავისი ხელოვნების უბრალო ენით მოუთხრო მასვე მისი ცხოვრების, მისი ყოფის, ზნე-ჩვეულების, მისი ჭირისა და ლხინის ამბები. ნ. ფიროსმანაშვილი გარემომცველ სინამდვილეს ასახავდა ისე, როგორც შეეძლო, ყოველგვარი სტილიზაციის გარეშე, აზრადაც არ მოსდიოდა თავისი შემოქმედებით „პრიმიტივიზმს“ მიმსგავსებოდა.

ამაშია ძალა ნ. ფიროსმანაშვილის ბუნებით მომადლებული ნიჭისა, რომელსაც ფესვები ღრმად ჰქონდა გაღმეული ხალხურ შემოქმედებაში. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი გულწრფელი ხელოვნების მუდამ უჭკნობი სიღამაზე. ახალი ქართული ხელოვნების ისტორიაში ნ. ფიროსმანაშვილის მხატვრული მემკვიდრეობა ფრიად საინტერესო ფურცელია, რომლის სწორი გაგება და დაფასება ჩვენი საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობის დამსახურებას წარმოადგენს.

ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიული მიმოხილვა, რუსეთთან საქართველოს შეერთების დღიდან ვიდრე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე, ნათლად გვიჩვენებს, რომ ქართული ხელოვნება განზე როდი მდგარა მსოფლიო ცივილიზაციის და ხელოვნების განვითარების ძირითადი მაგისტრალური ხაზიდან, პირიქით, მუდამ აღწევდა მის საერთო დონეს. ამავე დროს, ეს მიმოხილვა ჩვენ გვარწმუნებს და გვიბტყიებს, რომ აღნიშნული პერიოდის ქართველ მხატვართა შემოქმედებითს ძიებებში საღსა და

ნაყოფის მომცემ მარცვალს წარმოადგენდა მათი დაუცხრომელი მისწრაფება — რეალისტურად აესახათ სამშობლო ქვეყნის ყოველდღიური შრომითი ცხოვრება, ეჩვენებინათ მისი ადამიანები. ქართული სახვითი ხელოვნების ოსტატებმა, რომლებიც დაეუფლნენ ყოველივე საუკეთესოს, რაც სხვა ხალხებმა მოიპოვეს, კრიტიკულად შეითვისეს საკუთარი მხატვრული შემკვიდრება, რუსული კულტურის და ხელოვნების მიღწევები, ამას-

თან განაზოგადეს რა მათი გამოცდილება, შექმნეს თავისი ეროვნული ხელოვნება და ამით თავის წვლილი შეიტანეს მსოფლიო მხატვრული კულტურის საგანძურში. მთელი ქართული სახვითი ხელოვნების მიერ დროის აღნიშნულ ისტორიულ მონაკვეთში გავლილი ეტაპი — ეს არის გზა, რომელსაც ქართული ხელოვნება მიჰყავს ფორმით ეროვნულა, შინაარსით სოციალისტური კულტურის შექმნისა და განვითარებისაკენ.



ქვემოთხსენიებული

ლიბერატიზმი

ქართული ხელოვნებისა და სიძველეთა შესახებ

ზოგადი

1. Орбели И. А., Грузинское искусство (Новый Энцикл. Словарь, т. III, изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон).

2. ჩუბინაშვილი გ., რამდენიმე თავი ქართული ხელოვნების ისტორიიდან, თბილისი, 1926.

3. Гордеев Д., Грузинское искусство (Большая Советская Энциклопедия т. XIX, 1930).

4. Амиранашвили Ш. Я., Новое грузинское искусство (Большая Советская Энциклопедия, т. XIX, 1930).

5. Tschubinaschwili Georg, Prof. Dr., Die georgische kunst und die Probleme ihrer Entwicklung, S. 7—12 (Berlin, 1930).

6. Tschubinaschwili G., Die georgische Kunst, Hauptlinien ihren Entwicklung, S. 1—13 (Berlin, 1930).

7. ჩუბინაშვილი გ., ქართული პლასტიკური ხელოვნების შესწავლის ამოცანები („კავკასიონი“, № 3—4, გვ. 221—234, თბილისი, 1924).

8. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1936.

9. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია 1 ტ. თბ. 1944.

10. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961.

11. Амиранашвили Ш., История Грузинского искусства, т. I, Москва, 1950, მეორე გამოცემა, 1963.

12. Амиранашвили Ш., Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры, Тбилиси, 1961 (3-издание).

13. Амцранашвили Ш., Грузинское изобразительное искусство, Большая Советская Энциклопедия, т. 13, стр. 81—85.

ბიბლიოგრაფია

ზოგადი

1. საქართველოს არქეოლოგია (ავტორთა ჯგუფი: ა. აფაქიძე, ნ. ბერძენიშვილი, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომთათიძე, ო. ჯაფარიძე, ნ. ხოშტარია), თბილისი, 1959.

2. Chaeffer Cl., Stratgraphie Comparée et Chronologie de l'Asie Occidentale (Syrie, Palesline,

Asie Mineur, Chypre, Perse et Caucase), London, 1948, p. 496—533.

3. გობეჯიშვილი გ., არქეოლოგიური გათხრები საბჭოთა საქართველოში, თბ., 1952.

4. S. I. Amiranashvili, Georgia, Enciclopedia dell'Arte antica classica et orientale, vol. III, 833—838. Roma.

1. Круковский С., Пещеры Гварджилас-кнде в Ргани. Известия Кавк. Музея, т. X. Тифлис. 1916, стр. 253—259.
2. Круковский С., Гварджилас-кнде. Палеолит в Грузии (მონოგრაფია ვეუთენის საქ. მუზეუმს, დღემდე გამოქვეყნებული არ არის).
3. Потапов А. А., К вопросу о путях распространения обсидиановых изделий в каменном веке на Закавказья на Север. Тезисы. Второй Краеведческий съезд Черноморского Побережья и Западного Кавказа. Постановления и Резолюции. Батум, 1925, стр. 40—41.
4. ნორაძე გ., პალეოლითის ადამიანი დევის ხერტლში, თბილისი, 1936.
5. ნორაძე გ., ძველი ქვის ხანა კავკასიაში. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, VI, თბილისი, 1937, გვ. 268—284.
6. Замятини С. Н. Новые данные по палеолиту Закавказья, №2. Москва-Ленинград, 1935, стр. 116—123.
7. Замятини С. Н., Палеолит Абхазии. Труды Института Абхазской культуры им' акад. Н. Я. Марра, вып. X. Сухуми, 1937.
8. Замятини С. Н., Пещерные навесы Мгвинмеви близ Чнатуры (Грузия), Советская

археология, III, Москва-Ленинград, 1937, стр. 57—77.

9. კლანდაძე აღ., მეზოლითურ და ნეოლითურ კულტურათა ნაშთები საქართველოში, ენ-იმე“-ის შრომები, 4, თბ., 1939, გვ. 263—371.
10. (ბერძენიშვილი) კილაძე ნ., ახალი ქვის ხანის ძეგლები თეთრაბშიდან. მასალები საქართველოს და კავკასიის ისტორიისათვის ნაკვ. 29, 1951.
11. კილაძე ნ., მრავალფენიანი არქეოლოგიური ძეგლი „საგვარჯილე“, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე. ტ. 14, № 9, 1953.
12. Бердзенишвили Н. З., Новые данные о палеолите Абхазии, Труды Абхазского ин-та языка, лит-ры и истории, 30, Сухуми, 1959.
13. Лукни А. Л., Неолитическое селище Кистрик близ Гудаута «Сов. археология» №12, 1950.
14. Любни В. П., Исследования палеолита в Юге-Осетии. Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. 71, 1958.
15. Соловьев Л. Н., Следы нижнего палеолита на Карангаской терасе Между п. Адлер и с. Гантнади, труды Абхазского ин-та языка, лит-ры и истории, 30, Сухуми, 1959.

მეგალითური კულტურის ძეგლები

1. Марр Н. Я., Кавказ и памятники духовной культуры. Речь 29/XII—1911 (Изв. АН. С.-ПБ, 1912).
2. Марр Н. Я., Кавказский культурный мир и Армения (ЖМНПр, 1915, июнь).
3. Марр Н. Я., О религиозных верованиях абхазов (Христианский Восток, т. IV, Петроград, 1915), стр. 120.
4. Марр Н. Я., Записка о Кавказском Историко-Археологическом Институте (Изв. РАН, Птгр. 1917), стр. 985.
5. Бартольд В. В. и Смирнов Я. И., Отзыв о трудах Н. Я. МАРРА по исследованию древностей Азии (Зап. Вост. Отд. ИРАрх. общ., т. XXIII, Петроград, 1916), стр. 409—410.
6. Мещанинов И. И., Каменные статуи рыб-вышапов на Кавказе и в Северной Монголии (Зап. Коллегии Востоковедов при Азиатском Музее РАН, т. I, Ленинград, 1925).
7. Ростомов И., Ахалкалакский уезд

- в археологическом отношении (СМОМПК, т. XXV, Тифлис, 1898), стр. 93—94.
8. Такайшвили Е., Материалы по археологии Кавказа, т. XII, Москва, 1909, стр. 28, рис. 13.
 9. მელიქსეთ-ბეგი ლ., მანგლისის რაიონი ისტორიულ-არქეოლოგიური თვალსაზრისით (ახალი სკოლისაკენ, 1924, № 2—3, მაისი), გვ. 77—79.
 10. მელიქსეთ-ბეგი ლ., ახალი პრობლემა საქართველოს ისტორიაში (საქართველოში ახლად აღმოჩენილი „ციკლოპური“ შენობების გამო), მნათობი, 1925, № 2, გვ. 214—225.
 11. Меликсет-Беков Л. М., К археологии и этнологии Гуальской Осии (Труды ЗНА при Зак. ЦИК-е, сер. I, вып. I. ЮГО-ОСЕТИЯ. Тифлис, 1925), стр. 258—271.
 12. Меликсет-Беков Л. М., Из материалов поездки на Цалку в 1924 году (Известия Кавк. Ист.-Археол. Инст., т. IV, Тбилиси, 1926).
 13. მელიქსეთ-ბეგი ლ., მეგალითური კულტურა საქართველოში, თბილისი, 1938.

1. Труды предварительного Комитета V археологического съезда в Тифлисе, 2 тома, Москва, 1879 и 1881.
2. Анучини Д. Н., Доисторическая археология Кавказа, ЖМНП, 1884, янв., стр. 201.
3. Комаров А., Краткий обзор археологических находок в Кавказском крае. Известия Кавказск. Общества Истории и Археологии, Тифлис, 1882.
4. Virchow, Das Gräberfeld von Koban im Lande der Osseten im Kaukasus, Berlin, 1883.
5. Chantre E., Recherches anthropologiques dans le Caucase, 4 vol. et atlas in 4, 1885—1887.
6. Bayern Fr., Untersuchungen über die ältesten Gräben und Schatzfunden in Kaukasien. Zeitschrift für Ethnol. Supplementband 1885, vgl. Bd. IV, 1872, S. 168—186, 231—248, 268—288; Bd. X, 1878, S. 415—447; Bd. XIV, 1882, Verh. S. 326—355, 471—481, 503—505; Bd. XV, 1883; Verh. S. 203—205, 256—264, 303—306; Bd. XVI, 1884; Verh. S. 125—132.
7. De Morgan J., Mission scientifique au Caucase. Etudes archéologiques et historiques, 2 vol. Paris, 1889.
8. Virchow, Über die kullurgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentierten Bronzegerätel aus transkaukasischen Gräbern, Berlin, 1895.
9. Уварова П. С., гр., Могильники Северного Кавказа (Материалы по археологии Кавказа, в. VIII), Москва, 1900.
10. Уварова П. С., Каталог Кавказского Музея (Museum Caucasicum) Тифлис, 1902.
11. Rössler Mitteilungen über Funde in der Zeitschrift für Ethnologie, Vom J. 1892 (Bd. 24) an bis 1904 (Bd. 36), vgl. vereinzelle Mitteilungen in späteren Jahrgängen.
12. Такайшвили Е. С., Археологические экскурсии, разыскания и заметки. Вып. II, Тифлис, 1905, стр. 79—89; вып. IV, 1913, стр. 167—173.
13. Wilke, Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und den unteren Donaugebiet. Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 36, Berlin, 1904, SS. 39—104.
14. Belck W., Die Erfinder der Eisentechnik. Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 39, (Berlin, 1907), SS. 334—361, 945—948; Bd. 40 (1908), SS. 45—49, 241—253; Bd. (1910), SS. 15—30.
15. Dechelette J., Manuel d'archéologie préhistorique cellique et gallo-romaine. Paris, 1910-t. II, partie I, p. 64—66.
16. Фармаковский Б. В., Арханчский период в России (Материалы по археологии России, №34, П., 1914), стр. 15—78.
17. Poesner, Kultur der Urzeit, II. Bronzezeit, 1917 (Sammlung Götschen, № 1.565).
18. Миллер А. А., Изображения собаки в древностях Кавказа (Изв. Рос. Акад. Ист. Мат. Культуры, т. II), Пг., 1922, стр. 287—324.
19. Мещанинов И. И., Змея и собака на вещевых памятниках Кавказа (Эпиграфический Коллегии Востоковедов при Азиатском Музее, РАН, т. I), Ленинград, 1925, стр. 241—256.
20. Мещанинов И. И., Закавказские поясные бляхи (Опыт яфетидологического анализа памятников материальной культуры). Издание Ассоциации Северо-кавказских Горских Краеведческих организаций, Махач-Кала, 1927.
21. Ивановская Т. А., Кавказские бронзовые поясные пряжки, (Историкоэтнографическое общество, I, Харьков 1928).
22. Ивановская Т. А., Материалы к изучению искусства древнего Кавказа, I — Бронзовые прямоугольные пряжки с изображением бегущего зверя.
23. Ивановская Т. А., Искусство бронзового пояса из села Подгорцы Киевской Губ. Харьков, 1927.
24. Tallgren A. M., Kaukasus (Reallexikon der Vorgeschichte, B. VI, Berlin, 1926).
25. Tallgren A. M., The Kazbek Treasure (Eurasia Septentrionalis Antiqua, V).
26. ნიორაძე გ., კარსნის ხევის სასაფლაო (საქართველოს მეზეუმის შრომები, I, 1928, ტფილისი).
27. Стражев В. И., Бронзовая культура в Абхазии (Известия Абхазского Научного Общества. IV, Сухум, 1928), стр. 106—223.
28. მაკალათია ს., 1920—1924 წ. წ. საქართველოში აღმოჩენილი ზოგიერთი ნეკროპოლის დათარიღებისათვის (საქართველოს მეზეუმის შრომები, ტ. 4, ტფილისი, 1928, გვ. 161—188).
29. Пчелкина Е., Отчет о раскопках близ деревни Сагурамо (Музей Музея Грузии, т. IV, Тифлис, საქართველოს მეზეუმის შრომები ტ. 4, ტფილისი, 1927).
30. Захаров А., Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир (Труды секции археологии. III, Москва, 1927).
31. ნიორაძე გ., ზემოქალის სამარე (საქართველოს მეზეუმის შრომები, ტ. 6, ტფილისი, 1931, 139—228).
32. Contenu G., Les tombes royales d'Our et les decouvertes dans le Caucase et dans la region de la mer Caspienne, p. 1564—1575. Manuel d'archéologie orientale, t. III, 1931, Paris.

33. Rostovtzeff M., L'exploration archéologique de la Russie méridionale de 1912 à 1917, Journal des savants, 1929.

34. Rostovtzeff M., L'âge du cuivre dans le Caucase septentrional et les civilisations de Soumer et de l'Égypte protodynastique. Revue archéologique, Juillet et Sept. 1920.

35. Амиранашвили А. И., Новая находка в низовьях реки Ингура, Т., 1935.

36. გობეჭიშვილი გ., ანგარიში სოფ. ღებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებისა. „ენიმკ“-ის მოამბე, ტფ., 1939, გვ. 345—361.

37. კალანდაძე ალ., არმაზის არქეოლოგიური ექსპედიცია 1938 წ. — „ენიმკ“-ის მოამბე, ტ. 4—3, თბილისი, 1939, გვ. 345—361.

38. მელიქსეთაძე გი. მანგლისის ნეკროპოლი (მასალები და „დღიური“ გათხრისა 1923 წელს) „ჩვენი მეცნიერება“, № 13, 1924, გვ. 82—87.

39. Hancar Franz, Urgeschichte Kaukasiens von den Anfängen seiner Besiedlung bis in die Zeit seiner frühen Metallurgie. Wien, 1937.

40. Przeworski Stefan, La préhistoire du Caucase. Bevue des études anciennes, t. XL, № 2, Avril-Juin 1938, Bordeaux. p. 177—182.

41. Иессен А. А. и Деген-Ковалевский Б. Е., Из истории древней металлургии Кавказа. Известия ГАНМК, вып. 120, Москва-Ленинград, 1935.

42. Куфтин Б. А., К вопросу о ранних стадиях бронзовой культуры на территории Грузии, Тб., (1940).

43. Ивашенко М. М., Материалы по изучению культуры колхов. Мასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკვეთი II, თბილისი, 1941.

44. Куфтин Б. А., Археологические раскопки в Триалети, I. Опыт периодизации памятников, Тбилиси, 1941, Сообщения ИИМК, 1940—VII.

45. Куфтин Б. А., Материалы к археологии Колхиды, Тб., 1950.

46. Куфтин Б. А., Материалы к Археологии Колхиды, т. I, Тб., 1949.

47. Мегрелидзе И. В., Археологические находки в Дидо. «Сов. археология», XV. М.-Л., 1951.

48. კალანდაძე ალ., სოხუმის მთის არქეოლოგიური ძეგლები, სოხუმი, 1953.

49. Макалатия С. И., Археологические находки в селении Ахриси (Картли), „ВДИ“, № 3, М.-Л., 1951.

50. Лукни А. Л., Ешерская находка, труды Абхазск. ин-та языка, лит-ры и истории им. Д. И. Гулия, Ап. ГССР, т. XXVII, Сухуми, 1956.

51. Соловьев Л. Н., Новый памятник культурных связей кавказского причерноморья в эпоху неолита и бронзы-стоянки Воронцовской пещеры, труды Абхазск. ин-та языка, лит-ры и истории, 29. Сухуми, 1958.

52. ქორიძე დ., გვიანი ბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიური ძეგლები თბილისიდან (ნათელულო), საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 18—1954.

53. ქორიძე დ., გვიანი ბრინჯაოს პერიოდის არქეოლოგიური ძეგლი თბილისიდან, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 17-A, 1953.

54. აბრამიშვილი რ., სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩენილი გვიანი ბრინჯაოს ხანისა და რკინის ფართო ათვისების ხანის ძეგლების დათარიღებისათვის. საქ. სახელმწ. მუზეუმის მოამბე. ტ. XIX A და XXI-B, თბ., 1957. გა. 115+140. 3 ტაბ.

55. ფიცხელაური ე., გვიანი ბრინჯაოს ხანის სამაროვანი სოფ. გულგულსთან. მასალები საქ. და კავკ. არქ. ტ. II, თბ., 1959.

56. ფიცხელაური ე., ბრინჯაოს კახური ტიპის სატევარი, მასალები საქ. და კავკ. არქ., ტ. II, თბ., 1959.

57. Чубинишвили Т. Н., Древнейшие грунтовые погребения Самтаврского могильника, Краткие сообщения ИИМК, в. 46, М., 1952.

58. ჩუბინიშვილი ტ., სამთავროს ყორღანული სამარხი № 243, მასალები საქ. და კავკ. არქ. 1, თბ., 1955.

59. ჩუბინიშვილი ტ., მცხეთის უძველესი არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 1957.

60. ჭაფარიძე თ., კოლხური ცული, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე. ტ. 16 B, 1950.

61. Джапаридзе О. М., Краткий отчет об археологических разведках в Грузии (Грузия) в 1948 г., Краткие сообщения о докл. и полевых иссл. ИИМК В 39, М. Л., 1951.

62. Джапаридзе О. М., Бронзовые топоры западной Грузии (к вопросу о ведущих типах орудий позднебронзовой культуры), Сов. археология, XVIII, М., 1953.

63. ჭაფარიძე თ., მიწათმოქმედების იარაღები დასავლურ-ქართულ კულტურაში. სტალინის სახელობის უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 49, თბ., 1953.

64. ჭაფარიძე თ., ლითონის წარმოების აღრეული საფეხური საქართველოში, თბ., 1955.

65. ჭაფარიძე თ., არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, 1960.

1. Dubois de Montpereux Fr., Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkazes, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée, I—VI, avec un atlas, Paris, 1839—1843.
2. Gagarine Gr., Le Caucase pittoresque, Paris, 1845—1857.
3. Гримм Д., Памятники христианской архитектуры в Грузии и Армении, Тифлис, 1864.
4. Иоселиани П., Описание древностей города Тифлиса, Тифлис, 1866.
5. Иоселиани П., Описание города Душета (Зап. Кавк. Отд. Русск. Географ. Общ., вып. V), Тифлис, 1860.
6. Иоселиани П., Шюмгвинская пустыня, Тифлис, 1845.
7. Иоселиани П., Путевые записки по Кахетии, Тифлис, 1846.
8. Иоселиани П., Города существующие и существовавшие в Грузии, Тифлис, 1844.
9. Grosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie avec un atlas, S. Pl., 1851.
10. Баградзе Дм., Кавказ в древних памятниках христианства, Тифлис, 1873.
11. Баградзе Дм., Археологическое путешествие по Грузии и Адчаре, С-Пб., 1873.
12. Норов, Чертежи обмеров (Русские древности И. Толстого и Н. Кондакова, вып. IV, С.-Пб., 1891).
13. Павлинов М., Христианские памятники (Материалы по археологии Кавказа, в. IV, М., 1893).
14. Уварова П. С., Христианские памятники (материалы по арх. Кавказа, в. IV, М., 1894).
15. Хаханов А. С., Церетели Г. и Садзагелов-Ивериели Г., Христианские памятники (Мат. по археол. Кавказа-вып. VII, М., 1898).
16. Уварова П. С., Поездка в Пшавик, Хеусуретню и Сванетню (Мат. по археол. Кавказа, вып. V, М., 1904).
17. Такайшвили Е., Христианские памятники (Матер. по археол. Кавказа, вып. X. М., 1909).
18. Такайшвили Е., Адышское евангелие (Мат. по археол. Кавказа, вып. XIV, М., 1916).
19. Такайшвили Е., Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. I—V, Тифлис, 1905—1915.
20. თაყაიშვილი ე., არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი I, ტფილისი, 1897.
21. თაყაიშვილი ე., არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი II, ტფილისი, 1914.
22. Такайшвили Е., Древности Ткви-рской, Суджунской и Гулекарской и. и. (Христианский Восток, т. IV, V и VI, Пг., 1916—1920).
23. Цагарели А., Памятники грузинской старины в святой земле и на Синае, СПб., 1888 (Православный Палестинский Сборник).
24. Марр Н. Я., Дневник поездки в Шавшню и Кларджиню (Тексты и Разыскания по армяно-грузинской филологии, книга VII), СПб., 1911.
25. თაყაიშვილი ე., ქართული ხელოვნების ალბომი, ტფილისი, 1924 (თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა).
26. Такайшвили Е., Альбом грузинской архитектуры Тифлис, 1924 (Издание Тифл. Гос. Университета). Справ. ред. Г. Н. Чубинашвили в журнале „ჩვენი მეცნიერება“ Наша Наука, т. II, №2, თბილისი, 1924, გვ. 140—142.
27. კატალოგი ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენისა, ტფილისი, 1920.
- Гордеев Д. П., Указатель выставки древне-грузинской архитектуры, Тифлис, 1920.
28. Гордеев Д. П., О выставке древне-грузинской архитектуры, газ. «Слово», №96, стр. 4 (30 апреля), 1924.
29. Чубинов Г. Н., Выставка древне-грузинской архитектуры, газ. «Борьба», №101—656, стр. 3(7 мая), 1920.
30. Гордеев Д. П., Заметки о выставке древне-грузинской архитектуры. Журн. БРАТСТВО, №1, 1920, стр. 21—25.
31. Чубинашвили Г., Выставка древне-грузинского искусства, газ. «Заря Востока» (1920 г. 20 III, №530).
32. ამირანაშვილი შ., ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენა, „კაცასიონი“, №3—4, თბილისი, 1924, გვ. 115—119.
33. გორდევეი დ., ძველი ქართული ხელოვნების შესახებ, „ღრმვა“, №12 (15/7, 1924), გვ. 4—9.
34. Гордеев Д. П., О второй выставке древне-грузинской архитектуры, состоявшейся в Тифлисе в марте 1924 г., სისტორიო მოამბე, წ. II, ტფილისი, 1924, გვ. 233—240.
35. გლეხის დარბაზი დილოშში. დაბომა და დახატა ხელოვნების ნიკ. სევეროვმა, ტფილისი, 1922 (გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით).

36. ქართლის დარბაზი, 2. დარბაზი ერთაწმინდაში. გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით. ტფილისი, 1926.

37. ქართლის დარბაზი, 3. დარბაზი ყარაღასა და ნანადარბაზეში. გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით, ტფილისი, 1926.

38. ქართლის დარბაზი. 4. დარბაზი წილანსა და მცხეთაში. გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით, ტფილისი, 1927.

39. ჩიბაია გ., გლეხის სახლი ქვაბლანში (დარბაზული ტიპი). „მომომხილველი“, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ორგანო, ტფილისი, 1926, გვ. 137—156.

40. მელიქსეთ-ბეგილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან კავთურის ხეობაში 1923 წელს, ტფილისის უნივერსიტეტის შობაზე, V, 1925.

41. Меликсет-Бекоев Л., К археологии Туальской Осии (Из материалов первой поездки в Юго-Осетию 17—31 окт. 1924 г.), Тифлис, 1925.

42. Джавахов И. А., Термины искусства и главнейшие сведения о памятниках искусства и материальной культуры в древне-грузинской литературе (Христианский Восток, т. III, вып. I, Петр., 1914), стр. 17—31.

43. ბოქორაძე გ., რაქის ისტორიული ძეგლები (საქართველოს მუზეუმის შობაზე, 5, ტფილისი, 1929), გვ. 163—222.

44. Такайшвилли Е., Церковь и церковные древности Мегрелии (Извест. Кавк. Историко-Археол. Института в Тифлисе, т. II, 1917—1925, Ленинград, 1927), стр. 69—85.

45. Такайшвилли Е., Церковь в Ваге в Имерии и ее древности (Извест. Кавк. Историко-Археол. Института в Тифлисе, т. II, 1917—1925, Ленинград, 1927), стр. 86—110.

46. Гордеев Д. П., Предварительное сообщение о Мухетской Антхонии (Известия Кавк. Историко-Археол. Института в Тифлисе, т. III, Тифлис, 1925), стр. 157—170.

47. მელიქსეთ-ბეგილი, კლდეკარნი (საისტორიო შობაზე, წ. I, ტფილისი, 1924), გვ. 167—170.

48. Меликсет-Бекоев Л. М., Древнейшая Пицунда у Понта Евксинского (Зап. Одесск. О-ва Истории и древностей, т. XXXII, Одесса, 1914). Под тем же названием в другой редакции статья напечатана в Зап. Кавк. Отд. Русск. Геогр. Общ. (кн. XXIХ, в. IV, Тифлис, 1916, стр. 59—73).

49. Меликсет-Бекоев Л. М., Кахтубанский храм (Христ. Восток, т. III, 1914, в. 3, стр. 309—313.)

50. Меликсет-Бекоев Л. М., К во-

просу об устройстве алтаря в древней Грузии (Христ. восток, т. IV, вып. 3, 1915, стр. 310—312).

51. Меликсет-Бекоев Л. М., Местечко Ишхан Эрлерумского вилайета (Историческая справка), газ. «Тифлисский Листок», 1915, №10.

52. Меликсет-Бекоев Л. М., В поисках Страбоновой Севсаморы (К вопросу о древне-грузинских местобитаниях), Известия Кавк. Отд. Русск. Геогр. Общ., т. XXV, 1917, в. 2—3, стр. 248—259.

53. Меликсет-Бекоев Л. М., Пещерный город Квахрели (Известия Кавк. Музея, т. XI, в. 3—4). Тифлис, 1919, стр. 208—218.

54. მელიქსეთ-ბეგილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა გარეკახეთსა და ქვერემის ხეობაში („სახლო საქმე“, 1920. № 927, 933, 945, 950, 951, 964, 974).

55. მელიქსეთ-ბეგილი, სომხური სიძველენი ტფილისის ახლო მიდამოებში. შენაბად-თელეთ-წავისი (საქართველოს მუზეუმის შობაზე, № 1, 1922), გვ. 88—101.

56. მელიქსეთ-ბეგილი, მასალები ტფილისისა და „სომხეთის“ სიძველეთა ისტორიისათვის („ჩვენი შეცნიერება“, № 1, ტფილისი, 1923, გვ. 81—96).

57. მელიქსეთ-ბეგილი, მანგლისის რაიონის ისტორიულ-არქეოლოგიური თვალსაზრისით („ახალი სკოლისკენ“, 1924, № 2—3, გვ. 71—80).

58. მელიქსეთ-ბეგილი, სიმბოლო ქართულ-სომხურ ზურთმოდერებაში („ავკასიონი“, ტფილისი, 1924, № 3—4, გვ. 235—237).

59. მელიქსეთ-ბეგილი, კაწარეთი („საისტორიო შობაზე“, № 2, 1924, გვ. 159—172).

60. Центральные-купольные культовые здания в Цромии и Атенн. Альбом чертежей, выполненных по обмерам с натуры архитектором-художником М. Г. Калашниковым, Тифлис, 1927. (Изд. Кавк. Историко-Археол. Ин-та).

61. Известия Абхазского Научного Общества, в. III, Сухум, 1925, и в. IV, 1926 (статья А. С. Башкирова, М. М. Иващенко, В. И. Стражева, С. Л. Коркунова).

62. მელიქსეთ-ბეგილი, თრიალეთ-წალკის მატერიალური კულტურის ნაშთებისა და ტოპონიმების შესწავლისათვის („მარქსისტული ენათმეცნიერებისათვის“, თბ., 1933, გვ. 27—44).

63. თაყაიშვილი ექ., სომხთ-საორბელის ძეგლების წარწერები, პარიზი, 1929.

64. თაყაიშვილი ექ., არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წ., პარიზი, 1937.

65. თაყაიშვილი ექ., არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წ., პარიზი, 1938.

66. Меликсет-Беков Л. М., Армазии Историკო-არქეოლოგიკური ოჩერკი, ტბილისი, 1938.

67. ბარნაეელი ს., საქართველოს ანტიკური საბუნების ისტორიიდან. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVIII, № 2, 1957.

68. ბარნაეელი ს., გეგმა საჩინოდან (ჯანი) „ქართული ხელოვნება“, ტ. 5, 1959.

69. ლორთქიფანიძე მ., ანტიკური დროის გეგმები მცხეთაში აღმოჩენილი ბავშვის სამარხიდან, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 16, 1950.

70. ლორთქიფანიძე მ., ქვის მკრელის პლატონის ნახელაფი ახ. წ. აღ. III საუკუნისა, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 17, 1953.

71. ლორთქიფანიძე მ., საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გეგმები, I სამთავროს სამაროვანში მოპოვებული გეგმების კატალოგი (1940—41 და 1946—48 წლები), თბ., 1954.

II. არმაზისხევისა და ბაგინეთზე აღმოჩენილი გლიპტიკური ძეგლები, თბ., 1958.

72. ლემლეინი გ., ქვის მძივები სამთავროს ნეკროპოლიტიდან, მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკვ. 29, 1951.

73. ლომთათიძე გ. და ციციშვილი ი., ახალაღმოჩენილი აკლამა მცხეთაში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. 12, № 10, 1951.

74. ლომთათიძე გ., კლდეოთის სამაროვანი ახალი წელთაღრიცხვის II საუკუნისა, თბ., 1957. საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 16, 1950.

75. Максимова М. И., Геммы из некрополя Мухеты-Самтавро, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 16, 1950.

76. Мухета, т. I, Армазис-хеви, Тб., 1958, Мухета, итоги археологических исследований, I. А. М. Апакидзе, Г. Ф. Гобеджишвили, А. Н. Каландадзе, Г. А. Ломтатиძე, Археологические памятники Армазисхеви по раскопкам 1937—1946 гг.

77. მცხეთა, არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, ტ. I. ა. აფაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე-გ. ლომთათიძე, არმაზისხევის არქეოლოგიური ძეგლები 1937—1946 წლების განათხარის მიხედვით, თბ., 1955.

78. ფუთურიძე რ., გვიანანტიკური ხანის დასავლეთ საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლები, მასალები საქ. და კავკ. არქ. ტ. I, თბ., 1959.

79. ყაუხჩიშვილი თ., ბიკენის მოზაიკის ბერძნული წარწერა, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVI, № 1, თბ., 1955.

80. ციციშვილი ირ., ანტიკური დროის აკლამა ბაგინეთში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. 11, № 3, 1950.

81. Трапш М. М., Археологические рас-

копки в Анакопии в 1957—1958 гг. Труды Абхазского института языка, литературы и истории, т. 30, 1959, Сухуми.

82. Шервашидзе Л. А., Соловьев Л. Н., Исследование древнего Себастиополиста, журн. «Советская археология», №3, М., 1960, с 171—179, 7 илл. в тексте публикации.

83. ხახუტაშვილი დ., ანტიკური ხანის უფლისციხე ახალმოპოვებული მასალების სინათლესზე, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე ტ. 21, № 3, 1958.

84. Хоштария И. В., Археологическое исследование Уреки, мასალები საქ. და კავკ. არქ. I, თბ., 1955.

85. Амиранашвили III. Я., Две серебряные чаши из раскопок в Армазии, Вестник древней истории, №1, 1950.

86. ამირანაშვილი უ., ბონისის ტაძრის აგების თარიღის დაზუსტებისათვის, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შრომები № 4 (61), თბ., 1958.

87. ამირანაშვილი უ., არმაზისხევიში გათხრების დროს ნაპოვნი ადრესასანური ეპოქის ვერცხლის თასი, „თბილისი 1500“, საიუბილეო კრებული, თბ., 1958.

88. Амиранашвили III. Я., серебряная чаша раннесасанидской эпохи из раскопок в Армазисхеви. В «Исследованиях по истории культуры народов Востока», сб. в честь акад. И. А. Орбели, М-Л, 1960.

89. Амиранашвили Ш. Я., К вопросу об определении портретного изображения на гемме Британского музея (119712) с пехлевитской надписью, «ВДИ» №2, М., 1960.

90. Amiranashvili Chalva, Une coupe en argent du début de l'époque sassanide provenant de fouilles d'Armasiskhevi (Géorgie). Estratto dalla Rivista degli Studi Orientali, v. XXXIV, Roma, 1959, p. 149—162.

91. აფაქიძე ა., ახალი არქეოლოგიური მასალები სოფელ ბორიდან, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 12-B.

92. აფაქიძე ა., საამუშენებლო კვრამიკის წარმოების საკითხისათვის ანტიკური ხანის ქართლის საფუძოში, იე. ჭავჭავაძის სახ. ისტორიის ინს-ტის შრომები, ტ. IV, ნაკვ. II, 1959.

93. თაყაიშვილი ე., 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960.

94. Такашвили Е., Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тб., 1952.

95. ქაფარიძე ე., კერამიკული წარმოება XI—XIII საუკუნეების საქართველოში (არქეოლოგიური მასალების მიხედვით), თბ., 1956.

96. ქაფარიძე ე., XI—XIII საუკუნეების

თბილისის კერამიკა, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 16-B, 1950.

97. Мишениерадзе Д. М., Строительное дело в Древней Грузии, Тбилиси, 1952.

ა რ ქ ი ტ ე ქ ტ უ რ ა

1. Кондаков Н., Древняя архитектура Грузии. М., 1876 (Древности, Труды Московского Археол. Общ.), т. VI.

2. Авдеев А. А., О планах церквей Грузии и Армении в их отношении к планам церквей византийских (Труды V археологич. съезда в Тифлисе, М., 1887), стр. 183—195.

3. Benoit Fr., L'Architecture l'orient mé-dieval et moderne, Paris, 1912.

4. Millel G., L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris. 1916.

5. Strzygowski J., Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 Bände, Wien, 1918.

6. Tschubinashwili Georg, Prof. Dr., Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte (Eine kritische Würdigung, Josef Strzygowski's, „Die Baukunst der Armenier und Europa“), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, XV. Jahrg., Heft 7—9, Leipzig. 1922, SS. 217—237.

7. Джавахов И., К вопросу о времени построения грузинского храма в Афини по вновь обследованным эпиграфическим памятникам (Христ. Восток, т. I, вып. III, СПб., 1912, стр. 277—297).

8. Tschubinashwili G., Die kleine Kirche des heiligen Kreuzes von Mzchelha (I B., 1 Heft. Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst, Tiflis, 1921).

9. ჩუბინაშვილი გ. კაროფ., ქართული საერო ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნიმუში (ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, III, ტფილისი, 1923).

10. Чубинов Г. Н., Сербинская церковь (Христианский Восток, т. IV, вып. II, Петр., 1915), стр. 180—190.

11. Чубинов Г. Н., Церковь близ селения Болнис-Капанакчи (Христ. Восток, т. V, вып. III, Петр. 1917), стр. 217—220.

12. Чубинов Г. Н., Заметки о Манглиском храме (საქართველოს მუზეუმის მოამბე, № 1, ტფილ. 1921, მოამბე Музея Грузии, №1, Тифлис 1921, стр. 33—62).

13. Tschubinashwili G., Die Schio-gwime-Lawra. Ein Beitrag zur Architekturgesch-

ichte Georgiens, Tiflis, 1925 (Bulletin die l'Université de Tiflis, t. V, 1925, SS. 209—253).

14. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი (არილი, ტფილისი, 1925), გვ. 106—126.

15. შელიქსეთ-ბეგი ლ., სიმბოლო ქართულ სომხურ ხუროთმოძღვრებაში („კავკასიონი“, 1924, № 3—4, გვ. 235—237).

16. Tschubinashwili G., Georgische Baukunst, Bd. II, Die Kirche in Zromi und ihre Mosaik, Tiflis, 1934.

17. ჩუბინაშვილი გ., რუისის ტაძრის ისტორიისათვის („ენიშყის“ მოამბე, 5—6, 1940, გვ. 427—468).

18. წილოსანი ე., გეგუთი, თბილისი, 1938.

19. Чубинашвили Г. Н. и Северов Н. П., Пути грузинской архитектуры, Тифлис, 1936.

20. გორდევეი დ., ტიმოთესუბანი („საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, თბ., 1940, გვ. 45—51).

21. Чубинашвили Г. Н., Большой Сион (Исследование по истории грузинской архитектуры). (აკად. ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე, IX, თბილისი, 1940).

22. Чубинашвили Г. Н., Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском ущельи (ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის სექტორის შრომები, I, თბილისი, 1942).

23. რჩეულიშვილი ლ., ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია (ib.), გვ. 31—40.

24. ბერიძე ე., ვხევის ტაძარი „დედა ლეთისა“ (ib.), გვ. 41—48.

25. Шмерлинг Р., Самтавро — памятники X—века [ib.], გვ. 49—76.

26. ბერიძე ე., სავანე (XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი) (ib.), გვ. 77—132.

27. Чхиквадзе М. А., Архитектура Джвары, М., 1940.

28. ციციშვილი ირ., ქართული არქიტექტურის ისტორია, თბ., 1955.

29. აგაბაბიან პ. Я., Композиция купольных сооружений Грузии и Армении, Ереван, 1950.

30. ბერიძე ე., კაცხის ტაძარი, „ქართული ხელოვნება“, ტ., 3, 1950.

31. ბერიძე ე., ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1956.

32. ბერიძე ე., სამცხის ხუროთმოძღვრება XIII—XVI საუკუნეში, თბ., 1955.

33. ბერიძე ე., შალვანთ ეკლესია, „ქართული ხელოვნება“, ტ. 5, 1959.

34. ბერიძე ე., თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801—1917 წლები, თბ., 1960.

35. გაბაშვილი ი., პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბ., 1955.

36. გაფრინდაშვილი გ., 995 წ. ხუროთმოძღვრების ძეგლი ნასოფლარ ფიაში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. XVII, № 8, თბ., 1956.

37. გაფრინდაშვილი გ., IX-X საუკუნეების არქიტექტურის ნაგებობა ნასოფლარ ფიაში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. XVII, № 6, თბ., 1956.

38. გაფრინდაშვილი გ., ვარძიის და მისი მიდამოების ქვაბები, თბ., 1957.

39. გაფრინდაშვილი გ., ვარძიის ქვაბთა ანსამბლი, „მეცნიერება და ტექნიკა“, № 9, თბ., 1957.

40. გაფრინდაშვილი გ., კლდის სახელედი ნასოფლარ ფიაში, თბ., 1959.

41. დოლიძე ე., ხოზიტა-შირაში — საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა კულტურული ურთიერთობის საბუთი, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. XV, № 2, 1954.

42. დოლიძე ე., ვარძიანი, ქართული ხუროთმოძღვრების IX—X საუკუნეთა ძეგლი ხეში, თბ. 1958.

43. დოლიძე ე., ქართლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი — საქართველოსა და დვალეთის კულტურული ურთიერთობის ახალი საბუთი, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე ტ. XXI, № 6, 1958.

44. ზაქარაია პ., ქსნის ხეობის ციხე-სიმაგრეები, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოაზბე, ტ. 16, 1950.

45. ზაქარაია პ., XVI საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ ვაქეში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. 11, № 3, 1950.

46. ზაქარაია პ., ხუროთმოძღვრული ძეგლი ქ. ცხაიკაში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე ტ. 13, № 8, 1952.

47. ზაქარაია პ., წულარულაშენი თბ., 1952.

48. ზაქარაია პ., ანანურის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი, თბ., 1953.

49. ზაქარაია პ., დილომი, (XI, ს. პირველი მეოთხედის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი) საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოაზბე, ტ. 17, 1953.

50. ზაქარაია პ., ქსნის მქადიერის და მუხნაის ციხესიმაგრეები, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოაზბე, ტ. 18, 1954.

51. ზაქარაია პ., VIII—IX საუკუნეების ერთი უნობი არქიტექტურული ძეგლის შესახებ, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. XVI, № 5, თბ., 1955.

52. ზაქარაია პ., ლარგისის არქიტექტურული ანსამბლი, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოაზბე, ტ. 19, 1956.

53. ზაქარაია პ., საციციანოს XVI—XVIII საუკუნეების ციხესიმაგრეები, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. XIX, № 6, თბ., 1957.

54. ზაქარაია პ., ცაიშის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი, თბ., 1956.

55. ზაქარაია პ., საამილახეროსა და ზემოქართლის საღრობის XV—XVIII საუკუნეების ციხესიმაგრეები, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. XX, № 1, თბ., 1958.

56. ზაქარაია პ., სერის ხეობის რამდენიმე ხუროთმოძღვრული ძეგლი, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოაზბე, ტ. XX, თბ., 1959, გვ. 201—232, სურ. ტექსტში, VIII ტ.

57. ზაქარაია პ., თვდაცოთ ნაგებობათა მარნის კავშირის საკითხისათვის გვიანი საუკუნეების საქართველოში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე ტ. XXII, № 6, თბ., 1959.

58. ზაქარაია პ., XVII—XVIII სს. ზოგიერთი საცხოვრებელი-თვდაცოთი ნაგებობის შესახებ, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. XXIII, № 3, თბ., 1959.

59. მეფთისაშვილი რ., ელეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, „ქართული ხელოვნება“, ტ. № 3, 1959.

60. მეფთისაშვილი რ., ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქართული ხელოვნება“, ტ. 4, 1955.

61. მეფთისაშვილი რ., სხალთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, კრებული, „ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები აჭარაში“, ბათუმი, 1955.

62. რჩეულიშვილი ლ., საბა ტუხისშვილისეული სასახლე სოფ. ნინოწმინდაში, „ქართული ხელოვნება“, ტ. 3, 1950.

63. რჩეულიშვილი ლ., შირვანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა (ნარკვევი XII). ქართული ხუროთმოძღვრებიდან, თბ., 1960.

64. შშერლინგი რ., უბისის ტაძრის დათარიღების საკითხისათვის, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოაზბე, ტ. XVI, № 2, თბ., 1955.

65. Чубинашвили Г. Н., К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого. Выступление по основному докладу на конференции союза советских архитекторов Азербайджана, Армении и Грузии, посвященной вопросам национальной формы 5-го декабря 1940 г., в Тбилиси.

„ქართული ხელოვნება“, ტ. 3, თბ., 1950.

66. ჩუბინაშვილი გ., VIII—IX საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა ერთი რიგის დათარიღებისათვის, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. VIII, № 7, თბ., 1952.

67. ჩუბინაშვილი გ., ბორჯომის რაიონის სოფ. დაბის მახლობლად მდებარე ეკლესიის ტიპანზე წარწერის თარიღის საკითხისათვის, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVII, № 9, თბ., 1956.

68. Чубинашвили Г. Н., Очерк развития в Грузии дофеодальной архитектуры.

„ქართული ხელოვნება“, ტ. № 5, თბ., 1959.

69. Чубинашвили Г. Н., К вопросу о первоначальных формах Мухетского кафедрала — Свети-Цховელი. „ქართული ხელოვნება“, ტ. № 5, თბ., 1959.

70. Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии, исследование развития архитектуры в восточной провинции Грузии в IV—XVIII вв. (ტექსტი და ალბომი), ტექსტი, თბ., 1959, ალბომი, თბ., 1956.

71. Чубинашвили Г. Н., Древнейшее здание церкви во Мухете, კ. კვეცილისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული, თბ., 1959.

72. Беридзе, В. В., Грузинская архитектура древнейших времен до начала XIX века, Тбилиси, 1967.

73. ციციშვილი ი. რ., ქართული არქიტექტურის ისტორია, თბილისი, 1955.

კედლის მხატვრობა (მოზაიკები და ფრესკები)

1. Gagarin Gr., Le Caucase pittoresque, Paris, 1845—1857, pl. LVI, XLVIII, XXXVIII, XXXIX—LVIII, XLV.

2. Такайшвили Е., Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. I, Тифлис, 1905 (опись росписей Зарзмы, Чуле и Сафары).

3. Уварова П. С., Христианские памятники (Материалы по археологии Кавказа, т. IV), Москва, 1894.

4. Славцев, О реставрации древне-грузинского храма в местечке Зарзма (Труды Всероссийского Съезда Художников 1911—1912).

5. Мацулевич Л., О росписи церкви селени Зарзма (там же).

6. Айналов Д. В., Византийская живопись XIV столетия (Записки Классического Отделения Русского Археологич. Общ., т. IX, СПб, 1917).

7. Эйснер А. П., Забытые сокровища Закавказья (Искусство и Художественная промышленность, год III, №7, 1901).

8. Эйснер А. П., Забытые сокровища Закавказья (ЗОДЧИЙ, 1909, №46, в. XII).

9. Эйснер А. П., Памятники старины юго-западного Закавказья (Труды Всеросс. Съезда художников, т. I, 1911—1912).

10. Шмит Ф. И., Заметки о поздне-византийских храмовых росписях (Византийский Временник, т. XXII, 1915). Сравни. рецензию Г. Н. Чубинова, Христ. Восток, т. VI, вып. I, Петр., 1917, стр. 98—106.

11. Гордеев Д. П., Краткий отчет о командировках в Кахию и Горийский уезд летом

1917 г. (Извест. Кавказского Отд. Москов. Археол. Общ., вып. V, Тифлис, 1919).

12. Гордеев Д. П., Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме (Извест. Кавказск. Ист. Археол. Ин-та, т. I, Петр., 1923).

13. Гордеев Д. П., Предварительное описание росписи Хонской Георгиевской базилики (საისტორიო მოამბე, II, ტფ. 1924).

14. Гордеев Д. П., К стилистической характеристике Мартвильской росписи (Научкові Записки Наукові Дослідчої Катедри історії Української Культури, Харків, 1927, стр. 357—364).

15. Гордеев Д. П., Предварительное сообщение о Кинцвисской росписи (указ. изд., Харків, 1930), стр. 411—416.

16. ამირანაშვილი შ., ქართული კედლის მხატვრობის დასურათებული დედნის ფრაგმენტები („არილი“, ტფილისი, 1925, გვ. 25—46).

17. ამირანაშვილი შ., ბერთუნის სატრაპეზოს კედლის მხატვრობა (ილიონი, II, ტფილისი, 1922).

18. Amiranachvili Ch., Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy (L'art byzantin chez les Slaves, Paris, 1930, t. II).

19. ამირანაშვილი შ., უბისი, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის. ტფილისი, 1929 (ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლები). საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოება.

20. ამირანაშვილი შ., უბისი, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის. ტფილისი, 1929 (ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლები). საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოება.

Тифлис, 1929, Памятники древне грузинского искусства. I (Грузинское Общество Истории и Этнографии).

21. Стеллецкий И., Выставка грузинских фресок (Известия Кавк. Музея, т. XI, в. 1—2, Тифлис, 1917).

22. Кнпшидзе Д. А., О росписи большого пещерного сооружения Вардзии (изд. под ред. Д. П. Гордеева). Известия Кавк. Историко-Археол. Ин-та, т. III, Тифлис, 1925, стр. 87—96.

23. შელიქსეთ-ბეგი ლ., ძველი მხატვრობა გარეკახეთში („ჩვენი მეცნიერება“, № 9—10, 1924, გვ. 57—63).

24. Толмачевская Н. И., Фрески древней Грузии, Тифлис, 1931.

25. Толмачевская Н. И., Декоративное наследство грузинской фрески, Тбилиси, 1939.

26. Смирнов Я. И., Цромская мозаика, Тифлис, 1935.

27. Амиранашвили Ш. Я., История грузинской монументальной живописи, т. I. Тб., 1957.

28. Алибегашвили Г. В., Четыре портрета царицы Тамары. К истории портрета в грузинской монументальной живописи, Тб., 1957.

29. Вирсаладзе Т. Б., Фресковая

роспись художника Микаела Маглакели в Мацхварში. ქართული ხელოვნება, № 4, 1955, გვ. 169—231.

30. Вирсаладзе Т. Б., Фрагменты древней росписи главного храма Гелатского монастыря. ქართული ხელოვნება, № 5, 1959, გვ. 163—203.

31. Макулевич Л. А., Открытие мозаичного пола и древнем Питиунте, ВДИ, № 4 1956.

32. შვეიაკოვა ტ., ნესგუნის (ზემო სენანეთი) ეკლესიის მხატვრობის თარიღის საკითხისათვის, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XXIII, № 1, თბ., 1959.

33. შვეიაკოვა ტ., პირველი ფენის მხატვრობა სოფელ სეიფის ეკლესიაში (ზემო სენანეთი), საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. 24, № 6, გვ. 769—774.

34. შერვაშიძე ლ., კედლის მხატვრობა „ამირანდარეჯანიანის“ სიუჟეტით სენანეთში, „საბჭ. ხელოვნება“ № 1, თბ., 1957.

35. შერვაშიძე ლ., კედლის მხატვრობა „ამირანდარეჯანიანის“ სიუჟეტით სენანეთში. საქ. სსრ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVI, № 5, 1956.

36. თორაღიშვილი ო., ბობნევის მხატვრობა და რეალისტური ტენდენციის შესახებ XVII საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, თბილისი, 1952.

37. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Теодоре в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966.

მ ბ ი ა ტ ი უ რ ა

1. Цагарели А. А., Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. I, СПб, 1886 г., стр. XXVII—XXIX.

2. Покровский Н., Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII в. (Зап. ИРАО. отд. русск. и славян. археол. т. IV., СПб, 1887).

3. Покровский Н., Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских (Труды VIII археол. съезда в Москве 1890 г., Москва, 1892), стр. XXVI—XXVII.

4. Петров Н., О миниатюрах греческого Никомидийского Евангелия XIII в. в сравнении с миниатюрами Евангелия Гелатского монастыря XI века (Труды V-го археол. съезда в Тифлисе, Москва, 1887, стр. 170—179).

5. Гордеев Д. П., Миниатюры грузинских лицевых рукописей Слонского Древнехранилища в Тифлисе (журн. „Arg“, Тифлис, №2—3 1918).

6. Гордеев Д. П., Иллюстрации к поэме Шота Руставели (журн. Феникс, Тифлис, №1, 1918).

7. Гордеев Д. П., №1283. Несколько слов о лицевом списке Иосеб Зилиханий Библиотеки Общества распространения грамотности среди грузинского населения в Тифлисе (Фантастический Кабачек. сборник в честь С. Г. Мельниковой, Тифлис, 1919, стр. 31—38).

8. Гордеев Д. П., Выходной лист Евхология «грекофильской» редакции писца Василия Малушидзе (Куранты, №3—4, Тифлис, 1919, стр. 21—26).

9. ამირანდარეჯანიანის შ., ქართული საერო მხატვრობის გენეზისისათვის („ქართული მწერლობა“, № 6—7, ტფილისი 1927, გვ. 175—207).

10. Окунев Н. Л., О грузинско-греческой рукописи с миниатюрами (Христ. Восток, т. I. в. I, СПб, 1912, стр. 43—44).

11. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი შ., შოთა რუსეთელის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ ხელოვნებაში, თბილისი, 1936.

12. А м и р а н а ш в и л и Ш., „Витязь в тигровой шкуре“ и древнегрузинское искусство

(Шота Руставели и его время, Москва, 1939, стр. 237—269).

13. შ მ ე რ ლ ი ნ გ ი რ., ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, ტფილისი, 1940.

14. А м и р а н а ш в и л ი Ш., Грузинская миниатюра, Москва, 1966.

ქედური ხელოვნება

1. Кондаков Н. и Бакрадзе Д., Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб. 1890.

2. Уварова П. С., Поездка в Пишавню, Хевсуретию и Сванетию (Матер. по археол. Кавказа, т. X, Москва, т. I, 1904. Иконы металлические, стр. 101—119).

3. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი შ., ხონის ეკლესიის წმინდა გიორგის ხატი (საისტორიო მოამბე, წ. 2, ტფილისი, 1924, გვ. 136—151).

4. Maculevic L., Monuments disparus de Dzumali (Byzantion, t. II, 1925, Paris-Liège, p. 77—108).

5. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი შ., პეპუ მუენარგია —ოქრომქედელი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის („ლომისი“, 1922, № 6, 6/9. № 7, 15/9).

6. კ ა კ ა ბ ა ძ ე დ., ბეჭა ოზიზარი („შვიდი მნათობი“, ტფილისი, 1919, გვ. 154—163).

7. კ ა კ ა ბ ა ძ ე დ., ქართული ხატების მოქედლობის სახეები (ქრებული ივანე ჯავახიშვილის რედაქციით, ტფილისი, 1915, გვ. 110—111).

8. ბ ო ქ ო რ ი ძ ე გ., ყვარისას ძეგლი (საქართველოს არქივი, წ. III, ტფილისი, 1927, გვ. 206—208).

9. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი შ., ბეჭა ოზიზარი, ტფილისი 1937, 1956 მეორე გამოცემა.

10. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი გ., 973 წლის ყვარი ოზხანიდან (საქ. მუზეუმის მოამბე, ტ. VI, 1924—1930).

11. А м и р а н а ш в и л ი Ш. Я., Бека Опицари, Тифлис, 1939, 1956 მეორე გამოცემა.

12. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი გ., ბედის ოქროს ბარძიმი (საქ. მუზ. მოამბე X-B), 1940.

13. Шмерлинг Р., Золотой сосуд из Цхоро-цку (ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის სექტორის შრომები, I, თბილისი, 1942, გვ. 143—157).

14. Шмерлинг Р., Оправы камней на памятниках чеканки Музея древне-грузинского искусства (საქ. მუზ. მოამბე, ტ. VIII, ტფ., 1935 გვ. 339—358).

15. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ე., ჩხარის ეკლესიის სიძველენი (მეორე ნაწილი). საქ. სახელმწ. მუზეუმის მოამბე, ტ. 16. 1950.

16. Чубинашвили Г. Н., Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванетии, „ქართული ხელოვნება“, ტ. 3, თბ., 1950.

17. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი გ., ქართული ოქრომქედლობა VIII—XVIII საუკუნეებისა. ალბომი, ისტორიული მიმოხილვა და ანოტაციები. თბ., 1957 (ისტორიული მიმოხილვის და ანოტაციების პარალელური ტექსტი აგრეთვე მოცემულია რუსულ, გერმანულ, ინგლისურ და ფრანგულ ენებზე).

18. Чубинашвили Г. Н., Грузинское чеканное искусство. Исследования по истории грузинского искусства, Тб. 1959 (текст и иллюстрации).

19. ყ ე ნ ი ა რ., ხახულის ღვთისმშობლის კარელი ხატი, „საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1959.

20. ყ ე ნ ი ა რ., ხახულის ღვთისმშობლის ხატის მოქედლობის საკითხისათვის საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე ტ. XXII № 1, 1959.

მ ი ნ ა ჯ რ ე ბ ი

1. Кондаков Н., История и памятники византийской эмали. Византийские эмали, собрание Звенигородского СПб, 1892.

2. Schulz J., Der byzantinische Zellenchmelz, Frankfurt a. M., 1890.

3. Гордеев Д. П., Описание пяти эмалевых медальонов с грузинскими надписями на иконе Спаса, хранящихся в ризнице Гелатского монастыря (Христ. Восток, т. V, вып. III, Петр., 1917, стр. 209—216).

4. Tschubinashwili Georg, Prof.

Dr., Ein Goldschmiedtriplychon des VIII—IX J. aus Marlville, S. 81—87 (Zeitschrift für Bildende Kunst, 64, 5—6).

5. Гордеев Д. П., К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского складиа (Мушестествознание, збірник, I, Харків, 1928—1929, стр. 147—165).

6. Amiranachvili, Les émaux de Géorgie, Paris, 1962.

7. Amiranachvili, Smalti della Georgia, Milano, 1963.

8. Amiranachvili, medieval Georgian enamels of Russia, New-york, 1965.

ხელსაქმე

1. Берладина, К., Памятка Грузинского образотворческого гауптувания XVII віку, Харків, 1927, стр. 1—17.

2. Попандопуло, Грузинская плашанна в церкви Покрова в Лавшинг в Маскве (Древности, XVI, Масква, 1900).

დეკორაციული ქანდაკება და ორნამენტი ქვასა და ხეზე

1. Ballgäitlis J., Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris, 1929 (Librairie Ern. Leroux).

2. Мацулевич Л. А., Никорцинда и ее место в культуре Грузии (сборник Руставели, Тбилиси 1938, стр. 31—68).

3. Гордеев Д. П., Мгвимская резная дверь (Bulletin du Musée de Géorgie t. III. T. 1927, стр. 195—338).

4. Шмерлинг Р., К характеристике стилистического развития двух сходных памятников разных — эпох XI и XVIII вв. (საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. III, № 6, 1942, გვ. 611—618).

5. აღადაშვილი ნ., ნიკორწმინდის რელიეფები. ფასადების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 1957.

6. აღადაშვილი ნ., რელიეფი ოპიზიდან აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით, საქ. სსრ მეცნ. აკადემ. მოამბე, ტ. 15, № 7, 1954.

7. Вольская А., Рельефы Шномгвиме. Тб., 1957.

8. Шмерлинг Р., Фрагмент «столбика» из храма Иоанна Крестителя в Шномгвимском монастыре, ქართული ხელოვნება, ტ. 5, თბ., 1952, წ. გვ. 155—161.

9. Чубинашвили Н., Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (перелома X—XI вв.), Тбилиси, 1958.

10. Чубинашвили Н., Деревянные резные двери из сел. Оциндаლე, Джахундер и Чукули, ქართული ხელოვნება, ტ. 3, თბ., 1950, გვ. 119—140.

ილუსტრაციების სია

ილუსტრაციები ტექსტში

- ქალის ქანდაკება. ზედა პალეოლითი. მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი
- კოლხურ-კობანურ ხელოვნებაში გავრცელებული ფანტასტიკური ცხოველის ძირითადი ვარიანტი
- კოლხურ-კობანურ ხელოვნებაში გავრცელებული ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულების ვარიანტები
- კობანური ტიპის ბრინჯაოს ცულები
- კობანური ტიპის ბრინჯაოს ცული
- უფლისციხე. კლდეში გამოკვეთილ მთავარ შენობათა გეგმა
- უფლისციხე. კლდეში გამოკვეთილ მთავარ შენობათა კრილი.
- უფლისციხე. კეხონური თალიანი დარბაზის კრილი
- უფლისციხე. დიდი დარბაზის გეგმა
- ნეკრესი. გეგმა
- ნეკრესი. განივი კრილი
- ნეკრესი. გრძივი კრილი
- ნეკრესი. ზოგადი ხედი. რეკონსტრუქცია
- ბოლნისის სიონი. გეგმა
- ბოლნისის სიონი. განივი კრილი
- ურბნისი. გეგმა
- ურბნისი. განივი კრილი
- ურბნისი. დასავლეთის ფასადი
- „ქასურის“ წმ. გიორგის ტაძარი ხაგურამოში. გეგმა
- „ქასურის“ წმ. გიორგის ტაძარი ხაგურამოში. აღმოსავლეთის ფასადი. რეკონსტრუქცია
- ძველი ვავაზი. კახეთი. გეგმა
- მცხეთის ჭვარი. დიდი და მცირე ტაძრების გეგმა
- მცხეთის ჭვარი. კრილი. ხედი საკურთხევლის აფსიდზე
- მცხეთის ჭვარი. აღმოსავლეთის ფასადი
- გურჯაანის ყველაწმინდა. გეგმა
- გურჯაანის ყველაწმინდა. გრძივი კრილი
- გურჯაანის ყველაწმინდა. აღმოსავლეთის ფასადი
- ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა. გეგმა.
- ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა. გრძივი კრილი
- ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა. აღმოსავლეთის ფასადი
- ოთხთა-ეკლესია. გეგმა
- ოთხთა-ეკლესია. აღმოსავლეთის ფასადი
- ოთხთა-ეკლესია. სამხრეთის ფასადი.
- პარხალი. გეგმა
- პარხალი. აღმოსავლეთის ფასადი
- პარხალი. ჩრდილოეთის ფასადი
- მარტვილი. გეგმა
- ბანა. გეგმა
- ბანა. სურდენი ბურჯის გეგმა
- ოში. გეგმა
- ხახული. გეგმა
- ქუთაისის კათედრალი. გეგმა
- ხვეტიცხოველი. გეგმა
- ხვეტიცხოველი. გრძივი კრილი
- ხვეტიცხოველი. განივი კრილი. ხედი საკურთხევლის აფსიდზე
- ხვეტიცხოველი. დასავლეთის ფასადი
- ალავერდი. გეგმა. რეკონსტრუქცია
- ალავერდი. განივი კრილი. ხედი საკურთხევლის აფსიდზე
- ალავერდი. შიგნითა ხედი
- ნიკორწმინდა. გეგმა
- გეგუთის ხახახლე. გეგმა
- გეგუთის ხახახლე. კრილი

- 60. ბეთანია. გეგმა
- 64. ბეთანია. გრძივი კრილი
- 65. ბეთანია. ჩრდილოეთის ფასადი
- 66. ნინოწმინდის სამრეკლო. გეგმა
- 67. ნინოწმინდის სამრეკლო. კრილი
- 68. ნინოწმინდის სამრეკლო. დასავლეთის ფასადი
- 69. ზემოქალა. აბანო. გეგმა
- 70. ზემოქალა. აბანო. კრილი
- 71. საცხოვრებელი სახლი აბას-აბადის მოედანზე. მთავარი ფასადი. თბილისი
- 72. საცხოვრებელი სახლი აბას-აბადის მოედანზე. გეგმა
- 73. ასათიანის სახლი. ქუთაისი. მთავარი ფასადი
- 74. ასათიანის სახლი. ქუთაისი. ეზოს ფასადი
- 75. ასათიანის სახლი. პირველი სართული გეგმა. ქუთაისი
- 76. ასათიანის სახლი. მეორე სართულის გეგმა. ქუთაისი

- 87. წულუკიძის სახლი. მთავარი ფასადი. ზონი
- 88. პ. წერეთლის სახლი. ტორჯით მოპირკეთებული ფასადი. საჩხერე
- 89. პ. წერეთლის სახლი. გეგმის ფასადი. საჩხერე
- 90. პ. წერეთლის სახლი. პირველი სართული გეგმა. საჩხერე
- 91. პ. წერეთლის სახლი. მეორე სართულის გეგმა. საჩხერე
- 92. ერთაწმინდა. დარბაზი ერთაწმინდაში. გეგმა
- 93. დარბაზი ერთაწმინდაში. ცენტრალური დარბაზის გეგმა
- 94. დარბაზი ერთაწმინდაში. გადახურვის კონსტრუქცია
- 95. დარბაზი ერთაწმინდაში. კრილი.
- 96. დარბაზი მცხეთაში. ინტერიერის მოჩუქურთმება
- 97. დარბაზი ყარაღაჯში. კრილი
- 98. დარბაზი ყარაღაჯში. გეგმა

ფერადი სურათები

- I. მთავარანგელოზი მიქელი. გელათის მონასტერი. 11-25—1180 წლები
- II. ანგელოზი მაცხოვრის აღდგომიდან. უინცვისი. 12-07 წ.
- III. ღვთისმშობელი IX ს. წმ. თედორე IX ს. ქვარცხეთა. VIII ს. მინაქრის მედალიონები ხახულის ხატის მოქედილობიდან
- IV. ვედრების ხატი მარტვილიდან. მინაქარი VIII ს.
- V. პავლე მოციქული, იოანე ნათლისმცემელი, პეტრე მოციქული, იოანე მახარებელი. მინაქრის მედალიონები ვარძიის ტაძრის ხატის მოქედილობაზე. IX ს.
- VI. წმ. გიორგი დიოკლეტიანეს წინაშე. ფრესკა. სხ. XIV ს.
- VII. მთავარანგელოზი გაბრიელი. ფრესკა. წალენჯიხე. XIV ს.
- VIII. ნინო ერისთავი. ქსნის ერისთავის თორნიკეს ასული. 1820 წ.
- IX. რ. გველესიანი, მხატვარ ა. ბერიძის პორტრეტი 1882 წ.
- X. გ. გაბაშვილი. მოლა. 1891 წ.
- XI. ნ. ფიროსმანაშვილი. ნატურმორტი
- XIII. მ. თოძე. სასიძოს მოსვლა
- XIII. დ. კაკაბაძე. ავტოპორტრეტი 1910 წ.

ტ ა ბ უ ლ ე ბ ი

- 1. შაჰოვის ვერცხლის თახი კავკასიონის ქედის გამოსახულებით. III—II ათასწლეულის მიჯნა. ძვ. წ. ერშიტაუი
- 2. ვერცხლის სარწული ნადირობის გამოსახულებით. თრიალეთი. II ათასწლეული ძვ. წ. მოქედილობის ზოგადი სახე
- 3. ვერცხლის თახი ყურუხთაშის ყორღანიდან. თრიალეთი. II ათასწლეული ძვ. წ.
- 4. ბრინჯაოს სარტყელის მოქედილობა ნადირობის გამოსახულებით. სამთავრო. პირველი ათასწლეულის პირველი ნახევარი. ძვ. წ.
- ბრინჯაოს სარტყელის მოქედილობა ნადირობის გამოსახულებით. თრიალეთი II ათასწლეულის შუა ხანა ძვ. წ.
- 5. ოქროს თახი შემკული ფერადი ქვებით და გრენილური ხვეულით. თრიალეთი. II ათასწლეულის შუა ხანა ძვ. წ.
- ბრინჯაოს სარტყელის მოქედილობა ნადირობის გამოსახულებით. ფრაგმენტი. თრიალეთი
- 6. ბრინჯაოს კვერთხის (?) ზედა ნაწილი ღვთაების გამოსახულებით. სტეფანწმინდა. I ათასწლეულის პირველი ნახევარი ძვ. წ.
- 7. ითიფალური ქანდაკებანი. I ათასწლეული ძვ. ცხენოსნის ქანდაკება. ბრინჯაო
- 8. ბრინჯაოს ბალთები. ელინისტური პერიოდი
- 9. ბრინჯაოს ბალთები. ელინისტური პერიოდი.
- 10. ბრინჯაოს ბალთა. ელინისტური პერიოდი. ვერცხლის თახი ყაზბეგის განძიდან. VI ს. ძვ. წ.

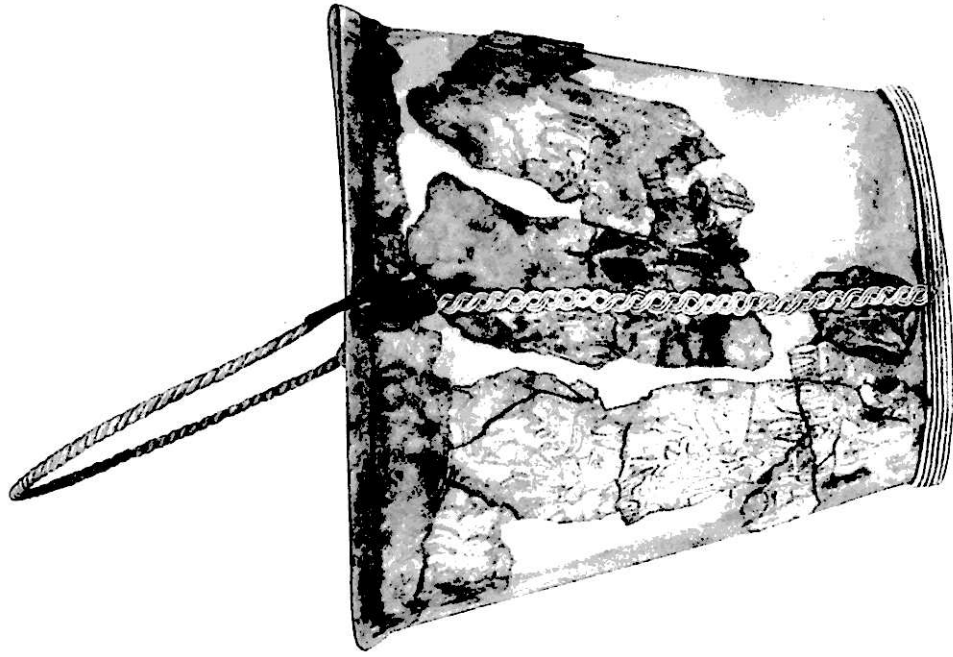
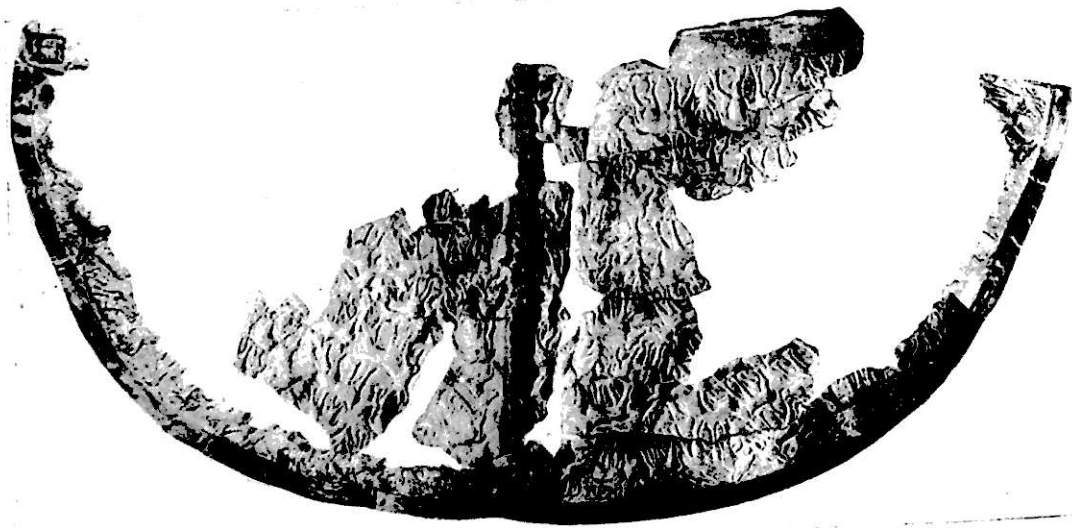
11. ვერცხლის თასი ყაზბეგის განძიდან. VI ს. ძვ. წ.
12. ვერცხლის თასი ახალგორის განძიდან. VI ს. ძვ. წ.
13. ოქროს სამკაული რაბტისა ახალგორის განძიდან. VII ს. ძვ. წ.
14. ირმის თავი ტაგელონიდან. I ს. ა. წ. კელიოსის გამოსახულება ბროლისა. უსახელო. I ს. ა. წ. ვერცხლის თასი ტაგელონიდან. I ს. ა. წ.
15. ოქროს სამკაული ცხენის რაბტისა ახალგორის განძიდან. V ს. ძვ. წ.
16. ვერცხლის თასი არმაზიდან ანტინოეს გამოსახულებით. ვერცხლის თასი არმაზიდან აღრიაზე კეისრის გამოსახულებით
17. ვერცხლის თასი არმაზიდან ქალღმერთის გამოსახულებით. II ს.
18. ვერცხლის თასი არმაზიდან პიტიახშის გამოსახულებით. II ს.
19. ვერცხლის თასი არმაზიდან. II ს. ცხენი ბომონის წინაშე. არმაზის თასი. II ს.
20. ცხენი ბომონის წინაშე. ბორის თასი I-II ს. ს. ვერცხლის თასი ბორიდან. I-II ს. ს.
21. ვერცხლის თასი არმაზიდან. დეტალი. II ს. ცხენი ბომონის წინაშე. არმაზის თასი. II ს.
22. უფლისციხე. მთავარი დარბაზის საერთო ხედი
23. უფლისციხე. კლდეში ნაკვეთი ქალაქი. საერთო ხედი
24. ბოლნისის სიონი. სამხრეთის ფასადი. V ს.
25. საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთის პილასტრის სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი საკურთხეველის აფსიდის ჩრდილოეთ პილასტრის სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი
26. სვეტისთავი ბაბტისტერიუმში. ბოლნისის სიონი საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთ პილასტრის სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი
27. საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთ პილასტრის სვეტისთავი. დეტალი. ბოლნისის სიონი
28. მცხეთის ჭვარი. VI—VII ს. ს. საერთო ხედი. ნახატი
29. მცხეთის ჭვარი. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ფასადი
30. მცხეთის ჭვარი. აღმოსავლეთის ფასადი ქტიტორთა გამოსახულებით
31. სტეფანოს I — ქართლის პატრიარქის. მცხეთის ჭვარი. აღმოსავლეთის ფასადი. რელიეფი
32. დემეტრე კპატოსი. მცხეთის ჭვარი. აღმოსავლეთის ფასადი. რელიეფი
33. ადრნერსე კპატოსი და სტეფანოს მეორე. მცხეთის ჭვარი. აღმოსავლეთის ფასადი. რელიეფი
34. ქობულ სტრატილატი. მცხეთის ჭვარი. სამხრეთის ფასადი რელიეფი
35. მცხეთის ჭვარი. სამხრეთის კარიბჭე „ჭვრის ამღვლეხის“ რელიეფური გამოსახულებით
36. ბიქვინთა. საკურთხეველის იატაკის მოზაიკა. IV ს.
37. ბიქვინთა. დასავლეთის კარიბჭის იატაკის მოზაიკა. IV ს.
38. წრომის ტაძარი. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ფასადი. VII ს.
39. წრომის ტაძარი. სამხრეთ-დასავლეთი ფასადი. VII ს.
40. წრომი. საკურთხეველს კონქის მოზაიკური მხატვრობა. VIII ს. წრომი. მოზაიკური მხატვრობის ფრაგმენტი (პეტრე მოციქულის მარცხენა ფეხი)
41. მაცხოვრის გამოსახულების ზედა ნაწილის მოზაიკა წრომის მოზაიკის დეტალი. VII ს.
42. წრომი. მოზაიკური მოხატულობის არმიის ფრაგმენტი. VII ს.
43. წმინდა მამია. ვერცხლის დისკო. VI—VII ს. ს.
44. იშხანი. საკურთხეველის აბსიდის ბურჯები. VIII ს.
45. მარტილის ტაძარი. გუმბათის შიდა ხედი. X ს.
46. ბანა. ტაძრის ნანგრევები. საერთო ხედი. მხმ—მშ წ. წ.
47. ბანა. ტაძრის შიდა გალერეა (სტოა)
48. ბანა. შიდა ხედი საკურთხეველზე
49. ბანა. საკურთხეველის აბსიდის სვეტები
50. ბანა. პატრონიკენის სვეტები. ჩრდილო-აღმოსავლეთის ხედი
51. ბანა. პატრონიკენის სვეტები. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ხედი
52. გურჯაანის ყველაწმინდა. სამხრეთის ხედი. VIII—VIII სს.
53. ოშკი. საერთო ხედი სამხრეთიდან. მშ წ.
54. ოშკი. დასავლეთის ფასადი
55. ოშკი. აღმოსავლეთის ფასადი
56. ქუთაისის ტაძარი. აღმოსავლეთის ფასადი. 100მ წ.
57. ქუთაისის ტაძარი. სვეტისთავები პატრონიკენიდან
58. ქუთაისის ტაძარი. სვეტისთავი პატრონიკენიდან
59. ქუთაისის ტაძარი. ჩრდილოეთის აბსიდის ხედი
60. სვეტიცხოველი. აღმოსავლეთის ფასადის ნაწილი. 1020 წ.
61. ნიკორწმინდა. გუმბათის ყელი. დასავლეთ ფასადის ნაწილი. 1014 წ.
62. მაცხოვარი. მზისა და მთვარის განსახიერებანი. საკურთხეველის კონქის მოხატულობა. დოდოს გამოქვაბულთა გუმბათიანი ტაძრიდან (დევით გარეჯა) VIII—IX სს.
63. ვეულეშაის დანუა ანგელოზის მიერ. დევით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი. უდაბნო. მთავარი ტაძარი. X ს.
64. ანგელოზის გამოცხადება იოსებისადმი სიზმარში. ფრესკა. ატენი. X ს.
65. ანგელოზის თავი. დეტალი ფრესკის „ანგელოზის გამოცხადება იოსებისადმი სიზმარში“. ატენი
66. მძინარე იოსები. დეტალი ფრესკის „ანგელოზის გამოცხადება იოსებისადმი სიზმარში“. ატენი
67. მღვდელმთავარი. დეტალი ფრესკის „წულით მხილება ღვთისმშობლისა“ ატენი. X. ს.

68. ღვთისმშობელი ხეამს „წყალს მზილებისა“. ღვთაღლი ფრესკის „წყლით მზილება ღვთისმშობლისა“. ატენი. X ს.
69. შთავარანგელოზი გაბრიელი ხარჯბადან. ატენი. X ს.
70. შობა უფლისა. ფრესკა. იფრარი. 1096 წ.
71. ღვთისმშობელი ძითურთ და წმ. ანა. ფრესკა. იფრარი. 1000 წ.
72. წმ. გიორგი კლავს დიოკლეტიანე მეფეს. იფრარი. 1006 წ.
73. წმ. თედორე. ფრესკა. იფრარი. 1000 წ.
74. წმ. თედორე. ფრესკა. წმ. კვირიკეს და იელიტას ტაძარი. 1111 წ.
75. წმ. თედორე. ფრესკის დეტალი. წმ. კვირიკეს და წმ. იელიტას ტაძარი
76. წმ. იელიტას წამება. ფრესკა. წმ. კვირიკეს და იელიტას ტაძარი
77. მაცხოვარი. „ვედრების“ დეტალი. ფრესკა. ნაკიფარი. 1180 წ.
78. დიოკლეტიანე. წმ. გიორგის დაკითხვის დეტალი. ფრესკა. ნაკიფარი. 1180 წ.
79. ღვთისმშობელი. გელათის მოწაია. 1125—1130 წწ.
80. გელათის ტაძრის საკურთხეველის აფსიდის მოწაია. 1125—1130 წწ.
81. შთავარანგელოზი გაბრიელი. მაცხოვარი-ემანუელი. გელათის ტაძრის მოწაია (1125—1130)
82. მაცხოვარი „მოციქულთა ზიარებიდან“. ფრესკა. ახტლა. XII ს.
83. წსახური ანგელოზი „მოციქულთა ზიარებიდან“. ფრესკა. ახტლა. XII ს.
84. იაკობ, ძმა უფლისა. ფრესკა. ახტლა. XII ს.
85. ამაღლება. კომპოზიციის დეტალი. ფრესკა. ნათლისმცემლის უდაბნო. XII ს. პირველი ნახევარი
86. ნათლისმცემლის უდაბნოს შთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი. XII ს. პირველი ნახევარი
87. იოანე მახარებელი. ჩრდილო-აღმოსავლეთის პანდანტივი. ყინციისი. 1207 წ.
88. ღვთისმშობელი ძითურთ. საკურთხეველის აფსიდის კონქის მოხატულობა. ყინციისი. 1207 წ.
89. წმ. გიორგი III, თამარ მეფე, გიორგი ლაშა, ფრესკა. ყინციისი. 1207 წ.
90. თამარ მეფე. ყინციისი
91. თამარ მეფე. ფრესკის დეტალი. ყინციისი
92. ანგელოზი. მაცხოვრის აღდგომიდან. ყინციისი. 1207 წ.
93. გიორგი. ყინციისი. 1207 წ.
94. ღვთისმშობელი ძითურთ. ვარძია. 1184—1180 წ. წ.
95. გიორგი III, თამარ მეფე. ვარძია. 1184—1180 წ. წ.
96. ბრძის განკურნება მაცხოვრის მიერ. ქრუჯის ოთხთავი. 940 წ.
97. იოვანე (sic) მახარებელი. ქრუჯის ოთხთავი. 940 წ.
98. კამარა. ოთხთავი. № 002. 1051 წ. ლუკა მახარებელი. ოთხთავი № 902. 1051 წ.
99. ლუკა მახარებელი. მინიატიურა. XI ს.
100. ბრძის განკურნება მაცხოვრის მიერ. ხელნაწერი № 731. XI—XII ს. ს.
101. მაცხოვარი და სამართელი დედაკაცი. ხელნაწერი № 731. XI—XII ს. ს.
102. კამარა. ოთხთავი № 20. XIII ს.
103. ხარება. ოთხთავი № 20. XIII ს.
104. იოანე მახარებელი. ოთხთავი № 1335. XII ს.
105. ახისთავის მონის განკურნება. პეტრე მოციქულის სიდერის განკურნება. ქრუჯის ოთხთავი. XII ს.
106. სერობა. ქრუჯის ოთხთავი. XII ს. პეტრეს მიერ მაცხოვრის უარყოფა. ქრუჯის ოთხთავი. XI ს.
107. იოანე მახარებელი პროკორეს კარნახობს. მოქვის ოთხთავი. 1300 წ.
108. სული წმიდის შოფენა. ღვთისმშობლის მიძინება. მოქვის ოთხთავი. 1300 წ.
109. ტუბი. მინიატიურა. ხელნაწერი № 05. 1188 წ.
110. ლომი. მინიატიურა. ხელნაწერი № 05. 1188 წ.
111. ქალწული. მინიატიურა. ხელნაწერი № 05. 1188 წ.
112. შვილდოსანი. მინიატიურა. ხელნაწერი № 05. 1188 წ.
113. გედონის მხედრობა. მინიატიურა. დავითნი. XIII ს.
114. დავით მეფის და ბირსაბიას გამოჩნურების ამბავი. მინიატიურა. დავითნი. XIII ს.
115. იოსებ ყოვლად შვენიერის თავგადასავალი. იოსები და პენტეფრეს მუღლუე. მინიატიურა. დავითნი. XIII ს.
116. კანკელის ფილა. წებელდა. VI ს.
117. აშოტ კურაპალატი. ოპიზა. 820 წ.
118. აფხაზთა მეფე თეოდოსი და კახეთის მეფე კვირიკე ზედაზნის ტაძრის კანკელის ფილა. X ს.
119. ატენის ტაძრის კანკელის ფილა. X ს.
120. ვედრება. ხაფრის ტაძრის კანკელის ფილა. XI ს.
121. ხარება. ღვთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა. ხაფრის კანკელის ფილა. XI ს.
122. კანკელის ფილა მოციქულთა გამოსახულებით. სოველე. XI ს.
123. მართა სვიმონ მესვეტის წინაშე. წმ. ევაგრე შიო მღვიმელის წინაშე. კანკელის რელიეფები. შიო მღვიმელის ლავრა. XII ს.
124. ჭვარცმა. შიო მღვიმელის ლავრის კანკელის ფილა. XII ს.
125. წმ. ევაგრე ერისთავი წმ. შიოს წინაშე. კანკელის ფილა. XII ს.
126. ზარზმის ფერისცვალების ხატი შემოქმედიდან. 860 წ.
127. დავით კურაპალატის ქვარი. X ს.
128. ღვთისმშობელი ძითურთ. დავით კურაპალატის ქვარის დეტალი

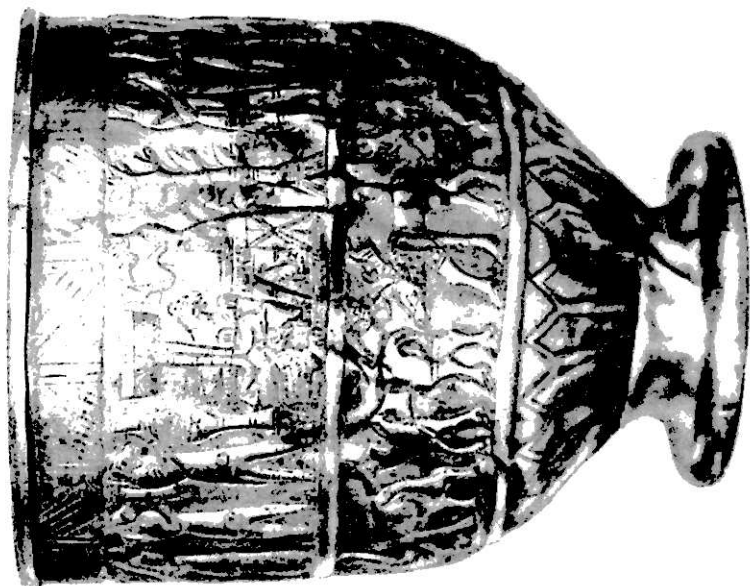
129. ივანე დიაკონი. ჭვარი წინგასამლოლო. მარტვილიდან. 1027—1072 წწ.
130. ჭვარი-სანაწილე (ძელი ქეშმარიტისათვის). ზურგზე გამოსახულია ღვთისმშობელი ძითურთ. IX ს.
131. ჭვარი სანაწილე (ძელი ქეშმარიტისათვის) ჭვარციმის გამოსახულებით. IX ს.
132. ივანე მონიძე. წმ. ნიკოლოზის ხატი შემოქმედლან. 1040 წ.
133. ბექენ ოპიზარი. ბერთის ოთხთავის მოქედლობა. XII ს.
134. ბექა ოპიზარი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოქედლობის დეტალი. 1184—1103 წ. წ.
135. ბექა ოპიზარი. წყაროსთავის ოთხთავის მოქედლობა. 1105 წ.
136. ბექა ოპიზარი. ღვთისმშობელი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოქედლობის დეტალი. 1184—1103 წ. წ.
137. ბექა ოპიზარი. იოანე ნათლისმცემელი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის მოქედლობის დეტალი. 1184—1103 წ. წ.
138. ბექა ოპიზარი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ქვედა ნაწილის მოქედლობის დეტალი. 1184—1103 წ. წ.
139. ტბეთის ოთხთავის მოქედლობა. XII ს.
140. ვარძიის ღვთისმშობლის ხატი. XVI ს. მინაქრის მედალიონები. IX ს. იოანე ნათლისმცემელი. პავლე მოციქული. მინაქრის მედალიონები. XI ს.
141. ხახულის კარედი ხატი. 1125—1154 წ. წ.
142. ხახულის კარედი ხატის დეტალი
143. ხახულის კარედი ხატის შუა ნაწილი
144. სამთავისი. საერთო ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან. 1030 წ.
145. იკორთა. დასავლეთის ხედი. 1172 წ.
146. იკორთა. აღმოსავლეთ ფასადის მორთულობის დეტალი. 1172 წ.
147. იკორთა. აღმოსავლეთ ფასადის სარკმლის მორთულობის დეტალი. 1172 წ.
148. წულრუგაშენი. გუმბათის ყელი სამხრეთიდან. XIII ს.
149. წულრუგაშენი. ტაძრის დასავლეთი ფასადი. XIII ს.
150. ზაქარია მღვდელმთავარი წერს იოანეს სახელს. ფრესკა. ხობი. XIII ს.
151. შერგილ დადიანი. მისი მეუღლე ნათელა, მათი ძე ცოტნე და ქალიშვილი თამარი. ხობის კედლის მხატვრობა. XIII ს.
152. პეტრე მოციქული. სერობის კომპოზიციიდან. უბისი. XIV ს.
153. მაცხოვარი. სერობის კომპოზიციიდან. უბისი. XIV ს.
154. მახარებელი მარკოზ სერობიდან. უბისი. XIV ს. ლლოკერი. ფრესკა. უბისი. XIV ს.
155. მახარებელი მათე. სერობიდან. უბისი. XIV ს.
156. მაცხოვრის იერუსალიმში შესვლა. უბისი. XIV ს.
157. შობა უფლისა. სორი. XIV ს.
158. ღვთისმშობლის მიძინება. სორი. XIV ს.
159. ბერთუბანი. მთავარი ტაძრის შიდა ხედი. 1210—1222 წ. წ.
160. ბერთუბანი. საერთო ხედი თაღის დაწიანების შემდეგ
161. ბერთუბანი. საკრთხეველის აფსიდოს მოხატულობა. 1213—1222 წ. წ.
162. ანგელოზი ჭვრის ამაღლებიდან. ბერთუბნის ტაძრის თაღის მოხატულობა
163. ბერთუბნის ტაძრის თაღის ჩრდილოეთ ნაწილის მოხატულობა ღვთისმშობლის აპოკრიფული ცხოვრების თემების გამოსახულებით. ძღვენის უარყოფა. იოაკიმე და ანას დაბრუნება. ანგელოზის გამოცხადება იოაკიმესადმი უდაბნოში. ანას ხარება. 1213—1222 წ. წ.
164. იოაკიმე და ანა მწუხარედ მიმავანი. ბერთუბანი
165. მაცხოვარი — ემანუელი. ბერთუბნის სატრაპეჯო
166. ხუთი ათასი მშვიერის გაძღომა ხუთი პურით. ბერთუბანი. 1213—1222 წ. წ.
167. ფრაგმენტი ხუთი ათასი მშვიერის გაძღომის კომპოზიციიდან. ბერთუბნის სატრაპეჯოს მხატვრობა.
168. მაცხოვარი პურს აწვდის მოციქულებს. ბერთუბნის სატრაპეჯოს მხატვრობა
169. ლუკიანე, დავით ვარკველის მოწაფე, ირმებს წველის. ბერთუბნის სატრაპეჯო. ფრესკა. 1210—1222 წ. წ.
170. ხარება. ფრესკა. უდაბნო. 1271 — 1280 წ. წ.
171. იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის. უდაბნო. ხარების ტაძარი. 1271—1280 წ. წ.
172. სამოთხე. „იღვე განკითხვის“ კომპოზიციის დეტალი. ნაბახტევი. XIV ს.
173. იოაკიმე და ანა ვაღდერსებთან ღვთისმშობელს. „ამბორის ყოფა“. წალენჯიხა. 1084—1300 წ. წ.
174. მთავარანგელოზი მიქელი. ფრესკა. წალენჯიხა. 1384—1300 წ. წ.
175. ღვთისმშობელი. საკრთხეველის კონქის მოხატულობა. წალენჯიხა. 1384—1300 წ. წ.
176. მთავარანგელოზი გაბრიელი. ფრესკა. წალენჯიხა. 1384—1300 წ. წ.
177. წმ. გიორგის ხატი ხონიდან. 1814—1846 წ. წ.
178. ლუკა მახარებელი. ოთხთავი. № 846. XV ს.
179. ტირილი მაცხოვრის საფლავთან. ქართულ-ბერძნული ხელნაწერის მინიატიურა. ლენინგრადის საქარო ბიბლიოთეკა. XIV—XV ს. ს. მაცხოვრის დასაფლავება. ქართულ-ბერძნული ხელნაწერის მინიატიურა. ლენინგრადის საქარო ბიბლიოთეკა. XIV—XV ს. ს.
180. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარედის მოქედლობა. 1309—1384 წ. წ.
181. ჩხარის (სადგერის) ჭვარი. XV. ს.
182. ჩხარის (სადგერის) ჭვარი. მოქედლობის დეტალი

188. ჩხარის (სადგერის) ქვაი. მოქედლოზის დეტალი
189. გრემი. ტაძარი და ციხე. საერთო ხედი
186. ღვთისმშობელი ძითურთ. წმ. გიორგის ტაძრის მოხატულობა. გელათი. XVI ს.
180. წინასწარმეტყველი დავით. დეტალი. კომპოზიციიდან „ქება უფლისა“. გელათი. მთავარი ტაძარი
187. მოციქულთა დასი. დეტალი კომპოზიციიდან „ქება ღვთისმშობლისა“. გელათი. მთავარი ტაძარი
188. „ქება ღვთისმშობლისა“ ფრესკა. გელათი. მთავარი ტაძარი. XVI ს.
180. იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის. XIV ს. ნაწილობრივ განახლებული XVI ს. დამლევს. იმერეთის მეფეების და ღვთაობების გამოსახულებები. XVI ს. დავით აღმაშენებლის გამოსახულება განახლებული XVI ს. გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედლის მხატვრობა
100. კათალიკოსი ზაქარია ქვარაჩი. გელათის მთავარი ტაძარი. ფრესკა. XVII სს.
181. დავით აღმაშენებელი. გელათის მთავარი ტაძარი. ფრესკა XVI ს.
102. ხარება. გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეკლერიის ფრესკა. XVII ს.
103. მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში. გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეკლერიის მოხატულობა. XVII ს.
104. ბატონიშვილი როსტომ, მამია დადიანის ძე. წაღწეობა. XVII ს.
105. დავით წინასწარმეტყველი. დავითნის მინიატიურა. XVI ს. დავით წინასწარმეტყველი სიონის წინაშე. დავითნის მინიატიურა. XVI ს.
100. სინას მთა და მონასტრები. დავითნის მინიატიურა. XVI ს.
187. იოზეფის ამოყვანა ორმოიდან. „წილიხანიანის მინიატიურა“ XVI ს.
109. ლევან II დადიანი. რუსთველი უკარნახებს მამუკა შიღვანს. ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერის მინიატიურა. 1648 წ.
100. აქა ტარიელ როსტევან მეფის ლაშქარი დაჯოცა. მინიატიურა ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერიდან. № 5008. XVII ს.
200. მნათობთა შექმნა. ევას შექმნა ადამის ნეკნიდან. მინიატიურები. უანჩათის უანმგულანი. 1074 წ.
201. დავით გარჯაღლის მიერ გველშაპის დაწვა, რომელმაც ნუკრი შთანთქა, ხელნაწერის მინიატიურა. № 8260. XVII ს.
202. ივავის ილუსტრაციები, რომელიც მოთხრობილი იყო ძუ ღომის მიერ. ხელნაწერი „ქილილა და დამანა“. XVIII ს. პირველი ნახევარი.
208. აწყურის ღვთისმშობლის ხატი. XVI ს.
204. გელათის ღვთისმშობლის კარგი ხატი. გელათი. ღვთისმშობლის ხატი. XVI ს. კუბო ხატისა, 1720—1782 წ. წ.
206. გელათის ღვთისმშობლის ხატი. XVI ს.
200. ბაგრატ III იმერეთის მეფე. (— 1516) გელათის ღვთისმშობლის ხატის დეტალი
207. დედოფალი ელენე, ბაგრატ III მეუღლე. გელათის ღვთისმშობლის ხატის დეტალი
208. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოქედლობა. XVII ს.
200. ღვთისმშობლის მიძინება. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარელის მოქედლოზის დეტალი. XVII ს.
210. წმ. გიორგის ხატი. ხონი. 1630 წ.
211. ლევან დადიანი და მისი მეუღლე ნესტან დარეჯანი. კორცხელის წინასწარმეტყველთა ხატის მოქედლობა. 1640 წ.
212. ხაბას ხატის მოქედლოზის დეტალი. 1780 წ.
218. ხაბას ხატი ჩხარადან. 1780 წ.
214. სვანეთი. ბეჩო
215. შატლი. ხევსურეთი სვანეთი. სოფელი
210. საცხოვრებელი სახლის კუთხის აივანი. თბილისი. XIX ს.
საცხოვრებელი სახლი აბას-აბადის მოედანზე. თბილისი. XIX ს.
217. საცხოვრებელი სახლის აივანი. თბილისის საცხოვრებელი სახლი. თბილისი
218. ქართლის მეფე ვახტანგ VI კლიშეზე ხეზე. 1700 წ.
ქართლის მეფე ვახტანგ VI. გრავიურა. 1700. წ.
210. ქართლის მეფე ვახტანგ VI. მინიატიურა. 1703—1724 წ. წ.
220. იოანე მუყაშვილი, ბოდბის მიტროპოლიტი. ფრესკა. 1828 წ. ბოდბის ტაძარი
221. იოანე მუყაშვილი, ბოდბის მიტროპოლიტი. ფრესკის დეტალი. ბოდბის ტაძარი. 1828 წ.
222. ალექსანდრე ბატონიშვილი არჩილ მეფის ძე. 1800წ.
228. იოანე მუყაშვილი — ბოდბელი. XIX ს. ოცდაათიანი წლები
224. გარსევან ქაქავაძის მეუღლე. XVIII ს. მეორე ნახევარი
225. გარსევან ქაქავაძე. საქართველოს ილჩი იკატორინე II კარზე. XVIII ს. მეორე ნახევარი
220. საქართველოს მეფის ერეკლე II ასული თეკლე
227. დარეჯან დედოფალი ერეკლე II მეუღლე. XVIII ს.
228. წმ. გიორგის ხატი კადარიდან. XIX ს. პირველი ნახევარი
220. პ. მეუნარგია. მაცხოვრის ხატი მარტვილიდან. 1810 წ.
230. სალომე ანდრონიკაშვილი. XIX ს. პირველი ნახევარი
231. ა. ოვნათანიანი. უცნობი სამხედრო პირის პორტრეტი. XIX ს. ნიკოლოზ ედიშერის ძე მუხრან-ბატონი ოქახით. 1802 წ.

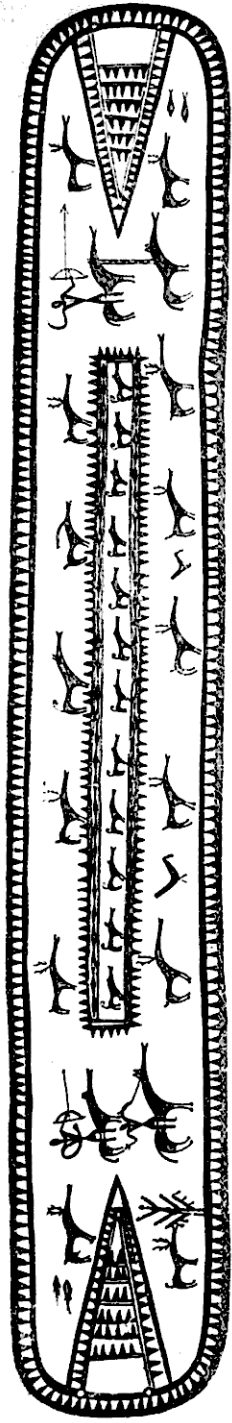
02 უსტრაციონიზმი



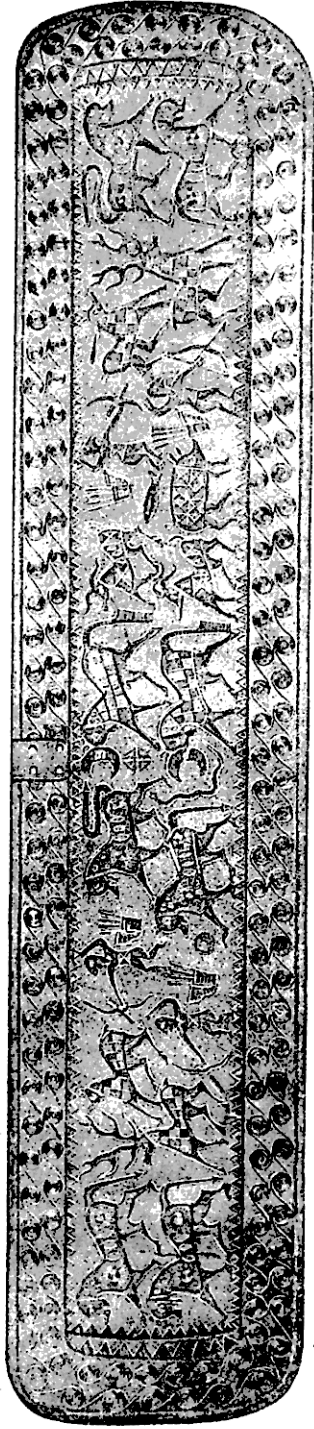
ვერცხლის სარწმუნო ნადირობის გამოსახულებით. თრიალეთი. II ათასწლეული ძვ. წ.
მოჭედვით ნადირობის ზოგადი სახე



ფიგურული ვაზები (აქტივობის მონაწილეები) - ანტიკური ხელოვნების მემკვიდრეები



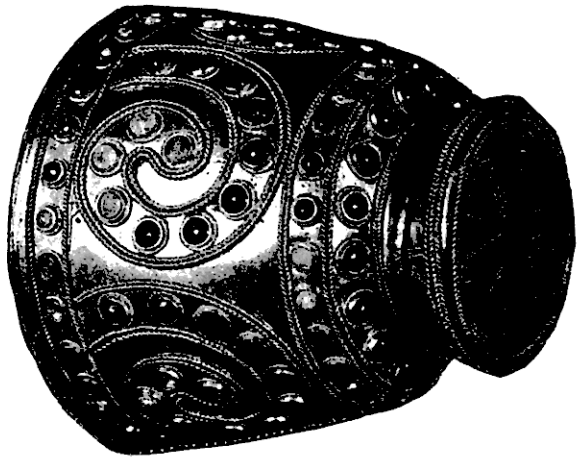
ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობა ნადირობის გამოსახულებით. სამთავრო პირველი ათასწლეულის პირველი ნახევარი. ძვ. წ.



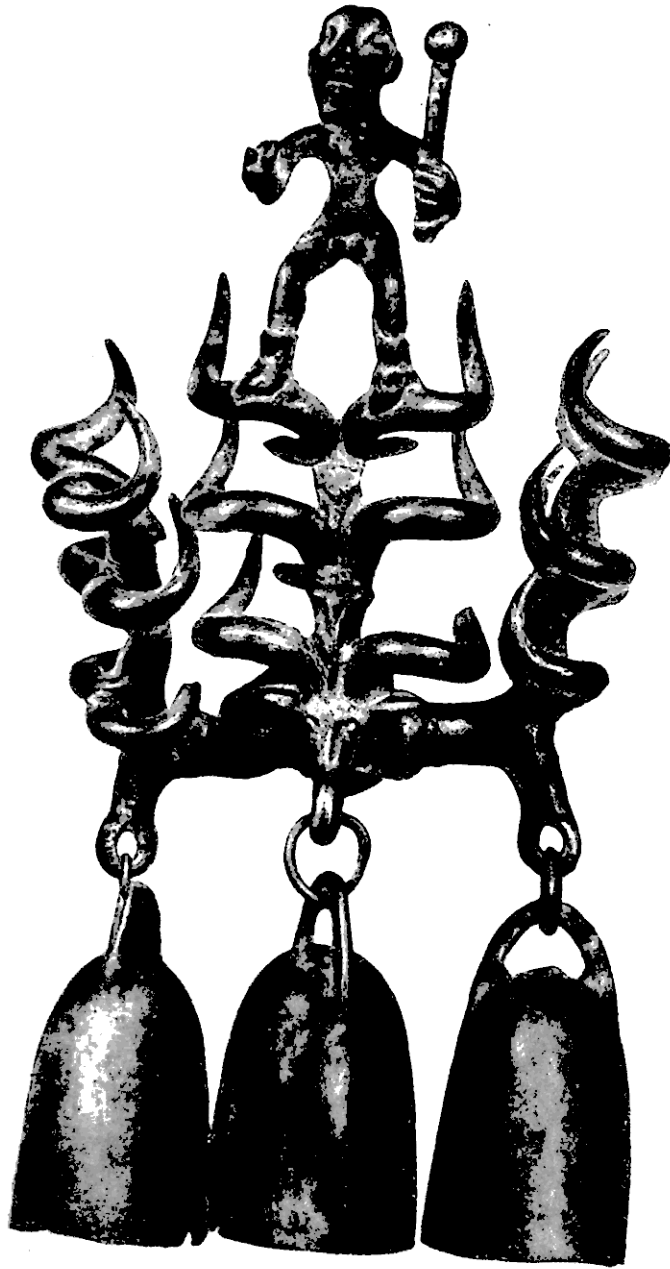
ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობა ნადირობის გამოსახულებით. თრიალეთი II ათასწლეულის შუა ხანა ძვ. წ.



ქრიზაოს პარტყელის მოჭედლობა მაღირობის კამოს ბულებით
 ფრაგმენტი. თრიალეთი



ოქრის თასი მემკული ვერადი ქვებით და
 კრებულური სველით. თრიალეთი.
 II ათასწლეულის შუა ხანა მკ. V.



ბრინჯაოს კვერთხის (?) ზედა ნაწილი ღვთაების გამოსახულებით.
სტეფანწმინდა. I ათასწლეულის პირველი ნახევარი ძვ. წ.



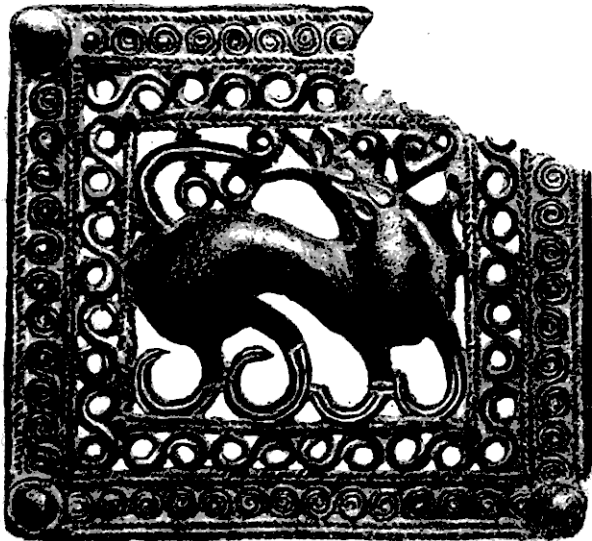
ითიფალური ქანდაკებანი. I ათასწლეული ძვ. წ.

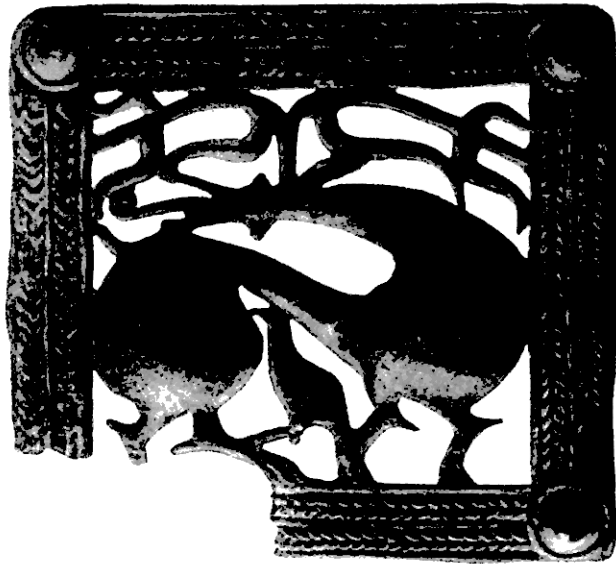


ცხენოსნის ქანდაკება
ბრინჯაო



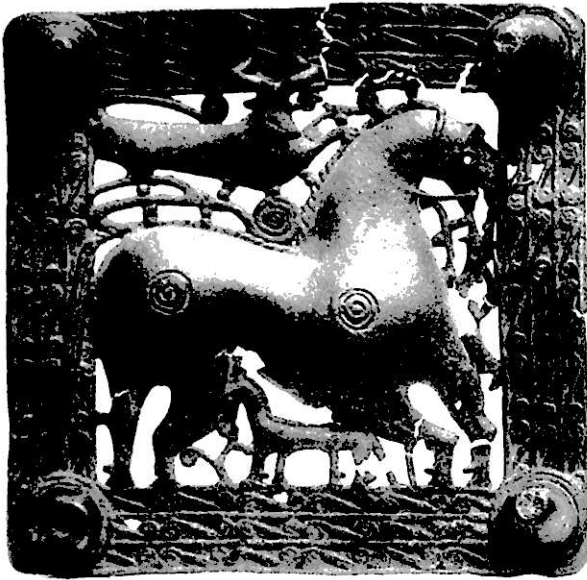
Յունական քարե քանդակ, Եգիպտոս





ბრინჯაოს ბალთები. ელინისტური პერიოდი

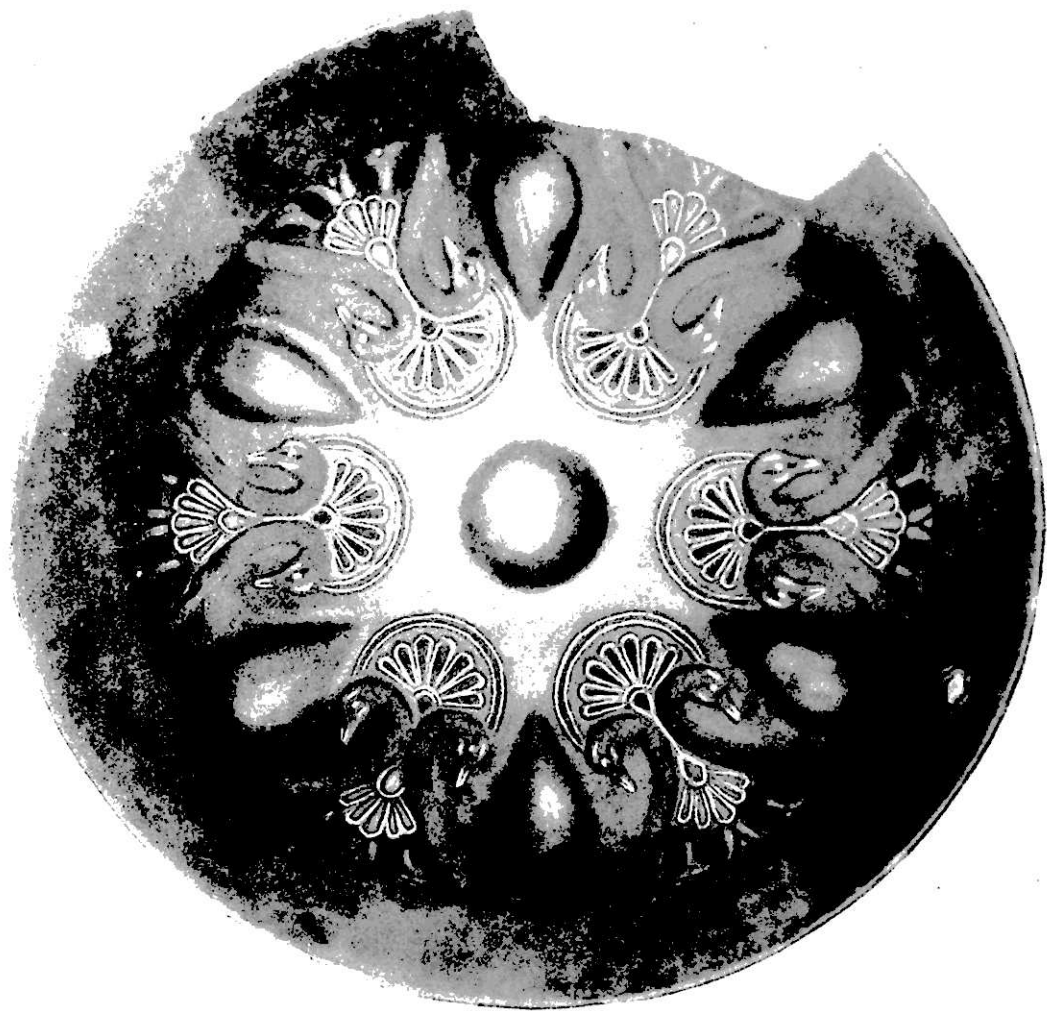




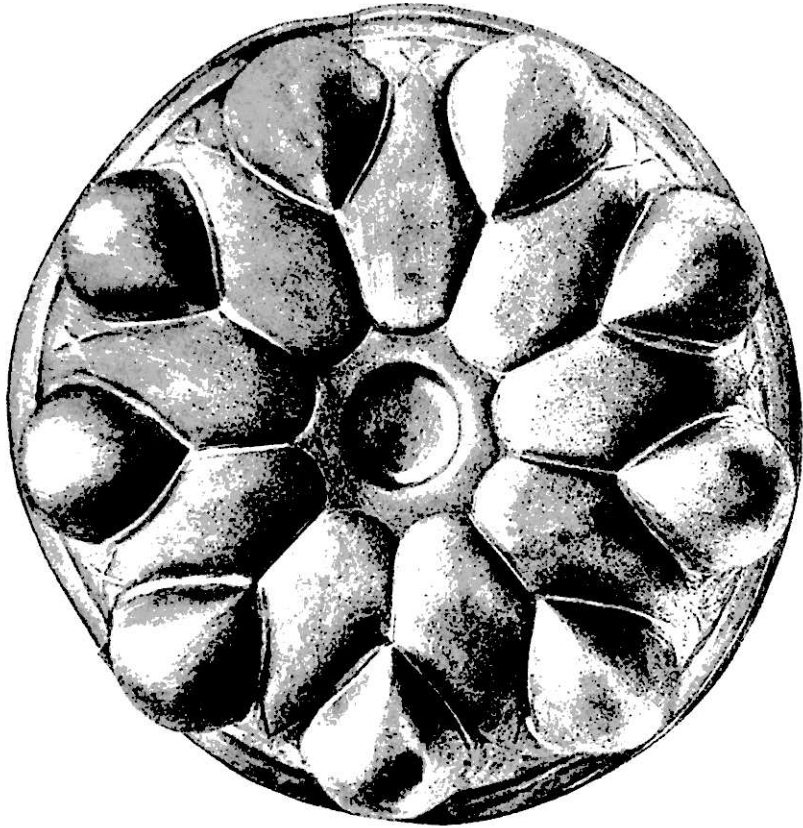
ბრინჯაოს ბალთა. ელინისტური პერიოდი

ვერცხლის თასი ყაზბეგის განძიდან. VI ს. ძვ. წ.





ვერცხლის თასი ყაზბეგის განძიდან. VI ს. ძვ. წ.

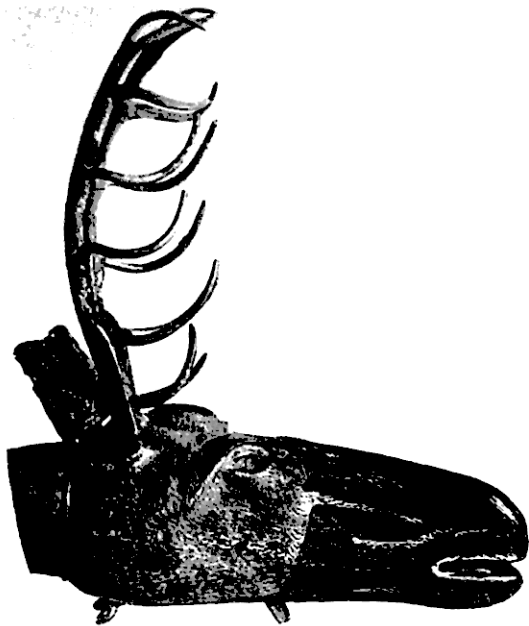


ვერცხლის თასი ახალგორის განძიდან. VI ს. ძვ. წ.





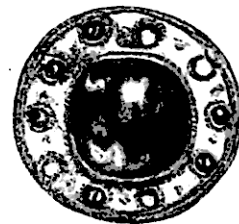
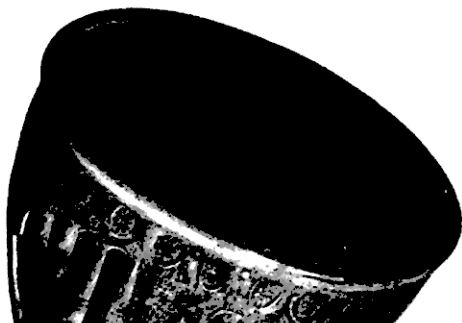
ქელოს ხაჭკეული რახტისა ახალგორის განძიდან. VI ს. ძვ. წ.



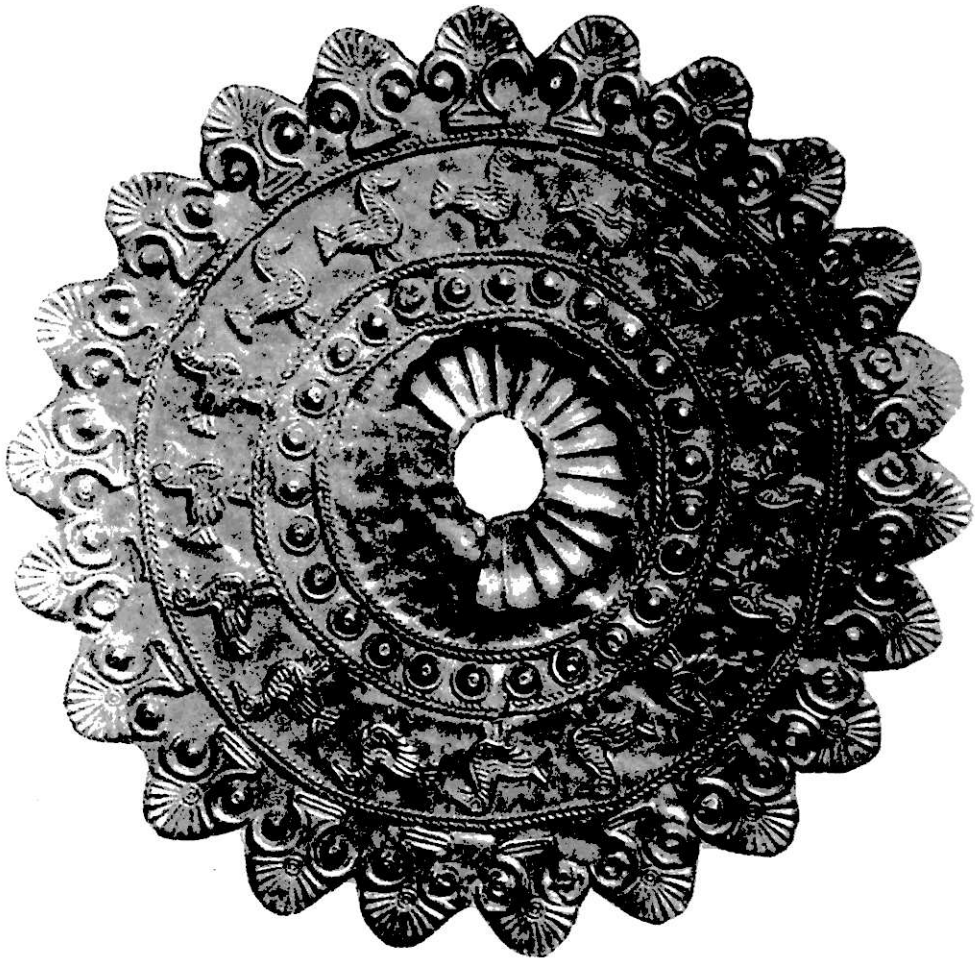
ირმის თავი ტაგელონიდან. ოქრო. I ს. ა. წ.



პელიოსის გამოსახულება
ბროლისა. უსახელო.
I ს. ა. წ.



ვერცხლის თასი ტაგელონიდან. I ს. ა. წ.



ოქროს სამკაული ცხენის რახტისა ახალგორის განძიდან. V ს. ძვ. წ.



ვერცხლის თასი არმაზიდან ანტინოეს გამოსახულებით

ვერცხლის თასი არმაზიდან ადრიანე კეისრის გამოსახულებით





ვერცხლის თასი არმაზიდან ქალღმერთის გამოსახულებით. II ს.

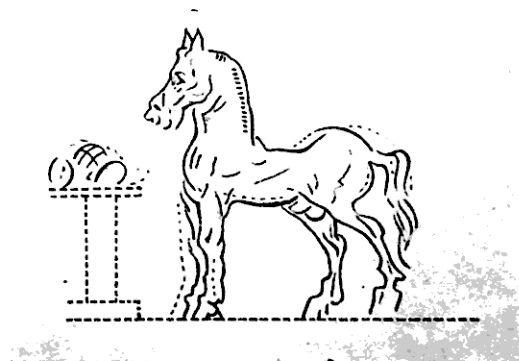


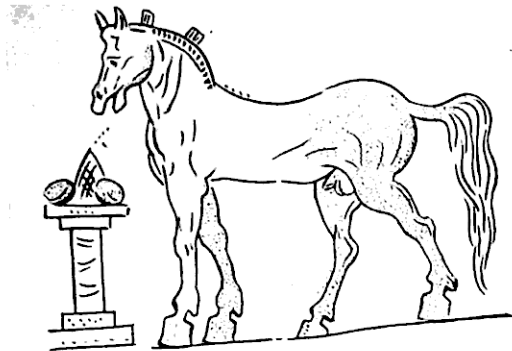
ვერცხლის თასი არმაზიდან პიტიახვის გამოსახულებით. II ს.



კერცხლის თასი არმაზიდან. II ს.

ცხენი ბომონის წინაშე.
არმაზის თასი. II ს.



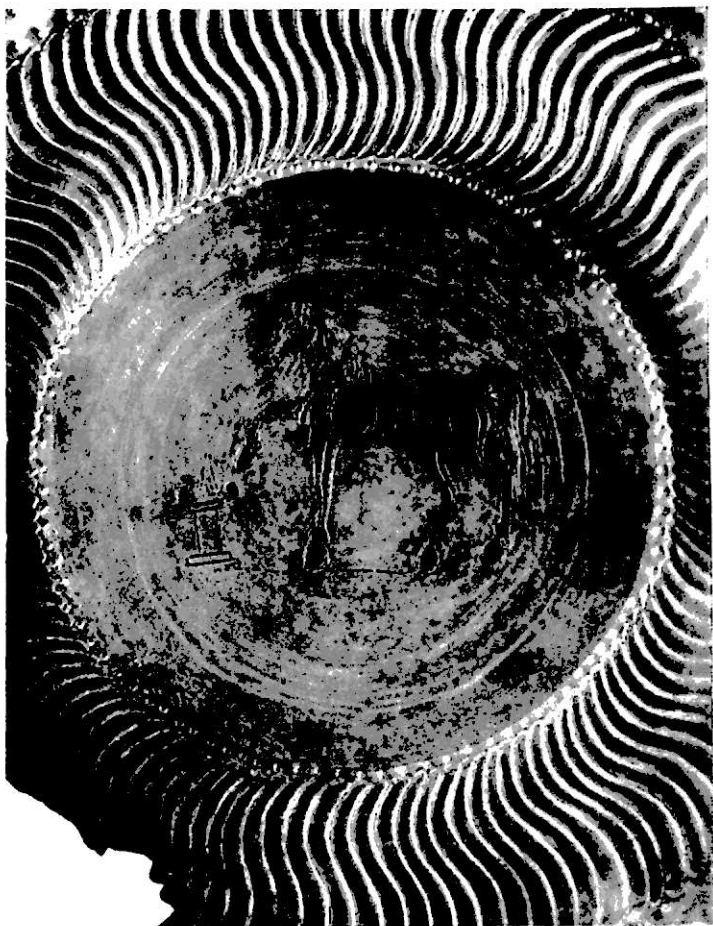


ცხენი ბომონის წინაშე.
ბორის თასი. I—II სს

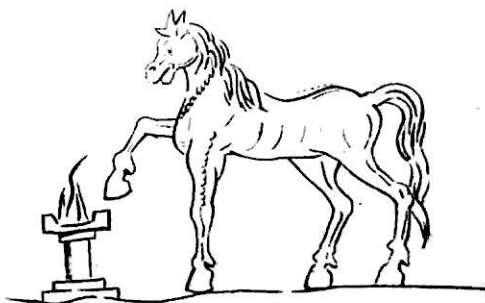
ვერცხლის თასი ბორიდან. I—II სს

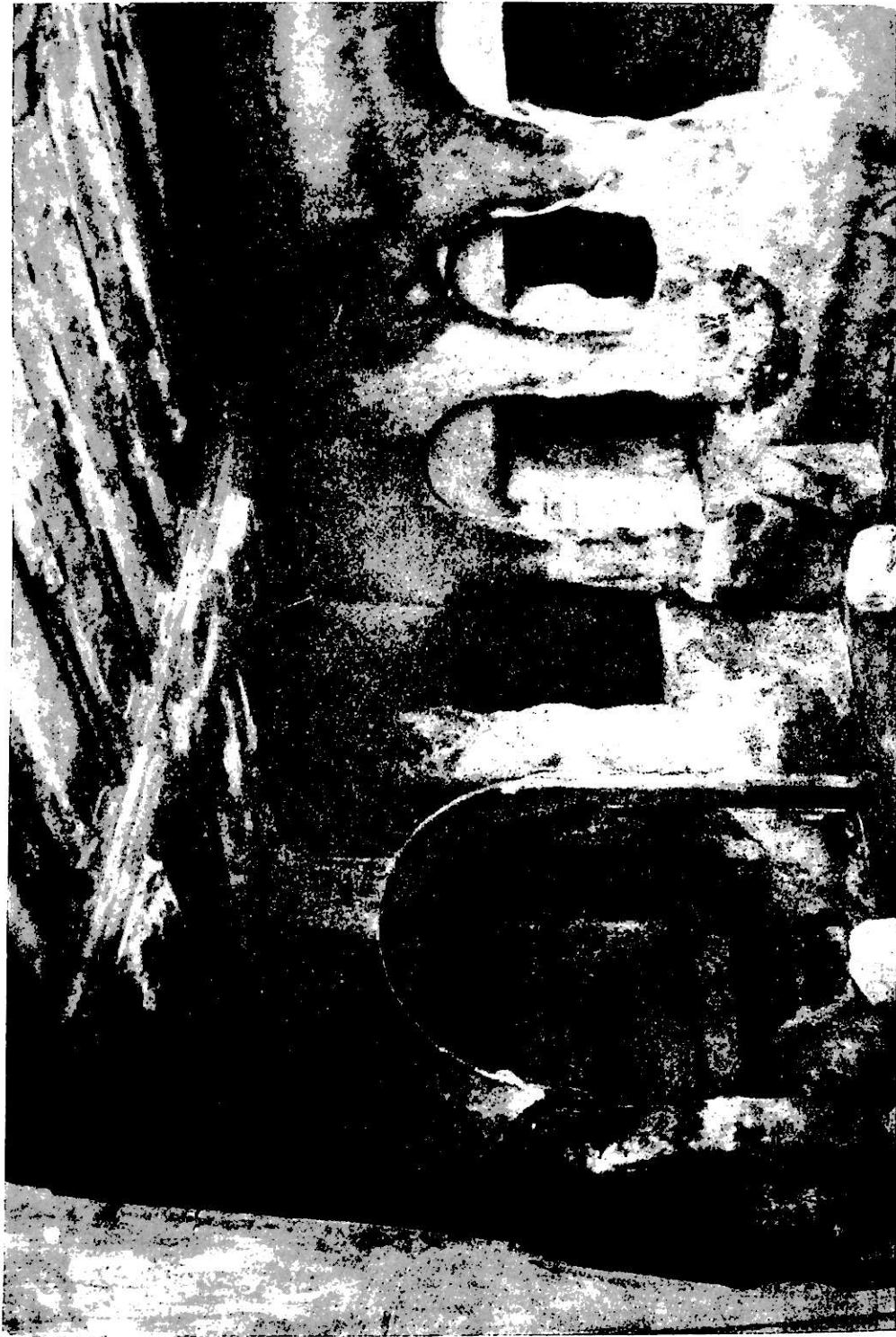


ვერცხლის თასი არმაზიდან
ღეტალი. 11 ს.



ცხენი ბომონის წინაშე.
არმაზის თასი. 11 ს.





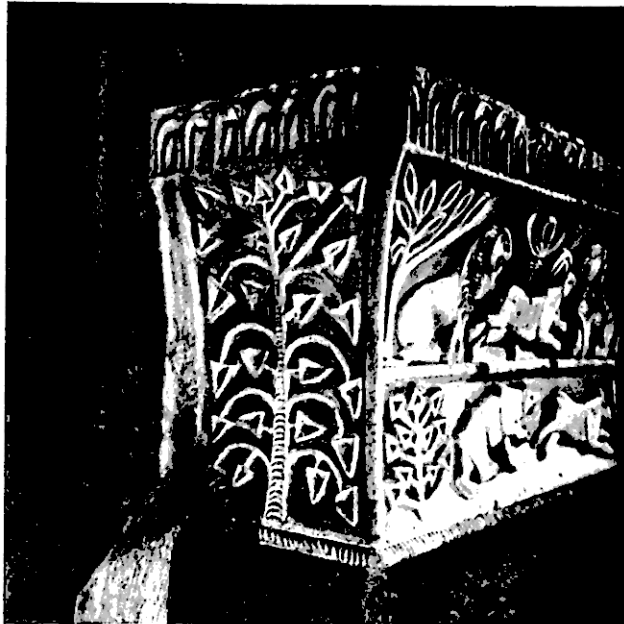
უფლისციხე, მთავარი დარბაზის საერთო ხედი



უფლისციხე. კლდეში ნაკვეთი კალაქი. საერთო ხედი

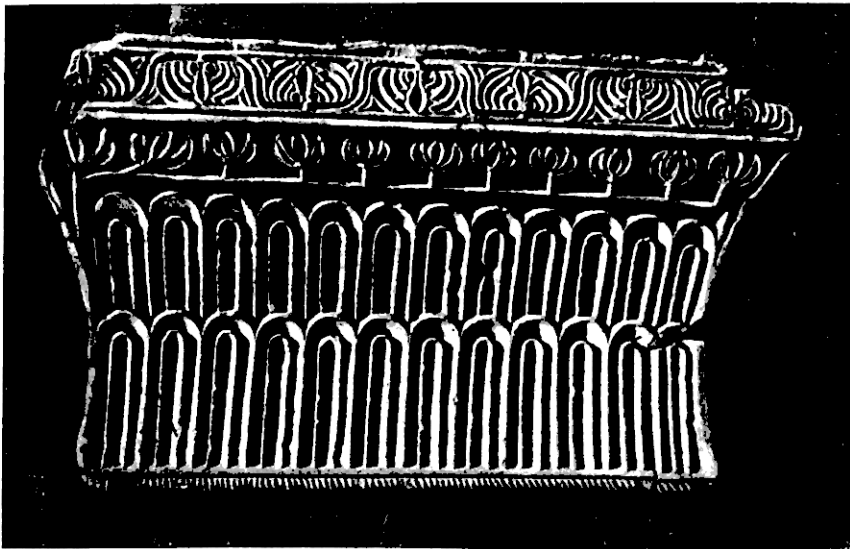


ბოლნისის სიონი. სამხრეთის ფასადი. V ს.



საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთის პილასტრის სვეტისთავი.
ბოლნისის სიონი

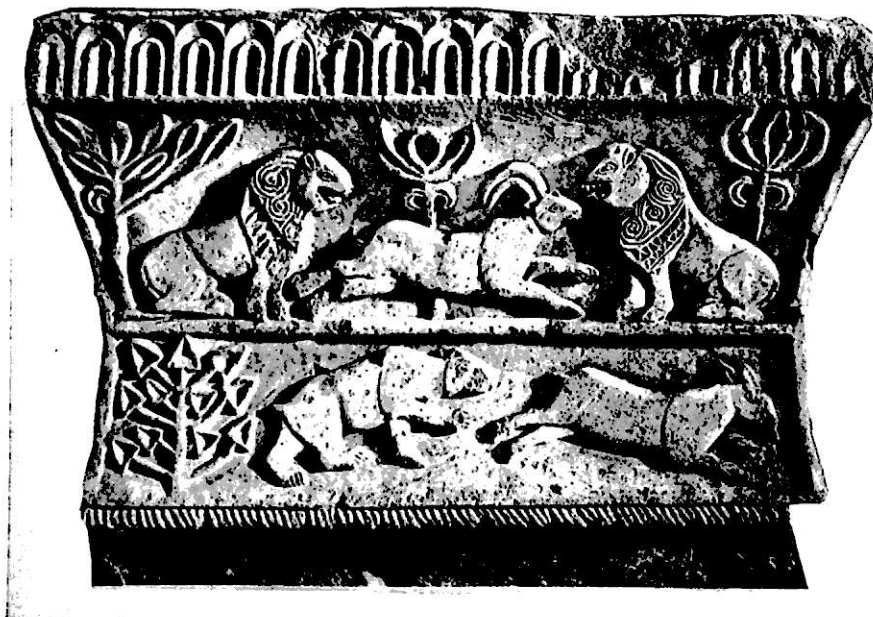
საკურთხეველის აფსიდის ჩრდილოეთ პილასტრის სვეტისთავი
ბოლნისის სიონი





სვეტისთავი ბაბტისტერიუმში. ბოლნისის სიონი

საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთ პილასტრის სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი

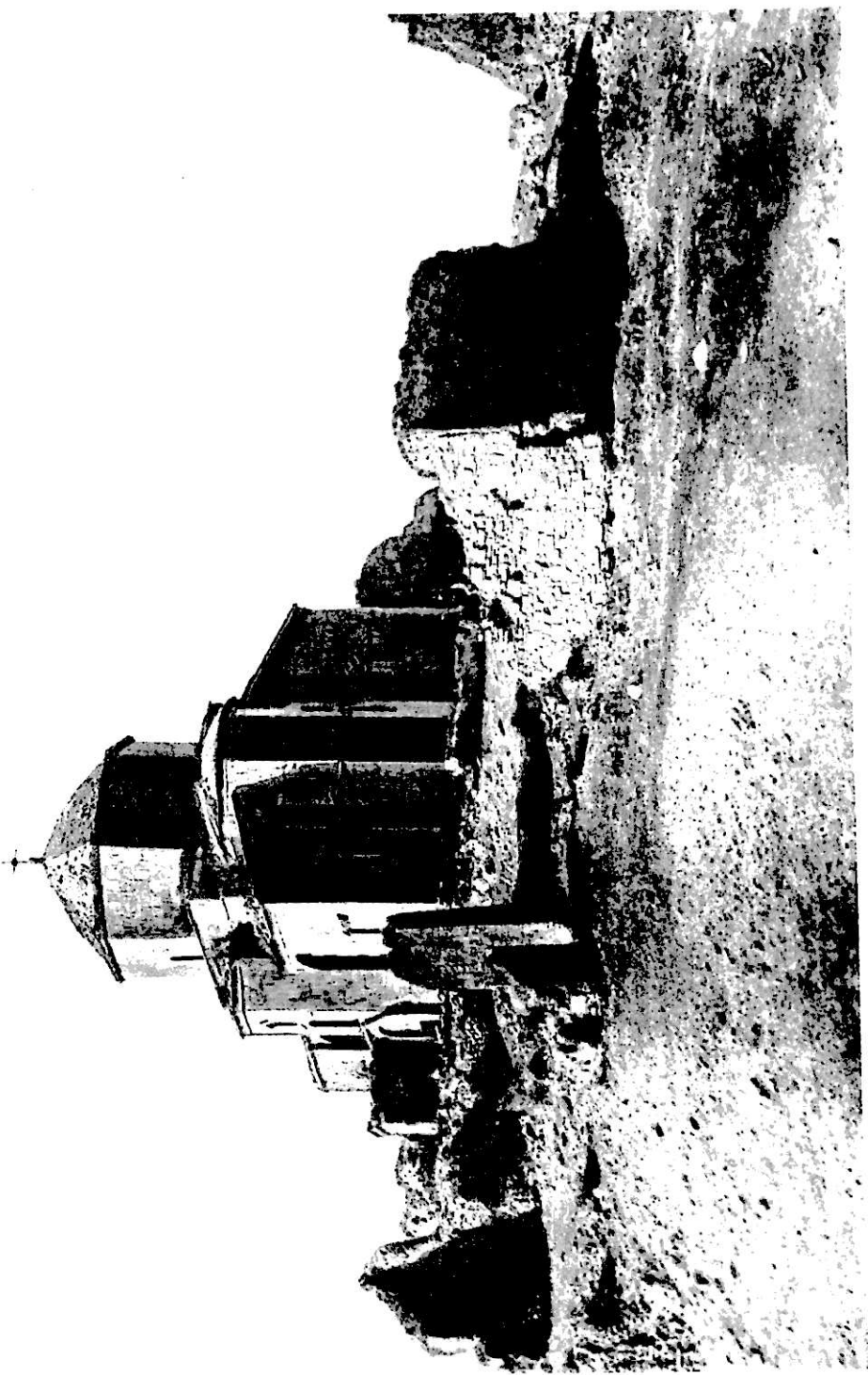




საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთ პილასტრის სვეტისთავი. დეტალი.
ბოლნისის სიონი



მცხეთის კვარი. VI—VII სს. სვერთო სელი. ნახაჭი



მცხეთის ჯვარი. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ფასადი



მცხეთის ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი კტიტორთა გამოსახულებით



სტეფანოს I — ქართლის პატრიკიოსი. მცხეთის ჯვარი. ამოსაველეთის ფასადი. რელიეფი.



დემეტრე უპატოსი. მცხეთის ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი. რელიეფი



ადრნერსე უპატოსი და სტეაფანოს მეორე. მცხეთის ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი. რელიეფი



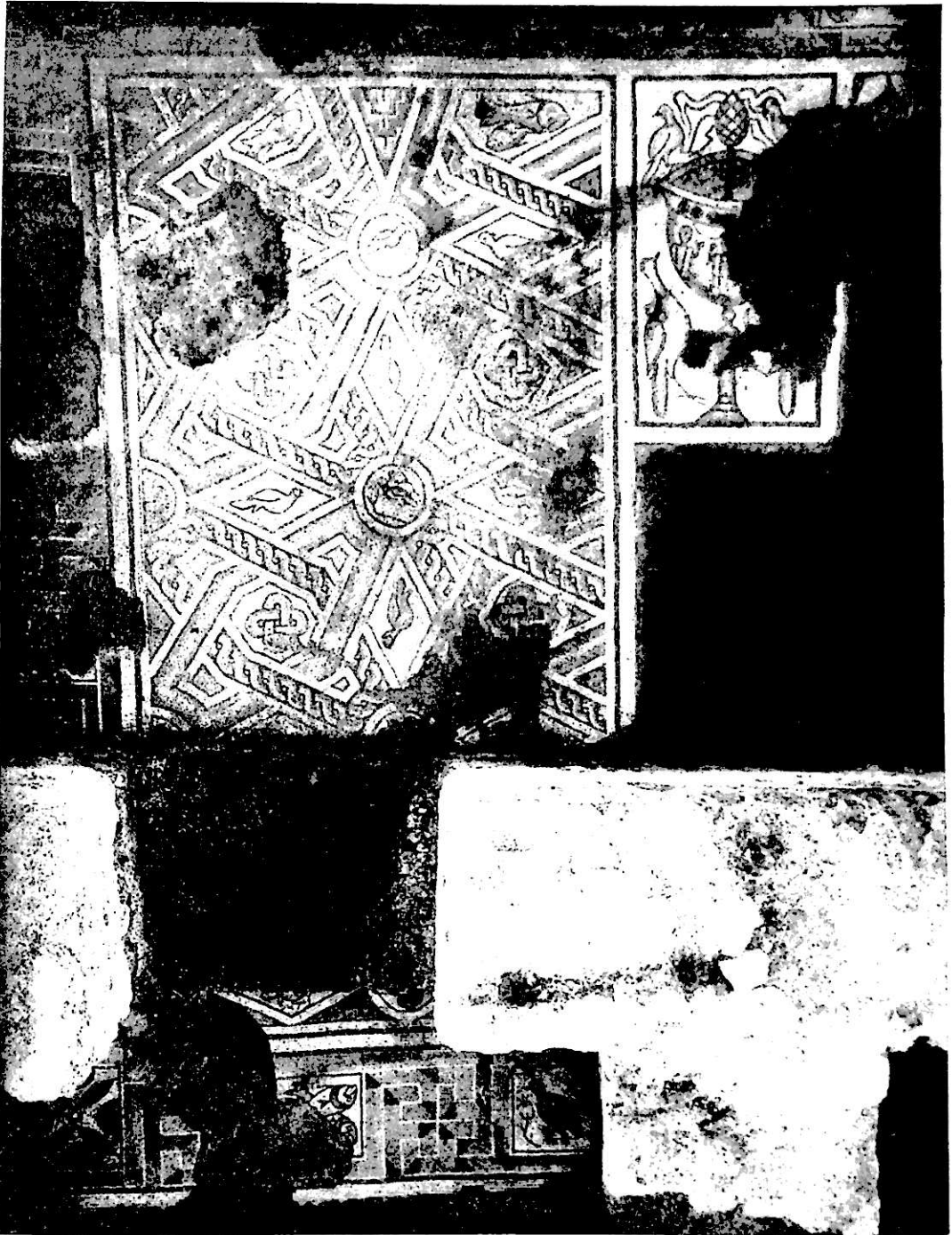
ქობულ სტრატელატი. მცხეთის ჯვარი. სამხრეთის ფასადი. რელიეფი



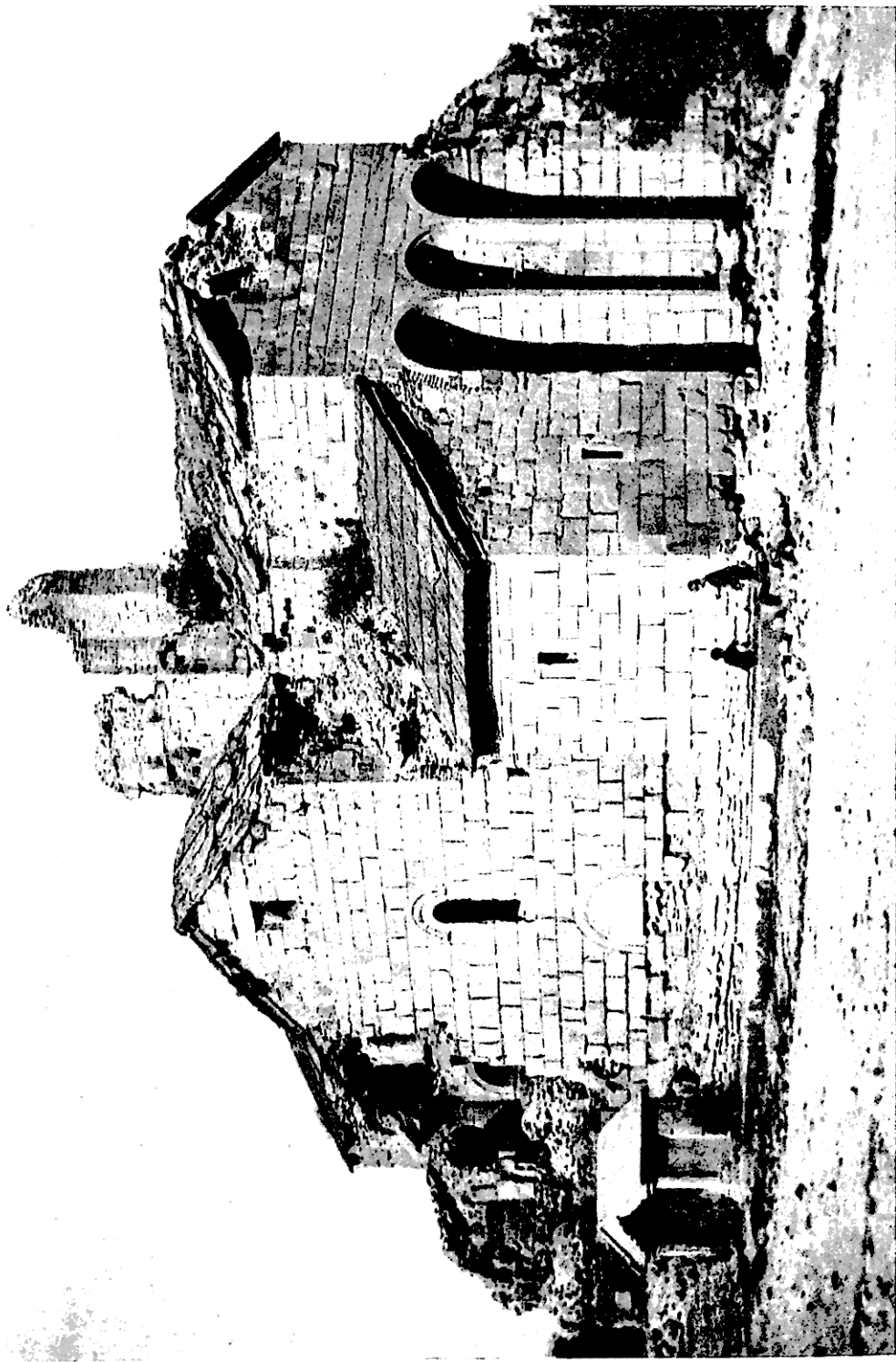
მცხეთის ჯვარი. სამხრეთის კარიბჭე „ჯვრის ამაღლების“
რელიეფური გამოსახულებით



ბიჭვინთა. საკურთხევის იატაკის მოზაიკა. IV ს.



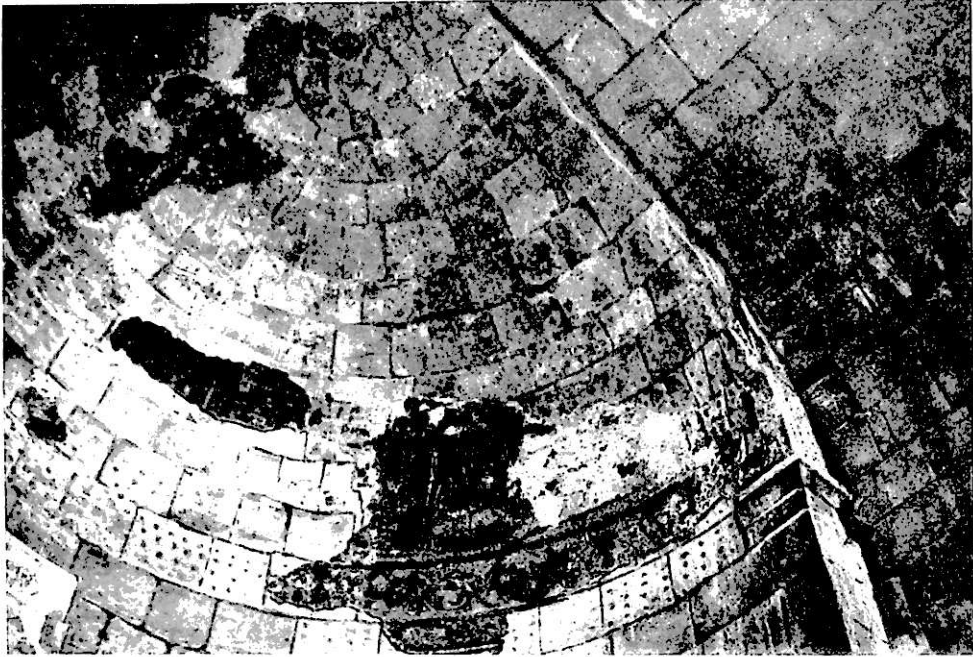
ბიჭვინთა. დასავლეთის კარიბჭის იატაკის მოზაიკა. IV ს.



წრომის ტაძარი. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ფასადი. VII ს.



წრომის ტაძარი. სამხრეთ-დასავლეთის ფასადი. VII ს.



წრომი. საკურთხეველის კონქის მოზაიკური მხატვრობა. VII ს.

წრომი. მოზაიკური მხატვრობის ფრაგმენტი (პეტრე მოციქულის მარცხენა ფეხი)





მაცხოვრის გამოსახულების ზედა ნაწილის მოხაზულობა
წრომის მოზაიკის დეტალი. VII ს.



წრიმი. მოზაიკური მოსატეულობის არშის ფრაგმენტი. VII ს.



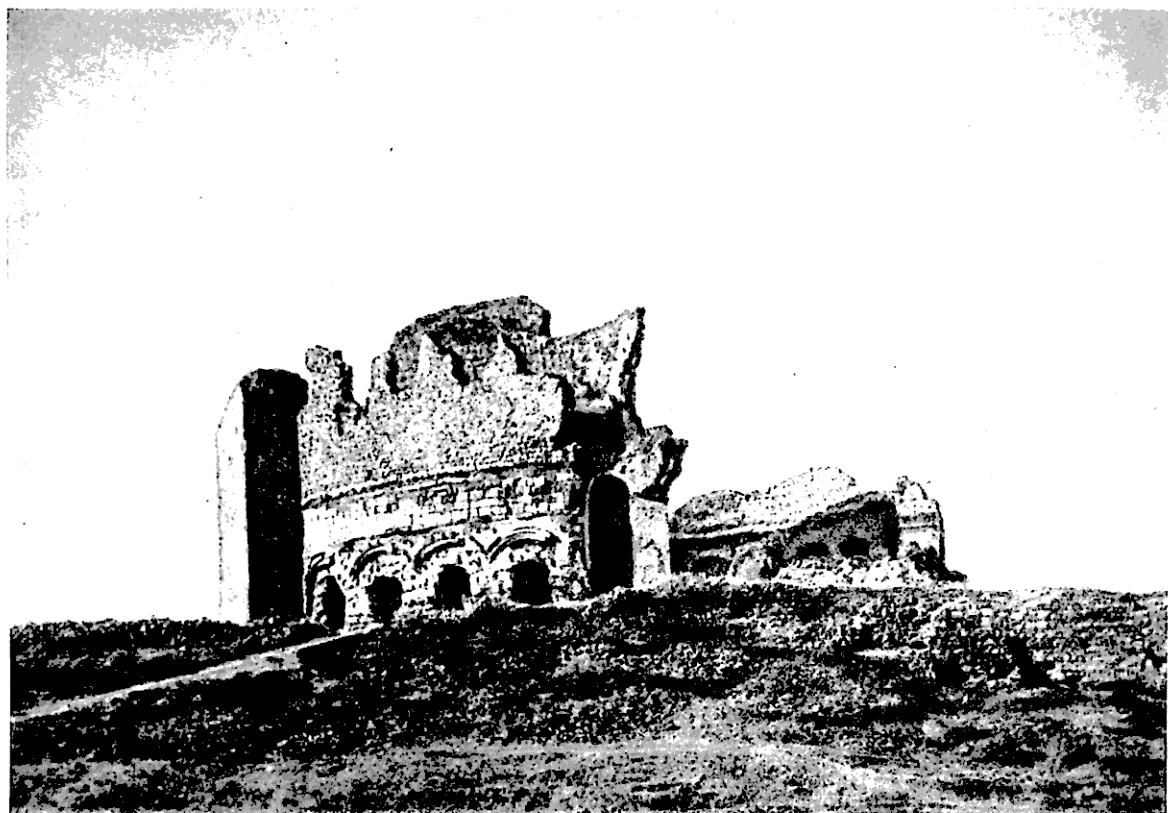
წმიდა მამია. ვერცხლის დისკო. VI—VII სს



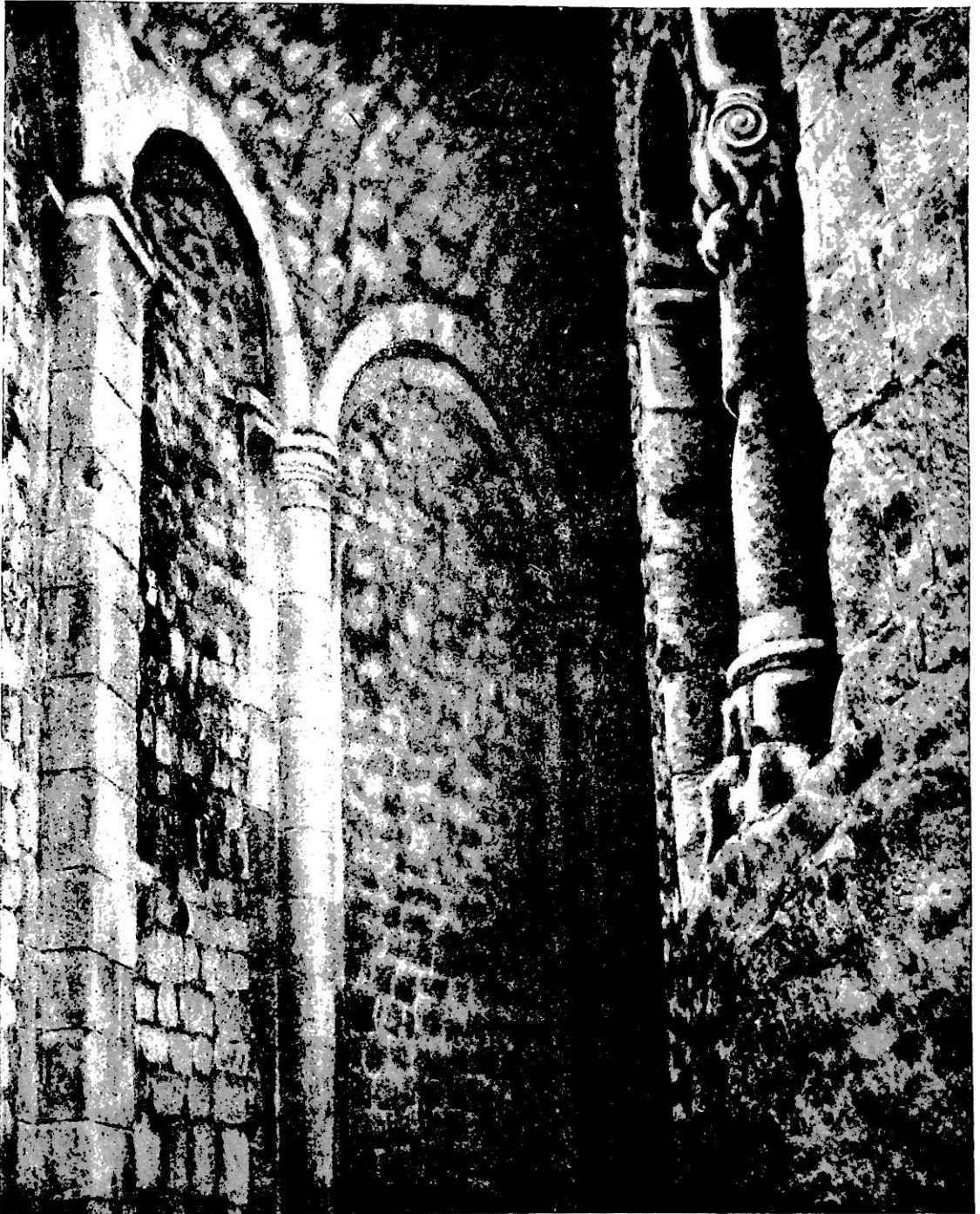
იშხანი. საკუნთხეველის აბსიდის ბურჯები. VII ს.



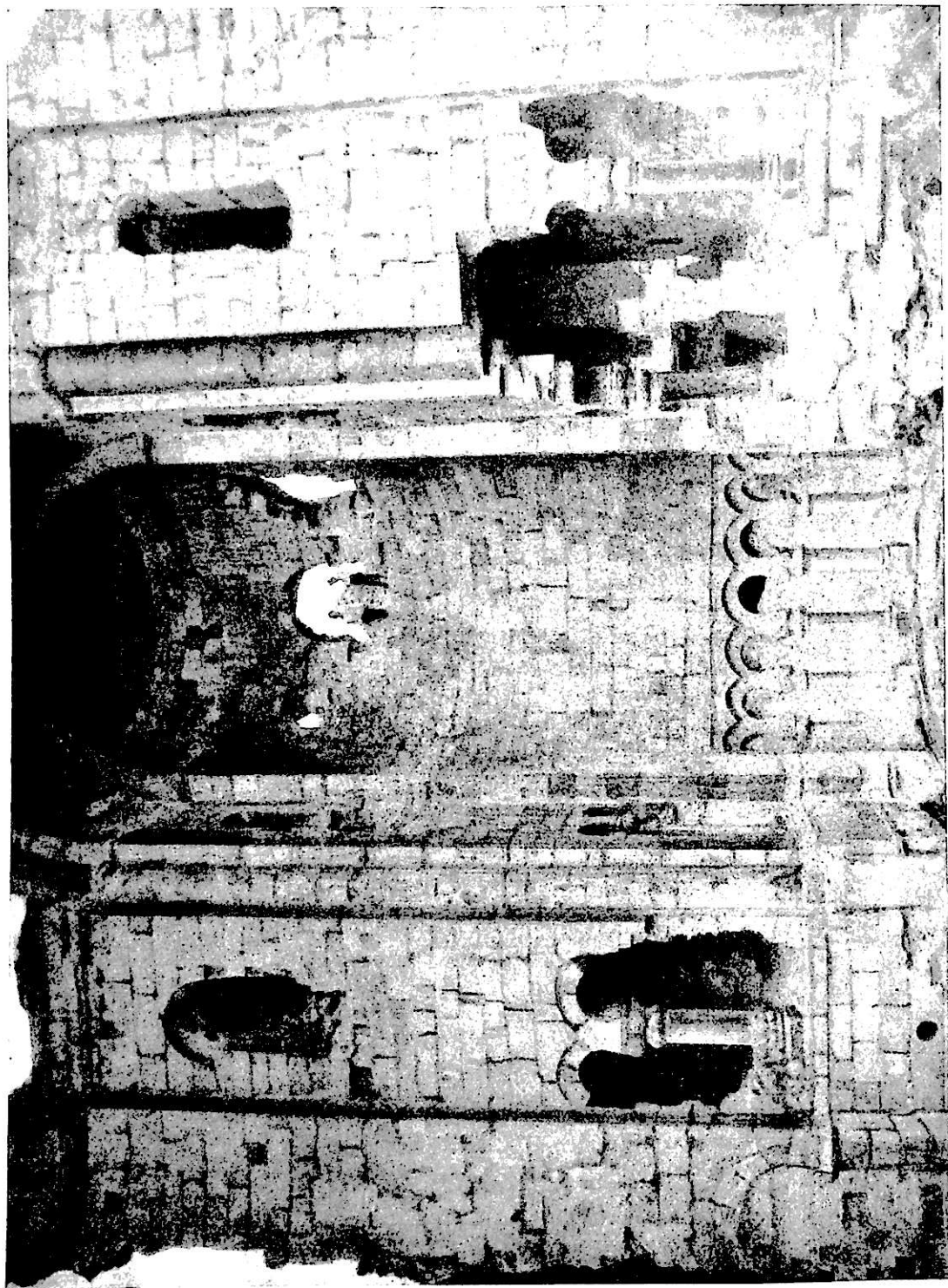
მარტვილის ტაძარი. გუმბათის შიდა ხედი. X ს.



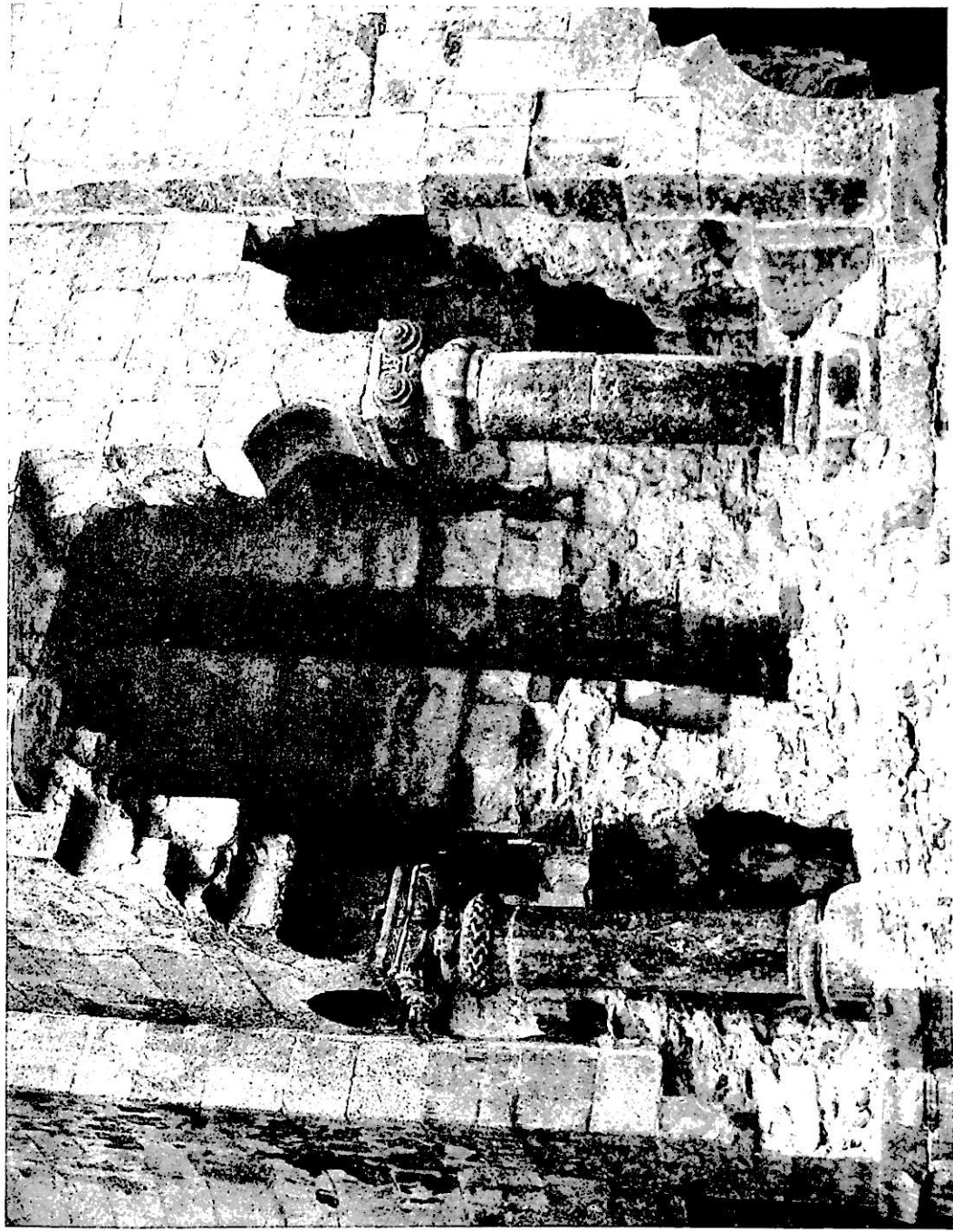
ბანა. ტაძრის ნანგრევები. საერთო ხედი. 888—926 წწ



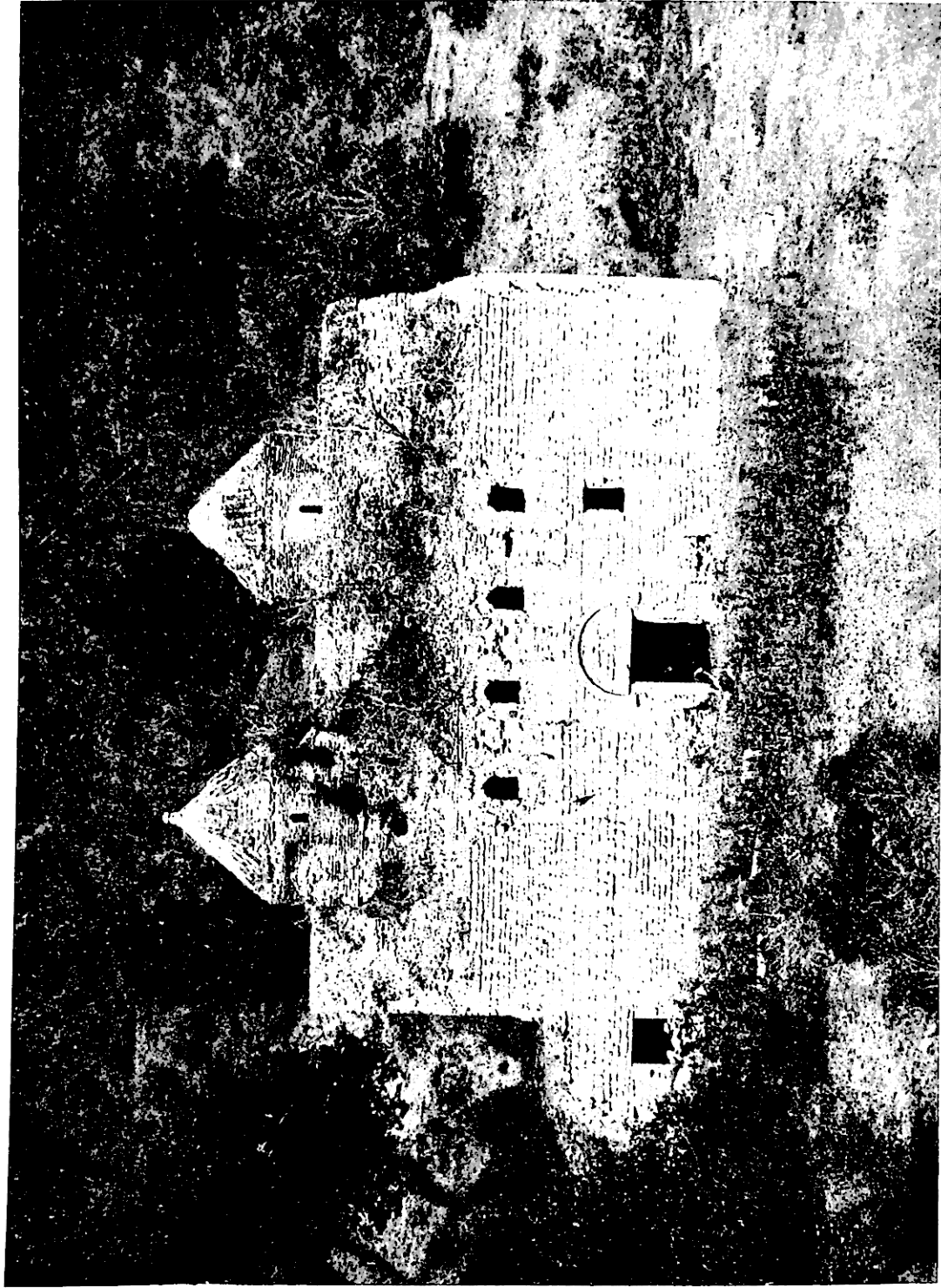
ბანა. ტაძრის შიდა გალერეა (სტოა)



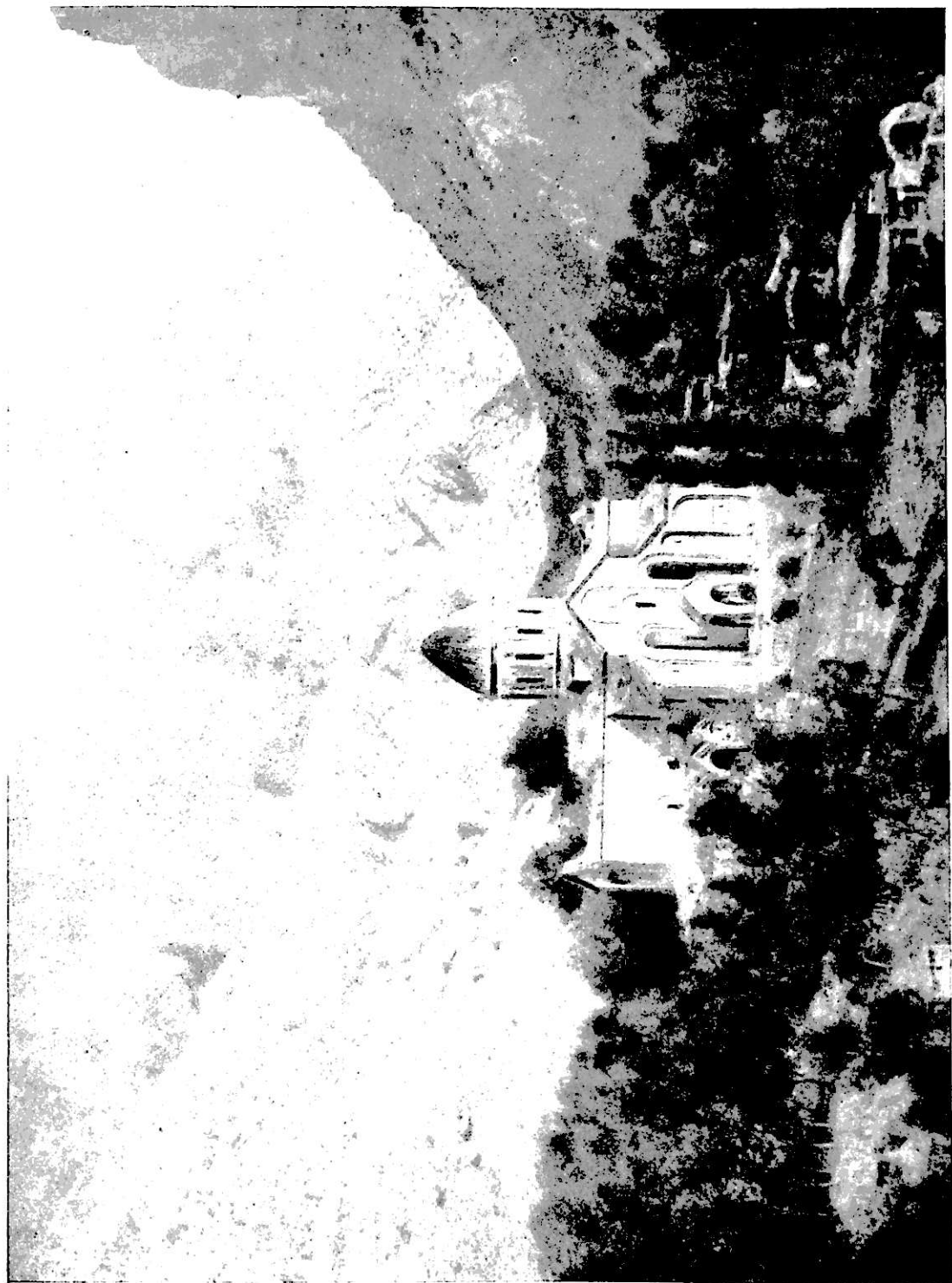
ბანა. შიდა ხედი საკურთხეველზე



ბანა. პატრონიკონის სვეტები. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ხედი



ბურჯანის ყველაწმინდა. სამხრეთის ხედი. VII—VIII სს



▲ 196 წლის მდინარე იტრაპატის ხეობაში



ოშკი. დასავლეთის ფასადი

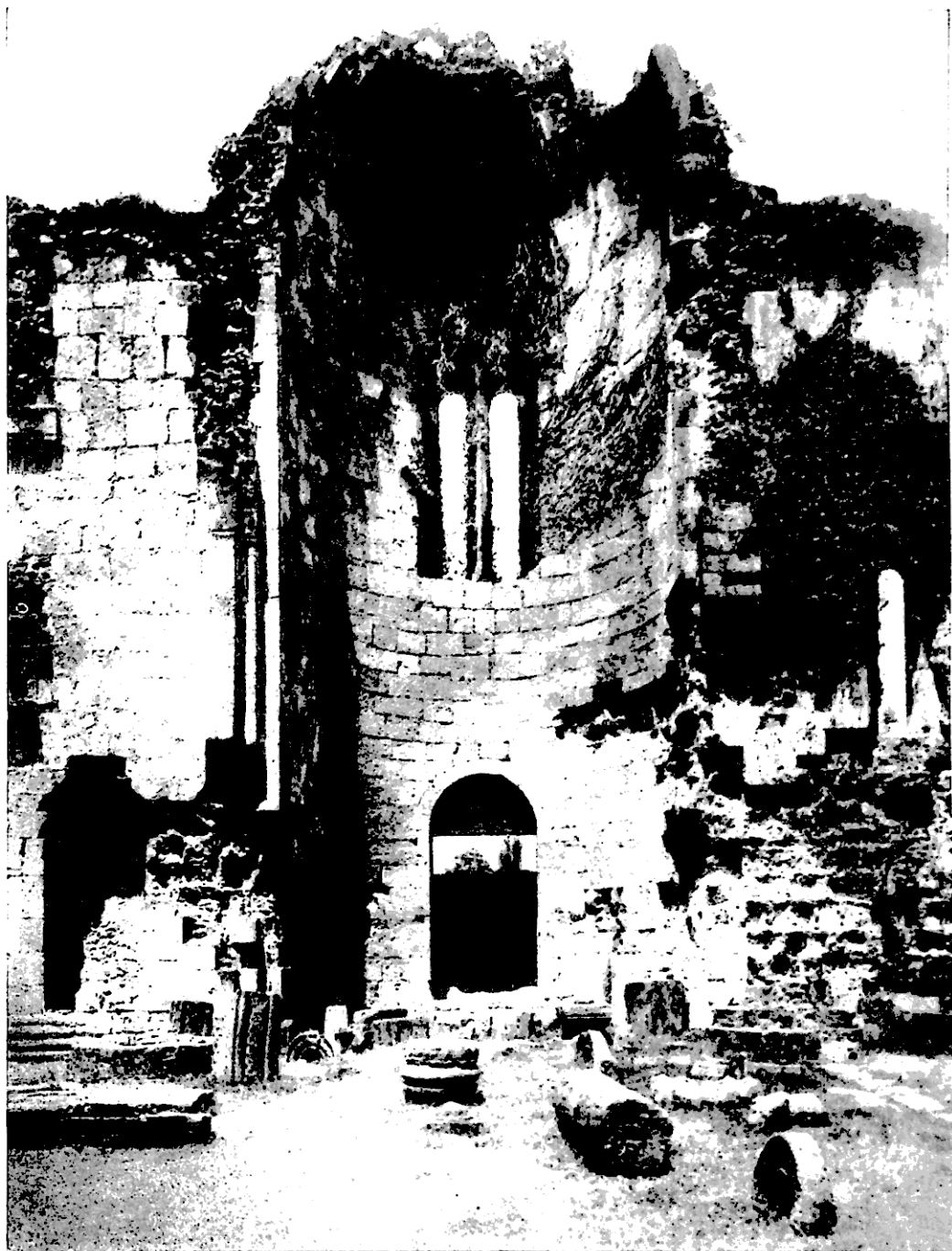


ქუთაისის ტაძარი. სვეტისთავები პატრონიკენიდან

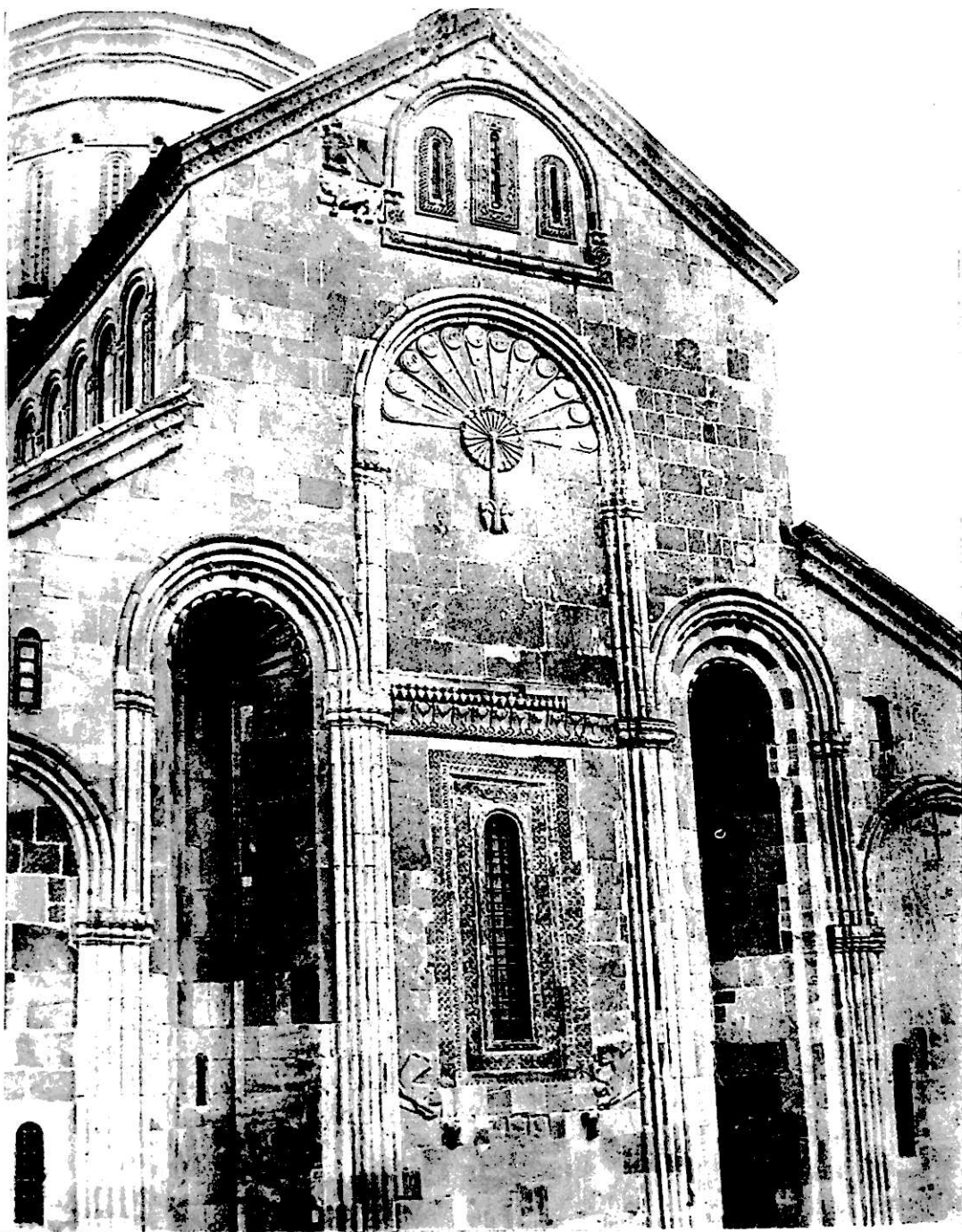




ქუთაისის ტაძარი. სვეტისთავი პატრონიკენიდან



ქუთაისის ტაძარი. ჩრდილოეთის აბსიდის ხედი



სვეტიცხოველი. აღმოსავლეთის ფასადის ნაწილი. 1029 წ.



ნიკორწმინდა. გუმბათის ყელი. დასავლეთ ფასადის ნაწილი. 1014 წ.



მაცხოვარი. მზისა და მთვარის განსახიერებანი. საკურთხევის კონქის მოხატულობა, დოლოს გამოქვაბულთა გუმბათიანი ტაძრიდან (დავით გარეჯა) VIII—IX სს



გველშაპის დაწვა ანგელოზის მიერ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი.
უდაბნო. მთავარი ტაძარი. X ს.



ანგელოზების გამოცხადება იოსებისადმი სიზმარში. ფრესკა. ატენი. X ს.



ანგელოზის თავი. დეტალი ფრესკის „ანგელოზის გამოცხადება იოსებისადმი სიზმარში“. ატენი



მძინარე იოსები. დეტალი ფრესკის „ანგელოზის გამოცხადება იოსებისადმი სიზმარში“. ატენი



მღვდელმთავარი. დეტალი ფრესკის „წყლით მხილება ღვთისმშობლისა“ ატენი. X ს.



ღვთისმშობელი სვამს „წყალს მხილებისას“. დეტალი ფრესკის „წყლით მხილება ღვთისმშობლისა“. ატენი. X ს.



მთავარანგელოზი გაბრიელი ხარებიდან. ატენი. X ს.



შობა უფლისა. ფრესკა. იფრარი. 1096 წ.



ღვთისმშობელი ძითურთ და წმ. ანა. ფრესკა. იფრარი. 1096 წ.



წმ. გიორგი კლავს დიოკლეტთან შეფეს. იფრარი. 1096 წ.



წმ. თეოდორე. ფრესკა. იფრანი. 1096 წ.



წმ. თევდორე ფრესკა. წმ. კვირიკეს და წმ. ივლიტას ტაძარი. 1111 წ.



წმ. თეოდორე. ფრესკის დეტალი. წმ. კვირიკეს და წმ. ივლიტას ტაძარი



ՄՍ. Եղուտի Մեծ. Գրեթ. ՄՍ. Կիրիլևի և ՄՍ. Եղուտի Մեծ.



მაცხოვარი. „ვედრების“ დეტალი. ფრესკა. ნაკიფარი. 1130 წ.



დიოკლეთიანე. წმ. გიორგის დაკითხვის დეტალი. ფრესკა. ნაკიფარი. 1130 წ.



ღვთისმშობელი. გელათის მოზაიკა. 1125—1130 წწ



გელათის საკრებულოს ფესტივალის მონაწილე. 1125—1130 წწ.



მთავარანგელოზი გაბრიელი

გელათის ტაძრის მოზაიკა (1125—1130 წწ)



მაცხოვარი ემანუელი



მაცხოვარი „მოციქულთა ზიარებიდან“. ფრესკა. ახტალა. XII ს.



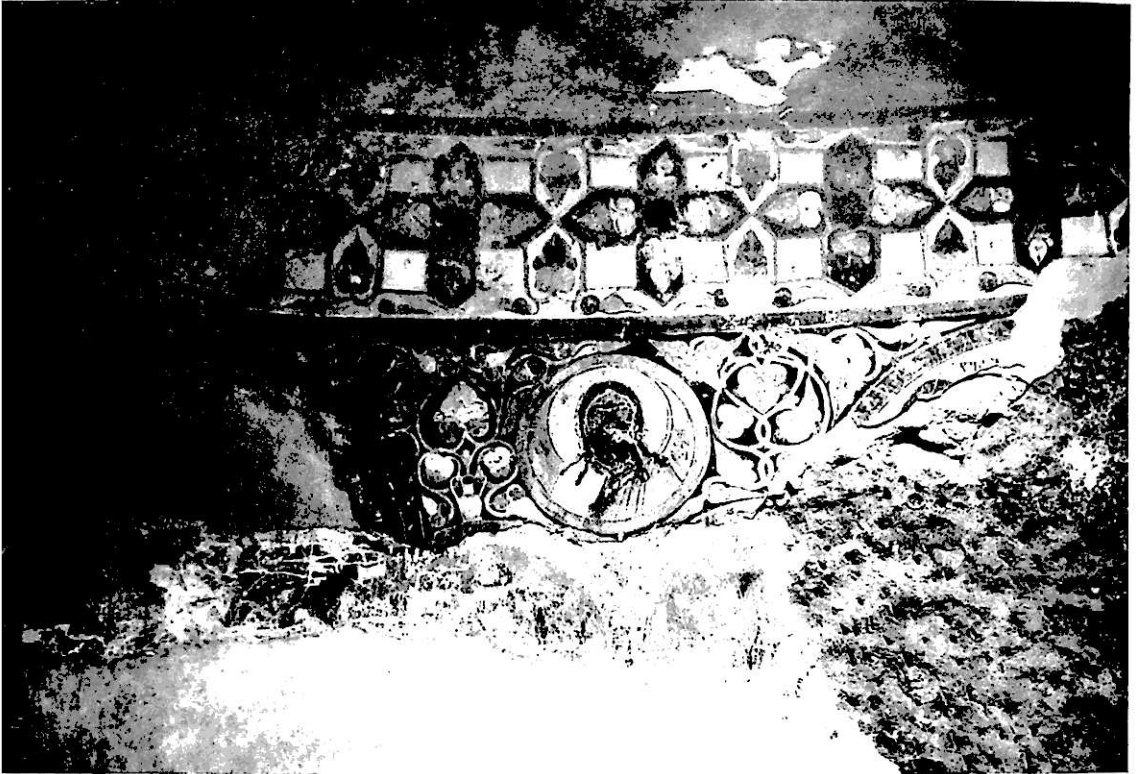
მსახური ანგელოზი „მოციქულთა ზიარებიდან“. ფრესკა. ახტალა. XII ს.



იაკობ, ძმა უფლისა. ფრესკა. ახტალა. XII ს.



ამალღება. კომპოზიციის დეტალი. ფრესკა. ნათლისმცემლის უდაბნო. XII ს .
პირველი ნახევარი



ნათლისმცემლის უდაბნოს მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი. XII ს. პირველი ნახევარი



იოანე მახარებელი. ჩრდილო-აღმოსავლეთის პანდანტივი. ყინცვისი. 1207 წ.



ღვთისმშობელი ძითურთ. საკურთხევის აფსიდის კონქის მოხატულობა
ყინცვისი. 1207 წ.



გიორგი III, თამარ მეფე, გიორგი ლაშა, ფრესკა. ყანცვისი. 1207 წ



თამარ მეფე. ყინციისი



თავარ მეფე, ფრესკის დეტალი, ყინცვისი



ანგელოზი მაცხოვრის აღდგომიდან. ყინცვისი. 1207 წ.



წმ. გიორგი. ყინცვისი. 1207 წ.



ღვთისმშობელი ძითურთ. ვარძია. 1184—1186 წწ



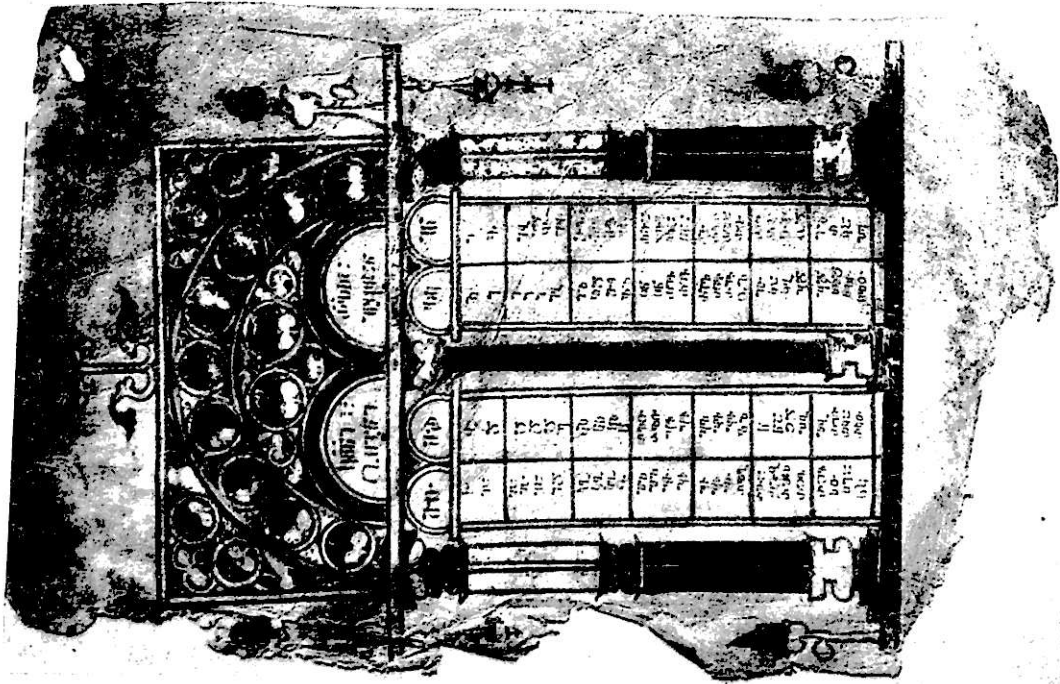
გიორგი III, თამარ მეფე. ვარძია. 1184—1186 წწ



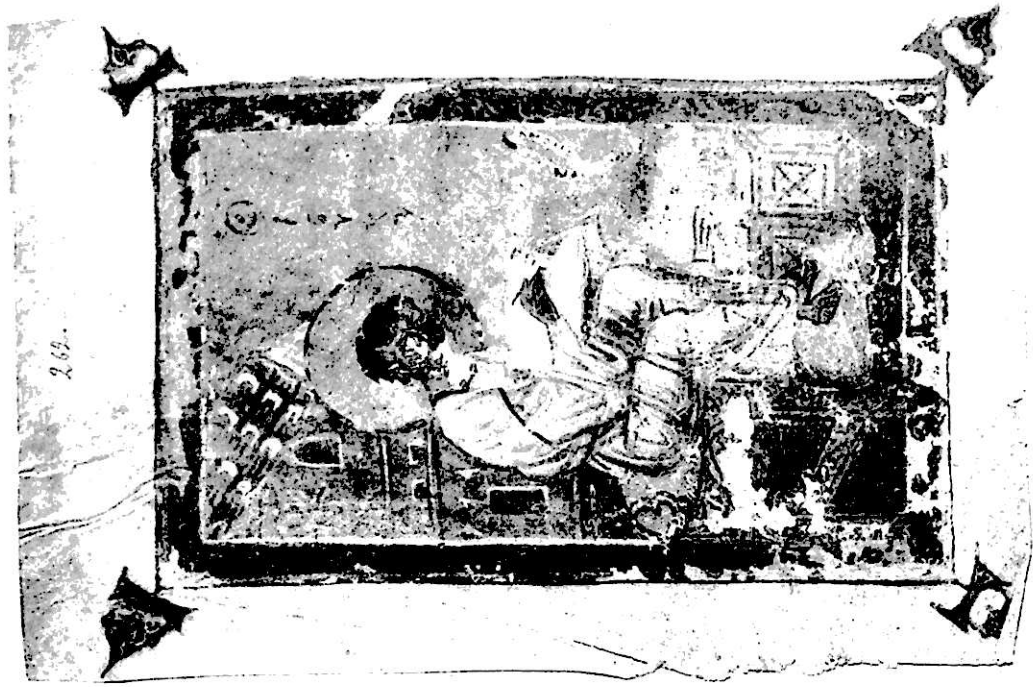
ბრმის განკურნება მაცხოვრის მიერ. ჰრუჭის ოთხთავი. 940 წ.



ლოანე (sic) მახარებელი. ჯრუჭის ოთხთავი. 940 წ.



კამრა, თხოვი № 962, 1054 წ.



ლუკა მხარებელი, თხოვი № 962, 1054 წ.



ლუკა მახარებელი. მინიატიურა. XI ს.



ბრძის განკურნება მაცხოვრის მიერ. ხელნაწერი № 734. XI--XII სს



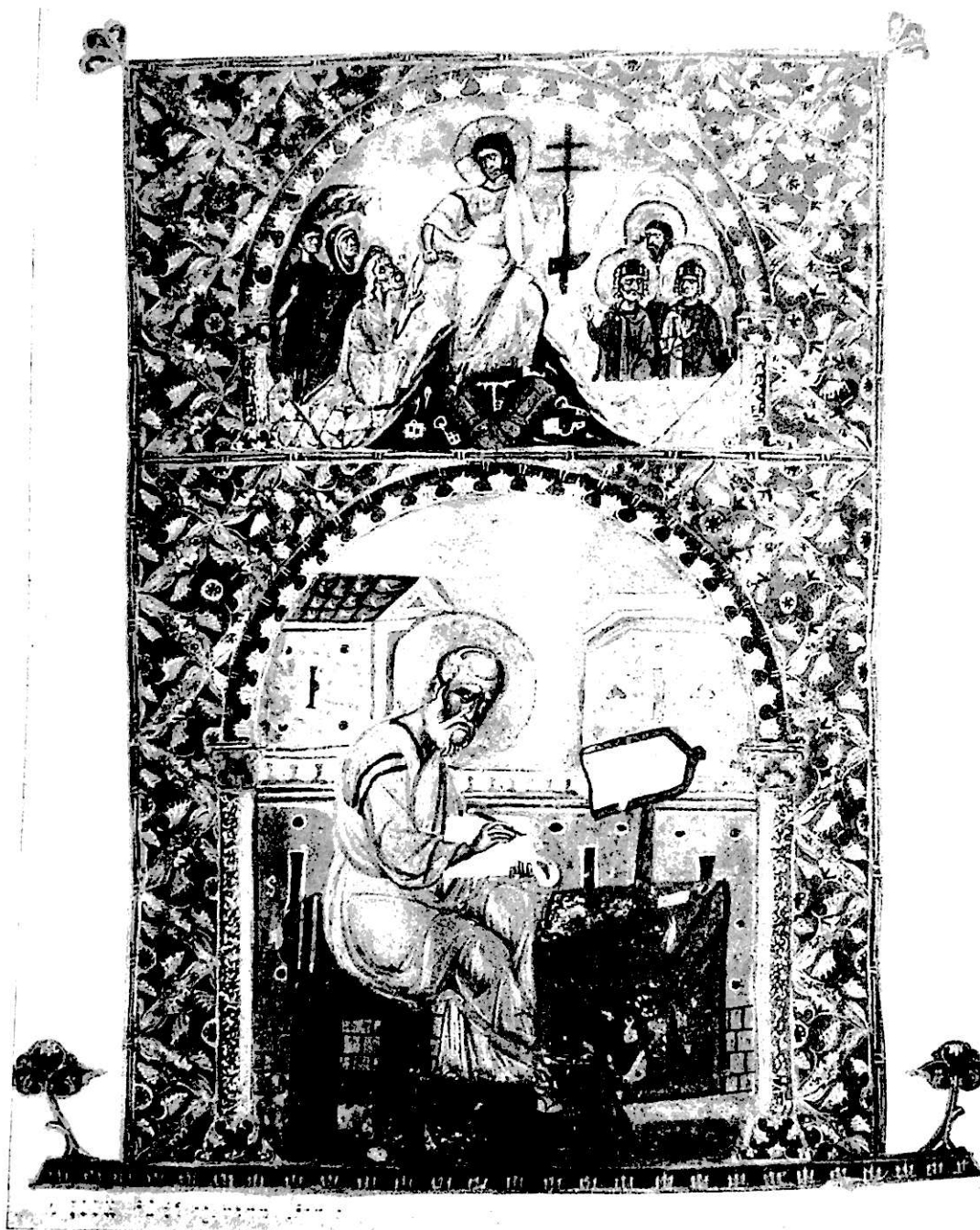
ზაცხოვარი და სამარიტელი დედაკაცი. ხელნაწერი № 734. XI—XII სს



ԿՅՆՐԱ. ռՈՆԹՈՅՈ ՆՁ 26. XIII Ե.



Խաղճա. ԹԽԵՆԱՅԻ ՆՁ 26. XIII Կ.



იოანე მახარებელი. ოთხოვაი № 1335. XII ს.

საჯარო

ქვემოთ



•••••
•••••
•••••
•••••
•••••
•••••

•••••
•••••
•••••
•••••
•••••
•••••



ასისტავის მონის განკურნება. პეტრე მოციქულის სიღვდრის განკურნება. ჯრუჭის ოთხთავი. XII ს.



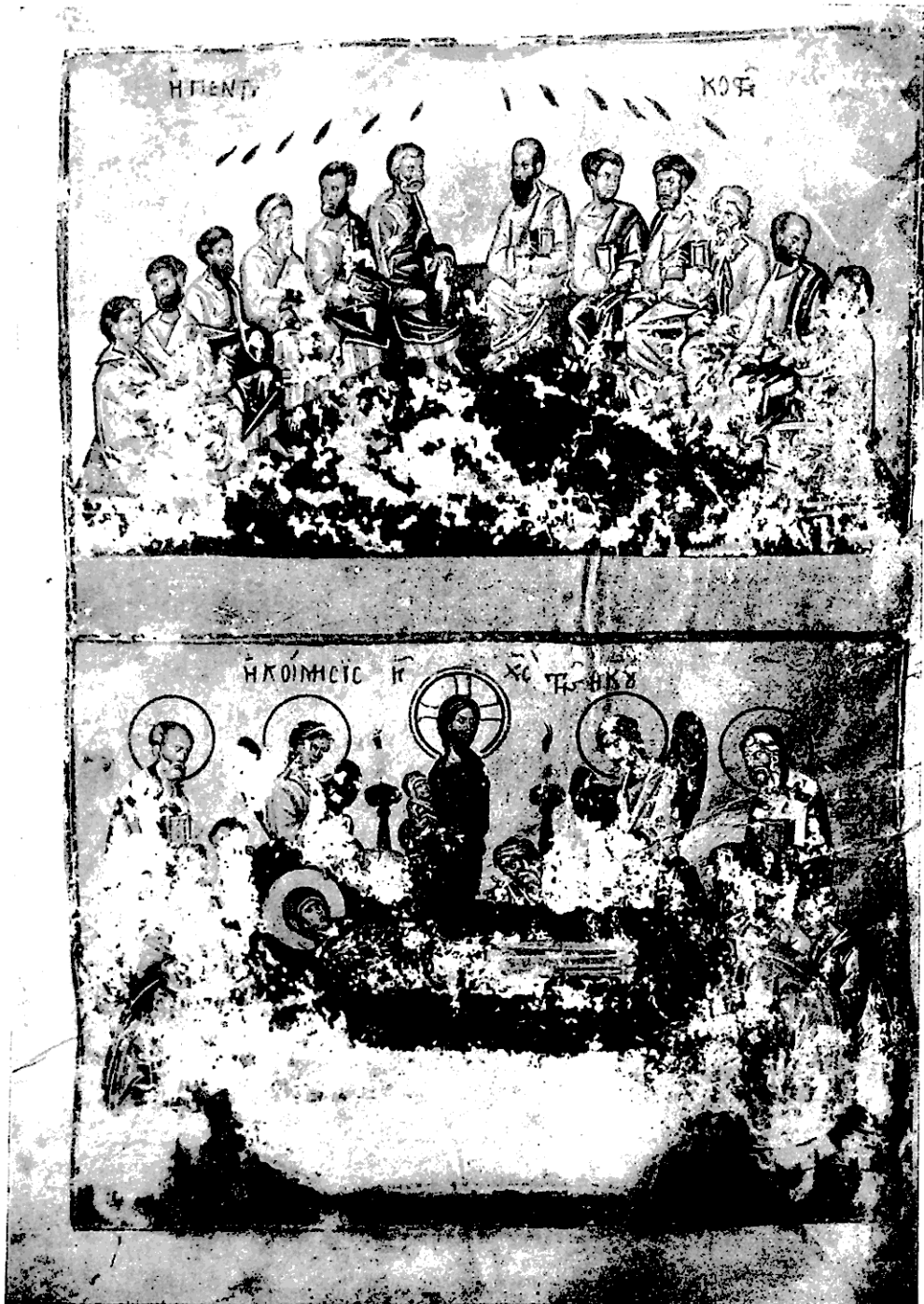
Եւրդ Եւրդ Կ լեւրդ Եւրդ Կ XII Կ.

Սեւրդ Եւրդ Կ լեւրդ Եւրդ Կ XI Կ.





იოანე მახარებელი პროქორეს კარნახობს. მოქვის ოთხთავი. 1300 წ.



სული წმიდის მოფენა. ღვთისმშობლის მიძინება. მოქვის ოთხთავი. 1300 წ.

ԲԳՈՎԿԼ ԺՆՆԵ ԸՃԸՎԻՅՑ ԴԵ ԻՎԵԼԵ ԴԵ ԴԵՆԵ

ԺԸՆԵ Դ

ԲԳՈՎԿԼ ԿԱԿԻ ԳՐԻ
ՕՒՅՈՒՆ ԺԵՆԵ ԼԵՆՆԱԻ Ե
ՄԻՆ ԿՐԿԵՆ ԿԱՆԵ ԿԵՄԵ
ԳՐԻ ԺԱԿՄԻՍԻՆԵ ԿՐԵՎԵ
ԿԱԻ ԺԵ ԿԱԿՊԵՆԵՍԵ
ՄԻՆ ԺԵ ԺԵՆԵՍ ԿՄԻՆ
ԺԵ ԺԵ ԺԵՆԵ ԺԵ ԺԵ ԿԱԿԻ
ԿՐԵՆԵՍ ԺԵ ԿՐԵՆԵՍ
ԺԵ ԺԵ ԿՐԵՆԵՍ ԿՐԵՆԵՍ



ԼԵՆՆԱԻ ԺԵՆԵ ԿՄԻՆ ԿԱՆԵ
ԿՐԵՎԵ ԿՄԻՆ ԿԵ ԺԵՆԵՍ ԺԵՆԵ
ԺԵՆԵ ԿԱԿԻ ԺԵՆԵ ԺԵ ԺԵ ԿՐԵ
ԺԵՆ ԺԵՆԵՍ ԺԵՆԵ ԿՐԵՎԵ
ԿՐԵՎԵՍ ԿՐԵՎԵՎԵՎԵ
ԿՐԵՎԵ ԿՄԻՆ ԺԵ ԿՐԵՎԵ
ԺԵ ԿՐԵ ԺԵՆԵՍ ԺԵ ԺԵՆԵ
ԿՐԵՎԵՍ ԿՐԵՎԵՎԵՎԵ
ԺԵ ԿՐԵՎԵՎԵՎԵՎԵ ԺԵՆԵ
ԺԵ ԿՐԵՎԵՎԵՎԵՎԵ ԺԵ
ԿՐԵՎԵՎԵՎԵՎԵՎԵ ԺԵՆԵ



ԿԵ ԺԵ ԺԵՆԵՍ ԿՐԵՎԵՎԵՎԵՎԵ ԺԵ ԿՐԵՎԵՎԵՎԵՎԵՎԵ ԺԵՆԵ ԺԵ ԺԵ



შვილდოსანი. მინიატიურა. ხელნაწერი № 65. 1188 წ.



გელუნის მხედრობა. მინიატიურა. დავითნი. XIII ს.



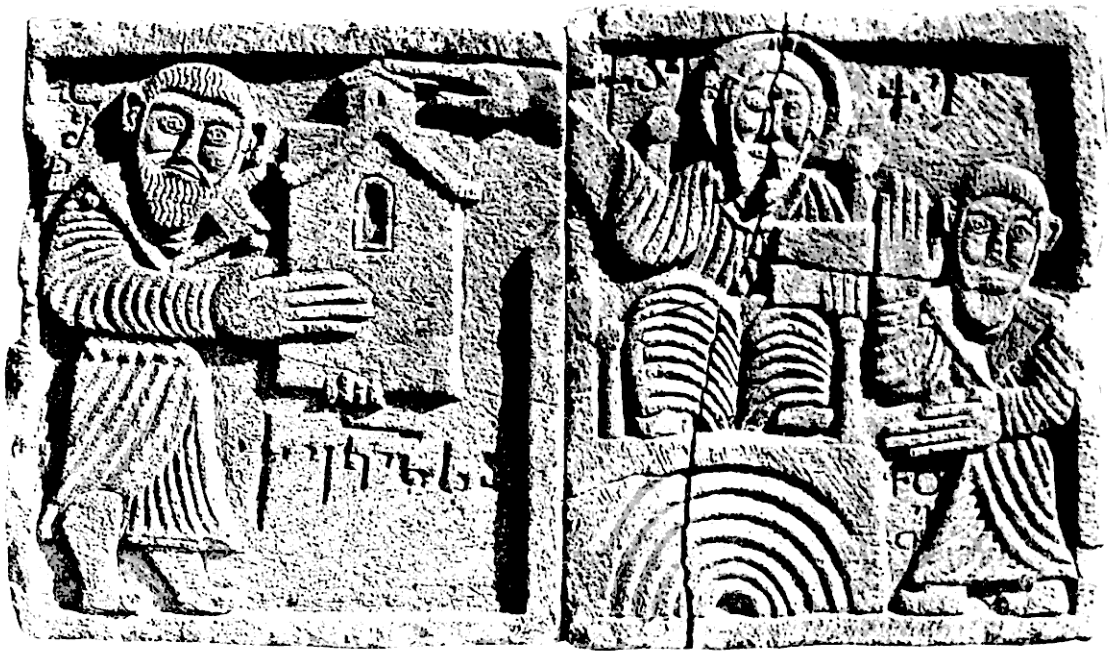
დავით მეფის და ბირსაბიას გამიჯნურების ამბავი. მინიატიურა.
დავითნი. XIII ს.



იოსებ ყოვლად მშვენიერის თავგადასავალი. იოსები და პენტეფურეს მეუღლე.
მინიატიურა. დავითნი. XIII ს.

კანკელის ფილა. წებელდა. VI ს.

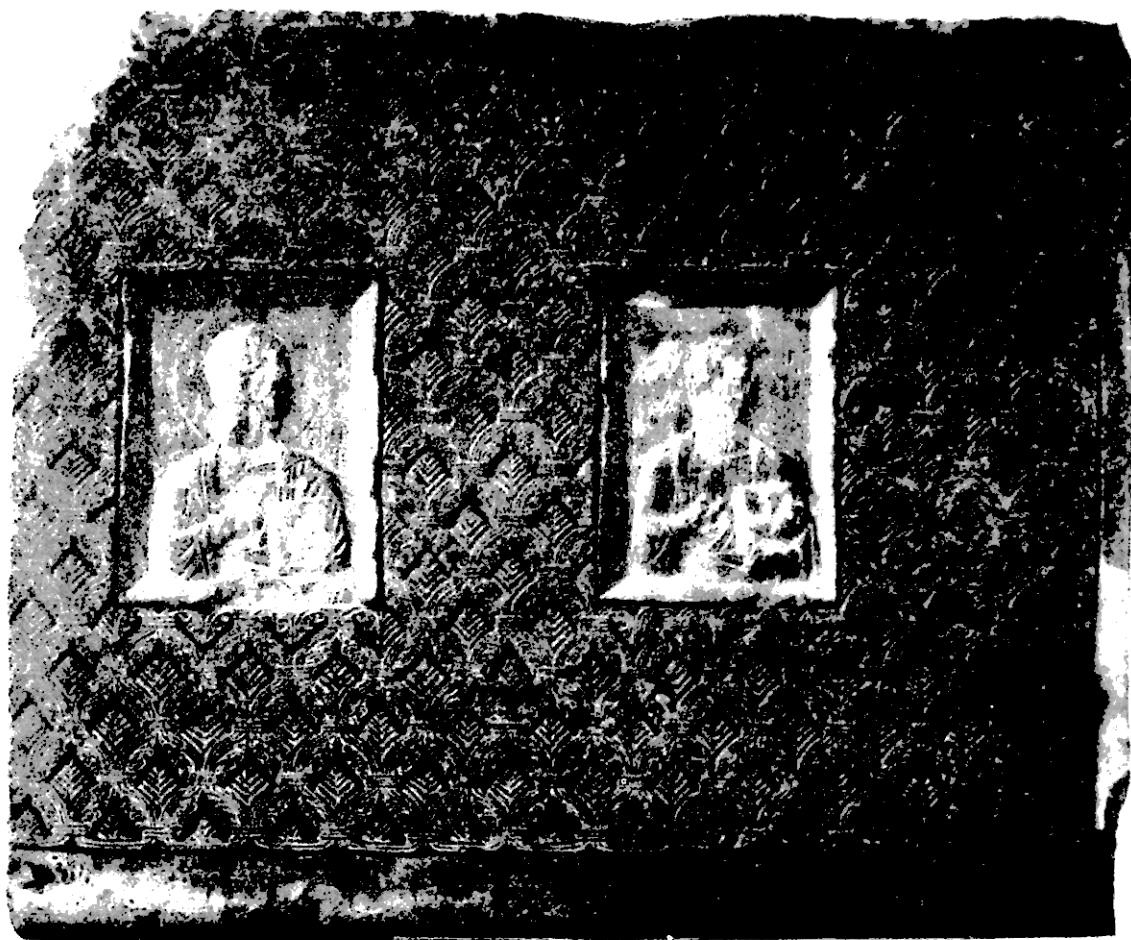




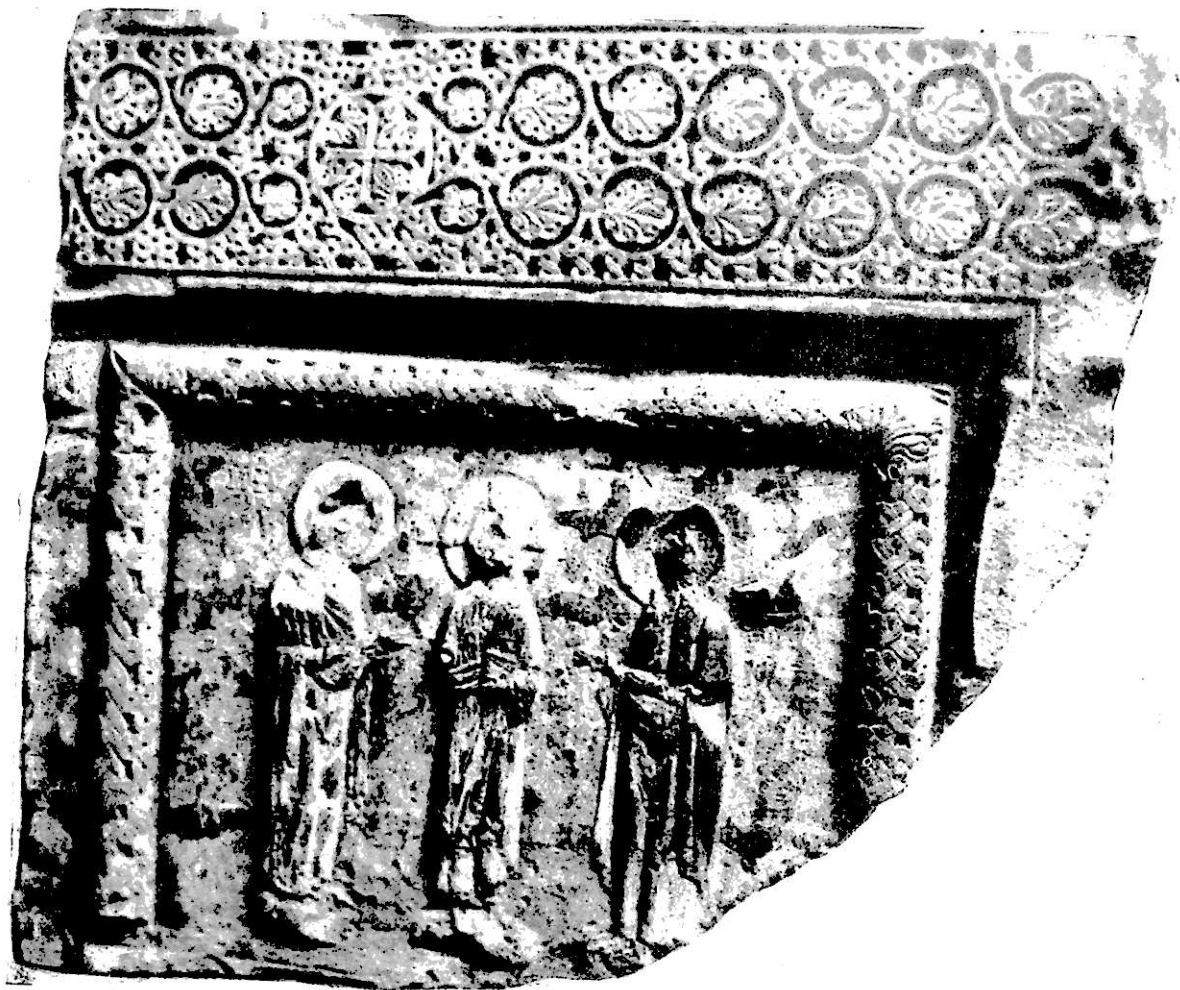
ამოტ კურაპალატი. თპიზა. 826 წ.



აფხაზთა მეფე თეოდოსი და კახეთის მეფე კვირიკე. ზედაზნის ტაძრის კანკელის ფილა. X ს.



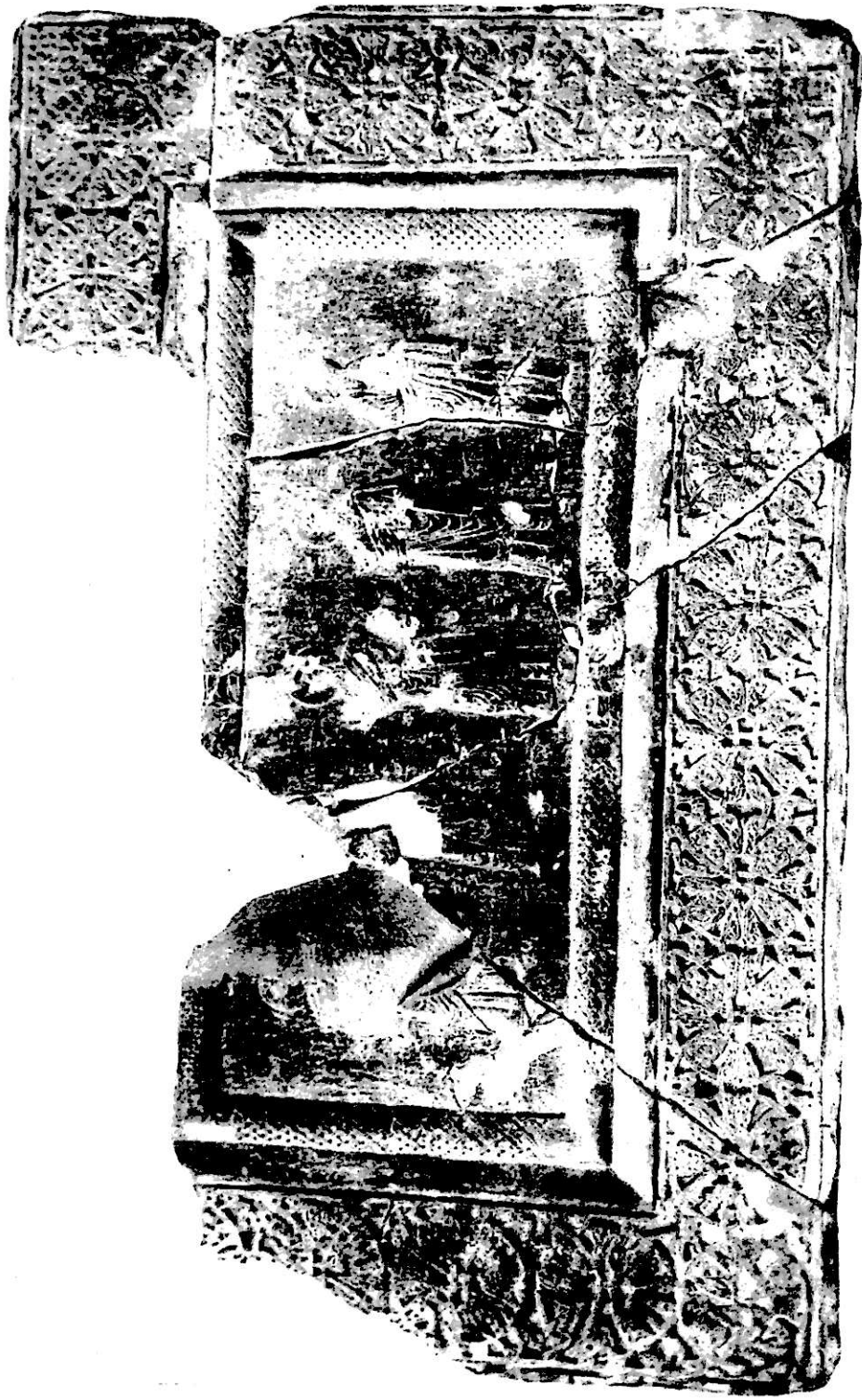
ატენის ტაძრის კანკელის ფილა. X ს.



ვედრება. საფარის ტაძრის კანკელის ფილა. XI ს.



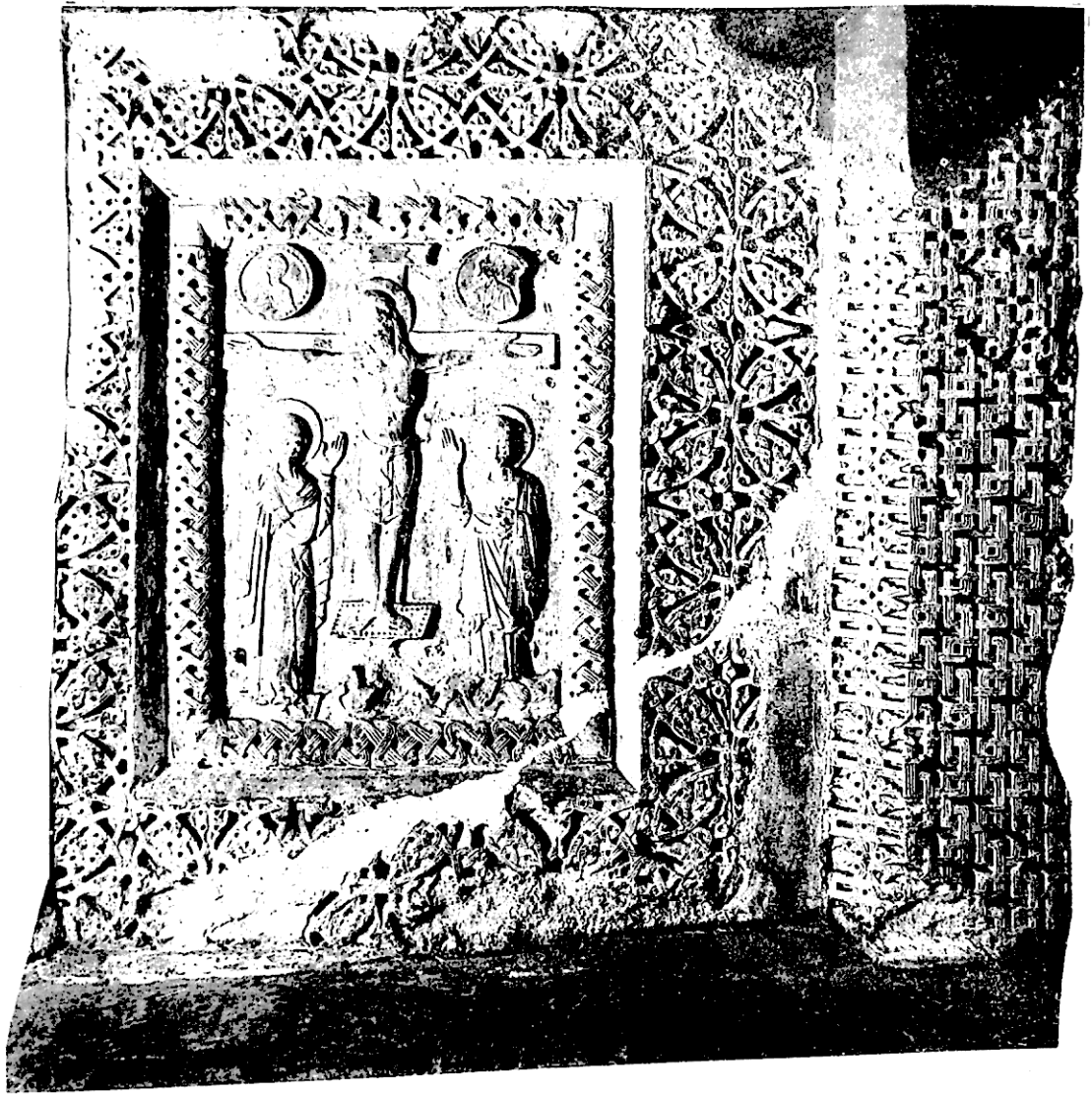
ხარება. ღვთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა. საფარის კანკელის ფილა. XI ს.



კახელოს ფილა მოცოქულთა გამოსახულებით. ბოულე. XI ს.



მართა სვიმონ მცხეთის წინაშე. წმ. კუპრე შიო მღვიმელის წინაშე
კანკელის რელიეფები. შიო მღვიმელის ლავრა. XII ს.



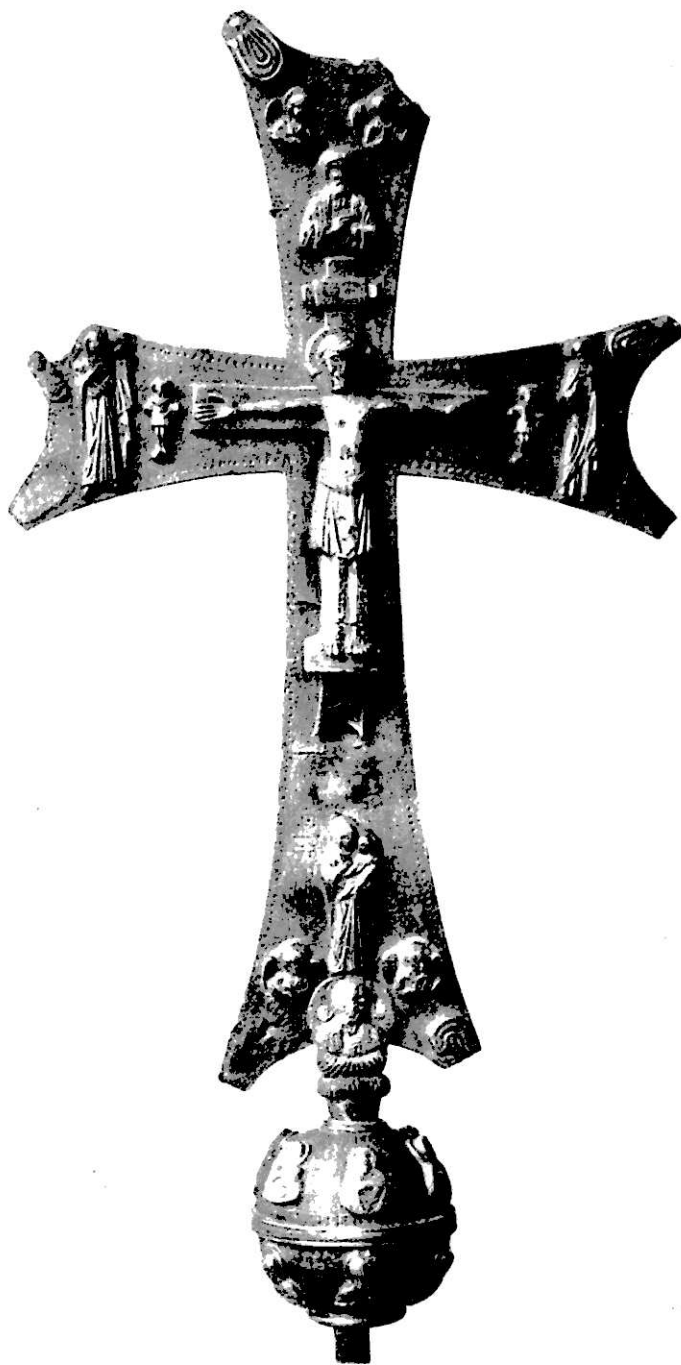
ჯვარცმა. შიო მღვიმელის ლავრის კანკელის ფილა. XII ს.



წმ. ევგერე ერისთავი წმ. შიოს წინაშე. კანკელის ფილა. XII ს.



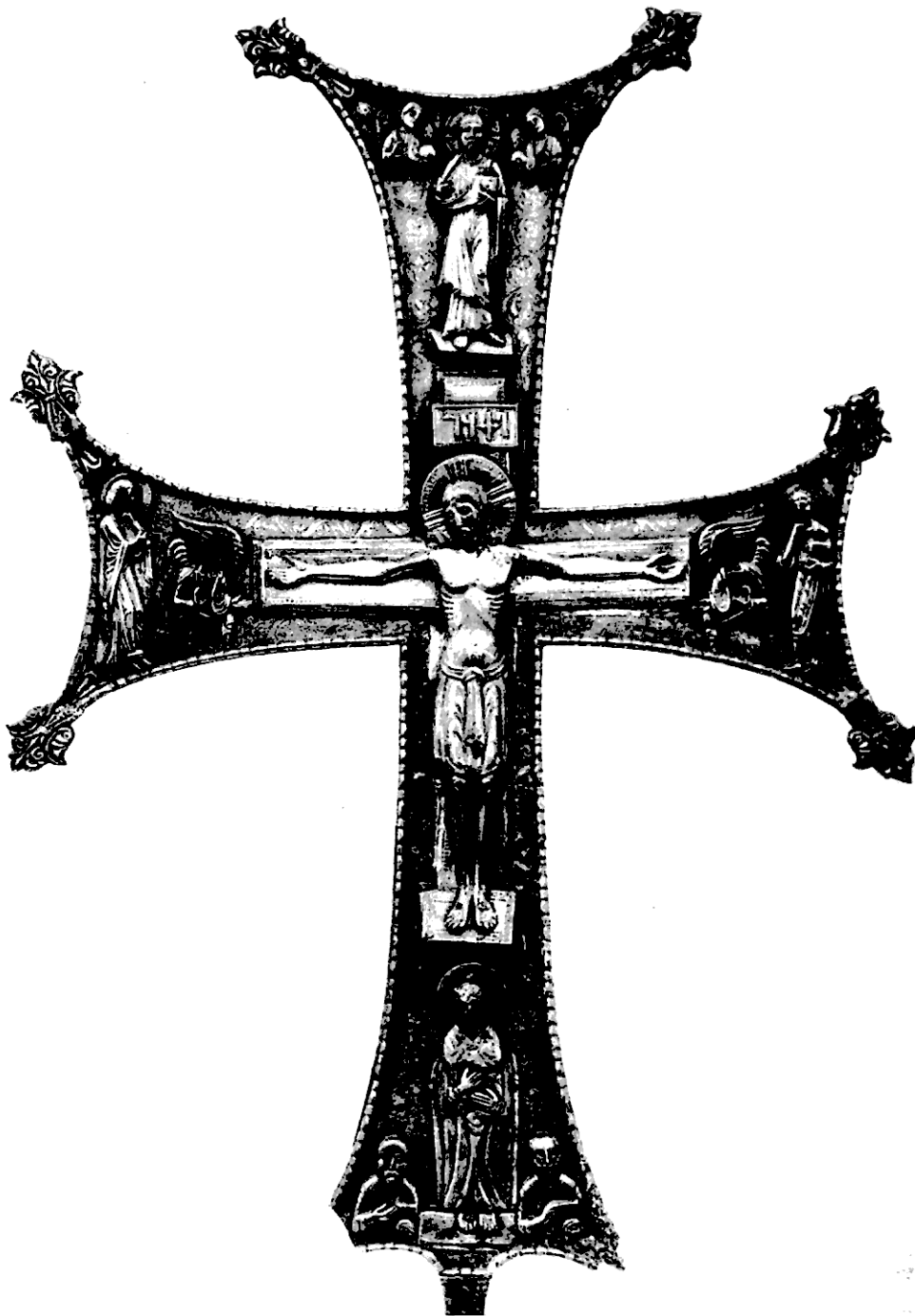
ზარზმის ფერისცვალების ხატი შემოქმედლიან. 886 წ.



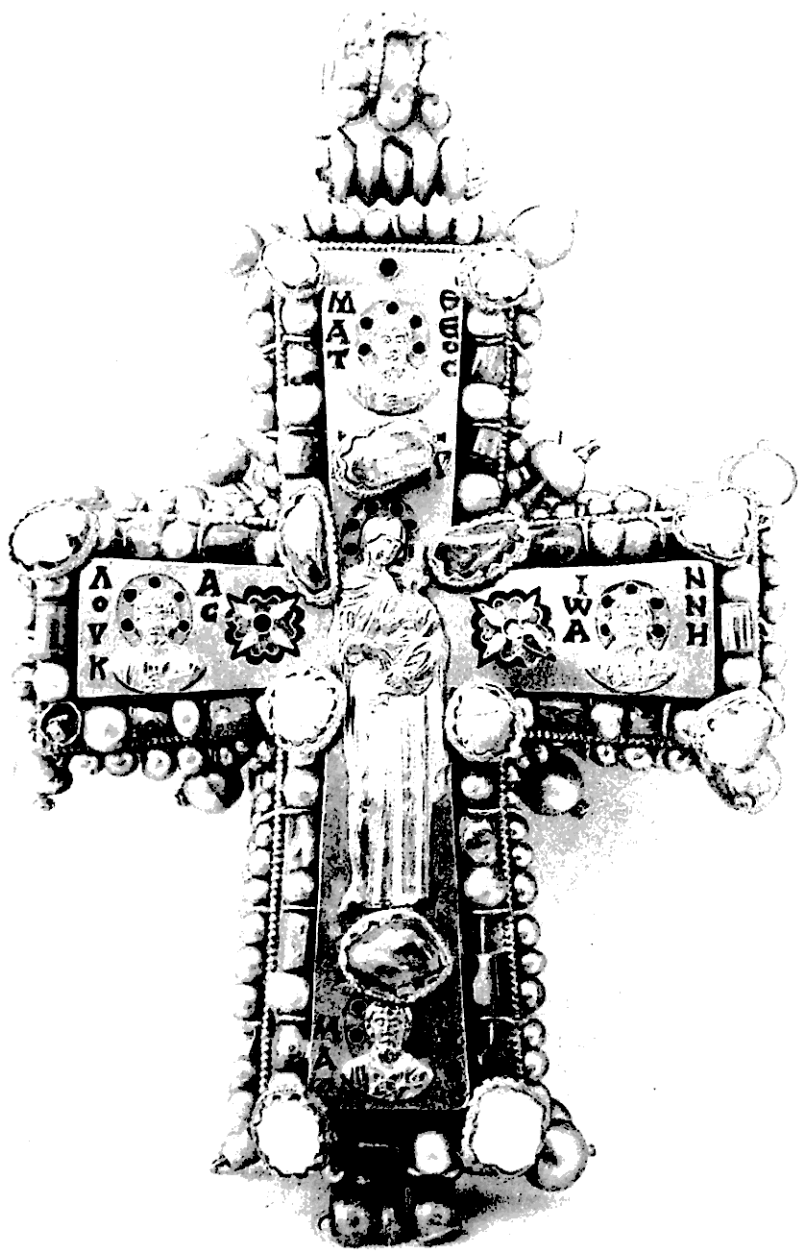
დავით კურაპალატის ჯვარი. X ს.



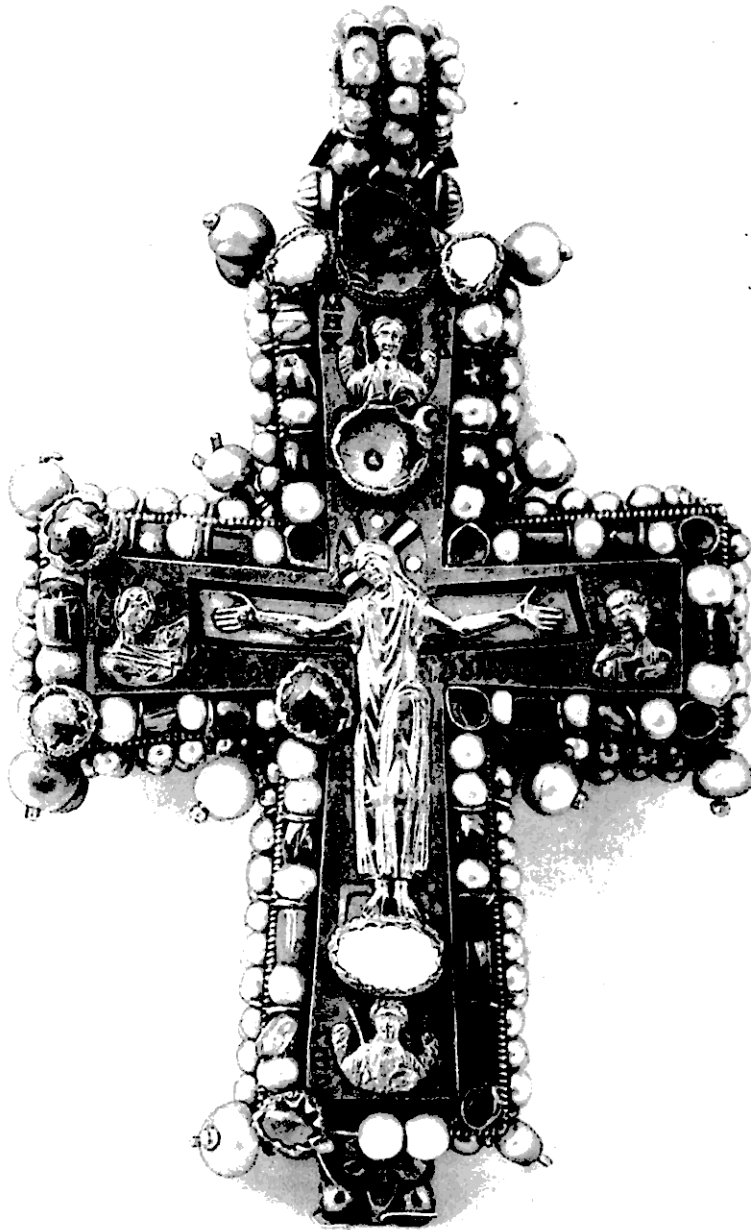
ღვთისმშობელი ძითურთ. დავით კურაპალატის ჯვარის დეტალი



ივანე დიაკონი. ჯვარი წინგასაძლოლი. მარტვილიდან. 1027—1072 წწ



ჯვარი — სანაწილე (ძელი ჭეშმარიტისათვის). ზურგზე გამოსახულია ღვთისმშობელი ძითურთ. IX ს.



ჯვარი სანაწილე (ძელი ჭეშმარიტისათვის) ჯვარცმის გამოსახულებით. IX ს.



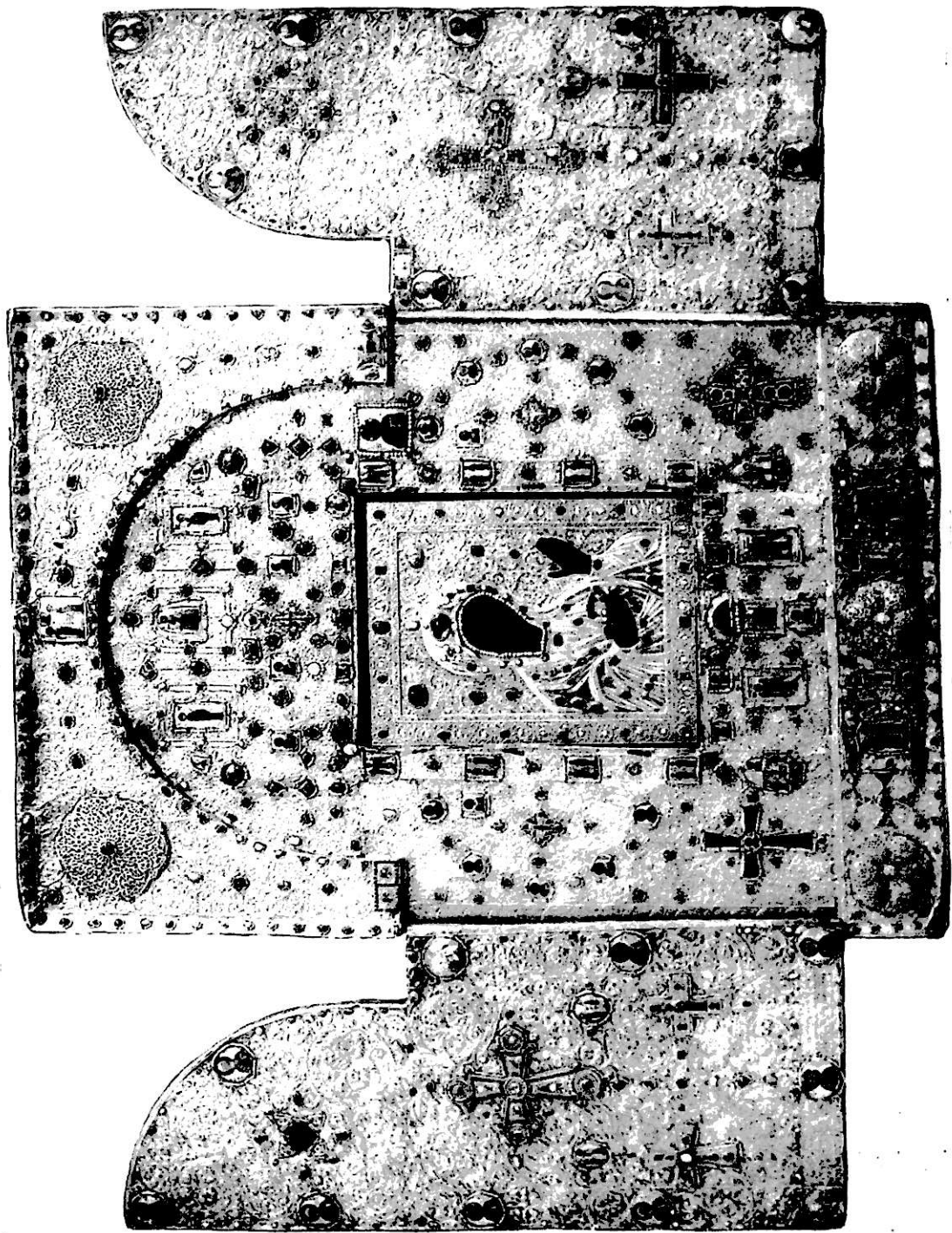
ივანე მონიძე. წმ. ნიკოლოზის ხატი შემოქმედლიდან. 1040 წ.



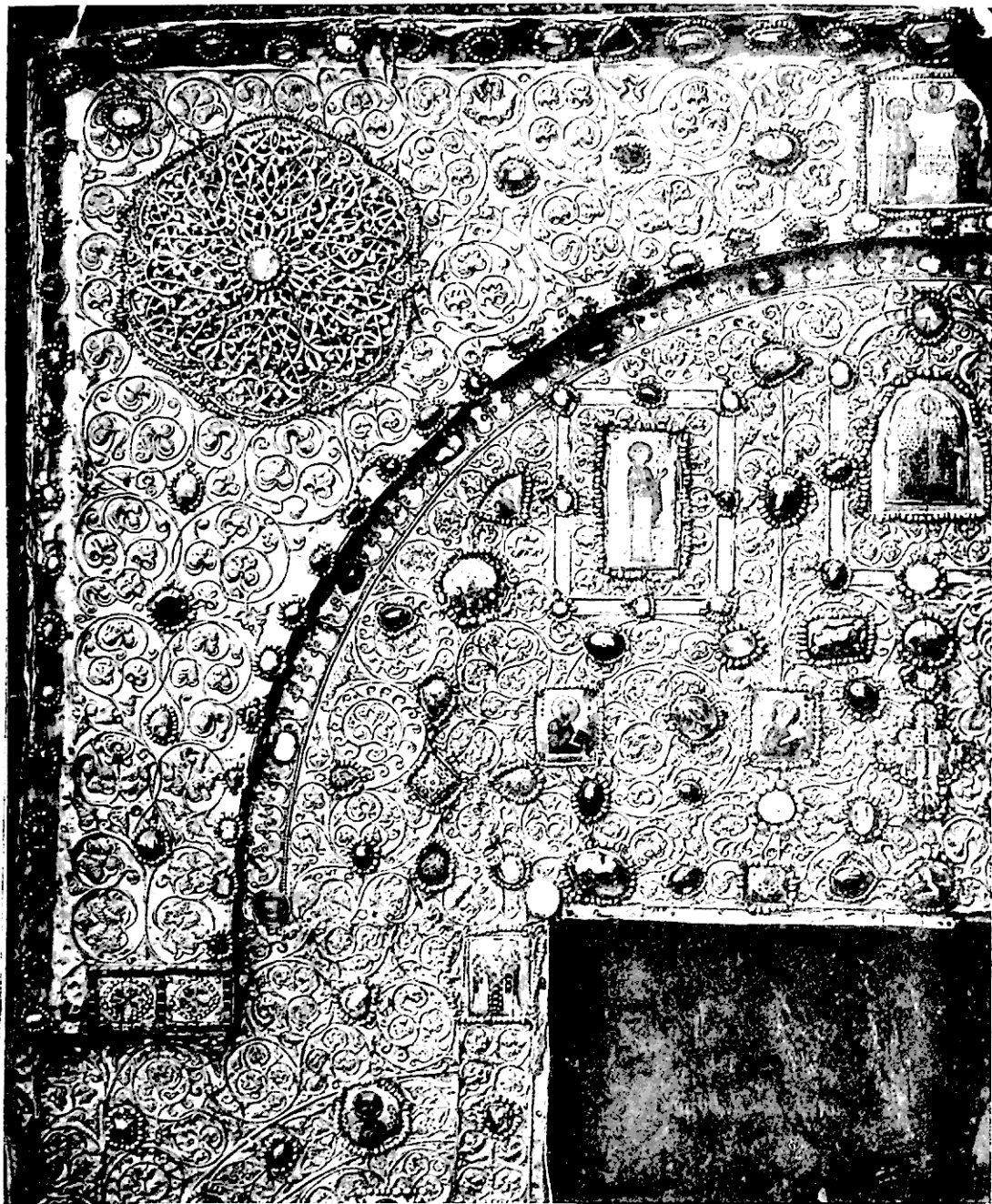
ბეჟა კაპიჯარი. იოანე ნათლისმცემელი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის
მოჭედდილობის დეტალი. 1184—1193 წწ

ბეკა ოპიზარი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ქვედა ნაწილის მოჭედულობის დეტალი. 1184—1193 წწ

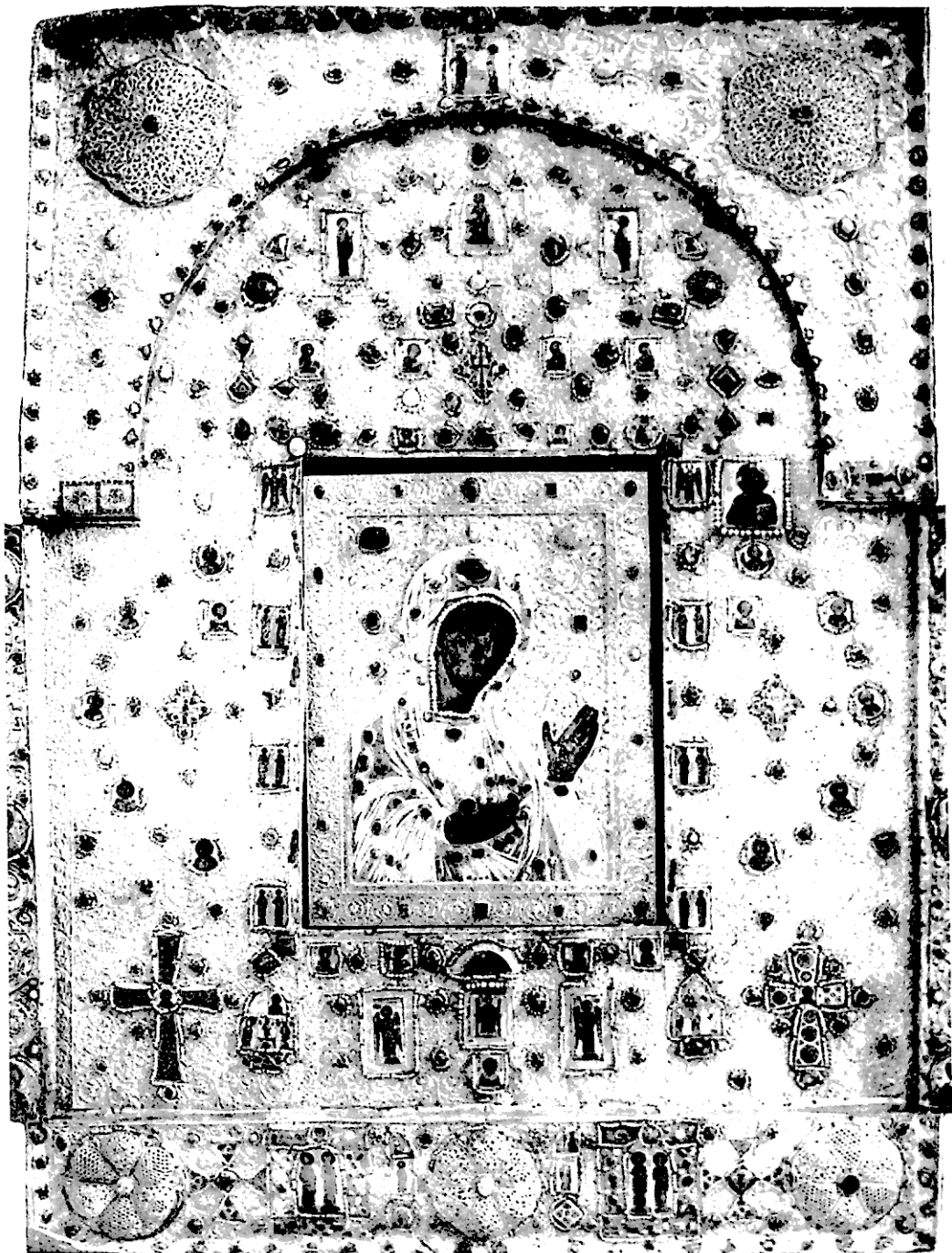




ზახულის კარგი ხატი. 1125—1154 წწ



სახულის კარედი ხატის დეტალი



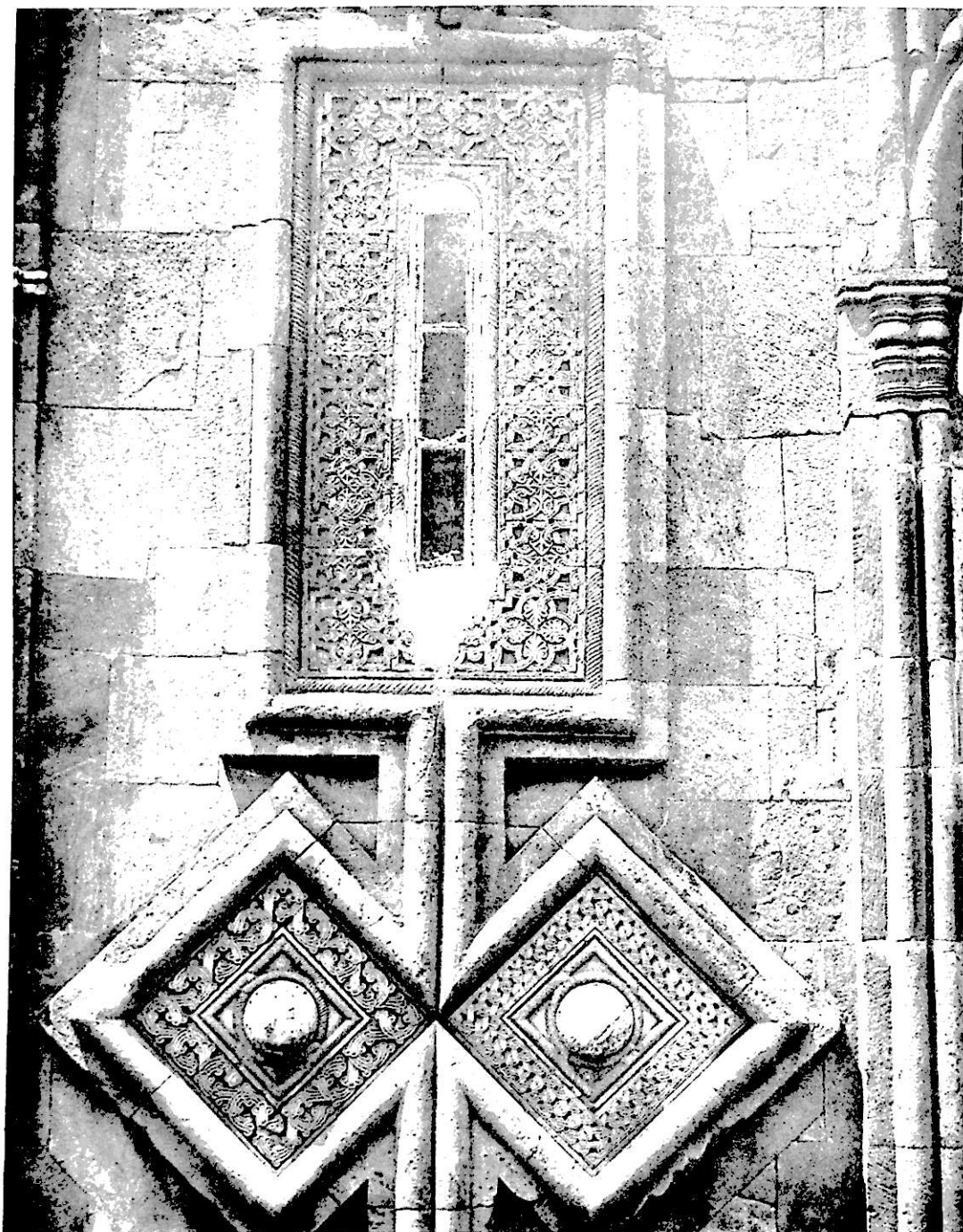
სახულის კარედი ხატის შუა ნაწილი



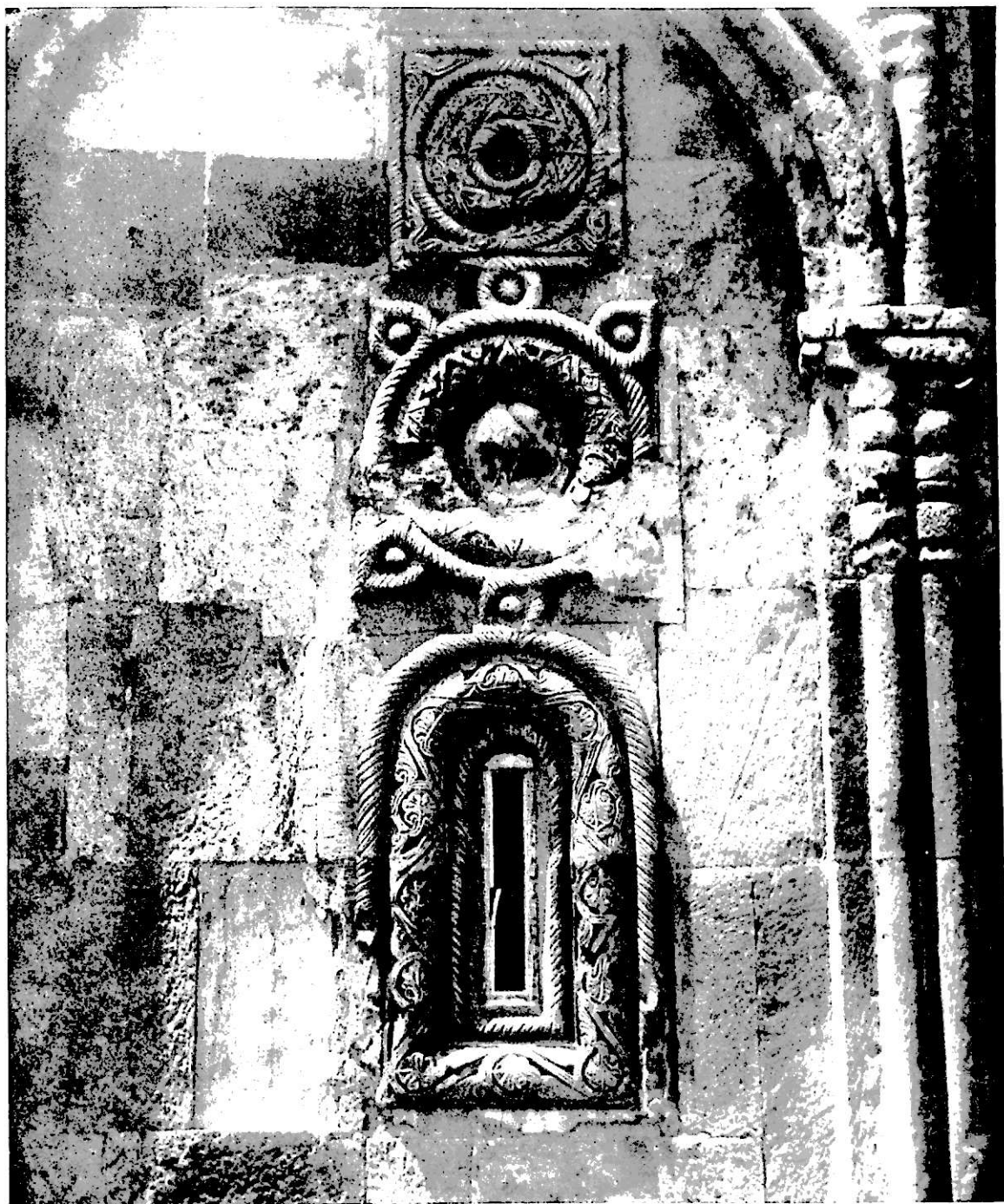
სამთავისი. საერთო ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან. 1030 წ.



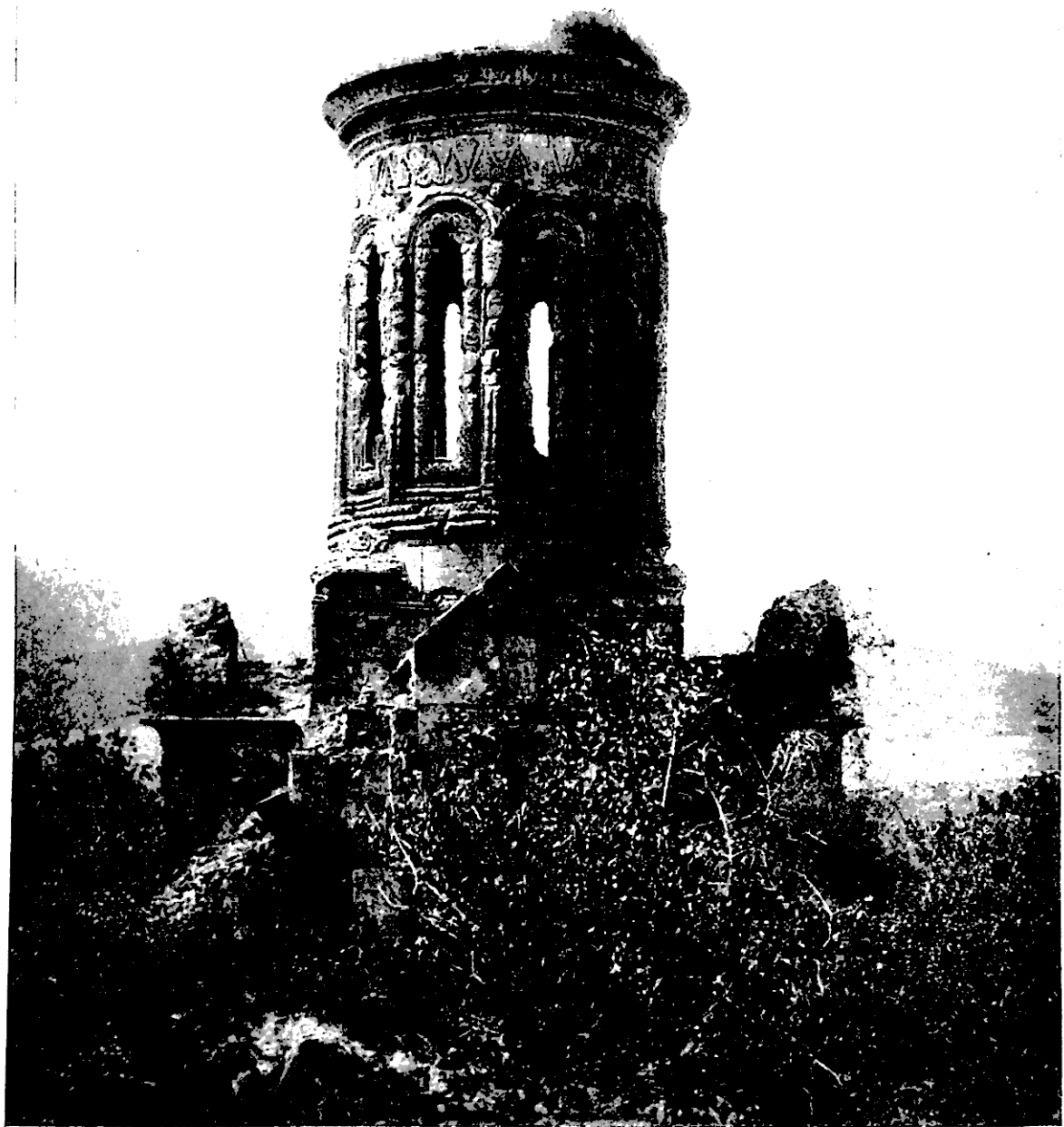
იკორთა. დასავლეთის ხედი. 1172 წ.



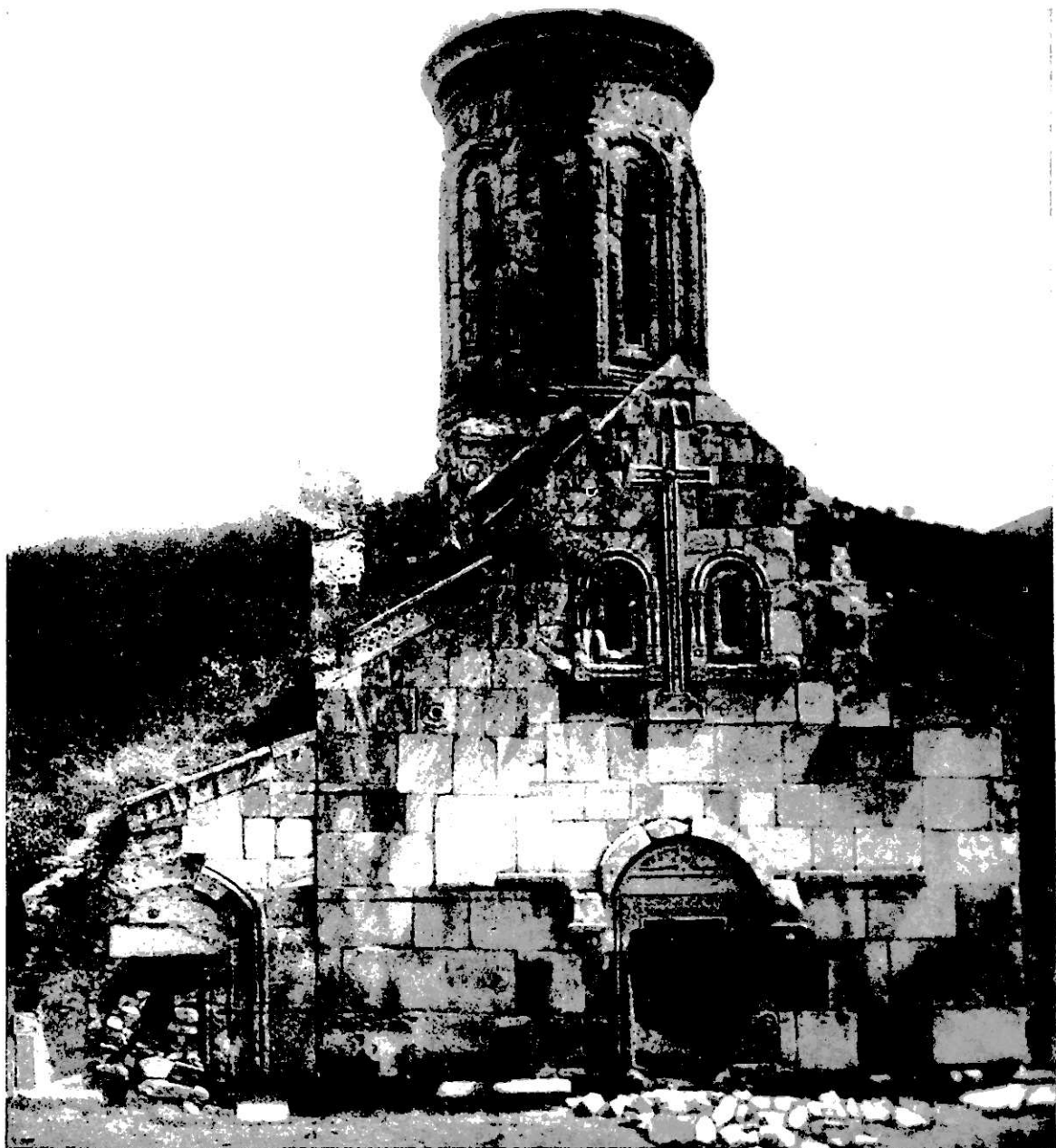
იკორთა. აღმოსავლეთ ფასადის მორთულობის დეტალი. 1172 წ



იკორთა. აღმოსავლეთ ფასადის სარკმლის მორთულობის დეტალი. 1172 წ.



წულრუგაშენი. გუმბათის ყელი სამხრეთიდან. XIII ს.



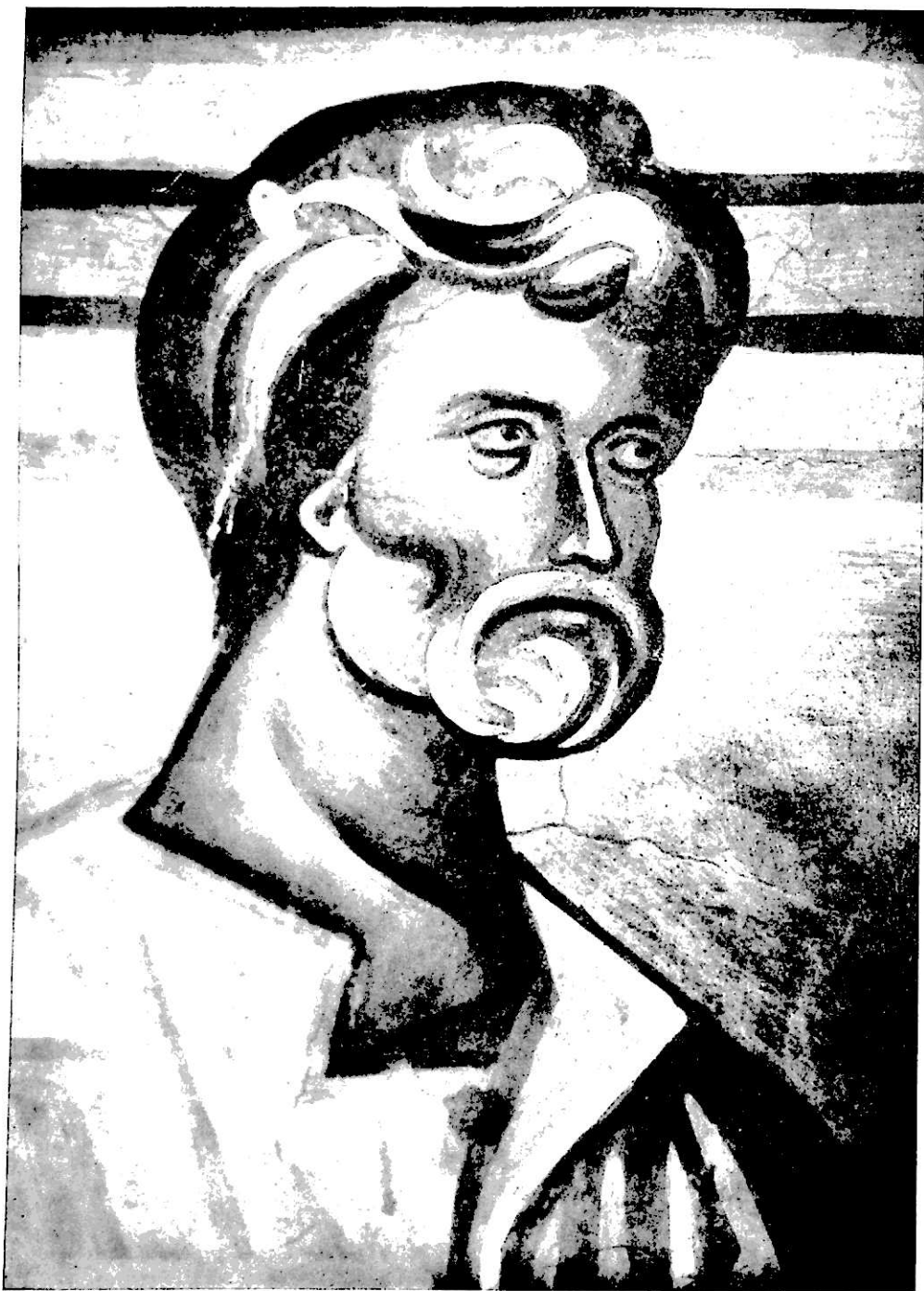
წულრგაშენი. ტაძრის დასავლეთი ფასადი. XIII ს.



ზაქარია მღვდელმთავარი წერს იოანეს სახელს. ფრესკა. ხობი. XIII ს.



შერგილ დადიანი, მისი მეუღლე ნათელა, მათი ძე ცოტნე და ქალიშვილი თამარი.
ხობის კედლის მხატვრობა. XIII ს.



პეტრე მოციქული. სერობის კომპოზიციიდან. უბისი. XIV ს.



მაცხოვარი. სერობის კომპოზიციიდან. უბისი. XIV ს.



მამარბეგლი მარკოზ. სერობიდან. უბისი. XIV მ.



ღლოკერი. ფრესკა. უბისი. XIV მ.



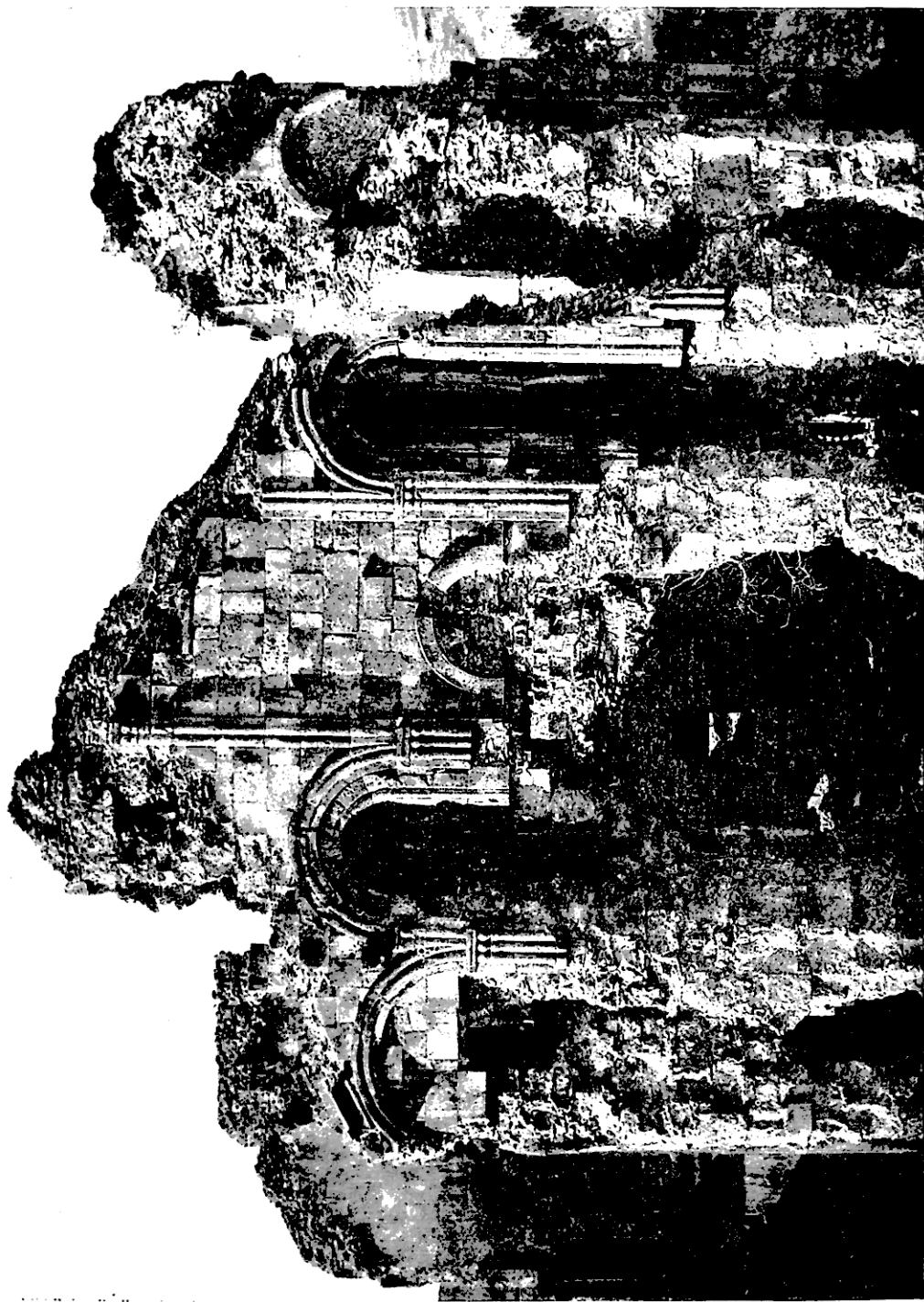
მასარებელი მათე. სერობიდან. უბისი. XIV ს.



მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში. უბისი. XIV ს.



ოზურგეთი. ალმოსავლეთის ფასადი



ქუთაისის ტაძარი. აღმოსავლეთის ფასადი. 1003 წ.



ბეშქენ ოპიზარი. ბერთის ოთხთავის მოჭედილობა. XII ს.



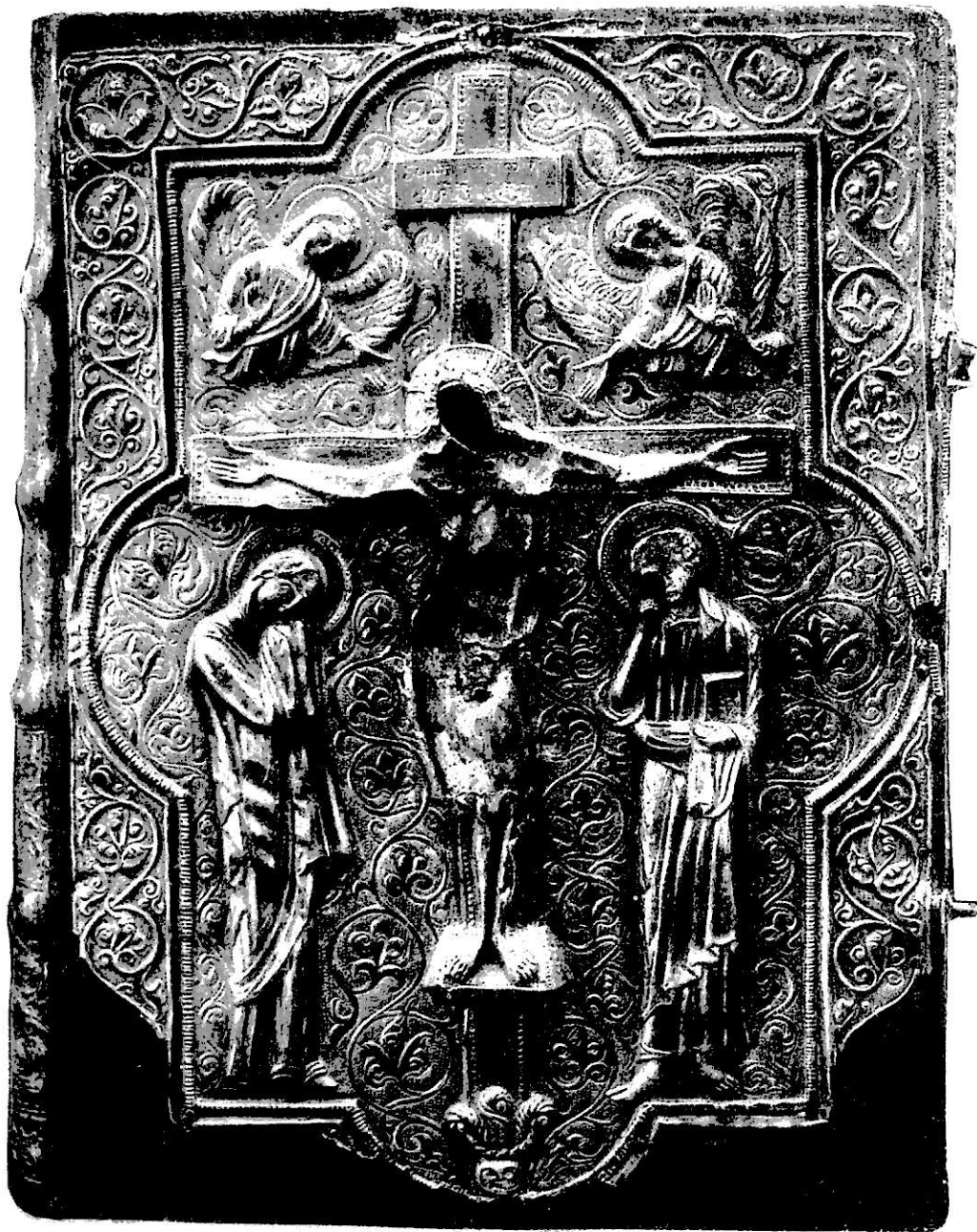
ბეჟა ოპიზარი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედულობის
დეტალი. 1184—1193 წწ



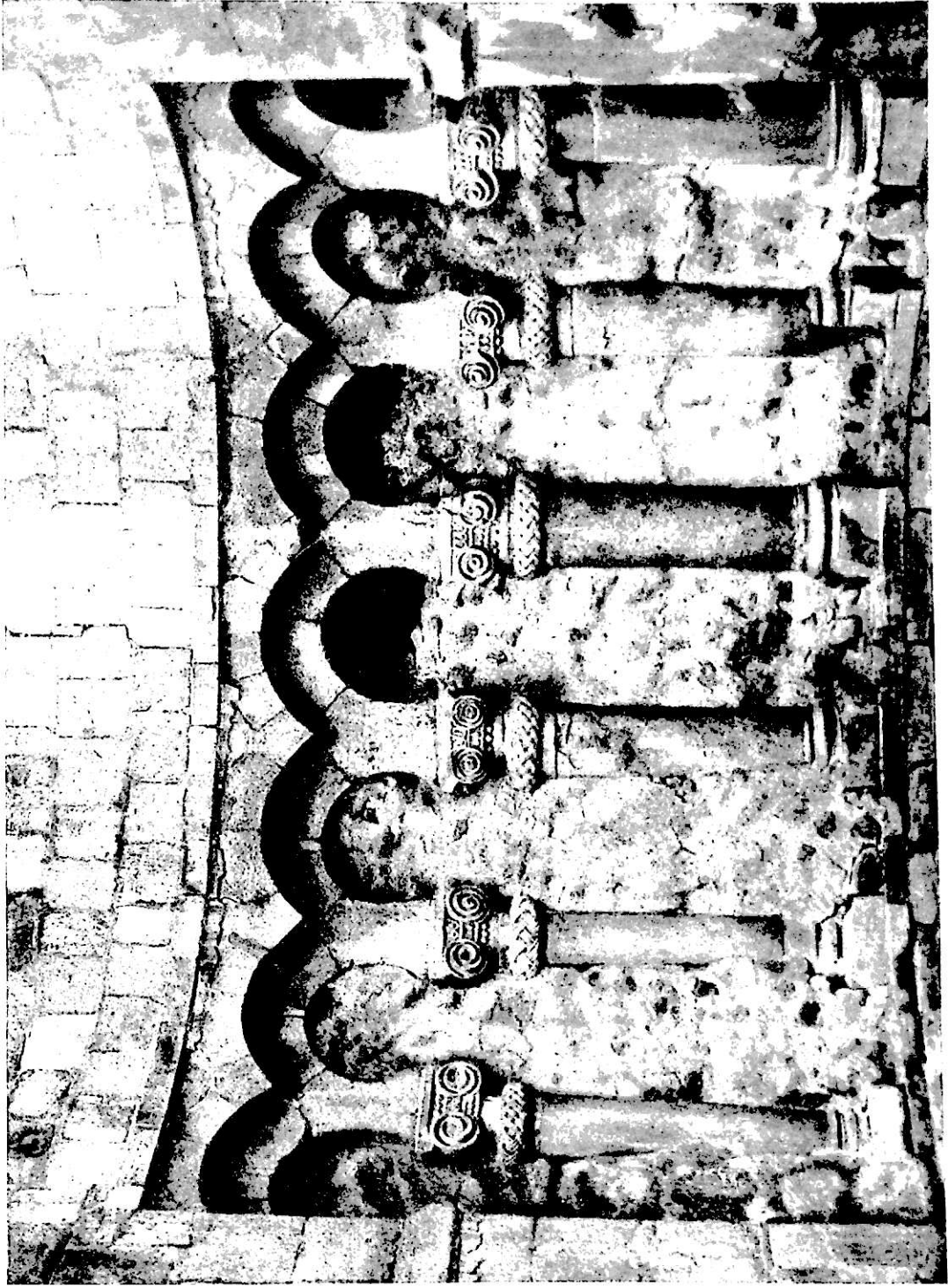
იოანე ნათლისმცემელი, პავლე მოციქული.
მინაქრის მედალიონები. XI ს.



ვარძიის ღვთისმშობელის ხატი. XVI ს.
მინაქრის მედალიონებით. IX ს.



ტბეთის ოთხთავის მოჭედულობა. XII ს.



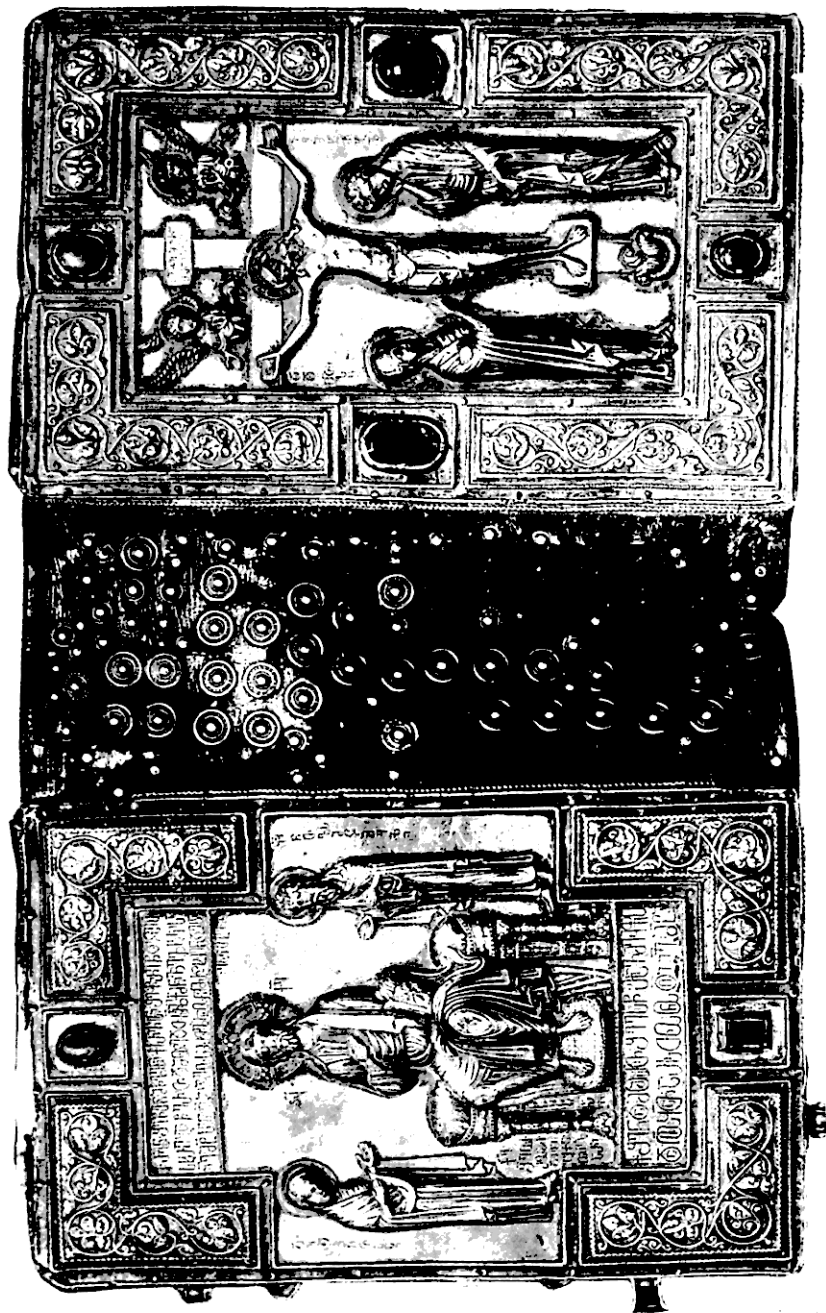
ბანა. საკურობევის აბიდის სვეტები



ბანა. პატრიონიკენის სვეტები. ჩრდილო-აღმოსავლეთის ხედი



ბეკა თოიზარი. ღვთისმშობელი, ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედულობის
დეტალი. 1184—1193 წწ



ბეჟა ოპიზარი. წყაროსთვის ოთხთვის მოჭედილობა. 1195 წ.



შობა უფლისა. სორი. XIV ს.



ღვთისმშობლის მიძინება. სორი. XIV ს.



ბერაუბანი. მთავარი ტაძრის შიდა ხედი. 1213—1222 წწ



ბერთუბანი. საერთო ხედი თაღის დაზიანების შემდეგ



ბერთუბანი. საკურთხევის აფსიდის მოხატულობა. 1213–1222 წწ



ანგელოზი ჯვრის ამაღლებიდან. ბერთუბნის ტაძრის თაღის მოხატულობა



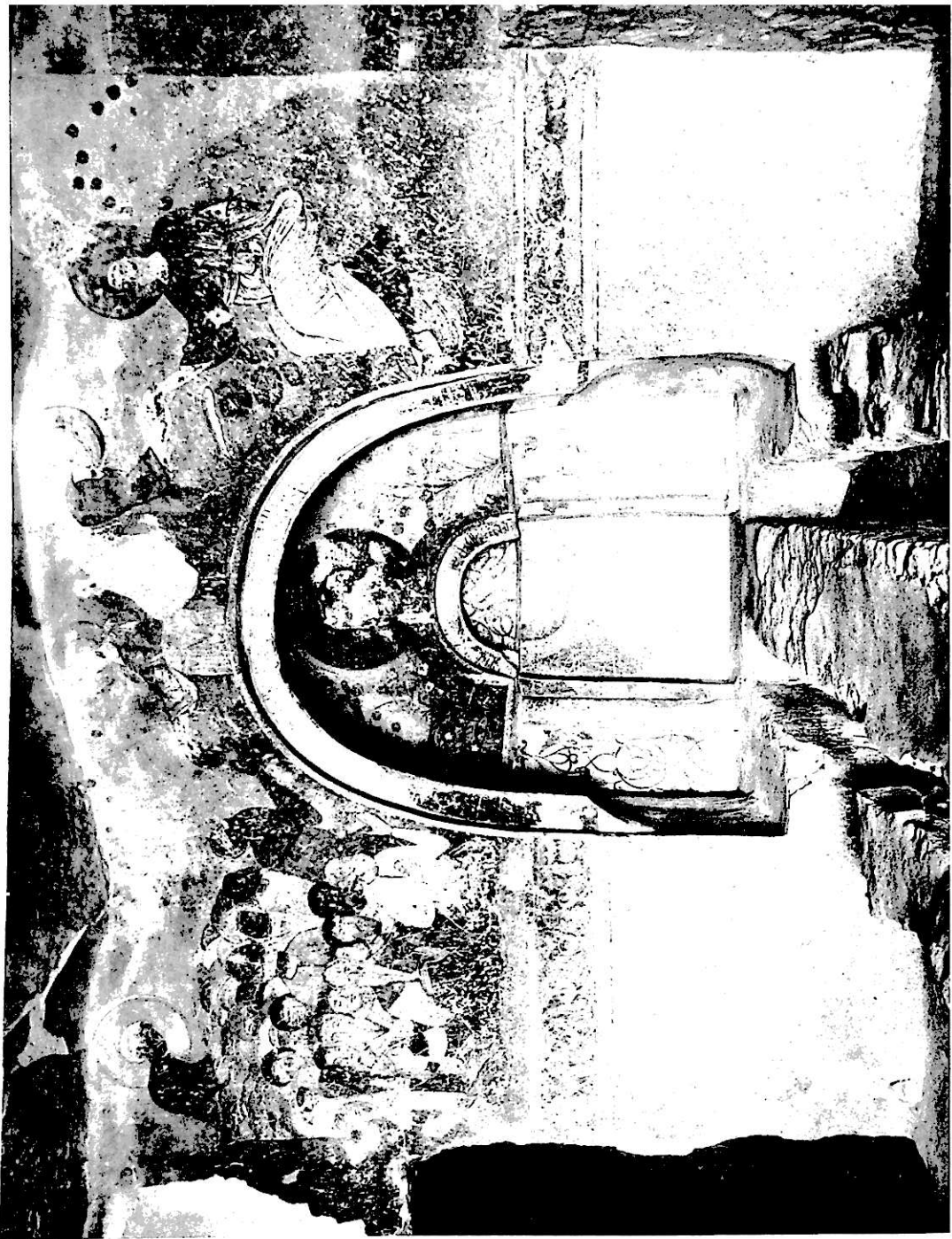
ბერთუბნის ტაძრის თაღის ჩრდილოეთ ნაწილის მოხატულობა ღვთისმშობლის აპოკალიფსული სიმბოლოების უგეგმავი გამოსახულებით.
 ძველი უარყოფა. იოაკიმეს და ანას დაბრუნება. ანგელოზის გამოცხადება იოაკიმესადმი უდაბნოში ანას ხარება. 1213—1222 წწ



იოაკიმე და ანა მწუხარედ მიმავალნი. ბერთუბანი



მაცხოვარი — ემანუელი. ბერთუბნის სატრაპეზო



ԱՄ 1222 — 1213 — 1222 թվական. Բերտալդի քարտեզի համաձայն Վրաստանի մեջ գտնվող հուշարձանի քանդակաքարի վրա պատկերված Սուրբ Եկատերինեի արձանը:



ფრაგმენტი ხუთი ათასი მშვიდის ხუთი პურით გაძლიშვის კომპოზიციიდან. ბერატუნის სატრაპეუსის მხატვრობა



მაცხოვარი პურს აწვდის მოციქულებს. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა



ლუკიანე, დავით გარეჯელის მოწაფე, ირმებს წველის. ბერთუბნის სატრაპეზო
ფრესკა. 1213—1222 წწ



ხარება. ფრესკა. უდაბნო. 1271—1289 წწ



მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში. უდაბნო. ხარების ტაძარი. 1271—1289 წწ



სამოთხე. „დღე განკითხვის“ კომპოზიციის დეტალი. ნაბახტევი. XIV ს.



იოაკიმე და ანა ეალერსებიან ღვთისმშობელს. „ამბორის ყოფა“.
წალენჯიხა. 1384—1396 წწ



მთავარანგელოზი მიქელი. ფრესკა. წალენჯიხა. 1384—1396 წწ



ღვთისმშობელი. საკურთხევის კონქის მოხატულობა. წალენჯიხა. 1384—1396 წწ



მთავარანგელოზი გაბრიელი. ფრესკა. წალენჯიხა. 1384—1396 წწ



წმ. გიორგის ხატი ხონიდან 1314—1346 წწ



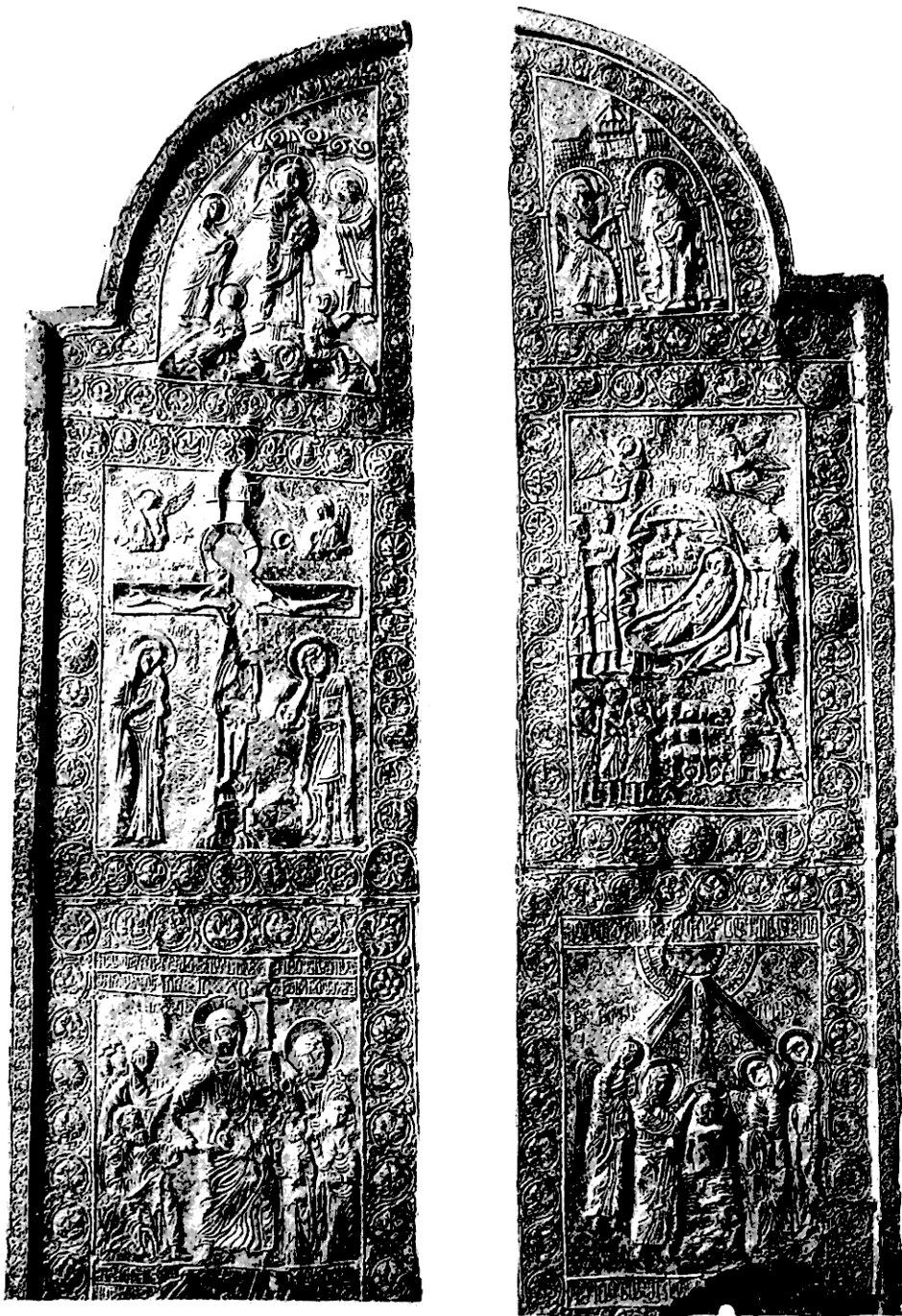
ლუკა მახარებელი. ოთხთავი № 845. XV ს.



ტირილი მაცხოვრის საფლავთან. ქართულ-ბერძნული ხელნაწერის მინიატიურა.
ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკა. XIV—XV სს

მაცხოვრის დასაფლავება. ქართულ-ბერძნული ხელნაწერის მინიატიურა.
ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკა XIV—XV სს





ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარედის მოჭედლობა. 1308—1334 წწ



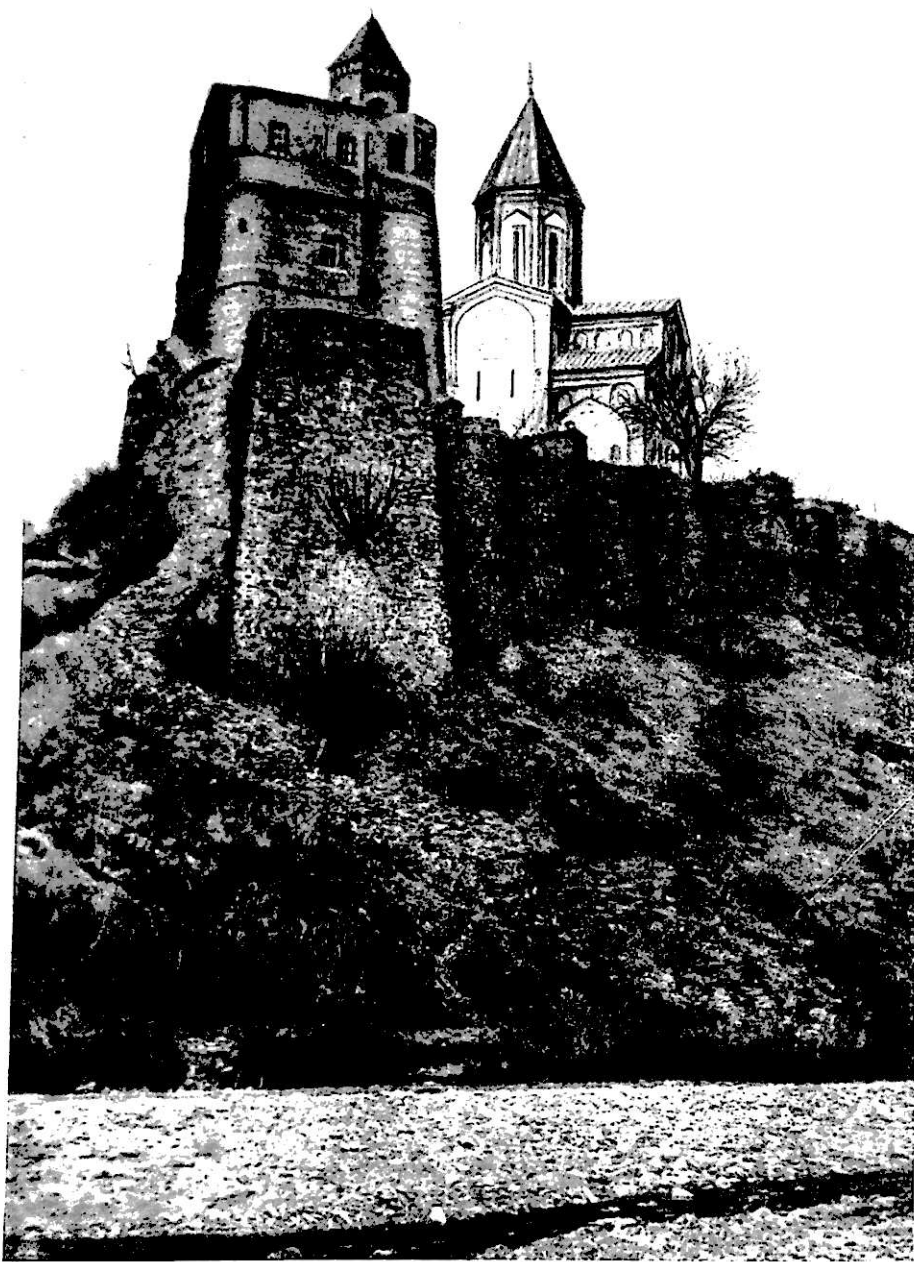
ჩხარის (სადგერის) ჯვარი. XV ს.



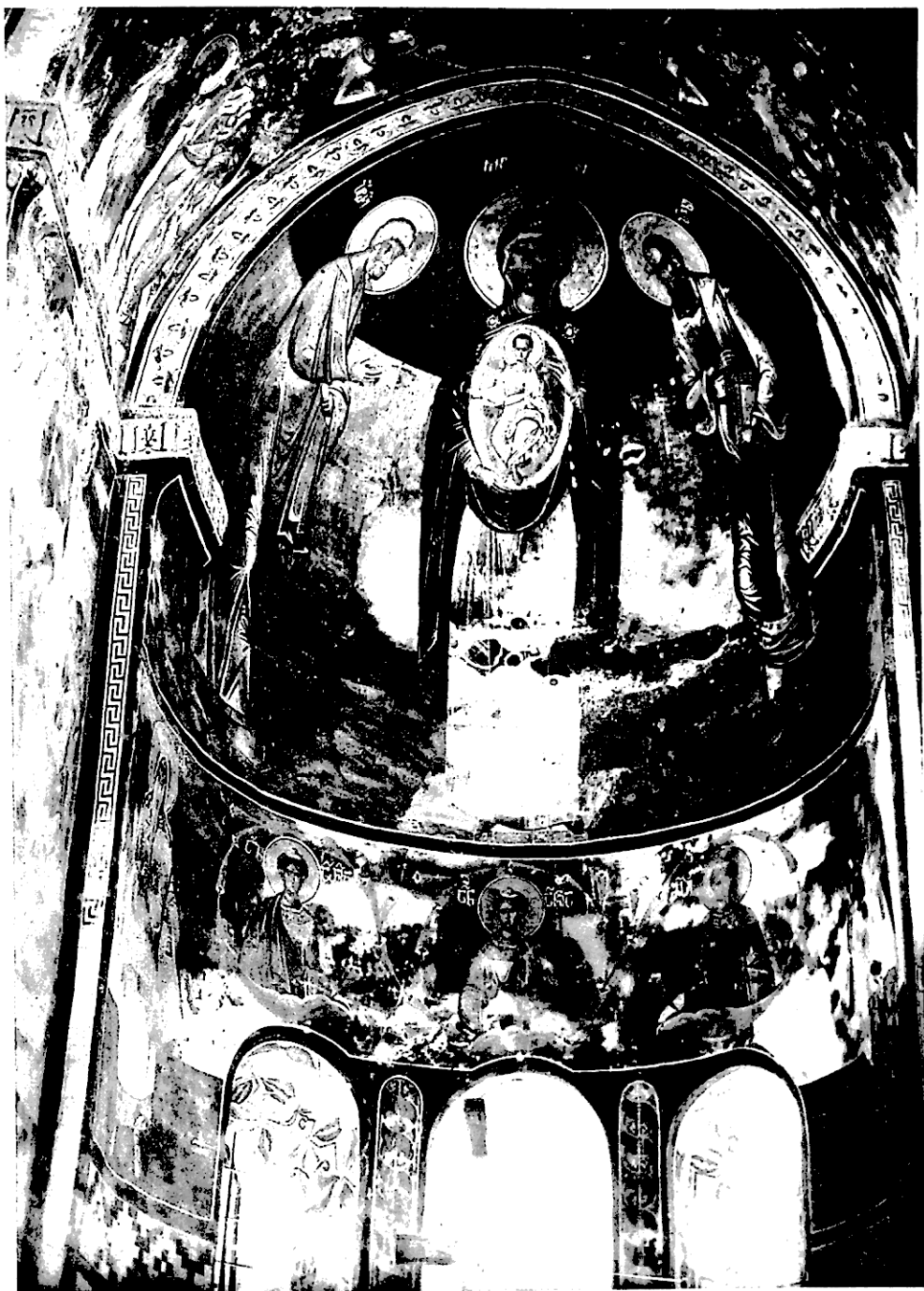
ჩხარის (სადგერის) ჯვარი.
მოჭედდილობის დეტალი



ჩხარის (სადგერის) ჯვარი. მოჭედულობის დეტალი



გრემი. ტაძარი და ციხე. საერთო ხედი



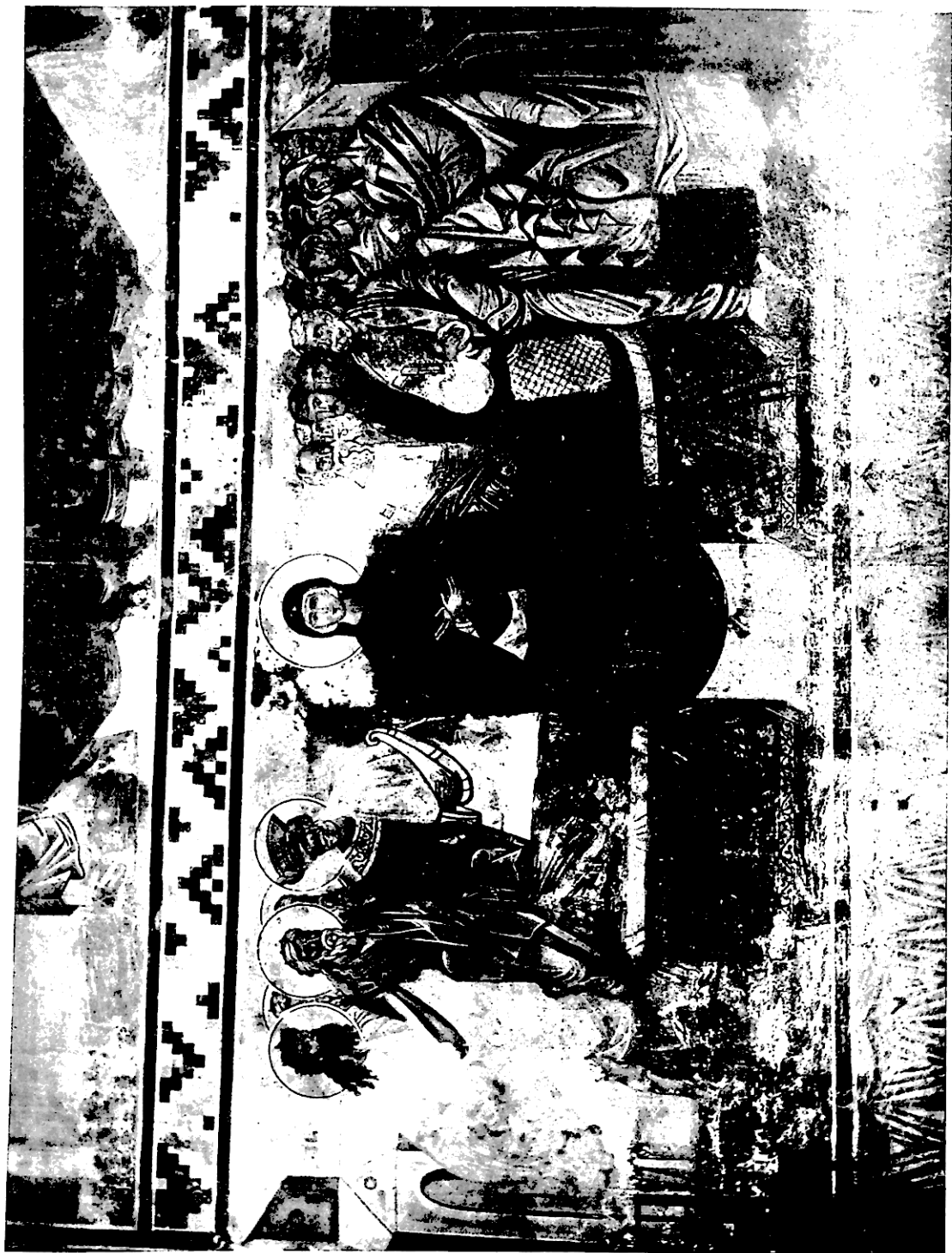
ღვთისმშობელი ძითურთ. წმ. გიორგის ტაძრის მოხატულობა. გელათი. XVI ს.



წინასწარმეტყველი დავით. დეტალი კომპოზიციიდან „ქება უფლისა“, გელათი. მთავარი ტაძარი



მოციქულთა დასი. დეტალი კომპოზიციიდან „ქება ღვთისმშობლისა“. გელათი. მთავარი ტაძარი



„ქება ღვთისმშობლისა“ ფრესკა. გელათი. მთავარი ტაძარი. XVI ს.



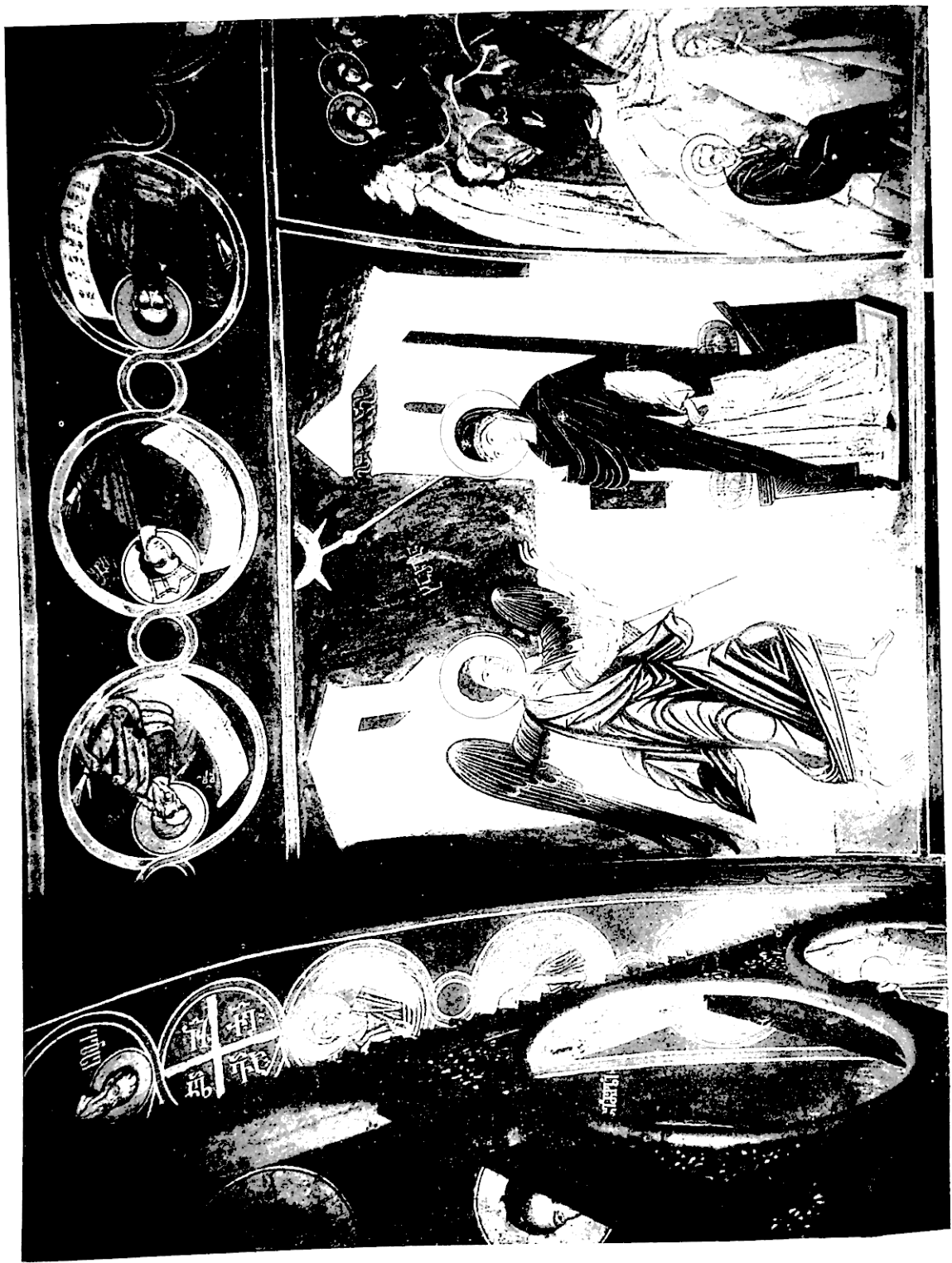
მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში. XIV ს. ნაწილობრივ განახლებული XVI ს. დამლუქვ. იმერეთის მეფეებისა და დედოფლების გამოსახულებები. XVI ს. დავით აღმაშენებლის გამახსენებმა განახლებული XVI ს. გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედლის მხატვრობა



კათალიკოსი ზაქარია ქვარიანი. გელათის მთავარი ტაძარი. ფრესკა. XVII ს.



დავით აღმაშენებელი. გელათის შთავარი ტაძარი. ფრესკა. XVI ს.



ხარება. გულათის მოკეანი ტაძრის წმინდა-ანბნისაგან მოკლული ურბუკა. XVII ს.



მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში. გულაისის მთავარი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კვადრის მონტაჟი. 1911 წ.



ბატონიშვილი როსტომ, მამია დადიანის ძე. წალენჯიხა. XVII ს.



წინასწარმეტყველი დავით. დავითის მინიატიურა. XVI ს.

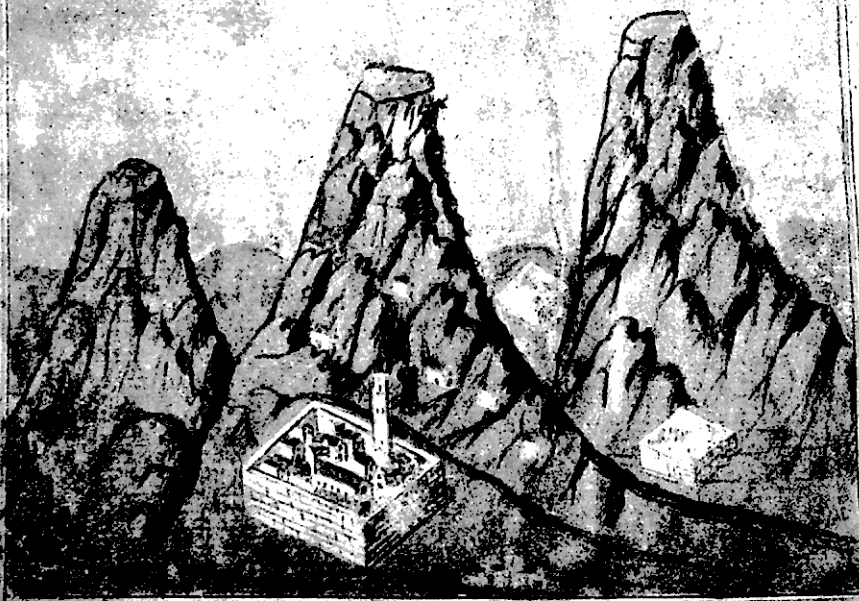
წინასწარმეტყველი დავით. სიონის წინაშე. დავითის მინიატიურა. XVI ს.

თუკააქან, და იოთი ჯმე უაქოუთია
 ადეს ჯეჟაროჯე სე ყმისა:



ქაქოუაძოე იუქოჯე მსოაქან

Ըր ոչո զայս Կու Եր :
 Եր օ ծնի ծնի արճարիս արար
 ա յհարուս և քաղաքիս Եր
 արուս և ար ԿԻ :
 Եր արևի քաղաք ԿԻ ար Եր
 ապարդյծի ծն Եր ար ԿԻ :
 Եր ար արևի և ար ԿԻ Եր Եր
 և ար ԿԻ Եր ԿԻ :
 Եր Եր ար արևի արև ար ար
 և ար ար Եր ար ար :



Սինաս թա և մոնաստրքո. Լազոտնի մինիատյուրա. XVI Լ.



ნოსტების ამოყვანა ორმოლან. „ზილიხანიანის მინიატიურა“. XVI ს.

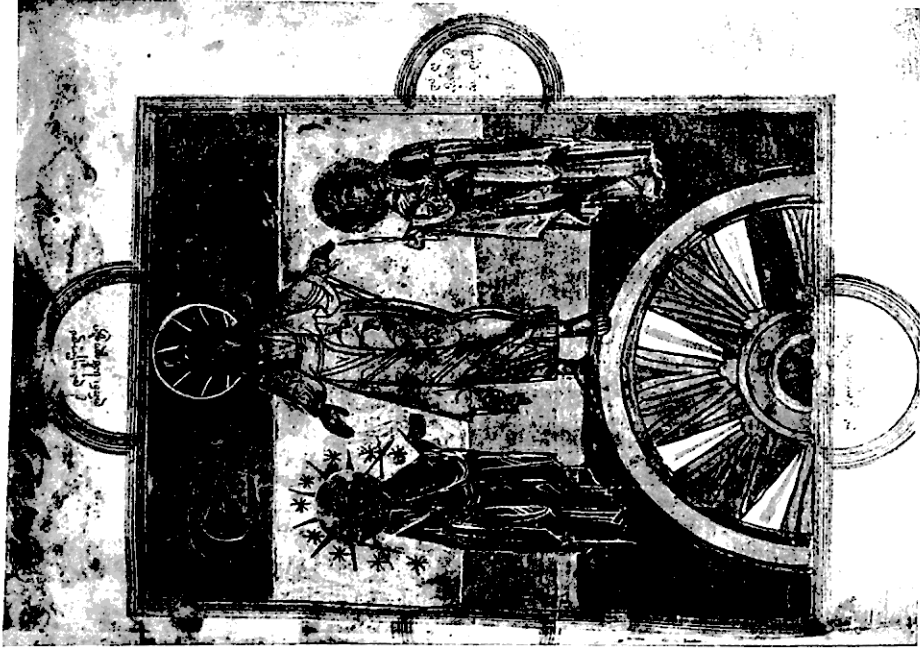


ლევან II დადიანი. რუსთველი უკარნახებს მამუკა მდივანს. ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერის მინიატიურა. 1646 წ.



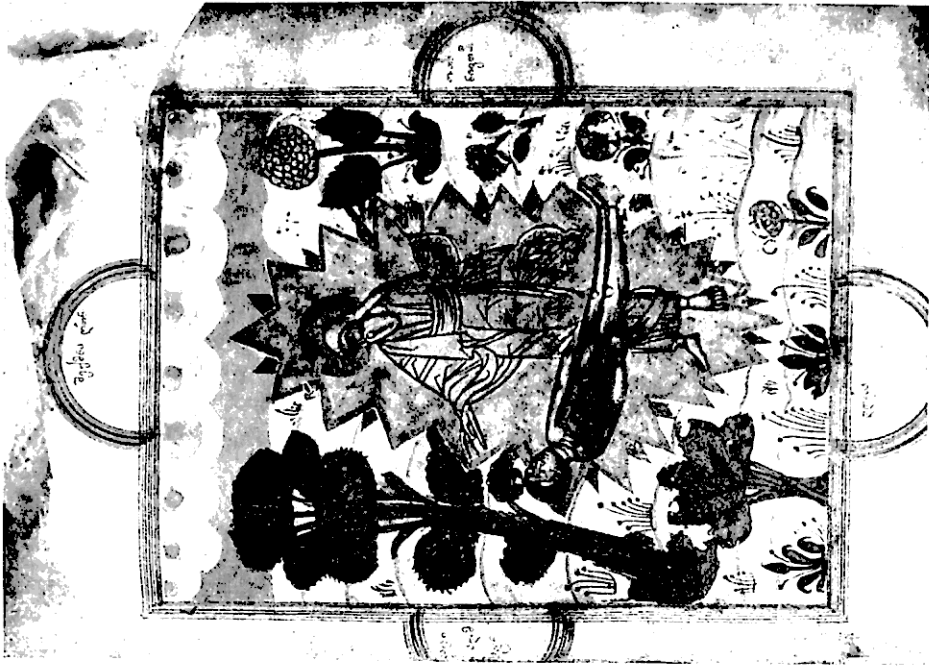
აქა ტარიელ როსტევან მეფის ლაშქარი დაკოცა. მინიატიურა ვეფხისტყაოსნის
ხელნაწერიდან. № 5006. XVII ს.

აქა ტარიელ როსტევან მეფის ლაშქარი დაკოცა. მინიატიურა ვეფხისტყაოსნის
ხელნაწერიდან. № 5006. XVII ს.

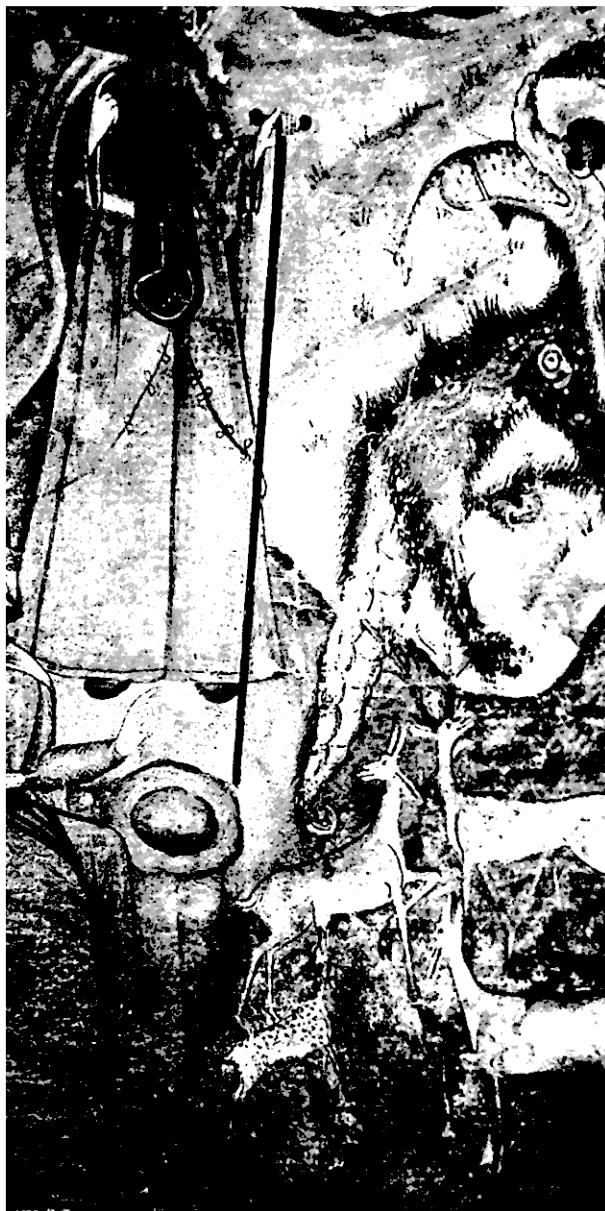


მნათობთა შუქმწა

მინიატურები. ყანაეფის გამგეულანი. 1674 წ.

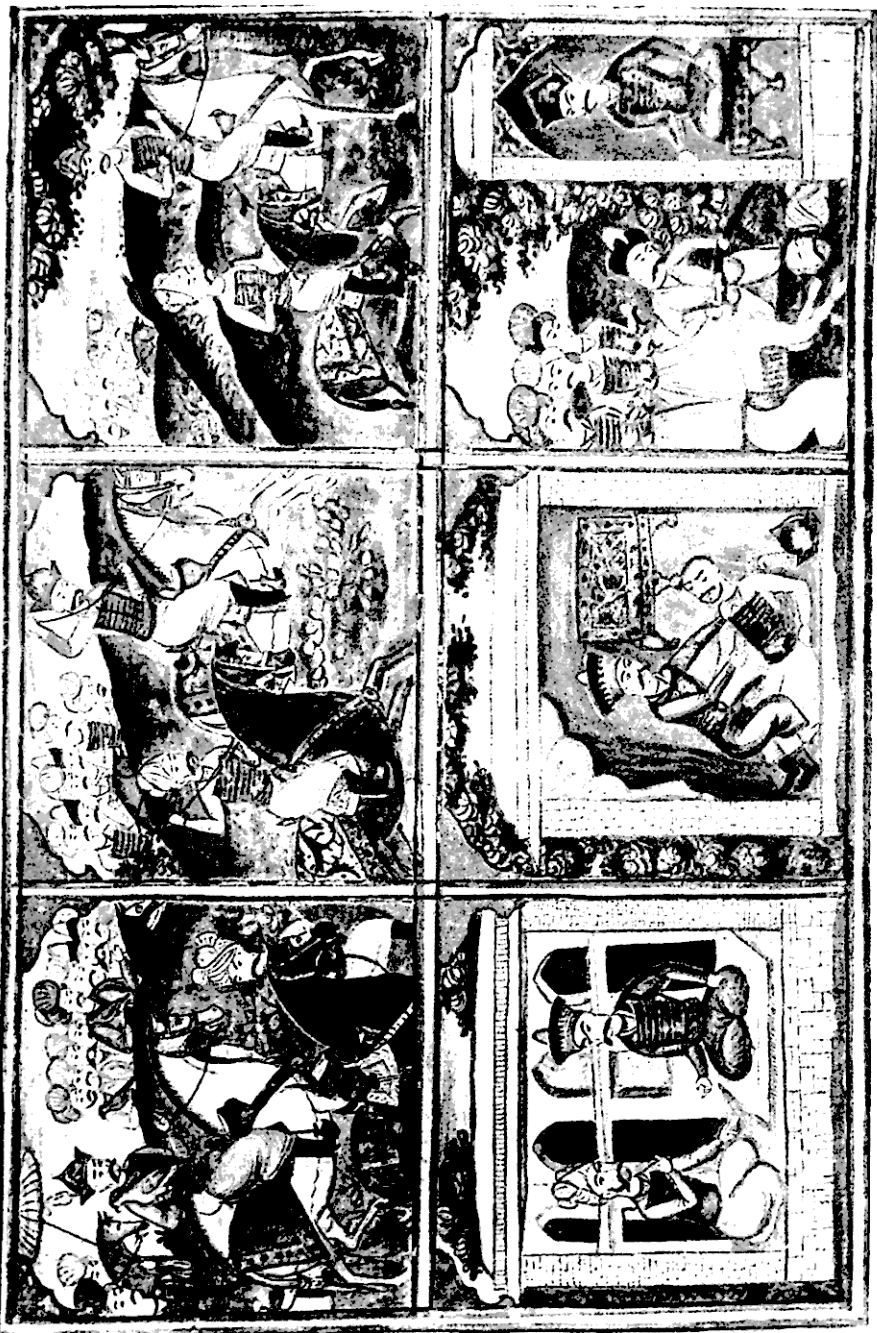


შუას შუქმწა აღამის ნეკნიდან



დავით გარეჯელის მიერ გველეშაპის დაწვა, რომელმაც ნუკრი
ხელნაწერის მინიატიურა № 3269. XVII ს.

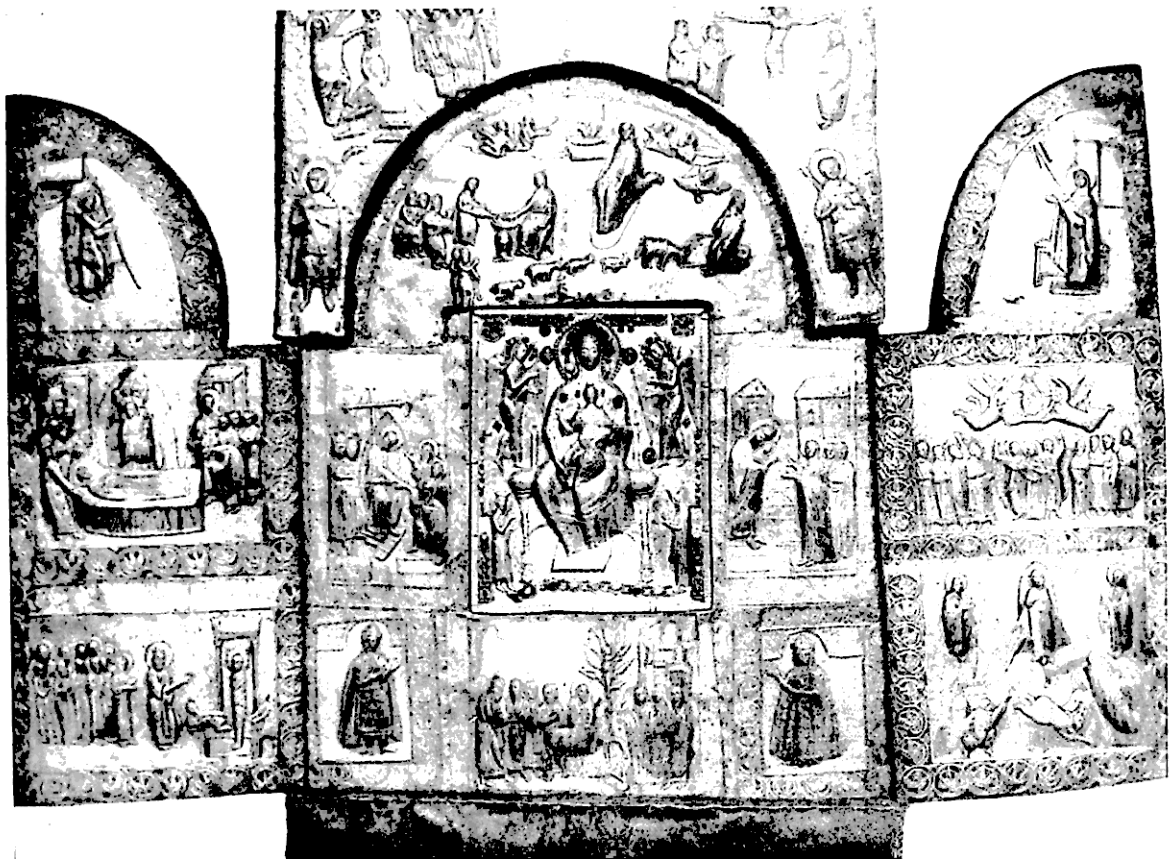
იაღი ვანდ. რ მან გამხილ. რ თავე სედ ტაღან. თამა ჰკიხა რეოდ ანდლან
 ღამას ღღღმე თქე არაკი.



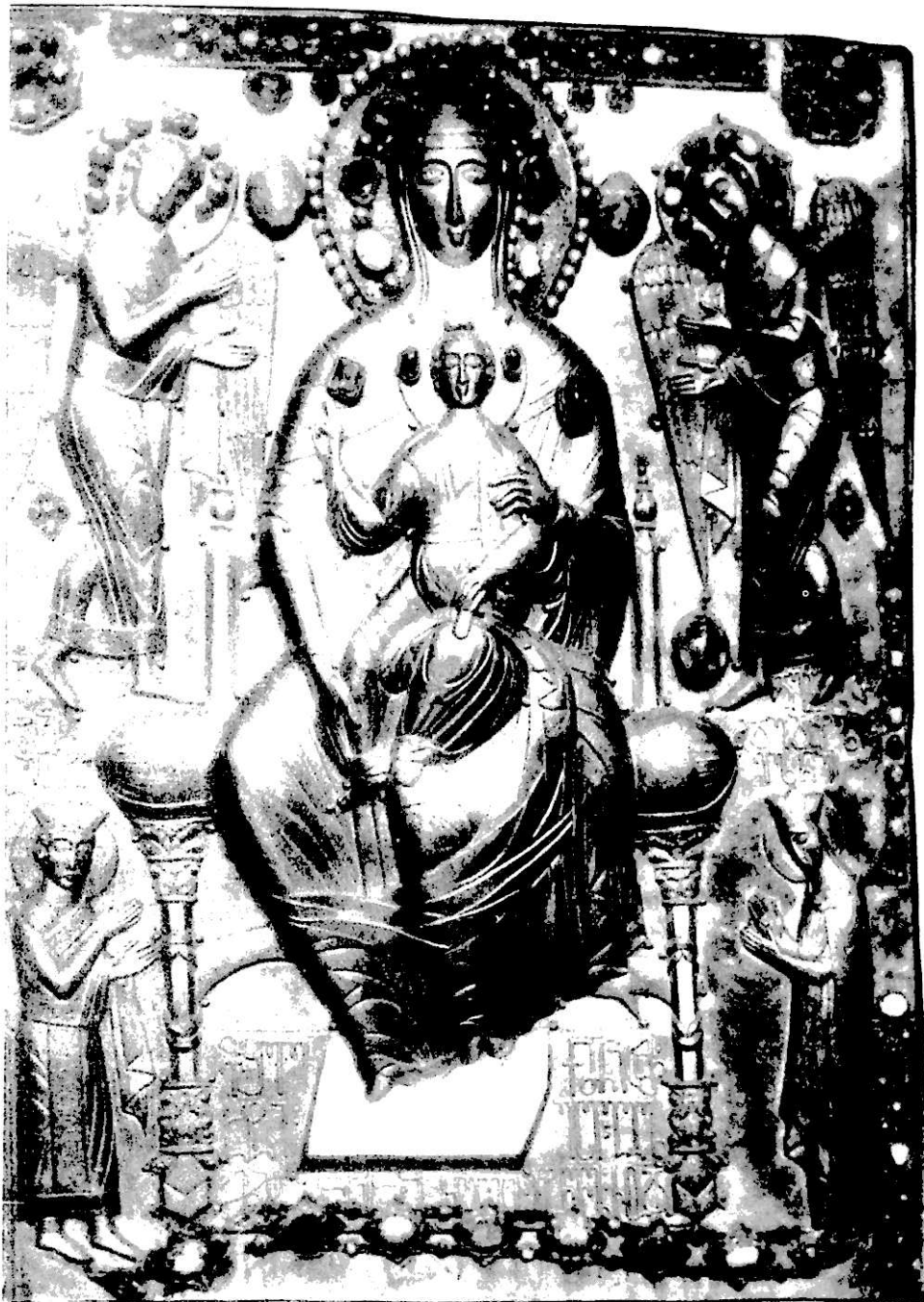
ეგვის ილუსტრაციები, რომელიც მოთარბობილი იყო ბუ ლომის მიერ. ხელნაწერი „ქილილა და დამანა“. XVIII ს. პირველი ნახევარი.



აწეურის ღვთისმშობლის ხატი. XVI ს.



გელათის ღვთისმშობლის კარედი ხატი. გელათი. ღვთისმშობლის ხატი. XVI ს. კუბო ხატისა. 1720—1732 წწ



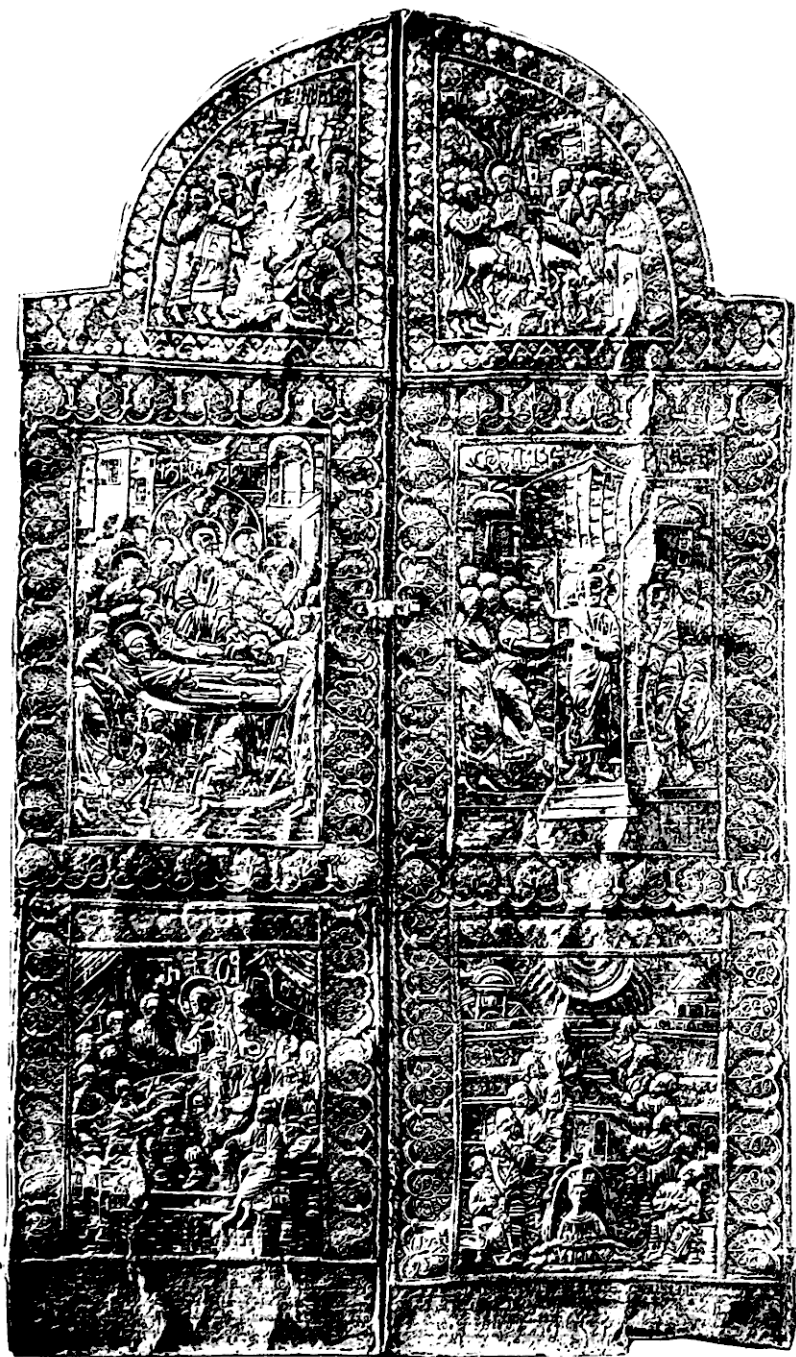
გელათის ღვთისმშობლის ხატი. XVI ს.



ბაგრატ III იმერეთის მეფე (-1548). გელათის ღვთისმშობლის ხატის დეტალი



წმინდა ელენე, ბაგრატ III მეუღლე. გელათის ღვთისმშობლის ხატის დეტალი.



ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოჭედლობა. XVII ს.



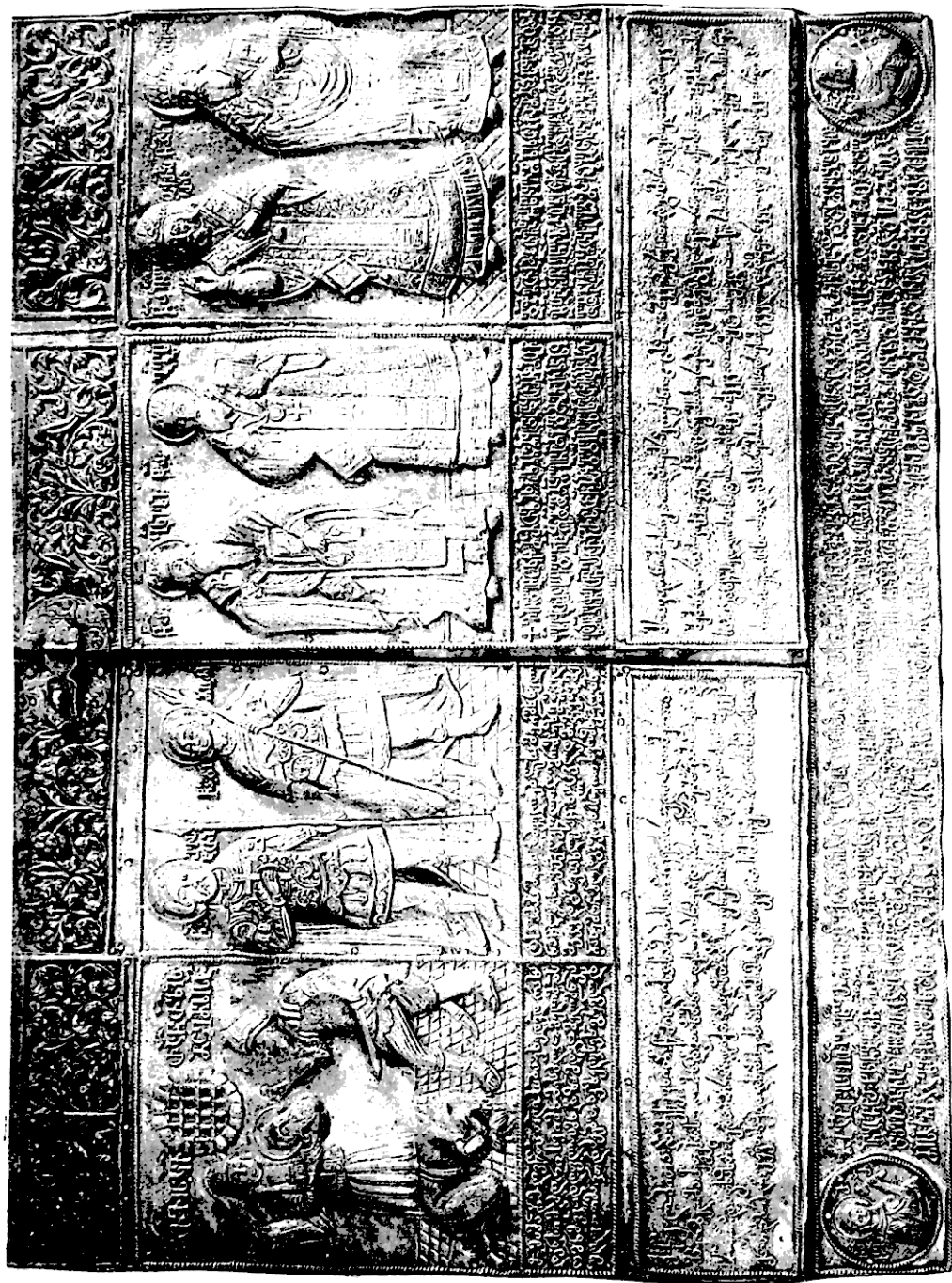
ღვთისმშობლის მიძინება. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარედის მოჭედებულობის დეტალი. XVII ს.



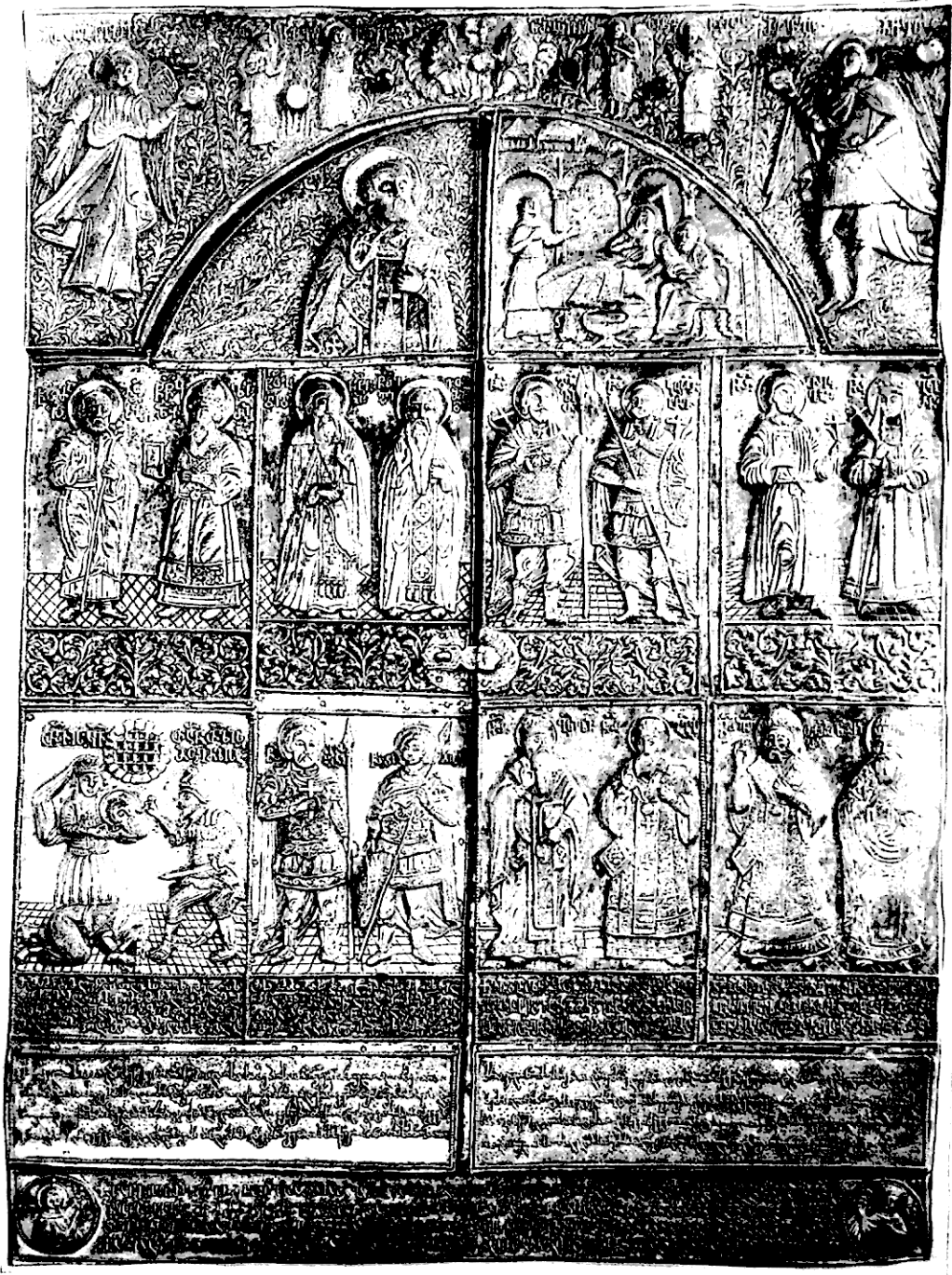
წმ. გიორგის ხატი. ხონი. 1636 წ.



ლევან დადიანი და მისი მეუღლე ნესტან-დარეჯანი. კორცხელის წინასწარმეტყველთა ხატის მოჭედლობა. 1640 წ.



სამას ხატის მოჭედილობის დეტალი. 1780 წ.



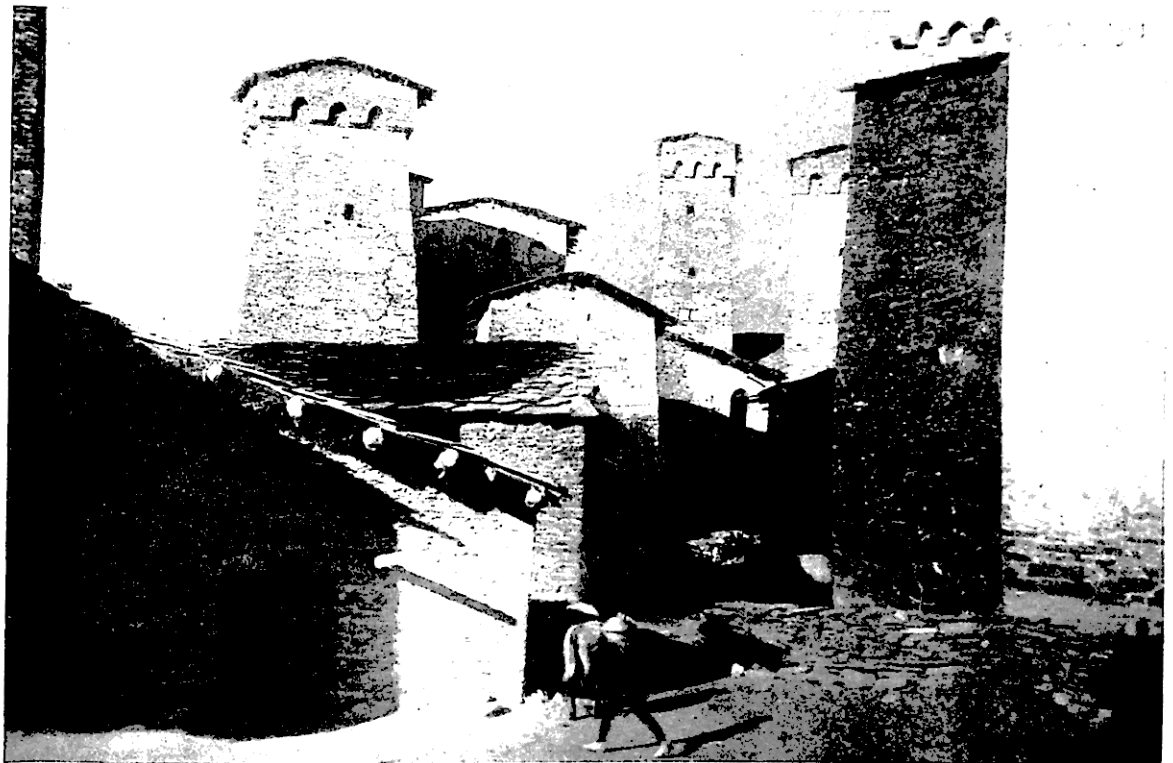


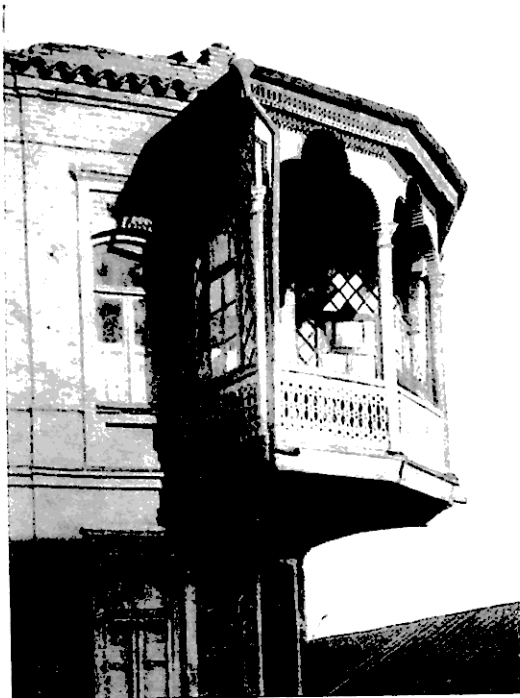
სვანეთი. ბეზო



შატლი. ხევსურეთი

სვანეთი. სოფელი

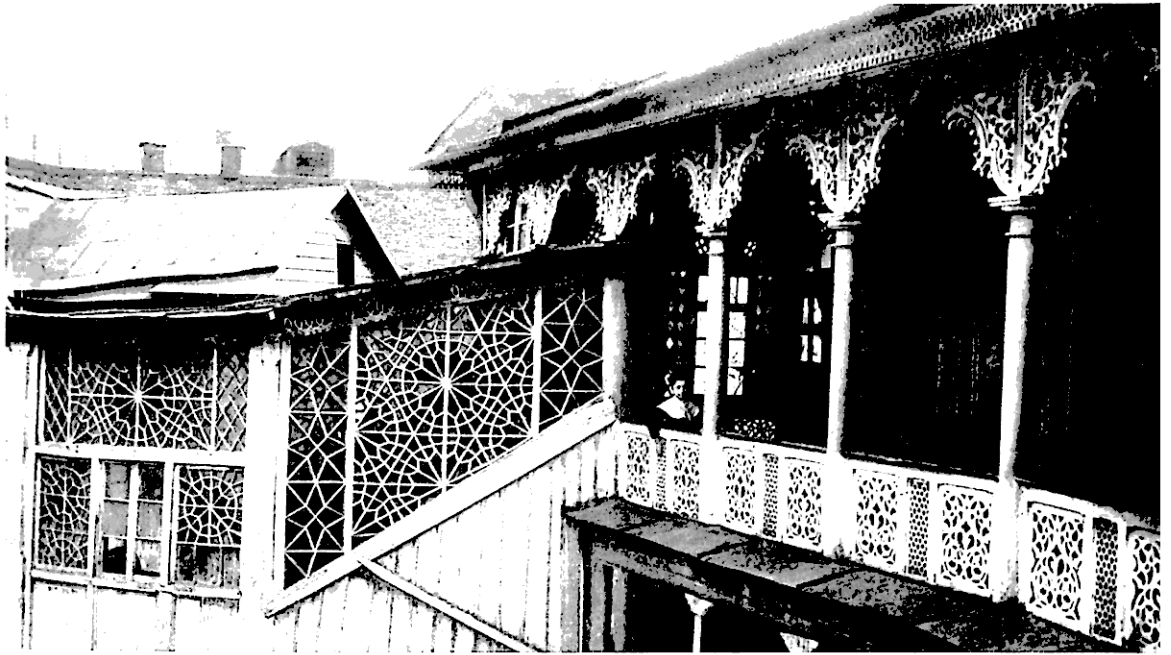




საცხოვრებელი სახლის კუთხის აივანი.
თბილისი. XIX ს.

საცხოვრებელი სახლი. თბილისი





საცხოვრებელი სახლის აივანი. თბილისი



საცხოვრებელი სახლი. თბილისი



ქართლის მეფე ვახტანგ VI. მინიატიურა. 1703—1724 წწ



იოანე მკაცრული, ბოდბის მიტროპოლიტი. ფრესკა. 1823 წ. ბოდბის ტაძარი



იოანე მაყაშვილი. ბოდბის მიტროპოლიტი. ფრესკის დეტალი. ბოდბის ტაძარი. 1823 წ.



ალექსანდრე ბატონიშვილი არჩილ მეფის ძე. 1696 წ.



იოანე მაყაშვილი — ბოდბელი. XIX ს. ოცდაათიანი წლები



გარსევან ტავტავაძის მეუღლე. XVIII ს. მეორე ნახევარი



გარსევან ჭავჭავაძე. საქართველოს ელჩი ეკატერინე II კარზე. XVIII ს. მეორე ნახევარი



საქართველოს მეფის ასული თეკლე II



დარეჯან დედოფალი, ერეკლე II მეუღლე. XVIII ს.



წმ. გიორგის ხატი კადარიდან. XIX ს. პირველი ნახევარი



პ. შეუნარგია. შაცხოვრის ხატი მარტვილიდან. 1849 წ.



სალომე ანდრონიკაშვილი. XIX ს. პირველი ნახევარი

ა. ოუნათანიანი
უცნობი სამხედრო პირის პორტრეტი
XIX ს.

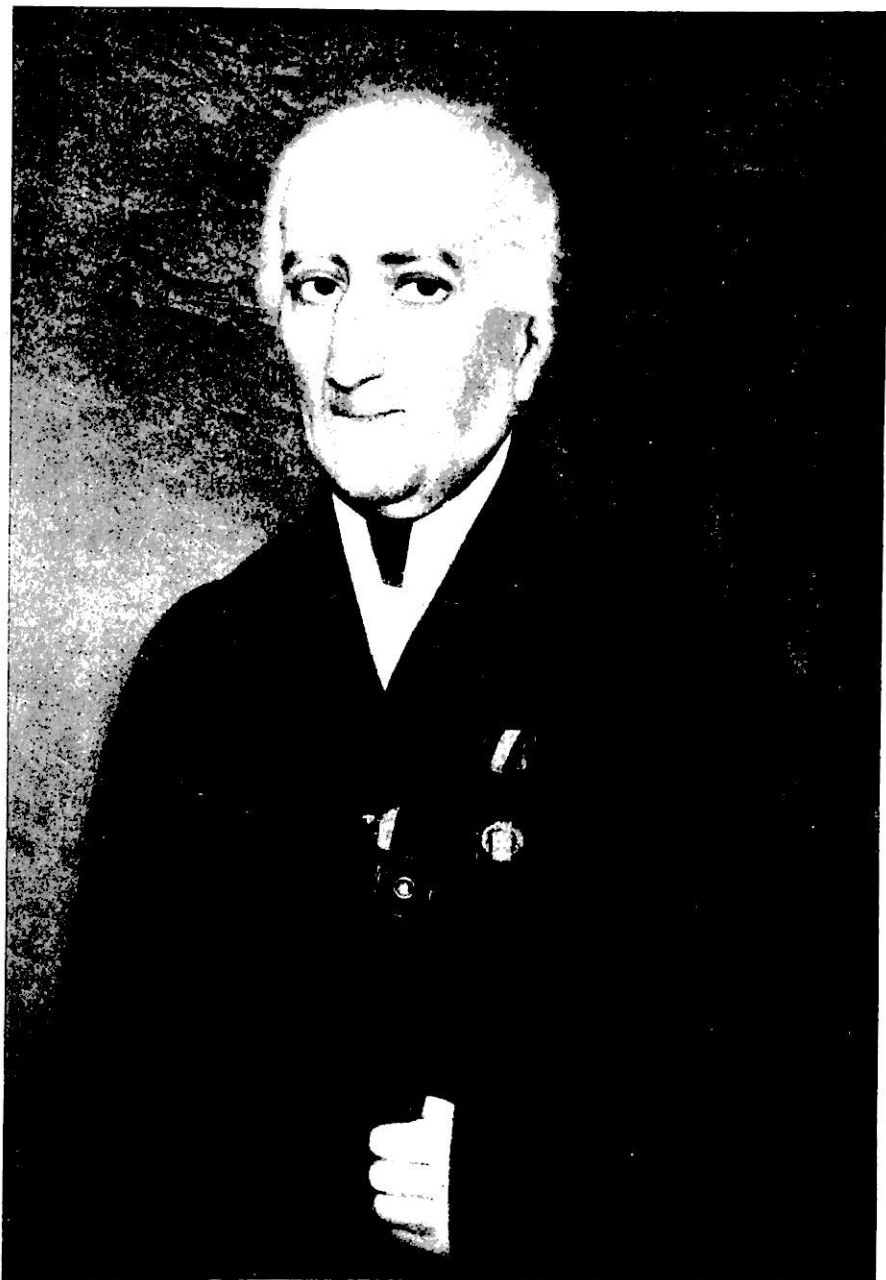


ნიკოლოზ ედიშერის ძე მუხრანბატონი ოჯახით. 1862 წ.





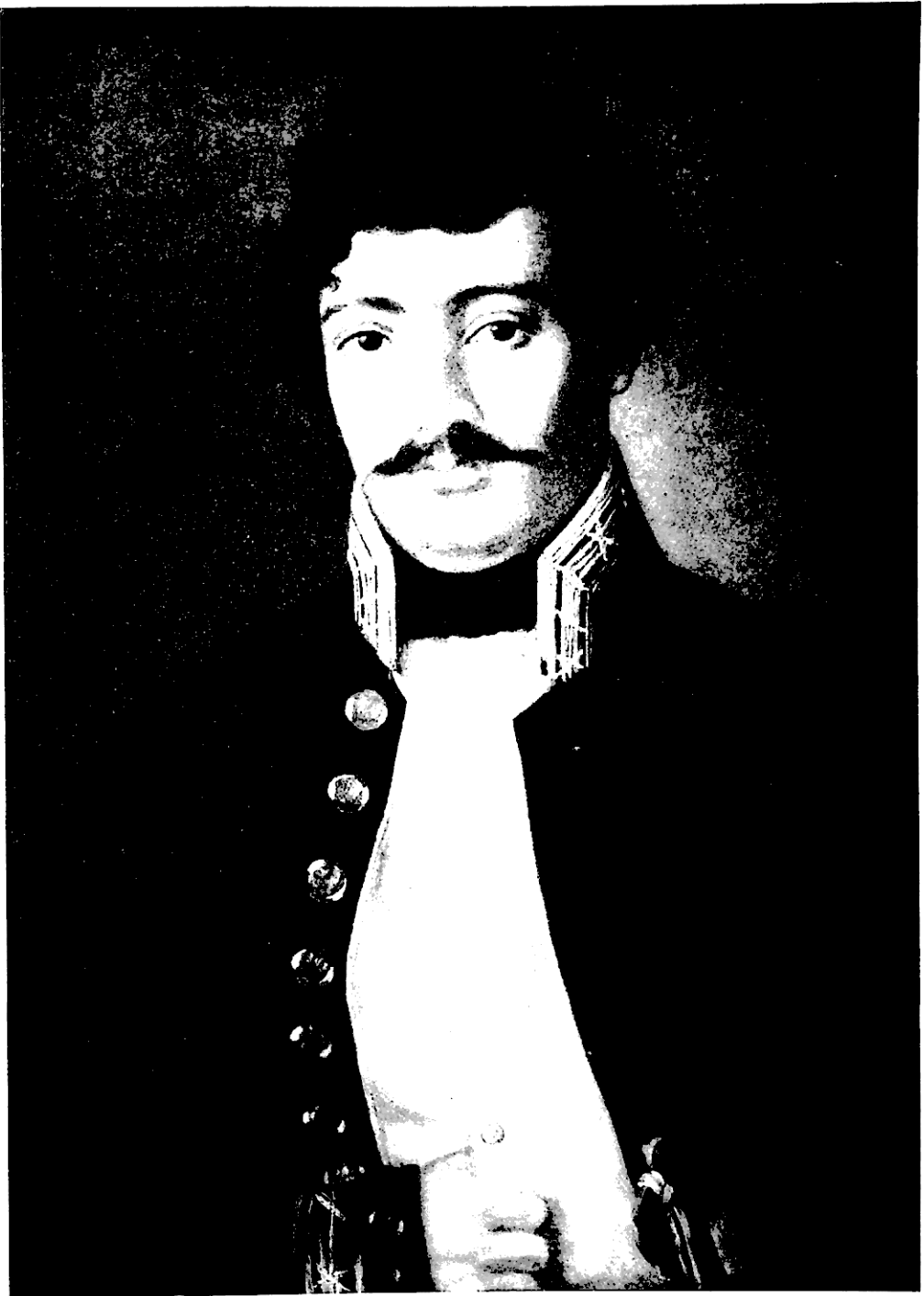
ა. ოუნათანიანი. ვინმე მელიქიშვილის პორტრეტი. XIX ს,



ა. თუნათანიანი. (?) მიზანდარის პორტრეტი. XIX ს.



გ. მაისურაძე. ალექსანდრე ბატონიშვილის პორტრეტი. 1839 წ.



გ. მანსურაძე. გ. ჭიჭინაძის პორტრეტი. 1853 წ.



რ. გველესიანი. კახელი ღვინის დოქით. 1883 წ.



რ. გველესიანი. გ. გაბაშვილის პორტრეტი. 1883 წ.



რ. გველესიანი. კ. მაღალაშვილის პორტრეტი. 1884 წ.



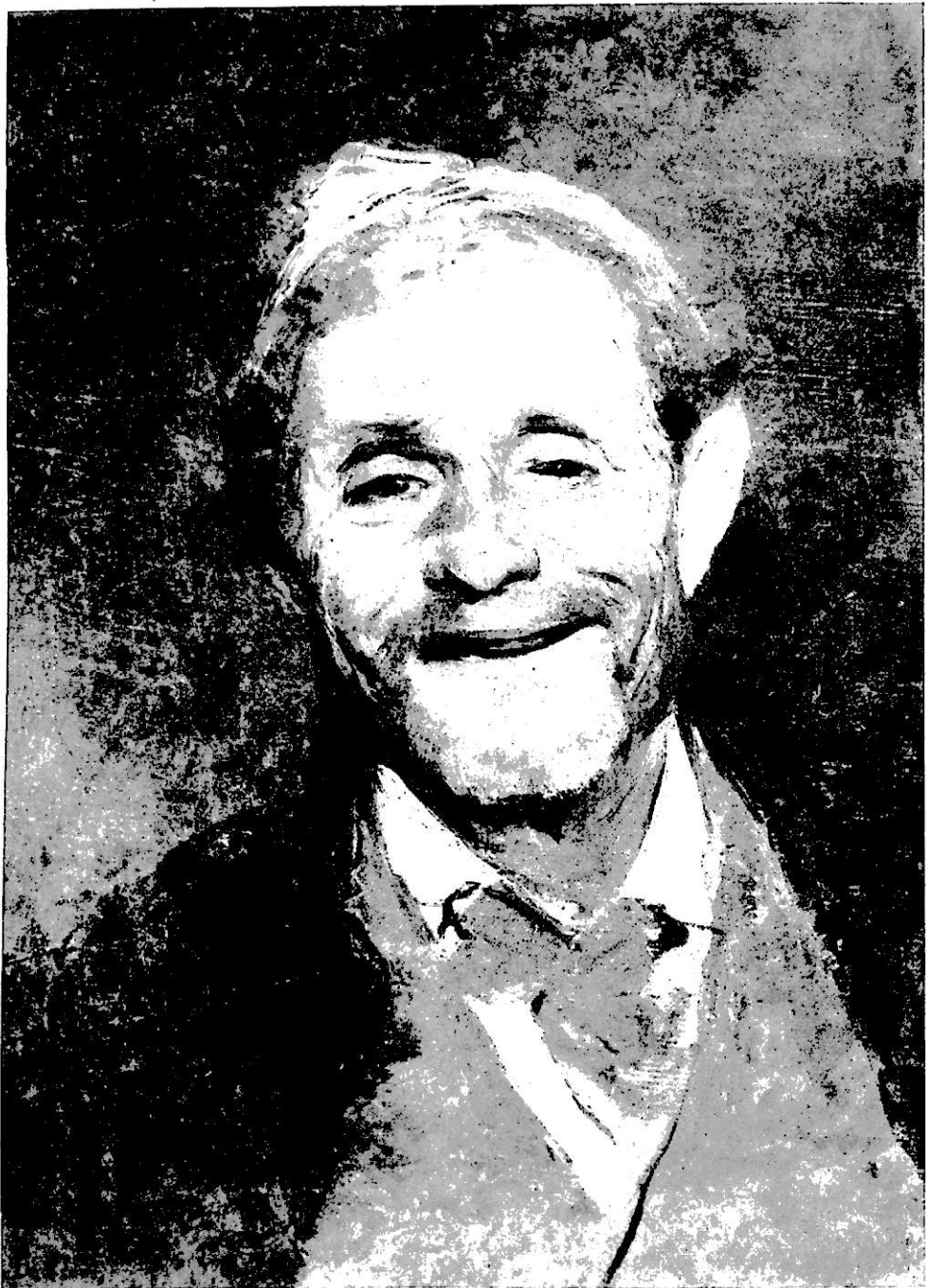
რ. გველესიანი. თანაკურსელის პორტრეტი. 1883 წ.



ა. ბერიძე. მამაკაცი წითელი თავსაბურავით. ეტიუდი ნატურიდან. 1882 წ.



ა. ბერიძე. ქალის პორტრეტი. ეტიუდი ნატურიდან. 1880 წ.



ა. ბერიძე. მოღიშარი მოხუცი. 1884 წ.

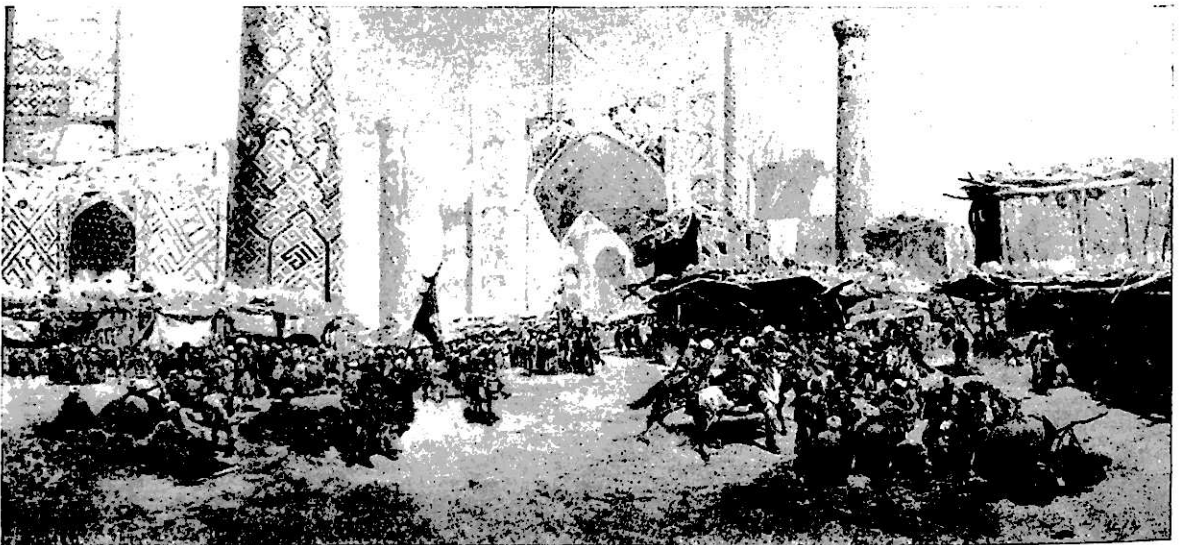


პ. ბერიძე. წინდების მკსოველი გოგონა. 1892 წ.



გ. გაბაშვილი. სამი მოქალაქე. 1893 წ.

გ. გაბაშვილი. სამარყანდის ბაზარი. 1894 წ.





ბ. გაბაშვილი. ხეცსურები სადარაჯოზე. 1891—1901 წწ



გ. გაბაშვილი. ტივებზე. 1902 წ.



გ. გაბაშვილი.
მთვრალი ხევსური. 1899 წ.



შ. გაბაშვილი. ხატობა. 1898 წ.



ა. მრევლიშვილი. სოფლის კანცელარის წინ. 1893 წ.



ა. მრევლიშვილი. დაბალი ღობე. 1901 წ.

ა. მრევლიშვილი. კალო. მოსავლის აღება





ა. მრეულიშვილი. ქალიშვილის პორტრეტი



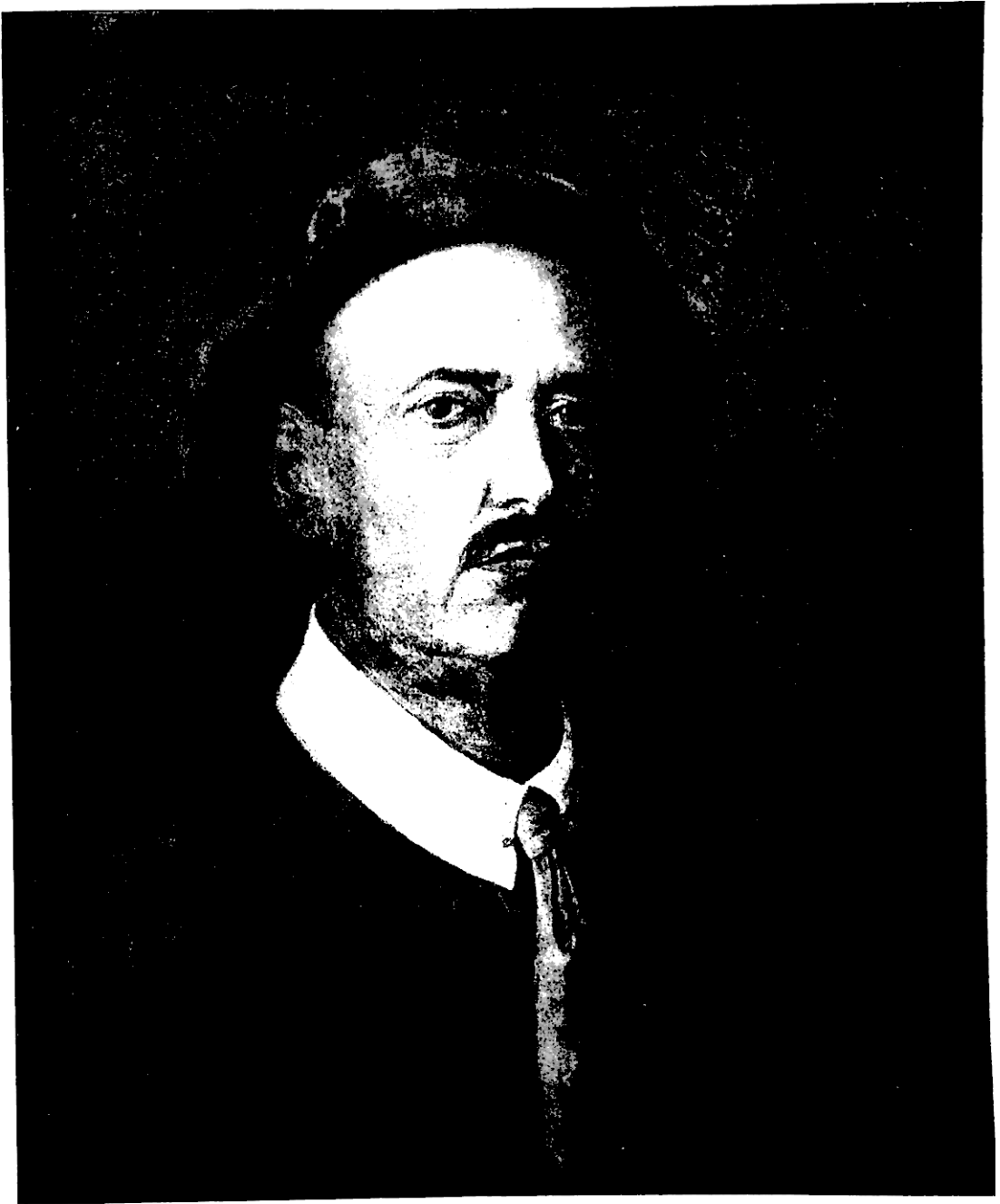
ფ. მრეველიშვილი. შარაგზაზე. 1903 წ.



ა. გოგიაშვილი. გურულები ტყეში. ნახატი.



ა. გოგიაშვილი. ნახატი.



დ. გურანიშვილი. აკტოპორტრეტი. 1924 წ.



მ. თოიძე. მოხუცი ებრაელის პორტრეტი



ბ. თოიძე მირცხავი. 1902 წ.



მ. თოიძე. ბეზია შვილიშვილებით



მ. თაიძე.
მცხეთობა. 1900--1901 წწ



მ. თაიძე. ტყეში. 1913 წ.



ნ. ფირსმანაშვილი. ქეიფი ტალავარში

232. ა. ოვნათანიანი. ვინმე შელიქიშვილის პორტრეტი. XIX ს.
233. ა. ოვნათანიანი. (?) მიწანდარის პორტრეტი. XIX ს.
234. გ. მაისურაძე. ალექსანდრე ბატონიშვილის პორტრეტი. 1890 წ.
235. გ. მაისურაძე. გ. კიკინაძის პორტრეტი. 1899 წ.
236. რ. გველესიანი. კახელი ღვინის დოქით. 1883 წ.
237. რ. გველესიანი. გ. გაბაშვილის პორტრეტი. 1893 წ.
238. რ. გველესიანი. კ. მაღალაშვილის პორტრეტი. 1884 წ.
239. რ. გველესიანი. თანაკურხელის პორტრეტი. 1883 წ.
240. ა. ბერიძე. შამაკაცი წითელს თავსაბურავით. ეტიუდი ნატურიდან. 1882 წ.
241. ა. ბერიძე. ქალის პორტრეტი. ეტიუდი ნატურიდან. 1880. წ.
242. მ. ბერიძე. შოლიშარი მოხუცი. 1884 წ.
243. ა. ბერიძე. წინდების მქსოველი გოგონა. 1892 წ.
244. გ. გაბაშვილი. სამი მოქალაქე. 1893 წ.
გ. გაბაშვილი. სამარყანდის ბაზარი. 1894 წ.
245. გ. გაბაშვილი. ხეცურება სადარაქოზე. 1891 — 1901 წ. წ.
246. გ. გაბაშვილი. ტივებზე. 1902 წ.
გ. გაბაშვილი. მთვრალი ხეცური. 1903 წ.
247. გ. გაბაშვილი. ხატობა. 1893 წ.
248. ა. მრეველიშვილი. სოფლის კანკელარიის წინ. 1893 წ.
249. ა. მრეველიშვილი. დაბალი ღობე. 1901 წ.
ა. მრეველიშვილი. კალო. მოსავლის აღება
250. ა. მრეველიშვილი. ქალიშვილის პორტრეტი
251. ა. მრეველიშვილი. შარაგზაზე. 1903 წ.
252. ა. გოგიაშვილი. გურულები ტყეში. ნახატი.
ა. გოგიაშვილი. ნახატი
253. დ. გურამიშვილი. ავტოპორტრეტი. 1921 წ.
254. მ. თოიძე. მოხუცი ებრაელის პორტრეტი
255. მ. თოიძე. მრეცხავი. 1902 წ.
256. მ. თოიძე. ბეზია შვილიშვილებით
257. მ. თოიძე. მცხეთობა. 1900—1901 წ. წ.
მ. თოიძე. ტყეში. 1913 წ.
258. ნ. ფაროსმანაშვილი. ქვილე ტალავარში

სარჩევი

ნაწილი პირველი

პირველყოფილი თემური და ანტიკური ფორმაციების ხელოვნება

საქართველოს და ამიერკავკასიის არქაული ხელოვნება არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით

წინაქრისტიანული ხანის მხატვრული კულტურის შესწავლის ამოცანები	7
პალეოლითი	12
მეზოლითი	21
ნეოლითი	22
მეგალითური კულტურა	23
ენეოლითი და ბრინჯაოს ხანა	24
რკინის ხანა	52

მონათმფლობელური ხანის ქართული ხელოვნება არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით

ქართული მონათმფლობელური ხანის წარმოშობა და მისი ძირითადი ნიშნები	71
ქართული ხელოვნება რომის ექსპანსიის ხანაში	82
ხუროთმოძღვრება	99

ნაწილი მეორე

ადრეული ფეოდალური ხანის ხელოვნება (V—IX სს)

ქართული ქრისტიანული ხელოვნების წარმოშობა და განვითარება

ქრისტიანული ხელოვნების წარმოშობა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში. ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პირველი ძეგლები	103
---	-----

გუმბათიან ნაგებობათა ძირითადი ტიპები ქართულ ხელოვნებაში	123
ჯვარის დიდი ტაძარი მცხეთაში	125
ჯვარის ტიპის ტაძრები ქართულ ხუროთმოძღვრებაში	129
წრომი, როგორც ახალი ეტაპი ქართულ ხუროთმოძღვრების ისტორიულ განვითარებაში	132
იშხანი ისტორიულ-მხატვრული თვალსაზრისით	134
კედლის მხატვრობა და მოზაიკა	137
რელიეფური ქანდაკება და ჩუქურთობა ქვაზე	144
პლასტიკა ლითონზე	148

ძველი ქართული ხელოვნება
საქართველოს სამეფოებად და
სამთავროებად დაყოფის ხა-
ნაში (VII—X საუკუნეები)

საქართველო გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში	154
ეროვნული შიგნების ზრდა არაბთა ბატონობის ხანაში	160
არქიტექტურა	162
კედლის მხატვრობა	186
ატენის მხატვრობა ღვთისმშობლის „ცხორების“ აპოკრიფული ციკლით	189
ტაო-კლარჯეთის კედლის მხატვრობა	195
ქართული ხელნაწერების მინიატიურები	199
ქართული რელიეფური ქანდაკება IX—X საუკუნეებში	207
ოქრომჭედლობა IX—X საუკუნეებში	212

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ს ა მ ე

ქართული ხელოვნება საქართველოს ერთიანობის ხანაში X—XV სს

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური ვითარება XI—XII საუკუნეებში	219
ქართული ხელოვნების ზოგადი ხასიათი XI—XII საუკუნეებში	222
არქიტექტურა	228
მომწიფებელი ფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურის ძეგლები (ქართლი, აფხაზეთი, იმერეთი)	241
ორნამენტული დეკორი (X—XII საუკუნეები)	248
სასახლეების არქიტექტურა	252
XII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობა	255
გელათის მოზაიკა, როგორც კედლის მხატვრობის მოწინავე ძეგლი	259
XII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობა	261
ვარძია	263
ბეთანია	267
ყინცვისი	270

XI—XII საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა მინიატიურები . . .	274
ქართული საერო მინიატიურა	283
XIII საუკუნის ქართული დასურათებული ხელნაწერები საერო ხე- ლოვნების გავლენის ნიშნებით. „დავეთნის“ ქართული რედაქცია . . .	285
კანკელები სიუჟეტური გამოსახულებებით	288
რელიეფური პლასტიკა ლითონზე XI—XII საუკუნეებში. ბეჭა და ბეშქენ ოპიზართა შემოქმედება	294
მინაქრები	308

ძველი ქართული ხელოვნება
მონღოლთა ბატონობის ხანა-
ში XIII—XIV საუკუნეებში

საქართველოში პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა მონღოლთა ბატონობის ხანაში	319
ქართული არქიტექტურა მონღოლთა ბატონობის ხანაში	325
კედლის მხატვრობა	332
ძირითადი მიმართულებანი XIV საუკუნის ქართულ კედლის მხატვრობაში	332
შოთა რუსთველის პორტრეტი იერუსალიმის ჯვარის მონასტერში . . .	344
XIV—XV საუკუნეების საეკლესიო მინიატიურა	363
ლითონზე პლასტიკა XIII—XV საუკუნეებში	365

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ო ტ ხ ა

გვიანი ფეოდალური ხანის ხელოვნება XVI—XVIII სს

ქართული ხელოვნება საქართველოს სამეფოებად და სამთავროებად დაშლის, თურქეთისა და ირანის წინააღმდეგ დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ხანაში

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა XVI—XVII საუკუნეებში	373
გვიანი ხანის ქართული არქიტექტურა	375
კედლის მხატვრობა	381
XVII საუკუნის კედლის მხატვრობა	383
საერო კედლის მხატვრობა	388
XVI—XVII საუკუნეთა საეკლესიო მინიატიურა	389
საერო ხელნაწერების მინიატიურები	393
„ვეფხისტყაოსანი“ ქართულ მინიატიურაში	394
ლითონზე პლასტიკის გვიანი ქართული ძეგლები	403

ნ ა წ ი ლ ი მ ა ნ ს უ თ ა

ახალი ქართული ხელოვნება XIX—XX საუკუნეებში

ქართული ხელოვნება საზღვ-
ხო რეფორმამდე

საქართველოს სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა რუსეთთან შეერთებიდან საგლეხო რეფორმამდე (1801—1864—70 წ. წ.)	411
არქიტექტურა	415
კედლის მხატვრობა	426
პორტრეტული ფერწერა	434
გიორგი მამისურაძე	446
პლასტიკა ლითონზე	450
რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობა	452
ქართული ხელოვნების რეალისტური საფუძვლები	455
რომან გველეხიანი	456
ალექსანდრე ბერიძე	461
გრიგოლ ტატიშვილი	464
გიორგი გაბაშვილი	465
ალექსანდრე მრეველიშვილი	469
დავით გურამიშვილი	474
ანტონ გოგიაშვილი	475

ქართული ხელოვნება XIX
საუკუნის მეორე ნახევრიდან
დიდი რეფორმის სოციალის-
ტურ რევოლუციამდე

მოსე თოიძე	478
იაკობ ნიკოლაძე	484
ვალერიან სიღამონ-ერისთავი	488
ალექსანდრე ციმაკურიძე	490
გრიგოლ მესხი	492
გიგო ზაზიაშვილი	493
ნიკო ფიროსმანიშვილი	493
დამატებანი	499
ილუსტრაციების სია	515

შალვა Ясонович Амiranashvili
«ИСТОРИЯ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА»

(На грузинском языке)

Издательство «Хелониоба»
Тбилиси, пр. Шалва, 179
1971

რედაქციის წევრებია: ა. მ. კოსტავაძე,
კომპოზიტორის რედაქციის დ. დ. დოლიძე,
მხატვარი შ. კუპრაშვილი,
მხატვრული რედაქციის მ. კაპანაძე,
ტიპოგრაფიის მ. მ. მელიქიძე,
კორექტორი ე. ნადარეიშვილი

კომპოზიტორია „სელინგრა“
თბილისი, ბუკხანიძის 179,
1971

სულმიწერილია დასაბეჭდად 22/1-71 წ.
ნაბეჭდი თაბახი 86,75
ქილაღდის ზომა 84×108
საბარისებო-საკომპოზიტორო თაბახი 69,6
ტირაჟი 7800. შ.გ.წ. № 921.
ფასი 8 მან. 98 კობ.

საქართველოს სსრ მინისტრობა საბჭოს ბეჭდვით
სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტის მთავარბოლუცრაფ-
სრეწველობის სტამბა № 1, თბილისი,
ბრჯინიძის ქ. № 50.

Типография № 1 Главолиграфиромы
Госкомитета Совета Министров Груз. ССР
по печати. Тбилиси, ул. Орджоникидзе № 50.
ფერადი სურათები და ტაბულები დაიბეჭდა ივ. ფედოროვის სახელობის
№ 3 სტამბაში, ლენინგრადი, ზენსიგოროდის, 11.
Цветные иллюстрации и таблицы отпечатаны
в типографии № 3 им. Ивана Федо-
рова, Ленинград, Звенигородская, 11.