

კიტი მარაბული

შედეგები
და
საუკუნეები



თბილისი
2001

ავტორი: კიტი მაჩაბელი *ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი*

რედაქტორი: ვახტანგ ბერიძე *აკადემიკოსი*

ყდის დიზაინი: გიორგი ბაგრატიონი

© კიტი მაჩაბელი, 2001

წიგნი დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობაში „ნეკერი“, 2001

ISBN 99928-58-35-4

ძვირფასო მკითხველო!

ხელოვნება, თავისი მრავალგვარი გამოვლინებით, თან გვდევს ცხოვრების მთელ მანძილზე, მაგრამ სათანადო მომზადების გარეშე, შესაძლოა, ვერ დავამყაროთ კონტაქტი ხელოვნების ნაწარმოებებთან, ვერ მოვახერხოთ მათი სწორად აღქმა, დავრჩეთ გულგრილნი მათი მხატვრული ღირსებების მიმართ. თუმცა ასეთ შემთხვევაშიც ხელოვნების ნამდვილი ნაწარმოები მაინც ახდენს ზეგავლენას ჩვენზე, შეუცნობლად გვაძმადრებს, გვაკეთილშობილებს.

მხატვრული ნაწარმოების სწორად „დანახვა“ გულისხმობს მხატვრის ნააზრევის შეგრძნებას, მის არსში წვდომას. ყველა ადამიანი როდია დაჯილდოებული აბსოლუტური მუსიკალური სმენით, მაგრამ ყველას შეუძლია განივითაროს სმენა იმდენად, რომ მოისმონოს მუსიკალური ნაწარმოები, იგრძნოს მისი მშვენიერება, გაიგოს კომპოზიტორის ჩანაფიქრი. ასევე ყოველ თქვენგანს შეუძლია განივითაროს მხატვრული ნაწარმოების წვდომის, მისი დანახვის უნარი. ხელოვნების ნაწარმოების არა მარტო დანახვა და გაგებაა საჭირო, არამედ მისი შეგრძნებაც. გაგება იმისა, თუ რატომ შეგვძრავს სულის სიღრმემდე წარსულის ზოგიერთი მხატვრული ნაწარმოები. ამისთვის კი აუცილებელია გარკვეული წვრთნა, დაფიქრება, გემოვნების ჩამოყალიბება. ამის მიღწევა შესაძლებელია ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებებთან ურთიერთობით, რომლებიც მსოფლიოს ხელოვნების ისტორიის მნიშვნელოვან მონაპოვრადაა აღიარებული და რომელთა ღირსებები დროთა განმავლობაში უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა. ასეთი სრულყოფილი ქმნილებები — შედევრები (ფრანგული *chef d'oeuvre* — ნაწარმოებთაგან უპირატესი) დროთა განმავლობაში არა თუ კარგავს თავდაპირველ მხატვრულ ღირებულებას, არამედ იძენს კიდევ რაღაც მნიშვნელოვანს, მარადიულს.

ჩვენ შევეცადეთ ამ ნიგნში თავი მოგვეყარა ხელოვნების შედევრებისთვის, ისეთი მხატვრული ქმნილებებისათვის, რომლებმაც ღრმა კვალი დატოვეს ხელოვნების ისტორიაში. ყოველი მათგანი ეპოქის ეტაპური ძეგლია, რომელმაც მნიშვნელოვანად განსაზღვრა ამა თუ იმ დარგის ხელოვნების განვითარება. ძალზე ძნელი იყო მსოფლიო ხელოვნების საგანძურიდან, რომელიც ესოდენ მდიდარია დიდებული ქმნილებებით, აგვერჩია ყველაზე მნიშვნელოვანი და ღირსეული. ამ განძიდან ყურადღება შევაჩერეთ იმ მხატვრულ ქმნილებებზე, რომელთა გაცნობა უთუოდ გაგამძიდრებთ სული-

ერად, აგამალღებთ. სხვადასხვა ქვეყნისა და ეპოქის ხელოვნების ნაწარმოებებთან ურთიერთობა ჩაგახედებთ მხატვრული შემოქმედების გასაოცარ სამყაროში, გაგრძობინებთ ადამიანის თავისუფალი შემოქმედების მთელ სიღრმადეს. ამ მხატვრული ნაწარმოებების გაცნობა დაგაახლოვებთ ხელოვნების ძეგლებთან, გაგიღვიძებთ მხატვრის ჩანაფიქრში წვდომის სურვილს.

ხელოვნების გამორჩეულ ნაწარმოებთა მაგალითზე შევეცდებით ვეზიაროთ მშვენიერებას, ამოვიკითხოთ შუა საუკუნეების ტაძრის მონუმენტურ არქიტექტურულ ფორმებში, ბიზანტიური მოზაიკის თვალისმომჭრელ ელვარებასა და ქართველი ოქრომჭედლების ნატიფ ქმნილებებში გარდასულ ეპოქათა სუნთქვა. უნდა ვისწავლოთ და შევძლოთ მხატვრულ ნაწარმოებთა ჰარმონიის შეგრძნება, ყოველ მათგანში შემოქმედის მღელვარე სულის გამოცნობა.

მსოფლიოს ხელოვნების ისტორია უსასრულო სწრაფვაა სრულყოფისაკენ, მშვენიერების თანდაყოლილი წყურვილი, რომელსაც ადამიანი არსებობის პირველი დღეებიდანვე შეძლებისდაგვარად იკმაყოფილებდა. ადამიანს იმთავითვე მოსდგამდა ერთი სურვილი — ეხილა თავის გარშემო სილამაზე, რომ ყოველი ნივთი, ყოველი საგანი, რომელსაც მისი ხელი შეეხებოდა, ყოფილიყო გარკვეული ესთეტიკური ღირებულების შემცველი. ნმინდა პრაქტიკულ ღირსებებთან ერთად, ყოველ ნივთსა და იარაღს მხატვრული სახეც უნდა ჰქონოდა.

ხელოვნების სათავეები შორეულ წარსულში იკარგება. როდის, რა პირობებში შეიქმნა ხელოვნების პირველი ნაწარმოები? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მხოლოდ მიახლოებით შეიძლება. ერთი რამ კი ცხადია — ადამიანის ხელით შექმნილი პირველი იარაღი უკვე შეიცავდა გარკვეულ მინიშნებას მხატვრულ ფორმაზე.

რთული და ხანგრძლივი იყო ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი. მეცნიერები სხვადასხვანაირად ხსნიან პირველ მხატვრულ ნაწარმოებთა შექმნის პირობებს. აქ ურთიერთგადახლართულია სოციალური, რელიგიური, კულტურული, ესთეტიკური, ემოციური და კიდევ მრავალი სხვა მომენტი. ყოველი მათგანის ახსნა შორს წაგვიყვანდა. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ უძველესი ნაწარმოებები დაკავშირებული იყო ადამიანის რელიგიურ რწმენასთან, მის წარმოდგენასთან სამყაროზე. ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა, ქანდაკება, კერამიკის ხელოვნება, ლითონის მხატვრული დამუშავება — ხელოვნების ყველა ეს დარგი დასაბამს კაცობრიობის ისტორიის უშორეს წარსულში იღებს. მისი ყველა დარგი ვითარდებოდა კონკრეტულ ისტორიულ პირობებთან მჭიდრო კავშირში. ვითარდებოდა ადამიანთა საზოგადოება და მასთან ერთად ვითარდებოდა ხელოვნება, იცვლებოდა მისი ხასიათი, მხატვრული სახე. ამიტომ არის, რომ ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები — ტაძარი თუ ოსტატის ხელით მოხატული თიხის ჭურჭელი, სკულპტურული მონუმენტი თუ ძვირ-

ფასი ლითონისგან გამოქანდაკებული ჯვარ-ხატები მოგვითხრობს მათ შემქმნელ ადამიანებზე, ეპოქაზე, როდესაც ისინი იქმნებოდნენ.

ყოველ ხალხს, ყოველ ეპოქას საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული მეტყველება ჰქონდა. ყოველი მხატვრული ნაწარმოები ეპოქის სულით არის აღბეჭდილი; მხატვარი დროის, გარემოს პირმშოა. მის მოღვაწეობაში აისახება ეპოქის დამახასიათებელი ნიშნები.

ჩვენ გვინდა ხელოვნების ისტორიის სხვადასხვა ეპოქის გამორჩეულ ძეგლთა მხატვრულ-ისტორიული ღირსებების გამოკვეთით მკითხველს შევუქმნათ წარმოდგენა კაცობრიობის მხატვრული საგანძურის სიღიადესა და მრავალფეროვნებაზე, მის უდიდეს შემეცნებით მნიშვნელობაზე.

როდესაც ხელოვნების დიდებულ ქმნილებებს ვუყურებთ, ყოველთვის როდი ვუფიქრდებით იმას, თუ რაშია ადამიანის სულზე მისი ზემოქმედების ძალა. იგი თავისთავად მოქმედებს ყოველ ჩვენგანზე. იმისათვის, რომ უფრო სრულად შევიგრძნოთ ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოების ზემოქმედება, აუცილებელია ვიცოდეთ, რა საშუალებებით, რა მხატვრული ხერხებით არის მიღწეული სრულყოფის ის დონე, რომელიც აგერიგად გვიზიდავს. ამას კი დამატებითი ცოდნის შეძენა სჭირდება.

ხელოვნების ნაწარმოებს აქვს საკუთარი თავგადასავალი. ყოველ მათგანს ჰყავს ავტორი, რომლის ცხოვრების ისტორიაც მჭიდროდ არის გადახლართული თავის ქმნილებებთან და განუყოფელია მათგან. ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს მხატვრულ ნაწარმოებთა ყველა ავტორი როდია ცნობილი. ბევრი მხატვრული ქმნილება ანონიმურია; ნიჭიერი ოსტატების არაერთი სახელი დაიკარგა საუკუნეთა ნიაღში. მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც კი შეიძლება გამოვიცნოთ ავტორთა ვინაობა, რადგან ყოველი მათგანი შემქმნელთა სულის ნაწილს შეიცავს.

ვცადოთ და ხელოვნების ნაწარმოებთა გარკვეული ჯგუფის მაგალითზე ჩავენდეთ მხატვართა ჩანაფიქრს, შევიხედოთ დიდ შემოქმედთა სახელოსნოებში, ვეზიაროთ მათ განცდებსა და მღელვარებას, გავაცნობიეროთ ხელოვნების ძეგლთა თავგადასავალი.

ხელოვნების ისტორიის, მისი ცალკეული პერიოდის შესახებ უამრავი წიგნია დაწერილი და დაინტერესებულ ადამიანს შეუძლია გაეცნოს მისთვის საჭირო საკითხებს. ჩვენი მიზანი უფრო მოკრძალებულია — გვსურს გაგაცნოთ ზოგიერთი საყოველთაოდ აღიარებული ნაწარმოები, რომელთაც ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრეს კაცობრიობის ისტორიაში, მოგითხროთ მათ შემქმნელ შემოქმედთა და იმ ეპოქის შესახებ, რომელთაც შვეს ესა თუ ის მხატვრული შედეგრი.

ვიმედოვნებთ, რომ ეს იქნება პირველი ნაბიჯი, რომელსაც მოჰყვება უფრო ახლო ნაცნობობა, უფრო შეგნებული დამოკიდებულება ხელოვნებასა და მის ისტორიასთან. შესაძლოა, ამ წიგნის ნაკითხვის

შემდეგ ახალგაზრდა უფრო სწორად შეაფასებს მხატვრულ ნაწარმოებს, შეძლებს მის უკეთ გაგებას, მეტ სიამოვნებას მიიღებს მასთან ურთიერთობით.

ქართველი ახალგაზრდობა უნდა იმდიდრებდეს სულს, იღრმავებდეს ცოდნას არა მხოლოდ ქართული ხელოვნების ისტორიის შესწავლით, არამედ მსოფლიოს კულტურულ მონაპოვრებთან ზიარებითაც. მხოლოდ ფართოდ განათლებული, ხელოვნების სხვადასხვა დარგში ჩახედული ადამიანი, რა სპეციალობისაც უნდა იყოს იგი, შეიძლება გახდეს საქართველოს მომავლის ღირსეული მშენებელი. ადამიანის შინაგანი სამყარო მით უფრო განუზომელი და მრავალფეროვანია, რაც უფრო უკეთ იცნობს ხელოვნებას.

იმედი გვაქვს, რომ საქვეყნოდ სახელმოსხვეჭილ შედეგებთან შეხვედრა სტიმულს მისცემს ახალგაზრდას უფრო ახლოს მივიდეს ხელოვნების ნაწარმოებთან, უშუალო კონტაქტი დაამყაროს მასთან, შეეცადოს დამოუკიდებლად ჩანვდეს შემოქმედის ჩანაფიქრს.

ძნელად თუ შეეძრება რამე ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებასთან ურთიერთობას, მნახველისა და მხატვრის თავისებურ დიალოგს, როდესაც ერთმანეთს ხედებიან სხვადასხვა ეპოქის წარმომადგენლები, როდესაც თვალს ვუსწორებთ შორეულ საუკუნეთა მხატვრულ ქმნილებებს, ვწვდებით წარსულის დიდ შემოქმედთა სულიერ სამყაროს, მათ გრძნობებსა და ფიქრებს.

ხელოვნების ნაწარმოები უნდა განვიხილოთ ისტორიულ გარემოში, ისტორიულ პერსპექტივაში. ხელოვნების განვითარების ეტაპები, მხატვრული სტილის ცვალებადობა აისახება ნებისმიერი დარგის ხელოვნებაში. ნაწარმოები უფრო გასაგებია, თუ ვიცით მისი ეპოქა, ვიცით, რითი სუნთქავდა მისი ავტორი, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოებიც მძლავრად მოქმედებს თანამედროვეებსა და გარემოზე.

მკითხველისათვის უფრო გასაგები რომ გახდეს წიგნში წარმოდგენილი ნიმუშების მნიშვნელობა, მოკლედ გავეცნოთ მეცნიერებაში დღესდღეობით მიღებულ ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაციას, ეს საშუალებას მოგვცემს უფრო ღრმად ჩაწვდეთ ყოველი შედეგის მხატვრულ ღირსებას და უკეთ წარმოვიდგინოთ მათი ადგილი მსოფლიოს ხელოვნების საგანძურში.



ათასწლეულთა სიღრმეში იკარგება ხელოვნების სათავეები. ძნელია, თითქმის შეუძლებელი, მისი შექმნის ზუსტი დროის განსაზღვრა. იგი იქმნებოდა და ყალიბდებოდა საუკუნეთა მანძილზე. იცვლებოდა და ვითარდებოდა საზოგადოების განვითარებასთან ერთად. უკვე ქვის ხანის ადამიანი ქმნიდა ხელოვნების ნაწარმოებებს — ქვისა და ძელისაგან თლიდა ადამიანისა და ცხოველის გამოსახულებას, ირმის რქებსა და ქვის ფირფიტებზე ამოკანრავდა ცხოველთა სილუეტებსა

და თავისებურ ორნამენტებს, მღვიმეების კედლებს ფარავდა ბუნებრივი საღებავით შესრულებული ცხოველების გამოსახულებებით. პალეოლითისა (ძველი ქვის ხანის) და ნეოლითის (ახალი ქვის ხანის) ეპოქებიდან ჩვენამდე მოაღწია მხატვრობისა და ქანდაკების მრავალრიცხოვანმა ძეგლებმა, ე.ი. უკვე 40-30 ათასი წლის წინათ ჩვენი წინაპრები ქმნიდნენ მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომლებშიც თავისებურად აისახა წინაპართა წარმოდგენები სამყაროზე.

პირველყოფილი ადამიანის ხელოვნება იქცა იმ ბაზად, რომელსაც ემყარებოდა ძველი აღმოსავლეთის ადრეკლასობრივი ხელოვნება, ანტიკური სამყაროსა და შუა საუკუნეების დასავლეთევროპული კულტურა.

მსოფლიოს ხელოვნების ისტორიის უძველესი ეტაპი დაკავშირებულია ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნებასთან. ეს ცნება — „ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება“ — მოიცავს ქრონოლოგიურად და გეოგრაფიულად განსაზღვრულ სამყაროს, რომელშიც შედიოდა ეგვიპტის, შუამდინარეთის, ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნება. თუ ადრე ძველი აღმოსავლეთის კულტურა გულისხმობდა ეგვიპტისა და შუამდინარეთის სახელმწიფოებს, არქეოლოგიური აღმოჩენების შედეგებმა გააფართოვეს საზღვრები, ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება ახლა მოიცავს პალესტინასა და სირია-ფინიკიას, ჩრდილოეთ მესოპოტამიას — ასურეთის, ხეთებისა და მიტანის სახელმწიფოებს, ურურტუს და ირანს. ხელოვნების ეს უძველესი კერები მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ამიერკავკასიასთან და ჩრდილოკავკასიასთან, შავიზღვისპირეთთან და შუა აზიასთან.

ძველი ეგვიპტის ხელოვნების ისტორია რამდენიმე ათასწლეულს მოიცავს, წინაინასტიური ეპოქიდან (ძვ.წ. V-IV ათასწლეულები) ელინისტურ ხანამდე. ეგვიპტური ხელოვნების ისტორიის ეს ხანგრძლივი პერიოდი შემდეგ ეტაპებად იყოფა: ძველი სამეფოს პერიოდი (ძვ.წ. XXVIII-XXIII სს.), შუა სამეფო (ძვ.წ. XXI-XVIII სს.), ახალი სამეფო (ძვ.წ. XVI-XI სს.) და გვიანი ეგვიპტე (ძვ.წ. XI-IV სს.).

შუამდინარეთის ხალხთა ხელოვნების უძველესი პერიოდების ისტორია პირობითად დაყოფილია იმ ცენტრების მზხედვით, რომელთაგანაც წარმოდგება ხელოვნების ძეგლთა უმეტესობა (ასე, მაგალითად: ტელ-ხალაფის პერიოდი, უბაიდის პერიოდი, ურუქის ხელოვნება — ძვ.წ. V ათასწლეულიდან ძვ.წ. III ათასწლეულის დასასრულამდე), შემდეგ კი სახელმწიფოთა და დინასტიების მიხედვით. შუამდინარეთის დიდი ისტორიული პერიოდებიდან უნდა გამოვყოთ შუმერის, აქადის, ურის III დინასტიის, ძველი და ახალი ბაბილონის, ასურეთის აყვავების პერიოდები ძვ. წ. III ათასწლეულიდან ძვ.წ. VII საუკუნემდე).

განსაკუთრებულ ეტაპს ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების განვითარებაში წარმოადგენს აქემენიანთა ირანის ხელოვნება (ძვ.წ. VI ს. — ძვ.წ. 330წ.).

მსოფლიო ხელოვნების განვითარების დიდმნიშვნელოვანი პერიოდი ანტიკური სამყარო. გამოთქმა „ანტიკური“ (ლათ. „ანტიკუს“ — ძველი) პირველად გამოიყენეს ალორძინების ეპოქის ჰუმანისტებმა ბერძნულ-რომაული კულტურის აღსანიშნავად, რადგან ეს იყო მათთვის ცნობილი ყველაზე ძველი პერიოდი. ანტიკური ხელოვნება ჩამოყალიბდა და განვითარდა ხმელთაშუა ზღვის აუზში. იგი შექმნეს ბერძნებმა, რომაელებმა და მათთან მჭიდრო კონტაქტში მყოფმა ხალხებმა. ანტიკური ხელოვნების მნიშვნელობა შორს გასცდა საბერძნეთისა და რომის საზღვრებს, მისი კეთილისმყოფელი ზემოქმედება მთელმა ცივილიზებულმა კაცობრიობამ განიცადა.

ანტიკური ხელოვნება შემდეგ ისტორიულ პერიოდებად არის დაყოფილი: უძველესი — ეგეოსის კულტურა (ძვ.წ. III-II ათასწლეულები), შომეროსის პერიოდი (ძვ. წ. XI-VIII სს.), არქაული პერიოდი (ძვ.წ. VII-VI სს.), კლასიკა (ძვ.წ. V ს. -IV ს. ბოლო მესამედი), ელინისტური პერიოდი (ძვ. წ. IVს. ბოლო მესამედი — I ს.). რომის ხელოვნების ისტორიული ეტაპებია: რესპუბლიკური რომის პერიოდი (ძვ.წ. V-I სს.), იმპერატორთა რომი (ახ. წ. I-IV სს.).

IV საუკუნეში რომის იმპერია ორ დამოუკიდებელ ნაწილად დაიშალა: დასავლეთ და აღმოსავლეთ იმპერიებად. აღმოსავლეთის დედაქალაქად იქცა კონსტანტინოპოლი, რომელიც იმპერატორმა კონსტანტინემ დააარსა ძველი ბერძნული კოლონიის ბიზანტიუმის ადგილას. ბიზანტიის დიდი სამეფო მსოფლიოს ქრისტიანული კულტურის უდიდეს ცენტრად იქცა. ქრისტიანული ბიზანტია ელინისტური ტრადიციების ერთგული მემკვიდრე გახდა. 1453 წელს თურქეთის ჯარმა დაიპყრო ბიზანტიის დედაქალაქი, დასრულდა ამ უდიდესი ქრისტიანული სახელმწიფოს ათასწლიანი ისტორია. მაგრამ ბიზანტიური ხელოვნების ტრადიციები კიდევ დიდხანს ცოცხლობდა სხვადასხვა ხალხის ხელოვნებაში. მისი გავლენა განიცადეს სერბიამ და ბულგარეთმა, იტალიამ და რუსეთმა, საქართველომ და სომხეთმა. მისი ზემოქმედება ყველა ქვეყანაში თავისებურად გარდაისახებოდა და ამდიდრებდა ადგილობრივი ხელოვნების უძველეს ტრადიციებს.

შუა საუკუნეებში სრულიად თავისებურად წარიმართა დასავლეთ ევროპის ხალხთა ხელოვნების განვითარება. განსაკუთრებული მნიშვნელობის იყო კაროლინგების ეპოქა (VIII-IX სს.), რომელმაც ღრმა კვალი დაამჩნია დასავლეთ ევროპის ხალხთა ხელოვნებას.

X-XII საუკუნეების ხელოვნება ევროპაში „რომანულის“ სახელით არის ცნობილი. ეს პირობითი სახელწოდება ამ ეპოქის ხელოვნებისა პირველად XIX საუკუნეში იხმარეს. როგორც ჩანს, ეს ტერმინი გამოიყენეს იმის გამო, რომ ამ ეპოქის ქვის მონუმენტური ნაგებობები კამაროვანი გადახურვით იწვევდა ასოციაციებს რომაულ არქიტექტურასთან. ყველაზე მკაფიო სახე რომანულმა ხელოვნებამ მიიღო გერმანიასა და საფრანგეთში.

XII-XV საუკუნეების ევროპული ხელოვნება გოტიკად იწოდება. ხუროთმოძღვრებასა და სახვით ხელოვნებაში გაბატონებულია გოტიკური ან გუთური სტილი (გუთების ტომების სახელწოდების მიხედვით). ეს იყო მსოფლიო ხელოვნების განვითარების უმნიშვნელოვანესი ეტაპი, რომელმაც დასაბამი მისცა შუა საუკუნეების არტახებიდან ხელოვნების განვითარების ეტაპებსა და მის წიაღში ახალი, ალორძინების ეპოქის ხელოვნების ჩამოყალიბებას.

ალორძინების — რენესანსის (ფრანგ.) კულტურა ევროპის ქვეყნებში ყველგან ერთდროულად და ერთგვაროდ როდი განვითარდა. რენესანსული ხელოვნების კლასიკური კერა იყო იტალია. ამას ხელი შეუწყო იტალიის პოლიტიკური და სოციალური ისტორიის თავისებურმა განვითარებამ, ჰუმანისტური კულტურის განსაკუთრებულმა აყვავებამ. იტალიური ალორძინების ხელოვნების ეტაპებისათვის სახელწოდებები საუკუნეთა იტალიური დასახელებებიდან მომდინარეობს. რენესანსული კულტურის დასაწყისი იტალიაში პროტორენესანსად არის ცნობილი. სხვაგვარად მას დუჩენტო ეწოდება (XIII ს.). მისი გაგრძელებაა ტრეჩენტო (XIV ს.), შემდეგ ადრეული რენესანსი — კვატროჩენტო (XV ს.) და მაღალი რენესანსი — ჩინკეჩენტო (XVI ს.). საუკუნეთა საზღვრები ზუსტად როდი ემთხვევა ხელოვნების ისტორიის პერიოდების ჩარჩოებს. ასე მაგალითად, პროტორენესანსი XIII საუკუნის ბოლოს მიეკუთვნება, ადრეული რენესანსი კი გრძელდება XV საუკუნის 90-იან წლებამდე.

ალორძინების ეპოქის ხელოვნებაში განხორციელდა ის მხატვრული ამოცანები და პრობლემები, რომლებმაც განსაზღვრეს მომდევნო საუკუნეებში ევროპული ხელოვნების შემდგომი განვითარება.

ჩვენ შევეცადეთ ისე წარმოგვედგინა ხელოვნების ძეგლები, რომ მათ ნათელი შთაბეჭდილება შეექმნათ მკითხველისათვის სხვადასხვა ისტორიული ეპოქისა და ხალხების ხელოვნების თავისებურებაზე, მის ხასიათსა და განსაკუთრებულობაზე.



თუკი ამ წიგნის წაკითხვის შემდეგ მოისურვებთ ენციკლოპედიაში, მონახულოთ ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი, ან თქვენს გვერდით მოღვაწე ქართველ მხატვართა სახელოსნოები, ეს იქნება ნიშანი იმისა, რომ ხელოვნება შეეხო თქვენს სულს. თუ ეს ასე მოხდა, ავტორი ბედნიერად ჩათვლის თავს, რომ მშვენიერებისაკენ მიმავალ გზაზე იგი თქვენს გვერდით იყო.



მღვიმეების მხატვრობა (პირველყოფილი ადამიანის ხელოვნება)

პირველყოფილი ადამიანისათვის ხელოვნება, შემოქმედება ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი იყო. უკვე ძველი ქვის ხანაში (პალეოლითში) ხელოვნება ადამიანის არსებობის აუცილებელი ატრიბუტი იყო. საოცარი, ბოლომდე აუხსნელი ფაქტია პრიმიტიული ადამიანის ხელოვნება: თავისი ხასიათით იგი სრულიად არ შეესაბამება ჩვენს წარმოდგენებს ქვის ხანის ადამიანის შესაძლებლობებზე. ამის შესანიშნავი მაგალითებია პალეოლითის სხვადასხვა ეტაპის დღემდე შემორჩენილი მხატვრობის ნიმუშები.

... სასტიკი, სამკედრო-სასიცოცხლო შერკინებისათვის მომზადებულა ბიზონი, მრისხანედ დაუხრია თავი, მტრისთვის დაუმიზნების რქები. გიგანტური მშვილდივითაა მოხრილი ცხოველის ქედი, შეკავებული ძალისაგან თრთის ყოველი კუნთი... თამამი, ოსტატური ხაზითაა შემონერილი ცხოველის სხეულის მეტყველი კონტური. შავი, წითელი და ყვითელი ლაქები თაა დამუშავებული მძლავრი სხეული; ზუსტად არის შეგრძნებული და გადმოცემული ბიზონის მონუმენტური ფიგურა. თითქმის ნატურალური ზომის ეს გამოსახულება უდიდესი ძალით მოქმედებს ადამიანზე. საოცარ მხატვრობაში, რომელიც ესპანეთში, ალტამირას გამოქვაბულის ჭერზეა შესრულებული, გიზიდავთ არაჩვეულებრივი სიცოცხლე, გამომსახველობა. იგი ამ გამოქვაბულის კედლებსა და ჭერზე ერთადერთი გამოსახულება როდია. აქვეა ორ ათეულამდე ბიზონი, გადმოცემული რთულ, დინამიკურ მოძრაობაში, ბუნებრივ პოზებში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყოველი გამოსახულება ნატურიდანაა შესრულებული — იმდენად ოსტატურია ნახატი, იმდენად ზუსტად არის დაჭერილი ცხოველის მოძრაობა.

ეს მხატვრობა, რომელიც ალტამირას გამოქვაბულშია აღმოჩენილი, შეასრულა პირველყოფილმა ადამიანმა, თავისი არსებობის ერთ-ერთ უადრეს საფეხურზე, ძველი ქვის ხანის, ე.წ. მაღლენის ეპოქაში (ძვ.წ. XV-VIII ათასწლეულები).

ამგვარი მხატვრობის პირველივე ნიმუშის აღმოჩენამ დიდად განაცვიფრა სამეცნიერო სამყარო. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის შუა წლებამდე მიაჩნდათ, რომ მსოფლიო ხელოვნების უძველესი კერებია ეგვიპტე და შუამდინარეთი. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ერთმანეთს მოჰყვა მთელი რიგი სენსაციური აღმოჩენები. დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში არქეოლოგებმა მიაკვლიეს წინაისტორიული ხანის ადამიანის ნამოსახლარებს, უხსოვარ დროთა მატერიალური კულტურის ძეგლებს. აღმოჩნდა გამოქვაბულის ბინადარ ადამიანთა ქვისა და ძვლის იარაღები, რომელნიც ერთგვარად ხელოვნების ნიმუშებსაც წარმოადგენდნენ, რადგანაც მათზე საინ-

ტერესო გამოსახულებები იყო გამოკვეთილი. ირმის რქებსა და ძვლის ფირფიტებზე ამოჭრილი იყო ადამიანისა და ცხოველების სილუეტები, ორნამენტები. ბევრი იყო ქვისა და ძვლისაგან დამზადებული ადამიანის ფიგურა, თავისებურად შეცვლილი ფორმებით, უცნაური გამომსახველობით. მაგრამ ყველაზე საოცარი მაინც კლდეზე შესრულებული ნახატები და რელიეფები გახლდათ.

განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ესპანეთში ალტამირას გამოქვაბულის მოხატულობის აღმოჩენის ისტორია. კლდეზე ნახატებს შემთხვევით მიაკვლია დიდი მინათმფლობელის გრაფ სანტუოლას ქალიშვილმა. საოცარი აღმოჩენის ამბავი სწრაფად გავრცელდა მთელს ქვეყანაში. ცნობის-მოყვარეები მიანყდნენ ალტამირას, დაიწყა უსასრულო მსვლელობა გამოქვაბულის დასათვალიერებლად. თვით ესპანეთის მეფემაც მოინახულა ახლად აღმოჩენილი მოხატულობა. უეცრად გავრცელდა ხმა, რომ ცოტა ხნით ადრე გრაფის მამულში სტუმრად იმყოფებოდა ვინმე მხატვარი და ეს მოხატულობა მას ეკუთვნისო. ასეთი აზრი შეიქმნა იმის გამო, რომ მხატვრობა უაღრესად თანამედროვედ გამოიყურებოდა და ძალზე ძნელი იყო მის ავტორად პირველყოფილი ადამიანის წარმოდგენა. სწავლულებმა, რომლებმაც ნახეს ალტამირას მხატვრობა, გრაფს ფალსიფიკაცია დასწამეს.

გადიოდა დრო და მეცნიერთა ეჭვები იფანტებოდა ახალი აღმოჩენების წყაღობით. ახალგაზრდა აბატმა ბრეილმა, შემდგომში საქვეყნოდ სახელგანთქმულმა სწავლულმა, კომბარელის გამოქვაბულში აღმოაჩინა ალტამირას ბიზონების მსგავსი გამოსახულებანი. ეს გამოქვაბული ახლად იყო გახსნილი და ამიტომ აღარავის შეპარვია ეჭვი მათ სიძველეში. სარწმუნო ფაქტებმა აიძულა მეცნიერები ეცნოთ პირველყოფილი ადამიანის ავტორობა.

გაოცებას იწვევს ოცი ათასი წლის წინანდელი მხატვრის ოსტატობა. ალტამირას გამოქვაბულის ბიზონები დახატულია ძლიერი, ნაცაადი ხედით. მკაფიო კონტურული ნახატი გაცოცხლებულია საღებავის დიდი ფერადოვანი ლაქებით. ცხოველის სხეული გადმოცემულია მისი აგებულების უზუსტესი ცოდნით, პროპორციების სრული დაცვით. გადმოცემულია არა მარტო ცხოველის სილუეტი, არამედ მისი მოცულობა, დაკუნთული მძლავრი სხეულის დიდი მასები. როგორც ცხოველის საერთო ხასიათში, მოძრაობის თავისებურებაში, ისე ყოველ დეტალში ჩანს მხატვრის დაკვირვებული თვალი, ცხოველის ბუნების, მისი ხასიათის საუკეთესო ცოდნა. ჩანს, პირველყოფილი ადამიანისთვის ამ მონუმენტური, ძლიერი ცხოველების რბოლა, გაბრძოლება, ჩვეული და ნაცნობი სანახაობა იყო. სწორედ ბიზონებთა და სხვა მრავალ ცხოველთან შერკინებაში უნდა მოეპოვებინა მას არსებობის საშუალება. ვინ იცის, რამდენჯერ დადარაჯებია ბიზონს ალტამირას მხატვრობის ავტორი, რამდენჯერ განუგმირავს ქვის შუბით ეს ძლიერი ცხოველი ან ვინ მოთელის, რამდენი ადამიანი შეუწირავს ბიზონებზე ნადირობას. ამიტომაც არის, რომ ასე მახვილი იყო ქვის ხანის ადამიანის თვა-

ლი, ასე ნაცადი ხელი.

პირველყოფილ ადამიანს უნდა გამოეყო უსასტიკესი განსაცდელი, რათა გადარჩენილიყო იმ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში, რომელსაც ყოველდღიურად ეწეოდა ბუნებასთან, ათასგვარ ხიფათთან, მტაცებელ ცხოველებთან. მას მტრული გარემო ჰქონდა და მხოლოდ მძლავრი ხელი და დაკვირვებული თვალი თუ იხსნიდა ათასგვარი ხიფათისაგან. მან უსასრულო წერთნით, შრომითა და გარჯით გამოიმუშავა უნარ-ჩვევები, რომლებიც ეხმარებოდა არსებობაში.

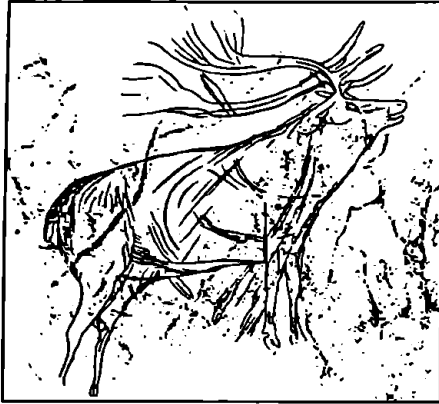
ყველა ეს თვისება, რომელიც ადამიანმა თავისი არსებობის ადრეულ საფეხურზე შეიძინა, გამოვლინდა მის ნახატებში. აქ აისახა პირველყოფილი ადამიანისთვის ჩვეული გარემო, პირველ რიგში კი ცხოველები, რომელზედაც ჩვეულებრივ ნადირობდა, რომელთაგან თავდაცვაც მისთვის ყოველდღიურ აუცილებლობას წარმოადგენდა. ამიტომაც, რომ ქვის ხანის ადამიანის ნახატებში ასე რეალისტურადაა გადმოცემული მისთვის ჩვეული გარემო, ცხოველთა გამოსახულებები, ასე ზუსტია მათი პროპორციები, ასე დამახასიათებელია მათი მოძრაობა.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ პირველყოფილი ადამიანისათვის ხელოვნების მთავარი თემა ცხოველი იყო. ცხოველში ხედავდა ის თავის მტერ-მოყვარეს, მეგობარს, ღვთაებას. ცხოველის გამოსახვა ღრმა აზრით აღსავსე მაგიურ აქტს წარმოადგენდა, რომელიც დაკავშირებული იყო ნადირობის ხელშემწყობ რიტუალებთან. ადამიანი გამოსახავდა ისრით განგმირულ ცხოველს და ამით თავისი მოშავალი ნადირობის ბედს წინასწარმეტყველებდა. ეს მას ცხოველთან შეხვედრისას გამარჯვებას უქადდა. ასე უკავშირდებოდა ხელოვნება ადამიანის რწმენას.

გამოქვაბულში მცხოვრებმა ადამიანმა წვიმისაგან დასველებულ თიხის კედელს დაადო ხელი და სველ თიხაზე აღიბეჭდა ხელის მოხაზულობა. ხელი — მისი არსებობის საშუალება, მისი მარჩენალი იყო. ადამიანის მარჯვენის ანაბეჭდმა მაგიური ძალა შეიძინა. კედელზე მიდებულ ხელს ადამიანმა ჩამქრალი კერიდან ამოღებული ნახშირით ხაზი შემოავლო. კედელზე ხელის მტევნის შავი ნახატი დარჩა. ცხოველის გვერდით გამოსახული ადამიანის ხელი — ნადირობაში წარმატების სანინდრად იქცა. ასე გამოსხატავდა ადამიანი თავის დამოკიდებულებას სამყაროსადმი.

ბნელი გამოქვაბულის კედლები თითქმის ნატურალური ზომის ცხოველთა გამოსახულებებით იფარებოდა. ქვის ხანის ევროპის მთელი ცხოველთა სამყაროა გადაშლილი მღვიმეთა კედლებზე: დატოტვილ გვირგვინიანი გიგანტური ირმები, გარეულ ცხენთა რემები, ვეფხვები, ფანტასტიკური მარტორქები, მამონტები.

მხატვრობის ყველაზე ადრეული ნიმუშები ზედა პალეოლითში გვხვდება (ძვ.წ. XXV-X ათასწლეულები). ყველაზე ადრეულია ერთ ფერში გაღნევილი სქემატური კონტურული ნახატები. გაბედული ხაზით შესრულებული ეს მეტყველი ნახატები აღმოჩენილია საფრანგეთისა და ესპანეთის მღვიმეებში (ფონ-დე-გომი, ლასკო, პასეგია და სხვ.).



იკი. პირველყოფილი ადამიანის ნახატი.

მხატვრობის განვითარების შემდეგი ეტაპი დაკავშირებულია მაღლენის (ძვ.წ. XV-VIII ათასწლ.) პერიოდთან. ნახატს ემატება ფერადოვანი ლაქები. მხატვარი იყენებს ორ-სამ ფერს. ფერით იფარება ცხოველის მთელი სხეული ან სხვადასხვა სიძლიერის ფერი ნაწილდება სხეულის ცალკეული ნაწილების გამოსაკეთად. სწორედ ამ ატაპზე შეიქმნა ალტამირას გასაოცარი მოხატულობა.

ცალკეული ცხოველი გამოსახულია უდიდესი სიმახვილით, დაჭერილია დამახასიათებელი

მოძრაობა, ზუსტია ნახატი. მაგრამ პირველყოფილ ადამიანს ჯერ არ შესწევდა უნარი დაეკავშირებინა ერთმანეთთან ცალკეული გამოსახულებები, ერთმანეთის გვერდით ათავსებდა მათი რეალური მიმართებების გათვალისწინებლად. დღევანდელი თვალთახედვით, გამოქვაბულის მხატვარს არ გააჩნდა კომპოზიციის უნარი, ვერ კრავდა ერთად ორ ან რამდენიმე ფიგურას. მისი აზროვნება ჯერ ვერ სწვდებოდა მოვლენების ურთიერთკავშირს. ამიტომ არის, რომ გამოქვაბულთა კედლებზე ცხოველები მიმოფანტულნი არიან. პირველყოფილი „რეალიზმის“ კლასიკურ ნიმუშში — ალიტამირას გამოქვაბულში ბიზონები უნესრიგოდ და ქაოსურად არიან განლაგებულნი — ვერტიკალურად, ჰორიზონტალურად, თავდაყირა. მხატვარს კარგად ესმის ცალკეული ფიგურის არსი, მაგრამ სრულიად ვერ უთავსებს მათ ერთმანეთს.

მართალია, ადამიანი ვერ ახერხებდა ცალკეული ცხოველის ერთმანეთთან ლოგიკურად დაკავშირებას, მაგრამ თითოეული მათგანის გადმოცემაში ცდილობდა დაეცვა სიზუსტე, მოძრაობის პლასტიკა, რისთვისაც იგი ცხოველს ხშირად ორ წყვილ ფეხს კი არ უკეთებდა, არამედ მეტს. ესაა მოძრაობის სტადიების თანამიმდევრული ჩვენება — ხერხი, რომელიც დღეს საფუძვლად უდევს მულტიპლიკაციას. საინტერესოა, რომ ქვის ხანის ადამიანმა მიაგნო ხერხს, რომლითაც მოძრაობის ილუზია იქმნებოდა.

პირველყოფილი ადამიანის მიერ მოხატული გამოქვაბულების აღმოჩენამ შეცვალა და ახლებულად დასვა საკითხი ხელოვნების პირველი ნაბიჯების შესახებ. ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ მოხატულობები, რომლებიც დღესაც გვხვბლავს გამომსახველობით, სიცოცხლით, შესრულების ოსტატობით, ეკუთვნის ადამიანს, რომლის ერთადერთი იარაღი ქვის ნატეხი იყო.

ამ მხრივ განსაკუთრებით მდიდარი აღმოჩნდა კანტაბრიის ოლქი (სამხ.

— დას. საფრანგეთი), სადაც აღმოჩნდა მღვიმური მოხატულობანი: 1940 წელს ლასკოს გამოქვაბულის, ხოლო 1956 წელს — რუფინიაკის გამოქვაბულისა. მღვიმური მხატვრობის უძველესი ძეგლები მიმოფანტულია ჩვენი პლანეტის სხვადასხვა კუთხეში — ესპანეთში, იტალიაში, ინგლისში, გერმანიაში, დონზე, ციმბირში. კლდის მხატვრობის მნიშვნელოვან კერებს მიაკვლიეს აფრიკაში.

უდიდესი რეზონანსი ჰქონდა საპარის უდაბნოში ტასილის მთიან პლატოზე 50-იან წლებში აღმოჩენილ მღვიმური მხატვრობის მრავალფეროვან კომპლექსს. აბატ ბრელის მონაფემ, სახელგანთქმულმა ფრანგმა მეცნიერმა ანრი ლოტმა მოაწყო დიდი კომპლექსური ექსპედიცია. ექსპედიცია თექვსმეტი თვის განმავლობაში (1956-57 წლებში) ურთულეს პირობებში მუშაობდა დედამიწის ერთ-ერთი უდიდესი უდაბნოს შუაგულში, სადაც მიაკვლიეს წინაისტორიული ხელოვნების კოლოსალურ „მუზეუმს“. ტასილის კლდოვან ლაბირინთებში აღმოჩნდა ასობით მოხატულობა ადამიანთა და ცხოველთა უთვალავი გამოსახულებით. ექსპედიციამ გადაიღო ამ მხატვრობის ექვსასი პირი (ნატურალური ზომის), ასლების ნაწილი 1957 წლის დასაწყისში გამოიფინა პარიზში დეკორატიული ხელოვნების მუზეუმში (მარსანის პავილიონი ლუვრში). ეს იყო ტასილის მხატვრული საგანძურის მეორედ აღმოჩენა. ფართო საზოგადოების თვალწინ გადაიშალა აქამდე უცნობი სფერო ჩვენი უშორესი წინაპრების, ახალი ქვის ხანის — ნეოლითის (ძვ.წ. VI-III ათასწლეულები) წარმომადგენელთა შემოქმედებისა.

ეს ხანა უკავშირდებოდა საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და სანარმოო ძალთა განვითარებას. ტასილინ-ანჯერის კლდის მხატვრობაში ჩანს ხელოვნების უწყვეტი განვითარების გზა ათასწლეულთა მანძილზე. ხერხდება მოხატულობათა ქრონოლოგიისა და სტილის თანამიმდევრული ცვლილებების დადგენა. მოხატულობებში უკვდავყოფილია საპარის უძველესი მოსახლეობის ცხოვრება და საქმიანობა, მისი ეთნიკური შემადგენლობის ცვლილება.

პირველყოფილი ადამიანის მხატვრობის ეს უნიკალური ნიმუშები ნათელი დადასტურებაა იმისა, რომ ხელოვნება თან სდევდა ადამიანს არსებობის ყველა ეტაპზე და რომ ეს ხელოვნება არ იყო პრიმიტიული. მღვიმის მკვიდრთ თვალი და ხელი დაკვირვებული და დაოსტატებული მხატვარივით ჰქონდათ განაფული. ტასილის მხატვრობის უძველესი ფენები ლილისფერი, ყვითელი და წითელი ოქრითაა შესრულებული. უპირატესად გამოსახულნი არიან ადამიანები. მათი პატარა ფიგურები, სქემატურად მოხაზული სხეულით და დიდი, მრგვალი თვალებით, ყურადღებას იპყრობენ თავისებური სამკაულებით, ზოგიერთი მათგანი შეიარაღებულია შუბით ან მშვილდით.

ტასილის მხატვრობა მრავალმრიანია. როგორც ჩანს, სხვადასხვა ეპოქის მხატვრები ხატავდნენ ერთი და იმავე გამოქვაბულის კედლებზე. ახალი ნახატი ფარავდა წინარე ხანისას, რის მიხედვითაც ხერხდება მხატვრობის განვითარების ეტაპების დადგენა. ტასილის მხატვრობა ძირითადად



მღვიმის თავკობა ტახილა

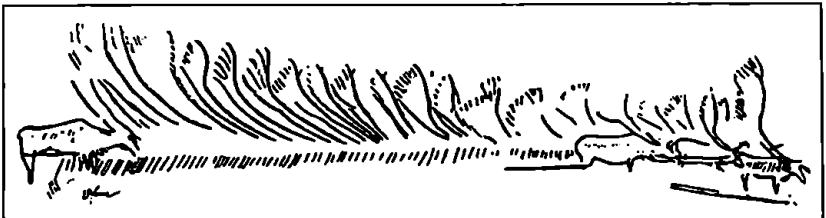
მრავალფიგურიან სცენებს მოიცავს. ნეოლითის მხატვრობა განაგრძობს ძველი ქვის ხანის ხელოვნების ტრადიციებს, ოღონდ ამ ახალ ეპოქაში ჩანს გაძლიერებული ინტერესი ადამიანის გამოსახვისადმი, თანდათან იზრდება ფიგურათა ზომები. ტახილის ერთ-ერთ მღვიმეში კედელზე აღმოჩნდა 5 მეტრზე მეტი სიმაღლის ფიგურა, ეს იყო ყველაზე მონუმენტური მღვიმური გამოსახულება. ეტყობა, მხატვარი ცდილობდა ძლიერი შთაბეჭდილება მოეხდინა. ამავე ადგილებში აღმოჩნდა სამ მეტრზე მაღალი ადამიანის ფიგურები. საეარუდოა, რომ ეს გიგანტური არსებები რალაც ღვთაებებს გამოსახავდნენ. ამავე მოხატულობებშია მიმოფანტული ცხოველების მრავალფეროვანი გამოსახულებები: სპილოები, ჟირაფები, სირაქლეები, ლომები, ანტილოპები, გარეული ხარები — აფრიკის იმდროინდელი ფაუნის წარმომადგენლები.

კლდის მოხატულობებში ბუნებრივი საღებავებია გამოყენებული — მინერალური და მცენარეული. პირველყოფილი მხატვარი ოსტატურად ხმარობს ბუნებრივი საღებავის — ოქრის მთელ გამას — მუქი წითელი ტონალობიდან მომწვანო-ყვითელ ფერამდე. მისი ძირითადი სამუშაო მასალა იყო ფერადი თიხა, ნახშირი, ცარცი. ფერებს შეზღუდულად ხმარობს, ძირითადი ფერებია შავი, თეთრი, წითელი, ყვითელი. ამის მიზეზად მიიჩნევენ ბუნებრივ საღებავთა სიმცირეს. მაგრამ არსებობს მღვიმური

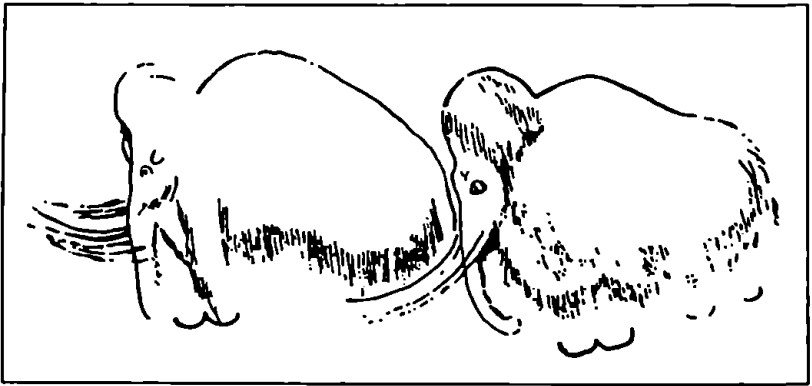
მხატვრობის ძუნწი ფერადოვნების სხვაგვარი ახსნა, რომლის თანახმად პირველყოფილი ადამიანის თვალი ვერ აღიქვამდა სამყაროს ფერთა მრავალფეროვნებასა და სიმდიდრეს. ადამიანის თვალმა მხოლოდ ხანგრძლივი ევოლუციის შედეგად თანდათან შეიძინა უნარი აღიქვას ფერის უნატიფესი ნიუანსები, ტონების მრავალფეროვნება. მეცნიერთა ვარაუდით, თანამედროვე ადამიანს შეუძლია შეიგრძნოს ძირითად ფერთა ასზე მეტი ტონალობა. ეს უნარი ადამიანს თავისი ხანგრძლივი განვითარების პროცესში გამოუმუშავდა.

დროთა განმავლობაში სრულყოფილი ხდებოდა ადამიანის წარმოდგენა სამყაროზე, რაც თავისებურად აისახებოდა მხატვრობაშიც. ადამიანი თანდათან ერკვეოდა ცალკეულ საგანთა ურთიერთკავშირში, ახერხებდა ფიგურათა შორის გარკვეული მიმართებების დამყარებას. მდიდრდება ფერადოვანი გამა, მეტ ადგილს იკავებს სიუჟეტური გამოსახულებები — ნადირობა, ბრძოლა, ცეკვა, ლოცვა. ტასილის ფრესკებში გვხვდება ცხოველთა დიდი ფიგურები, რომელთა გვერდით დგანან ადამიანები ზეაპყრობილი ხელებით. ცხადია, რომ აქ საქმე გვაქვს გარკვეულ რელიგიურ რიტუალთან, ღვთაების წინაშე ვედრებით გამოსახულ პერსონაჟებთან. გვხვდება რიტუალური ნიღბების ან ნიღბოსანი ადამიანების გამოსახულებები. ყველაფერი იმაზე მეტყველებს, რომ გართულდა ადამიანის ურთიერთობა გარემოსთან, გაფართოვდა მისი მოქმედების ასპარეზი, მის ცხოვრებაში დიდ ადგილს იკავებს რელიგია.

წინაისტორიული ხანის ადამიანის სახვითი ხელოვნება მხოლოდ მღვიმური მხატვრობით როდი შემოიფარგლებოდა. ადამიანი თავის იარაღსა და სხვადასხვა საგანს ამკობდა ნახატებით, რომლებშიც თავისებურ კომპოზიციურ უნარს ამჟღავნებდა. ერთობ საინტერესოდ არის გადმოცემული ირმების ჯოგი ძვალზე შესრულებულ ნახატში, რომელიც ტეიუის მღვიმეშია (საფრანგეთი) აღმოჩენილი. მხატვარმა მკაფიოდ გამოსახა მხოლოდ მეთაური და ჩამკეტი ცხოველები, მათ შორის კი გარკვეული სისტემით მოათავსა ირმის რქების პერსპექტიულად შემცირებული რიგი და ირიბი ჩანაჭდეების ზოლი (ირმების ფეხები). ამ ოსტატური და გონებაშახვილური ხერხით შექმნილია ცხოველთა დიდი ჯოგის მოძრაობის შთაბეჭდილება. პირველყოფილი გრაფიკის შესანიშნავი ნიმუშია ნახატი ძვალზე (ლორტეს მღვიმე, საფრანგეთი), სადაც გამოსახულია ირმების გადასვლა



ირმების ჯოგი. ნახატი ძვალზე. ტეიუის გამოქვაბული.



მამონტები. ფონ დე გომი.

მდინარეზე. მდინარე მინიშნებულია ირმებს შორის თევზების ფიგურების განლაგებით.

ქვის ხანის ადამიანისათვის უცხო არ იყო ქანდაკების ხელოვნებაც. სხვადასხვა ადგილას აღმოჩენილ მცირე ზომის ქვის, ძვლისა და თიხის ქანდაკებებში უცნაურად არის შერწყმული ფორმების პირობითი და რეალისტური გადმოცემა. გარკვევით იგრძნობა ადამიანის სხეულის პლასტიკა. მინიატურული ქანდაკებები თავისი ხასიათით უაღრესად მონუმენტურია. ადამიანთა გამოსახულებები თითქოს სიმბოლოებია ყოველგვარი სულიერი და ემოციური სანყისის გარეშე. ქალთა რამდენიმესანტიმეტრიანი ფიგურები გადმოცემულია ძალზე ზოგადად — თავი თითქმის გლუვი სფეროა, სხეული კი ხაზგასმით ავლენს ქალის დამახასიათებელ ფორმებს. ეს პატარა განზოგადებული ფიგურები გამოხატავენ სიცოცხლის მფარველი ქალმერთების იდეას.

პირველყოფილი ადამიანის ხელოვნებაზე დაკვირვებამ მეცნიერები გარკვეულ განონზომიერებასთან მიიყვანა. ხელოვნების განვითარების გზაზე თითქოს რეალისტური ელემენტების მიმძლავრებისა და სქემატიზმის განვითარების ორი, ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენცია შეინიშნებოდა. ეს მრავალმხრივი და ძალზე რთული პროცესი განპირობებული იყო ადამიანის ისტორიული ევოლუციით. პრიმიტიული ნატურალიზმიდან ადამიანი მეტი განზოგადებისკენ მიმსწრაფოდა, რასაც თან სდევდა სქემატიზმის გარკვეული ნიშნების ჩასახვა. ამავე დროს, დეტალების დაზუსტების გაზრდილი მოთხოვნილება იწვევდა რეალისტური ასახვის განვითარებას.

დღეისთვის უკვე დაგროვილია პირველყოფილი ადამიანის ხელოვნების მრავალი ნიმუში, დადგენილია გარკვეული ეტაპები ამ უძველესი ხელოვნების განვითარებისა, განსაზღვრულია მისი ქრონოლოგიური ჩარჩო-

ბი. მაგრამ მაინც არ წყდება კამათი და მსჯელობა ამ ხელოვნების არსის შესახებ. გრძელდება ხელოვნების სანყისების ღრმა კვლევა, მისი სათავეების ძიება, ხელოვნების ფუნქციის განსაზღვრა ნინაისტორიული ეპოქების ადამიანის ცხოვრებაში. ერთი რამ კი ცხადზე ცხადია — ქვის ხანის ადამიანის მიერ შექმნილმა ხელოვნებამ გაამდიდრა კაცობრიობის ხელოვნების საგანძური, შენატა მას უნიკალური ძეგლები რომელნიც გვხიბლავენ განსაკუთრებული უმუალობით, აღქმის სიხალასით, თავისებური მკაფიო გამომსახველობით.





ასურეთის ფროსანი ხარები

იმ ქვეყნებს შორის, რომელთანაც საქარველოს უძველესი დროიდან ჰქონდა ურთიერთობა, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ასურეთის დიდი და ძლიერი სამეფო. ძვ. წელთაღრიცხვის IX საუკუნიდან ქართველი ტომები ახლო აღმოსავლეთის ამ უძლიერესი ქვეყნის მრავალგზის თავდასხმას განიცდიდნენ. უსასრულო ომიანობისა და რბევის ამბები მოთხრობილია მრავალრიცხოვან ასურულ წყაროებში, რომელნიც გვაუწყებენ ქართველ ტომთა — მუსკებისა (მუსხების) და ტაბალების — შესახებაც.

ასურეთის დიდი მბრძანებლის მეფე სარგონის ერთ-ერთ წარწერაში, რომელშიც აღნუსხულია კავკასიაში მისი მერვე ლაშქრობის დროს (ძვ.წ. 714 წ.) მოპოვებული დიდი ნადავლი, უამრავ ძვირფას ნივთთა შორის საგანგებოდ არის ჩამოთვლილი „ტაბალთა ქვეყნიდან“ გატაცებული ნივთები: „...ოქროს სახელურებიანი კათხები, ოქროთი ინკრუსტირებული ვერცხლის ხანჯლები...34 ვერცხლის თასი, მძიმე და მსუბუქი (ლარნაკები) ვერცხლისა... მაღალი ვერცხლის სასმისები... კოლოფი ვერცხლისა... სასაქმეველები ტაბალთა ქვეყნიდან...“

ვინ იყვნენ ასურელები, ვისთანაც ბედმა არგუნა ქართველთა წინაპრებს სისხლისმღვრელი ბრძოლების წარმოება, რა ქვეყანა იყო ასურეთი, რომლის მბრძანებლები თავის წარწერებში ასე ამაყად მოუთხრობდნენ მთელს ქვეყნიერებას თავიანთი ომებისა და დარბეული, გაჩანაგებული და გაძარცვული უთვალავი ქალაქის შესახებ. ვინ იყვნენ ისინი, ვინც შიშის ზარს სცემდა მთელ თანამედროვე ცივილიზებულ სამყაროს?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა გადავინაცვლოთ გასული საუკუნის დასაწყისში, როდესაც თურქეთის შორეულ პროვინციაში, ბაღდადის საფაშალიყოში, ახალგაზრდა ინგლისელი ოფიცერი, ინგლისის ოსტინდოეთის კომპანიის წარმომადგენელი ბაღდადში კლოდ ჯეიმს რიჩი გატაცებით დაეძებდა უცნაური ნაკანრებით დაფარულ ძველ თიხის ფირფიტებს და კერამიკის ნატყებებს. უდაბურ ველებში მიმოფანტული უცნაური ფორმის ბორცვები იპყრობდა მის ყურადღებას. მდინარე ტიგროსის მარჯვენა სანაპიროზე ქალაქ მოსულის პირდაპირ აღმართული იყო მაღალი ყორღანი, რომელსაც არაბები კუიუნჯიკს უწოდებდნენ. 1820 წელს რიჩმა დაზვერა ეს ყორყანი, აღმოაჩინა იქ აგურისა და თიხის ფირფიტების ნამტვრევები უცნაური ლურსმული წარწერებით. ინგლისელის ოცნება ლეგენდარული წინევის აღმოჩენაზე განუხორციელებელი დარჩა. რიჩი ველარ მოესწრო ამ ადგილთა საგანგებო შესწავლას, იგი ქოლერამ იმსხვერპლა.

მისმა ქვეყნმა ქმრის მიერ შეგროვილი წარწერებიანი თიხის ფირფიტების კოლექცია გადასცა ლონდონში ბრიტანეთის მუზეუმს. ლურსმული (სოლისებრი) სტრიქონებით დაფარული თიხის ფირფიტები ნლების მანძილზე ბრიტანეთის მუზეუმის სარდაფებში ინახებოდა.

გავიდა ორი ათეული წელი და კუიუნჯიკის გორას ესტუმრა საფრანგეთის კონსული მოსულში ემილ ბოტა. ფრანგი ექიმი დიდხანს ცხოვრობდა აღმოსავლეთში და კარგად იცნობდა მის კულტურას. ბოტაც გაიტაცა რჩის იდეამ მოეძია ყორღანებში ასურეთის გამქრალი ცივილიზაციის კვალი. ბოტა შეუდგა კუიუნჯიკის ყორღანის გათხრებს, მაგრამ ლურსმული ნიშნებით აჭრებული თიხის ფირფიტებისა და ქვის დამტკრეული ფილების გარდა ვერაფერს მიაკვლია. არაბი მუშები გაოცებულნი იყვნენ, რომ „ოქროს განძების მაძიებელი“ ფრანგი ასე ალექვებული იყო ამ ნატეხების პოვნით. გათხრებზე მომუშავე არაბებმა უთხრეს ბოტას, რომ მათ სოფელ ხორსაბადში თიხის ასეთი ნატეხები ყოველ ნაბიჯზე ხვდებოდათ. ხორსაბადი მოსულიდან 14 კილომეტრით იყო დაშორებული და ბოტამ მუშათა ნაწილი გაგზავნა ახალი პუნქტის დასაზვერად. რამდენიმე დღის შემდეგ მოვიდა ცნობა უცნაური აღმოჩენების შესახებ და ბოტამ საკუთარი თვალთ იხილა ფანტასტიკური ქანდაკებები — ვებერთელა ზომის ფრთოსანი ურჩხულები, წვეროსან მამაკაცთა მონუმენტური ფიგურები.

ალტაცებული ბოტა წერდა პარიზში: „მე აღმოვაჩინე ქანდაკებები, რომლებიც, შესაძლოა, ნინევიის აყვავების ხანას განეკუთვნება“. ამ ცნობამ პარიზში უდიდესი სენსაცია გამოიწვია. საფრანგეთში დაიწყეს სახსრების შეგროვება, რათა ბოტას გათხრების გაგრძელების შესაძლებლობა მისცემოდა. 1843-46 წლებში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მზის შუქი იხილა სასახლის გრანდიოზულმა ანსამბლმა — საზეიმო კარიბჭებით, ღია ეზოებით, კორიდორებით, სხვადასხვა დანიშნულების ოთახებით. დადგინდა, რომ ეს იყო ასურეთის მეფის სარგონ II-ის (722-705 წწ. ძვ. წ.) მიერ აგებული სატახტო ქალაქი — დურ-შარუქინი (ანუ „სარგონის ქალაქი“). გათხრები წარმოებდა პრიმიტიულად, ბევრი რამ გათხრების მსვლელობისას დაიღუპა. მაგრამ ყველაზე განსაცვიფრებელი იყო გიგანტური ქანდაკებები, რომლებიც დარაჯობდნენ მეფის სასახლის შესასვლელს. ვებერთელა ქანდაკებები (ზოგიერთი რამდენიმე მეტრის სიმაღლისა) ერთი მთლიანი ქვის ბლოკისგან იყო გამოკვეთილი. ეს იყო ხარის ან ლომის გრანდიოზული ფიგურები, დაგვირგვინებული წვეროსანი კაცის თავით. ზოგიერთ ქანდაკებას თვალების ადგილას ფერადი ქვები ჰქონდა ჩადგმული, რაც ამ ფანტასტიკურ არსებებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებდა.

ბოტამ გადანყვიტა პარიზში გაეგზავნა ფანტასტიკური ქანდაკებები. ერთი მათგანი, რომელიც რვა ტონას იწონიდა, დახერხეს ნაწილებად და ისე გადაგზავნეს საფრანგეთში, სადაც აღადგინეს და გამოფინეს საერთო ალტაცების ვითარებაში.

ორ წელს სწავლობდა ბოტა ასურეთის მბრძანებლის სასახლეს. აუცხვლია იქ აღმოჩენილ ხელოვნების ნაწარმოებთა რაოდენობა და მათი

ისტორიული მნიშვნელობა: ქანდაკებები, ქვის ვეებერთელა ფილებზე ამოკვეთილ ასურულ მეფეთა და ღვთაებათა ფიგურები, მრავალფიგურიანი რელიეფური კომპოზიციები, ლურსმული წარწერების უსასრულო მწკრივები. ამ მასალებით დატვირთული ყუთები მიემართებოდა მდინარე ტიგროსისაკენ, რათა ტივებით გადაეტანათ სპარსეთის ყურისაკენ და იქიდან დიდი საოკეანო გემით — საფრანგეთისაკენ. ერთი ფრთოსანი ხარის ქანდაკება ბოტას დაენანა დასანანილებლად და მთლიანად დატვირთა ტივზე. ტივმა ვერ გაუძლო მის სიმძიმეს და გადაბრუნდა. დანარჩენი ტვირთი მშვიდობიანად ჩავიდა პარიზში და ასურეთის მბრძანებელთა ფანტასტიკურმა ქანდაკებებმა ლუერის მუზეუმში დაიდო ბინა.

ბოტამ დაასრულა გათხრები ხორსაბადში და შინისკენ გაემგზავრა. მაგრამ ასურეთის მეფეთა ბრწყინვალე ნაშთებს ახალი ენთუზიასტი გამოუჩნდა. ეს იყო ახალგაზრდა ინგლისელი ადვოკატი ოსტენ პენრი ლეიარდი, რომელიც „ათას ერთი ღამის“ არაბულმა ზღაპრებმა აღმოსავლეთის უდიდეს თაყვანისმცემლად აქცია. შეკერეზადას ზღაპრებმა მას თვალნინ გადაუშალა ეგზოტიკური ქვეყნების გასაოცარი სამყარო. ლეიარდმა მიატოვა ინგლისი და წავიდა ახლო აღმოსავლეთში სამოგზაუროდ. მრავალი თავგადასავლის შემდეგ 1845 წლის შემოდგომაზე ლეიარდი ჩავიდა მოსულში, რომლის მახლობლად გადმოცემით უნდა ყოფილიყო ლეგენდარული მეფე ნიმრუდის სამარხი. დიდი ყორღანის მიდამოებში ლეიარდმა აღმოაჩინა თიხის ნამტვრევები, ბაზალტის რელიეფების ნაშთები. არაბებს შორის ცოცხლობდა გადმოცემა, რომ ეს ბორცვი ფარავდა ქვისგან გამოკვეთილ ურჩხულთა გამოსახულებებს.

დაიწყო გათხრები. პირველსავე დღეს გაიხსნა ოთახი, რომლის კედლები რელიეფური ფილებით იყო მოპირკეთებული. დღითი დღე სულ ახალი და ახალი აღმოჩენები ემატებოდა ლეიარდის მონაპოვარს. ერთ მშვენიერ დღეს ლეიარდთან მოიჭრნენ შემინებული არაბები, რომლებიც გაჰყვიროდნენ, მინაში ნიმრუდიაო. გათხრების ადგილზე მისულმა ლეიარდმა თხრილში დაინახა ალებასტრის ვეებერთელა წვეროსანი თავი, რომელიც ეკუთვნოდა ფრთოსან ურჩხულს. ლეიარდმა ნიმრუდში რამდენიმე ათეული ადამიანისთავიანი ფრთოსანი ლომი და ხარი აღმოაჩინა.

აი, როგორ აღწერა ლეიარდმა ამ ქანდაკებების აღმოჩენით მიღებული პირველი შათაბეჭდილებები: „ოცდახუთი საუკუნე იყვნენ ისინი დაფარულნი ადამიანთა მზერისაგან, და ახლა კვლავ აღიმართნენ ჩვენს წინ თავისი ძველი დიდებულების მთელი ბრწყინვალეობით. მაგრამ რარიც შეიძვალა აქ ყოველივე. იქ, სადაც ოდესღაც ყვაოდა ფუფუნებაში ჩაფლული უძლიერესი ხალხის ცივილიზაცია, ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ ნახევრადველური ტომების სიდუხჭირესა და სიბნელეს. სადაც ადრე აღიმართებოდა დიდებული ტაძრები და ჩქეფდა მდიდარი და ხალხმრავალი ქალაქების ცხოვრება — ახლა მხოლოდ ნანგრევები და უფორმო ყორღანებია. სასახლის ფართო დარბაზთა თავზე, რომელთა სიმშვიდეს დარაჯობდნენ გიგანტური ქანდაკებები, ახლა გუთანში შებმული ხარები დადიან და შრიალებენ ყანე-

ბი... ქანდაკებები, რომლებიც ჩვენს წინ აღმართულან, მხოლოდ ახლა გამოჩნდა მივინყების წყვედიადიდან"...

ორი წლის განმავლობაში ლეიარდმა გათხარა ხუთი სასახლე, რომლებიც ასურეთის მბრძანებლებმა ააგეს ძვ.წ. IX-VII სს. გაირკვა, რომ ერთი მათგანი იყო ასურნასირფალ II-ის სასახლე (ძვ.წ. IX ს.). ასე აღმოჩნდა ფრთოსანი ხარების კიდეც ერთი ქალაქი, რომელიც ბიბლიაში მოხსენებულია, როგორც ქალახი. ლურსმული დამწერლობის საბუთთა ამოკითხვის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ თვით ასურელები უწოდებდნენ თავის სატახტო ქალაქს ქალხუს. როგორც გაირკვა, ეს ქალაქი ყვაოდა დურ-შარუქინზე რამდენიმე საუკუნით ადრე.

ლეიარდმა მოახერხა ამ გიგანტური ქანდაკებების გადატანა გათხრების ადგილიდან მდინარისაკენ. თხუთმეტონიანი ქანდაკებები შეაცურეს პლატფორმებზე და სამ ასეულამდე არაბი ენეოდა ამ კოლოსალურ სიმძიმეს ტიგროსისაკენ. ზუსტად ასეთივე ხერხით მიათრევდნენ ასურელი მონები ორი ათას რვაასი წლის წინათ მეფეთა და ლეთაებთა ქანდაკებებს მეფის სასახლისაკენ. ტივების საშუალებით გიგანტურმა ქანდაკებებმა ლონდონამდე მიაღწია და ბრიტანეთის მუზეუმის დარბაზებში დაიმკვიდრა ადგილი.

წარმატებებმა შეაგულიანა ლეიარდი და მან გადანყვიტა გაეგრძელებინა რიჩისა და ბოტას მიტოვებული კუიუნჯიკის ყორღანის გათხრა. შედეგი გასაოცარი აღმოჩნდა — ლეიარდმა მიაკვლია ასურეთის დაღუპულ ქალაქ ნინევიას. ეს იყო ასურეთის აყვავების ეპოქის დიდებული სატახტო ქალაქი. ნანგრევებს ბარბაროსული დარბევისა და საშინელი ხანძრის კვალი ემჩნეოდა. როგორც ჩანს, მტერმა უწყალოდ შემუსრა ქალაქი და შემდეგ ცეცხლი წაუკიდა. ამ საშინელ ნახანძრალში აქა-იქ ჩნდებოდა საოცარი ოსტატობით შესრულებული კედლის რელიეფური სამკაული. ეს იყო ფრთოსანი ხარების მესამე გრანდიოზული ქალაქი, რომელმაც თვალწინ გადაგვიშალა ასურეთის ხუროთმოძღვრებისა და ქანდაკებების იშვიათი ნიმუშები. მიკვლეული მასალით დადგინდა, რომ ლეიარდმა აღმოაჩინა ძვ.წ. VIII საუკუნის უძლიერესი ასურელი მბრძანებლის სენაქერიბის (ძვ.წ. 704-681 წწ.) რეზიდენცია.

სასახლის ნანგრევებში აღმოჩნდა ნაირგვარი ფორმის თიხის ფილებით სავსე ოთახი. საუკუნოვანი მტერისა და ჭუჭყის ქვეშ იმალებოდა ლურსმული დამწერლობის იშვიათი ნიმუშები. ეს იყო ასურელ მეფეთა ბიბლიოთეკა, მსოფლიოს უძველესი ბიბლიოთეკა, რომელიც რამდენიმე ათეულ ათას ფირფიტას შეიცავდა. უძველესი მწერლობის ეს კოლოსალური კოლექციაც ბრიტანეთის მუზეუმში გადაიგზავნა და იქ ელოდა თავის გაშიფვრას. ამ ბიბლიოთეკის დამაარსებელი იყო სენაქერიბის შვილიშვილი ასურბანიფალი (ძვ. წ. 688-626 წწ.). მან არა მარტო შეაგროვა შუმერის, ბაბილონისა და ასურეთის ლიტერატურული ნაწარმოებები, არამედ შეკრიბა თავის სასახლეში მწერლები და გადამწერები მთელი შუამდინარეთის სასახლეებსა და ტაძრებში დაცული საბუთებისა და საისტორიო თხზულებების, ლიტერატურული ნაწარმოებებისა და სამეცნიერო ტრაქტატების გადასაწერად.

ლურსმული დამწერლობის ეს უამრავი ძეგლი ინახავს ცნობებს უძველეს ხალხთა კულტურის, სულიერი ცხოვრების, პოლიტიკური და სოციალური ისტორიის შესახებ. აქვეა მათემატიკური და ასტრონომიული თხზულებები, მითები და გადმოცემები, რელიგიური ჰიმნები და პოეტური ნაწარმოებები, უძველესი ეპიკური პოემა.

ასურბანიფალის ეს უმდიდრესი ბიბლიოთეკა აღმოჩნდა ნინეიაში, ამ მეფის ბრწყინვალე სასახლეში, ე.წ. ლომების დარბაზში, რომლის კედლები შემკული იყო ლომებზე სამეფო ნადირობის რელიეფური სცენებით. ნაშრომთა მეტი ნაწილი ნინაურ ხანაში იყო შექმნილი. აქ ინახებოდა შუმერთა ლიტერატურული თხზულებები, შექმნილი ასურეთის არსებობამდე ათასი წლით ადრე. ასურბანიფალის ბიბლიოთეკაში ასურულ-შუმერული ლექსიკონებიც კი არსებობდა, ძველი შუმერული წიგნების კითხვის გასაადვილებლად.

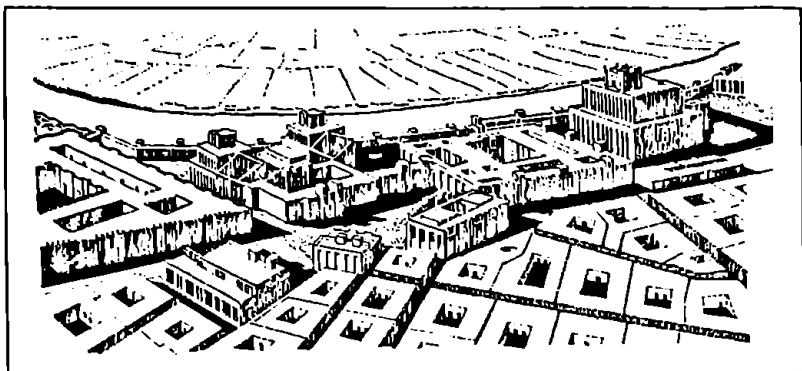
მოსულის მახლობლად კიდევ ერთი დიდი ყორღანი იყო აღმართული. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში გერმანელმა მეცნიერებმა იქ აღმოაჩინეს ქალაქი ასური (აშური) — ასურეთის უძველესი დედაქალაქი, რომელიც ქალაქთმშენებლობის უძველესი ხელოვნების იშვიათი ნიმუშია.

ასურეთის ძლიერი აღმოსავლური დესპოტია შეიქმნა ძვ.წ. II ათასწლეულის შუა ხანებში მდ. ტიგროსის შუა ნელზე (დღევანდელი ერაყის ტერიტორია). ცნობილია ასურეთის სამეფოს დიდების ორი ხანა: ძვ.წ. XIV-XII საუკუნეები და ძვ.წ. IX-VII საუკუნეები. ასურეთი უდიდეს აყვავებას აღწევს ასურბანიფალის დროს (ძვ.წ. VII ს. შუა წლები), როდესაც ასურეთმა დაიპყრო მთელი ნინა აზია და ეგვიპტე. ეს იყო ტიპური დესპოტური სახელმწიფო, რომლის მბრძანებლის განდიდებას ემსახურებოდა ხელოვნების ყველა დარგი. ხელოვნების მთავარი ამოცანა იყო მეფეთა ძლევამოსილებისა და ღვთაებრიობის ხოტბის შესხმა. ამის გამო ასურული ხელოვნება უპირატესად კარის ხელოვნება იყო, თუმც რელიგიური თემატიკაც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

ასურული ხელოვნების უდიდეს მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ქალაქთმშენებლობის განვითარება. მშენებლობა სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის საქმედ იყო აღიარებული და მთელ სამშენებლო საქმიანობას მეფე განაგებდა. ამიტომ იყო, რომ მეფეთა სახელოვან საქმეთა ჩამოთვლისას ასურულ წარწერებში ხშირად გვხვდება ფორმულა: „მე ავაშენე...“, „მე აღვმართე...“ და შემდეგ ჩამოთვლა ამა თუ იმ მეფის სახელთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი ხუროთმოძღვრული ძეგლებისა.

ასურული ხელოვნების ყველა მიღწევა დიდ ქალაქებთან იყო დაკავშირებული. ეს ქალაქებია უძველესი ქალაქი ასური (აშური), დურ-შარუქინი (თანამედროვე ხორსაბადი) — ძვ. წ. VIII ს. და სამეფოს სატახტო ქალაქები ქალხუ (ქალახი, თანამედროვე ნიმრუდი) ძვ.წ. IX ს. და ნინეია (თანამედროვე კუიუნჯიკი) — ძვ. წ. VIII-VII სს.

ქალაქები იგებოდა ერთიანი გეგმით, ადგილის რელიეფის გათვალისწინებით. ასურული ქალაქი ნამდვილი ციხე-სიმაგრე იყო, მას მტკიცე გა-



აშური რეკონსტრუქცია.

ლავანი ერთყა გარს და მძლავრი კომპეები ჰქონდა დატანებული. ქალაქ აშურს, მაგალითად, თხუთმეტი-თვრამეტი მეტრის სიმაღლისა და ექვსი მეტრის სიგანის გალავანი ჰქონდა შემორტყმული.

ასევე ძლიერად იყო გამაგრებული ქალაქი ქალახი, აგებული ასურნასირფალის დროს (ძვ.წ. IX ს.). შორიდანვე მოჩანდა მდინარე ტიგროსის ნაპირას გადაშლილი ასურეთის დედაქალაქი. სახლებსა და სასახლეებზე მაღლა იყო აღმართული მთავარი სალოცავი ზიკურატი, თვალისმომჭრელად ელავდა მზის შუქზე ოქროთი მოვარაყებული ტაძრის სახურავი. ორმაგი გალავანი საიმედოდ იცავდა მდიდარ და დიდებულ ქალაქს. ქალაქის რვა კარიბჭე იღებოდა სავაჭრო ქარავნებისა და სამოყვროდ მოსული ხალხისათვის.

ასურნასირფალის ალიზით ნაგებ სასახლეს ორნახევარი ჰექტარი ეკავა. უამრავი შენობა ერთმანეთს უკავშირდებოდა უთვალავი გასასვლელითა და კორიდორით. სასახლე ქალაქს წარმოადგენდა, მრავალათასიანი მოსახლეობით. აქ შრომობდა მონათა მთელი არმია. ასობით ქურუმი ემსახურებოდა მფარველ ღვთაებებს.

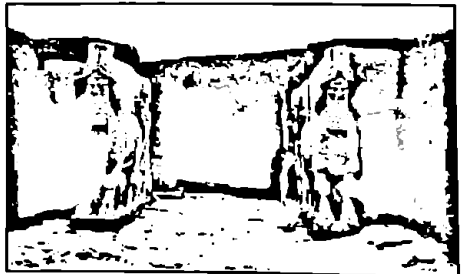
ასურული ხუროთმოძღვრება განსაკუთრებული თავისებურებებით გამოირჩევა, რაც განპირობებული იყო ბუნებრივი და კლიმატური პირობებით, საშენი მასალის ხასიათით. მთავარი საშენი მასალა იყო თიხა. სასახლეთა და ტაძართა კედლები იგებოდა გამოუნეავი თიხის — ალიზის აგურით. ეს მასალა მოითხოვდა კედლის სისქის გაზრდას სიმტკიცისათვის. გარდა ამისა, კედლის ზედაპირის არაესთეტიკური სახე ინევედა მისი მოპირკეთების აუცილებლობას. ასე გამომუშავდა ქვის ფილებით შენობების კედლების მოპირკეთების ტრადიცია და განვითარდა ქვის რელიეფების შექმნის ოსტატობა. მასალის ხასიათმა გამოიწვია საგანგებო კონსტრუქციების შექმნა. ასურელები კარგად იცნობდნენ ცრუ კამარების, სოლისებრი კამარების ამოყვანის ხერხებს, გუმბათით გადახურვის ტექნიკას. თიხის გამოყენება არ იძლეოდა დიდი სივრცეების გადახურვის საშუალებას და ამიტომ ასურულ სასახლეთა გეგმარებაში ძირითადად პატარა, ვინრო სათავსოებია. ხშირ

წყალდიდობათა გამო ასურული ნაგებობები საკმაოდ მაღალ მიწაყრილებზე იდგმებოდა, რაც მათ განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებდა.

ასურული სასახლის ბრწყინვალე მაგალითია მეფე სარგონ II—ის რეზიდენცია დურ-შარუქინში. სასახლე და მთელი ქალაქი ერთიანი გეგმით ხუთი წლის განმავლობაში აშენდა (ძვ.წ. 711-705 წწ.). სასახლე აიგო თოთხმეტი მეტრის სიმაღლის ხელოვნურ ტერასაზე, რომელიც შექმნილი იყო ალიზის აგურების წყობით და ქვის დიდი ბლოკებით მოპირკეთებული. სასახლის ტერიტორია გაშლილი იყო ათი ჰექტარის ფართობზე. სასახლეში ორას ათი სათავსო და ოცდაათი ლია ეზო იყო. სხვადასხვა დანიშნულების დარბაზები და ოთახები ამ ლია ეზოთა გარშემო იყრიდა თავს. სასახლე მოიცავდა მისაღებ დარბაზებს, საპარადო ოთახებს, სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობებს, საცხოვრებელ ოთახებს. აქვე იდგა სამი ტაძარი. ოთახები ვიწრო და მაღალი იყო, გადახურვის კონსტრუქციები კედრის ხისაგან მზადდებოდა. ქვის ბაზებზე დაყრდნობილ ხის სვეტებს ეკავა კოჭები. სასახლის შესასვლელი თაღებით იყო გადახურული. შესასვლელთა ორივე მხარეს მრისხანე დარაჯებად აღმართულიყვნენ ფანტასტიკური არსებანი — ადამიანისთავიანი ფრთოსანი ლომებისა და ხარების კოლოსალური ქვის ქანდაკებები, ე.წ. „შედუ“ (ასურული ტექსტების მიხედვით). მათ უნდა დაეცვათ ასურეთის მბრძანებელთა სასახლეები ავი სულებისაგან, ბოროტი ძალებისაგან. ფერადი ქვებისაგან გაკეთებული მოელვარე თვალებით ისინი მრისხანედ აკვირდებოდნენ სასახლეში შემსვლელთ.

ქვის ვეება ლოდებისაგან გამოკვეთილი ეს ქანდაკებები მრგვალი ქანდაკებისა და ჰორელიეფის (მაღალი რელიეფი) ორიგინალურ შერწყმას წარმოადგენდა. პროფილში ეს იყო მაღალ რელიეფში გამოკვეთილი გამოსახულება, წინიდან კი მრგვალი ქანდაკება. მათი ზომები განსხვავებულია, (საშუალოდ სამიდან ხუთ მეტრამდე სიმაღლისა და სიგრძის, ერთ მეტრამდე სიგანის). ზოგიერთი ქანდაკების წონა ოც ტონას აღემატებოდა. ცნობილია, რომ ქვის ეს გიგანტური ბლოკები უხეშად დაჩუშავებული მოჭქონდათ ქვის სატეხებიდან, მოათავსებდნენ მათთვის განკუთვნილ ადგილზე და აქ ამუშავებდნენ საბოლოოდ, ქანდაკებას ეძლეოდა დასრულებული სახე.

ფანტასტიკური არსებები ასურულ ქალაქებში ძველთაგანვე სასახლეთა კარიბჭეებთან აღმართებოდნენ ხოლმე. ძვ. წ. IX საუკუნესა და VIII საუკუნის პირველ ნახევარში ხარებსა და ლომებს ხუთი ფეხით გამოსახავდნენ. ასეთი ხერხით დიდებულნი, მშვიდი სელისა (პროფილში) და მტკიცე, მედიდური დგომის (პირდაპირ) ილუზია იყო მიღწეული. თაღში შემსვლელი ხედავდა „შედუს“ ჯერ სასტიკ და-



სასახლის შესასვლელი. დურ-შარუქინი.

რაჯად შეურყეველად მდგომს, შემდეგ კი — მოძრაობაში, დინჯი სვლის დროს. მიღწეული იყო გასაოცარი ოპტიკური ეფექტი. ამ ფანტასტიკური არსების გვერდზე გავლისას იქმნებოდა მათი მოძრაობის ილუზია. ეს ხერხი, რომელიც დღესაც იწვევს უცნაურ გრძობას, უჭკველად თავზარს სცემდა სასახლეში შემსვლელთ. ეს არის ნათელი მაგალითი იმისა, თუ როგორ იღწვოდა ხელოვნება მის ხელთ არსებული საშუალებებით მბრძანებლის განდიდებისათვის, მის ქვეშევრდომებში ღვთაებრივი შიშის აღსაძვრელად. გრანდიოზული ზომები უკვე თავისთავად განაპირობებდა ამ კოლოსთა ზემოქმედების ძალას. ადამიანის ნატურალურ ზომაზე ბევრად აღმატებული ეს უცნაური ფიგურები შიშის ზარს სცემდნენ სასახლეში შემსვლელთ. მათი დანიშნულებაც ხომ სწორედ ეს იყო — ისინი დარაჯებად ედგნენ მეფის სასახლეს.

ლომი და ხარი, ცხოველთა შორის უძლიერესნი, თავისთავად განასახიერებდნენ ზეადამიანურ ძალას, ამას ემატებოდა ვეება ფრთები — ციური, არაამქვეყნიური ატრიბუტი, დაბოლოს — მაღალი გვირგვინით დამშვენებული, გრძელთმიანი, წვეროსანი მამაკაცის თავი — მრისხანე ღვთაების სახე. ეს რთული, ფანტასტიკური არსება თავისი უსაზღვრო შინაგანი ძალით, უთუოდ შექმნილი იყო ხალხის ნიაღში შემორჩენილი მითოლოგიური და რელიგიური წარმოდგენების ნიადაგზე და ასახავდა ასურელთა უძველესი მითების პერსონაჟებს.

არაჩვეულებრივად შთამბეჭდავია ამ ზღაპრულ გამოსახულებათა დეკორატიული გადაწყვეტა. გრანდიოზული მოცულობები საიუველირო ოსტატობით, უდიდესი გემოვნებით არის შემკული. აქ ჩანს დამახასიათებელი კონტრასტი ცხოველის სხეულის ფორმების განზოგადებულ გადმოცემასა და დეტალების საგანგებო დეკორატიულ, დანერვილმანებულ დამუშავებას შორის. ცხოველის (ლომის, ხარის) სხეული მძლავრად, ძარღვიანად არის გამოძერწილი. მისი ნაკეთების გადმოცემაში შესანიშნავი ანატომიური ცოდნა ჩანს. ზუსტად არის აგებული მისი სხეული, კარგად არის გააზრებული კიდურების მიმაგრება სხეულთან. დიდი რეალისტური ძალით არის გამოძერწილი მძლავრი დაძარღვული ფეხის კუნთები. ამ მონუმენტურ, განზოგადებულ ფორმებს ამკობს განსაცვიფრებელი ოსტატობით დამუშავებული ორნამენტული ზედაპირი: საგანგებოდ ჩახვეულ კულულებად, გეომეტრიული სიზუსტით გაანგარიშებულ სიმეტრიულ ზოლებად ლაგდება გრძელი წვერის ხშირი, ტალღოვანი მასა; გრაფიკული დახვენილი ნახატით არის შემკული მარაოსებრ გაშლილი ძლიერი ფრთების ბუმბული; წვრილ ჭედურ სპირალებად ეხვევა მწყობრ მწკრივებად დანაწილებული ლომის ფაფარი; პარალელურ რელიეფურ რკალებად არის დამუშავებული ცხოველის ფერდები.

ალებასტრის ეს გიგანტური ქანდაკებები შესანიშნავად არის შემონახული. ოცდახუთ საუკუნეზე მეტხანს იყვნენ ისინი დაფარულნი მიწით და კვლავ მოველინენ სამყაროს, რათა გვაუწყონ გარდასულ, შორეულ დროთა ამბავი, მოიტანონ ჩვენამდე ლეგენდად ქცეულ ეპოქათა სუნთქვა.

ბრძნული სიდიადით არის აღსავეს ამ ფანტასტიკურ არსებათა სახეები, მარადიული სიმშვიდე და ძალა გამოკრთის მათი უცნაურად მეტყველი თვალებიდან, რომელთა მზერა უსასრულობაშია მიმართული.

ასურეთის მეფეთა სასახლეების შესამკობად ქანდაკებათა გარდა შესასვლელების გასაფორმებლად გამოიყენებოდა მოჭიქული ფილები. ნაირფერად მოელვარე სიმბოლური და ორნამენტული გამოსახულებები სადესასწაულო იერს ანიჭებდნენ ნაგებობას. მოჭიქული აგური ასურული არქიტექტურული დეკორის ორგანული ნაწილი იყო.

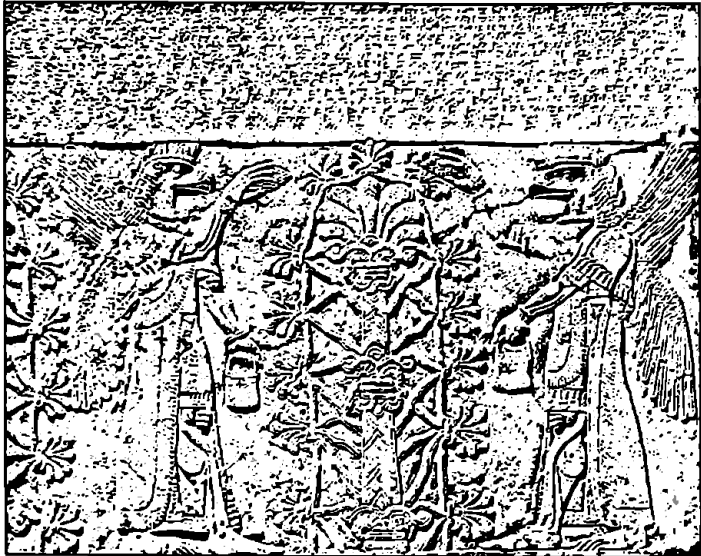
სასახლეთა ფასადების შესამკობად ფართოდ იყენებდნენ ბრტყელი რელიეფური სახეებით დაფარულ დიდი ზომის ქვის ფილებს. ეს ე.წ. ორთოსტატები (ბერძ. ვერტიკალურად, სწორად მდგარი) დატანებული იყო კედლის ცოკოლის ნაწილში და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა ნაგებობის მხატვრულ სახეს. შემუშავებული იყო ორთოსტატების რელიეფური კომპოზიციების საგანგებო თემატიკა. ეს იყო სიმეტრიის კანონების მიხედვით აგებული სხვადასხვა სიმბოლური გამოსახულება. ორთოსტატის კვადრატულ არეზე ცხოველთა, ღვთაებათა, მცენარეთა გამოსახულებები ნაწილდებოდა ცენტრალური ღერძის გარშემო და ქმნიდა მწყობრ, სიმეტრიულ კომპოზიციებს, რომელთაც მიიჩნევდნენ შემდეგდროინდელი ევროპული ჰერალდიკური გამოსახულებების შორეულ წინაპრებად.

ასურეთის სასახლეთა ყველაზე მნიშვნელოვანი ღირსშესანიშნაობა მაინც დარბაზთა კედლების შემამკობელი რელიეფური კომპოზიციებია, რომლებიც ქმნიან ერთმანეთთან აზრობრივად და შინაარსობრივად დაკავშირებულ მრავალმეტრიან ქვის პანოებს. ასურული რელიეფების უძველესი ნიმუშები წარმოდგება ძვ. წ. IX საუკუნის პირველი მეოთხედიდან, ასურ-ნასირფალ II-ისა და მისი ვაჟის სალმანასარ III-ის ეპოქიდან. რელიეფთა შემდეგი ჯგუფები აღმოჩნდა სარგონ II-ის სასახლეში დურ-შარუქინში (ხორსაბადში. ძვ. წ. VIII ს. მეორე ნახევარი) და ასურბანიფალის სასახლეში (ძვ. წ. VII ს.).

რელიეფები ძირითადად გამოყენებულია სასახლის ინტერიერების შესამკობად. ისინი იშლება უსასრულო ფრიზებად და მიუყვება კორიდორებისა და ოთახების კედლებს. ყველაზე ძველი რელიეფური ფრიზების სიმაღლე ორ მეტრს აღემატება. მოგვიანო შენობებში, მაგალითად, სარგონის სასახლეში რელიეფური სცენების სიმაღლე სამ მეტრს აღწევს. ფართო ზოლებად განლაგებული რელიეფები ხალიჩისებურად ფარავდა კედლებს, გამოსახულებები უმეტესად ნატურალური ზომისაა, მათზე მეფეთა ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენები იყო გამოსახული. რელიეფთა თემატიკა უპირატესად საერო ხასიათისაა, რელიგიური სიუჟეტები შედარებით მცირე ადგილს იკავებენ. ამ პლასტიკური ხელოვნების უმათავრესი ამოცანა იყო მეფის ხელისუფლების აშკარა განდიდება თავყვანისცემის ცერემონიალის ჩვენებით ან მეფის წარმატებების ხატოვანი თხრობით. მრავალ ჰერალდიკურ ჯგუფში ჩართულნი არიან ნაირგვარი ურჩხულები, ფანტასტიკური ფრთოსანი არსებები, რომელთაც მფარველობითი ფუნქ-

ცია ეკისრებოდათ. ისინი დამცველებად და მფარველებად ევლინებოდნენ ასურეთის სასტიკ მბრძანებელთ.

განსაკუთრებით ხშირია საკულტო სცენები, სადაც წარმოდგენილია „სიცოცხლის ხესთან“ მდგომი ღვთაებები. კომპოზიციის ცენტრში აღმართულია უძველესი წარმოდგენებიდან მომდინარე „სიცოცხლის ხე“ —



ფრთოსანი არსებები სიცოცხლის ხესთან.
ამურნასირფალის სასახლის რელიეფი.

მოტივი, რომელიც დაკავშირებულია სიცოცხლის მარადიულობის, უკვდავების ცნებებთან.

სიმეტრიულად განლაგებული ფიგურები განსაკუთრებული მხატვრული ხერხებით გადმოიცემოდა. ძალიან ხშირად სიცოცხლის ხესთან გამოისახებოდნენ არნივისთავიანი ღვთაებები. მათ ადმიანის სხეული და ფრინველთა მეფის თავი ჰქონდათ. არაჩვეულებრივი რეალისტური ძალით იყო გამოკვეთილი არნივის მძლავრნიკარტიანი, მონუმენტური თავი. ღვთაებას მძლავრი ათლეტური სხეული ჰქონდა. ცალი ხელით იგი წმინდა ხეს ეხებოდა, მეორეში სარიტუალო ჭურჭელი ეკავა. მძლავრად ფრთაგაშლილი, დიდი შიშველი ფეხებით იგი მყარად იდგა ნიადაგზე. ფრთების ზედაპირი, მათი ნაწილები, ბუმბული საგანგებოდ იყო დეკორატიულად დამუშავებული. სიმეტრიულად გაშლილი ფრთები ქმნიდა ცხოველხატულ ორნამენტულ ფონს ფიგურის უკან. ღვთაებას ეცვა გრძელი, კოჭებადმდე ქობიანი კაბა, წინ გახსნილი ისე, რომ მოჩანდა დაკუნთული, ძლიერი ფეხები. ასევე ხაზგასმულად მძლავრი იყო ლამაზი სამაჯურებით შემკული ღვთაებათა ხელები. სხ-

ეული ოდნავ იყო ამონეული ფონიდან და აპლიკაციის მსგავსად, მკაფიო სილუეტად იკითხებოდა გლუვ ზედაპირზე. ასევე სიბრტყეზე იყო გაშლილი „სიცოცხლის ხე“, რომელიც გეომეტრიზებული მცენარეული მოტივებისაგან შედგებოდა. ამ სიმეტრიულ, გაყინულ, იერატულ გამოსახულებებში ყველაფერი კედლის სიბრტყეს ემორჩილებოდა, ლამაზ ნახატად ეფინებოდა კედელს. რელიეფის ზედაპირის დამუშავება ისეთივე იყო, როგორც სასახლის მცველ ფანტასტიკურ ქანდაკებათა ორნამენტული ნაწილებისა.

ასურულმა ხელოვნებამ შეიმუშავა ფიზიკურად კარგად განვითარებული, ძლიერი ადამიანის იდეალი, გამარჯვებული მეომრის განზოგადებული ტიპი. იდეალიზაციის გარკვეული სტადია არის გამოვლენილი დაბალ რელიეფში შესრულებული მეფეებისა და ლეთაებების სახეებში. ფიგურები გადმოცემულია ხედვის ორი წერტილიდან — პროფილსა და ანფასში. პროფილშია გამოსახული სახე, სხეულის ქვედა ნაწილი და ფეხები, თვალები პირდაპირ არის მოცემული, მხრები ისეა გაშლილი სიბრტყეზე, რომ დაშორებული მხარი ანფასშია გამოსახული, მაყურებელთან მიახლოებული — პროფილში.

ასურული რელიეფები გამოირჩევა თავისებური დამუშავებით: მძლავრად არის მოდელირებული სხეულის ფორმები, რელიეფის რბილი კვეთა შერწყმულია უნაზეს გრავირებასთან. ადამიანის ფიგურები კარგი პროპორციებისაა, სწორად აგებული, გულდასმით არის დამუშავებული დამახასიათებელი თარგის სამოსელი, საგანგებოდ გადმოიცემა მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი სამკაული. თვალს ხვდება უცნაური შეხამება სხეულის შიშველი ნაწილების მძლავრი, გაზეიადებული გადმოცემისა, გროტესკულად ხაზგასმული კუნთებითა და სახსრებით, ტანსაცმლის ქვეშ სრულიად ბრტყელი და მოცულობას მოკლებული ნაწილების დეკორატიულ დამუშავებასთან. ასეთ მიდგომას შემოსილი სხეულის გადმოცემისადმი ამძაფრებს ლურსმული დამწერლობის ფართო ზოლები, რომლებიც ერთნაირად გადაუვლის ფონს და რელიეფურ ნაწილებს.

რიტუალური თასით ხელში გამოსახული მეფეების მედიდური რელიეფ-



ფართოსანი ლეთაება.
ასურული სასახლის რელიეფი.

ური სახეები, განსაკუთრებული იერატიული გაყინულობით და უძრაობით, წარმოდგენას გვაძლევს იმ უცნაურ, დესპოტურ მმართველებზე, რომელთა ხასიათსა და მოქმედებაზე მეტყველებს მათი წარწერები, ასე ჭარბად შემონახული თიხის ფირფიტებზე. აი, ერთ-ერთი მათგანი — სენაქერიბის წარწერა: «... ვითარცა ლომი განმძვინვარებული, შევიმოსე ჯავშნით და თავსა საბრძოლო მუზარადი დავიდგი. რისხვით აღესილი გულით სწრაფად გავეშურე მალალი საბრძოლო ეტლით მტერთა შესამუსრად... გაშმაგებით გრგვინავდა ჩემი საბრძოლო ყიჟინა მტრის ბოროტ ძალთა წინააღმდეგ... ხელშუბითა და ისრებით გავგმირე მტრის მხედრები, მათი გვამები საცერივით დავცხრილე. სწრაფად გავუსწორდი ჩემს მტრებს, ოქროს ხმლებით შემორტყმულ და ნითელი ოქროს ბეჭდებით ასხმულ ხელებიან თავადებს.



ციხის ალება. ასურული სასახლის რელიეფი. ნინევი.

მათ გამოვჭერ ყელი ბატკნებივით. მათი ძვირფასი სიცოცხლე ძაფივით გავწყვიტე... ბრძოლის ველზე გაშმაგებულები დაქროდნენ აქეთ-იქით მხედარ-დაკარგული, ცხენშებმული ეტლები... თვით ელადის მეფე ბაბილონის მეფესთან და ქალდეველ თავადებთან ერთად შეაძრწუნა ბრძოლის საშინელებამ... მათ მიატოვეს თავისი კარვები და გაიქცნენ. საკუთარი სიცოცხლის გადასარჩენად ისინი საკუთარი მხედრების გვამებს თელავდნენ ცხენთა ფლოქეებით. მათი გულები ფეთქავდნენ, ვითარცა გული დაჭრილი

მტრედისა..."

სწორედ ამგვარი საბრძოლო ამბებია მოთხრობილი ასურელ მეფეთა სასახლეების რელიეფებზე, რომლებიც თითქოს სამეფო მატთანეების ტრახახითა და თვითმაყოფილებით სავსე ტექსტების ზუსტი ილუსტრაციებს წარმოადგენდა. რა ხშირად გვხვდება ასურულ საბუთებში, მეფის სახელით დანერილი ტექსტების დასაწყისში ამაყად ნათქვამი: „მე დავარბიე...“, „მე გადავწვი...“, „მე გავუღიტიე...“ და შემდეგ მოდის სია მათი დამანგრეველი საქმეებისა, რომელთა ასახვას ასე გულმოდგინედ ახერხებდნენ სასახლეთა კედლებზე ასურელი ოსტატები.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ასურული რელიეფებით იწყება ისტორიული რელიეფის განვითარება მსოფლიო ხელოვნებაში (თავისი კლასიკური სახით ისტორიული რელიეფი რომის იმპერიის ეპოქის ხელოვნებაში პოვებს განვითარებას). ასურული რელიეფების ბატალური სცენები ზუსტად მიგნებული მხატვრული ხერხებითა და კარგად გააზრებული კომპოზიციური პრინციპებით სრულდებოდა. არა ისტორიული სიმართლე, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, არამედ მბრძანებლის განმადიდებელი მხატვრული სახეების შექმნა.

ასურულ რელიეფთა სტილი თხრობითია, მრავლისმეტყველი და ამასთან, პარადული. თხრობაში მთავარია მეფის პიროვნება, მისი ფიგურა ყოველთვის განსაკუთრებულად არის გამოყოფილი, თუმცა ეგვიპტისაგან განსხვავებით იგი თავისი გარემომცველი ფიგურებისგან ზომით არ არის გამორჩეული. აღმოსავლეთის ყოვლისშემძლე მბრძანებელი საზეიმო ტანსაცმლით შემოსილი, საგანგებოდ დახვეული წვერითა და მხრებზე დაფენილი უცნაურად დავარცხნილი გრძელი თმით, სასახლის კედლებზე განაგრძობდა ცხოვრებას. მეფეთა გამოსახულებებში ასურელი მამაკაცის ტიპის განვითარება თავის მწვერვალს აღწევს. მეფეები გოლიათი ათლექტებია, რომელნიც ველურ ძალას, არაჩვეულებრივ დიდებულებას გამოასხივებენ. მეფეს გარკვეული ატრიბუტები აქვს — ხმალი, მშვილდი, კომბალი. ხანდახან მას ხელში რიტუალური სასმისი უკავია.

მეფეთა განსადიდებლად ყველაზე ხშირად ბრძოლის სცენები გამოისახებოდა: მოიერიშე ჯარები, მსუბუქი საბრძოლო ეტლების სრბოლა, ალყაშემორტყმული ციხეები და დალაშქრული ქალაქები, ტყვეთა წამოყვანა. ბრძოლის სცენები ხშირად ცალკეულ ეპიზოდებად არის წარმოდგენილი, როგორც ცალკეული მოქმედების თანმიმდევრული განვითარება.

აღამიანთა ფიგურები გარკვეული სქემით არის გადმოცემული. ეს არის განზოგადებული, იდეალიზებული სახე ასურელი მებრძოლისა, რომელიც ქვეყნის უძლეველობას და მის საბრძოლო წარმატებებს განასახიერებდა. ძველ ასურულ რელიეფებზე ფონი მეტწილად გლუვია, მხოლოდ აქა-იქ არის მინიშნებული პეიზაჟის ნაწილი, გამოსახულია სტილიზებული მცენარეები და პირობითად გადმოცემულია მთა ან მდინარე. დამარბეველნი და განადგურების მომტანი ასურელები, ცხენოსანნი, ქვეითნი თუ საბრძოლო ეტლებზე ამხედრებულნი, უძლეველ მასად მიიწევდნენ მტერთა რიგები-

საკენ. უდიდესი სიზუსტით არიან გამოსახულნი მშვილდმოზიდული ძლიერი მეომრები (მათთან ერთად და მათ შორის ყოველთვის იბრძვის მეფე), ეტლებზე ამყად ამართულან მენინავე მებრძოლები. მათ ცალი ხელით სადავეები მოუზიდავთ, მეორეში კი მეფის ემბლემაიანი გრძელი დროშაკები უპყრიათ.

ბრძოლის სცენების ამსახველი რელიეფები კედლის ზედაპირზე ასურული პლასტიკის საერთო კანონების მიხედვით იშლება. ყველაფერი გარკვეულ პირობითობას ექვემდებარება. ყოველი ეპიზოდისათვის, ყოველ სცენისათვის ასურელ ოსტატებს შემუშავებული ჰქონდათ პირობითი მხატვრული ენა, რომელიც ემსახურებოდა სიბრტყეზე მრავალფიგურიანი გამოსახულებების გაშლის ამოცანას. ასე, მაგალითად, თუ გავითვალისწინებთ ძალზე დაბალი რელიეფით ოთხცხენიანი ეტლის გადმოცემის სირთულეს, თანაც ისე, რომ ოთხივე ცხენი მაყურებლისთვის კარგად იყოს გასარჩევი, დავრწმუნდებით, რომ ასურელი ოსტატი ძალზე გონებამახვილურ ხერხს ხმარობს. იგი კვეთს ქვის სისქეში ცხენის ფიგურას, გულდასმით ამუშავებს მის ზედაპირს, გადმოსცემს ცხენის ალკაზმულობის ყველა დეტალსა და სამკაულს, შემდეგ იგი ცხენის სილუეტს აორმაგებს, ასამგებებს, იმისდა მიხედვით, თუ რამდენი ცხენის გამოსახვა აქვს განზრახული. ასევე ორმაგდება და სამმაგდება ცხენის ფეხები, რაც ქმნის რელიეფის ქვედა ნაწილში გრაფიკულ რიტმულ ნახატს და ერთდროულად გვიქმნის ცხენთა სიმრავლის ილუზიას. ამგვარი ხერხის განმეორება ასურულ რელიეფს თავისებურ გრაფიკულ გამომსახველობას ანიჭებს, განმეორებადი სილუეტი ორნამენტის მსგავსად იკითხება კედლის ფონზე.

მრავალფიგურიანი ბატალური სცენები, რომლებიც მოქმედების დიდ სივრცეებს გულისხმობს, ძალზე რთული იყო სიბრტყეზე გასაშლელად, მითუმეტეს, თუ გავიხსენებთ კომპოზიციების ფრიზულ განლაგებას. ამ სირთულის გადასალახავად ასურელებს შემუშავებული ჰქონდათ ფიგურათა სიბრტყეზე განაწილების თავისებური პრინციპი. იმისათვის, რათა აჩვენონ ერთი ფიგურა ან რაიმე ეპიზოდი მეორის უკან, სიღრმეში განთავსებული, რელიეფების ოსტატები მაყურებელთან უფრო ახლოს მდებარე ფიგურას ან ჯგუფს გამოსახავდნენ რელიეფური პანოს ქვედა ნაწილში, ნიადაგის ზოლზე, ხოლო სიღრმეში მდებარეს — ზედა რეგისტრში. ამგვარად, ერთმანეთის თავზე განლაგებული ფიგურები ან ჯგუფები, არსებითად, უნდა წარმოვიდგინოთ ერთმანეთის უკან სიღრმეში არსებულად. ფიგურათა განაწილების ეს პრინციპი საერთოდ გავრცელებული იყო ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებაში და რელიეფურ თუ ფერწერულ კომპოზიციებში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა.

უდიდესი დაკვირვებითა და კეთილსინდისიერებით ასახავდნენ ასურელი მოქანდაკეები მათთვის კარგად ნაცნობ საბრძოლო სცენებს, ისინი საგანგებოდ აღნიშნავდნენ უამრავ წვრილმანს, დეტალს, რათა მეტი დამაჯერებლობა მიეცათ მოთხრობილი ამბებისათვის. გულმოდგინედ გადმოსცემდნენ სასახლეთა კედლებზე ციხე-სიმაგრეთა ქონგურებიან და კო-

შკებიან გალავნებს. არაჩვეულებრივი გულუბრყვილობით გამოსახავდნენ მდინარეთა ტალღებში გაბერილი ტიკებით შეცურებულ მოიერიშეებს და მდინარის ნაპირას ჩასაფრებულ, მუხლზე დაჩოქილ მშვილდოსნებს. ხალიჩასავით ფარავდა სასახლის კედლებს ეს ხალხმრავალი, სათუთად დამუშავებული ზედაპირიანი უცნაური რელიეფური საფარველი, რომელიც მატიანის ფურცლებივით შლიდა მაყურებელთა ნინაშე სისხლიანი ისტორიის ფურცლებს.

არაფერი არ გამოჩნათ მხედველობიდან სასახლეთა შემამკობლებს — არც საკუთარი ქალაქის გალავანზე ბარბაროსულად სარზე ჩამოცმული ციხის დამცველები, არც მტრის ციხე-კოშკების ნგრევა დაპყრობის შემდეგ, არც ნადავლის გამოტანა დარბეული ქალაქებიდან, არც ტყვეთა ნამოყვანა. ყველა სცენაში, ყველა ეპიზოდში უხეში ძალის განდიდება.

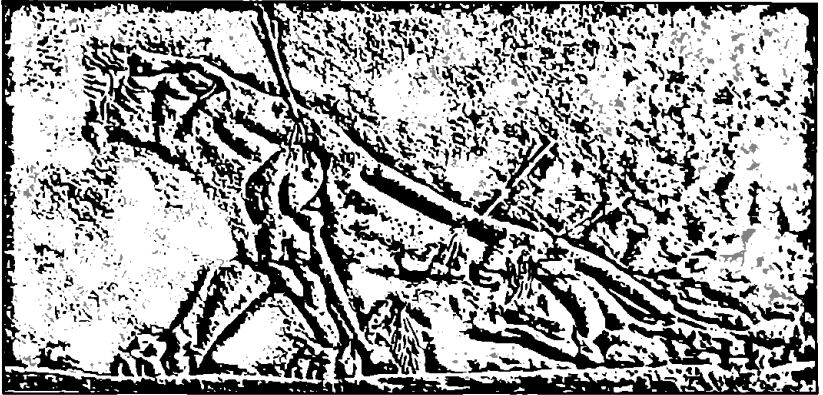
ასურულ რელიეფებში თითქოს გარკვეული ევოლუცია შეინიშნება. დროთა განმავლობაში ოდნავ მალღდება რელიეფი, იცვლება ფიგურათა მასშტაბური შეფარდება, მატულობს ყოფითი ელემენტები, კომპოზიციებში ჩნდება პეიზაჟი. სცენებში ოსტატურად არის ჩართული მთები, მდინარეები, მცენარეები. მაგრამ ეს ცვლილებები ძალზე უმნიშვნელოა და უცვლელი რჩება ასურული რელიეფის არსებობის მთელ მანძილზე. ხელოვნების მთავარი ამოცანა — მეფის ძალაუფლების მარადიულობის, უძლეველობისა და ურყევობის მტკიცება, მისი ხოტბის შესხმა.

ბრძოლის სცენებთან ერთად ასურულ მეფეთა სასახლეებში ფართოდ იყო წარმოდგენილი სამეფო კარის პარადული ცხოვრება, საზეიმო ცერემონიები, სამეფო გართობის სცენები — ნადირობა, სხვადასხვა სანახაობანი. ნადირობა, ბრძოლასთან ერთად, სამეფო კარის ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი იყო და ამ თემამ მტკიცედ მოიკიდა ფეხი სასახლეთა კედლებზე. ცნობილია, რომ სამეფო ნადირობა სასახლის გართობათა აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი იყო. ასურეთის მეფეთა სასახლეებთან არსებობდნენ საგანგებო სამხეცეები, სადაც გალიებში დამწყვდეული ჰყავდათ გარეული მხეცები — ვეფხვები, ლომები, ავაზები. სამეფო დროსტარების ერთ-ერთ მაგალითს წარმოადგენდა სტუმართა თუ მეომართა ვაჟკაცობის გამოცდა ძლიერ ცხოველთან შეჭიდებაში. შემონახულია რელიეფები, სადაც ვხედავთ, თუ როგორ ხსნიან გალიებს მსახურნი, რათა ასურელი დიდებული პირისპირ შეხვდეს გალიიდან გამოვარდნილ გამძვინვარებულ მხეცს და აჩვენოს მეფეს და მის ამაღლას თავისი ვაჟკაცობა. ჩვეულებრივი ნადირობის გარდა, ასურულ რელიეფებზე ხშირად გვხვდება სასახლის ამგვარი გართობები. რელიეფების ოსტატები მეტყველად გადმოსცემდნენ გაფთრებულ მტაცებლებთან ასურელთა შებმას. ეს იყო, ერთი მხრივ, სამეფო კარის რეალური ცხოვრების სურათების ჩვენება, მეორე მხრივ, ასურულ მეფეთა და მეომართა ძალისა და ყოვლისშემძლეობის დემონსტრაცია, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდებოდა ადამიანისა და ნადირთა მეფის დაპირისპირებისას და ადამიანის ძლევა მოსილების ჩვენებისას. ყველა შემთხვევაში გამარჯვება ადამიანის მხარეზე იყო. ნადირობის სცენებში

თვალშისაცემია ერთი გარემოება — ადამიანის ფიგურები ყველაზე სასტიკი შერკინების დროსაც კი გაყინულნი, სქემატურნი, განზოგადებულნი არიან, ცხოველები კი გადმოცემულია უდიდესი რეალისტური ძალით. საერთოდ, ასურულ რელიეფებში შეინიშნება ცხოველური თემატიკის სიხშირე. ეს ალბათ გაპირობებული იყო ასურეთის ყოფით, მისი ცხოვრების თავისებურებებით. მოქანდაკეები ავლენენ არაჩვეულებრივ დაკვირვებულობას და მახვილ თვალს ცხოველთა გამოსახვისას. ისინი, როგორც ჩანს, ამ ცხოვრების შუაგულში იყვნენ; სამეფო კარის ცხოვრება მათ თვალწინ მიმდინარეობდა და ამიტომ ასე კარგად იცნობდნენ და გადმოსცემდნენ ისინი ლომის მძინვარე ბუნებას, ცხენის გამშაგებულ რბოლას, გარეულ ცხენთა რემამი მონადირე ძაღლების გააფთრებულ ჩარევას.

ცხოველური თემატიკის შემცველ რელიეფებში მეტი თავისუფლება შეინიშნება: უფრო ხშირად ირღვევა ფრიზული განლაგების კანონები, ცხოველთა ფიგურები თითქოს ნებისმიერად ნაწილდება კედლის სიბრტყეზე. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს ისეთ სცენებში, როგორიცაა ჯიხვების ჯოგის დაფრთხობა, გარეულ სახედრებზე ნადირობა. ამ რელიეფურ კომპოზიციებში ცხოველები გლუვ ფონზე სრულიად თავისუფლად არიან განლაგებულნი. უმეტესად მათ ჭადრაკული პრინციპით განლაგებენ და ამით იქმნება სივრცეში მათი მოძრაობის ილუზია. ცხოველთა სამყაროს წარმოსახვამ ასურელ მოქანდაკეებს საშუალება მისცათ სრულად გამოევიდნათ თავისი ნიჭიერება. ცხოველთა გამოსახვა მეტ თავისუფლებას აძლევდა ოსტატებს. და თუ მკაცრი კანონებით შეზღუდული ასურელი ოსტატები მეფისა და მისი მხლებლების გამოსახვის დროს მხოლოდ გარინდულ, თავის მედიდურობაში გაქვეყნებულ არსებებს ალბეჭდავდნენ სასახლეთა კედლებზე, ცხოველების გამოსახვა მათ ფანტაზიას დიდ გასაქანს აძლევდა. დაირღვა მკაცრი კომპოზიციური წყობა და ცხოველები თავისუფლად მოეფინენ კედლის სიბრტყეს. არაჩვეულებრივად მრავალფეროვანი და რთული მათი მოძრაობები, პოზები. ცხოველთა გამოსახულებებში, როგორც ჩანს, სრულად გაიშალა ასურელ მოქანდაკეთა ნიჭიერება. ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ ასურული ხელოვნების ერთი მთავარი დამახასიათებელი ნიშან-თვისება: რამდენადაც ადამიანთა გამოსახულებებში მხატვრები შუზღუდულნი იყვნენ მკაცრი კანონებითა და სქემებით, დესპოტურ აღმოსავლურ სამეფოში შემუშავებული მეფის განსაზღვრებლად მონოდებული პრინციპით, რამდენადაც ადამიანის გამოსახულებებში სრულიად გამორიცხული იყო ყოველგვარი გრძნობა, ცხოველთა გამოსახულებებში ჩაქსოვილი იყო განცდები და ემოციები. მეფეთა, ქურუმთა და დიდებულთა სახეები, მოკლებულნი ყოველგვარ გრძნობას, კერპების მსგავსად იყვნენ გაშეშებულნი მათთვის ზუსტად განკუთვნილ ადგილებზე. ადამიანის ფიგურა ყოველთვის აგებული იყო ერთხელ და სამუდამოდ მიღებული სქემის მიხედვით (პროფილისა და ფასის თავისებური შერწყმა). ნადირობისა და ბრძოლის სცენებშიც კი ადამიანი გამოსახება გაშეშებულად, მშვიდად, აულელებლად. ასურელმა ოსტატებმა ცხოველთა გამოსახულებებში გადაიტანეს

ადამიანურ განცდათა მთელი მრავალფეროვნება. ნადირობის სცენებში დეცნილი, დაჭრილი და მომაკვდავი ცხოველები უდიდეს თანაგრძნობასა და შეცოდებას იმსახურებენ. მათ გამოსახულებებში ვხედავთ ტკივილს, ნამებას, განწირულებას. ამ მხრივ გამოირჩევა ასურბანიფალის სასახლის „ლომებზე დიდი ნადირობის“ სცენები. ისინი აღნიშნავენ ასურული რელიეფური პლასტიკის მწვერვალს. რელიეფი გამოირჩევა ნატიფი, რბილი ძერწვით, ცხოველთა აგებულების გადმოცემის უაღრესად რეალისტური მანერით. ლომები ურთულეს, უმძაფრეს მოძრაობაშია გამოსახული. მოცემულია ცხოველის მოძრაობის სხვადასხვა სტადია უძლიერესი გააფთრებული ნახტომიდან



დაჭრილი ლომი. ასურბანიფალის სასახლე. ნინეფი.

დანყებულ, ვიდრე ისრებით უწყალოდ განგმირული ლომის უკანასკნელ ამოგმინვამდე. მხედრების შუბებსა და ისრების ტყეს ისინი უპირისპირებენ თავის ველურ ძალას და მოქნილობას.

აღნიშნული სასახლის რელიეფებში გვხვდება ჭეშმარიტი შედევრები. ასეთებია მომაკვდავი ლომის ფიგურები. უნდა ითქვას, რომ მსოფლიოს ხელოვნებაში პირველად ასურელმა ოსტატებმა გადმოსცეს ცოცხალი არსების ნამების, განცდის მთელი დრამატულობა. დაჭრილი ლომის რელიეფური სახე ამის ბრწყინვალე ილუსტრაციას წარმოადგენს. რელიეფის დამუშავების დახვეწილი ოსტატობა, უდიდესი ანატომიური სიზუსტე დაკავშირებულია განცდის ზუსტ გადმოცემასთან. ფაფარაყრილ მძვინვარე ლომს ისარი შუბლში აქვს მოხვედრილი, მისი ძალა უეცრად დაიშრიტა, მისი ნახტომი ჰაერშივე შეწყდა. კიდევ ნამი და მძიმე სხეული მიწაზე დაეცემა. უდიდესი კომპოზიციური ოსტატობა ჩანს დაჭრილი ძუ ლომის რელიეფში. ცხოველის სხეული თითქოს სამკუთხედშია ჩაწერილი. ძალისა და უძლურების გასაოცარი კონტრასტული დაპირისპირებაა ამ გამოსახულებაში. ცხოველის მკაცრი მძლავრი უკანა თათები უკვე პარალიზებულია, მაგრამ იგი

კიდევ ლამობს წინა თათებზე დაყრდნობით წამოწვევას. სხეულში უწყალოდ ჩარჭობილი ისრების იარებიდან სისხლი მოედინება. ეს რელიეფური ეპიზოდები ტრაგედიის უღერადობას იძენს.

ლომებზე ნადირობის უბრწყინვალესი სცენებია შემონახული წინევიამში (ძვ.წ. 650წ.). მონადირეთა სტერეოტიპულ, გაშუმებულ პოზებს მკვეთრად უპირისპირდება დაჭრილ და დახოცილ ლომთა გამოსახულებების უშუალობა, მეტყველი პოზები. თითქოს უწესრიგოდ მიმოფანტულ დაჭრილ ლომთა ფიგურებში ტკივილისა და წამების სხვადასხვა ხარისხია ნაჩვენები. თითოეული ლომის მოძრაობა, მათი პოზები გრძნობათა ურთულეს გამბას გვიჩვენებს. გასაოცარია ცხოველთა მოძრაობის ზუსტი გადმოცემის ოსტატობა. მოქანდაკე ქვაში გამოკვეთს ლომის ხტომის იმ სტადიას, როდესაც იგი პაერში თითქოს ყოვნდება. უნებურად გვაგონდება თანამედროვე ფიტოგრაფიის ალბეჭდილი მოძრაობის ნამიერი მომენტები, რაც ტექნიკის სრულყოფის ნყალობით გახდა შესაძლებელი. ასურელი ოსტატები, როგორც ჩანს, ისე კარგად იცნობდნენ ცხოველთა მიმოხერას, მათ პლასტიკას, რომ ოპტიკური აპარატის სიზუსტით ალბეჭდავდნენ სასახლის კედლებზე ლომების მოძრაობის ნამიერ მონაკვეთს.

ასეთივე განაფული თვალი ჩანს ყველა ცხოველის გამოსახვაში, ზუსტად და ვირტუოზულად არის გადმოცემული რბოლის დროს პორიზონტალურად გაჭიმული ცხენის სხეული, როდესაც ცხოველის ოთხივე ფეხი პაერშია და იგი გატყორცნილი შურდულივით არის გაფრენილი. დამახასიათებელია მწევართაგან დამფრთხალი ჯიხვების მოქნილი, პლასტიკური მოძრაობა, ძალზე მეტყველია მდინარის ბინადართა საგულდაგულო გადმოცემა — სხვადასხვა მიმართულებით მოსრიალე თევზებისა, დიდი სიზუსტით გამოსახული კიბორჩხალებისა, რომლებიც ქმნიან ნყლის დამახასიათებელ ფაუნას.

ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეებში ასურელმა მოქანდაკეებმა დამოუკიდებლად გაიკვლიეს გზა ამ შესანიშნავი მხატვრული მიღწევებისაკენ, მათ თვითონ მიაგნეს ამ უდიდესი გამომსახველობის სახეებს. მაგრამ ხალხის წიაღში არსებული ეს პროგრესული რეალისტური ტენდენციები ვერ განვითარდებოდა აღმოსავლეთის დესპოტიზმის პირობებში. ეს ტენდენციები თავის სრულ განვითარებას მხოლოდ შემდეგში, ანტიკურ ხელოვნებაში პოვებს.

ასურულ რელიეფებში დიდი ადგილი ეთმობოდა რიტუალურ სცენებს, ხშირია მსხვერპლის შეწირვის თემაც. პარადულ სამოსელში გამონყობილი მეფე, ქურუმთა და დიდებულთა თანხლებით მიემართება სამსხვერპლოსაკენ, სადაც უნდა შესრულდეს რელიგიური ცერემონია. სამსხვერპლოს წინ დახოცილ ცხოველთა გვაძებია. მთავარი ქურუმი ან მეფე რიტუალური ჭურჭლიდან ასხამს წმინდა სითხეს. რელიეფთა გრძელი ფრიზები, წარწერების უსასრულო სტრიქონების მსგავსად და მათთან ერთად მოგვითხრობენ ასურულ მბრძანებელთა სასახლეების ცხოვრების შესახებ.

ქვის რელიეფთან ერთად ჩვენამდე მოაღწია ასურული ხელოვნების ერთ-ერთმა საინტერესო ძეგლმა, მეფე სალმანსარ III-ის (ძვ.წ. IXს.) ჭიშკარმა ბა-

ლავატიდან. ჭიშკარი ბრინჯაოს თხელი ჭედური ფირფიტით იყო მოპირკეთებული. მასზე მეფის ლაშქრობის ეპიზოდებია ცამეტ ზოლად ნარმოდგენილი — ცეცხლნაკიდებული ქალაქები, ალყაშემორტყმული ციხე-სიმაგრეები, მხედართა ბრძოლის სცენები. ეს არის უდიდესი ოსტატობით გამოჭედილი ასურეთის მბრძანებლის უჩვეულო ბრინჯაოს მატრიანე.

ჩვენს დრომდე უპირატესად ასურული რელიეფური ნაწარმოებებია მოღწეული. მაგრამ რამდენიმე მრგვალი ქანდაკება ნარმოდგენას გვაძლევს მონუმენტური ქანდაკების განვითარებაზე ასურეთში. აღსანიშნავია ასურნასირფალ II — ისა და სალამანსარ II-ის ქვის ქანდაკებები, რომლებშიც იგივე მხატვრული ნიშნებია, იგივე სტილისტური თავისებურებები, რაც რელიეფურ პლასტიკაში. აქაც მედიდური, გაყინული პოზა, დამორჩილებული მკაცრ სქემას, მძლავრად გამოძერწილი ათლეტური სხეული, ხაზგასმული კუნთებით, ზედაპირის ორნამენტული დამუშავების სიჭარბე, სამკაულთა ნაირგვარობა (საყურე, სამაჯურები, სამკლაურები). მეფეები უზენაეს ქურუმთა სახით არიან გამოსახულნი. ისინი იდგნენ ტაძრების ნიშებში და მათ თაყვანს სცემდნენ ღვთაებების თანაბრად. იმ იდეალიზებულ ქანდაკებებში ხაზგასმულადაა განდიდებული უხეში ფიზიკური ძალა და ზეადამიანური დიდებულება.

ცეცხლში დაიღუპა ფრთოსანი ხარების მფარველობის ქვეშ მყოფი ასურეთის ბრწყინვალე ქალაქები. მიწასთან იყო გასწორებული დიდებული სასახლეები, პირისაგან მიწისა აღიგავა ხალხთა ძარცვა-რბევით გაძდიდრებული ასურეთის სისხლიან მბრძანებელთა რეზიდენციები. მაგრამ ხალხის ნიალიდან გამოსულ ნიჭიერ ოსტატთა შექმნილმა მხატვრულმა საგანძურმა გაუძლო ყველა განსაცდელს და ჩვენს დრომდე მოიტანა ძველი სამყაროს ამ თავისებური ხელოვნების განსაკუთრებული მხატვრული სრულყოფა.



ოლიგოპიელი ზევსის ქანდაკება

საბერძნეთის სამხრეთ ნაწილში — პელოპონესში, მდინარეებს ალფე-სა და კლადეოსს შორის, გადაშლილია ზურმუხტისფერი ვრცელი ველი, რომელსაც ჭადრებისა და ზეთისხილის ხშირი ჭალები განსაკუთრებულ იერს ანიჭებენ. უძველესი დროიდან ამ წმინდა ადგილთან, ე.წ. ალტისთან, ღვთაება ქრონოსის თაყვანისცემა იყო დაკავშირებული. მის პატივსაცემად შეარქვეს აქ აღმართულ მთას ქრონიონი. ამ მთის ძირას უშორესი წარსულიდან სხვადასხვა ღვთაებათა სამლოცველოები იყო აღმართული: აფროდიტეს, ურანიას, ნიმფების, დედამინა — გეას უძველესი სამისნო. აქვე გავრცელდა პელოპის მითი და კულტი. ვარაუდობენ, რომ პელოპონესმა სახელწოდება ამ მითოლოგიური გმირის სახელიდან მიიღო.

ამ უძველეს წმინდა მიწაზე — ოლიმპიაში განსაკუთრებულად გამოირჩეოდა „ადამიანთა და ღმერთთა მამის“, ზევსის კულტი. გადმოცემით, სწორედ ამ ადგილას დაამარცხა ზევსმა თავისი სასტიკი მამა ქრონოსი, რომელიც ძალაუფლების დაკარგვის შიშით შეპყრობილი (მისანმა უწინასწარმეტყველა, შვილი ჩამოგაგდებო ტახტიდან) ყლაპავდა თავის ახალშობილ შვილებს. სასონარკვეთილმა რეამ, ქრონოსის მეუღლემ, მოახერხა ჩვილი ზევსის მღვიმეში გადამაღვა კუნძულ კრეტაზე, ქრონოსს კი ბავშვის ნაცვლად ქვა გადააყლაპა. დაეაწყაცებულმა ზევსმა სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში დაამარცხა ქრონოსი და ღმერთების გუნდით გარშემორტყმული დაემკვიდრა ოლიმპოს მთაზე, საიდანაც სამართლიანობითა და სიბრძნით განაგებდა სამყაროს. ქრონოსზე გამარჯვების აღსანიშნავად დაკანონდა დიდი დღესასწაული, რომლის ჩატარების პატივი ოლიმპიას ზედა წილად. ყოველ ოთხ წელიწადში ერთხელ იკრიბებოდნენ ოლიმპიის წმინდა მიწაზე ბერძნები, რათა თაყვანი ეცათ უზენაესი ღმერთისათვის, შეენირათ მისთვის მსხვერპლი და რაც მთავარია, მონაწილეობა მიეღოთ ოლიმპიურ თამაშებში, რაც ზევსის თაყვანისცემის რიტუალის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენდა.

ოლიმპიურმა თამაშებმა აღნიშნეს ელადის ახალი ისტორიული ეტაპის დასაწყისი. პირველი ოლიმპიური თამაშების თარიღი — ძვ. წ. 776 წელი ერთ-ერთი უძველესი სარწმუნო თარიღია საბერძნეთის ისტორიაში. ეს იყო საერთო ბერძნული დღესასწაული, მასში მონაწილეობდა მთელი საბერძნეთის მოსახლეობა (მატერიკული საბერძნეთის, მცირე აზიის, სამხრეთ იტალიის, ჩრდილო აფრიკის, მაკედონიის). ხუთი დღის განმავლობაში გრძელდებოდა ოლიმპიის მიწაზე საზეიმო მსვლელობა, მსხვერპლის შეწირ-

ვა, ლეთისმსახურება, სპორტული შეჯიბრებები. აქ მოდიოდნენ არა მარტო ახალგაზრდა ათლეტები თავისი ძალების სასინჯად, არამედ პოლიტიკოსები, ცნობილი მეცნიერები, პოეტები და მუსიკოსები.

ყველა ბერძნულ პოლისს სურდა აეგო თავისი „საგანძური“ ოლიმპიაში. ეს იყო სამლოცველოები, სადაც გროვდებოდა ზევისსადმი მიძღვნილი ძვირფასი განძეული. მრავალრიცხოვანი საკურთხეველი იყო აღმართული ქრონიონის მთის ძირას. ძვ. წ. V საუკუნის დასაწყისისათვის ოლიმპიაში მხოლოდ ერთი მონუმენტური ნაგებობა იყო: პერას დიდი ტაძარი (დაახლოებით 600 წ. ძვ. წ.).

ძვ.წ. V საუკუნე ოლიმპიის მშენებლობის ხანაა. ეს იყო ბერძნული კლასიკის სახელით ცნობილი ხელოვნების აყვავების ეპოქა. ამ დროს მიანია ელადის კულტურამ უმაღლეს განვითარებას, ჩამოყალიბდა ბერძნული ტაძრების ძირითადი ტიპები, შემუშავდა ქანდაკებაში იდეალური, სრულყოფილი გმირის მხატვრული სახე. ხუროთმოძღვრებმა განავითარეს ტაძრების პროპორციების თეორია, მონახეს საუკეთესო კონსტრუქციული საშუალებები, კრისტალური დახვეწილობა მიანიჭეს შენობათა ფორმებს.

ამ დროს შეიქმნა ოლიმპიის ბრწყინვალე არქიტექტურული ანსამბლი. წმინდა ნაკვეთს ქვის გალავანი ჰქონდა შემორტყმული, ხუთი შესასვლელით: მთავარი სამხრეთის კარიბჭე იყო, საიდანაც იწყებოდა საზეიმო პროცესია. ცალ-ცალკე შესასვლელებით შედიოდნენ ზეიმის მონაწილენი სტადიონზე, გიმნასიუმში და იპოდრომზე. მეხუთე კარიბჭე განკუთვნილი იყო ქურუმებისა და ოლიმპიური ზეიმის მესვეურთათვის. მრავალრიცხოვანი ნაგებობა ზუსტად გააზრებულ გეგმარებას ემორჩილებოდა., ჩრდილოეთის კედლის გასწვრივ თორმეტი საგანძური იყო განლაგებული, აღმოსავლეთის კედელთან ექოს პორტიკი. მის სვეტებს შორის ყოველი ბგერა შეიდეჯერ შეორდებოდა. აქვე იყო სტადიონი, რომელიც ოცი ათას მაყურებელს იტევდა. წმინდა ჭალაში ოლიმპიურ თამაშებში გამარჯვებული სპორტსმენების ქანდაკებები იდგა.

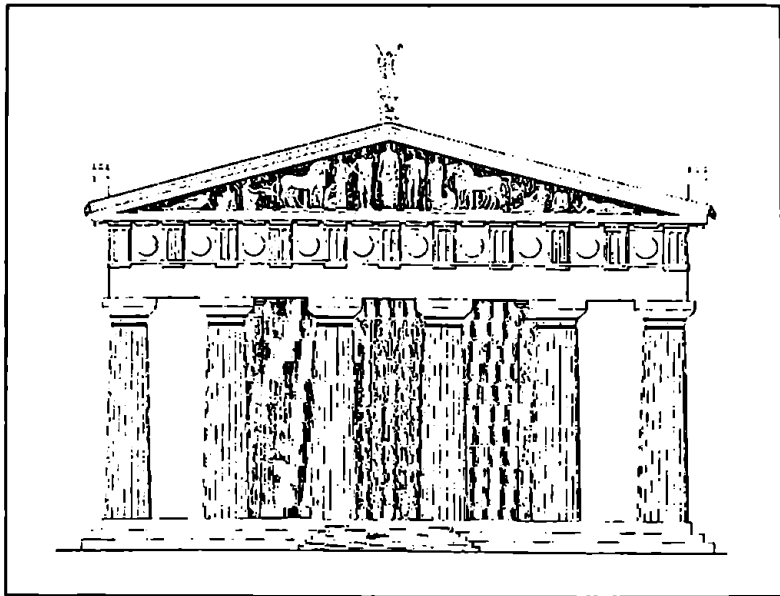
საუკუნოვან ხეებს შორის ფართო ხეივნები მიემართებოდა სამსხვერპლოებისა და სხვადასხვა ნაგებობისაკენ. ხეივნების ორივე მხარეს მარმარილოსა და ბრინჯაოს ქანდაკებები დაუყვებოდა. ყველაზე ფართო ხეივანი მიემართებოდა ოლიმპიის ცენტრალური მოედნისაკენ, სადაც შემადლებულ ტერასზე ზევისს გრანდიოზული ტაძარი იყო აღმართული. არქიტექტორ ლიბონის აგებული ეს ტაძარი უდიდესი იყო მატერიკული საბერძნეთის ტაძართა შორის (ზომები: 27,68 მ. X 64,12 მ.). მაღალ სამსაფეხურიან კვარცხლბეკზე შედგმული მარმარილოს ტაძარი სხივნათელი იდგა მწვანედ მოლივლივე ზევისს წმინდა ჭალაში. მძლავრი ცხრამეტრიანი სვეტები გარს ერტყა მეხისმტყორცნელი ღმერთის დიდებულ სამყოფელს. სვეტები ქმნიდა ფართო, ღია გალერეას ტაძრის გარშემო. მთავარ ფასადზე ექვსი სვეტი იყო აღმართული, გვერდით ფასადებზე — ცამეტი. სვეტებს ზემოთ კარნიზზე ოქროს ფარები იყო ჩამოკიდებული, შორიდან ჩანდა მათი მზისებრი ნათება.

ზევისი ტაძარი, თავისი სრულყოფილი არქიტექტურული ფორმების გარდა, გამოირჩეოდა სკულპტურული სამკაულით. კლასიკური ბერძნული ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი მონაპოვარი ხომ ხუროთმოძღვრებისა და ქანდაკების პარმონიული შერწყმა იყო. ხელოვნებათა სინთეზი — სხვადასხვა სახის ხელოვნებათა ერთიანობა, ორგანული თანხმობა — სწორედ ბერძენ ხელოვანთა დიდ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს. ზევისი ტაძარი ოლიმპიაში ასეთი სინთეზის იშვიათი ნიმუში იყო.

ზევისი ოლიმპიური ტაძარი დორიული პერიპტეროსია. პერიპტეროსი ბერძნულად ნიშნავდა „ყოველმხრივ ფრთებით შემკულს“; იგულისხმებოდა სვეტებით გარშემორტყმული ნაგებობა. დორიული ორდერი ამ ეპოქაში ყველაზე მეტად იყო მიღებული ტაძართა მშენებლობის დროს. ორდერი ენოდებოდა წესს, რომლითაც ერთმანეთს უკავშირდებოდა ნაგებობის საზიდი და მზიდი ნაწილები. ორდერები ერთმანეთისგან განირჩევა ნაგებობის სხვადასხვა ნაწილთა ურთიერთშეფარდებით, პროპორციებით. ორდერის მთავარი ნაწილია სვეტი. დორიული ორდერი ყველაზე ადრეულია ბერძნულ ორდერთა შორის. მისთვის დამახასიათებელია მძლავრი, მონუმენტური ფორმები. დორიული ორდერის სვეტი აღმართულია ბაზის გარეშე, უშუალოდ პოსტამენტზე; იგი ოდნავ წერილდება ზემოთკენ. მისი ტანი დამუშავებულია ვერტიკალური ლარებით — კანელურებით, რაც სვეტს გარკვეულ ცხოველხატულობას ანიჭებს. სვეტს აგვირგვინებს სვეტისთავი — კაპიტელი. დორიული კაპიტელი ორნაწილიანია: მრგვალი მოცულობა და მის ზემოთ კვადრატული ფილა, რომელზეც გადებულია გადახურვის კოჭები. დორიული ტაძრის კონსტრუქციის მნიშვნელოვანი ნაწილია გადახურვა — ჰორიზონტალური სამნაწილიანი ანტაბლემენტი, რომელიც შედგება არქიტრავის, ფრიზისა და კარნიზისაგან. დორიული ორდერისათვის დამახასიათებელია ფრიზის შემკობა კვადრატული რელიეფური ფილებით — მეტოპებით, რომლებიც ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ტრიგლიფებით — ლარებით დამუშავებული სამნაწილედ მონაკვეთებით. ტაძრის გადახურვა ორფერდა იყო. ფასადებზე კარნიზსა და გადახურვის ფერდებს შორის იქმნებოდა სამკუთხა არეები — ფრონტონები, რომლებსაც ხუროთმოძღვრები ქანდაკებებით ამკობდნენ.

ტაძართა სკულპტურული სამკაულის შექმნისათვის ბერძენი მოქანდაკეები მიმართავდნენ მითებს, ცდილობდნენ ისე შეერჩიათ ქანდაკებების თემატიკა, რომ მნახველისათვის ნათელი ყოფილიყო მათში ჩაქსოვილი იდეა, აზრი. ქანდაკებათა განთავსების მთავარი ნაწილები იყო ტაძრის ფრონტონი და მეტოპები. მოქანდაკეები შესანიშნავად უხამებდნენ თავის პლასტიკურ ნაწარმოებებს ფრონტონების დიდ სამკუთხა არეს და მეტოპების კვადრატულ ფილებს.

ძველი საბერძნეთის კლასიკური ხელოვნების განვითარებაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ოლიმპიის ზევისი ტაძრის ქანდაკებებს. ტაძრის სკულპტურული სამკაული შესრულდა ძვ. წ. 470-456წწ. მარმარილოს ქანდაკებების ავტორები ცნობილი არ არიან, მაგრამ სკულპტურული კო-



აღმ. ფასადის სკემა.

მპოზიციების მაღალი მხატვრული ღირსება, მარმარილოს დამუშავების გასაოცარი ოსტატობა იმის ნათელი მაგალითია, თუ რა სრულყოფას მი-
აღწია ბერძნულმა ქანდაკებამ ძვ.წ. V საუკუნის მეორე მეოთხედში. ქან-
დაკებებით შემკულია ზევსის ტაძრის ფრონტონები (აღმოსავლეთისა და
დასავლეთის) და გვერდითი კედლების ექვს-ექვსი მეტოპი.

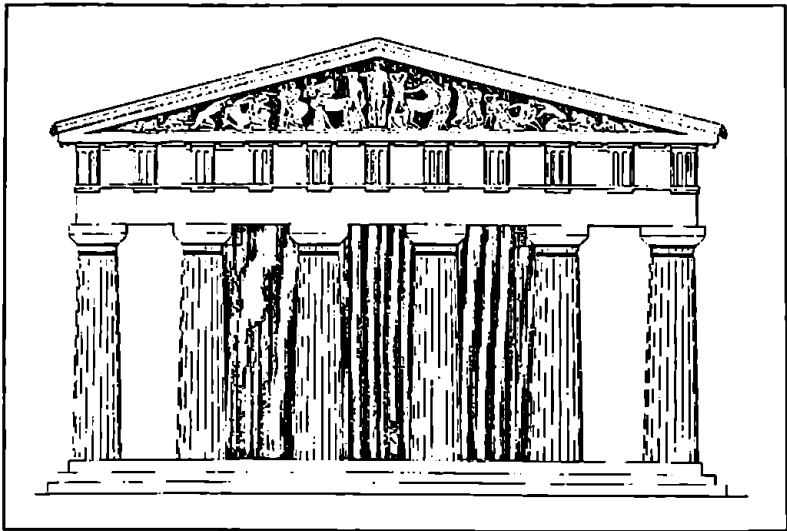
აღმოსავლეთის ფრონტონის მრავალფიგურიანი სკულპტურული კო-
მპოზიცია ასახავდა ლეგენდარულ სიუჟეტს — მეფე ენომაოსისა და გმირ
პელოპის ეტლების შეჯიბრებას. მეცნიერთა აზრით ეს ადგილობრივი ლეგ-
ენდა თავისებური წინათქმა იყო მომავალი ოლიმპიური თამაშებისა. ლეგ-
ენდის მიხედვით, აპოლონმა უწინასწარმეტყველა ენომაოსს, პელოპონე-
სის ერთ-ერთი პატარა სამეფოს მბრძანებელს, დალუპვა მისი ქალიშვილის,
მშვენიერი ჰიპოდამიას მუელლისაგან. ენომაოსმა გადანყვიტა ყველანაირ-
ად ხელი შეეშალა ჰიპოდამიას გათხოვებისათვის, რათა თავი აერიდებინა
აპოლონის წინასწარმეტყველებისათვის. მან გამოაცხადა, რომ მეფის ასუ-
ლის ხელს დაეუფლებოდა ის ჭაბუკი, რომელიც მას ეტლების სრბოლაში
დაამარცხებდა. ეს თვალთმაქცური პირობა ხელს აძლევდა ენომაოსს, რომ-
ლის ჯადოსნურ ცხენებს ტოლს ვერ უდებდა ვერც ერთი პრეტენდენტი.
შეჯიბრების დროს ენომაოსი ელვის უსწრაფეს ენეოდა სასიძოს და შუბით
გმირავდა დამარცხებულს. უკვე თორმეტი ჭაბუკი გამოასალმა ნუთი-
სოფელს ვერაგმა ენომაოსმა, როდესაც გამოჩნდა ახალი გმირი — პელო-

პი. მასაც აუწყა ენომაოსმა თავისი სასტიკი პირობა: ეტლებით მთელი პელოპონესი უნდა გადაეკვეთათ, რათა მიეღწიათ კორინთოს მახლობლად აღმართულ სამსხვერპლომდე და თუკი ამ გზაზე მეფე მას დაენეოდა, განგმირავდა შუბით, როგორც ეს არაერთხელ მომხდარა. მიხვდა პელოპი, პატიოსან ორთაბრძოლაში ვერ გაიმარჯვებდა ენომაოსის მფრინავ რაშებზე და ეშმაკობა იხმარა — მოისყიდა ენომაოსის მსახური, რომელმაც ბორბლები დაუზიანა მეფის ეტლს. ჰიპოდამიას სიყვარულით ფრთაშესხმული პელოპი ქარივით მიაქროლებდა ეტლს, ზღვათა მბრძანებელს, მრისხანე პოსეიდონს ევედრებოდა შველას, მაგრამ ენომაოსის ცხენებს წინ ვერაფერი დაუდგებოდა. უკვე გრძნობდა პელოპი მეტოქის ბედაურთა მოახლოებულ სუნთქვას, აღმართა კიდეც ენომაოსმა თავისი მუხანათური შუბი, მაგრამ ისმინა პოსეიდონმა გმირის ვედრება, ენომაოსის დაშავებული ეტლი გადაბრუნდა და გულქვა ენომაოსი დაიღუპა. დაბრუნდა გამარჯვებული პელოპი, შეირთო მშვენიერი ჰიპოდამია და მისი გვარი გაბატონდა პელოპონესში.

მოქანდაკემ ტაძრის ფრონტონზე აღბეჭდა მომენტი, რომელიც წინ უსწრებდა საბედისწერო რბოლის დაწყებას. მრავალფიგურიანი კომპოზიცია ბრწყინვალედ არის ჩართული ფრონტონის სამკუთხა არქში, რომელიც ოსტატს კარნახობდა მწყობრი, განონასნორებული სკულპტურული ჯგუფის აგებულებას. ფიგურები ნატურალურზე დიდი ზომისაა; ეს, არსებითად, მრგვალი ქანდაკებებია, ოღონდ იმის გამო, რომ უშუალოდ ფრონტონის სიბრტყეს ესაზღვრებიან, მათი ზურგი დაუმუშავებელია. კომპოზიციის შუაგულში აღმართულია და მთელს კომპოზიციაზე ბატონოს ზეგის ქანდაკება, მის ორსავე მხარეს წყვილებია: პელოპი და ჰიპოდამია, ენომაოსი და მისი მეუღლე სტეროპა. შემდეგ სიმეტრიულად არის განანილებული ცხენშებმული ეტლები და სხვა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები. ფრონტონის კუთხეებში მდინარების — კლადეოსისა და ალფეს განმასახიერებელი მნოლიარე ფიგურებია.

ზეგის ტაძრის დასავლეთის ფრონტონიც მითოლოგიურ სიუჟეტს ასახავს. მრავალფიგურიან კომპოზიციაში წარმოდგენილია ლაპითებისა და კენტავრების ბრძოლა. გადმოცემით, ლაპითების ტომის ბელადმა ჰეირიფომი საქორწინო ნადიმზე მიიწვია გმირები და მეზობელი კენტავრების ტომი. კენტავრები — ტყის ბინადარი ცხენკაცები — დათვრნენ და დააპირეს ლაპითების ქალების გატაცება. გაიმართა სასტიკი ბრძოლა. სიკეთის, გონიერების ძალებმა გაიმარჯვეს ბუნების ბნელ, ველურ ძალებზე, რომელთაც კენტავრები განასახიერებდნენ. ვარაუდობდნენ, რომ ამ სიუჟეტში ბერძნებმა თავისებურად ასახეს გამარჯვება სპარსელებზე, რომელთაც თავისუფალი, მაღალგანვითარებული კულტურის ქვეყნის — ელადის დამორჩილება სურდათ (ძვ.წ.449 ს. სალამინთან ბერძნებმა ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვეს სპარსელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში და ხმელთაშუაზღვისპირეთში თავისი პრიორიტეტი დაამტკიცეს).

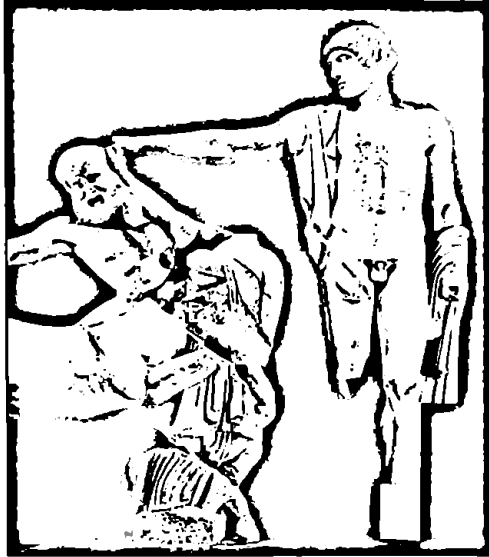
ლაპითებისა და კენტავრების ბრძოლის სცენა ზეგის ტაძრის ფრონ-



დას. ფასადის სქემა.

ტონზე დიდი კომპოზიციური ოსტატობით გამოირჩევა. ქანდაკებები ფრონტონის მთელ სამკუთხა არეს ავსებს (მისი სიგრძე 26, სიმაღლე 3 მ-ია). კომპოზიციის ცენტრში მოქანდაკემ აღმართა სახემზიანი აპოლონის ქანდაკება. ხელოვნებათა მფარველმა ღვთაებამ, რომელსაც მზის სხივის ღვთაებადც თვლიდნენ, გამარჯვება მოუტანა ლაპითებს. ტანადი, ათლეთური აღნაგობის ჭაბუკი განასახიერებს სიკეთეს, გმირობას, კეთილშობილებას. მის სიმშვიდეში საკუთარი ძალის ღრმა გრძობაა. დგას იგი მებრძოლთა შორის მშვიდი, დიდებული. მისი განვდილი მარჯვენა თითქოს გამარჯვებას ჰპირდება ლაპითებს და გმობს კენტავრების უხემ ძალადობას. ბრძოლა ჯერ არ დასრულებულა, მაგრამ მისი ბედი უკვე გადანყვეტილია. მშვიდი და ვაჟკაცურია ბერძენ გმირთა სახეები, კენტავრების სახეები კი ბოროტებასა და გაშმაგებას დაუმახინჯებია. ამ ქანდაკებებთან სოფოკლეს სიტყვები ცოცხლდება: „ქვეყნად ბევრია დიადი ძალა, მაგრამ არაფერია ბუნებაში ადამიანზე ძლიერი“.

ზევის ტაძრის კედლებზე განლაგებულ თორმეტ მეტოპზე ჰერაკლეს გმირობათა ამბებია ასახული. მეტოპების მეტი ნაწილი დაზიანებულია, მაგრამ დარჩენილი ნაწილების მიხედვითაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რა დიდოსტატების ხელით არის შესრულებული ეს სკულპტურული ჯგუფები. მეტოპებზე საღებავის კვალია შერჩენილი. ფონი იყო მონაცვლეობით ლურჯი და წითელი, თმა და სამოსლის დეტალები შავი და წითელი ფერით იღებებოდა და მხოლოდ შიშველი სხეულის ოსტატურად გამოძერწილი ფორმები გამოიკვეთებოდა მარმარილოს თბილი, მოოქროსფერო თეთრი ფერით.



ამოლონი და კენტავრი. ზევსის ტაძრის დას.
ფრონტონის ფრაგმენტი. ოლიმპია.

თეთრი მარმარილოთი მოპირკეთებული ზევსის ტაძარი თვალისმომჭრელად ელვარებდა, სამხრეთის მზის ოქროსფერი სხივებით განათებული. ფართო კიბეებით ადიოდნენ მლოცველნი ზევსის ადგილსამყოფელისკენ, მათ ფეხქვეშ ნაირფერ ხალიჩად დაფენილიყო მოზაიკური იატაკი. იღებოდა ბრინჯაოს კარი და თვალნი ტაძრის გრანდიოზული სივრცე გადაიშლებოდა. ორიარუსიანი სვეტების ორი მწკრივით იგი სამ ნაწილად იყოფოდა. შუა ნაწილის სიღრმეში აღმართულიყო ტახტზე მჯდომარე ზევსის გიგანტური ქანდაკება. ელინთა უზენაესი ღმერთი ნარმოდგენილი იყო მთელი თავისი დიდებულებით. ქანდაკებამ, რომელიც თანამედროვეთა და შემდგომ თაობათა აზრით მსოფლიოს ხელთქმნილ საოცრებათა შორის ერთი პირველთაგანი იყო თავისი უდიდესი მხატვრული ღირსებებით, სამნუხაროდ, ჩვენს დრომდე ვერ მოაღწია. შექმნიდან თითქმის ათასი წლის შემდეგ, ჩვ. წ. V საუკუნეში ბიზანტიის იმპერატორმა თეოდოსი II-მ იგი ოლიმპიიდან კონსტანტინოპოლში გადაიტანა, სადაც დაილუპა კიდეც იმპერატორის სასახლის ხანძრის დროს. ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ ამ ქანდაკების გამოსახულებებმა ძველ მონეტებზე და ძველ ავტორთა აღწერებმა, რომელთა აღტაცებული სტრიქონები ქება-დიდებას ასხამენ გენიალური ბერძენი მოქანდაკის ფიდიას ამ უბადლო ქანდაკებას.

ფიდია განსაკუთრებულად გამორჩეული ფიგურაა კლასიკური ეპოქის საბერძნეთის მხატვრულ ცხოვრებაში. ბერძნული წერილობითი წყაროები ჭარბად გვანვდიან ცნობებს ამ უდიდესი შემოქმედის შესახებ. ცნობილია,

რომ წარმოშობით იგი ათენელი იყო, დაიბადა დაახლოებით 500 წლისათვის ძვ.წელთაღრიცხვით. სხვადასხვა წყარო მის მასწავლებლად ასახელებს: ათენელ ბრინჯაოს ოსტატს გეგიას, არგოსელ მოქანდაკეს აგელადას, სახელგანთქმულ მხატვარს პოლიგნოსს. ათენში ინახავდნენ მის მიერ მოხატულ ფარს. მოგვიანებით ფიდია თავისი ნამუშევრების ფერწერულ გაფორმებას ანდობდა ხოლმე თავის ნათესავს — პანაინს. ფიდიას ქანდაკებების შესახებ მსჯელობა შეგვიძლია მხოლოდ იმ ცნობების მიხედვით, რომელთაც გვანდინან ძველი მწერლები. ასე, მაგალითად, ბერძენი მწერალი პავსანია (II ს.) „ელადის აღწერაში“ აღნიშნავს, რომ ფიდიას ყველაზე ადრეული ნამუშევარი იყო ქალღმერთ ათენას ოქროსა და სპილოს ძვლისაგან შექმნილი ქანდაკება აქაიას ქალაქ პელენასთვის. შემდეგ იგი ქალაქ პლატეაში ასრულებს ათენას მეორე ქანდაკებას მოოქრული ხისა და მარმარილოსაგან (ე.წ. აკროლითს).

ფიდიას მოღვაწეობა ემთხვევა საბერძნეთის პოლიტიკური აღმავლობის ეპოქას. ეს იყო პატრიოტული მოძრაობის მგზნებარე ხანა, როდესაც მთელი ელადა გაერთიანებული ძალით ებრძოდა სპერსელ დამპყრობლებს. ამ საერთო ეროვნულმა მოძრაობამ დიდი გავლენა მოახდინა მოქანდაკის პიროვნების ჩამოყალიბებაზე. არსებობს ცნობა, რომ ძვ. წ. 465-460 წწ. ფიდიამ ბრინჯაოსაგან შექმნა ღმერთებისა და მითოლოგიური გმირების ცამეტფიგურიანი სკულპტურული ჯგუფი, რომელიც ათენელებმა შენირეს აპოლონის ტაძარს დელფოში. მოქანდაკემ გამოსახა მხედართმთავარი მილტიადე, რომელიც სათავეში ედგა ათენელთა ლაშქარს მარათონთან ბრძოლაში.

ათენის დიდებას მიუძღვნა ფიდიამ ქალღმერთ ათენას ბრინჯაოს ქანდაკება (ძვ.წ. 465-455 წწ.). ეს იყო პირველი ძეგლი, რომელიც აღიმართა სპარსელების მიერ დარბეულ და გადამწვარ აკროპოლისზე (ძვ. წ. 480-479 წწ.). მებრძოლი ქალღმერთის — ათენა პრომაქოსის — კოლოსალური ბრინჯაოს ქანდაკება აღიმართა ათენის შუაგულში, როგორც სიმბოლო ქალაქის აღორძინებისა, მისი უკვდავი ძალის დიდებისა. მრისხანე ქალღმერთს მარცხენა ხელში ფარი და მარჯვენაში კი შუბი ეყურა; გრძელი პეპლოსი ემოსა, თავს მუზარადი უმშვენებდა. იგი ამაყად, მტკიცედ იდგა თავისი ნილხვედრი ქალაქის სიმშვიდის სადარაჯოზე, ძველ ტაძართა ნანგრევებს შორის, როგორც იმედი ათენის პოლისის მომავალი კეთილდღეობისა. ელადის მზის სხივებით აელვარებული მისი მუზარადი და შუბის პირი ჩანდა არა მხოლოდ ქალაქის ყველა კუთხიდან, არამედ პირეოსის ნავსადგურში შემოსული გემებიდანაც. ათენა პრომაქოსის ქანდაკება აღმოსავლეთ რომის იმპერიის ერთ-ერთმა მბრძანებელმა გადაიტანა კონსტანტინოპოლში, სადაც XIII საუკუნეში გაანადგურეს ჯვაროსნებმა, როგორც ქრისტიანობისათვის მიუღებელი წარმართული კერა.

კუნძულ ლემნოსზე მცხოვრებმა ათენელებმა აკროპოლისისათვის ფიდიას კიდევ ერთი ქანდაკება შეუკვეთეს (მან შემდგომში ათენა ლემნიას სახელი მიიღო). ეს იყო უკვე მშვიდობიანი ქალღმერთი, რომელსაც ხელთ

ეპყრა საბრძოლო მუზარადი. გადმოცემით და ამ ქანდაკების შემდგომი განმეორებებით ირკვევა, რომ ათენას ეს სახე აღსავსე იყო ქალური სინაზითა და მომხიბლაობით. ათენას ქანდაკებებმა შორს გაუთქვეს ფიდიას სახელი, იგი ელადის უდიდეს მოქანდაკედ იქნა აღიარებული. ბერძენი მწერლები არ იშურებდნენ ეპითეტებს მისი სახელის განსაზღვრებად. არ იყო საბერძნეთში მოქანდაკე, რომელიც მასთან მეტოქეობას გაბედავდა. ცნობილია, რომ ამ დროისათვის ფიდიას ნიჭი არაჩვეულებრივი მრავალმხრივობით გაიშალა. იგი შესანიშნავად ფლობდა ქანდაკების სხვადასხვა მასალას — ბრინჯაოს, მარმარილოს, ოქროს, სპილოს ძვალს.

ფიდიას შედევერებს შორის ორი ქანდაკება მოიხსენიება — ოლიმპიელი ზევისისა და ათენა პართენოსის ქანდაკებები. მკვლევართა შორის არ არის სრული ერთიანობა ამ ნაწარმოებთა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის დადგენაში, მაგრამ მეტი მომხრე ჰყავს ზევისის ქანდაკების უფრო ადრეული წარმოშობის ვარაუდს. ზევისის ტაძარი, როგორც აღინიშნა, მთელი თავისი რელიეფური დეკორით, ძვ. წ. 456 წლისათვის დამთავრდა, ზევისის ქანდაკება კი უთუოდ ძვ. წ. 450-448 წლებში იყო შექმნილი.

ოლიმპიის მესვეურებმა ზევისის ქანდაკების შესაქმნელად ათენიდან მონვეულ გენიალურ მოქანდაკეს ყველა პირობა შეუქმნეს ნაყოფიერი მუშაობისათვის. ტრადიციამ მიანიშნა მისი სახელოსნოს ადგილი იქ, სადაც შემდგომში ძველი ქრისტიანული ბაზილიკა აღიმართა. გათხრებმა დაადასტურა ამ მინიშნების სისწორე. XX საუკუნის 50-იან წლებში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აქ აღმოჩნდა ფიდიას მუშაობის უტყუარი ნიშნები: მოქანდაკის ხელსაწყო-იარაღები, ოქროსა და სპილოს ძვლის დასამუშავებელი იარაღები, კერამიკული ფორმები, რომლებშიც გამოჩნეხვით ოქროს თხელი ფურცლებისაგან მზადდებოდა ზევისის სამოსლის ნაკეცები, მინის ფერადი პასტის ნატეხები, რომლებიც ამკობდა ღმერთის სამოსლის ნაწილებს. აღმოჩნდა აგრეთვე სპილოს ძვლის ფირფიტების ნარჩენები. აქვე იყო მიკვლეული რკინის, ბრინჯაოსა და ტყვიის ფირფიტები ქანდაკების ნაწილთა დასამაგრებლად, ძვლის იარაღი, ბრინჯაოს ჩაქურჩი ჭედური სამუშაოს შესასრულებლად. სენსაციური იყო პატარა შავლაკიანი თიხის ჭურჭლის აღმოჩენა, რომლის განმენდის შემდეგ ფსკერზე გამოჩნდა გრავირებული წარწერა, ლამაზი ბერძნული ასოებით შესრულებული ორი სიტყვა: „ვეკუთვნი ფიდიას“. 2400 წლის შემდეგ მეცნიერებს ხელთ ჰქონდათ ჭურჭელი, რომელიც დიდ ფიდიას ემსახურებოდა. იქნებ სწორედ ამ ჭურჭლიდან სვამდა ცივ წყალს ქანდაკებაზე მუშაობით დაღლილი და ოლიმპიის მცხუნვარე მზით გათანგული მოქანდაკე.

ზევისის ქანდაკება თორმეტი მეტრის სიმაღლისა იყო. მაღალზურგიან ტახტს შუა ნაეის მთელი სიგანე ეკავა, სვეტებიდან სვეტებამდე. მისი თავი ლამის ჭერს ებჯინებოდა. ისედაც კოლოსალური ზომის ქანდაკების მასშტაბები უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა იმის წყალობით, რომ მჯდომარე ფიგურა სვეტების ორი სართულის სიმაღლისა იყო. მის მონუმენტურობას ისიც აძლიერებდა, რომ იგი ძლივს ეტეოდა ტაძრის სივრცე-

მი. ეს ფიგურა ტახტიდან ამდგარი რომ წარმოედგინათ, იგი დიდად გადააჭარბებდა ტაძარს სიმაღლეში. იგი შვიდეჯერ აღემატებოდა ადამიანის ნატურალურ ზომას. ეს კოლოსალური ქანდაკება შესრულებული იყო ე.წ. ქრისოელეფანტინის ტექნიკით („ქრისოს“ ბერძნულად ოქროს ნიშნავს, „ელეფანტინონ“ — სპილოს ძვალს). ცნობილია, რომ ფიდია ზევსის ქანდაკებაზე მუშაობდა ოქრომჭედელ და სპილოს ძვლის დამუშავების ოსტატ კოლოტთან და ფერმწერ პანაინთან ერთად.

პავსანიას აღწერით ზევსის დიდებულ თავს ზეთისხილის რტოს გვირგვინი ამკობდა. ღმერთის ტახტი ოქროთი იყო შეჭედილი და მდიდრულად შემკული: ტახტის წინა ფეხები სფინქსებს წარმოადგენდა, ფეხის ნაწილები კი სხვადასხვაგვარი რელიეფური ფიგურებით იყო შემკული. ოსტატს ტახტის წინა პორიზონტალურ ნაწილზე „ნიობიდების დალუპვის“ სცენა გამოექანდაკებინა, კვარცხლბეკად მოლურჯო შავი ქვა გამოეყენებინათ, ოქროს რელიეფური კომპოზიციით — ზღვის ტალღებიდან მშვენიერი აფროდიტეს დაბადების სცენით. აღწერის მიხედვით ამ გიგანტური ქანდაკების ფერადოვანი გამა შედგებოდა ოქროს, სპილოს ძვლის თბილი სითეთრისა და შავი ფერისაგან.

ზევის ნელზევით შიშველი იყო გამოქანდაკებული, იდეალურ გმირთა მსგავსად. ფართო მოსასხამის ერთი ბოლო მარცხენა მხარზე ჰქონდა ღამაზად ნაკეცებად ჩამოშვებული, ნელს ქვემოთ კი ოქროს მოსასხამი მთლიანად უფარავდა სხეულს. ოსტატურად დრაპირებული მოსასხამის ცხოველხატული ნაკეცები ტორსის სპილოს ძვლის გაპრიალებულ ზედაპირთან თავისებურ კონტრასტს ქმნიდა.

მონეტებზე მოთავსებული გამოსახულებები ზუსტად შეესაბამება პავსანიასეულ აღწერას. ყველა მონეტაზე ჩანს საერთო კომპოზიციური მონახაზი: კვერთხი მარცხენა ხელში, ნიკე — მარჯვენა ხელის გულზე, მაღალზურგიანი სნორკუთხა ტახტი. მონეტებზე აღბეჭდილია ფიდიასეული ზევსის თავი, რომელიც გამოირჩევა მკაფიო, საკმაოდ მკვეთრი პროფილით, თმის მარტივი დამუშავებით, გრძელი წვერით. ზევსის ამ ქანდაკების თავი განმეორებულია აგრეთვე ერთ-ერთ ელინისტურ გემაზე (ჭრილა ქვაზე), სადაც ფორმის დამახასიათებელი სინმინდე და სიცხადეა.

ოლიმპიელი ზევსის ქანდაკების შექმნისთანავე ფიდია ერთხმად იყო აღიარებული მოქანდაკეთაგან უპირველესად, მისი ქმნილების შესახებ იქმნებოდა ლეგენდები. არისტოტელე ახსენებს ფიდიას, როდესაც განმარტავს ცნებას „სოფია“ - სიბრძნე და აღნიშნავს: „ჩვენ ვუნოდებთ ფიდიას ბრძენ მოქანდაკეს, რადგან „სოფიაში“ - სიბრძნეში“ ვგულისხმობთ მიღწევებს ხელოვნებაში“. რომელი ისტორიკოსი ტიტუს ლივიუსი მოგვითხრობს, თუ როგორ მოინახულა ერთ-ერთმა რომაელმა სარდალმა ოლიმპია, სადაც ჩავიდა მსხვერპლის შესაწირავად; ზევსის ქანდაკების ხილვამ „ისე ღრმად შეძრა მისი გული, თითქოს იგი თვით ღმერთის წინაშე ყოფილიყო“. სახელგანთქმული ორატორი ციცერონი ამბობდა, რომ ფიდია თავისი ქანდაკებებისათვის ფორმას ნატურიდან კი არ იღებს, არამედ საკუთარ სულში

ატარებს ღვთაებრივი მშვენიერების იდეას. პლინიუსი ამ ქანდაკებას „სნორუპოვარ შედევრს“ უწოდებდა.

ერთი რომაელი მწერალი წერდა: „თუ ადამიანი, რომელმაც ბევრი უბედურება გადაიტანა ცხოვრებაში და რომლის სული აღსასვება სიმწრითა და მწუხარებით, ნარდგება ზევისი ქანდაკების წინაშე, იგი მყისვე დაივიწყებს ყოველივე საშინელს, რაც თან სდევს ადამიანის სიცოცხლეს“. ყველა, ვისაც ერთხელ მაინც უხილავს ოლიმპიელი ზევისი ქანდაკება, აღიარებდა, რომ მათ წინაშე იყო არა ღმერთის გამოსახულება, არამედ თვით ღმერთი. ალბათ ძნელია მოქანდაკის ხელოვნების უფრო მაღალი შეფასება.

გადმოცემით, ფიდია დიდხანს ეძებდა ღმერთის დიდებული სახის გამოსახვის გზებს, ფიქრობდა ქანდაკების კომპოზიციურ გადანწყვეტაზე. უახლოესი მეგობრის, მხატვარ პანაინის შეკითხვაზე, თუ როგორ წარმოუდგენია მას ოლიმპიელი ღმერთის ქანდაკება, ფიდიამ უპასუხა: „ისეთი, როგორც იგი წარმოდგენილი ჰყავს ჰომეროსს „ილიადას“ სტრიქონებში: „საკმარისია წარბები შეიკრას ზევისმა და უკედავი თავის ირგვლივ თმა შეარხიოს, რომ შეიძლება ოლიმპოს მწვერვალები“. ეს მხატვრული სახე გადმოცემული აქვს ბერძენ ისტორიკოსსა და გეოგრაფს სტრაბონს, რომლის მიხედვით, ფიდიას ჩანაფიქრით ოლიმპიის დიდ ტაძარში ყოვლისმწყობრივი და ყოვლისშემძლე ღმერთი უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.

საბერძნეთში პოპულარული იყო ლექსი, რომლის ავტორმა იგი შექმნა ფიდიას ზევისის ხილვის შთაბეჭდილებით. პოეტი მიმართავდა ფიდიას: „ხომ არ დაეშვა ღმერთი დაბლა, ცოდვილ მიწაზე, რათა თვით სახით საოცარით მოგვლინებოდა, თუ თვით აღზევდი მაღლა ზეცად მის სახილველად?“

ერთი ცნობილი ორატორი ასე მიმართავდა ხალხს: „ნადით ოლიმპიაში, რათა იხილოთ ფიდიას ქმნილება. უდიდესი უბედურებაა მოკვდე ისე, რომ არ იხილო ეს საოცრება“.

სახელგანთქმული ქანდაკების გარშემო უამრავი ლეგენდა იქმნებოდა. ერთ-ერთი მათგანი მოგვითხრობს ქანდაკებაზე მუშაობის დასრულების ამბავს: დამთავრდა კოლოსალური სამუშაო. ქანდაკება დასრულებულია და დადგმულია კუთვნილ ადგილას. ყველა მუშა დათხოვილია. შებინდდა, ტაძარი დაცარიელდა. მხოლოდ დიდოსტატი ვერ ისვენებს. უჩვეულოა დასვენება ასეთი დაძაბული მუშაობის შემდეგ. გული კვლავ თავისი ქმნილებისაკენ მიუწევს. ნელი ნაბიჯით მიემართება იგი ტაძრისკენ. უკვირს, რომ აღარაფერი საქმე აღარ ელის აქ ხვალ. უცნაური გრძნობით შედის ჩაბნელებულ ტაძარში. მის სიღრმეში მკრთალად ანათებს ოქროთი და სპილოს ძვლით ხელთქმნილი ღმერთის გიგანტური ფიგურა. ფიდია ვერ აშორებს თვალს თავის განხორციელებულ ოცნებას. ვერ გარკვეულა საკუთარ გრძნობებში — შეძლო თუ არა მიახლოებოდა იდეალს, მოახერხა თუ არა ღვთაებრივი სახის ღირსეული ასახვა. ვის ჰკითხოს, ვის ძალუძს სწორი პასუხის გაცემა. და გაჩნდა უცნაურად თამამი სურვილი — გაეგო თავად ზევისის აზრი. „კმაყოფილი ხარ, ზევისო?“ — შეჰღალადადებს იგი ღმერთების მამას. პასუხად საშინელი ჭეჭა-ჭუხილი შესძრავს ტაძრის კედლებს და

ბზარი გააპობს ტაძრის მარმარილოს იატაკს — მეხისმტყორცნელმა დასტური მისცა გენიოსს.

დღეს ყველაფერი, რაც შეეხება ოლიმპიელი ზევსის გრანდიოზული ქანდაკების შექმნას, უალრესად მნიშვნელოვანია ქანდაკების ისტორიის თვალსაზრისით. ყოველი დეტალი საგანგებო გამოკვლევას საჭიროებს. რამდენ ხანს ქმნიდა ფიდია თავის სწორუპოვარ ქანდაკებას, რამდენი დამხმარე ჰყავდა ამ უალრესად შრომატევადი სამუშაოს შესრულების დროს? ძნელია ზუსტი პასუხი ყველა კითხვაზე, მაგრამ ამ მუშაობის ზოგადი მსვლელობა მაინც შეიძლება მოიხაზოს.

ზევსის ქანდაკებისთვის გამოყენებული იყო უძვირფასესი მასალები — ოქრო და სპილოს ძვალი. ოლიმპიის მესვეურებმა შექმნეს საგანგებო ჯგუფი საპატიო მოქალაქეებისაგან, რომელნიც გარკვეული ნესით აძლევდნენ ძვირფას მასალას ოქრომქანდაკებლებს, ჭედურობის ოსტატებს, სპილოს ძვლის დამუშავების ოსტატებს. ამ მასალების ხარჯვაზე მკაცრი მეთვალყურეობა იყო დანეხებული. შედგა თავისებური „საბჭო“, რომელიც თვალყურს ადევნებდა მუშაობის მიმდინარეობას. ფიდიას წარდგენილი პროექტები განიხილებოდა ამ საბჭოზე და მხოლოდ ამის შემდეგ მიმდინარებდა მუშაობა. ყოველი ნაწილი, ყოველი დეტალი საგანგებოდ იყო გააზრებული.

ფიდიას სახელოსნოში მის უახლოეს თანამშრომლებთან ერთად შრომობდნენ მრავალრიცხოვანი შეგირდები, სხვადასხვა დარგის ხელოსნები. განსაკუთრებული სირთულისა იყო სპილოს ძვლის ოტატთა საქმიანობა. თვით ქანდაკების ძირითადი ფორმა ხისაგან იყო გამოკვეთილი. საჭირო იყო სხეულის ზედაპირის დიდი სიბრტყეების დაფარვა სპილოს ძვლის ფირფიტებით. მოქანდაკის ჩანაფიქრის მიხედვით გაპრიალებული სპილოს ძვლის ფირფიტებით იფარებოდა სხეულის შიშველი ნაწილები, სახე, მკლავები და ფეხები. სპილოს ძვლის ფირფიტები სპილოს ეშვებისაგან მზადდებოდა, მათი ზომები საკმაოდ მცირეა. მძლავრად გამოძერწილი ზევსის ტორსის შესასრულებლად საჭირო იყო ჭეშმარიტად საიუველირო სამუშაოს ჩატარება. ფირფიტები უნდა მორგებოდა რელიეფურ ზედაპირს და ამავე დროს ისე დაკავშირებოდა ერთმანეთს, რომ ნაკერები არ ყოფილიყო შესამჩნევი.

ასეთივე ურთულესი სამუშაო იყო ჩატარებული სამოსლის ოქროს თხელი ფირფიტებისაგან გამოსაჭედად. ოქროს ფირფიტები საგანგებოდ იმკობოდა რელიეფური სამკაულით, ინკრუსტაციით. ზევსის მოსასხამზე თითქოს ამოქარგული იყო ვარსკვლავების, ყვავილების, სხვადასხვა ცხოველთა გამოსახულებები.

ზევსის ტახტიც ოქროთი და სპილოს ძვლით იყო შესრულებული. მაღალი საზურგე, სახელურები, ფეხები სპილოს ძვლის რელიეფებით იყო დაფარული. ტახტის ქვედა ნაწილში ოლიმპიური თამაშების ამსახველი რელიეფები იყო მოთავსებული. ტახტის ნაწილებს მხატვარ პანანინის სურათები ფარავდა.

ზევისი ქანდაკების მხილველთა აღწერების მიხედვით, იგი ტაძრის შუა ნავის ერთ მესამედ ნაწილს იკავებდა. ტაძარში შემსვლელი პირდაპირ ხედავდა ამ გოლიათურ ფიგურას, ორმაგი სვეტების თავისებურ ჩარჩოში ჩასმულს. იგი იჯდა გამართული, მკაცრად ფრონტალურად და თავისი დიდების სიმალლიდან ამაყად დაჰყურებდა მოკვდავთ. ტახტის ფორმა, ზევისი პოზა, ყოველი დეტალი დიდებულების, მარადიულობის, ღვთაებრივი ძალის შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურებოდა. ზუსტად იყო გააზრებული მისი ფესტები: მარჯვენა ხელი თავისუფლად ეყრდნობოდა ტახტის სახელურს და მასზე აღმართული ნიკეს ქანდაკება თითქოს სავარძლის ფიგურული ფეხის გაგრძელებას წარმოადგენდა. ოდნავ განზე განუულ მარცხენა ხელში ვერტიკალურად აღმართული გრძელი კვერთხი ეყურა. ნიკეს ფიგურისა და კვერთხის შვეული ხაზები ზევისი ფიგურისათვის დამატებით ჩარჩოს ქმნიდნენ.

გრანდიოზული ქანდაკების შექმნას უამრავი პრობლემის გადაწყვეტა ახლდა. ერთ-ერთი უმთავრესთაგანი იყო განათების პრობლემა. როგორც ვნახეთ, ზევისი განდაკება იდგა ტაძრის სიღრმეში, ცენტრალური ნავის უკანა კედელთან. თუ გავიხსენებთ, რომ ბერძნული ტაძრები ნათდებოდა მხოლოდ შესასვლელი კარიდან და მათ არ გააჩნდათ დამატებითი სინათლის წყაროები, ცხადი გახდება, რომ ჭერთან მიბჯენილი ზევისი თავი არ იქნებოდა სათანადოდ განათებული. საჭირო იყო რაიმე გადაწყვეტილების მიღება. დიდხანს ინვალა მოქანდაკემ, მაგრამ ვერ მონახა განათების პრობლემის საჭირო გადაწყვეტა. ბოლოს მოინახა უმარტივესი ხერხი, რომლის დახმარებით ფიდიამ შეძლო მიეღწია სასურველი შედეგისათვის. ზევისი ქანდაკების წინ იატაკი მუქი ლურჯი ელევსინის ქვით იყო მოპირკეთებული. მოქანდაკემ ელევსინის ქვაში გამოაკვეთინა აუზისმაგვარი სწორკუთხა ჩაღრმავება, რომელშიც ჩაასხეს ზეთის ზეთიანი სითხე. ეს ხერხი სასარგებლო იყო სპილოს ძვლის ფირფიტებისათვის, რადგან იცავდა მათ სინესტისაგან. მაგრამ მთავარი იყო ამ სითხის სარკისებური ზედაპირიდან კარიდან შემოსული შუქის არეკლების ეფექტი. შუქი აირეკლებოდა იმგვარად, რომ პირდაპირ ანათებდა ზევისი ღვთაებრივ თავს, მის მძლავრ მხრებს. ტაძარში შემოსული მლოცველები გაოცებულნი და თავზარდაცემულნი ჩერდებოდნენ, რადგან იქმნებოდა სრული ილუზია, რომ ზეციურ ნათელს თვით ზევისი თავი გამოასხივებდა. სინათლის წყარო მათთვის გაუგებარი რჩებოდა.

ოლიმპიის ზევისი ქრისოელეფანტინის ქანდაკებას უდიდესი ღირებულება ჰქონდა. მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ მისი მნიშვნელობა, როგორც ქანდაკების სწორუპოვარი ნიმუშისა, არამედ იმ მასალის ღირებულება, რომლითაც იგი იყო შესრულებული. ოლიმპიაში, ზევისი წმინდა ქალაქში, ყოველწლიურად შემოდოდა უდიდესი სიმდიდრე იმ შესანიშნავის სახით, რომელიც აქ მოჰქონდათ ბერძნული ქალაქებიდან. ყოველი ბერძნის ღირსების საქმე იყო წვლილის შეტანა „ღმერთების მამის“ წმინდა სამყოფელის განდიდებაში. არსებობს უამრავი ცნობა ზევისისადმი მიერთმეული

აურაცხელი ძღვენის შესახებ. შესანიშნავად მოქმედებდა როგორც ოქრო-ვერცხლი, ასევე ძვირფასი ლითონების მხატვრული ნაკეთობანი. განსაკუთრებით მდიდარი იყო ხოლმე შესანიშნავი საბრძოლო წარმატებებისა და გამარჯვებით დამთავრებული ლაშქრობების შემდეგ. ცნობილია, რომ ერთმა მხედართმთავარმა ზევსს თავისი ნადავლიდან ასერთი ოქროს ფარი მიართვა. ფარები გამოფინეს ზევსის ტაძრის კედლებზე. ერთი ცნობით, კორინთოს ტირანმა ზევსის ტაძარს შესწირა ოქროსგან გამოჭედილი ოლიმპოს მბრძანებლის ქანდაკება. ამ უძვირფასესი ნივთების შესანახად ოლიმპიაში, ისევე როგორც აპოლონის სამკვიდრო დელფოში, საგანგებოდ იგებოდა საგანძურები, სადაც ბერძნული ქალაქები პოლისები თავს უყრიდნენ შემონიშნულებას.

საოცარი სანახავე იყო ოლიმპია ზევსის პატივსაცემად გამართული საზეიმო თამაშების დროს. ზაფხულის მზის მცხუნვარება არ აკავებდა მთელი ბერძნული სამყაროდან მომავალ ელინებს. მოდიოდნენ ცხენებით, ეტლებით, ფეხით. რაც უფრო შორეული და ძნელად დასაძლევ იყო გზა ზევსის სამყოფლამდე, მით უფრო სასახელო იყო მისი გავლა. რამდენიმე თვით ადრე მოდიოდნენ ოლიმპიაში მონაწილეობის მიღების მსურველნი. მდინარე ალფეს ნაპირები ფერად ხალიჩას ნააგავდა, მოლზე გაშლილი ნაირფერი კარავების სიჭარბის გამო. აქ ყველა პირობა იყო შექმნილი ათლეტების სავარჯიშოდ და დასასვენებლად, აგებული იყო სავარჯიშო დარბაზი — გიმნასიუმი, აუზები, თერმები (აბანოები). საბერძნეთის ყველაზე სახელგანთქმული ათლეტები იყრიდნენ თავს ოლიმპიაში. წინასწარ დგებოდა მონაწილეთა სიები. ძველი ტრადიციის მიხედვით ელადის საპატიო მოქალაქეთაგან ირჩევდნენ ოლიმპიური თამაშების მსაჯებს — ელანოდოებს, რომელნიც თვალყურს ადევნებდნენ თამაშების სწორად და სამართლიანად ჩატარებას. შეჯიბრებაში მონაწილეობის უფლება ჰქონდათ მხოლოდ ელადის თავისუფალ მოქალაქეებს, რომელბსაც შეუბღალავი რეპუტაცია ჰქონდათ. ქალებს სასტიკად ეკრძალებოდათ მონაწილეობა ოლიმპიურ თამაშებში.

ოლიმპიაში ზევსის თავყანსაცემად ჩამოსულ ელინებს საინტერესო სანახაობა ელოდათ. პორტიკებში გამოფენილი იყო სახელგანთქმულ მხატვართა სურათები, ხეივანებში ცნობილ მოქანდაკეთა მიერ შექმნილი ოლიმპიელი ღმერთების, გმირებისა და გამარჯვებული ათლეტების ქანდაკებები იდგა. ოლიმპიის სტუმრები დიდი ინტერესით ათვალთვლებდნენ ახალ ნამუშევრებს, კითხულობდნენ ქანდაკებათა ბაზებზე მოთავსებულ ოლიმპიონიკების (ოლიმპიურ თამაშებში გამარჯვებულ ათლეტთა) სახელებს და ცდილობდნენ მათ დამახსოვრებას. ეს აგულიანებდა ჭაბუკ ათლეტებს, გამარჯვების სურვილს უათკეცებდა. საბერძნეთის ყოველი მკვიდრი ოცნებობდა ოლიმპიაში ქანდაკების დადგმის უფლებაზე. ტრადიციით, გამარჯვებულ ათლეტს შეეძლო ალტისის წმინდა ჭალაში თავისი ქანდაკება დაედგა.

ოლიმპიის მოედნებზე გამოდიოდნენ საბერძნეთის ცნობილი ორატორ-



ოლიმპიური შეჯიბრება. ლარნაკის მოხატულობა. ძვ. წ. VI ს.

ები, მათ გარშემო სმენად ქცეული ხალხი იკრიბებოდა. ცას ნედებოდა საკურთხეველებზე დანთებული ნშინდა ცეცხლის კვამლი. ათლეტები თავის ახლობლებთან ერთად მსხვერპლს წირავდნენ იმ ღმერთების საკურთხეველებთან, რომლებთაც თავის მფარველებად თვლიდნენ.

თამაშების დაწყების წინ ათლეტები ფიცს დებდნენ ზევისი ქანდაკების წინაშე. ზევის ხელში ელვა ეპყრა ნიშნად იმისა, რომ ფიცის გამტები უწყალოდ დაისჯებოდა. შეჯიბრების მონაწილეები სიტყვას აძლევენ ზევისს, რომ პატიოსან ბრძოლაში მოიპოვებდნენ გამარჯვებას და არ გამოიყენებდნენ დაუშვებელ ხერხებს. ფიცს დებდნენ მსაჯებიც — ელანოდიკები. მენამულ სამოსელში გამოწყობილნი, ისინი დინჯად მიემართებოდნენ სტადიონისაკენ და ზევისისკენ ხელაპყრობილნი ფიცს დებდნენ, რომ პატიოსნად, მიუყერძოებლად მიიღებდნენ გადანყვეტილებას.

შეჯიბრება იწყებოდა მოკლე მანძილზე სირბილით. დისტანცია უდრიდა ერთ სტადიუმს — 183 მეტრს, შემდეგ ტარდებოდა ხტომები, ბადროსა და შუბის ტყორცნა. განსაკუთრებით ბევრ მაყურებელს იკრებდნენ მოჭიდავეები. პარმონიულად განვითარებული, მზით დამწვარი, ბრინჯაოსფერი სხეულები კვარცხლბეკებიდან გადმოსულ ქანდაკებებს ჰგავდნენ. მძლავრი ათლეტების სრულყოფილი აღნაგობა, მათი პლასტიკური მოძრაობები, ოსტატური ილეთები, სკულპტურულ ჯგუფთა მსგავსად წამით შეჩერებული მოძრაობა ბერძენ დიდოსტატთა საუკეთესო ქანდაკებებს მოაგონებდა მაყურებლებს. ოლიმპიური თამაშების დამსწრეთათვის სრულიად გასაგები იყო, საიდან იღებდნენ თავისი ქანდაკე-

ბებისათვის მოდელებს მოქანდაკეები, რა იყო მათი შთაგონების წყარო. საბერძნეთის რეალური ცხოვრება, ბერძენ ჭაბუკ ათლეთთა ჰარმონიულად განვითარებული სხეულები, თავისუფალ ელინთა ლალი, დამოუკიდებელი ბუნება — აქ უნდა ვეძიოთ ბერძენ მოქანდაკეთა უკუდავი ხელოვნების საწყისები.

დიდი პოპულარობით სარგებლობა ოლიმპიურ თამაშებზე მუსტიკრივი. ბერძნები მას თვლიდნენ სპორტის ყველაზე ძველ სახეობად, რადგან ლეგენდის თანახმად, უხსოვარ დროს აპოლონი შეეჭიდა ომის ღმერთს არესს კრივეში და დაამარცხა იგი. მოკრივეებს დასაცავად თავზე ბრინჯაოს მუზარადები ეხურათ, ხელებზე კი ტყავის სალტეები ჰქონდათ შემოხვეული ხელების დასაცავად და დარტყმის გასაძლიერებლად. უფრო მოგვიანებით შემოიღეს „პანკრატიაში“ — ჭიდაობისა და კრივის თავისებური შერწყმა. ათლეტები ამ სახეობაში გამოდიოდნენ თავდასაცავი საშუალებების გარეშე. ეს იყო სასტიკი და უკომპრომისო ბრძოლა, რომლის დროსაც მონაწილეები ხშირად მძიმედ შავდებოდნენ.

ყველაზე მეტ მაყურებელს იკრებდა ეტლებით რბოლა. იპოდრომი ვერ იტევდა ამ სანახაობის ყველა მოყვარულს. ოთხცხენშებმული ეტლების მართვას უდიდესი ოსტატობა და გამბედაობა სჭირდებოდა. საყვირის ხმაზე ადგილს წყდებოდნენ ცეცხლოვანი რაშები, მსუბუქი ეტლები სასწაულებრივი ძალით მიქროდნენ იპოდრომის ბილიკებზე. ცხენებ. ს ჭიხინი, მაყურებელთა მღელვარე შეძახილები, მუსიკოსთა საყვირის ხმები — ყველაფერი ერთიანდებოდა მძლავრ აკორდად, რომელიც ქმნიდა ამ წარმტაცი სანახაობის თავისებურ ჟღერ ფონს. იპოდრომის ბილიკის ბოლოს იდგა მრგვალი საკურთხეველი, რომელთანაც უნდა შემობრუნებულიყვნენ ცხენები. სწორედ აქ იყო ყველაზე სახიფათო ადგილი. ამ სვეტის შემოვლა ქარივით გაჭენებული ცხენებისათვის მეტად რთული ამოცანა იყო და მეეტლეთა უმეტესობისათვის ოლიმპიური თამაშები სწორედ აქ თავდებოდა. საკურთხეველის გარშემო იზრდებოდა დამტვრეულ ეტლთა გროვა, მძიმედ შავდებოდნენ მეეტლეები. იყო შემთხვევები, როდესაც ორმოცი მონაწილიდან მხოლოდ ერთიღა აღწევდა ფინიშამდე.

ოლიმპიური თამაშების დასკვნითი სახეობა იყო მძიმედ შეიარაღებულ მეომართა — ჰოპლიტების სირბილი. ლითონის აბჯრებითა და სანვივეებით შემოსილი, მძიმე ფარებით აღჭურვილი მუზარადიანი მეომრები გარბოდნენ ორი სტადიუმის მანძილზე. ეს იყო ელინთა ძლევამოსილების, მათი მუდვიმი საბრძოლო მზადყოფნის, ფიზიკური სრულყოფის დემონსტრაცია.

თავდებოდა ოლიმპიური თამაშების პროგრამით გათვალისწინებული შეჯიბრებები, დგებოდა გამარჯვებულთა დაჯილდოების ჟამი. გადაინეოდა მუნამული ფარდა ზევსის ტაძარში და აღტაცებული მაყურებლის წინაშე წარდგებოდა ოქროს გვირგვინით გასხივოსნებული, ოქროს მოსასხამით მოსილი ოლიმპიელი მბრძანებელი, რომლის სადიდებლად

იყო მოპოვებული ამდენი გამარჯვება. ზევისის ტაძრის გვერდით ამოზრდილი ზეთისხილის ხიდან ოქროს ცულით მოჭრილი ტოტებისაგან გაკეთებული გვირგვინებით ამკობდნენ ელანოდიკები გამარჯვებულებს.

ფლეიტების მელიოდის თანხლებით ხალხმრავალი პროცესია მიემართებოდა ოლიმპიის დაჩრდილული ხეივნებით. მას წინ მიუძღოდნენ თეთრ, ქათქათა პიმატიონებით მოსილი ელანოდიკები, მათ მიჰყვებოდნენ ნაირფერი ქიტონებით შემოსილი ოლიმპიონიკები ქურუმების თანხლებით. შემდეგ — ყვავილების გირლანდებით შემკული ეტლები, ლამაზად შეკაზმული ცხენებით. გაისმოდა მისალმებისა და აღტაცების შეძახილები, ცას სწედებოდა მრავალათასიანი გუნდის მიერ შესრულებული საზეიმო ჰიმნების ჰანგები. თორმეტი ღმერთის საკურთხეველთან პროცესია ჩერდებოდა და ოლიმპიონიკები სამადლობელო მსხვერპლს სწირავდნენ მფარველ ღმერთებს. ოლიმპიელი ზევისის სადიდებელი დღესასწაული თავდებოდა. ცარიელდებოდა აღტისის ჭალები, მონანილეები ტოვებდნენ ოლიმპიას და დიდი ზევისის საბრძანებელში კვლავ ოთხი წლით სიმშვიდე და ღვთაებრივი იდუმალეზა დაისადგურებდა.

საუკუნეთა წიაღში დაიკარგა ზევისის კულტის მსახურების უძველესი ტრადიცია, მივიწყებულ იქნა ელინთა კეთილშობილი წეს-ჩვეულებები. მხოლოდ გასული საუკუნის დასასრულს კვლავ გაცოცხლდა ოლიმპიური თამაშების იდეა. ინიციატორი იყო ფრანგი საზოგადო მოღვაწე, ისტორიკოსი და ლიტერატორი ბარონი პიერ დე კუბერტენი (1863-1937წწ.). პირველად კუბერტენმა ეს იდეა საჯაროდ მოახსენა საზოგადოებას 1892 წელს პარიზის სორბონის უნივერსიტეტში. ორი წლის შემდეგ საერთაშორისო კონგრესზე გადაწყდა ოლიმპიური თამაშების ტრადიციის აღორძინება. შეიქმნა „საერთაშორისო ოლიმპიური კომიტეტი“. დაადგინეს ახალი დროის ოლიმპიური თამაშები ჩატარებულიყო 1896 წელს ათენში. ელადის უძველეს მინაზე დასაბამი დაედო ჩვენი ეპოქის ოლიმპიურ თამაშებს. დამკვიდრდა ტრადიცია — ოლიმპიური ჩირაღდანი ინთება ოლიმპიის წმინდა მინაზე მზის სხივით. აქედან იწყება ოლიმპიური ჩირაღდნის შორეული მოგზაურობა ჯერ ათენისაკენ, შემდეგ კი პირეოსის ნავსადგურიდან მორიგი ოლიმპიური თამაშების ქვეყანაში. მშვიდობის ოლიმპიური ჩირაღდანი გადაივლის კონტინენტებს, ქვეყნებს და მიაღწევს საბოლოო პუნქტს, სადაც მისგან ანთებული ცეცხლი კაცობრიობას აუწყებს ამ უკეთილშობილესი დღესასწაულის დაწყებას.

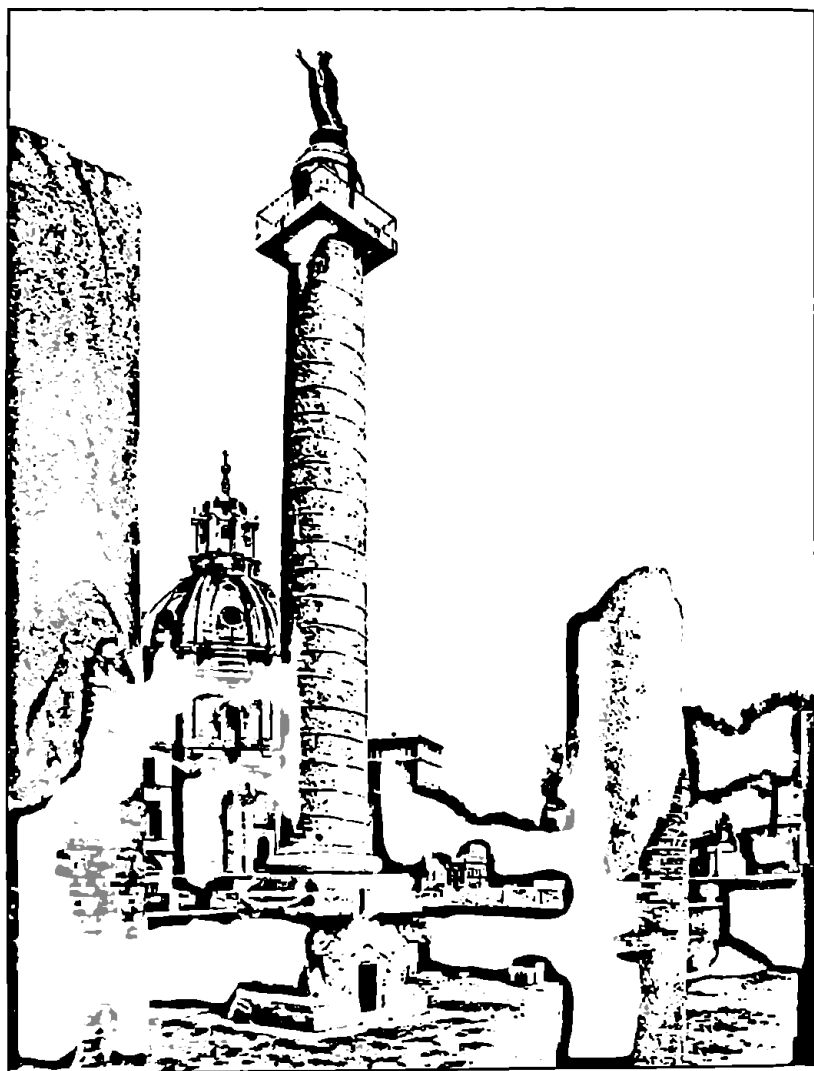
ყველამ კარგად იცის თანამედროვე ოლიმპიური თამაშების ისტორია, კარგად იცნობენ ოლიმპიური თამაშების გმირებს, მაგრამ ყველამ როდი იცის, რომ უძველესი ოლიმპიური დღესასწაული თავდაპირველად წარმოადგენდა ოლიმპიის დიდი მბრძანებლის — ზევისის თაყვანისცემის რიტუალს, მრავალდღიან რელიგიურ ცერემონიალს, რომლის ცენტრში იდგა ოლიმპიის ზევისის დიდებული ტაძარი ფიდიასეული სასწაულებრივი ქმნილებითურთ.

ოლიმპიელი ზევსის ქანდაკება ფიდიას ერთ-ერთი ნაწარმოებია (თუმცა გამოჩენილი, მსოფლიოს შვიდ საოცრებათაგან ერთ-ერთი). ფიდიას მნიშვნელობა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში განუზომლად დიდია. მისი მოღვაწეობა ემთხვევა ბერძნული დემოკრატიის აყვავების ხანას, როდესაც ათენის სახელმწიფოს სათავეში ედგა ბრძენი და ენერგიული მმართველი პერიკლე. ფიდიას როლზე ბერძნული ხელოვნების განვითარებაში მიგვივლითებს ის გარემოება, რომ პერიკლემ იგი დანიშნა აკროპოლისის არქიტექტურული ანსამბლის მთავარ ხელმძღვანელად. ფიდიასვე ეკუთვნოდა პართენონის მრავალი სკულპტურული სამკაული: ფრონტონის დიდებული კომპოზიციები, ერთი მეტრის სიმაღლის, 160 მეტრის სიგრძის ფრიზი, რომელიც გარს უვლის პართენონს და 92 მეტოპის რელიეფური კომპოზიცია. განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა პართენონისთვის შექმნილი ათენა პართენოსის (ათენა ქალწულის) ქრისოელეფანტინის ქანდაკება, რომელსაც იგივე ბედი ეწია, რაც ზევსის ქანდაკებას. ყოველი ნამუშევარი მოითხოვს საგანგებო დანვრლებით საუბარს, ჩვენს ამჟამად მხოლოდ მათ ჩამოთვლას დაეჯერდებით.

ბოლოს, რამდენიმე სიტყვით მინდა გაგაცნოთ გენიალური მოქანდაკის ტრაგიკული ბედი. ნიჭიერ შემოქმედს უამრავი მეტოქე და მოწურნე ჰყავდა. მათ არ ასვენებდათ ფიდიას ფანტასტიკური წარმატებები, აღიზიანებდათ მისი სიახლოვე პერიკლეს მმართველ წრესთან. პლუტარქე დაწვრილებით მოგვითხრობს ფიდიას ცხოვრების ბოლო წლების შესახებ: ავის მზრახველებმა მას ბრალად დადეს ათენა პართენოსის ქანდაკებაზე მუშაობის დროს ძვირფასი მასალების დატაცება. საბედნიეროდ, მან პერიკლეს რჩევით ისე დაამაგრა ქანდაკების ოქროს ნაწილები, რომ შესაძლებელი გახდა მათი ჩამოხსნა და ნონის შემონახვა. ბრალდება არ დადასტურდა, თუმცა მის სახელს ცილისწამებით მაინც ჩრდილი მიაყენეს. ამას დაემატა კიდევ ერთი ბრალდება: ათენა პართენოსის ფარზე გამოსახული იყო ამორძალების ბრძოლის სცენა. მეგრძოლთა შორის ფიდიამ გამოსახა ავტოპორტრეტი (ხანშიშესული მელოტი კაცი) და პერიკლეს პორტრეტი (შუბით ხელში). ამგვარი მკრეხელობა შეუწყნარებლად მიიჩნიეს, დაუშვებლად ჩათვალეს ჩვეულებრივ მოკვდავთა გამოსახვა ქალღმერთის უწმინდეს ქანდაკებაზე. დიდი მოქანდაკე ციხეში ჩააგდეს. არსებობს ფიდიას დაღუპვის რამდენიმე ვერსია. ძნელია მათი სიზუსტის მტკიცება. ერთი რამ კი ცხადია — ანტიკური ეპოქის სწორუპოვარი შემოქმედი საშინელი ცილისწამების მსხვერპლი გახდა.

ახ. წ. VI საუკუნეში ძლიერმა მიწისძვრამ, რაც არც თუ იშვიათია საბერძნეთში, დაანგრია ოლიმპიის ხუროთმოძღვრული ძეგლები. ზევსის დიდებული ტაძარი ნანგრევებად იქცა. მხოლოდ ცამეტი საუკუნის შემდეგ გაიხსენა კაცობრიობამ ზევსის გიგანტური ტაძრის არსებობა. 1829 წელს ფრანგულმა მისიამ დაიწყო პირველი არქეოლოგიური სამუშაო-

ბი ზევისის ტაძართან. სისტემური არქეოლოგიური კვლევა ოლიმპიაში დაიწყო 1875 წლის სექტემბერში გერმანიის არქეოლოგიურმა ინსტიტუტმა. კვლევა-ძიება დღესაც გრძელდება. ოლიმპიაში მოპოვებული უძვირფასესი მასალები ინახება 1886 წელს დაარსებულ ოლიმპიის მუზეუმში. ბოლო წლებში ოლიმპიაში აიგო ახალი სამუზეუმო შენობა, სადაც გამოფენილია ადგილზე მოპოვებული უმდიდრესი მასალები: ქანდაკებები, ბრინჯაოს ნაკეთობები, ძვირფას ლითონთა მხატვრული ნაწარმი, კერამიკა — რაც წარმოდგენას გვაძლევს ოლიმპიის ბრწყინვალე წარსულზე.



რომაული ფორუმი

„როდესაც იმპერატორი მივიდა ტრაიანეს ფორუმზე, რომელიც ერთადერთი ნაგებობაა მსოფლიოში ღმერთების გაოცების ღირსი, იგი გაქევა და გაკვირვებისაგან. მან თვალი მოავლო გიგანტურ ქმნილებებს, რომელთა ერთ ალწენა შეუძლებელია, და რომელთა მსგავსიც ვერასდროს ველარ შეიქმნება მოკვდავთა ხელით. იმპერატორმა ბრძანა, რომ არა აქვს რაიმე მსგავსის შექმნის არავითარი იმედი, მაგრამ სურს და შეუძლია კიდევ აღმართოს ცხენი, მსგავსი იმისა, რომელზეც ამხედრებულია ტრაიანეს ფიგურა მოედნის შუაგულში. იმპერატორის გვერდზე მდგომმა სპარსელმა უფლისწულმა ორმიზდმა, მისი ერისათვის ჩვეული გონებაამახვილობით, შენიშნა: „ჯერ უბრძანე, იმპერატორო, ააგონ ასეთივე ბრწყინვალე საჯინიბო, თუკი ეს შესაძლებელია; ცხენი, რომლის შექმნასაც შენ აპირებ, ისევე ფართოდ და ლალად უნდა მიაბიჯებდეს, როგორც ის, რომელიც ახლა ჩვენს წინაა“ — ასე ალწენს ცნობილი რომაელი ისტორიკოსი ამიანე მარცელინუსი იმპერატორ კონსტანცი II-ის ვიზიტს რომში (IV ს.) და მის შთაბეჭდილებას ტრაიანეს ფორუმზე. ბიზანტიის ბრწყინვალე იმპერიის მბრძანებელს ადამიანის ხელთქმნილი ცოტა რამ თუ გააკვირვებდა. ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ იმპერატორ ტრაიანეს ფორუმში თავისი დროის, მართლაც, საგანგებოდ გამორჩეული არქიტექტურული ანსამბლი უნდა ყოფილიყო.

ფორუმი ანტიკური რომის არქიტექტურული ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიღწევაა. ასე ეწოდებოდა ქალაქის მოედანს, რომელსაც უკვე რომის რესპუბლიკის ხანაში არქიტექტურულად გაფორმებული მხატვრული სახე ჰქონდა. რომის ხუროთმოძღვრების სხვა მონაპოვრებთან ერთად, ფორუმი ქალაქთმშენებლობის ისტორიაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ქმნილებაა.

სიტყვა „ფორუმ“ საბაზრო მოედანს აღნიშნავდა. რომში რამდენიმე მოედანი იყო, მათგან მთავარს ეწოდებოდა „ფორუმი“ ყოველგვარი ეპითეტის გარეშე. დროთა განმავლობაში მას ეწოდა „ფორუმ რომანუმ“ ანუ რომაული ფორუმი. იგი მდებარეობდა პალატინის ბორცვის გასწვრივ და ემიჯნებოდა კაპიტოლიუმის ბორცვს. თანდათან ამ ადგილიდან ბაზარი გადაიტანეს ქალაქის სხვა ნაწილში და ფორუმი გადაიქცა საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრად. აქ იგებოდა ყველაზე მნიშვნელოვანი სავაჭრო, საკულტო და საერო დანიშნულების შენობები. ფორუმზე თავს იყრიდა დედაქალაქის საზოგადოებრივი ცხოვრება მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, იგებოდა ქალაქის მფარველ ღვთაებათა ტაძრები, რომელთა წინ სრულდებოდა რელიგიური რიტუალები. ფორუმი ქალაქის პოლიტიკური

ცენტრიც იყო. აქ იკრიბებოდა სახალხო კრება, ხალხის წინაშე გამოდიოდნენ ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწეები და ორატორები. აქვე ინახებოდა სახელმწიფო ხაზინა, ჩქეფდა დედაქალაქის საეაჭრო ცხოვრება. ადრეულ ხანაში დღესასწაულების დროს ფორუმზე გლადიატორთა ბრძოლები ტარდებოდა. ასეთი მრავალმხრივი დანიშნულება ქმნიდა ფორუმის არქიტექტურული სახის თავისებურებას. ფორუმზე თავს იყრიდა სხვადასხვა სახისა და დანიშნულების ნაგებობები.

ფორუმის ნაგებობათა შორის პირველ რიგში (ტაძრების შემდეგ) უნდა დავასახელოთ ბაზილიკები. თავისი დანიშნულებით ეს იყო საერო ნაგებობები, განკუთვნილი საეაჭრო გარიგებებისა და მართლმსაჯულების წარმოებისათვის. ბაზილიკა თავისი არქიტექტურული ფორმებით — დაგრძელებული გეგმით, სვეტების მწკრივებით — ძველ ბერძნულ შენობებს ბაძავდა. არსებობს მოსაზრება, რომ რომაული ბაზილიკა სანციის ილებს ძველი ათენის სამეფო სტოადან (სტოა — გრძელი გალერეა, რომელსაც ერთი მხრიდან კედელი საზღვრავს, მეორედან კი სვეტების მწკრივი), სახელწოდებაც აქედან წარმოდგება (ბაზილიკოს ბერძნულად მეფეს ნიშნავს). ბაზილიკები გამოიყენებოდა მთავრობის დადგენილებათა საჯაროდ გამოსაცხადებლად. ეს იყო თავისებური ბირჟა, საქმიანი შეხვედრების ადგილი; აქ იკრიბებოდნენ რომაელები ახალი ამბების გასაგებად. ფორუმზე იგებოდა კურიები — სენატის სხდომებისათვის განკუთვნილი შენობები. აქვე იყო უამრავი პატარა საეაჭრო ტაბერნები. თანდათან შეიქმნა ფორუმის გარშემო სვეტიბიანი პორტიკების აგების ტრადიცია. რომის ფორუმის არქიტექტურული სახე ყალიბდებოდა ხანგრძლივი დროის მანძილზე, ყოველ ეპოქას შეჰქონდა თავისი შესწორებები მის მხატვრულ-არქიტექტურულ სახეში. ამიტომაც, რომ ადრეული რომის ფორუმი საკმაოდ უსწორო გეგმარებისაა და რესპუბლიკურ ხანაში ჯერ კიდევ არ შეიძლება ლაპარაკი ფორუმის დასრულებულ მხატვრულ სახეზე.

რომის ფორუმის არსებობა ძვ. წ. VI საუკუნიდან არის დადასტურებული. უძველეს ტაძრებს შორის აღსანიშნავია ვესტას ტაძარი, რომლის წინ სრულდებოდა რელიგიური ცერემონიალი. აქვე იდგა მეფის სასახლე — რეგია (რე — ლათინურად მეფეს ნიშნავს), შემდეგ აიგო კურია (სენატის სხდომათა დარბაზი). აქ აიგო კონკორდის ტაძარი, შემდეგ სატურნის ტაძარი, სადაც ინახებოდა რომის ხაზინა. დროთა განმავლობაში მთავარი ფორუმის საეაჭრო ფუნქცია სხვა, უფრო მცირე ზომის მოედნებმა გაინაწილეს. შეიქმნა საგანგებო საეაჭრო მოედნები: ბოსტნეულით (ფორუმ გოლიტორიუმ), ხარებით (ფორუმ ბოარიუმ) და თევზით ვაჭრობისათვის (ფორუმ პისკარიუმ). დღესდღეობით ამ ფორუმთაგან ცოტა რამ შემორჩა: იონური სწორკუთხა ტაძარი, რომელიც ადრე ბედისწერის ქალღმერთის ფორტუნას ტაძრად იყო მიჩნეული, ახლა კი, ახალი მონაცემების საფუძველზე, ღეთაება პორტუნისის ტაძრად არის აღიარებული (იქვე, ახლოს რომის პორტი მდებარეობდა). ქალღმერთ ვესტას მრგვალი კორინთული ტაძარი, რომელიც ახლად აღმოჩენილი წარწერის მიხედვით მიჩნეულია ზეითუნის

ზეთის ვაჭართა მფარველი ღეთაების პერაკლე ოლივარიუსის ტაძრად. ეს რომის ერთი უძველეს მარმარილოს ტაძართაგანია.

ფორუმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაგებობა იყო კაპიტოლიუმის ბორცვის კალთაზე აღმართული სახელმწიფო არქივის შენობა — ტაბულარიუმი. ორსართულიანი ნაგებობის პირველი სართული ღია გალერეას წარმოადგენდა, მეორე სართულის ფასადი შემკული იყო თაღების სისტემით — ტაბულარიუმში პირველად გადაწყდა მრავალსართულიანი სახლის ფასადის პრობლემა.

რომი განსაკუთრებით იზრდებოდა და მშენებდებოდა იულიუს კეისრის დროს (ძვ. წ. I ს.); მისი ზრუნვა ფორუმსაც შეეხო. კეისრის ბრძანებით ფორუმზე დაიწყო ბაზილიკისა და კურიის მშენებლობა. რომაული ბაზილიკა სწორკუთხა დაგრძელებული შენობაა ხის ნივნივებიანი გადახურვით. ბაზილიკის შიდა სივრცე სვეტების რიგებით იყო დანაწევრებული. იულიუსმა წამოიწყო ფორუმის დიდი რეკონსტრუქცია. მის დროს დაიწყო იულიუსის ბაზილიკის მშენებლობა, აიგო საგანგებო ტრიბუნები ორატორებისათვის — როსტრები, რომელთაც ამკობდნენ დამარცხებულ მტერთა გემების ქიმები. იულიუს კეისრის დროიდან იღებს სათავეს ფორუმზე მნიშვნელოვანი სახელმწიფო დაწესებულებების თავშეყრის ტრადიცია.

იზრდებოდა რომი და თანდათან ჩნდებოდა ფორუმის გაფართოების აუცილებლობა, რადგან ძველი ფორუმი თავისი მასშტაბებით შეუფერებელი ხდებოდა ახალი საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. გვიანრესპუბლიკურ და ადრეული იმპერიის პერიოდში, ძველი და ახალი ნელთადრიცხვების შესაყარზე, რომი დიდი და მჭიდროდ დასახლებული ქალაქი იყო. აი, ასე აღწერდა რომს ახ. წ. I საუკუნის სახელგანთქმული საზოგადო მოღვაწე და ფილოსოფოსი სენეკა: „გახედე უამრავ მოსახლეობას, რომელიც ძლივს ეტევა ამ უზარმაზარი ქალაქის შენობებში; ამ ხალხის უმეტესობას არ გააჩნია სამშობლო, ისინი აქ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან არიან თავმოყრილნი. ერთნი აქ მოიყვანა პატივმოყვარეობამ, მეორენი — სახელმწიფო საქმეებმა, მესამენი — მათზე დაკისრებულმა დიპლომატიურმა დავალებებმა, მეოთხენი — ფუფუნებამ, რომელიც განსაკუთრებულად ხელსაყრელ ადგილს საჭიროებს, მეხუთენი — განათლების ნყურვილმა, მეექვსენი — სანახაობებმა, მეშვიდენი — მეგობრობამ, მერვენი — თავაზიანობამ, რომელსაც ფართო სამოქმედო ასპარეზი სჭირდება. მთელი ეს ხალხი მოემართება ამ ქალაქისაკენ, სადაც კარგად ფასობს როგორც სათნოება, ისე ბინიერება“. მიახლოებითი მონაცემებით ახ. წ. II საუკუნისათვის რომის მოსახლეობა ერთ მილიონს აღემატებოდა.

უკვე იულიუს კეისარმა დაიწყო ძველი ფორუმის გაფართოება (ძვ. წ. 54-46 წწ.) ამისთვის მან კვირინალის ბორცვის ძირას ბრძანა ახალი დიდი მოედნის გაშენება, რომელსაც კეისრის ფორუმი ეწოდა. ამ ფორუმზე აღიმართა ვენერას ტაძარი, მის აგებას პოლიტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან იულიუსთა დინასტია, რომლის წარმომადგენელი იყო გაი იულიუს კეისარი, თავის ერთ-ერთ წინაპრად მიიჩნევდა რომაელთა მთავარი ღმერ-

თის იუპიტერის ქალიშვილს, ქალღმერთ ვენერას. ასეთი ღვთაებრივი ნათესაობა იულიუს კეისარს დასჭირდა იმისათვის, რათა ეჩვენებინა რომაელთათვის თავისი ღვთაებრივი წარმომავლობა და გაემართლებინა ძალაუფლების უკანონოდ ხელში ჩაგდება, რესპუბლიკური მმართველობის მოსპობა. ამ ტაძრისგან მხოლოდ სამი სვეტილაა დარჩენილი. ფორუმის მრავალრიცხოვანი ფუნქციიდან ამიერიდან მხოლოდ ერთი დარჩა — მმართველის განდიდება. სახალხო თავშეყრის მოედნიდან ფორუმი საიმპერატორო ძალაუფლების დიდების განსახიერებად იქცა.

კეისრის ფორუმმა დასაბამი მისცა საიმპერატორო ფორუმების არქიტექტურული ანსამბლის ჩამოყალიბებას. აქ უკვე გამოჩნდა ის ძირითადი ნიშნები, რომლებიც საფუძვლად დაედება მომავალ ფორუმთა გეგმარებას — ზუსტად გააზრებული გეომეტრიული განაწილება და სიმეტრიის პრინციპი.

ძვ. წ. 44 წლის 15 მარტს იულიუს კეისარი მოკლეს შეთქმულებმა. მის ფორუმზე აგიზგიზდა სამგლოვიარო კოცონი. შემდგომში ამ ადგილას ოქტავიანე ავგუსტუსმა ააგო ღვთაებრივი იულიუსის ტაძარი. ამ ნაგებობისგანაც მხოლოდ კვარცხლბეკია შემორჩენილი.

იმპერატორი ავგუსტუსი (ძვ. წ. 31 წ. — ახ.წ. 14 წ.) აგრძელებს რომაული ფორუმის აღდგენა-მშენებლობას. იულიუსის ფორუმის ჩრდილოეთის მხრიდან დაიწყო ავგუსტუსის ფორუმის მშენებლობა. უნდა ითქვას, რომ ყოველი შემდგომი იმპერატორი ცდილობდა საკუთარი ფორუმი უფრო ბრწყინვალე და დიდებული აეგო, ვიდრე ეს მის წინამორბედს ჰქონდა. რომის იმპერატორების უსასრულო დამპყრობლური ომების შედეგად მოპოვებული ფანტასტიკური სიმდიდრე, პროვინციების ძარცვით მიღებული განძეულობა ხმარდებოდა დედაქალაქის გაზრდა-განაშენიანებას. მთავარი ყურადღება ფორუმზე იყო გადატანილი, როგორც საიმპერატორო ძალაუფლების ყველაზე ნათელ განსახიერებაზე. ისინი არ არღვევდნენ ტრადიციას და ამიტომ არის, რომ რომის საიმპერატორო ფორუმები ერთ ადგილას არის თავმოყრილი და ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილი. ძველი რომის შუაგულში განლაგებული ფორუმები ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს რომაული არქიტექტურის ამ დამახასიათებელი ანსამბლების ისტორიულ ევოლუციაზე.

სრულიად შეიცვალა ფორუმის ხასიათი. რესპუბლიკური ფორუმის დინამიკური, ცხოველხატული გეგმარება შეცვალა კვადრატთან დაახლოებული მოედნის შენობათა მწყობრმა, სიმეტრიულმა განაწილებამ. მაღალი კედელი გამოჰყოფდა ფორუმს ქალაქისაგან. იგი გადაიქცა ქალაქის პარადულ ცენტრად. მასზე ვაჭრობა აიკრძალა. გაიზარდა მიდრეკილება შემკულობისაკენ. ფორუმის კედლები შიდა მხრიდან მოაპირკეთეს ნაირფერი მარმარილოს ფილებით. არქიტექტორები განიხილავდნენ ფორუმის დიდ სივრცეს, როგორც გრანდიოზულ ინტერიერს, რომელსაც საგანგებო შემკობა სჭირდება. ფორუმის კედელი იმკობოდა მასთან მიდგმული მარმარილოს ნახევარსვეტების მწკრივით, მათი ფერადოვნება აცოცხლებდა

გარემოს და საზეიმო ხასიათს ანიჭებდა მოედანს. ფორუმს ამკობდა რომაული ისტორიის გამოჩენილ მოღვაწეთა ქანდაკებები, რომელთა შორის გამოირჩეოდა რომის ლეგენდარული დამაარსებლის რომულის ქანდაკება. აქვე იდგა ათენის ერეხთეიონის კარიატიდების ასლები. ნიშებში დადგმული პორტრეტული ქანდაკებების პოსტამენტებზე წარწერები იყო გაკეთებული. ფორუმზე იყო აგრეთვე ავეუსტეს თოთხმეტმეტრიანი კოლოსალური ქანდაკება. იგი იმპერატორის სიკვდილის შემდეგ აღიმართა. ავეუსტეს ფორუმი ხალხისთვის ძვ. წ. 2 წ. გაიხსნა, თუმცა მისი მშენებლობა ნლების მანძილზე გრძელდებოდა და საბოლოო სახე უფრო მოგვიანებით მიიღო.

ავეუსტუსის ფორუმის ცენტრში იდგა მარს ულტორის (შურისმგებელი მარსის) თეთრი მარმარილოს ტაძარი. იგი აკურთხეს ახ.წ.2 წელს. ომის ღმერთის ეს ტაძარი რომის ერთ-ერთ ყველაზე მდიდრულ შენობად ითვლებოდა. კორინთული სვეტებით შემკული მისი ფასადი 35 მეტრის სიმაღლეს აღწევდა. მარსის ტაძრიდან დარჩა მხოლოდ ფრაგმენტები: სამი მარმარილოს სვეტი არქიტრავის ნაწილით, კედლისა და კიბის ნაწილი. თუმცა ტაძარი დანგრეულია, მისი აღდგენა შესაძლებელია ანტიკური რელიეფის მიხედვით, რომელზეც გამოსახული იყო ტაძრის ფასადი. ეს რელიეფი ოდესღაც ამკობდა ავეუსტეს საკურთხეველს, შემდეგ კი ფრაგმენტი ჩააშენეს მედიჩების ვილის კედლის წყობაში. ამ რელიეფის მიხედვით შეიძლება აღვადგინოთ რომაული ტაძრის არქიტექტურული ფორმები. ტაძარი მაღალ კვარცხლბეკზე შედგმული სწორკუთხა ნაგებობა იყო, ფართო კიბით, რომლის ზედა ბაქანზე რვა კორინთული სვეტი იყო განლაგებული. ფრონტონებზე იდგა მარსის შუბოსანი ქანდაკება ვენერასა და ფორტუნას შორის და რომულის ქანდაკება რომასა და ტიბრის განსახიერებასთან ერთად. ტაძარში მდიდარი საგანძური ინახებოდა. საბერძნეთიდან ჩამოტანილი ხელოვნების ნაწარმოებებთან ერთად აქ ინახებოდა რომაელთა სამხედრო ტროფეები, სახელმწიფო რელიქვიები — საბრძოლო შტანდარტები (დროშები).

ავეუსტუსის ფორუმი უკვე ჩამოყალიბებულ ფორმას იღებს. ტაძარი აღმართულია მოედნის სიღრმეში, ფორუმის უკანა კედელთან. გვერდითი კედლები ქმნის სიმეტრიულ ნახევარწრეებს და მოედანს დასრულებულ სახეს აძლევს. ფორუმს გარს ერტყა მაღალი კედელი (36 მეტრი სიმაღლისა). გვერდითი კედლების ნიშებში იდგა გამოჩენილ რომაელ მხედართმთავართა და მოღვაწეთა ბრინჯაოსა და მარმარილოს ქანდაკებები. მოედანი ფერადი მარმარილოს ფილებით იყო მოკირწყლული.

ავეუსტუსი განაგრძობდა მშენებლობას „ფორუმ რომანუმზე“. მისი ბრძანებით აღდგენილ იქნა ტყუპი ღმერთების — კასტორისა და პოლიდეკეს ძველი ტაძარი. ამ ღმერთებს დიოსკურები ერქვათ და ტაძარსაც, შესაბამისად, დიოსკურების ტაძარი ეწოდებოდა. ტაძარში ინახებოდა მდიდარ რომაელთა ქონება; მის გვერდით მდებარეობდა საზომ-საწონთა პალატა. ტაძრის კვარცხლბეკი გამოიყენებოდა ტრიბუნად ორატორები-

სათვის. ამ ტაძრიდან დღეს მხოლოდ სამი დახვეწილი კორინთული სვეტი დარჩა (თითოეული 12,5 მ სიმაღლისა).

ავგუსტუსის სამშენებლო მოღვაწეობა საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ რომის იმპერიის დამაარსებლის ეს საქმიანობა მისი მემკვიდრეებისთვის მისაბაძად იყო მიჩნეული და დედაქალაქის აღმშენებლობა, მის ხუროთმოძღვრულ სახეზე ზრუნვა იმპერატორთა ერთ-ერთ უმთავრეს დამსახურებად აღიარეს. რომი ავგუსტუსის დროს განსაკუთრებით იზრდება და მშენდება. ერთ-ერთი ისტორიკოსი აღნიშნავდა, რომ ავგუსტუსმა შეიძლება ღირსეულად იამაყოს იმით, რომ მემკვიდრეობით მიიღო აგურის რომი და დატოვა მარმარილოს ქალაქი. ცნობილი რომაელი ისტორიკოსი სვეტონიუსი დანვრილებით ჩამოთვლის ავგუსტუსის ზრუნვითა და მცდელობით შესრულებულ სამშენებლო სამუშაოებს, იძლევა იმპერატორის ბრძანებით აგებულ შენობათა გრძელ ნუსხას. მოვიტანთ სვეტონიუსის თხრობის იმ ნაწილს, სადაც საუბარია ფორუმთან დაკავშირებულ საქმიანობაზე: „...მან ააგო ბევრი საზოგადოებრივი შენობა; მათგან უმთავრესია — ფორუმი, შურისმგებელი მარსის ტაძრით, აპოლონის ტაძარი პალატინზე, მეხისმტყორცნიელი იუპიტერის ტაძარი კაპიტოლიუმზე. ფორუმის აგება მან დაიწყო, როდესაც დაინახა, რომ ხალხის მასებისათვის და მრავალი სასამართლო საქმეებისათვის არ არის საკმარისი ორი მოედანი და აუცილებელია მესამე; ამიტომაც დააჩქარა მან ამ ფორუმის გახსნა ისე, რომ არ დაელოდა მარსის ტაძრის დასრულებას. ეს ადგილი მან მიუჩინა სისხლის სამართლის საქმეთა გარჩევას და მსაჯულთა ასარჩევ კენჭისყრას“. ამას გარდა, სვეტონიუსს მოჰყავს გრძელი სია იმ ნაგებობისა, რომელნიც აიგო ავგუსტუსის დროს და დანვრილებით აღნიშნავს თითოეული მათგანის დანიშნულებასა და ღირსებებს. საინტერესოა, რომ ამ ნაგებობათა შორის მოხსენებულია პალატინზე აგებული აპოლონის ტაძარი, რომელსაც მიუშენეს პორტიკები ლათინური და ბერძნული ბიბლიოთეკებისათვის.

იმპერატორ ავგუსტუსის ეპოქა რომაული არქიტექტურის განსაკუთრებული აყვავების ხანაა. იმპერატორი იყო ინიციატორი და სულისჩამდგმელი გრანდიოზული სამშენებლო საქმიანობისა. ამ საქმეში მას პოლიტიკური ინტერესები ამოძრავებდა. კოლოსალური მშენებლობა რომის იმპერიის ძლიერების განსახიერებად უნდა ქცეულიყო.

რომაული ხუროთმოძღვრების მაღალ დონეზე მხოლოდ ძეგლები როდი მიაწინებდა. რომში არსებობდა მაღალგანვითარებული არქიტექტურული აზროვნება, რომლის ბრწყინვალე წარმომადგენელია რომაელი არქიტექტორი და ინჟინერი ვიტრუვიუსი (ძვ.წ. I ს. II ნახ.). მისი თეორიული ტრაქტატი „თი წიგნი არქიტექტურის შესახებ“ განაზოგადებს რომაულ ხუროთმოძღვრულ პრაქტიკას და ამომწურავად პასუხობს სამშენებლო ხელოვნების ყველა საკითხს. საუკუნეთა მანძილზე მივიწყებული უნიკალური თეორიული ნაშრომი თავიდან აღმოაჩინა რენესანსის ცნობილმა იტალიელმა მოღვაწემ, ჰუმანისტმა პოჯო ბრაჩოლინომ. იგი ვიტრუვიუ-

სის ტრაქტატს ნააწყდა სენ გალენის მონასტრის ბიბლიოთეკაში. მას მერე თაობები ეცნობიან ანტიკურ ხუროთმოძღვრებას დიდი თეორეტიკოსის ნაშრომით. „ათი ნიგნის“ ერთ-ერთი თავში (V) განხილულია რომაული საზოგადოებრივი ნაგებობანი — ბაზილიკები, კურიები, თეატრები, აბანოები, პალესტრები, ნავსადგურები. განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა მოედნების (ფორუმების) განხილვას. ქალაქთმშენებლობას ვიტრუვიუსის ტრაქტატში მნიშვნელოვანი ყურადღება ექცევა. ფორუმი განხილულია, როგორც ქალაქის მაორგანიზებელი ცენტრი, რომელშიც თავს იყრის მთავარი მაგისტრალები. საინტერესოა ვიტრუვიუსის მოსაზრებები ფორუმის მასშტაბების შესახებ, ქალაქთან მისი შეფარდების შესახებ: „ფორუმის ზომები უნდა შეეფარდებოდეს ხალხის რაოდენობას; მოედანი არ უნდა იყოს პატარა, პრაქტიკული მიზნებიდან გამომდინარე, მაგრამ არც უკაცრიელი არ უნდა ჩანდეს ხალხის სიმცირის გამო“.

ფორუმები ქალაქ რომის ცენტრალური ნაწილის მნიშვნელოვან არქიტექტურულ ანსამბლს წარმოადგენდა. აქეთკენ მოემართებოდა მთავარი საქალაქო არტერიები, მთავარი ქუჩები: ვია ფლამინია, ვია ნომენტანა, ვია ტიბურტინა, ვია პრენესტინა, ოსტიისა და პორტის ქუჩები (ვია-ქუჩა, იტ.). ფორუმის მთავარი შესასვლელი სატრიუმფო თალებით იყო აქცენტირებული, მათ ხაზი უნდა გაესვათ ფორუმის დიდებულებისათვის და მნიშვნელობისათვის. რომელ მწერლებთან ვხვდებით იმპერატორთა ტრიუმფების ხატოვან აღწერებს. ლაშქრობიდან დაბრუნებული იმპერატორები დიდი ზეიმით შემოდის ქალაქში, მდიდარი ნადავლი მოჰქონდათ ხალხის დასანახად, რათა ეჩვენებინათ იმპერატორის ყოვლისშემძლეობა. საზეიმო მსვლელობები ხანდახან რამდენიმე დღის განმავლობაში არ წყდებოდა. პლუტარქეს აღწერილი აქვს ერთი საიმპერატორო ტრიუმფი, რომელიც სამ დღეს გრძელდებოდა. სამი დღის განმავლობაში მოჰქონდათ სამეფო საგანძურში შორეულ ქვეყნებში ნაძარცვი ძვირფასეულობა. მწერალი ჩამოთვლის ნადავლის რაოდენობას: 750 ყუთი ვერცხლის მხატვრული ნაკეთობები, ოქროს ნივთებით სავსე 78 ყუთი, აღმოსავლური ქსოვილებითა და ძვირფასი ნივთებით სავსე მრავალი საპალნე და განძი, რომელიც რომაული ლაშქრობის ძლიერებას ადასტურებდა. ამ საზეიმო მსვლელობათა მარმარილოს თავისებურ დეკორაციას ქმნიდნენ რომის ფორუმები და დიდებული სატრიუმფო თალები, რომელთა რელიეფურ დეკორში ხშირად ასახული იყო რომის არმიის ძლიერების მიმანიშნებელი ეპიზოდები. ამგვარად, რომაული ხუროთმოძღვრება აქტიურად იყო ჩართული ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურ ცხოვრებაში და საკუთარი ხერხებით ემსახურებოდა იმპერატორის ძალაუფლების განმტკიცებას. არქიტექტურა, ქანდაკება — ხელოვნების ყველა დარგი ჩაყენებული იყო იმპერატორის სამსახურში.

ფორუმების მშენებლობის შემდეგი ეტაპი დაკავშირებულია იმპერატორ ვესპასიანეს სახელთან (69-79 წწ.). ვესპასიანეს ფორუმს მშვიდობის ფორუმიც ეწოდებოდა; იგი აიგო იუდეველთა ომში გამარჯვების უკვ-

დავსაყოფად (არქიტექტორ რაბირიუსის პროექტით), აგრეთვე იერუსალიმიდან ჩამოტანილი ტროფეებისა და საბერძნეთიდან გამოზიდული ხელოვნების ნიმუშთა მოსათავსებლად.

ვესპასიანეს ფორუმი გეგმაში თითქმის კვადრატს წარმოადგენდა (115X125 მ.). მოედნის შუაგულში გაშენებული იყო ბაღი, რომლის სიმწვანეში ცხოველხატულად იყო განთავსებული მრავალრიცხოვანი ქანდაკებები. მოედნის სიღრმეში აღმართეს მშვიდობის ქალღმერთის ტაძარი, გვერდებზე — ბიბლიოთეკების შენობები. ამ დიდი და საზეიმო მოედნიდან აღარაფერი შემორჩა. იგი დარჩა მხოლოდ თანამედროვეთა აღწერებში: „სულ მოკლე დროში დასრულდა მშენებლობა, რომელმაც ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ვესპასიანემ მასზე დახარჯა უამრავი სახსრები, რის შესაძლებლობასაც კი აძლევდა საკუთარი ხაზინა და თავის წინამორბედთა დანატოვარი. მან შეამკო მშვიდობის ქალღმერთის ტაძარი ფერწერისა და ქანდაკების ბრწყინვალე ნაწარმოებებით. ტაძარში შეკრებილი და დადგმულია ყველაფერი, თუკი არსებობს რაიმე, რისთვისაც ადამიანები მოგზაურობდნენ მთელს ქვეყანაზე, რათა ეხილათ ეს საოცრებანი. ვესპასიანემ ბრძანა მოეტანათ და დაეცვათ აქ იერუსალიმის ტაძრიდან ნაშთობები ძვირფასეულობა და ჭურჭელი, რადგან ისინი მისთვის მეტად ძვირფასი იყო (საუბრია იუდეველთა ომის დროს ნაშთობები ტროფეების შესახებ). ვესპასიანეს ფორუმიდან გადარჩა მხოლოდ ერთი ბიბლიოთეკის ნაწილი, ჩაშენებული კოსმა და დამიანეს ადრექრისტიანული ტაძრის ნაგებობაში.



იმპერატორ ტიტუსის სატრიუმფო თალი. რომი. I ს.-ის 80-იანი წლები

სიკვდილის შემდეგ სხვა იმპერატორთა მსგავსად გაღმერთებულ ვესპასიანეს, ფორუმზე აუგეს მარმარილოს ტაძარი, რომლის სამი კუთხის სვეტი და მდიდრული ორნამენტით შემკული ანტაბლემენტის ნაწილია დარჩა ამ იმპერატორის ფორუმის მოგონებად.

ვესპასიანეს მემკვიდრე იმპერატორი ტიტუს ფლავიუსი (79-81წწ.), თავისი ხანმოკლე მმართველობის მიუხედავად, ერთ-ერთ საუკეთესო მმართველად იყო აღიარებული. გადმოცემით, მას დაკარგულად მიაჩნდა დღე, თუ კი ერთ კეთილ საქმეს მაინც არ გააკეთებდა. ისტორიაში დარ-

ჩა ლეგენდად ქცეული მისი სიტყვები: „მეგობრებო, მე დავეკარგე დღე!“

ტიტუსის გარდაცვალების შემდეგ, 81 წ. პალატინის ბორცვის ძირას აღმართეს სატრიუმფო თალი იუდეველთა ომში მისი გამარჯვების აღსანიშნავად. თალის ზედა დამაგვირგვინებელ ნაწილზე წარწერაა: „სენატი და რომაელი ხალხი ღვთაებრივ ტიტუს ვესპასიანეს, ღვთაებრივი ვესპასიანეს ძეს“.

აქ ცოტა ხნით შეეწყვეტთ რომაულ ფორუმთა ისტორიის თხრობას და მოკლედ შეგახსენებთ რომაელთა მიღწევებს ხუროთმოძღვრების დარგში, რადგან ამის გარეშე შეუძლებელი იქნება კონკრეტული ძეგლების მწორად შეფასება.

რომაული კულტურა დავალებული იყო ელინური კულტურისაგან. „დატყვევებულმა საბერძნეთმა დაამარცხა თავისი უკულტურო დამპყრობი“ — ასე გამოხატა პორაციუსმა ამ ორი დიდი ცივილიზაციის ურთიერთობა. ხელოვნების ბევრ სფეროში — ქანდაკებაში, მხატვრობაში — ნათლად ჩანს ელინური გავლენის მნიშვნელობა. რაც შეეხება არქიტექტურას, თუმცა რომმა ათთვისა ბერძნულისაგან ორდერული სისტემა, საკუთრივ რომაულმა არქიტექტურამ უდიდესი წვლილი შეიტანა მსოფლიოს სამშენებლო ხელოვნების ისტორიაში. რომის იმპერიას სათანადო მხარდაჭერა სჭირდებოდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მხრიდან და არქიტექტურა ღირსეულად შეუდგა თავისი მოვალეობის შესრულებას. რომაელმა ხუროთმოძღვრებმა შექმნეს ახალი კონსტრუქციები, გამოიყენეს ახალი მასალები (რომაელების აღმოჩენაა ბეტონის გამოყენება მშენებლობაში), რამაც საშუალება მისცა გრანდიოზული გაქანებით ენარმოებიანთ სამშენებლო სამუშაოები, რომლებიც რომის იმპერიის განვითარებასთან ერთად, სულ უფრო დიდი მასშტაბით იშლებოდა.

რომაულმა არქიტექტურამ, რომელიც თავისი დანიშნულებით უპირატესად საერო ხასიათისა იყო, შექმნა ახალი თემები, რომელთა შორის აღსანიშნავია ბაზილიკები კამაროვანი გადახურვით, აკვედუკები — მრავალსართულიანი ქვის თაღნარები, რომლებზეც წყალსადენის მილები იყო დამაგრებული, თეატრალური შენობები, თერმები — რთული არქიტექტურული აღნაგობის საზოგადოებრივი აბანოები, სატრიუმფო თაღები. ასეთი თაღები მრავლად არის შემორჩენილი ძველი რომის მიწაზე, როგორც იმპერატორთა ბრწყინვალე სამხედრო წარმატებების მოსაგონარი.

სატრიუმფო თაღები ჯერ კიდევ რესპუბლიკურ ხანაში იქმნებოდა, მაგრამ მათი მშენებლობა განსაკუთრებით გაფართოვდა საიმპერატორო ხანაში. თაღები მხოლოდ იმპერატორთა პატივსაცემად როდი აღიმართებოდა. ცნობილია წარჩინებულ პიროვნებათა, საზოგადო მოღვაწეთა ან მდიდარ მოქალაქეთა პატივსაცემად აღმართული თაღებიც. რომაული სატრიუმფო თალი აღიმართებოდა ხოლმე ფორუმის ან სტადიონის შესასვლელთან. მომორიალურ დანიშნულებასთან ერთად, მას საზეიმო შესასვლელის რეალური ფუნქციაც ჰქონდა. როგორც წესი, სატრიუმფო თაღს ზემოთ ვერტიკალური მოზრდილი სიბრტყე ჰქონდა, რომელზეც წარწერა

თავსდებოდა. თვით თალი კი დაგვირგვინებული იყო ქანდაკებებით, სკულპტურული ჯგუფებით. ყველაზე ხშირად გვხვდება კვადრიგის სკულპტურული გამოსახულება (კვადრიგა — ოთხცხენშებმული ეტლი).

არსებობს ცნობები, რომ უძველესი რომაული თალები ხისა იყო. ხშირად თალებს ამკობდა ბრინჯაოს მოოქრული ქანდაკებები. რომის ფორუმზე პირველი თალი აღმართეს ძვ. წ. II საუკუნეში, ესპანეთზე გამარჯვების აღსანიშნავად.

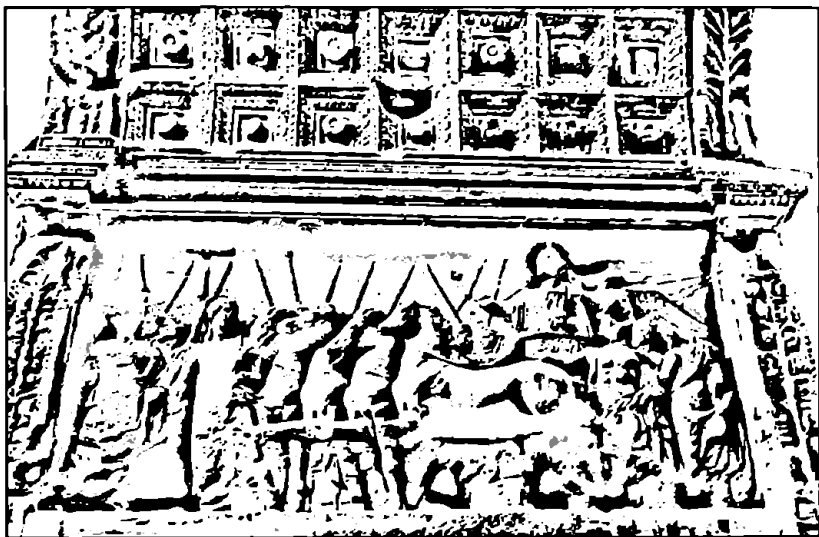
ასეთი მემორიალური ძეგლია შემოსხენებული იმპერატორ ტიტუსის სატრიუმფო თალი, რომლითაც რომაელებმა უკვდავყვეს ტიტუსის ხელმძღვანელობით მოპოვებული გამარჯვება იუდეველთა ომში (70წ.). კარგად იყო მოძებნილი თალის ადგილმდებარეობა, იგი ქმნიდა საზეიმო გასასვლელს სატრიუმფო პროცესიისათვის, რომელიც ფორუმისკენ მოემართებოდა.

ეს არის მძლავრ ბურჯებზე დაყრდნობილი ერთმალისანი თალი, რომელიც არქიტექტურული ფორმების სისავსით და მასიურობით გამორჩევა. მისი პროპორციები კვადრატს უახლოვდება, რაც თალს განსაკუთრებულ სიმყარესა და დიდებულებას ანიჭებს. შორიდან თალი ალიქმებოდა, როგორც მძლავრი მონუმენტური კვარცხლბეკი საბრძოლო ეტლზე ამხედრებული იმპერატორის ქანდაკებისათვის. თალის სიმაღლე ოცი მეტრია, მაგრამ იგი გაცილებით მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რადგან ზუსტად არის მიგნებული სრულყოფილი პროპორციები. ფართო და ძლიერია მზიდავი ბურჯები, რომლებიც კუთხეში კორინთული ნახევარსვეტებით არის შემკული. მაღალი ატიკი (4,5 მ. სიმაღლისა) — დამავიგრვინებელი ვერტიკალური კედელი, რომელზეც ნარნერაა მოთავსებული, პილასტრებით არის დანაწევრებული.

მარმარილოს სატრიუმფო თალი ჭარბად არის შემკული პლასტიკური დეკორით. მრავალრიცხოვანი რელიეფური სამკაული დახვეწილობითა და მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა. ყველაფერი ემსახურება საზეიმო განწყობილების შექმნას. თალის კუთხეებში გამარჯვების ქალღმერთის ვიქტორიას ორი რელიეფური ფიგურაა. ორნამენტით მდიდრულად არის შემკული პორიზონტალური ფრიზი და კარნიზი. თალის მალს ფასადზე ორნამენტული ზოლი დაუყვება (არქივოლტი).

განსაკუთრებულად არის შემკული თალის შიდა ზედაპირი. კედლები შემოსაზღვრულია პილასტრებით, რომელთა შორისაც თალის მალის ზედა ვერტიკალურ სიბრტყეზე ორი რელიეფური კომპოზიცია არის მოთავსებული. ეს რელიეფები ჩანს თაღში გავლის დროს და ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს რელიეფის შესრულების ოსტატობითა და გადმოცემულ სცენათა რეალისტური ძალით. ორივე რელიეფური სცენა ეძღვნება იმპერატორ ტიტუსის სატრიუმფო შესვლას რომში იურუსალიმის აღების შემდეგ. ჩრდილოეთის მხარეს გამოსახული იყო გამარჯვებული იმპერატორი, რომელიც ოთხცხენშებმული ეტლით (კვადრიგით), ამაღის თანხლებით, საზეიმოდ შედის დედაქალაქში. საპირისპირო კედელზე გამოსახულია

საომარი ნადავლის — იერუსალიმის ტაძრის საღვთისმსახურო ნივთების დედაქალაქში შეტანის სცენა. ამ რელიეფზე ვხედავთ ტყვეების წამოყვანას; ზუსტად არის გადმოცემული ტროფეები: საკურთხეველი, შვიდსანთლიანი წმინდა შანდალი.



ტიტუსის თაღის რელიეფი.

კომპოზიციები საკმაოდ მაღალი რელიეფით არის შესრულებული. მოქანდაკე შესანიშნავად ფლობს პლასტიკური ფორმების დამუშავების ოსტატობას. მშვენიერად არის გადმოცემული ადამიანთა ფიგურები, ზუსტად არის ნაჩვენები ეპოქის დამახასიათებელი ჩაცმულობა, თმის ვარცხნილობა. მძლავრად და ოსტატურად ნაძერწი ცხენების ფიგურები თავისუფლად მოძრაობენ სივრცეში. ამ ფრიზულად გაშლილ სცენებში მიღწეულია არაჩვეულებრივი ერთიანობა და ბუნებრიობა. ტიტუსის თაღის რელიეფები რომაული ისტორიული რელიეფის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია.

რელიეფის ზემოთ მძლავრად გამოწეული კარნიზია, კომპოზიციის ღრმად ჩაჭრილ ფონთან ერთად, იგი ხელს უწყობს რეალური სივრცის ილუზიის შექმნას. თაღის შიდა ზედაპირი დაფარულია ჭარბად შემკული კასეტების წყობით, რაც თაღს ხაზგასმულად სადღესასწაულო, მდიდრულ იერს ანიჭებს. ტიტუსის თაღი, თავისი კლასიკური ფორმებით, არქიტექტურისა და ქანდაკების პარმონიული თანხმიანობით იქცა იმ ნიმუშად, რომელსაც დიდი ხნის მანძილზე ბაძავდნენ რომაელი ხუროთმოძღვრები.

შემდეგში ფორუმებს შეემატათ იმპერატორ დომიციანეს (81-96წწ.) ფორუმი, რომელიც მისმა მემკვიდრემ ნერვამ დაასრულა. იგი უკანასკნე-

ლის სახელით არის ცნობილი. ნერვას ფორუმი შექმნა არქიტექტორმა რაბირიუსმა. ამ ფორუმმა გააერთიანა ავგუსტუსა და ვესპასიანეს ფორუმები. ამის გამო, მას გასასვლელ ფორუმსაც უწოდებდნენ. ნერვას ფორუმი ზომით ჩამოუვარდებოდა სხვა იმპერატორთა ფორუმებს, მაგრამ გამოირჩეოდა სკულპტურული სამკაულის სიმდიდრით. ეს იყო სვეტებით შემოსაზღვრული დაგრძელებული მოედანი (12X45 მ), რომლის სიღრმეში იდგა ქალღმერთ მინერვას ტაძარი. დღეისათვის შემონახულია ფორუმის გარშემო აღმართული კედლის ნაწილი, მის წინ მდგომი ორი სვეტი. ამჟამად ეს სვეტები ნახევარზე მეტად მინით არის დაფარული (მათი თავდაპირველი სიმაღლე იყო 18 მ.), მაგრამ დარჩენილი ნაწილების მიხედვითაც კარგად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რა დიდი ყურადღება ექცეოდა არქიტექტურული ნაწილების რელიეფებით შემკობას: ფრიზი დაფარულია ფიგურული კომპოზიციებით, კედლის ზედა ნაწილში (ატიკი) მოთავსებულია მინერვას რელიეფური გამოსახულება.

ყველაზე სახელმგანთქმული და გრანდიოზული იყო იმპერატორ ტრაიანეს ფორუმი (97-117 წწ.). იგი იყო უკანასკნელი საიმპერატორო ფორუმთა შორის. ტრაიანეს მმართველობა რომის იმპერიის განსაკუთრებული აყვავებით აღინიშნა. მის დროს ბევრი რამ გაკეთდა ქვეყნის კეთილდღეობის განსამტკიცებლად. მან დიდი გულუხვობით გასცა დახმარებები ღარიბ მოქალაქეებისათვის, არ იშურებდა სახსრებს გართობა-ზეიმებისათვის. ცნობილია, რომ ერთ-ერთი გამარჯვების აღსანიშნავი დღესასწაული 123 დღეს გრძელდებოდა. ტრაიანე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მოსახლეობის თითქმის ყველა ფენაში. სენატორებმა იგი საუკეთესო იმპერატორად აღიარეს. მას სიცოცხლეშივე მიანიჭეს ტიტული „ოპტიმუს“ (საუკეთესო). შემუშავდა ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც ახალი იმპერატორის არჩევის დროს სენატი მას უსურვებდა ყოფილიყო ავგუსტუსზე ბედნიერი და ტრაიანეზე უკეთესი.

ტრაიანემ მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია რომის არქიტექტურულ სახეს. მშენებლობის ფართოდ გაშლას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამაც, რომ ტრაიანეს დროს რომში მოღვაწეობდა მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი ხუროთმოძღვარი აპოლოდორ დამასკელი — უნიჭიერესი შემოქმედი, რომელმაც პროფესიული განათლება აღმოსავლეთში მიიღო. აპოლოდორი საიმპერატორო კარის ოფიციალური ხუროთმოძღვარი იყო. იგი იყო ფართოდ განათლებული პიროვნება, რომელსაც სამხედრო-საინჟინრო საქმიანობაც ხელეწიფებოდა და იმპერატორისაგან მრავალგვარ დავალებასა და შეკვეთას იღებდა. აღსანიშნავია, რომ პრაქტიკულ საქმიანობასთან ერთად, იგი თეორიულ ნაშრომებსაც წერდა. მას ეკუთვნის ორი ტრაქტატი: დუნაიზე ხიდის მშენებლობისა და სააღყო მანქანების შესახებ. პირველ ნაშრომში ოპოლოდორმა განაზოგადა დუნაიზე ხიდის მშენებლობის თავისი გამოცდილება. მეორეში კი დაამუშავა სააღყო მანქანების შექმნის პრაქტიკული საკითხები. მართალია, ხიდების მშენებლობა სცილდება ჩვენი საუბრის თემას, მაგრამ არ შეიძლება არ ვახსენოთ მსოფლიო სამშენებლო

ხელოვნებაში დიდად მნიშვნელოვანი ნაგებობა — 104-105 წლებში დუნაიზე აგებული ხიდი, რომლის სიგრძე 1070 მეტრს უდრიდა. აპოლოდორის ეს ღირსშესანიშნავი ქმნილება აღარ არსებობს, მაგრამ იგი დარჩა ისტორიაში, როგორც საინჟინრო აზრის გამორჩეული განსახიერება. ამ ხიდის გამოსახულება შეგვიძლია ვიხილოთ ტრაიანეს სვეტზე მოთავსებულ რელიეფზე. ოც მძლავრ ქვის ბურჯზე დაყრდნობილი სამმაგი ხის თალები იკავებდა ამ გრანდიოზული ხიდის კონსტრუქციებს.

აპოლოდორ დამასკელის უდიდესი დამსახურებაა რომის ყველაზე დიდებული და ბრწყინვალე ფორუმის — ტრაიანეს ფორუმის აგება. მშენებლობა 107-113 წლებში მიმდინარეობდა. ფორუმის ტერიტორიის სიგრძე 200 მეტრს უდრიდა. შესასვლელში აღიმართა სატრიუმფო თალი. მისი ფასადი შემკული იყო ექვსი სვეტით. კვადრატული მოედანი სამი მხრიდან კოლონადით იყო შემოფარგლული. მოედნის შუაგულში იდგა იმპერატორის მოოქრული ბრინჯაოს ცხენოსანი ქანდაკება. გვერდითი ორმაგი სვეტების უკან აგებული იყო ორსართულიანი ნახევარწრიული ნაგებობები (ექსედრები), ასევე სვეტებით შემოსაზღვრული. მოედნის სიღრმეში, მისი ლერძის პერპენდიკულარულად იდგა გრანდიოზული ულპიუსის ბაზილიკა. მის უკან იყო პატარა, მოედანი, რომლის ცენტრში აღიმართა ტრაიანეს გამარჯვების სვეტი. სვეტის გვერდებზე სიმეტრიულად განალგებული იყო ბერძნული და ლათინური ბიბლიოთეკების შენობები. ფორუმის სიღრმეში მდებარეობდა მოედანი, სადაც ტრაიანეს სიკვდილის შემდეგ ააგეს მისი ტაძარი. სამწუხაროდ, რომაული არქიტექტურის ეს დიდებული ანსამბლი ჩვენს დრომდე ძალზე დაზიანებული მოვიდა. დღეისათვის დგას მხოლოდ ტრაიანეს სვეტი და ულპიუსის ბაზილიკის ნაშთები. ამ ფორუმის ნაწილთა აღდგენა შეიძლება თანამედროვეთა აღწერებისა და სამონეტო გამოსახულებების მიხედვით. ერთ-ერთ რომაულ მონეტაზე გამოსახულია ტრაიანეს სატრიუმფო თალი, რომელზეც კარგად მოჩანს ფასადის დამუშავების ხასიათი — ექვსი სვეტით დანაწევრებული სიბრტყეები და თალის დამაგვირგვინებელი სკულპტურული ჯგუფი ტრიუმფატორის კვადრაგით ცენტრში. გარდა ამისა, რომის ერთ-ერთმა ანტიკურმა გემამ შემოგვინახა ულპიუსის ბაზილიკის გეგმა. მასზე შეიძლება გავარჩიოთ მოკლე გვერდებზე განლაგებული ნახევარწრიული აბსიდები და ორმაგი კოლონადით დაყოფილი შიდა სივრცე.

ტრაიანეს ფორუმი უკანასკნელი რომაული ფორუმია. იგი, ერთი მხრივ, აგრძელებს ფორუმების შემუშავებულ ტრადიციას, მეორე მხრივ, კი ავლენს სივრცის გადანაცვებისადმი ახალ მიდგომას. ამ ფორუმის ნაწილთა ურთიერთკავშირი გაცილებით უფრო რთულად იყო გადანაცვებული, ვიდრე ყველა მის წინამორბედ ფორუმში, სადაც ხუროთმოძღვარი ფორუმის სივრცეს წყვეტდა როგორც ტაძრის წინ, ან მის გარშემო არსებულ მოედანს.

აპოლოდორ დამასკელისთვის ფორუმი წარმოადგენდა სხვადასხვა ხასიათისა და დანიშნულების შენობებისა და მოედნების მწყობრ სისტემას, რომელსაც საფუძვლად ედო სიმეტრიისა და პროპორციული შეფარდებე-

ბის კანონი. სატრიუმფო თალი, ბაზილიკა, ტაძარი, ექსედრები, ბიბლიოთეკები, მონუმენტური ქანდაკება და ბოლოს სატრიუმფო სვეტი. ასეთი იყო ხუროთმოძღვრის გენიალური ჩანაფიქრით გაერთიანებული არქიტექტურულ თემათა მარვალგეარობა. ყველა სხვა ფორუმზე მეტად აქნინ იყო ნამონეული იმპერატორის ტრიუმფის იდეა. მას ეძღვნებოდა ყველაფერი სატრიუმფო თალიდან მოყოლებული, ტრაიანეს სვეტით დამთავრებული. ასეთი ხასიათი ფორუმმა მიიღო იმპერატორის ძალაუფლების ზრდასთან ერთად. თუ ადრეულ ფორუმებზე არქიტექტურულ ანსამბლში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ტაძარი, დროთა განმავლობაში იგი ბაზილიკამ შეცვალა. იმპერატორის უსაზღვრო ძალაუფლება თითქოს მეტოქეობას უწევდა ღმერთებს, იმპერატორის კულტი თანდათან მეტოქეობას უწევდა ღმერთებთან კულტს.

საგანგებოდ უნდა გამოვეყოთ აპოლოდორ დამასკელის მიერ პირველად შემოღებული და განხორციელებული არქიტექტურული თემა — გამარჯვების მონუმენტური სვეტი. ეს იყო არქიტექტურულ-სკულპტურული ნაწარმოების სრულიად ახალი ტიპი, რომელიც შეიქმნა როგორც საიმპერატორო ძალაუფლების განდიდების ახალი ფორმა.

ტრაიანეს სვეტმა კარგად გაუძლო ჟამთა სიაყეს და ჩვენს დრომდე თითქმის დაუზიანებლად მოაღწია. ოცდათხუთმეტ მეტრამდე სიმაღლის მარმარილოს სვეტი დგას ხუთი მეტრის სიმაღლის კვადრატულ კვარცხლბეკზე. პოსტამენტი გაჭრილი კარის თავზე წარწერაა: „სენატმა და რომაელმა ხალხმა (ალუმართა ეს სვეტი) იმპერატორ კეისარ ნერვა ტრაიანე აგვუსტუსს, ღმერთებრივი ნერვას ძეს... მამულის მამას...“. ტექსტში აღნიშნულია აგრეთვე, რომ სვეტის სიმაღლე მიანიშნებს, თუ რა სიმაღლის ბორცვი იყო გადათხრილი ამ ნაგებობებისთვის (ფორუმისათვის) ადგილის გამოსათავისუფლებლად. სვეტი აგებული იყო 1,5 მეტრის სიმაღლის მარმარილოს ცილინდრებისაგან, რომელნიც შიგნით ფულურონი იყვნენ. პოსტამენტის შესასვლელთან სვეტის შიგნით იწყებოდა ხვეული კიბე, რომლის 185 საფეხური მიემართებოდა სვეტის ზედა ნაწილში მოთავსებული ბაქნისაკენ.



რომის ფორუმი.

სვეტი დასრულებული იყო დორიული კაპიტელით, რომელსაც ეყრდნობოდა პოსტამენტი არნივის ქანდაკებისათვის, რომელიც აგვირგვინებდა თავდაპირველად სვეტს. ტრაიანეს გარდაცვალების შემდეგ (117 წ.) სვეტის კვარცხლბეკში დაასვენეს ოქროს ურნა მისი ფერფლით, და არნივის ქანდაკება იმპერატორის სკულპტურული ფიგურით შეცვალეს. გამარ-

ჯვების სვეტი იმპერატორის მავზოლიუმად იქცა. XVI საუკუნეში ტრაიანეს ქანდაკება წმ. პეტრეს ქანდაკებით შეცვალეს.

ტრაიანეს სვეტის მთავარი ღირსშესანიშნაობაა რელიეფური ზოლი, რომელიც სპირალურად ეხვევა მის ტანს და მთლიანად ფარავს სვეტს ბაზისიდან სვეტისთავამდე. მისი სიგრძე 200 მეტრია. სიუჟეტის შერჩევა შემთხვევითი როდი იყო. დაკების სამეფოს წინააღმდეგ ბრძოლა ტრაიანეს საგარეო პოლიტიკის მნიშვნელოვანი ეპიზოდი. დაკების ტომები მოსახლობდნენ დუნაის სანაპიროებზე (დღევანდელი რუმინეთის ტერიტორია). ტრაიანემ მათ წინააღმდეგ წარმატებით ჩაატარა ორი კამპანია (101-103 წწ. და 105-106 წწ.). ამ ომებში გამარჯვების აღსანიშნავად ტრაიანემ თავის ტიტულებს დაუმატა კიდევ ერთი — „დაკიელი“.

ტრაიანეს სვეტის რელიეფებზე, როგორც წიგნის ფურცლებზე იძლება დაკებთან ბრძოლის ეპიზოდები. უდიდესი კეთილსინდისიერებითა და გულმოდგინებით არის მოთხრობილი ამ დიდი სამხედრო კამპანიის ისტორია: ციხეების აღყა, ცხენოსანთა შეტაკებები (სარმატებთან ბრძოლის ეპიზოდები), სამხედრო ბანაკების ხედები, საფორტიფიკაციო ნაგებობები, დუნაის გადალახვა, ციხე-სიმაგრეთა აღება. უდიდესი სიზუსტით არის გადმოცემული ისტორიული რეალიები, ჩაცმულობა, იარაღი, სხვადასხვა ეთნიკური ტიპები, ნაგებობათა მრავალგვარობა, სადაც დაცულია ყოველი შენობის არქიტექტურული სახე. სწორედ აქ არის შემონახული აპოლოდორ დამასკელის დიდი ხიდის გამოსახულება, იგი ჩართულია ერთ-ერთ ეპიზოდში და ქმნის ფონს მრვალფიგურიანი ჯგუფისათვის. რელიეფზე შესანიშნავად არის გადმოცემული ხიდის ფორმა, მისი კონსტრუქცია (თუმცა არ არის ზუსტად გადმოცემული ბურჯების რაოდენობა, რადგან ეს კომპოზიციის მწყობრ აგებულებას დაარღვევდა. შთამბეჭდავია რომაელ ლეგიონერთა ჯგუფები. ყოველი რომაელი თითქმის პორტრეტული სიზუსტით არის დახასიათებული. გასაოცარია კოსტიუმთა, საომარი აღჭურვილობისა და სამხედრო ატრიბუტების (დროშაკები, შტანდარტები) გადმოცემის ოსტატობა. დიდებული და მეტყველია იმპერატორის ფიგურა, რომელიც ჩართულია ცალკეულ ეპიზოდში. საბრძოლო ეპიზოდების გადმოცემისას დაცულია ისტორიული სიმართლე. ამასთან, ხაზგასმულია რომაული სამხედრო ძალის უძლევლობა, იმპერატორის ყოველსშემძლეობა. ტრაიანეს სვეტის რელიეფები რომაული ისტორიული რელიეფის ბრწყინვალე ნიმუშია. გასათვალისწინებელია ერთი გარემოებაც — სვეტის რელიეფები ერთნაირი გულმოდგინებითა და ვირტუოზული ოსტატობითაა შესრულებული სვეტის მთელ სიმაღლეზე, მიუხედავად იმისა, რომ მაღლა აზიდულ სვეტზე ზედა ნაწილებში განლაგებული რელიეფები თვალისთვის პრაქტიკულად მიუწვდომელია. რომაული მოქანდაკისათვის იმდენად მნიშვნელოვანი იყო ისტორიული სიმართლე, რეალისტური პრინციპი გამოსახულებისა, რომ ნებისმიერ დონეზე იგი თავისი პრინციპების ერთგული რჩებოდა.

ცნობილია, რომ ფორუმი მოქმედებდა V საუკუნემდე. ამის დადგენა

მოხერხდა იქ აღმოჩენილი ნარჩენების საშუალებით.

რომაული ფორუმების დიდებულ ნაშთებს არაერთი ადამიანის აღტაცება გამოუწვევია. მათ შორის, ვინც აღფრთოვანებული სტრიქონები უძღვნა ტრაიანეს სვეტს, იყო დიდი ფრანგი მწერალი სტენდალი: „ტრაიანეს სვეტის ბარელიეფები მე მიმაჩნია ისტორიული სტილის სრულყოფილ ნიმუშად; აქ არაფერია დახვეწილი, მაგრამ ვერ ნახავთ დაუმთავრებელს. სხეულის ნაკვთები აქ თითქმის ისევე გრანდიოზულად არის გადმოცემული, როგორც ფიდაისთან; ეს არის რომაელთა მიერ დატოვებული ყველაზე დასრულებული ავტოპორტრეტი. ადრე თუ გვიან რომის ყველა ისტორიაში დაბეჭდავენ ამ სამხედრო გმირობათა გრავიურებს.“

ტრაიანეს სამშენებლო მოღვაწეობა რომაული არქიტექტურის ისტორიის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ეტაპია. იმპერატორის მოღვაწეობის ეს მხარე მის თანამედროვეთა აღტაცებას იწვევდა. გადმოცემით, რომში ხუმრობით ამბობდნენ, მისი სახელი ტროპიკული ლიანის მსგავსადაა მრავალი შენობის კედლებზე შემოხვეულიო. მხედველობაში აქვთ რომაული ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც იმპერატორის სახელი იწერებოდა მის მიერ აგებულ შენობებზე.

ტრაიანეს დროინდელი რომი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა უცხოელ სტუმრებზე. როდესაც ერთ-ერთი აღმოსავლეთის მბრძანებელი ეწვია რომს, იგი ვერ მალავდა თავის აღტაცებას დიდებული ქალაქის ხილვით. შეკითხვაზე, მოსწონს თუ არა მას რომი, მან განაცხადა, რომ მხოლოდ ის არ მოსწონს, რომ როგორც უთხრეს, რომშიც ადამიანი მოკვდავია.

აპოლოდორ დამასკელის მოღვაწეობა მხოლოდ აღნიშნული ძეგლებით როდი შემოიფარგლება. მისი შემოქმედება იშვიათი მაგალითია იმისა, რომ ხელოვანის შესახებ მსჯელობა შეიძლება არა ცალკეული ნაწარმოების, არამედ ნაწარმოებთა ჯგუფის მიხედვით, როდესაც შეიძლება თვალი გავადევნოთ მის მოღვაწეობას რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე. მას მოუხდა ცხოვრება და მუშაობა ორი იმპერატორის — ტრაიანესა და მისი მემკვიდრის ადრიანეს (117-138 წწ.) დროს. მის სახელთანაა დაკავშირებული ნავსადგურის აგება ანკონაში და იქვე სატრიუმფო თაღის აღმართვა (115 წ.), თაღის აგება ბენევენტში, ცირკისა რომში, ოდეონის (სიმღერისათვის განკუთვნილი ნაგებობა) და თერმების აშენება. მკვლევართა ნაწილი აპოლოდორ დამასკელს მიაკუთვნებს რომაული არქიტექტურის ბრწყინვალე ძეგლის პანთეონის აგებასაც (115-125 წწ.).

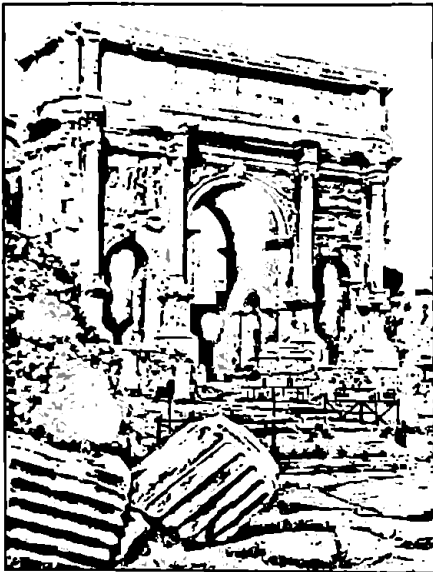
ნიშანდობლივია აპოლოდორ დამასკელის აღსასრული. იმპერატორმა ადრიანემ, რომლის კარზე განაგრძობდა მოღვაწეობას დიდი ხუროთმოძღვარი, არ აპატია აპოლოდორს მის მიერ დაპროექტებული ვენერასა და რომას ტაძრის გეგმის გაკრიტიკება და დიდი ხუროთმოძღვარი თავისი უკომპრომისობისა და პირდაპირობის მსხვერპლი გახდა. იმპერატორთან კონფლიქტი მას სიცოცხლის ფასად დაუჯდა.

აპოლოდორ დამასკელის მიერ შექმნილი გამარჯვების სვეტის თემა კარგად პასუხობდა რომის იმპერიის, იმპერატორის პიროვნების განდიდე-

ბის მოთხოვნას. ამიტომ იყო, რომ ტრაიანეს სვეტის ანალოგიური სვეტი აღიმართა რომში მარსის მოედანზე. სვეტი მიქძღვნა იმპერატორ მარკუს ავრელიუსის (161-181 წწ.) გამარჯვებებს მარკომანთა და სხვა გერმანული მოდგმის ტომებზე. იმპერატორი მარკუს ავრელიუსი მხოლოდ ძლევამოსილი ბრძოლებით როდი იყო სახელგანთქმული. იგი იყო იმპერატორი-ფილოსოფოსი, რომელსაც ბედმა მძიმე ხვედრი არგუნა. მმართველობის დაახლოებით ოცი წლის განმავლობაში მას დედაქალაქში ძალზე ცოტა დრო აქვს გატარებული. იმპერატორობის ხანის სამი მეოთხედი მან გაუთავებელ ლაშქრობებსა და ბრძოლებში დაჰყო. სისხლიან ბრძოლათა შორის ხანმოკლე შესვენებისას მარკუს ავრელიუსი რჩებოდა საკუთარ თავთან და ამ წუთებში იქმნებოდა მისი ფილოსოფიური ნაშრომი, რომლის ბრძნული აზრები დღესაც საოცარი ძალით უღერს. მისი ფიქრები ადამიანის არსებობაზე, სამყაროს თავისებურებაზე, სიმართლეზე, ჭეშმარიტებაზე გამოიჩინა სიღრმითა და ორიგინალობით. აი, ერთ-ერთი მისი „ფიქრი“: „კაცის სიცოცხლე — ნამია მხოლოდ; მისი არსი — მარად მედინი; შეგარძნება — ბუნდოვანი, აღნაგობა სხეულისა — ხრწნადი, სული — ცთომილივით მოხეტიალე, ბედი — იღუმალი, დიდება — ფუჭი. ერთი სიტყვით, ყველაფერი სხეულისეული ნაკადს ნააგავს, სულისეული — სიზმარს, კვამლს, ნისლს. ცხოვრება ბრძოლაა და ხეტიალი უცხო მხარეში.“

მარკუს ავრელიუსს — ფილოსოფოსს, გონიერ მმართველს, მამაც მებრძოლს აღუმართეს სატრიუმფო სვეტი, რომლის სპირალურ ბარელიეფებზე გამოსახულია მარკომანებისა და სარმატების ტომებზე რომაელთა გამარჯვება. ათმეტრიან სწორკუთხა კვარცხლბეკზე ოცდაათი მეტრის სიმაღლის სვეტია, რომელიც ოცდარვა ბლოკისაგან შედგება. სვეტის შიგნით 203 საფეხურიანი სპირალური კიბეა, რომელიც სვეტის თავამდე მიემართება. სვეტზე იდგა იმპერატორის ბრინჯაოს ქანდაკება, რომელიც XVI საუკუნეში პავლე მოციქულის ფიგურით შეცვალეს.

იმპერატოროთა გამარჯვებების აღსანიშნავად აღმართულ ძეგლთაგან უკანასკნელი იყო იმპერატორ სეპტიმიუს სევერუსის (193-211 წწ.) მარმარილოს სატრიუმფო თალი. იგი მიქძღვნა პართელებსა და არაბებზე რომაელთა გამარჯვებას. თალი აღიმართა კაპიტოლიუმის ძირას. მის ატიკზე მრავალსტრიქონიანი წარწერაა, რომელშიც იმპერატორის ყველა ტიტულია ჩამოთვლილი: „სახელმწიფოს აღდგენისათვის, რომსა და მის გარეთ გამორჩეული მიღწევების წყალობით რომაელი ხალხის ძალაუფლების გაფართოებისათვის,“ ვკითხულობთ წარწერაში. სეპტიმიუს სევერუსის თალის სიმაღლე 23 მეტრია. თალზე იდგა იმპერატორისა და მისი ორი ვაჟის — გეტასა და კარაკალას — ქანდაკებები ექვსცხენიან ეტლზე. სამმალიანი თალი რთული კონსტრუქციისაა. ცენტრალური თალიდან გვერდით თალებში დამატებითი გასასვლელებია გაჭრილი, რასაც არ ჰქონდა რეალური დანიშნულება. ასევე გაუმართლებელი იყო გვერდით თალებში კიბეების მოწყობა. სევერუსის თალი მდიდრუოლად არის შემკული რელიეფური სამკაულით. ღრმად ჩაჭრილ, ჩამუქებულ ფონზე მარმარილოს



იმპერატორ სეპტიმიუს სევერუსის სატრიუმფო თალი.
რომი II - III ს-თა მიჯნა.

ნათელი ფიგურები ღია ფერის მაქმანის მსგავსად იკითხება. რელიეფების სიუჟეტები რომაელთა ლაშქრობების ამბავს მოვითხრობენ: საომრად წასვლა, ქალაქების — ქტესიფონის, სელეუკიისა და სხვათა აღება, პართელებთან ბრძოლა.

III საუკუნისთვის თანდათან მცირდება რომაულ ფორუმთა მნიშვნელობა დედაქალაქის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

რომაულმა ფორუმმა გაიარა უაღრესად საინტერესო განვითარების გზა ქალაქის რეალური საზოგადოებრივი ცენტრიდან მოყოლებული, როდესაც აქ თავს იყრიდა ქალაქის მოსახლეობის მთელი საქმინობა. დროთა განმავ-

ლობაში შეიცვალა ფორუმის ფუნქცია — იგი იმპერატორის თაყვანისცემის ადგილად იქცა.

რომის საიმპერატორო ფორუმები (კეისრის, ავგუსტუსის, ვესპასიანეს, ნერვას, ტრაიანეს), ერთმანეთთან მჭიდროდაა მიჯრილი და ერთ კომპაქტურ ტერიტორიაზეა თავმოყრილი. ყოველი შემდგომი ფორუმი ითვალისწინებდა წინამორბედის თავისებურებას და მისი ხასიათის სპეციფიკას. გრძელდებოდა ტრადიცია, მაგრამ, ამავე დროს, ყოველ შემდეგომ ფორუმს შექქონდა რალაც საკუთარი ამ ტიპურ რომაულ არქიტექტურულ ანსამბლში.

276 წელს დასრულდა ანტიკური რომის ისტორია, სახელმწიფოს ცენტრმა გადაინაცვლა აღმოსავლეთით, ბიზანტიის იმპერიის დედაქალაქში — კონსტანტინოპოლში. იწყება დიდებული ქალაქის ისტორიის ახალი ეტაპი, იგი იქცევა შუა საუკუნეების მშფოთვარე ისტორიის ასპარეზად. თუმცა რომის ფორუმმა დაკარგა თავისი პირველდელი ფუნქცია, მაგრამ ტრადიციული ცენტრის მნიშვნელობა მას გარკვეულად მაინც შერჩა. ამიტომ, რომ ფორუმს ახალი ქრისტიანული რომის მნიშვნელოვანი კვალი ამჩნევია. რომის პაპის ფელიქს IV (526-530 წწ.) დროს რომულის ტაძარი ფორუმზე იქცა წმ. კოსმა და დამიანეს ეკლესიის პორტიკად, თვით ეკლესია კი მოთავსდა ვესპასიანეს (მშვიდობის) ფორუმის ყოფილ ბიბლიოთეკაში. ამგვარად, ანტიკური ფორუმის ორი ნაგებობა ქრისტიანობამ ოსტატურად გამ-

ოიყენა საკუთარი მიზნებისათვის.

VI-VII საუკუნეებში რომს ბარბაროსთა არაერთმა ლაშქარმა გადაუარა. ნადგურდებოდა ოდესღაც ბრწყინვალე დედაქალაქის ნაგებობები, ინგრეოდა საუკუნეებით ნაგები მარმარილოს ქალაქი. ოდესღაც ფუფუნებაში ჩაფლული რომის მარმარილოს ნანგრევები ეკალ-ბარდებით დაიფარა. აი, როგორ აღწერს რომს პაპი გრიგოლ I დიდი (590-604წწ.). ერთ-ერთ ქადაგებაში: „რომი — მსოფლიოს ყოფილი მბრძანებელი, სად არის იგი? თავის მოქალაქეთაგან მიტოვებული, მტერთაგან გაძარცული, იგი ახლა ნანგრევთა გროვია. რა დაემართა სენატს? სად არის ხალხი? სენატი აღარაა, ხალხი დაილუბა და ილუპება ყოველდღიურად, შენობები მიწასთან არის გასწორებული. ყველგან უკაცრიელობა და განადგურება!“

ასეთ ვითარებაში რომაულ ფორუმს ერთი ძეგლი შეემატა: მაღალ კორინთულ სვეტზე, რომელიც ანტიკური შენობიდან იყო ამოღებული, აღმართა იმპერატორ ფოკას ბრინჯაოს მოოქროული ქანდაკება. კარარის მარმარილოს ეს ჩვიდმეტმეტრიანი, დახვეწილი ფორმის სვეტი დღესაც აღმართულია ფორუმის შუაგულში. იმპერატორის ქანდაკება დაიკარგა საუკუნეთა ბინდში.

ქრისტიანობა ფორუმზეც იკიდებდა ფეხს. ანტიკური ტაძრები და სხვადასხვა ნაგებობა ქრისტიანულ ტაძრებად გადაკეთდა. ანტონინე პიუსისა და ფაუსტინას ტაძარი სანტა მარია ნუოვას (ღვთისმშობლის) ეკლესიად გადააქციეს. იქვეა წმინდა ლუკასა და სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიები.

ოდესღაც გრანდიოზული ფორუმები დღეს დიდებულ ნანგრევთა შთაბეჭდავ საკრებულოდ იქცა. მაგრამ წარსულის ამ ნაშთებთან მდგომი ადამიანი გასაოცარი ძალით გრძნობს რომაელ ხუროთმოძღვართა უდიდეს ნიჭიერებას. რამაც შეაძლებინა მათ ქვასა და მარმარილოში აემეტყველებინათ მთელი ეპოქა, აღსავსე დიდებითა და კატასტროფებით, სიკეთითა და ბოროტებით, გამარჯვებებითა და სასონარკვეთილებით. წმინდა გზა — ვია საკრა, რომელიც ფორუმის ნანგრევთა შორის მიემართება, თითქოს ხიდი ია, გადებული დღევანდელიდან რომის დიდებულ ეპოქაში, უტყყ მონმეებად ამაყად აღმართულან მონუმენტური სატრიუმფო თალები, დახვეწილი მარმარილოს სვეტები, შენობათა ფრაგმენტები — რომაულ ფორუმთა ბრწყინვალე ნაშთები.



ფაიუმის პორტრეტი

გასული საუკუნის 80-იან წლებში, უფრო ზუსტად — 1887 წელს ეგვიპტეში, კაიროს ანტიკვარულ ბაზარზე გამოჩნდა ფერწერულ ნაწარმოებთა ჯგუფი, რომელმაც კოლექციონერთა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. ეს იყო ფიცარზე დანერილი ფერწერული პორტრეტები, რომლებიც არაჩვეულებრივი სიცოცხლითა და გამომსახველობით გამოირჩეოდა. უცნაურად მოელვარე კაშკაშა ზედაპირი, ინტენსიური, ჟღერადი ფერები, მეტყველი, დამახასიათებელი სახეები — ყველა ეს ნიშანი იმდენად არ შეესაბამებოდა მათი აღმოჩენის პირობებს (ეგვიპტის ძველ სამარხებში), რომ სპეციალისტებმა პირველივე შეხედვისთანავე ისინი ნაყალბევად მიიჩნიეს.

მათი აღმოჩენის ისტორია კი ასეთია: 1887 წლის შემოდგომაზე შუა ეგვიპტეში, ფაიუმის ოაზისში, თანამედროვე სოფელ ერ-რუბაიათის მახლობლად, არაბებმა აღმოაჩინეს ძველი ეგვიპტური სამარხები. სუდარებში გახვეული მუმიებს სახეზე დაფარებული ჰქონდათ ფიცრებზე შესრულებული ფერწერული პორტრეტები. ეს უნიკალური პორტრეტები სწრაფად გავრცელდა ანტიკვარულ ნივთებით მოვაჭრეთა შორის. კოლექციონერები ეჭვის თვალით უყურებდნენ უჩვეულო ნაწარმოებებს, ვიდრე ამ სიძველეებით არ დაინტერესდა ვენის ცნობილი ანტიკვარი თეოდორ გრაფი, რომელმაც შეიძინა რამდენიმე ახლად აღმოჩენილი პორტრეტი. თეოდორ გრაფის ავტორიტეტი, როგორც ძველეგვიპტური ხელოვნების მცოდნისა, ფართოდ იყო აღიარებული ევროპის სამეცნიერო წრეებში. ამიტომაც გაძლიერდა ინტერესი ფაიუმის ოაზისში მიკვლეული ფერწერული ნაწარმოებებისადმი. ეს იყო ერთი იმ ბედნიერ შემთხვევათაგანი, როდესაც მეცნიერების წინაშე გადაიშალა უცნობი, სრულიად მოულოდნელი ძეგლები, რომლებიც არღვევდნენ ტრადიციულ, მყარად შემუშავებულ სამეცნიერო წარმოდგენებს. როგორც წესი, სენსაციურ აღმოჩენებს მოჰყვება ხოლმე უამრავი ხელისშემშლელი გარემოება. დაიწყო ეგვიპტური სამარხების ძარცვა, მათი დარბევა. დაიკარგა და განადგურდა პორტრეტების თანმხლები წარწერიანი ფირფიტები. აი, როგორ აღწერს ერ-რუბაიათის ნეკროპოლის დარბევის სურათს ამ მოვლენების მომსწრე ავსტრიელი ინჟინერი შტადლერი: „იატაკი მოფენილი იყო გვამებით. მათი ნაწილი მუმიფიცირებული იყო და სუდარებში გახვეული. ყოველ მუმიას თავქვეშ ედო ფირფიტა, რომელზედაც ეწერა გარდაცვლილის სახელი, პროფესია და დაბადების ადგილი. კედლებზე ეკიდა ფიცრებზე დანერილი უამრავი პორტრეტი, მათი უმეტესობა მშვენიერად იყო შემონახული. ვანდალები, რომლებმაც ეს ბოროტმოქმედება ჩაიდინეს, სამი ლამის განმავლობაში სწავდნენ ამ წარწერებსა და პორტრეტებს და მხოლოდ რამდენიმე მათგანი შემთხვევით

გადარჩა დაღუპვას“.

ამ ფერწერული პორტრეტებით დაინტერესდა გამოჩენილი რუსი აღმოსავლეთმცოდნე და ეგვიპტოლოგი გრაფი ვ. გოლენიშჩევი. ასეთი დაინტერესება იმდროინდელ საყოველთაო უნდობლობის ვითარებაში რუსი სწავლულის იშვიათ ინტუიციასზე მეტყველებდა. 1988 წლის ზამთარში ვ. გოლენიშჩევი ჩავიდა კაიროში, სადაც შეიძინა თეოდორ გრაფისგან ათი პორტრეტი ერ-რუბაიათიდან, შემდეგ წლებში მათ დაემატა დანარჩენი პორტრეტებიც. 1908 წელს მან მთელი თავისი ეგვიპტური კოლექცია, რომელიც შეიცავდა ოცდაერთ პორტრეტს ფაიუმის ოაზისიდან, გადასცა მოსკოვის ხელოვნების მუზეუმს (ამჟამად ა. პუშკინის სახელობის სახვითი ხელოვნების მუზეუმი). ფაიუმის კიდევ ორი პორტრეტი გადასცა მუზეუმს მისმა ერთ-ერთმა დამაარსებელმა ი. ნეჩაევ-მალცევმა. ამ მოღვაწეთა წყალობით დღეისათვის მოსკოვის ამ მუზეუმს აქვს ფაიუმის პორტრეტთა ერთ-ერთი უმდიდრესი კოლექცია. თუმცა იგი არ არის მრავალრიცხოვანი, ყოველი პორტრეტი გამორჩეულია მაღალი მხატვრული ღირსებებით და მათ ეტაპური მნიშვნელობა აქვთ ფერწერის განვითარების ისტორიაში. ვ. გოლენიშჩევემ იმთავითვე განსაზღვრა ფერწერულ ნაწარმოებთა ამ ჯგუფის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა. ეს მით უფრო დასაფასებელია, რომ თავად იგი უპირატესად ძველადმოსავლური ფილოლოგიით იყო დაინტერესებული. ფაიუმის პორტრეტები ინახება რუსეთის სხვა სამუზეუმო კოლექციებშიც: ცხრა პორტრეტია სახელმწიფო ერმიტაჟში, ერთი დაცულია სანკტ-პეტერბურგის რუსულ მუზეუმში.

თეოდორ გრაფის კოლექციაში ოთხმოცდაათზე მეტი ფერწერული პორტრეტი შეგროვდა. მომდევნო წლებში იქვე, ფაიუმში — ხავარაში ცნობილმა ეგვიპტოლოგმა ფლინდერს პეტრიმ ორმოცამდე პორტრეტი აღმოაჩინა. 1910-1911 წლებში პეტრიმ განაგრძო გათხრები და ამ დროისათვის უკვე აღმოჩნდა ას სამოცდაათამდე პორტრეტი. თანამედროვე ხავარა ძველი ელინისტური ქალაქის — არსინოის ადგილას მდებარეობს (უძველესი კროკოდილოპოლისი). ერ-რუბაიათში ნაპოვნი პორტრეტების რიცხვი ას ოცდაათს აღწევს. ამგვარად, ფაიუმის ოაზისის ტერიტორიაზე სამასამდე ფერწერული პორტრეტი აღმოჩნდა.

აღმოჩენისთანავე დაიწყო ამ უნიკალურ ფერწერულ ნაწარმოებთა სატრიუმფო მოგზაურობა ევროპაში. XIX საუკუნის 80-იან წლებში ეს პორტრეტები ნახეს ბერლინში, მიუნხენში, შტუტგარტში, პარიზში, ბრიუსელში, ლონდონში. 1893 წელს გამოფენა მოეწყო ნიუ-იორკში. უძველესი ფერწერის ნიმუშთა აღმოჩენამ შეძრა მსოფლიო.

მას მერე არაერთი პორტრეტი შეემატა არსებულ კოლექციებს, ისინი აღმოჩნდნენ მემფისში, ანტინოპოლისში, თებეში, აბუსირში, მაგრამ აღმოჩენის ძირითადი ადგილის მიხედვით ფერწერულ ნაწარმოებთა ეს დიდი ჯგუფი ფაიუმის პორტრეტების სახელით არის ცნობილი. დღეისათვის ფაიუმის პორტრეტთა საერთო რიცხვი 500-600-მდე აღწევს.

ფაიუმის პორტრეტებმა ეგვიპტოლოგთა უდიდესი ყურადღება მიიპყ-

რო. გამოსაკვლევი და დასადგენი იყო ყველაფერი, პორტრეტთა შექმნის ეპოქა, მათი მხატვრულ-ტექნოლოგიური მხარე, ლოკალური თავისებურებები. ყველაზე დიდი სირთულე იმაში გამოიხატებოდა, რომ ტრადიციული დანიშნულების პორტრეტები (მიცვალებულთა პორტრეტები, რომლებთაც სამარხში ატანდნენ გარდაცვლილის ნეშტს) განსაცვიფრებელი რეალისტური ძალით გამოირჩეოდა. ამ მშვენივრად შემონახული პორტრეტებიდან მაყურებელს ცოცხალი ადამიანები უმზერდნენ. ეს კი სრულიად არ ჰგავდა ძველ ეგვიპტურ დიდებულ, იდეალიზებულ სახეებს, რომლებ-



სკულპტურული თავი გიზე

საც ათასწლეულთა მანძილზე ქმნიდნენ ეგვიპტელი მხატვრები და მოქანდაკეები, რათა საუკუნოდ უკვდავეყოთ ფარაონთა და დიდებულთა სახეები, რომლებშიც ისადგურებდა გარდაცვლილი ადამიანის სული, რომელსაც მარადიული ცხოვრებისთვის აუცილებლად სჭირდებოდა გამოცდილი ხელოვანის ხელით შექმნილი პიროვნების ზუსტი ორეული.

გარდაცვლილის კულტმა, რომელიც უძველესი დროიდან იყო გავრცელებული ეგვიპტეში, განაპირობა პორტრეტის ხელოვნების განსაკუთრებული განვითარება. ეგვიპტელთა რწმენიდან გამომდინარე, ადამიანის სულს მარადიული ცხოვრება ელოდა და მას ამისათვის უეჭველად ესაჭიროებოდა ადგილსამყოფელი — სხეული. ამიტომ იყო, რომ სწორედ ეგვიპტეში შემუშავდა და განვითარდა მუმფიფიცირების, მიცვალებულის სხეულის საგანგებო ნივთიერებებით დამუშავების მეთოდები, რომელთა წყალობით ისინი სხეულის უზრუნადობას აღწევდნენ. მაგრამ მუმფია დრო-

თა განმავლობაში შეიძლება დაეზიანებინათ სამარხის მძარცველებს და ბოროტმოქმედთ. ამიტომ გაჩნდა აუცილებლობა შექმნილიყო გარდაცვლილი ფარაონისა თუ დიდებულის ნილაბი.

დასაბამიდანვე ეგვიპტეში პორტრეტი რელიგიას უკავშირდებოდა. ეგვიპტელთა წარმოდგენით ადამიანის ორეული და მისი სული („კა“, „ბა“) სტოვებდნენ ადამიანს სიკვდილის შემდეგ. მაგრამ ეგვიპტელთა რწმენით „კას“ შეეძლო კვლავ გაეცოცხლებინა სხეული, თუკი იგი კარგად იქნებოდა შენახული. ამიტომაც მუმიფიცირებასთან ერთად შეიქმნა პორტრეტული ქანდაკების — გარდაცვლილის მაგიური ორეულის შექმნის უძველესი ტრადიცია, რომელიც საფუძვლად დაედო ეგვიპტური რეალისტური პორტრეტის განვითარებას.

გარდაცვლილის სახიდან ნილბის ალების პრაქტიკა უძველესი დროიდან იყო მიღებული ეგვიპტეში. ცნობილია, რომ მოქანდაკეები სკულპტურული პორტრეტების შექმნისათვის ხშირად სარგებლობდნენ ნილბებით, რომლებიც ეხმარებოდნენ მათ პორტრეტის მაქსიმალური სიმართლის მიღწევაში. მეოთხე დინასტიის ფარაონთა სამარხებში (ძველი სამეფო, ძვ.წ. III ათასწლეულის დასაწყისი) აღმოჩნდა ნილბისებურად გადაწყვეტილი თაბაშირის თავები. ეს არ იყო ქანდაკების ნაწილები. კისერთან გადაჭრილი ეს თავები (ე.წ. „სათადარიგო თავები“) — ზუსტი ანაბეჭდები გარდაცვლილის სახის ნაკვთებისა — დაკავშირებული იყო დაკრძალვის რიტუალთან. მათ პქონდათ მაგიური მნიშვნელობა, როგორც გარდაცვლილის ორეულებს, რომლებშიც დაისადგურებდა მისი სული. პორტრეტული თავების შექმნა ეგვიპტეში მიცვალებულის კულტის აუცილებელი ნაწილი იყო.

ამ სკულპტურული თავების ტრადიციის გაგრძელებაა ელ-ამარნის ეპოქის (ძვ. წ. XIV საუკუნე) ნილბების აღმოჩენა ფარაონ ეხნატონის მთავარი მოქანდაკის თუთმესის სახელოსნოში. უშუალოდ სახიდან აღებული თაბაშირის ანაბეჭდი მოქანდაკის ხელში თავისებურ პორტრეტულ ნილბად იქცეოდა. ასეთ ნილბებში პორტრეტული ნიშნები გაზავებული იყო გარკვეული პირობითობით.

საქვეყნოდ არის ცნობილი ტუტანხამონის ოქროს ნილაბი, ინკრუსტირებული ფერადი ქვებითა და ნაირფერი პასტით. სარდიონის, ფირუზისა და ლაფვარდის ციმციმი ოქროს მოელეარე ზედაპირზე სრულიად განსაკუთრებულ მხატვრულ ეფექტს ქმნიდა.

დროთა განმავლობაში ეს უძველესი ტრადიციები იცვლის ხასიათს. ელინიზმის ეპოქაში სამარხეული ნილბები კარგავს პორტრეტულობას და პირობით, სტანდარტულ სახეებად იქცევა. თაბაშირის ნილბები, რომლებიც მუმიებზე მაგრდებოდა, იფარებოდა ოქროთი და იღებებოდა კაშკაშა ფერებით. ნილბების გამოყენებისა და მუმიფიცირების ჩვეულება ეგვიპტელთაგან აითვისეს რომაელებმა. ერთდროულად ეგვიპტურ სამარხეულ პორტრეტში შეიჭრა ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ტრადიციები. ეგვიპტური გვიანდელი პორტრეტის (ახ.წ. I—IV სს.) განვითარებაში თავისებურად აისახა რომაული პორტრეტის ხელოვნების ევოლუციის ყველა მნიშ-

ვნელოვანი მომენტი.

ელინისტურმა ეპოქამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ეგვიპტის უძველეს ცივილიზაციაზე. ალექსანდრე მაკედონელის მიერ დაარსებული ელინისტური ეგვიპტის დედაქალაქი ალექსანდრია მსოფლიოს უდიდეს ქალაქს წარმოადგენდა. მის განსაკუთრებულობას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ იგი ააგო ერთიანი, ბრწყინვალედ მოფიქრებული გეგმით ბერძენმა არქიტექტორმა დინოხარმა. მსოფლიოს უდიდესი მწერლები და სწავლულები ალტაცებით აღწერდნენ ამ დიდებული ქალაქის ბრწყინვალეობას. სხვა ღირსშესანიშნაობათა შორის ალექსანდიას გაუთქვა სახელი კუნძულ ფაროსზე აღმართულმა შუქურამ — საინჟინრო ხელოვნების შედევრმა. ალექსანდრიაში არსებობდა საქვეყნოდ სახელმძოვჭილი მუსეიონი (მუზეუმის¹ ტაძარი). ეს იყო მეცნიერთა თავშეყრის ადგილი, საითკენაც მოისწრაფოდნენ ელინისტური სამყაროს ყველა კუთხიდან სხვადასხვა დარგის მეცნიერნი. მუსეიონი იქცა ელინისტური მეცნიერების უდიდეს კერად, რომელსაც მფარველობასა და დახმარებას უწევდა სამეფო ხელისუფლება. ელინისტური ეგვიპტის მბრძანებელნი, პტოლემეების საგვარეულოს წარმომადგენლები არ იშურებდნენ სახსრებს მეცნიერების განვითარებისათვის.

მსოფლიოში შორს გაითქვა სახელი მუსეიონის ბიბლიოთეკამ. ალექსანდრიის ბიბლიოთეკის საცავებში ხუთას ათასზე მეტი ხელნაწერი ინახებოდა, რომელთა შორის იყო უდიდესი დრამატურგების: სოფოკლეს, ესქილესა და ევრიპიდეს ტრაგედიების ხელნაწერი ეგზემპლარები. ბიბლიოთეკის სათავეში იდგნენ ცნობილი სწავლულები. ასე, მაგალითად, ერთ დროს მას ხელმძღვანელობდა ცნობილი გეოგრაფი და მათემატიკოსი ერატოსფენე. ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაში შეიქმნა მსოფლიოში პირველი აღწერილობა საბიბლიოთეკო ფონდებისა. ამგვარად, აქ დაედო საფუძველი პირველ საბიბლიოთეკო კატალოგს. მისი შემდგენელი იყო სახელგანთქმული ალექსანდრიელი პოეტი და სწავლული კალიმაქოსი.

ჩვენ ძალზე სქემატურად შევეხეთ ელინისტური კულტურის ზემოქმედებას ეგვიპტეზე. ამ მოვლენის ღრმა ფესვებსა და მნიშვნელოვან შედეგებზე საუბარი შორს წაგვიყვანდა. ერთი რამ ცხადია, ელინისტურმა ეპოქამ ღრმა კვალი დააჩნია ეგვიპტის ყოფას, მის კულტურას. მაგრამ თუ პტოლემეების ეგვიპტის საზოგადოების ზედა ფენები ადვილად მოექცნენ ელინისტური კულტურის ზეგავლენის ქვეშ, ეგვიპტური მოსახლეობის ძირითადი მასა კვლავაც უძველესი ტრადიციების გამგრძელებელი იყო. ხდებოდა ქვეყნის თანდათანობითი ელინიზაცია.

ეგვიპტის მინაზე ახალი ისტორიული ეტაპი დაიწყო რომაელთა შემოსვლით, რომელთაც ძვ. წ. 30 წ. შეუერთეს ეგვიპტე თავის იმპერიას. ეგვიპტის მოსახლეობას კიდევ ერთი — რომაული ელემენტი დაემატა. რომან-

¹ მუზეუმი — ძველი ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით ხელოვნებისა და მეცნიერების მფარველი ღვთაებები იყვნენ. სულ ცხრა მუზა არსებობდა. ბერძენთა წარმოდგენით, ყოველ მათგანს გამგებლობაში ხელოვნებისა და მეცნიერების ერთი დარგი ებარა. ასე, მაგალითად, ტერპსიხორა — ცეკვის მუზა იყო, ურანია — ასტრონომიის, მელპომენა — ტრაგედიისა და ა.შ.

იზაცია თავის კვალს ტოვებს ეგვიპტის კულტურაზე, თუმცა იგი საკმაოდ ზედაპირულია. ხალხი ინარჩუნებს თავის ენას, უძველეს რელიგიას, ცხოვრების წესებს. ხდება პირუკუ მოვლენაც — ელინიზებული ეგვიპტე გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს რომის იმპერიის ხელოვნებაზე, მის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე. რომაულ ეპოქაშიც ეგვიპტის კულტურული და ეკონომიკური ცენტრი კვლავ ალექსანდრიაა.

სწორედ ამ ეპოქაში, ელინიზებულ ეგვიპტეში, რომაელთა გავლენის გაძლიერების ხანაში ჩნდება ხელოვნების ნაწარმოებთა ზემოხსენებული სპეციფიკური ჯგუფი, რომელიც ფაიუმის პორტრეტის სახელით არის ცნობილი მსოფლიოს ხელოვნების ისტორიაში და რომელიც ტრადიციული ეგვიპტური და რომაული ხელოვნების თავისებური ნაზავის ორიგინალურ შედეგს წარმოადგენს. ამდენად, ფაიუმის პორტრეტები თავისი დანიშნულებით უნდა განიხილებოდეს, როგორც ძველეგვიპტური ხელოვნების ორგანული გაგრძელება, ხოლო თავისი მხატვრულ-სტილისტური ნიშანთვისებებით, როგორც ანტიკური (რომაული) დაზგური ფერწერის იშვიათი ნიმუშები.

ძვ. წელთაღრიცხვის II საუკუნიდან ნილოსის ველზე ბერძნულ-ეგვიპტური მოსახლეობის წრეში გაერცელდა დაკრძალვის რიტუალთან დაკავშირებული ჩვეულება: მუმების სახვევებში იდგმებოდა ფიცარზე დაწერილი ფერწერული პორტრეტები. ისინი თავსდებოდნენ მუმის სახის ადგილას. არაჩვეულებრივ ეფექტს ახდენდა კონტრასტი ბრწყინვალე ფერწერული ოსტატობით შესრულებულ გარდაცვლილის პორტრეტსა და სახვევებში გახვეული მუმის გაშეშებულ სხეულს შორის. მუმის სახვევებში და-

ტანებული „სარკმლიდან“, უცნაურად გამოიყურებოდა სამ მეოთხედში გამოსახული, არაჩვეულებრივად მეტყველი, რეალისტურად შესრულებული გარდაცვლილის სახე. მკვლევარებმა ყურადღება მიაქციეს ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას: ზოგ შემთხვევაში ფიცრებს, რომლებზეც შესრულებულია პორტრეტები, საკმაოდ უხეშად ჩამოთლილი აქვს კუთხეები. ეს გამონკვეული იყო მუმის სახვევებში მათი უკეთ მორგების აუცილებლობით. ამკარაა, რომ ხშირად მუმიაში გამოიყენებოდა ჩვეულებრივი ფერწერული პორტრეტები, რომლებიც სახლში საგანგებო ოთახში ჰქონდათ მოთავსებული. პორ-



მუმის ფრაგმენტი ფერწერული პორტრეტით.

ტრეტის ამგვარი მეორადი გამოყენება არაერთხელ გვხვდება რომაული ხანის ეგვიპტურ სამარხებში. დაზგური პორტრეტის გავრცელებაზე მეტყველებს გასული საუკუნის 80-იან წლებში ხავარაში აღმოჩენილი ჩარჩო ენკაუსტიკური პორტრეტის ფრაგმენტებით. ჩარჩოზე თოკის ნაწილიც კი არის შემორჩენილი, რაც აშკარად მეტყველებს, რომ პორტრეტი კედელზე დასაკიდად იყო გამიზნული. მაგრამ ეს ფაქტები გამონაკლისს წარმოადგენს. პორტრეტების უმეტესობა საგანგებოდ დაკრძალვის რიტუალისთვის სრულდებოდა. ამაზე მიუთითებს ფერწერული ფენა, რომელიც თავისი მოხაზულობით შეესაბამება სახვევებიდან დარჩენილ გეომეტრიულ მოხაზულობას (მაგალითად, რვანახნავას ან ზემოთკენ მომრგვალებულს). ზოგჯერ მუშიაში ჩასადგმელი პორტრეტის ფონი ოქროთი იფარებოდა. ეს ოქროს ფონი ზუსტად შეესაბამებოდა მუშიის სახვევებიდან გამოჩენილ პორტრეტის ნაწილს, მის მოხაზულობას, რაც იმის დამადასტურებელია, რომ ოქროს ფონი შესრულდა მას მერე, რაც პორტრეტი ჩაიდგა მუშიის სახვევებში. ამას ისიც ადასტურებს, რომ ამ პორტრეტზე ტრაფარეტით სრულდებოდა ოქროს გვირგვინი, რომელიც დაკრძალვის რიტუალის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. გარდა ამისა, ხშირად გარდაცვლილის ასაკი არ შეესაბამებოდა მუშიაში ჩადგმული პორტრეტის ასაკს. ეტყობა, რომ ზოგჯერ გამოიყენებოდა ოჯახში არსებული ადრეული პორტრეტები.

ამ თავისებური ფერწერული პორტრეტების დათარიღებაში დიდი ავლინდერს პეტრის წვლილი. პორტრეტებზე წარმოდგენილ ქალთა თმის ვარცხნილობის და სამკაულის შესწავლისა და მათი რომაულ სკულპტურულ პორტრეტთან შეჯერების საფუძველზე მან დაასკვნა, რომ ფაიუმის პორტრეტები რომაულ ხანას მიეკუთვნება. აქ გასათვალისწინებელია ერთი მეტად საყურადღებო გარემოება: ცნობილია, რომ რომის ყოველ იმპერატორს შემოჰქონდა თმის ვარცხნილობის თავისი მოდა, რომელსაც ბაძავდნენ მთელს იმპერიაში. ყოველი საიმპერატორო დინასტიის მანდილოსნებს მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი თმის ვარცხნილობა ახასიათებდათ. ამ მოდას მისდევდნენ იმპერიის წარჩინებული მანდილოსნები. ცნობილია, რომ რომში არსებობდა საგანგებო სახელოსნოები, სადაც მზადდებოდა თმის ვარცხნილობის თაბაშირის მოდელები და მარმარილოს პარიკები მზა ქანდაკებაში გამოსაყენებლად. მნიშვნელოვან მასალას იძლეოდა აგრეთვე რომაული სამონეტო გამოსახულებები, რომლებიც დოკუმენტური სიზუსტით ასახავდნენ მბრძანებლის სახეს, მის დამახასიათებელ ნაკვთებს, წვერულვაშის ტარების წესს, თმის ვარცხნილობას.

ფაიუმის პორტრეტის შესწავლას ბევრმა ცნობილმა მეცნიერმა დაუთმო ყურადღება (გ. მასპერო, ბ. ტურაევი, ვ. გრიუნაიზენი, მ. მატეი, ვ. სტრელკოვი და სხვანი). დღეისათვის ჩამოყალიბდა გარკვეული აზრი ამ პორტრეტების შექმნისა და გავრცელების ეპოქის შესახებ. ეს იყო უმთავრესად ახ.წ. I-IV საუკუნეებში. ფაიუმის პორტრეტი ჩაისახა I საუკუნის შუა წლებში, ამ ხნის მანძილზე ფერწერულმა პორტრეტმა საინტერესო ევოლუცია გაიარა.

ფაიუმის პორტრეტების დათარიღება საკმაო სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული. მდგომარეობა უნდა გაეადვილებინა შემდეგ გარემოებას: მუმიებს თან ახლდა პაპირუსები და ნარწერები და, ამას გარდა, თითოეულ მუმიას შებმული ჰქონდა პატარა ნარწერიანი ფიცრები, რომლებიც გარკვეულ მონაცემებს შეიცავდა. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ხშირად პაპირუსების ტექსტებს საერთო არაფერი ჰქონდა კონკრეტულ მუმიასთან. რაც შეხება ნარწერიან ფიცრებს, მათზე აღნიშნული იყო გარდაცვლილის წარმომავლობა და დაკრძალვის ადგილი. დათარიღებაში ამ ნარწერებს არავითარი წვლილის შეტანა არ შეეძლო. გაირკვა ოღონდაც, რომ ერ-რუბაიათის ნეკროპოლი, უპირატესად ქ. ფილადელფიის მკვიდრთა განსასვენებელი ადგილი იყო, ხოლო ხაყარა — ქალაქ არსინოის ნეკროპოლი.

ამგვარად, მთავარ დასათარიღებელ საშუალებად რჩებოდა ფერწერულ პორტრეტთა შეჯერება რომაულ სკულპტურულ პორტრეტთან და მათი მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი.

გაირკვა, რომ ფაიუმის პორტრეტების შემკვეთნი ძირითადად ნილოსის ველის ნარჩინებულთა ზედა ფენების წარმომადგენლები იყვნენ. როგორც ჩანს, პორტრეტის შეკვეთა საკმაოდ მნიშვნელოვან თანხას საჭიროებდა. ბერლინის მუზეუმში ინახება პაპირუსი (ახ. ნ. II ს.) საიდანაც ირკვევა ფერწერული პორტრეტების შექმნის პრაქტიკა.

ეგვიპტის ქალაქ ფილადელფიის მკვიდრი ანონი, ძე ეპიმაქისისა, რომელიც გაგზავნილი იყო მიზენუმის ნავსადგურში (ნეაპოლის მახლობლად) ჯარის ნაწილთან ერთად, მოხვდა საშინელ ქარიშხალში, მშვიდობიანი გადარჩენის აღსანიშნავად იგი მამას უგზავნის წერილს და საკუთარ პორტრეტს, რომელიც შეუკვეთა მხატვარს სამი ოქროს ფასად. შესაძლოა დღეისათვის ფაიუმის ოაზისში მიკვლეულ პორტრეტებს შორის აღმოჩენილია ამ ანონის პორტრეტიც, რომელიც ამკობდა მისი მშობლიური სახლის კედლებს ქ. ფილადელფიაში.

იმისათვის, რომ უკეთ წარმოვიდგინოთ რომის იმპერიაში დიდად გავრცელებული პორტრეტების გამოყენების თავისებურება, უნდა გავიხსენოთ ზოგი რამ რომაული პორტრეტის ისტორიიდან. პორტრეტის სათავეები უნდა ვეძიოთ იმ უძველეს ტრადიციაში, რომლის მიხედვით წინარესაშუბლიკური ხანის რომაელები იღებდნენ ცვილის ნიღბებს გარდაცვლილი წინაპრების სახიდან და ინახავდნენ თავისი სახლის საგანგებო ნაწილებში — ატრიუმებში, ან სწორედნენ ტაძრებს. ამ ტრადიციის შესახებ კარგად მოგვითხრობს პლინიუსი, რომელიც ცვილის ნიღბების შექმნას მიაწერს სახელგანთქმული ბერძენი მოქანდაკის ლისიპეს ძმას — ლიზისტრატეს სიკიონიდან (ძვ. წ. IV ს.). მაგრამ საკმარისია გავიხსენოთ უძველესი მიკენური ოქროს ნიღბები, რომ ცხადი გახდეს ამ ტრადიციის ძალზე ძველი, ღრმა ფესვები.

წინაპართა ნიღბების საგანგებო შენახვის რომაული წესი ალბათ მომდინარეობს უძველესი ეტრუსკული ტრადიციიდან, რომლის მიხედვითაც, ნიშებსა და საკურთხევლებში თაობების მანძილზე გროვდებოდა სახელო-

ვან წინაპართა ნიღბები. ეს იყო წარჩინებულ და სახელოვან საგვარეულოთა პრივილეგია. რომელი პატრიციები დიდ ყურადღებას უთმობდნენ წინაპართა სახის უკვდავყოფას. ასეთი სკულპტურული სახეები თავსდებოდა მრგვალი ფარების ცენტრში. თანდათან ცვილის ნიღბები იცვლება უფრო გამძლე მასალით. ფარები და სკულპტურული ბიუსტები კეთდებოდა ბრინჯაოსაგან. დროთა განმავლობაში ბრინჯაო იცვლება ვერცხლით. ასევე, ვერცხლის გამოსახულებები ცვილის ფერწერულ პორტრეტებს. საზეიმო დღეებში წარჩინებული რომაული ოჯახები გამოყენდნენ ხოლმე წინაპართა პორტრეტებს, რომელთა სიმრავლე საგვარეულოს განსაკუთრებული ღირსების მაჩვენებელი იყო.

სავარაუდოა, რომ იტალიიდან ჩამოტანილი ფერწერული პორტრეტები შემოვიდა ეგვიპტურ გარემოში სწორედ იმ დროს, როდესაც აქ უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული იყო რიტუალური მიზნისათვის გარდაცვლილის ნიღბების შექმნის ტრადიცია. რომაული ფერწერული დაზგური პორტრეტისა და ეგვიპტური სამარხეული ნიღბების ეს ორი ტრადიცია შეერწყა ერთმანეთს და შეიქმნა ისეთი ორიგინალური მხატვრული მოვლენა, როგორც ფაიუმის პორტრეტია. ამგვარად, თავისი ხასიათით ფაიუმის პორტრეტი ძველამოსავლური, ძველეგვიპტური ხელოვნების ორიგინალური განვითარება და ამავე დროს, შუა საუკუნეების პორტრეტული ხელოვნების დასაბამია. ერთი მხრივ, ეს იყო რიტუალური ნაწარმოებები, დაკავშირებული უძველეს ეგვიპტურ ტრადიციებთან, მიცვალებულის კულტთან. მეორე მხრივ, კი მათში გამომჟღავნდა ელინისტური კულტურის ძლიერი ზეგავლენა, რომაული ხელოვნების ახალი მსოფლშეგრძნება, ჩვენი წელთაღრიცხვის დასაწყისის, ახალი ეპოქის მსოფლმხედველობა. რომაელების გავრცელებული მოდის დასაკმაყოფილებლად ეგვიპტეში იქმნება ადგილობრივი მხატვრული სკოლები, ყალიბდება სახელოსნოები, სადაც ეგვიპტელი ოსტატები ასრულებდნენ ფერწერულ პორტრეტებს.

ფაიუმის ოაზისიდან მომდინარე ფერწერული პორტრეტები სამ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: მუმისის სახეეებში ჩასადგმელად საგანგებოდ შექმნილი პორტრეტები, მოხატული სუდარები, რომლებზეც მიცვალებული გამოსახული იყო ძველეგვიპტური ღეთაების (ოზირისის) სახით, და ატრიუმის კედლებისათვის განკუთვნილი პორტრეტები. ეს უკანასკნელნი უთუოდ რომაული ხელოვნების ძლიერი ზეგავლენის შედეგად შეიქმნა, რადგან ეგვიპტეში, უძველესი დროიდან მოყოლებული, პორტრეტი ყოველთვის მიცვალებულის კულტთან, სამარხთან იყო დაკავშირებული.

პორტრეტების ამგვარ დანიშნულებაზე მიანიშნა მკვლევართ ერთმა მეტად საყურადღებო აღმოჩენამ. 1900 წელს ქერჩში მიაკვლიეს ანტიკურ მოხატულ სარკოფაგს (ამჟამად ინახება სანკტ-პეტერბურგში, სახელმწიფო ერმიტაჟში), რომელზეც მხატვრის სახელოსნო იყო წარმოდგენილი. მხატვარი გამოსახული იყო მოღბერტის წინ მჯდომარე. სახელოსნოს კედელზე კი მოჩანს სამი პორტრეტი. გვერდითი პორტრეტები მრგვალ ორნამენტულ ჩარჩოშია მოთავსებული, შუა პორტრეტი — სწორკუთხაში.



ქერჩის სარკოფაგის მოხატულობის ფრაგმენტი. „მხატვრის სახელოსნო“.

ეს კომპოზიცია კიდევ ერთ დიდმნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს. ის ნათელს ფენს ფაიუმის პორტრეტთა შესრულების ტექნიკას. ჩვენ ადრევე ვახსენეთ ფაიუმის პორტრეტთა საოცრად კარგად შენახული, მოელვარე ფერნერული ზედაპირი. ამ პორტრეტების ფერნერული ფენის გულდასმითი შესწავლით, საგანგებო ქიმიური ანალიზითა და რენტგენის სხივებით გამოკვლევის საფუძველზე დადგინდა ამ ნაწარმოებთა შესრულების ტექნიკა, მასალები. ტექნიკის მიხედვით ფაიუმის პორტრეტები სამ ძირითად ჯგუფადაა დანაწილებული. პირველს განეკუთვნება წმინდა ენკაუსტიკის ტექნიკით შესრულებული ნაწარმოებები (ენკაიო — ბერძნულად „ენვაე“, ენკაუსტოს — მომინანქრებული, მოჭიქული). ამ უცნაურად მოელვარე ზედაპირიანი ფერნერული ნაწარმოებების ტექნოლოგია მიკვლეულია აგრეთვე სახელგანთქმული რომაელი სწავლულის პლინიუსის (ახ.წ. I ს.) ნაშრომში „ბუნების ისტორია“, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ნამდვილ ენციკლოპედიაში. ამ ფერნერისათვის გამოიყენებოდა ცვილის საღებავები, რომლებიც საგანგებო წესით მზადდებოდა: ფუტკრის ცვილი იხარშებოდა ზღვის წყალში, ემატებოდა ფისი და მინის საღებავთა ფხვნილები. წინასწარ მომზადებული ფიცარი ცვილის ცხელი ფენით იფარებოდა. ამ სარჩულზე იწერებოდა თავად პორტრეტი. მხატვარი მუშაობდა თბილი პასტოზური საღებავით, იყენებდა ლითონის იარაღს (კავთერიუმი), კბილანებიან ლითონის იარაღს (კესტრი), ნაირგვარი ზომისა და ფორმის ფუნჯებს. სქელი, პასტოზური მასა ნაწილდებოდა გაცხელებული ლითონის იარაღით ფიცრის ზედაპირზე. წერის მსუყე, პასტოზური მანერა, სხვადასხვა სახის იარაღის გამოყენება საშუალებას აძლევდა მხატვარს შეექმნა მრავალფეროვანი, ცოცხალი ზედაპირი. დასრულებული პორტრეტის

ზედაპირი თბილი იარაღით მოსწორდებოდა და იქმნებოდა მინანქრის მაგვარი, მოელვარე ფერადოვანი ფენა. ასეთი ტექნიკით შესრულებული პორტრეტები საუკუნეთა მანძილზე ინარჩუნებდნენ ფერის ინტენსივობას და უღერადობას. ხელოვნებაში ახლის შექმნა ხშირად ტექნიკურ სიახლეებთან იყო დაკავშირებული. ცვილის საღებავმა, ე.წ. ენკაუსტიკურმა ფერწერამ პორტრეტის ხელოვნების განვითარებას ახალი შესაძლებლობანი შეუქმნა.

პლინიუსის მონათხრობი დაადასტურა ქერჩის სარკოფაგის მოხატულობამ. სხვა სცენათა შორის აქ გამოსახულია ენკაუსტის (ენკაუსტიკური ფერწერის ოსტატის) სახელოსნო. დეტალებზე მსჯელობა ძნელია, მაგრამ გულდასმით დაკვირვების შედეგად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუ რა ხდება სახელოსნოში. სამფეხზე დამაგრებული მოლბერტის წინ, რომელზეც ჩარჩოში ჩასმული ფიცარია მოთავსებული, ზის მხატვარი. მხატვარსა და მოლბერტს შორის, სადგამზე დევს გახსნილი კოლოფი, რომლის პატარა უჯრედებში საღებავია მოთავსებული. მოლბერტსა და მხატვარს შორის ქურაზე შედგმულია ტაფა, ოსტატს მისკენ განვდილი აქვს ხელი, რომელშიც რაღაც საგანი უჭირავს. როგორც ჩანს, იგი აცხელებს ცეცხლზე ლითონის იარაღს, რომლითაც სრულდებოდა ფერწერული ნაწარმოები.

პლინიუსის მიხედვით ირკვევა, რომ ლითონის იარაღით (კავთერიუმით) პორტრეტის შესრულების ტექნიკა ძველისძველია. ფუნჯი უფრო გვიან შემოდის ხმარებაში.

ენკაუსტიკური ტექნიკით შესრულებული ნაწარმოები ადვილად გამოსაცნობია მინანქრისებური კაშკაშა ზეთოვანი ზედაპირით, ძვირფასი თვლებივით მოელვარე ფერებით, სქელი მონასმებით. წმინდა ენკაუსტიკური ფერწერის ნიმუშია წვეროსანი მამაკაცის პორტრეტი, რომელსაც ხშირ თმაში ოქროს გვირგვინი უელავს (მოსკოვი. პუშკინის სახელობის მუზეუმი. ახ. წ. II ს. დასაწყისი). ეს ენკაუსტიკური ფერწერის შესანიშნავი მაგალითია. სახე დაწერილია თავისუფალი, მოძრავი სქელი მონასმებით. ნაკეთები თითქოს ხელით არის გამოძერწილი. უწერილესი ფუნჯებითაა დამუშავებული თმა და წვერი.

წმინდა ენკაუსტიკური ტექნიკით არის შესრულებული ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ფაიუმის პორტრეტები. ისინი ახ. წ. I საუკუნის მეორე ნახევარსა და II საუკუნის დასაწყისშია შესრულებული. ისინი გაირჩევა ნათელი, ყლერადი ფერებით, ნაკეთების თამამი სკულპტურული ძერწვით. ამათგან აღსანიშნავია ხანშიშესული მამაკაცის პორტრეტი თეთრი ქიტონითა და ლურჯი მოსასხამით (მოსკოვის მუზეუმის კოლექციიდან). არაჩვეულებრივად ცოცხლად არის გადმოცემული მზერა, ოსტატურადაა გამოძერწილი სახის დამახასიათებელი ნაკეთები, თმის თავისებური ვარცხნილობა, ნაოჭებით დაღარული შუბლი. ეტყობა, რომ მხატვარი ნატურაზე მუშაობდა, რადგან პორტრეტში ნამდვილი რეალისტური ხედვა ჩანს. ამასთან, მხატვარი საუკეთესოდ ფლობს ფერს. იგი ვირტუოზულად განლაგებს ფერადოვან ლაქებს და აღწევს იშვიათ ჰარმონიულ მთლიანობას.

რა ზუსტად არის მოფიქრებული მოსასხამის ლურჯი კალთის შეთანხმებული ხმოვანება თვალების ლურჯ ფერთან და ცისფერ ანარეკლთან ლოყაზე. დიდი დეკორატიული ალლოთია გამოყენებული ცალკეული ფერები: ბაგეთა ნითელი ფერი, ლანგების ვარდისფერი ლაქები, თეთრი მოძრავი მონასმების გრაფიკული ნახატი, ქიტონის კამკაშა თეთრი ლაქა სურათის ქვედა ნაწილში. სხვადასხვა სისქის საღებავით მხატვარი ოსტატურად ძერწავს სახის ნაკეთებს.

ფაიუმის პორტრეტთა მეორე ჯგუფი ცვილოვანი ტემპერით არის შესრულებული. ამ შერეული ტექნიკით ბევრი პორტრეტია შესრულებული. განსაკუთრებით ფართოდ გამოიყენებოდა იგი ახ. წ. II საუკუნეში. ამ საღებავის შემადგებლობაში შედის ცვილი, კვერცხის ცილა და ზეთუნის ზეთის მცირე რაოდენობა. ამას ემატებოდა აგრეთვე ქიოსის ბალზამი. ცვილოვანი ტემპერა უმთავრესად ფუნჯით სრულდებოდა, თუმცა გამორიცხული არ იყო ლითონის იარაღის გამოყენებაც. ენკაუსტიკური (ცვილოვანი) ტემპერისათვის ფიცარზე მზადდებოდა გრუნტი ცარცისა და ნებოსაგან. ცვილოვანი ტემპერა იძლეოდა უფრო გლუვ და კრიალა ზედაპირს, ვიდრე ნმინდა ენკაუსტიკა, რომელიც სქელი, პასტოზური მონასმებით სრულდებოდა.

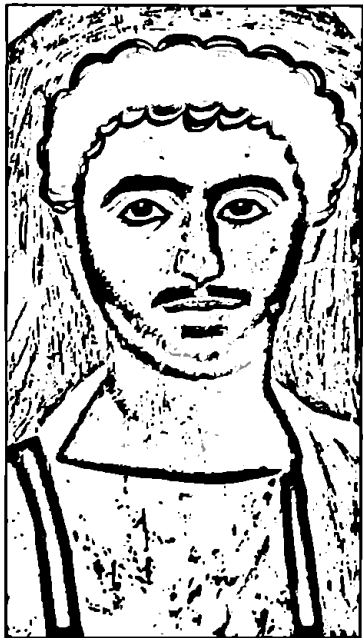
ფაიუმის პორტრეტთა მესამე ჯგუფი სუფთა ტემპერით არის შესრულებული. ტემპერის საღებავში შემაკავშირებელ მასალად წყალში გახსნილი კვერცხის გულია გამოყენებული, რომელსაც ემატება ნებო. ტემპერისათვის ფიცარზე უფრო სქელი გრუნტი კეთდებოდა, რადგან ეს საღებავი ადვილად იყვინთებოდა დაუგრუნტავ ფიცარზე. ტემპერის ტექნიკა უფრო მოკვიანო ხანებში ჩნდება (II-III სს.). ტემპერის საღებავს აქვს მქრქალი, ნაზი ფერი. საღებავის ფენა შედარებით თხელია. სხვადასხვა სახის ფუნჯის გამოყენება მრავალფეროვანი ფერწერული ეფექტების მიღწევის საშუალებას იძლეოდა.

ფაიუმის პორტრეტების ტექნიკური მხარის კვლევამ ტექნიკურ და მხატვრულ ხერხთა დიდი მრავალფეროვნება გამოავლინა. ვხვდებით თხელი ცვილოვანი საღებავის, სქელი ენკაუსტიკისა და ცვილოვანი ტემპერის ერთდროულ გამოყენებას ერთ პორტრეტში. ამას ხშირად ემატება სუფთა ტემპერა. ამ მასალათა ნაირგვარი შეხამებით მხატვრები აღწევდნენ გასაოცარ შთაბეჭდილებას. ხშირად თხელი, გამჭვივრვალე ტემპერის ფონზე, რომლის ქვეშ ფიცრის ფაქტურაც კი იგრძნობოდა, დადებულა სქელი ენკაუსტიკის რელიეფური მონასმები. ხანდახან კი ტემპერით შესრულებული პორტრეტი ალაგ-ალაგ ენკაუსტიკით არის გაცოცხლებული და აელვარებული.

სამარხში ჩატანებული ფერწერული პორტრეტის ტრადიცია რამდენიმე საუკუნის მანძილზე არსებობდა. შეიძლება თვალი გავადევნოთ ამ პორტრეტის განვითარებას ოთხი საუკუნის განმავლობაში. იცვლებოდა ამ პორტრეტის ხასიათი, სტილი, მაგრამ უცვლელი რჩებოდა, პირობით: საკულტო ხასიათთან ერთად, მკაფიოდ გამოკვეთილი, განუმეორებელი ინდივიდუა-

ლობა. ფაიუმის პორტრეტი, როგორც ნესი, ინერებოდა ნეიტრალურ რუხ-მოციხფრო ფონზე. ხანდახან ფონი ოქროსი იყო. ეს ქმნიდა განყენებულ, ირეალურ სივრცეს ადამიანის გარშემო. არ გამოისახებოდა არავითარი აქსესუარი, არავითარი ატრიბუტი. ადამიანები მოკლებულნი იყვნენ ყოველგვარ ნივთიერ დეტალებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ყოველი პორტრეტი ცოცხალი სახეა, განუმეორებელი ხასიათი, აღსავსე განწყობით, ორიგინალობით.

ფაიუმის პორტრეტებში საუკეთესოდ არის გადმოცემული ეთნიკური ტიპი. რომის იმპერიის ხანაში ქვემო ეგვიპტე დასახლებული იყო სხვადასხვა ეთნიკური წარმომავლობის ხალხით. ფაიუმის პორტრეტებში ადვილი საცნობია სხვადასხვა ეროვნების ადამიანები. გამოსახულნი არიან ბერძნები და რომაელები, ებრაელები, ეგვიპტელები. ყველაზე ხშირია ბერძენ-ეგვიპტელები, რომლებიც ძირითადად დასახლებულნი იყვნენ ქალაქ ალექსანდრიასა და ფაიუმის ოაზისის მიდამოებში.



ფაიუმის პორტრეტი. ახ. წ. II ს.

თუკი ეგვიპტურ პორტრეტულ ხელოვნებას უძველესი დროიდან ახასიათებდა ადამიანის გამოსახვა ერთ გარკვეულ ასაკში, უფრო სწორად, ერთ მარადიულ მდგომარეობაში, ფაიუმის პორტრეტებზე ვხვდებით ყველა ასაკის ადამიანს: ბავშვებს, ჭაბუკებს, მოხუცებს, ნორჩ ქალიშვილებსა და ასაკოვან მანდილოსნებს. მხატვრები გადმოსცემდნენ უაღრესად ინდივიდუალური ხეობის სახეებს. თუმცა ერთნაირი სადა რუხი ფონი, ერთნაირი კომპოზიციური ხერხები ამ პორტრეტებს გარკვეულ ტიპიურობას ანიჭებს. ყველა პორტრეტი, როგორც ნესი, მხრებთანაა გადაჭრილი. თავი ოდნავ არის მობრუნებული სამ მეოთხედში, ასევე ოდნავ მობრუნებულადაა გამოსახული მხრები. ერთნაირადაა გადმოცემული განათება. ყველა ფერწერულ პორტრეტში შუქი ეცემა მარცხნიდან (მაცურებლისგან). ასეთი მხატვრული ხერხის გამო სახის მარცხენა ნაწილი ყოველთვის უფრო დაჩრდილულია. ასეა გადმოცემული განათება მაშინაც კი, როდესაც პორტრეტი სრულიად ფრონტალურად არის წარმოდგენილი.

ერთნაირია ფაიუმის პორტრეტთა პერსონაჟების ჩაცმულობა. კაცებიცა და ქალებიც გამოსახულნი არიან სახელოიან ტუნიკებში, ზემოდან კი მოსხმული აქვთ მოსასხამები — ჰიმათიონები. მოსასხამში მხართან ხანდახან ფიბულით (საკინძით) არის დამაგრებული. როგორც ნესი, ტუნიკა ქათქათ-

თა თეთრი ფერისაა. ქალების პორტრეტებში ყურადღებას იპყრობს ძვირფასი სამკაული: ყელსაბამები, საყურეები, რომლებიც გარკვეული ნაირგვარობით გამოირჩევა.

ფაიუმის პორტრეტებზე ვხედავთ ჩვენი ნელთალრიცხვის პირველი საუკუნეების ეგვიპტის მკვიდრთა მრავალფეროვან სახეებს. თვალწინ ჩაივლიან სხვადასხვა ეროვნებისა და ასაკის ქალები და მამაკაცები, რომელთა მეტყველ, ცოცხალ სახეებში შეიძლება ხასიათის, ბიოგრაფიის ამოკითხვა — იმდენად რეალისტურია მხატვართა ოსტატობა, იმდენად ძლიერია ფერმწერთა სურვილი მაქსიმალური სიზუსტით გადმოსცენ ამ ადამიანთა, მათ თანამედროვეთა ნამდვილი სახეები. რა თქმა უნდა, ფაიუმის პორტრეტები ყველა ერთნაირი მხატვრული ღირსებისა როდია, განსხვავებულია მათი ესთეტიკური ღირებულებაც. მაგრამ ყოველი პორტრეტი არის ადამიანის ნიჭის წყალობით ჩვენამდე მოღწეული შორეულ ეპოქათა სურთქვა.

პორტრეტისადმი თანამედროვეთა დამოკიდებულების გასარკვევად აუცილებელია მოვმართოთ ძველ მწერალთა თხზულებებს. ხელოვნების დიდი ისტორიკოსი პლინიუს უფროსი (ახ.წ. 23-79 წწ.) „ბუნების ისტორიაში“ ეხება პორტრეტის ხელოვნებასაც. მართალია, იგი უფრო ძველ ეპოქებს (საუბარია ძვ. წ. IV ს. სახელგანთქმული ფერმწერის აპელესის ხელოვნებაზე) განიხილავს, მაგრამ მისი მსჯელობა პორტრეტის შესახებ დიდად მნიშვნელოვანია ძველი პორტრეტის რაობის გასაგებად. აი, რას ვკითხულობთ პლინიუსთან: „აპელესი პორტრეტებს წერდა ისე მიმსგავსებულად, რომ შეუძლებელი იყო მათი გამორჩევა ორიგინალიდან; გრამატიკოსს აპიონს შემონახული აქვს თავის თხზულებაში საოცარი ცნობა, რომლის თანახმად ერთ-ერთი წინასწარმეტყველი, ერთი იმათგანი, ვინც მომავალს წინასწარმეტყველებს სახის მიხედვით, აპელესის პორტრეტებით იგებდა, თუ რამდენი წელი იცოცხლა ადამიანმა ან რამდენი წელი დარჩა სიკვდილამდე“.

ფლავიუს ფილოსტრატე (II-III სს.) თხზულებაში „სურათები“ მსჯელობს ფერწერის კანონების, მისი დანიშნულების შესახებ: „... ფერწერა, მართალია, მშვენიერებაზეა დამოკიდებული, მაგრამ საქმე მხოლოდ ეს არ არის... იგი ქმნის გაცილებით მეტს, ვიდრე რომელიმე სხვა ხელოვნება, რომელსაც კიდევ მეტი სახვითი საშუალებები აქვს. ფერწერას შეუძლია გამოსახოს ჩრდილი, შეუძლია გადმოსცეს ადამიანის მზერა, როდესაც იგი განრისხებულია, უბედურია ან, პირიქით, სიხარულითაა აღსავსე... მხატვარს შესწევს ძალა გადმოსცეს ნათელ, ლურჯ ან მუქ თვალთა ელვარება; მას შეუძლია გამოსახოს ქერა ან მზისებრ მოელვარე, ცეცხლოვანი თმა, გადმოსცეს სამოსლისა თუ იარაღის ფერი... და თვით ჰაერიც კი, რომელიც ყოველთვის არტყია გარს...“

საგულისხმოა, რომ ელინისტურ-რომაული ესთეტიკა ფერწერაში ხედავს უდიდეს სიბრძნეს და მიაჩნია, რომ შუქითა და ფერით ფერწერას შეუძლია ყველაფრის გადმოცემა. ფილოსტრატე უფროსის ამ მსჯელობაში კარგად იგრძნობა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ჩვენი ნელთალ-

რიცხვის პირველ საუკუნეებში ფერწერას, რომლის ოსტატები, თუ ამ მწერლის აღწერებს გავეცნობით, ქმნიდნენ მხატვრობის ჭეშმარიტ შედეგებს.

ფლავიუს ფილოსტრატეს შთამომავალმა ფილოსტრატე უმცროსმა განაგრძო პაპის საქმე და განავითარა მისი დებულებები მხატვრობის შესახებ. მის თხზულებაში ვკითხულობთ: „...ვისაც სურს ჭეშმარიტი მხატვარი გახდეს, უნდა შეძლოს ყურადღებით აკვირდებოდეს ადამიანს, შენიშნოს მისი ხასიათის გარკვეული თვისებები მაშინაც კი, როდესაც იგი გაჩუმებულია, შეძლოს თვალეში ამოიკითხოს მისი სულიერი განცდების ცვალებადობა, რაც შეიძლება აისახოს ნარბეის მოხაზულობაში. ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რაც ადამიანის სულიერ ცხოვრებას მიეკუთვნება“.

ამ ნაწყვეტში შესანიშნავად არის გადმოცემული მხატვრის ამოცანა პორტრეტული ნაწარმოების შექმნისას. გარდა ამისა, ფილოსტრატე უმცროსი ძალზე საინტერესოდ აყალიბებს ფერწერის მთავარ ამოცანას. იგი აახლოვებს ფერწერას პოეზიასთან და აცხადებს, რომ „ორივესთვის (ფერწერისა და პოეზიისთვის) საერთოა უხილავის ხილულად ქმნის უნარი“.

ძველ ავტორთა ეს დებულებები საკვებით გასაგები ხდება ფაიუმის ფერწერულ პორტრეტთა განხილვის დროს. ადრეული ფაიუმის პორტრეტების განსაკუთრებული ცხოველხატულობა, თავისებური ფერწერული მანერა, წერის „იმპრესიონისტული“ ხერხები იყრობს ყურადღებას. ბევრ მათგანში მთავარი აქცენტი გადატანილია სახის ნაკვთების პლასტიკურ ძერწვაზე. ხანდახან იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს საქმე გვაქვს შეფერადებულ ქანდაკებასთან.

განსაკუთრებით ძლიერია ელინისტური ხელოვნების ნიშნები ჭაბუკთა ორ პორტრეტში მოსკოვის სახვითი ხელოვნების მუზეუმის კოლექციიდან. II საუკუნის დასაწყისში შესრულებული ეს პორტრეტები უდავოდ დიდი ფერმწერის ნახელავი უნდა იყოს. პორტრეტები, როგორც ჩანს, ნატურიდან არის შესრულებული. პირველ პორტრეტზე ჭაბუკის თავი და მხრები ოდნავ მარჯვნივ არის მობრუნებული, სახის ნაკვთები განსაკუთრებული ოსტატობითაა გადმოცემული. დიდი თვალეების სევდიანი მზერა, ლამაზად მოხაზული ბაგეები, ხშირი მორკალური ნარბეები, შუბლზე კულულებად დაფენილი გრუზა შავი თმა. ჭაბუკი თეთრი ქიტონითაა მოსილი. თავზე ოქროს გვირგვინი ადგას. სავარაუდოა, რომ ოქროს გვირგვინი რომბული სტილიზებული ფოთლებითა და ოქროს ფონი პორტრეტის მუმიამი დატანების შემდეგ არის შესრულებული. გარდაცვლილის გვირგვინით შემკობა უძველეს ეგვიპტურ ტრადიციას უკავშირდება. ეს პორტრეტი შესრულებულია თხელი ცვილოვანი ტემპერის საღებავით, ენკაუსტიკის გამოყენებით. ზედაპირს კარგად ეტყობა რკინის იარაღის გამოყენების კვალი.

ოქროს გვირგვინითვეა გამოსახული წვეროსანი მამაკაცი იმავე მუზეუმის კოლექციის ერთ-ერთ პორტრეტზე, მსუბუქად მობრუნებულ მხრებზე მას მოსხმული აქვს მენამული ჰიმეტიონი, მარჯვენა მხარზე ფიბულით

დამაგრებელი. ქვემოდან ქიტონის კაშკაშა თეთრი ლაქა მოჩანს. პორტრეტი წმინდა ენკაუსტიკის ტექნიკით არის შესრულებული, რაზედაც მიუთითებს სპეციფიკურად გაპრიალებული ფერწერული ზედაპირი. განსაკუთრებულად ლამაზია ამ პორტრეტის კოლორიტი, კარგად შეხამებული სახის ბრინჯაოსფერ ტონალობასთან. ფიბულის პატიოსან თვალთა ციმციმი თითქოს ირეკლება იისფერ ჩრდილთა ტონალობაში. ოსტატურად არის გადმოცემული სახის შემომფარგველი ნვერი და ხშირი ნაბლისფერი თმა. სახე ცოხალი და მეტყველია.

ფაიუმის პორტრეტების ევოლუცია მიმდინარეობდა ელინისტური რელიგიისა და თავისებური „იმპერსიონისტული“ ფერწერის ხერხების მეტი სქემეტიზაციისა და სიბრტყობრიობის მიმართულებით. ეს ცვლილებები დაკავშირებული იყო ეგვიპტის სოციალური და პოლიტიკური ვითარების ცვლილებებთან, აგრეთვე მსოფლიო ხელოვნების საერთო განვითარების ტენდენციებთან. III საუკუნე რომის იმპერიის ისტორიაშიც უმნიშვნელოვანესი ეტაპი იყო, ამ დროს გარდაიქმნა იდეოლოგია, გაიზარდა რომის პროვინციების კულტურული პოტენციალი, ადგილობრივ ხელოვნებათა წვლილი. უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქრისტიანული რელიგიის მომძლავრებას, აღმოსავლეთის ქვეყნების ადგილობრივ კულტთა თავისებურ აღორძინებას. ყველგან, ყველა ქვეყანაში, რომის იმპერიის მძლავრი ზემოქმედების შესუსტებამ ხელი შეუწყო ადგილობრივი ხელოვნების ტენდენციების გამოცოცხლებას, ტრადიციების აღდგენას. იმავე ტენდენციებმა იჩინა თავი ეგვიპტეშიც, სადაც ქრისტიანობა თავისებურ სახეს იღებს.

ელინისტური რელიგიის ნაცვლად მკაფიო ხდება მიდრეკილება სახეთა პირობით-სიბრტყობრივი გადმოცემისაკენ. მკვიდრდება განყენებულობა და სქემეტიზობა. ენკაუსტიკა თითქმის მთლიანად იცვლება ტემპერის ტექნიკით, ხდება თითქოს მობრუნება პირობით და დეკორატიულ ძველეგვიპტურ ფერწერასთან. შეიძლება ითქვას, რომ რელიგისტური, საერო ხასიათი პორტრეტს ენერგიულად ცვლის ძალზე პირობითი, გაყინული რიტუალური სახეები. ძირითად სახვით საშუალებად იქცევა კონტური, ხაზი. ფერწერა იცვლება გრაფიკით, ფორმების დამუშავება პირობით ორნამენტულ ხასიათს იღებს.

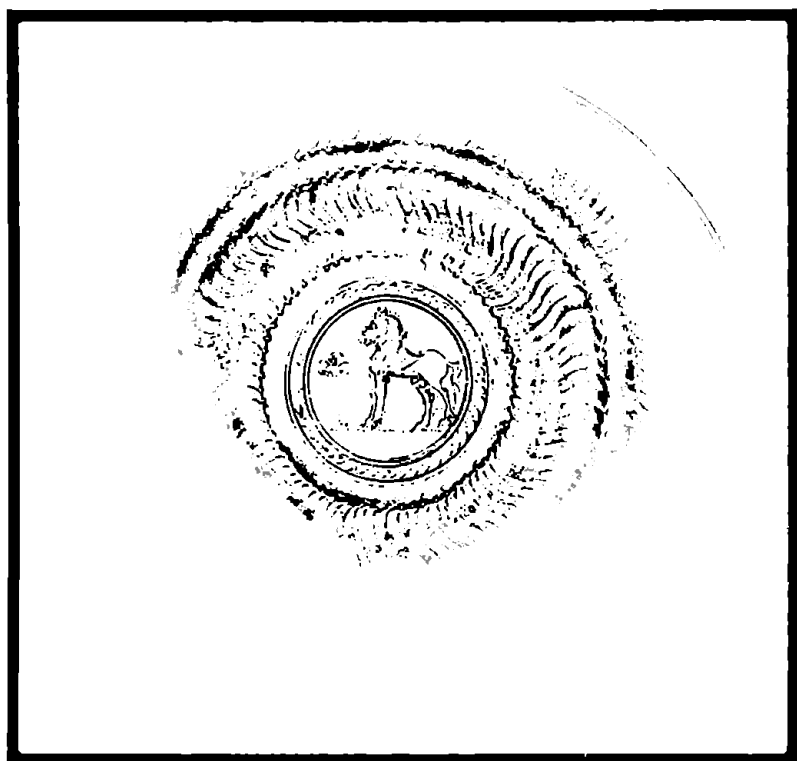
ამ სტილისტური ცვლილების ნათლად ნარმოსადგენად საკმარისია მივმართოთ III საუკუნის ნებისმიერ ეგვიპტურ ფერწერულ პორტრეტს. თავის თავისუფალი, მსუბუქი მობრუნება იცვლება ფრონტალობით, ფორმების წმინდა გრაფიკული დამუშავებით. იმპერსიონისტული ნაირფერი ჩრდილები სახეზე იცვლება პარალელური ხაზებით, უხეში დამტრიახვით. მოცულობითი, სკულპტურულად ნაძერწი ფორმები სრულიად ბრტყელდება და იშლება ფონზე საკმაოდ მოუქნელი ნახატის სახით. პორტრეტული მსგავსება თითქმის გროტესკული ხერხებით მიიღწევა. ამავე დროს ოსტატებს შემუშავებული აქვთ მხატვრული ხერხები, რომელთა საშუალებითაც აღწევენ საჭირო შთაბეჭდილებისა და განწყობილების შექმნას. სახეები კარგავს ხორციელ, მატერიალურ სანყისებს და ივსება სულიერი, ირეალური არსით.

სქემად ქცეული სახეებიდან გვიყურებენ ვეება, ფართოდ გახელილი თვალები, რომლებშიც თითქოს კონცენტრირებულია ამ არსებათა მთელი სულიერი სამყარო. ყველაფერი დანარჩენი — თმის ვარცხნილობა, სამოსელი — აღიქმება განზოგადებულ დანამატად, რომელიც არ უშლის მაყურებლის კონტაქტს ამ უაღრესად საინტერესო პიროვნებებთან, რომელნიც თავისებურ გულუბრყვილობასთან ერთად უღრმეს სულიერ მუხტს შეიცავენ.

საინტერესოა მხატვართა მიერ სახის ნაკვთების გადმოსაცემად გამოყენებული ხერხები: ტუხილი ხაზებით აღინიშნება ნაოჭები შუბლსა და სახეზე, „მოდელირება“ ხდება მშრალი პარალელური ხაზებით. სქელი მუქი ხაზით შემოიფარგლება სახის ოვალი, თვალები, ნარბების მოხაზულობა. განსაკუთრებით გულუბრყვილოდ გადმოიცემა წამწამების სქემატური ნახატი. სრულიად პირობითი და სქემატურია ტანსაცმლის გადმოცემა. ეს არის ის მხატვრული ხერხები, რომლებიც გამოიყენებოდა უძველესი ქრისტიანული ხატების შექმნისას, როდესაც მთავარი ყურადღება გადატანილი იყო სახის იერატულ გაყინულობაზე, სქემატურ ფორმათა გრაფიკულ მეტყველებაზე, ბრტყელ, უსხეულო გამოსახულებაზე.

მხატვრული ნიშნები, რომლებმაც თავი იჩინა გვიანდელი ფაიუმის პორტრეტებში, დამახასიათებელი ხდება ქრისტიანული ეგვიპტის ხელოვნებისათვის, მისი ადრეული ხანისთვის. სწორედ კოპტურ ხელოვნებაში მყლავნდება ის სტილისტური თავისებურებანი, რომელნიც დაიმკვიდრებენ ადგილს გვიანდელი ფაიუმის პორტრეტებში, რომელთაც განვლეს ორიგინალური ევოლუციის გზა ახ.წ. I საუკუნიდან მოყოლებული III საუკუნემდე. გვიანდელ ფაიუმის პორტრეტებში მიღწეულია ფორმის განსაკუთრებულობა, პირობითი მეტყველება, ნატურის შეგნებულ უგულებელყოფაზე დამყარებული. სულიერი საწყისის მკაფიოდ წარმოჩენა იქცევა იმ ძირითად სტილურ მანიშნებლად, რაც დაედება საფუძვლად ადრექრისტიანულ ხატუნერას.

ფაიუმის პორტრეტი სრულიად განსაკუთრებული მოვლენაა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. იგი მნიშვნელოვანია, როგორც კაცობრიობის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს გზასაყარზე შექმნილი ხელოვნების ფენომენი, რომელიც მოიცავს ძველეგვიპტური და ელინისტურ-რომაული კულტურის არსებით მხარეებს. მას ენიჭება განსაკუთრებული ღირსებები იმის გამო, რომ ერთი მხრივ, ფაიუმის პორტრეტები ამთავრეს ეგვიპტური ხელოვნების განვითარების უგრძეს გზას, ხოლო, მეორე მხრივ, — იწყებს ახალი დროის პორტრეტულ ხელოვნებას. ყველა ამ მომენტის გათვალისწინებით ცხადი ხდება ფაიუმის პორტრეტის მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობა. მაგრამ ესეც რომ არ იყოს, ნებისმიერი ცალკე აღებული ენკაუსტიკური პორტრეტი წარმოგვიდგება, როგორც ჭეშმარიტად ორიგინალური მაღლმხატვრული ნაწარმოები, რომელიც დღესაც სრულად ინარჩუნებს მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებას.



არმაზისხევის საგანძური

„...და ესე ქართლოს მოვიდა პირველად ადგილსა მას, სადა შეერთვის არაგვი მტკვარსა, და განვიდა მთასა მას ზედა, რომელსა ეწოდების არმაზი. და პირველად შექმნა სიმაგრენი მას ზედა, და იშენა მუნ ზედა სახლი და უწოდა მთასა მას სახელი თავისა თვისისა ქართლი. და ვიდრე აღმართებამდე მუნ-ზედა კერპი არმაზისი ერქვა მთასა მას ქართლი და მის გამო ეწოდა ყოველსა ქართლსა ქართლი...“¹ — ასე მოგვითხრობს ძველი საისტორიო წყარო „ცხოვრება ქართველთა მეფეთა“ მცხეთის უძველესი შიდაციხის აგების შესახებ. მის აგებას თხზულების ავტორი ლეგენდარულ გმირს, თარგამოსის ძეს, ქართლოსს მიაწერს.

არმაზციხე აიგო მცხეთის სამხრეთ ნაწილში, მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, მაღალ მთაზე. მოხერხებული მდებარეობა განსაკუთრებულად ზრდიდა ამ ციხის სტრატეგიულ მნიშვნელობას. სახელწოდება არმაზციხე მან მიიღო ქართლის უზენაესი წარმართული ღვთაების სახელიდან — არმაზიდან. ცნობილია, რომ მეფე ფარნავაზმა (ძვ.წ. IV საუკუნეში) არმაზი სახელმწიფოს მთავარ ღვთაებად აღიარა და მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე მაღალ მთაზე აღმართა არმაზის კერპი: „... ფარნავაზ შექმნა კერპი დიდი სახელსა ზედა თვისსა... ამართა კერპი იგი არმაზი თავსა ზედა ქართლისასა და მიერიტგან ეწოდა არმაზი კერპისა მისთვის“. შემატყიანე გადმოგვცემს, რომ როდესაც მეფე ფარნავაზი გარდაიცვალა, იგი „...დაფლეს წინაშე არმაზისა კერპისა“.²

ქვეყნის ამ უზენაესი ღვთაების მნიშვნელობაზე მიგვითითებს ლეონტი მროველი (XI ს.): „აჰა ესერა, ღმერთნი დიდნი, სოფლის მპყრობელნი, მზისა მომფენელნი, წვიმისა მომცემელნი და ქვეყნისა ნაშობთა გამომზრდელნი ღმერთნი ქართლისანი, არმაზ და ზადენ, ყოვლისა დაფარულისა გამომეძიებელნი...“ სწორედ ამ ღვთაების — „არმაზ ქართველთა“ — სახელთან არის დაკავშირებული ძველი მცხეთის შიდა ციხის, არმაზის სახელი. საქართველოს უძველესი დედაქალაქის ამ ნაწილის სახელწოდება სხვადასხვა ფორმით გვხვდება ბერძნულ და რომაულ წყაროებში (მაგალითად: ჰარმოზიკე, ჰარმაკტიკა, ჰარმასტის და სხვ.).

ამ კერპთა აღწერა შემონახულია „ქართლის მოქცევის“ ტექსტში: „...დგა კაცი ერთი სპილენძისაჲ და ტანსა მისსა ეცუა ჯაჭვი ოქროსაჲსა და ჩაფხუ-

¹ ლეონტი მროველი, *ცხოვრება ქართველთა მეფეთა*, 11, 6-10: ქართლის ცხოვრება, 1, თბ., 1955, გვ. 8.

² იქვე, გვ. 25.

ტი ოქროსა და ფრცხილი და ბიერიტი... და მარჯულ მისა დგას კერპი ოქროსა; და სახელი მის გაც: და მარცხლ მისა კერპი ვერცხლისა და სახელი მისი გა, რომელნი იგი ღმერთად უჩნდეს ერსა მას ქართლისასა¹. მთის ნვერზე მდგარ „რვალის“ (ბრინჯაოს) კერპებს მოხვედებოდა თუ არა მზის პირველი სხივი, აელვარებოდნენ საშინელნი კერპნი, შორიდან მოჩანდა მათი სილუეტები... ყოველი მხრიდან მოემართებოდნენ მათ თაყვანსაცემად ქართველნი.

არმაზციხე გული იყო ქართლის ძველი დედაქალაქისა — მცხეთისა. არქეოლოგიურმა გათხრებმა დაადასტურეს ამ მთაზე, რომელიც ბაგინეთის სახელით არის ცნობილი, სამეფო რეზიდენციის არსებობა. აქ აღმოჩენილი არქიტექტურული ნაშთები ადასტურებს სამეფო სასახლისა და ნეკროპოლის არსებობას. მცხეთის დასავლეთ ნაწილში, მტკვრის მარჯვენა ნაპირას, მდ. არმაზისხევის შესართავთან, ქართლის დიდგვაროვანთა, ერისთავთა, სახელმწიფოს უმაღლეს მოხელეთა (პიტიახშთა) რეზიდენცია იყო განლაგებული. ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების ერისთავთა ეს სამოსახლო უძველეს ნამოსახლარზეა აგებული. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აქ გამოვლენილია სასახლის ნაშთები. როგორც ჩანს, პიტიახშთა სასახლე ხანძარმა გაანადგურა. აღმოჩენილი საძირკვლების, ხუროთმოძღვრული ფრაგმენტების მიხედვით ძნელია სასახლის ანსამბლის აღდგენა. მაგრამ ჩვენამდე მოაღწია პიტიახშთა სასახლის კომპლექსში შემავალი რომაული ტიპის რთული კონსტრუქციის აბანომ, რომელიც იმ ეპოქის არქიტექტურული კანონების ცოდნით არის აგებული. კერამიკული მიწების სისტემა აწვდიდა აბანოს სხვადასხვა ტემპერატურის წყალს. კარგად იყო გადანყვეტილი გათბობისა და წყლის გაცხელების სისტემები. არმაზისხევის აბანო მოიცავდა რომაულ აბანოთათვის (თერმებისათვის) აუცილებელ ყველა ნაწილს: გასახდელ სათავსს, საცეცხლფარეშოს, ცხელ (კალდარიუმში), თბილ (ტეპიდარიუმში) და ცივ (ფრიგიდარიუმში) განყოფილებებს.

აქვე, არმაზისხევაში, აღმოჩნდა ქართლის ერისთავთა (პიტიახშთა) ნეკროპოლი, მათი მარადიული განსასვენებელი. II-III საუკუნეთა იბერიის (ქართლის) პიტიახშთა და მათი ოჯახის ნეკრების მდიდრული სამარხები — ქვის სარკოფაგები — შეიცავდა უამრავ სამარხულ ინვენტარს, იშვიათ მხატვრულ ნივთებს, რომლებსაც, უძველესი ტრადიციის მიხედვით, თან ატანდნენ გარდაცვლილთ მარადიულ ცხოვრებაში. ეს ძვირფასი ოქრო-ვერცხლის ნაკეთობები, საკულტო ნივთების გარდა, მოიცავდა იმ საგნებს თუ სამკაულებს, რომლებიც სიცოცხლეში ამკობდნენ ქართლის წარჩინებულთ. არმაზისხევის პიტიახშთა სამაროვნის იშვიათი ნაკეთობები თვალნათლივ წარმოგვიდგენს ბერძენ და რომაელ მწერალთა თხზულებებში აღწერილ ზღვარგადასული ფუფუნების თვალისმომჭრელ სურათებს: „ყველაფერი, რაც კი რამ იყო სახლის კედლებში ადამიანის თვალწინ, ყველაფერი აღბეჭდილი იყო მაღალი მხატვრული გემოვნებით, კედლის მოპირ-

¹ ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 89.

კეთებიდან მოყოლებული, ვიდრე სამზარეულოს ნივთებამდე. რომაელ მანდილოსანთა ოთახების აღწერისას, სადაც ყველაფერი მხატვრულად დამუშავებული ვერცხლით იყო მოჭედილი, რომაელი მწერალი პლინიუსი აღშოფოვებით შენიშნავდა, რომ „ეს ფუფუნება ყოველგვარ ზღვარს იყო გადასული“.

ბერძენ-რომაელი მწერლები შემთხვევით როდი ვახსენებენ. ჩვენი ნელ-თალრიცხვის პირველ საუკუნეებში რომის იმპერია განსაზღვრავდა და განაპირობებდა მისი ზეგავლენის სფეროში მოხვედრილ ქვეყანათა კულტურულ ცხოვრებას. საქართველოც ვერ აიცილენდა ამ საყოველთაო მოვლენათა ზემოქმედებას. გასათვალისწინებელია ის თავისებური ურთიერთობა, რომელიც არსებობდა ამ ეპოქაში საქართველოსა და რომს შორის და რომელიც გარკვეულად მოქმედებდა ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარებაზე.

შეგახსენებთ სულ რამდენიმე ეპიზოდს საქართველოსა და რომის ურთიერთობის ისტორიიდან პირველ საუკუნეებში: მცხეთის მახლობლად აღმოჩნდა ნარწერიანი ქვა, მასში ნათქვამია, რომ რომაელებმა „...იბერთა მეფეს მიპრდატს (მითრიდატს) ფარსმანის ძეს და იამაზდ ... კეისრის მეგობარსა და რომაელების მოსიყვარულე ერს ეს ზღუდე გაუმაგრეს“. ნარწერა ახ.წ. 75 წელს მიეკუთვნება. ნარწერის ტექსტი მოწმობს რომის იმპერიის მესვეურთა იბერიასთან კეთილმეზობლური ურთიერთობის დამყარების სურვილს.

ერთ-ერთ საისტორიო წყაროში მოთხრობილია, რომ ძვ.წ. 65 წ. ქართლის მეფემ რომაელთა სარდალს პომპეუსს საჩუქრად მიართვა ოქროს ტახტი, მაგიდა და სარეცელი. იმპერატორ ადრიანეს (117-138 წწ.) ისტორიკოსი გვამცნობს, რომ „... ბევრი მეფისთვის მიუძღვნია (ადრიანეს) ... ძვირფასი საჩუქრები, მაგრამ არც ერთს არ მიუღია იმდენი, რამდენიც იბერთა მეფეს, რომელსაც ბრწყინვალე ძღვენთან ერთად უბოძა სპილო და ხუთასი მხედარი...“ იბერთა მეფემაც დიდი ძღვენი მიართვა რომის იმპერატორს, ძვირფას ნივთთა შორის მემატრიანე საგანგებოდ აღნიშნავს ოქროს სავარძელს და ოქროთი შემკულ მოსასხამებს. რალა თქმა უნდა, ეს ძვირფასი ნივთები ადგილობრივ, იბერიელ ხელოსანთა ნახელავი იქნებოდა, რაც უეჭველად მიგვითითებს აღმოსავლეთ საქართველოს ხელოვნების დანიშნაურებაზე ჭედურობასა და სხვა დარგში. ისტორიულ წყაროთა საკმაოდ ძუნწ ცნობებს ავსებს და ადასტურებს არმაზისხევის მდიდარი არქეოლოგიური მასალა.

რომაელი ისტორიკოსი დიონ კასიუსი მოგვითხრობს ფარსმან მეფის ოჯახითა და დიდი ამალით რომში ჩასვლის შესახებ. უდიდესი პატივი მიავგო რომის იმპერიის მბრძანებელმა იბერთა მეფეს: უფლება მისცა საღმრთო შეენირა კაპიტოლიუმზე, დაესწრო ქართველთა სამხედრო ასპარეზობას და მარსის ველზე იბერთა მეფის ცხენოსანი ქანდაკება დაადგმევინა.

ეს ფაქტები იმისთვის გავიხსენებთ, რომ ნათელვყოთ თუ რაოდენ

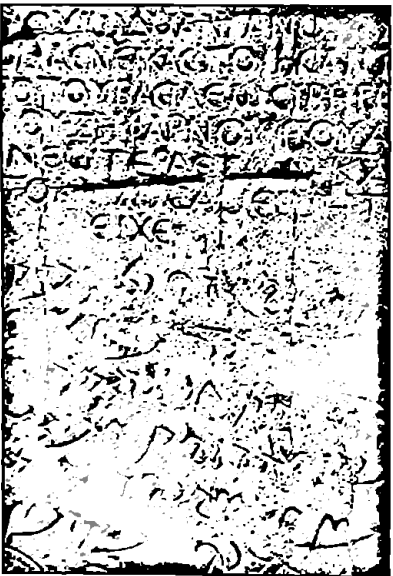
მჭიდრო იყო იბერთა ურთიერთობა ხმელთაშუაზღვისპირეთის კულტურულ სამყაროსთან და რა დიდი ზემოქმედება უნდა მოეხდინა რომაულ ცივილიზაციას ქართლის სამეფოს მაღალი საზოგადოების ცხოვრებაზე, მის ხელოვნებაზე. ამავე დროს, გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ საქართველო — უძველესი კულტურის ქვეყანა — თავის ნიაღში ინახავდა ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციათა უდიდეს საგანძურს, რომელიც ქვეყნის არსებობის ყველა ეტაპზე ასაზრდოებდა და განუმეორებელ სახეს აძლევდა ხელოვნების ნებისმიერ ნაწარმოებს.

პირველი საუკუნეების იბერია იყო განვითარებული, სოციალურად და კულტურულად დანიშნებული ქვეყანა, აქტიურად ჩართული წინა აზიისა და ხმელთაშუაზღვისპირეთის უაღრესად ინტენსიურ პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში. იგი წარმოგვიდგება, როგორც მხატვრულ ფასეულობათა ქვეყანა, თვითმყოფადი, ორიგინალური ხელოვნების კერა. წერილობითი წყაროები, ეპიგრაფიკული ძეგლები და არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული ხელოვნების ნაწარმოებები საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ იბერიის სამეფოს მხატვრული ცხოვრების სურათი.

არმაზისხევის პიტიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩენილმა მხატვრულმა ნაკეთობებმა თვალწინ გადაგვიშალა იბერიის ერისთავთა ყოფის ბრწყინვალე სურათი. ოქროსა და ვერცხლის ძვირფასი ნაკეთობები, რომლებიც პიტიახშებისა და მათი საგვარეულოს წარმომადგენელთა სამარხებშია აღ-

მოჩენილი, თამამად შეიძლება ამოუყენებოთ გვედში გვიანანტიკური ხანის მსოფლიო ხელოვნების საუკეთესო ქმნილებებს. ვინ იყვნენ ის დიდებულნი, ვისაც ამკობდა ეს უძვირფასესი სამკაული, ვინ იყვნენ ის ოსტატები, რომელთა ნახელავი თვრამეტი საუკუნის შემდეგაც განცვიფრებასა და აღტაცებას იწვევს?

მცხეთის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩნდა ბილინგვა — ორენოვანი წარწერა - ეპიტაფია (ბერძნულ და არამეულ ენებზე), რომელიც ასე ითარგმნება: „მე ვარ სერაფიტი, ასული ზევახისა, მცირისა პიტიახშისა ფარსმან მეფისა, მეუღლე იოდმანგანისა — ძღვევამოსილისა და მრავალი გამარჯვების მომპოვებელი ეზოს-მოძღვრისა ქსეფარნუგ მეფისა,



ეპიტაფიის ფრაგმენტი.

ძისა აგრიპა ეზოსმოძღვრისა ფარსმან მეფისა, ვაება ვაებისა. ის ვინც იყო ახალგაზრდა და იმდენად მშვენიერი, რომ არავინ იყო (მისი) მსგავსი სილამაზით და გარდაიცვალა ოცდაერთი წლისა". ამ ერთ ნარწერაში საქართველოს ისტორიისათვის უმნიშვნელოვანესი ცნობებია დაცული. მოხსენებულია მანამდე უცნობ ქართველ ნარჩინებულთა სახელები (ზევახ, იოდმანგან, ქსეფარგუნ, აგრიპა), წარმოდგენილია იბერიის სოციალური სტრუქტურა, სამეფო კარის მოხელეთა თანამდებობები (დიდი და მცირე პიტიახშები, ეზოსმოძღვარი), დასახელებულია „კეთილი და მშვენიერი“ სერაფიტი, რომელიც ასე უდროოდ გამოსალმებია ნუთისოფელს. ამ ნარწერამ თითქოს ნაშალა მანძილი ჩვენსა და ჩვენს შორეულ წინაპართა შორის და ახლა, როდესაც აღტაცებულნი ვუყურებთ ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმის ვიტრინებში გამოფენილ საოქრომჭედლო ხელოვნების შედეგებს — ძვირფასი თვალ-მარგალიტით შემკულ ყელსაბამებს, სამაჯურებს, სამკაულებს, ბეჭდებს, დიადემებს, უნებურად წარმოვიდგენთ შორეულ აჩრდილებად ქცეულ ქართველ ნარჩინებულთ, რომელთათვისაც ეს ნივთები ყოველდღიური ცხოვრების განუყრელი ნაწილი იყო.

წარმოვიდგინოთ ჩვენი ძველი დედაქალაქი — მცხეთა ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში:... სამეფო რეზიდენცია ბაგინეთის მთაზე — სასახლის ნაგებობათა დიდებული კომპლექსით... ქვემოთ — არამზისხევის სამეფოს უმაღლეს მოხელეთა, ერისთავთა ადგილსამყოფელი... სამთავროს ველზე, არაგვისა და მტკვრის შესართავთან ბებრისციხემდე გაშლილი იყო ქალაქის მოსახლეობა. საგანგებოდ შერჩეული გეოგრაფიული ღდებარეობა ხელს უწყობდა ქალაქის ზრდა-განვითარებას. ძველთაგანვე მცხეთაზე გადიოდა დიდი საერთაშორისო სავაჭრო გზები, რომლებიც აღმოსავლეთის ქვეყნებს დასავლეთთან აკავშირებდა. უმნიშვნელოვანესი სავაჭრო გზა იწყებოდა თვით მცხეთასთან, მიჰყვებოდა არაგვის ხეობას მის სათავეებამდე, შემდეგ ჯვრის უღელტეხილით და დარიალის ხეობით კვეთდა კავკასიონის ქედს. ერთი რომელი მწერალი აღწერს: „კავკასიის ჭიმკარი — ბუნების გრანდიოზული ქმნილებაა, ამ ადგილას მთების უეცარი გარღვევის შედეგი. თვით გასასვლელი კი შემოზღუდულია რკინით მოპირკეთებული მორებით...“.

ძველი მცხეთის მიწაზე აღმოჩენილია ოქროსა და ვერცხლის ურიცხვი მონეტა, რომლებიც მოგვითხრობს იმ ქვეყნებზე, რომლებთანაც დაკავშირებული იყო იბერიის დედაქალაქი: ალექსანდრე მაკედონელის სტატერები, რომაული და პართული ვერცხლის მონეტები — ავგუსტეს დენარები, გოტარზის დრაჰმები.

მცხეთაზე გამავალი სავაჭრო გზები უძველესი დროიდანვე იყო გაკვალული შორეულ ქვეყანათა უსასრულო ქარავნებით, რომლებიც აუცილებლად ჩერდებოდნენ ხოლმე იბერიის დედაქალაქის ხალხმრავალ მოედნებზე და ხმაურიან, ზღაპრულად ფერადოვან ბაზრობებზე თავს უყრიდნენ უამრავ ხალხს. „დღესა ერთსა აღიძრეს ერნი დიდნი მით ქალაქით, წარმავლნი დიდად ქალაქად სამეფოოდ, მცხეთად, მოვაჭრებად სახმართა

რათამე" — მოგვითხრობს მემატიანე.

„... და იყენეს ქართლს ესრეთ აღრეულ ესე ყოველნი ნათესავნი და იზრახებოდა ქართლსა შინა ექვსი ენა: ქართული, სომხური, ხაზარული, ასურული, ებრაული და ბერძნული“ (ლეონტი მროველი).

უცხო საქონელთა გარდა, მცხეთაში ქართველ ოსტატთა ნახელავეც იზიდავდა ხალხს. „დიდი მცხეთის“ მრავალრიცხოვან უბნებში ოდითგანვე მისდევდნენ ხელოსნობის სხვადასხვა დარგს: სარკინე ძველთაგანვე ლითონის ნარმოებით იყო სახელგანთქმული. აქ მიკვლეულია საოქრომჭედრო სახელოსნოს ნაშთები, ოქრომჭედლის იარაღები, რაც მონაშობს მხატვრული ხელოსნობის ამ დარგის განვითარებას დედაქალაქში. სამთავროს ველების ერთ სამარხში აღმოჩნდა საოქრომჭედლო სასწორ-საწონები და კვეთილა ქვები, რაც დაკრძალულის პროფესიაზე მიანიშნებს. შესაძლოა, აქვე მზადდებოდა საჭურველ-იარაღი, რომლის ღირსება შორს იყო განთქმული იბერიის საზღვრებს გარეთ. კარსნისხევში მეთუნეობა იყო განვითარებული. მცხეთელი მეთუნეები ამზადებდნენ ყოველდღიურად სახმარ სუფრის ჭურჭელს, სამეურნეო დანიშნულებისა და სარიტუალო ჭურჭელს. განვითარებული იყო სამშენებლო კერამიკა, კრამიტის, აგურის, ნყლსადენის მილების დამზადება. დადასტურებულია მინის დამუშავების არსებობა მცხეთის ტერიტორიაზე. მცხეთაში აღმოჩენილია აგრეთვე ჭრილა ქვების, საბეჭდავების დამამზადებელი სახელოსნოს ნაშთები. ბევრი რამ შეიძლება ითქვას იბერიის დედაქალაქის ხუროთმოძღვრებაზეც: როგორც ჩანს, აქ ბევრი ყოფილან ქვით და ხით ხურონი. დარჩენილი ფრაგმენტების საშუალებით შესაძლებელია აღვადგინოთ მცხეთის ქალაქთმშენებლობის შთამბეჭდავი სურათი. თვით ბერძენი გეოგრაფოსი სტრაბონიც ხომ განაცვიფრა იბერიის სამშენებლო ხელოვნებამ: „იბერია მეტწილად მშენებრივად დასახლებული — მოფენილი ქალაქებითა და დაბებით ისე, რომ აქ გვხვდება კრამიტის სახურავებიც და არქიტექტურული ხელოვნების ნესების თანახმად აშენებული სახლები და საბაზრო ადგილები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები“⁴. აქვე უნდა შეგახსენოთ, რომ სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩნდა ეპიტაფია, რომელშიც მოხსენებულია ავრელი აქოლისი „მთავარი მხატვარი (არქიზოგრაფოსი) და ხუროთმოძღვარი“. ასეთი ნოდების არსებობა შესაძლებელი იქნებოდა მხოლოდ ხუროთმოძღვრებასა და ხელოვნების სხვა სფეროებში სახელმწიფო სისტემის არსებობის შემთხვევაში, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მაღალი განვითარების პირობებში.

სერფიტას ეპიტაფიიდან და არქიზოგრაფოსის წარწერიდან ჩვენთვის ცნობილი გახდა წინაპართა უცნობი სახელები. მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, რომ საუკუნეთა სიღრმიდან ჩვენამდე მხოლოდ სახელებმა როდი მოაღწია. ძვირფასი საბეჭდავებიდან, გასაოცარი ოსტატობით გამოკვეთილი ჭრილა ქვებიდან გვიცქერიან იმ ადამიანთა სახეები, რომლებიც ცხოვრობდნენ ბაგინეთისა და არმაზისხევის სასახლეებში და

⁴ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, 1, თბ., 1979, გვ. 72.

დაკრძალულნი არიან მცხეთის ნეკროპოლის ქვის სარკოფაგებში. ბედნიერ აღმოჩენათა წყალობით „გავიცანით“ პიტიახშები ასპარუგი და ზევახი (ჯავახი), პიტიახშის მეუღლე კარპაკი, ვერცხლის ლანგრების წარწერებიდან ცნობილი გახდა პიტიახშების — ბერსუმასა და პაპაკის სახელები.

ერისთავთა ნეკროპოლის პირველ სამარხში ოქროს სამკაულთა შორის აღმოჩნდა ოქროს ბეჭედი, რომლის ბუდეში მოთავსებულია ნითელი სარდიონის თვალი, მასზე დიდი ოსტატობით არის ამოკვეთილი მამაკაცის მკერდზევითა გამოსახულება პროფილში. პორტრეტულ გამოსახულებას გარშემო დაუყვება ბერძნული წარწერა — „ასპარუგ პიტიახში“. წარწერა ნეგატიურად არის ამოკვეთილი, რაც იმის ნიშანია, რომ რბილ მასალაზე დაჭერისას მიიღებოდა სწორი ანაბეჭდი. ცხადია, ჩვენს ხელთ არის სახელმწიფო მოხელის — ერისთავის (პიტიახშის) საბეჭდავი, რომელიც მისი ხელისუფლების ნივთიერ ნიშანს (ინსიგნიას) წარმოადგენდა. ამგვარი საბეჭდავები ფართოდ იყო გავრცელებული ძველ სამყაროში. საქართველოც არ წარმოადგენდა გამონაკლისს. ამ საბეჭდავებზე, რომლებიც უფრო ხშირად ნახევრადძვირფასი ქვებისაგან მზადდებოდა, გამოსახებოდა სხვადასხვა სიმბოლო, პორტრეტები, იკვებებოდა წარწერები.

არმაზისხევის გემაზე (ასე ეწოდება ჭრილა ქვებს ჩაღრმავებული გამოსახულებით) გამოსახულია ხნიერი მამაკაცი, დამახასიათებელი კეხიანი ცხვირით, გრძელი წვერ-ულვაშით. ხშირი, ტალღოვანი თმა შუბლზეა ჩამოსული, გრძელი ულვაშის ბოლოები ქვემოთ ეშვება. მკაცრად მოკუმული ტუჩების კუთხეები მკვეთრად არის დაშვებული. გრძელი წვერი მკერდზე ეფინება. შეკრული წარბების ქვეშ ღრმად ჩამჯდარი დიდი თვალები გამოიკვეთება. მკერდთან გადაჭრილი ბიუსტი შიშველია. ამაში უთუოდ ანტიკური პეროიზებული პორტრეტის გარკვეული ზეგავლენა ჩანს, რადგან რომაულ პორტრეტულ ხელოვნებაში მიღებული იყო იპერატორთა და დიდებულთა რეალისტურ სკულპტურულ პორტრეტებში სხეულის პეროიკული იდეალური სიშისვლე, რაც ელინური ტრადიციით იყო ნაკარნახევი.

ქართლის ერისთავის ამ მინიატურულ პორტრეტში (დიამეტრია 1,8-2,2 სმ.) ასპარად ინდივიდუალური ნიშნებია გადმოცემული. უცნობ ქართველ ოსტატს რეალისტურად გადმოუცია ასპარუგის დამახასიათებელი სახის ნაკვთები, თმისა და წვერ-ულვაშის ფორმა და, ასე განსაჯეთ, მისი ხასიათიც კი (შეკრული წარბები, მოკუმული ტუჩები, დაძაბული მზერა). ამ აღმოჩენის წყალობით ჩვენ შეგვიძლია „გავიცნოთ“ იბერიის მშფოთვარე ისტორიის ერთ-ერთი პერსონაჟი, რომლის სახელთან ალბათ იმ ეპოქის არაერთი მოვლენა იქნებოდა დაკავშირებული.

ამავე სამარხში აღმოჩნდა ხელისუფლების სხვა ნიშნებიც: უზადო ოსტატობით შესრულებული ოქროს სარტყელი, რომლის ბალთებსაც ბუდეებში ჩასმული ჭრილა ქვები ამკობს და სატევარი, რომლის ქარქაში ოქროს გარსაკრავით არის შემოსილი. ამგვარად, ასპარუგ ერისთავისთვის თან ჩაუტანებიათ მისი ხელისუფლების დამადასტურებელი ყველა ნიშანი: უძ-

ვირფასესი საზოგადოებრივი, სატყევერი და საბეჭდოდავი.

სარტყელის ერთ-ერთ სწორკუთხა ბალთაზე მოთავსებულია ნითელ თვალზე (ალმანდინი) ამოკვეთილი მამაკაცისა და ქალის წყვილადი პორტრეტი. ორივე პორტრეტში მხრებამდეა გამოსახული. კარგად არის გამოკვეთილი სახის ნაკვთები, საგანგებოდ არის გადმოცემული თმის ვარცხნილობა: მამაკაცს — ტალღოვანი, ხშირი თმა და ლამაზი ფორმის წვერულვაში აქვს, მანდილოსნის თმა რალაც მრგვალი სამკაულით არის დაგვირგვინებული. პორტრეტების გარშემო ბერძნული წარწერაა: „ზევახ (ჯავახ) ჩემი სიცოცხლე, კარპაკი“. ზევახის (ჯავახის) სახელი უკვე შეგვხვდა არმაზისხევის წარწერებში. ვარაუდობენ, რომ ამ გემაზე გამოსახულია ერისთავი ზევახი (ჯავახი) თავისი მეუღლითურთ. არის მოსაზრება, რომ ისინი, შესაძლოა, ასპარუგის მშობლები იყვნენ. თუ ეს ვარაუდი დამტკიცდება, დადასტურდება ერისთავთა (პიტიახშთა) ხელისუფლების მემკვიდრეობითობა იმ ეპოქებში.

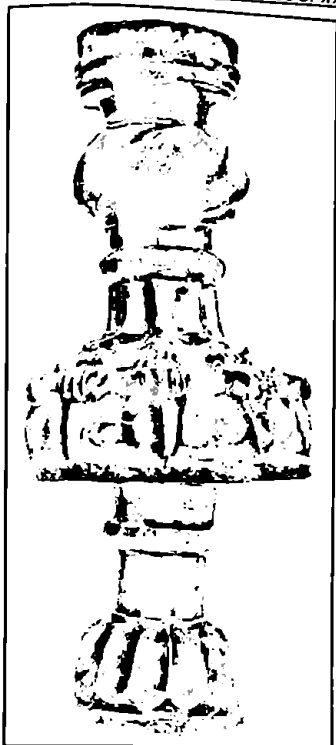
სამარხის მრავალ ოქროს ნივთთა შორის უნდა ვახსენოთ დიადემა (ნაწილებად დაშლილი). ბევრია ოქროს კილიტები და ოქრომკედის ნაწყვეტები, რომლებიც ქსოვილის დასამშვენებლად გამოიყენებოდა. როგორც ჩანს, ერისთავი სარკოფაგში დასვენებული იყო საზოგადოებრივი ტანსაცმლით, რომელიც ოქროს წერილი სამკაულით იყო შემკული და ოქრომკედით ამოქარგული. სწორედ ასეთი ბრწყინვალე სამოსელი შეეფერებოდა იბერიის ერისთავს.

პიტიახშთა მდიდარი სამარხები არმაზისხევეში ოქროსა და ვერცხლის უამრავ ნივთს შეიცავს. მათი ჩამოთვლაც კი შეუძლებელია ასეთ მოკლე ნარკვევში. ამიტომ ვახსენებთ მხოლოდ იმას, რომელთაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ გვიანანტიკური ეპოქის იბერიის მხატვრული ხელოვნობის მაღალი ღირსების საჩვენებლად. იმ ვერცხლის ნივთებს შორის, რომლებიც ასპარუგის სამარხში იყო აღმოჩენილი, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სარეცლის ფეხების ვერცხლის გარსაკრავები. სამარხში ოთხი ერთნაირი ფეხია აღმოჩენილი, ოთხივე ერთნაირი ფორმისა და ზომისაა (სიმაღლე 23 სმ.). ყოველი ფეხი რთული სკულპტურული ნაწარმოებია, რომელშიც გეომეტრიული და ფიგურული მოტივებია გაერთიანებული. ფეხები კაკლის ხისგან არის გამოჩარხული, შემდეგ კი ვერცხლის ფირფიტით გარშემოკრული. მეცნიერებმა გამოიკვლიეს ვერცხლის ამ ნაკეთობათა შექმნის ტექნოლოგია, დადგინდა ის ურთულესი ტექნიკური საშუალებები, რომლებითაც ძველი ქართველი ოსტატები ამხერხებდნენ ამ სრულიად განსაკუთრებული საგნების დამზადებას.

ვერცხლის ფეხები ოთხი სრულიად განსხვავებული ნაწილისაგან შედგება: ქვედა ნაწილი ნახევარსფეროა, რომელშიც თითქოს არწივის ხუთი კლანჭია ჩაფრენილი. შემდეგ კლანჭები გადადის ხუთი რელიეფური ვერტიკალური ზოლით შექმნილ ვიწრო ყელზე, რომელიც დაკავშირებულია ფეხის ყველაზე მოცულობით ნაწილთან. ეს არის დიდი ნახევარსფერული ფორმა, რომელიც დაფარულია რიტმულად დანაწილებული შვიდი სტილი-

ზებული ცხერის თავის გამოსახულებით (?). შემდეგ ისევ გოფირებული ყელია, დაკავშირებული სპირალური რელიეფური ზოლებით დაფარულ სფეროსებრ ნაწილთან და სულ ზემოთ — მრგვალი სადა ნაწილი.

ასეთივე ფორმის ვერცხლის სარეცლის ფეხები აღმოჩნდა არმაზისხევის მესამე სამარხში. მათი ორნამენტულ ნაწილთა დეტალები განსხვავებულია. მეექვსე სამარხში აღმოჩენილია სარეცლის ფეხების სხვადასხვა ზომის სრულიად განსხვავებული ორი კომპლექტი, ამგვარივე ფეხებია მიკვლეული გვიანანტიკური ეპოქის სამარხებში — ბორში, ზღუდერსა და ჟინვალში. სარეცლის ფეხებს, რომლებიც აღმოჩენილია აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე — ძველ იბერიაში, აერთიანებთ საერთო მხატვრული ხასიათი, კომპოზიციური თავისებურებანი. ისინი წარმოადგენენ გარკვეული ორნამენტული დეტალების ვარიაციებს. ერთნაირია მათი დამზადების ტექნიკა, რაც საშუალებას გვაძლევს მივიჩნიოთ ვერცხლის ნაკეთობათა ეს ჯგუფები გვიანანტიკური ხანის ადგილობრივი, აღმოსავლურ-ქართული, იბერიული მხატვრული ცენტრების ნაწარმად.



სარეცლის ფეხი. ვერცხლი. არმაზისხევი. სამარხი №6. II ს.

ნიშანდობლივია ვერცხლის სარეცლის ფეხების აღმოჩენა არმაზისხევის მდიდრულ სამარხებში. მათი რაოდენობა (ოთხ-ოთხი) აშკარად მიუთითებს მათ ფუნქციაზე. როგორც ჩანს, ძველ იბერიაში არსებობდა დაკრძალვის რიტუალი, რომლის მიხედვით გარდაცვლილი დიდებული უნდა დაესვენებინათ ძვირფას სარეცელზე. დაკრძალვის რიტუალის ამსახველ რომაულ მხატვრობაში გვხვდება ამგვარი სარეცლების საინტერესო ნიმუშები. მაგრამ არმაზისხევის სარეცლის ფეხებს არა აქვს ანალოგი საქართველოს (უფრო ზუსტად, იბერიის) საზღვრებს გარეთ. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს უძველეს ადგილობრივ ტრადიციასთან, რომელიც გარდაცვლილის კუდლტთან არის დაკავშირებული. სამარხთა ზომები და მათში ამ ნივთთა განლაგება გვიჩვენებს, რომ სარეცლები დაშლილი სახით იყო ჩატანებული სარკოფაგებში. წერილობითი წყაროების ნაკლებობა არ გვაძლევს საშუალებას ზუსტად ავხსნათ ეს ფაქტი. აქ შეიძლება მოვიშველიოთ საქართველოში დიდი ხნის მანძილზე არ-

სებული ტრადიცია — დიდებულის გარდაცვალების დროს მისი კუთვნილი ყველა ნივთის დამსხვრევა, როგორც ნიშანი მისთვის ყოველივე ამქვეყნიურის დასასრულისა. ასეთივე წესი ჰქონდათ აღმოსავლეთში. „ათას ერთი ღამის“ ისტორიებში გვხვდება ამგვარი რიტუალი — მგლოვიარე შაჰი ბრძანებს ყველაფრის — ჭურჭლის, ავეჯის, საკარავების დამსხვრევას.

არმაზისხევის სარეცლის ფეხთა მოხსენებისას არ შეიძლება არ მოვიგონოთ იქვე მცხეთაში, ოლონდ სხვა უბანში — ბაგინეთში აღმოჩენილი ვერცხლის უნიკალური ნაკეთობები — ტახტის ფიგურული ფეხები, რომლებიც თავისი მხატვრული ღირსებებით, პომპეზურობით, გამორჩეული

საზეიმო ხასიათით უფრო მაღალი რანგის, უფრო სრულყოფილი ხელოვნების ნაყოფია, ვიდრე არმაზისხევის სარეცლის ფეხები.

ბაგინეთის კლდეკარის სამეფო საგვარეულოს ერთ-ერთ სარკოფაგში ვერცხლის ოთხი ერთნაირი სკულპტურული ფეხი აღმოჩნდა. ისინი ზომითაც განსხვავდებიან არმაზისხევის ფეხებისაგან (სიმაღლე 34 სმ.). თავისი მონუმენტურობით, რთული პლასტიკური სახეებით, კონსტრუქციის თავისებურებით ესენი სამეფო ტახტის ფეხებს უნდა წარმოადგენდნენ. განსაკვიფრებელია ბაგინეთის სკულპტურულ ფეხთა მხატვრული სახის სირთულე. ბაგინეთის ფეხთა ფანტასტიკური არსება წინხედში სფინქსთან ინვეეს ასოციაციას: ძლიერად გამოზენეილი მკერდი, მძლავრად და მედიდურად დანყობილი თათები, რომლებიც ყველა სახსრისა და ძარღვის აღნიშვნით არის გადმოცემული. ძნელია ყველა იმ არსებათა ჩამოთვლა, რომელთა ფანტასტიკურ შენაერთს წარმოადგენს ეს უცნაური არსება. მთელ ამ



ტახტის სკულპტურული ფეხი. ვერცხლი. ბაგინეთი. III ს.

კონსტრუქციაზე ბატონობს მრგვალ ქანდაკებად მძლავრად წინ წამოწეული თავი — სხვადასხვა ცხოველთა უცნაური და ძალზე მეტყველი ნაზავი. აქ არის არწივის, ლომის, სპილოს ნაწილები (თვალები, ნარბეზი, ნისკარტი — არწივისა, ფაფარი — ლომისა, ზედაპირი სპილოს ტყავის მსგავსად არის დამუშავებული. სპილოს ხორთუმი ჩნდება კომპოზიციის ქვედა ნაწილში). რეალისტური გამომსახველობა და გეომეტრიზაციის პირობითობა ორიგინალურად ერწყმის ერთმანეთს ამ თავისებურ პლასტიკურ კომპოზიციაში. თავის სკულპტურული ფორმა გამოდის ფეხის ზედა ნაწილის კუბურ მოცულობიდან, რომლის გვერდით ზედაპირებს ამკობს ფრთების სახეებით რეალისტური ნახატი. რაც ქმნის გვერდებზე თავისუფლად გაშლილი ფრთების ილუზიას. ამ გეომეტრიული ფორმის ნიბოებზე ვერტიკალურად აღმართულია პალმის ორნამენტი, რაც სიცოცხლის ხის უძველეს მოტივთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

საერთოდ, ბაგინეთის ტახტის ფეხების სკულპტურულ კომპოზიციაში გაერთიანებულია აღმოსავლეთის თუ დასავლეთის სამყაროდან ცნობილი სიმბოლიკური მოტივები, გარდაქმნილი ადგილობრივ ტრადიციათა ზემოქმედებით. ამავე დროს მათი საშუალებით ვეცნობით ძველი იბერიის რელიგიურ რწმენათა და წარმოდგენათა თავისებურ ილუსტრაციას, განსაკუთრებულ იკონოგრაფიას, რომელშიც გამოვლინდა წინაპართა ფანტაზია და მათი მითოლოგიური წარმოდგენების თავისებურებანი.

განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს ბაგინეთის ფეხთა სკულპტურული კომპოზიციის გაყინული, გაშეშებული ფრონტალობა, მონუმენტურობა, მკაცრი დიდებულება, რაც გარკვეულად მოგვაგონებს ძველ აღმოსავლურ მონუმენტურ ქანდაკებათა განყენებულ, შიშისმომგვრელ სიდიადეს, რაც მათ დანიშნულებასთან იყო დაკავშირებული: მრისხანე ფანტასტიკური ცხოველები იცავდნენ მეფის სასახლეს ბოროტი სულებისაგან. ხომ არ არის ბაგინეთის ფანტასტიკური არსებებიც შექმნილი იმავე მიზნით — სამეფო ტახტის დასაცავად ავი სულებისაგან, ბოროტი ძალებისაგან.

ამ სკულპტურულ სახეს ძალზე დეკორატიული ხასიათი აქვს. ფანტასტიკური არსების მძლავრ გულმკერდს ამკობს ფართო, მასიური გირლანდა, პალმებით აღნიშნული ცენტრით, დეკორატიულად არის დამუშავებული არწივის მძლავრი თათი, რომელსაც ემყარება მთელი პლასტიკური კონსტრუქცია. დამახასიათებელი ორნამენტული ზოლი დაუყვება ზედა სარკველს, რომელიც ვარდულით არის შემკული.

ბაგინეთის ტახტის ფეხები, ისევე როგორც არმაზისხვედის სარეცლის მოჩუქურთმებული ფეხები, სრულიად განსაკუთრებული ხასიათის ვერცხლის ნაწარმოებებია, რომელთაც ზუსტი ანალოგია არ მოუპოვებთ ძველი სამყაროს არცერთ კუთხეში. ფიგურულ ფეხებიანი ტახტები და სარეცლები ცნობილია რომაული კედლის მხატვრობიდან, არქეოლოგიური მასალებიდან. რთული ფიგურული ფეხებით იყო შემკული ირანელ მბრძანებელთა ბრწყინვალე ტახტები. მათი არაერთი მაგალითია ცნობილი ირანის კლდის რელიეფებიდან და ძვირფასი ვერცხლის ჭურჭლის რელიეფუ-

რი კომპოზიციიდან. საქართველოში აღმოჩენილი სარეცლისა და ტახტის მოჩუქურთმებული ფეხები თავისი განსაკუთრებული მხატვრული ხასიათით გამოირჩევა ყველა ცნობილი ნიმუშისაგან. ისინი ზუსტად არიან ლოკალიზებული აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე.

ბაგინეთის ტახტის ფეხები, რომლებიც მჭიდროდ უკავშირდება ვერცხლის ნანარმთა ამ ჯგუფს — ტორეცტიკის უნიკალური ნანარმოებია, გამორჩეული თავისი განსაკუთრებული ხასიათით. წერილობითი წყაროები (ქსენოფონტე, არიანე, დიონ კასიუსი) მოგვითხრობენ ძვირფასი ლითონებისაგან დამზადებული ავეჯის არსებობაზე ანტიკურ საქართველოში, რაც შესანიშნავად დადასტურდა არქეოლოგიური მონაპოვრებით.

არმაზისხევის პიტიანშთა მდიდრული სამარხები ვერცხლის ნაკეთობათა სიმრავლით გამოირჩევა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სამარხეული ინვენტარის განსაკუთრებული სიმდიდრე ვერცხლის მხატვრულ ნაკეთობათა სიუხვით განისაზღვრებოდა. ვერცხლის მხატვრული ნაკეთობების ასეთი პოპულარობა მხოლოდ იბერიისთვის როდი იყო დამახასიათებელი. რომის იმპერიაში, რომელიც განსაზღვრავდა ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების ცივილიზებული სამყაროს მოდას, თუ ცხოვრების წესს, მხატვრული ვერცხლი იმდენად იყო პოპულარული ყოველდღიურ ყოფაში, რომ პლინიუსი საგანგებოდ აღნიშნავდა „ბუნების ისტორიაში“: „...საინტერესოა დაკვირვება იმაზე, თუ როგორ ცვლის ხანდახან ფუფუნება ოქროს ვერცხლით“. იგივე ავტორი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ოქრომჭედელთა სახელები თითქმის არ არის ცნობილი მაშინ, როდესაც უამრავმა მხატვარმა გაითქვა სახელი ვერცხლზე მუშაობით, ვერცხლის ჭედურ ნაკეთობათა დამზადებით. „სიხარბე ვერცხლს ეძიებდაო“ — აღმოხდება პლინიუსს რომაელ დიდებულთა ვერცხლის კოლექციების აღწერისას. ვერცხლის ჭედური ფირფიტებით იჭედებოდა რომაელ მანდილოსანთა ხის სარეცლები, ავეჯი, ეტლები; ვერცხლით იმკობოდა რომაელ მეომართა იარაღ-საჭურველი. როგორც ჩანს, ვერცხლით ეს გატაცება უცხო არ იყო იბერიის წარჩინებულთა ზედაფენისთვის — არმაზისხევის სამარხთა ვერცხლეული ამის შესანიშნავი ილუსტრაციაა.

არმაზისხევის ერისთავთა ვერცხლეულს შორის არის უცხოური წარმომავლობის ნივთებიც (რომაული, ირანული) და ადგილობრივ სხელოსანთა ნანარმოებებიც. გარდა ამისა, არის ვერცხლის ნანარმთა გარკვეული ჯგუფი, რომელიც უცხოური ნიმუშების მიხედვით იბერიის საოქრომჭელო სახელოსნოებშია დამზადებული.

უცხოური ნაკეთებებიდან პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ არმაზისხევის პირველ სამარხში აღმოჩენილი ვერცხლის ფიალა, რომელშიც მოთავსებულია მედალიონი მშვენიერი ჭაბუკის გამოსახულებით. ეს არის რომის იმპერატორ ადრიანეს კართან დაახლოებული ბითინიელი ჭაბუკის — ანტინოუს ბარელიეფური პორტრეტი. ვერცხლის ფიალებში მოთავსებული „ემბლემები“ — რელიეფური გამოსახულებები — ფართოდ იყო გავრცელებული ანტიკურ სამყაროში, განსაკუთრებით რომაულ ხანაში. ანტი-

ნოე, რომელმაც იმპერატორისადმი თავისი უსაზღვრო სიყვარულისა და თავდადების ნიშნად თავი დაიხრჩო ნილოსის წმინდა წყალში, რომაელებმა გააღმერთეს. მისი პორტრეტები იკვეთებოდა მარმარილოსაგან, იჭრებოდა საბეჭდავებზე, გამოისახებოდა მონეტებზე. ადრიაწემ უკვდავო ანტინოეს სახე მრავალრიცხოვან მხატვრულ ნაწარმოებში. სავარაუდოა, რომ ანტინოეს ვერცხლის



ირანელი დიდებულის პორტრეტი. დეტალი.

რელიეფური პორტრეტი არმაზისხევის ფიალაზე საქართველოში მოხვედა დიპლომატიური საჩუქრის სახით, იბერიის ერისთავისადმი კეთილგანწყობის ნიშნად, რომის იმპერატორის ძღვენთან ერთად. ცნობილია, რომ რომის იმპერატორები სხვადასხვა მეფეებსა და ტომთა ბელადებს გადმოსაბირებლად საჩუქრად მაღალმხატვრულ ვერცხლის ნივთებს უგზავნიდნენ ხოლმე. რომაელი ისტორიკოსი ტაციტუსი თავის თხზულებაში „გერმანია“ აღწერს გერმანელ ტომთა ბელადებს შორის ფართოდ გავრცელებულ ვერცხლის რომაულ მხატვრულ ნაკეთობებს, რომელთაც ისინი იღებდნენ რომისაგან დიპლომატიური საჩუქრების სახით. ასეთსავე საჩუქრებს გულისხმობს იდრიანეს ისტორიკოსი, როდესაც გვამცნობს იბერიის მეფისთვის იმპერატორის მიერ ძღვენის გაგზავნას. ასეთივე გზით არის მოხვედრილი იბერიაში არმაზისხევის მეორე სამარხში აღმოჩენილი მდიდარი პლასტიკური დეკორით შემკული ვერცხლის ფიალა, რომლის შუაგულში ირანელი დიდებულის გრაფიკული პორტრეტია მოთავსებული. ფიალაზე მოთავსებულ ძველ სპარსულ ენაზე შესრულებულ წარწერაში, რომელსაც მკვლევარნი (გ. წერეთელი, შ. ამირანაშვილი, ვ. ჰენინგი, ვ. ლუკონინი) სხვადასხვაგვარად კითხულობენ, მოხსენებულია პაპაკ პიტიახში. თავისი მხატვრული ხასიათით, დამახასიათებელი ნიშნებით ეს ფიალა III საუკუნის მეორე ნახევრის სასანიანთა ირანის სამეფო კარის ხელოვნების ნიმუშებს მიეკუთვნება. დიდებული პროფილშია გამოსახული. იგი მდიდრული ქსოვილის კოსტიუმშია გამოწყობილი, თავზე ტიპური სასანური გვირგვინი ახურავს. მარჯვენა ხელით სახესთან ყვაილი აქვს მიტანილი, რაც მაღალი თანამდებობის მანიშნებელი უნდა იყოს. ირანის სამეფო სახელოსნოთა ეს ბრწყინვალე ნიმუშიც უთუოდ იბერიის მმართველთათვის ბოძებული ძვირფასი საჩუქარია.

იბერიელ ოსტატთა ნახელავიდან საგანგებო აღნიშვნის ღირსია საკმაოდ დიდი ზომის ვერცხლის პინაკები, რომელთა შუაგულში საკურთხევლის წინ მდგომი ცხენია გამოსახული. არმაზისხევის ნეკროპოლში ორი ცხენიანი პინაკია აღმოჩენილი (ორივე მესამე სამარხში). გამოსახულებები გრაფიკულადაა შესრულებული ვერცხლის ფურცლის სისქეში ჩაჭრილი

ხაზებით. ორივე გამოსახულება პინაკის ცენტრალურ მედალიონშია მოთავსებული. კომპოზიცია მშვენივრადაა შორგებული პინაკის ძირის მრგვალ არეს. ფილების კალთების ტალღოვანი დეკორი თავისებურ ჩარჩოს ქმნის ცენტრალური გამოსახულებისათვის.

ცხენების გამოსახულებები განსხვავდება ერთმანეთისაგან; განსხვავებულია საკურთხეელისა თუ სამსხვერპლოს ფორმაც. ერთ შემთხვევაში ფაფარაყრილი ცხენი გამოსახულია ანეული ტორით, მეორე შემთხვევაში — მოკლედ შეკრეჭილ ფაფარში სამი სხივი მოჩანს, დაძაბული წინა ფეხები კი მყარად უდგას ნიადაგზე. ორივე გრაფიკული კომპოზიცია ნაცადი, ოსტატური ხელით არის შესრულებული. ცხენი და საკურთხეველი ერთიან პარმონიულ კომპოზიციად არის გაერთიანებული, რომლის ცეტრია ცხენის ამაყად ამართული თავი.

ცხენიანი პინაკები აღმოსავლეთ საქართველოს სხვა კუთხეებშიცაა აღმოჩენილი (ბორი, ზღუდერი, ჟინვალი). ერთნაირია ამ გრაფიკულ გამოსახულებათა შესრულების ტექნიკა. ისინი შესრულებულია თეგით წინანწარ მინიშნებული ნერტილოვანი ნახატის მიხედვით, თითქმის ყველა მათგანს ემჩნევა პირვანდელი მონახაზი, რომელიც ზუსტდებოდა და სწორდებოდა მუშაობის პროცესში. ოქრომჭედელი თანდათან სრულყოფდა ნახატს, ცდილობდა მიეღწია მაქსიმალური გამომსახველობისათვის. კომპოზიციის ნაწილთა გამოსაყოფად ყველა გამოსახულებაში გამოყენებულია ოქროთი დაფერვა.

ოქროთი დაფერვა ძველ ოქრომჭედელთა გავრცელებული მხატვრული ხერხი იყო. ამით ისინი აღწევენ გარკვეულ ფერადოვან ეფექტს. ვერცხლისა და ოქროს შეხამება ძველ სამყაროში მხოლოდ მხატვრულ ფუნქციას როდი ასრულებდა. უძველესი დროიდან მოყოლებული ვერცხლის მქრქალი ნათება მთვარის შუქის თავისებურ ანარეკლად აღიქმებოდა, ოქროს ელვარება კი მზის მცხუნვარე სხივებთან იყო გაიგივებული. ამგვარად, ამ ორი ლითონის ოსტატური ვარიაციები მხატვრულ ნაწარმოებებში სიმბოლიკურ აზრს ატარებდა.

ცხენიანი პინაკების ხასიათი, სამსხვერპლოს წინ გამოსახული ცხოველის თავისებურება მათ რიტუალურ დანიშნულებაზე მეტყველებს. ცხენის, როგორც წმინდა ცხოველის, მნიშვნელობაზე მიგვითითებს ქართული ეთნოგრაფიული მასალებიც. არსებობს ცნობები, რომ დაკრძალვის უძველეს რიტუალში შედიოდა აგრეთვე ცხენის მსხვერპლად შეწირვა. სტრაბონი გადმოგვცემს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ამიერკავკასიაში ცხენს ღვთაება მითრას კულტის მსახურებაში. ცხენი, როგორც წმინდა ცხოველი, გვხვდება ძველი აღმოსავლეთის, წინა აზიის, რომის უძველეს რწმენებში.

განსაკუთრებით საგულისხმოა სამსხვერპლოს წინ ტორანული ცხენის გამოსახვა. ასეთი ტორანული ცხოველები გამოისახებოდნენ ძველ აღმოსავლეთში სიცოცხლის ხესთან. ეს სიმბოლიკური, ღრმა აზრის შემცველი კომპოზიციები გარსაკუთრებულ რიტუალურ მოქმედებას ასახვდა.

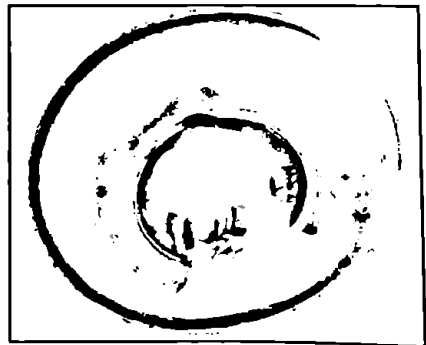
ცხოველის ასეთი პოზა (ანეული ტორი) თავვანისცემასა და პატივისცემას აღნიშნავდა. ცხადია, რომ არმაზისხევის ცხენიანი პინაკები დაკავშირებულია გარდაცვლილის კულტთან, დაკრძალვის რიტუალთან. ამიტომაც ისინი მოხვედრილი ერისთავის სამარხის ინვენტარში, რომლის ყოველ ნივთს გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა იბერიის მმართველთა იმპერეციური ცხოვრებისათვის.

ასეთივე რიატულურ ნივთებად არის მიჩნეული ვერცხლის სურები, რომლებიც არმაზისხევის სამ სამარხშია წყვილ-წყვილად აღმოჩენილი (სამარხები №1, 6 და 7). იბერიულ ვერცხლის სურათა დახვეწილი ფორმები, ძუნწი გარფიკული აქცენტები, ლამაზი მოყვანილობის სახელურებით აშკარად გამოირჩევა პირველ საუკუნეთა სხვა მხატვრული ცენტრების ნაწარმოებებისაგან, რომაული და აღმოსავლური ნიმუშებისაგან.

რიტუალურ ჭურჭელს მიეკუთვნება საკმაოდ დიდი ზომის ვერცხლის ფიალა. პლასტიკურად დამუშავებული კალთებით, რომლის შუაგულში არნივის გრაფიკული გამოსახულებაა მოთავსებული (მესამე სამარხი). არნივი, როგორც ძალაუფლების, ცისა და მზის, ძლევაშოსილების სიმბოლო, ხშირად გვხვდება სხვადასხვა ხალხთა და ეპოქათა ხელოვნების ძეგლებში.

არმაზისხევის ვერცხლის მხატვრულ ნაკეთობათა შორის ლითონის პლასტიკის ისეთი ბრწყინვალე ნიმუშებიცაა, რომლებიც მსოფლიოში სახელმძღვანელო შედეგებს შეიძლება ამოუყენოთ გვერდში. განსაკუთრებული სიფაქიზითა და იშვიათი პლასტიკურობით გამოირჩევა არმაზისხევის ვერცხლის ფიალაში მოთავსებული ქალღმერთის პორელიეფური გამოსახულება. ქალღმერთს ხელში სიუხვის რქა უკავია, რომელიც სხვადასხვა ნაყოფითაა სავსე. ეს არის რომაულ სამყაროში დიდად გავრცელებული ქალღმერთი ტიხე-ფორტუნა — ბედნიერების, სიუხვისა და სიკეთის მომტანი ღვთაება. სწორწიკვითიანი ლამაზი სახე, დიადემით დამშვენებული თმის ვარცხნილობა, ნატიფ მხარზე მოსხმული ცხოველის ბენვი, სხვადასხვა ნაყოფით სავსე დიდი ყანწი — ყველაფერი უზადლო ოსტატობითაა შესრულებული. აქაც დიდი გემოვნებით არის გამოყენებული ოქროფერილობა — მოოქრულია დიადემა, ბენვის ზედაპირი, ყანწი — რაც აძლიერებს ამ სკულპტურული ნაწარმოების ფერადოვნებას.

ლითონმქანდაკეობის იშვიათი ნიმუშია არმაზისხევის ვერცხლის ფიალაში მოთავსებული მამაკაცის სკულპტურული პორტრეტული ბიუსტი. პორტრეტის მხატვრული თავისებურება —



ვერცხლის თასი ფორტუნას გამოსახულებით. არმაზისხევი. II ს.



ვერცხლის თასი მამაკაცის სკულპტურული პორტრეტით. არმაზისხევი. 11 ს.

ერთ აღმოსავლურ მხატვრულ ცენტრშია შექმნილი, შესაძლოა, საქართველოში.

არმაზისხევის მხატვრულ ვერცხლზე დიდხანს შეიძლება საუბარი. აქ აღმოჩენილი ძეგლები მიგვანიშნებს ძველ ქართველ ოსტატთა მხატვრულ და ტექნიკურ საშუალებათა სიმრავლესა და ნაირგვარობაზე. ისინი იყენებდნენ ჩამოსხმასა და ჩარხზე დამუშავებას, თხელკედლიანი ვერცხლის ჭურჭლის გამოჭედვას, განწევის ხერხსა და მირჩილვას. რელიეფური სამკაულის შესასრულებლადაც სხვადასხვაგვარი ტექნიკური საშუალებები გამოიყენებოდა: ცვილის მოდელით ჩამოსხმა, ზედაპირის შემდგომი დამუშავება, თეგითა და საჭრისით ვერცხლის ფურცლის სისქეში გამოსახულების ამოჭრა, რელიეფური კონტურის გამოყენება.

არმაზისხევის სამარხებში მრავალი ოქროს ნაკეთობაა აღმოჩენილი. ეს უპირატესად სამკაულებია: ყელსაბამები, სარტყლები, გულსაკიდები, სამაჯურები, დიადემები, ნაირგვარი საკიდები, სხვადასხვაგვარად დანული ოქროს ძეწკები. ეს სამკაულები განსაკუთრებული სტილისტური ერთიანობითა და მხატვრული სრულყოფით გამოირჩევა. სამკაულთა დამზადებაში გამოყენებულია ურთულესი საოქრომჭედლო ტექნიკა: ტვიფრვა, გავარსი, მოცვარვა, მომინანქრება, რჩილვა. არმაზისხევის საოქრომჭედლო ნაწარმი გამოირჩევა პოლიქრომიის საოცარი გრძნობით, საგანგებოდ შერჩეული ფერადოვანი გამით. იმისათვის, რომ უკეთ წარმოვიდგინოთ ძველ ქართველ ოქრომჭედელთა შემოქმედებითი თავისებურებანი, შევჩერდეთ განსაკუთრებულად გამორჩეულ ნივთებზე.

პირველ რიგში უნდა დაეასახელოთ უნიკალური ოქროს ყელსაბამი მეექვსე სამარხიდან. ყელსაბამი წარმოდგენს ურთულესი საოქრომჭედლო ტექნიკით შესრულებულ მოცულობით აუურულ რკალებს, რომლებშიც დახვენილ წვრილ ბუდეებში აღმანდინის წითელი თვლებია ჩასმული. ყელსაბამის ცენტრში ოქროს მრგვალი კოლოფია მოთავსებული. კოლოფის სარქველი შემკულია აღმანდინისა და ფირუზის ნუშისებრი თვლებით, რომლებიც მონაცვლეობითაა განლაგებული და ქმნის თავისებურ ფერა-

სახისა და მკერდის მოდერილება, თმის ვარცხნილობა, ნვერ-ულვაშის ფორმა, მხრების იდეალიზებული სიშიშველე და ა.შ. — რომელი პლასტიკისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს ავლენს. რომელი იმპერატორთა ჰეროიზებულ ქანდაკებების მსგავსად, მამაკაცს შიშველ მხრებზე მოსასხამის ბოლო აქვს გადმოფენილი. ამ პორტრეტს ახასიათებს რომაული და აღმოსავლური სტილისტური ნიშნების უცნაური შერწყმა. იგი ერთ-

დოვნებას ოქროს ფონზე. საოქრომჭედლო ხელოვნების ეს იშვიათი ნიმუში ქართული ოქრომჭედლობის უძველესი ტრადიციის განვითარების შედეგია.

არმაზისხევის საიუველირო შედევრებს მიეკუთვნება მეშვიდე სამარხში მიკვლეული ოქროს ყელსაბამი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ სამკაულს ძნელად თუ მოეძებნება ბადალი არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიოს სახელგანთქმულ სამკაულთა შორის. ყელსაბამი შედგება სამი ნაწილისაგან: მრგვალი განივკვეთის მქონე უაღრესად ნატიფად დანსული რთული ხლართვის ძენკვი, რომლის ბოლოებზე დამაგრებულია ოქროს მრავალნახნაგა მძივები, მათი ნახნაგები ფირუზებით არის შემკული; ძენკვის ბოლოებთან უშუალოდ დაკავშირებულია მრგვალი ოქროს კოლოფი, რომლის სახურავის ცენტრში ამეთვისტოსაგან გამოკვეთილი ვერძის თავია მოთავსებული. ამ მინიატურულ ნაქანდაკარს გარს უვლის ოქროს ფირფიტაში მონაცვლეობით ჩასმული ფირუზისა და ალმანდინის თვლები. გასაოცარია ამეთვისტოს ამ პატარა ქანდაკების კვეთის ოსტატობა, რეალისტურად გადმოცემულ ფორმათა სრულყოფილება. ამავე ძენკვზე დამატებითი წერილი ძენკვებით ჩამოკიდებულია ოქროს სანელსაცხებლე — ოვალური ფორმის ყელიანი მინიატურული ჭურჭელი, რომლის ტანი მთლიანად მოოჭვილია წვეტიანი ფორმის ალმანდინის წითელი თვლებით.

ტექნიკურად უზადოდ, დიდი გემოვნებით შესრულებული ეს ოქროს დიდებული ყელსაბამი იბერიული ოქრომჭედლობისათვის დამახასიათებელი ფერადოვნებით, თავისი განსაკუთრებულობის მიუხედავად სრულიად ორგანულად აღიქმება არმაზისხევის საიუველირო ნაკეთობათა საერთო ანსამბლში. მისი სრულიად გამორჩეული ნაწილია ამეთვისტოს ვერძის თავი, რომელსაც ალბათ დაცვითი მნიშვნელობა ჰქონდა. უძველესი დროიდან არსებობდა რწმენა ზოგიერთ ცხოველთა საგანგებო უნარისა — დაეცვათ ადამიანი ავი სულისა და ბოროტი ძალის მოქმედებისაგან. ასეთ ცხოველთა მინიატურული გამოსახულებები ადამიანს თან ჰქონდა თავდაცვის მიზნით. უძველესი რწმენით, ამგვარი ავგაროზები იცავდა მას ყოველგვარი ბოროტებისაგან. ამეთვისტოს ვერძის თავს, უთუოდ, ამგვარი დანიშნულება ჰქონდა.

ვერძის გამოსახულება ძველთაგანვე ცნობილია ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. იმ ცხოველთა შორის, რომელთაც განსაკუთრებული სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებოდათ, საქართველოში ვერძი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. ვერძის ჩახვეული რქები გამოყენებულია უძველეს ქართულ კერამიკაში დეკორატიულ ელემენტად, ვერძის თავების მოტივი ჩანს არმაზისხევის სარეცლის ფეხების პლასტიკურ კომპოზიციებში. ყველა შემთხვევაში მხატვრულ მნიშვნელობას თან ახლავს ამ მოტივის სიმბოლიკური ღირებულება.

არმაზისხევის საოქრომჭედლო ნივთები, რომლებიც II-III საუკუნეების ერისთავთა სამარხებშია აღმოჩენილი, გვიჩვენებს იბერიელ ოსტატთა ბრწყინვალე მხატვრულ-ტექნიკურ დონეს, იშვიათ გემოვნებას, უდიდეს

ფანტაზიას. ყურადღებას იმყრობს უძველეს მხატვრულ ტრადიციებზე დამყარებული განსაკუთრებული ფერადოვნება, ძვირფასი თვლების საგანგებო შერჩევა. ამიტომ არის, რომ ასე ადვილად იცნობთ სარდიონით, ლალით, ფირუზითა და საფირონებით მოოჭვილ იბერიელ ოსტატთა ნახელავ ნაირგვარ სამკაულებს, რომელთა ფორმა, დეკორატიული გადანწყვეტა და სპეციფიკური ფერადოვნება გამოარჩევს მათ სხვა საიუველირო ნაკეთობებისაგან. ვერცერთ სამკაულში ვერ ნახავთ სიტყვლესა თუ დეკორის სიჭარბეს. ძველ ქართველ ოქრომჭედელთა ნაწარმოებები გამოირჩევა სამკაულის პლასტიკური ფორმებისა და მისი დეკორატიული გადანწყვეტის პარამონიული ერთიანობით. ესენია ორიგინალური ქართული ხელოვნების ძეგლები, შექმნილი უძველესი ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ხანგრძლივი არსებობის საფუძველზე, ქვეყნის სახელმწიფოებრივი, ეკონომიკური სიძლიერის ვითარებაში.

არმაზისხევის ოქრო-ვერცხლის მხატვრულ ნაკეთობათაგან ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთს შევხვებით, გაგაცანით ამ დიდი საგანძურის ყველაზე დამახასიათებელი ნაწარმოებები. ლითონის პლასტიკისა და საიუველირო ხელოვნების აღნიშნული ძეგლები ცხადყოფს გვიანანტიკური ხანის იბერიელ ოსტატთა უდიდეს დახელოვნებას, მკაფიოდ გამოკვეთილ ეროვნულ ხასიათს (ეს განსაკუთრებით საიუველირო ხელოვნებაშია თვალსაჩინო). ქართული საოქრომჭედლო ხელოვნების მაღალი დონე უფრო ცხადი გახდება, თუ მხედველობაში მივიღებთ არა მხოლოდ არმაზისხევის მასალებს, არამედ მცხეთასა და საერთოდ იბერიისა და კოლხეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ უდიდეს მხატვრულ საგანძურს — ძვირფას ლითონთა მაღალმხატვრულ ნიმუშებს, რომლებიც თავისი ღირსებით უნდა განიხილებოდეს არა მხოლოდ ქართული ხელოვნების ჩარჩოში, არამედ უფრო ფართოდ, ძველი ხელოვნების საერთო განვითარებასთან კავშირში.

ჩვენი ნელთალრიცხვის პირველი საუკუნეების იბერიის საოქრომჭედლო ხელოვნების მიღწევები დაფუძნებული იყო ამ დარგის უძველეს ადგილობრივ ძირებზე. საქართველოს მიწაზე მოსახლე ტომები ხომ უშორეს წარსულში იყვნენ სახელგანთქმულნი ოქროს, ვერცხლისა და ბრინჯაოს ნაკეთობებით. ეს ხელოვნება ათასწლეულთა მანძილზე თან ახლდა ქართველ ხალხს. არქეოლოგიურ მასალებთან ერთად ამაზე მეტყველებს არაერთი წერილობითი წყარო, ძველ ავტორთა თხზულებები. დღეს საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ ლითონის მხატვრული დამუშავება კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე მყარი ელემენტია ქართველი ხალხის ისტორიული განვითარების მთელ მანძილზე. შემთხვევითი როდია, რომ „დაბადებაში“ მოხსენებულია „თუბალ-კაენი, მჭედელი რვალისა და რკინისა“. ურარტულ წარწერებშიც (ძვ. წ. I ათასწლეული) ნახსენებია დიაუხების მეფისაგან მიღებული ხარკის რაოდენობა, რის მიხედვითაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ ძვირფას ლითონთა და ამ ლითონების ნაკეთობათა დიდი რაოდენობა საქართველოში.

საქართველო, როგორც ლითონტექნიკის უძველესი ქვეყანა, ოდით-

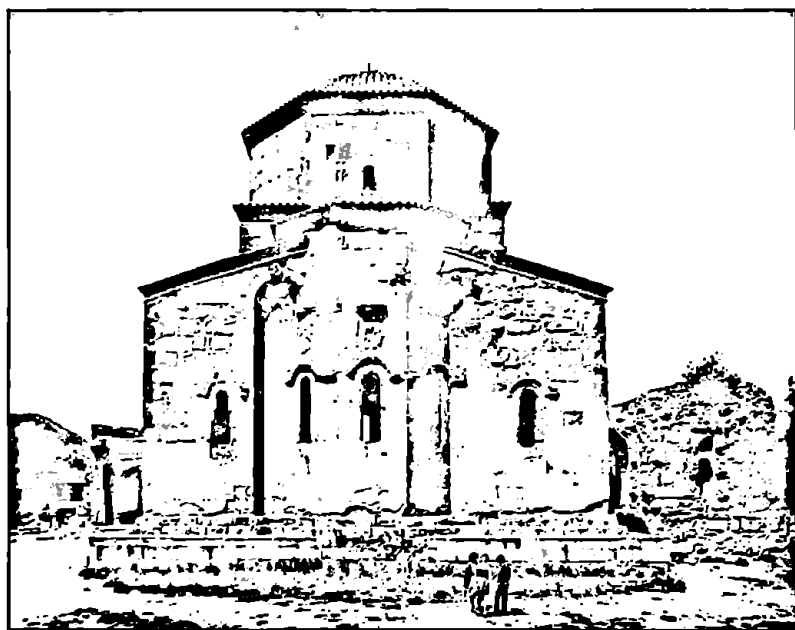
განვე იზიდავდა ძველ მწერალთა ყურადღებას. სტრაბონი თავის „გეოგრაფიაში“ საგანგებოდ აღნიშნავს „ხალიბთა“ ან „ალიბთა“ ქვეყანაში ვერცხლის უძველეს საბადოთა არსებობას. იგივე სტრაბონი ცოცხლად აღწერს დასავლეთ საქართველოს მთაში ოქროს მოპოვების თავისებურ წესს: „ამბობენ, რომ მდინარეებს ჩამოაქვთ ოქრო, და რომ ბარბაროსები აგროვებენ მას დაცხრილული ვარცლებითა და ხშირბენვა ცხერის ტყაეების საშუალებით“.



ვერცხლის თასი ანტინოეს პორტრეტით.
დეტალი. II ს.

ნიშანდობლივია, რომ ანტიკური ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური და ტრაგიკული მითი — თქმულება ოქროს სანმისზე — საქართველოსთან (კოლხეთთან) არის დაკავშირებული. ჯერ კიდევ ძველი ბერძნები აღიარებდნენ, რომ არსებული ცნობები „...გრძნეულ მედეასა და იმ ქვეყნის სიმდიდრეზე, რომელიც ოქროს, ვერცხლისა და რკინისაგან შედგებოდა...“ საქართველოს ცხოვრების რეალურ ვითარებას ასახავდა. პლინიუსი შენიშნავს, რომ „ამ ქვეყანამ (კოლხეთმა) სამარადისოდ გაითქვა სახელი ოქრ ას სანმისით“. იგი აღწერს კოლხეთის მეფის სასახლეს, რომელშიც გადახურვის კოჭები, სვეტები და პილასტრები ოქროსა და ვერცხლისა იყო.

მართალია, მოყვანილ ცნობათა უმეტესობა უპირატესად დასავლეთ საქართველოს — კოლხეთს ეხებოდა, მაგრამ არმაზისხვევის ძვირფას ლითონთა მხატვრული ნაკეთობები უფლებას გვაძლევს ანტიკურ სამყაროში უფრო კარგად ცნობილ და ესოდენ აღიარებულ კოლხეთის მხატვრულ საგანძურს გვერდით ამოვუყენოთ იბერიულ ოსტატთა ნახელავი, რომლის გამორჩეული ნიმუშები თამამად შეიძლება მივაკუთვნოთ ანტიკური ხელოვნების აღიარებულ შედეგებს.



მცხეთის ჯვარი

ძველი საქართველოს მთავარის წმინდე — ჯვრის ტაძარი მცხეთაში სრულყოფილად განასახიერებდა ქართველთა რწმენის სიმტკიცეს. ადრეულ შუა საუკუნეებში იგი აღიმართა, როგორც ქართველთა სულიერი ერთობის სიმბოლო. ხელოვნების ნაწარმოების სრულად შეცნობისათვის, მისი მხატვრული ღირსებების სწორად შეფასებისათვის აუცილებელია იმ ისტორიული ვითარების ცოდნა, რომელშიც იქმნებოდა ეს ნაწარმოები.

გადავინაცვლოთ იმ შორეულ ეპოქაში, როდესაც ქართლში უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენები ვითარდებოდა, როდესაც წარმართობის ნაცვლად ქვეყანაში ქრისტიანული რელიგია იკიდებდა ფეხს. ეს მოხდა IV საუკუნის 30-იან წლებში, როდესაც ქართლში ქრისტიანობა სახელმწიფო სარწმუნოებად გამოცხადდა.

გადავფურცლოთ ძველი ქართული მატრიანის ფურცლები: „... და მოინია წმიდამან ნინო მათათა ჯავახეთისასა, სადა იგი მიემთხვია ტბასა დიდსა გარდამდინარესა, რომელსაც ჰქვიან ფარავნა...“ გადაიარა წმიდა ნინომ „მთანი ჯავახეთისანი“, უკან მოიტოვა ფარავნა, აჰყვა მდინარის ხეობას. მოდიოდა და თან მოჰქონდა წიგნი უფლისა, სადაც „დაწერილ იყვნეს ათნი სიტყუანი“. ბოლოს „მოინია სანახებსა ქართლისასა, ქალაქს მას, რომელსა ეწოდების ურბნისი“. „ქალაქად სამეფოვდ მცხეთად“, „ციხედ არმაზად“ მისულ ასულს შემადრწუნებელი სურათი დახვდა: „ერი ურიცხვი, ვითარცა ყვავილნი ველისანი“ შეკრებილიყო არმაზის კერპისადმი მსხვერპლის შესანიშნავად. შეებრალა წმიდა ნინოს სიბნელესა და ცდომილებაში მყოფი ხალხი და აღავლინა მხურვალე ლოცვა ზეცად, რათა გამოეყვანა ერი იგი სიბნელიდან და ეჩვენებინა მისთვის ჭეშმარიტი ნათელი. ისმინა ღმერთმა ნინოს ვედრება და „მეყსეულად მოინია რისხვისა იგი ღრუბელი, მწარედ სასტიკი და მოიღო სეტყვა ადგილსა ოდენ ზედა, საყოფელსა კერპთასა და დაანულილნა კერპნი იგი და დამუსრნა“.

გამოხდა ხანი. „შექმნა (ნინომ) ჯვარი ნასხლევისა... და მარადის ილოცვიდა დღე და ღამე დაუცხრომლად“ და დღითი-დღე მატულობდა მათი რიცხვი, ვინც „აღიღო უღელი სწავლისა წმიდისა ნინოსი“.

ნათელ-ილო სასწაულებრივად განკურნებულმა ნანა დედოფალმა, ინამა ჯვარი და ჯვარცმული თხოთის მთაზე მზედაბნებულმა და სასონარკვეთილებაში ჩავარდნილმა მეფე მირიანმა, რომელსაც ბნელი განუნათლა ნინოს ღმერთმა. თხოთის მთაზე შეჰკლალა და მეფე მირიანმა უფალს და აღუთქვა: „აღვიარო სახელი შენი და აღვმართო ძელი ჯუარისა და თაყუანის-ვცე მას“.

და აღიმართა მცხეთის თავზე წმინდა ჯვარი „სასწაულითა ზეცისათა

ჩუენებით". ნეტარი ნინოს მითითებით ჯვრები აღიმართა თხოთის მთაზე და უჯარმაში. პატრიოსანი ჯვრის თაყვანსაცემად მოდიოდნენ „მეფენი და მთავარნი და ყოველი სიმრავლე ერისა“. ღია ცის ქვეშ აღმართული დიდი ხის ჯვრის წინაშე სალოცავად მოდიოდნენ მორწმუნენი საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან. სასწაულმოქმედი ჯვრის ამბავი გავრცელდა საქართველოს საზღვრებს გარეთაც. მეზობელი ქვეყნებიდანაც მოდიოდ-



მცხეთის ჯვარი. საერთო ხედი.

ნენ მცხეთაში სასწაულების იმედითა და სენისაგან განკურნების რწმენით მომლოცავები. გავრცელდა და განმტკიცდა თანდათან საქართველოში ქრისტიანობა და წარავლინა მეფე მირიანმა მოციქულნი ბიზანტიის კეისართან თხოვნით — გამოეგზავნა ქართლში მღვდლები ხალხის მოსანათლავად. და დაიწყო მეფემ ეკლესიის აგება სამეფო ბაღში, იქ, სადაც წლების მანძილზე ნინო თავის ღმერთს მსახურებდა. ამავე დროს ქართლის პირველი ქრისტიანი მეფე მიმართავს ბიზანტიის კეისარს კონსტანტინე დიდს გამოუგზავნოს მას „ნაწილი ძელი ცხოვრებისა, რომელიც მას ოდენ ჟამსა გამოეჩინა ღმრთისმოყვარესა ელენე დედოფალსა“.

ლეონტი მროველი მოგვითხრობს, რომ კონსტანტინე კეისარმა „სიხარულით მოანიჭა ნაწილი ძელი ცხოვრებისა, და ფიცარნი იგი, რომელთა ზედა ფერხნი დამსჭულულ იყვნეს უფლისანი და სამსჭვალნი ხელთანი, და წარმოუგზავნა მღვდელნი და ხურონი ფრიად მრავალნი.“ საქართველოში დაიწყო ეკლესიათა ინტერსიური მშენებლობა.

ქრისტიანობა თანდათან იკრებდა ძალას ქართლის სამეფოში, მკვიდრ-

დებოდა, ეროვნული თვითშეგნების საყრდენად იქცეოდა. ამ მხრივ მეტად მნიშვნელოვანია VI საუკუნე — გარდატეხის ეპოქა ქართლის ცხოვრებაში. მატიანეები ხატოვნად გამოგვეცემენ ამ ეპოქის ვითარებას.

მცხეთა, რომელმაც V საუკუნეში დედაქალაქობა თბილისს გადასცა, კვლავ რჩებოდა ქვეყნის სულიერ ცენტრად. მცხეთაში კვლავ ყვაოდა ხელოვნებისა და ხელოსნობის სხვადასხვა დარგი. არქეოლოგიური მასალის მიხედვით ირკვევა, რომ მცხეთაში ყვაოდა მეთუნეობა, ოქრომჭედლობა, მინის წარმოება, რაც ქვეყნის მაღალი კულტურული დონის მაჩვენებელია. რაც მთავარია, ცნობილია, რომ ამ დროს მაღალ განვითარებას მიაღწია სამშენებლო ხელოვნებამ. ამაზე მეტყველებს ხუროთმოძღვრულ საქმიანობასთან დაკავშირებულ ქართულ ტერმინთა სიმრავლეც: „ქვით ხურონი“, „ხით ხურონი“, „სოფიის კენჭით“ (მოზაიკით) შენობათა შემამკობი ოსტატები, „ძეგლთ მქანდაკებელი“ და სხვანი.

ქვეყანაში ქრისტიანობის მომძლავრებამ, მორწმუნეთა რაოდენობის ზრდამ ეკლესიების მშენებლობის აუცილებლობა შექმნა. საჭირო იყო აგებულიყო საგანგებო შენობა ღმრთის მსახურებისათვის. ამასთანავე, გასათვალისწინებელი იყო მლოცველთა რაოდენობის ზრდა.

მივმართოთ კვლავ ქართულ საისტორიო წყაროებს. აი. რას ვკითხულობთ ქართველი ისტორიკოსის სუმბათ დაეთის ძის თხზულებაში: „... და გუარამ განაჩინეს ერისთავად და მისცა ამას მეფემან ბერძენთამან პატივად კურაპალატობა და წარმოგზვნა მცხეთას. და ამან დადვა საფუძველი ჯუარისა ეკლესიისა, რომელ არს მცხეთას“. ეს არის მითითება ქრისტიანული ტაძრის აგებაზე მცხეთაში იმ ადგილას, სადაც ნმ. ნინომ პირველი ხის ჯვარი აღმართა.

ისევ მემატიანეს მივუბრუნდეთ:

„...გუარამ კურაპალატი იყო კაცი მორწმუნე და მაშენებელი ეკლესიათა. ამან დაიწყო ეკლესია ჯუარისა პატიოსნისა და აქამომდე ჯუარი ველსა ზედა იყო და ქმნა ეკლესია წელთამდის ოდენ...“

შვეცხადოთ მატიანის ამ ძუნს სტრიქონებში ამოვიკითხოთ შორეული ისტორიის მღელვარე ფურცლები. აქვე უთუოდ უნდა შეგახსენოთ, რომ ქრისტიანობის ამ ადრეულ და ძალზე რთულ პერიოდში საქართველოსკენ იყო მიმართული ორი დიდი იმპერიის — ბიზანტიისა და ირანის მისწრაფებანი. ერთმორწმუნე ბიზანტია — ქრისტიანობის ბურჯი და მაზდეანური ირანი მეტოქეობდნენ ქართლზე გავლენის მოსაპოვებლად. ამიტომ იყო, რომ ბიზანტია ქართლის ერისთავებს თავისი კეთილგანწყობის ნიშნად უბოძებდა ხოლმე ბიზანტიის საპატიო ტიტულებს — „კურაპალატი“, „ვიპატოსი“. სწორედ ასეთი ტიტულის მფლობელი აღმოჩნდა მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის მაშენებელი გუარამ ერისთავი.

ამ ეპოქაში ბიზანტიასთან ურთიერთობის შესახებ ქართულ მატიანეებში არაერთი ცნობაა შემონახული. მემატიანე მოგვითხრობს: „კონსტანტინე მეფემან... მოსცა განძი დიდძალი ეპისკოპოსსა იოვანეს და უბრძანა: „სადაც ჯერ იჩინო ადგილთა ქართლისათა აღაშენე ეკლესიანი სახელსა ზედა

ჩემსა, და ნიჭი ესე დაამკვიდრე ქალაქთა ქართლისათა."

როგორც ჩანს, მემატრიანეთა ამგვარი ცნობები რეალური ფაქტების გარდა იმ დროის მნიშვნელოვან პოლიტიკურ ვითარებასაც გულისხმობდა, რადგან ქრისტიანობის მთავარი დასაყრდენი — ბიზანტია — საქართველოს აღმოსავლეთის საშიში მეზობლის, სასანური ირანის წინააღმდეგ საიმედო მხარდამჭერად აღიქმებოდა. კონსტანტინოპოლი კი, თავის მხრივ, არ დაიშურებდა ახლადმოქცეული ქვეყნისათვის, მითუმეტეს ისეთი სტრატეგიულად ღირებულისათვის, როგორც ქართლი იყო, ქრისტიანობის განმტკიცებისათვის ნებისმიერ დახმარებას.

ამგვარად, მატრიანემ გვაუწყა, რომ VI საუკუნის შუა წლებში ერისთავის გუარამ დიდის ბრძანებითა და განკარგულებით მცხეთაში, იმ ადგილას, სადაც წმ. ნინოს აღმართული ხის ჯვარი იყო ზეცად აზიდული, დაიწყო ეკლესიის მშენებლობა. ეს იყო პატარა ეკლესია, ე.წ. „მცირე ჯვრის" ტაძარი, სადაც ნირვა-ლოცვა უნდა აღსრულებულიყო. ეს იყო მცხეთის ერთ-ერთი უძველესი ეკლესია, რომელშიც ეპოქის ხუროთმოძღვრების გარკვეული მიღწევებია გამოვლენილი.

პატარა ეკლესია საგანგებოდ ამოყვანილ სუბსტრუქციებზე იყო დამყარებული, რომლის შიგნით მიწისქვეშა სათავსი იყო განლაგებული. დღეს ეკლესია ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ შესაძლებელია მისი პირვანდელი ფორმების აღდგენა. ეს იყო გეგმაში ჯვრის ფორმის პატარა სწორკუთხა ნაგებობა, რომელიც ორფერდა სახურავით იყო გადახურული. ცენტრალური კვადრატი ამაღლებული იყო სხვა ნაწილებთან შედარებით და ჯვრული კამარით გადახურული. აღმოსავლეთის მხარეს ჯვრის მკლავი ნახევარწრიული აფსიდით სრულდებოდა, სამი დანარჩენი მკლავი სწორკუთხაა. ტაძარს ორი მხრიდან, სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან, პორტიკები ჰქონდა მიშენებული. შესაბამისად, შესასვლელები იყო სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან. ტაძარი ორი სარკმლით (დასავლეთისა და აღმოსავლეთის) ნათდებოდა. საკურთხევლის ნაწილი ტაძრის იატაკთან შედარებით ერთი საფუხურით იყო ამაღლებული.

სავარაუდოა, რომ აფსიდის კონქი მოზაიკით იყო შემკული. ამის საფუძველს იძლევა ტაძარში მიკვლეული მოზაიკური კენჭები და მოზაიკისათვის განკუთვნილი თაბაშირის სარჩულის ნაშთები. მოზაიკა ალბათ აფსიდის თალის პირით მხარესაც ამკობდა. შემორჩენილი მოზაიკური კენჭების მრავალფეროვნება (ნითელი, ყვითელი, ლურჯი, თეთრი, ოქროსფერი) ამ მოზაიკური მოხატულობის ფერადოვნებაზე მეტყველებს.

მცხეთის „მცირე ჯვრის" აგებიდან უნდა გაველო კიდევ ნახევარ საუკუნეს, რომ შექმნილიყო არა მხოლოდ ქართული, არამედ მსოფლიოს ხუროთმოძღვრების სრულყოფილი ძეგლი — მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი, რომელიც საქართველოს საერთო ეროვნულ სინმინდედ იქცა.

სუშმათ დავითის ძე მოგვითხრობს: „... შემდგომად ამის გუარამისასა ერისთავობდა ძე მისი სტეფანოზ და ძმა დემეტრესი და აშენებდეს ეკლესიასა ჯუარის მცხეთას".

მაინც, ვინ იყვნენ მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმაშენებელნი, რა მდგომარეობა ეკავათ მათ ქართლის სამეფოში და რას წარმოადგენდა თავად ქართლი VI საუკუნის დასასრულისათვის. ეს რომ უფრო გასაგები გახდეს, უნდა დავბრუნდეთ ერთი საუკუნით უკან და გავიხსენოთ, რა ვითარება იყო ქართლის სამეფოში ვახტანგ გორგასალის სიკედილის შემდეგ. V საუკუნის II ნახევრის აღმოსავლეთ საქართველოს, კერძოდ, ქვემო ქართლის ნათელი სურათია წარმოდგენილი იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის მარტივლობაში“. ნაწარმოებში კარგად ჩანს აღმოსავლეთ საქართველოში შექმნილი უმძიმესი ვითარება, როდესაც ქრისტიანობა ირანის ძალადობის წინააღმდეგ ბრძოლის ძლიერ იარაღად იქცა. ქართლი ირანისათვის ბიზანტიის წინააღმდეგ წარმოებული ბრძოლის მთავარ ასპარეზად იქცა. ირანი ქართველთაგან სრულ მორჩილებას მოითხოვდა და 532 წელს მან ქართლში მეფის ხელისუფლება გააუქმა. „ვითარცა მეფობაჲ დაესრულა ქართლსა შინა, სპარსნი განძლიერდეს“ — აღნიშნავს მემატიანე.

ქართლის წარჩინებულნი ვერ ურიგდოდნენ არსებულ მდგომარეობას და ყოველ ღონეს ხმარობდნენ ირანის უღლისაგან გასათავისუფლებლად. მეექვსე საუკუნის 70-იან წლებში ირანის წინააღმდეგ ქართლის აჯანყებამ შედეგი გამოიღო. ქართველებმა მოახერხეს არა მარტო ირანისაგან თავის დაღწევა, არამედ საკუთარი მმართველობის აღდგენაც. „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ მოვითხრობს: „წელად რა შეკრბა ქართლი და განაჩინეს ერისთავად გუარამ“. ბიზანტიის იმდროინდელმა კეისარმა იუსტინე II-მ ქართველ სეფენულს გუარამს კურაპალატობა უბოძა და ქართლის მბრძანებლად აღიარა. ნიშანდობლივია, რომ ქართლის ფეოდალური წრეების წარმომადგენლები ამ დროისათვის ატარებენ ბიზანტიის უმაღლეს საკარისკაცო ტიტულებსა და ნოდებებს. ეს იყო ბიზანტიის მძლავრ ქრისტიანულ იმპერიისთან ურთიერთობის მიმანიშნებელი მომენტები და იმავდროულად ადგილობრივ ფეოდალურ მმართველთა პოლიტიკური უფლებების დამამტკიცებელი საბუთები, რაც ხელს უწყობდა მათი ავტორიტეტის ზრდას ქვეყანაში.

ბიზანტიური ტიტულებიდან საქართველოში VI საუკუნის დამლევს გავრცელებული იყო „კურაპალატი“, VII საუკუნის დამდეგიდან კი შემოვიდა მეორე საკარისკაცო ტიტული „პატრიკიოსი“ („პატრიკი“). პატრიკიოსობა კეისრისაგან მიიღო ქართლის ერისმთავარმა სტეფანოზმა, მისი ოჯახის წევრებმა — ძმამ დემეტრემ და ვაჟმა ადრნერსემ კი ვიპატოსის ტიტულები. სწორედ ეს ბიზანტიური ტიტულებია მოხსენებული მცხეთის ჯვრის საკტიტორო წარწერებში (სტეფანოზ პატრიკიოსი, დემეტრე და ადრნერსე ვიპატოსები). ამ ტიტულებში ჩანს ფეოდალური იერარქიის გარკვეული საფეხურები — პატრიკიოსის ნოდება ვიპასოსის ტიტულზე უფრო მაღალი იყო.

ამგვარად, VI საუკუნის დასასრული და VII საუკუნის დამდეგი ქართლის სამეფოს სპარსეთის ბატონობისაგან გაათავისუფლების, ფეოდალური სახელმწიფოებრიობის განმტკიცების, ფეოდალური ზედაფენების მომძლავრების ეპოქაა. ყველა ნიშნის მიხედვით ეს იყო ქრისტიანული კულტურისა და

ხელოვნების განვითარებისათვის განსაკუთრებულად ხელსაყრელი პერიოდი. შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ ამ პერიოდში, როდესაც ირანის არტახებიდან გამოხსნილი ქართლის სახელმწიფო, რომელიც „ერისმთავრობის“ პერიოდში ფეოდალური ურთიერთობების მძლავრი განვითარების გზას დაადგა, იწყებს მცხეთის ჯვრის დიდებული ტაძრის მშენებლობას. ეს იყო ქვეყნის ეროვნული ძალების აღმავლობის, სარწმუნოების სიმტკიცის, მხატვრული შემოქმედების მაღალი დონის ურყევი სიმბოლო.

ამ სრულყოფილი ხუროთმოძღვრული ძეგლის შექმნა შესაძლებელი გახდა ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური და ეკონომიკური პროცესების წყალობით, ეროვნული თვითშეგნებისა და სარწმუნოებრივი პოზიციის განმტკიცების ვითარებაში. ამ თავლასაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო ქართლის ერისმთავართა მიერ VI საუკუნის ბოლოს მონეტაზე მაზდეანური სიმბოლოს — ცეცხლოვანი საკურთხეველის — გვერდით ჯვრის გამოსახულების მოთავსება (VI საუკუნის 80-იან წლებში მოჭრილი ერისთავ გურგენის მონეტა). სასაზღვრო ტიპის ქართულ მონეტაზე ქრისტიანობის სიმბოლოს — ჯვრის გამოჩენა ეროვნული სიმტკიცის გამოვლინებაა. სასაზღვრო ტიპის მონეტებზე, ჩვეულებრივ, პირის მხარეზე მეფის გამოსახულება თავსდება, ზურგის მხარეზე კი მაზდეანური საკურთხეველი ღვთაებრივი ცეცხლით, რომელსაც ორი მცველი ედგა დარაჯად. ქართლის ერისმთავარმა სტეფანოზმა კიდევ თავისი დაქარაგმებული სახელი მოათავსა (ასომთავრული), ხოლო მაზდეანურ საკურთხეველზე ჯვარი აღამართინა. 90-იან წლებში სტეფანოზ მეორემ კი თავისი სახელი, ასომთავრულით შესრულებული, უკვე სრულად მოათავსა მონეტის პირის მხარეზე, მონეტის ცენტრში, მეფის გამოსახულების გვერდით, ზურგის მხარეზე კი საკურთხეველზე კვლავ ჯვარი გამოსახა. ასე თავისებურად აირეკლა ქართულ მონეტაზე ქვეყნის საგარეო პოლიტიკური და სოციალური პროცესები.

ქართლის ფეოდალური საზოგადოების მომძლავრების ნათელი დადასტურებაა სტეფანოზ პირველისა და მისი ოჯახის ცდიტა და გარჯით აგებული მცხეთის ჯვრის წმინდა ტაძარი. ტაძარმა მოიცვა წმ. ნინოს აღმართული ჯვარი, რომლის კვარცხლბეკი დღესაც შემონახულია ეკლესიაში. მცხეთის ჯვრის ტაძარმა გაუძლო ჟამთა სვლას და დღემდე აოცებს მნახველს თავისი სრულყოფილებითა და ჰარმონიულობით.

გასაოცარია ტაძრის ადგილმდებარეობა მაღალი მთის წვერზე, საიდანაც მტკვრისა და არაგვის შესართავისა და ძველი დედაქალაქის ფანტასტიკური პანორამა იშლება. თვით ტაძარი ისეა შერწყმული კლდესთან, რომ შორიდან ხელთუქმნელ ძეგლად აღიქმება. ტაძართან მიახლოებასთან ერთად მკაფიო ხდება მისი კედლების მწყობრი, დახვეწილი წყობა. იგი აგებულია ქვიშაქვის შესანიშნავად გათლილი კვადრებისაგან, რომელთა წყობა კედლის სიბრტყეს განსაკუთრებულ ესთეტიკურ ღირსებას მატებს. ტაძართან მიახლოებისას თანდათან იკვეთება მისი არქიტექტურული ფორმების თავისებურებანი, ხუროთმოძღვრული მასების იდეალური განონასწორებულობა. ტაძრის ფორმების განანილება ღრმად გააზრებულ სისტე-

მას ემყარება, მის გარეგნულ მასებში ნათლად იკითხება ნაგებობის შიგა დანაწევრება.

ტაძრის ცენტრალურ ნაწილს აგვირგვინებს დაბალ რევანახნაგა ყელზე დაყრდნობილი გუმბათი, რომელიც განსაზღვრავს ტაძრის შიდა სივრცის ხასიათს. ეს არის ჯვრის ფორმის ნაგებობა, რომლის ყოველი მკლავი ნახევარწრიული აფსიდითაა დასრულებული, ყოველ აფსიდს კამარა — კონქი აგვირგვინებს. აქედან წარმოდგება ამ ტიპის ტაძრის სახელწოდება ტეტრაკონქი (ბერძნულად „ოთხ-კონქიანი“). ტაძრის აღმოსავლეთ-დასავლეთის ღერძი ცოტათი დაგრძელებულია აფსიდების წინ დამატებითი მოცულობების (ბემების) გამო. მკლავებს შორის კუთხეებში თითო ოთახია დამატებული, რომლებიც გუმბათქვეშა სივრცეს ღრმა ნიშებით უკავშირდება. ამგვარად შექმნილია ტაძრის ერთიანი მონუმენტური სივრცე, რომელშიც ნამყვანი როლი ეკუთვნის გუმბათის ნახევრსფეროს. მას აკომპანიმენტივით ეპასუხება აფსიდების კონქების ფორმები და როგორც ტაძრის სივრცის თანხმთან ნაწილთა გამაერთიანებელი — კუთხის სათავსოები და გარდამავალი ნიშები.

VI საუკუნის ქრისტიანული ღმრთისმსახურება უკვე საეხებით ჩამყალიბებულია და ტაძრის აგებულებაში კარგად არის გათვალისწინებული ლიტურგიისათვის აუცილებელი პირობების შექმნა.

ტაძრის მთავარი ნაწილია საკურთხეველი. ქრისტიანულ ტაძარში იგი, როგორც წესი, აღმოსავლეთის მხარეს არის მოთავსებული. ჯვრის ტაძარში საკურთხეველი ტაძრის დანარჩენ ნაწილებთან შედარებით ამალღებულია სამი საფეხურით. საკურთხეველის მთელ კედელს გასდევს სამ საფეხურად განლაგებული ადგილები ღვთისმსახურთათვის. საკურთხეველის გვერდებზე ორი პატარა სათავსოა: სადიაკვნო და სამკვეთლო. დასავლეთის მხარესაც ორი ანალოგიური სივრცეა გამოყოფილი. სამხრეთ-დასავლეთის სათავსოს დანიშნულება გაირკვა იქ აღმოჩენილი წარწერის მეშვეობით: „წყალობითა ღმრთისაითა და შეწვევითა ჯვარისაითა მე თემესტია, მხევალმან ქრიტიისმან აღვაშენე ესე სახსენებლად სულისა ჩემისა, თაყვანისცემლად დედათა“. ამ კუთხის სათავსოს სამხრეთიდან ცალკე შესასვლელი აქვს. როგორც ჩანს, ეს ოთახი განკუთვნილი იყო „დედათა“ ე.ი. ქალთა სამყოფლად. შესაძლოა, მისი ანალოგიური ჩრდილო-დასავლეთის კუთხის ოთახი დიდებულთათვის, ერისთავთა ოჯახის წევრთათვის იყო განკუთვნილი.

ტაძრის შესასვლელები შექმნილია სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხრიდან. ტაძარში შესულ ადამიანს თვალწინ უეცრად გადაეშლება მთელი შიდა სივრცე. ეს სივრცე კი მართლაც რომ შთამბეჭდავია. შესვლისთანავე გიტაცებთ ერთიანი, მწყობრი, საგანგებოდ ორგანიზებული ნათელი სივრცე, რაც მიღწეულია ტაძრის ნაწილთა არაჩვეულებრივი ჰარმონიული შეთანხმებით. უნებურად გეუფლებათ სიმშვიდისა და დიდებულების გრძნობა. რაც გამომწვეულია ხუროთმოძღვრული ფორმების გასაოცარი თანაბარზომიერებით. გუმბათის ნახევარსფერული ფორმა განსაზღვრავდა სივრცის ხასიათს. ამაში კი დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა განათებას. მთავარი

შუეი იღვრებოდა გუმბათის ყელში გაჭრილი ოთხი სარკმლიდან, აზრობრივად მთავარი ნაწილის — საკურთხეველის აფსიდის სამი სარკმელი უხეი შუეით ხაზს უსვამდა საკურთხეველის მნიშვნელოვანებას. განათებაში აქტიურად იყო ჩართული სამხრეთის მხარეს გაჭრილი კარი და სარკმელი. ერთი სარკმელი იყო დასავლეთის აფსიდში, ჩრდილოეთის მხარეს კი მხოლოდ შესასვლელის ლიობიდან შემოსული შუეი ანათებდა.

შიდა სივრცის განმსაზღვრელი იყო გუმბათქვეშა კვადრატის მოცულობა. გუმბათქვეშა კვადრატთან გუმბათის სიმრგვალებზე გადასვლა ხდებოდა პატარ-პატარა თაღების სისტემით. ე.წ. ტრომპებით, რაც ქმნიდა ორგანულ კავშირს გუმბათის ნახევარსფერულ სივრცესთან.

ტაძრის შიდა სივრცის დიდებულებისა და მონუმენტურობის შეგრძობას ისიც აძლიერებს, რომ ტაძარი შიგნით არ იყო შელესილი, არც მოხატული. კედელი, ქვის ნყოფის თავისებური გრაფიკული ნახატივით, არ საჭიროებდა დამატებით სამკაულს. შესაძლოა, მხოლოდ საკურთხეველში ყოფილიყო მოზაიკური სამკაული.

ახლა შევეცადოთ ტაძრის გარეგან მასებში ამოვიკითხოთ მისი არქიტექტურული ფორმები, გავერკვეთ მის ნაწილთა ურთიერთმიმართებებში. ტაძრის ჯვრული გეგმა მკაფიოდ აისახა მკლავების ორფერდა გადახურვაში. უფრო დაბალი კუთხის ნაწილები ცალფერდა სახურავებითაა გადახურული. გუმბათის კუბურ ფორმას სიმეტრიულად ერთვის ოთხი მხრიდან ნახნაგოვანი აფსიდების უფრო დაბალი შვერილები.

უდიდესი ოსტატობით არის გადანიშნული ჯვრის ტაძრის ფასადები. ოთხივე ფასადი ერთნაირი მოხაზულობისაა, ამასთანავე, გათვალისწინებულია თითოეული მათგანის მნიშვნელობა და დანიშნულება ტაძრის საერთო ანსამბლში. ყოველი ფასადის ცენტრში გამოიყოფა სამნახნაგა შვერილი, რომელიც ნიშებით უკავშირდება კედლის გლუვ ნაწილებს. შვერილები შეესაბამება ჯვრის მკლავების მომგვალეებს ტაძრის შიგნით, ნიშები კი კუთხის სათავსოებს აღნიშნავენ.

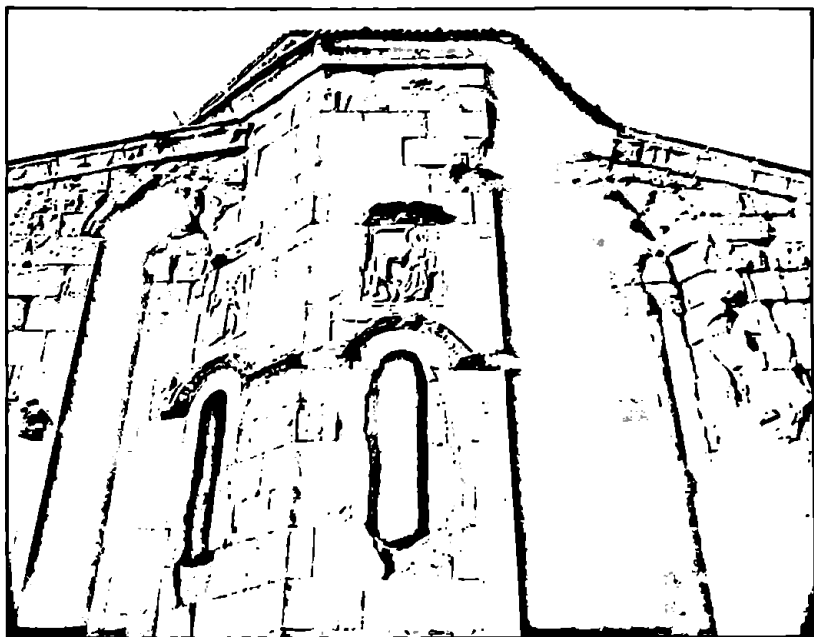
საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ჯვრის ხუროთმოძღვარმა პირველად ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში ბრწყინვალედ გადანიშნა ფასადების შექმნის ამოცანა და მცხეთის ჯვარი იქცა ეტალონად ფასადების გააზრებისა და შექმნისათვის.

ჯვრის ტაძრის მდებარეობის გამო (ტაძარი ჩრდილოეთიდან ემიჯნება მცირე ჯვარს, დასავლეთის მხარე კი კლდის პირზეა მიბჯენილი) მთავარი ყურადღება ორ ფასადზეა გამახვილებული — აზრობრივად უპირატეს აღმოსავლეთის ფასადზე და სამხრეთის ფასადზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აღმოსავლეთის ფასადის მხატვრული გადანიშნულება.

აღმოსავლეთის ფასადზე საკურთხეველის შვერილის სამ ნახნაგაზე სამი სარკმელია გაჭრილი. ყოველი სარკმლის თავზე საგანგებო რელიეფურ ჩარჩოებში ტაძრის მშენებელ ერისმთავართა რელიეფური გამოსახულებებია მოთავსებული. ცენტრში — ქრისტეს წინაშე მუხლმოდრეკილი ერსმთავარი სტეფანოზ I-ია გამოსახული, მის თავთან ლამაზი ასომთავრული წარწერა

აა: „ჯუარო მაცხოვრისაო, სტეფანოზ, ქართლის პატრიკიოსი შეიწყალე“.
 სტეფანოზისაგან მარჯვნივ (სამხრეთის ნახნაგზე) ასევე მუხლ-
 მოყრილი ფიგურაა. მის ზემოთ ანგელოზია გამოსახული. ფონზე წარწერ-
 აა: „წმინდაო მიქელ მთავარანგელოზო, დემეტრეს ვიპატოსსა მეოხ ეყავ“.
 ამ გამოსახულების სიმეტრიულად პორტიკული წყვილია მუხლმოყრილი.
 მათ თავზეც მფარველი ანგელოზია გამოსახული. წარწერა გვამცნობს:
 „წმინდაო გაბრიელ მთავარანგელოზო, ადრნერსეს ვიპატოსსა მეოხ ეყავ.“
 პატარა ფიგურის წარწერა დაზიანებულია, განირჩევა მხოლოდ „...ნერსეს
 ძე“ (ე.ი. ადრნერსეს ძე).

ჯვრის ტაძრის აღმოსავლეთის ფასადზე გამოსახული პიროვნებების



მცხეთის ჯვარი. აღმ. ფასადის ფრაგმენტი ერისმთავართა პორტიკტებით.

შეჯერება ქართული მატრიანების ცნობებთან ძეგლის ზუსტი დათარიღე-
 ბის საშუალებას იძლევა — 586-87 — 604-556. ისტორიული საბუთებიდან
 და ჯვრის რელიეფური პორტიკტების წარწერებიდან ირკვევა, რომ ჯვრის
 ტაძარი აუშენებია ქართლის ერისმთავართა საგვარეულოს. მას აგებდა
 ერისმთავართა ოჯახის ორი თაობა, ჯერ ერისმთავარი სტეფანოზ I, ქარ-
 თლის პატრიკიოსი, შემდეგ მისი ძმა ადრნერსე და ბოლოს მისი ძე სფენოზ II.

ამრიგად, ქართული ხუროთმოძღვრების ბრწყინვალე ნიმუში — მცხე-
 თის ჯვარი საქართველოს ისტორიის უაღრესად მნიშვნელოვანი ეპოქის



მცხეთის ჯვარი.
ერისმთავარ სტეფანოსის პორტრეტი.

მჭევრმეტყველი საბუთიცაა. იგი აღიმართა, როგორც სიმბოლო ძლიერი ფეოდალური სახელმწიფოსი. ჯვრის ტაძარი ქართლის სამეფოს მთავარ სინმინდედ იქცა.

ჯვრის აღმოსავლეთის ფასადის რელიეფური პორტრეტები მრავალმხრივ არის მნიშვნელოვანი. გარკვეული პირობითობისა და განზოგადების მიუხედავად, რაც დამახასიათებელი იყო შუა საუკუნეების რელიგიური ხელოვნებისათვის, ცხადია, რომ ოსტატის მიზანს წარმოადგენდა ერისმთავართა ოჯახის წევრები გარკვეულად მათთვის დამახასიათებელი ნიშნებით გამოესახა. განსხვავებულადაა გადმოცემული ერისმთავართა თმის ვარცხნილობა, წვერ-ულვაში. განსაკუთრებული გულმოდგინებით არის გამოსახული რეალურად არსებული ქართული ჩაცმულობა, კოსტიუმის თარგი, მისი დეტალები, სამკაული. ერისმთავართ მოსავეთ მძიმე ფარჩის ქსოვილის საგანგებოდ შემკული საზეიმო ტანსაცმელი: მუხლს ქვემოთ ჩამოსული ჩოხის მსგავსი კაბა ცრუსახელოთი. კაბა გულზე, მაჯებთან და ქობაზე ნაქარგობით არის შემკული. ქვემოთკენ შევიწროებული შარვალიც კოჭებთან ამოქარგულია. შიგნით აცვიათ ქულაჯის მსგავსი სამოსი — პერანგი.

ერისმთავართა საგვარეულოს კიდევ ერთი წევრია გამოსახული სამხრეთის ფასადზე. სარკმლის თავზე წარმოდგენილია წმ. სტეფანეს წინაშე მუხლმოყრილი პერსონაჟი. იქვე წარწერაა: „წმიდაო სტეფანე, ქობულ -



მცხეთის ჯვარი.
დემეტრე ვიპატოსის პორტრეტი.

სტეფანოზი შეინყალე." ქობული უწვერულეაშო ჭაბუკია. მას განსხვავებული სამოსელი მოსავს. ნაოჭებიანი გრძელი კაბა ქამრით აქვს დამშვენებული. ქამარი ჭედური საკიდებით არის შემკული. ქობულის კოსტიუმიც მდიდრულად არის შემკული ყელთან და ქობაზე.

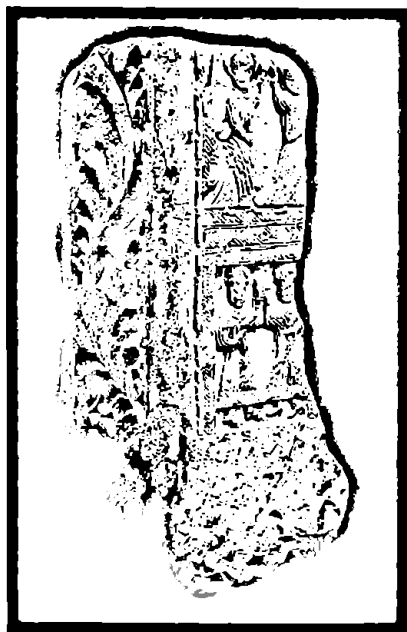
ამავე სამხრეთის მხარეს, გუმბათის ყელის ერთ-ერთ ნახნაგზე მულმოდრეკილი პატარა ფიგურაა ვედრების პოზაში. მას არავითარი წარწერა არ ახლავს. შესაძლოა, ამგვარად გამოსახა საკუთარი თავი ტაძრის ხუროთმოძღვარმა.

მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმშენებელ ფეოდალთა ორიგინალური რელიგიური პორტრეტები შუა საუკუნეების მონუმენტური პორტრეტის ლირსშესანიშნავი ნიმუშებია. ქვეყნის მთავარ სინმინდზე, მის მთავარ — აღმოსავლეთის ფასადზე ტაძრის მშენებელთა, საერო პირთა გამოსახვა საზოგადოების განვითარების გარკვეული დონის მანიშნებელია. საქართველოს ფეოდალური ურთიერთობების გაძლიერების ეს პროცესი გარკვეულად ეხმიანება ადრებიზანტიურ ხანაში იმპერიაში არსებულ პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებას. კეისრის უზენაესობა „ღვთაებრივ“ ხასიათს იღებს, რაც საინტერესოდ აისახა ხელოვნების ნაწარმოებებში. ამ დროს ჩნდება იმპერატორთა, დიდ ფეოდალთა გამოსახულებები მაცხოვრის, ღმრთისმშობლისა და წმინდანთა წინაშე. ამით შუა საუკუნეების ფეოდალური ხელისუფლება თავის „ღვთით რჩეულობას“ ამტკიცებდა. VI-VII საუკუნეებში განსაკუთრე-

ბით გაღრმავდა ლეიურ მფარველობისა და ხმნის იდეა, გაძლიერდა ციური მფარველობის — ღმრთისმშობლისა და ნმინდანების კულტი. ეს იყო ნიშნები, რომლებიც მოასწავებდა პოლიტიკურ და სოციალურ ურთიერთობათა ახალი სისტემის შექმნას.

ფეოდალიზაციის პროცესების განვითარებამ საქართველოში VI-VII საუკუნეებში, რაც ასე სრულად არის გახსნილი ქართულ საისტორიო მწერლობაში, ღრმა კვალი დაამჩნია ხელოვნებას, შეიქმნა პირობები პორტრეტის არსებობისათვის. ადრეულ შუა საუკუნეებში ქართული ხელოვნების განვითარების გათვალისწინება გვიჩვენებს, რომ ერთადერთი სფერო, სადაც შეიძლებოდა პორტრეტის განვითარება, იყო რელიეფი. ამიტომაცაა, რომ შუა საუკუნეების უძველესი ქართული მონუმენტური პორტრეტის კლასიკური ნიმუშები შეიქმნა მცხეთის ჯვრის საფასადო რელიეფებზე.

მეორე სფერო, სადაც განვითარდა ქართული რელიეფური პორტრეტი ამ ადრეულ ეპოქაში, ქვაჯვარების რელიეფური სვეტები იყო. მათ ნახნაგებზე მცხეთის ჯვრის თანადროული არაერთი რელიეფური პორტრეტი შემონახული დღემდე. ქართველ ფეოდალთა პორტრეტები ამკობს ქვასვეტებს დმანისიდან, ბოლნისიდან, დავათიდან, ბალიჭიდან, ბრდაძორიდან, კატაულადან. ბევრი მათგანი ანონიმურია, მაგრამ ზოგიერთზე სახელებიცაა შემორჩენილი: ათანასე, შერგილი, კონსტანტი, გრიგოლ და სხვა.



დავათის ქვასვეტი. დიდებულთა
წყვილადი პორტრეტი. VI ს.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთ პორტრეტს თან ახლავს სახელთან ერთად ფეოდალის ტიტულიც. ასე მაგალითად, ჯვრის კვარცხლბეკზე აბასთუმნიდან (VII-VIII საუკუნეთა მიჯნა) ვკითხულობთ: „... მამფალი არშუშა პატრიკიოსი“. წრომის სტელაზე (VI-VII სს. მიჯნა) — „... მამასახლისი გრიგოლ“,



„ჯვრის ამალეობა“

კატაულას ქვასვეტზე (VII ს.) — „გრიგოლ ვიპატოსი“. მნიშვნელოვანია, რომ მცხეთის ჯვრის ტაძრის ფასადზე გამოსახული ერისთავის ბიზანტიური ტიტული („ვიპატოსი“) გვხვდება ქვაჯვარაზე წარმოდგენილი დიდებულის — გრიგოლის პორტრეტთანაც. ცხადია, რომ ქვაჯვარათა აღმართვა VI-VII საუკუნეების საქართველოში მაღალი ფეოდალური წრეების პრივილეგიას წარმოადგენდა, რითაც ისინი განამტკიცებდნენ თავის უპირატესობას საზოგადოების დანარჩენ ნაწილზე. ქართულ ქვასვეტთა რელიეფური პორტრეტები მცხეთის ჯვრის კტიტორთა პორტრეტებთან ერთად შუა საუკუნეების ქართული საზოგადოების მაღალი ფენების წარმომადგენელთა საინტერესო გამოსახულებებს გვთავაზობს. მცხეთის ჯვრის რელიეფური პორტრეტები არა მხოლოდ ძველი ქანდაკების საინტერესო ნიმუშებია, არამედ იმ შორეული ისტორიული ეპოქის მრავლისმეტყველი საბუთებიც.

მცხეთის ჯვარზე ქანდაკებები მხოლოდ აღმოსავლეთის ფასადზე როდია მოთავსებული. ტაძრის მთავარი (სამხრეთის) შესასვლელის თავზე, ტიმპანის ნახევარწრიულ არეზე დიდი რელიეფური კომპოზიციაა მოთავსებული: ორ ანგელოზს უკავია მედალიონი ტოლმკლავა ჯვრით. ეს არის ქრისტიანობის ადრეულ პერიოდში დიდად გავრცელებული თემა „ჯვრის ამალეობა“, რომელიც ქართველმა ოსტატმა იშვიათი მხატვრული ალლოთი მთარგო ტიმპანის არეს. რელიეფის აზრობრივი და მხატვრული ცენტრია დიდი ზომის ჯვარი, რომლის მკლავები რელიეფური რგოლებითაა დასრულებული, რაც ძვირფასი ლითონის ჯვრების პატიოსანი თვლებით შემკობის იმიტაციას წარმოადგენს.

უდიდესი ოსტატობა ჩანს არა მხოლოდ კომპოზიციის აგებაში, მის მორგებაში ნახევარწრიულ არესთან, არამედ წმინდა პლასტიკურ დამუშავებაში, ანგელოზთა სიმეტრიული ფიგურების მოძრაობა, პლასტიკური ყესტები, სამოსლის დრაპირების გადმოცემა ნიჭიერი მხატვრის ხელსა და თვალს ავლენს. ნატიფად და ელეგანტურად არის გადმოცემული ფრენის დროს ანგელოზთა სხეულებზე შემოტმასნული თხელი სამოსელი, ზუსტად არის შესრულებული ლაღად გაშლილი ფრთების ფორმა, მათი ფაქტურა. მედალიონის ქვემოთ სიმეტრიულად გაშლილი, კარგად გამოძერწილი ორი ფოთოლი დამატებით ელფერს მატებს ამ დახვენილ რელიეფურ გამოსახულებას.

სამხრეთის მხარესვე არის კუთხის ოთახის შესასვლელი. ამ მცირე შესასვლელის თავზე „ქრისტეს ამალეობის“ რელიეფური სცენაა მოთავსებული. ჟამთა სიავისაგან რელიეფი ძლიერადაა დაზიანებული.



მცხეთის ჯვარი ძველი ქართული და მსოფლიო ხუროთმოძღვრების სწორუპოვარი ძეგლია. ტაძრის ეს ტიპი შეიქმნა და განვითარდა ქართულ ნიადაგზე. მას უშუალოდ უსწრებდა წინ VI საუკუნის ნინოწმინდის სახელგანთქმული საეპისკოპოსო ტაძარი კახეთში, მიძღვნილი საქართველოს განმანათლებლისადმი. ნინოწმინდა მცხეთის მცირე ჯვრის აგების ეპოქას განეკუთვნება (VI საუკუნის შუა წლები).

მცხეთის ჯვარი თაყვანისცემის წმინდა ადგილი იყო მთელი საქართველოსთვის. ათასობით მორწმუნე მიემართებოდა წმინდა ნინოს ჯვრით კურთხეული ადგილისაკენ. „შესაკრებელსა შორის მტკვრისა და არაგვისასა“ მდებარე ჯვრის ტაძარი იქცა ნიმუშად, რომელსაც იმეორებდნენ ქართველი ხუროთმოძღვრები ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში. მცხეთის ჯვრის არქიტექტურული ფორმებით არის შთაგონებული ეკლესიები ატენში (ქართლი), ძველ შუამთაში (კახეთი), მარტვილში (სამეგრელო). ქართული ხუროთმოძღვრება ამით ავლენდა თავის ერთიანობას, ეროვნულ თავისთავადობას.

მცხეთის ჯვრის მშენებლობის ეპოქა საქართველოში მრავალმხრივ იყო მნიშვნელოვანი. ეს იყო ფეოდალური სახელმწიფოს მომძღვრების ხანა, ქვეყნის შემოქმედებით ძალთა აღმავლობის ხანა. საქართველო ამ დროს აქტიურად იყო ჩართული მსოფლიოს მნიშვნელოვან პოლიტიკურ მოვლენებში, ჩართული იყო ქრისტიანული კულტურის საერთო განვითარებაში.

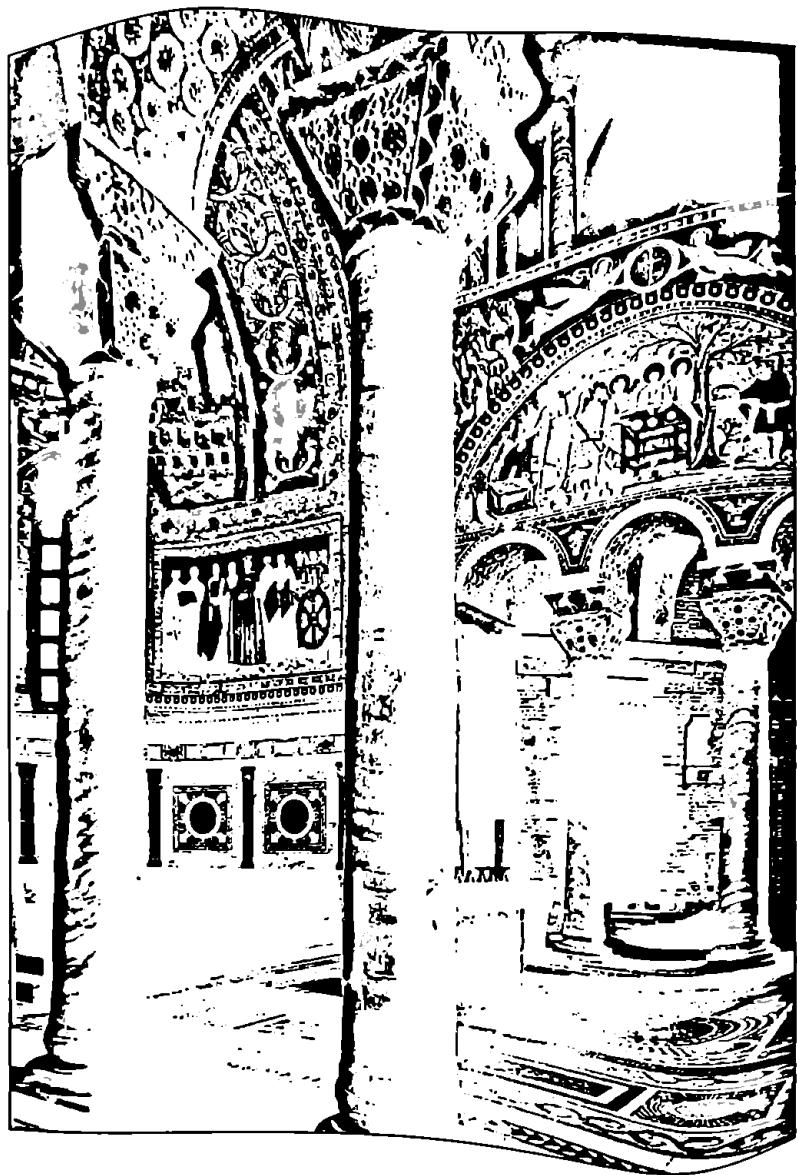
საქართველოში ამ დროს ფართოდ გაიშალა სამშენებლო საქმიანობა. საკმარისია გავიხსენოთ VI საუკუნის ისეთი ძეგლები, როგორიცაა ურბნისის, ჯავახეთის წყაროსთავის, თბილისის ანჩისხატის ბაზილიკები, ქვემო ბოლნისის, ნეკრესის ეკლესიები. ამ დროს შენდება ჯვრული გეგმის გუმბათიანი ეკლესიები: შიო მღვიმის მონასტრის ძველი ეკლესია, ძველი გავაზის, ძველი შუამთისა და სხვა ეკლესიები. VII საუკუნის პირველ ნახევარში აიგო წრომის დიდებული ტაძარი, სამწევრისის ეკლესია, სამხრეთ საქართველოში იშხანისა და ბანას საეპისკოპოსო ტაძრები.

მრავალი ტაძარი აიგო საქართველოს კურთხეულ მინაზე, მაგრამ კვლავაც მიულწვევლ მწვერვალად რჩება ადამიანის ხელით შექმნილი საოცრება — მცხეთის ჯვრის ტაძარი, ადამიანის ნიჭიერების, მისი სულის უძლეველობისა და უკვდავების უბადლო ძეგლი. მის ქვათა წყობაში ზეადამიანური შთაგონებაა განსხეულებული.

მცხეთის ჯვარი აიგო, როგორც ეროვნული სულის განსახიერება. ასეთად მიიჩნევა მას ყოველი ქართველი, ასეთად რჩება იგი ჩვენთვის დღესაც, მისი აგებიდან თოთხმეტი საუკუნის შემდეგ.

ჯვრის ტაძრის არქიტექტურული ფორმები გვიჩვენებს ქართველ ხუროთმოძღვართა შემოქმედების თავისუფლებასა და ორიგინალობას. გენიალურმა ხუროთმოძღვარმა ამ ნაგებობაში ფორმის საოცარ დასრულებულობას, პროპორციების დახვეწილ თანაფარდობას, პლასტიკური დეკო-

რის სრულყოფას მიაღწია. მცხეთის ჯვრის შექმნის ეპოქა შემთხვევით როდია კლასიკურ ხანად მიჩნეული ქართული ხელოვნების ისტორიაში. ამ ძეგლში მიღწეული დონე — გეგმის მკაფიობა, კონსტრუქციითა სრულყოფილება, პროპორციების ჰარმონიულობა, განონასწორებულობა და დიდებულიება სამშენებლო ხელოვნების ჭეშმარიტად კლასიკურ ხასიათზე მიუთითებს. სწორედ ამ კლასიკური ეპოქის მწვერვალად გვევლინება მცხეთის ჯვრის დიდებული ტაძარი.



რავენის მოზაიკები (იუსტინიანეს და თეოდორას პორტრეტები)

ხელოვნების იმ ნაწარმოებთა შორის, რომლებიც აღიარებულ შედეგებს განეკუთვნება, საგანგებოდ უნდა იყოს ნახსენები ჩრდილოეთ იტალიის უძველეს ქალაქ რავენაში, სან-ვიტალეს (ნმ. ვიტალის) ტაძარში დაცული მოზაიკური მხატვრობა, რომლის განსაკუთრებულ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს მოზაიკურ ანსამბლში ჩართული ბიზანტიის იმპერატორ იუსტინიანესა და მისი მეუღლის — დედოფალ თეოდორას პორტრეტები. მაგრამ ვიდრე ხელოვნების ამ გასაოცარ ქმნილებას შევეხებოდეთ, გავეცნოთ იმ გარემოს, იმ ეპოქას, როდესაც შეიქმნა პორტრეტული ხელოვნების ეს იშვიათი ნიმუში.

ჩრდილოეთ იტალიაში მდინარეების პოსა და სავიოს შორის უკვე რომის იმპერიის ეპოქაში არსებობდა პატარა ქალაქი, რომის მეგობარი და მოკავშირე. დროთა განმავლობაში აქ აიგო დიდი საზღვაო ნავსადგური, რომელიც იცავდა ადრიატიკას. გადიოდა დრო, მდინარე პოს მოქპონდა შლამი, რომელიც თანდათან ავსებდა კალაპოტს და რავენა სულ უფრო და უფრო შორდებოდა ზღვას. ქალაქი კარგავდა თავის სამხედრო და სავაჭრო მნიშვნელობას. ოდესღაც ბრწყინვალე, ძლიერი ქალაქი იქცა მცირე საეპისკოპოსოდ პაპის სამფლობელოში.

შუა საუკუნეების დასაწყისში რავენა ჩართული იყო ხმელთაშუაზღვის სპირეთის მჩქეფარე და მღელვარე ისტორიაში. 4016. ვესტგუთები ალარიხის მეთაურობით შეიჭრნენ იტალიაში. დასავლეთ რომის იმპერიის მმართველმა პონორიუსმა რეზიდენცია მილანიდან რავენაში გადაიტანა.

410 წელს ალარიხის ჯარებმა დაიპყრეს და გაძარცვეს რომი. სამი დღე ანადგურებდა დამპყრობთა ბრბო დიდებულ რომს. ბარბაროსებმა ხელთ იგდეს იმპერატორის და — გალა პლაციდია. ძვირფასი ტყვე ალარიხმა უბოძა თავის ნათესავს ატაულფს. ჩვენამდე მოვიდა საქორწილო ცერემონიის ხატოვანი აღწერა: ორმოცდაათმა ჭაბუკმა გადასცა პატარძალს საქმროს საქორწილო საჩუქარი — ოქროთი და პატიოსანი თვლებით სავსე ასი ოქროს თასი.

თავგადასავლებით სავსე იყო გალა პლაციდიას ცხოვრება. ატაულფის დალუპვის შემდეგ იგი კვლავ ტყვედ ჩავარდა და დიდი გამოსასყიდის ფასად მოიპოვა თავისუფლება. სამშობლოში დაბრუნებული იგი გახდა მთავარსარდალ კონსტანტის მეუღლე. გალა პლაციდია აქტიურად იყო ჩართული საიმპერატორო კარის რთულ ცხოვრებაში. იმპერატორ პონორიუსის სიკვდილის შემდეგ გალა პლაციდიამ ტახტზე აიყვანა თავისი ვაჟი ვალენტინიანი და თვითონ დიდხანს იყო იმპერიის ფაქტიური მმართველი.

გალა პლაციდიას სახელთან არის დაკავშირებული რავენის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლი — მისი მავზოლეუმი (დაახლ. 440წ.). მეხუთე საუკუნის ბიზანტიის დედოფლის ეს უკანასკნელი განსასვენებელი შიგნით შემკულია ბრწყინვალე მოზაიკური ხალიჩით. ეს არის ბიზანტიური მონუმენტური მოზაიკური მხატვრობის ყველაზე ადრეული ნიმუში.

476 წელს ბარბაროსთა დაქირავებული რაზმის მეთაურმა ოდოაკრმა დაამხო რომის უკანასკნელი იმპერატორი რომულუს ავგუსტუსი. ეს იყო დასავლეთ რომის იმპერიის დაცემა.

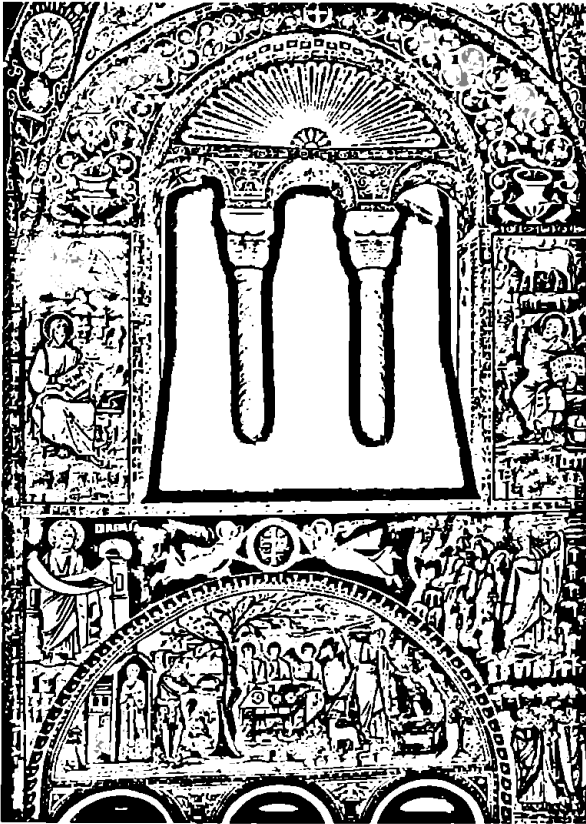
V საუკუნის დასასრულისათვის რავენა კვლავ ისტორიულ მოვლენათა ცენტრში ექცევა. 489წ. ოსტგუთების მეფემ თეოდორიხმა ალყა შემოარტყა რავენაში გამაგრებულ ოდოაკრს. სამი წელი გაგრძელდა ალყა. ბოლოს შეთანხმდნენ დაზავებაზე და რავენელებმა ოსტგუთები ქალაქში შეუშვეს. ცნობილია, რომ წვეულების დროს თეოდორიხმა მუხანათურად მოკლა ოდოაკრი. ოსტგუთებმა თეოდორიხი ტრადიციისამებრ ფარზე აიყვანეს და მეფედ გამოაცხადეს. რავენა იქცა ოსტგუთების სახელმწიფოს ცენტრად. ამ ისტორიულმა მოვლენებმაც დატოვა კვალი რავენის მიწაზე. ოსტგუთების ბელადის თეოდორიხის ნეშტი განისვენებს რავენაში, მონუმენტურ მავზოლეუმში.

540 წ. ბიზანტიელებმა აიღეს რავენა, განდევნეს ოსტგუთები იტალიიდან. ამიერიდან რავენა იქცევა ბიზანტიელთა იტალიური სამფლობელოების ცენტრად. 584 წლიდან რავენა — ბიზანტიის იმპერატორის დანიშნული მმართველის, ეგზარქოსის სატახტო ქალაქია. რავენა დიდი თავისუფლებით სარგებლობდა. მის არქიეპისკოპოსს, რომის პაპის მსგავსად, კონსტანტინოპოლში საკუთარი წარმომადგენელი ჰყავდა. შემდგომში რავენის ეკლესიამ ავტოკეფალიაც მიიღო. ეს მოხდა იმპერატორ იუსტინიანეს მმართველობის ხანაში (526-565 წწ.).

იუსტინიანეს ეპოქა ბიზანტიის ისტორიაში მრავალმხრივ არის მნიშვნელოვანი. მის დროს დასრულდა სამოქალაქო სამართლის ჩამოყალიბება, გამოიცა იურიდიული კრებული, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა სამართლის ისტორიაში. 529 წელს დაიხურა ათენის აკადემია, ანტიკური ფილოსოფიისა და წარმართობის უკანასკნელი დასაყრდენი. იუსტინიანე ცდილობდა რომის იმპერიის წარსული დიდების აღდგენას. რამდენიმე წლის განმავლობაში მის ხელთ იყო რომი. მაგრამ თანდათან ბიზანტიამ დაკარგა იტალიური სამფლობელოები და იმპერატორის გამგებლობაში დარჩა რავენა და რამდენიმე ზღვისპირა ქალაქი. იუსტინიანეს დროს რავენაში შენდება სან-ვიტალეს დიდებული ტაძარი, რომლის მოზაიკურ დეკორში ჩართულია იმპერატორისა და მისი მეუღლის ბრწყინვალე პორტრეტები.

ტაძრის მშენებლობა დაიწყო 526 წელს არქიეპისკოპოსის ეკლესიუსის დროს. მის აგებაში მონაწილეობდა ვინმე ჯულიან არჯენტარიო. ამიტომ არის, რომ ტაძრის აფსიდაში გამოსახულია ეკლესიუსი ტაძრის მოდელით ხელში მაცხოვრის წინაშე. ტაძრის არქიტექტურული ფორმები ამ მოზაიკურ გამოსახულებაში საკმაოდ მიახლოებით არის გადმოცემული.

სან-ვიტალეს ტაძარი აკურთხეს 547 წელს, არქიეპისკოპოსის მაქსიმინეს დროს. ტაძარი გარედან არ ახდენს დიდი შენობის შთაბეჭდილებას. მარტივი და მკაცრია მისი გარეგნული სახე, აგურის კედლები მოკლებულია ყოველგვარ სამკაულს, მაგრამ შესვლისას მაყურებელს იტაცებს გუმბათით დაგვირგვინებული არაჩვეულებრივად ფართო, თავისუფალი სივრცე, ოსტატურად განათებული სარკმლებიდან შემოდვრილი ოქროს-



სან-ვიტალეს ტაძარი. რავენა. ინტერიერი.

ფერი შუკით. მარმარილოს ნაირფერი სვეტისთავეების ბრწყინვალეობა, მოზაიკური მხატვრობითა და ფრესკებით მოფენილი კედლები და კამარები — ყველაფერი ფუფუნებისა და ზემის განწყობილებას ქმნის. გუმბათის მზიდი ბოძები და მათ შორის აღმართული სვეტები ქმნის სივრცის აღქმის თავისებურ რიტმს.

ტაძარს განსაკუთრებულ საზეიმო იერს ანიჭებს მოზაიკური სამკაუ-

ლი. უნდა ითქვას, რომ მოზაიკურ ხელოვნებას დიდი ხნის ისტორია ჰქონდა, ელინისტურ-რომაული ეპოქიდან მოყოლებული. თავდაპირველად იატაკის სამკაულად გამოყენებული მოზაიკური ფერადოვანი ხალიჩა კედელზე გადადის და თანდათან მეტოქეობას უწევს ფერწერას, როგორც უფრო ძვირფასი და მარადიული მხატვრული საშუალება. მოზაიკის ტექნიკა ძალზე რთულია და მალალ ოსტატობას მოითხოვს. ათეულათასობით ნერილი ფერადი კენჭებისაგან, სმალტის ნაირფერი ნატეხებისაგან (სმალტა — მინისა და მინარაღური საღებავის ნაერთი) უნდა შედგენილიყო სხვადასხვა გამოსახულება, რომელიც გარკვეული მანძილიდან შეხედვისას აღიქმებოდა ფერწერული ნაწარმოების მსგავსად. კენჭების სხვადასხვა კუთხით დამაგრებით ოსტატები აღწევდნენ გასაოცარ ფერწერულ ეფექტს. გათვალისწინებულია აგრეთვე სუფთა ფერების შერწყმის ოპტიკური ეფექტი და მათი შორი მანძილიდან აღქმის თავისებურება. ამ რთულ ტექნიკას სრულყოფილად ფლობენ ბიზანტიელი ოსტატები, რომელთა უკვდავი ქმნილებები დღესაც ისეთივე ძალით მოქმედებს მაყურებელზე, როგორც მრავალი საუკუნის წინ. მოზაიკა არ კარგავს თავის ფერადოვნებას დროთა განმავლობაში და დრო უძღურია მისი მხატვრული სრულყოფის წინაშე.

სან-ვიტალეს ტაძრის მოზაიკა მთელი ეპოქა ხელოვნების ისტორიაში. მაგრამ ჩვენ შეეჩერდებით ამ მოზაიკური დეკორის მხოლოდ ერთ ნაწილზე — საიმპერატორო ნევილის ჯგუფურ პორტრეტებზე, რომლებიც ბიზანტიის საიმპერატორო ოჯახის თავისებურ შესანიშნავ ნარმოადგენდა. ეს პორტრეტები შესრულებული უნდა იყოს 545-548 წლებში (545 წელს არქიეპისკოპოსი გახდა მაქსიმიანე, იგი გამოსახულია მოზაიკურ ჯგუფში, 548 წელს კი გარდაიცვალა დედოფალი თეოდორა. იგი სან-ვიტალეში ნარმოდგენილია, როგორც ცოცხალი).

სან-ვიტალეს ბრწყინვალე ფერადოვან ინტერიერში საიმპერატორო ნევილის პორტრეტი განსაკუთრებით საპატიო ადგილასაა მოთავსებული — საკურთხეველის აფსიდის კედლებზე, სარკმლების მომიჯნავე სიბრტყეებზე. საკურთხეველი ტაძრის უწმინდესი ადგილია. იქ თავსდებოდა ყველაზე მნიშვნელოვანი გამოსახულებები. საიმპერატორო პორტრეტების მოთავსება ასეთ ადგილას მათი განსაკუთრებული განდიდების სურვილით იყო ნაკარნახევი.

საკურთხეველის აფსიდის კედელში გაჭრილი სამი დიდი სარკმლიდან შემოსული შუქი მზითა და ნათელით ავესებს ტაძრის ამ ნაწილს, ხაზს უსვამს მის განსაკუთრებულ ბრწყინვალეობას, მისი მოზაიკური სამკაულის სიმდიდრეს. სულ ზემოთ, კონქში გამოსახულია მენამულ მოსასხამში გახვეული ქრისტე, რომლის ორსავე მხარეს სიმეტრიულად განლაგებულნი არიან კამკაშა თეთრით მოსილი მთავარანგელოზები, ერთ მხარეს — წმ. ბასილი, მეორე მხარეს კი — ეპისკოპოსი ეკლესიის ეკლესიის მოდელით ხელში. ოქროს მოლევარე ფონი რაღაც არარეალურ გარემოს ქმნის ფიგურათა გარშემო, ხაზს უსვამს მათ ზეციურ, განსაკუთრებულ მდგომარეობას.

ბევრი რამ შეიძლება ითქვას სან-ვიტალეს მოზაიკურ კომპოზიციებზე,

წმინდა ისტორიის სიუჟეტებზე, სიმბოლურ სახეებზე, უდიდესი ოსტატობით შექმნილ ორნამენტულ სამკაულზე, მაგრამ ჩვენი ყურადღება მიპყრობილია იმ მოზაიკური კომპოზიციებისაკენ, რომლებშიც ცოცხლდება წარსულის სახელგანთქმულ მოღვაწეთა სახეები.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ სან-ვიტალეს მოზაიკები ბიზანტიური მოზაიკის ხელოვნების უბადლო ნიმუშია. დღეისათვის გადარჩენილია პირვანდელი შემკულობის ნაწილი — საკურთხევლის აფსიდსა და პრესბიტერიუმში. თავდაპირველად კი მოზაიკა ფარავდა ტაძრის კედლებს, კამარებს, გუმბათს. თვალისმოშველად ელვარებდა მრავალფერი მოზაიკური ხალიჩა. ამ საზეიმო, ამალღებულ გარემოში ბუნებრივად არის ჩართული იმპერატორისა და მისი მეუღლის პორტრეტები. ბიზანტიის სამეფო კარის ბრწყინვალეობა და ფუფუნება, რომელსაც აღტაცებაში მოჰყავდა თანამედროვენი, გადმოინაცვლებს ტაძარში, სადაც განსაკუთრებულად პატივსაცემ ადგილს იკავებს საკურთხეველში. ელვარებს ოქრო, ბრწყინავს ფარჩა და ოქრომკედით ნაქარგი ქსოვილები, მზის სხივებზე ელავს, ციმციმებს მრავალრიცხოვანი სამკაული. პატიოსან თვალთა ფერადოვნება, მარგალიტის მქრქალი ბრწყინვალეობა ატყვევებს თვალს.

ვინ არიან ეს პერსონაჟები, ვინც ასე გულუხვად შეამკო რავენის ტაძარი, ვინც საკუთარი თავი უკვდავყო მოზაიკის მარადიულ ქმნილებაში?

იმპერატორი იუსტინიანე (482-565 წ.). ბიზანტიის იმპერიის ყველაზე ბრწყინვალე ეპოქის თანაზიარი და მისი აქტიური შემქმნელია. IV საუკუნეში, როდესაც რომის იმპერია დაიშალა ორ დამოუკიდებელ ნაწილად, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ნაწილებად, რომელთაგან თითოეულს საკუთარი იმპერატორები ჰყავდა, აღმოსავლეთი ნაწილის დედაქალაქად იქცა კონსტანტინოპოლი — დიდებული ქალაქი, რომელსაც საფუძველი დაუდო იმპერატორმა კონსტანტინემ ძველი ბერძნული კოლონიის ბიზანტიონის ადგილას (აქედან წარმოდგება სახელმწიფოს სახელწოდება — ბიზანტია). რომის იმპერიის საბოლოო დაცემის შემდეგ ბიზანტიელები თავის თავს რომის დიდების მემკვიდრეებად თვლიდნენ. ამიტომაც უწოდებდნენ ისინი თავის სახელმწიფოს „რომეების იმპერიას“. საქართველოში ბიზანტიას საბერძნეთს უწოდებდნენ. შუა საუკუნეების საქართველოს ისტორია მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ბიზანტიის ისტორიასთან. ბიზანტიასთან ურთიერთობა დიდად იყო მნიშვნელოვანი ქრისტიანული კულტურის გავრცელებისათვის.

V საუკუნის ევროპის ბობოქარ ცხოვრებაში გამოიწვეოდა და განმტკიცდა ბიზანტიის სახელმწიფო. VI საუკუნეში იგი უკვე დიდი იმპერიაა, განვითარებული სახელმწიფო მმართველობითი აპარატით, დიდი კულტურით. შუა საუკუნეების დასაწყისში სწორედ ბიზანტია იქცა ელინისტურ-რომაული კულტურული ტრადიციების ერთადერთ გამგრძელებლად. ბიზანტიის ხელოვნების, ლიტერატურის, ფილოსოფიის, მეცნიერების შესახებ უსასრულოდ შეიძლება საუბარი, ჩვენ კი უნდა დაეუბრუნდეთ იმპერტორ იუსტინიანეს და მის ეპოქას, რათა უკეთ გავიგოთ სან-ვიტალეში დაცული მისი



იუსტინიანეს პორტრეტი. სან-ვიტალო.

პორტრეტის ნამდვილი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა.

საინტერესოა იმპერატორ იუსტინიანეს პიროვნება. მდაბიური წარმოშობის ჭაბუკი იუსტინიანე იზრდებოდა ბიძის — იმპერატორ იუსტინე I-ის კარზე. თითქმის უნიგნურ იუსტინე I-ს კარგად ესმოდა განათლების მნიშვნელობა და თავის აღსაზრდელს ბრწყინვალე განათლება მიაღებინა. იუსტინიანე ჯერ ბიძის თანამმართველი იყო, შემდეგ კი — 527 წლიდან — იმპერატორი, ენერგიული და გონიერი მმართველი, რომლის ძლიერი ნებისყოფა იმპერიის განდიდებას მოხმარდა. თანამედროვეები მას ახასიათებენ როგორც იშვიათი ენერგიის, გამჭრიახობისა და შრომისუნარიანობის მქონე ადამიანს. მისი დევიზი იყო: „იმპერატორს არასდროს არ სძინავს“. მან მიზნად დაისახა ძველი

რომის დიდების აღდგენა და გარკვეულად მოახერხა კიდეც ეს. იუსტინიანეს მმართველობის ხანა ბიზანტიის ისტორიის „ოქროს ხანად“ არის მიჩნეული. მან, მართლაც, ღრმა კვალი დაამჩნია ბიზანტიური კულტურის, ხელოვნების განვითარებას. მის დროს გამშვენდა და აშენდა იმპერიის დედაქალაქი — კონსტანტინოპოლი, აიგო აია სოფიას დიდებული ტაძარი, რომელსაც თანამედროვენი მიიჩნევენ „არა ადამიანის, არამედ ღვთის ნებით შექმნილად“. VI საუკუნის ბიზანტიელი ისტორიკოსი, იუსტინიანეს ეპოქის შემატანე, პროკოფი კესარიელი აღწერს წმინდა სოფიის ტაძრის გასაოცარ გუმბათს, რომელიც „მყარ საყრდენებს კი არ ემყარებოდა, არამედ ზეციდან ჩამოსულ ოქროს ნახევარსფეროდ გადაჰყენოდა ტაძრის სივრცეს“. აია სოფიას გრანდიოზული ტაძარი, მოზაიკური სამკაულის ბრწყინვალეობით, წარმოდგენელი ძალით მოქმედებდა მაყურებელზე. მატრიანებმა შემოგვინახა ცნობა X საუკუნეში კიევის რუსეთის მთავრის ვლადიმირის ელჩების ვიზიტის შესახებ კონსტანტინოპოლში. აია სოფიაში ისინი დაესწრნენ ღვთისმსახურებას და იმდენად გაოგნებულნი იყვნენ დიდებული და ღვთაებრივი სანახაობით, რომ ვერ გარკვეულიყვნენ დედამინაზე იმყოფებოდნენ თუ ცაში.

იუსტინიანეს ყურადღება არ მოკლებია რავენასაც. შემთხვევით როდი იყო, რომ ბიზანტიური კულტურის ამ იტალიურ ცენტრში ააგო იმპერატორ-

მა სან-ვიტალეს შესანიშნავი ტაძარი, რომელიც ბრწყინვალეობითა და ფუფუნებით თითქოს კონსანტინოპოლის აია სოფიას ეჯიბრებოდა.

გუმბათისა და საკურთხეველის კამარებიდან შემოჭრილი მზის სხეულები ინთება და ქრება ფერადი კენჭების ზედაპირზე, ციმციმებს და ელავს ფერადოვან გამოსახულებათა სახეებსა და საპარადო კოსტიუმებზე.

იუსტინიანეს ყველა ნამოწყებასა და ყველა საქმეში მხარში ედგა ჭკვიანი და ძალაუფლების მოყვარე დედოფალი თეოდორა, მეუღლე, რომელიც გადამწყვეტ მომენტში შთააგონებდა იმპერატორს საკუთარი ძალის რწმენას, გამბედაობასა და სიმტკიცეს. თეოდორამ სრულად გაიზიარა სახელმწიფოს მმართველობის მძიმე ტვირთი.

ძალზე რომანტიკულია ამ საიმპერატორო წყვილის ისტორია. თეოდორა წარმოშობით საზოგადოების უმდაბლეს ფენას ეკუთვნოდა, იგი ცირკის დარაჯის ასული იყო; ბავშვობიდან გამოდიოდა კონსტანტინოპოლის ამფითეატრში, იყო მიმი და მოცეკვავე, მონანილეობდა საკმაოდ თავისუფალი ხასიათის პანტომიმებში; მოხეტიალე დასთან ერთად მოიარა მთელი ქვეყანა. ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს იგი იხილა იმპერატორმა და ეს შეხვედრა საბედისწერო აღმოჩნდა მისთვის. იუსტინიანე დაატყვევა ქალიშვილის მშვენიერებამ. 527 წელს ბიზანტიის იმპერიის ძლევამოსილმა მმართველმა იუსტინიანემ საზიემოდ დაიდგა გვირგვინი თავის მეუღლესთან — თეოდორასთან ერთად. ეს იყო მტკიცე და ურყევი ხასიათის ქალი, ნათელი გონებით, საოცარი ნებისყოფით. თანამედროვე ისტორიკოსის გადმოცემით, თეოდორა შესანიშნავად ასრულებდა თავის ახალ როლს. მან ბრწყინვალედ შეიფერა თავისი მდგომარეობა და ასრულებდა მოვალეობას შესაშური ღირსებითა და სიმტკიცით. იგი იმპერატორის მორალური საყრდენი იყო ძნელბედობის ყვამს. ერთ-ერთი აჯანყების დრო, როდესაც იუსტინიანეს ნებისყოფამ უმტყუნა და იგი პოზიციების დათმობას და გაქცევით თავის გადარჩენას აპირებდა, თეოდორამ განუცხადა მას, რომ ფეხს არ მოიცვლიდა სასახლიდან, რადგან „ვინც ერთხელ დაიდგა სამეფო დიადემამ, ის ერთ დღესაც ვერ იცოცხლებს ტახტის გარეშე“. „მენამული საუკეთესო სულდარააო“ — უთხრა თეოდორამ იმპერატორს (მენამული იყო იმპერატორის საზიემო მოსასხამი) და ამან გადანიჭა მათი ბედი. იუსტინიანე დარჩა და გაიმარჯვა.

ცნობილია, რომ თავდავინცებით შეყვარებული იუსტინიანე თავის მშვენიერ მეუღლეს „ღვთიურ მადლს“ უწოდებდა.

თეოდორა სიამაყით ეუბნებოდა სპარსეთის შაჰს, რომ იმპერატორი არცერთ საკითხს არ სწყვეტს მასთან მოთათბირების გარეშე.

თეოდორა მკაცრად იცავდა კარის ეთიკეტს, აგვარებდა სამეფო კარის კონფლიქტებს, დიპლომატიურად იშორებდა მეტოქეებს, აქტიურად ერეოდა პოლიტიკურ საქმეებში.

მძიმედ განიცადა იუსტინიანემ თავისი მეუღლის სიკვდილი და სიცოცხლის ბოლომდე მისი სახელი ჰქონდა საფიცრად.

აი, ეს უაღრესად საინტერესო ისტორიული პიროვნებები არიან გამო-

სახელის სან-ვიტალეს მოზაიკებში, საკურთხეველის აფსიდში. იუსტინიანე და თეოდორა წარმოდგენილი არიან მოპირდაპირე კედლებზე. ეს არის ორი ანალოგიური კომპოზიცია, რომელიც თითქოს გამოსახავს საიმპერატორო კარის ცერემონიას, იმპერატორი და მისი მეუღლე გამოსახულნი არიან თავისი ამალით გარშემოხვეულნი იმ დროს, როდესაც ეკლესიას სწირავდნენ ძვირფას შესანიშნავ — ოქროს თასებს. ცნობილია, რომ ტაძრის შესასვლელში მეფე იხსნიდა დიადემას. იუსტინიანეს თავზე ადგას გვირგვინი, ესე იგი ასახულია მომენტი, როდესაც პროცესია ჯერ არ შესულა ეკლესიაში.

საიმპერატორო წყვილის ჯგუფური პორტრეტები განსაკუთრებული დიდებულებით გამოირჩევა. ეს მიღწეულია მრავალფიგურიანი კომპოზიციების საგანგებო გადანყვებით. ყველა ფიგურა გამოსახულია ფრონტალურად, ისინი პირდაპირ მაყურებელს შესცქერავენ ფართოდ გახეილი დიდი თვალებით. ორივე კომპოზიცია ერთნაირად არის აგებული. პორიზონტალურად, გრძივად იშლება მწყობრი, რიტმული მსკრივი გარინდული, უძრავი ფიგურებისა. ყველა პერსონაჟი თითქოს ერთ ხაზზეა განწყობილი, დაცულია ე.წ. იზოკეფალია (როდესაც ყველა ფიგურის თავი ერთ დონეზეა განლაგებული). გამონაკლისია მხოლოდ იუსტინიანესა და თეოდორას ფიგურები, მდიდრული გვირგვინებითა და შარავანდედებით დამშვენებული. ისინი გამოიყოფიან თავისი განსხვავებული სიმაღლით.

იუსტინიანეც და თეოდორაც კომპოზიციის ცენტრში არიან მოთავსებული, ძვირფასი შესანიშნავი — ოქროს თასები — საკურთხეველისკენ აქვთ მიმართული (შესაბამისად, იუსტინიანეს — მარცხნივ აქვს განვდილი ხელები, თეოდორას მარჯვნივ). იმისათვის, რომ ნათელი გახდეს ამ მოზაიკური კომპოზიციების მხატვრული და ისტორიული ღირებულებები, საჭიროა მათი ცალცალკე განხილვა.

იუსტინიანეს ჯგუფი მთლიანად ოქროს მოელვარე ფონზეა გამოსახული, რაც ფიგურებს განსაკუთრებულ ირეალურობას და ღირსებას ანიჭებს. მწვანეა ნიადგი, რომელზეც ფეხების თავისებური ნახატი იკითხება. ფიგურები თითქმის გაბრტყელებულია, სამოსლის ნაკვეთების ქვეშ იჭმალევა სხეულის ფორმები. ნაკვეთა ხაზობრივი დამუშავება ფიგურებს მხოლოდ ოდნავი რელიეფით უჩვენებს. პირობითი ხერხები,



მაქსიმიანეს მოზაიკური პორტრეტი. სან-ვიტალე.

რომლითაც შესრულებულია კოსტიუმები, თანაარსებობს სახეთა უფრო რეალისტურ გადმოცემასთან, ნაკეთების მსუბუქ მოდელირებასთან. პირობითობა ჩანს ფეხების განლაგებაში. იმპერატორი იმავე პლანზეა გამოსახული, რომელზეც მეზობელი ფიგურა, მაგრამ ფეხთა გადმოცემას რომ დავუკვირდეთ, აღმოვაჩინოთ, ერთგვარ შეუსაბამობას მათ სივრცობრივ ურთიერთკავშირში. არ არის შეთანხმება ფიგურების სივრცობრივ განლაგებაში. ამის მაგალითია კომპოზიციის მარცხენა ნაწილი, სადაც სასახლის გვარდიაა გამოსახული. სხეულებისა და ფეხების გადმოცემაზე დაკვირვება ავლენს მოზაიკის ოსტატის პირობით მეტყველებას.

ცნობილია იუსტინიანეს ამაღლის ცალკეულ ნევრთა სახელები. მისგან მარჯვნივ სარდალი ველისარიუსია, მეომარი, რომელმაც იმპერატორის ბრძანებით დაიმორჩილა რავენა. მის გვერდით დგას დიდი სახელმწიფო მოხელე პრეპოზიტუსი. ბიზანტიური კანონებით მხოლოდ მას და პატრიარქს შეეძლოთ დაედგათ მეფისთვის გვირგვინი. შემდეგ გამოსახულია იმპერატორის გვარდია, მისი პირადი მცველები. ისინი სანახევროდ მოფარებული არიან პარადულ ფარს მონოგრამით. მეფის მცველთა ერთფეროვანი სახეების გარდა, ყველა დანარჩენი ნამდვილი პორტრეტულობით გამოირჩევა. იმპერატორისაგან ხელმარცხნივ ხანშიშესული კაცია სენატორის კოსტიუმში. ეს არის ნამდვილი რეალისტური პორტრეტი. მეტყველი და არაორდინალურია მამაკაცის სახე. ვარაუდობენ, რომ შესაძლოა ეს არის იულიან არჯენტარიო, პიროვნება, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა სან-ვიტალეს ტაძრის მშენებლობაში. მის გვერდით გამოსახულია ეპისკოპოსი მაქსიმიანე თვლებით მოჭედილი ძვირფასი ჯვრით ხელში. მის თავზე ლამაზი ასოებით მისი სახელია გამოყვანილი. მაქსიმიანეს გამხდარ, ნებისყოფიან სახეში, მის ცივ და გამჭოლ მზერაში აშკარად იკითხება მისი ხასიათი.

მაქსიმიანეს გვერდით კიდევ ორი პორტრეტია — დიაკვნები, სახარებითა და საცეცხლურით ხელში. საგულდაგულოდ არის გადმოცემული სახარების ყდის ძვირფასი თვლებით შემკული მოჭედილობა, ჯაჭვზე ჩამოკიდებული საცეცხლური.

იმპერატორი გამოსახულია საზეიმო ტანსაცმლით. გრძელი პარადული ქიტონი მდიდრულად არის შემკული ოქრომკედის ნაქარგობით, მარგალიტებით. ზემოდან იუსტინიანეს გრძელი მენამული მოსასხამი — ქლამიდა აქვს მოსხმული, რომელიც მხარზე დიდი მარგალიტებიანი საკინძითაა (ფიბულით) დამაგრებული. მას ორივე ხელით მოაქვს ძვირფასი ძღვენი — ოქროს თასი.

ბიზანტიელი ისტორიკოსი პროკოფი კესარიელი აღწერს იუსტინიანეს, როგორც საშუალო ტანის, საკმაოდ მსხვილ, მრგვალსახიან მამაკაცს. სან-ვიტალეს მოზაიკურ პორტრეტზე იმპერატორი ალბათ ერთგვარად გაიდევალებულია. მას საკმაოდ თხელი, ოვალური სახე აქვს, ცოცხალი, დაფიქრებული მზერა. ფიგურა კარგი, სწორი პროპორციებისაა.

ამ პორტრეტულ კომპოზიციაში ვლინდება ოსტატის დიდი ფერწერულ-

ლი ნიჭი. თვალს იტაცებს ოქროს ფონზე აელვარებული თეთრი სამოსელი, გრაფიკულად დამუშავებული მუქი ზოლების ძუნძი ნახატი. იმპერატორის ფიგურა გამოიყოფა არა მარტო ცენტრალური მდგომარეობით, არამედ გამორჩეული ფერადოვნებითაც. მენამული ქლამიდის დიდი ფერადოვანი ლაქა, ოქროს სამაკაული გამდიდრებული, სხვათაგან განსხვავებული, მარგალიტებით შემკული მენამული უქუსლო მოგვები, დიადემის ბრწყინვალეობა — ყველაფერი ეს იუსტინიანეს გამოარჩევს ამ შთამბეჭდავი ჯგუფიდან. დიდი თეთრი ლაქების მონოტონური ნყოფა გაცოცხლებულია მაქსიმინეს ოქროსფერი მოსასხამითა და იუსტინიანეს მარჯვნივ განლაგებულ კარისკაცთა მოსასხამების მენამული ტავლიონებით (ტავლიონი — ბიზანტიური საზეიმო ტანსაცმლის შემკული ნაწილი). განსაკუთრებული ფერადოვნება და სიხალისე შემოაქვს ამ გარინდულ, საცერემონიო კომპოზიციაში იმპერატორის მცველთა ჯგუფს და მათ წინ აღმართულ ზურმუხტისფერ ფარს ქრისტეს ოქროსფერი მონოგრამით.

პორტრეტული ჯგუფი საოცარი ბრწყინვალეობითა და დიდებულებით გამოირჩევა. განსაკუთრებული ოსტატობით არის შესრულებული ოთხი ცენტრალური ფიგურა. ამ გამოსახულებებისთვის უფრო წერილი კენჭები გამოყენებული. სახეები მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალობით არის აღბეჭდილი. პორტრეტებისთვის საერთო ნიშნებია დამახასიათებელი — ღრმა დაჯერებულობა, სიმკაცრე, დიდებულება, შინაგანი ღირსება.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს იუსტინიანესა და მისი ამაღლის კოსტიუმებისა და სამკაულის შესრულების ოსტატობა. დიდი სიზუსტით არის გადმოცემული საიმპერატორო დიადემა, მხარზე დამაგრებული ფიბულა, მხლებელთა სამოსლის შემკულობა — მოსასხამთა ოქროს საკინძები, მცველთა ტანსაცმლის სამკაული, ჯვრისა და სახარების ყდის მოჭედილობა. კამკაშა ოქროს ფონზე განლაგებული ეს მრავალფიგურიანი ჯგუფი ჩასმულია ფართო ორნამენტულ ჩარჩოში, რომელიც ძვირფასი თვლებით მოჭედილის შთაბეჭდილებას ახდენს. ზურმუხტი, მარგალიტი, ფირუზი, ოქრო ერთმანეთს ენაცვლება ამ ნაირფერ მოჩარჩოებაში და უფრო მეტად საზეიმოს ხდის სამეფო კარის თვალისმომჭრელი ფუფუნების სურათს.

უფრო ბრწყინვალე და პარადულია მეორე მოზაიკური პანო თეოდორას პორტრეტით. მკვლევართა დასკვნით ეს ჯგუფური პორტრეტი უფრო განაფული და დახვენილი ოსტატის შექმნილია. იგი ზუსტად არჩევს და უხამებს ერთმანეთს ფერებს, მას ფართო ფერწერული დიაპაზონი აქვს. ეს მოზაიკა იუსტინიანეს მოზაიკასთან შედარებით უფრო ცხოველხატული და მრავალფეროვანია. პირველ რიგში, განსხვავებულია ამ კომპოზიციის ფონი. თეოდორა თავისი სეფექტულებით გამოსახულია ბრწყინვალე ატრიუმის ფონზე, რომლის ცალ მხარეს სამფერი ქსოვილის ფარდა არის ზემოთ აკრეფილი, მარჯვნივ კი ოქრომკედით ნაქარგი სახიანი ფარდაა ჩამოფარებული. იქვე, დაბალ კორინთულ პილასტრზე შედგმულ მარმარილოს თასში შადრევანი მოჩუხჩუხებს.

დედოფლის ფიგურა საგანგებოდ არის გამოყოფილი. თუმცა იგი ცენ-

ტრში არ დგას, მისი მნიშვნელობა ხაზგასმულია იმით, რომ ფიგურის უკან მარგალიტებით შემკული, ნიჟარისებრი კონქიანი ნიშაა გამოსახული. თეოდორა შარავანდედითა და ბრწყინვალე დიადემითაა წარმოდგენილი. დედოფლის წინ წამოწევას ხელს უწყობს მხლებლების სიმეტრიულად განლაგებული ორ-ორი ფიგურა. კომპოზიციის აზრობრივ და მხატვრულ ცენტრს ეს ხუთი ფიგურა წარმოადგენს, დედოფლით ცენტრში. მისგან მარცხნივ სეფექალების ასევე ხუთფიგურიანი კომპაქტური ჯგუფი ასრულებს ამ დიდებულ საზეიმო სანახაობას.

თეოდორას ჯგუფურ პორტრეტში მეტი თავისუფლება და სიცოცხლეა, შედარებით უფრო ცოცხალი და ნაირგვარია პერსონაჟთა პოზები, თუმცა აქაც ყველა ფიგურა პირდაპირ დგას და სიერცემია მიმართული მათი მზერა. ამ სცენის კოლორიტი ჰარმონიულად არის შეჯერებული საპირისპიროდ განლაგებულ იუსტინიანეს მოზაიკასთან, რომელიც მნიშვნელოვნადაა გამდიდრებული ფერთა სიჭარბით. ეს გამოწვეულია კოსტიუმების, ქსოვილების, ორნამენტების, სამკაულების სიმრავლით. თითქოს ცისარტყელას ყველა ფერს მოუყრია თავი ამ საზეიმო სცენაში.

თეოდორას მენამული სამეფო მოსასხამი — ქლამიდა მოსავეს, მისი ქობა შემკულია ოქროს ნაქარგობის ზოლით — გამოსახულია მოგვთა თაყვანისცემის სცენა (მოგვები, ქრისტიანული გადმოცემით, იყვნენ აღმოსავლეთის ბრძენი შეფეები, ვარსკვლავთმრიცხველები, რომლებიც მოვიდნენ თავთავისი ძღვენით ბეთლემში, რათა თაყვანი ეცათ ჩვილი იესო ქრისტესათვის. ჩვეულებრივად, გამოისახებოდა სამი მოგვი, რომელთაც წინ განვდილი ხელებით მოჰქონდათ მესიისთვის ოქრო, საკმეველი და მირონი). ეს შემთხვევითი სიუჟეტი როდია. ეს არის მინიშნება დედოფლის ძღვენზე. მასაც ხომ ეკლესიაში შესანიშნავად მიაქვს თვალმარგალიტით შემკული ძვირფასი ოქროს თასი.

დედოფალი თითქოს წამით შეჩერდა ტაძრის შესასვლელთან, წინ განვდილი ხელები მოძრაობის მიმართულებას აღნიშნავს. მის წინ ორი მცველია: ერთმა გადასწია ფარდა და თითქოს ელის დედოფლის შემობრუნებას. თეოდორას ამაღლა მიჰყვება: წინ მოდიან სარდალ ველისარიუსის მეუღლე და ქალიშვილი. ამ ჯგუფშიც განსაკუთრებული ოსტატობით ცენტრალური სამი ფიგურაა შესრულებული; უფრო წვრილია კენჭები, დახვეწილია კოლორიტი. სეფექალთა ჩაცმულობა — გრძელი ტუნისები და მოსასხამები, რომლებიც მათ მხრებს უფარავთ, მდიდრულად არის შემკული ნაქარგობით. განსაკუთრებით გულდასმით არის შესრულებული სახიანი, არაჩვეულებრივად ლამაზი ქსოვილები. ალბათ ისინი აღექსანდრიის სახელგანთქმულ სახელოსნოებშია დამზადებული. ბიზანტიური ძვირფასი ქსოვილი მთელს მსოფლიოში განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა. თეოდორას სეფექალთა სამოსლის ქსოვილი სავსებით ამართლებს შეფასებას.

თეოდორას გვერდით მდგომი ქალის მოსასხამი წააგავს ამავე ტაძრის აბსიდის ნიშში გამოსახული წმ. ვიტალის მოსასხამს. ამავე მანდილოსნის



სეფე ქალის პორტრეტი. სან-ვიტალე.

ტუნიკის შემამკობელი ზოლები ე.წ. „კლავები“ თავისი საგანგებოდ დამუშავებული ღინღლიანი ფაქტურით კოპტურ ქსოვილებს მოგვაგონებს (კოპტები — ადრეული შუა საუკუნეების ეპოქაში ქრისტიანი ეგვიპტელები, განთქმულნი ძველ სამყაროში საუცხოოდ დამზადებული მაღალმხატვრული ქსოვილებით).

სხვა სამოსელზე ჭარბად არის გამოყენებული ნაირგვარი ორნამენტი, ფრინველები, ერთმანეთთან თანაარსებობენ კონტრასტული ფერები, უჩვეულო შეხამებები. ფიგურები დაბალი რელიეფით არიან მინიშნებულნი. ტანსაცმლის ნაკეცთა განლაგებით, მათი ორნამენტული ნყოფით ოსტატი ცდილობს შუქისა და ფერადოვანი

ლაქების დახმარებით გაამდიდროს მოზაიკის კოლორიტი. ზოგიერთ ფიგურაში ოსტატი განსაცვიფრებელ ფერადოვან ეფექტებს აღწევს: შუქის ანარეკლი ერთ-ერთი სეფექალის კაბის თეთრ ზოლზე, ტუნიკის მწვანე ფონზე ნითელი ფრინველების ნახატის მოთავსება და სხვ.

განსაკუთრებული ბრწყინვალეობით გამოირჩევა დედოფლისა და მანდილოსნების სამკაული. საზეიმოდ ელვარებს თეოდორას უძვირფასესი გვირგვინი, პატიოსანი თვლებით უხვად მოჭედილი, თვალს იტაცებს მარგალიტებითა და ლალ-ზურმუხტით შემკული მისი მანიაკი, მანდილოსანთა საყურეები და მოელვარე სამაჯურები, თითებზე ასხმული ზურმუხტის ბეჭდები, მარგალიტებით ამოქარგული დედოფლის ფეხსაცმელი.

მოზაიკური პორტრეტები თავისებური რეალიზმით არის აღბეჭდილი. ხაზგასმული პირობითობის მიუხედავად, სახეებში ღრმა ფსიქოლოგიური დახასიათება ჩანს. დაუეინყარია თეოდორას ფიგურა. მისი დახვეწილი, გამხდარი სახე მძიმე დიადემის ქვეშ, მისი მკვეთრი ჟესტი, მძიმე ფართო მოსასხამით დაფარული თხელი, ნატიფი სხეული — ყველაფერი აღძრავს ინტერესს ამ უჩვეულო არსებისადმი, რომლის ბიოგრაფია ასეთი მძაფრი ფერებით არის დახატული მის თანამედროვე ისტორიკოსთა მიერ. სან-ვიტალეს მოზაიკური პორტრეტები შესრულდა თეოდორას მიკვედილამდე ცოტა ხნით ადრე. მის პორტრეტში ჩანს დედოფლის მტკიცე ხასიათი, ნებნისყოფა და ამავე დროს ღრმა განცდათა კვალი.

თეოდორას გვერდით მდგომი ასაკოვანი ქალი თითქოს გამორჩეულია სხვათაგან. თავისუფალია მისი პოზა, ნატიფია ჟესტი. მისი სახეც იზიდავს

ყურადღებას დახასიათების მკაფიოებით. მას მიიჩნევენ სარდალ ველისარიუსის მეუღლე ანტონიანად, დედოფლის უახლოეს სეფექალად.

ნორჩი და მშვენიერია შემდგომი პერსონაჟი, რომელსაც ტრადიციის მიხედვით თვლიან ანტონიანას ასულად. პირმშვენიერი დედოფლის გვერდით ახალგაზრდა პატრიცი ქალი განსაკუთრებით ხიბლავს თვალს. იგი ღირსეულად უმშვენებს გვერდს თეოდორას.

სან-ვიტალეს სამეფო პორტრეტები გამორჩეულია ტაძრის საერთო მოზაიკური სამკაულიდან. როგორც ჩანს, მათ შექმნაზე განსაკუთრებულად განაფული ოსტატები მუშაობდნენ. განსაცვიფრებელია ამ მოზაიკური კომპოზიციების ბრწყინვალეობა, რაფინირებული ფერადოვნება. ამ სცენებში, რომლებიც, არსებითად, ბიზანტიური კარის საქვეყნოდ სახელგანთქმულ ფუფუნებას ასახავენ, გარკვეული ცერემონიალია უკვდავოფილი. ეს მოზაიკური პორტრეტები თავისებური ილუსტრაციაა იმ ალტაცებული ფურცლებისა, რომლებსაც უძღვნიდნენ თანამედროვე მწერლები და ისტორიკოსები ბიზანტიის საიმპერატორო კარის თვალისმომჭრელ ბრწყინვალეობას.

მოზაიკური კომპოზიციები შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებებით. უცნაური ძალით მოქმედებს განსაკუთრებული დუალიზმი: ცოცხალი, მეტყველი, ინდივიდუალიზებული სახეები და სიბრტყეს სავსებით დამორჩილებული, უნონადი, ბრტყელი ფიგურები. რეალობა და ტრანსცენდენტურობა ორგანულად არის შერწყმული ამ გამოსახულებებში. ძვირფასი სახიანი ქსოვილივით ეფინება კედლებს ეს ნარმტაცი მოზაიკური სურათები. მხატვართა მიზანი იყო, ერთი მხრივ, საერთო საზიემო შთაბეჭდილების შექმნა, მეორე მხრივ, კი ყურადღების გამახვილება კონკრეტულ ხასიათებზე, ჭეშმარიტად პორტრეტულ სახეებზე. განსაკუთრებული ძალით მოქმედებს ფიგურათა სრული ფრონტალობა, მოძრაობის პირობითობა. პერსონაჟები ფართოდ გახეულილი დიდი თვალებით იყურებიან პირდაპირ, უსასრულობაში. ეს ის ნიშანია, რომელიც ასე გადამწყვეტი გახდება შუა საუკუნეების ფერწერული ხატების შექმნისას.

დრო უძლური აღმოჩნდა მოზაიკის ბრწყინვალეობის წინაშე. დღესაც, ისევე როგორც თოთხმეტი საუკუნის წინათ, ელვარებს სან-ვიტალეს ტაძრის კედლებზე საიმპერატორო ნევილის გამოსახულება. უცნაური გრძნობით არის აღსავეს მზერა იმ ადამიანებისა, რომელნიც თავად ქმნიდნენ ადრეული შუა საუკუნეების ბობოქარ ისტორიას.

ამ მოზაიკური ნაწარმოებების სწორად შეფასებისათვის აუცილებელია VI საუკუნის ბიზანტიური ხელოვნების ცოდნა, იუსტინიანეს ეპოქის მონაპოვართა გათვალისწინება. ბიზანტიური ხელოვნება განსაკუთრებული მოვლენაა ხელოვნების ისტორიაში. იგი აღმოცენდა და განვითარდა ელინისტურ-რომაული ტრადიციების ნიადაგზე. მისი უშუალო წინამორბედი იყო გვიანანტიკური ხელოვნება, რომელიც უაღრესად რთულ ვითარებაში იქმნებოდა. კლასიკური ბერძნული საფუძვლები, აღმოსავლეთის ხელოვნება-

თა ძლიერი ზემოქმედება (ეგვიპტის, ირანიის, სირიის), სხვადასხვა რელიგიურ სწავლებათა გავლენები — ყველაფერი ეს ქმნიდა გვიანანტიკური ხელოვნების თავისებურებას და უმზადებდა ნიადაგს ბიზანტიის კულტურას.

ქრისტიანობამ მოიტანა ახალი მსოფლშეგრძნება, რომელმაც განაპირობა ბიზანტიური ხელოვნების ხასიათი, მისი განსაკუთრებულობა.

იუსტინიანეს ეპოქა ბიზანტიის სახელმწიფოებრიობის განმტკიცების, ცენტრალიზებული ხელისუფლების გაძლიერების ხანაა. იმპერატორის ძალაუფლებას განდიდება და ხოტბა ესაჭიროებოდა. ამ საქმეში მნიშვნელოვანი სამსახურის განევა შეეძლო ხელოვნებას. ქრისტიანულმა ეკლესიამაც თავისი მცნებების ქადაგებისთვის ხელოვნებას მოუხმო მსახურად. ბიზანტიური კულტურის ნამყვან ცენტრებში, პირველ რიგში კი დედაქალაქში — კონსტანტინოპოლში ყალიბდებოდა ბიზანტიური ხელოვნების ყველა დარგი. ერთ-ერთი ნამყვანი დარგი იყო მოზაიკის ხელოვნება. VI საუკუნეებში რავენა მონუმენტური მოზაიკის შექმნის ერთი მთავარი ცენტრთაგანი იყო. ვარაუდობენ, რომ აქ მოზაიკას ასრულებდნენ ადგილობრივი ოსტატები, რითაც უნდა აიხსნას ხელოვნების ამ დარგის ესოდენი განვითარება. რავენაში მტკიცედ იცავდნენ ძველ ტრადიციებს, სამეფო კარის საზეიმო ცერემონიალს, ალბათ, ამით არის გაპირობებული საზეიმო პორტრეტისადმი მიდრეკილება.

რავენის მოზაიკაზე საუბარი შორს წაგვიყვანდა, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ეპოქიდან აქ მოზაიკის უაღრესად მნიშვნელოვანი ნიმუშებია შექმნილი. თეოდორიხის ეპოქიდან (493-526 წწ.) რავენაში სამი ძეგლია შემორჩენილი: ე.წ. არიანელთა ბაპტიცტერიუმი, არქიეპისკოპოსის კაპელა (V-VI სს-თა მიჯნა) და სანტ-აპოლინარე ნუოვოს ტაძარი (VI ს. მესამე ათწლეული).

შემდეგი პერიოდის მოზაიკები უკვე რავენაზე ბიზანტიის გამარჯვების ეპოქას უკავშირდება. სან-ვიტალეს გარდა, VI ს-ის შუა წლებში მოზაიკებით შეიმკო ორი ტაძარი: სანტ-აპოლინარე ინ კლასე და სან-მიქელე ინ აფრიჩისკო. არქიტექტურისა და მოზაიკის მრავალრიცხოვან ძეგლთა გარდა, რავენამ შემოგვინახა სპილოს ძვლისა და ძვირფასი ლითონის მრავალრიცხოვანი მხატვრული ნაკეთობანი. ბიზანტიური კულტურის ეს მნიშვნელოვანი ცენტრი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში დარჩა, როგორც კერა დახვეწილი ხელოვნებისა, რომელმაც გარკვეულად განაპირობა შუა საუკუნეების ხელოვნების ზოგიერთი დარგის განვითარება.

დღეს რავენა პატარა, მყუდრო ქალაქია, წარსულის დიდებულ აჩრდილთა სამყოფელი, სადაც განისვენებს ოსტგუთების პირველი მეფე — თეოდორიხი. აქ პოვა უკანასკნელი განსასვენებელი აღორძინების ეპოქის დიდმა იტალიელმა პოეტმა დანტე ალიგიერიმ. ფლორენციიდან დევნილმა დანტემ მრავალი წლის ხეტიალის შემდეგ რავენას შეაფარა თავი (1316წ.) სადაც დაასრულა თავისი „ღვთაებრივი კომედია“. შესაძლოა, სწორედ რავენის პინიების ქალებმა შთააგონეს მას სამოთხის ბალის სურათები.

ალბათ დიდებული დანტე არაერთხელ დამტკბარა სან-ვიტალეს მოელვარე კედლებზე გაშლილი საიმპერატორო პროცესიის დიდებულებით, იუსტინიანესა და თეოდორას პორტრეტებით, რომლებიც დღესაც ასე ძლიერ მოქმედებს ადამიანის გულსა და თვალზე. და როგორც შორეული ექო პოეტური შთაგონებისა და ალტაცებისა, უნდა გავიხსენოთ ალექსანდრე ბლოკის იტალიური ციკლის ლექსების უმშვენიერესი სტრიქონები, რომლებსაც იგი ამ „მიძინებულ ქალაქს“ უძღვნის. ბლოკი ხატოვნად გამოგვცემს იმ გრძნობებს, რომლებიც მასში აღძრა „უცოდველი ჩვილივით მიძინარე ქალაქმა, რომელიც მთელმარე მარადისობის ტვეობაშია“. მართლაც, პოეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „წამიერება, ამაოება, საუკუნეთა ნისლს მოეფარა“, დარჩა მხოლოდ გენიალურ ხელოვანთა შექმნილი მეტყველი, ცოცხალი სახეები ადამიანებისა, რომლებიც ქმნიდნენ შორეული წარსულის ქარტახილებს.



დავით გარეჯის კლდის მონასტრები

„გარეჯის მთას არს მონასტერნი, კლდესა შინა გამოკვეთილნი, სენაკ-ნი, ტრაპეზნი, პალატნი, ზამთარ თბილი, ზაფხულ გრილი. ნათლის მცემელს ზის არქიმანდრიტი, ჩიჩხიტურს ზის წინამძღვარი, დავით გარეჯას არქიმანდრიტი, ბერთ-უბანს წინამძღვარი. არამედ ყოფილან მონასტერნი მრავალნი, ვიდრე მწარე-წყლამდე და მოწესითა სავსენი, ხოლო აწ არს ხუთი მოწესითა მყოფი. არა არს აქა წყალი, არამედ იპყრობენ წვიმისაგან კლდის ჭათა შინა და სმენ მას. არა არს ტყე, არამედ ძეძვი, მით ხარშვენ და აცხობენ. არს ეკლესიანი შემკულნი და დახატულნი ძველითაგანვე. მონასტრად ქმნული არს იგი (ცამეტ) მამათაგანისა დავითისაგან, მერმე შემკული, მომატებული მეფეთაგან...“ ასე აღწერს დავით გარეჯის კლდის სამონასტრო კომპლექსს XVIII საუკუნის დიდი ქართველი გეოგრაფი და ისტორიკოსი ვახუშტი ბაგრატიონი. თბილისიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთით, დაახლოებით 60-70 კილომეტრის დაშორებით, გადაშლილია უდაბური კლდოვანი მასივი, რომლის ფერდობებზე მრავლად ჩანს კლდეში ნაკვეთი გამოქვაბულები. მტკვრისა და ივრის ხეობების გამყოფი ეს უდაბური ტერიტორია მკვეთრად გამოირჩევა თავისი ბუნებრივი პირობებით. მზით გადამწვარი, უწყლო, უმცენარო კლდეები საქართველოსთვის უჩვეულო უდაბურ, უკაცრიელ გარემოს წარმოადგენს. სწორედ ეს კაცთა და მხეცთაგან მიტოვებული, ცხოვრებისათვის სრულიად შეუფერებელი ადგილები, ე.წ. „გარეჯის მრავალმთა“ აირჩია თოთხმეტზე მეტი საუკუნის წინათ ანტიოქიიდან მოსულმა დავით გარეჯელად ნოდებულმა საეკლესიო მოღვაწემ, რომელიც „ათსამეტ“ (ცამეტ) „ასურელ მამათა“ შორის მოვიდა საქართველოში ქრისტეს საჯულის საქადაგებლად და განსამტკიცებლად.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს განსხვავებული მოსაზრებები „ასურელ მამათა“ ეროვნების, მათი საქართველოში მოსვლის ზუსტი თარიღებისა და მიზნების შესახებ. ყველაზე მეტად სარწმუნო და ფართოდ აღიარებულია აკად. კ. კეკელიძის ვარაუდი მათი ქართული წარმომავლობის შესახებ. მისი აზრით, „სირიელი მამები“ საქართველოში მოვიდნენ შუამდინარეთიდან რელიგიური დევნის შედეგად. საბედნიეროდ, ჩვენ ხელთ გვაქვს ძველი ლიტერატურული თხზულება „ცხოვრება და მოქალაქეობა ნმიდისა მამისა ჩუენისა დავით გარეჯელისა“, რომელშიც მოთხრობილია დავითის მოღვაწეობა გარეჯის მრავალმთაში.

საქართველოში მოსული სირიელი მოღვაწეები, ერთი ვერსიის თანახმად, სახელგანთქმული სვიმონ მესვეტის მონაფეხად იყვნენ მიჩნეულნი. მათი მოსვლის მიზანი იყო მოსახლეობის გაქრისტიანება და მონასტერთა

დაარსება საქართველოში. მათი საქართველოში მოსლის მიზნები კარგად არის მოცემული ძველ წერილობით წყაროებში. ასე, მაგალითად, ერთ-ერთი „სირიელი მამის“ იოანე ზედაზნელის შესახებ ნათქვამია, რომ იგი იყო „განმანათლებელი ქართლისა და განმმენდელი სჯულისა, მაშენებელი ეკლესიათა, რომელ ქმნა სასწაულები და ნიშნები მრავალი, მან და მონაფეთა მისთა, რომელთა განაკვირვეს ყოველნი ქართველნი“ — ჩანს, მათ თანამედროვეთ კარგად ჰქონდათ შეგნებული „სირიელ მამათა“ საპატიო მისია „ქართლის განათლებისა“ (გაქრისტიანებისა) და „სჯულის განმმენდისა“ (სამონასტრო ცხოვრების საფუძვლების ჩაყრისა). თითოეული ამ მოღვაწის სახელთან ქართული მონასტრის დაარსებაა დაკავშირებული: ისიდორემ დააარსა სამთავისის მონასტერი მდინარე რეხულას ხეობაში, შიომ — შიომღვიმის ლავრა მცხეთის მახლობლად, იესემ — ნილკნის მონასტერი არაგვის ხეობასთან, იოანემ — მონასტერი ზედაზნის მთაზე, ანტონმა — მარტყოფში; კახეთში — იყალთოსა და ალავერდში — ზენონმა და იოსებმა დააარსეს მონასტრები, რომლებიც შემდეგ უდიდეს კულტურულ და რელიგიურ ცენტრებად იქცა. ნეკრესის მონასტერთან არის დაკავშირებული აბოზოსის სახელი, ხირსის მონასტერთან — სტეფანესი. ამ საეკლესიო მოღვაწეთა ცხოვრებისა და საქმიანობის შესახებ მოგვითხრობენ ლიტერატურული თხზულებები, „ცხოვრებანი“ („ცხოვრებაჲ“). ძველი ქართული ლიტერატურის ეს ჟანრი დიდად გავრცელდა ადრეფეოდალურ საქართველოში. ამ ჟანრის ნაწარმოებებში ჭარბად არის შემონახული ცნობები ქვეყნის სოციალურ-კულტურულ ვითარებაზე, მათში ასახულია საქართველოს ცოცხალი ყოფის სურათები, რაც ნათლად წარმოაჩენს იმ ვითარებას, რომელშიც იქმნებოდა ჩვენთვის საინტერესო ხელოვნების ძეგლები.

დავითმა თავისი მოღვაწეობა თბილისით დაიწყო. იგი დასახლდა ქალაქის დასავლეთით მდებარე ტყით დაფარული მთის („მთანმინდის“) ერთ-ერთ მღვიმეში და აქედან ჩამოდიოდა ყოველ კვირადღეს ქადაგებისათვის. გადმოცემით, დავითის მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული თბილისის ერთ-ერთი უძველესი ეკლესიის — ქაშვეთის დაარსება. გამოხდა ხანი და დავითი თავის უახლოეს და უერთგულეს მონაფესთან — ლუკიანესთან ერთად ტოვებს დედაქალაქს და გაემართება გარეჯის უდაბნოსაკენ, რათა მონახოს შესაფერისი ადგილი მონასტრის დასაარსებლად და იქ „დასაყუდებლად“. უცნობი ქართველი მწერალი ხატოვნად აღწერს უდაბურ გარემოს, რომელსაც მიადგენ დავითი და ლუკიანე: „ხოლო ვითარცა მიინივნეს პირველ თქმულსა მას უდაბნოსა შეიშთობდეს ნყურვილითა და თანად სიცხეთა შეინუებოდნენ, რამეთუ ეს ადგილი მძაფრად შემწველი არს მზისა მცხინვარებითა მიერ ზედ მოფენილითა; ვინაითგან ვორიოსა კერძოდ მყოფი და ყოვლითურთ განმარტებით მდებარე უმეტეს ყოველთა აღმოსავლეთისა სანახებითა სიცხისა მიერ შეინეების, რომლისა ძლითა და წყლისაგან ნაკლულევან არს და სხუათა ყოველთავე სხეულისა ნუგეშინის მცემელთა სახმართაგან“¹

¹ გ. საბინინი, საქართველოს სამოთხე, პეტერბურლი, 1882, გვ. 270.

ეს ადგილი, როგორც ჩანს, მოაგონებდა დავითს სირიის გადასრუჯულ უდაბნოს და მან გადანყვიტა აქ მოეძია ადგილი საბოლოოდ დამკვიდრებისათვის:

„და ვითარცა მიიწივნეს უდაბურსა და ურწყულსა, მოენყურა მათ ფრიად და პოვეს მცირე წყალი შეკრებული წვიმისაგან ნაპრალსა შინა კლდისასა და სვეს მისგან და დასხდეს განსვენებად ჩრდილსა რასმე კლდისასა“.²



დავით გარეჯა. გამოქვაბულები.

სირიელი მეუდაბნოები ამქვეყნიური ცხოვრებიდან განდგომის უმკაცრეს წესებს მისდევდნენ. როგორც ჩანს, დავითსაც ამგვარი ასკეტური სამონასტრო ყოფა სურდა და ამიტომაც გარეჯის მრაველმთა აირჩია თავისი სარწმუნოებრივი მისიის შესასრულებლად. დავითმა და ლუკიანემ მონახეს ბუნებრივი ქვაბული კლდეში და იქ დასახლდნენ. დღესაც დავითის მონასტრის ტერიტორიაზე შეიძლება ვნახოთ ადამიანის ხელით ოდნავ შესწორებული ორი პატარა გამოქვაბული, რომლებშიც დაბალი და ვიწრო სარეცელია კლდეში გამოკვეთილი. ტრადიცია ამ მღვიმეს მიიჩნევს დავითისა და ლუკიანეს პირველ სამყოფელად. ეს იყო მეუდაბნოეთათვის განსაკუთრებით სასურველი ადგილი, მოკლებული ადამიანის არსებობისათვის აუცილებელ პირობებს, ე.ი. რაც უფრო მძიმე იქნებოდა ამქვეყნიური ცხოვრება განდგომილებისა, მით უფრო წარმტაცი ცხოვრება ელოდათ მათ იმქვეყნიურ არსებობაში. მეუდაბნოეთა საკვებს ბალახი და მცენარეთა ძირები შეადგენდა: „ხოლო საზრდელი მოირენიან ძირთაგან რათმე და მდელითა, რამეთუ იყო ჟამი გახაფხულისა და უხვებით პოიან ნუგეშინის საცემელი ხორცთაი და ესრეთ მოირენდეს საზრდელსა...“³

დადგა ზაფხული. უდაბნოს მზემ გადაწვა მცენარეულობა, გახმა განდგილთა საკვები ბალახი. დადგა მძიმე დღეები. დავითს ღრმად სწამდა, რომ ღმერთი მათ არ დატოვებდა გაჭირვებაში და, მართლაც, მეუდაბნოებთან მოვიდა სამი ირემი ნუკრებით. „ლუკიანე, ძმავო, — მიმართა მას დავითმა, — აილე პინაკი და მოწველე ირემნი ისი“. მოწველა ლუკიანემ ირემები და ამიერიდან არ მოკლებიათ მათ საკვები უდაბნოში. დავითის ეს სასწაული კარგად არის მოთხრობილი მის „ცხოვრებაში“. ერთხელ გარეჯში მოსულმა მონადირეებმა ნახეს ირემების მოწველის სასწაული და შორს მოსდეს დავითის სინმინდისა და მისი სასწაულებრივი ძალის ამბავი. მთელს საქართველოში გაითქვა სახელი გარეჯის მარვალმთამ. აურაცხელი ხალხი მოდიოდა სალოცავად ამ წმინდა ადგილებში: „ხოლო ამისა გამო განისმა ხმა მისი და ფრიად მრავალნი ერნი დაემონაფნეს და მრავალნი ჯურღმულნი აღმოკუეთეს“.

² იქვე.

³ იქვე, გვ.271.



დავით გარეჯელი. უდაბნო.

დავითის „ცხოვრებაში“ მოთხრობილია კლდეში ეკლესიის გამოკვეთის შესახებ: „ხოლო შემდეგ ამისა კუალად მიინია ნინაშე წმინდისა მამისა დავითისა, მიმყვანებელი მუშაკთა და გამოუკვეთა ქუაბთა მათ შინა ქუაბი ეკლესიად სალოცველად ძმათა თვის“. ეს ცნობა ეხება ფერისცვალების ეკლესიას, რომლიდანაც დაიწყო სამონასტრო კომპლექსის მშენებლობა.

უცნობი ავტორი აღწერს დავითის ქადაგების მოსასმენად მოსულ ადამიანებს, რომლებიც დასახლდნენ უდაბნოში („დაემკვიდრნეს სიმრავლენი მამაკაცთანი, უდაბნოებითა ცხოვრებასა შემტკობებლნი“). აქვე მოვიდა დოდო, მის შესახებ „ცხოვრებაში“ ნათქვამია: „მოინია კართა ზედა ქუაბისა მისისათა, რომელი თვით თავის თვისით გამოქვებულ იყო შემწყნარებლად მზისა და წვიმისა, მფარველად სხეულისა ორისა განა სამისა კაცისა ოდენ“, ე.ი. წმინდა დოდო დასახლდა ბუნებრივ მღვიმეში, რომელიც იმდენად პატარა იყო, რომ მხოლოდ ორ-სამ კაცს შეიფარავდა მზისა და წვიმისაგან. სწორედ დოდოს მიანდო დავითმა ხალხთა სიმრავლის გამო ახალი, დამოუკიდებელი სა-

ვანის შექმნა: „ნახვედ, ძმაო, რქასა ამის კლდისასა, რომელ არს პირისპირ ჩუენსა და წარიტანენ თანა სხუანიცა ძმანი“. ასე დაარსდა გარეჯში კიდევ ერთი დამოუკიდებელი მონასტერი, ე.წ. „დოდოს რქა“: „და აღაშენა მონასტერი ფრიად დიდი, რომელსა შინა მრავალნი ღვანლნი და შრომანი აღასრულნა“. ეს მონასტერი ზუსტად დავითის ლავრის პირდაპირ არის განლაგებული. იგი მოიცავს სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი გამოქვებული ეკლესიების დიდ კომპლექსს. მთავარი ეკლესია, როგორც ნათქვამია „ცხოვრებაში“, ღვთისმშობლისადმი იყო მიძღვნილი. მივმართოთ ვახუშტი ბატონიშვილის თხზულებას: „არს გარეჯის მთასა შინა, ნათლის-მცემელსა და დავით-გარეჯას შუა, მონასტერი დოდო, რომელი ქმნა მამამან წმიდამან დოდომ, რომელიცა იყო ნათესავი და ქვეყნით კახი, მონაფე დავით გარეჯელისა და დაფლულია იგი მუნვე“.⁴ დამოუკიდებელი მონასტერი შექმნა ლუქიანემაც — იოანე ნათლიმცემლის სახელობაზე: „მიერთგან აღივსო უდაბნონი გარეჯისანი, ვიდრემდის ვერლარა იტევდა მთანი და კლდენი მის ადგილისანი. რომელნიმე მარტოდმყოფობასა შეიტკობდეს, რომელნიმე — დაყუდებასა, სხუანი — მორჩილებასა, სხუანი — ზოგად ცხოვრებასა,

⁴ ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ. 1941, გვ. 90.

რომელნიმე მუშაკობასა და სხვა სხვისა მიმართ მოღვაწეობასა...“ — მოგვითხრობს უცნობი ავტორი დავით გარეჯის უდაბნოს სამონასტრო ცხოვრების შესახებ. როგორც ამ ტექსტიდან ჩანს, არსებობდა სულიერი ცხოვრების, სამონასტრო ცხოვრების სხვადასხვა სახეობა, რომელთა მრავალფეროვნება გარეჯის მრავალმთაში ამ რელიგიური კერის დიდ მასშტაბებსა და მრავალმხრივობაზე მიგვითითებს.

„დავით გარეჯში, — ვკითხულობთ სხვაგან, — იქმნა ათორმეტ მონასტერ, რომელსა შინ იყოფოდეს მონაზონნი რიცხვით ათორმეტი ათასნი, მადლითა ღმრთისათა და ლოცვითა წმინდისა დავითისა და შემდგომილისა მისისა დოდოს მოძღუარებითა“.

დავითის „ცხოვრებაში“ აღწერილია წმინდანის მოღვაწეობის ეპიზოდები, სადაც ჩანს მისი სასწაულების მთელი წყება. ერთ-ერთი ამბავი დაკავშირებულია გამოქვაბულში მცხოვრებ გველეშაპთან, რომელმაც ირმების ნუკრი შეჭამა. სასონარკვეთილმა ირმებმა დავითს მიმართეს საშველად. დავითმა გველეშაპი გააგდო იმ მიდამოდან, ანგელოზმა კი მას ღვთის რისხვა დაატეხა და დაწვა („რომელი სიტყვითა დავითისითა განიდევნა, და ველსა ყარაიისასა მეხის ტეხითა შეინვა“).

დავითის „ცხოვრებაში“ მოთხრობილი სასწაულები საფუძვლად დაედო შემდეგ გარეჯის მონასტერთა ფრესკულ მოხატულობებს.

გარეჯის სამონასტრო კომპლექსი მისი დაარსების პირველი დღიდანვე აქტიურად ვითარდებოდა. მონაზონთა რიცხვის ზრდამ დამატებითი საეკლესიო შექმნის აუცილებლობა გამოიწვია, „...ვერლარა იტყევდეს უდაბნონი ესე...“ აქ სალოცავად მოსულ ხალხს. საუკუნეთა მანძილზე გარეჯის მრავალმთას ახალ-ახალი მონასტრები ემატებოდა. მკვლევართ დადგენილი აქვთ ამ გრანდიოზული სამონასტრო მშენებლობის ეტაპები. ადრეული მშენებლობის ერთი ეტაპი დაკავშირებულია IX საუკუნის სახელოვანი ქართველი მოღვაწის, ქართული კულტურის დიდი მოამაგის ილარიონ ქართველად ნოდებულის სახელთან. ამ მოღვაწის ბიოგრაფთა ძუნწი ცნობებიდან ირკვევა, რომ ჯერ სულ ნორჩი, 15-16 წლის ილარიონი მიდის გარეჯის უდაბნოში (837 წ.): „და განიზრახა წარსვლად უმინაგანესსა უდაბნოსა, და აღდგა და წარვიდა უდაბნოსა გარეჯისასა. ზოლო ადგილი იგი უდაბნო და ყოვლითურთ განშორებულ იყო სოფლისაგან, ფიცხელი ფრიად და უნუგუშინისცემო, სადა იყო არათუ ყოვლად სენაკებისა აშენენ მუნ მყოფნი იგი მოღვაწენნი, არამედ ქუაბთა შინა და ნაპრალთა კლდესა მკვიდრ არიან...“

ათი წელი დაჰყო ილარიონ ქართველმა გარეჯის უდაბნოში, შემოიკრიბა გარშემო „მრავალნი კაცნი მოღვაწენნი“, „მშვიდნი და მდაბალნი“, რამდენიმე წლის შემდეგ იგი კვლავ ბრუნდება „უდაბნოდ გარეჯისა“, აღმართავს წმ. დავითის საფლავზე ეკლესიას და დიდ შესანიარავსაც უბოძებს. როგორც ჩანს, თბუღლებაში მოთხრობილია ფერისცვალების ეკლესიის გაფართოების და კურთხევის შესახებ, იმ ეკლესიისა, სადაც დაკრძალულნი იყვნენ დავითი და ლუკიანე. ეკლესიების გამართვა-გამშენიერება შუა საუკუნეებში ყველაზე მნიშვნელოვანი ფორმა იყო ღვთისმოსაობისა. ილარიონ

ქართველის სამშენებლო მოღვაწეობა გარეჯში ამ მონასტრის ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდია. IX საუკუნეში გარეჯის მრავალმთის დიდ ღირსებასა და გავლენიანობაზე ისიც მიუთითებს, რომ კახეთში, თელავის მახლობლად, სოფელ აკურასთან მას ჰყავდა მეტოქი — მამა დავითის მონასტერი, შესაძლოა, ილარიონის დაარსებული. ცნობილია, რომ ამ დროს მამადავითის მონასტერში უამრავი ბერი მოღვაწეობდა და სამონასტრო ცხოვრება ყვაოდა.

ფერისცვალების ეკლესია დავითის მონასტერში იქცა გარეჯის მრავალმთის ტაძართათვის კანონიკურ ფორმად, რომელიც შემდგომ ხანაში არაერთხელ განმეორდა. ეკლესია წარმოადგენს კლდეში გამოკვეთილ დარბაზულ ნაგებობას, ღრმა ნახევარწრიული საკურთხეველით. ჭერი ნახევარცილინდრული ფორმისაა. ჩრდილოეთის მხრიდან ეკლესია თალით უკავშირდება მეორე სათავსოს, რომელიც საკურთხეველთანაც თალით არის დაკავშირებული. შესაძლოა, ეს ნაწილი სამსხვერპლოდ იყო გამოყენებული. ეკლესიის სამხრეთის კედელთან კი წმინდა დავითის სამარხია მოთავსებული, მისი მოწაფე ლუკიანე კი ეკლესიის ჩრდილოეთის კედელთანაა დაკრძალული. მონასტრის დამაარსებელთა წმინდა საფლავები ამ ეკლესიას განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებდნენ. ეს იყო გარეჯის მონასტერთაგან ყველაზე თაყვანსაცემი და წმინდა ადგილი. ილარიონ ქართველის მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული კიდევ ერთი პატარა ეკლესია სატრაპეზოთი და სენაკებით. ეს გამოქვაბული კომპლექსი გვიჩვენებს სამონასტრო ცხოვრების განვითარებას, მეუდაბნოეთა რიცხვის ზრდას, არქიტექტურული ფორმების სახეცვლილებას.

ამგვარად, სამონასტრო ცხოვრების დასაწყისიდანვე, გარეჯის მრავალმთაში სათავე დაედო სამ მონასტერს — დავითის ლავრას, დოდოს რქასა და ნათლისმცემელს. ამით უნდა დაემატოს აგრეთვე ნათლისმცემლის დასავლეთით მდებარე ნამებულის მონასტერი. „წარემართნეს ლავრანი და აღაშენნეს ყოველნი წესნი მონასტერთანი... და ესრეთ უდაბნონი ქალაქ იქმნეს ღირსთა მიერ“ — გადმოგვცემს მემატთანე. ბერთა რაოდენობის სწრაფმა ზრდამ გამოიწვია ამ მონასტერთა გაფართოება, ახალ ეკლესიათა, სატრაპეზოთა, ბერთა

სამყოფელთა გამრავლება. იმატა განდევნილთა მღვიმეებმა. კლდეში იკვეთებოდა ათობით დამატებითი სენაკი.

გარეჯის უდაბნოს აღმავლობის ახალი ეტაპი დაკავშირებულია საქართველოს სახელმწიფოებრივი ძლიერების განმტკიცების ხანასთან — თამარ მეფის ეპოქასთან. ამ დროს დაარსდა გარეჯის კომპლექსის ერთ-ერთი მნიშ-



ბერთუბანი. კლდეში ნაკეთი ეკლესია. აღმ. ნაწილი.

ვენელოვანი გამოქვაბული მონასტერი ბერთუბანი. იგი მოიცავს ღვთისმშობლის სახელზე აგებულ კანონიკური ფორმის დარბაზულ ეკლესიას, ტრადიციული ეკედერთი ჩრდილოეთის მხარეს, დიდ სატრაპეზოს, სენაკების წყებას. ამიერიდან ყოველი მონასტერი წარმოადგენდა რთული შემადგენლობის ერთიან არქიტექტურულ კომპლექსს, რომელშიც საეკლესიო ნაგებობების გარდა შედიოდა მრავალრიცხოვანი სამეურნეო შენობა — ბელეები, სადაც დიდ ქვევრებში ინახებოდა მარცვალი, საჯინიბოები, სანყობები. მონესრიგებული იყო მონასტრების წყალმომარაგების სისტემა. კლდეში იკვეთებოდა წყლის შესაგროვებელი ღრმულები, საიდანაც წყალი ნაწილდებოდა სატრაპეზოებში. მონასტრის სხვადასხვა ნაწილები ერთმანეთს უკავშირდებოდა კიბებისა და გასასვლელების კარგად მოფიქრებული სისტემით. არქიტექტურული ფორმების გართულება განპირობებული იყო სამონასტრო ცხოვრების ხასიათის შეცვლით, ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში მათი მნიშვნელობის ზრდით. ყოველი საეანის ცენტრი იყო დიდი ეკლესია, რომელიც იმეორებდა დავითის ეკლესიის არქიტექტურულ ფორმებს და, ამასთან, ყოველი მათგანი ცდილობდა მეტოქეობა გაენია ლავრის ეკლესიისათვის შემკულობის სიმდიდრითა და დიდებულებით.

სამონასტრო კომპლექსების აუცილებელი ნაწილი იყო სატრაპეზო — ბერების თავშეყრის ადგილი, სამონასტრო სასადილო ოთახი, რომელსაც გარეჯში მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სახე ჰქონდა. სატრაპეზო შემონახულია ბერთუბანში, უდაბნოში, ლავრაში, დოდოს რქაში. მისი საუკეთესო ნიმუშია ბურთუბნის მონასტრის სატრაპეზო. ეს არის დიდი დარბაზი (11 X 8 მ.) სამხრეთიდან გაჭრილი შესასვლელით, რომლის პირდაპირ გაკეთებულია დიდი ნიშა კლდეში გამოკვეთილი მერხით. სატრაპეზოს შუაში, მთელ სიგრძეზე ქვით ამოშენებული მაგიდაა, მის გასწვრივ ქვისვე მერხები, სატრაპეზოში ალბათ ოცდაათზე მეტი ბერი ეტეოდა. ასეთივე ტიპის სატრაპეზოები იყო უდაბნოსა და ლავრაში.

როგორც ვნახეთ, საუკუნეთა მანძილზე დავითის დაარსებულ მონასტერს თანდათან ემატებოდა განშტოებები. ისტორიულ წყაროებში გვხვდება გამოთქმა „გარეჯის ათორმეტი მონასტერი“. მონასტერთა შორისაა: დოდოს რქა, საბერეები, ნათლისმცემელი, უდაბნო, ჩიჩხიტური, მღვიმე, ნამებული, ბერთუბანი, თეთრსენაკები, ქოლაგირი, პირუკულმართი, დიდი ქვაბები.

როგორც XII-XIII საუკუნეთა სამონასტრო კომპლექსები გვიჩვენებს, ამ ეპოქის ნაგებობები წინარე ხანის მონასტრებისაგან განსხვავდება თავისი მასშტაბებით, აგრეთვე ბერების ცხოვრების კეთილმონყობაზე ზრუნვით, გამოქვაბულებში ნორმალური საარსებო პირობების შექმნით. ქვეყნის საერთო კულტურულ-ეკონომიკური აღმავლობა თავისებურად აისახა გარეჯის მონასტერთა ანსამბლებში. გაჩნდა მონასტერთა ცალკეული ნაგებობის — ეკლესიების, სატრაპეზოების — შემკობის მოთხოვნილება. ამის საუკეთესო საშუალება მათი კედლების მოხატვა იყო. გარეჯის ადრეული ხანის მონასტერთა სიმკაცრე, უბრალოება შეიცვალა ოსტატურად მოხატ-



ბერთუბანი. კლდეში ნაკვეთი ეკლესია.
მოხატულობის ნაწილი.

ულ კედელთა ბრწყინვალეებითა და ფერადოვნებით. ეს იყო ამ ეპოქის საერთო ტენდენცია, რომელმაც თავისი გამოხატულება სამონასტრო ცხოვრებაშიც ჰპოვა. ეს ნიშანი იყო იმისა, რომ მონასტრები აქტიურად იყო ჩართული ქვეყნის სოციალურ, კულტურულ, პოლიტიკურ ცხოვრებაში და ფიზიკურად რეაგირებდა ცხოვრების ყველა სფეროში მომხდარ ცვლილებებზე.

გარეჯის მონასტერთა მოხატულობები თავისი მრავალფეროვნებითა და მაღალი მხატვრული ღირსებებით უალრესად მნიშვნელოვანია არა მარტო საკუთრივ ძველი ქართული მხატვრობის ისტორიისათვის, არამედ საერთოდ შუა საუკუნეების მსოფლიო მონუმენტური მხატვრობის განვითარების სწორად გაგებისათვის. მოხატულობათა დიდი რაოდენობა, მათი არსებობა ხანგრძლივი დროის მანძილზე და, რაც მთავარია, მხატვრობის გამორჩეული ხასიათი და მისი თავისებურება უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ გარეჯის მრავალმთაში საკუთარი ფერწერული სკოლის არსებობა, რომლის მოღვაწეობას რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში შეიძლება გავადევნოთ თვალი. გარეჯის მრავალმთის მონასტერთა კედლის მხატვრობა ძველი ფერწერის ისტორიის განსაკუთრებული მოვლენაა. იგი მოიცავს ეკლესიათა და სატრაპეზოთა მხატვრობას, რომელიც რამდენიმე საუკუნის მანძილზე სრულდებოდა (IX საუკუნიდან მოყოლებული). ძველთა სიმრავლე შეუძლებელს ხდის მათზე დანერვილებით საუბარს, ამიტომ შევჩერდებით ზოგიერთ მათგანზე, რათა წარმოვაჩინოთ შუა საუკუნეების ქართველ მხატვართა ოსტატობა, მათი შემოქმედების თავისებურება, შთაგონების წყაროები.

ვიდრე შევხებოდეთ კედლის მხატვრობის კონკრეტულ ნიმუშებს გარეჯის მონასტრებიდან, აღვნიშნავთ, რომ დღეისათვის მიკვლეულ მხატვრობის ძეგლებიდან აქ უძველესად ითვლება სებერეების მონასტრის მოხატულობანი. ფერწერა შემონახულია რამდენიმე გამოქვაბული ეკლესიის კედლებზე. მკვლევართა ვარაუდით ისინი IX-X საუკუნეებშია შესრულებული. ამგვარად, გარეჯის მრავალმთამ შემოგვინახა შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის უძველესი ნიმუშები. უკვე ამ ადრეულ ფერწერაში ნათლად ჩანს ქართველ ოსტატთა შემოქმედებითი თავისუფლება, ეროვნული ტრადიციებისადმი ერთგულება, ორიგინალური მხატვრული მეტყველება.

გარეჯის ეკლესია-მონასტრებისა და სატრაპეზოების მოხატულობებმა ჩვენამდე ძალზე დაზიანებულ მდგომარეობაში მოაღწია. ამ დიდ სამონასტრო კომპლექსს იგივე ქარტიხილები დაატყდა თავს, რაც მთელ

საქართველოს. ამიტომაც აისახა ამ მონასტერთა ცხოვრებაში ქვეყნის მიერ გადატანილი ბრწყინვალეებისა და ძნელბედობის ეპოქები. გარეჯის კედლის მხატვრობის ისტორიულ მნიშვნელობას ზრდის ის გარემოება, რომ ზოგიერთმა მათგანმა შემოგვინახა ისტორიულ პირთა პორტრეტული გამოსახულებები. ისინი ფრესკების ზუსტი დათარიღების საშუალებას იძლე-



თამარის პორტრეტი. ბერთუბანი.

ვა. ამ პორტრეტებს შორის პირველ რიგში უნდა ვახსენოთ ბერთუბნის მონასტრის გამოქვაბულ ეკლესიაში თამარ „მეფეთა მეფისა“ და მისი ძის გიორგის, „მეფეთა მეფის“ პორტრეტები. ეს ფრესკული პორტრეტი ზუსტად ათარიღებს ეკლესიის მხატვრობას. ორივეს, თამარსაც და მის ძესაც, „მეფეთა მეფის“ ტიტულატურა აქვს. აქ არ არის თამარის მეუღლისა და გიორგის მამის დავით სოსლანის პორტრეტი, რაც იმის დამადასტურებელია, რომ მხატვრობა შესრულებულია დავით სოსლანის გარდაცვალებისა და გიორგის საქართველოს მეფედ კურთხევის შემდეგ, თამარ მეფის სიცოცხლეშივე. 1207 წელს გარდაიცვალა დავით სოსლანი, ე.ი. ლაშა გიორგის მეფედ კურთხევა უნდა მომხდარიყო 1207-1213 წლებს შორის (თამარ მეფე გარდაიცვალა 1213 წ.). ეს ისტორიული მონაცემები ბერთუბნის მოხატულობას დიდი სიზუსტით ათარიღებს XIII საუკუნის დასაწყისით.

უდაბნოს ხარების ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულია მეფე დემეტრე II თავდადებული (მეფის სახელის ამოკითხვა შესაძლებელი გახდა ძალზე დაზიანებულ ასომთავრულ წარწერაში). მეფე დემეტრე, დავით ულუს ძე, აღმოსავლეთ საქართველოს სამეფო ტახტზე მონღოლთა ყაენის მიერ იყო დამტკიცებული. იგი მაშინ 11-12 წლისა იყო (1272 წ.). საქართველოს მონღოლთა ბატონობის მძიმე უღელი აწვა მხრებზე. მონღოლთა ურდო დათარეშობდა საქართველოს მიწა-წყალზე. მცირეწლოვან მეფეს ყაენმა მეურვედ მხარგრძელების ყოფილი აზნაური, უცნაური გზებით აღზევებული სადღუნ მანკაბერდელი დაუნიშნა. ახალგაზრდა მეფე მუდამ ყამს ბრძოლებსა და ლაშქრობებში იყო. საქართველოს ყოველი მხრიდან განსაცდელი ემუქრებოდა. ამ არეულობასა და ყამთა სიავეში მეფე დემეტრე არჩევანის წინაშე აღმოჩნდა. ან ურდოში უნდა გამოცხადებულიყო არღუნ ყაენთან, მისი ბრძანების თანახმად, ან გადასარჩენად დასავლეთ საქართველოსთვის შეეფარებინა თავი, როგორც სამეფო დარბაზის ნევრები ურჩევდნენ. ამ შემთხვევაში მონღოლები შურს იძიებდნენ და მეფის ურჩობას მისივე ქვეყანა შეენიერებოდა მსხვერპლად. მეფემ თავი გასწირა ქვეყნისათვის. იგი წავიდა ურდოში და 1289 წლის 12 მარტს მოვაკანში მდ. მტკვრის პირას თავი მოკვეთეს ქვეყნის სამსხვერპლოზე ასულ ახალგაზრდა მეფეს. დემეტრემ თავისი სიცოცხლის ფასად იხსნა სამშობლო საშინე-



დემეტრე II თავდადებული უდაბნოს ხარების ეკლესია.

ლი აოხრებისაგან. მაღლიერმა ერმა დემეტრე II-ს თავდადებული უწოდა. ასე დარჩა იგი ქვეყნის ისტორიაში.

სწორედ ამ თავგანწირული მეფე-რაინდის სახეა უკვდავყოფილი უდაბნოს ხარების ეკლესიის კედელზე. მეფე გამოსახული იყო საზეიმო ტანსაცმელში, გვირგვინოსანი, საკურთხევლისკენ ვედრებით განვდილი ხელებით. იგი ახალგაზრდა და უწვერულვაშოა, ხშირი ქერა თმა მოუჩანს გვირგვინიდან. ისტორიკოსის აღწერით მეფე დემეტრე იყო ახოვანი, ბეჭგანიერი, ლამაზი, ქერა ჭაბუკი, თეთრი სახითა და მომუქო თვალებით. სამწუხაროდ, პორტრეტი ძალზე დაზიანებულია და ძნელდება მისი შეფერება თანამედროვის აღწერასთან, თუმცა პორტრეტის მიხედვით ცხადია, რომ მხატვარი უთუოდ ზრუნავდა

ინდივიდუალური ნაკვთების გამოცემაზე.

დემეტრე თავდადებულის სახელთან დაკავშირებულია არაერთი ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლი. ქვეყნის მძიმე მდგომარეობის მიუხედავად, იგი ახერხებდა ზრუნვას ტაძართა აგებაზეც. ტყუილად როდი ამბობს მემათიანე, რომ მან „ალაშენა ქვეყანანი მოოხრებულნი“. მის სახელთან არის დაკავშირებული მეტეხის ტაძრის მშენებლობა თბილისში (ალაშენა „პალატსა შინა მონასტერი ისანთა, საყოფელად მეტეხთა ღვთისმშობელისა და შუამკო განგებითა დიდითა...“).

შემთხვევითი არ უნდა იყოს დემეტრე თავდადებულის პორტრეტის გამოსახვა გარეჯის მონასტერში. თუ მივმართავთ ცნობილი ისტორიკოსის, ყაბთაღმწერლის თხზულებას, ვნახავთ, რომ: „... ხოლო იქმნა კეთილიცა საქმე მონასტერთა... მან მისცა ყალანი და მალი ათორმეტსა უდაბნოთა გარეჯისათა და განათავისუფლნა ქვეყანა გარეჯისა“. ქვეყნის უმძიმეს პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ვითარებაში, მონღოლთა მძლავრობის დროს მეფის ზრუნვა გარეჯის მონასტრებზე უთუოდ ამ რელიგიურ-კულტურული ცენტრის დიდ მნიშვნელობასა და ქვეყნის ცხოვრებაში მის გამორჩეულ ადგილზე მიგვიჩინებს. ამიტომაც სავსებით ბუნებრივია „ათორმეტ უდაბნოთა გარეჯისათა“ ერთ-ერთ ეკლესიაში მზრუნველი მეფის გამოსახვა. ამავე ხარების ეკლესიაში, სამხრეთის კედელზე, ზუსტად დემეტრეს პირდა-

პირ წარმოდგენილია ეპისკოპოსი იოანე (სახელი იკითხება ასომთავრულ წარწერაში) ეკლესიის მოდელით ხელში, რომელსაც იგი აწვდის დავით გარეჯელს. შუა საუკუნეების მხატვრობასა და რელიეფებში ეკლესიის მოდელით ხელში, ჩვეულებრივ, გამოისახებოდნენ ტაძრის მაშენებელნი. ამის არაერთი მაგალითი გვაქვს ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლებში. ამგვარად, ცხადია, რომ უდაბნოს ხარების ეკლესიის მოხატულობა ამ ეპისკოპოს იოანეს შეკვეთით უნდა იყოს შესრულებული. იგი უთუოდ სამეფო კართან დაახლოებული პირი იყო. ფიქრობენ, რომ ეს იოანე იყო ნინოწმინდის ეპისკოპოსი, რომლის ეპარქიაში შედიოდა დავით-გარეჯის მონასტრები. ამასთანავე, არ შეიძლება არ გაიხსენოთ, რომ ისტორიულ საბუთებში მოხსენებულია დემეტრე II — ის სულიერი მოძღვარი, ანჩის ეპისკოპოსი, „ათორმეტ უდაბნოთ“ არქიმანდრიტი იოანე. საკითხი იოანე ეპისკოპოსის ვინაობის შესახებ ჯერ-ჯერობით მაინც სავარუდოა.

როგორც ჩანს, დემეტრე II თავდადებულის ხელი საგრძნობლად შეეხო გარეჯის „უდაბნოთ“. მის დროს მოიხატა რამდენიმე ეკლესია, გამოკეთდა მონასტერთა საერთო მდგომარეობა. XIII საუკუნის 70-იან წლებში ისინი გათავისუფლდნენ მრავალი გადასახდისაგან.

მეფის პორტრეტი თავისი მასშტაბებით გამოირჩევა ეკლესიის დანარჩენი მხატვრობისაგან (მეფე დემეტრეს ფიგურის სიმაღლე 2.30 მეტრია);

გარდა ამისა, იგი გამოყოფილია თაღოვანი მოჩარჩოებით. მეფის პორტრეტის ასაკის მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ მისი შესრულების მიახლოებითი თარიღი — 1280 წელი (იგი დაიბადა 1259 წ.). ამგვარად, მეფის პორტრეტით ვადგენთ მთელი მხატვრობის შესრულების თარიღს.

უდაბნოს მთავარ ეკლესიაში, დავით გარეჯელის ცხოვრების სცენების ქვემოთ, გამოსახულია კტიტორთა მწკრივი. თავდაპირველად აქ მოთავსებული უნდა ყოფილიყო შვიდი ფიგურა, ფიგურები ორ ჯგუფად არის დანაწილებული: მარცხნივ — ოთხი ფიგურა, მარჯვნივ — სამი. ფერწერული ფენა ძალზე დაზიანებულია. ოთხფიგურიანი ჯგუფის მარჯვენა ფიგურასთან ასომთავრული წარწერაა „წმინდაე დავით“, იგი მობრუნებულია სამი მეოთხედით დანარჩენი ფიგურებისაკენ. მისი მეზობელი ფიგურა მთლად ნაშლილია. შემდეგია კტიტორის გამოსახულება. მას ბენებით განყოფილი ლამაზი ქუდი ახურავს. ხელში უკავია ორფერდა სახურავიანი პატარა ეკლესია. მისი კოსტიუმი საყელოსა და სახელოებზე მდიდრულად არის შემკული ნაქარგობით. ამ ჯგუფის მარცხენა დაზიანებული ფიგურა უთუოდ წმინდანია.

სამფიგურიანი კტიტორული ჯგუფის მარჯვენა ორი ფიგურა საკმაოდ მოკრძალებულადაა შემოსილი. მარცხენა შუბოსანი ფიგურა მოსასხამით არის გამოსახული. სამივე ფიგურის გვირგვინები ძაირფასი თვლებითაა მოოჭვილი. აღსანიშნავია ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი: მარჯვენა ჯგუფში ყველა კტიტორი შარავანდითა და ეკლესიის მოდელითაა წარმოდგენილი (უშარავანდო ფიგურისაგან ვერტიკალური ჩარჩოთი არიან გამოყოფილნი).

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შარავანდიანი პერსონაჟები არიან ერთი ფეოდალური საგვარეულოს სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელი. შესაძლოა, ცოცხალი კტიტორი საგანგებოდ არის გამოყოფილი თავისი სახელოვანი წინაპრებისაგან. ამგვარი დიფერენციაცია გავრცელებული ჩანს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. ეს საერო პორტრეტები, სამწუხაროდ, ანონიმური რჩება, რადგან აღარ არსებობს არავითარი კვალი წარწერისა, რომელიც მათ ვინაობას გვაძლევდა. ერთი რამ კი ცხადია, ამ უცნობ ქართველ ფეოდალთა პორტრეტები გარეჯის ფერწერის ადრეულ ეპოქას მიეკუთვნება.

აღსანიშნავია, რომ XVIII საუკუნის საქართველოს კათალიკოსი ანტონ I და XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ცნობილი ისტორიკოსი პლატონ იოსელიანი მიუთითებენ უდაბნოში, მონამეთას მონასტერში, დავით აღმაშენებლის ძის, მეფე დემეტრე I-ის (1125-1154 წწ) პორტრეტის არსებობას. მეფე ბერის სამოსით ყოფილა გამოსახული. ეს პორტრეტი აღარ არსებობს. ცნობილია, რომ ბერად აღკვეცილი დემეტრე მეფე (დამიანეს სახელით) დავით გარეჯის მონასტერში მოღვაწეობდა. ანტონ კათალიკოსი მას უწოდებს „სიბრძნისმოყვარეს, მარტივ ღვთისმეტყველს, ბრძენს, რიტორს და პიიტიკოსს“. მისი სიტყვით, დემეტრე მეფე იყო „გამომთქმელი სტიხთა მალაშაირთა“.

როგორც ვნახეთ, გარეჯის მრავალმთის მონასტრებმა ქართველ მეფეთა, საეკლესიო მალეანეთა და დიდებულთა არაერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი ისტორიული პორტრეტი შემოგვინახა. ეს უთუოდ იმაზე მიგვანიშნებს, რომ გარეჯის მონასტრები დიდ როლს თამაშობდა შუა საუკუნეების საქართველოს ცხოვრებაში. გარეჯი ქართული კულტურის დიდმნიშვნელოვანი კერა იყო. ისევე, როგორც ყველა დიდ სამონასტრო ცენტრში, აქაც განსაკუთრებულად იყო განვითარებული ლიტერატურული ცხოვრება, აქ მოღვაწეობდა ქართული კულტურის ბევრი სახელოვანი წარმომადგენელი — ლიტერატორი, თეოლოგი. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანია აქ ქართული მონუმენტური ფერწერის ორიგინალური ადგილობრივი სკოლის ჩამოყალიბება.

გარეჯის მხატვრული ძეგლების სიმრავლიდან გამოვყოფთ მხოლოდ იმას, რომლებშიც მკაფიოდ იჩინა თავი ადგილობრივმა ეროვნულმა თემატიკამ. ეს მოვლენა დაკავშირებული იყო ქართული ლიტერატურის განვითარებასთან, პაგიოგრაფიული თხზულებების ფართოდ გავრცელებასთან, წმინდანთა „ცხოვრებათა“ შექმნასთან. X-XI საუკუნეებში უკვე არსებობდა „ათცამეტ ასურელ მამათა“ ცხოვრებათა აღწერები, რომლებშიც მოთხრობილი იყო მათი წვლილის შესახებ საქართველოში ქრისტიანული სარწმუნოების განმტკიცების საქმეში. აღწერილი იყო იოანე ზედაზნელის, შიო მღვიმელის, დავით გარეჯელის, აბიბოს ნეკრესელის, იესე ნილკნელის, იოსებ ალავერდელისა და სხვათა ცხოვრებანი, მათ მოღვაწეობასთან დაკავშირებული სასწაულები.

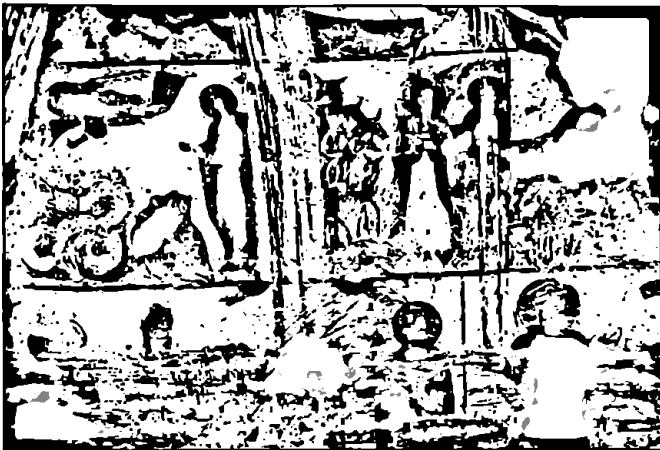
ეროვნული თემატიკისადმი მიმართვა გაპირობებული იყო პოლი-

ტიკური მიზეზებით. ერთიანი საქართველო საჭიროებდა ეროვნულ წმინდანთა მტკიცე კულტის არსებობას. დავით გარეჯელის პიროვნება, მისი მოღვაწეობა მიჩნეული იყო უკუდავყოფის ღირსად და გარეჯის მხატვრებმა ღირსეული ადგილი მიუჩინეს მას მთელ საქართველოში დაკანონებულ სიუჟეტებსა და წმიდა პერსონაჟებს შორის.

ცნობილია, რომ დავით გარეჯელის „ცხოვრება“ შექმნილია X საუკუნის პირველ ნახევარში. მოგვიანებით, XII საუკუნეში, იგი გადამუშავდა და გავრცელდა ახალი რედაქციით. ამგვარად, გარეჯის მხატვრებს ხელთ ჰქონდათ ორიგინალური ქართული თხზულება, რომელიც დიდ გასაქანს აძლევდა მათ შემოქმედებით ფანტაზიას.

დავით გარეჯელის ცხოვრების სცენები უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობაშია დაცული. აქ წმინდანის ცხოვრების მთელი ციკლია წარმოდგენილი, რომელშიც შესულია მისი ცხოვრებისა და სასწაულების მთავარი ეპიზოდები. მხატვრობა, მისი სტილისტური თავისებურებების გათვალისწინებით, XI საუკუნით თარიღდება. დავით გარეჯელის ცხოვრების ამბები, მისი სასწაულები გამოსახულია ჩრდილოეთის კედლის შუა რეგისტრში. მის ქვემოთ არიან განლაგებულნი ზემოხსენებული ქტიტორული გამოსახულებანი.

დავით გარეჯელის „ცხოვრება“ ხატოვნად მოგვითხრობს სახელგანთქმული ქართველი მოღვაწის თავგადასავალს, გარეჯის უდაბნოში მისი მოსვლისა და დამკვიდრების ამბავს, მის სასწაულებრივ საქმიანობას. მჭ-



უდაბნოს მთავარი ეკლესია.
„გველეშაპის დანვა“ და „ირმები დავითისა და ლუკიანეს ნინაშე“.

ევრმეტყველი დეტალებით გაცოცხლებული თხრობა დიდ გასაქანს აძლევდა მხატვრის შემოქმედებითი ფანტაზიის გაშლას. უდაბნოს ეკლესიის მხ-

ატკრის ქმნილებაში საინტერესოა ეპიზოდების შერჩევის პრინციპი. თუ დავუკვირდებით, აღმოვაჩნეთ, რომ სიუჟეტები მარჯვნიდან მარცხნივ იშლება. მოხატულობის ზედაპირი ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ შეიძლება მარჯვენა სცენაში ვიცნოთ ირმების სასნაულის ამბავი. დიდი ოსტატობით არის შესრულებული ირემთა ჯგუფი თავისუფალ მოძრაობაში. იგრძნობა ცხოველთა ხასიათის, მათი სხეულის პლასტიკის შესანიშნავი ცოდნა. წინა პლანზე, ირემთა ჯგუფის წინ, სამი ნუკრია გამოსახული. კარგად არის დაჭერილი ბუნებრივი მოძრაობა, ცხოველთა პროპორციები, სხეულის ნაწილები საქმის ცოდნით არის დამუშავებული. დაბალ სკამზე დამჯდარი შარავანდიანი წვეროსანი ფიგურა წველის ირემს. ეს ფიგურა საგანგებოდ არის კომპოზიციურად და აზრობრივად გამოყოფილი. დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ გაცნობის შემდეგ სავსებით გასაგები ხდება ამ სიუჟეტის არსი, რაც ერთ-ერთი ირმის ფეხებთან შესრულებულ ასომთავრულ წარწერაშიც არის განმარტებული. ქარაგმების გახსნით წარწერა ასე იკითხება: „წუელის ირემს ლუკიანე“. ლუკიანეს, დავით გარეჯელის ერთგულ მონაფეს და წმინდანის პირველი სასნაულის მონანილეს, ტანს მოსაგეს სამონაზვნო ტანსაცმელი და მონითალო მოსასხამი. ფონი ღია ცისფერი და მწვანეა (ცისა და დედამიწის ფერები). კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში ნაწილში უთუოდ თვით წმინდა დავით გარეჯელი იქნებოდა წარმოდგენილი.

მომიჯნავე სცენაზე კვლავ ირმების ჯგუფია გამოსახული. მხატვარმა ისინი კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში განალაგა, სხვადასხვა მხარეს თავისუფლად მიბრუნებული თავებით, პატარა ნუკრით. მარჯვენა ნაწილში სამონაზვნო ტანსაცმლით მოსილი შარავანდიანი ფიგურაა. მარჯვენა — გრძელწვერა, კვერთხით ხელში — წმინდა დავით გარეჯელია, მის გვერდით ლუკიანეა, რომელსაც მარჯვენა ხელი, პაეისცემის ნიშნად, მკერდის წინ აღუმართავს, მარცხენათი კი ირმებზე მიუთითებს. ეს ორი ფიგურა გამოსახულია კლდის გამოქვაბულის ფონზე, რაც რეალურ გარემოზე, რეალურ ამბავზე მიუთითებს. ფონზე, ზემოთ ასომთავრული ხუთსტრიქონიანი წარწერაა: „აქა მოვიდეს ირემნი ლტოლვილნი ვეშაპისაგან და უჩივის ლუკიანე დავითს რამეთუ შეჰჭამა ნუკრი ერთი“. ამ სცენას მოსდევს ქრონოლოგიურად მისი მომიჯნავე სიუჟეტი — გველეშაპის დანვა. მარჯვენა მხარეს დგას ბერის სამოსიანი დავით გარეჯელი ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხით მარჯვენა ხელში, მარცხენაში — სახარება უკავია. შარავანდითაა გასხვიოსნებული მისი სახე, გრძელი წვერი მკერდზე წელამდე ეფინება, კომპოზიციის შუაში კლდოვანი მთებია გამოსახული, მათ მარცხნივ კი რგოლებად დაკლაკნილი, ცეცხლის ალში გახვეული გველეშაპი. მის ზემოთ ჰორიზონტალურად გაშლილი აგნელოზის ფიგურაა ფრენის მომენტში წარმოდგენილი. ანგელოზს მარცხენა ხელში კვერთხი უპყრია, მარჯვენა კი გველეშაპისკენ აქვს მიმართული. დავით გარეჯელის ცხოვრებაში ეს სასნაული დანვრილებით არის მოთხრობილი: დავითთან მივიდნენ ირმები და შესჩივლეს, რომ ერთ-ერთ მღვიმეში მცხოვრებმა გველეშაპმა „... შეიპყრა ნუკრი ერთი და შთანთქა იგი“. მხატვარი ზუსტად მისდევს „ცხოვრების“ თხრობას: იგი „გამოვიდა და ხელ-

თა აქუნდა კვერთხი. და ვითარცა ჩავლო ადგილი იგი, რომელ ამოველო ირემ-
თა მათ, იხილა იგი და პრქუა: ბოროტო ეშმაკო, რად თავნებელ ექმენ ირემთა
ჩვენთა, რომელნი მომცნა ღმერთმან ნუგეშინის საცემნელად უძღურებასა
ხორცთა ჩუენთასა? ან გამოვედ ადგილით მაგით და ნარვედ შორთა უდაბ-
ნოთა, და უკეთუ არა ისმინო ჩემი, ძალითა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტეს-
ითა ჩემითა ამით კუერთხითა მუცელი შენი განვხეთქო და საჭმელ მატლთა
გყო შენ". გველუშაპი შეშინდა, დათანხმდა უდაბნოს მიტოვებას, ოღონდ
სთხოვა დავითს თვალი ედევნებინა მისთვის, ვიდრე იგი განშორდებოდა
გარეჯის უდაბნოს, რათა მას თავს არ დასტეხოდა მეხი. მართლაც, გაჰყვა
ვეშაპს წმინდა დავითი თავისი კვერთხით და თვალს არ ამორებდა მიმავალს.
მაგრამ უეცრად მოესმა დავითს ხმა ანგელოზისა, მოიხედა უკან და თვალი
მოაშორა ვეშაპს. სწორედ ამ დროს „ვეშაპსა მას ეცა მეხი და დაინვა იგი სრუ-
ლად“.

ფრესკული კომპოზიცია ერთგულად მიჰყვება თხრობას, იგი „ცხოვრებ-
ის“ ტექსტის ზუსტი ილუსტრაციაა, რომელშიც ყველა მნიშვნელოვანი დე-
ტალია გათვალისწინებული: კვერთხი დავითის ხელში, ცეცხლის ალში დაკ-
ლაკნილი უნმინდური არსება, ანგელოზის მრავლენა ხელთან გამოსახული
კლაკნილი ხაზი, რომელიც მეხს გამოსახავს. პირობითად გადმოცემული
გარეჯის კლდე. ამ კომპოზიციას ხსნის ფონზე, ანგელოზსა და დავითს
შორის მოთავსებული სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა: „აქა შეჰ
რისხნა დავით ვეშაპსა და დაინვა ანგელოზის მიერ“.

უდაბნოს ეკლესიაში გამოსახული დავით გარეჯელის ცხოვრების
სცენები გვიჩვენებს, თუ რა ედო საფუძვლად შუა საუკუნეების მხატვარ-
თა შემოქმედებას. დავით გარეჯელის სასწაულთა გამოსახვა, როგორც
ვნახეთ, ემყარებოდა საკუთრივ ქართულ ნიადაგზე შექმნილ ორიგინალურ
ეროვნულ თხზულებას, რომელიც დიდი შემოქმედებითი თავისუფლებით
იყო ლიტერატურული ნაწარმოებიდან გარდაქმნილი ხილულ სახეებად და
ალბეჭდილი ეკლესიის კედლებზე.

ეკლესიების მოხატვის დროს ძველი ოსტატები ემორჩილებოდნენ დიდი
საქრისტიანო ცენტრებიდან მომდინარე კანონებს, რომლებიც ზუსტად
განსაზღვრავდნენ, თუ როგორ უნდა შემოქულიყო ტაძრის ყოველი ნაწილი,
სად რომელი გამოსახულება უნდა ყოფილიყო განთავსებული. ზუსტად იყო
შემუშავებული ტაძრის მოხატულობის სქემა, სახარების ყოველ სიუჟეტს,
ყოველ წმინდა პერსონაჟს ეკლესიის კედლებზე მიჩენილი ჰქონდა საგანგე-
ბოდ გააზრებული ადგილი. ასეთ ვითარებაში, როდესაც მოხატულობის
პროგრამა მხატვრის შემოქმედებას მნიშვნელოვნად ზღუდავდა, წარმარ-
თაედა მას გარკვეული მიმართულებით, ტაძრის მხატვრობა დიდად იყო
დამოკიდებული ოსტატის ნიჭსა და მის შემოქმედებით უნარზე, რადგან ამ
დიდ სამუშაოში — ეკლესიის მოხატვაში ყოველ მხატვარს შეჰქონდა თავი-
სი ინდივიდუალური ხედვა, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მხატვრუ-
ლი ხერხების ერთობლიობა, რომელიც ყოველ კონკრეტულ ეკლესიას
სრულიად განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებდა.

გარეჯის მრავალმთის ეკლესიათა მოხატულობებში საერთო ქრისტიანული სიუჟეტების გარდა ადგილობრივ წმინდანთა გამოსახვა ქართველ მხატვართა წინაშე შლიდა უაღრესად მნიშვნელოვან შემოქმედებით ასპარეზს. ამ თემების შესრულების დროს მხატვრები თავისუფალი იყვნენ ყოველგვარი ნიმუშის ზეგავლენისაგან. მათი შთაგონების წყარო იყო მხოლოდ ქართული პაგიოგრაფიული მწერლობის ძეგლები, ქართველ მწერალთა თხზულებები და მათ გარშემო არსებული სამყარო მთელი მისი თავისებურებითა და განსაკუთრებული ფერადოვნებით. გარეჯის ეკლესიებში შემონახული დავით გარეჯელის ცხოვრების სცენები ამ დამოუკიდებელი, თავისებური შემოქმედების ნაყოფია. დავითის სასწაულთა ამსახველი ყოველი სცენა მხატვრის დაკვირვებული თვალისა და მისი ორიგინალური მხატვრული მეტყველების დაღს ატარებს. იგი გამოსახავს მისთვის ნაცნობ საგნებსა და არსებებს, ჩვეულ პეიზაჟს. რა მშვენივრად არის დახატული ირმები დავითისა და ლუკიანეს სასწაულთა სცენებში, რა უშუალო და ბუნებრივია ნუკრების დახვეწილი, პლასტიკური მოძრაობა, რა ოსტატურად არის შეკრული ცხოველთა ეს ლამაზი ჯგუფი. ეს კი აშკარად მოწმობს იმას, რომ მხატვრისთვის შესანიშნავად იყო ცნობილი ამ კეთილშობილ ცხოველთა ბუნება, მათი ხასიათი.

გარეჯის უდაბური პეიზაჟით არის შთაგონებული ამ სცენებში გამოსახული ბუნება, კლდეები და მღვიმეები, რომელთა ფონზეა წარმოდგენილი წმინდანთა ფიგურები. გარეჯის პეიზაჟით, მისი თავისებური ფერადოვნებით არის ნაკარნახევი მხატვრობის ფერთა ხასიათი — ნათელი, კაშკაშა ფერები, მოელვარე ლურჯი და ცისფერი ტონები, ხასხასა მწვანე, ნაირფერი ტონალობის ოქრა. ფიგურათა სილუეტები მკაფიოდ გამოიკვეთება ღია ფერის ფონზე. განსაკუთრებით დამახასიათებელია ცისფერი ფონები, რომლებიც თავისებურ ფერადოვნებას ანიჭებს მხატვრობას. სპეციალური კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ გარეჯის მხატვრობაში გამოყენებულია ის ბუნებრივი საღებავები, რომლებიც ჭარბად მოიპოვება იმ ადგილებში (მაგალითად. ოქრა-ჟანგმინა).

მხატვარმა შექმნა წმინდა დავით გარეჯელისა და მისი მონაფის ლუკიანეს ორიგინალური იკონოგრაფიული ტიპები, დამახასიათებელი სახის ნაკვთებით, ინდივიდუალური იერით. ყველა სცენაში წმინდა დავითი ისეა წარმოდგენილი, რომ ცხადი ხდება მისი ღირსება და მნიშვნელობა. ფიგურათა მასშტაბები, მათი მშვიდი, დიდებული მოძრაობა, თავშეკავებული შესტები გამოყოფენ მათ სხვა ფიგურებისაგან და განსაკუთრებული დიდებით ავსებენ ამ წმინდა სახებს.

XI საუკუნეში მოიხატა მონამეთას კლდეში ნაკვეთი პატარა ეკლესია, რომელიც გადმოცემით იმ ადგილას აიგო, სადაც ჩვეულებისამერ ლოცულობდა დავით გარეჯელი და სადაც, „ცხოვრების“ მიხედვით, შეხვდა იგი „ბარბაროზ ვინმეს“, „ნათესავით ადგილთაგან რუსთავისათა“ ბუბაქარს. ამ პატარა ეკლესიის კედლებზე დავითის მიერ ბუბაქარის განკურნების წასწაულია გამოსახული. ამ სცენაშიც მხატვარი მისდევს ლიტერატურული

პირველწყაროს თხრობას. მხატვრობის ზედაპირი ძალზე დაზიანებულია, ნაშლილია განმარტებითი წარწერაც, რის გამოც მისი აღდგენა საეარაუდოდ ხდება. ცხადია, რომ აქ გამოსახულია ურწმუნო ბუბაქარის ხელის „განხმელება“ და შემდეგ მისი სასწაულებრივი განკურნება. წმინდა დავით გარეჯელის ეს სასწაულიც დეტალურად არის მოთხრობილი მის „ცხოვრებაში“. მწერალი გულდასმით მიუყვება მოვლენათა მსვლელობას და ხატოვნად აღწერს კაკაბზე ნადირობის სცენას, გადმოსცემს დიალოგს დავითსა და „ბარბაროზსა მას“ შორს. დავითი კალთას აფარებს ქორისაგან განრიდებულ კაკაბს და აძევებს იქიდან ბუბაქარს: „...შენ ნახვედ და სხუაე ნადირი ინადირე, რათა ესე დღე ჩემდა შემოხვენილ არს“. ამაზე ბუბაქარი მუქარით უპასუხებს და აღმართავს ხმალს დავითის განსაგმირად. და ამ დროს, „... ვითარცა აღილო ხელი, მეყსეულად შეხმა იგი და იქმნა ვითარცა შეშაე“. ამას მოჰყვა ხელის „აღდგენა“ — განკურნება და შემდეგ წარმართ ბუბაქარის მუდარა ცოდვათა მისატივებლად და მისი მოქცევა — გაქრისტიანება. მონამეთას ეკლესიაში მოთავსებული მხატვრობა ქართული ლიტერატურული ნაწარმოების ორიგინალურ ფერწერულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს.

დავით გარეჯელისა და ბუბაქარის ურთიერთობის თემა, ანუ დავითის ეს სასწაული მხოლოდ მონამეთას ეკლესიაში გვხვდება, მაშინ როდესაც მისი სხვა სასწაულები მეორდება გარეჯის მრავალმთის სხვადასხვა ეკლესიაში, რაც დავით გარეჯელის კულტის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს. ასე მაგალითად, „ირემთა მონველის“ თემა არაერთხელ არის გამეორებული. უდაბნოს გარდა, იგი გვხვდება ბურთუბნის მონასტრის სატრაპეზოშიც, სადაც ჩართულია რელიგიურ სცენათა საერთო ანსამბლში. სატრაპეზო XIII საუკუნის დასაწყისში ნიჭიერი და განაფული მხატვრის ხელით არის მოხატული. დავით გარეჯელის ცხოვრების სცენების არსებობა ამ ეპოქაში მეტყველებს ქართველი წმინდანის კულტის შემუშავებული ტრადიციის არსებობას საუკუნეთა მანძილზე (უდაბნოს მოხატულობა დავით გარეჯელის სასწაულთა სცენებით ხომ X-XI საუკუნეებს განეკუთვნება).

ბურთუბნის სატრაპეზოს მხატვარი თავისებურად გადმოსცემს დავითის სასწაულს, თუმცა კომპოზიციას აგებს დაახლოებით იმგვარად, როგორც ეს უდაბნოს ძველ ეკლესიაშია წარმოდგენილი. აქაც სცენა ჰორიზონტალურად არის გაშლილი. ირმების ჯგუფის განაწილებაში, მათ მოძრაობებში, ლუკიანეს პოზაში დიდი ოსტატობა იგრძნობა. ირმების გადმოცემაში მხატვრის დაკვირვებული თვალი და განაფული ხელი ჩანს. თავისუფლად, თამამი ფუნჯით არის მოხაზული ცხოველთა სხეულები. მათი ნახატი მეტყველი და ექსპრესიულია. თხრობითი ხასიათის, თითქოს ყოფითი სცენა (ლუკიანე აქ უშარავანდოდაა წარმოდგენილი) რეალური ცხოვრებით არის ნაკარნახევი. ეს სცენაც გარეჯისთვის დამახასიათებელი პეიზაჟის ფონზე იშლება. დაზიანებულ ზედაპირზე განირჩევა კლდეების თავისებური ნახატი.

„ირემთა მონველის“ სცენაში ლუკიანე მონანილებს; დავით გარეჯე-

ლი გამოსახულია ამ სცენის გვერდით. იგი წარმოდგენილია წელამდე, ლოცვის პოზაში, ზეაპყრობილი ხელებით. გამოსახულება ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ ბერის სამოსელი და გრძელი თეთრი წვერი უფლებას გვაძლევს იგი დავით გარეჯელად მივიჩნიოთ, მით უმეტეს, რომ იგი უშუალოდ უკავშირდება სასწაულის სცენას.

საინტერესოა, რომ დავით გარეჯელის სასწაულები გვიან ხანაშიც ოთაგონებდა ქართველ მხატვრებს. ამის საბუთია გარეჯის ლავრის იოანე ღვთისმეტყველის სახელობის ეკლესიაში ჩრდილოეთის კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში გამოსახული სცენები დავითის ცხოვრებიდან. ეს მხატვრობა XVII საუკუნეშია შესრულებული. აქ წარმოდგენილია ლუკიანეს მიერ ირემთა მოწველა და გველეშაპის დანვა. თუმცა მხატვრული დონით იგი მნიშვნელოვნად ჩამოუვარდება შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის ნიმუშებს დავით გარეჯაში, იგი საგულისხმოა, როგორც ნიმუში ეროვნული წმინდანის კულტის ტრადიციის ხანგრძლივი არსებობისა.

გარეჯის კლდის მონასტერთა გრანდიოზული სამონასტრო ანსამბლი მსოფლიოს ხელოვნების ისტორიის უნიკალური მოვლენაა. ეს არის შუა საუკუნეების კლდეში ნაკვეთი ხუროთმოძღვრებისა და კედლის მხატვრობის უნიკალური მუზეუმი ღია ცის ქვეშ. შეექვსე საუკუნიდან მოყოლებული ამ სამონასტრო ცენტრში ჩქეფდა რელიგიური ცხოვრება, საფუძველი ეყრებოდა და ვითარდებოდა ლიტურგიული მოღვაწეობა, ჩამოყალიბდა ადგილობრივი მხატვრული სკოლა, შეიქმნა კედლის მხატვრობის არაერთი ღირსშესანიშნავი ნიმუში. ჩვენ მხოლოდ გაკვრით შევხებით საქართველოს კულტურისა და ხელოვნების ამ უძვირფასესი კერის ზოგიერთ მხარეს, ვახსენებ მისი ხუროთმოძღვრებისა და მხატვრობის მხოლოდ ზოგიერთ ნიმუში. გარეჯის მრავალმთას საუკუნეთა ქართველებში გამოუტარებია და დღემდე შემოუნახავს ფერწერის ჭეშმარიტად უნიკალური ძეგლები, რომელთაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიისათვის.

ადრექრისტიანული კულტურის ეს უძველესი კერა — გარეჯის მრავალმთა — მსოფლიოს სამონასტრო ცხოვრების ერთ-ერთი უძველესი ცენტრია. ადრეფეოდალური ხანიდან მოყოლებული განვითარებულ შუა საუკუნეებამდე აქ შეიძლება თვალი გავადევნოთ საქართველოს სულიერი ცხოვრების განვითარებას, გამოქვაბული ხუროთმოძღვრების ევოლუციას, მონუმენტური მხატვრობის ორიგინალური სკოლის მოღვაწეობას. გარეჯის უდაბნოს მხატვრული მწვერვალი X—XIII საუკუნეებია; ამ დროს მოიხატა და შეიმკო მის ეკლესიათა და სატრაპეზოთა უმეტესობა. იშვიათად თუ მოიძებნება სადმე მეორე ასეთი კულტურის კერა, სადაც შეიძლება თვალი გავადევნოთ ხელოვნების დარგების თანმიმდევრულ განვითარება-სრულყოფას რამდენიმე საუკუნის მანძილზე.

საქართველოს ძნელბედობანი გარეჯის უდაბნოს მთელ ქვეყანასთან ერთად გაუზიარებია. ქვეყნის დასუსტება-განადგურება გარეჯის მრავალმთის დაკნინებასაც მოასწავებდა. მაგრამ ქართველთა შორის მუდამ ცოცხლობდა ამ წმინდა ადგილის თაყვანისცემა. ქართველი მეფენი

და მოღვაწენი მუდამ ცდილობდნენ ხელი შეეწყობთ ამ რელიგიური ცენტრის აღორძინებისათვის, გარეჯაში სულიერი ცხოვრების აღდგენისათვის. უამრავი საბუთია დარჩენილი ქართველთა ზრუნვისა გარეჯის უდაბნოზე. შემნეთა და შემწირველთა შორის არიან მეფე ალექსანდრე (1412-1442წწ.), კახეთის მეფე ალექსანდრე (1574-1605წწ.), კათალიკოსი ნიკოლოზი (XVII. მეორე ნახევარი), კახეთის დიდებულები (მაგალითად, სახლის უხუცესი იასონ ჭავჭავაძე, XVII საუკუნის დასასრული) და სხვ. საისტორიო თხზულებებში მოთხრობილია შაჰ-აბასის მიერ 1615 წელს გარეჯის უდაბნოს სასტიკი დარბევა: „... სისხლის მსმელი და მტერი ქრისტიანეთა შაჰ-აბას და სპანი აგარიანთა კახეთსა ზედა და ალაოხრნეს მონასტრნი, უდაბნონი, სოფელნი და ქალაქნი...“ შეძრწუნებული აღწერს მემატიანე წმინდა მარხვის შემდეგ ცისკრის ლოცვის დროს, ლიტანიობას „საღმრთო კრებულის“ უმაგალითო აოხრებას „ბარბაროსთაგან“.

გარეჯის უდაბნოსთან ბევრი მოღვაწის საქმიანობაა დაკავშირებული. მათ შორის უთუოდ უნდა ვახსენოთ 1690 წელს გარეჯის მრავალმთის წინამძღვრად დანიშნული ონოფრე მაჭუტაძე, რომელმაც ოთხი ათეული წელი შესწირა გარეჯის მონასტერთა აღდგენა-მშენებლობას. იგი მრავალმთის მონასტრების „მეორედ მაშენებელი“ გახდა. სწორედ მის დროს აღორძინდა უდაბნოთა სამონასტრო ცხოვრება, კვლავ გაცოცხლდა გაუკაცრიელებული სავანეები, კვლავ დაინთო სანთლები წმინდა სახეებთან, კვლავ გაისმა გალობა ქართულ მღვიმეთა კამარებქვეშ.

გარეჯის მონასტრები არსებობდა XIX საუკუნის დასაწყისამდე. მაგრამ ეს იყო უკვე ამ უძველესი რელიგიური კერის თანდათანობითი დაცარიელებისა და გაუკაცრიელების ეპოქა. ამ დროს დასრულდა საქართველოს ამ დიდებული სავანეების სულიერი ცხოვრება.

ხანგრძლივი და მძიმე იყო გარეჯის მონასტერთა ისტორიული გზა, შელახული, დანგრეული და გაძარცვული მოვიდა ჩვენამდე ოდესღაც ხალხსავსე, ბრწყინვალე სავანეები. რაც მტრის თარეშს გადაურჩა, ის ჟამთა სიავემ შემუსრა. ეუპატრონოთ, გადავარჩინოთ, მომავალ თაობებს გადავცეთ ის უდიდესი საგანძური წინაპართა ნიჭიერებისა, რომელსაც ჯერ კიდევ ინახავს გარეჯის უდაბური მრავალმთა — ამაზე კეთილშობილი და ღირსეული საქმე ალბათ ძნელად თუ მოიძებნება ქართველთათვის. განა რა შეიძლება იყოს იმაზე უფრო სასახელო, რომ ჩვენი დროის ადამიანებმა შეძლონ სახელოვან წინაპართა მსგავსად იზრუნონ გარეჯის ძეგლთა დაცვისა და შენარჩუნებისათვის, რომ გარეჯის იმ ცნობილ თუ ანონიმურ ქომაგთა მსგავსად, ვისი საქმეებიც ალბეჭდილია მრავალრიცხოვან მატინეებსა და საისტორიო საბუთებში, მათაც ჰქონდეთ უფლება თქვან, რომ მათი ხელითაც „იქმნა კეთილიცა საქმე გარეჯის მონასტერთა“, რომ მათაც „... დიდი შრომა და გულს-მოდგინება დაედვათ, რაც ძალედვათ გაეახლად მონასტერი...“.



ხახულის კარელი ხატი

„... ისპირის მთის ფრიად ზეით მოერთვის დასაველეთიდამ თორთომის მდინარეს ხევი, შიფაქლუს მთის გამომდინარე, და მოდის პირველ სამხრიდამ ჩრდილოდ, მერმე დასაველეთიდამ აღმოსაველეთად. ამ ხევზედ, შიფაქლუს მთის კალთას, არს ეკლესია-მონასტერი ხახულისა, ყოვლად ნმიდის ლეთისმშობლისა, დიდი, გუნბათიანი, დიდ-მშვენიერად აგებული, შვენიერს, კარგ ადგილს. ეს ალაშენა დავით კურაპალატმან...“. — ასე აღწერს ბატონიშვილი ვახუშტი, XVIII საუკუნის დიდი ქართველი გეოგრაფი და ისტორიკოსი ხახულის მონასტრის მდებარეობას. სამხრეთ საქართველოში, ტაოს ისტორიულ პროვინციაში, იქ, სადაც ოდესღაც ყვაოდა ქართული კულტურა, ჩქეფდა სულიერი ცხოვრება, მდინარე თორთუმისწყლის ხეობაში, მისი შენაკადის — ხახულის წყლის ნაპირზე, X საუკუნის მეორე ნახევარში, საგანგებოდ შერჩეულ ადგილას, აიგო დიდი გუმბათიანი ტაძარი ლეთისმშობლისა — მონასტრის მთავარი ნაგებობა. მის გარშემო მცირე ეკლესიები იყო განლაგებული.

მატიანის გადმოცემით მონასტერი და საკათედრო ტაძარი აშენდა დავით დიდი კურაპალატის ბრძანებით. ეს იყო მეფე, რომელიც „უმეტეს განდიდნა ყოველთა მეფეთა ტაოთა“. დავით III ბაგრატიონის სახელთან საქართველოს ისტორიის მნიშვნელოვანი ფურცლებია დაკავშირებული. მის დროს გაიზარდა და განმტკიცდა ტაო-კლარჯეთის სამეფო. ამ სამეფოს ბაგრატიონთაგან მან პირველმა მიიღო „მეფეთა-მეფის“ წოდება.

დავით დიდი კურაპალატის პიროვნებას ხოტბას ასხამდნენ ისტორიკოსები. „მატიანე ქართლისაჲ“: „რამეთუ იყო პიველად ღმრთის-მოყუარე და გლახაკთ-მონყალე, მდაბალი, მშვიდი და ძვირ-უხსენებელი, ეკლესიათა მაშენებელი, ტკბილი, უხვი, კაცთ-მოყვარე... ყოველთათვის კეთილის მყოფელი და საესე ყოველთა კეთილითა. ამან ალაშენა მონასტერი და საყდარი ღმრთისა, წმინდა ეკლესია ხახულისა“. ¹ დავითის თანამედროვე სომეხი ისტორიკოსი სტეფანოს ტარონელი: „დიდი კურაპალატი დავით ჩვენი დროის ყველა ხელმწიფეს აღემატებოდა ღმობიერებითა და მშვიდობისმოყვარე გულით. დავითმა დაამყარა მშვიდობა და კეთილწესიერება ყველა აღმოსაველეთის ქვეყანაში, განსაკუთრებით კი — სომხეთსა და საქართველოში“. ²

სამხრეთ საქართველოს, ტაო-კლარჯეთის სამონასტრო ცენტრებში დიდი კულტურული საქმიანობა იყო გაშლილი. შატბერდში, ოპკში, ტბეთსა

¹ ქართლის ცხოვრება, I, თბ. 1955, გვ. 274.

² საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, II, თბ. 1973, გვ. 486.

და იმხანში ქართულ ენაზე ითარგმნებოდა საღმრთო წიგნები, ინერებოდა და მინიატურული მხატვრობით იმკობოდა მრავალრიცხოვანი თხზულებები, იქმნებოდა ორიგინალური ქართული ლიტერატურული და ფილოსოფიური ნაწარმოებები, იხატებოდა ფერწერული ხატები, იჭედებოდა და იმკობოდა ძვირფასი ოქრო-ვერცხლის ჯვარ-ხატები, ღვთისმსახურებისათვის აუცილებელი ჭურჭელი და სხვადასხვა ნივთი. მშვენიერი ფრესკებით იფარებოდა ქართულ ტაძართა კედლები. ქვითხუროებს დაუზარელად ამოჰყავდათ ეკლესია-მონასტრების მწყობრად ნაგები კედლები, მოქანდაკეები ტაძართა კედლებზე ეკეთდნენ ოსტატურ ჩუქურთმებს, ამკობდნენ წმინდა სავანეებს ღვთიური სახეებით, ეკლესიების ფასადებზე აქანდაკებდნენ საღვთო ისტორიის პერსონაჟთა და ცხოველთა გამოსახულებებს. ბიზანტიასა თუ ქრისტიანული აღმოსავლეთის დიდ კულტურულ ცენტრებში განსწავლული ქართველი ოსტატები იღწვოდნენ მშობლიური მიწის გასამშვენიერებლად. მისი დიდების უკვდავსაყოფად. უცნობი ქართველი ხუროთმოძღვარნი, ფერმწერნი, ოქრომჭედელნი და კალიგრაფები ტაო-კლარჯეთის მონასტრებში დიდი რუდუნებით ქმნიდნენ ღირსეულ ნაწარმოებებს. საბედნიეროდ, ჩვენამდე მოსული ხელოვნების ძეგლებიდან ყველა როდია ანონიმური. ხანდახან გაიეღვებს ჭეშმარიტად უნიკალური მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელი დიდოსტატის სახელი. ერთი მათგანია „ასათ მოქმედი“, ოქრომჭედელი, რომლის ნახელავია დავით III კურაპალატის ვერცხლის საწინამძღვრო ჯვარი. ჯვარცმული ქრისტეს სკულპტურული ფიგურით. ჯვრის პირით მხარეზე ღამაზი ასომთავრული წარწერაა: „ქრისტე, ადიდე დღეგრძელებით დავით კურაპალატი, ამინ“. ჯვრის წინაპირზე მოთავსებული სკულპტურული გამოსახულებების (ჯვარცმული ქრისტე, ღვთისმშობელი, ანგელოზები და სხვ) შესრულების მაღალი ოსტატობა ასათის გამორჩეულ ნიჭზე მეტყველებს. X საუკუნის ბოლოს შესრულებული ჭედურობის ეს უნიკალური ნაწარმოები ამ ეპოქის ქართული ოქრომჭედლობის დიდი დანიანურების საბუთია. ქართველი მეფის შეკვეთით შესრულებულ ძვირფას ნივთზე ოსტატის სახელის მოთავსება უთუოდ ამ ხელოვნანის დიდი ღირსების მიმანიშნებელია. ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ სწორედ ტაო-კლარჯეთის სამონასტრო ცენტრებში ქმნიდნენ ასათი და მისი მსგავსი დახელოვნებული ოქრომჭედლები თავის შესანიშნავ ნაწარმოებებს, რომელნიც ათი საუკუნის შემდეგაც გვაოცებენ მხატვრული სრულყოფით და ტექნიკური ოსტატობით. ხახულის აღმაშენებლის დავით III ბაგრატიონის სახელს ვკითხულობთ მის ვერცხლის მონეტაზე: „ქრისტე შეინყალე დავით კურაპალატი“. მონეტის ზურგზე გამოსახულია საფეხურებიან კვარცხლბეკზე აღმართული ჯვარი.

დავით კურაპალატის შენევნით აღშენებულმა ხახულის მონასტერმაც შემოგვინახა ოსტატთა სახელები. გუმბათის ყელის შემამკობელი სვეტების ბაზებზე ასომთავრული წარწერებია დაქარაგმებული სახელებით: გურსი, ადერკ, მიქელ, ჯავახ, თვალშავ, გიორგი.

ხახულის მონასტერი განათლებისა და კულტურის დიდი კერა იყო. აქ

ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ სახელმწიფოებრივი ქართველი საეკლესიო მოღვაწეები, თეოლოგები, მთარგმნელები, მნიგნობრები. საინტერესოა, რომ გიორგი მთაწმინდელმა აქ მიიღო პირველდანიელებითი განათლება და აქ ეკურთხა ბერად. ხახულის მონასტერშია გადანერვილი ბევრი ხელნაწერი წიგნი.

ტაო-კლარჯეთის ტაძრებს შორის ხახული ერთ-ერთი მნიშვნელოვან-თავანი იყო. თვით გარემო ტაძრისა, რომელსაც ხატოვნად აღწერს ბატონიშვილი ვახუშტი („...ვენახოვანი, ხილიანი, მოსაქლიანი... პირუტყვიანი, ფრინველიან-ნადირიან-თევზიანი, შემკობილი მთით და ბარით“) საგანგებოდ იყო შერჩეული სამონასტრო ცხოვრებისათვის. ტაო-კლარჯეთის სანახებს დიდი ოსტატობით და მჭევრმეტყველად აღწერს X საუკუნის ბრწყინვალე მოღვაწე გიორგი მერჩულე: „...ურიცხვი მალნარი და სიმრავლე წყალთა ჰამოთაჲ — ბუნებით მხიარულებაჲ მიცემულ არს ღმრთისაგან და არს იგი უგზო და მიუვალ... რამეთუ ლადოთა მთათა შინა მალალთა არს მკვიდრობაჲ მათი...“.

მაღალი მთის ძირას, ვინრო ხეობებშია აღმართული ხახულის გუმბათიანი ტაძარი, ოდესღაც დიდი სამონასტრო ანსამბლის ცენტრი. 1917 წლის ზაფხულს მოინახულა იგი სამეცნიერო ესპედიციამ, რომელსაც ქართული კულტურის დიდი მოამაგე ექვთიმე თაყაიშვილი ხელმღვანელობდა. სწორედ ხახულის მონასტრის შესწავლით დაიწყო უდიდესი მნიშვნელობის მქონე ექსპედიციის მუშაობა. პატარა ეკლესიებით გარშემორტყმული ხახულის დიდი ტაძარი X საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების მნიშვნელოვანი ძეგლია. მისი ფასადები მონუმენტური სამკაულის თავისებურებით გამოირჩევა. განსაკუთრებით სამხრეთის ფასადია გამოყოფილი, თეთრი და ლეინისფერი ქვების ფერადოვანი მონაცვლეობით, ორმაგი ლამაზი სარკმლის დამაგვირგვინებელი არნივის ქანდაკებით, შესასვლელი კარის რელიეფური სამკაულით.

ტაძარში საკურთხევლის ორსავე მხარეს კარგად გამოყვანილი, ლამაზი ფორმის ნიშებია, გადმოცემით, მარცხენა ნიშაში ოდესღაც დასვენებული იყო ლეთისმშობლის სასწაულმოქმედი დიდი მინანქრიანი ხატი, რომელიც XII საუკუნის დასაწყისში დავით აღმაშენებელმა, ურჯულოთაგან დასაცავად, გელათის მონასტერში გადაიტანა: „... და ხატი ამისი (ხახულის) არის გელათს, რომელი შეამკო აღმაშენებელმან“ (ვახუშტი). ამავე ხატს მოიხსენიებს ვახუშტი გელათის მონასტრის აღწერისას: „...აქა არს ყოვლად-წმიდის ხატი ხახულის ლეთისმშობელი ლუკა მახარობლის დახატული, ყოვლად წმიდისა ძითვე და შემკული ძვირფასი ქვებითა აღმაშენებლისა...“.

ხახულის მონასტრიდან გადასვენებულმა ლეთისმშობლის ხატმა გელათში პოვა თავისი ღირსეული ადგილი. საქვეყნოდ სახელგანთქმული მინანქრის ხატის ღირსეულ შემკობაზე უკვე დავით აღმაშენებელმა იზრუნა, მაგრამ მისთვის განკუთვნილი დიდი, უძვირფასესი კარედი დავითის მემკვიდრის დემეტრე I-ის მეფობაში, XII საუკუნის 30-იან წლებში შესრულდა. ზუსტი ცნობები ამ ურთულესი საოქრომჭედლო ნაწარმოების შეს-

რულების შესახებ კარედის ჭედურ ნარნერაშია მოცემული. აქ ნათქვამია, რომ მეფე დავით აღმაშენებელმა („დავით, დავითის მორჩმან“, ე.ი. დავით მეფემ, დავით ნინასნარმეტყველის შთამომავალმა, მორჩი — ძველ ქართულში რტოს ნიშნავდა. ქართველი ბაგრატიონები ხომ თავს დავით ნინასნარმეტყველის მემკვიდრეებად თვლიდნენ) „ამდიდრა მკობად“ ეს ხატი და „ქალწულს“ — ლეთისმშობელს ტაძარიც უძღვნა (გელათის მონასტრის დიდი ტაძარი ლეთისმშობლის სახელზე იყო აგებული). დავითის მემკვიდრემ დემეტრემ კი „სამყაროს მზებრ აცისკრა“ ლეთისმშობლის სახე. ეს იყო ხატი, რომელიც გადმოცემით მრავალგვარ სასწაულთა მოქმედი იყო, კურნავდა სნეულთ, შემწეობას უწევდა გაჭირვებულთ, მფარველობდა იმედდაკარგულთ.

მეფე დემეტრე I-ის შესახებ საისტორიო წყაროებში ძალზე მცირე ცნობებია შემონახული. მისი მამის მეფე დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის თხზულებიდან ვიგებთ, რომ დავითმა „თვისითა ხელით დასუა საყდართა თვისთა ძე თვისი დიმიტრი, სახელით ოდენ ცვალებული, მარადლე გარდამონასახი, ყოველითურთ მსგავსი მამულთა ძირთა, და დაადგა თავსა შუენიერსა გვირგვინი ქვათაგან პატიოსანთა... და შეარტყა წელთა ძლიერთა მახვილი, სვიანად ხმარებული და შემოსა პორფირი მკლავთა ლომებრთა და ტანსა ახოვანსა და დაულოცა ცხოვრება წარმართებული..“³

დემეტრე I-ის შესახებ მოგვითხრობს ლაშა-გიორგის დროინდელი მემატიანე. ისიც აღნიშნავს დემეტრეს გამეფებას დიდებული მამის სიცოცხლეშივე, რომელმაც „დაადგა გვირგვინი თვით მისითა ხელითა“. ისტორიკოსი საგანგებოდ მიუთითებს, რომ დემეტრეს ეპყრა „სამეფო ტახტი და საჯდომი მკლავთა ლომებრივითა“. მემატიანე არ იშურებს ეპითეტებს დემეტრეს საქებად. სხვა ღირსებათა შორის აღნიშნავს, რომ იგი იყო „საყდართა და ეკლესიათა, მღვდელთა და მონაზონთა კეთილისმყოფელი, შემწირველი სოფელთა და აგარაკთა... უხვი და მბოძებელი...“⁴.

საისტორიო მწერლობაში შემონახული მწირი ცნობებით ვიგებთ, რომ დემეტრე აქტიურად განაგრძობდა მამის პოლიტიკას, ცდილობდა მისი მონაპოვრის დაცვას მომძღაერებულ მტერთაგან და საქართველოს საზღვრების გაფართოებას („ვითარ გაავრცელა და აღაშენა სამეფო მისი“). მამაცი მხედართმთავრის სახელი მან უკვე მამის ცხოვრებაშივე მოიხვეჭა: „ოდეს ჯერ არა იყო მეფე, დიდმან დავით შირვანს გაგზავნა შვილი დემეტრე და ქმნა ომი და ბრძოლანი, რომელ ყოველნი მხედველნი მისნი განაკირვნა, და აღიღო ციხე ქალადორი და აღივსო ალაფითა და ტყვითა ურიცხვითა“. მემატიანე მოგვითხრობს, რომ „დემეტრე მეფე ბელტის ციხესა მიიცვალა და გელათს წარიყვანეს, მისგანვე კურთხეულსა ახალსა მონასტერსა“.

ლეთისმშობლის მინანქრის სახისათვის შექმნილი ხახულის კარედი ხატი მსოფლიოში ერთ-ერთი უდიდესი საოქრომჭედლო ნანარმოებია: გახსნილი კარედის სიგანე ორი, ხოლო სიმაღლე ერთნახევარი მეტრია. მას მე-

³ ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 363

⁴ იქვე.

ტოქეობას უწევს მხოლოდ ვენეციაში წმ. მარკოზის ტაძარში დაცული პალა დ'ორო — მრავალრიცხოვანი მინანქრებით შემკული საკურთხეველის გრანდიოზული ჭედური ნანარმოები.

მინანქრის ცენტრალური ხატი მსოფლიოში უდიდესი ტიხრული მინანქარია. თავდაპირველად მინანქრის ხატი ჭედურ ბუდეში იყო ჩასმული, რომელიც დაიღუპა გასული საუკუნის შუა წლებში გელათის მონასტრის გაძარცვის დროს. დღეისათვის დარჩენილია ღვთისმშობლის სახე და ხელის მტევნები. მინანქარი შესრულებულია ოქროს ფირფიტაზე, რომელზედაც ოქროს უწერილესი მათეულებია დამაგრებული. ღვთისმშობლის თავი ოდნავ არის მარცხნივ მობრუნებული; ხელის მტევნების ფორმა და სახის სამ მეოთხედში გამოსახვა გვიჩვენებს, რომ მარიამი ვედრების პოზაში იყო წარმოდგენილი. ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული საქართველოსა და ბიზანტიაში დიდად გავრცელდა ღვთისმშობლის გამოსახვა ვედრების მდგომარეობაში. იგი ქრისტეს წინაშე წარდგებოდა როგორც კაცობრიობის ხსნის მავედრებელი. მას თელიდნენ შუამავლად მორწმუნეთა და ქრისტეს შორის. ქრისტიანებს სჯეროდათ, რომ გამგები და გულმონყალე „დედაჲ ღმრთისა“ თავის ძეს გამოსთხოვდა შემწეობასა და შენდობას. ამიტომ იყო ასე მრავალრიცხოვანი ღვთისმშობლის გამოსახულებები ქართული ხელოვნების ძეგლებში — კედლის მხატვრობასა და ხატწერაში, ჭედურ ნანარმოებებსა და ქვის რელიეფებში. ამიტომ იყო, რომ საქართველოს დიდებულნი და მეფენი უკვეთავდნენ მხატვრებსა და ოქრომქანდაკელებს ღვთისმშობლის სახიან ხატებს, რათა წმინდა მარიამის შემწეობით გამოეთხოვათ ქრისტეს მფარველობა და კურთხევა.

უზადო ოსტატობით შექმნილი ხახუნის ღვთისმშობლის უნიკალური ტიხრული მინანქრის ხატი უთუოდ ქართველი მეფის მიერ იყო შეწირული ხახუნის ტაძრისათვის, რომელიც სწორედ ღვთისმშობლის სახელზე იყო აგებული. მინანქრის შესრულების განსაკუთრებული ხარისხი, სახის ნაკეთების გამდმოცემის თავისებურება, გასაოცარი სინატიფის ხელის მტევნები შუა საუკუნეების ქართველი ოქრომჭედლის დიდ დახელოვნებაზე მეტყველებს.

შუა საუკუნეების წმინდა სახეთა შესაქმნელად გარკვეული წესები არსებობდა. ქრისტიანული ისტორიის პერსონაჟები — ქრისტი, მარიამი, მოციქულები, ანგელოზები — გამოისახებოდნენ საუკუნეთა სანძილზე შემუშავებული კანონების მიხედვით. ქრისტიანობის ჩასახვის პირველივე საუკუნეებიდან ყალიბდებოდა ტრადიცია ამ პერსონაჟთა გამოსახვისა და სხვადასხვა ქვეყნის მხატვრები მიჰყვებოდნენ დიდ ქრისტიანულ ცენტრებში დაკანონებულ ტიპებს. ამასთანავე, ყოველი ქვეყნის ხელოვანს ამ საყოველთაო „იკონოგრაფიულ“ სახეებში შეჰქონდა თავისი ორიგინალური ხედვა, თავისი ხალხის უძველეს ხელოვნებაში გამომუშავებული ტრადიციული ხერხები. ამიტომ არის ასე გამორჩეული და ადვილად საცნობი შუა საუკუნეების ქართველ ოსტატთა ნამუშევრები, რომლებშიც მკაფიოდ ჩანს ეროვნული, თავისთავადი მხატვრული ნიშნები.

გადმოცემის მიხედვით, ღვთისმშობლის პირველი გამოსახულება, მისი პორტრეტი შექმნა მახარებელმა ლუკამ და ყველა შემდგომი ხატი ღვთისმშობლისა ამ პირველი გამოსახულების განმეორებას ნარმოადგენდა. დროთა განმავლობაში ამ სახემ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. საქართველოში ღვთისმშობლის სახის შექმნის ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობდა. ხახულის მინანქრის ხატი ამ ქართული ნაწარმოებების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიმუშია.

მინანქრის ხელოვნება ტექნიკური შესრულებით ოქრომჭედლობას განეკუთვნება, თავისი მხატვრული საშუალებებით კი იგი ფერწერის დარია. ოქროს ფირფიტაზე ოსტატი განსაკუთრებული წესით განალაგებდა ოქროსვე უწვრილეს ტიხრებს; ისინი ქმნიდნენ ლითონის ზედაპირზე ნაირგვარი ფორმის უმცირეს „ბუდეებს“, რომელთაც ავსებდნენ სხვადასხვა ფერის სმალტით. ქართულ მინანქრებში, როგორც წესი, იყენებდნენ მაღალი სინჯის ოქროს, ხშირად ოქროს ნაცვლად — ოქროსა და ვერცხლის შენადნობს — ელექტრუმს. ოქროს ნატიფი ტიხრები ქმნიდა გამოსახულების ნახატს, რომელიც დამატებით დანაწევრებული იყო ფიგურათა თუ ორნამენტთა დასამუშავებლად. სმალტა — მინისებური ფერადი მასა — ავსებდა ოქროს ტიხრებით შექმნილ გამოსახულების ნაწილებს და ფერწერული ლაქების საშუალებით ქმნიდა განსაკუთრებული მხატვრული გამომსახველობის მქონე სურათებს.

მინანქარი საქართველოში შუა საუკუნეების ადრეული ეტაპიდანვე იყო ცნობილი. მთელ მსოფლიოში სახელგანთქმული ბიზანტიური მინანქრის მსგავსად, ქართული მინანქარი ტექნიკური სრულყოფით და მაღალი მხატვრული ღირებულებებით გამოირჩევა. დღეისათვის შემონახულია ქართული მინანქრის ნაწარმოებები VIII-IX საუკუნეებიდან მოყოლებული. ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ქართული მინანქრის კოლექცია გამოირჩევა როგორც რაოდენობით, ასევე მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობით.

მინანქრის ნაკეთობები ნახსენებია ქართულ წერილობით წყაროებში. მათ აღსანიშნავად ნახმარია ტერმინი „მინა“. უკვე XI საუკუნის საბუთში, კათალიკოს მელქისედეკის მიერ მცხეთის საკათედრო ტაძრის — სვეტიცხოველისთვის შეწირულების სიგელში (1029 წ.) სხვადასხვა ძვირფას ნივთთა შორის ნახსენებია მინის ხატებით შემკული ბარძიმი და ფეხბუმი. მინანქრის ნაკეთობებია მოხსენებული პეტრინონის მონასტრის ტიპიკონში.

ქართულ ტაძართა საგანძურები მოიცავდა მინანქრის ნივთთა დიდ რაოდენობას. მაგრამ მათგან გამორჩეული იყო ღვთისმშობლის მინანქრის ხატი ხახულის მონასტრიდან. მისი პირველი აღწერილობა ეკუთვნის XVII საუკუნის შუა წლებში იმერეთში ჩამოსულ რუსეთის ელჩებს — ნიკიფორე ტოლოჩანოვსა და ალექსი იევლევს, რომლებმაც დიდებული ხატი გელათის მონასტერში იხილეს: „ყოვლად წმინდის ღვთისმშობლის ხატი, ნელზევით გამოსახული, ხელებგანვიდლი უფლისა მიმართ ისე, როგორც იწერება ვედრებაში. ძვირფასად შემკული და გასაოცარი“.

საუკუნეთა განმავლობაში ამკობდა ხახულის ბრწყინვალე კარედი ხატი გელათის მონასტერს. ვინ მოთელის, რამდენი ისტორიული მოვლენის მომსწრე იყო ქართველ ოსტატთა ეს დიდებული ქმნილება, რამდენი გამარჯვების თანაზიარი, რამდენი ქართველის შემწე და მფარველი. ვინ მოთელის, რამდენ ქართველ მეფეს მოუყრია მუხლი მის წინაშე გადამწყვეტი ბრძოლების წინ, რამდენი ვედრება და ღალადი აღუპყრიათ ღვთისმშობლის მიწინაქრის ხატის მიმართ სამშობლოს ძნელბედობათა დროს და რამდენი სიხარულისა და მადლობის ცრემლი დაღვრილა ხატთან მტერთაგან საქართველოს მორიგი დახსნის შემდეგ, ქართველი მხედრიონის მორიგი წარმატების შემდეგ. ხატი, რომელსაც დღეს ვუყურებთ, როგორც ხელოვნების ისტორიის გამორჩეული ეპოქის ქმნილებას, ქართველ ოსტატთა ნიჭიერების ნათელ გამოვლინებას, თავის დროზე წარმოადგენდა ქართველთა ცხოვრების, მათი ცოცხალი ყოფის შემადგენელ ნაწილს, ხალხის ბედის თანაზიარს, ქართველთა შემწესა და ქომაგს. ამიტომ იყო, რომ ასეთი გულმოდგინებით ჭედდნენ სახელგანთქმული ოქრომქანდაკელები ნატიფ ხლართებს ოქროს მოელეარე ფირფიტაზე, ალამაზებდნენ და ამკობდნენ მიწინაქრის ხატებითა და ჯვრებით, ძვირფასი თვალმარგალიტით, წმინდა სახეებით. ქართველ ოქრომჭედელთა ხელთ არსებული თითქმის ყველა მხატვრული და ტექნიკური საშუალება იყო მოხმობილი ღვთისმშობლის სასწაულმოქმედი ხატისათვის ღირსეული მოჩარჩოების შესაქმნელად. დღეისათვის მკვლევარებმა დაადგინეს, რომ შუა საუკუნეების საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, ამიერ და იმიერ, მთასა და ბარში, არსებობდა საოქრომჭედლო სახელოსნოები, სადაც ქმნიდნენ ლითონის მაღალმხატვრულ ნაკეთობებს, საეკლესიოსა და საეროს. ასეთი სახელოსნოები იყო სვანეთსა და სამეგრელოში, ტაო-კლარჯეთსა და კახეთში, რაჭასა და ქართლში. ეს სახელოსნოები იყო სხვადასხვა ღირსებისა და სხვადასხვა ხასიათის. მაგრამ საქართველოს მეფის შეკვეთით შესრულებული ხახულის ხატი რჩეულთა შორის რჩეულ ოსტატთა ნახელავია. მართლაც, განსაკუთრებით საზეიმო, სადღესასწაულო იერი აქვს ამ უზადლო ხატს, რომელიც მსოფლიოს ყველაზე დიდებულ საოქრომჭედლო ნაწარმოებებს შეიძლება მივაკუთვნოთ. შესრულების უმაღლესი ოსტატობით, მდიდრული შემკულობით ეს კარედი ჭეშმარიტად სამეფო ნაწარმოებია, რომელიც არა მარტო XII საუკუნის დასაწყისის სრულიად საქართველოს ბრწყინვალე ეპოქის თანაზიარია, არამედ მხატვრული ქმნილებაა, რომელშიაც დავით აღმაშენებლის დიდებული ხანის ანარეკლი ელვარებს.

1859 წელს გელათის მონასტრიდან სხვა საგანძურთან ერთად გატაცებული იყო ღვთისმშობლის მიწინაქრის ხატიც. მიწინაქრის ხატის ჭედური ნაწილები უკვალოდ დაიკარგა, მიწინაქარი კი დაანანილეს და ნაწილები სხვადასხვა კოლექციონერთა ხელში აღმოჩნდა (მ. ბოტკინისა და ა. ზენიგ-ოროდსკის). მხოლოდ 1923 წელს დაუბრუნდა ხახულის მიწინაქრის ხატი საქართველოს.

ღვთისმშობლის მიწინაქრის სახე განსაკუთრებული ხასიათით გამოირ-

ჩვეა. არაჩვეულებრივია მისი ვარდისფერი ტონალობა, რომელსაც შერეული აქვს იისფერი. სახის ტიპი აშკარა თავისებურებით ხასიათდება — პირისახის ოვალი, დიდი ნუშისებრი თვალები, ლამაზად მოხაზული ნარბები, საკმაოდ მსხვილი ცხვირი, მოკუმული ბაგეები. ყველა მკვლევარი, რომელსაც კი მიუქცევია ყურადღება ხახულის ღვთისმშობლის მინანქრის ხატისათვის, ერთხმად აღნიშნავენ მარიამის სახის ქართულ იერს, სახის ნაკვეთბის განსაკუთრებულ ხასიათს, რომელიც ხშირია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლებში. განსაკუთრებული სინატიფით გამოირჩევა ხელის მტევნები: მარცხენა — ხელის გულით არის ნაჩვენები, მარჯვენა — ნებით. გრძელი, დახვენილი ფორმის თითები ოქროს უნვრილესი ტიხრებით არის შემოხაზული. ოქროსვე ტიხრებით არის შექმნილი სახის ნაკვეთბის ნახატი; შემოდარცვული, ფრაგმენტული ხატი უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს. ადვილი წარმოსადგენია, რა დიდი ზემოქმედების ძალა ექნებოდა მას, როდესაც მკაყრებელთა წინაშე მთელი თავისი დიდებულებით წარმოდგებოდა.

ოქროთი მოჭედული გახსნილი კარედი ფანტასტიკური ფუფუნებისა და ბრწყინვალეობის შთაბეჭდილებას ახდენს. ფოთლოვანი, მცენარეული რელიეფური ორნამენტით ხალიჩისებურად დაფარული ცენტრალური ნაწილი და ფართოდ გადაშლილი კარები მოფენილია ერთი შეხედვით თითქოს უნესრიგოდ მიმოფანტული ძვირფასი თვლებით, მარგალიტების წკრივით შემოსაზღვრული სხვადასხვა ფორმის მინანქრებით, პატარ-პატარა მინანქრის ხატებითა და ჯვრებით, მედალიონებში მოთავსებული ფიგურული გამოსახულებებით. თუ დაუუკვირდებით ამ თითქოს ქაოსურ შემკულობაში მკაცრად გატარებულ მხატვრულ პრინციპებს, შევნიშნავთ, რომ კარედის შემქმნელნი მისი შემკობის დროს ზუსტად მიჰყვებოდნენ გარკვეულ სისტემას და უმცირეს ფერადოვან ლაქასაც კი მიუჩინდნენ დიდი სიზუსტით მიგნებულ ადგილს. ამიტომ არის, რომ კარედი მისი გადატიერთული შემკულობის მიუხედავად, ერთიან, მთლიან მხატვრულ შთაბეჭდილებას ახდენს.

კარედის შემკულობის მთავარი პრინციპია სიმეტრია, რომელიც ცენტრალური ხატიდან, მისი სიმეტრიის ღერძიდან არის ნავარაუდევია. ეს პრინციპი გატარებულია არა მარტო ცენტრალური ნაწილის, არამედ გვერდითი ფრთების შემკულობაშიც. ფერადი ჩანარები — მინანქრები, პატიოსანი თვლები ოქროს რელიეფური ფონის მცენარეულ ხლართებში ისეა ჩასმული, რომ კარგად იგრძნობა — ამ ორნამენტის შექმნის დროს ოქრომჭედელი ითვალისწინებდა ფერადოვანი ლაქების განლაგებას. მაგრამ ეს არ არის ზუსტი სარკისებური სიმეტრია, რომელშიც მხოლოდ მათემატიკური გაანგარიშება ჩანს, ეს არის შემოქმედებითად გამოყენებული სიმეტრიის პრინციპი, მის ფარგლებში მხატვარი სრულიად თავისუფლად, ძალდაუტანებლად განლაგებს სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ფერადოვან ლაქებს, ბნყობრ, ჰარმონიულ აკორდად რომ ჟღერს.

კარედის შემკულობაში ასზე მეტი მინანქარია გამოყენებული, რომ-

ლებიც ერთ დროს როდია შექმნილი. მინანქართა ქრონოლოგიური დიაპაზონი რამდენიმე საუკუნეა (VIII-XII სს.). როგორც ჩანს, ამ კარედის შექმნის დროს ოსტატებმა მის შემკულობაში გამოიყენეს მათ ხელთ არსებული ძველი მინანქრები, რომელთა მხატვრული ხარისხი საკმარისად მიიჩნიეს ასეთი დიდი მნიშვნელობის ხატის დასამშვენებლად. მინანქართა შორის სპეციალისტები განასხვავებენ ქართულ და ბიზანტიურ ნამუშევარს. საქართველოში, ისე როგორც ბევრ სხვა ქრისტიანულ ქვეყანაში, დიდად აფასებდნენ ბიზანტიის იმპერიიდან, მისი დედაქალაქიდან — კონსტანტინოპოლიდან წარმომავალ სამინანქრო ნამუშევრებს. ბიზანტიის დედაქალაქის სახელოსნოთა ნაწარმი გამოირჩეოდა მაღალი და დახვეწილი ოსტატობითა და მათი ჩართვა ხახულის ღვთისმშობლის კარედი ხატის დეკორში საკვებით გამართლებულია.

ქართულ საისტორიო ნაწარმებში არაერთი საინტერესო ცნობაა დაცული საქართველოსა და ბიზანტიის შორის მჭიდრო ურთიერთობათა შესახებ. ბევრგან პირდაპირ არის მოთხრობილი, თუ „რაოდენნი ძვირფასი ნივთნი“ ჩამოჰქონდათ საბერძნეთიდან ქართველ მეფეებსა თუ მღვდელმთავერებს. მაგალითად: „ნარვიდა კათალიკოზ პატრიარქი მელქისედეკ ნინაშე რომანოზ ბერძენთა მეფისა კონსტანტინოპოლედ. შეიწყნარა და მოსცა შესამკობელთა ეკლესიათანი, ხატნი და ჯუარნი, სამღვდელმთავერო და სამღვდლო სამკაული, და წარმოვიდა ქუეყანასა და სამწყსოსავე თვისსა“ („მატიანე ქართლისაჲ“). ამგვარად ხვდებოდა საქართველოში ბიზანტიური ნახელაეი ძვირფასი ნივთები და გროვდებოდა საუკუნეთა მანძილზე ქართულ ეკლესია-მონასტრებში. ბევრი ბიზანტიური მინანქარი იქნებოდა გელათის დიდებულ ტაძარშიც. ისე რომ, ხახულის კარედის ოსტატებს საშუალება ჰქონდათ აერჩიათ თავისი მიზნებისათვის ქართულთან ერთად ბიზანტიური მინანქრის ნიმუშებიც.

ხახულის კარედის ყველა დეტალის გარჩევა ძალზე შორს წაგვიყვანდა, ამიტომ შეეჩერდებით მხოლოდ მის საერთო მხატვრულ თავისებურებებსა და განსაკუთრებული ისტორიული მნიშვნელობის მქონე მინანქრებზე. აღსანიშნავია, რომ მინანქრები შესაძლებელია რამდენიმე ჯგუფად დაიყოს მათი შინაარსის მიხედვით: წმინდა პერსონაჟები (ქრისტე, ღვთისმშობელი, მახარებლები, წმინდანები), საერო პირთა გამოსახულებები, ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდები (ჯვარცმა) და ორნამენტები. როგორც წესი, ყველა მინანქარი მარგალიტების მწკრივით არის შემოვლებული. ეს ხერხი, რომელსაც ხშირად იყენებდნენ შუა საუკუნეების ქართველი ოქრომჭედლები, საზეიმო იერს ანიჭებდა ძვირფას ნივთებს. ასეთივე მარგალიტების მწკრივებით არის შემოსაზღვრული პატიოსან თვალთა ნაწილი. სხვადასხვა ფორმისა და ზომის პატიოსან თვალთა — ამეთვისტოს, ლალის, საფირონის ნაირფერი ელვარება, მცხუნვარე ოქროს ფონზე ფირუზის ციური გამონათება, მარგალიტთა მქრქალ ციალთან შეთანხმებული, ქართული მრავალხმიანი სიმღერის მსგავსად არის აფლერებული.

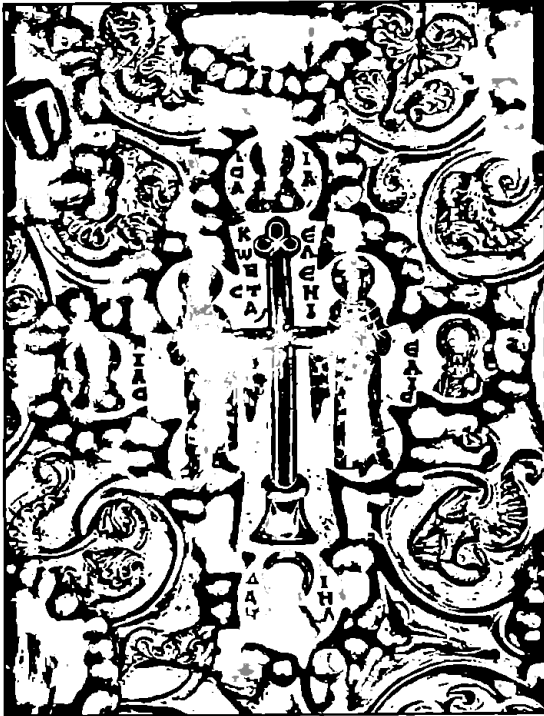
ისტორიულ პირთა გამოსახულებიან მინანქართა შორის პირველ რიგ-

ში უნდა ვახსენოთ კარედის ცენტრალური ნაწილის ზედა არეზე, მის შუბლზე მოთავსებული ფირფიტა ბიზანტიის იმპერატორის მიხეილ VII დუკასა და მისი მეუღლის, ქართველთა მეფის ბაგრატ IV-ის ასულის მარიამის გამოსახულებებით. ფირფიტის ზედა ნაწილში მოთავსებულია ცის დაჟვარდის ფონზე ქრისტეს ნელზეებით გამოსახულება, იგი ორივე ხელით აკურთხებს საიმპერატორო წვეილს (ხელებით ეხება მათ გვირგვინებს). იმპერატორი და მისი მეუღლე მდიდრულ საზიემო სამოსელში არიან გამოწყობილნი. მარიამს ხელში ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხი უპყრია, მიხეილ დუკას მარცხენა ხელში გრაგნილი უკავია, მარჯვენაში კი ლაბარუმი. ფიგურები ოქროს ფონზეა გამოსახული; პატიოსანი თვლებით შემკული და ოქრომკედით ამოქარგული მათი ძვირფასი პარადული სამოსელი განსაკუთრებული დიდებულებით გამოირჩევა. გულდასმით არის გადმოცემული ბიზანტიური სამეფო კოსტიუმის ყოველი დეტალი, ზუსტად არის ნარმოდგენილი სამეფო გვირგვინთა დამახასიათებელი ფორმა და სამკაული. ფიგურებს შორის დარჩენილ ოქროს არეზე ბერძნული წარწერაა, სადაც პერსონაჟთა სახელებია მოხსენებული. ისტორიული წყაროებიდან ვიცით, რომ ბაგრატ IV-ის ასული მარიამ დაესწრო მამის სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებს. ქართული მათიანე მოგვითხრობს, რომ ავადმყოფ მეფესთან მივიდნენ „დედამისი დედოფალი მარიამი, მისი მეუღლე ბორენა და ასული მარიამი“. შესაძლოა, სწორედ მარიამმა ჩამოიტანა საქართველოში სამეფო ძღვენი — საიმპერატორო წვეილის მინანქრის პორტრეტი, XI საუკუნის დასასრულის ოსტატის ნახელავი, რომელიც შემდგომში ხახულის კარედის შემქმნელმა ასე მარჯვედ გამოიყენა.

აღნიშნული მინანქრის ქვემოთ სამი მინანქრის ხატით შედგენილია ე.წ. ვედრების კომპოზიცია. შუაში საყდარზე მჯდომარე ქრისტეა, მარჯვნივ მისკენ ხელაპყრობილი ღვთისმშობელი, მარცხნივ — ასევე ვედრების პოზაში წარმოდგენილი იოანე ნათლიმსცემელი. ქრისტეს ხატი ოდნავ უფრო დიდია, გამოყოფილია თავის ადგილმდებარეობით და წინამდგომელთა ხატებთან შედარებით ოდნავ მაღლაა აწეული. ეს სიმეტრიული სამნაწილედ კომპოზიცია ასახავს შუა საუკუნეებში დიდად გავრცელებულ სიუჟეტს. ქრისტიანი მხატვრები ხშირად გამოსახავდნენ ქრისტეს წინაშე მდგომარე ღვთისმშობელსა და იოანეს, რომლებიც მას წყალობას, მფარველობასა და შემწეობას შესთხვდნენ ადამიანებისათვის. ქრისტიანულ სამყაროში დიდად პოპულარული ვედრების თემა (ბერძნულად — „დეისუსი“), ძალზე ხშირად გვხვდება ქართული ხელოვნების ძეგლებში — კედლის მხატვრობაში, ქედურ და ფერწერულ ხატებზე, რელიეფებში. ამ სცენის გამოსახვით მორწმუნენი ღვთისმშობელს ევედრებოდნენ შუამდგომლობას ღვთის წინაშე მათი ხსნისათვის. ხახულის კარედის ოსტატმა უტყუარი მხატვრული აღლოთი ჩართო ქართველთათვის ასე ჩვეული თემა ხატის რთულ ქარგაში.

ვედრების ქვემოთ, ასევე სიმეტრიის ღერძზეა მოთავსებული ჯვრის ფორმის მინანქარი, რომელზეც წარმოდგენილია ბიზანტიის საიმპერატორო წვეილი კონსტანტინე და ელენე გოლგოთის ჯვართან. ბიზანტიის

იმპერატორის კონსტანტინე დიდის (306-337 წწ.) სახელთანაა დაკავშირებული ქრისტიანული რელიგიის გამარჯვება ბიზანტიის იმპერიაში. გადმოცემით, კონსტანტინემ იერუსალიმში, გოლგოთაზე, იქ, სადაც ჯვარზე აცვეს იესო ქრისტე, ამ მოვლენის უკვდავსაყოფად აღმართა ჯვარი, ოქროფერილი ვერცხლის ფირფიტებით მოჭედილი და ძვირფასი თვლებით



მინანქრის ჯვარი კონსტანტინე კეისრისა და დედოფალ ელენეს გამოსახულებებით.

შემკული. ეს თემა — გოლგოთის ჯვარი — კონსტანტინესა და ელენეს გამოსახულებებთან ერთად, დიდად გავრცელდა შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. მას ხშირად გამოსახავდნენ, როგორც მოგონებას ქრისტეს მსხვერპლზე. თავისი მნიშვნელობით XI საუკუნის ბიზანტიელი ოსტატის ნახელავი მინანქრის ეს ფირფიტა კარგად ჩაერთო ხახულის კარედის საერთო კომპოზიციაში. მის მნიშვნელობას ხაზს უსვამს ჯვრის მკლავების ბოლოებზე მოთავსებული ოთხი წინასწარმეტყველის გამოსახულება (ესაია, ელია, დანიელი, ელისე).

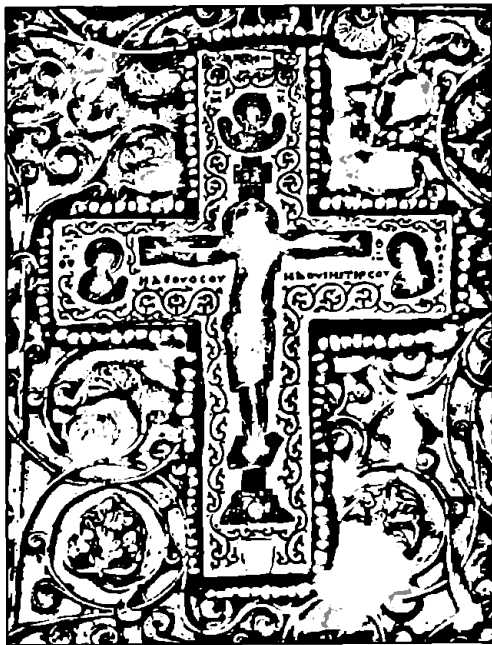
ამ ჯვრული მინანქრის გვერდებზე მახარებელთა ოთხი მინიატურული

მინანქრის ხატია, სიმეტრიულად განლაგებული ფირფიტის მიმართ: მარცხნივ მარკოზი და მათეა, მარჯვნივ — იოანე და ლუკა. ისინი წყვილ-წყვილად ცენტრისკენ არიან მობრუნებულნი, ხელში სახარებები უკავიათ.

უძველეს ქართულ მინანქართაგან უნდა ვახსენოთ კარედის შუა ნაწილის ზედა რეგისტრში, ვედრების სამნაწილადი კომპოზიციის ოდნავ ქვემოთ განლაგებული ორი მედალიონი ღვთისმშობლისა და წმინდა თევდორეს ნახევარფიგურებით. გამჭვირვალე მწვანე მინანქრის ფონზე მკაფიოდ გამოიკვეთება დამახასიათებელი სილუეტები, შარავანდედთა ყვითელი დისკოები. ღვთისმშობელს ორივე ხელი მკერდთან აქვს აღმართული ლოცვის ნიშნად, წმ. თევდორეს მარჯვენა ხელში ტოლმკლავა ჯვარი უკავია. ოქროს ტიხრებით დაწერილი ბერძნული ასოები ორნამენტულ ნახატს ქმნის ზურმუხტისფერ ფონზე. ძალზე სახასიათო და მეტყველია სახეები. მკვლევარნი ამ მინანქრებს IX საუკუნეს მიაკუთვნებენ.

უფრო ადრეული უნდა იყოს ოთხფურცლის ფორმის მინანქრის ფირფიტა (კვადრიფოლიუმი) ჯვარცმის სცენით. ეს ფირფიტა კარედის მარცხენა ფრთაზეა მოთავსებული, მის ზედა ნაწილში. კომპოზიციის ცენტრალური ადგილი უკავია ჯვარცმული ქრისტეს ფიგურას ჯვრიანი შარავანდედით. ქრისტეს ტანთ მოსავს გრძელი უსახელო სამოსი — კოლობიუმი. ამგვარი სამოსელი მომდინარეობს აღმოსავლურქრისტიანული, სირიული ძეგლებიდან. ჯვარცმა ერთ-ერთი მთავარი თემაა შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში. იგი ფართოდ ვრცელდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში ადრექრისტიანული ხანიდან, VI საუკუნიდან. ჯვარცმის გამოსახვისას მხატვრები მისდევდნენ სახარებების თხრობას. სხვადასხვა მხატვრულ ნაწარმოებში გადმოცემულია ამ დრამატული სცენის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია. ხახულის მინანქრის კვადრიფოლიუმზე ჯვარცმაში წარმოდგენილი არიან მარიამ და იოანე. მათი პატარა ფიგურები განლაგებულია ჯვრის მკლავების ქვემოთ, ჯვარცმის ორივე მხარეს. ასევე სიმეტრიულია მედალიონები, რომლებშიც ქრისტეს მონოგრამაა მოთავსებული, ოქროს ტიხრებით შესრულებული. სცენის ზედა ნაწილში ანგელოზთა ფიგურებია, სულ ზემოთ კი — მაკურთხებელი მარჯვენა, რომლის გვერდებზე მზისა და მთვარის დისკოებია გამოსახული. შეუძლებელია ყურადღება არ მიაქციოთ ჯვარცმის სცენის მეტად თავისებურ აგებას. ტოლმკლავა ჯვრის ფორმის ოქროს ფირფიტის ზედაპირზე ამ სცენის მონაწილე პერსონაჟები ოსტატურად არიან განლაგებულნი. კომპოზიციის ცენტრია საკუთრივ ჯვარცმა, დანარჩენი ფიგურები, რომელთა მასშტაბები სრულიად პირობითია (ღვთისმშობლისა და იოანეს მინიატურული ფიგურები, ანგელოზთა დიდი მფრინავი ფიგურები), მის გარემოცვას ქმნიან. მხატვრულ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს ოქროს ტიხრების დამახასიათებელი ნახატი და მინანქრის ფერადოვანი გადანყვეტა — მწვანის, მუწაფულის, ოქროსფერის ორიგინალური ჟღერადობა. VIII საუკუნის ქართულ ნახელავად მიჩნეული ეს მინანქარი ერთ-ერთი უძველესთაგანია მსოფლიოს სამინანქრო ნაკეთობებიდან.

ხახულის კარედის ქართულ მინანქართაგან ვახსენებთ X საუკუნით დათარიღებულ ოქროს ჯვარს. როგორც ჩანს, გელათის მონასტრის საგანძურში ინახებოდა ოქროს იშვიათი ჯვარი-რელიქვიარიუმი (სანანილე), რომელიც კარედის ოსტატმა დაშალა და გამოიყენა ხატის შემკულობაში. ჯვრის პირითი და ზურგის მხარეები განცალკევებულია და დამაგრებულია ფრთების ორივე მხარეს სიმეტრიულად. მდიდრულად შემკული ჯვრისა და კოლოფის ფორმის სანანილეები გავრცელებული იყო შუა საუკუნეებში.



ე.ნ. კვირიკეს ჯვარი. X ს. ქართული ხელობა.

ძვირფასი ლითონის ჭედური, მომინანქრებული სანანილეები გამოიყენებოდა წმინდა ნაწილთა შესანახად. ქრისტიანული ცენტრებიდან მლოცველთა მიერ ჩამოტანილი წმინდა ნაწილთათვის — რელიქვიებისათვის — დიდებულები და მეფეები საუკეთესო ოქრომჭედლებს უკვეთავდნენ სხვადასხვა ფორმის კოლოფებს უძვირფასესი ნაშთების მოსათავსებლად. სწორედ ასეთი სანანილეა გამოყენებული ხახულის ხატის შემკულობაში. ჯვრის პირით მხარეზე ჯვარცმაა წარმოდგენილი, მის გვერდებზე ღვთისმშობლისა და იოანეს წელზევითი გამოსახულებებია, ქრისტეს ზემოთ — მიქელ მთავარანგელოზის ბიუსტი. ზურგის მხარეზე — იოანე ნათლისმცემელი და ჯვრის მკლავების ბოლოებზე მახარებლების — მარკოზისა და ლუკას და მოციქულების — პეტრესა და პავლეს ნახევარფიგურებია.

ჯვრის ზურგის მხარეზე ქართული ასომთავრული წარწერაა: „ქრისტე, ადიდე მეფე კვირიკე“, იქვეა ბერძნული წარწერა: „ქრისტე, შეენიე მონასა თქვენსა მაგისტროს კვირიკეს“. თუმცა ჯერჯერობით ვერ ხერხდება „მეფე კვირიკეს“ პიროვნების დადგენა, ცხადია, რომ წარწერაში მოხსენებულია საქართველოს ისტორიის უცნობი მოღვაწე, რომელიც ბიზანტიის კარის ტიტულს „მაგისტროსსაც“ ატარებდა. ამ ჯვრის სახით ხახულის კარედმა შემოგვინახა შუა საუკუნეების ქართული სამინაქრო ხელოვნების იშვიათი ნიმუში, რომელიც ბიზანტიურ ხელოვნებასთან დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს.

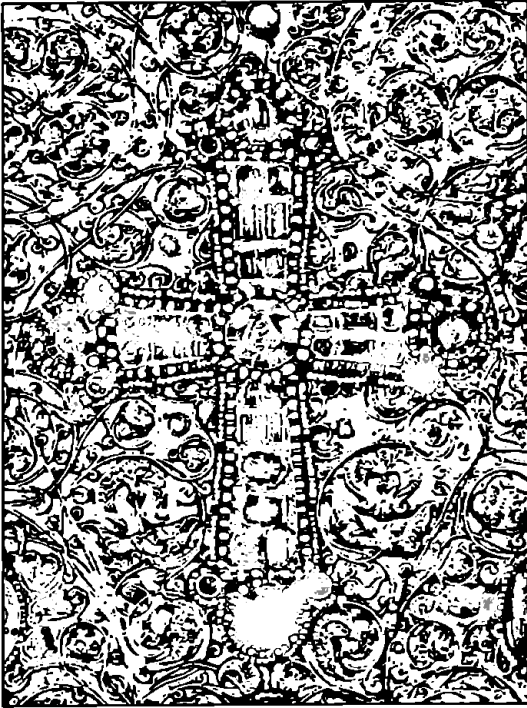
კარედის კომპოზიციაში ჩართულია აგრეთვე ბიზანტიური მინაქრის მნიშვნელოვანი ნიმუშები. ოსტატურად არის აგებული ტრიპტიქის კარების დეკორატიული სქემა. ფრთებზე სიმეტრიულადაა განლაგებული მძლავრი აქცენტები: დიდი ორნამენტული ჯვრები (სამ-სამი თითოეულ ფრთაზე) და კარის კიდეზე გარკვეული პაუზებით, რიტმულად განლაგებული მინაქრის მედალიონები (ათ-ათი მედალიონი თითოეულ ფრთაზე).

საერთოდ კარედის მხატვრულ გადაწყვეტაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ჯვრებს, რომლებიც განსხვავებულადაა შემკული. ერთი შეხედვისთანავე ცხადი ხდება, რომ ჯვრების განაწილება ხატის ზედაპირზე, მათი დეკორატიული გადაწყვეტა კარედის შემკობის თავდაპირველ ჩანაფიქრში იყო გათვალისწინებული. ისინი ორგანულად არიან ჩართულნი ჭედურ ორნამენტულ ნახატში, ზუსტად არის გააზრებული მათი ადგილი ხატის ცენტრალურ ნაწილსა თუ ფრთაზე. ჯვრების მრავალფეროვნება და მათი ხასიათის ნაირგვარობა მნიშვნელოვნად განაპირობებს მხატვრულ შთაბეჭდილებას, რადგან მათი განლაგების მოჩვენებითი შემთხვევითობისა და თავისუფლების მიღმა ჩანს ღრმად მოფიქრებული, მწყობრი სქემა, რომელიც კარგად ითვალისწინებს ჯვრების გეგმაზომიერ, სიმეტრიულ „მიმოფანტვას“ მოელვარე ოქროს ზედაპირზე. ამ გადაჭარბებულ სამკაულსა და ფერადოვნებაში თვალის თითქოს საყრდენს იძენს ერთნაირი მოხაზულობის ელემენტებში (ჯვრები, მედალიონები, სწორკუთხედები), რათა მზერა არ დაიბნეს ამ უსასრულო და ურიცხვ სამკაულთა ლაბირინთებში და გაიკვლიოს გზა საერთო სურათის აღსაქმნელად. ხახულის ხატის ოსტატი (თუ ოსტატები) გენიალური ნიჭიერებით ათავსებდა ზღვარსგადასული ფუფუნებისა და ჭარბი სამკაულის გამოყენების სურვილს (რაც დროისმიერი მოთხოვნა იყო ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი) და ჰარმონიული, არქიტექტონიკური აგების თანდაყოლილ გრძნობას, რაც ქართული ხელოვნების უძველესი ტრადიციების ორგანულ გაგრძელებას წარმოადგენდა.

არაჩვეულებრივად ლამაზია ჯვრების გაფორმებაში გამოყენებული ორნამენტული მინაქრები (მარცხენა ფრთის ცენტრში, ცენტრალური ნაწილის ქვედა კუთხეებში, მარჯვენა ფრთის ქვედა ნაწილში). ყოველ ჯვარზე მინაქრის ორნამენტი განსხვავებულია, როგორც ხასიათით, ასევე ფერადოვნებით და კომპოზიციური პრინციპებით. ასეთი ხაზგასმული მრავალ-

ფეროვნება დიდად აცოცხლებს კარედის ცხოველხატულ ზედაპირს.

კარედის შემკულობაში ჭარბად არის გამოყენებული ნაირგვარი ფორმის ორნამენტული მინანქრები, რომლებიც ხან დამოუკიდებელ აქცენტებად არის ჩადგმული, ხან კი სხვადასხვა კონფიგურაციის ორნამენტულ კომპოზიციებს ქმნის. ორნამენტული მინანქრები უპირატესად სტილიზებული მცენარეულ მოტივებს შეიცავს: სხვადასხვა ფორმის ფოთლები, პალმეტები, ყლორტები, რომლებიც მრავალფეროვანი ვარიაციებით ერთიან-



ხახულის კარედი. მოჭედილობის ფრაგმენტი.

დება ხატის საგანგებოდ შერჩეულ ნაწილებში. განსხვავებულია ამ ორნამენტული მინანქრის ფირფიტების ფორმები. გვხვდება წვეთისებრი, რომბული, კვადრატული, მრგვალი, სამკუთხა, მრავალკუთხა ფირფიტები, რომელთა მოხაზულობა ზუსტად შეესატყვისება საერთო კომპოზიციამე მათთვის განკუთვნილ არეს.

მინანქრის პატარა ხატები, ორნამენტული მინანქრები, პატოსანი თვლები ჩართულია ოქროს ჭედური ზედაპირის ცხოველხატულ ხლართებში. ჭედური ორნამენტი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. მკვლე-

ვარნი ამ გრანდიოზული ზედაპირის შესრულებაში რამდენიმე ოსტატის ხელს არჩევენ.

ხახულის კარედის ხატის ჭედური ორნამენტი თავისი მასშტაბებით აღემატება ჩვენთვის ცნობილ ყველა ქართულ საოქრომჭედლო ნაწარმოებს. ხატის ცენტრალურ ნაწილსა და ფრთების მთელ ზედაპირზე ხალიჩისებურად გაშლილია ფოთლოვანი ორნამენტი. ძირითადი მოტივია სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ფოთლები, ამ ფოთლებისა და მცენარეული ყლორტების მრავალფეროვანი ვარიაციები. მცენარეული ლერო თითქოს ამოზრდილია ხატის ქვედა ნაწილიდან და ზემოთკენ იშლება პლასტიკურად დახვეულ, ნაირგვარ ხლართებად გადაჯაჭვულ რელიეფურ ნახატად. ოსტატურად გამოძენილ, ლამაზი ფორმის სტილიზებული ფოთლებით მოფენილია ხატის მთელი ზედაპირი. უდიდესი გამომგონებლობით და უტყუარი ალლოთი ხდება ფოთოლთა ზომებისა და ფორმის სახეცვლილება. ყოველი ფოთოლი ჩანერილია მცენარეული ყლორტის ხვეულში. ნახატი მოძრაობს, იშლება და იხვევა უცნაურ კვანძებად, ხლართებად, ქმნის ფოთლების შემცველ წრეებს. დინამიკური, მოციმციმე ოქროს ზედაპირი მინანქრის ფერად-ფერადი სამკაულისთვის არაჩვეულებრივად მოხდენილ, მდიდრულ ფონს ქმნის. სინათლის შუქი აირეკლება ამ რელიეფური ზედაპირიდან და აძლიერებს ოქროსფერი პლასტიკური სახეების გამომსახველობას. ეს მოელვარე, აკიაფებული ფონი შესანიშნავად ერწყმის მინანქართა საზეიმო ფერადოვნებას.

მცენარეული ორნამენტის შექმნაში უდიდესი ოსტატობა და განაფული ხელი ჩანს. ფოთლოვანი რელიეფი გლუვი ფონზეა განთავსებული. რელიეფური ფორმები ფირფიტის ზურგის მხრიდან არის თეგით ამოყვანილი და შემდეგ პირის მხრიდან ზემოდან დამატებითაა დამუშავებული სათანადო იარაღით (საჭრისით, თეგით). ხახულის კარედის შექმნა დიდი და რთული სამუშაო იყო, მისი შესრულება მხოლოდ დიდად დახელოვნებულ და გამოცდილ ოსტატებს შეეძლოთ. ასეთები კი საქართველოში, როგორც ამას ძველი ქართული ჭედურობის ძეგლები გვიჩვენებს, საკმაოდ იყვნენ. ხატის ჭედური ზედაპირის შესრულება მოითხოვდა წინასწარ მოფიქრებული, კარგად გააზრებული სისტემის შემუშავებას, რომელიც გაითვალისწინებდა ამ ორნამენტულ რელიეფურ ფონზე, ყლორტების რთულ ჩახლართულ ბადეში პატარა ხატების, ჯვრების, ძვირფასი თვლების ჩართვას. ეს არ იყო თავისთავადი ჭედური ვირტუოზულობის დემონსტრაცია, მხოლოდ ჭედური დახელოვნების გამჟღავნება; ეს იყო რთული შემოქმედებითი ამოცანის გადანყვეტა — მინანქრის დიდი სასწაულმოქმედი ხატისათვის ღირსეული ბუდის, მისი მნიშვნელობის თანაბარი მოჩარჩოების შექმნა.

ქართველმა ოსტატებმა ბრწყინვალედ გადანყვეტეს ეს მხატვრული ამოცანა. სამკაულით ასე გადატვირთული გრანდიოზული კარედის გახსნილ ბრწყინვალეობაში თვალი ჩერდება მის ცენტრალურ ხატზე, რომლის გარშემო საგანგებო სისტემით არის განლაგებული მრავალრიცხოვანი სამკაული. რა შეუმჩნევლად და ძალდაუტანებლად ხდება ყურადღების გა-

ნანილება ცენტრალური ხატის ზედაპირზე, რა ორგანულად არის გაერთიანებული მხატვრული და აზრობრივი აქცენტები: მინანქრის ცენტრალურ ხატს თითქოს აგვირგვინებს მის ზემოთ რკალურად განანილებული ვედრების კომპოზიციით შექმნილი სამი მინანქრის ხატი; მათ აკომპანიმენტად ქვემოთ მოთავსებულია პატარა ხატი — ღვთისმშობელი ორ მთავარანგელოზს შორის. რა თავისებური გაბედულებით, ასიმეტრულად არის მოთავსებული ღვთისმშობლის ცენტრალური ხატის მარჯვენა ზედა კუთხესთან მაცხოვრის საკმაოდ მოზრდილი მინანქრის



ქრისტე-მხატვრობითი
XIII ს. ნახ. ქართული ხელოვნება

ხატი, რომელიც აზრობრივად მჭიდროდ უკავშირდება ცენტრალურ ხატს. ასეთივე მიმართებებს, მხატვრულსა და აზრობრივს, აღმოვაჩინთ კარედის ყველა ნაწილში, ყველა დეტალში, რაც მონაბობს იმას, რომ მისი შემქმნელნი უმაღლესი რანგის შემოქმედნი იყვნენ, რომელთაც შესწევდათ ნიჭი და უნარი გადაეწყვიტათ ნებისმიერი სირთულის მხატვრული ამოცანა.

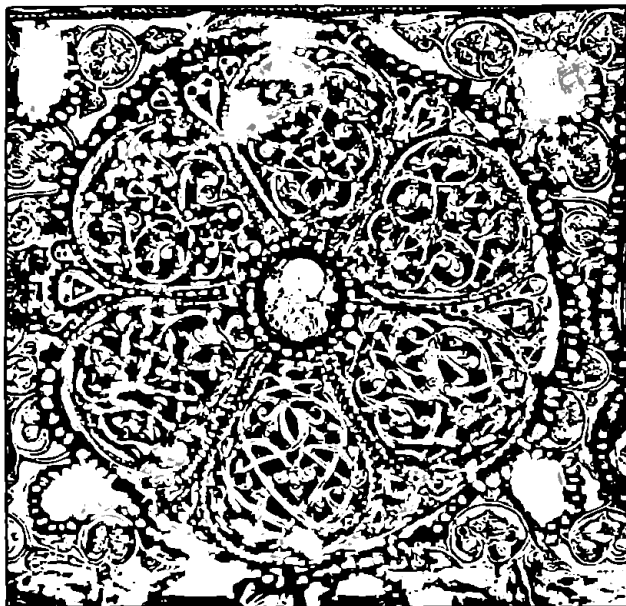
კარედის ბრწყინვალე, საზეიმო ხასიათს თითქოს ხაზს უსვამს განსაკუთრებული ოსტატობით შექმნილი დიდი დეკორატიული ვარდულები: ორი, უფრო დიდი ზომისა, ცენტრალური ნაწილის ზედა კუთხეებში და სამი, შედარებით მომცრო, ქვედა ჩარჩოზე რიტმულადაა განანილებული ჯვრებთან და მინანქრებთან მონაცვლეობით. ნული ჭვირული ბადით შემკული რელიეფური ვარდულები, ფერადი ქვებით აღნიშნული გულით, განსაკუთრებულ დეკორატიულობას ანიჭებენ ხატს.

გაშლილი კარედის დათვალიერებისას აშკარა ხდება განსხვავება ცენტრალური ნაწილისა და ფრთების გადაწყვეტაში, რაც გარკვეული მხატვრული მიდგომის შედეგი უნდა იყოს; ცენტრალური ნაწილის ჭედური ორნამენტი უფრო დაბალი რელიეფითაა შესრულებული და ამ ნაწილში განსაკუთრებული სიჭარბით არის გამოყენებული მინანქრისა და ძვირფასი ქვების სამკაული. გაცილებით ხალვათადაა განანილებული მინანქრები და დეკორატიული დანამატები ხატის კარებზე. ამასთანავე, მეტი ადგილი აქვს დათმობილი ჭედურ ორნამენტს, რომელიც აქ უფრო მაღალი რელიეფით არის ამოყვანილი.

ხახულის კარედი ხატის ყველა დეტალის, მისი შემადგენელი ნაწილების განხილვა ძალზე შორს წაგვიყვანდა. და თუმცა მისი ყოველი, სულ მცირე დეტალიც კი კარგად გააზრებული მხატვრული კონცეფციით არის გათვალისწინებული, იგი არ არის გამიზნული დანვიღმანებული, საგულ-

დაგულო განხილვისათვის. მის შემქმნელთა მიზანი იყო მიეღწიათ ხატის ისეთი მხატვრული გადანყვეტისათვის, ისე შეემკოთ იგი, რომ მას ერთი შეხედვით მაყურებელზე მოეხდინა თვალისმომჭრელი ბრწყინვალეების შთაბეჭდილება. ეს იყო ტენდენცია ჭედური ნაწარმოებების დეკორატიულ გადანყვეტაში, რომელიც ჩნდება საქართველოში XII საუკუნისათვის.

XII საუკუნიდან ქართულ ხელოვნებაში ისახება ახალი ტენდენციები, რომელთა წარმოქმნა და განვითარება ქვეყნის პოლიტიკური, სულიერი და



ხახულის კარედი. დეკორატიული ვარდული.

ეკონომიკური მდგომარეობით იყო გაპირობებული. ეს ცვლილებები ძალზე საგრძნობი იყო პლასტიკურ ხელოვნებაში — ქვის რელიეფებში, ჭედურობაში. XI საუკუნის ჭედურ ნაწარმოებებში უპირატესობა ენიჭებოდა სკულპტურულ გამოსახულებებს; ხატებსა და ჯვრებზე ფიგურული გამოსახულებები, როგორც წესი, გამოქანდაკებული იყო ძვირფასი ლითონისაგან. XII საუკუნიდან ჭედურ ხატებში სახეები უპირატესად ფერწერულია, მხოლოდ სამოსელი სრულდებოდა ჭედური ხერხებით. ამასთანავე, ფიგურა საკმაოდ დაბალი რელიეფით გადმოიცემოდა, მცირედ თუ სცილდებოდა ფონის ზედაპირს. სამოსლის ნაკეცთა დამუშავებაში უპირატესობა სიბრტყობრივ-ხაზოვან ხერხებს ეძლეოდა. ჭედურ ნაწარმოებებში ამ დროისათვის წინ არის წამოწეული დეკორატიული ამოცანები,

ქართველი ოქრომჭედლები განსაკუთრებული გულისყურით ასრულებენ ორნამენტულ სამკაულს. ტექნიკური სრულყოფა მიმართულია არა ფიგურული გამოსახულებების პლასტიკური დამუშავებისაკენ, არამედ ზედაპირის ორნამენტული შემკულობის დახვეწისაკენ. ოსტატები ჭარბად იყენებენ ჭედური ხერხების მთელ დიაპაზონს და ამდიდრებენ მათ ფერადოვანი ელემენტებით. დიდი გატაცებით იყენებენ ხატების, ჯვრების, ნიგნების ყდების მოჭედილობის შექმნაში სევადას, მინანქარს, ძვირფასი თვლების ელვარებას. ორნამენტის შესრულებაში, დეკორატიული მოტივების შერჩევაში ამ ეპოქის ქართველი ოსტატები განსაკუთრებულ ვირტუზულობას ამჟღავნებენ.

მიდრეკილება შემკულობისაკენ, დეკორატიულობისაკენ, ფერადოვნებისაკენ, რაც ასე მკაფიოდ ჩანს ხახულის კარელი ხატის გადანყევებაში, ეპოქის მთავარი ტენდენცია იყო. იგი თანაბრად გამოვლინდა ქართული ხელოვნების ყველა დარგში — ხუროთმოძღვრებაში, ფერწერაში. ჭედური ხელოვნებაც ამის არაერთ ნათელ მაგალითს გვიჩვენებს. ამ მხრივ საყურადღებოა XII ს. მეორე ნახევრის მაცხოვრის დიდი ხატი ფხოტრერიდან, რომელიც ნარნერის მიხედვით მეფეთა მეფის დემეტრე I-ის ქალიშვილის (გიორგი III-ის დისა და თამარ მეფის მამიდისა და აღმზრდელის) რუსუდანის შეკვეთით არის შესრულებული. ხატის ნარნერაში ნათქვამია: „...ღმერთო, სჯულთა შენთა მტკიცედ მპყრობელისა, მეფეთ მეფისა დიმიტრის ასულისა, მეფისა და მეფეთა მზისა გიორგის დისა, სულტანთა სძლისა, რუსუდან დედოფლისა, სამსახურებლად შენდა შემზადებულნი ნიეთნი...“ ამ ასალი, ორნამენტული შემკულობითობისაკენ მისწრაფებული მხატვრული მიმართულების შესანიშნავი ოსტატები იყვნენ ბემქენ და ბექა ოპიზარები (ოპიზა — დიდი მონასტერი კლარჯეთში, სამხრეთ საქართველოში). ამათგან უფროსს — ბემქენს (XII ს. ბოლო) ეკუთვნის გელათის მონასტერში დაცული ბერთის სახარების ვერცხლის ყდის მოჭედილობა (ბერთის მონასტერი სამხრეთ საქართველოს — კლარჯეთის მნიშვნელოვანი კულტურული და რელიგიური ცენტრი იყო). ავტორის ვინაობას ვიგებთ ნარნერიდან „მოიჭედა ხელითა ბემქენ ოპიზარისათა“.

ოპიზართაგან უმცროსი — ბექა ცხოვრობდა XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე. მისი ქმნილებებიდან ჩვენამდე მოაღწია ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობამ და წყაროსთავის ოთხთავის ყდამ. ანჩისხატის ნარნერაში ნათქვამია: „მოიჭედა ხელითა ბექასითა“, სახარების ყდაზე კი ვკითხულობთ: „ქრისტე შეინყალე ოქრომჭედელი ბექაე ოპიზარი“. ორნამენტული სამკაული, ჭედურ სამკაულში ჩართული რელიეფური ნარნერები და ძვირფასი თვლები საზეიმო, ცხოველხატულ ხასიათს აძლევს ოპიზართა ნახედავს.

XII ს-ის შუა ხანებშია შესრულებული ტიხროვანი მინანქრებითა და ჭარბი მცენარეული ჭედური ორნამენტით შემკული მაცხოვრის ფერწერული ხატი გელათის მონასტრიდან, რომელიც შესრულებულია დავით აღმაშენებლისა და დემეტრე I-ის თანამედროვე ცნობილი მოღვაწის ჭყონდი-

დის ეპისკოპოსისა და მნიგნობართუხუცესის სვიმონის შეკვეთით (1118-1141 წწ.). მინანქართან ერთად გამოყენებულია სევადის ნახატი ოქროს ფონზე, რაც ხატს განსაკუთრებულ ფერადოვნებას ანიჭებს.

დღეისათვის არსებული XII საუკუნის ჭედურ ნანარმოებთა რაოდენობა საქართველოში საკმაოდ მცირეა. ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთი მათგანი ვახსენეთ. მაგრამ ამ ძეგლების მიხედვითაც მკაფიოდ გამოიკვეთება ამ ეპოქის ჭედური ხელოვნების მხატვრული თავისებურებანი, სიახლეები, რომლებიც განასხვავებენ მათ წინა საუკუნეთა ნაკეთობებისაგან. მაგრამ ესეც რომ არ ყოფილიო, XII საუკუნის უბრწყინვალესი ჭედური ნანარმოები ხახულის ხატი ნათელ წარმოდგენას შეგვიქმნიდა ამ ეპოქის საქართველოს ხელოვნების ხასიათზე, მის მხატვრულ ნიშან-თვისებებზე. იგი არა მხოლოდ თავისი დროის ხელოვნების უმაღლესი დონის მაჩვენებელია, არამედ ქვეყნის საერთო მდგომარეობის, მისი სულიერი ცხოვრების, პოლიტიკური და ეკონომიკური მდგომარეობის თავისებური ანარეკლია.

ხახულის ხატის თაყვანისცემა საუკუნეთა მანძილზე არ შენელებულა. ქართველთა თაობები ძვირფას ძღვენს სწირავდნენ ამ წმინდა სახეს, რომელიც გელათში იზიდავდა მლოცველებსა და თაყვანისმცემლებს საქართველოს ყველა კუთხიდან. ქართულმა საისტორიო საბუთებმა შემოგვინახა უამრავი ცნობა ხახულის ხატისთვის შეწირული მდიდარი საგანძურის შესახებ. მეფეები და დიდებულები, მღვდელმთავრები და აზნაურები დიდ შესანიშნავს უძღვნიდნენ ღვთისმშობლის სასწაულმოქმედ ხატს. XII საუკუნიდან მოყოლებული არსებობს ცნობები მამულებისა და ყმა-გლეხების შეწირვის შესახებ გელათში დასვენებული ამ სათაყვანო ხატისათვის.

ხახულის ღვთისმშობლის ხატი მოხსენებულია უკვე დავით აღმაშენებლის ანდერძში: „ხოლო დრაპკანი კოსტანტი ცოტა და ჩემნი ლალნი და თუალ-მარგალიტნი ხახულისა ღვთისმშობლისადმი შემინირავს“.

ჩვენამდე მოვიდა პოეტური სტრიქონები, რომლებსაც ტრადიცია თამარ მეფეს მიანერს და რომლებიც ხახულის ხატისადმი მიმართული. ეს არის „იამბიკო სავედრებელი ქართველთა შამქორს გამარჯვებისათვის“. მოკრძალებით მიმართავს „მეფეთა-მეფე“ ღვთისმშობელს: „მე თამარ, მინა შენი“, ავედრებს თავის მამულს და მადლობას უძღვნის მფარველობისა და შემწეობისათვის და შესანიშნავს სასწაულმოქმედ ხატს ხალიფას დროშას. ეს ამბავი მოთხრობილია მატიანეში „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“: „იქმნა თამარის შეწყალება, რომლისთვისაც დროშა იგი ხალიფასი... ნარგ ზავნა ესე მონასტერსა დიდსა წინაშე ხახულისა ღმრთისმშობლისასა, მსგავსად მამის პაპისა მათისა: მაშინ მას ნარეგ ზავნა ... უამთა დიდგორთა გაქცევისათა, მანიაკი ოქროსა, შემკული თუალებითა ძვირფასისათა“.

ხახულის ხატი ნახსენებია XIII საუკუნის შუანლების (მეფე დავით ნარინის ეპოქის) ერთ-ერთ გუჯარში. გელათის დეკანოზი იაკობი ჩამოთვლის ხატისათვის შეწირულ მამულებს, ყმა გლეხებს, უამრავ სანოვაცეს მონასტრისათვის: „ამას ჩემგან სასოებით ქმნილსა და ხახულის ღვთისმშობლისათვის მოხსენებულსა და შეწირულსა ღვთის სწორისა მეფეთ-მეფისა დაე-

ითის სადიდებლად და ჩემ მიწისა მათისა დეკანოზისა იაკობისა სალოცავად და სააღაპოდ". გუჯრის ბოლოს შემწირველი აფრთხილებს ყველას, განურჩევლად წოდებისა, დიდებულსა და აზნაურს, თუკი ვინმე ხელყოფს შესანიწრს „პრისხავსამცა... ყოვლად წმინდა ღვთისმშობელი ხახულისა..."

განსაკუთრებით ბევრია ცნობა დასავლეთ საქართველოს მეფეთა და მთავართა შესანიწრავის შესახებ XVII-XIX საუკუნეებში — იმერეთის მეფეები და დედოფლები, რაჭის ერისთავები, სამღვდლო პირნი სწირავდნენ აურაცხელ სიმდიდრეს დიდებულ ხატს თავის ახლობელთა სულის მოსახსენებლად, მფერველობისა და შეწვევისათვის. მაგალითისათვის მოვიყვანთ იმერთა მეფის ალექსანდრეს 1509 წლის სიგელს: „დიდო დედაო ქუეყანისა ღმრთისმშობელო ხახულისაო“, — მიმართავს მეფე დიდებულ ხატს და ჩამოთვლის მამულებს, ყმა-გლეხებს, მინებს „ტყითა და ველითა“, რომლებიც შესწირა მას, რათა „არ მოეშალოს ალაპი და კელაპტარი მამისა ჩუენისათვის“.

საუკუნეთა მანძილზე ცოცხლობდა ქართველ ხალხში რწმენა ხახულის ღვთისმშობლის ხატის ძლიერებისა, ყოვლისშემძლეობისა. თაობიდან თაობას გადაეცემოდა სათუთად მისი თაყვანისცემა. მრავალ ჭირნახული, უამრავ ძნელბედობაში გამოვლილი ხახულის ქარედი ხატი ჩვენს დრომდე მოვიდა მთელი თავის განუმეორებელი ბრწყინვალეობით. გრძელი და განსაცდელით აღსავსე იყო ქართული ხელოვნების ამ დიდებული ნაწარმოების არსებობის გზა, რომელმაც იგი მეოცე საუკუნის დასასრულამდე მოიყვანა. უცნობი ქართველი დიდოსტატების შექმნილი ეს გასაოცარი ხატი — თავდაპირველად კლარჯეთის შორეულ მონასტერში დასვენებული მინაქრის სასწაულმოქმედი ხატი ღვთისმშობლისა — XII საუკუნიდან მდიდრულად შემოსილი გრანდიოზულ ქარედში ჩასმული, საუკუნეთა განმავლობაში გელათის ტაძრის დიდებას წარმოადგენდა, მისკენ მიემართებოდნენ მფარველობის და შეწვევის სათხოვნელად, შესანიწრავის მისართმევად მთელი საქართველოდან. ხახულის ქარედი ხატი, ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ საოქრომჭედლო ხელოვნების დიდ საგანძურთან ერთად, ქართველი ხალხის უდიდესი ნიჭიერების მრავლისმეტყველ საბუთად წარმოგვიდგება.



ვერძია

„... ამას ზეით არს ვარძიას მონასტერი, კლდესა შინა გამოკვეთილი, სენაკ-პალატებითურთ, და მას შინა აღშენებული მეფის გიორგისაგან და შესრულებული თამარ მეფისაგან. ეს შემკული იყო საეკლესიო სიმდიდრითა და ყოვლის ნესიერებითა“.

ვახუშტი ბატონიშვილი

„...და მოვიდა თამარ ვაძიას, ვარძიის ღმრთისმშობლის წინაშე და ცრემლით შევედრა სოსლან დავით და სპა მისი; და დროშა მისი სვიანი და ბედნიერად მყოფი გაგზავნა ვარძიით... და წარემართნეს ბასიანის კერძოსა“ — ასე აღწერს თამარ მეფის მატთან „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთან“ რუმის სულთნის რუქნადინის წინააღმდეგ ქართველთა გალაშქრების სამზადისს. რუქნადინის შეურაცხყოფელმა წერილმა „მეფეთა მეფის“ თამარისადმი და მისი მოციქულის „არა-საკადრებელმა“ სიტყვებმა ალაშფოთა ქართველები, სასწრაფოდ შეერბა ქართველთა ჯარი „ნიკოფსიით დარუბანდამდის“. საქართველოს სპამ თავი მოიყარა ჯავახეთში; აქედან დაიწყო ქართველთა წარმატებული ლაშქრობა. მხედრობას წინ მიუძღოდნენ ამირსპასალარი ზაქარია მხარგრძელი, შალვა და ივანე ახალციხელნი და თორელნი. გადამწყვეტი ბრძოლა მოხდა ბასიანთან (1204წ.) („ომი ფიცხელი და ძლიერი, რომელი ძველ ოდესმე ქმნილა... ეგვიეთარი ომი“), სადაც ქართველთა მცირერიცხოვანმა ლაშქარმა ბრწყინვალედ სძლია მტრის ოთხასათასიან ჯარს. „ტყეთა მსგავსი ლაშქარი იხილევბოდა ლტოლვილი“ — აღნიშნავს მემატთანე. ქართველთა ლაშქარს ხატოვნად აღწერს ისტორიკოსი: „შემოკრბეს ვითარცა ვეფხნი სიკისკასითა და ვითარცა ლომნი გულითა“. მფარველობასა და დახმარებისათვის ღმრთისმშობლის მადლიერი ქართველები გაემართნენ ვარძიის ღმრთისმშობლის სასწაულმოქმედი ხატის წინ სალოცავად: „...მსწრაფლ მიმართეს ტაძარსა ყოვლადწმიდისა ღმრთისმშობლისა ვარძიას“.

ქართველნი თავის გამარჯვებას „ვარსკვლავებითი მრავალრიცხოვან“ ლაშქარზე ღმერთისა და ვარძიის ღვთისმშობლის მფარველობასა და შენევენას მიანერდნენ: „წყალობითა მოხედა სამკვიდრებელსა თვისსა ღმერთმან და ვარძიისა ღმრთისმშობელმან, ვითარ უვნებლად დაიცვა მის წინაშე და მისი შევედრებული ერი ქართველთა... თუ ვითარ უვნებლად დაიცვა სპანი თამარისნი...“.

ვარძიის ღმრთისმშობლის ხოტბა მრავალგზის გაისმის თამარის ეპოქის მატთანეთა ფურცლებზე: „...და განადიდა დიდება დავითისი და თამარისი ვარძიისა ღმრთისმშობელმან“.

ძნელად თუ მოიძებნება საქართველოში კუთხე, დაკავშირებული რომ არ იყოს თამარის სახელთან. ხალხში სათუთად ინახება ლეგენდები გვირგვინოსანი „ბრძენი თამარის“ მიერ საქართველოს მთასა და ბარში ციხესიმაგრეების, მონასტრების, კოშკებისა და სასახლეების აგების შესახებ. ვინ მოსთვლის, რამდენია საქართველოში „თამარის ციხე“, „თამარის კოშკი“, „თამარის სასახლე“, მაგრამ არის ერთი ადგილი, რომელიც განუშორებელია თამარის ცხოვრებისაგან, რომელთანაც დაკავშირებულია მისი მეფობის არაერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდი. ეს არის ვარძიის გრანდიოზული კლდის ციხე-ქალაქი, რომლის მშენებლობა ნამოინყო თამარის მამამ, სახელოვანმა მეფემ გიორგი III-მ (1156-1184 წწ.). მოუესმინოთ მემატიანეს: „...ესე ვარძია პირველად დაენყო სანატრელსა მამასა მისსა გიორგის, გარნა ვერ სრულ ექმნა და დაეტოვა, რომელ დიდმა ამან (თამარმა) აღასრულა და შეამკო ყოვლითურთ, და შესწირნა მრავალი და დიდრონი სოფლები და შეჰკაზმნა ტრაპეზისა შემოსავალნი დიდი, რომელი ყოვლისგანცა მოთხრობა ძნელ არს. თუ ვისმეს ნებავს ამისგანცა, იხილენ ვარძია და საქმენი მისნი ქმნულნი და ნაშენები ქვაბ-ქმნილი...“.

მართლაც, ძნელია აღწერა ამ გასაოცარი მღვიმური ანსამბლისა, რომელიც წინაპართა ნიჭიერების, თავდაუზოგავი გარჯისა და თავგანწირვის უკედავ ძეგლად აღმართულა საქართველოს სამხრეთის ზღუდესთან. სამცხე-ჯავახეთის წმინდა მიწა, სადაც მდებარეობს შუა საუკუნეების კლდის ხუროთმოძღვრების ეს დიდებული ანსამბლი, ყოველი ქართველისათვის განსაკუთრებულად ძვირფასი და სათაყვანოა. აი, რას წერდა ამ მხარის შესახებ დიდი ილია: „საკვირველს, მედიდურს სანახაობას წარმოადგენს მესხეთი საქართველოს ისტორიაში. ჩვენი ყოფილი ცხოვრება იქ აყვავებულა, ჩვენს სიცოცხლეს იქ უჩქეფნია, ჩვენი სულის ძლიერებას იქ აღუმართავს თავისი სახელგანთქმული დროშა“.

თამარის სახელით განათლებული ვარძიის ქვაბთა მიუდგომელი დიდებულება, გრიგოლ ხანძთელის დროინდელი ანყურის საეპისკოპოსო ტაძრის გრანდიოზულობა, სამცხის ძღვეამოსილ მფლობელთა, ჯაყელთა საგვარეულოს რეზიდენცია — საფარის სამონასტრო კომპლექსი, ათაბაგთა სასახლის ნანგრევები, ფეოდალური ხანის დიდი სამონასტრო ცენტრი — ზარზმა, მარვალრიცხოვანი ეკლესიები კუმურდოსა და ნუნდაში, ჭულესა და ვალეში, აგარასა და ხეთში, ურავლის ხეობაში; ქართველთა სიმტკიცისა და თავდადების თანაზიარნი და თანამდგომნი — ანყურისა და ზანავის ციხეები, ხერთვისი და თმოგვი, ოქროს ციხე და აგარა. ვინ მოსთვლის სამცხე-ჯავახეთის ეკლესია-მონასტრებსა და ციხე-კოშკებს, ნაქალაქარებს, ნადარბაზუვსა და ნატაძრალებს. ყველაფერი ეს ხომ უძველესი ქართული მიწაა. უდიდესი ეროვნული კულტურის კერა.

სამცხე-ჯავახეთის მიწაზე საუკუნეთა მანძილზე იქმნებოდა ქართული კულტურის ფასდაუდებელი საგანძური, ჩქეფდა ცხოვრება, ქართველთა თაობები მამიდან შვილზე გადასცემდნენ უძველეს ტრადიციებს. შეუძლებელია აულელებლად ვუყუროთ ძველ ნასახლარებს, გალავანმორ-

ღვეულ, ოდესღაც ამაყ, შეუვალ ციხეებს. ყოველ ნაბიჯზე წინაპართა ნაკვალევია — ციკლოპურ ნაგებობათა გიგანტური ლოდნარები. ყოველ ხეობაში — ციხე-კოშკების მედიდური სილუეტები, ყოველ ფერდობზე — ძველ მინათმოქმედთა გამირული ცხოვრების ნაშთი — უძველესი ტერასები. ძნელბედობასა და ჟამთა სიავეში გამოვლილი საქართველოს ამ კუთხის ძეგლები განსაკუთრებით მოსაფრთხილებელი და მოსაველეია.

სამცხე-ჯავახეთის მკვიდრნი ხშირად პირველნი ხედებოდნენ სამხრეთიდან თუ სამხრეთ-დასავლეთიდან მომხვედურ მტარვალთ. ეს სასაზღვრო მხარე სისხლისაგან იცლებოდა, მაგრამ ყველაფერს აკეთებდა, რათა არ მოეშვა ქართულ მიწაზე გამანადგურებელი ურდოები. იგი მუდამ ხმალშემართული, ამხედრებული, მტკიცე ბურჯად და ქომაგად ედგა საქართველოს. ეს მხარე ხშირად ქართველთა ჯარის შეკრების ადგილს წარმოადგენდა, აქედან იღებდა სათავეს ქართველთა ძლევამოსილი ლაშქრობები. ამავე დროს, აქ გადიოდა დიდი საეაჭრო გზები, რომელთა ნიშანსვეტებად ძველ ქარვასლათა ნანგრევებია შემორჩენილი.

ამგვარად, ვარძიის — გამაგრებული ციხე-ქალაქის აგება მტკვრის მარცხენა ნაპირზე (ასპინძიდან 30 კილომეტრის დაშორებით), მაღალ მიუვალ კლდეზე თავდაპირველად ამ ადგილის განსაკუთრებული სტრატეგიული მნიშვნელობით იყო გაპირობებული. საცხოვრებლად, თავშესაფრად, თუ მონასტერთათვის მღვიმეთა გამოყენების ტრადიცია საქართველოში უშორეს წარსულში იღებს სათავეს. საკმარისია გაეხსენოთ ანტიკური ეპოქის ნაქალაქარი უფლისციხე, გამოქვაბული მონასტრები შიო-მღვიმესა და დავით-გარეჯაში, კლდის მონასტერი ვანის ქვაბები (ვარძიის მახლობლად). ვარძიის ციხე-ქალაქი გააზრებული იყო სამცხე-ჯავახეთის მრავალრიცხოვან ციხეთა საერთო თავდაცვით სისტემაში. აქვე გადიოდა სამხრეთ საქართველოსკენ — ტაოსკენ მიმავალი გზა. გიორგი III-ს არ დასცალდა ვარძიის მშენებლობის დამთავრება და ეს საქმე მისმა მემკვიდრემ, მეფეთამეფემ თამარმა დაასრულა. მშენებლობის შესახებ ცნობები შემონახულია ძველ ქართულ მატრიანეში. როგორც ჩანს, თამარის მთავარი საზრუნავი იყო — შეექმნა ღირსეული ტაძარი ვარძიის სასწაულმოქმედი ხატის დასასვენებლად, რომლის შეწევნა არაერთხელ უგრძნია საქართველოს:

„...ამისთვის ხელჰყო საყოფელსა განმარჯვებულისა მისსა ზემთა-კურთხულსა ვარძიისა ღმრთისმშობელსა, ზემო ვარძიის ქვემო ვარძიათა მიცვალებითა, რომელი კლდისაგან გამოჰკუეეთა, თვით პატიოსანი ეკლესია და მონაზონთა საყოფი სენაკები, რომელი მტერთაგან შეუვალ და უზრძოლველ ყო“.

ვარძიას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა საქართველოს პოლიტიკურ ისტორიაში. აქეთ, სამხრეთ-დასავლეთში გადმოინაცვლა ამ ეპოქაში პოლიტიკური დაძაბულობის ცენტრმა. ვარძიაში გადმოვიდა მეფის საზაფხულო რეზიდენცია. ამასთანავე, გაიზარდა ვარძიის მონასტრის, როგორც რელიგიური ცენტრის, მნიშვნელობა. დროთა განმავლობაში იგი საქართველოს უდიდეს სალოცავად იქცა. ქვეყანას კიდით-კიდემდე მოედო ვარძიის ღმრთისმშობლის სასწაულგებრივი ძალის ამბავი. აქ მოდიოდა მეფეთა მეფე თამ-

არი ლაშქრობის წინ ჯარის გასაცილებლად, აქ ავედრებდა იგი წმინდა ხატს საქართველოს დროშას „სვიანად ხმარებულს, გორგასლიანს და დავითიანს“, რომელიც წინ უძღოდა ლაშქარს წარმატებულ ბრძოლებში. ვარძიაში შეჰყარა თამარმა ლაშქარი 1210-11 წწ. სპარსეთში გამგზავრების წინ და აქვე ბრუნდებოდა მორიგი გამარჯვების შემდეგ „ჯეროვანი მადლობის შესანიშნავად“.

ვარძიის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიაზე თამარ მეფის ზრუნვა საგანგებოდ არის აღნიშნული საისტორიო თხზულებებში: „... მეფემან თამარ გულს-იდგინა მსახურებად უბინოსა და განსაკრთომელსა სასნაულმოქმედისა ვარძიისა ღმრთისმშობლისა, ამისათვის უმეტეს პირველთა იდიდა მეფობა მათი“. „...უმეტეს შეუმატებდა ღმრთისმსახურებასა, ეკლესიათა და მონასტერთა კაზმასა და შენებასა...“

ვარძიის ღმრთისმშობლის ძალა შორს იყო სახელგანთქმული. ქრისტიანები სულ უფრო მეტად სცემდნენ მას თაყვანს, მტარვალთ კი მისი განადგურების სურვილი მიუძღვებოდა საქართველოსკენ.

ჟამთააღმწერელმა, XIV საუკუნის ანონიმმა ქართველმა ისტორიკოსმა, შემოგვინახა ცნობა ვარძიის ღმრთისმშობლის ერთ-ერთი სასნაულის შესახებ. იგი მოგვითხრობს ყაზან-ყაენის ლაშქრობაზე საქართველოში, რომლის მთავარი მიზანი იყო: „მოაოხროს საყოფელი ყოვლად წმიდისა ვარძიისა ღმრთისმშობლისა საყდარი“. გადმოცემით, ვარძიის ღმრთისმშობელმა სასნაულებრივად დაიცვა იგი. მეხი დაატეხა თავს მომხვედურ მტერს, რომელიც „მეხდატეხილ იქნა“ და უკუიქცა.

ვარძიის სამონასტრო კომპლექსი, ძირითადად, თამარის დროს აშენდა. მისი ბრძანებით იქცა ვარძია გრანდიოზულ სამონასტრო ანსამბლად, რომელიც ამავე დროს საქართველოს ერთ-ერთ უდიდეს კულტურულ და პოლიტიკურ ცენტრსაც წარმოადგენდა. მონასტრის ცენტრალური ნაწილი იყო კლდეში ნაკვეთი ტაძარი. ვარძიის კლდოვანი ანსამბლი შორიდანვე იტაცებდა თვალს. მაღალ ვერტიკალურ კლდეში გამოკვეთილი სხვადასვა ზომისა და ფორმის გამოქვაბულები უცნაური წყობით არის განლაგებული თითქმის ნახევარი კილომეტრის სიგრძის კლდოვან მასივში. XIII საუკუნის მც-იანი წლების საშინელი მიწისძვრითა და ჟამთა სიახვით კლდის საფასადო ნაწილი ჩამონგრეულია და თვალწინ გვეშლება გასაოცარი სურათი კლდოვანი ქალაქისა, რომელმაც გარდასულ დროთა შორეული ანარეკლი ჩვენს დრომდე მოიტანა. ძნელია ამ ფანტასტიკური პანორამის აღქმა ერთი თვალის შევლებით. და მით უფრო ძნელია ამ მწირ, კლდოვან გარემოში საქართველოს ისტორიის ბრწყინვალე ფურცლების ამოკითხვა. მიახლოებისას ამ კლდოვან არქიტექტურაში ნელ-ნელა ჩნდება ადამიანის ხელთქმნილი ნაწილები, კარგად გამოთლილი თალები და კამარები, სვეტები და მღვიმეებს შორის გადებული ვიწრო გადასასვლელები, კლდეში ნაკვეთი კიბეები. თვალი მიუყვება მღვიმეების ლაბირინთებს და თანდათან, ამ თითქოს ქაოტურ სანახაობაში იკვეთება ღრმად გააზრებული სისტემა, რომელიც ადამიანის ცხოვრების ყველა საარსებო პირობას ითვალისწინებდა. ზღვის დონიდან 1300 მეტრის სიმაღლეზე მოთავსებული მრავალ-

სართულიანი მღვიმეებისაგან შედგენილი ეს გრანდიოზული არქიტექტურული ანსამბლი დაახლოებით ხუთ ასეულამდე მღვიმეს მოიცავს. ბევრი მათგანი, სამნახუროდ, ძალზე დაზიანებულია. მაგრამ დღევანდელ მდგომარეობაშიც კი ვარძიის მღვიმური კომპლექსი უდიდესი ოსტატობისა და სამშენებლო ხელოვნების მაღალი დონის დადასტურებაა.

ვარძიის გამოქვაბულები თავისი საფასადო მხარით სამხრეთისაკენ არიან მიმართულნი. მთელი დღის განმავლობაში მზის შუქი და სითბო უხვად ეფინება კლდოვან სადგომებს. მზის ამოსვლიდან დაისამდე მტკვრის გაყოლებაზე გაჭიმული ვარძიის კლდოვანი მასივი, სარკმელთა, შესასვლელთა და თაღთა ფანტასტიკურად მიმოხვეული მუქი ლაქების უცნაური ნახატი, იცვლის ფერს. სხვადასხვაგვარად ნაწილდება ნაირფერი ჩრდილები კედლის ნაოჭებში და ცოცხლდება, წარსულის ბურუსიდან გამოკრთის საუკუნეთა სიერცეში მიძინებული კლდოვანი ქალაქი.

გზა მტკვრის მარჯვენა ნაპირიდან მარცხენაზე გადადის და ნელ-ნელა მიუყვება კლდოვან ფერდობებს. გზის მარცხნივ ძველ მღვიმეთა ნანგრევებია, იქვე ანანაურის პატარა ეკლესიაა; უფრო ზემოთ — „ლიტანიის ეკლესიის“ გამოქვაბულთა ჯგუფი. ბილიკი მიადგება კლდის პირას აღმართულ სამრეკლოს. სამრეკლოსგან დარჩენილია ქვედა თაღოვანი გასასვლელი. სამრეკლოდან გზა ჩადის ქვემოთ, კლდეში გაჭრილი საფეხურებით, ჩაუვლის სატრაპეზოს, სხვადასხვა დანიშნულების მღვიმეებს და მიდის ტაძართან, რომელიც მკაფიოდ გამოიყოფა კლდის საერთო ფონზე კარგად ამოყვანილი ორთაღიანი კედლით. ეს არის ტაძრის სამხრეთის კედელთან მიშენებული ვიწრო და მაღალი ეკედერი. ეს თაღები ამოყვანილია ეკლესიის ფასადის მიწისძვრისაგან დანგრევის შემდეგ XIII საუკუნის მიწურულს. ორი დიდი მალიდან შუქი იღვრება კლდეში ნაკვეთ, საკმაოდ ბნელ ეკლესიაში. ეს არის უმთავრესი ვარძიის თხუთმეტ ეკლესიათა შორის, რომელნიც მიმოფანტულნი არიან კლდოვანი მონასტრის სხვადასხვა ნაწილში.

ღმრთისმშობლის მიძინების დიდი ტაძარი, ვარძიის სხვა ეკლესიათა მსგავსად, დარბაზული გეგმისაა. დარბაზი ვიწრო პილასტრით ორ არათანაბარ ნაწილად არის დაყოფილი. ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებში ბრტყელი თაღოვანი ნიშებია, სამხრეთის კედელში — თაღოვანი სარკმლები. ტაძარს მაღალი და ფართო აფსიდი აქვს. ტაძრის სამხრეთის, დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლები ამოყვანილია კარგად გათლილი ქვის ნყობით, საკურთხეველის აფსიდი, კამარა და იატაკი კლდეშია გამოკვეთილი.

ვარძიის ტაძარი და ეკედერი მთლიანად მხატვრობითაა დაფარული, საკურთხეველის კონქში ღმრთისმშობლისა და ყრმის გამოსახულებაა მთავარანგელოზთა შორის, ქვემოთ — ეკლესიის მამების მწკრივია გრაგნილებით ხელში. კამარა, ჩრდილოეთისა და დასავლეთის კედლები ქრისტეს „ათორმეტ დღესასწაულს“ უკავია. პილასტრებზე, თაღზე, სარკმლებში წმინდანთა გამოსახულებებია. ეკედერის კედლები „განკითხვის დღის“ დიდი კომპოზიციით არის დაფარული. ვარძიის მხატვრობა ჭეშმარიტი ოსტატის ნახელავია. ფრესკული ანსამბლი ერთიანობით და მკაფიოდ გამოკვეთილი მხ-



ვარძია. საერთო ხედი.

ატერული ჩანაფიქრით გამოირჩევა. სათანადო ნერილობითი წყაროების არარსებობა ართულებს ტაძრის მხატვრობის შექმნის პროცესის გარკვევას. მაგრამ მხატვრობის შესწავლამ საშუალება მისცა სპეციალისტებს გაერკვიათ, რომ მთელი მოხატულობის ჩანაფიქრი ეკუთვნის მთავარ მხატვარს, რომელიც ასრულებდა ტაძრის უმთავრეს ნაწილთა მოხატულობას. დანარჩენი

ნაწილები კი იხატებოდა სხვადასხვა ინდივიდულობის, სხვადასხვა შემოქმედებითი სახის მხატვართა მიერ შემუშავებული სქემის მიხედვით. მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებანი მხატვართა ნამუშევრის დაზუსტების საშუალებას იძლევა.

ტაძრის აფსიდის კონქში მცენარეული ორნამენტის ზოლში მიაკვლიეს ოსტატის სახელს — გიორგი ჭარი. ვინ იყო იგი, ვისაც ანდეს ღმრთისმშობლის ტაძრის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილის — საკურთხეველის მოხატვა, ვინ იყო იგი, ვინც ნაცადი ხელით, რწმენითა და სასოებით აღსავსე გულით ბედავდა ღმრთისმშობლის წმინდა სახის ხელთქმნას? სად ეზიარა ეს ბრწყინვალე ოსტატი ფერწერის ხელოვნებას? მონაზონი იყო იგი, დაყუდებული ვარძიის მონასტრის ერთ-ერთ მღვიმეში, გამუდმებული ლოცვა-ვედრებითა და ზეცასთან სულიერი კავშირით რომ იკრებდა ძალასა და შთაგონებას ღვთაებრივ სახეთა შესაქმნელად, თუ მეფის კარის მხატვარი, რაინდული სულით ამაღლებული, რომელიც ძნელბედობის ყამს ფუნჯს ხმალზე ცვლიდა და გაშმაგებული ბრძოლის შემდეგ ვარძიის ქვაბთა სიმღვიდეში, სანთლის მოციმციმე შუქზე წმინდა მხედართა სახეებში, წმინდანთა მკაცრ ხატებში იგონებდა თავის თანამებრძოლთა დაუფინყარ სახეებს? რამდენი რამ გაუჩინარდა საუკუნეთა ნიაღში, რამდენი კითხვა დარჩა უპასუხოდ. მხოლოდ ტაძრის კედლებიდან გადმომზირალ უკვდავ სახეებში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ მცირედი რამ ამ დიდებული ეპოქის შესახებ.

ტაძრის მოხატულობის მთავარი ნაწილია ვარძიის აღმშენებელთა — გიორგი III-ისა და მისი ქალიშვილის თამარის პორტრეტები. ტაძარში შემსვლელის მზერა ჩერდება ჩრდილოეთის კედლის ნიშებში მოთავსებულ პორტრეტებზე. სამხრეთის სარკმლებიდან შემოსული სხივებით განათებული ეს პორტრეტები გამოიყოფა ტაძრის მოხატულობიდან როგორც თავისი განსაკუთრებული მდებარეობით საერთო ანსამბლში, ასევე საგანგებო განათებით, ჩრდილოეთის კედლის დასავლეთის ნიშაში მოთავსებულია ქართლის ერისთავის რატი სურამელის პორტრეტი, რომლის ვინაობაც დადგენილია მის თავთან მოთავსებული წარწერის მიხედვით. ტექსტიდან ირკვევა, რომ ერის-

თავმა რატიმ „იგულსმოდგინა“ და „მოხატვით აღამკო“ ღმრთისმშობლის დიდების ეს ტაძარი. ვარძიის ტაძრის შემოკობის ეს პატივი ქართლის ერისთავს უთუოდ უნდა დაემსახურებინა მეფისა და სამშობლოსათვის განეული ერთგული სამსახურით. ფეოდალისთვის განსაკუთრებული პატივი იყო თავისი პორტრეტის გამოსახვა სამეფო პორტერტოა გვერდით. ქართველი დიდებულის გამოსახულია მთელი ტანით, იგი ოდნავ მიბრუნებულია აღმოსავლეთით,



რატი სურაშელის პორტრეტი. შიშილიის ეკლესია.

საკურთხეველისაკენ. ვედრებით წინ განვდილი ხელები მიმართულია მის წინ გამოსახული ჩვილადი ღმრთისმშობლისაკენ. იგი შემოსილია მოყავისფრო-მონითალო გრძელი, წელში ოდნავ გამოყვანილი კაბით, რომელსაც ამკობს ღია ფერის სახიანი სამკლაურები, საპირე და ქობა. სახე დაზიანებულია, განირჩევა მხოლოდ წვერის ნაწილები და მაღალი, ნაწვეტებული ქუდი.

ჩრდილოეთ კედლის უფრო ფართო აღმოსავლეთ ბრტყელ ნიშაში გამოსახულია წყვილადი სამეფო პორტრეტი. ორივე ფიგურა მიმართულია აღმოსავლეთისაკენ, საკურთხეველისაკენ. მაგრამ ეს მიმართულება გაპირობებულია კიდევ მათ ზემოთ (ქარის ღიობის თავზე) ტახტზე მჯდომი ჩვილადი ღმრთისმშობლის ხატით. წინ განვდილი ხელით იესო აკურთხებს კტიტორებს. თამარს ხელში ეკლესიის მოდელი უკავია, რაც მის ქტიტორულ მოღვაწეობაზე მიანიშნებს. გიორგი III მის წინ არის გამოსახული. მის ზემოთ მფრინავი ანგელოზია. ორივე მეფეს შარავანდი ამშვენებს. ეს მათი განსაკუთრებული ღირსებისა და სინმინდის ნიშანია. ვიდრე ქართველ მეფეთა ამ დიდებულ პორტრეტებზე

შევაჩერებდეთ ყურადღებას, თვალი გადავავლოთ პორტრეტის ხელოვნებას შუა საუკუნეების საქართველოში. ქართველმა მონუმენტურმა მხატვრობამ, რელიეფმა, ჭედურობამ შემოგვინახა პორტრეტების საკმაოდ დიდი რაოდენობა, რაც საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ ძველი ქართული პორტრეტის თავისთავადობაზე, მის ეროვნულ ხასიათსა და განსაკუთრებულ მიდგომაზე რეალურ პიროვნებათა გამოსახვისადმი. საქართველოში, ბიზანტიისა და დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ხელოვნების მსგავსად, პორტრეტი შეიქმნა და განვითარდა რელიეფური ხელოვნების ნიაღში, რამაც განაპირობა შუა საუკუნეების პორტრეტის განსაკუთრებულობა. ჩვენ აქ არ შევჩერდებით ძველი ქართული პორტრეტის ნიმუშებზე ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული, პორტრეტი გავრცელებული ჩანს ტაძრების ფასადებზე (იხ. მცხეთის ჯვრის კტიტორთა პორტრეტები აღმოსავლეთ ფასადზე), ქვასვეტებსა და ქვაჯვარებზე. ეს იყო პირველი საერო პორტრეტები შუა საუკუნეების საქართველოში.

შუა საუკუნეების ქართული პორტრეტის ბრწყინვალე ნიმუშებია შემონახული კედლის მხატვრობაში. ფერნერული პორტრეტებია მოთავსებული ატიენის, ზემო კრიხის, მაცხვარიშის, დავით გარეჯის, გელათის და სხვა ტაძართა მოხატულობაში. საერო პორტრეტები ჩართულია ეკლესიის მოხატულობის ერთიან კომპოზიციურ სქემაში და მკაცრად ემორჩილება რელიგიური ხელოვნებით ნაკარნახევ კანონებს. ყველა პორტრეტს მიჩენილი აქვს მისთვის საგანგებოდ განკუთვნილი ადგილი და ამის გამო ფერნერული პორტრეტები გარკვეული პირობითობითა და განზოგადებით ხასიათდება, თუმცა ყველა მათგანში აშკარად ჩანს პიროვნული, ინდივიდუალური ნიშნები.

შუა საუკუნეების ქართული ფერნერული პორტრეტის მწვერვალს მაინც თამარ მეფის პორტრეტები წარმოადგენს. თამარ მეფის ოთხი პორტრეტია ცნობილი — ვარძიში, ბეთანიამი, ყინწვისსა და ბერთუბანში. ეს არის იშვიათი შემთხვევა შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიაში, როდესაც ერთი ისტორიული პიროვნების რამდენიმე პორტრეტია შემონახული, მისი ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდისა.

თამარ მეფის პორტრეტთაგან ყველაზე ადრეული ვარძიის პორტრეტი უნდა იყოს. გარკვეული ოფიციალობისა და პირობითობის მიუხედავად, იგი გიზიდავთ განსაკუთრებული ემოციურობით. შეუძლებელია აუღელვებლად უყუროთ თამარის მშვენიერ ნორჩ სახეს. შეუძლებელია არ განიმსჭვალთ განსაკუთრებული გრძნობით „გვირგვინოსანი, პორფიროსანი“, „სკიპტრის მწყობელი“ ქალისადმი, რომელსაც ბედისწერამ ასეთი მძიმე ტვირთი არგუნა წილად — საქართველოს მოვლა-პატრონობა.

საქართველოს წმიდათაწმიდა ადგილებს შორის თამარის ხატიანი ვარძიის ღმრთისმშობლის ტაძარი თავისებურად გამორჩეულია. მისი ნამდვილი სული რომ შეიგრძნოთ, უნდა მარტოდ-მარტომ შემოაბიჯოთ მის თალებს ქვეშ, ზღურბლს იქეთ დატოვოთ დღევანდელი ხმაურიანი განცდები, სასოებით მიუახლოვდეთ ამ წმინდა სახეს და შეჩერდეთ მცირე ხნით მის წინაშე. უპირველესად თვალში მოგხვდებათ თამარის მდიდრული, პარადული სა-

მოსელი, ბიზანტიის სამეფო კარის ბრწყინვალეობას რომ არ დაუდებდა ტოლს. მძიმე სახიანი ქსოვილის კაბა მთლიანად მარგალიტებით არის ამოქარგული, კაბა შემკულია მდიდრული მანიაკითა და ლორონით, რომლის ერთი ბოლო მარცხენა მკლავზეა, ნესისამებრ, გადაგდებული. სახელოები შემკულია ორნამენტული სამკლაურებით. თამარის გვირგვინი პატიოსანი თვლებით არის მოჭედილი და მარგალიტების საკიდებით დამშვენებული. გულდასმით არის გადმოცემული ნაირგვარი სამკაული: ოქროს მრგვალი საყურეები, მარგალიტებით ამოქარგული ყელსაბამი დიდი ლალით ცენტრში. გვირგვინიდან ქვემოთ მხრებზე ეფინება მანდილი, რომლის ტარების წესი იმაზე მიაწინებს, რომ თამარი ჯერ არ იყო გათხოვილი. ეს დეტალი



თამარის და გიორგის პორტრეტი.
მიძინებს ეკლესია.

მოხატულობის შესრულების თარიღის დაზუსტების საშუალებას იძლევა: ვარძიის მოხატულობა შესრულდა გიორგი III-ის გარდაცვალებასა და თამარის გათხოვებას შორის დროის მონაკვეთში — 1184-1185 წლებში.

„ყოვლისა აღმოსავლეთისა მეფეთა მეფე თამარ“ — ეკითხულობთ თამარის პორტრეტთან მოთავსებულ ასომთავრულ წარწერაში და უნებურად გვაგონდება, როგორ ამკობდნენ და აღიდებდნენ თამარს თანამედროვენი. განსაკუთრებით გულუხვია ამ მხრივ „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი: „სიმშვიდითა დავითიანითა, სიბრძნითა სოლომონიანითა“ — ბიბლიურ მეფეთა დარად მიაჩნია ენამჭევრ მემატინანეს მეფე თამარი; „სკიპტრის მპყრობელთა ყოველთა უბრწყინვალესი თამარ“ — ლოცვასავით აღმოხდება მას.

მემატინანეები თითქოს ერთმანეთს ეცილებოდნენ „მზე — თამარის“ ხოტბის შესხმაში. ბასილი ეზოსმოძღვარი — თამარის თანამედროვე და მის საქმეთა შემამკობელი, არ იშურებდა მისთვის ხატოვან შედარებებს და ეპითეტებს: „მეფე ღმრთივ განბრძნობილი“, „ბრძენი თამარ“, „ორნი მნათობნი, ორნი მზენი, ორნი განმანათლებელნი“ (თამარი და მისი მეუღლე დავით სოსლანი).

ბასილის თხზულებაში თამარის სამეფო საქმენი უმაღლეს შეფასებას იმსახურებენ: „გარნა ლომი ბრჭყალთაგან საცნაურ არს და თამარ საქმეთაგან“, „სარწმუნოება განმტკიცდებოდა, წმიდანი ეკლესიანი შეიმკობოდეს მრავალფერთა მიერ სამკაულთა“. საოცარია მემატინანეთა კაზმულსიტყვაობა თამარის საქმეთა აღწერისას: როგორც ადამიანმა ვერ დაითვალოს



თამარ მეფე. ფრაგმენტი. ვარძია.

„თმანი თავისანი“, ისე ვერავინ ვერ შეძლებს თამარის უთვალავ კეთილ საქმეთა აღნუსხვას; ასეთივე მჭევრმეტყველნი არიან მისი გარეგნობის აღწერისას: „ტანსა ზომიერსა გარემანობა თუალთა და ღანუთა სპეტაკთა ზედა ვარდებრივ ფეროვნება, მორცხვი ხედვა, ლალი მიმოხედვა, ტკბილი პირი, მხიარული და ულიზლო სიტყვის სინარნარე და ზრახვის უჩუქნობა...“.

და ჩვენც, ამ სიტყვათა გახსენებაზე, მძიმე სამეფო სამოსელსა და ძვირფასი გვირგვინის მიღმა უეცრად დავინახავთ არა საქვეყნო საქმეებით დაბრძენებულ „ყოვლისა აღმოსავლეთისა“ მბრძანებელს, არამედ პირმშვენიერ ასულს — ნაზად მომრგვალებული სახის

ოვალით, ლამაზი მოხაზულობის ცხვირით, ნუშისებრი მოგრძო თვალებით, საფეთქლებისკენ დაგრძელებულ წარბთა ნატიფი ნახატი. ტყუილად ხომ არ იტყოდა ისტორიკოსი — „ბრმა შობილმან ბრმადევ წარვლო უმხედველომან თამარისმან“; ეს მხოლოდ განვრთნილი კარისკაცის ხატოვანი სიტყვები როდი იყო, რადგან რვა საუკუნის შემდეგაც ბედნიერები ვართ, რომ არ „წარვალთ უმხედველოდ თამარისა“; შეგვიძლია მოკრძალებით გავირინდოთ მისი ხატის წინაშე, დავაკვირდეთ მის ნუშისებრ თვალთა მზერას, რომელიც ჩვენამდე რვა საუკუნე მოდიოდა და ისევ და ისევ დავრწმუნდეთ, რომ „მეფეთა მეფის“ თამარის მეხოტბეთა გუნდი გულწრფელად იყო აღტაცებული საქართველოს გვირგვინოსანი მბრძანებლის უზადლო მშვენებით.

თამარის პორტრეტი ვარძიის ტაძრის კედელზე თითქოს ილუსტრაციაა იმ აღტაცებული პოეტური სტრიქონებისა, რომელნიც მრავლად მიუძღვნეს თაობებმა დიდებულ მეფესა და მშვენიერ მანდილოსანს. ყველაზე მეტად, ალბათ, თამარის ამ პორტრეტს იოანე შავთელის მუსიკალური ხატოვანება მიესადაგება:

„შესამოსელნი, შესამკობელნი
გმოსიან ტანსა ოქრო-ნემსულნი,
გვირგვინ-სკიპტრანი, ბისონ-მიტრანი
ძონეულითა თანა-შექესულნი
გვაქეს-ლა პორფირთა შთაცმა, პოდირთა

სამარაგდონი ერთგან ექსულნი

დიადეშითა: დიადი მით-ა

ზეგარდმო გაქენ წმიდად ეგ სულნი".

ალბათ იშვიათია თამარის ამ პორტრეტის მნახველთა შორის ისეთი, ვისაც არ გაახსენდება ყოველი ქართველისათვის ბავშვობიდანვე ასე ნაცნობ ჩახრუხადისეულ სტრიქონთა ხმოვანება:

„თამარ-წყნარი, შესანწყნარი,

ხმა ნარნარი, პირ-მცინარი,

მზე — მცინარი, საჩინარი...“.

ჩვენ, ალბათ, ვერასდროს გავიგებთ, ვინ იყო ის ნიჭით მომადლებული მხატვარი, რომელმაც შებედა „მზისა სწორის“ სახის უკვდავყოფა, „ანგელოზთ სახედ დასახებულის“ ღირსეული ხატის შექმნა. სად, რა ვითარებაში შეეძლო მას ეხილა დიდებული თამარი — მამისეულ „ღვთიე კუთხეულ“ ტახტზე ამაყად მჯდომარე, ვარძიის სასწაულმოქმედი ხატის წინაშე მუხლმოყრით მავედრებელი, თუ დავითის დროშის ქვეშ ამხედრებული ძლევეამოსილი ლაშქრობისათვის. ეს უთუოდ სამეფო კარის მხატვარი იქნებოდა, განსწავლული ბიზანტიის საუკეთესო სამხატვრო სკოლებში, დაახლოებული სამეფო კარის ცხოვრებასთან (დაუკვირდით, რა სიზუსტითა და გულმოდგინებით არის გადმოცემული სამეფო სამოსელი, სამკაული).

მხატვრის ვინაობასთან დაკავშირებით, იმ ადამიანთან დაკავშირებით, ვინც შექმნა თამარის ხილული ხატი, უნდა გავიხსენოთ ერთი იმათგანი, ვინც შექმნა „მეფეთა მეფის“ სიტყვიერი ხატი — დიდებული მგოსანი იოანე შავთელი, „აბდულმესიანის“ სახელგანთქმული ავტორი. „ქართლის ცხოვრებაში“ იოანე მოხსენებულა, როგორც „ყოვლად განთქმული და საკვირველი მოღვაწეთა შინა და ლექსთა გამომთქმელი“. მას მიიჩნევენ თამარ მეფის პირად მდივნად, რომელიც შემდეგ ბერად შედგა იოანეს სახელით. ისტორიულ წყაროთა თანახმად, იგი თამართან იყო ბასიანის ომის დროს. მემატიაწვე მას უწოდებს „კაცს ფილოსოფოსს, რიტორს“. ბასიანის ომში მოპოვებული გამარჯვების გამო მან შექმნა სამადლობელი იამბიკო ღმრთისმშობლის მიმართ, რომელსაც ეწოდება „გალობანი ვარძიისა ღმრთისმშობლისანი“. მატიაწვეთა მიხედვით, იოანე თამარს ახლდა ვარძიასა და ოძრხეში, ბასიანის ბრძოლის დროს. ამ გამარჯვების ამბავია მოთხრობილი „აბდულმესიანში“ — თამარის სადიდებელ თხზულებაში. უნდა ვიფიქროთ, რომ ვარძიის მთავარი მხატვარიც შედიოდა სამეფო კართან დაახლოებულ განათლებულ და განსწავლულ ადამიანთა წრეში, რომელსაც მიეკუთვნებოდნენ იოანე შავთელი, თამარის ოსტორიკოსები, მემატიაწვეები, მნიგნობარნი, ფილოსოფოსნი და პოეტები.

თამარის გვირგვინოსანი მამის — გიორგი III-ის პორტრეტი ღირსებითა და კეთილშობილებითაა აღბეჭდილი. ღმრთისმშობლისკენ ვედრებით ხელგანწედილი მეფე დიდებული და მონუმენტურია. იგი ზომით აღემატება თავის ასულს, რაც გამართლებულია რეალურად, აზრობრივად და თალის ქვეშ მათი განთავსების კომპოზიციური პრინციპითაც. მისი სამეფო კოსტიუმი საზეიმო

და ბრწყინვალეა, ხაზგასმულად ძვირფასია თვლებით შემკული გვირგვინი.

სამეფო პორტრეტები ვარძიის ლეთისმშობლის ტაძარში ორგანულად არის ჩართული ეკლესიის მოხატულობაში. მხატვარმა ისინი დააკავშირა ტაძრის დანარჩენ მხატვრობასთან და, ამავე დროს, საგანგებოდ და ძალზე ოსტატურად გამოიყვანა მოხატულობის სხვა ნაწილებიდან. ჩრდილოეთის კედელი, რომელსაც ყველაზე უკეთ ანათებს სამხრეთის შესასვლელიდან



ჯვარცმა. ვარძია. ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია.

შემოსული შუქი, საუკეთესო ადგილი იყო სამეფო პორტრეტთა მოსათავსებლად. ამავე დროს, პორტრეტები თავისი მასშტაბებით მკაფიოდ გამოიყოფიან წმინდა პერსონაჟებისაგან. საერო პირთა ასეთი უპირატესობა რელიგიურ სცენათა მოქმედ პირებთან შედარებით ამ ეპოქის განსაკუთრებული ნიშან-თვისებაა. საერო ელემენტის მნიშვნელობის ზრდა ჩანს ცხოვრების ყველა სფეროში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილია კარი, მას შეეყვართ საკმაოდ მოზრდილ გამოქვაბულში, რომლის აღმოსვლეთ ნაწილში ორი სამარხია მოთავსებული. აქედან იწყება საიდუმლო გვირაბი, რომელიც შემდეგ იტოტება და სხვადასხვა დონეზე განლაგებულ ქვაბულებს უკავშირდება. ეკლესიის ჩრდილოეთით მდებარე ეს გამოქვაბული თავდაცვის შიდა სისტემის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო. ყველაფერი ისე იყო მოფიქრებული, რომ ვარძიის შიდა ტერიტორიაზე მტრის შემოჭრის შემთხვევაში შესაძლებელი ყოფილიყო ხალხის გახიზვნა ძნელად მისადგომ მღვიმეებში, ხოლო ვინრო ლაბირინთებში მეომრებს უნდა მოეხერხებინათ მტრის შეჩერება. რამდენიმე ადგ-

ილას ქვის კარები იყო; სამალავეებში კი მეციხოვნენი იყვნენ ჩასაფრებულნი, რათა საჭიროების შემთხვევაში დახვედროდნენ მტერს. გამოქეპულთა ნაწილი (ზედა იარუსებში) სამალავეებს წარმოადგენდა. ეს სათავსოები რთული გასასვლელებით, კლდეში გაჭრილი გვირაბებითა და კიბეებით სხვადასხვა სართულების მღვიმეებთან იყო დაკავშირებული. აქ იყო გამოქეპულთა ჯგუფი, ე.წ. „სალხინო“ — სატრაპეზო, თავისი მარნით. ვარძიის აღმოსავლეთ ნაწილში განლაგებულია „საკრებულო“, ე.წ. „თამარის ოთახი“.

ვარძიის მთელ ტერიტორიაზე მიმოფანტულია საცხოვრებელი მღვიმეები. ყოველი ასეთი საცხოვრებელი მოიცავს კარიბჭეს — „კარპანს“, კლდეში ნაკვეთ ცენტრალურ მალალ და ფართო დარბაზს კამაროვანი გადახურვით და სამეურნეო დანიშნულების დამხმარე სათავსებს. ეს სქემა სხვადასხვა ვარიაციით განმეორებულია ყოველ ასეთ საცხოვრებელ ნაწილში. მღვიმეების შესასვლელიდან, რომელიც კლდის პირას გამოდის, სათავსები კლდის სიღრმეში არის შეჭრილი ისე, რომ სამეურნეო მღვიმეები ღრმად არის კლდეში, რაც ქმნიდა სანოვავის შენახვის საუკეთესო პირობებს. ასეთ საკუჭნაოებს „საცივოს“ უწოდებდნენ, მათში ზაფხულის ცხელ დღეებშიც სიგრილე იყო და ეს ხელს უწყობდა საკვების აუცილებელი მარაგის შენახვას.

მთავარ დარბაზში კედლების გასწვრივ კლდეში ნაკვეთი მერხი დაუყვება. კედლებში თახჩებია გამოჭრილი სხვადასხვა ნივთის შესანახად. აქ იდებოდა შანდლები, სანათურები, ნიგნები, ინახებოდა ჭურჭელი. საგანგებო თახჩა ხატისთვის იყო განკუთვნილი. საცხოვრებელი მღვიმეები, საერთო გეგმის მიუხედავად, ნაირგვარადაა დამუშავებული. მშენებლობის განსხვავებული ხარისხი საზოგადოების სხვადასხვა ფენაზე მიუთითებს. ვარძიაში, ისევე როგორც ჩვეულებრივ ქალაქში, ცხოვრობდნენ ქართველი საზოგადოების სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები და ეს დიფერენციაცია აისახა მღვიმეთა მოწყობაშიც, მათ მხატვრულ გადწყვეტაში. ზოგიერთ მათგანში მთავარი დარბაზი საგულდაგულოდ არის გააზრებული, არქიტექტურული ფორმების დამუშავებით: შესასვლელი კარი კარგად გათლილი ტიმპანით არის ხოლმე დაგვირგვინებული, ნაირგვარი ზომისა და ფორმის თახჩები — საპირეებით დამშენებული. კარგად არის შემუშავებული თვით დარბაზის ფორმა და პროპორციები. ზოგან კარგად გამოთლილი თალებია გამოყენებული. დარბაზის შუაგულში კერა იყო. მხატვრული თვალსაზრისით მეტი ყურადღება ექცევა ჩრდილოეთის კედელს, რომელიც ყველაზე უკეთ არის განათებული და რომელიც დარბაზში შესვლისთანავე (შესასვლელი, როგორც წესი, სამხრეთიდან იყო) იპყრობს ყურადღებას. ყოველი ასეთი საცხოვრებელი უჯრედი სრულიად იზოლირებულია და მხოლოდ ვიწრო გადასასვლელით ან ჭერში გაჭრილი ხვრელითა (ერდო) და მისადგმელი კიბით უკავშირდებოდა იმავე სართულზე ან სხვადასხვა დონეზე განლაგებულ ანალოგიურ საცხოვრებელ ქვაბულებს.

ვარძიის გამოქეპბულებს შორის გამოირჩევა საზოგადოებრივი დანიშნულების რამდენიმე კომპლექსი. განსაკუთრებით საინტერესოა სატრაპეზო — დიდი სწორკუთხა დარბაზი კამაროვანი გადახურვით, წყვილადი

თაღებით ჩრდილოეთის კედელთან და ღრმა ნიშებით. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კედლებს გრძელი მერხები დაუყვება, მათ წინ დაბალი ქვის მაგიდაა. სატრაპეზოს შუაში კერა იყო მოთავსებული. სატრაპეზოს ზომების გათვალისწინებით, სავარაუდოა, ოთხ ათეულამდე ბერის თავშეყრა ტრაპეზის დროს. ერთ-ერთ კედელთან ცალკე გამოყოფილი ქვის ტახტია მონასტრის წინამძღვრისათვის. თავისი არქიტექტურული ფორმით ვარძიის სატრაპეზო დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს დავით გარეჯის კლდის მონასტერთა სატრაპეზოებთან, რომელნიც, თავის მხრივ, კაპადოკიისა და ბიზანტიის კლდის მონასტრებთან არიან დაკავშირებული.

ვარძიის აღმოსავლეთ ნაწილში განლაგებულია ე.წ. „საკრებულო“ — დიდი კამაროვანი გამოქვაბული დარბაზი თაღოვანი ნიშებითა და მერხით კედლის გასწვრივ. მას ემიჯნება პატარა კარგად გამოყვანილი ეკლესია, რომლის მსგავსი რამდენიმეა მიკვლეული ვარძიის სხვადასხვა ნაწილში.

ვარძიის გრანდიოზული არქიტექტურული კომპლექსი მშვენიერად არის გააზრებული. მის გეგმარებაში გათვალისწინებულია ყველაფერი, რაც კი საჭიროა დიდი ქალაქის ნორმალური არსებობისათვის. საცხოვრებელი სათავსოების მწკრივი ქმნიდა ერთ სართულს, რომლის შიგნით კორიდორების სისტემით, თავისებური შიდა ქუჩით, გამოქვაბულები ერთმანეთს უკავშირდებოდნენ.

მაღალი სამშენებლო კულტურის მანიშნებელია ვარძიის წყალსადენის სისტემა. გვირაბის სათავეები ზედა ვარძიასთან იწყება. აქ არის აღმართული XI საუკუნის პატარა ეკლესია, აგებული ერისთავთ-ერისთავის ლიპარიტის მიერ.

ვარძიაში ოცზე მეტი მარანია აღმოჩენილი, ორასზე მეტი ქვევრი. მარნები, როგორც წესი, საცხოვრებელ კომპლექსებთან მდებარეობს. ტაძრის აღმოსავლეთით კი მარანთა მთელი ჯგუფია დადასტურებული. აქვეა სანაზხლები, ჭაჭის დასაწურები. სამეურნეო დანიშნულების მღვიმეთა ასეთი დიდი ჯგუფი მეტყველებს ვაზის კულტურის დიდ მნიშვნელობაზე სამცხე-ჯავახეთში.

გამოქვაბულთა კომპლექსში წყლით მომარაგებისათვის გამოკვეთილია დიდი რეზერვუარი, რომელიც ხანგრძლივად უზრუნველყოფდა წყლით ციხე-ქალაქის მოსახლეობას ალყის შემთხვევაში. ღმრთიმშობლის ეკლესიასთან ერთ-ერთ ქვაბულში წყაროა გამოყვანილი.

ღმრთისმშობლის ტაძრის გარდა ვარძიაში თოთხმეტი ეკლესიაა. აქედან ორი — მთავარი ტაძარი და ანანაურის ეკლესია მთლიანად არის მოხატული. ლიტანიის ეკლესიაში მხატვრობა მხოლოდ შესასვლელის ტიმპანზეა შემორჩენილი. დანარჩენი ეკლესიები წარმოადგენს პატარა სამლოცველოებს საცხოვრებელ კომპლექსებში. პატარა საკურთხეველი აღმოსავლეთის კედელთან არის გამოკვეთილი.

შეუძლებელია ვარძიის ყველა ქვაბულის განხილვა. ყოველი მათგანის დანიშნულება ბოლომდე არ არის გარკვეული. მათ შორის უნდა დავასახელოთ „თამარის ოთახი“, ე.წ. აფთიაქი, რომლის კედლებში პატარ-პატარა თახჩებია გამოკვეთილი, „სადარბაზო“, არქივის დარბაზი და ბევრი სხვა

ნაგებობა, რომელთა მდგომარეობა მათი პირვანდელი სახის აღდგენის საშუალებას იძლევა.

1283 წლის დიდი მინისძვრით დანგრეული ქალაქ-მონასტერი მაშინვე იყო აღდგენილი. XIII საუკუნის დასასრულს აიგო სამრეკლო, რომლის ქვედა თაღოვანი გასასვლელი და მთავარი ეკლესიის ორთაღოვანი კარიბჭეა შემორჩენილი.

ვარძიის მონასტერი მთელ საქართველოში იყო სახელგანთქმული. თამარი მთელი თავისი მეფობის მანძილზე ზრუნვას არ აკლებდა მას. ვარძიის მონასტერმა მეფისაგან დიდი მამულები და აურაცხელი სიმდიდრე მიიღო. მას ეკუთვნოდა მონასტრის მახლობლად მდებარე სოფლები. ამის საბუთად მიაჩნიათ ზოგიერთ ადგილას შემორჩენილი სახელი „ნაეარძიევი“. მონასტერს მამულები ჰქონდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ამის დამადასტურებელია იმერეთში არსებული სოფელი ვარძია და ვარძიის ღმრთისმშობლის სახელობის მონასტერი.

ვარძიის მნიშვნელობაზე ისიც მეტყველებს, რომ მის წინამძღვართა სახელები ჩანს საისტორიო საბუთებში საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა მოვლენასთან დაკავშირებით.

ვარძიის მონასტერი მარტო საქართველოში როდი იყო სახელგანთქმული, მისი სიმდიდრისა და ძლიერების ამბავი საქართველოს გარეთ, შორს იყო ცნობილი. სამხრეთიდან მომხდური მტერი საგანგებოდ ცდილობდა ვარძიის მონასტრის ხელყოფას. ამის არაერთი მაგალითია ცნობილი მემატიანეთა თხზულებებიდან. ჟამთააღმწერელი მოგვითხრობს ყაზან-ყაერის ერთ-ერთი სარდლის ლაშქრობაზე საქართველოში, რომლის უპირველესი მიზანი იყო ვარძიის მონასტრის საგანძურის მიტაცება: „წარმოავლინა კაცი ერთი უკეთური, ნათესავი მისი, რათა მოაოხრნეს ეკლესიანი ყოველსა საქართველოსა, რაცა პოვოს, წარმოიღოს, ჰგონებდა უზომოსა სიმდიდრესა, ოქროსა და ვერცხლსა, თუალთა პატიოსანთა და მარგალიტსა მრავალსა ვარძიასა...“

ვარძიის ქალაქ-მონასტრის ისტორიის ერთი უმძიმესი ეპიზოდი აქვს აღწერილი შაჰ-აბაზის ასტორიკოსის ისქანდერ მუნშს. ირანის მბრძანებელი შაჰ-თამაზი 1551 წელს დიდი ჯარით ჯავახეთს მოვიდა, დაარბია ჯავახეთი და მიაღგა ვარძიას: „... ხალხმა მთების კალთები და ვიწრო გამოქვაბულები თავის სახიზნად გაიხადა და ყოველმა ჯგუფმა თითო მთაში შეაფარა თავი. ზოგიერთი სხვა დიდებული და აზნაური მაგარ ციხეებში გამაგრდა...“

ვარძიის მთავარი ტაძარი იზიდავდა დამპყრობთ, რადგან იქ უამრავი სიმდიდრე ეგულებოდათ. ამავე დროს, მათაც სმენოდათ ვარძიის სიმტკიცე და მიუდგომლობა: „...ქართველი დიდებულების ერთი ჯგუფი გამაგრდა ვარძიის ციხეში და იქაურ ეკლესიაში, რომლებიც ერთი მაღალი მთის კალთაზე კლდეზე მდებარეობდა და სიმაღლით ცის მწვანე გუმბათს და სიმაგრით ხეიბერის ციხეს ედარებოდა...“.

მონასტრის აგებიდან სამი საუკუნის შემდეგაც, მინისძვრითა და უსასრულო დარბევათა შედეგად განადგურებული ვარძია მაინც დიდებულ შთაბეჭდილებას

ახდენდა მომხედურებზე. ამიტომ არის, რომ სპარსელი მემატთანე ასე გულმოდგინედ აღწერს ქართველთა რწმენისა და ძალის ამ კერას: „...ეკლესია, რომელიც იმ ციხეში იყო, ლეთის უცხო რამ ქმნილებაა და შორსმჭვრეტელი ჭკუაჯ ვერ წარმოიდგენდა, რომ ის ადამიანის მიერ იქნებოდა შექმნილი. მართლაც, ხსენებული ციხის შუაში, ერთ კლდეში, ათი გაზის სიმაღლეზე გამოეჭრათ და მოეწყოთ ეკლესია, რომელიც ოთხი ფართო და გრძელი სადგომისაგან შედგებოდა. მის შიგნითა და გარეთა კედლებზე კერპების სახეები დაეხატათ ოქროთი და ლაჟვარდით. მეორე სადგომს შუაში დაედგათ ტახტი, რომელზეც ერთი ბრწყინვალე თვლებით შემკულ ნმინდა ოქროს კერპის სახე იყო გამოყვანილი. ორი ძვირფასი ლალი ჩაესვათ თვლების ნაცვლად...“.

ისტორიკოსი აღწერს ეკლესიის მისადგომებს და საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ეკლესიის გარეთა სადგომებს ფოლადის კარები ჰქონდა და ერთი კარიც, ოქროსი, ეკლესიის შიგნით იყო გაკეთებული.

სისხლისმღვრელი ბრძოლები მიმდინარეობდა მონასტრის შიგნით; სპარსელები საშინელი სისასტიკით უსწორდებოდნენ ციხის მცველთ. ყოველი სათავსო, ყოველი საფეხური კიბისა სამკვედრო-სასიცოცხლო ბრძოლით მოიპოვებოდა დამპყრობთაგან. მიწის ყოველი მტკაველი ქართველთა სისხლით იყო მორწყული. ქართველთა ხელით განგმირული ყიზილბაშებიც ბევრნი დარჩნენ ვარძიის მღვიმეებში. შაჰი საშინელი სისასტიკით გაუსწორდა ვარძიის მცველებს. მან არნახული ბოროტება ჩაიდინა — არ დაინდო ტყვედ ჩაგდებული ბერები. მათ იქვე, ეკლესიაში მოკვეთეს თავები.

ვარძიის მონასტრის მშვენიერებამ და დიდებულებამ განაცვიფრა ყიზილბაშები. შაჰმა მოისურვა საკუთარი თვალთ ენახა მსოფლიოში სახელგანთქმული კლდის საოცრება. სპარსელები აღტაცებულნი იყვნენ მონასტრის ზღაპრული სიმდიდრით. ოქრო-ვერცხლის მხატვრული ნაკეთობანი, ჯვარ-ხატები, ხელნაწერი წიგნები ვერცხლის ჭედური ყდებით, ურიცხვი თვალ-მარგალიტი — ყველაფერი გაიტაცეს სპარსელებმა. გატაცებულ განძეულობათა შორის იყო მონასტრის ოქროს კარი და ოქროთი მოჭედილი თამარ მეფის ტახტი ვარძიიდან. („... ოქროს კარები მოგლიჯეს და სხვა განძთან ერთად სახელმწიფო ხაზინაში წაიღეს“).

საგანგებოდ მოგვითხრობს მემატთანე ვარძიის მონასტრის დიდი ზარის ჩამოგდებას („70 ბათმანი სპილენძისაგან შეიდგურ ჩამოსხმული“). ზარი „დაამტვრიეს, — განაგრძობს ისტორიკოსი, — როგორც დაიმსხვრა ქართველების სიცოცხლის შუშა“.

შაჰ-თამაზის ამ ლაშქრობის შესახებ ქართველი ისტორიკოსებიც მოგვითხრობენ: „...წარმოემართა სპითა ურიცხვითა საათაბაგოსა ზედა; ვარძია, თმოგვი და ვანის ქვაბი, და აწყური, ასპინძა, ვარნეთი და სრულად სამცხის ციხეები აღიღო და ვარძიის ღმრთისმშობელი და სრულად ციხეები ბატონს ქაიხოსროს მისცა“.

ამ ეპიზოდის ჩანს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ვარძიას საქართველოს პოლიტიკურ ისტორიაში. ირანის შაჰმა წაართვა ურჩ მეფე ლურასაბს ვარძია და თავის ერთგულ ათაბაგს გადასცა.

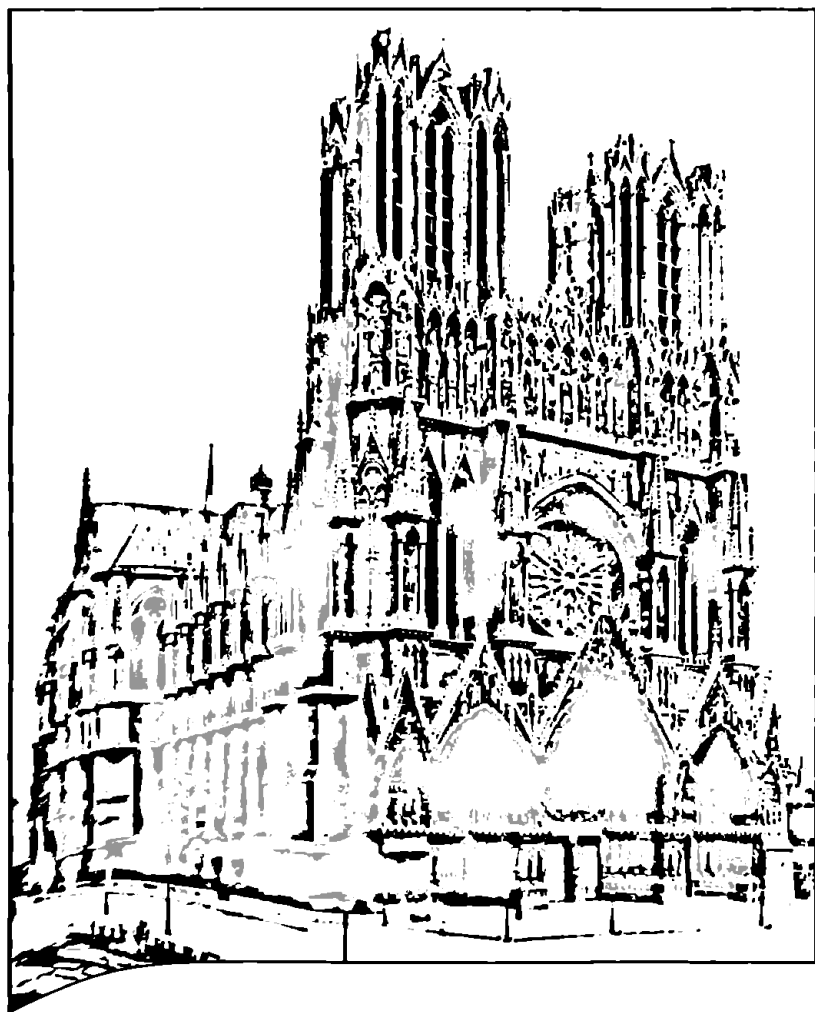
ვარძიის მონასტერი თავისი დროის დიდი კულტურული კერა იყო. სხვათა მონასტერთა მსგავსად აქ, მიუვალ კლდეებში, იქმნებოდა ფილოსოფიური და საისტორიო თხზულებები. შესაძლოა, აქ ინერებოდა თამარ მეფის ცხოვრებისა და მეფობის ისტორია, იქმნებოდა ძვირფასი ჯვარ-ხატები, იჭედებოდა და პატიოსანი თელებით იმკობოდა წელნანური წიგნები. დიდი შოთა რუსთაველიც ხომ ამ მხარესთან იყო დაკავშირებული. ჩვენ არ ვიცით, საქართველოს რომელ კუთხეში შეიქმნა ვარძიის ღმრთისმშობლის სასწაულმოქმედი ხატი, მაგრამ იგი ხომ ამ მონასტრის დიდება იყო, საქართველოს მფარველი და მხსნელი.

რვა საუკუნე გავიდა ვარძიის შექმნიდან. მას შემდეგ რა არ გადაიტანა მრავალტანჯულმა ქალაქ-მონასტერმა. მისი თავგადასავალი მთელი საქართველოს ბედის ანარეკლია. ვინ არ ცდილა მის განადგურებას, ვის არ მოურწყავს ქართველთა სისხლით მისი წმინდა მიწა. სპარსელები და ოსმალონი, არაბნი და ხვარაზმელები — ვის არ უცდია შეენგრია საქართველოს ეს მტკიცე ზღუდე. ანგრევდნენ, ძარცვავდნენ, სწვავდნენ, არბევდნენ, მაგრამ კვლავ და კვლავ ინთებოდა წმინდა სანთლები ვარძიის ღმრთისმშობლის ხატის წინ, კვლავ გაისმოდა ქართული საგალობელი კლდოვანი თაღების ქვეშ, კვლავ მოემართებოდნენ ამ წმინდა ტაძრისკენ გულმხურვალე მლოცველები, ღმრთისმშობლის უწმიდეს ხატთან შვებისა და მეოხების მაძიებელნი.

ბუნებამაც არ დაინდო ვარძია. 1283 წლის საშინელმა მიწისძვრამ გამოუსწორებელი ზიანი მიაყენა ქართველთა თავგანწირვისა და ჭირთა თმენის ამ საოცარ ძეგლს. მაგრამ სასიკვდილოდ დაჭრილი იგი კვლავ ნამრ, დგებოდა, მღვიმურ სახლებში კვლავ ისმოდა ტკბილი ქართული ენა, კვლავ ხარობდა მტერთაგან უწყალოდ გაჩეხილი ვენახები ვარძიის გარშემო გადაშლილ უკიდევანო ტერასებზე.

ვარძიის არქიტექტურული ანსამბლი — საქართველოს ისტორიის უბრწყინვალესი ქმნილება — ძველი ქართული სამშენებლო ხელოვნების უდიდესი მნიშვნელობის ძეგლია. თავისი მხატვრული სრულყოფით, გრანდიოზული მასშტაბებით იგი აღემატება საქართველოში არსებულ გამოქვაბულთა ანსამბლებს. მთავარი ტაძრის ფერწერა კი თამარის ეპოქის მონუმენტური მხატვრობის იშვიათი ნიმუშია, სადაც უმაღლესი ფერწერული ოსტატობითაა გადანყვებილი XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის მონუმენტური ფერწერის წინაშე არსებული ახალი სტილური პრობლემები.

თამარის ეპოქის მემკვიდრეთან ვკითხულობთ: „... თუ ვისმე ნებავეს ამისგანცა, იხილენ ვარძია და საქმენი ქმნულნი და ნაშენები ქუაბ-ქმნილი... ვინა მეფემან თამარ გულსიდგინა მსახურებად...“ — ეს სიტყვები თითქოს უშუალოდ ჩვენკენაა მომართული, რადგან მხოლოდ საკუთარი თვალით ხილვა საქართველოს წარსული დიდებისა და თავგანწირვის ამ ამაყი ძეგლისა მთელი ძალით გვაგრძობინებს ჩვენს წინაპართა სულის სიდიადეს, ადამიანის შესაძლებლობათა უსასრულობას.



რეიზის კათედრალი

„მთელი საფრანგეთი განსახიერებელია კათედრალებში ისე, როგორც საბერძნეთი პართენონში“, — წერდა დიდი ფრანგი მოქანდაკე ოგიუსტ როდენი. მართლაც, გოტიკის კათედრალები ბატონობდა შუა საუკუნეების ევროპულ ხელოვნებაში და წარმოგვიდგება ამ ეპოქის ევროპული აზრის, რწმენის, იდეალების ყველაზე გრანდიოზულ ხატებად. გუთური კათედრალების ფართო, მაღალ, უკიდევანოდ გადაშლილ, საუცხოოდ განათებულ სივრცეში ტარდებოდა ბრწყინვალე ლიტურგიული ცერემონიალი, იმართებოდა თვალისმომჭრელი პროცესიები, იდგმებოდა რელიგიური დრამები. აქვე იყრიდა თავს მრავალრიცხოვანი კორპორაციები, იმართებოდა სახალხო დღესასწაულები.

შუა საუკუნეების კათედრალები გარდასულ დროთა მჭევრმეტყველი დოკუმენტებია, წარსული ცხოვრების ქარტეხილების, მისი სიხარულისა და მწუხარების მონშეები. გუთური ტაძარი ფეოდალური ევროპული ქალაქის გული იყო. მისი ჩრდილი ქალაქს კურთხევის მსგავსად ეფინებოდა. დიდებული კათედრალები თავისი გიგანტური სიმაღლიდან ამაყად გადმოჰყურებდნენ ქვეყანას. მათ თვალწინ მიედინებოდა საუკუნეები, ერთმანეთს ცვლიდნენ თაობები, ნადგურდებოდა ძველი და ჩნდებოდა ახალი დინასტიები. ტაძრები კი იდგა ამაყად ფეოდალური ევროპის ისტორიის გზაჯვარედინებზე. ისინი ცოცხლობდნენ. მათი სიცოცხლე, მჭიდროდ დაკავშირებული ქვეყნის ისტორიასთან, გასაოცარი მოვლენებით იყო აღსავსე. რამდენი რამის მოყოლა შეუძლიათ ხუროთმოძღვრების ამ დიდებულ ქმნილებებს. თავისი განსაკუთრებული პლასტიკური მეთყველებით — ფასადთა ფანტასტიკური გადანყვევებით, პორტალთა რელიეფური კომპოზიციებით, უსაზღვრო სივრცის ღვთაებრივი პარმონიით.

გოტიკის ხელოვნება იშვა და განვითარდა საფრანგეთის გულში XII საუკუნის მეორე ნახევარში და სწრაფად გაერცელდა მთელს ქვეყანაში. მალე იგი წამყვანი გახდა ქრისტიანულ სამყაროში. XIII საუკუნე იმ დიდ კათედრალთა და მონასტერთა საუკუნეა, რომელნიც აღიმართნენ საფრანგეთის პროვინციებში, უპირატესად ჩრდილოეთში: ილ-დე ფრანსში, პიკარდიაში, შამპანში. როგორც წესი, ისინი იგებოდა ძველ წმინდა ნაგებობათა ადგილას, რომელნიც უამთა სიავით ან ადამიანთა ნება-სურვილით იყო განადგურებული. ხშირად გუთური კათედრალი რიგით მეოთხე ან მეხუთე ნაგებობა იყო უძველესი ტაძრის ადგილას აგებული. მათ წინ უძლოდა წარმართული ტაძარი, მეროვინგული და შემდეგ კაროლინგური ბაზილიკები და, ბოლოს, რომანული ტაძარი, რომლის ნაშთებს იყენებდნენ კიდევ გუთური ტაძრის მშენებლობის პროცესში.

გოტიკა, გოტიკური ხელოვნება — ერთი უმნიშვნელოვანეს ეპოქათა-განია შუა საუკუნეების ევროპაში. სახელწოდება ხელოვნების განვითარების ამ ეტაპმა მიიღო გერმანული ტომების — გუთების სახელისაგან (იტალ. გოტიკო — გუთური). ასე უწოდეს ალორძინების ეპოქის პუმანისტებმა შუა საუკუნეების ხელოვნების გარკვეულ მონაკვეთს, მისდამი თავისი უარყოფითი დამოკიდებულების გამოსახატავად. მათი წარმოდგენით, ეს ხელოვნება გუთების „ბარბაროსული“ ტომების შექმნილი იყო.

ახალი სიტყვა შუა საუკუნეების ევროპულ ხელოვნებაში საფრანგეთმა თქვა. XII საუკუნის ამ ახალ მხატვრულ მოვლენას თანამედროვეებმა „ფრანგული მანერა“ უწოდეს. გოტიკის შექმნა და აყვავება XII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XIII საუკუნეში დაემთხვა ფეოდალური საზოგადოების არნახულ აყვავებას. დასავლეთ ევროპის ისტორიის ეს მონაკვეთი ქალაქების განსაკუთრებული ზრდითა და განვითარებით აღინიშნა. ევროპის ფეოდალური ქალაქები ვაჭრობისა და ხელოსნობის დიდ ცენტრებად იქცა. განვითარებულმა ფეოდალიზმმა ხელსაყრელი ნიადაგი შექმნა ადამიანის შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოვლინებისათვის. XII-XIII სს. ევროპაში დანინაურდა სულიერი ცხოვრება, კულტურაში იმძლავრა საერო მომენტებმა. მონასტრები ინარჩუნებდნენ კულტურის კერების მნიშვნელობას, მაგრამ ისინი განათლების ერთადერთი ცენტრები როდი არიან. ევროპის მთელ რიგ ქალაქებში ყალიბდება უნივერსიტეტები. განვითარდა საბუნებისმეტყველო და პუმანიტარული მეცნიერება, განსაკუთრებით დანიანურდა ფილოსოფიური აზროვნება.

გოტიკის ეპოქაში, ისევე, როგორც მის წინამორბედ რომანულ პერიოდში, წამყვანი როლი არქიტექტურას ეკავა. არქიტექტურაში კი უმთავრესი თემა იყო — დიდი საკრებულო ტაძარი, ქალაქის უდიდესი საზოგადოებრივი ცენტრი, „ღვთაებრივი სამყაროს“ განსახიერება. გუთური ტაძარი ქალაქის მთავარ დომინანტს წარმოადგენდა. ქალაქის არქიტექტურულ ანსამბლში შედარებით უფრო მცირე ზომისა იყო საქალაქო საბჭოს შენობა. ქალაქს გარს ერტყა ქვის მაღალი გალავანი, რაც მას ციხე-სიმაგრის სახეს აძლევდა.

არქიტექტურა აღარ იყო მხოლოდ სამონასტრო ორდენთა სამსახურში. სამშენებლო საქმიანობაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა თავისუფალ ქალაქთა კომუნებს. ქალაქის მთელი მოსახლეობა უდიდესი ენთუზიაზმით მონაწილეობდა ტაძრის მშენებლობაში. ტაძარი იყო არა მხოლოდ ღმერთის, არამედ ყველა მორწმუნის სახლიც, რომელშიც ისინი იკრიბებოდნენ რელიგიურ დღესასწაულთა დროს. აქ, ფერადი ვიტრაჟებით ფანტასტიკურად განათებულ გარემოში, ეზიარებოდნენ ისინი ქრისტიანულ მცნებებს, ოცნებობდნენ სამოთხეზე.

ტაძრების ასაგები სახსრები ხალხში გროვდებოდა. მდიდარ ვაჭართა და მოქალაქეთა გვერდით, ქალაქის მოსახლეობის ყველა ფენას შეჰქონდა თავისი წვლილი ამ მშენებლობაში. არსებობს არაერთი ცნობა, თუ როგორ სწირავდნენ მოქალაქეები ქალაქის დიდი საკრებულო ტაძრის ასაგებად

უკანასკნელ სამკაულს, უკანასკნელ მონეტას. ქალები და კაცები, მდიდარნი და ლატაკნი, სენიორები და გლეხები ყველაფერს აკეთებდნენ, რათა უზრუნველყოთ მშენებლები საკვებითა და სამშენებლო მასალებით.

სატაძრო მშენებლობას სათავეში ედგა მთავარი ოსტატი, რომელიც უკვე გამოეყო ხელოსნებს. იგი იყო მშენებლობის სულისჩამდგმელი. მას ევალებოდა ტაძრის გეგმისა და მოდელის შექმნა, მისი წარდგენა ეპისკოპოსისა და კაპიტულისათვის განსახილველად. წარდგენილი გეგმა ხანგრძლივი განსჯის შემდეგ მტკიცდებოდა.

მთავარი ოსტატი მოხაზავდა მიწაზე მომავალი ტაძრის ძირითად კონტურს, ამასთან, უნდა გაეთვალისწინებინა ამ ტერიტორიაზე არსებული ძველი ნაგებობა, გადაეწყვიტა, ჩართვდა მას ახალ შენობაში, თუ გამოიყენებდა მხოლოდ მის ქვებს, როგორც დამატებით სამშენებლო მასალას.

ტაძრისთვის ითხრებოდა 8-9 მეტრის სიღრმის საძირკველი. ეს იყო დიდი და შრომატევადი სამუშაო, რომელიც რამდენიმე თვეს ან წელიწადს გრძელდებოდა. ტაძრის პირველი ქვის დადება დიდი ზემოთ აღინიშნებოდა. კედლები ამოჰყავდათ მთავარი ოსტატის — ხუროთმოძღვრის მეთვალყურეობით. ხშირად იგი საკუთარი ხელით ასრულებდა განსაკუთრებით რთული მოხაზულობის ქვის დეტალს, ეხმარებოდა ქვის მთლელებს არქიტექტურული პროფილის დაზუსტებაში, ორნამენტული ნახატის სრულყოფაში, საბოლოოდ შეაველებდა თვალს ქანდაკებებსა და რელიეფებს, ამონებდა მათ მხატვრულ ხარისხს.

მთავარი ოსტატი — „მეტრი“ — განსაკუთრებით პატივცემული პიროვნება იყო. იგი დაახლოებული იყო უმაღლეს სამღვდლოებასთან, ფეოდალურ ზედა-ფენებთან, მიღებული იყო მეფის კარზე. არქიტექტორს უნდა გაეველო ხანგრძლივი პროფესიული წვრთნა, უნდა ზიარებოდა ქვით ხუროს, მოქანდაკის პროფესიებს, სცოდნოდა გეგმარების საიდუმლოება, კონსტრუქციის პრინციპები, შეძლებოდა ნაგებობის პარამეტრების გამოანგარიშება. არქიტექტორს აუცილებლად უნდა ემოგზაურა თვალსაწიერის გასაფართოებლად, გასცნობოდა თავისი დროის გამორჩეულ ხუროთმოძღვრულ ქმნილებებს.

მშენებელთა შორის ყველაზე მაღალი რანგისა იყვნენ ნაგებობის ორნამენტული ნაწილების, რთული არქიტექტურული პროფილებისა და დეტალების შემსრულებელი ქვის მთლელები, შემდეგ მოდიოდა ქვით ხუროთა ფენა. მათ მოჰყვებოდნენ დურგლები — ხის კონსტრუქციების, გადახურვის კოჭების, თალების, კამარის ქარგილების შემქმნელები. მათთან ერთად მუშაობდნენ ხეზე მხატვრული კვეთის ოსტატები, მჭედლები, შემდუღებლები, მღებავები, მემუშეები. სხვადასხვა დარგის ხელოსნები ერთიანდებოდნენ ამქრებად. მამიდან შვილზე, თაობიდან თაობაზე გადადიოდა ხელობის საიდუმლოება. ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში ყალიბდებოდა მთელი რიგი არქიტექტურული საგვარეულოები, რომლებიც ათწლეულთა მანძილზე მუშაობდნენ გარკვეულ რეგიონებში. ოსტატებს ჰქონდათ საკუთარი სამშენებლო დამლები (გეომეტრიული ფიგურა, მონოგრამა, პრო-

ფილი, გასაღები და სხვა), რომლებითაც აღნიშნავდნენ მათ მიერ დამუშავებული ნაგებობის ნაწილებს ან ცალკეულ ბლოკებს.

გუთური ხეროთმოძღვრების ჩასახვა დაკავშირებულია საფრანგეთის სამეფო დომენთან ილ-დე-ფრანსთან. 1137 წელს სენ-დენის მონასტრის წინამძღვარმა სიუჟერმა დაიწყო სააბატოს ეკლესიის რეკონსტრუქცია. საუკუნეთა მანძილზე სენ-დენი საფრანგეთის მეფეთა საბოლოო განსახვევებელს წარმოადგენდა. ამიტომ იყო, რომ ახალი მშენებლობის დაწყებისას გათვალისწინებული იყო მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა. ყველაფერი იყო გაკეთებული იმისათვის, რომ სენ-დენის ახალ არქიტექტურულ სახეს ღირსეულად აესახა, უახლესი სამშენებლო და მხატვრული ხერხების საშუალებით, ქვეყნის ისტორიის ახალი ეტაპი.

ფრანგული გოტიკის უდიდესი ძეგლებია: პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი (1163-1257 წწ), შარტრის (1194-1260 წწ.), რეიმსის (1211-1311 წწ.), ამიენის (1220 წ.-XVI ს.), რუანის (1201-1250 წწ.) ტაძრები. თითოეული ტაძარი წარმოადგენდა ღმრთის ქალაქის, ციური იერუსალიმის განსახიერებას. მისი ამგვარი დანიშნულება მტკიცედობდა იქ წარმოებული ღვთისმსახურებით, ლიტურგიით. ტაძრის შესასვლელი, ქანდაკებითა და რელიეფებით შემკული მისი პორტალები, სამოთხის კარიბჭედ აღიქმებოდა. საგანგებოდ გააზრებული განათება — ვეებერთელა სარკმლებიდან შემოღვრილი ნაირფერი შუქი — ღვთაებრივი ნათელით ავსებდა ტაძრის სივრცეს. ვიტრაჟების ფერადი მინები პატიოსან თვალთა მსგავსად ელვარებდა და განსაკუთრებულ ელფერს ანიჭებდა ტაძრის ინტერიერს.

გუთური ტაძრის უკეთ წარმოსადგენად გავეცნოთ მის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს ნიმუშს — რეიმსის დიდებულ ტაძარს, განვითარებული გოტიკის ჭეშმარიტ ძეგლს. შამპანის პროვინციის შუაგულში აგებული ეს ტაძარი მეფე ფილიპე I-ის დროიდან მოყოლებული (1059წ.) ლუი XVI-მდე საფრანგეთის მეფეთა კურთხევის ტრადიციული ადგილი იყო. მის თალებს ქვეშ გვირგვინს იდგამდნენ საფრანგეთის მეფენი. კურთხევის ცერემონიული რეიმსის საკრებულო ტაძარში ტარდებოდა თვალისმომჭრელი ბრწყინვალეობითა და ფუფუნებით. ამ წმინდა ადგილას მეფეები თიქოს ეზიარებოდნენ ღვთაებრივ წყალობას. ხალხური რწმენით, რეიმსში კურთხევა საფრანგეთის მეფეებს სასწაულებრივ ძალას ანიჭებდა. ამ ტაძრის თვალწინ მიედინებოდა საფრანგეთის ისტორია. ვინ მოსთვლის, რამდენი მოვლენის მონაწილე იყო ეს გრანდიოზული საკრებულო ტაძარი. სხვათა დიდმნიშვნელოვან ამბავთა შორის მას ახსოვს საფრანგეთის სახალხო გმირის, ორლეანელი ქალწულის, ჟანა დ'არკის მგზნებარე ლოცვა.

ძველი ფრანგული ქრონიკა მოგვითხრობს, რომ ჟანა დ'არკი ჩაერია საფრანგეთის მეფის შარლ VII და პენრი VI ინგლისელის კონფლიქტში, ეს უკანასკნელი პრეტენზიებს აცხადებდა საფრანგეთის სამეფო ტახტზე. ჟანა დ'არკი საფრანგეთის მეფესთან ერთად რეიმსისკენ გაემართა. იგი შევიდა რეიმსში პარადული კარიბჭით 1429 წლის 17 ივლისს. ინგლისური გარნიზონი გაიქცა რეიმსიდან. სახალხო გმირს არქიეპისკოპოსი შეეგება. ხალხი

აღვრთოვანებით ხედებოდა სამეფო კარტყეს. მეორე დღეს რეიზის საკათედრო ტაძარში ჩატარდა მეფის საზეიმო კურთხევა. მთელი ცერემონიალის დროს, რომელიც გაგრძელდა დილის ცხრა საათიდან ნაშუადღევის ორ საათამდე, უანა დ'არკი იდგა საკურთხევის წინ ოქრომკედითა და ბენვით შემკულ ძვირფას სამოსელში გამოწყობილი. ხელში მას ბაირალი ეყრა. კურთხევის შემდეგ ეროვნულმა გმირმა მუხლი მოიყარა შარლ VII-ის წინაშე, აღიარა მისი წმინდა უფლება საფრანგეთის ტახტზე და უსურვა ღვთის მადლი და შენევნა სამეფოს მართვის საქმეში.

საფრანგეთისათვის რეიზის ტაძარი გაცილებით უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე მხოლოდ რელიგიური შენობა. იგი ეროვნული კულტურის განსაკუთრებული ღირსების ძეგლი, თავისებური სიმბოლო იყო. ამიტომაც საინტერესოა ტაძრის აგების ისტორია.

რეიზი შუა საუკუნეების შამპანის პროვინციის პატარა, მაგრამ მდიდარი ცენტრი იყო, მისი ისტორია რომის იმპერიის ეპოქიდან იღებს სათავეს. ქალაქში ჭარბად იყო შემორჩენილი ანტიკური ხუროთმოძღვრების ძეგლები: ამფითეატრი, სკულპტურული დეკორით შემკული სატრიუმფო თალი. ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული ამ ქალაქში ცოცხლობდა უძველესი სამშენებლო ტრადიციები; ანტიკური პლასტიკის ძეგლები — ქანდაკებები, საკროფაგთა რელიეფები — შესანიშნავ სკოლას წარმოადგენდა ადგილობრივი ოსტატებისათვის.

ისტორიული საბუთები მოგვითხრობს, რომ 1210 წლის 6 მაისს დიდმა ხანძარმა უწყალოდ გაანადგურა კაროლინგური ტაძარი რეიზში, ქალაქის დიდ ნაწილთან ერთად. ამ უბედურების მეორე დღესვე შეიკრიბა მთელი მოსახლეობა და ეკლესიის მესვეურებთან ერთად, ტაძრის აღდგენის საერთო იდეით შთაგონებულებმა, მოიმოქმედეს ყველაფერი, რათა კატასტროფიდან ზუსტად ერთი წლის თავზე დაეწყოთ ახალი ტაძრის მშენებლობა. 1211 წლის 12 მაისს არქიეპისკოპოსმა ობრი დე უმბერმა ახალი ტაძრის საძირკველში პირველი ქვა დადო. გარკვეული ინტერვალებით კათედრალის მშენებლობა 1481 წლამდე გაგრძელდა. ტაძრის ძირითადი ნაწილი XIII საუკუნის ბოლოსთვის დასრულდა. შემდეგ საუკუნეებში მიმდინარეობდა ცალკეულ ნაწილთა სრულყოფა. ფასადის ბრწყინვალე ქანდაკებების უმეტესობა XIII საუკუნის შუა წლებში შესრულდა.

კათედრალის მშენებლობა წარმოებდა ფილიპე III-ავგუსტესა (1180-1226წწ.) და წმ. ლუის (ლუი IX, 1226-1270წწ) მეფობის დროს, როდესაც საფრანგეთის ხელოვნება განსაკუთრებულ აყვავებას განიცდიდა. რეიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი საფრანგეთის ისტორიის ამ ღირსშესანიშნავი ეპოქის მკაფიო განსახიერებაა. საფრანგეთის შემოქმედებითი გენიის ეს ბრწყინვალე ძეგლი თავისი დროის თავისებური სარკეა. ბუენთან 1214 წლის დიდი გამარჯვება გერმანიის იმპერატორ ოტონ IV-ზე საფრანგეთის ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ისტორიული ფაქტია, ფრანგი ერის თვითშეგნების მნიშვნელოვანი მომენტი. საფრანგეთის მოსახლეობის ყველა ფენის წარმომადგენლები — რაინდები, გლეხები, მოქალაქეები

— ერთი გრძნობით გამსჭვალულნი, საფრანგეთის სამეფო დროშის ქვეშ გაერთიანებულნი, აღდგენენ დამპყრობთა წინააღმდეგ. რელიგიურ ხელოვნებას განვითარების განსაკუთრებით ხელსაყრელი პირობები შეექმნა. ლუი IX-ის, ნმ. ლუიდ ნოდებულის, მმართველობის ხანა ფრანგული ხელოვნების ოქროს ხანას წარმოადგენდა. ხელოვნება, ალბათ ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ყველა სხვა სფეროზე მეტად, განასახიერებს ეპოქის სულს. რეიმსში, მისი ფასადების ქანდაკებებში შეიძლება დავინახოთ ფრანგების დამოკიდებულება სამყაროსადმი, ცხოვრების სიხარულის მთელი სისავსით შეგრძნება XIII საუკუნის შუა წლებში, როდესაც ქვეყანა განსაკუთრებულ აღმავლობას განიცდიდა.

სამი დიდი კათედრალი ქმნის XIII საუკუნის საფრანგეთის დიდებას: შარტრის, რეიმსის და ამიენისა. სამივე ტაძრის მშენებლობა დაიწყო მას შემდეგ, რაც ხანძარში დაიღუპა წინა ეპოქაში აგებული რომანული ტაძრები. სამივე ტაძარი ღმრთისმშობლის სახელზეა აგებული.

გუთური არქიტექტურის განვითარებამ სამი ეტაპი განვლო: ადრეული გოტიკა (XII ს.), მომწიფებული, ანუ განვითარებული გოტიკა (XIII-XIV სს.) და გვიანი გოტიკა (XIV-XV სს.). ეს პერიოდები დაკავშირებულია არქიტექტურული კონსტრუქციებისა და მხატვრული ხერხების თანმიმდევრულ განვითარებასთან, რაც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურ და ეკონომიკურ ცხოვრებასთან.

პირველი პერიოდის კათედრალთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი, რომლის მშენებლობა დაიწყო 1163 წელს. ნოტრ-დამ დე პარი, როგორც მას ფრანგები უწოდებენ, სხვა გუთურ ტაძართა შორის გამოირჩევა მკაცრი დიდებულებით. კედელს ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვს მძლავრი მასა, განსაკუთრებით მის ქვედა ნაწილში. ტაძრის ინტერიერი საკმაოდ ჩაბნელებულია. გავიდა მხოლოდ ნახევარი საუკუნე და რეიმსის ტაძარში ვხედავთ გუთური არქიტექტურის არაჩვეულებრივად სწრაფ ევოლუციას: ამაღლდა და გაიზარდა სარკმლები, შუქით აივსო მძლავრად შეისრული თალები, გაძლიერდა ზესწრაფვის გრძნობა, აიტყორცნა კამარები. როგორც ერთი ფრანგი მწერალი ამბობდა, იქმნებოდა თავბრუდამხვევი გრძნობა, ყველაფერი იყო გამჭვირვალე, ჰაეროვანი.

რეიმსის კათედრალში განხორციელდა თაობების მიერ დაგროვილი მიღწევები ხუროთმოძღვრებისა და ქანდაკების დარგში. ხაზთა ჰარმონია, პროპორციების რიტმი, საყრდენი ელემენტების მოქნილობა და სიმსუბუქე, არქიტექტურული ფორმების ელევანტურობა განუმეორებელ იერს ანიჭებს ამ ტაძარს.

ჩვენთვის ცნობილია რეიმსის მშენებელთა სახელები, რომელნიც შემოგვინახა იატაკის ორნამენტულმა მოზაიკურმა დეკორმა ე.წ. „ლაბირინთმა“. ყოველ სახელთან დაკავშირებულია ტაძრის აგების გარკვეული ეტაპი, მისი გარკვეული ნაწილი. ტაძრის გეგმა ეკუთვნის ხუროთმოძღვარს ჟან დ'ორბეს. ნაგებობა საოცარი ერთიანობითა და ჰარმონიულობით გამოირ-

ჩევა. ერთ-ერთ სამეფო საბუთში რეიმის ტაძარი მოხსენებულია, როგორც „საფრანგეთის ტაძართა შორის უკეთილშობილესი“. ჟან დ'ორბე ოცი წელი ედგა სათავეში მშენებლობას. მის შემდეგ ცენტრალური ნაწილები დაასრულა ჟან ლელუმ. 1241 წელს, ღმრთისმშობლის შობის დღესასწაულისათვის, 7 სექტემბრისათვის დასრულდა ტაძრის ძირითადი ნაწილის აგება. XIII საუკუნის სახელგანთქმულმა ფრანგმა არქიტექტორმა ვილარ დე ონეკურმა ინახულა რეიმის ტაძარი მშენებლობის პროცესში და მის ალბომში შემონახულია ტაძრის ნაწილთა ჩანახატები.

არქიტექტორ ვილარ დე ონეკურის ჩანახატების ალბომი შუა საუკუნეების უაღრესად მნიშვნელოვანი გრაფიკული დოკუმენტია. ამ ალბომის ერთ-ერთ ფურცელზე მან ჩაიხატა რეიმის სარკმელი. საინტერესოა ამ ჩანახატის შესრულების ისტორია. არქიტექტორი მიიწვიეს უნგრეთში ფრანგული სტილის ტაძრის ასაგებად. ამ ჩანახატის გვიანდელ მინაწერში ავტორი წერს: „აი, რეიმის ტაძრის ზედა გალერიის ერთ-ერთი ფორმა (სარკმლის მოჩარჩოება), რომელიც ორ საყრდენს შორის არის მოთავსებული. მე მიმინვიეს უნგრეთის მინაზე, როცა მას ვხატავდი. ამიტომ არის, რომ ასე ძალიან მიყვარს იგი“. გასაგებია, რა გრძნობები ამოძრავებდა არქიტექტორს ამ ჩანახატის შესრულების დროს. ეს იყო მისი უკანასკნელი ჩანახატი შორეული და საშიში მოგზაურობის წინ. მას არ შეეძლო შეეხებოდა ამ ჩანახატისათვის მლელეარების გარეშე. რეიმის ტაძარში, სხვა სახელოვან ფრანგ მოღვაწეთა შორის, ამ სახელოვანი ხუროთმოძღვრის სულიც ცოცხლობს.

ჟან ლელუს შემდეგ რეიმის ტაძრის მშენებლობა დაკავშირებულია რეიმელი ოსტატის გომესა და სუასონელი არქიტექტორის ბერნარის სახელებთან. ამ უკანასკნელს ეკუთვნის დასავლეთის ფასადის გრანდიოზული სარკმლის — ვარდულის მშენებლობა. ფასადი საბოლოოდ დაასრულა რობერ დე კუსიმ (1290-1311 წწ.). XIV საუკუნეში ააგეს ორი კოშკი და ფასადის ზედა ნაწილი. ჩრდილოეთის კოშკი დასრულდა 1427 წლისათვის. კოშკების გადახურვა არ იყო დასრულებული, რადგან მშენებლობას ხელი შეუშალა ასწლიანმა ომმა (1337-1453 წწ.). 1481 წელს დიდმა ხანძარმა მნიშვნელოვნად დააზიანა ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილი. იგი რესტავირებული იყო XVI საუკუნის დასაწყისში.

ასეთი ხანგრძლივი მშენებლობის მიუხედავად, რეიმის ტაძარი არაჩვეულებრივი ერთიანობით გამოირჩევა. ნიჭიერ ხუროთმოძღვართა, მოქანდაკეთა თაობების შემოქმედება შეირწყა ერთ დიდებულ არქიტექტურულ სხეულში. რეიმის ტაძარს სრულად ეკუთვნის ჰიუგოსეული განსაზღვრა გუთური კათედრალისა, როგორც „ქვის სიმფონიისა“.

ქართველი მკითხველისათვის, ალბათ, საინტერესო იქნება ერთი ფაქტი რეიმის ღმრთისმშობლის ტაძრის მშენებლობის ისტორიიდან: საბუთებიდან ირკვევა, რომ ტაძრის კონსტრუქციებისათვის, კოჭებისათვის კოლხური ნაბლის ხე იყო გამოყენებული.

რეიმის ტაძარი ერთი შეხედვით თავზარს სცემს მაყერებელს არქიტე-

ქტურული ფორმების სირთულითა და სკულპტურული სამკაულის სიჭარბით. მისი ფასადი — სამი გრანდიოზული პორტალით — მძლავრად იზიდავდა თავისკენ ხალხს. პორტალები უამრავი ქანდაკებით იყო შემკული, ისინი უსასრულოდ მოუთხრობდნენ მორწმუნეთ წმინდა ისტორიის ამბებს. ეს იყო თავისებური „ბიბლია პლასტიკურ სურათებში“ — ქვაში განსხეულებული შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობა.

ქალაქის მთავარი მოედნის ცენტრში აღმართული ტაძარი გაერთიანებული იყო გარე სამყაროსთან. ღრმა პორტალები თითქოს გამოდიოდა მოედნის სივრცეში და ერწყმოდა გარემოს. გაქრა კედელი, მისი მასა უნონადი გახდა. დარჩა მხოლოდ არქიტექტურული ჩონჩხი. ქვის დეტალები, კედლის ნაწილები უკიდურესად გათხელდა და შეიქმნა ჭვირული სხეული, რომელიც ორგანულად შერწყმულ ქანდაკებებთან ერთად, იქცა ქვის ზღაპრულ მაქმანად. ეს უკანასკნელი ქმნის უცნაურად ზეაზიდულ ფორმებს. კედელი დანანევრდა ვერტიკალური ლიობების რიტმული წყობით. ტაძარი აქტიურად, მძლავრად მოქმედებდა მის გარემომცველ სივრცეზე, გარდაქმნიდა და სრულყოფდა მას. არქიტექტურულ ფორმათა თავისებურება მნიშვნელოვნად მოქმედებდა გარემოზე, შექპონდა მასში განსაკუთრებული მხატვრული ელფერი. ატმოსფერო ივსება არქიტექტურული მასებით, იცვლება ქალაქის გარემოს ხასიათი.

რეიმსის ტაძარმა უდიდესი ძალით იმოქმედა ქალაქის მიმდებარე ნაწილზე, შეცვალა თავის გარშემო სივრცე. განმსაზღვრელი აღმოჩნდა ტაძრის მასების აფურულობა, შენობის არქიტექტურული გარსის არაჩვეულებრივი გაზრდა, ფასადების სპეციფიკური ხასიათი. რეიმსის ტაძრის არქიტექტურული გარსი ისეთი აფურული გახდა, ისე განიტოტა და განევრცო სივრცეში, რომ სრულიად დაკარგა შენობის ზღვარის მნიშვნელობა, შიდა სივრცე ორგანულად დაუკავშირდა გარეთა სამყაროს.

ტაძრის გარემოსთან მტკიცედ დაკავშირება გაპირობებული იყო ახალი კონსტრუქციული წყობით. არქიტექტორებმა ტაძრის ახალი სივრცის შესაქმნელად მაქსიმალურად განტვირთეს იგი საყრდენებისაგან; ისინი კი არ გაქრა, არამედ ზედმეტი საყრდენები ტაძრის გარეთ გაიტანეს. დამატებითი საყრდენი თალებით — არკბუტანებით გადახურვის სიმძიმე გადატანილ იქნა მძლავრ ბურჯებზე — კონტრფორსებზე, რომლებიც მიშენებული იყო ტაძრის გვერდით კედლებზე. ამის წყალობით ტაძრის ინტერიერში ზეატყორცნილი ფორმის სვეტების თხელი ვერტიკალები არ უშლიდა ხელს თავისუფალი, ჰაეროვანი, გრანდიოზული სივრცის შექმნას. გარეთა საყრდენების სისტემა, კონსტრუქციული სიახლის გარდა, მნიშვნელოვან მხატვრულ ეფექტს ქმნიდა. არკბუტანები ფანტასტიკური ქიმერების ჩონჩხის ნექნებივით იშლებოდა ტაძრის სიგრძივი კედლების გასწვრივ და ნაგებობას უცნაურ, არარეალურ იერს ანიჭებდა.

გადახურვა ემყარებოდა შეისრული თალის კონსტრუქციას, რომელიც ძალზე მოხერხებული იყო ტაძრის სიმაღლის გაზრდისათვის. შეისრული თალი, ამასთანავე, ამცირებდა დანოლას საყრდენებზე. ჯვრული კამარე-

ბი, მათი სიმსუბუქის წყალობით არ საჭიროებდა მძლავრ საყრდენებს. გუთური საყრდენი იქცა სვეტთა კონად, რომელიც მსუბუქად იყო ატყორცნილი ზემოთ, რაც გუთური ტაძრის დამახასიათებელ სიმალღესა და სიმსუბუქეს ქმნიდა.

რეჟისის ტაძრის დასავლეთის ფასადის არქიტექტურულ-პლასტიკური გადანწყვეტა გენიალური არტისტიზმით გამოირჩევა. იგი თითქოს უვერტიურაა ინტერიერის კარგად გააზრებული სივრცითი სტრუქტურის აღსაქმელად. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ფასადი ერთი ყველაზე სახელგანთქმულ ფასადთაგანია გუთურ არქიტექტურაში. იგი გამოირჩევა კომპოზიციის განსაკუთრებული ელეგანტურობით და სკულპტურული დეკორაციის სიმდიდრით.

რეჟისის დასავლეთის ფასადის განმსაზღვრელი ნაწილია სამმაგი პორტალი, სამი დიდი შესასვლელი, დამუშავებული გარეთკენ გაფართოებული ნიშების მსგავსად. პორტალები გამოდის მოედანზე და თითქოს შთანთქავს მის სივრცეს, იკავებს მოედნის სივრცის გარკვეულ ნაწილს (პორტალების სიღრმე 6 მეტრია). კედელი, როგორც არქიტექტურის ნამყვანი ნაწილი, აქ სრულიად გამქრალია, იგი დიდი ლიობებით არის დემატირიალიზებული. სამივე პორტალი ერთმანეთთან მიახლოებული და გაერთიანებულია. შიდა სივრცის უკეთ განათებისათვის შესასვლელების ზემოთ არე (ტიმპანები) აყურულია, დატოვებულია რელიეფური სამკაულის გარეშე. ცენტრალური შესასვლელის თავზე შექმნილია ვარდული, რომლის დიამეტრი აღებულია საზომ ერთეულად ფასადის პროპორციების აგებისას. იგი განსაზღვრავს შესასვლელების სიმალღესა და სიგანეს, მეორე იარუსის სარკმლების ზომებს, დიდი ვარდულის დიამეტრს. ამგვარი საზომი ერთეულის არსებობამ განაპირობა რეჟისის ტაძრის ფასადის არაჩვეულებრივი ჰარმონიულობა, მის ნაწილთა ოსტატური ურთიერთშეხამება. ფასადის ცენტრი ხაზგასმულია ხუთი ფრონტონის მასშტაბების ცვალებადობით, მათი რიტმული აზიდულობით კიდებიდან ცენტრისკენ.

რეჟისის ტაძარში პირველად გაუქმდა ტიმპანები, რომლებიც შეცვალეს ფერადი ფართო მინის სარკმლებმა, რომელთა წყალობით ტაძრის მთავარი ნაეი და გვერდითი ნაწილები უკეთ განათდა.

ფასადის მთავარი განწყობილება — ზესწრაფვაა. ამას ხაზს უსვამს ფასადის კომპოზიციის ყოველი ნაწილი: პორტალების შემომსაზღვრელი მრავალმხრიანი შეისრული თალები, მათ თავზე განლაგებული მაღალი ნვეტიანი ფრონტონები — ვიშპერგები, რომლებიც კვეთს მეორე სართულის ჰორიზონტალურ ზღვარს და ზემოთკენ მიისწრაფვის. მეორე სართულზე ეს ზესწრაფვა ორად იტოტება. ცენტრი აქცენტირებულია გრანდიოზული სარკმლით — ვარდულით, გვერდითი ნაწილები მიემართება ზემოთ ვეება სარკმელთა ვერტიკალური რიტმით. ეს მისწრაფება მესამე იარუსზე ატაცებულია ვინრო და დაგრძელებული ნიშების დინამიკური რიტმით და ზეცად ატყორცნილი კოშკების მძლავრი ვერტიკალებით. დაკვირვებისას კარგად შეინიშნება, რა რთული ურთიერთკავშირები

მყარდება ფასადის პორიზონტალურ და ვერტიკალურ ნაწილებს შორის. ასეთივე რთული დამოკიდებულება სხვადასხვა დონეზე განლაგებულ ქანდაკებებს შორის.

ფასადის საერთო გადანყვეტაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კოშკებს, მათი გიგანტური დაგრძელებული სარკმლებით. ამ შეუმინავ აყურულ სარკმლებში კოშკურების ინტერიერი მოჩანს, როგორც არაამქვეყნიური, ზეციური სამყარო, რაც მათ განსაკუთრებულ, მისტიკურ აზრს აძლევს.

ვიდრე რეიმსის ტაძრის შიგნით შევიდოდეთ, შევჩერდეთ დასავლეთის ფასადთან, დავუკვირდეთ მის პლასტიკურ დეკორს, რომელიც ისე ორგანულად არის შერწყმული არქიტექტურასთან, რომ მათი ცალ-ცალკე, დამოუკიდებლად არსებობა სრულიად წარმოუდგენელია. ყოველ ქანდაკებას მიკუთვნებული აქვს ზუსტად განსაზღვრული ადგილი. ამაში კარგად გამოვლინდა შუა საუკუნეების ესთეტიკის მთავარი იდეალი: წესრიგი და სიცხადე. ჯერ კიდევ წმ. ავგუსტინე (IV-V სს.) განადიდებდა „წესრიგის ბრწყინვალებას“. თომა აქვინელი (XIII ს.) კი დასძენდა: „არ არს მშვენიერება სიცხადისა და მკაფიობის გარეშე“. ქანდაკებების განაწილება ტაძრის ნაწილებში, მის ფასადებზე სწავლულ თეოლოგთა ჩარევას მოითხოვდა. ხელოვნება არა მხოლოდ დეკორატიულ როლს თამაშობდა, არამედ უპირატესად, დიდაქტიკურს. ეკლესიის სამსახურში მყოფი მოქანდაკე საკუთარი საშუალებებით ქადაგებდა ქრისტიანულ მცნებებს. მთავარი თემების გამოკვეთა, მათი წინ წამოწევა, მეორეხარისხოვანის დაქვემდებარებული მნიშვნელობა, მათთვის უფრო მოკრძალებული ადგილის მიჩენა — ყველაფერი გამიზნული იყო იმისათვის, რათა მაყურებლის ყურადღება სწორად წარმართულიყო და წმინდა გამოსახულებები მას აღექვა ისე, როგორც ამას ქრისტიანული მოძღვრება მოითხოვდა.

რეიმსის ქანდაკებები ფრანგული გუთური პლასტიკის მწვერვალია. მისი პლასტიკური სამკაული აღემატება ყველაფერს, რაც კი რამ შექმნილა მანამდე ფრანგულ ქანდაკებაში. მართალია, ტიმპანების ქანდაკებები შეცვლილია დეკორატიული სარკმლებით — ვარდულებით, მაგრამ ისინი გადატანილია სამკუთხა ამაღლებულ ფრონტონებზე, რომლებიც აკვირგვინებენ პორტალებს და თალებს. უამრავი ქანდაკებით არის დასახლებული ტაძრის ზედა ნაწილები. ისინი თითქმის მიუწვდომელია ადამიანის თვალისათვის და, როგორც შენიშნა ერთმა ფრანგმა მკვლევარმა, „განკუთვნილნი არიან ჩიტებისა და ანგელოზებისათვის“.

ქანდაკებებში, რომელთა უმეტესობა 1230-1290 წლებშია შესრულებული, გამოვლინდა არაჩვეულებრივი ელეგანტურობა და შეუდარებელი დახვეწილობა. სამმაგი პორტალებიდან — ცენტრალური მიძღვნილია ღმრთისმშობლის განდიდებისადმი, ჩრდილოეთისა — ქრისტეს ცხოვრებისადმი, სამხრეთისა — განკითხვის დღისა და აპოკალიფსისადმი. ამას გარდა, ფასადის სხვადასხვა ნაწილში განლაგებული მრავალრიცხოვანი ქანდაკება — პორტალების საყრდენ ბურჯებზე, მეორე იარუსის ნიშებში, სარკმლებს ზემოთ დარჩენილ სიბრტყეებზე, მესამე იარუსის ნიშების მწყობრში

— ასახავს და განადიდებს ძველი და ახალი აღთქმის წმინდა პერსონაჟებს.

ცენტრალური პორტალი მარიამის განდიდებაა. ქვედა ნაწილში, მარჯვნივ წარმოდგენილია ტაძრად მიყვანება, მარცხნივ — ხარება და მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა. კონტრაფორსზე განლაგებულია წინასწარმეტყველის ესაიასა და დედოფალ საბას ქანდაკებები (მარცხნივ) და მეფე სოლომონისა და ერთ-ერთი მოგვის ქანდაკება (მარჯვნივ), ფრონტონზე — მარიამის დაგვირგვინება, ანგელოზთა თანხლებით.



რეიზის ტაძარი. ფასადის რელიეფები.

მარცხენა პორტალი დათმობილი აქვს ქრისტეს მინიერ ცხოვრებას, ვნებებსა და ამალღებას. ისინი თაღების ზედაპირზეა განანიღებული. ფრონტონზე ჯვარცმაა. შესასვლელის ორივე მხარეს განლაგებულია ამ მხარეში ყველაზე უფრო პატივცემული წმინდანთა ქანდაკებები. მარჯვენა პორტალში შერეულია მეორედ მოსვლისა და განკითხვის დღის სცენები.

დიდი სარკმლის — ვარდულის გარშემო განლაგებული ლამაზი სკულპტურული ჯგუფები მოგვითხრობს მეფე დავითისა და სოლომონის ისტორიას. უფრო ზემოთ, სიმეტრიულად განლაგებულნი არიან ქრისტეს ხილვის მონაწილეები. სულ ზემოთ კი გვირგვინოსანი პერსონაჟებია, საფრანგეთის მეფეთა ქანდაკებების გალერეა, რომელიც გარს უვლის კოშკებს. ამავე ზედა რეგისტრშია ანგელოზთა მწკრივი, რომელიც გვერდით ფასადებზე გადადის.

ფასადების დეკორატიულ კომპოზიციაში მნიშვნელოვანი როლი მიეკუთვნება ტრანსეპტის (ტაძრის მთავარი ნაწიის გადაშენებული ნაწილის) მკლავების გაფორმებას სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადებზე. ჩრდილოეთის ფასადი ორმალისანი პორტალით არის დამშვენებული. კარებს შორის პაპის — სიქსტეს ქანდაკებაა მოთავსებული. ამის გამო პორტალს სიქსტეს პორტალს უწოდებდნენ. აქვეა მოციქულების — პეტრესა და პავლეს ქანდაკებები. წმ. პეტრე ანტიკური ორატორიის პოზაშია წარმოდგენილი, წმ. პავლე — შთაგონებული და ენერგიულია.

რეიზის ქანდაკებათა გულდასმითი შესწავლის შედეგად გამოვლინდა მათ შესრულებაში სამი განსხვავებული სკულპტურული სახელოსნოს მონაწილეობა. როგორც ჩანს, ეს სახელოსნოები ერთმანეთის გვერდით მუშაობდნენ 1241 წლიდან. მესამე რამდენიმე წლის შემდეგ შეუერთდა მათ და მუშაობა გააგრძელა საუკუნის დასასრულამდე. სხვადასხვა ოსტატთა



მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა.

ნახელავს ერთმანეთისაგან გამო-
არჩევს ქანდაკების შესრულების
ხასიათი, მათი სტილი, ფორმების
დამუშავების მანერა. რეიმსის ქან-
დაკებებში ჩანს არა მხოლოდ გარ-
კვეული სახელოსნოს მხატვრული
თავისებურებანი, არამედ ცალ-
კეულ მოქანდაკეთა ხელნერა. თუმ-
ცა მოქანდაკეები ჯერ კიდევ ანონ-
იმურნი იყვნენ, მათი შემოქმედებ-
ის თავისუფლება არ იზღუდება და
ყოველ ნაწარმოებში აშკარად იგ-
რძნობა ოსტატთა ინდივიდუალუ-
რი ნიშნები.

რეიმსის ქანდაკებების პლას-
ტიკური ღირსებები გვაფიქრე-
ბინებს, რომ მათი ავტორები ნა-
ზიარები იყვნენ ანტიკურ ხელოვ-
ნებას. ქანდაკებათა ზოგიერთ
ჯგუფში განსაკუთრებით იგრძნო-
ბა ანტიკური ქანდაკების მნიშ-
ვნელოვანი ზეგავლენა. ასეთებს
მიეკუთვნება მარიამისა და ელის-

აბედის შეხვედრის ჯგუფი დასავლეთის პორტალიდან. ეს გუთური ქანდაკე-
ბის ჭეშმარიტი შედეგია. ამ ქანდაკებების ავტორს ანტიკური ქანდაკების
გენიალურ იმიტატორად თვლიან. ვარაუდობენ, რომ იგი თან ახლდა შამ-
პანის რაინდებს მეოთხე ჯვაროსნულ ლაშქრობაში და, შესაძლებელია, მან
საკუთარი თვალით ნახა პართენონის ფრონტონის ქანდაკებები. ესეც რომ
არ ყოფილიყო, ასეთი მაღალი რანგის მოქანდაკეს თავისი ოსტატობა შეე-
ძლო დაეხვეწა თვით რეიმსში, სადაც რომაული ეპოქის არაერთი საუცხოო
ძეგლი იყო შემონახული. რეიმსში ძველთაგანვე არსებობდა საკუთარი მხ-
ატვრული ტრადიციები. გარდა ამისა, მათზე უთუოდ დიდ გავლენას ახდენ-
და სახელგანთქმული მოქანდაკის ნიკოლოზ ვერდენელის ხელოვნება.

მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა განსაკუთრებული მხატვრული
სრულყოფით გამოირჩევა. ორი ფიგურა დამოუკიდებელ მხატვრულ სახეს
ნარმოადგენს და, ამავე დროს, ერთი აზრით არის გაერთიანებული. ისინი
ოდნავ არიან მობრუნებული ერთმანეთისაკენ და მათ შორის მტკიცე
სულიერი კავშირი მყარდება. ორი ფიგურის ერთიანობა ხაზგასმულია სა-
მოსელთა დამუშავების ერთგვაროვნებით. უაღრესად შთამბეჭდავია მარ-
იამის ნაზი, ღრმა სულიერებით აღსავსე კლასიკურად მშვენიერი სახე. მისი
ნატიფი პროფილი სამუდამოდ აღიბეჭდება მნახველის მეხსიერებაში. მა-
ღალი, ლამაზი შუბლი ტალღოვანი თმითაა შემოსაზღვრული. ოსტატურად

არის დაპირისპირებული მარიამის ნორჩი, ნაზი სახე ელისაბედის ასაკოვან, ბრძნულ გარეგნობასთან. ამ ორი ფიგურის კონტრასტი არაჩვეულებრივი კეთილშობილებითა და თავშეკავებით არის ნაჩვენები. მარიამისა და ელისაბედის პოზები, მათი ყესტები მჭევრმეტყველურად გვიჩვენებს მათ სულიერ მდგომარეობას. ამას ემატება სხეულთა პლასტიკური გადმოცემის ვირტუოზული ოსტატობა, დრაპირების დახვეწილი ნახატი. ამ სკულპტურულ ჯგუფს ერთი მკვლევარი „გოტიკური ქანდაკების ბერძნულ ნამს“ უწოდებს. ამ ჯგუფის მოქანდაკის ბრწყინვლე ხელოვნება, რომელიც ძალზე მონინავედ გამოიყურება ამ ეპოქისათვის, თავისი მხატვრული პრინციპებით მიუახლოვდა ალორძინებას. მაგრამ იგი მაინც გამოხატავს ჩანს თანადროულ ხელოვნებაში. ანტიკურობისადმი დაბრუნების ფაზი ჯერ არ იყო დამდგარი და „შეხვედრის“ ავტორი განმარტობით დგას XIII საუკუნის შუა წლების მოქანდაკეთა შორის.



რეიმსის ანგელოზი.

განსხვავებული მიდგომა ჩანს იქვე მოთავსებული „ხარების“ კომპოზიციაში. უფრო მარტივია ტექნიკა, კუთხოვანია ფორმები, იდეალური ფიგურები გამოსახავს უფრო ტიპებს, ვიდრე ინდივიდუალურ პიროვნებებს. ქსოვილები უხეში და მძიმეა. ასეთივე ხასიათისაა მარცხენა პორტალის ფიგურები, ზედა იარუსში მეფეთა და ანგელოზთა ქანდაკებები.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია „მომღიმარე ანგელოზის“ ნიჭიერი ავტორი. ეს ანგელოზი გადმოვიდა ამ ჯგუფში სხვა ადგილიდან მას მერე, რაც პირვანდელი ქანდაკება დაზიანდა. ანგელოზი XIII საუკუნის შუა წლებშია შექმნილი. ანგელოზის ფიგურა, მისი მერყევი დგომა, კომპოზიციური გადაწყვეტა ანტიკური ქანდაკების ისეთ ცნობილ ნიმუშს მოგვაგონებს, როგორიცაა პრაქსიტელეს აპოლონ სავროკტონი (ძვ. წ. IV ს.). ანგელოზის ღიმილი ბერძნული არქაული ქანდაკებების ღიმილის შორეულ რეპლიკად წარმოგვიდგება.

ამავე ავტორს უნდა ეკუთვნოდეს ძალზე ემოციური და გალანტური იოსები „ტაძრად მიყვანების“ კომპოზიციაში. სახარების მიხედვით იოსები უბრალო ღურგალია, რეიმსის იოსები კი გალანტური კარისკაცია, დახვეწილი მოძრაობით, ეშმაკური გამომეტყველებით, ანკეპილი უღვაშებითა და ლამაზი ტალღოვანი წვერით. ამ ფიგურაში ევროპული ფეოდალური



მინდა მარიამი. ქანდაკების ფრაგმენტი.

საზოგადოებისთვის ჩვეული რაინდის ტიპია განსხეულებული.

რეიმსის ტაძრის ღირსშესანიშნობათა შორის უნდა აღინიშნოს მისი სამმაგი პორტალის შიგა მხარე. ინტერიერში ეს სამმაგი კედელი განსაკუთრებულად არის დამუშავებული. მთელი კედელი დანაწილებულია სწორკუთხა არეებად, რომლებშიც ნიშების მსგავსად მაღალი რელიეფით შესრულებული ფიგურებია მოთავსებული. ყოველი ფიგურა შემოსაზღვრულია ფოთლოვანი ორნამენტით, რომელიც მაქმანივით არის ამოჭრილი ქვაში. ამ გრანდიოზული პლასტიკური კომპოზიციის ქვემოთ ქვისგან გამოკვეთილია დრაპირებული ქსოვილის იმიტაცია. საზეიმო ცერემონიებისათვის რეიმსის ტაძარი იმკობოდა მცენარეების გირლანდებით. ქვაში გამოკვეთილი მცენარეული ორნამენტებითა და ფარდების იმიტაციით ტაძარი თითქოს მუდამ მზად არის მეფის მისაღებად.

ტაძრის ამ კედლის ქანდაკებათა შორის არაერთი საყურადღებო ფიგურაა. მაგალითად, კომპოზიცია „რაინდის ზიარება“, რომელშიც საერო ხელოვნების ძლიერი ზეგავლენა იგრძნობა.

შეუძლებელია არ ვახსენოთ ჩრდილოეთის ფასადის მრგვალი სარკმლის გვერდებზე მოთავსებული ორი დიდი ქანდაკება (4 მეტრის სიმაღლის) — გამარჯვებული ქრისტიანული ეკლესიისა და სინაგოგის სიმბოლური განსახიერება, ფრანგული პლასტიკის უმშვენიერესი ნაწარმოებები და ჩრდილოეთის ფასადზე მოთავსებული ევას ნატიფი ფიგურა, დაგრძელებული, მოქნილი სხეულითა და იდუმალი მიზიდველი გამომეტყველებით.

რეიმსის ტაძარში შემსვლელს იტაცებს გრანდიოზული სივრცის არაჩვეულებრივი შეგრძნება. აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ტაძრის აბსოლუტურ ზომებს — სიგრძე 138,5 მ., შიისრული კამარების სიმაღლე 38 მეტრია ცენტრალურ ნავში და 16,5 მეტრი გვერდით ნაევებში. რეიმსის ტაძრის გეგმა ტიპურია გუთური ტაძრებისათვის. ეს არის გრანდიოზული სამნავიანი ნაგებობა, რომელიც აღმოსავლეთის მხარეს, საკურთხევლის წინ გადაკვეთილია ტრანსეპტით. ცენტრალური ნავის კამარები ეყრდნობა მრგვალ ბოძებს ოთხი მიდგმული სვეტით. ყოველი სვეტის კაპიტელი საოცრად დამუშავებული მცენარეული ორნამენტით არის შემკული.

ტაძრის ინტერიერი განათებულია ფართო სარკმლებიდან შემოღერილი

ფერადი სხივებით, რაც ირეალური სივრცის შთაბეჭდილებას ქმნის. ფერადი მინებიანი დიდი აფურული სარკმლები — ვიტრაჟები საოცარი თბილი ნათელით ავსებს ტაძრის ზეატყორცნილ სივრცეს, რომელიც ზემოთ ნერვიურებიანი კამარების ქოლგებით არის დასრულებული.

ხმაურიანი ქალაქის ვიწრო ქუჩიდან ან ხალხმრავალი საბაზრო მოედნიდან ტაძარში შესული მლოცველი განსაკუთრებულ მისტიკურ სამყაროში ხვდებოდა. ცადაზიდული, კონებად შეკრული სვეტები უსასრულო სივრცეში იკარგება. თვალი ვერ წვდება მსუბუქად მოლივლივე ჯვრულ კამარათა ნყოფას. იდუმალება, ღვთაებრივი სიმშვიდე სუფევდა თბილი, ფერადი შუქით გასხივოსნებული ტაძრის გიგანტურ ინტერიერში. სუნთქვაშეკრული ჩერდებოდა ადამიანი ამ სამოთხისებრი, ფანტასტიკური ნათელით სავსე სივრცეში. არქიტექტორთან ერთად ამ განწყობილებას მნივშვნელოვნად განაპირობებდა ვიტრაჟების ოსტატთა ხელოვნება. ფერადი მინის სარკმლები — ვიტრაჟები — გუთური არქიტექტურის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი იყო (ვიტრაჟი — ფრანგულად მინიან ტიხარს აღნიშნავს). ვიტრაჟი სრულდებოდა მოზაიკის მსგავსად, ფერადი გამჭვირვალე მინის სხვადასხვა მოზაზულობის ნაწილებისაგან. ტყვიის ტიხართა ნახატი იქმნება სხვადასხვა ხასიათის ფიგურული და ორნამენტული კომპოზიციები, რომელნიც განკუთვნილი იყვნენ სარკმელში ჩასადგმელად. სარკმელში შემოსული სხივი აცოცხლებდა ფერად კომპოზიციას და ტაძრის შიგნიდან იგი ფერნერული ნაწარმოების მსგავსად იკითხებოდა მზის შუქზე.

შუა საუკუნეების საფრანგეთი განთქმული იყო ვიტრაჟების ვირტუოზი ოსტატებით. ამ ურთულეს ხელოვნებას განსაკუთრებული ტექნიკური განაფულობა სჭირდებოდა. შუა საუკუნეების ტრაქტატებში შემონახულია ვიტრაჟის შექმნის პროცესის აღწერილობანი. ოსტატი ითვალისწინებდა სარკმლის ფორმას, რომელშიც უნდა ჩადგმულიყო ფერადი მინის კომპოზიცია და ქმნიდა ნატურალური ზომის ესკიზს, რომლის მიხედვით, მოზაიკის მსგავსად, ანაწილებდა საგანგებოდ შერჩეული ფერისა და მოზაზულობის მინის ნაჭრებს. მინის თითოეული ნაჭერი უნდა ჩასმულიყო ტყვიის საგანგებო ნვრილ ჩარჩოში. ამით ვიტრაჟის ტექნიკა ძალზე ახლოს იდგა ტიხრული მინანქრის ტექნიკასთან. კომპოზიციის დასრულებისას მას მთლიანად სვამდნენ რკინის ბუდეში და ამაგრებდნენ სარკმელში. ვიტრაჟების მრავალფერი კომპოზიციები, ფიგურული თუ ორნამენტული, ტაძრის შიგნით აღიქმებოდა ზეციურ სურათებად. მათი ფექტი ხალხის მასაზე კარგად იყო გათვალისწინებული.

ფრანგულმა გოტიკამ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ვიტრაჟის ხელოვნებას, რომელიც კარგად პასუხობდა მის მხატვრულ მოთხოვნებს. გუთური ტაძრის დემატერიალიზებული კედელი გამორიცხავდა მონუმენტური მხატვრობის გამოყენებას. მის მაგივრობას სწევდა ვიტრაჟები. შუა საუკუნეების ერთ-ერთი ავტორის თქმით: „გუთური კათედრალების ვიტრაჟები უჩვენებდნენ უბრალო ადამიანებს, რომლებმაც არ იცოდნენ საღვთო წერილი, რა უნდა ენამათ“. ვიტრაჟები კათედრალებში

ქმნიდა თბილ, ოქროსფერ, მთრთოლვარე ატმოსფეროს, რომელიც იცვლებოდა დღის განმავლობაში განათების ცვალებადობასთან ერთად. ამასთანავე, იცვლებოდა არქიტექტურულ ნაწილთა ფერადოვნება.

თანდათან ფართოვდებოდა გუთურ ტაძართა სარკმლები, ვიდრე მათ არ დაიკავეს მთელი თავისუფალი ადგილი თაღებსა და საყრდენებს შორის. ფერადი შუქი მძლავრად იღვრებოდა ტაძარში და ქმნიდა განსაკუთრებულ მისტიკურ განწყობილებას. შუა საუკუნეების თეოლოგთა ნაშრომებში დიდი ყურადღება ექცეოდა არქიტექტურის სიმბოლიკას და ვიტრაჟების საზეიმო ელვარება მოხსენებულა, როგორც სინონიმი ქრისტიესი, რომელიც არის ნათელი, განმანათლებელი ქვეყნისა. ვიტრაჟების ჰარმონიულ და რიტმულ ფერადოვნებაში შუა საუკუნეების ადამიანი ხედავდა ღვთის სახის გამოვლინებას. სარკმლებში თავსდებოდა სახარების სიუჟეტების ამსახველი კომპოზიციები, ცალკეული ფიგურები, ორნამენტები. ყოველ მოტივს, ყოველ თემას ზუსტად ჰქონდა მიჩენილი ადგილი საერთო ანსამბლში. ვიტრაჟები მკაცრად ექვემდებარებოდა საერთო არქიტექტურულ ჩანაფიქრს.

რეიმსის კათედრალში დაცულია XIII საუკუნის მეორე მეოთხედისა და მის დასასრულს შესრულებული ვიტრაჟების გასაოცარი ანსამბლი. ვიტრაჟების ნაწილი, სამწუხაროდ, დაზიანებულია. ძველი მინების ნაწილი შეცვლილია მოგვიანო ხანაში. თავდაპირველი ნაწილებიდან გადარჩენილია ცენტრალური ნაწიის ვიტრაჟთა ნაწილი ჯვარცმისა და ღმრთისმშობლის დიდების სცენებით. ცენტრალური ნაწიის ვიტრაჟზე გამოსახულნი იყვნენ რეიმსში ნაკურთხი საფრანგეთის გვირგვინოსნები და რეიმსის ეპისკოპოსები. მათგან მხოლოდ რვა-რვა ფიგურაა დარჩენილი. დასავლეთის ფასადის დიდი სარკმელი — ვიტრაჟი ღმრთისმშობლის ტრიუმფითა და ანგელოზთა გუნდებით XIII საუკუნის მესამე მეოთხედში იყო შესრულებული.

რეიმსის ტაძარი, აღიარებული შუა საუკუნეების „ხელოვნებათა აკადემიად“, ყველა სხვა გუთური ტაძრისაგან გამოირჩეოდა პროპორციების არაჩვეულებრივი დახვენილობით, არქიტექტურულ კონსტრუქციათა სიმსუბუქით, დეკორატიული სამკაულის სიმდიდრით. ტაძარს ათასზე მეტი ქანდაკება ამკობს. იგი იმდენად შეერწყა ერქიტექტურას, რომ სრულიად არ ახდენს პლასტიკური დეკორის სიჭარბის შთაბეჭდილებას და ქანდაკებათა გარეშე შეუძლებელია ტაძრის ნაწილთა წარმოდგენა.

რეიმსის სკულპტურული სახელოსნოს ნამუშევრები განთქმული იყო მთელს საფრანგეთში და მის საზღვრებს გარეთაც. მისი გავლენები გვხვდება გერმანიასა და ინგლისში, ესპანეთსა და იტალიაშიც კი. ისინი გრძელდება წმინდანთა და ანგელოზთა ფიგურებში, რომელთაც ქმნიდნენ ოქრომჭედლები, სპილოს ძვლისა და ხეზე კვეთის ოსტატები დიდი კათედრალის ჩრდილში. ამ მშვენიერ, ელეგანტურ ქანდაკებებში ცოცხლდებოდა მათი მონუმენტური ქვის წინაპრების სული.

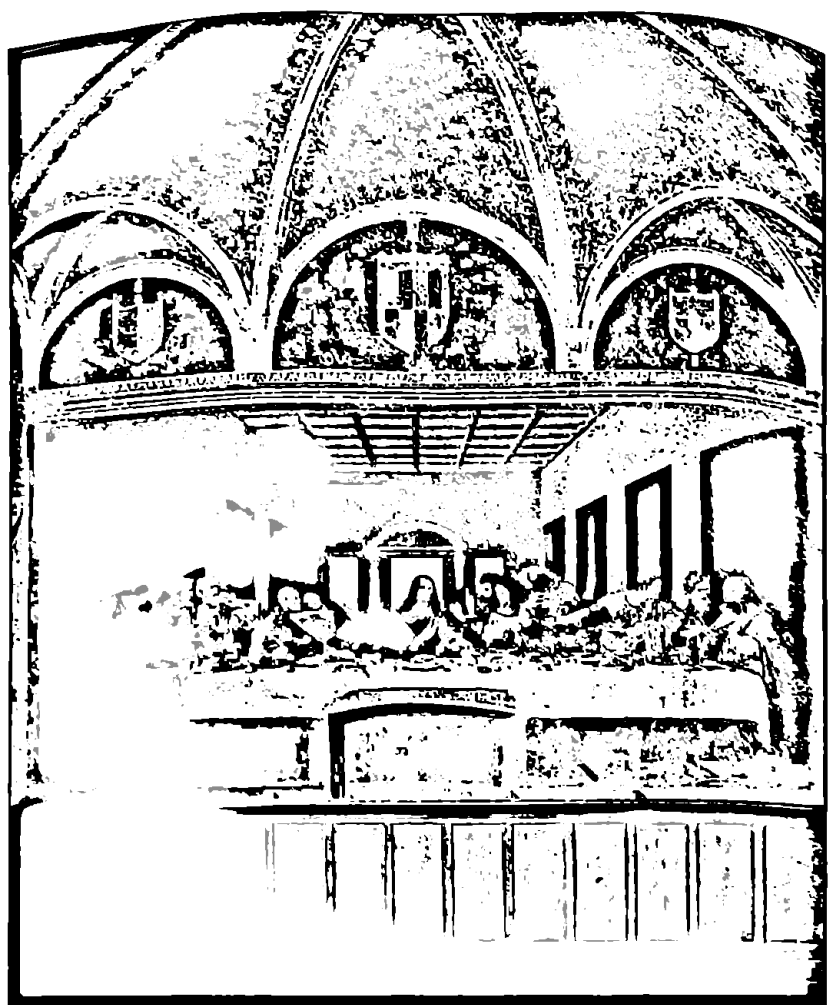
უნიჭიერესი რეისოსრის მიერ ტაძრის ფასადებსა და ინტერიერში განთავსებული სკულპტურული დეკორი განსაცვიფრებელ შთაბეჭდილებას

ახდენს მნახველზე. რეიმსის კათედრალი უბადლოა თავისი მწყობრი მთლიანობით, არქიტექტურულ ფორმათა სრულყოფით, ხაზთა პარმონიით, ქვის ფილიგრანული დამუშავებით. ამასთანავე, რეიმსის კათედრალის ხსენებაზე თვალწინ წარმოგიდგება არა მხოლოდ ამ სასწაულებრივი ნაგებობის არქიტექტურული ხედები, არამედ მისი შემამკობელი ქანდაკების შედეგები და პირველ რიგში — მომლიმარე ანგელოზი, რომლის ღიმილში (მას „რეიმსის ღიმილს“ უწოდებენ) ფრანგები ხედავენ იმ შორეული ეპოქის სულის თავისებურ ანარეკლს.

იმისათვის, რომ უკეთ წარმოვიდგინოთ რეიმსის ტაძრის მნიშვნელობა საფრანგეთისათვის, გავიხსენოთ ერთი ეპიზოდი ტაძრის მრავალსაუკუნოვანი ცხოვრებიდან: „როდესაც საფრანგეთმა შეიტყო, რომ რეიმსის კათედრალი ცეცხლის ალყაშია გახვეული, ყველას გული შეეკუმშა. მოტირალთ არ ელეოდათ ცრემლი წმინდა ეკლესიის დასატირად... მთელი სამყარო დაამუნჯა ამ საშინელმა ბოროტმოქმედებამ. ჩაქრა ბრწყინვალე ვარსკვლავი, დედამიწაზე შემცირდა მშვენიერება,...“ — ასე წერდა ხელოვნების ცნობილი ისტორიკოსი ემილ მალი 1914 წლის 19 სექტემბერს, დაბომბვის შედეგად გაჩენილი ხანძრით რეიმსის ტაძრის განადგურების მეორე დღეს. დიდხანს იდგა ასე გიგანტური კათედრალი — სახურავახდილი, დამწვარი, დანახშირებული ჩონჩხით, ყუმბარებით გახეთქილი თალებით, დამსხვრეული ქანდაკებებით. ასე იდგა სასიკვდილოდ დაჭრილი ტაძარი ორი ათეული წელი. და აი, მოვიდა არქიტექტორი ანრი დენე და დაიწყო კათედრალის სასწაულებრივი აღორძინება. რესტავრატორმა თავდადებით დაიწყო მუშაობა ძეგლის აღდგენაზე. კათედრალი აღდგა. 1937 წლის 18 ოქტომბრიდან კათედრალში განახლდა ლეთისმსახურება.

კათედრალის აღდგენა ოთხ პიროვნებასთან არის დაკავშირებული: ორი კარდინალი — ლუსონი და სიუარი, რომელნიც დიდად ზრუნავდნენ ტაძარზე პირველი მსოფლიო ომის წლებში, ამერიკელი ქველმოქმედი ჯონ როკფელერი უმცროსი, რომელმაც გასაოცარი კეთილშობილებით შეუწყო ხელი აღდგენით სამუშაოებს და თვით არქიტექტორი ანრი დენე.

დინჯად, უდიდესი მოთმინებით ეძებდა დენე უმცირეს დეტალებს მათი პირვანდელი მდგომარეობის აღსადგენად. თანდათან ნამსხვრევებიდან საოცარი ძალით, სასწაულით ჩნდებოდა ცალკეული ქანდაკებები, მთელდებოდა შენობის ნაწილები. ომის ინვალიდთა მსგავსად, ტაძარი იშუშებდა ჭრილობებს, ივიწყებდა გადატანილ წამებას და ნელ-ნელა იძენდა პირვანდელ სახეს. დღეს რეიმსის კათედრალი, მთელი თავისი ბრწყინალებით წარმოჩენილი, კვლავ აოცებს მნახველს შუა საუკუნეების გენიალურ ოსტატთა შეუდარებელი ხელოვნებით.



ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობა“

მილანი... სანტა მარია დელე გრაციეს მონასტრის სატრაპეზო... დიდი დარბაზი ხალხითაა საესე. ძნელია უცებ გაერკვე ამ მრავალ ენაზე მოლაპარაკე ჯგუფებით გაჭედილ გარემოში. მზიანი ქუჩიდან შემოსვლის შემდეგ რაღაც დროა საჭირო, რომ თვალმა ყველაფერი შენიშნოს. მლელვარებაც ხელს უშლის მშვიდად ქვრეტას, შესვლისთანავე ყურადღებას იპყრობს შორეულ კედელთან აღმართული ხარაჩოები. ყურადღება მთლიანად კონცენტრირებულია ხარაჩოებიან კედელზე; იგი უცნაური ძალით გიზიდავთ. ჩამოქებული ფონიდან გამოკრთის ცალკეული სახეები. უეცრად გაილეკებს გასაოცარი ძალის ცისფერი ლაქა, შემდეგ კიდევ ერთი ნათელი დეტალი. გამოკრთება ტანსაცმლის მენამული ნაკეციები. ეს რაღაც ჯადოქრობას ჰგავს. სად არის ლეონარდო და ვინჩის შედეერის „საიდუმლო სერობის“ მუქი, ჩაბნელებული კოლორიტი, წყვილიდან ოდნავ გამოჩენილი ფიგურებით. კიდევ რა გადახდა თავს მრავალტანჯულ ნანარმოებს, რომელსაც შექმნის დლიდან უამრავი ხიფათი აქვს გადატანილი და რომელიც მართლაც რაღაც სასწაულით არის მოსული ჩვენამდე.

პირველი მლელვარება მშვიდდება და ვხვდებით, რომ იტალიელ რესტავრატორებს მოუკიდიათ ხელი ლეონარდოს ამ საოცარი ნანარმოების განმენდისათვის და გამაგრებისათვის. ეს უდიდესი და ძალზე საპასუხისმგებლო სამუშაოა, მილიმეტრი მილიმეტრს მიჰყვება და ასე უნდა აღდგეს ამ დიდებული კომპოზიციის მრავალმეტრიანი ზედაპირი. სარკმლებივით არის გამონათებული საცდელი ადგილები და ჩანს პირვანდელი ფენის ნამდვილი ფერადონება. ეს სამუშაო რამდენიმე წლის მანძილზე შესრულდება და სპეციალისტებს იმედი აქვთ, რომ „საიდუმლო სერობა“ აღდგება მთელი თავისი პირვანდელი ბრწყინვალეობით.

განსაკუთრებული კრძალვითა და მლელვარებით შედის დამთვალეირებული ამ დარბაზში, რადგან მას ელის შეხვედრა ხელოვნების ისეთ ნანარმოებთან, რომელიც შექმნის დლიდანვე ლეგენდებით შეიმოსა. ეს მლელვარება სავსებით გამართლებულია, რადგან ეს არის შეხვედრა ალორძინების ხანის დიდოსტატის — ლეონარდო და ვინჩის ფრესკასთან, რომელსაც მხატვარი თავის შემოქმედების მწვერვალად მიიჩნევდა.

ვიდრე საკუთრივ ნანარმოებსა და მისი შექმნის ისტორიაზე მოგითხრობდეთ, გავიხსენოთ ზოგი რამ მისი ავტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. ამისათვის გადავიწვლოთ XV საუკუნის დასასრულის იტალიაში, ქვეყანაში, სადაც ჩაისახა და განვითარდა ალორძინების ბრწყინ-

ინვალე კულტურა, შეიქმნა ხელოვნების ისეთი საგანძური, რომელიც დღესაც უშრეტი წყაროა მხატვრებისა და მოქანდაკეებისთვის, ხუროთმოძღვართა და ოქრომქანდაკებელთათვის.

ეს იყო წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქა, როდესაც შუა საუკუნეების ბურჟუაზიდან გამოკრთა ალორძინების ნათელ სხივი, როდესაც განსაკუთრებული გასაქანი მიეცა ადამიანის უნარს, როდესაც უსასრულო ძნელბედობასა და ქარტყილებში ინტობოდა ადამიანის ხასიათი. ადამიანი, მისი ღირსება, მისი გრძნობები — აი, რა ალელვებდათ და აფიქრებდათ ამ ეპოქის მოღვაწეებს.

ეს იყო ეპოქა, როდესაც მეფობდნენ „უგვირგვინო მეფეები“: მედიჩი — ფლორენციაში, ვისკონტი — მილანში, ესტე — ფერარაში. ამავე დროს, მთელს იტალიასა და მის გარეთაც განთქმული იყო რენესანსის ნამდვილ „მეუფეთა“ — იმ დიდებულ მოღვაწეთა სახელები, რომელნიც, იყვნენ „ბუმბერაზნი აზრის სიძლიერით, გზნებითა და ხასიათით, მრავალმხრივობითა და განსწავლულობით“.

ლეონარდო და ვინჩი იყო ბუმბერაზი ხელოვანი, ამ ბრწყინვალე ეპოქის პირმშო. იგი ცხოვრობდა თავისი დროის მოწინავე მიზნებითა და მისწრაფებებით. მან იწინასწარმეტყველა ბევრი რამ ისეთი, რაც მხოლოდ და მხოლოდ მომავლის მონაპოვრად უნდა ქცეულიყო. განსაცვიფრებელია მისი აზრის უსაზღვრო გაქანება, მისი ნიჭის მრავალფეროვნება. არ დარჩენილა მეცნიერების არც ერთი დარგი, რომელშიც მას თავისი წვლილი არ შეეტანა. მათემატიკა, მექანიკა, ოპტიკა, აკუსტიკა, ჰიდროდინამიკა, ქიმია, ფიზიკა, გეოგრაფია, გეოლოგია, ასტრონომია, ფიზიოლოგია, ბოტანიკა, ბიოლოგია, აეროდინამიკა, სამხედრო და სამოქალაქო არქიტექტურა — აი, მეცნიერების დარგები, რომლებსაც ამაგი დასდო ამ საოცარმა პიროვნებამ. იგი ამავე დროს იყო მშვენიერი მუსიკოსი და მწერალი, ხელოვნების თეორეტიკოსი.

ლეონარდო და ვინჩის პიროვნების მასშტაბების წარმოსადგენად მოვიყვანთ ერთ საინტერესო დოკუმენტს:

„...ჩემო დიდო ბატონო... მე შევეცდები სარგებლობა მოვუტანო თქვენს ბრწყინვალეებას, გიმჟღავნებთ ჩემს საიდუმლოებებს და ვაცხადებ მზადყოფნას, განვახორციელო ყველაფერი ის, რასაც უკვე მოკლედ მოგახსენებთ.

- მე ვიცი აგება ხიდებისა, მსუბუქი და გამძლე ხიდებისა...
 - მე, ვიცი, როგორ კეთდება საბრძოლო ფარები, სააღყო კიბეები და სხვადასხვა საიერიშო იარაღი...
 - მე ვიცი ხერხი ნებისმიერი ციხის აღებისა....
 - მე ვიცი ქვემეხების ჩამოსხმა...
 - მე ვიცი ისეთი გემების აგება, რომელთაც არ ეშინით ყველაზე დიდი ქვემეხებისა.
 - მშვიდობიანობის დროს შემიძლია გამოგადგეთ საზოგადოებრივ და კერძო ნაგებობათა მშენებლობაში.
- ამასთან ერთად, მე შემიძლია შევასრულო სკულპტურული სამუშაოე-

ბი მარმარილოს, ბრინჯაოსა და თაბაშირისაგან და როგორც მხატვარს, სხვაზე ნაკლებად როდი შემიძლია შევასრულო ნებისმიერი შეკვეთა“...

ხელმოწერილია — ლეონარდო და ვინჩი. ლომბარდიის პერცოგის ლოდოვიკო მოროსადმი მინერილ ამ წერილში რენესანსის ხელოვნების დიდოსტატი ჩამოთვლის მეცნიერებისა და ტექნიკის იმ დარგებს, რომელთაც შეუძლია სარგებლობის მოტანა ქვეყნისათვის. საგულისხმოა, რომ ხუროთმოძღვრის, მოქანდაკისა და მხატვრის საქმიანობა მას მოკრძალებულად სულ ბოლოში აქვს მოხსენებული.

ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ლეონარდო და ვინჩი იყო ერთი იმ რჩეულთაგანი, რომელთაც შეიძლება ეწოდოთ „უნივერსალური ადამიანი“. იგი თავისი დროის, მჩქეფარე და ბრწყინვალე ეპოქის — აღორძინების ნამდვილი ქმნილება იყო.

„სადაც აზრი არ მუშაობს ხელთან ერთად, იქ არ არის მხატვარი“ — ლეონარდოს ეს სიტყვები შეიძლება წაემძღვაროს მთელ მის შემოქმედებას, რომელშიც ხელოვანი და მეცნიერი მუდამ განუყოფელი იყო. პირველად მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში მეცნიერება დაედო საფუძვლად ხელოვნებას.

რენესანსული იტალიის ცენტრს ფლორენცია წარმოადგენდა, სადაც ყველაფერი ხელოვნებით სუნთქავდა. აქ თავს იყრიდნენ რენესანსის სახელმძღვანელო ოსტატები. ფლორენციის თავისებური მხატვრული ცენტრი იყო მოქანდაკის, ოქრომჭედლისა და ფერმწერის ანდრეა ვეროკიოს სახელოსნო. სწორედ აქ, 1467 წელს, მოიყვანა თავისი 15 წლის ვაჟი ლეონარდო პატარა ქალაქ ვინჩის მკვიდრმა, ნოტარიუსმა პიეტრო და ვინჩიმ.

ლეონარდომ მყისვე მიიპყრო ყურადღება და შემთხვევითი არ იყო, რომ მას მიანდო ვეროკიომ ანგელოზის ფიგურის შესრულება თავის სურათში „ნათლისება“. ლეონარდოს ოქროსთმიან ანგელოზში იმდენი კეთილშობილება და პოეტურობა გამოსჭვიოდა, რომ ყველასთვის ცხადი გახდა — მოსწავლემ აჯობა სახელმძღვანელო ოსტატს.

გადმოცემით, ამის შემდეგ, შეგირდის მიერ დამარცხებულმა ვეროკიომ გადაწყვიტა თავი მიენებებინა ფერწერისათვის.

ასე დაიწყო თავისი შემოქმედება უდიდესმა ექიმერიმენტატორმა — ლეონარდომ. მერყეობა, ძიება, დაუქმყოფილებლობა განუყოფელია მისი შემოქმედებისაგან. მას არ აკმაყოფილებდა ხილვადი სამყაროს უბრალო გადმოცემა, იგი ცდილობდა ჩანდომოდა ადამიანის შინაგან ბუნებას, მის განცდებს, მოვლენათა სიღრმეში მნიშვნელობას. „გააკეთე ფიგურები იმგვარად, რომ მათი მოძრაობები, ჟესტები საკმარისად გადმოსცემდნენ იმას, რაც ხდება ამ ადამიანის სულში. წინააღმდეგ შემთხვევაში შენი ხელოვნება ვერ გახდება ქების ღირსი“ — ლეონარდო.

ასეთია უკვე მისი ადრეული „მადონა ბენუა“. რელიგიური სურათი მხატვარმა უანრულ სურათად წარმოადგინა, რომელშიც მკაფიოდ ჩანს მისი ამოცანა — კომპოზიციის აგება კლასიკური სამკუთხედის პრინციპზე, შუქჩრდილის საშუალებით პლასტიკურ ფორმათა გადმოცემა. ეს ამოცანა ნან-

ილობრივ გადაწყვეტილია „მოგვთა თაყვანისცემაში“.

უალრესი რაციონალიზმით გამოირჩევა 80-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი „წმინდა იერონიმე“. მხატვარს აქ აინტერესებდა არა რელიგიური ექსტაზით შეპყრობილი წმინდანი, არამედ მისი სხეულის გამომსახველობა. „არ არის აუცილებელი იყო ექიმი, როგორც ჰიპოკრატე, ავიცენა, ან გალენი, მაგრამ აუცილებელია იცნობდე მათ ნაშრომებს და იცნობდე ანატომიას, ზუსტად იცოდე ადამიანის სხეულის ყველა კუნთი და ძარღვი“ — ლეონარდო.

რელიგიის მიმართ სრულიად გულგრილი ლეონარდო რელიგიურ სიუჟეტებს იყენებს საბაზად ფორმალური ექსპერიმენტებისათვის, ახალი მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად.

მხატვრობამ მისცა ლეონარდო და ვინჩის ბიძგი სამეცნიერო კვლევა-ძიებისათვის.

საინტერესოა მხატვრის შემოქმედებითი მეთოდი. მას თან დაჰქონდა უბის წიგნაკები, სადაც გადაჰქონდა დაკვირვებების შედეგები. 7 თაასამდე ფურცელი — ასეთია ლეონარდოს სამეცნიერო მემკვიდრეობა. ლეონარდო ცაცია იყო; მანჯვნოდან მარცხნივ ჩანერილი მისი ჩანანერები მხოლოდ სარკის დახმარებით იკითხება.

ამ ჩანანერების საფუძველზე ლეონარდოს განზრახული ჰქონდა შეექმნა წიგნები. მაგრამ ინტერესების მრავალმხრივობა ხელს უშლიდა ბოლომდე მიეყვანა ყველა ჩანაფიქრი.

ლეონარდო, უპირველეს ყოვლისა, იყო მეცნიერი, რომელიც ფერწერაში ხედავდა თავისი სამეცნიერო ექსპერიმენტების განხორციელების სფეროს. მისი ხელოვნება მეცნიერებას ეფუძნებოდა. ლეონარდო გატაცებული იყო ხოლმე გარკვეული სამეცნიერო პრობლემით, რომელსაც თავის ნაწარმოებებში ცდიდა. იგი უსასრულოდ ატარებდა ექსპერიმენტებს, რომელთა შედეგები სურათებში უნდა გამოეღწეულიყო. მას იტაცებდა საკუთრივ კვლევა, ახალ იდეათა ცხოვრებაში გატარება, შემდეგ კი ძალიან სწრაფად კარგავდა ინტერესს გადაწყვეტილი პრობლემისადმი. ამიტომაც ასე ცოტაა დარჩენილი მისი მხატვრული ნაწარმოებები. როგორც კი შეამონებდა იგი სურათის შექმნის პროცესში მიგნებულ აზრს, მაშინვე, ახალი იდეით გატაცებული, ტოვებდა დაწყებულ სამუშაოს და იწყებოდა ექსპერიმენტების ახალი ეტაპი.

ხელოვანის თეორიული დებულებები თავმოყრილია მის სახელგანთქმულ ნაშრომში: „ტრაქტატი ფერწერის შესახებ“. მისი აღმოჩენები ფერწერის თეორიის დარგში მნიშვნელოვნად უსწრებენ წინ ეპოქას. ზოგიერთი მონაპოვარი მხოლოდ რამდენიმე საუკუნის შემდეგ გახდა ცნობილი და მათ უკვე იმპრესიონისტების ტილოებზე ვხედავთ მთელი სისრულით განხორციელებულთ.

ლეონარდოსთვის ხელოვნება და მეცნიერება განუყოფელი იყო. იგი ხშირად აიგივებდა ადამიანის შემოქმედების ამ ორ სფეროს. „ფერწერის მეცნიერება“ — ასეთი გამოთქმა არაერთგზის გვხვდება მის ნაწერებში.

ლეონარდოს ახასიათებდა ანალიტიკური მიდგომა სამყაროსადმი. მისთვის „ხედვა“ — „გაგებას“ ნიშნავდა. იგი არ სჯერდებოდა ხილული სამყაროს აღქმას, იგი მის ახსნას ცდილობდა, სამყაროს ყველა მოვლენას მკვლევარის თვალით უყურებდა. უსასრულოა მის ინტერესთა წრეში შემავალი პრობლემები: ბუნების მოვლენათაგან მოყოლებული (რატომ იფერება ვარდისფრად ჰორიზონტი მზის ჩასვლისას? რატომაა უფრო მკაფიო ახლოს მდებარე საგნები, ხოლო შორეული თითქოს ბურუსშია გახვეული?) ფერწერის სპეციფიკური საკითხებით დამთავრებული (რეფლექსების, ჩრდილების ხასიათი), რომლებშიც მან თითქოს იწინასწარმეტყველა იმპრესიონისტების ფერწერული მიღწევები.

ლეონარდო და ვინჩის უბის ნიგნაკების ფურცლებზე ერთმანეთის გვერდით ნახავთ უსისტიემოდ მიმოფანტულ ციტატებს ფილოსოფიური თხზულებებიდან, მათემატიკურ ფორმულებს, მომავალი სურათების ესკიზებს, ურთულესი მანქანებისა და ხელსაწყოების ჩანახატებს, ანექლოტებსა და გენიალურ წინასწარმეტყველებებს.

XV საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში ოცდაათი წლის ლეონარდო ტოვებს ფლორენციას და დიდი ხნით მკვიდრდება მილანში, სადაც დიდი მეცენატის, მილანის ტირანის — ჭკვიანი, განათლებული, მაგრამ ვერაგი და დაუნდობელი ლოდოვიკო მოროს კარზე პოვებს უდიდეს აღიარებას. „მე შემოძლია ვიტვირთო მუშაობა „ცხენის“ შექმნაზე, რომელიც მოუპოვებს უკვდავ დიდებას და სამარადისო სახელს მამათქვენსა და სფორცას უდიდებულეს საგვარეულოს“ — სწერდა ლეონარდო ლოდოვიკოს, მისი მამის — ფრანჩესკო სფორცას ძეგლის, ცხენოსანი ქანდაკების შესახებ. სწორედ ამ საქმისათვის მიიწვიეს ლეონარდო მილანში.

„დიდ კოლოსზე“, როგორც ამ ძეგლს უწოდებდნენ, ლეონარდომ ათი წელი იმუშავა. 1490 წელს მოდელი მზად იყო და ლეონარდო ჩამოსხმისათვის მოსამზადებელ მუშაობას შეუდგა, მაგრამ აქაც შეუშალა ხელი უსასრულო ექსპერიმენტებმა; მას სურდა ყველაფერი საკუთარი ხელით გაეკეთებინა, ამასობაში მილანის დამპყრობლებმა, ლუი XII-ის გასკონელმა მეომრებმა, სამიზნედ გაიხადეს თიხის მოდელი და ეს სკულპტურული ნაწარმოები უკვალოდ დაიკარგა. დაგვრჩა მხოლოდ მხატვრის ჩანახატები და თანამედროვეთა აღტაცებული სტრიქონები: „ყველა, ვინც კი ნახა ლეონარდოს მიერ თიხისაგან დამზადებული მოდელი, აღნიშნავდა, რომ არასდროს არ უნახავთ არაფერი მისი მსგავსი სიდიადითა და მშვენიერებით“ (ჯორჯო ვაზარი).

ლეონარდო და ვინჩის მილანში მონვევაში დიდი როლი შეასრულა ზემოთ მოყვანილმა წერილმა, რომელმაც დაინტერესა მილანელი კონდოტიერი. ვაზარისთან აღწერილია ლეონარდოს ჩასვლა მილანში 1482 წელს. იტალიელ მხატვართა ეს მემატყიანე მოგვითხრობს, რომ ლეონარდო ჩავიდა მილანში საკუთარი ხელით შესრულებული ვერცხლის ჩანკით. მან გაიმარჯვა მუსიკოსთა და იმპროვიზატორთა დიდი შეჯიბრებაში, რომელიც პერცოგის კარზე გაიმართა, და მოხიბლა ლოდოვიკო მორო თავისი მუსი-

კალური ნიჭითა და მჭევრმეტყველებით. ლეონარდოს ცხოვრების ეს ეპიზოდები ამ დიდი ხელოვანის გასაოცარ მრავალმხრივობასა და მისი ტალანტის უდიდეს დიაპაზონზე მეტყველებს.

ლეონარდო და ვინჩის მილანში მოღვაწეობის პერიოდი (1482-1499 წწ.) არაჩვეულებრივად ნაყოფიერი იყო. იგი ბევრს სუშაობს ჰერცოგის კარზე და, ამავდროს, ასრულებს უამრავ შეკვეთას. წმინდა ფრანცისკოს ეკლესიისთვის მან შექმნა „მადონა მლვიმეში“, სურათი, სადაც მისმა ფერწერულმა ნიჭმა სრულ სიმნიფეს მიღწია. ეს იყო რენესანსული კლასიკის ჭეშმარიტი ნიმუში. აქ ლეონარდოს სურათების კომპოზიციურ მკაფიოებასა და პლასტიკურ აზროვნებას დაემატა გარსაკუთრებული ფერწერულობა. ფიგურები და საგნები თითქოს წყვილიადიდან გამოკრთიან. სივრცისა და მოცულობის გადმოცემას დაემატა შუქ-ჩრდილოვანი გარემოს გადმოცემის ურთულესი პრობლემა.

ამ სურათში ლეონარდომ სრულყო თავისი ბრწყინვალე ფერწერული ოსტატობა. პირამიდულად აგებული ოთხფიგურიანი ჯგუფი ურბილესი შუქ-ჩრდილით არის გაერთიანებული. ეს არის ლეონარდოს სახელგანთქმული — „სფუმატო“ (იტალ. — რბილი, ბუნდოვანი), რომელიც მისი ფერწერის მთავარ საშუალებად იქცევა. შუქ-ჩრდილი მის სურათებში არა მარტო ძერნავს ფორმებს, არამედ ქმნის ფიგურათა გარშემო ჰაეროვანი სივრცის ილუზიას.

ამ დროს მიიღო ლეონარდომ ახალი შეკვეთა დომინიკელ ბერთაგან. ისინი სთხოვდნენ მხატვარს შეესრულებინა „საიდუმლო სერობის“ დიდი ფრესკა სანტა მარია დელე გრაციეს მონასტრის სატრაპეზოში. გუთურსტილში აგებული ეს მონასტერი ლოდოვიკო მარომ განაახლებინა სახელგანთქმულ ხუროთმოძღვარს — ბრამანტეს, ეპოქის მოთხოვნათა გათვალისწინებით (1492 წ.). დაიწყო სატრაპეზოს ინტერიერის გარდაქმნა. 1495 წელს ლომბარდიელმა მხატვარმა ჯოვანი დონატო მონტორფანომ სატრაპეზოს ერთ კედელზე შეასრულა „ჯვარცმის“ დიდი ფრესკული კომპოზიცია. ამავდროულად ლეონარდო სატრაპეზოს მეორე კედელზე „საიდუმლო სერობის“ მოხატვას. ეს სამუშაო 1498 წელს დამთავრდა.

ლეონარდო განსაკუთრებული ენთუზიაზმით იწყებდა ყოველ ახალ სამუშაოს. წმინდა მხატვრულ ამოცანასთან ერთად, მას მუდამ იზიდავდა ტექნიკური საშუალებების სრულყოფა, საღებავთა შემადგენლობის ცვალებადობა, ექსპერიმენტები ფერის დარგში. სატრაპეზოს მოხატვა ლეონარდოს წინაშე ძალზე რთულ და საინტერესო მხატვრულ ამოცანებს სახაევდა. ამიტომაც უდიდესი გატაცებით შეუდგა იგი მის გადაწყვეტას. აისიდან გვიან ლამემდე თავაუღებლივ მუშაობდა ლეონარდო კედლის მოხატვაზე, ხშირად ავიწყდებოდა ჭამა-სმა. ამ დიდი სამუშაოს შესახებ ძალზე საინტერესო ცნობებია შემონახული ლეონარდოს თანამედროვე მილანელი მწერლის ბანდელოს ნაწარმოებში. ბანდელი იგონებს იმ დროს, როდესაც ბერად იყო მილანის ტაძარში და ხშირად შედიოდა სატრაპეზოში, რადგან ძალზე დაინტერესებული იყო დიდოსტატის მუშაობით. მას აოცებდა მხ-

ატერის მუშაობის მანერა, ემოციები, იმპულსურობა. ლეონარდო დღესა და ღამეს ასწორებდა „საიდუმლო სერობის“ ფრესკაზე მუშაობაში, ზოგჯერ ღრმა ფიქრებში წასული საათობით იდგა თავისი ქმნილების წინაშე და, როგორც ჩანს, კრიტიკულად აფასებდა სამუშაოს. დამსწრეთ აოცებდათ, რომ მხატვრის ხანგრძლივი ფიქრების შედეგი ფუნჯის მხოლოდ ერთი მოწასმით იქმნებოდა.

ლეონარდოს მუშაობის მეთოდის დასახასიათებლად უნდა მივმართოთ ვაზარის თხზულებას, სადაც „საიდუმლო სერობის“ შესრულებასთან დაკავშირებული არაერთი საინტერესო ამბავია მოთხრობილი. აი, ერთი მათგანი: მონასტრის წინამძღვარი შემფოთებული ადევნებდა თვალყურს ლეონარდოს დინჯ, აუჩქარებელ მუშაობას, მას აღშფოთებდა საათების განმავლობაში ღრმა ფიქრებში წასული მხატვრის უმოქმედობა. შემოქმედებითი პროცესის სირთულე მისთვის სრულიად გაუგებარი იყო. დიდხანს ითმინა წინამძღვარმა და ბოლოს დააბეზლა მხატვარი პერცოგთან. მისმა ჩივილმა იმდენად მოაბეზრა თავი პერცოგს, რომ იგი იძულებული გახდა დაებარებინა ლეონარდო, გადაეცა წინამძღვრის საჩივარი და მოკრძალებულად ეთხოვა დაეჩქარებინა სამუშაო. ამაზე მხატვარმა უპასუხა, სამუშაო დასასრულს უახლოვდება, დასამთავრებელია მხოლოდ ქრისტესა და იუდას თავებით. მხატვარმა დასძინა, რომ ძალზე გაუჭირდა მოენახა მოდელი მოლაღატე იუდას თავისთვის. მაგრამ თუ ბატონი პეცოგი ასე დაბეჯითებით სთხოვს სამუშაოს დამთავრებას, იგი მზად არის ბევრი ძიების გარეშე, გამოიყენოს თავისი წინამძღვრის თავი იუდას პორტრეტის შესაქმნელად. ასეთმა წინადადებამ დიდად გაამზიარულა პერცოგი და მან მხატვრის ახსნა-განმარტება სავსებით მისაღებად მიიჩნია. „საბრალო პრიორი, — დასძინს ვაზარი, — მიუბრუნდა ბოსტნის მეთვალყურეობას და თავი დაანება ოსტატს. ლეონარდომ კი დაასრულა იუდას თავი, რომელიც აღმოჩნდა მოლაღატეობისა და კაცთმოძულეობის ჭეშმარიტი განსახიერება“.

ლეონარდო ამ ფრესკის შესრულების დროსაც ახალ მხატვრულ და ტექნიკურ საშუალებათა ძიებაში იყო. მას არ აკმაყოფილებდა ფრესკის ჩვეულებრივი ტექნიკა და ახლებური ხერხი იხმარა, გამოიყენა ტემპერისა და ზეთის საღებავების ნარევი. ნამდვილი ფრესკული მხატვრობა სრულდებოდა წყალში გახსნილი საღებავებით სველ ბათქაშზე. ასეთი ტექნიკა მოითხოვდა სწრაფ მუშაობას. ლეონარდოს მუშაობის მეთოდი საჭიროებდა სურათის დანერგული ნაწილების თავიდან გადახედვას, მათ ჩასწორებას. იგი მუშაობდა ნელა და, ამავე დროს, ხშირად უბრუნდებოდა ფრესკის ერთსა და იმავე ნაწილს, ასწორებდა, ცვლიდა მას. ამისათვის დასჭირდა მას ზეთის საღებავის გამოყენება, რომელიც ამასთანავე ფერის მეტი ნაირგვარობის მიღწევის საშუალებას იძლეოდა. ექსპერიმენტის შედეგები, თანამედროვეთა აზრით, სრულიად ფანტასტიკური იყო. „საიდუმლო სერობამ“ ფერწერის სიმდიდრით და გამომსახველობით საერთო აღფრთოვანება გამოიწვია. მაგრამ მხატვარმა ვერ გაითვალისწინა ტექნიკური სიახლის მო-

მავალი შედეგები. ფრესკის დამთავრებიდან ათეული წელიც კი არ იყო გასული, რომ „საიდუმლო სერობის“ სალებავმა დაშლა დაიწყო. ეს იყო ამ შედეგის უსასრულო ძნელბედობის დასაწყისი. XVII საუკუნეში სატრაპეზოს იმ კედელში, რომელზეც შესრულებული იყო ეს დიდებული კომპოზიცია, გაჭრეს კარი, რამაც მნიშვნელოვნად დააზიანა ფერწერა. მხატვრობას აზიანებდა სატრაპეზოსთან არსებული სამზარეულოს ოსპივარიც. შემდეგში აქ თივის საწყობიც კი იყო მოთავსებული. ამას უნდა დაემატოს უხეირო რესტავრაციები, რომლებიც ხელს უწყობდა ფერადოვანი ფენის პირვანდელი სახის დაკარგვას. ასეთი თავგადასავალი, რალა თქმა უნდა, ვერ შეუწყობდა ხელს „საიდუმლო სერობის“ შენარჩუნებას და ჩვენამდე ფერწერის ამ სწორუპოვარმა ნაწარმოებმა მოაღწია ისეთ მდგომარეობაში, რომელიც ძალზე დაშორებულია მის პირვანდელ სახეს. მაგრამ ამგვარადაც კი იგი ისეთ გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი სრულყოფით, ზეადამიანური ძალით, რომ ადვილი წარმოსადგენია, რაოდენ დიდი იყო მისი თავდაპირველი ზემოქმედება მაყურებელზე, რომლის თვალწინ კაცობრიობის უმძაფრესი ტრაგედიის შესავალი იშლებოდა.

მეოცე საუკუნემ საშინელი ლახვარი ჩასცა ლეონარდოს შედეგს. მეორე მსოფლიო ომის დროს, 1943 წელს სამონასტრო ეზოში აფეთქდა ყუმბარა, აფეთქების ტალღამ დაანგრია სატრაპეზოს კედლები, გამოანგრია კამარები. სასწაულებრივ გადარჩა კედელი, რომელზეც „საიდუმლო სერობა“ იყო მოთავსებული. ომის შემდგომ სატრაპეზო აღადგინეს, ფრესკა გაამაგრეს და ლეონარდოს შედევი კვლავინდებურად იზიდავს ხელოვნების მოყვარულთ, კვლავ აღძრავს მათში მღელვარებისა და თანამონაწილეობის გრძნობებს.

სატრაპეზოსთვის შერჩეული ფრესკის სიუჟეტი სახარებიდან არის აღებული. „საიდუმლო სერობა“ — ეს იყო იესო ქრისტეს უკანსკნელი ტრაპეზი თავის ერთგულ მონაფეებთან, თორმეტ მოციქულთან ერთად. სადღესასწაულო ტრაპეზის დროს, რომელიც მოენყო ქრისტეს მიერ მითითებულ სახლში, ქრისტემ იწინასწარმეტყველა, რომ ერთ-ერთი მონაფე გაცემს მას.

ეს სიუჟეტი ძალზე შთამბეჭდავად არის მოთხრობილი იოანესა და მათეს სახარებებში: ქრისტე გრძნობდა მოახლოებულ განსაცდელს („იცოდა იესუ, რამეთუ მოიწია ფაში მისი...“) და სურდა მონაფეთათვის გაენდო თავისი ცოდნა მომავლისა („...იესუ... შეძრწუნდა სულითა თვისითა, და თქვა: ამენ, ამენ, გეტყვი თქვენ: ერთმა თქვენგანმან მიმცეს მე“). ერთ-ერთი მონაფის ღალატის ამბავი სულის სიღრმემდე შეძრავს მოციქულთ, ისინი აღელდებიან და ცდილობენ გაარკვიონ, რომელ მათგანს ეხება ეს წინასწარმეტყველება („ხოლო იგინი შენუხნეს ფრიად: და იწყო კაცად-კაცმან მათმან სიტყუად: ნუუკუე მე ვარ უფალო?“... „ხედვიდეს ურთიერთს მონაფენი და ვერ იტყოდეს, ვისთვის იტყოდა“...).

სახარების ეს დრამატული ამბები იზიდავდა იტალიელ მხატვრებს. იმათ შორის, ვინც ასახა ეს სიუჟეტი, იყვნენ ალორძინების ისეთი დიდოსტატე-

ბი, როგორცაა ჯოტო, ფრა ბეატო ანჟელიკო, ტადეო გადი, ანდრეა დელ კასტანო, კოზიმო როსელი, დომენიკო გირლანდაიო. ლეონარდო მიჰყვება სახარების ამ ეპიზოდისთვის შემუშავებულ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას, მაგრამ იძლევა მის სრულიად თავისებურ, უკიდურესად შთაბეჭქდავ ინტერპერტაციას. მისი „საიდუმლო სერობა“ ყველა წინამორბედი კომპოზიციისაგან გამოირჩევა მოქმედების განსაცვიფრებელი ძალით, უჩვეულოდ გადანყვებილი, ღრმად გააზრებული ნყობით, ნაწილთა ურთიერთდაკავშირების თავისებური სისტემით, კომპოზიციის ჰარმონიული მთლიანობით. ლეონარდოს წინამორბედ მხატვრებთან „საიდუმლო სერობის“ პერსონაჟები სრულიად ნეიტრალური არიან, ისინი თითქოს მხოლოდ ესწრებიან ამ მნიშვნელოვან მოვლენას და არაავითარ რეაგირებას არ ახდენენ მასზე. ლეონარდოსთვის კი ეს რელიგიური სიუჟეტი ადამიანური ხასიათებისა და ტემპარამენტების ჩვენების საბაზად იქცა. მისი მთავარი ამოცანა იყო გადმოეცა ის ურთულესი ფსიქოლოგიური რეაქცია, რომელიც გამოიწვია ქრისტეს მონაფეებში მისმა სიტყვებმა.

„საიდუმლო სერობის“ შექმნის დროს უდიდესი გულისყურით იყო გამოყენებული მონუმენტური ფერწერის ყველა მონაპოვარი, ყველა კანონი, რაც გარკვეულ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. აუცილებელი იყო ფრესკის ილუზორული სივრცის ჰარმონიულად დაკავშირება სატრაპეზოს რეალურ სივრცესთან. ლეონარდომ გაითვალისწინა სატრაპეზოს არქიტექტურისა და ინტერიერის განათების თავისებურება. მხედველობაში მიიღო ისიც, რომ ფრესკის მოპირდაპირე მხარეს მონასტრის წინამძღვრის მაგიდა „დგა. ლეონარდომ სცენა ააგო კედლის სიბრტყის პარალელურად. მაგიდის ზუსტი ჰორიზონტალი იმეორებდა სატრაპეზოს ინტერიერის მთავარ დამახასიათებელ დეტალებს.

„საიდუმლო სერობის“ კომპოზიცია კედლის მთელ სიგრძეს იკავებს. იგი განლაგებულია იატაკიდან ორი მეტრის სიმაღლეზე. ფიგურები დიდი მასშტაბისაა, თითქმის ორჯერ მეტი ადამიანის ნატურალურ ზომასთან შედარებით. ასეთი მასშტაბების გამო ფრესკა გრანდიოზულ შთაბეჭქდილებას ტოვებს. იგი მარტივი და დიდებულია. მაგრამ ეს სიმარტივე და უბრალოება მოჩვენებითია, მის მიღმა უზუსტესი ალლო და ღრმად გააზრებული ნყობაა. ყოველ ფიგურას, ყოველ დეტალს საგანგებოდ აქვს მიჩენილი ადგილი საერთო ანსამბლში. ეს ჭეშმარიტად გენიალური სიმარტივეა. შემოქმედის ფანტაზია მათემატიკურ გაანგარიშებასთან არის საოცრად შეხამებული. იქმნება ისეთი შთაბეჭქდილება, თითქოს კედელი გახსნილია და მაყურებელი იქცევა დრამატული მოვლენის, უკიდურესად მძაფრი განცდების თანამონაწილედ. ალბათ ძნელად თუ მოიძებნება მსოფლიოს ხელოვნებაში „საიდუმლო სერობის“ მსგავსი ნაწარმოები, რომელიც ასე მდიდარი იყოს ადამიანურ განცდათა სიმძაფრით, ხასიათთა მრავალგვარობით, მხატვრული მთლიანობით.

ლეონარდომ დიდი ოსტატობით ააგო „საიდუმლო სერობის“ არქიტექტურა. იქმნება შთაბეჭქდილება, თითქოს ფრესკის პერსპექტივა აგრძელებს სატრაპეზოს სივრცეს და ქრისტე თავისი მონაფეებითურთ ამავე სატრაპე-

ეზოშია, ოლონდ, უფრო შემალეზულ ადგილას; მოქმედება თითქოს სა-
ტრაპეზოს კედელში გაჭრილ ნიშაში ხდება. მხატვარმა გახსნა „სარკმელი“
და დაგვანახა ქრისტეს ცხოვრების ერთ-ერთი მღელვარე ეპიზოდი, მის
თანამოზიარედ გაგვხადა.

სურათში დიდი სიზუსტით არის აგებული ოთახის პერსპექტივა,
ნაჩვენებია მისი სიღრმე. ოსტატურად არის გამოყენებული კედელთა დან-
ანეერება, მათი სამკაული. რიტმულად განანილებული ხალიჩები რაკურს-
შია ნაჩვენები. ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვს ფონის დამუშავებას. კედელში
გაჭრილი სარკმლების სიმეტრიული განანილება ქმნის შინაგან რიტმს ამ
მრავალფეროვან კომპოზიციაში.

უმარტივესი ხაზებითა და სიბრტყეებით შექმნილი უბრალო ოთახი,
მოქმედებისათვის საჭირო სივრცეს წარმოადგენს. კედლის სიბრტყის
პარალელურად დადგმული მაგიდის ჰორიზონტალი, სარკმლებისა და
ხალიჩების ვერტიკალები განსაზღვრავს იმ კარგად აგებულ სასურათო
გარემოს, რომელშიც მხატვარი ბუნებრივად განალაგებს პერსონაჟებს.
ოთახი ჩამოჭრილია კიდეებთან და ზემოთ, რაც ხელს უწყობს სიღრმის
გამოსახვასა და ამავე დროს, მოქმედების თითქოს სატრაპეზოს რეალურ
სივრცეში შემოტანას.

ლეონარდოს, როგორც ყოველთვის, ამ ფრესკის შესრულების დროსაც,
არ სურდა გაკვალული გზით ევლო. ყველა წინამორბედი მხატვრისაგან გან-
სხვავებით, რომლებიც გამოხატავენ მაცხოვრის უკანასკნელ შეხვედრას
თავის მონაფეებთან, გამოსამშვიდობებელ საუბარს მათთან, ლეონარდომ
შეარჩია ნამი ქრისტეს ტრაგიკური სიტყვების შემდეგ: „ერთმან თქვენგანმან
მიმცეს მე“. ჰერში ჯერ კიდევ უღერს ამ სიტყვების თავზარდამცემი ხმოვ-
ანება. და უეცრად ყველაფერი შეიცვალა. ქრისტეს სიტყვები მების გავარდ-
ნას გავდა, დატრიალდა განცდების ქარიშხალი. ნამის უკან სუფრასთან მშ-
ვიდად მსხდომი მოციქულები წამოიშალნენ, მოძრაობით, ეესტებით გამოხ-
ატავენ თავის დამოკიდებულებას ამ შემზარავი ღალატის მიმართ. სწორედ
ეს იყო ურთულესი ამოცანა, რომელიც დაისახა ლეონარდომ სატრაპეზოს ამ
ტრადიციულ სიუჟეტზე მუშაობის დროს — ეჩვენებინა ქრისტეს სიტყვებით
გამონეველ სულიერ მდგომარეობათა მრავალფეროვნება და ნაირგვარობა.
თორმეტი მოციქული თორმეტი ხასიათია და ამდენივე განსხვავებული რეაქ-
ცია. ლეონარდოსთვის მთავარი იყო ეჩვენებინა შინაგანი დაძაბულობის
სიმკვეთრე, ფსიქოლოგიურ ტიპთა მრავალგვარობა, ერთსა და იმავე მოვლენა-
ზე სხვადასხვა ადამიანთა უშუალო ემოციური პასუხი. რელიგიური სიუჟეტი
გამოყენებულია ადამიანის შინაგანი ბუნების საჩვენებლად, მისი გრძნობებ-
ის გასახსნელად. ჩვეულებრივი თეოლოგიური აზრის გარდა, მხატვარმა გად-
მოსცა ღალატის ამაზრზენი სახე და ადამიანის რეაქცია მასზე. მხატვარმა
შეძლო გადმოეცა უნატიფესი ფსიქოლოგიური ნიუანსები, ემოციების უფარ-
თოესი შკალა. დახასიათების სიმახვილე უდიდეს ძალას აღწევს. ელდა, შიში,
ეჭვი, მრისხანება, გაოცება, აღშფოთება, სასონარკვეთილება — გრძნობათა
ეს გამა იხატება მოციქულთა სახეებზე.

ფრესკის შექმნას წინ უსწრებდა დიდი მოსამზადებელი სამუშაო. მხატვრის ჩანახატებსა და ჩანაწერებში ჩანს, თუ რარიც ღრმად იაზრებდა იგი სცენის ყოველი მონაწილის ხასიათსა და სახეს, როგორ წარმოიდგენდა თითოეული მათგანის გამოხმაურებას მასწავლებლის ამ წინასწარმეტყველურ სიტყვებზე. მოციქულთა ხასიათიდან გამომდინარე, ლეონარდო ითვალისწინებდა მათ პოზებსა და ჟესტებს, გამომეტყველებას. მისთვის ყოველი პერსონაჟი იყო ცოცხალი ადამიანი, თავისებური, განსაკუთრებული დამოკიდებულებით ზნეობრივი კატეგორიებისადმი. ლეონარდოს ხელნაწერებში ვხვდებით ჩანაწერებს, რომლებშიც იგი აღწერს „საიდუმლო სერობის“ მონაწილეთა რეაქციებს მასწავლებლის სიტყვებზე: „ის, ვინც სვამდა, დადგა კათხა მაგიდაზე და მიბრუნდა მოლაპარაკისაკენ, მეორემ გადააჭდო ორივე ხელის თითები და წარბმეკრული შეკყურებს თავის მეგობარს, სხვა უჩვენებს ხელის გულებს, იჩეჩავს მხრებს და ყველანაირად გამოხატავს გაოცებას“... ამ ჩანაწერებში არ არის დასახელებული მოციქულები, მაგრამ ნათელია, რომ ლეონარდომ წინასწარ გულდასმით მოიფიქრა და ღრმად გაიაზრა ყოველი მათგანის გამომეტყველება, პოზა, ხელების მოძრაობა. მხატვარს სურდა ისე გამოეხატა თითოეული მათგანის განცდა, რომ მთლიანობაში შექმნილიყო საერთო მღელვარება, უმძაფრესი გრძნობების ორომტრიალი. და ამ გრიგალისებრი ვნებების ცენტრში ზის დრამის მთავარი მოქმედი პირი — ქრისტე, მშვიდი, დიდებული, რაღაც უხილავი კედლით გამოყოფილი სხვა პერსონაჟებისაგან. იგი თითქოს უკვე სხვა განზომილებაშია გადასული, სხვა სამყაროს ეზიარა. იგი განსაკუთრებულად გამორჩეული და ამაღლებულია.

ასეთი შთაბეჭდილების მისაღწევად მხატვარმა ერთი შეხედვით მარტივი და ჩვეულებრივი ხერხები გამოიყენა. სწორედ უკიდურეს სიმარტივეშია უდიდესი ოსტატობა. ლეონარდომ ქრისტე სურათის გეომეტრიულ ცენტრში მოათავსა. მის თავთან იკვეთება ყველა პერსპექტიული ხაზი, მისი თვალები ჰორიზონტის საზღვრა. იგი განსაკუთრებულად არის გამოყოფილი იმიტაც, რომ მის უკან შუქით სავსე სარკმელია, რომლის მიღმა შორეული იდილიური პეიზაჟი მოჩანს. როგორც ჩანს, ცისფერ ბურუსში გახვეული მოცისფერო-მომწვანო პეიზაჟი ლომბარდიის ბუნებით იყო შთაგონებული. ცენტრალურ ფიგურას გამოჰყოფს სარკმელთა სიმეტრიული ნათელი ლაქები ფონზე.

ქრისტეს ფიგურის წინ წამოწევას ისიც უწყობს ხელს, რომ მის გარშემო შექმნილია თავისუფალი სივრცე. ეს მით უფრო თვალსაჩინოა, რომ სცენა გადატივრთულია ფიგურებით, რომლებიც მჭიდროდ არის დასმული მაგიდასთან. მხოლოდ დაკვირვებისას აღმოაჩენთ, რომ მაგიდა პატარაა თორმეტი ფიგურის მოსათავსებლად, რომ ყველა მოციქულს როდი აქვს სათანადო ჭურჭელი. ეს ხერხი მოციქულთა ფიგურებს მეტ ძალასა და მნიშვნელობას ანიჭებს, ზრდის დაძაბულობას. მხატვარი ერთგულია თავისი პრინციპისა — არავითარი დეტალი, არავითარი დანვრილმანება, მხოლოდ მთავარი და აუცილებელი.

თითქოს ეს-ეს არის საერთო ტრაპეზის სიჩუმეში შეიჭრა ქრისტეს ნყნარად ნათქვამი სიტყვები ერთ-ერთი მონაფის ლალატის შესახებ. იგი ზის მშვიდი, თვალეზდახრილი. უცნაური ძალით მოქმედებს მისი სიმშვიდე. გაშლილი ხელები უღონოდ დაუშვია მაგიდაზე. მოსახდენი მოხდა, მან აუწყა მოციქულთის, რისი თქმაც ასე ძნელი იყო მისთვის. მის გარინდულობაში უკიდურესი ტრაგიზმი და ბედისწერის გარდაუვალობაა. ქრისტეს სიტყვებმა გრძობათა ქარიშხალი გამოიწვია, თვით იგი კი რჩება მშვიდი, საკუთარ ფიქრებთან განმარტოებული. მის მახლობლად სიჩუმეა; ამ სიჩუმეში კი გასაოცარი მჭევრმეტყველებაა. მის გარშემო გრიგალივით აზვირთებული განცდება.

ქრისტეს სახე არაჩვეულებრივი კეთილშობილებითაა სავსე, განსაკუთრებული და ამალეებულია: მისი ღირსება უკვე სხვა საზომით განი-



მოციქულთა ჯგუფი.

ზომება. ფიქრებში იგი უკვე განრიღებულია ამქვეყნიურ ამოებას და მზად არის თავისი მისიის შესასრულებლად.

მაცხოვრის სიმშვიდე განსაკუთრებული ხასიათისაა. ეს არ არის ჩვეულებრივი ადამიანის სიმშვიდე. იგი უკვე სულიერად ამალდა სამყაროზე და ეს ბრძნული სიდიადე და ზეადამიანური სიმშვიდე ლეონარდომ სასწაულებრივი სიმარტივითა და სიღრმით გადმოსცა. ერთადერთი, რაც შეიძლება შევადაროთ ამ დიდებულ მხატვრულ სახეს, უკიდურესი დრამატიზმისა და უსაზღვრო სიმშვიდის საოცარი შერწყმის თვალსაზრისით, ეს არის მიქელანჯელოს „პიეტა“ (დატირება) წმინდა პეტრეს ტაძარში რომში, სადაც ასეთივე არაადამიანური ძალით არის ნაჩვენები ამ ორი გრძობის — ტრაგიზმისა და ხვედრის ბრძნული სიმშვიდით მიღების — ღვთაებრივი

პარმონია. ძნელია კიდევ რომელიმე ნაწარმოების გახსენება ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიიდან, რომელიც ზემოქმედების ძალით გაუტოლდება ამ ორ სწორუპოვარ ქმნილებას. ასეთი სიძლიერის განცდის ასეთი წარმოუდგენელი სიმშვიდით ჩვენება მხოლოდ ხელოვნების ამ ორმა ტიტანმა — ლეონარდომ და მიქელანჯელომ მოახერხა.

დიდი ოსტატობით არის გამოყენებული შუქი. სურათი მარცხნიდან არის განათებული. მხატვარმა გაითვალისწინა სატრაპეზოს სარკმლების მდებარეობა და მათ მიმართულებას დაუქვემდებარა სურათის ფერწერული გადანყვეტა. შუქ-ჩრდილი ფრესკაში გამოყენებულია იმგვარად, როგორც ეს რეალური სარკმლიდან შემოსულ განათებას შეესაბამება. ყველაზე დიდ ნათელ ლაქად გამოიყოფა მაგიდაზე გადაფარებული სუფრა. შუქი კედლის ფონზე გამოიკვეთება მოციქულთა განათებული თავები. სხვადასხვა სიმძლავრის შუქით გამონათებული სახეები ქმნის გარკვეულად რიტმიზებულ წყობას, რომელიც ფრესკის კომპოზიციას განსაკუთრებულ ერთიანობას ანიჭებს.

საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციურ აგებულებაზე. პორიზონტალურად გაშლილი მაგიდის გარშემო თორმეტი ფიგურის მოთავსება ისე, რომ ისინი ერთი აზრით მტკიცედ იყვნენ გაერთიანებულნი და ამავე დროს მკაფიოდ იკითხებოდნენ საერთო ანსამბლში, ძალზე რთული ამოცანის წინაშე აყენებდა მხატვარს. ლეონარდომ მოციქულები ოთხ ჯგუფად გაანაწილა, თითოეულში სამი ფიგურა. ამაში გამოჩნდა მხატვრის სრულიად უნიკალური კომპოზიციური ალლო. ასეთი ტექტონიკური განაწილების წყალობით თითოეულ ჯგუფში გაერთიანებულ პერსონაჟები, მათი მღელვარების, დინამიკური მოძრაობისა და ენერგიული შესტიკულაციის მიუხედავად, შეკრული არიან ერთი გრძნობით გამსჭვალულ კომპოზიციურ მთლიანობად. ყოველი ჯგუფი მოძრაობითა და სიცოცხლითაა სავსე. ცალკეული ფიგურები განსაკუთრებული პლასტიკური ღირსებითა და ღრმა ფსიქოლოგიური დახასიათებით გამოირჩევა. ჯგუფების დანაწილება რთულ სიმეტრიაზეა დამყარებული.

ლეონარდოს მთავარი ამოცანა იყო ზუსტად გადმოეცა ყოველი მონაწილის რეაქცია მასწავლებლის სიტყვებზე. ყოველი პერსონაჟი რთულ ფსიქოლოგიურ განწყობილებას აელენს. მხატვარს გადმოცემული აქვს ხასიათებისა და ტემპერამენტის უნატიფესი ნიუანსები. ამას იგი აღწევს ყოველი მოციქულის სახის ბრწყინვალე დამუშავებით, მოძრაობის ხასიათის ჩვენებით, განსაკუთრებული შესტიკულაციით. ყოველი მოციქული — მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალობაა.

ქრისტეს ფიგურიდან კიდევბისკენ გადადის ტალღოვანი მოძრაობა. ძლიერი შესტიკულაცია, იტალიელთა დამახასიათებელი თვისება, გამოხატავს მოციქულთა განწყობილებას. ძალზე საინტერესოა თვალის გადაღწევა ხელების ნახატისათვის. ხელები მეტყველებენ, მათ დამახასიათებელ მოძრაობაში ყოველი ადამიანის სულის ანარეკლია. სწორედ ხელების მოძრაობით ხდება მოქმედების ტალღოვანი გადასვლა ერთი ფიგურიდან მეორეზე, ერთი ჯგუფიდან მეორეზე. ეს ტალღა ნელდება და ქრება ფრესკის

კიდებზე. მხატვარი კიდურა ფიგურებს (მარცხნივ — ბართლომე, მარჯვნივ — თადეოსი) მშვიდ პოზებში გამოსახავს. მათი თავები მკაცრ პროფილშია. აქ ჩერდება ცენტრიდან აზვირთებულ განცდათა ტალღა. აქ თითქოს დაცხრა ემოციები და უშუალო განცდას ცელის მომხდარი ამბის გააზრების სურვილი. ბართლომე ნამონეულია, იგი წინ გადმობრილა, თითქოს სურს უკეთ გაერკვეს მოვლენის არსში.

ფრესკის ყველა მხატვრული და აზრობრივი ღირსებების სწორად გაგებისათვის, საინტერესოა თითოეული ჯგუფის ცალკე განხილვა და ყოველი ჯგუფის შიგნით მოციქულთა ურთიერთდამოკიდებულებაში გარკვევა. ჯგუფებისა და ფიგურების განაწილებაში ერთდროულად სიმეტრია და კონტრასტებია გამოყენებული. ეს არა მარტო პერსონაჟების ხასიათებს ეხება, არამედ კორმპოზიციურ ნიშნებსაც.



მოციქულთა ჯგუფი.

ყველაზე ენერგიულად და უშუალოდ რეაგირებენ მასწავლებლის სიტყვებზე ქრისტესგან მარცხნივ მჯდომი მოციქულები. ეს ყველაზე აღელვებული და ექსპრესიული სამეულია. ახალგაზრდა ფილიპე ზენამოჭრილა და თითქოს ეკითხება მასწავლებელს „ნუთუ მე ვარ, უფალო?“ (მათეს სახარება, 26, 22). მჭევრმეტყველია მისი უესტი — გულთან მიტანილი ხელები. მისი სახე მასწავლებლისთვის თავის განწირვის მზადყოფნითაა სავსე. იაკობ

უფროსი შეძრწუნებული განეულა და შემფოთებულად გაუშლია ხელები, თომას ზეალუმართავს ხელი და თითქოს გაგონილის გააზრებას ცდილობს.

სულ სხვაგვარია ქრისტესგან ხელმარჯვნივ განლაგებული ჯგუფი, რომელშიც მხატვარმა გააერთიანა ქრისტეს უსაყვარლესი მონაფე იოანე, პეტრე მოციქული და იუდა ისკარიოტელი. ეს ჯგუფი საგანგებოდ არის გამოყოფილი, უფრო დამორბეულია ქრისტესაგან და ფიგურებიც უფრო თავშეკავებულნი არიან. მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნულად, რადგან შინაგანი დაძაბულობა აქ ყველა ჯგუფზე მეტად არის კონცენტრირებული. აქ ყველაფერი ახლებურად და უჩვეულოდ არის გადანყვებილი. იუდა, რომელსაც ლეონარდოს ყველა წინამორბედ მხატვართან ვხედავთ განცალკევებულად წარმოდგენილს, რაც გულუბრყვილოდ ამხელს მის ბოროტებას, ამ კომპოზიციაში მოციქულთა საერთო ჯგუფშია ჩართული და თუმცა იგი ყველა მონაფესთან ერთად ზის სერობის მაგიდასთან, მხატვარი მას განსაკუთრებული მხატვრული ხერხით გამოპყოფს. იგი შემფოთებული უკან გადაიხარა, ხელი ხარბად ჩააელო ღალატის საფასურით, ოცდაათი ვერცხლით სავსე ქისას. იუდა ზურგით არის მობრუნებული სინათლის წყაროსკენ და მისი სახე ღრმა ჩრდილშია ჩამალული. ლეონარდომ აქ განსაკუთრებული ოსტატობით გამოიყენა კონტრასტი იუდას მახინჯ, უხეშ პროფილსა და იოანეს ნათელ, მშვენიერ სახეს შორის. იუდას ჩამუქებული სახე განასახიერებს ბნელ საქმეს, არააადამიანურ ბოროტებას. ეს ბნელი სახე ასეთივე კონტრასტშია პეტრეს კარგად განათებულ სახესთან.

უჩვეულო მხატვრულ ხერხთან ერთად ამ ჯგუფში კიდევ ერთი თავისებური სიახლეა. სახარებაში ნათქვამია, რომ იოანე „...მიყრდნობილ წიაღთა თანა იესუსისთა, რომელ იგი უყუარდა იესუს“ (იოანეს სახარება, 13, 27), სწორედ ასე, ქრისტეს მეკრძღე მიყრდნობილს, გამოხატავდა იოანეს ყველა მხატვარი. ლეონარდომ დაარღვია ყველა ტრადიცია: მასწავლებლის სიტყვებით თავზარდაცემული იოანე ღონემიხდილი გადახრის თავს და უღონოდ ჩამოდებს ხელებს მაგიდაზე. მასსა და იუდას შორის ენერგიულად არის გადმობრლი პეტრე და რალაცას აღელვებული უჩურჩულებს. ძალზე მეტყველია პეტრეს მოძრაობა, მარცხენა ხელით იგი მსუბუქად ეხება იოანეს მხარს, მარჯვენათი კი თითქოს ცდილობს სატევრის ამოღებას მასწავლებლის დასაცავად და მშვილდივით დაჭიმული, მზად არის მოქმედებისათვის.

პეტრესგან მარჯვნივ განლაგებული, ქრისტესკენ მობრუნებული სამი მოციქული თითქოს პასუხს სთხოვს მას, მათ აინტერესებთ მოღალატის სახელი („იხედვიდეს ურთიერთას მონაფენი და ვერ იცოდეს, ვისთვის იტყოდა“ — იოანე, 13, 27).

მაგიდის მეორე ბოლოში მოთავსებულ ჯგუფშიც ასეთივე გაურკვეველობაა. მათეს ქრისტესკენ გაუნვდია ხელები და აღელვებული მიმართავს თადეოსს ახსნა-განმარტებისათვის. თადეოსის ფესტიც გაურკვეველობასა და შემფოთებას გამოხატავს. მისთვისაც გაუგებარია მომხდარი ამბავი, მისი ფესტი ზუსტად გამოხატავს მის განწყობილებას.

ლეონარდო უდიდესი კოლორისტი იყო. სამწუხაროდ, „საიდუმლო სერო-

ბა“, მსოფლიო ფერწერის ერთ-ერთი უდიდესი ნაწარმოები, დღეს ვერ გვაძლევს სრულ ნაწარმოდგენას ლეონარდოს ფერწერულ მიღწევებზე, რადგან მისი ზედაპირი დიდად დაზიანდა საუკუნეთა მანძილზე. როგორც აღვნიშნეთ, ლეონარდოს ფერწერული ნამუშევრების დიდი ნაწილი მისი ექსპერიმენტების მსხვერპლი გახდა. გამონაკლისს არც ეს ფრესკა წარმოადგენდა. ახალი ფერწერული ტექნიკის (ტემპერისა და ზეთის საღებავის წარვეცი) გამოყენებასთან ერთად ლეონარდომ, განსაკუთრებული მხატვრული ეფექტის მიღების მიზნით, ლაქით დაფარა ფრესკის ზედაპირი, რამაც გამოუსწორებელი ზიანი მიაყენა ნაწარმოებს. მისი შექმნიდან ოციოდე წლის შემდეგ ფრესკის ფერადოვანმა ზედაპირმა თანდათანობით დაშლა დაიწყო. დღემდე „საიდუმლო სერობამ“ მოაღწია ისეთ მდგომარეობაში, რომ ძნელია მისი პირვანდელი ფერადოვნების წარმოდგენა. მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას, რომ ლეონარდოს ეს შედეგრი ასეთ ვითარებაშიც კი წარმოუდგენელი ძალით მოქმედებს მაყურებელზე. ძნელია თვალი მოსწყვიტო ქრისტეს ღვთაებრივ სახეს, შინაგანი ძალითა და განსაკუთრებული სიმშვიდით აღსავსეს. როგორც ცნობილია, ლეონარდო წლების მანძილზე მუშაობდა ქრისტეს სახეზე და მაშინაც კი, როდესაც ფრესკა უკვე დასრულებული იყო, მიაჩნდა, რომ ქრისტეს თავი მან ბოლომდე ვერ დაასრულა. ასეთი დიდი იყო ლეონარდოს შემოქმედებითი მომთხოვნელობა, ასეთი ძლიერი იყო მისწრაფება სრულყოფისაკენ. ამიტომ არის, რომ „საიდუმლო სერობა“ წარმოგვიდგება ადამიანურ ხასიათთა და განცდათა გასაოცარ განსახიერებად, ხოლოდ მისი პერსონაჟები, დიდებულნი, ძლიერნი, გამორჩეულნი, უდიდესი ძალით მოქმედებენ მაყურებელზე, იზიდავენ განსაკუთრებული ღირსებითა და მშვენიერებით. მათ შემქმნელ მხატვარს თამამად შეეძლო ეთქვა, რომ ადამიანის სახე მისი სულის სარკეა, რადგან ეს მან „საიდუმლო სერობის“ პერსონაჟებში სრულყოფილად განახორციელა.

ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე (1452-1519 წწ.) ლეონარდომ არც ისე ბევრი ფერწერული ნაწარმოები შექმნა. მათი უმეტესი ნაწილი დაიღუპა. „საიდუმლო სერობაც“ ხომ მხოლოდ ძალზე მიახლოებით გვიჩვენებს ფრესკის პირვანდელ სახეს. ბევრი სურათი დაუმთავრებელი დარჩა. ამდენად, გენიალური ლეონარდოს რეალური მხატვრული შემკვიდრეობა, ძალზე უმნიშვნელოა მისი შემოქმედების განუზომლად დიდი მხატვრულ-ისტორიულ მნიშვნელობასთან შედარებით. იგი ვერ ასწრებდა დაწყებული სამუშაოს დამთავრებას, რადგან სწრაფად აღწევდა სანადელს, მიღწეული მას აღარ აინტერესებდა. ყოველი ნაწარმოები მისთვის იყო მხოლოდ საფეხური შემდგომი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად.

ლეონარდოს შემოქმედების სრულად გაგებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მის ჩანახატებსა და თეორიულ ნაშრომებს, მის „ტრაქტატს“ ხელოვნების შესახებ. აქ კარგად ჩანს, თუ რა თავისებურად გრძობდა მხატვარი სამყაროს, ბუნებას, საგნებს; ჩანს მისი დამოკიდებულება ხილული სამყაროსადმი. „ნუთუ ვერ ხედავ, რა ბევრია ქვეყნად ცხოველი, ხე, ბალახი, ყვავილი, რაოდენ მრავალფეროვანია მთა-გორიანი და ვაკე ადგილები,

ჩანჩქერები, მდინარეები; რა განსხვავებულია სამოსელი, სამკაული, ხელოსანთა ნაკეთობანი..." მხატვრის თვალს იზიდავს ყველაფერი, რაც კი რამ არსებობს მის გარშემო — ბუნება, ადამიანი, აყვავებული დედამიწა, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა. ყველაფერი აინტერესებს მეცნიერსა და მხატვარს. იგი უყურებდა სამყაროს, როგორც ფიზიკოსი და ანატომი. მისთვის არ არსებობდა საგანთა და მოვლენათა მხოლოდ გარეგნული მხარე, იგი ნვდებოდა ყოველივეს არსს. მასში გაერთიანებული იყო მკვლევარ-ექსპერ-



მოციქულთა ჯგუფი.

იმენტატორი და მხატვარი. „ყველაფერი, რაც კი არსებობს სამყაროში, — ნერდა ლეონარდო, — როგორც არსი, როგორც მოვლენა ან როგორც წარმოდგენითი რამ, მას (მხატვარს) აქვს ჯერ სულში, ხოლო შემდეგ ხელებში“.

ლეონარდოს ფერწერა ყოველისშემძლედ მიაჩნდა, რადგან მას შეეძლო აესაზა სამყაროს მთელი მრავალგვარობა, ბუნების მოვლენათა მთელი მრავალფეროვნება. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო მისთვის იყო ადამიანი; ლამაზი, ღირსეული ადამიანები მასში სიყვარულსა და ალტაცებას ინვევენ, მახინჯები — ზიზღს. იგი მოუნოდებდა მხატვრებს დაკვირვებოდნენ ადამიანებს, მათ სახეებს, მოძრაობებს სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა გარემოში. იგი ურჩევს მხატვრებს მიაქციონ ყურადღება მოსაუბრე ადამიანებს, როდესაც ისინი თავისუფალნი არიან და არ ამჩნევენ სხვის ყურადღებას, აუცილებელია დაკვირვება, თუ რა გავლენას ახდენს საუბრის თემა და ადამიანის განწყობილება მის გამომეტყველებასა და მოძრაობებზე. ლეონარდოს ჩანახატები ამგვარ დაკვირვებათა უამრავ მაგალითს გვიჩვენებს. მათში ზუსტად არის დაჭერილი ფსიქოლოგიური განცდის სიღრმე, განსხვავებულ განწყობილებათა გარეგნული გამოვლინებების კანონზომიერებანი.

სიყვარულით აღსავსე თვალებით უყურებდა ლეონარდო გარემოს. თანამედროვეთა გადმოცემით, იგი ხშირად დადიოდა ბაზარში, სადაც მის ყურადღებას იპყრობდნენ ნაირ-ნაირი ფრინველები. იგი ყიდულობდა ფრინველებს იმისათვის, რომ გაეხსნა გალიის კარი, გაეთავისუფლებინა ისინი და დამტკბარიყო მათი თავსუფალი ნავარდით.

არაჩვეულებრივად შთამბეჭდავია „ტრაქტატში“ ნარმოსახვითი სურათების აღწერები. ყოველი დეტალი ისე ზუსტად და ნათლად არის წარმოდგენილი, რომ ხილული სურათის შთაბეჭდილებას იძლევა. ლეონარდო აღწერს უნატიფეს ნიუნსებს და ერთდროულად თითქოს დასრულებულ სურათს წარმოგიდგენთ. ამ მხრივ ძალზე საინტერესოა ბუნების მოვლენათა აღწერა, რომელიც შეიძლება გვერდში ამოვუყენოთ მსოფლიოს საუკეთესო პროზის ნიმუშებს. აღსანიშნავია, რომ, ლეონარდოს აზრით, პოეტური სიტყვა ვერაფრით ვერ შეედრება მხატვრობას, რომელსაც მისი სპეციფიკის წყალობით უსაზღვრო შესაძლებლობები აქვს სამყაროს განუმეორებელ მოვლენათა გადმოსაცემად. ლეონარდოსთვის სიტყვა არის მხოლოდ საშუალება მოვლენათა და საგანთაგან მიღებულ შთაბეჭდილებათა გასახსენებლად.

თავის ნაშრომში ლეონარდო აღწერს ქარიშხალს. იგი ხატოვნად გადმოგვცემს, როგორ გადაეფარება დედამიწას ქართან და წვიმასთან შეზავებული ღრუბლიანი ბურუსი, როგორ სერავს ცას გველისებურად დაკლაკნილი ელვა. ქარის მძვინვარებით დამფრთხალი ხეები მიწისკენ იხრება. შორეულ პორიზონტზე მიქრიან უწყალოდ გაგლეჯილი ღრუბლები, მზის მოვარდისფრო სხივებით ისერება ფერფლისფერი ქვიშის კორიანტელი.

უზუსტესი დაკვირვებები მკვლევარის გონებასა და მხატვრის თვალს ემორჩილებოდა. ღამის ერთ-ერთ აღწერაში ლეონარდო ცეცხლის აღის შუქზე აკვირდება ფიგურებისა და საგნების ფორმის აღქმის თავისებურებას, შუქის ანარეკლის ათინათს ახლობელ და დაშორებულ საგნებზე. იგი ხედავს, როგორ გამოკრთის მუქი ფიგურა ცეცხლის ნათელ ფონზე, რა უცნაურად იყოფა ჩრდილით შუაზე ცეცხლის გვერდით განლაგებული ფიგურები.

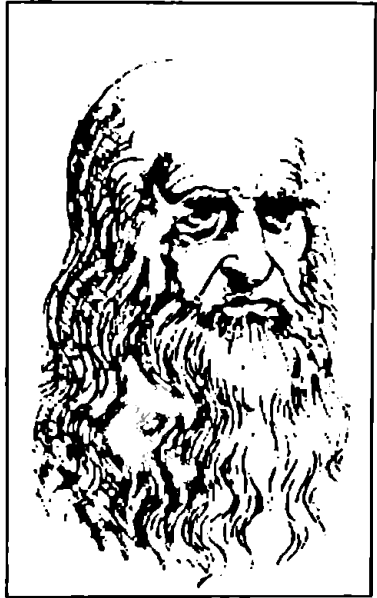
ლეონარდოს „ტრაქტატში“ უდიდესი ადგილი ეთმობა ფერწერის კანონებს. იგი ურჩევს მხატვრებს განსაზღვრონ ხედვის ნერტილი, უხსნის მანძილის ზემოქმედებით ფიგურათა პროპორციებისა და მასშტაბის ცვალებადობას, აცნობს პერსპექტივის კანონებს, შუქის გამოყენების რთულ პრობლემებს, ჩრდილთა თავისებურებას.

„ტრაქტატში“ დიდი ადგილი უკავია მსჯელობას ფერის შესახებ. მხატვარი ყურადღებას აქცევს მუდმივ და ცვალებად ფერებს, განათების ზემოქმედებას ფერზე, ფერთა ურთიერთზეგავლენას, რეფლექსებს, განსაკუთრებულად ჩერდება ფერზე გამჭვირვალე ჰაეროვანი გარემოს ზემოქმედების ხასიათზე, ცის სილურჯის ანარეკლზე.

ლეონარდოს ტრაქტატში არ არის უყურადღებოდ დატოვებული ფერწერის არც ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი. ყველა ამ მონაცემის ღირებულებას ზრდის ის გარემოება, რომ მხატვარი არ ჯერდება ფაქტების აღნიშვნას, იგი ცდილობს ყოველი მოვლენისა და ფაქტის სამეცნირო ახსნა-განმარტებას,

ფართოდ მიმართავს ფიზიკის კანონებს, მხატვრობის გარკვეულ პრობლემებს ხშირად ოპტიკური კანონებით ხსნის. ასეთი ანალიტიკური საფუძველი მნიშვნელოვნად ზრდის ლეონარდოს თეორიული ნაშრომის ღირებულებას.

ჩვენ შევხებით ლეონარდო და ვინჩის შემოქმედების მხოლოდ მცირე ნაწილს. მაგრამ მისი შემოქმედების ყველა მნიშვნელოვანი ნიშან-თვისება სრულად აისახა ისეთ სრულყოფილ ნაწარმოებში, როგორც „საიდუმლო სერობა“. ამ ფრესკაში, მხატვრის სხვა ფერწერულ ნაწარმოებებზე მეტად, გამოვლინდა მისი შემოქმედების სწორ-უპოვარი ღირებულებები. „საიდუმლო სერობაში“, რომელიც დღემდე რჩება უბადლო ნაწარმოებად, მან გვაზიარა ადამიანურ გრძნობათა მრავალფეროვნებას, გვიჩვენა ადამიანები, რომლებიც განსაკუთრებული, ამაღლებული განცდით არიან შეპყრობილნი.

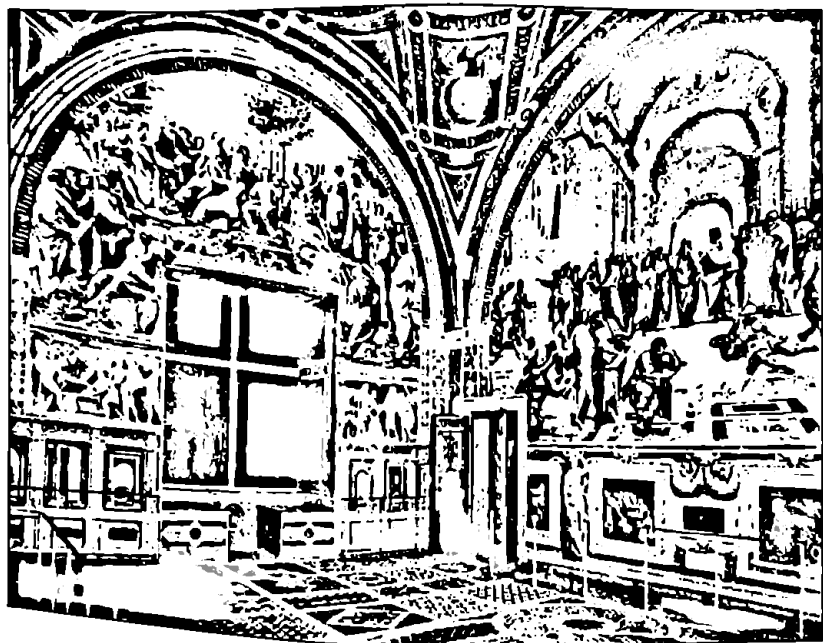


ლეონარდო და ვინჩი. ავტოპორტრეტი.

ამ შედეგის ხილვისას უნებურად ცოცხლდება კიდევ ერთი სახე, რომელიც უხილავად მონანილეობს „საიდუმლო სერობის“ მარადიულ საიდუმლოებაში — ეს არის სახე ამ უკვდავი ნაწარმოების გენიალური ავტორისა. იგი მოვიდა ჩვენამდე მისი გვიანდელი ავტოპორტრეტით. ესაა ჭაღარა ბრძენი მოხუცის სახე, რომლის შორსმჭვრეტელი მზეარა ასე ღრმად ჩანდა ადამიანის რთულ ბუნებას და უკვდაყო იგი დაუფინყარ, დიდებულ სახეებში.

ასეთად დარჩა ლეონარდო შთამომავლობას — ბრძენ მოხუცად, „ღვთაებრივ ლეონარდოდ“, რომლის შესახებ მისი ერთგული მოსწავლე და მეგობარი ფრანჩესკო მელცი სწერდა თავის ძმებს: „ბუნებას არ შესწევს ძალა შექმნას კიდევ ერთი ასეთი ადამიანი“.

ჯორჯო ვაზარის შეხედულება კი დღესაც ღვერს მთელი თავისი აქტიულობით: „იგი შემქმნელია იმ „თანამედროვე მანერისა“, რომელსაც გამოარჩევს ნახატის ძალა და გამბედაობა. მას ახასიათებს ბუნების ყველა დეტალის უნატიფესი მიბაძვა, უკიდურესი მონესრიგებულობა, პროპორციების სიზუსტე, ღვთაებრივი გრაცია; საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მხოლოდ მას შეეძლო მიენიჭებინა ფიგურებისათვის მოძრაობა და სუნთქვა“.



რაზაელის სტანცეპი

ვატიკანი — კათოლიკური ეკლესიის მეთაურის, რომის პაპის რეზიდენცია — ხელოვნების ძეგლთა უდიდესი საკრებულოა. ქალაქ რომის შუაგულში მოთავსებულ ამ თითქოს დამოუკიდებელ სახელმწიფოსთან დაკავშირებულია იტალიური ხელოვნების დიდებული სახელები. ხელოვნების ეს საგანძური ერთი უმდიდრესთაგანია მსოფლიოში. იკრიბებოდა იგი თანდათანობით, თაობათა მიერ. კათოლიკური ეკლესიის მესვეურებს სურდათ რენესანსული რომისათვის ანტიკური რომის დიდება დაებრუნებინათ და არაფერს არ ზოგავდნენ იმისათვის, რომ თავის საბრძანებელში მოეზიდათ იმ დროის უდიდესი ხელოვანნი.

ვატიკანის არქიტექტურული ანსამბლის მშენებლობა პაპების გრძელნუსხასთან არის დაკავშირებული. მშენებლობის ადრეული ეტაპების შესახებ ცოტა რამაა ცნობილი. ვიცით მხოლოდ, რომ 1377 წლიდან ვატიკანი პაპების მუდმივ რეზიდენციად იქცა და აქედან იწყება გრანდიოზული მშენებლობა, რომელშიც მონაწილეობდა რენესანსის ეპოქის ყველა დიდი შემოქმედი.

ვატიკანი მოიცავს წმინდა პეტრეს ტაძარს, ბერნინისეულ მოედანს, პაპების სასახლეებს, ლატერანის სასახლეს. ვატიკანის მუზეუმებია ბორჯიების აპარტამენტები, კაპელა ნიკოლინა, პიო-კლემენტინისა და კიარომონტის მუზეუმები, პინაკოთეკა, სიქსტეს კაპელა, ეგვიპტური და ეტრუსკული მუზეუმები, გობელენების გალერეა.

ვატიკანი წარმოადგენს არქიტექტურულად საკმაოდ არაერთგვაროვან ანსამბლს, სასახლეთა, დარბაზთა, გალერეათა, კაპელათა კრებულს, რომელნიც მხატვრულად და სტილისტურად ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან და წარმოადგენენ თავისი ეპოქის ღირსშესანიშნავ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს. ვატიკანში თორმეტი ათასი ოთახია, ოცი ეზო, ორასზე მეტი კიბე და თითოეული მათგანი ხელოვნების იშვიათი ქმნილებაა. ამ ნაგებობათა შექმნაზე მუშაობდნენ რენესანსის უდიდესი ოსტატები.

ხელოვნების მფარველობა, მეცენატეობა აღორძინების ეპოქაში პოლიტიკური ბრძოლის თავისებური ფორმა იყო. ნებისთ თუ უნებლიეთ, რომის პაპების მოღვაწეობამ ხელი შეუწყო ხელოვნების აყვავებას, რამაც თავის მხრივ, აქტიურად იმოქმედა პროგრესული, ჰუმანური იდეების განვითარებაზე. მთავარი კი ის იყო, რომ პაპების მოღვაწეობის წყალობით ვატიკანის სასახლეებსა და დარბაზებში საუკუნეთა მანძილზე ხელოვნების უდიდესი საგანძური დაგროვდა. ეგვიპტური და ეტრუსკული ძეგლები, ანტიკური ბერძნული ქანდაკების შედევრები, ელინისტურ-რომაული პლასტიკის უნიკალური ნაწარმოებები, ადრექრისტიანული და შუა საუკუნეების ეპოქის ხელოვნების იშვიათი ქმნილებები. ვატიკანის პინაკოთეკაში — სურათებ-

ის გალერეაში — თავმოყრილია აღორძინების ეპოქის იტალიელ მხატვართა ნაწარმოებები, რენესანსული ხელოვნების ჩასახვის ეტაპიდან მოყოლებული იტალიური ფერწერის დიდოსტატებით დამთავრებული.

ვატიკანის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნაგებობა, რომელშიც თავი მოიყარა რენესანსის არაერთმა დიდოსტატმა, პაპის — სიქსტე IV-ის კაპელაა. იგი ააგო ხუროთმოძღვარმა ჯოვანილო დოლჩიმ (1475-1480 წწ.) ბაზოპონტილის პროექტით. ეს გარნდიოზული ინტერიერი (სიგრძე — 40 მ, სიგანე — 13,5 მ) მხატვრებისათვის უაღრესად საინტერესო ასპარეზს წარმოადგენდა.

კაპელა ძალზე თავისებური ქმნილებაა. იგი ააგო ფლორენციელმა; ფლორენციელმავე შეამკო ხეზე კვეთით, მოხატვამაც უპირატესად ფლორენციელები იღებდნენ მონაწილეობას. აქ ბრწყინავენ ისეთი სახელები, როგორცაა პერუჯინო, ბოტიჩელი, გირლანდაიო, როსელი. კაპელის კედლების მოხატულობებში ნათლად ჩანს რენესანსული ხელოვნების პრინციპების თანმიმდევრული განვითარება.

სიქსტეს კაპელის შემკობის შემდგომი დიდმნიშვნელოვანი ეტაპი დაკავშირებულია პაპის იულიუს II-ის სახელთან. ეს ყოვლისშემძლე მბრძანებელი, შიშის ზარს რომ სცემდა მეფეებს, მხოლოდ ერთი ადამიანის წინაშე იხრიდა ქედს. ეს იყო მიქელანჯელო ბუონაროტი. 1508 წელს პაპმა მიქელანჯელოს შესთავაზა სიქსტეს კაპელის ჭერის მოხატვა. მიქელანჯელომ უგულოდ მოჰკიდა ხელი ამ სამუშაოს, რადგან თავს უფრო მოქანდაკედ თვლიდა, ვიდრე ფერმწერად. მაგრამ მოხდა ისე, რომ სწორედ სიქსტეს კაპელის ჭერის მოხატულობა იქცა მიქელანჯელოს ყველაზე გრანდიოზულ ქმნილებად. ეს იყო მხატვრის ჭეშმარიტი გმირობა, რადგან ოთხი წლის განმავლობაში მარტოდმარტომ, შეგირდებისა და დამხმარეთა გარეშე, მოხატა 600 კვადრატული მეტრი ჭერის ზედაპირი უბრწყინვალესი ფერწერული კომპოზიციებით.

მეთოხედი საუკუნის შემდეგ მიქელანჯელო კვლავ დაუბრუნდა ამ კაპელას, რათა მოეხატა საკურთხევლის კედელი „განკითხვის დღის“ გიგანტური კომპოზიციით, რომელშიც თავი იჩინა იმ ცვლილებებმა, მისმა შემოქმედებამ რომ განიცადა.

ვატიკანის ყოველი არქიტექტურული ნაგებობა, მისი სამუზეუმო კოლექციების ნებისმიერი ნიმუში, ყოველი მოხატულობა საგანგებო განხილვას იმსახურებს, იმდენად დიდია მათი მხატვრული ღირებულება, იმდენად მნიშვნელოვანია მათი ადგილი მსოფლიო ხელოვნების განვითარებაში. მაგრამ ჩვენ შევაჩერებთ თქვენს ყურადღებას ვატიკანის მხატვრული საგანძურის იმ ნაწილზე, რომელსაც ვატიკანის სტანცები წარმოადგენს და რომელიც რენესანსის მეორე დიდოსტატის — რაფაელის სახელთან არის დაკავშირებული.

რაფაელის შემოქმედების უკეთ გასაგებად, მისი პიროვნების გასაცნობად საინტერესოა მივმართოთ მის ავტოპორტრეტს, რომელიც 1506 წელს არის შესრულებული. ავტოპორტრეტზე, რომელიც ფლორენციაში

უფიცის გალერეაშია დაცული, რაფაელი ოცდასამი წლისაა. ღრმა კეთილშობილება, სინმინდე, სულიერი სინატიფე იგრძნობა ამ, ერთი შეხედვით, მარტივ, მაგრამ კლასიკურად განონასწორებულ, იდეალურ სახეში. უნაზესი მოდელირება, რბილი შუქ-ჩრდილი, ძუნწი დეტალები, ლაკონიური მეტყველება — ყველაფერი მხატვრის შინაგანი სამყაროს გადმოცემას ემსახურება.



რაფაელი. ავტოპორტრეტი.

ავტოპორტრეტისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას აკვებს რაფაელის თანამედროვეთა დახასიათებანი. ყველანი ერთხმად მოიხსენიებენ მას როგორც სიკეთითა და კეთილშობილებით უხვად დაჯილდოებულ, მოკრძალებით და სათნოებით აღსავსე პიროვნებას. როგორც ჩანს, მის ნათელ ხელოვნებას დიდად აჩნდა მისივე პიროვნების ეს გამორჩეული თვისებები.

ცოტა რამ მისი ცხოვრების შესახებ:

რაფაელო სანტი დაიბადა 1483 წ. პატარა ქალაქ ურბინოში, ურბინოს საპერცოგოს დედაქალაქში. მამამისი, ჯოვანი სანტი პერცოგების მონტეფელტროს კარის მხატვარი იყო. რაფაელი მხატვრობას პირველად მამის სახელოსნოში ეზიარა. თუმცა ჯოვანი სანტი არ გამოირჩეოდა დიდი ტალანტით, მან შეძლო ესწავლებინა შეილისთვის მხატვრობის ანბანი და შთაენერგა ხელოვნების უდიდესი სიყვარული. 1500 წელს რაფაელი გადადის პერუჯაში, ცნობილი უმბრიელი მხატვრის პიეტრო პერუჯინოს (პიეტრო დი ვანუჩის) სახელოსნოში. პერუჯინოს მხატვრობამ ღრმა კვალი დატოვა ჭაბუკი მხატვრის სულში. უმბრიის თავისებურმა ბუნებამ, პერუჯინოს მშვიდმა, ნატიფმა ხელოვნებამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა ახალგაზრდა მხატვრის სტილის ჩამოყალიბებაში. ნაზი, პარმონიული ფერწერა, სურათების დახვეწილი კომპოზიციური ნყოფა, ფიგურათა გრაციოზულობა, ხაზის განსაკუთრებული გამომსახველობა — ყველა ეს თვისება ახალგაზრდა რაფაელმა სრულად გამოავლინა თავის ადრეულ ნაწარმოებებში. რაფაელის ცხოვრების ეს პერიოდი აღწერილია ჯორჯო ვაზარის თხზულებაში. იგი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ რაფაელი განსაკუთრებით გამოირჩეოდა პერუჯინოს მოსწავლეთა შორის. მან სწრაფად აითვისა მასწავლებლის ემოციური, შთაგონებული ხელოვნების პრინციპები და, ვაზარისეე სიტყვით, თითქმის შეუძლებელი იყო მასწავლებლისა და მოსწავ-

ლის ნაწარმოებთა გარჩევა. გენიოსმა მოსწავლემ ადვილად მიაღწია თავისი მასწავლებლის, დიდად აღიარებული ფერმწერის ოსტატობის დონეს. ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც კი რაფაელმა შეითვისა პერუჯინოსაგან, იყო ხაზის არაჩვეულებრივი სინატიფე და მელოდიურობა, პეიზაჟისა და არქიტექტურის ხასიათის ზუსტი შეგრძნება, ტექტონიკურობის თანდაყოლილი გრძობა, კომპოზიციის აგების ლოგიკურობა და სიმყარე.

პროვინციული პერუჯიდან რაფაელი მიისწრაფის ფლორენციისაკენ, იტალიური რენესანსული ხელოვნების ცენტრისაკენ. 1504 წელს ოცდაერთი წლის რაფაელი უკვე მდინარე არნოს ნაპირებზეა. იგი მაშინვე ექცევა ფლორენციის მჩქეფარე მხატვრული ცხოვრების ორომტრიალში. ეს იყო პერიოდი, როდესაც ფლორენციის სენიორიის შეკვეთით პალაცო ვეკიოში გამართულია ორთაბრძოლა ორი სწორუპოვარი გენიოსისა — ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელანჯელოსი, რომლებსაც უნდა უკვდავეყოთ პალაცო ვეკიოს დარბაზის კედლებზე ფლორენციელთა ჯარის გამარჯვებები ანგარიასთან და პიზასთან ბრძოლაში.

ფლორენციაში გატარებული წლები რაფაელის შემოქმედებითი ძალების ზრდისა და განმტკიცების პერიოდიცაა. იგი ორგანულად ითვისებდა და სრულყოფდა ფლორენციის მხატვრული ცხოვრების იმ მხარეებსა და ნიშან-თვისებებს, რომლებიც ახლო იყო მის მხატვრულ მისწრაფებებთან, შეესატყვისებოდა მის ბუნებას. აქ იყო შექმნილი რაფაელის უმშვენიერესი მხატვრული სახეები, ღმრთისმშობლის სინაზითა და სიყვარულით აღსავსე სურათები: „მადონა დელ გრანდუკა“, „მადონა მნვანეში“, „მადონა კოლონა“ და სხვ. ფლორენციაში გატარებული ოთხი წელი გადამწყვეტი აღმოჩნდა რაფაელის ხელოვნების სრულყოფისათვის. უმბრიული სინატიფე შეერწყა ფლორენციული მხატვრული სკოლის პლასტიკურობასა და რეალიზმს.

1508 წლის შემოდგომაზე რაფაელმა მიიღო თავისი თანამემამულისაგან, სახელგანთქმულ ხუროთმოძღვარ ბრამანტესაგან მონვევა რომში. ბრამანტე დიდად იყო დაახლოებული პაპის კართან და მის დავალებებს ასრულებდა. იულიუს II-მ გადანიჭა ფრესკებით შეემკო ვატიკანის სასახლის დარბაზები და ამ სამუშაოსთვის ბრამანტემ პაპს ახალგაზრდა რაფაელის მონვევა შესთავაზა. ბრამანტეს რეკომენდაციის გარდა, რაფაელის კანდიდატურა განაპირობა მისი ფლორენციული მადონების დიდმა წარმატებებმა. რაფაელისთვის ეს მიწვევა უალრესად მომხიბლავი აღმოჩნდა.

ოცდახუთი წლის მხატვარი სრულიად უჩვეულო გარემოში აღმოჩნდა. ვატიკანის დიდებულ სასახლეში მბრძანებლობდა პაპი იულიუს II (ერისკაცობაში ჯულიანო დელა როვერე), ხელოვნების უდიდესი მეცენატი, ევროპის ერთ-ერთი უძლიერესი მმართველი, რომელმაც ვატიკანის საბრძანებელი ბორჯიების მრისხანე საგვარეულოზე გამარჯვებით დაიმკვიდრა. პაპის ოლქს მან ცეცხლითა და მახვილით შემოუერთა იტალიის უმდიდრესი მიწები — პერუჯა, ბოლონია, რომანია. ეს იყო არაორდინალური პიროვნება, რომელიც არავითარ საშუალებას არ თაკილობდა საკუთარი მიზნების მისაღწევად. მის დროს განუზომლად გაიზარდა პაპის ძალაუ-

ფლება. საკუთარი განდიდების სამსახურში იულიუს II-მ ხელოვნებაც ჩააყენა. მის კარზე მუშაობდა რენესანის უდიდესი ხუროთმოძღვარი ბრამანტე, რომელსაც პაპი უამრავ შეკვეთას აძლევდა.

ბრამანტეს შეუკვეთა პაპმა ნმ. პეტრეს ბაზილიკის აღდგენა. პაპის სურვილით ბრამანტეს უნდა შეექმნა გრნადიოზული ტაძარი, რომელსაც ბადალი არ ეყოლებოდა მსოფლიოში. ბრამანტემ შექმნა გუმბათიანი ტაძრის გენიალური გეგმა, დაიწყო კიდევ მშენებლობა, მაგრამ ბედმა არ დააცალა საკუთარი ჩანაფიქრის განხორციელება (გარდაიცვალა 1514 წელს) და ტაძარი სხვა ხუროთმოძღვრებმა დაასრულეს გარკვეული ცვლილებებით. ბრამანტემ გააფართოვა ვატიკანის სასახლე, ააგო გალერეები, რომლებითაც ბელვედერის პატარა სასახლე შეუერთდა ვატიკანის სასახლეს. ბელვედერის ამ სასახლეში ცხოვრობდნენ და სახელოსნოები ჰქონდათ მხატვრებს, რომლებიც პაპის შეკვეთაზე მუშაობდნენ ვატიკანში. ბრამანტემ დაიწყო ეზოების მშენებლობა, მათ გარშემო განლაგებული ლოჯიებით, რომლებიც მოგვიანებით მოხატეს რაფაელმა და მისმა მოწაფეებმა.

იულიუს II-ის კარზე მუშაობდა ამ დროს მიქელანჯელო. იგი ხატავდა სიქსტეს კაპელის ჭერს. მაგრამ რაფაელს მასთან არაერთი ურთიერთობა არ ჰქონდა, რადგანაც საკმაოდ უხასიათო და უფშური მიქელანჯელო ერიდებოდა ყოველგვარ კონტაქტებს თავის კოლეგებთან. ამავე პერიოდში ვატიკანში მოღვაწეობდა ვენეციელი მხატვარი სებასტიანო დელ პიომბო, რაფაელის თანატოლი. დასაწყისში მათ გარკვეული ურთიერთობა ჰქონდათ, მათი ხელოვნება თითქოს კიდევაც ახდენდა გარკვეულ ურთიერთშემოქმედებას, მაგრამ დროთა განმავლობაში სებასტიანო დელ პიომბო მიქელანჯელოს გავლენის ქვეშ აღმოჩნდა და რაფაელთან ყოველგვარი ურთიერთობა შეწყვიტა.

ვატიკანში ახლადგადმოსული რაფაელისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მისი უფროსი მეგობრის ბრამანტეს მფარველობას და დახმარებას. მეშვიდე ათეულ წელში გადამდგარი ბრამანტე ყურადღებას არ აკლებდა ახალგაზრდა ურბინოელ თანამემამულეს, იგი კარგად გრძნობდა რაფაელის იშვიათ ნიჭიერებას და ძალას არ იშურებდა მისი განათლების სრულყოფისათვის. ბრამანტე ძველი რომის ხუროთმოძღვრების იშვიათი მცოდნე და თაყვანისმცემელი იყო. როგორც ჩანს, მან აზიარა რაფაელი კლასიკური რომის ხელოვნების ღირსებებს. უფროსი მეგობრის წერტნამ უკვალოდ როდი ჩაიარა. რაფაელის ხელოვნებაში მუდამ იჩენდა თავს ანტიკური ხელოვნების, კლასიკური სულის განსაკუთრებული შეგრძნება.

ყველაფერზე მეტად კი ახალგაზრდა ურბინოელ მხატვარზე გავლენას ახდენდა თვით იტალიის დიდებული დედაქალაქი. ყოველ ნაგებობაში, ყოველ ნანგრევში ანტიკური რომის სუნთქვა იგრძნობოდა: პანთეონის დიდებულიება, კოლოსეუმის გრანდიოზული მასშტაბები, საიმპერატორო ფორუმის ცხოველხატული ნანგრევები, აკვედუკების თავისებური გრაფიკული მოხაზულობები. ყველაფერი აღლევდა ნიჭიერ ჭაბუკს, ღრმად აღიბეჭდებოდა მის სულში და მნიშვნელოვნად მოქმედებდა მისი ხელოვნების სრულ-

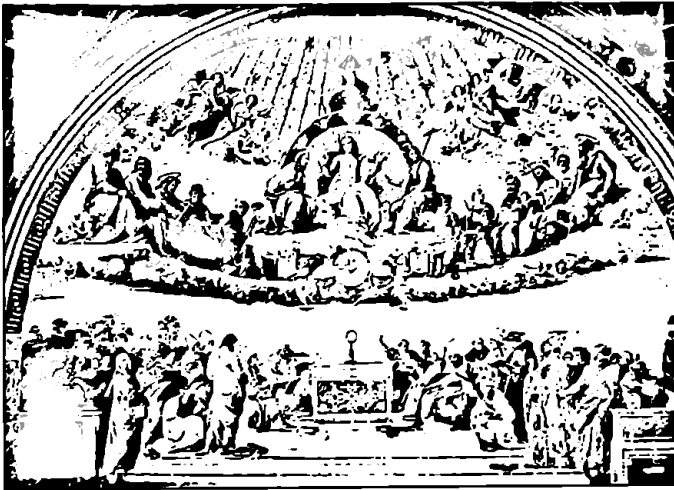
ლყოფასა და მომძლავრებაზე. ამას უნდა დაემატოს რომის სულიერი ატმოსფერო, მეცნიერ-ჰუმანისტთა, მწერალთა, მხატვართა, პოეტთა გარემოცვა, რამაც დაასრულა რაფაელის შინაგანი ზრდა, მისი მრავალმხრივი პიროვნების ჩამოყალიბება.

რაფაელის რომში ჩამოსვლის დროისათვის ვატიკანის დარბაზების მოხატვა დაწყებული იყო. პერუჯინომ და სოდომამ მოხატეს რამდენიმე დარბაზის პლაფონი. რაფაელის ამოცანას შეადგენდა ვატიკანის სასახლის სამი მომიჯნავე დარბაზის — „სტანცების“ (იტალიურად — ოთახები) ფრესკებით შემკობა. 1508 წელს დაწყებული სამუშაო ცხრა წელი გრძელდებოდა. ჯერ მოიხატა „სტანცა დელა სენიატურა“ (1508-1511 წწ), შემდეგ „ელიოდორის სტანცა (1511-1514 წწ.) და ბოლოს „სტანცა დელ ინჩენდიო“ (1515-1517 წწ.). პაპის წინადადებით მოხატვა უნდა დაწყებულიულიყო ე.წ. სტანცა დელა სენიატურიდან. ამ დარბაზის სახელწოდება მომდინარეობს მისი დანიშნულებიდან: სენიატურა იტალიურად ხელმოწერას ნიშნავს. ამ დარბაზში პაპი ხელს აწერდა ოფიციალურ დოკუმენტებს. ჩანაფიქრით მოხატულობის თემა მოიცავდა ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ოთხ სფეროს: ღვთისმეტყველებას, ფილოსოფიას, პოეზიას და მართლმსაჯულებას. დარბაზის მოხატულობა დაფუძნებული იყო ღრმად გააზრებულ პროგრამაზე, რომლის საბოლოო მიზანი იყო ეკლესიის განდიდება. ქრისტიანობის განმადიდებელი ეს უზარმაზარი თემა რაფაელს უნდა გაეცორცხლებინა შთამბეჭდავი ხილული სახეებით. წინასწარვე უნდა ითქვას, რომ რაფაელისეული ვატიკანის ფრესკები, განსაკუთრებით კი „სტანცა დელა სენიატურას“ მოხატულობა, ლეონარდოს „საიდუმლო სერობისა“ და მიქელანჯელოს სიქსტეს კაპელის ჭერის მოხატულობასთან ერთად, ალორძინების ეპოქის მონუმენტური მხატვრობის ჭეშმარიტი შედეგებია. სტანცების მოხატულობათა განხილვა ნათელყოფს რაფაელის მონუმენტური სტილის ევოლუციის თავისებურ ხასიათს, რომელშიც ალორძინების კლასიკური ფერწერის ისტორია აირეკლა.

თავისი აზრობრივი და კომპოზიციური სირთულეების გარდა, ეს მხატვრული ამოცანა გართულებული იყო არქიტექტურის განსაკუთრებულობით. დარბაზის კედლების მთლიანობა დარღვეული იყო სარკმლებისა და კარების ლიობებით. გარდა ამისა, მდგომარეობას ართულებდა კამაროვანი გადახურვა, რაც ზღუდავდა კომპოზიციების ზედაპირის მოხაზულობას. რაფაელმა ბრწყინვალედ გადალახა ყველა სირთულე და გენიალურად შეუფარდა არსებულ არქიტექტურულ ჩარჩოებს თავისუფალი, ოსტატურად აგებული მონუმენტური კომპოზიციები. რაფაელის ფერწერის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ შედარებით მცირე ზომის ოთახებში მან თავისი მოხატულობებით შექმნა ნათელი, თავისუფალი სივრცე, რომელშიც არსებობენ რენესანსის დიდებული ეპოქის სწორუპოვარი პიროვნებები.

რალაც ჯადოსნური ძალით რაფაელი თითქოს არღვევს ამ შედარებით პატარა ოთახების (8X10 მ.) ჩარჩოებს და მაყურებლის თვალწინ შლის უს-

აზღვრო სივრცეს, პარმონიულად შერჩეული პროპორციებით, საგანგებო განათებით. ამგვარი ხერხით მხატვარი მაყურებელს გამოსახულ მოვლენებს აზიარებს.



რაფაელი. დისპუტა.

რაფაელმა სტანცების მოხატვა დაიწყო დიდი ფრესკით, რომელიც „დისპუტას“ სახელწოდებით არის ცნობილი. სახელწოდება საეკლესიო პირობითია, რადგან მშვიდი, განონასწორებული კომპოზიცია მიძღვნილია ქრისტიანობის მთავარი დოგმის — ზიარების საიდუმლოების განსახიერებისადმი. სრულიად წარმოდგენილია ის ოსტატობა, რომლითაც რაფაელი განაღებებს ორმოცდაათზე მეტ პერსონაჟს, ფლობს სივრცეში მათი განთავსების საიდუმლოებას, რიტმული განანილების პრინციპებს.

კომპოზიცია იყოფა ორ — მინიერ და ზეციურ — ზონად. ორივე რეგისტრის ჯგუფები რკალისებურად არის განთავსებული, რაც კარგად შეესატყვისება თაღების ნახევარწრიულ ფორმას. სულიერი ცენტრი — საკურთხეველი, რომელზეც სანანილეა მოთავსებული — სცენის სიღრმეშია. ყველაფერი ისეა გააზრებული, რომ თვალი სწორედ ამ ცენტრზე ჩერდება. საკურთხეველთან ეკლესიის მამებია: იერონიმე, გრიგოლ დიდი, ამბროსი და ავგუსტინე. სწორედ ამ სახელგანთქმული სწავლული თეოლოგებისკენ მიისწრაფიან ორივე მხრიდან მორწმუნენი. ამ ჯგუფებში ჩანს ისტორიულ პირთა პორტრეტები, იდეალური სახეები. მათ შორის შეიძლება ვიცნოთ დიდებული დანტე და მკაცრი სავონაროლა, მხატვარი ფრა ბეატო ანჟელიკო. ყოველი პერსონაჟი ღრმად და მკაფიოდ არის დახასიათებული. არაჩვეულებრივად ლამაზია ფიგურათა პროპორციები, დახვეწილია მათი პოზები, კეთილშობილია მათი მიხერა-მოხერა. განსხვავებულია სხვადასხ-



დისპუტა. ფრაგმენტი. დანტე.

ვა პერსონაჟთა რეაქცია. ეს განსხვავება ჩანს უკვე ოთხ მთავარ პერსონაჟში: ერთი მათგანი კითხულობს, მეორე ციურ ხილვას აკვირდება, მესამე ფიქრებშია ნასული, მეოთხე — კარნახობს. მხატვარი ქმნის ოსტატურად განლაგებულ ჯგუფებს, რომლებიც მოძრავ ნონასნორობაში არიან. რაფაელმა შესანიშნავად გადანყვიტა უძნელესი ამოცანა, ორგანულად დაუკავშირა ერთმანეთს სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა ქვეყნის მოღვაწეები.

„დისპუტას“ განხილვისას ყურადღება ჩერდება არა

ცალკეულ პერსონაჟთა დახასიათებაზე, არამედ საერთო აგების ვირტუოზულ ოსტატობაზე, რისი წყალობითაც ეს მასშტაბური კომპოზიცია აღიქმება ერთიან, ჰარმონიულ მთლიანობად. რამდენი გონებამახვილური ხერხია მონახული ცენტრალური ფიგურების გამოსაკვეთად: სიღრმისკენ მიმართულ საფეხურთა წყება, რიტმულად განანილებულ ჯგუფთა ურთიერთშეფარდება, სიმეტრიული ჯგუფები ფრესკის ორივე მხარეს. სურათის მარჯვენა ნაწილში შეჭრილი კარის ლიობის გასანონასნორებლად მხატვარმა მარცხენა ნაწილში საგანგებოდ დახატა ბალუსტრადა, რომელსაც ეყრდნობა მოხუცი წიგნით ხელში. პერსონაჟთა პოზები, მათი შესტები, მოძრაობები გადახლართულია რთულ, განონასნორებულ კომპოზიციად.

„დისპუტას“ ზედა, ციური ნაწილიც კარგად მოფიქრებულ ცენტრალურ პრინციპს ემორჩილება. მის შუაგულში წმინდა სამების ფიგურებია მოთავსებული. განსაკუთრებულად არის გამოყოფილი ქრისტეს ფიგურა, მის გვერდით წმინდა მარიამი და იოანე ნათლისმცემელი დგანან. მათ გარშემო ქრისტიანი წმინდანებია გამოსახული განსაკუთრებული წესით. სულ ზემოთ მაკურთხებელი მამა-ღმერთია წარმოდგენილი. სურათის ცენტრში კი სული-წმინდის სიმბოლო — მტრედია გამოსახული.

„დისპუტა“, მიძღვნილი მთავარი საეკლესიო დოგმის განსახიერებისადმი, თეოლოგიის ტრიუმფისადმი, ამავე დროს, იქცა ადამიანის თავისუფლების, მისი სულიერი სიმტკიცის დიდებად.

„დისპუტას“ საპირისპირო კედელზე მოთავსებულია „ათენის სკოლად“ ნოდებული ფრესკული კომპოზიცია. ეს არის რენესანსულ ხელოვნებაში ჰუმანისტური იდეების გამარჯვებისა და ანტიკურ კულტურასთან ღრმა კავშირის ნათელი დადასტურება. მოქმედება ხდება გრანდიოზულ დარბაზში, რომელსაც შეიძლება მეცნიერების ტაძარი ვუნოდოთ. მოელვარე მარმარილოს კედლებს ეყრდნობა მდიდრულად შემკული კამაროვანი გადახ-

ურვა. პერსპექტივის ბრწყინვალე ცოდნით არის ნაგები ამ ფართო და ნათელი ინტერიერის არქიტექტურა. დიდებული მარმარილოს ქანდაკებები ამკობს პილასტრებით და ნიშებით დანაწევრებულ მონუმენტურ კედლებს. მძლავრი კამარები, პორტიკების წყება ქმნის რენესანსული არქიტექტურის უბადლო ნიმუშებს, რომელიც აშკარად ბრამანტეს ქმნილებებით არის შთაგონებული. საგულისხმოა ვაზარის ცნობა იმის შესახებ, რომ ამ ფრესკის არქიტექტურა ბრამანტეს მიერ უნდა ყოფილიყო შესრულებული.



ათენის სკოლა. პლატონი და არისტოტელე.

ამ ბრწყინვალე რენესანსულ ნაგებობაში რაფაელმა თავი მოუყარა დედამიწის ყველა კუთხისა

და ეპოქის სწავლულებსა და მეცნიერთ. აქ შეგობრულად თანაარსებობენ სხვადასხვა სამეცნიერო სკოლათა და ურთიერთსაინააღმდეგო მიმართულებათა წარმომადგენლები. ყველა საკუთარი საქმით არის დაკავებული, ყველას თავისი საზრუნავი აქვს. მაგრამ იგრძნობა, რომ ასეთი წაირგვარობის მიუხედავად, მათ ერთი მიზანი ამოძრავებთ — ჭეშმარიტების დადგენა. სურათის ცენტრში კეთილშობილებითა და დიდებით აღსავსე ორი ფიგურაა — პლატონი და არისტოტელე. ამ კომპოზიციაშიც მნიშვნელოვანი როლი მიეკუთვნება კიბეს, რომლის საფეხურები მაორგანიზებელ ფუნქციას ასრულებენ. ორი მთავარი პერსონაჟი — იდეალისტური და რეალისტური ფილოსოფიის ფუძემდებლები — კიბის ზედა საფეხურზე დგანან. პლატონს ხელი ცისკენ აქვს აპყრობილი, არისტოტელე მიწისკენ მიუთითებს. ასეთი ფესტიკულაციით იძლევა მხატვარი მათი მსოფლმხედველობის არსის გადმოცემას, საპირისპირო მოძღვრებათა ილუსტრაციას. კიბის საფეხურზე სხვადასხვა სამეცნიერო დარგებია წარმოდგენილი: მარჯვნივ — გეომეტრია და ასტრონომია, მარცხნივ — გრამატიკა, არითმეტიკა, მუსიკა. უაღრესად საინტერესოა თავისი გადაწყვეტით პითაგორას ჯგუფი. მარჯვნივ — არქიმედე რაღაც გეომეტრიულ გაანგარიშებებს აკეთებს და უხსნის თავის აზრს გარშემო მყოფთ. მათ უკან დიდი ირანელი ბრძენი ზარათუშტრაა. იქვეა პტოლემე — ელინისტური ეგვიპტის გვირგვინოსანი სწავლული. აქვეა პერაკლიტე, რომელიც რაღაცას იწერს ქვის ფილაზე დაყრდნობით. მარცხნივ ზემოთ სოკრატეს ჯგუფია. დიდი ფილოსოფოსი რაღაცას გულმოდგინედ უხსნის თავის საყვარელ მოწაფეს ალკიბიადეს. ფართო საფეხურებზე კი თავისუფლად ნამონოლილა დიოგენე, რომლისთვისაც

არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს სხვათა აზრს.

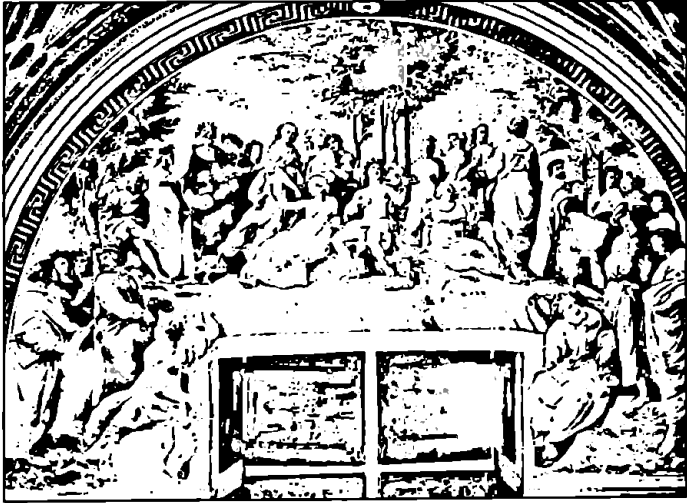
სურათის მარჯვენა კიდესთან ამ დიდებული საკრებულოს ორი მოკრძალებული მონანილეა. ერთი მათგანი — თვით რაფაელა, მეორე კი მისი ერთგული მოსწავლე სოდომა, რომელიც მხატვარმა უკვდავყო ამ ფრესკაში მისი ერთგულების აღსანიშნავად.

აქაც, „დისპუტას“ მსგავსად ხუთი ათეული ფიგურა ერთ ორგანულ მთლიანობად არის შეკრული. ყოველ ფიგურას ზუსტად გამოანგარიშებული ადგილი აქვს მიკუთვნებული. აქაც იგივე ცოცხალი სიმეტრია და შინაგანი რიტმი ბატონობს. ცენტრალური ფიგურები (პლატონი, არისტოტელე) არა მხოლოდ სიმეტრის ღერძზეა მოთავსებული, არამედ სურათის ყველაზე ნათელ, საუკეთესოდ განათებულ ადგილას, რაც განსაკუთრებით იტაცებს მზერას. მთავარი პერსონაჟები ხაზგასმულია მონუმენტური კამარით. პერსპექტიულად შემცირებული დიდებული თაღების რიტმი, მათი დაჩრდილული და გათებული ნაწილების მონაცვლეობა აგრეთვე წარმართავს თვალს კომპოზიციის ცენტრისაკენ, რომლის ორივე მხარეს მხატვარი დიდი გამომგონებლობით ქმნის ცალკეულ ჯგუფებს. მათ განაწილებს ზუსტად განსაზღვრული სისტემა გამოყენებული. ადამიანთა ჯგუფები, ოსტატურად განლაგებული აზრობრივი და მხატვრული მნიშვნელობის ზუსტი დაცვით, ორგანულად უკავშირდება არქიტექტურულ გარემოცვას, რაც ამ გრანდიოზულ ფრესკულ კომპოზიციას იშვიათ ერთიანობასა და მთლიანობას ანიჭებს. იდეალური სილამაზის ფიგურები, ანტიკური ხელოვნების სულით არიან გამსჭვალული, რაც მთელ ფრესკას განსაკუთრებულ ჰარმონიულობას და სულიერ სისაესეს ანიჭებს.

სტანცა დელა სენიატურას ორი დიდი კედლის გარდა, რომლებზეც „დისპუტა“ და „ათენას სკოლა“ მოთავსებული, რაფაელის განკარგულებაში იყო კიდევ ერთი, შედარებით პატარა კედელი, რომელზეც პოეზიის ალევორია უნდა გამოესახა. აქ შექმნა მან „პარნასი“ — ბერძნული მითოლოგიით შთაგონებული იდილიური კომპოზიცია. კედლის შუაგულში სარკმელი იყო გაჭრილი, რომელიც მხატვარმა გამოიყენა პარნასის მთის ძირად. ფრესკის შუაში დაფნის ხეების ჩრდილში გამოსახული იყო მუზეებით გარშემორტყმული, ვიოლაზე დამკვრელი აპოლონი, მარცხნივ — შთაგონებული სახით ბრმა პომეროსი. პარნასის ფერდობებზე თავისუფლად განლაგდნენ ძველი და ახალი დროის სახელმწიფოეჭილი პოეტები: საფო, დანტე, პეტრარკა, არიოსტო, პლავტი, ვირგილიუსი, ჰორაციუსი და სხვა. აქ ბატონობს ხელოვნებათა მთავარი ღვთაება აპოლონი და მას მხარს უმშვენებენ მისი მხლებლები, პოეზიისა და დრამატურგიის ბრწყინვალე წარმომადგენლები.

ოლიმპიელი ღმერთი — აპოლონი ანტიკური ტრადიციისამებრ გამოსახულია მშვენიერი შიშველი ჭაბუკის სახით. ნათელი და ჰარმონიულია მისი ღვთაებრივი სახე. კეთილშობილებითა და სიმშვიდით არის სავსე მისი გარემომცველი პერსონაჟები. კომპოზიცია რაფაელისათვის ჩვეული სიმშვიდით, ჰარმონიულობითა და კლასიკური ნონასწორობით გამოირჩევა. ფიგურ-

რათა განლაგებაში, ბორცვის ფორმასთან მათ შეხამებაში არაჩვეულებრივი მუსიკალობა იგრძნობა. რაფაელი აქ გასაოცარ ფერწერულ და კომპოზიციურ „სმენას“ ავლენს. აქაც, სხვა ფრესკების მსგავსად, უფრო მჭიდროდ არის „დასახლებული“ კომპოზიციის კიდევები, ცენტრისკენ კი იქმნება უფრო ხალვათი სივრცე მთავარი პერსონაჟის უკეთ წარმოსაჩვენად.



რაფაელი, პარნასი.

მეოთხე კედელი ყველაზე მოუხერხებელი იყო ფრესკული კომპოზიციის გაშლისათვის და ამიტომ მხატვარი აქ დასჯერდა კამარის მოხაზულობასთან შეფარდებული სამფიგურიანი სიმბოლიკური კომპოზიციის მოთავსებას: ესაა სიბრძნე, ზომიერება და ძალა. მათ ქვემოთ გამოსახულია იმპერატორი იუსტინიანე, მისი კანონების კოდექსით და პაპი გრიგოლ IX საეკლესიო კანონთა კრებულთ: გრიგოლ IX წარმოდგენილია იულიუს II-ის გარეგნობით.

სტანცა დელა სენიატურას ფრესკები სამი წლის განმავლობაში სრულდებოდა; რაფაელმა ისინი 1511 წელს დაასრულა. ეს მოხატულობა მთლიანად, ზოგიერთი მეორეხარისხოვანი დეტალის გარდა, რაფაელის ფუნჯითაა შესრულებული. ვატიკანის ეს დარბაზი რაფაელის ხელოვნების ნმიდათანმიდა ადგილია, სადაც შეიძლება სრული წარმოდგენა შევიქმნათ რენესანსის ამ დიდოსტატის ხელოვნების თავისებურებაზე, მის დახვეწილ, არისტოკრატიულ მხატვრულ მეტყველებაზე.

ამ დარბაზის კამაროვანი გადახურვა მოხატულია დეკორატიული კომპოზიციებით — მას ამკობს ოთხი შედალიონი სიმბოლური ფიგურებით, რომლებიც სხვადასხვა პერსონიფიკაციას წარმოადგენს. მათ შორის აღ-

სანიშნავია ფილოსოფიის, პოეზიის განსახიერებები.

სტანცა დელა სენიატურას მოხატვის შემდეგ რაფაელის წინაშე ახალი მხატვრული ამოცანა დაისახა. შესამკობი იყო მეორე დარბაზი — სტანცა დ'ელიოდორო (ელიოდორის ოთახი), რომელმაც თავისი სახელწოდება მიიღო მისი შემამკობელი მთავარი ფრესკის სიუჟეტის მიხედვით. ამ დარბაზის მოხატვის დედაზრი იყო ეკლესიის ყოველსშემძლეობის, მისი ძალის ჩვენება. პაპის იულიუს II-ის მითითებით ამ დარბაზის კედლებზე უნდა გამოსახულიყო ეკლესიის დიპლომატიური და სამხედრო წარმატებები. მთავარი ფრესკის სიუჟეტი ბიბლიური ისტორიიდან იყო აღებული: სირიელი მხედართმთავარი ელიოდორი შეიჭრა იერუსალიმის ტაძარში მისი საგანძურის გაძარცვის ბოროტი განზრახვით. მღვდლის ლოცვის შედეგად უეცრად გამოჩნდება ოქროს მუზარადიანი ციური მხედარი და განდევნის ბოროტ მძარცველს ტაძრიდან. ეს სიუჟეტი პაპმა აირჩია იმისთვის, რათა ერთგვარად მიენიშნებინა ფრანგების განდევნის საქმეში განუღებელი საკუთარ ღვაწლზე. ამისათვის მან შესთავაზა რაფაელს ჩაერთო ფრესკაში მისი გამოსახულებაც.

„ელიოდორის განდევნა ტაძრიდან“ თავისი ხასიათით ძირეულად განსხვავდებოდა სტანცა დელა სენიატურას კლასიკური, მშვიდი კომპოზიციებისაგან. ეს იყო ახალი ეტაპი რაფაელის ხელოვნებაში. ალბათ საჭიროა გავიხსენოთ, რომ რაფაელის სტანცებში მუშაობის დროს ვატიკანში, სიქსტეს კაპელის ჭერის მოხატვაზე იღწვოდა მიქელანჯელო. ეჭვს გარეშეა, რომ მიქელანჯელოს ბოხოქარი ხელოვნება უდიდეს ზეგავლენას მოახდენდა რაფაელზე და შესაძლოა ერთგვარად იმოქმედებდა კიდევ მისი შემოქმედების შემდგომ ჩამოყალიბებაზე. შეიცვალა რაფაელის ფრესკების არა მარტო კომპოზიციური წყობა, არამედ მათი ფერადოვანი გადაწყვეტა. ელიოდორის სტანცებში ჭარბობს ნაცრისფერი, შავი ფერები, რომლებიც ახშობს ყველა სხვა ფერს — ნითელს, იისფერს, მწვანეს, ლურჯს. გაძლიერდა ფერთა კონტრასტები; ერთმანეთს მკვეთრად უპირისპირდება ნათელი და მუქი, ცივი და თბილი ტონები.

ეს ცვლილებები განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა „ელიოდორის განდევნის“ სცენაში. ურწმუნოთა განადგურების მღვლვარე ამბის მოსაყოლად სრულიად უსარგებლო იყო წინა დარბაზში გამოყენებული მხატვრული ხერხები. სიმშვიდესა და დიდებულებას ცვლის დრამატიზმით აღსავსე მოქმედება. გაქრა „დისპუტას“ ჰარმონიული, მწყობრი რიტმი, დაირღვა „ათენის სკოლის“ ანტიკური სიდიადე, „პარნასის“ იდეალური ჰარმონია. რაფაელის ფერწერა ახალ ძალას, ახალ ენერგიას იძენს. თვით სიუჟეტი, მისი დაძაბული განვითარება, მძაფრი დინამიკა კარნახობდა მხატვარს ახლებურად მიდგომოდა მხატვრულ ამოცანას. სადღაა მშვილი, თანაბარი შუქი, რბილად ეფინება კლასიკურად მკაფიოდ გამოკვეთილ ფიგურებს. ფრესკის ზედაპირზე ენთება და ქრება მძლავრ გამონათებათა გაეღვება.

ამ სცენაში კვლავ უდიდესი ოსტატობით არის აგებული არქიტექტურული მასები. შორს, პერსპექტივაში მიემართება კამარათა მწყობრი რიტ-

მი. დიდებული რენესანსული არქიტექტურა დიდოსტატის ხელით არის ნაგები. ნახმარია კვლავ ნაცადი ხერხი: სცენის აზრობრივი კვანძი, სასწაულმოქმედი მღვდელი შორს, სიღრმეში მოთავსებული საკურთხევლის წინ ლოცულობს. კვლავ ოსტატურად არის გათამაშებული ფართო საფეხურების აღმავალი რიტმი, რომელსაც მიყვავართ კომპოზიციის ცენტრში განლაგებული საკურთხეველისკენ, რომელიც გამოიკვეთება სურათის ყველაზე ნათელი ლაქის ფონზე.

მჩქეფარე, მღელვარე მრვალფიგურიანი კომპოზიცია თავისებურ სიმეტრიანზეა აგებული: მარჯვენა ნაწილში — სურათის სიღრმეიდან გამოსული ციური მხედარი, რომელიც დევნის ტაძრიდან ელიოდორს, მარცხნივ სიღრმეში — აღღვებული ხალხის მასა, წინა პლანზე კი პაპის საზეიმო გამოყვანა მხრებზე შედგმული ტახტრეწით. ამ ფრესკაში სრულიად უჩვეულო ხერხია გამოყენებული — მთავარი სიუჟეტი, ელიოდორის განდევნა გადატანილია ფრესკის უკიდურეს მარჯვენა კუთხეში, რითაც იქმნება ამბის განსაკუთრებული დრამატულობისა და დაძაბულობის გამწვავება. ამ ხერხით, რომელიც არღვევს კლასიკური აგებულების მწყობრ კანონებს, რაფაელი თითქოს მომდევნო ეპოქის — ბაროკოს ელემენტებს იყენებს. რენესანსული დასრულებულობის დარღვევაა მოქმედების წამიერების ჩვენება — ყალყზე შემდგარი ცხენი, განდევნის გარკვეული სტადია. ამ ფრესკის გულდასმით დათვალიერებისას შეიძლება კიდევ ბევრი რამ აღმოვაჩინოთ ისეთი, რაც თითქოს კონფლიქტშია რაფაელის მშვიდ, კეთილშობილ, თავშეკავებულ ხელოვნებასთან. შეიცვალა ფრესკის კოლორიტული გადაწყვეტაც, მატულობს ცივ ფერთა გამა.

„ელიოდორის განდევნის“ მომიჯნავე კედლებზე რაფაელი ისეთსავე სირთულეებს ნააწყდა, როგორსაც „პარნასის“ კომპოზიციაზე მუშაობისას. ნახევარწრიულად დასრულებულ კედელში სარკმლების საკმაოდ ღრმა ლიობები არსებობდა, რაც უშლიდა ხელს ჩანაფიქრის განხორციელებას. მაგრამ აქაც, ისევე როგორც „პარნასში“, რაფაელმა იშვიათი გამოსავალი გამოიხატა. მან ისე ჩართო სარკმლების ნიშები კომპოზიციაში, რომ ისინი მათ განუყოფელ ნაწილებად იქცნენ. ამ ორ, ერთმანეთის მოპირდაპირე კედელზე გამოსახული იყო ქრისტიანული ლეგენდების სიუჟეტები: „მესაბოლსენაში“ და „პეტრეს გათავისუფლება სატუსალოდან“.

ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი „პეტრეს გათავისუფლება სატუსალოდან“. სარკმლით კედლის სიბრტყე თითქოს სამ ნაწილად არის დაყოფილი და შესაბამისად სასწაულებრივი ამბის თხრობაც სამ თანამიმდევრულ ეპიზოდს მოიცავს. აქ არის ნაჩვენები ამ სასწაულის სამი სხვადასხვა სტადია. რაფაელმა ორიგინალურად ააგო კომპოზიცია. ცენტრში, სარკმლის თავზე, საპატიმროა გამოსახული. ამის საჩვენებლად სარკმლის ზემოთ დიდი გისოსებიანი ლიობია ნაჩვენები, რომლის მიღმა ნათლად ჩანს მკაფიოდ განათებული საპატიმროს საკანი: აქეთ-იქით ჩასძინებით კედელზე მიყრდნობილ შუბოსან დარაჯებს, სხივმოსილი ანგელოზი კი ხელით ეხება მძინარე პეტრეს. ფრესკის მარჯვენა ნაწილში შარავანდებით

განათებულ ანგელოზს პეტრე გამოჰყავს საპატიმროდან, კიბეზე წამონოლილ მძინარე დარაჯთა გვერდის ავლით. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში კი დარაჯთა გამოღვიძებისა და განგაშის ატების სცენაა წარმოდგენილი. რაფაელმა ამ სასწაულებრივი ლეგენდის გამოსახვის თავისებური გზა აირჩია. მის განკარგულებაში არსებული კედლის საკმაოდ მოუხერხებელი ზედაპირი (ამასთანავე, სარკმლით დანაწევრებული) მან თავისებური ტრიპტიქის მსგავსად გადაწყვიტა. რაფაელის ამ ფრესკაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება განათების ეფექტებს. საოცარი ოსტატობით ერწყმის ერთმანეთს ანგელოზის გარშემო ოქროსფერი გამოსხივება, მთვარის მქრქალი მოციხფრო ნათელი, აისის მოვარდისფრო შუქი და ჩირაღდნის ალისფერი ელვარება. შუქის ასეთი დინამიკური გამოყენება, მისი აქტიური კომპოზიციური როლი რაფაელის შემოქმედების ახალი მხარეა.



რაფაელი. მესა ბოლსენაში.

მოპირისპირე მხარეზე მოთავსებულია ფრესკა „მესა ბოლსენაში“, რომელშიც ერთ-ერთი ქრისტიანული სასწაულია გამოსახული. გადმოცემის თანახმად, ეს სასწაული XIII საუკუნეს განეკუთვნება. ლეგენდა მოგვითხრობს, რომ ერთ-ერთ მღვდელს ეჭვი შეეპარა გარდასახვის საიდუმლოებაში და ერთხელ, როდესაც წირავდა ბოლსენაში, სეფისკვერი მის ხელთ სისხლით შეიღება. იულიუს II-მ აქაც მოისურვა გამოესახათ იგი სასწაულის მონანიღეთა შორის. რაფაელმა აქაც შეძლო რთული კომპოზიციური პრობლემის გადაწყვეტა. აქაც შემოაქვს კიბის მოტივი, რომელიც სცენის აგებისათვის ხელსაყრელ საფუძველს აძლევს. სარკმლის თავზე,

ზუსტად კომპოზიციის ცენტრში, მოათავსებულია საკურთხეველი, მის წინ მუხლმოყრილია ურწმუნო მღვდელი, რომელიც გაოცებული შეჰყურებს სისხლიან სეფისკვერს. სცენის მარცხენა ნაწილში გამოსახული ხალხის ჯგუფი მღვდელარედ განიცდის სასწაულის ხილვას. აქ გრძობებისა და განცდების მთელი გამაა გამოსახული. ამ დრამატულ ჯგუფს თითქოს უპირისპირდება მარჯვენა მხეიდი, განონასწორებული ნაწილი. ამ ნაწილშია გამოსახული მუხლმოდრეკილი მლოცველი პაპი, როგორც ჭეშმარიტი რწმენის განსახიერება. მას მხარს უმშენებენ კარდინალები, წარმოდგენილი ძალზე შთამბეჭდავ, ცოცხალ ჯგუფად. კიბის ძირს — პაპის შვეიცარიელი გვარდიელებია, პაპის ტახტრეწნით. ეს ჯგუფი თითქოს მეორეხარისხოვანია საერთო კომპოზიციაში. მაგრამ, მნიშვნელოვანი არქიტექტონიკური დატვირთვის გარდა, ამ ჯგუფის ყოველი მონაწილე ყურადღებას იპყრობს დახასიათების უდიდესი ოსტატობით. ბრწყინვალედ არის დანერგილი გვარდიელთა დამახასიათებელი პარადული კოსტიუმები. განსაკუთრებული პორტრეტულობით და სიმართლით არის აღბეჭდილი ყოველი სახე. თვალს იზიდავს ამ ჯგუფის ფერადოვანი დახასიათება — წითელი და მწვანე, შავი და ოქროსფერი ერთ მძლავრ აკორდად ჟღერს ამ მხეიდ, თითქმის სავსებით ნეიტრალურ ჯგუფში. არაჩვეულებრივი ფაქტურული სიმდიდრეა: პაპის მენამული მოსახამი, მოელვარე თეთრ სამოსელთან შეხამებული, კარდინალთა მენამული სამოსელის კაშკაშა ფართო ლაქები ოქროსფერთან და ღვინისფერთან თანამეზობლობენ. შვეიცარიელ გვარდიელთა სამოსელი ხომ ფერთა განსაკუთრებული სიმდიდრითა და ფაქტურული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ფარჩა, ხავერდი, ატლასი, ოქრომკედის ნაქარგობა ფერთა ნამდვილ ზეიმს ქმნის. რაფაელი აქ, ისევე როგორც სტანცების ყველა კომპოზიციაში, იშვიათ ფერმწერად წარმოგვიდგება.

ელიოდორის სტანცების ფრესკები რაფაელმა 1514 წლისათვის დაასრულა. კოლოსალური სირთულისა და მასშტაბის სამუშაო მოითხოვა დამხმარე შრომის გამოყენება. ცნობილია, რომ ამ დარბაზის მოხატულობათა მეორეხარისხოვან დეტალთა შესასრულებლად რაფაელმა თავისი მონაფეები მოიხმარა.

ამავე დარბაზშია შესრულებული ფრესკა — „პაპის ლეო I-ის შეხვედრა ატილასთან“ ამ ფრესკას შემდეგი ამბავი უდევს საფუძვლად: იტალიის დაპყრობის შემდეგ პუნების მეფე ატილა გამოემართა რომის დასალაშქრად. ქალაქის გალავანთან მას შეეგება პაპი ლეო პირველი და ურჩია



რაფაელი. მესა ბოლსენაში. ფრავგენტი. პაპის გვარდიელები.

უკან გაბრუნდით. უეცრად გაიხსნა ზეცა, ამოვარდა ქარიშხალი და მრისხანე ღრუბელთა შორის გამოჩნდნენ ღვთიური ნათელით გასხივოსნებული მოციქულები, რომლებიც ატილას უკან დახევას უბრძანებდნენ. ციური ხილვით თავზარდაცემული პუნების მბრძანებელი უკან იხევს. ეს სცენაც საგანგებოდ იყო შერჩეული ვატიკანის მესვეურთა მიერ ქრისტიანული რწმენის განსამტკიცებლად. ამ სცენას მორწმუნეთათვის უნდა შთაეგონებინა ლოცვის ძალა. მხატვარი ახსენებდა ქრისტიანებს, რომ პაპის ლეო I დიდის ლოცვამ ასეთი საოცარი სასწაული მოუვლინა ქვეყანას. სიანტიკრესოა, რომ პაპის პორტრეტი რაფაელმა დანერა იულიუს II-ის მემკვიდრის პაპის ლეო X-ის პორტრეტიდან.

ვატიკანის სტანცების მრავალფიგურიან სცენებში არაერთი ისტორიული პიროვნებაა გამოსახული. ცნობილია, რომ იდეალურ სახეებთან ერთად, რაფაელი ისტორიული პორტრეტებისათვის მოდელებად იყენებდა თავის თანამედროვეებს. ამგვარად მოხვდნენ „ათენის სკოლის“ პერსონ-



რაფაელი. ხანძარი ბორგოში.

აქთა შორის პაპის იულიუს II-ის ახლობელი ფრანჩესკო დელა როვერე, დიდი ხუროთმოძღვარი ბრამანტე, ფედერიგო გონზაგა, მხატვარი სოდომა და თვით რაფაელი. გადმოცემით, აპოლონის სახით „პარნასის“ კომპოზიციაში რაფაელმა წარმოდგინა ცნობილი მევიოლინე იაკობო დი სან სეკონდო. „ელიოდორის განდევნის“ სცენაში გამოსახულია პაპის იულიუს II-ის პორტრეტი. თვით ყველაზე შორეულ ისტორიულ სიუჟეტებისთვისაც კი რაფაელი ცდილობდა რეალური პერსონაჟები შეერჩია. ამიტომ არის, რომ მისი ალეგორიული, იდეალური კომპოზიციები რეალურ, ცოცხალ სცენებად

ალიქმება. მაშინაც კი, როდესაც იგი თავის ფრესკებში სტანცა დელა სენიატურაში თავს უყრის სხვადასხვა ხალხისა და ეპოქის უდიდეს მოღვაწეებს, ეს სრულიად ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად გამოიყურება.

შემდეგი დარბაზი, რომლის მოხატვა რაფაელმა 1515 წ. დაიწყო იყო ენ. სტანცა დელ ინჩენდიო (ხანძრის ოთახი — აქ გამოსახული სიუჟეტის მიხედვით): მთავარი ფრესკა გამოსახავს ლეგენდარულ სიუჟეტს — ეს არის „ხანძარი ბორგოში“. ლეგენდის მიხედვით წმ. პეტრეს ბაზილიკის გარშემო არსებულ ქალაქის რაიონში გაჩნდა დიდი ხანძარი, რომელიც სასწაულებრივ შეწყდა პაპის ლოცვის შემდეგ. ეს მოხდა IX საუკუნეში — ბორგო, ვატიკანის მომიჯნავე რომის ერთ-ერთი უბანი, საშინელი ხანძრის კერად იქცა. მაგრამ საეპარისი იყო პაპის გამოჩენა თავისი სასახლის ერთ-ერთ სარკმელში და პირჯვრის გადაწერა, რომ გამძვინვალეებული ხანძარი მსწრაფლვე შეწყდა. ეს ქრიატიანული ლეგენდა რაფაელმა უაღრესად თავისებურად გადაწყვიტა. ამ სასწაულებრივი ამბის ცენტრალური ფიგურა — პაპი სურათის შორეულ სიღრმეშია გამოსახული და თითქოს აზრობრივადაც სულ უკანა პლანზეა გადატანილი. მთავარი იყო მხატვრისთვის სტიქიური უბედურების დრამატიზმის ჩვენება.

კომპოზიციურად „ბორგოს ხანძარში“ რაფაელი აგრძელებს სტანცების წინა მოხატულობაში გამომუშაებულ მხატვრულ ხერხებს, მოქმედება ფრესკის გვერდით ნაწილებშია კონცენტრირებული: ხანძრით შეძრწუნებული ადამიანები ცდილობენ გადარჩენას, ხანძრის ჩაქრობას, ერთმანეთის შველას. მოქმედება იშლება კლასიკური სტილის ბრწყინვალე ნაგებობებსა და სვეტებს შორის. გადმოცემულია ადამიანთა განცდებისა და გრძნობების უდიდესი მრავალფეროვნება. ყოველი ჯგუფი, ყოველი ფიგურა ანტიკური ქანდაკების მსგავსად არის გამოძერწილი. მხატვარი თითქოს მიზნად ისახავს შიშველ სხეულთა მთელი მშვენიერების ჩვენებას: კლასიკური სილამაზისაა ჭაბუკის ათლეტური ფიგურა ფრესკის მარცხენა ნაწილში, პათეტიკითაა აღსავსე ქალების ჯგუფი კომპოზიციის შუა ნაწილში, რომელნიც ბავშვების გადარჩენას ცდილობენ, მძლავრად და ექსპრესიულადაა ნაძერწი მაყურებლისკენ ზურგით მობრუნებული ქალის ფიგურა, რომელსაც მსუბუქად მოაქვს თავზე შედგმული წყლით სავსე ჭერჭული. ამ ფრესკაში რაფაელის ხელოვნებამ მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა. დაიკარგა მისთვის ჩვეული სიმშვიდე. შინაგანი ღირსება, მწყობრი რიტმი. ოსტატი ცდილობს ადამიანის სხეულის პლასტიკის, პოზის, ფესტიკულაციის საშუალებით გამოსახოს მისი გრძნობები. დაახლოებით ხუთი-ექვსი წლის განმავლობაში რაფაელის შემოქმედებაში თავს იჩენს მანიერიზმის ნიშნები. ხაზგასმულია ექსპრესია, ეფექტური პოზები უკვე კლასიკური სტილის რღვევას მოასწავებდა. რაფაელის თანამედროვეები თვლიდნენ, რომ ამ ფრესკაზე ტროას ხანძარია გადმოცემული. ამის საფუძველს იძლეოდა არქიტექტურის ანტიკური ძეგლები და თვით სცენის ხასიათი, რომელიც უფრო კლასიკურ ბერძნულ ანტიკურობას მოაგონებდათ, ვიდრე შუა საუკუნეების ისტორიის ეპიზოდს.

როგორც აღვნიშნეთ, ბოლო წლებში რაფაელმა მოხატვის პროცესში ჩართო თავისი შეგირდები, რომელთაც ხელმძღვანელობდა მისი ერთგული მონაფე ჯულიო რომანო და ფრანჩესკო პენი. თანამედროვეთა გადმოცემით, ფრესკებს ხანდახან მისი მოწაფეებიც ასრულებდნენ. ცნობილია, რომ „ბორგოს ხანძარში“ ფიგურების ნახატი და კომპოზიცია რაფაელის შესრულებული იყო, დანარჩენი კი მის თანამშრომელთა და მოწაფეთა ნახელავია.

ვატიკანის სტანცების სხვა მოხატულობები უპირატესად რაფაელის მოსწავლეთა შემოქმედების შედეგია. მაგალითად, მეოთხე დარბაზის — სტანცა დელ კონსტანტინოს — ფრესკები, რომლებისთვისაც რაფაელმა მხოლოდ კომპოზიციური სქემა შეასრულა. ამ მოხატულობის მთავარი სიუჟეტი იმპერატორ კონსტანტინეს ბრძოლა. ეს ფრესკა, რომელიც დასრულდა რაფაელის სიკვდილის შემდეგ (1520 წ.), მთლიანად მის მოწაფეთა მიერ არის შესრულებული.

რაფაელის ფუნჯის ძალა არ შესუსტებულა, მაგრამ არაჩვეულებრივად გაიზარდა მოთხოვნა სახელგანთქმული მხატვრის შემოქმედებაზე. იგი ვერ აუღის აურაცხელ შეკვეთებს, რის გამოც იძულებულია გაზარდოს თავისი სახელოსნოს შეგირდთა რაოდენობა, რადგან სხვაგვარად იგი ვერ მოახერხებდა პაპის უსასრულო შეკვეთების შესრულებას. მის სახელოსნოში დროდადრო რამდენიმე ათეული მხატვარი მუშაობდა.

ახალი პაპი ლეო X, ხელოვნებათა საუკეთესო მცოდნე, რაფაელის ნიჭის უდიდესი თაყვანისმცემელი და ცნობილი მეცენატი, სულ უფრო და უფრო ტვირთავდა რაფაელს ახალ-ახალი დავალებებით. ვატიკანის მხატვრული საქმიანობის არცერთი დეტალი არ ნყდებოდა რაფაელის გარეშე. ვატიკანის სტანცების მოხატვასთან ერთად, რაფაელი ქმნის ღვთისმშობლის უამრავ სახეს, საკურთხეველისთვის განკუთვნილ დიდი ზომის ხატებს. პაპი უკვეთავდა რაფაელს პორტრეტულ ნამუშევრებსაც. მაგრამ ამასაც არ აკმარებდა. რაფაელის გარეშე პაპი არ ნყვეტდა არც ერთ არქიტექტურულ პრობლემას, მას ეთათბირებოდა არქეოლოგიის საკითხებთან დაკავშირებითაც. საჭიროა გავისხენოთ, რომ ბრამანტეს გარდაცვალების შემდეგ პაპმა რაფაელს დაავალა წმ. პეტრეს ტაძრის მშენებლობის ხელმძღვანელობა. რაფაელს დაევალა აგრეთვე მეთვალყურეობა რომის არქეოლოგიურ სიძველეთა მოპოვებასა და შესწავლაზე; მასვე უნდა აეზომა და გამოეხაზა ძველი რომის ნაგებობათა გეგმები. ამავე დროს, რაფაელს უნდა განეგრძო მუშაობა ვატიკანის ლოჯიების მოხატვაზე, ვილა ფარნეზინას კედლის მხატვრობაზე, პაპის სამლოცველოსთვის გობელენის ესკიზის შექმნაზე. ეს კოლოსალური დატვირთვა ძალთა არაადამიურ დამაბვას მოითხოვდა. უამრავი დამხმარისა და მოწაფის გამოყენების მიუხედავად, რაფაელი დიდი გაჭირვებით ართმევდა თავს მრავალფეროვან და მრავალრიცხოვან მოვალეობას.

რაფაელის ნამუშევართა გასამრავლებლად შეიქმნა გრაფიკის საგანგებო სახელოსნო მარკანტონიო რაიმონდის ხელმძღვანელობით. სპილენძზე გრავირების გზით სახელოსნოში მრავლდებოდა რაფაელის ფერწერული

ნანარმოებები და ნახატები.

ვატიკანში რაფაელის მუშაობის ამ პერიოდის უკეთ ნარმოსადგენად გასათავალისწინებელია ის გარემოცვა, რომელშიც მას უხდებოდა ცხოვრება და მოღვაწეობა. ზემოთ უკვე ვახსენეთ, რომ ერთდროულად ვატიკანში სიქსტეს კაპელაში მუშაობდა რენესანსის უბადლო დიდოსტატი მიქელანჯელო, რომლის ქმნილებამ შესძრა მაშინდელი საზოგადოება. ასეთი მეზობლობა რაფაელისაგან განსაკუთრებულ ძალისხმევას მოითხოვდა. ამას გარდა, პაპის კეთილგანწყობილება ამრავლებდა რაფაელის მომზუნვება რიცხვს. საილუსტრაციოდ ერთი მაგალითის მოყვანაც კმარა: ვენეციელი ფერმწერი სებასტიანო დელ პიომბო, რომელიც 1511 წელს ჩამოვიდა რომში, დაუმეგობრდა რაფაელს. მათი შემოქმედებითი ურთიერთობა ორივე მხატვრისთვის ძალზე სასარგებლო აღმოჩნდა. მაგრამ დროთა განმავლობაში სებასტიანომ ითაკილა რაფაელის უპირატესობა და მიქელანჯელოს ჯგუფს შეუერთდა. ერთგული მეგობარი რაფაელის მძვინვარე მტრად იქცა. თანამედროვეთა გადმოცემებში შემონახულია მისი მტრული დამოკიდებულების არაერთი მაგალითი.

ვატიკანის სტანცებთან ერთად უთუოდ უნდა ვახსენოთ პაპის სასახლისთვის შესრულებული სხვა დეკორატიული ნამუშევრები. მათ შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა სიქსტეს კაპელისთვის შესრულებული გობელენები. როგორც ჩანს, ამ შეკვეთამ და მასთან დაკავშირებულმა მხატვრულმა ამოცანებმა ისე გაიტაცა რაფაელი, რომ მან სრულიად დაკარგა ინტერესი სტანცების მოხატვისადმი და მთლიანად ამ ახალ სამუშაოზე გადმოინაცვლა. ამ მუშაობას იგი განიხილავდა, როგორც სტანცების მოხატვის თავისებურ გაგრძელებას. მას უნდა შეექმნა ესკიზები ხალიჩებისათვის, რომლებიც დაიკავებდა ადგილს სიქსტეს კაპელის კედლებზე საკურთხეველის ორივე მხარეს და თავისებურად დაასრულებდა სიქსტეს კაპელის ფერწერულ ანსამბლს. სიუჟეტები აღებული იყო მოციქულების პეტრესა და პავლეს ცხოვრებიდან. ესკიზები სრულდებოდა მუყაოზე ტემპერით, ნატურალური ზომით. კომპოზიციები იხატებოდა სარკისებრი შებრუნებით, რათა გობელენების დამზადების დროს ისინი სწორად ყოფილიყო გამოსახული. ესკიზები დამთავრდა 1516 წელს და გაიგზავნა ნიდერლანდების ქალაქ არასში, ცნობილი ოსტატის პიტერ ვარ ალსტის სახელოსნოში. 1519 წელს ათი ხალიჩიდან შვიდი უკვე გამოიფინა სიქსტეს კაპელაში. ამ ხალიჩებს მათი შექმნის ცენტრის მიხედვით იტალიურად „არაცის“ უწოდებენ, თუმცა სინამდვილეში ისინი დაამზადეს ბრიუსელში, სადაც გადაინაცვლა ამ სახელოსნომ ომიანობის ფაშს. რაფაელის შესრულებული კარტონები ამჟამად ინახება ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმში ლონდონში; თვით ხალიჩები კი, ძალზე დაზიანებული დროთა ვითარებისაგან, ვატიკანის საგანგებო საცავებში ინახება. მათ შესახებ ნარმოდგენას გვაძლევს ხალიჩებიდან შესრულებული გრაფიურები.

ხალიჩების კომპოზიციების ნაწილში იგრძნობა რაფაელის ხელოვნების ჭეშმარიტი სული. ასეთებია „თევზის სასწაულებრივი ჭერა“, რომელსაც



რაფაელი. გობელუთი „თვე ზის სასნაულუბრივი ქერა“

საფუძვლად უდევს ამბავი სასნაულისა, როდესაც ქრისტე გამოეცხადა პეტრე მოციქულსა და მის მონაფეთა „ზლუასა ზედა ტიბერიისასა“. უიმედოდ და უშედეგოდ ისროდნენ ბადეს მეთევზენი და ბოლოს გამოეცხადათ მათ იესო ქრისტე და ურჩია კიდევ ერთხელ ესროლათ ბადე ზღვაში და ამის შემდეგ პეტრე და მისი მონაფენი „გამოითრევედეს ქუეყანად ბადესა მას, სავსესა დიდ-დიდითა თევზითა“. რაფაელის კარტონზე ამ სასნაულით გამონეული ალტაცება და გაოცებაა გამოსახული. აქაც რაფაელი კომპოზიციის ნამდვილ დიდოსტატად გვევლინება. ორი პატარა ნავი მძლავრი მონუმენტური ფიგურებით სურათის წინა პლანზეა წამოწეული. რიტმული მოძრაობა ტალღისებურად გადადის ერთი ფიგურიდან მეორეზე. ყველაფერი ეს ისეა გააზრებული, რომ ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდება კომპოზიციის მარცხენა კიდესთან გამოსახული ქრისტეს მჯდომარე ფიგურა. გასაოცარი ოსტატობით არის გადმოცემული შორეული იდილიური პეიზაჟი, რომელიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს საერთო განწყობილების შექმნაში.

ხალიჩებიდან უნდა აღინიშნოს აგრეთვე „პეტრეს არჩევა მოციქულთა შორის“, რაფაელისათვის ჩვეული ვირტუოზული ნახატითა და მშვიდი, დიდებული კომპოზიციით; „გასაღების გადაცემა პეტრე მოციქულისთვის“ — ასიმეტრიული და, ამავე დროს, უაღრესად ლოგიკური და მყარი რენესანსული არქიტექტონიკით და სხვა.

სიქსტეს კაპელის კარტონებს ჯერ კიდევ კარგად ეტყობა რაფაელის ხელი და მისი უშუალო მონაწილეობა. უფრო მოგვიანო დეკორატიულ ნამუშევრებში კი რაფაელს მხოლოდ მთავარი მხატვრული ჩანაფიქრი ეკუთვნ

ნის, უშუალო შემსრულებლები კი მისი უახლოესი მონაფეხები იყვნენ. ასეთებს უნდა მივაკუთვნოთ ვატიკანის სტანცების მომიჯნავე კორიდორისა და ლოჯიების მოხატულობა. კამარებში მოთავსებულ ორმოცდათორმეტ კომპოზიციამი ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტებია გამოსახული. ეს დიდი სამუშაო მთლიანად რაფაელის მონაფეხთა შემოქმედების ნაყოფია, რომელთა შორის უნდა ვახსენოთ ჯულიო რომანო, ფრანჩესკო პენი, ჯოვანი და უდინე და სხვ.

არაჩვეულებრივად ნაყოფიერი იყო რაფაელის შემოქმედების ბოლო ნლები. ჩვენ შევეხეთ მისი მოღვაწეობის მხოლოდ ერთ მხარეს — მონუმენტურ-დეკორატიულ მხატვრობას. ამას გარდა, იგი ქმნიდა უამრავ საკურთხეველის სუარტებს, პორტრეტებს, სიუჟეტურ ნაწარმოებებს. ამას უნდა დაემატოს ზემოაღნიშნული უდიდესი დატვირთვა — პაპის დავალებები არქიტექტურისა და არქეოლოგიის დარგში.

უდიდესია რენესანსის ღირსეული დიდოსტატის რაფაელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა. ოცდაჩვიდმეტი წლისა ნაეიდა იგი ამ წუთისოფლიდან — 1520 წლის 6 აპრილს (თავის დაბადების დღეს). მთელი რომი დასტიროდა ყველასთვის საყვარელსა და სათაყვანებელ შემოქმედს. დაკრძალეს იგი პანთეონში, იტალიის ყველაზე დიდებულ ადამიანთა განსასვენებელში. რაფაელის სიკვდილით დროებით შენელდა რომის მხატვრული ცხოვრება, იმდენად დიდი იყო მისი წარმმართველი როლი იტალიის ხელოვნების განვითარებაში. ღრმა კვალი დასტოვა მან თავისი ეპოქის ხელოვნებაში.

გავიდა თითქმის ხუთი საუკუნე, რაც ახალგაზრდა უმბრიელმა მხატვარმა რაფაელო სანტიმ თამამად შემოაბიჯა რომის მხატვრული ცხოვრების წმიდათანმიდამი — ვატიკანის დარბაზებში და მას მერე ცოცხლობს თაობებისათვის ამ უბადლო შემოქმედის სული, აღსავსე რწმენით, შთაგონებით, უდიდესი პუშანიზმით.



კაკელა მედიჩი

იტალიური რენესანსის (ალორძინების) ეპოქა უსაზღვროდ მდიდარია ჭეშმარიტი შედეგებით, მაგრამ არის მარადიული ღირსებებით შემკული მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც ამ დიდებულ ხანაშიც კი განსაკუთრებულად გამოირჩევა. ერთ-ერთი მათგანია მედიჩების კაკელა, სწორუპოვარი დიდოსტატის, მიქელანჯელოს უზადო ქმნილება.

მსოფლიოს ხელოვნების ისტორიაში ძნელად თუ მოიძებნება კაკელა მედიჩის მსგავსი სრულყოფილი ხუროთმოძღვრული ნაწარმოები, სადაც სივრცე და სკულპტურული გამოსახულებები იქმნებოდა არა მარტო ერთდროულად, არამედ მჭიდრო ურთიერკავშირში, როდესაც ხუროთმოძღვარი და მოქანდაკე ერთ პიროვნებაში იყო განსახიერებული. ამავე დროს, ეს იყო ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც მიქელანჯელომ შეძლო თავისი ქანდაკებები ჩანაფიქრის შესაბამისად განეღებინა.

ხუროთმოძღვრების ისტორიაში ალბათ არც ისე ბევრია ნაგებობა, რომელიც ასე ძლიერად ქმნის განწყობილებას, ასე ზუსტად შეესაბამება დანიშნულებას და ასე სრულად ასახავს ეპოქის ხასიათს. მედიჩების კაკელაში გეუფლებათ ორმაგი გრძნობა. ერთი მხრივ, გრძნობთ, რომ მიქელანჯელომ მიაღწია სივრცისა და კონსტრუქციის სრულყოფილ ერთიანობას, მეორე მხრივ, კი ფიზიკურად განიცდით შეგრძნებას, რომ მიღწეულია შინაგანი დაძაბულობის კულმინაცია.

ვიდრე საკუთრივ კაკელაზე მოგიხრობდეთ, რამდენიმე სიტყვა იმ მშფოთვარე, ბობოქარ ეპოქაზე, როდესაც იქმნებოდა არქიტექტურისა და ქანდაკების ეს შედეგები და მათზე, ვინც ქმნიდა და ვისთვისაც იქმნებოდა ეს ნაგებობა.

XVI საუკუნის დასაწყისის იტალია შედგებოდა რამდენიმე დამოუკიდებელი ქალაქ-სახელმწიფოსაგან. იტალიის გარშემო ძლიერდება დიდი სახელმწიფოები, რომელნიც მის დამოუკიდებლობას ემუქრებიან. პაპის ტახტზე ადის მედიჩების ბრწყინვალე გვარის წარმომადგენელი ჯულიო მედიჩი, რომელიც კლემენტ VII-ის სახელს იღებს. ჩრდილოეთი იტალია ესპანეთის იმპერატორის კარლოს V-ის და საფრანგეთის მეფის ფრანსუა I-ის პოლიტიკურ ინტერესთა შეჯახების ასპარეზია. ამ უსასრულო მეტოქეობაში, რომელშიც იტალიის ქალაქ-სახელმწიფოების ბედი წყდება, აქტიურად ჩაერთო პაპი, ვისი პოლიტიკაც ყოველთვის როდი იყო ნაკარნახევი ქვეყნის ინტერესებით.

მედიჩების საგვარეულომ ღრმა კვალი დაამჩნია იტალიის არა მხოლოდ პოლიტიკურ ცხოვრებას, არამედ მის ხელოვნებასაც. ეს სახელგანთქმუ-

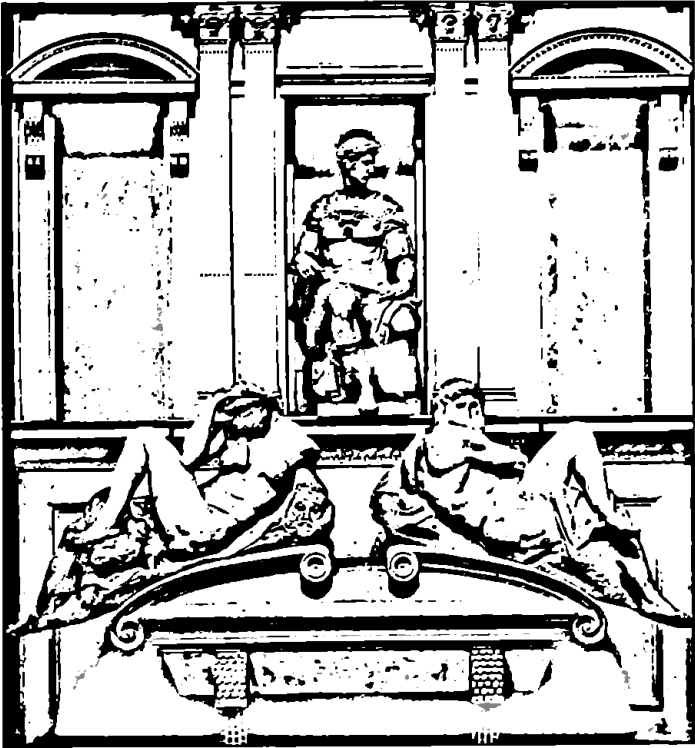
ლი ფეოდალური საგვარეულო ფლორენციაში XII საუკუნიდან ჩანს. XIV საუკუნიდან მედიჩები აქტიურად მონაწილეობენ ფლორენციის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. დიდების მწვერვალს ისინი აღწევენ XV საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც ამ გვარის წარმომადგენელმა ჯოვანი მედიჩიმ მიაღწია მაღალ თანამდებობას. 30-იან წლებში მისი ვაჟი კოზიმო ხელთ იგდებს ძალაუფლებას ფლორენციაში და საუკუნის დასასრულამდე ფლორენციის რესპუბლიკის სათავეში ამ საგვარეულოს წარმომადგენლები არიან. ისინი არა მარტო მმართველები იყვნენ, არამედ მეცნიერებისა და ხელოვნების მფარველი მეცენატები. კოზიმო მედიჩის სასახლე ფლორენციაში იქცა პირველ პუბლიცისტურ ცენტრად. კოზიმომ საფუძველი ჩაუყარა ფლორენციაში დიდ ბიბლიოთეკას. მანვე დაიწყო ხელოვნების ნაწარმოებთა შეგროვება. კოლექციონერობა მისი ნამდვილი გატაცება იყო. ამ საქმეში მას დიდ დახმარებას უწევდნენ მისი თანამედროვე დიდი ხელოვანი — მოქანდაკე დონატელო, ხუროთმოძღვარი ბრუნელესკო.

კოზიმოს საქმიანობა წარმატებით განაგრძეს მისმა შთამომავლებმა. განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ მისი შვილიშვილები ლორენცო და ჯულიანო, რომელთაც მემკვიდრეობით მიიღეს დიდი მუზეუმი. ჯულიანოს სიკვდილის შემდეგ ლორენცო სათავეში ჩაუდგა ფლორენციის კულტურულ ცხოვრებას. ლორენცო მედიჩი, ბრწყინვალედ ნოდებული, კარგი პოლიტიკოსი და ნიჭიერი მოღვაწე იყო. მან გაითქვა სახელი როგორც შესანიშნავმა პოეტმა და მეცნიერმა-პუბლიცისტმა. მანვე გახსნა ფლორენციაში ახალი აკადემია, გააფართოვა კოზიმოს შექმნილი ბიბლიოთეკა, რომელსაც შემდეგ ლაურენცია ეწოდა.

ლორენცო მედიჩი, მრავალმხრივ განათლებული პიროვნება, ცნობილი იყო თავისი მეცენატობით. იგი მფარველობას უწევდა თავისი დროის გამოჩენილ სწავლულებს, პოეტებსა და ფილოსოფოსებს. მის სასახლეში ვიღარგაზე ფლორენციაში, რომელიც მისი პაპის კოზიმოსთვის ააგო არქიტექტორმა მიკელოცომ, თავს იყრიდნენ მეცნიერი ლინგვისტი და ფილოსოფოსი პიკო დელა მირანდოლა, ფლორენციული პუბლიცისტის ბრწყინვალე წარმომადგენელი, პოეტი და სწავლული ანჯელო პოლიციანო, პლატონის აკადემიის მეთაური მარსილიო ფიჩინო.

ამ უაღრესად დახვეწილ, ინტელექტუალურ ატმოსფეროში მოხვდა ჭაბუკი მიქელანჯელო. სან-მარკოს მონასტრის ბაღებში შესანიშნავ ქანდაკებათა შორის გაიარა მან კარგი პროფესიული სკოლა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა დონატელოს მოწაფე, მოქანდაკე ბერტოლო დი ჯოვანი, და რომელიც ლორენცო მედიჩის მფარველობითა და ხელშეწყობით არსებობდა. „კაზინო მედიჩეოში“ ახალგაზრდა მიქელანჯელო გაეცნო ანტიკური ქანდაკების ბრწყინვალე კოლექციას, რამაც უსაზღვროდ გაუმდიდრა ცოდნა პლასტიკის ხელოვნებისა. ლორენცომ ყურადღება მიაქცია ნიჭიერ ჭაბუკს, დაიახლოვა იგი, შეუქმნა მუშაობისთვის საუკეთესო პირობები. ორი წლის განმავლობაში, ლორენცოს გარდაცვალებამდე (1492 წ.), მიქელანჯელო ცხოვრობდა და მუშაობდა მის სასახლეში.

მედიჩების წარმომადგენელმა კარდინალმა ჯულიო მედიჩიმ (შემდგომში — პაპი კლემენტ VII) შეუკვეთა მიქელანჯელოს დიდი სამუშაო — სანლორენცოს ეკლესიასთან მედიჩების საგვარეულო საძვალის — ახალი კაპელის ქანდაკებებით შემკობა. ეს იყო სამუშაო, რომლის თავგადასავალი თოთხმეტი წელიწადი გაგრძელდა. ეს იყო იტალიის ისტორიის უაღრესად



კაპელა მედიჩი. ჯულიანო მედიჩის სამარხი.

მძიმე პერიოდი. ამ პერიოდში ბევრი რამ გადახდა ფლორენციასაც. ამ დროს მოხდა მედიჩების განდევნა ფლორენციიდან და რესპუბლიკის აღდგენა, შემდეგ კი უმკაცრესი რეპრესიების გატარება. ყველაფერმა ამან უშუალოდ იმოქმედა კაპელის მშენებლობაზე, რადგან მოქანდაკე იმ მშფოთვარე მოვლენების აქტიური მონაწილე იყო.

მიქელანჯელომ შეკვეთა 1520 წელს მიიღო. 1520-1521 წლებში შეასრულა მოსამზადებელი ესკიზები. 1521 წელს უკვე ამოკყავდათ კაპელის კედლები, მიქელანჯელო კი წავიდა კარარაში ქანდაკებებისათვის მარმა-

რილოს შესარჩევად. 1524-1526 წლებში მიქალანჯელო ხელმძღვანელობდა კაპელის გუმბათით გადახურვას; ამავე წლებში შეასრულა ქანდაკებათა ნაწილი.

1526 წლის დასასრულიდან 1531 წლის შემოდგომამდე კაპელის მშენებლობა შეჩერდა, რადგან ეს იყო იტალიის ცხოვრების უმძიმესი წლები. 1527 წელს ესპანეთის ჯარმა იერიშით აიღო რომი. ფლორენცია აღდგა ეროვნული დამოუკიდებლობის დასაცავად. რევოლუციურმა ძალებმა განდევნეს ფლორენციიდან მედიჩები და რესპუბლიკა აღადგინეს. ქალაქს ესპანეთის ჯარი მოადგა, მას პაპი კლემენტ VII მიემხრო. დაიწყო ფლორენციის ალყა. ამ უთანასწორო ბრძოლაში უცხოელ და შინაურ მტერთა წინააღმდეგ ფლორენციელთა რიგებში იბრძვის სახელმწიფოებრივი მოქანდაკე მიქელანჯელო. მიქალანჯელომ ყურად არ იღო პაპის მოთხოვნა ჩასულიყო რომში. იგი დარჩა ფლორენციაში. 1529 წლის გაზაფხულზე „ათთა კოლეჯიამ“, რომელიც სათავეში ედგა ფლორენციის რესპუბლიკის სამხედრო საქმეს, დაავალა მიქელანჯელოს ქალაქის გამაგრება, მისი თავდაცვის ორგანიზაცია. ამავე წლის ზაფხულში იგი წავიდა ქალაქ პიზაში, რათა დახმარებოდა ქალაქის მკვიდრთ თავდაცვით საქმიანობაში, შემდეგ კი ფერარაში, საფორტიფიკაციო საქმეში უკეთ გარკვევისათვის. აგვისტოს შუა რიცხვებში მიქელანჯელო დაბრუნდა ფლორენციაში და შეუდგა სან მინიატოს ბორცვის გამაგრებას, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქალაქის დაცვაში. აღსანიშნავია, რომ მიქელანჯელომ განსაკუთრებული მზრუნველობა გამოიჩინა შუა საუკუნეების იტალიური ხუროთმოძღვრების იშვიათი ნიმუშის სან მინიატოს ტაძრის დასაცავად. მისი ბრძანებით ეკლესიის კედლებს შემოაწყვეს მატყლით დატენილი ტომრები, რათა მტრის ჭურვებს არ დაეზიანებინა ნაგებობა.

ალყის ბოლომდე (ალყა 11 თვეს გაგრძელდა) მიქალანჯელო ქალაქის დამცველთა რიგებში იყო. მაგრამ იმპერატორისა და პაპის შეერთებულმა ძალებმა სძლიეს ქალაქის დამცველთა და 1530 წლის აგვისტოში ქალაქი დანებდა. დაიწყო რეპრესიები. მიქელანჯელო ხან მეგობრებთან იმალებოდა, ხან ქალაქის განაპირა პატარა ეკლესიის სამრეკლოზე. პაპმა გამოაცხადა, ვაპატიებ დანაშაულს, თუ იგი მედიჩების კაპელაში მიტოვებულ სამუშაოს დაუბრუნდება. მოქანდაკე, რომელმაც ასე პირნათლად მოიხადა ვალი სამშობლოს წინაშე და უბრალო ხალხთან ერთად მკერდით აღუდგა დამპყრობლებს, დაუბრუნდა თავის ნამდვილ საქმიანობას.

მიქელანჯელოს ცხოვრების ამ ეპიზოდს მოგვითხრობს მისი მონაფე და ცხოვრების აღმწერელი კონდივი: „მიქელანჯელომ მიატოვა თავისი სამალავი და ისეთი გულმოდგინებით შეუდგა მუშაობას, რომ რამდენიმე თვეში შექმნა ყველა ქანდაკება, რომელთაც უნდა შეემკოთ სან ლორენცოს ეკლესიის კაპელა“.

ამ ფაქტშიც მიქელანჯელოს ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ტრაგიკული ელემენტია. იგი იძულებულია ქანდაკებებით შეამკოს საძვალე იმ საგვარეულოსი, უკედავეოს ხსოვნა იმ ადამიანებისა, რომელთა წინააღმ-

დეგ იბრძოდა იარაღით ხელში. მაგრამ შემოქმედმა სძლია ჩვეულებრივი მოკვდავის გრძნობებს და გიგანტური ძალით შთაბერა უკვდავი სული მარმარილოს ფიგურებს.

კონდივი განაგრძობს: „მიქელანჯელოს ამოძრავებდა არა იმდენად ხელოვნების სიყვარული, რამდენადაც შიში“. მედიჩების რისხვის შიშით იგი ცდილობდა სწრაფად დაემთავრებინა სამუშაო და წასულიყო ფლორენციიდან, რადგან ჯერ კიდევ არ იყო მიეჩნეული მისი მონანილეობა მმართველი საგვარულოს წინააღმდეგ მიმართულ აჯანყებაში.

მიქელანჯელოს მეორე მემატინე ჯორჯო ვაზარი გადმოგვცემს, რომ ფლორენციის ალყის უმძიმეს დღეებში მოქანდაკე ახერხებდა ჩუმად შეპარულიყო კაპელაში და ემუშავა ქანდაკებებზე. შემოქმედის სული ენოდა მას ამ უაღრესად საინტერესო და რთული სამუშაოსკენ, თუმცა იცოდა, რომ თანამემამულეები არ მოუნონებდნენ ქალაქიდან გაძევებულ ტირანთა ქანდაკებებზე მუშაობას.

მედიჩების დაბრუნებამ ფლორენციაში განაახლა კაპელის სამუშაოები. მაგრამ მიქელანჯელოს, ჩვეულებისამებრ, არ უქონდა მშვიდი მუშაობის საშუალება. პერტოგი ალესანდრო მედიჩი ახირებული ხასიათისა იყო და არავინ არ იცოდა, რითი შეიცვლებოდა მისი კეთილგანწყობა. გარდა ამისა, პაპი კლემენტ VII მას რომში მოუხმობდა, სადაც ახალ, საინტერესო სამუშაოს სთავაზობდა; ამიტომ იყო, რომ მიქელანჯელო ცდილობდა გაჭიანურებული სამუშაოს დასრულებას. მას, ვინც ასე თავგანწირულად იბრძოდა ფლორენციელთა მხარდამხარ ქალაქის თავისუფლებისათვის, სული ეხუთებოდა ალესანდრო მედიჩის ტირანიის ქვეშ მგმინავ ქალაქში. არაადამიანური დაძაბულობით მუშაობდა იგი კაპელის ქანდაკებებზე, შინაგანად ეწინააღმდეგებოდა ამ სამუშაოს, მაგრამ გენიალური მოქანდაკე მაინც გატაცებით კვეთდა მარმარილოს ბლოკებისაგან უკვდავ სახეებს.

მიქელანჯელო თავს მხოლოდ და მხოლოდ მოქანდაკედ თვლიდა. პაპის უამრავი შეკვეთებით, უსასრულო დავალებებით შეწუხებული, იგი ემუდარებოდა მას გაეთავისუფლებინა სამუშაოთა ნაწილისაგან. ამოდ არწმუნებდა, არქიტექტურა არ არის ჩემი სპეციალობაო. იგი ქანდაკებების შექმნას ისწრაფვოდა, მას კი სამშენებლო საქმეს ავალებდნენ. უფრო მეტად რომ ჩაერთო მიქელანჯელო სამშენებლო საქმიანობაში, პაპმა მას პენსიაც კი დაუნიშნა. ამიტომაც მიქელანჯელო იძულებული იყო აქტიურად ჩართულიყო კაპელის აგებაში.

მედიჩების კაპელის არქიტექტურამ დიდი მონონება დაიმსახურა, მის გუმბათს სახელგანთქმული იტალიელი ხუროთმოძღვრის ბრუნელესკოს ქმნილებებს ადარებდნენ და ზოგიერთი თანამედროვე მიქელანჯელოს შენობას აძლევდა უპირატესობას. მიქელანჯელომდე მივიდა ეს ხმები. იგი აღშფოთდა და განაცხადა, რომ მისი ნაგებობა შესაძლოა განსხვავებულია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ არის გენიალური ბრუნელესკოს ქმნილებებზე უკეთესი.

ჩვეულებისამებრ, მიქელანჯელომ ამ ანსამბლზე მუშაობისას მრავალ-

ჯერ შეცვალა თავდაპირველი ჩანაფიქრი. არსებობს ჩანახატები და ესკიზები, რომელთა საშუალებითაც შეიძლება თვალი გაეადევნოთ პროექტის ხორცშესხმის პროცესს.

პირვანდელი პროექტით ქანდაკებებით დამშვენებული მედიჩების სამარხი უნდა მოთავსებულიყო კაპელის ცენტრში, ისე, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო მისი გარშემოვლა. მაგრამ კაპელის მცირე ზომებმა (გვეგმაში იგი წარმოადგენს კვადრატს, რომლის გვერდი 11 მეტს უდრის) შეაცვლევინეს მიქელანჯელოს ეს გადანყვებილება, რადგან ამ სივრცეში შეუძლებელი იყო საკმარისად მონუმენტური სამარხის მოთავსება და გაჩნდა ახალი იდეა — სამარხების კედლებთან განთავსება. ეს პირველი პროექტი კატეგორიულად უარყო კარდინალმა ჯულიომ, რომელსაც მიქელანჯელომ 1520 წლის ბოლოს განსახილველად გაუგზავნა რომში პროექტის ესკიზი. 1520 წლის 28 ნოემბერს ჯულიო მედიჩი სწერდა მიქელანჯელოს, რომ მოენონა მისი „გამოგონება“, მაგრამ მის გახორციელებას „წარმოუდგენელი სიძნელები“ ახლავს. ასეთი პროექტი, როგორც შემდეგ ვნახავთ, ერთადერთი შესაძლებელი და მხატვრულად გამართლებული იყო. ერთი შეხედვით, ეს თითქოს შუა საუკუნეებში გავრცელებული, კედელთან მიდგმული სამარხის ტიპის გახსენება იყო, მაგრამ მიქელანჯელოს ტალანტმა ამ ტრადიციულ ფორმაში თავისი ჩანაფიქრის მაქსიმალური განხორციელების შესაძლებლობა დაინახა.

მედიჩების კაპელა წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე. ეს შესაძლებელი გახდა მხოლოდ იმის წყალობით, რომ გენიალურმა მიქელანჯელომ გაიაზრა არქიტექტურა და ქანდაკება ერთ მთლიანობაში. არქიტექტურა იქმნებოდა ქანდაკებების მომავალი განთავსების გათვალისწინებით, ხოლო თვით ქანდაკებები ზუსტად იყო გამიზნული კონკრეტულ სივრცეში მოსათავსებლად. ეს აუცილებელი პირობა — როდესაც ქანდაკება გარკვეული ადგილის გათვალისწინებით იქმნება — ყოველთვის როდია შესრულებული, ხშირად ეს გარემოება დიდად ავნებდა ხოლმე ქანდაკების მხატვრული სახის საბოლოო ჩამოყალიბებას. მრგვალი ქანდაკება ხედვის უამრავი წერტილიდან აღიქმება, რეალურ სივრცეში არსებობს და მისი ყველა ასპექტის საუკეთესო გამოვლენისათვის წინასწარ უნდა გაითვალისწინოთ ის ადგილი, სადაც დაიდგმება ნაწარმოები. უამრავი მომენტის განაპირობებს ქანდაკების ზემოქმედებას მაყურებელზე: ხედვის ახლო და შორეული წერტილები, მის გარშემო არსებული სივრცის მასშტაბები, მის მახლობლად არსებული შენობების ზომები და ხასიათი, პოსტამენტის სიმაღლე და კიდევ ბევრი სხვა, რაც თვით ქანდაკების თავისებურებებთან ერთად განსაზღვრავს მის მხატვრულ ღირსებას.

მედიჩების კაპელაში ყველა ეს პირობა შესრულებული იყო და ამიტომაც მიქელანჯელოს ეს არქიტექტურულ-სკულპტურული ანსამბლი მსოფლიოს ხელოვნების ისტორიაში გამოირჩევა თავისი განსაკუთრებული მთლიანობით, მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების სრულყოფილებით.

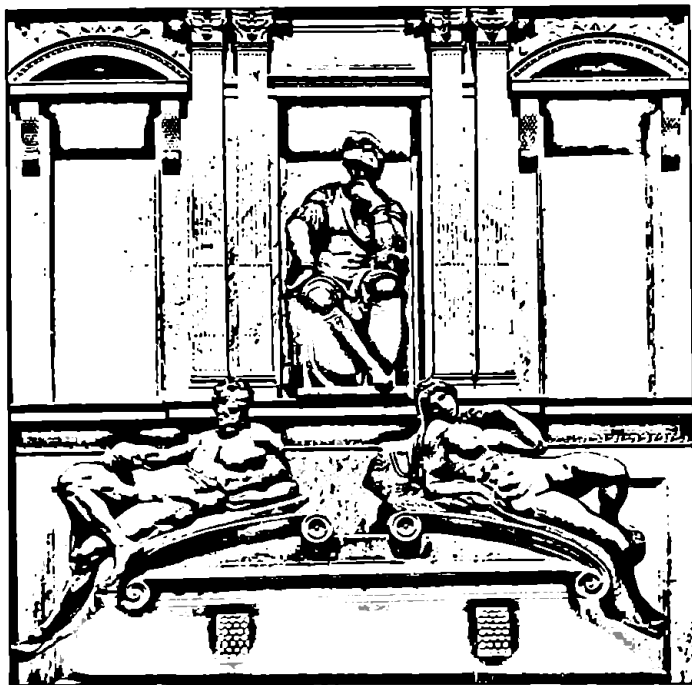
განსაკუთრებით საგულისხმოა ამ ანსამბლის არქიტექტურული გადაწყვეტა. სან ლორენცოს ეკლესიის ძირითადი ნაწილისაგან იგი თითქოს საგანგებოდ არის გამოყოფილი. ამას მიქელანჯელო აღწევს რთული კორიდორების სისტემით. ამასთანავე, მცირე ზომის კარებიდან შესული მაყურებელი უეცრად ექცევა კაპელის სრულიად განსაცდევინებელ სივრცეში. წარუშლელია პირველი შთაბეჭდილება. საკმაოდ მცირე ზომის კაპელის ზეატყორცნილი სივრცე, გუმბათით დაგვირგვინებული, მთლიანად მოგაქცევთ თავის უჩვეულო გარემოში. მარმარილოს კედლები იმგვარად არის დამუშავებული პილასტრების, ნიშების, ცრუთაღებისა და კარნიზების სისტემით, რომ ოსტატურად განაწილებული სირკმლებიდან შემოსული შუქი ქმნის გასაოცარ ფერადოვან ეფექტებს, ნათელისა და ჩრდილის საგანგებოდ ორგანიზებულ ვარიაციებს. მიქელანჯელომ მხატვრული ალლოთი გამოიყენა კაპელის არქიტექტურაში მარმარილოს ტონალობები. კაპელის ყველა კონსტრუქციული ნაწილი — კარნიზები, პილასტრები, ლუნეტის თალები, სარკმლების ფრონტონები და საპირეები — ნაცრისფერი ქვით არის გამოყოფილი, კედლები კი თეთრი მარმარილოსია.

მედიჩების კაპელა თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო, როგორც სან ლორენცოს ეკლესიის საკურთხეველის კედელთან ჩრდილოეთიდან მიმდებარე ძველი საკრისტიის განმეორება. ეს უკანასკნელი ააგო 1421-1429 წლებში სახელგანთქმულმა ხუროთმოძღვარმა ფილიპო ბრუნელესკომ. მედიჩების კაპელა საკურთხეველის კედლის სამხრეთ ნაწილში მდებარეობდა. ორივე წარმოადგენს გუმბათით გადახურულ კვადრატულ ნაგებობას (11X11მ²). თავიდან მიქელანჯელო აპირებდა მიეზაძა თავისი დროის დიდი ნინამორბედის ხუროთმოძღვრული პრინციპებისათვის, მაგრამ შემდეგ უკუაგდო ეს გადაწყვეტილება და შეეცადა მთლიანად დაემორჩილებინა კაპელის არქიტექტურა სამარხების ფორმებისა და ქანდაკების ხასიათსადმი. ამ ამოცანას დაექვემდებარა ყველაფერი — არქიტექტურული ფორმები, შუქი, სივრცის თავისებურება, კედლების დანაწილება, პროპორციები.

მიქელანჯელო კაპელაში, ჩვეულებისამებრ, მუშაობდა თავდავიწყებით, მას არ ახსოვდა დრო, არ გრძნობდა დაღლას. რაღაც იდუმალი ძალა ამოძრავებდა მის ხელს და ეს გამოუცნობი ძალა იყო მისი ბუმბერაზი ნიჭი, რომლისთვისაც ადამიანური საზომები, ადამიანური ნორმები სრულიად მიუღებელი იყო. იგი ქმნიდა თავის ქანდაკებებს რაღაც სასწაულმოქმედებით, მუშაობდა მარტოდმარტო. დღისითა და ღამით ისმოდა კაპელიდან მისი ჩაქუჩისა და საჭრეთლის ხმა. არავის არ უშვებდა კაპელაში მუშაობის დროს, თვით შემკვეთებსაც კი. იგი ვერ ნახა ვერც პაპმა და ვერც ჰერცოგმა ალესანდრომ, მხოლოდ ერთხელ, როდესაც ფლორენციას ეწვია ნეაპოლის მბრძანებელი, ალესანდრო მედიჩიმ ისარგებლა იმით, რომ მიქელანჯელო რომში იყო ნასული და მალულად სარკმლიდან შეაპარა თავისი საპატიო სტუმარი, რათა დაექმაცყოფილებინა მისი ცნობისმოყვარეობა და ეჩვენებინა კაპელაში მიმდინარე სამუშაოები.

მიქელანჯელომ დაასრულა მედიჩების კაპელაში მუშაობა და 1534 წელს სამუდამოდ მიატოვა ფლორენცია. სექტემბრის ბოლოს იგი ჩავიდა რომში, რომელიც იქცა მის უკანასკნელ თავშესაფრად.

იმ დროისათვის, როდესაც მიქელანჯელომ მიატოვა თავისი ქმნილება, რომელსაც უდიდესი ძალა და დრო შეაღია, მედიჩების კაპელა ჯერ კიდევ შორს იყო საბოლოო დამთავრებისაგან. დასრულებული იყო შინაგანი არქიტექტურული გაფორმება, მზად იყო ქანდაკებები, სამარხები, მაგრამ ეს ყველაფერი მოუწესრიგებელი იყო. საბოლოოდ კაპელა მხოლოდ 1545 წლისთვის დამთავრდა. სწორედ ამ წელს გაიხსნა იგი საზეიმოდ.



ლორენცო მედიჩის სამარხი.

ერთი შეხედვით, მიქელანჯელომ მედიჩების კაპელაში გამოიყენა უკვე ცნობილი თემები და მოტივები. კედელთან მიდგმული სამარხები გავრცელებული იყო ევროპაში საუკუნეთა მანძილზე. არ იყო ახალი არც გარდაცვლილთა სკულპტურული გამოსახულებები; ტრადიციულია აგრეთვე ღმრთისმშობლისა და წმინდანთა ქანდაკებები. მაგრამ მიქელანჯელომ შეძლო ამ ტრადიციული რეპერტუარით შეექმნა სრულიად განსაკუთრებული არქიტექტურულ-სკულპტურული სამყარო. წმინდა სკულპტურული

საშუალებების გარდა, მიქელანჯელომ აქტიურად გამოიყენა ხუროთმოძღვრების ენა.

წინასწარ ჩაფიქრებული სამარხებიდან საბოლოოდ განხორციელდა ორი, მედიჩების საგვარეულოს ორ წარმომადგენლისა: ნემურის ჰერცოგის ჯულიანოსა და ურბინოს ჰერცოგის ლორენცოს სამარხები. გაკვირვებას იწვევდა პერსონაჟთა შერჩევა, რადგან მედიჩების ოჯახის ყველაზე გამოჩენილ წარმომადგენლებს არ ერგოთ ასეთი პატივი. ასეთი არჩევანი ახსნეს იმით, რომ ჯულიანომ და ლორენცომ, პირველებმა მედიჩების საგვარეულოს წარმომადგენელთა შორის, მიიღეს ჰერცოგის ტიტულები. აღსანიშნავია, რომ ლორენცო ბრწყინვალისა და მისი ძმის ჯულიანოს ნეშტი გადმოასვენეს კაპელაში მხოლოდ 1559 წელს და დაასვენეს საკურთხეველის საპრისპირო კედლის ცოკოლში ყოველგვარი დამატებითი აღნიშვნის გარეშე.

დღესაც მკვლევართა შორის არ არის აზრთა ერთიანობა იმ საკითხში, თუ რამდენად შეესაბამება კაპელის არსებული სახე მიქელანჯელოს ჩანაფიქრს (ქანდაკეები ხომ თავიანთ ადგილებზე განალაგეს მიქელანჯელოს ფლორენციიდან წასვლის შემდეგ). მედიჩების კაპელა დღემდე რჩება ქანდაკებისა და არქიტექტურის ურთულესი და უბრწყინვალესი სინთეზის უნიკალურ ნიმუშად.

ჰერცოგთა სარკოფაგები მოთავსებულია ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლებთან, საკურთხეველის ორსავე მხარეს. ჰერცოგთა ქანდაკეები ჩადგმულია სარკოფაგების თავზე კედლის სისქეში ამოკვეთილ ვიწრო ნიშებში. საკურთხეველის მოპირდაპირე კედელთან სამი ქანდაკებაა: ცენტრში — მადონა ძით, მის გვერდებზე — წმინდანები კოზმა და დამიანე, მედიჩების საგვარეულოს მფარველები. ამგვარად, ყოველ კედელთან იქმნება სამფიგურიაანი სკულპტურული ჯგუფები. მათი გადანყვეტა უჩვეულო სივრცობრივი ამოცანით იყო გაპირობებული. კედლებიდან წინ გამოწეულ სარკოფაგებზე სკულპტურული ალეგორიული ფიგურები კაპელის სივრცეშია განლაგებული, ჰერცოგთა ფიგურები კი კედელში ღრმად შეჭრილ ნიშებშია მოთავსებული.

მედიჩების კაპელაზე მიქელანჯელოს თანამედროვეებიდან მოყოლებული (ჯორჯო, ვაზარი, კონდივი) არაერთი ბრწყინვალე ფურცელია დანერვილი. შთამომავლობა ცდილობდა ამოეკითხა მიქელანჯელოს ამ გრანდიოზული ჩანაფიქრის საიდუმლოება. მართლაც, ბევრი რამ არის აქ ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუმხელელი: სამარხთა ანონიმურობა, ჰერცოგთა გამოსახულებების არაპორტრეტულობა, ალეგორიული ფიგურების ნამდვილი მნიშვნელობა და სხვ.

ჰერცოგთა ფიგურები, რომელთაც ტრადიციამ მიაკუთვნა სახელები, სრულიად მოკლებულია პორტრეტულ ნიშნებს. ისინი მჯდომარე პოზით არიან მოთავსებულნი სასახლის ფასადის მსგავსად გადანყვეტილი კედლის ფონზე, მაღალ ნიშებში. ქანდაკებების შესრულების დროს მიქელანჯელომ, როგორც ჩანს, სრულიად უგულებელყო ჰერცოგთა ინდივიდუ-

ალური ნიშნები. გადმოცემით, ორივე პერცოგი საკმაოდ შეუხედავი, უსწორ და უხეში სახის ნაკვთიანი და წვეროსანი იყო. მოქანდაკემ შექმნა გაკეთილშობილებული, საკმაოდ პეროიზებული სახეები, რომელთაც არაფერი ჰქონდათ საერთო კონკრეტულ პიროვნებასთან. ორივე პერცოგი მეომარი იყო, მათ პაპის მხედართმთავართა ტიტულები ჰქონდათ. ამიტომ მოქანდაკემ ისინი წარმოადგინა ანტიკურ მხედართმთავართა კოსტიუმებით. მიქელანჯელოს საყვედურობდნენ — პერცოგთა ქანდაკებები არაპორტრეტულიაო. ის კი პასუხობდა: „ვის ეცოდინება ათასი წლის შემდეგ, როგორ გამოიყურებოდნენ ისინი სინამდვილეში.“

მკვლევართა ნაწილი ჯულიანოსა და ლორენცოს ფიგურებში ხედავს კონტრასტულ ხასიათთა დაპირისპირებას. ორივე ქანდაკება მიქელანჯელოსთვის ჩვეული ვირტუოზული ოსტატობით არის შექმნილი. პერცოგთა ქანდაკებების ზომები ნატურალურზე დიდია. პლასტიკური დამუშავების სრულყოფით, კომპოზიციური გადანყვევით, კაპელის საერთო ანსამბლში თავისებური ჩართვით ისინი უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენენ.

მხედართმთავრის სამოსელში გამოწყობილი ლორენცო თავისუფლად, მოშვებულად ზის ტახტზე. თავდახრილი, იგი უღონოდ ეყრდნობა მუხლზე ჩამოდებულ მარჯვენას, კოლოფზე დაყრდნობილი მარცხენა ხელის მტევანი სახესთან აქვს მიტანილი, თითებით ბაგეს ეხება. დიდი მუზარადის ჩრდილი ნახევარ სახეს უფარავს (ზომ არ არის ეს სიმბოლო ჩრდილისა, რომელმაც მას გონება დაუბნელა). ამგვარ ხერხს, როდესაც პორტრეტული ქანდაკების სახის ნაწილი ჩრდილშია, არა აქვს პრეცედენტი ქანდაკების ისტორიაში.

ლორენცოს ფიგურას უკვე XVI საუკუნეში „მოაზროვნე“ უწოდეს. მართლაც, მისი პოზა ძალიან ნააგავს მიქელანჯელოსეული სიქსტეს კაპელის პლაფონის იერემია წინასწარმეტყველისას — გადაჯვარედინებული ფეხებით, ხელზე ჩამოდებული თავით. მაგრამ პერცოგის ქანდაკება — მაინც განსხვავებულია დახვეწილი ფორმებით, ლამაზი სახის ნაკვთებით, მდიდრულად შემკული სამოსლითა და მუზარადით.

სრულიად განსხვავებულია ჯულიანოს პოზა. იგი გამოსახულია თავშიშველი, სარდლის ბრწყინვალე აღჭურვილობით. მხედართმთავრის კვერთხი დაბლა აქვს დახრილი. თვალს იტაცებს საოცარი სილამაზის ხელები, რომლებშიც მას კვერთხი უპყრია. ჯულიანოს პოზა თითქოს მიქელანჯელოს მოსეს მოგვაგონებს, მაგრამ ეს შორეული ანალოგიაა, რადგან ჯულიანოს ჭაბუკური იერი, იდეალური სილამაზე, მძლავრად ნაძერწი ათლეტური სხეული სრულიად სხვა განწყობილებას გადმოგვცემს. მკვლევართა ყურადღება მიიპყრო ერთმა გარემოებამ — ჯულიანოს ქანდაკება ნათელი ილუსტრაციაა მიქელანჯელოს უცნაური უნარისა იდეალურ, განზოგადებული სილამაზის სახეებს მიანიჭოს მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალური ხასიათი.

ჯულიანო მედიჩის სახე კლასიკური, ტიპური ფლორენციული სილამაზის განსახიერებაა. დახვეწილი სახის ნაკვთები, შუბლზე ჩამოშლილი

ხშირი ტალღოვანი თმა, ლამაზად ნაძერწი პროფილი — რა შორს არის ეს კეთილშობილი, არისტოკრატიული სახე მედიჩების უხეში გარეგნობისაგან. ჯულიანოს ფიგურაშიც რაღაც გაურკვეველი ინტონაციაა. იგი ისეა შემართული, თითქოს მზად არის ენერგიული მოქმედებისათვის, მაგრამ, ამავე დროს, მას რაღაც მელანქოლია და ნალველიც აქვს შეპარული. ნიშები ვერ იტევს პერცოგთა ფიგურებს. ეს საგანგებოდ მიგნებული ხერხია. ამ საშუალებით მიქელანჯელო ზრდის ფიგურათა მონუმენტურობას. მედომარე ფიგურების ასე მჭიდრო ჩასმით ნიშებში იგი აღწევს მათში ენერგიის დიდ კონცენტრაციას.



ჯულიანო მედიჩის პორტრეტი.

პერცოგთა ფერხთით მაღალ

სადგამებზე აღმართული სარკოფაგებია. მათი ოვალური სახურავები შუაშია გადახსნილი და ვოლუტისებურად არის ჩახვეული. ამ დახრილ რკალურ სიბრტყეებზე მოთავსებულია დღე-ღამის დროთა ამსახველი ალეგორიული ფიგურები, ორ-ორი ფიგურა თითო სარკოფაგზე: ლორენცოსთან — „დილა“ და „სალამო“, ჯულიანოსთან — „დღე“ და „ღამე“. მიემართოთ მიქელანჯელოს თანამედროვეს კონდივის, რომელსაც შეეძლო თვით ავტორისაგან მოესმინა ამ ალეგორიული ფიგურების მნიშვნელობის შესახებ:

„ეს ოთხი ქანდაკება დადგმულია საგანგებოდ მათთვის აგებულ საკრისტიანოში... მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთი ზომისაა და თითქოს ერთ იდეას ემსახურებიან, ყველანი განსხვავებულნი არიან და განირჩევიან მოძრაობითა და პოზებით. სამარხები კაპელის გვერდით კედლებთანაა მიდგმული, მათ სახურავებზე ადამიანის ზომაზე დიდი ორ-ორი ფიგურაა მოთავსებული — კაცისა და ქალის. ერთი მათგანი განასახიერებს დღეს, მეორე — ღამეს, ყველა ერთად კი — დროს. მეტი გარკვეულობისათვის მიქელანჯელომ არაჩვეულებრივი სილამაზის ქალის სახით წარმოდგენილ, ღამის ამსახველ ფიგურას მიამატა ჭოტი და ღამის სხვა ემბლემები, დღის ამსახველ ფიგურას კი მიამატა დღის ემბლემები. მიქელანჯელოს განზრახული ჰქონდა (ეს განზრახვა განუხორციელებელი დარჩა, რადგან იგი მოსწყვიტეს სამუშაოს) ღამის გამოსახულებისათვის გამოეყვება მარმარილოსაგან თავი და ამ მიზნით დატოვა ერთ სამარხზე მარმარილოს პატარა ამალღება. მას მიაჩნდა, რომ თავი ყველაფერს ისე ღრღნის და ანადგურებს, როგორც ყოველს შემშუსერელი დრო“.



კაპელა მედიკი. საღამო.

სახიერებაა. ამავე დროს, ყოველი ფიგურა გარკვეული ხასიათისა და განწყობილების შემცველია. ეს ფიგურები კაცობრიობის მწუხარების უკვდავი სიმბოლოებია.

დღე-ღამის დროთა ეს განსახიერებები თავისებური მისტიკური შარავადედით არის გარემოცული. ყოველი მათგანი მაყურებელში რაღაც გამძაფრებულ ემოციურ განცდას იწვევს. შევეცადოთ გავერკვეთ, რაშია ამ ქანდაკებების ასეთი ძლიერი ზემოქმედების საიდუმლო. ნატურალურ ზომაზე დიდი ფიგურები გამოკვეთილია მარმარილოს ბლოკში მიქელანჯელოსთვის ჩვეული ტიტანური ძალით. ყველა ფიგურა საოცრად ლამაზია თავისი მძლავრი, ათლეტური ფორმებით, თითოეულ მათგანში განსაცვიფრებელია მოძრაობათა ურთულესი მიმართულებანი (კონტრაპოსტი), რასაც ასეთი ფანტასტიკური ოსტატობით აღწევს მოქანდაკე. „ღამეს“ განასახიერებს ქალი, მძლავრი, კუნთოვანი სხეულითა და კლასიკური სილამაზის პროფილით. იგი ღრმა ძილს მისცემია, მაგრამ რა მძიმეა მისი ძილი., რა მოუხერხებელია მისი პოზა — მუხლში მოღუნული მარცხენა ფეხით იგი ებჯინება ყვაილთა კონას, თავი ჩამოდებული აქვს მარჯვენა ხელზე, რომელიც იდაყვით მარცხენა ფეხს ეყრდნობა. მარცხენა ხელი მოუხერხებელი მოძრაობით ნიღბის უკან აქვს გადაგდებული. მუხლის ქვემოთ ბუ არის მოთავსებული.

ასეთივე რთულ და უაღრესად დაძაბულ პოზაშია გამოსახული „დღე“. მამაკაცის მძლავრი, კუნთოვანი სხეული მაყურებლისკენ ზურგშექცევი-თაა. ფეხების განლაგება ეპასუხება მომიჯნავე ფიგურისას. სრულიად გაუგებარია, რა მოძრაობა უნდა მოჰყვეს კუნთების ასეთ დაძაბვას. მამაკაცის სახე არ ჩანს, სხეული კი ურთიერთსაინანაღმდეგო მოძრაობათა უსასრულო დაპირისპირებაშია. სხეულის დამუშავებაში აქაც საოცარი ოსტატობაა და, რაც მთავარია, მიქელანჯელოსთვის ასე დამახასიათებელი მდგომარეობა სხეულისა, რომელმაც გარკვეული დაძაბულობის შემდეგ მკვეთრი მოძრაობა უნდა გააკეთოს. სხეულის ასეთი გარდამავალი მდგომარეობა მაყურებელში მოუსვენრობის, მღელვარების გრძნობას იწვევს.

არსებობს ჯორჯო ვაზარის მოსაზრება, რომ მიქელანჯელოს ამ ფიგურებით დროის სწრაფნარმავლობის ასახვა სურდაო.

ეს ცნობები რომ არ ყოფილიყო, ამ ფიგურათა ხასიათი, მათი განთავსება სარკოფაგების სახურავთა ზედაპირზე იმგვარად, თითქოს ეს-ეს არის ძირს უნდა ჩამოსრილდნენო, უკვე ქმნის რაღაც არამყარის, წარმავალის შთაბეჭდილებას. ეს სიმბოლური ფიგურები ჟამთა სვლის განსახიერებაა.

ლორენცო მედიჩის ქვემოთ „დილისა“ და „სალამოს“ ალეგორიული ფიგურებია. „დილა“ — მშვენიერი ახალგაზრდა ქალია. არაჩვეულებრივად ლამაზია მისი მკერდით დახეული. იგი თითქოს გაღვიძებას ღამობს, მაგრამ ვინ იცის, რას უქადის მას ახალი დღე. ქალს თვალები ჯერ კიდევ დახუჭული აქვს, ძილისთვის თავი ვერ გაურთმევია. „სალამო“, — ასაკოვანი, დაღლილი მამაკაცია. იგი ძალანართმული ეყრდნობა იდაყვს, მისი მზერა სივრცეშია მიპყრობილი.



კაპელ მედიკი. დილა.

ოთხივე ალეგორიული ფიგურა პლასტიკის ხელოვნების ნამდვილი შედეგია, ისინი ჭეშმარიტად გენიოსის ხელით არიან შექმნილი. უდიდესი დაძაბულობა მიღწეულია ქანდაკებისა და არქიტექტურის დისონირებული ხმოვანებით: სარკოფაგების სახურავების ფერდები მოკლეა ფიგურებისათვის, ისინი თითქოს ცურდებიან იქიდან. მათი თავები კვეთს კარნიზის ხაზის ჰორიზონტალს. არსებობს მოსაზრება, თითქოს სარკოფაგთა რკალისებრი სახურავები ბედისწერის ბორბლის განსახიერებაა, თანაც ტრაგიკულად გარღვეულისა. ფიგურებში განსაკუთრებული ძალით არის გამოვლენილი კონტრაპოსტი, რაც უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს. ალეგორიული ფიგურები თითქოს საკუთარი ღერძის გარშემო ბრუნავენ, რაც მათ გასაოცარ გამომსახველობას ანიჭებს.

მედიჩების კაპელის ალეგორიული ფიგურების შესახებ ბევრი რამ არის დანერილი. ბოლომდე არ არის მიღწეული თანხმობა მათი ინტერპრეტაციის საკითხში. ფიგურების სწორად გაგებისათვის მივმართოთ კვლავ მიქელანჯელოს თანამედროვეთ. ვაზარი აღნიშნავს საყოველთაო ალტაცებას „ლამის“ ფიგურით და ცდილობს მისი ზემოქმედების ახსნას. „რა ძალმიძს ვთქვა „ლამეზე“, არა მხოლოდ იშვიათ, არამედ ერთადერთ ქანდაკებაზე? ვის უხილავს ოდესმე, რომელ საუკუნეში, სკულპტურული ნაწარმოებები, ძველი თუ თანამედროვე, ასეთი ოსტატობით შესრულებული? იგრძნობა არა მხოლოდ მძინარის სიმშვიდე, არამედ მწუხარება და სევდა ადამიანისა, რომელიც კარგავს რალაცას მისთვის სათაყვანოსა და დიადს. ვგონებ ეს „ლამე“ აღემატება ყოველივეს, რაც კი ოდესმე შექმნილა ქანდაკება თუ სურათი. ძილი იმგვარად არის გადმოცემული, თითქოს ჩვენს წინ მართლაც მძინარე აადმინია“.

მიქელანჯელოს არქივში აღმოჩნდა 1523 წლით დათარიღებული ჩანაწერი. იგი ასე იწყება: „დღე და ღამე მეტყველებენ და გვაუწყებენ: ჩვენი სწრაფმავლობით ჩვენ მოუუტანეთ ჰერცოგ ჯულიანოს სიკვდილი“. ამაზე დაყრდნობით მიეცა სახელწოდებები ალეგორიულ ფიგურებს და აქედან



კაპელა მედიჩი. ლაძე.

დიდ ყურადღებას იპყრობენ თავისი უჩვეულო ხასიათით, მათში დაფარული სიღრმევი მნიშვნელობით. ყველა ერთნაირად იყო აღტაცებული ამ ქანდაკებებით და ყველა თავისებურად გამოხატავდა აღტაცებას. საყოველთაოდ გახდა ცნობილი პოეტ ჯოვანბატისტა სტროცის სტრიქონები:

„ღამე, შენ თვალწინ ეგ ზომ ტკიბილ ძილს რომ მისცემია;
ანგელოზისგან სულჩადგმული ქვა არის მხოლოდ.
თუმც უძრავია, მასში ალი სიცოცხლის ღვივის.
გამოაღვიძე და ის მყისვე ამეტყველდება“.

მიქელანჯელომ ამაზე ღრმად შთაბეჭდავი სტრიქონებით უპასუხა:

„შეებაა ძილი, ქვადყოფნაა უფრო საამო
დანაშაულთა და სირცხვილის ამ სასტიკ დროში.
საშურველია — არ იცოცხლო, არლარა იგრძნო,
გემუდარები, გაირინდე, არ გამაღვიძო“.

(თარგმანი კ. მაჩაბლისა)

მოქანდაკის ამ უკვდავ სტრიქონებში პოეტურად არის გახსნილი მისი მწუხარება და განცდები მისი სამშობლოს ფლორენციისა და მთელი იტალიის მიერ გადატანილი ძნელბედობისა და განადგურების გამო. მედიჩების განდიდებისათვის გამიზნული ძეგლი იქცა გოდებად იტალიის უბედურებაზე. არც ერთი ოპტიმისტური ბგერა არ ჟღერს ამ გენიალურ სკულპტურულ ანსამბლში.

ალეგორიული ფიგურები მრავალმხრივი მნიშვნელობის შემცველია. დროის წარმავლობის გარდა ისინი, შესაძლოა, განასახიერებენ იმ მძიმე ფიქრებს, რომელთაც მისცემიან ლორენცო და ჯულიანო. ერთნი მათში ეპოქის ფილოსოფიურ მოძღვრებათა თავისებურ ილუსტრაციას ხედავენ,

მეორენი ადამიანურ განცდათა მრავალფეროვნების ასახვას, სხვანი კიდევ — შემოქმედის გუნება-განწყობილების რთულ ანარეკლს. როგორც არ უნდა იყოს, პირველ რიგში გასათვალისწინებელია ამ ქანდაკებების წმინდა პლასტიკური ღირებულებები, ქანდაკებებისა, რომელთაც მათი თანამედროვე იტალიელი პოეტი „სულშთაბერილ ქვას“ უწოდებდა.



კაპელა მედიჩი. დღე.

შეუძლებელია მედიჩების კაპელის ქანდაკებების წარმოდგენა მათი ადგილისაგან მოწყვეტით. სარკოფაგიანი გვერდითი კედლების საერთო შთაბეჭდილება ზუსტად იყო თავიდან გააზრებული და ძნელია თქმა, ვის ეკუთვნის პირველობა ამ უნიკალური ანსამბლის შექმნაში: მიქელანჯელო — ხუროთმოძღვარს, თუ მიქელანჯელო — მოქანდაკეს, რადგან ყოველი დეტალი კაპელის არქიტექტურისა საერთო ჩანაფიქრის განხორციელებას ემსახურება. ყველაფერი ზუსტ გაანგარიშებულა დამყარებული. დამრეც სიბრტყეებზე მოთავსებული ალეგორიული ფიგურები თავისი თითქოს მერყევი მდგომარეობით, ქმნიან პერცოგების ფიგურებთან ტოლგვერდა სამკუთხედებს, რაც განსაკუთრებულ სიმყარეს სძენს ამ შინაგანად დაძაბულ გამოსახულებებს. მიქელანჯელომ კაპელაში შექმნა უცნაური სივრცითი ურთიერთკავშირები: კედლიდან დაშორებული, წინ წამოწეული სარკოფაგები და ალეგორიული ქანდაკებები მათთვის განკუთვნილ საგანგებო სივრცეში არსებობს. პერცოგთა ფიგურები კი ღრმა ნიშებშია მჭიდროდ ჩაჭედვნილი, რაც მათ განსაკუთრებულ, მოუსვენარ განწყობილებას უქმნის. მაგრამ ეს განსხვავებული სივრცითი განლაგება სრულიადაც არ უშლის ხელს ამ პლასტიკური ანსამბლის ერთიან ხმოვანებას, რაც მიქელანჯელოსეულ უჩვეულო, მხოლოდ მისთვის გასაგებ სკულპტურულ-არქიტექტურულ კანონებს ემორჩილება.

კაპელის გვერდითი კედლებიდან პერცოგები უყურებენ ღმრთისმშობელს, რომელიც მათ შორის მდებარე კედელთანაა მოთავსებული. ამგვარად, კაპელის ყველა ქანდაკება უხილავი ძაფებითაა შეკრული ერთ მტკიცე, ჰარმონიულ კომპოზიციად, რომელიც განსაკუთრებული ძალით მოქმედებს მათზე, ვინც მას მეოთხე კედლის მხრიდან უყურებს, სადაც მონყობილია საკურთხეველი. სავარაუდოა, რომ ქანდაკებათა ერთიანი აღქმა გათვალისწინებულია ამ ადგილიდან, სადაც ღვთისმსახურები იდგებოდნენ. წმინდა სკულპტურული და არქიტექტურული საშუალებებით მიქელანჯელომ შექმნა იმ ეპოქისათვის სავსებით ორგანული კომპოზიცია, დამორჩ-

იღებულის მკაფიოდ გამოკვეთილ იდეას.

მიქელანჯელოს ეპოქიდან მოყოლებული კაპელის სკულპტურული ან-სამბლის დომინანტურ თემად ღამის ქანდაკება იყო მიჩნეული. „ღამე“, როგორც „სიკვდილის წყვილი“, განასახიერებდა სიმშვიდესა და ძილს, როგორც სიმბოლოსა და ემბლემას მარადიული ძილისა, გამოღვიძების გარეშე. ამგვარი აზრი სავსებით შეესაბამებოდა კაპელის, როგორც მედი-ჩების მარადიული განსასვენებლის, დანიშნულებას. მაგრამ ბოლო დროს მკვლევართა შორის უპირატესობა ეძლევა მოსაზრებას, რომლის თანახ-მად მედიჩების კაპელის იდეალურ ცენტრად მიჩნეულია მადონას ქანდაკე-ბა.

მიქელანჯელოსთვის ორი ახალგაზრდა ჰერცოგის სამარხების შექმნა წარმოადგენდა არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ მორალურ პრობლე-მასაც. ამასთან დაკავშირებით მოიშველიებენ ალორძინების ეპოქის დიდი პოეტის დანტეს სტრიქონებს:

„...უსასრულო სიკეთეს ისე ფართოდ აქვს გაშლილი ხელები,
რომ მიიღებს და გაუგებს ყველას, ვინც კი მიმართავს მას.“

და განა ვინმეს შეეძლო ღმრთისმშობელზე უკეთ შემწედ და მეოხად მოვლინებოდა ცხოვრებიდან უდროოდ წასულ, მედიჩების ოჯახის ცოდვილ ნევრებს. სწორედ მადონა შეიქმნა ამ უნიკალური სკულპტურული კო-მპოზიციის აზრობრივ და მხატვრულ ცენტრად, რომლისკენაც არის მიმა-რთული ყურადღება კაპელის ყველა მხრიდან და ეს აზრობრივი კავშირები უდიდესი ტაქტითა და მხატვრული ალლოთია ხაზგასმული: ღმრთისმშობ-ლისკენაა მიმართული საკურთხეველში მდგომი ღვთისმსახური, მისკენ არიან მიმართულნი ჟესტებითა და პოზებით მის გვერდებზე განლაგებუ-ლი წმინდანები, საკურთხეველის საპირისპიროდ, მადონასკენაა მიპყრო-ბილი ჯულიანოსა და ლორენცოს ყურადღება. ღმრთისმშობელი კი გამო-უთქმელი სევდითა და მწუხარებით აღსავსე შეჭყურებს მისკენ მძაფრად მობრუნებულ ჩვილს. მიქელანჯელომ თითქოს ღიად დასტოვა საკითხი — შეინყალებს თუ არა ღმერთი მედიჩებს, უშუამდგომლებს თუ არა მადონა ჰერცოგებს თავისი ძის წინაშე. ყოველ შემთხვევაში, მიქელანჯელოს შთა-მომავალთა ნაწილი აღიქვამს მედიჩების კაპელას, როგორც ქვაში ამეტყველებულ ლოცვას ღმრთისმშობლისადმი. დღე ღამის ფიგურები კი ცხოვრობენ საკუთარი ცხოვრებით, აბსოლუტურად ინდიფერენტულნი ყველაფრისადმი და მხოლოდ მოგვაგონებენ დროის უმონყალო წარმავლო-ბასა და ადამიანის ცხოვრების ნამიერებას.

„მადონა მედიჩი“ მიქელანჯელომ ჯერ კიდევ 1521 წელს დაიწყო. საბ-ოლოო სახე ამ ქანდაკებამ 1531 წლისათვის მიიღო. მიქელანჯელოს ესკი-ზების მიხედვით შეიძლება თვალი გავადევნოთ ქანდაკების კომპოზიციის ცვალებადობას. იცვლებოდა ორი ფიგურის შეთავსების პრინციპები, იცვ-ლებოდა მისი განთავსების თავისებურება. საბოლოო ვარიანტში ღმრთისმ-შობლისა და ჩვილის გამოსახულება წარმოდგენილია ძალზე რთულ მოძრაობაში. დედისკენ ზურგშექცევით მუხლზე მჯდომი ჩვილი მკვეთრად

არის მიბრუნებული დედის მკერდისკენ; მწუხარე, სვედიანი მარიამი დახრილია ყრმისკენ, თითქოს სურს გადაეფაროს, დაიცვას მომავალი განსაცდელისაგან. ორი ფიგურისაგან შემდგარი ეს ქანდაკება მიქელანჯელოს სკულპტურული შემოქმედების გასაოცარი ნიმუშია. მკაცრი, შეუვალი, საკუთარ განცდებში ჩაკეტილი ღმრთისმშობლის სახე თითქოს ქვად ქცეული მწუხარება და უიმედობაა. ეს ორი ფიგურა ისეა შერწყმული ერთმანეთთან, რომ ამ ურთულეს მთლიანობაშია უდიდესი გამომსახველობითი ძალა. ყველაფერი უჩვეულოა ამ ქანდაკებაში. მადონას ფეხი ფეხზე გადაუდევს, ტორსი წინ აქვს გადმონეული, მხრები სხვადასხვა დონეზეა. მარჯვენა ხელი უცნაურად უკან არის განეული (მარმარილოს ბლოკის ფორმის გამო). ღმრთისმშობლის მოძრაობა, მარცხენა ხელის თითქოს შემთხვევითი, ინსტინქტური ფესტი, ჩვილის მხარს რომ ეხება, ბავშვის მისწრაფება დედისკენ, ყველაფერი ეს უდიდეს გრძნობასა და უსაზღვრო შინაგან ენერჯიას შეიცავს. მარმარილოს ბლოკი თითქოს ხელშეუხებელია, მოქანდაკის საჭრეთელი ფრთხილად შეეხო ქვას და მიანიშნა მხოლოდ აუცილებელი, რის გარეშეც მხატვრული სახე არ ამეტყველებოდა. ამ ურთულესი მოძრაობის მიუხედავად, ქანდაკებაში კონტრაპოსტები იმგვარად არის მოყვანილი წონასწორობაში, რომ იგი საერთოდ მშვიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ამ ქანდაკებასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ მიქელანჯელოს აზრი ქანდაკების შესახებ: „ქანდაკება კლდიდან რომ დააგოროთ, არაფერი არ უნდა დაუზიანდესო“, ე. ი. იმდენად შეკრული და მთლიანი უნდა იყოს იგი. კიდევ ერთი გამოხატულება: „არ არსებობს ქვის ბლოკი, რომელიც არ შეიცავს ყველაფერს, რისი გამოთქმაც სურს მოქანდაკესო“, მედიჩების მადონაში კი მიქელანჯელოს ეს პრინციპი მაქსიმალურად არის განხორციელებული. ქვის ბლოკში მოქანდაკემ ერთი კი არა — ორი ფიგურა გამოავლინა, ორი არსება, გაერთიანებული ერთი გრძნობითა და ერთი პრინციპით. მარმარილოს ლოდში განსხვავებულია დედის უსაზღვრო სიყვარული და უდიდესი განცდა. ამ ქანდაკებასთან დაკავშირებით უნებურად გაგონდებათ რომენ როლანის სიტყვები: შემოქმედების ბოლო ეტაპზე მიქელანჯელოს „მარმარილოს ლოდები აღარ ჰყოფნიდა, იგი კლდეებს ეჭიდებოდაო“.

მედიჩების მადონა მოთავსებულია საკურთხევლის მოპირდაპირე კედლის ცენტრში, პლასტრებით გამოკვეთილ კედლის სწორკუთხედის ფონზე. მაგრამ ასეთი მდებარეობის მიუხედავად, მას ხედვის უამრავი წერტილი აქვს. გვერდებიდან აღქმისას ამ პლასტიკურ ჯგუფში უამრავ მეტყველ დეტალსა და მნიშვნელოვან პლასტიკურ ნიუანსს აღმოაჩენთ, რომლებიც არაჩველუბრივად აძლიერებს ქანდაკების ემოციურ ზემოქმედებას. დიდად მნიშვნელოვანია შუქ-ჩრდილის ეფექტები. მადონას სახე, ისევე, როგორც ლორწოსა და ღამის სახეები, ძლიერად არის დაჩრდილული, რაც მნიშვნელოვნად განაპირობებს განწყობილებას. ღმრთისმშობლის მშვენიერი სახე კი უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი სინწინდით, შთაგონებით, სულიერებით.

ეს პრინციპი — ბლოკიდან ფიგურის გამოთავისუფლებისა, ქვის რაც შეიძლება უმცირესი დაზიანებით, განხორციელდა მიქელანჯელოს ქანდაკებაში, რომელიც ამავე კაპელისათვის იყო ჩაფიქრებული. ეს არის ჩაცუცქული ბიჭის ქანდაკება, რომელიც მარმარილოს კუბურ ბლოკშია გამოკვეთილი. ეს ქანდაკება ამჟამად სანქტ-პეტერბურგის სახელმწიფო ერმიტაჟშია დაცული. ქანდაკება არ არის დასრულებული, დაუმუშავებელია მისი ზედაპირი. მაგრამ ბიჭის სხეულის ძერწვაში, მის მძლავრად მოდელირებულ სხეულში დიდი მოქანდაკის ხელი იგრძნობა. ამ დაუმთავრებელი ფიგურის მიხედვით შესაძლებელია გავეცნოთ მოქანდაკის მუშაობის თავისებურებას.

ამავე კაპელისთვის 1524 წელს მიქელანჯელომ შეასრულა მდინარის ღვთაებათა თიხის მოდელები. როგორც ერთ-ერთი ესკიზიდან ჩანს, ეს ქანდაკებები უნდა განლაგებულიყო იატაკზე, ორივე სამარხის გვერდებზე მწოლიარე, რითაც შეიქმნებოდა ქანდაკებების პირამიდული წყობა, რომლის მწვერვალი პეტროვის სკულპტურული პორტრეტი იქნებოდა. ეს მოდელები დაკარგულად ითვლებოდა. მეოცე საუკუნის დასაწყისში ფლორენციის აკადემიაში აღმოჩნდა დაზიანებული ტორსი, რომელსაც მოდელად იყენებდნენ ხატვის დროს და რომელიც მიქელანჯელოს დაკარგული მოდელის ფრაგმენტად მიაჩნიათ.

მშენებლობის პროცესში ცვლილებები განიცადა საკურთხევლის კედელმაც. საბოლოო სახით იგი გადანყვეტილია, როგორც მრგვალი ფრონტონით დაგვირგვინებული ღრმა ნიშა, საკურთხევლის ეს მონუმენტური ნიშა თავისებურად აირეკლება გვერდითი კედლების ნიშებში და მათთან ერთად ქმნის კედლების ორგანულ, რიტმულ დანაწევრებას. კედლების დანაწევრების ფონზე საკურთხევლის მონუმენტური ნიშა ქმნის სიმშვიდის, დიდებულების განწყობილებას. ყოველი კედელი, განსხვავებულად დამუშავებული, ამავე დროს, საერთო არქიტექტიკურული მეტყველებით გაერთიანებული, ქმნის გასაოცარ ხუროთმოძღვრულ ერთიანობას. ის, რაც ახლა თითქოს სრულიად ნათელი და გარკვეულია, მხოლოდ მიქელანჯელოს გენიალური ნიჭისა და ალლოს წყალობით გახდა შესაძლებელი.

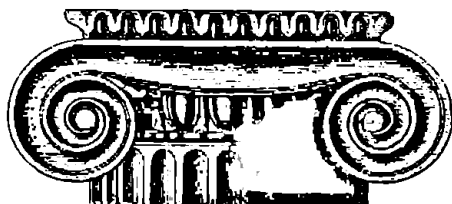
საოცარია მედიჩების კაპელის მხატვრული ზემოქმედების ძალა. ეს არის ალორძინების ეპოქის უნიკალური ქმნილება, სადაც უმაღლეს დონეზე განხორციელდა არქიტექტურისა და ქანდაკების სრული სინთეზი. მედიჩების კაპელა არა მარტო მიქელანჯელოს შემოქმედების დიდმნიშვნელოვანი ეტაპია, არამედ მსოფლიოს ხელოვნების განვითარების მნიშვნელოვანი საფეხური. იშვიათი ძალით, უდიდესი მხატვრული ალლოთი გამოსახა შემოქმედმა ხუროთმოძღვრებისა და ქანდაკების ამ უჩვეულო ერთიანობაში ეპოქის სული, მისი მისწრაფებანი.

გადმოცემით, მოხუცებულობაში მიქელანჯელო ნანობდა, რომ უღალატა თავის სკულპტურულ შემოქმედებას, დიდი დრო მონადომა არქიტექტურას, რაც ხელოვანის აზრით არ იყო მისი ნამდვილი სტიქია. ეს ისე უნდა

გავიგოთ, რომ ყველგან — ფერნერაშიც, არქიტექტურაშიც იგი პლასტიკური ფორმებით აზროვნებდა. კაპელა მედიკიმ გაიტაცა მოქანდაკე, რადგან იგი დაინტერესებული იყო შეექმნა სათანადო ფონი საკუთარი ქანდაკებებისათვის. ამ სამუშაომ დაგვანახა, რომ არქიტექტურულ ფორმებსაც, სივრცესაც იგი პლასტიკურად აღიქვამდა, ქანდაკების მსგავსად ძერწავდა მათ.

ასე შეიქმნა კაპელა მედიკი, ხელოვნების საოცარი ძეგლი, მრავალფიგურიანი „პიეტა“, გოდება ფლორენციაზე, მის დაკარგულ დამოუკიდებლობაზე, თავისუფლების უცნაური რექვიემი. ეს იყო ძეგლი არა მედიჩების საგვარეულოსი, არამედ ფლორენციის დიდებისა.

მედიჩების კაპელა თავისი ეპოქის მჭევრმეტყველი ძეგლია. რენესანსის ხელოვნების სიმშვიდე, მკაფიობა, ნონასნორობა აქ იცვლება შინაგანი დაძაბულობით, ექსპრესიულობით. მასში ეპოქის მშფოთვარე სულია განსხეულებული.



მცირე ლექსიკონი

აკანთი — ხმელთაშუაზღვისპირეთში გავრცელებული დეკორატიული ბუჩქნარი, რომლის ფართო, დაკბილული ფოთლების სტილიზებული გამოსახულებები გამოიყენებოდა არქიტექტურულ ორნამენტად (მაგ. კორინთული სვეტისთავეები)

ანსამბლი — არქიტექტურულ ნაგებობათა ღრმად გააზრებული, მხატვრულად შეთანხმებული ჰარმონიული ერთიანობა.

ანტაბლემენტი — კლასიკურ არქიტექტურაში შენობის სვეტებზე დაყრდნობილი პორიზონტალური ნაწილი. შედგება არქიტრავის, ფრიზისა და კარნიზისაგან.

არქიტრავი — ანტაბლემენტის ქვედა ნაწილი, ნაგებობის პორიზონტალური ელემენტი, რომელიც უშუალოდ სვეტისთავეებს ეყრდნობა.

ატაკი — სატრიუმფო თალის დამაგვირგვინებელი ვერტიკალური კედელი, რომელზეც წარწერა ან რელიეფები იყო მოთავსებული.

აფსიდა — ნაგებობის ნახევარწრიული მოცულობა, რომელიც კონქით არის გადახურული. ქრისტიანულ ტაძარში აღმოსავლეთის, საკურთხევის ნაწილი.

ბაზილიკა — დაგრძელებული სწორკუთხა უფუმბათო ნაგებობა, რომელიც სვეტებისა ან ბოძების მწკრივებით სამ ან ხუთ ნაწილადაა დაყოფილი. ორფერდა სახურავით გადახურული. შუა ნაწი საგრძნობლად მაღალია გვერდითა ნავეებზე.

ბარელიეფი — სიბრტყესთან დაკავშირებული სკულპტურული გამოსახულება, რომელიც ფონიდან მოცულობის ნახევარზე ნაკლებად არის ამოზიდული.

გემა — ძვირფასი ან ნახევრადძვირფასი ქვა, რომელზეც რაიმე გამოსახულება ან წარწერაა ამოკვეთილი. ამგვარი ქვები საბეჭდავებად გამოიყენებოდა. გემები ორგვარია: ჩაკვეთილი გამოსახულებით (ინტალიო) და რელიეფური სახეებით (კამეო). გემების შექმნის ხელოვნებას გლიპტიკა ეწოდება.

ვარდული — ორნამენტული მოტივი, რომელსაც ყვავილი უდევს საფუძვლად.

ვესტგუთები — ძველი გერმანული ტომის — გუთების დასავლეთის შტო.

ვიტრაჟი — მინით ან სხვა გამჭვირვალე მასალით შესრულებული დეკორატიული (ორნამენტული ან ფიგურული) გამოსახულება, რომელიც სარკმელში გამოიყენებოდა. ნაირფერი მინებიდან შემოღვრილი შუქი განსაკუთრებულ, ირეალურ ატმოსფეროს ქმნიდა შუა საუკუნეების ტაძარში.

ვოლუტა — სპირალური ორნამენტი, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული არქიტექტურულ დეკორში (იხ. იონური, კორინთული სვეტისთავეები).

ზიკურატი — შუამდინარეთის საკულტო ნაგებობა, ალიზის საფეხურებიანი კოშკი (3-7 საფეხურიანი), რომელიც სამლოცველოთი იყო დაგვირგვინებული. ნაკვეთილი პირამიდების ნყოფით შექმნილი არქიტექტურული ფორმა ტაძართან იყო გაერთიანებული.

თერმები — საზოგადოებრივი აბანოები ძველ რომში. პიგიენურ დანიშნულებასთან ერთად მათ ჰქონდათ სპორტული, საზოგადოებრივ-კულტურული და გასართობი ფუნქციაც.

იერატული — საზეიმო, განყენებული, სტატიკური გამოსახულება, რომელიც მკაცრ რელიგიურ კანონებს ემორჩილება.

ინკრუსტაცია — დეკორატიული ტექნიკის ნაირსახეობა. შესამკობ ზედაპირზე განსხვავებული მასალის ჩასმით ორნამენტულ სახეთა გამოყვანა, რაც განსაკუთრებულ ფერადოვან ეფექტს ქმნის (მაგ. ძველ ქანდაკებებში პატიოსანი თვლებით თვალების ინკრუსტაცია).

ინტერიერი — ნაგებობის, სათავსოს შიდა სივრცე.

კანელურები — სვეტის ან პილასტრის ვერტიკალური ღარები.

კაპიტელი — სვეტისთავე, სვეტის ზედა ნაწილი, რომელსაც ეყრდნობა პორიზონტალური ნაწილი — ანტაბელმენტი.

კესონები — დეკორატიული და კონსტრუქციული მნიშვნელობის მქონე კვადრატული ჩაღრმავებები ნაგებობის ჭერზე, თალებზე და გუმბათში.

კვადრიგა — ოთხცხენებმული ეტლი.

კილიტები — ოქროს თხელი ფირფიტები, სადა ან ორნამენტირებული, რომლებიც სამოსლის შესამკობად გამოიყენებოდა.

კოლოსი — ძალზე დიდი ზომის მონუმენტური ქანდაკება.

კონდოტიერი — აღორძინების ეპოქის იტალიაში დაქირავებული სამხედრო რაზმის წინამძღოლი.

კოპტები — ქრისტიანი ეგვიპტელები.

კტიტორი — ადამიანი, რომლის შეკვეთითა და სახსრებით იგებოდა ეკლესია.

ლაბარუმი — დროშაკი, რომელიც მომდინარეობს ბიზანტიის იმპერატორის კონსტანტინე დიდის მიერ 312 წელს არმიაში შემოღებული შტანდარტიდან ქრისტეს მონოგრამით

ლუნეტი — სარკმლის ან კარის თავზე დატოვებული ნახევარწრიული ლიობი.

მეტოპები — რელიეფური გამოსახულებებით შემკული ოთხკუთხა ფილები, რომლებიც ტრიგლიფებთან ერთად ქმნის დორიული ორდერის ფრიზს.

მეტოქი — მონასტრის კუთვნილი დაქვემდებარებული ეკლესია მამულით.

ნაოსი — ნავი, ბერძნული ტაძრის ცენტრალური ნაწილი, სადაც ღვთაების ქანდაკება იდგა.

ნერეოურები — სოლისებური ქვებით გამოყვანილი თალები, რომლებიც კამარის ნიბოებს ამაგრებს.

ორდერი — არქიტექტურული კომპოზიციის განსაკუთრებული წყობა, მზიდავი და საზიდი ნაწილების (სვეტებისა და ანტაბლემენტის) საგანგებო წესით დაკავშირება. ანტიკურ სამყაროში იყო სამი ძირითადი ორდერი: დორიული, იონური და კორინთული.

ორთოსტატი — ვერტიკალურად დადგმული ქვის ორნამენტული ფილები ნიგებობის ქვედა ნაწილში.

ოქრა — ბუნებრივი ყვითელი საღებავი

პალმეტი — პალმის ფოთლის სტილიზებული გამოსახულება, მარაოსებრი ფოთოლი, რომელიც ქანდაკებასა და მხატვრობაში ორნამენტად გამოიყენებოდა.

პერიპტეროსი — ანტიკური ტაძარი, რომელიც ოთხივე მხრიდან სვეტებით არის გარშემორტყმული.

პერისტილი — კოლონადით, გალერეით შემოსაზღვრულა სწორკუთხა ეზო, მოედანი.

პილასტრი — სვეტის მსგავსად დამუშავებული კედლის ბრტყელი ვერტიკალური შეერილი.

პოლისი — ქალაქი-სახელმწიფო ძველ საბერძნეთში.

პოლიქრომია — მრავალფერადოვნება

პორტიკი — შენობის ფასადზე მოთავსებული სამი მხრიდან გახსნილი სვეტებიანი გალერეა.

სტანცა — ოთახი

სფუმატო — რბილი, მკრქალი, ბუნდოვანი.

ტოგა — რომაელთა საზეიმო სამოსელი, თეთრი ფერის გრძელი უსახელო მოსასხამი. მაღალი თანამდებობის პირთა ტოგას მენამული ზოლი ამკობდა.

ტრიგლიფი — სწორკუთხა ქვის ფილები სამი ვერტიკალური ღარიით, რომლებიც მეტოპებთან მონაცვლეობით ქმნიან დორიული ტაძრის ფრიზს.

ტრიპტიქი — სამკარედი.

ტუნიკა — თეთრი ფერის სელის ან თხელი შალის მოკლე სამოსელი ძველ რომში, რომელსაც ტოგის ქვეშ იცვამდნენ (იგივეა, რაც ბერძნული ქიმატიონი).

ფიბულა — ძვირფასი ლითონის საკინძი, სამოსლის სამკაული.

ფორუმი — მოედანი ძველ რომში, სადაც იკრიბებოდა სახალხო კრება, იმართებოდა ბაზრობები, წარმოებდა მართლმსაჯულება.

ფრიზი — ანტაბლემენტის შუა ნაწილი, რომელიც არქიტრაესა და კარნიზს შორის არის მოთავსებული, კედლის შემამკობელი ჰორიზონტალური რელიეფური ორნამენტირებული ზოლი.

ფრონტონი — შენობის ფასადის დამაგვირგვინებელი სამკუთხა არე (ორფერდა სახურავის ქვეშ), რომელიც ქანდაკებითა და რელიეფით იმკობოდა.

ქარგალი — ფიცრებით გაკეთებული რკალი, რომლის მიხედვითაც კეთდება ქვის თალი.

ქიტონი — ქამრით გადაჭერილი თხელი ქსოვილის მოკლე, პერანგის მსგავსი სამოსელი ძველ საბერძნეთში.

ჰერალდიკა — გერბების შემსწავლელი მეცნიერება.

ჰიმატიონი — შალის დიდი სწორკუთხა ნაჭრის მოსასხამი, რომელსაც ბერძნები ქიტონის ზემოდან იცვამდნენ.

ჰორელიეფი — რელიეფი, რომელიც ფონიდან მოცულობის ნახევარზე მეტადაა ამოზიდული.

შინაარსი

წინასიტყვაობა	3
მღვიმეების მხატვრობა.....	11
ასურეთის ფრთოსანი ხარები	21
ოლიმპიელი ზევსის ქანდაკება	41
რომაული ფორუმი	61
ფაიუმის პორტრეტი	81
არმაზისხევის საგანძური	99
მცხეთის ჯვარი	119
რავენის მოზაიკები	135
დავით გარეჯის კლდის მონასტრები	151
ხახულის კარედი ხატი.....	171
ვარძია	193
რეიმსის კათედრალი	211
ლეონარდოს „საიდუმლო სერობა“	229
რაფაელის სტანცები	249
კაპელა მედიჩი	271
მცირე ლექსიკონი	291