

**ИСТОРИЯ, АРХЕОЛОГИЯ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ,
ЭТНОГРАФИЯ**

**HISTORY, ARCHAEOLOGY,
ART CRITICISM, ETHNOGRAPHY**



თბილისის უნივერსიტეტის ურომპო

326

**ისტორია, არქეოლოგია,
ხელოვნებათმცოდნეობა,
ეთნოგრაფია**

თბილისი, 1998



საქართველოს
აკადემიის

ქვეყნის აკადემიის

შალვა ამირანაშვილის ხსოვნას
Посвящается памяти акад.

Шалва Амيرانашвили

*Dedicated to the memory
of Academician*

Shalva Amiranashvili



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ИЗДАТЕЛЬСТВО ТБИЛИССКОГО УНИВЕРСИТЕТА

TBILISI UNIVERSITY PRESS

სარედაქციო კოლეგია

მ. ლორთქიფანიძე (მთარედაქტორი), პ. ზაქარაია, ი. არსენიშვილი, ი. ჭიჭინაძე, ნ. ჯა. უა.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

М. Лордкипанидзе (гл. редактор), П. Закарая, И. Арсенишвили, И. Чичинадзе, Н. Джабуа.

ტომის რედაქტორი პროფ. პ. ზაქარაია

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა 1998



თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
 უნივერსიტეტის შრომები
 Труды Тбилисского государственного университета
 им. И. Джавахишвили
 326, 1998

300630 ს უცხოვნილი

აკადემიკოსი შალვა ამირანაშვილი

21780

დიდი ქართველი მეცნიერი და საზოგადო მოღვაწე, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი, მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საფრანგეთის სააზიო საზოგადოების ნამდვილი წევრი, საერთაშორისო მუზეუმების საბჭოს ნამდვილი წევრი, სსრ კავშირის მუზეუმების ნაციონალური კომიტეტის ნამდვილი წევრი, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის გამგე, პროფესორი შალვა იასონის ძე ამირანაშვილი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა 1899-1975 წლებში.

მოელი თავისი ცხოვრება, ნიჭი და ენერჯია შალვა ამირანაშვილმა საქართველოს და მეცნიერების უანგარო სამსახურს მიუძღვნა. მრავალმხრივმა და ფართო დიაპაზონის მკვლევარმა სამეცნიერო მოღვაწეობის 56 წლის მანძილზე ფასდაუდებელი ღვაწლი დასდო ქართულ საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობას. შალვა ამირანაშვილი თანამედროვე მეცნიერების მოთხოვნათა დონეზე განიხილავდა ხელოვნების ისტორიას, როგორც ხალხის სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიის განუყოფელ ნაწილს, მეზობელი ხალხებისა და ქვეყნების კულტურასთან ურთიერთობასა და მიმართებაში. მას დიდი დამსახურება მიუძღვის, ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით, წინაფეოდალური ხანის მხატვრული კულტურის ძეგლების შესწავლის საქმეში, რითაც მნიშვნელოვნად გააფართოვა ქართული ხელოვნების ისტორიის ქრონოლოგია და წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნების კვლევა-ძიების მრავალმხრივ საფურადღებო პერსპექტივები დასახა.

შალვა ამირანაშვილი პირველი ქართველი ხელოვნებათმცოდნეა, რომელმაც შეისწავლა საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ხუროთმოძღვრების თუ გამოყენებითი ხელოვნების ძეგლები, დაწყებული პალეოლითიდან გვიან შუა საუკუნეებამდე.



მისი მეცნიერული ინტერესების სფერო მოიცავდა აგრეთვე რუსეთის, მხიანძის ტიის, დასავლეთ ევროპისა და ახლო აღმოსავლეთის ხელოვნების ისტორიის მნიშვნელოვან და მრავალმხრივ საკითხებს.

შალვა იასონის ძე ამირანაშვილი დაიბადა 1899 წლის 26 მარტს (ძველი სტილით) ქალაქ ონში (ქუთაისის გუბერნიის რაჭის მაზრა) სახალხო მასწავლებლის იასონ ლუარსაბის ძე ამირანაშვილის ოჯახში.

მამა – ამირანაშვილი იასონ ლუარსაბის ძე (1876-1942 წწ) იყო სახალხო მასწავლებელი ჯერ ონის სკოლაში, შემდეგ კი ქ. ფოთის კლასიკურ გიმნაზიაში. წარმოშობით იყო სამეფო აზნაურთა წოდებიდან, სოფელ ჩხარის (თერჯოლის რაიონი) მკვიდრი. შემონახული დოკუმენტური მასალების მიხედვით ამირანაშვილების გვარი ჩანს XVII-XVIII საუკუნეებიდან და ეკუთვნოდა ჩხარის მოსახლეობის ერთ-ერთ ძირითად ნაწილს.

დედა – ჩხენკელი ასინეთ სოლომონის ასული (1880-1957 წწ) – დიასახლისი, წარმოშობით იყო ხონიდან.

შალვა ამირანაშვილმა 1917 წელს დაამთავრა ქ. ფოთის კლასიკური გიმნაზია და 1919 წელს ჩაირიცხა ახლად დაარსებულ თბილისის უნივერსიტეტში სიბრძნისმეტყველების ფაკულტეტზე. საერთოდ ეს იყო უნივერსიტეტში სტუდენტების პირველი მიღება. შალვა ამირანაშვილი უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში მუშაობდა საქართველოს და ახლო აღმოსავლეთის ისტორიაში ივანე ჯავახიშვილის ხელმძღვანელობით, არქეოლოგიასა და ქართულ სიძველეებს სწავლობდა ექვთიმე თაყაიშვილის, ქართულ ენასა და ლიტერატურას აკაკი შანიძის, ქართული ლიტერატურის ისტორიას კორნელი კეკელიძის, ხოლო ხელოვნებათმცოდნეობას გიორგი ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით. შალვა ამირანაშვილი სტუდენტობის დროს, სისტემატურად, წინასწარ შედგენილი გეგმის მიხედვით, ეცნობოდა ძველი ქართული არქიტექტურის, კედლის მხატვრობის, ოქრომჭედლობის, მცირე ხელოვნების ძეგლებს, ხელნაწერებს და მათ მინიატურებს. მათი კვლევა-შესწავლისას იგი მონაწილეობდა და აწყობდა სხვადასხვა ექსპედიციებს საქართველოს ყველა კუთხეში. ამ ექსპედიციებში მონაწილეობდნენ გ. ჩუბინაშვილი, მხატვარ-ფოტოგრაფი თეოდორ კიუნე, არქიტექტორები ნ. სვეროვი, გ. ლეჟავა, წილოსანი, მხატვრები ლ. გუღიაშვილი, დ. კაკაბაძე და სხვები.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდში შალვა ამირანაშვილმა გამოაქვეყნა 1919 წელს ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ 3, 4 ნომერში თავისი პირველი წერილი: „ცოტა რამ ხელოვნებაზე“, ხოლო 1922 წელს ჟურნალ „ლომისში“ წერილები: „პეპუ მურნარგია ოქრომჭედელი XIX საუკუნის პირველი ნახევრისა“ და „არქეოლოგიური მოგზაურობა ყვირილის ხეობაში“, ხოლო ამავე წელს ჟურნალ „ილიონში“ – „ბერთუბნის სატრაპეზოს ფრესკები“, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავთ მეცნიერული მნიშვნელობა.

შრომითი საქმიანობა შალვა ამირანაშვილმა დაიწყო 1921 წელს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში, სადაც მუშაობდა 1922 წლის ჩათვლით არქეოლოგიური განყოფილების ასისტენტად. 1922 წელს უნივერსიტეტის დამთავრებიდან მუშაობს



თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კათედრის ასისტენტად, სადაც დატოვებულ იქნა პროფესორის წოდების მისაღებად. ამვე წლიდან იგი მუშაობს აგრეთვე თბილისის სამხატვრო აკადემიის ხელოვნების და ისტორიის კათედრის ასისტენტად.

1923 წელს შალვა ამირანაშვილი ერთი წლის ვადით მივლინებული იყო უნივერსიტეტის მიერ მოსკოვსა და ლენინგრადში, სადაც სპეციალურად ეცნობოდა რუსეთის, ბიზანტიისა და ახლო აღმოსავლეთის ხელოვნების ძეგლებს. აქ მას დიდ დახმარებას და რჩევებს აძლევდნენ იმ დროის გამოჩენილი მეცნიერები დ.ვ. აინალოვი, ბ.ვ. ფარმაკოვსკი, ნ.ი. მარი, ლ.ა. მაცულევიჩი, ნ.პ. სინოვი და სხვ.

რუსეთში ყოფნის დროს შალვა ამირანაშვილი მონაწილეობას იღებს რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის, რუსეთის ფედერაციის განათლების კომისარიატისა და საქართველოს საგანგებო გაერთიანებულ კომისიაში, რომელსაც დაეაღებული ჰქონდა რუსეთის მუზეუმებში, სიძველეთა საცავებში და არქივებში ქართული კულტურისა და ხელოვნების ძეგლების გამოვლენა და მათი დაბრუნება საქართველოში, რაც სრულდებოდა ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის პრეზიდიუმის მიერ 1922 წლის 20 ივნისს მიღებული დადგენილების საფუძველზე. ამ კომისიაში მონაწილეობდნენ საქართველოს მხრიდან: დ.ა. ჯგუშია (თავმჯდომარე, საქართველოს წარმომადგენელი რუსეთის ფედერაციულ რესპუბლიკაში აკადემიური საქმეების განხრით), ნ.ი. ჟორდანიანი (მოადგილე); კ.ს. კეკელიძე, ა.გ. შანიძე, პ.ი. ინგოროყვა, ს.ნ. კაკაბაძე, შ.ი. ამირანაშვილი; რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიიდან: ნ.ი. მარი, ს.თ. ოლდენბურგი, ვ.ვ. ბარტოლდი, ი.ნ. მარი და ა.გ. გენკო. კომისიის მუშაობის შედეგად 1922 წ. 29 აგვისტოს მიღებულ იქნა დადგენილება: „ყველა ქართული წარმოშობის რეგალიები და სიძველენი, რომლებიც დაცულია რუსეთის ფედერაციის მუზეუმებსა და საცავებში, მათი ქართული წარმოშობის დასაბუთების შემდეგ უნდა გადაეცეს საქართველოს სს რესპუბლიკას“ (ოქმი №57, 3. 12). კომისიამ შეადგინა ძველი ქართული ხელნაწერების, ისტორიული დოკუმენტებისა და ხელოვნების ძეგლთა სია, რომელიც უნდა გადაცემოდა საქართველოს რესპუბლიკას და მათი წვერთა უმრავლესობა დაბრუნდა საქართველოში, ხოლო შალვა ამირანაშვილი დარჩა რუსეთში გადმოსაცემი კოლექციებისა და ხელნაწერების მისაღებად და საქართველოში წამოსაღებად. გარდა ამისა, მასვე უნდა მოეხდა და მიეცვლია ქართული კულტურის ძეგლებისათვის, რომელთა ადგილსამყოფელი უცნობი იყო და იმ კოლექციების სიების შედგენასა და მიღებაში უნდა მიეღო მონაწილეობა, რომელთა შესახებ კომისიას უკვე გარკვეული შეთანხმება ჰქონდა მიღებული.

შალვა ამირანაშვილმა და იური ნიკოლოზის ძე მარმა შეადგინეს იმ ქართულ ხელნაწერთა სია, რომლებიც დაცული იყო ლენინგრადში რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის სააზიო მუზეუმში. მან და ა.ნ. გენკომ შეადგინეს ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის იმ ხელნაწერთა აღწერილობა, რომლებიც გადაეცა საქართველოს. ქართულ ხელნაწერთა ძირითადი ნაწილი, რომლებიც ლენინგრადში იყო დაცული, ჩამოტანილ იქნა საქართველოში და ინახება საქართვე-



ლოს მეცნიერებათა აკადემიის აკად. კორ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში.

მოსკოვში ყოფნის დროს შალვა ამირანაშვილმა მიაკვლია მ.პ. ბოტკინის ცნობილი კოლექციის ადგილსამყოფელს, რომლის ერთ-ერთ ძირითად შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა საქართველოდან გატანილი მინანქრების ნიმუშები. ამ კოლექციის ნახვა საკმაოდ გაბნელდა და გაჭიანურდა. შალვა ამირანაშვილი, კრემლში, კომისიის დადგენილებების ასლების მიღების შემდეგ, შეხვდა ი. სტალინს, ა. ენუქიძეს და ა. სვანიძეს, რომელთაც აცნობა სიძველეთა გადმოცემის ვითარება და ის დაბრკოლებები, რომლებიც აფერხებდნენ ბოტკინის კოლექციიდან ქართული ნივთების მიღებას. მათი საქმეში ჩარევის შედეგად, 1923 წლის 13 აპრილს შალვა ამირანაშვილს ნება მიეცა ენახა ბოტკინის კოლექცია, გამოერჩია იქიდან ქართული ძეგლები და შეედგინა მიღება-ჩაბარების აქტი. ამ კოლექციაში აღმოჩნდა: ხახულის კარედი ხატის ღვთისმშობლის მინანქარი; ჯუშათის, შემოქმედის და სხვა ტაძრებიდან წაღებული მინანქრიანი ხატები, ჯვრები და სხვა განძეულობა, რომელიც ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

მოსკოვის სახელმწიფო საისტორიო მუზეუმში ინახებოდა საფარის, წებელდის, ბედიის და სხვა ტაძრების რელიეფები, კანკელების ფილები, შერეული შესანიშნავი რელიეფური ქანდაკებებით და ჩუქურთმებით, რომლებიც რუსეთში ჩატანილი იყო პ.ს. უვაროვას მიერ. ხელოვნების ეს ძეგლები მიაჩნდათ ბიზანტიურად და შალვა ამირანაშვილმა საჯარო პაექრობაში, რომელიც გაიმართა რუსეთის ფედერაციის სახალხო განათლების კომისიის მოადგილის პროფ. მ.ნ. პოკროვსკის განკარგულებით და მისივე თავმჯდომარეობით, დაამტკიცა მათი ქართული წარმომავლობა, რის შედეგადაც ეს სადავო საკითხი საქართველოს სასარგებლოდ გადაწყდა. მ.ნ. პოკროვსკის განკარგულებით, 1923 წლის 19 ივლისს, ყველა ეს ძეგლი საქართველოს გადაეცა და ამჟამად გამოფენილია საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმში.

საქართველოსათვის გადმოცემული ყველა ეს ძეგლი დატვირთეს ვაგონში და შალვა ამირანაშვილის თანხლებით მშვიდობიანად ჩამოვიდა თბილისში, სადაც ეს ნივთები გადაეცათ სათანადო დაწესებულებებს. რუსეთის მიერ საქართველოსათვის ისტორიული განძეულის დაბრუნების შესახებ წერილი შალვა ამირანაშვილმა გამოაქვეყნა გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ 1923 წლის 2 სექტემბრის ნომერში.

შალვა ამირანაშვილმა, თბილისში ჩამოსვლის შემდეგ, 1925 წელს, ბრწყინვალედ ჩააბარა სადოქტორო გამოცდები ქართულ, ბიზანტიურ და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნებაში. იმავე წელსვე იგი აირჩიეს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში და თბილისის სამხატვრო აკადემიაში დოცენტის თანამდებობაზე.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, შალვა ამირანაშვილმა დაიწყო ქართული კედლის მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლის, უბისის მონასტრის აღმოუკიდებელი შესწავლა, რაც საფუძვლად დაედო მის მიერ 1929 წელს გამო-



ქვეყნებულ კაპიტალურ, ქართულ, რუსულ და ფრანგულ პარალელურ ტექსტიდან უხვად ილუსტრირებულ მონოგრაფიას: „უბისი, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის“ გამოცემას. მკვლევრის მიერ ნაშრომში წამოყენებული მრავალი მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც მეცნიერების თანამედროვე დონეზეა გააზრებული და ქართული ხელოვნების ისტორიის საყურადღებო საკითხებს შეეხება, ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი და საეტაპო საფეხურს წარმოადგენს ხელოვნებათმცოდნეობის განვითარებაში. აღნიშნულ ნაშრომს სამეცნიერო წრეებმა მაღალი შეფასება მისცეს და 1936 წლის 21 ივნისს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში საჯარო სხდომაზე შალვა ამირანაშვილმა წარმატებით დაიცვა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი. მისი ოფიციალური ოპონენტები იყვნენ პროფესორები გ. ჩუბინაშვილი და ალ. დუდუჩავა, რომლებმაც დადებითად შეაფასეს ნაშრომი და აღნიშნეს მისი დიდი მნიშვნელობა ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის კარდინალური საკითხების გადაწყვეტაში. ეს იყო პირველი სადოქტორო დისერტაცია, რომელიც დაცულ იქნა ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში. ამავე წელსვე შალვა ამირანაშვილს დაუმტკიცეს პროფესორის წოდებაც, რომელიც მას ჯერ კიდევ 1932 წელს მიანიჭეს ნაყოფიერი მუშაობისათვის, წაკითხული ლექციების და ამ დროისათვის გამოცემული ნაშრომების მაღალი მეცნიერული დონისათვის. 1930 წელს შალვა ამირანაშვილი არჩეულ იქნა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში და თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ხელოვნების ისტორიის კათედრის გამგედ. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შალვა ამირანაშვილი ხელოვნების ისტორიის კათედრას ხელმძღვანელობდა 1954 წლის ჩათვლით, ხოლო თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, რომელსაც დროდადრო არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის კათედრებიც უერთდებოდა, ხელმძღვანელობდა სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე.

ქართული ხელოვნების ძეგლების შესწავლასთან ერთად შალვა ამირანაშვილი დიდ ყურადღებას უთმობს აგრეთვე საქართველოს მეზობელი ქვეყნების ხელოვნებას, განსაკუთრებით ირანულ ხელოვნებას. ამისათვის იგი ეუფლება სპარსულ და არაბულ ენებს და ორიგინალებით სწავლობს მახლობელი აღმოსავლეთის კულტურას. 1935 წელს შალვა ამირანაშვილი მონაწილეობს ირანის ხელოვნების და არქეოლოგიის III საერთაშორისო კონგრესის მუშაობაში. იგი არჩეულ იქნა ამ კონგრესის სამდივნოში საბჭოთა კავშირის მხრიდან. იმავე წლის სექტემბერში იგი ამ კონგრესზე გამოდის მოხსენებით „საქართველო და ირანი“, რომელშიც განხილულია ამ ქვეყნებს შორის კულტურული ურთიერთობა და ურთიერთგავლენები ხელოვნების ყველა დარგში, გამოავლინა ქართული ხელოვნების თვითმყოფადობა, რითაც დიდი მოწონება დაიმსახურა მსოფლიოს მეცნიერთა ამ შეკრებაზე.

სრულიად განსაკუთრებულია შ. ამირანაშვილის როლი ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ჩამოყალიბების საქმეში. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ძირითადი კერა გახდა 1918 წლის ოქტომბერში გ. ჩუბინაშვილის მიერ შექმნილი ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. 1930 წლიდან ამ კათედრას 45 წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა



შ. ამირანაშვილი. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებლებს უარყოფა ტეხვა მოუხდათ. უფრო მეტიც, საჭირო იყო ყალბი შეხედულების უარყოფა ქართული ხუროთმოძღვრებისა და საერთოდ ხელოვნების შესახებ, რაც გამოწვეული იყო ქართული ძეგლების არასაკმაო, შედაპირული ცოდნით. შ. ამირანაშვილს, გ. ჩუბინაშვილთან და ე. თყაიშვილთან ერთად წილად ხვდა მეცნიერულად დაე-საბუთებინა ქართული ხელოვნების თვითმყოფადობა, მისი გენეზისის თავისებურება და ორგანული კავშირი ქართველი ერის სოციალურ-ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და სულიერ ცხოვრებასთან.

ამ ამოცანების გადასაწყვეტად უპირველესად საჭირო იყო ფაქტობრივი მასალის შეკრება-დამუშავება. არქიტექტურის ძეგლების შესწავლასთან ერთად თსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრაზე წარმოებდა დიდი მუშაობა ხელოვნების სხვა დარგების შესწავლისათვის. კათედრასთან ჩამოყალიბებული ხელოვნებათმცოდნეობის კაბინეტის (1927 წ.) მიერ აზომილი, შესწავლილი და გამოქვეყნებული იყო ქართული საერო და საკულტო ხუროთმოძღვრების მრავალი ძეგლი.

აკად. შ. ამირანაშვილის მიერ შეგროვილი და შესწავლილი იქნა ქართული ოქრომჭედლობის მრავალი ნიმუში. მან შეკრიბა და დაამუშავა დასავლეთ საქართველოს ძველ სამონასტრო ცენტრებსა და ტაძრებში გაფანტული ოქრომჭედლობისა და ტიხრული მინანქრის ძეგლები, რაც თავმოყრილი იყო თსუ კათედრასთან არსებულ ძველი ქართული ხელოვნების ისტორიის მუზეუმში.

ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა მთელი შემადგენლობით ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდა ქართველი ხალხის მხატვრული მემკვიდრეობის შესწავლის დარგში. შესწავლის სფეროში შედიოდა არა მხოლოდ საკუთრივ ქართული მასალა, არამედ მეზობელი და სხვა ხალხების ხელოვნება, რომლებთანაც საქართველოს საუკუნეთა მანძილზე ჰქონდა ურთიერთობა (ბიზანტია, ირანი, მცირე და წინა აზია, კიევისა და ჩრდილოეთი რუსეთი, სომხეთი, ბალკანეთის ქვეყნები და სხვა).

ამრიგად ჩაეყარა საფუძველი ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის კერას თბილისის უნივერსიტეტში. გ. ჩუბინაშვილისა და შ. ამირანაშვილის გამოკვლევათა შედეგად ნათელი გახდა, რომ ქართული ხელოვნება ქართველი ერის ორიგინალური შემოქმედების ნაყოფია, იგი მნიშვნელოვანი მოვლენაა, რომელსაც საკუთარი ადგილი გააჩნია მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში.

1930 წ. საქართველოს სსრ სახალხო კომისართა საბჭოს დადგენილების საფუძველზე მოხდა უნივერსიტეტის რეორგანიზაცია, რომელმაც მკვეთრად შეზღუდა ისტორიულ და სახელოვნებათმცოდნეო დისციპლინების განვითარება. ამასთან დაკავშირებით, თსუ ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმი და ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კაბინეტის კოლექტივები და ფოტო-ნეგატივების ფონდი 1930 წელს გადაეცა საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმს, ხოლო 1933 წელს ანლად დაარსებულ საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს.

1933 წელს უნივერსიტეტი კვლავ აღდგენილ იქნა. ამან დიდად შეუწყო ხელი სამეცნიერო მუშაობის შემდგომ განვითარებას. 1934 წელს ისტორიის ფაკულტეტზე



ჩამოყალიბდა „მატერიალური კულტურის ისტორიის კათედრა“ არქეოლოგ გიორგი ნირაძის (გამგე), შ. ამირანაშვილისა და გ. ჩიტიას შემადგენლობით, რომელიც აერთიანებდა არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სპეციალობებს.

1935 წელს ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა კვლავ დამოუკიდებელი გახდა – შ. ამირანაშვილისა (გამგე) და გ. ჩიტიანაშვილის სახით. შ. ამირანაშვილი ამ დროს ძირითადად ქართული ფრესკული მხატვრობის, მინიატურისა და ჭეღური ხელოვნების შესწავლაზე მუშაობს. მან დაასრულა ქართული დასურათებული ხელნაწერების კატალოგი იმ კოლექციების მიხედვით, რომლებიც ლენინგრადსა და თბილისშია დაცული.

ჯერ კიდევ 1927 წელს შ. ამირანაშვილი აქვეყნებს ნარკვევს „ქართული საერო მხატვრობის გენეზისისათვის“ („ქართული მწერლობა“, № 6-7, თბილისი) და 1939 წელს სტატიას „შოთა რუსთაველის პოემა ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ მხატვრობაში“ („საიუბილეო კრებული“, თბილისი). აღნიშნული შრომები წარმოადგენენ ქართული საერო მხატვრობის ძეგლების შესწავლის პირველ ცდას.

1937 წელს გამოდის შ. ამირანაშვილის მონოგრაფია „ბექა ოპიზარი“, რომელიც 1940 წელს რუსულ ენაზედაც გამოიცა. იმავე წელს რუსულ ენაზე გამოქვეყნდა შ. ამირანაშვილის „ირანის დაზღური ფერწერა“ და 1941 წელს „ირანული ფერწერა“, რომელშიც განხილულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ირანული მხატვრობის ნიმუშები.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1944 წელს გამოსული „ქართული ხელოვნების ისტორიის“ პირველი ტომი. ნაშრომში განხილულია ქართული მხატვრული კულტურის ისტორია პალეოლითის ეპოქიდან დაწყებული არაბთა შემოსევამდე. შ. ამირანაშვილის ეს ნაშრომი წარმოადგენდა პირველ ცდას ქართული ხელოვნების მთლიანობაში განხილვისა. წიგნში შევიდა მდიდარი არქეოლოგიური მასალა, რომელიც პირველადაა განხილული ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისით.

1950 წელს „ქართული ხელოვნების ისტორია“ გამოდის რუსულ ენაზე მოსკოვში. 1961 და 1971 წლებში ქართულ ენაზე გამოვიდა „ქართული ხელოვნების ისტორიის“ შევსებული გამოცემა, რომელიც მოიცავს დროის უდიდეს მონაკვევს, პალეოლითიდან XX საუკუნის ჩათვლით და წარმოადგენს ასეთი ხასიათის ერთადერთ გამოცემას ქართულ ისტორიოგრაფიაში. ამ შრომის ფუნდამენტურობაზე მეტყველებს ისიც, რომ იგი რუსულადაც დაიბეჭდა მოსკოვში 1963 წელს.

წიგნში დეტალურადაა განხილული ქართული კულტურის განვითარების გზები. ავტორს სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოაქვს საქართველოსა და ამიერკავკასიის უმდიდრესი არქეოლოგიური მასალა, იხილავს კედლის მხატვრობას, მინიატურას, ოქრომჭვდლობას, მინანქარს, გამოყენებით ხელოვნებას, დეკორატიულ ქანდაკებას, რელიეფს ქვასა და ხეზე. შ. ამირანაშვილი დიდ ადგილს უთმობს ქრისტიანობამდელი ხელოვნების ძეგლებს, სხვა ავტორების ნაშრომებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც ქართული ხელოვნება ქრისტიანული ეპოქით იწყება, შ. ამირანაშვილი



მართებულად შენიშნავს, რომ ქართული წარმართული და შემდეგ ქრისტიანული კულტურა განუყოფელ მოღიაობას წარმოადგენს და იგი ქართველი ერის მრავალსაუკუნოვანი შემოქმედების ნაყოფია.

მონოგრაფიაში განხილულია აგრეთვე ქრისტიანული დროის IV-XIX საუკუნეების არქიტექტურა. შენობები განხილულია საინჟინრო-ტექნიკური და მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით. ხაზგასმულია მათი ადგილობრივი წარმოშობა, ქართველი ერის მაღალი კულტურა და სულიერი სიმდიდრე. ქართული შუა საუკუნეების კულტურა, მისი შემოქმედებითი პოტენციალი მაშინდელი მოწინავე კულტურის დონეზე იდგა და ზოგ შემთხვევაში გავლენას ახდენდა სხვა ქვეყნების კულტურის განვითარებაზეც.

წიგნში განხილულია ქსენოფონტეს, სტრაბონის, დიოხუა დე მონპერეს, მარი ბროსეს, ვ. გაგარინის, პ. უგაროვას, ნ. მარის, ი. სტრეგოვსკის, ტალგარენის, როსტოვეცკის, ბ. კუფტინის, ვ. ნიორაძის და სხვათა მონაცემები სხვადასხვა დროის საქართველოს პოლიტიკური, სოციალური თუ კულტურული ვითარების შესახებ.

დასკვნაში მართებულადაა აღნიშნული ქართული ხელოვნების საუკეთესო ნამუშევრებში გამოვლენილი დახვეწილი გემოვნება, მაღალი ოსტატობა, ესთეტიკური ღირებულება და მათი მნიშვნელობა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიისათვის.

ნაშრომის ბოლო ნაწილი ეხება ახალ ქართულ მხატვრობას, ვ. მაისურაძის, ა. მრევლიშვილის, ვ. გაბაშვილის, მ. თოიძის, ვ. გოგიაშვილის, ა. ციმაკურიძის, ნ. ფიროსმანის, ნ. ნიკოლაძის და სხვათა შემოქმედებას.

შ. ამირანაშვილის ძიება ქართული ოქრომჭედლობის სფეროში დავეირვებინდა ამ შრომის საერთაშორისო აღიარებით. 1962 წელს ქ. პარიზში გამოიცა შ. ამირანაშვილის „ქართული მინანქარი“. 1963 წელს გამოდის ამ შრომის იტალიური, ხოლო 1965 წელს ამერიკული გამოცემები. ეს იყო ამ დონის პირველი პუბლიკაცია ევროპულ ენებზე, რაც ქართული ხელოვნების ძეგლების თანამედროვე მსოფლიო სამეცნიერო ასპარეზზე გასვლას ნიშნავდა.

შ. ამირანაშვილი იყო პირველი ვინც დაასაბუთა ქართული მინანქრის ორიგინალურობა და ადგილობრივი წარმოშობა. წიგნში განხილულია მინანქრის დამზადების რთული ტექნოლოგია, განსაზღვრულია მათი ადგილი მსოფლიო ოქრომჭედლობის ისტორიაში.

შ. ამირანაშვილი იხილავს მინანქრის საკითხებთან დაკავშირებულ სხვადასხვა მეცნიერთა შეხედულებებს. იგი ყოველთვის სათანადოდ აღნიშნავს თითოეული მათგანის წვლილს ამ რთული საქმის შესწავლაში, მაგრამ ამავე დროს კრიტიკულად იხილავს ზოგიერთი მათგანის მცდარ დებულებებს (ნ. კონდაკოვი, მ. ბოტკინი და სხვ.). ქართული მინანქრის ისტორიულ-მხატვრული, სტილისტური და ტექნოლოგიური შესწავლა იძლევა საშუალებას მათი ზუსტი დათარიღებისა. განსაკუთრებული ყურადღება აქვს დათმობილი ბიზანტია-საქართველოს ურთიერთობას ამ სფეროში. შ. ამირანაშვილმა გახსნა ე.წ. „ღვინისფერი“ სმალტის დამზადებისა და მისი ოქროზე მიმაგრების საიდუმლო, რაც ოქროს ცივად ჩრჩილვის ტექნოლოგიასთანაა დაკავ-



წილებული. აღნიშნულია, რომ ეს მეთოდი ცნობილი იყო საქართველოში უკვე 1911 წლიდან. ტიანოზაძემდეც (ახალგორის განძი, ძვ.წ. აღრ. V ს.). ცივად ჩრჩილვის საიდუმლო დაიკარგა ჯერ კიდევ XV საუკუნეში და მხოლოდ ჩვენს დღეებში ინჟინერ-ქიმიკოსს ირაკლი ტარუაშვილის მეცადინეობით კვლავ იქნა აღდგენილი.

თრიალეთის გათხრებში აღმოჩენილ, ანტიკური დროისა და ბიზანტიური მინაქრების შედარებითი ანალიზი შ. ამირანაშვილს აძლევს საშუალებას სრულიად ახლებურად წარმოიდგინოს ამ საქმის განვითარების გზა. ავტორი ძარბებულად ასკვნის, რომ საქართველოში მინაქრის დამზადების საიდუმლო ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენდა.

საინტერესოდ იკითხება შ. ამირანაშვილის მსჯელობა ტერმინ „მინაქრისა“ და „მემფტონის“ შესახებ. წიგნში განხილულია ქართული მინაქრის სხვადასხვა ნიმუშები, რომლებიც მსოფლიოს მუზეუმშია გაფანტული (ბერლინი, მადრიდი, პარიზი, ბელგია, იერუსალიმი, ნიუ-იორკი და სხვა). შ. ამირანაშვილმა დაასაბუთა, რომ შუა საუკუნეების ქართული მინაქარი წინაქრისტიანული ტრადიციის გაგრძელებას წარმოადგენს და იგი ქართული ეროვნული ხელოვნების განუყოფელი ნაწილია.

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ შ. ამირანაშვილის თაოსნობით, მრავალი წინააღმდეგობის გადალახვის შემდეგ, შესაძლებელი გახდა 1921 წელს მწიგნობარების მიერ საქართველოდან გატანილი განძეულობის დაბრუნება. ამ განძის პარიზში დაცვის საშვილიშვილო საქმე ექვთიმე თაყაიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. არანაკლები როლი ამ უსჯერფასესი ნამუშევრების უკლებლივ საქართველოში დაბრუნების საქმეში შ. ამირანაშვილმა შეასრულა. სხვა რომ არა იყოს რა, მხოლოდ ამისათვის დარჩება მისი სახელი ქართული კულტურის ისტორიაში.

შემთხვევითი არ იყო შ. ამირანაშვილის დაინტერესება ისლამის ხელოვნებით, შემთხვევით არ შეუსწავლია მას სანსკრიტი, სპარსული, არაბული ენები. საქართველო ოდიტანვე ბუნებრივ ხიდს წარმოადგენდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის და სრულიად შეუძლებელია ქართული ხელოვნების შესწავლა ერთის მხრივ აღმოსავლური, ხოლო მეორეს მხრივ დასავლური ხელოვნების საკითხებისაგან მოწყვეტით.

შ. ამირანაშვილმა შეისწავლა და გამოაქვეყნა არმაზისხევის გათხრებისას აღმოჩენილი ვერცხლის თასი ფალაური წარწერით, რომლიდანაც ირკვევა, რომ საქართველოს პიტიანხმს ეს თასი აჩუქა არღამირ I პიტიახშმა. ეს გამოკვლევა დიბეჭდა აკად. ი.ა. ორბელიის სამოცდაათი წლისთავისადმი მიძღვნილ კრებულსა და 1959 წელს რომის უნივერსიტეტის შრომების კრებულში.

1959 წელს შ. ამირანაშვილმა აკად. კ. კეკელიძისადმი მიძღვნილ საიუბილეო კრებულში გამოაქვეყნა წერილი „ბრიტანეთის მუზეუმის პორტრეტული გემა ფალაური წარწერით“, რომელშიც დასაბუთებულია, რომ ერთ-ერთი ფიგურა ვახტანგ გორგასალის (V ს.) გამოსახულებას წარმოადგენს.

აკად. შ. ამირანაშვილის შრომების ეს მოკლე და არასრული მიმოხილვაც გვიჩვენებს მრავალმხრივ მეცნიერს, რომელმაც მთელი თავისი ნიჭი და დრო



მოახმარა მშობლიური ხალხის სამსახურს, მაგრამ ამით არ ამოიწურებინა მისი მოღვაწეობა.

1968 წელს შ. ამირანაშვილის თაოსნობით გადაიდგა პირველი ნაბიჯი დიდი ქართველი მხატვრის ნიკო ფიროსმანის მზარდი ღიღების გზაზე. ჯერ პრალაში, ხოლო შემდეგ ვარშავასა და ბელგრადში, 1969 წელს კი პარიზსა და ვენაში გაიმართა ფიროსმანის ნამუშევრების დიდი გამოფენები. განსაკუთრებული გამოხმაურება გამოიწვია პარიზის გამოფენამ, რომელიც სამთავრობო დონეზე ჩატარდა და მსოფლიოს გააცნო გენიოსი ქართველი მხატვრის შემოქმედება.

განუზომელია შალვა ამირანაშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობა. 1930 წლიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე იგი იყო თბილისის უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის გამგე. მან ათასობით სტუდენტი აზიარა ქართულ ხელოვნებას. მისი ხელმძღვანელობით დაიწერა მრავალი საკანდიდატო და სადოქტორო ნაშრომი. მის აზრსა და რჩევას ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სპეციალისტებისა და სტუდენტობისათვის.

შალვა ამირანაშვილი იყო სამუზეუმო საქმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ორგანიზატორი. 1939 წლიდან გარდაცვალებამდე იგი სთავაზუში ეღვა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს, რომელიც დიდ საქმეს ეწევა ძველი და ახალი ქართული ხელოვნების ნაწარმოებთა დაცვისა და შესწავლა-კლასიფიკაციის სფეროში.

შალვა ამირანაშვილის დიდი სამეცნიერო და საზოგადოებრივი საქმიანობა სათანადოდაა აღიარებული. 1943 წელს იგი აირჩიეს სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტად, 1955 წელს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილ წევრად, ხოლო 1953 წელს კი საფრანგეთის აკადემიის სააზიო საზოგადოების ნამდვილ წევრად.

მისი შრომა მთავრობის ჯილდოებითაა აღნიშნული, 1946 წელს მან მიიღო შრომის წითელი დროშისა და საპატიო ნიშნის ორდენები, ხოლო 1954 წელს – ლენინის ორდენი.

ბევრი რამ ქართული ხელოვნებისა და კულტურის შესწავლისა და სამეცნიერო მიმოქცევაში შეტანის მხრივ აკად. შალვა ამირანაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული, ბევრ პრობლემას, ნაწარმოებს თუ ოსტატს პირველად მან შეახო ხელი და ამით გზა გაუკაფა და გაუადვილა მემკვიდრეებს. სწორედ ამით განისაზღვრება აკად. შალვა ამირანაშვილის ადგილი ქართული მეცნიერების ისტორიაში. მისი მრავალრიცხოვანი შრომები ქართული ხელოვნებამცოდნეობის განვითარების საფუძველსა და პირველ საფეხურებს წარმოადგენენ.

დიდი ქართველი მეცნიერისა და მოქალაქის აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილის სახელი სამუდამოდ დარჩება მაღლიერი ქართველი ხალხის გულში, როგორც მოქალაქეობრივი და მეცნიერული პატიოსნების, თავდადებული შრომისა და მშობელი მიწის უსაზღვრო სიყვარულის სიმბოლო.

АКАДЕМИК Ш.Я. АМИРАНАШВИЛИ

Резюме

Статья посвящена одному из основателей грузинского искусствознания академику АН ГССР, профессору Ш.Я. Амиранашвили (1899-1975).

Ш.Я. Амиранашвили – первый грузинский искусствовед, введший в научный обиход огромный археологический материал, что способствовало новому пониманию происхождения и развития многовековой истории грузинского искусства.

Ш.Я. Амиранашвили сыграл большую роль в возвращении из Франции произведений грузинского златоаянания средних веков, вывезенных в 1921 году меньшевиками.

На протяжении ряда лет Ш.Я. Амиранашвили возглавлял Музей грузинского искусства и кафедру истории и теории искусств в Тбилиском гос. университете.

В статье рассматривается общественная, научная и педагогическая деятельность Ш.Я. Амиранашвили, его биография, нераздельно связанная с развитием грузинского искусствознания.

К статье прилагается уточненная библиография его печатных и рукописных работ на грузинском, русском и европейских языках.

ACADEMICIAN SH. I. AMIRANASHVILI

Summary

The paper is dedicated to the late Professor Sh.I. Amiranashvili (1899-1975), one of the founders of Georgian art criticism and Member of the Georgian Academy of Sciences.

He was the first Georgian art critic to make scientific use of vast archaeological material, facilitating a novel understanding of the origin and development of the centuries-old history of Georgian art.

Amiranashvili played a major role in the return from France of medieval Georgian jeweller's art taken out of the country by the Mensheviks in 1921.

For a number of years Amiranashvili directed the Museum of Georgian Art and the Chair of the History and Theory of art at Tbilisi State University.

The paper discusses Amiranashvili's public, scholarly, and educational activity - linked inseparably to the development of Georgian art study.

A complete bibliography of his printed and manuscript studies in Georgian, Russian, and Western languages is appended.



თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
 უნივერსიტეტის შრომები
 Труды Тбилисского государственного университета
 им. И. Джавахишвили
 326, 1998

კ. ზაქარაიძე

საქართველოს ციხესიმაგრეები
 (განვითარების საერთო პრინციპები)
 (ს.შ.რ 1-13)

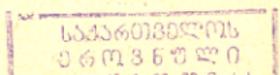
21780

ქართულ საფორტიფიკაციო ნაგებობათა შესწავლა ხელოვნებათმცოდნეობის მედარებით ახალი დარგია. ხელოვნებათმცოდნეთა უფროსი თაობა ძირითადად საკულტო არქიტექტურასა და კედლის მხატვრობას სწავლობდა. მათ სხვა დარგებისათვის დრო აღარ რჩებოდათ. ხელოვნების მრავალი დარგიდან კი ყველაზე ნაკლებად იყო შესწავლილი საერო და თავდაცვითი ხუროთმოძღვრება. ნაწილობრივ ამ ხარვეზების ამოვსების მიზნით, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის სკოლის ფუძემდებელმა აკად. გ. ჩუბინაშვილმა, მე შემომთავაზა ამ საზით მუშაობა. ამ საქმეს მეტად დიდი მასშტაბის მოსამზადებელი სამუშაოების ჩატარება სჭირდებოდა. ამ სამუშაოების გაშლის ინიციატივა გამოიჩინა აკად. ჯანაშიას სახელობის მუზეუმმა. 1948 წელს გადავედი სამუშაოდ მუზეუმში, სადაც სამუშაოების წამოწყებისა და მისი გაშლისათვის იმ დროისათვის შესაძლო პირობები შემიქმნეს¹.

პირველ რიგში გასარკვევი იყო, ეს დიდი და საპასუხისმგებლო სამუშაო როგორ და საიდან უნდა დაწყებულიყო. საქართველოს ტერიტორიაზე ასეულობით ისტორიული ძეგლია. მაშინ ამ ძეგლების პირველადი აღრიცხვა და პასპორტიზაცია კი არ იყო ჩატარებული. ფიქსირებული ძეგლი ათიოდე თუ იყო.

შესწავლის თვალსაზრისით თავდაცვით და საერო არქიტექტურას კიდევ ერთი სირთულე გააჩნდა. ეს იყო ძეგლებზე წარწერებისა და ისტორიული წყაროების სიმცირე. ასეთი ხასიათის ნაგებობებზე, ფაქტიურად გვიან საუკუნეებამდე, წარწერები არ არსებობს. აქაც თავისებურებაა: წარწერა თუ სადმეა, ქართლშია. დანარჩენი მხარეების ციხეებზე და კოშკებზე წარწერა თითო-ორიოდაა. თუ რომელიმე ძეგლზე არსებობს ისტორიული წყარო, ის მეტად მოკლეა და ზოგადი ხასიათისა. ცნობილია, რომ ძეგლების განსაზღვრისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თარ-

¹ ამ სტატიის შემოკლებული ვარიანტი წაკითხული იქნა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საექტორატოში ჩემი 70 წლისთავისადმი მიძღვნილ თეზისებზე (1975 წ. 27 აპრილს).





იღს. როგორც გაირკვა, წარწერებითა და წყაროებით ციხეების დასარიღების იმედი ნაკლები იყო, ამიტომ დასაყრდენი უნდა გააჩნდარიყო ატვრულ-არქიტექტურული, შედარებითი ანალიზი.

იმ ხანებში, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში და მის მომდევნო წლებში, ექსპედიციის მოწყობა მრავალ სიძნელესთან იყო დაკავშირებული. ძირითადად გვიზღებოდა ფეხით სიარული. სად იყო ტრანსპორტი! წარმოდგენაც არ გვქონდა იმ საქსპედიციო აღჭურვილობაზე, რომელიც ახლას!

ახალი საქმის წამოწყებისას, როგორც ვთქვით, საჭირო იყო სწორი გზის არჩევა. ცხადია, უნდა დაგვეწყო იქიდან, სადაც მეტი და დამახასიათებელი ძეგლები იყო. ასეთს ქართლი წარმოადგენდა. ქართლში კი სხვებზე „დატვირთული“ ქსნის ხეობა გასლდათ. ამ გრძელ და რთულრელიეფიან ხეობაში გამოვლინდა ფეოდალური ხანის ყველა მონაკვეთის მიწისზედა ძეგლი, დაწყებული V საუკუნიდან XVIII ს-ის ბოლომდე. ამას მოჰყვა არაგვისა და თერგის ხეობები, შემდეგ, დასავლეთით – რეზულა და მეჯუდა, ორივე ღიახვი, ალის წყალი და მივადექით ლიხის მთებს. ამის შემდეგ ორი სეზონი დასჭირდა მტკვრის მარჯვენა მხარის მოხილვას.

იმვე წლებში პარალელურად ვმონაწილეობდი ისტორიის ინსტიტუტის ღირექტორის აკად. ნ. ბერძენიშვილის მიერ წამოწყებულ საისტორიო გეოგრაფიის (მეცნიერების ამ დარგს მაშინ ეყრებოდა საფუძველი) ქვემო ქართლის ექსპედიციებში.

შიდა და ქვემო ქართლის ინტენსიურმა შესწავლამ თავისი ნაყოფი გამოიღო. ციხე-სიმაგრეთა განვითარების საერთო სურათი ზოგადად მაინც გამოიკვეთა. ახლა საჭირო იყო აქ მიღებული შედეგების შემოწმება-დადასტურება საქართველოს სხვა მხარეთა მაგალითზე, ამ მიზნით ვახეთს რამდენიმე წელი ვსწავლობდით. აქ ზოგი რამ დაზუსტდა, დაკონკრეტდა და ცოდნის პირობონტი გაფართოვდა. ამის შემდეგ გადავინაცვლეთ სამხრეთ საქართველოში, შემდეგ გურიაში და ბოლოს – აფხაზეთსა და სამეგრელოში (ყველაფერ ამას ორი ათეული წელი დასჭირდა).

ადამიანი თავდაცვაზე ყოველთვის ზრუნავდა. პირველი თავდაცვითი ნაგებობა აღმოჩნდა ნაქალაქარ ურბანისის გათხრების დროს, ე.წ. ქვაცხელებზე (რომლის გათხრებსაც ფაქტობრივად 13 წელი მე ვხელმძღვანელობდი). ქართლის შუაგულში მდებარე ნასახლარი (სურ. 1) და ძვ. წ. III ათასწლეულის სხვა ნასახლარებიც შენდებოდა სპეციალურ შემაღლებებზე. ამ შემაღლებებს სამი მხრიდან ხევი მიუყვებოდა, მეოთხე მხარეს კი თხრილით გადაჭრიდნენ. ასეთი დასახლების მკვიდრი მომხდურზე უფრო ძლიერი იყო, რადგან ზემოდან დასცქეროდა მტერს და ქვებისა თუ სხვა იარაღის დაშენა მისთვის ადვილი იყო. ძველი წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეული და მომდევნო ხანა ამ მიმართულებით ჩვენში თითქმის შეუსწავლელია. ვიცით, რომ ისტორიულ ქვემო ქართლში გავრცელებული იყო დიდი ქვებით მშრალი წყობა, ე.წ. ციკლოპური. სანიმუშოდ შეიძლება დავასახელოთ ჩხიკვათა. იგი მართლაც საოცრება! ასეთი ღიდრონი ქვების დაწყობა დღევანდელ ზემძლავრ ტექნიკასაც გაუჭირდება.



მოდევნო პერიოდში, სამეფოების შექმნის ხანაში, სასიმაგრო ხელოვნებას დასწრებულ დასწრებულ ადის. არქეოლოგ-კოლექციებისა და ჩვენ მიერ გათხრილი ძეგლები (1) ზოგადი დასკვნისათვის ერთ სურათს იძლევა.

ანტიკურ ხანაში სახელმწიფოს ჩამოყალიბებას თან სდევს ქალაქების წარმოშობაც. ქალაქი კი, როგორც წესი, გამაგრებული უნდა ყოფილიყო. ასეა ეს არა მარტო ჩვენთან, არამედ ყველგან, მონათმფლობელურ და ფეოდალურ ეპოქებში. სტატიაში განვიხილავთ საქართველოში გავრცელებულ სიმაგრეთა სახეებს შემდეგი თანმიმდევრობით: ციხე-ქალაქი, ციხე, ციხე-დარბაზი, ციხე-გალავანი და კოშკი.

ციხე-ქალაქი. ციხე-ქალაქს შიდა ციხე (ციტადელი, აკროპოლისი) აუცილებლად ახლდა. მას სხვადასხვანაირი გამოყენება ჰქონდა, მაგრამ ძირითადი ფუნქცია იყო ქალაქის გარე გალავნის დაცემის შემდეგ წინააღმდეგობის გაგრძელება. ციტადელი დამცველთა მთავარი და ბოლო იმედი იყო, ამიტომ მას საგანგებოდ ამაგრებდნენ. მხედველობაშია მისაღები ის გარემოებაც, რომ ციტადელი განკუთვნილი იყო სიუზერენის სამყოფად.

ანტიკურ ხანაშივე ხდება გალავნების გამრავალფეროვნება, გართულება, დაცვის მიზნით, უპირველეს ყოვლისა, ეს ხდება გალავანში კოშკების ჩართვით. გალავნიდან კოშკების შეერილებით პირველ რიგში ციხის დაცვის ხაზი იზრდებოდა და მეორეც — დაცვა უფრო მარჯვე ხდებოდა. გალავნის სწორ ხაზს დაცვისათვის თუ მხოლოდ ერთი მიმართულება ჰქონდა, კოშკების ჩართვით ახლო მოსულ მტერს უკვე სამი მხრიდან უტყვევდნენ.

ანტიკური ქალაქების შესახებ მწირი ცნობები მოგვეპოვება „ქართლის ცხოვრების“ ფურცლებზე. ამას ემატება უცხოელთა რამდენიმე ცნობა, რომელთაგან გამოირჩევა ქსენოფონტეს და სტრაბონის მონაცემები. კერძოდ, ბერძენი ისტორიკოსი სტრაბონი, რომელიც ცხოვრობდა ძველ და ახალ წელთაღრიცხვათა მიჯნაზე, ერთგან წერს: „იბერია მეტწილად კარვად არის დასახლებული ქალაქებითაცა და დაბებითაც, ისე რომ იქ არის კრამიტინი სახურავები, სახლები არქიტექტურულად მოწყობილი, ბაზრები და სხვა საზოგადო (დაწესებულებანი)“ (2,127).

ეს ცნობები, ცხადია, დიდმნიშვნელოვანია, მაგრამ მთავარი მაინც ძეგლებია. გათხრებით მეტ-ნაკლებად გამოკვლილი ციხე-ქალაქებიდან შეიძლება დავასახელოთ: მცხეთა (სურ. 2) და მასთან დაკავშირებული — არმაზციხე, წიწამური, სარკინეთი (3) და შემდეგ — შორაპანი, აფსაროსი, დიოსკურია, ბიჭვინთა, ურბნისი (4), უჯარმა (5) და სხვა მრავალი. მცხეთის შესახებ არსებული ცნობებიდან აქ მხოლოდ ლეონტი მროველის ერთ ცნობას მოვიყვანთ: „ამან ფარნავაზ მოზღულა ქალაქი მცხეთა მტკიცედ, და ყოველნი ქალაქნი და ციხენი ქართლისანი, მოოკრებულნი აღექსანდრესაგან, ამან აღაშენა“. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ იყო ქალაქი და „სამეფეო ქალაქი“. ცხადია, თითოეული მათგანი სათანადოდ იქნებო-



და გამაგრებული.

ციხე-ქალაქებიდან აქ მოვიტანთ რამდენიმეს: არმაზციხეს, ურბნისსა და უჯარმას. თითოეულ მათგანს კომპლექსიანი გალავანი უკლის და ციხაღელიც ახლავს. ეს სამი მავალითი იმიტომ შევარჩიეთ, რომ ეპოქებიც სხვადასხვაა და შენების ტექნიკაც. პირველი მათგანი თუ ჩვენს წელთაღრიცხვამდეა აგებული, მეორე და მესამე ახალი წელთაღრიცხვის V-VI საუკუნეებს მიეკუთვნება.

ცნობილია, რომ არმაზციხის კედლები ალიზისაა, მაგრამ სიმტკიცისათვის თლილი ქვის საძირკველი აქვს. ურბნისის გამაგრების მეორე პერიოდის გალავანი, რომელიც VI საუკუნით თარიღდება, მთლიანად ალიზის აგურისგანაა ნაგები. აქაც, არმაზციხის მსგავსად, გალავნის გარეთ კომპლექსი შევრჩილბია. მხოლოდ, პირველისგან განსხვავებით, აქ სწორკუთხა შევრჩილები კი არ არის, არამედ ნახევარწრიული. დაცვა, როგორც ეტყობა, ორივე შემთხვევაში ბანიდან, გალავნების ზედა ხაზიდან წარმოებდა, V საუკუნის ბოლოს აგებული უჯარმა კი ქვისაა (სურ.4). ეს გასაგებიცაა, რადგან ალიზს ძირითადად ხმარობდნენ ქართლში, შშრალ ქვეყანაში. საქართველოს დანარჩენ მხარეებში მას იშვიათად მიმართავდნენ.

საშენ მასალასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება ქვის ხუროთმოძღვრებაა, როგორც ეს დიდი ხნის წინათ აღნიშნა აკად. გ. ჩუბინაშვილმა. მაგრამ ქართველი კაცი, ადგილისა და პირობების შესაბამისად, ყოველგვარ მასალას იყენებდა. ქვისა და ალიზის გვერდით იგი ხმარობდა აგურსა და ხესაც. მაგრამ მთავარი მაინც ქვაა. ქვას იგი ნატეხის სახით, ნახევრადთლილი, თუ თლილი კვადრებით, საოცარი გემოვნებით აწყობდა. საჭიროების შემთხვევაში ფერად ქვასაც ურევს ისე, თითქოს აკვარელით ხატავდეს.

შუა საუკუნეებში, ფეოდალურ ხანაში სურათი იცვლება. ამ ხანაზე წერილობითი წყაროები და თავდაცვით ნაგებობებზე ცნობებიც შედარებით მეტია, მაგრამ საქართველოს ტერიტორიაზე ასობითაა ციხეები, მატჩანეების ფურცლებზე მხოლოდ ათიოდე თუ იხსენიება, აქედან მათ აგებაზე და ამგებზე კი თითო-ორიოლა ცნობაა.

შუასაუკუნეების ფორტიფიკაციულ ნაგებობებზე ხანგრძლივმა დაკვირვებამ საშუალება მოგვცა დაგვევლინა სიმაგრეთა სახეები და ტიპები. სიმაგრეთა სახეები ასე გამოიყურება: ციხეები, ციხე-ქალაქები, ციხე-დარბაზები, ციხე-გალავნები, კომპლექსი და ხეობათა გადამკეტი კედლები.

ფეოდალური თუ მონათმფლობელური ეპოქების ქალაქები, სხვაგან თუ ჩვენში, გამაგრებული უნდა ყოფილიყო. მოქალაქე გალავანში რომ შევიდოდა, იმედი მიეცემოდა.

მოელი შუა საუკუნეების განმავლობაში საქართველოს ტერიტორიაზე მრავალი ქალაქი არსებობდა, ზოგმა მათგანმა ცხოვრება დღემდე გააგრძელა, ზოგი დიდი ხანია მტერს შეეწირა. სამწუხარო კიდევ სხვა არის: მატჩანეთა ფურცლებზე მოხსენიებული ბევრი ქალაქის ადგილმდებარეობაც არ ვიცით. ხდება პირიქითაც - არის ნაქალაქარები და ნაციხარები, რომელთა სახელები დაუდგენელია.

ციხე-ქალაქები თავიანთი დანიშნულებით იყო როგორც სახელმწიფო, ისე



სავაჭრო და კერძო, ფეოდალისა. ესენი, ცხადია, ზომებითაც და ფორმებითაც განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, მაგრამ ამავე დროს, მათ ბევრი საერთო ჰქონდათ. პირველ რიგში, საერთო გამოიხატებოდა იმაში, რომ ისინი ფეოდალური ქალაქები იყო; მათ წარმოშობის ერთნაირი საფუძველი ჰქონდათ და ცხოვრების წესებიც — ანალოგიური. მათში ცხოვრობდნენ მეფე-დიდებულები და ქვეშევრდომნი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გამაგრებულ ქალაქს შიდა ციხე (ფაქტიურად — ციხეში ციხე) აუცილებლად უნდა ჰქონოდა. სიუზერენს ემინოდა არა მარტო გარეშე მტრისა, არამედ თავისი ქვეშევრდომისაც, ისინი ყველასგან საიმედოდ დაცული უნდა ყოფილიყვნენ.

აქ რამდენიმე სხვადასხვა სასიათის ციხე-ქალაქს მოკლედ განვიხილავთ. კერძოდ — თბილისს, ნოქალაქებს, დმანისს და მძოვრეთს. პირველი ორი ადრეშუასაუკუნეებში აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს დედაქალაქები იყო, მესამე — შუაფეოდალური ხანის სავაჭრო ქალაქი, მეოთხე კი ფეოდალს ეკუთვნოდა.

ცნობილია, რომ თბილისი ჯერ წარმოიშვა როგორც ციხე (6.136). ცისისათვის ბრწყინვალე ადგილი იყო შერჩეული მტკვრის გაყოლებაზე გამავალ მთავარ მაგისტრალზე. ფაქტიურად აქ ვიწრო ხეობის, მდინარის კლდეკარი იყო. ამ ხეობის ჩამქეცი, სინამდვილეში გზის მპრძანებელი ხდებოდა.

თბილისქალაქის გამაგრებამ თხუთმეტი საუკუნის განმავლობაში მრავალჯერ იცვალა სახე. ადრეული პერიოდის გეგმარება უცნობია. ხელთა გვაქვს მხოლოდ XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის ვახუშტის რუკა. იმავე საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში შედგენილი რუკებიც დაახლოებით იმავე სურათს იძლევიან, ძირითად საზღვებს იმეორებენ.

ვახუშტის რუკის მიხედვით ქალაქი ძირითადად მტკვრის მარჯვენა მხარესა (7). მისი დიდი ნაწილი გალაენითაა შემოფარგლული. აღმოსავლეთით გალაენი ჯერ წაგვისის ხეეს მიჰყვება, მერე სოლოლაკის ქედს, შემდეგ თავქვე ჩამოდის დღევანდელი დაღინისა და პუშკინის ქუჩებით, უხვევს მდინარისაკენ და მუხრანის, დღევანდელი ბარათაშვილის ხიდთან კუთხეს აკეთებს, აქედან გალაენი მტკვარს მიჰყვება. ციტადელი, რომელსაც ვახუშტი „მაღალ ციხეს“ უწოდებს, მაღლა მთიდან გადმოშეშრე ნარიყალაა. ძველი თბილისის, V-VI საუკუნის კედლები თუ საღმეა, ესაა ნარიყალას აღმოსავლეთის კედელში ჩაქსოვილი ადრეული ფენები.

იმავე რუკის მიხედვით, მდინარის მარცხენა მხარეს. ე.წ. ისანში მოსახლეობა კი არის, მაგრამ გალაენით შემოფარგლულია მხოლოდ მეტეხი.

საუკუნის ბოლოს, 1782 წელს შედგენილ რუკაზე ძირითადად იგივე მდგომარეობა რჩება, მხოლოდ ემატება მეტეხის მიდამოებში გალაენ-შემოვლებული ბაზარი (8).

ვერისის სამეფოს, ანუ დასავლეთ საქართველოს, დედაქალაქი IV-VIII სს. ციხეგოჯი-ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, მდინარე ტეხურის მარცხენა მხარესაა, მას მდინარის ვაკე ნაპირი და მაღალი მთის ფერდობი უჭირავს (სურ.3). ციხეგოჯი საქართველოში ერთ-ერთი უკეთ დაცული ნაქალაქართაგანია, რომლის გამაგრების გეგმა ვიცით და შიდა არქიტექტურული ნაგებობებიც შედარებით



კარგადაა შემორჩენილი (9).

ცინეგოვის გალაგანი, რომლის პერიმეტრი ორ კილომეტრს აღემატება, ქალაქს მთლიანად შემოფარგლავდა. მაგრამ, ამას გარდა, შიდა გალაგნებიც ბლომად იყო. მათ შორის მთავარი ის შიდა კედლებია, რომლებიც ქალაქს სამ ნაწილად ყოფდა. მათში მთავარი ქვემო ნაწილია, რომელიც განკუთვნილი იყო მეფე-დიდებულთა საცხოვრებლად, მთის ფერდობზე განლაგებული ნაწილი კი შესაძლოა გარნიზონის სამოქმედოდ იყო განკუთვნილი. მაღლა, მთის პლატოზე კი განლაგებულია შიდაციხე, ციტადელი.

ნოქალაქევის მესვეურებს ბრწყინვალე ფონტიფიკატორები ჰყოლიათ, მათ ქალაქი გამაგრებული აქვთ სამიმროების კატეგორიის გათვალისწინებით. ასე მაგალითად: დასავლეთის მხარე, მდინარის ნაპირი, საღ კლდეს წარმოადგენდა, ამიტომ შედარებით დაცული იყო. ამის გათვალისწინებით ამ მხარეზე ერთი მეტრის სისქის გალაგანი გაუყობდნენ. სამხრეთის მხარე მდინარიდან ოციოდ მეტრითაა ამოღებული. მიუხედავად მკვეთრი ფერდობისა, ეს მხარე მაინც ნაკლებად იყო დაცული. ამიტომ პარალელურად მიმავალი ორი კედელი შემოუვლიათ. დასავლეთის მხარის კედელი თუ ერთი მეტრის სისქისა იყო, სამხრეთისა ერთიანად თითქმის ოთხ მეტრამდეა. მესამე მხარე აღმოსავლეთისა ყველაზე სამიში იყო, რადგან ეს მხარე ვაკეა. მეტრს აქ ადვილად მოესვლებოდა და გალაგნის სანგრეც მანქანასაც მხოლოდ აქ გამოიყენებდა. ესეც კარგად გაუთვალისწინებიათ ქალაქის მესვეურებს და ამ მხარეს სხვადასხვა დროს სამი კედელი გაუტარებიათ. მათ საერთო სისქე ექვს მეტრს აღემატება. ქალაქის ტერიტორიაზე ნაპოვნი ქვის ჭურვები ალბათ, ამ მხრიდან არის ნაგყორცნი. ნოქალაქეველებს გალაგნის აგების დროს ყველაფერი გათვალისწინებული რომ ჰქონდათ, ეს ციტადელის ერთ ადგილზეც დადასტურდა. კერძოდ, ციტადელში მყოფთ წყალი რომ სჭირდებოდათ, ეს ფაქტია, მაგრამ საქმე ის იყო, თუ როგორ უნდა მიეღოთ იგი. გარედან წყლის მომტანს ისინი არ ენდობოდნენ, ამიტომ შიგ არ უშვებდნენ, ამ მიზნით ციტადელის მცირე კართან სპეციალურ ნიშაში წყლის ტარა, ცარიელი ამფორები ეწყო, წყლის მომტანს კართან სავსე ამფორას გამოართმევდნენ და ცარიელს მისცემდნენ.

ნოქალაქევის ზღუდის ამგებთა შესახებ კიდევ ბევრი საინტერესო ცნობა გავაჩნია, რომელსაც სხვა დროს მივუბრუნდებით.

დმანისი. სამეცნიერო ლიტერატურაში მოხსენიებულია როგორც სავაჭრო ქალაქი (10, 319-448).

სავაჭრო ქალაქსაც გამაგრება სჭირდებოდა, რაც მშენებლებს ადგილის შერჩევით თავიდანვე კარგად გადაუჭრიათ. ქალაქი გაშენებულია ორ მდინარეს შორის მოქცეულ მაღალ კონცხზე, ორი მხრიდან კლდოვანი მთის გვერდები შვეულია და, როგორც იტყვიან, ჩიტიც ვერ შეფრინდება. სავაჭრო ადგილები კედლებითაა გამაგრებული. მესამე, დასავლეთის მხარე, მცირე აღმართს წარმოადგენდა, ამიტომ ეს მხარე გალაგნით გადაუკეციათ. მთის ყველაზე მაღალ ადგილზე ციხისთავისთვის განკუთვნილი ციტადელი იყო.

ასეთი გადაწყვეტის მქონე ქალაქი დმანისი საიმედოდ გამაგრებულად ითვლე-

ბოდა, მაგრამ აუღებელი არც ის დარჩენილა.

ფეოდალთა ქალაქებიდან შევარჩიეთ მძოვრეთი (ახლა ორთუხანი). იგი მღვდარ-
ეობს მდინარე ძამას შუა წელში, მდინარის მარჯვენა მხარეს, ციციშვილთა წინა-
პარმა ფანასკერტიდან გადმოსვლის შემდეგ პირველად სამწყვროსში, მთაზე დაიღო
რეზიდენცია. შემდეგ კი, XVII საუკუნის დასაწყისში, ზემო ხეობაში შევიდნენ და
მძოვრეთში, შედარებით ვაკეზე, გაიჩინეს ახალი რეზიდენცია. თვით თავადის
სამყოფი, მისი რეზიდენცია კი იქვე სამხრეთით, მაღალი მთის ძირას იყო გან-
ლაგებული. გალაგნის შიგნით რეზიდენციის ნანგრევებიდან აღსანიშნავია: მრავალ-
სართულიანი კოშკი, სასახლე, ეკლესია სამრეკლოთი და სხვა. გალაგნის შიგნით
მოქცეული ყოფილა მშვენიერი წყაროს წყალი. იქვე იყო ქალაქი, რომლისგან
რამდენიმე მენობაა გადარჩენილი. მათ შორის გამოირჩევა გალაგანი, საცხოვრებე-
ლი სახლები, საბაჟო, აბანო და სხვა.

ციხეები. ციხე სახელმწიფოს ეკუთვნოდა (ციხეს თუ ფეოდალი
დაეპატრონებოდა, ეს მეფის სისუსტის მაუწყებელი იყო). ციხეები იგებოდა
საზღვრებზე, გზაჯვარედინებზე და გზებზე, სტრატეგიულად
გამართლებულ ადგილებზე. სახელმწიფო როცა ძლიერი იყო,
მამინ დაცვის სიმაგრეთა ერთიანი ჯაჭვი არსებობდა. თუ ჯაჭვი
მოქმედი იყო, მტერს საზღვართან ახლოს შეხედებოდნენ, იგი
მოულოდნელად ქვეყნის ცენტრში არ აღმოჩნდებოდა.

სიმაგრეთა ჯაჭვი მართო ციხეებისგან არ შედგებოდა, ციხე-
ებს კოშკები აკავშირებდა. საზღვარზე დანთებული კოცონით
მიცემული სიგნალი ჯაჭვის გავლით ცენტრამდე მიდიოდა
(ადრეულ ხანაში — კოცონი, მერე — თოფი და ზარბაზანი).
ცენტრი მობილიზაციას გააკეთებდა და მტერს დროულად შეი-
გებებოდა.

საქართველოს ციხესიმაგრეები ჯერ კიდევ იმ დონეზე არ არის შესწავლილი,
რომ გამაგრებული პუნქტები ეპოქების მიხედვით დალაგდეს და ქრონოლოგიური
ჯაჭვი აღდგეს. მხედველობაში ისიცაა მისაღები, რომ ციხეებისა და კოშკების
დიდი ნაწილი დანგრეულია, ზოგჯერ მათი კვალიც არ დგინდება. შედარებით უკეთ
არის შესწავლილი ეგრისის სამეფოს გამაგრების სისტემის ერთი მონაკვეთი და
მაგალითად მას მოვიყვანთ. როგორც ირკვევა, ეგრისის სამეფოს (IV-VIII სს).
მესვეურებს დასაწყისშივე განუსაზღვრავთ დაცვის ერთიანი სისტემა. ეგრისის
ცენტრალური ნაწილი მტერს ძირითადად დასაველეთიდან, ან სამხრეთიდან ელოდა.
კოლხეთის დაბლობზე წინააღმდეგობის გაწევა ძნელი იყო, ამიტომ სხვა სისტემა
შეუქმეშვებიათ. ჩრდილოეთით, იქ სადაც კოლხეთის დაბლობი მთიანს ემიჯნება,
ერთ ხაზად გაუბამთ ციხეები. ნოქალაქებიდან, დედაქალაქიდან დაწყებული, დასავე-
ლეთის ხაზზე სიმაგრეთა ჯაჭვი ასე წარმოგვიდგება: ნოქალაქევი, კოტიანეთი,
შხეფი, „საკალანდარაშვილო“, ეკი, ხეთა, ჭაქვიანი, სკური, სათანჯო, წარჩე,
რეკა, წებელა და ასე, ზღვამდე, სადაც კელასურ-სოხუმამდე. ცენტრიდან აღმო-
საკვლეთის ხაზზეც ციხეთა ასეთი ჯაჭვი უნდა ყოფილიყო. ჯერჯერობით ამ ხაზის



მხოლოდ ერთი პუნქტია აბედათში მიკვლეული.

მეფეები კოლხეთის დაბლობზე თუ დამარცხდებოდნენ, ჩრდილოეთით მთებს ხეობებს, მიაშურებდნენ. ხოლო მათ უკან ზემოთ ჩამოთვლილი ციხეები მტრის წინააღმდეგ ფარებად აღიმართებოდნენ.

აღმოსავლეთ საქართველოს ციხეებიდან თავისი დანიშნულებით ერთ-ერთი პირველთაგანია დარიალის ციხე (ვაუგებრობის ნიადაგზე მას „თამარის ციხე“ შეერქვა. ამ თამარს თამარ მეფესთან არაფერი საერთო არა აქვს).

ჩრდილოეთის ქვეყნებიდან საქართველოს კავკასიონის მთები ჰყოფდა. მთებში გასასვლელებს და უღელტეხილებს თუ გაამაგრებდნენ, კავკასიონის ქედი საიმედო ფარი გახდებოდა. საქართველოში სახელმწიფოს წარმოშობისთანავე ამ გასასვლელების გადაკეტვას იწყებენ და წარმატებით გრძელდება ფეოდალური ხანის ბოლომდე. ერთ-ერთი მთავარი გასასვლელი დარიალის ხეობა იყო. მატაიანეთა მიხედვით ძველი წელთაღრიცხვის I საუკუნეში დარიალში უკვე იდგა ციხე (11, 65), ხოლო ხეობა რკინის კარებიანი კედლით იყო გადაკეტილი. „არავის კარის“ ეს ციხე მდინარის მარცხენა მხარეს, მაღალ მთაზეა აღმართული და იგი დღესაც მრისხანედ გადმოჰყურებს ხეობას.

მეორე ციხე, რომელიც უნდა წარმოვადგინოთ, ქვეყნის მოპირდაპირე მხარეს მდებარეობს.

საუკუნეთა მანძილზე სამხრეთ საქართველოზე გამავალი მაგისტრალური გზა მტკვრის ხეობას მიჰყვებოდა, ამიტომაც იყო, რომ ყველა ეპოქის მესვეურები გზის დაცვა-გამაგრებაზე ზრუნავდნენ. ამის დასტურია მრავალი ციხისა და ციხე-ქალაქის ნანგრევები, რომელნიც გაფანტულია მთელი გზის გაყოლებაზე. ამ ნანგრევებში გამოიარჩევა ხერთვისი.

ხერთვისის ციხე აღმართულია მაღალ კლდოვან კონცხზე, რომელსაც დასავლეთით არტაანის მტკვარი ჩამოუდის, ჩრდილოეთით — ახალქალაქისა. მისი პატრონი არა მარტო ამ პუნქტზე, არამედ მთელ მხარეზე ბატონობდა (ტაბ. I-I). ციხე თავისთავად ხომ „ბატონობის“ საყრდენია (12, 19).

ხერთვისის ანსამბლი მრავალფეროვანია. მემატიანე ლეონტი მროველი მის წარმოშობას ადრეანტიკურ ხანას მიაწერს და მას საქართველოს პირველ ქალაქთა შორის იხსენიებს (13, 17). მომდევნო ეპოქებზე არავითარი ცნობა არ გავაჩნია. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც ხერთვისი ოსმალებს ეკავათ, იგი კვლავ ქალაქად იხსენიება. დღეს მიწის ზემოთ ანტიკური ფენები არ ჩანს.

ხერთვისის ციხე, მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში, უძლიერესად ითვლებოდა და მან მრავალი ომი გადაიხადა.

ერთ, მეტად ორიგინალურ ციხესაც უნდა შევეხოთ. ესაა ბირთვისი (14, 21) იგი მდებარეობს ქვემო ქართლში, ალგეთის აუზში. ვახუშტი წერს: „არც ციხე ბირთვისი, კლდესა ზედა შენი და გარემო კლდითა მოზღვეუდვილი... და შეუვალი“ (15, 273-274). მისივე განმარტებით, ისეთი დიდი ციხე როგორც ფარცხისია, ბირთვისის ფარი ყოფილა (ვახუშტის ეს ცნობა სიმართლეს უნდა შეიცავდეს, რადგან ბირთვისს, იგი, როგორც საბარათიანოს სარდალი, კარგად



იცნობდა). ციხისათვის შეურჩევიათ მაღალი მთებით მოზღუდული ადგილი. ზემოდან ამ მთებს რომ დახედავთ, უკიდვგანო გეგონებათ. ეს კონუსისებური მაღალი მთები ერთმანეთთან კედლებით შეუკრავთ და ერთიანად უქცევიათ. ასეთ ციხეს მხოლოდ მოტყუებით, ან გამცემის საშუალებით თუ აიღებდნენ, თორემ ისე თითქმის შეუძლებელი იყო. ასე მაგალითად, თემურ-ლენგი ციხეს როცა მიადგა, „სცნა სიმტკიცე ციხისა და ბრძანა უკუნ-ქცევა“. მან შემდეგ, მოტყუებით აიღო იგი. XVI საუკუნის შუა ხანებში შაჰ-თამაშმა „შეთხზა ზვანჯი“ და „მოაცთუნა ციხისანი“ (ვახუშტი). უფრო გარკვევით პაპუნა ორბელიანთანაა ნათქვამი, როცა ერეკლე მეფემ განდგომილ ბარათაშვილებს შეუტია, ისინი ბირთვისში გამაგრდნენ. ერეკლე ციხეს მიადგა, მაგრამ გაეცალა, რადგან მემატიანის თქმით: „ბირთვისის ციხის ომი ხომ არ იქნებოდაო“ (16, 133, 142-145, 159, 162, 207).

ეგრისის სამეფოს საწყის პერიოდშია აგებული ჭაქვინჯის ციხე (17). იგი მრავალი ცვლილებითაა მოღწეული (ტაბ. 1-2). როგორც გამოირკვა, მას უცოცხლია IV საუკუნიდან XIX საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით. ციხის დიდი ნაწილი მოშლილია, დარჩენილია ციტადელი, რომელიც მეტად შთამბეჭდავია.

ციტადელის გალავანი და მასში ჩართული კოშკები მაღალი სამშენებლო ტექნიკის მაუწყებელია. გვიანფეოდალური ხანის დასაწყისში ძლიერ მტერს შესამჩნევად დაუზიანებია კედლები და კოშკები, ყველაფერი ეს მალე აღუდგენიათ და დამოუკიდებელი საქართველოს ბოლომდე უცოცხლია.

ციხე-დარბაზები. ციხე-დარბაზი ფეოდალის სამყოფია, მისი საბრძანებელია. იგი იქვე ცხოვრობს და იქიდანვე განაგებს თავის სამფლობელოს. მაგრამ რადგან მას ეშინია არა მარტო მტრისა, არამედ საკუთარი ქვეშევრდომისაც, ამიტომ აუცილებლად სიმაგრის შიგნით სიმაგრეში, ციტადელში, უნდა ეცხოვრა. ეს ასე იყო არა მარტო ჩვენთან, არამედ მსოფლიოს ყველა ფეოდალურ ქვეყანაში.

საქართველო მთიანი ქვეყანაა და ფეოდალს შეეძლო თავის სამფლობელოში შესაფერისი ადგილის არჩევა. დაწყებული ადრეფეოდალური ხანიდან ვიდრე XVII საუკუნემდე ციხე-დარბაზები იგებოდა მაღლა, მთებში, ძნელად მისადგომ ადგილებში. შემდეგ ეს წესი იცვლება პოლიტიკური სიტუაციიდან გამომდინარე. მთებიდან დაბლა ჩამოდიან, რაც გაპირობებული იყო დაქუცმაცებული ქვეყნის სისუსტით. ფეოდალებს თავიანთი ქვეყნისათვის თვით უნდა მოეწყოთ, თვით სამფლობელოს ცენტრში უნდა ყოფილიყვნენ.

ნათქვამის კარგი მაგალითია ახალგორი (11, 23). ქსნის ერისთავთა რეზიდენცია ადრეულ საუკუნეებში მაღლა, მთებში – ქვენიფნევსა და ლარავისში იყო. XVII საუკუნის დასაწყისში კი ისინი ქვემოთ, შედარებით ადვილად მისადგომ ადგილზე, ახალგორში ჩამოდიან. აქ ისინი მტერსაც უფრო მედგრად შეზღვებოდნენ და საშიშროების შემთხვევაში მობილიზაციაც უფრო ადვილი იყო.

ახალგორში დღემდე სამმა ციხე-დარბაზთა ანსამბლმა მოაღწია. ერთი, ყველაზე დიდი – ერისთავისა იყო, დანარჩენი კი – ოჯახის სხვა წევრებისა.



ერისთავის რეზიდენცია რთული კომპლექსია, სადაც კომპებიანი ქსნის გარდა შედის სასახლე, აბანო და სხვა ნაგებობები, ხოლო დანარჩენი კომპლექსი მხოლოდ კომპებიანი გალავნითა და სასახლითაა წარმოდგენილი. დანარჩენი ნაგებობები ალბათ დროთა მდინარებას შეეწირა.

რადგან ქვეყანაში საფეოლო პატარა ქვეყანას წარმოადგენდა, ამიტომ მასაც სიმაგრეთა საკუთარი ჯაჭვი უნდა ჰქონოდა, თორემ ყველას ისე დაემართებოდა, როგორც ეს მოუვიდა XVII საუკუნის 40-იან წლებში ქსნის ერისთავს.

როგორც მემკვიდრე გორგიჯანიძე გვამცნობს, ქსნის ერისთავი ამილახვართან ერთად როსტომ მეფეს განუდგა. გაერთიანებული ჯარი აჯანყების დაწყების წინ ახალგორში იდგა. როსტომმა დასწრება ამჯობინა და ახალგორში იმ დროს მივიდა, როცა თავადები თავიანთი ჯარით სადილად ისხდნენ. უიარაღო მებრძოლები, ვინ იცის, ვინ საით გარბოდა! ქსნის ერისთავს დაცვის ჯაჭვზე, ციხესა და კომპებში მცველები რომ დაეყენებინა, ცხადია, ბრძოლას ასე სამარცხვინოდ არ წააგებდა. მისი სიმაგრეთა სიგნალიზაცია არ მუშაობდა.

არაგვის ერისთავები ბოლო საუკუნეებში ძალიან ძლიერი იყვნენ. ისინი ხშირად მეფეს ეომებოდნენ, ან შინა, ურთიერთბრძოლებში იყვნენ. თავადების დასახსნა-ათებლად, მათი გამუდმებული ქიშპობის ერთ მაგალითს მოვიყვანო. ბიძის — ზაალ ერისთავის მკვლეელი ოთარ არაგვის ერისთავი 1660 წელს ყაენთან მიდის მეფეზე საჩივრელად, მაგრამ უშედეგოდ, რადგან ყაენის კარზე მყოფმა ბარათაშვილმა მას ასე აუწყა: “მისდღეში საქართველო იმათგან (ე.ი. არაგვის ერისთავების მიერ — პ.ზ.) აშლილი და აოხრებული არის... თუ... ამათ სადავეს დაანებებთ, დღეში ერთხელ ქართლსა და კახეთს ბატონი (ესე იგი მეფე — პ.ზ.) უნდა გამოუცვალო“. ეს ურჩი და კადნიერი, არაგვის ერისთავები, 150 წლის განმავლობაში არც ერთი ბუნებრივი სიკვდილით, საკუთარ ლოგინში, არ მოჰკვდარა; რომელიღაცას ვილაცა ჰკლავს!

არაგვის ერისთავთა რეზიდენცია დუშეთში იყო. მეორე დიდი სიმაგრე ანანურში ჰქონდათ და როცა დუშეთს მწყობრიდან გამოიყვანდნენ, ანანურში ცხოვრობდნენ.

ანანურის ანსამბლი მდებარეობს არაგვისა და ვეძათხევის შესაყარზე (სურ.5). ეს ანსამბლი XV საუკუნიდანაა ნაზარდი. ქვედა ციხე მოშლილია, ზედა ციხე, ციტადელი, ახლაც ამაყად გამოიყურება (19).

ანანური არაგვის ხეობის საიმედო ჩამკეტი იყო. მას ბევრი ბრძოლა გადაუხდია, მაგრამ მათში ერთი გამოირჩევა, რომელიც საერთოდ ფეოდალური წყობისათვის დამახასიათებელია. ეს ის დროა, როცა ყველა ყველას წინააღმდეგ იბრძვის.

როდესაც დაუდგარი შანშე ქსნის ერისთავი დამპყრობთა წინააღმდეგ დაბრძობის სათხოვნელად რუსეთს იყო წასული — „წავგარეს იესეს, ძმასა მისსა ცოლი არაგვის ერისთავთა და მისცეს ყიზილბაშთა“, როდესაც შანშე რუსეთიდან დაბრუნდა, ოჯახის შეურაცხყოფილთ სასტიკად უზღო სამაგიერო. საკუთარ ჯარს მიუმატა დაქირავებული 12.000 ლეკის ჯარი და ანანურში გამაგრებულ ერისთავს შემოადგა. მაგრამ ანანურის ციხეს ვერაფერი დააკლო; ციხეც მტკიცე



იყო და დამცველნიც შედგრობდნენ. შემდეგ კი ქსნელები მოტყუებით შევიდნენ ციხეში. ბარძიმ არაგვის ერისთავი მოკლეს, ხოლო ერისთავის შვილი უთრუთი არ მიენდო და გამაგრდა კოშკ „შეუპოვარში“. მტერმა კოშკს როცა ვერაფერი მოუხერხა, იგი გამოწვეს. როგორც ეტყობა, ამას ისე შეუზარავს არაგველები, რომ მათ კოშკის კარი მაშინვე ამოუქოლიათ. კოშკი არქეოლოგებმა ზუსტად ორასი წლის შემდეგ, 1939 წელს, გახსნეს და საშინელი ტრაგედიის მოწმენი გახდნენ: აქ ერთმანეთში იყო არეული დიდ-პატარას ძვლები და თოფ-იარაღი.

ანანურის ციხე განლაგებულია მთის ქიშხე. მთის ფერდობები მისადგომად არაა მწელი. ციხე ძირითადად ორი ნაწილისაგან შედგებოდა. ციტადელი, შიდა ციხე; მაღლა, ხოლო აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთის ფერდობები მოკავებული აქვს ქვედა ციხეს (ახლა ამ მონაკვეთზე სოფელია გაშენებული). ქვედა ციხის კუთხეებში კოშკები იდგა, ხოლო სამხრეთით სწორკუთხა ტიშკრის კოშკი იყო.

ციტადელი მაღალი კოშკებიანი გალავნითაა შემოზღუდული. ზოგი კოშკი სამხართულიანია, მაგრამ არის დასავლეთით დონქონი, შვიდსართულიანი კოშკი, რომელსაც ადგილობრივ „შეუპოვარს“ ეძახიან.

ციტადელის აღმოსავლეთით მცირე ზომის დარბაზული ეკლესია დგას, ხოლო ციტადელის შიგნით ორი გუმბათოვანი ტაძარია. მათ შორის უდიდესი 1689 წელსაა აგებული.

საყარაულოდ განკუთვნილი პირველი კოშკი, რომელიც ამ ადგილზე გაჩნდა, იყო პირამიდულ-საფეხურებიანი სახურავით, იგი ამჯერად ციტადელის ცენტრში დგას.

ანსაშლის ნაგებობები თავსდებიან XV-XVIII საუკუნეებში.

XVII საუკუნეში ისე გასჭირვებიათ ორბელიანებს, რომ ყაფლან ორბელიანი, შაჰ-აბასის ყორჩიბაშის, გამაჰმადიანებულ ვახტანგ ორბელიანის, ფულით აგებს ხულუტის ციხეს (20, 86-96).

ციხე მდინარე ხრამის ვიწრო ხეობაში ისეა ჩადგმული, რომ იგი ხეობას კეტავს. მტრის ჯარს ამ ხეობაში ხულუტის ციხის აულებლად გავლა არ შეეძლო, მისი აღება კი საკმაოდ მწელი იყო.

შემადლებზე მდგარი ციხე მცირე ეზოთია გაყოფილი. დასავლეთის კუთხეში თითო კოშკი დგას. თითოეული მათგანი გათვალისწინებულია როგორც საცხოვრებლად, ისე თავდაცვისათვის. ერთ-ერთი მათგანი შვიდსართულიან უზარმაზარ ნაგებობას წარმოადგენს. ფაქტიურად იგი ვერტიკალურად დაეკემარებული ორნაწილიანი სასახლეა.

აღმოსავლეთის მხარე უფრო რთულია. აქ მდინარეს გადაჰყურებს ოთხსართულიანი კოშკი. მის წინ მიწაში ჩამალული ცისტერნაა, იგი გარემოცვის შემთხვევისთვისაა განზრახული, თორემ სხვა დროს მდინარეზე ჩამავალი გვირაბით ისარგებლებდნენ.

ციხე-გალავანი. XVIII საუკუნე საქართველოსათვის ძნელბედობის ხანაა, განსაკუთრებით მისი პირველი ნახევარი. ირანთან და ოსმალეთთან ასეული წლობით ომებმა ქვეყანა მეტად დაასუსტა. ამას ემატება ჩრდილოეთის მთებიდან ჩამოსული



ლექთა თარეში, ისინი ქვეყნის დასაპყრობად კი არ მოდიოდნენ, არამედ სიძარცვა ვად. ლეკები სულიერს თუ უსულოს, რასაც გზაზე მოიხელთებდნენ, ყველაფერს იტაცებდნენ, სადაც ლეკი გაივლიდა იქ აღარაფერი რჩებოდა, ამიტომაც გაჩნდა ალბათ სიტყვა – „წალეკვა“; მათ მიერ გავლილი გზა ნიაღვრის ჩაგლას ჰკავდა.

ქვეყნის მამინდელი (XVIII ს.) მღვდმარეობის საილუსტრაციოდ გივი ამილახ-ორის კასპის მოურავის გოდებას მოვიყვანთ: „...ვისაც გინდოდეთ იმას უბოძეთ კასპის მოურავობა, ღმერთმან შვეილობაში მოახმაროს. კასპელი კაცი სადღა არის, სულ ამოწყვეტილია, თითო ბიჭი სადღაც გარდაჩომილია, იმათი პოენა ვის შეუძლია“.

ქართლ-კახეთის ასეთმა პოლიტიკურმა სიტუაციამ ციხეების განლაგების ადგილი და მათი ფორმები შეცვალეს. ადრე თუ ციხის ადგილს მიუღვდომლობა განსაზღვრავდა, ახლა პირიქით, იგი ადვილი მისადგომი და ახლოს უნდა ყოფილიყო. ერთიანობას მოკლებულ ქვეყანაში, მოშლილი იყო სიგნალიზაცია და დაცვის ჯაჭვი. ამიტომ, ხშირ შემთხვევაში, მტერი ვიდრე თავზე არ დაგადგებოდა, მის მოსვლას ვერ გაიგებდი. საჭირო შეიქნა ციხის აგება სოფელში, ან სოფლებს შორის, ადვილად მისადგომ ადგილას. ასეთი ციხე დიდი ტევადობისა უნდა ყოფილიყო და ტრანსპორტის სამომხრად ჭიშკარი უნდა ჰქონოდა. საშიშროების შემთხვევაში მთელი სოფელი, ან სოფლები თავიანთ სარჩო-საბადებლით ციხეში შედიოდნენ. ასეთ გალავანს მუდმივი გარნიზონი არა ჰყავდა. გარნიზონს ჰქმნიდნენ თავშეფარებულნი: ციხე საერთო – „სათემო“ იყო. XVIII საუკუნის 30-იანი წლებიდან ქართლ-კახეთი მოიფინა ასეთი ციხეებით, რომელთაც „გალავანს“ უწოდებდნენ.

ამ ეპოქაში დაცვის სისტემის საილუსტრაციოდ მოვიტანთ 1791 წ. შედგენილ ძეგვ ერეკლეს „განწესებიდან“ ამონაწერს: „ციხეებისაც ასე დაგვიწერია: ქალაქის თბილისის ციხეები, გორის ციხე, სურამის ციხე, წირქოლის ციხე, ანანურის ციხე, ბოჭორმის ციხე და გრემის ციხე, რომ ამ ციხეებს ნარიყალის ციხეებიცა აქვს და ნარიყალეები ცოტას კაცით შეინახება. ამ შეიღს ალაგს ნარიყალეში (ე.ი. ციტადელეში – პ.ზ.) საერთოდ კაცნი უნდა ყყნოთ, რაერთიცა მოუნდეს მცველად. სხვა ციხეები და გალავნები, რომ დიდრონი არიან, ქართლში თუ კახეთში, ისინი ცოტას კაცით ხომ არ შეინახება, ის სათემო არის. ღმერთმან ნუ ქნას, მძლავრის მტრის შიშობა, რომ იქნება დასახიზნავად ახლო სოფლების ხიზანი და ხალხი შევა, როგორც დამემებული არის და განწესებული ისე უნდა შევიდნენ და დაიხიზნონ“.

ქართლ-კახეთის „გალავნებიდან“ აქ მოვიტანთ რამდენიმე უკეთეს ნიმუშს და მოკლედ შევეხებით.

1746 და 1756 წლებში კონსტანტინე მუხრან-ბატონმა მუხრანისა და მჭადის-ჯვრის ციხე-გალავნები ააგო. ამილახვრებმა იმავე პერიოდში ქვემო ჭალაში სამი ციხე-გალავანი ააგეს. კახეთში იგება – ყვარელი, ლალისყური, ფშაველი, შილდა

და სხვა მრავალი.

ამთგან აქ მოვიტანო — მუხრანს, ყვარელს და ქოლავის.

ასეთი ციხეები ვაკეზე იგებოდა და გვემით კვადრატული იყო. მუხრანის ციხეც ვაკეზე დგას და რამდენიმე ჰექტარ ფართობს შემოფარგლავს (სურ. 6). მისი მთავარი ნაწილი აქაც კვადრატულია, კუთხეებში ცილინდრული კოშკებით. კოშკები საცხოვრებლად და თავდაცვისათვის იყო განკუთვნილი. მთავარი კოშკის პირველი სართულის იატაკში ჭაა მოწყობილი. ამით გარდა სასახლე და საცხოვრებელი სახლები ციხადელშიც უნდა ყოფილიყო. გარე გალავნის კუთხეებშიც ცილინდრული კოშკები მდგარა. გარე გალავანს ჭიშკარი სამხრეთით აქვს, შიდა გალავანს კი — აღმოსავლეთით.

სიმაგრის აგების მიზეზის გასაგებად მუხრანის ციხის წარწერებიდან მცირე ამონაწერს მოვიყვანო: „ოდეს უამთა ქცეულებისაგან... მოოხრებულებო ქვეყანა ქართლისა ლექთაგან... თვინიერ ციხეთა არსად ეგებოდა გება კაცთა არც თუ ერთსა სოფელს და დაბაცა ესე ოხერქმნილიყო... აწ ჩვენ მუხრანის ბატონმა კონსტანტინე ხელგვა აღშენებად ციხისა ამის სამკვიდროსა ჩემსა, რათა კაცრიელ იქნას და დაემეონ კაცთა და მტერთა და მარბიელთაგან უვნებლად დაშინე“.

როგორც ვხედავთ, ქვეყანა, რომელიც საუკუნეებით თავდაცვით ომებს აწარმოებდა, თავისთავში კიდევ პოულობს ძალას და ენერგიას, რომ წინ აღუდგეს ახალ მტერს, რომელიც კაკასიის მთებიდან მოველინა, მისი მოქმედების აღსაკვეთად სიმაგრის შესაფერისი ფორმა შექმნა და მარუჯვედაც გამოიყენა.

ყვარლის ციხეც XVIII საუკუნის შუა ხანებშია აგებული. ისიც გვემით კვადრატულია და დიდი ფართობი აქვს მოკავებული. აქ ცილინდრული კოშკები კუთხეებშია, ხოლო ნახევარწრიული — გალავნების შუაზე. არის კიდევ დიდი ზომის ერთი სწორკუთხა კოშკი აღმოსავლეთით გალავნის ცენტრში, მისი პირველი სართული თაღოვან ჭიშკარს უჭირავს. ციხემ ბევრჯერ სახელოვნად გადაიტანა ომი. მემატიანე პაპუნა ორბელიანი ერთგან წერს, რომ კახეთს ლეკები შემოსევიან დიდი ჯარით და ყვარლის ციხისთვის ალფა შემოურტყამთ. მეფეებს, თეიმურაზსა და ერეკლეს, წინააღმდეგობის გაწევისათვის საჭირო ჯარი არ მყოლიათ და მსჯელობენ: „სხვა ღონე რომე მოვიპოვნოთ და ყვარლის ციხე განვაძლიეროთო, თუ იმ ციხეს (ლეკი -პ.ზ.) აიღებდა გაღმა მხარი ხელთ დარჩებათ და რადგან გაღმა მხარს იშოვნიან, კახეთის შოვნაც გაუადვილდებათო. მერე დასუსტებულს ქართლს რითღა შევიწარჩუნებთო“. როგორც ირკვევა, ყვარლის ციხე კახეთის მთავარი ციხეთაგანი იყო. მეფეებმა ზერხი იხმარეს და ყვარლის ციხე იმჟამად გადაარჩინეს.

ყვარლის ციხეს ერთი თავისებურება ჰქონდა, ეს იყო პარალელურად მიმავალი ორი გალავანი და მათ გარეთ — არხი.

საქართველო მთავორიანი ქვეყანაა, ამიტომ ციხის ასაგებად თითქმის ყოველთვის მოიძებნებოდა მიუდგომელი, ან ძნელად მისადგომი ადგილი, მაგრამ საჭიროების შემთხვევაში ციხეს თხრილსაც შემოავლებდნენ. ასეთი იყო, მაგალითად, გორის ციხე (21, 146).



ფეოდალურ საქართველოში ერთ-ერთი ბოლოს აგებული ციხეა ქობულაძის ციხე (სურ. 7). იგი ააგო ერეკლე მეფის მეუღლემ დარეჯანმა 1788-1798 წლებში. ამ კვადრატული გეგმის მქონე ციხეს ორ ჰექტარამდე ფართობი აქვს მოკავებული. აქაც კუთხეებში დიდი ზომის მაღალი ცილინდრული კოშკები დგას. მათ შორისაც პატარა კოშკების სიმრავლეა. ციხის შიგნით დგას პატარა ზომის დარბაზული ეკლესია, რომელიც განკუთვნილი იყო გარნიზონისათვის.

მდინარე ზრამის ნაპირას მდგარ ციხეს, ქვემო ქართლის ამ მონაკვეთის დაცვა ევალებოდა. მაგრამ მას ქვეყნის სადარავიზოზე ცოტა ხანს მოუწია ყოფნა.

ანტიკური და შუა საუკუნეების ნაგებობათა პროექტები, უკეთ - ნახაზები, ძალიან ცოტაა შემორჩენილი. მათ შორის ერთერთია ქოლაგორის ავტორისეული რამდენიმე ნახაზი (22).

კოშკები. ციხე-კოშკების სილუეტები ისე შეეზარდა ჩვენს მთავორიან რელიეფს, რომ უკვე მათ გარეშე წარმოუდგენელია საქართველოს ბუნება. სინამდვილეში კი რა სიმწრითაა ნაგები თითოეული მათგანი და რამდენ იმედს ამყარებდნენ მათზე!

კოშკი სიმაგრეთა დამოუკიდებელი სახეა. მაგრამ ამავე დროს აუცილებელი ნაწილია ყოველი სიმაგრისა. კოშკი, ერთი ან მრავალი, აუცილებლად ახლავს ციხე-ქალაქს, ციხე-დარბაზს, ციხე-გალავანს და სხვ.

აკად. ი. ჯავახიშვილს ნაშრომში, სადაც იგი იხილავს მშენებლობის ხელოვნების საკითხებს, ხელნაწერთა მონაცემებზე დაყრდნობით, განსაზღვრული აქვს ტერმინი კოშკი: „ციხეში საგუშაგო იყო, ე.ი. ადგილი, სადაც გუშაგები იდგნენ. რა ეწოდებოდა იმ მაღალ ნაგებობას, საითგანაც გზები ჩანდა და დამკვირვებელს ადვილად შეეძლო დაენახა და შეეტყო, თუ საითგან მოელოდა ქალაქს განსაცდელი? შემდეგში... ამას კოშკი ეწოდებოდა, მაგრამ ძველად, მაგალითად, რომ მეხუთე, მეექვსე და მეშვიდე საუკუნის ძეგლები ავიღოთ, ვერსად კოშკს ვერ ვიპოვით. კოშკის მაგიერ ჩვენ იქ გოდოლი ვვაჭვს, სოლო მეცხრე საუკუნის ძეგლში, უკვე კოშკი მოგვეპოვება“ (23, 42-47). ტერმინი კოშკი შემოსული ყოფილა სპარსეთიდან და არაბეთიდან.

როგორც ვხედავთ, წერილობითი წყაროებით რამდენადაც შეიძლება ამის დადგენა, ადრეფეოდალურ ხანაში გოდოლი იხმარებოდა, შემდეგ - კოშკი.

ქვეყნის დაცვის ჯაჭვი კოშკის გარეშე წარმოუდგენელია, ის ციხეების მაკავშირებელია. სიგნალიზაცია მათ გარეშე შეუძლებელია. კოშკები ყოველთვის თავდაცვისათვის იყო გაწყობილი, მაგრამ მათი ნაწილი საცხოვრებლადაც იყო განკუთვნილი. გვაქვს ისეთი მაგალითები, სადაც კოშკი ანხორციელებს ორივე ფუნქციას.

ცალკე მდგარი კოშკის ძირითადად სამი სახე არსებობს: პირამიდული, „ზურგ-იანი“ (ნახევარწრიული ზურგით) და ცილინდრული. აქედან პირამიდული კოშკი მთელი შუასაუკუნეების მანძილზე იყო გავრცელებული. ე.წ. ზურგიანი კოშკის გავრცელების პერიოდია V-X საუკუნეები, მაგრამ ცოცხლობს XVII საუკუნეშიც. ცილინდრული კოშკი კი ვრცელდება XVII საუკუნიდან. გეგმაში კვადრატის

შეცვლა წრიულთ ნაკარნახევი იყო ცეცხლსასროლი იარაღის შემოღებით. წრეზე სათოფეები თანაბრად ლაგდებოდა, ე.წ. მკედარი ადგილები მცირდებოდა.

„ზურგიანი კოშკები“ ძირითადად გავრცელებული იყო ისტორიულ შიდა ქართლში, არაგვიდან ლიახვის ჩათვლით. რამდენიმეა თერგის ხეობაში და ერთიც მდინარე სკრაზე (მტკვრის მარჯვენა შენაკადი). ასეთი კოშკი მხოლოდ მთებშია, ვაკეზე არ გვხვდება.

ასეთ კოშკებს, როგორც წესი, სწორი კედელი ხევისკენ, მდინარისკენ აქვთ მიქცეული, ხოლო ზურგი, ე.ი. ნახევარწრიული მხარე, მთისკენაა. ამ კოშკებში კარ-სარკმლები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, სწორხედაპირიან კედელში, ერთ დერძზეა განლაგებული, დაცვა, ალბათ, ბანიდან ხდებოდა.

ასეთი კოშკის ორი მაგალითი მოგვყავს: უკან-უბანი და ხადადან-იუხო. პირველი მათგანი V-VI საუკუნეებით თარიღდება, მეორე კი - IX-X საუკუნეებით.

ქსნის ხეობის ზედა წელში, მდინარის მარცხენა შენაკადის - ცხრაძმის წყლის სათავეში მდებარე სოფელ უკან-უბანში მდგარი ზურგიანი კოშკი, თანდათან ციხის ნაწილი გამხდარა (სურ. 8).

კოშკი ექვსსართულიანია. მისი ქვედა ნაწილი ყრუა და პირველი სართული იწყება ოთხი მეტრის სიმალიდან, ერთადერთი კარი და თითო სარკმელი ყოველ სართულზე განლაგებულია სწორხედაპირიან იმ ფასადზე, რომელიც მდინარისკენაა მიმართული. პირველი სართულის იატაკქვეშ მოწყობილია წყლისა და სანოვაგის შესანახი კამერები.

მეორე კოშკი მდებარეობს არაგვის მარცხნივ განლაგებულ ხადას ხეობის სოფელ იუხოში. უკანასკნელი კოშკი თუ მაღალი და განიერია, ეს კოშკი აქწირია. აქაც პირველი სართული მაღლაა და ექვსი სართულიდან კარი მხოლოდ პირველ სართულზეა, ზემოთ კი წვრილი სარკმლებია, თითო - ყველა სართულში.

პირამიდული კოშკებიდან აქ რამდენიმე მაგალითს მოვიყვანთ.

ისტორიულ ხევაში (დღევანდელი ყაზბეგის რაიონში) თერგის ორივე მხარეს, თითქმის ერთმანეთის პირდაპირ, ფანშეტსა და სიონში, დგას იშვიათი ხელოვნებით ნაგები კოშკები, რომლებიც ზოგადად თარიღდება X-XII საუკუნეებით. იმ ეპოქაში, როცა ეს კოშკები აიგო, დაცვა ხდებოდა მშვილდისრით და ლოდებით. ისარს ბოლო სართულის ბანიდან ისროდნენ.

თერგის ხეობის მარცხენა მხარეს მდებარე სოფელ ფანშეტში ორი ერთი ტიპის კოშკი დგას, მათგან კონცხზე მდგარი საოცარი პროპორციისაა და ლანდშაფტში მხატვრულადაა ჩაწერილი (ტაბ. II-I).

მაღალი და წერწეტა კოშკი მთავრდება ბანით, რომლის ოთხივე მხარეს ცენტრებში სალოდეებია მოწყობილი, ხოლო კუთხეებში ქრწურებზე წვეტიანი ქვებია აღმართული. ცხადია, აქ ოსტატს გაუთვალისწინებია როგორც საბრძოლო ელემენტები, ისე დეკორატიულიც, კოშკის დანარჩენ სართულებს მხოლოდ სარკმლები აქვს.

სოფელი სიონი იმავე მდინარის მარჯვენა მხარესაა. იგი მაღალი მთიდან დაჰყურებს ხეობას და მის დაუნახავად აქ ვერავინ ვერ გაივლის.

ფანშეტის კოშკი თუ წერწეტა და მაღალი იყო, ეს კოშკი ზემოთკენ შესამჩნ-



ნევად ვიწროვდება და სწორკუთხა სალოდეებით მთავრდება. პირველი სართული კარით ძალიან მაღლაა. დანარჩენ სართულებს მხოლოდ სარკმლები აქვთ.

გაცილებით უფრო გვიანაა წარმოშობილი მდინარე ქსნის სათავესთან ალპურ ზოლში მდგარი სოფელი ბაგინის კოშკი (სურ. 9). სათოფურების ტიპის მიხედვით იგი XVI საუკუნისა ჩანს.

სწორკუთხა კოშკის ოთხი სართულია გადარჩენილი. ყველა სართული ალპურ-ვილია მარტივი სათოფეებით, ხოლო მეთხუე სართულის ოთხივე კედელში სწორკუთხა სალოდეებია გამართული.

ორიგინალური გადაწყვეტის კოშკი დგას არაგვის ხეობის სოფელ ჩინთში. იგი XVII საუკუნით თარიღდება. მისი ორიგინალობა, უპირველეს ყოვლისა, მდგომარეობს იმაში, რომ კვადრატული გეგმის მქონე კოშკი აბსოლუტურად ვერტიკალური გვერდებითაა, რაც იშვიათია, რადგან კუთხოვანი კოშკები ყოველთვის მკვეთრად თუ არა, ოღნავ მაინც პირამიდულია.

კოშკის კიდევ ერთი ორიგინალობა ისაა, რომ მისი ქვედა ნახევარი კუთხეებში მომრგვალებულია, ხოლო იქ, სადაც სწორი კუთხე გადადის წრეზე, იქმნება აფრისებური მონაკვეთი, რომელზედაც ნაღესობით სტალაქტიტისმაგვარი დაშუშავება აქვს. ეს ზედაბირი შავი ხაზებითაა მოხატული. ცხადია, აქ ირანის გამოძახილია.

კოშკი ხუთსართულიანია საბრძოლო ბანით. შესასვლელი მეორე სართულზეა. საბრძოლო ბანის მაღალი კედლები ნახევარწრიული ქონგურებით მთავრდება. იქვეა სალოდე, რომელიც შესასვლელს იცავს.

ცილინდრული კოშკებიდან ფასადების მორთულობის მხრივ ორიგინალურია აგრეთვე ქორდისა და მარტყოფის კოშკები.

მდინარე ლიახვის მარჯვენა ნაპირზე მდგარი ქორდის ცილინდრული კოშკი ორსართულიანია საბრძოლო ბანით. შესასვლელი მხოლოდ მეორე სართულზეა. ორივე სართული გუმბათოვანი გადახურვითაა. კართან ახლოს ერთი კიბე ქვემოთ ჩადის, მეორე კი ბანზე ადის, საბრძოლოდ განკუთვნილი იყო მეორე სართული და ბანი. მეორე სართულის კედლებში ახლაც ბლომადაა სათოფეები.

კოშკი ნაგებია რიყისა და ყორე ქვით. მორთულია მხოლოდ კარი. კარის თავზე ჯვარია აღმართული, ხოლო გვერდებზე რომბებია. ასეთი მორთვა XVIII საუკუნის შუა ხანიდანაა დამახასიათებელი, ისიც მხოლოდ ქართლ-კახეთისათვის.

მარტყოფში მდგარი კოშკი უფრო დიდია და მორთულიც მეტადაა (ტაბ. II-2). კარი პირველ და მეორე სართულს შორის ცალ-ცალკე აქვს, რაც ცალკე მდგარი კოშკებისათვის იშვიათია. პირველი სართული დაშხმარეა, მეორე და მესამე სართული თავდაცვითი და საცხოვრებელია. მეოთხე სართული კი ქონგურებიანი ბანია. მის კედლებში სათოფეები და სალოდეებია განლაგებული.

ფასადებიდან კარების მხარე საგანგებოდაა მორთული. ორივე კარის თავზე ჯვარია აღმართული. მათ გვერდებზე კი ვერტიკალურად რომბებია ჩარიგებული. ორივე კოშკზე მორთულობა აგურის წყობითაა მიღებული.

როგორც ადრევეც აღვნიშნეთ, ქართველი კაცი ციხეზე ფიქრისას ძირითადად ზრუნავდა მის მიუდგომლობაზე, სიმტკიცეზე და მერე მის სილამაზეზე. სახელმ-

წიფი დანიშნულების ციხისა და კოშკისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ირჩეოდა ადგილი სტრატეგიულად გამართლებული, მტრის მოძრაობის დამკვირ და დასაშინებელი მკვეთი. ამის შემდეგ შერეულ ადგილზე კიდევ ზღბოდა გადარჩევა, რომ ნაგებობა ადგილს შერწყმოდა; შორიდან შესამჩნევი და მიმზიდველი კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო. ამ მიზანს ისინი უმრავლეს შემთხვევაში აღწევდნენ.

ასეთ გადაწყვეტას და შმენებელ-ფორტიფიკატორთა განწყობას XVII საუკუნე-ნიდან ემატება დეკორატიულობის მოთხოვნა, რომელიც მაღალ დონეს აღწევს XVIII საუკუნის შუა ხანებიდან.

როგორც ვნახეთ, ქართულ ციხე-სიმაგრეებს განვითარების საკუთარი გზა ჰქონდათ. ციხეების სახეები იცვლებოდა საბრძოლო და სამშენებლო ტექნიკის გავლენით. ამ ტერიტორიაზე შეიძლება თვალი გავადევნოთ დაცვის სისტემას თუ ადრე არა, III ათასწლეულიდან მაინც, ვიდრე XIX საუკუნის დასაწყისამდე.

ლიტერატურა

1. მცხეთა I, თბ., 1955; მცხეთა II, თბ., 1978; დიდი პიტიუნტი I, თბ., 1975; II, 1977; ვანი 2, თბ., 1972; ვანი II, თბ., 1976; ვანი III, თბ., 1977; 3. ზაქარაია, ნაქალაქარ ურბნისის სუროთმოდვრება, თბ., 1965.
2. სტრაბონი, გეოგრაფია, თბ., 1957.
3. ა. აფაქიძე, ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში, წ. I, თბ., 1963.
4. 3. ზაქარაია, ნაქალაქარ ურბნისის სუროთმოდვრება, თბ., 1965.
5. ი. ციციშვილი, უჯარმა, თბ., 1982.
6. „ქართლის ცხოვრება“, წ. I, თბ., 1955.
7. ვ. ბერიძე, XVIII ს-ის თბილისის ვახუშტის გეგმის მიხედვით: ანალები, I, თბ., 1947.
8. ვ. ბერიძე, XVI-XVIII სს ქართული სუროთმოდვრება, თბ., 1983, სურ. 10
9. 3. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, ციხეგოვი-ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, 1991.
10. ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი (ქალაქის ისტორია და ნაქალაქარის აღწერა), შოთა რუსთაველის ებოქის მატერიალური კულტურა, თბ., 1938.
11. ლეონტი მროველი, ქცა, თბ., 1955, გვ. 49, 151; ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. I, თბ., 1951, 273; საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1970.
12. П. Закарая, Древние крепости Грузии, Тб., 1969.
13. ლეონტი მროველი, ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ., 1955.
14. П. Закарая, მით. ნაშრ.
15. „ქართლის ცხოვრება“, IV, თბ., 1978.
16. 3. ორბელიანი, ქართლის ცხოვრება, თბ., 1913.

17. პ. ზაქარაია, ჭაქუინჯი, თბ., 1980.
18. П. Закаря, მით. ნაშრ.
19. პ. ზაქარაია, ანანურის სუროთმოდვრული ანსამბლი, თბ., 1953.
20. პ. ზაქარაია, სულუტის ციხე, საქ. სახ.მუზეუმის მოამბე, XXIX-B, თბ., 1972.
21. П. Закаря, მით. ნაშრ. სურ. 51.
22. ვ. ბერიძე, XVIII ს-ის ქართველ სუროთმოდვართა ნახაზები, საქ. მუზეუმის მოამბე, XIV-B, 1947.
23. ივ. ჯავახიშვილი, მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში, თბ., 1946.

КРЕПОСТНЫЕ СООРУЖЕНИЯ ГРУЗИИ (Общие принципы развития)

Резюме

В данной статье сначала даётся история изучения фортификации Грузии, а потом её общие принципы развития.

Археологические раскопки дали возможность проследить развитие средств укреплений с IV-III тысячелетия до н.э. по XVIII в. (в феодальную эпоху).

В IV-III тысячелетиях до н.э. для поселения выбирали небольшие возвышенности, с трех сторон окруженные оврагами, а четвертую сторону отгораживали рвом. С начала второго тысячелетия до середины первого тысячелетия до н.э. строили циклопические крепости.

С античной эпохи, после того как появились железные орудия, уже из тесаного камня начали строить города-крепости.

С первых веков н.э. применение известкового раствора архитекторам дало возможность строить более крепкие крепости и высокие башни. Интенсивное развитие фортификационных сооружений замечается с IV-V вв. н.э. в феодальную эпоху. С этого периода до конца XVIII в., по всей территории Грузии строятся: крепости, города-крепости, замки, крепости-ограды и башни. В мощном государстве всегда действует единая сигнализация для предотвращения внезапного нападения врага.

FORTIFICATIONS OF GEORGIA (General Principles of Development)

Summary

The paper presents the history of the study of Georgian fortifications and the general principles of their development.

Archaeological excavations have made it possible to follow the development of the means of fortification from the 4th-3rd millennium B.C. up to the 18th century of the feudal period.

In the 4th-3rd millennium B.C. small hills surrounded with ravines on three sides were chosen for settlements. The fourth side was usually protected by a moat. Beginning with the 2nd millennium up to the middle of the 1st millennium B.C., cyclopean fortresses were built.

From Classical times, following the emergence of iron tools, fortified cities were built from hewn stones.

Beginning with our era, the use of mortar enabled architects to build stronger fortresses and higher towers. Intensive development of fortifications started from the 4th-5th cent. of the feudal period. From this period up to the end of the 18th c. strongholds, city-fortresses, castles, defensive walls and towers were built throughout Georgia. The powerful state possessed a unified system of signalling to prevent a surprise attack.



თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
 უნივერსიტეტის შრომები
 Труды Тбилисского государственного университета
 им. И. Джавахишвили
 326, 1998

06063 არსახეობის

XVIII ს. მეორე ნახევრისა და XIX ს. დასაწყისის
 ქართული პორტრეტული მხატვრობა

(დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენის საკითხსათვის)
 (სურ. 14-18)

დაზგური სურათების პირველი ნიმუშები ქართულ ფერწერაში ჩნდება პორტრეტის ეპოქაში XVIII ს. მეორე ნახევარში. XVIII ს. მეორე ნახევრისა და XIX ს. დასაწყისის პორტრეტული მხატვრობა სპეციალურად შესწავლილი არ არის. შ. ამირანაშვილი თავის ნაშრომში „ქართული ხელოვნების ისტორია“ (თბილისი, 1971 წ.), პორტრეტის ეპოქას ახალი ხელოვნების წარმოშობის პროცესში წამყვან მნიშვნელობას ანიჭებს. ამ ადრეულ ე. წ. „წარჩინებულ პირთა“ პორტრეტების ჯგუფს ის სტილისტურად უკავშირებს XVIII ს. დამლევს რუსულ პორტრეტულ ფერწერას, მაგრამ ამასთან ერთად აღნიშნავს მათ გარკვეულ განსხვავებას რუსული პორტრეტების ფერწერული მანერისაგან.

აღნიშნული პორტრეტების ატრიბუციას (ყველა მათგანი ხელმოწერულია) ართულებს ის გარემოება, რომ ამ ხანის ქართველი მხატვრების შემოქმედება, მიუხედავად არსებული ისტორიული ცნობებისა მათი ბიოგრაფიისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესახებ (1) ნაკლებად არის შესწავლილი.

გვიანდელი შუა საუკუნეების ქართული ფერწერა წინა ეპოქებთან შედარებით ხასიათდება მხატვრული დონის დაკნინებით. XVIII ს. მეორე ნახევარი – XIX ს. პირველი ნახევარი ახალი ქართული ფერწერის ჩამოყალიბებისა და განვითარების საწყისი ეტაპია. მას ასაზრდოვებლად სხვადასხვა მხატვრული ტრადიცია, – რეტროსპექტიული პოსტბიზანტიური ხელოვნება, ხალხური ხელოვნების ტრადიციები, აღმოსავლური ხელოვნება და დასავლეთ ევროპის ხელოვნება, რუსული ფერწერა. ამ გარდამავალი ხანის ფერწერის ხასიათი რთული და მრავალფეროვანია. ახალი ხელოვნების, მისი გამოშახველობითი სისტემის ჩამოყალიბების პროცესში ხელოვნების ძეგლებში თავს იჩენდა რომელიმე აღნიშნული მხატვრული ტრადიციისადმი მკვეთრად გამოკვეთილი ორიენტაცია, ან იგრძნობოდა მათი თანაარსებობის



კვალი. გვიანდელი შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის განვითარების შედეგად ების დაძლევაში და ახალი შემოქმედებითი ძიებების გზაზე გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა დასავლეთ ევროპის ხელოვნებას, რომელმაც განსაზღვრა ახალი ქართული ფერწერის განვითარების ორიენტაცია.

შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში და მინიატურაში არსებობდა ხანგრძლივი ტრადიცია ისტორიული პირობისა და ქტიტორთა გამოსახვისა, რომელთა გამოსახულებებში ჩანს პორტრეტული ნიშნები, — დამახასიათებელი სახის ნაკვთების, სამოსის, ატრიბუტების გადმოცემა. ეს „ხატისებრი“ პორტრეტები არ იყო პორტრეტები სიტყვის ჭეშმარიტი მნიშვნელობით. მათში შენარჩუნებული იყო შუა საუკუნეების მხატვრული სისტემისათვის დამახასიათებელი პირობითობა, თუმცა აქ ჩასახულმა მხატვრულმა თავისებურებებმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ქართული პორტრეტის განვითარება.

გვიანფეოდალური ხანის საქართველოში (XVI-XVIII სს.) არსებობდა დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენის გავრცელების ორი გზა, პირველი იყო ევროპული ხელოვნების უშუალო გავლენები, რომლებიც განსაკუთრებით გაძლიერდა XVII-XVIII საუკუნეებში კათოლიკე მისიონერების მოღვაწეობის შედეგად, რომლებიც ეწეოდნენ კათოლიციზმის პროპაგანდას საქართველოში. მათი ნაყოფიერი მოღვაწეობით საქართველო ეზიარა დასავლეთ ევროპის კულტურას. განსაკუთრებით ინტენსიური იყო თეატინელთა ორდენის ბერების მოღვაწეობა. ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო დონ კრისტოფორო დე კასტელი, რომელიც ჩამოვიდა საქართველოში 1628 წელს პადრე ანტონიო ჯარდინისა და ბერ კლაუდიოსთან ერთად. 1638-1649 წლებში საქართველოში, ოდიშის სამთავროში, მოღვაწეობდა მეორე იტალიელი მისიონერი არქანჯელო ლამბერტი, შემდეგ ვულიანი, ტორინელი და სხვანი. თითქმის ყველა მათგანი, გარდა ძირითადი მოვალეობის შესრულებისა — სარწმუნოებრივი პროპაგანდისა, იყო დახელოვნებული მხატვარი.

XVII ს. 60-იან წლებში თბილისში კათოლიკე მისიონერებმა გახსნეს სკოლა, სადაც კათოლიკურ-ქრისტიანულ მოძღვრებასთან ერთად, ასწავლიდნენ ქართულს, იტალიურსა და ლათინურ ენებსაც. მათ მოწაფეები ჰყავდათ აგრეთვე შეფისა და სხვა მსხვილ ფეოდალთა სასახლეებში. თბილისის გარდა მისიონერები მოღვაწეობდნენ გორში, ახალციხეში, ქუთაისსა და სხვა ქალაქებში. 1670 წლიდან რომის უმაღლეს თეოლოგიურ სასწავლებელში იგზავნებოდა ორი ყველაზე უფრო ნიჭიერი ახალგაზრდა თბილისის სკოლის კურსდამთავრებულთაგან, ზოგი ქართველი თავადიშვილი ნეაპოლის საშუალო სკოლაში „სამოქალაქო მეცნიერებას“ სწავლობდა. 1629 წ. მისიონერებმა ქართველი მწიგნობრის ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის (ირბაქის) თანამშრომლობით, რომში ქართული სტამბა მოაწვეეს და მისივე თანავეტორობით დაბეჭდეს ქართულ-იტალიური ანბანი ლოცვებითურთ და ქართულ-იტალიური ლექსიკონი. 1643 წ. რომშივე დაიბეჭდა ქართული გრამატიკა.

განსაკუთრებით გაძლიერდა ევროპული ორიენტაცია საქართველოში XVIII ს. დასაწყისში. „მუსლიმანი მეფეების“ ეპოქაში საქართველოში გამრავლდნენ კათოლიკე მისიონერები. ეს პროცესი იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ კათოლიკოსი დომენტი



თანხმად იყო შაჰის უზენაესობა ეცნო და რომის ტაძრისათვის დაეკრა თავი (2).
 ზემოთ ჩამოთვლილი ისტორიული ფაქტები ასახავენ საქართველოსა და იტალიას შორის გარკვეულ კულტურულ ურთიერთობას. ბუნებრივია, რომ საქართველოში და კერძოდ, თბილისში მე-17-18 საუკუნეებში იტალიიდან მისიონერების, საშობლოში სწავლის ან მოგზაურობის შემდეგ დაბრუნებული ქართველების ან ვაჭრების მიერ ჩამოტანილი უნდა ყოფილიყო ხელოვნების ძეგლები, — ხატები, სურათები, მცირე პლასტიკის ნიმუშები და ა.შ. გარდა ამისა, უთუოდ არსებობდა შემოქმედებითი კონტაქტები ჩამოსულ მისიონერებსა, რომლებიც უძრავლეს შემთხვევაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იყვნენ დახელოვნებული მხატვრები და უფრო მოგვიანებით ჩამოსულ მხატვრებსა და ქართველ ოსტატებს შორის. არსებობდა მხატვრული სახელოსნოები, სადაც სრულდებოდა იტალიური ხელოვნების ნიმუშების პირები. მეორე გზა დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენას გაერცელებისა იყო XVII-XVIII სს. რუსული ფერწერა (3). უკვე XV ს. დასასრულიდან რუსული კულტურა გარკვეულ მხატვრულ კონტაქტებს აძარებს დასავლეთ ევროპის ხელოვნებასთან, უფრო ზუსტად ეს კონტაქტები ვლინდება იმაში, რომ 1490 წლიდან ვერ მოსკოვში, ხოლო შემდეგ პეტერბურგში ჩამოდის მრავალი უცხოელი მხატვარი: იტალიელები, გერმანელები, სკანდინავიელები, ინგლისელები, პოლანდიელები, ფლამანდიელები, ფრანგები, რომელთა შემოქმედების მეშვეობით რუსეთი ეცნობა ევროპულ ფერწერას, თუმცა დასავლეთ ევროპის მხატვრული კულტურის შემოქმედებითი ათვისება რუსეთში იწყება მხოლოდ პეტრეს ეპოქიდან (1690-1725), როდესაც ხდება გარდატეხა შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობაში და კულტურაში, იწყებს განვითარებას საერთო ხელოვნება. პეტრეს ეპოქიდან რუსეთი ფართოდ ეზიარა ევროპულ ხელოვნებას.

უკვე XVII ს-ში რუსულ ხელოვნებაში პორტრეტს გარკვეული ადგილი უჭირავს. მოსკოვის საჭურგლის პალატაში, რომელიც ამ ეპოქის ყველაზე მნიშვნელოვანი, წამყვანი მხატვრული ცენტრი იყო, რუს და სხვადასხვა ეროვნების მხატვრებთან (უკრაინელები, ბელორუსები, სომხები, ბერძნები, პოლონელები, შესაძლოა ქართველებიც) ერთად მუშაობდნენ დასავლეთევროპელი მხატვრებიც. თუმცა XVII ს-ში ევროპული მხატვრული გამომსახველობითი სისტემის გაცნობას და მის ათვისებას ვერ არ ჰქონდა თანმიმდევრობითი და ორგანული ხასიათი. XVII ს. რუსულ პორტრეტში — „პარსუნაში“, როგორც მას უწოდებდნენ, ვლინდება წინააღმდეგობითი ხასიათი ძველსა და ახალ მსოფლმხედველობას შორის. XVII ს. პორტრეტის მხატვრული სახე ხასიათის პირობითობით გამოირჩევა, მასში შენარჩუნებულია ხატის იერატიკული სახეიმი ხასიათი, მისი სიმბრტყობრივობა და დეკორატიულობა. მხოლოდ დეტალებში ჩანს კონკრეტულობა. ეს ნიშნები შენარჩუნებულია პეტრეს ეპოქის ზოგიერთ პორტრეტშიც.

პეტრეს ეპოქაში ფერწერაში ხდება გადასვლა ძველი ხატისებრი სტილიდან ახალ ევროპულ ხელოვნებაზე.

ახალი რუსული და ასევე ახალი ქართული ხელოვნების განვითარება, თავისი ნაციონალური ხასიათის შენარჩუნებასთან ერთად, მჭიდრო კავშირშია ევროპული

ხელოვნების განვითარებასთან. მოწინავე მსოფლიო მხატვრული შემოქმედრობის ათვისება ხდებოდა და ხდება ყოველთვის და ყველა ხალხის მიერ, მთავარია, რომ ეს ათვისება შემოქმედებითი იყოს. სწორედ პეტრეს ეპოქიდან იწყება ამ პროცესის დაჩქარება. ამან გამოიწვია ზოგჯერ მოულოდნელი შეთავსება სხვადასხვა ხასიათის მოვლენებისა. ევროპაში ხელოვნების თანმიმდევრული ეტაპობრივი განვითარება რუსეთში და ჩვენთანაც, საქართველოში, იქნეს შემჭიდროვებულ ხასიათს. XVIII ს. რუსული ხელოვნების ძეგლებში თავისებურად შერწყმულია რენესანსული მხატვრული ხასის დამახასიათებელი ნიშნების XVII-XVIII სს. რეალისტური ფერწერისა და ევროპული აბსოლუტიზმის ხელოვნების – ბაროკოს, კლასიციზმის, როკოკოს სტილისტურ ნიშნებთან. ეს თავისებურება განაპირობებს ამ ძეგლების ერთგვარ სიტყვულესა და მრავალფეროვნებას და ამავე დროს სირთულესაც შემოქმედებითი პროცესებისა და მხატვრული მიმდინარეობების ნათელი კანონზომიერების დადგენაში.

რაც შეეხება პორტრეტის ჟანრს რუსულ ფერწერაში, აქ რეალიზმი ვითარდებოდა უფრო სუფთა სახით მართალია, ამ ეპოქის რეალიზმი განსხვავდება XIX ს. მეორე ნახევრის რეალიზმისაგან. XVIII ს. დამახასიათებელი რეალურობის, ობიექტურობის ძიება გარკვეულად შეთავსებულია იდეალური სილამაზისაკენ სწრაფვასთან, რომელიც ვლინდება ხან ბაროკოს პარადულობაში, ხან როკოკოს საღონურ გრაციაში, ხან სენტიმენტალურ გრძობადობაში.

გამომდინარე შემოთქმულიდან, ეპოქის მხატვრული იდეალის ხასიათი ძალიან რთულია და მრავალფეროვანი და განპირობებულია რუსეთისა და ჩვენთვის საინტერესო საქართველოს პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული განვითარების სირთულით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ევროპული კულტურის გავრცელების მეორე გზა საქართველოში იყო რუსეთი. უკვე XVI ს-ში რუსეთსა და საქართველოს პოლიტიკური ურთიერთობის გარდა, კულტურული ურთიერთობაც ჰქონდათ. შემოქმედებითი ძალების უკმარისობის გამო ქართველი მეფეები და საეკლესიო მოღვაწენი ხშირად იწვევდნენ უცხოელ მხატვრებს, არა მარტო ბერძნებს, არამედ რუსებსაც. XVI ს. დასასრულს კახეთის მეფის თეიმურაზ I მიერ კახეთს იყვნენ მოწვეულნი მოსკოველი ოსტატები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მოსკოვის ქართული კოლონიის ისტორიული მნიშვნელობა რუსული და ევროპული მეცნიერების, ლიტერატურისა და კულტურის გაცნობისა და ათვისების თვალსაზრისით. მოსკოვის ქართულ კოლონიას საფუძველი ჩაეყარა XVII ს. 90-იან წლებში. მისი ფუძემდებელი იყო ვახტანგ V-ის ვაჟი, იმერეთის მეფე დეკონოვილი არჩილი. 1724 წელს მოსკოვის ქართული კოლონია უფრო მრავალრიცხოვანი გახდა. ქართლიდან წასული ვახტანგ VI-ის დიდი ამალის მეტი წილი მოსკოვს დასახლდა. ვახტანგს თან ახლდნენ ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეები: სულხან-საბა და ზოსიმე ორბელიანები, ვახუშტი ბატონიშვილი, მამუკა ბარათაშვილი და სხვა. ქართულმა კოლონიამ პოლიტიკურ მოღვაწეობასთან ერთად რუსეთის დედაქალაქში ფართო ლიტერატურული და მეცნიერული მოღვაწეობა გაშალა, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა არა მხოლოდ ქართული მეც-

ნიერებისა და კულტურის განვითარებაში. მან საგრძნობი წვლილი შეიტანა ქრისტიანული რუსეთის სულიერ და ინტელექტუალურ ცხოვრებაში (4).

საკარაუდოა, რომ ქართველების ნაყოფიერი მუშაობა ლიტერატურასა და მეცნიერებასთან ერთად ვრცელდებოდა სახვითი ხელოვნების სფეროშიც, კერძოდ, ფერწერული პორტრეტის ფანრშიც, რომლის შემქმნელები შესაძლოა ყოფილიყვნენ კოლონიაში მცხოვრები ქართველი ოსტატები. XVIII ს. მეორე ნახევრის პორტრეტებში უმთავრესად წარმოდგენილი არიან ის ქართველი მეფენი, ბატონიშვილები, დიდებულები, რომლებიც ცხოვრობდნენ მოსკოვის კოლონიაში, ან მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ მასთან. თუმცა, თავისთავად ეს ფაქტი არ მოწმობს იმას, რომ ყველა ეს პორტრეტი შესრულებული უნდა ყოფილიყო უსათუოდ რუსეთში. ამას გარდა, აღსანიშნავია ისიც, რომ თბილისში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არ იყო დასავლეთ ევროპის მხატვრული ტრადიციების გავლენის უკმარისობა. ცნობილია, რომ ქართველი მხატვრებიც თავის მხრივ იყვნენ ნამყოფი რუსეთში (იოსებ ტურკესტანიშვილი, გრიგოლ და სოლომონ მესხიშვილები, ნიკოლოზ აფხაზი და შესაძლებელია, სხვებიც) და ჰქონდათ შესაძლებლობა უშუალოდ ან რუსული ფერწერის მეშვეობით გაეცნობოდნენ და აეთვისებინათ ევროპული „მანერა“. ამ პორტრეტების ქართველი მხატვრების მიერ შესრულების სასარგებლოდ, ჩვენი აზრით, მოწმობს ის გარემოება, რომ უმრავლესი მათგანის შესრულების მხატვრული დონე, ოსტატობა რამდენადმე ჩამოუვარდება იმდროინდელ როგორც რუსულ, ასევე მით უმეტეს, ევროპული ფერწერის დონეს, გარდა ამისა, ისინი სტილისტურადაც მკვეთრად განსხვავდებიან მათგან. ქართველი მხატვრებისათვის ევროპული რეალისტური გამომსახველობითი სისტემა იყო ახალი, რომელიც მოითხოვდა მათგან გამომსახველობითი საშუალებების დაუფლებას, დახელოვნებას, სწორედ ეს ახალი მსოფლადქმისა და ოსტატობის გარკვეული ჩამოყალიბების პროცესი, კარდამავალი პერიოდის ნიშნები კლინდება ამ სურათებში. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მათი მხატვრული დონე და ოსტატობა თვალშისაცემად განსხვავებულია პრიმიტიულ, ხელნერულ შესრულების დონესთან ერთად, ჩანს მხატვრის ნამდვილი შემოქმედებითი მიდგომა და ფერწერული ოსტატობა.

არის კიდევ ერთი გარემოება, რაც გვაფიქრებინებს, მათ ქართულ წარმოშობაზე. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს პორტრეტები ხელმოუწერელია, ეს ფაქტი თავისთავად ეჭვის ქვეშ აყენებს მათ შესრულებას რუსი ან, მით უმეტეს, ევროპელი მხატვრების მიერ, რადგან ევროპაში და უკვე რუსეთშიც მხატვრის თვითშეგნება, სიამაყის გრძნობა საკუთარი მხატვრული ინდივიდუალობის გამო, უკვე დიდი ხანია უკარნახებდა მათ, თავიანთ ნაწარმოებზე მოეწერათ ხელი. ხოლო რაც შეეხება ქართველ მხატვრებს, ისინი, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ოსტატების მსგავსად, არ არღვევდნენ ამ ტრადიციას.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIX საუკუნის დასაწყისის ქართულ პორტრეტების საკმაოდ მრავალრიცხოვან ჯგუფიდან, რომელიც დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, უმრავლესი მათგანი ნათლად ავლენს დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენას. პორტრეტები (სურ. 14-18) შესრულებულია



ბულია ტილოზე ზეთის საღებავებით. ზოგ შემთხვევაში ტილო დაჭიმულია ხის ჩარჩოზე, ხოლო ზოგჯერ მისი თხელი ფენა დაკრულია მუყაოზე. უმეტესი მათგანი საკმაოდ დიდი ზომისაა, — 88X66, 82X66, 95X43.5, 69X54 სმ, და ა.შ. აღნიშნული პორტრეტების უმეტესი ნაწილი ე.წ. „პარადული პორტრეტის“ კანონის თავისებურების მიუხედავად — გარეგნული იმპოზანტურობა, სამოსისა და ატრიბუტების სიმდიდრე (თუმცა ყურადღება არ არის არასოდეს ამაზე გამახვილებული), ხასიათდება მხატვრული სახეების მრავალფეროვნებით. ამავე დროს, ვეელასათვის საერთოა შინაგანი წონასწორობა, თავშეკავებულობა და მნიშვნელოვნება. პორტრეტები გამოირჩევა კომპოზიციური გადაწყვეტის მრავალფეროვნებით. ნეიტრალურ, არქიტექტურის ან კეისარის ფონზე თავისუფალ პოზებში წარმოდგენილია ადამიანთა ნახევარფიგურები, მთელი ტანით, ან მკერდამდე რომლებიც თითქმის მთლიანად ავსებენ სურათის ფორმატს. ინდივიდუალური დახასიათების სიმკვეთრე, სამოსისა და ატრიბუტების სიმდიდრე, დამორჩილებულია საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის განზოგადოებას. არქიტექტონიკულობის გრძნობა ვლინდება პლასტიკური მოცულობების განაწილებაში, რომლებიც გადმოცემულია ენერგიული ფერწერული მოდელირებითა და განზოგადებული კონტურის საშუალებით. საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის წონასწორობა, მსხვილი პლანი, წყნარი და, ამავე დროს თავისუფალი პოზები განსაზღვრავს მხატვრული სახის მონუმენტურ ხასიათს. აღსანიშნავია შესრულების გარკვეული ოსტატობა, განსაკუთრებით ზედაპირის ფაქტურის გადმოცემისას. თბილი, ერთიანი ტონალური გამა, უმრავლეს შემთხვევაში მკვეთრად განათებული, „გასხივოსნებული“ სახეები ანიჭებს მხატვრულ სახეს შინაგან კეთილშობილებას. ქართული ფერწერისათვის ამ ახალი გამოშსახველობითი სისტემის ფარგლებში ვლინდება შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის აყვავების ხანის (XI ს. დასაწყისი — XIII ს. შუახანა) ტრადიციები, — გამოშსახველობითი ენის ლაკონიზმი, მხატვრული სახის შინაგანი წონასწორობა და მონუმენტური ხასიათი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პორტრეტებში ერთი შეხედვისთანავე ჩანს ორიენტაცია დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაზე, შეუძლებელია ვისაუბროთ XVII-XVIII სს. რომელიმე მხატვრის, მხატვრული სკოლისა თუ რომელიმე სტილის უშუალო გავლენაზე (5). იგივე შეიძლება ითქვას ამ დროინდელ რუსულ ფერწერაზედაც. ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს გამოშსახველობითი ენის „რეალისტური სისტემის“ დასავლურ წარმოშობასთან, მის ორგანულ ათვისებასთან.

თუ მხატვრული სახის ხასიათი ავლენს გარკვეულ მსგავსებას პეტრეს ეპოქის პორტრეტებთან, — ადამიანის პიროვნებისათვის დამახასიათებელი აქტურობა, მიზანდასახულობა თავისი ქვეყნის საკეთილდღეოდ, თვალწისაცემია განსხვავება გამოშსახველობითი ენის მხრივ. რუსულისათვის დამახასიათებელია ფერის ინტენსივობა, ერთგვარი სიჭრელე, ამავე დროს, ფორმის გარკვეული „გაუბრალობა“ და დეტალების გადმოცემის სიზუსტე. რაც შეეხება XVIII ს. მეორე ნახევრის რუსული პორტრეტული ფერწერის ხასიათს, როგორც მხატვრული სახის საერთო წყობის, ასევე ფორმის სტილისტიკის თვალსაზრისით, შეუძლებელია გარკვეული



მსგავსების დადგენა, თუმცა ეს ფაქტი არ გამორიცხავს ამ დროის რუსულ პორტრეტული ფერწერის დიდი მიღწევების გაცნობასა და გათვალისწინებას, რაც იქნის თავს ცალკეული ქართული პორტრეტების ფერწერულ ოსტატობაში.

თუ უფლისწულ ალექსანდრე არჩილის ძის მხატვრულ სახეში უფრო მკაფიოდ გამოვლენილია გამირული სული და ამავე დროს კეთილშობილება, უფლისწული ვახტანგი ჰარმონიულად განვითარებული პიროვნებაა, რომლის მხატვრულ სახეში შერწყმულია შინაგანი კეთილშობილება, სიმტკიცე, ის ნაზიარება საერო კულტურას, განათლებული და თავისი დროის პროგრესული იდეების მატარებელია (შემოსხვევითი არ არის ის, რომ უფლისწული წარმოდგენილია რენესანსული პლაცოს ფონზე). გარსევენ ჭავჭავაძისა და მისი მეუღლის პორტრეტებში გლინდება მხატვრული სახის შინაგანი მნიშვნელოვნება, კეთილშობილება, ივანე კონსტანტინეს ძის ბაგრატიონ-მუხრანბატონის სახეში გამირული სული, პატრიოტული სულისკვეთება. ზემოთ ჩამოთვლილ მხატვრულ სახეებში გამოვლენილია აღმაშენების პიროვნების მარადიული, ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობანი. ამასთან ერთად, ხასიათის ეს ასპექტები გახსნილია გარკვეულ ჰარმონიულ თანაფარდობაში, რაც განსაზღვრავს მათ შინაგან სიახლოვეს რენესანსული ეპოქის გამირებთან. ჩვენს წიგნს განხილულ სურათებზე წარმოადგენილი ისტორიული პირობების ინდივიდუალური დახასიათება, ამავე დროს, იმ ეპოქის საქართველოს მოწინავე აღმაშენების ტიპური ნიშნების წარმოჩენაა. ეს კიდევ ერთხელ მოწმობს არა დასავლეთ ევროპის ხელოვნების უშუალო გავლენის ქვეშ ყოფნას (იმ დროს, როდესაც შეიქმნა ეს პორტრეტები, დასავლეთ ევროპაში სულ სხვა ხასიათის ხელოვნება ვითარდებოდა), არამედ მხატვრული ტრადიციებისადმი თავისუფალ შემოქმედებით მიდგომას.

აღსანიშნავია აღნიშნული პორტრეტების შესრულების განსხვავებული მანერაც. ზოგი მათგანი შესრულებულია ლოკალური ფერებით და გააჩნია „გლუვი“, გაპრიალებული ზედაპირი. ამ შემოსხვევაში ფორმის მატერიალურობას, მის სიმკვრივეს უფრო მეტად აქვს ხაზი გასმული. ზოგი მათგანი გამოირჩევა შესრულების ფერწერულობით. მდიდარი ფერადოვანი გამა, ტონალური ფერწერა მხატვრულ სახეს შინაგან სიღრმესა და ემოციურობას ანიჭებს.

ფერწერული ოსტატობითა და დაზვეწილი გემოვნებით გამოირჩევა ვახტანგ ბატონიშვილის პორტრეტი, ერეკლე II ძის უფლისწულ ვახტანგის პორტრეტი, იონე მაყაშვილი — ბოლბულის პორტრეტი, მიხეილ გიორგის ძე სარაჯიშვილის პორტრეტი. განხილული პორტრეტების ეს ჯგუფი წარმოადგენს ქართული დაზვეური ფერწერის იმ პირველ ნიმუშებს, რომლებმაც ძირითადად განსაზღვრეს ახალი ქართული ფერწერის შემდგომი განვითარების გზა.

1. И. П. Дзуцова, Материалы для словаря художников, работавших в Грузии во второй половине XVIII-XIX века, Музей 7, Художественные собрания СССР, М., 1987.
2. მ. თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის. თბ., 1902; საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1973, ტ. IV; დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, წერილები საქართველოზე, XVII ს., თბ., 1964.
ა. ჩიქობავა, ჯ. ვათეიშვილი, პირველი ქართული ნაბეჭდი გამოცემები, თბ., 1983.
3. А. П. Мюллер, Иностранные живописцы и скульпторы в России, М., 1925.
Е. С. Овчинникова, Портрет в русском искусстве XVII века, М., 1935.
Н. Коваленская, История русского искусства XVIII века, М. - Л., 1940.
Г. Е. Лебедев, Русская живопись первой половины XVIII века. Л. - М., 1938.
4. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1973, ტ. IV.
Н. А. Бердзенишвили, Путеводитель к выставке „Грузинская колония в Москве“, 1953.
ვლ. ტატიშვილი, ქართველები მოსკოვში, 1959.
5. В. Н. Лазарев, Портрет в европейском искусстве XVII века, М. - Л., 1937.
Западноевропейское искусство XVII века, Памятники мирового искусства, М., 1971.
Reau L. L'art au XVIII-e siecle en France. P.S.Style Louis XVI. 1760-1789. Paris, 1952.
Giulio Carlo Argan, L'arte moderna 1770-1970. Roma, 1974.

ГРУЗИНСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ

(К вопросу влияния западноевропейского искусства)

Резюме

Первые примеры станковой живописи в грузинском искусстве появляются в жанре портрета со второй половины XVIII века. В развитии нового грузинского искусства важное значение имело западноевропейское искусство, влияние которого просачивается в Грузию в XVII-XVIII вв. благодаря деятельности католических миссионеров. Вторым источником распространения влияния искусства Западной Европы – русское искусство, которое, начиная с петровского времени, широко приобщилось к художественному наследию Запада.

В грузинском живописном портрете второй половины XVIII – начала XIX вв., несмотря на его очевидную ориентацию на западноевропейское искусство, невозможно обнаружить следы непосредственного влияния как художественных стилей западноевропейского искусства XVII-XVIII вв., так и русского искусства этого времени. В данном случае мы имеем дело с органичным освоением „реалистической изобразительной системы“ Запада, а характер художественного образа и формы определены национальными художественными традициями и конкретными историко-культурными особенностями времени. Портреты второй половины XVIII – начала XIX вв. значительно определили развитие новой грузинской живописи.

**GEORGIAN PORTRAITURE OF THE SECOND HALF OF THE
18TH-BEGINNING OF THE 19TH CENTURIES**
(Concerning the influence of Western Art)

Summary

The first examples of easel painting in Georgian art appeared in the portrait genre from the second half of the 18th century. West-European art played a major role in the development of Georgian art, its influence penetrating into Georgia in the 17th-18th centuries due to Catholic missionaries. Another source of the spread of the influence of Western art was Russian art which embarked on a wide adoption of the artistic heritage of the West beginning with Peter the Great.

Notwithstanding the obvious orientation of Georgian portraiture of the second half of the 18th-beginning of the 19th cent. towards Western art, one cannot detect traces of a direct influence either of Western art styles of the 17th-18th cent. or of Russian art of the same period. Here we are dealing with an organic adoption of the artistic image and the forms are determined by national artistic traditions and concrete historico-cultural peculiarities of the period. Portraits of the second half of the 18th- beginning of the 19th cent. largely determined the development of new Georgian painting.



თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
 უნივერსიტეტის შრომები
 Труды Тбилисского государственного университета
 им. И. Джавахишвили
 326, 1998

პატარა ბანკი

დაზღვრილი პორტრეტის განვითარების ტენდენციები
 ქართულ მოქანდაკეთა 60-იანი წლების
 თაობის შემოქმედებაში
 (სურ. 19-36).

1950-იანი წლებიდან საბჭოთა ხელოვნებაში მკაფიოდ მოინიშნა რეალიზმის პრინციპების გაღრმავებულ გაგებასთან დაკავშირებული გარდატეხა, რამაც მხატვრულ ამოცანათა გაღრმავება-გამრავალფეროვნება გამოიწვია ხელოვნების ყველა დარგში.

ამასთანავე, ომის შემდგომ ქალაქმშენებლობის ფართოდ გაშლამ, არქიტექტურული ანსამბლისა და ამ ანსამბლში ქანდაკების როლის გაზრდამ საეტაპო ხასიათის ძვრები გამოიწვია მონუმენტურ და მონუმენტურ-დეკორატიულ პლასტიკაში, რამაც გარკვეულად დააჩქარა ახალი ფორმების ძიება დაზღვრულ ქანდაკებაშიც და გარკვეული კვალი დაატოვა მის განვითარებას 50-იან წლებში.

50-იანი წლების შუა ხანებიდან პორტრეტული ფანრის დაზღვრულ ქანდაკებაში განსაკუთრებით შესამჩნევია მხატვრული სახის განზოგადება-ტიპიზაციისაკენ სწრაფვა, ინტერესის გაზრდა პლასტიკური ფორმის გამომსახველობითი შესაძლებლობებისა და მასალის ესთეტიკური თვისებების გამოყენებისადმი.

მოქანდაკეთა ერთ ნაწილს ნაკლებ იზიდავს მოდელის ცალკეულ თვისებებზე ყურადღების გამახვილება, რომანტიკული მდეღვარების გადმოცემა. მათ უფრო აინტერესებთ ადამიანთა ზნეობრივ-ინტელექტუალური თვისებების პარმონიული ერთიანობის, ხასიათის მუდმივი სინთეზური სახის ჩვენება. ასეთი ამოცანა შესაბამის მხატვრულ ენას მოითხოვს. ქრება კომპოზიციურ გადაწყვეტათა დინამიკა, სილუეტის ექსპრესია. ადამიანის ხასიათი იხსნება მდგრად ემოციონალურ მდგომარეობაში, ებიკურად ნათელ, სადა, მონუმენტურ ფორმებში. ყურადღების ცენტრში დგება ზრუნვა კონსტრუქციული ლოგიკისათვის, მოცულობათა მაქსიმალურად გამომსახველი და მთლიანობის შესატყვისი ურთიერთშეთანხმებისათვის, ქანდაკების გარემოსთან ურთიერთობისათვის (ა, 292).



მოქანდაკეთა შემდგომმა თაობამ კიდევ უფრო გამარავალფეროვნა გამოსახვის საშუალებათა შესაძლებლობანი. მათი ინტერესები შედარებით მჭიდროდ დაუკავშირდა სპეციფიკურ დაზგურ ამოცანებს. განსაკუთრებით გაღრმავდა ინტერესი ფსიქოლოგიური პორტრეტისადმი. ნი-იანელებმა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გაჩენილი ახალი ფსიქოლოგიური მოტივებით გაამდიდრეს პორტრეტული ქანდაკება, რითაც კიდევ უფრო გამოკვეთეს ახალი ეტაპის ნიშნები.

თუმცა ქართველ მოქანდაკეთა ნი-იანი წლების თაობის შემოქმედებამ უკვე მოიპოვა ფართო საზოგადოებრივი აღიარება, იგი ვერ კიდევ ნაკლებადაა შესწავლილი. ნი-იანელი სამი თვალსაჩინო პორტრეტისტი რ. გაჩეჩილაძის, გ. ჰაპინაშვილისა და თ. კიკალიშვილის შემოქმედებისათვის ტიპური ნამუშევრების ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით დავახასიათოთ ამ თაობის პორტრეტული ქანდაკების განვითარების ზოგიერთი ტენდენცია.

ეს მოქანდაკეები თანაკურსელები არიან. მათ 1963 წელს დაამთავრეს თბილისის სამხატვრო აკადემია (პედაგოგები: ვ. თოფურიძე, კ. მერაბიშვილი, გ. ოჩიაური; ნ. კანდელაკი, ი. ოქროპირიძე, ს. კაკაბაძე). მიუხედავად ერთი და იგივე სკოლის გავლისა, მათი შემოქმედება მკვეთრად განსხვავებული ინდივიდუალური თავისებურებებით გამოირჩევა.

გურამ ჰაპინაშვილი მხოლოდ პორტრეტის ფანში მუშაობს და ძირითადად თანამედროვეებს ძერწავს. მათ შორის არიან კულტურისა და სახალხო მყურნეობის სხვადასხვა დარგებში მოღვაწე ადამიანები.

მოქანდაკის უაღრესად პროდუქტიული შემოქმედება შინაგანი მთლიანობით ხასიათდება. თუმცა ჰაპინაშვილის ოსტატობა წლების განმავლობაში მინიმენლოვნად გაიზარდა, მის მხატვრულ ამოცანებს არსებითი ცვლილებები არ განუცდია.

გ. ჰაპინაშვილი რეალისტური მეთოდის მიმდევარია. მისი პორტრეტები „შთაბეჭდილებას“ ახდენენ მოდელთან არა მხოლოდ დიდი გარეგნული მსგავსების გამო, არამედ იმიტომ, რომ მათში მოცემულია პიროვნების სულის, ხასიათის, ტემპერამენტის, ინტელექტის განსაკუთრებულობისა და გამორჩეულობის ნიშნები... გარეგნული მსგავსება მის მიერ გამოძერწილ პორტრეტებში არასოდეს ეშვება ფოტოგრაფიულობამდე და მუდამ ხასიათის, ტიპურის გამოკვეთის პრინციპს ეყრდნობა“ (ბ, 71).

როგორც მოქანდაკე აღნიშნავს, იგი თავის ნებას უმორჩილებს, თავის ხედვას უქმედებარებს მოდელს ისე, რომ მისი პიროვნული უფლებები და თავისთავადობა არ შეიღახოს, სკულპტურულ პორტრეტშიც იგივე ხასიათად დარჩეს, რადაც მოველინა ქვეყანას (ბ, 80).

ავტორს აინტერესებს პიროვნების როგორც ხასიათი, აგრეთვე თავგადასავალიც, ბიოგრაფიაც, ამიტომ უფრო ხშირად საშუალო ასაკის ან ხანშიშესულ ადამიანებს ძერწავს. ასაკოვან ადამიანთა სახეებში ხომ უკეთ იკვეთება ხასიათებიც და გარემოსთან ურთიერთობის კვალიც.

გ. ჰაპინაშვილის პორტრეტთა კომპოზიციები სადა და ლაკონურია, მხოლოდ ნიუანსებით განსხვავებული, მაგრამ ნიუანსებშიც ჩანს გარკვეული შთაბეჭდილების



მისაღებად მიზანდასახულობა. თითქმის ყველგან მხოლოდ თავი და კისერია მოცემული. ამ ძირითადი მასების სხვადასხვაგვარი ურთიერთმიმართება ხასიათის განსხვავებას ემსახურება. მართალია, აქცენტი ყველგან სახეზეა გადატანილი, მაგრამ კისრის მასის მოკლება-მომატებაც თამაშობს როლს მნატურული სახის შექმნაში. მაგ.: გურამ გეგეჭკორის პორტრეტის (19) უკისროდ წარმოდგენა ხელს უწყობს მსახიობის სახის ნიღბისებურ გადაწყვეტას...

კომპოზიციის ფორმალურობა ხასიათის სიმკაცრეს და სიჯიუტეს უხვამს სახს ტრიფონ გამოსახურდას პორტრეტში.

თავის უკან გადაწევა მეტ დამაჯერებლობას სძენს სულიერი ტკივილებისაგან დაზნის მნატურელ გამომეტყველებას დ. თაყაიშვილის (22) სახეზე.

თითქოს რაღაც სანახაობით გაღიზიანებას აირეკლავს. როგორც სკეპტიკური ლიმილით ისე თავის ოღნავ უკან გაწევით, ბერის მნახველი, სასურველ იდეალთან მიანხლოების სირთულის გამო მარად უქმყოფილო, მაძიებელი, ცოცხალი, ემოციონალური ბუნების ადამიანი, ოპერატორი ლ. ნამგალაშვილი...

ამ მაგალითებიდანაც ჩანს, რომ კომპოზიციური გადაწყვეტა არა მხოლოდ წამიერი მომენტის, არამედ პიროვნების ხასიათისათვის ბუნებრივ, არსებით დამახასიათებელ ნიშნად გვევლინება.

გ. პაპინაშვილი მასვილად გრძნობს ადამიანის როგორც ხასიათის, ისე ანატომიურ კონსტრუქციას. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამდაფრებს ადამიანის ინდივიდუალობის გამომკვეთ ასიმეტრიას და ამით უფრო მკაფიოდ წასაკითხს ხდის მათ ხასიათსა და ბიოგრაფიას, პორტრეტის კონსტრუქცია ყოველთვის გამართულობისა და სისწორის შთაბეჭდილებას ტოვებს: ფორმათა ურთიერთდაკავშირება ლოგიკურია, სახის ძირითადი პლანებისა და სიბრტყეების ურთიერთმიმართება მკაფიოდ გარჩეული და მათ შორის დონეთა განსხვავება უტრირებულად წარმოჩენილი.

სახის ნაწილთა პროპორციების მიზანმიმართული ვარირებით მოქანდაკე ზრდის გამომსახველობას. მაგ.: მსახიობ გ. გეგეჭკორის პორტრეტში (19) აქცენტირებულია თვალებუდე და ტუჩები...

მოჭიდავის პორტრეტში სახის ქვედა ნაწილის მასიურობას და სიძლიერეს ესმება ხაზი...

ს. თურნავას პორტრეტში (20) შუბლი და ნიკაპია აქცენტირებული - პორტრეტირებულის გონებისა და ხასიათის სიძლიერის ხაზგასასმელად...

გ. პაპინაშვილის პორტრეტებში სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებების მნატურული განზოგადება და ტრანსფორმაცია მოდელის შინაგანი ხეცვიდან გამომდინარეობს. მოდელის გარეგნობაში იგი შესანიშნავად გრძნობს და აძლიერებს სწორედ იმ ნიშნებს, რომლებშიც ყველაზე უკეთ ელინდება ადამიანის სულიერ-გონებრივი აქტივობა, მისი შინაგანი მრწამსი. ამის შედეგად, მის მიერ შექმნილი პორტრეტები მეტ შინაგან მასშტაბს იძენენ, კიდევ უფრო ცოცხალი და შთაბეჭდავი ჩანან ვიდრე მოდელები.

მიუხედავად არაარსებითი დეტალების უგულვებელყოფისა, პაპინაშვილი ადამი-



ანის სახის ფორმებს საკმაოდ ანაწევრებს, რითაც იზრდება ზედაპირის ცხველებათა ულობა. ვიზუალურად მასთან განზოგადება იმდენად ფორმათა გამომწვევების მართაჯზე არ ხდება, რამდენადაც მათ შორის მთავარისა და მეორეხარისხოვანის მკაფიოდ გარჩევით, რის გამოც სახე ყოველთვის ინარჩუნებს მთლიანობას. ფორმათა დანაწევრებულობა ეხმარება პაპინაშვილის პორტრეტებისათვის დამახასიათებელი „თხრობითობის“ შთაბეჭდილების შექმნას. მათი დათვალიერებით ვკითხულობთ ადამიანის ბიოგრაფიას. ამას გარკვეული დროითი ელემენტი შეაქვს ნაშუშევრებში. თხრობა ყოველთვის ცოცხალია, დამაჯერებელი და საინტერესო.

შესრულების ეტიუდური მანერის გამო; არც ფორმათშორისი და არც ფორმასა და გარემოს შორის არსებული საზღვრები კატეგორიული არ არის. უტრირებული, მძაფრად გამოშასხველი ფორმებით მისი ნაშუშევრები აქტიურად ურთიერთქმედებენ გარემოსთან და საკმაო ენერჯია და გარკვეული მონუმენტურობაც გააჩნიათ, ამიტომ შორი მანძილიდანაც მკაფიოდ იკითხებიან, მაგრამ სამყაროც აქტიურად იჭრება მათ „ჩაუკეტავ“ ზედაპირში და ვერ ხვდება რა მტკიცედ ფიქსირებულ ძვლოვან კონსტრუქციას, ეს ჭიდილი სამყაროს გამარჯვებით მთავრდება: სახე დროებითობის, ეფემერულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სხვადასხვა პორტრეტში სხვადასხვა სიმძაფრით, ზედაპირის სიმკვრივის უკუპროპორციულად. პორტრეტთა პლასტიკის ასეთი გადაწყვეტის გამო, მათ გამოშასხველობაზე დიდ გავლენას ახდენს განათება. ყოველივე ზემოთქმული სამყაროს მარადიული სახეცვლადობის გამძაფრებული აღქმიდან გამომდინარეობს. მოქანდაკის შემოქმედებაში მკაფიოდ არის გამოვლენილი ე.წ. „ფერწერული სტილის“ ყველა ნიშანი.

გ. პაპინაშვილს ახასიათებს მეტად თამამი დაჯერებული ძერწვა. მისი ერთი შეხედვით დაუდევარი მანერით შესრულებული პორტრეტების დიდი უმრავლესობა შინაგანად საგსებით დასრულებულია, ხოლო გარე ფორმის დაუსრულებლობა მეტ უშუალობას, სიახლეს, სიცოცხლეს და დამაჯერებლობას ანიჭებს მათ.

მიუხედავად იმისა, რომ პორტრეტისტიკის განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებული ავტორი ნატურას ერთბაშად მთლიანობაში აღიქვამს და მისთვის უცნობი ადამიანების პორტრეტებსაც ერთ სივრცეში — 1,5 საათში ქმნის, იგი უმრავლეს შემთხვევაში ახერხებს მოდელის შესახებ ყოველივე მთავარის თქმას; მრავალასპექტიანი, მართალი, ღრმა, ფსიქოლოგიური სახეების შექმნას. მის შემოქმედებაში შესრულების მანერას დიდი გამოშასხველობითი და ემოციური დატვირთვა აქვს. ბოლო წლებში მოქანდაკე იმდენად დაოსტატდა, რომ თიხის დიდი ნაფლეითებით ძერწავს და ხშირად ხელის ერთი მოსმით ახერხებს ამა თუ იმ ნაკვთის გადმოცემას. ძერწვის ასეთი სისწრატე და სიიოლე (რაც მკაფიოდ ეტყობა მის ნაშუშევრებს) გარკვეულ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს მყურებელს.

მხატვრის ხელი მისი აზროვნების სინქრონულად მოქმედებს და განსხვავებულ შინაარსობრივ ნიუანსთა ფართო სპექტრს იძლევა. მაგ.: თიხის დადების მანერა განსაკუთრებულ სიმსუბუქეს, გამჭვირვალებას, შინაგან ნათებას, ჰეროვნებას იძენს მ. თუმანიშვილის პორტრეტში და ემსახურება შემოქმედებითი შეძარბების, სულიერი აღმაფრენის განწყობილების შექმნას; მეტყველ კომპოზიციასთან, პლასტიკასთან

და მიმიკასთან შესაბამისობაში დამაჯერებლად გამოხატავს ნათელი სულიერი ღრმადობა და მხატვრული ნიჭი ნერვული ორგანიზაციის შემოქმედ ინტელიგენტს.

უფრო მკვრივია ბერწვა მოჭიდავის პორტრეტში. შეესატყვისება ამ ძლიერი ნებისყოფიანი ახალგაზრდის ბუნებას; სირბილეს და სითბოს იძენს გ. გვეგვკორის პორტრეტში (19); მკვრივი და მოწესრიგებულია ბრძენი, მკაცრი, უტყუარი მოხუცის ტ. გამსახურდიას პორტრეტში; დამაჯერებლად გადმოსცემს ცხოვრების მძიმე პირობებისაგან გაუხეშებული, დანაოტყუებული თითქოს დაკორძებული კანის ფაქტურას მოხუცი მუშის პორტრეტში (23)...

გ. პაპინაშვილის ნამუშევრებში მეტად ფართოა პორტრეტული დახასიათების დიაპაზონი: პიროვნების გარეგნობის, ასაკის, ხასიათის, ტემპერამენტის, ინტელექტის, პროფესიის, ეროვნული თუ შთამომავლობითი წარმომავლობის და სხვა ნიუანსებს მოიცავს. (მაგ.: თითქოს გამსახურდიების „საკვარეულო დამღითა“ აღბეჭდილი ტრიფონ გამსახურდიას პორტრეტი. შეუძლებელია სხვა ერში აგერიოთ მისი ოსი მამაკაცი, ან რუსი ანდრეი და ა.შ.).

ჟანრის სირთულის ღრმა გააზრებამ საკუთარი თავისადმი მომთხოვნელობამ, ღრმა პასუხისმგებლობამ განაპირობა პაპინაშვილის უკომპრომისო ერთგულება პორტრეტის ჟანრისადმი.

პაპინაშვილი არ მიმართავს სტილიზება-დეკორირებას. მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები მნახველს ატყვევებენ სიმართლით, სისადავით, ღრმა გამომსახველობით. ზოგჯერ მოქანდაკეს ნატურალისტური ელემენტები შეაქვს პორტრეტებში, მაგრამ მას არასოდეს დალატობს ზომიერების გრძნობა, მისი ნამუშევრები არასოდეს გადიან ესთეტიკურობის „ჩარჩოებიდან“.

ობიექტურობის, ერთგვარი დოკუმენტალობის შთაბეჭდილების მიღმა, რომლის შექმნასაც ავტორი ესწრაფვის მეტი დამაჯერებლობის მისაღწევად, მკაფიოდ იკითხება მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, პიროვნული სიმპათია-ანტიპათიები: იგი არ ასახავს ცხოვრებისაგან განებეზვრულთ. მისი გმირები მშრომელი და შემოქმედი ადამიანები არიან; ზოგჯერ ცალკეული უარყოფითი თვისებების მქონეც, მაგრამ ძირითადად დადებითი, რომელთა მისწრაფებებს, ცხოვრებასთან ჭიდილში მიღებული სულიერი ტკივილებით კვალდაჩნეულ სახეებს ასახავს მოქანდაკე ადამიანებისადმი სიყვარულითა და თანაგრძნობით გამთბარ პორტრეტებში.

ადამიანის ფსიქოლოგიის ღრმა გახსნით, პუმიანიზმით, მკაფიო მოქალაქეობრივი პოზიციით გ. პაპინაშვილი რეალისტური ფსიქოლოგიური პორტრეტის კლასიკური ტრადიციების ერთ-ერთი ყველაზე ერთგული და თვალსაჩინო გამგრძელებელია 60-იანი წლების და შემდგომი თაობების მოქანდაკეთა შორის. (მომდევნო თაობების პორტრეტისტები სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებების უფრო მეტად სუბიექტივიზირებულ ტრანსფორმაციას მიმართავენ). გ. პაპინაშვილმა ახალი სიცოცხლე შთაბერა ამ ტრადიციებს.

თუ ქართული სკულპტურული პორტრეტისათვის 50-იანი წლებამდე მეტად იყო დამახასიათებელი რომანტიზაცია, საზოგადოებრივი პათოსის ხაზგასმა, პერიოზაცია — გარკვეული დისტანცია მაყურებელსა და სკულპტურულ სახეს შორის. 50-



იანელთა შემოქმედებაში კი მეტი თავშეკავებულობა, თავისებური სიმკაცრე, პორტრეტრებულთა სულიერი მდგომარეობის გამჟღავნებაში თუ ფორმის გადაწყვეტაში; სამოციანელ პორტრეტისტთა ერთი ნაწილის (მათ შორის გ. პაპინაშვილის) შემოქმედებაში, გაინტენსიურდა ფსიქოლოგიური დახასიათებანი, შესატყვისად – მხატვრული ფორმა. გ. პაპინაშვილის ნამუშევრები მეტი სისადავით და კომუნიკაბელობით ხასიათდებიან. იგი თანამოქალაქებს თანამედროვის საღი, ფხიზელი, მაგრამ თანამგრძობი და კეთილგანწყობილი თვალთ აფასებს. შემოაქვს თანამედროვეობისათვის ნიშანდობლივი კრიტიკული ინტონაციები – ცხოვრებისეული სირთულეების კვალის წარმოჩენა, ყოფითი მოუწყობლობით გამოწვეული სულიერი ტკივილების ასახვა. მისი სწრაფი აღქმა და აქტივიზირებული მხატვრული ფორმა შესაბამისობაშია დღევანდელ დინამიურ გარემოსთან, თანამედროვე ადამიანის ხედვისა და აღქმის სტილთან.

თენგიზ კიკალიშვილი, ისევე როგორც გ. პაპინაშვილი, ფსიქოლოგიური პორტრეტის ოსტატია. მის მიერ შექმნილი პორტრეტები უფრო აქტიურად არიან სუბიექტივიზირებულნი. იგი გამახვილებულად გრძნობს მოდელის სულიერ მდგომარეობას. მეტწილად, მკვეთრად გამოკვეთილი ინდივიდუალური ხასიათისა და გარეგნობის მქონე, სახეზე ცხოვრებისეული კოლიზიებით კვალდამჩნეული მოდელის ინტერესდება და გამოხატავს მათ ძლიერი სულიერი დაძაბვის მომენტში; ქმნის ძალზედ ექსპრესიულ, ორიგინალური ხელწერით აღბეჭდილ მხატვრულ სახეებს.

დროთა განმავლობაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა თ. კიკალიშვილის შემოქმედებამ, რომლის ევოლუციის წარმოსაჩენადაც ქრონოლოგიის მიხედვით განვიხილავთ რამდენიმე პორტრეტს

„ქალის პორტრეტში“ (24) ექსპრესიულობა მიღწეულია არა იმდენად მიმიკით, რამდენადაც პორტრეტის მასების დინამიკური, რთული კომპოზიციით; დაძაბულობით, რომელიც წარმოიშობა შუბლის, თმისა და სახის ქვედა ნაწილის გამოწვეული ფორმების და ჩატყვლებილი ცხვირის დაპირისპირებით; საფეთქლებთან თმების „შემოჭურით“, რითაც საზი ესმება ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილი, შექმნილი წნევისაგან ზომაზე მეტად გამობურცული თვალების გამახვილებულ მხერგას. ქალის ტუჩების გამომეტყველება მოლოდინს და მკაფიოდ გამოუკვეთელ უარყოფით განწყობას გამოხატავს. იგი თითქოს დაძაბული ელის რაღაც წინააღმდეგობის დასრულებას.

ამ პორტრეტში ერთი მხრივ საზგასმულია სახის ასიმეტრია, ურთიერთმონაცვლე ფორმათა დაპირისპირებული მიმართებები, ვველა ის მომენტი, რაც დინამიურობის და ფერწერულობის შთაბეჭდილებას ქმნის, მეორე მხრივ განსაკუთრებით საგრძნობია „მკაცრად ჩაკეტილი ფორმისაკენ, სივრცეში მკაფიოდ წასაკითხი საზღვრებით გამოყოფილი, განკერძოებული მასის შექმნისაკენ სწრაფვა (გ, 5-6). ამ ორი საწყისის დაპირისპირება მეტ დრამატიზმს სძენს აღნიშნულ სახეს, რომლის ფორმები თითქოს ატმოსფეროში გაბნეული რაღაც ენერჯის ზემოქმედების შედეგად არიან ტალღისებურ მოძრაობაში მოყვანილი და პორტრეტის ყოველი მხრიდან ქმნიან მეტად გამომსახველ, ნაწარმოების მთელი

შინაარსობრივი მუხტის მომცველ, შეტყვევლ სილუეტებს.

გარემოს ძალების მოქმედების ეფექტი შეიმჩნევა სხვა ნამუშევრებშიც. მამაკაცის პორტრეტშიც (25) მხატვრული სახის შექმნაში უმთავრეს როლს თამაშობს კომპოზიცია, რომელიც მიუხედავად ლაკონიურობისა, რთულია, დინამიურობისა და ძალდატანებულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კისერი მარჯვნივაა გადახრილი, თავი მარცხნივ და წინ. პორტრეტის თვალის შევლებითანავე, მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს შუბლი-დაწნეხილ-დეფორმირებული, ნაიარვეი ფორმებით და სახის სხვა ნაწილებთან შედარებით დიდი მასით რაღაც ძალა თითქოს იძულებით აჩრევინებს თავს მამაკაცს, ამის გამო შუბლის ისედაც დიდი მასა მეტი სიმძიმით აწევა სახის ქვედა ნაწილებს. მამაკაცს გარკვეული დაძაბვა სჭირდება წონასწორობის შესანარჩუნებლად, თავის ღირსეულად დასაჭერად. ზემოდან ქვემოთ მიმართულ ძალას უპირისპირდება: სიმძიმისაგან თითქმის გაჭყლეტილი თვალების ზემოთ და პირდაპირ მიმართული მზერა; მჭიდროდ მოკუმბული ტურბის სერიოზული, ნებისყოფიანი, თითქოს ძალდატანებით გაღიმების მოსურნე გამომეტყველება; თავის საპირისპირო მიმართულებით განლაგებულია კისრის მასა; თავის კისერზე მიბჯენა დაყრდნობის მიზნით. შუბლის და თვალების დეფორმაცია გამოწვეული ფორმათა სიმძიმისაგან დაწნეხვით, და კისერზე თავის მიბჯენის შედეგად წარმოქმნილი დაბაბი კიდევ უფრო ზრდიან სახის დაძაბულობას და ექსპრესიულობას.

ამ პორტრეტში მრავალფეროვნება, უფრო „ფერწერული“ ხდება ფაქტურა, მაგრამ შენარჩუნებულია ფორმის სიმკვრივე, სილუეტებისა და ცალკეული დეტალების მკაფიოება. ქალის პორტრეტისაგან განსხვავებით, გამომსახველობითი აქცენტები სილუეტის დინამიკის ნაცვლად, სახის გამოძეგვლელობაზე გადადის.

კიდევ უფრო ექსპრესიულია „დეიდა ანას პორტრეტი“ (26) მასში ლოგიკურად გრძელდება თ. კიკელიშვილის შემოქმედებითი მიხედვით. ექსპრესია შექმნილია ვიწრო უმწეო მკერდის დაპირისპირებით დიდ თავთან; სახის მკაფიო რელიეფებით მოცემული ნაკეთების ასიმეტრიით; მკვეთრი მიმიკით, სახის და ზეეული, გაფრთხილებული თმების ფორმებითა და ფაქტურით წარმოქმნილი შუქ-ჩრდილებით.

კომპოზიციის დინამიკის აღმავალი, ზიგზაგისებური მიმართულება მკაფიოდაა მონიშნული ტანსაცმლის ნაოჭების აღმავალი ხაზებით, რომლებიც გრძელდებიან კისრის მკაფიოდ გამოვლენილ კუნთებში, მალა მიმართულ მზერაში და კულმინაციას პოულობენ „ყალყუხ დაძვარი“ თმების ფორმებში (გ, 5-6).

„მოწერული“ მხრები, რომელთაგან ცალი თითქოს შემცინების თუ ნერვული დაძაბვის გამო ზემოთაა აწეული. უკიდურესად ხაზგასმული თვალების, წარბების და შუბლის მიმიკა მოკლებულია იმ შინაგან გამამთლიანებელ მუხტს, რომელიც ქალის სახეს ამ წამიერი ტკივილის განცდას მიანიჭებდა. აქ აღბეჭდილი მდგომარეობა მისთვის მუდმივის, უკვე შეგუებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მისი პოზა, მიმიკა, გაფრთხილებული თმები თითქოს მუდმივმოქმედ, ქარიშხლისებურ ძალასთან დაპირისპირების მდგომარეობაშია დაფიქსირებული. აქ მერწვის მანერა კიდევ უფრო ცხოველხატული ხდება ვიდრე მამაკაცის პორტრეტში, მაგრამ აქაც შენარჩუნებულია სილუეტისა და ცალკეული დეტალის მკაფიოება. მიუხედავად ფორ-



ტალურობისა, კომპოზიცია სხვადასხვა მხრიდან საინტერესოდ იკითხება სიტყვებში (კიკალიშვილის პორტრეტების უაღრესად დაძაბული შინაარსი მაქსიმალურად კონცენტრირებულია სახეში. თუმცა პორტრეტების ყოველი ხედი საერთო შთაბეჭდილებას შეესაბამება მათი გადაწყვეტა პორელიეფის პრინციპს ემყარება) და მეტყველ დასამახსოვრებელ სილუეტებს ქმნის.

თუ ახალგაზრდა ქალის პორტრეტში (24) „სახვასმული იყო მოცულობითი ფორმის სკულპტურულობა, აქ მხატვრის ინტერესი მიმართულია ავადმყოფობითა და სიბერით კვალდამჩნეული ფორმის გამოშსახველობისაკენ“ (გ, 5-6), (19).

უკვე ამ სამი პორტრეტის შედარებითაც ჩანს გარკვეული ევოლუცია, რომელიც ძირითადად გამოიხატა შინაგანი დაძაბულობის უფრო აშკარა გამოვლინებაში, ფაქტურის ცხოველხატულობის გაზრდაში.

ზემოთ განხილულ ყველა ნამუშევარს გარკვეული „თხრობითობა“ ახასიათებს, მათში ავტორი პლასტიკის ენაზე გვიამბობს პორტრეტირებულთა ცხოვრების დრამატულ ისტორიას: - რომ ისინი მოთმინებით იტანენ მუდმივ ცხოვრებისეულ სირთულეებს და დიდი ძალისხმევით ფასად, მანც ინარჩუნებენ გარკვეულ სულიერ წონასწორობას, მაგრამ ეს უჯდებათ ინტერესთა შემოფარგვლის, პრობლემათა ვიწრო წრეზე მიჯაჭვის ფასად, ამიტომ მათი პორტრეტების გადაწყვეტა ხაზგასმულად კამერული და მკვეთრად ინდივიდუალიზებულია.

შემდგომში თანდათან გაღრმავდა კიკალიშვილის მსოფლმხედველობა, ამის შესატყვისად, თვისებრივად შეიცვალა, სინამდვილის უფრო თამამი მხატვრული ტრანსფორმაციის გზით, მეტი სიდრმისა და განზოგადებისაკენ წარიმართა მისი შემოქმედება. პორტრეტებში თანდათან შესუსტდა ყოფითობის ნიშნები. პორტრეტირებულთა ყურადღება კონკრეტულ წინააღმდეგობებზე მიჯაჭვის ნაცვლად, ამ წინააღმდეგობათა უფრო ღრმად განზოგადებულ გააზრებაზე, უფრო ამაღლებულ სულიერ-ინტელექტუალურ სფეროში გადავიდა. დაიხვეწა გამოსახვის ხერხები. გარკვეული ცვლილება განიცადა კომპოზიციურმა სტრუქტურამ, აშკარად გამოიხატა ვერტიკალიზში, რითაც ხაზი გაესვა ამაღლებულისაკენ სწრაფვას. ეს ცვლილებები ყველაზე აშკარად გამოიხატა „დეიდა ანას პორტრეტში“ (27). მასში ახალი ამოცანის შესატყვისად, უფრო ორგანიზებული, ლაკონური, კონცენტრირებული გახდა კომპოზიცია, მეტად გამოაშკარავდა ვერტიკალიზში (რომლისაკენ სწრაფვა დეიდა ანას I პორტრეტშიც (26) ჩანდა). ყურადღება გამახვილდა სახეზე. სახის ნაკვთების რელიეფურ დონეებს შორის სხვაობა შემცირდა. ნაკვთები დაიხვეწა: გათხელდა ცხვირი, ტუჩების კონტურები უკეთ გამოიკვეთა, ნაოჭების რიცხვი გაიზარდა, შესაბამისად, გაჩნდა დამატებითი შუქჩრდილები; სახის ნაკვთებით, ნაოჭებით და მათი შუქჩრდილებით შეიქმნა I პორტრეტთან შედარებით უფრო რთული და მრავალფეროვანი, ორგანიზებული რიტმიკა.

პორტრეტისათვის საღვარის შერჩევაც არ არის შემთხვევითი. ხის საღვარის ზედაპირზე მკაფიოდ მოჩანს ხის ტექსტურა, რომლის ზოლები პორტრეტის კომპოზიციის აღმავალი დინამიკის საპირისპიროდ, ქვემოთ არიან მიმართულნი და კიდევ უფრო ამრავალფეროვნებენ რიტმიკას. პორტრეტის



რიტმიკა ესმარება პორტრეტირებულის სახეზე ასახული ამაღლებული ბრძოლი განწყობილების შექმნას და პოლიფონიური საორღანო მუსიკის ასოციაციებსაც იწვევს.

თუ დეიდა ანას I პორტრეტში (26) შინაგანი გამამთლიანებელი მუხტის უქონლობის გამო სახე „არეული“ იყო და სულით ავადმყოფის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, II პორტრეტში გონიერი, ძლიერი ნების ადამიანი გამოსახული სული-კრინტელექტუალური ძალების მაქსიმალური დაძაბვისას. პორტრეტის სილუეტები ყოველი მხრიდან ექსპრესიული და დასამახსოვრებელია.

პორტრეტირებულის სახის ნაოჭები და თმის ზვეულები ქმნიან შთაბეჭდილებას, რომ სახე ცეცხლის აღშია გახვეული. თითქოს სიციხისაგან გამდნარი ქვედა ქუთუთოსა და თმის ფორმებიც განამტკიცებენ ამ შთაბეჭდილებას.

I პორტრეტში ასახული, ტკივილებსა და სულიერ „ქარიშხლებს“ შეჩვეული, მუდმივ მოცანცაზე, უმწყო არსების ნაცვლად მივიღეთ უკადრის ბედთან მარად შეურიგებელი ბობოქარი სულის ტრაგიკული პიროვნება.

ამ ორი პორტრეტის შედარება მოწმობს, თუ სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებების რა თამამ ტრანსფორმაციას ახდენს მოქანდაკე. ერთი პიროვნების პორტრეტის ორ ვარიანტში სახის მხოლოდ ზოგიერთი ნაკვთი და ასაკია მსგავსი. II ვარიანტში (27) მოქანდაკემ მოდელში და საკუთარ თავში მიაგნო იმ შინაგან პოტენციას, რომლის სრუყოფილმა გახსნამ და გამოძვეურებამ პეროიკული იერი შესძინა ამ სახეს. მისი სულიერი ცხოვრება ნამდვილ ტრაგიკულ სიმამლეგმდე აზიდა. პორტრეტირებული წარმოდგენილია, როგორც მოაზროვნე, ძლიერი, ღრმა სასიათის პიროვნება. ეს სახე მხატვარმა ყოველდღიური ყოფითი სინამდვილიდან ადამიანის უკადრის ბედისადმი დაუმორჩილებლობის სიმბოლომდე აამალა, ქართულ პორტრეტულ ქანდაკებაში არ მაგონდება სხვა პორტრეტი, რომელიც ადამიანის გონებრივ-სულიერი აქტივობის ასეთ სიმძაფრეს აღწევდეს. კონკრეტულ შთაბეჭდილებებზე დაფუძნებული ეს განზოგადებული სახე განსაკუთრებით შთამბეჭდავია იმის გამო, რომ ავტორი მასში დიდ კონკრეტულ დამაჯერებლობას აღწევს.

განსხვავებული ხასიათის ადამიანია წარმოდგენილი მამაკაცის II პორტრეტში, რომელიც ღირიზმის, ელეგიური განწყობილებითაა განმსჭვალული. პორტრეტირებული თითქოს შინაგან თუ სამყაროდან მომდინარე ხმას მიყურადლებული, დაფიქრებული გარინდულა. ჰარმონიულ ემოციონალურ ერთიანობაშია მოყვანილი, პლასტიურია კომპოზიციაც, დეტალებიც და ფაქტურაც.

პორტრეტირებულის კისრის ვერტიკალიდან ოდნავ მარცხნივ, თავის კი ოდნავ მარჯვნივ გადახრას თავისებური ნარნარი მოძრაობა და სიფაქიზე შეაქვს კომპოზიციამში, რომელიც სხვადასხვა მხრიდან აღქმისას ახალ ნიუანსებს იძენს და გამოძახავს, დასამახსოვრებელ სილუეტებს ქმნის.

ამ ნაშუქვეარში შერბილებულია გარემოსთან კონფლიქტი. სახის მეტყველ პლასტიკასა და მიმიკაში გამოსჭვივის სევდიანი განწყობის გამომწვევი დრამატული სიტუაციების ანარკლი. მაგრამ ჩანს, რომ პორტრეტირებულის სევდა აღარაა მხოლოდ ყოფითი მოუწყობლობით გამოწვეული, ეს უფრო მაღალი სფეროებისაკ-

ენ მიპყრობილი პოეტურ-ფილოსოფიური სევდაა.

ეს კეთილშობილი სახე ანტიკურ ნიმუშებსაც გვაგონებს და ქართულ ფრესკებზე ასახულ წმინდანებსაც. ეს პორტრეტიც, ისევე როგორც წინა პორტრეტი, როულ სინთეტურ ბუნებას ამჟღავნებს. მასში შერწყმულია ლირიკული, დრამატული, ფერწერული, მუსიკალური ინტონაციები.

როგორც დავინახეთ, კიკალიშვილის პორტრეტებისათვის დამახასიათებელია მეტად მკაფიო პლასტიკური ენა. მოქანდაკე სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებების გაბედულ ტრანსფორმაციას მიმართავს, რითაც მეტ გამომსახველობას და მხატვრულ დამაჯერებლობას ანიჭებს ნამუშევრებს. გამომსახველობით საშუალებათა შესაძლებლობების გამოყენებაში იგი მდიდარ ფანტაზიას და დახვეწილ გემოვნებას ავლენს.

კიკალიშვილის პორტრეტთა ერთი შეხედვით მარტივი კომპოზიციები სინამდვილეში რთულია, მრავალი მცირე მოძრაობით დინამიზირებული. მოქანდაკეს ეხერხება კომპოზიციის სივრცეში ისე განლაგება, რომ ყველა მხრიდან იქმნებოდეს პლასტიკური, დასამახსოვრებელი სილუეტი, ფორმების ერთმანეთის მიმართ და განათების წყაროსთან დამოკიდებულებით კი შუქ-ჩრდილთა ცხოველხატული თამაში.

კიკალიშვილის პორტრეტებს ახასიათებთ ანატომიური კონსტრუქციის სიმკვიდრე და მკაფიოდ გამოვლენილობა, სახის ფორმათა რელიეფურობის გაძლიერება; მათში მკაფიოდაა დასმული გამომსახველობითი აქცენტები, დაცულია ყურადღების თანაფარდობა მთავარსა და მეორეხარისხოვან დეტალებს შორის. ფორმათა შორის გადახველები პლასტიურია, მაგრამ საკმაოდ განსხვავებულ რელიეფურ ღონეებს იძლევა, რითაც შუქ-ჩრდილის ცხოველხატულობა იქმნება. შუქ-ჩრდილის ნიუანსირებაში მნიშვნელოვნად მონაწილეობს ნამუშევრების ზედაპირის ფაქტურა. თანდათან მეტ მოქნილობას და ემოციონალურობას იძენს ძერწვის მანერა. ამის შესატყვისად თანდათან იხვეწება, მრავალფეროვნად ნიუანსირებული, მხატვრულად უფრო გამომსახველი ხდება ნაწარმოებთა ფაქტურა. ძერწვის ფერწერული მანერის მიუხედავად შენარჩუნებულია სილუეტებისა და ცალკეული დეტალების მკაფიოება.

დიდი და მცირე ფორმებისა და შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობის რიტმი პორტრეტის ემოციონალური ზემოქმედების ერთ-ერთი მძლავრი საშუალებაა კიკალიშვილის შემოქმედებაში.

დროთა განმავლობაში მეტ განზოგადებასა და სიღრმეს, უფრო ამაღლებულ ემოციონალურ ელერადობას იძენენ მისი ნამუშევრები. ისინი თანდათან მეტად ამჟღავნებენ სინთეტურ ბუნებას: — ფერწერულ, მუსიკალურ, დრამატულ, პოეტურ ასოციაციებს იწვევენ. გამომსახველობით საშუალებათა (კომპოზიცია, პლასტიკა, შუქ-ჩრდილი, სილუეტი, რიტმი) შესაძლებლობანი კომპლექსურადაა ინტენსიფიცირებული, რის შედეგადაც მიიღწევა პორტრეტირებულთა უაღრესად ექსპრესიული, ზოგჯერ გროტესკის ზღვრამდე მიყვანილი ფსიქოლოგიური დახასიათებანი. ადამიანის რომელიმე თვისების ან სულიერი მდგომარეობის გროტესკული



საზგასმა იშვიათად, მაგრამ 60-იან წლებამდეც გვხვდებოდა ქართველ მოქანდაკეთა ნამუშევრებში, ცალკეული პიროვნების პროფესიის შესატყვისი (მაგ. კომპოზიტორის პორტრეტში) ან მკვეთრად ინდივიდუალური თვისებების წარმოსახენად. კაკლიშვილი კი ყველა მოდელში ნერვიულ დაძაბულობას ეძებს, ზოგჯერ გროტესკის ზღვრამდე მიჰყავს გამომსახველობა.

60-იან წლებამდე ქართულ ქანდაკებას არც ყოფითი სირთულეების ასე გულხდლილად გამჟღავნება ახასიათებდა. 60-იანი წლების თაობის მოქანდაკეთაგან თ. კაკლიშვილის შემოქმედებაში ყველაზე აშკარად და მწვავედ გამოვლინდა თანამედროვე გართულებული გარემოსადმი კრიტიკული დამოკიდებულება. თ. კაკლიშვილმა გარკვეული როლი შეასრულა ქართულ ქანდაკებაში ექსპრესიულ-გროტესკული ნაკადის დამკვიდრებაში (ამ ტენდენციამ, რომელიც წარმოადგენდა რეაქციას ჩვენს დროში ცხოვრების რიტმის დაძაბვის, ნეგატიური მოვლენების მოძმლაგრების, საარსებო გარემოს გართულების მიმართ, სხვადასხვაგვარი, საკმაოდ ფართო გამოხმაურება პპოვა შემდგომი თაობის მოქანდაკეთა შემოქმედებაში).

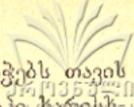
რუსულად განჩენილ აძე დაზგური ქანდაკების სხვადასხვა ფანრში მუშაობს. მის შემოქმედებაში, რომელიც მხატვრულ ამოცანათა ორგანული მთლიანობით ხასიათდება, პორტრეტს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

მკაფიოდ გააზრებულმა, ერთი მიმართულებით წარმოებულმა ინტენსიურმა ძიებამ შესაბამისი შედეგი გამოიღო. დროთა განმავლობაში შესაძენველ დაიხვეწა და გაღრმავდა მოქანდაკის შემოქმედება, რომლის ევოლუცია პირობითად სამ ეტაპად შეიძლება წარმოვიდგინოთ.*

რ. განჩილაძის პირველსავე ნამუშევრებში ჩანს მისწრაფება ცხოვრებისეული დაკვირვებების კონცენტრირება-განზოგადებისა და მტკიცე კონსტრუქციაზე დაფუძნებული, მოქნილი და შემოდენადი ჩაკეტილი სილუეტებით მოსაზღვრული, მეტყველი, ლაპიდარული ფორმის შექმნისაკენ, ინტერესი ფერადი ქანდაკებისადმი („ქართი ბიჭი“, „ორესტი“, „მანანა“, „ჯული“...).

თუ პირველ ეტაპზე ავტორი მეტად იყო მიჯაჭვული ნატურის ფორმების ზედაპირულ თავისებურებებს, შემდგომში, მოდელის ხასიათის სიღრმისეული კვლევის შესატყვისად იგი იკვლევს ნაწარმოების მხატვრული ფორმის ძირითადი ელემენტების გამომსახველობით შესაძლებლობებს. ამ მიზნით უკუაგდებს ყველაფერ არაარასებითს – თმის მასას, პოლიქრომიას, ფორმათა ზოგიერთ ნიუანსებს და კონსტრუქციული თავისებურებების საზგასმით ახერხებს ხასიათის გახსნას. იგი იკვლევს იმ ეფექტებს, რომელიც შეიძლება მიიღოს მოცულობათა სხვადასხვაგვარი არქიტექტონიკური ორგანიზაციით, კონსტრუქციული აქცენტების მიზანმიმართული გადაანაცვლებით, პროპორციების ვარირებით. ამ პერიოდში იხვეწება რ. განჩილაძის სახვითი ენა. მეტ ესთეტიკურობას იძენს ნამუშევრების ფორმა, მაგრამ მეტისმეტი განზოგადება იწვევს პორტრეტების რამდენადმე სქემატიზაციას, ნიღბისებურობას („რეზო“, „მამუკა“, „აღლე კაკაბაძე“...)

* I ეტაპი - 60-იანი წლები, 70-იანი წლების დასაწყისი; II ეტაპი - 70-იანი წლები; III ეტაპი - 80-იანი წლები.



შემდგომ ეტაპზე რ. გაჩეჩილაძე კვლავ მეტ. კონკრეტულობას ანიჭებს თავის „გმირებს“, აინტენსიურებს მათ ფსიქოლოგიურ დასახსიათებებს. ეს ეტაპი ხარისხობრივად ახალი საფეხურია, რომელზეც გამოყენებულია II ეტაპის ყველა მონაპოვარი. მის შემოქმედებაში კვლავ ბრუნდება პოლიქრომია, მრავალფეროვნება ნამუშევრების ფაქტურა (ო. ჭილაძის, ბ. ხარანაულის, მ. ჯაფარიძის, თ. ებრაღიძის... პორტრეტები).

როგორც აღვნიშნეთ, რ. გაჩეჩილაძის შემოქმედება შინაგანი მთლიანობით გამოირჩევა, ამიტომ მის დასახსსიათებლად განვიხილავთ ორ პორტრეტს, რომლებშიც გამოვლენილია მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ყველა პრსებითი ნიშანი.

„ოთარ ჭილაძის პორტრეტი“ (28) კომპოზიცია ფრონტალურია, მკაცრად მოწყობილი. წარმოდგენილია თავი კისრით. პორტრეტსა და მის სადგარს შორის მანძილია დატოვებული, ამის შედეგად ქანდაკება მეტ დამოუკიდებლობას იძენს სივრცეში, უფრო მკაფიოდ იკვეთება მისი სილუეტი, უფრო თვალსაჩინო ხდება პლასტიკის კომპაქტურობა.

ერთი შეხედვით ვითომდა მარტივი კომპოზიციის შინაგან მუხტს განსაზღვრავს მოძრაობის ძალიან ზუსტად მიგნებული, პორტრეტირებულის ხასიათიდან გამომდინარე, ნიუანსი, რომელიც ვერტიკალურად შეპართული კისრისა და ოდნავ მადლა აწეული თავის ურთიერთდაკავშირებას, დამბულობის და მობილიზებულიობის განცდით სჭვალავს. ამ განწყობილებას ჰარმონიულად შეესატყვისება და კიდევ უფრო ამძაფრებს პორტრეტში ოდნავ მონიშნული, მაგრამ ძალზე მეტყველი მიმიკა, და სახის ნაკეთების მცირე ასიმეტრია. პორტრეტის ფორმები განზოგადებულია, ზედაპირი გლუვი და ყოველი მხრიდან ჩაკეტილი სილუეტებით მოსაზღვრული.

მოქანდაკე პორტრეტს ძალზე მტკიცედ აგებს. ეყრდნობა რა კონსტრუქციის უაღრესად გამახვილებულ გრძობას და ანატომიის ცოდნას, იგი ნათლად კითხულობს ფორმის დინამიკის შემქმნელ უმთავრეს დეტალებს. თითოეული მათგანის როლსა და შესაძლებლობებს გამომსახველობის შექმნაში და კონსტრუქციული აქცენტების შინაარსობრივი ჩანაფიქრის შესაბამისად გადაინაცვლებით, პროპორციების ზუსტი შერჩევით, ფორმის გეომეტრიული საფუძვლების გამოყვანებით ქმნის ქანდაკების უაღრესად მტკიცე „ჩონჩხს“ — შიდა კონსტრუქციას, რომელზეც თითქოს გადაჭიმულია სახის რბილი ქსოვილება.

მაგალითად ამ პორტრეტში, პირობითად, სახის ფორმები გააზრებული აქვს როგორც ერთმანეთზე ფუძეებით შერწყმული, ორი ტოლკუთხა წაკვეთილი სამკუთხედი (28), რომელთაც ფერდების მხრიდან დამატებული აქვთ პატარ-პატარა სამკუთხედები (ანუ ფორმა განზოგადებულია ყველაზე მტკიცე საფუძვლამდე...).

ყვრიძალების მაღლა აწევით, წინ და განზე გატანით მოქანდაკე ზრდის და დიდ ფიზიკურ ძალას ანიჭებს სახის ქვედა ნაწილს, ხოლო ზედა ნაწილი აქცენტირებულია ფართოდ გახელილი თვალებით და გაძლიერებული წარბის ბორცვებით, რომლებიც კრავენ შუბლის ფორმას. პორტრეტი ყოველი მხრიდან ასევე

გეომეტრიზებული.

ზუსტი და მტკიცე ძვლოვანი კონსტრუქცია მოქანდაკეს საშუალებას აძლევს თამბი მანიპულაციები აწარმოოს სახის ცალკეულ დეტალებზე, დამაჯერებლობის შუბლაღაავად. მაგალითად, ფორმის გამოლიანების მიზნით ამოსწევს თვალბუდეს, ყურებს თავის ქალაში ღრმად სვამს და თითქოს თავის ქალას ატმანის.

ფორმის ყველა დეტალი მაქსიმალურად ემსახურება ხასიათის გასხნას. მკაფიოდ გამოკვეთილი ყვრიმალეები, კუთხოვანი მძლავრი ნიკაბი პორტრეტირებულის ენერგეულობაზე და ნებისყოფის სიმტკიცეზე მეტყველებენ, მჭიდროდ მოკუმული პირი, დაბერილი ნესტოები — მის შემართებაზე, მობილიზებულობაზე, ზოლო ძალა სივრცეში გატყორცნილი „ანთებული“ მზერა — მისი მიზნების მასშტაბურობაზე.

ფორმათა განზოგადება, თითქოს საყრდენ კონსტრუქციაზე „გადაჭიმვა“ მათ მტალისებურ, მტკიცე საგნობრიობას სძენს. ყოველდღიური ხორციელი ცხოვრებიდან მარადიულ, ნივთიერ სამყაროში გადაჰყავს, ამავე დროს შენარჩუნებულია ზედაპირის მოქნილობა, რაც მათ სიცოცხლეს ანიჭებს.

პორტრეტის გამოლიანებული, მასიური ფორმა წონადობისა და სიმკვრივის შთაბეჭდილებას ტოვებს, გამომსახველობის შექმნაში გარკვეულ როლს თამაშობს პორტრეტის ფორმებით წარმოქმნილი პირიზონტალებისა და ვერტიკალების რიტმი. შუბლზე ამოკაწრული ხაზები, ისევე როგორც სხვა პორტრეტებში, აქაც რამდენიმე ფუნქციას ასრულებენ: მიმიკისა და რიტმის შექმნაში მონაწილეობენ, ფორმას გამოკვეთენ, ამრავალფეროვნებენ — თავისებურ დეკორს ქმნიან.

ფორმათა მტკიცე, მწყობრი, ნათელი ორგანიზაცია შესაბამის გამომსახველობას ანიჭებს პორტრეტს.

ჩვენს წინაშეა უაღრესად მტკიცე ნებისყოფის, მიზანდასახული, კონცენტრირებული, მობილიზებული, წვრილმან ვნებებს აცილებული, გლობალურ პრობლემებთან შეჭიდებული ცივი და ფხიზელი გონების, მგზნებარე გულისა და ტემპერამენტის მქონე დაზვეწილი ინტელიგენტი.

ოთარ ჭილაძის სახეში თუმცა იკითხება ქართული იერის, ხასიათის და ტემპერამენტის გარკვეული ნიშნები, მოქანდაკე მკაფიოდ არ გამოკვეთს ნაციონალობას. იგი ცდილობს მიგვანიშნოს პიროვნების მასშტაბურობა, დაგვანახოს თანამედროვის სახეში ზოგადსაკაცობრიო, მარადიული ღირებულებები. (კომპოზიციის ფორნტალურობით, ფორმათა განზოგადების ზერხებით პლასტიკის თავისებურებებით, მხატვრული სახის შინაგანი სიძლიერით და მასშტაბურობით ეს პორტრეტი ეგვიპტის ფარაონების პორტრეტებთან იწვევს ასოციაციებს).

ასეთი ღრმა განზოგადება, შინაარსით დატვირთული ლაკონიზმი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ძალზედ ძნელი მისაღწევია და შემოქმედებითი ძალების დიდ დამბვას მოითხოვს თავისი საქმის ისეთი ოსტატისგანაც კი, როგორც რ. გაჩეჩილაძეა.

იმის საილუსტრაციოდ, თუ რაოდენი ძალისხმევაა საჭირო ასეთი შედეგის მისაღწევად, მოვიყვანო ბესო ხარანაულის პორტრეტის ორ ვარიანტს, რომლებიც ორი თვის ინტერვალით აქვს მოქანდაკეს შექმნილი. მათი ურთიერთშედარებით

შეიძლება ნათლად წარმოვიდგინოთ სინამდვილის რამდენად აქტიურ ტრანსფორმაციას მიმართავს ხელოვანი. მე მხოლოდ ნაწილობრივ გვაანალიზებ ამ პორტრეტებს.

თუ ოთარ ჭილაძის პორტრეტში მოქანდაკე არ ცდილობს პორტრეტირების ნაციონალიზმის წარმოქმნას, ბ. ხარანაულის პორტრეტში (31-34) ეროვნულ ძირებთან სიახლოვეა ხაზგასმული. რ. გაჩეჩილაძის პორტრეტში ასახული ბ. ხარანაული — ესაა ახალგაზრდა, ხალხის წიაღიდან გამოსული კაცის იერით; ყოჩაღი, ცოტა უკმეხი გამომეტყველებით, ფართო სახით, დიდი, კეხიანი, წაწვეტებული ცხირით.

ოთარ ჭილაძის პორტრეტთან შედარებით, ამ პორტრეტში უფრო მრავალფეროვნდება პლასტიკა. შუბლისა და ლოყების დიდი და გლუვი ფორმების დაპირისპირებით უტრირებულად გაკუთხოვანებულ და წამახვილებულ ცხვირისა და ტუჩების ფორმებთან.

სახის დიდი და მცირე, ერთმანეთის მიმართ სხვადასხვა კუთხით განლაგებული გეომეტრიზებული ფორმებისა და მათი შუქ-ჩრდილების ურთიერთმონაცვლეობა ქმნის მწყობრ, დაძაბულ რიტმს, სახის რიტმიკის შესატყვისად ყურები სახის პარალელურად იმეორებენ ყბებისა და შუბლის ტალღისებურ სილუეტებს.

ბ. ხარანაული წარმოდგენილია როგორც ჭკვიანი, ძლიერი, შინაგანად დამუხტული, მიზანდასახული, ენერგიული პიროვნება. ოდნავ გასხნილი პირი, რომელიც მკვეთრი ჩრდილითაა აქცენტირებული, თითქოს მზადაა დაგროვილი სათქმელის სხვათათვის გასაზიარებლად. მოდელისადმი მხატვრის დამოკიდებულების მსუბუქი იუმორიც ჩანს ამ პორტრეტში, სკივრის ფორმის მიმე შუბლის ქვემოდას რომ აკვესებს ცენტლოვან თვალებს. თუ შევადარებთ ბ. ხარანაულის პორტრეტის ორ ვარიანტს (31-34-32-33), დავინახავთ, რომ II ვარიანტში (33-34) ფორმამ და შესაბამისად შინაარსმაც მნიშვნელოვანი გარდაქმნები განიცადა. როგორც ვხედავთ, კომპოზიცია ორივეგან ფრონტალურია. II პორტრეტში სულ უმნიშვნელოდ შეიცვალა თავისა და კისრის მიმართება. კისერმა ოდნავ უკან გაიწია და ამან საეხებით შეცვალა განწყობილება, მეტი სიცოცხლე, დაძაბულობა, შემართება შეიტანა პორტრეტში. გამოიკვეთა ხასიათის გასხნის სხვა კუთხე, მხატვრის ახალი ამოცანა. ამ ამოცანის შესატყვისი რეორგანიზაცია განიცადა ნაწარმოების პლასტიკამ. ბევრად წინ გამოვიდა თვალბუდე, თვალბუდის ფორმა გამთლიანდა ამჯერად გაკუთხოვანებულ შუბლის ფორმასთან (რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს პროფილში); მიღებულმა ფორმამ გააწონასწორა კეფის გაკუთხოვანებული ფორმა; შუბლი გამაღლდა, შევიწროვდა, ამის გამო უფრო გამოიკვეთა ყვრიმალისა და ყბის ფორმები, ცხვირის ძვიდესა და წარბის ბორცვებს შორის მანძილი და შესაბამისად თვალბუდის ზომებიც შემცირდა. ყურებმა უფრო ამოიწია თავის ქალაქად. წინ წამოწეული თვალები ამოკაწვრით დაიხატა, ისე რომ არ დარღვეულა დამაჯერებლობა. თმების მინიმუმება მხოლოდ თხემზე დარჩა — პორიზონტალური ხაზის სახით. ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად უფრო ორგანიზებული გახდა ფორმა. სახის თითოეული ნაკვთი და მათ შორის სტრუქტურული დამოკიდებულებები უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა. მნიშვნელოვნად შეიცვალა გარეგნობა და



მეტი სიღრმით გამოიკვეთა შემოქმედი, აქტიური, მიზანდასახული პიროვნების შინაგანი სამყარო. მოქანდაკის მიერ მოდელში ამოკითხული და უფრო მკაფიოდ გამოვლასაინოებელი, უფრო სრულქმნილად წარმოდგენილი.

მხატვრული სახის სრულყოფის მიზნით ავტორი ხშირად უბრუნდება ერთსა და იგივე მოდელს. საკუთარი თავისადმი მაქსიმალურად მომთხოვნი, უკომპრომისო ხელოვანი... რ. გაჩეილაძე არასოდეს კმაყოფილდება მონაპოვრით. ნამუშევრის სრულყოფისათვის ზრუნვას იგი არ ამთავრებს მისი ჩამოსხმის შემდეგაც. თითქმის ყველა ნამუშევარი რ. გაჩეილაძეს რამდენიმე ეგზემპლარად აქვს ჩამოსხმული; პორტრეტების სხვადასხვა ფორმის სადგარებზე სხვადასხვა კუთხით დამაგრებით და სხვადასხვა მასალის შესატყვისი ტონირებით განსხვავებულ გამომსახველობით ნიუანსებს ანიჭებს მათ. (მაგ.: მ. ჯაფარიძის, თ. ებრაღიძის, ო. ჭილაძის, ბ. ხარანაულის და სხვა პორტრეტები).

რუსულან გაჩეილაძის შემოქმედება ფსიქოლოგიურ დახასიათებათა ფართო დიაპაზონს მოიცავს. მის პორტრეტებში წარმოდგენილია სხვადასხვა ხასიათის, ასაკის, პროფესიის ადამიანები. მათ შორისაა ღრმად მოხუცი, მაგრამ ცხოვრებისაგან გაუტეხელი ქალი („მოლოდინი“ (30)), რომელსაც ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვს ქალური პეწი და მომხიბვლელობა, ჯერ კიდევ რაღაც ნათელ იმედს შეჰღიმიას; ნაზია, შთავლებით, სულიერებით განათებულია „აღდე კაკაბაძე“, სათუთი და პოეტურია „ნუგზარი“, მშვენიერი და მომხიბვლელია „თათი ებრაღიძე“ (35) წრფელი ნორჩი სახე დაუხარჯავ ნათელ გრძნობათა მოზღვაგებისა და გაუცნობიერებელი სულიერი სიღრმეებიდან მომდინარე კედმისაგან შეპფაკვლია.

რ. გაჩეილაძის ყველა პორტრეტის კომპოზიცია ფრონტალურია. მას აქვს ისეთი პორტრეტებიც, რომლებშიც თავი ოდნავ დახრილია, ან აწეული, მაგრამ არც ერთ პორტრეტში არ გვხვდება თავის გვერდზე მიბრუნება. მხოლოდ ორ შემთხვევაში („კაკოს“ და „ნუგზარის“ პორტრეტებში) პორტრეტირებულთა მზერა ფრონტალური ღერძისადმი კუთხითაა მიმართული, მაგრამ თავისა და კისრის ფრონტალური მდგომარეობა თითქმის არ იცვლება. ეს კიდევ უფრო ცხადად მიუთითებს, რომ კომპოზიციის ფრონტალურობა აუცილებელი ხერხია რ. გაჩეილაძისათვის. კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტით, მკერივი, წონადი, მკაფიო სტრუქტურის პლასტიკით იგი ცდილობს სიმტკიცისა და მუდმივობის შთაბეჭდილებას მიანიჭოს თავის გმირებს. ამ შთაბეჭდილებასთან კარგადაა შერწყმული დიდი შინაგანი დინამიკა, რომელიც გამოსჭვივის მისი ერთი შესუდვით სტატიკური კომპოზიციების მქონე ნამუშევრებიდან.

მიუხედავად კომპოზიციათა ფრონტალური ორიენტაციისა, მისი პორტრეტები მრგვალი ქანდაკების პრინციპითაა შესრულებული. პორტრეტის ყველა ელემენტი თანაბარი ყურადღებითაა დამუშავებული და ორგანულად შერწყმული ერთი პიროვნების მხატვრულ სახეში. მისი პორტრეტების პლასტიკური მოცულობა თანაბარ ენერგიას ასხივებს. როგორც ფრონტალური, ისე ყოველი მიმართულებით.

რ. გაჩეილაძის ნამუშევრები შორი მანძილიდანაც შთამბეჭდავია განზოგადებულ-მონუმენტალიზირებული, მონოლითური, წონადი ფორმით, გამომსახველი,



კომპაქტური სილუეტებით. მათ პლასტიკას გარკვეული ენერჯია გააჩნია, სწორედ ეს დასაპყრობად მაგრამ ზედაპირის ფაქიზი დამუშავებისა და ნატიფი, ძალზედ მსუსტად მიგნებული, მხატვრული სახის გახსნისათვის მეტად მნიშვნელოვანი ნიუანსირების გამო, ისინი ახლო მანძილიდან აღსაქმლად არიან გამიზნულნი — დაზგური ქანდაკების თვისებებს ამჟღავნებენ. დაზგური ქანდაკების პრინციპებს შეესატყვისება პორტრეტთა ზომებიც (ნატურალურს მიახლოებული).

რ. გაჩეილაძის პორტრეტებს ბევრი რამ აახლოებთ არქაულ სახვით ხელოვნებასთან: კომპოზიციის ფრონტალურობა, ფორმათა განზოგადების, ურთიერთდაკავშირებისა და შეფერადების ხერხები, ზოგიერთი მისი „გმირის“ იდუმალი ღიმილი. და მაინც, მას არ ერიდება ამ საფუძვლის პირდაპირი მითითება ერთი შეხედვით მექანიკურად გადმოღებული შეფერადებით, რომლითაც იგი თითქოს შეგნებულ დაპირისპირებას ახდენს არქაული ხელოვნების ნიმუშებთან. არ ერიდება იმიტომ, რომ წარსულის ტრადიციები ღრმადგააზრებულად, შემოქმედებითად აქვს ათვისებული. არქაული ხელოვნებით მისი დანტერესება არ იყო გამოწვეული სტილიზაციის სურვილით. ფორმის გამომსახველობის საფუძვლების ძიებამ მიიყვანა იგი ქანდაკების განვითარების ადრეული სტადიების გამოცდილების გააზრება-განზოგადებად.

ქანდაკების გამომსახველობითი საშუალებების: კომპოზიციის, კონსტრუქციის, პლასტიკის, პროპორციის, რიტმის, შუქ-ჩრდილის გამომსახველობითი საშუალებების: კომპოზიციის, კონსტრუქციის, პლასტიკის, პროპორციის, რიტმის, შუქ-ჩრდილის გამომსახველობითი შესაძლებლობები მან თავისებურად, შეგნებულად გაიაზრა და შეუფარდა თავის შემოქმედებით ამოცანებს. არქაულ ხელოვნებასთან შედარებით უადრესად გამახვილებულ-ინტენსიფიცირებული სახით ახალი შინაარსის გადმოსაცემად გამოიყენა. არქაული ხანის ქანდაკების რამდენადმე აბსტრაქტული ტექტონიკურობა დაუკავშირა ანატომიის ცოდნას, ახალ შინაარსობრივ ამოცანებს; უფრო ორგანული გახადა, გამოკვეთა მიმიკა, ემოციონალური ექსპრესია. არქაული ხანის პორტრეტების განყენებულობისაგან განსხვავებით მისი „გმირები“ მიწიერი, ხორციელი, ძლიერი, ენერგიული ადამიანები არიან. მათ შორის გვხვდებიან წინააღმდეგობრივი ხასიათის მქონენიც, მაგრამ უმეტესობა, ყოფითი წვრილმანებით გაბრუნებული ჩვენი თანამედროვეებისაგან გამოირჩევა კონცენტრირებულობით, მოწესრიგებულობით, მიზანდასახულობით, უკომპრომისობით, დაზვეწილობით. მართალია ისინი თავისებურად იდეალურნი არიან, მაგრამ ეს არ არის სენტიმენტალური იდეალიზაცია.

ჩვენს გართულებულ სოციალურ სინამდვილეში, როცა ბევრ ადამიანს შეერყა ზნეობის ბარიერი, რ. გაჩეილაძე თავის მოდელებში ეძებს, შეგნებულად აძლიერებს და ამკვიდრებს კაცობრიობისათვის მარადფამ ფასეულ დადებით თვისებებს: სიცოცხლისადმი ინტერესს, სულიერ სისპეტაკეს, სიფაქიზეს, მიზანდასახულობას, უკომპრომისობას, კონცენტრირებულობას, ენერგიულობას. ყველა ამ თვისებას იგი ასორციელებს თავისებურად იდეალურ, მაგრამ დიდი ცოცხალი დამაჯერებლობის მხატვრულ სახეებში.

რ. გაჩეჩილაძეს აინტერესებს კონკრეტული პიროვნების ხასიათის მიხედვით სინთეზური სახით წარმოდგენა, ადამიანის ზნეობრივი და ინტელექტუალური თვისებების ჰარმონიულ ერთიანობაში ჩვენება, მის ხასიათში მარადიული, ზოგადსაკაცობრიო ნიშნების მოძიება.

ადამიანის ხასიათის სინთეზური სახის ჩვენებისაკენ სწრაფვა აღინიშნა ქართველ მოქანდაკეთა 1950-იანი წლების თაობის შემოქმედებაშიც. აღნიშნულმა მიზანმა განაპირობა ნაწარმოებთა მხატვრული ენის შეცვლა. ნ. ვეზერსკაია წერს: „В произведениях этого круга исчезают динамика композиционных решений, бурная экспрессия силуэта, сущность характера человека раскрывается в эпически ясных, простых и монументальных формах. Забота о конструктивной логике и строгой выверенности соотношения объёмов, о том, чтобы каждый этот объём стал частью большого целого, забота о взаимодействии скульптуры со средой, о её активном бытии в пространстве встаёт в центре внимания многих грузинских ваятелей“ (დ. 292).

მოქანდაკეთაგან, რომელთა შემოქმედებაშიც ეს ტენდენცია გამოვლინდა (გ. ოჩიაური, ვ. ონიანი, კ. გრიგოლია, ა. კიკნაველიძე...), ზოგის მიხედვით გაცდა პორტრეტის ფანრის სპეციფიკის საზღვრებს. პორტრეტის ფანრისა და დაზგური ქანდაკების სპეციფიკისადმი ერთგულება სხვებზე მეტად ჩანს გ. ოჩიაურის პორტრეტებში. რ. გაჩეჩილაძეც ამ კუთხით აგრძელებს აღნიშნულ ტენდენციას.

რ. გაჩეჩილაძემ პორტრეტირებული ხასიათის მაქსიმალურად გახსნისაკენ სწრაფვის გამო, მონიღომა გარკვეულიყო ქანდაკების გამომსახველობითი საშუალებების შესაძლებლობებში იმდენად ნათლად, რომ მის მიერ ქანდაკების შექმნისას გამოყენებული ყველა ხერხი ყოფილიყო აუცილებელი მხატვრული სახის გახსნისათვის. მან შეძლებისდაგვარად გაანალიზა ქანდაკების გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებაში სხვა ეპოქათა გამოცდილება და თავისი დაკვირვებების განზოგადების შედეგად მიაღწია ფორმულისებურად ცხად, ღრმა და ლაკონურ გამომსახველობას, ნაწარმოების შექმნისას გამოყენებული ხერხების მკაფიო საშკარავეს და თვალსაჩინოებას.

რ. გაჩეჩილაძის შემოქმედებაში უაღრესად ინტენსიფიცირებულია როგორც გონებისმიერი, ისე მხატვრულ-ემოციური საწყისები. ფორმის ძიება ყოველთვის განპირობებულია მხატვრული სახის გახსნის მძაფრი სურვილით. მის პორტრეტებს ახასიათებთ პორტრეტის ფანრის სპეციფიკისათვის ნიშანდობლივი ყველა საუკეთესო თვისება: მოდელის ხასიათის ღრმად, მკაფიოდ, მძაფრად გახსნა, მის ხასიათში ზოგადსაკაცობრიო ნიშნების მოძიება და მხატვრულად ტრანსფორმირებული სახით წარმოდგენა.

ზოგადსაკაცობრიო ქანდაკების საუკეთესო მონაპოვრების საფუძვლიან ათვისებაზე დაფუძნებული მისი ხელოვნება ამავე ღროს უაღრესად თანამედროვეა, მხატვრის მკაფიო ინდივიდუალობითაა აღბეჭდილი.

თავის საუკეთესო ნაშუშევრებში რ. გაჩეჩილაძე ბალანსირებას ახდენს ზღ-



ვარზე, რომლის იქითაც ფორმის განზოგადება გამომსახველობას ვერაღწერს (თვითმიზნულ აბსტრაგირებაში გადაღის), ნაკლებად განზოგადებაც ასუსტებს გამომსახველობას.

ქანდაკების ფორმის გამახვილების, გამოსახვის საშუალებების დაძაბვა-გათვალსაზრისწოდებაში მსგავს ზღვრამდე მივიდნენ გ. პაპინაშვილი და თ. კიკალიშვილიც.

პაპინაშვილი ისე დაოსტატდა, რომ 1,5-2 საათში თიხასთან რაოდენობრივად მინიმალური, მაგრამ ზუსტი შეხებით ახერხებს ღრმა ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნას. ხშირ შემთხვევაში მუშაობას წყვეტს იმ დროს, როცა ყველაფერი არსებითი „ნათქვამია“ და ხელის დამატებითი შეხება, თიხის მასის კიდევ დამატება მხოლოდ „გააწვავლებს“ ფორმას, გამომსახველობას კი ვერაფერს შემატებს, უფრო ნაკლები შეხება კი გაადარბობს შინაარსს და შეასუსტებს მსგავსებას. მისი მუშაობის პროცესი მკაფიოდ იკითხება მისი ნამუშევრების ზედაპირზე.

კიკალიშვილთან იმდენადაა ფორმა და შინაარსი გამახვილებული და სუბიექტივიზირებული, რომ უფრო მეტი გამახვილება ან სუბიექტივიზაცია აშკარა გროტესკში გადასვლას ან პორტრეტულობის მოსპობას გამოიწვევს.

ზემოთ აღნიშნულმა სამთავე მოქანდაკემ თავიანთ შემოქმედებაში გამოსახვის საშუალებები გაამახვილეს და დაძაბეს იმ დონემდე, რომ მათი კიდევ მეტად განზოგადება და გამახვილება რეალისტური პორტრეტის ტრადიციული აუცილებელი სპეციფიკის, მოდელთან გარეგნული და შინაგანი მსგავსების დაცვას აძნელებს.

ჩვენ დავახასიათეთ ქართველ მოქანდაკეთა 1960-იანი წლების თაობის სამი თვალსაზრისით პორტრეტისტიკის შემოქმედება. ცალ-ცალკე მიმოვიხილოთ მათს შემოქმედებაში განხორციელებული მხატვრული ტენდენციები. ცხადია, მხოლოდ ამ ტენდენციებით არ ამოიწურება 60-იანელთა პორტრეტული შემოქმედება, მაგრამ ზემოხსენებულ ავტორთა ნამუშევრების მაგალითზეც შეიძლება მოქანდაკეთა ამ თაობის შემოქმედებით დიაპაზონსა და ინტერესებზე გარკვეული წარმოდგენის შექმნა.

როგორც ვხედავთ, ამ თაობის მოქანდაკენი ამეღაგნებენ მღელვარე, აქტიურ დამოკიდებულებას გარემომცველი სინამდვილისადმი, მათში დიდია თანამედროვე ადამიანის ფსიქოლოგიაში წვდომის, მის ხასიათში თანამედროვე თუ მუდმივი, ზოგადსაკაცობრიო ნიშნების მოძიების სურვილი; მათ ახალი საზოგადოებრივი განწყობილებების გადმომცემი ფსიქოლოგიური მოტივებით გაამდიდრეს ქართული სახვითი ხელოვნება, გაამრავალფეროვნეს ქანდაკების გამომსახველობითი შესაძლებლობანი.

50-იანი წლებიდან მოქანდაკენი სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებების უფრო თამამ, აქტიურ ტრანსფორმაციას მიმართავენ. 60-იან წლებში კიდევ უფრო ძლიერდება მხატვრის სუბიექტური ჩარევა მოდელის შინაგან თუ გარეგან სახეში, მისი უფრო მეტი სიღრმით გახსნის, მხატვრულ სახეში ავტორისეული სათქმელის უკეთ გამოხატვის მიზნით. ძალზე გაინტენსიურებული დახასიათებანი მოცემულია ასევე ინტენსივიციურებული ფორმით. როგორც შინაარსის, ისე ფორმის გასაახლე-



ბლად შეტად აქტიური თამამი ძიებების მიუხედავად 60-იანულები ცდილობენ რეალისტური პორტრეტის სპეციფიკისათვის აუცილებელი მოთხოვნების დაცვას. შემდგომი თაობების მთელი რიგი მოქანდაკეების პორტრეტული შემოქმედება გადის ამ სპეციფიკის ჩარჩოებიდან, ისინი სხვაგვარად იაზრებენ პორტრეტის ამოცანებს.

შენიშვნები

1. В. Беридзе, Н. Езерская. Искусство Советской Грузии. М., изд. „Советский художник“, 1975.
2. ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985 № 11. „ცოცხალი სკულპტურული სახეები“, (ინტერვიუ მოქანდაკესთან).
3. С. Иоселиани. О некоторых особенностях грузинского советского скульптурного портрета 50-60-х годов. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. საქსსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბ., 1983.
4. В. Беридзе, Н. Езерская. Искусство Советской Грузии. М., изд. "Советский художник", 1975.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СТАНКОВОГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУЗИНСКИХ СКУЛЬПТОРОВ ПОКОЛЕНИЯ 1960-Х ГОДОВ

Резюме

В творчестве грузинских скульпторов поколения 60-х годов портретный жанр занимает видное место. По сравнению с поколением 50-ых годов шестидесятники больше разнообразили возможности средств выражения пластики. Их интересы более тесно связались со спецификой станкового портрета. В эти годы возрос интерес к психологическому портрету.

С 50-х годов скульпторы обращаются к более смелой, активной трансформации впечатлений, полученных от действительности.

В 60-ые годы усиливается субъективное вмешательство автора во внутренний и внешний образ модели с целью более углубленного его раскрытия, лучшей передачи в художественном образе авторской идеи. Интенсифицированные, обостренные психологические характеристики выражены в соответствующей художественной форме. В творчестве этого поколения четко выявились новые общественные настроения.

В данной работе на примере творчества трёх видных портретистов поколения 60-х годов — Г. Папиашвили, Т. Кикалишвили и Р. Гачечиладзе характеризуются некоторые основные тенденции развития скульптурного портрета в творчестве этого поколения.

THE MAIN TRENDS OF DEVELOPMENT OF EASEL PORTRAITURE IN THE WORKS OF GEORGIAN SCULPTORS OF THE 1960S

Summary

The portrait genre holds a prominent place in the works of the Georgian sculptors of the 1960s. In comparison with the generation of the 1950s, that of the '60s diversified to a greater extent the expressive means of plastic art, their interests becoming linked closer to the specificity of easel portrait. Interest in psychological portrait grew in the same period. Beginning with the '50s, sculptors tend to a bolder and active transformation of impressions received from reality.

In the '60s the author's subjective intervention in the inner and outer image of the model increases, being aimed at a deeper insight into it and a better conveyance of author's idea in the artistic image. Intensified, acute psychological characteristics are expressed in a corresponding artistic form. fresh social sentiments found clear manifestation in the works of this generation.

Some basic tendencies of development of sculptural portrait in the generation of the '60s are characterized by recourse to the example of three notable portraitists of the period: G. Papinashvili, T.Kikalishvili, and R. Gachechiladze.



თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
 უნივერსიტეტის შრომები
 Труды Тбилисского государственного университета
 им. И. Джавахишвили
 326, 1998

იზოლდა ჭიჭინაძე

მოქვის ოთხთავის მინიატურების მსატკრპული
 თავისებურებაანი
 (სურ. 37-44)

ქართველი ხალხის სულიერი და მატერიალური კულტურის მრავალრიცხოვან ძეგლებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ძველ ქართულ ხელნაწერ წიგნებს. აკად. შ. ამირანაშვილის კვლევის ერთ მნიშვნელოვან ობიექტს შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების პრობლემაზე წარმოადგენდა. მკვლევარმა არა ერთი ნაშრომი მიუძღვნა ამ საკითხს და მეცნიერული კვლევის პროცესში გამოავლინა ქართული ხელნაწერი წიგნის მრავალი მნიშვნელოვანი ძეგლის სტილისტური თავისებურებანი, მათი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა. ამ ძეგლებს შორის განსაკუთრებული ადგილი განეკუთვნება მოქვის კოდექსს. ეს ხელნაწერი შედიოდა ქართული კულტურისა და ხელოვნების იმ ძეგლებში, რომლებიც მრავალი სიმბოლისა და დაბრკოლების გადატანის შემდეგ მხოლოდ 1945 წელს დაუბრუნდა საფრანგეთიდან საქართველოს და ამჟამად დაცულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში, შიფრით Q-902. მთელი რიგი გარემოების გამო (საზღვარგარეთ გატანა 1921 წელს და დაბრუნება მხოლოდ 1945 წელს, ცუდი დაცულობა) იგი დიდხანს დარჩა შეუსწავლელი და დღემდე მისი სიღამაზე და მნიშვნელობა ქართული ხელნაწერი წიგნის ძეგლებს შორის არ არის ბოლომდე დადგენილი.

მოქვის სახარების კოდექსს როგორც ზუსტად დათარიღებულ - 1300 წ. და მდიდრულად გაფორმებულ ძეგლს, დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც ქართული, ისე ბიზანტიური ხელოვნებისათვის ე.წ. პალეოლოგოსთა სტილის საწყისი ეტაპის განვითარების შესწავლისათვის.

მოქვის სახარებამ (სურ. 37-44) მკვლევართა ყურადღება უკვე XIX ს. II ნახევრიდან მიიპყრო. კოდექსი მოხსენიებულია ნ. კონდაკოვის (1), თ. ჟორდანიას (2), რ. შმერლინგის (3), შ. ამირანაშვილის (4), კ. ლაზარევის (5), ლ. შერვაშიძის (6), გ. ალიბეგაშვილის (7), ე. მაჭავარიანის (8) ნაშრომებში.



მოქვის სახარება წარმოადგენს შედარებით დიდი ზომის კოდექსს 30X23,4 სმ და შეიცავს 329 ფურცელს; გადაწერილია პერგამენტზე ორ სვეტად სხვადასხვა სიმუქის მოყავისფრო მეღვინით: ღია ოქროსფერიდან თითქმის მიხაკისფერამდე. ინიციალები და ტექსტის ცალკეული ნაწილები, ამავე დროს პუნქტუაციის ნიშნები, დაბოლოებანი, ბერძნული წარწერები შესრულებულია სინგურით, ხოლო სათაურები ოქროთი; ხელნაწერი ერთი ხელითაა ნაწერი.

მოქვის ხელნაწერის პერგამენტი შესანიშნავადაა გამოყვანილი, საშუალო სისქისაა, სპილოს ძვლის ფერი, მრავალ ადგილას ტექსტი დაზიანებულია, რამდენიმე ფურცელი დაკარგულია.

ხელნაწერს გააჩნია ორი პაგინაცია: პირველი შესრულებულია თითოეული რვეულის ღუწუფურ ციფრებით. ეს პაგინაცია შეცდომითაა და ვარაუდობენ, რომ იგი შესრულებული უნდა იყოს XVII-XVIII სს მიჯნაზე; მეორე პაგინაცია XIX ს, 80-90-იან წლებშია გაკეთებული, როდესაც ხელნაწერი ნ. კონდაკოვისა და დ. ბაქრაძის ხელში მოხვდა, იგი შესრულებულია თითოეულ ფურცელზე ასევე არაბული ციფრებით.

ხელნაწერს ამკობს 10 კამარა (ფ.ფ. 3r, 3v, 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 6v, 7r, 7v), ღამაზად გაფორმებული თავსართები (ფფ. 13r, 105r, 162r, 225r) და მდიდრულად შემკული დააზლოებით 530-მდე ინიციალი.

სახარება უხვად არის დასურათებული ორი სახის მინიატურით: მინიატურებით მთლიან ფურცლებზე — 8(9) და ტექსტის დამასურათებელი მცირე ზომის 153 მინიატურა. მათეს სახარებას ასურათებს 96 მინიატურა, მარკოზისას — 6, ლუკას სახარებას ერთვის 27 მინიატურა, იოანესას — 24. ყველა მინიატურა შესრულებულია ფურცლოვან ოქროზე.

თავისი სახელწოდება ამ სახარებამ მიიღო იქიდან, რომ იგი ეკუთვნოდა მოქვის საეპისკოპოსო კათედრას; მინაწერების მიხედვით კოდექსი შეიქმნა 1300 წელს (ფ.ფ. 325v, 326 r), დანიელ მოქველი მთავარეპისკოპოსის დაკვეთით (მინაწერი სახარების ბოლო მინიატურაზე, ფ. 328r) და ტექსტის გადამწერი იყო ეფრემი.

უკვე კოდექსის პირველი გაცნობისთანავე გაცოცხტებ მხატვრის მიერ ხელნაწერი წიგნის შემკობის განსაკუთრებულ თავისუბურებათა ღრმად შეგრძნება: ინიციალისა და მინიატურების განლაგება შეთანხმებულია ტექსტის ბლოკთან, დამაზასითებელია ფართო არეები, მდიდრულად გაფორმებული ინიციალები, ოქროს ფონებზე ღამაზ ფერადოვან გამაში შესრულებული მინიატურები — ყველაფერი ეს მოქვის სახარებას საზეიმო და დახვეწილ იერს ანიჭებს.

უპირველეს ყოვლისა, მოქვის სახარება გამოირჩევა თავისი მხატვრულად გააზრებული ხელწერით. იგი მსხვილი მინუსკულითაა შესრულებული. ხელწერა უნაკლოა თავისი დახვეწილობითა და თანაზომიერი რითმით — 22 სტრიქონი თითოეულ სვეტში. გადამწერის ოსტატობას უკავშირდება აგრეთვე ნაწერის გამაცოცხლებელი მორთულობის არსებითი მნიშვნელობის გაგებაც — სინგურისა და ოქროს ოსტატური გამოყენება, მრავალფეროვანი საზედაო ასოები და ინიციალები,



ტექსტში სხვადასხვა ადგილას ჩართული პაწაწინტელა ვერები და სხვ. განსაკუთრებით მხატვრული დატვირთვა აკისრია აგრეთვე მინიატურების განმარტებით წარწერებს, რომლებიც შესრულებულია წითელი მელნით ოქროს ფონებზე.

ორნამენტული თავსართები, დაბოლოებანი, კამარები, საზედაო ასოები და ინიციალები არსებით როლს ასრულებენ მოქვის ხელნაწერი ფურცლის მხატვრულ გააზრებაში.

ხელნაწერი იხსნება ევსებიოს წერილით კარბანესადმი, რომელიც, ისე როგორც ეს ძილებული იყო უმრავლეს ქართულ ხელნაწერებში, არ არის მორთულ მოხარხოებაში.

ათი კამარა, როგორც ეს გავრცელებულია ამ პერიოდის როგორც ქართული, ასევე ბიზანტიური წიგნის მხატვრულ გაფორმებაში, განლაგებულია ხუთ ფურცელზე და ისინი XI-XII სს. ბიზანტიური ხელნაწერების საუკეთესო ნიმუშებთან პოულობენ ანალოგიებს. კამარების კომპოზიციაში არის მისწრაფება ვაწონასწორებულობისაკენ, დეკორატიული ელემენტების გარკვეულად სიმეტრიული განლაგების ტენდენციისაკენ, იგრძნობა ცხოველთა და ფრინველთა სახეების თავმოყვებული გამოყენება. მხოლოდ პირველი კამარის ანტამბლენტში არის ჩართული კაკების, ხოსების და წეროს გამოსახულება (ფ.31).

თავსართები ჰორიზონტზე გაშლილი ლათინური „II“-ს მსგავსი ჩარჩოა, რომლის შიდა არე სხვადასხვა ფორმაში ჩართული ყვავილებისა და ფოთლების სტილიზებული სახეებითაა შევსებული. თავსართის შუაგული ოქროთი შესრულებულ მხატვრულად გაფორმებულ სათაურის ასოებს უკავია.

ინიციალების გაფორმებაში ფერადოვანი გამის შერჩევა, წითლისა და ლურჯისა ოქროსთან, ფრინველთა, ცხოველთა და მცენარეული გამოსახულებების მრავალფეროვნება, მათი განაწილება მოქვის სახარების კოდექსში ცხადყოფს, რომ თავისი გამომგონებლობითა და ფერადოვნებით ეს კოდექსი წარმოადგენს წიგნის მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმების უმნიშვნელოვანეს და უბრწყინვალეს ძეგლს.

კოდექსში გამოყენებულია ინიციალების სამი ტიპი: 1) საზედაო ასოები, რომლებიც შესრულებულია სინგურით ან უბრალოდ მელნით და არავითარი გაფორმება არა აქვთ; 2) უფრო დიდი ზომის, ოქროთი და საღებავებით შესრულებული, ფოთლებითა და ხვიარებით, ან გეომეტრიული ორნამენტით გაფორმებული ინიციალები; 3) ოქროთი და საღებავებით შესრულებული ფრინველთა და ცხოველთა გამოსახულებებისაგან შემდგარი დიდი ინიციალები.

დიდი მხატვრულ-დეკორატიული ნიჭის, შემოქმედებითი ფანტაზიის მქონე მოქვის ოსტატი თავის მრავალრიცხოვან ინიციალებს ანაწილებს ხშირად 6-7-ს ერთ ფურცელზე, მაგრამ ამით არ არღვევს წონასწორობას ტექსტსა და გაფორმებას შორის, ტექსტის სიცხადეს.

მოქვის სახარების ინიციალები ქმნიან რთული სახის დინამიკურ და გამომსახველ კომპოზიციებს. არის მისწრაფება მოცულობრიობისა და სივრცობრიობისაკენ. ინიციალების ნათელი და მჟღერი ფერები, რომლებიც ოქროს სიჭარბისაგან ბრწყინავენ, მთელ მორთულობას საზეიმო და რბილ ხასიათს ანიჭებენ.



ხელნაწერის ფიგურული ინიციალები, უფრო ხშირად, ფრინველების, ცხოველების ან თევზების გამოსახულებებისაგან შედგებიან. ცხოველები სხეულის მოქნილი მოხაზულობით ასომთავრული ასოების კონფიგურაციას ქმნიან და ოსტატს დამატებითი მცენარეული ან გეომეტრიული ელემენტების შემოტანა არ სჭირდება.

განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობს მოქვის ოსტატთან ასომთავრული ასო „წ“, რომლის მუცელი ძალიან ხშირად შევსებულია „ს“ ასოთი. ოსტატი არ უშვებს არც ერთ შემთხვევას, გამოეყოს იგი, ქმნის მრავალფეროვან ვარიანტებს მდიდრული მცენარეული ორნამენტით, ან უფრო ხშირად, ყელებით გადაჭვლილი ორი ფრინველის კონფიგურაციით, რომელთა ყელები და თავები ასოს პორიზონტალურ ხაზს ქმნიან, ხოლო სიმეტრიულად განლაგებული ფრინველების სხეულის მოხაზულობით ასო „წ“-ს ოვალურ ფორმას. შესაძლებელია ასეთი დიდი ყურადღება ამ ასოსადმი აიხსნას იმით, რომ მოქვის სახარების შემკვეთის არქიეპისკოპოს დანიელის სახელი იწყებოდა ამ ასოთი.

ნიჭიერი მხატვარი გაფორმების ახალ ფორმებსაც იგონებს, რასაც მოწმობს ასომთავრული „ს“-ასოს კომპოზიცია (ფ. 269v), რომელიც პირში ადამიანის ტერფით დელფინს გამოსახავს, შეაერთა რა სხვადასხვა მოტივები, მან ქართული ორნამენტული ხელოვნება ახალი ორიგინალური სახით გაამდიდრა.

მოქვის ოსტატი ფართოდ იყენებს აგრეთვე ორნამენტულ ასოებს. იგი ასეთ ასოებს 5-6 სტრიქონის გასწვრივ ათავსებს; ასოს კონტურული ხაზი ფართო ოქროს ზოლითაა შემოვლებული, შუა ნაწილი შესრულებულია ლურჯი და წითელი საღებავით, რომლის ზემოდან ხშირად თეთრას სქელ მონასმს ადებს. მოქვის კოდექსს ამ მრავალფეროვანი ინიციალების გაფორმების ხასიათი დამაჯერებელ ეროვნულ საფუძველს უქმნის, რადგან ისინი ქართულ ასოებზე კარგად მორგებულ ფორმებს წარმოადგენენ.

ოქროს ჭარბ გამოყენებაში, ჩიტებისა და ცხოველების ფორმათა ზუსტ გამოსახვაში, რაც მხატვრის დაკვირვებულ თვალს მოწმობს, მცენარეული მოტივების ცხად კომპოზიციაში, მათ დინამიკურ განაწილებაში და ტექნიკურ სრულყოფილებაში ორნამენტული ხელოვნების ახალი სტილის ნიშნები აისახა.

მინიატურები, რომლებსაც მთლიანი ფურცლები უჭირავთ და აქვთ მდიდრულად გაფორმებული ჩარჩოები, ამ შემთხვევაში გაიაზრებინან როგორც დამოუკიდებელი კომპოზიციები, რომლებიც ხატწერის ნიმუშებს მოგვაგონებენ. ისინი შეიცავენ შემდეგ გამოსახულებებს: მათე მახარებელი (ფ.12v), „ქრისტეს გენეალოგია“ (ფ.14r), მარკოზ მახარებელი და მის წინაშე მაკურთხებელი პეტრე მოციქულის ნახევარფიგურა (ფ.105v), ლუკა მახარებელი და მის წინაშე ღვთისმშობლის ნახევარფიგურა (ფ.161v), იოანე მახარებელი, რომელიც უღაბნოში კარნახობს პროხოორეს (ფ.254v), „სულიწმიდის მოფენა“ და „ღვთისმშობლის მიძინება“ მოცემული ერთ ფურცელზე (ფ.327v), მთელი სიმაღლით ჩვილად ღვთისმშობლისა და მის წინაშე ხელნაწერის შემკვეთის დანიელ მოქველის მუხლმოდრეკილი ფიგურა (ფ.328r). ფრონტისპისი „ვედრების“ კომპოზიციით, რომელზედაც მიუთითებენ



მკვლევრები (9), დღეისათვის დაკარგულია, ხოლო მარტივი წითელი სახით შემოვლებულ მოჩარჩობულ ტექსტში ჩართულ 153 სიუჟეტურ მინიატურას უჭირავს სწორედ ის ადგილი, რომელიც მათ ტექსტით განეკუთვნებათ, უჭირავთ რა ხან ნაწერი სვეტის შუა ადგილი, ხან ქვედა, ან ზედა კუთხე სვეტში, თითოეული მინიატურა თანმიმდევრულად უკავშირდება სახარების მოვლენებს, გადახრა თითქმის არ გვხვდება. მინიატურები ყველგან მოცემულია საილუსტრაციოდ შერჩეული ტექსტის დამთავრებისთანავე: ამიტომაც არის შეჭრილი მინიატურის ქვედა მარცხენა კუთხეში დიდი ზომის საზედაო ასო ან ინიციალი, რომელიც თავის მხრივ აბზავით უკვე ახალ ქვეთავს იწყებს.

მოქვის სიუჟეტური მინიატურების უმრავლესობა პორიზონტალზე დაგრძელებული მართკუთხედის ფორმისაა ან კვადრატს უახლოვდება და ტექსტის სვეტში ისეა ჩართული, რომ არ არღვევს ამ სვეტის მთლიანობას. შესაძლებელია მინიატურის სხვადასხვა ზომასზე გავლენას ახდენდეს ის სხვადასხვა ორიგინალი, რომლითაც სარგებლობდა ისტატი. მარტივი ჩარჩოთი შემოფარგლული პატარა ზომის მინიატურები, ზოგჯერ სამი-ერთ ფურცელზე, შევსებულია მრავალფიგურიანი სცენებით ისე, რომ ქმნიან ტექსტის ბუნებრივ შეჯერებას ილუსტრაციებთან. სახარების ტექსტისა და მისი შემამკობელი მინიატურების ასეთი მჭიდრო კომპოზიციური კავშირი იმაზე მეტყველებს, რომ აქ გადამწყერი და მხატვარი ერთი პიროვნებაა. მთელ ხელნაწერს, მის დეკორატიულ სისტემას ერთიანობაში გააზრებული ხასიათი აქვს, რაც გადამწყერისა და მხატვრის – ერთი პიროვნების სასარგებლოდ ლაპარაკობს. მოქვის სახარების გადამწყერი ეფრემი, როგორც ჩანს, მისი ილუსტრაციებისა და საერთო დეკორატიული სისტემის მთავარი მხატვარაც იყო.

მოქვის ოსტატი გააზრებულად არჩევს ძირითად კომპოზიციებს. Q-902 ხელნაწერში ყურადღებას იპყრობს სახარებათა მიხედვით მინიატურათა არათანაბარი განაწილება. მინიატურები, რომლებიც ასურათებზე მათეს სახარებას, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყვებიან ტექსტს და ასურათებზე ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას, ხოლო დანარჩენ სამ სახარებაში მხატვარი არჩევს მასალას იმისდა მიხედვით, რის შესახებაც არ არის ლაპარაკი მათეს სახარებაში და ასურათებს ამ მოვლენებს: მაგ., ლუკას სახარებაში უფრო თანმიმდევრულად არის დასურათებული ღვთისმშობელთან დაკავშირებული ამბები, რის შესახებაც არ არის თხრობა სხვა სახარებებში; იოანეს სახარებაში ასევე ყურადღება გამაზვიებელია იოანესთან დაკავშირებულ მოვლენებზე და იმ ამბებზე, რაზედაც სხვა სახარებებში არ იყო თხრობა. მარკოზის სახარებაში არჩევს რა საილუსტრაციო მასალას, იფარგლება მხოლოდ და მხოლოდ 6 მინიატურით და მთელ თავებს სტოვებს ილუსტრაციების გარეშე.

ამრიგად, მათეს სახარებაში დასურათებული ეპიზოდები სხვა მომდევნო სახარებაში უკვე აღარ არის მოცემული და მათეს სახარების მინიატურების ციკლი საერთოა მთელი ხელნაწერისათვის. ეს ერთხელ კიდევ ადასტურებს, რომ მთელი სახარების საილუსტრაციო მასალა ერთი პირის მიერ არის ჩაფიქრებული და გააზრებული, თუკი მქორდება სცენები და ისიც ძალიან იშვიათად, აუცილებლად – სხვა ეკონოგრაფიული ვარიანტით. მოქვის მხატვრულ-დეკორატიული სისტემა,



მისი მინიატურების თავისებურებანი შეიძლება შევადაროთ ქართული ხელნაწერების ოთხთავების მხოლოდ უფრო ადრეულ ნიმუშებთან - გელათისა (XII ს.) და ჯრუჭის II (XII ს.) სახარებებთან, რომლებიც ასევე მდიდრულად გაფორმებულ და უხვად დასურათებულ ოთხთავებს წარმოადგენენ. ეს უკანასკნელნი ასურათებენ თითოეული სახარების ტექსტს ცალ-ცალკე და თითოეული სახარების სასურათე ციკლები ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებელნი არიან. (მაგ., გელათის სახარებაში მინიატურები შემდეგნაირად არიან განაწილებული: 75+62+71+42=250), თითოეული სახარების მიხედვით ოთხჯერ მეორდება „ჯვარცმა“ და სხვ. სცენები. ამრიგად, მოქვის ოსტატი მათეს სახარების სიუჟეტური კომპოზიციების ციკლს ავსებს შემდგომ სახარებათა თავების მიხედვით ტექსტთან დაკავშირებული სიუჟეტური მინიატურებით, რომლებიც არ მეორდებიან სხვა სახარებებში. მინიატურათა ლოგიკური ერთიანობის პრინციპი კიდევ უფრო ხაზგასმულია იოანეს სახარების ბოლოს „სულაწმიდის მოყენის“ კომპოზიციის მოთავსებით, რითაც როგორც წესი, სრულდება სახარების საილუსტრაციო ციკლი (გელათის სახარებაში ეს სიუჟეტი მოთავსებულია ლუკას სახარების ბოლოს (ფ. 220v). მოქვის სახარების დასურათების ამგვარი სისტემა ყველაზე უფრო ახლოს არის პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერებთან: Paris gr. 115 (XI s) (10), Paris Copt. 13 (XII ს.) (11).

გვხვებით რა გელათის სახარების მინიატურებს, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენცია: განსაკუთრებული დაწვრილმანებული თხრობა მოვლენებისა, როცა ერთ მინიატურაში ერთი და იგივე სახე მეორდება ორჯერ (ფფ. 23r, 33r, 35r და სხვ.), მაშინ როდესაც მოქვის სახარების ოსტატი ამ ხერხს მიმართავს ძალიან იშვიათად („ზღვის დაყუდება“, ფ. 31v, „მეფის მოხელის ვაჟიშვილის განკურნება“, ფ. 267v და სხვ.). მოქვის მინიატურების უძრავლესობა ეს არის პატარა სცენები, ჩაკეტილი, როგორც თხრობის ხასიათით, ისე კომპოზიციის თვალსაზრისით. ამავე დროს, განსხვავებით გელათისა და ჯრუჭის II სახარებებიდან მოქვის ოსტატი ერთ სიუჟეტს ერთი მინიატურით ასურათებს, მაშინ როცა გელათში ხშირად სამი-ოთხით არის გადმოცემული. ტექსტის დაწვრილებითი თხრობის მხოლოდ ერთი შემთხვევა აღინიშნება მოქვის სახარებაში: ეს არის გეთსიმანის ბაღში ქრისტეს სამგზის ლოცვის ამბავი, რომელიც 9 მინიატურით არის გადმოცემული (მათე, XXVI, 30-46, ფფ. 90v, 91r (1), 91r (2), 91v (1), 91v(2), 91v (3), 92r(1), 92r(2), 92r(3)).

მართალია, მინიატურისტი კოდექსის დასურათების გარკვეული სისტემიდან ამოდიოდა, დიდი იყო აქ კანონის ძალა, რომელიც გარკვეული აზრით ზღუდავდა მხატვარს, რადგან სახარების ტექსტის მრავალი ადგილი ადრე ჩამოყალიბებული ტრადიციის თანახმად, უკვე დიდი ხნის გამოყოფილი იყო, მაგრამ დასასურათებელი ტექსტის შერჩევასა მხატვარი ყოველთვის არ ეყრდნობოდა უკვე არსებულ ზოგად ტრადიციას, არამედ მას შეეძლო ეხელმძღვანელა იმ სკოლის მხატვრული ტრადიციებით, რომელსაც იგი ეკუთვნოდა, სადაც მან მომზადება გაიარა ან კიდევ მოღვაწეობდა. ამ შემთხვევაში კოდექსის მინიატურების იკონოგრაფიული თავისე-



ბურებანი ყველაზე მეტ საფუძველს გვაძლევენ სახელოსნოს განსაზღვრისათვის. მოქვის ოსტატი თავისუფლად არჩევს იკონოგრაფიულ ვარიანტებს, იყენებს მოტივებს, რომლებიც ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს უკავშირდება, მიმართავს საკმაოდ ცნობილ იკონოგრაფიულ სქემებს და იმავე დროს არჩევს იშვიათ იკონოგრაფიულ რედაქციებსაც, რომლებსაც ანალოგიები ძნელად მოეძებნება.

მთლიან ფურცლებზე მოთავსებული საზეიმო მინიატურების ტექსტში განლაგების სისტემა გულმოდგინედ გააზრებულ ხასიათს ატარებს. ისინი არ წარმოადგენენ ცალკეული ფურცლების უბრალო მარტივ კრებულს, არამედ ქნიან სიუჟეტური მინიატურების გარკვეულად ლოგიკურ სქემას.

მოქვის სახარების ფონტისპისი „ვედრების“ გამოსახულებით (ფ.8), რომელიც დაკარგულია, შესაძლებელია იმავე იკონოგრაფიული სქემით იყო მოცემული, რასაც სხვა ქართულ ხელნაწერებში ვხვდავთ – გელათის (12), ჯრუჭის II (13) 01-58 ორენოვანი ხელნაწერი დაცული ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკაში. (14), ამ ხელნაწერებში „ვედრება“ მოცემულია მოკლე რედაქციით, სამი ფიგურისაგან შემდგარი კომპოზიციისაგან – ღვთისმშობელი – ქრისტე – იოანე ნათლისმცემელი (ორენოვან ხელნაწერში ემატება პეტრე და პავლე მოციქულები). ხელოვნებათმცოდნეთა აზრით ფონტისპისიდან „ვედრების“ კომპოზიციის გამოყენება ქართული ხელნაწერების იკონოგრაფიულ თავისებურებას წარმოადგენს (15).

ფართოდ იყო გავრცელებული „ვედრების“ კომპოზიცია. შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. იგი კედლის მხატვრობაში კონქის კომპოზიციის ერთ-ერთ მთავარ თემას წარმოადგენდა. ეს თემა ხშირად იყო მოცემული ჭედური ხელოვნების ნიმუშებზე, ქვის კანკელების რელიეფებში. ამრიგად, მოქვის კოდექსის ოსტატი ამ შემთხვევაში ადგილობრივ იკონოგრაფიულ ტრადიციას მისდევს. ისე როგორც კონქის კომპოზიცია „ვედრება“ გამოხატავდა ქრისტეს წინაშე აღამიანთა მოდგმისათვის ვედრებისა და დაცვის იდეას და მნიშვნელოვან აქცენტირებას იღებდა მოხატულობის მთელ პროგრამაში, მოქვის სახარებაშიც იგი წარმოადგენდა მნიშვნელოვან აზრობრივ აქცენტს, რომლითაც იწყებოდა მორთული კოდექსის აღქმა. იდეა დაცვისა და ხსნისა განვითარებას იძენს მოქვის სახარების შემდგომ საზეიმო მინიატურებში, რომლებშიც განსაკუთრებით გამოყოფილია ღვთისმშობლის სახე.

მოქვის კოდექსში იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქციით გამოირჩევა „ქრისტეს გენეალოგია“. მინიატურაზე ქრისტეს წინაპრების 42 ნახევარფიგურა როგორც პატარა-პატარა ხატები ისეა წარმოდგენილი, 6 რიგად განლაგებული, რომლის ქვედა რიგი შარავანდებში ღვთისმშობლისა და ქრისტეს გამოსახულებებით სრულდება. „ქრისტეს გენეალოგია“ მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქციით ჯერჯერობით მიკვლეული არ არის. მაგრამ საერთოდ, „ქრისტეს გენეალოგია“ ქრისტეს წინაპართა გამოსახულებებით რაბულას კოდექსით (586 წ.) დაწყებული შუასაუკუნეების ხელოვნებაში სხვადასხვა იკონოგრაფიული სქემით გვხვდება. გელათის სახარებაში ქრისტეს წინაპრები ერთი პატარა მინიატურითაა მოცემული, ჯგუფად მდგარი ფიგურების სახით, ჯრუჭის II სახარებაში იგი შედგება 4 მინიატურისაგან, პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის კოდექსში გვ. 74 (XI ს.) (16) ქრისტეს



წინაპრები გამოსახულნი არიან კამარებზე მედალიონებში, ფლორენციის ბიბლიოთეკის ხელნაწერში Plut vi23 (XI ს). (17) ქრისტეს წინაპრები ფარიზულად იღვებულნი იყვნენ. პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერში Suppe gr. 914 (XII ს.) (18) - იგი შედგება მხოლოდ სამი ფიგურისაგან - ქრისტე - დავითი - აბრამი. ეფრემ მხატვარს, როგორც ჩანს, ამ კომპოზიციაში შეგნებულად შემთავსებლად ღვთისმშობლის სახე, უკავშირებს რა მას სატიტულო ფურცლის „ვედრების“ კომპოზიციას და ერთხელ კიდევ ხაზს უსვამს ღვთისმშობლის სახეს. ლუკა მახარებლის გამოსახვისას მხატვარი ირჩევს კომპოზიციის ისეთ იკონოგრაფიულ სქემას, რომელიც მას საშუალებას აძლევს კვლავ გამოკვოს ღვთისმშობლის სიმბოლური სახე - ლუკა მახარებლის წინაშე ოსტატი ღვთისმშობლის ნახევარფიგურას ათავსებს. ღვთისმშობელი ლუკას წინაშე ქართული მინიატურის ძეგლებიდან პირველად ალავერდის სახარებაში გვხვდება (A-484, 1054 წ.). (19).

ღვთისმშობლის სახე ფიგურირებს აგრეთვე ხელნაწერის ბოლო მინიატურებზეც. მხატვარი ეფრემი სახარების მინიატურების ციკლს ასრულებს არა მარტო სცენით „სულიწმიდის მოფენა“, რომელიც ჩვეულებრივია სახარების ტექსტის დასურათებისათვის, არამედ მასთან ერთად იმავე ფურცელზე გვამჩვენებს „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენასაც, რომელიც იშვიათად გვხვდება შუა საუკუნეების წიგნის მხატვრულ გაფორმებაში, მაგ., იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკის ლიტურგიკულ გრაფიკაში Ayiou Στείου 109 (XI ს.) (20), ათონის ივერიის მონასტრის N I სახარებაში Iviron I(21) (XII ს), სომხურ სახარებაში (1232 წ.) (22) და ათენის ეროვნული ბიბლიოთეკის 118 სახარებაში (XII ს.) (23).

კოდექსის ილუსტრაციების ლოგიკურ დაბოლოებას ქმნის ჩვილელი ღვთისმშობლისა და ქტიტორის გამოსახულება, ღვთისმშობელი აქ წარმოდგენილია „ვევეა ელპისის“ - დამცველისა და ჭეშმარიტი იმედის სიმბოლური სახით. ღვთისმშობლის ამგვარი ტიპი XII-XVI სს. საქართველოს, ბიზანტიის, რუსეთის მრავალ ძეგლში გვხვდება (24).

ამრიგად, მოქვის კოდექსის საზეიმო მინიატურების გააზრებულ და გულმოდგინე შერჩევაში, სწორედ ისეთი კომპოზიციებისა და სქემებისა რომლებშიც ღვთისმშობლის სიმბოლური სახეა გამჟღავნებული, თავს იჩენს იდეური დატვირთული სწრაფვა. ღვთისმშობლის - შუამავლის, დამცველის, მფარველის, წინგამძღოლი ხსნისაკენ, ჭეშმარიტი იმედის სიმბოლური სახე როგორც ლეიტმოტივი ისე გასდევს საზეიმო ფურცლებს, რაც შეიძლება, ერთი მხრით, აიხსნას იმით, რომ ეს კოდექსი შეიქმნა სპეციალურად მოქვის მონასტრისათვის (რომელიც X ს. იქნა დაარსებული), რომლის მთავარი ეკლესია ღვთისმშობლის სახელზე იყო აგებული. ხელნაწერის შემკვეთის დანიელ მოქველის სურვილმაც, უნდა ვიფიქროთ, განსაზღვრა ამ იდეის რამდენადმე გამოყოფა, როგორც მთავარი იდეისა, რომელიც ამ მიმდევნას პასუხობდა.

ხელნაწერში ღვთისმშობლის სახის წამოწევა შეიძლება აგრეთვე გარკვეულად დაკავშირებული იქნეს საქართველოს იმდროინდელ ისტორიულ ვითარებასთანაც. XIII ს. დასასრული ძალზე მძიმე პერიოდია ქართველი ხალხისათვის;

მონღოლთა შემოსევები, ერთიანი ქვეყნის ცალკეულ ნაწილებად დაყოფა. ამ პირობებში ღვთისმშობლის – დამცველის სახე, ალბათ, განსაკუთრებული ძალით უნდა ედერდეს, მითუმეტეს, რომ უძველესი ღვთისმშობლის თანახმად საქართველო ღვთისმშობლის წილხედობილი ქვეყანა იყო, მისი კულტი ფართოდ იყო გავრცელებული საქართველოში ადრექრისტიანული ხანიდან, რამაც ასახვა ჰპოვა შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში (კედლის მხატვრობა, ჭედური და ფერწერული ხატები და სხვ.).

მხატვარი ეფრემი ამ შემთხვევაში ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციიდან გამოდის. სწორედ ამ გარემოებამ – ღვთისმშობლის სახის გამოყოფამ, მიანიჭა მოქვის სახარების კოდექსს გარკვეული თავისებურება და ინდივიდუალობა.

მოქვის კოდექსში საინტერესოა იოანე მახარებლის იკონოგრაფიული ტიპი: მკდარი მახარებლის მხერა მიზნობილია ცისაკენ და ისე კარნახობს თავის მოწაფეს პროხორეს. მკდარი და მოკარნახე იოანეს გამოსახულება იშვიათი იყო, უფრო გავრცელებული იყო მკდარი და მოკარნახე მახარებელი. ჰ. ბუსტალის აზრით, მკდარი და მოყურადე იოანე მახარებლის სახე უკავშირდება სატმებრო-ლეობამდე არსებულ ტრადიციას, რომელიც თავის მხრივ აღადგენდა კლასიკურ კომპოზიციურ ფგუეს – პოეტი, რომელიც იჯდა გრავნილით ხელში და მხარს ზემოთ თავის მუხას უყურებდა (25). მახარებლის ასეთ სახეს უხედავთ ათენის ეროვნული ბიბლიოთეკის 71 ხელნაწერის მინიატურაზე (X ს.). როგორც ეს ხელნაწერი, ისე მოქვის სახარების მინიატურა ძვირფასია იმით, რომ მან შემოგვინახა მახარებლის პორტრეტული ტიპი, რომელიც ძალზე პოპულარული იყო ადრეულ ბიზანტიურ ხელოვნებაში.

იკონოგრაფიული რედაქციების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ტექსტში ჩართული სიუჟეტური მინიატურებიც.

სახარებათა სცენებში მოციქულთა ახალგაზრდა სახეები და მოციქულები ფეხშიშველა და შარავანდების გარეშე – აღმოსავლურ-ქრისტიანული უძველესი ტრადიციების ერთგულებაზე მიუთითებს.

განკურნებათა თემაზე შესრულებულ მინიატურათა სიმრავლე (33-მდე მინიატურა) მოქვის სახარებას უახლოვებს გელათის სახარებას და განსაკუთრებით არაბულ სახარებას ფლორენციის, ლაუნენციანის ბიბლიოთეკიდან Plut VI, 32 (1299 წ.) (26), რომელშიც განსაკუთრებით ფართოდაა მოცემული ახალგაზრდა ქრისტეს მიერ განკურნებათა სასწაულები. არც ერთი განკურნება არ რჩება მოქვის ოსტატის ყურადღების გარეშე, მაგრამ განსაკუთრებით საზგასძითაა მოცემული ბრმის განკურნება (6 მინიატურა) იოანეს სახარებაში იგი დასურათებულია ორი მინიატურით: „ბრმის განკურნება სილოამის ჭასთან“ (ფ. 285v), და „განკურნებული ბრმა და იუდეველთა დარწმუნება“ (ფ. 2, 288r). გარდა იმისა, რომ აქ თხრობის თანმიმდევრობაა დაცული, ე. კისინჯერის აზრით სილოამის ჭასთან განკურნება, სადაც ჭა ადრეულ ძეგლებში ზშირად ჯვრის ფორმით გამოისახებოდა, მიუთითებს ბრმის განკურნების სიმბოლურ მნიშვნელობაზე, მისი გადატანით აზრით, რაც ქრისტიანობის პროპაგანდას უკავშირდება, ე. ი. ბრმის განკურნება –

როგორც თვალთახილვისა და ნათლისღების სიმბოლო (27). მოქვის კოდექსის დასურათებისადმი თავისებური მიდგომის გამო, როცა საილუსტრაციო მასალის მკაცრად შერჩევა ხდება, იოანეს სახარების მიხედვით „ბრძის განკურნების“ ორი მინიატურით გადმოცემა საშუალებას ვეძლევეს გამოეთქვათ მოსაზრება ამ სცენის სწორედ სიმბოლური გაგებისა.

„წინდაცვეთის“ (ფ.168v) კომპოზიცია წმინდა აღმოსავლურ ტრადიციას მიჰყვება. ეს სცენა იშვიათად ჩნდება განვითარებული შუა საუკუნეების ხელოვნებაში: მაგ., ვატიკანის მენოლოგია — X ს. (28), ხალცბურგის ხელნაწერი — XI-XII სს. (29).

„მირქმის“ კომპოზიცია საერთოდ გავრცელებულ სქემას მიჰყვება, მაგრამ სცენის აღმოსავლურ ტრადიციაში გააზრება მას განსაკუთრებულ ელფერს ანიჭებს; უპირველეს ყოვლისა ამაზე მეტყველებს წითელ ნაჭერგადაფარებული საკურთხეველი კომპოზიციის ცენტრში, რითაც სცენა განისაზღვრება როგორც საკურთხეველზე მიტანა, განსხვავებით იმ კომპოზიციებისაგან, სადაც არ არის საკურთხეველი და ხაზგასმულია მხოლოდ სიმეონთან შეხვედრა (30), აღმოსავლურ ხასიათს უსვამს ხაზს აგრეთვე ფიგურათა თავისებური დაჯგუფება: მამაკაცები, მოხუცი სიმეონი და იოსები, ერთ მხარეზე და დედაკაცები, მარიამი და წინასწარმეტყველი ანა, მეორე მხარეზე. აღსანიშნავია ამ სცენაში ისიც, რომ ღვთისმშობელი კი არ აწვდის ქრისტეს სიმეონს, არამედ შეშინებული ჩვილი ეხუტება დედას მკერდზე, რომელიც თავდახრილი ნიკაპით ეფერება ჩვილის თავს. ყოველივე ამას ამ სცენაში ადამიანური განცდის მომენტი შემოაქვს; თუმცა შუასაუკუნეების ოსტატის გამომსახველობითი ენა რეკლამენტირებულია, მოქვის ოსტატმა შეძლო შეექმნა ღრმა განცდების მქონე დედის სახე. „მირქმის“ კომპოზიციის ასეთივე გააზრებას და ფიგურათა მსგავს დაჯგუფებას ვხედავთ ჰამბურგის ბიბლიოთეკის ტირის დიოცეზის ფსალმუნში (In Scrino 83, XIII ს.) (31).

მოქვის კოდექსში განსაკუთრებული სისასტიკით გამოირჩევა „ჩვილთა ხოცვა-ფლელა“: ჯარისკაცი მახვილით გმირავს დედის გულზე ჩახუტებულ ჩვილს, მეორე ჯარისკაცი ხელიდან გლეჯს ჩვილს გამწარებულ დედას, დედები მალავენ თავიანთ პირმშობებს. ეს სცენა ჯერ კიდევ რაბულას სახარებაში ჩნდება და იგი აღმოსავლურ ტრადიციას უკავშირდება. XIII-XIV სს. „ჩვილთა ხოცვა-ფლელა“ კაპადოკიურ იკონოგრაფიულ სქემას ინარჩუნებს; უძველეს პროტოტიპს მოჰყვება აგრეთვე ელისაბედი და იოანე კლდის ნაპრაღში, რომელიც ხშირად სწორედ „ჩვილთა ხოცვა-ფლელის“ სცენაში გამოისახებოდა (32).

ლოყით ლოყაზე მიკრული სახეები სცენებში „ჩვილთა ხოცვა-ფლელა“ (17r), „მირქმა“ (ფ.169v), „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ (ფ. 165r), „დატირება“ (ფ. 169r) და სხვ. ეკუთვნის უძველეს იკონოგრაფიულ ტიპს, რომელმაც თავისი პირველი გაფორმება XI ს. მიიღო; ეს მოტივი წმინდა ბიზანტიური წარმოშობისაა (33).

„ჯვრის ტვირთის“ სცენაში (ფ.98r), ხალხის ბრბოში, რომელიც ქრისტეს მიჰყვება, ჩნდება წმ. დედათა ფიგურები და მათ შორის ღვთისმშობელი, ეს სიუჟე-

ტი პალეოლოგოსთა ეპოქის სიახლეა (34).

„ჯვარცმაში“ (ფ.317v) ღვთისმშობელი და იოანე მახარებელი ღვანან ერთად მარცხნივ – ორიენტიკური კომპოზიციაა, რომელიც, როგორც აღნიშნავს ვ. მილე, ჯერ კიდევ რაბულას სახარებაში გვხვდება (35).

„გარდმოსხნის“ კომპოზიციაში (ფ. 100r (2) ღვთისმშობელი ხელზე კოცნის თავის შვილს, ბიზანტიურ იკონოგრაფიულ რედაქციას წარმოადგენს (36), რომელიც XI საუკუნიდან გვხვდება (Plut., VI 23 Parm.Palat 5, Iviron 5).

„დატირების“ სცენაში (ფ. 100v) ღვთისმშობელი ეხვევა თავის შვილს. პირველად იგი ჩნდება ნარეზის (XII ს.) მოხატულობის ფრესკაში და განსაკუთრებით კრცვლდება XIII-XIV სს. ძეგლებში (37).

ძალზე იშვიათ იკონოგრაფიულ ვარიანტს სცენაში „ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებისადმი“ (ფ.251 v(2) მიწაზე გაშლილ სუფრას ანალოგიები მოეპოვება სირიულ და ლათინურ ხელნაწერებში. როგორც მართებულად აღნიშნავს ლ. ლუმიე, ლათინურ ხელნაწერზე გავლენა მოახდინა აღმოსავლურმა ტრადიციამ, რადგან თვით ტიპი მიწაზე გაშლილი სუფრისა უკავშირდება აღმოსავლურ ყოფასა და ჩვენას, განსაკუთრებით სირიულს (38). ასეთივე სუფრას ვხვდავთ ვასპურაკანის 316 ხელნაწერში (XIII-XIV სს) (39). საერთო პროტოტიპს ლათინური, სომხური და ქართული მინიატურებისათვის, რა თქმა უნდა. წარმოადგენდა სირია. კიდევ მრავალი იკონოგრაფიული თავისებურება ახასიათებს მოქვის სახარების მინიატურებს, როგორც პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლს, რომელსაც რთული იკონოგრაფიული რედაქციები კვებავდა. მინიატურისტი სხვადასხვა იკონოგრაფიულ სქემებს სამი ძირითადი იკონოგრაფიული ტიპიდან იღებდა – სირიული, კაპადოკიური და ბიზანტიური.

კომპოზიციების თანმიმდევრული განხილვა გვიჩვენებს, რომ ყველა შემთხვევაში გამოყენებულია ბიზანტიურ ხელოვნებაში დამკვიდრებული იკონოგრაფიული სქემები. ზოგიერთი სცენის იშვიათი იკონოგრაფია, რომელსაც სწორად პირდაპირი პარალელები XIII-XIV სს. ხელნაწერთა მინიატურაში არ მოეპოვება და რომლებიც ადრექრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებს უკავშირდება, პროტოტიპების შერჩევით გამოყენებაში უნდა ვეძიოთ. ამასთანავე ეს მინიატურები თავისი მხატვრული სტრუქტურით სრულიად განსხვავებულია. მაკედონთა და კომნენტა ეპოქების ნიმუშები მოქვის მხატვარმა პალეოლოგიური ხელოვნების ოსტატის თვალთახედვით გააზრა.

ხელნაწერი Q902-ის მინიატურებში სცენები გამოირჩევიან განსაკუთრებული გამომსახველი ძალით, არტისტული შესრულებით, შინაგანი ემოციური დაძაბულობით და დინამიკით. განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს მხატვარი მთავარ მოქმედ პირებს, გამოყოფს რა მათ სივრცობრივი ცეზურით. საერთო შთაბეჭდილება ძლიერდება მათი აქცენტირებული მოძრაობების წყალობითაც; ოსტატი ცდილობს გაამრავალფეროვნოს ტიპები, მიანიჭოს მათ სხვადასხვა განწყობილება. კომპოზიციების უმრავლესობა ლაკონურია, მთელი ყურადღება ამა თუ იმ სცენის მთავარ მოქმედ პირებზეა გადატანილი, მეორეხარისხოვანი დეტალები მინიმუმამ-



დეა დავეანილი და სშირად სიმბოლური ნიშნებით არის წარმოდგენილი: მარტივი გამოსახულია პაწაწინა მოცისფრო სეგმენტის სახით, ქლაქი მარტივი კედლით ან კომქით, ხალხის ჯგუფი — თავების მოხაზულობით, ხეობა ან უდაბნო — განმარტოებული ხის სახით, მიწა ვიწრო ზოლის სახით, მაგრამ უფრო სშირად ნიადაგი და ცა სრულიად არ გამოისახება. სიუჟეტებისათვის დამასახიათებელია სიცხადე და კომპოზიციური აგების სიხუსტე: კომპოზიციები მკაცრი სიმეტრიის გარეშე გაშლილია პორიზონტალზე, დიაგონალზე, აქვთ ცენტრალური აგება; სცენები გარკვეულად მრავალფეგურიანია, თუმცა არა გადატვირთული. შხატვარს კარგად ხმის წიგნის ილუსტრაციის ხასიათი: რომ არ დაამძიმოს ფურცლები გამოსახულებებით, იგი წმინდა მინიატურულ სტილს ირჩევს: ილუსტრაციები სავესეა ათეულობით ფეგურული გამოსახულებით, მაგრამ მათი ზომები მცირეა (6-8 სმ); სცენებში ყოველთვის ცხადად იკითხება ფეგურები, მათი განლაგება, შემხვედრი მოძრაობები უფრო სშირად მოცაქელთა, იუდეველთა ჯგუფები ან ერთეული ფეგურები სცენებში დაპირისპირებულია ქრისტეს ფეგურასთან, იქმნება მნიშვნელოვანი სივრცობრივი ცეზურა, ინტერვალი და ფეგურები ერთმანეთის დახრილი თავების შემხვედრი მოძრაობებით, გაწვდილი ხელებით ან გაფრიალებული სამოსელის ბოლოებით უკავშირდება.

ამრიგად, კომპოზიციური სქემების შერჩევა მოქვის მინიატურებისათვის განისაზღვრება ძირითადად უფრო ადრეული ხანის, X-XI სს. ხელოვნების ნიმუშებით, რაც ტიპიურია XIII ს. ძეგლებისათვის, რომლებიც მისდევენ პროტოტიპებს, ხადაც განსაკუთრებით იგრძნობა ელინისტური ხელოვნების ტრადიციები. ფერწერის ისტორიამ იცის ორი ისეთი პერიოდი, როდესაც ძველი ნიშნების ასლების გადაღება შხატვართა მთელი თაობის ამოცანას შეადგენდა (40). უბირველეს ყოვლისა ეს არის მაკედონთა დინასტიის წიგნის ილუსტრაცია, ე.წ. მაკედონური რჩესანსი — IX ს. I ნახ. და X ს. I ნახ. და მეორე, ე.წ. პალეოლოგიური რჩესანსი XIII-XIV სს, რომელმაც უფრო ფართო გავრცელება მიიღო. ამ პერიოდში უბირატესობას ანიჭებდნენ ძვირფას ხელნაწერებს, რომლებიც შესრულებული იყო მაკედონთა ეპოქაში. სწორედ ამით აიხსნება მოქვის სახარებაში ასეთი ძველი ოკნოგრაფიული რედაქციების შერჩევა და კომპოზიციური სქემების თავისებური ხასიათი.

კომპოზიციური აგების სიცხადეს ხელს უწყობს ისიც, რომ ფონები არ არის გადატვირთული რთული სახის არქიტექტურული და პეიზაჟური ელემენტებით. მოქვის სახარების მინიატურებში არქიტექტურული ფონების დამუშავება ამ ეპოქისათვის განსაკუთრებულ ხასიათს ატარებს. არქიტექტურული ფონები დავეანილია სულ მარტივ მოხაზულობებამდე: 1) მარტივი კედელი ფანჯრისა ან კარების დიობებით, რომელიც აღნიშნავდა ინტერიერს ან ექსტერიერს („სიტყვა სულიერ ნათესაობაზე“, ფ.45v, „სიტყვა იერუსალიმზე“, ფ. 81r (1), „ქრისტე სიმონ კეთროვანის სახლში“, ფ.88v (2), „12 წლის ქრისტე ბრძენთა შორის ტაძარში“, ფ.170v, „ქორწილი კანას გალილეაში“, ფ.259v და სხვ.); 2) ქონვურებიანი კედელი, რომლის ფონზე მიმდინარეობს მოქმედება („ოსებისადმი ანგელოზის



გამოცხადება“, ფ. 14v, „ხელგამხმარის განკურნება“, ფ. 138v, „იოსებ არქიმთიკელი ქრისტეს სხეულს სთხოვს პონტოელ პილატეს“, ფ. 100r (1), „ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებისადმი“, ფ. 102v (2) და სხვ.); 3) კოშკის მსგავსი შენობა, რომელიც სცენის ერთ კუთხეშია მოთავსებული („წმინდა ოჯახის დაბრუნება ეგვიპტიდან“, ფ. 17v, „წმინდა კეულთა განკურნება“, ფ. 32v, „ქრისტეს ცდუნება უდაბნოში“, ფ. 174r და სხვ.). ეპოქისათვის დამახასიათებელი კედლებზე გადასროლილი ეფექტური ველუბები, მხოლოდ მახარებლების მარკონისა და ლუკას ფონების გაფორმებაში ჩნდება.

ამრიგად, ფიგურების მოქმედების ადგილი შემოსაზღვრულია რამდენადმე მინიმუმებული მარტივი არქიტექტურული ფონებით, ასეთი არქიტექტურა არ ტვირთავს ფონს. ამ ფონებზე მკვეთრად იკითხება ფიგურები, მათი მოძრაობები, ფესტები. ეს არქიტექტურული მოტივები სრულიად არ შეესაბამება პალეოლოგოსთა რენესანსის სტილს, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო რთული არქიტექტურული ფონები, რომელიც გარემოს უქმნიდა ფიგურებს.

მთები გადმოცემულია თავწაკვეთილი პირამიდის სახით ან აქვთ რბილი ნარნარად შემოსაზღვრული ბორცვის სახე. პეიზაჟური ფონების დამუშავებაში ჩანს მრავალპლანიანობის ტენდენცია, სივრცობრივი სიღრმის შექმნის ილუზია. ზოგჯერ მოქმედება იშლება მთიან მწვერვალებს შორის, მთიან ბორცვებზე („ქრისტეს პირველი ცდუნება“, ფ. 19r (2), „ქადაგება მთაზე“, ფ. 21r (2), „ქრისტეს სამგზის ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში“ (ფფ. 91 v (1), 91 v (3), 92 r (2) და სხვ.), ფიგურები ხშირად მხოლოდ ნახევრად მოჩანან ბორცვებს იქედან ან კედლებს შორის (ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში“, ფ. 21 r (2), „მოციქულების მიერ ქრისტეს უარყოფა“, ფ. 93 r, „მწიგნობრებს სურთ მოკლან ქრისტე“, ფ. 176 r და სხვ.), მაგრამ არასოდეს არ იქნება შორეული პერსპექტივა, არქიტექტურული და მთიანი პეიზაჟები მთლიანად არასოდეს არ იჭერენ ფონებს და მათი განლაგება მხოლოდ უმნიშვნელო სიღრმეს ქმნის რთულ სცენებში, სადაც სიუჟეტი წარმოდგენილია ლანდშაფტის ან არქიტექტურული ნაგებობის ფონზე. შეინიშნება პლანების მკვეთრი მონაცვლეობა: ფიგურები – ნაგებობანი, ფიგურები – მთები; მოყვითალო-მონაცრისფრო თეთრათი ძლიერ დამუშავებული ქვის ფაქტურა ბუნებრივი ქვის ფერს ბაძავს. მაგრამ მოქვის მინიატურების უმრავლესობას აქვს ოქროს ფონები, რომლის გაღრმავებით არის ცდა პირობითად გადმოიცეს სივრცე, გარკვეული სიღრმე, რაც მიიღწევა ფიგურათა დაყენებით და მათი მოდელირებით. მოქვის არქიტექტურული და პეიზაჟური მოტივები სახსლოვებს ამჟღავნებენ ბიზანტიური ხელოვნების ბეგლებთან: იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკის ხელნაწერთან Ayiou Tayou 14 (XI ს. უკანასკნელი მესამედი) (41), Ayiou Tayou 5 (XIII ს. უკანასკნელი მეოთხედი) (42), ათონის ივერთა მონასტრის სახარება Iviron 5 (XIII ს. უკანასკნელი მესამედი) (43). მაგრამ თუ შევადარებთ, მაგალითად, მოქვის მინიატურებში არქიტექტურული მასებით კომპოზიციის ორგანიზაციას ივირონის კოდექსთან, ბერ საგულისხმო განსხვავებასაც აღმოვაჩინთ: ივირონის კოდექსში სივრცობრივი ცეზურა ისე არაა მკვეთრად გამოვლენილი როგორც მოქვის ხელნაწერ-



ში, ხეებს, მთებს, კედლებსა და ნაგებობებს საკმაოდ დიდი ადგილი უჭირავთ. მათ მატებს დინამიზმს, მოძრაობას. დატვირთულობას ანიჭებს ივირონის კომპოზიციებს. მოქვის კოდექსში კი ეს სივრცობრივი ინტერვალები უფრო მეტად იმიტირებენ არის საგრძნობი, რომ მინიატურების უმეტესობაში ფონად მხოლოდ ოქროს გამოყენებული. თუ არის არქიტექტურა იგი მხოლოდ ისეთი სიმბოლოა ნაგებობისა, რომ შეიძლება მისი სრულიად უგულბეფყოფა და სცენის ისე აღქმა. თანაც არის კიდევ ერთი კანონზომიერება: მოქვის ხელნაწერში შენობები და მთები უფრო მცირე ზომებისაა, ვიდრე ფიგურები და ამიტომ ასეთ ფონებზე ჯერ აღიქმება ფიგურები და შემდეგ სხვა დეტალები.

ივირონის კოდექსში კი პლანებად დალაგებულ შენობებს, მთებს როგორც მორგანიზებულ ელემენტებს დიდი ადგილი უჭირავთ და იგი ერთ მოლიანობაში აღიქმება ფიგურებთან ერთად, ხელს უწყობს მათ წარმოდგენას გარემოში. ამავე დროს, აქ არის მრავალფეროვანი არქიტექტურული ნაგებობანი ევლუმებით, კედლებით გაერთიანებული, წამოყუდებული კლდოვანი მთებითა და სხვ. მაგრამ მხატვრის განსაკუთრებულმა მიდგომამ მოქვის მინიატურების კომპოზიციური აგებისადმი, განვითარებული არქიტექტურული ფონების უგულბეფყოფამ, საშუალება მისცა მას როგორც სახეიმო ფურცლებში, ასევე ტექსტის მინიატურებშიც ყურადღება გაემსხვილებინა უმთავრესად ფიგურებზე, მათ პოზებზე, მოძრაობებზე და ამით ხაზი გაესვა სახეობრივი მხარისათვის, სახეთა ინდივიდუალობისათვის.

ახალი სტილის ნიშნებმა აშკარად იჩინეს თავი ფიგურების, მათი სახეების შესრულებაში, სამოსელის დამუშავებაში. ფიგურები გამოირჩევიან მცირე ზომებით, შეიძლება ითქვას, — სიდაბლისაკენ მისწრაფებას ამჟღავნებენ, რამდენადაც დიდი თავებით და ნაზი კიდურებით. ისინი თავისუფლად და მსუბუქად მოძრაობენ, მათი უძრაველობა სამი მეოთხედი ბრუნვით არის მოცემული. გამოყენებულია რთული კონტრაპოსტებიც. მხატვარი არ ერიდება ერთი ფიგურა მეორეთი გადაჭრას, მაგრამ უფრო ხშირად მათ ფერწერულ ეგვიუვებად აერთიანებს: თვით მშვიდად მდგარი ფიგურებიც ხელებისა და თავის მსუბუქი მოძრაობის წყალობით გაქვნილია შინაგანი ექსპრესიით; რთულ, ცოცხალ მოძრაობებში მოცემული ფიგურები კი ხელებით ელაპარაკებიან ერთმანეთს, გადმოსცემენ თავიანთ გრძნობებს — ტირიან, ღოცულობენ, იმალებიან და სხვ. ოქროს ფონებზე მოთავსებული მცირე ფიგურების ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვანი სივრცობრივი ცეზურით გამოყოფა საშუალებას გვაძლევს შევფასოთ თითოეული ფესტის მნიშვნელობა; აფრილებული სამოსლების მონაცვლეობა, დიდი ნაბიჯები, მაღლა აწეული ხელები ამჟღავნებენ სცენების მონაწილეთა ემოციებს.

ფიგურების მოძრაობების დინამიკურობა საზგასმულია სამოსელის ნაოჭების ნახატითაც, რომელიც შემოსაზღვრულია კუთხოვანი და ნერვული ხაზით. ფიგურების მოსავთ თავისუფალ ნაოჭებად დაშვებული სამოსლები, რომელთა ბოლოები აფრილებულია, ნაოჭები გაქვნილია ძლიერი მოძრაობებით, გაფორმებულია ელვის მსგავსი ზიგზაგებით, პარალელური ხაზებით. სამოსელის ნაოჭები მიჰყევიან ტანის ფორმას და ხაზს უსვამენ მათ მოცულობას. ჩვეულებრივად გრძელ



სამოსლებში გამოსახულნი არიან ქრისტე, მოციქულები, მწიგნობრები და სხვები. მოკლე ტუნიკებში იოანე ნათლისმცემელი, იუდეველები; ხშირად გამოისახება შიშველი სხეულიც (ქრისტე „ნათლისღებაში“, ფ. 19 r (1), ემპაკულნი „ემპაკულთა განკურნებაში“ ფ.32 v და სხვ.).

ფორმების მონახულობა რბილია, ხაზი თავისუფალი, ნაზი; ფიგურები ამ სამოსლებში უფრო პლასტიკურად და ცოცხლად გამოიყურებიან, რაც მიიღწევა ფორმების ფერწერული მოდელირებით. სამოსელის დამუშავებაში ჭარბობს თეთრას „სინათლის მომცემი“ მონასმები, რომლებიც განსაკუთრებით ფორმების ამოწვეულ ნაწილებზე ციმციმებენ; რამდენადაც თეთრას აქვს სხვადასხვა სისქე და ელვარების ინტენსიურობა — ასეთი მონასმები ფორმებს სიმძიმეს ანიჭებენ და ქსიან მოცულობის ილუზიას. სინათლის ასეთი გაგება, როგორც აღნიშნავს ვ. ლაზარევი, დამახასიათებელი იყო მხოლოდ ადრე პალეოლოგიური ფერწერის ძეგლებისათვის (ათონის ივერთა მონასტრის სახარება Iviron (5,44) იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკის ხელნაწერი (5,45), ორმოცი სებასტიელი მოწამის მოზაიკური ხატი კოლექციიდან ვაშინგტონში, XIV ს. დასაწყისი (46) და სხვ.). საქართველოში ფორმის დამუშავების ასეთი ხასიათი დამახასიათებელია დავით-ნარინის ეკედერის (XIII სბოლო), ხობის (XIII-XIV სს.მიჯნა), სორის (XIV ს. I ნახევარი) და სხვ. კედლის მხატვრობის ძეგლებისათვის.

მოქვის სახარების ფიგურათა სახეები გამოირჩევიან წვრილი, ნაზი ნაკვობით; დაწერილია ვარდისფერ საფუძველზე; ფუნჯის მსუბუქი მოძრაობით შემოხაზულია სახის ნატიფი ნაკვობები, მათი ანატომიური სტრუქტურა ასეთია: ოდნავ დაგრძელებული სახის ოვალი, არა ვიწრო, არამედ განიერი, დიდი შუბლი, სწორი, პატარა ცხვირი, განიერი ნესტოთი, პატარა, მაგრამ მსხვილი ტუჩები, ფართო მოკლე წარბები. სახის ნაოჭები არ არის გადმოცემული, ტალღოვანი თმები და მოკლე წვერები შემოსაზღვრავენ სახეს და მას სირბილეს ანიჭებენ.

განსაკუთრებით გამოშახველი და დიდი სუფიერი ძალით არის გაყვნილი მხარებელთა სახეები. დიფერენცირებულია თითოეული მათგანის შინაგანი სუფიერი მდგომარეობა: მათე გამოსახულია ბრძენი ფილოსოფოსის პოზაში, მარკოზთან ხაზგასმულია გულისყურაინი გამომეტყველება, ლუკასთან — სიბეჯითე, იოანესთან — შთაგონებული მდგომარეობა.

„ქრისტეს გენეალოგიის“ მინიატურაზე წმინდანთა სახეები აგრეთვე გარკვეული სირბილით, სიცოცხლით და ბუნებრივი გამომეტყველებით გამოირჩევა; მნიშვნელოვანად წინ წამოიწევს დაინტერესება ამა თუ იმ წმინდანის ტიპის ინდივიდუალური ნიშნების ხაზგასმაში, რაც XIII-XIV სს. ხელოვნებაში პორტრეტის მნიშვნელობის გაზრდას უკავშირდება. ხოლო სახარების სცენებში პერსონაჟთა მკვეთრი მოძრაობები, დაეღმებული გამოხედვა, „უყოფო გარეგნულ ექსპრესიულ ხასიათს ატარებს“.

მოქვის სახარების მინიატურების დამახასიათებელ თავისებურებას შეადგენს აგრეთვე სცენების დიდი ემოციურობა, გარკვეულად ინტიმურობაც, ზოგიერთ შემთხვევაში მხატვარი აღწევს დიდ ფსიქოლოგიურ გამოშახველობას, სახეთა ინდივიდ-



უაღურ დახასიათებას კარგად იკითხება კედრების, სინაზის, ალერსის, სევირის, სხვ. განწყობილება, აშკარაა მისწრაფება პერსონაჟთა ურთიერთობის გამომყვანებას. ისაკენ, ზოგჯერ მათი ხასიათებისაც კი; მაშინაც კი, როცა მხატვრის მიზანია ასახოს სახარების რაღაც განყენებული იდეა, ძალზე უშუალოდ გამოვლენას იწყებს რაღაც წმინდა მიწიერი, ადამიანური, რომელიც მხატვრის განწყობილებიდან და სამყაროს მისეული აღქმისაგან მომდინარეობს. „წინდაცვეთის“ ეპიზოდში პირველ პლანზე გამოდის ჩვილის რეაქცია. გამომსახველად, ცხოვრებისეულადაა გადმოცემული განზე გაშლილი ხელებით შიშისაგან უკან გაწეული ჩვილი ქრისტეს მოძრაობა, შიში იხატება მის ფართოდ გახედილ თვალებშიც. დროისათვის დამახასიათებელი მოქვის სახარების მინიატურის ეს გაძლიერებული ემოციურობა თავისი გამომსახველი ძალით ანალოგიას ვერ პოულობს შუა საუკუნეების ჩვენთვის ცნობილ ძეგლებში. შეიძლება ითქვას, რომ ემოციურობა აქ რეალურობის გამახვილებული შეგრძნებითაა გადმოცემული. ამ სცენის ემოციური გააზრება ხაზგასმულია იოსების უკან მდგომი ღვთისმშობლის რეაქციითაც, რომლის ნაღვლიან სახეზე შვილზე წუხილი იკითხება. აქ გამომყვანებული დედურობის თემა განსაკუთრებულ განვითარებას იღებს მომდევნო „მირქმის“ მინიატურაში, სადაც მარიამს უკვე თვით უჭირავს ჩვილი და ნიკაპით ეაღერსება მის თავს.

„დატირების“ (ფ. 100v) სცენაში ღვთისმშობლის პოზა, ქრისტეს ღოყაზე ღოყით მიკრული ღვთისმშობელი, წმ. დედათა მადლა აწვდილი ხელები, შუბების მოყვარე ბოლოები, აძლიერებენ სცენის დრამატულ ეფერადობას. ემოციურად დატვირთულია სცენები „ჩვილთა ზოცვა-ჟღელვა“ (ფ. 17r), „ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი“ (ფ. 18v), „საიდუმლო სერობა“ (ფ. 89), „პეტრეს ტირილი“ (95 r (2) და სხვ. ემოციის ძალა, მოძრაობების გამომსახველობა, რაც ასეთი ძალითაა გამოვლენილი მოქვის სახარების მინიატურებში, უნდა დავეუკავშიროთ არა მარტო პალეოლოგოსთა ხელოვნებას, არამედ იმ ადგილობრივ მხატვრულ ტენდენციებს, რომლებიც მყდნებდა თავისი მხატვრული ღირსებებით განთქმულ ქართული მინიატურული ხელოვნების განსაკუთრებულ ძეგლში — ვრუჟის II სახარებაში, რაც შეეხება ჩვილის მოალერსე ღვთისმშობლის თემას, იგი საქართველოში ადრეული ხანიდან მუშავდებოდა — საბერებების მოხატულობა (X ს. დავით გარეჯა) და განსაკუთრებით ლაკლაკიძეების მადონას ჭეღური ხატი, რომელიც ამ თემის ემოციური გახსნის კლასიკურ მაგალითს იძლევა (XI ს. 20-იანი წლები) 47.

მოქვის ხელნაწერის ლეკორატიული შემკულობის მაღალ პროფესიულ დონეს შეესაბამება მდიდარი გამომსახველობითი საშუალებანიც. განსაკუთრებით ფერისა და ხაზის მრავალფეროვან შესაძლებლობათა დახმარებით მხატვარი ისწრაფვის თავისი ნაწარმოების ზემოქმედებას დიდი ძალა მიანიჭოს, რასაც განსაკუთრებით ფერადოვანი პალიტრის მნიშვნელობის გაზრდით, ფერწერული მოდელირების მრავალფეროვნებით აღწევს.

ხაზის წამყვანი, უპირატესი მნიშვნელობა, რაც ასე დამახასიათებელი იყო შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისათვის, რომელიც მას მყარ ეროვნულ ნიშნავს

უქმნიდა, ამ მინიატურებში უგულვებლყოფილია. ფორმათა კონტურები შესრულებულია არა მშრალად და მკვეთრად, არამედ მსუბუქად და რბილად, გამდიდრებულია ტონალური გადასვლებით, შესრულების მთელი მანერა იძენს დიდ ფერწერულობას. გამოშახველობის საერთო შთაბეჭდილება მიღწეულია მედერი და ნათელი ფერადოვანი შეთანხმებებით, მათი რითმით. ერთი მნიშვნელოვანი დამახასიათებელი თავისებურება მოქვის ხელნაწერის მინიატურების ფერადოვანი გააზრებისა მდგომარეობს ცივი ტონების სიჭარბეში, რაც ფორმის დამუშავებაში თეთრი ფერის ჭარბი გამოყენების შედეგია. მინიატურების კოლორიტი აგებულია ნათელ ფერადოვან გამაში — ოქროს ფონები შეთანხმებულია ლავეარდისფერი, იისფერი, იასამნისფერი, ღია მწვანე, ნაცრისფერი, ვარდისფერი, წითელი, მოწითალო-მოყვითალო ტონების მრავალფეროვან გამასთან, რაც მინიატურებს მდიდრულ ხასიათს ანიჭებს. ეს გარემოება მოქვის სახარების მინიატურების განსაკუთრებულ ინდივიდუალურ და თავისებურ ხასიათს ავლენს. ფერი აქ გაუღწეოდა შუქით, შუქი გამოიყოფა როგორც რაღაც მნიშვნელოვანი, რომელიც ბატონობს სახეობრივ და მხატვრულ წყობაზე. ფერი იშვიათად არის მოცემული ლოკალური ლაქის სახით, გამოყენებულია მრავალფენიანი ფერწერული მიდგომა, ოქროზე დადებული, ფორმის ფერადოვანი ლაქა დამუშავებულია თეთრას მსუბუქი და მოკლე მონასმებით.

შუასაუკუნეების ქართული, რუსული, ბერძნული ხელნაწერების დიდი ციკლის ილუსტრაციებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ არ არსებობს ისეთი კოდექსები, რომლის ილუსტრაციები მხოლოდ ერთი მხატვრის მიერ იყოს შესრულებული: როგორც წესი, ხელნაწერზე მუშაობს რამდენიმე მხატვარი, ამასთანავე, მკვეთრად გამოიყოფა წამყვანი და უფრო გამოცდილი ოსტატის ხელი (მაგ., ვრუჭის II სახარებაში ოთხი ოსტატის ხელი გამოიყოფა).

ყველა მკვლევარი, ვინც კი შეეხო მოქვის ხელნაწერს, მის გადამწერად და მინიატურების შექმნელად ერთხმად მიიჩნევს ევრემს, რომლის სახელი დამოწმებულია ხელნაწერის განსაკუთრებულ მინაწერში. მაგრამ ხელნაწერთან, მის გაფორმებასთან უფრო ახლოს გაცნობამ გამოავლინა არა ერთი, არამედ სამი ოსტატის ხელი, რომლებიც სტილისტურ ერთიანობაში მუშაობდნენ. რამდენადმე სწავობა ამ ოსტატებს შორის შეინიშნება საზის ოვალისა და ფონის დამუშავებაში, აგრეთვე ფორმების მეტ-ნაკლებად დახვეწილობაში. მაგ., პირველი, მთავარი ოსტატის ხელს მიეკუთვნება გამოსასვლელი მინიატურები მახარებელთა გამოსახულებებით, „ქრისტიან გენეალოგია“, ჩვილდი ღვთისმშობელი და დანიელ მოქველი, „ანგელოზის განადგობა იოსებისადმი“ (ფ. 14 v), „იაირას ქალიშვილის განკურნება“ (ფ. 35 (1) და სხვ. რამდენადმე განსხვავებულია შემდგომი ოსტატის ხელი კოდექსის სტენიში: „ხალხის ნათლისღება“ (ფ. 18 r), „ეშმაკეულთა განკურნება“ (ფ. 33 r (1) და სხვ. მესამე ოსტატის ხელს უნდა ეკუთვნოდეს „მუნჯი შემლილის განკურნება“ (ფ. 35 v), „ათისთავის მსახურის განკურნება“ (ფ. 30 v (1)), „ქადაგება მთაზე“ (ფ. 21 r (2) და სხვ. ხელნაწერზე შემდგომი მუშაობა გამოავლენს ყველა ნიუანსს, მსგავსებას და განსხვავებას ამ სამი ოსტატის ხელს შორის; ევრემისათვის, როგორც მთავარი მხატვრისათვის, დამახასიათებელია დამაჯერებელი, გამოშახველი ნახატი,



ბრწყინვალე ფერწერული ტექნიკა, შემოქმედებითი მიდგომა ძირითადი ძეგლებისადმი. ეფრემი თავისი დროის მოწინავე და საუკეთესო ოსტატია, რომელმაც, როგორც ჩანს, კარგი მხატვრული მომზადება გაიარა კონსტანტინოპოლის რომელიღაც ძლიერ და მდიდარ სკრიპტორიუმში, სადაც თავმოყრილი იყო ძველი ბერძნული ხელნაწერების დიდი რაოდენობა, მონასტერში, რომელიც ახალ პალეოლოგოსთა სტილის განმტკიცების უშუალო მონაწილე გვევლინება.

მოქვის ხელნაწერის მხატვრული გაფორმების ძირითადი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი დამაჯერებლად ამტკიცებს პალეოლოგოსთა სტილის ჩამოყალიბებას XIII ს. ბოლოს: კომპოზიციური აგების მრავალფეროვნება, დინამიკურობა, ფიგურების უპირატესად 3/4 ბრუნვით მოცემა, სახეთა ფსიქოლოგიური დახასიათება, გაზრდილი ემოციურობა, იკონოგრაფიული სქემების ვამიდრება და სხვ. ნიშნები, ყველაფერი ეს სახეზეა ამ კოდექსში როგორც პალეოლოგიური ხელოვნების ძეგლში.

მაგრამ მოქვის სახარების კოდექსის მხატვრულ გაფორმებას, მის მინიატურებს ახასიათებს მთელი რიგი ისეთი ნიშნები, რომლებიც მას განსაკუთრებულ ადგილს განუკუთვნებს პალეოლოგოსთა სტილის განვითარების ისტორიაში.

მომწიფებული პალეოლოგოსთა სტილის ძეგლებთან შედარებით მისი მინიატურების სცენები ჯერ კიდევ ხალხმცირეა, დღია სივრცობრივი ცეზურები, უნდა აღინიშნოს თავების რამდენადმე გადიდებული ხასიათი, ფართო სახეები, ქრისტეს გაზრდილი ხელის მტევანი და სხვ. სამოსელი, მაშინაც კი როცა აფრიალებულია, ჯერ კიდევ არ ქმნის ნაოჭების მოუსვენარ დახვავებას. გვხვდება უფრო ადრეული ხანისთვის დამახასიათებელი მოსახსამის ბოლოს ზარისებური ფორმაც. სახეები, მართალია, დაწერილია ფერწერულად, მაგრამ ჯერ კიდევ თავშეკავებულად; არქიტექტურული ფონები არ არის რთული და მოკლებულია გვიანი ხანის ნაგებობათა დინამიზმს, სადაც ჭარბობს დაკლანჩილი და კუთხოვანი ფორმები. მოქვის სახარების მინიატურებისათვის დამახასიათებელ მომენტად იქცა ძველი პირობითი ნაგებობანი, მსუბუქი და ბრტყელი და არა თუნდაც ადრე პალეოლოგიური ძეგლებისათვის დამახასიათებელი სრულიად რეალური ხასიათის ნაგებობანი, პორტიკები კოლონიებით, შეხუქილი კედლები პერსპექტივაში მინიშნებული კარნიზებით, კოლონებს შორის ეფექტური ფერადოვანი ველუმებით. სივრცობრივი მომენტი და სიღრმის ილუზია ისე არაა გამოძეადებული, როგორც ეს XIV ს. ძეგლებშია. ხშირად მკაცრი სივრცობრივი კოორდინაცია ფიგურებსა და საგნებს შორის არ არის მიღწეული. მაგ. სცენებში „ქრისტეს მიერ ვაჭრების განდევნა იერუსალიმის ტაძრიდან“ (ფ. 71 I) ან „ქორწილი კანას გალილეაში“ (ფ. 259 V) და სხვ., საგნები მოკლებულია რეალურ მოცულობას. ამავე დროს, ყველა სცენაში საგნები მოცემულია შებრუნებულ პერსპექტივაში და ყველა მათგანისათვის ხედვის თავისი წერტილია აღებული, ეს იწვევს სწორედ იმას, რომ მხატვარს არ ძალუძს, მიუხედავად ზოგიერთი ფორმის საზგასმული მოცულობრივი აგებისა, გამოიწვიოს მაყურებელში სივრცობრივი გარემოს შთაბეჭდილება.

მოქვის კოდექსი ადრეპალეოლოგიური ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნიმუშია,

რომელშიც ახალი მხატვრული პრობლემები ახალი მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებებით არის გადაწყვეტილი. მოქვის კოდექსი XIII ს. ბოლოს ისეთ ცნობილ ძეგლებთან ერთად, როგორცაა ათონის ივერთა მონასტრის ხელნაწერი Iviron 5, პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარება Paris gr. 54 48, იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკის ხელნაწერი Avion l'aisou 5,40 მოწამის ხატი D₂O-ის კოლექციიდან და სხვ. ახალი პალეოლოგიური სტილის დამამკვიდრებელია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ამავე დროს, ეს ხელნაწერი ამკარად მეტყველებს მოწინავე პროგრესული პალეოლოგიური სტილის დამკვიდრებაზე ქართულ ხელნაწერებში, სტილისა, რომელმაც ბევრად განსაზღვრა XIV ს. ქართული ფერწერისა და კერძოდ, კედლის მხატვრობის განვითარება.

ლიტერატურა

1. **Н. Кондаков, Д. Бакрадзе.** Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1890, стр. 76-79.
2. **თ. ჟორდანიას,** ქრონიკები, ტ. II, ტფილისი, 1897, გვ. 172-173.
3. **Н. Шмерлинг.** Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940, стр. 60-63, рис. 7, 8, 9; табл. XXIII.
4. **Ш. Амиранашвили.** Грузинская миниатюра, Москва, 1966, стр. 25; შამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1971, გვ. 282.
5. **В. Лазарев.** Византийская живопись, Москва, 1971, стр. 268-269; В. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1986, стр. 145.
6. **Л. Шервашидзе.** О грузинской советской миниатюре, Тбилиси, 1964.
7. **Г. Алибегашвили.** Этапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983, стр. 15-16.
8. **ე. მაჭავარიანი.** სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები (XII-XIV სს.), "საბჭოთა ხელოვნება", 12, 1985, გვ. 85-38.
9. **Н. Кондаков,** მითითებული ნაშრომი, გვ. 77, **Р. Шмерлинг,** მითითებული ნაშრომი, გვ. 60.
10. **С. Paschou,** Les peintures d, un tetraevangile de la Bibliothèque National de Paris. Le grec 115 (X-e siecle): "Cahiers Archeologique", 22, 1972, p61-86.
11. **Н. Покровский.** Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских: "Труды VIII Археологического съезда в Москве 1880 г.", Москва, 1892, стр. XXVIII.
12. **Ш. Амиранашвили.** Грузинская миниатюра, табл. 37.
13. **Ш. Амиранашвили,** Грузинская миниатюра, табл. 43.



14. **Л. Евсеева.** Греко-грузинская рукопись из собрания Гос. Публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, в кн. "Древнерусское искусство. Рукописная книга", сб. III, Москва, 1983, стр. 357.
15. **В. Лихачева.** Искусство книжной графики Византии. Автореферат. Ленинград, 1977, стр. 33.
16. **Shigebumi Tsuji,** The Headpiece miniatures and Genealogy pictures in Paris gr. 74: 00p, 1975, 29, fig. 8, 9, 10. p. 165-203.
17. **ქვე, გვ.** 188-189.
18. **Н. Покровский.** მითითებული ნაშრომი, გვ. XXVIII.
19. **Р. Шмерлинг.** Образцы... табл. V.
20. **А. Grabar,** Une rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures: 1954, fig. 20.
21. **S. Pelekanidis, Ch. Christou, Tsaumis, S. Kadas,** The treasures of manuscripts, Athens, 1974, vol. 2, fig. 6.
22. **И. Драмлян, Э. Корхмазян.** Художественные сокровища Матенадарана, Москва, 1976, (вклейка).
23. **Н. Покровский.** მითითებული ნაშრომი, გვ. XXI.
24. **М. Татич-Джурич.** "Вебеа Эльпись" – символ, встречающийся в византийском, грузинском и славянском искусстве: "II Международный симпозиум по грузинскому искусству", Тбилиси, 1977.
25. **Н. Vuchtal.** A Byzantine miniature of the Fourth evangelist and its relatives 15, 1961, p. 127-139.
26. **Е. Редин.** Миниатюры апокрифического арабского Евангелия детства Христа Лаврентианской библиотеки во Флоренции: "Записки Императорского русского Археологического общества", т. VII, вып. I и II, новая серия, СПб, 1894, стр. 55-77.
27. **Е. Kitzinger,** A Marble Relief of the Theodosian period, 14, 1960, p. 17-42.
28. **Н. Покровский,** მითითებული ნაშრომი, გვ. 99, ნახ. 50.
29. **ქვე, გვ.** 101, ნახ. 51.
30. **D Choir.** The iconographie development of the presentation in the temple: "The Art Bulletin", 1946, v. 28, 1-2, (III-IV) p. 19-20
31. **ქვე, fig.** 23.
32. **G. Millet,** Recherches sur l'iconographie de l'evangile au XIV-e, XV-e, XV-e, et XVI-e siècles, Paris, 1916, p. 160-161.
33. **В. Лазарев.** Византийское и древнерусское искусство, Москва, 1978, стр. 18-28.
34. **G. Millet,** მითითებული ნაშრომი, გვ. 376-377.
35. **ქვე, გვ.** 428-429.
36. **ქვე, გვ.** 429.

37. օլջը, թթ. 494, 496, 498.
38. **L. Loomis**, The table of the Last Supper: "Art Studies", 5, 1927.
39. **Л. Закарян**. Взаимосвязи сирийской и армянской книжной живописи XIII-XIV вв.: II Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, стр. 4.
40. **Г. Вздорнов**. Исследование о Киевской Псалтири. Москва, 1978, стр. 82.
41. **В. Лазарев**. История, табл. 202, 203.
42. օլջը, թթ. 127. Թձձ. 408.
43. **S. Pelekanidis**, մատուցեցւո ճձձձձ, fig. 23, 25, 27, 37.
44. օլջը, Թձձ. 11-40.
45. **В. Лазарев**. История, табл. 408
46. **O. Demus**, Two Paleologan Mosaic icons in the Collection: 14, 1960, p 110-119.
47. **Г. Чубинашвили**. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959, стр. 194-212, илл. 203-205.
48. **В. Лазарев**. История, табл. 405-407.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МИНИАТЮР МОКВСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ

Резюме

Среди сохранившихся в Грузии произведений миниатюрной живописи XIII века по своей значимости особое место занимает блестящая в художественном отношении рукопись, известная под названием Моквского четвероевангелия, хранящегося в Тбилиси, в Институте рукописей им. К. Кекелидзе Академии наук Грузии под шифром Q-902. Свое название рукопись получила по принадлежности ее Моквской архиерейской кафедре. На основании приписок писца рукописи известно, что создана она была в 1300 году по заказу Моквского архиепископа Даниила; переписчиком текста был Ефрем, который, по-видимому, являлся и главным художником рукописи.

Изучение миниатюр Моквской рукописи и вообще особенности художественного оформления Моквского Евангелия, как точно датированного и богато иллюстрированного памятника, имеют большое значение как для грузинского искусства, так и вообще для искусства средних веков. Она дает возможность проследить развитие этого типа украшения четвероевангелия до начала XIV века; в миниатюрах явно проступают характерные для времени черты, позволяющие проследить эволюцию стиля периода конца XIII- начала XIV веков; они дают ряд важных, интересных моментов как иконографического, так и стилистического порядка и т.д.

ARTISTIC PECULIARITIES OF THE MINIATURES OF THE MOKVI GOSPEL

Summary

An artistically brilliant manuscript, known under the name of the Mokvi Four Gospels preserved at the K. Kekelidze Institute of Manuscripts, Acad. Sci. Georgia (NQ-902), holds a special place in terms of its significance among the extant works of 13th cent. miniature painting. The MS received its name from its belonging to the Mokvi episcopal see. According to the copyist's colophon, it was written in 1300 on the order of the Mokvi Archbishop Daniel. The text was copied by Eprem who was apparently its chief illuminator as well.

Study of the miniatures of the Mokvi MS, and generally of the specific artistic design of the Mokvi Gospel – a precisely dated and richly illustrated monument – is of major importance for Georgian art and in general for medieval art as well. It makes possible to trace the development of this type of embellished Gospel to the beginning of the 14th cent. Features characteristic of the period are clearly visible in the miniatures, enabling to trace the evolution of the style of the period of the end of the 13th – beginning of the 14th cent. Reference is made to a number of important features of iconographic as well as stylistic order.

კეთილშობილი ნოქიფი

მართი იკონობრაზიული კროზრამის აღდგენის ცდა
სკეპტიციზმის აღმოსავლეთ ფასადზე

(სურ. 45-48).

სკეპტიციზმის აღმოსავლეთ ფასადის დეკორაციულ სისტემაში ყურადღებას იქცევს ორი მფრინავი ანგელოზის რელიეფური ქანდაკება. ანგელოზები განაწილებულნი არიან საკუთხელების სარკმლის ქვედა კუთხეების ორივე მხარეს და ზემოდან ქვემოთ ფრენის მიმართულებას გამოხატავენ. მფრინავი ანგელოზები მათ ქვემოთ გამოსახული ხარის თავებისადმი არიან მიმართულნი და მათთან მიმართებაში იქმნება კომპოზიციური ერთიანობის შთაბეჭდილება (სურ. 45-48).

სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ ფასადის დეკორაციული სისტემისა და მისი რელიეფების შესახებ ასეთი თვალსაზრისები გამოითქვა: შ. ამირანაშვილის მოსაზრებით, აღმოსავლეთ ფასადის დეკორაციული სისტემის სტრუქტურაში არსებითი ხასიათის ცვლილება არ მომხდარა და ეს სისტემა ძირითადად თავდაპირველი სახით არის დაცული (1,283). მკვლევარის აზრით, ამ ფასადის რელიეფებში ჩართულია ვახტანგ გორგასალის დროის ბაზილიკის ხარის თავების ქანდაკებები, რომლებიც XI საუკუნეში აქ მეორედ გამოუყენებიათ (1,234).

ჩვენთვის საინტერესო ანგელოზებს შ. ამირანაშვილი საშინელი სამსჯავროს თემის კომპონენტებად მიიჩნევს. ასეთი დასკვნის საფუძვლად იდებს საყვირს, რაც მკვლევრის აზრით, ერთ-ერთ ანგელოზს ხელთ უჭერია. (1,234).

6. ალადაშვილის მოსაზრებით აღმოსავლეთ ფასადზე განაწილებული მფრინავი ანგელოზების რელიეფური ქანდაკებები სტილისტურ ერთგაროვნებას ამჟღავნებენ დასავლეთ ფასადზე გამოსახულ ექვარისტის ნიშნით აღბეჭდილ მაცხოვრის ამღვლების კომპოზიციაში ჩართულ ანგელოზებთან (2,202). ეს ანგელოზები, მ. ალადაშვილის აზრით, უდავოდ XI საუკუნის ტაძრის მშენებლობის სინქრონული ნაწარმოებია. მკვლევრის დაკვირვებით, ერთ-ერთ ანგელოზს ხელთ უჭერია წაგრძელებული ფორმის საგანი, რომელიც შესაძლოა გრაგნილიც იყოს, ხოლო მეორე ანგელოზს ხელში მრგვალი საგანი უჭირავს (2,202). აღნიშნული გარემოება მკვლევ-



ვარს ავარაუდებინებს. ამდღების სახით გამოხატული ეს თემა მორედაქციონის იკონოგრაფიულ პროგრამას დაუკავშიროს (2,204). ნ. ალადაშვილის მოხატვრივ ანგელოზები თავის თავდაპირველ ადგილზე არ არიან მოთავსებული, მიუხედავად იმისა, რომ გვიანი ხანის რესტავრატორმა ისინი ფასადზე საკმაოდ მარჯვენა განაწილა. დამაჯერებელია მკვლევრის ის ვარაუდი, რომ მურინავი ანგელოზები აღმოსავლეთ ფასადის კარნიზის ქვეშ უნდა ყოფილიყვნენ მოთავსებული (2,204).

თუ ვირწმუნებთ ნ. ალადაშვილის იმ თვალსაზრისს, რომ ეს ანგელოზები ამავე ფასადის კარნიზის ქვეშ იქნებოდნენ გამოსახულნი და ამდღების რაიმე იკონოგრაფიული სქემის ნაწილს წარმოადგენდნენ, მაშინ არაბუნებრივი იქნებოდა ანგელოზთა დღევანდელი მდგომარეობა. მხედველობაში გვაქვს ის გარემოება, რომ ამდღების ნებისმიერ კომპოზიციურ სცენაში ანგელოზები ტრადიციულად ქვემოდან ზემოთ ფრენის მიმართულებას უნდა გამოხატავდნენ. ამდენად, ანგელოზების მიმართულება მათ თავდაპირველად მდგომარეობას არ გამოხატავს. ისიც აღსანიშნავია, რომ ანგელოზების და ხარის თავების კომპოზიციური ერთიანობა შექმთხვევითია და ისინი აზრობრივად არ უკავშირდებიან ერთმანეთს, მით უმეტეს, რომ ისინი სტილისტურადაც დიდად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

მისაღებად მიგვაჩნია ნ. ალადაშვილის ის თვალსაზრისი, რომ აღმოსავლეთ ფასადზე მოთავსებული ანგელოზები ამდღების თემის კომპონენტებს შეადგენენ (2,204). მკვლევარი აღარ აზუსტებს იმ საკითხს, თუ სახელდობრ რომელ იკონოგრაფიულ პროგრამას გამოხატავდა ეს ამდღეობა და როგორი უნდა ყოფილიყო ანგელოზთა პოზა.

კომპოზიციის იდენტიფიკაციისათვის საჭიროდ მიგვაჩნია მიმოვიხილოთ ამდღების ტიპის ყველა კანონიკური იკონოგრაფიული პროგრამა. ასეთებია: მაცხოვრის ამდღეობა, ღვთისმშობლის განდიდება და ჯვრის ამდღეობა.

დასავლეთ ფასადზე განაწილებული „ეკქარისტის“ სცენა, თავისთავად გამორიცხავს ამ თემის გამოხატვას აღმოსავლეთ ფასადზე. თუ დაუშვებდით, რომ სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე „მაცხოვრის ამდღეობა“ გამოსახეს, ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელი იქნება შემდეგი გარემოება: ნიკორწმინდის ტაძრის ფასადებზე განაწილებულია „ფერისცვალების“, „ქრისტე პანტოკრატორისა“ და „მეორედ მოსვლის“ კომპოზიციები, რაც თავისთავად მოითხოვდა მათ სხვადასხვა კომპოზიციურ გადაწყვეტას. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე „მაცხოვრის ამდღების“ გამოსახვის შემთხვევაში კი დასავლეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე გვექნებოდა თითქმის სტერეოტიპული კომპოზიციები, რაც მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, გაუმართლებელი იქნებოდა სვეტიცხოვლის დეკორაციული სისტემისათვის. ამდღების მეორე თემა, რომლის კომპონენტებად შეგვეძლო მიგვეჩინა ანგელოზები, არის „ღვთისმშობლის განდიდება“. ვფიქრობთ, ამ თემის ვარაუდი ნაკლებად მოსალოდნელია, რადგან, მაცხოვრის გამოსახვა დასავლეთ ფასადზე. ხოლო „ღვთისმშობლის განდიდებას“ განაწილება აღმოსავლეთ ფასადზე. იერარქიული რიგის დარღვევას გამოიწვევდა. ამასთან, აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ კომპოზიციის დაშვებას აძნელებს ანგელოზთა ატრიბუტები. ამავე მიზეზით



ჩნდებოდა აქ „ჯვრის ამალღება“ ვივარაუდოთ, რადგან ასეთი დაშვების შემთხვევაში ანგელოზებს, როგორც წესი, მხოლოდ მანდორლა ან ჯვარი უპყრიათ ხელში.

როგორც ვნახეთ, ამალღების თემის ანგელოზები ზემოთ განხილული არც ერთი პროგრამის ელემენტებს არ შეადგენენ. ასეთმა ვითარებამ გვიკარნახა კვლევა სხვა მიმართულებით წარვეყმართა.

ცნობილია, რომ სვეტიცხოვლის აშენება უკავშირდება საქართველოს ისტორიის უმნიშვნელოვანეს მოვლენას – ქართლის მოქცევას. „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს მიხედვით, მეფე მირიანი ტაძრის მშენებლობის ადგილად აირჩევს სამეფო წაღკოტს, სადაც უფლის კვართით სიღონია დაიკრძალა (3, 138). ტაძრის აგების ისტორიაში მნიშვნელოვან მომენტად იქცევა მეშვიდე სვეტის აღმართვა. „მოქცევაჲ“-ს მიხედვით ეს სვეტი სიღონიას საფლავზე ამოსული ნაძვისაგან დამზადდა, საიდანაც მირიანი გადმოდიოდა. „მოქცევაჲ“-ს თანახმად წმ. ნინოს მხურვალე ლოცვის შემდეგ მოევიწინება ანგელოზი „ნათლითა შემოსილი“ ჭაბუკის სახით, რომელმაც „...მიჰყო ხელი სუეტსა მას და უპყრა თავი და აღამალა და წარიღო სიმალღესა ცათასა“, ხოლო შემდეგ „...ნათლითა ბრწყინვალე სუეტი იგი ჩამოვიდოდა ადგილად თვისა, რეცა თუ დადგა ხარისხსა ზედა და დაემყარა კელთ შეუხებლად კაცთა“ (3, 142).

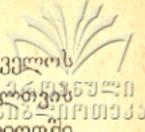
ამრიგად, სვეტიცხოვლის ტაძართან დაკავშირებულია სამი საკრალური ელემენტი – სიღონიას საფლავში არსებული უფლის კვართი, მასზე ამოზრდილი ნაძვი, რომლისგანაც მირიანი გადმოდიოდა და ამ ხისგან დამზადებული „სუეტი ცხოველის“ სასწაულებრივი აღმართვა-ამალღება. ჩვენთვის ცნობილ ძეგლებში ეს თემა დასტურდება დავით-გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს მონატულობაში.¹¹ „სვეტიცხოვლის ამალღების“ სცენას შ. ამირანაშვილი XIII საუკუნის მხატვრობად მიიჩნევს. ოთხი ანგელოზი აღამალღებს მანდორლაში მოქცეულ სვეტს. აღნიშნული კომპოზიცია ჩართულია წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლში, რომელიც პირველად დავით-გარეჯის ამ მონასტერში გვხვდება. ეს ფაქტი არ არის შემთხვევითი, რადგან სწორედ დავით-გარეჯის სამხატვრო სკოლაში დასტურდება ეროვნულ წმინდანთა იკონოგრაფიული პროგრამები. აქ მოცემულია დავით გარეჯელის ცხოვრების ორი რუდაქცია – IX და X საუკუნეებისა, აქედან IX საუკუნის ფენა იქნა დაფარული წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლის ამსახველი მხატვრობით. საყურადღებოა, რომ ამ ციკლში შემაჯავლი ოთხი სცენიდან ერთი წარმოადგენს „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამალღებას“, რაც არცთუ ისე მრავალრიცხოვანია ეროვნულ იკონოგრაფიაში და მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს. ძნელია გადაჭრით რაიმე ითქვას „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამალღების“ იკონოგრაფიული პროგრამის გავრცელების ინტენსიურობაზე, რადგან იგი XIII საუკუნის შემდეგ მხოლოდ გვიანფეოდალურ ხანაში დასტურდება. სვეტიცხოვლის ინტერიერში ლევენდარული სვეტის ერთ-ერთ წახნაგზე წმ. ნინოს ცხოვრების სხვა თემასთან ერთად „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამალღების“ სცენაც არის გამოხატული. მონატულობა XVII საუკუნის II ნახევრს განეკუთვნება და მხატვარ გულჯავარიანაშვილის მიერ არის შესრულებული“ (4,23).



როგორც ჩანს, ამ თემას მომდევნო პერიოდშიც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლება“ გამოცხადდა 1732 წლით დათარიღებული პატრიარქ ბესარიონის საბეჭდავზე. იგი წარმოადგენს ოვალურფუძიან, დაბალი კონუსური ფორმის ვერცხლის საბეჭდავს, რომელზეც მკაფიოდ იკითხება მთელი კომპოზიცია. სიდონიას საფლავზე აღმართულ სვეტიცხოველს ანგელოზი აღამაღლებს. სვეტის მარჯვნივ დგას წმ. ნინო ვედრების პოზაში. მსგავსი სცენა არის აღბეჭდილი XVIII საუკუნის I ნახევრის საბეჭდავზეც, რომელიც ანტონ კათალიკოსს ეკუთვნოდა. იგი შედარებით მცირე ზომისაა. საბეჭდავზე მკაფიოდ იკითხება სიდონიას, ანგელოზისა და წმ. ნინოს ფიგურები. ბესარიონ კათალიკოსის საბეჭდავისაგან განსხვავებით, აქ მოცემულია მეტად საყურადღებო ელემენტი — წმ. ნინოს ფიგურის წინ გამოსახულია საკმაოდ დიდი ზომის ჭურჭელი, რომელშიც სვეტის ძირიდან გადმოსული სითხე იხსმება. გადმოცემის თანახმად სვეტიცხოვიდან ძირიდან გადმოდის. როგორც ჩანს, სწორედ ეს მომენტია დადასტურებული ანტონ კათალიკოსის საბეჭდავზეც. „სვეტიცხოვლის ამაღლების“ სცენა გამოსახულია 1803 წლით დათარიღებულ ახალქალაქის ფერწერულ ხატზეც. ხატზე მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა წარმოდგენილი. ცენტრალური არე უჭირავს სვეტის აღმართვა-ამაღლებას, რომელსაც ორი ანგელოზი აღამაღლებს. ხატის ზედა არეზე გამოსახულია მაცხოვარი, ხატის ქვედა არე უკავია სიდონიას საფლავს, ხოლო მის მარჯვნივ და მარცხნივ მოცემულია წმ. ნინოსა და წმ. გიორგის ფიგურები. წმ. გიორგის თავთან გამოსახულია მფრინავი ანგელოზი. წმ. ნინოს მარჯვენა ხელში ვაზის ჯვარი უპყრია, ხოლო მარცხენაში წიგნი რომაული ციფრებით, რაც ათ მცნებას განასახიერებს. მეორე ფერწერული ხატი, რომელიც 1826 წლით თარიღდება, არის იკორთიდან. ხატის მარცხენა ზედა კუთხეში გამოსახულია მაცხოვარი, ქვედა არე აქაც სიდონიას საფლავს უკავია. მარჯვენა არეზე თითქმის მთელ სიმაღლეზე გამოსახულია წმ. ნინო ორანტაში. თვით სვეტის ამაღლება კი მოცემულია ხატის მარცხენა არეზე — სვეტიცხოველს აქაც ორი ანგელოზი აღამაღლებს. სვეტიცხოვლის „აღმართვა-ამაღლების“ სცენა არის გამოსახული თბილელ-ბოლნელი მიტროპოლიტ დომენტის მიერ შეჭვილი კარედხატზეც. ხატის მარჯვენა ზედა კუთხეში გამოსახულია სიდონიას საფლავის თავზე აღმართული სვეტიცხოველი, რომელსაც ერთი ანგელოზი აღამაღლებს. ხატის მარცხენა კუთხეში კი წმ. ნინოა გამოსახული.

როგორც ვხედავთ, „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ იკონოგრაფიული პროგრამა შემოგვინახა XIII, XVII, XVIII და XIX საუკუნეების სახვითი ხელოვნებისა და გლიპტიკის ძეგლებმა.

„სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ იკონოგრაფიული პროგრამის ჩართვა კედლის მხატვრობაში, საპატრიარქო საბეჭდავებზე და ფერწერულ ხატებზე, უდავოდ გარკვეულ ტრადიციაზე მეტყველებს და იქნებ ამ თემის არსებობა უფრო ადრეული პერიოდის ძეგლებზეც იყოს სავარაუდებელი. მით უფრო საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ქართულ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ეროვნული იკონოგრაფიის წარმოშობა უმეტესწილად გაპირობებული იყო ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური



მდგომარეობით. კერძოდ, ეს მოვლენა ყოველთვის თან სდევდა საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლის პროცესს. ეს პროცესი კი, თავის მხრივ, ყოველთვის გულისხმობდა სახელმწიფოსა და ეკლესიის ერთიანობას. სწორედ ამ პერიოდში გამოდის წინა პლანზე ეროვნულ წმინდანთა იკონოგრაფიული პროგრამები, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა საქართველოს ეკლესიის სამოციქულო სტატუსს. სამოციქულო ეკლესია წარმოადგენდა მისი ავტოკეფალიის აუცილებელ პირობას, ხოლო ავტოკეფალია კი ეკლესიას მთლიან მოხარშვის უფლებას ანიჭებდა. ამდენად, მთლიანი ავტოკეფალური ეკლესიის იდეის გამოხატულებაა, როგორც ჩანს, სწორედ ეს მნიშვნელოვანი მომენტია ნახვასმული ანტონ კათალიკოსის საბჭვდავზე, სადაც სვეტიცხოვლის ტანიდან ჭურჭელში იხსმება მთლიანი. XIII, XVII, XVIII და XIX საუკუნეებში ეროვნული იკონოგრაფიული პროგრამის არსებობა გვაფიქრებინებს, რომ ეს თემა, უდავოდ, მთელი სისრულით უნდა ასახულიყო საქართველოს გაერთიანების პერიოდის ძეგლებზეც. მართალია, X საუკუნის ბოლოს ქვეყნის გაერთიანებისათვის ბრძოლა ბოლო ფაზაში შედის, მაგრამ ეროვნულ იკონოგრაფიას, მითუმეტეს „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ თემას XI საუკუნეშიც უნდა ჰქონოდა სრულიად განსაზღვრული აზრობრივი დატვირთვა. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ XI საუკუნის 20-იან წლებში დაარსდა საქართველოს საპატრიარქო, რიგით მე-6 საპატრიარქო მსოფლიოში (5,346). ამავე პერიოდში, 1010-1029 წლებში იგება სვეტიცხოვლის კათედრალური ტაძარიც. როგორც ცნობილია, ტაძარი სამჯერ იქნა აგებული. V საუკუნეში იგი ხელმწიფედ აიგო ვახტანგ გორგასალის დროს 472-484 წლებში ჩატარებული საეკლესიო რეფორმის შემდეგ, სვეტიცხოველი უკვე იმ პერიოდისათვის წარმოადგენდა კათედრალურ ტაძარს. მაგრამ საპატრიარქო სტატუსით სვეტიცხოველს XI საუკუნეში უკვე სრულიად განსაკუთრებული როლი ენიჭებოდა. ამ ფონზე, ვფიქრობთ, საფუძველს მოკლებული არ უნდა ჩანდეს, რომ სწორედ სვეტიცხოვლის დეკორში ასახულიყო ტაძრის აგებასთან დაკავშირებული „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ საკრალური იდეა. მით უფრო, რომ ეს სიუჟეტური კომპოზიცია ატარებს რთულ აზრობრივ კონფესიონალურ დატვირთვას. ვფიქრობთ, სწორედ ამ საკრალური თემის „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ ანგელოზი¹⁾ უნდა წარმოადგენდნენ აღმოსავლეთ ფასადზე მოცემული ფიგურები. ჩვენი აზრით, ეს სცენა წარმოადგენილი უნდა ყოფილიყო ორი ანგელოზით. მათ შორის აღმართული იქნებოდა სასწაულმოქმედი „სუეტი ცხოველი“. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ანგელოზთა ფიგურების დღევანდელი დაყენება არ შეესაბამება მათ თავდაპირველ მდგომარეობას. უფრო ბუნებრივია დავუშვათ, რომ მათი პოზა გაიმეორებდა დასავლეთ ფასადზე მოცემულ „ეპქარისტის“ ანგელოზთა მოძრაობას. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ამ საკრალური თემის თავდაპირველ ადგილად აღმოსავლეთ ფასადის ფრონტონის კენის ქვემოთ არსებული საფასადო სიბრტყე მიგვაჩინია. მაშინ, დასავლეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე განაწილებული იქნებოდა ამაღლების ორი თემა, აქედან პირველი - „მაცხოვრის ამაღლება“ ეპქარისტის ნიშნით, გაიაზრება როგორც უმნიშვნელოვანესი პროგრამა ქრისტიანულ სიმ-



ბოლიკაში, ხოლო მეორე — „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლება“, ნოვგოროდის მხარეში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი ეროვნულ იკონოგრაფიულ პროგრამაში. ჩვენი აზრით, ეს ორი სცენა ერთმანეთს აზრობრივის გარდა კომპოზიციურადაც გააწონასწორებდა. მსკდველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ დასავლეთ ფასადზე საყდარზე ძეგლობი მაცხოვარი არ არის წარმოდგენილი მანდორლაში. სავარაუდოა, რომ „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლება“ აღმოსავლეთ ფასადზე მანდორლის გარეშე იქნებოდა მოცემული.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ორივე ანგელოზს ხელთ სხვადასხვა ფორმის საგნები უპყრიათ. შესაძლებლად მიგვაჩნია, ვარაუდის სახით გამოეთქვათ მოსაზრება, რომ ანგელოზებს ხელში პიქსიდა-სანაწილეები უჭირაეთ, სადაც წმინდა სვეტიცხოვლის საკრალურ ნაწილებს და ნივთებს შეინახავდნენ. საყურადღებოა, რომ მცხეთის პირველადმართულ ჯვარში გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით სვეტიცხოვლის სანაწილე უნდა ყოფილიყო მოთავსებული, რითაც პირველადმართულ ჯვარს საკრალური მნიშვნელობა ენიჭებოდა (6,81), ამდენად, პიქსიდა-სანაწილით ანგელოზების გამოსახვას თავისი ისტორიული საფუძვლები გააჩნდა.

სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადის ანაზომზე, ჩვენს მიერ რეკონსტრუირებული კომპოზიცია კარგად ნაწილდება საფასადო სიბრტყეზე და დასავლეთ ფასადის მსგავსად მთლიანად ავსებს ფრონტონის არეს.

ამრიგად, „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ სცენა ჩვენ შემდეგნაირად გვესახება: სვეტიცხოველს, რომელიც მანდორლის გარეშეა მოცემული, მის ორსავე მხარეს განაწილებული მფრინავი ანგელოზები აღამაღლებენ. ამასთან, სვეტის ტანი ანგელოზთა ფიგურების დონესთან შედარებით მაღლა იქნებოდა გამოსახული და ფრონტონით შექმნილ სიბრტყეს გაითვალისწინებდა.

ლიტერატურა

1. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი.
2. Н.А. Аладашвили. Монументальная скульптура Грузии, Тбилиси.
3. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, თბილისი, 1964.
4. გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში, თბილისი, 1972, გვ. 23.
5. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, საქართველოს სსრ, თბილისი, 1981.
6. Г.Н. Чубинашвили. Памятники типа Джвари, Тбилиси.

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ОДНОЙ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ НА ВОСТОЧНОМ ФАСАДЕ СВЕТИЦХОВЕЛИ

Резюме

О двух скульптурных изображениях ангелов на восточном фасаде Светицховели в научной литературе имеются две точки зрения. По мнению Ш. Амиранашвили изображения ангелов находятся на первоначальном месте. Н. Аладашвили считает, что рельефы переставлены.

Рельефы ангелов проявляют стилистическое сходство к синхронным рельефам Светицховели и являются скульптурами I половины XI века. По мнению исследователей фигуры ангелов являются компонентами темы „Вознесения“ и олицетворяют идею второго пришествия. Думается, что, по их атрибутам, ангелы не относятся ни к одной канонической иконографической программе. В национальной иконографии подтверждается одна редакция Вознесения – „Вознесение животворящего столпа“. Идея этой темы связана с институтом национальных святых и в памятниках изобразительного искусства они изображены под знаком исторических основ автокефалии Грузинской церкви.

Можно предположить, что фигуры ангелов, распределенные на восточном фасаде Светицховели, являются персонажами иконографической программы „Вознесения животворящего столпа“, которая первоначально была распределена на треугольном поле под карнизом на восточном фасаде Светицховели, подобно спене на западном фасаде, где представлено Вознесение Христа двумя ангелами.

**RECONSTRUCTION OF ONE ICONOGRAPHIC
PROGRAMME ON THE EASTERN FACADE
OF SVETITSKHOVELI**

Summary

There are two points of view regarding the two sculptural representations of angels on the eastern facade of Svetitskhoveli. In Sh. Amiratashvili's view, the representations of angels are in their original place, whereas N. Aladashvili believes that the reliefs are transferred.

The reliefs of angels evince stylistic similarity with synchronous reliefs of Svetitskhoveli, being sculptures of the first half of the 11th century. In the opinion of specialists the figures of angels are components of the theme of the "Ascension", embodying the idea of the Second Coming. In terms of their attributes, the angels do not seem to belong to any canonical iconographic programme. One redaction of the Ascension, i.e. the "Raising of the Life-giving Pillar", is evidenced in the national iconography. The idea of this theme is related to the institution of the national saints, being represented in fine art monuments under the token of the historical bases of the autocephaly of the Georgian Church. It may be conjectured that the figures of angels featured on the eastern facade of the Svetitskhoveli are personages of the iconographic programme of the "Raising of the Life-giving Pillar", which was initially presented on the triangular floor, under the cornice on the eastern facade of Svetitskhoveli, similarly to the scene on the western facade featuring the Ascension of Christ with two angels.



6060 სიამონიშვილი

აგლომარა ოდიგობრიის გამოსახულმა ყინციის
 ღვთისმშობლის ეკლესიაში

(სურ. 49-50)

ყინციის ღვთისმშობლის ეკლესია მდებარეობს ქარელის რაიონში, სოფელ ყინციისიდან სამილედ კილომეტრის მოშორებით, ყინციურას ხევის პირას, წმ. ნიკოლოზის გუმბათიანი ტაძრის გვერდით და მასთან ერთად ქმნის სახელგანთქმულ სამონასტრო ანსამბლს. როგორც ჩანს, ეს ეკლესია ყინციურას ადიდების მსხვერპლი გამხდარა და ამიტომ ჩვენამდე მან ძალიან დაზიანებული სახით მოაღწია. დღეისათვის შემორჩენილია მხოლოდ საკურთხეველი და ჩრდილო და დასავლეთ კედლების ფრაგმენტები. პირვანდელი სახით, ეკლესია დიდი ზომის დარბაზული შენობა უნდა ყოფილიყო. რადგან იგი ნანგრევების სახით არის შემორჩენილი, რთულდება მსჯელობა მის საერთო სახეზე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ცალკეული დეტალებით. როგორცაა ქვის წყობა, კარნიზის ფორმა, პროპორციები – იგი განსხვავდება X-XI ს. დარბაზული ტიპის ნაგებობებიდან და უფრო XII-XIII ს. ამავე ტიპის ძეგლებს უახლოვდება.

არც ეკლესია და არც მისი მოხატულობა არ არის მოხსენიებული ისტორიულ წყაროებში, რაც ალბათ იმით აიხსნება, რომ ღვთისმშობლის ეკლესია, აშკარად „იჩრდილებოდა“ წმ. ნიკოლოზის გუმბათიანი ტაძრისა და მისი ბრწყინვალე მოხატულობის გვერდით. ძეგლის არქიტექტურა არ არის შესწავლილი სამეცნიერო ლიტერატურაში, ასევე მცირეა მის მხატვრობაზე არსებული მასალებიც, თუმცა ეკლესიას საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფრესკები აქვს შემონახული. მათი იკონოგრაფიული და სტილისტური შესწავლა, ადასტურებს, ადრე თ. ვირსალაძის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ეს ფრესკები XIII ს. II ნახევარს განეკუთვნება (1).

ყინციის ღვთისმშობლის ეკლესიიდან შემორჩენილი აფსიდისა და ბემის მოხატულობა სამ რეგისტრაცია განლაგებული. კონქში წარმოდგენილია მჯდომარე ოდიგობრიის ტიპის ღვთისმშობელი, რომლის ორივე მხარეს, ანგელოზთა ფიგურები



იყო გამოსახული. დღეისათვის მათგან მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტებია შემორჩენილი. აფსიდის მეორე რიგი უკავია „მოციქულთა ზიარების“ მეტად ორიგინალურ კომპოზიციას (2). ამავე რეგისტრში, ბემის ჩრდილო და სამხრეთ კედლებზე, მოცემულია „ზღვის ღელვის დაწყდება“ და „ქანაწელი ასულის განკურნება“. საკურთხეველის სარკმლის წითხლებზე, წმ. დიაკანთა ფიგურებია მოცემული, სარკმლის თაღზე კი მედალიონში ჩაწერილი, თვლებით მოოჭვილი ჯვარი. აფსიდის მესამე რიგი უკავია ცენტრისკენ ორივე მხარიდან მიმართულ შეიდ-შეიდ წმ. მღვდელმთავარს, გახსნილი გრაგნილებით ხელში. ასევე მღვდელმთავრებია წარმოდგენილი ქვედა რეგისტრის ოთხივე ნიშაში.

როგორც უხედავთ, აქ მოცემულია შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემა: კონქში „ღვთისმშობლის დიდება“ და აფსიდის მეორე რეგისტრში „მოციქულთა ზიარება“. ასეთი იკონოგრაფიული სქემა საქართველოში ფართოდ XIII ს. გვხვდება (ახტალა, ყინცივისის წმ. ნიკოლოზის ეკლ. ზარზმა, ლიხნი, მარტვილი, ნაბახტევი), თუმცა, როგორც კარაუდობენ, ქართული ძეგლებიდან, იგი პირველად ატენის სიონის XI ს. მონასტულობაში წარმოდგენილი (3). როგორც წესი, ამ ძეგლებში „ღვთისმშობლის დიდების“ კომპოზიციის უმთავრესად ე.წ. „კვიპროსის“ ტიპის ღვთისმშობლის გამოსახულება გვხვდება, რომელიც თავისი მკაცრი ფორმალურობით, უფრო შესაბამებოდა აფსიდის მხატვრობას (4); ამ მხრივ, ყინცივისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მონასტულობა, ერთგვარი გამონაკლისია, აქ მოცემული ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპი — მჯდომარე ოდიგიტრია, საკმაოდ იშვიათად გვხვდება შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში. ამჯერად, სწორედ ამ გამოსახულებაზე გვინდა გავამახვილოთ ჩვენი ყურადღება. მას ეკლესიის აფსიდის მხატვრობის ცენტრალური არე — კონქი აქვს დათმობილი. ღვთისმშობელი ზის უზურგო საყდარზე, რომელზეც დევს ორი ბალიში და გადაფარებული აქვს ფიჩხიანი მოჩითული გადასაფარებელი. ტახტი კვარცხლბეკიანია, მარამის მარცხენა ხელი, ყრმის ტანსაცმლის ქვეშაა მოცემული და ქსოვილი ორ თითში უჭირავს. მარჯვენა, მკერდთან აქვს მიღებული. იესო მარამის მარცხენა მუხლზე ზის. იგი მარჯვენა ხელით აკურთხებს, მარცხენაში კი გრაგნილი უკავია. მთელ გამოსახულებას. ჯერ კიდევ შერჩენილი აქვს წინა ეპოქისათვის (XIII ს. I ნახევარი) დამახასიათებელი მონუმენტურობა და საზეიმო იერი, თუმცა ტანსაცმლის ნაკეცების რთული დრამირება, დაძაბული ნახატი და შედარებით ხისტი ხაზი, უკვე აშკარად მიუთითებს იმ ახალი ტენდენციების ჩასახვაზე, რომელიც XIII ს. II ნახევრიდან შეიმჩნევა ქართულ კედლის მხატვრობაში.

რამდენადაც შემორჩენილი ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ყინცივისის ამ ფრესკის გარდა, მჯდომარე ოდიგიტრიის გამოსახულებას მხოლოდ ვარძიის ღვთისმშობლის ეკლესიის აფსიდის კონქში ვხვდებით და მიუხედავად იმისა, რომ ეს ძეგლები სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ ეპოქებს წარმოადგენენ (5), აშკარად შესამჩნევია მსგავსება ამ ორი ეკლესიის აფსიდებში მოცემულ ღვთისმშობლის იკონოგრაფიულ ტიპს შორის (ეს

განსაკუთრებით დეტალებში გამოიკვეთება: ერთიანია საყდრის ფორმა, ბალიშების რაოდენობა, ყრმის პოზა, ჩაცმულობა). საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ქართული ეკლესიების აფსიდებში, ეს გამოსახულება XII-XIII სს. გვხვდება, თუმცა მას საკმაოდ ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს ძველ ქართულ ხელოვნებაში. ქართული ძეგლებიდან იგი პირველად VII-VIII ს. წებელდის კანკელის ფილაზე გვხვდება (6). ეს გამოსახულება მოცემული IX ს. წილქნის ღვთისმშობლის ხატზე (7), ძალზე ხშირია იგი X ს. ჭვდურ ნიმუშებზე, კერძოდ, მჯდომარე ოდიგიტრია გვხვდება ჩუკულის, ჩიხარემის და ჯახუნდერის ტრიპტიქონებზე, გურანდუხტისა და ბაგრატ III ბედიის ოქროს ბარძიშზე, ლაგურკას ღვთისმშობლის ხატზე, XI ს. ცაგერის ღვთისმშობლის ხატზე (8). გვხვდება იგი უფრო მოგვიანებითაც XVI ს. ხატზე უბიხიდან (9) და ამდენად, ჯერ კიდევ VII-VIII ს. მიყოლებული, მჯდომარე ოდიგიტრიის გამოსახულება დიდი პოპულარობით სარგებლობს ქართულ ხელოვნებაში. ეს ფაქტი უდავოდ გასათვალისწინებელია ქართულ კედლის მხატვრობაში ამ თემის შემოტანის საკითხის გასარკვევად. სამეცნიერო ლიტერატურაში ამის შესახებ ორი განსხვავებული მოსაზრებაა გამოთქმული. ვ. ლაზარევის აზრით (10), მჯდომარე ოდიგიტრია სირიულ-ეგვიპტური წარმოშობისა და სწორედ აქედან ვრცელდება აღმოსავლურ-ქრისტიანულ სამყაროში. მკვლევარი მართებულად მიუთითებს, რომ ეს თემა განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა საქართველოსა და სომხეთში, რაც იმით აიხსნება, რომ აქ ძალზე მყარი იყო სირიული ტრადიციები. ერთ-ერთ მაგალითად მეცნიერს სწორედ ყინცივის ღვთისმშობლის ეკლესიის ეს ფრესკა მოჰყავს და შენიშნავს, რომ „როგორც ჩანს, ეს თემა არ იქნება მიღებული კონსტანტინოპოლური ხელოვნების მიერ და არ გვხვდება X-XIII საუკუნის ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში“. ვ. ლაზარევის ამ მოსაზრებას არ იზიარებს ლ. ჰადერმან-მიზეჩი. თავის საინტერესო გამოკვლევაში, რომელიც კურბინოვოს მოხატულობას შეეხება, განიხილავს რა კურბინოვოს წმ. გიორგისა და კასტორიის წმ. მკურნალთა ეკლესიების აფსიდებში მოცემულ მჯდომარე ოდიგიტრიის გამოსახულებებს, ავტორი აღნიშნავს, რომ როგორც ჩანს, ეს მოტივი არ იყო უცხო XII ს. II ნახევრის ბიზანტიური კედლის მხატვრობისათვის. აქ მკვლევარს მაგალითად მოჰყავს ამ ეპოქის ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშები და აღნიშნავს, რომ ამ კონტექსტში საჭიროა სხვა კუთხით დავინახოთ, როგორც კასტორიის და კურბინოვოს, ასევე ქართული ფრესკებიც. იგი განსაკუთრებით ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ საქართველოში ეს გამოსახულება გვხვდება XII ს. მიწურულსა და XIII ს.-ში, ე.ი. იმ ეპოქაში, როდესაც მისი აზრით, განსაკუთრებით ძლიერია ბიზანტიის ზეგავლენა საქართველოზე. ამდენად, მეცნიერი თვლის, რომ ბიზანტიელი მხატვრები ადაპტირებას უკეთებენ ძველ ეგვიპტურ მოტივს, რაც გამოწვეული იყო ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი სწრაფვით მეტი ინტიმურობისაკენ ყრმისა და ღვთისმშობლის გამოსახულებაში. ქართველი მხატვრები კი დიდი ერთუზიანებით ითვისებენ ამ მოტივს, რადგან ეს თემა ცნობილი იყო საქართველოში. ლ. ჰადერმან-მიზეჩის მსჯელობას საფუძვლად უდევს ის ფაქტი, რომ ცალკეული იკონოგრაფიული დეტალებით, ქართული



ფრესკები მჯდომარე ოდიგიტრიის გამოსახულებით, უფრო მეტ მსგავსებას ჰქონდა მკედლონურ ძეგლებთან, ვიდრე ამავე ტიპის იმ გამოსახულებებთან. რომლებიც შემოთ ჩამოთვლილ ქართულ ძეგლებზეა წარმოდგენილი. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენი აზრით, მეტი სიფრთხილეა საჭირო ამ საკითხის სწორედ გასუქებისათვის. მჯდომარე ოდიგიტრიის გამოსახულება თითქმის ერთაღოუღად ჩნდება XII ს. 80-იანი წლების მონუმენტური მხატვრობის ორ ძეგლში, ვარძიასა და კასტორიის წმ. მკურნალთა ეკლესიის აფსიდებში (ამთავან პირველი ზუსტად თარიღდება 1184-1186 წწ., კასტორიის ფრესკებს კი XII ს. 80-იან წლებს მიაკუთვნებენ), რაც გვაფიქრებინებს, რომ შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში ამ თემის შემოტანა უფრო ადგილობრივ ტრადიციას უნდა დაუკავშიროთ, რაც არ გამორიცხავს იმ ფაქტს, რომ შესაძლოა გარკვეული იმპულსი ბიზანტიური ხელოვნებიდანაც მოდიოდეს. აქ კიდევ ერთ საკითხზე გვიხდა გაგებაზელოთ ჩვენი ფურადლება, რადგან პადერმან-მიზგანი XII-XIII სს. კედლის მხატვრობაში, მჯდომარე ოდიგიტრიის გაფრცელების ერთ-ერთი მოტივად თვლის ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელ სწრაფვას მეტი ინტიმურობისაკენ ყრმისა და ღვთისმშობლის გამოსახულებაში. ალბათ ინტერესმოკლებული არ იქნება გავიხსენოთ, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ჯერ კიდევ ჯრუჭის I სახარებასა (X ს. I ნახ.) და საბერეების ფრესკულ მხატვრობაში (X ს.) ეხვდებით ღვთისმშობლისა და ყრმის საკმაოდ ემოციურ გამოსახულებებს, რომლებიც თითქოს ორი იკონოგრაფიული ტიპის „ელეუსას“ და „ოდიგიტრიას“ შერწყმის ნიმუშს წარმოადგენენ.

უშუალოდ ფინცივისის ღვთისმშობლის ეკლესიაში, ამ თემის გამოსახვა, ჩვენი აზრით, იმ გარემოებას განსაზღვრა, რომ ამავე ტერიტორიაზე მდებარე წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის აფსიდში მოცემული იყო ე.წ. „კვიპროსის“ ტიპის ღვთისმშობლის ფიგურა და საფიქრებელია, რომ ავტორმა თავი ღარიდა ერთ ტერიტორიაზე მდებარე ორ ძეგლში, ერთი და იგივე გამოსახულების გამოკრებას. რადგან ფინცივისი, ქვეყნის ცენტრალური რეგიონის ძეგლია და მისი მხატვარი უდავოდ იცნობდა სამეფო კარის სხვა მხატვრობებს, კერძოდ კი ვარძიის ფრესკებს, შესაძლებლად მიგვაჩნია გამოკოტკეათ ვარაუდი, რომ ამ შემთხვევაში, ფინცივისის ღვთისმშობლის ეკლესიაში მჯდომარე ოდიგიტრიის გამოსახულების პროტოტიპს, სწორედ ვარძიის ფრესკა უნდა წარმოადგენდეს. თუმცა, ცხადია, მსგავსება ამ ორ გამოსახულებას შორის, ძირითადად იკონოგრაფიული ნიშნებით განისაზღვრება, რადგან ორივე ფრესკა ამკარად გვიჩვენებს ორი განსხვავებული ეპოქის (XII ს. II ნახევარი - XIII ს. I ნახევარი და - XIII ს. II ნახევარი) ძირითად მხატვრულ ტენდენციებს.

1. **Г. Вирсаладзе.** Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, ქართული ხელოვნების II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1977, გვ. 20. აქვე აღვნიშნავთ, რომ დღემდე სამეცნიერო ლიტერატურაში, რამდენიმე განსხვავებული მოსაზრებაა გამოთქმული ამ ფრესკების თარიღის შესახებ. კერძოდ, დ. გორდეევი, ნ. ტოლმაჩევსკაია, ე. ლაზარევი, ა. ოვჩინიკოვი, ო. ფირალიშვილი, ე. ლაფონტენ-დოზონი, მათ ყინცივისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მხატვრობის თანადროულად მიიჩნევენ და XIII ს. I ნახევარს მიაკუთვნებენ. მაგრამ, ამ მკვლევართა მიერ შემოთავაზებული თარიღი, ძირითადად ვარაუდს წარმოადგენს და არ ეყრდნობა ფრესკების იკონოგრაფიულ-სტილისტურ ანალიზს. ფრანგი მკვლევარი ტ. ველმანსი კი, ძირითადად იკონოგრაფიული ანალიზის საფუძველზე, ამ მოხატულობას მცდარად ათარიღებს XIV ს. იხ. **Д. Гордеев.** Предварительное сообщение о кинзвесской росписи, Сборник статей в честь акад. В.П. Бузескула, Харьков, 1929, გვ. 411-416. Н. Толмачевская. Фрески древней Грузии, Тифлис, 1931. В. Лазарев. Византийская живопись, Москва, 1971, გვ. 204. იგივე ავტორი, История византийской живописи, Москва, 1947, გვ. 348, შენიშვნა 5. А. Овчинников. Роспись Ачи, как одно из проявлений взаимосвязи восточно-христианских духовных центров византийского мира, ქართული ხელოვნების II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1977, გვ. 5.
- Ж. Лафонтен-Дозонь.** Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии, в связи с византийской монументальной живописью. ქართული ხელოვნების II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1977, გვ. 16.
- T. Velmans,** Les fresques de L'eglise de la Vierge a Kinzvisi, Cahiers Arceologiques XXVII. Paris, 1978, გვ. 158. 7
2. კერძოდ, სცენა არ მისდევს ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას, როდესაც ზიარება პურით და ზიარება ღვინით, ორ ცალკე ეპიზოდს წარმოადგენს. აქ გვხვდება ქრისტეს სამი გამოსახულება და მრავალფეროვნები, ტრადიციული ანგელოზ-დიაკვნების ნაცვლად.
3. თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა. თბ., 1984, გვ. 7.
4. როგორც ო. დემუსი აღნიშნავს, აფსიდების მონუმენტურ მხატვრობაში, მკაცრი ფრონტალურობა, 1200 წლამდე შეიმჩნევა. O. Demus, The mosaica of Norman Sicily. London, 1949. თუმცა, საქართველოში იგი უფრო გვიანაც გვხვდება. იხ. Е. Привалова. Роспись Тимотесубани, Тбилиси, 1980, გვ. 19.
5. გ.შ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ლენინგრადი, 1975, ილ. 85-86, როგორც



ცნობილია, ვარძიის მოხატულობა ზუსტად თარიღდება ქტიტორთა პორტრეტებით, (1184-1186 წწ.).

6. **Р. Шмерлинг.** Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси. 1962.
7. **ლ. ხუსკივაძე,** წილენის ღვთისმშობლის ხატი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973, II.
8. **Г. Н. Чубинашвили.** Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, II. 45, 47, 48, 55, 90, 129.
9. **გ. აღიბეგაშვილი,** თ. საყვარელიძე, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები. თბ., 1980.
10. **В. Лазарев.** Византийская живопись. Москва, 1971.
11. **L. Hadermann-Mioguich, Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siecles, Bruxelles, 1975.**
12. ამის მაგალითად ავტორს მოჰყავს ის ფაქტი, რომ სწორედ ამ ეპოქაში ვრცელდება „ელეუსა“, ღვთისმშობლისა და ყრმის ერთ-ერთი ყველაზე ინტიმური გამოსახულება.
13. **L. Hadermann-Mioguich,** დასახ. ნაშრომი, ილ. 9,11.

ИЗОБРАЖЕНИЕ СИДЯЩЕЙ ОДИГИТРИИ В РОСПИСИ БОГОМАТЕРИ В КИНЦВИСИ

Резюме

Сидящая Одигитрия, представленная в конхе апсиды ц. Богоматери в Кинцвиси, является одним из редких примеров этого изображения в грузинской средневековой монументальной живописи. Судя по сохранившимся грузинским памятникам, кроме этой церкви, образ сидящей Одигитрии сохранился в росписи апсиды ц. Богоматери в Вардзия. В научной литературе существуют два мнения по поводу возникновения этой темы в грузинской средневековой монументальной живописи. В. Лазарев связывает появление сидящей Одигитрии в Кинцвисской росписи с восточнохристианской традицией, Л. Гадерманн-Мизгич считает, что эта тема проникла в XII-XIII вв. в Грузию из Византии. Однако, учитывая тот факт, что изображение сидящей Одигитрии встречается в древнегрузинском искусстве уже с VII в. и прослеживается в памятниках разных отраслей искусства на протяжении средневековья, а к концу XII в. появляется почти одновременно как в грузинской /Вардзия/, так и македонской /ц.св. врачей Кастории/ росписях, представляется логичным связывать возникновение этой темы в грузинской средневековой стенной росписи с местной традицией. Непосредственным прототипом Кинцвисской фрески с изображением сидящей Одигитрии (II пол. XIII в. / представляется возможным предположить фреску вардзийской росписи /1184-1186 гг./.

THE IMAGE OF THE SEATED ODIGITRIA IN THE CHURCH OF THE VIRGIN IN QINTSVISI

Summary

The seated Odigitria, represented in the concha of the apse of the church of the Virgin in Qintsvisi, is one of the rare examples of this image in Georgian medieval monumental painting. Judging by the extant Georgian monuments, besides this church, the image of the seated Odigitria has survived in the painting of the apse of the Church of the Virgin in Vardzia. There are two views in the specialist literature regarding the origin of this theme in medieval Georgian monumental painting. V. Lazarev relates the emergence of the seated Odigitria in the Qintsvisi painting to the Eastern Christian tradition, whereas Z. Gadermann-Mizgich, believes that this theme found its way into Georgia from Byzantium in the 12th-13th cent. However, bearing in mind that the image of the seated Odigitria occurs in Old Georgian art as far back as in the 7th cent. and is traceable in monuments of various branches of art throughout the Middle Ages, while by the end of the 12th cent. it appears almost simultaneously both in Georgian (Vardzia) and Macedonian (Church of the Holy Healers of Castoria) paintings, it would seem logical to link the origin of this theme in medieval Georgian mural painting with a local tradition. It seems reasonable to assume that the fresco of the Vardzia mural painting (1184-1186) served as the direct prototype of the Qintsvisi fresco with the image of the seated Odigitria (second half of the 13th cent.).



თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
 უნივერსიტეტის შრომები
 Труды Тбилисского государственного университета
 им. И. Джавахишвили
 326,1998

ნათელა ჯაბუა

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს
 სამწავნიანი ბაზილიკების შედარებითი
 დასახიამებისათვის

საქართველოს ტერიტორიაზე გაქრისტიანების პერიოდში ორი პოლიტიკური ერთეული — ქართლის და ლაზიკის (ეგრისის) სამეფოები არსებობდა. ქრისტიანობამ ხელი შეუწყო ქართული დაშწერლობის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის განვითარებას; საქართველო ადრექრისტიანულ სამყაროს დაუკავშირა. ერთიანი სარწმუნოების მიღებამ კიდევ უფრო განამტკიცა ქართლისა და ლაზიკის (ეგრისის) სახელმწიფოების კულტურული ერთობა, რაც ხუროთმოძღვრების განვითარებაშიც გამოვლინდა. ამ პერიოდში აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში, ისევე როგორც ადრეული შუასაუკუნეების სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში, ეკლესიის მიერ დაკანონებული არქიტექტურული ტიპი — ბაზილიკა, გავრცელდა.

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სამწავნიანი ბაზილიკების შედარებისას საგანგებოდ შერჩეული საკითხების ტაბოლოგიური განხილვა მრავალრიცხოვანი მასალის თანამიმდევრული კვლევის შესაძლებლობას იძლევა.

1. ბაზილიკების მშენებლობის ქრონოლოგიური საზღვრები. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკები V-XI სს. განეკუთვნება. შემდგომი ხანის მხოლოდ ხუთი ძეგლია დადასტურებული.* სამწავნიანი ბაზილიკების უმნიშვნელოვანესი პერიოდი V-VI საუკუნეებია. ჩვენთვის ცნობილია ამ ხანის 22 ძეგლი,** რომელთაგან ნაწილი დღეს გუმბათიან ტაძრად არის გადაკეთებული, VII-XI საუკუნეების, 18 ძეგლი *** შემორჩენილი.

* XIII-XIV სს.- ქლივანა, ქარეზი, XVI ს. - იტრია, იღეზი, ნოსტე.
 ** V-VI ს. ბოლნისის სიონი, მატანი, ტყ. შუაშა, არეში, სვეტიცხოველი, ნიქოზი, ნასტაკისი, ხაშში, აკურთა, ანისხატი, ანშანი, ვახიზუბანი, კონდოლი, ნატკორა, ურბნისი, უფლისციხე, ხარსა, ნუნისი, თელავის ღვთაება, ზღუდერი, კურდღელაური, წილკანი.
 *** VII ს.-ის შექვგე - ზედაზენი, აღვანი, თიანეთის სიონი, რევაზაშენი, ბოდბე, რკონი, მოსაბრუნე, კორინთა, ლომოტის ხეი, აკურა, ქკაბასხევი, ქობთავი, ჟაღეთი, ვახუშტის ახალციხე, ხევის სიონი, ევლანთუბანი, კერე, სანაგორე



დასავლეთ საქართველოს სამხავიანი ბაზილიკები IV-V სს. განეკუთვნება საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეს არქიტექტურული ტიპი აღარ ვკვდება. დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე სულ 19 სამხავიანი ბაზილიკაა დადასტურებული. აღსანიშნავია, რომ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილია ბიჭვინტის და ნოქალაქევის ბაზილიკების პირველი სამშენებლო პერიოდის ტაძრებიც. მკვლევართა აზრით (1,100) ბიჭვინტის ეს ტაძარი ნიკეის პირველი მსოფლიო საეკლესიო კრების მონაწილე ბიჭვინტის ეპისკოპოს სტრატოფილეს საეპისკოპოსო კათედრას წარმოადგენდა. ბიჭვინტის და ნოქალაქევის ამ ნაგებობებში მხოლოდ შერეილაფსიდიანი სწორკუთხა დარბაზის მონაწილეობა ირკვევა. პ. ზაქარაიას გამოკვლევაში, რომელშიც პირველად იქნა თავმოყრილი და განზოგადებული მასალები დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების შესახებ, გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ეს დარბაზები ხის სვეტებით იყო დაყოფილი (22). ამდენად, შესაძლოა აქ სამხავიანი ბაზილიკის მსგავსი არქიტექტურული კომპოზიცია არსებობდა. მაგრამ, ჩვენ ამ ძეგლების ბაზილიკურ ნაგებობებთან ერთად განვიღვა მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია, მით უმეტეს, რომ მონაცემები მათ შესახებ ცოტაა.

2. ძეგლების დაცულობა. აღმოსავლეთ საქართველოში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი ნასტაკისის და უფლისციხის ბაზილიკები მწირ ინფორმაციას გვაწვდის ნაგებობათა თავდაპირველი სახის შესახებ. ნაწილი ბაზილიკებისა გუშაბათიან ტაძრებად არის გადაკეთებული და ძლიერ სახეშეცვლილია (სვეტიცხოველი, ნიქოზი, ხირსა, წილკანი), დანარჩენი ძეგლები მეტ-ნაკლებადაა დაზიანებული და გადაკეთებული. ოცამდე ბაზილიკა შედარებით კარგად არის დაცული.

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების უმრავლესობა არქეოლოგიური გათხრებისას არის გამოვლენილი და მათი მხოლოდ გეგმა იკითხება. ეს ძეგლებია: ბიჭვინტა, ნოქალაქევი, ციხისძირი, ალაჰაძე, ვაშნარი. ნოქალაქევის ორმოცმოდრამეთას და ციხის ბაზილიკები გუშაბათიან ნაგებობებად გადაკეთდა და ამდენად სრულიად იცვალა სახე. განთიადის ბაზილიკამ ნანგრევების სახით მოაღწია. სეფიეთის ბაზილიკა, მართალია, შედარებით უკეთაა დაცული, მაგრამ ბევრჯერ არის გადაკეთებული.

3. სამშენებლო მასალა. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკები ძირითადად თლილი ქვის კვადრებითაა ნაგები. გამოყენებულია სხვადასხვა ჯიშის ქვა: ტუფი, კირქვა, ქვიშაქვა. კახეთის ძეგლების ძირითადი საშენი მასალა რიყის ქვაა; გამოყენებულია ფლეთილი ქვაც. ცალკეულ ძეგლებში ქვასთან ერთად იხმარება აგური. გვხვდება როგორც ერთგვაროვანი, ასევე შერეული მასალით ნაგები ბაზილიკები.

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკები შერეული მასალით - ქვით და აგურით არის ნაგები. სეფიეთის ბაზილიკაში და ნოქალაქევის „ორმოცმოდრამეთას“ ეკლესიაში გამოვლინდა შერეული წყობა (opus mixtum), რომელიც ე.წ. ბიზანტიის

* ბიჭვინტის IV და V სს. ბაზილიკები, V ს. - ნოქალაქევის, ციხისძირის, ციხის (გადაკეთებულია გუშაბათიანად); V-VI სს. - სეფიეთის. VI ს. - განთიადის, ვაშნარის, ნოქალაქევის ორმოცმოდრამეთა (გადაკეთებულია გუშაბათიანად), ალაჰაძის მხოლოდ კვირიკეშიდის ბაზილიკა განეკუთვნება XI ს.

** ძეგლის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენის შემდეგ ამ ადგილას შენობები აიგო, ამიტომ დღეს ვაშნარის ბაზილიკა აღარ არსებობს.



ზუროთმოძღვრებისთვისაა დამახასიათებელი (4, 119).

4. ბაზილიკების ზომები. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში გამოიყოფა V-VI სს. ე.წ. დიდი ბაზილიკების ჯგუფი: ურბნისი (32მ), ხირსა (31მ), ბოლნისი (27,5მ), ხაშში (25,2მ), ნატკორა (22მ), ანჩისხატი (21,5მ), კონდოლი (19,3მ). დანარჩენი ძეგლები მომცრო ზომისაა. ყველაზე მოკლეა VIII-IX სს. ქვაბისხევის ეკლესია (8,8მ).

რაც შეეხება ბაზილიკების სიგრძე-სიგანის შეფარდებას, ურბნისში, ხირსაში და კონდოლში სიგრძე ორჯერ და მეტად სჭარბობს სიგანეს, ხოლო 15 ბაზილიკაში 1,5-ჯერ და მეტად. ამათგან უმეტესი ძეგლები V-VI საუკუნეებს განეკუთვნება. VI საუკუნიდან ბაზილიკის გეგმის კვადრატს მიახლოების ტენდენცია იჩენს თავს. რაც ძეგლებში სიგრძე სიგანეს უტოლდება (მატანი, ზედაზენი, ბოდბე, ყაზბეგის ახალციხე, ქვაბისხევი).

დასავლეთ საქართველოს ძეგლებში თავისი ზომებით ე.წ. დიდი ბაზილიკების ჯგუფს შეესაბამება ალაჰადის (37,4მ), ციხისძირის (33მ), ბიჭვინტის (28,3მ); ნოქალაქევის (26,6მ), ვაშნარის (21,2მ) და განთიადის (20,1მ) ბაზილიკები. ნოქალაქევის ორმოცმონასტეთს (17,9მ) და სეფიეთის (14,9მ) ბაზილიკები შედარებით მომცრო ზომისაა.

სიგრძე დახლოებით ორჯერ სჭარბობს სიგანეს ალაჰადის (2,6) ბიჭვინტის (2,08), ნოქალაქევის (1,8) და ციხისძირის (1,8) ბაზილიკებში. დანარჩენ ძეგლებში შეფარდება ნაკლებია – ნოქალაქევის ორმოცმონასტეთა (1,5), ვაშნარი (1,3), განთიადი (1,3), სეფიეთი (1,2).

5. სვეტების ფორმა და რაოდენობა. აღმოსავლეთ საქართველოში ხუთი წყვილი სვეტია მხოლოდ V ს-ის ბოლნისის სიონში. ოთხი წყვილია VI ს. ურბნისის, ხაშმის, ხირსას; დანარჩენ ძეგლებში სამი და უფრო ხშირად ორი წყვილი საყრდენია. გვხვდება ასევე მხოლოდ ერთი წყვილი სვეტის მქონე მცირე ზომის ძეგლები (ძველი შუამთა, მატანი, ბოდბე, ქვაბისხევი, სანაგირე, რომელიც შედარებით დიდი ზომისაა).

აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში შვიდი სახის საყრდენია დადასტურებული. ყველაზე გავრცელებულია გეგმაში T-ს, ჯვრის ფორმის და კვადრატული სვეტები. ორ-ორ ძეგლშია გეგმაში სწორკუთხა (კონდოლი, ხაშში) და წრიული (თიანეთის სიონი) სვეტი. გეგმაში რვაწახნაგა სვეტი მხოლოდ ვერეს, ხოლო წაკვეთილ კუთხებიანი კვადრატის ფორმის ჭარბების ბაზილიკაში გვხვდება. აღმოსავლეთ საქართველოს უმეტეს ბაზილიკებში უკვე V საუკუნიდანვე გვერდითი ნაეის კედლებზე პილასტრები გვაქვს. ისინი სვეტებს თაღებით უკავშირდება.

დასავლეთ საქართველოში ხუთი წყვილი საყრდენია ალაჰადის, ბიჭვინტის, ხოლო ოთხი განთიადის ბაზილიკაში. დანარჩენ ძეგლებში სამი ან ორი წყვილი სვეტია. დასავლეთ საქართველოს ძეგლებში გეგმაში კვადრატული ფორმის სვეტებია დადასტურებული.* ბიჭვინტის (III სამშენებლო პერიოდის) და ციხისძირის

* ნოქალაქევის ორმოცმონასტეთს გეგმაში სწორკუთხა ფორმის ბურჯები გადაკეთების პერიოდისაა.



ტაძრებში ცუდი დაცულობის გამო საყრდენის ფორმის ვარკვევა არ ხერხდება. აღსანიშნავია, რომ ბიჭვინტის (III სამშენებლო პერიოდის) ტაძარში, ~~ტაძარში~~ კოლონების ნაშთებია გამოვლენილი. დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში პილასტრები არ გამოიყენება.

6. შუა და გვერდითი ნაგებობის პროპორციული დამოკიდებულება. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში შუა ნავი ყოველთვის განიერია გვერდითა ნაგებზე. ხირსას, ვაზისუბნის და კონდოლის ბაზილიკებში შუა ნავი გვერდითა ნაგებს სამჯერ და მეტად აღემატება. V-VI სს. სხვა ძეგლებში ეს შეფარდება 2 ან 2,5-მდეა. მომდევნო ხანის ძეგლებში ყველაზე გავრცელებულია თანაფარდობა, როცა შუა ნავი გვერდითა ნაგებს დაახლოებით ორჯერ სჭარბობს. აღსანიშნავია, რომ თუ ადრეულ ბაზილიკებს უფრო განიერი შუა ნავი ახასიათებს, შემდგომში მისი სიგანე მცირდება.

ინტერიერში შუა ნავი ყოველთვის მაღალია გვერდითებზე. შემორჩენილი მონაცემების მიხედვით ნაგებობის სიმაღლეთა შეფარდება 1,4-დან 2,1-მდეა. გამონაკლისია ბოლნისის სიონი (1,1), რომლის გადასურვა XVII ს-ის შეკეთების დროინდელია.

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში შუა ნავი გვერდითა ნაგებზე დაახლოებით სამჯერ განიერია. ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ შუა ნავის სიგანე დასავლეთ საქართველოს უმეტეს ბაზილიკებში აღემატება აღმოსავლეთ საქართველოს ძეგლების შუა ნავის სიგანეს. მაგ., ვაშნარში 8,5მ, ციხისძირში 8მ, ნოქალაქეშში და განთიადში 6,8 მ. შუა ნავის სიგანე ნაკლებია. მაგ.: უფლისციხე 6,5 მ, ურბნისი 6,2 მ, ბოლნისი 5,9 მ და ა.შ.

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში ნაგები მთელ სიმაღლეზე მხოლოდ სფეიეთშია შემორჩენილი. შუა და გვერდითი ნაგების შეფარდება აქ 1,4-ია. აღსანიშნავია, რომ ამ ძეგლში გვერდითი ნაგების მცირე სიმაღლის მიუხედავად (5,75მ), ისინი ორსართულიანია, რასაც საქართველოს სხვა ბაზილიკებში პარალელი არ ეძებნება.

7. აფსიდა. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებისათვის გვემის სწორკუთხედში ჩაწერილი აფსიდაა დამახასიათებელი. შვერილი აფსიდა აქვს მხოლოდ ბოლნისის, ბოდბის, თიანეთის სიონის, სანაგირეს და ჭარების ბაზილიკებს. ბოლნისის, ბოდბესა და სანაგირეს აფსიდები ნახევარწრიულია, თიანეთის და ჭარების - ხუთწახნაგა ფორმისაა. აღსანიშნავია, რომ ბოდბესა და სანაგირეს ბაზილიკებში აღმოსავლეთ ფასადზე სამი შვერილი აფსიდაა.

ინტერიერში აფსიდას ნალისებური ან ნახევარწრიული მოხაზულობა აქვს. ნალისებური ფორმა ძირითადად V-VII სს. ძეგლებშია გავრცელებული. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკების 2/3-ს აფსიდის წინ ბემა აქვს.

დასავლეთ საქართველოში შვერილ-აფსიდიანი ბაზილიკებია გავრცელებული. დამახასიათებელია შვერილის ხუთწახნაგა ფორმა. ნახევარწრიულია მხოლოდ სფეიეთის ბაზილიკის აფსიდა. ერთ ძეგლში, განთიადის ბაზილიკაში, აღმოსავლეთ

* გამონაკლისია აკურას (IX ს.) ბაზილიკის ორსართულიანი ჩრდილოეთი ნავი, მაგრამ აქ მეორე სართული არ არის განხილული და დაბალი სამღვანო მოწყობილი.

ფასადზე სამი შვერილი აფსიდაა.

ინტერიერში აფსიდას ნაღისებური (ნოქალაქევი, ციხისძირი, ნოქალაქევის ორმოცმოწამეთა, ბიჭვინტა) ან ნახევარწრიული (ვაშნარი, ალაჰაძე, განთიადი, სეფეთი) მონაზული აქვს. აფსიდის წინ ბემა არ არის დამახასიათებელი. ის მხოლოდ განთიადის ბაზილიკაშია.*

8. პასტოფორიები. VI საუკუნიდან აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა ბაზილიკაში გარდა თიანეთის სიონისა პასტოფორიებია გამოყოფილი. სამკვეთლო და სადიაკნე არა აქვს მხოლოდ V-VI სს ძეგლების ნაწილს (ბოლნისი, კონდოლი, ნატკორა, ხირსა**). თავდაპირველად პასტოფორიები არ ჰქონდა ასევე ძველი შუამთის, ხაშმის, ახშანის ბაზილიკებს. პასტოფორიები გვეგამო სხვადასხვა ფორმისა: კვადრატული და სწორკუთხა, წაგრძელებული აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ ან ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ. ამას გარდა აღმოსავლეთ მხარეს აფსიდით ან აფსიდის გარეშე. ე.ი. სულ ექვსი სახე გამოიყოფა. პასტოფორიები ძირითადად ერთსართულიანია. მეორე სართულზე სამალავები ათამდე ბაზილიკაშია. პასტოფორიებში შესასვლელი, როგორც წესი, გვერდითი ნაგებიდან არის გაჭრილი. რამდენიმე ძეგლში*** სამკვეთლო მეორე კარით უშუალოდ საკურთხეველს უკავშირდება.

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში სამკვეთლო და სადიაკნე არ არის გამოყოფილი. გამონაკლისია მხოლოდ ნოქალაქევის ორმოცმოწამეთას ეკლესია, რომელშიც თავდაპირველი სამკვეთლოს ადგილას გვიანი სამლოცველოა. განთიადის ბაზილიკაში გვერდითი ნაგების აღმოსავლეთი ნაწილი მართალია ფასადზე წინ გამოწვეით არის აქცენტირებული, მაგრამ ინტერიერში ნაგებისაგან კედლით არ იმიჯნება. ამდენად, სათავსი გამოყოფილი არ არის.

9. ტაძარში შესასვლელი. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში სხვადასხვა ფორმის კარია: სწორკუთხა, თაღოვანი, ღუნეტოვანი და კარი, რომელიც გარედან სწორკუთხა და ინტერიერის მხრიდან თაღოვანია. ტაძარში შესასვლელი შეიძლება იყოს სამი ან ორი მხრიდან (ერთი შესასვლელი VIII-IX სს მომცრო ზომის ეკლესიებშია). ბაზილიკას თითოეულ მხარეს თითო კარი აქვს. მხოლოდ ბოლნისის, მატანის და სანაგირეს ბაზილიკების გრძივ კედლებშია გაჭრილი ორი ორი შესასვლელი. პრიორიტეტი დასავლეთისა და სამხრეთ მხარის შესასვლელს ენიჭება.****

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების ცუდი დაცულობის გამო კარის ფორმის შესახებ მონაცემები არ გავაჩნია. მხოლოდ განთიადშია შემორჩენილი თაღოვანი, ხოლო სეფეთში ინტერიერის მხარეს თაღოვანი და მეორე მხრიდან სწორკუთხა კარი, რომელიც გვიანდელია. დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში სამი (ნოქალაქევი, ალაჰაძე, ვაშნარი, სეფეთი) ან ორი (ბიჭვინტა, განთიადი, ნოქალაქევი

* ნოქალაქევის ორმოცმოწამეთაში თავდაპირველად შესაძლოა ბემა იყო.
** ხირსას ბაზილიკაში გუმბათიან ტაძარად გადაკეთებამდე პასტოფორიები არ იყო.
*** ახშანი, უფლისციხე, ბოდბე, აკურა, სანაგირე, ჭარუბი, იტრია.
**** გამონაკლისია ანჩისხატის ბაზილიკაში აღმოსავლეთი მხრიდან გაჭრილი კარი, რომელიც სადიაკნეში ახსნება. იხ. (5,89).



ორმოცმოწამეთა, სავარაუდოა (ციხისძირი) მხრიდან შესასვლელია. ვაშნარის ბაზილიკის გრძივ კედლებში ორ-ორი კარია გაჭრილი. ნოქალაქევის ბაზილიკის ჩრდილოეთ კედელში ასევე ორი შესასვლელი ყოფილა, რომლებიც ამოუქოლიათ. სავარაუდოა, რომ ნოქალაქევის ორმოცმოწამეთას სამხრეთ მხარესაც ორი კარი იყო (4, 118). სეფეთის ბაზილიკის გრძივ კედლებში ასევე ორ-ორი კარი არსებობდა, რაც ძეგლის გაწმენდის დროს გამოვლინდა (6). დანარჩენ ძეგლებში ნაგებობის თითოეულ მხარეს ერთი კარია: უბირატესობა დასავლეთისა და სამხრეთის მხარის შესასვლელს ენიჭება.

10. ნართექსი, სანათლავე, გარშემოსასვლელი. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებისათვის ნართექსი არ არის დამახასიათებელი. გამოჩაკლისია სანაგირეს ბაზილიკა. სანათლავისათვის ცალკე სათავსი მხოლოდ ბოლნისის და ჟალეთის ბაზილიკებშია გამოყოფილი.

ბოლნისის სიონში ჩრდილოეთ და სამხრეთ მხარეს ღია გალერეებია, ხოლო ვაზისუბნისა და ახშანის ბაზილიკებს გარშემოსასვლელები აქვს. ახშანში ის ძეგლის აგების შემდეგ არის მიშენებული. მთელ რივ ბაზილიკებში გვიანი კარიბჭეები გვხვდება. ამათგან ყველაზე ადრეულია მატანის VIII-IX სს. და ზედაზენის IX ს. კარიბჭეები.

დასავლეთ საქართველოს უმეტეს ბაზილიკებს ნართექსი აქვს. ეს ძეგლებია: ბიჭვინტა (II და III სამშენებლო პერიოდის ტაძრები), ნოქალაქევი, ციხისძირი, განთიადი. აღსანიშნავია, რომ განთიადის ბაზილიკის დასავლეთით ნართექსის წინ კესტიბიულის ნაშთები აღმოჩნდა (7, 41). ბიჭვინტისა და ნოქალაქევის ნართექსის სამხრეთ მხარეს, ასევე განთიადის ბაზილიკის ჩრდილოეთი ნაგის აღმოსავლეთ ნაწილში სანათლავის ნაშთები გამოვლინდა. სავარაუდოა, რომ ვაშნარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მხარეს არსებული სათავსიც სანათლავე იყო.

11. ინტერიერის მორთულობა. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებს სისადავე ახასიათებს. რელიეფით შემკული კაპიტელები რამდენიმე ძეგლშია შემორჩენილი (ბოლნისის, ხაშში, თიანეთი). გვხვდება ასევე რელიეფური ჯვრები, ვარდულები (ბოლნისი, ურბნისი, თიანეთი), ადამიანის გამოსახულებანი რელიეფური ფილები (რკონი, ჟალეთი). თავისი მხატვრული ღირსებებით განსაკუთრებით გამოირჩევა ბოლნისის სიონის სვეტისთავეები, რომლებშიც სასიანური ირანის გავლენა იგრძნობა (8, 188-192).

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების ცუდი დაცულობის გამო მათი მორთულობის შესახებ მონაცემები არასრულია. შემორჩენილი მასალების მიხედვით მორთულობის მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ბიჭვინტის ბაზილიკა (II სამშენებლო პერიოდის ტაძარი), სადაც იატაკის მოზაიკის დიდი ზომის ფრაგმენტები, კედლის მხატვრობის, მარმარილოს ინკრუსტაციის ნაშთებია დადასტურებული. აქვე აღმოჩნდა აკანთის ფოთლიანი კაპიტელის ფრაგმენტები. ვაშნარის ბაზილიკაში არქეოლოგიური გათხრების დროს იონური კაპიტელი და მარმარილოს ფილების ნატეხები გამოვლინდა. განთიადის ბაზილიკაში მარმარილოს დეკორის მრავალრიცხოვანი ფრაგმენტები აღმოჩნდა. ნოქალაქევის ორმოცმოწამეთას ეკლესიაში

საქართველოს აფხიდის კედელზე ოთხი ფერწერული ჯვრის გამოსახულებაა შემორჩენილი (9, 126-135).

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების შესახებ განხილული ზოგიერთი მონაცემი ანვარიშგასაწევია საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხთან - დასავლეთ საქართველოს გაქრისტიანების პრობლემასთან დაკავშირებით. სამეცნიერო ლიტერატურაში დასავლეთ საქართველოს გაქრისტიანების თარიღად 523 წელი იყო მიჩნეული (10, 230-235), გამოთქმულია მეორე მოსაზრებაც, რომლის მიხედვით აქ ქრისტიანობა ქართლის მსგავსად IV საუკუნეში გამოცხადდა (11, 188). ამ აზრს ადასტურებს დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების შესახებ შემდეგი მონაცემები: 1) არქეოლოგიური და არქიტექტურული შესწავლის საფუძველზე დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკები IV-VI (I ნახ.) სს თარიღდება. ე.ი. ეს ძეგლები 523 წელზე ადრეული და ზოგიერთი თანადროული ხანისაა. 2) დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე დადასტურებული ბაზილიკების რაოდენობა (9) და ის ფაქტი, რომ ისინი დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეშია აგებული. გვაფიქრებინებს, რომ ქრისტიანობა ამ პერიოდში სახელმწიფო რელიგიას წარმოადგენდა. 3) ბაზილიკები გამოირჩევა თავისი ზომებით და მორთულობის მრავალფეროვნებით, რაც იმას მიგვანიშნებს, რომ მრავალრიცხოვანი მრევლისათვის აგებულ ამ ეკლესიებს ოფიციალური სტატუსი ჰქონდა. ამრიგად, IV-VI საუკუნეებში დასავლეთ საქართველოში ასეთი საკულტო ნაგებობების არსებობა ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად 523 წელზე ადრეულ ხანაში აღიარებას ადასტურებს.

ვიდრე აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების შედარებისას გამოვლენილ საერთო და განმასხვავებელ ნიშნებს ჩამოვაყალიბებდეთ, უნდა აღვნიშნოთ მათ შორის ქრონოლოგიური და რაოდენობრივი სხვაობის არსებობა, რაც გასათვალისწინებელია საკითხის განხილვისას. თუ აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკები V-XI სს. განეკუთვნება, ამასთან შემდგომი პერიოდის რამდენიმე ძეგლიც არის დადასტურებული, დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების მშენებლობა მხოლოდ V-VI საუკუნეებით შემოიფარგლება (გამონაკლისია XI ს. კვირიკეწმინდა). შესაბამისად აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკები რიცხობრივად ბევრად სჭარბობს დასავლეთისას. ამას გარდა, დასავლეთ საქართველოს უმეტესი ბაზილიკების ცუდი დაცულობის გამო ინფორმაცია მათ შესახებ მცირეა. ამიტომ ისეთი საკითხების განხილვა და აღმოსავლეთ საქართველოს ძეგლების მონაცემებთან შედარება, როგორცაა ბაზილიკების თუ ცალკეული არქიტექტურული ფორმების სიმაღლე, გადახურვა, ინტერიერის სივრცობრივი გადაწყვეტის ხასიათი, განათების ინტენსივობა, ღიობების ფორმა და რაოდენობა, არ ხერხდება.

სტატისტიკურ-სტრუქტურალური კვლევის საფუძველზე აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების მსგავსება შემდეგ საკითხებში ვლინდება:

* პ. ზაქარაია ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წაკითხულ მიხსენებაში „Базилики Западной Грузии“, აღნიშნავს, რომ ნოქალაქის ორი ეკლესიისა და ხანთალავის აღმოჩენა დასავლეთ საქართველოში ქრისტიანობის ოფიციალურ რელიგიად აღიარებას სწორედ IV საუკუნეში ადასტურებს (2,1)

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ძეგლების ძირითადი საშენი მასალა არის ქვა; გამოიყენება აგურიც. აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში ძეგლები იკვებს დიდი ზომები და ძლიერ წაგრძელებული გეგმარება არ ახასიათებს. მასა ბამისად მცირეა სვეტების რაოდენობაც. ამ ნიშნით ქართული ძეგლები განსხვავდება რომის, რავენის, საბერძნეთის დიდი ზომის ბაზილიკებისაგან და მეტ მსგავსებას ამჟღავნებს ადრექრისტიანული აღმოსავლეთის, კერძოდ, სომხეთის და ნაწილობრივ სირიის ხუროთმოძღვრებასთან. სხვა ძეგლებთან შედარებით დიდი ზომით გამოირჩევა დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების ერთი ნაწილი და აღმოსავლეთ საქართველოს თანადროული ე.წ. დიდი ბაზილიკების ჯგუფის ძეგლები. მსგავსია ასევე დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკების სიგრძე-სიგანის, შუა და გვერდითი ნაგების ზომათა შეფარდება, რაც ძეგლების არქიტექტურული სახის განმსაზღვრელია. ტაძარში შესასვლელი აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ძეგლებში ძირითადად სამი ან ორი მხრიდან არის და უმეტესად თითოეულ მხარეს თითო კარია გაჭრილი. პრიორიტეტი დასავლეთი და სამხრეთი მხარის შესასვლელებს ენიჭება.

განსხვავება აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებს შორის შემდეგია:

დასავლეთ საქართველოს ძეგლების კედლის წყობაში გვხვდება ქვისა და აგურის რიგების მონაცვლეობა (opus mixtum), რაც აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებისათვის არ არის ნიშანდობლივი და თავისთავად ე.წ. ბიზანტიური არქიტექტურის გავლენაზე მიუთითებს.

აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში სხვადასხვა ფორმის სვეტი გამოიყენება, ხოლო დასავლეთ საქართველოში მხოლოდ კვადრატული ფორმის საყრდენებია დადასტურებული. საყურადღებოა, რომ აქ (ბიჭვინტა) მარმარილოს კოლონის ნაშთებიც არის გამოვლენილი. რაც ადრეშუასაუკუნეების დასავლურ ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებასთან კავშირს მოწმობს.

აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებისათვის, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა სწორკუთხედში ჩაწერილი აფსიდებია დამახასიათებელი, მაშინ როდესაც დასავლეთ საქართველოში შვერილაფსიდიანი ძეგლებია გავრცელებული. ამასთან, თუ აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკების უმეტესობას აფსიდის წინ ბემა აქვს. დასავლეთ საქართველოში ის მხოლოდ ერთ ძეგლში გვხვდება.

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში პასტოფორიები არ არის გამოყოფილი (გამონაკლისია ნოქალაქევის ორმოცმოწამეთა), ხოლო აღმოსავლეთ საქართველოს ძეგლების დიდ ნაწილს სამკვეთლო და სადიაკნე აქვს, პასტოფორიები არ არის მხოლოდ V-VI სს. რიგ ძეგლებში.

აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებისათვის ნართექსი არ არის დამახასია-

* მაგ.: სან პეტრო ინ კინოლე და სანტა მარია მადჯორე რომში, სან აპოლინარე ნუოვი და სან აპოლინარე ინ კლასე რავენაში, დიმიტრის სახ. ბაზილიკა თესალონიკაში, ლეონიდეს სახ. ტაძარი კორინთოს მახლობლად და სხვ.

** სომხეთის ერერუკის, კასახის, ვეკარდის, ამტარაკის, სირიის ტაყას, შაკას, რუვეას ბაზილიკები და სხვა.

ათბელი, ხოლო დასავლეთ საქართველოს უმეტეს ბაზილიკებს დასავლეთ მხარეს ნართექსი აქვს.

აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში გამოიყენება პილასტრი. ეს არქიტექტურული ელემენტი კონსტრუქციული ფუნქციის გარდა ინტერიერში ვერტიკალის გამოკვეთას ემსახურება. დასავლეთ საქართველოს ძეგლებში პილასტრები არ გვხვდება.

ბაზილიკების ინტერიერის მორთულობის მხრივ აღმოსავლეთ საქართველოს ძეგლები რამდენიმე გამონაკლისის გარდა სისადავით გამოირჩევა, მაშინ როდესაც დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში სხვადასხვა ხასიათის მორთულობის ელემენტებია დადასტურებული.

ცალკე უნდა აღინიშნოს, რომ დასავლეთ საქართველოს რიგი ბაზილიკების შუა ნავის სივანე აღემატება აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკების შესაბამის მონაცემებს, რაც გასათვალისწინებელია ამ ბაზილიკების გადახურვის რეკონსტრუქციის დროს.

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებს შორის განმასხვავებელი ნიშნების ერთი ნაწილის არსებობა დასავლეთ საქართველოს ძეგლების ადრეული თარიღით არის განპირობებული:

ა) პასტოფორიების უქონლობა და სანათლავის არსებობა დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში, ისევე როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს V-VI სს. რიგ ძეგლებში ამ მიზეზთანაა დაკავშირებული. ვინაიდან საქართველოში სამკვეთლოს და საღიაკენს მოწყობა VI საუკუნიდან დაკანონდა, ამჟამად პერიოდიდან მოიხსნა სანათლავის გამოყოფის საჭიროება.**

ბ) შვერილაუსიდიან გვემარებას და პასტოფორიების უქონლობას გარკვეულად უკავშირდება ის, რომ დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში აფსიდის წინ ბემა არ არის.

გ) ვინაიდან აღმოსავლეთ საქართველოში დასავლეთთან შედარებით ბაზილიკების მშენებლობა რამდენიმე საუკუნით მეტ ხანს გაგრძელდა, ამან აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში ზოგიერთი არქიტექტურული ფორმის (მაგ., საყრდენი) და კომპოზიციური სქემების მრავალფეროვნება განაპირობა.

დ) აღმოსავლეთ საქართველოს VI საუკუნის შემდგომი ხანის ბაზილიკებში უფრო ნათლად გამოვლინდა ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის დამახასიათებელი ცენტრიულობისაკენ სწრაფვის ტენდენცია.

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებს შორის ზოგიერთი განსხვავება სხვადასხვა გავლენის სფეროთა არსებობით უნდა აიხსნას.

დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკებში opus mixtum წყობის, შვერილი აფსი-

* მ. გოუს მიხედვით, პასტოფორიები პირველად V ს-ში პირიამში გამოიყო. შემდგომ ისინი სხვა ქვეყნებში გავრცელდა (12,142).

** ვ. ბერიძე აღნიშნავს, რომ სანათლავისათვის ცალკე საღვთოს აღარ აკეთებენ მას შემდეგ, რაც მონათვლის უფლება ეპისკოპოსის გარდა მღვდლებსაც მიეცათ (13,24).



დის, ნართექსის, შიდა სივრცის მდიდრული მორთულობის, კლასიკური პროფილის კაპიტელების გამოყენება ბიზანტიური არქიტექტურის გავლენას მოუტოვებს. რაც თავის მხრივ ელინისტური ხელოვნების საფუძვლებს ემყარება. აღმოსავლეთ საქართველოს ბაზილიკები მეტ სისადავესა და ორიგინალურობას ამჟღავნებენ. ამ ნაგებობებს მეტი საერთო აქვთ აღმოსავლური ქრისტიანული სამყაროს, კერძოდ სირიის სომხეთის არქიტექტურულ ძეგლებთან, ვიდრე საკუთრივ ბიზანტიურთან. აღსანიშნავია, რომ ცალკეულ ნიშუშებში (ბოლნისის სვეტისთავეები) სასანური ირანის ხელოვნების ელემენტებიც განირჩევა.

ამრიგად, სამწავიანი ბაზილიკა, როგორც ახალი ქრისტიანული რელიგიის მიერ შემოტანილი არქიტექტურული ტიპი, აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სუროთმომღვრებაში ძირითადად ერთნაირად იქნა გაგებული და გააზრებული, რაც სამშენებლო ტრადიციების ერთგვაროვნებით, არქიტექტურულ მოთხოვნათა მსგავსებით იყო განპირობებული. გუმბათიანი არქიტექტურისაგან განსხვავებით, ბაზილიკა ვერ გახდა აღმოსავლეთი და, მით უმეტეს, დასავლეთი საქართველოს სუროთმომღვრების მთავარი თემა. აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ბაზილიკების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოვლენილი გარკვეული განსხვავებები ქართული სუროთმომღვრების მრავალმხრივობის ერთ-ერთ გამოსატულებად გვევლინება.

ლიტერატურა

1. ირ. ციციშვილი, ბიჭვინტის საკულტო ნაგებობათა კომპლექსი, დიდი პიტიუნტი, ტ. II, თბ., 1977.
2. П. Закарая. Базилики Западной Грузии. Тб., 1983, (IV Международный симпозиум по грузинскому искусству).
3. В. Беридзе. Место памятников Тао-Кларджети в истории грузинской архитектуры. Тб., 1981.
4. თ. კაპანაძე. ნოქალაქევის ბაზილიკები, კრებ. ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, თბ., 1987.
5. რ. გვერდწითელი, ანჩისხატის რესტავრაცია, ჟ. ძეგლის მეგობარი, 1966, N7.
6. თ. კაპანაძე, სეფიეთის ეკლესია, 1987 წელს წაკითხული წლიური ანგარიში, ს. ჯანაშიას სახ. ისტორიის სახ. მუზეუმის შუასაუკუნეების განყოფილების სხდომაზე.
7. А. Т. Хрушкова. Папдринская базилика в селе Гантиади зоны г. Гагры, сб. Археологические открытия 1989 г. в Абхазии. Тб., 1982.
8. Г. Чубинашвили. Болниси, ენიშის შობაზე, IX, თბ., 1940.
9. ზ. სხირტლაძე. ნოქალაქევის ორმოც მოწამეთა ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული დეკორის შესახებ კრებ. ნოქალაქევი-არქეოლოპოლისი, თბ., 1987.



10. ს. ჯანაშია, შრომები, ტ. I, თბ., 1949.
11. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 11, თბ., 1973.
12. M. Gough, The early christian, New York-Washington, 1961.
13. ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974.

О СРАВНИТЕЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКЕ ТРЕХНЕФНЫХ БАЗИЛИК ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ГРУЗИИ

Резюме

В эпоху официального признания христианства на территории Грузии существовали две политические единицы: Картли и Лазика (Эгриси). Принятие единой религии еще более укрепило их культурное единство, что ясно выявилося и в развитии архитектуры. В Восточной и Западной Грузии, как и в других древнехристианских странах, распространился архитектурный тип базилики.

В Западной Грузии трехнефные базилики строились только до VII века, чем и объясняется их малочисленность, тогда как в Восточной Грузии этот архитектурный тип просуществовал до XI века; встречаются отдельные памятники и более позднего времени.

Сравнительное изучение трехнефных базилик Восточной и Западной Грузии, проведенное на основе статистическо-типологического анализа, показало общность этих памятников по основным параметрам. Выявленные отличительные черты, обусловленные в основном хронологическим фактором и существованием различных сфер влияния можно рассмотреть как еще одно доказательство многоликости грузинского зодчества.

ON A COMPARATIVE DESCRIPTION OF THE THREE-NAVE BASILICAS OF EASTERN AND WESTERN GEORGIA

Summary

Two political entities existed on the territory of Georgia at the time of the official adoption of Christianity: Kartli and Lazica (Egrisi). The adoption of a single religion strengthened further the cultural unity of the two parts of Georgia, clearly manifesting itself in the development of architecture. Like in other early-Christian countries, the architectural type of basilica spread in Eastern and Western Georgia.

In Western Georgia three-nave basilicas were built only till the 7th century, which accounts for their small number. In Eastern Georgia, however, this architectural type continued to the 11th cent. Individual monuments of a later period also occur.

A comparative study of the three-nave basilicas of Eastern and Western Georgia – conducted on the basis of a statistico-typological analysis – has shown the common character of these monuments in terms of their main parameters. Their distinguishing feature – due chiefly to the chronological factor and the existence of different spheres of influence – may be regarded as another proof of the many-sidedness of Georgian architecture.



თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები
 Труды Тбилисского государственного университета
 им. И. Джавахишвили
 326,1998

სოფიო ქაზრია

ალაჰმედის /ყვარლის/ ღვთისმშობლის ქმდური
 პარამდი ხატის ორნამენტული დეკორი
 (სურ. 51-55).

XIV-XV სს-ის მძიმე ისტორიულმა ვითარებამ /თემურ-ლენგისა და სხვა გარეშე მტრების შემოსევები, ქვეყნის შინაგანი სოციალური წინააღმდეგობები/ შეაფერხა კულტურის განვითარება და ხელი შეუშალა ჭედური ხელოვნების შემდგომ წინსვლასაც. XVI ს. კი პოლიტიკურად შედარებით მშვიდი ეპოქა საქართველოსათვის. ქვეყანა ეკონომიკური და კულტურული აღმავლობის გზას ადგება.

XVI ს-ისათვის კონსტანტინოპოლის, როგორც ქრისტიანული სახელმწიფოს დედაქალაქის დაცემას მოჰყვა წინა აზიასა და ევროპას შორის ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და კულტურულ ურთიერთობათა გარდაქმნა. ევროპისაგან მოწყვეტილი საქართველო იძულებული გახდა ორიენტაცია მიემართა ისლამური აღმოსავლეთისაკენ. ეს ახალი ორიენტაცია აღმოსავლეთისაკენ, ქართლ-კახეთისათვის კი კერძოდ ირანისაკენ, თავის მხრივ განპირობებული იყო ირანის პოლიტიკური გაძლიერებით სეფიანთა ეპოქაში. მნიშვნელოვანია ის ფაქტორიც, რომ ირანს სურდა ქართლ-კახეთი ჰყოლოდა პოლიტიკურ მორჩილებაში. დასუსტებული სახელმწიფო უკვე ამოვარდნილი იყო ბუნებრივი განვითარების კალაპოტიდან. იგი მზად იყო მიეღო ნებისმიერი მზა, ახალი, რაც საქართველომ გამოიმუშავა მრავალი საუკუნის მანძილზე დასავლეთთან კონტაქტისა და საკუთარი, დამოუკიდებელი განვითარების შედეგად. ქართველი ოსტატები ეუფლებიან ირანულ ფორმებს, მაგრამ შემოქმედებითად აბუშაყებენ მათ ეროვნულ ნიადაგზე. სეფიანთა ეპოქაში ირანის აყვავებამ გამოიწვია საქართველოში სპარსული ხელოვნების ნიმუშთა, ცალკეულ ფორმათა და ელემენტთა ექსპორტი, რაც გამოვლინდა ყოფაში, კოსტიუმში, საკუთარ სახელებში, არქიტექტურასა და საშენ მასალებშიც კი. ქვის ნახევარწრიული თაღი ირანული მოტივით — აგურის შეისრული თაღით შეიცვალა. ქართულმა საეკლესიო და საერო ხუროთმოძღვრებამ აითვისა აგურის წყობა,



რამაც კვლევი შუქ-ჩრდილის თამაშით გააძლიერა. ეს კი ეთანხმებოდა იმ პერიოდის სტილის განვითარებას — ქართული ბაროკული მკაცრი მთლიანობის შეცვლა მსუბუქი, უბრალო და დეკორატიული გადაწყვეტით. იგივე ტენდენცია იჩენს თავს ჭედურ ხელოვნებაშიც. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ ქართველი ოსტატი, იქნება ის შუროთმომღვარი თუ ოქრომჭედელი, უცხოური მხატვრული თუ ტექნიკური სახელებიდან ითვისებდა მხოლოდ იმას, რაც პასუხობდა მის საკუთარ მოთხოვნილებებსა და განსაზღვრულ მხატვრულ ამოცანებს. ამდენად, XVI ს-ში, ირანული გავლენის ესოდენ ფართო დიაპაზონის (იგულისხმება ხელოვნების დარგების მრავალფეროვნება) შემთხვევაშიც კი, ქართული ხელოვნება, კერძოდ კი შუროთმომღვარება და ოქრომჭედლობა ინარჩუნებდა ეროვნულ სპეციფიკას.

მამნესა და ამ დროის სხვა ოსტატების ნამუშევრებიდან მოყოლებული, საოქრომჭედლო ხელოვნებაში ღრმავდება ყურადღება ჭედური კომპოზიციებისათვის არჩეული თემისადმი, ძლიერდება ინტერესი საშემსრულებლო ხერხებისადმი და შემკვიდრობით მიღებული ტექნიკური დახელოვნებისადმი. ჩვენამდე მოღწეული ძეგლები გვიჩვენებენ არა მხოლოდ რამდენიმე განსხვავებულ მიმდინარეობას, არამედ ადრე უცნობი მხატვრული ხერხებისა და ახალი იკონოგრაფიული თემებისა და მოტივების გაჩენასაც. XVI ს-ში არსებული საოქრომჭედლო სახელოსნოები ავლენენ საერთო ტენდენციების ფარგლებში შემუშავებულ განსხვავებულ თავისებურებებს. ამ ეპოქის ძეგლთა დაჯგუფება ძირითადად ორნამენტის საშუალებით ხერხდება. ყოველ სახელოსნოს თავისი ორნამენტული რეპერტუარი აქვს შემუშავებული, რაც განასხვავებს მათ ერთმანეთისაგან. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა კახეთის ჭედური ხატები, რომელთა ოსტატები მეზობელი ირანთან შემოსული ახალი ტექნიკითა და ორნამენტული მოტივებით სარგებლობენ. შემოდის სახელე ჭედური ნაწარმოების ფერადოვანი გამაშიც — ჩნდება ფირუზი, რომელიც აქამდე არ სარგებლობდა საქართველოში განსაკუთრებული პოპულარობით. XVI ს-დან კი იგი ფართოდ გამოიყენება. ფერადოვანი გამის შეცვლა აისახა იმ ცხოველხატულ მიდგომაშიც, რის თვალსაჩინო ილუსტრაციასაც წარმოადგენს XVI ს-ის ჭედური ნიმუშები.

XVI ს-ის II ნახევრის კახეთის ხატებში ვლინდება ერთი არსებითი თავისებურება: ზოგი მათგანისათვის დამახასიათებელი ორნამენტული სქემა, რომელიც იძლევა ორი, იშვიათად — სამი ტალღოვანი ხაზის გადაკვეთას ორი მხრიდან შემოსაზღვრული ზოლის ფარგლებში. ეს ტალღოვანი ხაზები ისე მიედინება, რომ ერთის რგალის ცენტრი არ ემთხვევა მეორისას. ტალღისებური ხაზების ასეთი წყობა იძლევა ცოცხალ, საინტერესო, დენად ნახატს. ამგვარი სქემების გამოყენების ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია ალავერდის (ყვარლის) ღვთისმშობლის კარგი ხატი, რომელსაც განსაკუთრებული ადგილი უკავია XVI ს-ის ქართული ოქრომჭედლობის მრავალრიცხოვან კოლექციაში. იგი თავისი დროის ტიპური ნაწარმოებია; ამკარად გამორჩეული შესრულების დონითაც, მდიდრული სკულპტურული და ორნამენტული დეკორითაც და უხვი ეპიგრაფიული მასალითაც (სურ. 51-55).

ალავერდის ტრიპტიქონი პირველად გიორგი ჩუბინაშვილმა შემოიგნა სამეც-



ნიერო ლიტერატურაში. მკვლევარი იხსენიებს მას ნაშრომის „Грузинское искусство“-ს (გვ. 19, 633). დასკვნით თავში — შუა საუკუნეების ქართული ჰერალდიკის კვლეურობის განვითარება VIII-IX ს-დან XIX ს-ის ჩათვლით, — სადაც იგი საგანგებოდ ჩერდება XVI ს-ის ჰერალდიკის ხელოვნების ძირითად ტენდენციებზე. ხატი მოხსენიებული აქვს თ. საყვარელიძესაც (თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, „ქართული ჰერალდიკა და ფერწერული ხატება“, „ხელოვნება“, თბილისი, 1980). ამავე მკვლევარს ხატი უფრო ვრცლად აქვს განხილული ნაშრომში „XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა“ (გვ. 138-140), სადაც ავტორი საგანგებოდ ჩერდება ტრიპტიქონის ორნამენტულ დეკორზეც.

1924 წელს ხატი ალავერდის კათედრალიდან საისტორიო-საეთნოგრაფო მუზეუმში მოხვდა. 1925 წელს იგი გადაეცა უნივერსიტეტის ძველი ქართული ხელოვნების კაბინეტს, შემდეგ კი სხვა ძეგლებთან ერთად საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს.

ხატი ყველგან ფიქსირებულია ალავერდის ტრიპტიქონის სახელწოდებით. უფრო მართებული იქნება, მას ყვარლისა ვუწოდოთ. ცენტრალურ, ჩასადგმულ „თავი ხატზე“ არსებული საქტიტორო წარწერა გვამცნობს, რომ ხატი შეიქმნა კასთა მეფის კარის წინამძღვრის ^{წინამძღვარი} ფილიპეს დაკვეთით, მის მიერვე სოფ. ყვარლის ბოლოს აგებული ეკლესიისათვის. ის ფაქტი, რომ ტრიპტიქონი საისტორიო-საეთნოგრაფო მუზეუმში ალავერდთან მოხვდა, არ უნდა იყოს მისი სახელის განმსაზღვრელი. ამდენად ჩვენც ამიერიდან მას ყვარლისად მოვიხსენიებთ.

ძეგლის მეტ-ნაკლებად ზუსტ დათარიღებაში გვეხმარება მისი ფონის ორნამენტაციის ხასიათი. ტრიპტიქონის გამოსახულებათაგან თავისუფალი ზედაპირი დაფარულია ხალიჩისებური ორნამენტით, რომელიც ხუთეკურა და პალმეტიკისებური ყვავილების ზღართებისაგან შედგება, ორივე ეს მოტივი თითქმის თანაბარი სისწორით მეორდება, თუმცა, არის ისეთი მონაკვეთებიც, სადაც მხოლოდ პალმეტიკისებური ყვავილება გამოყვანილი. ასეთია, მაგ., ცენტრალური ხატის მარცხენა კიდურა ორნამენტული ზოლი (სქემა N 11), სადაც ორივე ტალღისებურ ყლორტს მხოლოდ ამ სახის მცენარე ამშვენებს. მცენარეთა შორის არეები უწყვილესი წრეებით არის დაფარული. ჩასადგმულ ხატზე ნახატის რელიეფი ძალზედ დაბალია. ყვავილთა ფურცლები დამატებით არ არის დამუშავებული. ისევე, როგორც ჩასადგმული ხატისავე ჩარჩოზე (სქემა N 8) და „უფლის დიდების“ კომპოზიციის თაღოვან მოჩარჩოებაზე (სქემა N 9). მცენარეთა ზედაპირი დამატებით დამუშავებულია მხოლოდ ცენტრალური ხატის მარჯვენა ორ განაპირა (სქემა N 7) და მარცხენა, ხატისაკენ მდებარე ორნამენტულ არშიებზე. ასევეა „უფლის დიდების“ კომპოზიციის ფონზე, სადაც თვეით გამოყვანილი მცენარეული ნახატი ოდნავ ამოხიდილია ზედაპირიდან. აქ ყვავილთა ფურცლებზე წერილი შტრიხებით მინიმუმებულია ძარღვები. პუნსონირებულ ფონზე ყვავილთა სადა, გაპირილებული ზედაპირი ათინათებით ამდიდრებს ხატს და ცხოველხატულ ეფექტს იძლევა. ქართველი ოქრომჭედლები ხშირად მიმართავდნენ ფონის „პუნსონირებას“, რის მეშვეობითაც აზერსებდნენ ერთი მხრივ, ზედაპირის პლასტიკურობის გაძლიერებას, მე-



ორე მხრივ, მის გაძლიერებას კოლორისტული ნიუანსებით. ბუთყურა და ტისუბური ყვავილების მოტივებზე აგებული ნახატი ტრიპტიქონზე სხვადასხვა ვარიანტითაა წარმოდგენილი. ერთი კომპოზიციის ან ჩარჩოს ორნამენტული ნახატი აღარ შეორდება. ერთმანეთისაგან ისინი განსხვავდება ყვავილთა ზომით, ფონიდან ამოზიდვის დონით, მეტნაკლებად გულმოდგინე დამუშავებით, და რაც მთავარია, ნახატის საერთო სქემით.

ასეთი სქემების გამოყენების მაგალითები უხვად მოგვეპოვება; ეს არის კახეთისა და ქართლის ოქროს ხატები და ჩხოროწყეში აღმოჩენილი თასი, სადაც ეს სქემები, უთუოდ, ირანიდან შემოსული ახლებური ტექნიკითაა დამუშავებული (ფონისაკენ ჩაჭრით, ოქროს ფირფიტაზე ფენა-ფენად ამოცლით). ასეთი სქემის გამოყენების პირველი მაგალითია ალავერდის მაცხოვრის ხატი, სადაც იგი შუემნეველ ადგილზეა — ქრისტეს ხელში სახარების ყდის ზედა არმიასზე (სქემა N 1), მომდევნო ხატებში ამგვარ სქემას უკვე თვალსაჩინო ადგილზე იყენებენ — ხატების ჩარჩოებზე. ასეა წაღწევისა და (სქემა N 2) აწყურის ღვთისმშობლის (სქემა N 3) ხატებზე. უკანასკნელზე იგი გართულებულია ორი ტალღოვანი საზისაგან განშტოებული ყლორტებით და მსგავსებას იწინებს ყვარლის ხატის ცენტრალური ნაწილის ქვედა კიდურა არმიასთან (სქემა N 10). ასევეა ქვემო ჭაღის ხატზე (სქემა N 4) და ითანეს თავის მოკვეთის ხატის ფონზე, სადაც ამ სქემის აგებულება უფრო ახლოს დგას ჩხოროწყეს თასის სქემასთან (სქემა N 5), რომელშიც იგი გართულებულია მესამე ტალღისებური ხაზით. მესამე ხაზი კვეთს ორ დანარჩენს და გადაკვეთის ადგილში აზუსტებს მათ რკალთა ცენტრს. ამ სქემათა ვარიანტები გვხვდება ყვარლის კარელ ხატზეც, ჩარჩოთა ორნამენტულ არშიებზე, სადაც ისინი ხშირად გართულებულია დამატებითი ყლორტებით. ე.ი. ყვარლის ხატის ოსტატი თავისუფლად იყენებს ამ სქემებს და კარგად იცნობს მის სხვადასხვა ვარიანტს.

განსხვავებული სქემებია გამოყენებული ისეთ მონაკვეთებზე, სადაც ნახატი ერთი ზოლის ფარგლებში კი არ ეითარდება, არამედ ერთიანი ქსელის სახით ავსებს კომპოზიციის ფონს. სხვაგვარი სქემაა იქ, სადაც ტალღოვან ხაზებს შორის ფერადი ქვებია ჩასმული. აქ ყლორტები გარს ევლებიან ძვირფას თვლებს და დამატებით მოჩარჩობას ქმნიან მათთვის.

როგორც ითქვა, ყვარლის ხატზე ორნამენტით ივსება არა მხოლოდ ჩარჩოს არშიები, არამედ ფონის მთელი ზედაპირი. ამგვარი მიდგომა — ფონის მთლიანად ორნამენტით შევსება, ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში ნაცადი ზერხია. XI ს-ის ქვემო ჭაღის საკურთხეველისწინა ჯვრის ოსტატი უარს ამბობს გლეჯ ფონზე და მის ზედაპირს მცენარეული ორნამენტით ფარავს. იგივე ზერხია გამოყენებული წვირმის ზაგერის სვანურ ჯვარზე, რომელიც XII ს-ითაა დათარიღებული. XVI ს-ის ოსტატები იმეორებენ ჯერ კიდევ XI ს-ის დასაწყისშივე ცნობილ ზერხს, მაგრამ ეს ზერხი უკვე გადამუშავდება იმ მხატვრულ ამოცანათა შესაბამისად, რომლებითაც გამოირჩევა ეს ეპოქა.

ფონის ორნამენტირების ნიშნით გ. ჩუბინაშვილი ყვარლის ხატს ადარებს გორისჯვრის საკურთხეველისწინა ჯვარს (კახეთის დასნეულებული მეფის ალექსან-

დრეს დაკვეთა), სადაც ორნამენტით იფარება გამოსახულებათაგან თავისუფალი მთელი ზედაპირი. თანაც, ნახატი შედგება ხუთფურა და პალმეტისებურ რეებისაგან, რომელთა განაწილება და დამუშავება უახლოვდება ყვარლის ხატისას. ამავე ჯგუფში ასახელებს მკვლევარი ორ პატარა ხატს, რომლებიც ედიშერ ჩოლოყაშვილის დაკვეთითაა შესრულებული 1589 წ. აქ ორნამენტირებულია მხოლოდ ჩარჩოს არშიები; ორნამენტი შედგება ორი, ერთმანეთის მონაცვლე ტალღოვანი ყლორტისაგან, რომელთაგან ერთზე ხუთფურა ყვავილებაა, მეორეზე — პალმეტისებური მოტივი, ყლორტთა რკალის ცენტრები არ ემთხვევა ერთმანეთს. ანალოგიური სქემა გვხვდება ყვარლის ხატზე, ცენტრალური ნაწილის მარჯვენა, კიდურა ორნამენტულ ზოლზე, სადაც ეს სქემა შედარებით გართულებულია — ყლორტებს დამატებითი ფოთლები ამშვენებს. პალმეტისებურ მცენარეთაგან შემდგარი ამგვარივე ორნამენტითაა შეკვებული ფონი ბოჭორმის წმ. გიორგის ხატზე. აქ ხუთფურა ყვავილები არ არის, ნახატის საერთო სქემა რამდენადმე ქაოტური და მოუწესრიგებელია, ყვარლის ტრიპტიქონთან, გორისჯვრის საკურთხევისწინა ჯვარსა და ერდიშერ ჩოლოყაშვილის დაკვეთით შესრულებულ თელავის ხატებთან მას აახლოვებს ორნამენტის ფონიდან ოდნავ ამოზიდვის დონეც. ფოთოლთა ზედაპირი ზევიდან არ არის დამატებით დამუშავებული. მსხვილი პუნსონები არათანაბრად ავსებენ თავისუფალ არეებს. დამუშავებისა და ორნამენტული ნახატის ხასიათის მიხედვით, გ. ჩუბინაშვილის სარწმუნო აზრით, ფონი ბოჭორმის წმ. გიორგის ხატზე XVI ს-ის კახეთის იმ სახელოსნოშია შექმნილი, სადაც ზემოთ ხსენებული ხატები და გორისჯვრის საკურთხევისწინა ჯვარი.

ამ ძეგლთა სტილისტური მონაცემების გათვალისწინებით მკვლევარი გამოთქვამს აზრს, რომ ყველა ეს ძეგლი გამოვიდა ერთი სახელოსნოდან, რომელიც კახეთის დედაქალაქში იმყოფებოდა. ჩუბინაშვილის ეს აზრი სავსებით დამაჯერებელია, იმდენად დიდია მსგავსება ამ ძეგლთა შორის ორნამენტული მოტივებისა და მათი შესრულების ხასიათის მხრივ.

ბოჭორმის წმ. გიორგის ხატზე ორნამენტი შესრულების რამდენადმე დაუდევრობით ხასიათდება, გორისჯვრის ძეგლზე ეს მოტივი მცირე ფრაგმენტების სახით წარმოგვიდგება, რადგან ცალკეული მონაკვეთები მჭიდროდ ივსება გამოსახულებებით. თელავის ხატებზე მხოლოდ მოჩარჩოებაა ორნამენტირებული. ასე ფართოდ და უხედავად, როგორც ეს ყვარლის ხატზეა, ორნამენტი ამ ჯგუფის არც ერთ სხვა ძეგლზე არ გვაქვს. აქ ნათლადაა გამოკვეთილი ნახატის საერთო სქემა, იგი გართულებულია და რამდენიმე კარიანტით წარმოგვიდგება. თვით შესრულების ხარისხიც, ზემოხსენებულ ნიმუშებთან შედარებით, უფრო გაწაფული ოსტატის ხელს ამჟღავნებს. ამდენად, ყვარლის ხატი ჭედური ხელოვნების მსგავს ნიმუშებს შორის საუკეთესოდ უნდა მივიჩნიოთ და იგი XVI საუკუნის ბოლო მეოთხედს მივაკუთვნოთ.

XVII ს-ის ჭედურ ხატებზე ფონის ამგვარი ორნამენტული დამუშავების მაგალითს ვხვდებით ცაიშის ღვთისმშობლის ხატზე, რომელიც მალაქია გურიელის

დაკვეთით შესრულდა. როგორც ჩანს, ციშის საოქრომჭედლო სახელოსნოს ოსტატებმა ყვარლის ხატს მიმართეს არა მხოლოდ ჩასადგმელი ხატის კომპოზიციური გადმოსაღებად; მათ ორნამენტული დეკორიც გაიმეორეს.

ყვარლის ხატის ცალკეულ კომპოზიციათა მოჩარჩოების მოტივი აშკარა მსგავსებას იჩენს ზოგიერთი აღმოსავლური მინიატურის ორნამენტაციასთან, კერძოდ, XV-XVI სს-ის ირანულ ხელნაწერთა ილუსტრაციებთან.

ასეთია, მაგ., 1491 წლის ნიზამის „ხამსეს“ მინიატურები, შესრულებული პერთულ სტილში. კომპოზიცია „ბახრამ გური ინდოეთის დედოფალთან შავ კოშკში“, მოჩარჩოებულია შავ ზოლზე გამოკვეთილი ხუთფურა ყვავილების მოტივით. ყლორტები ტალღოვანი ხაზით კვეთენ ერთმანეთს ისე, რომ რკალთა ცენტრები ერთმანეთს არ ემთხვევა. ანალოგიურ სქემას ვხვდებით ყვარლის ტრიპტიქონის ცენტრალური ნაწილის კიდურა არშიაზე და ერდიშერ ჩოლოყაშვილის დაკვეთით შესრულებულ ხატებზე.

მსგავსია თავრიზის სკოლის 1521 წლის ხელნაწერის „წმინდა იმამთა ისტორია“ მინიატურა – „წინასწარმეტყველის უკანასკნელი ქადაგება“, სადაც ორნამენტული მოჩარჩოების ისეთსავე სქემას ვხვდებით, როგორცაა ყვარლის ტრიპტიქონის ფრთებისა და ცენტრალური ნაწილის „უფლის დიდების“ კომპოზიციის მოჩარჩოებაზე, თანაც, აქ უკვე არა მხოლოდ ხუთფურა, არამედ პალმეტისებური ყვავილებიც არის გამოყენებული.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარივე სქემები იძებნება XVII ს-ის II ნახევრის ირანულ ქსოვილებშიც. როგორც ჩანს, ეს მოტივი საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა ამ დროის ირანულ ხელოვნებაში.

თუ თვალს გადავავლებთ XVI ს-ის სხვა აღმოსავლურ მინიატურებს, დავრწმუნდებით, რომ ეს ირანული მოტივი თავს იჩენს არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ სლავურ ქვეყნებშიც სარგებლობს პოპულარობით. ამის დამადასტურებელია XVI-XVII სს-ის თურქული მინიატურები. 1566-1568 წწ-ის სულეიმანის სიეფტკარის ლაშქრობის ამსახველ მინიატურებზე ორნამენტული ჩარჩო ანალოგიური სქემითაა აგებული ხუთფურა და პალმეტისებური ყვავილების მოტივებზე (სქემა N 13).

ბაბურიდების ეპოქაში (XVI ს-დან) ინდოეთის კარზე მოღვაწეობდნენ თავრიზელი და შირაზელი მხატვრები. მათ გაამდიდრეს ინდური მინიატურა თემურიდების პერთული და სეფიანთა ირანის ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებით. სწორედ ასეთი სინთეზის მაგალითად გვევლინება XVI ს-ის ბოლო მეოთხედის „ბაბურ-ნამეს“ ხელნაწერის მინიატურები. თემურიდული და სეფიანთა ირანის გავლენები ბაბურიდების ინდურ მინიატურაში გამოვლინდა კომპოზიციამში, არქიტექტურაში, ფერადოვან სქემასა და რაც საინტერესოა, ორნამენტში. „ბაბურ-ნამეს“ ხელნაწერის ყოველი მინიატურა და ტექსტი მოჩარჩოებულია მცენარეული ორნამენტით, რომელიც აგებულია ხუთფურა და პალმეტისებური ყვავილების ტალღოვანი ყლორტებით და თავისი სქემით (სქემა N 12) უახლოვდება ყვარლის ხატის ფრთების არშიათა ნახატს (სქემა N 6).

სავარაუდოა, რომ ქართველი ოსტატები ამგვარ მოტივებზე აგებულ ორნამენ-



ტულ სქემებს სწორედ ირანული მინიატურების საშუალებით გაცნობენ. მათგან ერთი ადგილად გადადიოდა ერთი ქვეყნიდან მეორეში, ხოლო თუ საქართველოს ისტორიულ ვითარებას გავითვალისწინებთ, XVI ს-ის კახეთში ირანული კულტურის გავლენა სავსებით გასაგები ხდება.

ლიტერატურა

1. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭეღურა და ფერწერული ხატები. „ხელოვნება“. თბილისი, 1980.
2. თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, „მეცნიერება“, თბილისი, 1987.
3. **О. Галеркина**. Иранская миниатюра XV-XVI вв. "Аврора", Ленинград, 1973.
4. **И. Карпова**. Иранская миниатюра. "Аврора", Ленинград, 1981.
5. **И.А. Пирвердян**. Ирапские ткани XVI-XVII вв. "Аврора", Ленинград, 1975.
6. **Сулейман Хамид**. Миниатюры к Бабур-Наме. "Фан", Ташкент, 1970.
7. **Фехер Геза**. Турецкие миниатюры времени покорения Венгрии. Корвина Мадяр Хеликон, 1980.
8. **Г.Н. Чубинашвили**. Грузинское чеканное искусство. "Сабчота Сакартველო", Тбилиси, 1959.
9. **Г.Н. Чубинашвили**. Вопросы истории искусства, т.1, Тбилиси, 1970. Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии" (Доклад на III Иранском международном конгрессе по иранскому искусству и археологии. Ленинград, 1939).
10. **Р. Шмерлинг**. Золотой сосуд из Чхоро-Цку. "Ars Georgica", т.1, Тбилиси, 1942.

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ДЕКОР ЧЕКАННОЙ СКЛАДНОЙ ИКОНЫ АЛАВЕРДСКОЙ /КВАРЕЛЬСКОЙ/ БОГОМАТЕРИ

Резюме

В XVI веке постепенно возрождаются экономика и культура Грузии. В чеканном искусстве обостряется интерес к техническим приемам. Золотых дел мастерские разрабатывают отличные друг от друга стилистические приемы. Показательным памятником одной из мастерских, находящихся в Кахетии, является складень Кварельской Богоматери, чей орнаментальный декор является исходной точкой для ее датировки. Памятники, имеющие аналогичный декоративный узор, помогают отнести его к последней четверти XVI века. Применённый растительный узор и схема распределения рисунка находят прямые аналогии в восточных, в частности, в иранских миниатюрах XVI в.

**THE ORNAMENTAL DECOR OF THE CHASED
TRIPTYCH OF THE ALAVERDI
(QVARELI) VIRGIN**

Summary

The economy and culture of Georgia witnessed a gradual revival in the 16th century. Interest in techniques grows in metalwork. Goldsmiths develop distinct stylistic techniques. The triptych of the Qvareli Virgin is a striking relic from a workshop in Kakheti. Its ornamental decor serves as a reference for dating it. Relics with an analogous decor permit to date them to the last quarter of the 16th cent. The vegetable pattern and distribution design of the pattern have direct analogies in oriental, particularly Iranian, miniatures of the 16th century.

1919

1. ცოტა რამ ხელოვნებაზე – ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, თბილისი, 1919, № 3,4.

1922

1. პეკუ მეუნარგია ოქრომჭედელი XIX საუკუნის პირველ ნახევრისა. ჟურნ. „ლომისი“, ტფილისი, 1922, № 6.
2. არქეოლოგიური მოგზაურობა ყვირილის ხეობაში, ჟურნ. „ლომისი“, ტფილისი, 1922, № 13.
3. ბერთუბნის სატრაპეზოს ფრესკები, ჟურნ. „ტფილისი“, 1922.

1923

1. Возвращение Грузии исторических ценностей, газета "Заря Востока", 2 сентября.

1924

1. ზონის ეკლესიის წმინდა გიორგის ხატი – ჟურნ. „საისტორიო მონაძე“ ტფ., 1924, № 2.
2. ძველი ქართული ხეროთომოდერების გამოყენა – ჟურნ. „კავკასიონი“, ტფ., 1924, № 3-4.

1925

1. ქართული კედლის მხატვრობის დასურათებული ღებნის ფრაგმენტები – კრებული „არილი“, პროფესორ ივანე ჯავახიშვილისადმი მისი სამეცნიერო მოღვაწეობის 25 წლისთავზე (1900-1925) მოწაფეთა მიერ მიძღვნილი კრებული, ტფილისი, 1925, გვ. 25-46, ტაბულა 8.
2. Бетани, древности Тифлиса, Зедазенский монастырь, Коджори, Марткопский монастырь или Гвтасба, монастырь св. Антония, Мцхета,

памятники архитектуры на Пилетском хребте, Путеводитель — Тифлис
и его окрестности, составленный туристическим отделом Геогра-
фического об-ва под ред. И.А. Асланишвили. Тифлис, изд. "Церкумси",
1925.

1927

1. ქართული საერო მხატვრობის გენეზისისათვის — ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, ტფილისი, 1927, № 6-7.

1929

1. უბისი, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის, ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლები, ტ. I, ტფილისი, 1929. პარალელური ტექსტი რუსულ და ფრანგულ ენებზე.

Убиси, Материалы по истории грузинской стеной живописи. Памятники древнегрузинского искусства, т. 1, Тифлис, 1929. Параллельное издание с грузинским и французским текстом.

1930

1. Новое грузинское искусство, "Большая Советская Энциклопедия", Москва, 1930, т. XIX.

1932

1. Quelques remarques sur l'origine des procedes sans les fresques de Neredicy L'art byzantin cher les slaves, Recniel dedie à la memore de th, Uspensky, t.II, Paris, 1932, p. 109-120.

1933

1. ტურიზმი და მატერიალური კულტურის ძეგლები — საქართველოს პროლეტარული ტურიზმის საზოგადოება, ტურისტის ბიბლიოთეკა, ტფილისი, 1933.
2. შახ აბას I (1586-1629) სასახლის „ალი-ყაპუს“-ს ისფაჰანში /სპარსეთი/ ფრესკების პირების გამოფენის კატალოგი, გადმოღებული დედნიდან მხატვრის

მატილდა მღებრიშვილი-თერკულოვის მიერ 1931 წელს. ტფილისი, საქართველოს ეროვნული გალერეა, 1933.

Каталог копий росписей дворца Шаха Аббаса I в Исфагане (Персия), выполненных художницей Матильдой Мгебришвили-Теркуловой в 1931 году. Национальная картинная галерея Грузии (параллельное издание на русском и грузинском языках), Тифлис, 1933.

3. სპარსული კედლის მხატვრობის პირების გამოფენა - ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, ტფილისი, 1933, №9.

1935

1. ქართული მონუმენტური მხატვრობის შესწავლის მიმოხილვა - ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. ტფილისი, 1935, №6.

1937

1. ბექა ოპიზარი, მონოგრაფია, გამომცემლობა „ფედერაცია“, ტფილისი, 1937.
2. „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ მხატვრობაში - გაზეთი „კომუნისტი“, 18.X.1937 № 293 /5040) გვ. 4.
3. "Витязь в тигровой шкуре" в грузинской миниатюре-газ. "Заря Востока", 1937, 19 мая.
4. Исторические памятники Грузии - газ. "Молодой сталинец", 24. 06. 1937, N 85, стр.4.

1938

1. შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ ხელოვნებაში - „ენიმკის“ მოამბე /მიძღვნილი „ვეფხისტყაოსნის“ 750 წლისთავისადმი/, ტ. III, ტფილისი, 1938.

1939

1. ერმიტაჟის მოძრავი გამოფენა - ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, ტფილისი, 1939, N 10.
2. Бека Опизари, монография, Тифлис, 1939.
3. "Витязь в тигровой шкуре" и древнегрузинское искусство - сборник

"Шота Руставели и его время", изд. "Худож. литература", Москва, 1939.

4. Грузия и Иран – "Третий международный конгресс по иранскому искусству и археологии", Москва-Ленинград, Акад. наук СССР, 1939 г.
5. Редакция и вступительная статья к книге Н.И. Толмачевской: "Декоративное наследие древнегрузинской фрески", изд. "Заря Востока", Тифлис, 1939.

1940

1. Иранская станковая живопись (Метехи – Музей истории культуры и искусства), Тф. 1940.

1941

1. Иранская живопись (Метехи – Музей истории культуры и искусства). Тф. 1941.
2. ატენის ტაძრის კედლის მხატვრობის დათარიღებისათვის – თეზისები, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების V სამეცნიერო სესია, 1941 წლის 11-13 ივნისი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბილისი, 1941.
3. ორი ლანგარი არმაზიდან პუნეს გამოსახულებით – თეზისები, საქსსრ მეცნიერებათა აკადემია, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების IV სამეცნიერო სესია, 1941 წლის 27-29 დეკემბერი, მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბილისი, 1941.
4. რევენზია ი.ა. ურუშაძეს წიგნზე: „ნიკოლაძე იაკობ ივანეს ძე, მოსკოვი-ლენინგრადი, გამოქვეყნება „იკუსტო“, 1940, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1941, N 5.

1942

1. სასანური ლანგარი ერმიტაჟის კოლექციიდან ბრძოლის გამოსახულებით საქსსრ მეცნიერებათა აკადემია, საქ. სახ. მწიფო მუზეუმის პირველი სამეცნიერო სესია 1942 წ. 27-30 მაისის სესიის განრიგი და მოხსენებათა თეზისები, თბილისი, 1942.
2. ვერცხლის თასი თრიალეთის გათხრებიდან, მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისი – საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა

განყოფილების V სამეცნიერო სესია, 1942 წლის 26-27 თებერვალი. მუშაობის
გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1942.

3. Рецензия на книгу Б.А. Куфтина: "Археологические раскопки в Триалети. Опыт периодизации памятников", Академия наук ГССР, Тбилиси, 1941 г. – В "Историческом журнале", Тб., 1942 г., N 5.

1944

1. ქართული ხელოვნების ისტორია, მონოგრაფია, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, ტ.1, თბილისი, 1944.
2. წარმართული მისტიკები და ანტიკური თეატრი საქართველოში – ჟურნ. „მნათობი“, თბილისი, 1944, N 1-2.
3. ქართული რელიგიური ქანდაკების უძველესი ნიმუშები – საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, თბ., 1944, ტ. XII.

1946

1. თ. აბაკელიას ახალი ქანდაკების გამო – გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946, 5 აპრილი.
2. თბილისის მდამოყვანილობა, თბილისი, საიუბილეო კრებული „თბილისის 1500 წელი“. გამომცემლობა „კომუნისტი“, თბ., 1946.

1947

1. Серебряный кубок из раскопок в Триалети – журн. "Вестник древней истории", Москва, 1947, N 2.

1948

1. სახვითი ხელოვნების გამოყვანაზე – გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1948, 4 იანვარი.

1950

1. История грузинского искусства – т.1, Москва, изд. "Искусство", 1950 г.



2. Две серебряные чаши из раскопок в Армази – журн. "Вестник древней истории", 1950, N 1.

1951

1. Письма в редакцию – журн. "Искусство", 1951 г., N 6.
2. Рецензия на книгу М.В. Алпатова "Всеобщая история искусства", т.1, М.-Л., изд. "Искусство", 1948 г. журн. "Советское книга", 1951, N7.
3. Грузинские эмали – газ. "Советское искусство", 1951, 15 мая.
4. Основоположник грузинской реалистической живописи – К 15-летию со дня смерти Г.И. Габашвили – газ. "Заря Востока", 1951 г., 28 октября.

1952

1. ლეონარდო და ვინჩი – გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1952, 11 აპრილი N 15 /416/.
2. ლეონარდო და ვინჩი, გაზ. „სოვეტკან ვრასტან“, 1952, 16 აპრილი N 31 / 7285 / /სომხურ ენაზე/.
3. წერილები რედაქციის მიმართ – გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1952, 30 მაისი
4. ქართული ხელოვნების საგანძური – ჟურნ. „დროშა“, თბილისი, 1952, N 12.
5. Изобразительное искусство и архитектура Грузинской ССР, "Большая Советская Энциклопедия", второе издание, 1952, т. 13.
6. Великий художник и ученый. К 500-летию со дня рождения Леонардо да Винчи, газ. "Заря Востока", 1952, 15 апреля, N 90.
7. Леонардо да Винчи – газ. "Молодой сталинец", 1952.
8. Выдающийся русский художник (к 100-летию со дня смерти П.А. Федотова) , газ. "Ленинское знамя", Тб., 1952, 26 ноября.
9. Сокровищница художественных ценностей – газ. "Заря Востока", 20 декабря 1952 г., N 299 (8565).
10. Сокровищница культурных ценностей – газ. "Молодой сталинец", 20 декабря 1952 г., N 152 (4290).

1. Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры (Общество по распространению политических и научных знаний), Тбилиси, 1953.
2. Сокровищница художественных ценностей и открытие постоянной экспозиции Государственного музея Искусств Грузинской ССР, "Известия Академии наук Армянской ССР", Ереван, 1953, N 2.
3. რეალისტური ხელოვნების წამყვანი ოსტატი - /სომხურ ენაზე/ გაზ. „სოვეტაკან ვრასტან“, 14 თებერვალი, 1953, 13 /7371/.

1954

1. რუსეთის მუზეუმებიდან ახლად მიღებული სახეითი ხელოვნების ნაწარმოებები - ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1954, N 1-2.
2. მეთორმეტე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ჭედური ხელოვნების მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა, თეზისები, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესია, 1954 წ. 22-27 ნოემბერი, თბ., 1954, გვ. 96.
3. Художественный музей в Тбилиси - жур. "Искусство", Москва, 1954, N 1.
4. Грузинская сокровищница изобразительного искусства - газ. "Заря Востока", 1954, 19 марта.
5. Сокровищница художественных ценностей (на арм. яз.), газ. "Гоакан терт", Ереван, 1954 г., 25 февраля.

1955

1. ნიკო ფიროსმანაშვილი - ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1955, N 5.
2. მარტიროს სარიანი - გაზ. „სოვეტაკან ვრასტან“, თბ., 1955 20 ოქტომბერი, /სომხურ ენაზე/.
3. Мастера гравюры и литографии, газ. "Молодой сталинец", 1 ноября 1955 г.

1956

1. ბექა ობიზარი, მეორე შევსებული და გადაამუშავებული გამოცემა, გამ. „ხელოვნება“, თბილისი, 1956 (მონოგრაფია).
2. საბჭოთა საქართველოს სახეითი ხელოვნება - გაზ. „კომუნისტი“, 1956, 30 ოქტომბერი. /საუბარი ჩვენს რესპუბლიკაზე - რა მოგვცა დიდმა ოქტომბერმა/



3. საქართველოს სახვითი ხელოვნება — გაზ. „სოვეტკან ვრასტან“, თბილისი, 1956, 28 ნომერი. /სომხურ ენაზე/.
4. Бека Опизари (второе расширенное и переработанное издание, изд. "Заря Востока", Тбилиси, 1956 (монография).
5. Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры, Центральное лекционное бюро Министерства культуры ГССР, (лекция 1), Тб., 1956 (лекция 2), Тб., 1956.

1957

1. История грузинской монументальной живописи, т. 1, изд. "Сахелгами", Тбилиси, 1957.
2. ლ. გულიაშვილის ნაწარმოებთა გამოფენის გამო — გაზ. „კომუნისტი“, თბ., 1957, 20 იანვარი.

1958

1. არმაზის ხეში გათხრების დროს ნაპოვნი ადრესასანური ეპოქის კერცხლის თასი, თბილისი 1500, საიუბილეო კრებული, თბილისი, ი. სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1958.
2. ბოლნისის ტაძრის აგების თარიღის დაზუსტებისათვის — საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შრომები N 4 (13), თბილისის 1500 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული, თბილისი, 1958.
3. დავით კაკაბაძე — ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1958, N 4.
4. ვანტანგ გორგასლის პორტრეტის დადგენისათვის — გაზ. „კომუნისტი“, თბილისი, 1958, 24 დეკემბერი.
5. Древние традиции — жур. "Декоративное искусство СССР", М., 1958, N 4.
6. Замечательный художник. К юбилею Ладო Гудиашвили, газ. "Заря Востока", Тб., 1958, 21 января, N 16 (10127).
7. რეალისტური პეიზაჟის ოსტატი — /სომხურ ენაზე/, გაზ. „სოვეტკან ვრასტან“, თბ., 1958 17 მარტი.

1959

1. ბრიტანეთის მუზეუმის პორტრეტული გემა 11712 ფალაური წარწერით, —

კორნელი სამსონის ძე კეკელიძის საიუბილეო კრებული, თბილისი, 1959, გვ. 53-57.



2. დავით კაკაბაძის სურათების გამოფენა – წინასიტყვაობა, გამ. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1959.
3. დაძაბული ძიება, შემოქმედებითი მღელვარება /დავით კაკაბაძის სურათების გამოფენა/, გაზ. „კომუნისტი“, 1959, 3 სექტემბერი, N 205 /11511/.
4. შთამაგონებელი ხელოვნება, პოლონეთის კულტურის დღეები, გაზ. „კომუნისტი“, 1959, 23 ოქტომბერი N 248 /11554/.
5. რერიხი ნ.კ. გაზეთი „სოვეტკან ვრასტან“, თბ., 1959, 17 თებერვალი, N 25 /1720/, სომხურ ენაზე.
6. Выдающийся русский художник, К открытию в Тбилиси выставки произведений Н.К. Рериха, газ. "Вечерний Тбилиси", 1959, 20 янв.
7. Впечатления и встречи: беседа с академиком Ш.Я. Амиранашвили, "Поездка в Польшу", газ. "Вечерний Тбилиси", 1959, 23 сентября, N 251 (944).
8. Выставка графики Макса Швабинского – газ. "Заря Востока", Тбилиси, 1959, 2 сентября.
9. Выставка современного прикладного искусства Югославии, газ. "Заря Востока", Тбилиси, 1959, 17 сентября. Изд. "Литература и искусство", N 217 (10631).

1960

1. კულტურული ურთიერთობის გზები – ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1960, N 3.
2. ანდრეი რუბლევი – ჟურნ. „მნათობი“, თბ., 1960, N 11.
3. წინასიტყვაობა ელენე ახვლედიანის სურათების გამოფენის კატალოგისათვის, თბ., 1960 (ქართულ და რუსულ ენებზე).
4. წინასიტყვაობა ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების გამოფენის კატალოგისათვის, თბ., 1960 (ქართულ და რუსულ ენებზე).
5. К вопросу об определении портретного изображения на гемме Британского музея (119712) с пехлевийской надписью, жур. "Вестник древней истории", 1960, N 2.
6. Серебряная чаша раннесасанидской эпохи из раскопок в Армазисхеви, Исследования по истории культуры народов Востока, Сборник в честь академика И.А. Орбели, издат. АН СССР, М.-Л., 1960, стр. 283-293.
7. Грузинские перегородчатые эмали, XXV международный конгресс востоковедов, доклад делегации СССР, М., 1960.
8. Великий русский живописец. К 600-летию со дня рождения Андрея

1961

1. ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გამ. ხელოვნება. მონოგრაფია.
2. რას მეტყველებს რუსთაველის პორტრეტი? - გაზ. „კომუნისტი“, თბ., 1961, 7 იანვარი N 5 (11919).
3. შოთა რუსთაველის პორტრეტი იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1961, N 4.
4. ქართული კულტურის აკანთან. საქართველოში ნაპოვნი არქაული დამწერლობის ნიმუშები, გაზ. „კომუნისტი“, 2 დეკემბერი, 1961, N 273 (12187).
5. Классик грузинской скульптуры (Я.И. Николадзе), газ. "Вечерний Тбилиси", 1961, 29 мая, N 125 (2433).
6. Традиции и новаторство, газ. "Вечерний Тбилиси", 1961, 2 октября N 230 (2538).

1962

1. ქვაში გაცოცხლებული... გაზ. „კომუნისტი“, 21 იანვარი 1962. (ვრიბოელოვის ძეგლი)
2. პორტრეტული ფერწერის ოსტატი - გიორგი მაისურაძის დაბადების 145 წლისთავი. გაზ. „კომუნისტი“, 18 ივლისი, 1962, N 167 /12375/.
3. Певец родного края. К 80-летию со дня рождения А.Г. Цимакуридзе, газ. "Молодежь Грузии", 1962, 17 апреля
4. Поиски следовало бы продолжить - газ. "Вечерний Тбилиси", 19 декабря 1962, N 296 (2905).
5. Yes émaux de Géorgie, Merveilles de l'Art en Orient, изд. Cerele d'Art, Paris, 1962.

1963

1. საუკუნეები მეტყველებენ: კვალი კვიპროსისაკენ მიდის, ვაზუთი „კომუნისტი“, 1963 11 იანვარი N 9 /12521/.
2. მართალი მხატვარი /გ. გაბაშვილი/, გაზ. „კომუნისტი“, 1963, 7 მარტი N 56 /12568/.



3. История грузинского искусства – изд. "Искусство", Москва-Ленинград, 1963.
4. Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры (Расширенное издание с иллюстрациями 100 таблиц), Издательство АН СССР, Тбилиси, 1963 г.
5. Его творчество служит народу (М. Тоидзе), газ. "Вечерний Тбилиси", 1963 г., 14 августа, N 190 (3106).
6. Smalti della Georgia, Electa Editrice, Milano, 1963.

1964

1. ვარძიის მთავარი ტაძრის კედლის მოხატულობა – ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“, 1964, N 3.
2. Художественные традиции грузинского народного искусства, VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук, Москва, изд. "Наука", август, 1964.
3. К определению изображений на клинхе шашки М.Ю. Лермонтова, жур. "Литературная Грузия", Тбилиси, 1964, N 10.
4. Сокровищница художественных ценностей, газ. "Заря Востока", 1964, N 76 (12006).

1965

1. ქართული ხელოვნების საგანძური, ჟურ. „პიონერი“, თბილისი, 1965, N 1.
2. გელათის მოზაიკა, ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“, თბილისი, 1965, N 4.
3. გამოჩენილი ქართველი მხატვარი, კრებული: შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის პირველი ლაურეატები, სერია IX, 3, საქართველოს სსრ საზოგადოება „ცოდნა“, თბილისი 1965.
4. გამოჩენილი ქართველი მხატვარი /ლ. გუდიაშვილი/, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1965, N 3.
5. Искусство древних мастеров, газ. "Заря Востока", 1965, 11 февраля.
6. საქართველოს წვლილი მხატვრული კულტურის საგანძურში, საქართველოს სსრ საზოგადოება „ცოდნა“, სერია IX-5, თბ., 1965 წ.
7. ი. ფუკურო /ტოკიოს უნივერსიტეტის პროფესორი/, შ. ამირანაშვილის წიგნის „ქართული ხელოვნების ისტორიის“ გამოცემა. ჟურნ. „თე შუპან ნიუს“ /ბეჭდვითი სიანხენი/, ათღლიური, ტოკიო, 1965, 15 აგვისტო, N 8.
8. Medieval Georgian enamels of Russia, Harry N. Abrams, INC, Publishers. New York, 1965.

1. ვეფხისტყაოსნის დასურათება, მინიატურები შესრულებული XVI-XVIII სს., თბილისი, 1966 /მონოგრაფია/.
2. ვეფხისტყაოსანი ძველ ქართულ ხელოვნებაში, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, N 6.
3. შ. რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულება ძველ ქართულ ხელოვნებაში, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1966, N 8.
4. გამოჩენილი ქართველი მხატვარი, ლ. გუდიაშვილის დაბადების 70 წლისთავისათვის, გაზ. „კომუნისტი“, 18 მარტი, 1966.
5. Грузинская миниатюра, Москва, 1966 г. (монография).
6. Цилканская богоматерь, жур. "Декоративное искусство СССР", М., 1966 г. N 8.
7. Восемь шедевров, жур. "Декоративное искусство СССР", М., 1966, N 8.
8. Сквозь глубь веков, газ. "Заря Востока", 28.IX. 1966.
9. გამოჩენილი ქართველი მხატვარი, კრებული: ლადო გუდიაშვილი, გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ ბიბლიოთეკა, თბილისი, 1966.
10. დიდი საგანმუხი, გაზ. „თბილისი“, 30 სექტემბერი, 1966 N 230 /4075/.
11. Georgia, Enciclopedia dell'Arte antica classica et orientale, vol III, 1966, გვ. 833-838.

1967

1. ბერთის ოთხთავის მინიატურებისა და მხატვრული მორთულობის დათარიღებისათვის, კრებული „ორიონი“, მიძღვნილი აკაკი შანიძის დაბადების 80 წლისთავისადმი, თბილისი, 1967.
2. დიდი ქართველი მოქანდაკე, გაზ. „კომუნისტი“, 2 აპრილი, 1967.
3. ხელოვანის დეაწლი, ჩვენი კულტურის მშენებლები, გაზ. „კომუნისტი“, 1967 15 აგვისტო.
4. Нико Пиросманашвили, изд. "Советский художник", Москва, 1967, (текст на русском, английском и французском языках).
5. Сокровища, возвращенные народу, газ. "Заря Востока", 16 и 17 марта 1967 г., N 63 (12908) и N 64 (12909).

1968

1. საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განმეულობა და მისი



1. დაბრუნება, თბილისი, 1968 (მონოგრაფია). †
2. ვეფხისტყაოსანი ძველ ქართულ ხელოვნებაში, გამ. „საბჭოთა საქართველო“ თბ., 1968 /მონოგრაფია/.
3. საქართველოდან გატაცებული განძეულობის დაბრუნება, ურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1968, N 1.
4. საღისის მხატვარი, ფიქრები ნიკო ფიროსმანაშვილზე, გაზ. „კომუნისტი“, 1968, 1 მარტი.
5. Грузинское искусство. Издательство Тбилисского государственного университета, Тбилиси, 1968 г.
6. Нико Пиросманашвили – выдающийся грузинский художник, жур. "Литературная Грузия", Тб., 1968, N 5.
7. Музей искусств Грузии – журнал "Путешествие в Советский Союз", 1968, N 9. (статья напечатана на русском, немецком, французском и английском языках, параллельные издания).
8. Сила жизненной правды, газ. "Московский художник", 1968 г., 28-VI.
9. Я выполнил долг перед народом (Очерк о жизни и деятельности Е.С. Такайшвили – выдающемся ученом историке и общественном деятеле), газ. "Вечерний Тбилиси", 1968, 4.IV.
10. Georgian Art, Tbilisi, University Press, 1968.
11. Niko Pirosmanashvili (1862-1918). Katalog wystawy. Museum Narodowe w Warszawie, Pardiernik 1968.

1969

1. მივხედოთ კაზრეთის ტაძარს, თანაავტორები: ვ. ნადირაძე, გ. სოხაშვილი, ი. უზნაძე, ი. ჯანდიერი, გაზ. „კომუნისტი“, 15 აგვისტო 1969, N 189 (14489).
2. დიდოსტატი /დავით კაკაბაძეზე/, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 3 ოქტომბერი, 1969, N 40 /1677/.
3. გამოჩენილი ქართველი მხატვარი – ანტონ გოგიაშვილი, გაზ. „ახალი კოლხეთი“ /ფოთი/, 27 დეკემბერი, 1969, N 154 /7377/.
4. L'origine dell'arte iconografice nazionale nella pitture monumentale georgians. La sur promesse storiche e paralleli stilistici, Arte Lombarda, Secondo Semestre, Milano, 1969.
5. Niko Pirosmanachvili (1862-1918), Catalogue, Introduction, de M.Ch.S.Amiranachvili. Academicien Directeur du Musee dietat des Beaux – Atrs de R.S.S. de Georgie Musee des Arts Decoratifs, Mars-Avril, 1969.

1. ძველი ქუთაისის სანახევში, ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენა, გაზ. „კომუნისტი“, 1 ივლისი, 1970, N 152 /14756/.
2. გადარჩენილი ტაძარი, თანავტორები: მამაჭავარიანი, ვ. ნადირაძე, გაზ. „კომუნისტი“, 19 ივლისი, 1970, N 168 /14772/.
3. როგორ გადარჩა ეროვნული განძი /მოგონების ერთი ფურცელი/, გაზ. „კომუნისტი“, 15 დეკემბერი, 1970, N 292 /14896/.
4. Il mosaico di Gelati, Estratto de Arte Lombarda, Milano, 1970
5. Apparition et condition Ristorique du developpemet dans l'Art Georgian de L'iconographie nationale et ses paralleles stylistique, vol, XX-VIII, Paris, 1970.
6. L'art Georgian. Edition de revues et se journaux georgienne, Tbilissi, 1970.
7. Niko Piroshmanaschwilu 1862-1918, Marx-Engels Platz, 11 bis 31 Marz, 1970, შესავალი შ. ამირანაშვილისა.

1971

1. ქართული ხელოვნების ისტორია, გამოცემა მესამე, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1971.
2. აუცილებელი განმარტება /წერილი რედაქციას/, გაზ. „კომუნისტი“, 1971 28 ნოემბერი N 276 /15186/.
3. მილოცვა საქართველოს მხატვრებისადმი, ერთდროული გაზეთი „მხატვარი“, საქ. სსრ მხატვართა კავშირის გამოცემა, თბილისი, 1971, აპრილი.
4. Феофан Грек и Андрей Рублев. Сборник: "Андрей Рублев и его эпоха", и-во "Искусство", Москва, 1971 г.
5. ფიროსმანი იუგოსლავიაში, გაზ. „კომუნისტი“, 21 ოქტომბერი, 1971, N 243 /15153/.
6. საყოველთაო ზრუნვით მოხილნი, ჟურ. „მეგლის მეგობარი“, 1971, N 25.
7. Цель – познание. Записал Ю.Н. Бережной, жур. "Турист", 1971, N 3. Москва.
8. L'art des cisellours georgiens, Artia, grague, 1971.
9. Kunstschaftze Georgiens, Artia, grague, 1971.
10. Georgian Metalwork, Artia, Prague, 1971,
11. Poklady Gruzic, Obelisk, 1971.
12. L'identification du personnage reproduit sur la gemme conserve au British Museum avec mstription phlevienne; Bedi Kartlisa, revue de Kartvelologi, vol. XXVIII. Paris, 1971, p. 167-171.



1972

1. ხაზულის კარედი, თბილისი, 1972.
2. Большой художник-реалист (К 100-летию со дня рождения Мосе Тоидзе), газ. "Заря Востока" 1972, 19 января, N 15 (14168).
3. Беречь памятники культуры – газ. "Заря Востока" 1972, 21 сентября, N 222 (14375).

1973

1. Sztuka gruzinsaka, Warszawa 1973.

1974

1. დამიანე, ქართველი მხატვარი, თბ., 1974. ქართული ხელოვნების ძეგლები II, გამომცემლობა „ხელოვნება“.

1978

1. საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განმეულობა და მისი დაბრუნება, მეორე გამოცემა, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1978.

1980

1. დამიანე, მეორე გამოცემა, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1980.
2. Некоторые замечания о происхождении художественно-живописных приемов письма фресок Нередицы, жур. Мацне, Серия истории, археологии, этнографии и истории искусства, 1980, N 4, Тбилиси, Известия Академии наук Грузинской ССР.
პუბლიკაციები აკად. შ. ამირანაშვილზე და მის ნაშრომებზე

1936



1. Профессор Ш.Я. Амиранашвили – доктор искусствоведения, газ. "Заря Востока", 24 мая 1936.

1938

1. Алладин – Искусство эпохи Руставели, газ. "Заря Востока", 8 января 1938 г.

1959

1. ფირალიშვილი ო. ქართული ხელოვნების მოამაგე, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1959, N 12.
2. დუდუჩავა მ. გამოჩენილი მეცნიერი, გაზ. „კომუნისტი“, 1959, 27 ივნისი.
3. ფირალიშვილი ო. ქართული კულტურის უანგარო მოდგაწე, გაზ. „თბილისი“, 1959, 30 ივნისი.
4. **К. Микеладзе**, Крупный ученый искусствовед. К 60-летию со дня рождения Ш.Я. Амиранашвили, газ. "Заря Востока", 1959, 26 марта N 70 (10484).
5. **А. Джавахишвили**, Выдающийся ученый, газ. "Вечерний Тбилиси", 1959 г., 27 июня N 150 (1845).

1960

1. ნათიძე გ. შალვა ამირანაშვილი, ჟურ. „მნათობი“, თბილისი, 1960, N 7.

1961

1. დუდუჩავა მ. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის დიდი შენახენი, გაზ. „თბილისი“, 1961, 21 დეკემბერი N 294 /2609/.

1962

1. აგაბაბიანი რ., ციციშვილი ირ., ეროვნული საუნჯე, აკადემიკოს შ.



ამირანაშვილის „ქართული ხელოვნების ისტორიის“ გამოსვლის გამო, გაზ. „კომუნისტი“, 1 აგვისტო 1962, N 179 /12387/.

2. **С. Нацнашвили.** Выдающийся труд по истории грузинского искусства. **У. Джапаридзе.** Монументальное исследование.
К. Мерабишвили. Об искусстве древнем, замечательном.
С. Кедия, М. Тавадзе, Л. Вейс. Для каждого из нас – настольная книга.
М. Урушадзе. Неутомимый труженик, газ. "Молодежь Грузии" 31 марта 1962, г. N 39 (5728).

1963

1. კვასხვაძე შ. მეცნიერების დიდი შენაძენი, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1963, N 8.
2. Presores de l'art Oriental. Les emaux de Georgia, 'Styke I, 1963, P. 44-53. (Сокровища искусства Востока, Эмали Грузии, журн. "Стиль", I, 1963, стр. 44-53).
3. **Jean Rollin,** Des bijoux fabuleux, Les emaux de Georgie, L'Humanité, 1963, mardi, 8 janvier (Журн. Роллэн, Сказочные сокровища эмали Грузии. "Юманите", 1963, вторник, 8 января).
4. რ. აგაბაბიანი, საინტერესო გამოცემა, ჟურ. „სოვეტკან არვესტ“ /საბჭოთა ხელოვნება, სომხურ ენაზე/, ერევანი, 1963, N 11.
5. რ. აგაბაბიანი, ახალი წიგნი ქართულ ხელოვნებაზე, გაზ. „სოვეტკან ვრასტან“, თბილისი, 24 დეკემბერი, 1963, N 152 /9780/.
6. Издание во Франции труда "Эмали Грузии" профессора Ш.Я. Амირанашвили, газ. "Молодежь Грузии", 1963, 17 января
7. Издание во Франции труда профессора Ш.Я. Амირанашвили, газ. "Вечерний Тбилиси", 1963, 24 января, N 20 (2936).
8. Сокровища искусства Востока: Эмали Грузии, журн. "Стиль", N 1, 1963 г., стр. 44-53 (на франц. яз.).
9. **Жан Роллэн.** Сказочные сокровища: Эмали Грузии, газ. "Юманите", 1963, 8 января.

1964

1. **Л. Элиава.** Познавая прекрасное, газ. "Вечерний Тбилиси", 27 марта 1964 г., N 74 (3296).

1. Nino Salia, Quelques mots sur l'activite scientifique de Chalva Amiranchvili a l'occasion de son soixante-dixieme anniversaire, Bibliographie partielle de travaux publies par l'academicien Ch. Amiranchvili, Livrea, Monographies Bedi Kartlisa, revue de Kartvelologie, vol XXVII, Paris, 1970.

1971

1. Г. Демирханова. Чекапка – искусство древнее, газ. "Заря Востока" 22 октября 1971, N 243 (14093).

1972

1. ლ. გულიაშვილი, ს. ყაუხჩიშვილი, გ. ჩიტაია, ო. ჯაფარიძე, თ. ფერაძე, ირ. უზნაძე, შ. შესხია, მ. დუღუჩაყა, ნახევარი საუკუნე მეცნიერებისა და ხელოვნებისათვის, მასალა შობაშადა გ. ჩაკნელიძემ, ურ. „მნათობი“, თბილისი, 1972, N 1.
2. С. Нациашвили. Энциклопедия грузинского искусства. На книжной полке: к выходу "Истории грузинского искусства", газ. "Молодежь Грузии", 21 ноября 1972, N 140.

1973

1. К. Карумидзе, Судьба шедевра, газ. "Молодежь Грузии", 7 апреля 1973 г., N 42 (7437).
2. Интерес к искусству Грузии (издание "История искусств Грузии" в Польше), газ. "Вечерний Тбилиси", 15 февраля, N 39 (8410).

1974

1. Л. Жоржикашвили. Служить искусству! К 75-летию со дня рождения Ш. Амиранашвили, газ. "Молодежь Грузии", 28 марта 1974 г., N 38 (7587).
2. აკად. შ. ამირანაშვილის დაბადების 75 წლისთავი, ურ. მაცნე, 1974 წ. N 1. ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელ. ისტ. სერია.

1. ნეკროლოგი: შალვა ამირანაშვილი, ჟურ. „მაცნე“, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, თბ., 1975, N 1.
2. ნეკროლოგი: შალვა ამირანაშვილი, გაზ. „კომუნისტი“ 1975 წ. 15 თებერვალი, N 39 /16165/.
3. Некролог – Шалва Ясонович Амيرانашвили, газ. "Заря Востока" 1975 г. 15 февраля N 39 (15103).
4. /მოგვითხრობს შ. ამირანაშვილი: „ასე გათენდა“, ჩაიწერა გ. მანიაშ. გაზ. „თბილისის უნივერსიტეტი“, 1 იანვარი 1975 წ. N 1 /1021/.

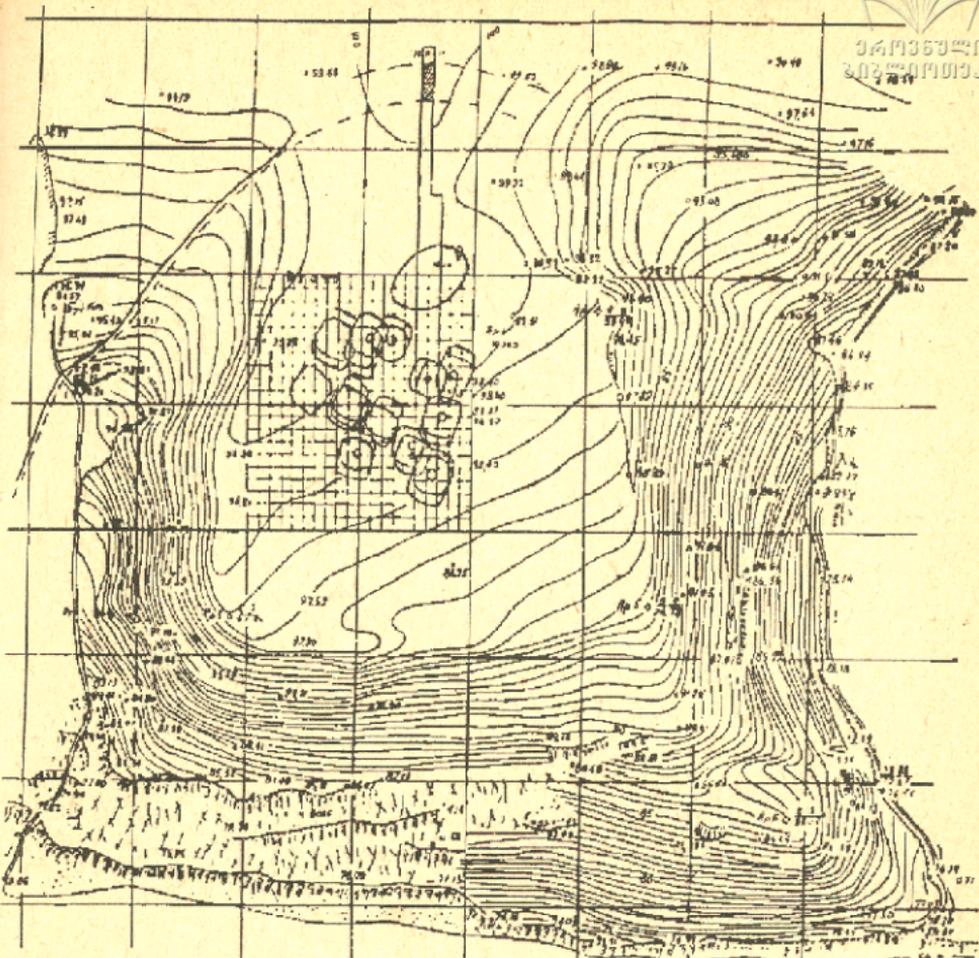
1979

1. გიორგი ხუციშვილი, შალვა ამირანაშვილი, გარდაცვლილ მეცნიერთა გახსენება, თბილისის უნივერსიტეტის შრომები. სერია: ისტორია, ხელოვნებათმცოდნეობა, ეთნოგრაფია, ტ. 205-ტ, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1979.
2. გ. აბრამიშვილი, შალვა ამირანაშვილი /დაბადების 80 წლისთავის გამო/, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1979, N 3.
3. მამულიშვილის გახსენება: აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილის დაბადების 80 წლისთავი. ავტორი ს. თურნავა. გაზ. „თბილისი“, 31 მარტი, 1979 წ. N 75 /7893/.
4. პ. ზაქარაია, თ. სანიკიძე, ნათელი კვალი, გაზ. „საშობლო“, აპრილი, 1979, N 8 /469/.
5. ს. ნაციაშვილი, ეროვნული ხელოვნების ამაგდარი, შალვა ამირანაშვილის დაბადების 80 წლისთავისადმი, გაზ. „სოფლის ცხოვრება“, 25 მაისი, 1979 წ. N 120 /8520/.
6. პ. ზაქარაია, თ. სანიკიძე, ნათელი კვალი, აკადემიკოს შ. ამირანაშვილის დაბადების მე-80 წლისთავის გამო, გაზ. „კომუნისტი“, 29 მარტი, 1979 წ., N 74 /17419/.

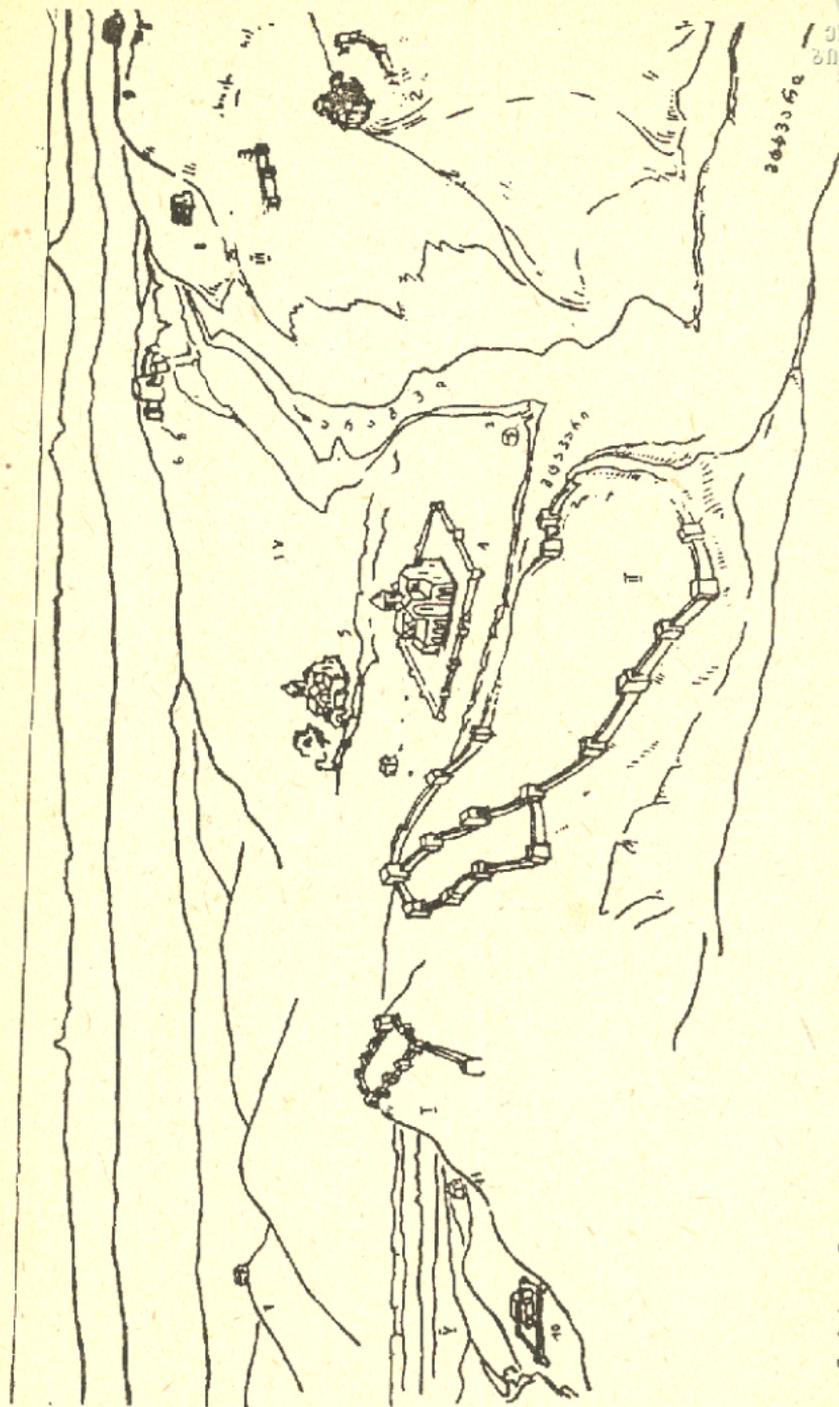
1986

1. აკაკი სურგულაძე, არდავიწყება მოყვრისა: შალვა ამირანაშვილი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1986.

ოქსფორდის ბიბლიოთეკა

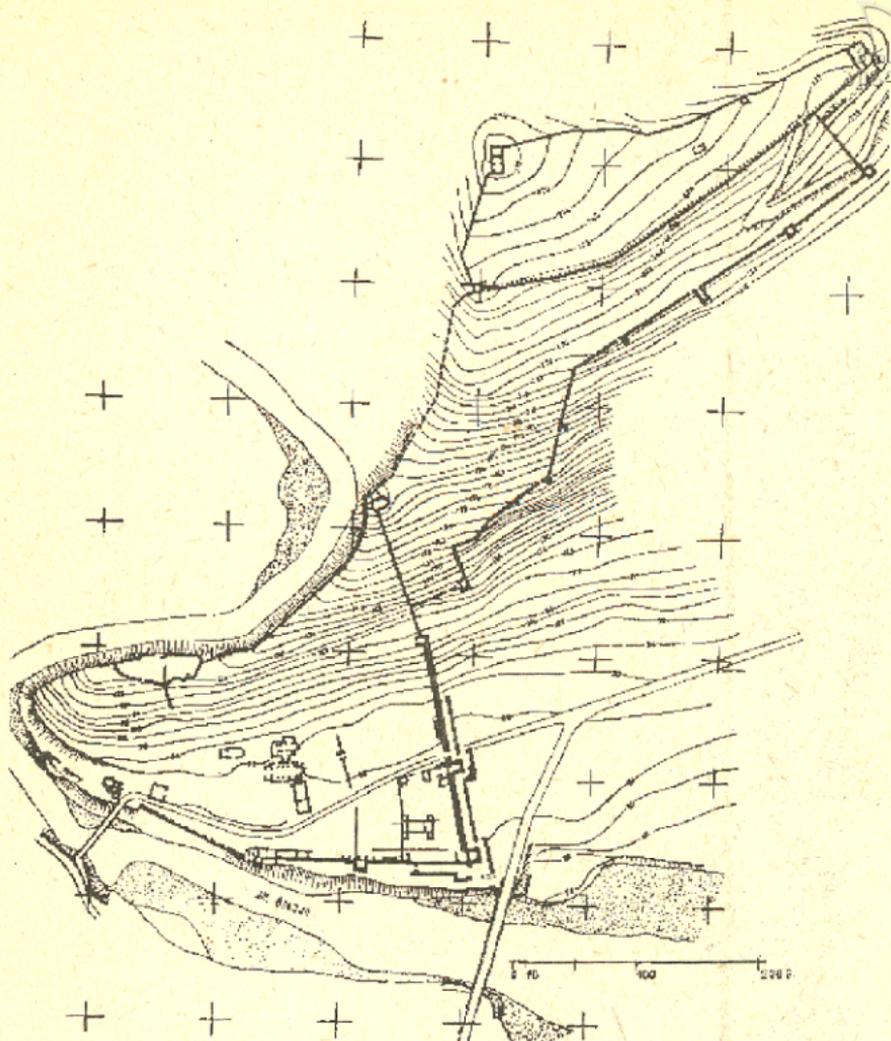


1. ურბნისი. „ჯაეზელუბი“. კენკევა.

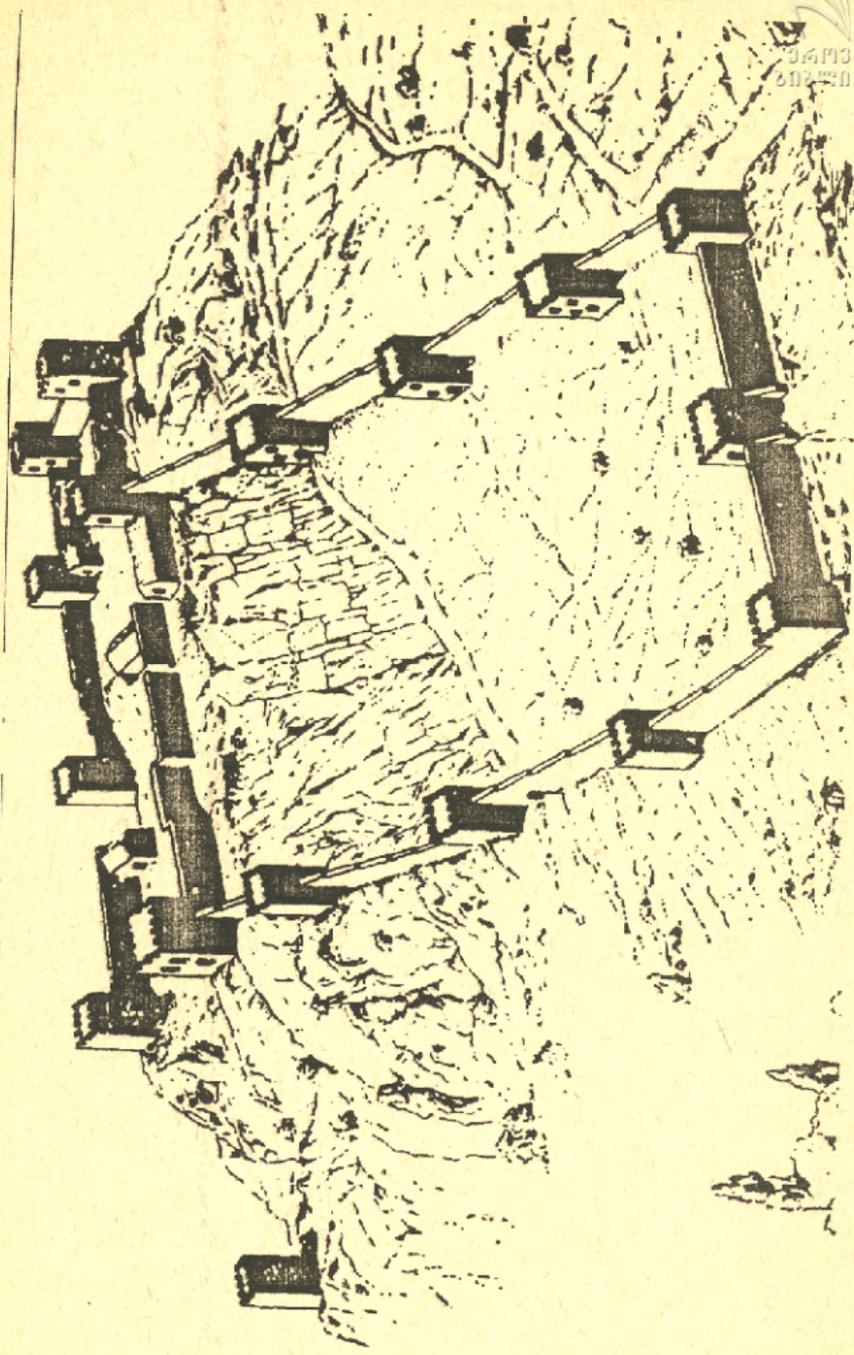


204306

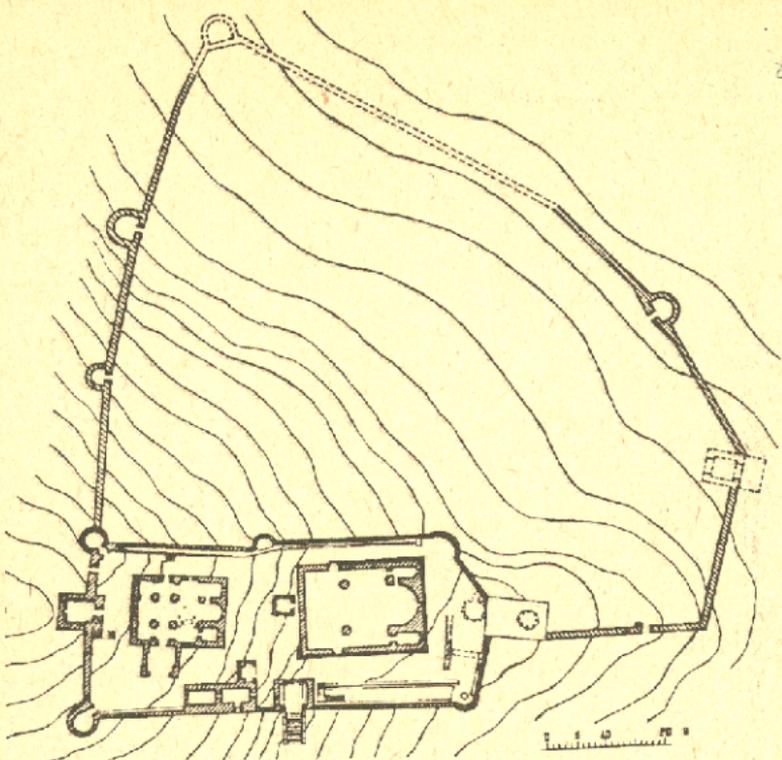
2. Եղեցու. I. Քաղաքապետի բնակարանը; II. Բնակարան; III. Եղեցու բնակարան; IV. Բնակարան; V. Բնակարան; VI. Բնակարան; VII. Բնակարան; VIII. Բնակարան; IX. Բնակարան; X. Բնակարան.



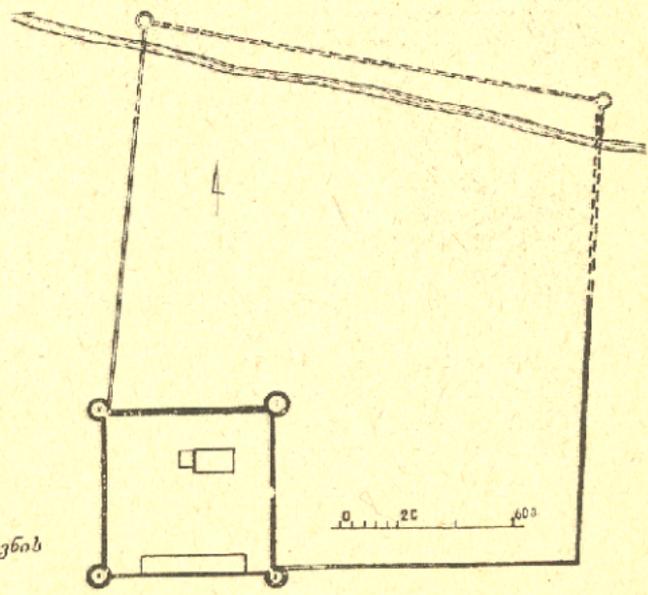
3. სოქოლაძევი. ნაქალაქარის გეგმა.



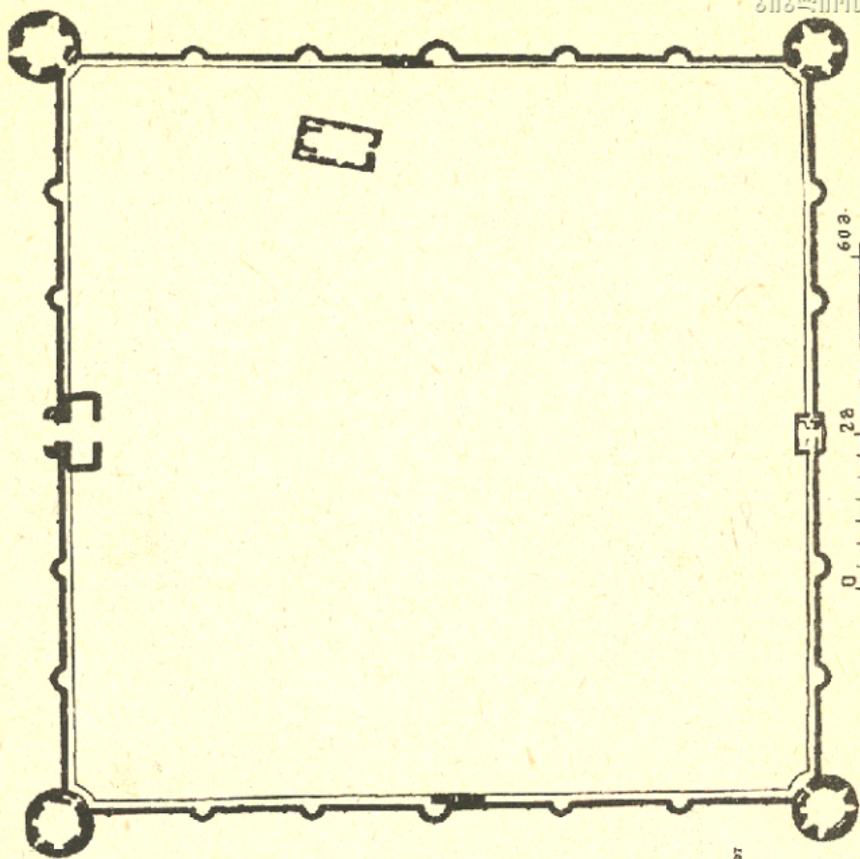
4. შაჰარმა. ციხის რეკონსტრუქცია (ი.ვ. თეთრძელის მიხედვით).



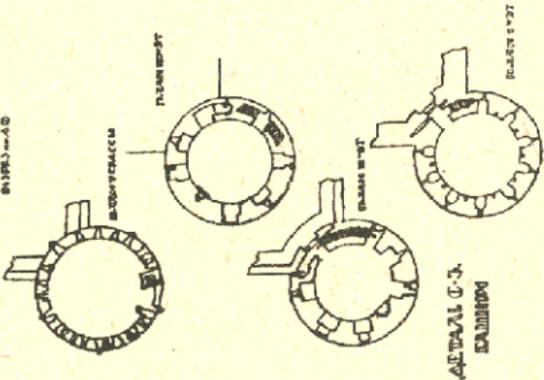
5. ანანური. გენგემა.



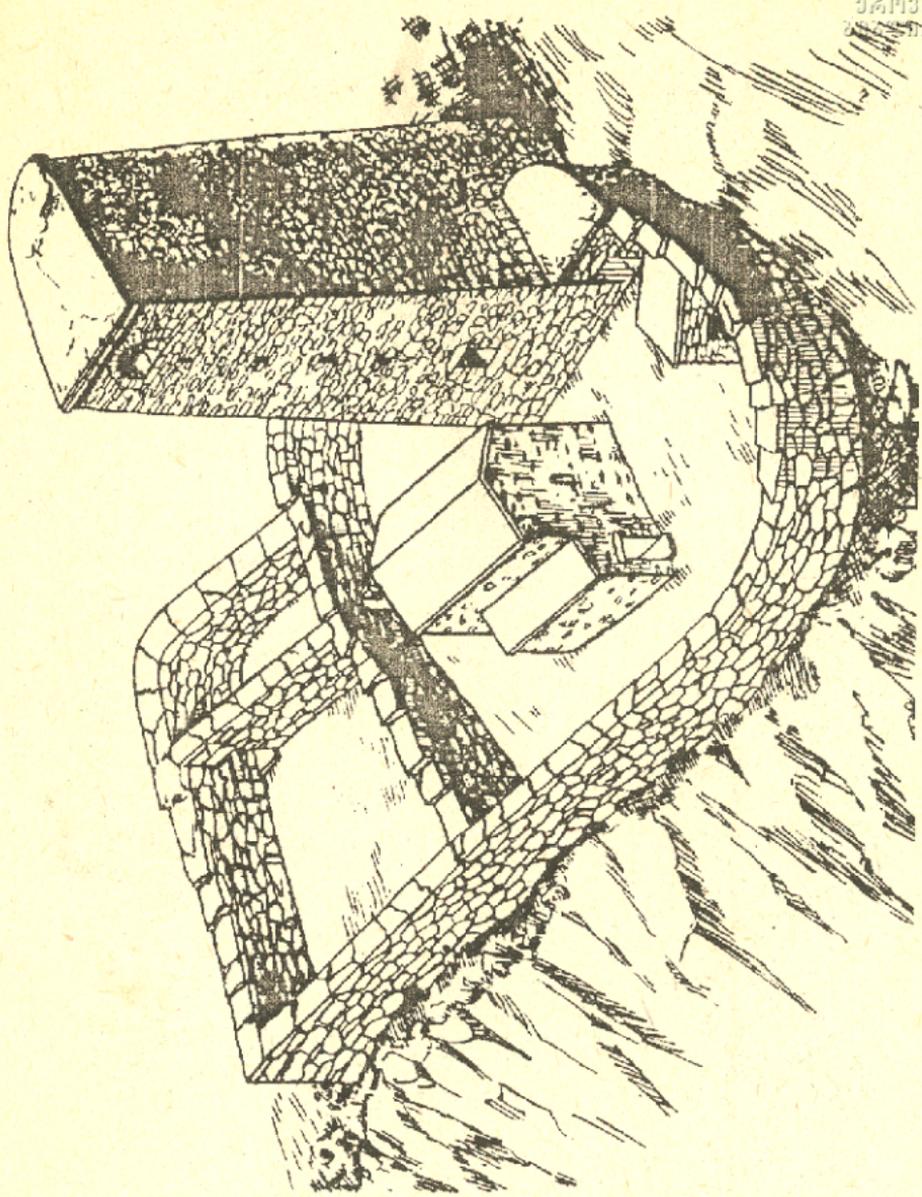
6. ტუხრანი. ციხე-გადაენის
გენგემა.



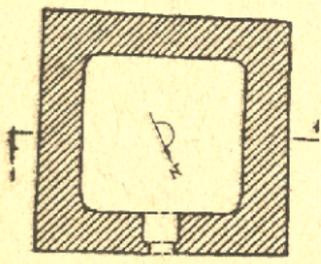
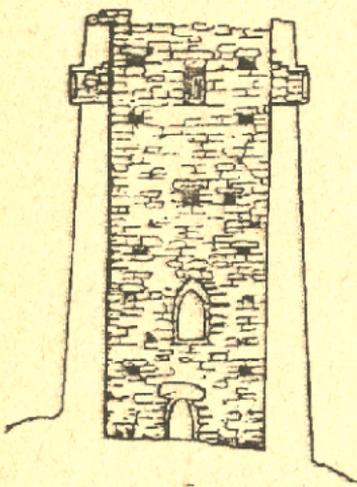
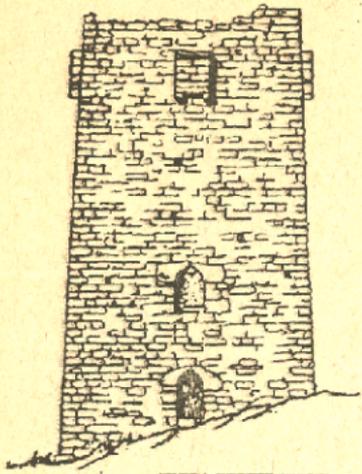
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԲՆԱՎ
Վ. ԲՈՒՎԱՅԻ
1896 թ. 330
ԿՐԻՍՏԻ
ՍԵՐՈՒՄԱՆ



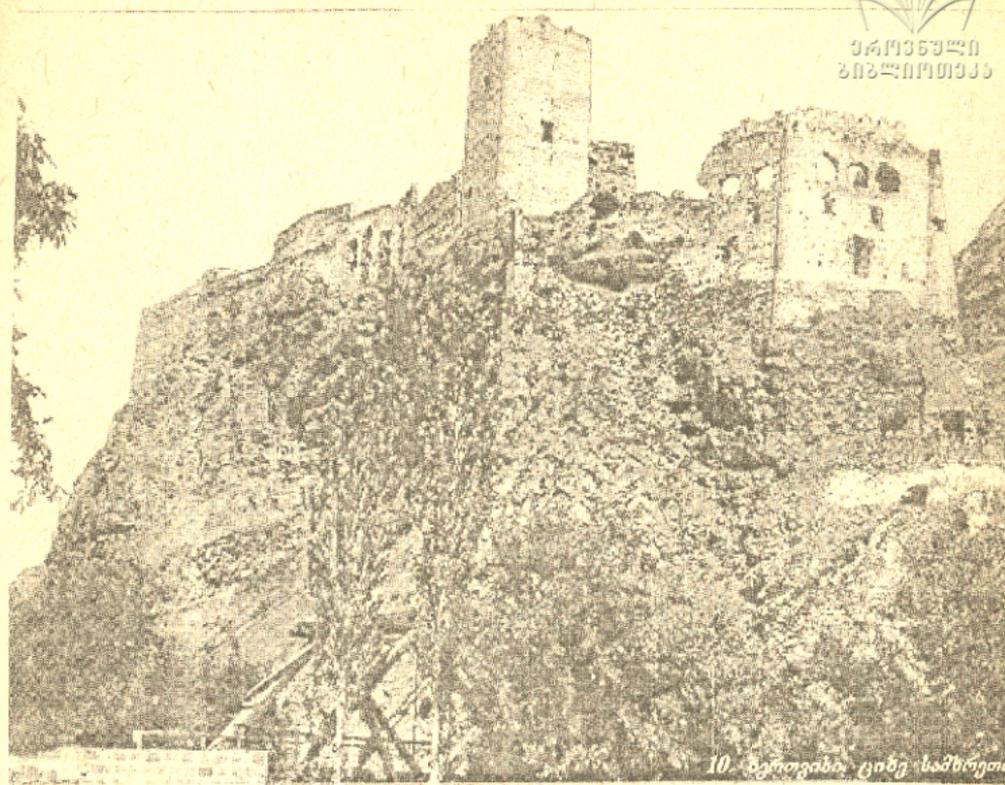
7. Գլխավորը. Գրեթե 600 մ և 28 մ չափերով:



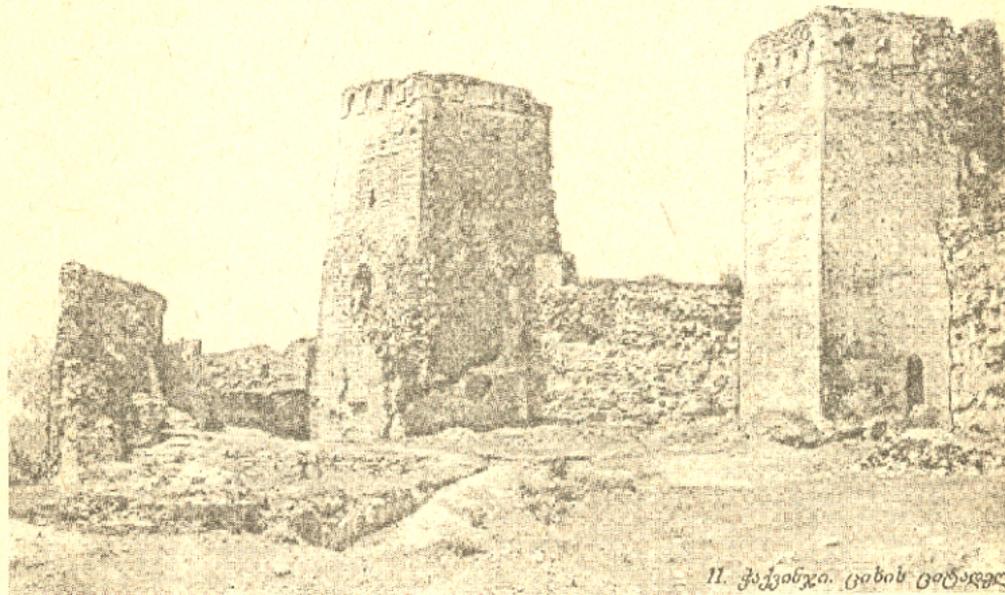
8. უკანუბანი. „ზურგანი“ კოშკისა და ციხის რეკონსტრუქცია (უკმ. უ. ქუფარაშვილი)



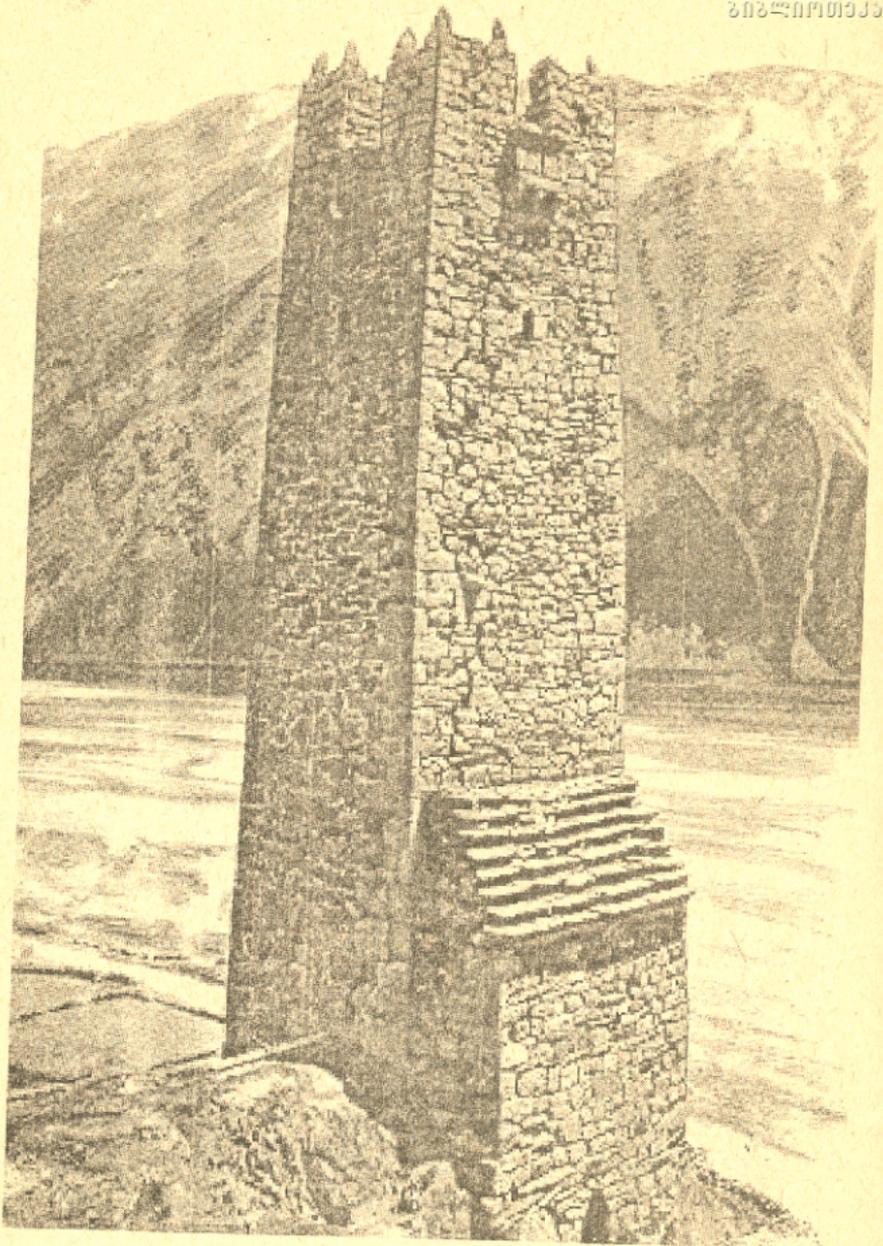
1 0 1 2 3 4 M



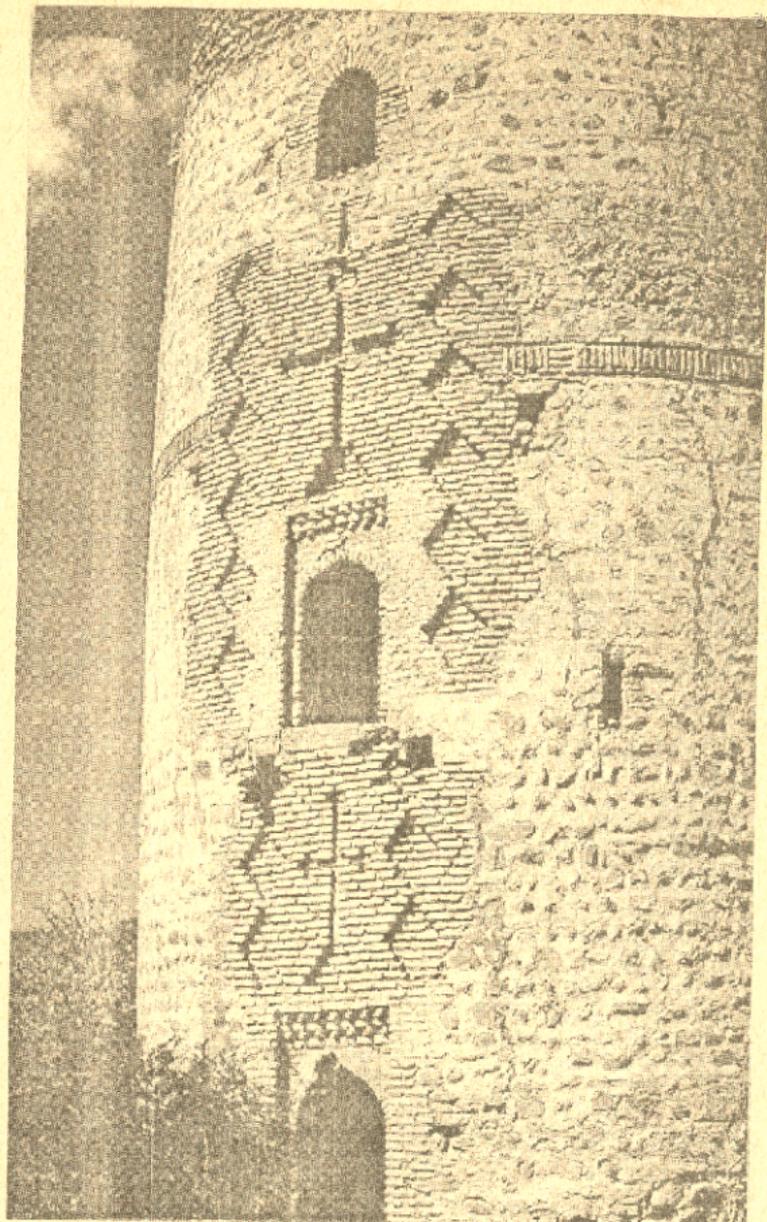
10. ბეზობაზის ციხე სამხრეთი



11. ჭკვიანის ციხის ცენტრი



12. ფანშეთი. კოშკი სამხრეთიდან.



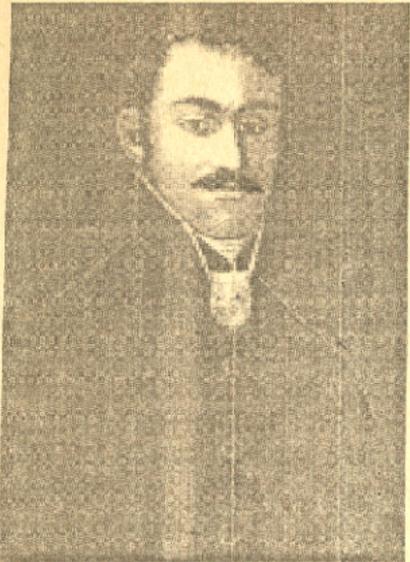
13. მარტყოფი. კოშკი სამხრეთიდან.



14. ვაზტანგ ბატონიშვილის (აღმასხანის)
ერეკლე II ძის პორტრეტი. XVIII ს.
დასასრული. 82 X 66 სმ.



15. ივანე კონსტანტინეს ძე ბაგრატიონ-
მხრანბატონის პორტრეტი. XVIII ს.
დასასრული. 59 X 43 სმ.



16. მიხეილ ვიორგის ძე სარაჯიშვილის
პორტრეტი. XVIII ს. დასასრული. 70 X 58 სმ.



17. მიტროპოლიტი იოანე ბოდბელის
(მეფაშვილის) პორტრეტი. XIX ს.
დასაწყისი. 121 X 96 სმ.



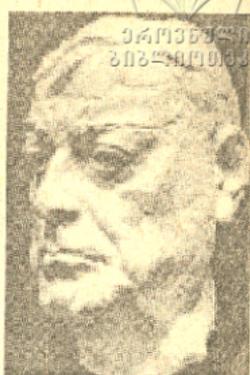
18. ერეკლე II ძის უფლისწულ
ვახტანგის პორტრეტი. XVIII ს.
დასასრული. 69 X 54 სმ.



19. გ. გვახვაშვილის
პორტრეტი;



20. ს. გურგენიძის
პორტრეტი;



21. რ. ხოსროვიანის
პორტრეტი;



22. დ. თაფაიშვილის
პორტრეტი;



23. მოხუცი მუშის
პორტრეტი.



24. ქალის პორტრეტი;



25. მაშაკაცის
პორტრეტი;



26. დეიდა ანაბ I
პორტრეტი;



27. დეიდა ანაბ II
პორტრეტი.

გ. პაპუნაშვილის ნამუშევრები: 19, 20, 21, 22, 23.

თ. კიკელიძის ნამუშევრები: 24, 25, 26, 27.



28. ო. ჭილაძის
პორტრეტი;



29. ო. ჭილაძის
პორტრეტი;



30. „მოლოდინი“;



31. ბ. ხარანაულიძის
პორტრეტი;



32. ბ. ხარანაულიძის
პორტრეტი;



33. ბ. ხარანაულიძის II
პორტრეტი;



34. ბ. ხარანაულიძის II
პორტრეტი;



35. თ. ებრალიძის
პორტრეტი;

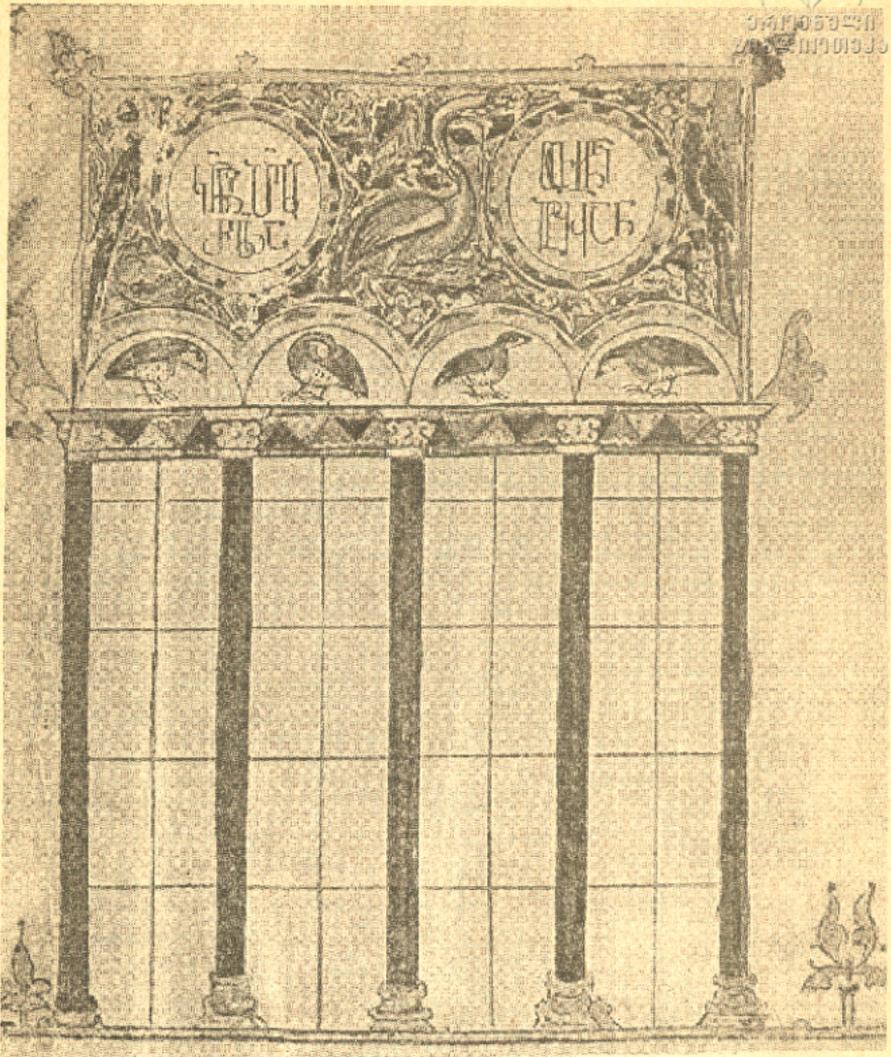


36. „ანეტა“ (რ. გაჩეჩილაძის აქ წარმოდგენილი ყველა ნამუშევარი განუკუთვნება მისი შემოქმედების III პერიოდს).

რ. გაჩეჩილაძის ნამუშევრები: 28-36.



საქართველოს
 ეროვნული
 ბიბლიოთეკა



37. შოქვის თახავი, 1300 წ. კამარა.



38. იოანე მახარებელი და პროზორი, ფ. 254 V.



39. ლოცვა გეთსიმანის ბაღში, ფ. 91 V (1).



40. ქრისტე და მძინარე მოციქულები გეთსიმანის ბაღში, ფ. 91 V (2).



41. იუდას ამბორი. ფ. 92 V.



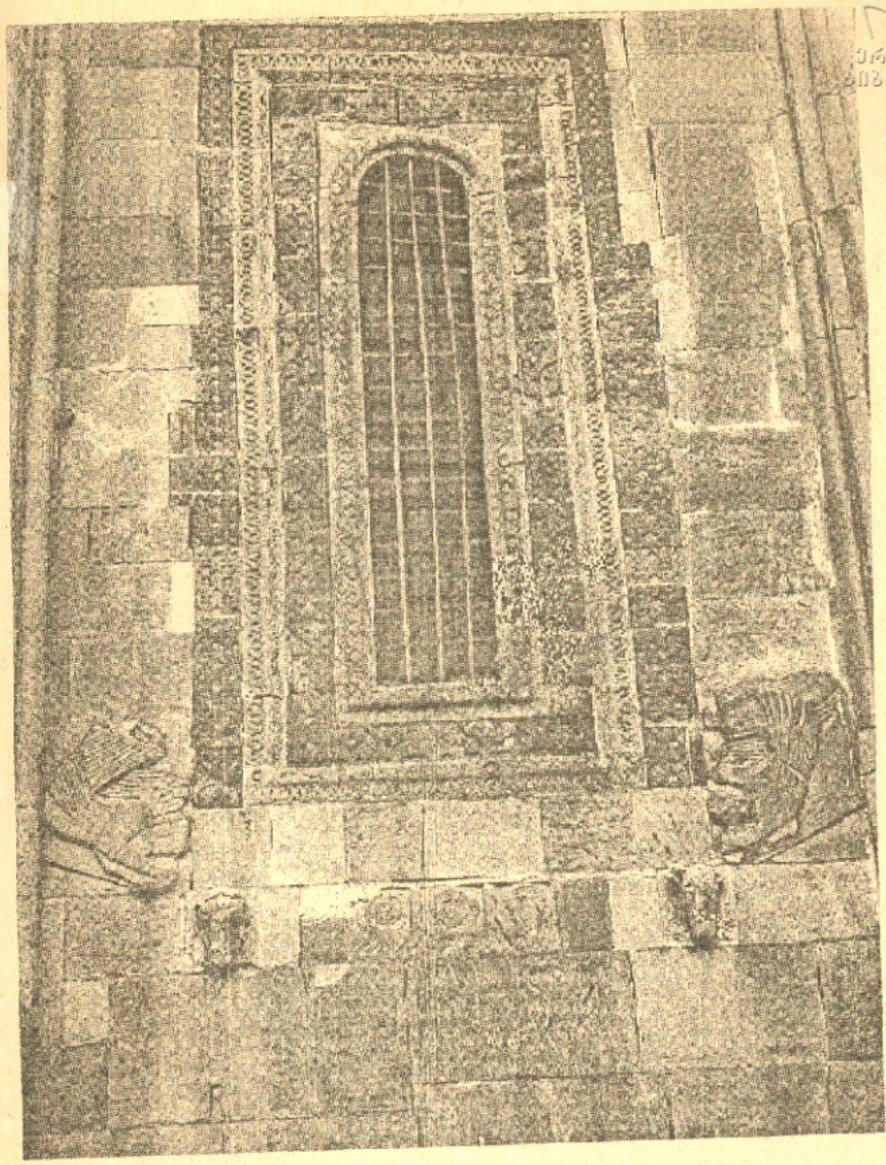
42. პილატეს მიერ ზელის დაძანა. ფ. 97.



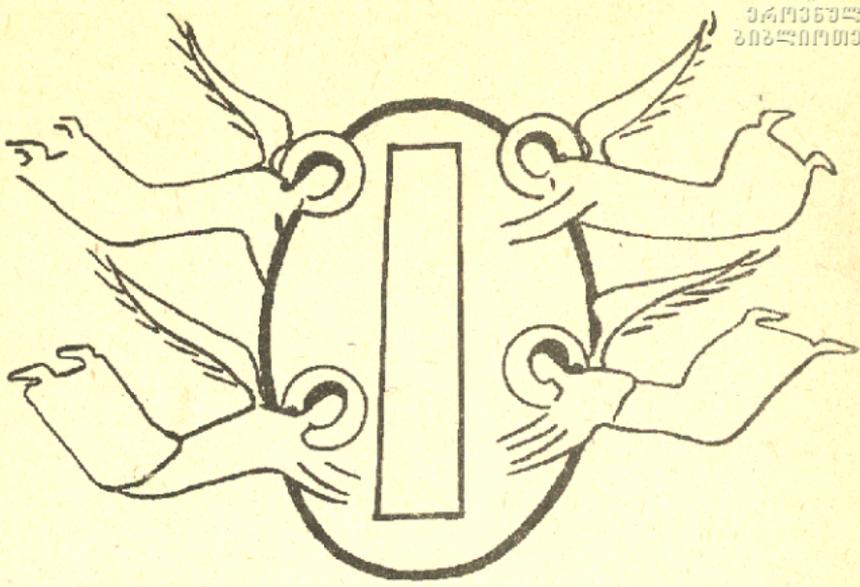
43. იოსებ არიმათელი იესოს გვამს ხოხოვს პილატეს. ფ. 100.



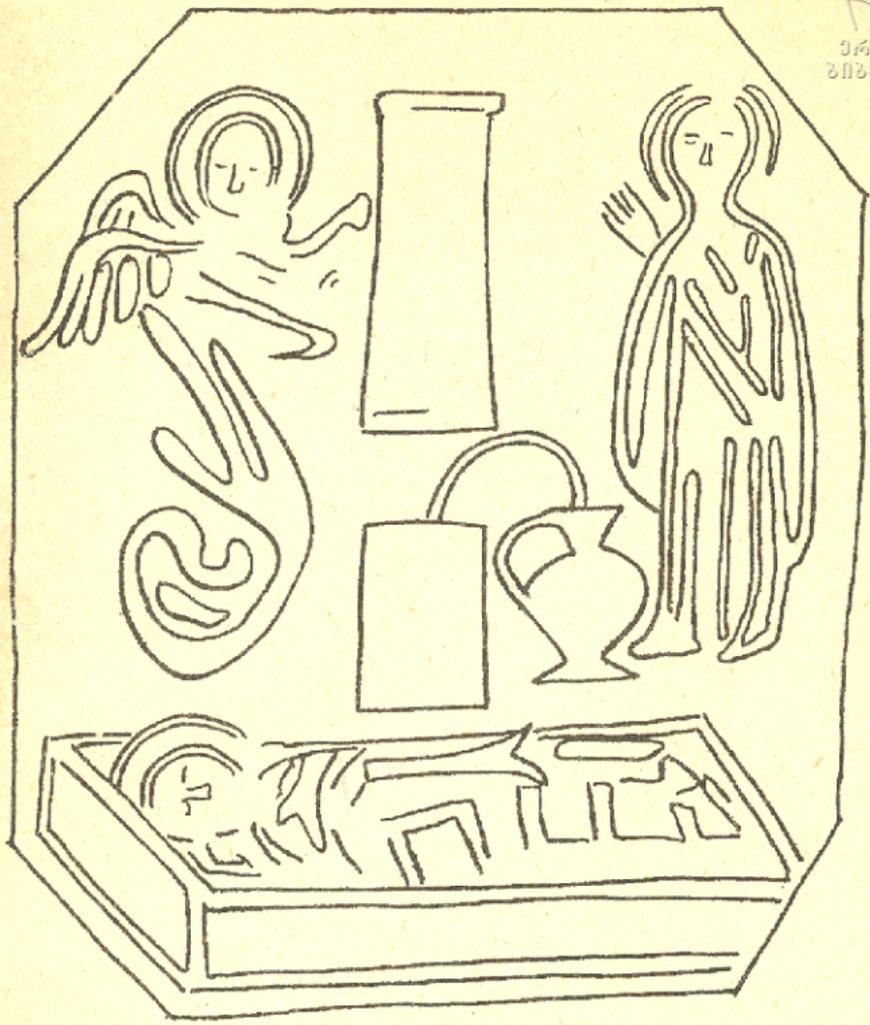
44. ათმას ურწმუნობა. ფ. 322 V.



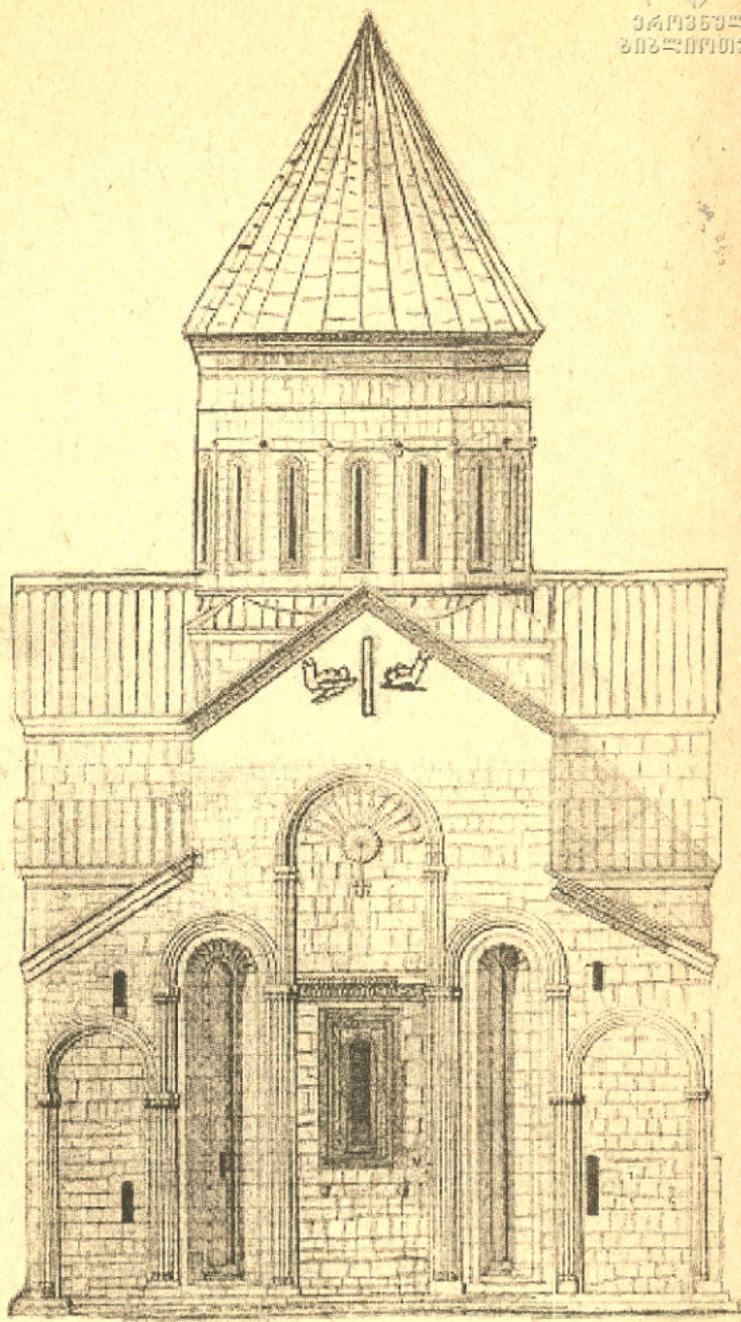
45. სვეტიცხოველი. ანგელოზთა რელიეფები აღმოსავლეთ ფასადიდან.



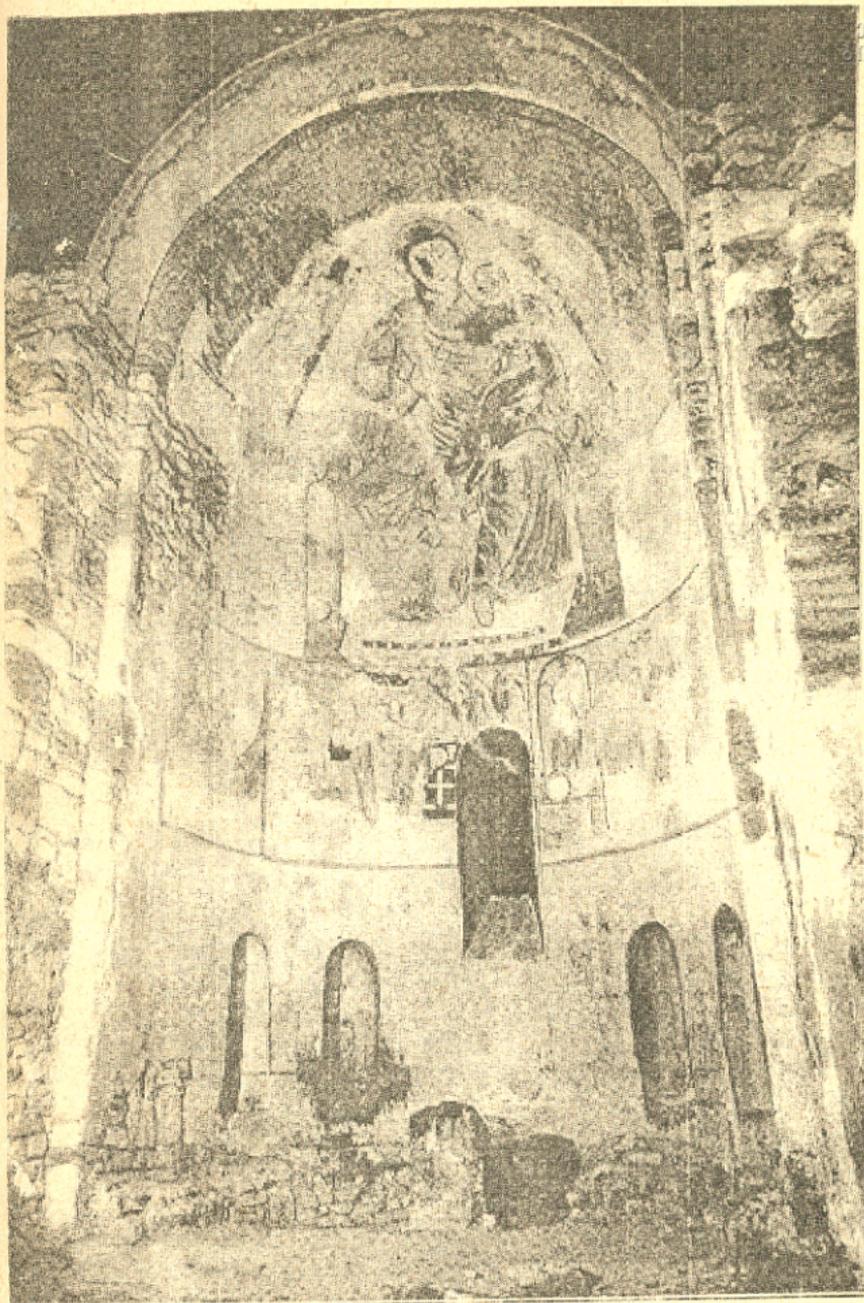
46. „სვეტიცხოვლის ამაღლება“. დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღიაკუნეს მოხატულობა. XIII ს.



47. ანტონ კათალიკოსის საბეჭდავი - XVIII საუკუნის პირველი ნახევარი.



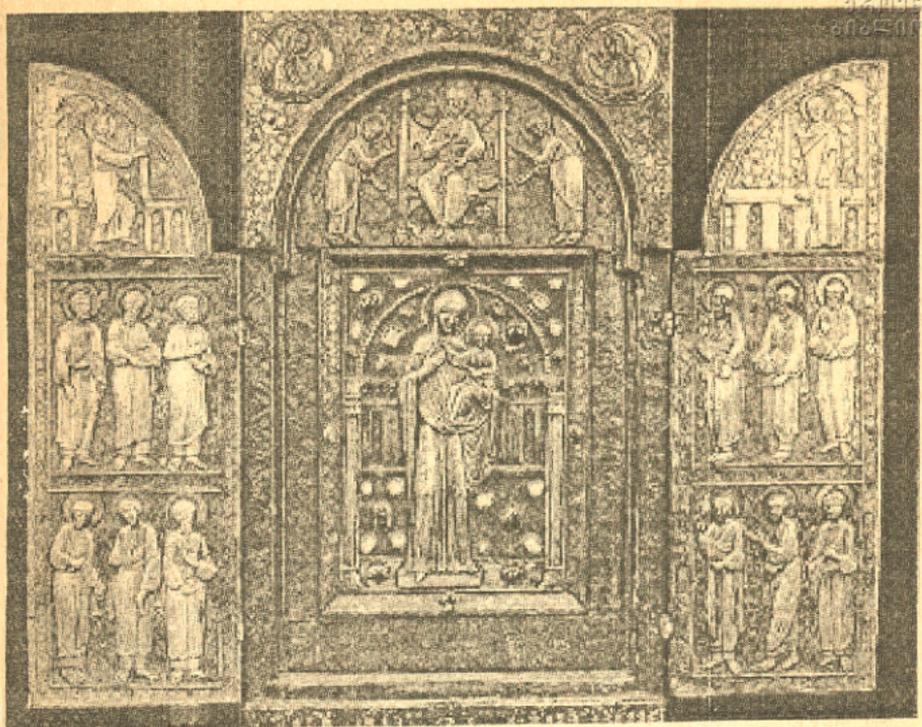
48. „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ სენის რეკონსტრუქცია სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე.



49. ვინჯვის ღვთისმშობლის ეკლესიის საკურთხეველის აფსაიდი.



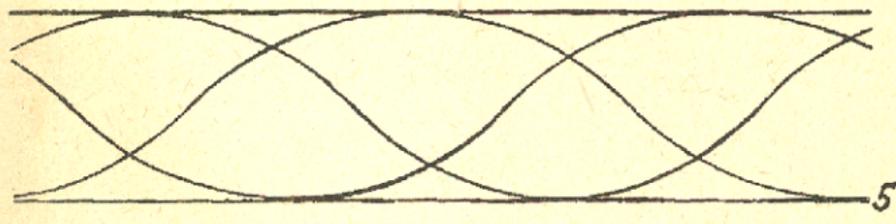
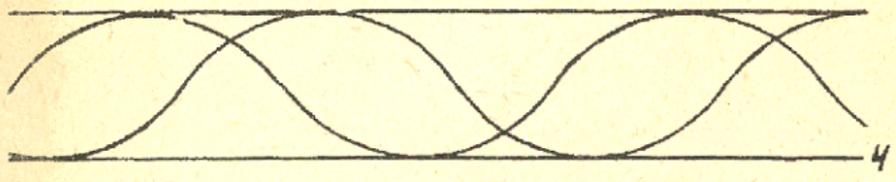
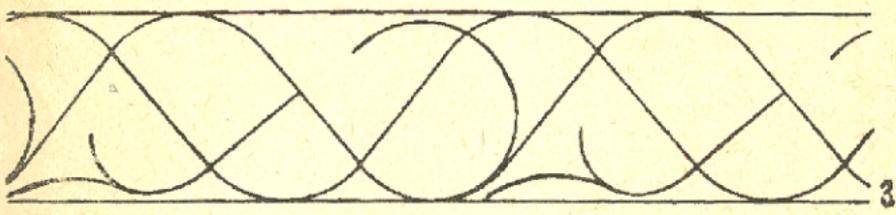
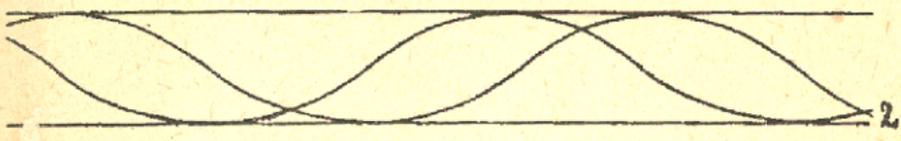
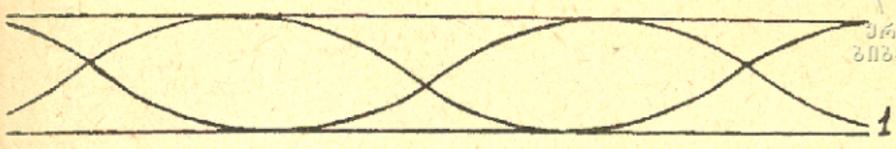
50. ღვთისმშობელი ყრბით-მჯდომარე ოდიგეტრია, ვინცვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის აფსიდის კონქის მონატიულობა.



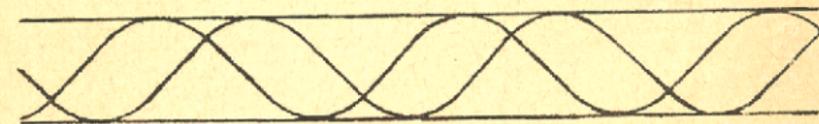
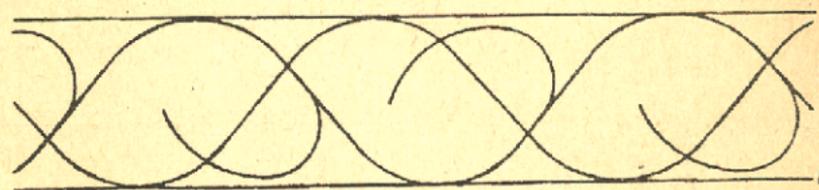
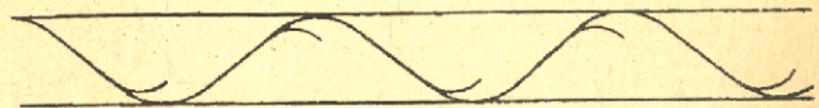
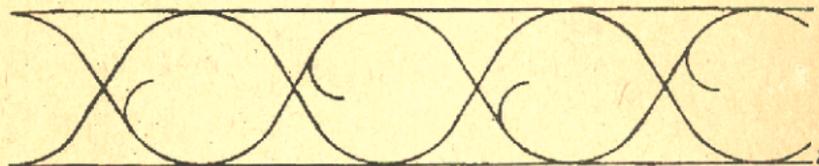
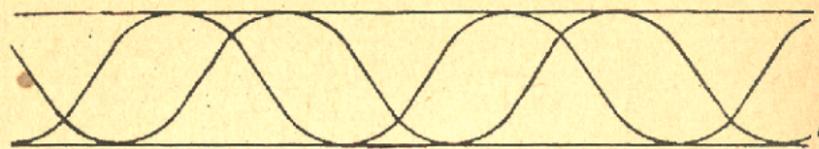
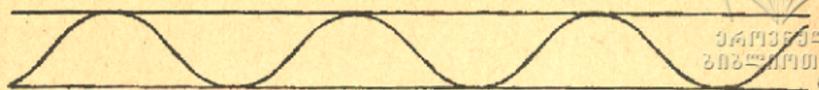
51. ალავერდის (ყვარლის) კარგი ხატი (XVI ს.).



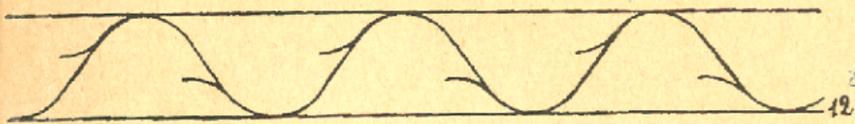
52. ალავერდის (ვეარლის) კარელი ხატის მარცხენა ფრთა მთავარანგელოზის გამოსახულებით ("ზარება").



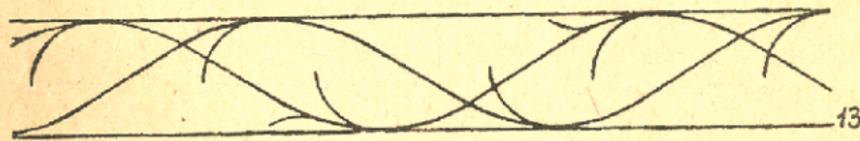
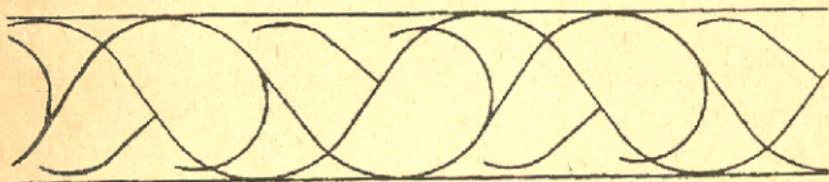
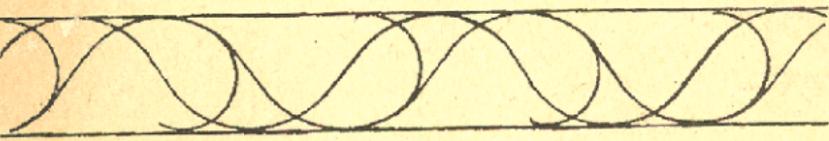
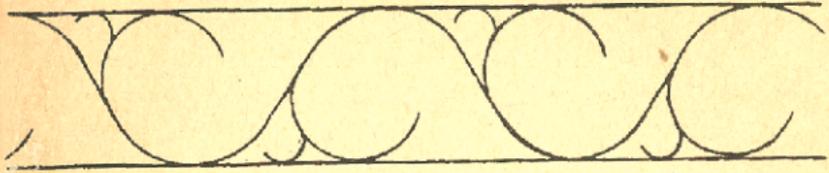
53. ორნამენტული მორთულობის სქემები.



54. ორნამენტული მორთულობის სქემები.



12



13

55. ორნამენტული მორთულობის სქემები.

გიორგი ზუციშვილი - აკადემიკოსი შალვა ამირანაშვილი.....	5
პარმენ ზაქარაია - საქართველოს ციხესიმაგრეები /განვითარების საერთო პრინციპები/.....	17
ირინა არსენიშვილი - XVIII ს. მეორე ნახევრისა და XIX ს. დასაწყისის ქართული პორტრეტული მხატვრობა.....	37
ეკატერინე გაჩეჩილაძე - დაზგური პორტრეტის განვითარების ტენდენციები ქართველ მოქანდაკეთა ნი-იანი წლების თაობის შემოქმედებაში.....	47
იზოლდა ჭიჭინაძე - მოქვის ოთხთავის მინიატურების მხატვრული თავისებურებანი.....	68
ქეთევან ჩოლოყაშვილი - ერთი იკონოგრაფიული პროგრამის აღდგენის ცდა სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე.....	91
ნინო სიმონიშვილი - მჯდომარე ოდიგიტრიის გამოსახულება ყინცვისის ღვთისმშობლის ეკლესიაში.....	99
ნათელა ჯაბუა - აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სამნავიანი ბაზილიკების შედარებითი დახასიათებისათვის.....	107
სოფიო ქებურია - ალავერდის /ევარდის/ ღვთისმშობლის ჭედური კარები ხატის ორნამენტული დეკორი.....	120
აკად.შ. ამირანაშვილის შრომების ბიბლიოგრაფია.....	129
ილუსტრაციები.....	148

СОДЕРЖАНИЕ



Г.Я. Хуцишвили – Академик Ш.Я. Амиранашвили	15
И.П. Закарая – Крепостные сооружения Грузии (Общие принципы развития)	35
И.В. Арсенишвили – Грузинская портретная живопись второй половины XVIII – начала XIX веков.	45
Е.М. Гачечиладзе – Основные тенденции развития станкового портрета в творчестве грузинских скульптуров поколения 1960-ых годов.	66
И.А. Чичинадзе – Художественные особенности миниатюр Моквского Евангелия	89
К.Г. Чолокашвили – Восстановление одной иконографической программы на восточном фасаде Светицховели ..	97
Л.М. Симонишвили – Изображение сидящей Одигитрии в росписи и. Богоматери в Кинцвиси.	105
Н.А. Джабуа – О сравнительной характеристике трехнефных базилик Восточной и Западной Грузии	118
С.Г. Кебурия – Орнаментальный декор чеканной складной иконы Алавердской /Кварельской/ Богоматери	127
Библиография трудов акад. Ш.Я. Амиранашвили.	129
Иллюстрации	148

SUMMARY



G. A. Khutshishvili - Academician Sh. I. Amiranashvili	16
P. P. Zakaraia - Fortifications of Georgia	36
T. V. Arsenishvili - Georgian Portraiture of the second half of the 18-th -beginning of the 19-th centuries (Concerning the influence of Western Art)	46
E. M. Fachechiladze - The main trends of development of easel portraiture in the works of Georgian sculptors of the 1960 s	67
I. Chichinadze - Artistic peculiarities of the Miniatures of the Mokvi Gospel	90
K. Choloqashvili - Reconstruction of one iconographic programme on the Eastern facade of Svetitskhoveli	98
N. M. Simonishvili - The image of the seated odigitria in the church of the virgin in Qintsvisi	160
N. A. Jabua - On a comparative description of the three-nave basilics of Eastern and Western Georgia	119
S Keburia - The ornamental decor of the chased triptech of the Alaverdi (Qvareli) virgin	128
Proceedings bibliography of Academician Shalva Amiranashvili	129
Illustrations	148

გამომცემლობის რედაქტორი ნ. კანთარია
ტექრედაქტორი ფ. ბუღალაშვილი
კორექტორები: ე. კასრელიშვილი,
ვ. სულხანიშვილი,
მ. ნაჭყებია

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10.12.98
საბეჭდი ქაღალდი 70X108 1/16
პირ. ნაბეჭდი თაბახი 17,14
სააღრ.- საგამომც. თაბახი 11,35
შეკვეთა № 23 ტირაჟი 150

ფასი სახელშეკრულებო

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
380028, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზ., 14

გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბილისი,
აკ. წერეთლის გამზ. 112