



ქართული ჟღერს
და უკნებურად ხსენები

რესპუბლიკაში ბოლო წლებში ქმედითი ერთობ-
ლივი ღონისძიებები ტარდება მშობლიური ენის გა-
საერთაშორისად, საქართველოს სულიერი კულტური-
სა და ისტორიული მატერიალური ძეგლების დასა-
ცავად, რასაც ხალხი იდეური მსოფლმხედველობის
შემდგომი ამაღლებითა და საბჭოური პატრიოტიზ-
მის კიდევ უფრო განმტკიცებით პასუხობს.

ასეთი ორმხრივი ზრუნვა გამოცემლობა „ხე-
ლოვნებას“ შთაგონებს ფეხდაფეხ მიჰყვას ცხოვ-
რების მოთხოვნებს. იწინდეს ორგანიზატორულ
მოქნილობასა და შემოქმედებითს ოპერატიულო-
ბას ისეთი საშური გამოცემების დროულად გან-
სახორციელებლად, როგორც არის რესპუბლიკის
მუზეუმებში შეგროვებული სიმდიდრე.

— ძველი მაღალმხატვრული კულტურის ფასდაუ-
დებელ ნიმუშებს შესაფერისი. კარგი თანამედროვე
პირობები უნდა შეეუქმნათ. რათა დაეხმაროს თაო-
ბებს, უკეთ გაიცნოს თავისი მშობლიური ქვეყნის,
ერის ისტორია. უნდა ეიზრუნოთ იმისათვის, რომ
ხელოვნების ეს უნიკალური ნიმუშები დაიბეჭდოს
ალბომებში, გამოცემთ სასაჩუქრო კომპლექტები,
ღია ბარათები. რათა ჩვენი რესპუბლიკის მშრომე-
ლები. მოძვე რესპუბლიკებიდან და სხვა ქვეყნებიდან
ჩამოსული სტუმრები გაეცნონ ქართული ეროვნული
და სულიერი კულტურის ისტორიას. ჩვენი წინაპრე-
ბის შესანიშნავ ქმნილებებს. ამ გამოცემებს დიდი
სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა აქვს და პროპაგა-
ნდის საუკეთესო საშუალება. მათს გამოცემაზე უნ-
და იზრუნოს საქართველოს სსრ გამოცემლობების.
პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სა-
ხელმწიფო კომიტეტის ხელმძღვანელობამ, — თქვა
ე. ა. შვეარდნაძემ ა. წ. მ აპრილს.

ამ ასპექტში გამოცემლობა „ხელოვნება“, რომე-
ლიც შეუწელებელი ყურადღებით ეკიდება საბჭოური
ცხოვრების ამსახველი ვიზუალური ალბომების გა-
მოცემას. შემოქმედებითი გულისყურით შეეგება სა-
კაცობრიო მნიშვნელობის ქართული მაღალმხატვ-
რული ფასდაუდებელი ნიმუშების პუბლიკაციის და-
ჩქარების კეთილშობილურ მოთხოვნას და ამჯერად
შეითხელებს სთავაზობს მერვე-მეცხრამეტე საუკუ-
ნების „ქართული ქედური და ფერწერული ხატე-
ბის“ ფერად ალბომს, წელსვე მიაწვდის „დამიანის
ფრესკებს“, ორტომეულ ფერად ფოტო-პოემას „ღა-
ვით გურამიშვილი“, „ყინწისის მოხატულობას“,
რვა ენაზე კალიგრაფიულად გადაწერილ და რვა
მხატვრის მიერ დასურათბატულ იმეფთე საუკუნის
ქართული მხატვრული პროზის შედეგს „შუშანიკის
წაშვას“, გაისად „ატენისა“ და „წალეწიხის“ ფრე-
სკებს, სამერმისოდ კი უძველეს ხელნაწერ მინია-
ტიურებსა და უნიკალურ სამუზეუმო ხელოვნების
ნიმუშებს.

თეიმურაზ საყვარელიძე
გაიანე აღიბეგაშვილი

მართალი
ქალუკი
და
შენიშნული
საბუბი



6. 496

$33(C41)1(083) + 75(C41)1(085)$

$[739 + 753](47.923)(0\%)$

ကဏ္ဍကွဲများ

ကဏ္ဍ ၁၆၁၂၁

© မန္တလေးတက္ကသိုလ်, မန္တလေး, ၁၉၈၀.

M-006

80103

MM-295-80

თეიმურაზ საყვარელიძე

ქელუჩი სატეპი



ქრისტიანული რელიგიის გავრცელებასა და დამკვიდრებაში ყველაზე ხელმისაწვდომი, და ამატომ ყველაზე მასობრივი საშუალება სატი იყო. ქრისტიანული ხანის საეკლესიო საინჟინერო ყველაზე დიდი რაოდენობით სწორედ ხატები შემოვერჩა. ეს უნიკალური მასალა არა მარტო საეკლესიო ისტორიის კუთვნილებაა, არამედ შუა საუკუნეების ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი. და როგორც არ არსებობს შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორია ქრისტიანული ტაძრებისა და სხვა საეკლესიო დანიშნულების ნაგებობათა გარეშე, ასევე შეუძლებელია ხატების გარეშე წარმოვიჩინოთ ამ ეპოქის მხატვრობისა (ფერწერული ხატები) და ქანდაკების (რელიეფური ხატები — სქ., ქვა, სპილოს ძვალი, ლითონი) სრული სურათი.

საქართველო ადრე ეზიარა ქრისტიანობას (IV). იგი ადრეიდანვე ჩაება ამ ახალი იდეოლოგიით აღზრდილი კულტურის საერთო ფერხულში და, სხვა მოწინავე ხალხებთან ერთად, ლიტერატურაშიც, ხელოვნებაშიც, ხელოვნების სხვა დარგებშიც თავიანთი სიტყვა თქვა. ქართული ხალხის შემოქმედებითი ძალა და ენერგია, ბუნებრივია, ხატის ხელოვნებაშიც გამოიხატებოდა. აქაც, ხელოვნების ამ სფეროშიც, ქართველმა ოსტატებმა — ხატმწერებმა და ოქროშქანდაკებებმა — არაერთი მაღალმხატვრული ნაწარმოები შექმნეს და ამდენად, თავისი წვლილი შეიტანეს მსოფლიო ხელოვნების საერთო მავანძურში.

მეცნიერ-საეკლესიოებისა და, საერთოდ, ქართული კულტურით დაინტერესებულ მკითხველთა უკვე უნდა აქონდეთ სრულიად გარკვეული წარმოდგენა ქართული ხატების შესახებ, პირველ რიგში, გიორგი ჩუბინაშვილისა და შალვა ამირანაშვილის გამოკვლევებისა და პუბლიკაციების წყალობით. მაგრამ ყველა ეს წიგნი თუ ალბომი, არსებითად, მხოლოდ ქედურ ნაწარმოებებს (და მათ შორის, ქედურ ხატებსაც) მოიცავს. ქართული ხატების ერთი დიდი ჯგუფი — ფერწერული ხატები, დღემდე სრულიად ხელუხლები, შეუსწავლელი და შეუნიჭებელია თუთიყვის უცნობი იყო. გაიანე ალიბეგაშვილის მიერ დამუშავებული, გაანალიზებული და ქრონოლოგიურად დალაგებული მთელი ეს მასალა პირველად ქვეყნდება. ასე რომ, წინამდებარე წიგნი საეკლესიო და ქართული ხატებისადმი მიძღვნილი პირველი გამოცემაა, სადაც ქართველ ოსტატთა ქედური და ფერწერული ნიმუშები ერთად და თანამოყრდელი და მეტ-ნაკლები სისრულით წარმოდგენილი (არა რაოდენობრივად, არამედ გავითარების საერთო ხაზის, სიერით სურათის ჩვენებით).



შუა საუკუნეების საქართველოში, გარკვეული შინაგანი და გარეშე მრეხვევების გამო, მრავალი სეკულატურა არ გახეთქა, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების ისტორია, ფაქტურად, რელიეფური ქანდაკების ისტორიაა. აღსანიშნავია, რომ საქართველოში შემონახულია ამ დარგის თითქმის ყველა სახეობის ნიმუშები — ქვაზე, ხეზე, ლითონზე, სპილოს ძვაზე ნაკეთი რელიეფები. მაგრამ რელიეფური სეკულატურის განვითარების საერთო სურათის აღდგენა ჩვენში ყველაზე სრულად და ყველაზე მეტი სიმკვეთრით ქედური ძეგლების წყალობით გახდა შესაძლებელი. არსებითად სწორედ ამ მასალის სისტემატიზირების, კლასიფიკაციისა და ღრმა ანალიზის შედეგად დაადგინა გიორგი ნუბი-ნაშვილმა შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური ქანდაკების ევოლუციის ძირითადი ეტაპები, განსაზღვრა მისი განვითარების ძირითადი ხაზი, გვიჩვენა მისი სპეციფიკური ნიშნები და თავისებურებანი.

ქართული ოქროშეკეთების ამ მეტად მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან კოლექციაში ხატების განსაუთრებელი ადგილი უჭირავს. მართო იმიტაციი არა, რომ ხატები რაოდენობრივად ამ საგანძურის ერთ-ერთ ძირითად ბირთვს შეადგენს. არც იმიტომ, რომ მეფეები მათგანი თავისი მხატვრული ღირსებებით თავისუფლად შეიძლება გაუტოლდეს მსოფლიო ხელოვნების ენობრივ ნიმუშებს. ქართული ოქროშეკეთების კოლექცია მოიცავს ფუნქციურად სხვადასხვა დანიშნულების ძეგლებს (საწინამძღვრო და საკურთხეველისწინა ჯვრები, ბარძიმები, სამწერლობები) ცალკე ჯგუფებს, რომელთაგან თითოეული კარგად ასახავს ჩვენს ხელოვნების ამ რთული ევოლუციის ამა თუ იმ საფეხურს, ზოგჯერ განვითარების მთელ რიგ ეტაპებსაც. ქედური ხატები ის მასალა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიჩინოთ ქართული ქედური ხელოვნების ერთიანი, გაბეჭდილი ისტორია, VIII-IX საუკუნეებიდან მოყოლებული ვიდრე XIX საუკუნის ჩათვლით.

სულ ადრინდელი ხატებიდან, საერთოდ მთელ სულირთიანულ სამყაროში, ძალზე მცირე რაოდენობაა, ესაა სინას მთაზე დაცული ძეგლები, გამოქვეყნებული სოტრიკიუბებისა და შემდეგ ევდემანის მიერ. ყველა ეს ხატი ფერწერულია — ხის დფაზე საღებავებით შესრულებული.

საქართველოში ამ ადრეული ხანის (VI-VII საუკუნეები) არც ერთი ხატი არაა შემონახული. მაგრამ უკვე IX საუკუნეში ჩვენს გვაქვს ხატწერისა და ქედური ხელოვნების პრეჟიზებზე დაგალითები — „ქილენის „ღვთისმშობელი“ და „ზარზმის ფერისცალების“ ხატი. ერთიკა და მეორეც, როგორც ტექნიკური შესრულებით, ისე მხატვრული თვალსაზრისით, ისეთი მაწარმოებია, რომ სოული უფლება გვაქვს ვიფიქროთ — ამ ხელოვნებას წინ უსწოვია და ზარზმის ხატების ოსტატები, უთუოდ, მათი წინამორბედი ქართული ხატწერებისა და ოქროშეკეთების ძეგლებში ნაწარმოებებზე გაიზარდნენ და აღზრდილნენ. მეორე მხრივ, საეკლესიოა ის ფაქტი, რომ საქართველოში ამ ადრეული ხანის (V-VI-VII) რელიეფური ქანდაკების ბევრი სხვა მაგალითი არსებობს — უმთავრესად ეს არის ქვაზე ნაკეთი რელიეფები (სტელაები, კანკლები, ეკლესიის კედლები).

მაგრამ აქა თუ ისე, დღესდღეობით არ გავაანადრეკისტიკიანლო დროის ქართული ქედობობის არც ერთი ნიმუში. შუა საუკუნეების საქართველოს ქედური ხელოვნების ისტორია VIII-IX საუკუნეებიდან იწყება და ამ ეპოქის პირველი, ყველაზე მნიშვნელოვანი ძეგლი ზარზმის ფერისცალებია ხატი.

VIII-IX საუკუნეებს ქართული ქედური ხელოვნებისა და, საერთოდ, მთელი ქართული რელიეფური სეკულატურის ევოლუციისთვის გასაუთრებელი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ დროს, „ქვის სეკულატურაში უცხოეთიდან შეთვისებული ქრისტიანული საუკეთესო კომპოზიციების განმეორებამ ადგილი დაუთმო პირობით კომპოზიციებს, რომლებიც დამოუკიდებელი იყო რეალობის ცოტად თუ ბევრად მიახლოებულ გადმოცემას; სეუფები, შინაარსი „იეროგლიფურად“ გადმოცემული ხაზებით, ნაკლებად წინანდელი პოელოობითი (რამდენადმე მაინც) გადმოცემისა. როდესაც ამ მოვლენას ვაფასებთ შუა საუკუნეთა ქართული ხელოვნების შემდგომ განვითარებასთან დაკავშირებით, ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. მან ნიადაგი გაწმინდა, შესაძლებელი გახადა სეკულატურის ორგანული განვითარება. ე. ა. შესაძლებელი გახადა, რომ თანდათან შეეცოთ

სამყაროს სეულბერული გააზრების ამოცანა, ამოცანა ნამდვილად მოცულობითი გადაწყვეტისა და ამ გადაწყვეტათა შემდგომი დაზუსტებისა⁴.

VIII-IX საუკუნეების სხვა ამ ნაწარმოებთა გვერდით, რომლებიც ქართული კედური ხელოვნების ამ დარგებით ერთას ასახავს, ზარზმის ფერისცალებას ხატი აშკარად გამოჩენილი ძეგლია — თავისი ზომებითაც, ხატურული ღირსებებითაც, და, რაც მთავარია, იგი ზუსტადაა დათარიღებული წარწერით (886 წ.).

საქართველოში მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ხატების სამი ძირითადი ტიპი იყო გავრცელებული: ღერწურული ხატები, ე. ი. მართლმადიდებელთა შესრულებული (ხეზე, ხის დაფზე); ხატები, რომლებიც ერთმანედ ლთოინისა — ხეზე გადაკრული ფირფიტა (ძირითადად კერცხის, ან ოქრო), გამოქველდი, ზოგჯერ შეტანილი წყითლ ღამუშავებული; და კომბინირებული ხატები — ნახევრად ღერწურული, ნახევრად კედური. უფრო ზუსტად, ამ ზედათქვებში, როგორც წესი, წარმოდგენილი პერსონაჟისა თუ პერსონაჟების პირისასება მხოლოდ საღებავებით დახატული (ზოგჯერ ხელებიც), სხეულის დანარჩენი ნაწილები თუ ხატის სხვა რამ დეტალები კი ლითონისაა. ხანდახან ღერწურული ფენა და ქედლობა ერთადერთია, ე. ი. მთელი ხატი თავიდანვე ასეა ჩადიქრებული. მაგრამ გვაქვს ისეთი მშავალბებიც, როცა უფრო ძველი, ღერწურული შესრულებული ხატი მოჭრიანებით მოქუქვლიათ. ზარზმის ფერისცალების ხატიც სწორედ ერთი ასეთი მშავალბია.

არ ეცოდნა, რა დროისა იყო ხატის თვალდაჩვეული ფენა — ამ ღერწურიდან თითქმის აღარაფერი დარჩენილა. IX საუკუნეში ზარზმის ხატი ვერცხლის ქედური ფირფიტებით შემოსეს.

რას წარმოადგენს ეს ქედლობა? რას წარმოადგენს ზარზმის ხატი როგორც ქედური ნაწარმოები, როგორც ქედური რელიეფი?

ამ ქვრამ გვაქვს სეულბერულობის არათვითი ნიშნობა, ამა თუ იმ საგნის პლასტიკურად გადმოცემის რაიმე ცდაც კი. გამოსახულებათა ზედამხრო, ისიც აქა-ამ, სულ ოდნავა ამოხილული ფონის სიბრტყედან, ყველაფერი თითქმის გრაფიკული მასიულობა. ფაქტობრივად ჩვენ წინ არის ლითონზე შესრულებული ქედური ნახატი და არა რელიეფი.

ზარზმის ფერისცალების ხატმა და ამავე წრის სხვა ძეგლებმა მტკიცე საფუძველი შექმნეს ქართული ქედური ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის. ამ ნიადაგზე, რომელიც უკვე გაშენებული იყო უძველეს სეულბერული კომპოზიციების მიმბაძველობისგან (რასაც ქრისტიანული ეკლესია მოითხოვდა), X ს. საქართველოში ისახება ნამ-

დვილ სეულბერულ გადაწყვეტათა ძიების პროცესი⁵.

ხობის ლეთისშობლის ხატი, მღვიმეის, გელათის, წალენჯიხის, კახის ხატები მაცხოვრის გამოსახულებით, მღვიმეის „ვედრება“ — ყველა ამ ხატზე აირისხები იავე ფერყვითობა, საღებავებით შესრულებული (როგორც ეს ზარზმის ხატზეა). მაგრამ ყველგან სხეულის დანარჩენი ნაწილები, კერცხლის ეოთი ფერცლისგან გამოქვედლი, ისევე როგორც ხატის მონარჩოებში მთელი ორნამენტი, აშკარად გათხატული პლასტიკური ფორმებია. რელიეფი, ძაბათა, ქერ კიდევ საკმაოდ დაბალია, მაგრამ ყველაფერი ერთ სიბრტყეში კი არა მოცუბული; ხსენდა ერთდებრედ დალაგებული დამატებითი მოცუბებუბა. ხოლო ცალკეული დეტალები ზოგჯერ პლასტიკურად საკმაოდ გამოშავებულიცა (მაგ. ხელის მტევნები ხოზის ღვთისშობლის ხატზე). ეს უკვე ნამდვილი ქედურობაა, ნამდვილად რელიეფური ხელოვნება.

განვითარების შემდგომ ეტაზე ქართველ ოქრომქანდაკებელთა მათარი მიზანი, მათარი ამოცანა გამოსახულების საერთო მოცულობითობის გამოყენება: ერთიანი, დუნაწყვეტელი ბლოკი, მხოლოდ ძირითადი მოცულობითი ფორმებით; მკერდი და ძლიერი, მაგრამ დაჭიბული და გაბეჭდული, ყოველგვარ ელასტიკურობას მოკლებული ფიგურები. ეს არის ე. წ. სეულბერული არქაიკა — სრულად უთვლილებული ეტაში სეულბერულის ევოლუციში, ეტაში, რომელიც ყველგან, ყველა ხალხის ხელოვნებაში შეინიშნება, სადაც კი ქანდაკება თავისი საკუთარი, დამოუკიდებელი განვითარების გზას დაადგა. საქართველოში შემორჩენილია ამ ეტაპის ამსახველი უამრავი ძეგლი, მათ შორის, რა თქმა უნდა, ხატებიც (X-XI საუკუნეების მიწა).

ამის შემდეგ, საოცროდ მოკლე დროში, სულ რაღაც 30-40-ოდე წლის მანძილზე, ქართული ოქრომქველობა თავისი განვითარების უმაღლეს დონეზე აღწედა. XI საუკუნის პირველი მეოთხედის რეგულადი რელიეფი აშკარად გვიჩვენებს, როგორ იხვეწებოდა ჩვენში რელიეფის ხელოვნება, თანდათან, სულ უფრო და უფრო როგორ ეუფლებოდნენ ქართველი ოქრომქანდაკებლები სამყაროს სეულბერული ათვისებისა და გადმოცემის ურთულეს ამოცანებს, რა მძაფრედ და როგორი ოსტატობით ახერხებდნენ ისინი სიზარდადსა და ფორმების ნამდვილი პლასტიკის ენაზე ამერტყვებას (ცაგარისა და ლაბეკინის ღვთისშობლის ხატები, ხიფთაძის წმ. გიორგი, კვირიკის ხატები სანათლად, ლავრაძეთა „ღვთისმშობელი“, ნაიფურის წმ. გიორგი და მრავალ სხვა). XI საუკუნის შუა წლებისათვის კი ეს რთული შემოქმედებითი პროცესი დაგვირგენდა ისეთი ბრწყინვალე

ძეგლებით, როგორცაა, პირველ რიგში, მარტივ-ლის საწინამძღვრო ჭრის მაცხოვარი, ხატებიდან კი — ლაილას ხატის ფრავენტი სიომიონის გამო-სახლებით, ლანჩავის მაცხოვარი, ლაშამის სეი-მონი მესვეტე, იოანე და პრიხორე ღამთაბერიდან, იოანე მონისხის ფირფიტები წმ. ნიკოლოზისა და წმ. ბასილის გამოსახულებებით. სწორი პროპორ-ციები, სრულიად ბუნებრივი პოზა და ექსპრესია, მოძრაობათა სავსებით გამართული მექანიზმი, ფორმა-თა ელასტიკურობა, სხეულზე ზუსტად მორგებუ-ლი სამოსი და სამოსის ქვეშ მყოფილი გამოვლენი-ლი სხეულის სტრუქტურა, სახის მშვიდი გამოვლენ-ველები, ერთნაირად განკლდოილი და ერთნაირი გეომორფიკებით დამუშავებული ყოველი დეტა-ლი, ყოველი წერილობითი და, ყოველივე ამის გარე, მთლიანად, მთელი გამოსახულება — სისტემატიკა, ელასტიკა, სავსებით „რეალური“. ეს ღრუბლები გამოარჩევს ყველა ზემოდანსახლებული ხატის ფი-გურებს ქართული ქედგრობის ყველა სხვა ნიმუშო-საგან, ეს ღრუბლები აუყენებს მათ რელიეფური სტელტურის პოვერელხარისხიანი ძეგლები რიგ-ში.

X-XI საუკუნეები მთელი ქართული ქედური ბე-ლოვნების ისტორიაში ყველაზე დამახლული, შემოქ-მედებითად ყველაზე აქტიური და ყველაზე ნაყო-ფიერი ეპოქაა. ძველი ქართული ოქროშეკლდის ვერც ერთი სხვა ხანა ვერ შეადრება ამ ეპოქის ევრც კაროდნობრივად, ევრც მხატვრული ამოცანე-ბისა და პრობლემების მრავალფეროვნებითა და სიმძაფრით. ფაქტიურად, სწორედ ამ დროს, X-XI საუკუნეებში, გამოიყენა ქართული ქედური ხა-ტის ყველა ძირითადი ტიპი, ამ ხანებში გარშემოშე-და მთელი მისი ტექნიკური არსენალი, საერთო კომპოზიციური სტრუქტურა, მხატვრული ხერხები და პრინციპები.

სტელტურულობა, ამა თუ იმ რელიგიური პერ-სონაჟისა თუ მთელი სიუჟეტური კომპოზიციის სტელტურული ფორმათა ძიება და გამოვლენა, X-XI საუკუნეების ქართული ქედგრობის ძირითა-დი პრობლემა იყო. მაგრამ ამ დროის ქართველი ოქროშეკლდის ნაწარმების წინაშე სხვა, არანაკლებ მნი-შვნელოვანი, მხატვრული ამოცანებიც იდგა.

ქართული ქედური ხელოვნების უკვე სულ აღ-რინდელი ძეგლები დეკორატიული ხელოვნების შე-სანაშნაო ნიმუშებიცაა. ერთ-ერთი არსებითი მო-მენტი, რითაც ზარზმის ფერისცვალების ხატი იქ-მეცა ყურადღებას, ეს არის სწორედ მისი განსა-კუთრებული დეკორატიულობა, გამოვლენილი არა მარტო მთელი კომპოზიციის საერთო აგებულებაში (გამოსახულებათა განაწილება), არამედ ყოველ ცალკეულ დეტალსა და წერილმანში (როგორცაა,

მაგალითად, დამუშავებული სამოსი — ხაზები: წმინდა დეკორატიული ორგანიზაცია).

ზარზმის ფერისცვალების ხატმა საკმაოდ შელა-ხული სახით მოაღწია ჩვენამდე და ახლა ძალზე მწე-ლია გადაჭრითი იმეტი, როგორი იყო მისი თავდა-პირველი კომპოზიციური სტრუქტურა მთლიანად (ამჟამინდელი ჩარჩოს ორნამენტირებული ფრაგ-მენტები გვიანი დანამატია). მაგრამ X-XI საუკუ-ნეებიდან მოყოლებული ჩვენში ძალზე იშვიათია ქედური ხატი, რომელსაც მღიღრღულად შემეფლი ჩარჩო არ გაჩანდეს (მცენარეული ან გეომეტრუ-ლი ორნამენტი, ზოგჯერ კი ორნამენტი ჩართული მდგომარეობა სტელტურული რელიეფებით). ასე-თი ჩარჩო ქართული ქედური ხატის სტრუქტურუ-ლად აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია და მას მთელი ნაწარმოების, მთელი ხატის მხატვრული აღქ-მისას სრულიად განსაუკურებული მნიშვნელობა აქვს. ხშირ შემთხვევაში ჩარჩო დამატებით, მეო-რესხარისხიანი ელემენტი კი არაა ხატისა; იგი ძირითადი, ცენტრალური გამოსახულების (ე. ი. რელიგიური პერსონაჟისა თუ სცენის) ტოლფასი წარმომადგენელი მთელი თავისი დეკორის ტექნიკური სრულყოფილებითა და მხატვრული მეტყველებით.

ქართული ოქროშეკლდის არც ხატის ზურგ-ტოვებდნენ მთლად უყურადღებოდ. თითქმის ყო-ველთვის ხატის ეს მხარეც ლითონის, უმეტეს შემ-თხვევაში, ვერცხლის ფირფიტითაა შემოსილი. საკმაოდ ხშირად ხატის ზურგიც დიდი მონღოლები-თა და გულმოდგინებით არის დამუშავებული: ზოგ-ჯერ ამ ორნამენტული თუ სხვა დეკორატიული კომ-პოზიციის წარმოდგენილი, ზოგჯერ წარჩინებული ამო-კეთილი — ასომთავრული, მოგვიანებით კი, XVII საუკუნიდან, მხედრულიც.

ქართული ქედური ხატი (მისი წინაპარი) ორი ძი-რითიად კომპონენტისგან შედგება: ცენტრალური გამოსახულება, ე. ი. საკუთრივ ხატი, და მისი შე-მოსაზღვრელი ჩარჩო. ეს უკანასკნელი და ზოგ-ჯერ ცენტრალური არცა — მთელი ფონი გამოსა-ხულების გარშემო, ორნამენტითაა ხოლმე შევსე-ბული. მაგრამ ხშირად ქართული ოქროშეკლდები სხვა დამატებით — ფერადიდან — აქცენტებსაც მიაკრებენ.

ძირითადი მასალა, რომელსაც ქედური ხატების-თვის იყენებდნენ საქართველოში, ვერცხლია და, როგორც წესი, მთელია ხატი, ე. ი. ევრცხლის ფირ-ფიტის მთელი ზედაპირი, ოქროთაა ხოლმე დამუ-რჩილი. მაგრამ გვაქვს ცალკეული მაგალითები, რი-დესაც ხატის ესა თუ ის ნაწილია მხოლოდ მო-ოქრობული. ასეთი ნაწილობრივი დაფერვა, ცხადია, გარკვეული მხატვრული ეფექტისთვისაა გაიზრუ-ლი (გელათის ტონიო). ზოგჯერ ქართველი ოქროშე-კლდები ამავე მიზნით, ე. ი. ნაწარმოების მეტი

ფერადონებისათვის, სევადსაც იყენებენ, უმთავრესად ორნამენტებზე ჩაჩრბენ.

მაგრამ ქართული ქედური ხატებიდან საერთო ფერადონების მხრივ, რა თქმა უნდა, ის ძეგლებია პირველ რიგში აღსანიშნავი, რომლებიც ტიხრული მინაქრებშია და ძვირფასი თვლებითაა შემკულია.

საქართველო ერთ-ერთი უმდიდრესი ქვეყანაა ტიხრული მინაქრებით. ჩვენში შემონახულია ამ ხელოვნების ორ ასეულზე მეტი ნიმუშობრაგორც ბიზანტიური, ისე სავითრიც ქართული. ამ ნიმუშებიდან ზოგი ცალკე, დამოუკიდებელ ნაწარმოებს წარმოადგენს, ბევრი მათგანი კი სპეციალურად სწორედ ქედური ხატების მოსაზრად იყო დამზადებული (ორნამენტებზე ჩაჩრბული სწრაფად გარკვეული პრინციპით განთავსებული მედლალონები ნახევარფიგურებით). ამასთან გვაქვს ისეთი მაგალითებიც, როდესაც ხატები, მათივე, უფრო აღდრეული ხანის მინაქრებია გამოყენებული, მაგრამ ყოველი მათგანი თავის ადგილზე ხის; გ. ო. ქედური ნაწარმოების საერთო კომპოზიციით თავიდანვე იყო გათვალისწინებული მოფიჭვებული ამ ნიშნულების ჩატვა. მხატვრული თვალსაზრისითაც და ტექნიკურადაც ისინი ზუსტადაა მოთვლებული ძეგლებზე. მაგრამ ზოგჯერ მინაქრული დეკორი შემდეგვით ხასიათისა და სრულიად ნათელია, რომ იგი გვიანი დანამატია, მეორადი დანამრეგია.

იგივე თქმის ძვირფასი თვლების შესახებაც. ერთ შემთხვევაში — როგორც აღდრეულ, ისე მოგვიანონ საუკუნეების მთელ რიგ ხატებზე — თვლები ორგანულად ერწყმის ძეგლის მთელ დეკორს. გათვალისწინებულია და შერჩეული თვლების ზომა, ფორმა, მათი ფერადონებაც და, რაც მთავარია, ძვირფასი თვლები ამ ხატებზე რაღაც თვითნებურად მიმორბენული სამკუთხედი ან ანა, მათი განაწილება ყოველთვის გარკვეულ პრინციპს, გარკვეულ სისტემას ემორჩილება.

დეკორატიულობა, რაც ასე დამახასიათებელია ქართული ქედური ხელოვნებისათვის მთელი მისი განვითარების მანძილზე. ყოველთვის თანამართლით არაა გამოყენებული. ძალზე ნიშანდობლივია ამ მხრივ X-XI საუკუნეები — ქართული ოქროშეღებულის „სეულტურული“ ხანა. საერთო დეკორატიული მდგომარეობა დეკორატიულობა როგორც მთელი ნაწარმოების აგების პრინციპი, ამ ეპოქაში უმეტესწილად. ამასთან, თავდაპირველად ამ ეპოქის ძეგლებში მდიდრული დეკორით გამოირჩევა (მაგ. ხოშის ღვთისმშობლის ხატი). მაგრამ თანდათან დეკორატიული ელემენტების მნიშვნელობა ამჟამად მცირდება, ხოლო ზოგ შემთხვევაში ისტატი საერთოდ უარს ამბობს მათზე. ყველგან და ყველგან იმარჩევის ეპოქის ძირითადი ტენდენცია — ფი-

გურის სეულტურულ-ლასტიკური დამუშავება. ესაა ასეა მთავარი, ძირითადი ამოცანა, ყველაფერი სხვა მეორეხარისხოვანი, დამატებითი, დამხმარე სამუშაოებებია და ხშირად, როგორც ითქვამს, განსაკუთრებით კი XI საუკუნეში, დეკორატიული ელემენტები (მინაქრები, და ძვირფასი თვლები) სრულად უარყოფილია.

მოდევნო საუკუნეებში კი, XII საუკუნიდან მოყოლებული, რაკი სეულტურის (საუთნო სეულტურის) განვითარებას ჩვენში გზა დაეხმარა, ბუნებრივად, დეკორატიულობის ტენდენციებმა კვლავ ახალი ძალით იჩინა თავი. ამიერიდან ქართველმა ოქროშენადამებებმა ძალაუბრებუად მთელი თავიანთი ყურადღება, ნიჭი და უნარი ძეგლის დეკორატიულობაზე გადაიტანეს. დეკორატიულობა განსაზღვრავს ახლა მთელი ძეგლის მხატვრულ ეფემებას. ასეთი ხელოვნების ერთ-ერთი პირველი და ყველაზე მეტად ჩვენში ნიმუშია ხახული კარელი ხატი. შეიძლება არცაა შემთხვევითი, რომ დეკორატიული ხელოვნების ამ ბრწყინვალე ძეგლებზე არც ერთი რელიეფური ფიგურა არაა წარმოდგენილი.

ქართული ქედური ხელოვნების ისტორიაში XI საუკუნის შუა წლები ის ზღვარია, რომლის შემდეგაც ხელოვნების ეს დარგი ჩვენში, გარკვეულად აზროვნების გზა დაადგა. წმინდა პლასტიკის თვალსაზრისით, საერთოდ სეულტურულობის პრობლემის მხრივ, XI საუკუნის პირველ ნახევარში ქართველმა ოქროშენადამებებმა ყველაფერი მოაწყვეს, რისი მიღწევაშიც შეიძლებოდა ქართული რელიეფური პლასტიკის განვითარების პრობლემები (ანის საუკუნის ოქროშენადამებების საწინამძღვრო წერის მაცხოვარი). მომდევნო ხანებში დარჩა არაფერი ის მონაშთი, რაც XI საუკუნის ქართველმა ოქროშენადამებებმა შექმნეს; გაქრა ინტერესი, ყოველ შემთხვევაში, ამჟამად შესრულდა იგი, საერთოდ ფიგურების გამოხატვისადმი. ამ ერთგვარი კრიზისის გამოხატულებაა ანის მაცხოვრის ხატის ჩარჩო. ბევრ აზრით — XI საუკუნის განთქმული ოქროშენადამებელი — მართალია, კვლავ მიმართავს ფიგურებს, მაგრამ სწორედ აქ მით უფრო ნათლად გამოვლინდა ეპოქის საერთო მიმართულება, საერთო მიზანსწრაფვა. საქმე მარტო ის კი არაა, რომ ბევრს ფიგურები პლასტიკურ-სეულტურული თვალსაზრისით ბევრად გაუმართავია XI ს-ის ძეგლებთან შედარებით. ისაა ხახვასმთი აღსანიშნავი, რომ ანის ხატის ჩარჩოზე მეტყველად თანაფარდობა ფიგურებისა და ორნამენტის შორის. ფიგურები აქ მძლავრი ორნამენტული არზის დამატებითი ელემენტებია თითქმის, მისი დეტალებია.

კომპოზიციის საერთო ანსამბლი ორნამენტის

როლის მნიშვნელოვანი გაზრდა, სკელპტურული ამოცანებისადმი გულგრილობა და წყინდა დეკორატიული პრინციპების წინა პლანზე წამოყვება ის ნიშნები, რითაც მთელი ეს ეპოქა უპირისპირდება ქართული ქველური ხელოვნების განვითარების ადრეულ პერიოდს, «სკელპტურული» ხანის, X-XI საუკუნეებს. ასეთია XII-XIII საუკუნეების მთელი ქველური ხელოვნება საქართველოში. ძალზე ტიპური ამ მხრივ ონის მთავარ-ნგებლობა ხატე (XIII საუკუნის მეორე ნახევარი) — დონკოპორციული, სრულიად ბრტყელი, ორნამენტალური ფიგურებითა და განსაკუთრებული გულმოდგინებით, მძალოსტატურად აღმუშავებული ფართო მოჩაჩხოებით.

ქართული ოქრომჭედლობის ისტორიაში, VIII-X საუკუნეებიდან მოყოლებული ვიდრე XIX საუკუნის ჩათვლით, XIV-XV საუკუნეები ყველაზე მწირი ეპოქაა. მძიმე ისტორიულმა ვითარებამ (გარეშე მტრების შეიშინებები, სოციალური წინააღმდეგობანი, ეკონომიკური სიღუპვარი), მუნებარიგია, თავისი დიდი დაასვა მთელი ქვეყნის ელტურულ-შემოქმედებით ცხოვრებასაც. არაა გასაკვირი, რომ ამ საუკუნეებიდან ოქრომჭედლობის სულ რამდენიმე ძეგლი შემოგვარჩა. ანჩის ხატის კარების მოდამოქმედლობა, ჭერერობით, ყოველ შემთხვევაში, ერთადერთი ზუსტად დათარიღებული ძეგლია, რომელიც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ, როგორი იყო ქველური ხელოვნება XIV საუკუნის საქართველოში, როგორი იყო მისი საერთო დონე, რა პრინციპებს მისდევდა და იცავდა იგი ამ დროს.

პირველი, რაც თვალი გვხვდება — ნაწარმოების საერთო ანსამბლი ყოველ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირეს ფიგურებმა. შეიდი კომპოზიციამ აქ წარმოდგენილი და შეიძლება ფიგურებითაა გაქვედილი. მაგრამ არაა დაცული არც ფიგურათა საერთო მასტაბი და უმეტეს შემთხვევაში, არც ცალკეული ფიგურებია წყირი არაბოპრიციებით აგებული. ზედმეტია ლაპარაკი ფორმათა ნამდვილ სკელპტურულობაზე, ნამდვილ პლასტიკაზე. და, რაც მთავარია, ფიგურათა საერთო ხასიათით, მათი ცალკეული ნაკეთებისა თუ სპიროსი დამუშავების მხრივ, ანჩის ხატის შიდამოქმედლობის კომპოზიციებს შორის არ არის სრული თანხობა. ეს სხვაობა აქ, ცხადია, სხვადასხვა, ზოგჯერ კრიონოლოგიურადუ განსხვავებული ნიმუშების მიზანით უნდა აისწას.

ქართული ოქრომჭედლობის ადრეული ხანის X-XI საუკუნეების, ყოველი ნაწარმოები, მიუხედავად პროფესიული დონისა და მოუხედავად იმისა, ერთი თუ ორი ოსტატის ნახელავია, იგი ერთიანი მხატვრული ორგანიზმია, სტლისტიკურად მთლიანი და გაბაბული. სწორედ ასეთი მხატვრული

ერთიანობა აყლია ანჩის ხატის კარების შიდამოქმედლობაში. იგი ნამდვილი გულმტკბობის ნიმუშია. ერთადერთი, რაც ამ კომპოზიციებს აერთიანებს და ერთ ნაწარმოებად კრებს, ეს არის მისი მოჩაჩხოების შიდამოქმედული და მრავალფეროვანი ორნამენტები.

ძველი ხატების დამატებით, ხელახალი მოქმედება და მორთვა წესად იქცა საქართველოში. ანჩის კარები ასეთი დამატებით მოქმედებს ერთი თვალი-საჩინო ნიმუშთაგანია.

XIV და XV საუკუნეების საქართველოში იქმნებოდა, ცხადია, მთლიანად ახალი ხატებიც. მათი უმეტესობა აშკარა მარეწეებელია იმ საერთო დამუშავებისა, რასაც ქართული ოქრომჭედლობა განიცდის ამ ხანებში, და რამდენად ნიშანდობლივია ისიც, რომ სწორედ ამ დროს, განსაკუთრებით XV საუკუნეში, ძალზე გაყრდნობა ჩვენში მხატვრული წესით შესრულებული ხატები. მტამურ ტექნიკის აღრცე მიმართულებენ ქართული ოსტატები (XI-XII საუკუნეებში), თუმცა ბევრად ეშვითად და უმთავრესად ორნამენტისათვის, ხატის ჩარჩოზე. ახლა, XV საუკუნეში, არა მარტო ჩარჩო, არა მარტო ორნამენტი, მთლიანად, მთელი ხატი (ე. ი. ძირითადი ცენტრალური გამოხატულება) მტამური წესით არის გაფორმებული. და, რაც მთავარია, XI საუკუნეში ამოცდილი შესრულებული ფორმები ზედმიწევნით ზუსტი, მკაფიო და მკვეთრია, ხოლო მთელი ანაბეჭდი, თავისი ტექნიკური და მხატვრული ხარისხით, არაფრით არ ჩამოუვარდება ხატის დანაბრე, ძირითად მოქმედლობას. XV საუკუნის მტამური ხატები, ერთი მხრივ, იმის გამო, რომ ძველი, უკვე მრავალჯერ ნახმარი, ყალიბები ძალზე გაუცხოვლია, ხოლო, მეორე მხრივ, ოსტატთა დამუშავებისა თუ უცოდინარობის გამო, აშკარად ვერ ახდენს ნამდვილ მხატვრულ შემოქმედებას.

თეზურულხვის გამანადგურებელი შემოსევების შემდეგ საქართველო თანდათან ძალეხ იურება, წესით იმართება და XVI საუკუნიდან მოყოლებული, ნელ-ნელა ეკონომიკური და კულტურული აღმაშობის გზას ადგება. ჩნდება ახალი ქალაქები, შენდება ეკლესიები, მონასტრები, ციხე-სიმაგრეები, მღიბეი, მნიშვნელოვანი მრავალდება ხელოვნებისა და ლიტერატურის ძეგლები.

ამჟამი აღმაშობლის ვანიცდის ქართული ოქრომჭედლობაც. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა XVI საუკუნე და არა მარტო ძეგლების სიმრავლო. ამ დროს შეიშინება სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობანი, ჩნდება სრულიად ახალი, მანამდე უცნობი, მხატვრული თემები და მორიგები, ახალი მხატვრული სერები.

პირველ რიგში, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ამ დროის და, საერთოდ მთელი ამ გვიანი ეპოქის, ხატებზე ტიტორებმა—ხატის უშუალო დამკვე-

ოა — გამოსახულებების მომზადება. ისტორიულ პირთა, სერო თუ სასულიერო წრის წარმომადგენელთა, ამ „პარატრეტებში“ აშკარად ჩანს, ერთი მხრივ, ოსტატთა დაინტერესება რეალური ცხოვრებით, მათი სინამდვილეზე უშუალო დაკვირვების ცდები (ამ თაულისპირისთ ეს ხატები საინტერესო მასალა კოსტიუმის ისტორიისათვის საქართველოში). მეორე მხრივ, კტიტობათ ფიგურების მოპარბება ამ ხანებში უცილო მხევენებელია იმისა, თე როგორ ეცნაფეოდნენ ინდორონდელი საქართველოს საერო თუ საეკლესიო ხელისუფდანი საქუთარი თავის პატივდებასა და განდიდებას. ვახსაქთრებით გამოიღო თავი ამ მხრივ XVII საუკუნის საქართველოს ერთ-ერთმა დიდმა პოლიტიკოსმა და მეტად თავისებური ინდივიდუდობის ადამიანმა, სამეგრელოს მთავარმა ლევან II დადიანმა. ხუთმა ხატმა მოაღწია ჩვენამდე ლევანის „პარატრეტით“. ასეთი ფაქტი — ერთი და იმავე პიროვნების რამდენიმე გამოსახულება — ქართული ოქროშვედლობის ისტორიაში სრულიად უმაგალითია. ისევე, როგორც არ არსებობს ჩვენში ქედური ხელოვნების მეორე ისეთი ძეგლი, სადაც მთელი ოჯახი იყოს წარმოდგენილი (ილორის ხატი — ლევან დადიანის მე-ვლელთან და შვილებთან ერთად)¹¹.

მაღალი ფენების წარმომადგენელთა ასეთი დაინტერესება და გაცაცება საეკლესიო პერსონით საერთოდ დამახასიათებელია ფეოდალური საქართველოს გვიანი საუკუნეებისათვის. ეს ტენდენცია, გარდა ზემოაღნიშნულისა, კარგად ჩანს აგრეთვე იმ მუტიტმედად ერეკლსა და ზოგჯერ მეტისხედად პათეტიკურ წარწერებშიც, რომლებიც ასე ხშირად გვხვდება XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლებზე, საერთოდ, და, კერძოდ, ქედურ ხატებზეც. რამდენად თავდაპირილი და მოკრძალებული ყოველგვარი ასეთი გამომკონების მხრივ აღინიდელო ხანის საქართველო!

გარკვეული „გამოკიცხლება“ შეინიშნება XVI საუკუნედან იკონოგრაფიაშიც. ვხვდებით ჩვეულებრივ, ტრაფარეტული სქემების გადახალსების, ზოგჯერ კი სრულიად ახალი თემების გამოყენების ცდებში. ასე განდა XVI-XVII საუკუნეების ხატებზე რთული იკონოგრაფიული თემა — წინასწარმეტყველთა მთელი გუნდი, თანაც სხვადასხვა ვარიანტით წარმოდგენილი (ცელთის ხატი, ქვათხევის, კორსნების ხატები). ქართული ქედური ხელოვნება წინასწარმეტყველთა ასეთ იკონოგრაფიას აღერ არ იცნობს.

ძალზე აშკათია აგრეთვე ჩვენში, საერთოდ ქართულ ხელოვნებაში, ზოგიერთი სცენა წმ. გიორგის სასწაულებიდან — „ბარის გაყვობლება“ და „ყარბის ტყეობიდან დახსნა“, კოპოზიციები, რომელიც XVII საუკუნის ერთ-ერთ ხატზე გვხვდება¹². ადღა

სრულიად უნიკალური სცენა — სიუჟეტი, რომელიც აშკარად ქართული სინამდვილიდანაა აღებული. წმ. გიორგი და სასწაულებოქმედი, ხარი. ეს თემა XVI-XVII საუკუნეების დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთ რეგიოვრ ცენტრს. ილორის ეკლესიას ეკავებოდა უშუალოდ; კერძოდ, იგი იმ საეკლესიო ცერემონილის „ანარკლია, რომელიც წმ. გიორგის სახელობის დღეს (21 ნოემბერს) იმართებოდა ილორში (შემონახულია თანამედროვეთა ჩანაწერები და მთელი ამ ცერემონილის უშუალო მხილველთა აღწერილობები)¹³. ჩვენამდე მოაღწია სულ ორად ორმა ხატმა, სადაც ილორის ხარის ეს ლეგენდაა ასახული. ერთი მთავანი ბედიელი მტიროპოლიტის, კრილე ექვანძის დაკვეთითაა შესრულებული, ე. ი. XVI საუკუნის მეორე ნახევარში, მეორე — 1640 წელს, ლევან დადიანის, ოდიშის მთავრის, სახელისნოიდანაა. ამ უკანასკნელზე ამოკვეთილია მხედრული წარწერა, რომელიც არა მარტო ხატის შინაარსს გადმოგვცემს; აქაც გამოვავებელია აშკარა კავშირი ამ სიუჟეტსა და დღესასწაულს შორის — „წმიდის გიორგის ოდიშის ილორის ხარის მოყვანის სახე გიორგობის დღეს“. ასე რომ, სრულიად უცელობელია, „ილორის ხარის მოყვანის სახე“ ადგილობრივი წარმომადგენლისა და იგი სრულიად ორიგინალური თემა ხელოვნებაში.

რაც შეეხება ნაწარმოების წმენდა მხატვრულ დამუშავებას, ამ მხრივ XVI საუკუნის საქართველოში გამოიყენება ხატების ჩამდენიმე ჩვეუდი. და ისევე, როგორც ადრეული ეპოქისათვის, X-XI საუკუნეების საქართველოში, ცალკეული საოქროშვედლო სახელობების ლადგენა ძირითადად ორნამენტის საშუალებით გახდა შესაძლებელი, სწორედ ასევე ორნამენტის წყალობით ხერხდება XVI საუკუნის მრავალრიცხოვანი ხატების დაქვევება¹⁴.

ამ ქვეულზე შორის მკვეთრად გამოირჩევა ხატების ერთი ნაწილი, პირველ რიგში, ორნამენტის სრულიად ახლებური ტექნიკური დამუშავებით.

ქართული ოქროშვედლობა ორნამენტის დამუშავების ორ ძირითად ტექნიკას ფლობდნენ. ერთია ქედური ტექნიკა, ე. ი. როდესაც ორნამენტული ნახატი ლითონის ფირფიტის ზურგის მხრიდანაა ამოკვედილი, რელიეფურად; და მეორე — გარკირება, როდესაც ორნამენტის მსუბუქი ხაზით დაჰქვს ორნამენტის ფირფიტის წინა პირზე.

და ამა, XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ქართველმა ოქროშვედლებმა პირველად გამოიყენეს სრულიად ახალი ტექნიკა (როგორც ჩანს, ათივისეს მეზობელი ირანიდან). ორნამენტურ ამოკვეთილია, ამოკრული (სწორედ ამოკრული) ლითონზე; ე. ი. ორნამენტული ელემენტი — შავილი პლასტიკური რელიეფი — წარმოქმნილია ზემოდან ქვემოთ, ფონისკენ ჩაჭრით, ფონისკენ ჩაღრმავებით, ფონის ამო-

ელის ხარჯზე. ნიშნდობლივია, რომ ყველა ეს სა-
ტი, სადაც კი ამგვარი ორნამენტი გვაქვს, ოქრო-
სია, ოქროს შედარებით სქელ ფურცლისგან გაკე-
თებული. ასეთი ტექნიკისათვის სწორედ ოქრო
უფრო მოსაძებრებელი მასალა, უფრო რბილია საკ-
ოელოდ. საბჭურესოა ისიც, რომ ეს ბატები, ყვე-
ლა, საქართველოს ერთი კუთხიდან, კახეთიდანაა.
აქედნად, ეს ძეგლები — 10 ოქროს ბატი — XVI
საუკუნეში საქართველოს ამ პროვინციის ეკონომი-
ური მომპოვებების კლდე ერთი დამატებითი სა-
ბუთიყა¹⁵.

კახური ბატების ამ ჯგუფის თავისებურებას შე-
ადგებს აგრეთვე უხვად გაოყენებული თვალმაო-
ვალბი, განსაკუთრებით ფირუზი — ამ დროის
საპრესოში დიდად გავრცელებული ჭა — და ლა-
ლი. ზოგ შემთხვევაში ეს სხვადასხვა სიღრმის ფე-
რადოვანი ლაქები თვით კომპოზიციისაა ხართული,
როგორც მისი ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი
(შემათის და ალავერდის ბატები).

ამავე კოლორისტულა ეფექტის მიზნით, კახეთის
ბატებზე გამოსახულებათა პირისახეები, ერთი-ორი
გაონაყლისაა გარდა, ფერწერათა შესრულებული.
მაგრამ, როცა XVI საუკუნის ყველა სხვა ჯგუფის
ძეგლებზე, რომელთა უმეტესობა დასავლეთ სა-
ქართველოს სხვადასხვა ცენტრშია შექმნილი, იშვია-
დებდნენ თუ შეხედებით ქედრობისა და ფერწერის
ასეთ შეთავსებას; ამ ბატების მეტი წილი მხოლოდ
ნად ქედრობაა.

თუ ორნამენტის დარგში და, საერთოდ, ბატის
მთელი დეკორატიული სამოსელის მხრივ, XVI საუ-
კუნის ოქრობატებმა არათუ აღადგინეს და გა-
ნამტყიცეს ძველი ტრადიციები, არამედ ზოგ შემ-
თხვევაში მათ თავისი საკუთარი, ორიგინალური
კომპოზიციებითა და მორთვებით შექმნეს, ფიგუ-
რათა რელიეფის დამუშავება ვერც ამ საუკუნეში
და, მით უფრო, ვერც მომდევნო ხანებში, ვერ ავი-
და ნამდვილი პლასტიკის დონეზე. XVI საუკუნის
საუკუნის ნაწარმოებებში კი ფიგურული ამ ძვე-
ლი ფორმების კარგი მიმატება მხოლოდ, ანდა ძვე-
ლსა და „ახლს“, გ. ი. სხვადასხვაგვარი ფორმების
სრულიად შეჭრილი შეჩვენება გვაქვს ამ დროს
ზოგნი ისეთი ძეგლები, სადა პირდაპირაა გადმოტა-
ნილი (როგორც ნამდვილი ასლი) ადრინდელი ფორ-
მები; არა მარტო ესა თუ ის დეტალი ან ელემენტი
რ, არა მარტო ცალკეული ფიგურა, არამედ მთელი
კომპოზიციებიც.

კიდევ უფრო გულმეტყუელია XVII საუკუნე. ეს
უპოქაქ ქედრობა ბატების დიდი რაოდენობა წარმო-
დგენს. მაგრამ ძეგლები მიიღწენა განსხვავებულაა
ერთმანეთისაგან, არა მარტო ფიგურების დამუშა-
ვების მხრივ, არამედ ორნამენტული დეკორაციით.
რომ ძალზე ჭირს რაიმე ნიშნის მიხედვით მათი

კლასიფიკირება. ეს არის სწორედ დამახასიათებ-
ელი ამ გვიანი საუკუნეებისათვის: ერთ ქრონოლო-
გიურ საზღვრებში, ერთსა და იმავე კარონი, გვაქვს
(ზოგჯერ ერთი და იმავე ოსტატის ხელთ შესრუ-
ლებული) ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებუ-
ლი ნაწარმოებები. ეს არ არის, რა თქმა უნდა, სხვა-
დასხვა განსაკუთრებულ ინდივიდუალბათა შემოქ-
მელობითი ძიებების შედეგი. ეს არ არის სტილის
ერთი სტილის ფარგლებში გათავსებული მრავალ-
ფერადობა, რაც ასე დამახასიათებელია ქართული
მედიური ხელოვნების ადრეული ეტაპისათვის, X-
XI საუკუნეებისათვის. ეს არის სტრალის არა მრავალ-
ფერადობა, არამედ მისი სხვადასხვაგვარობა;
ეს არის ფაქტობრივად სტილის, ეპოქის ერთიანი
სტილის, რღვევის, დარღვის პროცესი¹⁶.

XVII საუკუნეში, ისევე როგორც XVI საუკუ-
ნეში, გვაქვს ბატები, რომელთა კომპოზიციები ად-
რინდელი ნიმუშებითაა მთავარბეული. ოქრობატე-
დელთა ერთი რიგა მკიდრდა და დაკუმირებული
ძველ ხელოვნბასთან, ძველ ტრადიციებთან. ისინი
ყოველწინადად ცდილობენ მიმატონ ადრინდელ ძეგ-
ლებს — თემატიკით, ეტიმოლოგიით, კომპოზი-
ციის აგების წესით, ფიგურათა პლასტიკური დამუ-
შავებით, ორნამენტული რეპერტუარით (ცათმის ბა-
ტები, მარტვილის დიდი ბატი).

ამ ძეგლების გვერდით იქმნება ისეთი ნაწარმო-
ებები, რომლებიც აშკარად უფრო დაშორებულია
არაან წინა დროის ნიმუშებს და, თუ შეიძლება ასე
თიქვას, უფრო დაშორებულია არაან, უფრო ეპო-
ქისეული. ეს ძეგლები აშკარად უკეთ გადმოგვცემს
ეპოქის საერთო სულს. ამ მხრივ განსაკუთრებით
აღსანიშნავია XVII საუკუნის ქართულ ქედრობა ხე-
ლოვნებაში უტოლურ გავლენათა შემოყონება.

სამეცნიერო ლიტერატურისათვის გაკავდა ცნობი-
ლი საპრესული ელემენტები XVI-XVII საუკუნეების
საქართველოში, როგორც მის ყოფით ცხოვრებაში,
ისე ხელოვნებაში¹⁷. ზემოთ, უკვე მინიშნებული იყო
XVI საუკუნის ქართული ოქრობატების სპარს-
ულ სამყაროსთან გარკვეულ დამოკიდებულებებზე
(ორნამენტის შესრულების ტექნიკა და თვით ორ-
ნამენტული ნახატი — კახეთის ბატები). ორნა-
მენტის იგივე „კახური“ ტიპი გვაქვს XVII საუკუ-
ნის ერთ ბატზეც („ქარაბის“ ჩასადგამი ბატი ცა-
შმის დიდი ბატიდან). უფრო ხშირად გვხვდება ამ
დროის, გ. ი. XVII საუკუნის, ბატებზე ცალკეული
სპარსული მოტივები — აქტივტეტრული ფორმე-
ბი (მგ. ძალმური ტამის, მუზარადისებური მოზა-
ზულობის, ზალი, რომელიც ასე გავრცელებულია
XVI-XVIII საუკუნეების ქართულ ზეოთმოდირე-
ბაშიც), ტანისამოსი, თავსაყალი (ეს უზარატე-
სად გვხვს ქტიტორ-ერისკაცთა გამოსახულებებს და
ამ მხრივ ეს ფიგურები, ცხადია, აღნიშნული ეპო-

ქის ქართული ფეოდალური საზოგადოების მაღალა ფენების ცხოვრების წესის რეალურა გამოსატყულება).

ადმინისტრაციული და, კერძოდ, სპარსული ორიენტაცია გვიანი საუკუნეების საქართველოში ისტორიული ვითარებით იყო გაპირობებული. ჩვენი ქვეყანა (კერძოდ, ქართლ და კახეთი) ამ დროს აღზევებული სეფიანთა ირანის პოლიტიკური გავლენის ქვეშ აღმოჩნდა. მეორე მხრივ, ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ენერგია ამ ხანებში აშკარად დაკეცვებოდა. ასეთ პირობებში, არაა გასაკვირი, საქართველომ ზოგი რამ მოისესხა უცხოური კულტურიდან და, კერძოდ, ირანული ხელოვნებიდან. მაგრამ ეს უცხოური გავლენა არსებითად მხოლოდ ზედაპირული იყო, მხოლოდ გარეგნული. ამ რიგის ქედური ძეგლები XVI-XVII საუკუნეების საქართველოში (ხოლო მათი რიცხვი არცთუ ისე ბევრია) „ისლამური ფორმითა ინვენტარით, წმინდა ქართულაა მათი (ამ ფორმების — თ. ს.) შეწყვეთა-შეხამებით“¹⁸. იგივე ვითარება გვაქვს ხომ ამ დროს ქართული ხელოვნების სხვა დარგებშიც: ხეროთომოდ-ერებში, ეკლესიის მხატვრობაში. ერთადერთი დარგი, სადაც ირანულმა გავლენამ ბევრად უფრო იმ-ოლაყრა ამ ეპოქაში, ეს არის ქართული მინიატურა, უფრო ზუსტად, საერო მინიატურა (არა საეკლესიო). და ამას თავისი ასხა მოეძებნება¹⁹.

XVII საუკუნეში, აგრეთვე სრულიად გარკვეული ისტორიული და კულტურული ვითარების გამო (განსაკუთრებით კი კათოლიკე მისიონერების ჩამოსვლა და მოღვაწეობასთან დაკავშირებით), საქართველოში გზა ესწნება ევროპულ სამყაროს. ევროპული მოტივები იჭრება ქართულ მწერლობაში, ევროპული ელემენტები და დეტალები ჩნდება ქართულ ხელოვნებაშიც. საესკებით ბუნებრივია, რომ „ევროპეიზმის“ ელემენტებმა ქართულ ქედრობაშიც იჩინა თავი, კერძოდ XVII ს-ის მიწურულში (და შემდეგ, მომდევნო ხანებშიც). საინტერესოა ამ თვალსაზრისით ანჩის კარდის ხატის გარემოქედლობა (1686 წ.), „სერობის“ კომპოზიციას, რომელიც ამ ხატზეა წარმოდგენილი, გაბრიელ მილენევენიუორ ტიპს უკავშირებ²⁰. და ნიშანდობლივია, რომ ჩვენი ხატის „სერობის“ თავისი იკონოგრაფიული ყველაზე მეტ სიახლოვეს ერთ-ერთი ევანგელიური ხელნაწერის (1659 წ.) მინიატურასთან პოულობს. მეორე მხრივ, უფროდ, დამაფიქრებელია ანჩის ხატის გარემოქედლობის ერთ-ერთი კომპოზიციის — „თომასგან ხილის“, არქიტექტურა. ეს შენობა — თავისი საერთო იერით და ცალკეულ დეტალებით — აშკარად მოგვაგონებს რენესანსული არქიტექტურის ფერწერის ნიმუშებს.

XVIII საუკუნეში, როდესაც საქართველო სულ უფრო და უფრო მჭიდროდ უკავშირდება მართლ-

მადიდებლურ რუსეთს, ევროპა ამ გზითაც, რუსეთის მეშვეობითაც შესიარის ჩვენში. და ასლა კიდევ უფრო თვალსაჩინოა ქართულ ოქრომჭედლობაში „ევროპეიზმის“ ნიშნები. აშკარაა ამ დროს თვით რუსული ხელოვნების კვალიც. ეს უცხოური გავლენები აქა-იქ ტექნიკურ ხერხებშიც შეიინახება, უმთავრესად კი მათ ორსაქმეტელ მოტივებსა და იკონოგრაფიულ ელემენტებში იჩინეს თავი. მთლიანად კი ვერც ამ ეპოქაში — XVIII საუკუნეში (როდესაც საეკონომიკურ დაქვეითებულია ქართული ოქრომჭედლობის საერთო დონე) — ვერ დამოძირილეს და ვერ შეიბრეს უცხოურმა გავლენებმა ქართველი ისტატები. მართალია, ჩხარის დიდი კარდის ხატი (1779-1780 წწ.) თითქმის ერთთაოდ რუსული ხელოვნების ნიშნებს უფრო წარმოადგენს, მაგრამ ასეთი ძეგლები მხოლოდ იმეა-თი გამოჩაყლისია. ხოლო ამ ხატების გვერდით, რომლებიც აშკარად უცხოურა (ევროპული ან რუსული) გავლენებითაა აღბეჭდილი, არსებობს ხატების დიდი ჯგუფი, წმინდა ქართული ხატები, მთლიანად ეროვნულ ტრადიციებზე აღმოდგებული. ეს ხატები ბევრი ქართული ქედური ხელოვნების ძირითადი, უწყვეტი ხაზის გაგონებელაა (დავით აბაშიძის ხატი, სუქუნის წმ. გიორგი და სხვა).

ქართული ოქრომჭედლობა XIX საუკუნის პირველ ნახევარშიც კარ კიდევ მჭიდროდა დაკავშირებული ძველ ტრადიციებთან. პეპუ მეუნარგამ და ამ დროის სხვა ქართველმა ისტატებმა ბევრი რამ ათვისეს და გადმოიღეს წინა საუკუნეების ქედური ხატებიდან, თუმც ამასთან იმავე ისტატთა შემოქმედებში გვხვდება ისეთი ნაწარმოებებიც, რომელთა სიახლოვე რუსულ ხელოვნებასთან სრულიად უდავოა.

XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისშიც საქართველოში მრავალი, დიდი თუ პატარა ზომის, ხატი შეიქმნა. მათი უმეტესობა რუსეთიდან შემოხილული უმატიველი ნიმუშების გაგონებაა მხოლოდ. ამ პროდუქციას ფაქტიურად უკვე აღარა აქვს არავითარი კავშირი ქართული ქედური ხელოვნების ისტორიასთან.

ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიაში ოქრომჭედლობას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. „ქართული ოქრომჭედლობა — გარდა ზეოთმოდღიერებისა — ქართული ხელოვნების ერთადერთი დარგია, რომელშიც ათასწლოვანი განვითარების მანძილზე მხატვრული დასრულებულობის მწვერვალის მიაღწია. ხელოვნების ამ დარგში ქართულმა კულტურამ შექმნა არა მარტო საესებით სრულქმნილი ნაწარმოებები, არამედ მათ ამასთან გამოიმუშავა სპეციფიკური ხასიათი მანალიან და შემადგენელ ნაწილებში“²¹.

ალბომში წარმოდგენილი მასალა ამ დებულების მაფიო და ნათელი დადასტურებაა.

1. ზარზამ. ფერისცვალების ხატი, 886 წ., 131,5X74 სმ., ეგრესო, მოიჭრა (გამოსხვლებია პირისხვემი ფარული იყო შესრულებული), ს ს ზ.
2. ხმარბი. ღვთისმშობლის ღვწერა, XI ს. მეორე ნახევარი, 55X43 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი; ტიხრული შინაშეჩარი, ძირდასი თვლები. ამჟამინდელი ფარწერა—ღვთისმშობლის პირისხე—გვიანდელია. წარწერაში (კვეთში, ჩარისი დაფარდებულ წახანებზე) მოხსენიებულია ბიძა მეფე (957—967), ს ს ზ.
3. შმშმშმშმშ. შავისხველის ხატი, XI ს. დასაწყისი, 87X62,7 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი. პირისხე გვიანა ვასწერია (ეს ხატი ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ორ ხატთან ერთად „ვედრების“ ერთიან კომპოზიციას შეადგენს), ჩაქის ერისთავის რაჭის და შიშხელის ორგანოსთვის შესრულებულია, ს ს ზ.
4. ხირხონონი. ფირფიტა წმ. მხედრათა გამოსახულებებით, X ს. 26,7X19,6 სმ., ეგრესო (ჩანს მოჭერის კვალი), ს ს ზ.
5. სბამბი. შვედარი წმ. გიორგი, X ს. მიწერული, 38,7X35 სმ., ეგრესო, მოიჭრა, ს ს ზ.
6. შამბამბონი. ღვთისმშობლის ეკრისი (იკონოტრაქსი), X-XI სს. შიგნა, 27,6X15,1 სმ., ოქრო (კონტრალტი ნაწილი) და ვარსკ. მოიჭრა (ჩარისი); ტიხრული შინაშეჩარი, თვლები ღვთისმშობლის ვარსკ. გვიანა—გვიანდელია, ს ს ზ.
7. 8. 9. სპოლშპოლშპოლშ. სამი ფირფიტა— პირა ქა 30X34,7 სმ., შამრამბისა და ეკრისადღის შვედარი 30,2X34,5 სმ., ამაღლება 30X35 სმ., X-XI სს. შიგნა, ეგრესო, მოიჭრეს, ს ს ზ.
10. შმშმშმშმშ. ფირფიტა, რომელზედაც სამი სტენა გამოსახული — ვარდამონ სენა, საფლავად დაღება და მხედრისაგებულ ღვდანი საფლავთან, XI ს. დასაწყისი, 25X23,3 სმ., ეგრესო. ჩარისი ზედა და ნაწილობრივ მარჯვენა არხმა გვიანა ჩამატებული (XVII ს.), ს ს ზ.
11. შამბონი. ნათლისმცემელი, XI ს. დასაწყისი, 77X44 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი, ს ს ზ.
12. სპამბონი. ტახტზე მყოფი ღვთისმშობელი ეკრისი, XI ს. დასაწყისი, 106X75 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი, ს ს ზ.
13. ლამბამბონი. ტახტზე მყოფი ღვთისმშობელი ეკრისი, XI ს. პირველი მისამართი, 70X53,5 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი (ნაწილობრივ), ს ს ზ.
14. ლამბამბონი. შვედარი წმ. გიორგი, XI ს. მეორე ათეული, 44X36 სმ., ეგრესო, მოიჭრა (ნაწილობრივ), ს ს ზ.
- 15-22. ზარზამ. ღვთისმშობელი ეკრისი (ტელეონი ტიხი), XI ს. პირველი მეოთხედი, 80X64 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი. ფართი ჩარისი ცალკეულ კომპოზიციებში — სტენები ქრისტეს და ღვთისმშობლის ცხოვრებით. წარწერაში მოხსენიებულია აზნა დიდალი; ანკთა წარწერებზე ვარის წარმოდგენილია. ღვთისმშობლისა და ქრისტეს პირისხეები თა ვილანე ფარწერაზე იყო (ხლა ფირფიტათათა შესრულებული), ს ს ზ.
24. ლამბამბონი. სეპონი 26 მსგებრის ხატი, XI ს. მეორე ათეული, 35,2X23 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი. მარცხენა, ქვემოთ, ბაღის დამკვეთის ფიგურა—ცაგერელი ეპისკოპოსი ანტონი, ისტატი—ფილანე ოქროშვედელი, ს ს ზ.
25. იმლი. წმ. შამრამბი, XI ს. პირველი მესამედი, 17X15 სმ., ეგრესო, მოიჭრა, ს ს ზ.
26. ლამბამბონი. სეპონის გამოსახულება, „მარწმის“ ბაღის ფარგლებზე, XI ს. ოთხანი წლები, სიმაღლე—75,5 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი, ს ს ზ.
27. 28. შმშმშმშმშმშ. ორი ფირფიტა— წმ. ნიკოლოზი და წმ. შამრამბი, 1040 წ., რათავე ერთი ზომისა, 18X7 სმ., ეგრესო, მოიჭრილი, ისტატი— ოთხანე მონისი, ს ს ზ.

1 მუზეუმების დასახელება ანოტაციებში შემოკლებითაა გადმოცემული: ს ხ ს მ (საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი თბილისში), ქ ს ი ე მ (ქუთაისის ნ. ბერიძის სახელობის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი), ზ ს ი ე მ (ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი), ს ი ე მ (საქათის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი მესტიისში).

29. **ბოლათი. ტონე წმ. შაჰის გამოხატულებით, XI ს.** პირველი მეოთხედი, ღიაფერი — 20,5 სმ., ვერცხლი, ნაწილობრივ მოიჭრული, სხსმ.

30, 31, 32. **ბოლათი. ახალის ღეთისმშობელი —** ქარვლი, ხატო, XI ს. ოქროს წყობი, 147×202 სმ. შუა ნაწილი ოქროსია, კარები — მოიჭრული ვერცხლი, გამოსულებით გაჩვენებული ტიხრული მინაქლებით — როგორც ქართული, ისე ბიზანტიური სკოლის უმაღლესი ნიმუში, საკმოდ ფართო ქრონოლოგიური დიაპაზონით (VIII-IX სს. პოეტიკური XI ს. ჩათვლით). შეწირულია მეფე დავით აღმაშენებლისა (1089-1125) და მისი ძის დემეტრე I (1125-1154) მიერ, სხსმ.

33-37, 39-40, 69. **თბილისი. ანანის მაცხოვარი —** ქარვლი ხატო (148×158 სმ.). შეიკეთა ჰედრის სმ ძირითად ქრონოლოგიურ ფენას. ცენტრალური ხატის ჩარჩო — XI ს. მოჭრული (ოქრო). ანელი უსიკონოსის იანვრისა და მარტის მთავარი, თამარ მეფის პარანეტითა და ნიკიტას ბიძებითა, ისტრტი — ბექა ოსმალთა; კარების შიდაპირული ღრუ და ზედა ნახევარწრიული მონაკვეთი („აბაღები“ კონპოზიციით) — XIV ს. მოიჭრული ვერცხლი, წარწერაში მოხსენიებული არიან სამცხის ათაბაგთა სახლის წევრები; და ქარვლის ვარმოვნილობა — 1686 წ., მოიჭრული ვერცხლი, აღმკვეთი — გიგე ამილხაური, ისტრტი — ბერთაუკა ლილავი, სხსმ.

38. **მდნ. მთავარანგელოზთა ხატო, XI ს.** მეორე ნახევარი, 65×52,5 სმ., ვერცხლი, მოიჭრული. შესრულებულია სამი ძმის — მიქელ, ფორთოს და ივანე გაჩაყანძების — დავითით, ქსივმ.

41, 42. **ბაღდათი. ღეთისმშობელი ყრბით. XVI ს.** პირველი მესამედი, 71×50 სმ., ვერცხლი, ქვემოთ, ცალკე ფრთხილზე. ქტორთა პატარა ფიგურები — შიდაგეოგრაფიული სარკის მხედრის და მისი მუდღე, სხსმ.

43, 44. **შენიშნული. ალარის წმ. გიორგი —** ქარვლი ხატო, XVI ს., 42×30 სმ., ვერცხლი, მოიჭრული. მინანქრის ფენით ხატის შემწირველი, ცალკე-ბედილი მკრამპლი, ქრონოლ. ევანგელ. გამოხატული. კარებზე, შიდა მხარეს, „აბაგები“, გარეთ — წმ. ალექსანდრე და წმ. თეოდორე, სხივმ.

45. **თბილისი. ქარვლი ხატო (ცენტრალური ნაწილი დაკარგული). XVI ს.** მეორე ნახ., 37×65,5 სმ., ვერცხლი, მოიჭრული. კარების შიდა მხარეს, ანგელოზისა და ღეთისმშობლის ფეხებით, წარმოგვიდგება ქტორთა მუხლოვანი ფიგურები. ერთ-ერთ წარწერაში მოხსენიებულია ისტრტი — ოქრომუდელი კონსტანტინე, სხსმ.

46. **მდნ. მდნ. წმ. შარანე, XVI ს., 21,3×17,5 სმ.** ვერცხლი, მოიჭრული. ხატო შეუწყობის კიდე დაწესდა, აქვე მისი გამოხატულება — მარცხენა, ქვემოთ, სხსმ.

47. **მდნ. მდნ. წმ. შარანე, XVI ს., 29×22,5 სმ.** ვერცხლი, ანგელოზთა-კათალიკოსის ევანგელ. საუკუნეობის შემწირი, სხსმ.

48, 49. **ბოლათი. ღეთისმშობელი ყრბით (ოლიგოტირა) —** ქარვლი ხატო: XVI ს. მეორე ნახევარი 45,5×68 სმ., ვერცხლი, მოიჭრული. ცენტრალური ჩასდგმული ხატო, 25,5×17 სმ. ღეთისმშობლისა და ქტორთა გამოხატულებით (მეგრეთის მეფე გიორგი და მეუღლე მისი თამარ), ოქროსია, სხსმ.

50, 51. **ბაღდათი. ქარვლი ხატო, როგორც ღეთისმშობლის (ოლიგოტირის ტიპის) ხატა ჩადგმული, XVI ს., 69,5×59 სმ.,** ვერცხლი, მოიჭრული. შეუწყობის კათა მეფის კარის წინამძღვარს ფილესს, სხსმ.

52. **თბილისი. მიქელ და გამარჯვებული მთავარანგელოზები, XVI ს., 33×24,5 სმ.,** ვერცხლი, მოიჭრული. წარწერაში (ქვემოთ) მოხსენიებულია შემწირველი — გრდმერ ჩოლოყაშვილი, წელი — 1589, სხსმ.

53. **თბილისი. ღეთისმშობელი ყრბით, XVI ს.** მეორე ნახევარი: 49×41 სმ., ოქრო, გამოხატულება პირისხევი — ფრწევი. უხელო შემეული მკრამპის თვლებით (ცალი, ფრწევი, მარცხენა). კათა მეფე ლეონის (1520-1574) მეუღლის — თინათინ დედოფლის შემწირი, სხსმ.

54. **ბაღდათი. წმ. ნიკოლოზი, XVI ს., 28,5×20 სმ.,** ოქრო. ხატო შესრულებულია აღმაშენებელ კათა მეფის (1574-1605) დავითით, სხსმ.

55. **ბოლათი. ალქარის ღეთისმშობელი —** დიდი ტრიპტიქონის ცენტრალური, ჩასდგმული ხატო, 1578-1585 წწ., 46,5×38,5 სმ., ოქრო, პირისხევი — ფრწევი. ხატო დავითთან იმერეთის მეფის გიორგი II მიერ, მიგრამ იგი მთელი თავისი დეკორატიული კუხრის ხატების ქვეშეს დაეფარა, სხსმ.

56. **მდნ. მდნ. ღეთისმშობელი ყრბით, XVI ს.** ბოლო მეოთხედი, 22×17 სმ., ოქრო, ფრწევი პირისხევიდან მცირე ფრაგმენტებშია დარჩენილი, სხსმ.

57. **თბილისი. ტახტზე მჯდომი ღეთისმშობელი ყრბით. (დარჩენილია ტრიპტიქონის მხოლოდ ცენტრალური ნაწილი), XVI ს., 42×29 სმ.,** ვერცხლი. ღეთისმშობლის ფეხებით ქტორთა „პორტრეტები“, სხსმ.

58. **მდნ. მდნ. ქარვლი ხატო, ცენტრში ავადრებილი ქოშბოცით, XVI საუკუნის მეორე ნახევარი, 26×14,5 სმ.,** ვერცხლი, მოიჭრული. იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ის ძის — კონსტანტინეს (გარდ. 1587) შემწირი, სხსმ.

39-42. შატბეილი. თარმეტი დღესასწაულის ხატა, 1624 წ., 112X83 სმ., ვერცხლი, მოჭრული. დამკვეთი — პურნაფილი მატრონილიკი გვდომან იოანეს. შეიკეთა კიდევ ორ ტრონილოგიურ ფენის მხაღმელა ხატი (40X23 სმ), თხაინა გვარტომიანს ხე, 1784 წელსაა გაკეთებული, მისი ცენტრალური გამოხატულება კი — ღვთაშობელი ერმან (მოიჭრული მარჯაო), კონდაკოს განმარტებით, „ხანანტური ხელთაგნების ერთ-ერთი სიუჟეტის ნაწარმოებო“ — X სუკუნისაა, სსსრ.

63-65. შატბეილი. თარმეტი დღესასწაულის ხატა 1619 წ., 108X88 სმ., ვერცხლი, მოჭრული. თხაინა კათალიკოსის მღაქია გუროფის დამკვეთი — მარქენს არშია-ზე, ქვემოთ, მისი „პარტრეტია“ გამოხატული. მხაღმელა ხატის (35X29 სმ), ცენტრალური ფიგურა „ქარცმის“ კომპოზიციით, ოჭროსია, ზსიგზ.

66, 67. შატბეილი. ღვთაშობელი ურშოთ (ილიგატრია), 1619-1622 წწ., 110X75 სმ., ვერცხლი, მოჭრული. ღვთაშობლის გვერდით ხატის შემწარველი „აღმზრდო-სი კათალიკოზი, ციშელ-ქეშთელ-ხორელი მთაყარბისკოზი“, მღაქია გუროფი წარმოადგე-ნალი წარწერაში მოხსენიებულია ოქროშეღელი დარეშბე ელიგატი, ზსიგზ.

68. კოტაიხის. ღვთაშობელი II დილიანო (1611-1657) დი მისი მგუდღე ნესტან-დარეჯანი — წინამწარტეფელია ხატის (65X47 სმ) დიტაღზე, 1640 წ., მო-ოჭრული ვერცხლი, სსსრ.

70. შატბეილი. შატბეილი. ღვთაშობელი ურშოთ, 1623 წ., 27X20 სმ., ოჭრო, ფარ-წერული პარსიკი. გუთი ახლასკარისა და მისი მგუდღის — დამარის შემწარველი, სსსრ.

71. შატბეილი. ღვთაშობელი ურშოთ, XVII ს. პარველი ნაგებარა, 26,5X17 სმ., ვერცხლი, მოჭრული. შემწარველი — დეითი ახლასკარ და მისი მგუდღე ნესტან-დარეჯანი. სსსრ.

72. ზეზნედილი. მხედაბი წმ. გიორგი. 1830 წ., 38,5X32 სმ., ვერცხლი, მოჭ-რული, ზსიგზ.

73. ზეზნედილი. წმ. გიორგი. 1816 წ., 28,5X25 სმ., ვერცხლი, მოჭრული. ძეგარანი თელუნი შემწარველი. ზერაზე გრედი მგუდღელი წარწერა: შემწარველი — მღვდელი მხარო-ხელი ზელია, ოსტატი — პეტი მენანარა, ზსიგზ.

1. გ. ბუბინაშვილი, ქართული იკონოგრაფია VIII-XVIII საუკუნეებისა, აღბობი, თბილისი, 1957; Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959 г.; Šalva Amiranashvili, Poklady Gruzie, Praha, 1971.
2. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 611.
3. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 605—647.
4. გ. ბუბინაშვილი, იქვე.
5. C. et M. Sotirion, Icoñes du Mont sinai, I-II, Athènes, 1956—1958, იკონების ნაშრომი წიგნში Frühe Ikonen, Wien und München, 1965.
6. გ. ბუბინაშვილი, ქართული იკონოგრაფია, აღბობი, გვ. 5.
7. გ. ბუბინაშვილი, ქართული იკონოგრაფია, აღბობი, გვ. 6.
8. Ch. Amiranashvili, Les ernaux de Georgie, Paris, 1962.
9. გ. ბუბინაშვილი, ქართული იკონოგრაფია, აღბობი, გვ. 8-9.
10. რ. ყენია, ხახულის ღვთისმშობლის ხატის კარგის მიკროგრაფია, თბილისი, 1972.
11. გ. ბუბინაშვილი, ხახულის კარგი, თბილისი, 1972 წ.
12. რ. ხუბინაშვილი, ლევან ღვთისმშობლის საიკონოგრაფიო სახელისი, თბილისი, 1974.
13. ანუშაძე ეს ხატი აღბობი, იგი გაქრა 30-იან წლებში, ილორის ეკლესიის გაძარცვის დროს; დავიდა მხილი მისი ფოტოსურათი და მიკრო ანუშაძეობა (MAK, ვიპ. III, Москва, 1893, стр. 20, табл. X). სპეციალური გამოკვლევა ამ ძეგლის შესახებ — რ. ხუბინაშვილი, წმ. გიორგის 1651 წლის ხატი ილორიდან, „მაცნე“, № 3, 1969, გვ. 135-141.
14. რ. ხუბინაშვილი, ლევან ღვთისმშობლის საიკონოგრაფიო სახელისი, გვ. 33.
15. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 536-571, 630-636.
16. ბატების ამ წგნის შესახებ ან. Р. Шмерлинг, Золотой сосуд из Чхороцку. „ქართული ხელოვნება“, 1, თბილისი, 1942, გვ. 143-157.
17. თ. საყვარელიძე, ანის კარგი ხატი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 5, 1976.
18. Г. Чубинашвили, Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии. III Иранский международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград, 1939 г., стр. 251-261; მოხსენება, უცხოელთა საზოგადოება აკადემიკოსების წიგნში — Вопросы истории искусства, т. 1, Тбилиси, 1970 г., стр. 308-320; რ. ხუბინაშვილი, ქართული საერო მინიატურა (XVI-XVIII საუკუნეები), თბილისი, 1976.
19. Р. Шмерлинг.
20. რ. ხუბინაშვილი, დამა. ნაშრომი, გვ. 8-11.
21. G. Millet, Recherches sur l'icónographie de l'évangile, Paris, 1960, p. 304, 307.
22. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 1.

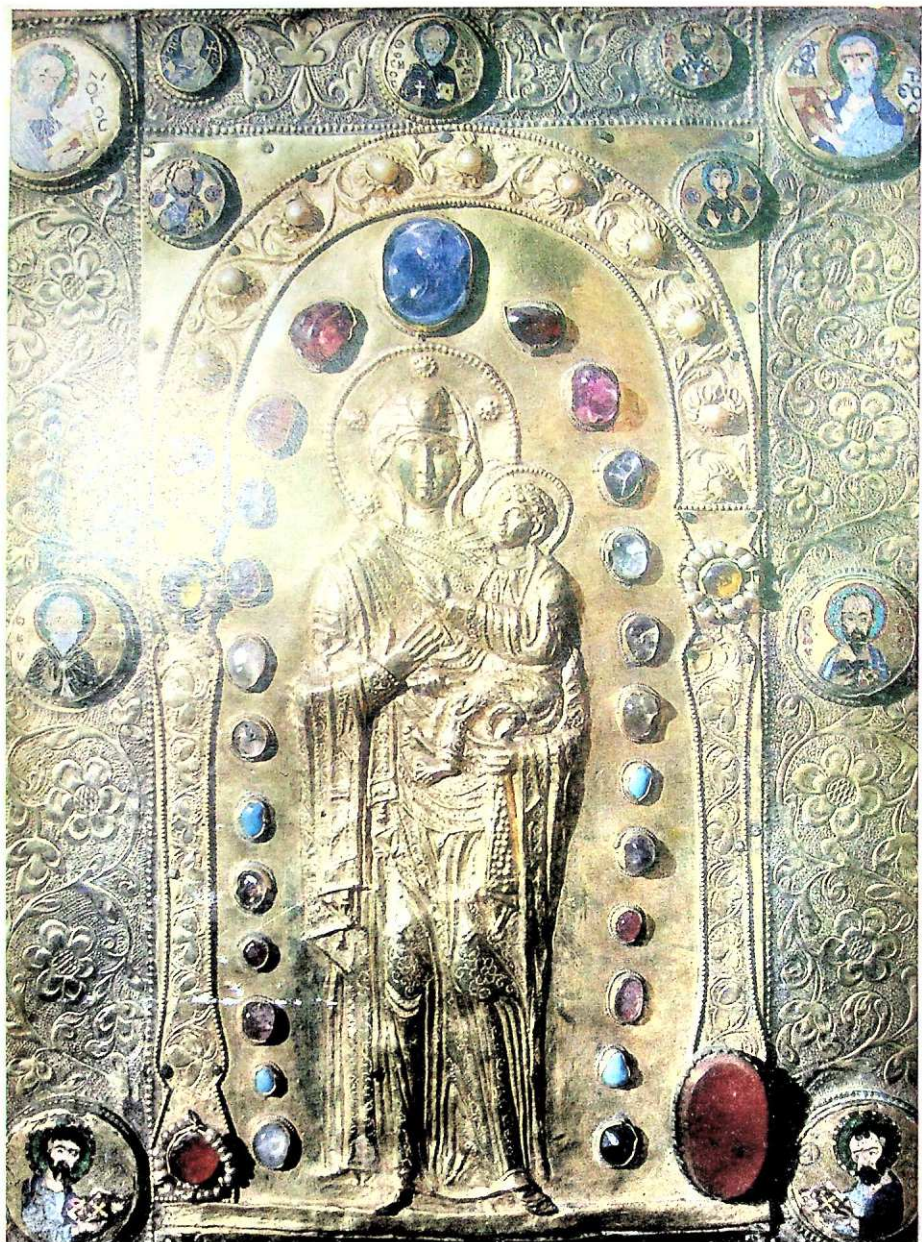


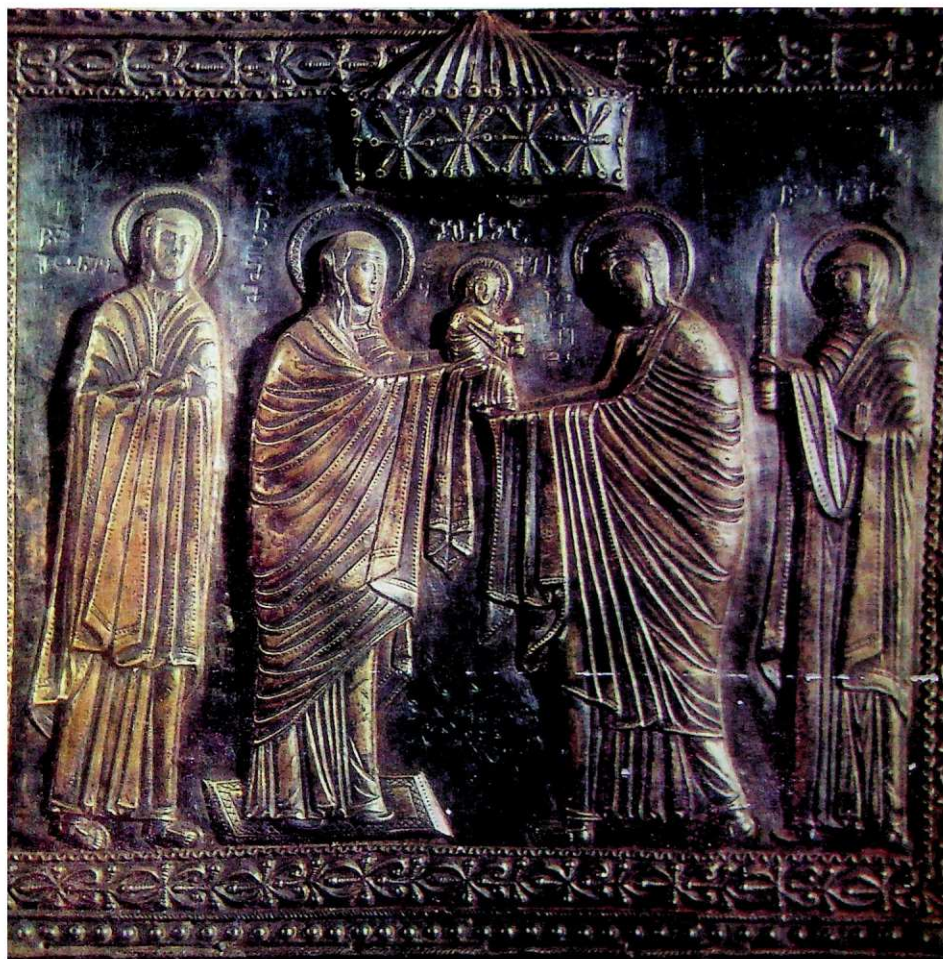


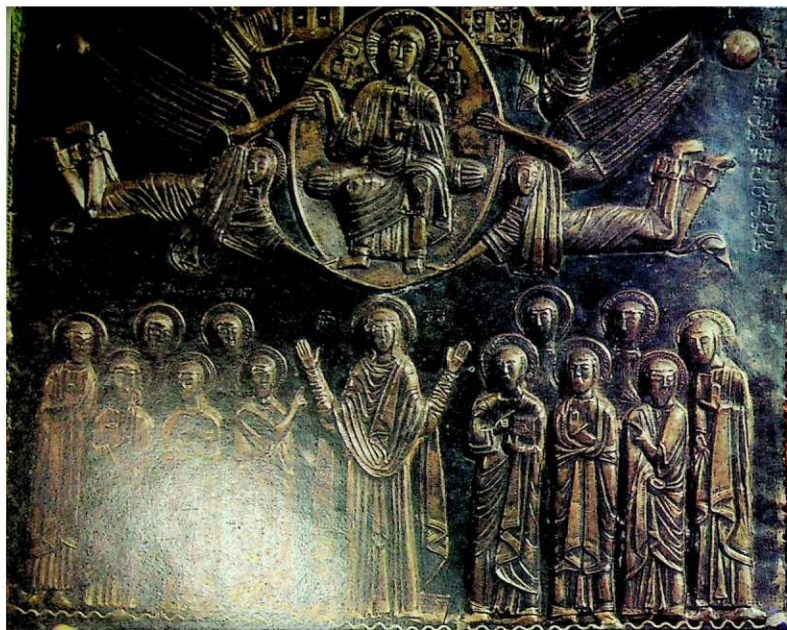
















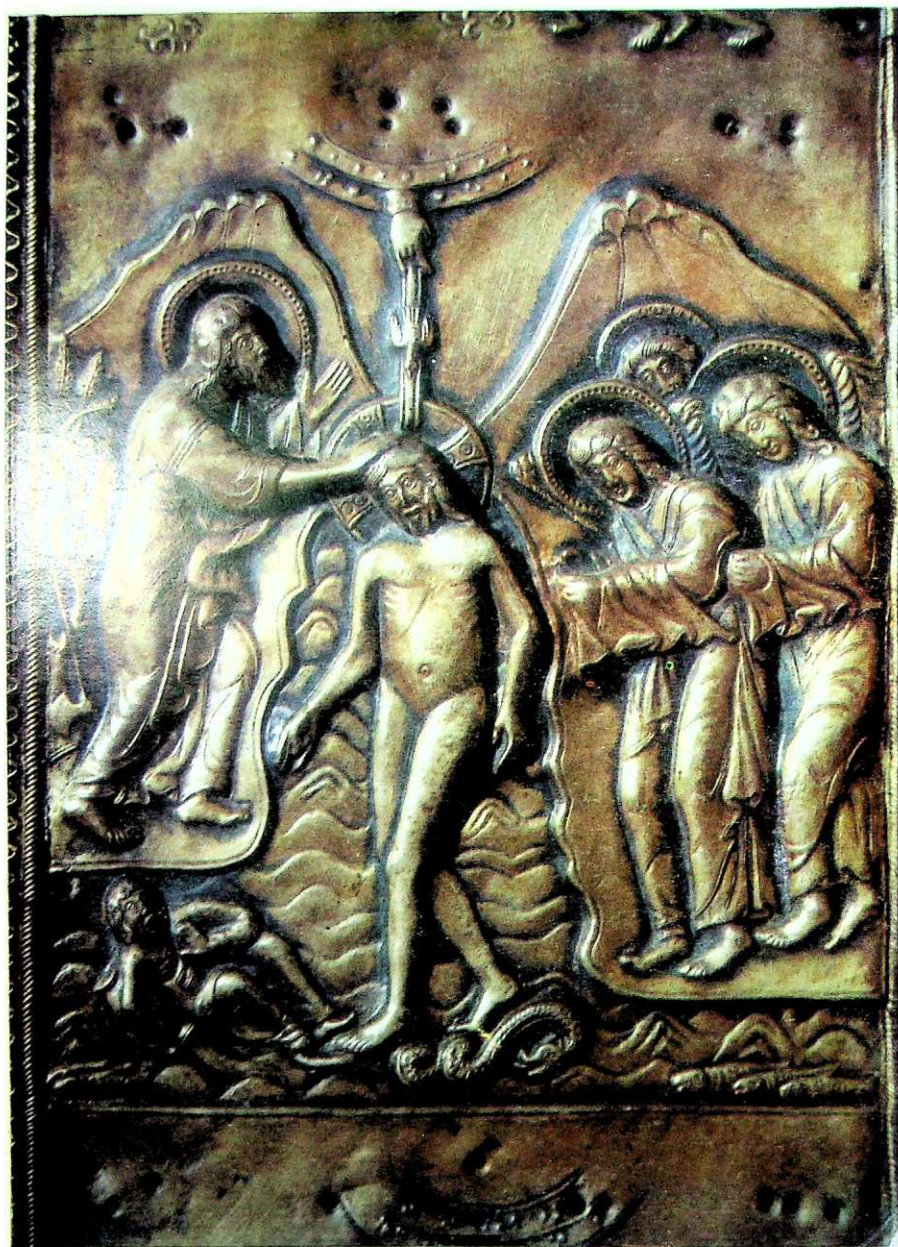


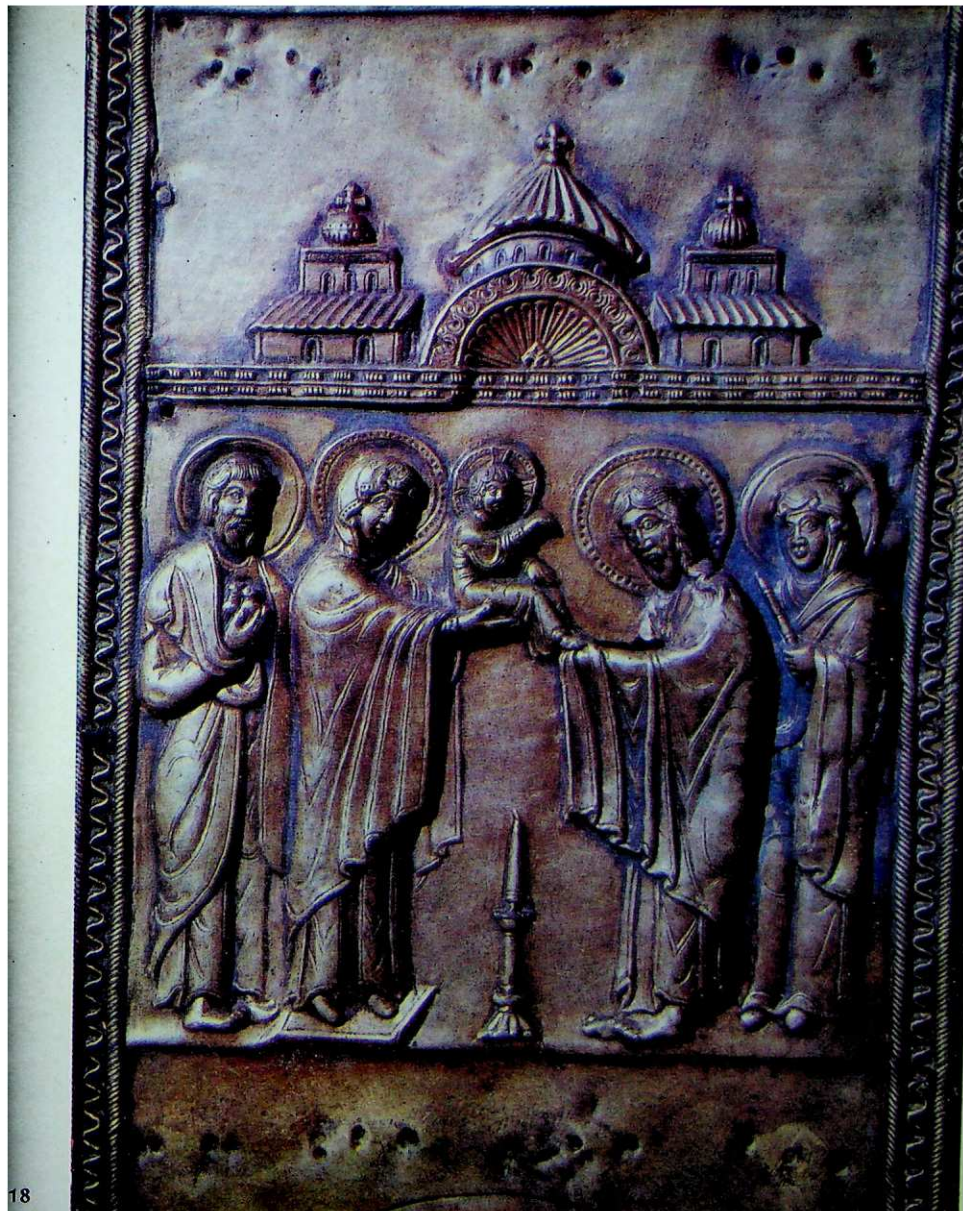




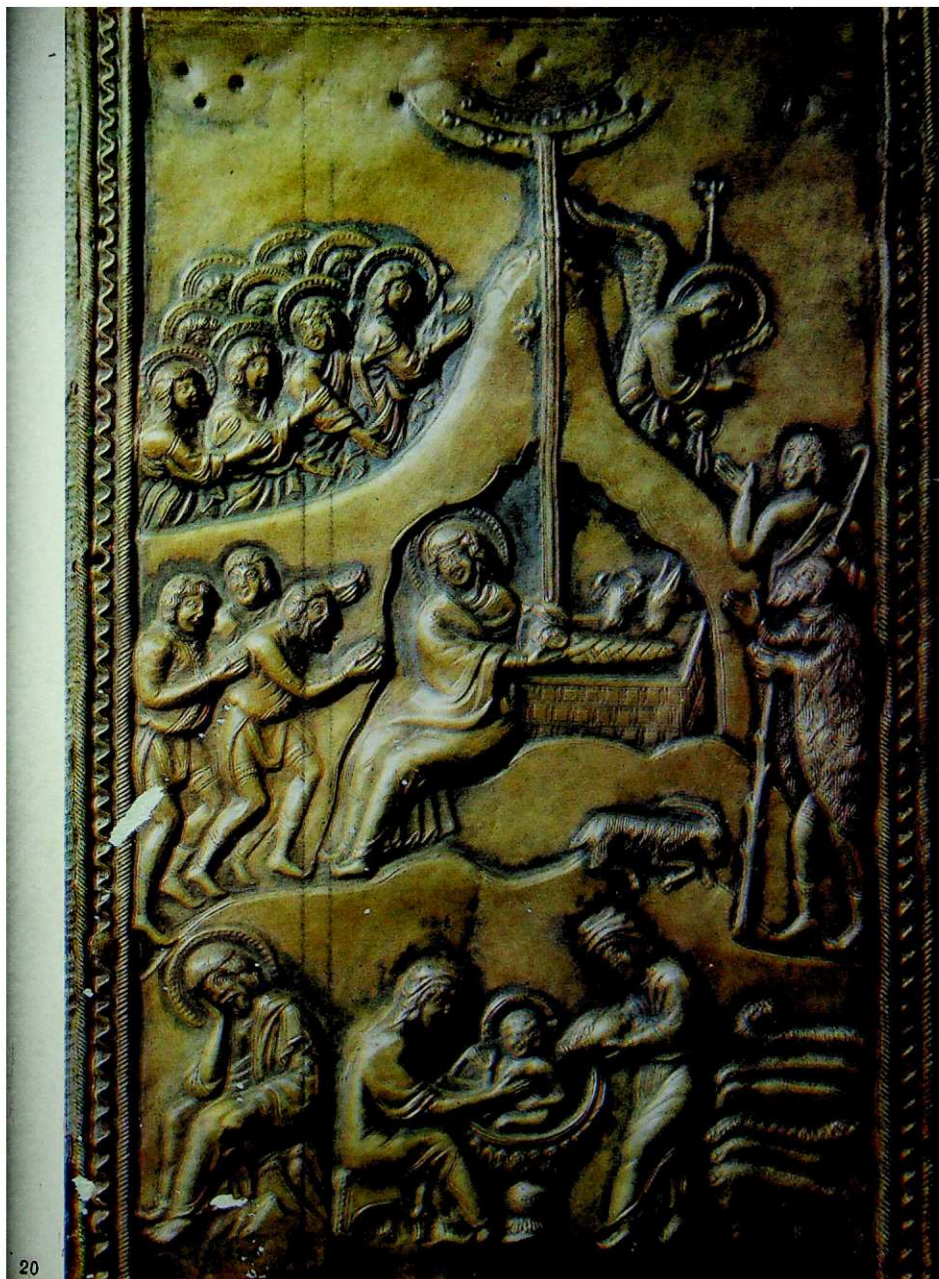


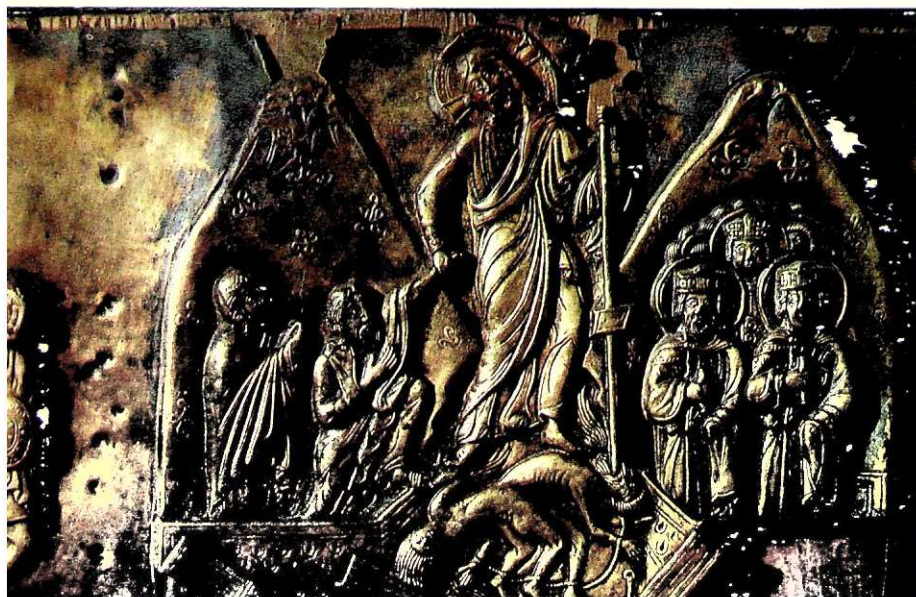


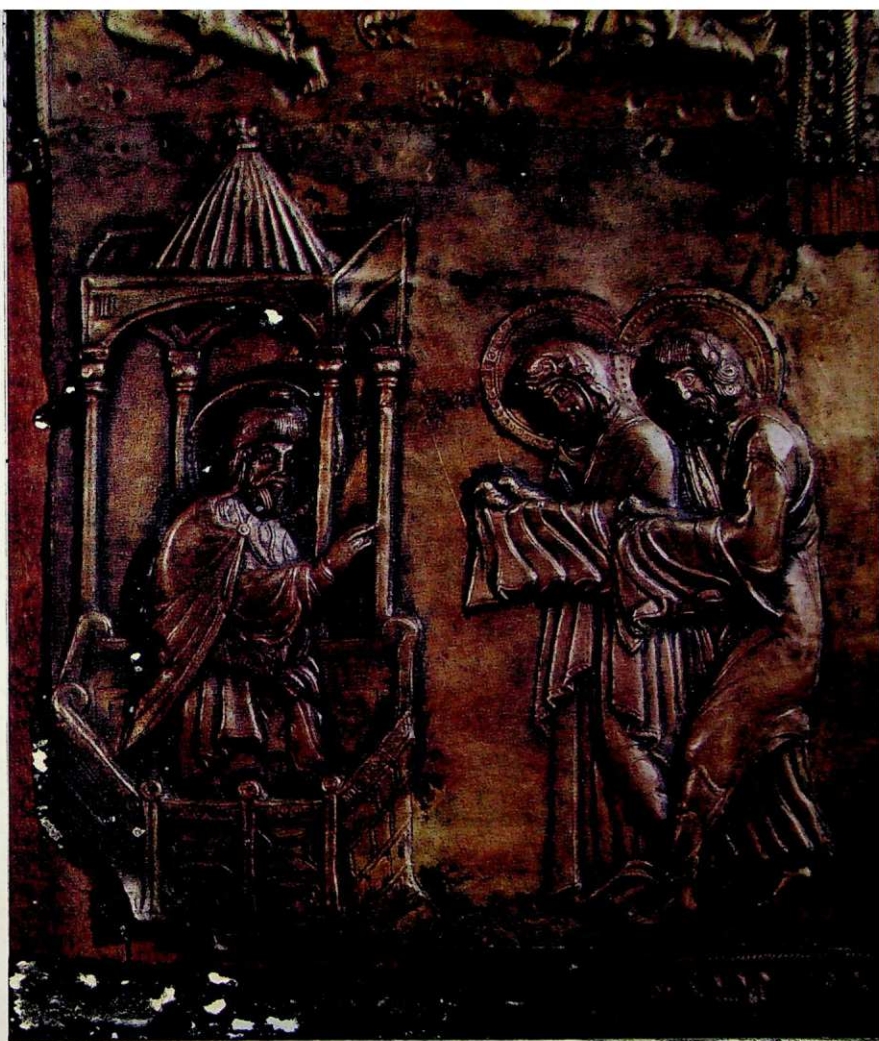


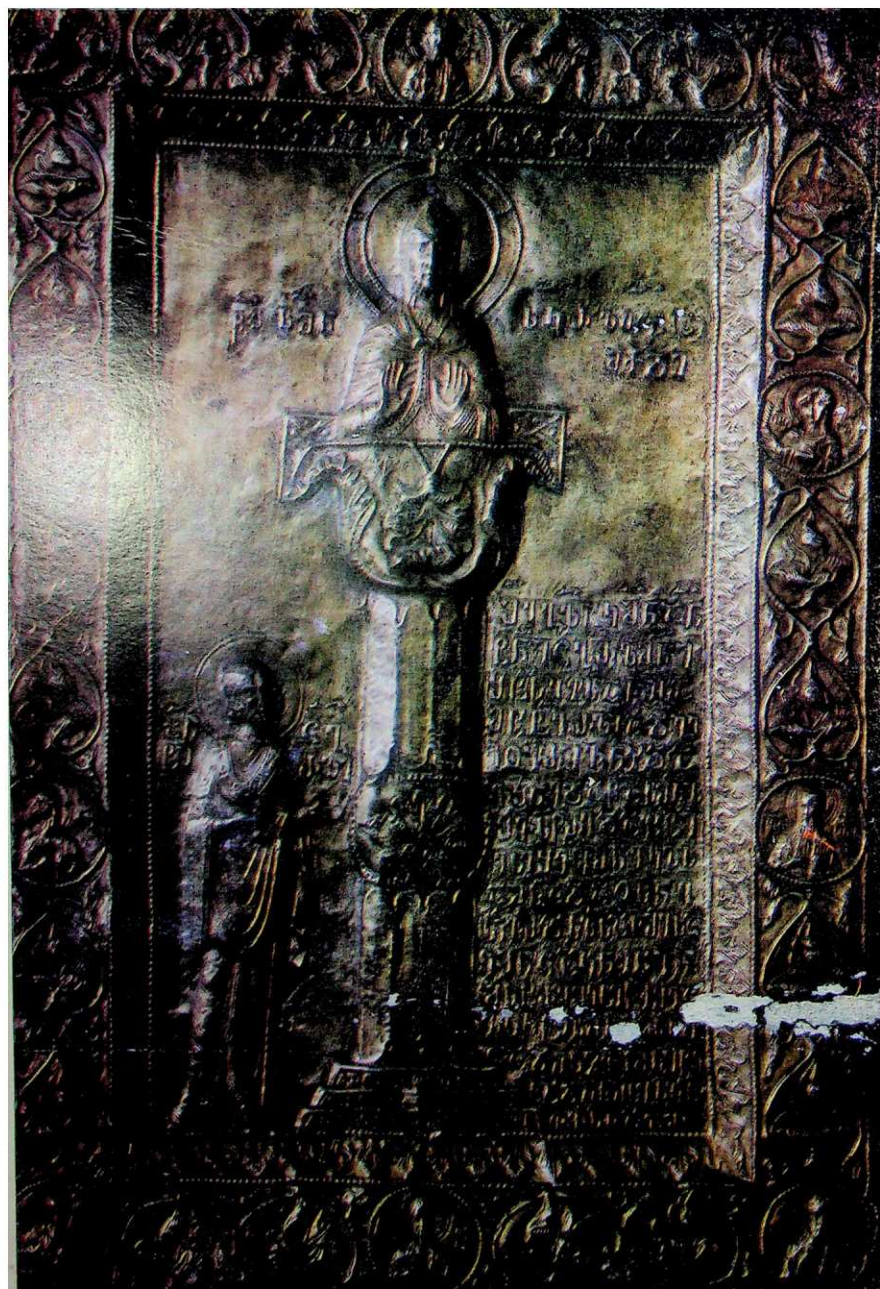




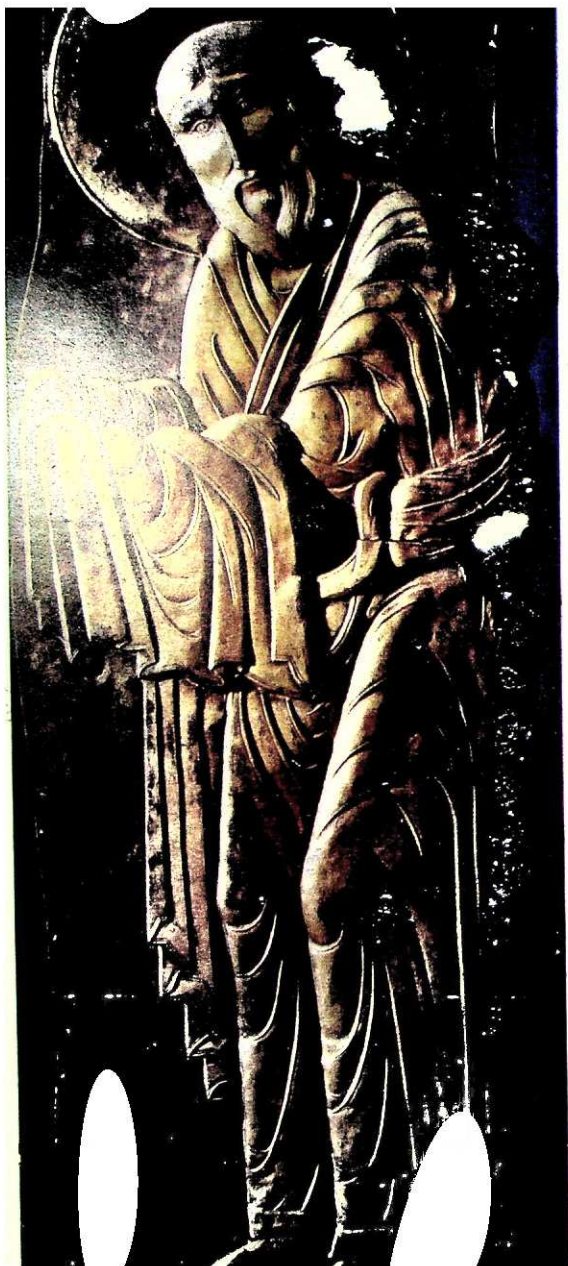












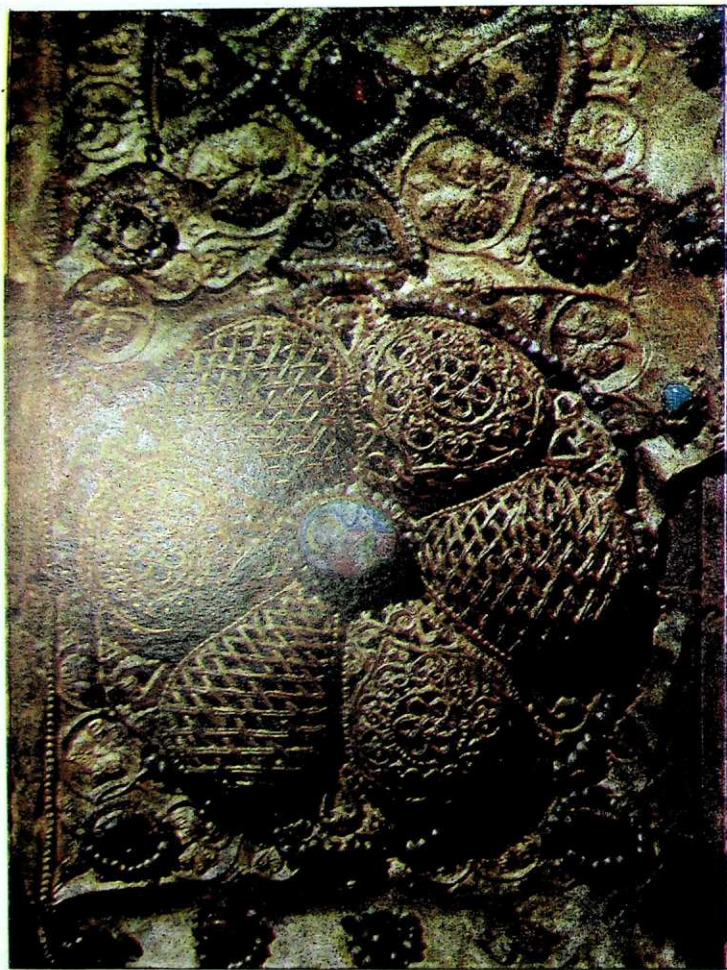


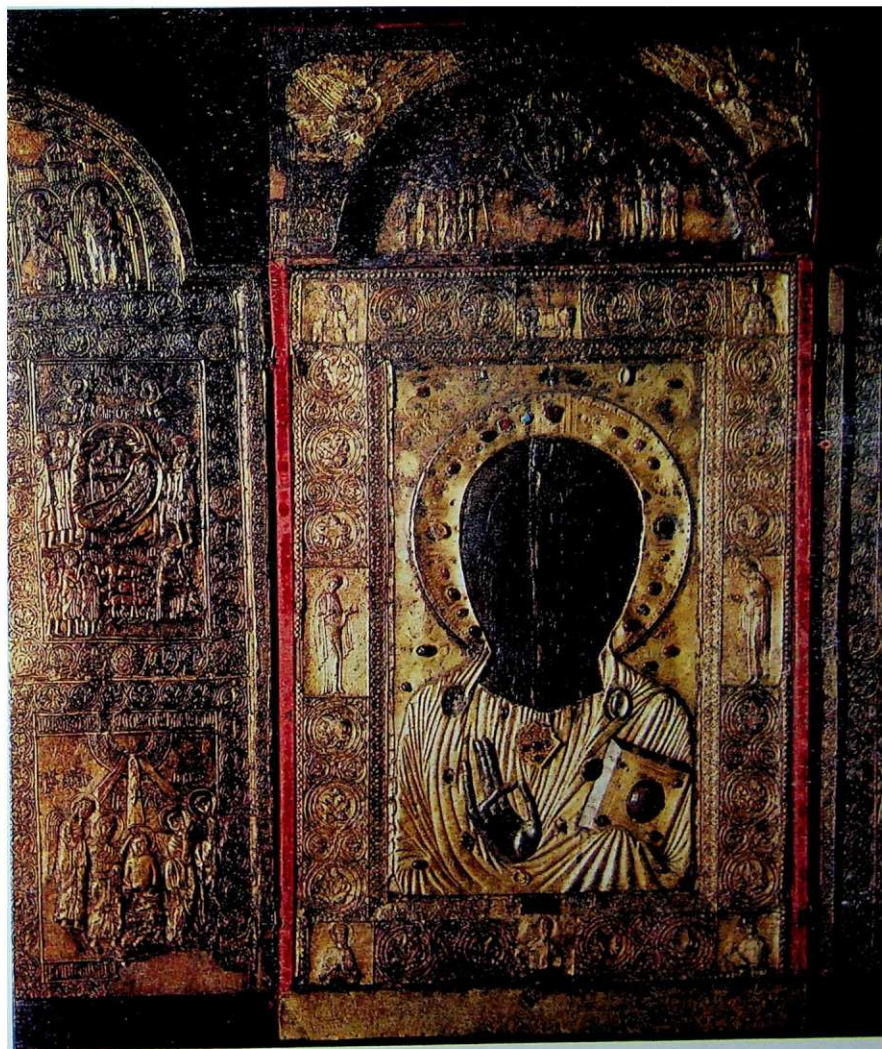






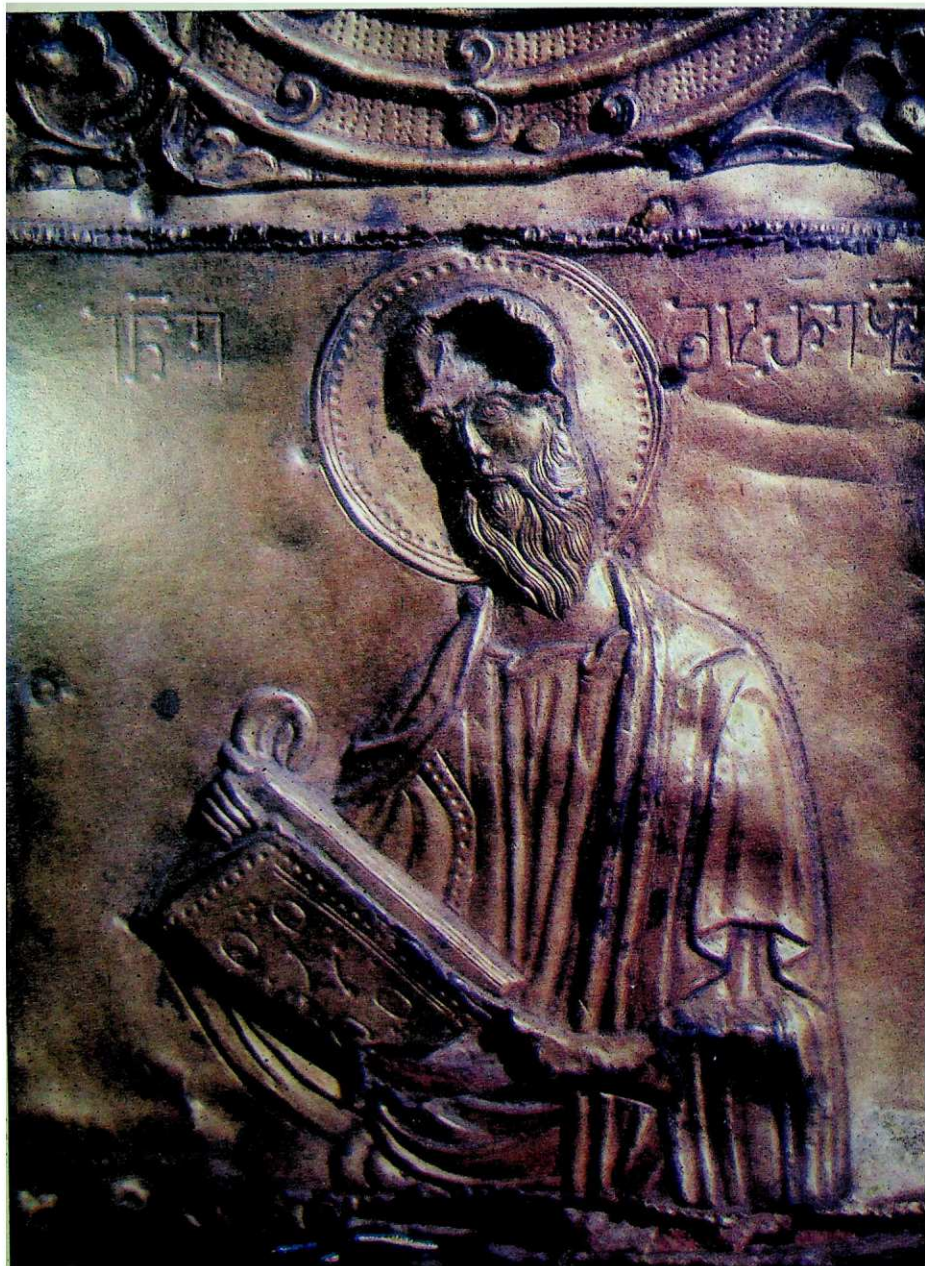
















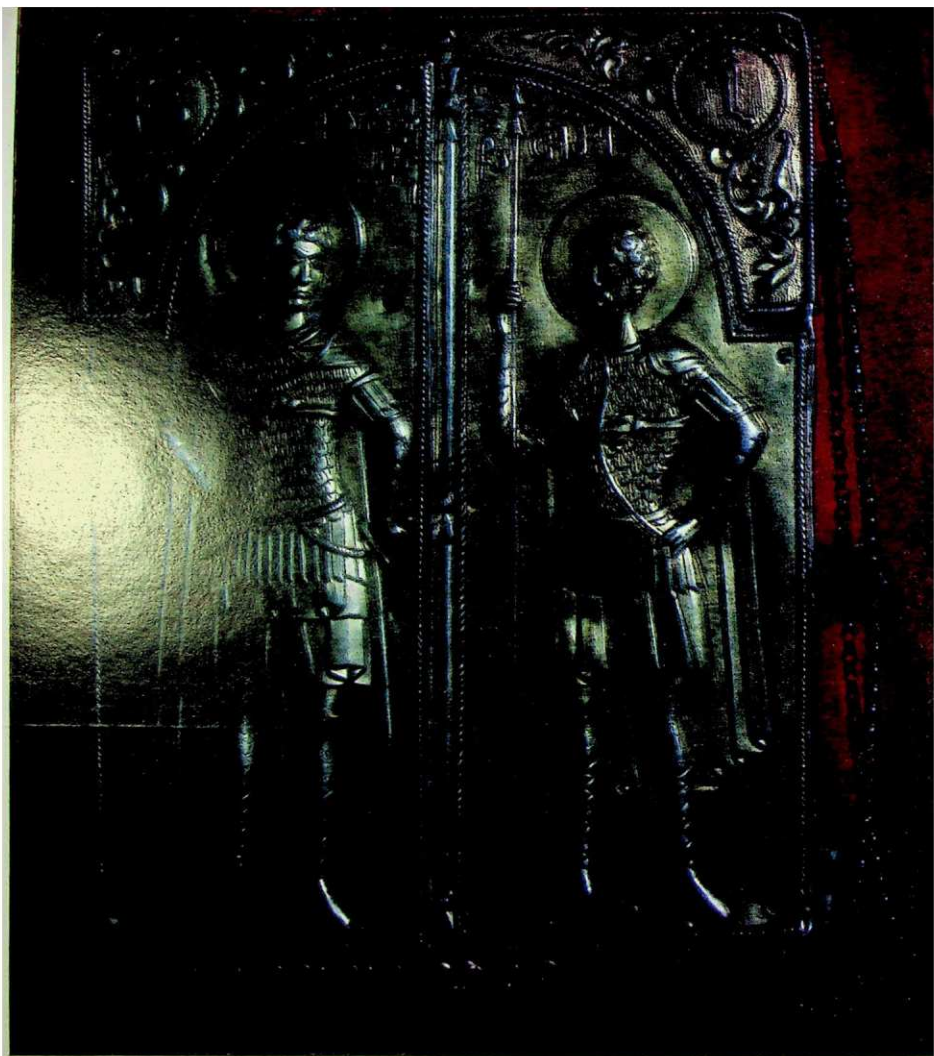


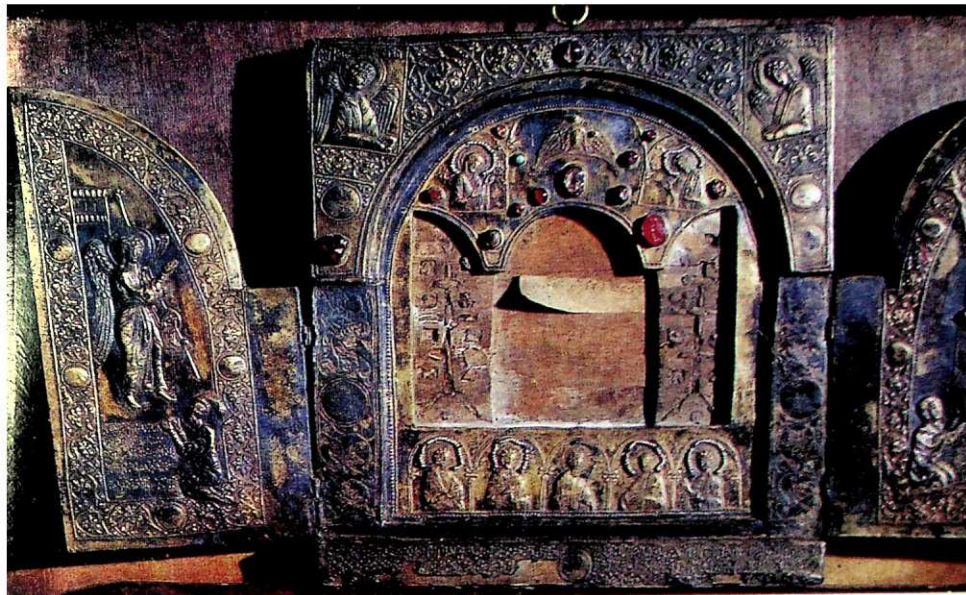


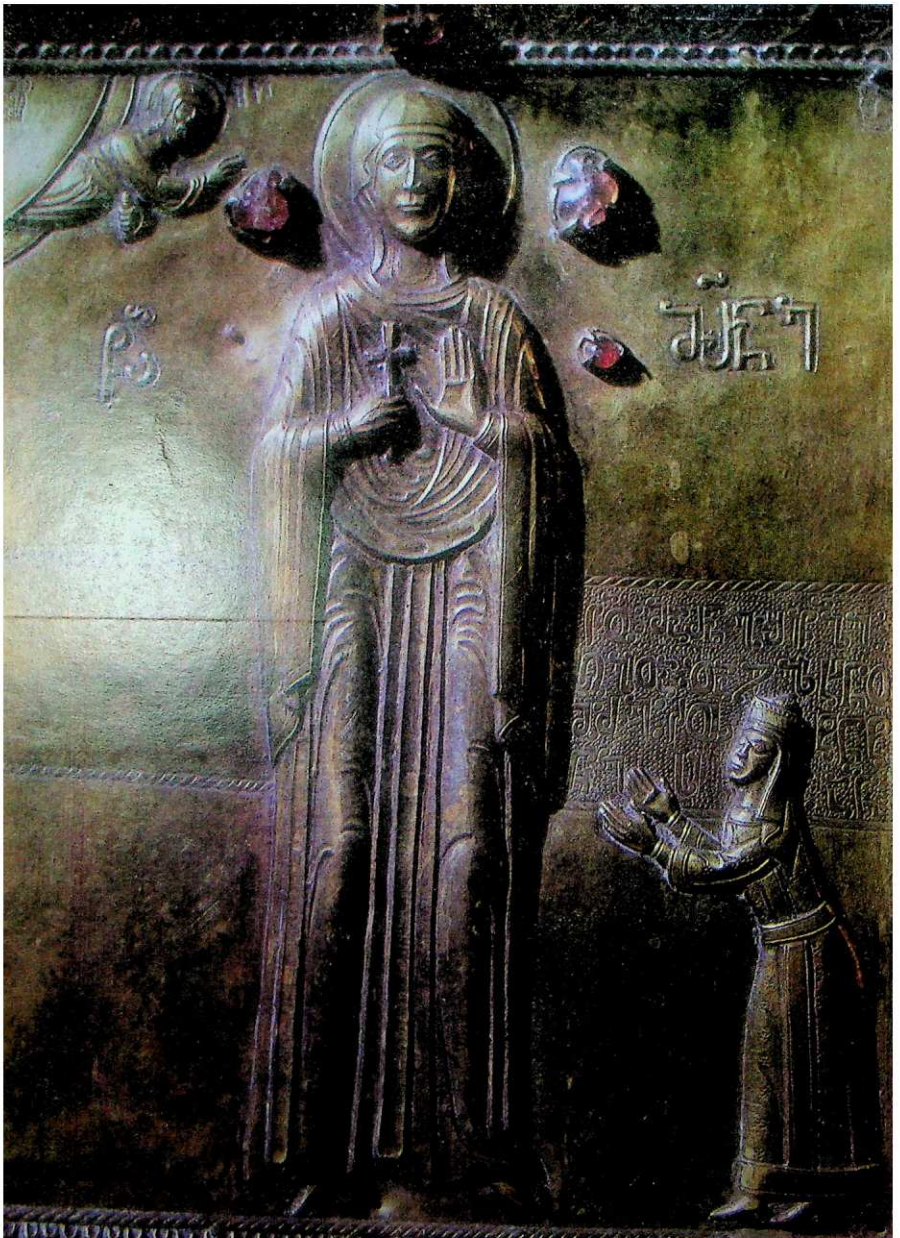






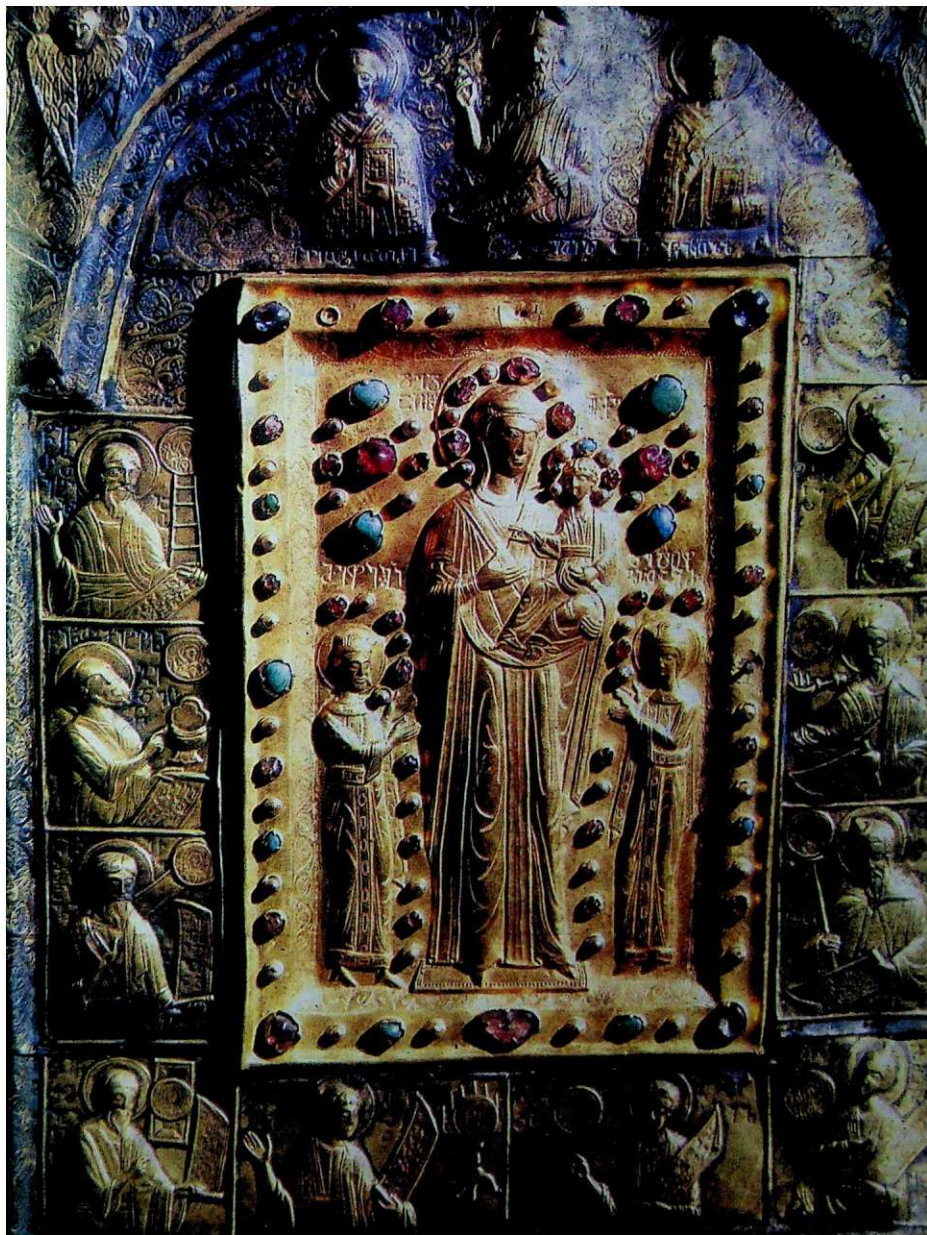












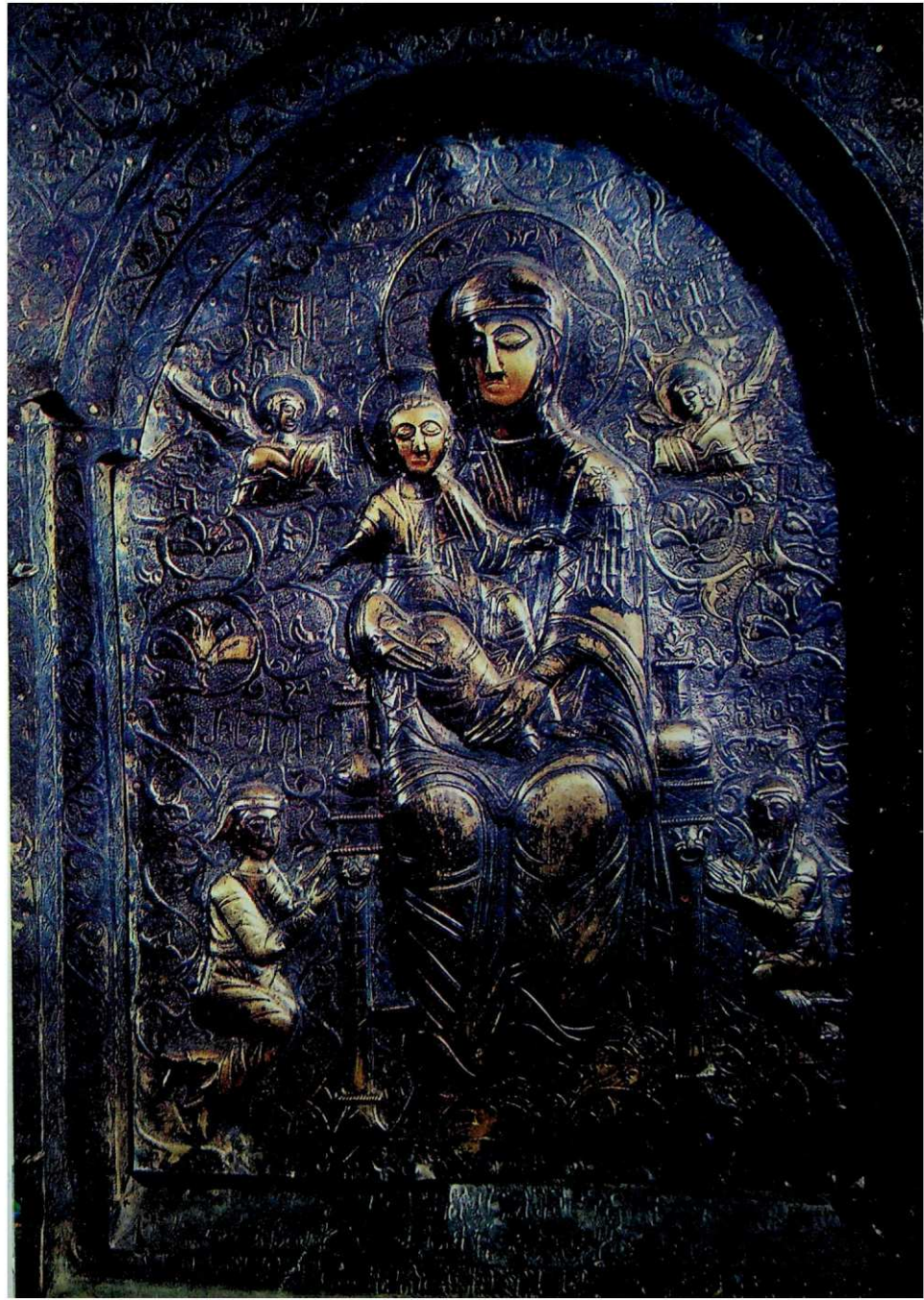






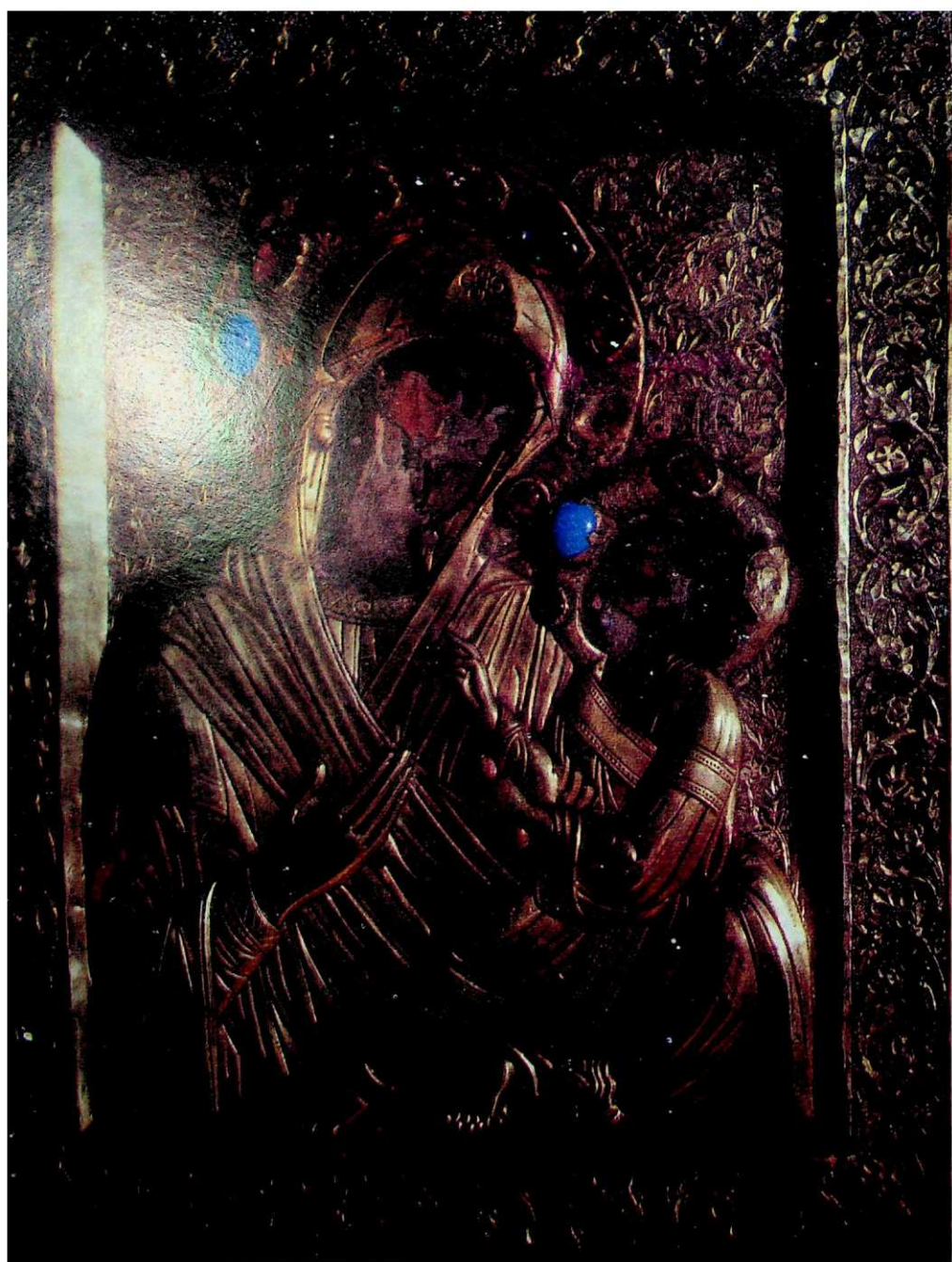


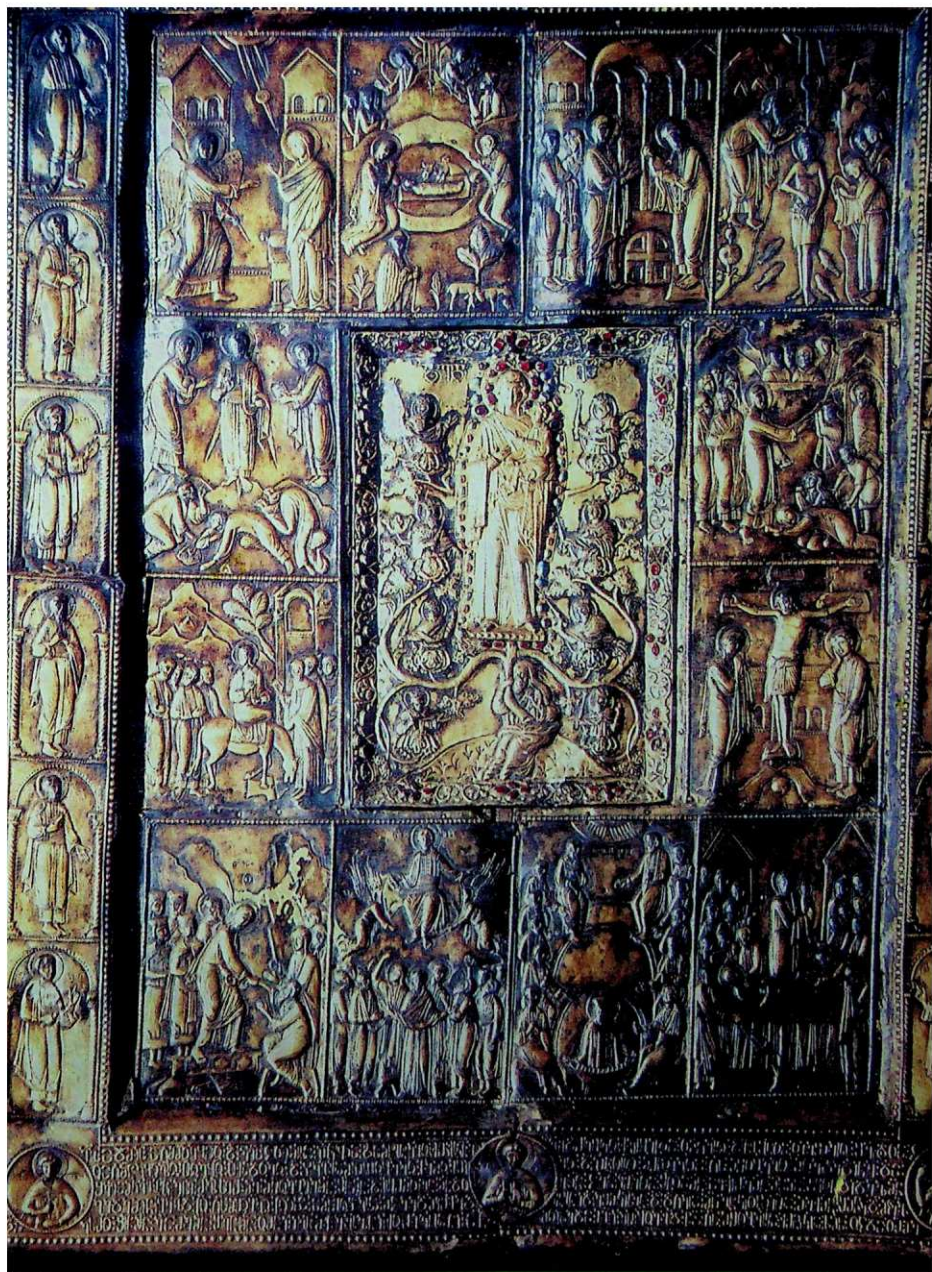


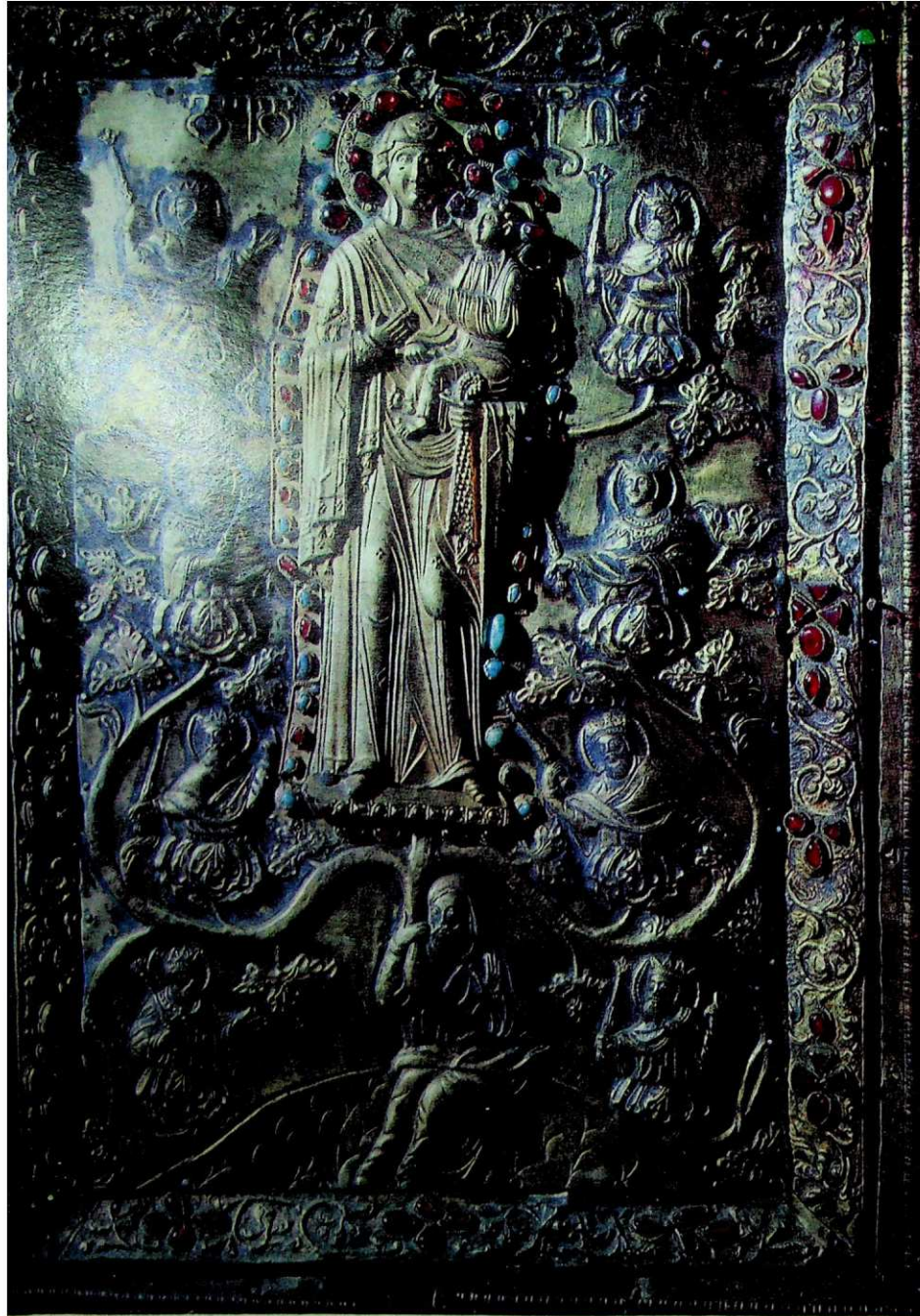




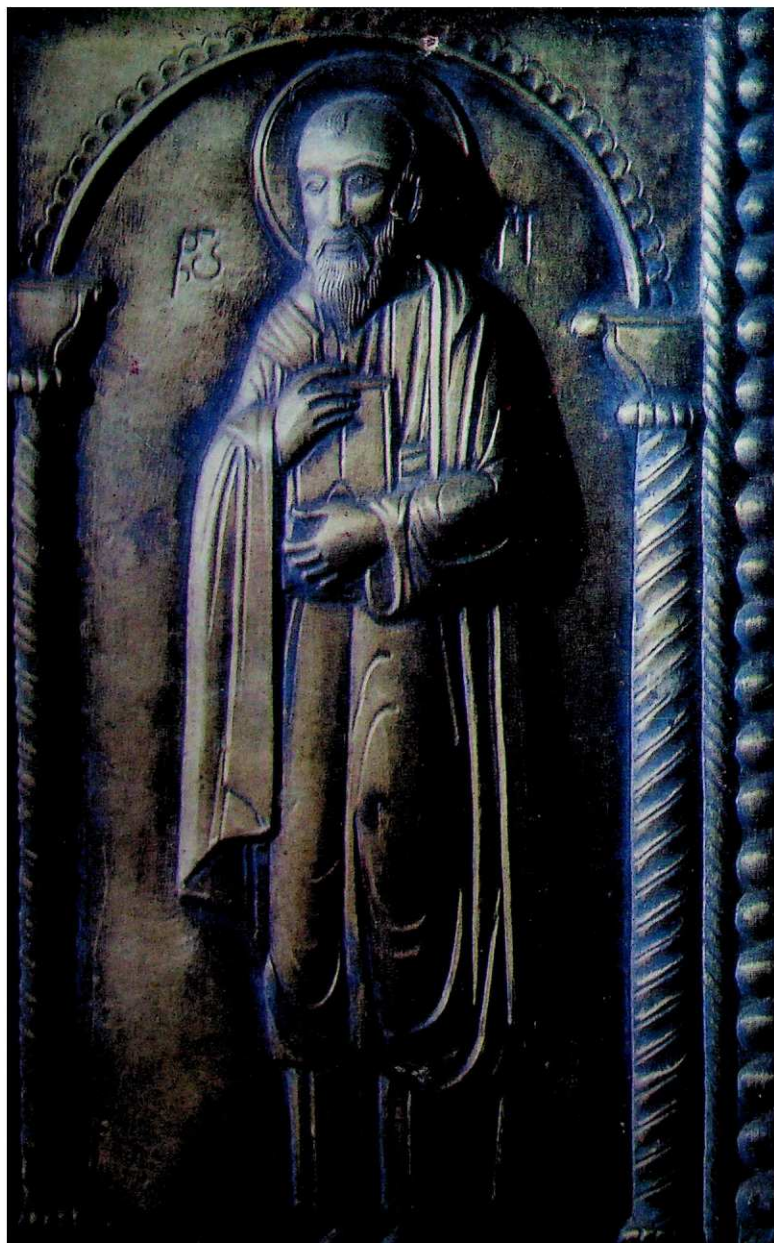


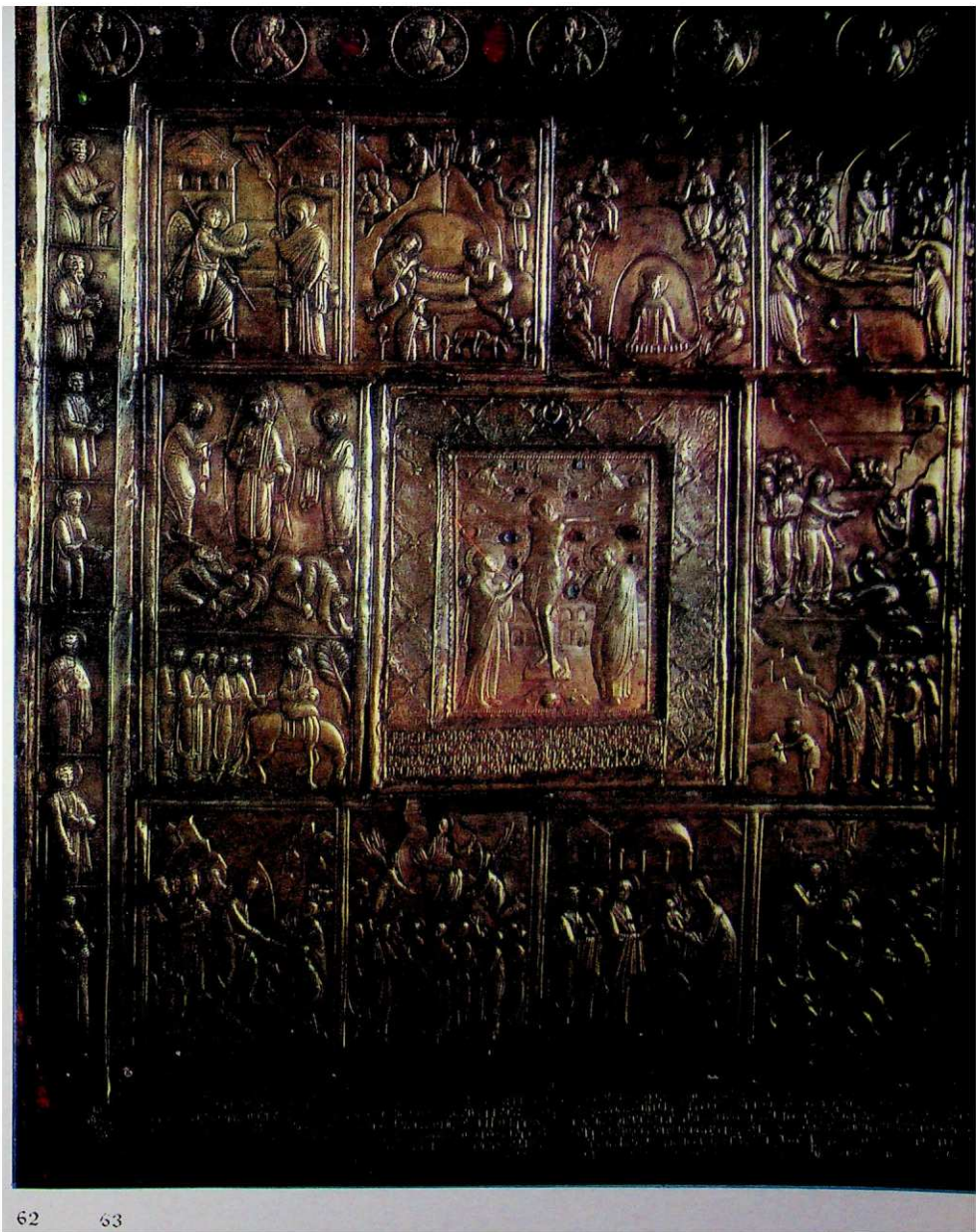


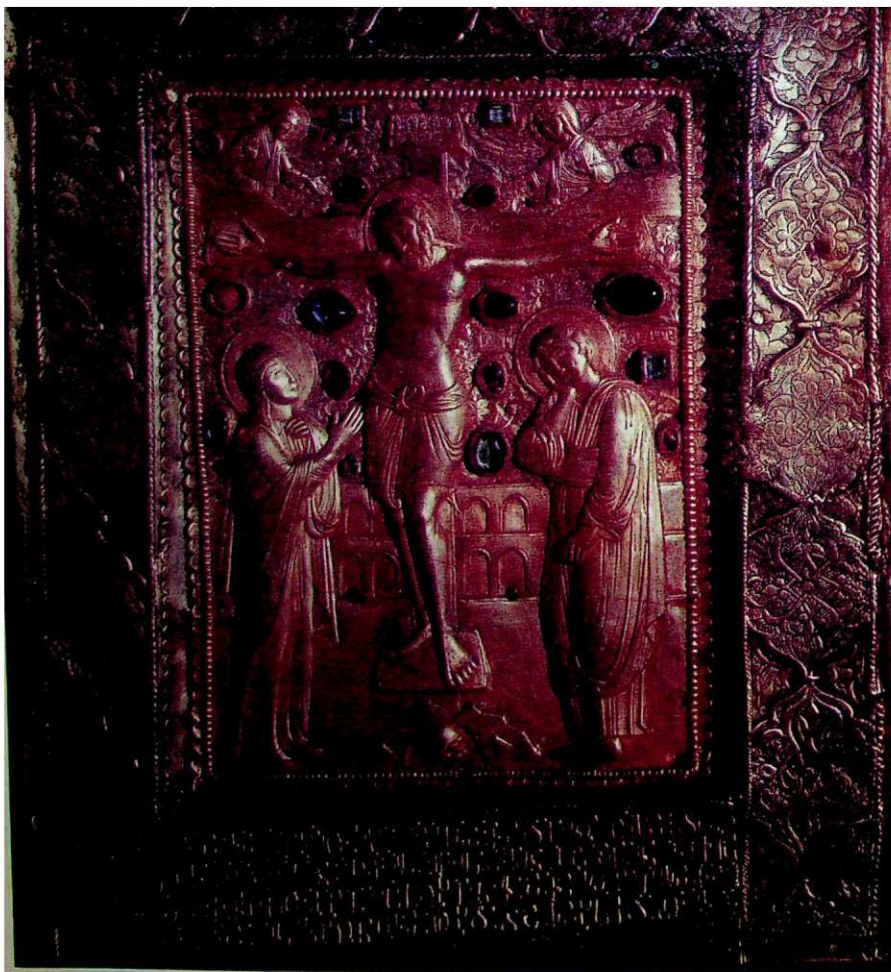


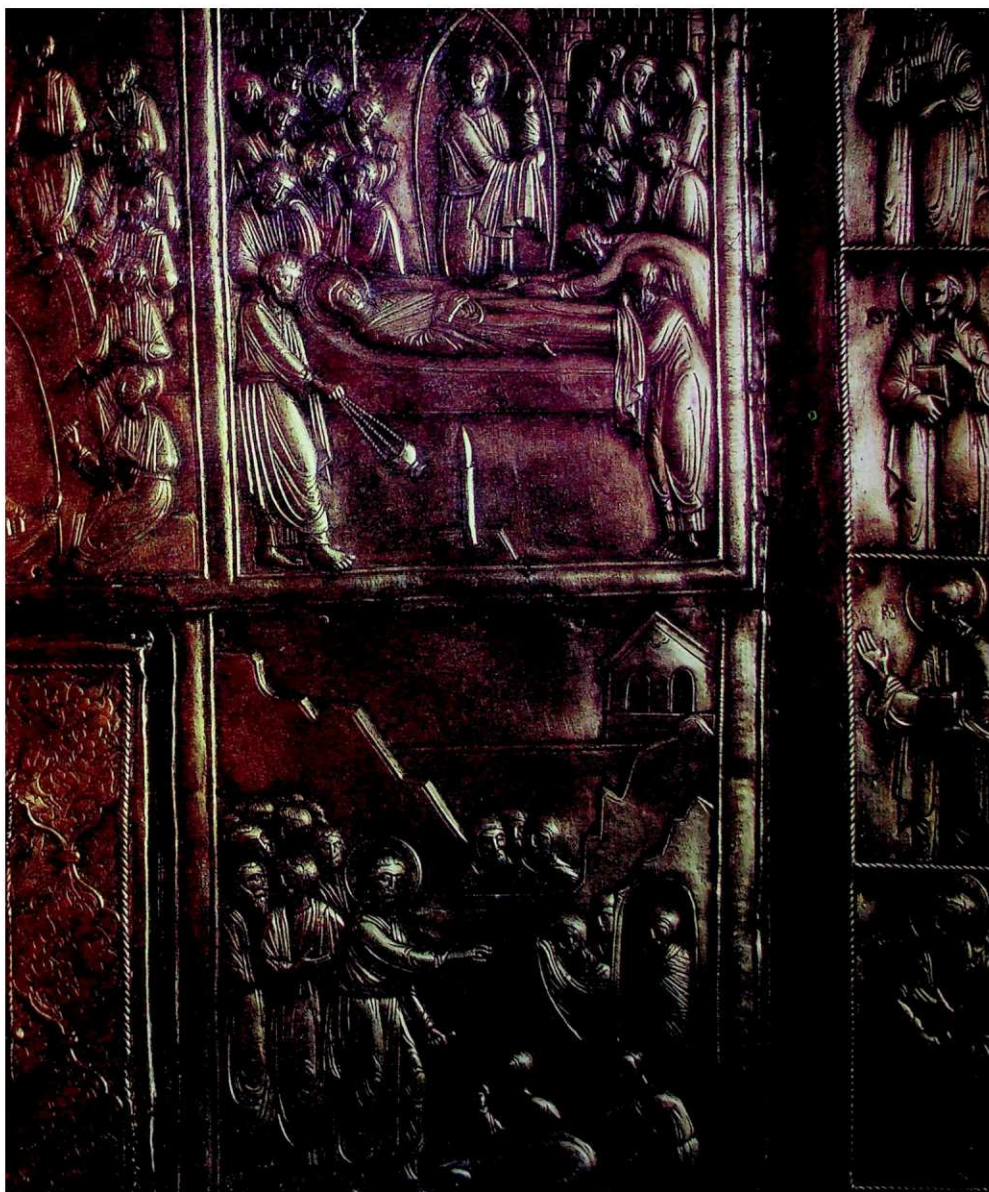


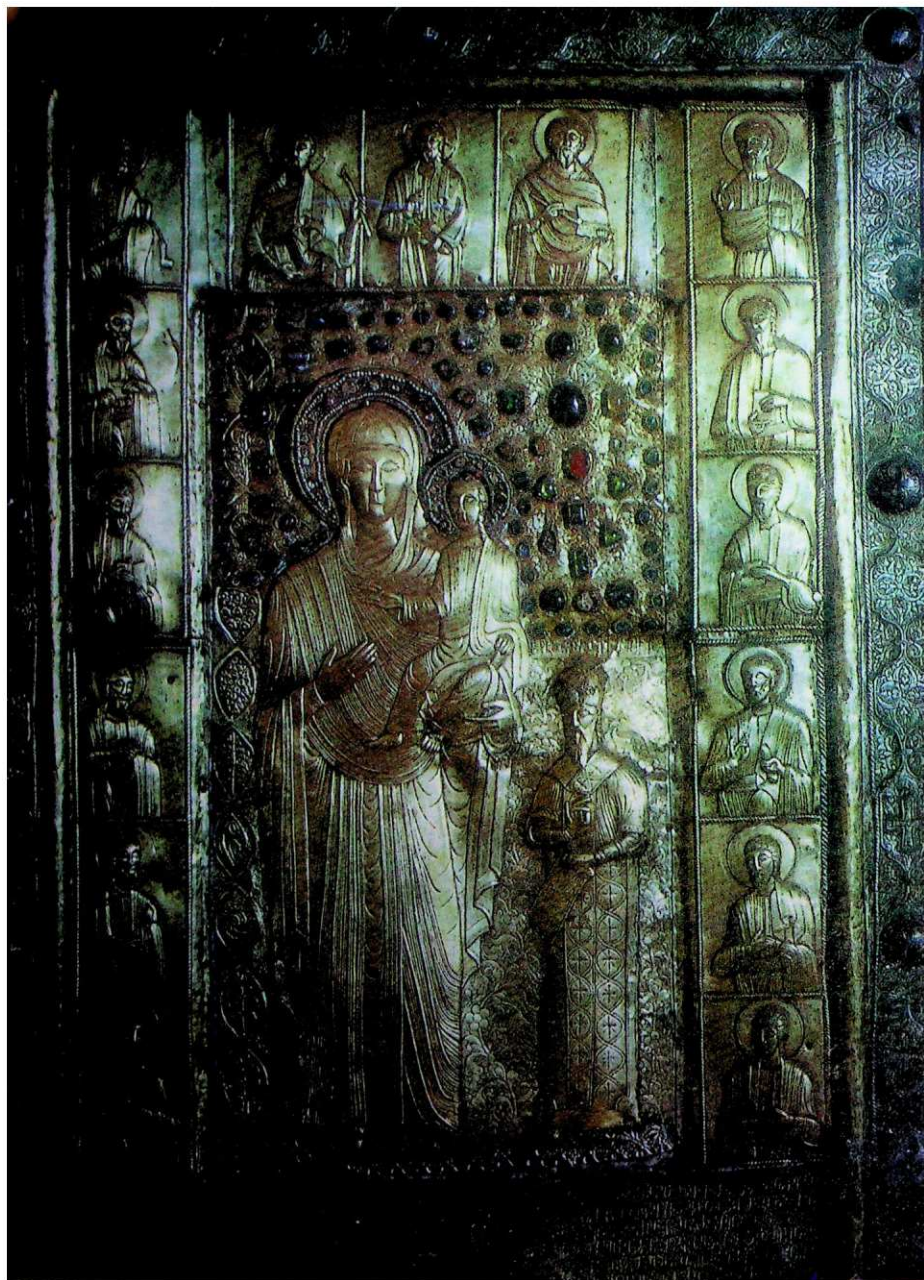




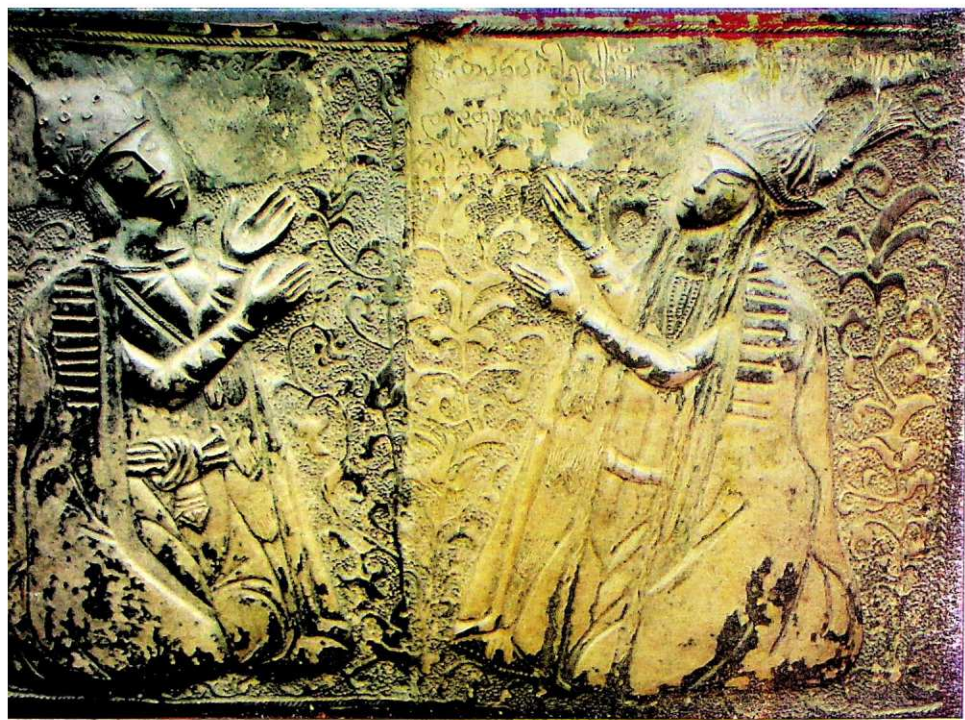


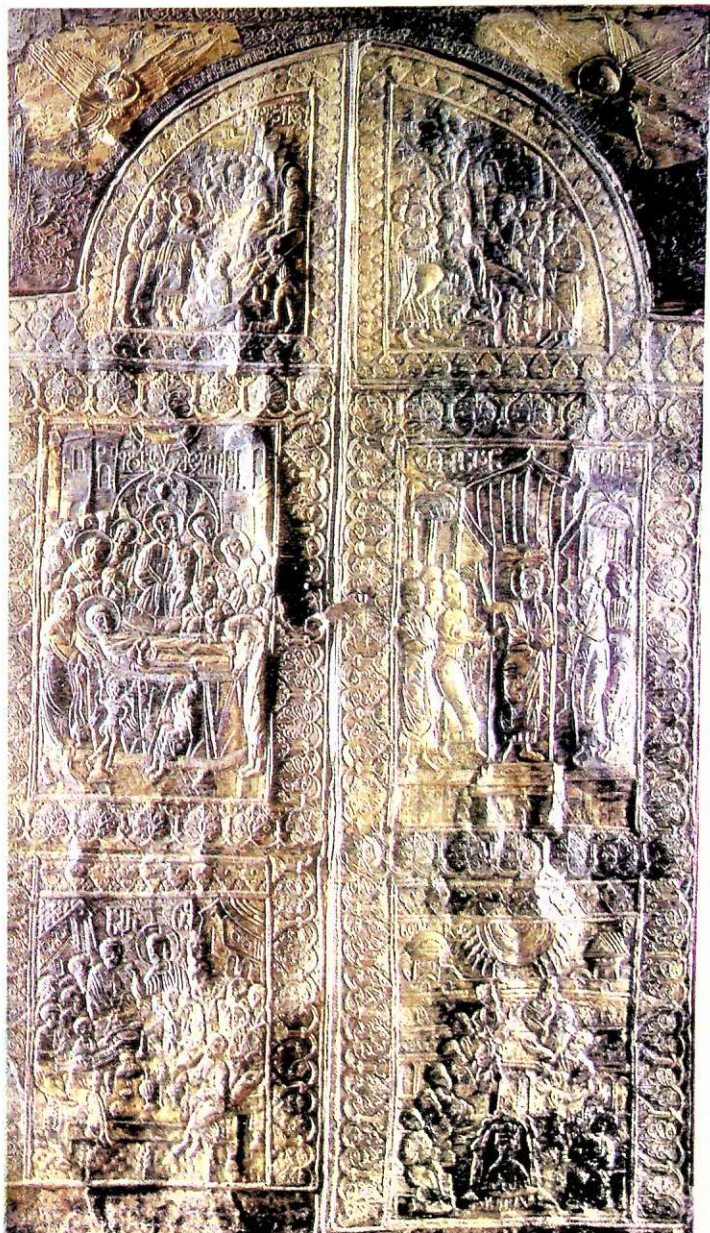




















გაიანე აღიბეგაშვილი

შეძნელებული ხატები



ფერწერული ხატები ქართული შუა საუკუნეების სახეობი ხელოვნების, ერპოდ. მხატვრობის ერთი სახეობაა. მხატვრობის დარგია. კედლის მხატვრობასთან და მინიატურასთან ერთად ფერწერული ხატები საშუალებას იძლევიან ნათლად წარმოვიდგინოთ განვითარების რა გზა განაღო ქართულმა მხატვრობამ საუკუნეების მანძილზე.

ამ ხატების, როგორც კედლური ხელოვნების ნიმუშების შესწავლა, მნიშვნელოვანია არა მარტო ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიის, არამედ მთელი ქრისტიანული კულტურის თავისებურების წარმოსადგენად.

ფერწერულსა და კედლურ ხატებს განსხვავებს მასალა, შესრულების ტექნიკა. მაგრამ ამავე დროს ისინი ერთმანეთთან მჭიდროდ არიან დაკავშირებული თავიანთი შინაარსითა და ფუნქციონალური დანიშნულებით.

ამ ორი დარგის ნაწარმოებთა იდეურ-მხატვრულ მხარეს განაპირობებს მათი წარმოშობის ერთიანი სათქმელი — ქრისტიანული რელიგია.

მთლიანად ქრისტიანული ხელოვნების თავისებურებას განსაზღვრავს, უმთავრესად, რელიგიით ნაპარკებული მსოფლმხედველობა. სწორედ მან განაპირობა სოლოგიის სამყაროსადმი ისეთი განსაკუთრებული ინტერესი, რომელსაც თან შთაქვა გამოსახილბამი სინამდვილესთან ილუმინირული მსგავსების მოსაძომა, მოცულობისა და სიერის შთაბეჭდილების არამატერიალური, სობრატუბირი ფორმებითა და აბსტრაქტული თონით შეეყოა. მართალია, ისეთი მხატვრული ცნებები, როგორიცაა სიბრტყეობრიობა, გრადიულობა არამატერიალური ქრისტიანული ხელოვნების „აღმოჩენა“ იგი განსაზღვრავს აგრეთვე ზარზარულია თა აღმოსავლეთის (ამ სიტყვის თარგომა „აღმაღლა“ ხელოვნების მხატვრული „აღმაღლა“). მაგრამ ამა სხვაობას ამ სხვადასხვა წარმოშობის ხელოვნება ნაწარმოებთა შორის არამატერიალური შინაარსი, არამედ თვით მხატვრული ხერხების სპეციფიკა განაპირობებს. ის განსხვავება თავის არეს ცალკეული ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაში: იგი ელენდება თვით ნაპარის სახითში. ნაპარისა და სიბრტყის ურთიერთდაყოლებების ურთიერთგეგმვა, საერთო რიტმში, რომელიც ემორჩილება კომპოზიციის ელემენტების განლაგება

(ამიტომ განსხვავდება ერთმანეთისაგან რომანული და ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშები, რომანური და სიბრტყეობრივი-აბსტრაქტული სტილის მხატვრული კონცეფციის საერთო სასიათის მთებედავად).

ჩვენამდე ფერწერულმა ხატებმა საქართველოში საძოოდ დიდი რაოდენობით მოაღწია. ბერის მთავანი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია (თბილისი) დაცული. დიდი რაოდენობით ხელოვნების ამ დარგის ნიმუშები მოიპოვება ზემო სვანეთის ეკლესიებში (ნაწილად აქამდე უკვე მესკიის მუზეუმშია თავმოყრილი).

ეს ხატები მრავალფეროვან სურათს ქმნის: აქ გვხვდება ქართული ისტატიების მიერ სხვადასხვა დროს შესრულებული ხატები — დამწერული IX საუკუნით, დამთავრებული XVII-XVIII საუკუნეებით; ზოგი მთავანი უფრო გვიანდელი ხანისაა, ე.ი. აქვია აგრეთვე ბერძნული ხატების ბრწყინვალე ნიმუშები).

ამადა, ქართული წარმოშობის ხატებს შორის მათიოდ გამოირჩევა მთავრ პართისოდ დონეზე შესრულებული და პარმიოლოგი სასიათის ძეგლობი ამ მრავალფეროვან მასალაში ისახება ისეთი მხატვრული ნიშნები. რომლებიც ეკლესიული ხატების საქართველოს სხვადასხვა კოთხის მხატვრულ „სიოლასთან“ თაიშობის საშუალებას იძლევიან. ამ თაიშობისით დამატორებელ ყურადღებას ისარბს სიანური წარმოშობის მრავალი ხატი, რომილთა მხატვრული ნიშნები ადგილობრივი, რომინიზირი თარისებრის საშუალებასთან ანაოარელ აიშობში წარმოადგილება.

ინიშობია, რომ ხატები ყოველთვის თაიშობილად „მოაზრობდნენ“ ქაიანთან ქვეყანაში. მნიშავი მთავარი წიოიბის პარმი ურბოლო ისტატიებს თაიშობდნენ ხატებს. ისინი ჩამოქონდათ აგრეთვე წმინდა ადგილობრიდან. ასე რჩეოლდებოდა ეს ხატიბი მთავრ ქრისტიანულ სამაზროში, აბიოქმში. მონიშნობია რომ ერთსა თა იმავი ადგილას თავის იარბო სხვადასხვა წარმოშობისა და სხვადასხვა დროს შექმნილი ხატები, რაი შეიქმნა სვანეთს, სადაი დღემდე დაცული ხატების რაოდენობა ქრეფობით არსებული ცნებების მიხედვით, ასევე მესტს აღწევს, აქ ხატების ასეთი თავმოყრა აბსენება სა-

ქართველს ამ უკთხის განცალკევებული, მეუღრ-
მდებარეობით; იგი საიმედო ადგილს წარმოადგენ-
და, სადაც შესაძლებელი იყო განსაკუთრებით სა-
დაცვანებელი და ძვირფასი ძეგლების დაცვა.

საქართველოში შემორჩენილი ფერწერული ხატებს
შორის ყველაზე აღინიშნავი ნიმუშია ე. წ. წილქნის
ლეთქმარების ხატი¹. იგი IX საუკუნით თარიღ-
დება და ენკუსტიკის ფერწერის იმეათი მაგალითის
წარმოადგენს. ლეთქმარებისა და ქრისტეს გამოსა-
ხელებები (ილიტიკრიის ტიპი) მთავარანგელოზე-
ბით ორივე გვევლინება, საკმაოდ გავრცელებულია
XI-XVI საუკუნეების ძეგლებში. ლეთქმარებისა,
ქრისტესა და მთავარანგელოზების სახეები, კისე-
რი, ხელები, ფეხები დაწერილია ცილიკოვანი საფე-
ხებით, უფრო ზუსტად — ცელიკოვანი ტემპერით,
ხოლო ტანსაცმელი, თმა, ფონი და წარწერა — ჩვე-
ულებრივი ტემპერით. მკვლევართა მისასწრებით
IX საუკუნეს მიეკუთვნება ცილიკოვანი ტემპერით
შესრულებული ხატის ნაწილები, ხოლო ჩვეულებ-
რივი ტემპერით შესრულებული კი ამჟღავნებენ
XIII საუკუნის სტილისტურ ნიშნებს.

პირველ შემთხვევაში IX საუკუნეზე მიუთითებს
საეპიკოპოსოს მკაფიო სახის ნაცვობის ნახატი. დო-
ლი, ნუშისებრი ქრისტის თვალები, რკალისებრი
წარბები. ფართოდ გახედილი თვალები, ინტენსიუ-
რი, ლაი ფერის ლაქები სახეებს ექსპრესიულობას
ანიჭებენ. პირათობის ძაბვით მხატვრული ხერ-
ხების თვისებური „გაუმბარაობა“. ოპერებსა თა
წარბებს შორის იდებულო ვარდისფერი ლაქა, ისე-
ვე როგორც „ჩრდილის“ ზოლი, რომელიც სახის
თავის შემომახრალი ნახატს მისდევს. მკეთილ-
უპირობადობა სახის სარბოთი მოპირისმართო-
ბითა თვის. ჩრდილების ლაქა იჭირება ვარცხ-
ნული გვირგვინით ფორმების საზღვრებში. აქ
ნათლად ჩანს ელენისტიკური ცნებებისა და ტრა-
დიციის არაფერაღი ფორმებში გადამამაგების პრო-
ცესი. ამ მთავარელებს აძლიერებს სახის ნაც-
ვობის მკაფიობი, შივი ობრტონი შემომახრე.

ხატის ორივე, სხვაობსავე იოზის ნაწილობით შესი-
რელების მანერას გრაფიკულიზმობრივობითი სტი-
ლის ნაწილში ახსიათებს: მაგრამ ადრინდელი ნაწი-
ლი ნახატი მერ კიდევ საკმაოდ მკაფიო, თორატო-
ვანი ლაქების გამოქმენილობის კი მათი ინტერეს-
ური ელენადობა განსაზოვრებს. მთავრითა ხანაში
შესრულებულ ნაწილებში მკაფიოდ გამოვლინდა
დამახასიათებელი ხაზოვანი დიკონატოვლობის
ტენდენცია.

ამ ხატისათვის უახლოესი პარალელი ქართულ
ძეგლებს შორის მოიპოვება: ეს არამბის კანკლის,
მთვე IX საუკუნის მონატროლობა². აქვე, ყურად-
ღობს აქვს სახეების ექსპრესიულობა. ვინაი-
რობებელი მკაფიო ნაცვობი, გვიმერტიულობი მკა-

ფიო, ვარდისფერი ლაქა ოპერაზე. მხოლოდ აქ, არ-
მბის კანკლის მონატროლობაში, გამოსახულებათა
სიბრტყობრივი — გრატევილი ხასიათი უფრო პრი-
მიტიული და შეიძლება ითქვას, უბეშ ფორმებში გა-
მივლინდა.

ორივე ძეგლი გვისახავს ქართული სახეობი ბე-
ლოვნების განიოთარების ი? კტას. როდესაც ანტი-
კერი. ცხოველსაღული ტრადიციების უარყოფამ
განაპირობა ხაზოვან-სიბრტყობრივი სტილის წიშ-
ნების ადგილობრივი ნიადაზე განვითარება. მონე-
მენტური ფერწერაში ეს პროცესი მავიოდ შეინიშ-
ნება ბიკონიის მონატროვნიდან დაწყებული (IV-V),
წრომის მონატროვნი (VII) და ნესგუნის კედლის
მხატვრობით (იორველი ფენა, ზემო სეანდონი, X),
დასრულებული. ეს აგივე პროცესი, რომელიც
ქანდაკებაში ნათლად წარმოგვიდგება, თუ თანამე-
დევრობით განვიხილოთ მსხეთის წერის ტაძრის
რელიეფებს (VI), ფერისცვალების ჯედურ ხატსა
(IX) და აშოტ კერპალატის ქვის რელიეფურ ფი-
ლას (IX).

შემდგომი უნიკალური ძეგლის მაგალითია სე-
ნეთში ნაპოვნი XI-XII საუკუნეების მკირე ზომის
მონატრონი ხატი, წმ. გიორგის გამოსახულებით³.

ხატის ღერძი, მონატრონისფერი, თეთრი, შვეწავ
და ოქროით დღეარული სმალტისა და მარმარი-
ლოს წერლი - ენეწებში ცვილის საფუძველია და-
მაგრებული. მათი წყობა შეკრალა ზუსტ მკირეზე
არ ჰქმნის, რაც თავისებურად აკოცებებს⁴ ხატის
ზედაპირს.

ამდაგჯარი ხატების წარმოშობას კონსტანტინო-
პოლის საბელონოებს უკავშირებენ და უმთავრე-
სად XIV საუკუნით ათარიღებენ.

ზემო სეანდონი ნაპოვნი ხატი XIV საუკუნის ამ-
დაგჯარი ცნობილი მონატრონი! ძებნიისაგან გარკვე-
ულად განსხვავდება: არ გაანინა მათთვის დამახ-
სიათებელი მანერული ტემპერამენტულობა, რომე-
ლიც ელენდება კონთების უტრირებაში, ამ ფორმა-
თა ზედმეტად დაბეწვლი ხასიათში; არ შეიმჩნევა
აქ აგრეთვე ექსპრესიულად წარატელებული მო-
სასახმის, ელენობანი ზოლი, გამორიცხულია ფორ-
მათა „ცხოველსაღული“ ძერწვა, არ ეხვედებით ფი-
გურის ზედაპირის დამოწმებელი, დამახასიათებელი
ხმირი, პარალელური ან გაშლილი — კონტრასტ-
სახით წარმოგვიდგენილი ოქროს შტრახებით. ნახატის
ხასიათი, ფიგურის პოზა. მისი პრამატრიკები მტ-
სიახლოესი ამოღებები IX-XII საუკუნეების ძეგ-
ლებთან (წმ. მიომართა გამოსახულება ჩეფალის
მონატროვნი: ხელნაწერი — ბერძ. 9. მოსკოვის ის-
ტორიული მუზეუმი: სოლუნგიო დიმიტრი—მონე-
ობის მონასტრის მონატრონი ენეწები; წმ. გიორგის გო-
მოსახულება ერთ-ერთ სინის ხატზე, წმ. ეკატერინ-
ნის მონასტრიდან⁵). რაც შეეხება ისეთ ფერტულეს,

როგორცაა ფარის ფორმა, იატაკის ფილებით და-
შუშვების მანერა — მათი ახლო პარალელები
გვხვდება XI-XIV საუკუნეებში (სიხის ხატი წმ.
გიორგის გამოსახულებით, XI-XII საუკუნეების
ხელნაწერი — ბერძ. 9, 1063 წ., სოღენელი ღი-
მტარი, მიხეილის მოწმებრის მონაქი, 1108 წ.,
ქაბრი-ქაბი, XIV საუკუნის დასასრული; მოზაიკე-
რი ხატი წმ. დიმიტრის გამოსახულებით, ჩივიოს
მუზეუმიდან და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ ფარის
„პროფილში“ გამოსახვა, მისი მოათვლად და წმ.
გიორგის მასზე დაყრდნობის ექსტი სწორად
გვხვდება სენათის XI საუკუნის ქედურ ხატებზე,
რაც მოწმობს აღნიშნულ მოტივის ფართო გავრ-
ცელებას აქ XI საუკუნეში.

სენათში ნაპოვნ მოზაიკურ ხატში იგრძნობა
ხაზის განსაკუთრებული ძლიერელობა, რ.ე. ერთ-
გვარად განაჩინებული მოზაიკის ტექნიკით, ემ-
თხევა აგრეთვე და როის ბიზანტიური ხელოვნე-
ბის საერთო ტენდენციას. მაგრამ ბიზანტიურ ხე-
ლოვნებაში, მის კლასიკურ ნიმუშებში, ამ ტენდენ-
ციის გვერდით თანაარსებობს დამახასიათებელ
ფორმათა „ძერწვა“ ფერადოვანი ლაქებით.

სენათის ხატის ნახატი მეტად გარკვეული ხასია-
თისაა — აქ არ შეიმჩნევა აღნიშნულ ფორმათა
„ძერწვის“ კვალი, თანაც ნახატი მოკლებულია კონ-
სტანტინოპოლის იმდროინდელ ნაწარმოებთა ხაზ-
ბის დახვეწილობას; ეს კი, ექვების წყობის არა-
მკაცრ შეწყვიტვებზე ერთად, ბაღებს საკითხს — სო-
არ შეიძლება ამ ხატის წარმოშობა კონსტანტინო-
პოლისაგან დაშორებულ ადგილს დაეკავშიროთ,
ან მისი შესრულება არაკონსტანტინოპოლელ ოს-
ტატის ხელს მიეკუთვნებოდეს.

ერთ ასეთ ნიმუშზე დაყრდნობით ძნელია გარ-
კვეული აზრის ვადაჭრით გამოთქმა. მაგრამ შეე-
ძლება არ გავიხსენოთ, რომ საქართველოში უძ-
ველესი დროიდან ცნობილი იყო მოზაიკის ხელო-
ვნება. ამას მოწმობს ბიქინეთის მოზაიკა (IV-V), რომ-
ლის შესრულებაში, ვარდა აქ ჩამოსული ოსტატე-
ბისა, უდაოდ ადგილობრივი ოსტატებიც მონაწი-
ლეობდნენ, მოზაიკის კვალი იქვეა წერის ასლიწო-
(VI) და მღალი ოსტატობის ისეთი ძეგლები, რო-
გორიცაა შრომის (VII) და გელათის მთავარი ტაძ-
რის საყურთხელის მოზაიკა. ეს დასაშვებია ხდის
მოსაზრებას ამაღვარი ხატების საქართველოში
შესრულებაზე, მღალი წოდების შემკვეთთათვის.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით მოზაიკური ხა-
ტის წმ. გიორგის გამოსახულებასთან ახლოს დგას
მესტიის მუზეუმში დაცული ფერწერული ხატი.
აქაც წმ. გიორგი გამოსახულია ფეხზე მდგომი, მარ-
ცხენა ხელით იგი ფარს ეყრდნობა, ხოლო მარჯვე-
ნა აწეულ ხელში შუბი უკავია.

მეომრის შვიდი პოზა, დამალი შუბლი, ნახატის

სწორი და წყვეტილი ხაზები — ყველაფერი ეს თიბ-
ქოს აკავშირებს ამ ხატს XI-XIII საუკუნეების
მხატვრულ ტრადიციებთან. მაგრამ სახის „ეკრატე-
სებური“ ფორმის ოვალი, თვალის კრილის სქემა-
ტური ნახატი, ფიგურის საერთო სახითი, ფერ-
გვანდელ ხაზზე უნდა მიუთითებდეს (XIII). ფი-
გურის პროპორციების დარღვევა (მოკლე ფეხები,
დაკრძალებული ხელები, ტრიათან შედარებით დო-
ლი თავი) პროვინციული ოსტატის ხელზე მიგვი-
თითებს.

ამ ხატის მსგავსება წმ. გიორგის გამოსახულ-
ბასთან მრავალრიცხოვან სენათ ქედურ ხატებზე,
ქედურ ნიმუშთან სარგებლობას მოწმობს.

სულ სხვა მხატვრულ ტრადიციებს წარმოადგი-
ლენს ხატწერის ორი ბრწყინვალე ნიმუში მთავარ-
ანგელოზების — მიქელის (ლაგურკა) და გაბრი-
ელის (მესტიის მუზეუმი) გამოსახულებით.

ორივე ხატი აბსოლუტურად მსგავსია. კომპოზი-
ციის დეტურბოზა, სახის კეთილშობილება, ფიგ-
ურისა და ხელების დახვეწილი ფორმები, ფერ-
გვანა, ნახატის ხასიათი ერთ, მაღალი ღონის ოსტა-
ტის ხელზე მიუთითებს. ფიგურების სწრაფადღე-
გო მხარეს მოზარეება დასაშვებია ხდის იმ მოსაზრე-
ბას, რომ ორივე ხატი ერთი და იგივე კომპოზიცი-
ისაა (პოლიტიკონი უღრების გამოსახულებით).
ოღნავი ვანსხვევა ჩანს ფერებში: მთავარანგელო-
ზი მიქელი შესრულებულია ფერო ღია, მონაცის-
ფერო-ლიმურ ტონებში, ხოლო გაბრიელის გამოსა-
ხულებაში ფერო მოყავისფრო-ლურჯი კარბობს.
ორივე ფიგურას ფარგლავს ფრთები, რომელთა დე-
ნადი ნახატი შრავანდის წრის მოზარეობას გე-
ნაურება. ფრთები და ნახატი დახვეწილია, ფიგ-
ურის პროპორციები და ოვალი — კლასიკური. პო-
ზის სიმკაცრე, ასეთივე შრავარი ხასიათის ევრტიკა-
ლურად ჩამოშვებულ შრავლის ნაკეციები ფიგ-
ურას მონუმენტურობას ანიჭებს.

გალიფერება, ისევე როგორც მუბუქად დაღე-
ბული „ჩრდილ“ არბილებენ ნახატის მათივე გარ-
კვეულობას. ოსტატურ შესრულებაში იგრძნობა
რთული, მრავალფენიანი წერის ტექნიკის დაფ-
ლება. ამ შრივ ეს ორი ხატი უტოლდება XI-XII
საუკუნეების ბერძნული ხატწერის საუკეთესო
ნიმუშებს. მაგრამ, ბერძნული ხატებისაგან განსხ-
ვეებით, აქ თვალში გვხვდება ნახატის განსაკუთრ-
ებული მნიშვნელობა, მისი კალიგრაფიულობა. ყვე-
ლაზე მეტ სახალაობს ამ ხატებთან საქართველოს
ცენტრალურ რაიონთან დაკავშირებული ძეგლები
ამჟღავნებენ — გელათის მთავარი ტაძრის ნარტექ-
სის მოხატულობა (XII საუკუნის პირველი მესამე-
დი) და ზატიკის მინიატურები (XII საუკუნის
პირველი ნახევარი)? ამ ძეგლებშიაც ყურადღებას
იპყრობს მსგავსი ღია ფერის კოლორტი, ფერადო-

ვანი ლაქის მტლიანობის შთაბეჭდილების შენარ-
ხუნება (მთხედვად წერის რთული სისტემის გა-
მოყენების), ნახატის დახვეწილი ხასიათი და ეპი-
ქიადი დადებული საღებავების თხელი ფენა.

აქედან გამომდინარე, გათიხიერება კლასიკური პრა-
პორციებით, კეთილმოხილი სახეებით, ე. ი. უგელა-
ნის ხით, რომელიც ასე განასხვავებს საქართვე-
ლის ცენტრალური რაიონის ფერწერის ფეხვასა
განაძი რაიონების (საქანეთს, დავით-გოგიას) ფეხ-
ვასგანსა. ძვარაძე სავსებით დაცულ ხატებზე
შთაბეჭდვით გაქანასხვავებით ქვეა ვერ-
ვადით ხატვის იმ განსაკუთრებულ დეკორატი-
ვულ ელემენტებს მოხუცებულობა და მხატვრი-
ული ფორმის ხეობით მოყვანილ ფეხვებს. ხა-
ტის ორივე ხატზე გვემოქმედებს სიმკაცრით გა-
მოხატვის, სწრაფობის სწრაფი ხასიათი. ეს კი, ისეთ
წინაშეა, რომელიც, როგორცაა ფიგურების მოხუ-
ცებულობა, დაბალი შუბლი, საკმარისი დიდი თე-
ვების ნუშნები კრილი, ატვისი ახატვრითი
(A1) გამოხატულებათა თავისებულებას მოგვაცხადებს.
ძვარაძე ატვისი ფიგურები უფრო „წინადა“, ფორ-
მათა დამუშავებას, შედარებით, „ცხოველბუნებულ“.

ამოხატვ, შთაბეჭდვითუბის ორივე ხატე, ატვის-
სა და გელათის მოხატვლობათა შორის პოლომის
თავის ადგილს და მათი შესრულების თარიღი XI
საუკუნის ბოლოთა და XII საუკუნის დასაწყისით
უნდა განისაზღვროს. მათი სიახლოვე დასაბუთებულ
ძეგლებთან მიწმობს, რომ ეს ორი ძეგლი უკვე მო-
დებამ საქართველოს ცენტრალური რაიონის მხატვ-
რულ ტრადიციებს.

მთი სტილისტური ნიშნებთან ერთგვარ სიახლო-
ვეს ამდენებს ატვისის „ქვარცმის“ ხატე, რომელიც
ხატვის ბრწყინვალე ნიმუშია. იგი ქართული
ოსტატის მერ უნდა იყოს შესრულებული. ამა-
ზე, პირველ რიგში, შეგვახსენებს ქართული, ასომ-
თავრულით შესრულებული წარწერის კვალი: იო-
ნის სათათნა შემოწმებულა ასაბე: 7-ი წმინდანის
სახელების პირველი ასო და 2-ე 3-ე. — (მხატვ. —
ე. მ. მახარაძე). სტილისტური ნიშნებით ამდენ-
ებენ XI-XII საუკუნეების ქართული ძეგლები-
სათვის დამახასიათებელ ნიშნებს.

„ქვარცმის“ ხატე, ისევე როგორც შთაბეჭდვ-
ლობათა შემოგანხილვლ გამოხატულებში, ყურად-
ღებამ იპყრობს ემოციური, განსაკუთრებულად
ღირფული განწყობილება, რომლის შედეგშიც ვარ-
კვეთს როლის თამაშობის ფიგურების რბილი მოძრა-
ობის „ჩაწერა“ დენად ნახატის (ქრისტეს ოდნე
გამოხატული ტარის, პარაბისა და ითანეს ნახად
დახატული თეგები)... ამავე დროს, მთელი კომპოზი-
ცია სიმკაცრის შთაბეჭდილებას აწარმოებს: აღ-
წინაშე მოძრაობები, ექსტრემი არაღვევენ ვერ-
ტიკალურად გაშლილ ფიგურების მკაცრი სილუე-

ტების სახლებებს. შინდისფერი, ყვითელნარკვი
მწკანე, ჭეჭი ლურჯი, ოქროსფერი ოქრა, რომლი-
თაც ეფუფილებულია ფიგურების სახელი, ტან-
საქმელი, მკათო ლაქებად ამოკითხება ოქროთი
დათარულ ფონზე (უკანასკნელი დაზიანებულია,
ციმციმის მხილილ აქა-იქ ფერწერული ნაწილები).
ფიგურების გასლაგების დამოუკიდებელ მკაცრი
ვეროცხილად, მათი რიტმული თანაცვლობა,
გარკვეული პუნთით მათ შორის, ან საერთო ორტ-
ის კოორდინაციის ფიგურის აქცენტრირება (უფრო მაღლა
და ცენტრში მოთავსებით) კომპოზიციის ნათელ
ტექტონიკურ საბაზის ახატვის; უგელა ფიგურა
ერთგვარად და ორგანიზებულად აღიქმება.

ამ ნიშნებთან ერთად „ქვარცმის“ ხატე შეიძე-
ნება ისეთი პირობებით, რომელშიც მოთავსებუ-
ლობათა ხატების სტილისტური ნიშნების შემდგომ
განვითარებაზე მთლიანად: საკმარისად ეფუ-
როვებულმა ფიგურებმა (განსაკუთრებით ქვედა
ნაწილში), ოდნევე წაგრძელებული პროპორციებით,
იხ წინადაობის შთაბეჭდილებაც დაკარგეს, რომელიც
კიდევ გაანდა მოთავსებულობის გამოხატუ-
ლებას. დენადი ნახატე, რომელიც რბილად „ფიგ-
ურების ფიგურის სახლებებს, არ იკითხება თვით
მოცულობათთან კავშირში და უფრო თავის დეკო-
რაციულ ფუნქციას წარმოგიდგება.

საქართველოში, როგორც სკულპტურული ძეგ-
ლები მიწმობს, უკვე XI საუკუნისათვის გარკვეულ
შედგეს მაღალი პლასტიკური ამოკანებისა და ჩა-
თავილებულმა ინტერესმა. ფერწერაში, უფრო
პირაობით ხასიათის დარგში (გარკვეულ სიმრე-
ვამ მხრივ წარმოადგენდა კედლის ან ხელნაწერ
გერდის ბრწყინვალე უნდაობი), ეს პროცესი ასე
მკათოდ ვერ გამოვლენდა. მის ანარკულს აქ
ქვედებით ოდნევე მოგვიანებით და შესუსტებულ
ძალიან. პლასტიკური ამოკანების ანარკელის გამო-
სახვა აქ დამოუკიდებელი წინადაებაში მათი განვ-
თარების შეწყვეტისა და დეკორაციული მიდგომით
შეცვლის პროცესია.

შემდგომად და ფაქტზე, დახვეწილი წერის მანერით
განხილული „ქვარცმის“ ხატე უახლოვდება მინია-
ტიურას. XI-XII საუკუნეების მინიატიურის მსგავ-
სია აგრეთვე მინიარის გააზრება — ქრისტეშობი
დრამის საყენად იქიხილს წარმოადგენდა და
არა „თხრობა“.

კომპოზიციისა და ფიგურათა სილუეტების სა-
მოდ მკაცრი ხასიათი XI საუკუნის მხატვრული
მიდგომის ერთგვარ ანარკულად წარმოგიდგება,
ხოლო ფიგურების წაგრძელებული პროპორციები,
დენადი ნახატე, რაც, ფორმათა დემატერიკალიზა-
ციასთან ერთად, სტილიზაციის გარკვეულ ნიშნებად
შეიცავს, XII საუკუნეზე მოგვიანებით. ეს მთელი უფ-
რო შესაძლებელი ხდება, თუ შევადარებთ ამ ხატის

XI საუკუნის დასაწყისის ანალოგიური კომპოზიციის შემონახვაშია ქართული ხელნაწერები (ი.ქ.: ი. ა. ვალაშვილის სერიალური. A—648)¹². აქაც სავსებით დახვეწილი ფორმის ფიგურებია. მაგრამ რამდენადაც უფრო სტატუარული მათი ფორმები „ქვარკისა“ ხატთან შედარებით; სასაძავე ვერ მიიღწია იმ დინამიკურ დინამიკას, რომელიც ხატში, ფიგურათა შევიწროვებასთან ერთად, ანალიტიკური ემოციურობისა და დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას.

ამ ხატში კიდევ ერთი ზნეზნელობაა: იოანე-ტაი შესაძინევი —თავი სახეებზე, განსაკუთრებით მართლის სახეზე, აქვეყნდება: განკლად, ექსპრესიული ემოციები; ინტენსივად შეისახული აწველი წარბები; დიდიგანაა შეტყობილი. ტუქების კუთხეები ქვემოთადაც დაშვებული. მართლაც სსკ ამ მხარე პალიან ჰქვამს თვდობის მანერაში: განსახული მართლისა და წმ. იულიანის სახეებს (იფარაი, ლაგურკა)¹³. თვით ნახატი თითქმის მინიატიურულ ყაიღაზე გადაშვებული თვდობის ნახატი თავისებურებას მოგვაგონებს. დასაშვებია, რომ „ქვარკისა“ ხატის ავტორი თვდობისათვის სხვაგვარი წარმართაა, სეანერ წარმართა: აქვანა ხატი წმ. გიორგისა და წმ. თეოდორე გაიორგულდება.

შეკარად სიმეტრიული კომპოზიციისა არაკონკრეტული სიუჟეტისაა. შვედრებულ პოზიში მდგარი რიგი ფიგურა მიზნობრივად ცენტრისაკენ, სადაც შეიძლება დიდიგანაა შეტყობილი. მაქრობებელი ხელია განსახული, შეიძლება მართლაც მხარე ერთი ფარაი, რომელიც მათი საერთო ატრიბუტის როლს ასრულებს.

ამ ხატის სეანერ წარმართობაზე პირობებს კოლორიტი, საღებავების ძალიან თხელი ფენა, თითქმის უგულისხმოდ, პირდაპირ ტილოზე დადებული, პირობითული ოსტატის ხელწერაზე მიყვანილებს არასწორი ნახატი, პირობითიგანა დადრეკვა (ფიგურები მოკლე, ტორსი კი, მათთან შედარებით, — ბეჭედი დიდი). ამავე დროს ეს ხატი უდავოდ ნიჭიერი მსატრის ქმნილებაა: ოსტატურია სეანერის პანერა, ფიგურად არის შესრულებული სახე, ხელები. ნახატი თავისთავად შეტყობილი. ერთი მონახაზით შემოღებული კონტრასტი გაქვარკის ოსტატის მსატრის ხელწერის აქვანა. ნახატი გახედულია გასდევს ფიგურის ენერგიულად გამოხატულ ფორმებს.

ფიგურის თავისებური სილუეტის, მისი ნახატის ხასიათი პირდაპირს მოკლებს საერთო პირთა და მეთმართა გამოსახულებების, რომლებიც XII-XIII საუკუნეების დასაწყისის ქართული მონუმენტური ფიგურებში გვხვდება (სივ. პ. სეანერის მსატრის ერთი ექვსის ნახატებობაში, ექვსების სეანერის გამოსახული პერსონაჟები 1042 წ.წ.; შეიძლება და

ქალათა გამოსახულებანი თევდორეს მხატვრობაში, 1096-1130 წლები. გიორგი-ლავანის გამოსახულება ბეთანის, ყიზიყისა და ბერებების ნახატებობებში, XIII საუკუნის დასაწყისი). გარკვეულ სახელოვან პირობებში ხატის შემთხვევა გამოსახულება ატრიბუტული ტრაქტატის ერთერთ მინიატიურასთან (ზოდიანის ნიშანი — ტუქებზე, იულიანისა A—65, 1182 წ.წ.). მოყვანილი მთავალი-თხის მსატრის განახლებების არი მართკ მოკლე, წელიწადი მოკერილ ტანსაცმელში გამოყვანილი ფიგურის სილუეტის საერთო მონახულობა, არამედ ფიგურად გადინელი კონტრასტული ნახატის ხასიათი, მისი დესახება, ხაზის დესახებასთან ერთად აქვანა ფიგურებს გარკვეული „წონისობა“ და „სტატუარობა“ გაანა, მათში წერა აქ არის მიღებული ფორმითა „გამოხატულება“ და ნახატის იატო დინამიკურობა, რომელიც XIII საუკუნის დასაწყისის მთავალიგანა ახასიათებს.

ამგვარად, ადგილობრივი ნიშნებთან ერთად, განხილული ხატის სტილისტური ნიშნები საერთოდ, ქართული შუა საუკუნეების მხატვრობის ევოლუციის ერთერთი საფეხურია, რაც ამ ხატის XII საუკუნის დათარიღების საფუძველს იძლევა.

სახის იული, ნუსხეობრივი მოყვანილობის თვალზე, სწორი, არასტატური ცხვირი, წინა, მაგრამ ნაკლებად მოხატული წარბები თითქმის უფრო აღმართული ძეგლების (XI) დასახება: თვდობი ნიშნები უკუშორდება, მაგრამ აქ იგრძნობა ატრიბუტი სტილიზაციის ის პირობები, რომელიც XII საუკუნეში შეიქმნება.

სახის დამუშავება თბილი, მოკრისფერი ტყვით, რომელსაც რბილად ერწყმის ასეთივე თბილი მოყვანის „წარმოდები“ და თხელი დაღებული თვითა, ამავე დროს ნიშნების იმდენად.

ამ სეანერ ხატში კონტრასტი განსაკუთრებით ენერგიულად შემოხატავს ფიგურებს, ასანა თათქის ფორმად არანა „ამოქრული“. პლასტიკურობის მთავარელებებს ატრიბუტის წრითად გაღუნული ქანობისა და წვერის ბოლოში. აქაც იგრძნობა ქედური ნიშნების გაღუნა პლასტიკურობის თვდობისათვის. ეს ერთერთი ყველაზე მტკიცეობა ძეგლთა: აქანა ქართულ ხატურაში. მაგრამ ფიგურები თვითნატი განლაგებით, ხატის ზედაპირის სიბრტყეზე „გამოლა“, მანინ უკუაღმე სივრცეს: გადამყვანი დაბალი „არლიფის“ საზღვრებში რჩება.

სეანერი წარმართობისა ითან ნათლისმცემლის სტილი, რომელშიც ასევე იგრძნობა ქედური ხელოვნების გაღუნა, აქანა დროის განმავლობაში უფრო გამართული დეკორატიული ტენდენციები.

წინააღმდეგ გამოსახულია ევდორის ფესტი (შეიქმნა, იგი ევდორებს კომპოზიციის ევოლუცია).

ნაზად დაბრუნდა თავის, შებლის, სახის, კისრისა და შეკრულ ჩამოშვებული მოსასხამის საზღვრების ერთიანი ტალღისებურად მომდინარე ნაბიჯით შემოხაზა, ისევე როგორც მარჯვენა ხელის ევსტის პარონოლი მეთამბნელა შარავანძლის წრით მოხაზულობათან, წმინდანის ფიგურას საგრძნობლად „ამუშებქვენს“, და ღირსეულ განყოფილებათან ერთად, ფორმათა სტილიზაციისა და სავთოა დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას განაძირკობებს; ეს კი ხატის წარმოშობას XII-XIII საუკუნეების შიშას უკავშირებს (XIII საუკუნის დასაწყისის უპირატესობით).

წმინდანის სახე განსაკუთრებული ემოციურობით გამოირჩევა, რაც საერთოდ დამახასიათებელია სვანების მხატვრობისთვის. პირველ რიგში ყურადღებას აქცევენ საკმაოდ დიდ, ფართოდ გახედილი თვალები და შვეიდი, ოდნავ ჩაფიქრებული მზერა. ისტატი გულუბრყვილო ეშვასობით აღიქვს პრაორიკებს აზრობრივი აქცენტების საზღვარსგარეშად (აღიღებს თვალებს, თუკ). აქ ელინდება ისტატის ერთგვარი არქაიზირებული ტენდენციები.

მათი შენარჩუნება „ხალხური“ ჯგუფის ძეგლებში გვიანდელ ხანაშიც გვხვდება. ამას მოწმობს XIII-XIV საუკუნეების მინიატურა (ხელნაწერები: A — 496, XIII, H — 2125, XIV), სადაც ხაზგასმულად გადღებული ხელები და თალები ზღაპრული ხანძრუ შექმნილი ქართული ძეგლების მხატვრულ გადწყვეტას მოგვაცნობენ (ამიტ კერძაპლატის რელიეფი, 826 წ., ქრუკის I ოთხთავი, 940 წ.).

წმინდანის ტანს ცხელ ზოკლე, უსწორმასწოროდ გალავებული სქელ, მკაფიო ხაზებით აღნიშნული ნაკვეთი ასოციაციას იწვევს რელიეფურად დამუშავებული ქედური ფორმების ზედაპირთან. რაც შეიძლება იმით აიხსნას, რომ ისტატს ნიშნულად გამოყოფილი ჰქონდა რომელიმე ქედური ხატი. ეს ნიშნუ ალბათ უფრო ადრეული ხანის ძეგლი იყო. ამხე მითითებს ქსოვილის ნაკვეთის გასლაგების სისტემა, რომელიც მოგვაცნობს ქსოვილის ნახატს დუა ფოკიდელის მოზაიკის (XI) ერთ-ერთ გამოსახულებაში და მის გამატირებულ კარიკიულ იკთხება.

თანვე ნათლისმცემლის მეორე ხატი (მატეოკრის ეკლესია, სოფ. მატეოკრი, XII-XIII). სულ სხვაგვარი მხატვრული გადწყვეტის მაგალითია; პრაფესიულად განსწავლული ისტატი ავითარებს დეკორატიულ ტენდენციებს ზველ ტრადიციებთან მსგავსი „რეტროსპექტული“ კავშირის გაგრეშ. სახის სწორი ნაკლები „მოდელორებულა“ მკაფიო, ტალღიანი ჩრდილის ზოლით, რომელიც წმინდა ორწინტრული ხასიათისა.

საინტერესოა განვიხილოთ მესტიის მუზეუმში დაცული ხატი ქრისტეს გამოსახულებით, რომელიც საქართველოს ეკნტრალური რაიონის ერთ-ერთი სასოფლისო ნიშნუ უნდა იყოს. იგი დიდი პროფესიული ისტატობითაა შერეული. სწორი პროპორციები, სახის დახეწილი ნაკლები, შვეიდი, ცუთილ-მბილებით აღსავსე გამომეტყველება და ხატს აახლოვებს XII-XIII საუკუნეების ქართული ფერწერის საუკეთესო ძეგლებთან. (განსაკუთრებით — ენწენისის მხატვრობასთან). სახეზე არ არის ხაზგასმულად აქცენტრებული არც ერთი დეტალი. სახის უველა ნაკეთი ერთმანეთთან პარმონიულად დაპირისპირებული.

ქრისტეს ხატი თავისი ფერადღიანი გადწყვეტითა უახლოვდება ენწენისის მხატვრობას (ლია მოკაიფტო კიტონი, ისევეატი კიმპარიონი და თბილი, ღია ტონის მოთქროსფერი ოქრით დამუშავებული სახე). აღნიშნული დროისათვისაა დამახასიათებელი სახის რთული, მაგრამ უაღრესად რბილი მოდელორება ფერების ოდნავ შესაძრევი გადსხვებით, რის შედეგადაც სახის ძირითადი ტონი — მოთქროსფერი ოქრა — აღიქმება ერთიან ფერადღიან ლაქად, რომელზედაც გრაფიკულად მკაფიოდ იკთხება ნახატი. ამგვარად, წერის ფიქრი მანერით განპირობებული „სტოველბატული“ ბის“ გვერდით წარმოშეა ხაზოვანი მერყეულები ტენდენცია.

ეს „სტოველბატული“ აბსოლუტურად განდევნილია მეორე ხატში, სადაც ქრისტე მოცემულია ანალოგიური კომპოზიციით. (წყლზევით, წიგნიო მარცხენა ხელში, მარჯვენა მკერდზევით ხელმკერდათაა მიტანილი). პირველი ხატის „სტოველბატული“ ნიშნები აქ გამარტივებულ, გრაფიკულ განსაზოერებას აოლეობს. მეორეულად განლაგებული პარალელური და ერთმანეთის გადამკვეთი ხაზები XIII საუკუნისათვის დამახასიათებელი დეკორატიული შთაბეჭდილების გაძლიერებაზე მიუთითებს. ამავე დროს და ხატში შედარდება საქართველოს განაძირა რაიონების მხატვრული სკოლების გამარტივებული, გრაფიკული ხასიათის წერის მანერა.

XIII საუკუნის პირველი ნახევრით უნდა განისაზღვროს ქავრკის დიდი ხატი (მატეოკრი. მატეოკრის ეკლესია), რომელიც რთულ მრავალფეროვან კომპოზიციას წარმოადგენს. აქ ხატში ყურადღებას იპყრობს გარწობების უშუალო განსაზოერება: ერთ-ერთ წმ. დედას, მწუხარების ნიშნად, ნიკაძთან მიუტანია მოსასხამით დფუარული ერთი ხელი, მეორეთი ცრემლს იწმენდს, მარჯვნივ მდგომ მხოცის საკუთარი წვერისათვის საუნილია ხელი.

სხვა ფიგურებთან თავისი ზომებით კონტრას-

ტულად დამარბისპირებულ ქრისტეს მონუმენტურ ფიგურა, განსაზღვრავს კომპოზიციის გარკვეული დრამატულობის შთაბეჭდილებას, ძეგლზე, უშუალოდ გამოხატულ გრძნობებს კი მასში თხრობითი კლერ შეაქვს. მავრამ თხრობითი ხასიათის ელემენტების მოუხედელად კომპოზიციის მონუმენტურობა, რაც მისი აგებულებითა და ფორმითა დამუშავებითაა მიღწეული.

ქრისტეს სხეულის მონახულება თითქმის არ სცოდნება წერის ვერტიკალურ ბოძს. მოქაედ პირთა ორი წვეთი სიმეტრიულადაა განლაგებული წერის ორივე მხარეს; წერის პირბოლოდური მკლავების პარალელურად მის ქვეა გამოღო ევდელს გარკვეული ორგანიზაცია შეაქვს ფიგურების განლაგებაში და ხაზს უსვამს კომპოზიციის ნათელ აგებას. გვერდითი ჩარჩოებზე გამოასახელო ფიგურები კომპოზიციის პირბოლოდური დაყოფის სახეობების შესაბამისადაა მოთავსებული.

რაც შეეხება ფორმათა დამუშავების მანერას, იგი საკმაოდ მარტივაა: ფორმათა განზოგადება პრიმიტიულობის დონეს უახლოვდება (ფიგურები დაუნაწევრებელ, ერთიან ფერადიან ლაქებად ღიქება). ამავე დროს ელასტიკური ნახაზი მოხაზავს ფიგურების მეტყველ სილუეტებს, აღნიშნავს მათ დენად მოძრაობებს, ქსოვილის მსგებელ დაღაჯილ, მძიმედ ჩამოშვებულ ნაკეცებს, რომლებზე ხოვ ადგილას რბილად გამოხევერდ ყუღუბებს ქმნიან.

მონუმენტურობის შთაბეჭდილება XI-XII საუკუნეების მხატვრულ ტრადიციების ერთგულად გაგრძელებად წარმოადგენდა, თხრობითი დეკორაციით გატაცება კი, ისევე როგორც ნახატის აღნიშნული ხასიათი, XIII საუკუნეში ჩამოყალიბებულ ნიშნებზე მოუთხოვს. XIII საუკუნისთვისაა დამახასიათებელი აგრეთვე, ქსოვილის ნაკეცების დაბოლოება, მათი „გულის“ მსგავსი წაწვეტილებული ფორმა (ტანასკელის ნაკეცების ასეთივე დაბოლოება შეიმჩნევა ბეთანის მხატვრობასა და მთავარანგელოზის ხატზე მესტიის მუზეუმში დან).

თავისებურია ამ ხატის ფერადოვანი გადაწყვეტა: ღია ფერის სიხვედრის შეთავსება მოყვითალო ღია ფერის ოქრასთან, მონიარფრო-ღერქთან და ღია, მოყვითალო-მწვანესთან ასევე მარტივია და უშუალო.

სეანეთში საუკუნეების მანძილზე გვხვდება ე. წ. „ხალხური“ ფერწერული ძეგლები, რომელთა ფერადოვანი გადაწყვეტა საკმაოდ ელერდი და ასევე უშუალოდ ერთმანეთთან დაძაბისპირებულ ფერებით განსაზღვრება, ეს კი ნაწარმოებებს გარკვეულ „მეორულ“ ხასიათს ანიჭებს (აქის მოხატულობა — X ს, აღმოს მკლავების მონა-

ტულობანი — XI-XII სს., წმ. ბარბელის მკლავისა და მთავრულობა, სოფ. ზე — XIII-XIV სს.), ამიტომ გ.სიღელი „გეოგოგო“ აბო ადგილობრივ სხეულობის უნდა იფიქრებოთ, იფიქრებოდეს ის, სა, რომ მისი ფერადოვანი გადაწყვეტა განსაზღვრება სხეულობის დაღელი მოუძებნებური და დასგური (ხატები) ფერწერის სიძულებით უმრავლესობისაგან, სადაც უმარტესობა ენიჭება ნაწილისფერი და თქმულობა-თავისფერზე აგებულ კოლორიტს.

სეანეთში ჩვენამდე მოწვეულ ხატებს შორის შეიძლება ცალკე გამოვიყოს ე. წ. პრიმიტიული. ჩვენთვის ჩამდინიე ხატი, რომელზეადაა განსაჯებული ემოციურობის შთაბეჭდილება ძილუენა პირბოლოდის დარღვევის ბაოწვე, გარკვეული დეკორაციის აქცენტრირებით. ე. ა. ამ ხატებში კვლე ადრეული ხატის მხატვრული პრინციპების ყოთვერი მენარხუნება აღინიშნება.

ხატებს ამ ქვეფს მიეკუთვნება ღვთისმშობლის გამოსახულება ყრბით (მესტიის მუზეუმში) და ფერის მკლავისა დაღელი მთავარანგელოზის ხატი. ორივე შემთხვევაში ფიგურები გამოსახულია წელზემთი. საოყრად შთაბეჭდავია ამ ხატების გამოსახულებათა ურქველად გაღილებული თეალები. ხატთა ექსპრესიულობა ელნიდება ძველ ტრადიციებზე დაყრდნობით.

ხატზე, რომელზედაც ღვთისმშობელია ყრბით გამოსახული, ფერადოვანი ფენა ჩამოყვებლია. საღებავის კვალ ჩანს მხოლოდ მარამის მონასხამსა და ქრისტეს თავზე (მოწითალო-თავისფერი ლაქები).

ღვთისმშობლის დიდი თეალები, ოდნავ ზემოდ აწეული გუგებით, ხეგაღენას ახდენს მკურებელზე თავისი ემოციურობით. თავისებურად, ადგილობრივ იერს ახლეს ღვთისმშობელსა და ქრისტეს გამოსახულებებს სახის ფართო ოვლი, ორწელი, ოდნავ მოხრილი ცხვირის მონახულება.

ფენების ჩამოყვენის გამო „გემიშვებულ“ ნახატი მანც აელენს თავის ხასიათს. მართალია, ნახატი არაწმირია, მავრამ უშუალობით — მეტად მეტყველი.

ამყარად ჩანს მხატვრის გატაცება კლავილი ნახატის დენადი მოძრაობით. ეს განსაკუთრებით ელნიდება ქრისტეს ტანასკელის ნაკეცების ნახატში).

მუქ, ყავისფერი კონტურის გვერდით მისდევს მოწითალო-ყავისფერი ხაზი, რაც აყოცხლებს ნახატს და სავითი დეკორატიულობის ეფექტს აღიერებს.

ექსპრესიულობა აუთ ნახატის მოძრაობაში ჩაქსოვილი და ხაზს უსვამს გამოსახულებათა მზე-

ჩით მღწველ შთაბეჭდილებას. დენადი ნახატი, თათბის ფორმის სიმრავლეს, მის მოცულობას მისდევს, მაგრამ ნახატის ფორმის მოცულობის დამოკიდებულების შთაბეჭდილება მხოლოდ გარეგნულია, ჩანს არ გაანინა ანადილი პლასტიკურობის გამოშვებული ძალა. ნახატის ამ დეკორატიული ხასიათზე უწინდება მხატვრული ძიებებმა, რომელიც ქართულ ძეგლებში XII საუკუნის ბოლდან, განსაკუთრებით კი XIII საუკუნეში ეითარდება.

შთაქანგელოზის ხატის ექსპრესიულობის შთაბეჭდილებას პირველ რიგში მასი გადღებულ თვლებს შეეძა განაპრობებს. სხეულის არასწორი პროპორციები, ტერების მარტერი ნახატი, პროფიული ოსტატის იგდს ამაღლებებს, მაგრამ ამასთანავე აღსანიშნავია კონტურის დაბეჭდილობა, თვალბრახა და სხეულის მოხატულობათა სიზუსტე და „დამრელებლობა“. იგი გახედულად მოსდევს სახისა და სხეულის საზღვრებს.

შეუქმად დადებელი თეთრის შერბიბი. რამდენიც ბოლოში იშლებიან და თითქმის დაბნან, ნიჟერი, დოსტატებული მხატვრის შესაძლებლობას მოწმობს.

შთაქანგელოზის ხატზე ფორმათამოღებელია ერთმანეთში „შეშდარი“ ტონების საშუალებით ხდება რაც დამასათებელია XIII საუკუნის ფერწერისათვის, მაგრამ ეს ხერხი აქ გამარტივებულია და უსარტესობა შეეცარა გამოვლენილ გრადიულ საწყისებს ენიჭება. დროისათვის დამახასიათებელ ხაზობრიობის ტენდენციას აქ ემთხვევა პრიმიტიული ოსტატის გრაფიული ხერხისადმი მიტრეკილება.

შეუტრებელს ხიბლავს ხატის რბილი, ოდნავ მიჭრალ კოლორიტი (მოფეთალო-ნატრისფერი), რომელიც თავშეკეებულია, მაგრამ შიშვ სადღერატიული განწყობილებას ქმნის. კოვლე დეკორატიულ ელემენტს მხატვარი გულდასმით დადმოგვყვს (ფერფქსი თუღურ, შარგლიტები).

XIII საუკუნის ბოლის სეანური წარმოშობის ხატებს შორის ნაელზე გვხვდება დიდა ოსტატობით შესრულებული ძეგლები. როგორც მონუშენტი ფერწერაში, ასევე ხატწერაში იგარბობა მშასაგებობა ძველ ნიშუშებასდრე, სიბრია ზუსტად განყოფილება. არანადლ ძეგლებში შედარებით ძლიერდება გრაფიულ-დეკორატიული საწყისება.

ამ დროიდან მოყოლებული ფერწერის ძეგლებს, მათ შორის ხატებს, წერის შანერის გარკვეული სიმძალე ამასათებს; ნახატი სიბრია სქემატურია, დეკორატიზებულია. ამ შარვ დამასათებელია ორი ხატი მცხეთის კელესიიდან (სოფ. მაქსაშხი): ერთზე ტახტზე მყოფი ქრისტე გა-

მოსახლეს, მეორეზე სრული ტანითაა წარმოდგენილი შთაქანგელოზი.

ამ ხატებში ნათლად იგარბობა ეპოქისათვის დამასათებელი „სხოველხატული“ ტენდენციის გრაფიული გასარტიკება. ამ კომპოზიციისა და შიგნით ნახატის შთელს სისტემის თითქმის ზუსტი განიერება გვხვდება XIII საუკუნის ქველერ ხატებზე. დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს დეკორატიზებული ნახატი; საგულესი ხმა, რომ შთაქანგელოზის ფრთები ორნამენტით — ფრთოვანი ტრეითაა შეკველი. წმინდა დეკორატიული სასათისაა აგრეთვე შთაქანგელოზის მკერდის პარალელური ხაზებით დამუშავება, მიუხედავად ამ ხაზების ოდნავ რკალისებური მოხატულობისა, ფიგურას არ გაანინა პლასტიკურობის შთაბეჭდილება — იგი ამაბუნებრივად გაბერილი ჩანს.

XIII-XIV საუკუნეებით თარიღდება წმ. ზარბაღს ეკლესიის ძიხატულობა (სოფ. ხე), რავე დროით უნდა თარიღებოდეს აქვე დაცული ხატი, რომელიც აბსოლუტური სიზუსტითაა შემორჩენილი ეკლესიის აბსიდის მოხატულობის კომპოზიციისა — ტახტზე მდომარე ქრისტეს გამოსახულებას. ესაგვსება მიღებულ ზუსტით, რომ ბეღლის მხატვრობა და ხატის შესრულება შესაძლებელია ერთი და იგივე მხატვრის მიუკუთვნებელი.

XIII საუკუნიდან დაწყებული, განსაკუთრებით ეიორე ნახატებში, სეანზე ხატებში ძლიერდება გრაფიული ტენდენციებით განსაზღვრული დეკორატიულობა.

მაგრამ საქართველოს სხვადასხვა რაიონის ისეთ ხატებში, რომლებიც შორის დგანან პროფესიულად შესრულებული კლასიკური ნიშუშებისაგან, მსგავსი ტენდენცია არანაყვლად სიბლივით ვლინდება. ასეთია სამი ხატი იმერეთიდან (მძრტა, ქრისტეს ამაღლება, სულწომინდის ნოყენა).

ღია ღერადოვანი გამა, რომელიც ამ ხატებში შეიორულ იერს ანიჭებს, სეანზე ხატებისაგან განსხვავებულ მხატვრულ ტრადიციებზე მიუთითებს. გალიადფერების სისტემაში თავს იტყის იმ სხოველხატული ტენდენციების ანატრელი, საქართველოში პალეოლოგთა სტილის დამკვიდრებაზე რომ მიუყვანებებს. მაგრამ ეს გალიადფერება წმინდა გრაფიული ხერხებითაა გადამწყვეტილი და მუქ, ყავისფერი ნახატთან ერთად, ქმნის დეკორატიულ ეფექტს.

შვანზე, ცისფერი, ისანინისფერი ტონებში გადმოკვეთილი ტანსაცმლის გულდასმით დამუშევებაში იგარბობა შინატიურიული ფერწერის გავლენა.

თუ წმ. ზარბაღს ეკლესიის (სოფ. ხე) მცხეთის ხატის ნათად დაკავშირებით წამოიჭრას პრობლემა ხატწერისა და მონუმენტური ფერწერის დამოკე-

დებულებზე, იმერეთის საბეგობო დაკავშირებით ეს პრობლემა უფრო ფართოდება. შეიძლება დაინახოს საკითხი ფერწერის სხვადასხვა დარგის ურთიერთდაკავშირისა და ერთი და იგივე ოსტატის ამ სხვადასხვა დარგში ერთდროულად მუშაობასე.

საქართველოში გვხვდება მონუმენტური და მინიატურული ფერწერის არაერთი ძეგლით, რომლებშიც თავს იჩენს არა მარტო გავლენა, არამედ ქვის რელიეფებისა და ქედური ხელოვნების ნიმუშების პირდაპირი მიმბაძველობა.

მონუმენტური ფერწერის ძეგლია ელბანის ხარების ეკლესიის მხატვრობის (XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედში) თავისებურების გაგება შეუძლებელია მინიატურული ფერწერის შეუსწავლელად. საინტერესოა ისიც, რომ მონუმენტური ფერწერაში გვხვდება ფერწერული საბედის „იონტაკი“. ასეთი „ხატები“ შემუშავა იფხვის, იფრანის (XI) ეკლესიების უსადგები; „ხატები“ გამოსახულია აგრეთვე წმ. ბარბაღუს (სოფ. ხე) ეკლესიის ასსარის მხატვრობაშიც.

ზემოთ განხილული ძეგლებსაგან განსხვავებით, XIII-XIV საუკუნეების ჰერმანა და XIV საუკუნეში შემკონი მძალი პროფესიული დონის ხატები გარკვეულად ამჟღავნებენ პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ცხოველბრტულ ტენდენციებს, რაც ნათლად ჩანს იმვე დროის სვანურ ხატებთან შედარებისას.

წმ. გიორგის სვანური ხატი (მესტიის მუზეუმი.) XIV-XV საუკუნეების პალეოლოგთა ხელოვნების „ცხოველბრტული“ ტენდენციის გრაფიკულ ენაზე გადატანის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მაგალითია. „ჩრდილები“ ამ ხატში სქელი ზოლის სახით მისდევს სახის კონტურს, გარკვეული ფორმის ლაქებით ფარავს სახისა და კისრის ნაწილებს. ასეთივე სიმკვრივისაა გაღივდურების ლაქები.

სრულად საწინააღმდეგო ხასიათისაა ფსოტურის ეკლესიაში დაცული ხატები წმ. პავლესა და მთავარანგელოზის გამოსახულებით.

ორივე ხატი წერის ფაქიზი მანერით გამოირჩევა. მოუსვენარო, ტეხილი ნახატი, „ჩრდილისა“ და გაღივდურების ლაქების აღნიშვნა თავისუფალი, კეთილგანზრდადისა მონახმებით, ფორმათა დამუშავება, ფერთა დალირისპირების სპეციალური (მეგ. მთავარანგელოზის მუქი ყაყისფერი მოსასხამის ყუთილი ფერით დამუშავება) „ცხოველბრტული“ სტილის ნიშნებს ამჟღავნებს და XIV-XV საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში პალეოლოგთა სტილის განვითარებაზე მიუთითებს.

ხატებს ასევე პერსონული წარწერა, მაგრამ გრუნების მეტად ათვლი ფენა, მაქრო დაქუქავებული კოლორითი. ამ ხატების ქართულ წარმოშობაზე მეტყველებს.

ამ დროის ქართული მონუმენტური ფერწერა პალეოლოგთა სტილის ნიშნების დამკვიდრების ამჟღავნებს (ხობი, უბისი, წალენჯიხა, ნაბახტევი. ხობი — XIII-XIV საუკუნის მიწა; უბისი — XIV ს., წალენჯიხა — XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედი, ნაბახტევი — XV საუკუნის პირველი მესამედი და სხვა).

პალეოლოგთა ხელოვნების განვითარებული სტილის ნიშნებია ევრების კომპოზიციის ხატები და ორი ტრიპტიქონა უბისიდან.

ევრების კომპოზიცია შედგება ქრისტეს, ღვთა-სმზობლის, ორან ნათლისმცემლის, ორი მთავარანგელოზის (მიქაელ, გაბრიელ) და ორი მოციქულის (პეტრე, პავლე) გამოსახულებებისაგან.

ცენტრალური ფიგურების (ქრისტე, ღვთა-სმზობელი, ნათლისმცემელი) შიგნით სილუეტებში იჭრება წინა დროის მხატვრულ ტრადიციებთან გარკვეული კავშირის შენარჩუნება, მაგრამ, ამასთან ერთად, შელანდება პალეოლოგთა ხელოვნების ნიშნებიც. წმინდანების ჩამოყრებული შიგნით მათ სახეებს დამახასიათებელ ემოციურობას ანიჭებს; სახეები დამუშავებულია მოწვევანი ჩრდილებით, რომლებიც გარკვეულ ლაქებადაა დადებული თვალის გარშემო და მათგან ზოლად გასდევს სახის კონტურს. თავისუფლად, ფართოდ მოხატულ, ტეხილ ნახატს რელიეფურობას ანიჭებს მის გვერდით დადებული ღია ფერის ოქროს ზოლი; აღნიშნული საღებავის თხელი გამკვირვალე ფენით კუთხეებში ჩაწილილია მწკნინი ჩრდილები.

უბისის ორივე ტრიპტიქონი XIV საუკუნის სასარკელის პალეოლოგთა ხელოვნების დამახასიათებელ ნიშნებს ატარებს. ნახატი აქ გარკვეული სიმშრალით მხატვრობა, გაღივდურება მკვეთრად უპირისპირდება წინავე და ისლანდისპირის ლაქებს. აღნიშნულ ფერთა შორის აქა-იქ ელვარებს ინტენსიური ღია ტონის წითელი, მეორე მხრივ, აქ ქვე არ იგარანება XV საუკუნისათვის დამახასიათებელი ფორმათა დაწვრილბანება და ერთგვარი სქემატურობა.

ორივე ტრიპტიქონის გამოსახულებებს ასევე ქართული ასომთავრული წარწერები.

ამ ორი ძეგლის სტილისტური შეჯავსება უდავოდ მიუთითებს მათი ერთ სახელისწილზე წარმოშობაზე.

მცირე ზომის ტრიპტიქონის კომპოზიციის გაცილებით, მაქროს ხასიათი განისაზღვრება იმით, რომ აქ გამოსახულია მხოლოდ ცალკეული წმინდანების ფიგურები, მეორე ტრიპტიქონზე კი წმინდანების გარდა მოციქულის მრავალფიგურაანი კომპოზიციები ძველი ადგილიდან.

ღვთა-სმზობლის ცხოვრების სცენები ზარზმის

მხატვრობის ანალოგიური სცენების ზუსტი განმეორებაა, რაც ნოწმობს ისტატიების მიერ ერთი და იგივე ნიშნულებით სარგებლობას.

ამ ტრაპეჯიონის რთულ კომპოზიციებში ელინდება პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სივრცობრივი პრობლემის გადაწყვეტა. რთულ პოზებში წარმოდგენილი ფიგურები სივრცეშია გაშლილი, ისინი სწრაფად მოძრაობენ, აჩქარებულად წარმოადგენენ ნაგებობები ზღუდავენ გარკვეულ სივრცეს, იზრდება „მოედნები“ მკვეთრად გადახრილი გორაკების მწვერვალებზე.

მომდევნო ხანის — XVI-XVII საუკუნეების ხატები მერტად რთულ სურათს წარმოგიდგენენ სივრცის ამ დროის ხატები, უზენაესად ხელისნერი ნაწარმა, ზოგჯერ მათგან ნახატურული დონე იშლება დაბალია, რომ ძნელია მასში დროის ნიშნების ზუსტად განსაზღვრა.

საქართველოს სხვა რაიონების გვიანდელი ხანის ზოგიერთი ხატი გარკვეული პროფესიონალიზმით ხასიათდება. გვხვდება პოსტიზმანტიური ხელოვნების ნიმუშების ვაჟენის მკონე ნამუშევრები (ქრისტეს ხატი კახეთიდან). ამ პერიოდის ხატებში შეიმჩნევა სხვადასხვა მხატვრული ტრადიციების გავლენის კვალი. ადგილობრივ სტილისტურ ნიშნებთან ერთად, აშკარად ელონდება აღმოსავლური (ირანული) ხელოვნების გავლენა; გვხვდება აგრეთვე რუსული ფერწერის ნიმუშები; მიმბაძველობით შექმნილი ძეგლები. ამ ხატების მოყვარდისფრო-მორუხი ფერით შესრულებულ სახეებში იგრძნობა ზოცულობის გაღრმავების ერთგვარი ცდა.

ამიტომ ბუნებრივია, რომ აშკარად სიბრტყობრივი, არასივრცობრივი სტილის ხატების გვერდით გვხვდება ცხოველბრუნული ხატებიც. საერთო სურათს ათულებს ისიც, რომ ცხოველბრუნული სტი-

ლის ხატებს შორის გვხვდება ა.ა. ქართლ ქართულ-ისტატიების მიერ რუსული ფერწერის გადღენით შესრულებული ძეგლები, არამედ თვით რუსი ისტატიების ნამუშევრებიც, რაც ისტორიული პირობებით — საქართველოსა და რუსეთს შორის კავშირის გაძლიერებით აიხსნება.

გვხვდება აგრეთვე ძველი ნიმუშების ხელახლად გადაწყობის მაგალითები, რის გამოც ამ ხატებში ძველი ნიმუშების აკონოვრებული ნიშნებს ახალი სტილის ნიშნებიც ერთვის.

ამ გვიანდელი ხანის ძეგლთა შორის ბევრა მხოლოდ მათი ისტორიული მნიშვნელობის თვალსაზრისითაა საინტერესო. ეს ძეგლები დამატებით ვასალს იძლევა ქართული ექვტერის განვითარების იმ პერიოდის შესწავლისათვის, როდესაც რეტროსპექტიულსა და აღმოსავლური ტრადიციების დამღევისას ქართული ფერწერა ახალ გზას იკვთავდა, რუსეთისა და აგრეთვე მისი სამუალებით — ევროპის ექვტერაზე ორიენტაციით.

ამრიგად, ხატწერაშიაც, მოუხდავად ამ დარგის უაღრესად პირობითი ხასიათისა, ისევე როგორც მონუმენტურსა და მინიატურულ მხატვრობაში, არეულია ქართული შუა საუკუნეების ფერწერის განვითარების სხვადასხვა ეტაპის დამახასიათებელი ნიშნები¹⁸.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ფერწერული ხატების ასეთი შოკლე მიმოხილვის სახით პირველად გამოქვეყნებისას, სრულიად ბუნებრივია ცალკეული ძეგლების არათანაბარი განხილვა. განსაკუთრებული ყურადღება იყო გამაჩვილებული იმ ხატებზე, რომლებიც თავიანთი უნიკალურ ხასიათსა და მაღალმხატვრულ დონესთან ერთად, ქართული ფერწერის განვითარების საკუთრივ პრობლემების გადაწყვეტასთან იყო დაკავშირებული.



1. წილკანი. ღვთისმშობელი ყრმითა და მთავარანგელოზებთან. IX ს., 60X49 სმ., ეკლესიური ტყეპა (გამოსახულებათა სახეები, ხელები, ქრისტეს ფეხები). ჩვეულებრივი ტყეპა (თეგები, ტანსაცმელი, ფონი და წარწერა). XIII ს., სხსმ. (საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი).
2. მაცხებარიშვი. წმ. გიორგი, მოზაიკური ხატი. XI—XII სს., 27X17 სმ., სხსმ.
3. ნაპიშარი. ღვთისმშობელი და წმ. ბარბაღი, IX-X სს., 55X45.5 სმ., (ფერადიანი ფენა ჩამოცენილია, შემორჩენილია მხოლოდ კონტურული ნახატი), სიეშ.
4. ნაპიშარი. წმ. გიორგი, XIII ს., 58X38 სმ., სიეშ.
5. მაცხებარიშვი. მთავარანგელოზი გაბრიელი. XI—XII სს., 75.5X46 სმ., სიეშ.
6. ნმ. მთავარანგელოზი მიქაელი. XI—XII სს., 72X47 სმ., წმ. კვირიკისა და წმ. ივლიტას ეკლესია (ლაგურა).
7. ფხოტრძარი. ორი მთავარანგელოზი. XI ს., 166X101.5 სმ., მთავარანგელოზის ეკლესია.
8. ფხოტრძარი. გრიგორის გამოსახულება. XI ს., მთავარანგელოზის ხატის მეორე მხარე. დერაღი, დეკორატიული ქსოვილის იმიტაციი, ტილი გადარქულია მხოლოდ ორი თიკის შეერთების ადგილზე.
9. ზემო სმანდთი. ქვარცხა, XI—XII სს., 95X11.5 სმ., სიეშ.
10. ზემო სმანდთი. წმ. გიორგი და წმ. თედორე. XII ს., 43X31 სმ., საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისი.
11. ზემო სმანდთი. მთავარანგელოზი. XII ს., 50X34 სმ., სიეშ.
12. იშრძარი. ღვთისმშობელი. XII—XIII სს., 89X36 სმ., მთავარანგელოზის ეკლესია (ხატი გატეხილია, შედგება ორი ნაწილისაგან).
13. იშრძარი. ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი. XII—XIII სს., 89X45.5 სმ., ზემო სმანდთი, მთავარანგელოზის ეკლესია.
14. ზემო სმანდთი. ქვარცხა. XIII ს., 157X101 სმ., მთავარანგელოზის ეკლესია.
15. მღვინდთი. იოანე ნათლისმცემლის ხატი. 87X62 სმ., ფერადი წერტილებულია სახე, რომელზედაც ჩანს კვირის შვითების კალი: შუბლზე სქელი მონაწილეთი აღნიშნული მოვარდისფერი „ჩრდილი“, რაც ზედა კუთხოვანზე და ცხვირთან დადებულ მოყავისფერი ჩრდილთან ერთად ამჟღავნებს შუა საუკუნეების მხატვრობისათვის. მით უფრო ხატვისათვის, არადა მასპატივებელ ნიშნებს; ვარდისფერად შეღებილია თეალის კაქლის ნაწილი. შესაძლოა მღვიმეთის ხატი გადაწერილია ძველი კედლორის თანადროული (XI საუკუნის) ნიმუშის მიხედვით. სხსმ.
16. მაცხებარიშვი. იოანე ნათლისმცემელი, XII ს., 32X41 სმ., მაცხებრის ეკლესია.
17. ზემო სმანდთი. ქრისტეს გამოსახულება. XII—XIII სს., 51X59 სმ., სიეშ.

1 ანოტაციაში მითითებული ხატები შესრულებულია ტყეპით, ლუკასით და ფერად ხეზე; ხატები №5, 6, 7, 10 შესრულებულია ხეზე გადარქული ტილოზე.

* განმარტება დართული აქვს იმ ზოგიერთ ხატს, რომელიც ტექსტში არ არის გარჩეული.

18. ზემო სვანეთი. ღვთისმშობელი ყრმით. XII—XIII სს., 60X67 სმ., სიგე. (შერჩენილი მხოლოდ კონტურები ნახატი).
19. წვირში. ქრისტეს გამოსახულება. XIII ს., 40.5X30.5 სმ., მაიხოვრის ეკლესია.
20. ზემო სვანეთი. ორი მთავარანგელოზი. XII ს., 61X54 სმ., სიგე.
21. მანგვარში. იოანე ნათლისმცემელი. XII—XIII სს., 79X59 სმ., სიგე.
22. მანგვარში. ყვარცხა, ხატის დეტალი (იხ. ტაბ. 14), მაიხოვრის ეკლესია.
23. მანგვარში. ყვარცხა, ხატის დეტალი (იხ. ტაბ. 14), მაიხოვრის ეკლესია.
24. იმერარი. მთავარანგელოზი. XIII ს., 90X66.5 მ., მთავარანგელოზის ეკლესია.
25. ადრში. ღვთისმშობელი ყრმით. XIII ს., 80X54.5 სმ., მაიხოვრის ეკლესია.
26. იმერეთი. სულიწმიდის მოთენა. XIII ს., 48X32 სმ., სხსმ
27. იმერეთი. მირქმა. XIII ს., 48X34 სმ., სხსმ.
28. იმერეთი. ქრისტეს ამოღება. XIII ს., 48X34 სმ., სხსმ
29. მანგვარში. ქრისტე ტახტზე. XIII ს., 154X104 სმ., მაიხოვრის ეკლესია.
30. მანგვარში. მთავარანგელოზი. XIII—XIV სს., 100X69 სმ., მაიხოვრის ეკლესია.
31. ხმ. ქრისტე ტახტზე. XIII—XIV სს., 88X58 სმ., წმ. ბარბაღის ეკლესია.
32. ხმ. ხატების გამოსახულება, წმ. ბარბაღის ეკლესიის აბსოისი მონა-ბოლობა. XIII—XIV სს.,
33. ადრში. მთავარანგელოზი. XIII—XIV სს., 81X52 სმ., მაიხოვრის ეკლესია.
34. ნატიფარი. წმ. გიორგი იხენზე ამხედრებული (აღაღს-ლორეანის). XIII—XIV სს., 92X41 სმ., სიგე.
35. ნატიფარი. ცხენზე ამხედრებული წმ. გიორგი ყრმით. XIII—XIV სს., 91X62 სმ., სიგე.
36. ნატიფარი. წმ. გიორგი. XIV—XV სს., 80X59 სმ., სიგე.
37. ფხოტრმარი. მოციქული პავლე. XIV ს., 43X30 სმ., მთავარანგელო-ზის ეკლესია.
38. ფხოტრმარი. მოციქული პავლე, ხატის დიპლო.
39. ფხოტრმარი. მთავარანგელოზი. XIV ს., 43X30 სმ., მთავარანგელო-ზის ეკლესია.
40. უბნისი. ტრიპტიქონი წმინდანებითა და მარიამის მი-ძინების გამოსახულებით. XIV ს., 80X129 სმ., სხსმ.
41. უბნისი. ტრიპტიქონი. მარცხენა კარის ზედა ნაწილი. წმ. იოანე მხაბარებელი და მთავარანგელოზი მიქაელი.
42. უბნისი. ტრიპტიქონი. ღვთისმშობლის ცხოვრებისა და ქველი აღთქმის სცენები. XIV ს., 176X133 სმ., სხსმ.
43. უბნისი. ტრიპტიქონი. მარცხენა კარი სიონებით: იაკობისა და ანას მსხვერპლის შეწირვანობისა და ანას სახლში დაბრუნე-ბა, ღვთისმშობლის დაბადება; მღვდელმთავართა კურთხევა.
44. უბნისი. ტრიპტიქონი. მარცხენა კარის კომპოზიცია: იოაკიმეს და ანას მსხვერპლშეწირვა.
45. უბნისი. ტრიპტიქონი. მარიამის მიძინების კომპოზიციით (იხ. ტაბ. 40). მარ-ცხენა კარის ქვედა ნაწილი. წმ. ნიკოლოზი და მოციქული პეტრე.
46. უბნისი. ტრიპტიქონი. მარიამის მიძინების კომპოზიციით (იხ. ტაბ. 40). მარცხენა კარის ზედა ნაწილი. მთავარანგელოზი და მხაბარებელი მათე.
47. უბნისი. ტრიპტიქონი. მარცხენა კარის კომპოზიცია: იოაკიმეს და ანას სახლში დაბრუნება, წმ. იოანე და ანას ხატება.

48. უბინი. ტრიპტიკონი. მარჯვენა კარი სცენებით: ღვთისმშობლის
პირველი შეიღი ნაბიჯი, ზაქარიას ლოცვა და მარიამის და-
წინდვა, მარიამის წყლით გამოცდა, იოსების ყვედრება, მა-
რიამისა და ელისაბედის შეხედრა.

49. უბინი. ტრიპტიკონი. ცენტრალური არე. იესიანთ გვარტომო-
ბის ხე.

50. უბინი. ტრიპტიკონი. წინასწარმეტყველნი—იეზეკიელი
და დანიელი.

51. უბინი. ტრიპტიკონი. წინასწარმეტყველნი—ესაია და
დავითი.

52. უბინი. ტრიპტიკონი. ცენტრალური არეს ქვედა ნაწილი: მოსეს ში-
ერ რჯულის მიღება, მაცულოვანი ბუჩქი, იაკობის ანგელოზ-
თან შერკინება, იაკობის კიბე.

53. უბინი. ტრიპტიკონი. მარჯვენა კარის კომპოზიცია. ღვთისმშობ-
ლის პირველი შეიღი ნაბიჯი.

54. ახალი უშუაშუა. ქრისტეს გამოსახულება. XVI ს., 58X41 სმ.
ს. ხ. ს. მ.

55. უშუაშუა. ქრისტეს გამოსახულება, XVI—XVII ს., 40X32 სმ. ს. ხ. მ.

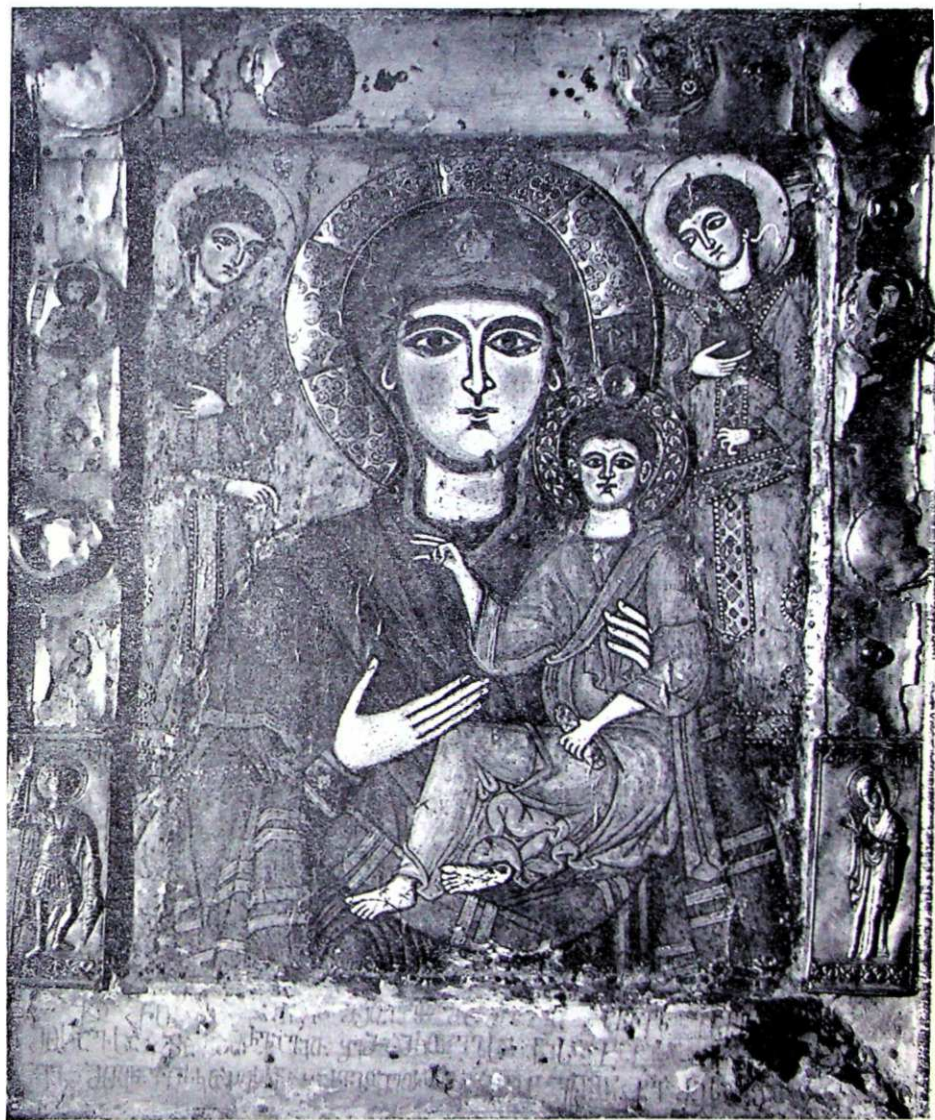
56. ადგილი. ტრიპტიკონი. ღვთისმშობელი უძრავი, ზარება,
მოთვარანგელოზები, XVI—XVII სს., მაცხოვრის ეკლესია.

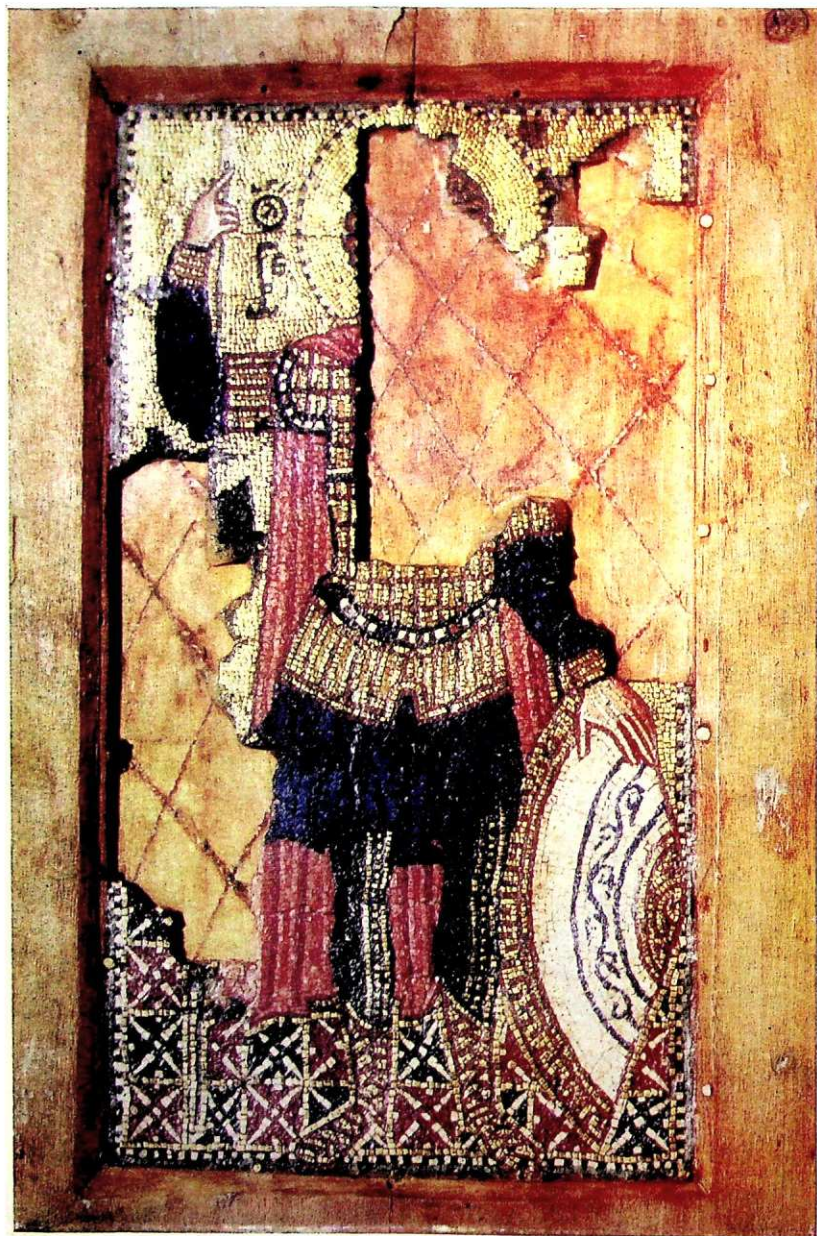
57. ვარძი. ღვთისმშობელი (ხატი გადაწერილია XIX საუკუნეში)
53.5X41 ს., ს. ხ. ს. მ.

58. ქრისტეს გამოსახულება, XIX ს., 138X95 სმ., ს. ხ. მ.

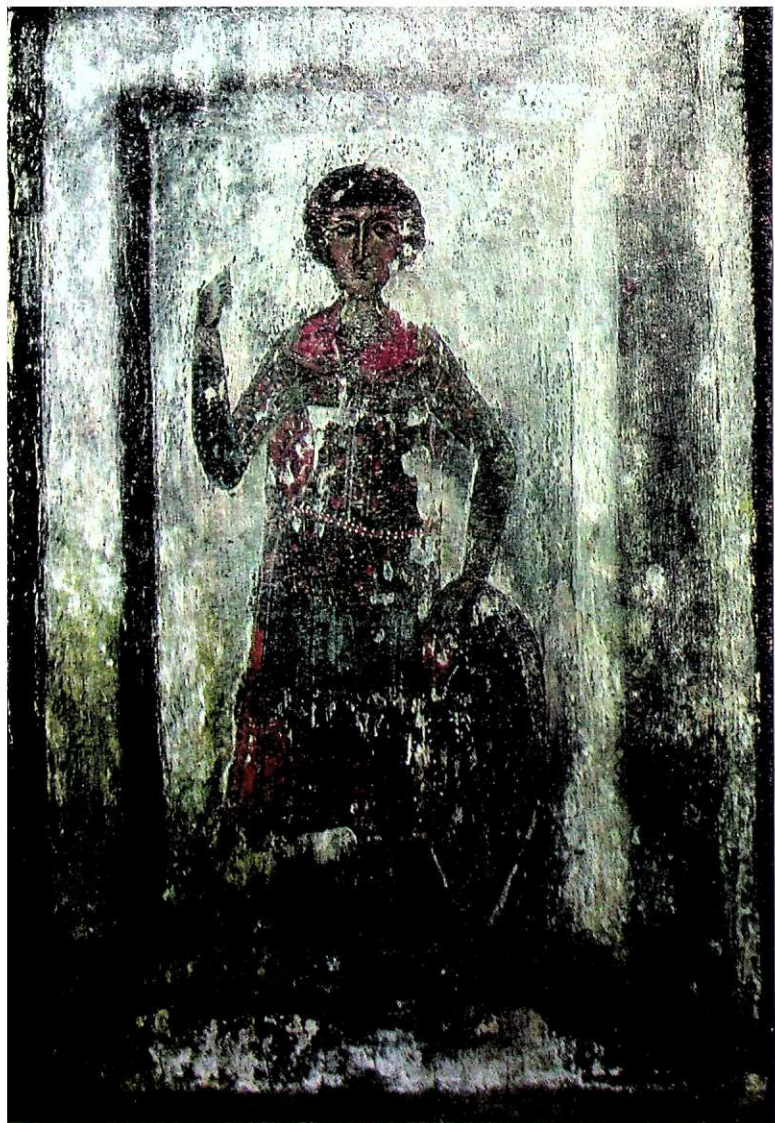
1. ლ. ხუციშვილი, წიგნის ბატი, ქუჩის „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973, № 11.
2. Р. Шмерлинг. Малые формы архитектуры средневековой Грузии. Тбилиси, 1977 г.
3. Г. Алибегашвили. Миниатюрная и станковая живопись Грузии XI — начала XIII вв.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977 г.
4. В. Филатов. Портативная икона св. Николая Киевского музея, Византийский альманах, т. XXX.
5. Р. Н. Лазарев. История византийского искусства. Москва, 1947 г., т. II, таб. 173; К. Вейцман, М. Халлиакис, Н. Миятов, С. Ралой-чич. Иконы на Балканах (Синай, Греция, Болгария, Югославия) София — Белград, 1967.
6. Р. Н. Лазарев, соч., т. I, стр. 117.
7. В. Лихачева. Две иконы архангелов из Верхней Сванетии, Палестинский сборник, вып. 1780, Ленинград, 1967.
8. Г. Алибегашвили, цит. доклад на II Международном симпозиуме, посвященном грузинскому искусству.
9. Г. Алибегашвили. Художественный принцип иллюстрирования грузинской иллюстрированной рукописной книги XIII в., Тбилиси, 1973 г., стр. 75—116.
10. А. П. Вольская. Росписи средневековых трапезных в Грузии, Тбилиси, 1974 г.
11. Г. Чубинишвили. Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959 г.
12. Г. Алибегашвили. Художественный принцип иллюстрирования грузинской иллюстрированной рукописной книги XI — нач. XIII в., стр. 12 — 74, табл. 18.
13. Н. А. Табашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская. Росписи художника Тевдора в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966 г.
14. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись церквей Мачхвари в Верхней Сванетии, т. IV, Тбилиси, 1955 г.
15. Г. Алибегашвили. Четыре портрета царицы Тамар, Тбилиси, 1957 г.
16. П. Амиранашвили. Грузинская миниатюра, Москва, 1966 г., табл. 57.
17. ირ. ყიფშიძე, ზემო სვანეთის მ-ნ-მონეტური ღერძებისა და ბატონების დამოკიდებულების საკითხისათვის, ქუჩის „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1977, № 1.
18. შ. აშირაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1977, გვ. 342;
19. შ. აშირაშვილი, ილია გვარამია, История грузинского искусства, Москва, 1955 г., стр. 250; Вирсаладзе, История искусства народов СССР, Москва, 1974 г., стр. 270.
20. წინამდებარე აღბრუნება არ შეიძლება მნიშვნელოვანი ხატების დიდი რაოდენობა, მათ შორის ისეთი მაღალხატებული ღმრთის ხატები, როგორცაა ლაზარეს აღდგენა და ორმოცი წამებული (სიგე) ამ ხატების რესტავრაცია მხოლოდ ეხლახანს მოხერხდა.

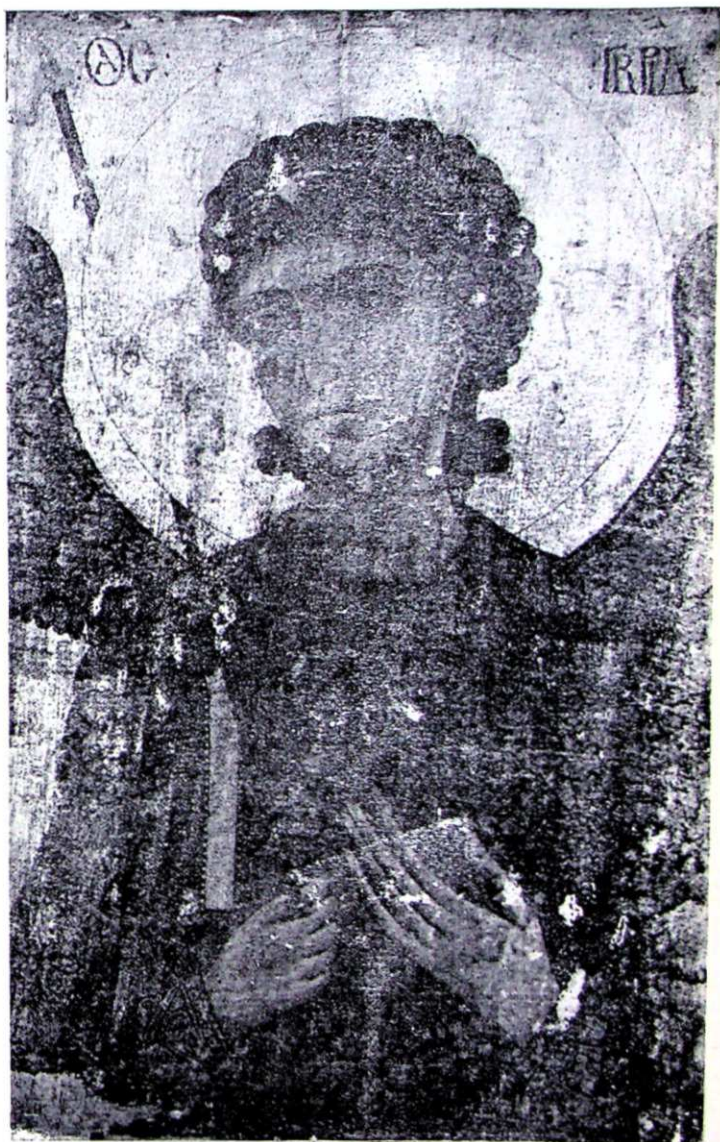
რეპროდუქციები



















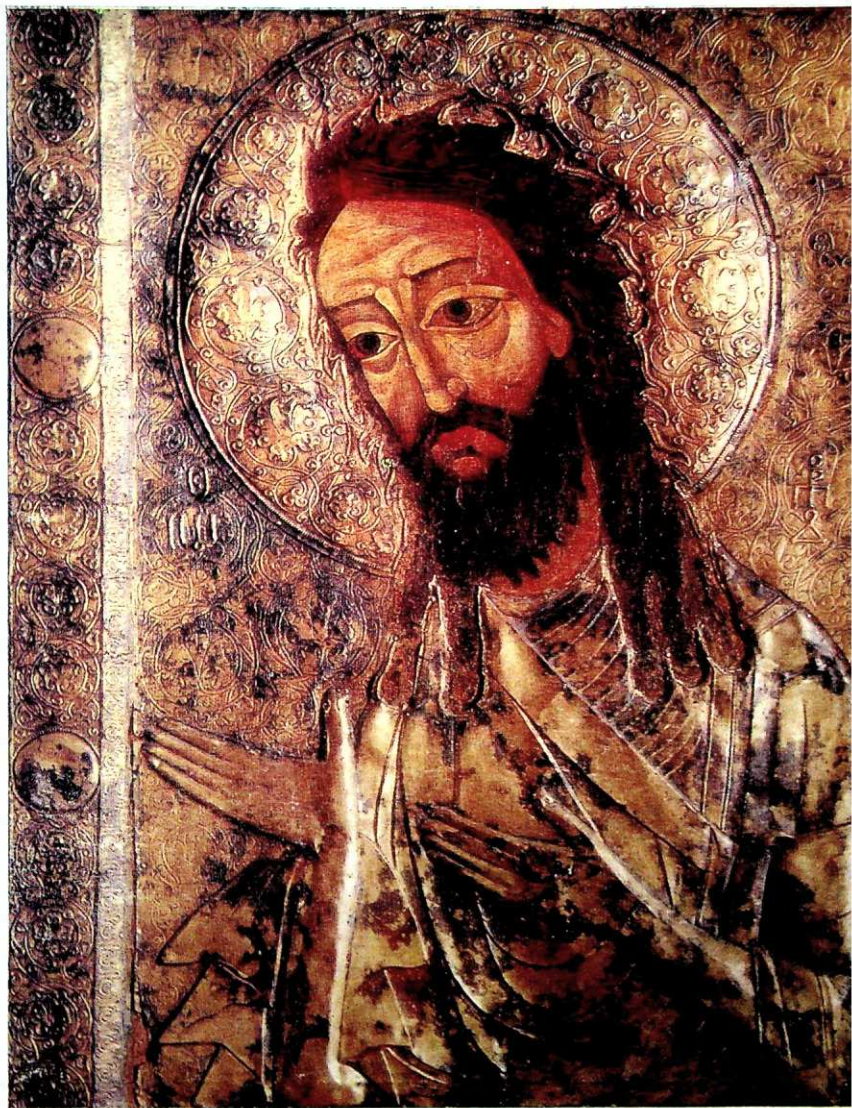










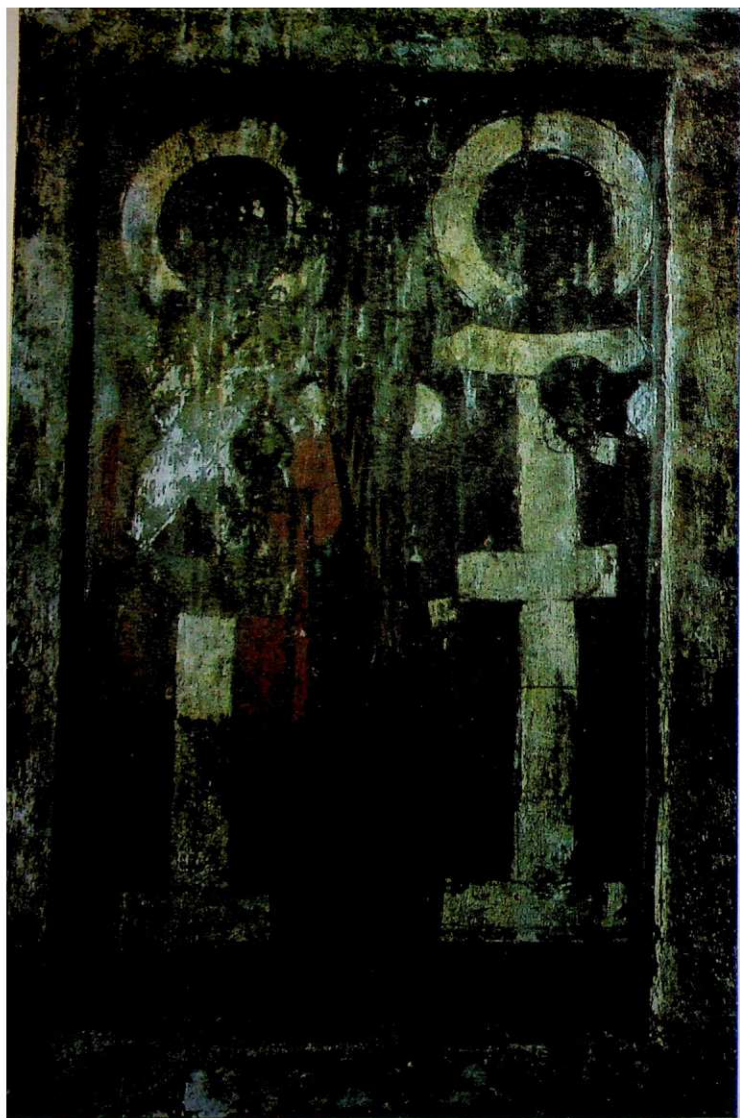














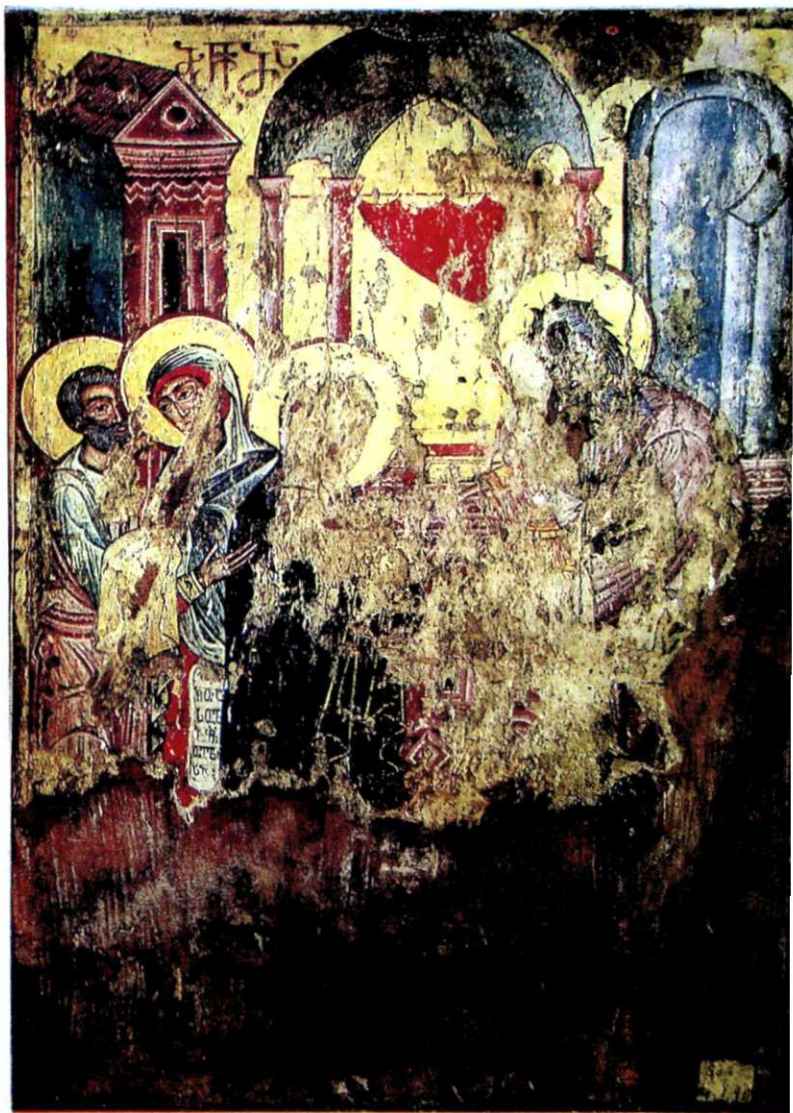


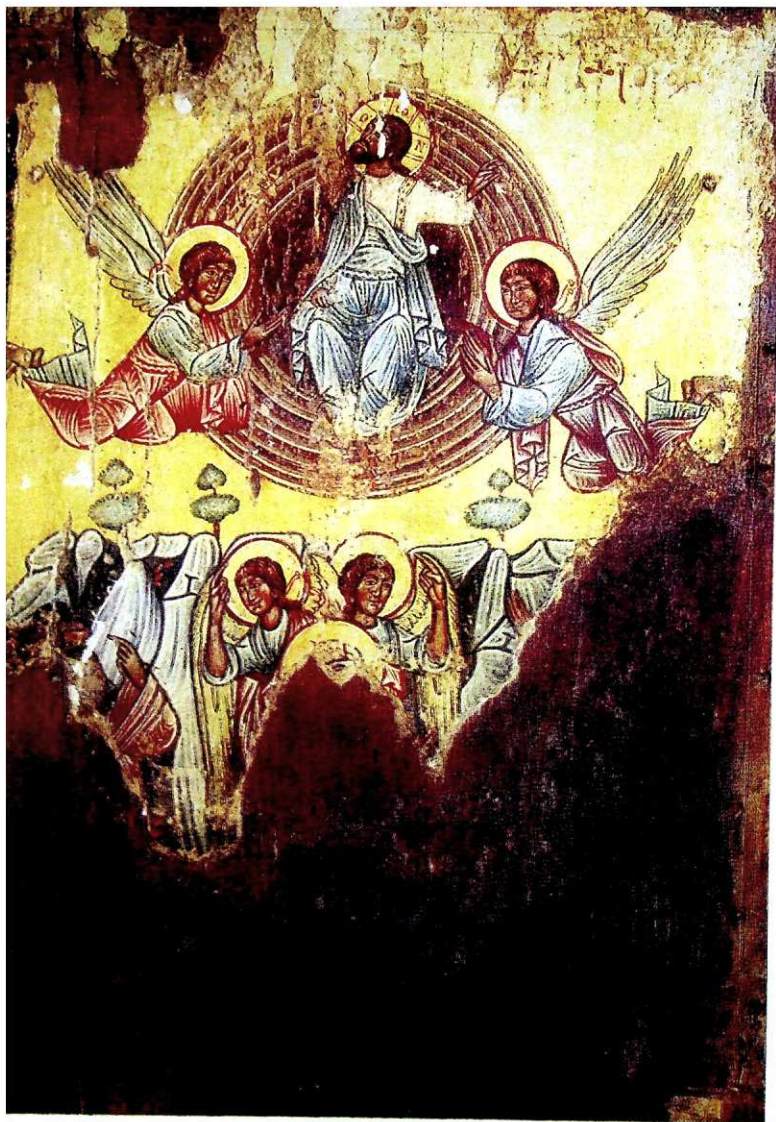




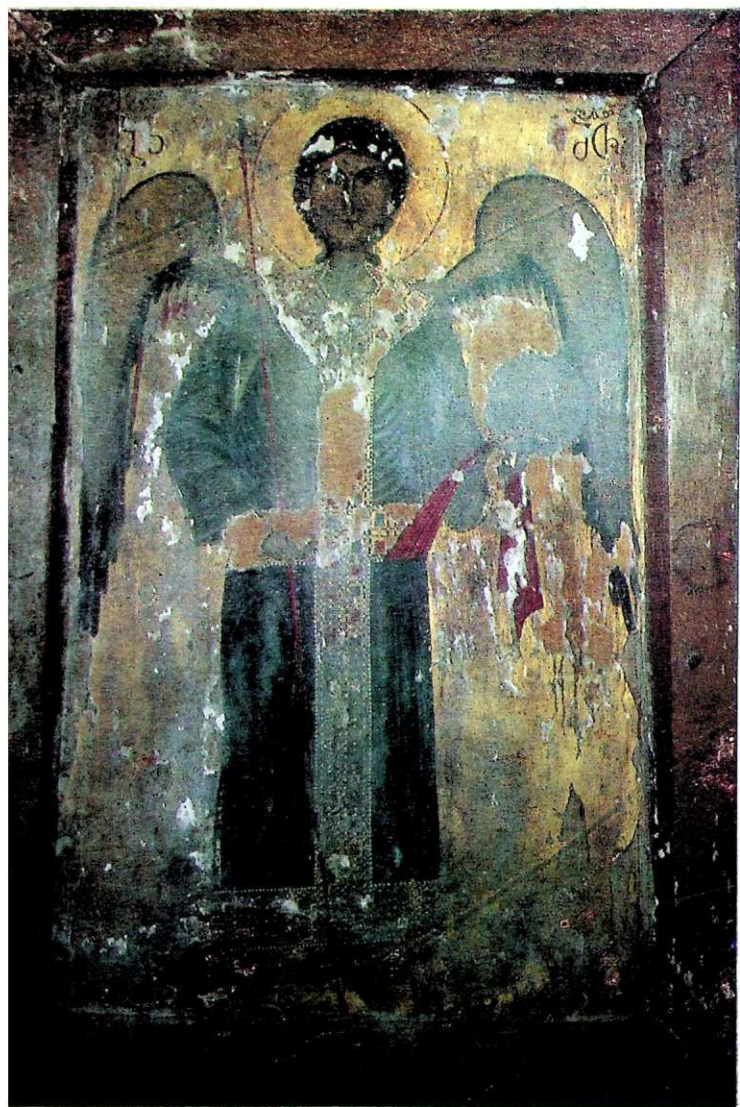






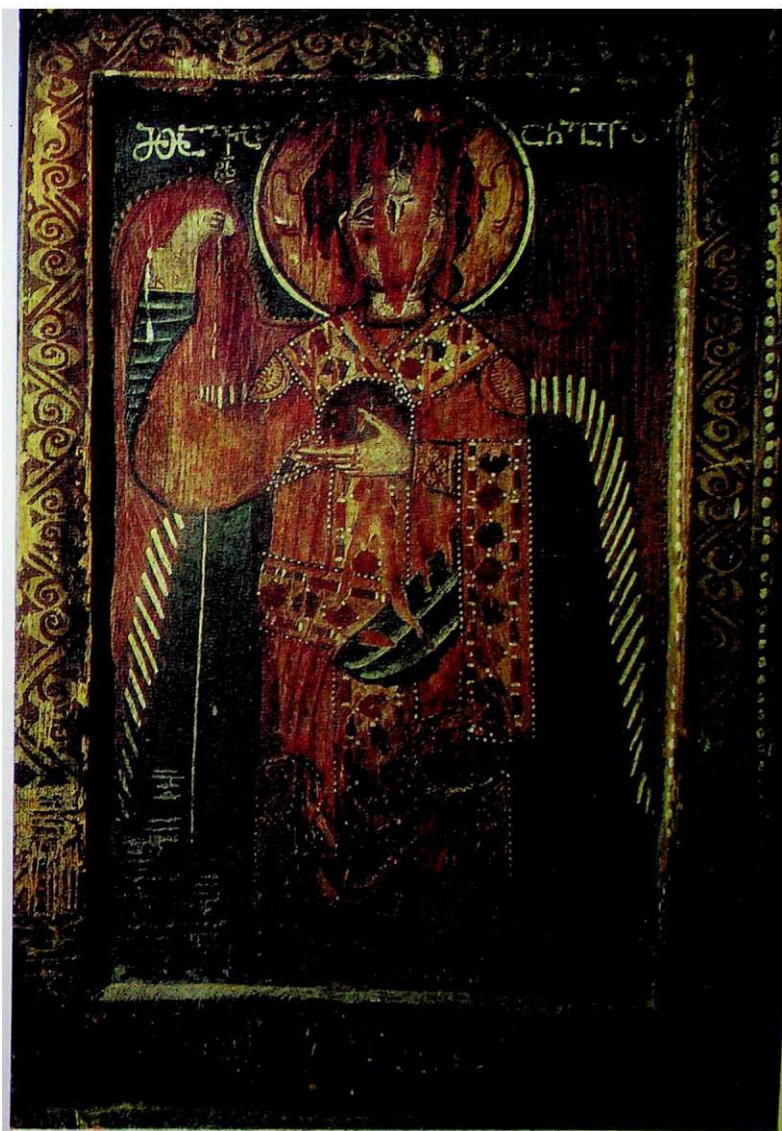






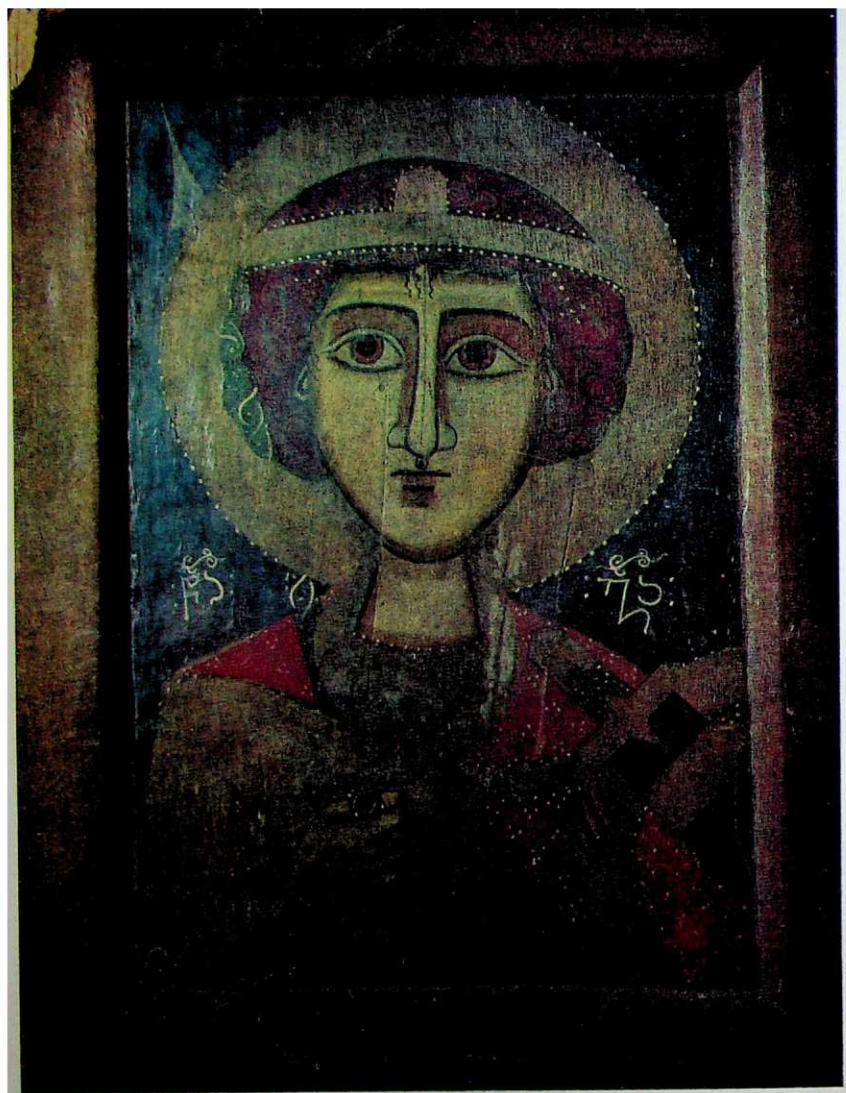
















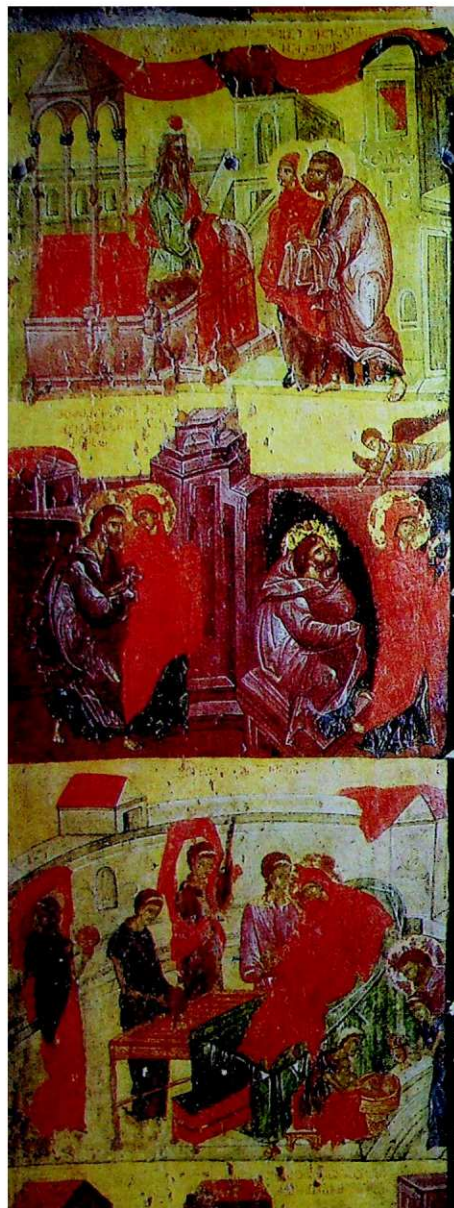










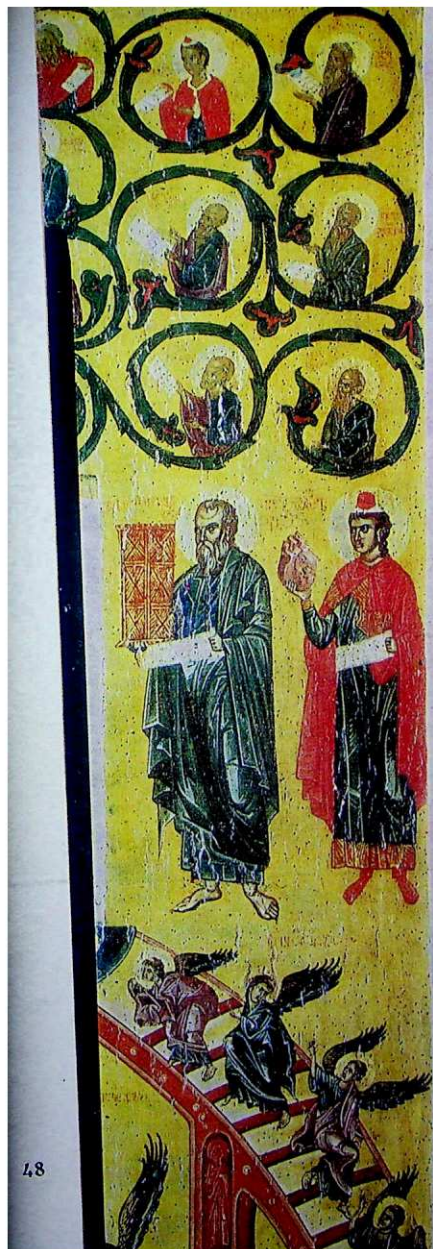












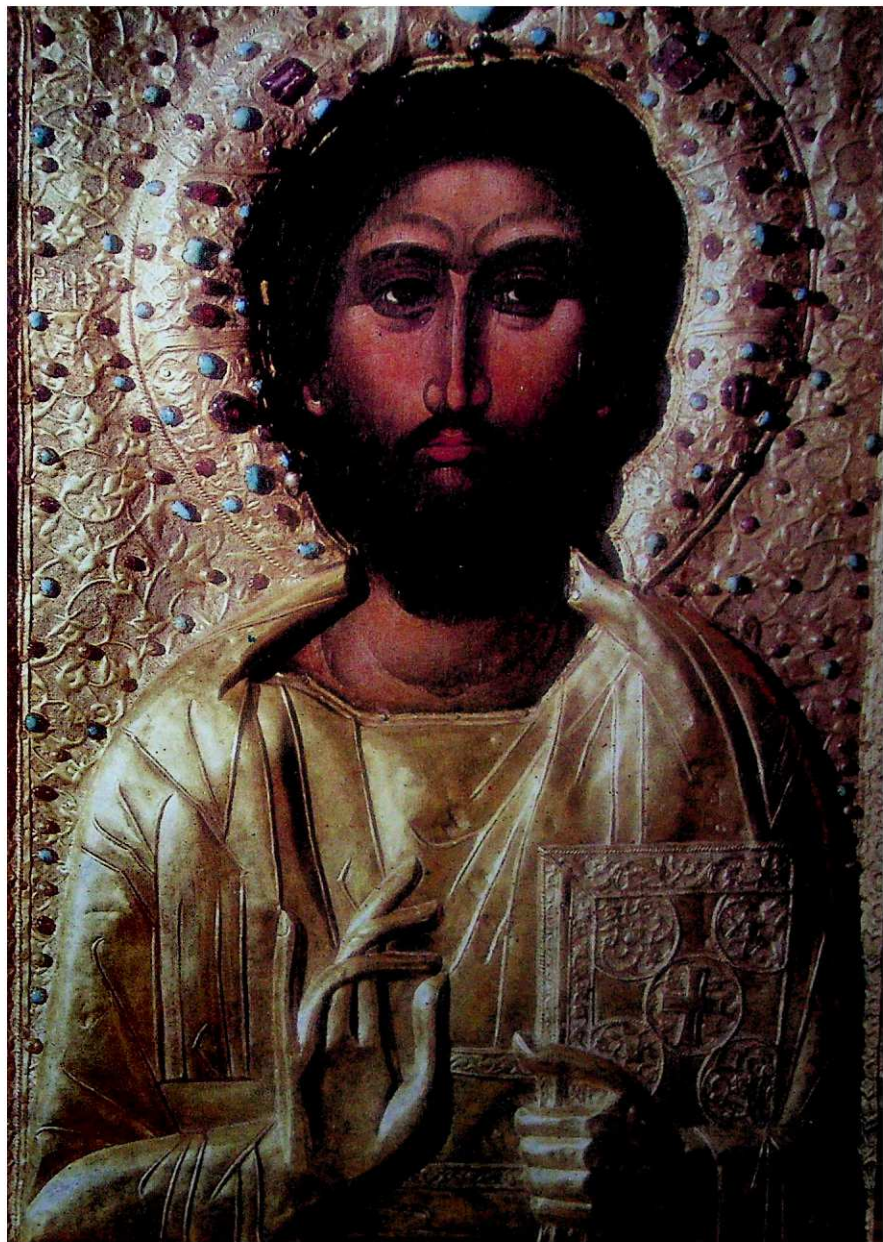








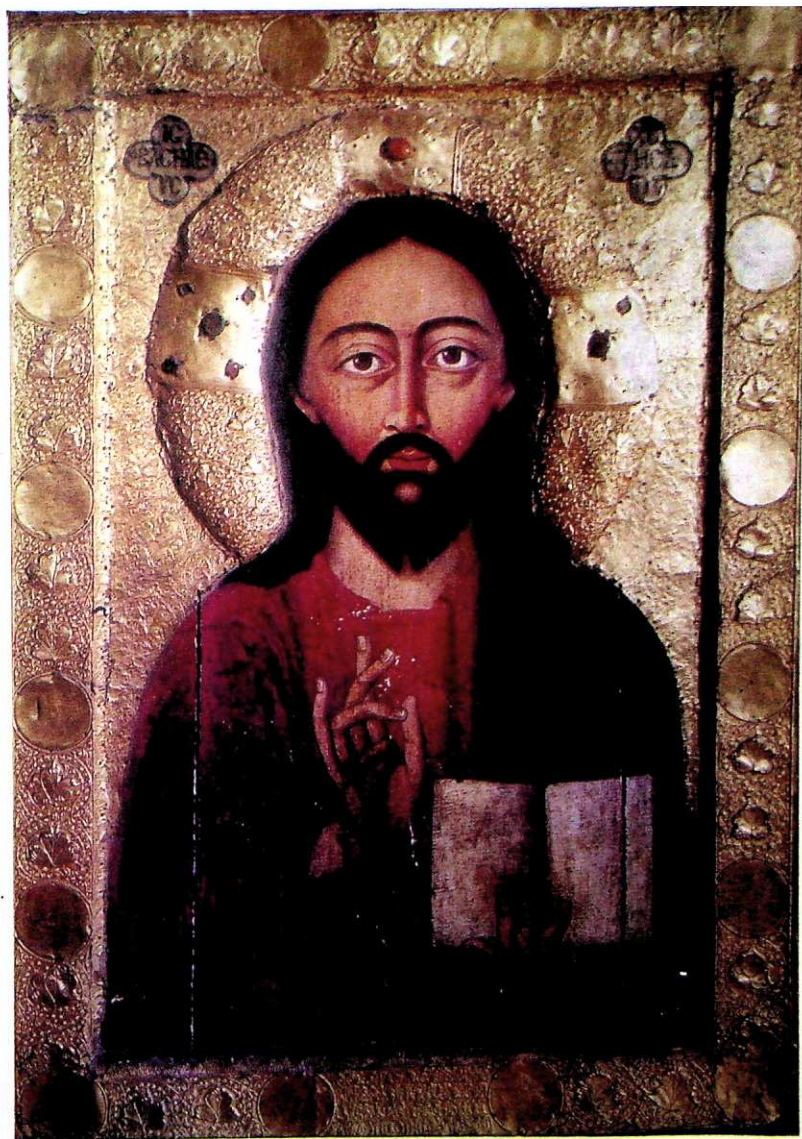












HB (სბ) 183

ვამოცემლობის რედაქტორი დიანა მახაბელი
შპატყარი ილია უთურაშვილი
შპატყარი რედაქტორი რომან მახარაძე
ტექნიკური რედაქტორი გ. დონაძე, რ. კობახიძე
კორექტორი ნუნე კარუშიძე
გამომცემი სოფიო შაულაშვილი

გადაეცა წარმოებას 25. 02. 76.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 23. 15. 80.
ქაღალდის ზომა 60X90/8
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თბაბი 20,71.
ნაბეჭდი თბაბი 21,5
ტირაჟი 10.000. შეჯ. 34 700 უგ 06074

ფაბი 10 მან. 80 კაპ.

ვამოცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი, პლესანოვის 179

აიწყა და დაბეჭდა საქართველოს კ. ს. ს. ვამოცემლობის სტამბაში,
თბილისი, ლენინის კ., 14.

აიწყდა ს. ს. გამსახომის ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატში,
თბილისი, მარკინოვის კ., 5.

Набрано и отпечатано в типографии Издательства ЦК КП Грузии,
Тбилиси, ул. Ленина, 14.

Переплетено в Комбинате печати Госкомиздата ГССР,
Тбилиси, ул. Миярджановского, 5.

**ТЕИМУРАЗ АНДРЕЕВИЧ САКВАРЕЛИДZE
ГАЯНЭ ВЛАДИМИРОВНА АЛИБЕГАШВИЛИ**
**ГРУЗИНСКИЕ ЧЕКАННЫЕ И ЖИВОПИСНЫЕ
ИКОНЫ**
(на грузинском языке)

Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси, пр. Плеханова, 179
1980