

გერბა ეთიოპიის

გეგა
მეზობელი

საქართველო

1956



ბ ე ე ე მ ა ნ ი ზ ა რ ი

სენი სახტოთი შერღობა განსაჯობებთ რახობა ბოგრაფიული ხასიათის ცნობებით
 ქართული დიდი ისტატიების შესახებ, რომელიც შემოქმედების წარებოცლი ვალი დარტოყება
 ქართული ხელოვნების ასტორიაში. სენი შატერული შემოქმედების საგანებში მოსოვება ით
 ეთი უდავსი შატერული-ასტორიული შერჩეობის ხელოვნების ნაწახმოება, რომლის ავტორის შე
 სებთ თითქმის ახადეტი ვიკია. თუ შედეგობაში არ მოვიღებთ ამ სახელის თნიშებს, ამ რომელიც
 შეიძლება შერჩეობის მხალ ქრონოლოგიის ცნობას, რომლებსაც სენსავე მოუღწევია. ამ შატერ
 ქართული ხელოვნების მკვლევარ უბებთ დახლოებით იმავე პერიოდებში შემოსა, რა პერიოდებ
 შიუ შემოსა ქართული დიეტატიკის ასტორიკოსი. ქართული ხელოვნების ასტორიკოსი აქვს
 ის ესტატისობა, რომ მის განსაჯობებში მოსოვება უფრო დიდი მოკვლობის, მხარეც უფრო
 ხესტად დასაჯობული მახარა, რომლის სახტემატერ განმარტებს და ანაღბს შეუღლია მოკვლის
 ქართული ხელოვნების განვითარების სწორი და შიღობანი სუბაო და ნათელსანი შინი სოციალუ
 რა რაობა.

კინადაც ბოგრაფიული ცნობები თითოეული დიდი ისტატიის შესახებ ჩლიან შეიძლება, ას
 ტომ ესტატისკოს უკვლიან, უშუალოდ უნდა მივსახროთ ამ მასალას, რომელსაც სენსავე მოუღწე
 ვია შატერული შემოქმედების ხასიათი ხელოვნების ასტორიკოსის უბებთ, რადგან ასტორიულ
 შატერული და ტექნიკური ანაღბის ხსენებებითა, დადგენის შეუძლებელია შესაქმნის იმდებ
 ხსენებობა მან უნდა გამოარტყოს რა ხასიათი მოუღწევია სენსავე თითოეულ შატერულ ნაწახ
 მოვსა, რადგანაც აქვს მის შენახსენებული პერიოდული ხსენებებითა თუ ითი თუ, რა
 დროს, რადგან ნაწახი და სხვა, ხელოვნების ასტორიკოსის შეუძლებელია შემოსა ამ შატერ მო
 ვითარების დიეტატიკის ასტორიკოსის შემოსა პერიოდულ საგნებში, რომელსაც ვეღა ით
 ბული ხელნაწახის შესაქმნის შემდეგ, რადგან თილოლოგიური ვეღვთ ხსენებებით, აწახმოვს
 შემოსას ტექნიკის დადგენის საჭებში. შიღობად შეუძლებელია შესაქმნის იმდებთ ხესტად დადგ
 ნის შემდეგ შესაქმნის შატერული ნაწახმოების უკვლამხარე შესაქმნის. მისი სოციალური
 რაობის გამოარტყვია, თითი ისტატიის შემოქმედების ესტატოლოგიური მომენტების გამოარტყვია.

დიდი ისტატიის შინის განსაჯობებულად ხსენებულა თუ ვეღვს საქართველოში იქნის
 მქანდაცებული ხესტა იმხასია, რომელსაც ცხოვრობდა XII ს. შორეუ ხსენებობა. მკვლის თანხმდრო
 ვე თუ შორეუ ისტატი-ხესტენ იმხასია, რომლის შესახებ სენ უფრო ხსენებთ მასალა მოკვლობე
 ში, ვიდრე ხსენებთ შესახებ. ვარჯებობითი ხსენებებით ვარჯებობელია, რომელი შატერული ნა
 წახმოება ვეღვით ვეღვთის თითოეულ შემოსახსენებული ისტატიის შემოქმედების, თითოეული
 ისტატიის შატერული ხსენებობის საგნებში, თითოეულისა ტექნიკურ შესაქმნისში
 ამასთანაც ვარჯებობელია. რა ვეღვლია ვესტახეს ხესტახეს ხესტა იმხასიის შემოქმედების ქართული
 ვეღვითი ხელოვნების ასტორიაში. რა ვეღვლია მომდინარეობს სოციალ ქართულ იქნომქმედ
 ლობსე და რა ვეღვლია ვესტახეს ამ ხესტის შატერულ შემოქმედების ხელოვნების განვითარების
 ხესტად ასტორიაში.

ქართველებმა რადგან ვეღვთს ვეღვთს საქართველოში შატერული ხესტახეს გან
 ვითარების თნიშებ, რომ სენ თითქმის არ მოკვლობება არც ერთი შატერული ქანდაცების ხსენებ
 ის ვეღვთად ხსენებთ შატერული ქანდაცების, რომლებსაც სენსავე მოუღწევია შეიძლება შინის
 მხარეც საქართველოში სხვა, უსთავრებელ ვეღვთის ქრისტიანობის ვარჯებობის წახსენებობა
 უსტატის შემოსახსენებში განსახსენებთ ასტორიკური პერიოდით; ხესტ შემოსახსენებში სენ საჭებ ვეღვთს შე

შოტანდო ანტიკური ხელოვნების ნიმუშების ადგილობრივ მიბაძვასთან, ზოგ შემთხვევაში კი ცხადად ჩანს, რომ ლენში პლასტიკას, მეტადრე ძვირფასი ლითონიდან, ტექნიკური განვითარებისა და მხატვრული ფორმის გადმოცემაში მოუღწევია ანტიკური მცირე ქანდაკების მხატვრულ დონემდე (მაგალითად, ირმის ოქროს ქანდაკება, რომელიც ნაპოვნია 1930 წ. სოფ. ტაგელონში)¹. ქრისტიანული მხატვრული კულტურა ხელს უშლიდა განსაკუთრებით აღმოსავლეთის ქვეყნებში, მრავალი პლასტიკის განვითარებას, რის გამოც საქართველოში იგი ვერ განვითარდა, მაგრამ სამაგიეროდ ლენში განსაკუთრებით აყვავდა რელიგიური პლასტიკა ქვაზე, ლითონზე, როგორც წმინდა დეკორატიული (ხუჭურთმა). აგრეთვე სახვითი (ადამიანის ფიგურის გამოსახულებანი); საქართველოში მეტად განვითარდა ჰედვითი ხელოვნება, რომელმაც მიაღწია განვითარების უმაღლეს საფეხურს და მოგვცა დიდი მნიშვნელობის მხატვრული ნიმუშები; იგი სავსებით სამართლიანად ითვლებოდა ქართული ხელოვნების ისეთ დარგად, რომელშიაც მკაფიოდ გამოისახა თავისებურება ქართული სტილის, მისი დამოუკიდებელი მხატვრული სახე, ტექნიკური კულტურის მაღალი დონე.

მხატვრული და ისტორიული თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ის ძეგლები ჰედვითი ხელოვნებისა, რომლებზედაც გამოსახულია რელიგიური ადამიანის ფიგურა და ორნამენტი; პირველი ადგილი ამ მხრივ უჭირავს სიგელესიო რიტუალზე მიღებულ ლეთისმსახურებისათვის განკუთვნილ ნივთებს და იარაღებს, ძვირფასი ლითონიდან ნაკვეთ ჯვრებსა და ხატებს, რომლებსაც ლენში ბევრად უფრო კარგად და ნაყოფიერი ნიმუშის სახით მოუღწევია, ვიდრე სერო დანიშნულების ნივთებს. ხატების მოჭედულობა, რომელიც შეიცავს როგორც ორნამენტის სახეებს, აგრეთვე რთულსა და ხშირად დიდი მხატვრული ოსტატობით შესრულებულს კომპოზიციებს, წარმოადგენს ქართული ძველი ხელოვნების მეტად მნიშვნელოვან დარგს, რომელსაც სათანადო ყურადღება დღემდე მიტყუული არ ქონდა; შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ჰედვითი ხელოვნების ძეგლების სიმდიდრითა და მხატვრული ღირებულებით, საქართველოს უპირველესი ადგილი უჭირავს მსოფლიოში. ამას დაერთვის აგრეთვე ის გარემოება, რომ ქართული ჰედვითი ხელოვნების ნიმუშები უბეტეს შემთხვევაში შეიცავს ზუსტ ცნობებს, წარწერებას სახით მოცემულს, რომლებიც ეხება თვითნაწარმოების თარიღს, დამზადების ადგილსა და ოსტატის უნაობას, რაც ქართული ხელოვნების შესწავლას განსაკუთრებით ხელსაყრელ პირობებში აყენებს; ბექა და ბეშქენ ოპიზარნი განსაკუთრებით ცნობილი არიან ლენში, როგორც დიდი ოსტატები ჰედვითი ხელოვნების დარგში, რომლებიც ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ XII ს. მიწურულში, თამარ მეფისა და შოთას ეპოქაში; ორთავე ოსტატის შემოქმედების მეცნიერული შესწავლა და მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი არკვევს მათი ხელოვნების სათავეს, განვითარების გზებსა და იმ მხატვრულ წრეს, რომელსაც ამჟამად ბექა და ბეშქენის გარდა არა ერთი სახელოვანი დიდი შემოქმედების ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატი.

ლენი კლდის პირველ ამოცანას წარმოადგენს ბექა ოპიზარის ნაწარმოებთა დადგენა: ჯერჯერობით ლენს განკარგულებაში არის ორი ძველი ქართული ხელოვნებისა, რომელთა მოჭედულობის ეტიკადა, არსებული წარწერების მიხედვით, ითვლება ბექა ოპიზარი; მათ შორის პირველი ადგილი მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით უჭირავს ანის-ხატის მოჭედულობას, რომელიც ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში და საკმაოდ კარგად ცნობილია სამეცნიერო ლიტერატურაში. მეორე ძველი, რომელიც ეკუთვნის აგრეთვე წარწერის მიხედვით ამავე ოსტატს, წარმოადგენს წყაროსთავის სახარების ვერცხლის მოჭედულობას და დაცული იყო გელათის მონასტერში. წყაროსთავის სახარება, როგორც ცნობილია, მოჭედულია მოოქრული ვერცხლით ბექა ოპიზარის ნიერ. ვერცხლის მოჭედულია უდა 20 X 17 სანტ. შემკულია ერთ გვერდზე ვედრების გამოსახულებით, ხოლო მეორე გვერდზე გამოსახულია ჯვარკმა. ნ. კონდაკოვისა და დ. ბაქრაძის აღწერილობაში მოთავსებულ სურათზე² წარმოდგენილია ზედა პირი წყაროსთავის სახარებისა, კვდა პირი კი — ბერთის სახარების; ხერთის განმარტებითი წარწერა არ არის სწორი; ორივე სახარების მოჭედულობა ერთხა და იმავე სიუჟეტს გამოსახავს, ისინი ერთმანეთს ენათესავენთან სტილის მხრივაც; წყაროსთავის სახარების უდა შესრულებულია ბექა ოპიზარის ნიერ, ბერთის — ბეშქენ ოპიზარის ნიერ. ორივე ნაწარმოების გარჩევა მოცემულია ცალკე და ამჟამად მხოლოდ წყაროსთავის სახარების მოჭედულობის წარწერებზე შეფერდებით; კედრების თავზე მოთავსებულია ანთმთავრული წარწერა:

¹ А. А. Ибрагимова, Новые археологические находки в Имеретии, Т. 1935 г., таб. I, рис. 1-4.

² Н. Кондаков и Д. Бахрадзе, Опись памятников древности и историческая археология и монументальная скульптура, Тифлис, 1890, стр. 43-44. Материалы по археологии Кавказа, вып. III, Москва, 1909, стр. 159-161, рис. 37.

პარტიით, ის, რაც უფრო აქვს გარეშე გუთონის გვიან ხინახ, სახელდობრ XVII ს. მიუთუენებული აქვს ბეჭა ოპიზარს, ხოლო თვით ბეჭას შიერ ნებრულუბული ნაწილი მოქედლობასა, რომელიც წარმოადგენს კლასიკურ ძეგლს ქართული ქედვითი ხელოვნებისა, შეუმწინველი დარჩენილია. რა თქმა უნდა, ამის შემდეგ XVIII ს. მასალაზე დაყრდნობით შეუძლებელია საუბარი ბეჭას „მხატვრულ სულზე“, მისი შემოქმედების ძირითად პრინციპზე და სხვ.

ქ. ხმლისხატი წარმოადგენს „კარედ“ ხატს (ტრაპტიქს), რომელიც შედგება შენდევნი ნაწილუ-ბიდან: ხატის ვერცხლით ნაქედ კარებთან კუბოში ასვენია მაცხოვრის ხატი („პირი ღმერთისა“), რომლის ჩარჩო, ეზო და შესამოსელი მოქედლია მოოქრული ვერცხლით, ხოლო პირისაზე, როგორც შემდეგ იქნება დეტალურად გარჩეული, წარმოადგენს ენკაუსტიკის წესით შესრულებულს ფერწე-რას. ხატის კუბოს აქვს ორ-ფრთიანი კარი, რომელიც მოქედლია როგორც შენიღბან. აგრეთვე გარყდანაც: კარებზე გამოსახულია „ათორმეტი დღესასწაული“, შემდეგი რიგით: შიგნიდან — ხა-რება, შობა, ნათლისღება, ფერისცვალება, ჯვარცმა, ჯოჯობეთის წარტყვენა, გარედან — ლახარის აღდგინება, მიძინება, სტრობა, იერუსალიშში შესვლა, თომას დარწმუნება და სული წმიდის მოყენა: ხატის კუბოს ზედა ნაწილზე გამოსახულია ანაღლება.

ძირითადი ნაწილი კარედი ხატისა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოადგენს მაცხოვრის ხატს, რომლის დეტალურ განხილვას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ბეჭას შემოქმედების შესასწავ-ლად. ხატზე მკერდმდის წარმოდგენილია მაცხოვარი, რომელსაც მარცხენა ხელში დახურული წიგნი უჭირავს, შორე ხელის თითებში იგი ლოკავს: წიგნი შემეტლია ბვირფასი თელებით. იგი მოკუმულია რელიეფით, მაცხოვრის კვართი და შიელი ხატის შიდა არე, რომელსაც „ეზო“ ეწოდება, დამხადებულია დიდი ზომის ვერცხლის მთლიანი ფორფიტრიდან 1825 წ.; ამას ანტიკებს შესრულები. ტექნიკა და აგრეთვე ფონის ორნამენტის მოტივი: ხატის ეს ნაწილი წარმოადგენს გვიანი ხანის რუსული ხელობის ნაწარმოებს, რომელიც, როგორც ამათ ქვემოთ დაეინახათ, სრულებით არ შედის რება მაცხოვრის გამოსახულების პირვანდელ ტიპს.

სამაგიეროდ განსაკუთრებული ურადღების ღირსია ხატის ჩარჩოს მოქედლობა, რომელიც წარმოადგენს ქართული ოქროსმქანდაკეობის საუკეთესო ძეგლს და წარწერის მხედვით ბეჭა ოპიზარს მიუთუენება, ჩარჩოს ზედა ნაწილზე ცენტრში გამოსახულია „საყდარი“. ხატის მარჯვენა კუთხეში — მთავარანგელოზი მიქელი, მარცხენა კუთხეში კი მთავარანგელოზი გაბრიელი; ხატის მარ-ცხენა გვერდით ჩარჩოზე ზეა ადვილს, ვედრების პოხაში, შიელი ტანით გამოსახულია იოანე ნა-თლისმცემელი, შორე გვერდზე კი სინეტრიულად მოთავსებულია ანავე ვედრების პოხაში დეთისმშო-ბელი. ქვედა ჩარჩოზე წელზევით გამოსახული არიან მარჯვენა კუთხეში პეტრე მოკიქელი, შიეში — პავლე მოკიქელი, ხოლო მარცხენა კუთხეში — იოანე მამარებელი.

აღნიშნულ გამოსახულებათა შორის მოთავსებულია საყნაოდ შიდა რელიეფიანი სუქტრობა, რომელიც თითოდად წარმოადგენს მკენარა ფოთლის სტილიზაციას; მას საწინაგი წრე აქვს ში-მოულებული. ორნამენტის დეტალური განხილვა და მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი გვეხება ცალკე; აქ მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ქართული ხელოვნებას წესის მიხედვით, ოქცია კომპოზიცია ზოგად ხახუნში ექვემდებარება ზუსტად სიმეტრიის კანონს. მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში ურთი და იგივე ფორმა წრეში მოთავსებულ ფოთლისა განმეორებული არ არის.

ჩარჩოს ქვედა ნაწილზე მოთავსებულია რელიეფურად მოკუმული ასომთავრული წარწერა, რომელიც კარგადაა დაცული (ვახანდლებული ასოები აღნიშნული მაქვს აკრებილებში).

1) ქ. ხმლისხათა და ხეთისა მამხიას ღმრთი კარეკისის ღილი, თეოდორ ივანოვიჩი ამა-რისათ, ში ორე მხელის რეხაელის კრეცა: სანახარსა.

2) ამს ხატისა მხედვად ბეჭავაძე ხუროდზე, ამს ხელობის პირის ამა და სავარჯი ნოძუთა კრეცა: სანახარსა.

წარწერის შინაარსიდან ირკვევა, რომ თამარ ნეფის „ნათობს ბოძებით“ ანხელ ეპისკოპოსი, იოანე რკინაელს, ბეჭასათვის შეუკვეთია ხატის მოქედლობა. იოანე ანხელი ცნობილი პირი იქნება, რომელიც ნოღვაწეობდა თამარ მეფის დროს; მას დაუწერია ანთია-ხატის საგალობელი „ვალონი-ნი ანჩის ხატისანი, რომელთა თაფნი ძეკვიანი: საშინელსა ანჩის ხატსა უგალობ უნდა იოანე ანხელი მისი დაბადებისა და ვარდაყუალების მართლი არ ვიციო: ცნობილია, რომ იგი ცხოვრობდა XIII ს. გასულსა და XIII ს. დასაწყისს, ვარდაყუადა თამარ მეფეზე უფრო ადრე, როგორც ეს ჩანს წაღვის

სახარების მინაწერებიდან; აქად. კ. ექელიძის¹ შიერ მოყვანილი ცნობით, მისი ბიოგრაფიიდან ჩანს მხოლოდ ის, რომ იგი იყო მშა ქუთათელი მთავარეპისკოპოსის, ანტონ სალიჩისძისა. აღნიშნული ხატა წარმოადგენს, იოანეს შეხედულებით, მაცხოვრის ხელთუქმნელ ხატს, რომელიც იერაპოლიდან შემოიტანია კლარჯეთში ანდრია მოციქულს; ზვენი მარტინეს ცნობით, ანდრია მოციქულს (იხ. ქართლის ცხოვრება, ბროსეს გამოცემა, გვ. 45) მოუტანია საქართველოში ფიქარზე გამოსახული ლეთისმშობლის ხელთუქმნელი ხატი „ზვილედო“, რომელიც მას დაუტოვებია აწყურს. ქართულ მხატვრობაში (მაგალითად, გელათის მთავარ ტაძარში) ანდრია მოციქული გამოსახულია ლეთისმშობლის ხატით ხელში.

ორივე ცნობის შეჯერება ირკვევს, რომ საქართველოში ძველიდ ანდრია მოციქულის მოღვაწეობის შესახებ არსებობდა სხვადასხვა ვადნოცემა.

ხატის კარების მოჭედულობა, როგორც ირკვევა წარწერების მოწმობით და სტილის ანალიზის საშუალებით, შესრულებულია, შიგნით—XIV ს., ბოლო გარე მოჭედულობა—XV ს. ეკუთვნის.

კარების მოჭედულობის შიდა ნაწილზე და კუბოზე დაკულია წარწერები. რომელთა საშუალებით ირკვევა, რომ ხატის კუბო და კარები დამზადებული ყოფილა XIV ს. პირველ ნახევარში; როგორც აღნიშნეთ, XIV ს. მოჭედულობა კარებს შერჩენილი აქვს მხოლოდ შიგნიდან, გარედან კი მოჭედულობა ეკუთვნის, როგორც ეს ცალკე იქნება გარკვეული, 1688 წ.

მხედლების კომპოზიციის თავზე მოთავსებულ კამარზე დაკულია შემდეგი, ზოგან დაზიანებული, ანომთავრული წარწერა:

ხტეჯო ღმრთისა მამისაო, შეიწიჯ უნდო
ესე მკობი წმიდის და ხაზინელისა განკეცხისა
შენისა ხატისა კუბოა. პატრონისა მანდატურთუხუცესისა
ბექასა და მანაჲე შეუადრება ჩათა (?) შენთა იანა
და ზე და ღენი ზენი გუქმუნ. აქა თა...

ჯოჯოხეთის წარწრეების შემოთ:

ხელსა პატრონისა მანდატურთუხუცესისა ბექასასა და ზუღლისა მისასა მარინესა განუქვენ ღმრთისა.

ამავე კომპოზიციის ქვემოთ:

ღენი მანა მანდატურთუხუცესი სარგის, უარეუარე და შალუა ადიუნეს ღმრთისა.

ნათლისღების შემოთ:

ხელსა პატრონისა მანდატურთუხუცესისა ბექასასა განუქვენ ღმრთი. ქვემოთ: ზუღლესა მისასა მარინეს განუქვენ ღმრთისა.

აღნიშნულ წარწერებში მოხსენებული პირები არიან ბექა პირველი სამცხის ათაბაგი „მანდატურთუხუცესი“, რომელიც მიიკვალა 1308 წ., მისი სანი შვილი: სარგის II (+1334) „მანდატურთუხუცესი“, უარეუარე (+1345) და შალუა; ცნობილია, რომ ბექა პირველმა გააძლიერა პოლიტიკურად სამცხე-საათაბაგო, გააფართოვა საზღვრები, განამტკიცა დამოუკიდებლობა, რომლის პირველი საფუძველი დაუდგა მისმა მამამ სარგის I; მან თავისი დამოუკიდებლობა ოფიციალურად აღიარა 1269 წ.; ბექა I დროს სამცხეში აგებული იყო მთელი რიგი ტაძრები, რომლებშიც დაკულია თავისებური თემატიკური შემადგენლობისა და დიდი მხატვრული ღირსების კედლის-მხატვრობა; ხელოვნების ძეგლების შესწავლა ამტკიცებს, რომ საქართველოს ეს კუთხე ხელოვნების დარგში იყო მოწინავე, განსაკუთრებით იმ დროს, როდესაც საქართველოს მთავარი ცენტრი, თავისი დედაქალაქით, მონღოლთა ბატონობის გამო დიდ შევიწროებას განიცდიდა; ბექა პირველის მოღვაწეობა მშვენიერად დახასიათებულია ზვენი მარტინეში:

„ამს წელსა (+1308) მოყვალა მთავარი სამცხის ბექა, კაცი წარმატებული კოცელსა შინა საღმრთო [საკაცობა საქეთა და უბეტეს სამართლის მოქმედებათა; კედლისათა [და მონატერია მშენებლობათა სოფლისა კეთილად, გლახეთა უმოქმთა მოცხობა, ზილო საყვარელი ზუღლე მისი იქო გატეხელ ეფისკოპოსთა [და მანაზონთა და უფლისა საღმრთელისა და ხაქედისისა სოფლისა, ესოდენ [რომელ ხადაჲ ესმის კეთილი და მოღვაწე და] შენიერ ეფისკოპოსთა გქნა მონაზონი მის წინაჲე სოუწიდის და მოყვანის მრავალთა [ნიკითა და პატრიოთა ახოვის, და სავსე იყო სხელი მას] მონაზონითა და ხეუთა. ამს თანა აქუნდა შეწყნარებულესა იზოლ ქუროთა, ზილო სხელსა მისს არა დააყლდებოდა ხა-სამი ღოცვა. ამსთჲა წარუშართა ღმრთისა დღენი ცხოვრებისა მისისანი, მტერთა ძღვენასა მშვიდობასა

¹ აქად. კორნ. ექელიძის, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1961, გვ. 302—303.

და დაქვარებასა. მიიყვანა ვაჟი სამუცდა ექვსი წლისა. და დაუბრუნა კლეო და მუხარეზი უზოი მედროს სამცხისა. და დაბრუნა სამცხე ხმამაღრ ქუა მახათა უხუცესან სარგის, შუბღუგან ყუარუარე და უმწესესან შალა¹.

ბექა პირველი თავისი შვილებით გამოსახულია სამცხის ყელის-მხატვრობის რამდენიმე ძეგლზე: სამცხის ათაბაგების სურათები, რომელიც დაკულია ზარზმისა, საფარასა და კულეში გვამლევს ძვირფას ნიბეშებს ქართული პორტრეტული მხატვრობისა და ამავე დროს ზუსტ მასალას ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის.

ზარზმაში დახატულია სარგის I (+1285) საერო ტანსაცმელში, რომლის სახელის წარწერა დაზიანებულია, ბექა I (+1308) „მანდატურთუხუცესი“ შვილებითურთ: სარგის II (+1334) — „სამცხის სპასალარი“ და „მხატვართუხუცესი“ და ყუარუარე (+1345) — „ამირსპასალარი“². საფარის მონასტერში, სახელდობრ წმიდა საბას ტაძარში, გამოსახულია იგივე პირები შემდეგი განსხვავებით: ბექა I მანდატურთუხუცესის წინ გამოსახულია მონაზონის შესამოსელში საბა ათაბაგი, რომელიც ე. თაყაი შვილის მოსაზრებით უნდა იყოს იგივე სარგის I მონაზონობაში გამოსახული; ყუარუარეს არა აქვს ამირსპასალარის სახელწოდება.³ ამავე მონასტრის მიძინების ტაძარში გამოსახული ყოფილან სარგის II სამცხის სპასალარი, ყუარუარე და უმცროსი მათი ძმა შალა; ამგვარად ეს მხატვრობა შეღესილია⁴, რაც წარმოადგენს რუსი ბერების მოღვაწეობის შედეგს. სამცხის ათაბაგები გამოსახული არიან აგრეთვე კულეში შემდეგი რიგით: საბა პატრონი (სარგის I +1285), ბექა მანდატურთუხუცესი, სარგის სამცხის სპასალარი, ყუარუარე და შალა⁵; ცნობილია, რომ კულეს მხატვრობის შემსრულებელი არსენი (ორელი?), თმოგველი?,) და არა ტფილელი, წარწერაში გვამლევს ზუსტ თარიღს—1381 წ.⁶ ანწის-ხატის კარების შიდა სამოსელის ზუსტი დათარიღებისათვის უნდა მივიღოთ მხედველობაში, რომ წარწერის შინაარსის მიხედვით ბექა მანდატურთუხუცესი უკვე მიკვალებული იყო; მაშასადამე, კარების შიდა მოჭედლობა გაკეთებული უნდა იყოს არა უადრეს 1308წ. წარწერაში აგრეთვე განსვენებულად მოხსენებულია ბექას ნეოზე მუდღე მარინე, რომელიც მას შეურთავს ვახახის შემდგომ⁷.

წარწერაში ბექას სამივე ვაჟი მოხსენებულია ცოცხლად: ცნობილია, რომ ყველაზე ადრე გარდაიცვალა სარგის II (+1334); ამრიგად, ანწის-ხატის კარების მოჭედილობა შესრულებული უნდა იყოს 1308—1334 წლებში.

ბეზომოყვანილ წარწერათა ისტორიული ანალიზის საშუალებით გამოირკვა, რომ მაცხოვრის „ხელთუქმნელი ხატი“, რომელიც მოუჭედავს ბექა ოპიზარს XII ს. დაშლევს იოანე რკინაელის თაოსნობით, დაახლოებით 1308—1334 წ. ზუსტად მოჭედილ კარედ უბოში.

1664 წ. თბილისელ ვაქარს „ივეანგულიშვილს ამირჯანას“ ჩამოუტანია სამცხიდან ათი ხატი, მათ შორის ანწის-ხატი და ორ ათას (2.000) მარჩილად მიუყიდნია საქართველოს პატრიარქის ბატონიშვილ დომენტი მეორისათვის⁸. ცნობილია, რომ კათალიკოს-პატრიარქმა დომენტომ განაახლა თბილისში თვით ანწისხატის ტაძარი და ააგო 1675 წ. სამრეკლო.

ხატის კარების მოჭედილობას გარედან კვლეა ნაწილზე დაკული აქვს მხედრული წარწერა, რომელიც არკვევს ხატის შემდეგ თავგადასავალს:

ქ. ზაქ ხაბუარი: და. სამ. ნათელი. სახეპარ. და. ურასისუბო. მამო. ვანუშობულო. და. ძუ. მახის. თანა. სწორა. ხელა. წმინდა. იოანე. შორის. ცხოვრება. და. უყველა. ხილელი. და. უხლეო. წა-

¹ ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფელ ვახიანს, გვ. 783.
² E. Takaišvili, Archäologische Miscellen, Forschungen u. Mittheilungen, vol. I, Tbilisi, 1905, стр. 47—49.
³ E. Takaišvili, Op. cit., стр. 90—94.
⁴ E. Takaišvili, Op. cit., стр. 99—100.
⁵ E. Takaišvili, Op. cit., стр. 108.
⁶ აღნიშნული თარიღი მოითხოვს ადგილობრივ შემოწმებას: 1381 წ. არც ერთი შუილი ბექასი უკვე ცოცხალი არ იყო; შესაძლებელია, მათი პორტრეტები იყო დახატული ტრაფიკულად, ან წარწერებს წაკითხვაში იყოს შეცდომა 800(69) ნიჭიერად იყოს ით (19), რაც მათს შიდაკვებს 1331 წ., როდესაც ბექა I (+1308) გარდა. მისი სამივე ვაჟი ცოცხალი იყვნენ.
⁷ ბექა მანდატურთუხუცესის შვილად ვახახი მოხსენებულია მატეარეში ქართლის ცხოვრება, მკ. დედ., გვ. 766) სანის მთის აღებში: A. Haradze, Svarchna o pamtelnostax i pravoslavnom naselenii, II, ტომ. 1888, სტ. 77—79. შალა, რომელიც დახატული არ არის არც ზარზმაში და არც საფარის მონასტრის საბას ტაძარში, უნდა იყოს ბექას მეორე შვილის მარინისგან შობილი. მარინე, გარდა აღნიშნული ხატის კარების წარწერისა, მოხსენებულია აგრეთვე სინოდალურ კატოხის აღკეთა წესებში № 307 (თ. თ. ვარდანია, ქრონიკები, ტ. II, 1897, ტფ., გვ. 170).
⁸ თ. ვორდანია, ქართლ-კახეთის მონასტრების და გლეხების ისტორიული საბუთები. ფოთი, 1909, გვ. 157—166.

ბაილის მხარედ ერთი შესწორება, სახელდობრ, ტოგ-ის მაგივრად ოქროშვედელს უნდა ამოეჭრა 23 (403), რაც მოგვცემს 1715 წ.

შარალაყ, 1715 წ. საქართველოს ტახტი ეპირა ვახტანგ VI და კათალიკოსად იყო დომენტი III, ხოლო მეფის შვილი გიორგი უკვე დაბადებული იყო.

აღნიშნული წარწერის შესრულებელს მოსულა შეცდომა: მან 403 აღნიშნა არა „უგ“ ნიშნით, არამედ ტ=(300), რ=100, გ=3; რ=(100) ნიშნის დაწერის დროს მას დაეიწყებია ზედა ხაზის გაკეთება (რაც გვაძლევს ო=70); ერთი სიტყვით, 400 აღნიშვნის დროს მან ერთი ნიშნის უ-ს მაგივრად შეცდომით აღნიშნა ორი ნიშნით „ტ“ 300 და რ=100.

1825 წ. კიდევ განუახლებიათ ხატის კუბო წარწერის მიხედვით; ეს განახლება ეხება მაკხოვრის შესამოსელისა და ფონის ახლად დაშადებას.

• •

თუ შევჯამებთ ყველა წარწერის ცნობებს, რომელიც დატულია ხატის მოკვდილობაზე, მივიღებთ შემდეგ დასკვნებს: მაკხოვრის ხატის წარმო მოკვდილია ბექა ოპიზარის მიერ თამარ მეფის „ნიუთის ბოძებითა და ბრძანებითა“, ანხელ მთავარეპისკოპოსის იოანე რკინაელის ინიციატივით; წაღების საბარების (რომელიც გადაწერილი იყო წყაროსთავში) მინაწერის მიხედვით, შვიგნობარ სოფარმს, თამარ მეფის ყოფილ ვაზირს, რომელმაც წყაროსთავიდან შეიძინა აღნიშნული საბარება და მოაქვდინა ბექა ოპიზარს, შუეტანია თავის მხრივ რაღაც წვლილი ამ ხატის შემოკობაში: „ამისა წინათ ხატი ღმრთისა განკაცებისა კლუყაუ და შევაშკვე ვისეუ ბექასა კელითა“. სახელდობრ კონკრეტულად, რაგვარი შემკულობა იყო დამატებით შესრულებული ბექას მიერ აღნიშნული პირის თაოსნობით, არ ჩანს.

აღნიშნული საბარების მოკვდილობა, როგორც მინაწერის შინაარსიდან ირკვევა, შეუსრულებია ბექა ოპიზარს, თამარისა და დავით სოსლანის მეფობის დროს, რომელთაც უკვე ღაშა ჰყოლიათ; მაშასადამე, ეს მოკვდილობა შესრულებულია დაახლოებით არა უადრეს 1193 წ. (ღაშას დაბადების წელი) და არა უგვიანეს 1207 წ. (დავით სოსლანის მიცვალების თარიღი). ამ დროს უკვე ანხელად იოანე რკინაელის მაგივრად (რომელიც უკვე სოცხადი არ იყო) იყო ვინმე თევდორე, „მღვდელთმობლვარი თევდორე ანხელ მთავარეპისკოპოსი და ათორშეტთა უდაბნოთა ილქიმანდრიტი“¹.

ამის ხატი მოკვდილობა ბექას შეუსრულებია წყაროსთავის საბარების მოკვდილადვე ვერ კიდევ იოანე ანხელის სოცხადლეში, არა უგვიანეს 1193—1207 წ.; ის გარემოება, რომ ხატის წარწერაში მოხსენებული არ არის არც დავით სოსლანი და არც ღაშა გიორგი, გვაფიქრებინებს, რომ ეს ხატი გაკეთებული უნდა ყოფილიყო თამარის კორწინებამდე, ყოველ შემთხვევაში ღაშა გიორგის დაბადებამდე, ე. ი. 1193 წლამდე. მაშასადამე, ხატის წარმო უნდა იყოს გაკეთებული ბექას მიერ არა უადრეს 1184 წ. (თამარის გამეფების წელი) და არა უგვიანეს 1193 წ., ხატის კუბო დაკარების შიდა ნაწილი კი 1308—1334; ხატი ჩამოუტანიათ 1664 წ. თბილისს და შემდეგ 1688 წ. მოკვდილად კარები ზიგნიდან, ხოლო 1715 წ. ხატის გული, და დაუსვამთ ორი ანგელოზის გამოსახულება კუბოს თავზე კეთებებში; ამრიგად, წარწერების მიხედვით შესაძლებელია ხატის სხვადასხვა ნაწილების ზუსტი დათარიღება, რაც თავის მხრივ კარგად შეესაბამება ძველის სხვადასხვა ნაწილის სტილისტურსა და ტექნიკურ დაჯგუფებას.

• •

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მაკხოვრის გამოსახულება, რომელიც ჩვენამდე მოღწეულია მგტად დაზიანებული სახით; ამავედ მისი უდიდესი ნაწილი დაფარულია 1825 წ. მოკვდილობით; მოღწეული გამოსახულების დაკვირვებითი შესწავლა იღასტურებს, რომ ხატი შესრულებული ყოფილა ენკაუსტიკური ტექნიკით, რომელსაც ძველად საქართველოში განსაზღვრული ტერმინით აღნიშნავდნენ „ხატი კვალოვანი“; ასეთი ხატი იყო ნაწერი წმინდა სანთელში გახსნილი ფერების ფხენილით; თვით მაკხოვრის ტიპი, თავლებისა და ცხვირის მოყვანილობა არკვეს, რომ ჩვენ საქმე

¹ Известия Кавк. Учили. Московского Архивнаго Общества, т. III, Тифлис, 1887, стр. 99

² Op. cit., стр. 99

³ Op. cit., стр. 99

გვეს მტად ღული ხანის ძველად, რომლის დეტალური შესწავლა აუცილებელია ქართული ბე-
 ლოვნების ისტორიის თვალსაზრისით. ასევე დაეძინების დარჩენის ერთად გაჩვენება, რომელიც ვერ-
 ლან, ვისაც კი ეს ძველი უნებეს, უნებლითა დაეძინება: სსკდობის მსახურების ხანის ზიანი, რამ-
 დენდაც ეს ხანა, მრისორიის თვალსაზრისით სრულდება არ შეფერება მისი ხანის (მარჯანდელ-
 ს) და ჯედატანის ზიანი, ვინაიდან მოკვდილობზე მოკვლი მსახურების ხანა (მარჯანდელი) და
 გარდაცვლია შესრულებულია 1825 წ.; ასევე შესრულებულია აგრეთვე სოხეთის მოკვდილობის მრის XII
 სუკუნეში გაეფიქსირდა სარსითა წყარობითა წყაროები და სხვის წარწერები ერთხელ მოწმო-
 ბენ, რომ მსახურების ხანა წარმოადგენს „ბელთექნელი“ ხატს, რომელსაც ეწოდება „ხატა ვანა-
 ცებისა“, „მარა გმრისა“, „გლეხის ხატა“ და სხვ. ვადმოცემის თანახმად, აღნიშნული ხატა „წარ-
 მოადგენს ვლეხის, მსახურების განაწილ „ბელთექნელი“ ხატს, ტილიზე ანუ მანდილზე დახატულს,
 რომელსაც ეწოდებოდა „ხატა მანდილისა“. ვადმოცემის და წყარობითა წყაროების მოწმობით,
 „მარ-ხატის მსახურისი უნდა წარმოადგენდეს აკონოგრაფიულად მსახურის კარგად ცნობას, ვან
 სსკდობის ტიპს.

მსახურების „ბელთექნელი“ ხატის აკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც სსკდობის ტიპი იყო
 IV და V სუკუნეში სარსისა და პალესტინაში, წარმოადგენს მსახურის თვის გამოსახულებას
 ბიუსტის გარეშე, იმ ნაწილზე შეეს გავრდილი თიხითა და მოგრძო წყარულაშით. თავის მო-
 ვანობა და ტილი, რომელზედაც მოთავსებული იყო მსახურის „ბელთექნელი“ გამოსახულება,
 სველებრივად გახლავს სსკდობის ხატს ვადრატულ ფორმას, რაც თავისთავად ცხადია, ნაყარნა-
 ხევი გამოსახულებს აკონოგრაფიული ტიპით.

ასახი-ხატის მსახურის გამოსახულება მოთავსებული ყოფილა მოგრძო ვაწარ ითხვეობებში,
 ვერ კიდევ ბუკი იოსორისი და თანე ჩვენების დროს. მსახურის ბიუსტი და სსკდობის ვანო-
 ხანა მარტებია ბელში, რომელიც მოკვდილია 1825 წლის მოკვდილობაში, ვადრავს მსახურის სხვა
 აკონოგრაფიულ ტიპს, რომელიც ცნობილია „თვლის-მსახურების“ ხანელწოდებითა, ვინაიდან ეს მო-
 კვდილობა შესრულებულია XIX-ს. პირველ ნაწილში, ამიტომ უნებლით იბუბა ხანისი, რამდენად
 სწორია ღული წყაროების მოწმობა მსახურის ვ. წ. „ბელთექნელი“ აკონოგრაფიული ტიპის შესახებ.
 რის გამორკვევისათვის სსკდობის ვადრავს ვინაი-მანის მოკვდილობის ახლა, რაც შესრულებული იყო 1829
 წ. სსკდობის ერთგული ვადრავს დარჩენის ბერ სსკდობის მონასტრისი. მოკვდილობის მონასტრის
 დროს ვადრავს ხანელი ხანაში, რომ ღული წყაროების მოწმობა და ვადრავს მსახურ-
 რის აკონოგრაფიული ტიპის შესახებ სსკდობის სველებზე მოკვდილობის ასახვამ გამორკვევა
 ბიუსტი რაც მსახურის ხანისი, რომელიც დეტალურ ვანაილეს ტილი წარმოადგენს;
 აქამდე კი უნდა დავამოვიფიქროდო მარად ბიუსტი შესახებ; მსახურის გამოსახულება თვ-
 დისხვეულად წარმოადგენდა აკონოგრაფიული თვალსაზრისით მარად „ბელთექნელი“ გა-
 მოსახულებს ტილიცულ ტიპს; ამ მრის წყარობითა წყაროებისა და ვადრავსის ცნობა მ-
 სხურის აკონოგრაფიული ტიპის ვადრავს თვალსაზრისით სსკდობით მარტებულა; ამიტომ, 1825 წ.
 გაეფიქსირდა მოკვდილობა სრულებით არ შეფერება „ბელთექნელი“ ხატის აკონოგრაფიულ ტიპს.

მსახურის „ბელთექნელი“ ხატის აკონოგრაფიული ტიპი და მისთან დავამოვიფიქროდო
 ბი, რვირაც აქამდე ვადრავს, IV და V-ს. ვადრავსული ყოფილა აღმოსავლეთში, ვანაილეთი-
 ბით სარსისა და პალესტინაში; სსკდობით შესწავლა ველი არსებული წყაროების ამ გამოსახულებს
 წარმოშობას შესახებ, რომელიც დავამოვიფიქროდო ვ. ბდების ბიუსტი აკონოგრაფიული და მსახურის
 აკონოგრაფიული მარტ-მარტისთან, და რომელიც დაველია სარსულ, ბერძნულ, სომხურ და არაბულ
 რელიგიურ მარტისთან, არცვის, რომ III სუკუნეში ეს არსიდი ველი სსკდობის ტიპის
 ყოფილა! აკონოგრაფიული და მსახურის მარტ-მარტის აკონოგრაფიული ტიპის კარგად ცნობილია
 ქართულ სველებით მარტისთან. აქამდე კი რსულ ვადრავსის მარტ, ამიტომ აკონოგრაფიული ბე-
 დანა (ანუ ბიუსტი) და მსახურის მარტ-მარტის შესახებ ქართულად ვადრავსული უნდა
 ვადრავს X-XI სუკუნეებზე რომელიც აღმოსავლური უნდა; სსკდობის, მსახურის მარტ-
 ული აღნიშნული აკონოგრაფიული ირის ვანაილეთი რელიგიული: ერთი მარტის დაველია XI ს. გ-

¹ H. Leclercq, *Les arts (ou legende) et Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, t. I, p.
 partie, col. 87-97. Dobson, *Christusbilder*, Leipzig, 1909, S. 102-104.
² ვადრავს 1825 წლის ქართული დეტალური ისტორია, I ტ. ბელისი, 1920 გვ. 81.

ლათის სხარებაში¹, და წარმოადგენს ვიორგი შაწშიდელის თარგმანს, მკორე კი დაკულია ილა-
ფრდის სხარებაში (1050—1054 წ.) და წარმოადგენს ექვთიმე შაწშიდელის თარგმანს. ორივე
ტექსტი დასურათებულია.

ორივე ტექსტი წარმოადგენს აპოკრიფის სხვადასხვა ჩედაქციას ანუ. კორნელი კეკელიძე
მცხ. მოყვანილი აქვს შემდეგი განსხვავებანი². მისი აზრით ვიორგის ჩედაქცია უფრო მოკლეა ვიდრე
ექვთიმესი, გამოტოვებულია ზოგიერთი ადგილები და ფაქტები, განსხვავება ბეჭდთა ნიშნების ახსნა-
განმარტებაშია აგრეთვე მოყვანილი; ამ ადგილს, სადაც მოინათლა აეგაროში, ვიორგის ჩედაქცია
უწოდებს ვრასანს, ექვთიმესი კი ვრას წყაროს³. ანუ. კორნ. კეკელიძის აზრით, ექვთიმეს თა-
რგმანი წარმოადგენს აუბრალო ვადამუშავებას ბიზანტიელთაგან აღებული ტექსტისას ან მის სხარტ
ფორმულიროკის⁴.

საქართველო ორივე ჩედაქციის შედარებითი შესწავლა და გამოჩვენება, სახელდობრ, რომელ ბიზან-
ტიურ ტექსტებთან არის დაკავშირებული თვითიველი მათგანი; ეს აპოკრიფი მეტად გავრცელებუ-
ლი იყო საქართველოში კვეყნებში, მისი თარგმანი მოაპოვება თითქმის ყველა კვეყნის ენაზე, სადაც
კი გავრცელებული იყო ხელად ქრისტიანული ჩედაქცია.

გვრჯერობით შედარებულია ამ აპოკრიფის ერთი ნაწილი, რომელიც ბეჭდთა ნიშნების გან-
მარტებას ეძება პროფ. დ. მედიკსეთ-ხეგვა თავის წერაში. რომელიც ეძება „აეგაროშის“
ქართულსა და სომხურ ჩედაქციებში მოყვანილ ბეჭდების ნიშნების განმარტებას⁵. შიდას შემდეგ
დასკვნაში: გელათის ვრასი წარმოადგენს ბერძნული ტექსტის უშუალო თარგმანს, რადგანაც,
მისი აზრით, შეიძლება ბეჭდი ამ ტექსტში მოყვანილია იმავე ასოებით, რომელიც მიღებულია ბე-
რძნულ ტექსტში; პროფ. დ. მედიკსეთ-ხეგვის დებულებას სისწორეს კიდევ უფრო მეტად შე-
ძლება მოსამრება ადასტურებს, სახელდობრ ბეჭდების განმარტება, რომელიც მიღებულია გელათის
ხელნაწერის ტექსტში (ვიორგი შაწშიდელის თარგმანი), საკვებით იგივეა, რაც მოყვანილია ვრას
ბერძნულ ხელნაწერში (Cod. Vindob. Graec. 315, XII ს.წ.).

სამწესბაოდ, ამ ხელნაწერის გამოცემა აბაღისში არ მოაპოვება, რაც არ გვაძლავს ტექსტ-
ბის შილიანი შედარების საშუალებას, მაგრამ საფიქრებელია, რომ გელათის ხელნაწერის ტექსტი
უნდა წარმოადგენდეს ვრას ბერძნული ხელნაწერის თარგმანს; ამას ადასტურებს სხვათა შორის კიდევ
ის ვარაუზება, რომ გელათისა და აღნიშნულ ბერძნულ ხელნაწერთა ტექსტში, მიცხოვარი სახეს და-
იბანს, შემდეგ ტილოთი ვაიმშრალეს და ტილოზე აღიბეჭდება მისი სახე.

ხოლო რაც შეეხება ექვთიმე შაწშიდელის თარგმანის ტექსტს, იგი უნდა წარმოადგენდეს მე-
ორე ბერძნული ჩედაქციის თარგმანს, რომელიც დაკულია პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის

¹ ამ კტადოდა გელათის ხელნაწერის შედგენილი ანუ. ს. 1810 წ. ი. ს. ში. ტექსტი აპოკრიფის
ესი ფაქტობრივ ცალკე აეგაროში, კეთათი, 1863. Н. Покровский и. Синаксисъ иконографъ Гелатского Епарх. Арх.
(Син. Отдел. Русск. и Сина. Археологич. Русск. Архива. О.-м., 1887, т. IV). ქართული ტექსტი ჩუგელიც სინაქსისშია
პროფ. ა. ცაგარელის ჩუგელი თარგმანი პროფ. ა. ცაგარელისა ხელნაწერად გამოცემული აქვს ა. ხახანაშვილის
(იხ. Ученые по истории грузинской словесности, т. I, Москва, 1895).

² Жордания, Описание грузинск. Тифлисского епархиального музея, т. II, Тифлис, 1903, № 44. А. Ха-
ташова, Исследования по Канонам 1892, 1893 и 1895 г. г. Материалы по археологии Канона, т. VII, Москва, 1898
стр. 11—14. Д. Гордасва, Материалы грузинских канонических Синодальных Архивохранилищ в Тифлисе,
т. II (Тифлис), 1918 г. № 1—3, стр. 92, табл. III (ფაქტობრივები ცალკედაც გამოცემა: 17603
(146), 17604 (145), 17600 (144)).

³ ანუ. კორნ. კეკელიძის ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, ტფილისი 1951, გვ. 172.

⁴ ადგილის სანდუქობა ანუ. ს. 1810 წ. ი. ს. ში. ანუ. აქვს მოყვანილი (იხ. Op. cit. გვ. 172); განმარტებული
აქვს ა. ხახანაშვილის შეფარბა (А. Хаташова, Ученые по истории грузинской словесности, т. I, стр. 197).

⁵ ანუ. კორნ. კეკელიძის Op. cit. გვ. 196. უნდა აღვნიშნოთ შემდეგ ანუ. ს. 1810 წ. ი. ს. ში. მო-
ყვანილი სინაქსისი აეგაროში (იხ. Op. cit. გვ. 197), როგორც ექვთიმესი ჩედაქცია, წარმოადგენს ვიორგის ჩედაქ-
ციის სინაქსის (იხ. ტექსტი ექვთიმესი ჩედაქციის МАК, т. VII, IX); ანაში, რომლის ხელთ აეგაროში ხედავს ესტო-
რულ ვაგებებს სინაქსისს, ექვთიმეს ჩედაქციაში მოხსენებული არ არის, იგი ხოლოც ვიორგის ჩედაქციაშია ხსენდება
ექვთიმეს ჩედაქციაში აეგაროში ვიორგის „აეგარო“. ხელიც ვიორგის ჩედაქციაში — „აეგარო“.

⁶ Мелликсис-Бекон, Синаксисъ и его толкование, описанное и отъяснено на посланное Аб-
гару Епархию, в редакциях грузинской и армянской Христианских Восток, т. III, т. I, № 1, стр. 1914, стр. 44—50
ხსენდება ტექსტი აპოკრიფობა V. Langlois, Collection des historiens anciens et modernes
de L'Arménie, t. I, Paris, pp. 317—328. Перевожу и статьи: Жана по думамомъ иерарху, М. 1897, стр. 285—287.

⁷ H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, t. I, P. 1924, col. 94.

ბისი მაცხოვრის პორტრეტული გამოსახულებების შესახებ. მწიგნობარული აპოკრიფული მხედრები, კონსტანტინე-ლენტილის მაცხოვრის გარეგნობის შესახებ და სხვ.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ექონდა ლეგენდის მაცხოვრის ხელთუქმნელი გამოსახულების შესახებ, რომლის წარმოშობის ცენტრს წარმოადგენდა ქ. ედესა; ვველა არსებული ლეგენდა და ბიზანტიური საისტორიო ლიტერატურის მიხედვით, მაცხოვარი შეეხო თავისი სახით ტილოს, რომელზედაც მხატვარი, ედესის შეფის (ანუ მთავრის) ავგარონის დაჯალბებით, აშაოდ ცდილობდა მაცხოვრის სახის გამობატვას, და ტილოზე აღბეჭდა მაცხოვრის სახე; მაცხოვრის ხელთუქმნელი გამოსახულება დასული იყო ქ. ედესაში და მასთან დაკავშირებული იყო შიშული რაგი ხასწაულამოქმედებათა; ლეიტანელი მორწმუნე ქალის მოგზაურობა აღმოსავლეთში, რომელიც ცნობილია ხილვის სახელით (379-395 წ.) გვიწვდის ცნობებს ქ. ედესაში დასული მაცხოვრისა და ავგარონ მეფის მიწერ-მოწერისა, ხელთუქმნელი ხატის შესახებ და სხვ. ხელთუქმნელი ხატის შესახებ ცნობები მოყავს ეესკი კესარიელს (+340), პროკოპი კესარიელს (+565), ევავრეს (+593), იოანე დამასკელს (+760), გიორგი სინკელს (VII დასასრული), თედორე სტედიტს (+826), მოსე ხორენელს (დაახლოებით 470), ფხედო-კონსტანტინე პორფიროგენეტს (906-959) და სხვ. ბიზანტიელი ისტორიკოსი გვაგრე¹ და პროკოპი² გადმოგვცემენ, რომ 544 წ. სპარსეთის მეფემ ხუასრო I აშაოდ ხუადა ქალაქ ედესას აღება. ქრისტიანებმა, რომლებიც იყვნენ „ხელთუქმნელი მაცხოვრის ხატით“ გამწვევებულები, ცუცხლს მფრქვეველი იარაღებით დაწყეს სპარსელების კოში და განდევნეს მტერი; ამ ამბავს მოგვითხრობს ანტონ მარტყოფელის ცხოვრების ავტორი: „შემდომად უკანახენელთა დღეთა და განთა ხუასრო, სპარსთა მეფე მზადცა ედესთა ქალაქსა და უწყო თხრა ქუეზე ზღუდესა“; მან ქალაქი ვერ ააღო, ვინაიდან ქალაქის მცველებმა „გარდააწყუთეს ზეთი (ხელთუქმნელი ხატის) კანდელისა მზროთა ზედა მის ქალაქისათა და შეჩუულად, ვითარცა მოახლდა, მოედვა და დაიწვენეს და, ვითარცა მტრებმა, განიბნავენეს და უბინო აქნეს“.

გარდა ამ ხელთუქმნელი ხატისა, რომელიც აღბეჭდილი იყო ტილოზე, ძველადვე თავიანთსა სკანდინავიის „ეესზე“ აღბეჭდილი მაცხოვრის გამოსახულებას, რომელითაც ერთი იყო თვით ქ. ედესაში, მეორე კი იერაპოლში; თავდაპირველად მხედრების მიხედვით, ქ. ედესაში იყო სულ სამი ხელთუქმნელი ხატი ერთი ტილოზე--პირვანდელი, ორი კი ეესზე აღბეჭდილი ტილოზე გამოსახული ხატიდან³, როდესაც ეს ხატი დაფარული იყო „ეესით“ ქ. ედესის გაღაენში⁴.

944 წ. კონსტანტინე VII პორფიროგენეტისა და რომინოს ლეკაპენის შვითველობის დროს ბიზანტიის იმპერია გაძლიერდა აღმოსავლეთში და ავიწროებს არაბებს; ქალაქი ედესა, რომელიც არაბების ხელში იყო, გარემოცული იქნა ბიზანტიელების მიერ; ბიზანტიელების მოახლოების თანამდებ. ედესა იძულებული იყო, გადაეცა ბიზანტიელებისათვის მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატი, რომელიც დიდო ამბით და ტრიაუმფით გადაიტანეს კონსტანტინეპოლს და დაასვენეს კაისის ეკლესიაში⁵. ველესი ამ დღესასწაულს ექმობს 16 აგვისტოს (ძვ. სტილით); ამ დღესასწაულის აღწერილობის ავტორად სთვლიან კონსტანტინე VII პორფიროგენეტს, მაგრამ იგი მას არ ეყუთვნის და შედგენილია უცნობი პირის მიერ, რომელიც ეძღველია ბიზანტიის კეისარის კონსტანტინეს თანამედროვე უნდა იყოს⁶; არსებობს მოსაზრება თითქმის ედესის მაცხოვრის ხატი დაიღუპა კონსტანტინეპოლში 1204 წ. ჯვაროსანთა მიერ ქალაქის დარბევის დროს; არსებობს სხვა გადმოცემანიც, რომელთა გარკვევა ამგანად სენს მიხანს არ წარმოადგენს.

სწინთვის უფრო საინტერესოა ამგანად ქართული გადმოცემანი ხელთუქმნელი ხატის შესახებ, რომელიც უშუალოდ დაკავშირებული არაა ანის-ხატის მაცხოვართან. ანხელ შთავარებისკომოსის თანე რეინაელის, სავალობელის ავტორის აზრით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს ხატი ანდრია პირველ-

¹ Палестинский Сборник, вып. 28, перевод и комментарий проф. И. В. Дюмавского.
² Evagrius Hist. ecclia. IV, P. O. LXXXIV, col. 2745 sq.
³ Прокопий Кесарийский, История войны Рима с Персами, кн. 2, гл. 16-17 (перевод С. Вострякова).
⁴ & სპარსეთის, სპარსეთის ხილვა, ჰტ. 1882, გვ. 294.
⁵ Н. Ковдаков, Успеное изображение половецких, СПб, 1905, стр. 16.
⁶ & სპარსეთის, სპარსეთის ხილვა, ჰტ. 1882, გვ. 294.
⁷ А. А. Васильев, Личности по истории Византии, т. I, Петр. 1917, стр. 28а.
⁸ F. Ferruti diversi ex historia collecta de divina Christi Dei nostri imagine sua manifestata, P. O. L. CXIII, col. 424 sq.
⁹ Н. Ковдаков, Успеное изображение половецких, СПб, 1905, стр. 16.

მოწადეს მოეტანა იერაპოლით საქართველოში: „ანდრიაჲ თავი მოციქულთა პირველწოდებული მოწადე შეუფისა დიდისა იდიდებოდენ ყოველთაგან უღალთა ღაღოთა კლარჯეთისათა. იერაპოლით მოვიდა და ხატი ესე სამინელი ჰყენ მოსაეთა მისთა მოგუანიჲა“¹. აღნიშნული ხატი იყო მისივე სიტყვებით „შფარველი მტერთაგან“, „ლომებრ გუგუქლიან მტერნი ლენნი და გუგუქნიან, არაჲდ შენ, ხატო საწინელო, მელაუითა შენითა შემუსარენ, რომელ ცნან ყოველთა ვითარენდ შენ ხარ ძალი ლენი და სიმტყილე ლენი“².

საქართველოში ბევრადვე არსებობდა ვადმოცემა, რომ ანტონ მარტომყოფელს ქალაქ ელესიდან საქართველოში მაშინვეტანია მაკბოურის ზღაღუქნელი ხატი. ანტონ მარტომყოფელის ცხორებაში³ აღნიშნულია: „ხოლო რომელი იგი კეცი საფარველად მის ხატისა აღმართებულ იყო, მას ზედა გამოსახული იყო სხუი ხატი და მსგავსება წმიდისა მის საუფლისა ხატისა, რომელი იგი სწორებით პატოე იტყვებოდეს და ნესტორიანთა გელესისა შინა დაესვენნეს“. ანტონ მარტომყოფელის ცხორებაში აგრეთვე აღნიშნულია, რომ იგი შეტად გულნატყენია იმ გარემოებით, რომ მაკბოურის ზღაღუქნელი ხატი და მისი პირი კეცე ქ ელესაში ნესტორიანთა გელესიაში ესვენა, ე. ი. მისი ახრით მწვადებულთა გელესიაში.

აქტიუბობდა გელესი იჯესა, რომელ ნესტორიანთა გელესიასა შინა ივენეს საუფლონი იგი ხატნი და აღიუფანა კეცი რომელ საფარველად მის ხატისა ყოფილ იყო და ხატი ქმნულ იყო ესე უწინაჲდ წახმოილიო“⁴ და მოიტანა ლენში. საქართველოს კათალიკოსს, არსენ ბულმაისძეს, რომელიც კათალიკოსობდა დაახლოებით 1224 - 1233 წ.⁵, დეწერია: 1) უფალო დიდიდეუასი, სტიქარონი, წარდგომა, ეანონი და აქებდითი ხელთუქმნელისა და უხილავისა ხატისა⁶. იგი შეამკობს ანტონ მარტომყოფელს, რომელსაც ევიჯნებოდა ღმრთისმშობლისა ნესტორის შვილთა პყრობად უბრწუნელსა ხატსა⁷; ზღაღუქნელი ხატის საქართველოში მოსვენება მიეწერება იმას, რომ ქართველები წარმოადგენენ „ერსა საზეხურისა“ და „ქართულთა სამუფეო იქსადა უბრწუნებ ყო ღმერთმან“⁸. მხვე დაუწერია „ტისპირანი ზესთგამოთქვისა ზღაღუქნელისა ხატისანი 16 აგვისტოსა“⁹. ანტონმა კარგად იცოდა, რომ 16 აგვისტოს მსრფლოი გელესია დღესასწაულობდა ქალაქ ელესიდან ზღაღუქნელი ხატის ვადმოსვენებას კონსტანტინეპოლში. რომელსაც აღვილი პქონდა 944 წ. შეტად საყურადღებოა, როგორ ათინამებს ანტონი ამ ორს სხვადასხვა ცნობას მაკბოურის ზღაღუქნელი ხატის საქართველოსა და ბიზანტიაში ქ. ელესიდან ხამოხენების ზესახება; იგი ამბობს, რომ „ქალაქთა იმეჲან (ე. ი. კონსტანტინეპოლნი) ტილოა, ხოლო ქართლმან კეცი დამავდრა სიმდიდრედ ხაცხორებლად“. მიზანდასე, კონსტანტინეპოლში ვადამეტანათ ტილოზე აღბეჭდილი მაკბოურის ხატი ქ. ელესიდან, ხოლო ქართლში ანტონ მარტომყოფელს მოეტანია ტილოდან კეცე აღბეჭდილი პირი ზღაღუქნელი ხატისა აჲად. ქ. ელესიდანე სამართლიანად შენიშნავს, რომ არსენ ბულმაისძეს სიტყვები ზღაღუქნელი ხატისადმი „მეფე მორწმუნე, შენ მიერ გარგვნოსანი, განამქნეე ძღვევად მტერთა და გამოიხინე იგი მძღველ ხარბარობთა“, უნდა იყოს გამოწვეული პატრიოტული გრძობით. რომელიც ზღაღუქნელი იყო ჯალალედინისა და მონღოლებს შემოსევის წყალობით¹⁰.

თვით ხატის წარწერაში, რომელიც 1715 წ. ელეთნის, მოთხრობილია, რომ ამის-ხატი უერ ქალაქ ელესიდან ვადმოეტანათ კონსტანტინეპოლში, შემდეგ ბიზანტიის კეიხრას ლეონ III თავჩედის ცნობილი ხატიმშობლის დარს (717—741). ოდეს ლეონ თავური და სხუანი ხატიმშობლნი აღმოჩნდნენ, მას ეამსა მუნიოგარ წარმოესტენათ და დაესეთ კლარჯეთის ხატიმსკობოსისა საყ-

¹ М. Шаншашвили, Описание рукописей Тифлисского епархиального училища, Тифлис, 1901, т. III, стр. 308—312. ანდრია პირველ წოდებულს—იგი ხატისას ცნობით, საქართველოში სამოეტანია დეიანსმობლას ზღაღუქნელი „ქალაქი“ ხატი, რომელიც მას დეტალებად აწერს („აქურთის დეიანსმობელი“). იმ ქალაქ ცხ, ბიზანს ვაიოც მს 41—42

² М. Шаншашвили, Ог. III, стр. 310.

³ ი. ხაბიბინი, საქართველოს სამოთხე, გვ. 294.

⁴ ი. ხაბიბინი, საქართველოს სამოთხე, გვ. 294. + ენაგლი მკ. საკობო ხატიულ ზღაღუქნელთა ქართლში მოსვლის ზესახება, ტფილისის უნივერსიტეტის შობაზე, ტ. VI ტფილისი, 1926, გვ. 97.

⁵ ი. ენაბაძე, ვინ იყო და როდის ცხოვრობდა სანთის მწოდებელი, ტფილისი, გვ. 10.

⁶ აჲად. კორნი ენაგლი მკ. ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, 1953, გვ. 344.

⁷ აჲად. კორნი. ენაგლი მკ. Ог. III, გვ. 344.

⁸ აჲად. ე. ენაგლი მკ. Ог. III, გვ. 345.

დაჩსა ანსასა¹; შემდეგ მოთხოვნილია, რომ თამარ მეფის ნიუთის ბოძებით თანე ანსელში მო-
აქვდნა ბატი და ჩოდესაუ „კათაორდა“ სამცხე, შიშინ ბატი თბილისელ ვაჟარს სამოეტნა თბი-
ლისს და მიეცადა დომენტი კათალიკოსისათვის, ბატის ყოფიან მშვი, ჩოვორს ვეციო, დადს-
ტერებულა სათანადო საბუთით, რომელიც 1230 იყო გარჩეული ზეენა მიერ.

ამრიგად, აღნიშნული წარწერა გვაწვდის ახალ ცნობას, სახელდობრ ძველს ვადმოკვებს, რომ
ხელთუქმნელი ბატი, ედესიდან გადმოსვენებული კონსტანტინებოლში ლეონ ისაყელის დროს, რომ
შედაუ შართლაც გამსაჯობებული ენერჯიით დევნიდა ბატის თაყვანისმცემლებს, ანადგურებდა რე-
ლიგიური ხელთუქმნების ძველებს², გადმოუხვენებიათ ქლარეცოში. ამ ცნობას ეწინააღმდეგება ის გარე-
შობა, რომ ედესის ცნობილი ზაქხოვრის ხელთუქმნელი ბატი შილიდ 944 წ., კონსტანტინე VII
პოტოპოლიტის ვისრობის დროს ვადმოსვენეს კონსტანტინებოლში; კეთხი ლეონ III ისაყე-
ლის დროს (717—741) გერ კადე, ედესის ხელთუქმნელი ბატი, რომელზედაც ზაქხოვარი იყო გა-
მოსახული ფიცარზე ვადარულ ტილოზე, კონსტანტინებოლში არ იყო. ეს გარეშობა, ჩოვორს
სანა, კარგად იყოდა თიანე ჩინიელში და არსენ ბულმაისძემ; თუმცა ედესის ხელთუქმნელი ბატი
კონსტანტინებოლში 944 წლამდე ვადმოტანილი არ იყო, მაგრამ ხელთუქმნელი ბატის იკონოგრა-
ფიული ტიპი VI საუკუნიდან მოყოლებული გავრცელებული იყო საქისტიანო ქვეყნებში, და ქა-
ლაც კონსტანტინებოლში, ჩოვორს ქრისტიანული რელიგიური ეულტურია ზედად შიშენელოდან
სტერში, რა თქმა უნდა, 1230 იქნებოდა. თუთ ბატის წერის შინაა, შესრულების ტექნიკა, იკო-
ნოგრაფიული ტიპი და სტილი, ჩოვორს ეს ცადე იქნება გამოჩეული, მიგვაითიებ VI—VII ს.,
ამიტომ შესაძლებელია, რომ, შართლაც, ბიზანტიაში ბატების თაყვანისცემის დევნის დროს, ლეონ
III ისაყელის მეფობაში, ზაქხოვრის ხელთუქმნელი ბატის იკონოგრაფიული ტიპის ერთ-ერთი ნა-
შეში, რომლის იკონოგრაფიული ტიპი შემუშავდა და მოქმედარეობს უკვედა ედესიდან, ვადმო-
ტანია დასავლეთ საქართველოში.

• •

ზაქხოვრის ბატი მოქედლობის ახდის შემდეგ შიშენელოში ვახდა მეცნიერული შესწავლისათ-
ვის; თვი დაწერილია ფიცარზე — 1,05 × 0,71. სიხე 0,046 შ.; ფიცარი დაშიანებულია ბევრ
დვილის; გამსაჯობებით აღსანიშნავია, რომ ზელოდან ბატის ზეაველი ვამობილია რა ნაწილად;
ვამობილი რე ამოვსებულია სანადა; ბატის ქვედა ნაწილი დაშიანებულია ასე, ჩოვორს ზედა,
ვამობილი რე ამოვსებულია აგრეთვე სანადა; ბატის შატერულსა და შესრულების ტექნიკის ან-
დასს აბიკოდებს ის ვარეშობა, რომ შატერობა ძლიერ დაშიანებულია, გამსაჯობებით ზაქხოვრის
პირის სანის ქვედა ნაწილი, სადაც შატერობა თითქმის სულ ვადსულია. ზაქხოვრის თმა, რომე-
ლიც რა ნაწილად იყოფოდა, ძლიერ დაშიანებულია; შედარებით კარგად სანს შისი შარსებია ნაწ-
ნევი; შარსეენა ნაწნავის შატერობის ფენი სავსებით ვადსულია; ამგამად იგი დაფარულია XVII ს.
შეორე ნახევრის შუკი ყვიხფერი სარებებით, რომელზედაც შემდეგ წარსეამო დაქი.

მოქედლობის ახდის დროს აღმოხდა, რომ შატერობაზე ვარდა იმ ნაწილისა, რომელიც ეო-
ქედლობაში დარეგებული იყო ზაქხოვრის სანის ვამოსახენად. დაქრული იყო ზემოდან ტილო-
ტილისა და მოქედლობის შუა შოთავსებული რე ამოვსებული ყოფიდა აგრეთვე შიშენელოში — ფი-
სით; ტილი ფარავდა ზაქხოვრის შავებს შიხტესა და რავე ნაწნავის უდიდეს ნაწილს; ტილი
ამოქრალი ყოფიდა ზაქხოვრის პირისხის ვამოსახენად, მაგრამ თვი ზაქხოვრის სანის შიშენელო-
ბის არ შახეება ზესტად, ბირიქით შის ფარავს. მოქედლობის ახდის დროს ვამორცეა, რომ ტილი,
რომელიც ზესტად შახეება მოქედლობის კონტურს და არა პირუანდელ შატერობას, დაქრავით
ძველ შატერობაზე ახალი მოქედლობის სარსელად 1825 წელს.

ვინაიდან ტილი, რომელიც ძველ შატერობაზე დაქრული იყო 1825 წ., ფარავდა პირუანდელ
შატერობას, ამიტომ თვი ფარავდად მოუაყლო შატერობას. ვამორცეა აგრეთვე, რომ შუკი
რბიშარის მიერ მოქედლი ბატის სარის ქვეშით შოთავსებული ყოფიდა ანვე შემადგენლობის ში-
სა, რომელიც დაქრული ყოფიდა ტილოზე. ტილის ახლამ ვამორცეა შემდეგ ფაქტები: პირუან-

¹ А. ВАСИЛЕВ, Записки по истории Грузии, т. I, II, 1917, стр. 241. В. В. ВУЛОГОВ, Записки по исто-
рии Грузии, IV, II, 1918, стр. 317—321.

ეს პროფ. სტრიგოვსკიმ¹ აღნიშნა, ბიზანტიაში, სადაც იგი მიღებული იყო კედლის მხატვრობისად. ილნიშნული წესი მხატვრობისა ცნობილია VII ს².

ენკაუსტიკური მხატვრობის ძეგლების შესწავლა აღგენს აგრეთვე, რომ ფიციარი წინასწარ იფარებოდა რომელიმე ფერით, რომელიც წარმოადგენდა ფონის ფერსაც; ხშირად ეს ფერი შესრულებული იყო ტემპერით³. ხოლო ცვილოვანი ტემპერის ტექნიკის დროს ყოველთვის ფიციარზე წინასწარ გაყვებული იყო საგანგებო გრუნტი, რომელიც შედგებოდა წებოსა და ცარცისაგან. ამის ხატის შეცხოვარს ასეთი გრუნტი არ ჰქონია. სამაგიეროდ, ასეთი გრუნტი აქვს წილენის ლეთისმშობლის ხატს⁴, რომელიც ნაწერია ცვილოვანი ტემპერით და თავისი მხატვრული ღირსებით წარმოადგენს დაზგური მხატვრობის მეტად საყურადღებო ნიმუშს⁵.

ამის-ხატის შეცხოვრის გამოსახულების ფრაგმენტების სტილის, იკონოგრაფიული ტიპისა და ტექნიკის შესწავლა არცაა, რომ იგი წარმოადგენს ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების VI—VII ს. ნაწარმოებს, რომელიც დაკავშირებულია თავისი წარმოშობით ქართულ-საჩოქ მხატვრულ წრესთან და შესრულებულია წმინდა ენკაუსტიკური ფერწერის წესით.

• •

ჩაც შეეხება შესრულების ტექნიკას, უნდა ვთქვათ, რომ ქართული ოქროსმქანდაკელობის ძეგლები სრულებით არ არის ამ მხრივ შესწავლილი; ის, რაც თავის დროს აღნიშნავენ პ. უვაროვიჩისა⁶, სრულებით არ შეეფერება სინამდვილეს, რადგანაც მის საფუძვლად არ უდევს ჩვენი ძეგლების დეტალურა ბუნებრივი შესწავლა; მთელი რიგი საყურადღებო შენიშვნებისა ქართული ოქროსმქანდაკელობის ტექნიკის შესახებ აქვს გამოთქმული პროფ. ლ. ა. მაკულევიჩის თავის გამოკვლევაში ჯუმათის ვერცხლით ნაჭედი ხატების შესახებ⁷. ცალკე დაკვირვებანი ჩვენს მიერ მოუვანილი იყო წერილში, რომელშიაც გამოტყვევებული იყო ხონის წმიდა გიორგის ვერცხლით ნაჭედი ხატი⁸. ტექნიკური ხასიათის დაკვირვებათა შედეგება გვაძლევს საშუალებას უსუსტად აღვადგინოთ როგორც შენობის პროექტის შიდათადა მოშენებები, აგრეთვე მრავალი საყურადღებო დეტალი, თვითნული პროექტის თანამიმდევრობა და დამახასიათებელი ნიშანი. წარმოების წესები და ხერხი არ განისაზღვრება მხოლოდ ხელოსნობის ვიწრო ფარგლით, ტექნიკური ხასიათის ოსტატობით; ამ შემთხვევაში ტექნიკური ოსტატობის დაუფლებისთანავე ჩვენ უდიოდ სიქმე გვაქვს წმინდა მხატვრული ხასიათის, წმინდა შემოქმედებითი ხასიათის პროექტთან. ვერცხლი თავითავედ წარმოადგენს განსაკუთრებით საყურადღებო და ამავე დროს ნამდვილ რჩეულ მასალას მხატვრული პლასტიკისათვის. ვერცხლის ფორფიტის ზედაპირის თვისება საშუალებას აძლევს ოქროსმქანდაკეებელს ხან ძლიერა, ხან უფრო სუსტი ჩატუჩის დაკრით ზურგადან, ზედაპირის მთლიანობის დაურღვევლად, სათანადო სიმაღლის რელიეფური გამოსახულება, ან ადამიანის ფიგურა, ან უცნაური მოყვანილობის ქართული ჩუქურთმა, ამოიყვანოს; ფონისა და რელიეფის ზედაპირის დაშუშავებისას ოქროსმქანდაკეებელს შეუძლია დაუპირისპიროს პრილა რელიეფი შატოვან ფონს, მოგვეცეს მთელი რიგი გარდასავალ ტონებისა და ნახევარ ტონებისა.

ქართული ოქროსმქანდაკელობის ტექნიკური შესრულების პრინციპი საუკუნეთა განმავლობაში, როგორც ეს ძეგლების დაკვირვებიდან ჩანს, თითქმის უცვლელი იყო; იცვლებოდა შესრულების მანერა, სტილი, ოსტატობის მხატვრული და ტექნიკური დონე, ხოლო თვით ტექნიკური

¹ Стрыговский, Byzantinische Denkmäler, I, 1891, S. 123—124.

² Шниг, Тезисы археологических исследований, М., 1934, стр. 122.

³ Стрелков, Фрагменты иконостаса, Москва-Ленинград, 1936, стр. 82.

⁴ დასაზგებელი ბაქის გამოსახულებად აღნიშნული ძეგლი ცალკე ნარკვევის საბით.

⁵ თემა მ. ი. ი. (Ор. cit. стр. 126) უახლოეს ცვილოვანი ტემპერის ნიმუშები. როგორც ვამხატვრე ეს წესი, ფერწერის, უახლოვრობით არ ჩანს, მაგრამ იგი იხვევს ძველს, როგორც წინადა დახატულობა ტემპერა; აღნიშნულია, რომ ფრანსკული წესი ფერწერის უფრო უახლოვრობა გვიან ვამხატვრე, მეტივე ბიზანტიურ ხელოვნებაში (Стрелков, Ор. cit., стр. 48).

⁶ Материалы по археологии Кавказа, т. II, 1904, стр. 101—102.

⁷ Maculevic, Monumenta disparata de Dzumatli, Byzantion, t. II, Paris, 1928, p. 89—91.

⁸ შ. ამირანაშვილი, ხმის გულისა წინადა ნიშნის ხატ, საისტორიო შრომები, წ. II, თბილისი, 1925, № 149—150.

შესრულების პრინციპი უკლებლი იყო. ლითონის ფერკლას დამუშავება იწყებოდა ზურგიდან, მუშაობის დროს ვერცხლია ფერკლას ზედაპირი დაღებული იყო პლასტიკურ მასაზე. აღმათ ფისზე. ოსტატს ზურგიდან სხვადასხვაგვარია ჩყინის ანუ ფოლაფია ინატრეშენტების საშუალებით, სხვადასხვა ზომის ჩაქვის დაკრით, რელიეფის ზოგადი მოყვანილობა ამოყავდა, მაგალითად, თავი, სხეულის სხვადასხვა ნაწილი, შესამოსელი და სხე. გარდა ამისა, ოსტატს წვეტიანი ინატრეშენტით „მასხალით“ ანუ „ყალბით“ ზურგიდან ამოყავდა გამოსახულების კონტური, რომელიც რელიეფური ხაზისაგან შედგება; ოსტატი მტრი სიმკვეთრითაა ზედაპირიდან კონტურის რელიეფურ ხაზს ორივე გვერდიდან მოხაზავს წვეტიანი ინატრეშენტით. ამგვარად მოყვნილი აქვს ბეჭა ოპი. ზარს ყველა ფიგურისა და აგრეთვე ორნამენტის კონტურები აწმის-ხატის ზაცხოვრის ჩარხოზე, მაგალითად, პეტრე მოციქულის, პავლესი, იოანე ნათლისმცემლისა და სხე. მუშაობის დროს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვერცხლის ფერკლასი დაღებული იყო ელასტიკურ მასაზე; ძირითადი რელიეფის ზურგიდან ამოყვანის შემდეგ, ოსტატი კონტურებს აძლევს მკაფიობას, სიმკვეთრეს და რელიეფის ყოველივე ნიუანსის ვიდმოყვმის აქცევს ძირითად უურადღებებს, რელიეფის დონის შეფარდება სურათო ძირითად არესთან, ერთის მხრივ, და გამოსახულების ნაკეთების გადმოყვმა რელიეფის გაძლიერებისა და შენელების საშუალებით, მეორე მხრივ, მოითხოვს ოსტატისაგან ლიდ ტექნიკურ მოხერხებას, მხატვრულ გემოვნებას, პლასტიკის მხატვრული პრინციპების საესეებით დაუღლებას. ამ შემთხვევაში ოსტატს უხდება მოხერხებული შეფარდება მუშაობის პროცესების, როგორც ზურგიდან, აგრეთვე ზედაპირიდან. საფიქრებელია, რომ ოსტატი გამოსახულების ზედაპირის საბოლოოდ დამუშავებას მხოლოდ მაშინ დაიწყებდა, როდესაც მთელი გამოსახულების ძირითადი რელიეფი უკვე ამოყვანილი იყო ზურგიდან, ერთი ხატკვით, როდესაც მთავარი სიმუშაო, რაც კი ზურგიდან კეთდებოდა ხოლმე, უკვე დამთავრებული იყო. ყველა მომენტისა და მუშაობის პროცესის ცალკეული ტექნიკური ხერხების აღდგენა საესეებით შეუძლებელია, ვინაიდან აღნიშნული პროცესები, რომლებშიც ქართული ქვლეზითი ხელოვნების დარგში მოაღწია XIX ს. დასასრულამდე, თავის დროზე გენეტიკულად არ ყოფილა შესწავლილი და აღწერილი. რელიეფის დამუშავება მოითხოვს რთული ტექნიკური პროცესის წარმოებას, როგორც ეს ჩანს ტეგლების დაკვირვებიდან.

სანამ ბეჭა ოპიზარის მიერ გამოყენებულ ტექნიკური ხერხები აღწერასა და აღწესხვას შეუდგებოთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ძირითადი ფონი, რომელზედაც წოცხულია ფიგურის რელიეფური გამოსახულება, არ წარმოადგენს ზესტსა და თანასწორ სიმბრტყეს ქართულ ოქრომკედლობაში. ზოგ ადგილას ბრტყელი ჩაქვის დაკრით ზედაპირიდან ჩაღრმავებულია ფონი, ჩვეულებრივად ნიშნისა და ფიგურის მხრებით და აგრეთვე სხვა ადგილას, რაც თავითათად აძლიერებს გამოსახულების რელიეფობას; რელიეფის ღრე ზურგიდან ამოყვნილია აგურისფერი მასით, რომელიც ინახავს რელიეფს დაწვეისაგან; აღნიშნული მასა იხეთი სიზუატიით გადმოგვეყვმს რელიეფის მოყვანილობის ყოველივე დეტალს, რომ იქ, სადაც გამოსახულებაა ლითონის მოჭედილობა დაზიანებული აქვს, მაგალითად, იოანე მხატვრისა და პავლე მოციქულის გამოსახულება (ტაბ. 17, 18), რელიეფის აღდგენა შესაძლებელი ხდება. ამგვარი მასა ქქონია ჯუმათის მთავარანგელოზთა ხატებს, ხონის ცელესიის წმიდა გიორგის ხატს და სხე. ნ. პ. კონდაკოვს¹ ხონის ხატია მასა შეცდომით მიუღია ხედ, რომელიც უნდა ყოფილიყო იშპირადე დაბეშავებული, როგორც ხატის რელიეფი; მას შეცდომა მოსულია, რადგან ხეზ თვითონვე ენახეთ ეს მასა, რომლის ერთი ნაწილი ქქონიკა ანალიზისათვის გადავეყვი პროფ. იასონ ნოსეშვილს; რაც შეეხება მასის მაგიერ ხის დატანებას, უნდა აღვნიშნოთ, რომ საეჭოა წინათ ამგვარი ხერხისათვის მიუმაართათ: ეს ძლიერ გაართულდება მუშაობას, რადგანაც რელიეფი ჯერ უნდა ყოფილიყო გამოყვანილი ლითონზე, ბოლო უკანასკრელის მიხედვით უნდა დაემზადებინათ ხეზე იგივე რელიეფი, რომელზეც უნდა მოექციათ უშუალოდ ლითონის ქვშ. მასის მხარებას აქვს ის უპირატესობა, რომ იგი მუქანიურად გაძლიერებს

¹ 1918—1919 წ. ჯერ კიდევ ქ. თბილისში იყო ჩამდგნილი ოსტატი, რომლებიც მუშაობდნენ ძველი ტრადიციის მხედვით; საბრთველის ხანისტ საზოგადო. მიერ შექმნილ აქნა ერთი ოქრომკედლის ხანუშაო იარაღები და „აიშურია“ თქოთღლი იარაღის ხანუშოფება; ამის შესახებ გამრავებული ჰქვს ჩემი დაკვირვებები გამოქვეყნებული ცალკე წიგნის სახით.
² Масленков, Op. cit. p. 92
³ Н. ამირახანშვილი, Op. cit. p. 149—150
⁴ Н. Ковалова, и Т. Бакрадзе, Опыт восстановления поверхности в медно-серебряном сплаве в антикварной реставрации, СПБ, 1990, стр. 65.

ჩელიეფის ფორმას, როდესაც ავსებდნენ ჩელიეფის ღრუ¹ ზურგიდან. აღნიშნულა მასა უნდა იყოს, უმჯობესად ის ელასტიკური ნივთიერება, რომელსაც დააკადენენ ლითონის ფურცლის ზედაპირს და რომელზედაც შემდეგ ზურგიდან ამოკაუდათ ჩელიეფი. ქართულ ოქროშქედლობაში თითქმის უკანასკნელ დრომდე ჩელიეფის ამოსაკვანად ვერცხლის სურბებზე ხმარობდნენ ელასტიკურ მასას, სახელდობრ ფისს².

• •

ბექა ობიზარის ოსტატობის ტექნიკურსა და მხატვრულს ანოზურაგ დახასიათებას გვაძლევს ანხის-ხატის მაცხოვრის ხატის ზარზოს ჩუქურთმებისა და ცალკე ფიგურების გამოსახულებათა დაკვირვებითა განხილვა. ჩარჩოს ზედა ნაწილზე გამოსახულია „საყდარი“. მარჯვენა კუთხეში ეს წაბი ლაბარეშით ხელში, წელზევით გამოსახულია მთავარანგელოზი მიქელი (მთრანგლში მქლ), რომლის სახე დაზიანებულია. ჩაზნექილა შეჭედული კარის დიკეტის დროს. მეორე გვერდით სიმეტრიულად ამავე იტრიბუტით და ამავე პოზიციით გამოსახულია მთავარანგელოზი გაბრიელი (მთრანგლში გბრლ), რომლის პირისაზე უფრო ნაკლებადაა დაზიანებული, ვიდრე მიქელის.

ჩარჩოს მარჯვენა მკლავზე, ცალკე ოთხეუთზე არებზე გამოსახულია ლეთისმშობელი ედრების პოზაში, მთელი ტანით. რომელიც წესისამებრ მიმართულია მაცხოვრის გამოსახულებისადმი, წარწერით: ღდა ლთსი. ამავე ტრადიციულ პოზაში ხატის მარცხენა მკლავზე გამოსახულია იოანე ნათლისმცემელი წარწერით ფონზე: ინე ნთლსმცმელი. ორივე გამოსახულება კარგადაა დაცული. არაერთიანი ხიანი არ ეტყობა და გვაძლევს წარმოდგენას ბექას გასაოცარ ოსტატობაზე. ქვედა ზარზოზე წელზევით შუაში გამოსახულია პაულე მოციქული წარწერით, პლე მქკელი. მარცხენა კუთხეში წელზევით ნათურად მობრუნებულია წიგნით ორივე ხელში, მახარებელი იოანე (ინე მხრებელი). მარჯვენა კუთხეში ამავე პოზაში გამოსახულია პეტრე მოციქული (პე მქკელი), რომელსაც მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს.

აღნიშნული ფიგურების ტექნიკურსა და მხატვრულ გაფორმებაში ნათლად ხანს უღიღესი ოსტატის, მოქანდაკისა და არა უბრალო ოქროშქედლის ხელი და გემოვნება. აღამიანის ფიგურა ბექას შემოქმედებაში მოცემულია საკმაოდ მაღალი რელიეფის სახით, რომლის პლასტიკური აღნაგობა გამაზღვრულ მხატვრულ წესს იკვემდებარება. ბექას ყოველთვის აღამიანის ფიგურის ჩელიეფში თავი უფრო მაღლა აჭებს ამოყვანილი, ვიდრე სხეულის სხვა ნაწილები. თავის ზედა ნაწილი შესრულებულია უფრო მაღალი რელიეფით. პირისაბის ნაკეთები მოცემულია დაქანებული რელიეფით, განსაკუთრებით რელიეფი დაბლდება კისერთან. შემდეგ ფიგურის რელიეფი თანდათანობით იწვეს და ფიგურის შუა ადგილას, სადაც ხელგბია მოცემული პირობით პოზაში, იგი კვლავ აღწევს მაღალ დონეს, ბოლოს რელიეფი თანდათანობით დაბლდება, განსაკუთრებით ფეხებთან (ლეთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებანი, ტაბ. 14,15). ამავე დროს ფიგურის სხეული, რომელიც დაფარულია შეამოსეღით, არსად არ კარგავს პლასტიკურობას, შეამოსეღის ნაოკების მოყვანილობა სავსებით შეესაბამება სხეულის შინაგან აღნაგობასა და მოყვანილობას და, რაც განსაკუთრებით უურადლების ღირსია, იგი შესრულებულია სწორ პერსპექტივაში, ვერსად რელიეფის ღონის პერსპექტიულ აღრევას ვერ იპოვით. მთელი ფიგურა ბექას შემოქმედებაში მოცემულია პერსპექტივის კანონების დიდი ცოდნით, ფიგურის რელიეფი აკებულა პერსპექტიული თანამიმდევრობის ღრმა ცოდნაზე, რითაც ბექა ობიზარის შემოქმედება, გაცილებით შორს მიდის, ვიდრე ამავე ხანის წმინდა ოქროშქედლობის დიდი ოსტატების შემოქმედება რაც, როგორც ირკვევა, კარგად ესმოდათ იმ ხანის საქართველოში, როდესაც ამ სახელოვან ოსტატს უწოდებდნენ „ოქროსმქანდაკებელს“ და არა ოქროშქედელს.

აღამიანის ფიგურის ზოგადი რელიეფი ამოყვანილია ზურგიდან, პერსპექტიული თანამიმდევრობის დაცვით, როგორც უკვე აღნიშნული იყო. განსაკუთრებით რბილად და პლასტიკურად ამოყვანილია პირისაბის ზოგადი რელიეფი და ნაკეთები; დამახასიათებელია ამ მხრეთ ლეთისმშობლის პირისაბის შესრულება: რელიეფი რბილი მოყვანილობისაა, სწორია პერსპექტიული აღნაგობა, განსაკუთრებით მარცხენა ღოყის, რომელიც პერსპექტივაშია მოცემული; თავი, ოდნავ დახრილია, სწორი ცხვირი ამოყვანილია ზურგიდან, ნაწილობრივ დაზიანებულია. თვალები მოცემულია საკმაოდ ღრმად,

¹ ანხის-ხატის მისი კბივითა მსაღიხის მსხვეფით.

თვალის ზედა და ქვედა ქუთუთო გადმოცემულია ზურგიდან წერილი რელიეფური ხაზით. თვალის კაკლები შესრულებულია მომრგვალო რელიეფით, ხოლო ბირთვები აღნიშნულია ზემოდან ჩაღრმავებული წერტილით. ბაგე ზურგიდან შესრულებულია რელიეფით; ბაგის კუთხენი ჩაღრმავებულია ზემოდან; შუბლზე აღნიშნულია ნაოჭი წვეტიანი ინსტრუმენტით. შესამოსელის ზოგადი რელიეფი ამოყვანილია ზურგიდან; ნაოჭების კონტური გადმოცემულია ზურგიდან რელიეფური ხაზით. ნაოჭების მოყვანილობა სავსებით სწორად გადმოგვეცხს სხეულის ფორმებს. ნაოჭები საბოლოოდ დანუშავებულია ზედაპირიდან. ფიგურა ნახევრად მობრუნებულია მაცხოვრის გამოსახულებისაკენ. ფიგურის კომპოზიციას სავსებით შეესაბამება ტანსაცმელის ნაოჭების მიმართულება, რომელიც მოცემულია ვერტიკალურ ხაზებში. აღსანიშნავია, რომ ღეთისმშობლის მარცხენა ხელის გული შესრულებულია პერსპექტივაში სწორად და პლასტიკურად; ხელის გული და თითები ამოყვანილია ზურგიდან, ხოლო შემდეგ ხელის გულის ზედაპირი ზემოდან დამუშავებულია ოსტატის მიერ; ასეთივე დიდი ოსტატობა და რელიეფური პლასტიკის ტექნიკური ხერხების სრული დაუფლება ნათლად ჩანს იოანე ნათლისმცემლის ფიგურის გამოსახულებაში. რელიეფის აგებია პრინციპი და ტექნიკური შესრულების ხერხები, საბოლოოდ დანთავრებია წესი ამ შემთხვევაში სავსებით იგივეა; ნათლისმცემლის თმისა და წვერულვაშის ხვეულები მოცემულია რელიეფის სახით ზურგიდან ზოგად მასტებში, შემდეგ კი თვითული ნაწნავის კონტურს ოსტატი აღრმავებს და საბოლოოდ ზემოდან წერილი ჩაღრმავებული ხაზებით აღნიშნავს თმას; ეს ხაზები თვითული ნაწნავის მიმართულებასა და ფორმას ზუსტად მიყვება; ამ შხრივ ვხედავთ, ოსტატი რეალობას იცავს და არ მიმართავს სტემატურ სტილიზაციას; საუურადღებოა მთავარანგელოზთა ხეობა თმისა და პეტრე მოციქულის ტრადიციული ხეული თმისა და წვერულვაშის შესრულება; ოსტატი ამ შემთხვევაშიც თავის პრინციპს ზუსტად იცავს. იოანე ნათლისმცემლის შუბლზე წვეტიანი ინსტრუმენტით აღნიშნულია ორი ნაოჭი; სახის მარჯვენა ნაწილზე, რომელიც რაქურსშია მოცემული, ნაოჭი შედარებით უფრო ღრვა ხაზით არის გადმოცემული. წარბებს შორის ცხვირის ზემოთ მოთავსებული სახის ნაწილი საგანგებოდ ჩაღრმავებულია ზედა პირიდან. ცხვირი ცოტა დაღია, თხელი და მობრილი. თვლები იმავე წესით აქვს გაკეთებული, როგორც ღეთისმშობელსა და დანარჩენ ფიგურებს. ასეთივე აგრეთვე ტანსაცმელის ნაოჭების მოყვანილობა, რომელიც რთული ტექნიკური და მხატვრული ხერხების გამოყენების შედეგს წარმოადგენს; მარჯვენა ხელის გული და თითები ისეთივე სწორ რაქურსშია მოცემული, როგორც ღეთისმშობლის მარცხენა ხელი. ორივე ფიგურა მოთავსებულია მოგრძო ოთხკუთხე არეში, ეგრეთწოდებულ „ისოკეფალიის“ წესის მიხედვით, ე. ი. ფიგურის ფეხები წვდება ჩარჩოს ხაზს, თავი კი, ჩარჩოს ზედა ნაწილს. ორივე გამოსახულია მოხუჭურთმებულ არეში, რომელიც დაფარულია სტილიზებული მცენარის სახის შემქულობით (სურ. 14, 15).

ფონის ორნამენტი შესრულებულია არა ზურგიდან, არამედ ზედაპირიდან, შემდეგი წესით: ჯერ წვეტიანი იარაღით შემოხაზულია ორნამენტი ყრცხლის ფერცელზე; შემდეგ ორნამენტის ფონი დაფარულია დაჩხვლევითი წერტილებით, რომლებიც შატოვანი ზედაპირის ნთაბეკდილებას ახდენენ, ამავე დროს ორნამენტი ღებულობს ოდნავ ამოწეულ რელიეფის სახეს. სინამდვილეში კი რელიეფი არ არის; შესაძლებელია, ოდნავ რელიეფს ორნამენტი ღებულობს იმის წყალობით, რომ მთელი ფონი ორნამენტის გარეშე დაფარულია წერტილებით, რომლებიც შესრულებულია წვეტიანი ინსტრუმენტის საშუალებით ჩაქუჩის დაკრით, რის გამოც ოდნავ ჩაზნექილია. ყოველ შემთხვევაში აქ შეტი მნიშვნელობა აქვს მხედველობითი შთაბეჭდილებას და არა ფაქტიური რელიეფის არსებობას, რაც უდავოდ განსაზღვრულ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს; ორნამენტი ორივე გამოსახულების ფონზე ერთი და იგივეა, მხოლოდ არის შემდეგი განსაჯავება. იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულების წინ იგი უფრო დიდი მასშტაბით არის მოცემული; იგივე ორნამენტი ამავე ფიგურის ზურგს უკან კი უფრო მცირე ზომისაა: ოსტატმა ანგარიში გაუწია იმ გარემოებას, რომ წინ განკარგულებაში იყო უფრო ნაკლები მოცულობის სივრცე და ამავე დროს მას სურდა, რომ ფიგურას არ დაეფარა ორნამენტი. ღეთისმშობლის გამოსახულების ფონზე ორნამენტის მანტაბი ისეთია, როგორც მოცემულია ნათლისმცემლის გამოსახულების ზურგს უკან. ორივე შემთხვევაში, თუშეკავს ოსტატი ცდილობს ფიგურამ არ დაეფაროს ორნამენტი, შეუფარლოს ფიგურა და ორნამენტი, მაგრამ მას, ნაწილობრივ მიიხს, ცალკე შემთხვევაში ორნამენტის დაფარვა უხდება — მაგალითად, იოანე ნათლისმცემლის ზურგს უკან, ღეთისმშობლის მარჯვენა მკლავთან და სხვ.



მაცხოვრის ხატის რესტავრაციის სკემა



Endabai, Arraiaen Eujen

პროფ. ლ. ა. შაქულებიძის¹ გამოთქმა შედეგია მოხაზრება, რომელიც მან კიდევაც დასაბუთა რამდენიმე ნაგალითით. XI—XII ს. ქვემოთ ხელოვნების დარგში სულეც ერთიანი კომპოზიციის იდეა, რომელსაც ექვემდებარება კომპოზიციის ყველა ელემენტი და შათ შორის ფონის დეკორატიული მორთულობა. ტბეთის სახარების მოკვდილობაზე², რომელიც XII ს. დასლეს ეყუთვნას, ჯვარცმის კომპოზიციასა ორნამენტი ფონისა მიქვეება ფიგურების ნორმობას, ის რიტმს, იცვლის ზომას სიერცის მოკულობის თანაბრად. ხან მცირდება, ხან პირიქით—მატულობს, არსად არ ჭრის ფიგურას; ასეთივე ნიშნებით დახასიათებული აქვს მას ოხრიდის მთავარანგელოზ გაბრიელის ხატი³, რომელიც XI—XII ს. ეყუთვნის; ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც ფონის შექველობა სკრის ფიგურას, როდესაც არ არის შინაგანი კომპოზიციური კავშირი ფიგურასა და ფონის ორნამენტს შორის და როდესაც ფიგურა თითქოს იჭრება ორნამენტურ ფონის სიბრტყეზე, უკველია, საქმე გვაქვს გვიანი ხანის ეპოქასთან, სახელდობრ XIV ს. ანტიომ ოხრიდის ლეთისმშობლის ხარების ხატის მოკვდილობა⁴, რომელიც შემყულია იმავე ხასიათის ორნამენტით, როგორც მოკუმულია მთავარანგელოზ გაბრიელის ხატზე და ანგარიშა არ უწევს ფიგურის კომპოზიციას, თუმცა, როგორც ეს თვით ლ. ა. შაქულებიძის აქვს აღნიშნული, ან შატისათვის დაშაიდებული, ნაგრაიმ იგი ეყუთვნის XIV ს. და, მისივე ახრით, რესტაურაციას წარმოადგენს. საერთის საბოლოოდ გადაწყვეტისათვის საქარა ორივე ხატის, რომლებიც ერთი კომპოზიციის ხარების, ნაწილებია, მოკვდილობას შედარებითი შესწავლა. მოკვდილობა, ჩემის ახრით, ერთი და იგივე უნდა იყოს, რამდენადაც სურათების გასინჯვიდან ხანა. მაგრამ საერთის საბოლოოდ გადაწყვეტისათვის საქარა ორივე შეკვდილობის უფრო დიდი ზომას ფორტოსურათების გადელება და შედარებითი ანალიზი. საშუბაროდ, ასეთი სურათები ჯერჯერობით გადაღებული არ არის. ჩემის ახრით, ის რაც მხოლოდ XIV ს. ძეგლებში გვხვდება პირულად. პროფ. ლ. ა. შაქულებიძის ღებულების მიხედვით, ცნობილია გაცილებით უფრო ადრე, როგორც აღნიშნეთ უკვე, ღეკა ოპიზარს ახასიათებს; იმავე დროს XIV ს. ძეგლებზედაც გვხვდება კომპოზიციური შედარება ფონის მორთულობისა ფიგურისთან იმნაირად, რაც საგანგებოდ აღნიშნა პროფ. ლ. ა. შაქულებიძის; მაგალითად, ანისხატის კარების შიდა მოკვდილობაზე, რომელიც XIV ს. ეყუთვნის, ჯოჯობეთის წარწეყვეენის კომპოზიციასა და სხებზედაც ფონის ორნამენტი იმნაირად არის კომპოზიციურად განწილებული, როგორც ტბეთის სახარებია მოკვდილობაზე. ნამასადამე, ორივე საინტერესო დაევირება, რომელიც გამოთქმა პროფ. ლ. ა. შაქულებიძისა. ჩვენის ღრმა ჩწიწით, ედება ორს სხვაღისებვა მხატვრულ მიწინაჩრობას, თანადროულა და არა სხვადასაეა ეპოქის ხელოვნებას სტილს.

როგორც აღნიშნული იყო, ლეთისმშობლისა და იოანე ნაოლისეცენლა ფონზე განოსახული ორნამენტი შესრულებულია ხედაპირიდან და არა ზურგიდან; ორნამენტის არე დაფარულია წვეტიანი ინსტრუმენტის საშუალებით შესრულებული წერტილებით; თვით ორნამენტი ნოხაზულია ხედაპირიდან წვეტიანი ინსტრუმენტით ჩაღრნავებული ხაზის საშუალებით. იგი რელიეფის შთაბეჭდილებას იძლევა, რადგანაც არე შიდაწად დაფარულია წერტილებით, თუმცა სინამდელიღეწი რელიეფი არ არის; ხელის შეთებით ოღნაე სავრანობი ხდება ორნამენტის რელიეფი, რომლის წარწომობა საესებით გასაგებია; ორნამენტის არე ოღნაე ჩაიწნიქა ჩაქუჩის დაეერის დროს, როდესაც ოსტატმა იგი დაფარა წერტილებით, მაგრამ ჩვენ ან ნანდელილ რელიეფთან არა გვაქვს საქმე; ოსტატი ამ მხრივ მეტ უურადლებას აქცევდა მხუღველობით შთაბეჭდილებას.

ჩარჩოს მთავარი ორნამენტი, რომელიც მოთავსებულია ცალკე ფაგურათა შორის, შედგება რვა ცალკე მხატვრულ ერთეულისაგან, რომელთაგან თვითღული მხატვრულ ნაწარმოებს წარწოდგენს. მოტივი ორნამენტისა ბაუღ ჩარჩოზე იგივეა, მაგრამ თანახმად ქართული ხელოვნების ტრადიციისა, თვითღული ერთეული თავისებურია, თვითღულს საღსთარი მოხაზულობა აქვს, რომელიც არ მეორდება (ტაბ. 19, 26). ორნამენტის გარჩევა, მისი წარწომობა და განვითარების მთავარი მომენტი ცალკე გვეჩება მოკუმული. აქ აღნიშნავ მხოლოდ რამდენიმე ტექნიკური ხასიათის დაევირებას ორნამენტის მოკუმულია ხაეზოდ მალალი რელიეფით, პერსპექტიული სიღრმისა და თანამიმდევრობის დაევირება, რითაც ზეკას შეწოქმედება სცილდება წწინდა ოქრომკვდილობა.

¹ Maculevic, Op. cit. p. 93—101.
² МАК, в. XII, М. 1909, стр. 195—196, таб. XLV.
³ Н. Комляков, Миселовая, СПб., 1909, таб. XLXII.
⁴ Н. Комляков, Op. cit., таб. XII.

ხის მხატვრულ-დეკორატიულ ტრადიციების ფარგლებს და გვაძლევს წმინდა პლასტიკურ სახეებს. ორნამენტის რელიეფი ამოყვანილია ზურგიდან; კონტურის ხაზი, რომელიც აგრეთვე ამოყვანილია ზურგიდან, რელიეფურია; იგი გაძლიერებულია ზედაპირიდან ჰაქრილი ხაზით, რომელიც კონტურის რელიეფურ ხაზს თან მიჰყვება შიგნიდან. ფურცლის კიდურები, რომელიც ზოგ იდგილას გადმოკეცილია, ამოყვანილია რელიეფურად ზურგიდან: ფოთლის ზედაპირის უსწორმასწორობა, რომელიც უახლოვდება რეალობას, გადმოკეცილია რელიეფის დონის სხვადასხვაობის შეფარდებით. ფოთლის იმ ნაწილის კონტური, რომელიც გადმოკეცილია არ არის. ზემოდან დასერილია ჩაღრმავებული შტრიხებით. ფოთლის ძარღვები აღნიშნულია ზემოდან ხაზით. ორნამენტის არე დასხვლევითია წერტილებით, რაც აძლიერებს ორნამენტის რელიეფობას. ხატის ჩარჩოს ის ნაწილი, რომელიც დაქანებულია ხატის ეზოსაკენ, დაფარულია რელიეფურად ამოყვანილი ორნამენტით, რომლის ფოთლის კონტური ზემოდან დასერილია შტრიხებით, ძარღვები აღნიშნულია ხაზით. შთაფარი ორნამენტი ჩარჩოს, ფიგურები და ხატის ეზოს კიდური ორნამენტი შემოფარგლულია რელიეფური გრებილით, რომელიც ამოყვანილია ზურგიდან. ჩარჩოს გარეგან არშიაზე ორ გრებილითა შორის ზურგიდან ბლაგვი ინსტრუმენტით ამოყვანილია რელიეფური ბირთვები, რომლებიც შემდეგ მოხაზულია ზედაპირიდან და წარმოადგენენ, ალბათ, მარგალიტების მიბადებს. უფრო მართებული იქნება დავუშვათ, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ტრადიციულ დეკორატიულ ნოტიეთან, რომელიც ცნობილია უძველესი ხანის, ქრისტიანობის წინა პერიოდის, ოქრომჭედლობის ნიმუშებზე. შთაფარანგლოზთა შესამოსელზე ღორი შემკულია ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტით, რომლებიც ამავე წესით ამოყვანილია ხატის ზურგიდან.

• •

ბექა ოპიზარის მიერ შემუშავებული პრინციპი ფიგურას რელიეფის პერსპექტიული გამოსახვისა, წარმოადგენს ქართული რელიეფური პლასტიკის ისტორიული განვითარების შედეგს; იგი, როგორც შემდეგში დავინახავთ, წარმოადგენს ოპიზის აკოლის მიღწევას, ესაა დამახასიათებელი მხატვრული ხერხი, რომლის ბრწყინვალე გამომხატველი იყო სახელოვანი ოსტატი ბექა ოპიზარი. ბექას სტილის გაგებისათვის საინტერესო მისაღას გვაძლევს XI ს. ქართული ოქრომჭედლობის ორი ძეგლი: შემოკმედის მონასტრის უფილ საგანძურიდან ჰემს მიერ 1924 წ. ჩაშობილია ლეთისმშობლის ხტი, რომელზედაც დაკრულია სხვადასხვა ეპოქის ხატები¹, და მათ შორის ორი ცალკე გამოსახულება წმიდა ნიკოლოზისა და წმიდა ბასილის, რომლებიც შესრულებულია ერთი და იმავე ოსტატის მიერ. სახელდობრ, წმ. ნიკოლოზის გამოსახულების ფონზე (ტაბ. 31¹) არის ასომთავრული წარწერა, რომლის მიხედვით², ქართველ ოსტატს ივანე მონასტეს 1040 წ. შესრულება აღნიშნული გამოსახულება. მარტილის ტაძრის ჯვარი³ აგრეთვე წარმოადგენს დამთარილებულ ძეგლს ქართული ოქრომჭედლობისა, ვინაიდან იგი, წარწერის შინაარსის თანახმად, შესრულებულია საქართველოს მეფის ბაგრატ IV დროს (1027-1072 წ.) აქლეთთა ივანე დიაკონისათა. შესაძლებელია, რომ ივანე მონასტე და ივანე დიაკონი ერთი და იგივე პირი იყოს, მით უფრო, რომ წარწერების მოწმობით, ისინი თანამედროვენი არიან; მაგრამ ამ მოსაზრებას ეწინააღმდეგება დასახელებული ძეგლების სტილისა და ტექნიკის შედარებითი ანალიზი. მარტილის ჯვარზე (ტაბ. 34, 35, 36) ფიგურა უფრო მაღალი რელიეფით არის მოკმული, ვიდრე შემოკმედის ხატებზე. მარტივია ჯვარზე ფიგურები უფრო დინამიურია ზოგად ტანსაცმელის ნაოჭები უფრო რელიეფურია, ნაკლებად სქემატური. ისინი ზუსტად გადმოკეციბენ სხეულის აგებულებას, რომელიც დაფარულია შეამოსელოთ, რაც არაა შემოკმედის ხატებზე; ამავე დროს მარტილის ჯვარზე ფონი დაფარულია დამაში ფორმის გრაფიული წესით შეს-

¹ Н. Комляков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в историческом музее и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 113—115. рис. 35. სახელწოდება ერთნაირი აღმოსავლეთ ქვეყნისა საგანძურში დაცულია იხი ვრცელით ნაქვე ხტი წმ. ათანასეს და წმ. გრიგოლის გამოსახულებით, XI ს. რომლებიც წაღებულია შემოკმედიდან, ზოგად ერთნაირი აღნიშნულ განყოფილება დაფარვა შტრიხების ფონზე აღნიშნული ორივე ხტი შესრულებულია ივანე მონასტის მიერ, გ. ი. 1040 წ.

² Е. Ткачешвили, Архологические исследования, рис. 34, 35 и 36, муз. Е. Ткачеш, 1903, стр. 41—44.

³ Н. Комляков и Д. Бакрадзе, Ох. муз. стр. 70—72. рис. 35. გ. თაყაიშვილი. არქეოლოგიური მონაშრომები და შენიშვნები, წ. II, ტფილისი, 1914 წ. გვ. 55—56. სიოფ. გ. ნიჭინაშვილი, 973 წლის ჯვარი მონასტის საქართველოს მეფის წინაშე, ტ. VI. 1924—1930, გვ. 307, ტაბ. X.

ხელეული ორნამენტით, რომელიც ავსებს თავისუფალ არეს, იცულის თავის მობაზულობას და ბოძას არეს მოცულობის შედარებით და ამავე დროს არსად არ ქრავს ჯვარზე გამოახულ ფიკურებს. ოქროშკვდელი ყურადღებას აქცევს თავის ნაწარმოების შესაფერ შემჯელობას; დეკორატიული ხელოვნების პრინციპი ნიხთვის მნიშვნელოვან მოქენტს შეადგენს; შემოქმედის ხატებზე ორივე ფიგურა წაშობდგენილია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ წარწერას წმიდა ნიკოლოზის გამოსახულებებზე განყენებულ ფონზე. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმავე მხატვრულ ნოელენასთან, რომელსაც ადგილი აქვს მონუმენტურ მხატვრობაში, სადაც X და XI ს. განმავლობაში ქარბობს ცალკეული ფიგურებისა და ხშირად რთული კომპოზიციების გამოსახვა განყენებულ ღეროჯ ან ოქროსფერ ფონზე. მარტივლს ჯვრისა და შემოქმედის ხატების სტილისტიკური ანალიზი არკვევს, რომ XI ს. ფიგურის გამოსახვაში ორი განსხვავებული მიპდინარეობა არსებობს. ერთი უფრო არკუული, მონუმენტური მხატვრული ტრადიციის შქანზე, რომელიც ადამიანის ფიგურას გვაძლევს შედარებით მაღალი რელიეფის სახით, ზოგად სქემატურ ხატებში, განყენებულ ფონზე; მეორე კი ფიგურას აძლევს შეტ რელიეფს, მოძრაობას, მოქნილობას, პლასტიკურობას და განყენებულ ფონის ნაგოვიად ადამიანის გამოსახულებას ათავსებს ლამაზად მოოქეტრთებულ ფონზე, რომლის შორთულობა შედარდებულია როგორც არეს მოცულობასთან, ისე ფიგურის კომპოზიციასთან და ქმნის ერთს, შეტად ნათელს, მხატვრულ შთაბეჭდილებას.

აღნიშნული მიმართულება განაყოთრებული ძლიერებით ჩანს ქვაზე ამოკეთილ რელიეფებზე. საფარის კანკლებზე გამოსახული ღეთისშობელი ხარების კომპოზიციში იპერობა ყურადღებას მოძრაობის სილამხით (ტაბ. 39). სხეულის მოძრაობა, ოღნავ დაბრილი თაუი, რელიეფის მხატვრული გადმოკვმა ამგლავნებს XI ს. ქართული პლასტიკის დიდ მხატვრულ დონეს. პროფ. გ. ჩუბინაშვილი აღარებს მარტივლის ჯვრის კომპოზიციის ახალ პრინციპსა და ტექნიკურ შესრულებას იშბანის ჯვარს, რომელზედაც გამოსახულია ჯვარცმა (ტაბ. 33); იშბანის ჯვარს შერჩენილი აქვს წარწერა, რომელიც გვაძლევს თარიღს 973 წ. ჯვარის ყველა წარწერა და აღწერალობა მოყვანილი აქვს დეტალურად პროფ. გ. ჩუბინაშვილს; მისი აზრით, „იშბანის ჯვარი წარმოადგენს ქართული ქედვითი ხელოვნების ძეგლს, რომელიც დგას ძველი და საკეთრივ საშუალო საუკუნეების გამოქების მიჯნაზე“¹. იგი აღარება მარტივლისა (1027—1072) და იშბანის ჯვრებს და აგრეთვე რურის ვერდენის ბრინჯაოს ჯვარცმას (1066—1081), აქცევს განსაკოთრებულ ყურადღებას ვერდენისა და იშბანის ჯვრების სტილისტიკურ მსგავსებას. მოჰყავს ვრცელი ანალიზი რ. ამახნელი და ქართული ხელოვნების მხატვრული პრინციპისა.

წარწერა და არე, რომელზედაც იშბანის ჯვარცმა გამოსახული, არაუთარ ეჭვებს არ იწვევს; მკვებს იწვევს თუით ჯვარცმულის გამოსახულება, რომელიც როგორც პროფ. გ. ჩუბინაშვილის აღწერალობაშიაც არის აღნიშნული, ცალკეა დამხადებული² და შემდეგ მიმაგრებულია წინ გასაძლოდ დიდ ჯვარზე. ჯვარცმის მთელი გამოსახულება თავისი ჯვრით, მისივე აზრით, ნიშნისმულია და შემდეგ მის წინაპარზე საკეთითა გავლილი. დიდი ჯვარის ქვედა მელავი შეკეთებულია, სახელდობრ მისი ქვედა ნაწილი დამატებულია. როგორც შეკეთების დროს წარწერები მოწმობენ, XVII ს. იპერუთის მეფის გიორგის დროს (1605—1639)³; გარდა ჯვარის ქვედა მელავისა. შეკეთებულია აგრეთვე ექვსიდან ოთხი პალმეტი. „ფერბთა ფიკარი“, რომელზედაც დაკრულია ღერამნით მაკხოვრის ფხებები და ზედა ფიკარი წარწერით: ესე ივ მემე პროთა, პროფ. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, პირუანდელია. ე. ი. ეკუთვნის 973 წ.

მაკხოვრის მელავის ქვეშ მოთავსებული და აგრეთვე ზურგის წარწერა, რომლებიც ამოჭრილია ღითონზე, თავისი დამწერლობის ხასიათით, მართლაც, X ს. დათარიღებულ ხელნაწერების ზუსტ განმეორების წარმოადგენს და არაუთარ ეჭვს აქ ადგილი არა აქვს; ხოლო დაფის წარწერის ხასიათი, როგორც თუით პროფ. გ. ჩუბინაშვილის მიერ გამოკებულ ნარკვევის IX ტაბულების შედარებიდან ჩანს, სულ სხვაა, როგორც მოხაზულობის მხრივ. აგრეთვე ტექნიკური შესრულებას თვალსაზრისითაც. იგი ეკუთვნის გაცილებით უფრო გვიან ხანას. ჩვენის ჰშიით, განახლების დროს, გ. ი. XVII ს. პირველ ნახეარს. მართლაც დაფის წარწერა XVII ს. წარწერებს უფრო უახლოვდება.

¹ პროფ. გ. ჩუბინაშვილი, 973 წლან ჯვარი იშბანთან, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტაბ. VI, 1924—1930. გვ. 217—214, ცხპუთის წყატუება, № № 16787, 16788.

პროფ. გ. ჩუბინაშვილი, ოქ. ცი., გვ. 301.

პროფ. გ. ჩუბინაშვილი, ოქ. ცი., № 298—302.

ქედრე ძირითად 973 წლის წარწერას. პროფ. გ. ჩუბინაშვილის აღწერილობის მიხედვით, რაც თვით სურათებზედაც კარგად ჩანს, მაკბოვარა გამოხატულია მიცვალებული „დაბეჭდილი, ჩაკვირებული თვალებით მახვილ სახეზე, რომელიც სავსეა სველით, ატანილი წამებით, დაქანცულობით და დგას, თითქოს შესყენების მოლოდინში იყოს. მთელი თავი მსუბუქადაა დაბრილი—ეს უფრო აღიერებს ამ შთაბეჭდილებას“. მისივე აზრით, აქ გამოხატულია არა ფიზიკური ტანჯვა, არამედ „სულიერი“, ოხტატმა „შთავარი ყურადღება იჩაქცია ზინაგან სულიერ განცდებს“ და „განგებ მოერიდა ლამაზ განსახიერებას“.

ამავე დროს მარტვილის ჯვარცმზე (1027—1072 წ.) „არც თვალბეჭდი, არც მთელ პირისახეზე არა ჩანს არავითარი დაძაბვა, არავითარი ემოციონური ხაზგასმულობა, ნამცეცი წამება—სულიერი, ან გინდა ფიზიკური“. მისივე სიტყვებით: „მთელი ნაკეთი შესრულებულია ლამაზი სრული მოხაზულობით—აქ ფიგურა, თითქოს განგებ გამოხატუნად, გაწვდილი ხელებით დგას; აქ არა გვაქვს შედეგი ხანგრძლივი, ნაწამები ზინაგანი ბრძოლისა და ძიებისა“.

ჯვარცმის კომპოზიციის ისტორიული განვითარება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის რელიგიურ ხელოვნებაში მხედველობაში არ იყო სასურველი სისრულით მიღებული პროფ. გ. ჩუბინაშვილის მიერ დასახელებულ ძველთა მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზის დროს. XI ს. დასაწყისის დასავლეთ ევროპის ქვეყნებსა და ბიზანტიაში გავრცელებული იყო V ს. გამოთქმული განმარტება ჯვარცმისა, რომლის მიხედვით მაკბოვარი არასოდეს ჯვარზე მიცვალებული სახით არ შეიძლება უფილიყო გამოსახული, ვინაიდან იგი იყო „სიყვდილისა სიკვდილისა დამთრგვენელი“, გამოჩვენებული, ტრიუმფატორი; იგი ჯვარზე გაყრულია, მაგრამ თვალბეჭდი აქვს, არავითარი ფიზიკური ან სულიერი ტანჯვის ნიშანი არ ეტყობა, ღვთისმშობელი და იოანე ნაბარტბელი გამოხატულნი არიან მშვიდად, ვედრების პოზაში. ჯვარცმა XI საუკუნემდე გამოხატავს არა ტანჯვას, არამედ ქრისტეანული რელიგიის ძირითად მოძღვრებას, დოკმას. ბიზანტიური ხელოვნების კლასიკურ ძეგლად. სადაც ჯვარცმაში არ არის მოცემული ფსიქოლოგიური განცდის მონეტა, უნდა ჩაითვალოს ჯვარცმის კომპოზიცია დაფინის XI—XII ს. მოხაიერ მხატვრობაში. ამოკრიფები, რომლებიც გავრცელებული იყო აღმოსავლეთში, ერთმანდ ვადმოგვცემენ ღვთისმშობლის მწუხარებას, რომელსაც ამშვიდებს და ანუგუნება ნაცბოვარი, მაგრამ XI ს. დასასრულამდის დოგმატიკური განმარტება ჯვარცმისა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებსა და ბიზანტიაში, ისე როგორც ჩვენში, ძალაშია. მხოლოდ XI ს. დასასრულიდან, უკეთ რომ ეთქვას XII ს. დასაწყისიდან გაპარუებული, ძლევა მოხილი, ცოცხალი მაკბოვრის მაგივრად ისახება ქრისტე მიცვალებული, დაბეჭდილი თვალბეჭდით, მოხრილი სხეულით; როგორც დადგენილია, აღნიშნული ცვლილება ჯერ მოხდა ბიზანტიაში, აღმოსავლეთში, ხოლო დასავლეთში იგი უფრო გვიან იყო მიღებული (Millet). ქართულ ხელოვნებაში მიცვალებული მაკბოვარი ჯვარცმაზე ისახება მხოლოდ XII ს. დასაწყისიდან; იგივე იოანის კედებით ხელოვნების დარგზე. არც ბიზანტიურსა და არც დასავლეთ ქვეყნების ხელოვნებაში ჯერჯერობით არ მოიპოვება X ს. დათარიღებული ძეგლი, რომელზედაც ჯვარცმაში ქრისტე მიცვალებული სახით იყოს წარმოდგენილი; ეს იდეოლოგიურად შეუძლებელი იყო ამ ხანისათვის, და მით უფრო შეუძლებელია, რომ იშხანის ჯვარზე 973 წ. გამოყვანით მაკბოვარი, როგორც პროფ. გ. ჩუბინაშვილი აღწერს „დაბეჭდილი, ჩაკვირებული თვალბეჭდით მახვილ სახეზე, რომელიც სავსეა სველით, ატანილი წამებით“. შეუძლებელია, რომ აშკარა ფაქტს ადგილი ქონოდა ჩვენში 973 წ., მით უფრო, რომ მარტვილის ჯვარზე (1027—1072) მაკბოვარი ცოცხალია, გამოხატულია ღია თვალბეჭდით, რაც სხვათა შორის პროფ. გ. ჩუბინაშვილის მიერ გამოკვებულ სურათზე სავსად ნათლად ჩანს (სურ. 4, გვ. 311) და „არც თვალბეჭდი, არც მთელ პირისახეზე არა ჩანს არავითარი დაძაბვა, არავითარი ემოციონური ხაზგასმულობა, ნამცეცი წამება—სულიერი გინდა ფიზიკური“. მაკბოვრის გამოხატულება იშხანის ჯვარზე ჩამოსხმულია, ხოლო პირისახე არ არის დამუშავებული კლნიით ზედაპირიდან. ამის გამო ჩვენ ვლებლობთ მკდარ შთაბეჭდილებას, რომ მაკბოვარს თვალბეჭდი დაბეჭდილი აქვს. მარტვილის ჯვარზე მაკბოვრის გამოხატულება შესრულებულია „ამოყვანით“ ზურგიდან და შენდვგ დამუშავებულია კალმით. მარტვილის ჯვარცმას სავსებით წმინდად აქვს შერხენილი ჯვარცმა კომპოზიციის პირველდ-

¹ Brehier, les origines du crucifix dans l'art religieux, Paris, 1904, p. 42—43. Brehier, L'art chrétien, Paris, 1928, p. 250—261. Lectorq. Diction. d'archéol. chret., III, 2-me partie, Paris, 1914 Cléza de Francovich. L'origine du crucifix sculpté et peint. Revue de l'art ancien et moderne, n. 11, 1905, p. 185—212. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, Paris, 1914, p. 396—403.

ლი გაგება; სახელდობრ ჯერის ზედა ზედაზე შთელი ტანით გამოსახულია კვარცხლბეზე მდგომი მაცხოვარი, პანტოკრატორი, რომლის ორივე გვერდით წელზევით გამოსახულია მაცხოვრისაგან ნახევრად მოძრუნებული ანგელოზები. კომპოზიციის დედააზრი საესებით ნათელია: ქრისტე გამო-სახულია როგორც გამარჯვებული, სიყდილის დაძურგენელი, ტრიუმფატორი, ყოვლისმპყრობე-ლი...¹ შუა მკლავზე ტრადიციულ პოზაში გამოსახული არიან ლეთისმშობელი და იოანე ნაბარებე-ლი, რომელთა წინ წელზევით, სასოების გამოსატულების პოზით, მოცემულია ანგელოზთა ფიგუ-რები. იდეოლოგიური თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ჯვარის ქვედა მკლავზე გამოსახულ ფიგურებს; ცენტრში დგას, „წა იე“ (წმიდა იოანე), რომლის გამოსახულება გულმკერ-დის ქვემოთ გუთუნის გვიანი ხანის რესტავრაციის (XVII ს.); ზედა ნაწილი ფიგურისა და შესა-შოსელისა, ძველია; როგორც გამოსახულების იკონოგრაფიული ტიპი და ტანსაცმლის ფრაგმენტი მოწმობს, აქ უნდა იყოს გამოსახული იოანე ნათლისმცემელი; ამგვარი შესამოსელი აქვს მხოლოდ ილია წინასწარმეტყველს და იოანე ნათლისმცემლის X საუკუნიდან. იოანე ნათლისმცემლის მარჯვ-ნივე წელზევით გამოსახულია „წა ბსლი“, ტიპის მიხედვით ბასილ დიდი, ხოლო მეორე გვერდით „წა გრგი“, წარწერისა და იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით გრიგოლ ლეთისმეტყველი; იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებას აქვს ვანაზღერული დოგმატიკურ-სიმბოლური მნიშვნელობა, რადგანაც იგი პირველიდ ამგლავნებს ქრისტეს მისიას, იგი არის მისი წინამორბედი². ბასილ დიდი და გრი-გოლ ლეთისმეტყველი აგრეთვე ეხებიან ჯვარცმის მნიშვნელობას. ამგვარად, მარტვილის ჯვარის გამოსახულების იდეური საფუძველი, იკონოგრაფიული შინაარსი და სტილი ნათლად აღსატურება, რომ XI ს. ჩვენში ჯერ სავსებით წმინდად იყო დაცული პირუანდელი დოგმატური განმარტება ჯვარცმის კომპოზიციისა. X ს. დამლევს გუთუნის დავით ერეკლასტის ნიერ შეკეთილი ჯვარი, რომელიც შესრულებულია თანახმად წარწერისა «ასათ მოქმედის: მიერ, მაცხოვარი გამოსახულია მშვიდ პოზაში, ყოველგვარი დამბულობის გარეშე, თანახმად აღრეული ხანის მხატვრული ტრადი-ციისა. სხეული მოცემულია განზოგადებულ ფორმებში, შედარებით მაღალი რელიეფით; პროპორ-ციებში ზოგიდად დაცულია, ემხნევა მხოლოდ ოდნავად თავისა და ხელის შტეგნის სიდიდით, რაც წარმოადგენს IX ს. ქართული რელიეფური პლასტიკის ერთ-ერთი მიმდინარეობის გადმონაშთს. ჯვარცმულის ორივე ნაბრზე გამოსახულია მარჯვნივე ლეთისმშობელი ვედრების პოზით, მარცხნივე კი, მგლოვიარე იოანე მოციქული. დასახელებულ ფიგურებსა და მაცხოვარს შორის მოთავსებულია მცირე ზომის გამოსახულებანი ავახაყენის, გაკრული ძეღზე. მაცხოვრის გამოსახულების ზემოთ, თანახმად ძველი მხატვრული ტრადიციისა, როგორც ნონცის ამულაზე, მოთავსებულია მაცხოვარი წელზევით, ორ ანგელოზთა შორის. ჯვარცმულის თერბთა ქვემოთ დგას ლეთისმშობელი ყრბით ხელში—ორ ანგელოზთა შორის. ჯერის ბუნზე ორ მწკრივად გამოსახულია თორმეტი მოციქული წელზევით. ჯერის ზურგზე შედარდონში გამოსახულია წმიდა ნინო საქართველოს განმანათლებელი, რომელიც გამოიყენება მხოლოდ იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით, რადგანაც წარწერა არ შერსენა, აღსანიშნავია, რომ ყველა გამოსახულება ჩამოსხმულია ცალკე და შემდეგ მიმავრებულია ზედაპირზე ოქრომკვდლის მიერ.

როგორც აღწერილიდან ირკვევა, დავით ერეკლასტის ჯვარი გვიძლევს ჯვარცმის თემის იმ იდე-ურ-დოგმატიკურ განმარტებას, რომელიც დამახასიათებელია აღრეული ხანის ქრისტიანული რელიგი-ური ბელოვნებისათვის. აღნიშნული თემის დედააზრის გახსნის მხრავ დავით ერეკლასტის ჯვარი უშუალოდ დაკავშირებულია მარტვილის ჯვართან; იგი არის მისი თავისებური «წინამორბედი».

მხატვრული ფორმის განზოგადება, ლაკონიურობა, ფიგურათა დაყენების მეტყველი ექსპრე-სია, რაც მკვეთრად ახასიათებს ჯვარცმულის ფიგურას და დანარჩენ პერსონაჟებს, დამახასიათე-ბელ მოვლენას წარმოადგენს IX—X სს. ქართული პლასტიკის ნიმუშების განსაზღვრულ უკუფს. X ს. მეორე ნახევარში ქართული რელიეფური ქანდაკება მკვეთრად ემიჯნება მოცემული არის სიმარტვის, აღმადანის სხეული უკვე ასახულია მაღალი დანაწევრებული რელიეფით, ხელოვნის მიერ სავსებით ნათლად დასახულია პლასტიკური ამოცანები.

973 წლის იშხანის ჯვარზე გამოსახული მაცხოვრის ფიგურის მხატვრული ფორმის განზოგად-ებული ვადმოყვმა, შინაგანი ექსპრესია, მოცემული აქვს მეტყველ მხატვრულ ფორმაში. მაცხოვრის და-

¹ ლ. მონცის ამულაზე (VI ს.) ჯვარცმის გამოსახულები ზემოთ მოთავსებულია მაცხოვრის ბოუსტი.
² სხარება იოანესი, თავი I, 30.

ქმული, გაშუშებული, საქაფებელი სხული, შეუმშული ფეხები, სქემატური, განზოგადებულად გადმოცემული სხულის ფორმა, მშაილად, სქემატურად გადმოცემული თმა, წინააღიარის ნიშნების ფორმა, აღსტურებს მხატვრული კულტურისა და ისტატიკის სიმტკიცეს. ამიტომ ვეთანხმებით ქრონ. გ. ბუბინაშვილს, რომ ისტატიკა „სხული განასახიერა მხოლოდ ძირითად ნაწილებში, მთავარი ურადლება კი ვიპოვებ ვინაგან, სულფერ განცდებს, ამიტომ მან არად საგდო და იქნება შეგნებით, ვანგებ მოკრძაღა ღამბ განსახიერებას“. იმანის ჯვარცმა სტილისა და შესრულების ტექნიკის თვალსაზრისით ძალიან ენათესავება შემოქმედის მონასტრის ჯვარცმის ბატს¹. ამ ყოველ ეჭვს ვარეშება, რომ ხაჭუყი გვაქვს ქართული კლდეით ხელოვნების განვითარების ერთსა და იმავე ეპოქასთან. აღნიშნული ჯვრის ქვემოთ მოთავსებული წარწერა, რომელიც ამოიკითხა სხუდად ე. თაყაიშვილმა², თარიღებს მას 1540 წლით. იგი ეკუთვნის ხატის მეორე ნაწილს, რომელიც შემკულია XVI საუკუნისათვის დამახასიათებელ სხულში მოთავსებულ ფოთლოვანი ორნამენტით. ხოლო თვით ჯვარცმა ეკუთვნის XI ს. იგი ენათესავება სოლოლაშენის ჯვრცმის ფორმებს, რომლებიც დასულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. ვაშასადაძე, იმანის ჯვარცმის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი საყვებით არცყვებს, რომ მაცხოვრის განთავსებულება ზოლიანად 973 წ. ეკუთვნის. ამრიგად, მაცხოვრის გამოსახულება იმანის ჯვარცხე გამოგვიდგება X ს. ქართული კლდეით ხელოვნების სტილის დასაღვენად.

XI ს. უტყუარ ძეგლს ქართული ჩეღიეფური პლასტიკისა ჯვრცმზე, წარმოადგენს მარტივლის წინ გახაღილი ჯვარი და შემოქმედის წმიდა ბასილისა და ნიკოლოზის ხატები, რომლებიც შესრულებულია ქართული ისტატიკის შიერ. ბეჭის შემოქმედების სათავე, მისი მხატვრული სტილის გაყება, ნათლად არცყვა აღნიშნულ ძეგლთა მხატვრული ანალიზიდან. შემოქმედის ხატების სტილს ახახათებს ერთგვარი ხამკაქუე ფორმისა, ლაქონაურობა, ჩეღიეფის ღონის ხიქარი; მარტივლის ჯვრის ახახათებს შაღალი ჩეღიეფი, ფიგურის თაფიუფალი დაყენება, ღამბი და მსუბუქი პროპორციები, სხულის თაფიუფალი ნაკეთის დეტალური დამუშავება, ანატომიის სათანადო ცოდნა (მაცხოვრის შიშველი ტანი), ორნამენტის მომერხებული გამოყენება კომპოზიკაში და მისი შეფარდება ვარცყეულ მხატვრულ ამოცანისაღმი. ბეჭის შემოქმედებაა უფრო მეტი გენეტიკური კავშირი იქვს მარტივლის ჯვართან, ვიდრე შემოქმედის ხატებთან. ბიზანტიური კლდეით ხელოვნების ძეგლები X—XII ს. შეღარებით მეტად მკითხეოცხოვანია და, სამწუხაროდ, მათი თარიღები ჯერჯერობით ზუსტად დაღვენილი არ არის; მათი დათარიღება ობიექტურ მასაღზე, წარწერებზე ან ვარცყეულ ისტორიულ ცნობებზე არ არის დაყრდნობილი; XI—XII ს. მხატვრული ფორმის მხავსება-განმსუავება ბიზანტიური კლდეით ხელოვნების დარგში გამოარცყეული არ არის და არც ისტატიკის საღარობაა ცნობილი. ამრიგად, არსებული დათარიღება X—XII ს. ბიზანტიური კლდეით ხელოვნების ნამუშებისა ემუარება მხოლოდ ბიზანტიური ხელოვნების გეღვენარის ხერათი შთაბეჭდილებას და სხეი უფრო სანდო ობიექტურ მეცნიერულ მოხახრებას და მხატვრულ ისტორიულ ანალიზს. თუ შევადარებთ ლენსა და XI—XII ს. ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებს, რომლებიც ინახება კერამის ქვეყნების სხუდასხუა მუზეუმებში, მავაყესასთან ერთად დიდ განსხუავებასაც შეგანსხუავებ. სამწუხაროდ, ლენს განკარგულებაში არ არის ზუსტი ფოტოსურათები კერამის მუზეუმის კოლექციის ძეგლებთან, რაც იუყიღებლად ხაქირია ზუსტი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზისათვის; ვსარგებლობთ მხოლოდ იმ გამოყებით, რომელიც მოიღოება ლენსში, რაც, რა თქმა უნდა, ხაქმარისა არ არის, მაგრამ ზოგი მეტად შიშუნელოვანი ფაქტი მაინც არცყვა.

ბიბერტშტიდტის კათედრალის ჯვრცმის ღამბაქმე³ გამოსახული ჯვარცმა სიყმოდ ახლოს უღგება მარტივლის ჯვრის ჩეღიეფს; თუმკა მას ლეღლებრივად XII ს. თარიღებენ, ხოლო Dalton-ის შეხამებლად შაინია მისი დათარიღება XI ს.⁴ მაგრამ, ლენის ახრით, იგი უნდა ეკუთვნოდეს XII ს. პირველ ნახუარს. სქემს ჯვარცმისა ძალიან ახლო არის დიფნისის⁵

¹ Н. Ковалев и А. Бакрадзе, Оп. со, стр. 118—119, рис. 38.

² Известия Кавказского Училища Московск. Археологического Общества, т. II, Тифлис, 1907, 7, стр. 91—92.

³ Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford, 1914, fig. 318, p. 336. 2. ამორანშვილი, ღებ იმანის, თბილისი 1937, ტომ. XXV.

⁴ Dalton, Op. cit., p. 334.

⁵ Diehl, La peinture byzantine, Paris, 1933, pl. XXVII.

ზონიციის XI--XII ს. ჯვარცმის გამოსახულებასთან. ქალბერტშტადტის ლამბაქის ჯვარცმა უფრო გვიან ხანის ძეგლს წარმოადგენს, ვიდრე მარტილის ჯვარი. მაკხოვრის ფიგურა მარტილის ჯვარზე უფრო ფრონტალურია, ვიდრე ქალბერტშტადტის ლამბაქზე; პროპორციები ფიგურებისა უფრო მოგონია ქალბერტშტადტის ჯვარცმაში; სამაგოროდ მარტილის ჯვარზე ფიგურა გაცილებით უფრო რელიეფურია და მკვეთრი. ქალბერტშტადტის ლამბაქის მორთულობაში დიდი ადგილი უჭირავს ორნამენტს, რომელიც ჯვარცმას ირგვლივ ამკობს და წარმოადგენს ფოთლის გამოსახულებას წრეში; იგი ლამბაქის ზედა აშიაზე მიდის ლამბაქი ორნამენტური ჩარჩოს საბით; ორნამენტურ ჩარჩოში მოთავსებულია რვა ფიგურა შედალიონში. ქალბერტშტადტის ლამბაქზე, რამდენადაც სურათზე ჩანს, ორნამენტი მოცემულია თავისებური რელიეფით, უფრო მაღალი, ვიდრე მარტილის ჯვრის ზედაპირის ორნამენტი, რომელიც ხაღრმავებული ხაზითაა შესრულებული. მაგრამ იგი გაცილებით უფრო დაბალია, ვიდრე მარტილის ჯვარის ზურგის ორნამენტი¹, რომელსაც იგი ენათესავება თავისი მობაზულობით.

ვენეციის წმიდა მარკოზის ტაძრის ბიბლიოთეკის ორი მოჭედილობა საბარების უღისა ერთსა და იმავე დროს არ ეკუთვნის; ორივე შესრულებულია დიდი ოსტიტობით, მაგრამ უფრო გვიან ხანის უნდა იყოს, ვიდრე ამის ფიქრობს Schumberger-ი²; კომპოზიციის პრინციპი ორსავე შემთხვევაში იგივეა. ჯვარცმისა და აღდგომის გამოსახულებას უჭირავს მთავარი ნაწილი—შეიგული კომპოზიციისა, დანარჩენი ფიგურები და ცალკეული კომპოზიციები მოთავსებულია გვერდებზე, ჩარჩოს მსგავსად; ქრისტე ორივე მოჭედილობაზე მიცვალბულია, სხეული მობრილია სიკმაოდ ძლიერად; პირველ მოჭედილობაზე ლეთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურები ზომიერი პროპორციით არის გადმოცემული, ტრადიციული პოზით; ნაოჭები ტანსაცმლისა დაკეცილია და სხეულის მობაზულობას საკმაოდ სწორ ხაზებში გადმოგვეყვამ; მეორე მოჭედილობა შესულულია ვიწრო და მოგრო ჩარჩოთი, ვინაიდან ჯვარცმის გვერდებზე ცალკე ფიგურების მაგივრად რთული კომპოზიციები მოთავსებულია. ლეთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურები გადაჭარბებით ვიწროა და მაღალი, თავები მკირთა სხეულთან შედარებით; ტანსაცმლის ნაოჭები სწორ გრძელ ვერტიკალურ ხაზებშია მოთავსებული; მაკხოვრის წინაფარი გვამცევს გრძელსა და წვეტიან დანაოჭებულ ბოლოს; თუ ამას დივერტებთ მოჭედილობის გვერდებზე გამოსახულ კომპოზიციების მხატვრული-ისტორიულსა და იკონოგრაფიულ ანალიზს, რომელზედაც აქ, სამწუხაროდ, უადგილობის გამო, სათანადოდ ვერ შევხერდებით, მივიღებთ, რომ მეორე მოჭედილობა ეკუთვნის XIII ს. დასასრულს. შესაძლებელია XIV ს. დასაწყისსაც; პირველი მოჭედილობის სტილი და იკონოგრაფიული ანალიზი გვამცევს არა X--XI ს., არამედ XII ს. დასასრულს.

ვენეციის წმიდა მარკოზის ტაძრის საგანბურში დაცულია მოოქრული ვერცხლის ნახედი სანაწილე³, რომლის სახურავზე მაკხოვრის წინაზე, რომელიც ხის „საყდარისა ზედა“, გამოსახულია ტრამბონის ოთხი მოწივე. ქრისტე გამოსახულია კომპოზიციის ცენტრში კამარის ქვეშ, მოწამენი წარმოდგენილი არიან ვედრების პოზაში, სხეულები ნახევრად მობრუნებულია მაკხოვრისაკენ; ფიგურები შესრულებულია განუწყებულ ფონზე, კამარის ჩარჩოში საკმაოდ მაღალი რელიეფით. პირისახის დამუშავება მოგვაგონება უფრო X--XI ს. სპილოს ძვლის ხატებს, ვიდრე ჰელენოზ ხელოვნების ძეგლებს; ფიგურის პროპორცია არაა დაცული, თავი უფრო დიდია სხეულთან შედარებით; შემოჭმედის ტაძრის ორსავე ხატზე ეს ფიგურის პროპორცია ხესტად ზეულებრივ წორძის იცავს (1:6,5); ბექას ეს ფიგურის პროპორცია სიგრძნობლად შეუცვლია (1:7,6), თუ თავს გამართულად წარმოვიდგენთ; სამწუხაროდ, წმ. მარკოზის ტაძრის სანაწილეს მოჭედილობის კარგი ფოტოსურათი არ მოგვეპოვება. რის გამოც საშუალება არ გვაქვს დეტალურად განვიხილოთ მისი შესრულების ტექნიკა და სტილი, რამდენადაც ეს ჩანს Schumberger-ის შიგრ გამოცემულ სურათზე. იგი, მართლაც, XI ს. უნდა ეკუთვნოდეს.

Micbelli-ის კოლექციაში (პარიზი) მოიპოვება ბიზანტიური ხელოვნების ბრინჯაოს ფირფიტა⁴, რომელსაც Schumberger-ი X ან XI საუკუნის ძეგლად სთვლის; ფირფიტის ზედა ნაწილზე გამოსა-

¹ გ. ხე ბინაშვილი, 973 წლის ჯვარი იშხანიდან, საქართველოს მუზეუმის მუზეუმი, ტ. VI, ტფილისი, 1931, ტაბ. X.

² შ. ანთანაშვილი, Op. cit., ტაბ. XXXI.

³ Schumberger, L'Épée Byzantine, I, pp. 745 et 748.

⁴ Schumberger, L'Épée Byzantine, t. I, p. 669.

⁵ Schumberger, Op. cit., t. I, p. 173.

ხელა „ვედრება“, ე. ი. ცენტრში წარმოდგენილია მაკხოვარი, რომელსაც მარცხენა ხელში უჭირავს ხახარება, ზიჯუნა, განზე გაწეულია კურთხევის ნიშნად; მარცხნივ მას ევედრება იოანე ნათლისმცემელი, მარჯვნივ — ლუთისმშობელი. ქვემო რიგზე გამოასახულია სამი წმიდა მხედარი, პირდაპირ, სამხედრო საქურჯლით ფიგურა შესრულებულია. რანდენადაც ეს მანს სერათზე, საეპო მალაღი რელიეფით განყენებულ ფონზე; შესამოსლის ნაოჭები ღამაზად ხაზავს ფიგურის მოყვანილობას, ზუსტად გიდმოგვეებს სტეულის ფორმის. ფიგურის პროპორცია უახლოვდება ბექას ნორმებს (1:7,6); ყველა არსებულ ძეგლებიდან ბიზანტიური ხელოვნების აღნიშნული ძეგლი უფრო ახლოს არის ბექას ხელოვნებასთან. მაგრამ განსხვავება მაინც დიდია. პირისახის დამუშავების მანერა ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლზე უფრო უახლოვდება სპილოს ძვლის ხატებს, ვიდრე კედლითი ხელოვნების ძეგლებს. ტანსაცმლის ნაოჭების მოყვანილობა, განსაკუთრებით ლუთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებზე, უფრო გამდიდრია, უფრო ვიიძე ვერტიკალურ ხაზებშია მოკუმული. ბიზანტიურ ხელოვნების ძეგლებზე ნაოჭების მოყვანილობას ეტყობა დანაწევრება და თავისებური სტილიზაცია, რაც მოგვაგონებს ბიზანტიურ შვირე ხელოვნების რელიეფურ ქანდაკების XI და XII საუკუნის ძეგლებს (სპილოს ძვლის კარები ხატები X—XI ს.). ბექას ფიგურის შესამოსელის ნაოჭების დაკეცილობას უფრო ზეტი პლასტიკურობა, რელიეფობა, პერსპექტიული წყობა ეტყობა; ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლზე ნაოჭები თავისუფლად ეშვება ღამაზ ვერტიკალურ ხაზებში. ბექას ნაწარმოებში ნაოჭები თითქოს მჭიდროდ არის შენოფენილი სხეულის ირგვლივ.

ორი მოოქროული ვერცხლის ფირფიტა ლუერის მუხეუნისა, რომელსაც ზეულებრივად ბიკეთენებენ X ს., შესრულებულია ვაიცილებით უფრო გვიან; ერთზე გამოსახულია „აღყვავებული“ გვარი, მეორეზე — ანგელოზი ქრისტეს საუღაეთთან მიროფორებს ზარცხოერის აღდგომის ამბავს ეცნობებს. ორივე დედაკაცის ფიგურა და მგდომარე ანგელოზისა შესრულებულია დაბალი რელიეფით; გადაქარბებული მოგრობა ფიგურა (1:9). ნაოჭების კეცილობას უნწორ-მასწორობა, კონტურის გარკვეული სტილიზაცია, ფიგურის დაყენების წესი მოწობს, რომ აღნიშნული ძეგლი გუთონის არა X ს., როგორც ზეულებრივად ფიქრობენ. და არც XII ს., როგორც ეს გამოთქმული აქვს Ch. Diehl-ს, არანედ უფრო გვიან მანას. დამახასიათებელია, რომ მეორე რიგში განოსული მიროფორის ფიგურა, რომელიც ნიბრუნებულა და მიღია პირველი დედაკაცისაყენ. თავი მობრუნებული აქვს ანგელოზისაყენ, ე. ი. ფიგურის მოძრაობის მიწარაუღლების საწინააღმდეგოდ; ფიგურის ამგვარი კომპოზიცია მნდება XIII ს. და ზეულებრივია XIV ს. პირველ ნახეარში, როგორც ბიზანტიურ, აგრეთვე ქართულ ხელოვნებაში (ზარზნის კედლის-ხატურობა, უბისის ხატები და სხვა). ამიტომ ლუეროს ვერცხლის ფირფიტა უნდა იყოს XIII—XIV ს. ძეგლი და არა X ან XII ს.

ამრიგად, ბექას ნიერ შექმნილი სტალი ადანიონა ფიგურის გადმოკეცვაში უფრო დაკავშირებულია ქართული ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციასთან, ვიდრე ბიზანტიურთან; იგი წარმოადგენს რელიეფური პლასტიკის ბუნებრივი განვითარების შედეგს. საუკეთესო ძეგლები ბიზანტიური რელიეფური პლასტიკისა განვითარება თავისი საკუთარი სტილით, ფორმის თავისებური გავებითა და შემეცნებით. ქართული კედლითი ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია X საუკუნიდან ძლიერსა და დანოკვიდებულ მხატვრულ მოუღუნას წარმოადგენს; ბექას სახით იგი გვაძლევს დიდს ოსტატს, რომელმაც, როგორც შემდეგში დავინახავთ, შექმნა საკუთარი სკოლა, სტალი, რომელსაც ზეენ „ოპიზის მხატვრულ სკოლას“ ეწოდებთ; საუკუნეების განმავლობაში აღნიშნული სკოლის მხატვრული ტრადიცია ყვებოდა და იახრდობდა ქართულ მხატვრულ ნეპოქმედებას რელიეფური პლასტიკის დარგში.



ბექამ შეკვალა იდამიანის ფიგურის კომპოზიცია, მისკა მას პლასტიკური სახე, რელიეფში ფიგურის პერსპექტიული განაწევრება ნეიტანა; თავის ნეპოქმედების ბაიათით იგი ცილდება წმინდა ოქრომკედლობის დეკორატიული სტილის მხატვრულ საზღერებს და გარკვეულად წყვეტს პლასტიკის ამოციანას რელიეფურ ქანდაკებაში. ვიდრე ბექას სტილის გაღრმავებულს მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზს შევადგებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბექამ არსებითი ბასბათის

¹ Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, 1926, p. 683, fig. 337.

ცლილება შეიტანა ჩექერთმის მხატვრულ დანიშნულებასა და მიზანდასახულებას; მან მოგვცა ახალი პრინციპი აღმოჩენისა და ჩექერთმის მხატვრული ურთიერთობისა, ჩექერთმა მთავარ მხატვრულ იდეას დაუმორჩილა და ამასთანავე მას თავისებური მხატვრული სახე მისცა; შეცვალა მისი წინადა და მხატვრული დანიშნულება; მას სათანადო ადგილი მიუჩინა მხატვრულ კომპოზიციაში.

ბიზგანსმით უნდა აღინიშნოს, რომ ბექა ჩექერთმა ლებულობს მაღალ რელიეფს და წარმოადგენს წმინდა პლასტიკის ნაწარმოებს. ორნამენტის მოტივი ჩარბოს ქვედა და ზედა ფენებზე შესდგება ყლორტის სამშაგ ხეულში მოთავსებულ მრავალჯერა ფოთლიანგან, რომლებიც ყლორტების საშუალებით ღამხად გადაბმული არიან გადაჯვარედინების წესის მიხედვით; ქართულ ჩექერთმაში ორნამენტის ელემენტების გადაბმის წესი სამგვარია: მარტივი გადაბმა — წვანა, გადაჯვარედინება და გადაჯვარება. ორნამენტის ორი მთავარი ელემენტის გადაჯვარედინების ადგილას მოთავსებულია ორი მკირე მოცულობის გადაჯვარედინებული ორმაგი ხეული, რომელშიაც ჩასმულია სამურა ფოთოლი; აღსანიშნავია, რომ ორ მთავარ ხეულში მრავალჯერა ფოთოლი დაყენებულია ვერტიკალურად ჩარბოს ყველა ფენებზე, ხოლო მკირე ორმაგ ხეულში ფოთლები ზერგით არიან შექცეული: ქვედა ფენებზე ზედა ხეულში ფოთოლი წვერი ამართული აქვს მაღლა, ქვედა კი დაწვებული აქვს, ხოლო გვერდის ფენებზე ერთი ფოთლის წვერი მიმართულია მარჯვნივ, მეორე კი — მარცხნივ. ჩარბოს გვერდის ფენებზე მოცემულია სამი, მთავარ სამშაგ ხეულში მოთავსებული, მრავალჯერა ფოთოლი, რომელთა შორის მოთავსებულია ორი სამურა ფოთოლი ორმაგ ხეულში.

შედარებითი შეაწავლა აღნიშნული ჩარბოს შემქმნელის მოტივისა არკვევს, რომ XI-XII ს. ქართულ ოქრომჭედლობაში ჩვენ ვხვდებით მსგავსი ნიმუშს; უფრო სწორი იქნება ხევი დაფიქრება, რომ აღნიშნული პერიოდის ქართულ ძეგლებში ცნობილია ცალკეული ელემენტი ბექას ორნამენტისა, მაგრამ მის ზუსტ განმეორებას ხვენ ვერ ვპოულობთ ვერც ქართულ ხელოვნებასა და ვერც ბიზანტიურ ოქრომჭედლობაში. თავისთავად ხეულში მოთავსებული ფოთლის სტილიზებული ფორმა წარმოადგენს პეტად ძეგლს მოტივს ხელოვნებაში, ეს მოტივი ქართულსა და ბიზანტიურ ორნამენტებში ლებულობს თავისებურ ხასიათს და განიცდის სხვადასხვა ევოლუციას. ბექა ორნამენტმა ეს მოტივი მხატვრულად გადაიშენა, თვითიული მისი შემადგენელი ელემენტი შეცვალა, დაწვებული ფოთლის ფორმიდან, რომელიც ყოველივე ხეულში განხებეებულსა და ამავე დროს განუმეორებელ ნოხახულობას ლებულობს, თვით ყლორტის მოხახულობამდის. მთავარი ფოთლის სამშაგ ხეულში მოთავსებას და მკირე ფოთლის ორმაგ ხეულში მოთავსებას ერთსა და იმავე ორნამენტურ ერთეულში ხვენ სხვა ძეგლებში ვერ ვპოულობთ; ამასთანავე თვითიული ხეული გააძღვეს დამთავრებულსა და შეკრულ ფორმას, რაც აგრეთვე ახასიათებს ბექას მხატვრულ მიდგომას, მის წარმოდგენას შემქმნელის თვითიული ელემენტის მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ.

ბექას ორნამენტის სტილისა და მოყვანილობის თავისებურობის მხატვრული იდეის გასაგებად საინტერესოა მის მიერ მოქმედილი ხატი შევადაროთ დაახლოებით ამავე ხანში შესრულებულს ფხოტრერის (სვანეთი) ზაცხოვრის ხატის ჩარბოს მოქმედილობას¹. ჩარბოს ქვედა ფენებზე მოთავსებული ისტორიული წარწერა ათარიღებს მას XII ს. უკანასკნელი მეოთხედით; ფხოტრერის ხატზე მრავალჯერა ფოთოლი მოთავსებულია ორმაგ ხეულში, რომლებიც გადაბმულია ერთი მეორესთან; ხეულთა შორის არე შევსებულია სამურა ფოთლით, რომელიც მოთავსებულია თავისთავად ხეულის გარეშე; მრავალჯერა ფოთლის მოყვანილობა თვითიულ ხეულში გვაძღვეს სხვადასხვა ვარიანტს; უნდა აღინიშნოს, რომ ორნამენტი მაღალანად და თვით მისი მთავარი ელემენტი მრავალჯერა ფოთოლი, მოცემულია გაცილებით უფრო დახალი რელიე-

¹ ფოტო ქრმაიკოსი № 1713 და აგრეთვე აქვე მოთავსებული ჩარბოს სურათები (იხ. შ. ამირანაშვილი, ბექა ორნამენტი, თბილისი, 1937, ტაბ. XXXIX) რომელიც გადაღებულია აფხალზე ზ. თ. ლ. შ. ზ. ლ. ის მიერ. ფრმაიკოსი ფოტოს განმარტებითი წარწერა მოყვანილია შეცდომით.

² „აქით თვითიული: მყოფობისთვის ლო სჯულთა ზეთა მხარობელია შედგმ მეფისა დინიტრისა სკლისა მეფისა და მეფეთა მისა ცის ჟისა სფლტნა: სძლიან რესდნ დედოფლისა სამხატვრებლიდ შენდა შეწმადებელნი ზივანი ენათა: ემ ემ არე რ სჯნ სრულდება ლმ განხადილსა მათის და ღმობთ მენებლიანი კის ასდოს დედოფლისა ჩესტანისგან სრულ ქმნილნი მოთაღწ მემონნ ნამონ ეფუად სეფუკია“. ამ წარწერებში მომსწრებული დედოფალი ჩესტედაში „სფლტნათა სს-ლი“, უნდა იყოს ვიორგო მესამეს და, რომელიც მართლაც მოთხოვს სორანის სფლტამა და მომსწრებულია თამარ მეფის ისტორიკოსის თხზულებაში.

ფით, ვიდრე ბეჭას ორნამენტი. ფხოტრიის მაცხოვრის ხატის ორნამენტი უფრო ჩვეულებრივია ქართულ ოქრომჭედლობაში. წარმოდგენილია მცირეოდენი ცვლილებით, ქართულ ოქრომჭედლობის XII—XIII ს. ძეგლებში¹.

ქართულ ოქრომჭედლობაში, განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოში, უფრო განვითარდა და დამკვიდრდა ეს უფრო მარტივი ტიპი მოჭედილობა, რომლის საუკეთესო ნიმუშებს ჩვენ ვბოლოვებით XII და XIII ს. ძეგლებში, ასეთია მაგ., გელათის მაცხოვრის ხატის მოჭედილობა, რომელიც შეხრულებულია, წარწერის მიხედვით, დავით ნარინის დროს (1243—1293);² განსაკუთრებით უნდა განვიხილო იქნას მღვიმევის მონასტრის ხატების მოჭედილობა, რომელსაც თავისი სტილით შუა ადგილი უჭირავს ფხოტრიისა და გელათის დავით ნარინის ეპოქის ხატების მოჭედილობათა შორის. აღნიშნული ხატების მოჭედილობა იმდენად უახლოვდება გელათის მაცხოვრის ხატის მოჭედილობას, რომ უკვე წავიდა მათი თანადროულობა; აღნიშნული ძეგლების დეტალური შესწავლა არკვევს, რომ XIII ს. დასავლეთ საქართველოში, რაჭის საერისთავოში არსებობდა განსახლებული სკოლა ქართული ოქრომჭედლობის, რომელსაც თავისებური სტილი და ტექნიკური ხერხები ახასიათებდა. ამ სკოლის განხილვა წარმოადგენს ქართული ჰელენისტური ხელოვნების მეტად საყურადღებო ამოცანას, მაგრამ სტილდება ხეივანი კლასის ფარგლებს; განზრახული გვაქვს ამ საკითხს შევხებით ცალკე წერილში.

შედარებითი შესწავლა ისტორიული მინიშნებების აღნიშნულ ხატებზე და აგრეთვე მღვიმევის ტაძრის მონასტრობის ჩრდილოეთ ნაწილში, არკვევს, რომ მღვიმევის აღმაშენებელი, რაჭის ერისთავი კახაბერი რატი, მუდღე მისი ჩუქუდანი და კახაბერი ნინია, რომლებიც ხელმძღვანელობდნენ მღვიმეის მონასტრობაში XIII ს. გუთუნის, ამავე საუკუნის პირები არიან³; თვით მღვიმეის ტაძრის არქიტექტურა, მეტადრე ორნამენტური შემუშავება — ჩუქურამები, გუთუნის XIII ს. მღვიმის მაცხოვრის ხატის წარწერაში (ერმაკ. № 17936), მოხსენებულია „რატი რაჭის ერისთავი“, ლეთისმშობლის ხატზე (ერმაკ. № 17937) „დიოფალ დიოფალი ჩუქუდანი“, თანე ნათლისმცემლის ხატზე (ერმაკ. № 17939) — „რატი რაჭის ერისთავი“, მაცხოვრის მეორე ხატზე (ერმაკ. № 1741) — „რუსუდი“. კაცხის ტაძრის მაცხოვრის ვერცხლით ნაქვე ხატზე, რომელიც თავისი სტილით უფრო ადრეულ ხანას გუთუნის, მოხსენებულია „ერისთავთ ერისთავი კახაბერი“⁴. მღვიმეის მონასტრობაში გამოსახული ისტორიული პირები, რომლებიც მოხსენებული არიან ამავე ტაძრის ხატების წარწერებში, იმ კახაბერის შვილებია, რომელმაც ორჯერ უღალატა დავით ნარინს, გადაუღვა მას და მიემართა მონაღობებს, შემატყავეს ცნობით „შეიყრნა შეფემან და პირველ თვალს დასწვა და შერბე ერთი ჯელი და ერთი ფეხი მოსწყვეთა და ორნი შეიღწა მისნი მისცნა ექსორიზმად კონსტანტინეპოლის წარგზავნა“ („ქართლის ცხოვრება“, მარიაშვილი დედოფლისეული ვარიანტი, გვ. 721). ეს ორი შვილი კახაბერისა, „რაჭის ერისთავთ ერისთავისა“, უნდა იყვნენ ის პირები, რომლებიც დახატული არიან მღვიმეის ტაძარში და მოხსენებული არიან ხატებისა და ფრესკების შემოამოყვანილ წარწერებში. ხატები დახატულია იმავე დროს უნდა იყოს

¹ ლეონის მთავრანგლოზ გაბრიელის ხატი (იხ. MAM, 6 კ., № 1904, სტ. 104, თხ. XIX, რა. 47) ლეთისმშობლის ხატი ეწრადან (იხ. ერმაკოვი, № 17132) და სხვ.

² მაცხოვრის ხატის წარწერა მოთავსებულია ხატის ქვედა ფრესკა დედისა მუცელისა და დავითისა მისა ჩუქუდანისა მარჯვენა წიხნისა (sic) იმე ვამკამ სახესი ლთისა მაცხოვრისა გარდასწყვეთითა და მოჭედილთა ახლად სადგებულად მღვიმისა ჩათა იხ. Комдаков и Бакрадзе, Очерк ист. археол., стр. 31, рис. 14.

³ MAM, тав. M. 1892, стр. 96—96, примеч. 1. ჩრდილოეთ კუთხლე ერთ მწკრივში გამოსახული არიან ტაძრის მოდელით ხელში რატი კახაბერიც, წარწერით: კ ახა: კელესასა აღმაშენებელი რატიც. ერისთავი კახაბერიც რატი მის შვილც გამოსახულია თანამად წარწერით მუდღე მათი ჩუქუდანი. ზნდც კ წარმოდგენილია კახაბერიც ნანია ცველა წარწერა მოცემულია მჭარფული და ასომთავრული დამწერლობით. რომელთა ქალღვრადია XIII ს. გუთუნის აღსანიშნავია, რომ თვით ხატებლობა ერისთავთა, განსაკუთრებით კ თანამებრავი ამავე ხანს გვევლის. ქართული ედელის-მონასტრობა ცვაძლევს მჭარფის მხალდას ერისთავთა ხატებლობის შესახებ, განხილვით XI—XVII ს. აღსანიშნავია, რომ რაჭაში დაცული ძეგლები, როგორც არის შემორჩენილი (XI ს.), სოზი (XIV ს.) და მღვიმე (XIII ს.) შეიცავს არცერთი მასობის მხილვის, რომელიც საშუალებას გვაძლევს შესტავ დავითარული მღვიმეის კედლის-მონასტრობაში გამოსახული ისტორიული პირები.

⁴ კაცხის მაცხოვრის ხატზე მოთავსებულ წარწერაში დასახლებული „ერისთავ ერისთავი კახაბერი არს“ „რაჭის და თავერის ერისთავი“, რომელიც მონაწილეობას ღებულობდა თანარ ზევის გვირგვინის ეწრადანის დროს (ისტორიანი და ახმანი შარავანდედთაში, გამოც. კად კორ. კვლდის მიერ, თბილისი, 1941, გვ. 79) ხატის მოჭედილობა XII ს. კუთვნილ.

შეწირული, როდესაც „რამი ჩაქის ერისთავი“ ბაშის პირველი განდგომილების დროს (რომელმაც თავი შეაფარა დიმიტრი თავდადებულს), ითვლებოდა ჩაქის ერისთავად და არა ჩაქის ერისთავთ-ერისთავად. დაახლოებით ეს უნდა მომხდარიყო არა უგვიანეს 1287 წ., როდესაც დავით ნარინმა დიმიტრი თავდადებულის შემადგომლობის გამო, კახაბერი შეიწყინა და მას დაუბრუნა „მახული მისი“. ამისგან, ისტორიული ცნობების ანალიზი კიდევ აღასტურებს იმ ვარაუდებს, რომ მღვიმევის ტაძრის ოთხივე ხატის მოქედლობა, და გელათის მიცხოვარი წარმოადგენენ XIII ს. მეორე ნახევრის ქართული ოქრობჭედლობის ნიშნებს, რომლებიც განისაზღვრებია ერთი სტილით და ტექნიკით, და ატარებენ ერთი მხატვრული სკოლის ნიშნებს; აღნიშნული სკოლა ვითარდება თავისი გზით, იგი უშეალოდ არ განიცდის ოპიზის სკოლის გავლენას, ანვითარებენ X ს. ქართულ ოქრობჭედლობაში მიღებულსა და ვაერკლებულს მოქედლობის სახეებს, მაგრამ ოპიზის სკოლის მიღწევები, რომელიც ხვენ გვაქვს ბექას შემოქმედები სახით, აღნიშნული მიმართულებისათვის მიუწვდომელი რჩება.

• •

ოპიზის სკოლის მხატვრული მიმართულების დადგენისათვის, ბექა ოპიზარის ძეგლების განხილვის გარდა, ბერთის მასალის გვიძღვეს ბეშქენ ოპიზარის ნაწარმოების განხილვა; საშწუხაროდ, ხვენ ჯერჯერობით ამ სახელოვან ოსტატს მხოლოდ ერთი ნაწარმოების მიხედვით, ბერთის საბარების მოქედლობით, ვიცნობთ; მოქედლობაზე გამოსახულია ისევე, როგორც უკვე აღწერილი წყაროსთავის საბარების ყდაზე, ვედრება და ჯვარცმა. მიცხოვრის გამოსახულების ფეხებზე მოცემულია ოსტატის წარწერა: „მოიქედა: ულითა: ბეშქენ ოპიზარიათა“. საშწუხაროდ, ტექსტის სხვა მინაწერები პირდაპირ ცნობას არ აძლევს არც ტექსტისა და არც მოქედლობის შესრულების თარიღის შესახებ; თვით ძეგლის სტილი, შესრულების ტექნიკა, წარწერათა პალეოგრაფიული ბასიათი, განსაკუთრებით სიახლოვე წყაროსთავის საბარების მოქედლობასთან, გვაძლევს სრულს საბუთს იგი მიეკუთვნოთ XII ს. მეორე ნახევარს. ძეგლი კარგად დაკუთვლია, იგი მოღწეული თითქმის პირვანდელი სახით; განახლებულია XVI—XVII ს. მოქედლობის ზედა ნაწილის ყთხე ჯვარცმის გამოსახულების ზემოთ, რაც კარგად ჩანს სურათზედაც (ტაბ. 4,5), ზედაში. წევნითი შედარებითი ანალიზი ბერთის და წყაროსთავის საბარების მოქედლობისა გვაძლევს მთელ რიგს მნიშვნელოვან განსხვავებას; წყაროსთავის მოქედლობაზე ჯვარცმისა და ვედრების კომპოზიციებს უფრო მკითხე არე უჭირავს, ვიდრე ბერთის საბარების მოქედლობაზე. წყაროსთავის საბარების მოქედლობის საერთო კომპოზიციაში მტეტი ადგილი აქვს დათბობილი ორნამენტს¹; ბეშქენ ოპიზარი მთავარ ყურადღებას აქცევს ადამიანის ფიგურის გამოსახულებას. ბექა ოპიზარა და ბეშქენ ოპიზარს ვედრება და ჯვარცმა გამოსახული აქვთ განუყნებულ ფონზე, რომელზედაც ადამიანის ფიგურა მოცემულია მკუთრად. ბეშქენ ოპიზარის კომპოზიციებში ადამიანის ფიგურა დიდი მასშტაბით არის მოცემული და, თუ შეიძლება ითქვას, მას შენარჩუნებული აქვს ნონუმენტიური სტილის ტრადიცია; ფიგურის დაყენება ბეშქენის კომპოზიციაში არ არის ისეთი მოქნილი, მოხერხებული და პლასტიკური, როგორც ბექასში; მას ერთგვარი თავისებურა ირქიანში და ხიშრადე აბსიათებს, რაც მის შემოქმედებას უფრო მქედროდ აკუთხირებს წინა პერიოდის სტილთან, ვიდრე XII ს. მიწერულთან.

¹ Н. Ковзакон и А. Баградзе, *Op. cit.* стр. 44—45, рис. 32 სურათზე ჩიყორე აღნიშნული იყო, ვედრება წყაროსთავის საბარების მოქედლობას ეკუთვნის, ხოლო ჯვარცმის გამოსახულება აღებულია ბერთის საბარების მოქედლობიდან. სურათის მინაწერი არ არის სწორი. ორთვე ძველი აღნიშნა დაყენდა საქართველოს ჩრდეთში ბერთის საბარების მინაწერები გამოცემული იყო ჯ წერეთლის მიერ (Г. Церетели, *Искусство средневековой Грузии* [საქართველოს ხელოვნება], Тбилиси, 1951, стр. 263—264) სულხორდ უფროსი იყო პირად. გ. კვამლიშვილს მიერ, რომელმაც ცდილობდა მადლობას მიეცინებ ბაშისწერების გამოცემისათვის; ყდას მოქედლობაზე წარწერები მოხავენ მხედრულად: ოქრობაძირია ნოეთთა მოიქედა; საბარება ესა, მოიქედა ულითა: ბეშქენ ოპიზარიათა; ოქრობარა და ბექა მათი დიმიტრის შედევრ ღონ.

პირველსა და უკანასკლ ფერეულზე არის მინაწერები საბარებისა: ნაწარმოების კომპოზიცია ისტორიის თვალსაზრისით, რომელიც მთავროდ ნაწილობრივ გამოცემულია ჯ წერეთლის მიერ, მაგრამ ცტოვებთ, ვინაიდან ხვენ იქნის უშეალოდ არცერთი მინაწერი არ ექნება. ბერთის მონასტრის აღწერილია აკადემიკოს ნ. მარტის მიერ (ნ. Марты, *История искусства Грузии*, Тбилиси, 1951, стр. 168, рис. 38, 39).

განსაკუთრებით ეს შეადიოდ ხანს ჯვარცმის კომპოზიციებში; სამწუხაროდ, თავი მაცხოვრის გამოსახულებასა ორივე მოკვდილობაზე დაბიანებულია. ბეშქენის მიერ გამოქანდაკებულ ჯვარცმაში მაცხოვრის სხეული ოდნავ დახრილია, ღვთისმშობელი გამოსახულია საესებით ტრადიციულად-ვედრების პოზიში, იოანეს თავი ოდნავ აქვს დახრილი; ბექას ჯვარცმა გამოსახულია აქვს ახალი ვიგებით; მაცხოვარი მიცვალებულია, სხეული შედარებით ძლიერ აქვს დაქანებული. მიცვალებულის გვაში წამოკიდებულია ხელებზე; ხელებსა და ჯვარს შორის პოხანს თავისუფალი ანუ. იოანე მწუხარულ დგას, თავი ძლიერ აქვს დახრილი; ღვთისმშობელს მარჯვენა ხელი მიმართული აქვს კრიხტესაყენ, მარცხენა კი მწუხარების ნიშნად გულზე აქვს დაკრეფილი. ბექას შემოქმედებაში უფრო მეტი ემოციური ელემენტია, ვიდრე ბეშქენისაში; ამ მხრივ ბექას შემოქმედება უფრო მოწინავეა და მამყენებელი ამ დიდი გარდატეხისა, რომლის ცალკეული ნიშნები ჯერ კიდევ XII ს. სწდება, ხოლო ვითარდება XIII ს.; XIV ს. კი იგი იქცევა ერთგვარ „აქადემიურ“ ტრადიციად. რომელსაც უკვე დაკვების ნიშნები აქვს თანდართული. ბექა მოწინავე ოსტატების რიგს გუთვნის, იგი საესებით შეგნებულად მიყვება ხელოვნებას მოწინავე მიმდინარეობას; იგი წინ უსწრებს ბეშქენს, რომელსაც კიდევ საესებით დაძლეული არა აქვს ძველი ტრადიცია, ერთგვარია თავისებური ხასიათის ორკიხში. ეს აღბათ უნდა იხსენებოდეს იმით, რომ ბეშქენ ოპიზარია უფროსი თაობის ოსტატია ბექასთან შედარებით. შესაძლებელია ამ ოსტატთა შორის ქრონოლოგიური თვალსაზრისით განსხვავება ერთი თუ ორი ათეული წლით განისაზღვრებოდეს. ჩვენ, სამწუხაროდ, პირდაპირი ცნობები ბეშქენის მიერ შესრულებულ მოკვდილობის თარიღის შესახებ არ მოგვეპოვება ჯერჯერობათ, მაგრამ შედარებითი მატერული ანალიზი ამართლებს ზემოთ აღნიშნულ მოსაზრებას; განსხვავებასთან ერთად ორივე ოსტატს ახასიათებს მაღალი ტექნიკა, დიდი ცოდნა რელიგიური ოქრომკვდილობის მატერული პრინციპებისა; მათ შორის არის დიდი ნათესაობა: ნაოქების ვადმოცემასა, მოხაზულობასა და პირისახის ნაკეთების მოცულობაში ზენ ვპოულობთ ერთი ძირითადი სკოლის ნიშნებს, რომელსაც ზენ ოპიზის სკოლას უწოდებთ და რომლის უფროსი წარმომადგენელი იყო ბეშქენ ოპიზარი, ხოლო უმცროსი წარმომადგენელი, შესაძლებელია კიდევაც ბეშქენის მოწინავე ბექა, რომელმაც წინ გაუსწრო თავის მასწავლებელს და შეიქმნა ნამდვილი „ოქროის-შქანდაკებელი“.

სამწუხაროდ, ბიოგრაფიული ცნობები ამ სხელოვანი ოსტატების შესახებ ზენ არ მოგვეპოვება, უფრო შესთხვევაში ასეთი ჯერჯერობათ არც ერთ წყაროში არ არის აღმოჩენილი. თვით ოპიზა წარმოადგენდა ქართული მწიგნობრობის და სახვითი ხელოვნების უძველეს ცენტრს. გრიგოლ მანძიელის ცხოვრებიდან ვიცით, რომ ოპიზა არსებობდა აშოტ ერის დრომდე¹, აშოტ ერისა-ლატი, რომელიც გამოსახული უფილა ტაძრის თრესკებზე იხსენიება აქადემიკოს ნ. მარის მიერ გადმოწერილ წარწერაში: „აშოტ ერისა-ლატი მეორედ ნამუხებელი ოპიზისა“. პავლინოვის მიერ გამოკვებულ ნახაზებისა და აღწერილობისა და აქადემიკოს ნ. მარის აღწერილობის მიხედვით, ოპიზაში მრავალი ნაშთია ბეროთმოდვრებისა გარდა ტაძრისა; სამონასტრო შენობები, დიდი სამხეიანი „საოსტატე“ და ხაცხოვრებელი ბინები მოწმობენ დიდი მონასტრის არსებობას. თვითველი შენობის შესწავლა და ზუსტი დათარიღება წარმოადგენს მომავალი კვლევის ამოცანას. ამ ცენტრში მიიღეს ხათანადო მატერული მოზადება ბეშქენ და ბექა ოპიზარმა.

ოპიზის სკოლის გვირდით, ქართული ოქროსმქანდაკელობის დარგში, არსებობდა აგრეთვე სხვა სკოლა, როგორც ეს ირკვევა ტბეთის სახარების მოკვდილობის განხილვიდან. სახარების ტექსტი გადაწერილია იოანე მტბევეარ-ხაფარელის, ე. ი. იმავე პირის შეყვითით, რომელმაც გადააწერინა წყაროსთავის სახარება. მწერალი იგივე იოანე ფუკარალისძეა, რომელმაც გიორგი ხეთაისძესთან ერთად წყაროსთავის სახარება გადაწერა 1195 წ., ხოლო ტბეთის სახარების მინაწერების მიხედვით, რომელიც ზუსტად აქვს წაკითხული და გამოკვებული ე. თაყაიშვილს², სახარების ტექსტი გადაწერილია გიორგის III-ის მიერ ანისის პირველი აღების, ე. ი. 1161 წ. შემდეგ; ხოლო ვინაიდან ვრცელ მინაწერში თამარი არსად მოხსენებული არ არის, ამიტომ ტექსტი უნდა იყოს გა-

¹ Г. М е р ц а, Жизнь Григория Халкидонского, (изд. Н. Я. Марра), С.-Пд., 1917.
² Н. М а р р, Древних ковчег и Иконопись в Кавказе, С.-Пд., 1911, стр. 160, рис. 55.
³ МАК, т. III, М., 1893, ст. 65-66. табл. XXVIII-XXXIII.
⁴ МАК, т. III, М., 1909, стр. 151-161.

დაწერილი თამარის თანამოსაუდრედ ერასხევაშვილის, ე. ი. 1178/79¹, დაახლოებით 1161—1176/79 წ. უნდა იყოს აღბათ შესრულებული თვით მოქედლობაც.

ლიტერატურაში ე. თაყაიშვილის, დ. კაკაბაძისა² და მაკულევიჩის³ მიერ გამოთქმული იყო მოსაზრება, რომ ტბეთის სახარების მოქედლობის იეტრის უნდა უაფილიყო ბექა ოპიზარი; ეს შეხედულება არ არის სწორი, ეინაიდან მას უარყოფს ძველის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი.

ტბეთის სახარების მოქედლობის წინა უდაზე გამოსახულია ჯვარცმა, მეორეზე მოციქულნი პეტრე და პავლე მთელის ტანით, რომელთაც აკურთხეს მაკხოვარი, გამოსახული წელზევით, შედალიონში (ტაბ. 6,7).

ტბეთის სახარების მოქედლობის სტილისა და ტექნიკური ანალიზი მშენებრად აქვს მოცემული პროფ. ლ. ა. მაკულევიჩის. იქ დაპირისპირებულია, ერთის მხრით, იდამიანის ფიგურის რელიეფი, გაზექებული ზოგან უფრო ძლიერად, ზოგან უფრო ნაკლებად, ნაკეთების დონე თანაბრად დაპირისპირებულია ფონთან, რომელიც დაფარულია საქრილი ორნამენტით; ორნამენტი ფონზე სრულიად არ არღვევს რელიეფის მხატვრულ შთაბეჭდილებას. კომპოზიციის სერათო შთლიანობას, თვითიულ ფიგურის გამოსახულებას; ის გარემოება, რომ იგი საქრილია ზნოდან, როგორც წინათ იყო აღნიშნული და არა ამოუყანელი, იდისტურებს ოსტატის მხატვრულ მიდგომას, მის გემოვნებას; თუ დავაკვირდებით გადაბეულ სამურა ფოთლის მოტივს ორივე კომპოზიციის ფონზე, როგორც ეს სამართლიანად აღნიშნა პროფ. ლ. ა. მაკულევიჩმა. შევამჩნევთ, რომ ორნამენტი არხად ფიგურას არ არღვევს, არ სჭრის, იგი პირიქით მხოლოდ თავისუფალ არეზეა მოცემული, რომლის მოცულობის მიხედვით, ხან უფრო დიდი ხდება, ხან მცირდება. ფონის მოსუქურათნება მკიდროდ დაკავშირებულია თვით მოქედლობის არქიტექტონიკასთან; იგი სავსებით ფარავს მთელს ფონს, რომელზედაც მოთავსებულია სიუეტი. ჯვარცმის კომპოზიციაზე ორნამენტი იწეება ქვემოდან. ჯვარცმის ქვემოთ მოთავსებული ლეგენდარული ადამის თავის გამოსახულებასთან და ორი განსტოების სახით, რომლის ხვეულში მოთავსებულია სანუტრა სტილიზებული ფოთლი, მიდის არეზე. ჯვარცმული ფიგურის ორივე გვერდით, ქვემოდან ზევით. ლეთისშობლისა და იოანე მხარებლის ფიგურის ზურგს უკან მოთავსებულია იგივე მოტივი ორნამენტისა, რომელიც ქვემოდან იწეება და ზევით მიდის; ზედა არეზე ანგლოზთა ფიგურების ფონი დაფარულია ამავე მოტივის ორნამენტით, რომელიც მოთავსებულია ცალკე ერთეულის სახით. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ოსტატს ორნამენტის მიმართულება სრულიად გამოუყენებელი აქვს, როგორც ერთგვარი მხატვრული საშუალება, რათა ხაზი გაუსვას ფიგურათა დაყენებას, დაბრთლობასა და მოძრაობას. ანრივად. ტბეთის სახარების მოქედლობა ორნამენტის ენიშნულობის ამაღლ მხატვრულ გავებას გვაძლევს, როცა ორნამენტისა და ფიგურის გაერთიანება ხდება ერთსა და იმავე კომპოზიციაში. ბექა და ბეშქენ ოპიზარნი იდამიანის ფიგურას უმთავრესად განუყენებულ ფონზე სახავენ; იმ შემთხვევაში, როდესაც ბექა ოპიზარი ფიგურის ფონზე ათავსებს ორნამენტს (სურ. 14, 15). იგი ცდილობს, რომ არ დაიარღვეს ფიგურის შთლიანობა. თუმცა ორნამენტი არეს მიხედვით ერთს შემთხვევაში იცვლის მასშტაბს, მაგრამ იგი ზუსტ სიმეტრიის კანონზეა აგებული; მას აქვს საკლასიკო რიტმი, იგი არ არის გამოყენებული როგორც განსაზღვრული მხატვრული ხერხი ფიგურის დაყენების ხაზგასმისათვის. ამრიგად, ოპიზის სკოლის ნაწარმოებნი და ტბეთის სახარების მოქედლობა ზენ გვაძლევს განსხვავებულს მხატვრულ მიმართულებას, რაც უფრო ნათლად ჩანს თვით ფიგურის გადმოცემის დარგში. ჯვარცმის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემაში ტბეთის სახარების მოქედლობის ოსტატს შეაქვს თემას ახალი გავება, რაც ძირითადში განცდის გადმოცემაში გაიმობაძება. ჯერ კიდევ ბექა ოპიზარს, უფრო მეტად ვიდრე ბეშქენს, მოცემული აქვს განცდის გადმოცემის ცდა; მას ქრისტე გამოსახული ყავს მოცულებულად, სხეული ჩამოყიდებულია ხელეზე მთელი სიბრძნით, იგი დაქანებულია; იოანე ნათლისმცემლის ფიგურას გარკვეულად გტეობა განცდის გადმოცემის ცდა. მაგრამ ლეთისშობელი ჯერ კიდევ ტრადიციულ პოზიშია გამოსახული.

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, II, ტფილისი, 1914 წ., გვ. 372.

² ივ. კაკაბაძე, ბექა ოპიზარი, შუაფი მხათობა, ტფილისი, 1918.

³ Maculevic, Op. cit., p. 92.

ისე როგორც, მაგალითად, პალმერტ-ტადტის დისკოზე¹, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჯვარცმის თე-
მა უფრო ტრადიციულ ფორმებში აქვს მოცემული ბეშქენ ოპიზარს.

სამხედროდ დიდი სიძლიერით განცდის გადმოცემის ამოცანა გადაწყვეტილი აქვს ტბეთის
სახარების მოქედლობის იეტორს; ლეთისმშობელი მწუხარედ დგას, თავი დაუხრია შესამოსელით
დაფარულ ხელებზე და ტირის: მისი სხეულის მოყვანალობა გვაძლევს შეტად მკვეთრსა და გაძო-
ბეტყველ ხაზებს, რომელთა მიმართულება სავსებით რიტმულად უდგება მაცხოვრის სხეულის და-
ქანების კონტურს.

შედარებით უფრო მშვიდად დგას იოანე მახარებელი. მგლოვიარე ანგელოზნი ჯერის ზემოთ
გასაოცარი არიან თავიანთი დინამიკით; თუმცა ანგელოზნი ჯერ არ ტირიან, როგორც ეს ხდება
უფრო გვიანი ხანის ტეგლებში, მაგრამ მათ ფიგურებს, ხელებისა და ფრთების გამოსახულებას და-
დი მწუხარება და შინაგანი დინამიკა ეტყობა; ამასთანავე, კომპოზიციურად ორივე ანგელოზის ფი-
გურა მშვენიერადაა მოათესებული არც ხედა ნაწილზე და სავსებით შეფარდება მთელი კომპოზი-
ციის არქიტექტონიკას; ადამიანის ფიგურა და განსაკუთრებით ტანსაცმელის ნაოკების გადმოცემა
მხატვრობის პრინციპზეა აგებული და არა წმინდა პლასტიკის პრინციპებზე. ვაყბის ვერცხლით
ნაჭერ ჯვარზე სწორედ ჯვარცმის კომპოზიციაში ლეთისმშობელი გამოსახულია სავსებით იმავე
პოზიში, როგორც ტბეთის სახარების ყდაზე (სურ. მ). მწუხარება გამოსახულია იმავე სიძლიერით,
რაც გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ერთ და იმავე მხატვრულ მოცენასთან. როგორც ამ
ძეგლის შესწავლა ადასტურებს, იგი შესრულებულია XI საუკუნის მიწურულში რატი რაქის
ერისთავთ ერისთავის* შეკვეთით (როგორც ამას წარწერა ამოწმებს); ვაყბის ჯვარი, უნდა ვიუ-
რადლოთ, რომ შესრულებული უნდა იყოს რაქის ერისთავის სამფლობელოში. ამრიგად, ტბეთის
სკოლას საფუძველი ქონია XI ს. ქართულ ხელოვნებაში, იგი ასახედა ქართულ მხატვრული კულ-
ტურის განვითარების გარკვეულ მიმდინარეობას. ამრიგად, როგი ზუსტად დათარიღებული ძეგლე-
ბისა ძველი ქართული ქედურა ხელოვნების XI—XII ს. შესრულებული რაქის ერისთავთა შეკვე-
თით, საწვადებას გვაძლევს დავადგინოთ ადგილობრივი სკოლა ძველი ქართული ქედური ხელო-
ვნების დარგში. რომლის განვითარების ხაზი განისაზღვრება გარკვეული ქრონოლოგიური ფარგლე-
ბით. ბეჭა და ბეშქენ ოპიზარნი კი ყოველთვის ზუსტად ემყარებიან პლასტიკის პრინციპებსა
ოქრომჭედლობაში. ამრიგად, ტბეთის სახარების მოქედლობა წარმოადგენს ქართული ქედითი
ხელოვნების ახალ მიღწევას, რომელიც სავსებით გარკვეული მხატვრული სკოლის ნიშნებს შეიცავს

დამახასიათებელი ნიშნები ამ სკოლისა, რომელსაც ზენ ჯერჯერობით მხოლოდ პირობით
ტბეთის სკოლას ვუწოდებთ, არის: მხატვრობის პრინციპის ზეტანა რელიეფურ ოქრომჭედლობაში,
ჩუქურთმის დაქვემდებარება ადამიანის ფიგურისადმი და ფსიქოლოგიური ვანცდების გადმოცემა.
ვენჯიის წმ. მარკოზის ტაძრის ორივე სახარების მოქედლობის² ერთ გვერდზე, ცენ-
ტრში გამოსახულია ჯვარცმა, მეორეზე აღდგომა (ჯოჯობეთის წარწტყვევის სიხით); პირ-
ველზე ჯვარცმა გამოსახულია XIII ს. ტაძრის ნიშნებით: მიცელებული მაცხოვრის სხეული
ძლიერ არის მოხრილი, დაქანებული; ლეთისმშობელს მარცხენა ხელი მწუხარების ნიშნად ნიტანი-
ლი აქვს პირისაბესთან, მარჯვენათი ტრადიციულად ეყდრება მაცხოვარს; იოანე, მგლოვიარე დგას
ტრადიციულ პოზიში, ზემოდან გამოსახულია ორი ნტირალი ანგელოზნი, რაც იგრესივე XIII ს.
ახასიათებს; მაცხოვრისა და ნეტადრე იოანე მახარებელის ფიგურას შუაზე წელთან ეტყობა განმ-
ერობა, ტანსაცმელის ნაოკების გართულება, ბოლო ჭეწოთ ფიგურა თანდათან ვიწროვდება. ეს
გარემოება ახასიათებს XII ს. დამლეის ხელოვნებას ნიშნებს. ადამიანის ფიგურის გადმოცემის
თვალსაზრისით ეს მოქედლობა ბეტრად ნამოუკარდება ოპიზარითა და ტბეთის ოსტატის ზემოთ
გარჩეულ ძეგლებს. უფრო გვიან ხანას (XIII—XIV ს.) უნდა ეკუთვნოდეს ჯვარცმისა და აღდგო-
მის (ჯოჯობეთის წარწტყვევა) გამოსახულება ნეორე სახარების მოქედლობაზე ამავე ტაძრისა. ამ
მოქედლობაზე აღნიშნული ძირითადი სიუეტების გარდა გამოსახულია თორვეტი დღესასწაული,
რომლებიც გამოჩნულია ერთი მეორესაგან შინაქრის მუდალიონებით. თვით ჯვარცმის გამოსახულე-
ბა, რამდენად ამის დადგენა შესაძლებელია სურათის მიხედვით, გვიან ხანას ეკუთვნის, ყოველ
შემთხვევაში გაცილებით უფრო გვიან, ვიდრე მინაქრების მუდალიონები; ლეთისმშობელი თავდაბ-
რილი, ხელებდაკრეფილი დგას ჯვარცმულის წინაშე, იოანე შესრულებულია ტრადიციული პოზით;

¹ შ. ამირანაშვილი, ბეჭა ოპიზარი, თბილისი, 1937, ტბ. XXVII

² შ. ამირანაშვილი, Op. cit., XXXI.

³ შ. ამირანაშვილი, Op. cit. სურ. XXVIII.

სემოდან გამოხატულია შტრილი ანგლიზა. ფიგურები ვაჩროა და ვადკარბებულად მალაი, მა-
სხოვრის წინსაფარო მოვროა და წვეტიანი ნაოქათ ბოლოვდება. ფიგურათა ტანდაცმულის ნაოქე-
ბის ეთიპური, წვეტიანი ფორმა, ვოლკოთის შობის სტილისაჲთა აშქარად აღიარებებს ვითიუკის
ხელოვნების სკოლას. ამიტომ ამ ძეგლს ხუნ XIII—XIV ს. ვითარებდა; შატერული თვალსაზრის-
ით იგი კუთვნის სხვა მამართლებდა, კადრე ქართული ხელოვნების ვარსებულ ძეგლები, რომ-
ლებსაც სკეთარი შატერული ტრადიცია ახახათებს.

XII ს. ქართული ხელოვნება იქრომქედლობის დარგში არ ვინსახლოვება იპიხისა და ტბე-
თის სკოლებით; ხუნში არსებობდა შესამე სკოლაც, რომელიც წმინდა დეორატულ მისხსნ აა-
ხავდა და რომლის ცენტრი გლათის მონასტერია იყო. გლათის მონასტერში შესრულებულია
ხახულის ხატის მოკედლობა, როგორც თვით წარწერადან იჩვენება, დამატარე პირველის დროს
(1125—1134), ხახულია ხატის მოკედლობა შესრულებულია ერთდროულად, ხაზი ისტატის ხატის
და ხუნამდე დასულია პირველადი სახით. ირანშენტერის შეწყობის შესრულების დროს ის-
ტატის ვინგარეულებში ყოფილა მრავალი სხედსხევა დროისა და წარმოშობის (ზოგი ბინან-
ტურია, უშეტესად ეო ქართული) მინანქარია, რომლებიც მის მხედველობაში მიუღია; ვითთვის ის-
ტატს, ირანშენტერის კონპოზიციის შედგენის დროს, სვანგებო ბედებე დაუნახლებდა; შავრანს არის
შეულია რიგი სხედსხევა დროის მინანქრები, რომლებიც არ შედის კონპოზიციის სურათო გვეგმაში
და დარეულია შემდგომ; ზოგეთრი შემთხვევაში ძველი მინანქარია ვადსხეულია შემდეგ დროში
და სხე.

თვით ხახულის ცუდსმზობელი, რომელიც პირველად მოთავსებული იყო ხატის შეაველში,
ვატაკებული იქნა ველათიდან და რუსეთში მოხედა ბოტკინის კოლექციაში. იგი ვუთვნის X ს.
და, ნ. პ. კონდაკოვიჩს ახრით, სვესებით სამართლიანად თვლებე მოუღის მსოფლიოში ვად-
დეს მინანქრის ძეგლად და წარმოადგენს ქართული ისტატის ხამეშეგარს; აღმათ XI ს. ხახულის
ტარჩიდან ცუდსმზობლის მინანქრის ხატის, სელმეცებს შემოსივის გამო იმერეთში ვადუტანით
და შემდეგ ველათში დასუვენებიათ. დამატარე შეფის დროს ამ ხატისათვის ვადუტებიათ დიდი ვარე-
ბი, ცუთ იქროათ, ხოლო ვარებე მოიქრული ვარცხლით მოკედლია და ბუარეგათ მინანქრებთ შე-
შეული. ვარებებს ზურგე მოკედლია ვარცხლით, რომელიც დარეულია XI ს. ხევიდით შესრულე-
ბული რექტრითით. ვადდემკონსმა კონდაკოვმა იყოდა ხახულის ხატის ვატაკების აშხავი. შა-
ვრანს მას ამის ვამოშეგარეგება არ შეეძლო, ვინაიდან დიდი პარებე თვენენ სამბული მასში, და ვინ
ეს. ამბავი ვარეუ იქნს მოხსენებული. იგი ინახებოდა მ. პ. ბოტკინის კოლექციაში, ვამოცემუ-
ლია ზუნგორიოდსკის, შულციისა და ბოტკინის მიერ; 1923 წელს სეკავშირო სკის დიდგენილე.

ქარვანა მხედლურე აყო გამოცებული ხიზეფს ზეწითებული სხედა
ეო მოღისდუე მადლით დიას მამა ქმედმა.
შეხ აღმეოვენ რათ, მას შირის დედოფლო
ამდებრან მერხე, ხუნმა მ დიას ტარჩი.
ჯარეო ამ დეგო, ვით ბოტკინს ეც.
ხივლით სეოვლით — ტარჩითორე ველიქსა ქლო;
ხოლო ახლმან, ვხეველ ხელით: (dc)
მერხი დღისთ მინანქრე ტარჩებნა დინებია;
და სანქრის მებ, ავარეა მარეგო შეხ.
ამ ვახეა ვლით, იხად ცუდსმზობელი;
და ზენ ქარებე მ სენა მ. ხეგროდ.

Н. Кондаков и А. Баранов, Собрание восточных древностей. стр. 6—13, рис. 1—9.
Голстед и Кондаков, Русские древности, т. IV, СПб., 1891, стр. 86—103.
Горская К. Исследования о разгруппировании вазиса Хатумского селения, М. тип. полиграф. Хазет, 1928,
стр. 147—165; ил. 165.
ქარვანა მხედლურე აყო & ველიქსა (Г. Шоретели, Иллюстрация собрания восточных древностей
Древности Востока, т. 4, т. II, М., 1891, стр. 248—260).
• Н. Кондаков, Иллюстрация Востока, т. II, СПб., 1915, стр. 305—306.
• Н. Кондаков, История и иллюстрация восточных древностей, т. IV, СПб., 1891—1892, т. IV, стр. 317—361.
• Schmidt, Die Byzantinische Zeichenschule, Frankfurt a. M., 1890, Taf. 15.
• Собрание Боткина, СПб., 1911 г., табл. 69.
მინანქრების აღწერები და მ. Горская, К вопросу о разгруппировании вазиса Хатумского селения,
М. Типографическое, Харков, 1928, стр. 147—165.

ხის თანახმად, სამოტიანილი საქართველოში და აქამდე დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში. ორნამენტები ხატის შიგნით არის ფარავს; იგი თავისუფლად ვითარდება შიგნით არის აწვევა ხეულებრივად ქვემოდან, მოგრძო უღრმის სახით, რომელიც მისწრაფის ხეობით, აქცევა მარტო, ხან ორმაგ, ხეულად, რომლის გულში მოთავსებულია რელიეფურად სტილიზებული წრეაღებურა ფოთოლი, ამ ფოთლის კიდე გადმოკეცილია ეკანთისებრად. ორნამენტები განხორციელების რიტმს არ ემორჩილება, იგი თავისუფლად ვითარდება, ხან დიდი ბუნება, ხან მკვირდება სივრცისა და მინანქრებისათვის დატოვებულ ბუნებრივ განაწილების მიხედვით; თუმცა თვით ფოთოლი ამოყვანილია ზურგიდან, მაგრამ ზედაპირიდან დიდი ოსტატობით დამუშავებულია ხელოვნის მიერ. ამ შემთხვევაში ზედაპირის დამუშავების წვეტიანი ინსტრუმენტით უფრო დიდი ადგილი უჭირავს, ვიდრე ოპიზისა და ტბეთის სკოლის ძეგლებში. განხორციელებით დიდი ოსტატობითაა შესრულებული ბატის შუაგულის კუთხეებში მოთავსებული რელიეფური გამკვირვალე ბარათები (ბუკოლები). რომლებიც რთული ტექნიკური ხერხით არის გაკეთებული ოქრომკვდლის მიერ. აქ არის ვადაბმული რთული გეომეტრიული სახის ორნამენტური სტილიზაცია, რომელიც უსათუოდ დაკავშირებულია ხერხი ხანაითის ოქრომკვდლობისთან. აღმანის ფიგურას ხატვის ხატის მოკვდილობაზე, გარდა მინანქრებისა, ვერ ვპოულობთ.

მაშასადამე, შესაძლებელია მართლაც ქართულ ოქრომკვდლობაში, რომელიც წარმოადგენდა უდიდესი შატერული ღირებულების ძეგლით, ხატვის ხატის მოკვდილობით, დიდი მნიშვნელობა ქონდა: ეს მიმართულება, უსათუოდ გელათში ჩაისახა და მის გაყვანას დიდხანა ეძღვებით გვიან ხანაში უკრძალავთ ნაკვეთ ქარედ ხატებზე. თვითვე სკოლის ქართულ ოქრომკვდლობაში აქვს თავისი ისტორია, რომლის ცალკე განხილვა წარმოადგენს ქართული კვლითი ხელოვნების ისტორიის ძირითად ამოცანას. ეს განხილვა, მასალების სიუხვასა და დამუშავებლობის გამო, წარმოადგენს ცალკე მონოგრაფიული კვლევის საგანს და სკილდება ამ ზენი შრომის მიერ დასახულ ფარგლებს.



ქართული კვლითი ხელოვნება XII საუკუნეში შატერული ღირებულებით და ისტორიული მნიშვნელობით წარმოადგენს დიდ მოკვდას, რომელიც არ განისაზღვრება მხოლოდ ქართული კულტურის ფარგლებით; არსებითად უნდა ითქვას, რომ XII ს. ქართული კულტურა და სახეობით ხელოვნება ხედავობრივ საგანძურის სფეროში გადადის. XII ს. ქართული კვლითი ხელოვნება წარმოადგენს მხოლოდ ერთს ვიწრო დარგს ქართული სახეობით ხელოვნებისა, რომელიც განვითარდა და შეიქმნა XII საუკუნის საქართველოს სოციალურ-ეკონომიურ პირობებში. XII ს. საქართველო წარმოადგენს დიდს ეკონომიურსა და პოლიტიკურ ორგანიზაციას. გარკვეული სოციალური სტრუქტურის ექონებს, რომლის პოლიტიკური გაყვანა გაყოფილია ნორმება საქართველოს ფეოდალური მონარქიის საზღვრებში; საქართველოს პოლიტიკური გაყვანა შემოიხვეს, მოსახლურე ქვეყნებზე, როგორც იყო ბიზანტია, ირანი, შუანდინარე და ციხრე ასეა განხორციელებით გადიერდა გიორგი III და თამარ მეფის დროს.

ძლიერა, რა ზღვას შორის გადაკეცილი მონარქიული სახელმწიფო, რომლის უზულო ვეფარელობის ქვეშ იყო მარჯვანის სახეობა, დაღესტანი, ოსეთი და აგრეთვე ტრანსკასპის სანჯუო, შიგნით ზედაპირით მოწესრიგებული, გარეშე მტერთა თავდაპიზისაგან უზრუნველყოფილი და მოსვენებული, სწრაფად დაწინაურდა ეკონომიურად და კულტურულად. დიდალი ქონება შემოქონდა ლაშქრობის, სამხედრო აღფისა და დაპურობილი ქვეყნებდან აღებული ხარკის სახით. ქროფ. იუ. ჯავახიშვილის გამოანგარიშებით, საქართველო უფელ წლიურად მცოდნოდა ბარათის სახით 75 მილიონ დარსქში. ხშირად ლაშქრობა ბღებოდა ფეოდალების მოთხოვნის თანახმად, რომელსაც იძულებული იყო დაპორობილებოდა თვით ქვეყნის შიგნით. ზეგალითად, „ლაშქარი“ და „დიდებულნი“ გიორგი მეფის ეტბებთან: „არ არს ღონე დარსოშისა ჩვენისა თუნებ ლაშქრობისა და რბევისა“. ლაშა გიორგის დამადების აღსანიშნავად გაიბარათ ხალი ლაშქრობა „ბეღსა და სუჯას ზედა ლაშასა“. თამარის წინაშე: „მოვიდეს მეფისა წინაშე მწარგრებლნი (საქარია და იყარე) და ეარაშ გაყვლი და მოაქებენ: ძლიერა კვლმწიფო და მარჯვანდღდა შორის უბეჭეს აღპობრწინებული.

1 იუ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. II, ტფილისი, 1913, გვ. 641.
 2 იუ. ჯავახიშვილი, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, ტფილისი, 1907, გვ. 51-52.
 3 ქართლის ცხოვრება, მთიან დედ. გარ., გვ. 382.
 4 იმდ., გვ. 648.

ამიღე და განაკადე სამეფო თქენი და სკან ხაშენე და ხიქელე სსთა ზენთა; გულის ქა ჰაჲ რამეთუ შრეაღნი ამოგანნი, მკენნი და რჩეულნი ამოებან სსთა ზენთა ზორის, რამეთუ არაინ არს წინააღმდეგობა მათი. იჲ ბრძანოს შეფობამან თქუენსან, რათა არა ცუდად დაეწყუებას მაცუეს სიძნე მათი, არანედ აღეძვედროთ ვრახს, რომ გურსა ზედა, რომელ არს ზორისანი და ცნან ყოველთა სსთა აღმოსავლეთით ძალი და სიმქე ჩვენი¹. თანხმად ამ წინადადებისა, მართლაც, დარჩეული იქნა თითქმის მთელი სპარხეთი ანგეარი დაშქრობის შემდეგ საქართველოში შემოდიოდა სამხედრო დოვლათი და სიმდიდრე, რაც მშენებრად დახასიათებულა ზენი მატეანეს მიერ:

„აღივსნეს ყოველნი საგანძურნი ხანუგონი ოქროთა და ქურკლთა ოქროსათა, რამეთუ მიწიანა მგავსად შეახმბიდას ოქროსა. ბოლო თვალსა და მარჯილატსა წვეთი დასდებდეს. ბოლო ოქრო-ჭაოელთა მგრძელთა და სხვათა, ჭეიხად სასოუნელთა, ვითარცა ცუდთა ხამოსელთა ურცხელთა დახერხდეს.

ბოლო ვუცხლის ქურკლთა არღარა აქუნდა მატეო პალატსა შინა მეფისანა, რამეთუ ყოველი ოქროსი და ბროლისა წინაგებულ იყო ინდოურთა ქვათაგან შემკობილი, რომლითა აღივსნა ყოველნი გლეხიანნი, რომელთა შიანიჲ საშსახერხებლად სიწმიდეთა საიდუმლოთასა². თამარ მეფის ისტორიკოსის სიტყვებით, საქართველო ინდუნად გამოიდარდა, რომ „გააზნაურდეს ქვეყანა-სა-მოქმედნი და გადიდებულდეს ოსნურნი და ვაჭერლმწიფდეს დაიდებულნი“; თამარის დროს „იყო მდიდარ ესე სამეფო, რომელ ოსნურის ყბანი მათთა პატრონთა სწორად იმოხებოდეს“ (ინა დედოფლის ქართლის ცხოვრება)³.

გერითიანებული საქართველოს სავრთაშორისი მდგომარეობა, მისი გზების მიმართულება განსაკუთრებით დაეთო აღმაშენებლის ეპოქიდან, რომელთაც, სტრატეგიული დანიშნულების გარდა, დიდა ეკონომიური მნიშვნელობა ქონდა, ქმნიდა ხელსაყრელ პირობებს ვაჭრობის განვითარებისათვის. თბილისი X-XI საუკუნეებში, როგორც ამას ადასტურებს არამ გვოგჩაფების ცნობები, წარმოადგენდა ერთად მნიშვნელოვან ცენტრს ვაჭრობისას, სადაც ყოფილა ქარავნა, ქულები და სავაჭრო მოედნები და სადაც მარხის სავანეებო ზედამხედველი ყოფილა, რომელსაც შერტა ეწოდებოდა. XII საუკუნეში სოციალური დიფერენციაცია წინა პერიოდთან შედარებით უფრო გაღრმავდა. ფეოდალური კლასის ორივე ფრთას, საგლეხოსისა და სავროს, შეემატა ვაჭართა წრე, რომელიც თუმცა წინა პერიოდში არსებობდა. მაგრამ შილოდ ახლა შილო მან მამოყალიბებული ხაბე, კლასობრივი ნიშნები და დაიწყო ბრძოლა პოლიტიკურ უფლებათა მოსაპოველად სახელმწიფო მმართველობის სფეროში. სავაჭრო ურთიერთობა საქართველოს სხენებულ ეპოქაში ქონდა ირანთან, მცირე ობის სახელმწიფოებთან, ბიზანტიასთან და ინდოეთთანაც. ამას მოყვა საქალაქო ცხოვრების სწრაფი განვითარება და დაწინაურება, რასაც, გარდა წყრილობითი წყაროებისა, ადასტურებს ქ. დმანისის არქეოლოგიური ვახობები. თბილისის ვაჭრების წარმომადგენელნი უნდა ყოფილიყვნენ ის „ბერები“, რომლებაც მაგრატ IV ქალაქის დაქვრის წინადადებან აღუკვდნენ. დიდ ვაჭარს, სახელით ზანქან ზორაბაძელს, თამარ მეფის ისტორიკოსის ცნობით⁴, მიანდევს ხახიძო ვიორჯი რუსის ვასილჯვა და ჩამოყვანა. ვაჭართა წრე გარყვეულ კლასობრივ სახეს ლებულობს თამარის დროს და აქტიურად იბრძვის პოლიტიკურ უფლებათა მოსაპოვებლად. მას გაუშნდა იდეოლოგიური ბელმპლანელი მექურკლეთუბუცისი ყუთლუ-არსლანის სახით; მექურკლეთუბუცისის პოლიტიკურ თანამოახრეთა დასი სეკნოდ შრეაღრიცხოენი ყოფილა; მია, როგორც საეხებით ანომწურავად იქეს გამორყვეული პრიფ. ივ. ჯავახიშვილს, ქონდა ვარყვეული გვამა, რომლით მიხედვით მეფეს შილოდ აღმსარულებელი ხელისუფლება უნდა შერსენოდა („სრულქმნის“), ბოლო კანონმდებელი ხელისუფლება კი („განგებების“) მართო „ეთაჲში დასადომილი“ უნდა ქონოდათ; თამარ მეფეს ყუთლუ-არსლანის დასის პოლიტიკური პროგრამა სიწორით შეუფასებია, ვითარცა „დასასრული ჯელმწიფობისა“ მომასწავებელი. „სიმდიდრით

¹ Ibid., გვ. 515-516.
² Ibid., 508.
³ Ibid., გვ. 411.
⁴ ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ენის ისტორია, წ. II, გვ. 643.
⁵ ქართლ. ცხოვრებათა დროგ. გვ. 415.
⁶ ივ. ჯავახიშვილი, ქართული საზოგადოების ისტორია, წიგნი მესამე, თბილისი, 1929, გვ. 173.

აღზევებულთა დასის მოქმედება იყო პეტრედ გაბედილი, ხაჩეფო კარი სუარდა, განსაცდელში და ჩოგორც უნობლია, თამარ მეფემ შოლოდ დიპლომატიური მოლაპარაკების საშუალებით შესძლო სისლახის დაცვა; რაივე მხარეს დათმობა მოუხდა; როგორც გამოარკევა პროფ. ივ. ჯაქაძის შვილმა. შეთანხმების ძალით დასს მეფის „ნებისყოფლობის“ უფლება უყენია, სამავიეროდ მნიშვნელოვანი სახელმწიფო საკითხების გადაწყვეტასა და დიდ ხელისუფალთა დანიშვნის დროს დაჩაბის „თანადგობა“, „გამორჩევა“ და „ერთობისა“ წესად შენისულა; ამისგან, საქართველოში XII საუკუნის მერვე ნახევარში დამყარებულა შეზღუდული მონარქია.

„სამდიდროთ აღზევებულთა“ დასის სოციალური შემადგენლობის შესახებ ისტორიკოსის პირდაპირი ცნობები არა აქვს მოცემული; ამ დასში, ისტორიკოსის ცნობით, „ლაშქარნი“ და „დიდებულნი“ შედიოდნენ. პროფ. ივ. ჯაქაძის შვილს საყვებთ ნათლად დადგენილი აქვს, რომ XII ს. დიდებულთა წრეში ზოგი გვარიან აზნაურთა წოდების იყო; აგრეთვე მას კარგად იყის გამოარკვეული „ლაშქართა“ სოციალური შემადგენლობის მრავალფეროვნება.

თამარ მეფის მერვე შეთქმულების შესახებ ისტორიკოსის დაახველებული ჰყავს „გვარიანნი და მახურეულნი სახლნი“. ეს გაფიცვა მიმართული იყო „უკუართთა“ წრითაგან აღზევებულ „ხელისუფალთა და გამგებულთა საქაათა“ წინააღმდეგ. დიდგვარიან აზნაურთა გაფიცვა იქნაღ იხიბდა წოდებრივი უპირატესობის დამყარებას. მეფის ხელისუფლებას სხვა მხრივ არ ეძებოდა. ბოლო უფილქარსლანის დასის გეგმა ეძებოდა ზოლიანად მეფის ხელისუფლებას.

„სამდიდროთ აღზევებულთა“ დასის სოციალურ შემადგენლობაში შედიოდნენ „უკუართთა“ წრე, რომლიდანაც იყო თვით მეფეცა ამ მოძრაობისა მკვერტლეთ უზუქვი უფილქარსლანი, და „ლაშქართა“ და „დიდებულთა“ განსაზღვრული ნაწილი. ამ დასის შემადგენლობაში უსათუოდ უნდა ყოფილიყო დიდ ვახტანგის განსაზღვრულა გეგმა, და თუ ზეცნ იოხეგორცთ ამვე დასითის სოციალურ მოძრაობის იტორიკოსს სხვა კვებებში, თუმა ამის შესახებ პირდაპირი ცნობა თამარ მეფის არც ერთ ისტორიკოსს მოუყვანილი არა აქვს, პროფ. ივ. ჯაქაძის შვილს სამართლიანი აზრით, უფილქარსლანის დასის პოლიტიკური პროგრამა თვით ქართულ სოციალური ბრძოლის განვითარებასა და შედეგს წარმოადგენს.

XII საუკუნეში დიდგვარიან ხელისუფალ აზნაურთა დასში ჩაძვინძვე შეთქმულება მოიწყო თამარ მეფის წინააღმდეგ თავისი წოდებრივი უპირატესობის დამყარებისათვის; ფეოდალური კლასის მერვე, საეკლესიო ფრთაც არა ერთხელ შეეცადა სახელმწიფო ხელისუფლების ხელში ჩაგდებას; მართალი არ არის თითქოს მე-11—13 საუკუნეში ზეცნში გლეხთა ყოფილიყო დამარცხებული და დატანებული. პირიქით, ეკლესიამ ხუცებულ პერიოდში თავისი განვითარებასა და ძლიერების უმაღლეს წერტილს რიადწია; ამისა შთაუბრა მივხები იყო ეკონომიური ბაზის განვითარება. უამრავი მამულის ხელში ჩაგდებას გამო, „შეუვალობის“ განმტყველება, საქართველოს ეკლესიური გაერთიანება და სხვ. სწორედ ამ პერიოდში შეზღუდულ იქნა ცერემონიული მეფის ეკლესიური კურთხევისა, რომლის დროს ეკლესიის წარმომადგებელი „ქუთათელი“ მეფეს გვარგვინა ფეგმდა თავზე. დავით აღმაშენებლის ეპოქიდან შვიგნობართ-უხუცესად „ვახართა-უპირველესად“ ვახდა სასულიერო პირი — კონდადელი. ეკლესია აღდენად დიდ ძალის წარმოადგენს, რომ სახელმწიფოს ებრძვის ელფე „შეუვალობის“ პრინციპის დასაცავად. კონდადელი შვიგნობართ უხუცესი და ვახართა უპირველესი ფაქტორად საქართველოს მეფის მოადგილე იყო. „ქარის გაოიგება“ ზის მეფის „მამას“ უწოდებს. მიქელ კათალიკოსი თამარ მეფის დროს ძალით ხელში იგდება ვახართა-უპირატესობას, მის წვადობით იგი საერთო სახელმწიფო და საეკლესიო ხელისუფლების მქონებული ვახდა. ეს მოასწავებდა ეკლესიის გამატონებებს სახელმწიფოსა და საერთო ცხოვრებაში; პროფ. ივ. ჯაქაძის შვილს სამართლიანი დაბასიათების თანახმად, „ქართული სახელმწიფოებრიობის“ სათეს ეს დიდი თვალსაზრის მარცხი იყო და ამვე დროს ეს „საქართველოს მეფეთა ნთელ გეზსა და პოლიტიკის ძირიანად ეწინააღმდეგებოდა“. საგანგებოდ მოწვეულმა საეკლესიო კრებამ თამარ მეფის ინიციატივით, როგორც ისტორიკოსი მოწმობს, მიქელ კათალიკოსი „ვერა განაყენეს“, თუმა ამისათვის „ერთად იღუაწეს“. უღუ დავითის მეფობაში, როგორც ვახააღმწერელი გადმოგვცემს, „ვათარცა იმით საქნეთაგან უკალი იქნა“ მეფე უღუ დავითი. „გარდიდნა მისილი

1 ივ. ჯაქაძის შვილი, Op. cit., გვ. 145.
2 ივ. ჯაქაძის შვილი, Op. cit., გვ. 144.
3 ივ. ჯაქაძის შვილი, Op. cit., გვ. 146—147.

ქონდადღელი*, რომელმაც მიწის საურავითაც უნდად თვინიერ შეფისა კითხვისა და რომელმაც ბოლოს „სიბანძე აღიხადა“, ე. ი. შონიშობას თავი დაანება და საერისკაცო ტანისაშისი მიაცვა; მან „შთაერობა მიიტაცა“¹.

XII ს. საქართველოს სოციალურ დაჯგუფებათა შინაგანი ბრძოლა იყო დიდი პროგრესული ძალა, რომელიც ხელს უწყობდა საერო ლიტერატურისა და საბუთი ბელოვნების განვითარებას; სწორედ XII ს. წარმოადგენს ქართული საერო ლიტერატურის აყვავების ხანას, რომელსაც მტკიცე ნიადაგი ჰქონდა ფეოდალურ-ჩაინდულ საზოგადოებაში და რომელიც დაიწყო საღვთისმეტყველო და სატრფიალო შოტივეებით; მეფის კარზე თავს იყრიდნენ ყველა ლიტერატურული ძალები, რომლებიც განსჯადული იყვნენ ფეოდალურ-ჩაინდული იდეოლოგიით, ბოლო ამ იდეოლოგიის მხატვრულ გაფორმებას იძლეოდა საერო მწერლობა. საერო იდეოლოგიის დამკვიდრებას, როგორც არაკეთილ საქართველოს სოციალური ისტორიის ფაქტებიდან, ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ მას ჰქონდა საკუთარი სოციალური დასაყრდენი, თავისი ბაზა. რატომ ბიზანტიაში იმ შეიქნა საერო ლიტერატურა ისეთი სახის, როგორც ჰყენში? აკად. კორნ. კეკელიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ბიზანტია ეკონომიურად და პოლიტიკურად დაწინაურებული ქვეყანა იყო; იგი იყო იმავე დროს ხაზობლო იმ ნეოპლატონიზმის, რომელმაც ჰყენში მოამზადა გზა სასულიერო მწერლობის საეროში გადასვლისა; ამას გარდა, ბიზანტია იყო იმეცნიერე უდიდესი საგანძურის, ანტიკური მწერლობისა. მიუხედავად ამისა, ბიზანტიამ ვერ შექმნა საერო მწერლობა, ხეც ვერ დიფეთანშეებით აკად. კ. კეკელიძეს, რომელიც ამ ფაქტს იმ გარემოებით ხსნის, რომ ბიზანტია მოკლებული იყო სპარსული კულტურის ფილოსოფიისა და ლიტერატურის გავლენას². ბიზანტიის სოციალურ დაჯგუფებათა ბრძოლის ისტორია, რომელიც დამთავრდა ხატო-მებრძოლთა დამარცხებით, არაკეთილ, რომ საერო მწერლობის აღმოცენებისა და განვითარებისათვის არ იყო სათანადო სოციალური ბაზა, ხელსაყრელი პირობები; სპარსული კულტურის გავლენა წარმოადგენს უდიდეს ფაქტორს ქართული კულტურის განვითარების ისტორიაში; მას სათანადო სოციალური დასაყრდენი ჰქონდა ქართულს ფეოდალურ საზოგადოებაში; იგი ხდებოდა, როგორც სამართლიანად აღნიშნა აკად. კორნ. კეკელიძემ, კლასობრივი ფსიქოლოგიის ნათესაობის ნადავზე³.

მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესია ჰყენში XII ს. წარმოადგენდა დიდ ძალას, როგორც უნდა იყო აღნიშნული, ძალიან ადრე ჩამოყალიბდა საერო ფეოდალურ-ჩაინდული იდეოლოგია. აკად. კორნ. კეკელიძე საყვებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ X—XI ს. გვაქვს პირველი ნამუშები საერო მწერლობისა, ეპიკურ-ფეოდალური ლიტერატურის სახით. ნრაული ლეყენდა, თქმულება, რომლებიც დაკავშირებული იყო რომელიმე ისტორიულ ანუ ნახევრად ისტორიულ პირებთან მოღვაწეობისთან, მთლიან საქართველოს „დაღვინების“ პერიოდში ლებულობს ახალა შინაარსს, განმარტებას; იმ თქმულებათა გადამუშავებას გვაძლევს ლეონტი მროველი, რომლის თხზულება „მეფეთა ცხოვრება“ წარმოადგენს გასაოცარს მსგავსებას ფირდოუსის „შამ ნაიე“-სთან⁴. საშობლოსათვის თავის დადება, ბოლოდა უცხო რომთა წინააღმდეგ, სიუხერენის პატივისცემა და საშობლოსათვის, ძმური სიმტკიცე, სიყვარულის სიმტკიცე დამახასიათებელია იმ ნაწარმოების გმირებისათვის. იქ საყვებით ლეყენდარულად მოცემულია თავგადასავალი და ბრძოლები ფარნაქისისა, შირვანისა, არშაქისა, ადერკისა, სუმბატ ბიჯრიტიანისა, ფარსმან-ქეკლისა, ანაისპისა, და განსაკუთრებით, ვახტანგ გორგასალისა. აკადემიკოსი ი. ორბელი საყვებით სამართლიანად აღიარებს და აღნიშნავს ნათესაობის თქმულებასა, ვახტანგ გორგასალისა და შამ-ნამეს მთავარი გმირის ბაჩრამ-გურის შესახებ⁵. აკად. კ. კეკელიძემ სამართლიანად აღნიშნა, რომ იმ ქართულ თქმულებებში ქალისაღმი ხიყვარულს ჯერ ადგილი არა აქვს, იგი წნდება უფრო გვიან, როდესაც ჰყენში საყვებით ჩამოყალიბდა ჩაინდთა იმსტიტუტი⁶ და წოდებრივი ტრადიციები, ჩაინდული ეთიკტი, როდესაც ქალისაღმი საყვარული გარდაიქცა წყაროდ ხეცნირო საქმეებისათვის.

¹ იგ. ვახტანგიშვილი, სოციალური ბრძოლის ისტორია საქართველოში IX—XIII საყვებებში, თბილისი, 1934, გვ. 29—30.

² აკად. კ. კეკელიძე ქართული ფეოდალური ლიტერატურის ჰეოიოფიზიკა, თბილისი, 1933, გვ. 42.

³ აკად. კ. კეკელიძე, სპ. ცი., გვ. 43—44.

⁴ ხაყარაი ერ ნაყარ ერ ი ბაიათი შამ-ნამეს მთავარი, წყაროები, 1934, ცფ. 9—19.

⁵ აკად. კ. კეკელიძე, სპ. ცი., გვ. 44.

საქართველოს სოციალური სტრუქტურის თავისებურება XI—XII ს. გავლენას ახდენს სახე-
თი ხელოვნების განვითარებაზე. რომელსაც აძლევს განსაზღვრულ მიმართულებას და მხატვრულ
სახეს. ხსენებულ პერიოდში საქართველოში სასულიერო ხასიათის ხელოვნების გვერდით, საეკლესიო
სამოყალბედა სიერო ხელოვნება, რომელიც გავლენითი იყო სხვა იდეოლოგიით და მხატვრული
იდეებით. X საუკუნეში და ნაწილობრივ XI ს. დისაწყისში ქართული საეკლესიო არქიტექტურა
წამყვანი დარგია ქართული სახეობის ხელოვნებისა; იგი გვაძლევს წმინდა მონუმენტური სტი-
ლის კათედრალებს, რომლებიც თავიანთ სიდიდით, მასშტაბით, შემოქმედებითი ძალის ვიქტორიით,
წმინდა არქიტექტურული ფორმებით, წარმოადგენენ უდიდეს მოედნებს არქიტექტურის ისტორიის
დარგში. ხაბული, ოშკა, ქუთაისის ტაძარი, სვეტიცხოველი და ალავერდი წარმოადგენენ ქართუ-
ლი არქიტექტურის სიამაყეს, მონუმენტური სტილის კლასიკურ ძეგლებს. მონუმენტური
სტილი ნათლად ჩანს ამავე ხანის ყელის-მხატვრობაში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია აბტალის
ტაძრის საერთოხეცლის მხატვრობა, რომელშიაც მხოლოდ ლეთისმშობლის ერთს ფიგურას მთელი
კონქი უჭირავს. XII ს. მეორე ნახევარში ხდება დიდი გარდატეხა ქართული ხელოვნების განვითარ-
ებაში, მონუმენტური სტილი თანდათანობით ადგილს უთმობს დეკორატიულს, უზარმაზარი
ტაძრების აგება უკვე არაღის არ მიახნია საქიროდ, ძველი ტიპის არქიტექტურის ძეგლები არაღის
არ აკმაყოფილებს. თუმცა მატერიალური შესაძლებლობა ქართულ ფეოდალურ საზოგადოებას ამ
ხანაში ვაკლებით უფრო მეტი აქვს. მაგრამ დიდი ტაძრების მაგივრად აშენებენ მცირე მოკუ-
ლობის ტაძრებს; კონსტრუქტიული ამოცანები და ძიებანი უკვე აღარ აღუდგებენ არქიტექტორს.
შინაგანი ვაფორმების პრობლემა კარგავს თავის მნიშვნელობას. მთავარი ყურადღება მიჰყვება
შენობის გარეგან ვაფორმებაზე, უმთავრესად გუმბათის ყელის მოხუჭურთმებაზე (მაგ. კაბენი,
ქვათახევი, სამთავრო, ბეთანია და სხვ.). ამავე ხასიათის ცვლილებას ადგილი აქვს ყელის-მხატ-
ვრობაში, რომლის პირველ ნიშნებს ხევენ ეპოქაში გელათის მოზაიკაში (1125—1130 წ.). გელ-
ათის მოზაიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მოზაიკურ მხატვრობის ძეგლთა შორის, ვინა-
იდან, მიუხედავად იმისა, რომ მოზაიკური მხატვრობა საზოგადოდ უფრო დიდხანს ინარჩუნებს
მონუმენტური სტილის ნიშნებს, იგი ეკუთვნის მოწინავე ნიშნინარეობას ყელის-მხატვრობის
დარგში. XII ს. ყელის-მხატვრობის შესწავლა არცხვეს, რომ ჰყენნი რამდენიმე ნიშნინარეობას
ქონდა იდეალი, მაგრამ მათ შორის ნათლად განიჩხვეა ორი: პირველი ნიშნინარეობა ზუსტად
აქვს მონუმენტური სტილის მხატვრულ ტრადიციებს, მეორე კი ვითარდება ახალ მხატვრულ
საფუძველზე. აქ კომპოზიციები არ გამოხატავენ მხოლოდ განყენებულ დოკმას, მათში შეტანილია
საკმაოდ ძლიერად ემოციური ელემენტი, თავისებური რეალიზმი; ლეთისმშობელი, რომელიც წინა
ეპოქაში ჯვარცმის დროს ქრისტეს ევლრებოდა ხელებგაწვდილი, გადაიქცა დედად, რომელიც
შეწყუბებულია თავისი შვილის ტანჯვით და ტირის; ქრისტე, რომელიც აგრეთვე წინა ეპოქის ძეგ-
ლებში თვალუბახილული, მშვიდ პოზაში იყო გამოხატული ჯვარზე, ახლა უკვე მიცვალებულია,
სხეული მოხრილი აქვს, სახეზე ტანჯვის გამოხატულება იტყობა (ყინციხი). კომპოზიციის ახასია-
თებს უფრო მეტი სიღრმე, არქიტექტურის ტრადიციულ დეკორატიულ მოტივში იჭრება ახალი
ფორმები, შთებისა და ბუნების გამოსახებაში ეპოქაში ახალ გავებას, სინამდვილის ახალს ასახვის.
ოპიზის სკოლა, ბეშტენ ოპიზარის შემოქმედების ხაზით, იცავს მონუმენტური სტილის
ტრადიციას ხელოვნებაში; ემოციური ელემენტი კომპოზიციის განმარტებანი (მაგალ. ჯვარცმაში)
ჯერ არ ჩანს; იგი ჯერ სახეობით იცავს საეკლესიო ხელოვნების მონუმენტური სტილის ნო-
ბებს; აღამიანის ფიგურისა და ორნამენტის გამოსახებაში მას აქვს თავისი მიღწევები. მაგრამ ძირი-
თადში იგი ძველი ნიშნინარეობის მიმდევარია. ბეჭა ოპიზარი ვაკილებით უფრო წინ მიღის; იგი
თანდათანობით უარყოფს ძველი არქიული სტილის მხატვრულ ტრადიციებს. იგი გვაძლევს აღა-
მიანის ფიგურის სიბრტყეზე პერსპექტიული გამოსახვის პირველ ცდას; მას შეაქვს დინამიკის ელ-
მენტი ფიგურის დაყენებაში, იმასთანვე ერთად, მას აქვს ერთგვარი ცდა განცდის გადმოცემისა.
ბეჭა ოპიზარი განსაკუთრებით ყურადღებას აქცევს ორნამენტს, მას აძლევს წმინდა პლასტიკურ
სახეს და რელიეფობას, რომლის ნიშნებს ხევენ ამავე ხანაში ვერ ვპულობთ სხვა ქვეყნებში.
ტბეთის სკოლა მიღის უფრო წინ; აქ ძლიერად ჩანს ემოციური ელემენტი, ხუჭურთმა კომპო-
ზიციის ექვემდებარება აღამიანის ფიგურის მოყვანილობას; ტბეთის სხარების ჯვარცმა ვაკი-
ლებით წინ დგას, ვიდრე ბეჭას ჯვარცმა, ლეთისმშობელი ტირის, მგლოვიარე ანგელოზები შეყრო-
ბილი არიან შეუხარებთ...

გელათის სკოლა, ხაბულის ბატის საბით გვიძღვეს წმინდა ღვთისმეტყველის მიმდინარეობის ბედს; გელათის გვიძღვეს თავესუფლად გაშლილ ორნამენტს, რომელიც ხალხსავეთ ქვა-რავს განკუთვნილ არეს; რელიგიური შინაარსის სიუფტები და ცალკე წმინდანების გამოსახულება მოცუნილია მცირე შასტრების შინაარსის ბედლიონებზე, მცირე ზომის ხატებზე, რომლებიც განაწი-ლებულია ირი რაიმე იკონოგრაფიული სქემის ანუ იდეის თანახმად, არაშედ წმინდა ღვთისმეტყვე-ული პრინციპის მიხედვით. ღვთისმეტყველი პრინციპის ამგვარი გამოყენება ნათლად ამტკიცებს, რომ სავსესით ხელოვნებაში უკვე შეიქრა საერთო ხელოვნების გავლენა, ახალი მხატვრული გემო-ვნება, ახალი სტილი.

ამგვარად, XII ს. ქართული ოქროსმქანდაკებლობის ძირითად მიმდინარეობათი შესწავლა ნათლად არკვევს, რომ ოქროსმქანდაკებლობა ზოგადად ვითარდებოდა ქართული სახეითი ხელოვ-ნების საერთო განვითარების ხაზით, თვითთულ სკოლას ქონდა თავისი ფესვები საქართველოს სოციალურ ცხოვრებაში; ქართული ხელოვნების სოციალური საფუძვლების შესწავლას აქვს უდი-დესი მნიშვნელოვანი მნიშვნელობა. იგი წარმოადგენს ძირითად ამოცანას ქართული ხელოვნების შეცნობითი შესწავლის დარგში.

წვეს ოქროსმქანდაკებლობის ილმუცენდა და განვითარდა XI—XII ს. ქართული ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციებზე. ცნობილია, რომ დასახლებულ ხანაში ყოველი პროგრესული და ახა-ლი, რაც ჩაისახა ლენში, საქართველოს ერთიანობისათვის ბრძოლის პროცესში პოულობს განვითარებას ლოგიკურ სისრულეს. ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს არსებობის პირობებში სახეითი ხელოვნება ვითარდება განახლებულ პირობებში, ყალიბდება ახალი მხატვრული სტილი, რომელიც ორნამენტული საუკუნის მანძილზე გასაოცარ დახვეწილობას და სიმკაცრეს იჩენს. იგი სავსებით ასახავს თანამედროვე ეპოქის მისწრაფებას, გამოირჩევა მხატვრული ფორმის გასაოცარი სიკეთილდობით, ესთეტიკური კეთილშობილებით — საერთოდ კი საზეიმო ხასიათის ატარებს. ნაკვალავს ასევე მკაცრი სახეებისა, რაც დამახასიათებელი იყო წინა ხანის ხელოვნებისათვის, ლენ ეხედვით ახალ სახეებს, რომელთაც ეტყობა ფსიქოლოგიური განკუთვნილობის პირველი ცდა, რომელიც ხელოვნების განვითარების შემდეგ საფუძვლზე შეიცვლება ადამიანის სულიერი მღელვარებისა და დიდი ემოციების მხატვრული ასახვით. ყინცივის კედლის მხატვრობას (1207 წ.) ახსიათებს ნახატის გასაოცარი ისტატობა და სიფაქზე, მეტყველი კეთილშობილი სახეები, მოქნილი მოხა-ზლობა ადამიანის ტანისა და მოძრაობის გადმოცემაში, ნათლა კოლორითი, კისფერი და ღია მწვანე ფერების დაპირისპირება ბორცისფერ ოქროსთან, რაც აჯადოებს მნახველს. განსაკუთრებულ სილამაზით გამოირჩევა ანგელოზის გამოსახულება ილდგომის კომპოზიციიდან (ღედანი ნელ-საცხებით შაცხოვრის საფლაფთან). სადაც მხატვრული შემოქმედების აქცენტი გადატანილია სახის გამომეტყველებაზე, ილდმალი მწუხარების ასახვაზე.

XI—XII ს. ხელოვნებაში ნაკვალავს სტატუკური მოძრაობისა და განკუთვნილი ფიგურებისა. ლენ ეხედვით ადამიანის ფიგურის ახალ გამოსახულებას, რომელიც სავსეა სიკეთილდობით, თავისუფ-ლად მოძრაობს სურსეში და არღვევს ბიზანტიურ ხელოვნებაში დადგენილ იკონოგრაფიულ სქემას ტაძრის საკურთხევის მოხატულობისა (ბეთანიის კედლის მხატვრობა, 1207—1213).

XI—XII ს. და XIII-ს. ქართული ხელოვნება ქართული ქუბანისზე ზეგავლენის შედეგად ვითარდება ახალი მამართლებით, ცდილობს ასახოს რეალური სინამდვილე. ადამიანთა კრეშირი-ტი გრძობები და მისწრაფებანი და არა აბსტრაქტული დოგმები რელიგიური აზროვნებისა. ამ ხანის ქართული საზოგადოება კარგად იცნობდა არაბულ-სპარსულ პოეზიას, ნეოპლატონიკების ფილოსოფიას, ბიზანტიურ საღვთისმეტყველო მწერლობას და არაბ მეცნიერთა შრომებს. ქართული კულტურის შრავილსახიანობას და ღრმა შინაარს XII—XIII სს. მიჯნაზე შესანიშნავად ასახავს რუსთველის უკვდავი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“.

ილიერი ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს ჩამოყალიბება, საქართველოს ისტო-რიული პროვინციების გაერთიანება, შემოერთება მეზობლად მდებარე ცალკეული ფეოდალური ერთეულებისა, შინათველობის აპარატის გაძლიერება ხელს უწყობს ერთიანი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბებას. მოუხედავად იმისა, თვითთული ისტორიული პროვინციის თავისებურება კულტუ-რისა და ხელოვნების სფეროში, ახალ სოციალურ პოლიტიკურ პირობებში სავსებით ირი მოწილია, პირაქით, კუთხური მხატვრული ტრადიციები განაგრძობენ არსებობას. საქართველოში ისე, რო-გორც ეს ცნობილია დასავლეთ ევროპის ქვეყნების კულტურის ისტორიაში, ერთსა და იმავე დროს

არსებობდნენ სხვადასხვა სკოლები და მიმდინარეობანი სახეით ხელოვნების დარგში, რაც უცხო იყო ბიზანტიის კულტურის ისტორიისათვის. ბიზანტიური ხელოვნების ისტორია ადასტურებს ამ საგულისხმეო მოვლენას, ბიზანტიის ხელისუფლება და ცლესია ხელს უწყობდა ერთიანი მხატვრული სტილის დამკვიდრებას, ებრძოდა ნაციონალური სტილის და მიმართულების გამოვლინებას, რომელიც ამასათებდა ბიზანტიის იმპერიის ფარგლებში მკბოვრებ ცალკე ხალხებსა და ტომებს. ბიზანტიაში სულიერი კულტურის ყველა დარგი უშუალოდ სახელმწიფოს მკაცრი კონტროლის ქვეშ იმყოფებოდა. ყველგვარი ოპოზიციური ხასიათის მოვლენა განიცდიდა საშინელ შევიწროებას და დევნას. ველურად ებრძოდა დოგმატების თავისუფალ განხილვას. იმპერატორის თავმჯდომარეობით იწარმოებოდა საეკლესიო კრებები, სადაც საეკლესიო დოგმატების თავისუფალი განხილვების ყოველ ცდას აცხადებდნენ როგორც „შწავლებლობას“. სხვაინაირად მოახრთონე პირებს ასახლებდნენ უკაცრიელ პროვინციებში, ხშირად სიყვდილით სჯიდნენ.

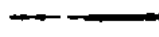
ხელოვნების ისტატიების შემოქმედება იყო მკაცრად რეგლამენტებული ცლესიისა და საშეფო კარის მიერ. ხელოვნის შემოქმედება იყო შეზღუდული, სახელმწიფო ხელისუფლება ყველაფერს ერთს ყალიბში ათავსებდა. სახეითი ხელოვნების ამოცანას შეადგენდა ქრისტიანული გლეხიის ძირითადი დოგმატების განმარტება და განსახიერება მიხაწედომ დაგასაგებ ფორმებში, ე. ი. იხ. რაც მოხსენებულა წიგნებში მისაწედომი გახადოს მარწმუნეთათვის. ამის გამო, საესებით გამოირაყებულია სხვადასხვა მიმართულებათა და სტილის თანაარსებობა ბიზანტიურ სინამდვილეში. ბიზანტიის დედაქალაქი კონსტანტინეპოლი იყო ბიზანტიური ხელოვნების მთავარი ცენტრი. იქ იყო კეისრისა და პატრიარქის რეზიდენციები; აქ ნაყოფიერ მუშაობას ვწყოდნენ საშეფო კარის სახელოსნოები. სადაც ამხადებდნენ მხატვრული კულტურის შესანიშნავ ნიმუშებს, რომლებიც პოპულარული იყვნენ ბიზანტიის იმპერიის ფარგლებს გაჩენეც.

შუა საუკუნეების მანძილზე საქართველოში და აგრეთვე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში იმდენი მხატვრული სკოლა იყო, რამდენაც იყო ქალაქები და მონასტრები. დასავლეთ ევროპაში ყოველი მანძილი საბატო და მონასტერი ქმნიდა ხეუთარ მიმართულებას ხელოვნებაში. საქართველო იმგვარად, როგორც დასავლეთ ევროპის ქვეყნები, შედარებით ნაკლებად განიცდიდა ცენტრალური ხელისუფლებისაგან შეზღუდვასა და შევიწროებას; ქართულ მხატვრულ კულტურას ამასათებდს შრავალმხრეობა და თავისუფლება შემოქმედების სფეროში.

ხელოვნების შემოქმედება ირ იყო ისე მკაცრად შეზღუდული, როგორც ამას ადგილი ქონდა ბიზანტიაში.

ადამიანის შემოქმედება ბიზანტიელთა შეზღუდვებით, მთლიანად დაკავშირებული იყო ღვთაებრივ ზეშთაგონებასთან, მხატვარი ასახავს ცოლოდ პიროვნების გარეშე არხებულ განწყებულ საშეაროს. ხელოვნების შინაარსი, თემატიკა ხელმწიფნათ იყო განსაზღვრული: ხელოვნებასა და იკონოგრაფიის განვითარება ბიზანტიაში მიმდინარეობდა მტრად შენელებული ტემპით, მკაცრად განსაზღვრულ ფარგლებში. იკონოგრაფიული ტიპები, დადგენილი რელიგიური პრაქტიკის საფუძველზე, საუკუნეების მანძილზე გაგებულა იყო როგორც უტყუარი გამოხატულება რეალურად არხებული პირებისა და მომხდარი ამბებისა; ბიზანტიაში საუკუნეთა მანძილზე იკონოგრაფია მცირეოდენ ცვლილებას განიცდიდა, რის შედეგად ბიზანტიური ხელოვნება თანდათანობით შორდებოდა ცხოვრებას, სინამდვილეს და განყენებულ ხასიათს ღებულობდა. ადამიანის ფიგურამ დაკარგო მოცულობითი აღნაგობა, ადამიანის სახე ღებულობს აკტიურად გამოხატულებას, შეკნარებები, მთები, ხეები და გორაკები ღებულობენ მშრალ გეომეტრიულ მოახულობას, პირობითი არარეალური არქიტექტურა, რომელიც მოთავსებულია კონპოზიციების ფონზე, ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ რელიგიური ხელოვნება განვითარების აღნიშნულ საფუძველზე გაურბის სინამდვილეს. შებრუნებული პერსპექტივა, ოქროს ფონი ნოზაიყებსა და ხატებზე და აგრეთვე შინაიტრებში ადასტურებს, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებაში განსაზღვრულ პერიოდში პერსპექტივის კანონები უარყოფილი იყო. ყველგან ჭარბობს აბსტრაქტული ხაზი; პირობითი აფერადება თანდათანობით ცვლის ფორმის მხატვრულ ასახვას, რაც შემკვიდრეობით მომდინარეობდა ანტიკური ხელოვნების უმრავლესი წყაროდან. ლოკალური ფერები ნაზგასმით აღნიშნავენ მოვლენათა უცვლელობას. ბიზანტიელმა ისტატიებმა ის მოტივები, რომლებიც მათ შემკვიდრეობის საბით ათავისეს ანტიკურ ხელოვნების მარაგიდან და აგრეთვე ე. წ. „ქრისტიანული ილმოზაულები“ ქვეყნებიდან, ძირითადად გადაამუშაურს და დაეკუმულებარეს სულიერა ცხოვრების ასახვის ამოცანებს.

ქართული ხელოვნება განვითარდა სრულდებით სხვა პირობებში. ხელოვნების შემოქმედება თუშ. ცა თუ დატყვმდებარებული მართველ წარებისადმი, მეფის კარისა და ეკლესიის შეთავრებისადმი. მაგრამ იკონოგრაფიული თემების რეგლამენტაცია, განსაკუთრებით სველებრივი რელიგიური სიუჟეტების დარგში, ფაქტიურად არ არსებობდა. ცნობილია, რომ ქართული ხეროთომოდლებების დარგში ერთსა და იმავე დროს ირხებობდა რამდენიმე სკოლა, მაგ. კახეთის, აფხაზეთის, ტაო-კლარჯეთის და სხვა. ასეთივე შოკლენის ადგილი იქვს კლდის-შატერობის, პინიატურის და იქრო-შქელლობის დარგში. საუკუნეთა მანძილზე თვითიულმა სკოლამ გამოაუღინა ხეუიარა სახე. შატერული სტილი, შოკჯეს შოელი რაგი გამოიხილი ისტატებისა. რაშელთა ინდივიდუალური ნიჭი შეადიოდ სანს ხელოვნების განვითარების ისტორიულ ფონზე. XI და XII ს. ს. კუშმარიტად წარ-შოდგენდნენ კლასიკურ მანას ქართული სახეითი ხელოვნების ისტორიაში. როდესაც თვითიული დიდი ისტატის თაიისებური სახე და წელილი ნათიად სანს ქართული კულტურის ზოგადი აღმავლო-ბის ფონზე. ბეჭა და ბეშქენ ოპიზართა შესახებ ზოყვანილი მასალები არცევეს მათი შემოქმედების განუყრელ კუშარის ქართული ხელოვნების ეროვნულ ტრადიციასთან, განსაკუთრებით კი ტაო-კლარჯეთის სკოლებთან, მეორე შტრავ ნათელი ხდება მათი შემოქმედების ინდივიდუალური, და-ზოყვიდებელი ხაიათი, რაც საშუალებას გვაძლევს მათი ხელოვნება შეყველითი კაკობრიობის ზო-სამოყართა საუკეთესო ნამუშებს ვარცეველ ქართლოგორ განვითარების საუცხერზე. ბეჭას შემოქმედება ავირვიინებს ოპიზის სკოლის მიღწეებს. იგი განმარტობულად არ არის ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში; პირიქით, მისი შემოქმედება განუყრელად დაკავშირებულია მის დიდ ინამორბედთა ხელოვნებასთან. ეს ვარეშობა საშუალებას გვაძლევს კიდევ უფრო შე-ტად სავწვდით ბეჭას ხელოვნების სათიყეს, შევისწავლოთ მისი შემოქმედება საჭირო სისტელით, გავიგოთ მისი შემოქმედების საიდუმლოება. მისი შემოქმედება ინთივე თაიისებური და რთული, როგორც მისი ყანკუარის ფრესკების ჯადოსანი შატერიაა და დიდი რეხთიულან შემოქმედება.

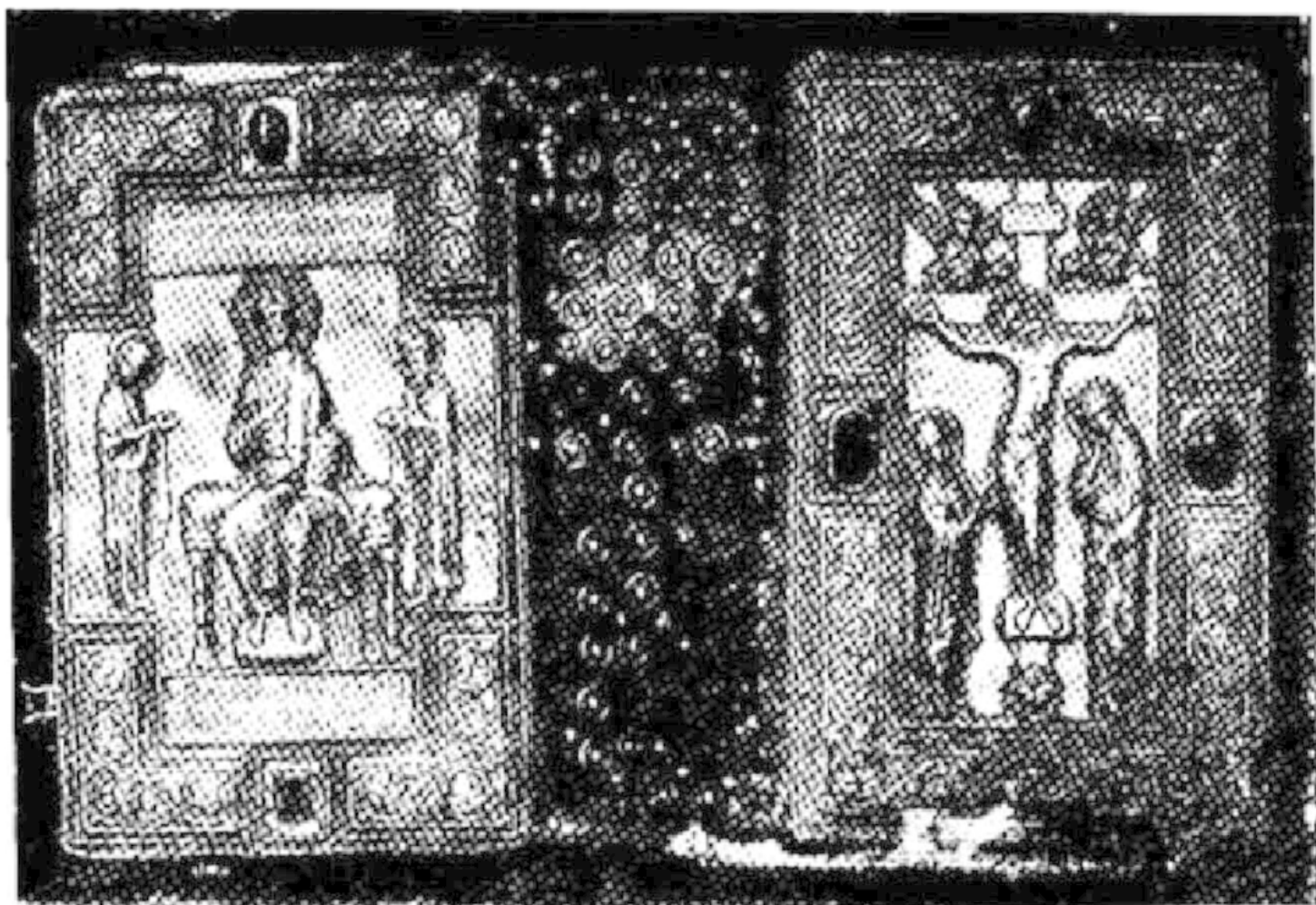


ტაბულშიბის სარჩები

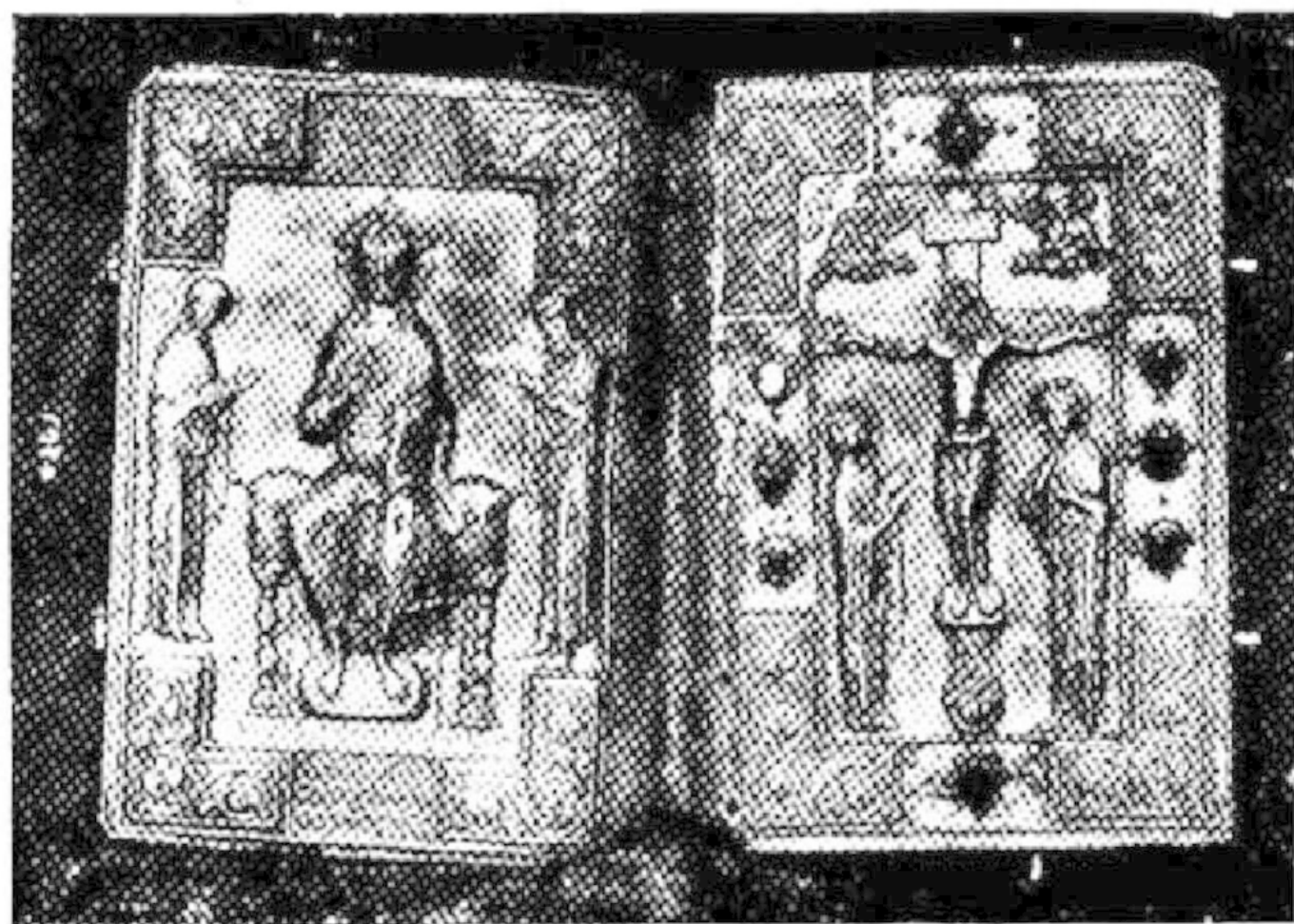
- 1 წყაროსთვის სახარების მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი ბერთის სახარების მოკვდილობა. ბეშქენ ოპიზარი
- 2 ჯვარცმა, წყაროსთვის სახარების მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 3 „ვედრება“, წყაროსთვის სახარების მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 4 ჯვარცმა, ბერთის სახარების მოკვდილობა. ბეშქენ ოპიზარი
- 5 „ვედრება“, ბერთის სახარების მოკვდილობა. ბეშქენ ოპიზარი
- 6 ჯვარცმა, ტბეთის სახარების მოკვდილობა
- 7 პეტრე და პაულე მოციქულნი, ტბეთის სახარების მოკვდილობა
- 8 ჯვარცმა, კაცის ჯვრის მოკვდილობა
- 9 მაცხოვრის ხატი ანწის-ხატის ტაძრიდან
- 10 ანწის-ხატის მაცხოვრის „ხელთუჭმელი“ გამოსახულება
- 11 „საყდარი“. მაცხოვრის ხატის ხარზოს მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 12 მთავარანგელოზი მიქელი, მაცხოვრის ხატის ხარზოს მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 13 მთავარანგელოზი გიბრიელი, მაცხოვრის ხატის ხარზოს მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 14 ღვდა ლეთისა, მაცხოვრის ხატის ხარზოს მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 15 იოანე ნათლისმცემელი, მაცხოვრის ხატის ხარზოს მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 16 პეტრე მოციქული, მაცხოვრის ხატის ხარზოს მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 17 პაულე მოციქული, მაცხოვრის ხატის ხარზოს მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 18 იოანე მახარებელი, მაცხოვრის ხატის ხარზოს მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 19 ანწის-ხატის მაცხოვრის ხატის ხარზოს ზედა ნაწილის მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 20 ანწის-ხატის მაცხოვრის ხატის ხარზოს ზედა ნაწილის მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 21 ანწის-ხატის მაცხოვრის ხატის ხარზოს მარჯვენა გვერდის მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 22 ანწის-ხატის მაცხოვრის ხატის ხარზოს მარცხენა გვერდის მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 23 ანწის-ხატის მაცხოვრის ხატის ხარზოს მარცხენა გვერდის მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 24 ანწის-ხატის მაცხოვრის ხატის ხარზოს მარჯვენა გვერდის მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 25 ანწის-ხატის მაცხოვრის ხატის ხარზოს ქვედა ნაწილის მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 26 ანწის-ხატის მაცხოვრის ხატის ხარზოს ქვედა ნაწილის მოკვდილობა. ბეჯა ოპიზარი
- 27 მაცხოვრის ხატი მღვიმევიდან
- 28 ღვთისმშობლის ხატი მღვიმევიდან
- 29 იოანე ნათლისმცემლის ხატი მღვიმევიდან
- 30 გელათის მაცხოვრის ხატის მოკვდილობის დეტალი მღვიმევის მაცხოვრის ხატის მოკვდილობის დეტალი
- 31 კაცის მაცხოვრის ხატის მოკვდილობის დეტალი წმ. ნიკოლოზის ხატი შემოკვდიდან
- 32 დავით კურაპალატის ჯვარი
დავით კურაპალატის ჯვარი

- 33 ჯვარცმა იმბანილან
- 34 მარტვილის ჯვარი
- 35 მაკხოვარია, მარტვილის ჯვრის დეტალი
- 36 მაკხოვარია, მარტვილის ჯვრის დეტალი
- 37 ბედიის ოქროს ბარძიში. ლეთისმშობელი ძით მოციქულთა შორის
ბედიის ოქროს ბარძიში. მაკხოვარია. მოციქულთა შორის
- 38 ბედიის ოქროს ბარძიში. მოციქულთა ჯგუფი
ბარება, ლეთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა. საფარის კანცელი
- 39 ლეთისმშობელი ბარებიდან. საფარის კანცელი
- 40 ლეთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა. საფარის კანცელი
- 41 ლეთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა. სოლოლაშენის ფიჩუღია
- 42 ხახულის კარედი ხატი
- 43 ხახულის კარედი ხატის შუა ნაწილის მოკვდილობა
- 44 ხახულის კარედი ხატის შარცხენა კარი
- 45 ხახულის კარედი ხატი
- 46 ამილლება, მაკხოვრის ხატის ქუბოს ზედა ნაწილი, XIV ს.
- 47 ანზის-ხატის მაკხოვრის ხატის კარების მოკვდილობის ზედა ქარა, XIV ს.
- 48 ბარება, კარების მოკვდილობის ზედა ქარის დეტალი, XIV ს.
შობა უფლისა, კარების მოკვდილობის ზედა ქარის დეტალი, XIV ს.
- 49 ნათლისღება, კარების მოკვდილობის ზედა ქარის დეტალი, XIV ს.
ფერისცვალება, კარების მოკვდილობის ზედა ქარის დეტალი, XIV ს.
- 50 ჯვარცმა, კარების მოკვდილობის ზედა ქარის დეტალი, XIV ს.
აღდგომა, კარების მოკვდილობის ზედა ქარის დეტალი, XIV ს.
- 51 ანზის-ხატის მაკხოვრია ხატის კარების მოკვდილობა, XVII ს.
- 52 ლაზარეს აღდგინება, კარების მოკვდილობის დეტალი, XVII ს.
ლეთისმშობლის მიძინება, კარების მოკვდილობის დეტალი, XVII ს.
- 53 იერუსალიმში შესულა მაკხოვრისა. კარების მოკვდილობის დეტალი, XVII ს.
თონას დარწმუნება, კარების მოკვდილობის დეტალი, XVII ს.
- 54 ხელი წმიდის მოფენა, კარების მოკვდილობის დეტალი, XVII ს.
სერობა, კარების მოკვდილობის დეტალი, XVII ს.
- 55 ორნამენტი კარების მოკვდილობისა, XIV ს.
ორნამენტი კარების მოკვდილობის, XVII ს.

ტ ა ბ უ ლ ე ბ ი



1 წაჩოსთავის საბარების მოკვდილობა. ბეჯა თბილისი.



2 ბეჩოს საბარების მოკვდილობა. ბეჭენ თბილისი.



ՀԱՅԿԱ, ԲՅԱԿՈՒՆՈՒՄԻ ԵՍՏՈՒՄԻ ԵՄԵՂՈՒՄԻ ԵՎ ՈՒՇԵՒՆ



«მეფეობა», წაქრობაგის სახატების მოწვევლობა. ზედა იმპერია



ჯვარცმა, შერთის სახაღვთის თუკვილილია. ბეშტე მონასტრის