ШАЛВА АМИРАНАШВИЛИ

ИСТОРИЯ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА

«ХЕЛОВНЕБА»
19 ТБИЛИСИ 61

შალვა ამირანაშვილი

ქართული ხელოვნების ისტორია

«ხელოვნება»
19 თბილისი 61

ვუძღვნი
დედის და მამის
ნათელ ხსოვნას

თავი პირველი

საქართველოსა და ამიერკავკასიის არქაული ხელოვნება არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით

წინაქრისტიანული ხანის მხატვრული კულტურის შესწავლის ამოცანები

ქართული ხელოვნების ისტორია მრავალ საუკუნეებს მოიცავს.

ქრისტიანობის გავრცელება, რომელიც ქრონოლოგიურად ემთხვევა ფეოდალური წყობილების თანდათან დადგენის ეპოქას, ჩვეულებრივად მიღებული იყო ქართული ხელოვნების ისტორიული განვითარების განხილვის გამოსავალ მომენტად. საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ქრისტიანობის წინა ხანის კულტურის ძეგლების შესწავლა, საშუალებას გვაძლევს გაცილებით ფართოდ გავშალოთ მეცნიერული კვლევის ჩარჩოები და შევეხოთ, თუმცა ჯერჯერობით არასრულად, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში მაინც არსებითად, წინა ეპოქის ხელოვნებას. ეს პერიოდი მეტად სუსტად გაშუქებულია წერილობითი წყაროებით, რის გამო კვლევის მთავარ ობიექტს შეადგენენ ნივთიერი კულტურის ძეგლები. საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ნივთიერი კულტურის ძეგლები ენათესავებიან ამიერკავკასიის სხვა კუთხეებში მოპოვებულ სიძველეებს. ამიტომ, საქართველოს არქეოლოგია და ადრინდელი ხელოვნება, მიუხედავად ზოგიერთი კუთხური თავისებურებისა, უნდა განხილული იქნეს ადრინდელი ხანის კავკასიის ხელოვნებასა და არქეოლოგიასთან დაკავშირებით.

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

ამით აიხსნება ის მოვლენა, რომ ადგილი აქვს აზრთა დიდ სხვაობას ერთდაიმავე სამარხების დათარიღებაში. მაგალითად, განთქმულ კობანურ ნეკროპოლს დე-მორგანი მიაწერს XXX — XXV სს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, შანტრი — XV — V სს. ჩ. წ-მდე, კონდაკოვი მე-II — III სს. ჩ. წ-ით; მრავალ მონაპოვართა დათარიღებას აძნელებს აგრეთვე მთის ხალხის საყოფაცხოვრებო კონსერვატიულობა, ერთდაიგივე ფორმების გამძლეობა და სიმყარე, რომელიც საუკუნეებით მეორდება მატერიალური კულტურის საგნებში, იმ ღრმა წყვდიადის გასარღვევად, რომლითაც მოცულია ამიერკავკასიის კულტურის ადრეული პერიოდი, და საიმედო ქრონოლოგიური საზღვრების დასამყარებლად, საჭიროა გავაძლიეროთ და გავაფართოვოთ ახალი მეცნიერულად ორგანიზებული გათხრების წარმოება. მეო-

რეს მხრივ, სიძველეების შესწავლა უნდა სწარმოებდეს იმ კოლექციების შესწავლასთან პარალელურად, რომლებიც დაცულია რუსეთის და ევროპის მუზეუმებში, სადაც ხელოვნების ძეგლებს უკვე გააჩნია სათანადო მეცნიერული ატრიბუცია.

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

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

პალეოლითი

უკანასკნელ დრომდე ამიერკავკასიაში არ გაგვაჩნდა ქვის საუკუნის კვალი, რის გამო გავრცელებული იყო შეხედულება, თითქოს აქ პალეოლითს სრულიად არ ჰქონია ადგილი, ან იგი შედარებით მცირე დროის მანძილზე არსებობდა და არ დაუტოვებია მნიშვნელოვანი კვალი. ამჟამად, ახალი აღმოჩენების შედეგად უნდა ვაღიაროთ, რომ არქეოლოგიური მეცნიერების მითითებათა ადრეული კულტურის ძეგლების უქონლობაზე მხოლოდ მასალის უცოდინარობას უნდა მიეწეროს.

1914 წელს არქეოლოგმა რ. შმიდტმა და ლ. კოზლოვსკიმ მდ. წყალწითელას მარცხენა ნაპირზე მოწამეთის მახლობლად გამოქვაბულ „საკაჟია"-ში (რომელსაც შემდეგში რ. შმიდტმა უწოდა ვირხვის გამოქვაბული) აღმოაჩინეს კაჟის იარაღები, რომლებიც თავისი ტიპით მიეკუთვნა ორინიაკის კულტურას. არქეოლოგიურმა გათხრებმა, რომლებიც ამავე გამოქვაბულში 1936 წელს აწარმოა არქეოლოგმა გ. ნიორაძემ,[1] გამოავლინა ახალი მასალები კაჟის, ობსიდიანის და ძვლის იარაღები და აგრეთვე ცხოველთა ძვლების ნაშთები. პირველად იქნა აღმოჩენილი საქართველოში, გამოქვაბულის დათვისა და გამოქვაბულის ლომის ძვლების გარდა, ბიზონისა და ლოსის ძვლები. გარდა ამისა ნაპოვნი იყო ადამიანის თავის ქალის ნაწილები და დიდი რაოდენობით მინერალური საღებავების ნაშთი. ს. კრუკოვსკიმ 1916 წელს მოახდინა გათხრები სოფელ რგანში (ჭიათურის რაიონი), გამოქვაბულში „გვარჯილას კლდე", სადაც მან აღმოაჩინა ზედა პალეოლითის კვალი. ამჟამად სავსებით შესაძლებელია დავადგინოთ, რომ აქ აღმოჩენილი კულტურა ეკუთვნის მადლენის კულტურის ზედა ფენს. სამწუხაროდ ეს მასალა დღემდე გამოქვეყნებული არ არის. ცხოველთა ძვლების ნაშთების საშუალებით შესაძლებელი გახდა გარკვეულიყო ის ფაუნა, რომლის გარემოცვაშიც იმყოფებოდა პირველყოფილი ადამიანი. 1936 წელს გ. ნიორაძემ[2] გათხარა პირველყოფილი ადამიანის ახალი სადგომი „დევის ხვრელში", სადგურ ლაშეს მახლობლად.

[1] გ. ნიორაძე, ქვის ხანის ადამიანი საკაჟიაში, თბილისი, 1953 წ.

[2] გ. ნიორაძე, პალეოლითის ადამიანი დევის ხვრელში, თბილისი, 1936 წ.

გ. ნიორაძე, ძველი ქვის ხანა კავკასიაში, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, VI, თბილისი, 1937 წ. გვ. 268—284.

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

აფხაზეთის ტერიტორიაზე გამოკვლეულია 33 პუნქტი, სადაც ნაპოვნია როგორც ზედა, აგრეთვე, ქვედა პალეოლითური ეპოქისათვის ტიპიური ძეგლები. აქ აღმოჩენილია ადამიანის ყოფნის უძველესი კვალი სსრ კავშირში[1]. ზედა პალეოლითის მასალების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ საქართველოს ზედა-პალეოლითური კულტურა ენათესავება დასავლეთ ევროპის ქვეყნების და ე. წ. „კაპსიის“ კულტურას.

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

1934 წელს მღვიმევის (ჭიათურის რაიონი) ერთ-ერთ გამოქვაბულში ს. ზამიატნინმა აღმოაჩინა კედელზე ამოთხრილი ნახატი, რომელიც მან ზემო პალეოლითს მიაკუთვნა. ამ ძეგლის შესწავლა საშუალებას გვაძლევს აღვნიშნოთ მისი მსგავსება ხმელთაშუაზღვის სამყაროს დასავლეთ რაიონებში აღმოჩენილ გრაფიკის უძველეს ნაწარმოებებთან[2].

გ. ნიორაძის მიერ ნაპოვნი საქართველოს ზემო-პალეოლითური კულტურის ქვის იარაღები, მყარია თავისი ტიპისა და ფორმის მხრივ, რაც ძლიერ ართულებს მათს შინაგან ტიპოლოგიურ და ქრონოლოგიურ კლასიფიკაციას. შეუძლებელია ამ მასალის კლასიფიკაცია იმ ჯგუფებისა და ტიპების მიხედვით, რომლებიც მკვეთრადაა დადგენილი საფრანგეთის პალეოლითის კულტურაში. იმერეთის პალეოლითის კულტურა, ს. ზამიატნინის აზრით, ენათესავება პალესტინის, სირიის და ხმელთაშუაზღვის სანაპიროების პალეოლითს[3]. მისი შეხედულებით ამიერკავკასიაში მოსალოდნელი არ არის სოლუტრეის ტიპის ძეგლების აღმოჩენა[4]. მომავალი დაგვანახვებს, თუ რამდენად სწორია, მართებულია ეს მოსაზრება, ვინაიდან საქართველოს პალეოლითის კულტურა ჯერჯერობით საკმაო სისრულით არ არის შესწავლილი.

ნეოლითი

ნეოლითური კულტურის ძეგლები საქართველოში პირველად აღმოჩენილი იქნა პ. ჭაბუკიანის მიერ ქუთაისის მახლობლად (კოლექცია ინახება ქუთაისის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში). თრიალეთის რაიონში ნეოლითური კულტურის ძეგლები, აღმოჩენილი იყო 1936—1939 წ. წ. კუფტინის ხელმძღვანელობით ჩატარებული ექსპედიციის მიერ. არქეოლოგი ა. კალანდაძე სპეციალურად მუშაობდა ნეოლითური კულტურის გამოკვლევაზე და-

[1] С. Н. Замятнин, Палеолит Абхазии. Труды института Абхазской культуры, т. X, 1937.

[2] С. Н. Замятнин, Пещерные навесы Мгвимеви близ Чиатур (Грузия), Советская археология, III, М.—Л., 1937, стр. 54—74.

[3] С. Н. Замятнин, Новые данные по палеолиту Закавказья, Советская этнография, 1934, № 4, стр. 116-128.

[4] Там же, стр. 116.

საელეთ საქართველოში. 1936—1937 წლებში, ზუგდიდის რაიონში, სოფელ ოდიშის ზეგანზე (პლატო) მან ჩაატარა გათხრები, რის შედეგად მოპოვებულ იქნა ქვის იარაღების საინტერესო ინვენტარი, რომელიც პალეოლითის დამლევს (ე. წ. ტარდენუაზულ ხანას) და ნეოლითს ეკუთვნის. პირველ ჯგუფში ჭარბობს მიკროლითური ფორმები, რაც პალეოლითიდან ნეოლითზე გარდამავალ ხანას გულისხმობს[1]. კალანდაძის დაკვირვებით, ოდიშის ნეოლითური სადგომი ენათესავება ხმელთაშუაზღვის სანაპიროების, მცირე აზიისა და ყირიმის ანალოგიურ სადგომებს[2]. ა. კალანდაძის მიერ აღმოჩენილ ნეოლითურ კულტურის იარაღებისათვის დამახასიათებელია გათლილი, გაკრიალებული ქვის ცულები ოდნავ გადაზნექილი ყუღლით, გლუვად გათლილი, სატეხის მაგვარი იარაღები, ამავე ტექნიკით შესრულებული პირველი იარაღი მიწის დამუშავებისათვის. განსაკუთრებით კი ყურადღებას იპყრობს კერამიკა შემკული ტეხილი ან ტალღისებური ორნამენტით, მაგრამ სამწუხაროდ, იგი ძლიერ დაზიანებული სახით არის მოღწეული. უნდა აღინიშნოს, რომ კლაკნილი ხაზი კერამიკის დეკორში ძლიერ იშვიათად გვხვდება.

მეგალითური კულტურა

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

საცხოვრებელი ნაგებობები წარმოადგენენ საკმაოდ გაშლილ ნაქალაქარებს, რომლებიც განლაგებული არიან მთების ფერდობებზე ან მწვერვალებზე, განცალკევებულ, მაგრამ ურთიერთშორის დაკავშირებულ კომპლექსების სახით (გოხნარი, აერანლო, სანთა), ან ლაბირინტების სახით (ლოდოვანი). სიმაგრეები ჩვეულებრივად აგებულია ოთხკუთხედის ფორმის გეგმით, კედლებს დატანებული აქვთ მრგვალი კოშკები. ამ ძეგლების დათარიღებისათვის ლ. მელიქსეთ-ბეგს სხვათა შორის მოჰყავს XI ს. ისტორიკოსის ლეონტი მროველის მოწმობა იმის შესახებ, რომ ქართველები იწყებენ ციხეების კედლების აგებას კირის ხსნარზე მხოლოდ მე-4 ს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, ხოლო მშრალი წყობა კი წარმოადგენს უძველეს „ციკლოპურ“ ნაგებობათა დამახასიათებელ თავისებურებას. მშრალი წყობის არსებობას თავისთავად არ შეუძლიან ამ საკითხის გადაწყვეტა, რადგან ეს წყობა გამოყენებული იყო მრავალი საუკუნის მანძილზე, მას შემდეგაც, რაც არქიტექტურულ პრაქტიკაში შემოღებული იქნა ქვითკირით მშენებლობა.

მეგალითური კულტურის ძეგლების ზუსტი დათარიღებისათვის საჭიროა ჩატარებული

[1] П. П. Ефименко, Дородовое общество, Известия ГАИМК, вып. 79, М.-Л., 1934.
Déchelette, Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romain, Paris, 1925.

[2] ა. კალანდაძე, მეზოლითური და ნეოლითური კულტურათა ნაშთები საქართველოში, ენის, ისტორიის მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე, IV-3, თბილისი, 1939 წ.

იქნეს არქეოლოგიური გათხრები, რომელთაც შეუძლიან ნათელი მოჰფინონ საქართველოს მატერიალური კულტურის უძველეს პერიოდს და მოსახლეობის სოციალურ შემადგენლობას.

მეგალითების მეორე კატეგორიას მიეკუთვნება უმთავრესად მონოლითები, ე. წ. „ალმართული ქვები" — მენჰირები, და თევზთა ქანდაკება — ვეშაპები. (განძა, შიპიაკი, სანომერი, მურჯახეთი და სხვ.) მათზე გამოსახული, ალბად, ტოტემიური ცხოველების (ხარის, წყვილი წეროს ან ყანჩის) ემბლემებით. ამ სახის ძეგლები პირველად აღმოჩენილი იქნა ნ. მარის და ი. სმირნოვის მიერ 1909—1910 წლებში გელამის მთებზე (სომხეთი) და მათ პირობით ეწოდა „ვეშაპები". ლ. მელიქსეთ-ბეგი აღნიშნავს ვეშაპების მსგავს ქვის რამდენიმე სვეტს საქართველოს სამხრეთ რაიონებში. სომხეთის ვეშაპებთან ახლო დგას ვეშაპები სოფელ შიპიაკსა და სანომერს შორის და სოფელ განძაში.

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

ბ. პიოტროვსკი სავსებით სამართლიანად ვეშაპთა ქანდაკებებს ათარიღებს პირველი ათასწლეულის შუა ხანით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე[1].

მეგალითური ტიპის ნაგებობათა დიდი რაოდენობა გამოკვლეულია სომხეთსა და აზერბაიჯანში აკადემიკოს ი. მეშჩანინოვის[2] მიერ, რომელმაც ურარტული ლურსმული წარწერების მიხედვით დასახლებულ ადგილებისა და ციხეების ნაშთების უშუალო შესწავლისა და ენობრივ მონაცემების ანალიზის საფუძველზე სცადა მოეცა ამიერკავკასიის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიური სტრუქტურის დახასიათება ურარტუს დაპყრობითი ლაშქრობების პერიოდში. მან გამოარკვია, რომ ნაგებობათა მხოლოდ განსაზღვრული ტიპი ეკუთვნის ვანის სამეფოს ხანას, თუმცა ამ სახის ციხე-სოფლები, ცხადია, შენდებოდა როგორც აღნიშნულ ეპოქამდე ისე მის შემდეგ. ურარტული ტექსტები ცხადად აღნიშნავდნენ, რომ ამიერკავკასიაში არსებობდა მრავალი დიდი ციხე-სოფლები მრავალრიცხოვანი ციხე-ქალაქები და სხვა.

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

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

[1] Б. Б. Пиотровский, Вишапы, Л. 1939, стр. 89.

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

ენეოლითი და ბრინჯაოს ხანა

არქეოლოგიურ ლიტერატურაში კავკასია და კერძოდ საქართველო ითვლება მეტალურგიული კულტურის უძველეს კერად. არქეოლოგი ა. ბერტრანი[1] ჯერ კიდევ 1876 წ. ამტკიცებდა, რომ კავკასია უძველეს ხანაში წარმოადგენდა ბრინჯაოს ინდუსტრიის ძირითად კერას, საიდანაც იგი ორი გზით გავრცელდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში: დნეპრით, ვისლითა და ოდერით, და მდინარე დუნაის ხაზით. იმ დროის მკვლევართა ყურადღებას იპყრობდა არქეოლოგიური მონაპოვარი კობანში, ყაზბეგის განძი, ბაიერნის განათხრები მცხეთასა და რედკინის ბანაკში (1870—1880 წ. წ.). არქეოლოგთა მეხუთე ყრილობამ თბილისში (1881 წ.) დიდი ინტერესი გამოიწვია რუსეთის და საზღვარგარეთის მეცნიერთა შორის კავკასიის კულტურის უძველეს ძეგლთა მიმართ. ა. ს. უვაროვის[2] და გ. დ. ფილიმონოვის[3] პუბლიკაციებს მოჰყვა რ. ვირხოვის[4], ე. შანტრის[5], ჟ. დემორგანის[6] საყურადღებო მონოგრაფიები. კავკასიის არქეოლოგიური შესწავლის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ადამიანის უძველესი კულტურის კერების გათხრებს შუამდინარის ტერიტორიაზე, რომლებიც დაიწყო 1843 წელს.

ე. შანტრის და რ. ვირხოვის აზრით, კავკასიის მეტალურგია ქვეყნის შინაგანი განვითარების შედეგად კი არ წარმოიშვა, არამედ გარედანაა შემოტანილი. ჟ. დემორგანმა[7], ფაქტიური მასალის შესწავლის საფუძველზე გამოსთქვა მოსაზრება, რომ იგი შემოტანილია კავკასიაში შორეული აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან. 1922 წელს მან უარი თქვა ამ მოსაზრებაზე და წამოაყენა მეორე დებულება, რომლის თანახმად მეტალურგიული კულტურის მთავარი ცენტრი იმყოფება ძველი ელამის ჩრდილოეთით, საიდანაც იგი გავრცელდა არა მხოლოდ კავკასიაში, არამედ დასავლეთ ევროპის ქვეყნებშიც.

სრულიად სხვა აზრისაა გ. ვილკე[8]. ამ მეცნიერის აზრით დუნაის მომიჯნე ქვეყნების კულტურა, მრავალმხრივ ენათესავება არქაული კავკასიის კულტურასა და ხელოვნებას. გ. ვილკე ამტკიცებს, რომ ძველი კავკასიის მოსახლეობამ ისინი დუნაის მომიჯნე მოსახლეობისაგან, ე. ი. „ბრიელებისაგან“ მიიღო. გ. ვილკეს გამოკვლევა ემყარება ფაქტიური მასალის მცდარ, წმინდა ფორმალურ ანალიზს, მან ვერ გადასჭრა კავკასიის მეტალურგიული კულტურის წარმოშობის პრობლემა.

ა. ტალგრენმა[9], მ. როსტოვცევმა[10] და რ. დიუსომ[11] საინტერესო ჰიპოთეზები გამოთქვეს კავკასიის მეტალურგიის წარმოშობისა და გავრცელების შესახებ. მ. როსტოვცევი ფიქრობს, რომ მე-8 ათასწლეულში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ჩრდილოეთ კავკასია

[1] A. Bertrand, Archéologie celtique et gauloise. Paris, p. XVII-XVIII et p. 193-194.

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

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

[4] R. Virchow, Das Gräberfeld von Koban im Lande der Osseten, Berlin, 1883.

[5] E. Chantre, Recherches antropologiques dans le Caucase, t. I—IV, Paris—London, 1885—1877.

[6] J. de Morgan, Mission scientifique au Caucase, t. I, II, Paris, 1889.

[7] J. de Morgan, Note sur les origines de la metallurgie, Antropologie, XXXII, 1922, p. 487; Его же. La préhistoire orientale, I, Paris, 1925, p. 179.

[8] G. Wilke, Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und dem unteren Donaugebiet. „Zeitschrift für Ethnologie“, Wien, 1904, s. 9—104.

[9] A. Tallgren, Kaukasus, Bronzezeit, Reallexicon der Vorgeschichte, VI, Berlin, s. 266.

[10] M. Rostovzev, L'âge de cuivre dans le Caucase septentrional, „Revue Archéologique“, t. XII, 1920, p. 14.

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

და შუამდინარე სპილენძსა და ვერცხლს ამიერკავკასიის მაღაროებიდან ღებულობდნენ. ა. ტ ა ლ გ რ ე ნ ი ს აზრით კავკასია და სომხეთი სპილენძით ამარაგებდნენ ასურელებს და ხეთებს, შემდეგში კი ბერძნებს. მისივე აზრით სპილენძის ხანის კობანური კულტურის სათავე ძველს ამიერკავკასიის ლითონი წარმოადგენს. ბოლო დროს არქეოლოგმა ა. ი ე ს ე ნ მ ა[1] კავკასიის მეტალურგიული კულტურის წარმოშობის პრობლემას ვრცელი მონოგრაფია უძღვნა, რომელშიაც შეჯამებულია მთელი ისტორიულ-კრიტიკული მასალა და დაწვრილებით აღნუსხულია ხსენებული ხანის ყველა დღემდე ცნობილი კულტურული კომპლექსი და ცალკეული ძეგლები. საქართველოს ტერიტორიაზე უკანასკნელ წლებში წარმოებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრეს ფაქტიური მასალა და ახალი თვალსაზრისით გააშუქეს კავკასიის მეტალურგიის წარმოშობის საკითხი.

არქეოლოგი ბ. კ უ ფ ტ ი ნ ი[2] სამართლიანად აღნიშნავს იმ თვალსაზრისის სიმცდარეს, თითქოს ამიერკავკასიის მთელი მეტალურგიული კულტურა, რომელიც ქრონოლოგიურად წინ უძღვის ანტიკურს, მიეკუთვნება კობანურ ხანას ან ვანის სამეფოს (ურარტუს) ჩამოყალიბების დროს. ჯერ კიდევ სავსებით არ არის აღმოფხვრილი ძველი შეხედულება იმის შესახებ, რომ კავკასიის გვიანი — ბრინჯაოს კულტურას არა აქვს მეტალურგიული წარმოების განვითარების ადრინდელი საფეხურები, რომლებიც მოსახლეობამ სადღაც სხვაგან გაიარა. ამიტომ ამიერ-კავკასიისა და კერძოდ საქართველოს არქეოლოგიის ძირითად ამოცანას შეადგენს კობანური და სინქრონული ამიერკავკასიის ბრინჯაოს ხანის ქრონოლოგიური და სტადიალური წინამორბედების გამოელინება.

ბ. კ უ ფ ტ ი ნ მ ა საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში აღმოაჩინა ენეოლითისთვის ტიპიური (ამ ხანისათვის დამახასიათებელია წმინდა სპილენძის ნაკეთობა) არქეოლოგიური ძეგლები.

ბ. კ უ ფ ტ ი ნ ი ს გათხრებმა საჩხერეში, სადაც გახსნილი იყო 10 სამარხი, გამოავლინა მდიდარი კომპლექსი სპილენძის ინვენტარისა და კერამიკის, რომელიც უდავოდ, ეკუთვნის მეტალურგიული კულტურის ადრეულ პერიოდს — ენეოლითს. ამავე პერიოდს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე მ. ი ვ ა შ ჩ ე ნ კ ო ს[3] და ი. მ ე შ ჩ ა ნ ი ნ ო ვ ი ს მიერ შესწავლილი აფხაზეთის დოლმენების პირველი ფენის ნივთების ჯგუფიც.

საქართველოს ტერიტორიაზე ბევრ ადგილას აღმოჩენილია დიდი რაოდენობით სპილენძის ცულები, რომლების ფორმა ენათესავება მაიკოპის ყორღანში ნახულ ცულებს და ადრინდელი სუმერული ხანის ცულებს უდრიან. ამრიგად უდავოა საქართველოში ლითონის კულტურის ხანგრძლივი პერიოდის არსებობა, რომლის დასაწყისი უნდა მიეწეროს III ათასწლეულის მეორე ნახევარს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. არქეოლოგიურმა გათხრებმა თრიალეთში მთლიანად დაადასტურეს ამ დებულების სისწორე[4].

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

[2] Б. А. Куфтин, К вопросу о ранних стадиях бронзовой культуры на территории Грузии, Л. 1940; მისივე: Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, 1941, გვ. 3—19.

[3] M. M. Ivascenko, Beiträge zur Vorgeschichte Abchasiens, „Eur. Sept. Ant." VII, Helsinki, 1932, S. 98—103.

М. М. Иващенко, Исследование архаических памятников материальной культуры в Абхазии, Тифлис, 1935, рис. VII, X, XI.

[4] Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, 1941.

თრიალეთის ზეგანის ტერიტორია დიდი ხნის განმავლობაში იპყრობდა არქეოლოგების ყურადღებას, როგორც ობსიდიანის მოპოვების ერთერთი უმდიდრესი რაიონთაგანი, რადგან ობსიდიანი აღმოსავლეთში ლითონის გამოჩენის წინახანაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ალებ-მიცემობაში. ეს ადგილი აგრეთვე საყურადღებო იყო, როგორც ე. წ. „ციკლოპური“ ნაგებობათა გავრცელების რაიონში, რომელთაგან ერთი ჯგუფი ეკუთვნის ვანის სამეფოს დაარსების წინა ხანას.

ენეოლითის კულტურული ფენა იპოვა ბ. კ უ ფ ტ ი ნ მ ა, როგორც სამარხებში ისე ადრინდელ დასახლებათა ადგილებში, მეგალითურ ნაგებობათა ქვეშ. ბეშტაშენის „ციკლოპური“ ტიპის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე და მის მახლობლად მანვე აღმოაჩინა ენეოლითური კერამიკა.

თრიალეთის არქეოლოგიურმა შესწავლამ გამოავლინა ყორღანული ტიპის მრავალი სამარხი. იმ დროს, როდესაც აზერბაიჯანისა და სომხეთის ყორღნების ინვენტარი თავისი ხასიათით უმეტეს შემთხვევებში არ სცილდება ამიერკავკასიის არქეოლოგიური მასალების ჩვენთვის კარგად ცნობილ სურათს და არ გამოირჩევა მარტივ ქვაყუთის სამარხებისაგან, თრიალეთის ყორღანების ინვენტარი, ძვირფას ლითონების ნაკეთობათა მრავლობაში მიუღებლადაც, მკვეთრად განსხვავდება ამიერკავკასიის გვიანი ბრინჯაოს და ადრეულ-რკინის ხანების ჩვენთვის ცნობილ ძეგლებისაგან. რკინის უქონლობა ამ ყორღანებში მიგვითითებს მათს დიდ სიძველეზე.

თრიალეთის ყორღნული სამარხების ინვენტარის გულდასმით შესწავლამ შესაძლებლობა მისცა ბ. კ უ ფ ტ ი ნ ს ისინი ორ ქრონოლოგიურ ჯგუფად გაეყო: პირველ ჯგუფს ის აკუთვნებს ძველი — ბრინჯაოს ხანის ყორღანულ სამარხებს მეტად ღარიბი ინვენტარით, რომელიც უკეთეს შემთხვევაში, შესდგება ორი-სამი თიხის ჭურჭლისაგან და სპილენძის ვიწროფუძიან მახვილისაგან.

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

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

ორნამენტაციის ძირითად მოტივს წარმოადგენს შვერონების სისტემა, რომელიც ტალღისებრი ხაზებით, ფრინველების და სვასტიკის ფიგურებით არის შევსებული. ყორღანულ სამარხებში ყამირზე გვხვდება კერამიკა შავსანდალოსიანი მოხატულობით ბაცმოყვითალო გაკრიალებულ ანგობზე, რომლის დეკორში ჭარბობს სპირალური ელემენტები და ჯარდულები.

ამ ჯგუფის ყორღანული სამარხები აღმოჩენილ ინვენტარის შემადგენლობისა და ცალკეულ მატერიულ ნაწარმოებთა სტილის მიხედვით თარიღდება მსხვილ სახელმწიფოებრივ ერთეულების ჩამოყალიბების ეპოქით მცირე აზიასა და შუამდინარეში — II ათასწლეულის შუა წლებით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. იგი წარმოადგენს ადგილობრივი მეტალურგიული

კულტურის ისტორიული განვითარების განსაზღვრულ ეტაპს, რომელიც მხატვრულ წარმოების ცალკეულ ნიმუშებში აღწევს ძველი აღმოსავლეთის მოწინავე კულტურათა მაღალ დონეს. იგი წარმოიშვა და სრულ განვითარებას მიაღწია ადგილობრივი მეტალურგიული კულტურის ადრინდელ ნიადაგზე. გენეტიკურად დაკავშირებულია მაიკოპის სპილენძის კულტურასთან და წარმოადგენს უკანასკნელის ისტორიული განვითარების შემდგომ საფეხურს.

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

ამრიგად საქართველოს ტერიტორიაზე სრულიად ნათლად ირკვევა ლითონის კულტურის უძველესი სტადიის არსებობა. ისტორიული განვითარების შემდგომ ეტაპზე იგი მჭიდროდ დაკავშირებულია განვითარებული ბრინჯაოს და ადრეული რკინის კულტურასთან. საქართველოს ტერიტორიაზე გამოვლენილი კულტურის განვითარების აღნიშნულ პროცესს, რომელიც მოიცავს უდიდეს პერიოდს — ადრეული ლითონის ეპოქიდან რკინის გამოჩენამდე, დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ ქვეყნის და მთლიანად ამიერკავკასიის არქეოლოგიური შესწავლისათვის. კავკასიის სამარხებში მოპოვებული საგნების მსგავსება, ზოგიერთ კუთხური ხასიათის განსხვავებათა მიუხედავად, იმაზე მიგვითითებს, რომ მთელი ამიერკავკასია, და კერძოდ საქართველო დასახლებული იყო ტომებით, რომლებიც განვითარების ერთ საფეხურზე იმყოფებოდნენ და მონათესავენი იყვნენ არა მხოლოდ კულტურის, არამედ, შესაძლოა, ენის მხრივაც.

როგორც ირკვევა ქართველი მოსახლეობა, ძირითადად შედგებოდა სამ ეთნიკურ ერთეულისაგან: ქართებისაგან, მეგრელ-ჭანებისაგან და სვანებისაგან, რომლებიც მონათესავე ენებზე ლაპარაკობდნენ და ერთი და იგივე კულტურა ჰქონდათ. მაგრამ ქართველი ხალხის ჩამოყალიბების ისტორიას ახასიათებს არა მარტო სამი უახლოესი მონათესავე ტომობრივი ჯგუფის გაერთიანება, არამედ სხვა ტომობრივი ერთეულებისაც, რომლებიც განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე იმყოფებოდნენ.

ერთ ჯგუფად გაერთიანებულ სამივე ერთეულისათვის საერთო ენად ხდება ქართული ენა. ჯერ კიდევ წინაქრისტიანულ ხანაში, რომელიც კავკასიის მრავალრიცხოვან ტომობრივ ენებისაგან განსხვავდებოდა იმით, რომ იგი საზოგადოებრივი მნიშვნელობით საერთო ენას წარმოადგენდა. ხანგრძლივი კულტურული პროცესის შედეგად იგი ხდება კავკასიური საზოგადოებრიობის ენად კავკასიის მნიშვნელოვან ტერიტორიაზე.

ძველ ქართულ საისტორიო წყაროებში ხაზგასმით აღნიშნულია, რომ ქართველები მჭიდროდ ენათესავებიან კავკასიის ყველა ტომს.

მონათესავე ქართველ ტომებისა და ხალხების მთლიან ერთეულად გარდაქმნისა და გაერთიანების პროცესი, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ ქრისტიანობის ხანამდე სწარმოებდა. სამწუხაროდ, ჯერჯერობით შეუძლებელია თუნდაც დაახლოებით იქნეს დადგენილი ამ პროცესის წარმოშობის დასაბამი. უდავოდ მცდარია შეხედულება, რომელიც ამიერკავკასიაში ქართველ ტომებს და მათი მონათესავე ეთნიკური ჯგუფების გამოჩენას განიხილავს როგორც შემოჭრას სხვა ადგილას ჩამოყალიბებული ტომობრივი გაერთიანებისა, რომელმაც თან მოიტანა მატერიალური კულტურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი ფორმები. ყოველ შემთხვევაში, ამიერკავკასიაში ქართული ეთნიკური კოლექტივის ჩამოყალიბება, რო-

გორც ტომობრივი გაერთიანებისა, მოხდა არა უგვიანეს შავი ზღვის სოხუმ-ბათუმის სანაპიროებზე ბერძნული ახალშენების დაარსებისა; ლინგვისტური ანალიზი ზოგიერთი ტომობრივი სახელებისა, რომლებიც უმთავრესად შენახულია ასურულ ლურსმულ წარწერებში და დაბადებაში, როგორც მაგალითად, თაბალები, თუბალები, მუშკები (მუსკები) და სხვა, და კლასიკურ მწერალთა უფრო გვიანდელი ცნობები შესაძლებლობას გვაძლევენ წამოვაყენოთ ჰიპოტეზა ამ ტომების ნათესაობის შესახებ ქართველ ეთნიურ ერთეულებთან, რომლებიც თანდათან მიიწევდნენ სამხრეთიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთისაკენ, განსაკუთრებით, ურარტუს საბოლოო დაცემის შემდეგ.

თუმცა ხალხთა გადასახლების ცალკეული ფაქტები ისტორიულად დამტკიცებულია, მიგრაციის თეორია, რომელიც ცდილობს კულტურათა ცვლა ახსნას ახალი ხალხის გამოჩენით, მოითხოვს კრიტიკულ მიდგომას. გადასახლების უდავო ფაქტი შეიძლება კულტურის შემდგომი წინსვლის ერთერთ მიზეზად მივიჩნიოთ, მაგრამ განვითარების ერთი საფეხურისა შემდეგით შეცვლა არ შეიძლება დავუკავშიროთ ახალი ხალხის მოსვლას. ქართველი ხალხის და კერძოდ მისი ძირითადი ეთნიკური ერთეულის ისტორიისათვის კი, ჯერჯერობით არ გაგვაჩნია საკმაოდ ზუსტი მონაცემები, რომლებიც უფლებას მოგვცემდნენ დაგვედგინა მისი გენეტიკური კავშირი ან იგივეობა არქაული მცირე აზიის ამა თუ იმ ისტორიულ ხალხთან.

მართალია, უკანასკნელი გამოკვლევები ამიერკავკასიის, განსაკუთრებით კი საქართველოს უძველესი ისტორიის სფეროში[1] საბაბს გვაძლევენ ქართველთა პირდაპირ წინაპრებად ვიგულისხმოთ ცალკეული ტომები, რომლებიც მცირე აზიაში ცხოვრობდნენ; მაგრამ ეს გამოკვლევები, რომლებიც ძირითადად ემყარებიან ენობრივ ანალიზს და წერილობითი წყაროების კრიტიკულ გარჩევას, კიდევ საჭიროებენ არქეოლოგიურ დადასტურებას.

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

არ უარვყოფთ რა ცალკეულ ტომობრივ ერთეულების შინაგანი გადაჯგუფების ისტორიულ ფაქტს, განსაკუთრებით ვანის სამეფოს დარბევისა და სკვითებისა და კიმერიელების შემოსევის შემდეგ, მაინც უნდა ვაღიაროთ, რომ საქართველოს და ამიერკავკასიის მოსახლეობის ძირითადი მასივი ადრინდელია და მუდამ ცხოვრობდა ამ ტერიტორიაზე. ქართვე-

[1] Г. А. Меликишвили, О происхождении грузинского народа, Тбилиси, 1952.
ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. I, ტფილისი, 1928 წ., გვ. 17—21.
А. Хаханов, Древнейшие пределы расселения грузин по Малой Азии. Записки Кавк. Отд. Геогр. О-ва, кн. XXII, вып. VI, Тифлис, 1903.
ს. ჯანაშია, თუბალ-თაბალ, ტიბარენი, იბერი, აკად. ნ. მარის სახელობის ენის ისტორიის და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე, I, ტფილისი, 1937 წ., გვ. 185—421.
ა. შანიძე, ტიბალის ეტიმოლოგიისათვის, ენიმკის მოამბე, I, ტფილისი, 1937 წ., გვ. 79—88.

ლი ხალხის წინაისტორიისათვის არსებით ინტერესს წარმოადგენს ქართველებისათვის ან ქართველ ტომებისათვის მონათესავე, მაგრამ არა მათთან გაიგივებული ხალხების მატერიალური კულტურის თავისებურებათა დაზუსტება. შემდგომი გამოკვლევები კავკასიის არქეოლოგიის სფეროში საშუალებას მოგვცემენ უფრო ზუსტად განვსაზღვროთ იმ ცალკეულ კულტურების ხასიათი და გავრცელების ფარგლები, რომლებიც კავკასიის ტერიტორიაზე არსებობდნენ, მაგრამ აქ საჭიროა დიდი სიფრთხილე; ასე, მაგალითად, კობანური კულტურა, რომელსაც ცალკე გამოჰყოფენ, დასავლეთ საქართველოში აღმოჩენილ არქეოლოგიურ მასალების მიხედვით, მჭიდროდ უკავშირდება ამიერკავკასიის ბრინჯაოს ხანას და მისი გავრცელების რაიონი გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე წინათ ფიქრობდნენ. ამიტომ ამიერკავკასიის რომელიმე ცალკე რაიონის, კერძოდ საქართველოს, ძეგლების სერიოზული შესწავლა შეუძლებელია მთელი კავკასიის ძეგლების შესწავლის გარეშე[1].

ძველი კავკასიის მხატვრული კულტურის თემატიკაში წამყვან როლს ასრულებს ცხოველების გამოსახულება. აღნიშნული ეპოქის სახვითი ხელოვნების ძეგლების შესწავლა ავლენს განსაკუთრებულ სტილს ცხოველების გამოსახულებაში, რომელსაც ჩვენ უფლება გვაქვს „კავკასიური" ვუწოდოთ. ამ გარემოებას, უდავოდ, დიდი მნიშვნელობა აქვს სახვითი ხელოვნების საერთო ისტორიისათვის; კავკასიური სტილის უადრეს გამოვლენას, ჩვენ ვხედავთ განთქმულ მაიკოპის ყორღანის[2] მხატვრულ ნაკეთობებში. მაიკოპის ყორღნის ინვენტარს, განსაკუთრებით ორივე ვერცხლის თასს ცხოველების გამოსახულებით, ჩვეულებრივად აკუთვნებენ ადრინდელი ხანის სამხრეთ მესოპოტამიის მხატვრული კულტურის წრეს; მათი კავკასიური წარმოშობა საეჭვოდაა მიჩნეული. პირველ შეხედვით აღნიშნული მოსაზრება თითქოს მართებული ჩანს. ცხოველების გამოსახულება მაიკოპის ორივე თასზე განირჩევა მოძრაობათა და პოზების თავისებური ნატურალიზმით და განსაკუთრებით კი ტიპიური ნიშნების მხატვრული განზოგადოებით, რაც დამახასიათებელია სამხრეთი მესოპოტამიის ხელოვნებისათვის. მაიკოპისვე ყორღანში ნაპოვნია ხარების მცირე ფიგურები, რომლებიც ამშვენებდნენ სამარხ ბალდაქინის სვეტებს; ოდნავ დახრილი თავი თავისებური ფორმის გრძელი რქებით, ფეხების მოძრაობა და ხეულის ფორმების ხაზგასმულობა მათ ექსპრესიას აძლევს. იმავე ხასიათისაა ხარებისა და ლომების გამოსახულება სამარხი ბალდაქინის ოქროს მცირე ფილებზე.

ერთერთ ვერცხლის თასის ყელზე გამოსახულია კავკასიონის ქედი ორი მწვერვალით: ალბრუსითა და მყინვარწვერით. ქედის ახლობლად ხეებს შორის დგას დათვი, რომელიც ხის შტოებისკენ იწევს. ორი მდინარე, რომლებიც კლაკნილი ზოლის სახით ეშვებიან, ერთიან სასმისის ქვედა ნაწილზე — ფსკერზე გამოსახულ ზღვას. მის შუა ნაწილში გამოსახულია ერთ მწკრივად მიმავალი კანჯარი (ონაგრი), ლომი და ორი ხარი. ონაგრის ზემოთ მდინარეში ჩანს მცურავი ფრინველის ფიგურა; მეორე ფრინველი გამოსახულია ლომის ზემოთ. ზღვის გარშემო წარმოდგენილია ცხოველების მეორე წრე: ჯიხვი, ვეფხვი (ფოცხვერი), თხისრქა და ტახი. ცხოველები მოცემულია პროფილში, სქემატურად. საერთო სტილი მოგვაგონებს სამხრეთი მესოპოტამიის ხელოვნების ადრეულ ძეგლებს. ოსტატი ხშირად სტო-

[1] Б. Б. Пиотровский, Археология Закавказья, Ленинград, 1939.
ა. ჯავახიშვილი, არქეოლოგიური გათხრები საბჭოთა საქართველოში, თბილისი, 1952.

[2] Б. В. Фармаковский, Архаический период в России, МАР, вып. 34, СПБ, 1914.

ვებს წვრილმან დეტალებს და მთავარ ყურადღებას აქცევს მოძრაობის და ფიგურის ზოგადი მასების გადმოცემას. ცხოველების თვალებს და ბეწვს იგი ზოგადად და სქემატურად აღნიშნავს. იგივე ხერხები ემჩნევა მთის ქედის გადმოცემის მანერაშიაც; მიუხედავად იმისა, რომ კავკასიონის მთელი მთაგრეხილი გამოსახულია მეტად ლაკონურად და სქემატურად, მკვეთრად გამოირჩევა ორი მთავარი მწვერვალი მყინვარი და იალბუზი თავისი დამახასიათებელი პროფილით. (ტაბ. 10).

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

ცხოველების გამოსახულება თრიალეთის ვერცხლის თასზე და ვერცხლის სარწყაულზე ემიჯნება მაიკოპის ყორღნის მხატვრულ ნაკეთობებს და წარმოადგენენ ამ სტილის შემდგომი ევოლუციის ბრწყინვალე ნიმუშს. თრიალეთის არქეოლოგიური გათხრები, რომელთაც ხუთი წლის (1936 — 1940) განმავლობაში აწარმოებდა საქართველოს სსრ სახკომსაბჭოსთან არსებულ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილება ბ. კუფტინის ხელმძღვანელობით, ნათელ შუქს ჰფენენ საქართველოს უძველეს კულტურას, საშუალებას გვაძლევენ დღემდე განცალკევებული მაიკოპის ყორღნის კულტურა დავუკავშიროთ ამიერკავკასიას და თვალი მივადევნოთ მის შემდგომ ისტორიულ განვითარებას.

თრიალეთის გათხრებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ მთლიანად ამიერკავკასიის უძველესი კულტურის შესწავლისათვის. ბ. კუფტინის მონოგრაფია, გამოქვეყნებული საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მიერ, წარმოადგენს მოპოვებული არქეოლოგიური მასალების პერიოდიზაციისა და აბსოლუტური ქრონოლოგიის დადგენის პირველ მეცნიერულ ცდას[1].

ბ. კუფტინის არქეოლოგიურმა გათხრებმა გამოავლინა სხვადასხვა ეპოქის მრავალრიცხოვანი ძეგლები: დაწყებული ზედა პალეოლითით, რომელიც თრიალეთში წარმოდგენილია უმთავრესად ობსიდიანის კულტურით, ნეოლითით, ენეოლითით და განვითარებული ბრინჯაოს კულტურით, რომელიც წარმოდგენილია ძირითადად ყორღნული სამარხებით, ვიდრე ანტიკურ, სასანურ სამარხებამდე და ადრეული შუასაუკუნეების ქართულ საფლავებამდე.

გამოკვლევებმა დაგვანახვა, რომ მდინარე ხრამის შუა და ზემო ხეობაში ძველად საკმაოდ ხშირი მოსახლეობა ყოფილა; აქ შენახულია უძველესი მატერიალური კულტურის და ხელოვნების მრავალრიცხოვანი ძეგლები, რომელთა შესწავლას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ საქართველოს, არამედ მთელი ამიერკავკასიის ისტორიისათვის. ცალკე უნდა

[1] ნ. ხოხეჯიშვილი, არქეოლოგიური გათხრები საბჭოთა საქართველოში. თბილისი, 1952.

Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, т. I, Тбилиси, 1941, იხ. რეცენზია ამ ნაშრომზე Т. С. Пассек. Вестник древней истории, 1946, 1, стр. 141—152.

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

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

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

აქნეს გამოყოფილი ყორღანული სამარხების ინვენტარი; მეტად ძვირფასი ინვენტარი აღმოჩენილი იქნა შუაბრინჯაოს ხანის ყორღნებში. ბ. კუფტინის მიერ გამოკვლეული ყორღნები (2) წარმოადგენენ თრიალეთის უძველესი მოსახლეობის სოციალური ზედაფენის წარმომადგენლების ერთადმიანიან სამარხებს და მდიდარი არიან სამარხი ინვენტარის შემადგენლობის მხრივ. ამ სამარხებისათვის დამახასიათებელია სრული უქონლობა რკინისა, იარაღის იშვიათობა (ნაპოვნია ბრინჯაოს შუბი ვერცხლის მასრით და ვერცხლის ხანჯალი XV და XVII ს ს. სამარხებში). და ცხენის უყოლობა თრიალეთის ფაუნაში. ზოგიერთ ყორღნებში აღმოჩენილია არქაული ტიპის ხის ოთხთვალიანი ურმები, რომლებიც გათვალისწინებულია ხარების შესაბმელად. უნდა აღინიშნოს, რომ მრავლად გვხვდება მოხატული კერამიკა შავი კით და წითელ ან ბაც ზედაპირზე, და დიდი რაოდენობით ოქროს ან ვერცხლის მხატვრული ნივთები, შემკული „თვალი" ჩუქურთმით, უძველესი ტიპის გრეხილით (ფილიგრანით) და ზოგჯერ რთული კომპოზიციებით.

თუ მხედველობაში მივიღებთ ყველა ამ მონაცემებს, ჩვენ შესაძლებლობა გვექნება აღნიშნული ძეგლები დავათარიღოთ II ათასწლეულის შუაწლებით ჩ. წ-მდე.

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

განსაკუთრებით შესანიშნავ მონაპოვარს კურუხ-ტაშის ყორღნის ინვენტარში წარმოადგენს ვერცხლის თასი (სიმაღლე 110 მილ., დიამეტრი 90 მილ., წონა 250 გრამი), რომელიც ნაპოვნია 1938 წლის აგვისტოში, წალკის (თრიალეთის) ექსპედიციის წევრის არქეოლოგ მ. ივაშჩენკოს მიერ (ტაბ. II). თასი კარგადაა შენახული, თუმცა ფეხზე და შუაზე მცირე ბზარები აქვს, რადგან დასაფლავების წესის შესრულების დროს მიწასთან ერთად ჩაყრილი იყო ქვის ლოდები და თასი გაიჭყლიტა. თასი შემდეგში რესტავრირებული იქნა.

თასი შემკულია ორი რთული კომპოზიციით ფრიზის სახით. ქვემო ფრიზი ცხოველების გამოსახულებით მოთავსებულია რელიეფურ ხაზოვან მოჩარჩოებაში, რომელიც გარშემოუვლის მთელ თასს; ქვემო ფრიზის ზედა ზოლი მას ზემო ფრიზთან აკავშირებს. ამ უკანასკნელის ზემოთ მოცემულია საკვეთით ამოჭრილი ხაზოვანი ორნამენტის ზოლი, რომელიც შვეული ზოლებით გაყოფილია თანაბარი ზომის სწორკუთხედებად. ეს სწორკუთხედები შევსებულია საკვეთით გამოყვანილი მრუდე ხაზებით, რომელთა მიმართულება უჯრედებში ურთიერთ საწინააღმდეგოა და ურთიერთს სცვლის. გრავირებულ ორნამენტს უჭირავს თასის ზედაპირი ქვედა ფრიზის ჩარჩოდან თასის ფეხამდე.

ორნამენტის მოტივი (ფოთლების მოხაზულობა სიბრტყეზე ურელიეფოდ) მეტად აღნიშნულია და, უდავოდ, მომდინარეობს შუმერული თასების ღაროვან დეკორიდან; ეს თასი ურის დისტანციას მიეკუთვნება[1].

ხელოვნების ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ზემო ფრიზის გამოსახულებებს; კომპოზიციის ცენტრში შემაღლებულ ადგილზე დადგმულ უზურგო ტახტზე

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

ზის ღვთაების ფიგურა, რომელსაც აწეულ მარჯვენა ხელში თასი უჭირავს; მკლავში მოხრილი მარცხენა ხელი, გადმოცემულია რაკურსით, ხელის მტევანი არ ჩანს; ფიგურა ნახევრად მობრუნებულია მაყურებლისაკენ, თავი მოცემულია პროფილში; ადამიანის პირისახის მაგივრად გამოსახულია ცხოველის თავი (ნიღაბი). ტანსაცმელი, ფორმით უახლოვდება ხეთურ ჩაცმულობას, რომლისგანაც იგი განსხვავდება დიდად ამოჭრილი გულისპირით; მთავარი განსხვავება მდგომარეობს ფართო, ლითონის ნაჭედ მოჩუქურთმებულ „ხეთური" სარტყლის უქონლობაში, რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული ხეთებში.

ღვთაებას ფეხებზე წინიდან ჩამოფარებული აქვს გრძელი, ფოჩის სახის მოკაზმულობა, რომელიც გვაგონებს სამოსელის მდიდარ მოკაზმულობას ასურულ ძეგლებზე. მას ფეხზე აცვია პუნტიანი ფეხსაცმელი, რომელიც ხეთებისათვის ტიპურია; ეგრეთწოდებული „ხეთური" ტიპის პუნტიანი ფეხსაცმელი გვხვდება ამიერკავკასიის მრავალ ძეგლზე, მაგალითად, რ. ვირხოვის მიერ გამოქვეყნებულ ბრინჯაოს სარტყლების მოჭედილობაზე, 1930 წ. თრიალეთში ბ. კუფტინის მიერ ნაპოვნ ბრინჯაოს სარტყელზე და სხვ.

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

თასის ოსტატმა იცოდა ფიგურების სხვადასხვა პლანში გადმოცემის ხერხები; სამსხვერპლოს აქეთ-იქით კვარცხლბეკზე გამოსახულია ორი „ზვარაკი" — ერთი წინა რიგზე, მეორე — მაღლა სამსხვერპლოს უკან, რომელიც ნაწილობრივ ფარავს მას. ცხოველების სხეულზე შეკული ხაზებით აღნიშნულია ბეწვი, თავზე მცირე ზორხია — ყური ან რქა.

ღვთაების ცენტრალურ ფიგურას უახლოვდება პროცესია შემდგარი ოცდაორი არსებიდან ცხოველის თავებით და გრძელი კუდებით, რომელთაც თითო მოგრძო სასმისი აქვთ მარჯვენა ხელში. ისინი ლამაზ ფრიზს ჰქმნიან, რომელიც მოცემულია თანაბართავიანობის (ისოკეფალიის) პრინციპით. პოზების ერთგვარობა, კომპოზიციას საზეიმო სახეს და მონუმენტალურობას აძლევს, რაც მოგვაგონებს კლდეზე გამოსახულ რელიეფებს. მიმავალ ფიგურების ტანისამოსი ტახტზე მჯდარის სამოსელს ჰგავს. ფეხსაცმელები აგრეთვე ხეთური ტიპისაა.

იბადება საკითხი: ეს ფიგურები წარმოადგენენ ღვთაებათა ან ძველი აღმოსავლეთის ხალხებში ძლიერ გავრცელებულ ცხოველისთავიან გენიათა გამოსახულებებს, თუ ოსტატმა გამოსახა ადამიანები ცხოველთა ატრიბუტებით? თასის კურადღებით შესწავლა გვაძლევს პასუხს ამ კითხვაზე: ყველა ფიგურას სახეზე მიფარებული აქვს ნიღაბი ცხოველის თავის გამოსახულებით, რომელიც კისრისაგან ზოლით არის დაშორებული. ცხოველის თავი გლუვია, ბეწვი აღნიშნულია ხაზებით; ყურის ფორმა ადამიანისაა; თავზე აღნიშნულია თმა, რომელიც კონტურის ხაზით გამოყოფილია ცხოველის თავისაგან.

ნიღბებს, როგორც ცნობილია, ატარებდნენ საზეიმო პროცესების მონაწილეები ჯერ კიდევ სუმერულ ხანაში. ურის დინასტიის უძველესი სამარხების გათხრის დროს, აღმოჩენილი სუმერების მარხში ნაპოვნია ოქროს მუზარადი ყურებისათვის ამოჭრილი ადგილებით, რომელზეც წინ, უკეთია, დამაგრებული ცხოველის ნიღაბი[1]. ძველ ეგვიპტეში,

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

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

ოზირისის მისტერიების დროს[1], ცხოველების ნიღბები შეადგენდნენ ქურუმების აუცილებელ ატრიბუტს.

ლუვრში დაცულია ანუბისის ხის ნიღაბი მოძრავი ქვედა ყბით[2]. ნიღბები იხმარებოდა ძველი აღმოსავლეთის სხვა ხალხების რელიგიურ მისტერიებშიც. ყოველივე ეს იმაზე მიგვითითებს, რომ ზემოაღნიშნული კომპოზიციის სიუჟეტს შეადგენს გარკვეული რელიგიური რიტუალი. ცნობილია, რომ მრავალი ადრინდელი ხალხები, შემდეგ კი ზოგიერთი ჩამორჩენილი ხალხები რელიგიურ ცერემონიების დროს იცვამდნენ ტოტემ-ცხოველის ნიღბებს, ტანისამოსს რთავდნენ მისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტებით და სხვ. ცნობილია, რომ ჩვენში და აგრეთვე კავკასიის ყველა ხალხებში ნიღბების გამოყენება რელიგიურ მისტერიების დროს განსაკუთრებით გავრცელებული იყო[3].

მჯდომარე ღვთაების ზურგს უკან გამოსახულია ღვთაებრივი ხე — „ხე ცხოვრებისა", რომელიც ძლიერ გავრცელებულია ძველი აღმოსავლეთის ყველა ხალხთა ხელოვნებაში[4]: ასურელების, ბაბილონელების, ხეთების და სხვ. ამ ხის შედარება ყველა სხვა ცნობილ ამგვარ გამოსახულებებთან არკვევს, რომ თასზე გამოსახულია არა პალმა, არამედ კედარი, რომელიც თავისი ფორმით მოგვაგონებს ცხოვრების ხეს ერთერთ ხეთურ რელიეფზე[5]. ცხოვრების ხე თასზე ფრიზის სიმაღლისაა: ქვემოთ ხის ძირში გამოსახულია ორი მდინარე, ალბათ ტიგროსი და ევფრატი. ის, რომ აქ გამოსახულია მდინარეები არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რადგან ხის ფესვები, ისე როგორც მისი ღერო მოცემულია პარალელური ჰორიზონტალური ხაზებით, მდინარეები კი ვერტიკალური გაზიდული ხაზებით.

ღვთაებრივი ხის („ხე ცხოვრებისა", „ხე ცნობადისა კეთილისა და ბოროტებისა") აქეთ-იქით, უკლებლივ ყველა ძეგლებზე, გამოისახება ღვთაება, ან ფრთოსანი გენია, ზოგჯერ არწივის თავით. თასზე და, მასთან შედარებით, ისეთს გვიან ძეგლზე, როგორიცაა მახვილის ქარქაში მელგუნოვის განძიდან[6], ეს გამოსახულებები არ არსებობს.

ძველი აღმოსავლეთის ხალხების წარმოდგენით „ცხოვრების ხეს" ჰქონდა სასწაულებრივი თვისებები: იგი იყო ნაყოფიერების, სიბრძნის, ყველა საიდუმლოთა ცოდნის და ბოლოს უკვდავების წყარო. ასურელების და ბაბილონელების წარმოდგენით, სამოთხე მდებარეობდა ევფრატისა და ტიგროსის ზღვის შესართავთან, სამოთხეში რგული ხე ცხოვრებისათვის ჩრდილს ჰფენდა ოკეანეს. მისგან ჟონავდა უკვდავების ცვარი ხე, რომელიც ირანში ცნობილია სახელწოდებით „haoma", ინდოეთში „huma" გაიგივებული იყო ცხოვრების ხესთან. ყოველ სახლში იყო როდინი ღვთაებრივი ფილთაქვით, ღვთაებრივი სასმელის მოსამზადებლად. ამ როდინს ისევე იცავდნენ, როგორც ღვთაებრივ ცეცხლს; სასმელის მომზადებისას სრულდებოდა ღვთისმსახურება, რომლის დროსაც ჭურჭელი მაღლა ეპყრათ, რომ იგი სუ[illegible]ქვით არ წაებილწნათ.

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

[1] A. Moret, Mystères Egiptiens, Paris, 1924, p. 2[illegible]0.

[2] Op. cit., pl. XXVII.

[3] R. Bleichsteiner, Masken und Fastnachtsbräuche bei den Volkern des Kaukasus,

[4] Nell Perrot, Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mesopotamie et d'Élam, Paris, 1937.

[5] O. Weber, L'art hittite, Paris, 1922, pl. 175.

[6] Е. Придик, Мельгуновский клад, МАР, 31, СПБ., 1911, табл. III.

ახლო პარალელს მცირე სამსხვერპლო ჭურჭლისათვის ჩვენ ვხედავთ უფრო ადრინდელ ძეგლებში. სუმერული ეპოქის რელიეფზე, პატესი გუდეა (2350 წ. ჩ. წ-მდე) რწყავს მცენარეს ჭურჭელში, რომელიც აღწერილ ჭურჭელს გვაგონებს[1]. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს თრიალეთში გვიანი ბრინჯაოს ხანის ყამირის სამარხებში ნაპოვნი ანალოგიური ფორმის თიხის ჭურჭელი[2].

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

საქართველოს უძველესი ხანის ისტორიასთან დაკავშირებულ მასალების შესწავლა, რომლებიც პირველად მეცნიერულად დაამუშავა აკადემიკოსმა ი. ჯავახიშვილმა[3], შესაძლებლობას გვაძლევს დავაზუსტოთ თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული სიუჟეტის შინაარსი. ირკვევა რომ ყველა ქართველ ტომებს წარმართობის ხანაში ბევრი საერთო ჰქონდათ ჩვეულებებში და რელიგიურ მისტერიებში, რომელთა შორის განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ კულტებს. განსაკუთრებით გავრცელებული იყო მამრობითობის ნაყოფიერების ძალის მქონე ღვთაების სახე: რომელსაც, სვანეთის მასალების თანახმად, ეწოდებოდა „ტულეფია-მელია“. ამ ღვთაების კულტთან დაკავშირებული იყო რამდენიმე ძველი წესი. ყველაზე სრული ცნობები ამ კულტის შესახებ შეკრებილი აქვს სვანეთის ყოფა-ცხოვრების, ენისა და ფოლკლორის დიდ მცოდნეს არსენ ონიანს.

აკადემიკოსმა ი. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ მ ა, აღნიშნულ პირის მიერ შეკრებილ მასალების შესწავლის საფუძველზე, ღვთაება ტულეფია-მელიას სახელის ეტიმოლოგიური ანალიზის პირველი ცდა მოგვცა. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ცნობებს სვანების ნაყოფიერების ღვთაების კულტის შესახებ სისრულე ვერ ახასიათებს. საჭიროა ადგილობრივ შეიკრიბოს დამატებითი ცნობები, რომლებსაც შეუძლია ნათელი მოჰფინონ ძველი საქართველოს წინაქრისტიანულ რწმენათა ნაკლებად შესწავლილ არეს. სვანეთის ფოლკლორში შენახულ ნაყოფიერების ღვთაების შედგენილი სახელის ეტიმოლოგია, გამორკვეული არ არის. დღემდე ამოცანად რჩება ღვთაების სახელწოდების მეორე ნაწილი — „მელია“.

ანტიკური რელიგიის, კულტებისა და მითების მკვლევარი ს. რ ე ი ნ ა კ ი[4] აღნიშნავს, რომ ნაყოფიერებისა და მცენარეულობის ღვთაებას დიონისეს ძველად თაყვანს სცემდნენ მელიის სახით, ისე როგორც რომში მარსს თაყვანს სცემდნენ მგლის სახით; აქედან, დიონისეს სახელწოდება — ბასსარევს, ბასსაროს. ცნობილია, რომ ბაკხანალიების დროს მენადები წამოისხამდნენ მელიის ტყავს; აქედან მათი სახელწოდება „ბასსარია“. ძველი მწერლების მოწმობით, თრაკიელები და ლიდიელები ატარებდნენ სამოსელს, რომელსაც ეწოდებოდა „ბასსარიდეს“ და მას გარკვეული კავშირი ჰქონდა დიონისეს კულტთან. ფ რ ე ზ ე რ მ ა დიდი ხანია რაც აღნიშნა, რომ დიონისეს კულტი — იმავე ხასიათს ატარებს, როგორსაც ნაყოფიერების ღვთაებათა ატტისის, ადონისის, თამუზისა და ოზირისის კულტი.

[1] M. Jastrow, Bildermappe zur Religion Babyloniens und Assyriens, Leipzig, 1912, Alb. 83.

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

[3] ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, წ. I, ტფილისი, 1928, გვ. 59.

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

ნაყოფიერების ღვთაების კულტი გავრცელებული იყო ხეთებში, და როგორც დადგენილია ახალ მკვლევართა მიერ, ნაყოფიერების ღვთაებას ეწოდებოდა ტელეფინი; იგი ცნობილი იყო პროტოხეთურ ხალხისთვის ძლიერ ადრინდელ ხანაში. შენახულია ძველი, ნაწილობრივ დეფექტური ტექსტი, რომელიც სრულ წარმოდგენას გვაძლევს ადრინდელ ხეთების ნაყოფიერების ამ მამრობითი ღვთაების შესახებ[1].

ნაყოფიერების ღვთაებათა სახელების დამთხვევას ადრინდელ ხეთებსა და თანამედროვე სვანეთში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს რელიგიის ისტორიისათვის. ხეთებში ტელეფინის კულტის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული მასალები შესაძლებლობას არ გვაძლევს გამოვარკვიოთ, იყო თუ არა ხეთების რელიგიურ წარმოდგენაში მელია დაკავშირებული ნაყოფიერების ღვთაებასთან, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა დიონისეს კულტში. სვანურ ფოლკლორში შენახულია გარკვეული კავი მელიის კავშირისა ტელეფინთან. როგორც ცნობილია, დიონისეს კულტში მრავალი აღმოსავლური ელემენტია, და სავსებით შესაძლებელია, რომ ადრინდელ ხეთების რელიგიამ გარკვეული გავლენა მოახდინა დიონისეს კულტზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ მ. შ ა ხ ე რ მ ე ი ე რ მ ა[2] გამოარკვია, რომ ეტრუსკების ღვთაება ტელეფინის კულტი მომდინარეობს აღმოსავლეთიდან. ამ ღვთაების ეტრუსკული სახელწოდება „ტელეფას“ სავსებით ემთხვევა სვანურს „ტელეფია“-ს (ინტერესს მოკლებული არ იქნება აღვნიშნოთ, რომ იმერეთში ერთ სოფელს ტელეფა ეწოდება).

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

ქვემო ფრიზზე გამოსახულია ცხოველები — ირმები (რქიანი ხარ-ირმები და ურქო ფურ-ირმები). საქართველოს და ჩრდილოეთ კავკასიის ბრინჯაოს ხანის ხელოვნებაში ირმის გამოსახულება ხშირია. ამ ირმების უახლოეს ანალოგიას ვხედავთ მაიკოპის თასზე (ტაბ. 10); ცხოველები თრიალეთის თასზე შედარებით მეტი სიმშრალითაა გადმოცემული, ვიდრე მაიკოპის თასზე. ეს გარემოება აიხსნება იმით, რომ თრიალეთის თასი ეკუთვნის გაცილებით უფრო გვიან ხანას, ვიდრე მაიკოპის თასი.

თრიალეთის თასი გვიჩვენებს ხელოვნების განვითარების შემდეგ ეტაპს, როდესაც უკვე შემოღებულია ფრიზული კომპოზიციის წესი, რიტმიულობა ფიგურების დაყენებაში, პირობითობა მოძრაობათა გადმოცემაში. მხოლოდ ქვემო ფრიზის ცხოველთა გამოსახულებას შერჩენილი აქვს მაიკოპის თასის[3] ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი რეალისტური ტრადიცია.

1938 წელს თრიალეთში გათხრების დროს ნაპოვნია ვერცხლის სარწყული, რომელზედაც წარმოდგენილია ნადირობის რთული სცენა (ტაბ. 12, 13). კომპოზიცია თავისუფლადაა გაშლილი, არ არის შეზღუდული ფრიზული სქემის ჩარჩოებით და სარწყულის მთელ ზედაპირს მოიცავს. მნიშვნელოვანი ნაწილები კომპოზიციისა დაკარგულია, მაგრამ სქემა

[1] A. G ö t z e, Kulturgeschichte des alten Orients. Kleinasien, München, 1933, S. 134—136.

[2] M. S c h a c h e r m e y e r, Telephos und Etrusken, Wien Studien, B. 47, Wien, 1929, S. 154—160.

[3] Ш. Я. А м и р а н а ш в и л и, Серебряный кубок из Триалети, ВДИ, 1947, № 2, стр. 150—157 (ილუსტრაციებით).

მთლიანად სავსებით ცხადია. იგი წარმოადგენს ბრინჯაოს სარტყლის მოჭედილობათა კომპოზიციების განმეორებას. თავისი სტილით ცხოველები ძალიან ახლო დგანან ვერცხლის თასის ქვემო ფრიზზე მოთავსებულ ცხოველების გამოსახულებებთან.

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

თრიალეთის თასი და სარწყული თავისი თემატიკით და სტილისტიკური ხასიათით საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებულ ძველი ხელოვნების უძვირფასეს ძეგლებს წარმოადგენენ. ისინი გენეტიკურად უკავშირდებიან კავკასიის უძველეს ხელოვნებას, მაიკოპის ყორღნის ხელოვნებას და უკანასკნელის განვითარების შემდეგ ეტაპს წარმოადგენენ. ამასთანავე ორივე ძეგლი უშუალოდ დაკავშირებული არიან საქართველოს და ძველი აღმოსავლეთის კულტურის უძველეს კერებთან. ორივე ძეგლი, უსათუოდ, ეკუთვნიან ეპოქას, რომელიც წინ უძღოდა ურარტუს სახელმწიფოს წარმოქმნას და მიკენის კულტურის აყვავების ეპოქას ემთხვევა.

თრიალეთის უფრო ადრინდელ ყორღანში ნაპოვნია მშვენივრად ნამუშევარი, მთლიან ნაჭრიდან გამოჭედილი ოქროს თასი, რომელიც თავისი ფორმით ურში აღმოჩენილი შუმერული ოქროს თასის[1] განმეორებას წარმოადგენს. მეორე ყორღანში აღმოჩენილია ქალის ოქროს თავსაბურავი, რომელსაც მოკვეთილი კონუსის ფორმა აქვს[2]. იგი გამზადებულია ორი ოქროს ფირფიტიდან: ერთი ფირფიტიდან დამზადებულია კონუსი, მეორიდან ფუძე.

კონუსის ზედაპირი შემკულია კლაკნილი ორნამენტით; იგი შედგება ორი, პარალელურად გაყვანილ წვრილ ამობურცულ ზოლიდან. ზოლებს შორის მოთავსებულია ამობურცული ბირთვების რიგი. მისი ფუძე ორნამენტირებულია ბირთვების იმავე ორნამენტით, რომელიც მოთავსებულია წრეში.

ქალის ამ თავსაბურავს ზუსტი ანალოგია მხოლოდ ხეთურ ხელოვნებაში მოეპოვება. ქალის მაღალი თავსაბურავი, რომელიც ამკობს ქაშნაურის მცირე ქანდაკებას — ე. წ. გველებიან ქალღმერთს კნოსიდან (კუნძული კრეტა), მცირე ქანდაკებას პესტოფიდან[3] და აგრეთვე რეკონსტრუირებული თავსაბური ჩერტომლიკის ყორღნიდან[4] არ უდგება აღწერილ ტიპს. ზუსტად ამგვარი თავსაბური აქვს ბერლინის მუზეუმში დაცულ ქალის ბრინჯაოს ხეთურ ქანდაკებას (ქალღმერთი კიბელა), რომელიც თარიღდება II ათასწლეულით ჩ. წ.-მდე[5] კლაკნილი ორნამენტი, როგორც ცნობილია, ძლიერ იყო გავრცელებული მიკენის ხელოვნებაში[6] და კნოსის კერამიკაში[7], ამობურცული ბირთვები კი ორნამენტალურ მოკაზმულობაში ტიპიურია მიკენის გათხრებში მოპოვებულ ოქროს დიადემისათვის[8].

საიუველირო ხელოვნების ბრწყინვალე მაგალითად უნდა ჩაითვალოს XVII ყორღანში მოპოვებული ოქროს თასი (ტაბ. 14), რომელიც ორნამენტირებულია სპირალურ მორთუ-

[1] O. Contenau, Manuel d'archéologie orientale, t. III, p. 152, fig. 933.

[2] Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Т., 1941, стр. 90, табл. XCIX.

[3] Charbonneaux, L'art Egeéń, Paris, 1929, pl. XXVII.

[4] НАНМЕ, т. I, Л. 1921, стр. 169–192.

[5] O. Weber, L'art hittite, Paris, 1922, pl. II.

[6] Charbonneaux, op. cit., pl. XIV, 1.

[7] Op. cit., pl. III.

[8] K. Schuchardt, Schliemanns Ausgrabungen, Leipzig, 1891, S. 421, Abb. 258.

ლობით, მდიდრადაა შემკული ქვებითა და მარცვლოვანი ბირთვებით, დეკორულ მოტივის მხრივ მას ერთადერთი ანალოგია მოეპოვება ჟ. დემორგანის[1] მიერ მოპოვებულ ხანჯლის ქარქაშის მოკაზმულობაში და რკინის ხანის დასაწყისით თარიღდება.

სიუველირო ხელოვნების ისტორიისათვის დიდად საყურადღებოა VIII ყორღანში ნაპოვნი ოქროს მანიაკი[2]. იგი შესდგება ოქროს ბუდეში ჩასმულ აყიყის კულონისაგან და მარცვლოვანი ბირთვებით შემკულ ოქროს მძივებისაგან, რომელთა დიამეტრი 0,6 სანტიმეტრს აღწევს, ბუდე შემკულია მარცვლოვანი ბირთვებით და ქვებით. მძივები შიგნიდან ცარიელია, დამზადებულია ორი შეკავშირებულ ნახევრიდან; ყველა ეს მძივები ცოტად თუ მეტად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და დაფარული არიან ფილიგრანით, ქვებით და მარცვლოვანი ბირთვებით; დამახასიათებელია, რომ მარცვლოვანი ბირთვები მილურსმულია ზედაპირზე და არაა შედუღებული.

ამავე ყორღანში ნაპოვნია ორი თავისებური სამკაული მოზრდილი ოქროს ხვეულების სახით, რომლებშიც, როგორც ჩანს, გაიყრებოდა თმის ნაწნავები. ისინი ძლიერ მოგვაგონებენ ოქროს სამკაულებს შუმერულ დედოფლის უძველეს სამარხიდან ურში[3].

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

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

ნაპოვნი მოხატული კერამიკა, ოქროს ნივთები, თასი რიტუალური სიუჟეტით, ქალის ოქროს თავსაბურავი და სხვა საგნები გვიჩვენებენ, რომ თრიალეთის მაღალი განვითარებული კულტურა და მხატვრული წარმოება, შემოტანილი არ იყო ძველი აღმოსავლეთის ან ეგეის სამყაროს რომელიმე ცენტრიდან. ამას მოწმობენ როგორც ობსიდიანის, ოქროს და სხვა ადგილობრივი ნედლეულის ბაზები (ოქროს მოპოვება მდინარე ხრამის ხეობაში ეხლაც წარმოებს), ისე თავსაბურავის ფორმა ქალის სამარხიდან, ოქროს თასის და საფეთქლებზე თმის ნაწნავების სამაგრი ოქროს ხვეულების ფორმა. მარცვლოვანი ბირთვების შესრულების ტექნიკა, მძივების შემკობა ძვირფასი ქვებით, გრეხილის (ფილიგრანის) გამოყენება მიგვითითებს ადგილობრივ ტრადიციებზე, რომლებიც ქართულ ოქრომჭედლობაში თითქმის დღემდე შენარჩუნებული.

[1] J. de Morgan, Mission scientifique au Caucase, t. III.

[2] Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Т. 1941, стр. 94, рис. 97, табл. XCIV, XCV.

[3] იქვე, გვ. 97.

ამრიგად, 1936—1940 წ წ. გათხრებმა ფარდა ახადა ქართული კულტურის ისტორიული განვითარების დღემდე უცნობ პერიოდს და ეს კულტურა თავისი მნიშვნელობით შესაფერ ადგილს დაიჭერს კაცობრიობის კულტურისა და სახვითი ხელოვნების განვითარების ისტორიაში.

მეტალურგიული კულტურის განვითარების შემდეგი, ე. ი. მესამე ეტაპი კავკასიაში და საქართველოში წარმოდგენილია მრავალრიცხოვანი კულტურული კომპლექსებით, რომლებსაც ფორმებისა და შესრულების ტექნიკური ხერხების სიმდიდრით და მრავალფეროვანებით წამყვანი ადგილი უჭირავს კავკასიის არქეოლოგიაში. ამ პერიოდის ქრონოლოგიური მიჯნები განისაზღვრება II და I ათასწლეულით ჩ. წ-მდე. მის განმასხვავებელ ნიშნებს შეადგენს ტექნიკური შესრულების მაღალი დონე, მხატვრული ფორმის სიფაქიზე, ფანტაზიის სიმდიდრე, მისწრაფება წმინდა ორნამენტალური შემკულობისადმი. მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ ხანამდე ძირითადი ყურადღება ჰქონდა მიქცეული კავკასიის კულტურის განვითარების ამ პერიოდის შესწავლას, მაინც დღემდე არ მოგვეპოვება არც ერთი განმაზოგადებელი ნაშრომი, რომელიც შეაჯამებდა ცალკეულ მონოგრაფიულ გამოკვლევათა შედეგებს და შესაძლებლობას მოგვცემდა გვემსჯელა მთლიანად ამიერკავკასიის და მის ცალკე რაიონების უძველესი მოსახლეობის სოციალურ სტრუქტურაზე.

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

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

მეორე კულტურული კომპლექსის გავრცელების ტერიტორია მოიცავს დანარჩენ აღმოსავლეთ საქართველოს (უმთავრესად კახეთს), დასავლეთ აზერბაიჯანის ნაწილს, ჯავახეთმესხეთსა და საქართველოს მოსაზღვრე სომხეთის ჩრდილოეთ რაიონებს. მასში შედის ეგრეთწოდებული რედკინის ბანაკი, კალაკენტის სამარხი და ელენდორფის ყორღნები და სხვ.

ე. და ა. დ ე მ ო რ გ ა ნ ე ბ ი ს[1] არქეოლოგიურმა გათხრებმა თალიშსა და ლენქორანში, გამოავლინეს არქეოლოგიურ ძეგლთა განსაკუთრებული ჯგუფი, რომელიც ზემოაღნიშნულ კულტურულ კომპლექსების სინქრონულია, მაგრამ იმდენად თავისებურია, რომ საჭირო ხდება გამოვყოთ იგი მესამე, დამოუკიდებელ კულტურულ კომპლექსად ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე.

უახლესი გამოკვლევები ამ სფეროში[2] გვიჩვენებენ, რომ ისტორიულად დასაბუთებულია პირველი რაიონის კულტურის აღნიშვნა ტერმინით „კოლხური“, დღეისათვის მოძვე-

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

[2] А. А. Иессен, ibid., стр. 115—116.

ლებული ტერმინი „კობანურის“-ს მაგიერ, თუმცა მისი გავრცელების რაიონი გაცილებით სცილდება ადრინდელი კოლხეთის საზღვრებს. ვინაიდან მეორე კულტურული კომპლექსის გავრცელების რაიონი სცილდება იბერიის გეოგრაფიულ საზღვრებს, უფრო სწორი იქნება ვუწოდოთ მას არა „იბერული“, არამედ „იბერულ-მესხურ-ალბანური“.

თვითეული კულტურული კომპლექსის დახასიათება ისტორიული და ქრონოლოგიური თვალსაზრისით ჩვენს პირდაპირ ამოცანას არ შეადგენს. ჩვენ მხოლოდ ზოგადად დავახასიათებთ პირველ ორ კულტურულ კომპლექსს და განსაკუთრებით გამოვყოფთ იმ მასალას, რომელიც უშუალოდ ეხება სახვით ხელოვნებას. უფრო დეტალური, ღრმა შესწავლა შესაძლებლად ხდის დაზუსტებული იქნას თვითეული კომპლექსის შემადგენლობა და გამოიყოს ქვეჯგუფები, რომელთაგან თვითეულს ჰქონდა გავრცელების მკვეთრად შემოფარგლული გეოგრაფიული რაიონი, შეიარაღების შერჩეული ფორმა, ტიპი და საკუთარი სტილი ხელოვნების ნაწარმოებებში.

ა. ი ე ს ე ნ მ ა, ამიერკავკასიის მეტალურგიული კულტურის სამი ძირითადი კომპლექსის შესწავლის საფუძველზე, აღნიშნა, რომ დასავლეთ საქართველოს II და I ათასწლეულთა მიჯნაზე ბრინჯაოს წარმოებაში პირველი ადგილი ეჭირა. კოლხური კულტურისათვის ტიპიურია მოხდენილი ფორმის ბრინჯაოს ცულები და ბრინჯაოს სარტყლის ბალთები. ბრინჯაოს ცულების და ბალთების დეკორში სჭარბობს ცხოველების გამოსახულება.

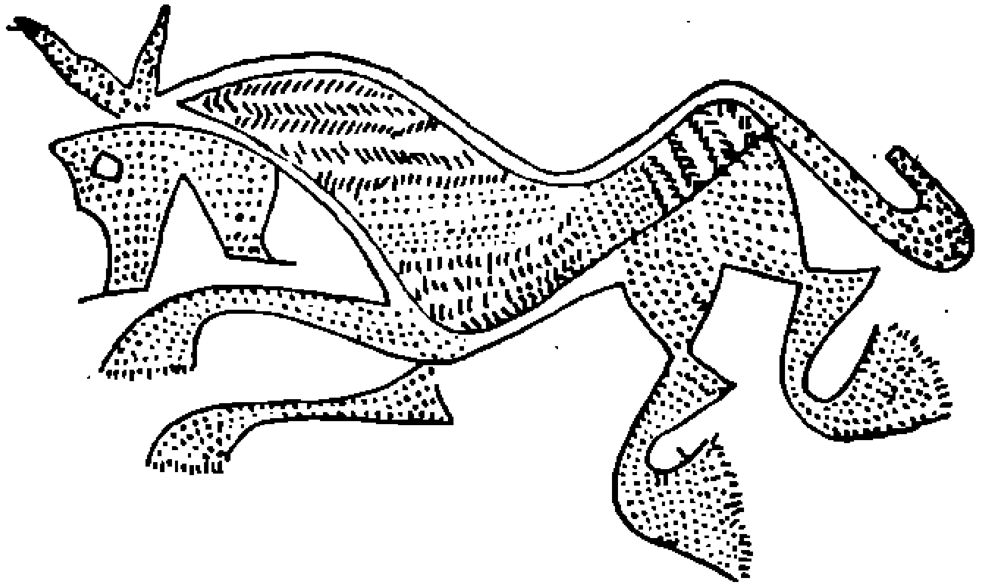
ძირფესვიანად შეიცვალა ცხოველების გამოსახულების სტილი. რეალისტურმა მიდგომამ, რომელიც დამახასიათებელია უფრო ადრინდელი ხანის ძეგლებისათვის (მაიკოპის ყორღანი, შუა ბრინჯაოს ხანის თრიალეთის ყორღნები) ადგილი დაუთმო სტილიზაციას, იმდენად ძლიერს, რომ ცალკეულ შემთხვევებში შეუძლებელი ხდება ცხოველების გამოცნობა. ცხოველის ფიგურას, რომელიც თითქმის ყოველთვის გამოსახულია მოძრაობაში, ზოგჯერ წმინდა ორნამენტალური ხასიათი აქვს.

ცხოველების გადმოცემა კოლხურ ხელოვნებაში დიდი თავისებურებით ხასიათდება: თავი მეტწილად მიბრუნებულია ზურგისკენ, წინა ფეხები შიგნითაა მოხრილი, სხეულის უკანა ნაწილი აწეული ზევით, მუცელი კი ძალზე დაწვრილებულია.

ცხოველების გამოსახულების აღწერილი კომპოზიციური სქემა გვხვდება როგორც ბრინჯაოს კულტურის განვითარების მეორე საფეხურის ადრეულ ძეგლებზე — ბრინჯაოს ცულებზე, ისე ბრინჯაოს სარტყლის ბალთებზე, რომლებიც ელინისტური ეპოქით თარიღდება. საკითხს ამ სქემის წარმოშობის შესახებ, არსებითი მნიშვნელობა აქვს ადრინდელი კავკასიის და შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროების სახვითი ხელოვნების ისტორიისათვის. იგი პირველად გვხვდება კობანურ ბრინჯაოს ცულებზე, რომლებიც მიეკუთვნებიან იმ ხანას, რომელიც წინ უძღვის ადრინდელ სკვითურ ხელოვნებაში „ცხოველთა“ სტილის ჩამოყალიბებას. სკვითურ ხელოვნებაში „ცხოველთა“ სტილის შესწავლა, როგორც წინასწარ კვლევა-ძიებიდან ჩანს, დაგვანახვებს, რომ იგი წარმოიშვა და განვითარდა არა ხეთურ ხელოვნების ტრადიციებზე, როგორც ამას თავის დროზე ფიქრობდა ბ. ფ ა რ მ ა კ ო ვ ს კ ი[1], და არა ურარტულ ხელოვნების ზეგავლენით, როგორც ამბობდა მ. რ ო ს ტ ო ვ ც ე ვ ი[2], არამედ ადრინდელი კოლხეთის სახვითი ხელოვნების უეჭველი ზეგავლენით.

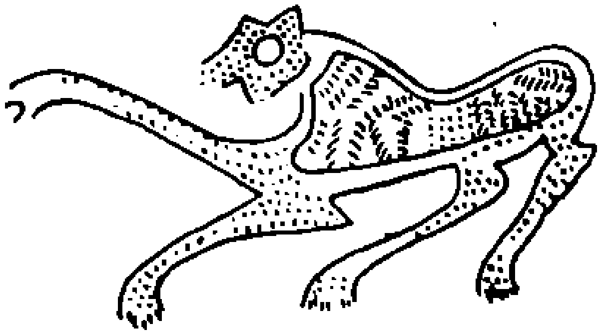
[1] Б. В. Фармаковский, Архаический период в России, МАР, вып. 34, П., 1916, стр. 15–78.

[2] М. И. Ростовцев, Эллинство и иранство, П., 1918, стр. 45.

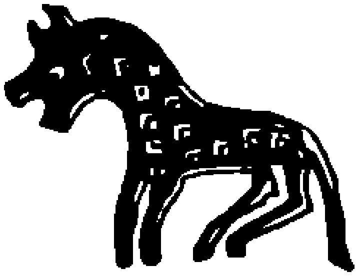


a

b



c



d

სურ. 1.

ცხოველთა სამყარო, რომელიც ასე მდიდრადაა წარმოდგენილი ადრინდელი კოლხეთის ხელოვნებაში, ძირითადად შეიძლება ორ ჯგუფად გაიყოს. პირველს უნდა მიეკუთვნოს ცხოველების და ფრინველების გამოსახულება, რომლებიც სინამდვილეში არსებობენ. მეორე ჯგუფს, რომელიც მეტად მდიდრადაა წარმოდგენილი, მიეკუთვნებიან ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულებანი, რომლებიც იმდენად მრავალფეროვანნი არიან, რომ მათი ზუსტად გამოცნობა ხშირად სავსებით შეუძლებელია. ეს ჯგუფი გაერთიანებულია ერთი მხატვრული პრინციპით; მხატვარი იღებს ობიექტურ სინამდვილეში არსებულ გარკვეულ ცხოველების დამახასიათებელ ელემენტებს, და აერთებს იმნაირად, რომ შედეგად ვღებულობთ ერთ მთლიან ორგანიზმს.

ადრინდელ მესოპოტამიის, ეგვიპტის, არქაულ ელადის ხელოვნებაში ფანტასტიკურ არსებათა გამოსახულება სხვა მხატვრული პრინციპით განისაზღვრება. ამ ქვეყნების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია რეალურად არსებული ცხოველებისათვის ან ადამიანისათვის ტიპიური ორი, უფრო იშვიათად სამი ელემენტის იმგვარი შეერთება (ადამიანის თავის და ხარის სხეული, ადამიანის თავი და ლომის სხეული, ადამიანის ნახევარფიგურა და ცხენის სხეული და სხვ.), რომლის დროსაც ცალკეულ შემადგენელი ნაწილების გამოყოფა სიძნელეს არ წარმოადგენს. ფანტასტიკურ არსებათა გამოსახულება ხელოვნებაში დაკავშირებულია რელიგიურ მსოფლმხედველობასთან და ძვირფას მასალას წარმოადგენს რელიგიის ისტორიისათვის.

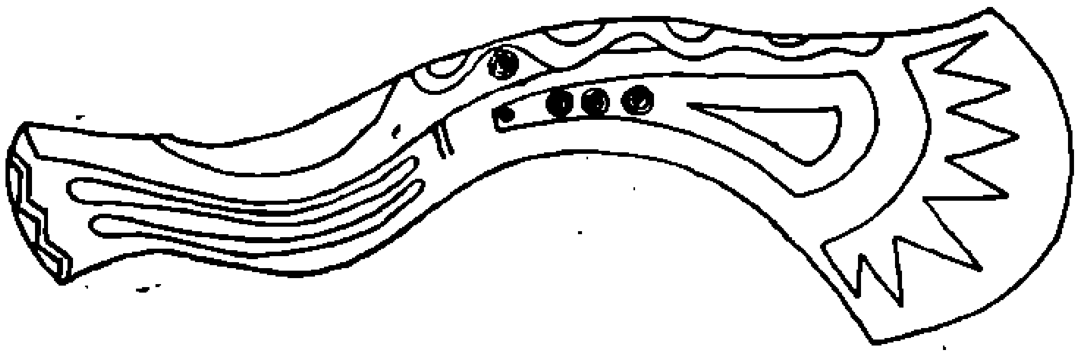
კავკასიის ძეგლებზე გამოსახული პირველი ჯგუფის ცხოველები უმეტეს შემთხვევაში, მიუხედავად მათი ძლიერი სტილიზაციისა, მაინც შეიძლება ზუსტად იყოს გამოცნობილი. არქეოლოგმა რ. ვირხოვმა[1] ორჯერ სცადა განესაზღვრა ადრინდელი კავკასიის ბრინჯაოს ნივთებზე გამოსახული ცხოველთა ზოოლოგიური ტიპები.

მართალია, იგი მხედველობაში იღებდა, რომ სტილიზაციის დროს აუცილებელია ფორმების ცვლილებები, მაგრამ იგი ძნელად გადასალახ დაბრკოლებებს შეხვდა; მისთვის ყოველთვის ნათელი არ იყო რა უნდა მისწეროდა რეალური სახეების პირობით გადმოცემას და რა უნდა ჩათვლილიყო მხატვრული სტილიზაციის პროდუქტად. არქეოლოგმა ა. მილერმა[2], საყურადღებო მონოგრაფიაში, რომელიც ეხება ძაღლის გამოსახულებებს, მიუთითა ამ ცხოველის რამდენიმე გამოსახულებაზე ადრინდელი ხანის კავკასიისა და განსაკუთრებით კობანური კულტურის საგნებზე. მაგრამ მის მიერ საილუსტრაციოდ მოყვანილი მაგალითები ყოველთვის დამაჯერებელი არ არის. ხშირად ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებას, რომელსაც, უდავოდ, საკრალური მნიშვნელობა აქვს, იგი განმარტავს როგორც ძაღლის სტილიზებულ გამოსახულებას.

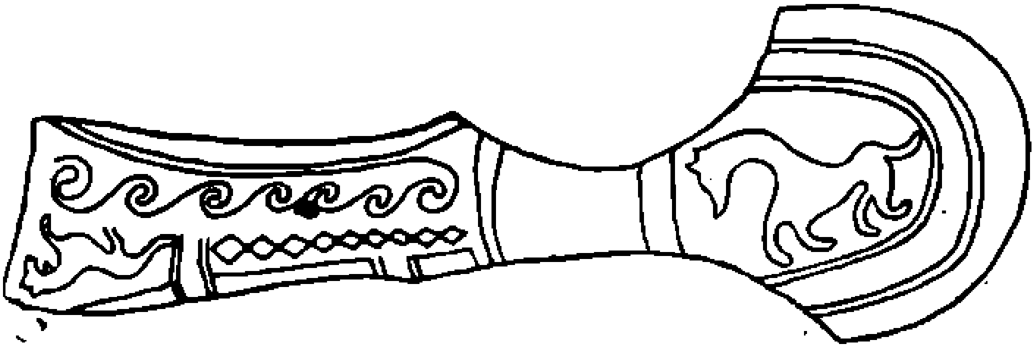
გვიანი ხანის კობანის ხელოვნებაში ხშირია შინაური ცხოველების — ხარის, ცხენის, ძაღლის, ვერძის და სხვ. გამოსახულება. უფრო ადრინდელ ხანაში სჭარბობს გარეული ცხოველების — ირმის, მგლის, დათვის, მტრედის, თევზების გამოსახულება. ზოგ საგნებზე, განსაკუთრებით იარაღზე და განთქმულ კობანურ ბრინჯაოს ცულებზე, ცხოველების გამო-

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

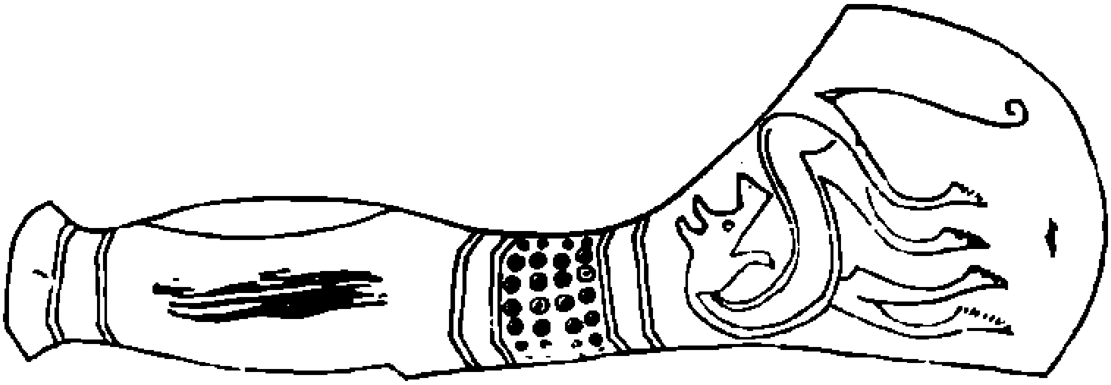
[2] А. А. Миллер, Изображения собаки в древностях Кавказа, ГАИМК, т. II, Л., 1922, стр. 287—324.



a



b



c

სურ. 2

სხეულებების გარდა, ვხედავთ ორნამენტალურ შემკულობას: სპირალებს, ჯვრებს, ტალღისებრ პარალელურ ხაზებს, ექვსქიმიან ვარდულს (ვარსკვლავი) და სვასტიკას. დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ნაპოვნი ცულები ორ ჯგუფად იყოფა. ცულების პირველ, უფრო ადრინდელ ჯგუფს, ახასიათებს ზოგადი ფორმის სიტლანქე და სიმძიმე და ორნამენტალური შემკულობის სიღარიბე. საფიქრებელია, რომ ამ ცულებს მხოლოდ პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა.

მეორე ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ დიდი რაოდენობით ნაპოვნი მოხდენილი, თავისებური ფორმის ბრინჯაოს ცულები, რომლებიც „კობანური" ცულების სახელით ცნობილი არიან მთელს მსოფლიოში. მოხდენილად გაზნექილი, მოგრძო პირი, წახნაგოვანი, ოდნავ წაგრძელებული ყუა ხან მომრგვალებული, ხან მოკვეთილი ფორმისა და მდიდარი გეომეტრიული დეკორი, რომელიც თითქმის მთელს ზედაპირს ფარავს, მის დამახასიათებელ ნიშნებს წარმოადგენენ (ნახ. a, b, c, d). ძეგლების ამ ჯგუფს დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის. ფორმის პლასტიკურობა ახასიათებს კოლხეთის ადრინდელ მცხოვრებთა სახვით ხელოვნებას არა მხოლოდ განვითარებული ბრინჯაოს ხანაში, არამედ გაცილებით გვიან დროშიც. ეგრეთწოდებულ „სკვითურ" და „ანტიკურ" პერიოდების ხელოვნებაში ადრინდელი კოლხეთის ხელოვნების მხატვრული სტილი განვითარების ახალ ფაზას განიცდის.

ეგრეთწოდებული „კობანური" ბრინჯაოს ცულის საერთო ფორმის პლასტიკურობა ეფარდება გრაფიკულ მოხატულობას. ეს უკანასკნელი შეიცავს სპირალურ წყვეტილსა და უწყვეტ გადახლართულ კულულებს, გადაბმულ ოთხკუთხედებსა და წრეხაზებს, (წერტილით შუაგულში), გრეხილებსა და რთულ წნულებს. გვხვდება ცულები, რომლების ორივე მხარეს, გეომეტრიული სახეების გარდა, გამოსახულია ირემი, ძაღლი, ფრინველი, გველი, თევზი. მაგრამ მეტწილად გვხვდება ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულება, რომელიც ძალიან გავრცელებულ მოტივს წარმოადგენს ძველი კოლხეთის ხელოვნებაში. აგრეთვე ხშირად ცხოველების გვერდით მოთავსებულია სტილიზებული მზე, მთვარე და ვარსკვლავი. ცულები ამგვარი ნახატებით აღმოჩენილია აფხაზეთის ტერიტორიაზე. ქ. ქუთაისის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია ზემოაღნიშნული ტიპის ცულის რამდენიმე ეგზემპლარი, რომლებიც გამოკვლეული იყო მ. ი ვ ა შ ჩ ე ნ კ ო ს მიერ[1]. იდენტური ძეგლები ცნობილია კობანის სამარხის გათხრებიდან[2].

სხვადასხვა ცხოველებისა და ასტრალური სხეულების გამოსახულებებს ერთად გამოსახვას, უეჭველად გარკვეული საფუძველი აქვს სიუჟეტის სემანტიკაში, რომლის გამოვლენა დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. შეიძლება გარკვევით ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენ ნადირობის გამოსახულებასთან არა გვაქვს საქმე; ძეგლების შესწავლა გვეუბნება, რომ ცხოველებისა და ასტრალური სხეულების შეფარდებას უფრო სიმბოლიური მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. ცხოველების გამოსახულება ჩვენ უნდა განვიხილოთ არა როგორც ცდა რეალური სინამდვილის გადმოცემისა მხატვრული საშუალებებით, არამედ როგორც სიმბოლიურ სახეებში გადმოცემული ადრინდელი ხანის რელიგიური წარმოდგენების გამო-

[1] М. Иващенко, Материалы к изучению культуры колхов, Тбилиси, 1941, стр. 3—8.

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

სახულება. საბჭოთა არქეოლოგებმა, განსაკუთრებით ი. ი. მეშჩანინოვმა[1], მოგვცეს მატერიალური კულტურის ცალკეული ძეგლების და მათ შორის კავკასიის უძველესი ძეგლების სემანტიკის განმარტების ცდა; მათ ნაწილობრივ მიემხრო ვენის არქეოლოგი ჰანჩარი[2], რომელიც შეეცადა აღნიშნული პრობლემის გადაწყვეტას, მაგრამ უშედეგოდ, ვინაიდან იგი კულტურის ისტორიის სფეროში ცალკეულ მოვლენათა რასიული წარმოშობის თვალსაზრისზე დარჩა.

ბრინჯაოს ხანის ადამიანის მხატვრული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ის, რომ ადამიანის წარმოდგენაში რეალურ სინამდვილიდან აღებული ყოველი კონკრეტული მოვლენა, რომელიც შეადგენს ამ სინამდვილის ნაწილს, აღიქმება ამავე დროს, როგორც მისი სიმბოლო. ბრინჯაოს ცულების დეკორში წარმოდგენილი ასტრალური ნიშნები გამოსახავენ მზეს, მთვარეს, ვარსკვლავებს, ე. ი. ზეცის ელემენტებს; ფრინველი ამ ასპექტში აგრეთვე წარმოადგენს ელემენტს, რომელიც ცას ეკუთვნის. ცხოველები კი სამყაროს — დედამიწას ეკუთვნიან, თევზები და ქვეწარმავალნი შეადგენენ წყლის ელემენტებს, ისინი ახასიათებენ ქვესკნელს; სპირალები და ტალღისებრი ხაზები ძველს ორნამენტიკაში, როგორც ეს არქეოლოგების მიერ სავსებით მართებულად დადგენილია, წყლის გრაფიკულ გამოსახულებას წარმოადგენენ.

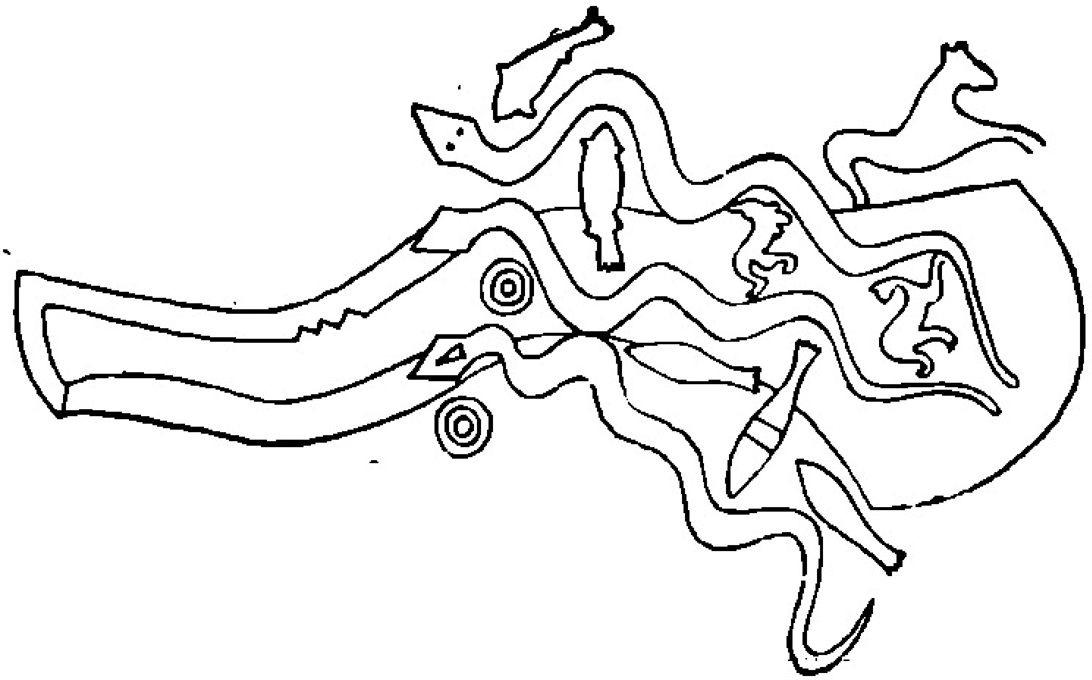
კობანურ-კოლხურ ხელოვნებაში დიდი ადგილი უჭირავს ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებას. იგი ხშირად გვხვდება არა მხოლოდ ბრინჯაოს ცულ-წუგლუგების დეკორში, არამედ როგორც ცალკე გამოსახულებათა სახით. მისი დამახასიათებელი ნიშნებია: წერილი წაგრძელებული კისერი, მომცრო მომრგვალებული თავი, განიერი წამწვეტებული ყურები,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

ცხოველის პოზა დინამიურია; ზოგჯერ თავი მობრუნებული აქვს ზურგისკენ; სხეულის წინა ნაწილი დაშვებული აქვს, უკანა აწეული. მთლიანად ფიგურის კომპოზიციური სქემა თავისი მოხაზულობით გვაგონებს ჰორიზონტალურად გაჭიმულ შეუკრავ რეიანს. სხეული დაფარულია მოკლე ხაზებით, ზოგჯერ ორნამენტალური ხვეულებით. ა. მილერის[3] აზრით, ეს არსება წარმოადგენს ძაღლს, რომელმაც სტილიზაციის გამო თანდათან დაკარგა უფრო ადრინდელ გამოსახულებათათვის დამახასიათებელი რეალისტური ნიშნები. ფანტასტიკური არსების ძირითად ტიპს მრავალრიცხოვანი ვარიანტებისა და ძლიერი დეფორმაციის მიუხედავად, შენახული აქვს პირვანდელი გამოსახულების დამახასიათებელი ნიშნები: ფართოდ დაღებული ხახა ნიშნავს ყეფას, ფეხების დაყენება — სირბილს და სხვ. უდავოა, რომ ძაღლის გამოსახულებას რელიგიურ-მაგიურ მნიშვნელობას აწერდნენ, მან შესცვალა ნადირობის რთული კომპოზიცია. ა. მილერის განმარტება მხოლოდ ნაწილობრივ აკმაყოფილებს სიუჟეტის სემანტიკის დადგენის ამოცანას. გაურკვეველი რჩება ასტრალურ ნიშნების, თევზების,

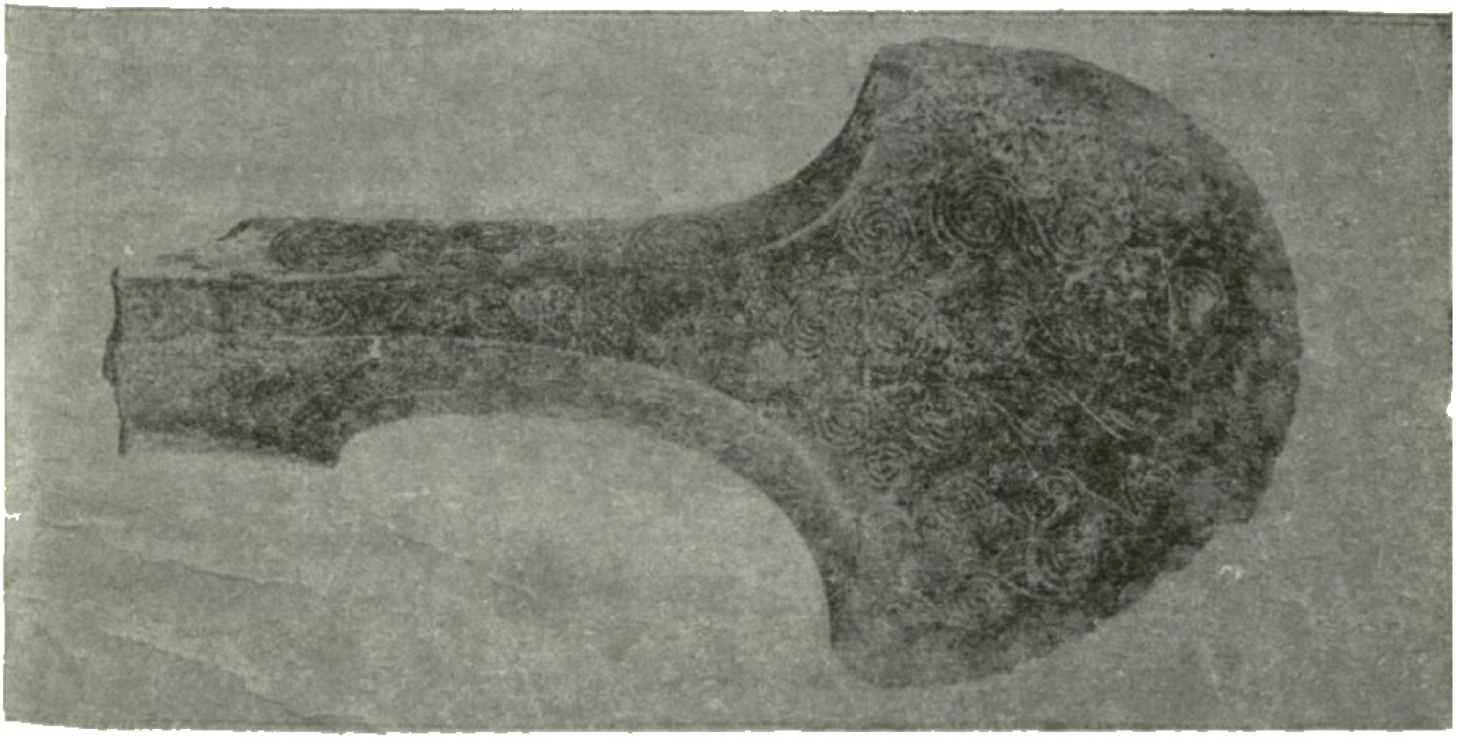
[1] И. И. Мещанинов, Закавказские поясные бляхи. СМОМПК, вып. XV, Махач-кала, 1926, стр. 193—232 და სხვ.

[2] Fr. Hančar, Probleme des Kaukasischen Tierstils, Sonderabdruck aus den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. LXV, S. 283—284.

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



d



კობანური ცული

გველის, კლაკნილების, სპირალების და სხვა გეომეტრიულ ფიგურების კავშირი ფანტასტიკურ ცხოველის გამოსახულებასთან. ი. მ ე შ ჩ ა ნ ი ნ ო ვ ი[1] ცხოველის ფანტასტიკურ გამოსახულებას განმარტავს როგორც ეთნიკურ ტოტემს, რომელიც დამახასიათებელია განსაზღვრული ეპოქისათვის. ეს განმარტება ყველაზე მეტად შეეფერება სინამდვილეს. დასავლეთ საქართველოს, ე. ი. ისტორიული კოლხეთის მოსახლეობის ეთნიკურ სახელწოდებაში ძირითად ელემენტს შეადგენს გერ , გვერ (მარგალი, ეგრისი, ენგური, არაგვეთი და სხვ.), რაც მეგრულ-ჭანურში ნიშნავს „მგელს". ცნობილია, რომ მცირე აზიის მცხოვრებლების ლუვიელების აღსანიშნავად, იხმარებოდა იდიოგრამა UR, BAR, RA, რაც სუმერულ ენაზე „მგელს" ნიშნავს[2]. ლუვიელთა ნესიტური დასახელება lu-u-i-li შეეფერება ლათინურ lupus-ს. ლიკიელთა ტომობრივი დასახელება ეტიმოლოგიურად ახლო დგას ბერძნულ სიტყვასთან λυκος (მგელი). ძვ. მგლის მიერ გამოკვებილი რომული და რემი, მარსის ვაჟიშვილები იყვნენ, რომელსაც მის გაიგივებამდე ბერძნულ არესთან თაყვანს სცემდნენ მგლის სახით.

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

განვითარებულ ბრინჯაოს კულტურის ხანის ხელოვნების ნაწარმოებებში ტოტემური ცხოველი გამოისახება გრაფიკული ნახატით და მხატვრულ დეკორის ძირითად მოტივს შეადგენს, მას განსაზღვრული რელიგიურ-მაგიური მნიშვნელობა აქვს. ზოგჯერ ეს გამოსახულება დამოუკიდებელ მნიშვნელობას ღებულობს, განსაკუთრებით დეკორატიულ პლასტიკაში, სადაც იგი ჩვეულებრივად ჩაიხატება სწორკუთხედში და გამონაკლისის სახით გამოსახულია ყოველგვარი კადრის გარეშე. ადრინდელი კოლხეთის ხელოვნებაში იგი გაბატონებულია, დაწყებული ბრინჯაოს კულტურის ხანიდან ვიდრე ეგრეთწოდებულ „სკვითურ" პერიოდამდე, ე. ი. VI ს-მდე ჩ. წ-მდე, და მხოლოდ თანდათან იდევნება სხვა ცხოველების გამოსახულებით.

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

ე. წ. „ცხოველთა" ორნამენტი იმ წრის ხელოვნებაში, რომელსაც პირობით იბერიულ-მესხურ-ალბანური ეწოდა, გამოირჩევა მხატვრული ფორმის დიდი თავისებურებით. ადრინდელი ლითონის ხანიდან ანტიკურ ფორმაციის დასაწყისამდე მასში გაბატონებულ როლს

[1] И. И. Мещанинов, Закавказские поясные бляхи, СМ ОМПК, вып. 43, стр. 214—216.

[2] Forrer, Stratification des langues et des peuples dans le Proche-Orient, Journal asiatique, t. CCXVII, 2, p. 242—243.

ასრულებს ასტრალური ნიშნების და ფანტასტიკურ ცხოველთა გამოსახულებანი. ყველა სიუჟეტები გრაფიკული მანერითაა შესრულებული, თითქმის არა გვხვდება ცხოველების პლასტიკური გამოსახულებები, და თუ მათ ეხვდებით, ისინი უმეტეს შემთხვევაში საქართველოს სხვა რაიონებიდან არიან შემოტანილი.

ამ სტილის ნიშნები განსაკუთრებული სიცხადით გამომჟღავნებულია კალაქენტში, ქედაბეკში და ნაწილობრივ კობანის სამარხებში აღმოჩენილ ბრინჯაოს სარტყლების მოჭედილობაში. რამდენიმე ხნის წინ ამგვარი სარტყლები ნაპოვნი იქნა აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე — თრიალეთში და დიდი რაოდენობით განთქმულ სამთავროს სამარხების გათხრების დროს. ეს მონაპოვარი შესაძლებლობას გვაძლევს ახლებურად გავაშუქოთ საკითხი ბრინჯაოს სარტყლების მოჭედილობის დეკორის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ.

ბრინჯაოს სარტყლების მხატვრულ მორთულობაში სჭარბობს ცხოველების გამოსახულებები, რომლებიც ფართო ზოლით ფარავენ სარტყლის მთელ ზედაპირს. გეომეტრიულ მოტივებს მხოლოდ იშვიათად აქვს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა დეკორში. მეტწილად გავრცელებულია სამკუთხედები და სპირალები, რომელთაც ზოგჯერ რომბის მაგვარი ფორმა აქვთ და გვაგონებენ მიკენისა და ხეთების ხელოვნების ნაკეთობათა მხატვრულ მორთულობას.

განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება სარტყლები, რომლებზედაც ცენტრალური ადგილი უჭირავს ცხოველების ფრიზულ კომპოზიციას; ფრიზი გარშემორტყმულია გეომეტრიული ორნამენტის ვიწრო ზოლით, ზოგჯერ ცხოველები მოცემულია ერთ მწკრივად ერთიდაიგივე მიმართულებით; სხვა შემთხვევებში — ორ და ზოგჯერ სამ მწკრივადაც; ამასთანავე მსგავსი ტიპის ცხოველები განლაგებული არიან წყვილ-წყვილად, ვერტიკალურად. ზოგ შემთხვევებში ცხოველების გამოსახულებები ორ ძირითად ჯგუფად იყოფა; ისინი მწკრივებად მიდიან და ხვდებიან სარტყლის შესაკრავთან. ჯგუფები რიცხობრივად მუდამ თანაბარი არ არის. ყველაზე ტიპიურია ამ მხრივ ბრინჯაოს სარტყელი თრიალეთიდან (ტაბ. 14, 15).

ზოგჯერ ცხოველები რამდენიმე ჯგუფად ნაწილდება როგორც, მაგალითად, ბრინჯაოს სარტყელზე, ყოფ. კიევის გუბერნიის სოფ. პოდგორციდან, რომელიც, როგორც ჩანს, კავკასიური წარმოშობისა უნდა იყოს. ზოგ სარტყელებზე ცხოველების თითეული ჯგუფი შემოვლებულია ორნამენტალური ზოლით. ამ ტიპს ეკუთვნის ბრინჯაოს სარტყელი სამთავროდან, რომელიც დაცულია საქართველოს მუზეუმში (ტაბ. 15).

განსაკუთრებულ ჯგუფს შეადგენენ ის სარტყლები, რომლებზედაც სხვადასხვა ტიპის ცხოველები — ფანტასტიკური და რეალურად არსებული — განლაგებულია სრულიად თავისუფლად, ყოველგვარ კომპოზიციური კავშირის გარეშე, სიმეტრიის და რიტმის კანონების დაუცველად. ამგვარი სარტყლის მეტად დამახასიათებელი ნიმუში გამოაქვეყნა რ. ვ ი რ ხ ო ვ მ ა. კომპოზიციური თვალსაზრისით იგი თრიალეთის ვერცხლის სარწყულს ენათესავება (ტაბ. 12, 13).

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

არქეოლოგიური ფაქტების შესწავლა, უდავოდ, იმაზე მიგვითითებს, რომ ბრინჯაოს სარტყელების ხელოვნება ცნობილი იყო სამხრეთი კავკასიის უძველესი მოსახლეობისათვის გაცილებით ადრე ურარტუს სახელმწიფოს დაარსებამდე. როგორც ჩანს ურარტუს ხალხმა გადაიღო ამიერკავკასიის უძველეს მოსახლეობისაგან როგორც საყოფაცხოვრებო საგანი ფართო, მდიდრულად მორთული სარტყლები.

სარტყლებზე სჭარბობს შემდეგი გამოსახულებები: ირმები (ხარირემი და ფურირემი), ჯიხვი, ხარი, ცხენი, ძაღლი, ტახი, გველი, თევზი, ადამიანი (მონადირე) და ასტრალური ნიშნები. ხშირად გვხვდება ფანტასტიკური არსებები: ცხენ-ხარი, ფასკუნჯი, ორთავიანი ოთხფეხი ცხოველი, ვეფხვისმაგვარი ცხოველი კუდით, რომელიც მთავრდება გველის თავით, ადამიანი ცხოველის თავით და სხვ.

ბრინჯაოს სარტყლის ფრაგმენტზე ხოჯალუს სამარხიდან რქოსან პირუტყვებს შორის გამოსახულია სტილიზებული ღრუბელი, რომელიც გვხვდება აგრეთვე მიკენის ხელოვნებაშიც: ქვემოთ მოთავსებულია ვარსკვლავი, წინა ფიგურის თავთან ფრინველი, უკან გამოსახულია გველი. ცხოველების რქები თავისი მოხაზულობით გვაგონებენ ახალ მთვარეს. სამარხი თარიღდება 1310—1281 წ. წ. ჩ. წ-მდე. წარწერიანი ასურული მძივის მიხედვით[1] განთქმულ თასზე ვაფიოდან ღრუბელი და ხარები გამოსახულია სავსებით რეალურად. აღნიშნულ სარტყლის ფრაგმენტზე კი სტილიზებული ღრუბელი, ფრინველი და ვარსკვლავი წარმოადგენენ მხოლოდ სიმბოლოებს. ხარის მაგვარი ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულება და სამკუთხედის სახის გეომეტრიული ფიგურა აღნიშნავენ მყარ ხმელეთს, დედამიწას, ძველი და ორნამენტალური წნული კი წარმოადგენენ წყალს-ქვესკნელს.

აღნიშნული ძეგლები დიდად განსხვავებული არიან არა მხოლოდ სტილისტიკურად, არამედ იდეური შინაარსითაც. არ შეიძლება დავეთანხმოთ მ. ჰ ე რ ნ ე ს ი ს და ბ. ფ ა რ მ ა კ ო ვ ს კ ი ს მიერ წამოყენებულ დებულებას იმის შესახებ, რომ ამიერკავკასიის ბრინჯაოს სარტყლები წარმოადგენენ ადრეული — მიკენური ხელოვნების ნატურალური სტილის ერთგვარ ბარბარიზაციას და გადაგვარებას. ბ. ფ ა რ მ ა კ ო ვ ს კ ი[2] ქალაკენტისა და ქედაბეკის ბრინჯაოს სარტყლების ხელოვნებას იხილავს, როგორც ხეთური ხელოვნების ერთგვარ განშტოებას და მოჰყავს რიგი დამამტკიცებელი საბუთები. მაგრამ ცალკეული მოტივების დამთხვევა, ხეთურ ცილინდრულ ბეჭდებზე და ბრინჯაოს სარტყლებზე გამოსახულ ზოგიერთი თემების ანალოგია, არ სწყვეტენ ამ საკითხს დადებითად. ბრინჯაოს სარტყლების ყველა ტიპების კომპლექსური შესწავლა და განსაკუთრებით მცხეთა-სამთავროში აღმოჩენილი ახალი ძეგლები, ადასტურებენ, რომ ეს ხელოვნება ძველთაგანვე ახასიათებს სამხრეთ კავკასიის უძველესი მოსახლეობის განსაზღვრულ ნაწილს და, რომ მას გავრცელების ფართო რაიონი ჰქონდა გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე წარმოიქმნა ურარტუს სახელმწიფო.

ბ. ფ ა რ მ ა კ ო ვ ს კ ი მ მართებულად შენიშნა, რომ ბრინჯაოს სარტყლების ხელოვნებას ჰქონდა განვითარების გარკვეული ისტორიული საფეხურები. ყველაზე ადრეულად, მას მიაჩნია ის სარტყლები, რომლებზედაც გამოსახულებები გამოირჩევიან სქემატიურობით და გეომეტრიული სტილიზაციით. უფრო გვიან საფეხურზე სტილიზაცია თანდათან უთმობს ად-

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

[2] Б. Г. Фармаковский, Архаический период в России, МАР, вып. 34, П., 1916, стр. 49.

გილს სიუჟეტის რეალისტურ გადმოცემას. ეს პროცესი, მისი აზრით, გარკვევით ჩამოყალიბდა VII ს-ის დამლევისათვის ჩ. წ-მდე.

აღნიშნულ მოსაზრებას საფუძვლად აქვს ანტიკური ხელოვნების განვითარების თანამიმდევრობა, რაც სრულებით არ შეეფერება ადრინდელი ამიერკავკასიის ხელოვნების განვითარების რეალურ პროცესს. ბრინჯაოს სარტყელი ხოჯალუს სამარხიდან და სტილის მხრივ მისი მონათესავე სარტყლები, რომლებიც თარიღდება XIII—XII ს.ს. ჩ. წ-მდე, მიეკუთვნებიან ბრინჯაოს კულტურის აყვავების ხანას. მოძრაობაში მოცემული ცხოველების ფიგურები, განლაგებულია თავისუფლად, ყოველგვარ კომპოზიციური შეზღუდვის გარეშე. სახვითი ხელოვნების განვითარების შემდეგ ეტაპზე ცხოველების განლაგებაში ემჩნევა კომპოზიციური კანონზომიერება, სიმეტრიისა და რიტმის კანონების დაცვა.

ალბათ, აღნიშნულ ცვლილებას ადგილი ჰქონდა II და I ათასწლეულის მიჯნაზე ჩ. წ-მდე, თრიალეთის სარტყელი (ტაბ. 16) ამ გადამწყვეტი გარდატეხის თვალსაჩინო მაჩვენებელია. მასზე გამოსახული ნადირობის რთული კომპოზიცია გაყოფილია ორ არათანასწორ ნაწილად. ფიგურები ორივე ნაწილზე განლაგებულია ორ მწკრივად მკაცრი სიმეტრიის პრინციპის თანახმად. მარჯვნივ ორი მონადირე ესვრის ისარს გაქცეულ ირმებს (ხარირემს და ფურირემს); ამათ წინ მოდიან ლომების მსგავსი ცხოველები. მონადირეების უკან ქვემო მწკრივში — გამოსახულია ტახი, ზემოში — თევზი; ტახის ფიგურა კომპოზიციურად უკავშირდება სარტყლის მარჯვენა მხარეს, თევზი კი შებრუნებულია თავით მარცხნივ. ეს გამოსახულებები, რომლებიც განლაგებული არიან ერთ ვერტიკალზე, მაგრამ სხვადასხვა მხარეს არიან შებრუნებული, ერთ მთლიანობაში აერთიანებენ კომპოზიციის ორივე ნაწილს.

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

სარტყელი მოჩარჩოებულია ორნამენტით, რომელიც შესდგება ორ მწკრივად განლაგებულ, ურთიერთთან დაკავშირებულ ხვეულებისაგან. ზოგიერთი ცხოველების სხეული დაფარულია ქადრაკული შემკულობით, რომელსაც, ბ. ფარმაკოვსკის[1] და მ. ჰერნესის[2] შეხედულებათა საწინააღმდეგოდ, თავდაპირველად სიმბოლიურ-მაგიური მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ ხელოვნების ისტორიული განვითარების პროცესში თანდათან დაკარგა თავდაპირველი მნიშვნელობა და მხატვრული დეკორის ჩვეულებრივ მოტივად იქცა. ასტრალური ნიშნების გამოსახულება ფანტასტიკურ ცხოველების სხეულებზე ადასტურებს ამ დაკვირვების სისწორეს.

[1] Б. В. Фармаковский, Архаический период в России, МАР, П., 1916, стр. 41.

[2] M. Hörnes, Urgeschichte der bilden den Kunst in Europa, Wien, 1898, S. 23.

მცხეთა-სამთავროს გათხრებში აღმოჩენილ ბრინჯაოს სარტყლებს შორის, მეტად საყურადღებოა სარტყელი ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებით, რომელიც ენათესავება თრიალეთის სარტყლის ანალოგიურ ფიგურებს; ცხოველს დაღებულ ხახიდან გამოგდებული აქვს ენა; ასტრალურ ნიშნების მაგიერად მის მუცელში გამოსახულია ორი ლაქა. თრიალეთის სარტყელზე და სამთავროს სარტყელზე წარმოდგენილია ერთიდაიგივე ფანტასტიკური ცხოველი. პირველ შემთხვევაში ხვადი, მეორეში კი — ძუ.

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

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

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

ბრინჯაოს სარტყლებზე წარმოდგენილი ფანტასტიკური არსებები, უძველესი ხანის რელიგიურ-მაგიურ შეხედულებათა თანახმად, წარმოადგენენ სიმბოლოებს. ამ გამოსახულებათა გაჩენა ადასტურებს ბრინჯაოს სარტყლების სიუჟეტური თემატიკის ზემოთმოყვანილ განმარტებას. მონადირეების ფიგურები არ სცილიან კომპოზიციის იდეურ შინაარსს. არქეოლოგიური მასალების შედარებითი შესწავლა და ხეთების გლიპტიკის ნაწარმოებთა სიუჟეტური თემატიკის გათვალისწინება იმაზე მიგვითითებს, რომ ერთ კომპოზიციაში რეალურად არსებული ცხოველებისა და ფანტასტიკურ არსებათა შეთავსება და ასტრალური ნიშნების არსებობა აიხსნება ნაყოფიერების ღვთაების, ღმერთების დიდი დედის, ნადირთა მეუფის (Πότνια θηρῶν) კულტით. როგორც ცნობილია ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში დიდად პოპულარული იყო ნაყოფიერების დედრობითი სქესის ღვთაების კულტი. ამ ღვთაებას სუმერები უწოდებდნენ ნინას, ნანას (ნინნი, ინნინა), ასურეთსა და ბაბილონში მას თაყვანსა სცემდნენ იშთარის სახელით და სხვ. ნაყოფიერების ქალღმერთი ითვლებოდა ყველა გარეული ცხოველის, ნადირობის და მონადირეების მფარველად. ხშირად, განსაკუთრებით ხეთების ხელოვ-

ნებაში, იგი წარმოდგენილია ლომებზე მდგომარედ[1]. მისი კულტი ფართოდ იყო გავრცელებული მცირე აზიაში და შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროებზე.

ქართული მატიანეები გვაცნობებენ, რომ არმაზში, სხვა ღვთაებათა გამოსახულებებთან ერთად იდგა ამ ღვთაების ქანდაკებაც, და მოჰყავთ მისი სუმერული სახელწოდება — ანინა. ადრიანესთვის შედგენილი არრიანეს პერიპლი[2] გადმოგვცემს, რომ ფასიდის ნავსადგურში შესასვლელთან იდგა ქალაქის მფარველი ქალღმერთის ქანდაკება, რომელიც ემსგავსებოდა ღმერთების დედას რეას; იგი იჯდა ლომების ფიგურებზე დაყრდნობილ ტახტზე. როგორც ცნობილია რეა, კიბელა, იშთარი, ნინა — ნაყოფიერების ერთდაიმავე ქალღმერთის სახელებია. ფასიდის მფარველი ქალღმერთის ქანდაკება ემსგავსებოდა გამოსახულებას მალათიის ხეთურ რელიეფზე. სუმერულსა და ბაბილონურ ხელოვნებაში ნაყოფიერების ქალღმერთს თაყვანსა სცემდნენ ხან, როგორც დედრობითი სქესის ხან, როგორც მამრობითი სქესის ღვთაებას[3]. დილის ვარსკვლავის სახით მას თაყვანს სცემდნენ როგორც ომისა და ბრძოლის ღვთაებას, რომელიც მამრობითი სქესის განსახიერება იყო. საღამოს ვარსკვლავის სახით მას ეთაყვანებოდნენ როგორც ნაყოფიერების ქალღმერთს, ღმერთების და ადამიანების დიდ დედას.

თრიალეთის სარტყელზე წარმოდგენილ ფანტასტიკურ ცხოველებს ასტრალური ნიშნებით სხეულზე, მამრობითი სქესის ატრიბუტები აქვთ. დედრობითი სქესის ფანტასტიკური არსებები წარმოდგენილია მცხეთა-სამთავროს სარტყელზე. ღვავებით მუცელში გამოსახულნი, ისინი, უდავოდ, წარმოადგენენ ნაყოფიერებისა და გამრავლების იდეის სიმბოლოებს. გველი, როგორც ცნობილია, უძველეს ხანიდან დაკავშირებული იყო ღვთაება იშთართან. ამრიგად, ბრინჯაოს სარტყლების სიუჟეტები დაკავშირებულია ადრინდელ რელიგიურ-მაგიურ წარმოდგენებთან ბუნების ნაყოფიერების ძალის კულტთან, რომელიც გამოხატულია ღმერთებისა და ადამიანთა დიდი დედის, ნადირთა მეუფის კულტში.

თრიალეთის სარტყელი მხატვრული დეკორის სტილისა და თემატიკის მხრივ ეკუთვნის ბრინჯაოს კულტურის აყვავების ხანას. შემდეგში ხდება ძირფესვიანი გარდატეხა მხატვრული სახეების გადმოცემაში: ცხოველების გამოსახულება ჰკარგავს დინამიკურობას, ფიგურების ცოცხალი, მოძრავი სახე ადგილს უთმობს ორნამენტალურ სტილიზაციას. ამ მხრივ მეტად თვალსაჩინო ძეგლს წარმოადგენს სამთავროს სამარხში ნაპოვნი ბრინჯაოს სარტყელი (ტ. 16), რომელიც რკინის ხანას ეკუთვნის. უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე სამარხში აღმოჩენილია კობანური ტიპის რკინის ცული.

ორნამენტალური ზოლით მოჩარჩოებულ სარტყელის შუა არეს ავსებს ძაღლების გამოსახულება, რომლებიც მისდევენ ერთი მეორეს.

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

[1] Ieremias, Handbuch alter orientalischen Geisteskultur, B.-L., 1929, S. 337.

[2] В. Латышев, Сведения древних писателей о Скифии и Кавказе, СПб., 1893.

[3] Ieremias, op. cit., S. 36.

სარტყლის ძირითადი კომპოზიცია წარმოადგენს ნადირობას. მარცხნივ გამოსახულია ორი ცხენოსანი მხედარი: ზემო — ირემს ესვრის, ქვემოს სადავეთ უპირავს ცხენი. მის უკან გამოსახულია ხე ნაყოფით, რომლისკენაც იწევს ირემი. ზემო მხედრის უკან გამოსახულია ირემი და ორი თევზი; ცხენოსანის წინ ორ მწკრივად განლაგებულია მსრბოლი ირემი, გამოსახული პირობით პოზით, რომელიც აღნიშნავს მოძრაობას. ქვემო მწკრივში, ირმებს შორის ორჯერაა გამოსახული ფრინველი, ზემოში ფურირემი და ჯიხვი. კომპოზიციას ასრულებს თავებით მარცხნივ მობრუნებული ორი თევზი.

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

სიმეტრიის კანონების მკაცრად დაცვა, სქემატიზმი ადამიანისა და ცხოველების გადმოცემაში, რომლებიც შეიძლება გამოეიცნოთ მხოლოდ ერთი რომელიმე ტიპიური ატრიბუტით, ახასიათებს ახალ სტილს ხელოვნებაში. მოკლე შეილდისმაგვარი სხეული, გრძელი კისერი, ვიწრო თავი, დაღებული პირი დამახასიათებელია ცხოველის გამოსახულებისათვის. ადამიანის ფიგურა გადმოცემულია სქემატურ ფორმებში, იგი წარმოადგენს ორი სამკუთხედის შეერთებას, რომლებზეც მიდგმულია დაგრძელებული ელიფსი, რომელიც აღნიშნავს თავს და ხაზების ორი წყვილი ხელებისა და ფეხების აღსანიშნავად. ცხენზე მჯდომარე ადამიანი წარმოდგენილია ფრონტალურად, რაკურსის გარეშე.

უფრო ადრინდელი ხანის ბრინჯაოს სარტყლებზე ადამიანის ფიგურას ახასიათებდა სწორი პროპორციები, მოძრაობის თავისუფლება. ჩვეულებრივად, თავი მოცემული იყო პროფილში, ხელები და ფეხები გადმოიცემოდა ორმაგი კონტურული მოხაზვით; განზოგადების მიუხედავად, ჯერჯერობით არ არის ცნობილი არც ერთი შემთხვევა ადამიანის ფიგურის დაყვანისა მარტივ გეომეტრიულ ფორმებზე (სამკუთხედი, ელიფსი, ხაზი). ზოგჯერ შეიძლება გავარჩიოთ კიდევაც მუხლებამდე დაყვანილი ზედა სამოსელი, რომელსაც მოჰკერილი აქვს ფართო სარტყელი, და ეგრეთწოდებული ხეთური ჰკინტიანი ფეხსაცმელი.

როგორც ჩანს ამ სარტყლებზე გამოისახებოდა მითიური გმირები, ღმერთკაცები, რომლების შესახებაც მოგვითხრობენ ხალხური თქმულებები; მათი დაკავშირება გარკვეულ პერსონაჟებთან ჯერჯერობით შეუძლებელია. ზოგ სარტყლებზე (მაგალითად სარტყელი სამთავროდან, სარტყელი ლალაიანის გათხრებიდან სომხეთში, საქართველოს მუზეუმის არქეოლოგიური განყოფილების ფონდებში და სხვ. მოცემული იყო ადამიანის ფიგურა ცხოველების ან ფრინველის თავით, ე. ი. ტოტემის ატრიბუტით. სარტყლებზე, რომლებიც რკინის განვითარებულ კულტურას ეკუთვნიან, მითიოლოგიური არსებები გმირი — ღმერთკაცები ადგილს უთმობენ სოციალური ზემო ფენის წარმომადგენელთა გამოსახულებას.

ზემოთგარჩეული სარტყელი სამთავროდან ნაპოვნია სამარხში, რომელშიც სჭარბობდა რკინის საგნები; კობანურ-კოლხური ხანის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ცული კი

რკინიდანაა გაკეთებული. ყველაფერი ეს, მიგვითითებს იმაზე, რომ სამთავროს სარტყელი ეკუთვნის რკინის კულტურის აყვავების ხანას, როდესაც ბრინჯაოს ხანის ნატურალისტური ხელოვნება, თანდათან ჰკარგავდა სიცოცხლის ძალას და ადგილს უთმობდა გეომეტრიულ სქემატიზაციას. აქედან გამომდინარე, სამთავროს სარტყელი უნდა დათარიღდეს VIII—VII-ს. ს. ჩ. წ-მდე.

რკინის ხანა

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

საყოველთაოდ ცნობილია ქართველი ტომების როლი მეტალურგიული კულტურის განვითარებაში, და კერძოდ რკინის დამუშავების საქმეში[1]. ტაბალების მხატვრული ნაკეთობები ვერცხლიდან და სპილენძიდან განთქმული იყო ურარტუსა და ასურეთში. სარგონ II-ის ურარტუს წინააღმდეგ მერვე დაპყრობითი ლაშქრობის ტექსტი, განსაკუთრებით აღნიშნავს ნადავლში ძვირფას ლითონის ნივთებს, რომლებიც გატანილი იყო ტაბელების ქვეყნიდან[2].

იეზეკიელი გოდებაში ტვიროსის გამო ამბობს: „იავანი, თობალი და მოსოხ ვაჭრობდნენ შენ შორის სულებსა კაცთასა და ჭურჭელნი რვალისანი მისცნეს სავაჭროდ შენდა". (იეზეკიელი, XXVII, 13). ესქილე[3] ქსენოფონტე[4], აპოლონ როდოსელი[5], ფსევდო არისტოტელე[6], სტრაბონი[7], ამიანე მარცელინი[8] და სხვ. რკინას თვლიდნენ ქართველთა ტომის — ხალიბების ნაწარმოებად. როგორც ჩანს ბერძნებმა ამათგან გადიღეს მაღალხარისხოვანი რკინის დამზადების ხერხი. ფოლადს ისინი უწოდებდნენ Χάλυψ, ქართველი ტომის სახელს[9].

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

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

[1] ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1928, გვ. 19—26.

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

[3] В. Латышев, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, СПБ., 1893, стр. 334.

[4] იქვე. გვ. 83.

[5] იქვე. გვ. 413.

[6] იქვე. გვ. 380.

[7] იქვე. გვ. 138.

[8] Ammianus Marcellinus, Rerum gestarum, cop. XXII, 8, S. 21.

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

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

კაცობრიობის კულტურის ისტორიამ იცის კოსმოგონიის ის სისტემა, რომელიც გამოიმუშავა მესოპოტამიის სამხრეთი ნაწილის უძველესმა მოსახლეობამ — სუმერებმა და ასურელ-ბაბილონელებმა. იგი გენეტიკურად უკავშირდება „დაბადების“ მოძღვრებას სამყაროს წარმოშობის შესახებ.

წარმოდგენა სამყაროს წარმოშობის შესახებ ქართველ ტომებს სხვა პირობებში შეუქმნია; ქართველ ტომებისთვის ლითონების, განსაკუთრებით რკინის დამუშავება სამეურნეო ცხოვრების საფუძველს შეადგენდა; ამ ტომების რელიგიურ-მაგიური წესების შესწავლა, რომლებიც დაკავშირებული არიან სამჭედლო საქმესთან, გვიჩვენებენ, რომ, თანახმად უძველესი ხანის მეტალურგების რწმენისა[1], სამყარო შექმნილი იყო იმ უზენაესი ღვთაების მიერ, რომელმაც რკინის კვერით გამოჭედა რკინის ზეცა. მისი ატრიბუტები უნდა იყოს სამჭედლო კვერი და მეხი, რომელიც ხალხური წარმოდგენით, გავარვარებული რკინის ლახვარია[2]. უნებლიეთ გვაგონდება ცისა და სინათლის, ქუხილისა და ელვის, გამანაყოფიერებელი წვიმის მცირე აზიის ღვთაება თეშუბ-თეშუფი[3], რომელიც წარმოადგენს ბუნების სტიქიურ ძალების განსახიერებას და მაღალი მთების მწვერვალებზე ბინადრობს. ამ ღვთაებას, მესოპოტამიის პანთეონში შეესაბამება ადადი; მისი კულტი შუამდინარეში შეიჭრა დასავლეთიდან, ე. ი. იმ ქვეყნიდან, რომელიც უძველეს დროიდან ხეთებს ეკუთვნოდა. თეშუბ-თეშუფი ხშირად გამოისახება კლდის მწვერვალზე მდგომარედ.

არქეოლოგიური გათხრების დროს ბაბილონში აღმოჩენილი იყო თეშუბის რელიეფური ფიგურა, რომელიც, უდავოდ, ჩამოტანილია ბაბილონელების მიერ მცირე აზიიდან სამხედრო ნადავლის სახით. ახლა ეს ქანდაკება ინახება ბრიტანეთის მუზეუმში[4] (ლონდონი). ღვთაება წარმოდგენილია პროფილში, მარცხენა ხელში მას უპყრია ბოძალი, რომელიც მეხს გამოხატავს, მარჯვენაში — კვერი. თავზე ხურავს მაღალი, ორმაგი მუზარადი, წელზე აქვს ზემოთაღწერილი სარტყლების მსგავსი ფართო სარტყელი, და მოკლე მახვილი; ფეხებზე აცვია ე. წ. ხეთური ტიპის ფეხსაცმელი. ამ ღვთაების ატრიბუტები ადასტურებენ იმ მოსაზრებას, რომ მისი კულტი წარმოიშვა მთიან ქვეყანაში, სადაც მოსახლეობის მთავარ საქმიანობას შეადგენდა მადნის ამოღება-გამოდნობა და აგრეთვე ლითონის იარაღისა და სამკაულების დამზადება. თეშუბ-თეშუფის კულტი, ალბათ, გავრცელებული იყო ქართველ ტომებში. ჩერქეზები რკინისა და იარაღების მფარველ ღვთაებას უწოდებენ ტლებშ[5], რაც ფონეტიკურად ენათესავება სიტყვას თეშუბ-თეშუფი.

აფხაზურ ენაზე სამჭედლოს ეწოდება — აჟრა, მჭედელს — აჟრუ, სიტყვა — აჟან კი ნიშნავს ცას[6]. ამ მაგალითზე ნათლად ჩანს ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც ქართველ ტომე-

[1] Н. Я. Марр, იქვე, გვ. 141—142.

[2] Г. Ф. Чурсин, Народные обычаи и верования Кахетии, Тифлис, 1905, стр. 44.

[3] G. Contenau, La civilisation des hittites et les mitanniens, Paris, 1934.

[4] O. Weber, L'art hittite, Paris, 1992, fig. 2.

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

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

ბისა და მათი მონათესავე ტომის წარმოდგენაში არსებობდა რკინისა და ცის ცნებათა შორის.

ასტრალური კულტის ნიშნები განსაკუთრებული სიცხადით ჩანს თქმულებაში ამირანის შესახებ; ქართველთა წარმოდგენაში მითს უბადლო გმირ ამირანზე ისეთივე ადგილი უჭირავს, როგორიც ეჭირა მესოპოტამიაში და ნაწილობრივ მცირე აზიაში ეპოსს გილგამეშის შესახებ. ანტიკური სამყაროს ქვეყნების მიერ ქართველთა ტომებისაგან შეთვისებულმა ამ თქმულებამ მითის სახით პრომეთეოსის შესახებ საპატიო ადგილი დაიჭირა კაცობრიობის რელიგიურ-მითოლოგიურ შემოქმედებაში[1].

საქართველოში ამირანის თქმულების მრავალი ვარიანტი არსებობს, რომელთაგან მხოლოდ ნაწილია გამოცემული. ყველა ქართულ ვარიანტებში გმირს ამირანი ეწოდება. აფხაზები მას აბრსკილ-ს უწოდებენ, ოსები — ამირან-ს, სომხურ ხალხურ თქმულებაში, რომელიც ქართულის შესატყვისია, გმირს ეწოდება მჰერი. ენობრივი მონაცემების განხილვას აკადემიკოს ნ. მარის[2] აზრით, იმ დასკვნამდე მიჰყავართ, რომ ამირანი წარმოადგენს მზის განსახიერებას. სახელი ამირანი, არსებითად ამერან, ანუ ამერ, წარმოადგენს მზის სახელს — ამრა ანუ ამერ, როგორც ეს უკანასკნელი გვხვდება რთულ აფხაზურ სიტყვებში. აფხაზური ენის მასალა ადასტურებს ნ. მარის[3] მიერ მოყვანილ ამირანის მეორე სახელის „აბრსკილ" ეტიმოლოგიას. „ა" ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ადრინდელ პრეფიქსს, რომელიც ახლაც ხმარებაშია აფხაზურ ენაში.

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

რაჭულ თქმულებაში ამირანზე ყურადღების ღირსია ის გარემოება, რომ ამირანის დედას მაგიური ძალით აღჭურვილი ოქროს ნაწნავები აქვს; სვანურ თქმულებაში კლდეებისა და ნადირობის ქალღმერთს დალს აგრეთვე ოქროს თმები ჰქონდა. ფშაურ თქმულებაში აღნიშნულია, რომ ამირანს ერთი კბილი ოქროსი ჰქონდა, რაც მან თავის ოქროს თმიანი დედისაგან მიიღო. ოქროს კბილი — ამირანის განმასხვავებელი ნიშანია, რომლითაც მას სცნობდნენ დევები.

ამირანის მამის სახელი — სირა-თქმულებაში იხმარება ხან როგორც ცალკე სიტყვა, ხან როგორც კომპოზიტი, სუმერულ ენაში სიტყვა „სირ" ნიშნავს სინათლეს, ცეცხლის გზნებას, სხივოსნობას[4]. ამირანის მამა პირველი მჭედელი იყო, ყოველის მცოდნე, გრძნეული ადამიანი, და მისი სახელი მის ღვთაებრივ წარმოშობას ადასტურებდა. იგი უკავშირდება სვანურ და მეგრულ თქმულების სოლონს და სოლომონს; ამასთანავე იგი გვაგონებს აფხაზთა სამჭედლოს მფარველს — შაშა-ხედოუსს[5].

შაშა, აფხაზთა წარმოდგენით, იყო 363 ხელობის ფუძემდებელი და მათი მფარველი[6] (მეგრელების აზრით, წელიწადში 363 დღეა, და თვითეულ დღეს თავისი ხელობა ეკუთვნის)[7].

[1] ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1928, გვ. 138–151.

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

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

[4] C. Autran, Sumérien et Indo-Européen, Paris, 1925, p. 48, 86, 129, 156, 197.

[5] ა. გიორგაძე, აფხაზეთი და აფხაზები, გაზ. „ივერია", თბილისი, 1888, № 186.

[6] М. Джанашвили, Абхазия и абхазцы, Тифлис, 1894, стр. 53.

[7] И. Кобалия, Из мифической Колхиды, СМОМПК, т. XXXII, ч. III, Тифлис, 1903, стр. [illegible]

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

ყველა ცნობილი თქმულებები ამირანზე, და აგრეთვე სამჭედლო საქმის ირგვლივ არსებული რელიგიურ-მაგიური წესები მოწმობენ, რომ ეს მითი ჩამოყალიბდა რკინის გამოჩენის ხანაში.

უკანასკნელ დრომდე მთელ საქართველოში ყოველი მჭედელი „დიდ ხუთშაბათს“ კვერს დაჰკრავდა გრდემლს, რათა გაემაგრებია ამირანის ჯაჭვი და, კლდეზე მიჯაჭვულ გმირს არ შესძლებოდა განთავისუფლებულიყო ბორკილიდან, რადგან ამ შემთხვევაში სამჭედლო საქმეს თითქოს დიდი უბედურება მოელოდა. ამირანის თქმულებიდან არ ჩანს, რად ეშინოდათ მჭედლებს მისი. ცნობილია, რომ ძველად ქართველებში, ისევე როგორც ბევრ სხვა ხალხებში, ხუთშაბათი „ცის“ დღედ ითვლებოდა. ცა კი, ადრინდელი ხანის ქართველ ტომების წარმოდგენაში დაკავშირებული იყო რკინასთან. გაურკვეველი რჩება აგრეთვე გრდემლზე კვერის დარტყმის აზრი.

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

აფხაზური ვერსიით, ძველად ცხოვრობდა პირველი მჭედელი, რომელიც კვერის მაგივრად მუშტით სარგებლობდა, გრდემლად კი მუხლს ხმარობდა[1] და ამასთანავე მხოლოდ სპილენძის ნივთებს ამზადებდა.

ეს თქმულება შენახულია უძველეს დროიდან, როდესაც ყველა საგნები მზადდებოდა სპილენძიდან ცივად გამოჭედვის წესით, ე. ი. ლითონის გაუხურებლად. რკინა კი დამუშავების პროცესში უსათუოდ უნდა გახურდეს ცეცხლზე. რკინის აღმოჩენამ წარმოების ისტორიაში ძირფესვიანი გარდატეხა მოახდინა. ლითონის დამუშავების ძველი ხერხები შეიცვალა ახალი ტექნოლოგიური პროცესით. წარმოიშვა წარმოების ახალი იარაღები. კახურ ხალხურ თქმულებაში შენახულია მეტად მნიშვნელოვანი ცნობა იმის შესახებ, რომ მჭედლებს ღმერთისაგან აკრძალული ჰქონდათ სარგებლობა კვერით და გრდემლით, რადგან ამ ახალ საწარმოო იარაღების გამოჩენა მჭედელს ართმევდა ღვთაებრივ ნიჭს — არ დამწვარიყო ცეცხლისაგან. არ შეიძლებოდა გავარვარებული რკინის აღება ცარიელი ხელებით, მისი დადება მუხლებზე და მუშტით ჭედვა. ერთი სიტყვით, რკინამ შეცვალა სპილენძი. ამირან — პრომეთეოსმა ასწავლა ადამიანებს ლითონის დამუშავების ახალი ხერხები, დაანახვა მათ რკინის უპირატესობა სპილენძთან შედარებით, რითაც დაიმსახურა ღვთის რისხვა. აპოლონი როდოსელის (III ს. ჩ. წ-მდე) სიტყვით — პრომეთეოსი მიჯაჭვული იყო კლდეზე

[1] Н. С. Джанашия, Абхазский культ и быт, ХВ, т. V, вып. 3, СПБ,. 1917, стр. 174.

სპილენძის ჯაჭვით[1]. კლდეზე მიჯაჭვულ გმირის შესახებ თქმულებათა ქართულ და ბერძნულ ვერსიების შედარებითი ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს აღვადგინოთ თქმულების პირვანდელი რედაქცია და გამოვარკვიოთ ამირანის დასჯის მიზეზი.

თქმულება ამირანზე მოგვითხრობს მის სიძულვილზე ქალების მიმართ. ეს გარემოება დაახლოებით ისევე აიხსნება როგორც მისი სიძულვილი მჭედლებისადმი. კაცობრიობის განვითარების ე. წ. მატრიარქალურ საფეხურზე ძირითადი მნიშვნელობა სამყაროს წარმოშობის და ადამიანის გაჩენის სისტემაში მდედრობითი ნაყოფიერების ძალას ენიჭებოდა. შემდეგში, პატრიარქალურ საფეხურზე კი უპირატესობა ენიჭება მამრობითობის გამომხატველ ძალას. ქართველი ტომების ეთნოგრაფიული მასალების შესწავლა ადასტურებს, რომ მათ, ისევე როგორც სხვა მრავალ ხალხს, მატრიარქატი ჰქონდათ. თქმულება ამირანზე იმ პერიოდში შეიქმნა, როდესაც მატრიარქატმა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. მამრობითი საწყისის უპირატესობის იდეა შეიჭრა ცხოვრებისა და იდეოლოგიის ყველა სფეროში და საბოლოოდ განდევნა სოციალური ცხოვრების ძველი დრომოჭმული ფორმა. ამრიგად ამირანის სიძულვილი ქალისადმი თავის ახსნას პოულობს.

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

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

რკინის ხანის ქართული სახვითი ხელოვნება ხასიათდება ნატურალისტური და აბსტრაქტულ-სქემატური ელემენტების შერწყმით. ცხოველების გამოსახულებაში ჯერ კიდევაა შერჩენილი რელიგიურ-სიმბოლური მნიშვნელობა, მაგრამ თანდათან უფრო-და-უფრო მხატვრული დეკორის მოთხოვნილებას უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ადამიანის ფიგურის გამოსახულებას მეტი ადგილი ეთმობა, ვიდრე წინა ხანაში. არსებული მასალები შესაძლებლობას გვაძლევენ თვალი მივადევნოთ მხატვრულ სტილის ცვლილებებს ადამიანის ფიგურებისა და ცხოველების გადმოცემაში იმ ძირითადი კომპლექსების მიხედვით, რომელთა არსებობა იმთავითვე ჩვენ მიერ დადგენილი იყო.

1871 და 1874 წლებში სტეფანწმინდაში აღმოჩენილი იყო განძი, რომლის უდიდესი ნაწილი ახლა დაცულია მოსკოვის საისტორიო მუზეუმში. განძის ნაწილი ინახება საქართველოს მუზეუმში. ერთეული საგნები კი გაბნეულია საბჭოთა კავშირისა და დასავლეთ ევროპის სხვა მუზეუმებში[2].

[1] **В. Латышев**, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, СПБ., 1893, стр. 416, 430.

[2] **A. M. Tallgren**, Caucasian monuments. The Kasbek Treasure, ESA, V. Helsinki, 1930, p. 109—182 (დასახელებულია ამომწურავი ლიტერატურა).

აღნიშნულ განძში ყურადღებას იპყრობს მცირე პლასტიკის ნაწარმოებნი, რომლებიც წარმოადგენენ ანტროპომორფულ და ზოომორფულ გამოსახულებებს. მათგან ნაწილი ეკუთვნის საკულტო საგნებს, ზოგი რიტონის სამკაულებს წარმოადგენენ. არქეოლოგმა ა. ტალგრენმა საყურადღებო გამოკვლევა[1] უძღვნა ანტროპომორფულ ქანდაკებათა განხილვას. ყველა ძეგლებს იგი ჰყოფს ხუთ ძირითად ჯგუფად. პირველ ჯგუფს იგი აკუთვნებს ბრინჯაოს სამ ფალოსურ ფიგურას (იხ. ა. ტ ა ლ გ რ ე ნ ი ს გადმოცემის ტ. VI—2). თითეული მათგანი შეიარაღებულია კვერით და დგას ხარის რქებზე. ამავე ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს ბრინჯაოს დიდი ზომის სკულპტურა ერმიტაჟის კოლექციიდან[2], რომელიც, როგორც ირკვევა შედარებითი ანალიზიდან, ნაპოვნია არა კობანში, არამედ სტეფანწმინდაში.

ფიგურა შიშველია, ფეხებზე ემჩნევა ფეხსაცმელი, ერთ ხელში კვერი უპყრავს, მეორე წინ აქვს გაწვდილი. თმები თავზე გარკვევით არ არის გამოხატული, სამაგიეროდ მკაფიოდ ირჩევა წვერი. ქანდაკება დგას ხარის რქებზე, რომლებიც ჩვეულებისამებრ სამ წყებად განაწილებულია, სავსებით რეალისტურად გადმოცემულ რქების ქვეშ კარგად ირჩევა ხარის თავი ჰორიზონტალურად გაშლილი ყურებით (ტ. 16).

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

ა. ტ ა ლ გ რ ე ნ ი ს აზრით, აღნიშნული ძეგლი წარმოადგენს სალვინე ყანწის ან კვერთხის სამკაულს. ჩვენის აზრით კი ეს ნივთი არ ეკუთვნის სამკაულების კატეგორიას. ხარის რქების მაგიური მნიშვნელობა, ადამიანის შიშველი ფიგურის გამოსახულება განსაზღვრული ატრიბუტებით იმაზე მიგვითითებს, რომ ამ ძეგლს რიტუალური დანიშნულება ჰქონდა. ეს, როგორც ჩანს სწორედ მჭედლებისა და სხვა ხელოსნების მფარველი ღვთაებაა, რომელსაც აფხაზები შაშა-ს, სვანები კი სოლონ-ს უწოდებენ, და რომელიც, ალბად, ენათესავება ქართველ ტომების უძველეს ღვთაებას — თეშუბს. ფალოსური ფიგურის სიშიშვლე აიხსნება გამოსახულების საკულტო დანიშნულებით (nudité sacral).

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

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

მეორე ჯგუფს ა. ტ ა ლ გ რ ე ნ ი მიაკუთვნებს მცირე პლასტიკის იმ ნიმუშებს, რომლებიც გამოსახავენ არა ცალკეულ ფიგურებს, არამედ რთულ კომპოზიციებს. იგი აღნიშნავს ხუთ ამგვარ ძეგლს, რომელთაგან ერთი გამოცემული აქვს ორჯერ ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან (ა. ტალგრენის გამოც. სურ. 49—53). ფიგურები დაყენებულია ლითონის ჰორიზონტალური ღერძით შეერთებულ ცხვრის რქებზე და ღერძის ორივე ბოლო გაფორმებულია ვერძის თავების სახით[3].

[1] A. M. T a l l g r e n, Kaukasische antropomorphe Figuren und der vorderasiatische Kulturkreis, IPEK, Berlin, 1930, S. 48—55.

[2] П. С. У в а р о в а, МАК, вып. VIII, М., 1900, рис. 124, стр. 144.

[3] A. T a l l g r e n, Kaukasische antropomorphe Figuren und der vorderasiatische Kulturkreis, IPEK, Berlin, 1930, Taf. 7, Abb. 3.

ამ ჯგუფის ყველა ფიგურები შიშველია და ითიფალური ხასიათისაა. ერთ შემთხვევაში მხედარი მოხრილი დაშნით ჰკვეთს თავს მეორე მხედარს[1]. მეორე კომპოზიცია წარმოადგენს ადამიანს, რომელიც თოკით ეწევა ხელებშეკრულ მოხუცს[2]. მესამე წარმოადგენს წინა გამოსახულების ვარიანტს: გამარჯვებულს ხელში უპირავს მრგვალი ფარი, ტყვეს ხელები შეკრული აქვს თოკით, მკაფიოდ ირჩევა კისერზე მოდებული თოკი[3]. მეოთხე სიუჟეტი შესდგება ცხვრის რქებზე დაყენებულ ორი შიშველი მხედრის ფიგურისაგან. მეხუთე კომპოზიციისაგან შერჩენილია მხოლოდ ერთი ფიგურა — მემუსიკე[4] ჩანგით ხელში.

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

ყველა აღწერილი კომპოზიციები მიძღვნილი აქვს ბრძოლისა და გამარჯვების თემას. მემუსიკეს ფიგურა ა. ტ ა ლ გ რ ე ნ ი ს აზრით გამოხატავს ზეიმს გამარჯვების გამო.

მესამე ჯგუფს ეკუთვნება ცხენოსანი მხედრების ფიგურები, რომლებიც მოთავსებულია ცხენის რახტის სფერული ფორმის სამკაულზე[5]. წვეროსთან შიშველა ცხენოსან მხედრებს ითიფალობა ახასიათებს. ეს ჯგუფი შემდეგ იქნება განხილული, ძველ ქართულ ხელოვნებაში ცხენოსან მხედრების გამოსახულებათა გარჩევასთან დაკავშირებით.

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

სტეფანწმინდაში აღმოჩენილ განძში ყურადღებას იპყრობს მამაკაცის მცირე ზომის ხუთი ფიგურა, რომელთაც, როგორც ჩანს, ერთიდაიგივე დანიშნულება ჰქონდათ და ერთ მხატვრულ წრეს ეკუთვნოდნენ[6]. ამ ფიგურებს რგოლები აქვს, რომლების საშუალებითაც ისინი შეერთებული არიან ბრინჯაოს ძეწკვით. ყველა ესენი, ჩვეულებისამებრ, შიშველნი არიან, მხოლოდ წელზე, გარდა ერთისა, შემოკრული აქვთ შესამჩნევი სარტყელი, ფეხებზე კი მაღალი ფეხსაცმელი აცვიათ. თავსაბურავები — მრგვალია, ოდნავ წამწვეტებული მაღლა. ერთ ფიგურას თავსაბურავის მაგიერ ხუჭუჭა თმა უმშვენებს თავს.

თვითეული ფიგურა ცალკეა ჩამოსხმული, ყალიბი არ მეორდება. ორივე ხელი, ტრადიციის თანახმად წინ არის გაწვდილი. მარცხენა ხელში, ორ შემთხვევაში კი მარჯვენა ხელში, ფიგურას ყანწი უპირავს. აღსანიშნავია, რომ მას ერთი თითი ყანწის წვერზე აქვს ამოდებული. ორ ფიგურას ზურგზე და სხეულის უკანა ნაწილზე გამოყვანილი აქვთ ორმაგი სპირალები. ფეხები ოდნავ მოხრილია და ამასთანავე ქვევით ისინი შეერთებული არიან ღერძით.

სტეფანწმინდაში აღმოჩენილი ითიფალური ფიგურები უნიკალურ მოვლენას არ წარმოადგენენ. ჯერ კიდევ 1918 წელს სოფელ ზეკარში (იმერეთი, მაიაკოვსკის — ყოფილი ბაღდადის, რაიონი) ნაპოვნია შიშველი მამაკაცის გამოსახულება თვალსაჩინოდ გამოსახული

[1] A. Tallgren, Kaukasische antropomorphe Figuren und der volderasiatische Kulturkreis, IPEK, Berlin, 1930, Taf. 7, Abb. 4—4a.

[2] იქვე, ტაბ. 7, სურ. 6.

[3] იქვე, ტაბ. 7, სურ. 5.

[4] იქვე, ტაბ. 7, სურ. 7.

[5] იქვე, ტაბ. 7, სურ. 6, 9

[6] იქვე, ტაბ. 4, სურ. 7, გვ. 80.

სქესობრივი ნიშნებით[1]. ამ ფიგურის სიმაღლე 24 სანტიმეტრს უდრის, ამრიგად იგი სტეფანწმინდაში აღმოჩენილ ფიგურებზე დიდია. სტეფანწმინდის სამი ფიგურის სიმაღლე 12 სანტიმეტრს უდრის, დანარჩენებისა 6 სანტიმეტრს. ზეყარის ფიგურა გაცილებით მკვეთრად გამოხატული არქაული სტილისაა, ვიდრე სტეფანწმინდის ძეგლები.

ზეყარის ძეგლის პირველი მკვლევარი ს. მაკალათია[2], ამტკიცებს, რომ ეს ფიგურა წარმოადგენს ორსქესოვან არსებას. მისი აზრით, ფიგურას სხეული ქალისა აქვს, სქესობრივი ნიშნები კი მამაკაცისა. თავის დასკვნას ს. მაკალათია იმაზე ამყარებს, რომ ფიგურას სახე უულვაშო აქვს, წელი წვრილი, გრძელი თმა კისერზე აქვს დამაგრებული. მაგრამ გულმკერდის ფორმა ამ ფიგურას ქალური არა აქვს, რაც უარყოფს აღნიშნულ მოსაზრებას. გრძელი თმები კი მამაკაცის ფიგურებზე გვხვდება არა მხოლოდ ამიერკავკასიის უძველეს ხელოვნებაში, არამედ ხეთურშიც, სადაც ეს ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს. ორივე წინ გაწვდილი ხელი მოღუნულია, მუშტებში მოკუმშული, კისერზე და ხელების ზემო ნაწილზე გამოყვანილია გრავირებული მორთულობა. ფიგურა კვარცხლბეკზე დგას. მას არც ფეხსაცმელი აცვია, არც თავსაბური აქვს და არც სარტყელი.

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

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

ა. ტალგრენის[3] აზრით კავკასიის ხალხთა ხელოვნებაში აგრეთვე გავრცელებული ადამიანის ფიგურის ცხოველის რქებზე მოთავსება, შემოტანილია მცირე აზიიდან, რადგან იგი გვხვდება სირიის გლიპტიკურ ძეგლებზე. მაგრამ მცირე აზიის ხალხთა, განსაკუთრებით ხეთებისა და მიტანელების მცირე პლასტიკა, ჯერჯერობით საკმაოდ არ არის შესწავლილი და ტალგრენის მოსაზრება ჯერ-ჯერობით სადავოდ რჩება. ამ აზრის წინააღმდეგ, უმეტესობა ნიშნებისა, რომელნიც განასხვავებენ ბრინჯაოს ფიგურებს როგორც სტილის, ისე შინაარსის მხრივ, შეიძლება აიხსნას მხოლოდ ქართული მასალებით. უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ხეთურ ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის არც ერთ ნაწარმოებს არ ახასიათებს ითიფალობა. ეს იმით აიხსნება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული ბრინჯაოს

[1] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, გვ. 69—70, ტაბ. 32, 33.

[2] ს. მაკალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში, მიმომხილველი ტ. I, თბილისი, 1926, გვ. 127.

[3] A. Tallgren, Kaukasische anthropomorphe Figuren und vorderasiatische Kulturkreis, IPEK, Berlin, 1930, S. 53.

წვრილი სკულპტურა მთლიანად დაკავშირებულია ნაყოფიერების მამრობითი სქესის ღვთაების კულტთან.

ქართული მცირე პლასტიკის ნიმუშების მართებული განმარტება შესაძლოა მხოლოდ ქართული მასალების შედარებითი შესწავლის საშუალებით. ი. ჯავახიშვილის[1] კალამს ეკუთვნის პირველი ცდა ქართული წარმართობის სრული სურათის დადგენისა ისტორიულ, ეთნოგრაფიულ და ენობრივი მონაცემების საფუძველზე. აღნიშნულ მასალების შესწავლამ ამ მკვლევარი[2] მართებულ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ ძველად ყველა ქართველ ტომებს საერთო წარმართული სარწმუნოება ჰქონდათ, და ამასთანავე საკულტო ტერმინოლოგია და ენა ქართული იყო.

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

ამგვარი სანახაობრივი წარმოდგენები შენახული აქვს მრავალ ხალხს. ისინი დაკავშირებული არიან ბუნების გამანაყოფიერებელ ძალების გამოღვიძებასთან და სამეურნეო წლის დაწყებასთან. ამ დღეობათა პირვანდელი სახე განსაკუთრებით სრულად შენახულია ქართულ „ბერიკაობა“-ში, რომელიც მეტად ემსგავსება დიონისესადმი მიძღვნილ საგაზაფხულო მისტერიებს.

რაც შეეხება „ყეენობა“-ს, თანახმად გავრცელებული შეხედულებისა, რომლის ყველაზე უფრო ავტორიტეტულ წარმომადგენლად ითვლება გ. წერეთელი[3], ამ ჩვეულებაში დაცულია ქართველი ერის ისტორიული წარსულის ცალკეული ფაქტები. ცნობილია, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში „ყეენობის“ დროს ხალხი დასცინოდა გარეშე მტერს, უფრო ხშირად კი, განსაკუთრებით თბილისში, დიდის ჰკუამახვილობით სასაცილოდ იყო აგდებული თვითმპყრობელური რუსეთის წარმომადგენლების მოღვაწეობა საქართველოში[4].

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

„ბერიკაობის“ დროს ერთ-ერთი მონაწილე ქალის კაბით ირთვება და ცხოველის — თხის ან ვირის — ნიღაბს იკეთებს; მეორე ჰბაძავს ცხოველის გარეგნობას — ეხვევა ტყავში. ორივენი ოხუნჯობენ და ერთმანეთს ეღოღიავებიან. მესამე მსახიობი თავზე თხის რქებს იმაგრებს, მეოთხე კი — უნიღბო, ხის ხმლით ან ხანჯლით ხელში დასდევს დანარჩენებს. გაისმის საზანდრის ხმა, მემუსიკე უკრავს სტვირზე, აკახუნებენ ხის ხანჯლებს, „მეფე“ და „დედოფალი“ ცეკვავენ. მამაკაცი მსახიობი თხის ნიღბით ხტის და ოხუნჯობს მაყურებელთა სასაცილოდ.

„პარიკელა“, „ადრეკილა“ და „საქმისა“ უცილობლად დაკავშირებული არიან ფალო-

[1] ი. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია. თბილისი, 1928, გვ. 33—136.
[2] იქვე, გვ. 108.
[3] გ. წერეთელი, ბერიკაობა, „კვალი“, 1893, თბილისი, №№ 5, 6, 7.
[4] გაზ. „ივერია“, თბილისი, 1898, № 33.

სის კულტთან, როგორც ეს აღნიშნულია სათანადო ლიტერატურაში[1]. შედარებითი შესწავლა ზემოაღნიშნულ მასალებისა, რომლებშიც ცხადად მოჩანს ნაყოფიერების მამრობითი ღვთაების თაყვანისცემის გადმონაშთში, იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ ქართულ წარმართობას საერთო სათავე ჰქონდა. ი. ჯავახიშვილი[2] სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „ყეენობა“, „ბერიკაობა“, „ადრეკილაჲ“ და „საქმისაჲ“ წარმოადგენენ „ტულფია-მელიას“ დღეობის ციკლის განსაზღვრულ ნაწილს. მკვლევართა მიერ შემჩნეულია, რომ სვანურ წესების შესრულებისას ქართული სახელწოდებანი იხმარება ფერხულის დროს. ქართულ-სვანური შაირის თქმა ამტკიცებს ქართველი ტომების რელიგიურ ერთიანობას წამართობის ხანაში.

ქართული წარმართობის ხანის ძველ რელიგიურ წესჩვეულებების შესწავლა, არკვევს იმ ბრინჯაოს ფიგურების სემანტიკას, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია მოძრავი პოზა, მკაფიოდ გამოხატული ითიფალობა და რომელიმე ცხოველის ატრიბუტი (რქები). პირველად ამგვარ ძეგლებს მიაქცია ყურადღება ნ. პანტიუხოვმა თავის გამოკვლევაში კავკასიის უძველეს სადგომებისა და გამოქვაბულების შესახებ[3]. მან გამოაქვეყნა დაღისტანში და ანდის ოლქში ნაპოვნი ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებანი. ა. ზახაროვმა ამ ძეგლებს სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა ჯერ რუსულ ენაზე[4], შემდეგ კი უფრო ვრცლად ფრანგულ ენაზე[5]. არქეოლოგ ა. ტალგრენის აზრით, აღნიშნულ ძეგლთა უმრავლესობა ყალბია. დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ყველა ფიგურები ჩამოსხმულია ცვილით დაკარგვის წესით: ჩვენ არცერთ შემთხვევაში არ ვხვდებით ზუსტ გარემოებას. ამიტომ გვგონია, რომელიც შეტანილი იყო ა. ტალგრენის მიერ მათი სინამდვილის შესახებ საფუძველი არა აქვს. ა. ზახაროვი უმეტეს შემთხვევაში ზუსტად უჩვენებს თვითეული მის მიერ გამოცემული ძეგლის პოვნის ადგილს: ზოგი საგანი მის მიერ ნაპოვნია რიონში, ქუთაისის მახლობლად (8 ცალი), ზოგი — კავკავში (ძაუ-ჯიკაუ), ხევსურეთში, დაღისტანში[6] და სხვ.

დღემდე შეუმჩნეველი რჩებოდა ის გარემოება, რომ ყველა ფიგურების პოზები მკვეთრად გამოხატულ მოძრაობას გადმოსცემენ; ზოგიერთი მათგანი მოცეკვავე ფიგურის შთაბეჭდილებას სტოვებს. მართლაც, თუ დავაკვირდებით მათ (ტაბ. 17), მათ ხელებისა და ფეხების მდგომარეობას, განსაკუთრებით კი ორს ურთიერთ ხელჩაკიდულ მამაკაცის ფიგურებს, სრულიად ცხადი გახდება, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ჯგუფური ცეკვის „ფერხული“-ს გამოსახულებასთან. ზოგიერთ ფიგურებს ხელში უჭირავთ რაღაც, მახვილის მაგვარი საგანი, ზოგს, სტეფანწმინდის განძის ძეწკვზე ჩამოკიდულ ფიგურების მსგავსად, ცალ ხელში ყანწი უჭირავს. ზოგ შემთხვევაში შეუძლებელია გარკვევა იმისა, თუ რა აქვთ ხელში აღნიშნულ ფიგურებს. ფიგურებს თავზე გაკეთებული აქვთ რქები ან მაღალი და სწორი, ზოგჯერ კი წვეტიანი და ბოლოში მოხრილი თავსაბურველი, რომელიც რქას ემსგავსება. სახის მიგვარად, ზოგიერთ ფიგურას ცხოველის თავი აქვს, ხოლო ადამიანის სახე ძლიერ უტრირებუ-

[1] ს. მაკალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში, მიმომხილველი, წ. I, თბილისი, 1926, გვ. 130—135.
[2] ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1928, გვ. 63.
[3] Н. И. Пантюхов, О пещерных и позднейших жилищах на Кавказе, Тифлис, 1895, стр. 58, табл. XVI.
[4] А. Захаров, Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир. Труды секции археологии научно-исследовательского института искусствознания, 2, Москва, 1928, стр. 35—45.
[5] A. Zakharov, Études sur l'archéologie de l'Asie Mineure et du Caucase, Revue hittite et asianique, Paris, 1931, fasc. 4, p. 120.
[6] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, სურ. 27—31.

ლია. როგორც ჩანს, ეს ფიგურები გამოსახავენ „საქმისა“ა-ს ფერხულის მთავარ მოქმედ პირებს.

ა. ზახაროვი აწერილ ფიგურებს, მათი გარეგნული ნიშნების მიხედვით ორ კატეგორიად ჰყოფს, თვითეულ ამ კატეგორიის კი სამ ჯგუფად. პირველ კატეგორიას იგი იმ ფიგურებს აკუთვნებს, რომლებიც კარცხლბეკზეა დადგმული, მჭიდროდ მიბჯენილი ფეხებით, სქემატურად გამოსახული ფალოსით; მეორე კატეგორიის ფიგურები წარმოდგენილია უპოსტამენტოდ, დაშორებული ფეხებით და რეალური ფორმის ფალოსით. ორივე კატეგორიის პირველი ჯგუფის ყველა ქანდაკებებს ახასიათებს წამწვეტებული თავსაბურველი ორი რქით. მეორე კატეგორიის ფიგურებს აქვს თავსაბურავი ურქო. მესამე ჯგუფის ძეგლებს ახასიათებს ძლიერ-მაღალი, წვეტიანი თავსაბურავი. ა. ზახაროვი აღნიშნავს, რომ ფიგურების ერთი ნაწილი გამოსახავს მხედრებს შუბით მარჯვენა ხელში და ფარით მარცხენაში. იგი ცდილობს ამ ძეგლებს სათანადო პარალელები მოუძებნოს, მაგრამ მის მიერ მოყვანილი მაგალითები ნაკლებ დამაჯერებელია[1].

სტეფანწმინდაში აღმოჩენილი ითიფალური ქანდაკებები, რომლებსაც ბრინჯაოს ძეწკვი აქვთ, წარმოადგენენ ყანწის სამკაულს[2]. ა. მილერმა[3] გამოაქვეყნა მეანდრის მოტივით შემკული ბრინჯაოს ყანწი, რომელიც მთავრდება ხარის თავით და მას ქვემოდან რგოლი აქვს, როგორც ჩანს, ზარის ჩამოსაკიდებლად. კარგად ცნობილია ბრინჯაოს ზარებით შემკული ცხენ-ირემის ბრინჯაოს ფიგურა კამუნთიდან[4], რომელიც უცილობლად, ყანწის ბოლოს გაფორმებას წარმოადგენს. იგივე დანიშნულება აქვს შველის ბრინჯაოს თავს, რომლის რქებს შორის გამოსახულია წვეროსანი მამაკაცის ითიფალური შიშველი ფიგურა[5]; იგი გამოსახულია ქუდით, ყელზე აქვს მანიაკი, წელზე კი სარტყელი. სტეფანწმინდის განძში ნაპოვნია მინიატურული ზომის ყანწები, რომლებსაც, როგორც აღნიშნავს ა. ტალგრენი, ალბათ, სიმბოლური მნიშვნელობა ქონდათ.

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

[1] A. Zakharov, Etudes sur l'archéologie de l'Asie Mineure et du Caucase. Revue hittite et asianique. Paris, 1931, p. 127—128.

[2] ჯ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, გვ. 27—31.

[3] А. Миллер. Жертвенные предметы из осетинских дзуаров. Материалы по этнографии России, III, М., 1926, стр. 85.

П. С. Уварова, МАК, вып. VIII, стр. 349, рис. 276.

[4] П. С. Уварова, Ibid., стр. 303, рис. 236, табл. CXXI—рис. 4.

[5] П. С. Уварова, Ibid, стр. 303, рис. 233, табл. XVIII, рис. 26.

მოსახულია სიუჟეტი, რომელიც ბუნების ნაყოფიერების სიმბოლურ განსახიერებას წარმოადგენს.

ა. ტალგრენის შენიშვნით, სტეფანწმინდის ითიფალური ქანდაკებანი წარმოადგენენ კავკასიის ხელოვნების ადრეული პერიოდის ძეგლებს, რომელთა სტილს განსაზღვრული კავშირი აქვს ხეთების ქვეყნების ხელოვნებასთან. ამასთანავე, მის მიერ დადგენილია, რომ ამ ხელოვნებამ დიდი გავლენა იქონია რუსეთის არქაულ ხელოვნებაზე. რაც შეეხება რკინის კულტურის აყვავების პერიოდის (VII—VI ს. ს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) ძეგლებს, ისინი ახასიათებენ ახალ ეტაპს ქართულ ხელოვნების განვითარებაში, რომელიც ბრინჯაოს ხანის კულტურის მემკვიდრედ გამოდიოდა. ქართულ ხელოვნებას შორეული კავშირი აქვს მცირე აზიის ხელოვნების განსაზღვრულ წრესთან, მაგრამ იგი არსებითად ადგილობრივ მოვლენას წარმოადგენს, ესე იგი სიუჟეტის არჩევა და მხატვრული ფორმის გაგება შეიძლება აიხსნას ქართული კულტურული კომპლექსის გათვალისწინების საფუძველზე.

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

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

ჩვენ მიერ აღნიშნულ კულტურის ორი კომპლექსის ნათესაობა ფორმის მხატვრულ გადმოცემაში კუთხური ნიუანსების არსებობა განსაკუთრებული სიცხადით ემჩნევა ცხენოსან მხედრების პლასტიკურ ფიგურებს. ფ. ჰანჩარმა[1] გამოაქვეყნა გამოკვლევა ცხენებისა და ცხენოსან მხედრების გამოსახულებათა შესახებ კავკასიის ხელოვნების ადრეულ პერიოდში. იგი მნიშვნელოვან დოკუმენტალურ მასალას იძლევა, მაგრამ ძირითადად ეყრდნობა ძეგლების ფორმალურ ანალიზს და არ ითვალისწინებს იმ მონაცემებს, რომლებიც შენახულია ქართველი ხალხის ყოფაცხოვრებასა და რელიგიურ წარმოდგენაში. გამოკვლევაში არ არის ნაჩვენები ცხენის ფიგურისა და ცხენოსანი მხედრის სემანტიკური განსხვავება, იმ დროს, როდესაც ამ განსხვავებას ადგილი აქვს უძველესი დროიდან. ცხენოსანი მხედრის ფიგურა მუდამ ანსახიერებდა სოციალური ბატონობის იდეას. დაწყებული ასურული ხელოვნებიდან, შემდეგ ანტიკურში, და ბოლოს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ცხენოსანი ფიგურა ყოველთვის მეფეს, მხედართმთავარს, რაინდს, ე. ი. იგი ყოველთვის სოციალური ბატონობის იდეას გამოხატავდა. ასეთივე შინაარსი აქვს წმინდან ცხენოსან მხედრების გამოსახულებას ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

ძველი ირანული რელიგიური წარმოდგენით, მითრა ცის კამარაზე ეტლით მოგზა-

[1] F. Hančar, Ross und Reiter im Urgeschichtlichen Kaukasus. Iahrbuch für prähistorishe und ethnographische Kunst. B. I, 1935, Berlin und Leipzig, S. 49—65.

ურობს, რომელშიც ოთხი თეთრი ცხენია შებმული. ხშირად იგი თეთრ ცხენზე ზის, როგორც ამას მოწმობს მთელი რიგი ძეგლები, განსაკუთრებით დურა-ევროპოსში აღმოჩენილი კედლის მოხატულობა.

კავკასიის ხელოვნებაში, ისევე როგორც მცირე აზიის ხელოვნებაში, ცხენის გამოსახულება პირველად ჩნდება ბრინჯაოს კულტურის ხანაში. არქეოლოგ ჰანჩარის აზრით, იგი პირველად გამოსახული იყო მაიკოპის ვერცხლის თასზე (ტაბ. 10). მაგრამ ამ ძეგლის შედარებითი შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ მაიკოპის თასზე გამოსახულია არა ცხენი, არამედ კანჯარი, ანუ ონაგრი.

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

არქეოლოგიური მასალების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ ცხენოსანი მხედრის ფიგურა ხელოვნებაში ჩნდება უფრო გვიან, ვიდრე ცხენის ცალკე გამოსახულება. არქეოლოგ ფ. ჰ ა ნ ჩ ა რ ი ს დაკვირვებით, კავკასიის და წინა აზიის ხელოვნებაში ცხენოსანი მხედრის ფიგურა ჩნდება II და I ათასწლეულის მიჯნაზე, ჩ. წ-მდე, ე. ი. იმ ეპოქიდან, როდესაც საბრძოლო ეტლი შესცვალა ცხენოსანმა მხედარმა, გამოიცვალა ბრძოლის ტექნიკა და გადამწყვეტი მნიშვნელობა სისწრაფისა და მანევრირების თვალსაზრისით ცხენოსან მხედრობას ენიჭება. გარდატეხა საბრძოლო ტექნიკის სფეროში თავის გამოხატულებას პოულობს სახვით ხელოვნებაშიც. მეფეები და გმირები უკვე არ სხედან საბრძოლო ეტლებში, არამედ გაჭენებულ ცხენზე მჯდარნი სდევნიან დამარცხებულ მტერს.

თუ გავითვალისწინებთ ცხენისა და ცხენოსან მხედრის გამოსახულების ისტორიულ თანამიმდევრობას, შეიძლება შემდეგი დასკვნა გამოვიტანოთ: ცხენის გამოსახულებას უმხედროდ, განვითარების განსაზღვრულ ეტაპზე, რელიგიურ-სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს, როგორც ტოტემს და გვხვდება უფრო ადრინდელ ხანაში, ვიდრე ცხენოსანი მხედრის გამოსახულება. დროის დიდ მანძილზე ცხენი შედის ქართული ხელოვნების თემატიკაში და შემდეგ გვხვდება გვიან ანტიკურ ხელოვნებაში, რომელშიც ბრინჯაოს ხანის ცხენის საკრალური გამოსახულება მაზდეიანობის ზეგავლენით გაგებულია როგორც მითრას ღვთაებრივი განსახიერება (იხ. ბორისა და არმაზის ორი ვერცხლის თასი ცხენის გამოსახულებით). მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, ცხენის მოშინაურება, მისი გამოყენება მეურნეობასა და სამხედრო საქმეში, მოხდა მომთაბარე ხალხის ზეგავლენით, რომელიც ცხოვრობდა შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროების ველებში და დასავლეთ აზიაში. ურარტუს მეფის სარდურის არგიშტის ძის (750—733 წ. წ. ჩ. წ-მდე) ანალები მოგვითხრობენ, რომ ურარტუელებს [...]წყინელე ლაშქრობათა შედეგად თანამედროვე აზერბაიჯანის ტერიტორიიდან ღალის სახით წამოუყვანეს 3.500 ცხენი[1]. ამავე ანალებში მოთხრობილია, რომ ურარტუელებმა

[1] И. И. Мещанинов, Предположительные сведения о движении халдов в пределы Азербайджана. Известия Азербайджанской археологической комиссии, вып. II, 1926, стр. 37.

კოლხების ქვეყნიდან (კოლხეთიდან) გაიყვანს 1600 ცხენი. წარწერებში მოხსენებული ქვეყნების დასახელებებში (კულხა, ლუშა, კატარძა, ვიტირუხი) პ. უშაკოვი[1] ხედავს საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ რაიონების სახელებს. ურარტუელების მეფის მენუას, იშპუინის ძის (810—786) წარწერაში მოხსენებულია, რომ მან დაიბრუნა უკან დიაუხების (ტაოხი) ქვეყნიდან მონები, რომლებიც ტაოხელების მიერ ყოფილან წაყვანილი ურარტუს ქვეყნიდან სამხედრო ნადავლის სახით. მან წაიყვანა ცხენები ცხენოსანი ჯარისათვის, და აგრეთვე საბრძოლო ეტლები. პ. უშაკოვი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ურარტულ წარწერებში მოხსენებული დიაუხები, წარმოადგენენ ქართველთა ტომს ტაოხებს, ხოლო ქვეყანა კათარძა ნიშნავს კლარჯეთს. ურარტუელთა მეფის არგიშტის, მენუას ძის (786—760 წ. ჩ. წ-მდე) წარწერა მოგვითხრობს, რომ მან იმავე ქვეყნებიდან გაიყვანა სამხედრო ნადავლის სახით 4.426 ცხენი. არგიშტის[2] წარწერის თანახმად, დიაუხების-ტაოხების ქვეყანა მჭიდროდ იყო დასახლებული, ჰქონდა განვითარებული მეურნეობა და განთქმული იყო მესაქონლეობით, განსაკუთრებით ცხენების მოშენებით და აგრეთვე ვერცხლის, ოქროს და განსაკუთრებით სპილენძის საბადოებით და ამ ლითონების დამუშავებით. ასურული წერილობითი წყაროების თანახმად, ქართველთა ტომები და მათ შორის ტაბალები განთქმულნი იყვნენ მშვენიერი ჯიშის მაღალი ცხენების მოშენებით[3]. წერილობითი წყაროები ერთხმად ამტკიცებენ, რომ ცხენების გამოყენება სამხედრო საქმეში, მათი სპეციალური გაზრდა და განსაკუთრებული ჯიშების გამოყვანა მთლიანად უნდა მიეწეროს ქართველთა ტომების კულტურულ მიღწევებს, და არა პირველყოფილ ნომადებს.

ყობანური განძის ბრინჯაოს ბალთაზე[4] (ს. ტერმენის მუზეუმი) გრავირებულია ერთ მწკრივად მდგარი სამი ცხენი. სამივე ცხენი ერთი ჯიშისაა. ისინი გამოირჩევიან წვრილი, სხარტი ტანით, მაღალი კისერით, მოზრდილი ყურებიანი გრძელი თავით, ბეწვიანი კუდით. ამავე ტიპის ბალთაზე, რომელიც ვენის მუზეუმში[5] ინახება, გამოსახულია იმავე ჯიშის ორი ცხენი. ცხენების ფიგურები შესრულებულია რკინიდან და ჩასმულია ბრინჯაოს ბალთაში. ორივე ბალთაზე გამოსახულია შეუკაზმავი ცხენები. ყურადღებას იპყრობს გაჭენებული ცხენების მოძრაობის გამომეტყველება. ყობანში ნაპოვნია ბრინჯაოს ბალთა, რომელიც წარმოადგენს გაჭენებულ სტილიზებულ ცხენს[6]. მაღლაა აშლილი ფაფარი, ლამაზად მოღერებული კისერი, მშვილდივით გაზნექილი კუდი ხაზს უსვამს სირბილის სისწრაფეს. სხეული შემკულია გეომეტრიული ორნამენტით. ცხენის ფიგურა განსაცვიფრებელი ოსტატობითაა შერწყმული ბალთაზე, რომელიც დიდი მხატვრული მთლიანობის შთაბეჭდილებას ჰქმნის. მსგავსი ბალთა ინახება მოსკოვის საისტორიო მუზეუმში და პ. ს. უვაროვას[7] აზრით ფასკუდან (ოსეთი) უნდა იყოს, თუმცა ინვენტარში აღნიშნულია ყობანი. იგი წარმოადგენს ყობანურ-კოლხური ხელოვნების კლასიკურ ნიმუშს, რომელშიც გამომჟღავნებულია ამ სტილის დამახასიათებელი ნიშნები.

ცხენის რელიეფური თავი დაკავშირებულია ბრინჯაოს ბალთასთან, რომელიც ნაპოვ-

[1] П. Ушаков, Тао-Кларджия в конце IX и в VIII веке до нашей эры. Тбилиси, 1941, стр. 162—168.

[2] П. Ушаков, ibid., стр. 169—170.

[3] ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. I, თბილისი, 1928, გვ. 19.

[4] П. С. Уварова, МАК, вып. VIII, М., 1900, стр. 42, табл. XXIV—1.

[5] П. С. Уварова, ibid, табл. XXV—4.

[6] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, სურ. 55.

[7] П. С. Уварова, ibid., стр. 279.

ნია [illegible]სამარხში. თავის ფორმა, მომრგვალებული პირი და რელიეფურად გამოსახული ყურები მოგვაგონებენ ანალოგიურ ძეგლებს ყუმბულთიდან, რომლებიც სტილით არსებითად განსხვავდებიან ზემოთგანხილულ ბალთისაგან და უფრო გვიან ხანას ეკუთვნიან.

ცხენის ცალკეულ გამოსახულებებს ჩვენ ვხვდებით დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, სადაც იგი ხშირად წარმოადგენს ბრინჯაოს ბალთების სიუჟეტს. ჩვეულებრივად ცხენი გამოისახება ცალკე, ზოგჯერ სხვა ცხოველებთან ერთად, მაგრამ კომპოზიციაში მას ცენტრალური ადგილი უჭირავს.

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ცხენის ორმაგ გამოსახულებას, რომელიც წარმოადგენს ორი ცხოველის კორპუსის წინა ნაწილების შეერთებას. კამუნთაში ნაპოვნია ამ ტიპის ბრინჯაოს საკიდარი, რომელიც ერმიტაჟის კოლექციაში ინახება[1]. იმავე კოლექციაში ინახება ამგვარი საკიდარის მეორე ეგზემპლარი, რომელიც პირველისგან მხოლოდ დეტალებით განსხვავდება[2] და ნაპოვნია დაახლოებით იმავე რაიონში (ჩმი-ყუმბულთა). ცხენების ფეხების მაგიერ მოცემულია ყურწების სერია, ალბად ზარის ჩამოსაკიდებლად. თავები მკვეთრადაა გაფორმებული, თვალები ღრმადა ზის, ყურები და ფაფარი სავსებით მკვეთრადა ხანს. საყურადღებოა, რომ იმ ადგილზე, სადაც ფანტასტიკურ ორთავა ცხოველზე მხედარი უნდა იყოს მოთავსებული, მოცემულია მასიური ნალისმაგვარი ყურწი, პირველ შეხედვით გაურკვეველი დანიშნულებისა, რომელზედაც დამაგრებულია ალური; იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ეს საგანი ასრულებს მხედრის ფუნქციას. მისი ნამდვილი დანიშნულების გამორკვევა შესაძლებელია მხოლოდ არქეოლოგიური მასალების შედარებითი ანალიზის საშუალებით.

არქეოლოგმა ე. მ ი ნ ს მ ა[3] გამოაქვეყნა ბრინჯაოს მცირე ქანდაკებანი ჩრდილო აზიიდან, რომელთა შორის ყურადღებას იპყრობს ფანტასტიკურ ცხოველზე მდგომი ქალღმერთის ფიგურა ვანიდან[4]. ქალღმერთი გამოსახულია ფრონტალურად. ფანტასტიკური ცხოველი, რომელზედაც იგი დგას, წარმოადგენს ორთავიან ცხენს. ქალღმერთის ორივე ხელი დაყრდნობილია ცხენების თავებზე. ეს, უდავოდ, იმის მაჩვენებელია, რომ იგი ორთავიანი ცხოველის მეუფე და მფარველია. ქალღმერთის სახის ნაკვთებში გამოსჭვივის ხეთური ხელოვნების მხატვრული ტრადიციები. დიდი, მრგვალი, რელიეფურად გამოსახული თვალები, ძლიერ ახლო ანალოგიას პოულობს ლურისტანის და შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროების არქეოლოგიურ მასალებში. ქალღმერთს წელზე შემორტყმული აქვს ფართო სარტყელი, რომელიც ხშირად გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს ხანის კულტურულ კომპლექსში, და აგრეთვე ხეთური წრის ხელოვნების ძეგლებში. ქალღმერთს კისერზე მძივები აქვს. თმები ეშვება მხრებზე ორ სქელ ნაწნავად.

მ. რ ო ს ტ ო ვ ც ე ვ ი[5] აღნიშნავს, რომ ჰერალდიკური სტილის ცხენის ორმაგი გამოსახულება გავრცელებული იყო კაბადოკიისა და ირანის ქვეყნებში. ე. მ ი ნ ს მ ა[6] გამოაქვეყნა ანალოგიური ტიპის ბრინჯაოს ფიგურა, ალბად იმგვარივე წარმოშობისა, როგორც

[1] П. С. Уварова, ibid., стр. 313, рис. 243, VI—7.

[2] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, ტაბ. 56.

[3] E. H. Minns, Small Bronzes from Northern Asia. Antiquaries journal, 10 (1930), p. 1—21.

[4] E. H. Minns, op. cit., pl. IV—1.

[5] M. Rostovtzeff, Dieux et chevaux. A propos de quelques bronzes d'Anatolie, de Syrie et d'Arménie, t. XII, Paris, 1931, p. 55.

[6] E. H. Minns, op. cit., p. 55, fig. 21.

ზემოაღწერილი ქალღმერთის ქანდაკება ცხენზე. ვანის რაიონში ნაპოვნია ამავე ტიპის ბრინჯაოს ფიგურა. მ. როსტოვცევმა[1] სამართლიანად აღნიშნა, რომ ბრინჯაოს ფიგურა პიერკმანგის (ნიუ-იორკი) კოლექციიდან წარმოადგენს ვანის ფიგურის განმეორებას. აღნიშნულ ტიპის ფიგურებს იგი მიაკუთვნებს ადრინდელი ვანის კულტურას.

მ. როსტოვცევმა[2] სცადა დაედგინა ქალღმერთის ზემოაღწერილი ქანდაკების თარიღი. მისი აზრით ეს ნაწარმოები უფრო გვიან ხანას ეკუთვნის, ვიდრე ე. მინსის მიერ გამოქვეყნებული ბრინჯაოს ფიგურები მიტანის ქვეყნიდან. ამასთანავე, ქალღმერთის ფიგურა ბრიტანეთის მუზეუმიდან გაცილებით უფრო ადრეულ ხანას ეკუთვნის, ვიდრე ბრინჯაოს ქანდაკებანი, რომელნიც ნაპოვნი იყო გათხრების დროს თოფრაკ-კალაში[3]. მ. როსტოვცევის დასკვნა ცხენზე წარმოდგენილ ქალღმერთის წარმოშობისა და დათარიღების შესახებ სავსებით მისაღებია. მ. როსტოვცევი აღნიშნავს, რომ ეს გამოსახულება სავსებით ემსგავსება სპარტაში, არტემიდას სამლოცველოში ნაპოვნ ტყვიის ქანდაკებას, რომელიც გამოსახავს ჰერალდიკური ტიპის ორთავიან ცხენზე მჯდომარე ქალღმერთს[4]. ქალღმერთის ფიგურის ზედა ნაწილი არ შენახულა. ორივე მისი ხელი დაყრდნობილია ცხენის თავებზე, ისევე როგორც ბრიტანეთის მუზეუმში დაცულ ქალღმერთის ფიგურაზე ვანიდან. ცხენის ფეხები სტილიზებულია, რითაც იგი მოგვაგონებს ბრინჯაოს საკიდს კამუნთიდან.

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

მ. როსტოვცევი აღნიშნავს, რომ მცირე აზიის ძეგლებზე, განსაკუთრებით ხეთურ წარმოშობის ძეგლებზე, ცხენის მფარველი ღვთაება — მამრობითი სქესისაა. იგი, კაპადოკიაში ნაპოვნ ცილინდრული ფორმის ბეჭედზე[5] გამოსახულია, ისევე როგორც სხვა ძეგლებზე, მდგომარე პოზაში სუმერული ტიპის ეტლზე, რომელშიც შებმულია ოთხი ცხენი. შემდეგში, მამრობითი სქესის ღვთაების ადგილი დაიჭირა ნაყოფიერების ქალღმერთმა[6], ნადირთა მეუფის (Πότνια θηρῶν) სახით ან ცხენების მეუფის (Πότνια ἵππων) სახით. მ. როსტოვცევის აზრით, მამრობითი სქესის ღვთაების შეცვლა ქალღმერთით უნდა მომხდარიყო უფრო ინდოევროპულ წარმოშობის ხალხთა წარმოდგენაში, ვიდრე სემიტურისაში. მაგალითის სახით მას მოჰყავს შიშველი ქალღმერთის კარგად ცნობილი ბრინჯაოს ქანდაკება, რომელიც ლომზე დგას და ბავშვს ძუძუს აწოვებს (ბერლინის მუზეუმი)[7]. ქანდაკება თარიღდება დაახლოებით 1760 წ. ჩ. წ-მდე. ქალღმერთი შიშველია, თავზე მას მაღალი თავსაბური აქვს, ყელზე მანიაკი, ხელებსა და ფეხებზე კი სამაჯურები. ანალოგიურ თავსაბურს ჩვენ ვხედავთ ლომზე მდგომ ქალღმერთზე, რომელიც გამოსახულია მიტანურ ხელოვნების ძეგლზე — ცილინდრულ ბეჭედზე.

ამგვარივე თავსაბური აქვს ლუვრის მუზეუმში დაცულ, ლიბანში ნაპოვნ ქალღმერთის ბრინჯაოს ფიგურას[8]. ქალღმერთი ლომზე დგას, აცვია მოკლე სამოსელი, წელზე აქვს

[1] M. Rostovzeff, op. cit., p. 55, fig. 4.
[2] M. Rostovzeff, op. cit., p. 56.
[3] E. Herzfeld, Khattische und Khaldische Bronzen, Janus, I, 1921, S. 144.
[4] M. Rostovzeff, op. cit., p. 57.
[5] G. Contenau, La glyptique Syro-Hittite, Paris, 1922, pl. 11–6.
[6] E. Pottier, L'art Hittite, Paris, 1926, p. 67, fig. 108—109.
[7] O. Weber, L'art Hittite, Paris, 1923, fig. 8, 9.
[8] M. Rostovzeff, Dieux et chevaux. A propos de quelques bronzes d'Anatolie, de Syrie et d'Arménie, Syria, t. XII, Paris, 1932, pl. XXII, fig. 2, 3.

ფრთო სარტყელი. მ. როსტოვცევის აზრით[1], თუ ზემოაღნიშნული ბერლინის მუზეუმში დაცული ქანდაკება დამზადებულია მიტანში, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ იქ უნდა მომხდარიყო ცხოველთა მამრობითი სქესის მეფის შენაცვლება მდედრობითი სქესის ღვთაებით. ბოლო დროის მეცნიერული კვლევების თანახმად, მიტანის ენაში და კულტურაში სჭარბობდა ინდოევროპული ელემენტები და ტრადიციები. მ. როსტოვცევის შეხედულებით, ნაყოფიერების ქალღმერთი გაიგივებული იყო ირანულ ქალღმერთ ანაჰიტთან, რომლის კულტი განსაკუთრებით გაძლიერდა აღმოსავლეთის ქვეყნებში ირანელების პოლიტიკური ბატონობის ხანაში.

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

ცხენის ორმაგ ჰერალდიკურ გამოსახულებაზე კამუნთიდან ნაყოფიერების ქალღმერთის მაგივრად მოთავსებულია მისი სიმბოლო, რომელიც კარგად ცნობილია ასურულ ხელოვნებაში. ასურულ-ბაბილონურ ხელოვნების ძეგლებზე, განსაკუთრებით XII—XI ს. ს. ჩ. წ-მდე, ვხედავთ სამი მთავარი ღვთაების ანუს, ენლილისა და ეას გამოსახულებებს — ტახტის („საყდრის") სახით, რომელზედაც სიმბოლოდაა წარმოდგენილი ნიშანი — თვითეული მათგანის ატრიბუტი. მის გვერდით, ხშირად ტახტზე, გამოისახებოდა ნაყოფიერების ღვთაების **Vulva—Ninmakh**[2] ნიშანი. ზოგ შემთხვევაში იგი გამოსახულია უტახტოდ[3]. ნაყოფიერების სიმბოლური ნიშანი უმეტეს შემთხვევაში გამოსახულია იმგვარად, როგორც კამუნთის საკიდარზე[4], ზოგ შემთხვევაში კი შებრუნებულად[5].

ამრიგად, ცხენის ფანტასტიკურ ორმაგ გამოხატულებაზე კამუნთიდან ნაყოფიერების ქალღმერთის მაგიერ გამოსახულია მისი სიმბოლური ნიშანი, რომელიც ხშირად გვხვდება ასურულ-ბაბილონურ ხელოვნებაში XII—XI ს.ს. ჩ. წ-მდე.

[1] M. Rostovzeff, op. cit., p. 52.

[2] M. Jastrov, Bildermappe zur Religion Babyloniens und Assyriens, Giessen, 1912, Abb. 29, 39, 40, 42, 43, 47.

[3] იქვე, სურ. 41, 43.

[4] იქვე, სურ. 42, 43, 45.

[5] იქვე, სურ. 9, 47.

ნაყოფიერების ქალღმერთის გამოსახულება გვხვდება ბრინჯაოს ბალთებზე. პ. უ ვ ა რ ო ვ ა მ[1] გამოაქვეყნა კვადრატული ფორმის ბრინჯაოს ბალთა, რომლის ცენტრში მოთავსებულია ჰერალდიკური ტიპის ფანტასტიკური ცხოველი, რომლის სხეული მოგვაგონებს ცხენს, თავი და სტილიზებული რქები კი — ირემს. ცხოველს პირი დაღებული აქვს, კისერზე მოჩანს სტილიზებული ფაფარი. სხეულის ქვემოთ გამოსახულია ძაღლი, ორივე თავის გვერდით კი გველი.

ფანტასტიკურ ცხოველზე ზის პირდაპირ შიშველი ქალი. გარკვევით გაირჩევა თვალები, ცხვირი და ძუძუები. წელზე შემორტყმული აქვს ფართო სარტყელი. ორივე ფეხი ჩამოშვებული აქვს, ხელებით იგი ცხოველის რქებს ეხება. ქალის ფიგურის პოზა და მისი ატრიბუტები მოწმობენ, რომ ეს არის ცხოველთა მფარველის ნაყოფიერების ქალღმერთის გამოსახულება.

გ. გ ო ბ ე ჯ ი შ ვ ი ლ მ ა აღწერა სტალინირის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული ბრინჯაოს ბალთა ცხენოსანი მხედრის გამოსახულებით. მხედარი შიშველია, თავზე მუზარადი ჰხურავს, წელზე შემორტყმული აქვს ფართო სარტყელი. იგი შემჯდარია ჰერალდიკური ტიპის ფანტასტიკურ ცხოველზე, რომელიც ცხენ-ირემს წარმოადგენს. ცხადია, რომ სტალინირის ბალთაზე გამოსახულია ნაყოფიერების მამრობითი სქესის ღვთაება შესაბამისი ატრიბუტებით. ამავე ღვთაებას ჩვენ ვხედავთ კამუნთაში ნაპოვნ ირმის გამოსახულებაზე, სადაც მამაკაცის ითიფალური ფიგურა მოთავსებულია ცხოველის თავზე, რქებს შორის[2].

ცხენოსანი მხედრის გამოსახულება ნაპოვნია აგრეთვე სტეფანწმინდის განძის ინვენტარში[3]. იგი გამოირჩევა თავისებური სქემატურობით. ცხენოსანი მხედრის პოზა დაკავშირებულია განსაზღვრულ ტრადიციასთან, რომელიც ახასიათებს კავკასიის არქეოლოგიურ ძეგლებს. ერთი ხელით მას აღვირი უპყრავს, მეორეთი — ეხება ცხენის გავას; მისი თავსაბურავი მუზარადს წააგავს, შიშველ სხეულზე შემორტყმული აქვს ფართო სარტყელი. სახე მოცემულია სქემატურ ხაზებში. ცხენოსანი მხედრის ამგვარი გადმოცემა გვხვდება ჩრდილოეთ კავკასიის[4] და განსაკუთრებით საქართველოს[5] არქეოლოგიურ მასალებში.

ქართული ხელოვნების ნაწარმოებები გამოირჩევა ცხენის უფრო რეალისტური გადმოცემით, ვიდრე ჩრდილოეთ კავკასიაში ნაპოვნი საგნები. საკმარისია სამთავროში და სტეფანწმინდაში ნაპოვნი ოქროს ფირფიტები ცხენოსანი მხედრის გამოსახულებებით შევადაროთ ჩრდილოეთ კავკასიის ძეგლებს, რომ დადასტურდეს ეს დებულება. ამის გარდა, საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ფიგურები, გამოირჩევა ითიფალობით, რაც ჩრდილოეთ კავკასიაში გამონაკლისის სახით გვხვდება და ისიც მხოლოდ ერთ შემთხვევაში[6].

სტეფანწმინდის განძში აღმოჩენილია შიშველი წვეროსანი მამაკაცის გამოსახულება, და ეს ფიგურაც ითიფალურია. ნაპოვნია ცხენოსანი მხედრის ოთხი ერთიდაიგივე ტიპის გამოსახულება, რომელთაგან ორი ფიგურა, როგორც ჩანს ერთი ყალიბითაა ჩამოსხმული. ამ ქანდაკებებს ენათესავება ვერძის რქებზე მოთავსებული ცხენოსან მხედრების ორი გამოსა-

[1] П. С. Уварова, МАК, вып. VIII, стр. 351—352.

[2] იქვე გვ. 302, სურ. 235, ტაბ. XVIII, 26.

[3] П. С. Уварова, МАК, вып. VIII, М., 1900, табл. LXXI, 3.

[4] Отчеты Археологической комиссии за 1890 г. СПБ, 1893, стр. 94, рис. 39; за 1898 г. СПБ, 1901, стр. 130, рис. 27.

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

[6] A. M. Tallgren, Kaukasiche anthropomorphe Figuren und der vorderasiatische Kulturkreis. JPEK, Berlin, 1930, Taf. 3/11.

ხულება[1], მხედარს ორივე ხელით აღვირი უპყრავს. ახალგორში (ეხლა ლენინგორი) აღმოჩენილი ბრინჯაოს ქანდაკება,[2] რომელიც მოთავსებულია ვერძის რქებზე, და აგრეთვე ცხენოსანი მოთავსებული კობანის ქინძისთავზე[3] სტილით ენათესავებიან სტეფანწმინდის ფიგურებს. ახალგორის ცხენოსანი მხედრის გამოსახულება უფრო რთულია, და მას კომპოზიციაში განსაკუთრებული ადგილი უპყრავს. ცხენის პოზა, მისი წაგრძელებული კისერი, გრძელი გადაგდებული კუდი, სქემატიკურად გაფორმებული სხეული, სტილიზებული ფორმით გადმოსცემენ მოძრაობის დაძაბულობას. ცხენს თავზე მოთავსებული აქვს რქები ან რქისმსგავსი სამკაული რახტის მოკაზმულობისა. ცხენოსანს ორივე ხელით აღვირი უპყრავს. ჩვეულებისამებრ იგი შიშველია, თავზე ჰხურავს მუზარადისებური ქუდი. სახე მოცემულია სქემატურად. იგი მოხდენილად ზის ცხენზე. ყურადღებას იპყრობს ზურგის ხაზი პროფილში: მისი მოხაზულობა მკვეთრად გადმოსცემს ცხენოსანი მხედრის პოზის დაძაბულობას. მის უკან გამოსახულია ფანტასტიკური რქოსანი ცხოველი, რომლის ზუსტი გამოცნობა შეუძლებელია.

ვენის მუზეუმში ინახება ქინძისთავი კობანიდან; მისი ზემო ნაწილი წარმოადგენს ორკალთიან სახურავს, რომელზედაც მოთავსებულია ცხენოსანი მხედარი[4]. ცხოველის ზევით აზიდული მოკლე კუდის გამო არქეოლოგი ფ. ჰ ა ნ ჩ ა რ ი[5] ფიქრობს, რომ ეს ცხენი კი არა, სხვა რაღაც ცხოველი უნდა იყოს. მხედარი შიშველია, სახე გადმოცემულია სქემატურად. თავი ოდნავ ზევით აქვს აწეული და მობრუნებული მარჯვნივ. ფ. ჰ ა ნ ჩ ა რ ი სწორედ აღნიშნავს, რომ მხედრის უკან ჩანს არა კეხის ნაწილი, არამედ საისრე კაპარჭი. კობანის ქინძისთავზე გამოსახული მხედარი, თუმცა საერთოდ ენათესავება საქართველოს ტერიტორიაზე ნაპოვნ მხედრების გამოსახულებებს, მაგრამ სტილით იგი უფრო არქაულია, რადგან უფრო ადრინდელ ხანას ეკუთვნის, ვიდრე ყაზბეგსა (სტეფანწმინდის), სამთავროსა და ახალგორში აღმოჩენილი ფიგურები.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს, მხედრის ბრინჯაოს ქანდაკება, რომელიც ნაპოვნი იყო რამდენიმე წლის წინათ ცაგერში და ინახება ცაგერის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში (ტაბ. 17). მხედარი ზის ცხენზე; მთელი რიგი ნიშნების მიხედვით შესაძლებლობა გვეძლევა დავადგინოთ მისი ჯიში. ეს ნიშნებია — შედარებით მოკლე ტანი, გრძელი სქელი კისერი, დიდი მოგრძო თავი, გაშლილი ყურები, მოკლე კუდი და ქვევით დახრილი თავი.

მხედარს მარჯვენა ხელი მომტვრეული აქვს; გარკვევა იმისა, თუ რა ეპყრა მას მარჯვენა ხელში შეუძლებელია. მხედარს მაღალი თავსაბური ჰხურავს, რომლის ზემო ნაწილი წინ არის გადმოხრილი. მის ზურგზე შენახულია წამოსასხამის ფრაგმენტი, წელზე შემორტყმული აქვს ფართო სარტყელი. მხედრის პირისახე მკაფიოდ მოდელირებულია; თვალები ღრმათ უზის, ცხვირი თუმცა დაზიანებულია, მაგრამ მაინც კარგად ჩანს, ბაგენი მკვეთრად მოხაზულია; პირისახის ქვედა ნაწილი მოგრძოა, ოვალური ფორმისა, წვერ-ულვაში არა აქვს. როგორც ჩანს გამოსახულია ჭაბუკი.

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

[2] Н. П. Смирнов, Ахалгорийский клад, Тифлис, 1934, стр. 60—62.

[3] П. С. Уварова, МАК, вып. VIII, табл. XL, рис. 2.

[4] F. Hančar, Ross und Reiter im Urgeschichlichen Kaukasus. Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst, B. 1, 1935, Berlin und Leipzig, Taf. 14, Abb. 1.

[5] F. Hančar, op. cit., S. 55.

თავსაბურის ფორმა, ერთის შეხედვით, მოგვაგონებს კლასიკური პერიოდის ხეთური ხელოვნებისათვის ტიპიურ მხედრების მუზარადს[1], უფრო გულდასმით დაკვირვება გვაიძულებს დავასკვნათ, რომ ეს ქუდი უახლოვდება ე. წ. ფრიგიულ თავსაბურავს, რომელიც კარგად ცნობილია ნემრუდ-დაღის რელიეფზე[2] და სკვითურ-ირანულ ხელოვნებაში[3]. ელინისტურ-რომაულ ხელოვნებაში ეს თავსაბური წარმოადგენს ღვთაება მითრას უცილობელ ატრიბუტს.

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

ცხენებისა და მხედრების ზემოთ გარჩეული გამოსახულებები ქრონოლოგიურად ემთხვევიან რკინის ხანას და ემიჯნებიან ანტიკურ პერიოდს. ანტიკური ხანის ხელოვნებაში აღნიშნული თემა ახალ კულტურულ-ისტორიულ პირობების ზეგავლენით სხვაგვარ სტილისტიკურ გაფორმებას ღებულობს. ეს თემა, როგორც აღნიშნული გვქონდა, განუყრელად დაკავშირებულია კავკასიისა და ქართული ხელოვნების ისტორიული განვითარების ადრინდელ პერიოდთან.

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

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

[2] K. Humann und O. Puchstein, Denkmäler des Nemrud Dagh, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, Berlin, 1890, Taf. XXXVIII—2, XXXIX—2.

[3] М. И. Ростовцев и П. К. Степанов, Эллино-скифский головной убор. ИАК, вып. 63, II, 1917, стр. 67—101.

თავი მეორე

მონათმფლობელური ხანის ქართული ხელოვნება არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით

ქართული მონათმფლობელური ხანის კულტურის წარმოშობა და მისი ძირითადი ნიშნები

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

ახალი მხატვრული კულტურის წარმოშობას წინ უძღოდა ზუსტად შემოფარგლული ქრონოლოგიური პერიოდი VIII—VII ს. ს. ჩ. წ-მდე, რომელიც წყვდიადით არის მოცული. VIII ს. ჩ. წ-მდე დამლევს გარდატეხა ხდება ძველი კლასიკური აღმოსავლეთის, განსაკუთრებით წინა აზიის ქვეყნების ისტორიაში. ადრინდელ მძლავრ სახელმწიფოთა ადგილს იჭერენ ახალი სახელმწიფოებრივი ერთეულები, რომელთა ჩამოყალიბება ისტორიულად უკავშირდება ახალ ეთნიკურ დაჯგუფებების გამოჩენას. VIII-ს. ჩ. წ-მდე კიმერიელებმა დაიპყრეს რა ამიერკავკასიის დასავლეთი სანაპიროები, ღრმად შეიჭრნენ სამხრეთის მიმართულებით და ხელში ჩაიგდეს კაპადუკიის აღმოსავლეთი ნაწილი. VIII-ს დამლევს ჩ. წ-მდე კიმერიელების მონათესავე ტომები და ხალხები, რომელნიც ცნობილი არიან სკვითების საერთო სახელწოდებით, შეიჭრნენ ამიერკავკასიის აღმოსავლეთ ნაწილში, იქიდან გაილაშქრნენ სამხრეთ-დასავლეთის მიმართულებით მცირე აზიის ქვეყნების დასაპყრობად და მიაღწიეს პალესტინის საზღვრებს[1].

ასურული ტექსტები, წინასწარმეტყველების-იერემიას (თ. V, 15—16) და იეზეკიელის (თ. XXXVIII, 6) წიგნები, ჰეროდოტეს ცნობები (IV, 11) და სხვ. შეიცავენ მთელ რიგ ძვირფას ცნობებს კიმერიელებისა და სკვითების ცხოვრების, ყოფის და სამხედრო ორგანიზაციის შესახებ. ანტიკური ლიტერატურული ტრადიცია ამ ხალხთა სამშობლოს სთვლის შავი ზღვის

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

ჩრდილოეთი სანაპიროების ფართო ველებს[1]. ჰეროდოტეს ცნობებით, კიმერიელების მიერ დასახლებული ადგილები, შემდეგში დაჭერილი იქნა სკვითების მიერ; კიმერიელების ნაწილი შეიჭრა დასავლეთ საქართველოში და დამკვიდრდა შავი ზღვის სამხრეთ სანაპიროებზე. არსებობს შეხედულება, რომ ტავრები, რომელნიც შეადგენდნენ ყირიმის ძველ მოსახლეობას, კიმერიელების მოსახლეობის ნაშთს წარმოადგენდნენ. შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროების არქეოლოგიური შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს გამოვყოთ ყორღანული სამარხების განსაკუთრებული ჯგუფი, რომელიც თავისი ინვენტარის შემადგენლობით და განსაკუთრებით ხელოვნების ნივთებზე გამოსახულ ცხოველთა ორნამენტის მკვეთრად გამოხატული სტილით, უდავოდ სკვითებს ეკუთვნის. ავტორიტეტული სპეციალისტები სკვითებს სთვლიან ცოტად თუ მეტად სუფთა წყლის ირანელებად, რომელთაც განსაზღვრულ ეპოქაში განიცადეს შავი ზღვის ჩრდილოეთი სანაპიროების ბერძნული ახალშენების კულტურული ზეგავლენა; მაგრამ, როგორც სამართლიანად მიუთითა ნ. მ ა რ მ ა, სკვითების კულტურაში და ენაში, რამდენადაც ამის შესახებ შეიძლება მსჯელობა მეტად მცირე მონაცემების საფუძველზე, მოიპოვება ბევრი არა ირანული ელემენტი.

კიმერიელების და სკვითების შემოჭრამ ამიერკავკასიაში გარკვეული კვალი დატოვა. ბ. პ ი ო ტ რ ო ვ ს კ ი მ[2] აღნიშნა, რომ ჩ. წ-მდე VII—VI საუკუნეების სამარხებში აღმოჩენილი თავისებური დამახასიათებელი ფორმის ბრინჯაოს ისრების წვეტები (ორფრთიანი სამხჭვალით გვერდზე ან სამწახნაგოვანი) სკვითური წარმოშობისაა. საქართველოსთვის კი, ისევე როგორც მთელი ამიერკავკასიისთვის, როგორც ცნობილია, ჩვეულებრივია, ისრებისათვის ბრინჯაოს ბრტყელი წვეტები გრძელი ჩამოსაცმელი შტოთი. სკვითებმა, უდავოდ განიცადეს ამიერკავკასიის უძველესი მოსახლეობის, განსაკუთრებით ურარტუს გავლენა. ავინაკების ოქროს მოჭედილობაზე ლიტოის და კელერმესის ყორღნებიდან, ურარტუს ხელოვნებისათვის ტიპიურ გამოსახულებებთან ერთად, ვხედავთ სკვითური სტილის ელემენტებს: ირმის ფიგურა მოხრილი ფეხებით, ორნამენტი სტილიზებული ფრინველის თავების სახით ავინაკის გვერდის ქიმზე.

ბ. პ ი ო ტ რ ო ვ ს კ ი მართალია, როდესაც აღნიშნავს, რომ „ეს ფრიად საყურადღებო სკვითური ძეგლები ან გაკეთებული უნდა იყოს სკვითების მიერ ურარტულ (ან საერთოდ ძველ აღმოსავლურ) ხელოვნების ნიმუშების ზეგავლენით, ან დამზადებულია სკვითებისათვის ამიერკავკასიის რაიონებში, სადაც ურარტული კულტურა ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო“[3].

საკითხი ქართული და სკვითური მატერიული კულტურის ურთიერთობის შესახებ ჯერჯერობით გარკვეული არ არის. გვიანი ბრინჯაოს და რკინის ხანის საქართველოს ხელოვნების განხილვის დროს აღნიშნული იყო, რომ კოლხურ-კობანურმა კულტურამ გარკვეული გავლენა იქონია სკვითურ ცხოველთა სტილის ჩამოყალიბებაზე. შემდეგში სკვითური ხელოვნება განიცდიდა არა მხოლოდ ელინურ-ირანულ ხელოვნების მძლავრ გავლენას, არამედ, როგორც ეს სწორად აღნიშნა მ. რ ო ს ტ ო ვ ც ე ვ მ ა, შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროებიდან ისეთ დაშორებულ ქვეყნების ხელოვნებისასაც, როგორც არიან ციმბირი და ჩინეთი.

[1] С. Жебелев, Народы северного Причерноморья в античную эпоху. Вестник древней истории, М., 1928, № 2, стр. 149—163.

[2] Б. Пиотровский, Скифы и Закавказье. Государственный Эрмитаж, Труды отдела Востока, III, Л., 1940, стр. 88.

[3] Б. Пиотровский, op. cit., стр. 88.

მრავალრიცხოვან გამოკვლევათა შედეგად[1] შეიძლება სავსებით დადგენილად ჩაითვალოს სკვითური ხელოვნების ზოგადი ხასიათი და მისი ისტორიული განვითარების ძირითადი მომენტები. მხოლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ წესი დეკორის მოთავსებისა ცხოველის თეძოზე და ბეჭზე ხვეულის ან ბირთვის სახის, რომელიც ე. მ ი ნ ს მ ა აღნიშნა, როგორც მხოლოდ სკვითური ხელოვნების დამახასიათებელი თვისება, უდავოდ გამომდინარეობს კოლხურ-კობანურ მხატვრულ წრიდან. ამ დებულების სისწორე, იმით დასტურდება, რომ ადრინდელი საქართველოს ხელოვნებაში, ისტორიულ სარბიელზე სკვითების გამოჩენამდე, ჩვენ ვხედავთ აღნიშნული ხერხის გამოყენებას არა მხოლოდ ცხოველების, არამედ ადამიანების გამოსახულებაში. სკვითური სახვითი ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანა ემთხვევა ბერძნულ (იონიურ) ახალშენების დაარსებას შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროებზე. საქართველოს ისტორიისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ორ ახალშენს — ფასიდსა და დიოსკურიას, რომლებიც დაარსებული იყო მილეთიდან მოსულ ბერძნების მიერ. ამ ქალაქების ისტორია სრულიად შეუსწავლელია, არ არის დაზუსტებული არც მათი ტოპოგრაფიული მდებარეობა.

ბერძნებს (ჰიპოკრატის, სტრაბონის, აპიანის, პლინიუსის მოწმობით) კოლხეთიდან გაჰქონდათ ხე-ტყე და განსაკუთრებით სელი. კოლხეთის სელის ქსოვილები, როგორც გადმოგვცემს სტრაბონი, განთქმული იყო ანტიკურ ქვეყნებში და გამოშუშავების ხარისხით მეტოქეობას უწევდნენ ეგვიპტურს.

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

ათენში ნაპოვნია ჰიდრია, გაკეთებული მე-6 ს. ჩ. წ-მდე კოლხელის მიერ[2], და ამფორა, მოხატული კოლხელის მიერ[3], ყუბანში ნაპოვნია ვერცხლის ფიალა[4], რომელიც ეკუთვნოდა აპოლონ წინამძღოლის ტაძარს ფასიდში, და, ბერძნული წარწერის პალეოგრაფიის თანახმად ეკუთვნის V ს. ჩ. წ-მდე; ამ ძეგლების ანალიზი არკვევს, რომ ბერძნული გავლენა კავკასიაში შემოდის შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროების ახალშენების მეშვეობით. მაგრამ დასავლეთ საქართველოს არქეოლოგიურ შესწავლიდან ჩანს, რომ ეს გავლენა ვრცელდებოდა ახალშენების ფარგლებში და არ შეჭრილა აღნიშნულ ტერიტორიის ყველა რაიონებში. მხოლოდ რომის ბატონობის შედეგად ანტიკური ბერძნულ-რომაული კულტურა ღრმად შეიჭრა საქართველოში და გარკვეული გავლენა იქონია ადგილობრივ სახვითი ხელოვნების განვითარებაზე.

[1] M. Rostovzeff, L'art greco-sarmate et l'art chinois de l'epoque de Han. Revue des Arts Asiatiques, Paris, 1934, p. 10,
М. Ростовцев, Сарматские и индо-скифские древности. Recueil d'études dediées à la memoire de N. Kondakov, Prague, 1926, стр. 239—257.

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

[3] Н. Граков, op. cit., стр. 305—306.

[4] К. Думберг, Раскопки курганов на Зубовском хуторе Кубанской области. ИАК, вып. I, 1901, СПБ. стр. 98—100, рис. 18а, 18б. М. Ростовцев, Скифия и Боспор, Л., 1925, стр. 571.

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

განხილული პერიოდის კოლხური ხელოვნების განვითარების ძირითადი მომენტები განსაკუთრებული სიცხადით ბრინჯაოს ბალთების განხილვიდან ჩანს. ბრინჯაოს ბალთების უმეტესობა მოპოვებულია არა არქეოლოგიური გათხრების გზით; დიდი ნაწილი ბალთებისა შემოსულია ძველი ტაძრების საგანძურებიდან, სადაც ძველი ჩვეულების თანახმად, ხშირად მოაქვთ ძველს საფლავებში ნაპოვნი ნივთები. ეს გარემოება აძნელებდა ზოგიერთ სპეციალისტებს ეჭვი შეეტანათ ბალთების სინამდვილეში. გ. გობეჯიშვილის მიერ წარმოებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა სოფელ ღებში (რაჭა), მოგვცა ბრინჯაოს ბალთების დიდი რაოდენობა, რომლებიც დაკავშირებული არიან სამარხის მტკიცედ დათარიღებულ ინვენტართან. ეს გარემოება უფლებას გვაძლევს მოვახდინოთ სამუზეუმო კოლექციების რეაბილიტაცია და ხელახლად გადავსინჯოთ საკითხი ბრინჯაოს ბალთების სტილისა და გენეზისის შესახებ; ამ საკითხების შესახებაც, როგორც ცნობილია, დიდი ლიტერატურა არსებობს[1].

გ. გობეჯიშვილის აზრით ბრინჯაოს ბალთები წარმოიშვა ქართული კულტურის კოლხურ კომპლექსში მე-7—6 ს. ს. ჩ. წ-მდე და ეს ბალთები ხმარებაში იყვნენ ჩვენი ხანის პირველ საუკუნეებამდე. მათ, ჩვეულებრივ, სწორკუთხედის ფორმა აქვთ; კვადრატული ფორმის ბალთები მეტად იშვიათია. ბალთის ცენტრში მოთავსებულია ცხოველის ფიგურა პირობითი პოზით, რომელიც გადმოსცემს მოძრაობას. მთავარი ფიგურის გამოსახულების აქეთ-იქით, ზოგჯერ კი ზემოთ და ქვემოთ გამოსახულია სხვა ცხოველები. ისინი ან მთლიანად არიან წარმოდგენილნი, ან რომელიმე დეტალის სახით (მაგალითად-თავი) და კომპოზიციურად დაკავშირებული არიან მთავარ ფიგურასთან. ყველა გამოსახულებები მოცემულია რელიეფით, გამჭვირვალე ფონზე, რომლის მოხაზულობა სემანტიკურად დაკავშირებულია ცენტრალურ გამოსახულებასთან. ბალთის ზურგის მხარეზე მარჯვენივ მიმაგრებულია-დუგმა, მარცხნივ-კაუჭი.

შედარებით მხატვრულ ისტორიულ ანალიზით ცენტრალური ფიგურისა, რომელიც ზოგ შემთხვევაში გამოსახავს ირემს, ხარსა და ცხენს, მეტწილად კი ფანტასტიკურ ცხო-

[1] А. А. Миллер, Изображения собаки в древностях Кавказа, ИРАИМК, т. II, 1922, стр. 287—324.

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

Т. Ивановская, Материалы к изучению искусства древнего Кавказа. II — Кавказские бронзовые пряжки. Мистецтвознавство, I, Харьков, 1932, стр. 11—27.

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

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

გ. გობეჯიშვილი, რაჭაში სოფელ ღებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებიდან, ენიმკ-ის მოამბე, IV, 1941, გვ. 25—27.

გ. გობეჯიშვილი, ძველი ქართული ბრინჯაოს ბალთები, თბილისი, 1943, (ფოტოტიპიური ოქმები).

შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, გვ. 69—97.

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

F. Hančar, Einige Gürtelschliessen aus dem Kaukasus ESA, VI, S. 146—188.

ველს წარმოადგენს (ირმის, ხარის და ცხენის შეერთებას), იმაზე მიგვითითებს, რომ ერთსადაიმავე დროს ყოფილა ხმარებაში ბალთები სხვადასხვა სემანტიკური შინაარსის მქონე გამოსახულებებით, რომლებიც ახასიათებენ ადამიანთა საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა საფეხურებს. ამ გამოსახულებათა სემანტიკური ანალიზი, მოწმობს, რომ ბალთა წარმოიშვა იმ ხანაში, როდესაც ტოტემური თემატიკა სახვითი ხელოვნების ძირითად შინაარსს შეადგენდა.

დღეისთვის ცნობილი ბრინჯაოს ყველა ბალთები შეიძლება ხუთ მთავარ ჯგუფად გაიყოს. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნებიან ის ბალთები, რომლების ცენტრში გამოსახულია ირემი, ზურგისკენ მიბრუნებული თავით. ფეხებს შორის გამოსახულია პროფილში ფრინველი, კვიცი, ვერძის თავი; ჩარჩოზე მოცემულია რამდენიმე წყებად გრეხილი, ან წყვეტილი სპირალი. ამავე ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს ბალთები, რომლებზეც ირმის წინ გამოსახულია მხოლოდ ძაღლი.

მეორე ჯგუფს შეადგენენ ბალთები, რომლებზედაც გამოსახულია მხრბოლავი ირემი გამართული თავით. მის ფეხებ შორის გამოსახულია ძაღლი; ირმის ზემოთ მოთავსებულია ან ხარის თავი პირდაპირ, ან ცხოველის სტილიზებული მაღლა აწეული კუდის ბოლო. ზოგჯერ ირემი წარმოდგენილია მშვიდი პოზით. ზემოთ გამოისახება ხარის თავი ან ფრინველი, წინ — ძაღლი, ფრინველი, გველები. ამავე ჯგუფს მიეკუთვნებიან ბალთები, რომლებზედაც წარმოდგენილია ორარსი — ორთავიანი ფანტასტიკური ირემი, რომელზედაც ზის ადამიანის ფიგურა (ღვთაება?). ცხოველის წინ წარმოდგენილია გველი, ფეხებს შორის — ძაღლი.

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

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

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

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

ჰორიზონტალურად ჩახატულ, შეუკრავ რეიანის მოხაზულობას აძლევს. ფორმების სიმკვეთრეს და პლასტიკურობას ხაზს უსვამს გამჭვირვალე არე. დამატებითი ფიგურები წარმოადგენენ დამხმარე კომპოზიციურ ელემენტს და ცენტრალურ ფიგურას ორნამენტულ მოჩარჩოებასთან აკავშირებენ.

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

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

ყველა ბალთებზე კომპოზიციას საფუძვლად უდევს დეკორაციული პრინციპი და არა მისწრაფება სინამდვილის რეალისტურ გადმოცემისაკენ.

ყველაზე ადრინდელებად უნდა ჩაითვალოს ბალთები ფანტასტიკური არსების გამოსახულებით. ამიერკავკასიის, და კერძოდ საქართველოს ბრინჯაოს კულტურის ხანის ხელოვნების შესწავლა მოწმობს, რომ აღნიშნული კულტურის აყვავების ხანაში ჭარბობს მოძრაობაში მოცემული ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულება. უძველეს ბალთებს უნდა მიეკუთვნოს ბრინჯაოს გამჭვირვალე ბალთა (საქ. სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი), მხრბოლავი ირმის მაგვარი ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებით. ცხოველის რქები გადმოცემულია ორი სიმეტრიული მორჩის სახით, რომლების ბოლოები სპირალს ქმნიან (ტაბ. 19). რქებსა და ზევით აწეულ სპირალისმსგავს კუდს შორის, მოთავსებულია ძაღლი. ცხოველის ფეხებს ფარფლის ფორმა აქვს, რაც მიუთითებს მის კავშირზე წყლის სტიქიონთან. პირი ფართედ აქვს დაღებული; თვალი წამოწეულია რელიეფური რკალის სახით. თავსა და წინა ფეხებს შორის მოცემულია სიმბოლიური ნიშანი, რომელიც გვხვდება კუმბულთის საკიდარზე, მეორდება ზოგიერთ ბრინჯაოს ბალთების ორნამენტიკაში და გენეტიკურად დაკავშირებულია ასურეთ-ბაბილონის ქალღმერთ იშტარის სიმბოლურ ნიშანთან. ამ სიმბოლური ნიშნის არსებობა გარჩეულ ბალთის დეკორში აიხსნება არა მხოლოდ მხატვრულ-დეკორატიული მოსაზრებით, არამედ, უმთავრესად, ბრინჯაოს ბალთებისთვის დადგენილ გამოსახულებათა სემანტიკით.

ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ბალთები ადრინდელ ჯგუფს მიეკუთვნებიან. ყობანურ-კოლხურ ხელოვნების ტრადიციებმა მკვეთრი ანარეკლი ჰპოვა მათში. ერთზე წარმოდგენილია ფანტასტიკური ირემი[1], მეორეზე — ფასკუნჯი (ტაბ. 19). ფასკუნჯის გამოსატულებას ბორჯომის ბალთის კომპოზიციაში ანალოგია არ მოეპოვება და ჯერჯერობით უნიკალურად რჩება. ორივე ბალთაზე ცენტრალური გამოსახულების წინ წარმოდგენილია ძაღლი. ცხოველის ფეხები გადმოცემულია ფართო სპირალის სახით. ადრეულ ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე ერმიტაჟის ბრინჯაოს ბალთა[2], ორტანიანი ფანტასტიკურ ცხოველის-ცხენი-ირმის რქოსანი — გამოსახულებით, რომელზედაც ზის ნაყოფიერების ქალღმერთი. ფანტასტიკური ცხოველის ფეხებს შორის მოთავსებულია ძაღლი, გვერდზე — გველი.

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

[2] იქვე, ნახ. 65.

უფრო გვიან ხანაში ფანტასტიკურ ცხოველების გამოსახულება განიდევნება ირმის ფიგურით, მისი თავი ჩვეულებრივ ზურგისკენ არის მიბრუნებული, რქებით შევსებულია არეს ზემო ნაწილები; ცხოველის მოგრძო კისერი მოხდენილადაა მოღერებული, ტანთან შედარებით თავი პატარაა. სტილიზებულ სხეულს ჰორიზონტალურად მდებარე შეუკრავი რვიანის შეხედულება აქვს (ტაბ. 19).

ირმის ფანტასტიკური ფიგურა თანდათან იცვლება; მას ემატება ცხენის დამახასიათებელი ელემენტები: ფაფარი, ჩლიქები, გრძელი კისერი და სხვ. (ტაბ. 20). შემდეგში რეალისტურად გადმოცემული ცხენი სავსებით განდევნის ირმის გამოსახულებას. იგი იჭერს კომპოზიციის ცენტრალურ ადგილს და თითქმის მთელ არეს ავსებს. მის ფეხებს შორის გამოისახება პროფილში კიცი, ზემოთ მოთავსებულია ხარის ტრადიციული ფიგურა მაყურებლისკენ მიბრუნებული თავით. ცხენის ფიგურა გადმოცემულია მაღალი რელიეფით, მისი გრძელი კუდი კადრის გარეთ გამოდის. ამ ტიპის ბალთები უფრო გვიან ხანას ეკუთვნის, როდესაც ტოტემური ცხოველი უკვე რეალისტურად გამოისახებოდა.

სარტყლების ბრინჯაოს ბალთების სიუჟეტის განსაზღვრა ახლა არ იწვევს აზრთა სხვადასხვაობას. ა. მ ი ლ ლ ე რ ი ს[1] მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ბალთებზე გამოსახულია ნადირობის სცენა, დიდი ხანია რაც უარყოფილია. ი. მ ე ს ჩ ა ნ ი ნ ო ვ ი[2] ამტკიცებდა, რომ ბალთებზე გამოსახულია ტოტემური ცხოველები, რომლებიც, უძველესი რელიგიურ-მაგიური წარმოდგენების თანახმად, დაკავშირებულია კოსმოსის გარკვეულ ნაწილთან. ამ გამოსახულებათა შესწავლა არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მასალების გამოყენებით შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ გარკვეული კანონზომიერება მათი შინაარსისა და მხატვრული სტილის მონაცემების მიხედვით და მოვახდინოთ მათი დაჯგუფება.

როგორც აღნიშნული იყო, ფანტასტიკური ატრიბუტებით აღჭურვილი ირმის ფიგურა, ბრინჯაოს ბალთების უძველესი ჯგუფის დეკორის გაბატონებულ ელემენტს შეადგენდა, შემდეგში ამ გამოსახულებას ერთვის ცხენისთვის დამახასიათებელი ელემენტები და, ბოლოს, მისი რეალისტური გამოსახულება თითქმის მთლიანად განდევნის ირემს. ირემი და ხარი ბრინჯაოს ბალთების დეკორში მუდამ განცალკევებით გამოისახებიან, მეორე მოიცემა უმთავრესად დამატებითი ელემენტის სახით; ხშირად გამოისახება მხოლოდ ხარის თავი [pars pro toto]. მხოლოდ შედარებით გვიანდელ ძეგლებზე, ისიც მხოლოდ სამ შემთხვევაში, მას ცენტრალური ადგილი უჭირავს კომპოზიციაში.[3] ჩვენ არ ვიცნობთ ფანტასტიკური ცხოველის არც ერთ გამოსახულებას, რომელიც შესდგებოდეს ხარისა და ირმისათვის დამახასიათებელ ელემენტების კომპოზიციისაგან.

დასავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს ბალთები წარმოიქმნა კოლხური ხელოვნების აყვავების ხანაში. მათი მხატვრული ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს დავსახოთ სტილისტური განვითარების სამი ძირითადი ეტაპი, რომელთაგან პირველი ემთხვევა ბრინჯაოს კულტურის აყვავების ხანას, უკანასკნელი კი ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებამდე აღწევს. არქეოლოგიურ ლიტერატურაში გამოთქმული იყო აზრი ადრინდელი კოლხეთის ხელოვნე-

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

[2] И. Мещанинов, Закавказские поясные бляхи, СМОМПК, вып. 45, Махач-Кала, 1927, стр. 143—232.

[3] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, ტაბ. 68, 69.

ბის გენეტიკური ნათესაობის შესახებ სკვითების ხელოვნებასთან[1]. ორნამენტიკაში ცხოველთა სტილის ჭარბობა, გამჭვირვალე ფონზე გამოსახულ ცხოველების თავისებური სტილიზაცია, მჭრბოლავი ცხოველის მოძრაობის ხასიათი და სხვა დეტალები თითქოს ადასტურებენ ამ მოსაზრებას. მაგრამ, რადგან ზემოაღნიშნული სტილის ძირითადი ნიშნები მკვეთრად გამოხატულია კავკასიის ბრინჯაოს ხანის ხელოვნებაში, ე. ი. ისტორიულ სარბიელზე სკვითების გამოჩენაზე ბევრად უფრო ადრე, უფრო მართებული იქნებოდა გვეთქვა, რომ სკვითებს თავისი მხატვრული კულტურის შექმნის პროცესში შეეძლოთ ბევრი რამ შეეთვისებინათ არქაული კოლხეთის მოსახლეობისაგან.

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

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

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

პირველ, ჯერჯერობით ყველაზე ადრინდელ ძეგლს, რომელიც ბერძნულ ახალშენებსა და საქართველოს შორის არსებულ კავშირს ადასტურებს, ეგრეთწოდებული ყაზბეგის განძი წარმოადგენს. (აღმოჩენილი გ. ფილიმონოვის[2] მიერ 1877 წ.) განძი სხვადასხვა ხანისა და კულტურის საგნებისაგან შედგება.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ადგილობრივი ფორმის ვერცხლის ორი სურა ცხენისა და თევზის გამოსახულებით.

ერთ-ერთ სურაზე გამოსახული ცხოველის სხეულის მორთულობა, როგორც მიუთითა ა. კალიტინსკიმ[3] არქაულ ბერძნულ ჭურჭლის ორნამენტიკას ემთხვევა. ცხოველის სხეულის მოყვანილობა შეწეული მუცლით და მაღალი მკერდით, მისი მოძრაობის გადმოცემა გვეუბნება, რომ ჭურჭელი შეიძლება შექმნილიყო იმ ხანაში, როდესაც ადრინდელი ბერძნული ხელოვნების გეომეტრიული აბსტრაქცია უკვე გარდასრულ მოვლენას წარმოადგენდა. ეს ჭურჭელი შეიძლება დავათარიღოთ VII საუკუნის დამლევით, ან, რაც უფრო შესაძლოა, VI საუკუნის დასაწყისით ძ. წ-მდე.

ჭურჭლის ადგილობრივ ფორმის ერთად შერწყმა ნასესხებ ორნამენტთან ა. კალიტინსკის აფიქრებინებდა, რომ ეს ჭურჭელი დამზადებულია შავი ზღვის სანაპირო ბერძენთა ახალშენების ხელოსნების მიერ ადგილობრივი მოსახლეობის საჭიროებისათვის, ან ადგი-

[1] F. Hančar. Problem des Kaukasischen Tierstils. Wien, 1935, S. 289.

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

[3] А. Калитинский, Из истории фибулы на Кавказе. Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова, Прага, 1926, стр. 61.

ლიბრიკი ხელოსნების მიერ ბერძნული ნიმუშების მიხედვით. ძველი დიოსკურიის ტერიტორიაზე, სოხუმის მახლობლად ვ. სიზოვის მიერ 1886 წელს ჩატარებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა გამოავლინა არქაული ბერძნული სტილის მოხატული კერამიკის ფრაგმენტების დიდი რაოდენობა. ზოგი ჭურჭელი შემოტანილია, ზოგი კი, როგორც ჩანს, ადგილობრივი პროდუქციაა, მაგრამ ბერძნულ ნიმუშებს იმეორებს. ბერლინის მუზეუმში შენახულია შავფიგურიანი ჰიდრია, რომელიც, თანახმად წარწერისა, დამზადებულია კოლხელის მიერ VI ს. მეორე ნახევარში ძ. წ.-მდე[2]. ჰიდრია დაფარულია მოხატულობით, რომელიც წარმოადგენს ჰერაკლეს ბრძოლას არესთან. ცენტრში ღმერთების მამა ზევსი მეხით აშორებს ძმებს—ჰერაკლეს და არესს. მებრძოლთა ფიგურებს შორის გამოსახულია ჰერაკლეს მიერ მოკლული არესის-ძე კიკნოსი. ჰერაკლეს გვერდით წარმოდგენილია ათინა ქალღმერთი მუზარადით, ჭრელი პეპლოსით, ფარით და შუბით. დანარჩენი ფიგურები სიმეტრიულად განლაგებულია კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილის ირგვლივ. ყველა პერსონაჟს ბერძნული წარწერები აქვს სახელების აღნიშვნით.

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

მითოლოგიური კომპოზიციის ფიგურების განლაგება, მკვეთრი ნახატი, შესრულების მანერის ერთგვარი სიმშრალე, დეკორატიულობისადმი მისწრაფება განსაკუთრებით ცხოველების გამოსახულებაში, იონიურ ტრადიციებს მოწმობს.

დამახასიათებელია თეთრი და შავი საღებავების ხმარება ტანსაცმელის გადმოცემის დროს. უნდა აღინიშნოს, რომ ათინას პირისახე თეთრი საღებავით კი არ არის გადმოცემული, როგორც ეს ჩვეულებრივ მიღებულია შავფიგურიან ვაზებზე, არამედ ამოფხაჭნილია არეს გამოყენებით, როგორც ეს შემოღებული იყო ამაზისის მიერ ვაზების მოხატულობაში. როგორც დადგენილია, მხატვარი-კოლხი ოსტატების იმ ჯგუფს ეკუთვნის, რომლებიც კლიტიასის შემდეგ მუშაობდნენ, და ეგზეკიას უფროსი თანამედროვე იყო. ბერლინის ჰიდრია თარიღდება 540 წ. ძ. წ.-მდე.

ყუბანის ოლქში, ზუბოვის ხუტორის ყორღანში, 1899 წელს ნაპოვნია ვერცხლის ფიალა ბერძნული წარწერით, რომელიც მოწმობს, რომ ფიალა ეკუთვნის ახალშენების მფარველი ღვთაების—აპოლონ წინამძღოლის ტაძარს ფასისში[3]. ჭურჭლის ფსკერზე, ამოყვანილ ომფალზე, გამოსახულია დახვეული გველი აწეული თავით. შიგნით მოთავსებულია ირმის ცამეტი რელიეფური თავი პირდაპირ. გველი და ირემი, აპოლონის კულტით დაკავშირებული, ამავე დროს ჩვეულებრივ თემას შეადგენენ ადრინდელი კოლხეთის ხელოვნებაში. წარწერა პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით თარიღდება მე-6-ე საუკუნით ძ. წ.-მდე.

ანტიკური ხელოვნების ნიშნები მკვეთრად არის გამოხატული აგრეთვე ვერცხლის თასზე სტეფანწმინდიდან, რომელიც ინახება მოსკოვის საისტორიო მუზეუმში და მეცნიერებაში ცნობი-

[1] В. Сизов, От Новороссийска до Сухума, МАК, вып. II, М., 1889, стр. 17, табл. I.

[2] В. Граков, Материалы по истории Скифии в греческих надписях Балканского полуострова и Малой Азии. ВДИ, № 3, 1939, стр. 305; E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, München, 1923, II. 271.

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

ლია ყაზბეგის თასის სახელწოდებით (ტაბ. 20—21). იგი შიგნიდან შემკულია რთული ორნამენტით. თასის შუაგულში მრგვალი ჩაღრმავებული ადგილია, რომლისკენაც მიმართულია წვეტიანი ბოლოებით ექვსი რელიეფური თვალი. ბირთვებს შორის მოთავსებულია ორ-ორი წყვილი გედის თავი გრძელ, S-მაგვარად გაზნექილ კისრებზე. თავები მიმართულია ურთიერთის საწინააღმდეგო მიმართულებით. თავების ყოველი წყვილის ზემოთ შიდა მხრიდან მოთავსებულია შვიდფურცლოვანი პალმეტი. მეორე, ხუთფურცლოვანი პალმეტი გულით პირველისაკენ არის მიმართული. მის ზემოთ გამოსახულია სტილიზებული სქემატური ლოტოსის ყვავილი. ლოტოსის სამი ფურცელი თასის ნაპირს აღწევს. მთელი კომპოზიცია აგებულია ორი ელემენტის—პალმეტისა და ლოტოსის კვირტის სიმეტრიულ შენაცვლებაზე და ძლიერ უახლოვდება ბერძნული ვაზების ორნამენტიკას. პალმეტის აღმოსავლური ხასიათი გამოხატულია მის მარაოსებრ გაშლილობაში; პროპორციების გაზვიადება და დეკორატიული მოტივების შედარებით მაღალი რელიეფი, თასს სიმძიმეს ანიჭებს, რაც დამახასიათებელი არ არის ბერძნულ სახელოსნოებიდან გამოსულ ნივთებისათვის. ა. კ ა ლ ი ტ ი ნ ს კ ი[1] ეყრდნობა რა ჭურჭლის სემიტურ წარწერას, ფიქრობს, რომ იგი ელინისტური ხანის სირიულ სახელოსნოდანაა გამოსული. აკადემიკოსი ი. ი. ს მ ი რ ნ ო ვ ი[2] მას აქემენიდურ ირანს აკუთვნებს და წარწერას დათარიღების საფუძვლად თვლის. შესრულების აღმოსავლური ხასიათი და დეკორატიული მოხრილობის განლაგება და სტილი უფრო იმაზე მიუთითებს, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს აქემენიდური ხელოვნების ნაწარმოებთან, მაგრამ უკვე ბერძნული გავლენის ნიშნებით.

უფრო მეტად გამოსჭვივის აქემენიდური ხელოვნების ნიშნები ე. წ. ახალგორის განძის ნივთებში, რომელთა პუბლიკაცია, მომზადებული ი. ი. ს მ ი რ ნ ო ვ ი ს მიერ, განახორციელა საქართველოს მუზეუმმა[3]. ე. თაყაიშვილი[4], რომელმაც ინახულა გათხრების ადგილი, ასკვნის, რომ ყველა ეს ნივთები უმდიდრეს, მაგრამ გაძარცულ სამარხის ინვენტარის ნაშთს წარმოადგენს და, ამასთანავე, სამარხში ნაპოვნი ცხენის ძვლები ნათელყოფენ სამარხში რახტის ოქროს მორთულობის მდიდარი ასორტიმენტის არსებობას.

ამ განძის საგნებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ორი ვერცხლის თასი, რომლებიც გვაგონებენ ყაზბეგის განძის თასს. ახალგორის ორივე ჭურჭელს მრგვალი ჩაღრმავებული ადგილი აქვთ შუაში, რომლისკენაც მიმართულია წვეტიანი ბოლოებით რელიეფური ბირთვები: ერთზე ცხრა (ტაბულა 22), მეორეზე ოცდაოთხი[5]. თვალებს შორის პირველ თასზე მოთავსებულია რელიეფური სამფურცლიანი ლოტოსები; ყვავილების ფურცლები ჭურჭლის ნაწილს აღწევენ, ლოტოსები თითქმის მრგვალ ჩაღრმავებულ ადგილამდე მიდიან და მრავალკუთხედს ქმნიან.

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

[1] А. Калитинский, Из истории фибулы на Кавказе. Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова, Прага, 1926, стр. 54.
[2] Я. И. Смирнов, Восточное серебро, СПБ, 1909, табл. III, рис. 18, стр. 6.
[3] Я. И. Смирнов, Ахалгорийский клад, Тифлис, 1934.
[4] Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. V, Тифлис, 1916, стр. 139—146.
[5] Я. И. Смирнов, Ахалгорийский клад, Тифлис, 1934, табл. X.

მეტად საყურადღებოა ახალგორის განძის მესამე ჯურკლის მორთულობა[1], რომელზედაც რელიეფურ წვეტიან ბირთვებს შემდეგ მოთავსებულია ორნამენტის ზოლი, რომელიც შესდგება დაბალი რელიეფით გადმოცემულ ლოტოსისა და კვირტების შენაცვლებით, როგორც უკვე აღნიშნული იყო, ორივე მოტივი — წვეტიანი ბირთვები და ლოტოსის სტილიზებული სამფურცლიანი ყვავილები ბერძნული ვაზების საკმაოდ ჩვეულებრივ მორთულობას (მაგალითად, თასი ნიმფეიდან) წარმოადგენენ, მაგრამ დეკორატიული დამუშავების საერთო ხასიათს აღმოსავლური ნიშნები ეტყობა.

აღმოსავლური სტილი და ასურულ-ბაბილონური ხელოვნებიდან აქემენიდური ირანის მეშვეობით მომდინარე მოტივები, აღმოსავლეთ საქართველოს მხატვრულ წარმოებაში შეიჭრა, რაც ეტყობა ცხენის რახტის ოქროს სამკაულებს, რომლებსაც როზეტის ფორმა აქვთ[2]. მათი შუა ნაწილი, რომელსაც აგრეთვე როზეტის ფორმა აქვს, ცალკეა გაკეთებული, ზემოდანაა მიმაგრებული და ამიტომ რელიეფურად გამოირჩევა სამკაულის საერთო არეზე.

აღსანიშნავია, რომ გვიანდელ ქართულ ცხენის სამკერდულებზეც შუა ნაწილი ამავე წესითაა გაკეთებული, ცალკე მზადდებოდა და აგრეთვე რელიეფურად გამოირჩეოდა სამკაულის ზედაპირზე. აღნიშნულ ვადრულებიდან ერთ-ერთი ძალიან გავს ვანში ნაპოვნ ერთ-ერთ ურარტულ ბრინჯაოს ფარის შუა ნაწილს; ფარზე მოყვანილია მეფე რუსა II, არგიშტის ძისადმი მიძღვნილი წარწერა (680—664 წ. წ. ჩ. წ-მდე)[3].

ურარტული ხელოვნება, რომელიც, როგორც აღნიშნული იყო, ხეთურსა და ამიერკავკასიის ხელოვნებას ენათესავება, ასურულ-ბაბილონურ ხელოვნების ძლიერ გავლენას განიცდიდა. ახალგორის განძში სჭარბობს აქემენიდური ხელოვნების ნიშნები, რომლებიც მკვეთრად ჩანს ცხენის რახტის წყვილ ოქროს სასაფეთქლეზე (ტაბ. 24), წყვილ-წყვილად მდგომარე ცხენების ფიგურებში, რომლებიც მოკაზმულია მდიდრულად მორთული რახტით, დეტალების დამუშავების სტილი და ტექნიკა უნებლიეთ მოგვაგონებს აქემენიდურ სასახლეების კაპიტელებზე გამოსახულ ცხოველებს მხატვრული ფორმის სიხალისით და სიცოცხლით, მიუხედავად იმისა, რომ აქ საქმე გვაქვს სულ სხვა დანიშნულებისა და სიდიდის საგნებთან.

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

ე. ჰერცფელდი[4] აღნიშნავს აქემენიდური ირანის კულტურაში ადრინდელი საფუძვლების მქონე ხალხური შემოქმედების ძლიერი ნაკადის არსებობას. ირანელები, შეხვდნენ რა ირანელის წინა მოსახლეობის კულტურას, რომელსაც განვითარებული საქალაქო ცხოვრება ჰქონდათ, შეითვისეს იგი, და ეს კულტურა მათი ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ფუძედ შეიქნა. ეს გავლენა გამოსჭვივის ქვის ფართო მოხმარებაში საამშენებლო ხელოვნებაში, შენობებში ლითონის სამკაულიანი ხის სვეტების ხმარებაში, და ლითონის ნაკეთობებში (იარაღი, საყოფაცხოვრებო საგნები და სხვადასხვა მორთულობა).

[1] იქვე, ტაბ. IX.
[2] იქვე, ტაბ. V, VI, VII.
[3] Б. В. Фармаковский, Архаический период в России, МАР, вып. 34, рис. 29, стр. 43.
[4] E. Herzfeld, Archaeological history of Iran, London, 1936, p. 1, 43.

ე. ჰერცეელდი ყოველივე ამას უკავშირებს ურარტულ ხელოვნებას, რომელიც ბ. ფარმაკოვსკის[1] აზრით, წარმოდგენილია ხეთურ ჯგუფის ტომების სამარხებით ამიერკავკასიაში. ახალი არქეოლოგიური მასალების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ახალგორის სამარხის ინვენტარი ირანიდან შემოტანილი არ უნდა იყოს; უფრო მართებული იქნება ვიფიქროთ, რომ იგი აქემენიდური ხელოვნების ძლიერი გავლენის ქვეშ მყოფ ადგილობრივი ოსტატების ნამუშევარს წარმოადგენს.

გარკვეული ცნობები ამ ხანაში ირანის მიერ კასპიის ზღვის სანაპიროების ხალხთა დაპყრობის შესახებ არ არსებობს. ჰეროდოტეს ცნობა იმის შესახებ, რომ აქემენიდური სამფლობელოს ჩრდილოეთ საზღვარს შეადგენდა კავკასიის უღელტეხილი, ეჭვს იწვევს[2]. ცნობები იმის შესახებ, რომ ალბანელები (აზერბაიჯანის უძველესი მოსახლეობა), მონაწილეობას იღებდნენ გავგამელთან ბრძოლებში (331) მიდიის სატრაპის მხედრობაში, უფრო მეტად ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ალბანელები გამოყენებული იყვნენ როგორც დაქირავებული მებრძოლები, ვიდრე იმას, რომ ეს ხალხი აქემენიდებს ექვემდებარებოდა. ვ. ბარტოლდის აზრით კასპიის ზღვის სამხრეთ სანაპიროზე ამ დროს ირანული ენა გავრცელებული არ ყოფილა და ეს მხარე სპარსელებს არ ემორჩილებოდა.

ჰეროდოტეს ცნობით (III.80—94) იმ ოც სატრაპიის რიცხვში, რომლებისთვისაც დარიოს I-ლმა დააწესა ფულადი გადასახადი სამასი ბაბილონური ტალანტის რაოდენობით, მოხსენებული არიან მოსხები, ტიბარენები და მათი მეზობლები[3]. გ. ახვლედიანმა[4] დაადგინა, რომ აქემენიდური ლურსმულ წარწერებში ნახსენები ხალხი **Macya** მოსხებს წარმოადგენს, რომელთა ქართველური წარმოშობა ეჭვს არ იწვევს. იგივე ხალხი მოხსენებულია განთქმულ „ხალხთა წარწერაში", სადაც მას შეეფარდება გარკვეული გამოსახულება. თუ რამდენად შეეფერებოდა სინამდვილეს აღნიშნული ფაქტები, შემდგომი გამოკვლევები დაგვანახვებს. არ არის გამორიცხული შესაძლებლობა, რომ სამხრეთ საქართველოს რაიონები გარკვეულ ეპოქაში აქემენიდთა სამფლობელოს შემადგენლობაში შედიოდა.

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

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

[1] Б. В. Фармаковский, Архаический период в России, МАР, вып. 4, стр. 43.

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

[3] A. Christensen, Die Iranier Kulturgeschichte des alten orients. M., 1933, S. 269—280.

[4] აკად. გ. ახვლედიანი, აქემენიდთა ლურსმული წარწერების Maciyā ხალხის იდენტიფიკაციის საკითხისათვის. საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. IV, № 5, 1943, გვ. 483—490.

ქართული ხელოვნება რომის იმპერიის ხანაში

პირველი ისტორიული ცნობები ქართველი ტომების სოციალური წყობილების შესახებ მოყვანილი აქვს ქსენოფონტეს და სტრაბონს. სამწუხაროდ, ეს მასალები საკმაო სრული არ არის და ამასთანავე მათი ცნობები სხვადასხვა დროს ეკუთვნის. ერთი ტომის შესახებ, ქსენოფონტის მეოხებით, ჩვენ დაწვრილებითი ცნობები მოგვეპოვება, რომლებიც ეხება მხოლოდ მე-4 საუკუნეს ჩ. წ-მდე; მაგრამ რაიმე მასალას, რომელსაც შეეძლოს წარმოგვიდგინოს შემდეგი ხანის სოციალური ევოლუციის სურათი, არსებული წერილობითი წყაროები არ გვაძლევენ. შემდეგ მოყვანილია მეორე ტომის დაწვრილებით აღწერა, რომელიც ეხება I საუკუნეს ჩ. წ-მდე; მისი განვითარების უფრო ადრინდელი პერიოდი სრულიად არ არის გაშუქებული ს ტ რ ა ბ ო ნ ი ს მიერ. ყოველივე ეს ძლიერ აბრკოლებს ქართველი ტომების უძველესი დროის სოციალური ცხოვრების სრული სურათის აღდგენას. იძულებული ვხდებით ვისარგებლოთ მხოლოდ ბერძნული საისტორიო წყაროებით, რადგან უძველესი ქართული მატიანე, როგორც ეს გამორკვეულია ი. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი ს მიერ, საკმაო საეჭვო ცნობებს გვაძლევს ქართველთა სახელმწიფოებრივობის პირვანდელი ხანის შესახებ[1].

უძვირფასესი მასალები საქართველოს სოციალური წყობილების შესახებ მოყვანილია საქართველოს გეოგრაფიულ აღწერილობაში, რომელიც სტრაბონს[2] ეკუთვნის. მისი ცნობებით, I-ლ საუკუნის დასაწყისში ჩ. წ-მდე იბერიის მთელი მოსახლეობა დაყოფილი იყო ოთხ ძირითად გენედ (წოდებრივ ჯგუფად). პირველ, უმაღლეს ჯგუფიდან ხელმწიფეს ნიშნავდნენ გარდაცვლილ მეფის შემდეგ მის უახლოესს და უფროსს, მეორე გენეს ქურუმები შეადგენდნენ, მესამე გენე სამხედრო საქმიანობას და მიწათმოქმედებას ეწეოდა, მეოთხე გენეს კი შეადგენდა მდაბიო ხალხი, რომელიც მეფეების მონების მდგომარეობაში იმყოფებოდა და მათი ცხოვრებისათვის საჭირო სარჩოს ჰქმნიდა. იბერიის სოციალური სტრუქტურის სურათი საკმაოდ ცხადად იხატება, თუ ნათქვამს დავსძენთ, რომ სტრაბონის თანახმად, „ქონება მათ (იბერიის მოსახლეობას—შ. ა.) საერთო აქვთ საგვარეულოს მიხედვით, და ყოველ გვარში მას იცავს და განაგებს უხუცესი".

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

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

იბერთა საზოგადოების „ოთხი გვარი" (γένος) წოდებრივ-კასტურ ჯგუფებს შეადგენს, რომელთაგან კლასობრივი დიფერენციაციის თვალსაზრისით ორი პირველი (სამეფო დინასტია და ქურუმები) ადრინდელი იბერიის საზოგადოების გაბატონებულ ფენას უნდა მიეკუთვნოს, მეოთხე გვარის წევრები მონები არ იყვნენ ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით; ეს იყო განსაზღვრული სოციალური ფენა, რომელსაც ექსპლოატაციას უწევდნენ სამეფო დინასტია და ქურუმები, ამ ფენას რომაელები უწოდებდნენ კოლონებს, ბერძნები—ლაოი-ს. მაგრამ ჩვენ გვაქვს მითითება, რომ სტრაბონის მიერ აღწერილ ეპოქაში, იბერიაში არსე-

[1] И. А. Джавахов, Государственный строй древней Грузии и древней Армении, СПБ., 1905, стр. 1—7.

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

ბობდა წარმოების სამონათმფლობელო წესი, რომელიც, როგორც ცნობილია, საქართველოსა და რომში საზოგადოებრივ ცხოვრების ქვაკუთხედს წარმოადგენდა.

შავი ზღვის სანაპიროების ბერძენ კოლონისტებმა თან მოიტანეს მეურნეობის საკუთარი ფორმა, რომელიც მონების შრომის ექსპლოატაციას ემყარებოდა. მონებს ბერძნები იძენდნენ ადგილობრივი მოსახლეობისაგან, რომელსაც წესად ჰქონდა შემოღებული ტყვეების გაყიდვა. შესყიდვით და აგრეთვე მცხოვრებთა უშუალოდ ხელში ჩაგდების გზით. ცნობილია, რომ შავი ზღვის სანაპიროების ბერძნული ახალშენები მონების ბაზარს წარმოადგენდნენ. ადგილობრივი მოსახლეობის სოციალური ზედაფენის წარმომადგენლები მონაწილეობას იღებდნენ მონების ყიდვა-გაყიდვის საქმეში. ისინი ჰყიდდნენ მათ მიერ დაპყრობილ საკუთარი ერის შვილებს. პოლიბიუსი (Polyb., IV, 38) აღნიშნავს, რომ პონტოს სანაპიროებზე მდებარე ქვეყნები, საიდანაც გამოჰქონდათ პირუტყვი, ცვილი, დამარილებული თევზი და სხვ. აწვდიდა ბაზარს დიდი რაოდენობით საუკეთესო მონებს[1].

სტრაბონის აღწერიდან ჩანს, რომ საგვარეულო წყობილებამ ადრინდელ იბერიაში მრავალმხრივ შეინარჩუნა თავისი ტრადიციები, მაგრამ ცნობები იმის შესახებ, რომ სამეფო ხელისუფლება იმავე პრინციპზე იყო აგებული, რომლის თანახმად ძალაუფლება საგვარეულოში უხუცესს ეკუთვნებოდა, ერთგვარად ეწინააღმდეგება ეპიგრაფიკულ მონაცემებს. ეს გვაიძულებს ვიფიქროთ, რომ იბერიის აღწერილობა სტრაბონის მიერ ამოღებულია ადრინდელ წყაროდან, რომელიც ახასიათებდა ამ ქვეყნის სოციალური წყობილების უფრო ადრეულ პერიოდს. იმპერატორი ა ვ გ უ ს ტ ო ს ი ანკირის წარწერაში (თარიღდება 14 წ. ჩ. წ.) იხსენიებს, რომ იბერებს, ბასტარნებისა და სკვითებისაგან განსხვავებით, ისევე როგორც მიდიელებსა და ალბანელებს მეფეები ჰყავდათ[2]. მცხეთის ცნობილი ბერძნული წარწერის ტექსტი[3] გვაუწყებს, რომ 75 წელში ჩ. წ. იბერიაში უკვე არსებობდა მემკვიდრეობითი მონარქია. წარწერაში მოხსენებული არიან მეფე (ბაზილევსი) მითრიდატი, ძე მეფე ფ ა რ ს მ ა ნ ი ს ა და ი ა მ ა ზ ა ს პ ო ი ს. ტაციტის ცნობები მეფე ფარსმანის ძის რადამისტის შესახებ ადასტურებენ იბერიაში მემკვიდრეობითი მონარქიის არსებობას 1-ლ ს-ში ჩ. წელთაღრიცხვით[4].

სოციალური წყობილებისა და სამეფო ხელისუფლების წარმოშობის შესახებ კოლხეთში ამ ხანაში არავითარი ცნობები არ მოიპოვება. გვიანი ცნობების თანახმად[5] ლაზიკაში დაშვებული იყო მამისა და შვილის ერთდროული მეფობა, რაც, ი. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი ს სამართლიანი შენიშვნით[6], იმის მაჩვენებელია, რომ ამ ხანაში (VI ს.) ჯერ კიდევ არ იყო მტკიცედ დადგენილი და განმტკიცებული მეფის ძალაუფლების გადასვლა პირდაპირი მემკვიდრეობის წესით. ბიზანტიელ ისტორიკოსების ცნობების ანალიზი, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ლაზიკაში თავდაპირველად შემოღებული იყო ტახტის მემკვიდრეობის იგივე წესი,

[1] А. И. Болтунова, Восстание Аникета, Вестник древней истории, № 2, М., 1936, стр. 63.

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

[3] А. И. Амиранашвили, Греческие надписи Музея Грузии, საქ. მუზეუმის მოამბე, ტფილისი, 1928, ტ. IV, გვ. 193.

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

თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 234—252.

გ. წერეთელი, მცხეთის ბერძნული წარწერა ვესპასიანეს ხანისა, თბილისი, 1958.

[4] В. Латышев, იქვე, გვ. 2.

[5] Н. Джавахов, Государственный строй древней Грузии и древней Армении, СПБ, 1905, стр. 29.

[6] ი. ჯავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, თბილისი, 1928, წ. I, გვ. 180—183.

რომელიც დაწვრილებით აქვს აღწერილი ს ტ რ ა ბ ო ნ ს იბერიის მიმართ. სამეფო ხელისუფლების ფუნქციები, როგორც ეს ჩანს ს ტ რ ა ბ ო ნ ი ს აღწერილობიდან, შეზღუდული იყო, რადგან მეფის შემდეგ მეორე პირი განაგებს სამართალს და მხედრობის ხელმძღვანელია. შემდეგში ქართულმა მატიანეებმა შეგვინახეს ცნობები იმის შესახებ, რომ მცხეთის მამასახლისს არ ჰქონდა უფლება დამოუკიდებლად ემოქმედა, არამედ მიმართავდა გვარს და მთლიანად მისგან იყო დამოკიდებული იმ საკითხების გადაწყვეტაში, რომლებიც სამეფო ძალაუფლების ძირითად არსს შეადგენდნენ. ანალოგიურ მოვლენას ადგილი ჰქონდა მე-4 საუკუნიდან ჩ. წ-მდე კოლხეთში, როგორც ეს ჩანს ქსენოფონტეს აღწერილობიდან, რომელიც ეხება მოსინიკების ყოფაცხოვრებას და სათემო ორგანიზაციას.

იბერია საკმაოდ მჭიდროდ დასახლებული ქვეყანა იყო; მოსახლეობა უმთავრესად მიწადმოქმედებას მისდევდა; იბერიაში განვითარებული საქალაქო ცხოვრება არსებობდა. იბერიის მთიანი ნაწილები მეომარი ტომებით იყო დასახლებული. ქალაქებში მოწყობილი იყო ბაზრები და საზოგადოებრივი შენობები, რომლებიც აგებული იყო სახუროთმოძღვრო წესების თანახმად და გადახურული იყო კრამიტის სახურავებით[1]. ეს მიუთითებს განვითარებულ ვაჭრობაზე, რომელიც, უდავოდ ხელს უწყობდა საგვარეულო წყობილების დაშლას. რომის გაელენას, რომელმაც ხელში ჩაიგდო უმნიშვნელოვანესი სავაჭრო გზები, არ შეიძლება არ დაეჩქარებინა საგვარეულო წყობილების დაშლა საქართველოში.

საგვარეულო წყობილების დაშლა შესაძლოა კოლხეთში უფრო ადრე მომხდარიყო, ვიდრე იბერიაში; კოლხეთი მდიდარი იყო გემთმშენებლობისათვის საჭირო ხე-ტყით, რომელიც მდინარეების საშუალებით ჩამოჰქონდათ. ამის გარდა, იქ დიდი რაოდენობით იყო სელი, კანაფი, ცვილი და ფისი; კოლხური სელის ნაწარმოები დიდათ განთქმული იყო და სხვა ქვეყნებში გატანის საგანს შეადგენდა. მ ი თ რ ი დ ა ტ ე ევპატორი, რომელიც რომს ეომებოდა, ამ ქვეყნიდან ღებულობდა მასალას ფლოტის ასაგებად[2]. კოლხეთის სანაპიროზე მდებარე დიოსკურია და ფასიდი — ჯერ კიდევ ძველად იონელების მიერ დაარსებული ახალშენები მნიშვნელოვან სავაჭრო ცენტრებს წარმოადგენდნენ; შემდეგში ეს ახალშენები რომაელებმა დაიპყრეს, რომელნიც შემდეგში ბიზანტიელებმა შეცვალეს.

მდინარე ფაზისი (რიონი) სანაოსნო იყო შორაპნის ციხემდე, რომელიც ჯერ კიდევ, ს ტ რ ა ბ ო ნ ი ს დროს იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ შეეძლო მთელი ქალაქის მოსახლეობის დატევა. ამ მდინარეზე შორაპნის ციხემდე ს ტ რ ა ბ ო ნ ი ს სიტყვით, ასოცი ხიდი იყო[3]. ციხიდან მდინარე მტკვრის მიდამოებამდე გაყვანილი იყო კეთილმოწყობილი ურმის გზა. ამ გზას დიდი ეკონომიური მნიშვნელობა ჰქონდა კოლხეთისთვის და იბერიისათვის, რადგან საქონელი ამ გზით მოდიოდა ტრანზიტით სხვადასხვა ქვეყნებიდან.

ვაჭრობის ინტენსიურ განვითარებას ადასტურებს სხვათაშორის ისიც, რომ ზოგიერთი ტომები, რომლებიც შავი ზღვის სანაპიროზეც ცხოვრობდნენ კავკასიონის ქედის ძირში, როგორც, მაგალითად, ჰენიოხები, ს ტ რ ა ბ ო ნ ი ს სიტყვით მეკობრობას ეწეოდნენ, თავს ესხმოდნენ სავაჭრო გემებს, ზოგჯერ კი ქალაქებსა და ქვეყნებს. ბოსფორის მფლობელები მათ დახმარებას უწევდნენ, თავის ნავსადგურებში უშვებდნენ მათ პატარა მსუბუქ ნავებს, ფულად აძლევდნენ მათ სანოვაგეს და ნებას რთავდნენ ნაძარცვი გაეყიდათ. ტყვეებს ჰ ე ნ ი ო ხ ე ბ ი ათავისუფლებდნენ მხოლოდ გამოსასყიდლით[4].

[1] В. Латышев, იქვე, გვ. 139.
[2] В. Латышев, იქვე, გვ. 157.
[3] В. Латышев, იქვე, გვ. 139.
[4] В. Латышев, იქვე, გვ. 154.

რომის გავლენა როგორც დასავლეთ ისე აღმოსავლეთ საქართველოს ეკონომიურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაზე თანდათან იზრდებოდა. ა რ ი ა ნ ე ს მოხსენება იმპერატორ ა დ რ ი ა ნ ე ს ა დ მ ი, შედგენილი მის მიერ 134 წელს, იმ პერიოდის საქართველოს ცხოვრების სწორ სურათს გვიხატავს და ახასიათებს იმ პრინციპსა და მეთოდებს, რომლებსაც მიმართავდნენ რომაელები ძალაუფლების გავრცელებისა და განმტკიცებისათვის ცენტრიდან დაშორებულ ქვეყნებში.

მთელი ქვეყანა, რომელიც პომპეუსის ლაშქრობათა დროს ერთ მთლიანობას წარმოადგენდა, დაყოფილი იყო ოთხ განცალკევებულ სახელმწიფოდ, რომელთაგან ზოგს რომის მიერ დაყენებული პირები განაგებდნენ. რომაელებს მტკიცედ ჰქონდათ მოკიდებული ფეხი ფასიდში; ძველად აგებულ თიხის კედლებისა და ხის კოშკების მაგივრად მათ ააგეს ახალი კედლები და კოშკები გამომწვარი აგურიდან, გაიყვანეს ორმაგი თხრილი, კედლებზე დადგეს საომარი მანქანები; გარნიზონს ოთხასი რჩეული მეომარი შეადგენდა. არიანებმა შავი ზღვის სანაპიროს შემოვლის დროს საჭიროდ სცნო ნავსადგურისა და იმ ადგილების უშიშროებისათვის, რომლებიც ციხის გალავნის გარეთ იმყოფებოდნენ და დასახლებული იყვნენ ყოფილი სამხედრო პირებით და მოვაჭრე ხალხით, გაეყვანა კიდევ ერთი თხრილი მდინარე რიონამდე[1]. დიოსკურიაში, რომელსაც ახლა უკვე ს ე ვ ა ს ტ ო პ ო ლ ი ეწოდება, მან ჯამაგირი დაურიგა რომაელ ჯარისკაცებს, შეამოწმა სიმაგრეები („კედელი და თხრილი") საჭურველი, პურის მარაგი[2]. ა რ ი ა ნ ე ს პერიპლი უძვირფასეს ისტორიულ საბუთს წარმოადგენს. იგი ცოცხალი ენითაა დაწერილი, მეტად ზუსტია და პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს. საყურადღებოა მასში მოყვანილი აღწერილობა ქალაქ ფასიდის ქალღმერთისა. როგორც ჩანს კიბელისა, რომლის ძველი კულტი გავრცელებული იყო შავი ზღვის ჩრდილო სანაპიროების თითქმის ყველა ბერძნულ ახალშენებში:

„ფასიდში შესავალთან, მარცხენა ნაპირზე დგას ფასიდის ქალღმერთის ქანდაკება, გარეგნული შეხედულებით ეს ქალღმერთი—უფრო რეა უნდა იყოს; ხელებში მას წინწილი უპყრავს. მისი საჯდომის ფერხთით გამოსახულია ლომები, და თვითონ იგი ისევე ზის, როგორც ფიდიასის რეა ათენში, დედის ტაძარში[3]".

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

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

საქართველოს მეფეებს პირადათ უხდებოდათ წასვლა რომში; ისინი რომიდან მიღებულ მითითებათა თანახმად მოქმედებდნენ; ცნობილია, რომ იბერთა მეფეს ფ ა რ ს მ ა ნ ს მეუღლითურთ ირჯელ მოუხდა გამგზავრება რომში გამოჩენილ დიდებულ ოჯახების წარმომადგენელთა თანხლებით; პირველად იგი წავიდა იმპერატორ ა დ რ ი ა ნ ე ს თ ა ნ და დიდი საჩუქრები მიართვა, რომელთა შორის ოქროსქსოვილი ქლამიდები იყო. რომში მან თავისი ვაჟითურთ მონაწილეობა მიიღო იბერთა ეროვნულ სამხედრო ვარჯიშობაში, რომელიც დიდათ

[1] В. Латышев, იქვ., გვ. 221.
[2] В. Латышев, იქვ., გვ. 222.
[3] В. Латышев, იქვ., გვ. 220.

მოეწონა იმპერატორ ადრიანეს; იმპერატორმა ნება დართო მას მსხვერპლი შეეწირა ღმერთთათვის კაპიტოლიუმში და ბრძანა დაედგათ მეფის ცხენოსანი ქანდაკება მარსის ველზე[1]. მეორეთ, იგი ეწვია იმპერატორ ანტონინეს[2], რომელსაც უფრო მეტი საჩუქრები მიართვა, ვიდრე ადრიანეს.

III საუკუნეში, 256 და 260 წლებს შორის, სკვითებმა ორი ლაშქრობა მოაწყვეს შავი ზღვის სანაპიროებზე. ხელში იგდეს და გაძარცვეს პიტიუნტი (ბიჭვინთა) და ტრაპეზუნტი, მაგრამ ვერ შესძლეს ფასიდის სიმაგრის აღება, დარბევას გადაურჩა სასახლე და ფასიდის არტემიდან ქალღმერთის ტაძარი[3].

ამ დროს ირანში მყარდება სასანიანთა დინასტია, რომელმაც მოკლე ხანში შექმნა მტკიცე სახელმწიფოებრივი ორგანიზაცია და მრისხანე მეტოქედ მოევლინა რომს აღმოსავლეთში. ირანელების პირველი ცდა, თავის პოლიტიკურ გავლენის ქვეშ მოექციათ იბერია, მარცხით დამთავრდა: დიოკლეტინემ დაამარცხა ძლევამოსილი ირანი; მაგრამ შემდეგდროიდან ირანის ბრძოლა რომთან, შემდეგ კი ბიზანტიასთან, რომელმაც ხელში ჩაიგდო წინად რომისადმი დაქვემდებარებული გამაგრებული ადგილები, განუწყვეტლად სწარმოებს, ხან მეტი, ხან ნაკლები სიძლიერით.

ზოგჯერ საქართველოზე გავლენის სფერო ორივე მხარის შეთანხმებით იყოფა: აღმოსავლეთი საქართველო შედის სასანური ირანის გავლენის სფეროში, დასავლეთი—ბიზანტიაში. ამ დროს აღმოსავლეთ საქართველოში—სირიიდან და პალესტინიდან სომხეთის გზით, დასავლეთ საქართველოში კი—ბიზანტიიდან, შავი ზღვის სანაპირო ახალშენების გზით, შემოდის ქრისტიანული სარწმუნოება, რომელიც საბოლოოდ მყარდება აქ IV ს. მეორე ნახევარში. ქრისტიანული რელიგია შემოვიდა საქართველოში, როდესაც აქ უკვე კლასობრივი დანაწილება სავსებით ჩამოყალიბებული იყო, თანდათან შეიქმნა მსხვილ მემამულეთა წარჩინებული კლასი, რომელმაც წამყვანი როლის შესრულება დაიწყო ქვეყნის ცხოვრებაში.

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

XVI საუკუნის ერთ ქართულ ხატის მოჭედილობაში ჩასმულია სარდიონიქზე ამოკვეთილი მშვენიერი კამეა, რომელზედაც გამოსახულია იზიდა ქალღმერთი პროფილში, მისთვის დამახასიათებელი თავსაბურით[4]. თავისი სტილით და შესრულების ტექნიკით კამეა წარმოადგენს ალექსანდრიის გლიპტიკის ტიპიურ ძეგლს და თარიღდება III საუკუნით ჩ. წ-მდე.

შემთხვევით მონაპოვართა შორის საქართველოში გვხვდება აგრეთვე რომაული ხელოვნების შემოტანილი ნაწარმოები. ლეჩხუმში (სოფელი უსახელო) ნაპოვნია ოქროს მცირე ბალთა თლილი ბროლით შემკული, რომელზედაც ზურგის მხარეზე გამოსახულია ჰელიოსის რელიეფური თავი; სტილის მიხედვით ე. პრიდიკი მას ათარიღებს I საუკუნით ჩ. წ-მდე (ტაბ. 26). იმავე ტექნიკით შესრულებულია ბათუმში ნაპოვნი იმპერატორ ლიუციუს ვერის თავი, გამოცემული ბ. ფარმაკოვსკის მიერ.

[1] В. Латышев, იქვე, გვ. 622.
[2] В. Латышев, იქვე, ტ. II, გვ. 294.
[3] В. Латышев, იქვე, გვ. 790—791.
[4] A. I. Amiranachvili. Un camé antique à Tiflis, Paris, 1931 (Revue archéologique).

საყურადღებო განძი ნაპოვნი 1930 წ. ენგურის მარჯვენა ნაპირზე, სოფელ ტაგილონის მახლობლად[1]. აქ აღმოჩენილი იყო ოქროს, ვერცხლის, ბრინჯაოს და რკინის საგნები, რომლებიც სამარხის ინვენტარის ნაწილს შეადგენენ. სამწუხაროდ ბევრი მათგანი დაიკარგა, გადარჩენილი საგნები ზუგდიდის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ინახება. დიდად საყურადღებოა ოქროდან გაკეთებული შიგნიდან ცარიელი ირმის თავი; ნივთი მშვენივრადაა შენახული. (ტაბ. 25). იგი შესრულებულია იშვიათი მოხდენილობით. განსაკუთრებით კარგადაა გაკეთებული შუბლის ძვალი, ყბების კუნთები და ცხვირის ხრტილი. თავის ზედაპირი ჭედვითაა დამუშავებული, მშვენივრადაა გადმოცემული ბეწვი, რომელიც მსხვილ კულულებად ხუჭუჭდება შუბლზე, ყურებს უკან და თვალებს ზემოდ. ბეწვის გადმოცემა გვაგონებს ადრეული რომაული ხელოვნების ძეგლებს, რომლებიც იმეორებენ ელინისტურ ნიმუშებს ან ბაძავენ მათ. თვალების მაგივრად ჩასმული ყოფილა მინის თვლები, რომელთაგან მხოლოდ ბუდეებია დარჩენილი.

სხვა ნივთებს შორის ყურადღებას იპყრობს კარგად შენახული, შიგნიდან ცარიელი, კასრისმაგვარი მძივი, რომელიც ორი შეკავშირებულ ნახევრისაგან შესდგება. მისი ზედაპირი ხუთ ზოლად არის გაყოფილი ზემოდან მიმაგრებული მავთულების საშუალებით, რომლებიც შემკულია საკმაოდ მსხვილი მარცვლოვანი ბირთვებით. საყურადღებოა აგრეთვე ოქროს ორი ამოზნექილი ბალთა მოჩუქურთმებული ამოყვანილი გამოსახულებებით. ბალთებზე გამოსახულია მერიდიანულად განლაგებული ოთხი ფასკუნჯის თავი, რომლებიც გველებს ყლაპავენ. ცენტრში მოთავსებულია ოთხფურცლიანი ვარდული. ფასკუნჯების თავებს შორის გამოსახულია ჯიხვის ორი თავი დაბლა დახრილი რქებით. ნაპირი მოვლებულია მსხვილი მარცვლებისაგან შემდგარი ორნამენტით.

რომაული ხელოვნებისათვის ტიპიურია ვერცხლიდან კვერით ნაჭედი ზემოთ გაფართოებული ჭიქის სახის ჭურჭელი, გადაზნექილი ნაპირებით. მის ერთ მხარეზე შენახულია სახელურის კვალი; ცალკე ნაპოვნი, ლომის ჩამოსხმული თავი რგოლით პირში, მიკავშირებული იყო ამ ჭურჭელზე. ლომის თავი კარგადაა მოდელირებული მსხვილი ხაზებით, დეტალების დამუშავების დაუწვრილმანებლად; მსხვილი თვალები, მკვეთრად აღნიშნული ქუთუთოებით და გუგებით. რომაულისავე წარმოშობისაა ვერცხლიდან კვერით ნაჭედი მომცრო, კვერცხის მაგვარი ფორმის თასი (ტაბ. 25), რომლის კედლები გამოყოფილია კანელურებით, მისი ნაპირი შემკულია ჭედური ორნამენტალური ზოლით — პალმეტების მწკრივის სახით; პალმეტები მოთავსებულია ოვალებში და ერთმანეთისაგან დაშორებულია წყვილი, ვერტიკალურად განლაგებული რგოლებით. შენახულია აგრეთვე რკინის მერანგის და ლაგამის ნაშთები. მარცვლოვანი ბირთვებით დამუშავებულ ოქროს მოჭედილობის ფრაგმენტები, ალბად, ამკობდნენ იარაღის ტარს, ოქროს მცირე ბალთები კი, — ტყავის ასხმულ სარტყელს ან ცხენის საკაზმავს.

ნივთების მთელი კომპლექსი ორ ძირითად ჯგუფად განიყოფა: ელინისტურ — რომაული ჭურჭელი და იარაღი, და ოქროს ნივთები, რომლებშიც მკვეთრად გამოხატულია ადგილობრივი სტილის ნიშნები.

ვერცხლის ჭურჭლები ენათესავება რომაულ-ელინისტურ ტორევტიკის ტიპიურ ნიმუშებს, რომლებიც ნაპოვნი იყო როგორც შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროზე და ამიერ-

[1] Ш. Я. Амиранашвили, Новая находка в низовьях реки Ингури, Тифлис, 1935.

კავკასიაში, ისე იტალიასა და დასავლეთ ევროპაში. ვერცხლის პურჭელი გვაძლევს გადმუშავებულ ელინისტურ ფორმებს, რაც დამახასიათებელია ადრეული რომაული ხელოვნებისათვის.

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

ბალთები ჭდეული გეომეტრიული ორნამენტით და ცხოველთა სტილის მორთულობით ცნობილია განათხარ მასალებში ყუბანის ყორღანებიდან და რომის მფლობელობის დამყარების ხანას მიეკუთვნებიან. ამ სამარხის ნივთებისათვის დამახასიათებელია გამოყენება ირმის თავისა და რქების გამოსახვაში და ბეწვის გადმოცემაში; ჭდეის რელიეფური ტექნიკით გამოსახულია ცხოველები მეორე მრგვალ ბალთებზე; გამოყენებულია აგრეთვე მარცვლოვანი ბირთვები და გრეხილური. აღნიშნული ხერხები და ფერადი მინისათვის განკუთვნილი ბუდეები დამახასიათებელ მოვლენას შეადგენს ამიერკავკასიის და ბოსფორის ტორევტიკისათვის. ამ სამარხის მთელ ინვენტარს ა. ამირანაშვილი აკუთვნებს ეგრეთწოდებულ „აღმოსავლურ ელინიზმის“ ძეგლების ფართე წრეს, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება ირანის და ელინისტურ-რომაულ სამყაროს კულტურას და სამარხს ათარიღებს I საუკუნის მეორე ნახევრით ან II საუკუნის დასაწყისით.

მცხეთაში ნაპოვნია რიტუალური ჭურჭლის ვერცხლის ორი ტარი, რომლებზედაც გამოსახულია მელეაგრი[1]; იგი ბრტყლად გადმოცემულ შემაღლებულ ადგილზე, ალბად, კლდეზე დგას. სხეული მარჯვენა ფეხზეა დაყრდნობილი, მარცხენა მუხლშია ოდნავ მოღუნული და გაწეულია მარჯვნივ. მთელი ფიგურა მარცხნივ არის ნახევრად მიბრუნებული, მარცხენა ხელი შუბზეა დაყრდნობილი. ჭაბუკს თავი მიბრუნებული აქვს მარჯვენა მხრისკენ. მელეაგრის კისერზე ჩანს წამოსასხამი, რომელიც წვრილი, კეცილი ნაოჭებით ზურგიდან მუხლებამდე ეშვება; სხეული წინ გაშიშვლებულია, ტანის პროპორციები მწყობრია, კუნთები გადმოცემულია რბილი რელიეფით; კლდესთან დევს თხის თავი. ტარის ბოლოები მთავრდება გედის თავით.

მცხეთაში აღმოჩენილ ტარებზე გამოსახულ ჭაბუკ მონადირის ქანდაკების ტიპი, რეპლიკების დიდი რაოდენობის მიხედვით, უახლოვდება IV-ს განთქმულ ორიგინალს, რომელიც სკოპასს ან მისი წრის რომელიმე მოქანდაკეს ეკუთვნოდა. მცხეთის ფიგურების სტილისტიკური თავისებურებანი საშუალებას იძლევა დავაზუსტოთ მათი თარიღი II საუკუნის ნახევრით, ადრიანეს და ანტონინის ეპოქით, რომელიც ცნობილია ელინისტური ნიმუშების ძლიერი გატაცებით.

1923 წ. მცხეთაში გახსნილი იყო სამარხი, სადაც სხვა ნივთებს შორის აღმოჩნდა ოქ-

[1] A. Amiranaschvili, Zwei Henkel eines silbernen Gefässen aus Mzchetha (Georgien). Sonderabdruck aus Archäologischer Anzeiger, 1934, 1/2.

რომ დიადემა და ბრინჯაოს მედალიონი ანტონოეს გამოსახულებით პროფილში. ცნობილია, რომ იმპერატორ ადრიანეს ბრძანებით დაღუპულ ანტონოეს ღვთაებრივ პატივს სცემდნენ. მის პატივსაცემად იგებოდა ძეგლები, მისი სკულპტურული გამოსახულებები დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ. სამარხის ინვენტარი, რომელსაც, სამწუხაროდ, მთლიანად არ მოუღწევია ჩვენამდე, მიგვითითებს, რომ იგი ეკუთვნის მაღალი საზოგადოებრივი მდგომარეობის მქონე პირს და შესაძლოა რომ იგი იმყოფებოდა იბერიის მეფე ფარსმანის მხლებელთა რიცხვში, როდესაც ფარსმანი რომში გაემგზავრა იმპერატორ ადრიანესთან.

მცხეთის ტერიტორიის წინასწარ შემუშავებული გეგმიანი მეცნიერული შესწავლა დაიწყო 1937 წელს, როდესაც სადირექტივო ორგანოების გადაწყვეტილებით აკადემიკოსი ი. ჯავახიშვილის ხელმძღვანელობით, სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალისა და საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმების მიერ ჩატარებული იყო არქეოლოგიური გათხრები. 1941 წლის, დასაწყისიდან 1947 წლამდე არქეოლოგიურ სამუშაოებს წარმატებით აწარმოებდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, აკადემიკოს ს. ჯანაშიას ხელმძღვანელობით. 1938—1944 წლების გათხრების შედეგად ძირითადად საესებით გარკვეულია ძველი ქალაქის და არმაზის—ციხისა და სევსამორის ციხის ტოპოგრაფია.

მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, ბაგინითის მთის მწვერვალზე, რომელიც თითქმის შვეულ კედლადაა მორღვეული მდინარისაკენ კარსანის ხევიდან ვიდრე მდინარე არმაზის-წყალამდე, შენახულია ციხე-ქალაქ არმაზის-ციხის გრანდიოზული ნანგრევები; ეს ციხე-ქალაქი ძველ მწერლებისთვის ცნობილია სახელწოდებით: არმაზიკე (სტრაბონი). არმასტის (პლინიუსი), არმასტიკა (პტოლომე).

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

გათხრების მონაცემების თანახმად მცხეთა, ჯერ კიდევ II ათასწლეულში ჩ. წ-მდე საკმაოდ მჭიდროდ ყოფილა დასახლებული, ბაიერნის გათხრებმა (1871—1877) ფართო ტერიტორიაზე სამთავროს მონასტერსა და ბებრის-ციხეს შორის, გამოავლინა ძველი ნეკროპოლის არსებობა, რომელიც სამწუხაროდ ზერელედ იყო შესწავლილი. მხოლოდ 1938—1941 წ.წ. გათხრებმა გამოავლინეს სამთავროს ნეკროპოლში მრავალი სამარხები, რომლებიც თარიღდებიან II ათასწლეულის შუაწლებიდან ჩ.წ-მდე—ქრისტიანობის გავრცელების ხანამდე. სამთავროს ნეკროპოლს 14 ჰექტარამდე უჭირავს. 1940 წ. გათხრილი იყო ყორღნული ტიპის სამარხი, რომელიც თავისი ინვენტარის ხასიათით ენათესავება თრიალეთის ჩ. წ-მდე II ათასწლეულის სამარხებს. უძველეს ხანას ეკუთვნის ყამირული ორმოს სამარხები, ბრინჯაოს ინვენტარით, განსაკუთრებული ტიპის ბრინჯაოს მახვილებითა და სარტყლებით, რომლებიც შემკულია რთული, ლითონზე დიდი ხელოვნებით გრავირებული კომპოზიციებით.

ელინისტურ-რომაულ ხანაში ყამირის ორმოს სამარხებს ცვლის ქვაყუთების და ქვევრის სამარხები. ეს სამარხები უმეტეს შემთხვევაში ზუსტად თარიღდებიან მათშივე აღმოჩენილი მონეტებით, რომლებიც ავგუსტოსის, დომიციანეს, ადრიანეს და პართელ მეფეების ხანას ეკუთვნიან, დიდი რაოდენობით აღმოჩენილია უდავოდ ადგილობრივი წარმოშობის ოქროს სამკაულები და მხატვრული წარმოების ნიმუშები, რომლებიც ადასტურებენ ქვეყნის მაღალ კულტურას იმ ხანაში. გათხრების დროს აღმოჩენილია ორი სტელა ძველი ებრაული და ბერძნული წარწერებით. ბერძნულ წარწერაში მოხსენებულია მხატვართ-უხუცესი და ხუროთმოძღვარი ავრელი-აქოლისი. წარწერა თარიღდება IV და V ს. ს. მიჯნით ჩ. წ.[1]

საყურადღებო ბერძნული წარწერაა მოყვანილი ქვაზე, რომელიც აღმოჩენილი იყო 1867 წელს, სამხედრო გზის გაყვანის დროს, მტკვარზე ახალი ხიდის მახლობლად[2]. წარწერა თარიღდება 75 წ. ჩ. წ. თარგმანში წარწერა ასე იკითხება:

„იმპერატორმა კეისარმა ვეს-
პასიანე ავგუსტოსმა, დიდმა
პონტიფექსმა, შვიდჯერ
ტრიბუნის ხელისუფლებით აღჭურვილმა,
თოთხმეტჯერ იმპერატორად გამოცხადებულმა,
ექვსჯერ კონსულმა, შვიდჯერ დეზიგნი-
რებულმა, მამამ მამულისამ, ცენზორმა“,

„და იმპერატორმა ტიტე კეისარმა,
ავგუსტოსის ძემ, ხუთჯერ ტრიბუნის
ხელისუფლებით აღჭურვილმა, ოთხჯერ
კონსულმა, მეხუთეჯერ დეზიგნირებულმა,
ცენზორმა“.

„და დომიციანე კეისარმა, ავგუსტოსის ძემ,
სამჯერ კონსულმა, მეოთხეჯერ დეზიგნირებულმა,
იბერთა მეფეს მითრიდატეს, მეფე ფარსმანისა და
იამასასპოს ძეს, კეისრის მეგობარსა და
რომაელთ მოყვარულს, და ხალხს,
ეს კედლები განუმტკიცეს“.

ეს წარწერა, ისევე, როგორც გათხრების ტერიტორიაზე ნაპოვნი ახალი ეპიგრაფიკული ძეგლები საქართველოს მუზეუმში ინახება.

მცხეთის სადგურიდან ორი კილომეტრის დაშორებით, შედარებით მცირე ბაქანზე, არმაზის-ხევისა და მტკვრის შესართავთან, 1937—1938 წ. წ. გათხრებმა გამოავლინა რომაული ხანის აბანოს ნაშთები. ამ ნაგებობის მახლობლად 1940 წელს აღმოჩენილი იყო არმაზის პიტიახშების ნეკროპოლი, რომელმაც უმდიდრესი მასალა მოგვცა; ეს მასალა შუქს ჰფენს იბერიის წარსულს I—IV ს. ს. ჩ. წ. ნაპოვნია მთლიანი ქვიდან გამოკვეთილი დიდი სარკოფაგები, გადახურული ქვის ფილებით — ბრტყელი ან ორქანიანი ფილები ფრონტონე-

[1] თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 254—257.

[2] გ. წერეთელი, ბერძნული წარწერა ვესპასიანეს ხანისა, თბილისი, 1958.

ბით; მიცვალებულები იწვნენ სპეციალურ ვერცხლისფეხებიან სარეცელზე. მდიდარი ინვენტარი შესდგებოდა ადგილობრივი ნაკეთობის ვერცხლის ნივთების დიდი რაოდენობისაგან, ხშირად შეწირულების ან საჩუქრად ბოძების აღმნიშვნელი წარწერებით; მოპოვებულია საიუველირო ხელოვნების მხატვრული ნაწარმოებები ბაჯაღლო ოქროდან, ძვირფასი თვლებით და ფერადი სმალტით შემკული, და გემმები დასაფლავებულ პირთა პორტრეტებით, რომელთა სახელები აღნიშნულია ბერძნული წარწერებით. მთლიანადაა შენახული პიტიახშ ა ს პ ა რ უ გ ი ს მდიდარი ინვენტარი[1]; მისი პორტრეტული გემმა გამოირჩევა ფაქიზი ნამუშევრობით და გადმოცემის რეალიზმით. იმავე სარკოფაგში აღმოჩენილია გემმა, რომელზედაც გამოსახულნი არიან მეუღლეები ძევახი და კარპაკე ბერძნული წარწერით[2], როგორც ჩანს ესენი უნდა იყვნენ პიტიახშ ასპარუგის მშობლები. მთელი ინვენტარი თარიღდება II ს.ჩ.წ.; სარკოფაგში № 2, ადგილობრივი ხელობის ვერცხლის ლანგარზე მოყვანილ მეფე დადესის ბერძნული წარწერის თანახმად,[3] დამარხული ყოფილა ზერსუმა პიტიახში, რომლისათვის მეფეს უბოძებია ხსენებული ლანგარი.

არა ნაკლებ საყურადღებო იყო არმაზში ორი სტელის აღმოჩენა, რომელთაგან ერთი არამეულია, მეორეზე კი მოთავსებულია წარწერა ბერძნულ და არამეულ ენებზე. პირველი წარწერა ჯერჯერობით არ არის მთლიანად წაკითხული, მეორე კი ამოკითხულია პროფ. გ. წ ე რ ე თ ე ლ ი ს მიერ[4]. არამეული ტექსტი გადმოცემულია არამეული დამწერლობის განსაკუთრებული სახეობით, რომელსაც ამიერიდან „არმაზული“ ეწოდება. ეს წარწერა გვაუწყებს:

„მე (ვარ) სერაფიტი, ასული ზევახისა, მცირისა პიტიახშისა ფარსმან მეფისა, მეუღლე იოდმანგანისა—ძლევამოსილისა და მრავალი გამარჯვების მომპოვებელი ეზოს მოძღურისა ქსეფარნუგ მეფისა—ძისა აგრიფა ეზოს მოძღურისა ფარსმან მეფისა. ვაება ვაებისა. ის ვინც იყო ახალგაზრდა და იმდენად კეთილი და მშვენიერი იყო, რომ არავინ იყო (მისი) მსგავსი სილამაზით. და გარდაიცვალა 21 წლისა“. ბერძნული წარწერა ემთხვევა არამეულს: „სერაპიტი, ასული უმცროსი პიტიახშის ძევახისა, მეუღლე პუბლიკიოს აგრიპა პიტიახშის ძის იოდმანგანისა იბერთა მეფის დიდი ქსეფარნუგის მრავალთა გამარჯვებათა მომპოვებელი ეპიტროპისა. გარდაიცვალა ახალგაზრდა, 21 წლისა, რომელსაც ჰქონდა უბადლო სილამაზე“[5].

წარწერა უნდა მიეკუთვნოს II ს. ჩ. წ. მეორე ნახევრის დასაწყისს. წარწერიდან ვიგებთ, რომ სერაპიტის მამა—უმცროსი პიტიახში ძევახი და იოდმანგანის მამა—აგრიპას ეპიტროპი, მეფე ფარსმანის თანამედროვეები იყვნენ. ცნობილია, რომ იბერთა მეფე ფარსმანი მეგობრულ განწყობილებაში იყო რომის იმპერატორ ადრიანესთან (118—138) და ანტონინთან (139—161) და მან ორჯელ იმგზავრა რომში.

არმაზში აღმოჩენილ მხატვრული კულტურისა და ეპიგრაფიკულ ძეგლების პარალელური შესწავლა ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს ძველი იბერიის კულტურის შესახებ, სადაც

[1] მ ც ხ ე თ ა, არქეოლოგიურ გათხრათა შედეგები, ტ. I, თბილისი, 1955. (ა. მ. ა ფ ა ქ ი ძ ე, გ. ფ. გ ო ბ ე ჯ ი შ ვ ი ლ ი, ა. ნ. კ ა ლ ა ნ დ ა ძ ე, გ. ა. ლ ო მ თ ა თ ი ძ ე, არმაზისხევის არქეოლოგიური ძეგლები 1937—1949 წწ. გათხრების მიხედვით).

[2] თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 261.

[3] თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, იქვე, გვ. 265—266.

[4] გ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, არმაზის ბილინგვა, თბილისი, 1943, გვ. 16.

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

[5] თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 250-253.

ადგილობრივ ნიადაგზე ერთმანეთს ერწყმოდა რომის, პართიისა და მცირე აზიის ქვეყნების ტრადიციები, რომელნიც ეზიარნენ არამეულ კულტურას.

ქართულ მხატვრული კულტურის ზოგადი ხასიათისა და მნიშვნელობის გასარკვევად დიდი მნიშვნელობა აქვს მცხეთა-არმაზის არქეოლოგიურ გათხრებს. განსაკუთრებით იმ პერიოდის, როდესაც საქართველო იძულებული გახდა ეცნო რომის პოლიტიკური ზეგავლენა. არმაზის პიტიახშთა სამარხების მდიდარი ინვენტარი, განსაკუთრებით მცირე ხელოვნების ნიმუშების სტილის შესწავლა არკვევს იმ გარემოებას, რომ ქართველ ოსტატებს საესებით დაუფლებული ჰქონდათ რომაული წარმოშობის მხატვრული წარმოების პრინციპები და სტილი. ახალი მხატვრული სტილის ათვისებას ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ საქართველო გაცილებით უფრო ადრინდელი ხანიდან იცნობდა ბერძნულ კულტურას, რომლის გავლენა განსაკუთრებით გაძლიერდა აღმოსავლეთ ქვეყნებში—ელინიზმის გავრცელების პერიოდში; საქართველოს სოციალური წყობილება ხსენებული პერიოდის ატარებს იმ ნიშნებს, რომლებიც დამახასიათებელია მონათმფლობელური საზოგადოებრივ-ეკონომიური ფორმაციისათვის, რამაც ხელი შეუწყო და მოუმზადა ნიადაგი საკუთარი ანტიკურობის ჩამოყალიბებას და ელინისტური კულტურის ათვისებას.

არმაზის ნეკროპოლის სამარხ № 6 აღმოჩნდა ვერცხლის თასი, რომელშიაც მოთავსებულია ადრიანე კეისრის გამოსახულება ვერცხლის ბიუსტის სახით (ტაბ. 27), ხოლო სამარხ № 2 იპოვეს. ვერცხლის თასი, რომლის ფსკერზე გამოსახულია ანტინოეს რელიეფური ბიუსტი პროფილში (ტაბ. 28). ორივე გამოსახულებას დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ - ისტორიული თვალსაზრისით საქართველოს და რომის ურთიერთობის გამოვლინებისათვის. ცნობილია რომ ერთ დროს გავრცელებული იყო წესი, მაგიდის საზეიმოდ მორთვის დროს უნდა გამოეტანათ რომის კეისრის გამოსახულება, რომელიც იმ დროს მმართავდა რომის სახელმწიფოს და რომელთანაც იბერიის მეფე მეგობრულ ურთიერთობაში იმყოფებოდა. ადრიანე კეისრის (117—138) და მისი უახლოესი მეგობრის ანტინოეს (130) გამოსახულებათა მოთავსება საზეიმოდ მოწყობილ მაგიდაზე უნდა ჩაითვალოს თაყვანისცემის და პატივისცემის ნიშნად. პროფ. ლ. ა. მაცულევიჩი საესებით სამართლიანად ამ კატეგორიის ნივთებს „დიპლომატიურ“ ვერცხლის სერვიზს უწოდებს[1]. ცნობილია რომ იბერიის მეფემ ფარსმან II ორჯელ იმოგზაურა რომში: ერთხელ ადრიანე (117—238) კეისრის დროს, მეორე ანტონინე პიუსის (138 — 161) მმართველობის დროს; ადრიანე კეისრის ბრძანებით მარსის მოედანზე დადგეს ცხენოსანი ქანდაკება იბერიის მეფის ფარსმან II გამოსახულებით[2]. ამავე ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოთ ვერცხლის თასი, რომლის ფსკერზე გამოსახულია ოქროს ბარელიეფის სახით სეპტიმი სევერის (193—211) პორტრეტული ბიუსტი ბაგინეთის სარკოფაგიდან.

მხატვრული ანალიზი დასახელებული ძეგლების, განსაკუთრებით მათი შედარება რომაული ხელოვნების ორიგინალებთან, ამტკიცებს, რომ ანტინოეს[3] რელიეფური გამოსახულება და სეპტიმი სევერის შესრულებულია უშუალოდ ანტონოისა და სევერის[4] მედალიონების ყალიბიდან. რელიეფის ზედაპირის დამუშავების წესი, პორტრეტული გამოსახულების ზოგა-

[1] А. А. Мацулевич, Черты древней грузинской культуры по находкам в Армазисхеви, Л., 1950 (ხელნაწერი), გვ. 1—65.

[2] ფარსმან II შესახებ ცნობები მოყვანილი აქვს ტაციტს (Ann. VI, 31 შმდ., XI, 8 შმდ., XII 44 შმდ., XIII 6, 37) და კასი დიონს (VIII, 24, 3).

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

[4] A. Hekler, იქვე, ტაბ. 267 b.

დი მხატვრული სახე, ღვთაებრიობის მკვეთრი ასახვა ანტინოის გამოსახულებაში, საშუალებას გვაძლევს აღნიშნული ძეგლები მივიჩნიოთ რომაული ხელოვნების ნაწარმოებებად, ან რომაული ხელოვნების ძლიერი გავლენის მყოფ ადგილობრივ ხელოვნების ნიმუშებად. თასები კი უთუოდ ადგილობრივ უნდა იყვნენ დამზადებული.

სულ სხვა მხატვრული სახე აქვს ადრიანე კეისრის პორტრეტულ გამოსახულებას. იკონოგრაფიული ნიშნებით იგი მეტად უახლოვდება ადრიანეს ცნობილ პორტრეტებს[1], განსაკუთრებით ათენის ნაციონალურ მუზეუმში დაცულ ადრიანე კეისრის ბიუსტს (განმეორებულია სამოსელის ფრაგმენტი მარცხენა მხარეზე). არმაზის ბიუსტი შესრულებულია უშუალოდ ადრიანეს ერთ-ერთ სკულპტურულ ბიუსტიდან. პირსახის მოდელირების წესი, თმისა და წვერ-ულვაშების, შუბლის, ლოყების, კისრის შესრულების მანერა არმაზის ბიუსტის რამდენადმე განსხვავდება დედნისაგან. მოდელირებას ეტყობა გარკვეული სიმშრალე და განზოგადება, რითაც არმაზის ბიუსტი განსხვავდება რომაულ ორიგინალისაგან. ნაწილობრივ ეს შთაბეჭდილება აიხსნება თვით ლითონის ფაქტურით; ამ შემთხვევაში ვერცხლის ბიუსტი გაპრიალებულია ოსტატის მიერ საგანგებოდ, რათა გამოვლინებული ყოფილიყო ლითონის თავისებური სილამაზე, მისი ბრწყინვალება მიმაჩნია შესაძლებლად, რომ ადრიანეს პორტრეტული ბიუსტი იყოს შესრულებული ქართველი ოსტატის მიერ რომაული დედნის მიხედვით, რომელიც თან ახლდა იბერიის მეფეს ფარსმან II რომში პირველი გამგზავრების დროს.

სახვითი ხელოვნების ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ნაწარმოებად უნდა ჩავთვალოთ ქალწული ქალღმერთის რელიეფური გამოსახულება სამარხ № 6-დან, რომელიც მიმაგრებული იყო თასის ფსკერზე (ტაბ. 26). ქალის რელიეფური ბიუსტი გამოირჩევა შესრულების მაღალი მხატვრული დონით. თავი მოხდენილად დახრილი მარცხენა ხელისაკენ, რომელშიაც მას ჯიხვის ყანწი უპყრავს. სიუხვისა და დოვლათიანობის ყანწის პირიდან გამოჩენილია ყურძნის მტევნები, პურის თავთავები, ვაშლები და გირჩის მაგვარი ნაყოფი; მარცხენა მხარეზე სამოსლის ზემოთ გადადებული აქვს ბეწვიანი ტყავი ცხერისა, რომელიც ჰფარავს ნახევრად შიშველ გულ-მკერდს. ბეწვიან ტყავს აქვს ცხოველის ჩლიქი. აღსანიშნავია, რომ ჯიხვის რქაში, რომელიც სიუხვისა და დოვლათიანობის ყანწს წარმოადგენს მოთავსებულია ერთად მოსავლის აღმნიშვნელი ელემენტები, რელიგიურ-სიმბოლიური დანიშნულების მქონე პინიის ნაყოფი და ცხოველის ბეწვიანი ტყავი. ლ. ა. მაცულევიჩი[2] ქალღმერთის გამოსახულებას თვლის განსახიერებად „ან ზაფხულის მისი დოვლათიანობით, რომელიც დღესასწაულით აღინიშნება, ან სექტემბრის თვის გამოსახულებად, რომელსაც ახასიათებს რთველის დროს ყანებიდან და ბაღებში აღებული უხვი მოსავალი და მატყლის სიუხვე“.

გამოსახულების ვინაობის დაზუსტებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ ქალღმერთის გამოსახულებას არა აქვს თავსაბურავი, რომელსაც გარკვეული სიმბოლუ-

[1] A. Hekler, იქვე, ტაბ. 246 a—b, 247 a—b, 248 b, განსაკუთრებით ადრიანეს ბიუსტი ათენის ნაციონალური მუზეუმისა, ტაბ. 258 და სხვ.

[2] Л. А. Мацулевич, Черты древнегрузинской культуры по находкам в Армазисхеви (ხელნაწერი). ქალთა განსახიერების შესახებ იხ. Л. А. Мацулевич, Византийский антик и Прикамье. Материалы и исследования по археологии СССР № 1, стр. 151—152, табл. IV.

რი მნიშვნელობა აქვს. უბრალო ზონარი, თავსაბურავის მაგიერად, ოდნავ ამაგრებს თმების ხშირ და სქელ ნაწნავებს, რომლებიც ლამაზად ეფინება მას მხრებზე, რაც ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ აქ გამოსახულია ქალღმერთი, რომელიც ბუნების ნაყოფიერების მარადიული აღორძინების ძალის განსახიერებას წარმოადგენს. შესაძლებელია თუ არა იგი მიეჩნიოთ ქალაქის ან რომელიმე ქვეყნის განსახიერებად ისე როგორც ალექსანდრიის განსახიერების ბიუსტი ბოსკორეალეს თასზე? ამგვარ განმარტებას ეწინააღმდეგება ის გარემოება, რომ მიღებული წესის თანახმად, ქალაქის ან ქვეყნის განსახიერებას აუცილებლად უნდა ქონდეს შესაფერისი ატრიბუტი. ამიტომ, თავსაბურავის უქონლობა, რომელსაც გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა ქონდა, არ გვაძლევს საშუალებას აღნიშნული გამოსახულება მიეჩნიოთ გარკვეული ქვეყნის ან ქალაქის განსახიერებად. თმები ქალღმერთის, რომლებიც თავისუფალი ნაწნავებით ფარავენ მხრებს, მოგვაგონებს კოლხურ მონეტებზე მოთავსებულ ქალის გამოსახულებას პროფილში. კოლხურ მონეტებზე უთუოდ უნდა იყოს გამოსახული ქალღმერთი ქალაქის მფარველი. არიანე, იბერიის მეფის ფარსმან II თანამედროვე, რომის ხელისუფლების წარმომადგენელი კაპადუკიაში, თავის საანგარიშო მოხსენებაში, რომელიც შედგენილია 134 წ. გვაწვდის მეტად საინტერესო ცნობას: „ფასიდის შესავალში, მარცხენა ნაპირზე დგას ქანდაკება ფასიდის ქალღმერთისა, გარეგანი შეხედულებით ეს ქალღმერთი ყველაზე მეტად რეას ჰგავს; ხელში მას წინწილი უპირავს; მისი სავარძლის (საჯდომის) ფერხთით ლომებია გამოსახული, ხოლო თვითონ იგი ზის როგორც ფიდიასის რეა ათენში, დედის ტაძარში“[1]. ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ აქ საქმე გვაქვს არა ბერძენთა ქალღმერთის რეას გამოსახულებასთან, არამედ „ღმერთების დიდი დედისა და ნადირთა მფარველის“ მცირე აზიაში გავრცელებულ კიბელას კულტთან. აქ იგი გვევლინება ქალაქის მფარველ ღვთაების სახით, ადგილობრივ ქალღმერთად, ვინაიდან არიანე მას ფასიდის ქალღმერთს უწოდებს. არიანეს არა აქვს ნაჩვენები, როგორი იყო ამ ქალღმერთის თავსაბურავი, ჰქონდა თუ არა მას გვირგვინის სახე, რომელიც ქალაქის გალავანს ასახავდა არსებული ჩვეულების მიხედვით. როგორც უკვე შენიშნული იყო კოლხურ მონეტებზე გამოსახული ქალის თავი პროფილში გაშლილი ნაწნავებით უთუოდ ქალაქ ფასიდის მფარველ ღვთაებას წარმოადგენდა. საუკუნეების მანძილზე ერთი და იმავე ტიპის განმეორება და ის გარემოება, რომ მონეტაზე არ არის ქალაქის სახელწოდება აღნიშნული, ადასტურებს, რომ იგი იჭრებოდა მთელი კოლხეთისათვის, აღმოსავლეთ საქართველოში კოლხურ მონეტას ვხედავთ მცირე რაოდენობით, გამონაკლისის სახით[2].

როგორც აღვნიშნეთ დოვლათიანობის ჯიხვის ყანწის ნაპირიდან უხვად გამოდის დედამიწის სხვადასხვა ნაყოფი; განსაკუთრებით აღსანიშნავია პურის თავთავები, რომელთაც სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ და დაკავშირებული არიან ცერერას კულტთან, ყურძნის მტევნები — დიონისეს სახელთან, ნაძვის ხის ნაყოფი კი დამახასიათებელია კიბელას კულტისათვის. ოქროს რქიანი ჯიხვი სვანური თქმულებათა მიხედვით, იყო ნადირობის ქალღმერთის დალის საყვარელი. შეჯამება მოტანილ მასალების საშუალებას გვაძლევს ასმაზის თასზე გამოსახულ ქალის ბიუსტი განვმარტოთ, როგორც ადგილობრივ შემუშავებული პარალელი

[1] В. Латышев, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, СПБ, 1890, стр. 220.

[2] Е. А. Пахомов, Монеты Грузии, СПБ, 1910, стр. 6—8.

კიბელას გამოსახულების ახალი ვარიანტი, რომლის გამოსახულება დოვლათიანობის ყანწით ხელში ფართოდ იყო გავრცელებული რომაელთა ბატონობის პერიოდში. ქართველმა ხელოვნებამ თავისებური განმარტება მისცა ნაყოფიერების ქალღმერთის გამოსახულებას, შექმნა სახვითი ხელოვნების გასაოცარი მხატვრული ღირსების ნიმუში.

არმაზის თასი ქალღმერთის გამოსახულებით ნათლად ამჟღავნებს, რომ ოსტატს დაუფლებული ჰქონდა მხატვრული რელიეფის გამოსახვის წესები; იგი მოხერხებულად უპირისპირებდა ჩრდილ განათების ეფექტებს, ხაზს უსვამდა პლასტიკურ მომენტებს რელიეფობის გადმოცემაში, განსაკუთრებით გარდასვლის მომენტებში, მოხერხებულად უთავსებდა რაკურსისა და პლასტიკურ შთაბეჭდილების კანონზომიერებას, რაც არმაზის თასს, მხატვრული ერთიანობის პრინციპის თვალსაზრისით, უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე ბოსკორეალეს თასს ალექსანდრიის განსახიერებით. ძველი ქართული მცირე ხელოვნების ნიმუშები ოსტატობისა და მხატვრული ღირსებით ამავე ხანის მსოფლიო მნიშვნელობის ცენტრებიდან გამოსულ ხელოვნების ნიმუშების მხატვრულ დონეზე იყვნენ. ადგილობრივი ანტიკურობის ნიადაგი ხელს უწყობდა საქართველოს და ელინისტურ-რომაული კულტურული ურთიერთობის განმტკიცებას და გაღრმავებას. საქართველოს საუკუნეთა მანძილზე მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა აღმოსავლეთ ქვეყნების კულტურის ცენტრებთან—არაბული და ირანული მსოფლიოსთან. არმაზის ნეკრაპოლის № 2 სამარხში აღმოჩენილ იქნა ვერცხლის თასი, რომლის ფსკერზე გამოსახულია მამაკაცის ბიუსტი პროფილში, შესრულებული გრაფიკული წესით ჩაღრმავებული ხაზით (ტაბ. 29). გამოსახულია კომპოზიციურად მეტად მოხერხებულად, მოთავსებულია წრეში, რომლის მთლიანობას არაფერი არღვევს. მამაკაცი მიბრუნებულია მარჯვნივ, მარჯვენა ხელში ყვავილი უპირავს, რომელსაც თითქოს ყნოსავს. სქელი მოგრძო თმა ხვეული კვერებად დაყოფილი გაშლილია ზურგისაკენ. თავზე აქვს მას ძველი ტიპის წინ მოხრილი გვირგვინი, რომელიც შემკულია ვარსკვლავების და მთვარის ქიმის გამოსახულებით. ამგვარი გვირგვინით შემკულია სპარსთა და ანტიოქე 1-ის წინაპრის თავი ნიმრუდ-დაღის რელიეფზე[2]. ტრადიციის თანახმად ბიუსტი გამოსახულია პირდაპირ, თავი კი—პროფილში. კისერი შემკულია მანიაკით; აბრეშუმის ქსოვილის სახე შესამოსლის შესრულებულია გასაოცარი ოსტატობით. ბიუსტი მოთავსებულია ორ სტილიზებულ აკანთის ფურცლებს შორის, რომელთა სახე მოგვაგონებს თაღი-ბოსტანის რელიეფებზე გამოსახულ მცენარეთა მოტივს.

ე. ჰ ე რ ც ფ ე ლ დ ი ნარსეს ძეგლის რეკონსტრუქციის დროს ახსენებს სასანური ხელოვნების მრავალ ძეგლს, სადაც ბიუსტი მოთავსებულია ორად გაშლილ ფოთოლთა შორის[3]. ამავე ავტორს მოყვანილი აქვს რამდენიმე მაგალითი, სადაც ყვავილის ყნოსვის მოტივი გამოსახულია სავსებით გარკვეულად[4]. ამრიგად იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით არმაზის თასის გამოსახულებას მსგავსი პარალელი მოეპოვება სასანურ ხელოვნებაში. გამოსახულება შესრულებულია დიდი ოსტატის ხელით. მოხაზულობის სიმკვეთრე, გამოსახულების მოხერხებული მოთავსება წრეში, სიფაქიზე ნახატის პირისახის და წვერ-ულვაშების გადმოცემაში,

[1] შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, არმაზის ხევში გათხრების დროს ნაპოვნი ადრეკლასიკური ეპოქის ვერცხლის თასი, თბილისი 1500 საიუბილეო კრებული, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, 1958, გვ. 86—93. მ ც ხ ე თ ა, ტაბ. XLVII, 1, 2.

[2] Fr. S a r r e, Die Kunst des alten Persien, B. 1923, Taf. 67; E. H e r z f e l d, Am Tor von Asien, B. 1920, Taf. XIV.

[3] E. H e r z f e l d, Paikuli, p. 9

[4] E. H e r z f e l d, Archaeological history of Iran, London, 1935, p. 71, fig. 72.

ლამაზად გაშლილი ფოთლების სახე, ამტკიცებს ოსტატობის მაღალ დონეს, რაც დამახასიათებელია სასანური ხელოვნებისათვის არდაშირისა (220—241) და შაფურის (241—272) მეფობის დროისათვის.

შედარება ხსენებული ძეგლის და სასანურ მონეტების, რომლებიც თავისთავად წარმოადგენენ ძვირფას მასალას ხელოვნებისათვის, გვაძლევს საყურადღებო დაკვირვებას. ჯერ პირველად ე. ჰერცფელდმა[1] აღნიშნა, რომ სასანურ და პართულ ხელოვნებაში თავის გამოსახვის მიმართულებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, იგი განსაზღვრავდა პოლიტიკურ მნიშვნელობას და წონასწორობას გამოსახული პიროვნებისა. მარცხნით მიმართული თავით გამოსახულია მეფე, რომელსაც თუმცა აქვს უფლება ფულის მოჭრის, მაგრამ ვასალურ მდგომარეობაში იმყოფება. მარჯვნით მიმართულება გამოსახულების განეკუთვნება სრულუფლებიან დამოუკიდებელ მეფეს.

არმაზის თასზე გამოსახულ პიროვნების ვინაობის დასადგენად დიდი მნიშვნელობა აქვს ფალაურ წარწერას, რომელიც მოთავსებულია თასის ნაპირზე. წარწერა სამწუხაროთ დაზიანებულია. იგი პირველად ამოიკითხა გ. ვ. წერეთელმა[2], მე შეტანილი მაქვს ზოგი დამატებანი. წარწერის ენა არის სპარსული, ჩვეულებრივი სასანურ-ფალაური:

იგი შევსებული სახით იკითხება ამნაირად: **Papake bitxse bage Artxsir barh bage Papake l bitxse (mat) Gran Arsmes d (a) d 53 z (u) zn** თარგმანი: „ფაფაკ პიტიახში ღვთაებრივი არდაშირისა ღვთაებრივი ფაფაკის-ძისა გურზან ქვეყნის პიტიახში“ არზამეს უძღვნის“, წარწერის ბოლოში აღნიშნულია წონა — 53 ზუზნა (დრახმა).

როგორც წარწერიდან ჩანს თასზე გამოსახულია პიტიახში ფაფაკი, რომელიც ყოფილა სასანიანთა დინასტიის პირველი მეფის არდაშირის (226—241) ფაფაკის ძის პიტიახში. მას თასი[3] საჩუქრად მიუცია ქვეყნის „გურზან“-ის ე. ი. ქართლის პიტიახშისათვის.

აღმოსავლეთ საქართველოს სახელწოდება „გურზანი“ წარმოადგენს პირველ ყველაზე უფრო ადრინდელ ცნობას, რომელიც მესამე საუკუნის პირველ ნახევარს მიეკუთვნება. აქამდე ცნობილი იყო, რომ ზაქარია რიტორი, რომელიც ჩვ. წ. დაახლოებით 518 წლის მახლობელ პერიოდში წერდა, თავის „ქრონიკაში“, სომხეთის აღწერის შემდეგ ახსენებს საქართველოს და უწოდებს მას „გურზანს“, როგორც სპარსეთის მეფის სამფლობელოში შემავალ ქვეყანას[4].

სად არის გაკეთებული არმაზის თასი არდაშირ I-ის პიტიახშის გამოსახულებით, რომელიც დანიშნული იყო პიტიახშის თანამდებობაზე ირანის ხელისუფლების მიერ, ჯერ გაურკვეველია შედარებითი მასალის სიმცირის გამო. შესრულების მაღალი მხატვრული დონე, ბურთულების გამოყენება ფონის დეკორში, რომელიც რომაულ ტორევტიკაში დასაბამს პოულობს და აღმოსავლეთში ჯერ ცნობილი არ არის, ნაწილობრივ მაინც არკვევენ ამ საკითხს. სავსებით დასაშვებია, რომ არმაზის თასი ფაფაკ პიტიახშის განკარგულებაში მყოფ ოქრომჭედლებს დაემზადებინათ ადგილობრივ ან ირანში. მით უფრო, რომ ცნო-

[1] К. В. Тревер, Художественное значение сасанидских монет. Государственный Эрмитаж. Труды Отдела Востока, т. I, Л. 1939, стр. 255—265.

[2] Г. В. Церетели, Эпиграфические находки в Мцхета, ВДИ, 1948, № 2, стр. 49—57, 53.

[3] А. М. Меликсет-Беков, Введение в историю государственных образований Юго-Кавказа, Тбилиси, 1924, стр. 70.

В. В. Болотов, Лекции по истории древней церкви, т. I, СПБ, 1907, стр. 195-196.

В. Райт, Краткий очерк сирийской литературы, СПБ, 1902, стр. 74.

ბილია არდაშირის დროს ირანში მრავალი უცხო ტომის ოსტატები მუშაობდნენ, რომლებიც სამეფო კარის შეკვეთებს ასრულებდნენ. მხოლოდ უფრო გვიან ეპოქაში უცხო ოსტატების დიდი ნაწილი განიდევნა ირანიდან. ირანული ხელოვნების ერთგვარ დაქვეითებას, რომელიც დაიწყო არდაშირისა და შაპურ I მეფობის შემდეგ, მრავალი ხელოვნების სპეციალისტი სწორედ ამ გარემოებას მიაწერენ.

ამასთან ერთად არმაზის გათხრებმა ახალი შუქი მოჰფინა წინად ნაპოვნ მასალას. ასპარუკ და ბერსუმა პიტიახშების სარკოფაგებში აღმოჩენილია ვერცხლის ორი ლანგარი, რომლების ფსკერზე გრავირებულია ბომონის (სამსხვერპლოს) წინ მდგომარე ღვთაებრივი ცხენის გამოსახულება. ეს ძეგლები სიუჟეტით ე. პ რ ი დ ი კ ი ს[1] მიერ გამოქვეყნებულ ბორის ვერცხლის თასის (ერმიტაჟი) ანალოგიას წარმოადგენს. ბორის (ყ. შორაპნის მაზრა) მდიდარი ნეკროპოლის საგნებს შორის, რომლებიც მიეკუთვნება I ს. ჩ. წ-მდე, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ვერცხლის თასი, რომლის ცენტრში გამოსახულია სამსხვერპლოს წინ მდგარი ღვთაებრივი ცხენი (ტაბ. 80). სურო შემოვლებულ სამსხვერპლოზე გამოსახულია ორი ვაშლი და პინიის ჯალღუზა. ი. ო რ ბ ე ლ ი[2] ამაში ხედავს სამრქიანი ცხენის საკრალური გამოსახულების ძველ სქემას, რომელიც გვხვდება უმთავრესად დასავლეთ საქართველოში ნაპოვნ ბრინჯაოს ბალთებზე. ოსტატმა, რომელიც, ალბად, სავსებით ვერ ერკვეოდა ამ სქემაში, ძველი გამოსახულების სამი რქა გარდაქმნა მორჩებად, რომლებიც ერთმანეთისაგან სხვადასხვა მანძილზე არიან მოთავსებული და წელამდე სწვდებიან. ეს მორჩები არ შეიძლება მიჩნეული იქნას ფაფარად, რომელიც ცალკეა გამოსახული.

ი. ს მ ი რ ნ ო ვ ს[3] თასი ბერძნულ ნამუშევრად მიაჩნია და მას ელინისტურ ხანას აკუთვნებს. ე. პ რ ი დ ი კ ი მას ათარიღებს I საუკუნით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ან მას შემდეგ, და ფიქრობს, რომ იგი კავკასიაში ან მცირე აზიაში მომუშავე ბერძენ ან, უფრო რომაელ ოსტატის ნამუშევარს წარმოადგენს. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს თასზე მოთავსებულ წარწერას, რომლის გარჩევა ახლა არმაზული ბილინგვის წყალობით, უკვე სავსებით შესაძლებელია. ცხენის გამოსახულების საკრალური ხასიათი და ძველი სქემის ნიშნები, უდავოდ უფლებას მოგვცემენ ვაღიაროთ, რომ ეს ძეგლი შექმნილია ადგილობრივი ოსტატის მიერ, რომელიც მუშაობდა გვიან-რომაული ნაწარმოებთა სტილით, ადგილობრივი მოსახლეობის საჭიროებისათვის. თასის ზურგის მხარეზე მოთავსებული არამეული წარწერა გვაუწყებს: „ბუზმიჰრი პიტიახში კეთილი...“. წარწერის მეორე ნაწილი, რომელიც პუნქტირითაა შესრულებული შეიცავს ფორმულას, რომელიც ადამიანის სულის უკვდავებას და მარადისობას აღნიშნავს[4]. წარწერა როგორც ჩანს, ლანგარზე გაცილებით გვიანაა შესრულებული.

როგორც აღნიშნული იყო, სამივე ლანგარის ფსკერზე გამოსახულია პროფილში სამსხვერპლოს წინ მდგარი ცხენი. ცხენის ღვთაებრიობა არმაზის ლანგრებზე (ტაბ. 81, 82), ისევე როგორც ბორის თასზე, აღნიშნულია კისერზე ფაფართან გამოსახული სხივების ორი კონით. ფიგურები ყველა ლანგრებზე ერთმანეთს უახლოვდება, არა მხოლოდ იკონოგრაფიულად, არამედ სტილით და დიდი ექსპრესიით.

[1] Е. М. Придик, Новые кавказские клады, МАР, вып. XXXIV, Пгд, 1914, стр. 100, табл. I, рис. 3.

[2] Н. Я. Марр, Филистимляне, палестинские пеласги и расены или этруски, Карейская мысль, Л., 1926, стр. 8.

[3] Я. И. Смирнов, Восточное серебро, СПБ, 1909, табл. CXX, № 303, стр. 7.

[4] Ш. Я. Амиранашвили, Две серебряные чаши из раскопок в Армази, ВДИ, № 1, 1950, стр. 91—101.

სამსხვერპლოს ფორმა განსაკუთრებით არმაზის ლანგარზე, ემთხვევა ირანულ ათაშდანს, რომელიც ელინისტურ-რომაულ ბომონს უახლოვდება. ბორისა და არმაზის ლანგრების სამსხვერპლოზე ნაძვის ხის ნაყოფი და ორი ვაშლია დადებული; გამოსახულება უფრო სქემატურია. არმაზის მეორე ლანგრის სამსხვერპლოზე (იხ. 32,) გამოსახულია დაუშრეტელი ცეცხლი, რომლის წინ დგას ფეხაწეული ცხენი ღვთაებრივ ატრიბუტებს მოკლებული. ამრიგად, ბორის ლანგარზე და არმაზის ერთ ლანგარზე (ტაბ. 30, 31), გამოსახულია ცხენი—ღვთაება, ტოტემი, მზის განსახიერება, რომლის წინაშე დადგმულია სამსხვერპლო შესაწირავი: არმაზის მეორე ლანგარზე კი (ტაბ. 32) დაუშრეტელი ცეცხლის ბომონის წინ წარმოდგენილია სამსხვერპლო ცხენი. თეთრი ცხენის შეწირვა მითრასათვის გავრცელებული იყო არა მხოლოდ ირანში, არამედ მცირე აზიაშიც და აგრეთვე იმ ქვეყნებშიც, სადაც მაზდეიანობამ ღრმად გაიდგა ფესვები. სტრაბონის ცნობები (Strabo. XI, 9) სომხეთიდან ყოველწლიურად გაჰყავდათ 20.000 ულაყი ცხენი მითრას დღესასწაულის აღსანიშნავად. მითრას კულტი გავრცელებული იყო საქართველოში, როგორც ეს მრავალ მონოგრაფიულ გამოკვლევებიდან ჩანს. ცხენის გამოსახულების საკრალური მნიშვნელობა კოლხურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ბრინჯაოს ბალთების დეკორში, აღნიშნული გვქონდა წინა თავში[1].

სამარხი ინვენტარის საგნებზე ცხენის გამოსახვა შეიძლება განვიხილოთ როგორც ძველი სარწმუნოებრივი ჩვეის გადმონაშთი, როდესაც მიცვალებულთან ერთად ჰმარხავდნენ მის ცხენსაც. ცხენი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ჯერ კიდევ მცირე ხნის წინათ აფხაზებისა და მეგრელების მიერ მიღებულ მიცვალებულის დასაფლავების ცერემონიებში; იგი განასახიერებდა მიცვალებულს, მას გამოიტირებდნენ, გადაჰპურავდნენ შავს, ზოგჯერ კი წითელ გადასაფარებელს, რაც ცეცხლის, მზის და აღდგომის სიმბოლო იყო. როგორც სამართლიანად აღნიშნა ნ. მარმა „არსებობს განსაკუთრებული სახელები, გარდა მარულისა და ჯირითობის სიმამაცისა, ცხენის განსაკუთრებული როლისათვის დასაფლავების დროს, სახელდობრ ის, რომ ცხენი—სიკვდილის სიმბოლო—დასაფლავების და ქელეხის დროს არის „მზეცხენი", „ჩამავალი მზე", „ბნელი სიკვდილი" და იგივე „ამომავალი მზე", „ცისკარი", პირისფერი, წითელი, უკვდავი სიცოცხლე აღდგომა".

სამივე გამოსახულების შედარებითი სტილისტიკური ანალიზი მოწმობს, რომ ანტიკური ხელოვნების ტრადიციები ყველაზე წმინდათაა შენახული ბორის ლანგარზე მოთავსებულ ცხენის სტატუარულ გამოსახულებაში, სტილისტიკური თვალსაზრისით მისთვის ყველაზე უფრო მახლობელია ცხენის გამოსახულება არმაზის ლანგარზე (ტაბ. 31), მაგრამ მასში მეტია ექსპრესია. კონტურული ნახატი შესრულებულია ღრმა „იმპრესიონისტულ" მონასმით, რომელიც ხშირად ძლიერ შორდება წერტილებით აღნიშნულ წინასწარ ნახატს. ელინისტურ-რომაული მხატვრული ტრადიცია ამ გამოსახულებაში დაცულია წმინდად, მაგრამ სტატუარობა ფიგურის გადმოცემაში, რაც ახასიათებს ცხენის გამოსახულებას ბორის ლან-

[1] ეთნოგრაფიული მასალები ცხენის კულტის შესახებ სამეგრელოსა და გურიაში მოყვანილია შემდეგ შრომებში. И. Кобалия, Из мифической Колхиды, СМОМПК, вып. 39—124. ს. მაკალათია, ჯვარ-მთავრობის კულტი ძველ საქართველოში, თბილისი, 1928, ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბილისი, 1941, გვ. 310-311, 373. Т. Мамаладзе, Народные обычаи и поверия гурийцев, СМОМПК, вып. XVII, Т, 1893, стр. 47-48.

И. А. Орбели, Город Ванандецов Δ ιοσι— ουρίας и песня воинов φιόχοί, ЖМНП, 1911, май, стр. 193—213.

გარნზე აქ უკვე დაკარგულია. სრულიად სხვაგვარადაა გადმოცემული ცხენი არმაზის მეორე ლანგარზე (ტაბ. 82), სადაც იგი მგზნებარე სამსხვერპლოს წინაშეა წარმოდგენილი; ის გამოსახულია ღვთაებრივ ატრიბუტებს მოკლებული, სქემატურად, ფიგურა მოკლებულია სიცოცხლეს, რომელიც ანტიკური ხელოვნების დამახასიათებელ ნიშანს შეადგენს. ფორმების სიმშრალე და სქემატურობა ამჟღავნებს ქართულ ხელოვნებაში მომხდარ დიდ გარდატეხას, რასაც ადგილი ჰქონდა ამ ქვეყნის ანტიკურ სამყაროსთან კავშირის შესუსტების ხანაში, როდესაც ელინისტურ-რომაული კულტურა აღმოსავლეთში შეცვალა ახალმა კულტურამ, რომელიც გაჟღენთილი იყო ახალი იდეოლოგიით, როგორც რელიგიური აზროვნების, ისე სახვითი ხელოვნების სფეროში.

ხ უ რ ო თ მ ო ძ ღ ვ რ ო ბ ა

უძველესი ქართული მატიანე „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ სხვა ძველ ქალაქებს შორის ასახელებს აგრეთვე უფლისციხეს („სარკინე ქალაქი კასპი, ურბნისი და ოძრახე და ციხენი მათნი: ციხე დიდი სარკინისა, უფლისციხე კასპისა, ურბნისისა და ოძრახისა“). უფლისციხე უმნიშვნელოვანესი კლდეში გამოკვეთილი ქალაქია, შენახული საქართველოში.

არაბების ბატონობის ხანაში, როდესაც ქალაქ თბილისს აღმოსავლეთი და სამხრეთი პროვინციებითურთ განაგებდა არაბეთის ხელისუფლების წარმომადგენელი — თბილისის ამირა, უფლისციხე წარმოადგენდა VII—IX ს. ს. აღმოსავლეთ საქართველოს პოლიტიკურ და კულტურულ ცენტრს და ტერიტორიულად არ ექვემდებარებოდა ამირას. არაბთა განდევნის შემდეგ, იგი ჰკარგავს თავის მნიშვნელობას, რადგან თბილისი მთელი გაერთიანებული საქართველოს დედაქალაქად ხდება.

უფლისციხე (ტაბ. 88)—გამოქვაბული ქალაქია, რომელიც მტკვრის მარცხენა, მაღალი ნაპირის კლდეებშია ამოკვეთილი. გამოქვაბულები განლაგებულია ცალკე ჯგუფებად, ზოგი მათგანი ერთმანეთთან შეერთებულია ფართო გასასვლელებით. ზოგიერთი ნაგებობა რამდენიმე სართულისაგან შესდგება, რომელნიც დაკავშირებული არიან კლდეში გამოკვეთილი გვირაბებით, რომელთა დიდი ნაწილი დანგრეულია. ამ ძეგლის შესწავლა, მოწყობილი საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილების მიერ, შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ ამ ქალაქის ისტორიის ძირითადი მომენტები და გავერკვეთ თვითეული კომპლექსის დანიშნულებაში. მართალია ეს სამუშაო ჯერ კიდევ არამც და არამც არ ითვლება დამთავრებულად, მაგრამ ზოგიერთი მონაცემები უკვე საკმაოდ გარკვეულია. უფლისციხე ეკუთვნის მცირე აზიაში გავრცელებულ კლდეებში გამოკვეთილ ქალაქების ტიპს, რომელიც დამახასიათებელია ურარტელთა კულტურისათვის. ურარტუს ძველი დედაქალაქის ტუსპას (ტუშპას) ძირითადი ნაწილი გამოკვეთილი იყო ვანის კლდეში. გამოქვაბულ დარბაზების მთელი კომპლექსის სრული შესწავლისათვის, ტოპოგრაფიული გადაღებისა და არქიტექტურული აზომვებისა და შერჩეული არქიტექტურული მორთულობის ანალიზის გარდა, საჭიროა არქეოლოგიური გათხრები და არსებული წერილობითი წყაროების შესწავლა.

ამ ქალაქის უდიდესი გამოქვაბული ნაგებობები, მათი არქიტექტურული დამუშავების მხრივ, ეკუთვნიან საქართველოში რომის პოლიტიკური გავლენის გაძლიერების ხანას, ე. ი. I — III ს. ს. ჩ. წ., ნაქალაქარის შუა შემაღლებულ ნაწილში, მტკვარზე ფარული ჩასასვლელ-

ლის მახლობლად (ჩასასვლელი გაჭრილია წყლის ამოსატანად ქალაქის გარემოცვის შემოხვევაში), მოთავსებულია გამოქვაბულების მთლიანი კომპლექსი; მის ცენტრში მოთავსებულია დიდი დარბაზი ნახევარცილინდრული თაღიანი ჭერით, რომლის ზედაპირზე შენახულია კესონისებური დეკორატიული მორთულობა, ჩაღრმავებული რვაკუთხედების სახით (ნახ. 3,4,5,6). დასავლეთ კედელში გაჭრილია სარკმელი და კარი, რომლებიც მეორე, როგორც ჩანს, დამხმარე ხასიათის მცირე დარბაზში გადიან. ცენტრალური დარბაზის გვერდის კედლებში გაჭრილია კარები დამხმარე დანიშნულების ოთახები. კესონური შემკულობა გვაგონებს II—III სს. რომაული არქიტექტურის ძეგლებს, როგორც მაგალითად, კარაკალას (211—217) თერმებს, მაქსენციისა და კონსტანტინეს ბაზილიკას და სხვ. მაგრამ ამ რომაული არქიტექტურის აღნიშნულ ძეგლებში კესონები განლაგებულია დიაგონალურად, უფლისციხეში — კი — ვერტიკალურად.

ცენტრალური დარბაზის ფასადი გაფორმებულია ფრონტონის სახით. თაღისა და ფრონტონის შეთავსება ჩვეულებრივი მოვლენაა რომაულ არქიტექტურაში. რომის არქიტექტურაში ჩვეულებისამებრ ფრონტონის სამკუთხედის ფუძე მოთავსებულია თაღის ზემოდ და დამოუკიდებელ გეომეტრიულ ფორმას წარმოადგენს. უფლისციხეში კი ფრონტონის ფუძე კბჯინება ზუსტად იმ ადგილას, სადაც თავდება თაღი და კედელი იწყება, ე. ი. თაღის დაყრდნობის ადგილს. ეს წარმოადგენს ადგილობრივი ხუროთმოძღვრების ტრადიციის გამომჟღავნებას; ფეოდალური ხანის ქართულ ხუროთმოძღვრების ძეგლებში ეს ხერხი ჩვეულებრივ მოვლენას შეადგენს.

ცენტრალური დარბაზის პირდაპირ კლდეში ამოკვეთილია ნახევარწრიულად განლაგებული საჯდომების ორი მწკრივი, რომლებიც, როგორც ჩანს მაყურებელთათვის გათვალისწინებულია. ყოფილა თუ მხედველობაში მივიღებთ ცენტრალური დარბაზის მხატვრულ მორთულობას (სამხრივ განლაგებული დამატებითი მცირე დარბაზები მოკლებულია ამ მორთულობას), შეიძლება დავასკვნათ, რომ მთელი აღნიშნული კომპლექსი წარმოადგენს სათეატრო დანიშნულების კომპლექსს, რომელიც მიეკუთვნება II—III სს ჩ. წელთაღრიცხვით. ანტიკური ხანის საქართველოში თეატრის არსებობის შესახებ მოგვითხრობს პ რ ო კ ო პ ი კ ე ს ა რ ი ე ლ ი; მისი სიტყვით ქ. ფაზისში (კოლხეთი) არსებობდა ანტიკური თეატრი და ჰიპოდრომი[1]. საქართველოს მეზობელ ქვეყანაში სომხეთში ანტაქსატაში 53 წელს ჩ. წ. არსებობდა თეატრი, რომელშიც წარმოდგენილი იყო ევრიპიდეს ტრაღედია „ბაკხანელი ქალები“[2]. ბაშგარნისში შენახულია რომაული ტაძრის ნანგრევები, რომელიც აშენებული იყო ძირითადად რომაული ხუროთმოძღვრების პრინციპების მიხედვით, მაგრამ არქიტექტურული დეტალების დამუშავებაში ადგილობრივი ოსტატების ხელი ჩანს. შენობას, მისი არქიტექტურისა და დეკორის საფუძველზე, კ. რ ო მ ა ნ ო ვ ი[4] ათარიღებს III—IV ს. ჩ. წ., ხოლო უფრო მართებულად ათარიღებს მას კ. ვ. ტ რ ე ვ ე რ ი[5] მეორე საუკუნის პირველ ნახევრით.

თაღის კესონური დამუშავება ახასიათებს რამდენიმე მოზრდილ ნაგებობას უფლისცი-

[1] ს. ყაუხჩიშვილი, Georgica, II, თბილისი, 1934, გვ. 59, 94-95.

[2] Т. Момзен, История Рима, II, М., 1941, стр. 284-285.

Г. Н. Гоян, Эллинистический театр Армении, Москва—Ереван, 1948.

[4] К. К. Романов, Развалины храма римского типа в Ванс-Гарни. Сборник статей к сорокапятилетию научной деятельности Н. Я. Марра, М.—Л., 1933, стр. 633—654.

[5] К. В. Тревер, Очерки по истории культуры древней Армении, М.—Л., 1953, стр. 63.

ხეში. ზოგჯერ კესონურ სამსაფეხურიან ჩაღრმავებას სწორკუთხოვანი ფორმა აქვს და გამოყენებულია ჰერის ბრტყელ დამუშავებაში, ზოგს შემთხვევებში იგი მოთავსებულია კლდეში ამოკვეთილი ქვის ძელებს შორის, რომლებიც გადმოსცემენ ხის გადახურვას.

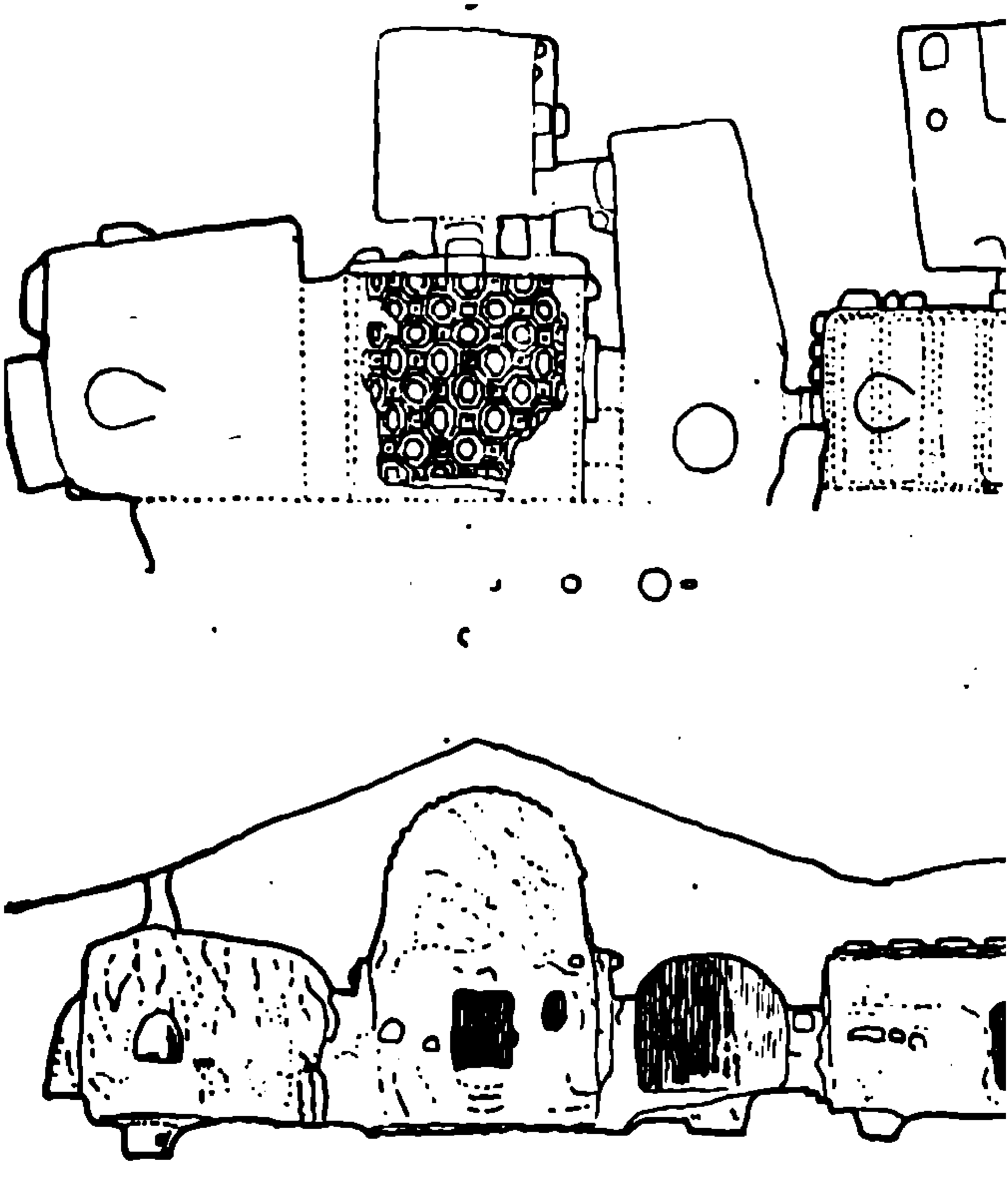
ჰერის კესონური დამუშავება (საქართველოში ცნობილია ჯერჯერობით მხოლოდ უფლისციხის გამოქვაბულებში) რომის კულტურული გავლენის დამამტკიცებელია. აქამდე იგი მჟღავნდებოდა მცირე ხელოვნების ნაწარმოებებში, მაგრამ აღნიშნული არ იყო მონუმენტალურ ხელოვნებაში. საქართველოში ისევე, როგორც სომხეთში, რომის პოლიტიკურმა ზეგავლენამ თავისი ანარეკლი ჰპოვა სახვით ხელოვნებაშიც.

ერთ-ერთ გამოქვაბულში, რომელიც მდებარეობს გვიანი ხანის აგურის ტაძრის ნაგებობის მახლობლად, შენახულია კლდეში ამოკვეთილი გადახურვის არქიტრავული სისტემა. ანტები დამუშავებულია კუთხის პილასტრების სახით. ემჩნევა დეკორატიული მოხატულობის ნიშნები, სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში შენახულია რელიეფური ნიღაბი. ამ ტიპის გამოქვაბულების უმეტესობა აგებულია არა უადრეს I საუკუნისა ჩ. წ. და არა უგვიანეს III—IV საუკუნისა. მე-4 საუკუნიდან, განსაკუთრებით საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, სხვა არქიტექტურული ფორმები იქმნება, რომლებიც ტიპიური ხდება ფეოდალიზმის ხანისათვის.

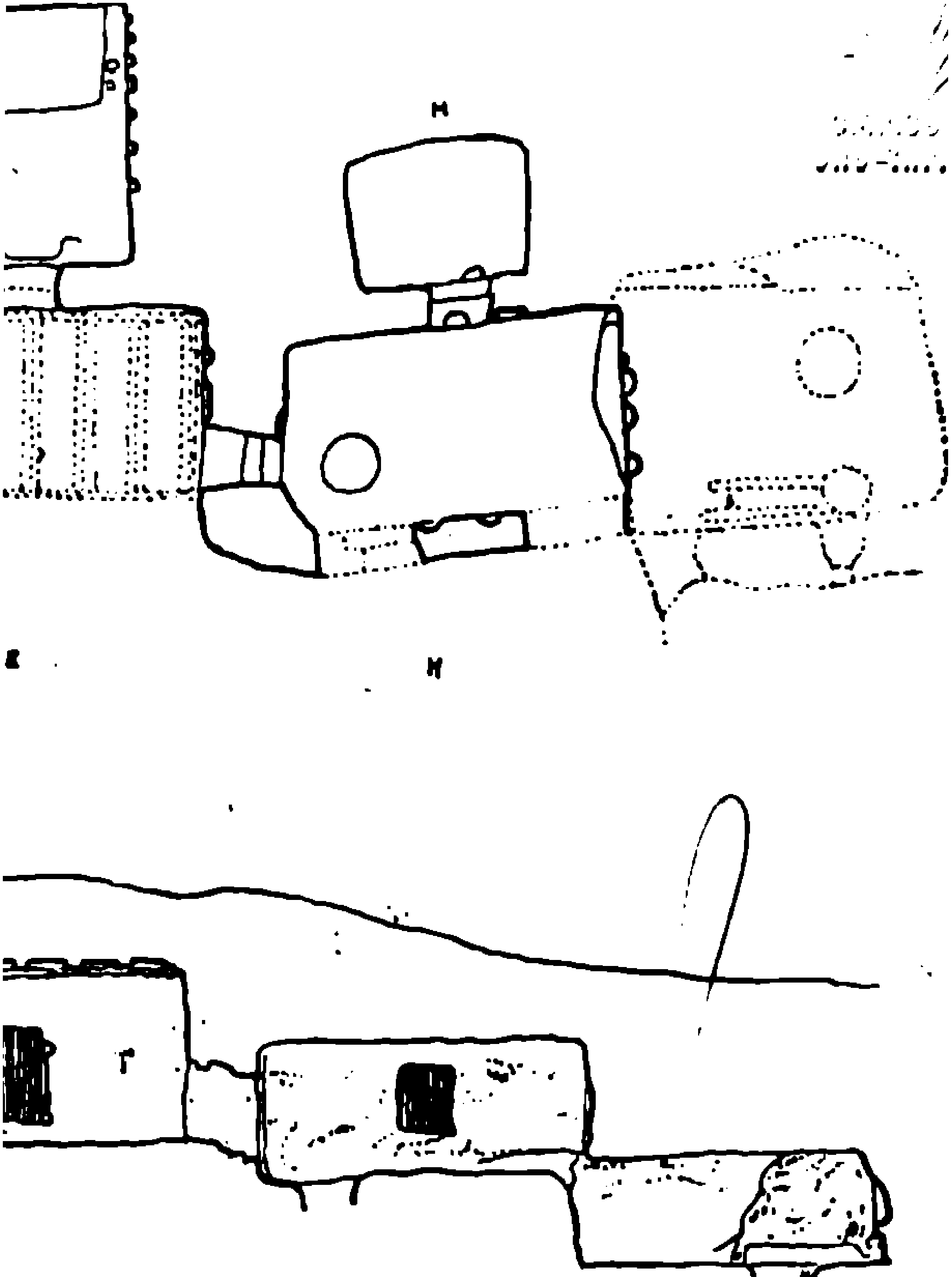
უფლისციხის ზოგიერთ გამოქვაბულ დარბაზებს შერჩენილი აქვთ გადახურვის ძელური სისტემა. განსაკუთრებით დამახასიათებელია დიდი დარბაზი, ეგრეთწოდებული თეატრალური კომპლექსის მარცხნივ. გეგმაში მას სწორკუთხედის ფორმა აქვს, ბრტყელი გადახურვა შესდგება წყვილ-წყვილად განლაგებული ნახევრადმრგვალი ფორმის ძელებისაგან. ქვის ნაგებობაში გადმოტანილია ხის გადახურვის კონსტრუქცია. უდიდეს შთაბეჭდილებას სტოვებს დიდი დარბაზი, რომელსაც ჩვეულებრივად თამარ მეფის საზეიმო დარბაზს უწოდებენ (ნახ. 7,8) გეგმაში იგი კვადრატს უახლოვდება, რომელსაც სამი მხრიდან ერთვის მომცრო ოთახები. გადახურვა გაყოფილია შუაზე კლდეში გამოკვეთილი დიდი ძელით, რომელიც დაყრდნობილი იყო კვადრატული ფორმის ორ საყრდენ სვეტზე. ეს საყრდენები არ შენახულა, დარჩენილია მხოლოდ მათი ფუძეები. ჰერის ყოველ ნაწილს გადახურვის ძელური სისტემა აქვს, ორმაგი პროფილის მქონე ბრტყლად გათლილი ძელების სახით. ჰერის მეორე ნახევარში ამოკვეთილია გუმბათი, რომელიც გარეგნულად თითქოს დარბაზის „გვირგვინს" მოგვაგონებს, საიდანაც სინათლე ჩამოდის; მაგრამ გვირგვინის მახლობლად მდებარე ძელების განლაგება, არ გადმოსცემს დარბაზის გვირგვინის წყობის სისტემას. უფლისციხის ბევრ დარბაზს შენარჩუნებული აქვს ხის ხუროთმოძღვრების ტრადიციები, რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული დასავლეთ საქართველოში ჯერ კიდევ ჰიპოკრატეს (460—377 წ. წ. ჩ. წ-მდე) და ქსენოფონტეს (401 წ. ჩ. წ-მდე) დროს. არიანეს (134 წ. ჩ. წ.) „პერიპლი" გვაცნობებს, რომ ძველად ფასიდი გამაგრებული იყო ხის კოშკებით, რომლებიც შემდეგ შეცვლილ იქნა აგურის კოშკებით.

ვიტრუვი[1] ძვირფას ცნობებს გვაწვდის კოლხური სახლის შესახებ. ლ. სუმბაძემ[2] ანალიზი გაუკეთა ამ ცნობებს და მართებული დასკვნა გამოიტანა, რომ ვიტრუვის მიერ

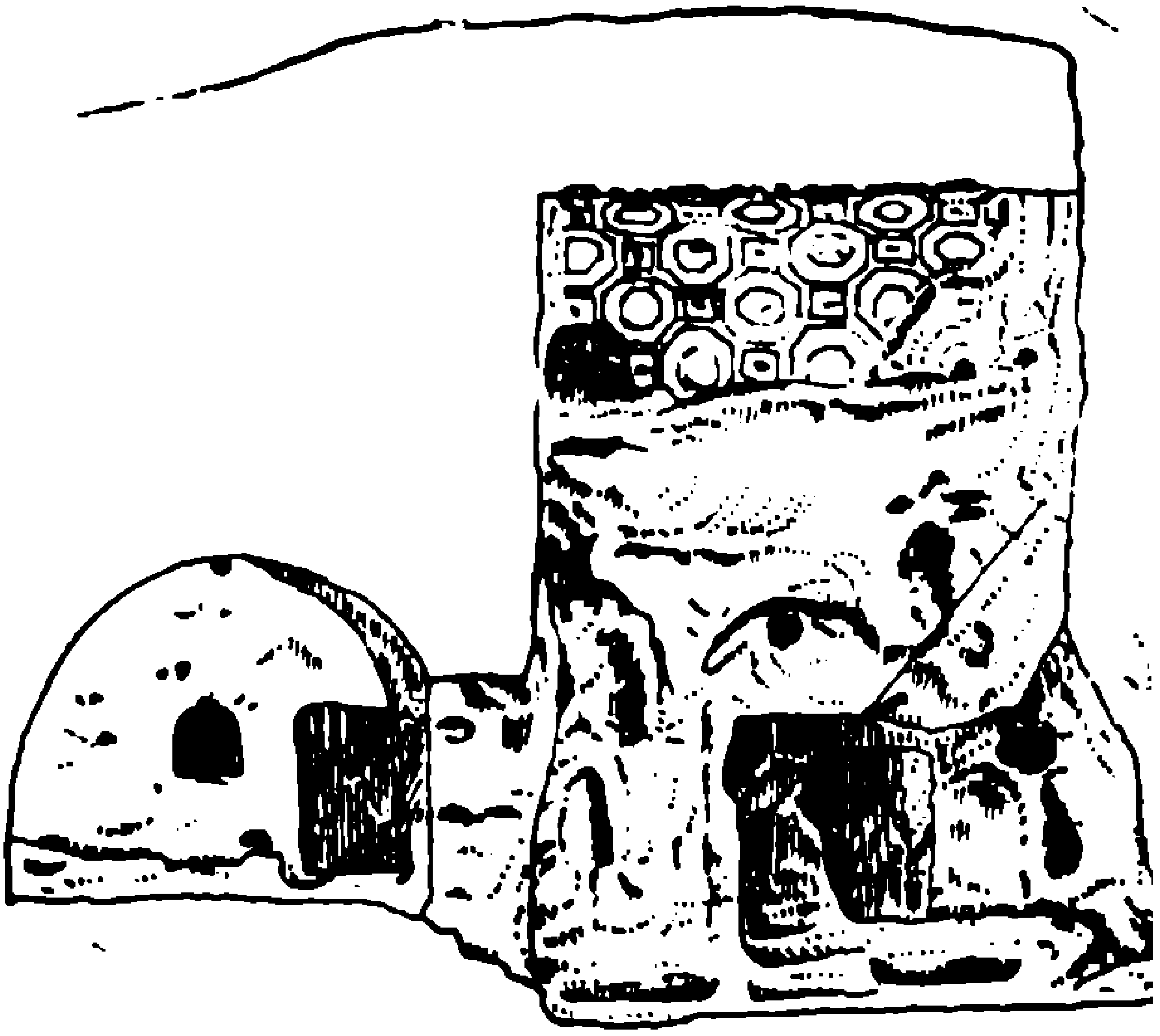
[1] De architectura, Lib, II, cap. I, 4.
[2] ლ. სუმბაძე, კოლხური საცხოვრებელი სახლი ვიტრუვის მიხედვით, მოამბე, სსრ მეცნიერებათა აკადემია, ტ. IV, № 6, თბილისი, 1945, გვ. 491—502.

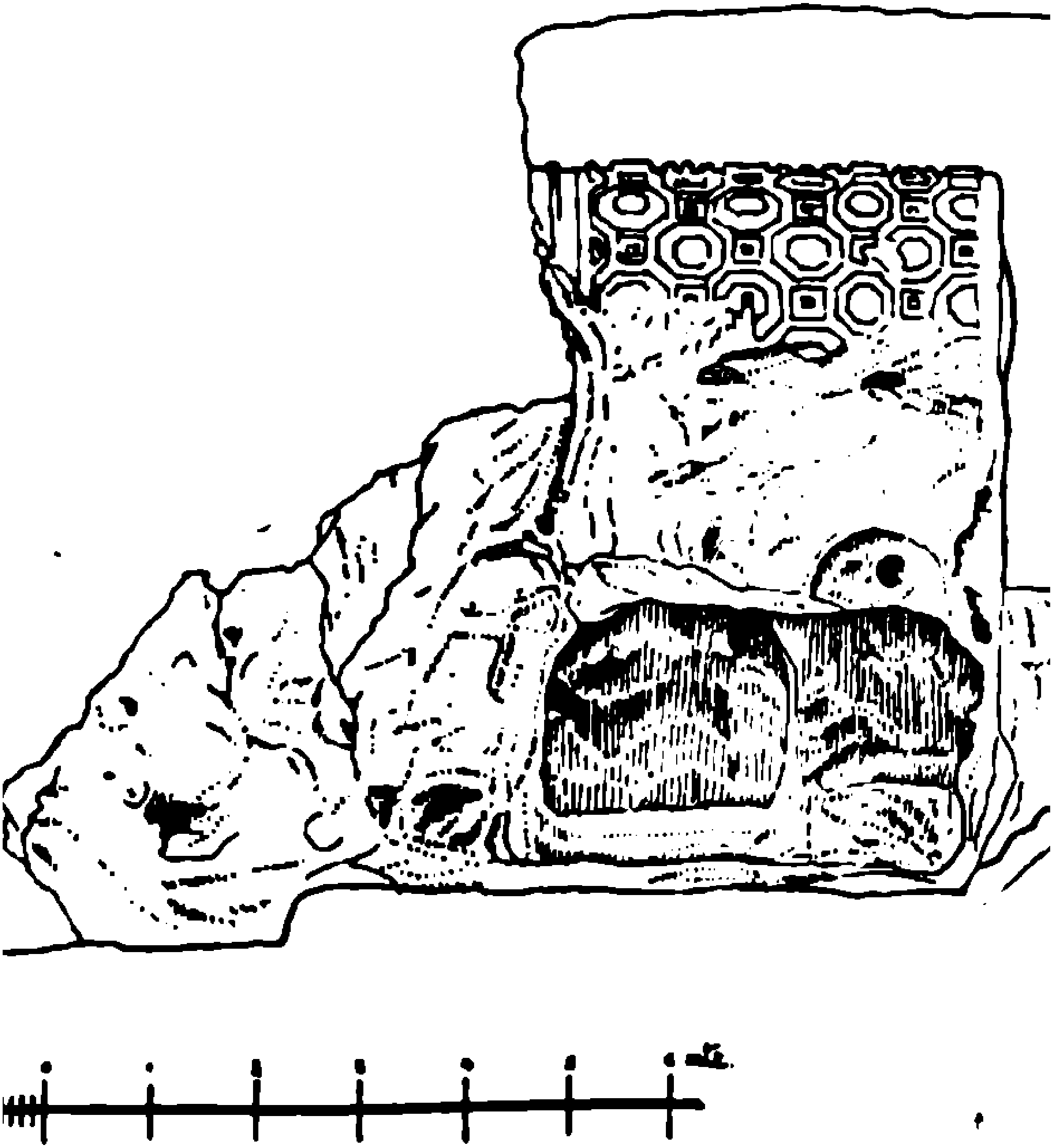


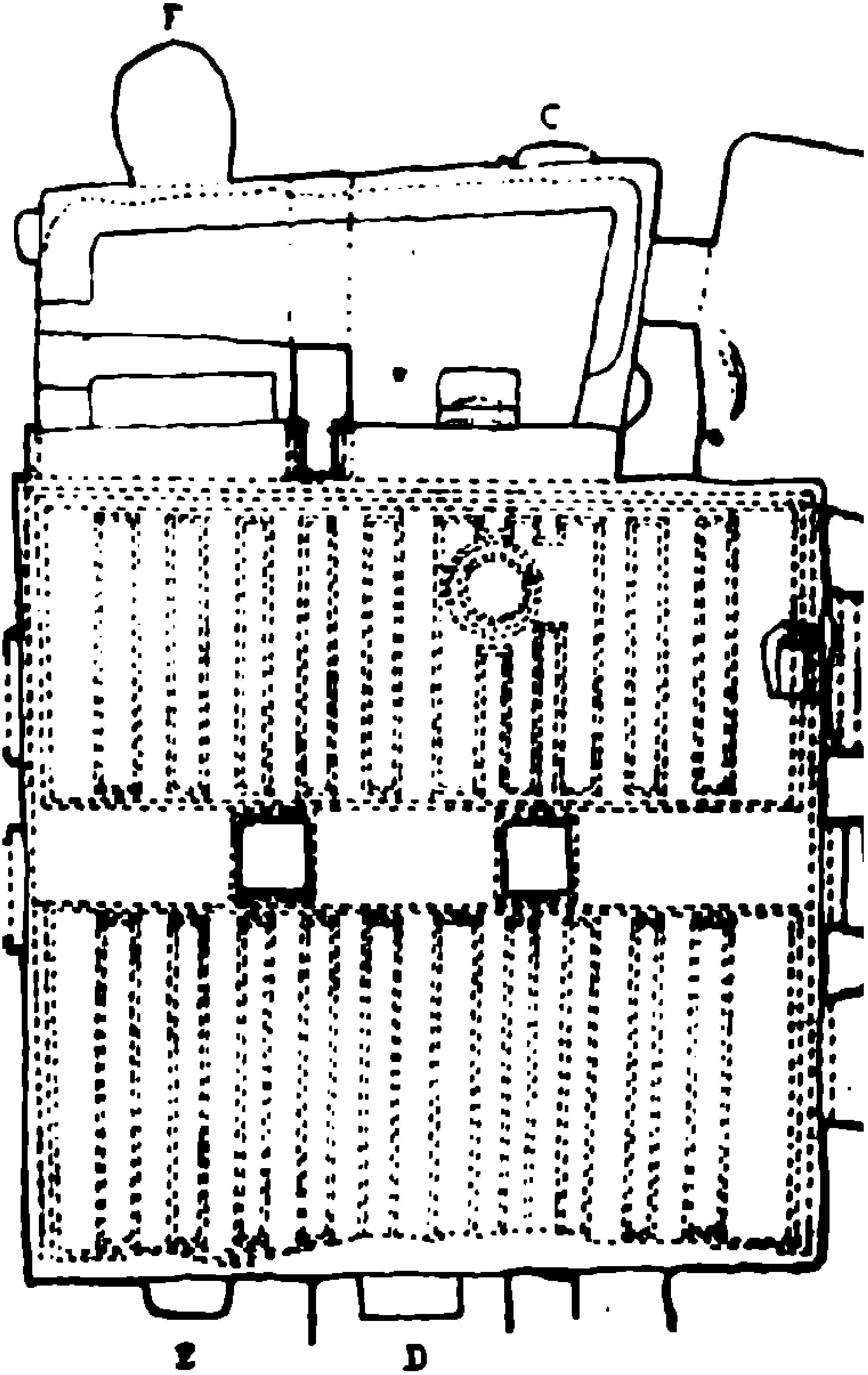
3 უფლისციხე. მთავარშენობათა პირველი კომპლექსის გეგმა.



4. უფლისციხე. მთავარ შენობათა პირველი კომპლექსის განაკვეთი.






F
C
E
D

აღწერილი კოლხური სახლი წარმოადგენს, საქართველოში დღემდე გავრცელებული „დარბაზული“ საცხოვრებელი სახლის პროტოტიპს; მართლაც, თუ ჩავუკვირდებით ტექსტს, განსაკუთრებით იმ ადგილს, რომელიც სანათურის აგებას განმარტავს, ჩვენთვის ნათელი იქნება რომ აქ საუბარია დარბაზის „გვირგვინის“ აგების სისტემაზე. უფლისციხეში, მიუხედავად რომაული ხუროთმოძღვრების გავლენისა, ქვის არქიტექტურაში ხის ხუროთმოძღვრების ფორმების გადანერგვა ქართული ეროვნული ტრადიციების სიმყარეს მოწმობს.

უფლისციხეში რომის პოლიტიკური გავლენის ხანის გამოქვაბულ ნაგებობათა გვერდით, არსებობს XI ს. გამოქვაბულებიც, რომლებშიც მკვეთრად გამოვლინებულია მომწიფული ფეოდალიზმის ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების სტილი.

საქართველოს ტერიტორიაზე ელინისტურ-რომაული ტიპის მონუმენტალური ხუროთმოძღვრების ძეგლების არსებობა ეპიგრაფიკული მონაცემებითაც მტკიცდება. 1937 წ. მცხეთაში აღმოჩენილი იყო საფლავის ქვა ბერძნული წარწერით, რომელიც პალეოგრაფიული მონაცემების მიხედვით თარიღდება IV საუკუნით ჩ. წ.; წარწერა წარმოადგენს ლექსად დაწერილ ეპიტაფიას, რომელიც მიძღვნილი აქვს გარდაცვალებულ ავრელი-აქოლიუსს, მთავარსარდლის ძეს...

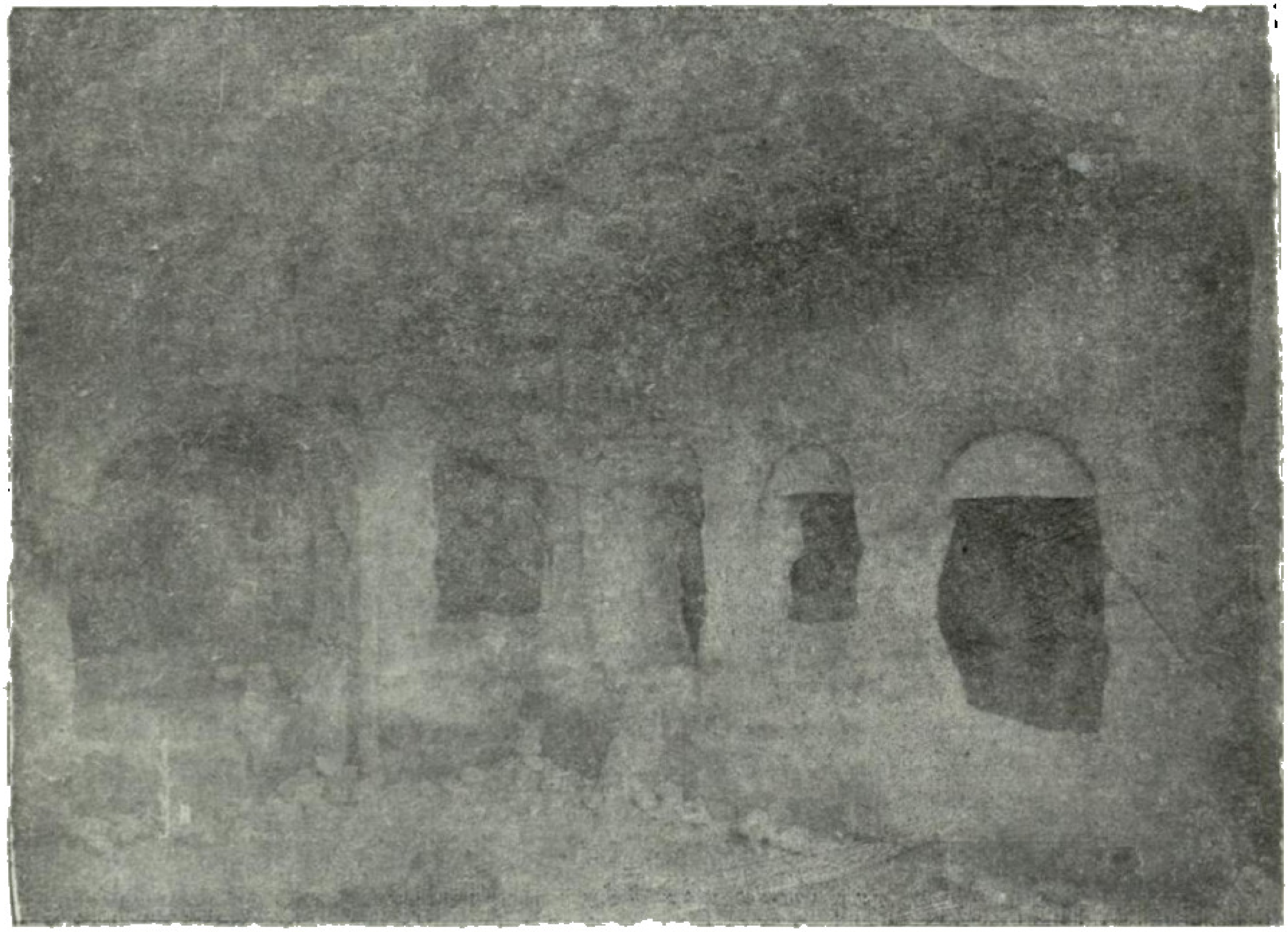
არქეოლოგიურ გათხრებმა, რომლებიც მცხეთის მახლობლად, ადრინდელი არმაზის რაიონში 1937—1938 წ. წ. აწარმოვა არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ ა. კალანდაძის ხელმძღვანელობით, გამოავლინეს რომაული ტიპის ძველი აბანოს ნანგრევები; მისი ცალკე ნაწილები კარგადაა შენახული; გათხრების შედეგად განსაკუთრებით კარგად გამოირკვა იატაკის ქვეშ მოთავსებული გათბობის სისტემა და ცხელი წყლის მიწოდების წესი და სხვ. აბანოს არქიტექტურული კომპლექსის და მის მახლობლად აღმოჩენილ სხვა მონაპოვართა შესწავლა, შესაძლებლობას გვაძლევს ეს ნაგებობა დავათარიღოთ I—II საუკუნეებით ჩ. წ.

რომის ბატონობის ხანის დამლევს ეკუთვნის ძველი ქალაქის ნოქალაქევის ნანგრევები ქ. ცხაკაიადან 25 კილომეტრის დაშორებით, მარტვილის გზაზე. ნოქალაქევის ისტორიის დაწერილებით შეიძლება მივადევნოთ თვალი წერილობითი წყაროებით[2]. ამ ქალაქის წინასწარმა დაზვერვამ, განსაკუთრებით ქალაქის გალავნისა, რომლის წყობის ნაწილი დამახასიათებელია გვიანი—რომაული ხანისათვის და მკვეთრად განსხვავდება ფეოდალური ხანის ქართული წყობისაგან, და 1931 წ. სცდელმა გათხრებმა, მთელი რიგი საერო ნაგებობები გამოავლინა. გათხრები, სამწუხაროდ შეჩერებულია, მაგრამ ვიმედოვნებთ, რომ უახლოეს ხანაში განახლდება და ამ უძველესი ქალაქის გამოკვლევა ძველი საქართველოს ისტორიის ახალ ფურცელს გადაშლის და ნათელს მოჰფენს მის ურთიერთობას ანტიკური სამყაროს სხვა კულტურულ კერებთან. მდინარე მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, სადგ. მცხეთის აღმოსავლეთით, მთის კალთის ძირას 1951 წ. გათხრილ იქნა აკლდამა-მავზოლეუმი, რომელიც მონეტების და ინვენტარის მიხედვით ზუსტად თარიღდება I ს. მიწურულით. იგი წარმოადგენს სწორკუთხოვანი მოყვანილობის სამარხავ კამერას, რომელიც გადახურულია ნახევრად ცი-

[1] თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 254-255.

[2] К. Ган, Экскурсия в Нокалакеви летом 1903 г., Известия КОМАО, вып. II, Тифлис, 1907, стр. 1—17. (მოყვანილია თარგმანებში ანტიკური მწერლებისა და ქართული მატიანების უმნიშვნელოვანესი ცნობები, ნაქალაქარის აღწერილობა ფიგურა და მონბერესი და თვით განისა).

ლინდრული თაღით; კარი დატანებული აქვს აღმოსავლეთ კედელში. კედლები აგებულია ქვიშაქვის დიდრონი თლილი ფილებით უდუღაბოდ, ლითონის სამაგრების გამოყენებით.



8 უფლისციხე დიდი დარბაზი. ზოგადი ხედი

აკლდამის ორკამერიანი სახურავი გადახურულია ორი სახის დიდრონი კრამიტით: ფართო და ბრტყელი გვერდებაკეცილი ჰფარავს მთელ ზედაპირს, ხოლო შეერთების ადგილები დაფარულია ვიწრო ღარისებრი კრამიტით. კრამიტი აწყვია დუღაბის თხელ ფენაზე უშუალოდ თაღის ზედაპირზე[1].

აღმოსავლეთ ფასადი გაფორმებულია ფრონტონის სახით, რომელიც შემკულია კარნიზით. იგი მოხერხებულად დამაგრებულია. ფრონტონის ტიმპანის ქვა და კარნიზის ბოლო კუთხის ნაწილი გამოჭრილია ერთი და იმავე ქვის ლოდისაგან. მავზოლეუმის ზოგადი ტიპი ახლო ანალოგიას პოულობს შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროს ანტიკური ხანის მავზოლეუმთა არქიტექტურაში. ამასთანავე აკლდამის არქიტექტურის ზოგიერთი თავისებურება ქართული საამშენებლო ხელოვნებას ახასიათებს. უპირველეს ყოვლი-

[1] გ. ლომთათიძე და ი. ციციშვილი, ახლად აღმოჩენილი აკლდამა მცხეთაში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XII, № 10, 1951 გვ. 641-648.

სა აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლეთ კედლის ფრონტონს არა აქვს ჰორიზონტალური კოზმიდი, ფრონტონის ფუძე გაცილებით უფრო დაბალია ვიდრე თაღის წვერი როგორც ეულისციხეში, პერანგის წყობას აღმოსავლეთ ფასადზე არა აქვს მკაცრად დაცული ჰორიზონტალობა, როგორც ეს მიღებულია კლასიკურ არქიტექტურაში. ერთი სიტყვით ყველა ეს ნიშანი ახასიათებს ადრინდელი ფეოდალური ხანის ქართულ საკულტო არქიტექტურას. მცირე ზომის მცხეთის აკლდამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ქართული არქიტექტურის მხატვრული ფორმების წარმოშობის გარკვევისათვის.

უკანასკნელი წლების კვლევითი მუშაობის გაშლის შედეგად გამოვლინებულია ე. წ. ანტიკური ხანის ქართული არქიტექტურის ძეგლები, რომელთა უმრავლესობა მოღწეულია მეტწილად ფრაგმენტალური სახით. ჯერჯერობით განვითარების მთავარი ხაზის დადგენა საჭირო სისრულით, მხატვრული ფორმების შედარებითი ანალიზის უფრო მეტად გაღრმავება, დღეს, სათანადო მასალების შედარებითი სიმცირის გამო, სიძნელეს წარმოადგენს, მაგრამ, მაინც ირკვევა, რომ საქართველო მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ელინისტური კულტურის მქონე დიდ ცენტრებთან, რომის კულტურის სფეროში შემავალ ქვეყნებთან. ჩვენში ნაპოვნია სვეტები და სვეტისთავები, რომელთაც ნათლად ეტყობა დორიული, იონიური და კორინთული სტილის ზეგავლენა; გავრცელებული ყოფილა აგრეთვე კედლის კვადრული წყობა, კესონური გადახურვის სხვადასხვა სისტემები და სხვ. ამასთანავე ერთად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული ხელოვნებისათვის არ იყო უცხო აღმოსავლური ხელოვნების ის ტრადიცია, რომელიც თავისი არსით და განვითარების ხაზით ეწინააღმდეგებოდა ელინიზმის მხატვრულ პრინციპებს. ადრე ფეოდალური ხანის ქართულ არქიტექტურაში, განსაკუთრებით კი კახეთის ძეგლებში, ნათლად ჩანს მაზდეანური ტრადიციის ელემენტები (ერთნავიანი ტაძარი, რომელსაც სამივე მხრიდან აქვს სტოა და სხვ.); სვეტიცხოვლის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე დაცულია V-ს. რელიეფური ქანდაკების ორი ნიმუში, რომლებიც გამოსახავს ხარის თავს მაზდეიზმის დამახასიათებელი ნიშნებით.

ადრე ფეოდალური ხანის არქიტექტურა აღმოცენდა ანტიკური ხანის მხატვრულ ტრადიციებზე; ძეგლების ანალიზი ადასტურებს, რომ ქართული არქიტექტურის განვითარება ადრე ფეოდალურ ხანაში ემყარება ძველ მხატვრულ ტრადიციებს, მაგრამ იგი არსებითად წარმოადგენს მხატვრული შემოქმედების განვითარების ახალ ისტორიულ ეტაპს. ადრე ფეოდალური ხანის ქართველი არქიტექტორები არ იმეორებდნენ ძველ მხატვრულ ფორმებს, არამედ ქმნიდნენ ახალს, თანახმად იმ იდეებისა და ამოცანებისა, რომლებიც დასახული იყო ჩვენი ქვეყნის საზოგადოებრივი და პოლიტიკური განვითარების ისტორიის მიერ.

თავი მესამე

ქართული ქრისტიანული ხელოვნების წარმოშობა და განვითარება

ქრისტიანული ხელოვნების წარმოშობა აღმოსავლეთსა და დასავლეთ საქართველოში და ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პირველი ძეგლები

ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიული განვითარების უფრო სრული სურათი შეიძლება ვიქონიოთ IV ს. პირველი ნახევრიდან, როდესაც ქრისტიანობა აღიარებული იქნა სახელმწიფო სარწმუნოებად.

ამ დროისათვის ძირფესვიანად შეიცვალა ძველი სამყაროს სოციალურ-ეკონომიური სტრუქტურა. თანდათან ქრება მონათმფლობელური ფორმაცია ყველა თავისებურობით და მის ნაცვლად ჩნდება ფეოდალური სისტემის მკვეთრად გამოხატული ჩანასახები. ახალი რელიგიური მოძღვრება, რომელმაც ამ დროისათვის უარი სთქვა მთელ რიგ თავის პრინციპებზე, რომელთაგან უმთავრესი იყო კერძო საკუთრების უარყოფა, მნიშვნელოვან და მძაფრ იარაღად იქცა ფეოდალური წყობილების დადგენისა და განმტკიცების საქმეში.

სწორედ ამით აიხსნება ის, რომ სამეფო დინასტიამ და ქართველი საზოგადოების მართველმა წრეებმა, ზედმეტი ყოყმანის გარეშე აღიარეს ქრისტიანობა სახელმწიფო სარწმუნოებად, მიუხედავად ხალხის მასების წინააღმდეგობისა, განსაკუთრებით ქვეყნის მთიან რაიონებში. ქართული მატიანე „მოქცევაჲ ქართლისაჲ"[1] გადმოგვცემს, რომ საქართველოს განმანათლებელმა წმ. ნინომ მიმართა თვის თანმხლებელ ერისთავს, რათა მან „წარმართოს მცირედ მახვილი მათ ზედა", ე. ი. ურჩ მთიულებზე და მიაღებინოს ქრისტიანობა. ისტორიკოსი ლეონტი მროველი (XI ს.) ადასტურებს, რომ მეფემ ქართველი ერის გაქრისტიანებისათვის მიმართა არა მხოლოდ მახვილს, არამედ სხვა საშუალებებსაც: „სხუანიცა მთიულელნი უმრავლესნი არა მოიქცეს, არამედ დაუმძიმა მათ მეფემან ხარკი, ოდეს არა ინებეს ნათლის ღებაჲ[2]".

საქართველოს მთიან რაიონებში იმ დროს ფეოდალური ურთიერთობა ჯერ კიდევ არ იყო, ან არსებობდა ჩანასახი ფორმით; იქ ჯერ არ არსებობდა საზოგადოების ის ფენა, რომელსაც შეეძლო დაყრდნობოდა ქრისტიანობა[3]. ხალხის მასებმა უმთავრესად მთიანი რაი-

[1] Е. Такайшвили. Описание рукописей библиотеки Общества распространения грамотности среди грузинского населения, т. II, Тифлис, 1906, стр. 716-717.

[2] ქართლის ცხოვრება, მარიამისეული ნუსხა, გვ. 106-107.

[3] ს. ნ. ჯანაშია, საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე, თბილისი, 1937, გვ. 84-85.

ონების მოსახლეობამ, მიუხედავად იმისა, რომ ოფიციალურად აღიარებდა ქრისტიანულ სარწმუნოებას, დიდი ხნის განმავლობაში შეინარჩუნა წინაქრისტიანული კულტურის და ყოფაცხოვრების ტრადიციები. ქრისტიანობამ, მხოლოდ ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ მოიკიდა ფეხი ქართველი საზოგადოების უფრო ფართო ფენებში და თავისებური ელფერი მისცა ქართულ კულტურას განსაკუთრებით შუა საუკუნეებში.

აღმოსავლეთ საქართველოში სირიიდან და პალესტინიდან შემოსული ქრისტიანობა ხელს უწყობდა ნაციონალური დამწერლობის და რელიგიური ხელოვნების განვითარებას. დასავლეთ საქართველოში კი მან ღრმად ვერ გაიდგა ფესვები ხალხის მასებში, რადგან ერთდროულად შემოიტანა მოსახლეობისათვის უცხო ბერძნული ენა და იერარქიული დაქვემდებარება კონსტანტინეპოლის პატრიარქისადმი. დასავლეთი საქართველო მხოლოდ IX ს. დამლევს თავისუფლდება ბიზანტიის საეკლესიო იერარქიული და პოლიტიკური გავლენისაგან, რომელიც ხელს უშლიდა ეროვნული კულტურის თავისუფალ განვითარებას.

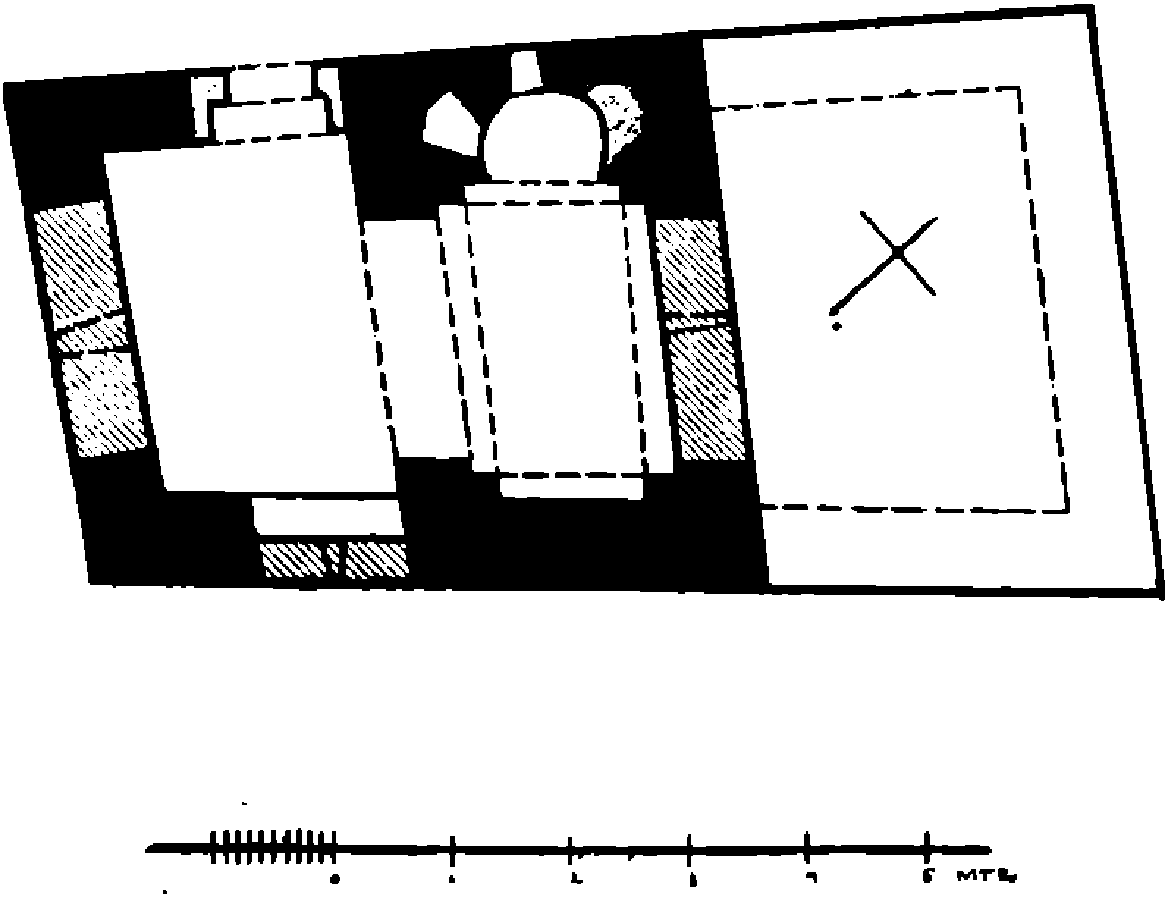
ქრისტიანობა საქართველოში გავრცელების ხანაში ჯერ არ წარმოადგენდა სავსებით ჩამოყალიბებულ მოძღვრებას. ეგრეთწოდებული მსოფლიო კრებები ცდილობდნენ დაედგინათ მტკიცე საფუძვლები და პრინციპები არა მხოლოდ თეორიულ და დოგმატურ სფეროში, არამედ, საეკლესიო მმართველობაშიც. IV საუკუნე წარმოადგენს ქრისტიანული რელიგიური აზროვნების დადგენის ხანას. სწორედ ამით აიხსნება სავსებით ჩამოყალიბებული ფორმების უქონლობა, როგორც ხუროთმოძღვრების და მონუმენტალური მხატვრობის სფეროში, ისე გამოყენებით ხელოვნებაში.

ახალი რელიგია საქართველოში შეეჯახა ქართულ წარმართობას მნათობთა, განსაკუთრებით მთვარის ღვთაების (ქართველთა წარმოდგენით—მამრობით სქესის არსების ადგილობრივ ეროვნულ კულტს, რომლის ატრიბუტები შემდეგში გადატანილი იქნა წმ. გიორგი—გველთან მებრძოლზე), და აგრეთვე ცეცხლისთაყვანისმცემლობას, რომელიც ძალმომრეობით მოახვია საქართველოს სასანურ ირანმა.

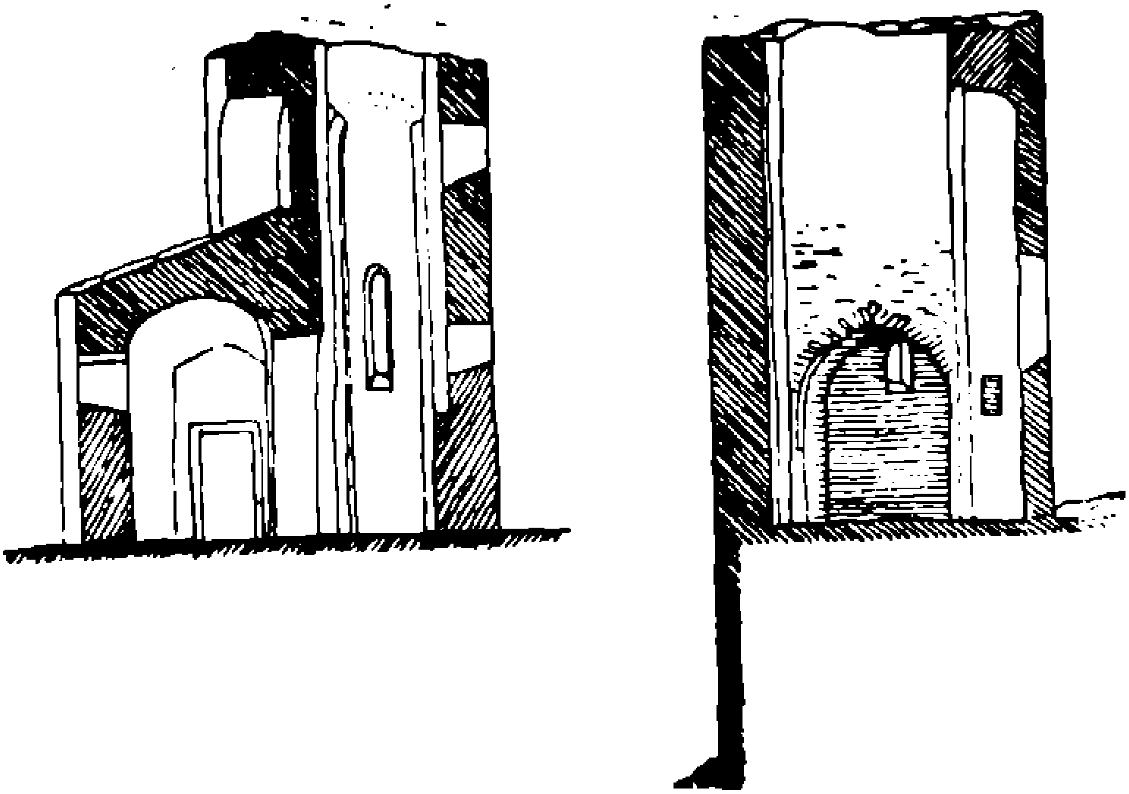
ელინისტურმა და გვიან-რომაულმა კულტურამ ვერ მოიპოვა ისეთი მნიშვნელობა საქართველოს ახალი რელიგიური კულტურის შექმნაში, როგორიც მას ჰქონდა ქრისტიანული კულტურის ჩამოყალიბებაში რომში, კონსტანტინეპოლში, ალექსანდრიასა და ანტიოქიაში.

საქართველოში ახალი რელიგიური ხელოვნების შექმნის პროცესი ჯერ კიდევ არ არის გამოვლენილი საკმაო სიზუსტით. ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ადრეული ხანის ძეგლების შესწავლა ნათელყოფს მტკიცე არქიტექტურული ტრადიციის არსებობას ქვის ნაგებობებში, რასაც ადასტურებს კამარებისა და ქვის თაღის, სვეტ-პილონების ფართო გამოყენება.

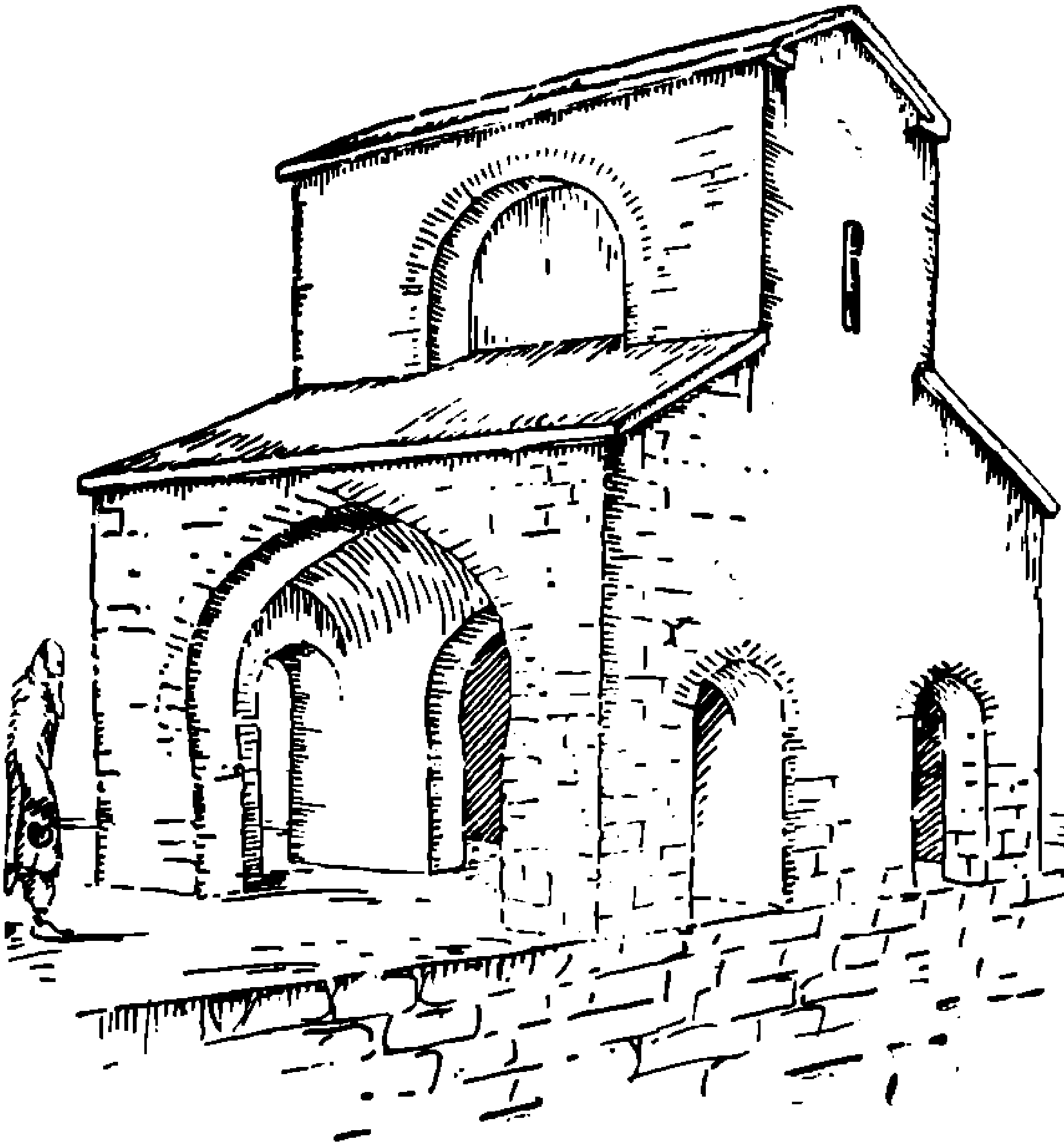
ნეკრესის უძველეს ეკლესიას (ნახ. 9, 10, 11), რომლის შინაგანი ფართობი დაახლოებით 12 კვადრატულ მეტრს უდრის, მეტად შემაღლებული შუა ნავით და ნავისმაგვარი კამარიანი გვერდის მინაშენებით, გ. ჩუბინაშვილი IV საუკუნით ათარიღებს. ამავე ხანას მიაკუთვნებს იგი ჰერემის მცირე ეკლესიასაც, რომელიც უფრო სამსხვერპლოს უნდა წარმოადგენდეს. ეს ეკლესია წარმოადგენს კვადრატული ფორმის ნაგებობას, რომელსაც ოთხსავე მხარეს ღია კამარები აქვს და დახურულია გუმბათოვანი თაღით, სახურავი კი ორკალთიანია, თავისი ტიპით მას პირდაპირი ანალოგია აქვს ცეცხლისთაყვანისმცემლობის მთელ რიგ ნაგებობებში, რომლებიც დიდი რაოდენობით იყო გამოკვლეული ა. გოდარის



9. ნეკრესი, გეგმა



10. ნეკრესი, განაკვეთი



11. ნეკრესი, ხოზაშნი ხუთი. რეკონსტრუქცია

და მათი თანამშრომლების მიერ ირანში[1]; მაზდეიზმს, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოში, მიუხედავად ქრისტიანობის საბოლოო გამარჯვებისა, ბევრი მომხრე ჰყავდა ჯერ კიდევ VII ს-ში. „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ გვაცნობებს, რომ ბიზანტიის იმპერატორმა ჰ ე რ ა კ ლ ე მ, როდესაც იგი საქართველოში დაბრუნდა სპარსების საბოლოოდ დარბევისა და კტეზიფონის აღების შემდეგ 628 წელს, ბრძანა შეეკრიბათ ყველა მოგვი და ცეცხლის მსახური მცხეთიდან, თბილისიდან და უჯარმიდან, რათა ძალით მოექციათ ქრისტეს სარწმუნოებაზე, მაგრამ მათ არ ისურვეს ახალი სარწმუნოების მიღება და მიიღეს სასჯელი: „ხოლო მათ ნათლისღება არა ინებეს ზაკუვით თანა აღერინეს ქრისტიანეთა ვიდრემდის ყოველთა ზედა წარმმართა მახვილი და ეკლესიასა შინა მდინარენი სისხლისანი დიოდეს“[2].

ამრიგად, აღმოსავლეთ საქართველოს სამ უდიდეს ცენტრში, მაზდეიზმი დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა ქრისტიანობასთან ერთდროულად. ამის უშუალო ანარეკლად უნდა ჩაითვალოს ის გარემოება, რომ ქრისტიანულ საკულტო ნაგებობათა უადრეს ჯგუფში ტაძრის ცენტრალური ადგილი გათვალისწინებულია კულტის მსახურისათვის, და არა მლოცველებისათვის, როგორც ეს ცხადათ ჩანს ნეკრესის ტაძრის მაგალითზე.

ნეკრესისა და ბოდბის ეკლესიის მცირე ზომები და კრიპტების (სამარხების) არსებობა შენობის ქვეშ, მოწმობს, რომ ორივე ძეგლი წმინდანების დაკრძალვის ადგილზე აგებულ მარტირიუმებს წარმოადგენენ და გათვალისწინებული არ იყვნენ ღვთისმსახურების შესასრულებლად. ორივე ნაგებობის არქიტექტურული ტიპის არქაიზმი ლაპარაკობს მათს მნიშვნელოვან სიძველეზე, მაგრამ მაინც არ შეიძლება ეს ძეგლები, თუნდაც ნაწილობრივ განვიხილოთ როგორც შენობები, რომლებიც აგებულია იერუსალიმში კონსტანტინესა და ელენეს ნაგებობათა სიტყვიერი აღწერილობის მიხედვით[3].

უფრო ნათელია საქართველოში არქიტექტურული ფორმების განვითარების სურათი V საუკუნეში. ეს პერიოდი წარმოდგენილია ზუსტად დათარიღებული ძეგლებით, რომლებსაც დიდი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა აქვთ. ქართული საკულტო არქიტექტურის უადრეს ტიპს წარმოადგენს ბაზილიკა. ქართული ბაზილიკების (რომლებსაც ჩვეულებრივ აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ტიპს აკუთვნებენ) მშენებლებმა შესძლეს შეექმნათ ნაგებობები, რომლებიც კონსტრუქციული თვალსაზრისით თითქმის დამოუკიდებელნი არიან სირიის მესოპოტამიის და სომხეთის ძეგლებისაგან. ქართულ ბაზილიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქრისტიანული ტაძრის ბაზილიკური ტიპის განვითარების ისტორიაში. იგი იქმნებოდა იმ პერიოდში, როდესაც ქრისტიანული საკულტო ნაგებობათა ძირითადი ტიპები ჯერ კიდევ არ იყო საფუძვლიანად გამომუშავებული და ახალმა რელიგიურმა ხელოვნებამ ჯერ ვერ მოასწრო საერთო და საყოველთაო კანონების შექმნა. ქართულ ბაზილიკაზე უდავოდ, გავლენა, იქონია წინა-ქრისტიანული ხანის ადგილობრივი არქიტექტურის ტრადიციებმა.

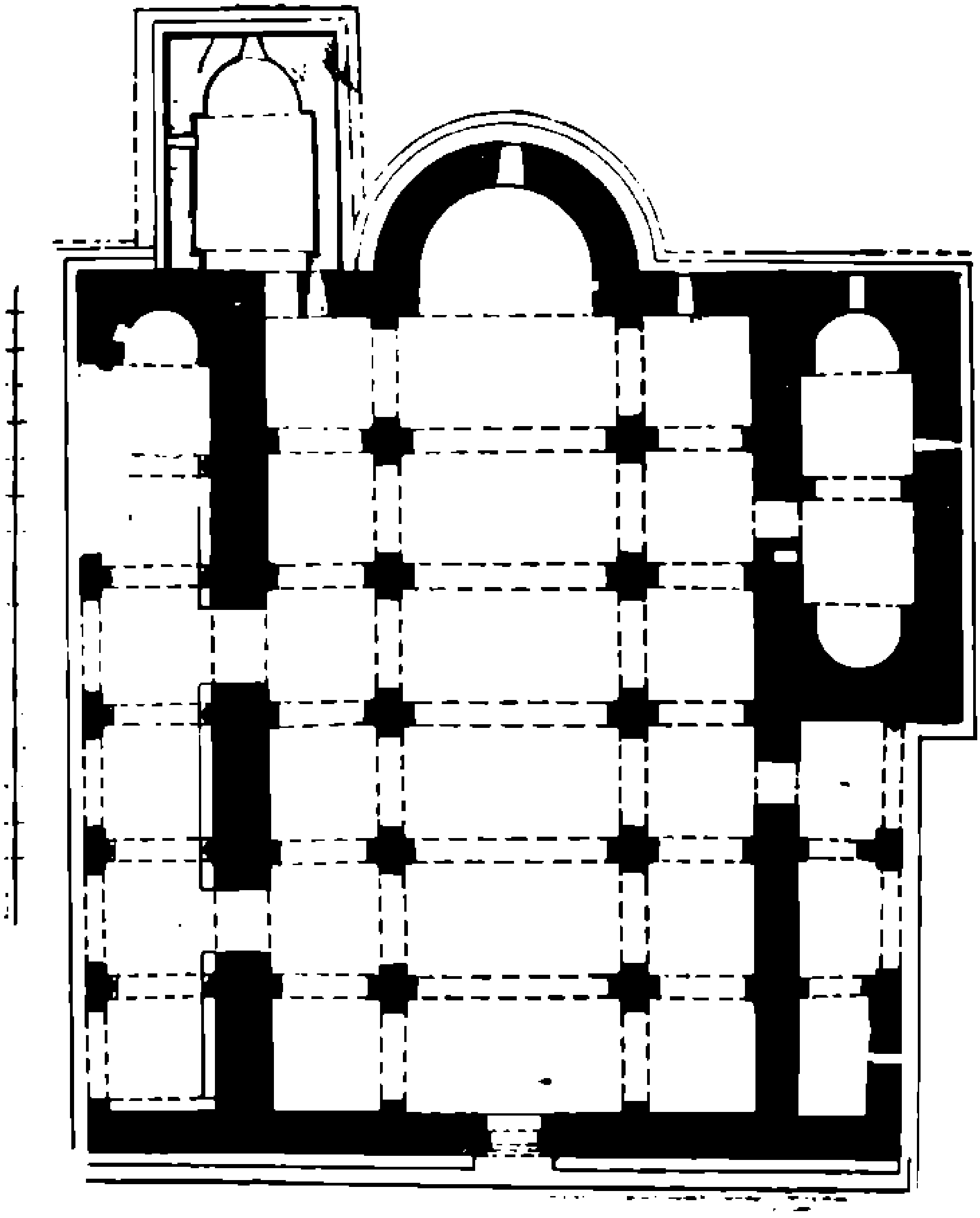
დათარიღებულ ბაზილიკურ ნაგებობათაგან უმნიშვნელოვანესია ბოლნისის სიონი[4]. ტაძრის აგება, საამშენებლო წარწერის თანახმად, რომელიც აღმოჩენილი იყო ჩრდილოეთ

[1] A. Godard, Les monuments du feu. Athar-é Iran. Annales du service archéologique de l'Iran, Paris, 1938.

[2] ე. თაყაიშვილი, იგივე შრომა, გვ. 725–726.

[3] ს. ყაუხჩიშვილი, ძველი ქართული ქართლის მოქცევის შესახებ, მიმომხილველი, 1, თბილისი, 1926, გვ. 64–68; გ. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1936, გვ. 25–26.

[4] Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Тбилиси, 1940.



12 ბოლნისის სიონი, გეგმა

კარიბჭის გათხრების დროს, დაწყებულია 462 წელს, დამთავრებულია 477 წელს[1]. სიონი სამნავიან შენობას წარმოადგენს, მთლიანად აგებულია თლილი ქვისაგან, გამოწეული ნალისმაგვარი ფორმის საკურთხევლის აფსიდით (ნახ. 12). შიგნით ბაზილიკა გაყოფილია სამ ნავად ხუთი წყვილი პილონებით (ჭრილში ჯვარის ფორმისა), რომლებიც დაკავშირებულნი არიან ნალისებური კამარებით. ცენტრალური ნავის თაღი ნაწილობრივ შეკეთებული XVII საუკუნეში, თავდაპირველად აგრეთვე ნალისებური ფორმისა ყოფილა. შენობის სიძველეზე მიუთითებს აგრეთვე ცალკე კამერების უქონლობა სამკვეთლოსა და სადიაკვნოსათვის საკურთხევლის აფსიდის სამხრეთით და ჩრდილოეთით, გარედან, ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში, საკურთხევლის გამოწეული აფსიდის გვერდით, მომცრო მინაშენია, ერთად-ერთი შესასვლელით ჩრდილოეთის ნავიდან. იგი, როგორც ჩანს, თავდაპირველად გათვალისწინებული იყო შესანახ ადგილად, შემდეგში კი საკრალური სარიტუალო პურის საცხობად ძმათა ტრაპეზისთვის, რომელიც იმართებოდა ჯერ კიდევ „ზიარების“ (ევქარისტიის) წესის გამომუშავებამდე. ანალოგიური მინაშენები ცნობილია მცირე აზიის, სირიისა და საქართველოს ადრინდელი ხანის არქიტექტურაში. ძველი გავაზის (კახეთი) ადრინდელი, ჯვრის ტიპის გუმბათიანი ტაძრის ჩრდილო ნავის აღმოსავლეთ კედელში არსებობდა კარი, შემდეგში ამოშენებული, რომლიდანაც, როგორც ჩანს, შემოჰქონდათ ყოველივე, რაც საჭირო იყო ძმათა ტრაპეზისთვის. სამხრეთის მხრიდან (ტაბ. 84) ბოლნისის ტაძარს მიშენებული აქვს სტოა ნახევრად ცილინდრული თაღით გადახურული, რომელიც წარმოადგენს დახურულ შენობას და, რომელსაც აღმოსავლეთითა და დასავლეთით ორი აფსიდი აქვს. მას ერთი შესასვლელი აქვს სამხრეთი ნავიდან, ე. ი. ტაძრის შიგნიდან. გ. ჩუბინაშვილის აზრით[2] იგი წარმოადგენდა ბაპტისტერიუმს (სანათლავს). ჩრდილოეთის მხრიდან და ნაწილობრივ სამხრეთიდან ტაძარს მიშენებული აქვს ღია, ნალისებური კამერებიანი კარიბჭეები, რომელთაგან ჩრდილოეთისა შემდეგში თითქმის მთლიანად (გარდა აღმოსავლეთის ნაწილისა) იქნა დაქცეული. შუა ნავი გარედან არ გამოირჩევა და მას არა აქვს დამოუკიდებელი გადახურვა, თუმცა იგი გვერდის ნავებზე უფრო მაღალია, მაგრამ მათთან საერთო ორკალთიანი სახურავითაა გადახურული. გაშუქების ძირითად წყაროს, ტაძრის ვრცელი ფართობისათვის წარმოადგენს არა ვიწრო სარკმლები, არამედ გახსნილი ნალისებური მოყვანილობის ლუნეტები, რომლებიც მოთავსებულია კარის ქვის არქიტრავის ზემოთ.

ბოლნისის სიონი ამთავრებს ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების განსაზღვრულ ეტაპს. შინაგანი სივრცე ანცვიფრებს მნახველს, არქიტექტურული მასების გრანდიოზულობით. იგი გაყოფილია შენობის სიგრძეზე მაღალი პილონების ორი მწკრივით, ხუთ-ხუთი თვითეულ მწკრივში, რომლებიც ქმნიან შუა ნავის შედარებით უფრო მეტი მოცულობის ფართობს, ვიდრე უფრო ვიწრო და მაღალი გვერდის ნავები (ნახ. 13). საკურთხევლის აფსიდი არ არის მოქცეული გეგმის სწორკუთხედში და არ იმალება კედლების სისქეში, რასაც ადგილი აქვს ქართულ ტაძრებში, არამედ მკვეთრად გამოწეულია აღმოსავლეთ ფასადზე ნახევარწრის სახით. ჩვენამდე მოღწეულ მრავალ ქართულ ტაძრების რიცხვიდან, შედარებით მცირე რიცხვს აქვს გარეთ გამოწეული მრგვალი ან ზოგჯერ მრავალწახნაგოვანი აფსიდები. გამოწეული აფსიდიანი ძეგლების უმეტესობა ადრეულ პერიოდს ეკუთვნის.

[1] ლ. ამირანაშვილი, ბოლნისის ტაძრის აგების თარიღის დაზუსტებისათვის. საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შრომები, № 4 (61), 1953, გვ. 1—3.
[2] Г. Н. Чубинашвили, указ. соч., стр. 128—130.

სირიაში, ისევე როგორც საქართველოში გამოწეული აფსიდიანი ბაზილიკების მხოლოდ ერთეული მაგალითებია ცნობილი, მცირე აზიაში კი ამ ტიპის შენობები სჭარბობს.

ბოლნისის სიონში, როგორც აღნიშნული იყო, არ არსებობს საკურთხევლის გვერდით სპეციალურად გამოყოფილი კამერები სამკვეთლოსათვის და სადიაკვნესათვის, არც დასავლეთის კარიბჭე, რომელსაც ვხედავთ კაწარეთისა და წყაროსთავის ბაზილიკებში. სირიის ჩრდილოეთ რაიონებში მე-6 საუკუნეში, საკურთხევლის აფსიდის აქეთ-იქით ცალკე კამერების მიშენება საერთოდ მიღებული მოვლენაა. მცირე აზიის სანაპირო რაიონებში კი, ელინისტური მხატვრული ტრადიციის შედეგად, რაც მომდინარეობს ნივნივებზე გაწყობილ ხის სახურავით გადახურულ ელინისტურ სამნავიან ბაზილიკის ფორმებიდან, მეტწილად შენდებოდა სამნაწევრიანი საკურთხეველი, იმ დროს, როდესაც მცირე აზიის ცენტრალურ ნაწილში სჭარბობდა საკურთხევლის აფსიდები, რომლებსაც არ ჰქონდათ დამატებითი კამერები.

ბოლნისის სიონის დამახასიათებელ თავისებურებას შეადგენს ის, რომ აქ არ არსებობს დასავლეთის ნართექსი, რომელიც სირიის ბაზილიკებში მეტად გავრცელებულ მოტივს წარმოადგენს. მის ფუნქციას, როგორც ჩანს, ასრულებდა დიდი, ღია სტოა, რომელიც შენობის ჩრდილო კედელს მისდევდა გასწვრივ. მას ჰქონდა ხუთი ღია კამარა სვეტებზე, რომლებიც ამჟამად ძლიერ დაზიანებულია და აფსიდი აღმოსავლეთის მხარეს; ჩრდილოეთის სტოა ბაზილიკას ორი დიდი კარით უკავშირდებოდა. აქ იმყოფებოდნენ ეგრეთწოდებული „კათაკმეველნი“ და სრულდებოდა ზოგიერთი საეკლესიო წესი.

სამხრეთის მხარეს არსებულ დახურულ სტოას აქვს ორი აფსიდი აღმოსავლეთისკენ და დასავლეთისკენ, რასაც რამდენიმე პარალელი აქვს მე-6-ე საუკუნის მსოფლიო არქიტექტურაში, და, როგორც აღნიშნული იყო, იგი განკუთვნილი იყო სანათლოკვისათვის. მას უჭირავს შენობის სამხრეთი ფასადის ნახევარი. სტოას მეორე ნაწილის სამხრეთ ფასადის ცენტრში მოთავსებული ორმაგი შესასვლელი გაფორმებული კამარებით. ამ სახის სტოა დამახასიათებელია სირიის ზოგიერთ ბაზილიკებისათვის, რომლებსაც არა აქვთ დასავლეთის ნართექსი. ღია კამარების რიგი უვლიდა წყაროსთავის (ჯავახეთი) ბაზილიკის სამ კედელს (ბაზილიკა შემდეგში გადაკეთებული იყო ჯვარ-გუმბათოვან ტაძრად) და ტეკორის ბაზილიკის გვერდის ფასადებს სომხეთში.

ბოლნისის სიონის კაპიტელების დეკორატიული მორთულობა გვაგონებს სასანური ხელოვნების ძეგლებს და, ნაწილობრივ, სირიის ზოგიერთ ძეგლებს. მოტივების მრავალფეროვნების მიუხედავად, მთელი დეკორი აღნიშნულია სტილის ერთიანობით. ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის მომიჯნე სამხრეთი პილიასტრის დასავლეთ მხარეზე მოთავსებულია ჰორიზონტალური ხაზით გაყოფილი ორი კომპოზიცია (ტაბ. 31). ზედა კომპოზიციაზე წარმოდგენილია სწრაფად მსრბოლავი ჯიხვი, ორ მშვიდ პოზაში მჯდომარე ფრთოსან ლომთა შორის. უკანა რიგზე მოცემულია სტილიზებული ხეები; ქვემო კომპოზიცია მოცემულია ვიწრო არშიის სახით და წარმოადგენს მრავალშტოიან ხეს და მის მახლობლად შველს, რომელიც დათვისაგან ილტვის. გვერდის წიბოებზე გამოსახულია ხეები დაშვებული შტოებით. სვეტის-თავის მთელი დეკორის მოტივს ანალოგიები აქვს სასანურ ხელოვნებაში, მაგრამ გამოსახულებათა მხატვრული გადმოცემა დიდი თავისებურებით გამოირჩევა; ცხოველები გამოსახულია საშუალო სიმაღლის რელიეფით, მკვეთრად ხაზგასმული კონტურით. მათი

გადმოცემა გამარტივებულია, მაგრამ ცალკეული ატრიბუტები, როგორც მაგალითად, ლომების აწეული ფრთები და ფაფარი ორნამენტალურადაა გადმოცემული (ტაბ. 35).

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია სვეტისთავი სანათლავში სამხრეთი პილასტრის ზემოდ მოთავსებული თაღის წინ წამოწეულ კამარის ქვეშ. მისი ზემო ნაწილი ძლიერ დაზიანებულია, ქვემო ნახევარზე ფრონტონის მაგვარი მოჩარჩოების ქვეშ გამოსახულია თანასწორმკლავიანი ჯვარი, ორ ფარშევანგთა შორის. კაპიტელის მარჯვენა მხარეზე მოთავსებულია ვაზი მტევნებით და ორი ფოთლით. სანათლავისაკენ მიმართულ მარცხენა მხარეზე გამოსახულია ხარის თავი პირდაპირ, თანასწორმკლავიანი ჯვრით რქებს შორის (ტაბ. 35). ხარის თავი უფრო გულდასმით არის შესრულებული ვიდრე ბოლნისის სიონის სხვა რელიეფები. ბოლნისის ხანაში ვხედავთ ქრისტიანული ეკლესიის მიერ ნასესხებ ღვთაებრივი ცხოველის წარმართულ სახეს, რომელიც დაკავშირებულია ქართველი ხალხის უძველეს რელიგიურ წარმოდგენებთან[1]. ძველ წარმართულ წარმოდგენებიდან ნასესხები მოტივები გვხვდება ტაძრის ყველაზე მეტად თვალსაჩინო ადგილებში ხან უცვლელი სახით (მაგ. ფრთოსანი ლომები სამხრეთ კაპიტელზე), ხან გაქრისტიანებული სახით (ხარის თავი ჯვრით, ფარშევანგები და სხვ.).

მცენარეულ მოტივებს ბოლნისის სიონის კაპიტელების დეკორში მეორეხარისხოვანი ადგილი უჭირავს, ისინი დამატებით როლს ასრულებენ ცხოველების გამოსახულებიან კომპოზიციებში. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ მ ა[2] მოგვცა ბოლნისის სიონის კაპიტელებზე მოთავსებულ მცენარეული მოტივების ანალიზი. მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია იერატიკული ხის ტიპს, რომელიც აგებულია სიმეტრიის კანონის მიხედვით (ტაბ. 36), და შემკულია ლენტებით, რასაც საკრალური მნიშვნელობა აქვს მაზდეიზმში.

ცალკე ჯგუფს შეადგენენ გეომეტრიული სახეებით შემკული კაპიტელები; ორნამენტი შედგება ძირითადად კანელურებისაგან (ტაბ. 36) და ურთიერთგადამკვეთი წრეხაზებისაგან. კანელურის ორნამენტს, როგორც ცნობილია, ვხვდებით აქემენიდურ ძეგლებზე, იგი მეორდება სასანიანთა ხანაში სერვისტანის და ფირუზაბადის სასახლეებში, მაგრამ მეტად გავრცელებულია ადრეულ-ქრისტიანულ ხანაში მცირე აზიის, სირიის, სომხეთის, საქართველოს და აგრეთვე ბიზანტიის ხელოვნებაში.

ორნამენტის მეორე მოტივი ჭარბობს ბოლნისის სიონის კაპიტელებზე და შესრულების ხასიათით ხის მოჩუქურთმების ტრადიციებს უკავშირდება. იგი ძლიერ იყო გავრცელებული ქრისტიანობის ადრეულ ხანაში და ბოლნისის სიონში წარმოდგენილია რამდენიმე ვარიანტით, რომელთა ცხოველი სახე წარუხოცელ შთაბეჭდილებას ახდენს.

მედალიონში მოქცეული თანასწორმკლავიანი ჯვრის გამოსახულება, რომელიც დიდ როლს ასრულებს ამ ტაძრის დეკორში, თავისი იკონოგრაფიით მოგვაგონებს კონსტანტინე დიდის ძლევამოსილ ჯვარს.

ხელოვნების ისტორიაში ბოლნისის სიონის კაპიტელების დეკორს არ მოეპოვება უშუალო პარალელები. ცოტად თუ მეტად შორეულ პარალელებს ვპოულობთ სასანურ ხელოვნების წრეში. ამაში მჟღავნდება სტილის ერთიანობა აღმოსავლეთის-ქრისტიანულ ქვეყნების ხელოვნებაში, რომელშიაც სჭარბობდა ქრისტიანობის წინა ხანის ხელოვნების ელე-

[1] Л. А. Мацулевич. Никорцминда и ее место в культуре Грузии. Сборник Руставели, Тбилиси, 1938, стр. 63—63.

[2] Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Тбилиси, 1940, стр. 165—174, табл. на стр. 166.

მენტები. რომ გასაგები გახდეს ამ ხელოვნების ზოგადი მიმართულება, რომელიც არსებითად ეწინააღმდეგება ელინისტურ-რომაულ ხელოვნების ტრადიციებს, უნდა მხედველობაში ვიქონიოთ, რომ ეგრეთწოდებული სასანური ხელოვნება, თავისი მოცულობით სცილდება ირანის საზღვრებს. მის შექმნაში, ირანის გარდა, გარკვეულ შემოქმედებით მონაწილეობას იღებდნენ ირანთან მჭიდრო კულტურულ ურთიერთობაში მყოფი ქვეყნები, როგორიც მაგალითად, საქართველო, სომხეთი, ძირინდელი ალბანეთი, დაღისტანი, მცირე აზიის ცენტრალური რაიონები. სასანური ხელოვნება, ე. ჰერცფელდის მახვილი შენიშვნით, წარმოადგენს აღმოსავლეთის კულტურის რეაქციას ელინიზმის მიმართ[1], მაგრამ იგი უაღრესად ხალხური მოვლენა იყო და არა ვიწრო სასახლის კარისა, როგორც ამას შეცდომით ფიქრობს ეს მკვლევარი. სწორედ ამით აიხსნება ამ ხელოვნების არაჩვეულებრივი სიცოცხლისუნარიანობა, რომელიც სასანიანთა სახელმწიფოს დაღუპვისა და ირანის ისლამიზაციის შემდეგ არსებობდა IX საუკუნის შუა წლებამდე საქართველოში, სომხეთსა და დაღისტანში; ამიტომ, როდესაც ვლაპარაკობთ სასანური სტილის ელემენტებზე ბოლნისის სიონის დეკორში, უნდა მხედველობაში ვიქონიოთ მხატვრული ტრადიცია, რომელმაც გარკვეულ ეპოქაში მკაფიო გამოხატულება ჰპოვა ხელოვნებაში.

შენობის გარეგანი გაფორმება მოცემულია არა მისი ფასადების ორნამენტების მეშვეობის გზით, არამედ წმინდა არქიტექტურული ხერხით. ნახევარწრედ გამოწეული საკურთხევლის აფსიდის შეფარდება ჩრდილოეთ ფასადის ღია სტოასთან, სამხრეთ ფასადის ცენტრში მოთავსებულ კარიბჭესთან და დასავლეთი ფასადის ყრუ კედლის სიბრტყესთან, გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ახდენს. ბოლნისის სიონი ამ მხრივ საქართველოს ადრეული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლს წარმოადგენს.

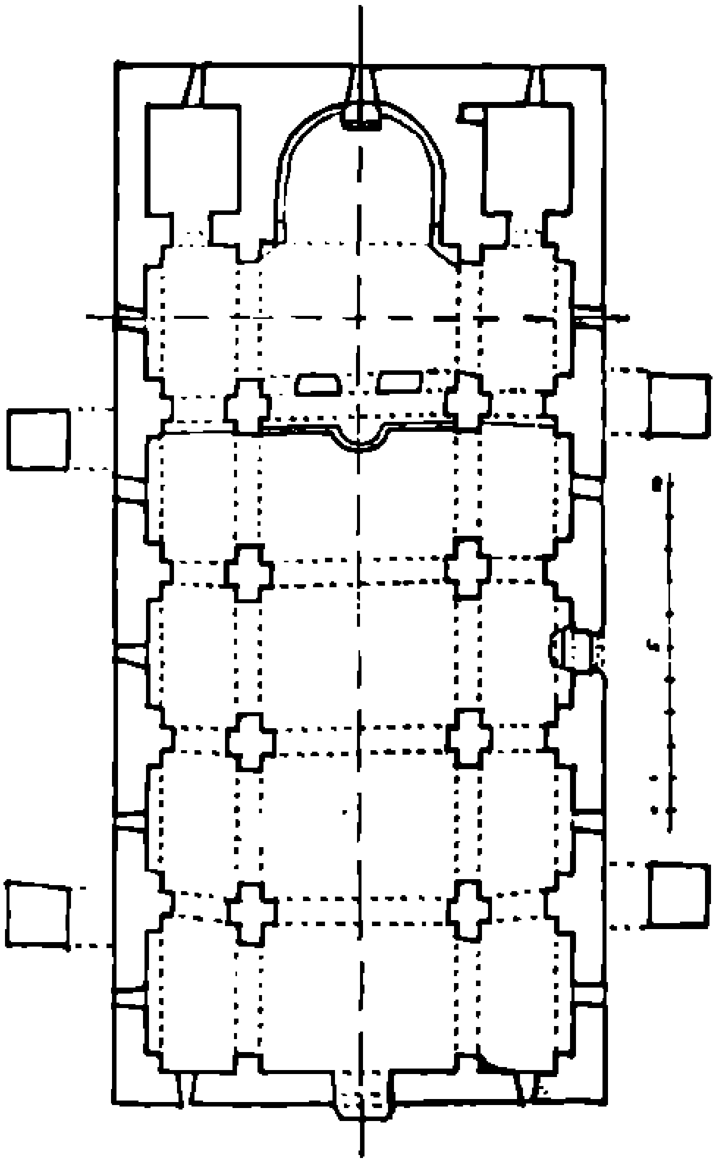
V და VI ს.ს. მიჯნაზე აგებულია დიდი ბაზილიკები, რომლებიც თავისი არქიტექტურული ფორმებით, წარმოადგენენ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ბაზილიკური ტიპის ნაგებობათა შემდგომ განვითარებას. ურბნისის ბაზილიკაში[2] შენახულია ძველი წარწერები, რომლებიც ტაძრის მშენებლად ასახელებენ ეპისკოპოს თევდორეს, ლუკას ძეს; მისი ცხოვრების დრო ზუსტად არ არის დადგენილი. ეპიგრაფიკული მონაცემების თანახმად: „იყო ესე სიონი დაძველებულ უფროის ზომისა: ოთხი კუთხენი და კონქი გაპობილ იყვნეს“. ეპისკოპოს თევდორეს შეუკეთებია იგი, ტაძარი საფუძვლიანად რესტავრირებულია 1666—1668 წ. წ., რის შედეგად ტაძრის პირვანდელი სახე მრავალ ადგილას შეიცვალა (ნახ. 14). დამახინჯებულია კამარები, თაღები, ნაწილობრივ შინაგანი პილონები, მაგრამ მიუხედავად ამისა, შენობაში შენახულია ბევრი რამ ადრეული ხანიდან (ნახ. 15). ბოლნისის ბაზილიკისაგან განსხვავებით, ურბნისის საკურთხევლის აფსიდს აქვს აქეთ-იქით მიშენებული ცალკე კამერები სამკვეთლოსათვის და სალაროსათვის; აფსიდი მოქცეულია შიგ კედლის სისქეში — გეგმის სწორკუთხედის შიგნით და აღმოსავლეთ ფასადზე აფსიდის ნახევარწრე არ ჩანს. ტაძრის შუანავი, მიუხედავად ძლიერი გადაკეთებისა, გვერდის ნავების მიმართ შემაღლებულია და გადახურულია დამოუკიდებელი ორკალთიანი სახურავით (ნახ. 16).

წყაროსთავის გუმბათიანი ტაძარი, გ. ნ. ჩუბინაშვილის[3] აზრით პირველად სამნავიან

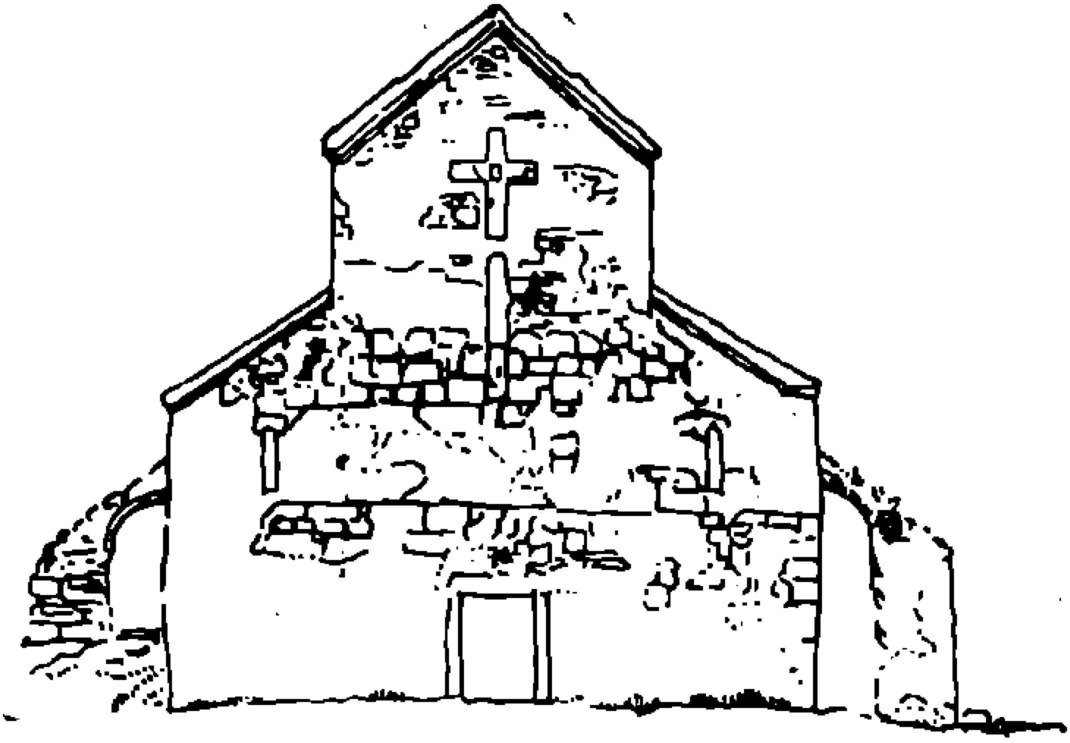
[1] E. Herzfeld, Archaeological history of Iran, London, 1935, p. 79.

[2] ა. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, 1, თბილისი, 1907, გვ. 41—51.

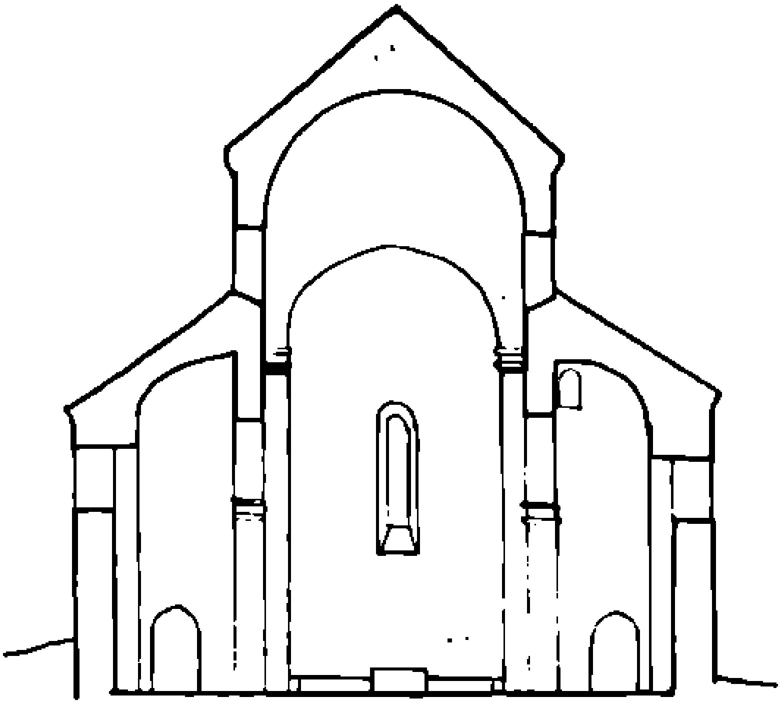
[3] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, თბილისი, 1936, გვ. 65—68.



14. ურბნისი. გეგმა



15 ურბნისი, განაკვეთი სიგანით



16 ურბნისი, დასავლეთის ფასადი

ბაზილიკას წარმოადგენდა, ნალისმაგვარი კამარიანი ღია სტოით-ნართექსით. ძველი ნაგებობის დასავლეთი ნაწილი შენახულია უხეში დამახინჯებისა და გადაკეთების გარეშე. ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილი კი მთლიანად მოშლილია და შეცვლილია ფართე ჯვარ-გუმბათოვანი მინაშენით. მატიანეს ცნობებით ტაძარი აშენებული იყო საქართველოს მეფის ვახტანგ გორგასალის ძის მირდატის მიერ V საუკუნის დამლევს და VI ს. დასაწყისში.

თბილისში შენახულია ადრინდელი ბაზილიკა ანჩისხატი, რომელსაც შუა საუკუნეებში შესრულებულ გადაკეთების კვალი ამჩნევია; იგი ძლიერ არის გადაკეთებული კათოლიკოს დომენტი II მიერ XVII საუკუნეში და, შემდეგ XIX საუკ. პირველ ნახევარში. პირველი შეკეთების დროს დამახინჯებული იყო გვერდის ნავების ფორმა, ხელახლად ამოყვანილია თაღები, გაკეთებულია ახალი XVII საუკუნის ქართული არქიტექტურისათვის ძლიერ დამახასიათებელი აგურის კოზმიდი. XIX საუკუნეში ძლიერ გაფართოებულია სარკმლები და კარი სამხრეთ კედელში, დასავლეთის მხრიდან მიშენებულია სამრეკლო, ცენტრალურ ნავზე კი აგებულია ყალბი გუმბათი, რომელიც ორგანულად არ არის დაკავშირებული შენობის შინაგან სივრცესთან.

ეს ტაძარი წარმოადგენს სამნავიან ბაზილიკას, ფასადზე შემაღლებული შუა ნავით, კედლების სისქეში მოქცეულ ნალისმაგვარი ფორმის საკურთხევლის აფსიდით, რომლის გვერდით მოთავსებულია სამკვეთლო და სადიაკვნე. ამ შენობის შუა ნავში მოთავსებულ ახალი მრგვალი სვეტები, რომელთა მაგივრად ძველად ყოფილა ჯვარისებური სვეტები; ისინი დაკავშირებული იყვნენ კამარებით. ცნობილია ანჩისხატის ბაზილიკის ერთადერთი ანალოგია ეს არის ძველი ქალაქ სამშვილდეს (მდ. ხრამ-ქციაზე, თეთრი წყაროს რაიონში სამნავიანი ბაზილიკა, რომელსაც მთელი შინაგანი სივრცის შესაბამისი დანაწევრება ახასიათებს. მატიანეს მონაცემები ადასტურებენ არქიტექტურული ანალიზის დასკვნებს. სამშვილდის ბაზილიკა აშენებულია მეფე ვახტანგ გორგასალის დედის საგდუხტის[1] მიერ, ანჩისხატის ბაზილიკა კი აშენებულია ვახტანგ გორგასალის ძის — დაჩი უჯარმელის დროს[2]. სამშვილდის ბაზილიკის მრგვალი სვეტი ეკუთვნის გვიან ხანას, არა უადრეს X — XI ს. ს.

მრგვალი სვეტები V — VI ს.ს. ბაზილიკებში ეკუთვნის მოგვიანო ხანას, მაგრამ აღნიშნული ფორმა სვეტების ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის მთლად უცხო არ ყოფილა, როგორც ამას ფიქრობენ; საქართველოს ტერიტორიაზე დღემდე არ არის აღმოჩენილი ელინისტური ტიპის ბაზილიკები, რომლებიც გავრცელებული იყო შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროებზე, განსაკუთრებით ძველ ხერსონესში. ელინისტური ბაზილიკის მსგავსი ნაგებობები, შეიძლება; დავინახოთ XVII—XVIII ს. ს. ხის ეკლესიებში დასავლეთ საქართველოში, განსაკუთრებით ქვემო იმერეთსა და სამეგრელოში. ამ ეკლესიების უმრავლესობა ეკუთვნის დარბაზული ტიპის ერთნავიან ნაგებობათა ჯგუფს, რომელთაც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მხარეს ნახევრად მომრგვალებული აფსიდები აქვს. ცენტრალური სივრცის გადახურვა თაღით, ოთხკალთიანი ხის სახურავი, რომელიც ეყრდნობა შენობის გარშემო მოთავსებულ მრგვალ სვეტებს, ახასიათებს ამ რიგის ნაგებობებს. ამ ტიპის შენობებში შერწყმულია სხვადასხვა წარმოშობის ტრადიციები. ორი აფსიდის — აღმოსავლეთით და დასავლეთით — გამოყენება ცნობილია ჩრდილოეთ აფრიკის, ეგვიპტის და ნაწილობრივ რომის IV ს. ბაზილიკებში.

[1] ქართლის ცხოვრება, ანა დედოფლისეული ნუსხა, თბილისი, 1942, გვ. 91.

[2] Е. С. Такайшвили, Описание рукописей библиотеки Общества распространения грамотности среди грузинского населения, т. II, Тифлис, 1906, стр. 722.

მრგვალი სვეტები, რომლებიც ტაძარს ყველა მხრიდან უვლის—ანტიკური ხუროთმოძღვრების ტრადიციას წარმოადგენს. ამასთანავე, ის გარემოება, რომელმაც აიძულა ოსტატები ხის ბრტყელი ძელებიდან გამოეყვანათ ნახევრად ცილინდრული თაღის მაგვარი გადახურვა, გვეუბნება დასავლეთ საქართველოს არქიტექტურის დიდ სიძველეზე და სირთულეზე; ამ არქიტექტურამ, როგორც სჩანს, წინა ქრისტიანული ხანის სამშენებლო ხელოვნების ტრადიციები შეინარჩუნა.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ინსტიტუტის მიერ ბიჭვინთაში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლინებულია სამნავიანი ბაზილიკის ნაგებობა, რომლის ხუთწახნაგოვანი აფსიდი გამოწეულია წინ; აღმოჩენილია მარმარილოს მრგვალი სვეტები, იატაკის მოზაიკური მხატვრობა, აგრეთვე სხვა არქიტექტურული ფრაგმენტები, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს ძეგლი დავათარიღოთ მეოთხე საუკუნით. ბაზილიკა მეექვსე საუკუნეში ყოფილა ძლიერ დაზიანებული, ხოლო VIII საუკუნეში იგი აღუდგენიათ მთლიანად.

ქართულ ხუროთმოძღვრებაში VI ს. შუა წლებში შეიქმნა ნაგებობის თავისებური ტიპი, რომელსაც გ. ჩუბინაშვილი სამართლიანად უწოდებს „სამეკლესიან ბაზილიკას"[1].

ამ ტიპის შენობები წარმოადგენენ სამ მოგრძო, ერთმანეთისაგან განკერძოებულ ეკლესიას ნახევრად ცილინდრული თაღით გადახურულს. ისინი ურთიერთშორის დაკავშირებული არიან კარებით, შუა ეკლესია ჩვეულებრივად, გვერდის ეკლესიებზე შემაღლებულია და მათზე უფრო ფართოა და განიერი. აქ არ არსებობს არც სვეტები, არც პილონები, რომლებიც ბაზილიკის შინაგან სივრცეს სამ ნაწილად ჰყოფენ. ყველაზე დამახასიათებელ „სამეკლესიან" ბაზილიკას წარმოადგენს მცირე ტაძარი ბოლნის-კაპანახჩი. გ. ჩუბინაშვილი[2], არქიტექტურული ფორმებისა და სამხრეთ კედლის ცენტრალურ დარბაზში შესავალ კარების ტიმპანზე მოთავსებულ რელიეფების ანალიზის საფუძველზე, მას აკუთვნებს VI ს. შუა წლებს. შესასვლელი ტაძარში მოთავსებულია სამხრეთიდან ცენტრალური დარბაზის სამხრეთ კედელში გაჭრილი ორი კარის საშუალებით. ჩრდილოეთ ეკლესიაში შესვლა შეიძლება მხოლოდ ცენტრალური ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილ კარიდან. შენობის ცენტრალური ნაწილის საკურთხევლის აფსიდი გამოწეულია აღმოსავლეთ ფასადზე, ნახევარწრის სახით; მასში გაჭრილია ერთი დიდი და განიერი სარკმელი, სამხრეთ და ჩრდილოეთ ეკლესიების აფსიდებს სარკმლები არა აქვთ, თაღები არ შენახულა. ცენტრალურ ნაწილში ერთ-ერთ შესასვლელ კარის ზემოდ მოთავსებულია „ქრისტეს ამაღლების" რელიეფური გამოსახულება, მეორეს ზემოდ, როგორც შეიძლება ვიგულისხმოთ, გამოსახულია აპოკრიფული „ღვთისმშობლის ამაღლება". პირველი კომპოზიციის სიუჟეტი მართებულად განსაზღვრულია გ. ჩუბინაშვილის[3] მიერ, მეორე რელიეფის სიუჟეტი მას არ განუსაზღვრავს.

გ. ჩუბინაშვილი[4] აღნიშნავს, რომ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში „სამეკლესიანმა ბაზილიკამ" თავისი განვითარების გარკვეული სტადია განვლო VI—VIII საუკუნეებში. შუა ეკლესიის ორივე გვერდით მოთავსებული ეკლესია-ნავები თანდათან დამოუკი-

[1] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, თბილისი, 1936, გვ. 65—68. იხ. იმავე ავტორის წერილი, Христианский Восток, т. V, П., 1916.

[2] გ. ჩუბინაშვილი, გვ. 67.

[3] გ. ჩუბინაშვილი, იქვე, გვ. 67.

[4] გ. ჩუბინაშვილი, იქვე, გვ. 68.

დებელ ნაგებობებიდან ნარტექსებად — მოგრძო კარიბჭეებად გარდაიქმნენ: ერთ-ერთი სამხრეთის შესასვლელის გარდა ჩნდება ცალკე შესასვლელი ჩრდილოეთ ნარტექსში. უკანასკნელში გამოიყოფა განსაკუთრებული კამერა, რომელიც სამკვეთლოს ფუნქციას ასრულებს. ამ სახის ძეგლების მეტად ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს ქასურის წმ. გიორგის მცირე ბაზილიკა საგურამოში (ნახ. 17, 18), რომელსაც აღნიშნული ავტორი VII საუკუნით ათარიღებს.

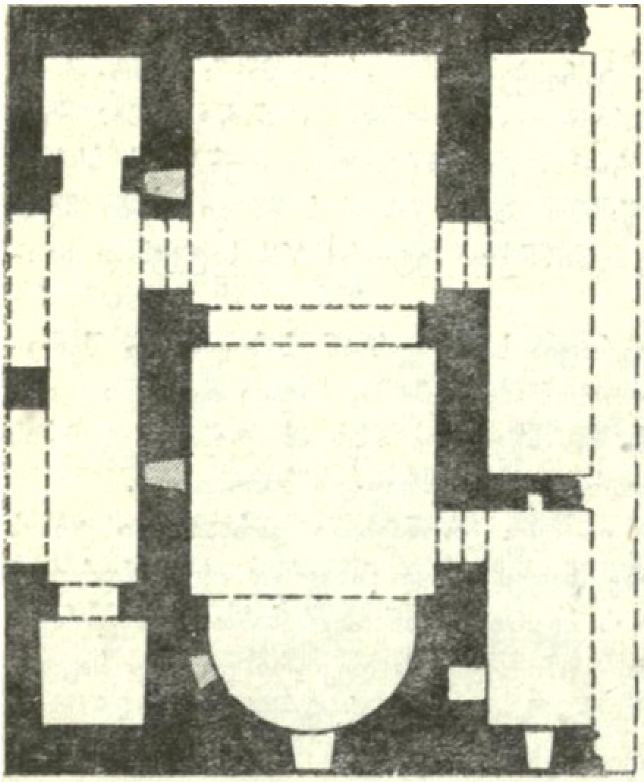
ი. ბალტრუშაიტისმა[1] გამოაქვეყნა მონოგრაფია სამნაწევრიან ბაზილიკურ შენობების შესახებ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხუროთმოძღვრებაში, სადაც იგი დიდ ადგილს უთმობს ქართულ „სამეკლესიან“ ნაგებობებს. მას აწერილი აქვს ამ ტიპის ძეგლების დიდი რაოდენობა და მოცემული აქვს მისი განვითარების ისტორიული მიმოხილვა.

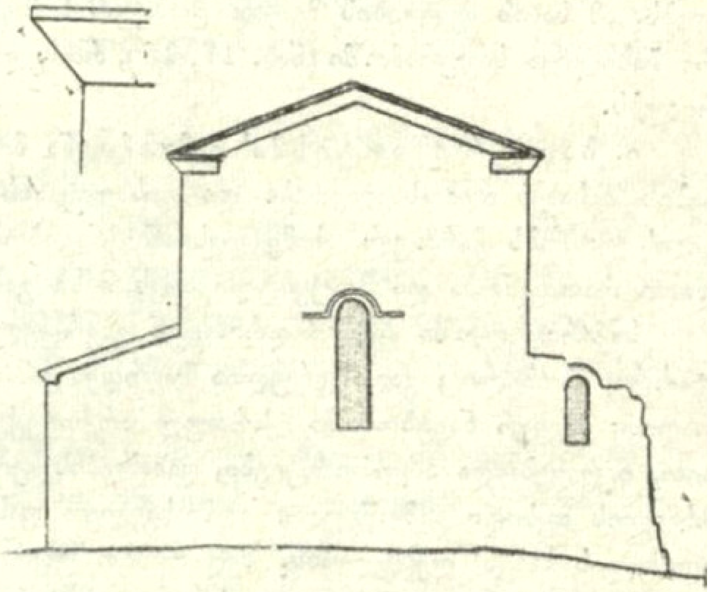
საქართველოში ძველი დროიდან გავრცელებული იყო ერთნავიანი დარბაზული ტიპის ტაძარი, რომელიც გადახურულია საყრდენ კამარებზე დაფუძნებულ ნახევრად ცილინდრული თაღით; ამგვარ ნაგებობაში ქართულ არქიტექტურის საერთო განვითარებასთან შეფარდებით, იცვლებოდა პროპორციები, კამარების ფორმა, კაპიტელების დეკორი და სხვ. საკურთხევლის აფსიდი გამოწეული აღმოსავლეთ ფასადზე და ზოგჯერ ნახევარწრის ან მრავალკუთხედის სახეს ღებულობს. შედარებით უფრო გვიანი ხანის ძეგლებზე საკურთხევლის აფსიდი დაფარულია აღმოსავლეთის კედლის სისქეში და არ არღვევს კედლის სიბრტყეს.

ქრისტიანული მოძღვრება დასავლეთ საქართველოში გავრცელდა შავი ზღვის საქართველოს სანაპიროზე მდებარე ანტიკური და ბიზანტიური წარმოშობის ახალშენებში ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში. ჯერ 325 წ. ბიჭვინტის (ძველი პიტიუნტის) ეპარქიის წარმომადგენელი ხელს აწერს ნიკეის საეკლესიო კრების აქტებს. ცნობილია, რომ აღნიშნული ეპარქია ტრაპეზუნტის ეპარქიასთან ერთად შედიოდა ნეოკესარიის მიტროპოლიტის სამმართველოში. წერილობით ცნობებს ამის შესახებ ადასტურებს არქეოლოგიური გათხრები ბიჭვინთაში, რომელსაც 1952 წლიდან დღემდე აწარმოებს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტი. აღმოჩენილია IV ს. დამლევის სამნავიანი ბაზილიკის ნანგრევები, რომელსაც აქვს შემორჩენილი ხუთწახნაგოვანი წინ გამოწეული საკურთხევლის აფსიდის ქვედა ნაწილი, საკმაოდ ვრცელი ნარტექსი დასავლეთიდან, მარმარილოს მრგვალი სვეტების ფრაგმენტები და შესანიშნავი მოზაიკური მხატვრობა, რომელიც ფარავდა ტაძრის იატაკს.

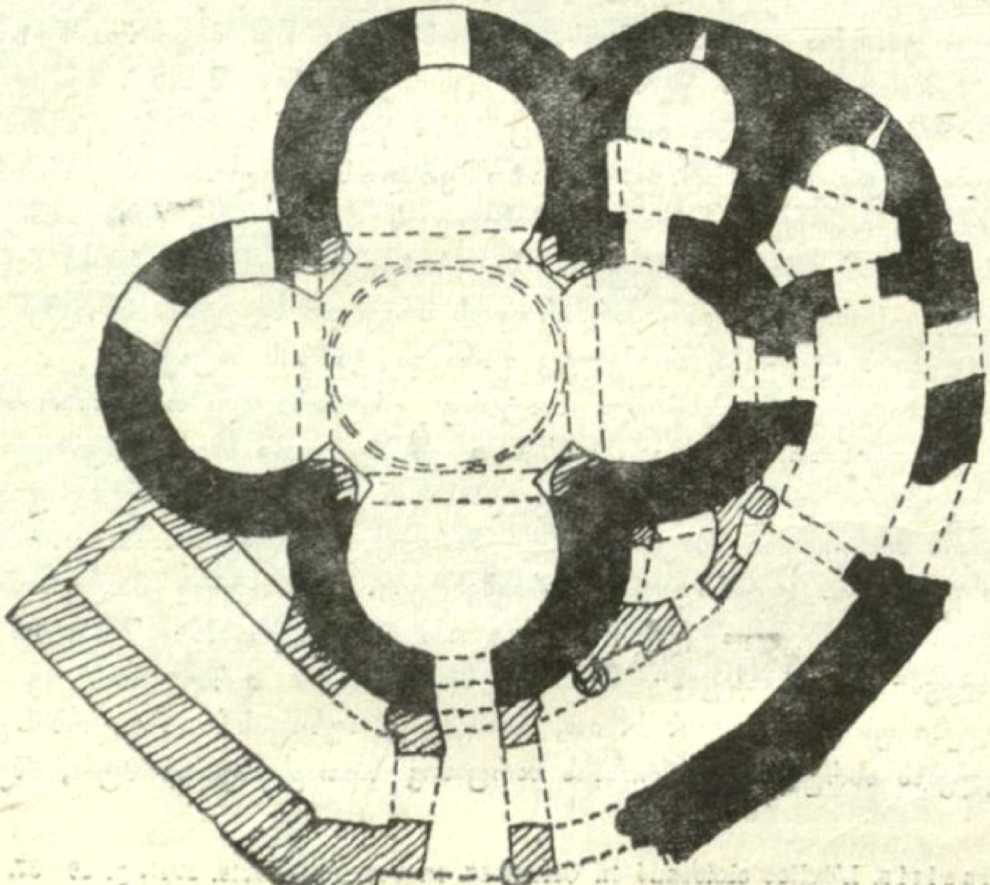
მოზაიკური მხატვრობის შესწავლა მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ იგი სავსებით განსხვავდება ხმელთაშუაზღვის სანაპიროზე არსებულ ანალოგიური დანიშნულების ძეგლებისაგან. შედარებით კარგად დაცულია საკურთხევლის იატაკის მოზაიკური მხატვრობა და ნარტექსის იატაკის მოზაიკა. იატაკის სხვადასხვა ადგილას დაცულია საყურადღებო ფრაგმენტები. მოზაიკური მხატვრობის საკურთხევლის ცენტრში მოთავსებულია დიდი მონოგრამა ე. წ. „ქრიზმა“ შემკული ჩვეულებრივი წესისამებრ „ალფა“ და „ომეგის“ ნიშნით. მონოგრამის ორივე მხარეზე მოთავსებულია აკანთის ხვეულები ფართო ზოლის სახით, რომელიც აფსიდის მოხაზულობის ერთგვარი კადრის დანიშნულებას ასრულებდა. ქრიზმის მარცხნივ მოთავსებულია შტო, შემკული ხილის

[1] I. Baltrusaitis, L'église cloisonné en Orient et en Occident, Paris. 1941, p. 19—37.





17 „ქასურის“ წმ. გიორგის ტაძარი, გეგმა. საგურამო. 18 „ქასურის“ წმ. გიორგის ტაძარი, ალმოსავლეთის ფასადი. საგურამო.



19. ძველი გავაზი, კახეთი. გეგმა

და ყვავილების გამოსახულებით. გრძელკუდა ფრინველი ზის ხის ტოტზე. მარჯვნივ გამოსახულია აგრეთვე ფრინველი, რომლის მახლობლად მოთავსებულია ბერძნული წარწერა[1].

ამ კომპოზიციას თან ერთვის გეომეტრიული სახის შემკულობა, რომელიც შეიცავს რომბებისა, ნახევრად რომბების და გადაბმულ წრეების მოტივს. ერთი სიტყვით, ტაძრის მოზაიკური იატაკი წარმოადგენს მთლიან კომპოზიციას, მხატვრულად მოფიქრებულს, რომლის ცენტრი უჭირავს მონოგრამის გამოსახულებას. წარწერის შინაარსი მიუთითებს, რომ საკურთხევლის ქვეშ უნდა იყოს მოთავსებული აკლდამა, რაც მოითხოვს არქეოლოგიურ შესწავლას.

ტაძრის კარიბჭეში მოთავსებულია შადრევნის მოზაიკური გამოსახულება. პირამიდისებურ კვარცხლბეკზე დგას სვეტი ემბაზით, რომელშიაც ჩანს ღერძი ნაძვის ნაყოფის გამოსახულებით. შადრევნიდან უხვად გადმოდის წყალი. მარჯვენა მხარეზე ფრინველი წყალს სვამს, ემბაზის ნაპირას ზის მეორე ფრინველი. ფრინველების გამოსახულება აცოცხლებს კომპოზიციას, ცნობილია, რომ ნაძვის ხის ნაყოფის მაგვარი შადრევნის თავი გავრცელებული იყო ელინისტურ ხანაში შადრევნების მშენებლობაში; იგი განასახიერებდა ბუნების ნაყოფიერების ძალას. ფრინველთა აფერადება წითელი და თეთრი კენჭებით, შადრევნის მოწითალო ფერის ღერძი, სავსებით შეეფერება კომპოზიციის ზოგად აფერადებას, მოყვითალო ფერის ზოგად ფონს.

შადრევნის გამოსახულებას თან ერთვის რთული სახის გეომეტრიული ორნამენტი, რომელიც წარმოადგენს გადაბმულ წრეებისა, რომბების და ნახევარ რომბების მოტივს. ლ. მ. მაცულევიჩის სამართლიანი შენიშვნით გეომეტრიული მოტივი იატაკის მოზაიკურ მხატვრობაში ახასიათებს სირიისა და პალესტინის მხატვრულ სკოლას.

ბიჭვინტის ტაძრის იატაკის მოზაიკური მხატვრობა თავისი სტილით მჭიდროდ უკავშირდება სირიის და პალესტინის მხატვრულ სკოლებს. ლ. მაცულევიჩის აზრით იგი მიეკუთვნება მეოთხე და მეხუთე საუკუნეების მიჯნას. ამავე დროს ბიჭვინტის მოზაიკა შეიცავს ისეთ თავისებურ მხატვრულ ელემენტებს, რომელთა წარმოშობა და ანალოგიები ჯერჯერობით ნათელი არ არის. ამ საკითხების დადგენა შესაძლებელი იქნება ახალი მასალების გამოვლინების შედეგად.

V და VI საუკუნეებში ჩამოყალიბდა სამნავიანი ბაზილიკის თავისებური ტიპი, რომელიც წარმოადგენს ძირფას წვლილს განსაზღვრული ისტორიული პერიოდის ხუროთმოძღვრების ზოგად ისტორიაში. მოკლე ხნის განმავლობაში ქართულ ხელოვნებაში გამომუშავდა მხატვრული ტრადიციები, რომლებიც შესაძლებლად ხდიან საქართველო მიეკუთვნოს მოწინავე ხუროთმოძღვრების ქვეყნების რიცხვს.

ხუროთმოძღვრული ნაგებობათა ძირითადი ტიპები ქართულ ხელოვნებაში

ძველი საქართველოს ძირითადი არქიტექტურული ტრადიციის თავისებურება მკვეთრად გამოიხატება ნაგებობათა ცენტრალურ-გუმბათოვან სისტემაში, რაც აღბეჭდილია ქართული ხუროთმოძღვრების მხატვრულად დამთავრებულ ძეგლებში. გუმბათოვან ხუროთმოძღვრების აყვავება ემთხვევა გარდატეხის ხანას ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში, როდესაც ქარ-

[1] თ. ყაუხჩიშვილი.

თველმა ხალხმა გააცხოველა აქტიური ბრძოლა პოლიტიკური დამოუკიდებლობისათვის. სწორედ ამ ხანაში იწყება ერისთავების ძალაუფლების განმტკიცება; მათ შორის ქართული მატიანე განსაკუთრებით ხაზს უსვამს გუარამის მოღვაწეობას, რომელიც „განაჩინეს ერისთავად გუარამ და მერე კურაპალატადაც“ და მისი შვილების: სტეფანოზ I-ის (ქართლის პატრიკიოსის) და ადრნერსეს ბპატოსის მოღვაწეობას. აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა პროვინციებში ვხედავთ გაცხოველებულ სამშენებლო საქმიანობას: იზრდება ქალაქები, ფართოვდება ე. წ. „ასურელ მამათა“ მისიონერულ მოღვაწეობის შედეგად VI საუკუნის 20-იან და 40-იან წლებში აღმოცენებული სამონასტრო ცენტრები; მტკიცედ ყალიბდებოდა ფეოდალური წყობილება, იქმნება ახალი ფეოდალური კულტურა. ამ კულტურის აყვავება, მიუხედავად ბიზანტიასა და ირანს შორის წარმოებულ დაძაბული ბრძოლისა, რომელშიაც საქართველოც იძულებით იყო ჩაბმული, გრძელდება აღმოსავლეთ საქართველოს დაპყრობამდე არაბთა სახალიფოს მიერ (643—645 წ. წ.)

ამ ხანის ქართული კულტურის აყვავება განსაკუთრებული ძალით გამოვლინებულია ხუროთმოძღვრებაში. მოკლე ხნის განმავლობაში, VI საუკუნის დამლევიდან VII საუკუნის შუა წლებამდე, იქმნება ნაგებობები, რომელნიც გამოირჩევიან ჰარმონიული პროპორციებით, მხატვრული ფორმების დახვეწილობითა და მკაფიობით. ძეგლების ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ სამი ძირითადი ეტაპი ამ ხანის ხუროთმოძღვრების განვითარებაში.

ამ ხანის თვალსაჩინო ნაწარმოებს, უდაოდ, წარმოადგენს მცხეთის ჯვარი. ჯვარის ტიპის ჯვარ-გუმბათოვანი თემის წარმოშობა, ბუნებრივ და კანონზომიერ მოვლენას წარმოადგენს, რომელიც მომზადებული იყო ხელოვნების წინამორბედი განვითარებით. ამ ტიპის შენობის კომპოზიციის ძირითად ელემენტს შეადგენს ცენტრალური კვადრატი, რომელსაც ოთხი მხრიდან ერთვის მკლავების სახით ცენტრთან ორგანულად დაკავშირებული სადგომი. მკლავები მთავრდება ან ოთხი აფსიდით (ტეტრაკონქი) ან სამით (ტრიკონქი). ზოგ შემთხვევაში ჯვრის სამ მკლავს (აღმოსავლეთის მკლავის გარდა, რომელშიაც მოთავსებულია საკურთხეველი) სწორკუთხედის ფორმა აქვს. გვხვდება ზოგი სხვა ვარიანტიც. ჯვარ-გუმბათოვან ნაგებობების ჩამოთვლილ სახეობათა გარეგნული გაფორმება საკმაოდ მრავალფეროვანია[1].

ცენტრალურ გუმბათოვანი ნაგებობის ჯვრის გეგმის უმარტივეს სახეს წარმოადგენს ტეტრაკონქი ოთხი, ნახევარწრიულად გამოწეული, აფსიდით. ყველაზე ტიპიურ ტეტრაკონქად შეიძლება ჩაითვალოს ეკლესია ძველ-გავაზში (ახლა ახალ-სოფელში — კახეთი), რომელიც თარიღდება VI ს. შუა წლებით (სურ. 19); მისი ოთხივე აფსიდი ნალისებური ფორმისაა, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავების აღმოსავლეთ კედელში არსებობდა შესასვლელები, რომლებიც ახლა ამოშენებულია. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მკლავების კონქები, ბოლნისის მსგავსად, აფსიდისაგან ჰორიზონტალური კოზმილით გამოიყოფა. VIII — IX ს. ს. ტაძარმა რესტავრაცია განიცადა, რის შედეგად გუმბათის რვაწახნაგოვანი ყელი მნიშვნელოვნად გაფართოებულია. ამის გარდა, სამი აფსიდის მხრიდან მიშენებულია ღია კამარიანი კარიბჭე.

ქაშვეთის ტაძარი თბილისში თავდაპირველად, ძველი ნახაზებისა და ფოტოების თანახმად, ძველი-გავაზის თითქმის ზუსტ განმეორებას წარმოადგენდა. აგებული VI საუკუნის

[1] А. В. Кузнецов Тектоника и конструкция центрических зданий, М. 1951, стр. 118—125.

პირველ ნახევარში, იგი დაკავშირებული იყო დავით გარეჯელის სახელთან, რომელიც საქართველოში 520 წელს მოვიდა. ტაძარი, კაპიტალურად იყო გადაკეთებული XVIII საუკუნეში და სავსებით დაშალეს 1903—1905 წ.წ. მის ადგილზე აგებულია ახალი ტაძარი, რომელიც ბაძავს XI—XIII საუკუნეების ქართული ძეგლების სტილს, განსაკუთრებით დეკორში.

VII საუკუნეში აგებული მანგლისის ტაძარი თავდაპირველად ტეტრაკონქს წარმოადგენდა, მაგრამ კაპიტალურმა შეკეთებამ XI საუკუნის დასაწყისში შეცვალა მისი პირვანდელი სახე.

ფრიად საყურადღებოა მხატვრული და კონსტრუქციული თვალსაზრისით ნინოწმინდის კათედრალი (კახეთი), რომელიც აგებულია არა უგვიანეს მე-6 საუკუნისა[1]. გეგმაში, იგი ძირითადად ტეტრაკონქს წარმოადგენს, გართულებულს ნახევარწრიული მკლავებს შორის მოთავსებულ მცირე ორნიშიანი კამერები, რომლებიც შენობას რვა კონქიან-ვარსკვლავისებურ ფორმას აძლევენ. შენობის ცენტრალური კვადრატი, როგორც ფიქრობენ, შემაღლებული რვაწახნაგოვანი შეკრული თაღით იყო გადახურული. მთავარი აფსიდები და კუთხეებში მოთავსებული დამატებითი მცირე კამერები ერთ მთლიან სივრცეს შეადგენენ, რადგან ცენტრალურ კვადრატთან შეერთებული არიან მაღალი ღია კამარებით. ეს გარემოება შინაგან სივრცეს გრანდიოზულობას, მონუმენტურობის და წონასწორობის ხასიათს აძლევს. ხუროთმოძღვრის მთელი ყურადღება მიქცეული იყო შენობის შინაგანი გაფორმების პრობლემაზე; გარეგნული გაფორმება არ იპყრობდა მის ყურადღებას. ტაძრის ფასადებზე საკურთხევლის აფსიდის გამოკლებით ვხედავთ შეიდ ნახევარწრიულად გამოწეული აფსიდების კედლების შინაგანი მოხაზულობის გამეორებას, რის გამოც შენობა სიმძიმის შთაბეჭდილებას სტოვებს. კუთხეების დამატებით კამერებს აქვთ დამოუკიდებელი შესასვლელები გარედან: მათი დანიშნულება გამორკვეული არ არის. აღმოსავლეთის სამსარკმლიანი საკურთხევლის აფსიდი ხუთწახნაგოვანი ფორმისაა.

ნინოწმინდის კათედრალი მცხეთის ჯვრის ტიპის ტაძრების უშუალო წინამორბედი არ არის. მისმა მშენებელმა სავსებით გადაჭრა ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტიპის შენობების შინაგანი გაფორმების პრობლემები. მცხეთის ჯვარში კი მოცემულია ჯვარ-გუმბათოვანი არქიტექტურის განვითარების ახალი სახე. აქ მხატვრულ სრულქმნილებამდეა დამუშავებული შენობის გარეგნული გაფორმების პრობლემა[3].

VI ს. საქართველოში გავრცელებული იყო ცენტრიული სისტემის სხვადასხვა სახეები, რომელთა ტექტონიკური დახვეწილობა, პროპორციების გეომეტრიული სიმარტივე წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრების აყვავების მტკიცე საფუძველს.

ჯვარის დიდი ტაძარი მცხეთაში

ჯვარი (ტაბ. 37,38) წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებს; მიუხედავად თავისი შედარებით მცირე ზომისა, ეს ტაძარი გამოირჩევა სივრცის შინაგანი გაფორმების მთლიანობითა და გრანდიოზულობით, პროპორციების სრულყო-

[1] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1936, გვ. 69—74.
[2] Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути развития грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936, стр. 15—35.
[3] М. А. Чиквадзе, Архитектура Джвари, М., 1940.

ფილებით, შინაგან სივრცესთან განუყოფლად დაკავშირებულ ფასადების მხატვრული დამუშავებით (ნახ. 20, 21, 22).

გენიალური ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილი შინაგანი სივრცე აღიქმება როგორც განუყოფელი მთლიანობა — გუმბათიდან იატაკამდე, საკურთხევლიდან დასავლეთ, ჩრდილოეთ და სამხრეთ აფსიდებამდე. გუმბათი, რომელშიაც, ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციით, შერწყმულია გადახურვის ნახევარსფერო და გუმბათის ყელი სარკმლებით, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს; იგი განსაზღვრავს შინაგანი სივრცის სიგრძეს და სიმაღლეს. გუმბათითაა აღნიშნული შინაგანი სივრცის ცენტრალური ნაწილი. გადასვლა კვადრატულ ფუძიდან გუმბათის მრგვალ ფუძეზე მოცემულია ტრომპების სისტემით.

ტრომპები მოთავსებულია სამ მწკრივად[1]. ქვედა რიგში მოთავსებულია ოთხი კუთხის ტრომპი, რომელთა საშუალებით განხორციელებულია რვაწახნაგოვან გუმბათის ყელზე გადაყვანა. მეორე მწკრივი კონუსისებური რვა ტრომპისა ქმნის თექვსმეტწახნაგოვან ფორმას, მესამე მწკრივი კი — ოცდათორმეტ წახნაგოვან ფორმას. უკანასკნელი უშუალოდ გადადის გუმბათის საფუძვლის წრეში. ჯვარის არქიტექტორი მთავარ კუთხის ტრომპს აბჯენს კამარებზე, ხოლო მცირე ზომის ზედა ტრომპებს ანაწილებს გუმბათის ყელის შუა არეზე.

კუთხის ნიშები გადახურულია ნახევრად სფერული თაღით, რომელიც მოთავსებულია მთავარ კამარების ქუსლთა ქვემოდ, რაც კონსტრუქციას გამძლეობას ანიჭებს. ორი ბურჯის გაერთიანება ნიშის თაღის ზემოდ ამოყვანილ კედლის საშუალებით, რომელიც მოქცეულია კამარათა შორის მოთავსებულ უბეში, ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ჯვარის ტაძარს საფუძვლად აქვს რვაბურჯიანი კონსტრუქცია.)

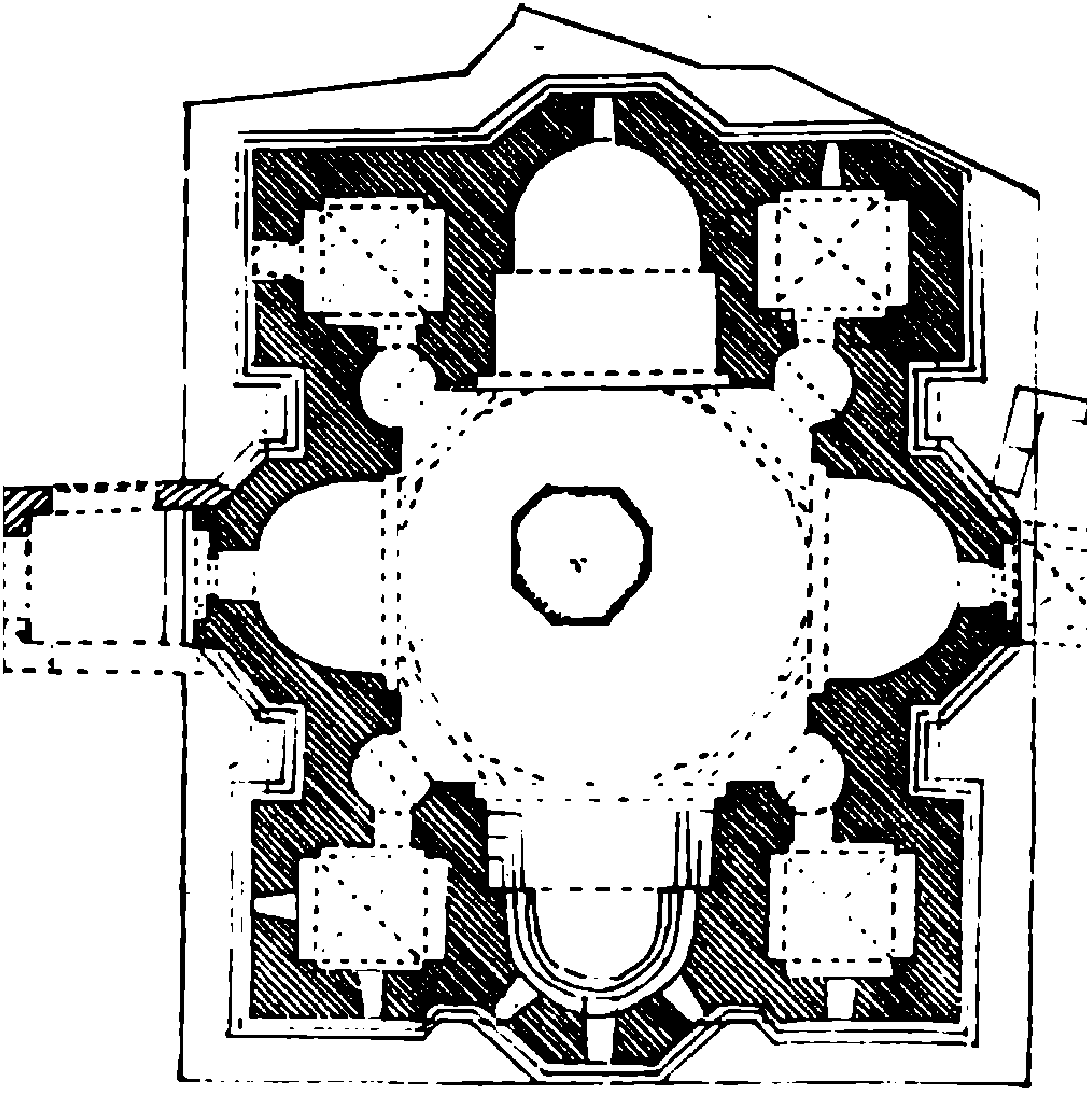
მცხეთის ჯვარის ტაძრის გუმბათის კონსტრუქციის შედარებითი შესწავლა სხვა ქვეყნების მასალების გამოყენებით, ამტკიცებს ქართული ძეგლის კონსტრუქციის დიდ უპირატესობას[2].

ბიზანტიურ არქიტექტურაში მთავარი ყურადღება ექცეოდა შენობის შინაგან გაფორმებას, კონსტრუქციული ამოცანის გარდაწყვეტას, სახელდობრ გუმბათის აგებას შუა ნავის ცენტრში. ხოლო კვადრატიდან წრეზე გადასვლა ბიზანტიურ არქიტექტურაში მიღწეულია პანდანტივების საშუალებით. შენობის გაფორმებას გარედან ნაკლები ყურადღება ექცეოდა. გუმბათის ნახევრად სფერიული თაღი ეყრდნობა დაბალ ყელს; იგი ორგანულად უკავშირდება მთავარ ნავსა და მის აფსიდებს; მას არ აქვს შენობის გარეგან გაფორმებაში აქცენტირების მხატვრული ხერხის მნიშვნელობა. ქართულ არქიტექტურაში შენობის გარეგან გაფორმებაში გუმბათს, რომელსაც აქვს წახნაგოვანი ყელი, ენიჭება ძირითადი მნიშვნელობა.

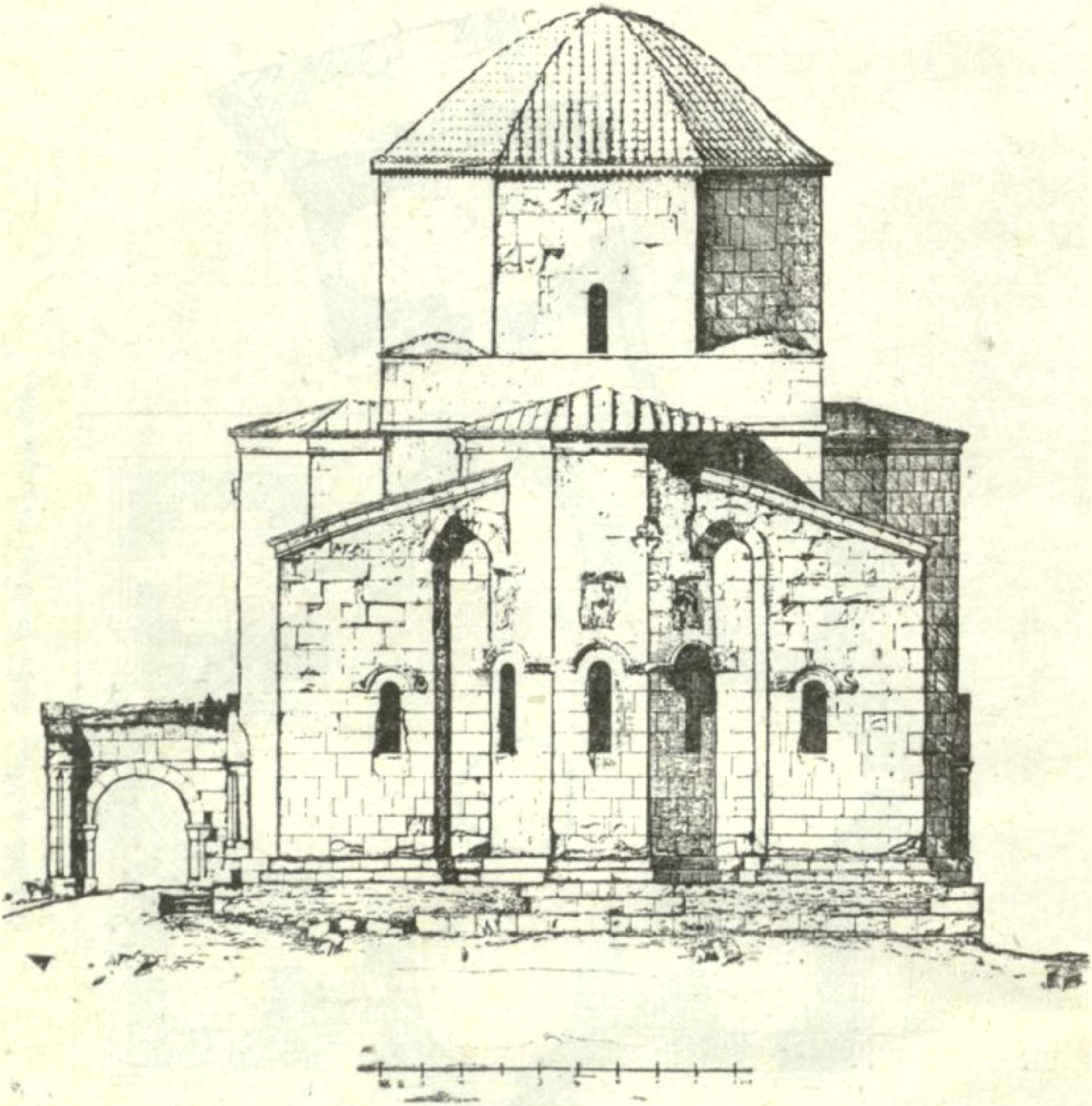
ქართული არქიტექტურა არსებითად განსხვავდება სომხურისაგან, მიუხედავად იმისა. რომ უკანასკნელი შენობის გარეგან მხატვრულ გაფორმებას სათანადო ადგილს ანიჭებს ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები საერთოდ უფრო მაღალ პროპორციებს იცავს, ვიდრე სომხური, რომელიც გაცილებით უფრო მძიმე და შედარებით უფრო დაბალ პროპორციების კანონს ექვემდებარება. ქართულ არქიტექტურაში გუმბათი მოთავსებულია შენობის, ცენტრში, ან საკურთხევლის აფსიდის მახლობლად, სომხეთში კი პირიქით გუმბათი უახლოვდება შენობის დასავლეთ ნაწილს.

[1] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, გვ. 167.

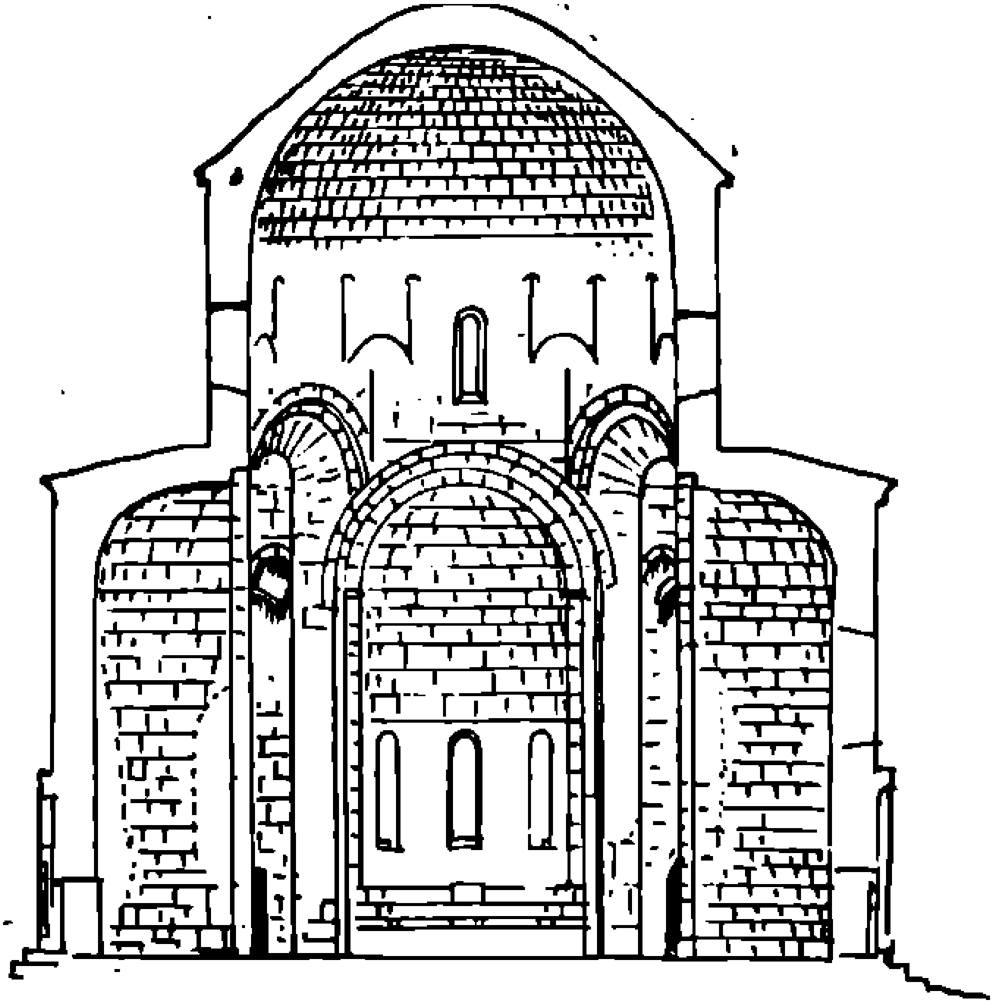
[2] А. В. Кузнецов, Тектоника и конструкция центрических зданий, М., 1951, стр. 120—124.



20 მცხეთის ჯვარი. დიდი და მცირე ტაძრების გეგმა



22 მცხეთის დიდი ჯვარი, განაკვეთი, ხედი საკურთხევლის აბსიდზე



22 წრომის დიდი ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი

ჯვარში გადაჭრილია შენობის გარეგნული მასების ორგანულად მთლიანი მხატვრული გაფორმების პრობლემა. განსაზღვრულ მომენტს კვლავ წარმოადგენს გუმბათი ყელით. მისი პროპორციები და შეფარდება შენობის საერთო მასებთან განსაზღვრავენ ამ ხანის ქართულ ხუროთმოძღვრების მხატვრულ არსს. ამაში მდგომარეობს მისი პრინციპული განსხვავება იმ დროის ბიზანტიური და სომხური ხელოვნებისაგან.

შენობის ძირითადი მასები თითქოს საფეხურებად ეშვება ჯვარის გუმბათის რვა წახნაგიან ყელიდან (სურ. 22.). გუმბათის ყელი შენობის ცალკე ნაწილებს ერთ ორგანიულ მთლიანობას ანიჭებს. ჯვრის მკლავები გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე კუთხის კამერები; ისინი ფასადებზე ღებულობენ სამწახნაგოვან გაფორმებას. კუთხის კამერები, შეერთებულია ჯვრის მკლავებთან, გარედან გამოყოფილია ბრტყელი ნიშნებით, როგორც შენობის დამოუკიდებელი ნაწილები და გადახურულია ცალკალთიანი სახურავით.

ტაძრის თითეული ფასადი სამ ნაწილისაგან შესდგება: ცენტრში გამოიყოფა სამწახნაგოვანი აფსიდი, მის აქეთ-იქით კი კუთხის კარების ბრტყელი კედელი, რომელიც ნიშნების საშუალებით გადაებმის წახნაგოვან აფსიდს. მეტად საყურადღებოა მხატვრულად დეკორირებული აღმოსავლეთის ფასადი, რომელსაც ხუროთმოძღვარმა განსაკუთრებული ყურადღება უძღვნა. საკურთხევლის აფსიდის წახნაგებზე მოთავსებულია ტაძრის აღმშენებელთა რელიეფები (ტაბ. 39), რომლებიც განაწილებულია ერთიანი კომპოზიციის პრინციპზე და ერთგვარ ტრიპტიქს ჰქმნიან. აღმშენებელთა ფიგურები გვერდის რელიეფებზე თითქოს სიმეტრიულად არიან მიქცეული შუა რელიეფისკენ, რომელზედაც წარმოდგენილია ქრისტეს წინაშე მუხლმოდრეკილი სტეფანოს I—ქართლის პატრიკიოსი (ტაბ. 40). ზემოდ გამოსახული მფრინავი ანგელოზის ნახევარფიგურა, ამოკვეთილი კოზმიდის მსგავსად გამოწეულ ქვაზე.

ცენტრალური რელიეფის მარჯვნივ გამოსახულია მუხლმოდრეკილი დემეტრე ჰიპატოსი (ტაბ. 41); მარცხნივ ადრნერსე ჰიპატოსი და მისი ძე სტეფანოს II. ქტიტორების ზემოდ გამოსახულია კომპოზიციის ცენტრისკენ მიმართული ანგელოზები.

ტაძრის სამხრეთ მკლავზე სარკმლის ზემოდ, გამოსახულია პირველწამებულ სტეფანეს წინაშე მუხლმოდრეკილი ქობულ სტრატიგი (ტაბ. 43).

გუმბათის ყელის სამხრეთ წახნაგზე მოთავსებულია შედარებით მცირე ზომის რელიეფი, რომელზედაც გამოსახულია მუხლმოდრეკილი ფიგურა; რელიეფის არეზე წარწერა არ არის. არსებობს აზრი, რომ აქ გამოსახული უნდა იყოს ტაძრის ხუროთმოძღვრის პორტრეტი[1]. ტაძარში სამხრეთი შესავლის ბალავარზე (ტაბ. 44), მოცემულია „ჯვრის ამაღლების“ რელიეფური გამოსახულება, რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული ადრინდელ ქრისტიანულ ხელოვნებაში: მედალიონში მოთავსებულ ტოლმკლავიან ჯვარს ალამაღლებენ ორი მფრინავი ანგელოზი. მხატვარმა, ამ კომპოზიციის ტრადიციული ჰორიზონტალური სქემა მიუყენა კარისზედა ბალავარს; ანგელოზების ფიგურები შესრულებულია პლასტიკური ხელოვნების მაღალ დონეზე.

მცხეთის ჯვარი ზუსტადაა დათარიღებული ქტიტორთა წარწერებით და წერილობითი წყაროებით. მისი აგების დრო განისაზღვრება VI საუკუნის დამლევით და VII საუკუნის დასაწყისით, ე. ი. ეპოქით, რომელიც ემთხვევა როგორც სასანური, ისე ბიზანტიური ხელოვნების აყვავების ხანას.

[1] გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1936, გვ. 111, სურ. 62.

ჯვარის ტიპის ტაძრები ქართულ ხუროთმოძღვრებაში

ქართულ ხუროთმოძღვრების ისტორიაში ჯვარი განმარტოებით არ დგას. იგი თაოსნობს ქართული ხელოვნების ნაწარმოებთა განსაზღვრულ ჯგუფს. მას ჰბაძავდნენ, ზოგჯერ მეტად ან ნაკლებად ზუსტ პირს იღებდნენ არა მხოლოდ VII საუკუნის პირველ ნახევარში, არამედ გაცილებით გვიანაც. ქართველ ხუროთმოძღვრებს ჯვარის ტაძარი საამშენებლო ხელოვნების ნიმუშად მიაჩნდათ, ისევე როგორც ბიზანტიელ ხუროთმოძღვრებისათვის ამგვარ ნიმუშს წარმოადგენდა კონსტანტინეპოლის სოფიის ტაძარი.

თელავიდან რამდენიმე კილომეტრით დაშორებულ ძველ შუამთაში, აგებული იყო მცხეთის ჯვარის ტიპის მომცრო ტაძარი, თითქმის ოთხჯერ მცირე[1]. ხუროთმოძღვარმა რამდენადმე გაამარტივა ჯვარის საერთო სქემა: გუმბათის ქვედა ტრომპების სამი რიგის რთული სისტემის მაგიერად, იგი დაკმაყოფილდა მათი ორი რიგით; ჯვრის მკლავებს შორის მოთავსებულ კამერების ადგილი უჭირავთ ნახევარწრიულ ნიშებს, რომელთაც მხოლოდ დეკორატიული მნიშვნელობა აქვთ. ქართული ხუროთმოძღვრების კახეთის განშტოებაში მიღებულ ტრადიციის თანახმად, ტაძრის კედლები გარედან დეკორატიული დამუშავების გარეშეა დატოვებული. ამ ძეგლში ჯვარის ხუროთმოძღვრების ძირითადი მიღწევები შეფარდებულია ადგილობრივ ტრადიციასთან (რელიეფურ გამოსახულებებისა და ორნამენტების უქონლობა), მაგრამ მასში ვერ ვხედავთ რაიმე ახალის ძიებას.

გორიდან 8 კილომეტრის მანძილზე აგებული ატენის სიონი[2], ჯვარის თითქმის ზუსტ პირს წარმოადგენს. დამახასიათებელია, რომ ატენს ჯვარის მსგავსად, არ აქვს შესასვლელი დასავლეთის მხრიდან. ჯვარში ეს სავსებით გასაგებია, რადგან შენობის დასავლეთი ფასადი ზედ ციცაბო კლდეზე გამოდის. ატენში, ერთად-ერთი ხელსაყრელი მისასვლელი ტაძართან სამხრეთი მხრიდანაა შენახული. ხეობიდან, რადგან დასავლეთი მხარე ძველად მთის კლდიან ფერდობზე აგებული ციხე-სიმაგრის ნაგებობით იყო დახურული. ატენის ტაძარი, სამხრეთის კედელზე მოთავსებულ ძველ სომხურ წარწერის თანახმად აშენებულია სომეხ ხუროთმოძღვრის თოდოსას მიერ VII საუკუნის პირველ ნახევარში[3]. აღმოსავლეთის კედლის ერთ-ერთ რელიეფზე ტაძრის მოდელით ხელში გამოსახული კტიტორის ვინაობა მიუთითებს, რომ ტაძარი აგებული ყოფილა ერისთავ სტეფანოზის II მმართველობის დროს[4].

ტაძრის აღმოსავლეთისა და სამხრეთის კედლები უხვად შემკულია რელიეფებით; ცალკეული გამოსახულებები მოთავსებულია აგრეთვე სხვა კედლებზეც.

რელიეფების სტილისტიკური ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს ეს გამოსახულებანი რამდენიმე ჯგუფად დავყოთ. ზოგი მათგანი ქვაზე ამოჭრის მანერისა და ფიგურების გადმოცემის სტილის მიხედვით სომხური ხელოვნების ძეგლებს უახლოვდება, მეორე ჯგუფი კი, უდავოდ, ქართველი ოსტატის მიერ შესრულებულია. ქართულ ჯგუფს ეკუთვნის ორი ირმის სიმბოლუ-

[1] М. Чхинвадзе, Архитектура Джвара, М., 1940, стр. 28, рис. 3.

[2] М. Г. Калашников, Культовые здания в Цроми и в Атени, альбом чертежей, Тбилиси, 1927.

[3] Н. Джавахишвили, К вопросу о времени построения грузинского храма в Атени по вновь обследованным эпиграфическим памятникам, Христианский Восток, т. I, СПБ., 1912, стр. 294—295.

ლ. მელიქსეთ-ბეგი, ძველი სომხური ქრესტომათია, თბილისი, 1920, გვ. 112.

[4] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1944, გვ. 178. შეადარე Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 161.

რი გამოსახულება, რომელნიც წყალს სვამენ აუზიდან (ჩრდილოეთის შესასვლელ კარის ბალავარზე) და ნადირობის სცენა (ტაძრის დასავლეთ კედელზე), რომელიც სასანურ ხელოვნების ძეგლებს მოგვაგონებს. აღშენებელნი ტაძრის მოდელით ხელში, ყველა ფიგურული რელიეფები სამხრეთ და აღმოსავლეთ კედლებზე, ჩრდილოეთ ფასადზე გამოსახული სამსონი, რომელიც ლომს ებრძვის და წინასწარმეტყველი ამბაკუმი, რომელიც ანგელოზს მიჰყავს ორმოში მყოფი დანიელთან (დასავლეთ კედელზე), აგრეთვე დავით გარეჯელის მოწაფე ლუკიანე, რომელიც ირემს სწველის, და სამსონის გამოსახულება ლომითურთ (ჩრდილოეთ კედელზე) სომხური ხელოვნების ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს.

მცხეთის ჯვარის არქიტექტურული კომპოზიცია ცნობილია სომხურ ხელოვნებაში. ამ ხანის სომხური ხელოვნების რამდენიმე ძეგლი, პირველი შეხედვით ჯვარს უახლოვდება, მაგრამ მათი ახლო შესწავლა გვიჩვენებს, რომ ისინი მხატვრულ ამოცანათა სულ სხვა, სომხური ეროვნული ხუროთმოძღვრების სულისკვეთების შესაბამის გადაწყვეტას იძლევიან. მასალის მხოლოდ ობიექტური შესწავლა გვაძლევს შესაძლებლობას განვასხვავოთ ქართული და სომხური ხუროთმოძღვრება, გამოვავლინოთ ისტორიული სინამდვილე და სამუდამოდ ავიცილოთ თავიდან ამ საკითხისადმი ანტიმეცნიერული მიდგომა. დიუბუა დე მონპერეს ძველ თეორიას, რომელიც უარყოფს ქართული ხუროთმოძღვრების თვითმყოფადობას და მას სომხური ხელოვნების სახესხვაობად სთვლის, ჰყავდა მომხრეები, განსაკუთრებით დასავლეთ ევროპაში (ი. სტრიგოვსკი). ძირითადად ეს თეორია ეყრდნობა ჯვარის-ტიპის ქართულ და სომხურ ძეგლების არასწორ ანალიზს[1].

ჯვრის ტიპის სომხური ხუროთმოძღვრების უძველეს ძეგლებს მიეკუთვნება ავანი, რომელიც ისტორიკოს სებეოსის ცნობების თანახმად აგებულია კათალიკოს იოანეს[2] (ქალკედონიტ-მართლმადიდებელის) მიერ 591—611 წწ. ტაძრის შინაგანი სივრცე — რომელსაც გეგმაში ტეტრაკონქის ფორმა აქვს და დამატებითი კუთხის კამერები — მოთავსებულია სწორკუთხედში. ამრიგად, გეგმის ძირითადი სქემა მისი დანაწევრება მკლავებად კედლის მასივშია დაფარული. სქელი კედლების ბრტყელი ზედაპირი ჰფარავს შენობის შინაგან კომპოზიციას. ამ გარემოებამ აიძულა სომხური ხუროთმოძღვარი შეემცირებინა სამხრეთ და ჩრდილოეთ აფსიდების სიდიდე.

იგივე პრინციპი უდევს საფუძვლად სომხური ხუროთმოძღვრების ამ ტიპის მეორე, მხატვრულ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ძეგლს — წმ. რიფსიმეს ტაძარს ეჩმიაძინის მახლობლად, რომელიც ისტორიკოს სებეოსის ცნობით აგებულია კათოლიკოს კომიტასის[3] მიერ 618 წელს. ცენტრალურ-გუმბათოვანი ჯვრის ტიპის შენობის ძირითადი არქიტექტურული ფორმები დაფარულია აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ გაგრძელებულ სწორკუთხედ გეგმაზე ნაგებ კედლების სისქეში; ფასადების კედლის სწორ ზედაპირს ღრმა ნიშნები არღვევენ. ისინი ტეტრაკონქის აფსიდებს გამოყოფენ მკლავებ შორის შექმნილ გვერდის კამერებისაგან. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის აფსიდები გაცილებით მცირეა, ვიდრე აღმოსავლეთისა და დასავლეთის. ორივე ძეგლი თავისი მხატვრული თავისებურებით

[1] Р. Н. Агабабян, Композиция купольных сооружений Грузии и Армении, Ереван, 1950.

[2] Ст. Малхасянц, История епископа Себеоса, Ереван, 1939, гл. XXXI, стр. 60.

[3] И. А. Орбели, Шесть армянских надписей VII—X вв., Христианский Восток, т. III, II, 1914, стр. 72—76.

მკვეთრად განსხვავდება მცხეთის ჯვარისაგან. ეს განსხვავება იმდენად დიდია, რომ ლაპარაკიც არ შეიძლება ქართულ-სომხურ არქიტექტურის გენეტიკური ურთიერთობის შესახებ. რაც შეეხება იმგვარ შენობებს, როგორიცაა ადიამანი, თარგმანჩაცი და სხვ., ისინი უმეტეს შემთხვევაში წარმოადგენენ ადრინდელი ძეგლების შედარებით გვიანდელ განმეორებას და ნაკლებ მაჩვენებელნი არიან მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზისათვის.

უფრო ნაკლები საერთო აქვთ ქართული ხუროთმოძღვრების ჯვარის ტიპის ძეგლებს ბიზანტიურ ძეგლებთან. ქართული ხელოვნების აყვავების ხანა ემთხვევა ბიზანტიურ ხელოვნების აყვავების ხანას—იუსტინიანე კეისრის მმართველობის დროს. ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების ცენტრალური ძეგლი—წმ. სოფიის ტაძარი—წარმოადგენდა ბიზანტიის იმპერატორის სამეფო კარის ეკლესიას და კონსტანტინეპოლის პატრიარქის მთავარ სამლოცველოს. ამ ნაგებობის მხატვრული და არქიტექტურულ-კონსტრუქციული ანალიზი ადგენს ორი ტრადიციის შერწყმას: ელინისტურ-რომაულის, რომელიც გამოხატულია შენობის ბაზილიკურ მონაცემებში, და აღმოსავლეთისას, რომელსაც ახასიათებს შენობის ცენტრში კვადრატულ ფუძეზე მოთავსებული გუმბათი. ნ. ბ რ უ ნ ო ვ ი ს[1] მხატვრული გამოთქმით, აია-სოფიის ხუროთმოძღვრებმა თრალესელმა ანთიმიოსმა და მილეთელმა ისიდორემ, მაქსენციის ბაზილიკის ტიპის შენობაზე პანთეონის გუმბათი აღმართეს. სოფიის ხუროთმოძღვართა გენიალურ იდეას შეადგენდა ტაძრის შენობის ცენტრალური კვადრატის ორი მომიჯნე განყოფილების გადახურვა ნახევარგუმბათებით, რომელთაგან—თვითეული თავისთავად გარშემორტყმულია მცირე ზომის ნახევარგუმბათებით. ამით მიღწეულია შინაგანი სივრცის სრული ერთიანობა, რადგან შენობის ცენტრში მოთავსებული გუმბათი, ბატონობს ორ ნახევარგუმბათზე.

მაგრამ, ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების ამ უდიდეს ნაწარმოების ყველა დადებით მხარეებთან ერთად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ აია-სოფიაში სათანადოდ არ არის გადაჭრილი შენობის ფასადებისა და საერთოდ გარეგნული მასების გაფორმების პრობლემა. მცხეთის ჯვარში კი შენობის შინაგანი გაფორმება განუწყვეტლად დაკავშირებულია მის გარეგნულ სახესთან; ამ შენობის მხატვრულად სრულქმნილი კედლები გამოირჩევა იმ დროის ხუროთმოძღვრების საერთო ფონზე. ამ ძეგლების მაგალითზე ცხადად ჩანს ღრმა პრინციპული განსხვავება ბიზანტიურსა და ქართულ ხუროთმოძღვრების შორის.

ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლების ისტორიული და მხატვრული ანალიზი სავსებით უარყოფს არა მეცნიერულ თეორიას იმის შესახებ, რომ ყველა იმ ხალხთა ხელოვნება, რომელთაც მართლმადიდებლობა მიიღეს, არსებითად წარმოადგენს ბიზანტიურ ხელოვნებას, უკეთეს შემთხვევაში რაიმე „პროვინციული“ თავისებურებით[2].

აგრეთვე უნიადაგოა უფრო ახალი თეორია სირიული ხუროთმოძღვრების გავლენის შესახებ ქართულზე. ეს გავლენა არ სცდება წმინდა გარეგნულ ხერხებს, როგორიც, მაგალითად, თლილი ქვის ხმარება, ცალკეულ საერთო დეკორატიული მოტივების გამოყენება და სხვ. მაგრამ აქაც დიდ განსხვავებას აქვს ადგილი. იმ დროს, როდესაც სირიულ ხუროთმოძღვრებაში ძირითად სამშენებლო მასალად გამოყენებულია მუქი ბაზალტი, ქართული

[1] Н. Н. Брунов, Очерки по истории архитектуры, т. II. М—Л., 1935, стр. 435.

[2] Г. Н. Чубинашвили, и Н. П. Северов, Пути развития грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936, стр. 35.

ხუროთმოძღვრების საყვარელ მასალას, საუკუნეთა მანძილზე, წარმოადგენს გლუვად თლილი კირქვა ან ბაცი და თბილ ტონების ქვიშაქვა. საქართველოში უძველეს დროიდან აშენებდნენ ქვით მოპირკეთებული თაღებს და ბეტონის კედლებს, სირიაში კი უმთავრესად გავრცელებულია დიდი მთლიანი ქვის ფილებით გადახურვა.

წრომი, როგორც ახალი ეტაპი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიულ განვითარებაში

ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარება არ შეჩერებულა მცხეთის ჯვარის ტიპზე. სივრცის შინაგანი გაფორმების პრობლემის გადაწყვეტა დაიწყო გუმბათის დადგმით შენობის ცენტრალურ ნაწილში განსაკუთრებით გამოყოფილ სვეტებზე. ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ეს ეტაპი (გ. ნ. ჩუბინაშვილი მას უწოდებს მეორეს[1]) წარმოდგენილია წრომის ტაძრით, რომელიც აგებულია 626 და 634/5 წწ. ერისმთავრის სტეფანოზ II მიერ.

საქართველოს გუმბათოვან ტაძრების წინამორბედ ნაგებობათა მსგავსად, შენობას გეგმაში ტოლმკლავიანი ჯვრის ფორმა აქვს. აღმოსავლეთის მკლავს ერთვის საკურთხევლის აფსიდი, დასავლეთისას — ნართექსი და პატრონიკენით. შენობის ცენტრში მოთავსებულია გუმბათი; კუთხეებში აგებულია ცალკე კამერები, რომლებიც ჯვარედინი თაღებით არიან გადახურული და გარედან გამოწეულია. სივრცე გუმბათის ქვემო ოთხივე საყრდენ სვეტის უკან გამოყოფილი სწორკუთხედი კამერები ჯვარედინი თაღით არის გადახურული.

გუმბათის ყელს რვაწახნაგოვანი ფორმა ჰქონდა, მაგრამ უკვე ძველადვე ჩამოქცეულა და შუა საუკუნეებში შეცვლილი ყოფილა აგურის გუმბათით, რომელიც ამჟამად აგრეთვე ჩამოქცეულია; დიდი ხნის წინ, ამ დაშენებული გუმბათისაგან, როგორც ეს აღნიშნულია მ. კალაშნიკოვის[2] ანაზომში და ფოტოსურათებით, ჯერ კიდევ 1940 წლის მიწის ძვრამდე იდგა ერთი სარკმელშორისი კედელი. ადრინდელი გუმბათის ქვედა სარტყლის გამოკვლევამ გამოაჩინა, რომ გუმბათის ყელს რვაწახნაგოვანი ფორმა ჰქონდა. გადასვლა ფუძის კვადრატიდან გუმბათის ყელზე შესრულებული იყო ტრომპების სისტემის გამოყენებით. წრომში, ისევე როგორც ჯვარში, გუმბათი განმსაზღვრელ ელემენტს წარმოადგენს, რადგან არქიტექტურული ნაგებობის ყველა ნაწილი მოცემულია მისი ფორმისა და ზომის გათვალისწინებით. შენობის გარეგანი ფორმები მკაფიოდ გადმოსცემენ მის შინაგან დანაწევრებასა და გეგმას (ტაბ. 45, 46). ჯვრის ოთხივე მკლავი გადახურულია ორკალთიანი სახურავით, კუთხის კამერები და ცალკალთიანით.

ყველა ფასადი შეესაბამება შენობის შინაგან დანაწევრებას: მხატვრული თვალსაზრისით ყველა მათგანი სავსებით დამთავრებულია. განსაკუთრებით ყურადღებით აღმოსავლეთი ფასადის გაფორმების ხერხი. ქართულ ხუროთმოძღვრებაში აქ პირველად გამოყენებულია ღრმა სამკუთხედი ნიშების მოტივი, რომლებიც კედლების სისქეში დაფარულ საკურ-

[1] Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, указ. соч. стр 35.

[2] М. Г. Калашников, Центральнокупольные культовые здания в Грузии и Армении, Т. 1927, табл. IV, VI.

G. Tschubinaschwili, Georgische Baukunst, B. II, Tiflis, 1934.

თხევლის აფსიდს გამოჰყოფენ გვერდითი ნაწილებისაგან. აღმოსავლეთის ფასადის ორივე ღრმა ნიში გაერთიანებულია მათ შორის მოთავსებული მესამე ბრტყელი ნიშით და კედლის წყობაში დატანებული კამარებით. ღრმა ნიშებში დაყენებულია ნახევარსვეტები, რომლებზედაც, როგორც ჩანს, სკულპტურული ფიგურები ყოფილა დადგმული. აღმოსავლეთის ფასადის დაწვრილებითი ანალიზი მოცემული აქვს გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ს მონოგრაფიაში წრომის შესახებ. ადარებს რა ამ ტაძარს სირიულ არქიტექტურის ძეგლებს (ტურმანინი, ბანქუზა და სხვ.), ეს მკვლევარი მიდის დასკვნამდე, რომ წრომის ხუროთმოძღვარმა აღმოსავლეთის ფასადის გაფორმების პრობლემის ფრიად თავისებური გადაწყვეტა მოგვცა, რომელმაც მეტად დიდი მნიშვნელობა მოიპოვა შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში და პარალელები ჰქონდა სომხეთშიც.

სხვაგვარადაა გაფორმებული წრომის დასავლეთის ფასადი: გლუვი კედლის მთლიანი ზედაპირი ჭეშმარიტი მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ჰქმნის.

წრომის ტაძრის დეკორაციული პრინციპი სრულებით ეწინააღმდეგება ჯვარის დეკორაციულ პრინციპს. ხუროთმოძღვარი თავდაჭერილად სარგებლობს მხოლოდ ორნამენტული დეკორით და სრულიად არ ხმარობს ფიგურულ რელიეფებს.

ამრიგად, წრომის კონსტრუქციაში, სადაც გუმბათი მოთავსებულია ოთხ, შენობის ცენტრში განსაკუთრებით გამოყოფილ სვეტზე, აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადების გაფორმებაში, და ნაწილობრივ, ორნამენტული სამკაულის გამოყენების პრინციპში, ჩვენ ვხედავთ იმ ელემენტებს, რომლებიც საფუძვლად დაედვა შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის განვითარებას.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ სომხეთში ამავე ხანაში იგება შენობები, რომლებიც გეგმით წრომის მსგავსნი არიან, მაგრამ ამასთანავე მათში დაცულია ნაციონალური სტილის ნიშნები. მათ შორის განსაკუთრებით საყურადღებოა წმ. გაიანეს (630 — 636), ბაგავანის (631—639), მრენის (639—640) და ოძუნის (VII ს.) ტაძრები. აღნიშნულ ძეგლების დეტალური შედარება წრომთან შემდეგ დაკვირვებას გვაძლევს. არც ერთ მათგანში არ არის გამოყენებული აღმოსავლეთის ფასადის შემკობა ღრმა ნიშებით, რაც ახასიათებს წრომს. სომხეთის ძეგლებში მნიშვნელოვნად შემცირებულია გუმბათის დიამეტრი, და გვერდის კედლები გაცილებით მეტად დაშორებულია გუმბათისქვეშე კვადრატისაგან, ვიდრე წრომში. აღნიშნული ცვლილებები გამოწვეულია, უდავოდ, კონსტრუქციული ხასიათის მოსაზრებებით, სურვილით მეტი სიმტკიცე მიეცათ გუმბათის ნაგებობისთვის. პატრონიკენის უქონლობა ტაძრის დასავლეთ ნაწილში, რაც დამახასიათებელია სომხური ძეგლებისთვის, სივრცის გაფორმების სულ სხვა სისტემას ჰქმნის, ვიდრე წრომში. სომხური ხელოვნების ძველი ტრადიციის თანახმად, ყველა ზემოთჩამოთვლილ შენობების აფსიდები მოთავსებულია სწორკუთხედის კედლების სისქეში და ფასადზე არ არსებობს სპეციალური ნიშები, რომლებიც ქართულ არქიტექტურას ახასიათებენ. ყველა სომხურ ეკლესიებში გუმბათი მოთავსებულია არა შენობის ცენტრში, არამედ უფრო ახლო მის დასავლეთ ნაწილიდან, რაც სომხური ხუროთმოძღვრების მტკიცე, მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას შეადგენს.

VII საუკუნის პირველ ნახევარში, ქართულ ხუროთმოძღვრებაში გამომუშავდა ტეტრაკონქის ახალი ტიპი, რომელშიაც გაერთიანებულია გუმბათოვანი ნაგებობათა პირველი და მეორე ჯგუფის ცალკეული ელემენტები. სამწუხაროდ ამ ტიპის შენობათა უმრავლესობა

დანგრეულია, ზოგი მათგანი ამჟამად საბჭოთა კავშირის გარეშეა მოქცეული და თითქმის მიუდგომელია დეტალური გამოკვლევისათვის (იშხანი, ბანა).

იშხანი ისტორიულ-მხატვრული თვალსაზრისით

ამ ჯგუფის უძველეს, ზუსტად დათარიღებულ ძეგლთა რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს იშხანი. ეს ტაძარი აგებულია VII საუკუნის 30-იან წლებში ეპისკოპოს ნერსესის მიერ, რომელიც წარმოშობით იყო სომეხი, რწმენით კი ქალკედონიტი (მართლმადიდებელი) იყო; შემდეგში ის განწესებულ იქნა სომხეთის კათალიკოსად და ცნობილია ნერსეს III აღმშენებლის სახელით. ტაძარი მრავალგზის არის გადაკეთებული. IX ს. პირველ ნახევარში არაბთაგან დარბევის შემდეგ, იგი განაახლა გრიგოლ ხანძთელის თანამოღვაწემ ქართველმა საბამ, ანუ საბანმან. 1032 წელს, ბაგრატ IV დროს, იგი კვლავ იქნა განახლებული და მოპირკეთებული. პირვანდელ ნაგებობიდან შენახულია საკურთხეველის აფსიდი, რომელიც სვეტებზეა დაყრდნობილი (ტაბ. 1). 1917 წელს ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ს ხელმძღვანელობით მოწყობილ საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ექსპედიციის მიერ შეკრებილი მასალების თანახმად[1], საბანის მიერ აგებული ტაძარი წარმოადგენს ჯვრული ტიპის ნაგებობას დაგრძელებული დასავლეთის მკლავით, შენობის ცენტრში აღმართულია გუმბათი, რომელიც ოთხ განცალკევებულ სვეტზეა დაყრდნობილი. გადასვლა ფუძის კვადრატიდან გუმბათზე შესრულებულია კონხისებრივ ტრომპების საშუალებით. იშხანის პირვანდელი ფორმის შესახებ ჩვენ შეგვიძლიან ვიმსჯელოთ ეჩმიაძინის მახლობლად არსებულ ზვარტნოცის ნანგრევების მიხედვით, რომელიც აგრეთვე აშენებული იყო იმავე ნერსეს III-ის მიერ 652—661 წწ. არქიტექტურული ნაგებობის ეს ტიპი განმეორებული იყო მეფე გაგიკის მიერ წმ. გრიგოლის ტაძარში (1001), საქართველოში კი X ს. დასაწყისში (არა უგვიანეს 925 წ.) ბანაში. გეგმით ყველა ეს შენობები წარმოადგენენ უზარმაზარ სიდიდის ტეტრაკონქს, რომელსაც მრგვალი დერეფნის მსგავსი გარშემოსავლელი აქვს, რაც საჭირო იყო მთელი კონსტრუქციის სიმყარის შესაქმნელად. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული ძეგლები არაერთხელ იყო შედარებული ბიზანტიის და სირიის ტაძრებთან. მაგრამ გენეტიკური დამოკიდებულების დამყარება ბიზანტიურ-სირიული არქიტექტურისა და ქართულ და სომხურ ძეგლებს შორის, მიუხედავად ცალკე ელემენტების მსგავსებისა, შეუძლებელია.

საქართველოს და სომხეთის არქიტექტურულ ნაგებობებს საფუძვლად უდევს წრეში ჩაწერილი ტეტრაკონქი, რომელიც გენეტიკურადაა დაკავშირებული ადრინდელი ხანის ცენტრალურ-გუმბათოვან ტაძრის კომპოზიციასთან. ბიზანტიურ ძეგლების ცენტრალურ ნაწილს კი სწორკუთხედში ჩაწერილი ოქტოგონური ფორმა აქვს სვეტებზე მოთავსებული ექსცედრებით, საკურთხეველის წინ წამოწეული მრავალწახნაგოვანი აფსიდით (სერგისა და ბაკხის ტაძარი კონსტანტინეპოლში ან წმ. ვიტალის ოქტოგონი რავენაში). ძველი ტაძარი სოფ. ლეკითში (აზერბაიჯანის სსრ) წარმოადგენს ე. წ. „ცენტრული გეგმის“ ოთხკონქიან ნაგებობას, რომელიც მოთავსებულია წრეში. ტაძრის გარეგნული მოხაზულობა გვაძლევს, როგორც

[1] Е. Такаишвили, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 22—44.

აღვნიშნეთ, წრეს, რომლის დიამეტრი 22 მეტრს უდრის. შენობის ცენტრში მოთავსებულია ოთხი დიდი ბურჯი, რომელთაც უჭირავთ გუმბათის მთელი კონსტრუქცია. ბურჯებს შორის მოთავსებულია სამ-სამი სვეტი ნახევარ წრეში იმნაირად, რომ იქმნება ექსედრა ოთხივე მხრიდან ბურჯებს შორის, რომელიც ზემოდან გადახურულია კონქით. თვითეული ბურჯის უკან მოთავსებულია დამატებითი სვეტი, რომელიც ამაგრებს ზედა სართულის კედლებს. აღმოსავლეთიდან შენობის მრგვალ კედელზე მიშენებულია ცალკე კამერები—სამკვეთლო და სალარო.

ტაძარი აგებულია რიყის ქვიდან, რომელიც წარმოადგენს ძირითად სამშენებლო მასალას. საძირკვლის წყობაში, კარების არქიტრავული გადახურვასა, პორტალებების და პილასტრების წყობაში გამოყენებულია კირქვა. სვეტები და ბურჯები აგებულია აგურიდან. ტაძრის ნაგებობა ეკუთვნის ტეტრაკონქის ტიპს, რომლის ქვემო ნაწილი გაფორმებულია ექსედერის სახით, სადაც გუმბათი ეყრდნობა ოთხ დიდ ბურჯს, ხოლო შენობის შინაგანი კომპოზიცია მოთავსებულია წრეში. ერთი სიტყვით—შერწყმულია ტეტრაკონქი და სამსართულიანი როტონდა, გადახურული გუმბათით, წერილობით წყაროებში არ მოიპოვება ტაძრის აგების თარიღი.

კ რ ო უ ფ უ ტ ი ს გათხრები 1937 წ. ბოსრაში[1], ალეპოს მთავარი ტაძრისა[2], სირიის არქიტექტურის[3] სხვა მონათესავე ძეგლების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ არავითარი უშუალო კავშირი საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის (კავკასიის ალბანეთის) არქიტექტურას არ ქონდა სირიის არქიტექტურასთან. შედარებითი ანალიზი იშხანის ტაძრის ძველი ნაწილისა (VII ს. პირველი ნახევარი), ბანის (925 წ.), ზვარტნოცის (645—660 წ.), გაგიკ მეფის ტაძრისა (1001 წ.) ანისში და სირიის ხუროთმოძღვრების ძეგლებისა: ბოსრის კათედრალის (612—613.), ალეპოს მთავარი ტაძრის (V ს.), ბიზანტიური არქიტექტურის: სერგის და ბაქოს ტაძრის (527 წ.) კონსტანტინეპოლში, წმ. ვიტალის სახელობის ტაძრისა (526—534) რავენაში და სხვ., საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ისტორიულად არ არსებობდა ერთი ცენტრი დასახელებული ძეგლების არქიტექტურული იდეის წარმოშობისა. განსხვავება მათ შორის იმდენად დიდია და არსებითი ხასიათის, რომ ჩვენ საშუალება გვეძლევა გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნა, რომ ეს იდეა წარმოიშვა ერთდროულად აღმოსავლეთ ქვეყნებში დასავლეთ ქვეყნებისაგან სავსებით დამოუკიდებლად, მით უფრო რომ დასავლეთ ქვეყნებსა და ბიზანტიაში ცენტრალური ტიპის ნაგებობაში კონსტრუქციული იდეა გუმბათის დაყრდნობის სულ სხვანაირად არის გადაწყვეტილი. არქიტექტურული თემა აღმოსავლეთ ქვეყნების ხუროთმოძღვრებაში – ტეტრაკონქი წრეში მოთავსებული, ოთხ ბურჯზე დამყარებული გუმბათით, თითქმის ერთდროულად დამუშავდა საქართველოს, სომხეთისა და ძველი ალბანეთის ხელოვნებაში სავსებით დამოუკიდებლად, ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციის მიხედვით, სირიული არქიტექტურის უშუალო გავლენის გარეშე. მიუხედავად მუდმივი კულტურული ურთიერთობისა

[1] I. W. Crowfoot, Churches at Bosra and Samaria-Sebaste (British School of Arch. in Jerusalem. London W 1, 1937).

[2] M. Ecochard, Note sur un édifice chrétien d'Alep, Syria t. XXVII, troisiéme et quatriéme fascicules, P. 1950, p. 270—283.

[3] J. Lassus, Sanctuaires chrétiens de Syrie. P. 1947, p. 150—160.

S. Guyer, Le rôle de l'art de la Syrie et de la Mésopotamie l'époque byzantine, Syria, XIV, P. 1933, p. 56—70.

ხსენებული ქვეყნების, ქართული, სომხური და ალბანური ხუროთმოძღვრების სკოლები დამოუკიდებლად ვითარდებოდნენ საუკუნეების განმავლობაში შემუშავებულ მხატვრული ტრადიციების საფუძველზე[1].

ქართული ხუროთმოძღვრების ზემოდგანხილული სამი ეტაპი ქართული ხელოვნების აყვავების ბრწყინვალე მაჩვენებლებს წარმოადგენენ. აყვავების ხანა უეცრად შეწყდა, წინა აზიაში ახალი ძალის – არაბების გამოჩენის გამო. არაბების შემოსევამ დაამხო სასანური ირანის მძლავრი მონარქია. ბიზანტიამ, რომელმაც განიცადა არაბთა დამპყრობელ ლაშქრობათა მძიმე შედეგები, შერყეული იყო შინაგანი უთანხმოებით. ბიზანტიაში, ისევე როგორც ირანში, დიდი ხნის განმავლობაში არ ჩნდება ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, საქართველო და მისი მეზობელი სომხეთი VII საუკუნის შუა წლებში დაემორჩილა არაბთა ბატონობას და VIII საუკუნის დამლევიდან საქართველო ემორჩილება არაბეთის ხალიფის ნაცვლის ძალაუფლებას, საქართველოს დედაქალაქი თბილისი არაბთა ამირას რეზიდენციად გადაიქცა, ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიული პირობები ძირიან-ფესვიანად შეიცვალა.

მეშვიდე საუკუნის მეორე ნახევარში არაბებმა გასაოცარი სისწრაფით შექმნეს უდიდესი სახელმწიფო, რომლის გეოგრაფიულ საზღვრებში შედიოდნენ ირანი, ამიერკავკასიის დიდი ნაწილი, სირია, პალესტინა, ეგვიპტე, აფრიკის სანაპირო მაროკოს საზღვრამდე; ხოლო მერვე საუკუნის პირველ მესამედში არაბებმა დაიპყრეს პირინეის ნახევარკუნძული და ინდოეთის ჩრდილოეთ-დასავლეთის დიდი ნაწილი. მსოფლიო მნიშვნელობის სავაჭრო გზები გადავიდა არაბთა ცენტრალიზებული სახელმწიფოს ხელში. უდიდესი სახელმწიფოს ეკონომიური საფუძვლის განმტკიცების შედეგად არაბთა სახელმწიფოს მთავარ ცენტრებში გასაოცარი წარმატებით განვითარდა მეცნიერება, ხელოვნება, მწერლობის მრავალი დარგი, განსაკუთრებით გეოგრაფიული ლიტერატურა და ისტორიოგრაფია.

არაბული კულტურის გავლენა იმდენად ძლიერი იყო, რომ მრავალი ქვეყნის კულტურა არსებითად შეიცვალა და განვითარდა ახალი რელიგიური მოძღვრების უშუალო ზეგავლენით. ისეთი დიდი და ძლიერი ქვეყანა, როგორიც იყო სასანიანთა ირანი, იცვლის ძირფესვიანად ისტორიული განვითარების გზას: მაზდეიანობას ცვლის მუჰამადის სარწმუნოება, ფალაური დამწერლობა შეიცვლება არაბულით, დიდი ცვლილებას ადგილი აქვს მწერლობის და სახვითი ხელოვნების განვითარების სფეროში.

ისტორიული წყაროების ცნობით არაბთა ხელისუფლების წარმომადგენელნი საქართველოში ღებულობდნენ სათანადო ზომებს გაევრცელებინათ ძალით თავიანთი სარწმუნოება, მაგრამ ამაოდ. ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი კულტურა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ მისი განვითარების გეზი სრულებით არ შეცვლილა.

[1] ლეკითის ტაძრის გამოცხადება ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლად, დაუსაბუთებლად მიგვაჩნია. ლეკითის ტაძარს აქვს საერთო კახეთის არქიტექტურის ძეგლებთან მხოლოდ ერთი და იგივე სამშენებლო მასალების გამოყენებაში: რიყის ქვის, აგურის ფართო გამოყენება როგორც ძირითადი სამშენებლო მასალის, კირქვის ფილების გამოყენება შენობის სამირკვლისა, არქიტრავული გადახურვის წყობაში და სხვ. კახეთის ტერიტორიაზე ანალოგიური ძეგლი ჯერ-ჯერობით აღმოჩენილი არ არის. მხოლოდ ძველი საქართველოს მიწა-წყალზე, სახელდობრ ტაოს მხარეში მოიპოვება მსგავსი ძეგლები (იშხანის სკეუროფორუმი, ბანა), მაგრამ ლეკითი ხსენებული ძეგლებისაგან არსებითად განსხვავდება. ამრიგად ჩვენ გვაქვს უფლება ეს ძეგლი, რომელიც მდებარეობს ძველი იბერიისა და ალბანეთის საზღვარზე, სავარაუდოთ ალბანეთის ხელოვნების ნაწარმოებად, რომელსაც ქართული და სომხური ისტორიული წყაროების მიხედვით, დიდი წარსული ჰქონდა და მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია.

კედლის-მხატვრობა

წრომის მოზაიკა

საქართველოს ტერიტორიაზე ჯერჯერობით არ არის აღმოჩენილი იმ ტიპის კედლის-მხატვრობა, რომელიც ცნობილია რომის კატაკომბების, შავი ზღვის ჩრდილო სანაპიროების, პალმირის და სხვა ცენტრებში ანტიკური კულტურის, სადაც, მიუხედავად ქრისტიანული თემების შეტანის ცდისა, იმდენად ძლიერია ანტიკური ხელოვნების ტრადიციები, რომ ზოგი მკვლევარი მართებულად აღნიშნავს მათ ტერმინით „ქრისტიანული ანტიკა“. მხოლოდ უფლისციხეში არის დაცული ერთი დარბაზი, რომელსაც ანტიკური სტილის მხატვრობის კვალი ეტყობა. საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების პირობები სულ სხვა იყო, ვიდრე დასავლეთში და მცირე აზიის ელინისტურ ქვეყნებსა და ბიზანტიაში. როგორც ჩანს, ადრეული ხანის რელიგიური მხატვრობის ძეგლები საქართველოში არ არსებობდა. ამაზე მიუთითებს, სხვათა შორის, ის ფაქტიც, რომ VI საუკუნის დამლევამდე აღმოსავლეთ საქართველოში გაბატონებული იყო მონოფიზიტური მიმდინარეობა, ქართული ეკლესია იერარქიული და დოგმატიკური თვალსაზრისით განცალკევებული იყო ბიზანტიური ეკლესიისაგან, კონსტანტინეპოლის პატრიარქის უშუალო გავლენის სფეროში არ შედიოდა. მონოფიზიტური ეკლესია ერიდებოდა ტაძრების შინაგანი სივრცის შემკობას მოზაიკით ან ფრესკით. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ სომხური არქიტექტურის ძეგლების უმრავლესობა მოკლებულია ადრინდელ კედლის-მხატვრობას. მხატვრობა შენახულია სომხური არქიტექტურის მხოლოდ იმ ძეგლებში, რომლებიც ეკუთვნოდნენ ქალკედონიტებს[1], ე. ი. მონოფიზიტური მიმდინარეობის მოწინააღმდეგეებს, ბიზანტიური ორიენტაციის მომხრეებს რელიგიური რწმენის სფეროში (მაგალითად, ტიგრან ჰონენცის ეკლესია ანისში, ახპატი და სხვ.).

კედლის-მხატვრობა სომხეთში ვითარდება XII—XIII საუკუნეებში, როდესაც ტერიტორიის მნიშვნელოვანი ნაწილი დედაქალაქ ანისითურთ საქართველოს სამეფოს შემადგენლობაში შედის. ქალკედონიტებს მხარს უჭერს საქართველოს ხელისუფლება, რომელიც კიდევაც ცდილობს, მართალია უშედეგოდ, გააერთიანოს ქართული და სომხური ეკლესიები. სომხურ ქალკედონიტურ მხატვრობაში ქართველ წმინდანთა და მათი ცხოვრების სიუჟეტების გამოსახვა, ქართული წარწერების არსებობა, როგორც ცალკეულ ფიგურების მახლობლად, ისე „ცხორებათა“ კომპოზიციებში, ბერძნული წარწერების თითქმის სრულუქონლობასთან ერთად, და, აგრეთვე მათი სტილისტიკური სიახლოვე ქართულ კედლის-მხატვრობასთან, მოწმობს ქართული და სომხური ხელოვნების მჭიდრო ურთიერთობას მონუმენტური მხატვრობის სფეროში.

კედლის-მხატვრობა განვითარდა სომხეთში განსაკუთრებით XII—XIII სს., როდესაც სომხეთის ტერიტორიის დიდი ნაწილი და დედაქალაქი ანისი საქართველოს მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდა. საქართველოს ხელისუფლება მხარს უჭერს ქალკედონის კრების დადგენილებათა მომხრეებს; გარკვეული ნაბიჯი კი იყო გადადგმული საქართველოს ხელისუფლე-

[1] სომეხი ისტორიკოსი ასოღიკი (Всеобщая история, пер. Эмина, М., 1864, стр. 126) მოგვითხრობს, რომ კათოლიკოსი ვაჰანი (965—970) გადაყენებული იყო და განდევნილ იქნა ახტამარში იმის გამო, რომ დაიწყო ეკლესიების შემკობა საქართველოდან შემოტანილი კანკელებითა და ხატებით. საყურადღებო ცნობებია მოყვანილი ქალკედონიტურ მიმართების შესახებ საქართველოსა და სომხეთში აკადემიკოს ნ. ი. მარის გამოკვლევაში — Аркаун, монгольское название христиан, Византийский Временник, т. XXII, СПБ, 1906, стр. 1—68.

ბის მიერ საქართველოს და სომხეთის ეკლესიების გაერთიანების განხორციელებისათვის, მაგრამ ეს ცდა უნაყოფოდ აღმოჩნდა. ქალკედონისტური მიმართულების სომხური საეკლესიო მხატვრობაში ცნობილია ქართველ წმინდანების და მათი ცხოვრების თემების გამოსახულებანი; განმარტებითი წარწერები აღნიშნულ ძეგლებზე მოყვანილია ქართულ ენაზე, ბერძნული წარწერები კი გვხვდება გამონაკლისის სახით; შესრულების მანერა და ძირითადი ნიშნები სტილის ადასტურებს ამ ჯგუფის კედლის-მხატვრობის ძეგლების მჭიდრო კავშირს ქართულ მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებთან. ქრისტიანული მოძღვრება დასავლეთ საქართველოში გავრცელდა და დამკვიდრდა პირველ საუკუნეებში (ახ. წ.-ით) შავი ზღვის სანაპიროზე მდებარე ახალშენებში, რომლებიც ერთ დროს რომაელებსა და ბიზანტიელებს ეკუთვნოდნენ. ცნობილია, რომ პირველ საეკლესიო კრებას ნიკეაში (325 წ.) დაესწრო ბიჭვინტის ეპარქიის წარმომადგენელი და ხელი მოაწერა სათანადო აქტებს. ცნობილია აგრეთვე, რომ ხსენებული ეპარქია და ტრაპიზონის ეპარქია შედიოდნენ კესარიის სამიტროპოლიტოში.

ბიჭვინტის ტერიტორიაზე საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ 1952 და 1954 წწ. აღმოჩენილი იყო ძველი სამნავიანი ბაზილიკის ნანგრევები, რომელიც მიეკუთვნება IV საუკუნის მეორე ნახევარს. ძველი ტაძარი წარმოადგენდა სამნავიან ბაზილიკურ ნაგებობას, რომელსაც აღმოსავლეთის მხრიდან მიშენებული ჰქონდა ხუთწახნაგოვანი აფსიდი; დასავლეთის მხრიდან მიშენებული ყოფილა დიდი მოცულობის ნართექსი — კარიბჭე. გათხრების დროს ნაპოვნია მრგვალი ფორმის მარმარილოს სვეტების ფრაგმენტები. ტაძარი მრავალჯერ ყოფილა დანგრეული და აღდგენილი საუკუნეების მანძილზე სხვადასხვა დროს. ტაძრის იატაკი ძველად დაფარული ყოფილა მოზაიკური მხატვრობით, რომელიც შედარებით კარგად დაცულია საკურთხევლის აფსიდსა და კარიბჭეში. ცალკეული ფრაგმენტები შენახულია სხვადასხვა ადგილას. მოზაიკურ იატაკს ამჟამად უჭირავს 37 კვ. მეტრი (იხ. ტაბ. 2).

მოზაიკური მხატვრობის შესწავლის შედეგად ირკვევა, რომ იგი სტილის მიხედვით სავსებით განსხვავდება ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროზე დაცულ მოზაიკური მხატვრობის ძეგლებისაგან. საკურთხევლის აფსიდში დაცულია, როგორც აღვნიშნეთ, შედარებით უფრო დიდი ფრაგმენტი მოზაიკური მხატვრობის; კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებულია დიდი ზომის მონოგრამა ე. წ. ქრიზმა შემკული ალფა და ომეგის გამოსახულებით. ქრიზმის ორივე მხარეს ამშვენებს აკანთური ორნამენტის ფართო ზოლი გარს უვლის აფსიდის კედელს შიგნიდან. ქრიზმის ქვემოთ მოთავსებულია ხის ტოტი შემკული ყვავილებით, ნაყოფით, რომელზედაც ზის კისრიანი გრძელკუდა ფრინველი. მეორე მხარეზე გამოსახულია სხვა ფრინველი, რომლის მახლობლად მოთავსებულია ბერძნული წარწერა. აღწერილ კომპოზიციას მჭიდროდ ებჯინება ორნამენტალური დეკორი, რომელიც შედგება გადაბმულ წრეებისა და რომბების მოტივისაგან. მოზაიკური იატაკის კომპოზიცია სავსებით ჩამოყალიბებულ სქემას შეიცავს, რომლის ცენტრში მოთავსებულია ქრიზმა. წარწერის შინაარსი[1] „სალოცველად ორელისა და ყოველისა სახლისა მისისათვის" გვიჩვენებს, რომ საკურთხევლის აფსიდში უნდა იყოს მიცვალებულის აკლდამა.

[1] თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ბიჭვინტის მოზაიკის ბერძნული წარწერა. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XVI, № 1, 1955, გვ. 73-74.

ტაძრის კარიბჭეში მოთავსებულ მოზაიკურ იატაკზე გამოსახულია მეტად დამახასიათებელი ფორმის შადრევანი. პირამიდის მოყვანილობის პოსტამენტზე ამართულია სვეტი ქიმაზით, რომლის ცენტრში მოთავსებულია ღერო ნაძვის ხის ნაყოფით. წყლის ნაკადი უხვად გადმოდის შადრევანიდან, რომელსაც, როგორც აღვნიშნეთ, ნაძვის ხის ნაყოფის ფორმა აქვს. მარჯვენა მხარეს გამოსახულია ფრინველი, რომელიც წყალსა სვამს. მეორე ფრინველი ზის ქიმაზის ნაპირას შებრუნებული თავით.

კომპოზიციას აცხოველებს ფრინველების განსხვავებული პოზა. ცნობილია, რომ ნაძვის ხის ნაყოფის ფორმის შადრევნების ბოლო მეტად გავრცელებული ყოფილა ელინისტურ ქვეყნებში, როგორც სიმბოლო ბუნების ცხოველმყოფელი ძალის. მოყვითალო ფერის ფონზე მკვეთრად ჩანს შადრევნის წითელი ღერო, მოლურჯო ფერის შადრევნის ბოლო, ფრინველების წითელი და თეთრი შემოსვა. შადრევნის სიმბოლურ გამოსახულებას, როგორც მჩქეფარე სიცოცხლის განსახიერებას მჭიდროდ ებჯინება ორნამენტალური დეკორის ფართო ზოლიც, რომელიც წარმოადგენს გადაბმული წრეების და რომბების კომბინაციას და რომელთა შუაგულში გამოსახულია თევზები და ფრინველები. გეომეტრიული მოტივების ფართო გამოყენება იატაკის მოზაიკურ ხელოვნებაში ლ. მაცულევიჩის აზრით წარმოადგენს სირიისა და პალესტინის ხელოვნური წრეებისათვის დამახასიათებელ მოვლენას. ბიჭვინტის მოზაიკური ხელოვნება თავისი სტილით და დეკორის მოტივით მოგვაგონებს სირიისა და პალესტინის ანალოგიურ ძეგლებს. ლ. მაცულევიჩის მართებული დასკვნით ბიჭვინტის მოზაიკური ხელოვნება ეკუთვნის IV ს. ბოლოს[1]. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბიჭვინტის მოზაიკას ახასიათებს დიდი თავისებურება, რომლის მთავარი წყაროს დადგენა ამჟამად შეუძლებელია სათანადო შედარებითი მასალების უქონლობის გამო. ამ საკითხის გარკვევისათვის საჭიროა ახალი მასალების გამოვლინება.

* * *

ადრინდელ ხანაში კი, VI საუკუნის დამლევს საქართველო ჩაბმული იქნა ბიზანტიასა და სასანურ ირანს შორის აღმოსავლეთზე ეკონომიური და პოლიტიკური ბატონობისათვის გაჩაღებულ მძლავრ ბრძოლებში; იგი იძულებული იყო შეეცვალა თავისი პოლიტიკური ორიენტაცია ბიზანტიის სასარგებლოდ. ეს მოხდა ბიზანტიის იმპერატორ ირაკლის ძლევამოსილ ლაშქრობათა შედეგად; მან თავისი ჯარებით გადალახა საქართველო, 626 წელს აიღო თბილისი, გადაიარა სომხეთზე და ხელში ჩაიგდო სასანური ირანის დედაქალაქი ქტესიფონი.

ამ დროიდან საქართველოს ხელისუფალნი იღებენ ბიზანტიის იმპერატორისაგან კარის თანამდებობებსა და წოდებებს; სევასტოსის, პატრიკიოსის, შემდეგ კი კურაპალატისას. ეკლესიის ცხოვრებასა და ორგანიზაციაში ხდება ძირითადი გარდატეხა. საქართველოს ეკლესია საბოლოოდ შორდება სომხეთის ეკლესიას.

ხდება ქართული და სომხური ეკლესიების სრული განხეთქილება. ქართული ეკლესია ბრალს სდებს მონოფიზიტებს, სთვლის მათ ჭეშმარიტი ქრისტიანული მოძღვრების მოღალა-

[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. 1, Тбилиси, 1957, стр. 21-23. Л. А. Мацулевич, Открытие мозаичного пола в древнем Питиунте, ВДИ, № 4, 1956, стр. 146—153.

ტებად, მწვალებლებად და თავისთავის სავალდებულოდ სთვლის ქალკედონის მსოფლიო კრების გადაწყვეტილებებს.

ბიზანტიისკენ მკვეთრმა შებრუნებამ დიდი გავლენა იქონია ქართულ კულტურაზე. ამ დროიდან შეიქმნა ხელსაყრელი პირობები კედლის-მხატვრობის შემოღებისათვის და განვითარებისათვის. მართლაც, ამ მხატვრობის უადრესი ნიმუში შენახულია მცხეთის ჯვარის მცირე ეკლესიის აფსიდში; ამ ძეგლს გ. ჩუბინაშვილი[1], ჯვრის დიდი ტაძრის წინამორბედ ნაგებობად სთვლის, და მას 545—586 წწ. ათარიღებს, მაგრამ როგორც ჩანს შენობის კონსტრუქციის ანალიზიდან, რომლის ეკვდერი—საძვალე შეკრულია მთავარი ეკლესიის საძირკველში, მცირე ეკლესია დიდი ტაძრის აგების შემდეგ წარმოიქმნა. თავისი დანიშნულებით იგი წარმოადგენს იმ პირების საძვალე—ეკვდერს, რომელთაც ჯვარის მთავარი ტაძარი ააგეს. ყოველ შემთხვევაში ეს ეკლესია აშენებულია არა უგვიანეს VII საუკუნის პირველი ნახევრისა, და მოზაიკური მხატვრობის ნაშთები, რომლებიც შესდგებიან ოქროსა და შეღებილ კენჭებიდან, ამ ხანას უნდა მიეწეროს[2].

ნაკვეთი ღრუები მოზაიკის გრუნტის დასამაგრებლად შენახულია მხოლოდ საკურთხევლის აფსიდის კონქში; როგორც ჩანს, მოზაიკური მხატვრობა ტაძრის სხვა ნაწილებში არ ყოფილა. სამწუხაროდ შეუძლებელია გამოსახულებათა თემის გამოვლინება როგორც ფრაგმენტების ისე ისტორიული ცნობების მიხედვით.

ამავე ხანას ეკუთვნის წრომის ტაძრის კონქში შენახული მოზაიკური მხატვრობის ფრაგმენტები. ეს მოზაიკა გამოკვლეული იყო ი. სმირნოვის მიერ, რომელმაც მოამზადა იგი გამოსაცემად[3].

მოზაიკური მხატვრობით დაფარული იყო მხოლოდ საკურთხევლის აფსიდის კონქი, რადგან მოზაიკა ჩამორეცხილი იყო, კომპოზიციის უმეტესი ნაწილი დაიღუპა და შეუძლებელი იყო მისი ადგილზე დამაგრება, საჭირო შეიქნა მისი ფრაგმენტების ჩამოხსნა კედლებიდან და გადატანა თბილისში საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. მთელი მოხატულობიდან შენახულია მხოლოდ სამი სხვადასხვა ზომის განცალკევებული ფრაგმენტი. უდიდესი ფრაგმენტი შენახული იყო კონქის ქვემო სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში (ტაბ. 47). მისგან კონქის შუა ნაწილისაკენ გაყოლებული იყო ზოლის სახით, როგორც გაგრძელება მოზაიკის მეორე ნაპირი. ზომით საშუალო ფრაგმენტი კი იმყოფებოდა კონქის ზემო ნაწილში. მოზაიკური მოხატულობის ყველა ფრაგმენტს ეკირათ აფსიდის კონქის ზედაპირის არა უმეტეს ერთი მეხუთედისა და ამასთანავე ძლიერ დაზიანებული იყვნენ. ვინაიდან მოზაიკა ბევრ ადგილას ჩამოცვენილი იყო, ზოგ ადგილებში კი სრულიად აღარ არსებობდა, შესაძლებელი გახდა მოზაიკური მხატვრობის შესრულების ტექნიკის შესწავლა, აღვადგინოთ მუშაობის ძირითადი მომენტების თანამიმდევრობა. თლილი ქვისაგან წყობილი კონქის მთელი ზედაპირი ამოკვეთილია მოზაიკის ფუძის დასამაგრებლად; ამოკვეთილი ნაწილები ალაგ-ალაგ საკმაოდ ღრმაა. ამას გარდა, კონქის ზედაპირზე ბევრ ადგილას დამაგრებულია რკინის ჩანგლები მოზაიკის ფუძის დასამაგრებლად. მოხატულობისათვის განკუთვნილი კონქის შეთეთრებული ზედაპირი შავი საღებავით დახაზულია თანაბარი ზომის უჯრე-

[1] Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 6-23

[2] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, გვ. 163.

[3] Я. И. Смирнов, Цромская мозаика, Тбилиси, 1935.

დებად, რომლებიც, როგორც ჩანს გათვალისწინებული იყო კომპოზიციის მოხაზულობის ესკიზიდან კედელზე გადასატანად. მოზაიკისათვის გამზადებულ არეს უჯრედებად დაყოფის შემდეგ, ოსტატებს მთელი კომპოზიცია მოუხაზავთ ფრესკული წესით, რომელიც მართალია ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ მაინც შესაძლებლობას გვაძლევს მთლიანად აღვადგინოთ კომპოზიცია ყველა დეტალებით.

კონქის ცენტრში გამოსახული იყო მაცხოვარი პირდაპირ საზეიმო პოზით, კურთხევის ნიშნად ზევით აპყრობილი მარჯვენით. იგი დგას კვარცხლბეკზე, რომლისგანაც შენახულია მხოლოდ შავი კონტურული მონახაზი.

მაცხოვრის ფიგურისაგან დარჩენილია ნაწილობრივ სახის მოხაზულობა ჯვრული შარავანდედის ფრაგმენტით, ზემოთ აპყრობილი ორი თითით მაკურთხებელი მარჯვენა ხელის მკლავამდე. ქვევით შენახულია მოზაიკის მცირე ფრაგმენტი ფეხის და სამოსელის კალთის გამოსახულებით; დანარჩენი დაღუპულია, მაგრამ მთელი გამოსახულების აღდგენა შეიძლება პირვანდელი მოხაზულობის წყალობით, რომელიც საკმაო სიზუსტით გადმოგვცემს ოდესღაც მთლიანი მოზაიკური კომპოზიციის დეტალებს. ქრისტე გამოსახულია წვერ-ულვაშით; მისი ჰიმატიონი გადაგდებულია მარცხენა მხარზე, მარჯვენა ხელი და მხარი შემოსილი კვარით თავისუფალი რჩება. კვარცხლბეკი, რომელზეც იგი დგას, შეკრულია ორნამენტალურ ზოლში, რომელიც კონქის მოხატულობის ქვედა ნაწილს შემოფარგლავს.

მარცხენა ხელში მაცხოვარს უჭირავს გრაგნილი ასომთავრული წარწერით, რომელიც მეტად დამახასიათებელია პალეოგრაფიული თვალსაზრისით; ბევრ ასოს ძველი VI—VII საუკუნეებისათვის ტიპიური მოხაზულობა აქვს, წარწერაში ხმარებული სიტყვების ფორმა „ცხოვრება", „ცხორებაჲ"-ს მაგიერ," „ადგომა", „აღდგომაჲ"-ს მაგიერ სავსებით დასტურდება ეგრეთწოდებული „ხანმეტურ" პალიმფსესტებში (VI—VII ს ს.). წარწერა, როგორც ეს თავის დროზე ი. ს მ ი რ ნ ო ვ მ ა აღნიშნა, წარმოადგენს თავისუფალ კომბინაციას იოანეს სახარების ორი თავიდან: „მე ვარ ნათელი" (იოანე, VIII, 12) „მე ვარ ცხორებაჲ, მე ვარ აღდგომაჲ, რომელსა რწმენეს" (იოანე, XI, 25).

მაცხოვრის მარცხნივ შენახულია ერთი ფიგურის ფრაგმენტი, რომელიც მიისწრაფის ქრისტეს მიმართ გაწვდილი ხელით. დარჩენილია, სახელდობრ, ამ ფიგურის ქვედა ნაწილი და თითქმის სრულად მარცხენა ხელი; მარჯვენა ხელისაგან შერჩენილია მხოლოდ კვალი მოზაიკის ფუძეზე. ფიგურა გადმოცემულია სწრაფ მოძრაობაში; მისი ფეხის ტერფები შეკრულია ორნამენტულ ზოლში; წინიდან, თანაბარ კუთხოვან ნაოჭებად ეშვება ჰიმატიონის კალთა. მოზაიკური ფრაგმენტის ზემოთ შერჩენილია წვეროსანი თავის მოხაზულობა შარავანდედით და ნაწილი ზურგთუკან აფრიალებული ჰიმატიონისა. თავისი მოხაზულობისა და სახის იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით შეიძლება დავადგინოთ, რომ იგი მოციქულ პეტრეს გამოსახულებას წარმოადგენს. კონქის მარჯვენა ნაწილში შენახულია მხოლოდ კვალი მეორე ხელებგაწვდილი ფიგურისა — მისი თავის იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით, მოციქულ პავლესი. არეზე ემჩნევა ტოლმკლავიანი ჯვრის კონტური. მაცხოვრის ფიგურასა და პეტრე მოციქულის გამოსახულებათა შორის, ქვედა არეზე მოჩანს დაბალყელიანი სურის სახის ჭურჭლის მოხაზულობა, მეორე გვერდზე — მაცხოვარსა და პავლეს შორის ამნაირივე ვაზა ყოფილა გამოსახული ყვავილებით.

კონქის ზედა ნაწილში ანუ ცაში შერჩენილია „საყდრის" გამოსახულების კვალი

(ი. ს მ ი რ ნ ო ვ ი ს[1] აზრით აქ გამოსახული უნდა ყოფილიყო „მაკურთხებელი მარჯვენა"). ემჩნევა მხოლოდ სუსტი მონახაზი საყდრის მარცხენა ნაწილისა და გაფანტული სხივების კვალი. როგორც ჩანს, „საყდარი" იმავე სახით არის გამოსახული, როგორც ნიკვის ცნობილ მოზაიკაზე.

ამრიგად შეიძლება მოზაიკური მხატვრობის სიუჟეტის სრული აღდგენა. კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია კვარცხლბეკზე მდგომარე ქრისტე, აპყრობილი მაკურთხეველი მარჯვენით, მარცხენა ხელში მას გაშლილი გრაგნილი უპყრია ასომთავრული წარწერით.

იგი დგას მისკენ მიმავალ ორ მოციქულს პეტრესა და პავლეს შორის. მოციქულთა ფიგურები წარმოდგენილია ძლიერ მოძრაობაში, რაზედაც მიუთითებს მოციქული პეტრეს აფრიალებული წამოსასხამის კალთა. სტილისტიკურ ანალოგიას ჩვენ ვპოულობთ ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების ზოგიერთ ძეგლებზე, განსაკუთრებით სარკოფაგებზე, სადაც მოციქულების ფიგურები მოცემულია სწრაფ მოძრაობაში.

ქრისტეს ცენტრალური ფიგურის დაყენება გრაგნილით მარცხენა ხელში იდენტიურია მაცხოვრის ფიგურისა ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების ჩვენთვის ცნობილ ყველა ძეგლებზე, სადაც კი გამოსახულია აღწერილი სიუჟეტი.

ქრისტეს თავის ზემოთ გამოსახულია „საყდარი განმზადებული". ეს კომპოზიცია სახელწოდებით „Christus legem et pacem dat" ხშირად გვხვდება რავენის, რომის, არლის სარკოფაგებსა და მოზაიკებში (წმ. კონსტანციის მავზოლეუმი რომში და სხვ.).

მოზაიკის კენჭების შერჩევა და მისი ძირითადი ფერები არ გამოირჩევა დიდი სხვადასხვაობით. არე შედგება სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ოქროს კენჭებისაგან: მსხვილ კენჭებთან ერთად გვხვდება ძლიერ წვრილი კენჭიც.

ვერცხლის კენჭი ოქროსაზე რამოდენიმედ მსხვილია. ვერცხლის, ოქროს, მუქი ლურჯი, ხურმუხტისფერი, მწვანე და ბაცი მწვანე კენჭი დამზადებულია სმალტიდან; შავი და სხვადასხვა ელფერის წითელი კენჭი შეღებილ კირქვიდან; მოცისფერო ბაცი-მწვანე კენჭები დამზადებულია ადგილობრივი ქვიდან, რომლიდანაც საქართველოში ჩვეულებრივად მცირე ბარელიეფებს და აგრეთვე კანკელებს აკეთებდნენ.

კენჭის წყობა ისე შემჭიდროებულად არ არის შესრულებული, როგორც უფრო გვიანი დროის ძეგლებში, მაგალითად გელათის მოზაიკაში (1125—1130). იგი საკმაოდ უსწორმასწოროა, ნაწიბურები არაა ერთმანეთთან მიყვანილი, რაც მიუთითებს მის მნიშვნელოვან სიძველეზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ მცენარეული ორნამენტის ჩამუქებულ არშიას ახლო ანალოგიები აქვს სირიის მონასტრებსა და ჩრდილოეთ მესოპოტამიის ძეგლებში (ტაბ. 48)[2].

ორნამენტის ქვემოთ მოთავსებული ყოფილა არშია მოზაიკით აწყობილი ასომთავრული წარწერით, რომელიც თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია; შენახულია მხოლოდ ზოგიერთი ასოების ნაწილები.

საკურთხევლის აფსიდის სარკმლის ქვემოთ შენახულა ფრესკის კვალი მაცხოვრის „ხელთუქმნელი" გამოსახულებით. სარკმლის ორივე გვერდზე გამოსახული ყოფილა ვედრე-

[1] Я. И. Смирнов, Цромская мозаика, Тбилиси, 1935, стр. 23-29

[2] Я. И. Смирнов, Цромская мозаика, Тбилиси, 1935, стр. 31.

ბის პოზაში ორი ფიგურა, რომელთაგან აგრეთვე მხოლოდ კვალია დარჩენილი; მარცხენა ფიგურის თავთან დარჩენილი წარწერის ნაწყვეტი შესაძლებლობას გვაძლევს ამოვიკითხოთ სახელი: სტეფანოს; ფრესკა, ფრაგმენტების მიხედვით, უდავოდ იმავე ხანას ეკუთვნის, რომელსაც მიეკუთვნება მოზაიკა. სხვა მხატვრობა აფსიდში არ ყოფილა[1].

\ ადრინდელი ხანის ქრისტიანული ძეგლებისა და წრომის კონქის მოზაიკური მხატვრობის კომპოზიციის შედარებითი ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ წრომის მოზაიკის სიუჟეტის რედაქციას დაკარგული აქვს მრავალი ნიშანი, რომელიც ახასიათებდა უფრო ადრინდელი ხანის ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებას. ქრისტე წრომში დგას კვარცხლბეკზე და არა მთაზე, რომლიდანაც, გავრცელებული ტრადიციის თანახმად, გამომდინარეობს სამოთხის ოთხი მდინარე, რომლებიც სიმბოლურად განასახიერებენ ოთხ სახარებას, ოთხ მახარებელს და ქვეყნის ოთხ მხარეს, სადაც გავრცელდა ახალი მოძღვრება. არ არის პალმის ხის გამოსახულება მოციქულების ზურგთუკან, ისევე როგორც ფენიქსისა — უკვდავებისა და აღდგომის სიმბოლოსი. პეტრეს ხელში არ უპყრია ჯვარი, რომელიც ახასიათებს მის მოწამებრივ სიკვდილს ქრისტეს მოძღვრების აღსარებისა და ქადაგების გამო. არ არის აგრეთვე გამოსახული მოციქულების ზურგთუკან „იერუსალიმი ზეციური", აქ არ შევეხებით ამ კომპოზიციის წარმოშობის და მისი დოგმატური საფუძვლის რთულსა და საკამათო საკითხს, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ, როგორც ჩანს, რომის გავლენამ თავისი დაღი დაამჩნია მრავალ იკონოგრაფიულ თავისებურებას, რომელნიც უფრო დასავლეთისათვის არის დამახასიათებელი, ვიდრე აღმოსავლეთისათვის.

| წრომის მოზაიკაში მაცხოვარი თავის მოციქულებს აძლევს არა კანონსა და მშვიდობას, არამედ მიუთითებს თავის მისიაზე და ვნებაზე, რომელიც მას მოელის, რაზედაც გარკვევით მიუთითებს გრაგნილის ტექსტი. „საყდარი განმზადებული" ადასტურებს წრომის მოზაიკის მთავარი იდეის ამგვარი გაგების სისწორეს. ჯვარი, სუდარი, წამებისა და სიკვდილის ანუ „ვნებათა" იარაღები „საყდრის" ატრიბუტებია და აგრეთვე ადასტურებენ ამ მოსაზრების სისწორეს.

წრომის მოზაიკის თემასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული დეისისის ანუ ვედრების კომპოზიცია, რომელიც გამოსახავს „ხელთუქმნელ მაცხოვარს" და შესრულებულია ფრესკული მხატვრობის წესით მოზაიკის ქვემოთ. სამწუხაროდ მაცხოვრის სახე მთლიანად ჩამორეცხილია. გადარჩენილია მისი მხოლოდ ზემო ნაწილი. თავის ფორმა, თვალების ფართო ჭრილი, შუბლის და თმების მოდელირების ხასიათი მიუთითებს გენეტიკურ კავშირზე ადრეულ აღმოსავლურ ქრისტიანულ ძეგლებთან.|

მაცხოვრის „ხელთუქმნელ" ხატის შესახებ თქმულებების გავრცელება ძველ საქართველოში დასტურდება ძველი წერილობითი წყაროებით და „ხელთუქმნელი მაცხოვრის" ენკაუსტიკური გამოსახულებით, რომელიც VI—VII ს.ს. ეკუთვნის (ანჩისხატის მაცხოვარი)[2].

მაცხოვრის „ხელთუქმნელი "გამოსახულების ორივე მხარეს ვედრების პოზაში წარმოდგენილია ორი ისტორიული პირი, რომელთა გამოსახულება მეტად დაზიანებულია. ერთ

[1] სარკმლის ნიშში მოთავსებულია ნახევრად გაფახული მედალიონები წმინდანების გამოსახულებით.

[2] ამ ძეგლის ყველა ლიტერატურის, წერილობითი წყაროების მასალებისა და ქართული ხელოვნების დაწვრილებითი ანალიზი ჩემს მიერ მოცემულია მონოგრაფიაში ხეჟა ლაბისის შესახებ, თბილისი, 1956 (ქართულ ენაზე).

მათგანს შენარჩუნებული აქვს სახელის აღმნიშნელი ასომთავრული წარწერა — სტეფანოს, რაც საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ იგი უნდა იყოს ერისთავი სტეფანოს II წრომის ტაძრის აღმშენებელი. ამრიგად, აღნიშნული კომპოზიცია წარმოადგენს პირველ ზუსტად დათარიღებულ ძეგლს, ქართული ფრესკული მხატვრობის. ხაზგასმით უნდა აღენიშნოთ, რომ ქართულ კედლის-მხატვრობაში პირველად ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი მოთავსებულია საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობაში ისე, როგორც ეს მიღებული იყო ადრინდელი ხანის რომის მოზაიკებში.

მოზაიკური მხატვრობის ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ძველი კომპოზიციის იკონოგრაფიული ანალიზი და სტილისტიკურ თავისებურებათა რიგი, რომელთაც ახლო ანალოგიები აქვს VI საუკუნის დამლევის და არა უგვიანეს VII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ხელოვნების ძეგლებში, განსაკუთრებით რელიეფურ ქანდაკებაში, შესაძლებლობას გვაძლევს წრომის ტაძრის მოზაიკა იმავე ეპოქას მიეაკუთვნოთ. ასე მაგალითად წრომის მოზაიკის მაცხოვრის ჰიმატიონის ჩამოშვებული კალთის ნაოჭის მოყვანილობა ემსგავსება წმ. სტეფანეს ჰიმატიონის ნაოჭების ფორმას ჯვარის რელიეფზე. კომპოზიციის იდეური შინაარსი მიუთითებს, რომ ქართული ხელოვნება გარკვეულწილად ახლო იდგა როგორც ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან, აგრეთვე დასავლეთთან. მისი სტილი მჭიდროდ უკავშირდება ადრეული ხანის ქრისტიანული ხელოვნების სხვა ძეგლებს, რომლებიც აღმოცენდნენ საქართველოს მიწაწყალზე არა უადრეს VI ს. დამლევისა და არა უგვიანეს არაბთა ბატონობის დამკვიდრებისა აღმოსავლეთ საქართველოში.

რელიეფური ქანდაკება და ჩუქურთმა ქვაზე

ქანდაკება და ჩუქურთმა ქვაზე ძველ საქართველოში განუყრელად იყო დაკავშირებული ხუროთმოძღვრებასთან. თითქმის XIX საუკუნემდე მას არა ჰქონდა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, როგორც სახვითი ხელოვნების თანასწორუფლებიან დარგს. ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ დიდი ხნით შეაფერხა მისი განვითარება არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ ზოგ შემთხვევაში ისეთ ქვეყნებშიც კი, სადაც მრავალსაუკუნოვანი მხატვრული გამოცდილება არსებობდა მრგვალი სკულპტურის დარგში. მცირე პლასტიკის ნაწარმოებთა უმნიშვნელო რაოდენობა, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია ბრინჯაოს მომცრო ფიგურების სახით, მხოლოდ და მხოლოდ წინაქრისტიანული ხანას ეკუთვნის და უმთავრესად რომის პოლიტიკური გავლენის პერიოდით განისაზღვრება. მათი უმრავლესობა ანტიკური ხელოვნების ნიმუშების მიბაძვას წარმოადგენს. ორიგინალური ნაწარმოებები, განსაკუთრებით ძვირფას ლითონებიდან (ვერცხლი, ოქრო-დან) ტექნიკის მხრივ და მხატვრული ფორმის გადმოცემით, ოსტატობის თვალსაზრისით, მცხეთა-არმაზში ნაპოვნი ნივთების მიხედვით, ანტიკური მცირე სკულპტურის ხელოვნების დონეს აღწევენ. ქრისტიანობის მხატვრული ტრადიცია ხელს უშლიდა, განსაკუთრებით აღმოსავლეთის ქვეყნებში, მრგვალი პლასტიკის განვითარებას, მაგრამ სამაგიეროდ საქართველოში ბრწყინვალედ აყვავდა რელიეფის ხელოვნება ქვაზე და ლითონზე. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ის რელიეფები, რომლებზედაც გამოსახულია ადამიანთა ფიგურები და რელიგიური კომპოზიციები.

რელიეფური სკულპტურის უმნიშვნელოვანესი ძეგლები შენახულია მცხეთის ჯვარის

ფასადებზე. საკურთხევლის აფსიდის სამ წახნაგზე, სპეციალურად შერჩეულ სამ დიდი ზომის ქვის ფილაზე, მოცემულია მხატვრული გააზრებით მთლიანი კომპოზიცია, რომელზედაც გამოსახულია ქრისტეს წინაშე მუხლმოდრეკილი ერისთავი სტეფანოს I, ქართლის პატრიკიოსი (ტაბ. 40), მის მარჯვნივ კპატოსი დემეტრე (ტაბ. 41) და კპატოსი ადრნერსე ჰიპატოსი, სტეფანოს II (ტაბ. 42) მარცხნით. გვერდის რელიეფებზე მუხლმოდრეკილი ფიგურების მიმართულება და დაყენება მჭიდროდ დაკავშირებულია ცენტრალურ რელიეფთან. მუხლმოდრეკილი სტეფანოსი ვედრებით აპყრობილი ხელებით მოთავსებულია ქვემოთ რელიეფის მარცხენა კუთხეში. ქრისტე, რომელიც მოთავსებულია მთელი სამნაწევრიანი კომპოზიციის ცენტრში, გამოსახულია ფრონტალურად, მარჯვენა ხელი მას გაწვდილი აქვს ერისთავის თავის ზემოთ კურთხევის ნიშნად, მარცხენით მას უპირავს პიმატიონი და მკერდზე მიყრდნობილი დახურული წიგნი (სახარება). სტეფანოსის ფიგურის ზემო ნაწილი და ნაწილობრივ ქრისტეს სახე ძლიერ დაზიანებულია დროთა განმავლობაში. არეზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა. ორივე ფიგურა ამოკვეთილია ქვის ერთ ფილაზე. ზემოთ, ცალკე ქვაზე გამოსახულია მფრინავი ანგელოზი.

დემეტრე კპატოსი—სტეფანოს I ძმა გამოსახულია მუხლმოდრეკით, ისევე როგორც სტეფანოს I; მისი ფიგურა მიბრუნებულია ცენტრალურ რელიეფისაკენ. მის ზემოთ წელზეით გამოსახული მფრინავი მთავარანგელოზი მიქელი იმავე ქვაზეა ამოკვეთილი. მთავარანგელოზის ნახევარფიგურა და ქტიტორის თავი ძლიერ დაზიანებულია ჟამთა ვითარებისაგან. არეზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა.

ადრნერსე ძითურთ გამოსახულია ცენტრალური კომპოზიციის მეორე გვერდზე იმავე პოზაში, როგორც აღშენებელთა სხვა ფიგურები. მის ზემოთ გამოსახულია მფრინავი მთავარანგელოზი გაბრიელი; ანგელოზის თავი, სტეფანოს II ზედა ტანი და ადრნერსე კპატოსის ფიგურის მეტი ნაწილი ძლიერ დაზიანებულია.

ჯვარის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე, როგორც წინათ იყო აღნიშნული, ერთ მთლიან ქვაზე გამოკვეთილია ქობული სტრატიგი (?) (სტი) მუხლმოდრეკილი პირველმოწამე სტეფანეს წინაშე. არეზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა.

ქტიტორთა ყველა ფიგურების ზოგადი კომპოზიციური სქემა მოგვაგონებს სასანურ რელიეფებს იმ განსხვავებით, რომ თვითეული რელიეფის კომპოზიცია უფრო კომპაქტურია, კარგად არის განლაგებული სიბრტყეზე და გათვალისწინებულია შენობის შესამკობად. თვით სქემა მუხლმოკეცილი საერთო პირისა, რომელიც ხელებგაწვდილი ქრისტეს და ანგელოზებს ევედრება, კომპოზიციურად მოგვაგონებს ნაყში-ი-რუსტამის განთქმულ რელიეფს პერსეპოლისის მახლობლად, რომელზედაც გამოსახულია რომის დამარცხებული იმპერატორი ვალერიანე მუხლმოდრეკილი გამარჯვებულ შაჰპურის წინაშე[1] (დაახლოებით 260 წ. ჩ. წ.) და სხვ. ხოლო მფრინავი ანგელოზების ფიგურები ჯვარის რელიეფებზე ნაწილობრივ გვაგონებს გამარჯვების ფრთოსანი ქალღმერთის (ნიკა-ვიქტორიის) გამოსახულებას თაღ-ი-ბოსტანის რელიეფიდან (579—628)[2]. ჯვარისა და სასანური რელიეფების უფრო დაწვრილებითი ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს გავარკვიოთ განსხვავება არა მხოლოდ სტი-

[1] F. Sarre, L'art de la Perse ancienne. Paris, 1920, fig. 20

[2] E. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, Taf. XXVI, XXXVII.

ლის მხრივ, არამედ შესრულების ტექნიკაშიც. ჯვარის რელიეფების ამოყვანილი ზედაპირის დამუშავება, განსაკუთრებით იქ, სადაც ოსტატი გადმოსცემს სამოსელის ნაოჭებს, მოცემულია მკაფიო, ღრმად ჩაჭრილი ხაზებით, რომლებიც ადგილ-ადგილ (მაგალითად ქობულის ტანსაცმელი) ორნამენტში გადადის. სასანურ ძეგლებზე კი რელიეფის ამოყვანილი ფორმები, განსაკუთრებით ტანსაცმლის გადმოცემაში, ელინისტურ-რომაული ტრადიციის თანახმად, დაცულია ზედაპირის ცხოველხატული რბილი, თავისუფალი გადმოცემა (შეად. ვიქტორიის ფიგურა თაღ-ი-ბოსტანიდან).

თუმცა ჯვარის ყველა რელიეფებზე სახეები ძლიერ დაზიანებულია, მაინც მათ შესახებ ნაწილობრივ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ შენახული ფრაგმენტების მიხედვით. პირისახე მოდელირებულია რელიეფურად, თვალის ბირთვი ამოყვანილია თვალური რელიეფის სახით, ხოლო კაკალი გადმოცემულია ორმაგი წრით. ადრინერსეს თმისა და წვერის გადმოცემაში დაცულია სასანურ ხელოვნებისათვის მეტად ტიპიური დამუშავება წვრილი კულულებით. ქრისტეს წვერიც კი წვრილი კულულებით არის გადმოცემული, რაც სავსებით ეწინააღმდეგება ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების იკონოგრაფიულ კანონს. ყველა ერისთავები ერთნაირად არიან ჩაცმული, მხოლოდ ქობულს არა აქვს მდიდრულად ნაქარგი ზედა სამოსელი გრძელი სახელოებით, რომელიც, როგორც ჩანს, მხოლოდ ბიზანტიურ სამეფო კარის წოდებათა — „პატრიკოსის" და „ჰპატოსის"—მქონე პირების ატრიბუტს შეადგენდა. ქვედა ტანსაცმლის თარგი, რომლის შესახებ ზუსტად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ქობულის გამოსახულების მიხედვით, ყველა ქტიტორს ერთნაირი აქვს. იგი სრულიად არ გავს სამოსელს, რომელსაც ატარებდა ირანის წარჩინებული წოდება სასანიანთა ეპოქაში; ამას ადასტურებენ სასანური ხელოვნების მონუმენტური რელიეფები, ჭედური ხელოვნების ნიმუშები და, ნაწილობრივ, მონეტები.

ჯვარის რელიეფებზე გამოსახული ტანსაცმელი — კაპა, სასანურზე გრძელია, საყელო, სამხე, გრძელი სახელოების მაჯები, და აგრეთვე კაბის ქვედა აშია შემკული იყო ნაქარგებითა და ძვირფასი ქვებით; მკერდზე ვერ ვხედავთ სასანური ხელოვნების ძეგლებისათვის დამახასიათებელ ამოჭრილსა და ჩადგმულ ნაკერ გულისპირს. ქსოვილის სარტყლის მაგიერ, რომლის ერთი ბოლო წინიდან ეშვება, ქობულს წელზე შემორტყმული აქვს ტყავის სარტყელი, რომლიდანაც ეშვება ტყავისავე ბაფთები ლითონის საკიდურებით; საქართველოში გავრცელებული სარტყლის ეს ტიპი ხმარებაში იყო სხვადასხვა ვარიანტით თითქმის ჩვენ დრომდე. ყველა ფიგურებზე ფეხსაცმელი ირანული ყაიდისაა.

ამრიგად, ჯვარის რელიეფები, მიუხედავად სტილისტიკური და კომპოზიციური ზოგიერთი ნიშნისა, რომელიც მათ აკავშირებს სასანურ ხელოვნების ტრადიციასთან, წარმოადგენენ ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებულ მოვლენას.

ამ ხანის ნაგებობათა კედლებზე დაცულ მრავალრიცხოვან რელიეფურ კომპოზიციებიდან რელიგიურ თემებზე საჭიროა აღინიშნოს ორი რელიეფი, რომელიც მოთავსებულია ბოლნის კაპანაქჩის სამეკლესიან ბაზილიკის ცენტრალურ ნაწილში, შესასვლელი სამხრეთი კარების ზემოთ; ორივე რელიეფი VI-ს შუა წლებს ეკუთვნის; ერთ მათგანზე გამოსახულია „ღვთისმშობლის ამაღლება", მეორეზე — „მაცხოვრის ამაღლება".

მეორე რელიეფი შედარებით უკეთესადაა შენახული. ქრისტე, როგორც ზეციური მეუფე, ზის საყდარზე (ტახტზე), რომელსაც ანგელოზები ცად ამაღლებენ. საყდრის დამუშავება,

ქრისტეს სამოსელის ნაოჭებისა და ანგელოზების ფრთების გადმოცემა მიუთითებენ მხატვრულ წრეზე, რომელიც ადრე ფეოდალური ხანის ქართულ ხელოვნებას ანათესავებს ეგრეთწოდებულ „ალმოსავლურ-ქრისტიანულ“ ხელოვნებას. ამასვე მოწმობს აგრეთვე აპოკრიფული სიუჟეტი ღვთისმშობლის ცხოვრებიდან, რომელიც მეტად დამახასიათებელია ამავე მხატვრული წრისათვის. ორივე რელიეფს, როგორც აღნიშნა გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ მ ა[1], სტილისტიკური ანალოგიები აქვს VI საუკუნის სირიულ და სომხურ ხელოვნების ძეგლებში.

ქართულ ნიადაგზე მუშავდებოდა და ყალიბდებოდა ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების ტრადიციული თემები. ამგვარი გადამუშავების მკაფიო მაგალითს წარმოადგენს ე. წ. „ჯვრის ამაღლების“ კომპოზიცია, რომელიც მოთავსებული ჯვარის ტაძრის სამხრეთ შესასვლელის ბალავარზე. ეს თემა, რომელიც საწყისს იღებს რომაულ ხელოვნებიდან და ფართოდ ცნობილია მცირე ხელოვნების ძეგლებზე, განსაკუთრებით კი სპილოს ძვალზე ამოკვეთილ ძეგლების მიხედვით (დიპტიქებზე), გადამუშავდა იმნაირად, რომ ოსტატურად მოერგო ჯვარის ბალავარის ფორმას. ოსტატმა ოდნავ ზევით ასწია ანგელოზების ფიგურები, რითაც მან დაარღვია პროტოტიპის მკაცრი ჰორიზონტალობა, ასწია ფრთები და მათი მოხაზულობა შეუფარდა ბალავარის მრუდს. მედალიონში მოთავსებულ ტოლმკლავიანი ჯვრის ქვემო ნაწილი, მან განაგრძო ორი, ერთმანეთის საწინააღმდეგო მხარეს მიმართული დეკორატიული სახის განშტოებით. ამ ხერხმა ხელი შეუწყო ოსტატს მოხერხებულად შეევსო ცარიელი სივრცე, რომელიც შეიქმნა ანგელოზების აზიდული ფიგურების ქვემოთ, და ამასთან ერთად მარტივი ტოლმკლავიანი ჯვარი გარდაქმნა „აღყვავებულ“ ჯვრად, რაც აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში მეტად გავრცელებულ მოტივს წარმოადგენდა. ანგელოზების ფიგურები სტილისტიკურად მთლიანად იმეორებენ აღმშენებელთა რელიეფებზე გამოსახულ ანგელოზებს.

რელიგიური თემატიკის რელიეფური სკულპტურის განსაკუთრებულ ჯგუფს შეადგენენ საკურთხევლის კანკელები. VI საუკუნემდე ქართულ ეკლესიებში საკურთხეველში კანკელი არ ყოფილა; არსებობდა მხოლოდ ფარდა, რომელიც იხსნებოდა და იხურებოდა რელიგიური კულტის მოთხოვნილების შესაბამისად; ეს ფარდა გამოყოფდა საკურთხეველს ტაძრის დანარჩენი ნაწილიდან. VI საუკუნის დამლევიდან ჩნდება დაბალი კანკელები, შემდეგ კი გაცილებით გვიან მაღალი კანკელები.

ადრინდელი ხანის კანკელებიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა წებელდის (აფხაზეთი) კანკელის ქვემო ნაწილის ერთ-ერთი ქვის ფილა, რომელიც ორჯერ იქნა გამოცემული და რომელსაც სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა პროფ. დ. აინალოვმა[2]; ეს ქვის ფილა (ტაბ. 117) ზუსტად გადმოსცემს VI საუკუნის სპილოს ძვლის ხუთნაწევრიან დიპტიქების

[1] გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ნ. I თბილისი, 1936, გვ. 67.

[2] П. С. Уварова, МАК, вып. IV, М. 1894, стр 22-23, табл. VII и VIII.

Д. В. Айналов. Некоторые христианские памятники Кавказа, Археологические известия и заметки, № 7-8, М., 1895, стр. 239-243.

Н. Я. Марр, Кавказоведение и абхазский язык (ЖМНП, 1916, № 5, стр. 4-5).

ნ. მ ა რ ი ა [illegible] ძეგლის დათარიღების დაზუსტება; იგი ემყარებოდა იმ გარემოებას, რომ აბრაამის მიერ ისაკის მსხვერპლად შეწირვის სცენაში ტოტზე რქებით ჩამოკიდებული ვერძი, დადასტურებას პოულობს დაბადების ქართულსა და სომხურ თარგმანებში, რომლებშიც შენახულია ბიბლიური ტექსტის ძველი რედაქცია (იხ. Н. Марр, Описание дворцовой церкви в Ани, Анийские древности, Петроград, 1916, стр. 9, прим. 2, 28, 34).

კომპოზიციას და მთლიანად ეკუთვნის ადრეულ ქრისტიანულ ხელოვნების ძეგლებს. მრავალი საყურადღებო დეტალი — წმ. ევსტატეს სამოსელი, მისი თავსაბური ზურგსუკან აფრიალებული პატიეთ, შეიარაღება, ცხენის მოკაზმულობა და სხვ. სასანური ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციებზე მიუთითებს. ცალკეული ფიგურების შესრულების მანერა და მთლიანად ძეგლის სტილი მოწმობს სასანურ ლითონის ნაწარმოებთა ტექნიკის გადმოტანას ქვაზე. რელიგიური ხელოვნების აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ტრადიციების ამგვარ შერწყმას სასანურ ხელოვნების ელემენტებთან საქართველოში ადგილი ჰქონდა V საუკუნიდან VII საუკუნის ჩათვლით. ამ ძეგლის უფრო დეტალური ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს დავაზუსტოთ დათარიღება და იგი VI ს. დამლევს მივაკუთვნოთ.

სასანური ხელოვნების ელემენტები ემჩნევა აგრეთვე ამ ხანის დეკორატიულ ქანდაკებასაც, განსაკუთრებით საყურადღებო ნიმუშები დაცულია ბოლნისის სიონში. საკურთხევლის აფსიდის მოსაზღვრე სამხრეთი პილასტრის კაპიტელის დასავლეთ მხარეზე, გამოსახულია მსრბოლავი ჯიხვი ორ ლომს შორის, (ტაბ. 34) ჯიხვის ფიგურის ზურგს უკან გამოსახულია ხე. კაპიტელის ქვედა ნაწილზე წარმოდგენილია მსრბოლავი კურდღელი, რომელსაც დათვი სდევნის. ცხოველების ყველა გამოსახულება მოცემულია მაღალი რელიეფით. რელიეფობის შთაბეჭდილება ძლიერდება ჯიხვის ფიგურების უკანა პლანზე გამოსახული ხის წყალობით. რელიეფების ზედაპირი ბრტყლად არის დამუშავებული, აქ ვერ ვხედავთ იმ პლასტიკურ მოცულობრიობას, რომელსაც როგორც გარკვეულ მხატვრულ ტრადიციას დროის დიდ მანძილზე ინარჩუნებს სასანური ხელოვნება. ლომების ფაფარი მთლიან, ღრმად ჩაჭრილ ორნამენტალურ სამკაულადაა გადაქცეული, რაც არ გვხედება სასანურ ხელოვნების არც ერთ ძეგლზე; ამგვარადვე, სასანურ ხელოვნებიდან ნასესხს ხის და ფოთლების გამოსახულების მოტივს ქართველი ოსტატები სულ სხვაგვარად გადმოსცემდნენ.

ბოლნისის სიონის კაპიტელების სამკაულებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ხარის თავის რელიეფურ გამოსახულებას სანათლავი კაპიტელზე (ტაბ. 35). ხარის რქებს შორის შენახულია ტოლმკლავიანი რელიეფური ჯვარი.

ეს რელიეფი წარმოადგენს ღვთაებრივი ხარის გაქრისტიანებულ სიმბოლურ გამოსახულებას; ხარის კულტი დაკავშირებული იყო მზის ღვთაება მითრასთან. ხარის თავის რეალისტურად გადმოცემული მოყვანილობა, ოდნავ გაფართოებული ნესტოები, ზევით დაფარული ყურების სწორი ფორმა და თვალების ჭრილი დამახასიათებელია უფრო ადრინდელი ხელოვნებისათვის, რომელშიც ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ტრადიციები ჯერ კიდევ არ არის შეცვლილი მხატვრული ფორმის პირობითი გადმოცემით და ორნამენტული სტილიზაციით, რაც ახასიათებს გვიანი ხანის სასანურ ხელოვნებას.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს მეტად საყურადღებო ფაქტი, რომ სვეტი-ცხოვლის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე დაცულია სიმეტრიულად განლაგებული ორი ხარის რელიეფური გამოსახულება, რომელთაც მხოლოდ მაზდეიზმის საკულტო ნიშნები ახასიათებს (ტაბ. 3) შუბლზე მკვეთრად ამოკვეთილია ნიშანი რომელიც ხსენებული კულტის აღმსარებლებს ჰქონდათ. ორივე ხარი ჰამს საკულტო დანიშნულების მცენარის ყლორტებსა და ფოთლებს, რომელსაც ირანში „ჰაომა“-ს, ინდოეთში „ჰომა“-ს უწოდებდნენ და რომლის წვენი საგანგებოდ დამზადებული ყველას უკვდავებას ანიჭებდა.

ორივე გამოსახულება შესრულებულია მაღალი რელიეფით, რომლის ზედაპირი დამუ-

შავებულია პლასტიკური ამოცანების სრული შეგნებით; ქრისტიანული საკულტო ნიშანი, რომელიც დამახასიათებელია ბოლნისის ხარის თავის გამოსახულებისათვის აქ არ ჩანს. ორივე რელიეფური ქანდაკება უნდა ეკუთვნოდეს აღნიშნული ტაძრის პირველ ქვის ნაგებობის ე. ი. V საუკუნეს, ვახტანგ გორგასლის ხანას.

ქვის რელიეფური პლასტიკის ქართული ძეგლების რამდენიმე ჯგუფის მოკლე მიმოხილვა ორი საუკუნის მანძილზე მოწმობს, რომ შეითვისა რა იმ დროის განსაკუთრებით მოწინავე ქვეყნების მიღწევები კულტურისა და ხელოვნების დარგში, საქართველომ მხატვრული მეტყველების საკუთარი ენა, საკუთარი სტილი შექმნა.

პლასტიკა ლითონზე

ახალი სტილის ჩასახვას ჩვენ ვამჩნევთ აგრეთვე ლითონის პლასტიკაში, რომელიც საქართველოში უძველესი დროიდანვე იყო ცნობილი; მისი ფესვები უნდა ვეძიოთ ქრისტიანობის წინა ხანის ხელოვნებაში. ლითონზე პლასტიკის ქართული ძეგლები, განსაკუთრებით ხატების მოჭედილობა, ნაკლებადაა შესწავლილი მათი შესრულების ტექნიკის მხრივ. ძვირფასი, მაგრამ, სამწუხაროდ, გაკვრით გამოთქმული შენიშვნები აქვს მოცემული აკადემიკოს ნ. კ ო ნ დ ა კ ო ვ ს[1]. პ. უ ვ ა რ ო ვ ა ს[2] დასკვნები ამ საკითხზე სინამდვილეს არ შეეფერება, რადგან მისი დაკვირვება არ ეყრდნობა ქართული ხელოვნების ძეგლების დაწვრილებით შესწავლას. მთელი რიგი საყურადღებო შენიშვნა და დაკვირვება ლითონზე ქართული პლასტიკის ძეგლების ტექნიკის შესახებ მოყვანილი აქვს პროფ. ლ. მ ა ც უ ლ ე ვ ი ჩ ს თავის გამოკვლევაში ჯუმათის ხატების მოჭედილობის შესახებ[3]. ცალკეული დაკვირვებები მოყვანილია 1934 წ. ჩემს წერილში, ხონის წმ. გიორგის ხატის ვერცხლის მოჭედილობის შესახებ[4]. ტექნიკური ხასიათის დაკვირვებათა მთელი ჯამი შესაძლებლობას გვაძლევს აღვადგინოთ მუშაობის პროცესის როგორც ძირითადი მომენტები, ისე მრავალი საყურადღებო დეტალი. ამ შემთხვევაში მუშაობის ტექნიკური ხერხები არ განისაზღვრება მხოლოდ ხელოსნობის ვიწრო ჩარჩოებით, ტექნიკური ოსტატობის დაუფლების ფარგლებით, რომლის შემდეგ იწყება წმინდა მხატვრული შემოქმედებითი პროცესი.

ვერცხლი ხელსაყრელი მასალაა პლასტიკისათვის. ვერცხლის ფირფიტის ზედაპირის თვისებები შესაძლებლობას აძლევს ოქრომჭედელს გამოჭედოს მეორე მხრიდან ე. ი. ზურგიდან მეტი თუ ნაკლები სიმაღლის რელიეფური გამოსახულება ისე, რომ არ გაირღვეს ფირფიტის ზედაპირის მთლიანობა: არეს და რელიეფის დამუშავების დროს შეიძლება დაუპირისპიროთ პრიალა რელიეფი ბუნდოვან არეს, მივიღოთ გარდამავალი ტონების და ნახევარტონების მთელი რიგი.

ქართული ოქრომჭედლობის—ოქრომქანდაკებლობის ტექნიკური პრინციპი თითქმის არ შეცვლილა საუკუნეთა განმავლობაში. იცვლებოდა შესრულების მანერა, სტილი, შეს-

[1] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ, 1890.

[2] П. С. Уварова, Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию, МАК, вып. X. Москва, 1904, стр. 101 и сл.

[3] L. Maculevič, Monuments disparus de Djoumati, Byzantion, t. II, 1925, p. 77-108.

[4] შ. ამირანაშვილი, ხონის წმ. გიორგის ხატი, საისტორიო მოამბე, Bulletin historique, წ. II გამ. საქ. სსრ ცენტრარქივისა, თბილისი, 1924, გვ. 149-150.

რულების მხატვრული და ტექნიკური დონე, მაგრამ უცვლელი რჩებოდა ტექნიკური დამუშავების პრინციპი. ვერცხლის ფურცელს სდებდნენ პლასტიკურ მასაზე, ალბათ, ფისზე. ზოგ შემთხვევაში ტყვიაზე. ოსტატი ფურცლის ზურგის მხრიდან სხვადასხვა იარაღების საშუალებით ამოიყვანდა რელიეფის ზოგად მოყვანილობას, მაგალითად ადამიანის სახეს, ტანის სხვადასხვა ნაწილს, სამოსელს და სხვ. ძირითადი რელიეფის ამოყვანის შემდეგ, იგი ამუშავებდა მოხაზულობის მკაფიობას და რელიეფის ნიუანსებს.

ოსტატს უხდებოდა ფურცლის პირისა და ზურგის მხარეზე დამუშავების შეხამება. როგორც ჩანს, ოსტატი მხოლოდ მაშინ იწყებდა ზედაპირის საბოლოო დამუშავებას, როდესაც ძირითადი რელიეფი უკვე მთლიანად იყო ამოყვანილი ფურცლის ზურგის მხრიდან, ე. ი. როდესაც ფურცლის ზურგის მხარეზე საჭირო სამუშაო უკვე დამთავრებული იყო.

ჩვენ შესაძლებლობა არა გვაქვს მთლიანად აღვადგინოთ მუშაობის ყველა ტექნიკური ხერხი, რადგან ის პროცესები, რომლებიც ქართულ ოქრომჭედლობაში შენახული იყო XIX საუკუნის დამლევამდე, თავის დროზე არ იყო შესწავლილი და აღწერილი. რელიეფის დონის სწორი შეფარდება ძირითად არესთან და გამოსახულების მოდელირება რელიეფობის გაძლიერებით თუ შესუსტებით, ოსტატისაგან დიდ ტექნიკურ დახელოვნებას, მხატვრულ გემოვნებასა და რელიეფური პლასტიკის მხატვრულ პრინციპების სრულ დაუფლებას მოითხოვდა.

ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში ძირითადი არე, რომელზედაც მოცემულია რელიეფური გამოსახულება, არ წარმოადგენს სწორ სიბრტყეს. ზოგ ადგილებში პირის მხრიდან ბრტყელი კვერის დარტყმით არე შეზნექილია (ჩვეულებრივად შარავანდედთან და ფიგურის მხრებთან, და სხვა ადგილებზეც), რაც გამოსახულების რელიეფობას აძლიერებს. ზურგის მხრიდან რელიეფი შევსებულია აგურისფერი პლასტიკური მასით, რომელიც იფარავს მას ჩაზნექისაგან. ეს მასა იმდენად ზუსტად გადმოსცემს რელიეფის ყველა დეტალს, რომ მისი მიხედვით შეიძლება რელიეფის დაზიანებული ნაწილების აღდგენა.

იმ ეპოქის ლითონის რელიეფური პლასტიკა, რომელსაც ახლა ჩვენ ვიხილავთ, ცუდად არის შენახული. ხელოვნების ამ დარგის ერთადერთ დათარიღებულ ძეგლად უნდა ჩაითვალოს წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის V საუკუნის მცირე ხატი[1]; ხატი შესრულებულია მოოქროვებულ ვერცხლზე და ჩადებულია იმავე დროის ბუდეში—კიდობანში. კიდობნის ზურგის მხარეზე შენახულია იმ ტიპის „აღყვავებული ჯვრის" გამოსახულება, რომელიც კარგად ცნობილია ადრეული ეპოქის ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების მთელ რიგ ძეგლებზე. კიდობნის ორნამენტალური დამუშავება, განსაკუთრებით ხატის ბუდის არეზე გამოსახული ვარსკვლავები, სპილოს ძვლისა ადრეულ-ქრისტიანულ დიპტიქების მოტივებს იმეორებს. წმ. გრიგოლის გამოსახულება მოცემულია პირდაპირ, რბილი რელიეფის სახით, რომელიც ამოყვანილია ზურგიდან. მისი ფიგურის ზოგიერთ დეტალზე, სახისა, და სამოსელის ნაკეცებზე ოსტატს მჭრელი ყალმით უმუშავნია. ფიგურა თავისი სტილით, თუმცა დაკავშირებულია გვიანი ხანის ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ტრადიციასთან, მაგრამ იგი იმდენად გადამუშავებულია, რომ პლასტიკურობა დაუკარგავს; შეცვლილია იგი სქემა-

[1] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1944, გვ. 190-191, ნახ. 201, 202.

ტურობით: რაც ახასიათებს ადრეული ფეოდალიზმის ხანის აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ქვეყნების ხელოვნებას.

ხატის წარწერის ზედა ასოს დამწერლობის არქაიზმი და მისი პალეოგრაფიული ხასიათი შესაძლებლობას გვაძლევს ხატი მივაკუთვნოთ V საუკუნეს. წარწერის შინაარსი, სადაც დაცულია „მეველი საჰკდუხტის“ სახელი, რომლის შეკვეთით შესრულებული ყოფილა ეს ხატი არაპირდაპირი გზით ადასტურებს ძეგლის შესრულების ტექნიკისა და სტილის ანალიზზე დამყარებულ დათარიღებას. ეს სახელი ეკუთვნის, როგორც ცნობილია ისტორიული საბუთებიდან, საქართველოს მეფის ვახტანგ გორგასალის დედას; ამ მეფის დროს აგებული იყო ქართული ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ძეგლები.

სულ სხვა სტილით არის შესრულებული წმ. მამანთის გამოსახულება, გელათიდან[1], რომელიც ამჟამად ინახება საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციებში.

წმინდანი გამოსახულია ვერცხლის დისკოზე ლომზე მჯდარი (ტაბ. 49). ლომი წარმოდგენილია პროფილში ღია პირით, ზევით აშვერილი კუდით, კუდის ბოლო კი ორნამენტულად არის გაფორმებული. ლომის ფიგურა გადმოცემულია ნწყობრი რელიეფით; ლომის სქელი ფაფარი შესრულებულია სტილიზებული ხვეულებით წმინდა ორნამენტული სტილით. ცხოველის თათები მახვილი კლანჭებით და განსაკუთრებით წინა ეკუთვნიან არა ლომს, არამედ გრიფონს. ამგვარად წმინდანი ზის ლომზე, რომელსაც უფრო ფრინველი-გრიფონის ატრიბუტები აქვს, ვიდრე ლომისა. ახალგაზრდა წმინდანს მარჯვენა ხელში უჭირავს ჯვარი, როგორც სიმბოლო მოწამეობისა, მარცხენა კი აწეული აქვს ზევით. სქელი თმები გადავარცხნილი აქვს უკან გრძელ არა ხვეულ ნაწნავებად. სახეს აქვს რამდენადმე მოგრძო ფორმა, რომელიც დამახასიათებელია ადრეული VI—VII საუკუნის ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებისათვის. სახის ნაკვთები დიდია, განსაკუთრებით თვალები და ცხვირი. ტანზე მას აცვია მჭიდროდ შემორტყმული პერანგი, რომელიც გაჭრილია წინ; ორივე მხარეს ბეჭებიდან ეშვება ჰიმატიონი, რომლის ნაპირებიც მორთულია. ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ ფიგურის ქვედა ნაწილი დაფარულია სამოსით, რომელიც წინ შეკრულია საკმაოდ განიერ დანაოჭებულ სარტყელის სახით. აღმოსავლეთში ელინისტურ და პართულ ეპოქაში ხელოვნების ძეგლების მიხედვით იყო გავრცელებული ჩვეულება, რომლის მიხედვითაც ფიგურის ქვედა ნაწილი იფარებოდა სარტყლისებურად დახვეულ ქსოვილის ნაჭრით. რომის[2], ვატიკანის მუზეუმის რელიეფზე, რომელზედაც გამოსახულია რელიგიური მსვლელობა მიძღვნილი ქალღმერთ იზიდისადმი, სკრიბა (ἱερογραμματεύς) გამოსახული მეორე ადგილას, ჩაცმულია ამგვარადვე—ანალოგიურადაა ჩაცმული ღმერთების პალმირის[3] რელიეფზე (ნაპოვნი Wadi el Miyah-ში) და ატისის ბრინჯაოს ფიგურა ლუვრიდან[4]. მუხლამდე მიღწეული წმინდანს წამოსასხამი მარჯვენა ფეხზე ეფინება ლამაზ ნაოჭებად, რომელნიც კუთხეებში ჰკვეთენ ერთმანეთს ისე, რომ შარვლის ცალკეული ტოტის შთაბეჭდილებას ჰქმნიან, რომელსაც ატარებდნენ ირანში სასანურ და პართულ ეპო-

[1] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ., 1890, стр. 38, рис. 25.

[2] Fr. Cumont, Les religions orientales dans le paganisme romain, P., 1929, pl. VIII.

[3] H. Seyrig, Antiquités syriennes, I, P., 1934 pl. LVII (Extrait de Syria 1931-1932, 1933).

[4] Fr. Cumont, op. cit., pl. XI.

ქაში. ჩაცმულობის მიხედვით წმ. მამანის აქვს ძალიან ახლო ანალოგია აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნების ნაწარმოებებთან, რომელთანაც ქართული ხელოვნება იყო მჭიდრო კავშირში. წმინდანის და ლომის ფიგურა კომპოზიციურად კარგადაა განაწილებული წრეში. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდანის ფიგურა შესრულებულია მაღალ რელიეფში. სამოსის ქვეშ დაფარული სხეულის ფორმებისა და საერთო პროპორციების შეფარდება ლაპარაკობს იმაზედ, რომ სინამდვილის მოცულობით წარმოსახვის გრძნობა, ჰორელიეფური ქანდაკების ამოცანების პლასტიკური გაგება, რომლის ფესვები ანტიურობაში მიდის; აღმოსავლური ეკლესიის ქრისტიანული დოგმის ზეგავლენის მეოხებით, ამ ნაწარმოებში არამცთუ დაიკარგა, არამედ შენარჩუნებულია შემოქმედებითი ძალით აღსავსე დიდი სიცოცხლის უნარი.

მიუხედავად პლასტიკურობისა ლომის ფიგურა რამდენადმე პირობით ხასიათს ატარებს, სტილიზაციის, დეკორატიულობის ნიშნები მკვეთრია, რომლებიც კარგად შეესაბამება აღმოსავლური ხელოვნების გამოსახვის მხატვრულ პრინციპს (ლომის თათები გაფორმებულია, როგორც გრიფონის ბრჭყალები) ახალგაზრდა წმინდანის გამოსახულება მთლიანად სტილისტიკურად დაახლოებულია ანტიკურ მხატვრულ ტრადიციებთან—კერძოდ აღმოსავლურ ელინიზმთან.

წმინდანის სახე თავისი ტიპით, წაგრძელებული ოვალით, დიდი თვალებით და ცხვირით, თუმცა ქრისტიანული ხელოვნების VI—VII-ს-ის ძეგლებს მოგვაგონებს, მაგრამ თავისი მოცულობითი შესრულებით სწორედ მრგვალ ქანდაკებას უახლოვდება. ლითონის რელიეფური პლასტიკის ეს ის სტილი არ არის, რომელიც ჩამოყალიბდა საქართველოში X—XI ს. მიჯნაზე და რომელმაც ადამიანის ფიგურის პლასტიკური და მოცულობითი გამოსახვის მისწრაფებაში გამოიხატა და თავის სრულყოფას მიაღწია ოპიზის სკოლის ბარელიეფურ ქანდაკების ნაწარმოებებში, არამედ სრულიად სხვა მხატვრული მოვლენაა. ქრისტიანული რელიგიური აზროვნების იდეოლოგიური ზემოქმედების მიუხედავად ამ ნაწარმოებში ჯერ კიდევ ცოცხლობს აღმოსავლური ელინიზმის მხატვრული ტრადიცია.

მხატვრული ეფექტის გასაძლიერებლად ოსტატი იყენებს მოოქროვებას ცალკეულ დეტალების ხაზის გასმით. მოოქროვილია თმები, შარავანდედი, წმინდანის სამოსი, ნაწილობრივ ჯვარი, ფაფარი, ბრჭყალები, კბილები და ლომის თვალის გუგები. წმინდანის სახე, ხელები, ფეხები და აგრეთვე ფონიც არ არის მოოქროვილი. ლომზე მჯდარი წმ. მამას გამოსახულება შენახულია XII—XIII-ს. ხელნაწერში № 109 (საეკლესიო მუზეუმის ყოფილი ფონდი, საქართველოს მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილება)[1].

ხელნაწერი წარმოადგენს წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაწარმოებთა კრებულს. ხელნაწერს არშიებზე მოთავსებული აქვს ტექსტის კომენტარიები. 406 გვერდზე წარმოდგენილია წმ. მამა. ლომზე მჯდარი პირდაპირ, ამასთან ორივე ფეხი მაყურებლისაკენ აქვს მიმართული, სხეული დაფარულია ზემოდან თავისუფლად შემოხვეული წითელი სამოსით, ტორსის მარჯვენა მხარე გაშიშვლებულია და მორჩილების ნიშნად ორივე ხელი გულზე აქვს დაკრეფილი. ლომი გამოსახულია პროფილში, მოძრაობაში, თავი მიბრუნებული აქვს მაყურებლისაკენ, დაღებულ ხახიდან გადმოგდებული აქვს ენა.

[1] Ф. Жордания, Описание рукописей и старопечатных книг Церковного музея духовенства грузинской епархии, кн. II, т. 1904, стр. 123-124

აღწერილი კომპოზიციის ფონზე მოცემულია ორი ხე: ერთ-ერთის ტოტზე—ბუდეა ბარტყებით, რომელსაც უახლოვდება ფრინველი ნისკარტში მწერით.

ლომის ფიგურის ქვეშ მოცემულია „ბალახი". ზემოთ ცის ცისფერ სეგმენტში მოთავსებულია ოქროს დისკო—მზე. მინიატურაში ხაზი აქვს გასმული გაზაფხულის მოსვლას.

აღწერილ სცენის ქვემოთ—მიწისმხვნელი მათრახით ერეკება უღელში შებმულ ხარებს. მინიატურის შუა ნაწილში გამოსახულია ხის ნერგების დარგვა. წითელსამოსიანი ჭაბუკი თხრის სანერგე ორმოს, შუა ხნისა კი რგავს ნერგს. კლდის მწვერვალზე—მწყემსებია, ერთი მათგანი უკრავს სალამურს, ქვემოთ ნახირი სძოვს. თუმცა მინიატურაზე—ლომზე მჯდარი წმინდანის სახელი არ არის აღნიშნული, მაგრამ ჩვენი ასეთი განსაზღვრა ეჭვს გარეშეა.

მინიატურა მოთავსებულია მე-11 საუკუნის ცნობილი მეცნიერის ეფრემ მცირეს[1] მიერ თარგმნილ, გრიგოლ ღვთისმეტყველის „ახალკვირიაკისათვს და არისა და ენკენისათვს" სიტყვის წინ.

416 გვერდის აშიაზე მოთავსებულ კომენტარიებში აღნიშნულია, რომ წმ. გრიგოლის სიტყვის ბოლო ნაწილში, კომენტარიების ავტორის სიტყვით შეიცავს მითითებას წმ. მამაის ცხოვრებაზე. კომენტარში აღნიშნულია, რომ შუბით განგმირული წმიდა მამაჲ სისხლისაგან დაიცალა და მისმა აღმზრდელმა მისი სიკვდილის ადგილას ააგო დიდი ტაძარი.

კომენტარი ზუსტად გადმოგვცემს ბასილი ბულგართმებრძოლის თვენის ხელნაწერის მინიატურაზე გამოსახულ ამავე წმინდანის წამებას. წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის სიტყვის ტექსტი შეიცავს გაზაფხულის ბუნების განახლების ქებას—შესხმას, რომელიც ანტიკურობის სულითაა გაცდენთილი. ზემოთ აღწერილი ქართული მინიატურა თავისებურ გარდატეხაში წარმოსახავს ადრეული ქრისტიანული პროტოტიპის ელინისტურ ტრადიციას. გრიგოლ ღვთისმეტყველის სიტყვაში გაზაფხულის აღწერის შემდეგ მითითებულია, რომ მამაჲ იყო მოძღვარი აღზრდილი ირმების რძით და შემდეგ იგი „მწყსის ერსა დედაქალაქისასა". წმ. მამაის ცხოვრების შესახებ მცირეა უტყუარი ცნობები. მისი ცხოვრების ბერძნული ტექსტი არ შენახულა, არსებობს ლათინური თარგმანი ბერძნული, ქართული სვნაქსარი და ქამნგულანები შეიცავენ მხოლოდ ძალიან მცირე ცნობებს, რომელიც უმთავრესად მის მოწამეობრივ სიკვდილს ეხება.

ბასილ დიდის და გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებაში მოყვანილ მოკლე ცნობებიდან ჩანს, რომ წმ. მამაჲ კესარიელი წმინდანი აწამეს 276 წლის 2 სექტემბერს. წმ. მამაჲ გაიზარდა ბუნების წიაღში, ველურ ცხოველთა შორის, იგი გამოკვებეს ირმებმა და ა. შ.

ჭაბუკი მწყემსი მოქცეულ იქნა ქრისტიანად ღვთისმოშიში უშვილო ცოლქმრის მიერ. ქრისტიანობის აღიარებისათვის იგი მიუგდეს მხეცებს გასაგლეჯად, მაგრამ მხეცებმა მას ხელი არ ახლეს; არ მიეკარა შიშისმგვრელი ლომიც, რომელიც ყველას შიშის ზარს სცემდა. ახალგაზრდა ჭაბუკს მუცელში ლახვრის დარტყმით მიაყენეს სასიკვდილო ჭრილობა. ჭაბუკი მწყემსი იცლებოდა რა სისხლისაგან—ჭრილობას ხელით იფარავდა, ევედრებოდა უფალს და წამებაში გარდაიცვალა.

უდამიანოდ ბუნების წიაღში გაზრდილი, ირმების მიერ გამოკვებილი, ნადირებისა და

[1] კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1951, გვ. 245-246.
კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე აღნიშნავს, რომ ეფრემ მცირემ სთარგმნა აღნიშნული სიტყვის არა მარტო ძირითადი ტექსტი, არამედ ეფრემ მცირეს თანამედროვეს ნიკიტა ჰერაკლიელის მიერ შედგენილი მისი კომენტარიებიც.

მხეცების მეგობარი, მწყემსი ჭაბუკის სახეში, შეუძლებელია არ დავინახოთ გაქრისტიანებული ჭაბუკი ღვთაება ატისი-ადონისი, რომლის კულტი ასე დიდად პოპულარული იყო სირიაში, მცირე აზიის ქვეყნებსა და რომში.

ფრიგიელი მოსავლიანობის მომტანი, გაზაფხულის ნაყოფიერების ღვთაება, ყველაზე საყვარელი ღვთაება იყო, რომელიც ხალხის წარმოდგენაში მუდმივი ახალგაზრდობით იყო დაჯილდოვებული.

ატისისადმი მიძღვნილი დღესასწაული, რომელიც ჩვეულებრივ გაზაფხულზე იმართებოდა — დღე-ღამის გათანაბრების დღეს, ქრისტიანულ აღდგომას ემთხვევა[1]. თავის დროზე ეს იწვევდა დიდ პოლემიკას ქრისტიანებსა და ატისის კულტის მიმდევართა შორის. დაობდნენ თუ ვინ ვისგან ისესხა დღესასწაულის თარიღი, დღესასწაულის ზეიმობის მსგავსი წესები და ა. შ.

ბუნების წიაღში, უადამიანოდ გაზრდილ ჭაბუკ-მწყემსის სახეში, რომელმაც ნებაყოფლობით მიიღო სისხლის თანდათანობით დაკარგვისაგან ტანჯული სიკვდილი, არ შეიძლება არ დავინახოთ წმ. მამასა და ატისს შორის საერთო დამაკავშირებელი ნიშნები.

შემორჩენილია მიმავალ ლომზე მჯდარი ატისის ბრინჯაოს ქანდაკება[2]; მას აქვს ფრიგიული თავსაბურავი და ორივე ფეხი მაყურებლისკენ მიმართული.

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული ლომზე მჯდარი წმ. მამაის გამოსახულების მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი მთლიანად უკავშირდება თემის აზრობრივ შინაარსს. ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ნიადაგზე გადამუშავებული იქნა სიუჟეტი, რომლის საწყისები მცირე აზიის ქვეყნების და სირიის ელინისტური ეპოქის რელიგიური ხელოვნებიდან მომდინარეობს. როგორც ვიცით, ანტიკური პერიოდის მხატვრული კულტურის ხანგრძლივმა განვითარებამ მოამზადა ამის ხელსაყრელი პირობები. ქრისტიანულმა ეპოქამ შეიტანა გარკვეული ელემენტები სტილისტიკური და პლასტიკური ხელოვნების თავისებურ გაგებაში.

აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ხელოვნების სტილისტიკური ნიშნები ნათლად ჩანს წმიდა მამაის გამოსახულებაში, მიუხედავად სტილისტიკური ნიშნებისა, რომელიც წმ. მამაის გამოსახულებას უკავშირებს ადრეულ-ქრისტიანული ეპოქის მხატვრულ ტრადიციებს, რომელშიაც ადამიანის ფიგურის მოცულობითი გადაწყვეტა იდგა გარკვეულ მხატვრულ დონეზე.

მხარზე გადაგდებული წამოსასხამის ხმარების წესის თავისებურებას, მისი ნაოჭების მოყვანილობას და განსაკუთრებით მარჯვენა ფეხზე სამოსის ორნამენტულ სტილიზაციას, სახის დიდ ნაკვთებს და პოზის პირობითობას — სათანადო პარალელი აქვს ქართულ რელიეფური ქანდაკების მე-6—7 სს. ძეგლებში. ეს გარემოება შესაძლებლობას იძლევა ქართული ხელოვნების ეს შესანიშნავი ძეგლი დათარიღდეს აღნიშნული ეპოქით, რომელსაც ახასიათებს ანტიკური მხატვრული ტრადიციების ცხოველმყოფელობა და ფეოდალურ ურთიერთობის დამკვიდრების ხანის ხელოვნების ახალი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბება.

[1] J. G. Frazer, Atys et Osiris, P., 1926 (Traduction française) p. 31-32.

[2] G. Roeder und A. Ippel, Die Denkmäler des Pelizaeus-Museums, 1921, s. 27, № 6, Taf. 1.

მოყვანილია ნ. როსტოვცევის შრომაში მოთავსებული ილუსტრაციის მიხედვით: M. Rostovtzeff, The social-economic history of the hellenistic World, Oxford, 1941, pl. LXXXI, 3.

თავი მეოთხე

ძველი ქართული ხელოვნება საქართველოს სამეფოებად და სამთავროებად გაყოფის ხანაში (VII—IX სს.)

საქართველო გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში

საქართველო თანდათანობით ძლიერდება პოლიტიკურად იმ ბრძოლის პერიოდში, რომელიც წარმოებდა აღმოსავლეთში ბიზანტიასა და სასანიანთა ირანს შორის. ეკლესია და საერო ხელისუფლება შეთანხმებულად მოქმედებენ, ისწრაფიან მტკიცე წესრიგი დაამყარონ ქვეყნის შინაგან ცხოვრებაში, განამტკიცონ მართვა-გამგეობის ისეთი წესი, რომელიც ახასიათებს ფეოდალურ წყობილებას და საგარეო პოლიტიკაში ზუსტად იცავენ ერთ გეზს, ერთ ორიენტაციას.

არაბების მიერ სასანური ირანის, სომხეთის, მცირე აზიის უმეტესი ნაწილის და მთელი რიგი სხვა ქვეყნების დაპყრობა უდიდეს გავლენას ახდენს საქართველოს განვითარებაზე. აღმოსავლეთ საქართველო ძალაუნებურად არაბეთის სახალიფოს შემადგენლობაში შედის და პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას ჰკარგავს. აუტანელ გადასახადთა ტვირთი აფერხებს ქვეყნის ეკონომიურ განვითარებას, მიჰყავს იგი სილატაკისაკენ.

დაპყრობითი ლაშქრობათა შედეგად, მოკლე ხანში არაბებს ხელში ჩაუვარდათ უმნიშვნელოვანესი ეკონომიური და სავაჭრო მიმოსვლის გზები თითქმის მთელი აღმოსავლეთის ქვეყნებს შორის, აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. არაბულ ისტორიულ წყაროებში, განსაკუთრებით კი არაბ გეოგრაფების შრომებში, დაცულია ძვირფასი ცნობები საქართველოს და სომხეთის ეკონომიური მდგომარეობის შესახებ არაბთა ბატონობის ხანაში. სამწუხაროდ, აქამდე სამეცნიერო ლიტერატურაში ეს ცნობები საკმაოდ გამოყენებული არ არის.

არაბთა ბატონობამ გამოიწვია საქართველოს ეკონომიური დაცემა, მისი დანაწილება ცალკე პოლიტიკურ ერთეულებად და, ბოლოს, აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობის მასობრივი გადასახლება დასავლეთსა და სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში. საქართველოს ცალკეული პროვინციები ცდილობენ გამოყოფას, დამოუკიდებელ პოლიტიკას აწარმოებენ და ცდილობენ ხელში ჩაიგდონ და შემოიერთონ შედარებით უფრო მცირე და უფრო სუსტი მეზობელი ქვეყნები. ცოტად თუ ბევრად დამოუკიდებელ ერთეულებს წარმოადგენენ კახეთი, აფხაზეთი და ტაო-კლარჯეთი. თბილისის ამირას ძალაუფლება ტერიტორიულად უფლისციხემდე აღწევს, რომელიც იმ დროს აღმოსავლეთ საქართველოს ცენტრს წარმოადგენს და მნიშვნელოვან პოლიტიკურ როლს ასრულებს ქვეყნის ცხოვრებაში, სანამ საქართველო არაბთა ბატონობისაგან არ განთავისუფლდა. VIII—IX ს ს. არაბთა ბატონობა განსაკუთრებით მძიმე იყო. IX საუკუნის დამლევისათვის საქართველოს მიწა-წყალზე ხუთი ნახევრად დამოუკი-

დებელი პოლიტიკური ერთეული ჩამოყალიბდა: ეგრეთწოდებული ქართველთა მეფის სამეფო ქართლი, ტაო-კლარჯეთის სამთავრო, თბილისის არაბთა საამირო, კახეთის სამთავრო-საქორეპისკოპოსო და აფხაზეთის სამეფო. მათ შორის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი იყო ტაო-კლარჯეთი, მჭიდროდ დასახლებული აღმოსავლეთ საქართველოდან არაბთა ბატონობისაგან ლტოლვილი ქართველებით; იგი ცხოველ მონაწილეობას ღებულობდა ქვეყნის კულტურულ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში. არაბთა ხელისუფლება ფაქტიურად არასდროს არ გავრცელებულა არა თუ მთელ აღმოსავლეთ საქართველოში, არამედ საკუთრივ ქართლის მთელ ტერიტორიაზეც კი, თუმცა ქვეყანა ფორმალურად მათ ემორჩილებოდა.

არაბებმა არა ერთგზის სცადეს თავიანთი ბატონობის გავრცელება დასავლეთ საქართველოზე, აწყობდნენ გამანადგურებელ ლაშქრობებს მის წინააღმდეგ, რომელთაგანაც საქართველოსათვის ყველაზე მძიმე მურვან-ყრუს მიერ, მერვე საუკუნის 30-იან წლებში მოწყობილი ლაშქრობა იყო, მაგრამ დასავლეთ საქართველოს შენარჩუნება მათ მაინც ვერ შესძლეს. ქართველი ხალხი ყველგან გააფთრებულ წინააღმდეგობას უწევდა მათ, არაბები იძულებულნი გახდნენ თავიანთი უშუალო ბატონობის სფერო შემოეხაზღვრათ ქართლის ცენტრალური რაიონის ფარგლებით თბილისითურთ, რომელიც ხალიფატის წარმომადგენლის ემირის რეზიდენცია იყო. არაბთა მმართველები შეუბრალებლად უსწორდებოდნენ ურჩ მოსახლეობას. ემირების ხშირ-ხშირი ცვლა, განსაკუთრებით სახელ-მოხვეჭილი ხალიფის ჰარუნ-არ-რაშიდის მმართველობის ეპოქაში, ქართველი მოსახლეობის არაბებისადმი გაწეული წინააღმდეგობის ძალის მაჩვენებელია.

ქართველები ყოველი შესაფერი მომენტით სარგებლობდნენ, რათა დაემხოთ არაბთა ბატონობა. გორგასალიანთა დინასტიის უკანასკნელმა წარმომადგენელმა არჩილ მეორემ ისარგებლა რა ომიადების დინასტიის დაცემით, თავისი თავი „ქართველთა მეფედ“ გამოაცხადა და გააერთიანა ქართული მიწები: ქართლი (თბილისის გარდა), მესხეთი, ლაზიკის ნაწილი (დას. საქართველო). მიუხედავად ქართული მიწების ამ ხანმოკლე გაერთიანებისა (749—769), არჩილ II ძლიერი არმია შექმნა არაბთა წინააღმდეგ საბრძოლველად და აღმოსავლეთ საქართველოში გაატარა ეკლესიის ძირეული რეფორმა. ქართულმა ეკლესიამ, გამოეყო რა ანტიოქიის პატრიარქს, თავისი თავი დამოუკიდებლად გამოაცხადა, მხოლოდ დიდი ძალღონის დახარჯვისა და უზარმაზარი მსხვერპლის გაღების ფასად შესძლეს არაბებმა ქართველი ხალხის წინააღმდეგობის გატეხა და ქართლში თავიანთი ძალაუფლების აღდგენა.

VIII—IX საუკუნეთა მიჯნაზე აღმოსავლეთ საქართველოში წარმოიშვნენ ფეოდალური სამთავროები: კახეთი და ჰერეთი, რომელნიც აქტიურად ებრძოდნენ არაბებს. კახეთს სათავეში უდგება მმართველი, რომელიც თავის თავს ქორეპისკოპოსს უწოდებს, ხოლო ჰერეთს პატრიკიოზი განაგებდა, უფრო გვიან ისინი თავიანთ თავს მეფეებს უწოდებდნენ. კახეთი IX საუკ. დასაწყისიდან თავის ძალაუფლებას ავრცელებს არაგვის ხეობამდე, იკავებს აგრეთვე ქსნის ხეობასაც და კონტროლს უწევს ალანთა კარებს. კახეთში ამ დროს ბევრი დიდი ქალაქი და ციხე-სიმაგრე იყო: ნეკრესი, რუსთავი, უჯარმა, გრემი, თელავი და სხვა, რომელნიც ქვეყნის ეკონომიურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ.

მსხვილი პოლიტიკური ერთეულები აღმოცენდა აგრეთვე დასავლეთ საქართველოს—ძველი ლაზიკის—ტერიტორიაზე, რომელმაც აფხაზთა სამეფოს სახელწოდება მიიღო. ხოლო რაც შეეხება საკუთრივ აფხაზეთს (ძველი ბიზანტიის ცხომის ოლქებს) ჯერ კიდევ იუსტი-

ნიანე გამოყო ლაზიკეთიდან და უშუალოდ დაუქვემდებარა ბიზანტიას, როგორც პოლიტიკურად ისე საეკლესიო-იერარქიულად. ასეთი მდგომარეობა გრძელდებოდა თითქმის მე-7 საუკუნის ბოლომდე. 647 წელს არაბებმა შესძლეს დაეპყროთ თითქმის მთელი დასავლეთი საქართველო გარდა ზოგიერთი ზღვისპირეთის ქალაქებისა. არაბთა ბატონობას დასავლეთ საქართველოში შეხვდა წინააღმდეგობა არა მარტო ადგილობრივ მოსახლეობაში, არამედ ძლევამოსილ ბიზანტიის იმპერიის მხრიდანაც, რომელიც არ შეიძლებოდა შერიგებოდა არაბთა ბატონობის დამყარებას დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე.

აფხაზეთის მთავარი ლეონ I დაეყრდნო რა ბიზანტიის მხარდაჭერას, სათავეში ჩაუდგა ადგილობრივ მოსახლეობის ბრძოლას არაბთა წინააღმდეგ, და არჩილ II-ესთან ერთად კონტაქტში გაანთავისუფლა ჩრდილოეთ-დასავლეთი რაიონები არაბთაგან.

უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ ქართველი ხალხის განმათავისუფლებელი ბრძოლის ლიკვიდაციისათვის ამირა მურვანმა, ხალიფას ნაცვალმა კავკასიაში 736—738 წ. წ. გაანადგურა დასავლეთ საქართველო, დაიპყრო ცხუმი (სოხუმი), მაგრამ განიცადა რა მარცხი ანაკოფიის კედლებთან, დაბრუნდა უკან. ლაზიკეთი იძულებული იყო ეცნო არაბთა ხელისუფლება, საკუთრივ აფხაზთა სამთავრომ შეინარჩუნა სუვერენიტეტი.

აფხაზეთის სამთავრომ მე-8 საუკუნის შუა წლებში შესძლო აქტიური ბრძოლის ორგანიზაცია არაბთა ბატონობის წინააღმდეგ, და ამ ბრძოლის დროშის ქვეშ გააერთიანებინა ძველი ლაზიკის მთელი ტერიტორია. ამის შედეგად შეიქმნა ახალი პოლიტიკური გაერთიანება, რომელსაც გააჩნდა შესაფერისი ეკონომიური საფუძველი და პოლიტიკური პირობები და მიიღო აფხაზეთის სამეფოს სახელწოდება. ლეონ II (753—798), რომელიც ატარებდა არხონტის ტიტულს, მხოლოდ ნომინალურად ითვლებოდა ბიზანტიის ვასალად, ფაქტიურად კი მართავდა ქვეყანას, როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფოს მეთაური. მოხერხებულად გამოიყენა რა ხელსაყრელად შექმნილი მდგომარეობანი, როცა ქართველი მატიანეს „მატიანე ქართლისაჲ"-ს[1] სიტყვებით „ხოლო რაჟამს მოუძლურდეს ბერძენნი... დაიპყრა აფხაზეთი და ეგრისი ვიდრე ლიხამდე, სახელი-იდვა მეფე აფხაზთა", დაუძლურდნენ ბერძნები, გამოცხადდა აფხაზეთის სამეფოს დამოუკიდებლობა და მიიღო მეფის ტიტული. ეს მოხდა 786—798 წწ.; აფხაზეთის სამეფოს დედაქალაქად ხდება ქუთაისი, რომელიც ამ დროიდან 1128 წლამდე წარმოადგენდა არა მარტო აფხაზეთის სამეფოს, არამედ მთელ გაერთიანებულ საქართველოს დედაქალაქს.

ამ მეტად საყურადღებო პოლიტიკური ამბის შემდეგ დასავლეთ საქართველოს ისტორიაში ლეონ მეორის შვილის დემეტრე II-ის[2] დროს IX საუკუნის შუა წლებში (825—846 წლებს შორის) დასავლეთ საქართველოს ქართულ ეკლესიის ორგანიზაციაში მოხდა ძირეული ცვლილება.

როგორც ცნობილია დასავლეთ საქართველოს—ლაზიკის ტერიტორიაზე ქრისტიანობის გავრცელების მომენტიდან, ე. ი. IV საუკუნიდან, რომელიც ბიზანტიიდან შემოვიდა, მთელი ქვეყანა საეკლესიო ურთიერთობაში კონსტანტინეპოლის პატრიარქის ხელქვეით აღმოჩნდა. როგორც კონსტანტინეპოლის პატრიარქის უშუალო დაქვემდებარებაში შემავალ საეპისკოპოსო კათედრების სიებიდან ჩანს მე-7—8 საუკუნეებში მთელი დასავლეთ საქარ-

[1] მატიანე ქართლისა გვ. 251.

[2] დემეტრე II (825-861).

თველოს ტერიტორია იყო დაყოფილი საეკლესიო მმართველობის სამ ოლქად: ლაზიკის სამიტროპოლიტო (ცენტრი ქ. ფაზისი) ოთხი საეპისკოპოსო კათედრით, ცხუმის საარქიეპისკოპოსო და ნიკოფ'ის საარქიეპისკოპოსო. ბიზანტიის ეკლესიის მერაურს დაქვემდებარებულ IX-საუკუნის პირველი ნახევრის კათედრათა სიაში ეს კათედრები არ არის მოხსენებული რადგანაც ავტოკეფალიის გამოცხადების შემდეგ მთელი დასავლეთ საქართველო შეყვანილ იქნა მცხეთის საკათალიკოსო სამწყსოში. ბერძნული ენა საეკლესიო ხმარებაში შეიცვალა ქართული ენით. X საუკუნის მწერლის, „ცხორება წმ. გრიგოლ ხანძთელისა“-ის ავტორის გ. მ ე რ ჩ უ ლ ი ს სიტყვებით „ქართლად ფრიადი ქვეყანაჲ აღირაცხების, რომელსაცა შინა ქართული ენითა ჟამი შეიწირვის და ლოცვაჲ ყოველი აღესრულების, ხოლო კჳრიელეჲსონი ბერძულად ითქუმის“[1].

სხვა ფეოდალურ სამთავრო-სამეფოებთან შედარებით უფრო გვიან ჩამოყალიბდა ე. წ. „ქართველთა სამეფო“. რადგან არაბები ქართლის ცენტრში ძალიან მტკიცედ დამკვიდრდნენ. არაბებმა არ გააუქმეს „ქართლის ერისთავთა“ ინსტიტუტი, რომელიც საქართველოში VI ს. მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა, მას შემდეგ რაც სასანიანთა ირანმა სამეფო ტახტის ლიკვიდაცია მოახდინა ქართლში (523 წ.). ქართლის ერისთავს ამტკიცებდა თვით ხალიფა; მისი რეზიდენცია თბილისი იყო, რომელიც ამავე დროს არაბების საამიროს რეზიდენციას წარმოადგენდა. ყველაზე გამოჩენილი ქართლის ერისთავი აშოტ I დიდად წოდებული იყო ბაგრატიონთა საგვარეულოდან და მოღვაწეობდა მე-8—9 საუკუნეების მიჯნაზე. უკანასკნელ წლებში სახელგანთქმულ ხალიფა ჰარუნ არ-რაშიდის მმართველობისა საერთოდ არაბთა ბატონობა საქართველოში ცოტაოდენ შესუსტდა. არაბთა ბატონობით გამოწვეული ხალხის უკმაყოფილება იმდენად დიდი იყო, რომ არა ერთხელ მოეწყო შეიარაღებული აჯანყება. ამ ხალიფის მმართველობის 23 წლის განმავლობაში საქართველოში შეცვლილი იქნა პირადად მის მიერ დანიშნული 17 მმართველი. აშოტ I მოხერხებულად გამოიყენა არეულობის პერიოდი, რომელიც ჰარუნ-არ-რაშიდის სიკვდილის შემდეგ შეიქმნა და გააერთიანა ქართლის მიწები, თბილისის ჩათვლით. დასავლეთ ალბანეთის ტერიტორიის ნაწილი სამხედრო, ეკონომიური და პოლიტიკური ცენტრით ბარდავით[2]. მაგრამ 813 წელს აშოტ I დამარცხებულ იქნა არაბების მიერ; მან დატოვა თბილისი და დამკვიდრდა საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ პროვინციებში შავშეთსა და კლარჯეთში, სადაც ქართველ ბაგრატიონების საგვარეულო-სამფლობელოები იმყოფებოდა. აქ ჩაეყარა საფუძველი ახალ ქართულ ფეოდალურ სამთავროს, რომელიც დიდ როლს თამაშობდა IX—X საუკუნეების საქართველოს პოლიტიკურსა და კულტურულ ცხოვრებაში. ძველი ქალაქი არტანუჯი ხელახლა გაამაგრა აშოტ I და ახალ სამეფოს დედაქალაქად იქნა გადაქცეული. აშოტ I არ შეუწყვეტია ბრძოლა არაბთა წინააღმდეგ. ისარგებლა რა ბაბეკის მოძრაობით, აშოტმა ისევ გაათავისუფლა ქართული მიწები არაბთაგან (816—820) და აღადგინა „ქართველთა სამეფო“. აშოტ I მეფის ტიტული მიიღო ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ქართული მიწები განთავისუფლე-

[1] Георгий Мерчул, Житие Григория Хандзтийского, изд. Н. Я. Марром, ТР, кн. VII, СПБ, 1911, стр 123, 5-8

პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე (ეტიუდი), თბილისი, 1949, გვ. 97

პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე ქართველი მწერალი მეათე საუკუნისა. თბილისი, 1954, გვ. 221

[2] ხოლო აშოტ კურაპალატი მთავრობდა ქვეყანასა მას წინა (ქართლისა) და სახლად მისა იყო [illegible] და [illegible] [illegible] [illegible], რომელ არს [illegible] (სუმბატ დავითის-ძე, გვ. 376) იხ. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, 1955)

ბული იყო არაბებისაგან (809—813), კურაპალატის ტიტული მან მიიღო სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში დამკვიდრების შემდეგ, ბიზანტიის იმპერატორისაგან არა უადრეს 818 წლისა, როგორც ამას ქართული მატიანე „მატიანე ქართლისაჲ“ მოგვითხრობს[1].

აშოტის მემკვიდრეების დროს ტაო-კლარჯეთის სამეფოს საზღვრები საგრძნობლად გაფართოვდა: მდინარე ჭოროხის აუზის დიდი ნაწილი, მტკვრის სათავეები ე. ი. სამცხის, ჯავახეთის, არდაგანის, კლარჯეთის, ტაოსა და სხე. პროვინციები ამ სამეფოს საზღვრებში შემოვიდნენ; მაგრამ მისი საზღვრები განსაკუთრებით გაფართოვდა 978 წლის შემდეგ, როცა დავით კურაპალატის ქართველმა ჯარმა ფაქტიურად ლიკვიდაცია უყო ბარდა სკლიაროსის აჯანყებას; სახელმწიფოს საზღვრები გაიშალნენ არაქსის ზემო წელიდან სამხრეთით, რომელიც წარმოადგენდა საზღვარს ბიზანტიის იმპერიასა და ტაო-კლარჯეთს შორის. მე-10 საუკუნის ბოლოს ტაო-კლარჯეთის საზღვრები გავრცელდა ვანის ტბამდე. არაბეთის სახელმწიფომ აღმოსავლეთში განიცადა სერიოზული მარცხი. მიუხედავად ამისა, რომ ტაო-კლარჯეთის საზღვრების გაფართოებისა და სამხედრო ძლიერების ზრდის პროცესში ადგილი ჰქონდა ბიზანტიასთან კონფლიქტებს, ამ სამეფოს მთავრები ბიზანტიის ორიენტაციას იზიარებდნენ არა მარტო კულტურულ ურთიერთ დამოკიდებულების სფეროში, არამედ საგარეო პოლიტიკაშიაც; რელიგიის, კულტურულ-ისტორიული ტრადიციების ერთიანობა და ისლამით შედუღაბებული არაბების მიერ პოლიტიკურად გაერთიანებული, აღმოსავლეთ ქვეყნები რეალურ საშიშროებას წარმოადგენდა და უკარნახებდა ტაო-კლარჯეთის მთავრების საგარეო პოლიტიკის კურსის სისწორეს.

ტაო-კლარჯეთის კურაპალატები, წარმოადგენდნენ აფხაზეთის მეფეთა მთავარ მეტოქეებს. საქართველოს მოწინავე პოლიტიკური მოღვაწენი თავდადებით მოქმედებდნენ საქართველოს ყველა ისტორიულ მიწების ერთიან, ცენტრალიზებულ, ძლევამოსილ სახელმწიფოდ გაერთიანების განსახორციელებლად. ქართლის აზნაურთა ჯგუფმა ი ო ა ნ ე მ ა რ უ შ ი ს ძ ი ს მეთაურობით, გაერთიანებული სამეფოს კანდიდატად დაასახელეს ბ ა გ რ ა ტ III, რომელიც დედის მხრივ აფხაზეთის ტახტის მემკვიდრე იყო, მამის მხრივ—ქართლის მეფის, და ამავე დროს იყო ტაო-კლარჯეთის უშვილო მეფის დავით III კურაპალატის მიერ ნაშვილები. 980 წელს ბაგრატ III დაიკავა აფხაზეთის მეფეთა ტახტი, ხოლო დავით კურაპალატის სიკვდილის შემდეგ (1001 წ.) ტაო-კლარჯეთი შეუერთდა დანარჩენ საქართველოს. უფრო გვიან 1010 წ. სამეფოს შემოუერთდა კახეთი და ჰერეთი. ამრიგად მხოლოდ თბილისის საამირო განაგრძობდა ჯერ კიდევ თავის არსებობას, მაგრამ მისი ბედი უკვე წინასწარ გადაწყვეტილი იყო.

საქართველოს მოსახლეობის სოციალური სტრუქტურა, ქართული მიწების ერთიან ცენტრალიზებულ ფეოდალურ სახელმწიფოდ გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში იყო ფეოდალური. საქართველოს საზოგადოებრივი წყობილება გაერთიანების ხანისათვის დამყარებული იყო პატრონყმობაზე. საქართველოს მოსახლეობა პატრონებად და ყმებად იყო დაყოფილი. პატრონი მეფესაც ეწოდებოდა, ხოლო მის ქვეშევრდომებს ყმები ერქვათ, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი დიდგვარიან აზნაურთა წრეს ეკუთვნოდნენ. დიდგვარიან აზნაურებს თავიანთი ყმები ჰყავდათ, რომელთათვის ისინი პატრონები იყვნენ. ამ ყმებსაც თავიან-

[1] პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, 1954, გვ. 56

თი ყმები ჰყავდათ; ერთი სიტყვით მთელი ქვეყანა პატრონყმობის უღელში იმყოფებოდა: ყმას თავისი მიწა-წყალი მოეპოვებოდა. ყმები ეკლესიასაც ყავდა („ნაწყალობევი ან შეწირულები"). ჯერ კიდევ V საუკუნიდან ფეოდალების წარმომადგენელი აზნაურებად იწოდებოდნენ და იყოფოდნენ რამდენიმე კატეგორიად: მემამულენი მემკვიდრეობით მქონენი, მოსაკარგენი ე. ი. რომელთაც ეს წოდება სამსახურით ჰქონდათ მოპოვებული, ციხიანნი და უციხონი. მაღალი სახელმწიფოებრივი თანამდებობანი საერთოდ ეკავათ დიდგვარიან აზნაურებს (დიდებული აზნაურები). ფეოდალის ატრიბუტს წარმოადგენდა ციხე-დარბაზი ჯარით და მონასტერი საგვარეულო აკლდამით, აზნაურად ყოფნა დაკავშირებული იყო არა მარტო მონის საკუთრების ფლობასთან, არამედ აუცილებელი სამხედრო ვალდებულებების მოხდასთან. მსხვილი ფეოდალები ფლობდნენ მთელ ოლქებს, უზარმაზარი მიწის საკუთრებას.

იმ დროის ფეოდალური საზოგადოების სტრუქტურაში თვალსაჩინო ადგილი ეკავა სასულიერო წოდებას, რომელიც გამუდმებით იცავდა თავის შეღავათებს ანუ იმუნიტეტურ უფლებებს საერო ხელისუფლებისაგან. ქართული ეკლესიის სათავეში იდგა მცხეთის კათალიკოსი, რომელსაც გააჩნდა თავისი კარი და მმართველობის აპარატი. ეპარქიებს მართავდნენ ეპისკოპოსები ჩვეულებრივ ფეოდალურ დიდებულთა წარმომადგენლობიდან დანიშნულნი. მათ ექვემდებარებოდათ სამღვდელოების ორივე წრე. პოლიტიკურ ცხოვრებაში საქართველოს ეკლესია მოქმედებდა დიდებულებთან მჭიდრო კავშირში, განსაკუთრებით ურჩ გლეხობასთან ბრძოლაში. საქართველოში, როგორც აღვნიშნეთ, სენიორს ეწოდებოდა „პატრონი", ვასალს კი „ყმა"; ამ უკანასკნელის მთავარ მოვალეობას წარმოადგენდა თავისი სენიორის ჯარში სამსახური.

წვრილ აზნაურთა ეკონომიური მდგომარეობა მერყევი იყო. ისინი იხდიდნენ წოდებრივ ვალდებულებას: იღებდნენ მონაწილეობას ომებში, თან ახლდნენ თავიანთ პატრონებს სრული შეიარაღებით. მათი მდგომარეობა იმდენად არა მტკიცე იყო, რომ მათ მუდამ ემუქრებოდა მიწის ხიზნობის საშიშროება[1]. გლეხობის ძირითადი მასა იმყოფებოდა ფეოდალის პირად განკარგულებაში. ყველა გლეხისათვის საერთო ვალდებულება იყო საბატონო ბეგარა, ღალა მიწათმფლობელის სასარგებლოდ, რომლის ზომა ადგილობრივი პირობებისაგან დამოკიდებული იყო. გლეხები იყოფოდნენ სხვადასხვა კატეგორიებად: ნასყიდნი, შეწირულნი, ნაწყალობევნი, ნებიერნი და შეუძლებელი მოვალენი.

ქართული საისტორიო წყაროები შეიცავდნენ ცნობებს გლეხების სტიქიური გამოსვლების შესახებ ფეოდალების წინააღმდეგ. სამწუხაროდ ეს ცნობები ძალიან უხადრუკნი არიან და არ გვაძლევენ საშუალებას სოციალური ბრძოლის ფაქტები სასურველი სისრულით გავაშუქოთ.

ქართული ქალაქების მოსახლეობას ამ ეპოქაში ძირითადათ ვაჭრები და ხელოსნები შეადგენდნენ, ისინი ეკონომიურად და სოციალურად არ იყვნენ ერთგვარნი. ქალაქის მოსახლეობის შემადგენლობაში გარდა თავისუფალი ვაჭრებისა და ხელოსნებისა შედიოდნენ ყმა (საბატონყმო) ვაჭრები და ხელოსნები. განსაკუთრებულ ჯგუფს შეადგენდნენ მდიდარი ვაჭრები (დიდ-ვაჭარნი); მათ ჰქონდათ თავიანთი ორგანიზაციები, რომლებსაც მდიდარი ვაჭ-

[1] სოციალურ სტრუქტურაზე დაწვრილებითი ცნობები მოცემულია ი. ა. ჯავახიშვილის ნაშრომში „ქართული სამართლის ისტორია" წიგ. II, თბილისი, 1929, გვ. 63 და შემდ.

რების (დიდ-ვაჭრების) წარმომადგენლები „ვაჭართუხუცესები“ მეთაურობდნენ. მეფის ხელისუფლება მსხვილ ფეოდალებთან ბრძოლის პროცესში ეყრდნობოდა მსხვილი საქალაქო ცენტრების ვაჭართა ზედა ფენას, ასაჩუქრებდა მათ პრივილეგიებით, ხანდახან აძლევდა მათ მნიშვნელოვან დიპლომატიურ დავალებებს. თავიანთი ინტერესების დასაცავად ხელოსნები საამქროებად გაერთიანდნენ, რომლებიც საქართველოს ისტორიაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ მრავალი საუკუნეების მანძილზე.

მე-9—10 სს. ქალაქებში დიდ განვითარებას მიაღწია, შუა საუკუნეებში ცნობილმა ხელოსნური წარმოების მთავარმა დარგებმა. მაღალ დონეს მიაღწია შალის, აბრეშუმის და ბამბის ქსოვილების, ლითონის ნაწარმის, განსაკუთრებით იარაღის, სამკაულების, კერამიკული ნაწარმის, ტყავის და შუშის დამზადებამ. საქართველოს ქალაქები გაცხოველებულ ვაჭრობას ეწეოდნენ სომხეთთან, აზერბაიჯანთან, ირანთან, ბიზანტიასთან, არაბეთის ქვეყნებთან, ეგვიპტესთან და სხვა ქვეყნებთან. საქართველოდან გაჰქონდათ შალი, აბრეშუმი, სხვადასხვანაირი მაღალხარისხოვანი ქსოვილები, ხალიჩები, კერამიკული ნაწარმი, ვერცხლის მხატვრული ნაწარმი, იარაღი და ა. შ. ამასთან ერთად იზრდებოდა გაცვლა-გამოცვლა საქართველოს სხვადასხვა რაიონებს შორის. საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლაში მეფის ხელისუფლება ეყრდნობოდა ქალაქებს, რომლებიც ქვეყნის გაერთიანების და ცენტრალიზებული ხელისუფლების განმტკიცების მომხრე იყვნენ. აღნიშნულ ხანაში საქართველოს სახელმწიფო წესწყობილებას სავსებით ჩამოყალიბებული სტრუქტურა ჰქონდა. სახელმწიფოს სათავეში იდგა მეფე („მეფე“), რომელიც დავით III (975—1001) დაწყებული მეფეთა-მეფის („მეფეთა-მეფე“) ტიტულს ატარებდა. სახელმწიფო აპარატი დიდი ფეოდალების ხელში იყო მოქცეული. სახელმწიფოს მმართველობის ცენტრალური აპარატი „დარბაზი“ (სახელმწიფო სათათბირო) შესდგებოდა „ვაზირებიდან“: ამირ-სპასალარი, მწიგნობართ-უხუცესი, მანდატურთ-უხუცესი, მეჭურჭლეთ-უხუცესი და სხვ.), ერისთავთ-ერისთავებიდან, სასულიერო წოდების წარმომადგენლებიდან და სხვ. „დარბაზის“ სათავეში იდგა „ვაზირთა ყოველთა უპირველესი“, მწიგნობართ-უხუცესი, რომელსაც უშუალოდ ექვემდებარებოდა მეფის სამდივნო თავისი მოხელეებით.

ქვეყანა დაყოფილი იყო დიდ და მცირე საერისთაოებად, რომელთა სათავეში ერისთავები და ერისთავთ-ერისთავები იდგნენ. მათ ექვემდებარებოდნენ ყველა ადმინისტრაციული მოხელეები პროვინციებში.

ერთიანი, ცენტრალიზებული ხელისუფლების წინააღმდეგ გამოდიოდნენ დიდი ფეოდალები (დიდებულები); ქვეყნის ფეოდალური დაქუცმაცებულობის დაძლევისათვის და ცენტრალიზებული სახელმწიფოს შექმნისათვის, საჭირო იყო ყველა არსებული ძალების გაერთიანება. საქართველოს ეკლესია, წვრილი აზნაურები და ქალაქების მოსახლეობა შეადგენდნენ მთავარ ძალას, რომელსაც ეყრდნობოდნენ საქართველოს სახელმწიფო მოღვაწეები ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს შექმნისათვის ბრძოლაში.

ეროვნული შეგნების ზრდა არაბთა ბატონობის ხანაში

საქართველოს და სომხეთის კულტურულ ცხოვრებაზე არაბულმა კულტურამ მცირე გავლენა იქონია, მიუხედავად იმისა, რომ არაბთა ბატონობა ხანგრძლივი იყო. იმ დროს როდე-

საც უმდიდრესი და მრავალსაუკუნიანი კულტურის ქვეყანა — ირანი თითქმის დაუყოვნებლად ითვისებს არაბულ კულტურას, იღებს არაბულ დამწერლობას, რელიგიას და ახალ საფუძველზე ჰქმნის მდიდარ ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებას, საქართველო და სომხეთი კიდევ დიდხანს განაგრძობენ საკუთარ ეროვნულ ტრადიციას. ეს მოვლენა იმით აიხსნება, რომ ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ და კულტურამ იმდენად გაიდგა ფესვები საქართველოში და სომხეთში, რომ არაბებმა, მიუხედავად ენერგიული ზომებისა ვერ შესძლეს თვალსაჩინო გავლენა მოეხდინათ ამ ქვეყნებზე ამ მხრივ. ის ვითარება, რომელიც შეიქმნა აღმოსავლეთ საქართველოში მე-8 საუკუნის მეორე ნახევარში, კარგად აქვს დასურათებული ამ ეპოქის შესანიშნავ ქართველ მწერალს იოანე საბანის-ძეს: „ვართ მძლავრებასა ქუეშე (არაბთასა) დამონებულ, შეკრულნი ვითარცა რკინითა, გუემულნი და ქენჯნილნი, ძრძრად ზღუეულნი".

არაბთა ბატონობის დამყარებიდან აღმოსავლეთ საქართველოში, სადაც არაბთა საამირო არსებობდა, მხატვრული შემოქმედება დაეცა; მშენებლობის საქმე გადადის საქართველოს სამეფოს პერიფერიაზე. უკვე IX საუკუნეში ტაო-კლარჯეთს ეკონომიური და პოლიტიკური თვალსაზრისით მოწინავე ადგილი უჭირავს საქართველოში. ამ ახალი სახელმწიფოებრივი ერთეულის მთავარი ცენტრი — არტანუჯი ხდება ვაჭრობის მნიშვნელოვან სატრანზიტო — გადამცემ პუნქტად, და შუამავლის როლს ასრულებს, როგორც სახალიფოს ვაჭრობაში, ისე ბიზანტიასთან და საქართველოს სხვა სამთავროების სავაჭრო ურთიერთობაში.

ტაო-კლარჯეთი აძლიერებს და ამტკიცებს სავაჭრო ურთიერთობას, აფართოებს თავის ტერიტორიას მოსაზღვრე სამთავროების ხარჯზე და გამოდის საქართველოს ერთ სამეფოდ გაერთიანების იდეის ინიციატორად. საქართველოს ეკლესია, წვრილ ფეოდალებთან ერთად მოუწოდებს ბრძოლისაკენ ეროვნული აღორძინებისა და არაბთა ბატონობის დამხობისაკენ. საქართველოს ეკლესიის წინამძღოლის სამოელის შეკვეთით იოანე საბანის-ძე 796 — 790 წ.წ. სწერს აბო თბილელის მარტვილობას. აბომ — ბაღდადელმა არაბმა, ხელობით ნელსაცხებელთა დამამზადებელმა ქართლის ერისთავის ნერსეს კარზე, ზედმიწევნით შეისწავლა ქართული ენა და ქრისტიანობა მიიღო. ქართლის ამირამ, რომელსაც აცნობეს ამის შესახებ, ქალაქის მოედანზე აწამებინა აბო 786 წლის 6 იანვარს. „მარტვილობაჲ-ს" ავტორი, რომელიც პირადად იცნობდა აბოს, მოხერხებულად იყენებს ამ ფაქტს, იგი მოუწოდებს თავის თანამემამულეებს შეკრებულიყვნენ ქრისტიანული ეკლესიის დროშის ქვეშ, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია შეინარჩუნოს ეროვნული თავისუფლება.

იოანე საბანის-ძე VIII საუკუნის საქართველოს ეკონომიური და პოლიტიკური მდგომარეობის სწორ აღწერილობას იძლევა, როდესაც მრავალი ქართველი, დაბეჩავებული პოლიტიკურად, დევნილი სარწმუნოებისათვის ემსგავსებოდა ლერწამს ქარისაგან რხეულს („შიშითა განილევიან და ირყევიან, ვითარცა ლერწამნი ქართაგან ძლიერთა") და თავისი ეროვნული სახის დაკარგვის რეალური საფრთხის წინაშე იდგა. იოანე საბანის-ძე ქართველებს და ბერძნებს თანასწორუფლებიანად სთვლის, რადგან ისინი მართლმადიდებლობას აღიარებენ და ერთსადაიმავე წმიდა მოწამეთ სცემენ თაყვანს. ავტორი კარგად ფლობს მხატვრულ სიტყვას და თავისი დროისთვის კარგადაა განათლებული და ნაკითხი.

იმ დროის თარგმნილი ლიტერატურა მიზნად ისახავდა ამოეწურა ბიზანტიური წერილობითი ლიტერატურის მთელი სიმდიდრე. სინას მთის ერთ-ერთმა გამოჩენილმა ქართველ-

მა მოღვაწემ იოანე-ზოსიმემ სპეციალური ტრაქტატი დაწერა „ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ", რომელშიც ამტკიცებს ქართული ენის არა მხოლოდ თანასწორუფლებიანობას ბერძნულთან: „ესე არიან ორნი დანი, ვითარცა მარიამ და მართა", არამედ მის უპირატესობას ბერძნულზე „ყოველი საიდუმლოჲ ამას ენასა შინა დამარხულ არს". ქართველთა რწმენით იგი საერთაშორისო საქრისტიანო ენას წარმოადგენს, ვინაიდან „დამარხულ არს ენაჲ ქართული დღემდე მეორედ მოსვლისა მისისა საწამებლად, რათა ყოველსა ენასა ღმერთმან ამხილოს ამით ენითა"-ო.

IX—X საუკუნეებში იწყება წარსული ლიტერატურული მემკვიდრეობის გადაფასება და რევიზია, სწარმოებს არსებული თარგმანების შედარება ბერძნულ ორიგინალებთან, ისპობა სირიული და სომხური (მონოფიზიტური) ლიტერატურის გავლენის ყოველი კვალი, ხელახლა ითარგმნება წიგნები; მთელი ეს საქმიანობა თავმოყრილი იყო როგორც თვით საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ არსებულ მონასტრებში. მონაზონობის და მონასტრების განვითარებამ, რომლებშიაც გაშლილი იყო ქრისტიანული იდეოლოგიური საქმიანობა, ეროვნული თვითგამორკვევის ზრდამ, რაც წარმოადგენდა რეაქციას არაბთა ბატონობაზე, წარმოშვეს რელიგიური ლიტერატურის თავისებური სახე, რომელიც ცნობილია „ცხორების"-ა და „მოღუაწებაჲ"-ს სახელწოდებით.

ამ სახის ორიგინალურ ნაწარმოებთაგან, თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს წმ. ნინოს ცხორებას. ტყვე-ქალის ნინოს სახით, რომლის შესახებ მოკლედ მოგვითხრობენ ბიზანტიელი ისტორიკოსები, ქართულმა ეკლესიამ ნახა ქრისტიანობის საკუთარი, სხვებით დამოუკიდებელი მქადაგებელი. X ს. შუა წლებში იქმნება წმ. ნინოს ცხორების განსაკუთრებული რედაქცია, რომელიც უპასუხებს ეპოქის მიერ წამოყენებულ ამოცანებს, თუმცა მასში რეალური სინამდვილე ნაკლებადაა ასახული.

ისტორიული თვალსაზრისით შეუდარებლად მაღლა სდგას „ცხორებაჲ გრიგოლ ხანძთელისა" (759—861), რომელიც მამათა და დედათა მრავალი მონასტრების დამაარსებელი იყო[1]. გრიგოლის ცხორება დაწერილია გიორგი მერჩულის მიერ გრიგოლის გარდაცვალებიდან 90 წლის შემდეგ; ეს თხზულება საქართველოს სოციალურ-ეკონომიური და კულტურული ცხოვრების სწორ სურათს ასახავს. ამ თხზულებაში ნაჩვენებია ქვეყნის სოციალური ძალების ურთიერთმიმართება, ფაქტიურად დამოუკიდებელი ეკლესიის მდგომარეობა, ავტორიტეტი, რომელიც აღემატებოდა საერო ხელისუფლების ავტორიტეტს. „ხოლო სარწმუნონი და ჭეშმარიტნი მონაზონნი ქუეყანასა ზედა არა ვისსა კელმწიფებასა ქუეშე არიან", ამიტომ ისინი თავს ვალდებულად არ სთვლიან გამოცხადდნენ მეფესთან მის მოწოდებაზე.

ცხორებაში მოცემულია ბრწყინვალე დახასიათება ეროვნულ სახელმწიფო ხელისუფლების ამოცანებისა კლარჯეთში, რომელიც არაბეთ-ბიზანტიის ინტერესების არეში იმყოფებოდა: ეს იყო მთელი საქართველოს გაერთიანება. საქართველოდ — ქართლად, როგორც ეს ნაჩვენებია გრიგოლ ხანძთელის „ცხორებაში", ფრიადი ქუეყანაჲ აღირაცხების, რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ჟამი შეიწირვის და ლოცვაჲ ყოველი აღესრულების, ხოლო კჳრიელეჲსონი ბერძულად ითქუმის, რომელ არს ქართულად წყალობა ყავ გინა თუ უფალო შეგჳწყალენ.[2]"

[1] Г. Мерчуле, Житие Григория Хандзтийского, СПБ., 1911 (გამოცემული Ნ. მარის მიერ) стр. 25, 40-60 (ქართული ტექსტი)

[2] Г. Мерчуле, იგივე შრომა, გვ. 43, 9-8.

ამ თხზულებაში გამოხატულება ჰპოვა საერო ხელისუფლებისა და საეკლესიო ხელისუფლებას შორის, ფეოდალურ არისტოკრატიასა და სამღვდელოებას შორის არსებულმა ანტაგონიზმმა. ჩართული ნოველების სახით აქ მოცემულია ისეთი რომანტიული ეპიზოდები ქართული ფეოდალური საზოგადოების ცხოვრებიდან, რომლებიც დასაძრახისია სამონაზვნო კლერიკალური მორალის თვალსაზრისით. მაგალითად ტრფობით გატაცებული შავშეთ-კლარჯეთის უფალი აშოტ კურაპალატი ეყრება ცოლს და ეტრფიალება მეპურპლე ქალს. გრიგოლი ერევა ხელმწიფის ინტიმურ ცხოვრებაში და მიჰყავს იგი სასოწარკვეთილ დასკვნამდე: „ნეტარ მას კაცსა, ვინ არღარა ცოცხალ არს".

არქიტექტურა

საქართველოში არაბთა ბატონობის დამყარებისა და საქართველოს სამეფოებად და სამთავროებად დაყოფის შემდეგ ქართული ხელოვნება ვითარდება გასაოცარი შინაგანი ძლიერებით და წარმატებით. საქართველოს მთლიანობისათვის ბრძოლის პერიოდში ქართული სახვითი ხელოვნება ჩვენი ქვეყნის ყველა კუთხეში თითქმის ერთდროულად, როგორც ეს დასტურდება დათარიღებული ძეგლებით, ვითარდება მზარდი წარმატებით. თვითეული ნახევრად დამოუკიდებელი ფეოდალური სამეფო და სამთავრო ცდილობს განამტკიცოს თავისი პოლიტიკური დამოუკიდებლობა, შექმნას საკუთარი ცენტრი კულტურისა და ხელოვნების. ამ გარემოებამ გარკვეული გავლენა მოახდინა საქართველოს ფეოდალური სამთავროების მხატვრული კულტურის განვითარებაზე, ხელი შეუწყო კუთხური სპეციფიკის ჩამოყალიბებას და განვითარებას, რამაც საბოლოო ჯამში გაამდიდრა ქართული მხატვრული კულტურის შინაარსი, გადაიქცა ზოგადი ქართული კულტურის ძირითად წყაროდ.

საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში ჩამოყალიბდა რამდენიმე მიმართულება სახვით ხელოვნების დარგში, რომელთაგანს თვითეულს გარკვეული სკოლის სახე ქონდა, როგორც მაგალითად: ტაო-კლარჯეთის, აფხაზეთის, კახეთისა და ქართლის. მხოლოდ საქართველოს გაერთიანების შემდეგ ცენტრალიზებულ ფეოდალურ სახელმწიფოს სახით და უცხოელ დამპყრობელთა განდევნის შემდეგ, შეიქმნა ხელსაყრელი ისტორიული პირობები ახალი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბებისათვის კუთხური მიმდინარეობათა შემოქმედებითი გარდაქმნის საფუძველზე, რომელიც სავსებით შეესაბამებოდა ერთიანი ცენტრალიზებული სახელმწიფოს მმართველი სოციალური კლასის მხატვრულ ესთეტიკურ მოთხოვნილებას.

ტრადიციული დებულება ქართული კულტურის ზოგადი დონის დაცემის შესახებ არაბთა ბატონობისა და გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში ამჟამად უნდა ჩაითვალოს მოძველებულად, უფრო მეტი, მცდარად. პირიქით, სწორედ იმ გრანდიოზული და შეუწყვეტელი ბრძოლის პერიოდში, რომელსაც საქართველოს ყველა კუთხე თავგამოდებით აწარმოებდა უცხოელ დამპყრობელთა წინააღმდეგ და საქართველოს პოლიტიკური მთლიანობის აღდგენისათვის, განსაკუთრებული დაძაბულობით ვითარდება შემოქმედებითი მუშაობა კულტურის ყველა დარგში, მტკიცდება და ყალიბდება ქართული მხატვრული ტრადიცია ხელოვნების სფეროში. საქართველოს დედაქალაქის მახლობლად, მიუხედავად იმისა, რომ არაბთა ხელისუფლების წარმომადგენელს თბილისის ამირას ხელში იყო დედაქალაქი, მძაფრად ღვიოდა ქართული კულტურის კერა, იქმნებოდა შესანიშნავი ნიმუშები ქართული

მხატვრული კულტურის. ქსნის ხეობაში დაცულია შესანიშნავი ძეგლები ქართული ხუროთმოძღვრების VIII და IX სს., როგორიცაა: არმაზი, წირქოლი და კაბენი, რომელთა შესწავლა ადასტურებს ქართული საამშენებლო კულტურის მაღალ დონეს[1]. არმაზისა და წირქოლის ტაძრებს მრავალი საერთო ნიშანი ახასიათებს, მაგრამ ამავე დროს თვითეულ მათგანს დიდი თავისებურებაც ნათლად ემჩნევა. ცენტრალური სივრცე ნაგებობაში გადახურულია გუმბათით, რომელსაც, მრავალსაუკუნოვანი ქართული ტრადიციის საწინააღმდეგოდ, არ ქონდა ყელი, სარკმლები და ამავე დროს შენობის გარეგან ხედზე არაფრით არ იყო გამოხატული. შენობა გადახურულია ორკალთიანი სახურავით, რაც მას ანიჭებს უგუმბათო ნაგებობის სახეს. არმაზის ტაძარში ცენტრალური სივრცე კვადრატული სახისაა, რომლის კუთხეებში კედლის მახლობლად მოთავსებულია რვაწახნაგოვანი სვეტები. ისინი მცირე კამარების და დაბალი კედლის საშუალებით დაკავშირებული არიან შენობის ძირითად ნაწილის კედლებთან. გარდასვლა კვადრატიდან გუმბათის რვაწახნაგოვან საფუძველზე მოცემულია ოთხი ტრომპის საშუალებით, რომლებიც მოთავსებულია კვადრატის კუთხეებში. ტაძარში დაცულია შენობის აგების ხანის ძველი კანკელი, რომელსაც შერჩენილი აქვს მხატვრობა. შენობის აფსიდი, თაღები და ყველა კედელი აგებულია რიყის ქვისაგან. წყობა ქვების გამოირჩევა კარგი ხარისხით. სამხრეთიდან და დასავლეთის მხრიდანაც შენობას აქვს ვიწრო მინაშენი, რომელიც გარს უვლის ნაგებობას და თავისი სახით მოგვაგონებს ეკვდერს.

გუმბათის მასკირება ორკალთიან სახურავის ქვეშ და გუმბათის ყელის უქონლობა ახასიათებს აგრეთვე წირქოლის ტაძარს. მძიმე მონუმენტური სახის სვეტის თავები და მთლიანად საკურთხევლის კანკელი და კამარების ქუსლების საყრდენი ფილები, გუმბათოვანი თაღის დამკვიდრება ოთხ ბურჯზე შენობის ძირითად კომპოზიციაში ადასტურებს თავისებური მხატვრული ამოცანის გარდაწყვეტას, შემოქმედებით ძიებას, ახალი მხატვრული ფორმისადმი მისწრაფებას.

წირქოლის (წირქვალის) არქიტექტურული სახე განისაზღვრება ასეთივე თავისებურებით. იგი წარმოადგენს ე. წ. „დარბაზული“ ტიპის ნაგებობას, რომელიც საგრძნობლად წაგრძელებულია დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ. საკურთხევლის აფსიდი მცირე ზომის სამკვეთლოთი და სადიაკვნით უშუალოდ უკავშირდებიან გუმბათის კვადრატს, რომელიც შეადგენს ნაგებობის ძირითად სივრცეს. შენობის დასავლეთის ნაწილი, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება გუმბათის კომპოზიციას, წარმოადგენს ორსართულიან სადგომს, რომელიც ორმაგი კამარით დაკავშირებულია გუმბათის სივრცესთან. შენობა გადახურულია ორკალთიანი სახურავით ისე, როგორც არმაზის ტაძარი. ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლების კამარები ებჯინებიან ჰორიზონტალურ ხაზს, რომელზედაც ემყარებიან გუმბათის ქვეშ მოთავსებული ტრომპები. გუმბათს ისევე როგორც არმაზის ტაძარში, არა აქვს ყელი. გარდასვლა კვადრატიდან გუმბათის ქვეშ მოთავსებულ წრეზე გაფორმებულია კუთხეებში მოთავსებულ ოთხი ტრომპის საშუალებით. სამშენებლო მასალის გამოყენების წესი წირქოლსა და არმაზში ერთი და იგივეა. ყველა კამარა, პილასტრები, აფსიდის კუთხეები, სვეტისთავები, ტრომპები და სვეტები აგებულია შირიმის ქვიდან.

აღმოსავლეთისა და სამხრეთის ფასადებზე ფრონტონი გამოყოფილია ჰორიზონტალუ-

[1] Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX веков в Ксанском ущелье. Ars Georgica, I, Тбилиси, 1942, стр. 1–30.

რი კოზმილით, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადები შემკულია სამი დეკორაციული სახის კამარებით, რომელთა შიდა ზედაპირი ბრტყლად ჩაღრმავებულია. სამხრეთ ფასადზე მოთავსებულია კარი, რომლის ზემოთ დატანებულია ორმაგი სარკმელი. შენობის კედლები, თაღები, გუმბათი, ნიშები, აფსიდი და კონქი აგებულია უბრალო რიყის ქვიდან.

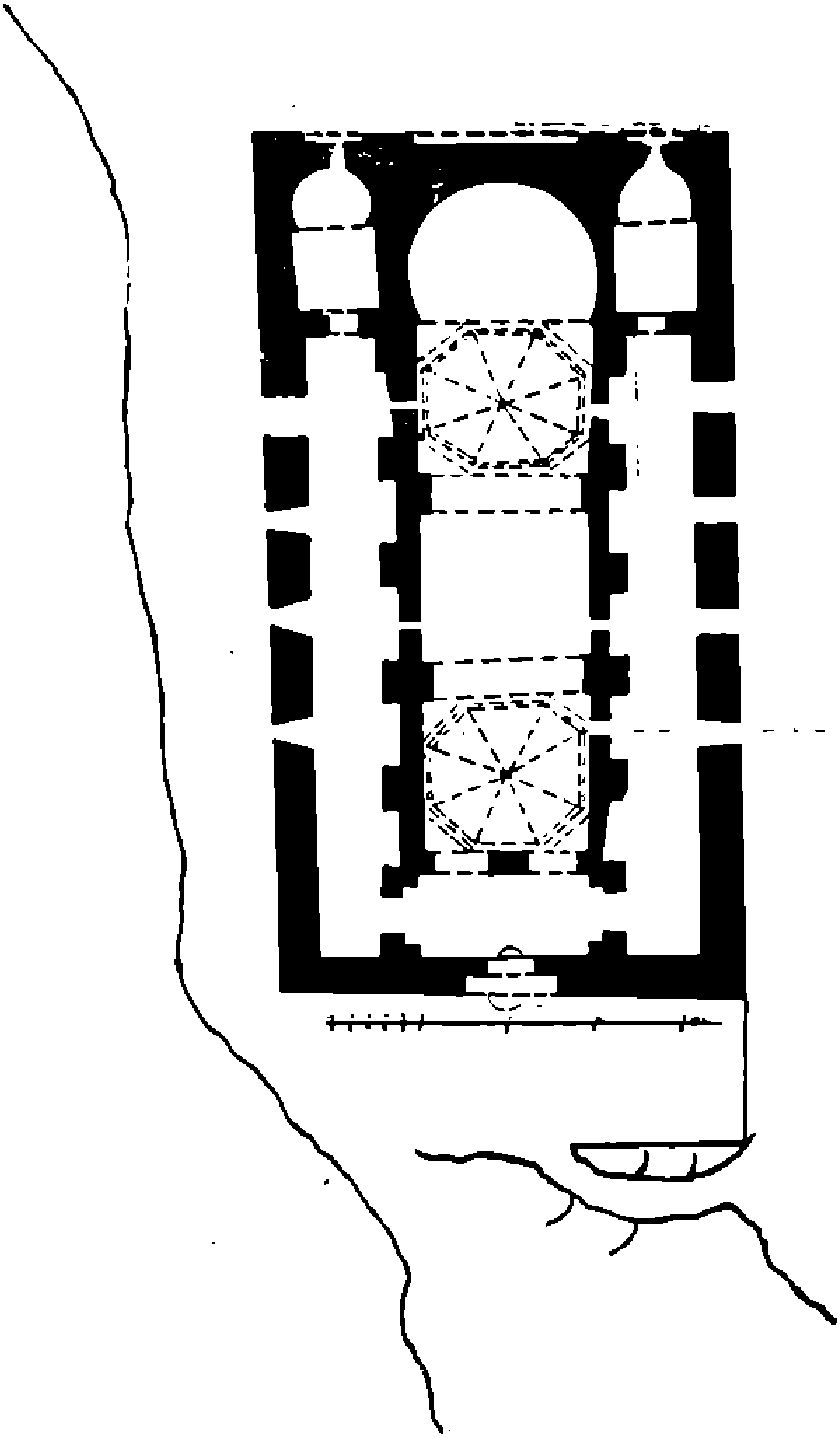
წირქოლი და არმაზი გამოირჩევიან, მიუხედავად ერთგვარი სიმძიმისა, პროპორციების მოხდენილობით და სილამაზით, წყობის სისუფთავით და მაღალი ხარისხით. გ. ჩუბინაშვილის მართებული შენიშვნით, წირქოლი მხატვრული იდეით, ფასადებისა და ცალკეული არქიტექტურული დეტალით საამშენებლო ხელოვნების თვალსაზრისით უფრო მაღალ დონეზე დგას, ვიდრე არმაზი. წირქოლის ტაძარი ზოგიერთი ნიშნით უახლოვდება გურჯაანის ორგუმბათიან ბაზილიკას, VIII საუკუნის ნაგებობას. მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი წირქოლის ტაძრისა საშუალებას აძლევს გ. ჩუბინაშვილს დაათარიღოს იგი VIII საუკუნით, ხოლო არმაზის ტაძარი საამშენებლო წარწერის თანახმად 864 წლით.

კახეთის არქიტექტურის ზოგიერთი თვალსაჩინო ნიშანი მკვეთრად ეტყობა ქსნის ხეობაში კარგად ცნობილ კაბენის ტაძარს[1]. ეს ძეგლი ჯერჯერობით მთლიანად შესწავლილი თუმცა არ არის, მაგრამ გ. ჩუბინაშვილის მიერ დადგენილი მშენებლობის სხვადასხვა დროის ფენები ამ ძეგლის გამოკვლევის დროს, ძირითადად სავსებით სინამდვილეს შეეფერება. იგი წარმოადგენს გუმბათოვან ნაგებობას ე. წ. „მარტვილ" ჯვრის სახის, რომელსაც მრავალი სხვადასხვა დროის მინაშენები აქვს სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხრიდან. ოთხი პირვანდელ ნაგებობას უნდა მიეკუთვნოს გუმბათი და საკურთხევლის აფსიდი, საყრდენი კამარა და ნაწილობრივ ოთხი დიდი ბურჯი. გარდასვლა ოთხკუთხედიდან გუმბათის საფუძველზე გადაწყვეტილია ოთხი ტრომპის საშუალებით, რომელთაც არა აქვთ გარკვეული მოყვანილობის კონქისებური ფორმა. გუმბათის რვა წახნაგოვან საფუძველზე, რომელიც შექმნილია ტრომპების საშუალებით, ამოყვანილია რვაწახნაგოვანი დაბალი ყელი გუმბათისა, რომელშიაც დატანებულია ოთხი სარკმელი. სარკმელთა ზემოთ მოთავსებულია ტრომპების მეორე რიგი—რვა ტრომპისაგან შემდგარი, რომელთა ზემოთ მოთავსებულია გუმბათოვანი თაღის წრიული საფუძველი. ტრომპული სისტემის ფართო გამოყენება: დაბალი რვაწახნაგოვანი გუმბათის ყელი, რელიეფური ჯვარი გუმბათის თაღში მოთავსებული, საამშენებლო მასალების კომბინირებული გამოყენება, რასაც ადგილი აქვს წირქოლისა და არმაზში, საკურთხევლის აფსიდის ნალისებური ფორმა და სხვა დეტალი საშუალებას გვაძლევს კაბენის თავდაპირველი ნაგებობა დავათარიღოთ VIII საუკუნით.

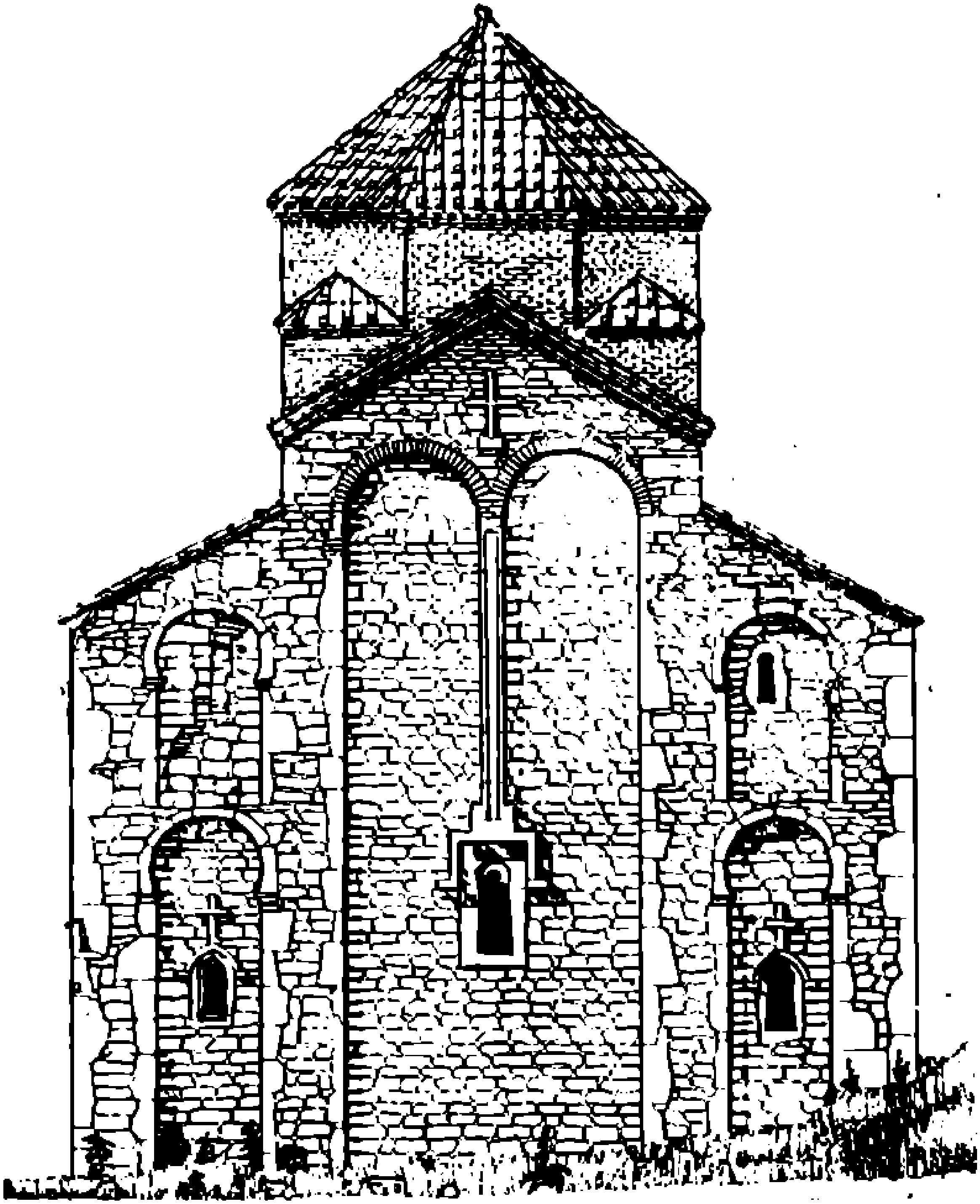
კახეთის ხუროთმოძღვრების ორიგინალობა უფრო მკვეთრად მოცემულია გურჯაანის ტაძარში, რომელიც, უდავოდ, ძველი ხანიდან მომწიფებულ შუა საუკუნეებზე ე. წ. გარდამავალი ტიპის ნაწარმოებს წარმოადგენს[2]. იგი წარმოადგენს მეტად რთულ შერწყმას გრანდიოზული ორგუმბათოვანი სამნავიანი ეკლესიისა ბაზილიკური არქიტექტურის ელემენტებთან (ნახ. 23, 24). მთავარ ნავს სამ მხრივ პატრონიკენი აქვს, დასავლეთის მხრიდან ერთსართულიანი ნართექსი, რომლის სახურავიდან გაკეთებულია პატრონიკეში შესასვლელი. ტაძრის ცენტრალური სივრცე აღმოსავლეთის მხრიდან გაფორმებულია ნალისებრი მოყვანილობის საკურთხევლის აფსიდით, რომელშიაც დატანებულია სამკვეთლოში კარი, სამხრე-

[1] Г. Н. Чубинашвили, Указ. соч., стр. 6.

[2] Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 273-286 (ტექსტში მოყვანილია ძეგლის სრული აღწერილობა, შედარებითი მხატვრული ისტორიული ანალიზი).



23 გურჯაანის ყველაწმინდა, გეგმა



25 გურჯაანის ყველაწმინდა, აღმოსავლეთის ფასადი

თის ნავში მოთავსებულია სალაროში შესასვლელი. სამკვეთლოს და სალაროს აფსიდები არა აქვთ. ორივე გუმბათი (ტაბ. 66) დადგმულია რვაწახნაგოვან დაბალ ყელზე. გუმბათის ფუძის კვადრატიდან გუმბათის წრეზე გადასვლა ორივე შემთხვევაში ტრომპების სისტემითაა მოცემული. აღმოსავლეთის ფასადზე (ნახ. 25) კარგად შენახულია მხატვრული გაფორმება კამარების გამოყენებით. შუა ნავი გაფორმებულია ორი კამარით, რომლებიც გადაებმის სარკმლის ჩარჩოს. გვერდის ნავები შემკულია ორ სართულად განაწილებულ კამარებით; აღმოსავლეთ ფასადის კამარები ნალისებრი ფორმისაა.

ამ ტაძარში, რომელიც თავისი ფორმებით გენეტიკურად დაკავშირებულია კახეთის სხვა ძეგლებთან, მეტია ადრინდელი არქიტექტურის ელემენტები, ვიდრე ვაჩნაძიანში. ორივე გუმბათების დაბალი წახნაგოვანი ყელი, კამარების ნალისებრი ფორმა, ტრომპების სისტემა და სხვა დეტალები ცხადად მიუთითებენ ადრინდელი პერიოდის ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციებზე, რაც უფლებას გვაძლევს ეს ნაგებობა VII—VIII სს მივაკუთვნოთ.

კახეთის ხუროთმოძღვრების ძეგლებიდან გამოირჩევა ვაჩნაძიანის გრანდიოზული გუმბათოვანი ტაძარი — „ყველაწმინდა" (ნახ. 26). ტაძარი ეგრეთწოდებულ „გუმბათოვან დარბაზს" (**Kuppelhalle**) წარმოადგენს, რომელშიაც ძირითად სივრცეს შეადგენს დიდი გრძელი დარბაზი, შუა ნაწილში აღმართული გუმბათით. გუმბათი გრძივი კედლების მცირე შვერილებს ეყრდნობა (ნახ. 27, 28). სამწახნაგოვანი წინ გამოწეული საკურთხევლის მთავარი აფსიდის აქეთ-იქით მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო ტრიკონქის ფორმის მცირე კამერები, რომლებიც მთავარ აფსიდს განსაკუთრებული გასასვლელებით უკავშირდებიან. ცენტრალური დარბაზის აქეთ-იქით მოთავსებულია ცალკე ვიწრო სადგომები, რომლებსაც აღმოსავლეთისაკენ მცირე აფსიდები აქვთ და გაერთიანებული არიან საერთო დერეფნით, რომელიც მოთავსებულია ტაძრის დასავლეთ ფასადის გასწვრივ.

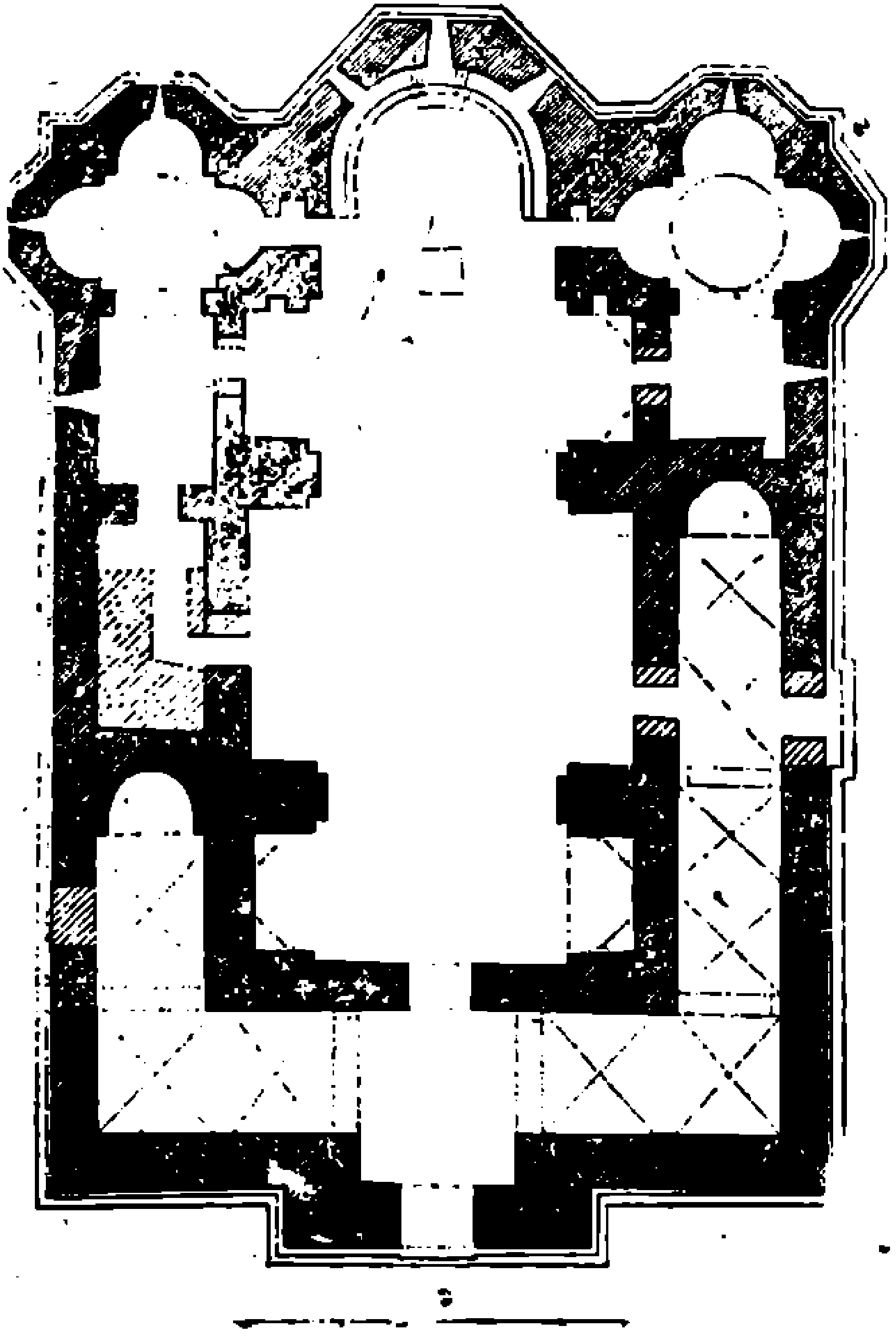
მთლიანად ვაჩნაძიანი წარმოადგენს გუმბათოვან ტაძრად გარდაქმნილ სამეკლესიან ბაზილიკის ტიპის ნაგებობას[1]. გუმბათის კვადრატული ფუძიდან ყელზე გადასვლა მოცემულია პანდანტივების და არა ტრომპების სისტემით. ძირითადი სივრცის შთაბეჭდილება დაკავშირებულია მთავარ დარბაზთან; მეტად მკაფიოდაა გამოყოფილი შენობის გრძივი ღერძი. გვერდის ტრიკონქებში პანდანტივების სისტემის მაგიერ გამოყენებულია ტრომპები. ნაგებობის მთავარი სივრცის გაფორმება ხასიათდება ახალი არქიტექტურული სტილის ნიშნებით, რომელიც ჩამოყალიბდა მომწიფებულ შუა საუკუნეების ხანაში.

ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა ქართული არქიტექტურის განვითარების შემდეგ ეტაპს წარმოადგენს. ტრომპების მაგივრად პანდანტივების ხმარება, ნალისებრი კამარებისა და აფსიდების უქონლობა, შენობის ცენტრალური სივრცის გაფორმების სისტემა — ყოველივე ეს მომწიფებული შუა საუკუნეების არქიტექტურული ტრადიციების პირველი გამომჟღავნებაა. იგი უნდა იყოს აგებული მეათე საუკუნეში[2].

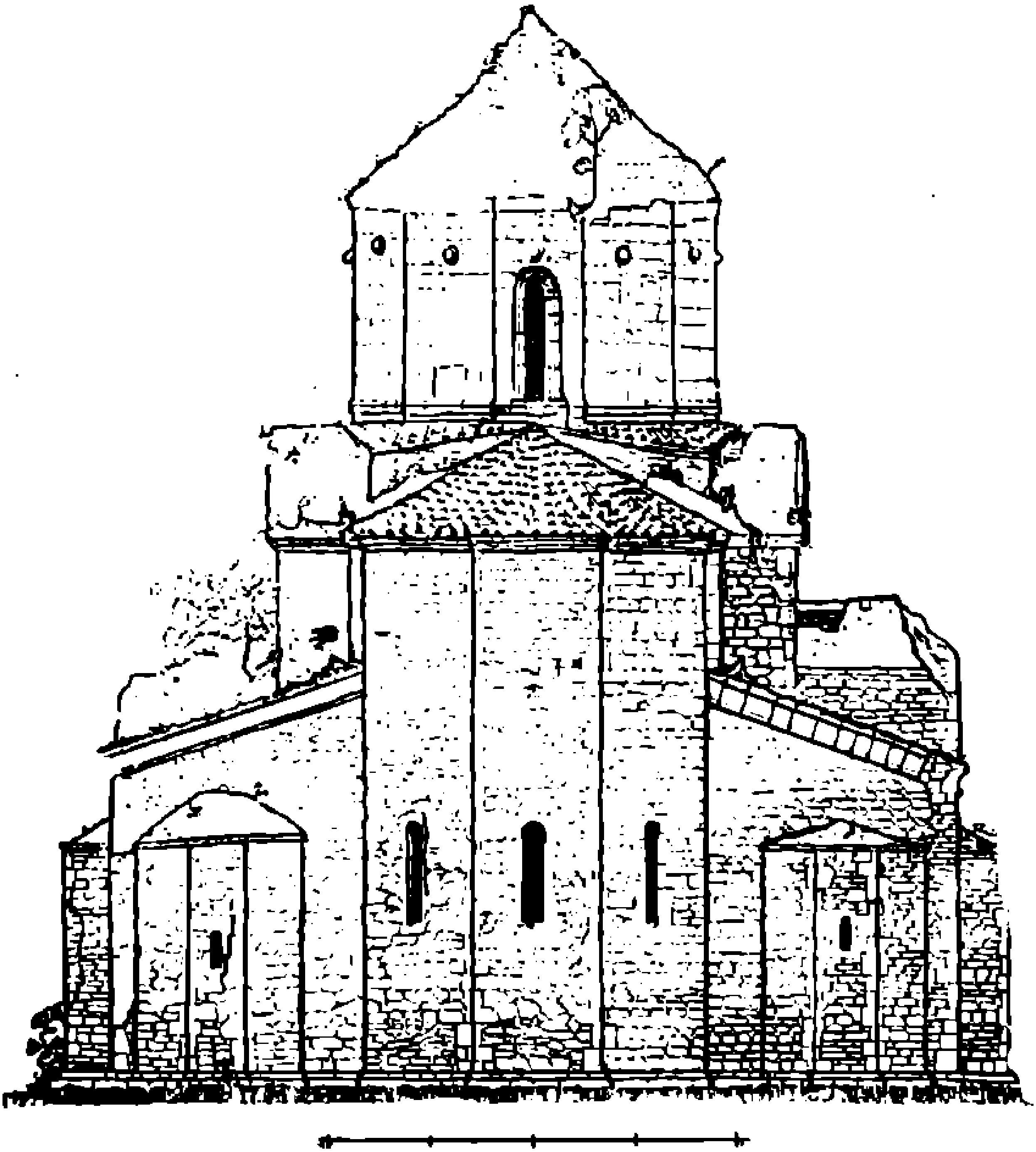
ქართულ ხელოვნებაში ახალი გზების ძიების პროცესი, რომელსაც საყურადღებო პარალელები აქვს სომხეთის ხელოვნებაში, უაღრესად ცოცხალ, შემოქმედებით მოვლენას

[1] Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 287—320

[2] Г. Н. Чубинашвили, Op. cit., გვ. 319, ათარიღებს ვაჩნაძიანის ტაძარს მე-8 და მე-9 ს.ს. მიჯნით.



20 [illegible] გეგმა



28 ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა, აღმოსავლეთის ფასადი

წარმოადგენდა. წარსულის დიდი ძეგლების მონური გადმოღება კი არა, ან არსებულ გადაწყვეტათა შეფარდება ახალი ეპოქის მოთხოვნილებებთან, არამედ წარსულის მხატვრული მემკვიდრეობის შემოქმედებითი გადამუშავება შეადგენდა ამ ხანის ხელოვნების ძირითად მისწრაფებას და შინაარსს.

* * *

ქართული არქიტექტურის ზოგად ისტორიაში ტაო-კლარჯეთის ძეგლებს თვალსაჩინო ადგილი აქვთ. როგორც ისტორიული წყაროები გვაუწყებს, საქართველოს ეს კუთხე უძველესი ხანიდან დასახლებული ყოფილა მჭიდროდ ქართული მოსახლეობით და მეტად მდიდარი ადრინდელი ხანის ხუროთმოძღვრების ძეგლებით: მერვე საუკუნის ოცდაათიან წლებში ეს ქვეყანა აოხრებული იყო მურვანის ლაშქრობის შედეგად და მოსახლეობის ნაწილი ამოწყვეტილი იქნა. აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ერთი ნაწილი მერვე საუკუნის ბოლოდან არაბთა მიერ შევიწროებული და დევნილი შეიხიზნა ტაო-კლარჯეთის ფარგლებში, დამკვიდრდა ახალ მიწა-წყალზე, გააჩაღა საამშენებლო მოღვაწეობა, ჩაუყარა ახალი საფუძველი ქართული კულტურის განვითარებას[1]. ამ კუთხის ეკონომიური და კულტურული აღორძინება განუყრელად დაკავშირებულია საქართველოს ახალი პოლიტიკური ცენტრის დაარსებასთან, ქართველ ბაგრატიონთა ხელისუფლების თანდათანობით განმტკიცებასთან. ქვეყნის ეკონომიური აღორძინების პროცესი ემთხვევა სამონასტრო მოღვაწეობის გაშლას. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების ტექსტის მოწმობით განუახლებიათ ზოგი ძველი სავანე, ზოგიერთი კი დაუარსებია პირადად გრიგოლ ხანძთელს, მის მოწაფეებს და მიმდევრებს. კლარჯეთში იყო ოცი განთქმული სავანე: ხანძთა, აგებული გრიგოლ ხანძთელის მიერ 782 წ., შატბერდი, დაარსებული იმავე პირის მიერ, მიძნაძორი დაარსებული დავით მიძნაძორელის მიერ, წყაროსთავი—ილარიონ წყაროსთაველის მიერ, მერია—განახლებული თევრონიას მიერ, ოპიზა—განახლებული 918 წ. აშოტ კურაპალატის მიერ, დაბა, ბერთა, ბარეთელთა, ჯმერკი, პარეხნი (ბერთას მახლობლად), დოლისყანა. კლარჯეთის თორმეტ სავანეთა მხარეს ძველ ქართულ წყაროებში საქართველოს სინაჲ (სინის მთა) ეწოდება. ამ სავანეთა მნიშვნელობა ძველი ქართული მწერლობისა და რელიგიურ-ფილოსოფიური აზროვნების დარგში მეტად დიდი იყო. ამავე დროს ზოგიერთი ამ სავანეთაგანი წარმოადგენდნენ ხელოვნებისა და მხატვრული კულტურის მნიშვნელოვან ცენტრებს. შატბერდის მონასტერში, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, დაარსებული იყო გრიგოლ ხანძთელის მიერ, 897 წელს გადაუწერიათ და შეუმკიათ მინიატურებით ე. წ. ადიშის ოთხთავი. ამავე სავანეში 936 წ. გადაწერილია ე. წ. ჯრუჭის ოთხთავი, რომელიც 940 წ. „კამართა მწერალს“ ვინმე თევდორეს შეუმკავს მინიატურებით. მე-12 ს. მიწურულ-

[1] ცნობილია, რომ არაბთა ბატონობის დამყარებამდე ე. ი. VII საუკუნემდე კლარჯეთსა და შავშეთში სამი საეპისკოპოსო კათედრა არსებობდა: ახიზის, ანჩის და ტბეთის (პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე ქართველი მწერალი მეათე საუკუნისა; თბილისი, 1954, გვ. 231 და შემდ.). V-VII სს. კლარჯეთის არქიტექტურის ძეგლების შესახებ ძვირფას ცნობებს გვაწვდის გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების გარდა ისეთ ძეგლებში ძველი ქართული მწერლობისა, როგორიცაა „ცხოვრება ვახტანგ გორგასარისა“ და ბასილ ზარზმელის თხზულება „ცხოვრება სერაპიონ ზარზმელისა“. ამ მონაცემების მიხედვით V ს. აგებიათ: ოპიზა, დაბა, მერე, ახიზა, შინდობანი. (პ. ინგოროყვა, op. cit., გვ. 322-361). ახიზის ტაძარი მოხატული ყოფილა მოზაიკით. საკურთხევლის კონქში გამოსახული ყოფილა ლეგიონშემოსილი დიდი ორანტი ფლორენსკის ცნობით, რომელმაც მოზაიკის ქვების რამდენიმე ნიმუში ჩამოიტანა ახიზიდან თბილისში და გადასცა საქართველოს მუზეუმს.

ნ. მარმა მოგზაურობის დროს ზუსტად დაადგინა ადგილმდებარეობა ძველი კლარჯეთის სავანეების ხანძთის და შატბერდის გარდა, რომელთა მდებარეობა დაზუსტებული აქვს პ. ინგოროყვას ზემოთ დასახელებულ შრომაში.

ში ოპიზაში მოღვაწეობდნენ გამოჩენილი ქართველი ოქრომჭანდაკებელნი ბექა და ბეშქენ ოპიზარნი და სხვ.

დასახელებულ სამონასტრო ნაგებობათა კომპლექსების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ ტაო-კლარჯეთის სკოლის არსებობა, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ქონდა ქართული არქიტექტურის ზოგადი ისტორიისათვის. ამ სკოლამ მოგვცა ბრწყინვალე ნიმუშები შუა საუკუნეების არქიტექტურის დარგში, რომელთაც უდავოდ მსოფლიო მნიშვნელობა აქვთ. მეცნიერული ხასიათის ლიტერატურა ამ ძეგლების შესახებ საკმაოდ მოძველდა, ვერ უპასუხებს თანამედროვე მოთხოვნილებას, არ ითვალისწინებს თვითეული ძეგლის გადაშენებისა და განახლების მომენტებს საუკუნეთა მანძილზე, რაც ართულებს მათ შეფასებას მატერიულ-ისტორიული თვალსაზრისით[1]. პ. ინგოროყვას[2] მიერ სავსებით ზუსტად დადგენილია, რომ ფირთის ტაძარი ა. მ. პავლინოვის მიერ აღწერილი წარმოადგენს არა შატბერდს, როგორც ამას ვარაუდობდა ნ. მარი, არამედ ხანძთას, რომელიც იყო, როგორც აღვნიშნეთ, დაარსებული გრიგოლ ხანძთელის მიერ[3]. ფირთის მთავარი ტაძარი, როგორც ამას ადასტურებს ძეგლის არქიტექტურული ფორმა და მხატვრული სახე, არის ის ახალი ტაძარი, რომელიც ააგო ერისთავთ-ერისთავმა აშოტ კუხმა (918) და დაამთავრა ერისთავთ-ერისთავმა გურგენმა (941). ტაძრის არქიტექტორი ყოფილა ამონა, რომელსაც გ. მერჩული „სიბრძნით სრულიად მაშენებელ"-ს უწოდებს[3].

იგი ეკუთვნის ე. წ. ჯვარ-გუმბათიან შენობათა ტიპს, რომელსაც გეგმაში დაგრძელებული სწორკუთხედის მოხაზულობა აქვს. ჯვარედინზე ამოყვანილია გუმბათი, რომელიც ოთხ ბურჯს ეყრდნობა: ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთის და სამხრეთ-აღმოსავლეთის ბურჯები უშუალოდ ებჯინებიან საკურთხევლის ბემის კედლებს. შუა უფრო ფართო ნავი გადახურული ყოფილა თაღით, რომელიც მეტწილად არ შენახულა; იგი ეყრდნობოდა ორ კამარას. კვადრატიდან გუმბათზე გადასვლა მოცემულია ტრომპების მეშვეობით, რომლებიც ქმნიან რვაკუთხედს. ა. მ. პავლინოვის ცნობის მიხედვით, გუმბათი დახურული ყოფილა რვაწახნაგოვანი შეკრული თაღით, გუმბათის ყელს აქვს რვაწახნაგოვანი მოყვანილობა; გუმბათის სახურავს აქვს ნახევრად გაშლილი ქოლგის ფორმა, რაც ცნობილია ამ მხარის სხვა ძეგლების არქიტექტურაში (მაგ. ოპიზა). საყრდენ კამარებსა და თაღებს ისრისებური მოყვანილობა აქვთ. გუმბათის ყელი შემკულია კამარებით ნახევარ-სვეტებზე. ტაძრის პროპორციები გამოირჩევა კლასიკური სისწორით და სილამაზით. ქვის წყობა არის მეტად დახვეწილი და მაღალხარისხოვანი. ჩუქურთმის ფართო გამოყენებას შენობის ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში ადგილი არა აქვს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სარკმელთა წარბებს, რომელთაც ძველი ფორმა აქვთ. ნაგებობა საერთოდ საამშენებლო ხელოვნების მაღალ დონეს ადასტურებს.

[1] Г. Казбек, Три месяца в Турецкой Грузии, Записки Кавказского отделения русского географического общества, т., 1876

А. М. Павлинов, Христианские памятники, МАК, вып. III, М. 1893, стр. 58-75.

Н. Я. Марр, Дневник поездки в Шавшетию и Кларджию, ТР, VII, СПБ, 1911. ნ. მარის [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] მონასტრების [illegible] ობა [illegible] ხანძთისა და შატბერდისა, როგორც აღნიშნული აქვს.

[2] პ. ინგოროყვა, [illegible] [illegible], თბილისი, 1954, გვ. 311-315, 318-322.

[3] Георгий Мерчул, Житие Григория Ханцтийского, СПБ, 1911, стр. 33 (ქართული ტექსტი).

პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე (ცხოვრების ტექსტი) გვ. 71-72; მისივე, გიორგი მერჩულე (გამოკვლევა, გვ. 320)

ოპიზის ტაძრის არქიტექტურა ტაო-კლარჯეთის ძეგლთა შორის უფრო თვალსაჩინო მოვლენას წარმოადგენს[1]. ტაძრის ირგვლივ მრავალი ნაგებობაა დაცული სხვადასხვა სამეურნეო და სამონასტრო დანიშნულების, რომლებიც საესებით შეუსწავლელია. მთავარ ტაძარს აქვს ჯვარული მოყვანილობა, რომელსაც დასავლეთის მკლავი გადაჭარბებულად გრძელი აქვს; მას სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხრიდან მიშენებული აქვს სხვადასხვა დროის ნაგებობანი, რომელთა დანიშნულება დაზუსტებული არ არის. საკურთხევლის აფსიდი დაფარულია სწორკუთხედში, რომელიც ფასადზე მკვეთრად გამოწეულია. საკურთხევლის გვერდით მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო. შენობის მთავარ ნაწილში ჯვარედინზე ამოყვანილია გუმბათი; იგი ეყრდნობა კუთხის კედლის ოთხ შვერილს, რომლებიც გაფორმებულია დიდი ბურჯების სახით. გარდასვლა კვადრატიდან გუმბათის წრეზე მიღწეულია ტრომპების სახით. გუმბათის ყელი გარედან შემკულია ნახევარ-სვეტებზე მოთავსებულ კამარებით. თორმეტწახნაგოვანი ყელის მქონე გუმბათის გადახურვა იმავე სახისაა, როგორიც ელეწერეთ ფორთაში. დასავლეთ ნავის ორივე კედელი შემკულია ხუთ-ხუთი ორმაგი კამარით, რომლებიც ეყრდნობიან პილასტრებს, ყველა კამარას და თაღს, რომელიც ნაწილობრივ შერჩენია დასავლეთ ნავს, აქვთ ცხადად გამოვლინებული ისრისებური მოყვანილობა, რაც საგრძნობლად ანელებს შინაგანი ხედის არქიტექტურული ფორმების სიმძიმის ზოგად შთაბეჭდილებას. საყურადღებოა აღმოსავლეთ ფასადის მხატვრული გაფორმება სამი კამარის საშუალებით, რომლებიც ერთი და იგივე სიმაღლის არიან. კამარები ებჯინებიან პილასტრებს, რომლებიც ფასადის ფრონტონის დონის სიბრტყეს არ სცილდებიან, რის გამო კამარათა შიდა სივრცე კედლის სიღრმეში მოთავსებული. ფასადის მხატვრული გაფორმების ამგვარი წესი აღნიშნული იყო ჩვენს მიერ წირქოლის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადების აღწერის დროს[2]. მოტივი მთავარი ნავის კედლების გაფორმება პილასტრებზე დაფუძნებულ კამარებით აგრეთვე შენიშნული იყო წირქოლის ტაძრის არქიტექტურის ანალიზის დროს[3].

შედარებითი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი ოპიზის ტაძრის, რომლის არქიტექტურული სრულყოფილი შესწავლა მოითხოვს ადგილობრივ შემოწმებას და მრავალი საკითხის დაზუსტებას და ისტორიული წყაროების მოწმობა საშუალებას გვაძლევს ოპიზის მთავარი აგება, რომელიც წარმოადგენს ქართული ხელოვნების თვალსაჩინო ნაწარმოებს, მივაკუთვნოთ მეცხრე საუკუნის პირველ მეოთხედს[4].

მეათე საუკუნის თვალსაჩინო ნაგებობას წარმოადგენს ტ ბ ე თ ი ს ტაძარი[5], რომლის გეგმა ზუსტად მოგვაგონებს ტოლმკლავიან ჯვარს. შენობის ცენტრში ოთხ რვაწახნაგოვან

[1] А. М. Павлинов, op. cit., стр. 63-65, табл. XXVIII-XXXIII

[2] Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX вв. в [illegible] ущелье. Ars Georgica, I, т. 1942, стр. 16-17.

[3] Г. Н. Чубинашвили, op. cit., стр. 15, рис. 17.

[4] ისტორიული წყაროების ცნობით მეცხრე საუკუნის მიწურულში გ ა ბ ტ ა ნ ე გ ო რ გ ა ს ა ლ ი ს [illegible] ოპიზის სავანე, რომელიც არსებითად წარმოადგენდა (იხ. პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, გიორგი მერჩულე ქართველი მწერალი მეათე საუკუნისა, 1954, გვ. 303, 340, 343) პირველ მონასტერს საქართველოში, ვინაიდან ასურელ მამათა მოღვაწეობასთან დაკავშირებული მონასტრები დაარსებულია უფრო ადრე. [illegible] (იხ. Н. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, СПБ., 1911, стр. 160). [illegible])

[5] А. М. Павлинов, Христианские памятники, МАК, III, М. 1893, стр. 71-79, табл. XI-XV.

Н. Я. Марр, op. cit., стр. 11-25.

ბურჯზე, რომლებიც შეერთებულია საყრდენ კამარებით, ამოყვანილია გუმბათი. საკურთხევლის აფსიდის ორივე მხარეზე მოთავსებულია ვიწრო კამერები—სამკვეთლო და სალარო. ჩრდილოეთ მკლავში მოთავსებულია მცირე ზომის ერთნავიანი ეკლესია მომრგვალებული საკურთხევლის აფსიდით, რომლის ზემოთ აგებულია პატრონიკე; სამი კამარის საშუალებით, რომლებიც ეყრდნობიან სვეტებს, პატრონიკე უკავშირდება ნაგებობის შინაგან სივრცეს. უფრო დაბალი პატრონიკე მოთავსებულია ტაძრის დასავლეთ ნავში, მაგრამ იგი ორგანულად არ არის დაკავშირებული შენობის მთლიან სივრცესთან და სტოვებს გვიანდელი ხანის შთაბეჭდილებას. საყრდენ კამარებსა და თაღებს აქვთ გარკვეულად გამოხატული ისრისებური მოყვანილობა. გარდასვლა კვადრატიდან გუმბათის ყელის წრეზე მოცემულია ტრომპების საშუალებით; რვაწახნაგოვანი დიდი მონუმენტური ბურჯები შემკულია ლამაზად მოჩუქურთმებული სვეტისთავებითა და კვარცხლბეკებით. შენობის გარეგანი სახე გაფორმებულია დიდი მხატვრული გემოვნებით; ჩვენ აქ ვპოულობთ ფასადის მხატვრულ გაფორმების წესს სამი კამარის საშუალებით, რომლებიც საკმაოდ ღრმად შეიჭრებიან კედლის სიღრმეში; კამარები წარმოადგენენ ნახევრად მრგვალ კედლის სვეტებს, რომლებიც ღეროთა კონის სახეს ღებულობენ; შუა კამარა უკვე შესამჩნევად უფრო მაღალია, ვიდრე განაპირა კამარები. აღნიშნული მოტივი ფასადების მხატვრული გაფორმებისა პოულობს სათავეს ოშკის ტაძრის აღმოსავლეთ კედლის გაფორმებაში და შემდეგ ვრცელდება თორთუმ-ისპირის ხეობის არქიტექტურაში.

ტბეთის ტაძარი სუმბატ დავითის ძის ცნობით აგებულია აშოტ კუხის მიერ (896—918)[1]. ქართველთა მეფემ სუმბატ I ააგო შესანიშნავი ტაძარი დ ო ლ ი ს ყ ა ნ ა[2] შავშეთში 954—958 წწ. შენობის ფასადებზე მოთავსებულ წარწერათა მოწმობით ტაძარი აუშენებია გ ა ბ რ ი ე ლ ხუროთმოძღვარს[3]. ტაძრის გეგმა მოგვაგონებს ჯვარს, რომელიც მოთავსებულია სწორკუთხედში. შენობის შუა სივრცე უპყრავს გუმბათს, რომელიც ეყრდნობა ოთხ ისრისებური მოყვანილობის კამარას, დაფუძნებულებს ოთხ ბურჯზე; ბურჯები უშუალოდ ებჯინებიან ჯვარედინის კუთხის კედლებს, გარდასვლა კვადრატიდან გუმბათის ყელის წრეზე შესრულებულია ტრომპების საშუალებით[4]. გუმბათის ყელი შიგნიდან ლამაზად გაფორმებულია სვეტებზე მოთავსებულ კამარებით, როგორც ე ნ ი-რ ა ბ ა თ ი ს ა[5] და ჩ ა ნ გ ლ ი ს[6] ტაძრებში. ტაძრის დასავლეთ ნავში მოთავსებულია პატრონიკე, გუმბათის ყელის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კედელზე დაცულია რელიეფური გამოსახულება ტაძრის აღმშენებლის სუმბატ „ქართველთა მეფის", რომელსაც ტაძრის მოდელი უპყრავს. სამხრეთ სარკმლის ორივე გვერდით წარწერის ქვემოთ მოთავსებულია აგრეთვე რელიეფები. ე ნ ი-რ ა ბ ა თ ი ს ტაძარი თავისი კომპოზიციით და ფასადების მხატვრული გაფორმებით წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრების ტაო-კლარჯეთის ტიპიურ ძეგლს, რომელიც თარიღდება X ს. მიწურულით და XI ს. დასაწყისით. ორმაგი სარკმელთა ფართო მოჩარჩოება ჩუქურთმით შენობის ფასადებზე, რომლებიც მოთავსებულია ორნამენტალური სარკმელთა წარბის ქვემოთ, ნიშ-

[1] Н. Я. Марр, op. cit., стр. 103. იხ. პ. ინგოროყვა, იგივე შრომა, გვ. 361.

[2] А. М. Павлинов, op. cit., табл. XXXVIII.

[3] პ. ინგოროყვა, იგივე შრომა, გვ. 358-361.

[4] А. М. Павлинов, op. cit., табл. XXXIX.

[5] Н. Я. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, СПБ, 1911, стр. 100-103, рис. 33.

[6] ე. თაყაიშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი, ტფილისი, 1924, ტაბ. 32, 33, 34.

ბის გამოყენება ფასადებსა და გუმბათის ყელის გაფორმებაში, შენობის პროპორციების შეფარდება, საშუალებას გვაძლევს შენობა დავათარიღოთ XI ს. დასაწყისით. შენობის სიმაღლისა და ტანის შეფარდება, ნაგებობის მასების მოხდენილობა ქმნის სიმსუბუქის შთაბეჭდილებას, რითაც ენი-რაბათის ტაძარი არსებითად განსხვავდება X ს. მეორე ნახევრის დათარიღებულ ძეგლებისაგან, სადაც სიმძიმე და მონუმენტურობა ჯერ კიდევ მკვეთრად ეტყობა შენობის მხატვრულ გაფორმებას.

შენობა გეგმით უახლოვდება ტოლმკლავიან ჯვარს; საკურთხევლის აფსიდის ორივე მხრიდან მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო, რომლებიც ფასადზე გამოყოფილი არიან სამკუთხედი ნიშნებით. გუმბათი აგებულია ოთხ ისრისებრ კამარაზე, რომლებიც ეყრდნობიან ბურჯებს; უკანასკნელნი წარმოადგენენ კედლის შვერილებს, რომელთაც მიცემული აქვთ პილასტრის ფორმა. გარდასვლა კვადრატიდან გუმბათის ყელის წრეზე მოცემულია ტრომპების სისტემით. გუმბათის ყელში შიგნიდან მოთავსებულია კამარები სვეტებზე, ისე როგორც დოლის-ყანის ტაძარში. გუმბათის ყელი შემკულია კამარებით, რომლებიც ეყრდნობიან ნახევარ-სვეტებს. გადახურვა გუმბათის ჩვეულებისამებრ კონუსისებრივია. შეჯამება ძეგლის ანალიზის საშუალებას გვაძლევს მივაკუთვნოთ იგი XI ს. ე. ი. იმ ეპოქას, როდესაც განხორციელდა საქართველოს ცენტრალიზებული სახელმწიფოდ გაერთიანება.

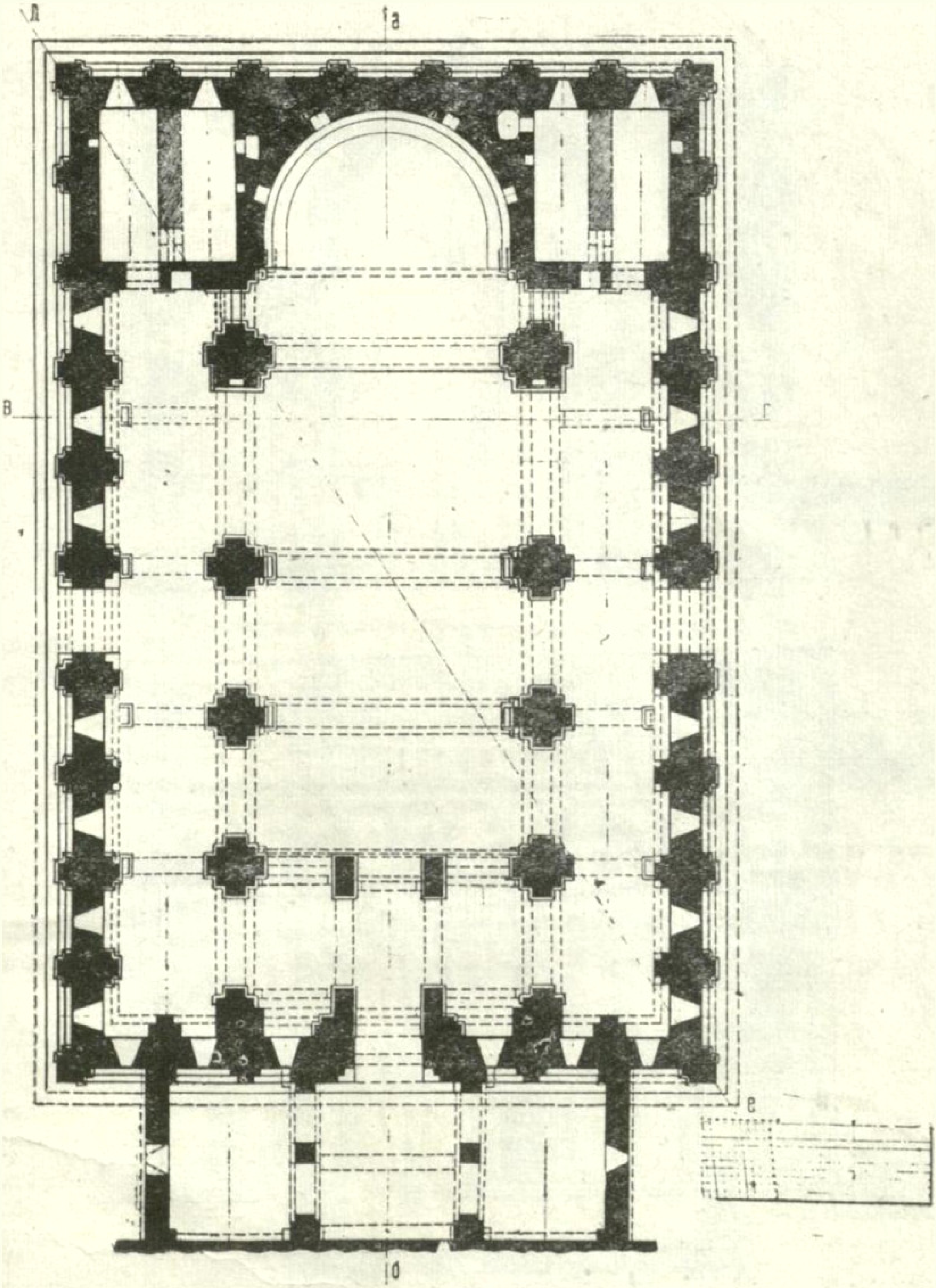
* * *

IX და X საუკუნის მეორე ნახევარში ისპირის ხეობაში აგებული იყო ორი უზარმაზარი ბაზილიკა: დორთქილისა და პარხალის[1]. გეგმით და კონსტრუქციის ზოგადი სახით ორივე ძეგლი ენათესავებიან ერთი მეორეს იმდენად, რომ შეიქმნა მოსაზრება, რომ პარხალის ბაზილიკა წარმოადგენს დირთ-კილისას ანუ ოთხთა ეკლესიის განმეორებას (სურ. 29, 30, 31, 32. 33, 34). ორივე ძეგლი სამნავიან ბაზილიკის ტიპს ეკუთვნის, ორსართულიანი შუა ნავით და ერთსართულიანი გვერდის ნავებით; შუა ნავს აფსიდი აქვს, რომლის აქეთ-იქით მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო; შენობის ყველა ფასადი შემკულია კამარებით[1].

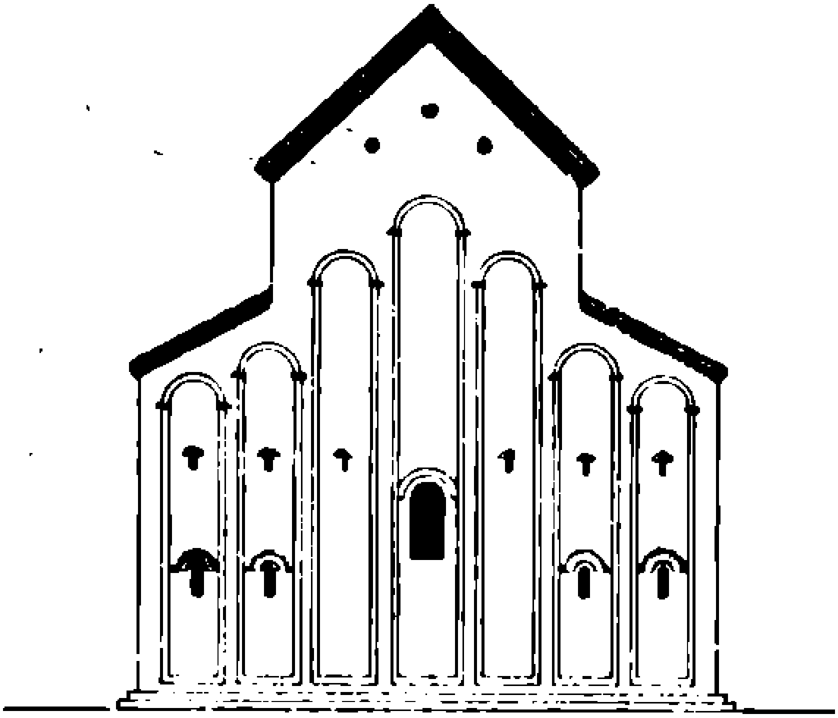
X საუკუნის ბაზილიკების შედარება უფრო ადრინდელი ხანის ბაზილიკებთან გვიჩვენებს, რომ X საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება VI ს. ნიმუშების განმეორებითა და პირის გადაღებით არ კმაყოფილდება. ახალ მოთხოვნილებათა შესაბამისად, ბაზილიკური ნაგებობის ტრადიციულ ტიპებში შეტანილია როგორც კონსტრუქციული, ისე დეკორატიული ხასიათის მრავალი არსებითი ხასიათის ცვლილება. IX—X სს. ბაზილიკებმა შეინარჩუნეს სამ ძირითად ნავად დანაწევრება, აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ წაგრძელება, შინაგანი სივრცის გამყოფი სვეტების ჯვრული ფორმა განაკვეთში, აღმოსავლეთი კედლის სისქეში დაფარული საკურთხევლის აფსიდი და სხვ.

მაგრამ ამასთან ერთად მათში ბევრია ახალი, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს არქიტექტურული ფორმების თვალსაზრისით. IX—X სს. ბაზილიკის შიგნით დასავლეთის მხარეს აგებულია პატრონიკე, რომელიც გააზრებულია როგორც შენობის მეორე სართული. ძლიერ

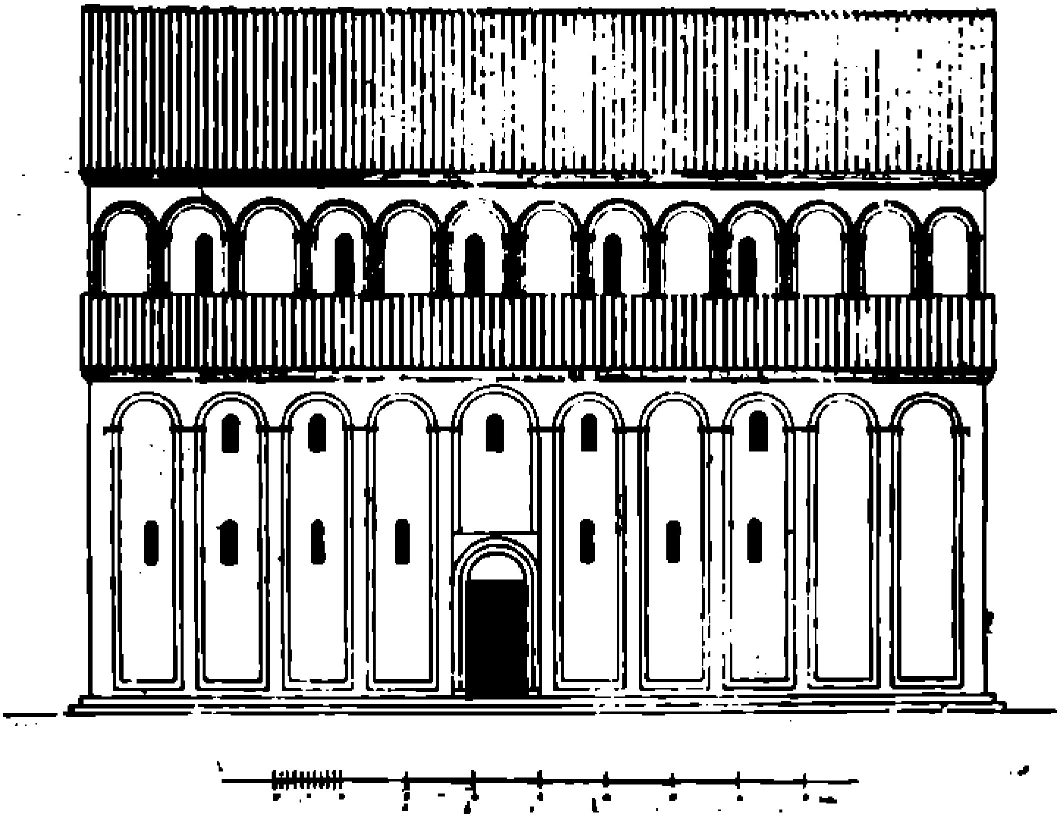
[1] Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 81-88, 90-99, табл. 115-128, 132-148



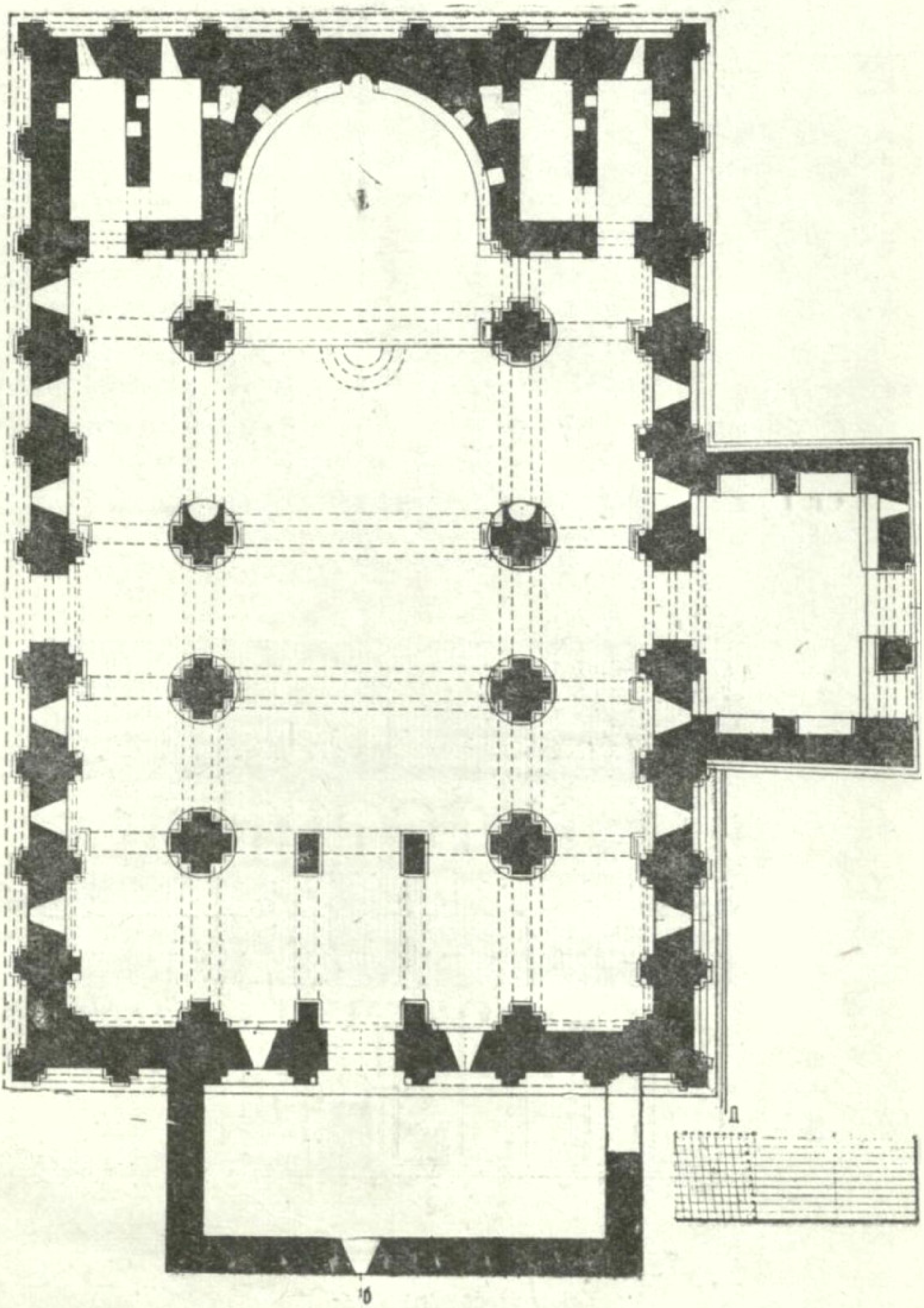
29 ოთხთა ეკლესია (დორთ-ქილისა), გეგმა



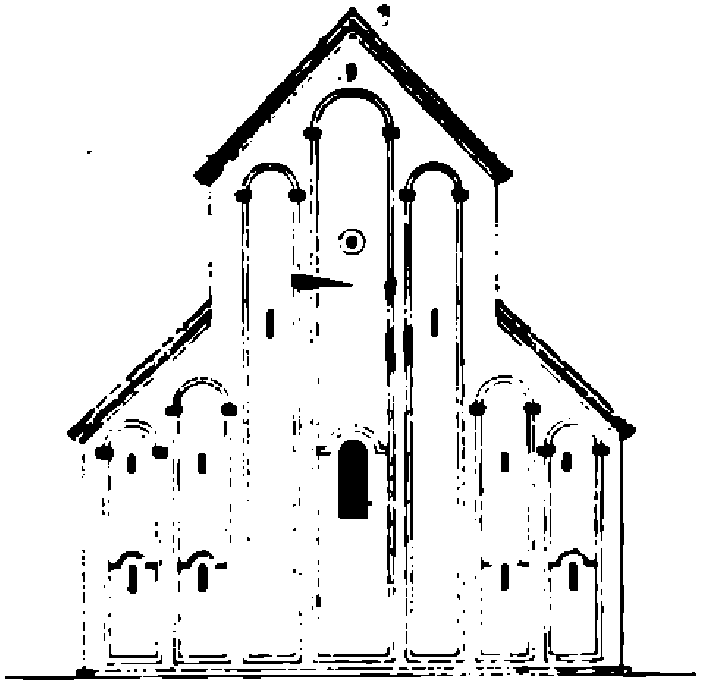
30 ოთხთა ეკლესია (დორთ-ქილისა). აღმოსავლეთის ფასადი



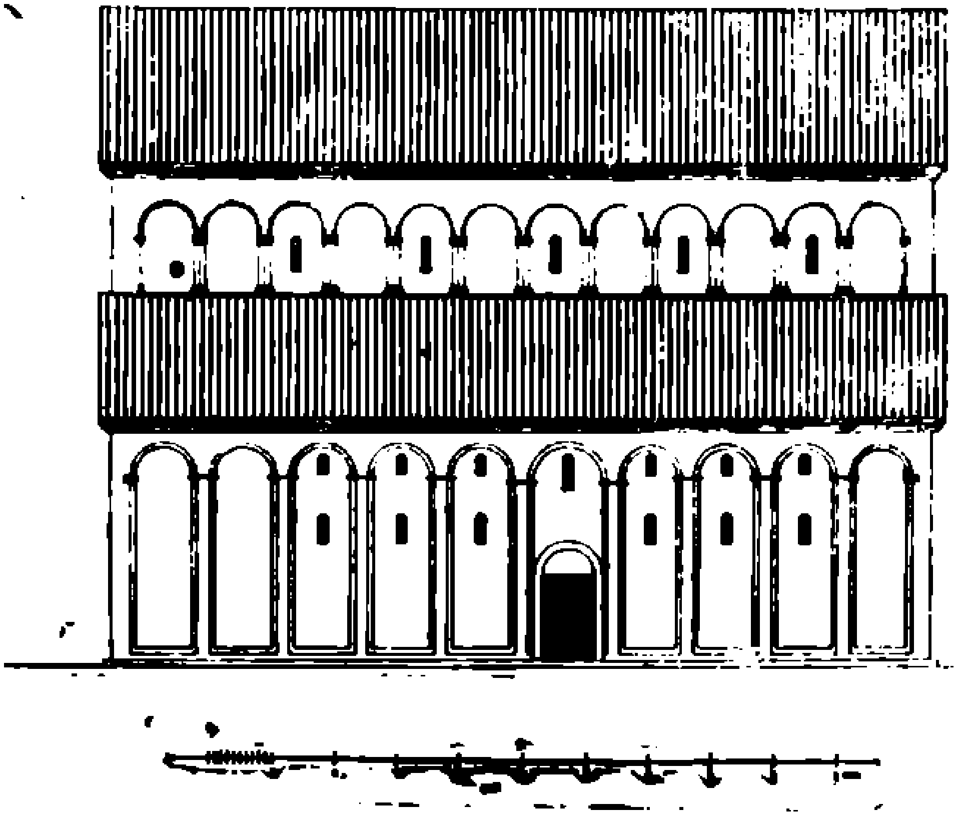
31 ოთხთა ეკლესია (დორთ-ქილისა), სამხრეთის ფასადი



32 პარხალი, გეგმა



33 პარხალი, აღმოსავლეთის ფასადი



34 პარხალი, ჩრდილოეთის ფასადი

შეიცავდა შენობის პროპორციები: შუა ნავი გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე გვერდის ნავები; წაგრძელებული, მაღალი პროპორციების ფასადები უფრო მკვეთრ, მკაცრ ფორმას იღებენ. ხუროთმოძღვარი დიდ ყურადღებას აქცევს ფასადების დეკორაციულ გაფორმებას. ყველა ფასადი შემკულია კამარებით, რომელთაც არა მხოლოდ დეკორაციული მნიშვნელობა აქვთ. კამარით შემოფარგლული კედლის სიბრტყე შეჭრილია ფასადის კედლის სიღრმეში, რაც გარკვეულ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს. ორმაგ კამარებს, რომლებიც აფორმებენ ამ შეღრმავებას, უჭირავთ კედლის ზედა ნაწილის პერანგი. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კედლები შემკულია შვიდი კამარით, რომელთაგან შუა ნავის კედელზე მოთავსებულია სამი მაღალი კამარა, გვერდის ნავებზე კი ორ-ორი მომცრო კამარა. კედლების შემკობა დეკორაციული კამარებით, რომლებიც ქართულ ხუროთმოძღვრებაში პირველად VIII—IX და XI ს. პირველ ნახევარში ჩნდება, ამ დროიდან ფართოდ ვრცელდება როგორც გარკვეული მხატვრული ხერხი საქართველოს შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებაში. სომხურ არქიტექტურაში კამარები ფასადზე სხვა მხატვრული გაფორმების წესს ემორჩილება. ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, განსაკუთრებით აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადების შემკობის დროს, სხვადასხვა სიმაღლის კამარები იხმარება. მათი ფორმა და სიმაღლე ეფარდება იმ არქიტექტურული სიბრტყის ფორმასა და ოდენობას, რომელსაც ისინი ამკობენ. ჩვეულებრივად კამარები შენობის შუა შემაღლებულ ნაწილზე გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე კამარები გვერდის ნავების კედლებზე; ცენტრში, ჩვეულებრივად, უმაღლესი კამარა თავსდება, გვერდის კამარები თანდათან დაბლდება. ამრიგად ქართულ ხუროთმოძღვრებაში შენობების ფასადების ბრტყელი ზედაპირის დეკორაციული კამარებით გაფორმების სისტემაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დინამიკის ელემენტია შეტანილი.

სომხურ არქიტექტურაში, ქართულისაგან განსხვავებით, კამარებს ყველა ფასადზე ჩვეულებრივად ერთიდაიგივე სიმაღლე და ოდენობა აქვთ, მათი განაწილება კედლის ბრტყელ ზედაპირზე მკაცრი სიმეტრიის კანონს და რიტმს ექვემდებარება.

ისტორიული მონაცემების მიხედვით დორთ-ქილისა (ოთხთა-ეკლესია) აგებული ყოფილა IX ს. სწორედ იმ დროს, როდესაც გრიგოლ ხანძთელის მოწაფეს საბანს განუახლებია იშხანი. ნაგებობის ძირითადი საშენი მასალა ყოფილა კვადრატული ფორმის დიდი აგური და რიყის ქვა. X ს. მეორე ნახევარში დავით კურაპალატს ტაძრის დასავლეთ ნაწილში აუშენებია პატრონიკე, შენობის კედლები შეუმოსავს თლილი ქვის პერანგით, ფასადები შეუმკია კამარებით. პარხალი აგებულია დავით კურაპალატის მიერ ოთხთა ეკლესიის მიბაძვით; იგი 973 წელს დამთავრებული ყოფილა[1]. საკურთხევლის აფსიდი ორივე ბაზილიკაში არის ნალისებური მოყვანილობის, საყრდენ კამარებს კი ისრისებური მოხაზულობა აქვთ. არქიტექტურულ ფორმათა მსგავსება არ გამორიცხავს მათ შორის არსებულ განსხვავებას, რომელიც მკაფიოდ ჩანს როგორც ფასადების გაფორმებაში, აგრეთვე ნაგებობათა ინტერიერში. ოთხთა-ეკლესიაში საყრდენ კამარათა სიმაღლე დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ თანდათან მატულობს, განსაკუთრებით ეს ემჩნევა მეოთხე კამარას, ხოლო მათი ქუსლების სიმაღლე, რომლებიც ებჯინებიან სვეტისთავებს, უცვლელი რჩება. ეს გარემოება შენობის ინტერიერს ანიჭებს დინამიკურობასა და სივრცულობას.

[1] Е. Такайшвили, op. cit., стр. 92. დავით კურაპალატი ამ დროს მაგისტროსის წოდებას ატარებდა.

პარხალში ვხედავთ ბურჯების ანალოგიურ განაწილებას, კამარათა განი იგივეა, რაც ოთხთა-ეკლესიაში. საყრდენ კამარათა სიმაღლე პარხალში იგივეა, მხოლოდ ორი პირველი კამარის ქუსლის სიმაღლე პარხალში გაცილებით მეტია, ვიდრე ყველაზე უფრო განიერი კამარისა. ეს გარემოება ინტერიერს ანიჭებს ერთგვარ მონუმენტურობას და სიმძიმეს. ოთხთა-ეკლესიაში შუა ნავის ორი მრუდე სარკმლის ღერძი მიმართულია საკურთხევლის აფსიდისაკენ და კარგად აშუქებენ მას, მიუხედავად იმისა, რომ მათ პილასტრები ჰფარავთ. პარხალში კი შუა ნავის ორი სარკმელი თავისი ღერძით მიმართულიარიან ინტერიერისაკენ, რის გამო საკურთხევლის აფსიდი მოქცეულია ჩრდილში. პარხალის ფასადები უფრო მაღალია, ვიდრე ოთხთა-ეკლესიის.

ძველი ბაზილიკებისაგან განსხვავებით ამ ტიპის ახალ ნაგებობებს ოთხთა-ეკლესიას და პარხალს, როგორც შუათანა, ისე გვერდის ნავებში, სარკმელთა დიდი რაოდენობა აქვთ ელინისტური ტიპის ბაზილიკების მსგავსად. ამრიგად, ბაზილიკური თემა განმეორებულია IX—X საუკუნეებში, ახალი სახით, ვინაიდან მრავალი არსებითი ხასიათის ცვლილება შეტანილი ნაგებობის კონსტრუქციაში და მხატვრულ გაფორმებაში.

ზემოთგარჩეული ბაზილიკების გარდა, X საუკუნეში ადგილი აქვს მცხეთის ჯვარის ტიპის ცენტრალურ-გუმბათიან ნაგებობის განმეორებას, ესეთია მარტვილის ტაძარი (ნახ. 35, ტაბ. 60). „მატიანე ქართლისა"-ის[1] ცნობით ეს ტაძარი აგებულია აფხაზთა მეფის გიორგი II მიერ (912—947); ზოგი მკვლევარი[2] არ სცნობს ქართულ მატიანეში მოცემული დათარიღების სისწორეს და, ძეგლის ანალიზის საფუძველზე მარტვილის ტაძარს იმავე ეპოქას აკუთვნებენ, რომელსაც მცხეთის ჯვარი ეკუთვნის. მარტვილის ტაძრის მხატვრულ-ისტორიული და კონსტრუქტული ანალიზი, რომელიც გულდასმით იქნა ჩატარებული გ. ჩუბინაშვილის მიერ და ნ. სევეროვის არქიტექტურული ანაზომების საფუძველზე, ადასტურებს, რომ თავდაპირველად ტაძარი წარმოადგენდა მცხეთის ჯვარის პირს. ახლა დაკარგული წარწერის თანახმად, რომელიც თავის დროზე გამოქვეყნებული იყო ბროსეს[4] მიერ, 996 წელს ბაგრატ III-ის (978—1014) დროს დასავლეთიდან ტაძრის ნართექსი მიუშენებიათ. გ. ჩუბინაშვილი მე-10 საუკუნეს მიაკუთვნებს არა მხოლოდ დასავლეთ ნართექსს, არამედ ტაძრის გადაკეთების ძირითად ფაქტებს, განსაკუთრებით ნაგებობის ჩასმას მოგრძო სწორკუთხედში, და აგრეთვე გუმბათის აგებას და გარეგანი კედლების გადაკეთებას[5].

ჩვენი დაკვირვებით ძეგლის პირველადი ფორმის დამმახინჯებელი გარეგანი კედლების წყობა დამახასიათებელია უფრო გვიანი ხანისათვის. გუმბათის დიამეტრს, მის შეფარდებას ყელის სიმაღლესთან, გუმბათის ყელის სარკმლების გარეგნულ გაფორმებას არაფერი საერთო არა აქვს X საუკუნის დათარიღებულ ძეგლებთან, რომლებსაც გუმბათი უცვლელად აქვს

[1] „მატიანე ქართლისაჲ" (იხ. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, გვ. 263)

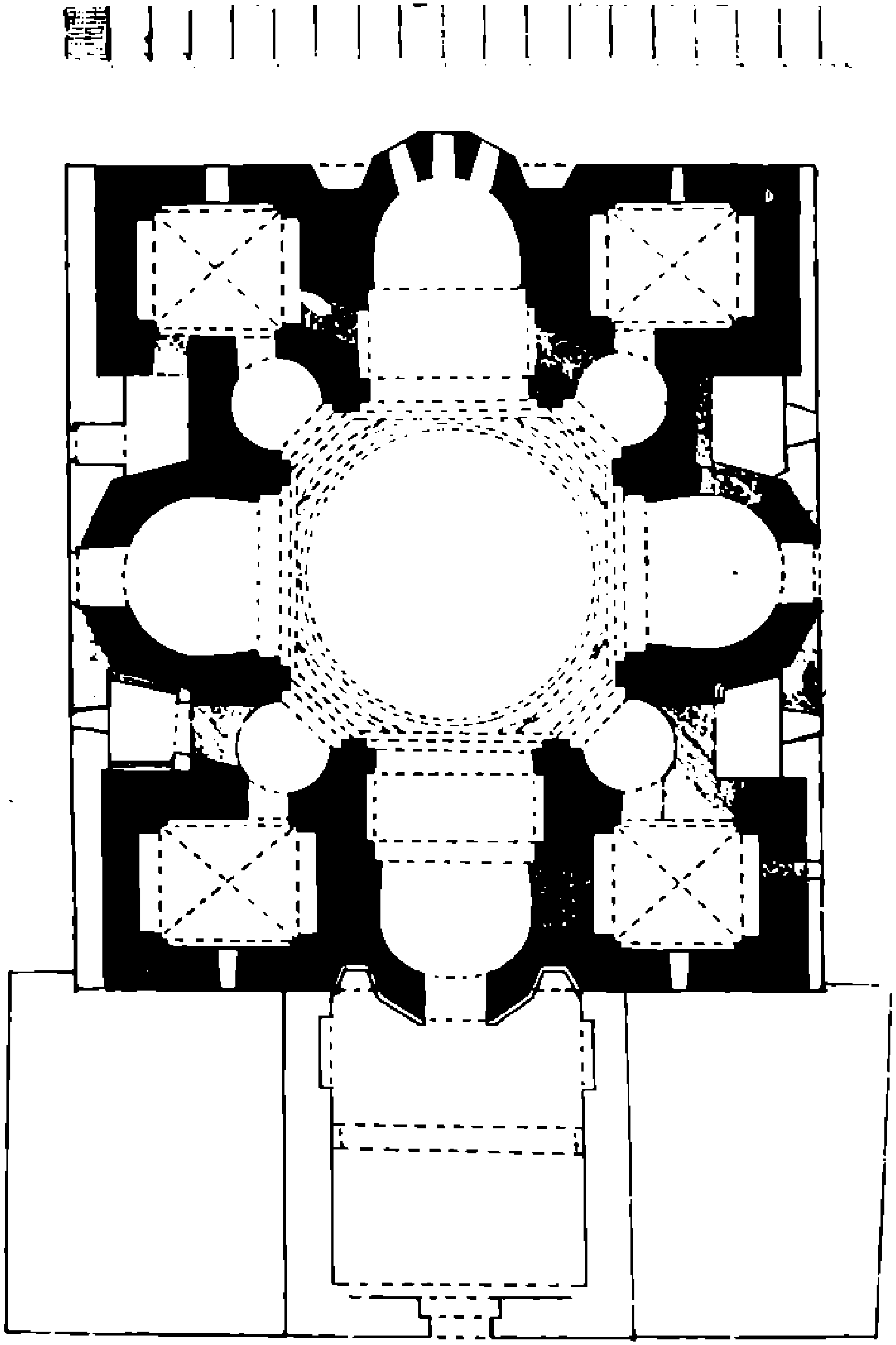
ე. ს. თაყაიშვილი, გვაუწყებს „აღაშენა საყდარი ქვითკირისა, შექმნა საეპისკოპოსოდ, და განაწესნა მუნ ნაწილთა სიმრავლითა წმიდათა მარტვლთათა", არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, გვ. 39-40, ძველი საქართველო, ტ. III, ტფილისი, 1913-1914.

[3] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, ტბილისი, 1936, გვ. 115-128.

Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Т. 1948, стр. 51-59.

[4] M. Brosset, Voyage archéologique, rapp. VII, p. 11-12.

[5] Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Т. 1948, стр. 51-59.



35 მარტვილი, გეგმა

შერჩენილი (ხახული, ოშკი სხვ.) ეს გარემოება გვაიძულებს მარტვილის ყველა ძირითადი გადაკეთება (გარდა ნართექსისა), მათ შორის გუმბათიც, XVI საუკუნის დომლეეს მივაკუთვნოთ.

თავისი სიდიდით მარტვილის ტაძარი ჯვარზე მცირეა, მისი გუმბათქვეშ სივრცე გაცილებით მცირეა მოცულობით და უფრო ვიწროა. გუმბათის დიამეტრი მარტვილში ტაძრის ძირითად მასებთან შედარებით უფრო მცირეა, ვიდრე ჯვარში. აფსიდი მარტვილში უფრო ვიწროა და ღრმა, ვიდრე ჯვარში, რის გამო მკლავებშორის მოქცეული კამერები ფართობით უფრო დიდია, ვიდრე ჯვარში.

გუმბათის ყელის კვადრატიდან მის წრეზე გადასვლისათვის მარტვილში ტრომპების მაგივრად გამოყენებულია ერთი-მეორეზე განლაგებული მცირე კამარების სისტემა, რაც განსხვავდება მცხეთის ჯვარის კონსტრუქციულად მკაცრ სისტემისაგან ფორმების სიმსუბუქითა და დინამიურობით და ანალოგიას პოულობს ტაოსკარში — X ს. ძეგლში.

მარტვილის ტაძრის ოთხსავე ფასადზე ჯვრის მკლავები მეტად არის წინ გამოწეული, ვიდრე მცხეთის ჯვარში, და მათ ხუთწახნაგოვანი ფორმა აქვთ (ჯვარში — სამწახნაგოვანი). მკლავებს შორის, ისევე როგორც ჯვარში, მოთავსებულია ნიშები, მაგრამ უფრო ღრმა, რამაც შესაძლებლობა მისცა ხუროთმოძღვარს გამოეყენებინა ჯვრის მკლავების ქიმების ხუთწახნაგოვანი გაფორმება შენობის ფასადებზე. ეს ნიშები მარტვილში გაცილებით დაბალია, ვიდრე ჯვარში და ამის გამო მკლავებშორის სადგომების კედლების ბრტყელი ზედაპირი ფასადზე არქიტექტურული თვალსაზრისით გაცილებით უკეთესად დაკავშირებულია აფსიდების ქიმებთან.

მარტვილის ორი მთავარი ფასადი: აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შემკულია რთული რელიეფური კომპოზიციების ფრიზით. ეს დეკორაციული ხერხი არსებითად განსხვავდება ადრინდელი ხანის ქართულ არქიტექტურაში მიღებულ რელიეფების განაწილების პრინციპისაგან. დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობის მქონე ცალკეული რელიეფური კომპოზიციების მაგივრად, რომელნიც მკაცრი სიმეტრიის კანონით განლაგდებოდა (რაც ძეგლის კონსტრუქციის სიმკვეთრეს ანიჭებს), მარტვილში სიუჟეტური კომპოზიციები მოცემულია დეკორაციული ზოლის ან ფრიზის სახით. ეს მხატვრული ხერხი დამახასიათებელია როგორც ქართული, ისე სომხური არქიტექტურისათვის დაწყებული X საუკუნიდან (ახტამარი და სხვ.).

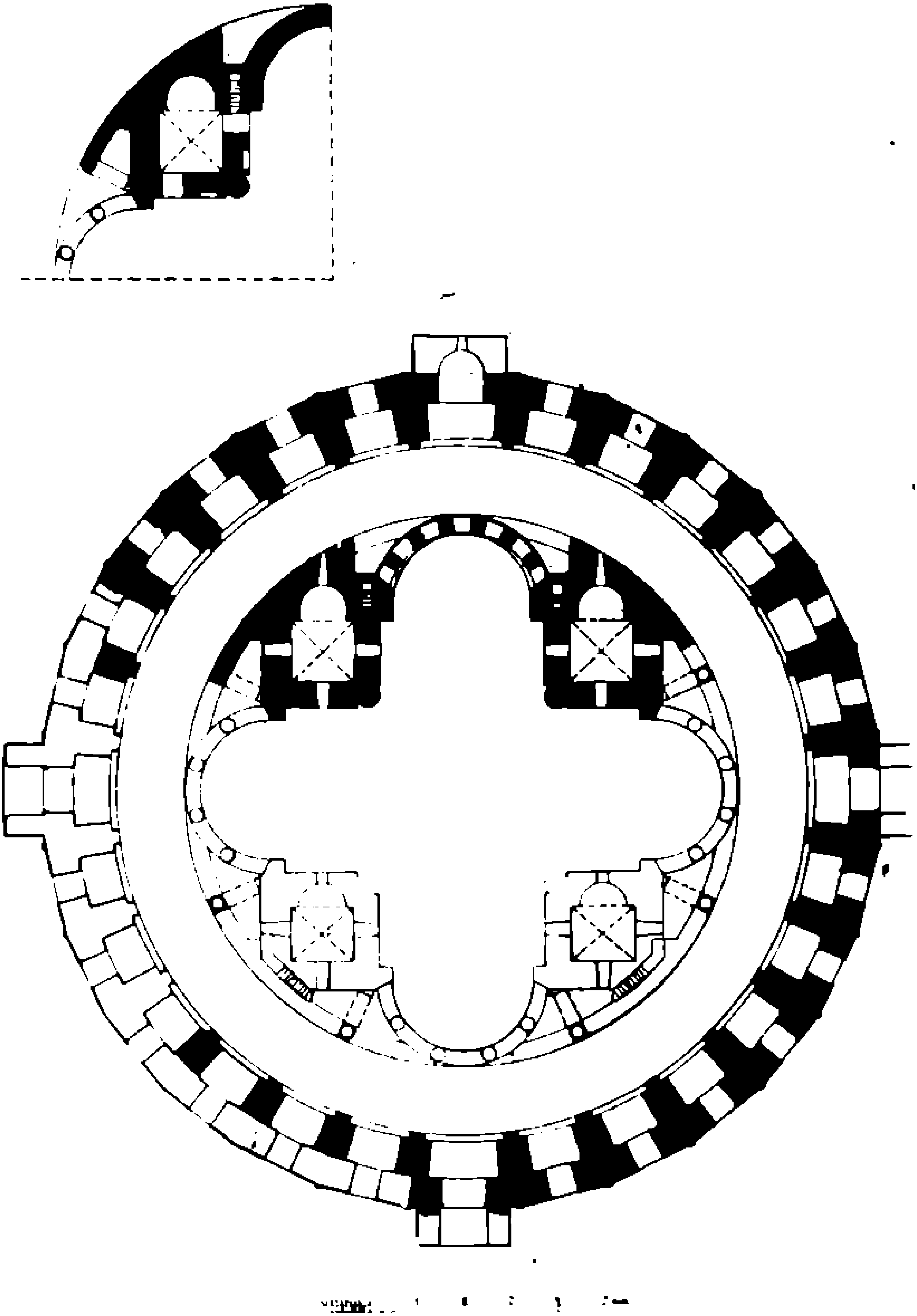
ამრიგად, მარტვილის ტაძრის პირვანდელი ნაგებობა კონსტრუქციულ და მხატვრულ თავისებურებათა მიხედვით, ზუსტად იმ ხანას მიეკუთვნება, რომელზედაც ქართული მატიანე „მატიანე ქართლისა" მიუთითებს, ე. ი. გიორგი II-ის ხანას (912—947)[1].

ამავე ხანაში ძველი ტაოს მხარეში (ოლთისის რაიონი) 881—926 წ. წ. ადრნერსე კურაპალატი აგებს მრგვალ სამსართულიან ტაძარს — ბანას[2]. მისი გეგმა წრეს წარმოად-

[1] აღსანიშნავია, რომ ბერძნულ წყაროებში (სიებში) საეპისკოპოსო ეპარქიების, რომლებიც არსებობდნენ დასავლეთ საქართველოში VII-X სს. მანძილზე (ს. ყაუხჩიშვილი, Georgica, ტ. IV, ნ. II თბილისი, 1952, გვ. 123-203) არსად მარტვილი—ჭყონდიდის საეპისკოპოსო მოხსენებული არ არის. ეს გარემოება ადასტურებს, რომ ამ ძეგლის დათარიღება VII ს. მცდარია. ნ. ბერძენიშვილი (იხ. Церкви типа Джвари, Т. 1948, გვ. 36-37) მატიანეს ცნობას „აღაშენა"-ს უმატებს „შემკობ", რაც არსებული ხელნაწერთა ტექსტით არსად დადასტურებული არ არის.

[2] Е. С. Такайшвили, Христианские памятники. МАК, вып. XII, М. 1909, стр. 88-117.

იხ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წელს, პარიზი, 1938, გვ. 19-28.



36 ბანა, გეგმა

ვენს, მასში ჩაწერილი ჯვრით, რომლის ოთხი აფსიდით მთავრდება (ნახ. 30. 31). გეგმით
იგი იშხანის (თორთუმის ხეობა) განმეორებაა, რომელიც აგებულია VII ს. პირველ ნახე-
ვარში. ბანა მოგვაგონებს იმავე ნ ე რ ს ე ს აღმშენებლის მიერ ომხეთში აგებულ ზვართნოცს და
გაგიკის ტაძარს, რომელიც ზვართნოცის გეგმით არის აგებული ანისში 1001 წელს, მაგ-
რამ უკანასკნელისაგან განსხვავდება უმთავრესად გუმბათის ქვეშ მოთავსებულ საყრდენი ბურ-
ჯების კონსტრუქციით, ზემო სართულის გეგმით და ზოგიერთი დეტალებით.

ტეტრაკონქის გრანდიოზული კომპოზიცია დერეფანის მსგავსი წრიული დიდი გარშე-
მოსავლით, პატრონიკენით, სვეტებზე აგებულ აფსიდებით საქართველოს და სომხეთის ხუ-
როთმოძღვრებაში ჯერ კიდევ ადრინდელ ხანაში წარმოიშვა. ამ საკითხის სავსებით გარკვე-
ვისათვის საჭიროა ქართული და სომხური არქიტექტურის ძეგლების მონოგრაფიული გამო-
კვლევა და სათანადო არქეოლოგიური გათხრები.

ამ ტიპის ქართული და სომხური ტაძრების დიდ მსგავსებასთან ერთად, რომელიც გან-
საკუთრებით ნაგებობათა გეგმას ეტყობა, აღსანიშნავია განსხვავებაც, რომელსაც ზოგჯერ
მეტად არსებითი ხასიათი აქვს. ეს ირკვევა ბანის ტაძრის არქიტექტურის გარჩევის დროს.

ბანა გეგმით წარმოადგენდა უზარმაზარი სიდიდის ტეტრაკონქს, პატრონიკენების სა-
ხით გაფორმებულ მკლავებშორისი კამერებით. თითოეული აფსიდის ქვემო ნაწილი გაჭრილი
იყო მრგვალ სვეტებზე აგებული კამარების რიგით; საკურთხევლის აფსიდში დაყენებული
იყო ექვსი სვეტი (ტაბ. 4,62), დანარჩენებში ოთხ-ოთხი. ტეტრაკონქს შემოვლებული ჰქონ-
და წრიული გარშემოსავლელი შემორკალული დერეფანის სახით (ტაბ. 64), რომელიც დიდ
სიმყარეს აძლევდა ნაგებობას.

ტეტრაკონქის მკლავებს შორის მოთავსებული კამერები, დამუშავებული იყო სამსართუ-
ლიანი პატრონიკენის სახით (ტაბ. 62), რომლებიც წარმოადგენენ შემაერთებელ რგოლებს
აფსიდებს შორის და ამავე დროს საიმედო ბურჯებს გუმბათის დასამაგრებლად. ჯვრის კუ-
თხეების ეს ოთხი საყრდენი, მათი სქელი კედლებით, ტაძრის ოთხ მთავარ ბურჯს წარმოად-
გენენ. ამრიგად, ამ კომპოზიციაში გუმბათი კედლების გარეგან ნაწილს ეყრდნობოდა. წრი-
ული გარშემოსასვლელი საჭირო იყო სიმყარის შესაქმნელად მთელი ნაგებობისათვის მისი
უზარმაზარი სიმაღლითა და გუმბათის გაბრჯენის ძალით. იგივე დანიშნულებას ემსახურე-
ბოდნენ აგრეთვე სამსართულიანი გუმბათისქვეშე ბურჯებიც, რომლებშიც მოთავსებული
იყო პატრონიკენები (ტაბ. 63, 64).

ტაძრის შინაგანი სივრცე განისაზღვრებოდა ცენტრში მოთავსებულ ყელიან გუმბათო-
ვანი გადახურვით, რომელიც დიამეტრში 9 მეტრს აღემატებოდა, და ჯვრის ოთხი თანაბა-
რი სიდიდის მკლავით, რომელთა სიმაღლე ორნახევარჯერ აღემატებოდა სიგანეს.

სინათლის მთავარ წყაროს გუმბათი წარმოადგენდა. გუმბათქვეშ სივრცე ტეტრაკონქის
ცენტრს აკავშირებდა კუთხის კამერებთან და გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ჰქმნიდა. წრიუ-
ლი გარშემოსავლელის ფასადები კამარებით იყო შემკული.

ბანის კონსტრუქციული თვალსაზრისით ბევრი არსებითი გაუმჯობესება ახასიათებდა:
ის კარგად იყო დაცული ჯერ კიდევ ასი წლის წინ და დაიქცა მტრის ხელით; საქართვე-
ლოს და სომხეთის ამავე ტიპის ნაგებობები (იშხანი, ზვართნოცი, მეფე გაგიკის ტაძარი)
კი დაიშალა აგების ცოტა ხნის შემდეგ. ამ ნაგებობაში თავიდანაა აცილებული ყველა სუს-
ტი კონსტრუქციული ელემენტები, რომლებმაც თავი იჩინეს იშხანსა და ზვართნოცში. სომ-
ხეთის X ს. მხატვრული კულტურის გასაგებად საჭიროა აღინიშნოს ერთეულ სიძველისა-

კენ დაბრუნება და არქიტექტურული პირის შესრულების სიზუსტე, რაც ცხადად ჩანს მეფე გაგიკის ტაძრის მაგალითზე. მხოლოდ დეკორაციული დეტალების გადმოცემაში უშვებს ხუროთმოძღვარი სიახლეს, შეაქვს ახალი მოტივები.

ბანის ხუროთმოძღვარმა გააუმჯობესა, უფრო მეტი სიმყარე მისცა წრეში ჩაწერილ ტეტრაკონქის კონსტრუქციას: დიდი სვეტების მაგივრად, რომლებსაც უშუალოდ ეკროდა გვერდის აფსიდები, გუმბათის ქვეშ კვადრატის კუთხეებში გამოყო საყრდენები—ბურჯები, რომლებშიაც მოათავსა სამსართულიანი პატრონიკენი. ამასთანავე შიგნით დააგრძელა ტეტრაკონქის მკლავები, რომელთა აფსიდები იმგვარად ეკვრის გუმბათისქვეშე საყრდენების კედლებს, რომ ბემას ჰქმნიან. ამის შედეგად შეიცვალა შეფარდება გუმბათის დიამეტრსა და ტეტრაკონქის მკლავების სიგრძეს შორის. ყოველივე ამის გამო, ბანა, კონსტრუქციული თვალსაზრისით, წარმოადგენს ყველაზე თვალსაჩინო და სრულქმნილ წრეში ჩაწერილ ტეტრაკონქს.

ბანის ტაძრის აგების ხანის შესახებ ჩვენ გვაქვს ისტორიკოს სუმბატ დავითის ძის მოწმობა: „და ამან ადარნასე (881—923), ძმამან დავით მოკლულისამან, აღაშენა ბანა, კელითა ვვრიკე ბანელისათა, რომელი იგი იქმნა პირველ ეპისკოპოს ბანელ"[1].

აღნიშნული ტიპის ადრინდელი ძეგლების კონსტრუქციის ნაკლოვანებათა გათვალისწინების და ბემების საშუალებით აფსიდების დაგრძელების შედეგად შეიქმნა შინაგანი სივრცის ორგანიზაციის ახალი პრინციპი, რომელიც მხოლოდ X საუკუნეში ჩნდება. გ. ჩუბინაშვილი ბანას VII საუკუნით ათარიღებს[2].

ამრიგად შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება დასაწყისში იმეორებს, ზოგჯერ გრანდიოზული სიდიდით, ეპოქის ახალ მოთხოვნილებებთან შეფარდებულ ძველ ფორმებს. ამასთანავე ნაწილობრივ გამოყენებული იყო ცალკეული პროვინციების არქიტექტურის მიღწევები, ძველ ფორმებთან ერთად «ლდგ» აგრეთვე ძველი დეკორაციული მოტივებიც, მაგრამ ეს მხოლოდ უკანასკნელი ცდა იყო: ისინი არ შეიძლება შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების განვითარების შემდეგი ეტაპის ნიმუშად ვთვლიდეთ. შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება სხვა გზით მიიმართება; ახალი ამოცანები თავის გამოხატულებას ახალ არქიტექტურულ კომპოზიციებში პოვებენ.

ადრინდელი ხანის ხუროთმოძღვართა წინაშე დასახულ ამოცანებმა განსაკუთრებით გუმბათის პრობლემამ, რომელშიც ძველი არქიტექტურის დედააზრი და შინაარსი იყო ჩაქსოვილი, სიმწვავე დაკარგა. კონსტრუქციული თვალსაზრისით, შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებას ახასიათებს გუმბათის დიამეტრის შემცირება, მისი ყელის სიმაღლის ზრდა, რის გამო გუმბათი სისუბუქეს ღებულობს და ნაგებობის კომპოზიციაში დომინანტის ფუნქციას კარგავს. ტრომპების მაგიერად, რომლებიც ასე მდიდრად და მრავალფეროვნად იყო წარმოდგენილი ადრინდელ ხუროთმოძღვრებაში, კოვზისებრი ტრომპები შემოდის ხმარებაში, რომლებიც თავის ფორმით პანდანტივებს მოგვაგონებს. გუმბათი ემყარება ოთხ სვეტზე და საკურთხევლის აფსიდის გვერდის აფსიდებისაგან გამომყოფ კედლების შვერი-

[1] ე. თაყაიშვილი, სამი ისტორიული ქრონიკა, თბილისი, გვ. 116 და იმავე ავტორის, სუმბატ დავითისძის ქრონიკა, თბილისი, 1949, გვ. 65.

[2] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1936, გვ. 176. ექ. თაყაიშვილი გ. ჩუბინაშვილის დათარიღებას არ იზიარებს (იხ. მისი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში, პარიზი, 1938, გვ. 24-28).

ლებს. ტაძრის დასავლეთი ნაწილი ერთგვარად გრძელდება. შენობის გარეგანი კედლების დეკორატიული დამუშავება სხვა პრინციპებს ემყარება. იგი კარგავს სიმკაცრეს, უფრო და უფრო მდიდარი და ცხოველხატული ხდება და საკუთარ მხატვრულ ხერხებს ქმნის.

ეს ცვლილებები ქართულ ხუროთმოძღვრებაში მხოლოდ ზოგადად შეეფარდება ბიზანტიურსა და სომხური არქიტექტურის განვითარების საერთო მელელობას. ახალი ფორმების განვითარება პარალელურად მიმდინარეობდა და, თუ ვილაპარაკებთ ბიზანტიურ ხუროთმოძღვრების გავლენის შესახებ ქართულზე, იძულებული ვიქნებით შევეხოთ მხოლოდ ცალკეულ დეტალებს. მაგალითად წმინდა ტრომპების მაგივრად ჯერ იხმარება ტრომპიდან პანდანტივზე გარდამავალი ფორმები, შემდეგ კი, ცოტა უფრო გვიან XI საუკუნიდან გაბატონებულია პანდანტივების სისტემა. მაგრამ ამ ფაქტში მაინცდამაინც არ შეიძლება განვსჯვრიტოთ ბიზანტიური არქიტექტურის უშუალო გავლენა ქართულზე; ეს მოტივი ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ აფხაზეთის ხუროთმოძღვრების მეშვეობით აითვისა, ვინაიდან აფხაზეთში შედარებით უფრო ადრე იწყება პანდანტივების სისტემის გამოყენება.

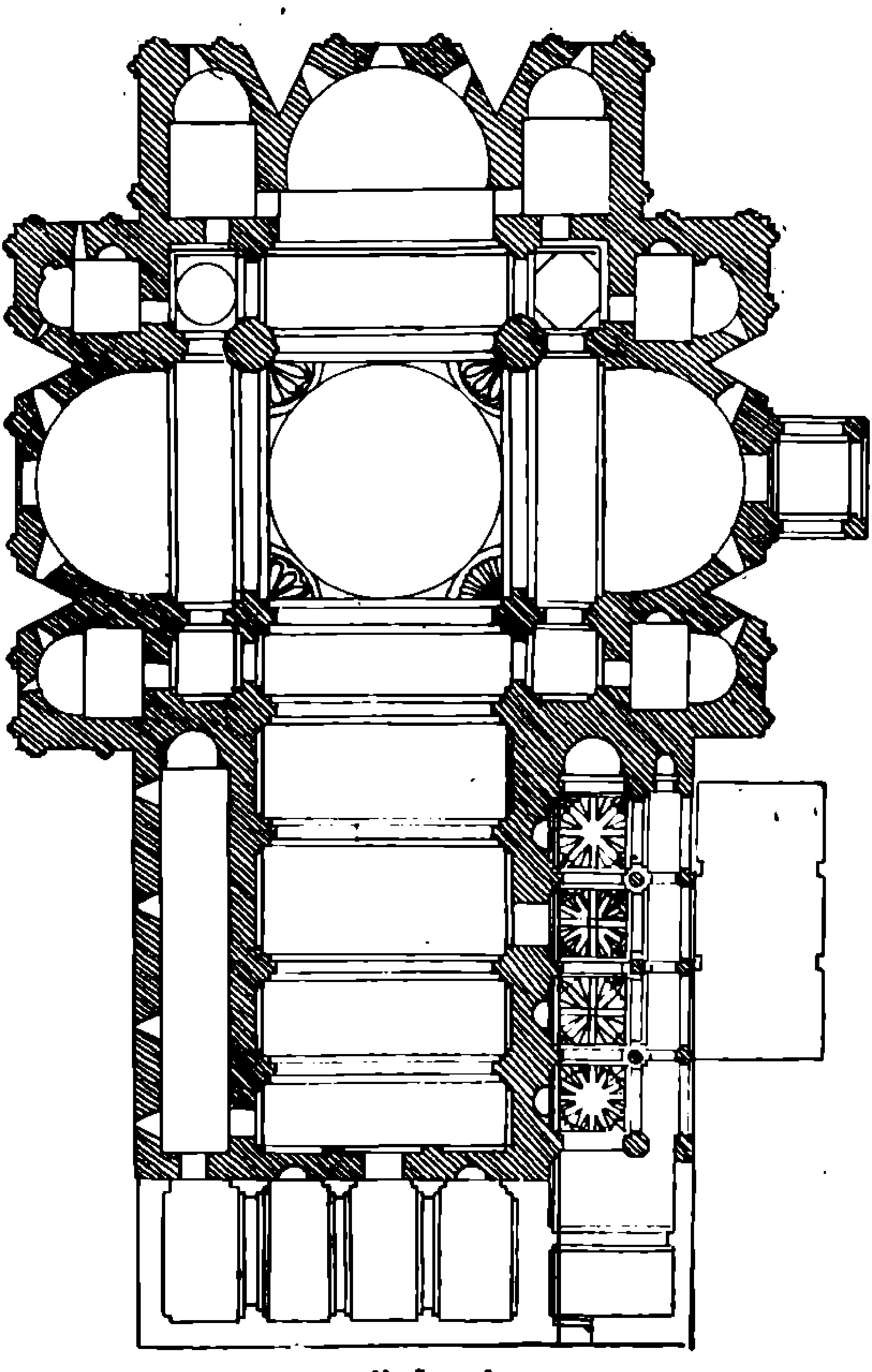
დანარჩენში ქართული ხუროთმოძღვრება სავსებით დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს. ეს იმ ძეგლებსაც კი შეეხება, რომელთა ცალკეული დეტალები თითქოს ბიზანტიური გავლენის შესახებ მოწმობენ. მაგრამ მთლიანად არქიტექტურული გააზრების ორიგინალობა იმდენად მკვეთრადაა გამოსახული ქართულ არქიტექტურაში, რომ საჭირო არ არის ამ დეტალებზე შეჩერება.

* * *

თორთუმის ხეობაში საქართველოს ძველ პროვინციაში—ტაოში 961 წ. დამთავრდა ოშკის საკათედრო ტაძრის მშენებლობა[1]. იგი წარმოადგენს ქართული არქიტექტურის თვალსაჩინო ნაწარმოებს, რომელიც სავსებით ასახავს იმ მხატვრულ მიმდინარეობას, რომელიც წარმოიშვა ჩვენში მეათე საუკუნის პირველ ნახევრის დასასრულს. ტაძარი შედარებით კარგად არის დაცული (ტაბ. 57, 58). შენობას აქვს მოგრძო ჯვრის მოყვანილობა, ჯვარედინზე ოთხ ბურჯზე ამოყვანილია გუმბათი (ნახ. 38); ჯვრის თვითეულ მკლავს, დასავლეთის მკლავის გარდა, აქვს აფსიდი; თვითეულ აფსიდს ორივე მხრიდან მიშენებული აქვს მცირე მოცულობის კამერები, რომელთაც აგრეთვე აქვს აფსიდები. შენობის ფასადზე სამივე მხრიდან მოთავსებულია ღრმა ნიშები, რომლებიც ტეტრაკონქის ძირითად მკლავებს მკვეთრად გამოყოფენ გვერდით მოთავსებულ კამერებისაგან (ტაბ. 58).

გუმბათი ოშკის ტაძრისა ეყრდნობა დაბალ წახნაგოვან ყელს; გარდასვლა კვადრატიდან წრეზე მოცემულია ტრომპების სისტემით. ტაძარს სამხრეთიდან მიშენებული აქვს ღია კარიბჭე (ტაბ. 57), რომლის შუაში დატანებულია შესასვლელი ტაძრის დასავლეთ ნავში. ჩრდილოეთის მხრიდან მთავარ ნავს მიშენებული აქვს დახურული, ორსართულიანი კარიბჭე, რომელიც შეესაბამება სამხრეთ კარიბჭეს. ზედა სართული ამ ნაგებობის წარმოადგენს პატრონიკეს, რომელსაც აქვს მაღალი სარკმლები მიმართული შუა ნავისაკენ. შესასვლელი კარი მოთავსებულია ტაძრის დასავლეთ კედელში. მეორე შესასვლელი დატანებულია მთავარი

[1] Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Т. 1952 стр. 46-54,



38 ოშკი, გეგმა

ნაის ჩრდილოეთ კედელში. საკურთხევლის აფსიდი დაკავშირებულია სამკვეთლოსთან და სალაროსთან კარის საშუალებით. საკურთხევლის აფსიდში მოთავსებულია სამი სარკმელი.

შენობის პერანგი თლილი ქვის მჭიდრო წყობით მთლიან მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს (ტაბ. 57). ტაძარი შემკულია ქტიტორთა რელიეფური ქანდაკებით, რომელიც განაწილებულია შენობის სამხრეთ ფასადზე ზუსტად სალაროს სამხრეთ კედელზე. აქ გამოსახული არიან: დავით მაგისტროსი (+1001 წ.), ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი (+966), ადარნასე III კურაპალატის (+961) ძენი; ორივე პირი გამოსახულია კვადრატული ფორმის შარავანდედით „ვედრების" კომპოზიციის ორივე მხარეს. „ვედრების" კომპოზიციაში მაცხოვარს, ღმრთისმშობელსა და იოანე ნათლისმცემელს აქვთ მრგვალი შარავანდედი (ნიმბი). ცნობილია, რომ კვადრატული მოყვანილობის შარავანდედი (ნიმბი) ელინისტურ ეგვიპტის ხელოვნებაში წარმოიშვა და გავრცელებული იყო რომის ხელოვნებაში. იოანე დიაკონის[2] მოწმობით კვადრატული მოყვანილობის ნიმბი ამკობდა პორტრეტებს, შესრულებულებს გამოსახული პირების სიცოცხლის დროს [1], ოთხკუთხე ნიმბები ბიზანტიურ ხელოვნებაში უცნობია. ოშკის რელიეფებზე ოთხკუთხე ნიმბის გამოყენება, როგორც მართებულად შენიშნული აქვს დ. პ. გორდეევს[3], გვაძლევს საშუალებას ზუსტად დავათარიღოთ ოშკის ტაძრის აგება. დიდი საამშენებლო წარწერის თანახმად, აგრეთვე ისტორიული პირების სახელების წარწერების მიხედვით, ოშკის ტაძარი აშენებულია ადარნასე III კურაპალატის (945—961) შვილების—დავით მაგისტროსისა და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის მიერ ჯერ კიდევ მამის სიცოცხლეში. ტაძრის აგებას ხელმძღვანელობდა გრიგოლ ოშკელი, ცნობილი მწერალი და მთარგმნელი საღვთისმეტყველო ლიტერატურის ქართულ ენაზე[4]. ტაძრის სამხრეთ კარიბჭის ერთ სვეტზე გამოსახულია გრიგოლ ოშკელი მუხლმოყრილი ვედრების პოზით. ამავე სვეტზე დაცულია წმ. ნინოს რელიეფური ქანდაკება ვედრების პოზაში, რომელიც წარმოადგენს საქართველოს განმანათლებლის პირველსა და ამავე დროს უძველეს გამოსახულებას. ტაძარი მოუხატავთ ფრესკებით 1036 წ. თანახმად წარწერისა, რომელიც დაცულია საკურთხევლის მოხატულობის არშიაზე[5].

ტაძრის კედლები დაფარულია მრავალრიცხოვანი ისტორიული წარწერებით, რომლებიც გულდასმით შესწავლილია და გამოქვეყნებული ე. თაყაიშვილის მიერ. მათ შორის მეტად საყურადღებოა დიდი საამშენებლო წარწერა ფრესკული წესით შესრულებული, რომელიც დაწვრილებით გვიამბობს, მშენებლობის ორგანიზაციულ და ნივთიერ საშუალებათა შესახებ[6].

ოშკის ტაძარს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში; იგი მეტად სრული სახით ახასიათებს ტაო-კლარჯეთის სკოლის მხატვრულ მიღწევებს არქიტექტურის დარგში. ნაგებობის დიდი ზომა, საარქიტექტურო ფორმის მონუმენტურობა, ტრიკონქის სამი მკლავის მხატვრული გაფორმების ერთი და იგივე სისტემა, გუმბათის მოთავსება ჯვარედინის ოთხ ბურჯზე, დეკორაციული კამარების გამოყენება შენობის ფასადების მხატვრულ გაფორმე-

[1] В. Ф. Грюнейзен, Египто-эллинистический портрет и средневековые портреты Рима. „Христианский Восток", вып. 1, СПБ, 1912, стр. 220-236

[2] В. Ф. Грюнейзен, op. cit. стр. 230-231.

[3] Бюллетень Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, № 5, 1929. стр. 3.

[4] კ. კეკელიძე, ქართული მწერლობის ისტორია, I, თბილისი, 1931 გვ. 149-150.

[5] Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 52, табл. 78.

[6] Е. Такайшвили, op. cit., стр. 57-61

ბაში, აქცენტირება სამკონქიანი კომპოზიციის ფასადებზე, სარკმელთა ჩარჩოების და წარბების მოჩუქურთმება, შენობის მორთულობაში აფერადების გამოყენება, დამახასიათებელი ნიშნებია ოშკის ტაძრის, როგორც სრულყოფილი ხელოვნების ნაწარმოებისა.

აღმოსავლეთის, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხატვრული გაფორმება სავსებით ერთნაირია. მაგრამ სამხრეთის ფასადის მხატვრული სახე უფრო მდიდარია შემკულობის მხრივ, ვინაიდან იგი მთავარ ფასადად ითვლებოდა; შესასვლელი სამხრეთიდან წარმოადგენს ლამაზად გაფორმებულ კარიბჭეს, რომელსაც ამშვენებს ღია კამარები და მოხდენილი პროპორციები; აღმოსავლეთის, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებს სამკონქიანი ნაგებობისა აქვს ორ-ორი ღრმა ნიში, რომლებიც ფასადებზე მთავარ აფსიდს გამოყოფენ მცირე აფსიდებისაგან და ამავე დროს კონსტრუქციული თვალსაზრისით სიმსუბუქეს ანიჭებენ კედლის მასივს. გარდა ამისა ნიშებს ფასადების გაფორმებაში დიდი მხატვრული მნიშვნელობა აქვთ. ნიშების თავი ყველა ფასადზე, გარდა ჩრდილოეთის, შემკულია ღარისებრი დეკორით, რომელიც აფერადებულია სალებავებით თეთრად, ლურჯად და წითლად. ორმაგი კამარების განაწილების სისტემა შენობის ფასადებზე ემორჩილება ერთ მხატვრულ პრინციპს. შუა ნავს ფასადზე ამკობს სამი კამარა, რომელთაგან შუა უფრო მაღალია, ვიდრე განაპირა კამარები. გვერდის ნავები შემკულია თითო კამარით, რომლებიც უფრო დაბალია, ვიდრე შუა ნავის გვერდის კამარები. ამრიგად ოშკის ტაძრის ფასადების კამარებით გაფორმების მხატვრული პრინციპი სავსებით იგივეა, რაც ცნობილია ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურის სხვა ძეგლებზე. კამარებს აქვთ სვეტისთავები და კვარცხლბეკები; ყველა ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში გვხვდება ორმაგი კამარები. შიდა კამარას აქვს ბრტყელი პროფილი, გვერდისას კი მომრგვალებული ფორმა. კამარებს უკვე დაკარგული აქვს კონსტრუქციული მნიშვნელობა, კედლის პერანგის სიმძიმეს აღარ იჭერენ, მათ არსებითად წმიდა დეკორაციული მნიშვნელობა აქვთ, კედლის არე, რომელიც მოქცეულია კამარათა შორის, არ არის ჩაღრმავებული, რაც მიღებული იყო უფრო ადრინდელი ხანის ძეგლებში. ოშკის მთავარი ნავის შუა კამარის არეზე მოთავსებულია სარკმელი, რომლის თავზე მოთავსებულია ლამაზად მოჩუქურთმებული წარბი ნახევარ წრის მოყვანილობის, რომლის ჰორიზონტალური ქუსლები ებჯინება კამარას. შენობის სამხრეთის ფასადი გამოირჩევა თავის მორთულობის სიუხვით. შუა კამარის არეს ამკობს ლამაზად გაფორმებული კარიბჭე, რომელიც წარმოადგენს მთავარ შესასვლელს შენობაში. კარიბჭის ზემოთ მოთავსებულია დიდი სარკმელი, რომელიც მოჩარჩოებულია შესანიშნავი ჩუქურთმით. სარკმლის ზემოთ, თანახმად დეკორის ახალი წესისა, მოთავსებული, რკალისებური წარბი ჰორიზონტალური ქუსლებით, რომლის მორთულობაში ჩაქსოვილია ცხოველთა რელიეფური გამოსახულებანი. წარბის ქვემო არეზე კარგად დაცულია მარაოსებრი ორნამენტი, რომელიც შესრულებულია სალებავებით. წარბის ზემო არეზე მოთავსებულია არწივის რელიეფური გამოსახულება, რომელსაც კლანჭებში ყავს კურდღელი. ამ რელიეფის ზემოთ გამოსახული არიან მთავარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი.

დასავლეთის ფასადი შემკულია ორმაგი სარკმლით, რომელსაც შუაზე ჰყოფს სვეტი. სარკმელი ლამაზად მოჩუქურთმებულია; შუა სვეტის ზემოთ მოთავსებულია სვიმეონ მესვეტის გამოსახულება. სარკმლის მხატვრულ გაფორმებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მოჩუქურთმებულ წარბს და მის ქვემოთ მოთავსებულ მარაოსებრ ორნამენტს, რომელიც შესრულებულია სალებავებით.

შენობის მხატვრულ გაფორმებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სამხრეთ კარიბჭეს, რომელიც მიშენებულია ტეტრაკონქის დასავლეთ მკლავს მთელი სიგრძით. კარიბჭეს შეადგენს ოთხი მცირე ზომის მხატვრულად გაფორმებული ღია კამერები, რომლებიც უერთდებიან ერთიმეორეს ღია კამერებით და გადახურული არიან ორკალთიანი სახურავით. თითოეულ მათგანს დასავლეთ მკლავის სამხრეთ კედელში აქვს მცირე ზომის აფსიდი, გარდა მეორე კამერისა, რომელსაც სწორედ ამ ადგილას დატანებული აქვს შესასვლელი კარი; განსაკუთრებით მორთულ-ჩუქურთმებულია თითოეული კარიბჭის კამერის თაღი. აღსანიშნავია რომ მხატვრულად დეკორირებული კარიბჭე ქართულ ხუროთმოძღვრებაში პირველად გვხვდება ოშკის ტაძარში; XI საუკუნიდან, განსაკუთრებით ბაგრატ III (976—1014) მეფობიდან მხატვრულად გაფორმებული კარიბჭეები მეტად გავრცელდა ქართულ არქიტექტურაში; ტაძრის სამხრეთ ფასადის გაფორმებაში მას მიენიჭა მთავარი როლი XI საუკუნიდან XVI ს. ჩათვლით.

გუმბათის ყელი მონუმენტურია, მისი სიმაღლე უდრის 6,4 მეტრს, ხოლო ფუძის რადიუსი შიგნიდან შეადგენს 5,66 მტ. ოცდაოთხწახნაგოვანი გუმბათის ყელის გაფორმებაში გრეხილი სვეტებზე დამყარებული კამარები შეადგენენ დეკორის მთავარ ელემენტს. გრეხილი სვეტები შენობის მორთულობაში პირველად ოშკის ტაძარში გვხვდება. საარქიტექტურო დეტალების მორთულობაში ფართოდ გამოიყენა პოლიქრომიის წესი (შეღებვის), რომელიც შემჩნეულია ცხოველთა რელიეფების გამოსახვაშიც, მარაოსებრი მოტივის გამოყენება საკმლის წარბის ქვემოთ, პირველად გვხვდება ოშკის ტაძარზე.

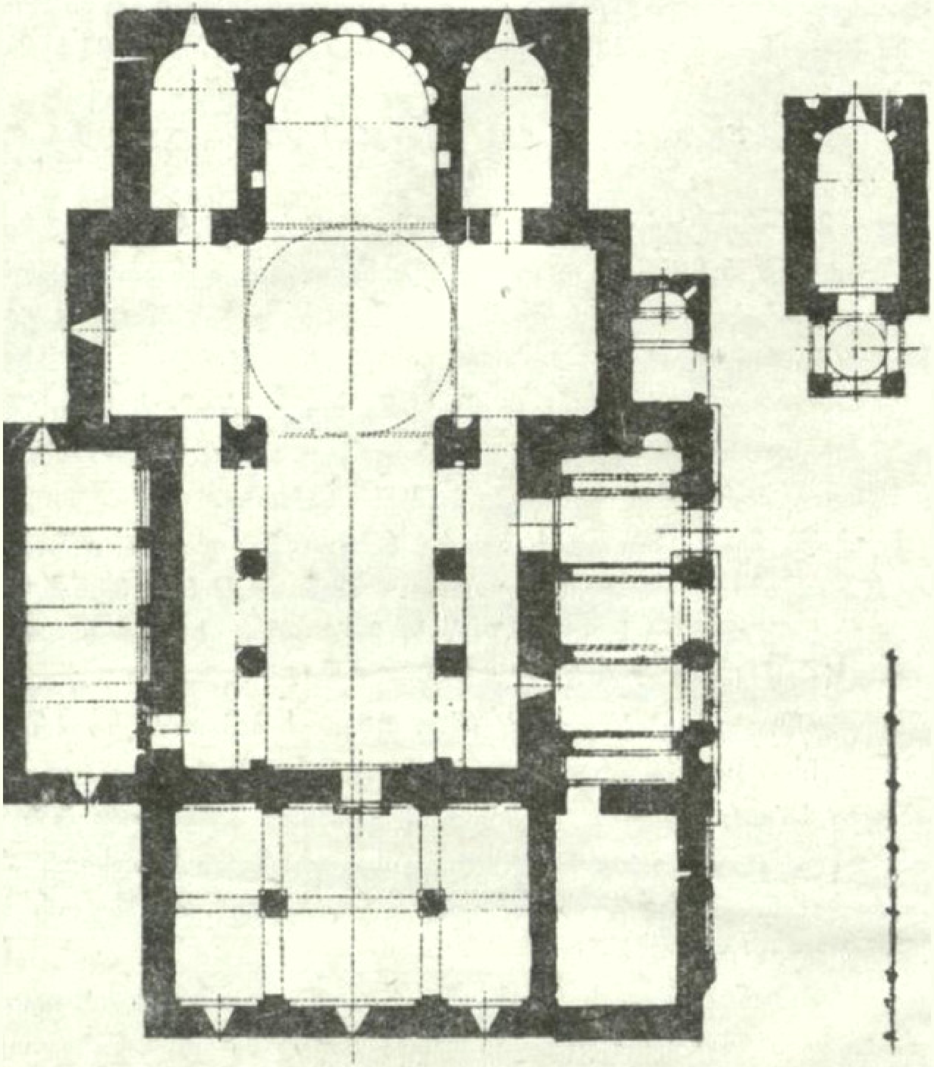
თორთუმის ხეობაში მეათე საუკუნის მეორე ნახევარში დავით კურაპალატმა ააგო მატიანე ქართლისა-ის ცნობით[1] ხახულის ტაძარი: „ამან აღაშენა მონასტერი და საყდარი ღმრთისა, წმიდა ეკლესია ხახულისა". X-XII სს. მანძილზე ხახულის ტაძარი ქართული ფეოდალური კულტურის დიდ კერას წარმოადგენდა[2]. შენობა ეკუთვნის ჯვარის სახის ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძრების ჯგუფს (ნახ. 39), სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადებზე შენობის მკლავებს აქვთ სწორკუთხედის მოყვანილობა. სამკვეთლო და სალარო არ არიან დაკავშირებული საკურთხევლის აფსიდთან. გუმბათი აღმოსავლეთის მხრიდან ეყრდნობა კედლის მომრგვალებულ ბოლოს, რომელიც საკურთხევლის აფსიდს ამიჯნებს სამკვეთლოსაგან და სალაროსაგან. დასავლეთის მხრიდან გუმბათი ეყრდნობა ორ ბურჯს, რომელთა კედელში დატანებულია თითო ნიში.

გადასვლა კვადრატიდან გუმბათის წრეზე შესრულებულია კონუსისებური ტრომპების საშუალებით. საკურთხევლის აფსიდის კედლის ქვედა ნაწილში დატანებულია ცხრა საკმაოდ მაღალი ნიში. აღმოსავლეთ ფასადზე ნიშები აღარ არის. ტაძარს სამხრეთიდან მიშენებული აქვს ღია კარიბჭე, რომლის ჩრდილოეთ კედელში მოთავსებულია შესასვლელი კარი. ჩრდილოეთის მხრიდან სიმეტრიულად სამხრეთის ღია კარიბჭისა მიშენებულია დახურული ნართექსი, რომელსაც აქვს მხოლოდ ერთი შესასვლელი კარი დასავლეთის მკლავის ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილი. ე. თაყაიშვილის[3] აზრით, ჩრდილოეთის ნართექსის გარდა, ძველი დანარჩენი მინაშენი აგებულია შედარებით უფრო გვიან. დასავ-

[1] ქართლის ცხოვრება (ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა), ტ. I, თბილისი, 1955, გვ. 274, 4.

[2] Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 63-73, табл. 84-108.

[3] Е. Такайшвили, op. cit., გვ. 68-73.



39 ხახული. გეგმა

ლეთის კარიბჭეს შესასვლელი აქვს მხოლოდ ტაძრიდან; იგი აგრეთვე მოგვიანო ხანას ეკუთვნის. სამხრეთ კარიბჭეს მიშენებული აქვს აღმოსავლეთის მხრიდან მოგვიანო ხანაში მცირე ზომის სამლოცველო.

შესასვლელი კარის ზემოთ ბალავარზე (ტიმპანზე) გამოსახულია რელიეფური კომპოზიცია ჯვრის ამაღლება, როგორც კაცხის და სავანეს ტაძრებში. გუმბათის ყელი პროპორციულია, იგი მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს. გარედან გუმბათის ყელის ზედაპირი შემკულია თექვსმეტი კამარით; რვა კამარაში გაჭრილია სარკმელი. კამარები ეყრდნობიან ორმაგ გრეხილ სვეტებს, რომელთა ბაზა და სვეტისთავი მოჩუქურთმებულია. გუმბათის ქვედა ნაწილი შემკულია წნულით. ოშკში გუმბათის ყელის მორთულობაში, როგორც აღნიშნული იყო, გამოყენებულია ცხოველთა რელიეფური გამოსახულებანი. გუმბათი გადახურულია მოჭიქული კრამიტით, როგორც იშხანსა და ოშკში.

ხახულის მხატვრულ გაფორმებაში ჩუქურთმების გამოყენება შემცირებულია ოშკის მორთულობასთან შედარებით. ტაძარი ყურადღებას იპყრობს პროპორციულობით, კედლის სიბრტყე აქცენტირებულია არქიტექტორის მიერ მკვეთრად, რაც შენობას მონუმენტურობას ანიჭებს. ფასადებზე, როგორც შენიშნული იყო, არ არის გამოყენებული ნიშები, რომლებიც არღვევენ სწორი კედლის სიბრტყეს; არ არის აგრეთვე შენობის გაფორმებაში დეკორაციული კამარები, რომელთა რითმი გვაძლევს დინამიკურ შთაბეჭდილებას. მხოლოდ სარკმელთა მოჩარჩოება ჩუქურთმით და წარბი ჰორიზონტალური ქუსლით, პოლიქრომიის გამოყენება მარაოსებურ დეკორში სარკმლისა და წარბს შორის მოქცეულ არეზე შეადგენს შენობის ზოგადი მხატვრული შემკულობის ძირითად ხერხს.

განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა შენობის სამხრეთ ფასადის გაფორმებას, რაც სავსებით ბუნებრივია, რადგან ერთადერთი შესასვლელი ტაძარში მოთავსებულია სამხრეთიდან. პთავარი მნიშვნელობა ენიჭება სამხრეთ მკლავის ორმაგ სარკმელს, რომელიც შუაზე გაყოფილია სვეტით. სარკმლის ორივე მცირე კამარა ეყრდნობა ორმაგ გრეხილ სვეტებს, რომელთა სვეტისთავები და კაპიტელები მოჩუქურთმებულია, სარკმლის ზემოთ მოთავსებულია უხვად მოჩუქურთმებული რკალი წარბისა ჰორიზონტალური ქუსლებით, მხოლოდ შიდა არე უჭირავს მარაოსებრ მორთულობას წითლად და შავად შეღებილს. დასავლეთ ფასადს ამკობს ამავე ტიპის სარკმელი, სარკმლის წარბი და მარაოსებრი ორნამენტი ორფერად შეღებილი (თეთრად და შავად). აღმოსავლეთ ფასადი სარკმელი წარბითურთ გაფორმებულია იმავე წესით, როგორც დასავლეთის ფასადი. ჩრდილოეთის ფასადის სარკმლის მხატვრული გაფორმება იგივეა, მხოლოდ იგი უფრო მარტივი სახისაა.

ერთი სიტყვით ხახულის ტაძარი წარმოადგენს მე-10 ს. ქართული არქიტექტურის თვალსაჩინო ნაწარმოებს, ტიპიურს ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლისათვის. იგივე უფრო მონუმენტურია სტილის მხრივ ვიდრე ოშკი. ხახულის ტაძრის არქიტექტორი დიდი შემოქმედებითი ნიჭის მქონე ხელოვანია; იგი ოშკიდან ნასესხ ხერხს სარკმელთა მხატვრულ გაფორმების დარგში უფარდებს მონუმენტური სტილის ნაგებობის მხატვრული შექმნის ამოცანას. მისი მხატვრული გემოვნება მეტის-მეტად დახვეწილია და თავშეკავებული.

კედლის-მხატვრობა

კედლის-მხატვრობა საერთოდ ქართული ხელოვნების ძირითად მსვლელობას მისდევს. ამ ეპოქის განსაკუთრებით დამახასიათებელ ძეგლს წარმოადგენს წმ. დოდოს მცირე ეკლესიის მხატვრობა დავითგარეჯაში.

წმ. დოდოს ეკლესია კლდეშია გამოკვეთილი. იგი ძლიერ დაზიანებულია; შერჩენილია მხოლოდ საკურთხევლის აფსიდის კონქი, კლდეში გამოკვეთილი უყელო გუმბათი, ჩრდილოეთის კედელი და დასავლეთ ნარტექსის კედლის ნაწილი. საკურთხევლის აფსიდში შენახულია ძველი მხატვრობა. კონქში წარმოდგენილია ტახტზე („საყდარზე“) მჯდომარე ქრისტე (ტაბ. 64). მაკურთხებელი მარჯვენით გადაშლილი წიგნით მარცხენა ხელში, რომელზეც ქართული წარწერის კვალია შერჩენილი. „საყდარი“ მოთავსებულია ოვალური ფორმის მედალიონში („დიდება“), რომელიც სამი ზოლით არის მოჩარჩოებული: თეთრი, ცისფერი და აგურისფერ-მოწითალო; „დიდების“ „ცისარტყელისებრი“ ფერადება ადრეული ხანის ხელოვნების ნაწარმოებებში გვხვდება, უმთავრესად დასურათებულ ხელნაწერებში: სირიულ მინიატურებში, ეჩმიაძინის სახარების მინიატურებში, კაროლინგების ხანის ზოგ ხელნაწერებში და სხვ. ეს მოტივი ბიზანტიურსა და ქართულ ხელოვნებაში ცნობილია X ს. დამლევამდე.

ტრიუმფალური კამარის კეხში გამოსახულია ცის სეგმენტი მაკურთხებელი მარჯვენით და სხივით, რომლებშიაც სული წმინდა ფრენს მტრედის სახით. არეზე, მაცხოვრის ჯვრული შარავანდედის აქეთ-იქით მოთავსებულია ორი მედალიონი: მარცხენაში გამოსახულია ქალის ფიგურა მკერდამდე მთვარის ქიმით თავს ზემოდ, მარჯვენაში წარმოდგენილია აგრეთვე მკერდამდე ჭაბუკი ფრიგიული თავსაბურავით, აგზნებული ჩირაღდნით მარჯვენა ხელში. როგორც ჩანს, პირველი ფიგურა მთვარის განსახიერებაა, მეორე — მზისა. მჯდომარე ქრისტეს ქვემოდ გამოსახული არიან მთავარანგელოზები კვერთხით და სფეროთი ხელში: მარჯვენა მხარეს — მთავარანგელოზი მიქელი, მარცხნივ — გაბრიელი. მიქელის გამოსახულება თითქმის მთლიანად შენახულია, გაბრიელის ფიგურიდან შერჩენილია მხოლოდ ტანის ზემო ნაწილი და სახის ნაწილი, დანარჩენი დალუპულა და შემდეგში შეულესიათ.

ქრისტესა და მთავარ ანგელოზებს შორის ერთ მხარეს გამოსახულია „ოთხსახეულნი“ — ტეტრამორფი მახარობლების სიმბოლოთი; მეორე მხარეს — ქერაბინი — ექვსფრედი ანგელოზი, ექვსფრედსა და ქრისტეს შორის მარჯვნივ მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა: „წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი საბაოთ“. ქრისტეს სახე დაწერილია წითელ ფუძეზე, ჩრდილებში აღნიშნულია მონაცრისფრო-მწვანე ფერით; მოდელირება რბილია, ნათელისა და ჩრდილის არამკვეთრი აღნიშვნის ხერხით, ლაწვები წითურია, პირისახე ოდნავ მოგრძო ფორმისაა. ზედა ტანსაცმელი მონაცრისფრო-ცისფერია. ნაოჭები აღნიშნულია მუქი ცისფერი ტონით. კვართის ფერადებიდან არაფერი შერჩენილა. მთავარანგელოზები შემოსილი არიან თეთრად, სამოსელზე ნაოჭები აღნიშნულია მონაცრისფრო-შავი საღებავით. წამოსასხამები ცისფერია. ფრთების ზედა ნაწილი მონაცრისფრო-მოხაკისფერია, ქვემო — მწვანე. მთავარანგელოზების სამოსელი ტიპიურია ხატების მებრძოლთა წინა ხანისათვის და ძლიერ განსხვავდება იმ სამოსელისაგან, რომელიც როგორც კანონი, მიღებული იყო ბიზანტიურ ხელოვნებაში X საუკუნიდან. იგი ძლიერ გვაგონებს მთავარანგელოზების სამოსელს წმ. აპოლინა-

რის მოზაიკებზე (VI ს.) რავენაში და თესალონიკეს მოზაიკებზე[1]. პირველს ჩვენამდე მოღწეულ ადრეულ მაგალითს მთავარანგელოზების მდიდარ სამოსელში გამოსახულებისა, უდავოდ, წარმოადგენს მიძინების ტაძრის ბემის მოზაიკები ნიკეაში[2], რომლებიც VII—VIII სს. თარიღდება. ორივე მთავარანგელოზის მოგრძო სახეები, თვალების ფართო ჭრილი გვაგონებს კედლის-მხატვრობის ადრეულ ძეგლებს, განსაკუთრებით ანგელოზების თავებს ნიკეის მიძინების ტაძრის საკურთხევლის მოზაიკურ მოხატულობიდან[3].

მზე ფრიგიული თავსაბურავიანი ჭაბუკის სახით, ანთებული ჩირაღდნით ხელში და მთვარე ქალის სახით მთვარის ქიმით თავს ზემოდ — ელინისტური ხელოვნების ცხადი მემკვიდრეობაა. ამგვარი სიმბოლიური ფიგურები ადრეულ ქრისტიანულ სარკოფაგებზე გვხვდება. თავისი ტიპით და ატრიბუტებით ეს გამოსახულებები ზოგჯერ მზის ღვთაება მითრას ემსგავსება. მზისა და მთვარის განსახიერება გვხვდება აგრეთვე „ჯვარცმის“ — კომპოზიციებში. ამ შემთხვევაში ნახევარფიგურების მაგივრად ჩვეულებრივ მხოლოდ თავები გამოისახება. უფრო ადრეულ ძეგლებში მზისა და მთვარის მკერდამდე გამოსახულება სჭარბობს. დოდოს საკურთხევლის აფსიდის მხატვრობას ადრეული აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციების სიცხოველე ახასიათებს. თავის მოხატულობის სტილი აგრეთვე მოგვაგონებს VI—VII სს. ძეგლებს. სტილით და იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით იგი ლატმოსის პანტოკრატორის ტაძრის მხატვრობას უახლოვდება[4]. ფრესკებზე მოცემულ წარწერების პალეოგრაფიული ხასიათი, ქრისტეს სახელის დასაწყისში „Ⴢ“-ს მაგიერ „Ⴈ“-ს ხმარება, რაც დამახასიათებელია წარწერებისათვის X საუკუნემდე, შესაძლებლობას გვაძლევს დავაზუსტოთ მხატვრობის დათარიღება.

დოდოს გუმბათოვანი ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდის მხატვრობა VIII—IX სს. ეკუთვნის. ჯერჯერობით იგი ამ ხანის ქართული ფრესკული მხატვრობის ერთადერთი ცნობილი ძეგლია[5].

„ცხორება გრიგოლ ხანძთელისა“ სამონაზვნო-სამოძღვრებო ტენდენციის მიუხედავად, ძველი ქართული ლიტერატურის ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს. ცხორების ავტორმა გიორგი მერჩულმა მშვენიერად აწერა ძველი კლარჯეთის პეიზაჟი, მისი სწრაფი მთის ნაკადებით და ნაყოფიერი ველებით. წმინდანების დასავლეთისა და ბიზანტიურ „ცხორებებთან“ შედარებით, ამ ნაწარმოებში უფრო ნაკლებია ასკეტიზმი და რელიგიური მისტიციზმი, და სჭარბობს ჯანსაღი გულუბრყვილო რეალიზმი.

ამ ხანის ქართულ „ცხორებებში“ ბუნების სილამაზის გადმოცემის სიყვარულთან ერთად, იგრძნობა სიყვარული აგრეთვე მასში არსებულ ცოცხალ არსებათა მიმართაც. რელიგიურ აზროვნებასა და ლიტერატურაში არსებულმა აღნიშნულმა გარდატეხამ თავის გამოძახილი ჰპოვა აგრეთვე ქართულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კედლის-მხატვრობაში ჯერ კიდევ X ს. დამლევში. რელიგიური მხატვრობის თემატიკაში შედის ადგილობრივი წმინდა-

[1] M. van Berchem et E. Clouzot, Mosaïques chrétiennes du IV-me au X-me siècle, Genève, 1924, fig 209, 210, 225.

[2] Th. Schmitt, Die Koimesis—Kirche von Nicaia, Berlin—Leipzig, 1927, Tf. XIII, XIV.

[3] Th. Schmitt, op. cit., Tf. XV, XVI, XVII, XVIII, XIX.

[4] Th. Wiegand, Milet, III. Berlin 1919, s. 191-202, Tf. I.

[5] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I. Тбилиси, 1957, стр. 30-35.

ნების „ცხორებათა“ ციკლი. სიუჟეტებს დავით გარეჯელის ცხორებიდან ისეთივე ადგილი უჭირავს ძველ ქართულ ხელოვნების ისტორიაში, როგორც ფრანცისკ ასიზელის ცხორებას იტალიურ ხელოვნებაში. დავით გარეჯელის ცხორება დეტალურად იყო დამუშავებული X ს. დამლევის ქართულ ხელოვნებაში. მხატვრებს ხელთ არა ჰქონდათ მზა შაბლონები, ისინი თვით ქმნიდნენ ორიგინალურ კომპოზიციებს.

ბიზანტია თავის ცდილობდა თავის წმინდანებს მოწამეობისათვის, მკაცრი ასკეტობისათვის. დავით გარეჯელი არც მოწამე იყო, არც სასულიერო-მეტყველო სკოლის დამაარსებელი, არც მკაცრი ასკეტი. ბუნება, რომელიც ეგვიპტელ განდეგილებისათვის ეშმაკისგან იყო მოგონილი ადამიანის ცდუნებისათვის, მის თვალში ღვთის დიდებისა და სიკეთის გამომხატველებას წარმოადგენდა. მას უყვარდა ირმებთან ბაასი, იგი იფარავდა ფრინველებს მონადირეებისაგან. ფრანცისკ ასიზელზე თითქმის სამი საუკუნით ადრე დავით გარეჯელმა განახორციელა მოკრძალების, უსაზღვრო სიყვარულისა და სიკეთის იდეალი.

დავით გარეჯელის ციკლის სამი კომპოზიცია გარეჯის გამოქვაბულის X ს. მხატვრობაში (უდაბნოს გამოქვაბულის კომპლექსი) მოწმობს იმ გარდატეხას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ამ ეპოქის რელიგიური აზროვნებისა და ხელოვნების სფეროში[1]. ერთ კომპოზიციაზე დავით გარეჯელის მოწაფე ლუკიანე ირმებს წველის, რომლებიც ლამაზ ჯგუფად არიან შეკრებილნი; მეორეზე—შეშფოთებული ირმები აცნობდნენ ლუკიანეს, რომ გველეშაპმა მათი ნუკრი ჩანთქა. უკანასკნელ კომპოზიციაზე მოცემულია ცეცხლში გახვეულ გველეშაპის დაღუპვა. ცხორების ტექსტით, გველეშაპის ქცევით განრისხებულმა დავითმა განაძევა იგი გარეჯის უდაბნოს საზღვრებიდან. შეშინებული გველეშაპი ევედრებოდა წმინდანს შენდობაზე. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ წმინდანმა მას სიცოცხლის შენარჩუნება აღუთქვა, ანგელოზმა ცეცხლი დაატეხა მას. დავითი საყვედურით მიმართავს ანგელოზს, რადგან ნანობს, რომ მისი აღთქმა დარღვეულ იქნა, და გველეშაპი დაიღუპა.

მხატვარი მთავარ ყურადღებას აქცევდა წმ. დავითის ცხორების იმ სიუჟეტებს, რომლებიც ცხადად უჩვენებენ ყოველი სულდგმულისადმი და ბუნებისადმი მის სიყვარულს. იგი მზა ნიმუშებს კი არ ეყრდნობა, არამედ თვითონ ქმნიდა კომპოზიციებს. ყველა ფრესკები შესრულებულია ბაცი ფერადების გამით, ბაც-ცისფერ არეზე. მოოქროსფრო, ცისფერი, მოპირისფრო-წითელი და ბაცი-მწვანე ტონების შერწყმა, დავით-გარეჯის X—XI სს., განსაკუთრებით უდაბნოს გამოქვაბულთა მხატვრობას, რომანული მხატვრობის ისეთ ძეგლებს უახლოვებენ, როგორიცაა სენ-სავენი[2] და ტავანი[3]. წითურობის აღნიშვნა მკახე ლაქად, სამოსელის ნაოჭების ორნამენტალური სტილიზაციისაკენ მიდრეკილება, მკვეთრი ჟესტებისა და მოძრაობის გადმოცემა ერთმანეთს უახლოვებს რომანულსა და ქართულ მხატვრობას. მაგრამ ამასთან ერთად, დავით-გარეჯის გამოქვაბულ ტაძრების ფრესკებს, ახასიათებს წერის სიფაქიზე, მოდელირების გულდასმით შესრულება და მოძრაობის უფრო რბილი გადმოცემა, ვიდრე რომანულ მხატვრობას[4].

1 Ш. Я. Амиранашвили, op. cit., стр. 41-53.
2 G. Gaillard, La peinture romane. Les fresques du Saint Savin, Paris, 1944.
3 P. H. Michel, La peinture romane. Les fresques de Tavant, Paris, 1944.
4 Ш. Я. Амиранашвили, op. cit., стр. 65-77.

ატენის მხატვრობა [illegible] ციკლით

ატენის ტაძარში[1] დაცულია ფრესკული მხატვრობა, რომელსაც თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ქართული ხელოვნების ისტორიაში. მოხატულობის შინაარსი, იკონოგრაფიული ხასიათის ზოგიერთი მონაცემი და მხატვრული შესრულების ოსტატობა ამ ძეგლს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ფეოდალური ხანის კედლის-მხატვრობის ისტორიისათვის.

მხატვრობა დაზიანებულია დროისა და ხანძრისაგან, მაგრამ სარესტავრაციო სამუშაოთა ჩატარებით სავსებით ირკვევა კედლის-მხატვრობის არა მხოლოდ ძირითადი სქემა (გუმბათის ფრესკები ჩამორეცხილია), არამედ მრავალი მეტად დამახასიათებელი დეტალიც. ამასთანავე გამოვლინებულია აგრეთვე მხატვრობის შესრულების ტექნიკაც[2].

საკურთხევლის აფსიდის კონქში წარმოდგენილია ღვთისმშობელი ყრმით ხელში; ორივე მხარეს მოწიწების პოზაში დგანან მთავარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი. ამ კომპოზიციის ქვემოთ წარმოდგენილია მთელი ტანით თორმეტ მოციქულთა ჯგუფი გაყოფილი ორად შუაში მოთავსებული მედალიონით, რომელშიაც ჯვარი ჩანს. მოციქულთა ქვემოთ გამოსახულია მთელი ტანით, პირდაპირ ათი მღვდელმთავარი. საკურთხევლის შუა სარკმლის ნიშში გამოსახული არიან მესვეტენი ურთიერთის პირდაპირ; დანარჩენი ორი სარკმლის შიდა კედელი დაფარულია მცენარეული ორნამენტით. ბემის თაღის კახზე მედალიონში გამოსახულია ქრისტე „ყოვლის მპყრობელის“ სახით, ბემის თაღის გვერდებზე კი — წინასწარმეტყველები.

გუმბათის თაღზე მხატვრობა თითქმის არ შერჩენილა. გუმბათის შიგნით თლილი ქვებიდან გამოყვანილია მეტად ადრინდელი ფორმის ტოლმკლავიანი ჯვარი, ისევე როგორც მცხეთის ჯვარში, სამწევრისში და VI—VII სს. სხვა ძეგლებზე. ჯვრის მკლავებს შორის, შესაძლოა გამოსახული იყვნენ ანგელოზები, რასაც მხატვრობის კვალი ადასტურებს. გუმბათის ქვეშ მოთავსებულ ტრომპებზე შერჩენილია სამოთხის მდინარეების განსახიერებათა მეტად დაზიანებული ფიგურები; ჩრდილო-აღმოსავლეთ ტრომპზე წარმოდგენილია ტალღებში მწოლარე ჭაბუკი, მის ზემო ქართული წარწერაა „ნილოსი“; წარწერათა ფრაგმენტების მიხედვით სხვა მდინარეების სახელების ზუსტი დადგენა სავსებით შესაძლებელია: იორდანის (SO), ტიგრისის (SW), ევფრატის (NW).

სამოთხის მდინარეების განსახიერება გვხვდება ქრისტიანული ხელოვნების ადრეულ ძეგლებზე, არლის სარკოფაგებზე[3]; სამოთხის ოთხი მდინარის განსახიერება ცნობილია აგრეთვე ადრეული პერიოდის მოზაიკებში, განსაკუთრებით რომის ტაძრების და VII ს. დიის მოზაიკაზე (დრომის დეპარტამენტი). ძველი გადმოცემით, სამოთხიდან (ედემიდან) ოთხი მდინარე გამოდიოდა, რომელნიც ქვეყნის ოთხ მხარეს რწყავდნენ: აღმოსავლეთს, სამხრეთს, დასავლეთსა და ჩრდილოეთს (დაბად. XI, 10) შემდეგში ოთხი მდინარე სიმბოლურად მიამსგავსეს ოთხ მახარობელს, რომელთაც ქრისტეს მოძღვრება გაავრცელეს ქვეყნის ოთხთავე მხარეს. ატენის მხატვრობაში ამ სიუჟეტის არსებობა მოწმობს, რომ საქართველოში არსებობდა ქრისტიანული ხელოვნების ძველი ტრადიცია, რომელსაც შენარჩუნებული ჰქონ-

[1] ატენის, როგორც ადრინდელი ძეგლისა, VII ს.
[2] Ш. Я. Амиранашвили, op. cit., გვ. 77-90
[3] L. Blant, Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris, 1878, p. 109, 116, 140, pl. XXXII.

და ელინისტური მოტივები გარდაქმნილი ახალი დოგმატიკური გაგებით. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა რომ ერთერთ მდინარეს ნილოსი ეწოდება.

ტაძრის ჩრდილოეთ მკლავში წარმოდგენილია „ათორმეტ“ დღესასწაულთა ციკლი მკაცრი თანმიმდევრობით: შობა უფლისა, ნათლისღება, მირქმა, ფერისცვალება, ლაზარეს აღდგინება, იერუსალემს შესვლა, საიდუმლო სერობა, ჯვარცმა, ჯოჯოხეთის წარტყვევნა, თომას დარწმუნება, ქრისტეს ამაღლება და სული წმიდის მოფენა. ეს მხატვრობა ძლიერ დაზიანებულია ჟამთა ვითარებისაგან, შემჭვარტლულია და ჯერჯერობით სრულად არ არის გაწმენდილი. ყველა სიუჟეტები იკონოგრაფიული თვალსაზრისით მოცემულია ადრინდელი ხანის ტრადიციის მიხედვით.

ტაძრის სამხრეთი მკლავი მთლიანად უჭირავს თოთხმეტ კომპოზიციას ღვთისმშობლის აპოკრიფულ ცხორებიდან. თუმცა ბევრი რამ დაკარგულია, მაგრამ ზუსტად შეგვიძლია დავადგინოთ ყოველი სიუჟეტის სქემა და იკონოგრაფიული ხასიათის მრავალი მეტად საყურადღებო დეტალი. ღვთისმშობლის აპოკრიფული ცხორების ციკლის პოპულარობა საქართველოში იმით აიხსნება, რომ ჩვენში უძველეს დროიდან იყო გავრცელებული მისი კულტი. საქართველოში გავრცელებული იყო ლეგენდა, რომ მოციქულებმა, სულიწმიდის მოფენის შემდეგ წილი ყარეს გასარკვევად ვინ რომელ ქვეყანაში უნდა წასულიყო ქრისტიანობის საქადაგებლად. წილის ყრაში მონაწილეობა მიიღო ღვთისმშობელმა, რის შედეგად საქართველო წილად ერგო მას. ეს ლეგენდა მხოლოდ უფრო გვიან IX საუკუნეში აისახა ქართულ მატიანებსა და სასულიერო ლიტერატურაში. ამ ლეგენდის თანახმად, ღვთისმშობელი, მიძინების მოახლოების გამო ვერ გაემგზავრა საქართველოში, და აქ გამოგზავნა მოციქული უფლისა ანდრია პირველწოდებული, თან გამოატანა ხელთუქმნელი ხატი, რომელზედაც იგი გამოხატული იყო ქრისტე ყრმითურთ. ამ ლეგენდის შემდგომი შინაარსი მოგვითხრობს, რომ საქართველოს განმანათლებელი წმ. ნინო საქართველოში ღვთისმშობელმა წარგზავნა და ჩააბარა მას ჯვარი. ქვეყანა, რომელიც ქრისტიანობას უნდა ქალს ეზიარებინა, საბოლოოდ მოქცეულ იქნა ისევე ქალის მიერ.

ცხადია, რომ ყველა ამ ლეგენდაში ჩვენ წინაქრისტიანული რელიგიური წარმოდგენების ანარეკლი გვაქვს, რომლებიც დაკავშირებული იყვნენ წინა აზიაში და სირიაში ძველად მეტად გავრცელებულ ნაყოფიერების დედრობითი ღვთაების კულტთან. ამ კულტმა გაიარა ისტორიული განვითარების მრავალი საფეხური და ქრისტიანულ ხანაში აპოკრიფის ფორმა მიიღო. ბიზანტიაში მუდამ ეჭვის თვალით უყურებდნენ აპოკრიფულ თემებს ღვთისმშობლის ცხორებიდან და თავის მხატვრებს მკაცრ კონტროლს უწევდნენ. საქართველოში კი, სადაც ეს კონტროლი გაცილებით უფრო სუსტი იყო, სადაც თვით ნიადაგიც გაჟღენთილი იყო წინაქრისტიანული ხანის ტრადიციების, ყველა ეს გაქრისტიანებული ლეგენდები მადლიერ ნიადაგს პოულობდნენ განვითარებისათვის.

ატენის ტაძრის სამხრეთ მკლავში წარმოდგენილი ღვთისმშობლის ცხორების ციკლი იწყება კონქის თაღის აღმოსავლეთ ნაწილში „ძღვნის უარყოფის“ სიუჟეტით; ნაზარეთის მცხოვრებნი იოაკიმე და ანა ძღვენით მოდიან იერუსალიმის ტაძრის მღვდელმთავართან. მღვდელმთავარი არ იღებს მათგან შესაწირავს, რადგან მეუღლეები უშვილონი არიან. შემდეგ კომპოზიციაში, ქართული წარწერის შერჩენილი ნაწყვეტები განმარტავენ, რომ იოაკიმე უსაყვედურებს ანას უშვილობის გამო; ლეგენდის თანახმად ანა დამწუხრებული ბრუნდება

შინ, იოაკიმე კი მიდის „უდაბნოში“, სადაც საძოვარზე იმყოფება მისი ფარა. მესამე კომპოზიციაში გამოსახულია ხარება ანასი: იგი იმყოფება ბაღში, მახარებელი ანგელოზებისკენ ვედრებით აპყრობილი ხელებით; ხეების ტოტებზე მოსჩანს ბუდე ბარტყებით (ნაყოფიერების სიმბოლო), ბაღში წყარო სჩქეფს (წყალი აგრეთვე ბუნების ნაყოფიერებასთან არის დაკავშირებული). შემდეგ შერჩენილია იოაკიმეს ხარების უმნიშვნელო ფრაგმენტები. აგრეთვე ცუდად არის შენახული კომპოზიცია, რომელიც გამოხატავს იოაკიმესი და ანას შეხვედრას ე. წ. „ოქროს ბჭესთან“, როდესაც ისინი ერთმანეთს აცნობენ სასიხარულო ამბავს. ღვთისმშობლის დაბადება შედარებით კარგადაა დაცული, ანა წამომჯდარია საწოლზე, მარჯვენა ხელი წინ აქვს გაწვდილი, მარცხენა ხელი დაშვებულია ქვევით; თავსუკან მსახური ქალი დგას; იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ზურგის მხრიდან ხელს აშველებს ანას. ქვემოთ ცხადად ირჩევა ჩჩვილი-ღვთისმშობელის განბანების სცენის ფრაგმენტები.

შემდეგ შერჩენილია ორი კომპოზიციის მცირე ფრაგმენტები. პირველზე გამოსახულია ღვთისმშობლის შვიდი ნაბიჯი, ე. ი. მომენტი, როდესაც ღვთისმშობელმა აპოკრიფის თხრობის თანახმად ფეხი აიდგა და შვიდი ნაბიჯი გადადგა. მეორეზე წარმოდგენილია ღვთისმშობლის ტაძრად მოყვანება. შემდეგი კომპოზიციიდან ხარება ღვთისმშობლისა — შერჩენილია მხოლოდ ერთი ანგელოზის ფიგურა, მოცემული ძლიერ მოძრაობაში; ფიგურა ბრწყინვალედაა შესრულებული. (ტაბ. 70) შემდეგ გამოსახულია ღვთისმშობლის შეხვედრა ელისაბედთან — იოანე ნათლისმცემლის დედასთან, ისინი ერთმანეთს ეხვევიან; ორივე ფიგურა კარგად არის შესრულებული[1].

შემდეგ გამოსახულია „ღვთისმშობლის წყლით მხილება“ (ტაბულა 69). მოსეს კანონით („რიცხვთა“, V, 13—31) მრუშების დადგენისათვის მღვდელმთავარი სცდიდა ბრალდებულს. მხილების წყალს კარავში (სკინიაში) მოამზადებდნენ; მღვდელმთავარი იღებდა კარავის იატაკიდან მიწას და წყალში ყრიდა, იმავე წყალში განბანდა გრაგნილზე დაწერილ „წყევის“ სიტყვებს. ლოცვის შესრულების შემდეგ წყალს ასმევდნენ ბრალდებულს; თუ ის უცნებელი რჩებოდა, მას მოეხსნებოდა ბრალდება მრუშებაში. ეს ლეგენდა, რომელიც, როგორც თავის დროზე ამტკიცებდა დ. აინალოვი, პალესტინიდან მომდინარეობს, გამოსახულია აღმოსავლური წარმოშობის ადრეული-ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე (პარიზის დიპტიქი[2], ეჩმიაძინის დიპტიქი[3], ეპისკოპოს მაქსიმიანეს სავარძელი რავენაში[4], კერჩის პიქსიდი[5]) საკუთრივ ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებში ეს სიუჟეტი არ არის ცნობილი პალეოლოგების დრომდე, როდესაც ღვთისმშობლის ციკლი ვრცელდება მხატვრობაში და მხოლოდ უფრო გვიან გვხვდება ათონზე. საქართველოში ეს სიუჟეტი ცნობილია ზარზმის მხატვრობაში, ღვთისმშობლის ცხორების აპოკრიფულ ციკლში უბისის ტრიპტიქზე და სხვ.

ატენის მხატვრობაში ღვთისმშობელი „მხილების წყალს“ თასიდან კი არ სვამს, როგორც ამას ზემოღნიშნულ არაქართული წარმოშობის ძეგლებზე ვხედავთ, არამედ ვიწრო ყელიანი ჭურჭლიდან (ტაბ. 69). ჭურჭლის ამავე ფორმას ვხედავთ ზარზმის მხატვრობაში და უბისის ტრიპტიხზე. ატენის მხატვრობაში კარგადაა შენახული მღვდელმთავარის

[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, табл. 64.

[2] Д. В. Айналов, Три древнехристианских сосуда из Керчи, Записки русского археологического общества, V, 1892, стр. 204-208, рис. 2, стр. 207.

[3] იქვე, სურ. 3, გვ. 207.

[4] იქვე, სურ. 1, გვ. 206.

[5] იქვე, ტაბ. I.

თავი, სახის მკაცრი გამომეტყველებით, მღვდელმთავრისათვის მიღებული სამოსელით (ტაბ. 69).

ამ სიუჟეტის შემდეგ გამოსახულია ანგელოზის გამოცხადება იოსებისადმი ძილში (ტაბ. 66); არეზე მოცემულია სიუჟეტის განმარტების მიზნით ქართული წარწერა, რომელიც მხატვრის მიერ უცვლელად აღებული სახარების ტექსტს წარმოადგენს (მათე I, 20). კომპოზიცია გამოირჩევა თავისი ექსპრესიით; განსაკუთრებით კარგად არის შესრულებული მძინარე იოსების ფიგურა (ტაბ. 67); გამომეტყველად არის მოცემული მფრინავი ანგელოზი (ტაბ. 66, 68); წარწერა მოხერხებულადაა მოთავსებული არეზე.

მხატვრობის ქვემო ნაწილში მოთავსებულია ქრისტეს შობის რთული კომპოზიცია მოგვების თაყვანისცემითურთ. მის არეზე გამოსახულია მწოლიარე ღვთისმშობელი, მობრუნებული მოგვებისაკენ, რომელნიც ძღვენს მიართმევენ; მარჯვენა ხელი მას მკერდთან უპყრია, მარცხენას ბაგაში მწოლიარე ჩვილისკენ იშვერს; თითქოს ალერსის სურვილით იგი ეხება ბავშვის თავს. მოგვები წარმოდგენილი არიან მდიდარი აღმოსავლური ტანისამოსით; მათი ტიპები მოცემულია ძველი იკონოგრაფიული ტრადიციის მიხედვით. მოგვებისა და მწოლიარე ღვთისმშობელს შორის ტრადიციული პოზით გამოსახულია იოსები. პირველ რიგზე მოცემულია დაბადებული ჩჩვილის განბანვის სცენა.

დასავლეთის კედელზე, ქვემოთ, გამოსახული იყო ღვთისმშობლის მიძინება; კომპოზიცია ძლიერ არის დაზიანებული, შერჩენილია მხოლოდ ღვთისმშობლის საწოლის ნაწილი, მწუხარებით მდგომარე მოციქული პეტრე და ერთი მღვდელმთავრის ფიგურა, დანარჩენი დაღუპულია.

დასავლეთის აფსიდი თითქმის მთლიანად უჭირავს დიდ განკითხვის რთულ კომპოზიციას, ბევრი რამ დაღუპულია, რადგან შელესილობა მოხატულობით ჩამოცვენილია. ფრაგმენტულად შენახულია კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი — ქრისტეს გამოსახულება, იოანე ნათლისმცემლისა და ღვთისმშობლის, ტრადიციულად, წინამდგომარე ფიგურებით, და აგრეთვე მჯდომარე მოციქულების ჯგუფის ნაწილი; ქრისტეს ფერხთით ჯოჯოხეთისკენ ცეცხლის ნაკადი მიიმართება; ნაწყვეტად შენახულია „ტანჯვის“ სცენები. კომპოზიციის მეორე ნაწილში, სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილია „მართალთა გუნდნი სამოთხეში მიმავალნი: გუნდნი წმიდათა მამათა“, და გუნდნი წმიდათა დედათა. დედათა გუნდში უნდა იყოს გამოსახული წმიდა ნინო, მარიამ ეგვიპტელის გვერდით. ამ კომპოზიციას ეკუთვნის ბემის სამხრეთი კედლის ქვემო რიგის სამი ფიგურა — ელია, ენოქ და იოანე ღვთისმეტყველი, რომელნიც დაბადების და აპოკრიფის თანახმად ცოცხლად იყვნენ ცად აყვანილნი. დანარჩენი არ შენახულა. ატენის დიდ განკითხვის გამოსახულება უნდა მიეწეროს ამ სიუჟეტის უძველეს გამოსახულებათა რიცხვს ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით მონუმენტურ მხატვრობაში.

სამხრეთი კედლის ქვემო ნაწილში წარმოდგენილნი არიან მდგომარე პოზით წინასწარმეტყველები ფერადი შარავანდედებით; მათ შორის — ეზეკიელი, დანიელი ტრადიციული წითელი თავსაბურით (ორივე ხელში მას გრაგნილი უპყრია), იოელი, ესაია. ჩრდილოეთ კედელზე იმავე რიგში მოცემულია საერო პირების გამოსახულებანი, რომლებიც თუმცა ძლიერაა დაზიანებული, მაგრამ განმარტებითი წარწერების წყალობით მათი ვინაობა ზუსტად განისაზღვრება.

ყველა ეს პორტრეტული გამოსახულებები შესწავლილი იყო ამ წიგნის ავტორის მიერ; პირველად იქნა წაკითხული ყველა შერჩენილი სახელები, დადგენილი იყო თვითეული პიროვნების ვინაობა და ცხოვრების ხანა. ამის შედეგად გამორკვეულია, რომ: ატენის[1] მხატვრობაში, რომელიც ფრესკული წარწერის თანახმად შესრულებულია აფხაზთა მეფის გიორგის II (გარდ. 955 წ.) სახსრებით, ორ ჯგუფად არიან წარმოდგენილი ჯერ საქართველოს მეფეები, შემდეგ სომხეთისა. თავში გამოსახულია მდგომარე მოხუცი მონაზონის სამოსელში წარწერით: „ძე დიდისა“. მის შემდეგ იმავე თარგის მეფის ძის სამოსელში, როგორიც გიორგი ლაშას (თამარის ძეს) აქვს, გამოსახულია, როგორც ჩანს აფხაზთა მეფე გიორგი, ძე კონსტანტინე აფხაზთა მეფისა. სამწუხაროდ თავი და სახელი არ შენახულა. მის შემდეგ დგას ლოცვის პოზით სამეფო-სამოსელში აფხაზთა მეფე კონსტანტინე წარწერით: „მამაჲ გიორგი მეფისა შემომწირველი ჯუარ მეწამულისაჲ“. წარწერის პირველი ნაწილი, რომელსაც ჩვენ კონტექსტის მიხედვით ვადგენთ „მეფეთ აფხაზთა კონსტანტინე“ არ შენახულა შელესილობის ჩამოცვენის გამო. მის შემდეგ გამოსახულია სომეხთა მეფე, ხელი-ხელ ჩაკიდული შვილთან; პირველის სახელი კარგად იკითხება: „სუმბატ ძე აშოტისი“, მეორეს წარწერა დაზიანებულია „(აშოტ) უფლისწული (ძე) სუმბატისი“. არეზე მეფის ძეს და მეფის ასულს შორის მოყვანილია აშენებლის წარწერა „შემოწირნა საფასნი გიორგი მეფემან“.

უკანასკნელი ფიგურა — დედოფალი ბიზანტიურ სადარბაზო სამოსელში, ალბათ, სომხეთის მეფის სუმბატის ასული უნდა იყოს, რომელიც, როგორც ცნობილია, გათხოვილი იყო გიორგი აფხაზთა მეფის კონსტანტინეს შვილზე. დედოფლის სახელი საკმაო სიცხადით ვერ ირჩევა. სომხური ისტორიული წყაროების თანახმადაც ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა მისი სახელის დადგენა; იგი არა აქვს მოხსენებული იოანე კათალიკოსსაც კი, რომელმაც დაწვრილებით და გულდასმით აწერა X ს. დასაწყისში სომხეთსა და საქართველოს შორის შექმნილ რთულ ურთიერთობათა ცვალებადობა.

აფხაზთა მეფის გიორგის შეკვეთით შესრულებულ ატენის მხატვრობის დათარიღებისათვის, დიდად მნიშვნელოვანია ზოგიერთი ისტორიული ფაქტების დაზუსტება. 904 წელს აფხაზთა მეფე კონსტანტინემ ქართლი დაიპყრო. აფხაზეთის ამ გაძლიერებამ წინააღმდეგობა გამოიწვია ტაო-კლარჯეთის მფლობელის ადარნასეს მხრივ (888—923), რომელიც თავს „ქართველთა მეფეს“ უწოდებდა, და სომხეთის მეფის სუმბატის („ალმსარებლის“) მხრივაც. მათ სამხედრო კავშირი შეკრეს მეფე კონსტანტინეს წინააღმდეგ. მოლაპარაკების დროს, რომელშიც მონაწილეობას კონსტანტინეც იღებდა, იგი მუხანათურად შეიპყრეს და სომხეთში გაგზავნეს. ამით განრისხებულმა აფხაზებმა მეფედ კონსტანტინეს შვილის გიორგის არჩევა გადაწყვიტეს. მაშინ სუმბატმა მკვეთრად შეცვალა თავისი გეზი გაანთავისუფლა კონსტანტინე, ზავი შეკრა მასთან და დაუბრუნა ქართლი და უფლისციხე. როგორც გვაცნობებს „მატიანე ქართლისა“ და სომეხი ისტორიკოსი კათალიკოსი იოანე „კეთილად იზრახნეს სუმბატ და კონსტანტინე და უკუეცა უფლისციხე და ქართლი“. კეთილი „მძახლები“ შეიქნენ: გიორგის შერთეს სუმბატის ასული. მომხდარი ამბით ნაწყენი ადარნასე მეფე სუმბატის შეურიგებელ მტრად შეიქნა. მან ისარგებლა არაბთა მხედართმთავრის აბულკასიმის ლაშქრობით სომხეთზე და მას მიემხრო; არაბებს მიემხრნენ ვასპურაკანის მფლობელი გაგიკ

[1] Ш. Я. Амиранашвили, op. cit., стр. 95-96.

და სუმბატის ძმისწული აშოტ თავისი მხედრობით. მეფე სუმბატი იძულებული გახდა აფხაზეთს შეხიზნებოდა, მაგრამ იგი 914 წელს შეიპყრეს და ჩამოახრჩვეს დვინს. სუმბატის ტახტი მიიღო მისმა შვილმა აშოტმა — „ერკათი" (რკინა) წოდებულმა.

ატენის მხატვრობა იმ დროის ეკუთვნის, როდესაც აფხაზეთისა და სომხეთის სამეფო სახლები დანათესავდნენ. იგი მეფე სუმბატის სიკვდილამდე ე. ი. 914 წლამდეა შესრულებული. საკურთხევლის აფსიდში აღმოჩენილია წარწერა თარიღით 906 წ., რომელიც მხატვრობის ფენაზეა შესრულებული. ამრიგად, ატენის მხატვრობის თავდაპირველი დათარიღება — 904—914 წ წ. შეიძლება უფრო მეტად იქნეს დაზუსტებული: 904—906 წწ.

ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებულ ატენის მხატვრობას როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს, მას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ კედლის-მხატვრობის ძეგლებს შორის. ატენის მხატვრობაში ორი მანერა სჭარბობს. ერთი მათგანი წერის ფართო მანერით და ფორმის გადმოცემის განზოგადოებით ხასიათდება. მუქი ოხრით შესრულებულ ძირითად ფენაზე, სახეები მოდელირებულია ბაცი, ოდნავ მოვარდისფრო ტონის ოხრის ფართო მონასმებით, ერთი ძალით. ეს მანერა გაბატონებულია ტაძრის სამხრეთისა და დასავლეთ მკლავებში და, რამდენადაც ამის თქმა შესაძლებელია გაწმენდამდე, როგორც ჩანს ჩრდილოეთის მკლავშიაც. აფსიდის ფრესკები სხვა მანერით არის შესრულებული: თავისი ოსტატობით საკურთხევლის აფსიდის მხატვრობა გაცილებით ფაქიზია, მეტი ხელოვნებითაა შესრულებული, ვიდრე მთელი დანარჩენი მოხატულობა. მუქ მომწვანო ოხრის ფენაზე (სანკირი) მოდელირება მოცემულია ღია მონასმებით, ძირითადში სამი ძალით. საკურთხევლის აფსიდის მხატვრობის ფაქტურა გაცილებით კომპაქტური და სქელია, ვიდრე დანარჩენ მოხატულობაში. სტილის თვალსაზრისით აფსიდის მხატვრობა უფრო მკაცრ, მშვიდ, მონუმენტალურ ფორმებშია მოცემული. ჩრდილოეთის მკლავის ფრესკების წერის მანერის შესახებ ძნელია მსჯელობა, რადგან მოხატულობა რესტავრირებული (გაწმენდილი) არ არის. ორივე მანერა ჰარმონიულად შეფარდებულია ურთიერთშორის და არ არღვევს სტილის ერთიანობას.

საკურთხევლის მხატვრობის სტილისათვის დამახასიათებელია პირის-სახის დაგრძელებული მოყვანილობა, თვალის ფართო ჭრილი, რაც ახასიათებს VII—VIII სს. კედლის მხატვრობის და უშუალო ანალოგიას პოულობს ნიკეის მოზაიკურ მხატვრობაში[1].

ატენის ფრესკები იმ დროს არის შესრულებული, როდესაც ბიზანტიური მხატვრული სკოლის ხერხები ჯერ კიდევ არ იყო დანერგილი ქართულ კედლის მხატვრობაში. ამ იკონოგრაფიულ წვრილმანებში, წერის მანერაში სტილის თავისებურებაში იგრძნობა ორიგინალური მხატვრული კულტურა, რომელმაც შემდეგში გარკვეული ტრადიციის ხასიათი მიიღო და მრავალ საუკუნეთა მანძილზე თავისი ეროვნული ხასიათი შეინარჩუნა.

ტაო-კლარჯეთის კედლის-მხატვრობანი

წრომის მოზაიკური მხატვრობა და დოლის ტაძრის ფრესკული მოხატულობა ადასტურებს ქართული მხატვრული ტრადიციის არსებობას, რომელიც სახეებით ჩამოყალიბდა V საუ-

[1] Th. Schmit, Die Koimesis-Kirche von Nikaia, Berlin und Leipzig, 1927, Taf. XIV-XIX.

[2] ატენის ფრესკების დათარიღების საკითხები მოცემულია აგრეთვე წიგნში Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. 1957, გვ. 27-28.

კუნის დამლევს. როგორც ჩანს საქართველოში თითქმის მეათე საუკუნემდე გავრცელებული ყოფილა ერთგვარი წესი, რომლის თანახმად უნდა ყოფილიყო მოხატული მხოლოდ საკურთხევლის აფსიდი მოზაიკით ან ფრესკული ფერწერით (წრომი, დოდოს ტაძარი დავით-გარეჯის უდაბნოში და ოთხთა-ეკლესია). უნდა აღინიშნოს, რომ ოთხთა-ეკლესიაში, ქართული და ბიზანტიური მხატვრული ტრადიციის საწინააღმდეგოდ, საკურთხევლის მოხატულობის ქვედა რიგში წარმოდგენილია აპოკრიფული ცხოვრება ღვთისმშობლის, სახელდობრ გამოსახულია ხარება ღვთისმშობლის, ელისაბედისა და მარიამის შეხვედრა, ღვთისმშობლის მხილება წყლით და სხვ. საკურთხევლის სარკმელში მოთავსებულია უცნობი ისტორიული პირის პორტრეტული გამოსახულება, რომელსაც ხელში ტაძრის მოდელი უჭირავს. უკანასკნელი გამოსახავს სამნავიან ბაზილიკურ შენობას, რომლის ფასადები შემკულია კამარებით ე. ი. ოთხთა-ეკლესიას. ცნობილია ბიზანტიურსა და ქართულ ხელოვნებაში არ იყო მიღებული ისტორიული პირის გამოსახულების მოთავსება საკურთხევლის მოხატულობაში. ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს რომის კედლის-მხატვრობანი, სადაც ქტიტორთა გამოსახულებანი, განსაკუთრებით კი სასულიერო პირების, შეტანილია თვით კონქის მოხატულობაში.

ოთხთა-ეკლესიის საკურთხევლის კონქში გამოსახული ყოფილა მაცხოვარი „საყდარზე“ (ტახტზე) მჯდომარე ოვალურ შარავანდედში. მარჯვნივ და მარცხნივ წარმოდგენილი ყოფილან მთავარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი. ამრიგად საკურთხევლის კონქში მოთავსებული ყოფილა კომპოზიცია „დიდება უფლის“ (Majestas Domini), როგორც დოდოს ტაძრის მოხატულობაში; ამ კომპოზიციის ქვემოთ ერთ რიგში გამოსახული არიან მთელი ტანით მღვდელმთავრები წიგნებით ხელში და წინასწარმეტყველნი გაშლილი გრაგნილებით. ღვთისმშობლის აპოკრიფული ცხოვრება, როგორც აღვნიშნეთ, მოთავსებულია მხატვრობის ქვედა რიგში. ოთხთა-ეკლესიის ტაძრის მხატვარს მხედველობაში მიუღია საქართველოში მეტად გავრცელებული თქმულება იმის შესახებ, რომ საქართველო ღვთისმშობლის წილხვდომილ ქვეყანას წარმოადგენს, დაურღვევია ბიზანტიური და ქართული იკონოგრაფიული ტრადიცია, მღვდელმთავართა და წინასწარმეტყველთა გამოსახულებანი ერთ რიგში მოუთავსებია და მათთვის ზედა წყება დაუთმია, ხოლო ღვთისმშობლის თემისათვის კი — დამოუკიდებელი ადგილი მოხატულობის ქვემო ნაწილში.

X საუკუნის მეორე ნახევარში ე. თაყაიშვილის[1] მიერ შეკრებილ და წაკითხულ წარწერების მიხედვით მოუხატავთ იშხანის ტაძარი. როგორც მოხსენებული იყო, ეს ტაძარი, რომელიც აგებული იყო ნერსე აღმშენებლის მიერ VII ს. პირველ ნახევარში, საფუძვლიანად აღდგენილ იქნა გრიგოლ ხანძთელის მოწაფის საბანის მიერ. ტაძარი გიორგი I მეფობის დროს (1014 — 1027) და 1032 წელს ბაგრატ IV კურაპალატმა განაახლეს. უკანასკნელი რესტავრაციის დროს გუმბათის ყელის ყრუ კედლები გაჭრეს და მოათავსეს სარკმლები, რის შედეგად დაზიანდა წინასწარმეტყველთა გამოსახულებანი გუმბათის მოხატულობაში. საკურთხევლის კონქში წარმოდგენილი ყოფილა მაცხოვარი საყდარზე ანგელოზებითურთ ე. ი. „დიდება უფლისა“ (Majestas Domini); ქვემო რიგში მოთავსებულია მოციქულთა გამოსახულებანი მთელი ტანით. მოციქულთა ქვემოთ გამოსახულია მღვდელმთავართა რიგი. საკურთხევლის მოხატულობა შესრულებულია მაღალ მხატვრულ დონეზე. იგი სტილის მი-

[1] Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси—1952, стр. 35-38

ხელვით ენათესავება X ს. მოზაიკური მხატვრობის გამოჩენილ ნიმუშებს. საკურთხევლის ბემის თაღზე მედალიონში გამოსახულია მირიან მეფის მეუღლე დედოფალი ნანა, რასაც წარწერა ამოწმებს. მეორე სამწუხაროდ უფრო მეტად დაზიანებულ მედალიონში გამოსახული ყოფილა ქალი, რომლის სახელის დაზიანებული სომხური წარწერა გვაფიქრებინებს, რომ აქ უნდა იყოს წარმოდგენილი სომხეთის მეფის თრდატის მეუღლე დედოფალი აშხავარი (აშხენი). ეს გარემოება ადასტურებს ქართველებისა და სომხების მჭიდრო კულტურული ურთიერთობის ფაქტს. ტაძრის კედლები ოდესღაც მთლიანად დაფარული ყოფილა მხატვრობით, მაგრამ კომპოზიციათა უმრავლესობა იმდენად დაზიანებულია, რომ მათი ზუსტი გამოცნობა ხშირად შეუძლებელი ხდება.

შედარებით კარგად დაცულია გუმბათის მოხატულობა. გუმბათის ცენტრში ლურჯ ფონზე, რომელიც მოჭედილია ვარსკვლავებით, ცისარტყელასავით აჭრელებულ მედალიონში, გამოსახულია ტოლმკლავიანი ჯვარი, რომელიც მდიდრულად მორთულია. მედალიონს უჭირავს ოთხ მფრინავ ანგელოზს, რომლებიც თეთრად შემოსილი არიან, მათი მოგრძო ფიგურების განლაგება და მოძრაობა გამოირჩევა განსაკუთრებული სილამაზით. გუმბათის თაღზე გამოსახულია ოთხი ეტლი მეეტლითურთ, რომელშიაც შებმულია ფრთოსანი ცხენები. მათი განაწილება ეფარდება ქვეყნის ოთხ მხარეს. თვითეული გამოსახულება განმარტებულია ტექსტით, რომელიც მოწმობს, რომ აქ წარმოდგენილია წინასწარმეტყველ ზაქარიას გამოცხადება (VI,1—4)[1]. ჩრდილოეთის მხარეზე იკითხება: „და ეტლთა მათ: პირველთა ებნეს ცხენნი შავნი". დასავლეთით: „ხოლო დასავლეთ ცხენნი სპეტაკნი". სამხრეთით: „და ეტლთა მათ სამხრეთისათა ებნეს ცხენნი ხშირნი", ხოლო აღმოსავლეთით კი: „და აღმოსავალით ფესანგნი"[2]. ჩრდილოეთის ეტლის ზემოთ მფრინავ ანგელოზთა ფერხთ ქვემოდ ვარსკვლავებიან ფონზე გამოსახულია მთვარის დისკო[3], სამხრეთის ეტლის ზემოთ გამოსახულია მზის დისკო. სამხრეთის ეტლის ქვემოთ, ე. თაყაიშვილის ცნობით, გამოსახულია ალეგორიული ფიგურა ცხოველზე მჯდომარე, რომელიც მოთავსებულია წრეში. იგი თანახმად წარწერისა წარმოადგენს მზის განსახიერებას[4]. თექვსმეტწახნაგოვანი გუმბათის ყელის ზედა ნაწილში გამოსახულია წელზევით ანგელოზები მედალიონებში. გუმბათის ყელის წახნაგებზე წარმოდგენილია მთელი ტანით გრაგნილებით ხელში რვა წინასწარმეტყველი. სარკმელთა კუბში გამოსახული არიან მხედრები: წმ. დიმიტრი, ფოკა, თევდორე, სარგის, მინა, პროკოპი, ორონტი, კონონი, კედელზე-წმინდანები, რომელთა წარწერები არ იკითხება. მეტი წილი მხატვრობისა ტაძარში დაზიანებულია იმდენად, რომ მხოლოდ ზოგიერთი კომპოზიციის გამოცნობა შესაძლებელი ხდება. ტაძრის დასავლეთ ნავში გამოსახული ყოფილან ტაოს მხარის ბაგრატიონთა სახლის წარმომადგენელნი. შერჩენილია მხოლოდ მათი ვინაობის აღმნიშნელი წარწერები[5]: ადრნესე კურაპალატი ძე ბაგრატ მაგისტროსისა, ბაგრატ მაგისტ-

[1] Е. Такайшвили, op. cit., стр. 37-38

[2] საყურადღებოა, რომ ფრესკებზე მოყვანილი ქართული ტექსტი სავსებით არ ეთანხმება ბერძნულ და ძველ ქართულ ტექსტებს ზაქარია წინასწარმეტყველის გამოცხადებისას.

[3] Е. Такайшвили, op. cit., табл. 29, 1.

[4] Ш. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, т., 1957, გვ. 106.

ე. თაყაიშვილის ახსნით (Е. Такайшвили, op. cit., გვ. 36) იგი გამოსახავს ბაბილონის მეძავ ქალის განსახიერებას. მაგრამ ტაძრის გუმბათის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ალეგორიული ფიგურა ლომზე მჯდომარე, რომელსაც ხელში [illegible] ყანწი უჭირავს. იგი მზის განსახიერებას წარმოადგენს, თანახმად წარწერისა.

[5] Е. Такайшвили, op. cit., стр. 36.

რისი „ქართველთა მეფე", ბაგრატ ერისთავი ძე ადარნესე კურაპალატისა. მხატვრობა აღმაშენებელთა პორტრეტების მიხედვით უნდა იყოს შესრულებული მეათე საუკუნის მეორე ნახევარში არა უგვიანეს 960 წ., როდესაც გარდაიცვალა ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი. გუმბათი უნდა იყოს მოხატული გაცილებით უფრო ადრე, სახელდობრ ტაძრის პირველი რესტავრაციის დროს, რომელიც განახორციელა გრიგოლ ხანძთელის მოწაფემ ხაბანმა IX ს. პირველ ნახევარში.

ხახულის ტაძარი მოუხატავთ მეათე საუკუნის მეორე ნახევარში. საკურთხევლის კონქში გამოსახულია მაცხოვარი „საყდარზე" მჯდომარე ოვალურ შარავანდედში, მთავარ ანგელოზთა შორის. მაცხოვრის საყდრის იქით-აქეთ გამოსახულია ტეტრამორფი („ოთხსახეული") და ექვსფრთედი ანგელოზი (სერაბინი.) ამ კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებულია ორ ჯგუფად გაყოფილი მოციქულთა რიგი, რომელიც ცენტრში გამოსახულია ღვთისმშობელი ორ ანგელოზთა შორის. საკურთხევლის მოხატულობის სხვა რიგებში და ტაძრის კედელზე მხატვრობის ფრაგმენტებია მხოლოდ. ერთადერთი კომპოზიცია, რომელიც შედარებით კარგად არის შენახული „მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში", გამოირჩევა იკონოგრაფიის არქაიზმით; მოციქულები იკონოგრაფიული ტიპი, რომლებიც მაცხოვარს მიყვებიან, მოგვაგონებს ადრეულ ქრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებს.

გუმბათის მოხატულობა იმეორებს იშხანის სქემას; გუმბათის ცენტრში მოთავსებული ჯვარი მედალიონში ე. წ. „ამაღლება" ანუ „განდიდება ჯვრისა", რომელიც ხელთ აქვს ოთხ მფრინავ ანგელოზს. გუმბათის თაღზე გამოსახულია ოთხი ეტლი ზაქარია წინასწარმეტყველის ხილვების ტექსტის მიხედვით. სხვა რამ მხატვრობაში არ ირჩევა დაზიანების გამო. მხატვრობა ოსტატობის მხრივ იშხანის მხატვრულ დონეს ჩამოუვარდება. იგი შესრულებულია როგორც კი დაამთავრეს ტაძრის მშენებლობა.

ოშკის ტაძრის ფრესკები ზუსტად დათარიღებულია 1086 წ. საკურთხევლის აფსიდში მოთავსებულ წარწერით. ტაძრის კონქში გამოსახულია „საყდარზე" მჯდომარე მაცხოვარი ოვალურ შარავანდედში ანგელოზთა შორის ე. ი. „დიდება უფლისა" (Majestas Domini). მოციქულთა რიგი, ორად გაყოფილი ღვთისმშობლის გამოსახულებით, მოთავსებულია კონქის კომპოზიციის ქვემოთ ღვთისმშობელი დგას კვარცხლბეკზე, ორივე ხელი აღმართულია ზეცისაკენ. მოციქულთა თითოეულ ჯგუფს მეთაურობს ერთ მხარეზე პეტრე მოციქული, მეორეზე—მოციქული პავლე. პეტრეს ხელთ აქვს გრაგნილი წარწერით: „თქუენ ხართ ნათელნი სოფლისანი" (მათე V, 14). ამრიგად ხახულის ტაძრის მოხატულობაში მოციქულთა დასი გაყოფილია ორად ღვთისმშობლის გამოსახულებით ორ ანგელოზთა შორის, ოშკში კი მხოლოდ ღვთისმშობლის ხელებაპყრობილი ფიგურით, ატენის მხატვრობაში—მედალიონით, რომელშიაც მოთავსებულია ტოლმკლავიანი ჯვარი. მოციქულთა რიგის ქვემოთ მოთავსებულია წარწერა, რომელიც ათარიღებს მხატვრობას 1036 წლით[1]. მოციქულთა ქვემოთ გამოსახულია მღვდელმთავართა რიგი, რომელიც ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას არაფრით არ არღვევს, სამხრეთ აფსიდის სარკმლის ქვემოთ გამოსახულია იოანე ნათლისმცემელი, რომელსაც მარცხენა ხელში ჯვარი უპყრავს, მარჯვენა გაწვდილი აქვს კურთხევისათვის. სამხრეთ კედელზე გამოსახულია ჯვარცმა, რომელიც მეტწილად დაფარულია ახლად აშენებული მიზგითით. სამხრეთ სარკმელში გამოსახულია წმ. მარინა და თეკლა.

[1] Е. Такайшвили, op. cit., стр. 63

ოშკის მხატვრობას ახასიათებს სიდიადე. მაღალი ფიგურები მოციქულთა და მღვდელმთავრების საკურთხევლის აფსიდში, მკაცრი გამომეტყველება გამოსახულ პირების ქმნის საზეიმო სიდიადის შთაბეჭდილებას, რაც უნებლიეთ გვაგონებს XI ს. მოზაიკებს. სიმშვიდე და ერთგვარი სიმკაცრე გამომეტყველების, დახვეწილობა ნახატის და შესამოსელთა ნაოჭების მაღლა მხატვრულ დონეს. იგი ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლის სრულქმნილი ნაწარმოებია, იმ სკოლის, რომელმაც არქიტექტურისა და კედლის-მხატვრობის დარგში ქართულ ხელოვნებას შესძინა მსოფლიო მნიშვნელობის მხატვრული ნიმუშები.

ტბეთის ტაძრის მოხატულობა სტილისა და იკონოგრაფიის მიხედვით ტიპიურია ტაო-კლარჯეთის სკოლისათვის. ტაძრის აგების ხანას ეკუთვნის მხოლოდ საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა[1]. კონქი მთლიანად უჭირავს მაცხოვრის უზარმაზარ გამოსახულებას; იგი ზის „საყდარზე“, მარჯვენა გაწვდილი აქვს კურთხევის ნიშნად, მარცხენა ხელში უჭირავს გაშლილი წიგნი ჩვეულებრივი ტექსტით" (იოანე VIII —12). მაცხოვრის გამოსახულება მოთავსებულია ოვალურ შარავანდედში. მაცხოვრის მარჯვნივ გამოსახულია ექვსფრთედი ანგელოზი (სერაბინი), მარცხნივ-„ოთხხატეული“. პირველ რიგში მაცხოვრის ორივე გვერდით გამოსახულია მთავარანგელოზი მიქელი და გაბრიელი, რომელთაც ხელში გრაგნილი უჭირავთ წარწერით: „წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი ღმერთი საბაოთი“. მთავარანგელოზთა ზემოდ გამოსახულია ანგელოზთა დასი. ამრიგად, ტბეთში გამოსახულია რთული კომპოზიცია „დიდება უფლისა“, ისე როგორც ეს მიღებული იყო ტაო-კლარჯეთის ძეგლებში. იმ კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებულია ორად გაყოფილი სარკმლით მოციქულთა რიგი ალბათ პეტრე და პავლეს მეთაურობით. მოციქულთა რიგის ქვემოთ გამოსახულია მთელი ტანით მღვდელმთავრები.

ტაძრის დასავლეთ ნაწილში დაცულია მოგვიანო ხანის კედლის-მხატვრობა, რომელიც თარიღდება დაახლოებით XII ს. იგი შეიცავს წმიდა გიორგის ცხოვრების დასურათებას[2], რაც მეტად გავრცელებული იყო ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ კი კედლის-მხატვრობაში.

ტაო-კლარჯეთის ძეგლების მოკლე მიმოხილვა და მხატვრულ-იდეური ანალიზი ადასტურებს ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული სქემისა და თემების შერჩევის მტკიცე სისტემის არსებობას, რაც შედეგია იმ დაძაბული იდეური ბრძოლისა, რომელსაც საქართველოს ეკლესია აწარმოებდა საუკუნეების მანძილზე თავისი დამოუკიდებელი არსებობის განმტკიცებისათვის. ქართული კედლის-მხატვრობა ვითარდებოდა ეროვნულ ნიადაგზე ბიზანტიური ხელოვნების გავლენის გარეშე. ფერწერის დიდი ოსტატობა განსაკუთრებით იშხანისა და ოშკის კედლის მხატვრობას ანიჭებს საპატიო ადგილს კედლის-მხატვრობის ზოგად ისტორიაში.

ქართული ხელნაწერების მინიატურები

საქართველოში წიგნის მხატვრულ გაფორმებას ისეთივე მნიშვნელობა ქონდა, როგორიც — არქიტექტურას, კედლის-მხატვრობისა და ლითონის პლასტიკას. ქართული შემოქმედების თავისებურება ხელოვნების ამ დარგში მოცემულია ისეთივე სიძლიერით, როგორიც ასე მკაფიოდ მოცემულია ქართული ხელოვნების სხვა დარგებში.

[1] МАК, вып. III, М., 1893.

[2] Н. Я. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, СПБ., 1911, стр. 17

ქართული მინიატურა და ძველ ხელნაწერთა მხატვრული დეკორი უფრო ნაკლებად არიან შესწავლილი, ვიდრე არქიტექტურა და კედლის-მხატვრობა.

ქართულ ხელნაწერთა უმრავლესობაში დაცულია ძვირფასი ცნობები წიგნის დაწერის ადგილის შესახებ, მითითებულია კალიგრაფის, მხატვარ-მინიატურისტის სახელი, მოყვანილია ტექსტის გადაწერისა და ილუსტრაციების შესრულების ზუსტი თარიღი, ხშირად მოხსენებულია აგრეთვე ხელნაწერის შემკვეთი და სხვ. ეს ცნობები მტკიცე საფუძველს ჰქმნის ძველი საქართველოს წიგნის ხელოვნების განვითარების ისტორიის დასადგენად.

ბიზანტიურ და სომხურ მინიატურებისაგან განსხვავებით, რომლებითაც ძირითადად სასულიერო ლიტერატურის ნაწარმოებებს ასურათებდნენ, ქართული მინიატურისტები ასურათებდნენ საერო ლიტერატურის ნაწარმოებებს, როგორც ირანულიდან ნათარგმნს, ისე ორიგინალურს. ქართულ მინიატურების ეს ორივე ჯგუფი მკვეთრად განირჩევა სტილით და მხატვრულ-ტექნიკური ხერხებით, რის გამო თვითეული ჯგუფი ცალკე უნდა იქნეს განხილული.

წიგნის ილუსტრაცია და დეკორი მჭიდროდ დაკავშირებულია წიგნის შინაარსთან. ძველი საქართველოს უმნიშვნელოვანესი კულტურული ცენტრები, სადაც ითარგმნებოდა და იწერებოდა კიდეც ორიგინალური ნაწარმოებები ფეოდალური ლიტერატურისა, ამავე დროს მხატვრულ ცენტრებსაც წარმოადგენდნენ. წიგნის გაფორმების ხელოვნების სფეროში მრავალ მხატვრულ მოვლენათა გასაგებად საჭიროა მხედველობაში იქნეს მიღებული აგრეთვე ის კულტურული ცენტრებიც, რომლებიც საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებობდნენ[1].

ძველი საქართველოს კულტურულ ცენტრებს ეკუთვნის მონასტრებთან არსებული სკოლები და აკადემიები. აქ ასწავლიდნენ წერა-კითხვას, გალობას, სახარების განმარტებას, და აგრეთვე კალიგრაფიის, წიგნის მხატვრული შემკულობის ხელოვნებას, მხატვრულ ოქრომჭედლობას და სხვ. ქართული მონასტრები VI ს. შუა წლებში აღმოცენდნენ; ამ დრომდე ქართველი ბერები თავშესაფარს აღმოსავლეთის სავანეებში პოულობდნენ.

პ ე ტ რ ე ქართველმა მე-5 ს. პალესტინაში აგო ქართველთა სავანე და სასტუმრო, სადაც ქართველები და ბერძნები პოულობდნენ თავშესაფარს[2]. ალბათ ეს ის მონასტერია, რომელიც პ რ ო კ ო პ ი კ ე ს ა რ ი ე ლ ი ს ცნობით განაახლა ბიზანტიის კეისარმა ი უ ს ტ ი ნ ი ა ნ ე მ (De aedificiis, V.). V საუკუნის ბოლოს წმ. ს ა ბ ა გ ა ნ წ მ ე დ ი ლ ი ს ლავრაში მრავალი ქართველი მონაზონი იყო. წყაროების მოწმობით სულ პალესტინაში ქართველთა სავანე ოცამდე იყო, მაგრამ ისინი სათანადოდ შესწავლილი არ არის.

სირიაში, ანტიოქიის მახლობლად, შავ, ანუ საკვირველ მთაზე VI საუკუნეში ქართული მონასტერი არსებობდა. ს ვ ი მ ო ნ მესვეტესთან (VI ს. დამლევი) მოდიოდნენ ქართველები; ზოგი მათგანი მონასტერში რჩებოდა[3].

[1] ძველად როგორც საქართველოს ტერიტორიაზე, ისე მის ფარგლებიდან შორს არსებულ ლიტერატურულ ცენტრების დაწვრილებითი მიმოხილვა გვაქვს კ. ს. კ ე კ ე ლ ი ძ ი ს კრებ. ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1961, გვ. 69-97.

[2] Н. Марр. Агиографические материалы по грузинским рукописям Ивера. ЗВО. т. XII. СПБ. 1900 стр. 14-17.

[3] Cor. Kekelidze, Monumenta hagiographica Georgica t. I, 1918, გვ. 260-261, 283-284, 286 338

К. Кекелидзе. Историко-агиографические отрывки. „Христианский Восток", II. СПБ, 1914, стр. 193-197.

მცირე აზიის ბითვინიაში, ულუმბოს მთაზე, მე-9 საუკუნეში ქართველებს სამი ეკლესია ჰქონდათ: ღვთისმშობლის ტაძარი (ანუ ქუაბი), წმ. კოზმან-დამიანეს ეკლესია და ლავრა კრანია. აქ მოღვაწეობდა განთქმული ილარიონ-ქართველი. ბიზანტიის იმპერატორმა ბასილიმ 876 წელს კონსტანტინეპოლის მახლობლად რომანას ხეობაში ააშენა მონასტერი, სადაც დაკრძალული იქნა ილარიონის ნეშტი. XII საუკუნეში წმ. ხორას მონასტერში (კაჰრიე-ჯამი) ქართველთა კოლონია არსებობდა.

სინას მთაზე ქართველი სამონასტრო კოლონია აღმოცენდა X საუკუნის შუა წლებში. ქართველთა აქ დამკვიდრებას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამ, რომ არაბებმა IX და X სს. დაიწყეს პალესტინაში საბასი და ხირიტონის ლავრის მონაზონთა შევიწროება (ამ ლავრას ბერძნები უწოდებდნენ Παλαιὰ λαύρα).

982—986 წ. წ. ათონზე დაარსებული იქნა ივერიის მონასტერი, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კულტურისა და ხელოვნების ისტორიაში. აქ ჩამოყალიბდა განსაკუთრებული სკოლა, რომელმაც საკუთარი მიმართულება შექმნა არა მხოლოდ სასულიერო ლიტერატურის დარგში, არამედ წიგნის მხატვრული გაფორმების სფეროშიც. ამ სკოლამ ისეთი განთქმული მეცნიერები, ფილოლოგები და მთარგმნელები მოგვცა, როგორიც იყვნენ ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელები და სხვ.

XI ს. პირველ ნახევარში იერუსალიმში დაარსებული იქნა წმ. ჯვრის მონასტერი. 1083 წელს ბულგარეთში, ს. ბაჩკოვის მახლობლად, გრიგოლ ბაკურიანმა დააარსა მონასტერი. მისი მთავარი ტაძარი აგებული იყო ღვთისმშობლის მიძინების სახელზე, ხოლო ორი მცირე ტაძარი—იოანე ნათლისმცემლისა და წმ. გიორგის სახელზე, ქართულ, ბერძნულ და სომხურ ენებზე დაწერილი წესდების თანახმად (შენახულია ბერძნული და ქართული ტექსტები) მონასტერია აგებული. იყო მხოლოდ და მხოლოდ ქართველებისათვის და სხვა ეროვნების იმ პირთათვის, რომელთაც ქართული ენა და წერა-კითხვა იცოდნენ. მონასტერს ძველად დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი; აქ დაიწყო მოღვაწეობა ცნობილმა ფილოსოფოსმა—ნეოპლატონიკოსმა იოანე პეტრიწონელმა[2]. ქართული მატიანე გვაუწყებს, რომ კუნძულ კვიპროსზე არსებობდა ქართული მონასტერი გალია, განახლებული თამარ მეფის მიერ.

საქართველოს სამონასტრო ცხოვრებას საფუძველი ჩაუყარეს VI საუკუნეში სირიელმა მამებმა; როგორც კ. კეკელიძემ გამოარკვია, ისინი უმეტესად სირიელები კი არა, ქართველები იყვნენ და მოღვაწეობდნენ სირიის მონოფიზიტურ მონასტრებში; ისინი ცამეტნი კი არა, როგორც სჩანს გაცილებით მეტნი იყვნენ რიცხვით; რიცხვი ცამეტი შემდეგ არის შემოღებული, ქრისტეს და მისი თორმეტი მოციქულის ანალოგიით[3]. მონოფიზიტთა სასტიკი დევნის გამო ბიზანტიის ხელისუფლების მხრივ, სირიელი მამები ცალკე ჯგუფებად ილტოდნენ საქართველოში. პირველი ჯგუფი დაახლოებით 520 წ. მოდის საქართველოში, მეორე 543 წ. მესამე 545 წ. და უკანასკნელი 571 წ. მე-10 საუკუნეში შედგენილი იყო ამ მამათა „ცხოვრებანი", რომლებშიც ისინი, ალბათ მეტი ეფექტისათვის, სირიელებად არიან წარ-

[1] ბერძნული ტექსტი გამოქვეყნებულია L. Petit-ის მიერ—„Византийский временник", т. XI, СПБ., 1904.

[2] Н. Я. Марр, Иоанн Петрицкий, неоплатоник XI-XII века, ЗВО, т. XIX, СПБ, 1909, стр. 53-113

[3] კ. კეკელიძე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ. ტფილ. უნივერს. მოამბე, VI, 1925, გვ. 82-107.

მოდგენილი, რომელნიც საქართველოში სვიმეონ მესვეტეს ლავრიდან მოვიდნენ; ამასთანავე არაფერია ნათქვამი მათი მონოფიზიტური რწმენის შესახებ. საქართველოს ისტორიაში განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თავისი მნიშვნელობით და ავტორიტეტით დავით-გარეჯის უდაბნო განცალკევებული სამონასტრო კომპლექსებით (ნათლის-მცემელი, დოდო, ბერთუბანი, წამებული და სხვ.) და შიო-მღვიმის ლავრა.

თბილისის საამიროს არსებობის დროს და შემდეგში საქართველოს უმნიშვნელოვანესი სამონასტრო ცენტრები ტაო-კლარჯეთის მხარეში იმყოფებოდა. ამ მხარის მონასტრების დამაარსებელი გრიგოლ ხანძთელი იყო[1]. იგი წარჩინებულთა წოდებიდან იყო და იმ დროისათვის მშვენიერი განათლება ჰქონდა მიღებული. ოცდაორი წლის ახალგაზრდა იგი მიემგზავრება კლარჯეთში, სადაც იგი ხუთ მონასტერს აარსებს მამათათვის და დედათათვის. გრიგოლი 861 წ. გარდაიცვალა ღრმა მოხუცებულობაში (102 წლისა).

გრიგოლ ხანძთელის მიერ დაარსებულ მონასტრებს შორის უმნიშვნელოვანესი იყო შატბერდის მონასტერი, ღვთისმშობლის სახელისადმი მიძღვნილი. ეს იყო ქართული ფეოდალური კულტურის ერთ-ერთი უდიდესი ცენტრი. აქ ითარგმნა და დაიწერა ძველი ლიტერატურის ბევრი შესანიშნავი ნაწარმოები. 973 წელს აქ იქნა შედგენილი ეგრეთწოდებული შატბერდის კრებული, რომელშიც ბერძნულიდან თარგმნილ ნაწარმოებთა გარდა (ეპიფანე კვიპრელი, „ათორმეტთა თუალთათჳს", ნემესიოს ემესელი, „ბუნებისათჳს კაცისა" და სხვ.), მოცემულია წმ. ნინოს ცხოვრება. 897 წელს აქ იყო გადაწერილი და დასურათებული ადიშის (ზემო სვანეთი) სახარება, 936 წელს აქ გადაიწერა მეორე სახარება, რომელიც 940 წელს შემკული იქნა მინიატურებით. 973 წ. გადაწერილი იქნა პარხალის სახარება და სხვ.

სამონასტრო მოღვაწეობის მნიშვნელოვან ცენტრებს წარმოადგენდნენ იშხანი და ტბეთი.

ოშკში გადაწერილია მრავალი ძვირფასი ხელნაწერი, განთქმული დაბადება (978), ეფრემ ასურის ქადაგებათა კრებული და სხვ. დავით კურაპალატის მიერ X ს. მეორე ნახევარში აგებული სახული, უმოკლეს ხანაში საქართველოს ერთ-ერთ უდიდესი სამონასტრო ცენტრი შეიქმნა.

ტაო-კლარჯეთის სამონასტრო ცენტრებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდათ ქართული კულტურის ისტორიაში; IX—X სს. ქართულ ხელნაწერთა უმეტესი რიცხვი საქართველოს ამ კუთხეში იყო შექმნილი. აქ წარმოიშვა ძველი ქართული ლიტერატურის თავისებური მიმდინარეობა, აქ გამომუშავდა ქართული ენის გრამატიკული ნორმები, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა განსაკუთრებული სტილი და სხვ.

ტაო-კლარჯეთიდან იყო გამოსული მრავალი განთქმული ჰიმნოგრაფი, რომელნიც საგალობლებს ჰქმნიდნენ ეროვნულ დღესასწაულებისა და წმინდანების აღსანიშნავად[2]. ამ ნაწარმოებთა ნაწილი, ტრადიციული თემის მიუხედავად, პოეტური ღირსებებით გამოირჩევა. განთქმულ ჰიმნოგრაფთა რიცხვიდან აღსანიშნავი არიან იოანე მინჩხი, იოანე მტბევარი და განსაკუთრებით მიქელ მოდრეკილი; ამ უკანასკნელის „სტიქარონი—

[1] Георгий Мерчул, Житие св. Григория Хандзтийского, изд. Н. Я. Марр (с переводом, введением и дневником путешествия в Шавшию и Кларджию), ТР, VII, СПБ, 1911. პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე ქართველი მწერალი მეათე საუკუნისა. თბილისი 1954.

[2] პ. ინგოროყვა, იგივე შრომა, გვ 0—0107.

მწუხრად საგალობელნი მუხლნი“ ქართული სასულიერო პოეზიის ჭეშმარიტ ანთოლოგიად ითვლება.

X საუკუნიდან, როგორც კ. კეკელიძის[1] მიერ არის დადგენილი, ქართული საეკლესიო პოეზია ზურგს უქცევს ბიზანტიურ „იამბიკოთა“ შაბლონურ ნორმებს, და იღებს საერო ხალხური პოეზიის რიტმისა და მეტრიკის ელემენტებს. ვინმე ფილიპეს მიერ მე-10 საუკუნეში შედგენილია ცამეტსტრიქონიანი იამბიკო, რომელიც დაწერილია თექსმეტ მარცვლიანი სილაბურ-ტონური საზომით. იგი პირველ რითმოვან ლექსს წარმოადგენს. კ. კეკელიძის სიტყვით, იგი გარდამავალ ხიდს წარმოადგენს სასულიერო პოეზიიდან საეროზე, რადგან მასში პირველად არის გამოყენებული თექსმეტმარცვლიანი სილაბურ—ტონიკური ლექსი, რომელიც გაბატონებული იყო შემდეგი საუკუნეების საერო პოეზიაში.

შატბერდის მონასტერში 897 და 940 წ. დასურათებული იქნა ორი შესანიშნავი ხელნაწერი, რომელთა მინიატურები წიგნის მხატვრულ გაფორმების პირველ ფურცელს შლიან ძველს საქართველოში.

საქართველოს უდიდეს სამონასტრო ცენტრს XII ს. პირველი ნახევრიდან გელათის მონასტერი წარმოადგენდა. იგი აშენებულია 1106—1125 წწ. დავით აღმაშენებლის მიერ. საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებულ სხვადასხვა სამონასტრო ცენტრებიდან მეფემ აქ შეკრიბა სწავლული და სახელოვანი ადამიანები[2].

ისტორიკოსი გელათს მეორე ათენს „სხვად ათინად“ უწოდებს; შავთელი თავის ქებაში გელათს „ელადად“ იხსენიებს, გელათში დაარსებული იყო აკადემია, რომელსაც ქართული კულტურის ისტორიაში ისეთივე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც ბიზანტიისათვის კონსტანტინე IX მონომაქის მიერ დაარსებულ მანგანის აკადემიას ჰქონდა. კონსტანტინეპოლიდან პეტრიწონის სკოლის მეშვეობით საქართველოში შემოტანილი ფილოსოფიური მოძღვრებანი—გელათის, იყალთოს და გრემის ქართულ აკადემიებში ვითარდება. არსენი იყალთოელი (დაბ. 1050—1126)—სახელოვანი ღვთისმეტყველი და ფილოსოფოსი, არისტოტელეს მიმდევარი, რომელმაც განათლება მანგანის აკადემიაში მიიღო, მოღვაწეობდა შავ მთაზე გამოჩენილი მეცნიერის ეფრემ მცირეს (დაახ. 1025—1100) ხელმძღვანელობით, შემდეგ კი საქართველოში. მან ქართულ ენაზე თარგმნა სახელგანთქმული პატრიარქ ფოტის თხზულებანი—„დიდი სჯულისკანონი“, „დოგმატიკონი“ და სხვ. დიდი კვალი დასტოვა ქართულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში კონსტანტინეპოლის იმავე აკადემიაში განსწავლულმა იოანე პეტრიწიმ (დაახ. 1050—1130); იგი ცნობილ ბიზანტიელ ფილოსოფოსის, შემდეგში გაძევებულის იოანე იტალის მოწაფე იყო. აკადემიის დამთავრების შემდეგ იოანე პეტრიწიმ ვერ პოვა თანაგრძნობა და იძულებული გახდა საქართველოში დაბრუნებულიყო. საქართველოდან ის ბულგარეთში მიდის გრიგოლ ბაკურიანის მიერ დაარსებულ მონასტერში (პეტრიწონის სავანე), სადაც მასწავლებლობს მონასტერთან არსებულ სემინარიაში. იოანე აქაც ვერ პოულობს შესაფერის პირობებს თავის სამეცნიერო მოღვაწეობისათვის და საეკლესიო წრეების კონსერვატიზმით შევიწროებული საქართველოში

[1] კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, თბილისი, 1951, გვ. 157

[2] დავით აღმაშენებელმა „და მუნვე შემოკრიბნა კაცნი პატიოსანი ცხორებითა და შემკულნი ყოვლითა სათნოებითა, არა თჳსთა ოდენ სამეფოთა შინა პოვნილნი, არამედ ქუეყანისა კიდეთათ სადათცა ესმა ვიეთმე სიწმიდე, სიტყუა, სიბრძნე, ხელოვნებითა და კორციელითა სათნოებითა აღსავსეობა, იძინა და კეთილად გამოიძინა, მოიყვანა და დაამკვიდრნა მას შინა“ (ქართლის ცხორება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა გვ. 330).

ბრუნდება, სადაც ახლად დაარსებულ გელათის აკადემიასთან განაგრძობს თავის ლიტერატურულ და ფილოსოფიურ მოღვაწეობას. აქ დალია მან თავისი სიცოცხლე.

იოანე იმ ფილოსოფიურ სკოლის ტიპიური წარმომადგენელი იყო, რომელიც ცდილობდა ორიენტალიზმისა და პლატონიზმის შეერთებას (მ ი ქ ა ე ლ პ ს ე ლ ო ს ი და ი ო ა ნ ე ი ტ ა ლ ი). პეტრიწმა საქართველოში არა მხოლოდ ფილოსოფიური მიმართულება, არამედ სპეციალური ფილოსოფიური ტერმინოლოგია, ენა და სტილი შექმნა. ნეოპლატონიკოსების ნაწარმოებთა თარგმანებს მან საკუთარი კომენტარიები დაურთო, რომელნიც თავისი მოცულობით ბევრად აღემატებიან დედანს. ამ კომენტარიებს, რომლებიც ავტორის ღრმა ცოდნას, მისი აზროვნების ორიგინალობასა და სიმახვილეს ამჟღავნებენ, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდათ ქართული ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებისათვის.

გელათის აკადემიამ დიდი როლი შეასრულა ქართული კულტურის ისტორიაში. გელათი დიდი მხატვრული ცენტრი იყო, სადაც ძველი ქართული ხელოვნების მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოები შეიქმნა; აქ არის შესრულებული დიმიტრი I-ის დროს ხახულის ხატის ჭოჭედილობა, რომელმაც მსოფლიო სახელი მოიხვეჭა.

* * *

ისტორიული ცნობების საფუძველზე შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ V ს-ში საქართველოში უკვე არსებობდა მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერები, რომლებსაც, სამწუხაროდ, ჩვენამდე არ მოუღწევია. მეფე ვ ა ხ ტ ა ნ გ გ ო რ გ ა ს ა ლ ი ს მიერ (V ს.) შემკული სახარება, რომელიც შიო-მღვიმის მონასტერში ინახებოდა, დღემდე არ არის აღმოჩენილი.

მინიატურის ხელოვნების უადრეს ძეგლად ე. წ. ჰადიშის სახარება უნდა ჩაითვალოს, რომელიც 897 წელს გადაწერილი იყო შატბერდის მონასტერში[1]. ამ ხელნაწერის ერთ-ერთ ფურცელზე გამოსახული არიან ლუკა და იოანე მახარებლები, რომელნიც წარმოდგენილნი არიან მუქ-ცისფერ არეზე, მდგომარენი, დახურული წიგნებით ხელში. ორივე მახარებლის იკონოგრაფიული ტიპი მკვეთრად განსხვავდება შუა საუკუნეებში გავრცელებულ მახარებელთა ტიპისაგან. იოანე გამოსახულია უწვერო ჭაბუკის სახით, ხუჭუჭა ქერა თმებით, მას ლიაფერის კვართი და ბაცი—ვარდისფერი ჰიმატიონი აცვია. მახარებელი ლუკა წარმოდგენილია მოხუცად, ჭაღარა თმებით და გრძელი ჭაღარა წვერით. ფიგურების დაყენებას სიცოცხლე ახასიათებს, იგრძნობა ელინისტიკური ხელოვნების ტრადიცია. წერის მანერა მოხდენილია, ფაქიზი; ფერების გამა ნათელია. მახარებელი მარკოზი მუხლებზე გაშლილ გრაგნილზე სწერს; მის წინ პატარა მაგიდა დგას საწერი მოწყობილობით, მაგიდის უკან ჯვარია. მინიატურის არე ცისფერია. მარკოზის სახე დროთა ვითარებაში დაზიანებულია; თმა დახუჭუჭებული აქვს ბაცი—მიხაკისფერი, წვერი ბაცი და მოკლე. მათე მახარებლის გამოსახულება არ შენახულა; შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი ისევე როგორც მარკოზი, გამოსახული იქნებოდა მჯდომარე პოზაში.

[1] Е. Такайшвили, Адышское евангелие, МАК, вып. XIV, Москва, 1916

რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბილისი, 1940, გვ. 39 40.

მახარებლების გარდა, ხელნაწერში მოცემული კამარების მხატვრული გაფორმება (ფ ფ. 3, 3ᵛᵒ, 4, 4ᵛᵒ,5) კორინთული კაპიტელებით; ზოგ კამარის ქვეშ გამოსახულია ფრინველები (მტრედები), ტოტი ბროწეულის ნაყოფით და სხვ. ერთ დიდ კამარაზე შენახულია ეგრეთწოდებული „ცისარტყელისებრი ორნამენტი", რომელიც შესდგება ცისარტყელის ტონებში მოცემულ რომბებისაგან; ფერები მუქიდან უფრო ბაცზე გადადის. ეს აღმოსავლური წარმოშობის დეკორი გვხვდება რ ა ბ უ ლ ა ს მიერ 586 წ. გადაწერილ სირიულ სახარებაში, ეჩმიაძინის სახარებაში, VIII—IX სს. ზოგიერ კაროლინგურ ხელნაწერებში, 904 წლის ქართულ ფსალმუნში (№ 38) და სხვ. მე-5 ფ. გამოსახულია ძველი ტიპის სალხინობელი კონუსისმსგავსი თავსაბურავით, მის აქეთ-იქით გამოსახულია მცენარეები პირობითი დეკორაციული აფერადებით. ამ მოტივს ცოტად თუ ბევრად ახლობელი ანალოგიები აქვს დასავლეთის ხელოვნებაში (კ ა რ ლ ო ს დ ი დ ი ს თ ვ ი ს მონაზონ გ ო დ ე ს კ ა ლ ი ს მიერ 781—783 წ. წ. გადაწერილი სახარება) და აღმოსავლეთის ხელოვნებაში (ეჩმიაძინის 989 წ. სახარება).

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით ჰადიშის სახარება გამოირჩევა მახარებელთა იკონოგრაფიული ტიპების სიძველით და შერეული რედაქციით, რადგან ერთდაიმავე ხელნაწერში ზოგი მახარებელი წარმოდგენილია მჯდომარე პოზაში, ზოგი კი მდგომარედ. მახარებელთა გამოსახულების მსგავსი რედაქცია ახასიათებს მონაზონ რ ა ბ უ ლ ა ს 586 წ. გადაწერილ სირიულ სახარების რედაქციას. შეიძლება დადგენილად ჩაითვალოს, რომ მახარებლის მჯდომარე ფიგურა გვიანი ანტიკური ხელოვნების გავლენით წარმოიშვა, რადგან მას საფუძვლად უდევს ხელნაწერში ტექსტის დასაწყისში მოთავსებული ავტორის პორტრეტის იკონოგრაფიული ტიპი.

ბიზანტიურსა და ქართულ ხელოვნებაში მჯდომარე მახარებლის გამოსახულება XI საუკუნიდან გაბატონებულია როგორც მინიატურებში, ისე კედლის-მხატვრობაში. მეორე რედაქცია, როგორც ეს თავის დროზე აღნიშნა ი. ს ტ რ ჟ ი გ ო ვ ს კ ი მ, წარმოიშვა სირიულ-ეგვიპტურ ხელოვნებაში (ეპისკოპოს მაქსიმიანეს სავარძელი რავენაში, ბეტმანის დიპტიქი და სხვ; ეჩმიაძინის 989 წ. სახარება, როსანოს სახარება და სხვ.). მას, უეჭველად, საფუძვლად უდევს გვიან ანტიკურ ხელოვნებაში მეტად გავრცელებული ორატორის გამოსახულება; მახარობელი არა მხოლოდ ავტორია სახარებისა, იგი ქრისტეს მოძღვრების მქადაგებელია. მჯდომარე მახარებლის იკონოგრაფიული ტიპი უნდა ალექსანდრიულ ტრადიციას მიეკუთვნოს, მდგომარესი კი—სირიულს.

ჰადიშის სახარების მინიატურების შესრულების ტექნიკის დეტალური შესწავლა ადასტურებს, რომ მხატვრულ-ტექნიკურ მეთოდს საფუძვლად უდევს ფერწერის ძველი ხერხი, რომელიც გვიან-ელინისტიკური ხელოვნებიდან გამომდინარეობს. აქ ვერ ვხედავთ ბიზანტიურ ფერწერაში მეტად გავრცელებულ დეტალების გამოძერწვას საერთო მუქ ფუძეზე (სანკირი), ჩრდილები და ნათელი ადგილები დაწერილია ერთდროულად ღია ფერებით. წერის მანერა მაღალ მხატვრულ დონეზეა.

ჰადიშის სახარების მინიატურებს ენათესავება ბერთაში გადაწერილი სახარების მინიატურები[1], რომელიც ამერიკელ მისიონერებს 1830 წ. შეუძენიათ ყარსში. ხელნაწერი შემ-

[1] R. P. Blake and Sirarpie der Nersessian, The Gospels of Bert'ay: an old-Georgian ms. of the tenth century, Byzantion, Vol. XVI, Fasc. I, 1942-1943, p. 225-285.

კულია კამარებით (ფ. 3vo, 65vo) და მახარებელთა გამოსახულებით (ფ. 1vo, 2vo), რომლებიც მოთავსებულია ძველი ტრადიციის თანახმად ხელნაწერის დასაწყისში. კამარების მოყვანილობა მოგვაგონებს ადრეული ხანის ქართულ, სირიულ და სომხურ ხელნაწერებში გავრცელებულ ტიპს, რომლის ნიმუშები ამომწურავად მოყვანილია ს ი რ ა რ პ ი დ ე რ ნ ე რ ს ე ს ი ა ნ ი ს მიერ. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ქართულ კამარებს საკუთარი სახე აქვს, მოკლებული იმ სიმძიმეს და პროპორციათა სიდაბლეს, რომელიც სირიულ და სომხურ ძეგლებს ახასიათებს. ამიტომ დეკორის საერთო ნიშნების ფაქტი, რაც ერთი ეპოქის სხვადასხვა ქვეყნების ხელოვნებას ზოგადად ახასიათებს, საშუალებას არ გვაძლევს ქართულ ძეგლს აღმოსავლური წარმოშობის დედანი მოუძებნოთ. მახარებელთა გამოსახულებანი ფერწერის მანერით და სტილით სავსებით ენათესავება ადიშის სახარების მინიატურებს. ქართველ მხატვარს აქ მიუმართავს წერის რთული მანერისადმი, რაც აშკარად ეტყობა მახარებელთა შესამოსლისა და სახის წერის მანერას. მახარებლები წყვილ წყვილად გამოსახული ძრიან მთელი ტანით, თითქოს ერთი მეორეს ესაუბრებიან. აღსანიშნავია, რომ იკონოგრაფიული მხრით ის გარემოება, რომ თანახმად ადრინდელი ტრადიციისა, ადიშისა და ბერთის სახარებაში მახარებელი იოანე წარმოდგენილია უწვერულვაშო ჭაბუკის სახით. ამ ორ ძეგლთა შორის განსხვავება იმაშია, რომ მჯდომარე მახარობლის ტიპი არ არის) ადიშის სახარებაში მარკოზ მახარობელი ზის და წერს). ფერწერის მაღალი ოსტატობა ახასიათებს ორივე ძეგლს.

ბერთის ანდერძში[1] აღნიშნულია, რომ ხელნაწერი გადაწერილია ვინმე იგლახაკ გაბრიელის" მიერ ლავრასა შინა დიდსა ბერთას. დამათარიღებელი ცნობა მოიპოვება ანდერძშივე „სალოცველად მეფეთა ჩვენთა სუმბატ ერისთავთა ერისთავისათვს და შვილთა მათთათვს დავითისთვს და ბაგრატისთვს". რ. ბ ლ ი ე კ ი ს აზრით[2] აქ უნდა იყოს მოხსენებული სუმბატ III (+988) ერისთავთ-ერისთავი, რომელსაც ორი ძე ყავდა ბაგრატ II (+998) და დავით IV (+992/994). მაგრამ ეს მოსაზრება მცდარია. ეს არ უნდა იყოს ტაოს შტოის სუმბატ I ერისთავთ-ერისთავი (928—958), დოლის-ყანის მაშენებელი, რომელიც მოხსენებულია ჯრუჭის სახარების მინაწერში, ვინაიდან მას შვილი დავითი სახელით არ ჰყოლია. თუ მხედველობაში მივიღებთ ისტორიულ წყაროებში მიღებულ წესს, მეტადრე ს უ მ ბ ა ტ დ ა ვ ი თ ი ს-ძის ქრონიკის, ყოველთვის ჯერ პირველ რიგში მოხსენებულია უფროსი ვაჟი და შემდეგ უმცროსი, მაშინ ჩვენი ვარაუდით ბერთის სახარების მინაწერში მოხსენებულია ბაგრატიონთა კლარჯეთის საგვარეულოს წარმომადგენელი სუმბატ I (+889), რომელსაც ყავდა უფროსი შვილი დავითი (+943) და უმცროსი ბაგრატ (+909)[3]. ამრიგად ბერთის სახარება გადაწერილია მე-9 საუკუნის მიწურულში და ამით აიხსნება მისი ნათესაობა ადიშის სახარებასთან. ბერთის სახარება გადაწერილია სუმბატ I სიცოცხლის პერიოდში 889 წლამდე, რვა წლით უფრო ადრე, ვიდრე ადიშის სახარება.

უფრო ძვირფას ცნობებს საქართველოს კულტურისა და მხატვრული დონის შესახებ ადრეული შუა საუკუნეების ხანაში გვაწვდის მესამე ხელნაწერი სახარების ანალიზი, რომელსაც მისი დაცვის ადგილის მიხედვით ჯრუჭის სახარება ეწოდება. ხელნაწერი გადაწერილია იმავე შატბერდის მონასტერში 936 წელს და დასურათებულია „კამარათა მწერლის" თ ე ო დ ო რ ე ს მიერ 940 წელს.

[1] იხ. იქვე შენიშ., გვ. 252

[2] იხ. იქვე შენიშ., გვ. 256–257

[3] თ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, სუმბატ დავითის-ძის ქრონიკა, თბილისი 1949 (იხ. ტაბულები და ტექსტი).

ხელნაწერში შენახულია მახარებელთა გამოსახულებები; მახარებლები მდგომარენი არიან წარმოდგენილნი კამარიან მოჩარჩოებაში წიგნით ხელში: მათე (ფ. 7vo), მარკოზი (ფ. 94), ლუკა (ფ. 144), იოანე (ფ. 228, ტაბ., 96).

ეს ტიპი, როგორც დ. ა ი ნ ა ლ ო ვ მ ა აღნიშნა, სირიულ ნიმუშებიდან მომდინარეობს[1]. იგი გვხვდება X საუკუნის ხელნაწერში № 98 (საეკლესიო მუზეუმის ფონდი), ეჩმიაძინის სახარების (989) წ. სამ მინიატურაში და სხვ. მახარებელთა ყოველ გამოსახულებებს ერთვის განკურნებათა სცენები, გარდა მათეს გამოსახულებისა (ფ. 8 დაკარგულია). აღნიშნულ სცენების რედაქცია მომდინარეობს ადრეულ-ქრისტიანულ ხელოვნების ნაწარმოებებიდან და მოგვაგონებს კატაკომბების მხატვრობას, რავენის მოზაიკებს. უახლოეს პარალელს წარმოადგენენ განკურნებათა სცენები რავენისა და პარიზის დიპტიქებზე.

მარკოზის გამოსახულებას ერთვის „შობითგან ბრმის განკურნება, (ტაბ. 97), წარმოდგენილი 93 ფურცელზე, ლუკას გამოსახულებას — „ეშმაკეულის განკურნება“ (ფ. 143), იოანესას — „განრღვეულის განკურნება“ (ფ. 228).

ხელნაწერის დასაწყისში გამოსახულია ძველი ტიპის კამარები კორინთული და იონიური რიგის კაპიტელებით. როგორც ქართულ, ისე ბიზანტიურ მინიატურებში, უფრო გავრცელებულია კორინთული ორდერი, თავისი დეკორაციულობის გამო. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია კამარების მსგავსი არქიტექტურული დეკორაციები კამარების სახის, რომლებიც სვეტების ხან ერთ, ხან ორ წყვილს ეყრდნობიან. მახარებლები გამოსახული იყვნენ მუქცისფერ ფარდის არეზე, რომლებიც მხოლოდ იოანეს ფიგურის ზურგთუკან არის შენახული. არქიტექტურულმა არემ თავისი ფორმით და სტილით შეინარჩუნა კავშირი რეალურ არქიტექტურასთან, ჯერ კიდევ არ არის დაკარგული არქიტექტურული ფორმის გაგება, რომლებიც შემდეგში წმინდა დეკორაციულ მოტივად იქცევა.

არქიტექტურა თავისი სტილით მოგვაგონებს კონსტანტინე დიდის შვილების განთქმული კალენდარის არქიტექტურას (IV ს.)[2]. ეს სტილი გვხვდება აგრეთვე თესალონიკეს წმ. გიორგის ეკლესიის მოზაიკებში[3].

„განკურნებათა“ ყველა სცენაში, ქრისტე უწვერო ჭაბუკადაა წარმოდგენილი, ისე როგორც იყო მიღებული ანტიკური ტრადიციებით გაჟღენთილ ადრეულ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

ამ ხანაში არა მხოლოდ ქართულ ხელოვნებაში, არამედ ბიზანტიურსა, აღმოსავლურ ქრისტიანულსა და დასავლეთ ქვეყნების ხელოვნებაში წვეროსანი ქრისტეს გამოსახულების ეგრეთწოდებული „ისტორიული“ ტიპია გაბატონებული. მხოლოდ დასავლეთის ხელოვნების ძეგლებში თითქმის XII-საუკუნემდე გვხვდება ზოგჯერ, გამონაკლისის სახით; უწვერო ქრისტეს გამოსახულება X საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში გვხვდება როგორც გამონაკლისი, ერთეული მოვლენა, რაც მხოლოდ იმ ფაქტით შეიძლება აიხსნას, რომ მინიატურისტმა ძველი ნიმუშის პირი გადაიღო.

[1] Д. В. А й н а л о в Византийские памятники Афона. „Византийский временник“, т. VI, вып. 1-2, СПБ, стр. 58, табл. VI-VII

[2] I. S t r z y g o w s k i, Die Kalenderbildern des Chronographs von Ihare 354, Berlin, 1888

[3] Ch. D i e h l, M. L e T o u r n e a u, H. S a l a d i n, Les monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918, pl. I, II

ამრიგად, შეიძლება დადგენილად ჩაითვალოს, რომ მინიატიურისტ თევდორეს 940 წელს შატბერდის მონასტერში ხელთ ჰქონდა სახარების უძველესი დასურათებული ხელნაწერი, რომელიც შეიძლება V—VI სს. დათარიღდეს.

შატბერდის მონასტერში, გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრების“ ტექსტის მოწმობით, ძლიერ ძველი ხელნაწერები ინახებოდა. რომელნიც მონასტრის დამაარსებლის სიცოცხლეშივე უკვე ვერ აკმაყოფილებდნენ ახალ მოთხოვნილებებს.

ჯრუჭის სახარების მინიატურების არქიტექტურული ფონის ანალიზი, „განკურნებათა“ სცენების იკონოგრაფია, მახარებელთა და ქრისტეს ტიპები ადასტურებენ ამ მოსაზრებას. ამ ხანის დათარიღებული და ამავე ხანისთვის მიკუთვნილი შემკული ხელნაწერები, როგორც მაგალითად, როსანოს სახარება, ვენის დაბადება, რაბულას სირიული სახარება (586 წ.), ეჩმიაძინის სახარების სირიული მინიატურები, შესაძლებლობას გვაძლევენ გადავჭრათ საკითხი იმ დედნის წარმოშობის შესახებ, რომლითაც სარგებლობდა მინიატურისტი თევდორე.

ამ მინიატურების შესრულების ტექნიკა მკვეთრად განსხვავდება ზემოდ ჩამოთვლილი ძეგლების მხატვრულ-ტექნიკურ ხერხებისაგან, რომლებშიც ჯერ კიდევ ცოცხალია ელინისტური მხატვრობის ტრადიციები. ქართული ხელნაწერის მინიატიურების შესრულების გრაფიკული მანერა, ნაოჭების სქემატურობა, წერის ფაქტურა სულ სხვა მხატვრულ ტრადიციას მოწმობს. განსაკუთრებით დამახასიათებელია სახეების წერა. მინიატიურისტი წვრილი ბეწვის კალმით მეტად ფაქიზად ხატავს ყველა დეტალს, ლაწვებზე წითურობას გადმოგვცემს წითელი ლაქის სახით, თვით სახეს კი არა ფარავს ხორცისფერი ტონით.

X საუკუნის დამლევს ეკუთვნის ეტრატზე შესრულებული სამი მინიატიურა X ს. სახარებიდან[1], რომლებზედაც გამოსახული არიან მარკოზი, ლუკა (ტაბ. 101) და იოანე. მახარებლები გამოსახულია მთელი ტანით, ოდნავ მობრუნებული მაყურებლისაკენ, ხელში წიგნები უპყრიათ. ბიზანტიური წარმოშობის მინიატურების წერისათვის დამახასიათებელი გამოძერწვის რთული ხერხების, თანდათანი გამობაცების, წერის სქელი ფაქტურის მაგიერ, ამ მინიატურებში სჭარბობს ძირითადი ტონით აფერადება და შეთეთრებული ტონით მოდელირება, უმეტეს შემთხვევაში ერთი ძალით. ამ მხრივ ისინი მოგვაგონებენ დავით-გარეჯის უდაბნოს X ს. და XI ს. დასაწყისის ქართული კედლის-მხატვრობის გარკვეულ ჯგუფს, რომელსაც ფერწერაში ჯერ კიდევ არ ემჩნევა ბიზანტიური მანერის გავლენა.

ქართული რელიეფური ქანდაკება IX—X საუკუნეებში

ქართული რელიეფური ქანდაკება ჯვარის ტაძარზე წარმოდგენილ ქტიტორთა მშვენიერ პორტრეტულ გამოსახულებათა შემდეგ დაცემას განიცდის. ამ მხრივ, განსაკუთრებით მაჩვენებელია ოპიზის[2] რელიეფი, მეფე აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით (გარდ. 826 წ., ტაბ. 116). იგი შესრულებულია ორ ფილაზე, რომლებიც მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი და ერთ კომპოზიციურ მთლიანობას ქმნიან. ერთ ფილაზე წარმოდგენილია ქრისტე ზურგიან ტახტზე მჯდომარე, წიგნით მარცხენა ხელში; მარჯვენით იგი ქტიტორს ლოცავს;

[1] მინიატურები ჩამოტანილია სვანეთიდან ა. შანიძის მიერ და ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელნაწერების სახელმწიფო მუზეუმში.

[2] ამჟამად რელიეფი საქართველოს მუზეუმშია დაცული.

ქრისტეს წინაშე ვედრების პოზაში დგას წინასწარმეტყველი დავითი. მეორე ფილაზე მოთავსებულია საერო პირი, რომელსაც ხელში გუმბათოვანი ტაძრის მოდელი უჭირავს. მისი სახელის წარწერა ზუსტად განსაზღვრავს კომპოზიციის სიუჟეტს[1]. ქართველ ბაგრატიონებს თავი დავით წინასწარმეტყველის ჩამომავლებად მიაჩნდათ. ქრისტიანული ლეგენდის თანახმად, ქრისტე დავითის ტომიდანაა წარმომდგარი. ამრიგად, წინასწარმეტყველი დავითი ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლად გამოდის ბაგრატიონთა და ქრისტეს შორის. აშოტ დიდის პორტრეტულ გამოსახულებაზე მოთავსებულ ფრესკულ წარწერის თანახმად, რომელიც მოყვანილია დ. ბაქრაძისა[2] და ნ. მარის[3] მიერ, ოპიზის მეორედ აშენებელი იყო აშოტ კურაპალატი („აშოტ კურაპალატი მეორედ მაშენებელი ოპიზის და წმიდისა ამის საყდრისაჲ").

ქრისტეს ტახტი დგას ნახევარწრიულ შემაღლებაზე, რომელიც წარმოდგენილია თანდათან დავიწროებული ნახევარწრეებით. ამგვარსავე ნახევარწრიულ შემაღლებაზე, მხოლოდ უტახტოდ, წარმოდგენილია მჯდომარე ყრმა ქრისტე XI საუკუნის ქართულ ხელნაწერის (სვნაქსარის) მინიატურაზე[4]. ეს შემაღლება უდავოდ, წარმოადგენს იერუსალიმის ტაძრის „კლდეს", რომელიც ცნობილია ადრეული-ქრისტიანული ხანის ძეგლებით.

მხატვრულ თვალსაზრისით ოპიზის რელიეფი ჯვარის ტაძრის ქტიტორთა რელიეფურ გამოსახულებებთან შედარებით უფრო დაბალ დონეზე დგას. ფიგურები მოცემულია ბრტყელი რელიეფით, სახეების და სამოსლის ნაკრების მოდელირება მოცემულია მშრალი, სქემატური, ღრმად ჩაჭრილი ხაზებით, რომლებიც მთელ გამოსახულებას სიბრტყით ხასიათს ანიჭებს; არ არის დაცული ფიგურების პროპორციები. ფიგურის საერთო ზომასთან შედარებით განსაკუთრებით დიდია თავი და ხელის მტევანი, ფეხები კი მცირეა; ფიგურების პოზები, ტანის და თავის მობრუნება, ხელებისა და ფეხების დაყენება პირობით ხასიათს ატარებს.

მე-10 საუკუნიდან ქტიტორთა რელიეფური სკულპტურის ხასიათი იცვლება. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული აშოტ კუხის (გარ. 918) გამოსახულება და ლეონ III და გურანდუხტის გამოსახულებანი კუმურდოში, მოცემულია მაღალ რელიეფით. მართალია, პროპორციები აქაც არ არის დაცული, თავის და ტანის მობრუნება პირობით ხასიათს ატარებს. ეს რელიეფები მდიდარ მასალას წარმოადგენენ ტანისამოსის ისტორიისათვის; განსაკუთრებით საყურადღებოა აშოტ კუხის თავსაბურავი (დოლბანდი) და დიბის ტანისამოსი, რომელზედაც გამოსახულია ფასკუნჯები.

პორტრეტული სკულპტურის განვითარების ახალ ეტაპს ვხედავთ ოშკის მშენებლისბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის და დავით მაგისტროსის, ადარნასე III კურაპალატის შვილების გამოსახულებაში (ოთხკუთხე შარავანდედები მიუთითებს, რომ გამოსახულებები მათი სიცოცხლის დროსაა შესრულებული). ფიგურების პროპორციები მწყობრია, ტანსაცმლის ნაოჭები ლამაზად იკეცება და ზოგადად შეესაბამება ადამიანის სხეულის მოყვანილობას; ფი-

[1] Известия КОМАО вып. I, т. 1904 г. стр. 56-59, рис. стр. 57.

Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. II, т., 1905, стр. 56-59 рис. 57.

[2] დ. ბაქრაძე, საქართველოს ისტორია, თბილისი, გვ. 43.

[3] Н. Я. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, СПБ, 1911, стр. 160.

[4] Н. И. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПБ, 1904, стр. 300-301 рис. 78.

გურების დაყენება უფრო თავისუფალია, ვიდრე აშოტ კუხის, ლეონ III და გურანდუხტის რელიეფებზე; ტანსაცმელზე მოცემულია ამოკარგული თუ ჩაქსოვილი სახეები.

მე-10 საუკუნის დამლევიდან ქტიტორთა რელიეფური სკულპტურა თანდათან ქრება. ამის მთავარი მიზეზი, როგორც ჩანს, ის უნდა იყოს, რომ მე-10 საუკუნეში ძლიერ განვითარდა ფრესკული მხატვრობა. დამკვიდრდა წესი—ტაძრის შიგნით მშენებელთა ფრესკული პორტრეტების მოთავსება. რელიეფური სკულპტურა და მხოლოდ დეკორაციულ ხასიათს ატარებს; ცხოველების გამოსახულება, ხშირად ფანტასტიკურისა, დიდი ხნის მანძილზე ინარჩუნებს ტრადიციულ ფორმებს. ქართული სკულპტურის ეს დარგი საკმაოდ არ არის შესწავლილი და ჯერჯერობით შესაძლებლობა არა გვაქვს დაწვრილებით შევჩერდეთ მის განხილვაზე.

* * *

რელიეფური ქანდაკების სრულიად განსაკუთრებული ნიმუშები გვხვდება კანკელებზე, რომელთა უძველესი ნიმუში, როგორც სათანადო ადგილას აღნიშნული იყო, წარმოადგენს წებელდის კანკელის ორი ფრაგმენტი (საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი). ეს ძეგლი იკონოგრაფიული თავისებურებათა შესრულების მანერისა და სტილის მიხედვით ეკუთვნის VI ს. დამლევს.

ცოტა ხნის წინათ აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა რაიონში აღმოჩენილ იქნა ადრეული ხანის რელიეფური ქანდაკებით შემკული სვეტები, კანკელები, რომელთა შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული რელიეფური ქანდაკების ისტორიისათვის. ქანდაკებით შემკული მემორიალური დანიშნულების სვეტები მეტად გავრცელებული ყოფილა აღმოსავლეთ საქართველოს სამხრეთ რაიონებში V—X საუკუნეების მანძილზე[1]. სვეტი ანუ სტელა დგას მხატვრულად გაფორმებულ პოსტამენტზე, ზედ ნაწილი სვეტის შემკულია ჯვრის გამოსახულებით, რომელიც გამოკვეთილია ქვიდან, კედლები კი დაფარულია ჩუქურთმით და ცალკეული სიუჟეტებით, რომელთა უმრავლესობა ძველი და ახალი აღთქმიდან არის ამოღებული. აღსანიშნავია, რომ ტრადიციული თემები, რომელთა უმრავლესობა გავრცელებული იყო საერთოდ ყველა ქვეყნის ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი განვითარების ადრეულ პერიოდში, ქართულ ძეგლებზე გვხვდება ახალი ვარიანტით; ქართული ხელოვნება თავისებურად ცვლის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას, მხატვრულ ფორმას მეტყველებს საკუთარი ენით. სტელებზე ტრადიციული სიუჟეტების გამოსახვის გარდა, ხშირად წარმოდგენილი საერო პირები, ქართული ფეოდალური საზოგადოების უმაღლესი წრე, რომელთა წარმომადგენელნი ხშირად საპატიო წოდებას ატარებდენ, როგორიცაა მაგალითად: „ჰპატოსი", „მამფალი" და სხვ.

აღნიშნული გამოსახულებანი გადმოცემულია დაბალი რელიეფით, სქემატური არიან შესრულების მანერით; ადამიანის ფიგურის ზოგადი კომპოზიცია სიბრტყეზე ატარებს პიროვნულ ხასიათს. მხატვრული ფორმა განზოგადოებულია და სქემატური, ზოგ შემთხვევაში პრიმიტიულიც კი, მაგრამ საერთოდ მხატვრული ფორმის გადმოცემაში მკვეთრად ჩანს თავისებური ექსპრესია, რასაც ოსტატი აღწევს ცალკეული დეტალის აქცენტირების საშუალებით.

[1] А. И. Джавахишвили, Древнехристианские мемориально-культовые памятники Грузии. (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения наук) Тбилиси, 1949.

საერთო პირების გამოსახულებანი, განსაკუთრებით მათი ჩაცმულობა, თავსაბურავი მიუხედავად მათი გამოსახვის პირობითობისა, გვაძლევს მეტად საყურადღებო დოკუმენტირებულ მასალას ქართული ფეოდალური საზოგადოების ყოფა-ცხოვრების ისტორიისათვის (სტელა ე. წ. გრიგოლ კპატოსისა დმანისიდან და სხვ.).

უსანეთის სტელა ეკუთვნის VIII ს. იგი დაფარულია შემდეგი თემების გამოსახულებით: ნათლისღება, მაცხოვრის შესვლა იერუსალიმში, დანიელი ორმოში ლომთა შორის, მთავარანგელოზები. განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს წმ. კვირიკეს წამების თემას იმპერატორ კაროსის მიერ. ქრისტეს მოციქულებიდან გამოსახული არიან პეტრე, პავლე და ანდრია (პირველწოდებული). აღსანიშნავია, რომ წმ. კვირიკეს წამების გამოსახვა ემყარება იმ რედაქციას ამ წმიდანის ცხოვრებისა, რომელიც საფუძვლად ჰქონია წმ. კვირიკეს ცხოვრების თემების გამოსახვის კვირიკე და ივლიტას ტაძრის მოხატულობაში[1]. ეს რედაქცია განსხვავდება არსებითად ბერძნული რედაქციისაგან. საქართველოში, როგორც ირკვევა, მერვე საუკუნიდან მეთორმეტე საუკუნემდე გავრცელებული ყოფილა სხვა რედაქცია წმ. კვირიკეს ცხოვრებისა, რომელიც ბერძნულში ცნობილი არ არის[1].

ყველა კომპოზიციები და ცალკე ფიგურები შესრულებულია გრაფიკული წესით; გამოსახულებათა მოხაზულობა ჩაჭრილია საკმაოდ ღრმად ქვის ზედაპირზე. გამოსახულებათა კონტური მეტად სქემატურია და პირობითი; თვალის, ხელების აქცენტირება და სიდიდე სხეულთან შედარებით, გამოსახულებას ექსპრესიას უმატებს. აღსანიშნავია ადრინდელი ხანისათვის დამახასიათებელი ნიშნები: მაცხოვარი გამოსახულია არა მდინარე იორდანეს წიაღში, არამედ ემბაზში; იგი ჭაბუკია, როგორც ადრეული ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნებაში გვხვდება. ზემოთ განხილული ჯგუფის ძეგლების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს აღნიშნული პერიოდის ქართული რელიეფური ქანდაკების განვითარება წარმოვიდგინოთ უფრო სრული სახით. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ არსებულ კოლექციებს ამ ბოლო დროს დღემდე უცნობი ნიმუშები შეემატა.

დასახელებულ ჯგუფს ეკუთვნის ქვის სალხინებელის ფრაგმენტები გველდესიდან; ამ ფრაგმენტების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ, რომ თავდაპირველად ეკუთვნოდნენ არა კანკელს, არამედ სალხინობელს. იკონოგრაფია თემების, რომლებიც წარმოდგენილია ცალკეულ ფრაგმენტებზე, ეკუთვნის ადრეულ ხანას, ხოლო მხატვრული გადმოცემა დეკორაციული ელემენტების, განსაკუთრებით ფანტასტიკურ ფრინველებისა, ადამიანის ასახვის პრინციპი სიბრტყეზე, მოძრაობის პირობითობა, სქემატური მოყვანილობა ტანსაცმლის, მიგვითითებს მერვე და მეცხრე საუკუნეთა მიჯნაზე.

ფოთოლეთის კანკელს თითქმის მთლიანად მოუღწევია; ორი ორნამენტირებული ფილა და ოთხივე სვეტი მოჩუქურთმებული სვეტის-თავებით გვაძლევენ ნათელ წარმოდგენას კანკელის პირვანდელი სახის შესახებ. როგორი იყო გაფორმებული კანკელის ზედა ნაწილი ზუსტად არ ვიცით. ყოველ შემთხვევაში კამარებით გაფორმება არ ყოფილა. ჩვენი შეხედულებით საქართველოში კანკელის სვეტების კამარებით შეკვრა მხოლოდ მეთერთმეტე საუკუნიდან იყო შემოღებული. სვეტებს ზემოთ ფოთოლეთის კანკელზე იყო მოჩუქურთმებული ძელი, რომელიც სამწუხაროდ არ შენახულა. ფილები და სვეტის-თავები შემკულია

[1] Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб., 1957, стр. 151—152.

რელიეფური ორნამენტით, რომელიც მეტად თავისებურია მხატვრული თვალსაზრისით. საერთოდ იგი ქმნის იმგვარ შთაბეჭდილებას, თითქოს იგი იყოს საგანგებოდ გამოძერწილი თიხიდან და შემდეგ დაკრული ფილის ზედაპირზე. ასეთივე შთაბეჭდილებას გვაძლევს სვეტის-თავების ჩუქურთმის განხილვა.

ერთ ფილაზე მოთავსებულია ჭადრაკისებური გეომეტრიული სახის ორნამენტი, რომელიც სტილის მიხედვით ენათესავება VIII საუკუნის კანკელის ფრაგმენტს სვეტი-ცხოვლის ტაძრიდან, რომელიც დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. აღნიშნული ფრაგმენტის ზურგი მოჩუქურთმებულია XI ს. ისეთივე ორნამენტის, როგორიც ასე ტიპიურია საფარის კანკელის ფრაგმენტებზე (XI ს.), ფოთილეთის კანკელი ეკუთვნის VIII ს.

რელიეფური ქანდაკების განვითარების ზოგადი ხაზი, კანკელებზე გამოსახულებათა შესწავლის შედეგად, გამოიხატება იმაში, რომ რელიეფური ქანდაკება მიზნად ისახავს ადამიანის ფიგურა გადმოგვცეს უფრო რელიეფურად და მკვეთრად, უფრო პლასტიკურად. რთულ კომპოზიციების გადატანის დროს სიბრტყეზე თანდათან სჭარბობს განლაგების მხატვრული პრინციპი, ადამიანის ფიგურის დაყენებაში ირღვევა პირობითი სქემატური ხასიათის კომპოზიციის პრინციპი. ახალი ეტაპი ქართული რელიეფური ქანდაკების განვითარების ისტორიაში სავსებით ნათლად ეტყობა ზედაზენის ტაძრის კანკელის რელიეფურ კომპოზიციებს, რომლებიც ზუსტად თარიღდება X ს. მეორე ნახევრით.

ზედაზნის კანკელი ქვის ორი ფილისაგან შედგება, ვინაიდან იმ ფილის გვერდის ჩარჩო, რომელზედაც მეფენია გამოსახული, წარმოადგენს მეორე ფილის კიდეს. ერთ ფილაზე გამოსახულია სვიმეონ მესვეტე, თუმცა გამოსახულება ნაწილობრივ დაზიანებულია ჟამთა ვითარებისაგან, მაგრამ შესრულების ტექნიკა და სტილი ნაწარმოებისა მკვეთრად ჩანს. წმიდანის გამოსახულება მოცემულია საკმაოდ მაღალი რელიეფით, მხატვრული ფორმა თითქოს ამოყვანილია ზურგიდან საკმაოდ მაღალი რელიეფის სახით, გამოსახულება მონუმენტურ შთაბეჭდილებას იძლევა; სვიმეონ მესვეტის გამოსახვა ტაძრის კანკელის ფილაზე სავსებით კანონზომიერ მოვლენას წარმოადგენს, ვინაიდან იოანე ზედაზნელი საქართველოში ჩამოვიდა სვიმეონ მესვეტის ლავრიდან, იგი იყო, როგორც ცნობილია, სვიმეონის მიმდევარი და მოწაფე. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ შიო მღვიმის ძველი ტაძრის კანკელის ქვაზე გამოსახულია სვიმეონ მესვეტე და მართა (დედა სვიმეონისა). შიო მღვიმელი კი ასურელ მამათა დასს ეკუთვნოდა, რომელიც მოვიდა საქართველოში სირიიდან, სახელდობრ სვიმეონ მესვეტის ლავრიდან, ქრისტეს მოძღვრების განმტკიცების მიზნით. ზედაზნის კანკელის ის ფილა, რომელზედაც სვიმეონია გამოსახული, დაზიანებულია, მას აკლია ქვედა ნაწილი, მაგრამ სვიმეონის დედა მართა გამოსახული არ ყოფილა.

მეორე ფილაზე გამოსახულია მთელი ტანით საზეიმო სამეფო ტანსაცმელით ორი მეფე. სამწუხაროდ პირისახე და სახელის აღმნიშვნელი წარწერა დაზიანებულია. ნათელია ის გარემოება ორივე გამოსახულება მამაკაცებს ეკუთვნის და არა მეფესა და დედოფალს. ამას ადასტურებს სამეფო ტანსაცმელი. მარჯვენა გამოსახულების თავთან იკითხება: თ[ეო]დორის მეფ[ე]; მეორე გამოსახულების თავთან იკითხება: ქორეპისკოპოსი კვრიკე. ამ გამოსახულებათა შიდა ჩარჩოებზე გამოსახულია წელზევით მხედარი მახვილით ხელში სათანადო წარწერებით: ვახნა (ტაბ. 118).

მოყვანილი წარწერების ანალიზი და საისტორიო წყაროების ცნობები საშუალებას

გვაძლევს დაგვედგინოთ, რომ ზედაზნის კანკელზე გამოსახული არიან „აფხაზთა მეფე თეოდოსი“ და კახეთის მეფე „ქორეპისკოპოსი კვრიკე“. „მატიანე ქართლისა“-ის მოწმობით აფხაზეთის მეფეები, განსაკუთრებით გიორგი II (912—957), ცდილობდნენ ქართლისა და კახეთის დამორჩილებას და შემოერთებას. ქართლის აზნაურთა გავლენიანი ჯგუფი და კახეთის ქორეპისკოპოსი კვირიკე იბრძოდნენ დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისათვის. ლეონ აფხაზთა მეფის გარდაცვალების შემდეგ (+957) გიორგი II აფხაზთა მეფის ძისა, აფხაზეთის ტახტზე ავიდა დემეტრე მეფე (ძმა გარდაცვლილი ლეონისა), რომელმაც მოინდომა ქართლისა და კახეთის დამორჩილება. გიორგი აფხაზთა მეფემ, როგორც ცნობილია, ჯერ თავის სიცოცხლეში, ბიზანტიაში გააგზავნა განათლების მისაღებად ორი თავისი ვაჟი თეოდოსი და ბაგრატი. გაიგო თუ არა მამის გარდაცვალების ამბავი, თეოდოსი ფარულად დაბრუნდა სამშობლოში, ქართლის აზნაურთა გავლენიანი წრისა და კახეთის ქორეპისკოპოსის კვირიკეს დახმარებით ცდილობს ხელისუფლების ხელში ჩაგდებას. დემეტრე როდესაც კი დარწმუნდა, რომ ძალით ვერ გაიმარჯვებდა, მიმართა ხერხს; მან გამართა მოლაპარაკება კახეთის ქორეპისკოპოს კვირიკესთან, აღუთქვა მას ფიცის დადებით, რომ არ ავნებდა არაფრით, სამეფო ტახტის კანონიერ მემკვიდრეს თეოდოსის, მაგრამ დემეტრემ ფიცი დაარღვია და თეოდოსი მეფე დააბრმავეს, ხოლო დემეტრე მეფის გარდაცვალების შემდეგ (975 წ.) აფხაზეთის სამეფო ტახტზე ავიდა თეოდოსი უსინათლო, რომელიც მხოლოდ სამი წლის განმავლობაში მართავდა ქვეყანას[1].

ზედაზნის კანკელი შესრულებულია იმ დროს, როდესაც კავშირი იყო დადებული კვირიკე კახეთის ქორეპისკოპოსსა და თეოდოსი აფხაზთა მეფეს შორის, ე. ი. არა უადრეს 967 წლისა და არა უგვიანეს 975 წლისა. მეფეების პორტრეტულ გამოსახულებათა შორის მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა ოსტატისა: „კელითა გლახაკისა ზაქარისითა, ქრისტე შეიწყალე“.

მეფეთა გამოსახულება შესრულებულია მაღალი რელიეფით, მათი ჩაცმულობა ბიზანტიური რიგისაა. ყოველი დეტალი ჩაცმულობისა და სამეფო სამკაულები შესრულებულია ფაქიზი ხელით მაღალი ოსტატობით, თუმცა ერთგვარი სიმშრალე ეტყობა ქვაზე კრის მანერას. მეფეთა გამოსახულება აღბეჭდილია მონუმენტური სტილის დამახასიათებელი ნიშნებით. ფიგურები პროპორციულია; კომპოზიცია საერთოდ საზეიმო ხასიათს ატარებს. მესვეტის გამოსახულება შესრულებულია უფრო თავისუფალი მხატვრული მანერით; ნაკეცები შესამოსლისა, საერთოდ რელიეფობა ფიგურის უფრო მოქნილია და პლასტიკური ვიდრე მეფეთა ფიგურების. ამ მხრივ ჩვენი რელიეფი უახლოესი წინამორბედია იმ ახალი სტილის ქართულ რელიეფურ პლასტიკისა, რომელიც განვითარდა XI საუკუნეში.

ოქრომჭედლობა IX—X საუკუნეებში

ლითონზე რელიეფური პლასტიკის ნაწარმოებთა შესახებ IX საუკუნეში მხოლოდ ერთად-ერთი ნაწარმოებით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ; ეს არის „ფერისცვალების“ ხატი შემო-

[1] „მატიანე ქართლისა“ (იხ. ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, გვ 258—272). ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II თბილისი, 1948 გვ. 104—105.

ქმედებიდან (ტაბ. 125), რომელიც, შერჩენილი წარწერების თანახმად, 886 წ. მიეკუთვნება.[1] ხატი ძლიერაა დაზიანებული დროთა ვითარებაში და მას ადრინდელი რესტავრაციის კვალი ემჩნევა. ხატის ჩარჩოს ზედა ნაწილი ორნამენტისა და ცალკეულ ფიგურულ გამოსახულებათა სტილის მიხედვით XII საუკუნეს ეკუთვნის. ქრისტეს ცენტრალური ფიგურას, ილია წინასწარმეტყველისა და მოსეს გვერდით ფიგურების თავი არ შენახულა. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში გამოსახულ სამი მოციქულის ფიგურებს გვიანდელი რესტავრაციის მკვეთრი კვალი ამჩნევია. ქრისტე გამოსახულია მდგომარე, ოვალურ „დიდებაში“, მაკურთხეველი მარჯვენით, მარცხენა ხელში მას გრაგნილი უპყრია. ქრისტეს ფეხები მოთავსებულია კვარცხლბეკზე, რომელიც შემობრუნებითი პერსპექტივით არის გადმოცემული. წინასწარმეტყველები, ტრადიციის თანახმად დგანან ვედრების პოზაში.

ყველა ფიგურა მოცემულია დაბალი რელიეფით, რაც კომპოზიციას სიბრტყით ხასიათს აძლევს. ნახატი სქემატურია და მშრალი. ქრისტეს შარავანდედის მიხედვით, მისი თავი ერთგვარად მოზრდილი იყო ფიგურასთან შედარებით. ყურადღებას იპყრობს მისი მარჯვენა ხელის დიდი მტევანი, თემის გადმოცემა, ფიგურების პროპორციები, რელიეფის სიბრტყითი ხასიათი შემოქმედის ხატს უახლოვებს აშოტ კურაპალატის რელიეფურ გამოსახულებას ოპიზიდან (ტაბ. 116).

X საუკუნეს ეკუთვნის ოქროზე გამოქანდაკებული ღვთისმშობლის ხატი მარტვილიდან. ღვთისმშობელი გამოსახულია მდგომარე, კამაროვან მოჩარჩოების ქვეშ, ყრმა ქრისტეთი ხელში[2]. ქართველი ოსტატი, როგორც შედარება არკვევს იცნობს ღვთისმშობლის ამგვარ გამოსახულების ბიზანტიურ ხელოვნებაში, მაგრამ მას ბევრი ცვლილება შეუტანია. ბიზანტიური ხელოვნებაში მიღებულ ღვთისმშობლის პირობითი პოზის განსხვავებით, მას მეტი თავისუფლება შეუტანია ფიგურის გადმოცემაში. სამოსელის ნაოჭების მკაცრი ხაზოვანი დეტალიზირებული ფორმა, რაც დამახასიათებელი იყო ე. წ. „მეორედ აყვავების ხანის“ ბიზანტიური ხელოვნებისათვის, შეცვლილია თავისუფალი და უფრო ბუნებრივი ნახატით.

იშხანის ჯვარზე (საქ. ხელოვნების მუზეუმი) არსებული წარწერა უფლებას გვაძლევს იგი 973 წელს მივაკუთვნოთ. გ. ჩუბინაშვილის[3] აზრით იშხანის ჯვარი ქართული ოქრომჭედლური ხელოვნების ძეგლს წარმოადგენს, რომელიც ძველ და შუა საუკუნეების მიჯნაზე დგას; ადარებს რა მარტვილისა და იშხანის ჯვრებს ევრდენის 1066—1081 წ წ. ბრონჯაოს ჯვარცმას, იგი აღნიშნავს მათ სტილისტიკურ მსგავსებას და იძლევა ქართული და რომანული ხელოვნების მხატვრული პრინციპების დაწვრილებით ანალიზს.

იშხანის ჯვარცმის წარწერა არ იწვევს ეჭვს მის დათარიღებაში; რაც შეეხება ჯვარზე წარმოდგენილ ქრისტეს გამოსახულებას, ჩვენის აზრით, იგი იმავე დროს მიეკუთვნება.

X საუკუნეს ეკუთვნის დავით კურაპალატის ვერცხლის ჯვარი ჯვარცმის გამოსახულებით; ეს ჯვარი, მის ზურგის მხარეზე მოთავსებული ქართული წარწერის თანახმად, ოსტატ ასათის მიერ არის შესრულებული (ტაბ. 126, 127). ქრისტე ჯვარზე გამოსახულია

[1] ე. თაყაიშვილი, შენიშვნები ხარხმის ეკლესიისა და მის სიძველეთა შესახებ, თბილისის უნივერსიტეტის მოამბე, I, თბილისი 1929—1920, ხატი დაცულია საქ. ხელოვნების მუზეუმში, გვ. 105—124.

[2] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ, 1890, стр. 72—73.

[3] გ. ჩუბინაშვილი, 937 წლის ჯვარი იშხანიდან. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VI, თბილისი, 1931, გვ. 297—314.

მშვიდი პოზით, აპყრობილი ხელებით, აწეული თავით, თანახმად ძველი ტრადიციისა. სხეული გადმოცემულია მკაცრ განზოგადოებულ ფორმებში, ერთგვარი სქემატურობით. ჯვარცმული ქრისტეს აქეთ-იქით მოყვანილია ავაზაკების მცირე ფიგურები. მარჯვნივ ვედრების პოზაში მდგომარე ღვთისმშობელი, მარცხნივ მწუხარე იოანე.

ჯვრის ზემოდ მოცემულია ქრისტეს და ორი ანგელოზის ნახევარფიგურები; ჯვარცმის თემის ადრინდელი რედაქციის მიხედვით, რომელიც პირველად მონცის ამპულებზე[1] გვხვდება; ქრისტე გამოსახულია როგორც „სიკვდილისა სიკვდილითა დამთრგუნველი“, გამარჯვებული და არა როგორც წამებული; ადრინდელი ხანის ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებაში, როგორც ცნობილია, მაცხოვრის გამოსახვა ჯვარზე არ იყო მიღებული.

ქვემოთ გამოსახულია ღვთისმშობელი ყრმით ხელში, მთელი ტანით, ხოლო უფრო ქვემოთ გამოსახულია წელზევით უცნობი წმინდანი გადასული წარწერით და ორი ანგელოზი. ჯვრის ზურგზე გამოსახულია წმ. ნინო, საქართველოს განმანათლებელი. ჯვრის ბუნზე ორ მწკრივად გამოსახულია წელზევით მოციქულთა დასი. ყველა აღწერილი გამოსახულება ჩამოსხმულია და შემდეგ დაკრულია რჩილვის წესით ჯვრის ზედაპირზე. რელიეფის ზედაპირი დამუშავებულია თეგით.

რელიეფური პლასტიკის მხატვრული ნაწარმოები აღნიშნულ პერიოდში შეერწყმის ტიხრული მინანქრის წარმოებას. მეცხრე საუკუნეს ეკუთვნის სანაწილე ჯვარი მარტვილის ტაძრიდან, რომელიც ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში[2]. ჯვარში ძველად ინახებოდა ე. წ. ჭეშმარიტი „ძელის“ ნაწილები. იგი დამზადებულია მაღალხარისხოვანი ოქროსაგან, შემკულია მარგალიტებით და თვლებით.

ჯვრის ზედა პირზე გამოსახული ჯვარცმული ქრისტე (ტაბ. 128), რომელსაც გრძელი კვართი აცვია (კოლობიუმი); თავი ოდნავ დახრილი აქვს, თვალები კი ღია აქვს, შარავანდედი შესრულებულია მინანქრის წესით. მაცხოვრის გამოსახულება დამაგრებულია მტრედისფერი მინანქრის არეზე, რომლის კონტური შემოფარგლულია ზურმუხტისფერი მინანქრით. მარჯვნივ და მარცხნივ სიმეტრიულად მოთავსებულია ღვთისმშობლის და იოანე მახარებლის ოქროზე ამოკვეთილი ბიუსტები, ხოლო ჯვრის ზემოთ და ქვემოთ მთავარანგელოზნი მიქაელი და გაბრიელი. ჯვრის ზურგზე გამოსახულია ღვთისმშობელი ძით ხელში (ტაბ. 129) მთელი ტანით (ე. წ. „ოდიგიტრიის“ ტიპი); იგი დგას მინანქრის კვარცხლბეკზე. ჯვრის ორთავე მხარეს მოთავსებულია მახარებლები: მათე, მარკოზ, ლუკა და იოანე. მათი გამოსახულებანი ამოკვეთილია ოქროზე გასაოცარი ოსტატობით, რელიეფის დამუშავების ტექნიკა მოგვაგონებს ანტიკური ტორევტიკის მხატვრულ ტრადიციას. პირისახის მეტყველი ფორმა, შესამოსელთა ნაოჭების რიტმი, შესრულების მაღალი ოსტატობა და დიდი გემოვნება ხიბლავს ადამიანს[3].

თვითეულ გამოსახულებას, მიუხედავად იკონოგრაფიული სქემის შეზღუდველი კანო-

[1] A. Grabar. Les ampoules de Terre Sainte (Monza—Bobbio) Paris, 1958, pl. XI, XII, XIII, XVI და სხვ.

[2] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ., 1890, стр. 67—68.

[3] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ., 1890, стр. 67—68

Н. Кондаков, История и памятники византийской эмали, СПБ., 1892, стр. 161—162

ნისა, აქვს მკვეთრად მოცემული ინდივიდუალური მხატვრული სახე, შინაგანი განწყობილების მხატვრული ასახვის უნარი.

ფიგურათა პროპორცია გარკვეულ მხატვრულ ამოცანას ექვემდებარება, რაც სავსებით გასაგებია. მაღალი, მოყვანილი ტანი, გრძელი ხელები აქცენტირებას აძლევს თემის სიმბოლურ-რელიგიურ შინაარსს. ღვთისმშობლის გამოსახულება არსებითად განსხვავდება ბიზანტიურ ხელოვნებაში მიღებულ იკონოგრაფიული სქემისაგან ემოციურობით, სიცოცხლით. იგი ენათესავება დავით კურაპალატის ჯვარზე და მარტვილის ზემოთ გარჩეულ ხატზე წარმოდგენილ ღვთისმშობლის გამოსახულებას.

საერთოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ღვთისმშობლის გამოსახულება ძით ხელში ქართულ ხელოვნებაში განსაკუთრებით გავრცელდა მეათე საუკუნიდან. ღვთისმშობლის სახე ქართულ ხელოვნებაში მიმზიდველი ხდება და პოპულარული იმიტომ, რომ, თანახმად ძველი ლეგენდისა, საქართველო არის ღვთისმშობლის წილხდომილი ქვეყანა. აპოკრიფი ამის შესახებ, რომელიც შეტანილია ჩვენს მატიანეში, მოგვითხრობს, რომ ღვთისმშობელმა თავის მაგივრად, ვინაიდან მოახლოვებული იყო ჟამი მისი მიძინებისა, საქართველოს მოქცევის მიზნით, ჩვენს ქვეყანაში გამოგზავნა მოციქული მაცხოვრისა ანდრია პირველწოდებული; მასთან გამოატანა ლეგენდარული ხელთუქმნელი ხატი, რომელზედაც გამოსახული იყო ღვთისმშობელი ძით ხელში. ანდრია პირველწოდებულმა ეს ხატი დატოვა აწყურში (აწყურის ღვთისმშობლის ხატი).

ღვთისმშობლის კულტს საქართველოში თავისებური ხასიათი ჰქონდა; მას ხალხის რწმენაში უძველესი წინაქრისტიანული ხანის რელიგიური საფუძველი ჰქონდა. ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიაში ღვთისმშობლის კულტი სხვა სახის წყაროებზე აღმოცენდა და ჟამთა ვითარებაში მან სხვა მიმართულება და შინაარსი მიიღო. სულ სხვა სახე მიიღო ღვთისმშობლის კულტმა დასავლეთ ევროპის კათოლიკურ ქვეყნებში. ამ საკითხის გაღრმავებული შესწავლა შეადგენს ცალკე ამოცანას, რომელიც შორდება ჩვენ მიერ დასახულ ამოცანას.

* * *

X ს. დამლევს საქართველოში, კულტურის სფეროში ბიზანტიური ორიენტაცია მყარდება. ბიზანტიის კულტურულ ცხოვრებაში აქტიურ მონაწილეობას იღებენ არა მხოლოდ ბერძნები, არამედ სხვა ერების, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ ქვეყნების ერების წარმომადგენლები: სირიელები, ქართველები და სომხები. როგორც დასავლეთის, ისე აღმოსავლეთის „ბარბაროსთა“ ქმედი ძალები, ეზიარნენ რა ბიზანტიურ კულტურას, თავისი წვლილი შეიტანეს მასში. ქართველები აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ იმ მჩქეფარე კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობაში, რომელიც დაიწყო ბიზანტიაში კონსტანტინე დიდი მონომახის მიერ დაარსებულმა კონსტანტინეპოლის აკადემიამ. საქართველო, კონსტანტინეპოლში, ათონის მთაზე და სხვა ადგილებში არსებულ თავის საგანმანათლებლო ცენტრების მეშვეობით ჩაება ბიზანტიის კულტურულ ცხოვრებაში; სურვილი ბიზანტიის მსგავსებისა იმდენად ძლიერი იყო, რომ დაიწყო მთელი წარსული საქმიანობის, განსაკუთრებით ლიტერატურის გადაფასება და გადასინჯვა; სწარმოებს ყველა ძველ ქართულ თარგმანთა შედარება ბერძნულ ორიგინალებთან, საჭირო შემთხვევებში არ ერიდებიან ახალი თარგმნის დამზადებას, ამასთა-

ნაეუ, ყოველივე ის, რაც ოდნავ მაინც მოაგონებდა საქართველოს კავშირს ელმოსავლურ-ქრისტიანულ კულტურულ სამყაროსთან, ძირფესვიანად ისპობოდა.

გამოჩნდნენ სახელოვანი ქართველი მოღვაწენი, მთარგმნელები, მეცნიერები, ფილოსოფოსები, ღვთისმეტყველები, რომელთა შორის გამოირჩეოდნენ ე ქ ვ თ ი მ ე და გ ი ო რ გ ი მ თ ა წ მ ი ნ დ ე ლ ე ბ ი, ე ფ რ ე მ მ ც ი რ ე, ა რ ს ე ნ ი ყ ა ლ თ ო ე ლ ი, ი ო ა ნ ე პ ე ტ რ ი წ ი და სხვ. ამ ეპოქის მოღვაწეებმა ქართულ ენაზე სთარგმნეს თითქმის მთელი ბიზანტიური სღვთისმეტყველო მწერლობა, შექმნეს ორიგინალური სღვთისმეტყველო ლიტერატურა. თარგმნილი იქნა აგრეთვე ფილოსოფიური ტრაქტატები, განსაკუთრებით ნეოპლატონიკოსთა თხზულებები; შექმნილი იქნა სპეციალური ფილოსოფიური ტერმინოლოგია ქართულ ენაზე.

კულტურული აღმავლობის მაჩვენებლად შეიძლება გინდაც ის ფაქტი ჩაითვალოს, რომ ამ ხანის ქართველები თამამად უპირისპირდებოდნენ თავის მასწავლებლებს—ბიზანტიელებს. ერთ ქართველ მწერალს გიორგი ხუცეს—მონაზონს გიორგის მთაწმინდელის ბიოგრაფიაში აღნიშნული აქვს, რომ ანტიოქიის პატრიარქმა გიორგი მთაწმინდელს მიმართა შემდეგი სიტყვით: „დაღაცათუ ნათესავი ხარ ქართველი, სხვათა ყოვლითა სწავლულებითა სრულად ბერძენი ხარ"-ო[1].

როგორც გიორგი მთაწმინდელი მოწმობს, ექვთიმე მთაწმინდელმა, „ბალავარი" ანუ „სულთმარგები" რომანი „სიბრძნე ბალაჰვარისა", რომელიც წარმოადგენს ბუდას შესახებ ლეგენდების ქრისტიანულ დამუშავებას, გიორგი მთაწმინდელის მოწმობით სთარგმნა ქართულიდან ბერძნულ ენაზე („ქართულისაგან ბერძულად თარგმნა ბალავარი"-ო[2]).

ბიზანტიზმით გატაცებამ ქართული კულტურის ყველა სფეროში ქართული საზოგადოება ორ ბანაკად გათიშა: კონსერვატორებად და პროგრესისტებად, რომელთა შორის იდეური ბრძოლა სწარმოებდა. სახელოვანი ფილოსოფოსი-ნეოპლატონიკოსი იოანე პეტრიწი ჩიოდა, რომ იგი ვერ ნახულობდა სასურველ ხელშეწყობას და თანაგრძნობას: „ვინაჲ, თუმცა მე რაჲვე თანსიყუარული და შეწყენაჲ მჩუენებოდა მათგან, თანა ეხდე დგომასა ღმრთისა განგებათისა. და თუთ მათ ხედვათა ვჟუცავ სურეილსა, რომელ ენაჲმცა ენისა და გამეწყო და ხედვაჲმცა ფილოსოფოსთა განცდისაჲ მეარისტოტელურა და ღმრთისმეტყუელებაჲ ნივთისაგან მიუხებელი წარმომეყენა"[3].

[1] ათონის ივერთა მონასტრის 1074 წ. ხელნაწერი აღაპებით, თბილისი, 1901 წ., გვ. 313.

[2] „ათონის კრებული", გვ. 4. შდრ. კ. კეკელიძე, „ქართული ლიტერატურის ისტორია", I, თბილისი, 1951, 474—478.

[3] იოანე პეტრიწის შრომები, ტ. II, თბილისი, 1937, გვ. 222 (ტექსტი გამოსცეს და გამოკვლევა დაურთეს შ. ნუცუბიძემ და ს. ყაუხჩიშვილმა).

თავი მეხუთე

ქართული ხელოვნება საქართველოს ერთიანობის ხანაში (XI—XIII სს)

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური ვითარება XI–XII საუკუნეებში

მეათე საუკუნის მიწურულისათვის საქართველოს სოციალურ და ეკონომიურ ცხოვრებაში არსებითი ხასიათის ცვლილება მოხდა, სახელდობრ, ადრეფეოდალური საზოგადოებრივი ურთიერთობა დამთავრდა და ქვეყანა ფეოდალური წყობილების განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე შედგა. მეათე საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოში სავსებით ჩამოყალიბებული იყო ე. წ. პატრონყმობის სისტემა, რომელიც თავისი ნიშნებით და ხასიათით მოგვაგონებს დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში გავრცელებულ ფეოდალურ წყობილებას. საქართველოს მეფე პატრონი იყო, ხოლო მისი ქვეშევრდომნი კი — ყმები, წოდებათა მიუხედავად, დიდებული აზნაურები იქნებოდნენ ისინი თუ უბრალო გლეხები. თავის მხრივ დიდგვაროვან აზნაურებს თავიანთი ყმები ჰყავდათ, რომელთათვის ისინი პატრონები იყვნენ. ხოლო დიდებულ აზნაურს შეიძლებოდა ყმად აზნაურებიც ჰყოლოდა. ყმად იწოდებოდა ის, ვინც რომელისამე მებატონის, აზნაურის მიწაზე იჯდა და მის მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდა. პატრონი ვალდებული იყო თავისი ყმა და საყმო დაეცვა ყოველთვის, როდესაც კი მისი დახმარება იყო საჭირო. ყმის მოვალეობას შეადგენდა პატრონის ერთგული სამსახური, მასთან საბრძოლველად გასვლა, საპატრონყმო გადასახადების გაღება, სამუშაოდ გასვლა და სხვ. ამრიგად, მთელი ქვეყანა პატრონყმობის უღელში იყო შებმული. გლეხობის ძირითად ფენას შეადგენდნენ: ბოძებულნი, რომელთაც ფეოდალები თავის მიწაზე ასახლებდნენ; ფულად შეძენილნი, შეუძლებელნი მოვალენი და ამის გამო დამონებულნი, ეკლესიებისათვის და მონასტრებისათვის შეწირულნი. ქართველი გლეხობის ყველა აღნიშნული ფენის სოციალური მდგომარეობა სხვადასხვაგვარი იყო, მაგრამ გლეხობა ჩვენში ისე, როგორც სხვა ქვეყნებში, ექსპლოატირებული იყო ფეოდალური საზოგადოების ზედა ფენის მიერ. ეკონომიურ ურთიერთობის თვალსაზრისით არსებითი მნიშვნელობა ქონდა იმ გარემოებას, რომ ქვეყნის საწარმოო ძალები უფრო მეტად განვითარდა. ხელოსნობა, განსაკუთრებით ქალაქებში, მეტად განვითარდა, ხელოსნური ნაწარმი სულ უფრო და უფრო ფართო საზოგადოების მოხმარების საგანი გახდა. ქალაქებში თავმოყრილი ვაჭარ-ხელოსნები საკუთარ კორპორაციას ქმნიან, რომელშიც ბუნებრივია მოკლე ხანში უკვე დამოუკიდებელ ძალას წარმოადგენს. საქართველოს ნაწარმი თანდათანობით გამოდის საერთაშორისო ასპარეზზე, ყალიბდება კლასი, რომელიც მხარს უჭერს ცენტრალურ ხელისუფლებას გაერთიანების საქმეში. შეიქმნა დიდვაჭართა ამხანაგობანი, რომელთაც დიდი გავლენა მოიპოვეს ქვეყნის ცხოვრებაში.

ფეოდალური საქართველოს ყველა სოციალური ჯგუფი ერთნაირად არ ეკიდებოდა ზემოხსენებული პოლიტიკური ერთეულების ერთ მძლავრ სახელმწიფოდ გაერთიანების პროცესს; ამ ეპოქაში ქვეყნის სოციალური დიფერენციაცია მკვეთრად იყო გამოხატული. წამყვან როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ასრულებდა უმაღლესი ფეოდალური წარჩინებული წოდება, რომელიც ორ ჯგუფად იყოფოდა: საეროდ და სასულიეროდ. პირველი ჯგუფის მსხვილ ფეოდალთა უმრავლესობა ე. წ. დიდგვარიან აზნაურთა ჯგუფი არსებითად არ იყო დაინტერესებული საქართველოს ცენტრალიზებულ სახელმწიფოს შექმნაში; მათ საკუთარი მნიშვნელობის დაკნინებისა და უპირატესობის დაკარგვისა ეშინოდათ, ამის გამო დიდი ხნის განმავლობაში, ისინი ემყარებოდნენ რა შეიარაღებულ ძალას, შეუპოვრად ეწინააღმდეგებოდნენ სახელმწიფოს გაერთიანებას და ამ ბრძოლაში არ ერიდებოდნენ არავითარ საშუალებას.

შეუზღუდველი მონარქიული ხელისუფლების დამყარების მომხრეები სასტიკ ზომებს იყენებდნენ ურჩ ფეოდალთა წინააღმდეგ: ართმევდნენ მათ მამულსა და თანამდებობებს, ავიწროებდნენ, ზოგჯერ აძევებდნენ სამშობლოდან.

საქართველოს ეკლესია, რომელიც ერთ-ერთ უდიდეს ფეოდალურ ერთეულს წარმოადგენდა და თავის სისტემაში განახორციელა საეკლესიო ცენტრალიზაციის პრინციპი, მხარს უჭერდა საერთო ცენტრალიზებული ხელისუფლების შექმნას.

აზნაურთა ფართო ფენა, რომელიც უფრო ძლიერ აზნაურებზე იყო დამოკიდებული და „წინაშე მდგომელად“ ანუ „საკუთრად“ იწოდებოდა, დაინტერესებული იყო მათი ძალაუფლების შესუსტებაში და ყოველმხრივ უწყობდა ხელს აბსოლუტური მონარქიის იდეის განხორციელებას.

საქართველოს ცენტრალიზებული სახელმწიფოს შექმნაში გარკვეული დადებითი როლი შეასრულა აგრეთვე ვაჭრობის განვითარებამაც, რომელიც ვერ ურიგდებოდა კუთხურ საზღვრებსა და საბაჟოების არსებობას. საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობა დიდ სავაჭრო გზებზე დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ქვეყნებს შორის ხელს უწყობდა მის ჩაბმას მსოფლიო სავაჭრო ბრუნვაში. ვაჭრები თანდათან თვალსაჩინო ძალად ხდებიან სახელმწიფოში, მაგრამ, მიუხედავად მათი რიცხვისა და მნიშვნელობის უდიდესი ზრდისა საქართველოს საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივ ცხოვრებაში, ვაჭრები ამ ხანაში საკმაოდ ორგანიზებულ ძალას არ წარმოადგენდნენ.

არა მხოლოდ თბილისი, არამედ საქართველოს მრავალი სხვა ქალაქებიც, როგორიც, მაგალითად, დმანისი, სამშვილდე, არტანუჯი და სხვ. უმსხვილეს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ცენტრებად გადაიქცნენ. ამ ქალაქებში განვითარებული იყო სხვადასხვა ხელოსნობა, მათ შორის ხელოვნებისა და საყოფაცხოვრებო საგნების, იარაღისა და ჭურჭლის წარმოება. გაცხოველებული იყო ვაჭრობა. ქალაქებზე გადიოდა საქარავნო გზები, რომლებიც აერთიანებდნენ ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეს. ზოგ ქალაქებში, მაგალითად, თბილისში, არტანუჯში და სხ. მოწყობილი იყო დიდი ქარვასლები, რომლებიც განკუთვნილნი იყვნენ არა მხოლოდ საქართველოს საწყობებად და ქარავნების დასასვენებელ ბინად, არამედ ამავე დროს მსხვილი სავაჭრო ოპერაციების ადგილსაც წარმოადგენდნენ.

მერვისა და ნიშაპურის მსგავსად, თბილისი მსხვილ სამეცნიერო-სამხატვრო კულტურულ ცენტრს წარმოადგენდა. არაბების დროს თბილისს თავისი ობსერვატორია ჰქონდა, რომელ-

შიც ასტრონომიული დაკვირვებები წარმოებდა. საქართველოს მეფე დავით აღმაშენებელი (1089—1125) ცნობილი იყო როგორც ასტრონომიის და ასტროლოგიის მცოდნე. დამახასიათებელია ის, რომ მეფე არა მხოლოდ ქრისტიანული, არამედ მაჰმადიანური საღვთისმეტყველო ლიტერატურის მცოდნედ ითვლებოდა. მოხამედ-ალ-ჰამაის[1] ცნობით, მან კარგად იცოდა არაბული ენა და პაექრობა ჰქონდა განჯის ყადისთან ყურანის წარმოშობის შესახებ. ცნობილია, რომ მეფე მხარს უჭერდა მაჰმადიან პოეტებსა და სუფიებს.

ქალაქების დიდი როლი ამიერკავკასიის ხალხთა კულტურის ისტორიაში აღნიშნული აქვს ნ. ი. მ ა რ ს. სომხეთის ძველი დედაქალაქის—ანისის გათხრებმა, სოციალურ-კულტურული ცხოვრებისა და ხელოვნების ძეგლების ძვირფასი კომპლექსი გამოავლინა. ანისის კულტურული ცხოვრება ერთ-ერთი ბრწყინვალე ფურცელია ფეოდალური სომხეთის ისტორიაში. ქ. დმანისის ნანგრევების 1936—1937 წწ. გათხრები, ამჟამად, სამწუხაროდ, შეჩერებული, შესაძლებლობას გვაძლევენ დავადგინოთ მსხვილი კულტურული ცენტრის არსებობა საქართველოშიც. მისი აყვავების ხანად უნდა ჩაითვალოს მე-11—13 საუკუნეები. დმანისის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე შენახულია დიდი შენობები: მე-7 ს. დარბაზული ტიპის ერთნავიანი ტაძარი, დასავლეთის მხრიდან მე-13 საუკუნეში მიშენებული კარიბჭით, ქართული წარწერებით, ციხე-სიმაგრის ნაგებობები, თაღოვანი აბანო, საცხოვრებელი სახლების, მოკირწყლული ქუჩების და სხ. ნაშთები. ქალაქში აღმოჩენილია კერამიკის ფრაგმენტების დიდი რაოდენობა. ზოგიერთ მათგანზე შენახულია წარწერები და პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით მე-10—13 სს. მიეკუთვნება.

რეის ტიპის კერამიკასთან, რომელიც მუშავდებოდა ქ. რეიში ირანის შუა საუკუნეების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ცენტრში და სხვ. ქალაქებში გამომუშავებულ კერამიკასთან ერთად (მაგ. კაშანის კერამიკა) გვხვდება ფერადი ჭიქურით შემკული მაღალი მხატვრული ღირსების ადგილობრივი ნიმუშები. გათხრების დროს ნაპოვნია თეთრი გომზით დაფარული, მოსაჭიქად დამზადებული, კერამიკის ნახევრადფაბრიკატები. დმანისის კერამიკის შესწავლა მნიშვნელოვან ინტერესს წარმოადგენს, რადგან კერამიკული ხელოვნება აღმოსავლეთში მჭიდროდაა დაკავშირებული მხატვრობასთან. დმანისის აყვავების ხანაში აქ იჭრებოდა მონეტები. ზოგი მათგანი დათარიღებულია (1244 წ.).

არაბთა ბატონობის ხანის საქართველოს და სომხეთის ქალაქების დამახასიათებელ ნიშანს ქრისტიანული და მაჰმადიანური მოსახლეობის მჭიდრო სავაჭრო და კულტურული ურთიერთობა შეადგენდა.

ვაჭრობასთან ერთად ვითარდებოდა ხელოსნობაც, წარმოიქმნენ მაღალი კვალიფიკაციის ხელოსნები, რომლებიც აკმაყოფილებდნენ ქალაქისა და სოფლის გაზრდილ მოთხოვნილებას. საერო და სასულიერო ფეოდალური არისტოკრატიის მომსახურეობის გარდა ისინი ქალაქის მოსახლეობის მზარდ მოთხოვნილებასაც აკმაყოფილებდნენ.

ბრძოლა საქართველოს გაერთიანებისათვის იყო ხანგრძლივი და დაძაბული. საქართველოს გაერთიანებას მყარი საფუძველი ჩაუყარა ბაგრატ III. დ ა ვ ი თ ა ღ მ ა შ ე ნ ე ბ ე ლ მ ა გეგმიანი,

[1] Brosset, Additions, p. 237, St—Petersbourg, 1851.

Н. Я. Марр, Древнегрузинские одописцы, Т Р, вып. IV, СПБ., 1902, стр. 19.

[1] Defrémery, Fragments de géographes et d'historiens arabes et persans inédits. Journal Asiatique, Paris 1849, p. 846.

სისტემური მიზანშეწონილი პოლიტიკის წარმოების შედეგად შექმნა უძლიერესი ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფო, ბოლო მოუღო დიდგვარიან აზნაურთა განდგომილებასა და ორგულობას, სამუდამოდ განდევნა საქართველოს მიწა-წყლიდან თურქთა მომთაბარე ტომები. მართალია, საქართველოდან მტერი სულ განდევნილი იყო, მაგრამ ქვეყანა მაინც საფრთხეში იმყოფებოდა, ვიდრე ამიერკავკასიის აღმოსავლეთი (შირვანი, რანი) და სამხრეთი (სომხეთი) თურქთა ხელში რჩებოდა. საქართველოს თავდაცვის ამოცანა მოითხოვდა ომის გადატანას საქართველოს საზღვრებს იქით. დ ა ე ი თ ა ღ მ ა შ ე ნ ე ბ ე ლ ს კავკასიის მოძმე ხალხები მხარს უჭერდნენ საერთო მტრის წინააღმდეგ გამართულ ბრძოლაში. თურქების განდევნასა და დამარცხებას თან მოჰყვა ამიერკავკასიის ხალხთა პოლიტიკური გაერთიანება, განხორციელებული საქართველოს ხელისუფლების მიერ.

ქართული ხელოვნების ზოგადი ხასიათი XI—XII სს.

XII ს. საქართველო წარმოადგენს დიდ ეკონომიურსა და პოლიტიკურ ორგანიზაციას, გარკვეული სოციალური სტრუქტურის მქონეს, რომლის პოლიტიკური გავლენა გაცილებით შორდება საქართველოს ფეოდალური მონარქიის საზღვრებს; საქართველოს პოლიტიკური გავლენა მეზობელ, მოსაზღვრე ქვეყნებზე, როგორიც იყო ბიზანტია, ირანი, შუამდინარე და მცირე აზია, განსაკუთრებით გაძლიერდა გიორგი III და თამარ მეფის დროს[1].

ძლიერი, ორ ზღვას შორის გადაჭიმული მონარქიული სახელმწიფო, რომლის უშუალო მფარველობის ქვეშ იყო შირვანის სამეფო, დაღისტანი, ოსეთი და აგრეთვე ტრაპიზონის სამეფო, შიგნით შედარებით მოწესრიგებული, გარეშე მტერთა თავდასხმისაგან უზრუნველყოფილი და მოსვენებული, სწრაფად დაწინაურდა ეკონომიურად და კულტურულად. დიდძალი ქონება შემოქონდა ლაშქრობას, სამხედრო ალაფისა და დაპყრობილი ქვეყნებიდან აღებული ხარკის სახით. ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი ს გამოანგარიშებით[2], საქართველოს ყოველწლიურად შემოდიოდა ხარკის სახით 75 მილიონ დირჰემი. ხშირად ლაშქრობა ხდებოდა ფეოდალების მოთხოვნის თანახმად, რომელსაც იძულებული იყო დამორჩილებოდა თვით მეფე; ასე მაგალითად, „ლაშქარნი“ და „დიდებულნი“ გიორგი მესამეს ეუბნებიან; „არ არს ღონე დარჩომისა ჩუენისა თჳნიერ ლაშქრობისა და რბევისა“[3]. ლაშა გიორგის დაბადების აღსანიშნავად გაიმართა ახალი ლაშქრობა „ბედსა და სუესა ზედა ლაშასა“[4]. თამარის წინაშე „მოვიდეს მეფისა წინაშე მკარგრძელნი (ზაქარია და ივანე) და ვარამ გაგელი და მოახსენეს: ძლიერო კელმწიფეო და შარავანდედთა შორის უმეტეს აღმობრწყინებულო, იხილე და განიცადე სამეფო თქუენი და ცან სიმჴნე და სიჴელე სპათა შენთა; გულისჴმა ყავ რამეთუ მრავალნი ახოვანნი, მჴნენი და რჩეულნი იპოებიან სპათა შენთა შორის, რამეთუ არა არს წინააღმდგომი მათი. აწ ბრძანოს მეფობამან თქუენმან, რათა არა ცუდად დაჴონწყებასა მიეცეს სადამე სპათა შენთა საქმენი, არამედ ალვამკედროთ ერაყს, რომ-გურსა ზედა, რომელ არს ხუარუაასანი და ცნან ყოველთა სპათა აღმოსავლეთისათა ძალი და სიმჴნე

[1] ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. II, ტფილისი, 1913, გვ. 641

[2] ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, ტფილისი, 1907, გვ. 51—52.

[3] ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედ. ვარ., გვ. 382.

[4] Ib., გვ. 448.

ჩუენი"[1]. თანახმად ამ წინადადებისა, მართლაც, დარბეული იქნა თითქმის მთელი სპარსეთი. ამგვარი ლაშქრობის შემდეგ საქართველოში შემოდიოდა სამხედრო დოვლათი და სიმდიდრე, რაც მშვენივრად დახასიათებულია ჩვენი მატიანეს მიერ:

„აღივსნეს ყოველნი საგანძურნი სამეფონი ოქროთა და ჭურჭლითა ოქროჲსათა, რამეთუ მიწისა მსგავსად შეასხმიდის ოქროსა. ხოლო თვალსა და მარგალიტსა წყვით დასდებდეს. ხოლო ოქროქსოვილთა ბერძულთა და სხვათა, ძვირად საპოვნელთა, ვითარცა ცუდთა სამოსელთა ურცხელთა დაჰყრიდეს.

ხოლო ვერცხლის ჭურჭელთა არღა-რა აქუნდა პატივი პალატსა შინა მეფისასა: რამეთუ ყოველი ოქროსა და ბროლისა წინაგებულ იყო. ინდოურთა ქვათაგან შემკობილი, რომლითა აღავსნა ყოველნი ეკლესიანნი, რომელთა მიანიჭა სამსახურებლად სიწმიდეთა საიდუმლოთასა"[2]. თამარ მეფის ისტორიკოსის სიტყვებით, საქართველო იმდენად გამდიდრდა, რომ „გააზნაურდეს ქუეყანისა-მოქმედნი და გადიდებულდეს აზნაურნი და გაკელმწიფდეს დიდებულნი"[3]. თამარის დროს „იყო მდიდარ ესე სამეფო, რომელ აზნაურის ყმანი მათთა პატრონთა სწორად იმოსებოდეს"-ო (ანა დედოფლის ქართლის ცხოვრება)[4].

გაერთიანებული საქართველოს საერთაშორისო მდგომარეობა, მისი გზების მიმართულება განსაკუთრებით დავით აღმაშენებლის ეპოქიდან, რომელთაც სტრატეგიული დანიშნულების გარდა დიდი ეკონომიური მნიშვნელობა ჰქონდა, ქმნიდა ხელსაყრელ პირობებს ვაჭრობის განვითარებისათვის. თბილისი X—XI საუკუნეებში, როგორც ამას ადასტურებს არაბ გეოგრაფების ცნობები, წარმოადგენდა მეტად მნიშვნელოვან ცენტრს ვაჭრობისას, სადაც ყოფილა ქარვასლა, ქულბაქები და სავაჭრო მოედნები და სადაც ბაზრის საგანგებო ზედამხედველი ყოფილა, რომელსაც შურტა ეწოდებოდა. XII საუკუნეში სოციალური დიფერენციაცია წინა პერიოდთან შედარებით უფრო გაღრმავდა. ფეოდალური კლასის ორივე ფრთას—საეკლესიოსა და საეროს, მიემატა ვაჭართა წრე, რომელიც თუმცა წინა პერიოდში არსებობდა, მაგრამ მხოლოდ ახლა მიიღო მან ჩამოყალიბებული სახე, კლასობრივი ნიშნები და დაიწყო ბრძოლა პოლიტიკურ უფლებათა მოსაპოვებლად სახელმწიფო მმართველობის სფეროში. სავაჭრო ურთიერთობა საქართველოს ხსენებულ ეპოქაში ჰქონია ირანთან, მცირე აზიის სახელმწიფოებთან, ბიზანტიასთან და ინდოეთთანაც. ამას მოჰყვა საქალაქო ცხოვრების სწრაფი განვითარება და დაწინაურება, რასაც, გარდა წერილობითი წყაროებისა, ადასტურებს ქ. დმანისის არქეოლოგიური გათხრები. თბილისის ვაჭრების წარმომადგენლნი უნდა ყოფილიყვნენ ის „ბერები", რომლებიც ბაგრატ IV ქალაქის დაჭერის წინადადებას აძლევდნენ. დიდ ვაჭარს, სახელით ზანქან ზორაბაბელს, თამარ მეფის ისტორიკოსის ცნობით[5], მიანდევს სასიძო გიორგი რუსის გასინჯვა და ჩამოყვანა. ვაჭართა წრე გარკვეულ კლასობრივ სახეს ღებულობს თამარის დროს და აქტიურად იბრძვის პოლიტიკურ უფლებათა მოსაპოვებლად. მას გაუჩნდა იდეოლოგიური ხელმძღვანელი მეჭურჭლეთუხუცესის ყუთლუ-არსლანის სახით; მეჭურჭლეთუხუცესის პოლიტიკურ თანამოაზრეთა დასი საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ყოფილა; მას, როგორც სავსებით ამომწურავად აქვს გამორკვეული ივ. ჯავახიშვილს, ჰქონდა გარკვეული გეგმა, რომლის მიხედვით მეფეს მხოლოდ აღმასრუ-

[1] Ibid., გვ. 515—516.
[2] Ibid., 506.
[3] Ibid., გვ. 411.
[4] ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. II, გვ. 643.
[5] ქართლ. ცხოვრ. II, 1957 (ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა), გვ. 37.

ლებელი ხელისუფლება უნდა შერჩენოდა („სრულქმნის“), ხოლო კანონმდებელი ხელისუფლება კი („განგებისა“) მარტო „კარავში დასხდომილთ“ უნდა ჰქონოდათ; თამარ მეფეს ყუთლუ-არსლანის დასის პოლიტიკური პროგრამა სისწორით შეუფასებია, ვითარცა „დასასრული კელმწიფობისა“ მომასწავებელი[1]. „სიმდიდრით აღზევებულთა“ დასის მოქმედება იყო მეტად გაბედული, სამეფო კარი ჩავარდა განსაცდელში და, როგორც ცნობილია, თამარ მეფემ მხოლოდ დიპლომატიური მოლაპარაკების საშუალებით შესძლო სისხლისღვრის აცილება; ორივე მხარეს დათმობა მოუხდათ; როგორც გამოარკვია ივ. ჯავახიშვილმა, შეთანხმების ძალით დასს მეფის „ნებისყოფლობის“ უფლება უცვნია, სამაგიეროდ მნიშვნელოვანი სახელმწიფო საკითხების გადაწყვეტასა და დიდ ხელისუფალთა დანიშვნის დროს დარბაზის „თანადგომა“, „გამორჩევა“ და „ერთნებობა“ წესად შემოსულა; ამრიგად, საქართველოში XII საუკუნის მეორე ნახევარში დამყარებულა შეზღუდვილი მონარქია.

„სიმდიდრით აზღევებულთა“ დასის სოციალური შემადგენლობის შესახებ ისტორიკოსს პირდაპირი ცნობები არა აქვს მოცემული; ამ დასში, ისტორიკოსის ცნობით, „ლაშქარნი“ და „დიდებულნი“ შედიოდნენ. ივ. ჯავახიშვილს სავსებით ნათლად დადგენილი აქვს, რომ XII ს. დიდებულთა წრეში ზოგი გვარიან აზნაურთა წოდების იყო; აგრეთვე მას კარგად აქვს გამორკვეული „ლაშქართა“ სოციალური შემადგენლობის მრავალფეროვნება.

თამარ მეფის მეორე შეთქმულების შესახებ ისტორიკოსს დასახელებული ჰყავს „გვარიანნი და მსახურეულნი სახლნი“. ეს გაფიცვა მიმართული იყო „უგვაროთა“ წრითაგან აღზევებულ „კელისუფალთა და გამგებელთა საქმისათა“ წინააღმდეგ. დიდგვარიან აზნაურთა გაფიცვა მიზნად ისახავდა წოდებრივი უპირატესობის დამკვიდრებას, მეფის ხელისუფლებას სხვა მხრივ არ ეხებოდა, ხოლო ყუთლუ-არსლანის დასის გეგმა ეხებოდა მთლიანად მეფის ხელისუფლებას.

„სიმდიდრით აღზევებულთა“ დასის სოციალურ შემადგენლობაში შედიოდნენ „უგვაროთა“ წრე, რომლიდანაც იყო თვით მეთაური ამ მოძრაობისა მეჭურჭლეთ-უხუცესი ყუთლუ-არსლანი, და „ლაშქართა“ და „დიდებულთა“ განსაზღვრული ნაწილი. ამ დასის შემადგენლობაში უსათუოდ უნდა ყოფილიყო დიდ ვაჭართა განსაზღვრული ჯგუფი, თუ ჩვენ მოვიგონებთ ამავე ხასიათის სოციალურ მოძრაობის ისტორიას სხვა ქვეყნებში, თუმცა ამის შესახებ პირდაპირი ცნობა თამარ მეფის არც ერთ ისტორიკოსს მოყვანილი არა აქვს. ივ. ჯავახიშვილის სამართლიანი აზრით, ყუთლუ-არსლანის დასის პოლიტიკური პროგრამა თვით ქართულ სოციალური ბრძოლის განვითარებასა და შედეგს წარმოადგენს[1].

XII საუკუნეში დიდგვარიან ხელისუფალ აზნაურთა დასმა რამდენიმე შეთქმულება მოაწყო თამარ მეფის წინააღმდეგ თავისი წოდებრივი უპირატესობის დამკვიდრებისათვის; ფეოდალური კლასის მეორე საეკლესიო ფრთაც არაერთხელ შეეცადა სახელმწიფო ხელისუფლების ხელში ჩაგდებას; მართალი არ არის აზრი, თითქოს მე-11—13 საუკუნეში ჩვენში ეკლესია ყოფილიყო დამარცხებული და დაკნინებული. პირიქით, ეკლესიამ ხსენებულ პერიოდში თავისი განვითარებისა და ძლიერების უმაღლეს წერტილს მიაღწია; ამისი მთავარი მიზეზი იყო ეკონომიური ბაზის განმტკიცება, უამრავი მამულის ხელში ჩაგდების გამო, „შეუვალობის“

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, წიგნი მეორე, თბილისი, 1929, გვ. 173.

[1] ივ. ჯავახიშვილი, Op. cit., გვ. 185.

განმტკიცება, საქართველოს ეკლესიური გაერთიანება და სხე. სწორედ ამ პერიოდში შემოღებულ იქნა ცერემონიალი მეფის ეკლესიური კურთხევისა, რომლის დროს ეკლესიის წარმომადგენელი „ქუთათელი“ მეფეს გვირგვინს ადგამდა თავზე. დავით აღმაშენებლის ეპოქიდან მწიგნობართ-უხუცესად „ვაზირთა-უპირველესად“ გახდა სასულიერო პირი—ჭყონდიდელი. ეკლესია იმდენად დიდ ძალას წარმოადგენს, რომ სახელმწიფოს ებრძვის კიდეც „შეუვალობის“ პრინციპის დასაცავად. ჭყონდიდელი, მწიგნობართ-უხუცესი და ვაზირთა უპირველესი ფაქტიურად საქართველოს მეფის მოადგილე იყო[1]. „კარის გარიგება“ მას მეფის „მამას“ უწოდებს. მიქაელ კათალიკოსი თამარ მეფის დროს ძალით იგდებს ხელში მწიგნობართ-უხუცესობას, რის წყალობით იგი საერო-სახელმწიფო და საეკლესიო ხელისუფლების მქონებელი გახდა. ეს მოასწავებდა ეკლესიის გაბატონებას სახელმწიფოსა და საერო ცხოვრებაში; ივ. ჯავახიშვილის სამართლიანი დახასიათების თანახმად, „ქართული სახელმწიფოებრიეობისათვის ეს დიდი თვალსაჩინო მარცხი იყო“ და ამავე დროს ეს „საქართველოს მეფეთა მთელ გეზსა და პოლიტიკას ძირიანად ეწინააღმდეგებოდა“[2]. საგანგებოდ მოწვეულმა საეკლესიო კრებამ თამარ მეფის ინიციატივით, როგორც ისტორიკოსი მოწმობს, მიქაელ კათალიკოსი „ვერა განაყენეს“, თუმცა ამისათვის „ფრიად ილუაწეს“. ულუ დავითის მეფობაში, როგორც ჟამთააღმწერელი გადმოგვცემს, „ვითარცა ამათ საქმეთაგან უცალო იქმნა“ მეფე ულუ-დავითი, „განდიდნა ბასილი ჭყონდიდელი“, რომელმაც „იწყო საურავთაცა ქმნად თჳნიერ მეფისა კითხვისა და რომელმაც ბოლოს „ჩოკანიც აღიკადა“, ე. ი. მონოზნობას თავი დაანება და საერისკაცო ტანისამოსი ჩაიცვა; მან მთავრობა მიიტაცა“-ო[3].

XII ს. საქართველოს სოციალურ დაჯგუფებათა შინაგანი ბრძოლა იყო დიდი პროგრესული ძალა, რომელიც ხელს უწყობდა საერო ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების განვითარებას; სწორედ XII ს. წარმოადგენს ქართული საერო ლიტერატურის აყვავების ხანას, რომელსაც მტკიცე ნიადაგი ჰქონდა ფეოდალურ-რაინდულ საზოგადოებაში და რომელიც დაიწყო სადღეგრძელო და სატრფიალო მოტივებით; მეფის კარზე თავს იყრიდნენ ყველა ლიტერატურული ძალები, რომლებიც გამსჭვალული იყვნენ ფეოდალურ-რაინდული იდეოლოგიით, ხოლო ამ იდეოლოგიის მხატვრულ გაფორმებას იძლეოდა საერო მწერლობა. საერო იდეოლოგიის დამკვიდრებას, როგორც ირკვევა საქართველოს სოციალური ისტორიის ფაქტებიდან, ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ მას ჰქონდა საკუთარი სოციალური დასაყრდენი, თავისი ბაზა. რატომ ბიზანტიაში არ შეიქმნა საერო ლიტერატურა ისეთი სახის, როგორც ჩვენში? კორნ. კეკელიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ბიზანტია ეკონომიურად და პოლიტიკურად დაწინაურებული ქვეყანა იყო. იგი იყო ამავე დროს სამშობლო იმ ნეოპლატონიზმის, რომელმაც ჩვენში მოამზადა გზა სასულიერო მწერლობის საეროში გადასვლისა; ამას გარდა, ბიზანტია იყო მემკვიდრე უდიდესი საგანძურის ანტიკური მწერლობისა. მიუხედავად ამისა, ბიზანტიამ ვერ შექმნა საერო მწერლობა. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით კ. კეკელიძეს, რომელიც ამ ფაქტს იმ გარემოებით ხსნის, რომ ბიზანტია მოკლებული იყო სპარსული კულტურის, ფილოსოფიისა და ლიტერატურის გავლენას[4]. ბი-

[1] ივ. ჯავახიშვილი, op. cit., გვ. 144

[2] ივ. ჯავახიშვილი, Op. cit., გვ. 146—147,

[3] ივ. ჯავახიშვილი, სოციალური ბრძოლის ისტორია საქართველოში IX—XIII საუკუნეებში, თბილისი, 1934, გვ. 29—30.

[4] კ. კეკელიძე, ქართული ფეოდალური ლიტერატურის პერიოდიზაცია, თბილისი, 1933, გვ. 42.

ჯანტის სოციალურ დაჯგუფებათა ბრძოლის ისტორია, რომელიც დამთავრდა ხატისმბრძოლთა დამარცხებით, არკვევს, რომ საერო მწერლობის აღმოცენებისა და განვითარებისათვის არ იყო სათანადო სოციალური ბაზა,* ხელსაყრელი პირობები; სპარსული კულტურის ათვისება წარმოადგენს უდიდეს ფაქტორს ქართული კულტურის განვითარების ისტორიაში; მას სათანადო სოციალური დასაყრდენი ჰქონდა ქართულ ფეოდალურ საზოგადოებაში; იგი ხდებოდა, როგორც სამართლიანად აღნიშნა კორნ. კეკელიძემ, კლასობრივი ფსიქოლოგიის ნათესაობის ნიადაგზე[1].

მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესია ჩვენში XII ს. წარმოადგენდა დიდ ძალას, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ძალიან ადრე ჩამოყალიბდა საერო ფეოდალურ-რაინდული იდეოლოგია. კორნ. კეკელიძე სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ X—XI ს. გვაქვს პირველი ნიმუშები საერო მწერლობისა, ეპიკურ-ფეოდალური ლიტერატურის სახით. მრავალი ლეგენდა, თქმულება, რომლებიც დაკავშირებული იყო რომელიმე ისტორიულ ანუ ნახევრად ისტორიულ პირების მოღვაწეობასთან, ერთიანი საქართველოს „დიდგინების“ პერიოდში ღებულობს ახალ შინაარსს, განმარტებას; ამ თქმულებათა გადამუშავებას გვაძლევს ლეონტი მროველი, რომლის თხზულება „მეფეთა ცხოვრება“ წარმოადგენს გასოცარ მსგავსებას ფირდოუსის „შაჰ-ნამე“-სთან. სამშობლოსათვის თავისდადება, ბრძოლა უცხო ტომთა წინააღმდეგ, სუზერენის პატივისცემა და სამსახური, ძმური სიმტკიცე, სიყვარულის სიმტკიცე დამახასიათებელია ამ ნაწარმოების გმირებისათვის. აქ სავსებით ლეგენდარულად მოცემულია თავგადასავალი და ბრძოლები ფარნავაზისა, მირვანისა, არშაკისა, ადერკისა, სუმბატ ბივრიტიანისა, ფარსმან-ქველისა, ამაზასპისა და, განსაკუთრებით, ვახტანგ გორგასლისა. აკად. ი. ორბელი სავსებით სამართლიანად ადარებს და აღნიშნავს ნათესაობას თქმულებისა ვახტანგ გორგასლისა და შაჰ-ნამეს მთავარი გმირის ბაჰრამ-გურის შესახებ[2]. აკად. კ. კეკელიძემ სამართლიანად აღნიშნა[3], რომ ამ ქართულ თქმულებებში ქალისადმი სიყვარულს ჯერ ადგილი არა აქვს, იგი ჩნდება უფრო გვიან, როდესაც ჩვენში სავსებით ჩამოყალიბდა რაინდთა ინსტიტუტი და წოდებრივი ტრადიციები, რაინდული ეტიკეტი, როდესაც ქალისადმი სიყვარული გარდაიქცა წყაროდ საგმირო საქმეებისათვის.

საქართველოს სოციალური სტრუქტურის თავისებურება XI—XII ს. გავლენას ახდენს სახვითი ხელოვნების განვითარებაზე, რომელსაც აძლევს განსაზღვრულ მიმართულებას და მატერიულ სახეს. ხსენებულ პერიოდში საქართველოში სასულიერო ხასიათის ხელოვნების გვერდით სავსებით ჩამოყალიბდა საერო ხელოვნება, რომელიც გაჟღენთილი იყო სხვა იდეოლოგიით და მატერიული იდეებით.

XI—XII ს. და XIII ს. ქართული ხელოვნება ქართული ჰუმანიზმის ზეგავლენის შედეგად ვითარდება ახალი მიმართულებით, ცდილობს ასახოს რეალური სინამდვილე, ადამიანთა ჭეშმარიტი გრძნობები და მისწრაფებანი და არა აბსტრაქტული დოგმები რელიგიური აზროვნებისა. ამ ხანის ქართული საზოგადოება კარგად იცნობდა არაბულ-სპარსულ პოეზიას, ნეოპლატონიკოსების ფილოსოფიას, ბიზანტიურ სღვთისმეტყველო მწერლობას და არაბ მეცნიერთა შრომებს. ქართული კულტურის მრავალსახიანობას და ღრმა შინაარსს XII—XIII სს. მიჯნაზე შესამჩნევად ასახავს რუსთაველის უკვდავი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“.

[1] კ. კეკელიძე, Op. cit., გვ. 43—44.

[2] Бахрам Гур. Бахрам Гур и Азаде из Шах-наме—Фирдоуси, Ленинград, 1934, стр. 9—19.

[3] კ. კეკელიძე, Op. cit., გვ. 44.

ძლიერი ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს ჩამოყალიბება, საქართველოს ისტორიული პროვინციების გაერთიანება, შემოერთება მეზობლად მდებარე ცალკეული ფეოდალური ერთეულებისა, მმართველობის აპარატის გაძლიერება ხელს უწყობს ერთიანი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბებას. მიუხედავად ამისა, თვითეული ისტორიული პროვინციის თავისებურება კულტურისა და ხელოვნების სფეროში, ახალ სოციალურ პოლიტიკურ პირობებში სავსებით არ მოშლილა, პირიქით, კუთხური მხატვრული ტრადიციები განაგრძობენ არსებობას. საქართველოში ისე, როგორც ეს ცნობილია დასავლეთ ევროპის ქვეყნების კულტურის ისტორიაში, ერთსა და იმავე დროს არსებობდნენ სხვადასხვა სკოლები და მიმდინარეობანი სახვით ხელოვნების დარგში, რაც უცხო იყო ბიზანტიის კულტურის ისტორიისათვის. ბიზანტიური ხელოვნების ისტორია ადასტურებს ამ საგულისხმიერო მოვლენას, ბიზანტიის ხელისუფლება და ეკლესია ხელს უწყობდა ერთიანი მხატვრული სტილის დამკვიდრებას, ებრძოდა ეროვნული სტილის და მიმართულების გამოვლინებას, რომელიც ახასიათებდა ბიზანტიის იმპერიის ფარგლებში მცხოვრებ ცალკე ხალხებსა და ტომებს. ბიზანტიაში სულიერი კულტურის ყველა დარგი უშუალოდ სახელმწიფოს მკაცრი კონტროლის ქვეშ იმყოფებოდა. ყოველგვარი ოპოზიციური ხასიათის მოვლენა განიცდიდა საშინელ შევიწროებასა და დევნას. ეკლესია ებრძოდა დოგმატების თავისუფალ განმარტებას. იმპერატორის თავმჯდომარეობით იმართებოდა საეკლესიო კრებები, სადაც საეკლესიო დოგმატების თავისუფალი განმარტების ყოველ ცდას აცხადებდნენ, როგორც „მწვალებლობას“. სხვანაირად მოაზროვნე პირებს ასახლებდნენ უკაცრიელ პროვინციებში, ხშირად სიკვდილით სჯიდნენ.

ხელოვნების ოსტატების შემოქმედება იყო მკაცრად რეგლამენტებული ეკლესიისა და სამეფო კარის მიერ. ხელოვანის შემოქმედება იყო შეზღუდული. სახელმწიფო ხელისუფლება ყველაფერს ერთ ყალიბში ათავსებდა. სახვითი ხელოვნების ამოცანას შეადგენდა ქრისტიანული ეკლესიის ძირითადი დოგმატების განმარტება და განსახიერება მისაწვდომ და გასაგებ ფორმებში, ე. ი. ის, რაც მოხსენებულია წიგნებში, მისაწვდომი გახადოს მორწმუნეთათვის. ამის გამო სავსებით გამორიცხულია სხვადასხვა მიმართულებათა და სტილის თანაარსებობა ბიზანტიურ სინამდვილეში. ბიზანტიის დედაქალაქი კონსტანტინეპოლი იყო ბიზანტიური ხელოვნების მთავარი ცენტრი. აქ იყო კეისრისა და პატრიარქის რეზიდენციები; აქ ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდნენ სამეფო კარის სახელოსნოები, სადაც ამზადებდნენ მხატვრული კულტურის შესანიშნავ ნიმუშებს, რომლებიც პოპულარული იყვნენ ბიზანტიის იმპერიის ფარგლების გარეშეც.

შუა საუკუნეების მანძილზე საქართველოში და აგრეთვე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში იმდენი მხატვრული სკოლა იყო, რამდენიც იყო ქალაქები და მონასტრები. დასავლეთ ევროპაში ყოველი მსხვილი სააბატო და მონასტერი ქმნიდა საკუთარ მიმართულებას ხელოვნებაში. საქართველო იმგვარად, როგორც დასავლეთ ევროპის ქვეყნები, შედარებით ნაკლებად განიცდიდა ცენტრალური ხელისუფლებისაგან შეზღუდვასა და შევიწროებას; ქართულ მხატვრულ კულტურას ახასიათებს მრავალმხრივობა და თავისუფლება შემოქმედების სფეროში.

ხელოვნების შემოქმედება არ იყო ისე მკაცრად შეზღუდული, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ბიზანტიაში.

✓ ადამიანის შემოქმედება, ბიზანტიელთა შეხედულებით, მთლიანად დაკავშირებული იყო ღვთაებრივ ზეშთაგონებასთან, მხატვარი ასახავს მხოლოდ პიროვნების გარეშე არსებულ განყენებულ სამყაროს. ხელოვნების შინაარსი, თემატიკა ზედმიწევნით იყო განსაზღვრული; ხელოვნებისა და იკონოგრაფიის განვითარება ბიზანტიაში მიმდინარეობდა მეტად შენელებული ტემპით, მკაცრად განსაზღვრულ ფარგლებში. იკონოგრაფიული ტიპები, დადგენილი რელიგიური პრაქტიკის საფუძველზე, საუკუნეების მანძილზე გაგებული იყო როგორც უტყუარი გამოხატულება რეალურად არსებული 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 დაკარგა მოცულობითი აღნაგობა, ადამიანის სახე ღებულობს ასკეტურ გამომეტყველებას, მცენარეები, მთები, ხეები და გორაკები ღებულობენ მშრალ გეომეტრიულ მოხაზულობას; პირობითი არარეალური არქიტექტურა, რომელიც მოთავსებულია კომპოზიციების ფონზე, ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ რელიგიური ხელოვნება განვითარების აღნიშნულ საფუძველზე გაურბის სინამდვილეს. შებრუნებული პერსპექტივა, ოქროს ფონი მოზაიკებსა და ხატებზე და აგრეთვე მინიატიურებში ადასტურებს, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებაში განსაზღვრულ პერიოდში პერსპექტივის კანონები უარყოფილი იყო. ყველგან სჭარბობს აბსტრაქტული ხაზი; პირობითი აფერადება თანდათანობით ცვლის ფორმის მხატვრულ ასახვას, რაც მემკვიდრეობით მომდინარეობდა ანტიკური ხელოვნების უშრეტი წყაროდან. ლოკალური ფერები ხაზგასმით აღნიშნავენ მოვლენათა უცვლელობას. ბიზანტიელმა ოსტატებმა ის მოტივები, რომლებიც მათ მემკვიდრეობის სახით აითვისეს ანტიკური ხელოვნების მარაგიდან და აგრეთვე ე. წ. „ქრისტიანული აღმოსავლეთის“ ქვეყნებიდან, ძირიანად გადაამუშავეს და დაუქვემდებარეს სულიერი ცხოვრების ასახვის ამოცანებს.

ქართული ხელოვნება განვითარდა სრულებით სხვა პირობებში. ხელოვანის შემოქმედება, თუმცა იყო დაქვემდებარებული მმართველ წრეებისადმი, მეფის კარისა და ეკლესიის მეთაურებისადმი, მაგრამ იკონოგრაფიული თემების რეგლამენტაცია, განსაკუთრებით ჩვეულებრივი რელიგიური სიუჟეტების დარგში, ფაქტიურად არ არსებობდა. ცნობილია, რომ ქართული ხუროთმოძღვრების დარგში ერთსა და იმავე დროს არსებობდა რამდენიმე სკოლა, მაგ., კახეთის, აფხაზეთის, ტაო-კლარჯეთის და სხვა. ასეთივე მოვლენას ადგილი აქვს კედლის მხატვრობის, მინიატიურის და ოქრომჭედლობის დარგში. საუკუნეთა მანძილზე თითოეულმა სკოლამ გამოავლინა საკუთარი სახე, მხატვრული სტილი, მოგვცა მთელი რიგი გამოჩენილი ოსტატებისა, რომელთა ინდივიდუალური ნიჭი მკაფიოდ ჩანს ხელოვნების განვითარების ისტორიულ ფონზე. XI და XII სს. ჭეშმარიტად წარმოადგენდნენ კლასიკურ ხანას ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში, როდესაც თითოეული დიდი ოსტატის თავისებური სახე და წვლილი ნათლად ჩანს ქართული კულტურის ზოგადი აღმავლობის ფონზე. ბექა და ბექმენ ოპიზართა შესახებ არსებული მასალები არკვევს მათი შემოქმედების განუყრელ კავშირს ქართული ხელოვნების ეროვნულ ტრადიციასთან, განსაკუთრებით კი ტაო-კლარჯეთის სკოლებთან, მეორე მხრივ ნათელი ხდება მათი შემოქმედების ინდივიდუალური, დამოუკიდებელი ხასიათი, რაც საშუალებას გვაძლევს მათი ხელოვნება მივაკუთვნოთ კაცობრიობის მონაპოვართა საუკეთესო ნიმუშებს გარკვეულ ქრონოლოგიურ განვითარების სა-

ფეხურზე. ბექას შემოქმედება აგვირგვინებს ოპიზის სკოლის მიღწევებს, იგი განმარტოებული არ არის ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში; პირიქით, მისი შემოქმედება განუყრელად დაკავშირებულია მის დიდ წინამორბედთა ხელოვნებასთან. ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს კიდევ უფრო მეტად ჩავწვდეთ ბექას ხელოვნების სათავეს, შევისწავლოთ მისი შემოქმედება საჭირო სისრულით, გავიგოთ მისი შემოქმედების საიდუმლოება. მისი შემოქმედება ისეთივე თავისებურია და რთული, როგორიც არის ყინცვისის ფრესკების ჯადოსანი მხატვრისა და დიდი რუსთველის შემოქმედება.

არქიტექტურა

საქართველოს ერთიანი ფეოდალური სახელმწიფოს წარმოქმნის შედეგად, რაც განხორციელებული იყო, როგორც აღვნიშნეთ, ბაგრატ III (978—1014) წინდახედული მოქმედების წყალობით, ქართული მხატვრული კულტურა ვითარდება ახალი შემოქმედებითი ძალით. წამყვანი მნიშვნელობა ქართული ხელოვნების განვითარების ახალ ეტაპზე ენიჭება არქიტექტურას, რომელიც თითქმის ერთდროულად საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ქმნის მონუმენტურ კათედრალებს, რომელთა შესწავლა მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ჩვენი ქვეყნის თითოეული სამეფო-სამთავროს მხატვრული მიღწევა არქიტექტურის დარგში გადამუშავებული სახით მოცემულია განუყოფელ მთლიანობაში.

ქართული არქიტექტურის განვითარების ახალი გეზი და სტილი სავსებით მკვეთრად ეტყობა ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურის დიად ძეგლებს, ოშკისა და ხახულის ტაძრებს. ნაგებობის ძირითადი კომპოზიცია, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართული არქიტექტურის განვითარების ახალ ეტაპს, წარმოადგენს მოგრძო მოყვანილობის ჯვარ-გუმბათიან ნაგებობას, რომლის ჯვარედინზე ოთხ ბურჯზე მოთავსებულია გუმბათი, ხოლო მკლავებს შორის მოთავსებული შენობის ნაწილები შედარებით უფრო დაბალია, ვიდრე შენობის მთავარი კონსტრუქციული ნავები. ამგვარი ნაგებობა, როგორც ზუსტად დათარიღებული ძეგლების შესწავლა ადასტურებს, წარმოიშვა ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურაში მეათე საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისში. ამ იდეის სრულქმნილ განსახიერებას გვაძლევს სამი კათედრალი[1]: ქუთაისის ტაძარი (1003 წ.), სვეტიცხოველი (1029 წ.) მცხეთაში და ალავერდი (დაახლ. 1040 წ.) კახეთში. ქართული არქიტექტურის თითოეული აქ დასახელებული ძეგლი წარმოადგენს მონუმენტურ ნაგებობას, რომლის შინაგანი სივრცე აღიქმება გასაოცარი მთლიანობით ერთდროულად ჯვარ-გუმბათიანი არქიტექტურული კომპოზიციის ფარგლებში. ნაგებობის კომპოზიციის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს გუმბათის ქვეშ მოთავსებული სივრცე, რომელსაც აგვირგვინებს მონუმენტური ფორმის გუმბათი; სამწუხაროდ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ სვეტიცხოვლის და ალავერდის ტაძრების გუმბათი ეკუთვნის მოგვიანო ხანას, მრავალჯერ შეკეთებულია საუკუნეების მანძილზე. შენობის ცენტრალურ ნაწილს უშუალოდ ებჯინება ნავების სახით შემაღლებული მკლავები ჯვრისა, ხოლო მკლავებს შორის მოთავსებული შენობის ნაწილები გაცილებით დაბალია და გადახურულია ერთკალთიანი სახურა-

[1] გ. ჩუბინაშვილი. ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი, 1925, გვ. 106—126.

ვით. ხსენებული ძეგლების შესწავლა არკვევს, რომ სვეტიცხოვლისა და ალავერდის ტაძრებს სამხრეთით და ჩრდილოეთით ძველად მიშენებული ჰქონიათ სტოები, რომლებიც დაუნგრევიათ XIX ს. პირველ ნახევარში ტაძრების რესტავრაციის დროს. ალავერდის და ქუთაისის ტაძრებს დასავლეთის მხრიდან შენარჩუნებული აქვთ კარიბჭეები. მათ შორის მდიდარი შემკულობით ქვაზე ნაკვეთ ჩუქურთმის სახით განსაკუთრებით გამოირჩევა ქუთაისის კათედრალი.

აქ დასახელებული ძეგლების არქიტექტურულ კომპოზიციას ერთი თემის ერთი ამოცანის გადაწყვეტა ახასიათებს. მიუხედავად ამისა, თითოეულ ძეგლს საკუთარი მხატვრული სახე აქვს, ზუსტ განმეორებას წვრილმანებშიაც კი ადგილი არა აქვს. თითოეული ძეგლი წარმოადგენს არსებითად ახალ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელსაც მკვეთრად აქვს შენახული საკუთარი სახე, მხატვრული სტილი, რაც დამადასტურებელია იმ გარემოების, რომ თითოეული ძეგლი შექმნილია ქართველ არქიტექტორების მიერ, რომელთა გენიალური შემოქმედებითი ნიჭი უკვდავი ასოებით ალბეჭდილია თითოეულ ძეგლზე.

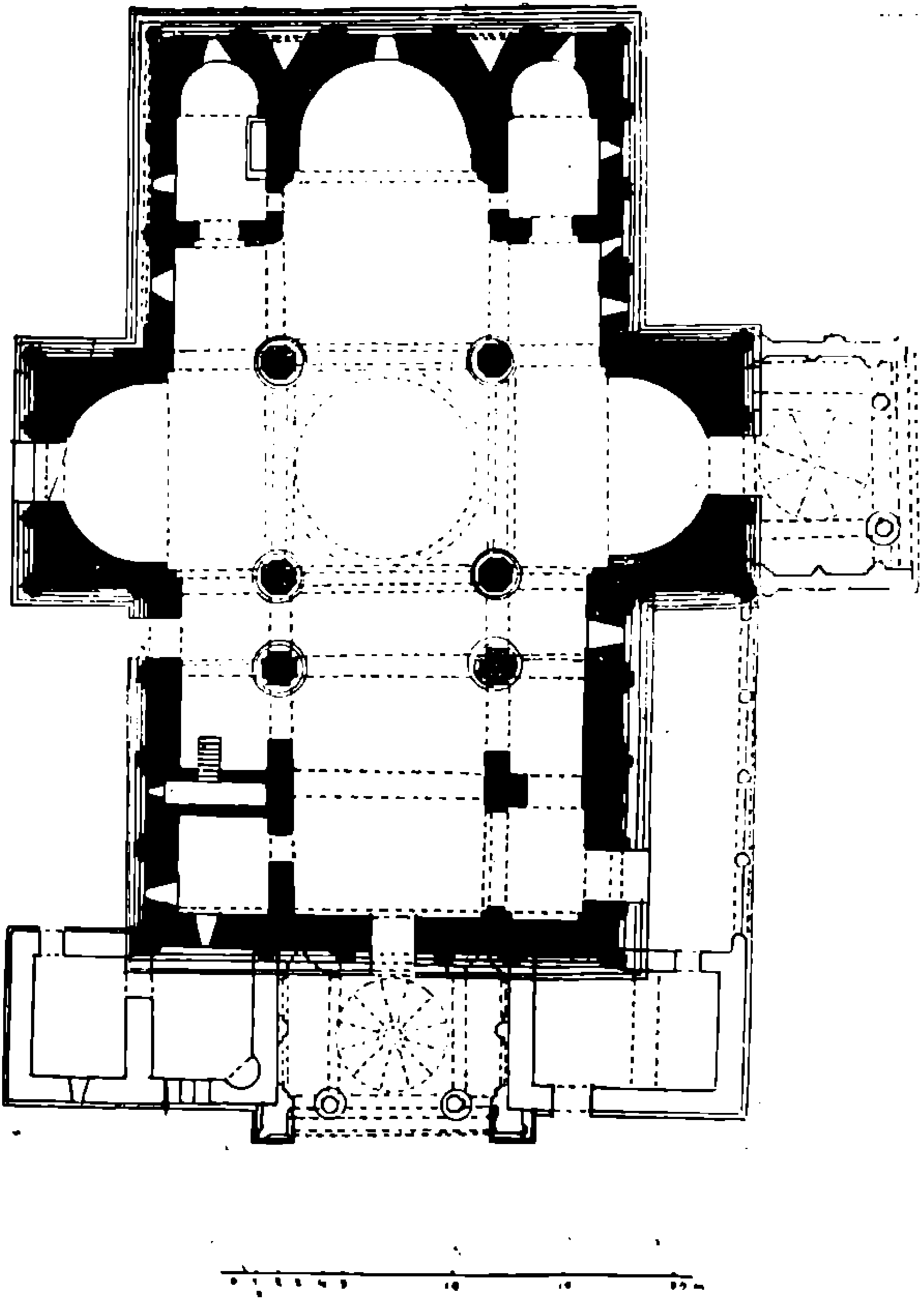
ქუთაისის კათედრალი[1] გეგმის ზოგადი სახით და არქიტექტურული ფორმების მიხედვით ენათესავება ალავერდის და ოშკის ტაძრებს. თანახმად საამშენებლო წარწერისა, რომელიც მოთავსებულია ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადზე, იგი დამთავრებულია 1003 წ., ესე იგი ტაძარი აგებულია ოშკის შემდეგ და ალავერდის ტაძრის აშენებამდე. ეს გარემოება ზუსტად განსაზღვრავს ძეგლის მნიშვნელობას მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით. ტაძრის ორივე კარიბჭე და სამხრეთის სტოა აგებულია უშუალოდ ტაძრის ძირითადი ნაწილის აშენების შემდეგ. როგორც საისტორიო წყაროებიდან ვიცით, მთელი ნაგებობა უცვლელი სახით დაცული იყო 1691 წლამდე, როდესაც იგი თურქების მიერ იქნა დანგრეული, ხოლო დიდი განძეულობა, რომელიც დაწვრილებით აღწერილი იყო ტოლოჩანოვის და იევლევის მიერ, გატაცებული იყო მათ მიერ.

ტაძარი თავის გეგმით წარმოადგენს ჯვარ-გუმბათიან ნაგებობას, რომლის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავები წაწეულია წინ და გაფორმებულია აფსიდით, რომელიც მოთავსებულია სწორკუთხედში (ნახ. 40). შენობის ცენტრში ოთხ დიდ მრგვალი სახის ბურჯზე, რომლებიც შეერთებული იყვნენ საყრდენი კამარებით, ამოყვანილი იყო გუმბათი. ტაძრის დასავლეთ ნაწილში მოთავსებული იყო პატრონიკე, რომელიც გაფორმებული ყოფილა სვეტებზე მოთავსებულ კამარებით. ასასვლელი პატრონიკეზე თავდაპირველად მოთავსებული ყოფილა შენობის დასავლეთ ნაწილში, სიმეტრიულად მოთავსებულ ორ კოშკისებურ ნაგებობაში, რომლებიც მთელი შენობის ზოგადი კომპოზიციის განუყრელ ელემენტს წარმოადგენდა.

საკურთხევლის აფსიდი, სამკვეთლო და სადიაკვნე, რომელთაც აქვთ მცირე აფსიდები, დაფარულია აღმოსავლეთ კედლის მასივში, ხოლო ფასადზე ორი სამკუთხედი მოყვანილობის ნიშნების საშუალებით საკურთხევლის აფსიდი გამოყოფილია გვერდით მოთავსებულ კამერებისაგან (ტაბ. 69). მე-11 ს. პირველ ნახევარში ტაძარს დასავლეთის მხრიდან მიშენე-

[1] Н. Северов, Опыт реконструкции кутаисского храма Баграта. ხელოვნება, 5, თბილისი, 1959, გვ. 91—109.

В. Цинцадзе, Краткий отчет по руководству работами консервации храма Баграта в Кутаиси и некоторые вопросы научного исследования, ქართული ხელოვნება, 5, стр. 111—121.



40 ქუთაისის კათედრალი, გეგმა

ბული აქვს ჩუქურთმით უხვად მორთული ღია კარიბჭე. ამავე დროს ეკუთვნის ნაგებობის სამხრეთ მკლავზე მიშენებული უფრო მცირე ზომის კარიბჭე.

გუმბათი მოთავსებულია ზუსტად ნაგებობის გეომეტრიულ ცენტრში; შენობას, როგორც აღვნიშნეთ, დასავლეთ ნაწილის ორივე კუთხეში მიშენებული აქვს ორი კოშკისებური ნაგებობა, რომელთაგან მოღწეულია მხოლოდ ერთი ჩრდილოეთ-დასავლეთით მოთავსებული. სავსებით დასაშვებია, რომ ორივე კოშკი შეერთებული იყვნენ ტერასით, რომელიც მოთავსებული ყოფილა დასავლეთის კარიბჭის გადახურვაზე. ასასვლელი ტერასაზე იყო კოშკებიდან და აგრეთვე პატრონიკედან; ტერასით გადახურულ კარიბჭის მაგიერად, რაც ნავარაუდევია შერჩენილი ზოგიერთი საარქიტექტურო დეტალების შესწავლის საფუძველზე, შემდეგ აუგიათ კარიბჭე ორკალთიანი სახურავით, რის შედეგად კარი პატრონიკეს მხრიდან ამოუშენებიათ, ხოლო კოშკში დატანებულმა კარმა დაკარგა მნიშვნელობა.[1]

ამჟამად დასავლეთის კარიბჭე თითქმის მთლიანად დაქცეულია. ცალკეული დღემდე მოღწეული ფრაგმენტების მიხედვით და აგრეთვე ნ. ჩერნეცოვის (1847 წ.) მიერ შესრულებულ სურათის მონაცემების გათვალისწინების საფუძველზე, შესაძლებელია აღვადგინოთ თითქმის მთლიანი სახით დასავლეთის კარიბჭე. იგი, როგორც აღვნიშნეთ, მეტად უხვად მორთულია ღრმად ნაკვეთი ჩუქურთმებით, რომლებიც ხიბლავს ადამიანის თვალს თავისი სილამაზით და დახვეწილი გემოვნებით. სამხრეთის მკლავის კარიბჭე ამჟამად აღდგენილია პირვანდელი სახით; იგი აგრეთვე ლამაზად არის შემკული ქართული ჩუქურთმით. ირკვევა, რომ ტაძარს სამხრეთის მხრიდან ძველად, ისე როგორც ყველა მე-10—11 სს. დიდ კათედრალებს, მიშენებული ჰქონია ღია სტოა-კარიბჭე ოთხი კამარით, რომლისაგან შენახულია მხოლოდ საძირკველი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს სამხრეთის კარიბჭე, რომელიც ძველად წარმოადგენდა საგანგებო დანიშნულების შესასვლელს ტაძარში სამხრეთიდან. მას ამშვენებს დიდი ისრისებური ღია კამარა, რომლის უკან ორ რვაწახნაგოვან სვეტზე მოთავსებულია სამი კამარა. სვეტების ბაზა და სვეტისთავი, რომელსაც აქვს კვეთილი პირამიდის ფორმა, აგრეთვე ლამაზად მოჩუქურთმებულია; ორივე კარიბჭე თავისი შესანიშნავი მორთულობით, როგორც ირკვევა ძეგლის შესწავლიდან, აგებულია შენობის მთავარი კორპუსის აგების შემდეგ.

ქუთაისის კათედრალის ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში ძირითადი მნიშვნელობა აქვს დეკორაციული კამარების მოხერხებულ გამოყენებას, მათი სიმაღლის სხვადასხვაობას, რაც სავსებით შეესაბამება ნაგებობის ძირითად ფორმებს, განსაკუთრებით ტაძრის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადებზე. აღმოსავლეთის ფასადი, როგორც ჩანს ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტების მიხედვით, შემკული ყოფილა ხუთი დეკორაციული კამარით, რომელთა შორის ყველაზე უფრო მაღალი ამკობს საკურთხევლის აფსიდის კედელს თითქმის ფრონტონის წვერამდე; მის გვერდით მოთავსებული კამარები ლამაზად აფორმებენ ორივე ნიშებს, რომლებიც შენობის საკურთხეველს მოხდენილად გამოყოფენ მის გვერდით მოთავსებულ ორსართულიან კამერებისაგან; უკანასკნელნი ფასადზე აქცენტირებულია მხოლოდ ერთი დეკორაციული კამარით.

[1] Н. Северов, Памятники грузинского зодчества, М., 1927, стр. 197.

შენობის მთლიანი კორპუსი მოთავსებულია მაღალ მონუმენტურ პოსტამენტზე, რომელსაც საფეხურები აქვს. ნაგებობის პროპორციები გამოირჩევა მწყობრი მოყვანილობით და სილამაზით; ორმაგი მაღალი სარკმელთა მოჩუქურთმება ამშვენებს შენობის ფასადებს, საკურთხევლის აფსიდის სარკმელს და აგრეთვე ჩრდილოეთ ფასადზე მოთავსებულ ერთ სარკმელს აქვს მოჩუქურთმებული წარბი ჰორიზონტალური ქუსლით; სარკმლის დეკორის ეს მოტივი, რომელიც დამახასიათებელია ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურისათვის, ვრცელდება მე-11 ს. პირველი ნახევრის ძეგლებში.

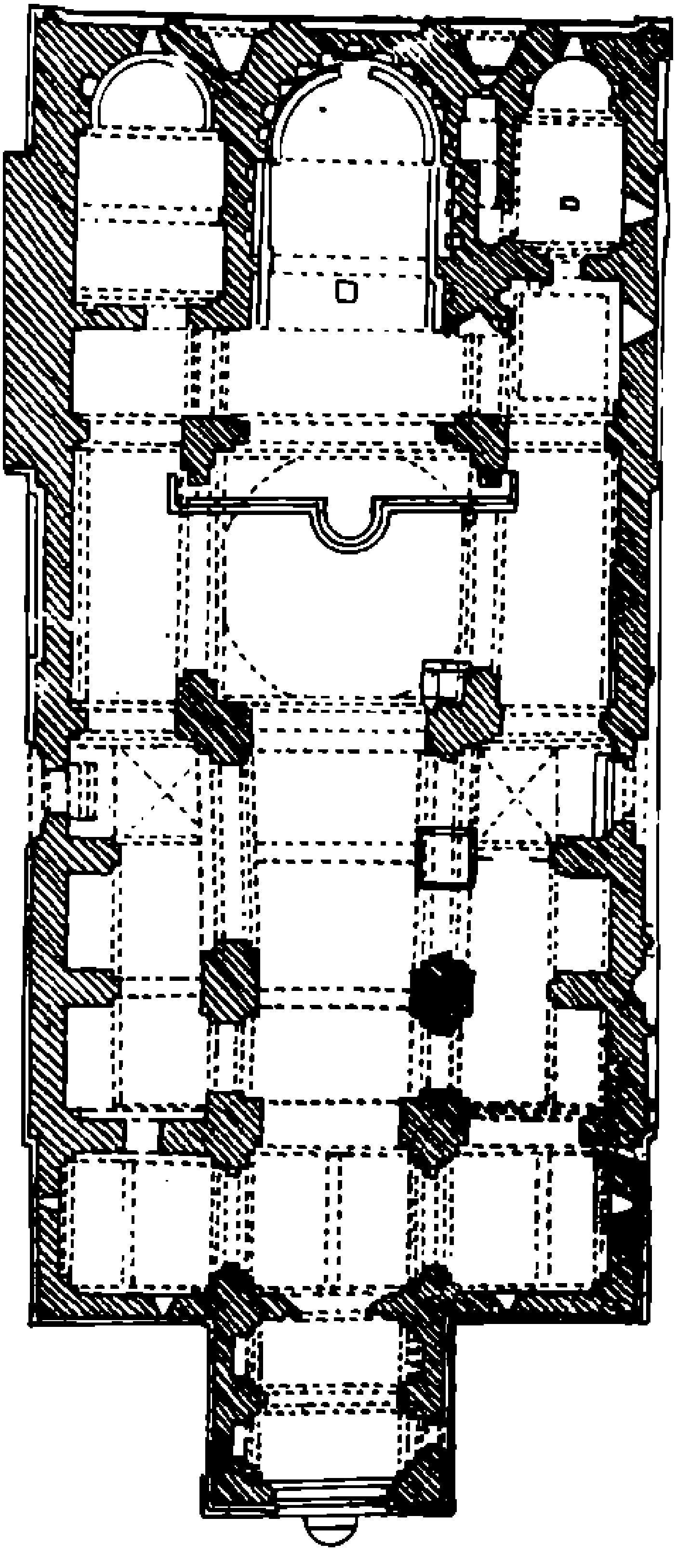
მცხეთის საკათალიკოსო ტაძარი სვეტიცხოველი საფუძვლიანად იყო განახლებული 1029 წ. კათალიკოს მელქისედეკის მიერ. ძეგლის მეცნიერული შესწავლა, მისი არქიტექტურული სახის სათანადო ფიქსირება, რომელიც შესრულებულია ლ. რჩეულიშვილისა და ნ. ჩუბინაშვილის მიერ არქიტექტორ ნ. სევეროვის ხელმძღვანელობით, გვაძლევს სრულ წარმოდგენას იმ ძირითადი ხასიათის გადაკეთებისა, რაც აღნიშნულმა ძეგლმა განიცადა საუკუნეების მანძილზე (ნახ. 41, 42, 43, 44,) არსებული წერილობითი წყაროების შესწავლა და შენობის ზოგიერთი ნაწილის დამატებითი ფიქსაცია, რომელიც შესრულებული იყო დ. გორდეევისა და მ. კალაშნიკოვის მიერ, საშუალებას აძლევს დ. გორდეევს ძეგლის აგების ძირითადი მომენტები განსაზღვროს შემდეგნაირად/ მირიან მეფის მიერ აგებულ ტაძრის ნაცვლად ვახტანგ მეფემ „აღაშენა ეკლესია მოციქულთა სვეტი ცხოველი, და უპყრა სვეტსა შინა სამხრით ადგილსა მას, სადა—იგი დაცემულ იყო ეკლესია, რომელ არს სიონი დიდი"[1]. ვახტანგ გორგასლის მიერ აგებული ტაძარი წარმოადგენდა სამნავიან ბაზილიკას, რომელიც, დ. გორდეევის[2] აზრით. ენათესავებოდა ბოლნისის სიონს. ამავე შეხედულებას იზიარებენ მ. ჩხიკვაძე და დ. მშვენიერაძე[3]. გ. ჩუბინაშვილის მიერ ჩატარებული კვლევითი მუშაობის შედეგად ირკვევა, რომ სვეტიცხოველი არსებითად წარმოადგენს არსაკიძის მიერ შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც მთლიანად აგებულია 1029 წ.

მიუხედავად მრავალგვარი და ამავე დროს სხვადასხვა ხანის შეკეთებისა, შინაგანი სივრცის აღქმის სიდიადე და ერთიანობა მკვეთრად ჩანს. მხატვრული ზემოქმედება მაყურებელზე, რაც უთუოდ გათვალისწინებული ჰქონდა გენიოს არქიტექტორს, დამახასიათებელია ეპოქისათვის. შენობის ყველა ფასადს ნათლად ეტყობა სხვადასხვა დროის შეკეთების ნიშნები. პირვანდელი სახით მოღწეულია აღმოსავლეთის ფასადის მხატვრული გაფორმება. აღმოსავლეთის ფასადის ზედა ნაწილი უჭირავს სამმაგ სარკმელს, რომელსაც აქვს უხვად მოჩუქურთმებული ჩარჩო. ფასადის გაფორმება ხუთი დეკორაციული კამარით, რომელთაგან, თანახმად ქართული მხატვრული ტრადიციისა, შუა უფრო მაღალია და შეადგენს კომპოზიციის ცენტრს, დახვეწილია და მონუმენტური. საკურთხევლის სარკმლის თავზე მოთავსებულია ჰორიზონტალური არშია. მთლიანად დაფარული ღრმად ამოკვეთილი ჩუქურთმით. შუა კამარის ზედა არეზე მოთავსებულია თორმეტი რელიეფური სხივისაგან შედგენილი მარაოსებ-

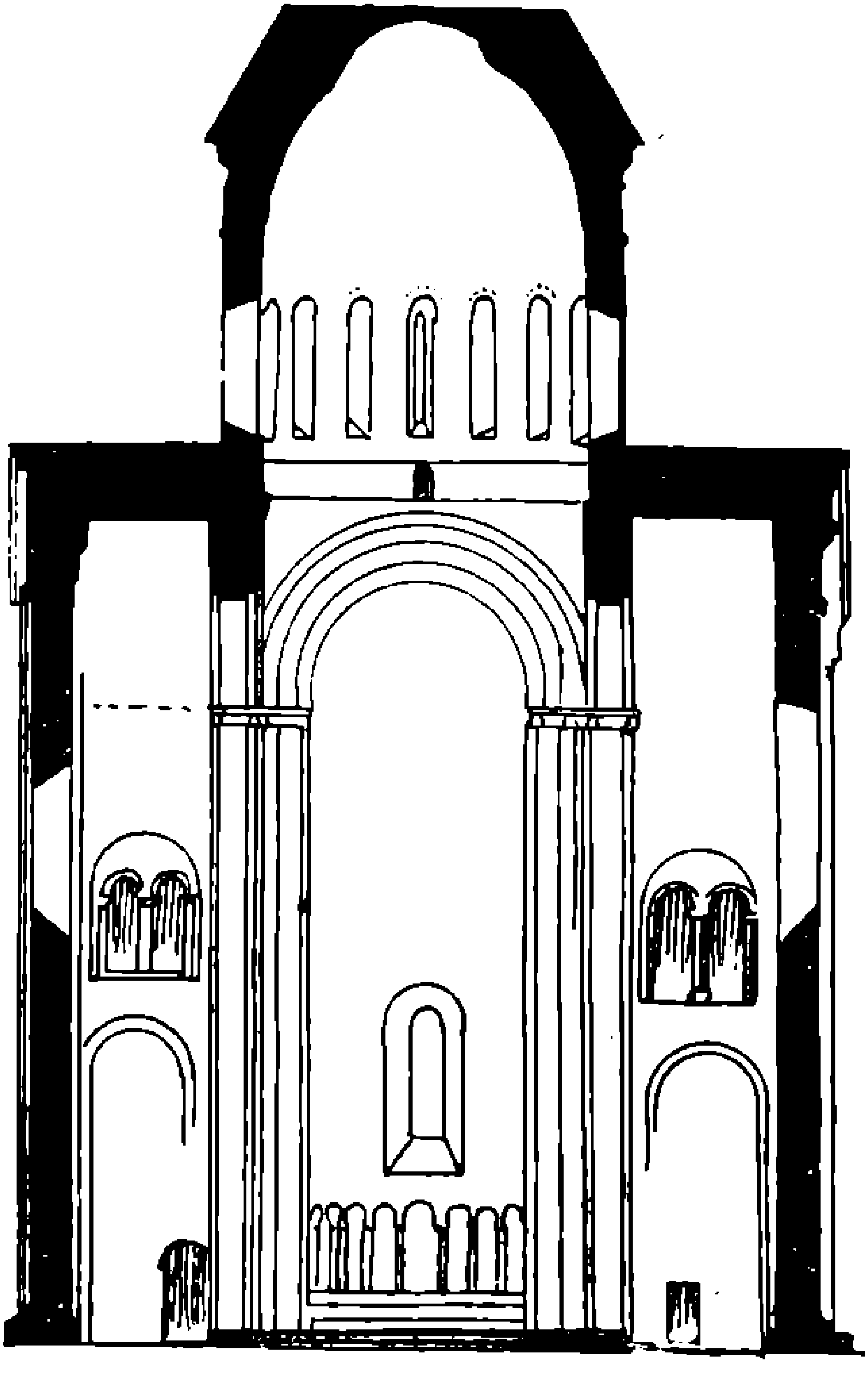
[1] ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. 1, თბილისი 1955, გვ. 198 (დანართში ვკითხულობთ: „რამეთუ პირველ მეორე იყო მირიანისაგან აშენებული", იხ. გვ. 192 შენიშვნა 2)

[2] Д. Гордеев, Предварительное сообщение о древнейших частях Свети—Цховели, საისტორიო კრებული, წ. 1, თბილისი 1928, გვ. 108—109 ს. კაკაბაძე, როდის არის აგებული სვეტიცხოველი, საისტორიო მოამბე, წ. 1, თბილისი, 1924, გვ. 93—107

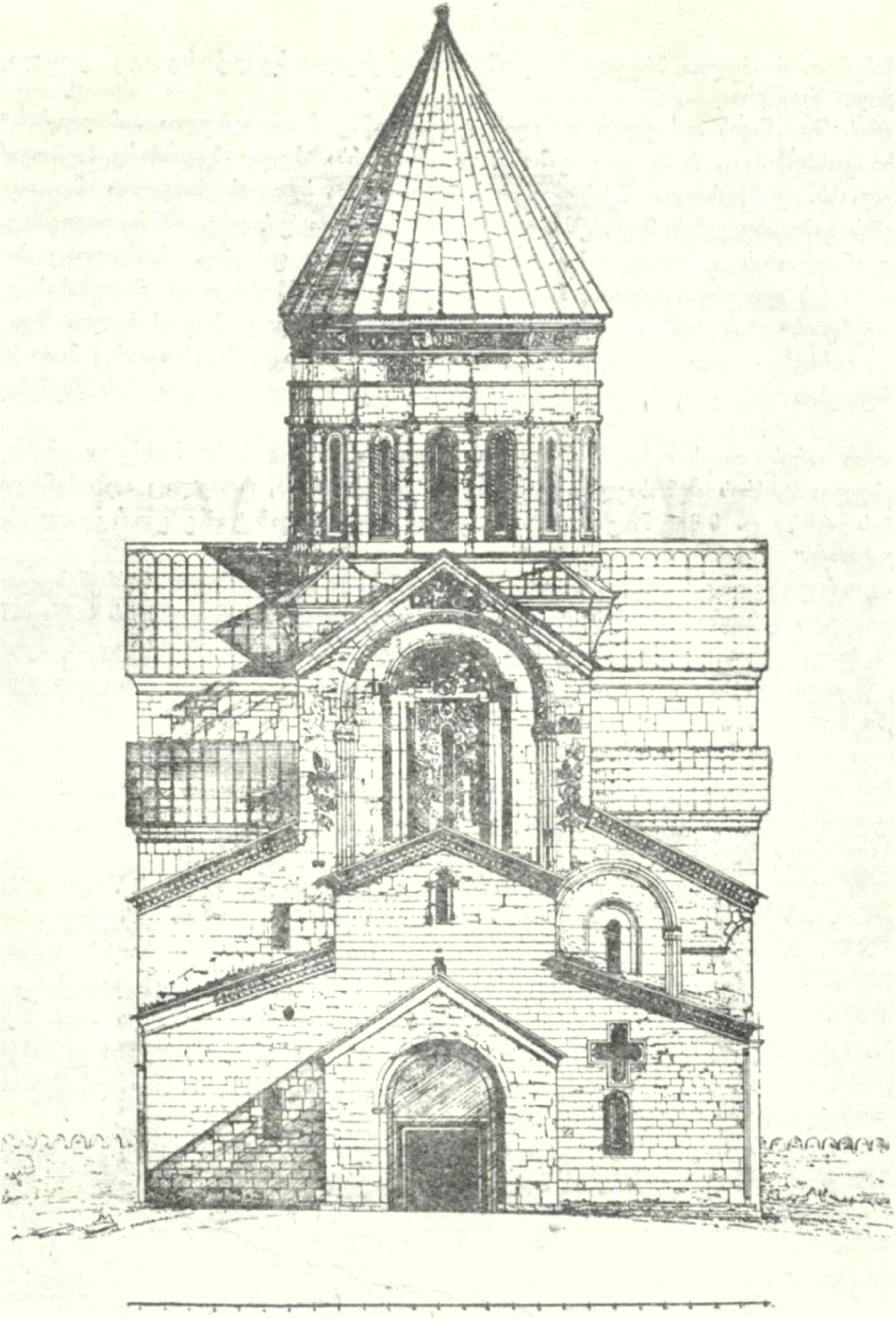
[3] Д. Мшвениерадзе, Строительное дело в древней Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 80—86



41_სვეტიცხოველი, გეგმა



43 — სვეტიცხოველი. განაკვეთი სიგანით, ხედი საკურთხევლის აფსიდზე.



44 სვეტიცხოველი, დასავლეთის ფასადი.

რი ორნამენტი, რომელთა მრგვალ ბოლოში მოთავსებულია მელქისედეკ კათალიკოსის საამშენებლო წარწერა.

ტაძრის შუა ნავის დასავლეთ ფასადის ფრონტონზე მოთავსებულია „ამაღლების“ რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც გამოსახავს „საყდარსა ზედა“ მჯდომარე მაცხოვარს და ორ ანგელოზს. კომპოზიცია შესრულების ტექნიკისა და სტილის მიხედვით მოგვაგონებს ამავე თემის გამოსახულებას ნიკორწმინდის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე. ამ რელიეფებს ეკუთვნის ორი ანგელოზის გამოსახულება ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე, რომელთაც საყვირი აქვთ ხელში (ეს ფიგურები ეკუთვნიან „დღე განკითხვის“ კომპოზიციას). ამავე ხანას ეკუთვნის „ცხოვრების“ ხის სიმბოლიური გამოსახულება, რომელიც მოთავსებულია შუა ნავის დასავლეთ ფასადზე[1]. ყველა დასახელებული რელიეფური ქანდაკებანი, როგორც მათი სტილი და შესრულების ტექნიკა ადასტურებს, ეკუთვნის მელქისედეკ კათალიკოსის მშენებლობის ხანას.

ხოლო ხარის თავის ორი რელიეფური ქანდაკება მაზდეიანური ნიშნებით, რომლებიც მოთავსებულია ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე და ბურჯის ბაზა, რომელიც აღმოჩენილი იყო გათხრების დროს დ. მშვენიერაძის მიერ[2], ეკუთვნიან ვახტანგ გორგასლის მიერ აგებულ ტაძარს.

დ. გორდეევის ვარაუდით, არქიტექტორმა არსაკიძემ, რომელიც მოხსენებულია ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადზე მოთავსებულ წარწერაში, უცვლელად დატოვა ტაძრის სამნავიანი ბაზილიკის პირვანდელი გეგმა, სამაგიეროდ მთლიანად მოშალა საკურთხევლიდან მეორე და მეოთხე წყვილი სვეტი, ხოლო პირველი და მესამე სვეტების ადგილას ამოიყვანა გუმბათის საყრდენი ბურჯები, აამაღლა ჩრდილოეთის და სამხრეთის მკლავები ჯვარ-გუმბათიანი ნაგებობისა და აგრეთვე მკლავებს შორის მოქცეული ნაგებობის ნაწილები. გუმბათის საყრდენი ბურჯების მოთავსების შედეგად პირველი და მესამე წყვილი სვეტების ადგილას შეიქმნა კვადრატული საყრდენი გუმბათისათვის, რომლის შედეგად პანდანტივების საშუალებით ადვილად მოხერხდა გუმბათის ამოყვანა.

მნიშვნელოვანი გადაკეთება ტაძრის, როგორც ირკვევა, მომხდარა XV და XVIII სს. სახელდობრ, XV ს. ახლად ამოყვანილია გუმბათი, თაღისა და კედლის გარკვეული ნაწილი, ხოლო XVII ს. როგორც ჩანს გუმბათის ყელზე მოთავსებულ წარწერიდან, ხელმეორედ ამოყვანილია გუმბათის ყელის ზედა ნაწილი. მიუხედავად აღნიშნული ცვლილებისა, რასაც ადგილი ჰქონდა საუკუნეების მანძილზე, სვეტიცხოველი ზოგადი მხატვრული სახის მიხედვით ეკუთვნის ჩვენს მიერ გარჩეულ ქართული არქიტექტურის წამყვან ძეგლთა განსაზღვრულ ჯგუფს, არაფრით არ არღვევს მეათე საუკუნისა და მეთერთმეტე საუკუნის დასაწყისის ქართული არქიტექტურის სტილის მხატვრულ მთლიანობას.

ტაძარი გეგმის ზოგადი სახით და გაგრძელებული ფორმით მოგვაგონებს ბაზილიკურ ნაგებობას. ჯვარედინზე ძირითადი ნავების ოთხ ბურჯზე ამოყვანილია გუმბათი საკმაოდ მაღალი ყელით. საკურთხევლის აფსიდის კედელში ისე, როგორც ხახულის ტაძარში, მოთავსებულია მომრგვალო ფორმის ნიშები. საკურთხევლის აფსიდი სამკვეთლო და სალარო მოთავსებულია მთლიანად კედელში, ხოლო ფასადზე, თანახმად ქართულ არქიტექტურაში

[1] Р. Шмерлинг, К характеристике стилистического развития двух сходных памятников разных эпох — XI и XVIII вв., საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. III, № 6, 1942, გვ. 611—618.

[2] Д. Мшвениерадзе, op. cit., стр. 80—86, рис. 146.

მიღებული წესისა, მისი სტრუქტურა აქცენტირებულია ორი სამკუთხედი მოყვანილობის საკმაოდ მაღალი ნიშით.

დასავლეთის მხრიდან ტაძარს მიშენებული აქვს კარიბჭე, რომლის მხატვრული გაფორმება ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ აქ იყო მოთავსებული მთავარი შესასვლელი ტაძარში. სამხრეთით და ჩრდილოეთით ტაძარს ისე, როგორც ალავერდში, მიშენებული ჰქონდა სტოა-ნართექსი, რომელიც მთლიანად მოშალეს XIX ს. ტაძრის შეკეთების დროს.

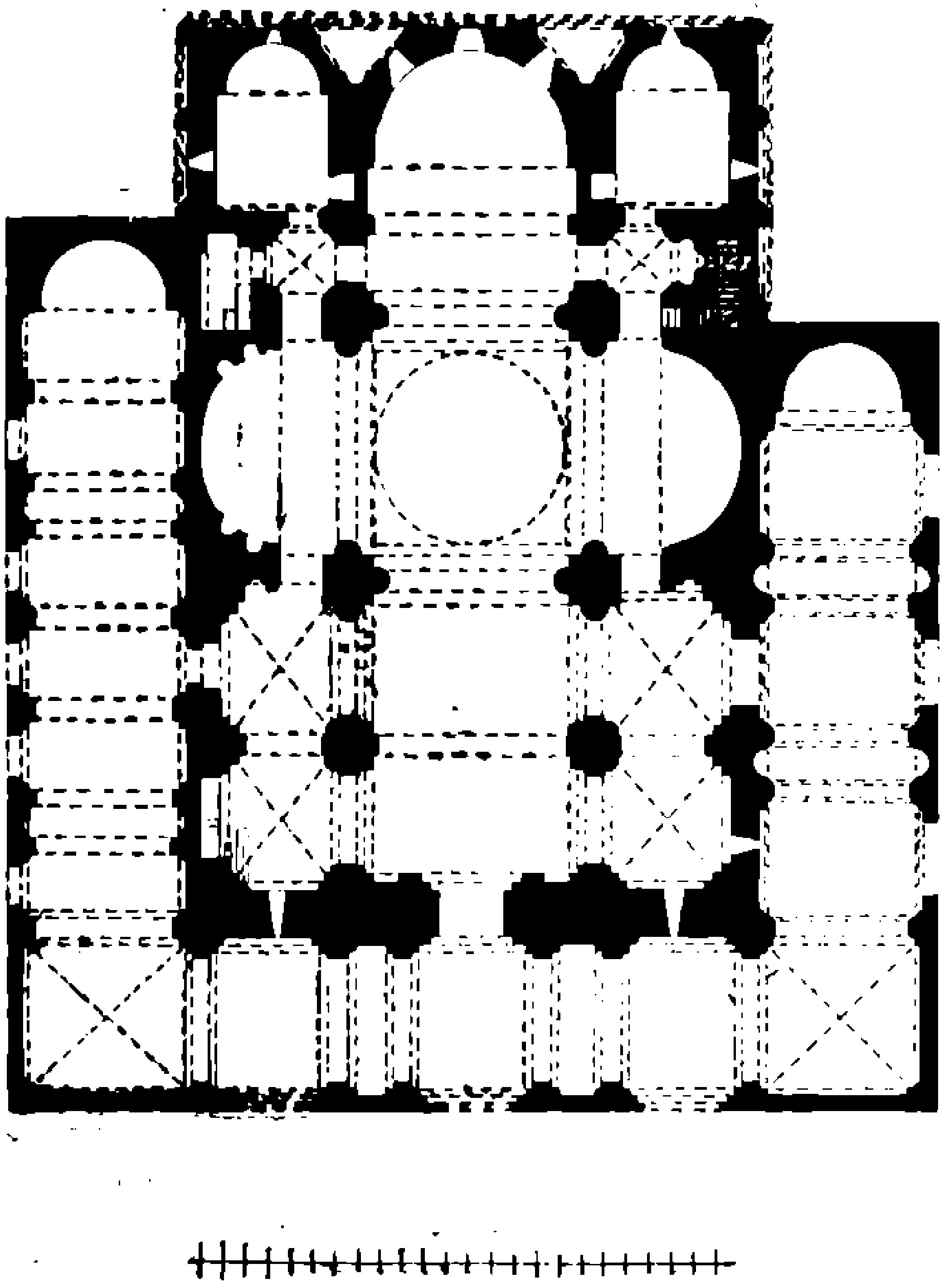
ალავერდის კათედრალი (კახეთი) აგებულია XI საუკუნის პირველ ნახევარში; ტაძარმა განიცადა საუკუნეთა მანძილზე მრავალი შეკეთება, რაც მეტწილად გამოწვეული იყო მტრის ხელით მიყენებული დაზიანებით. ტაძარი საფუძვლიანად შეკეთებულია XV ს. დამლევს და ერეკლე მეორის დროს (XVIII ს.); მიუხედავად ამისა ტაძრის ძირითადი არქიტექტურული თვალსაზრისით ფორმები იმდენად კარგად არის ჩვენამდე მოღწეული, რომ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს XI ს. პირველი ნახევრის ქართული არქიტექტურის შესახებ.

გეგმით ალავერდის კათედრალი, ისე როგორც ოშკი, წარმოადგენს ტრიკონქს, ე. ი. ცენტრალურ-გუმბათიან ჯვარული სახის ნაგებობას, რომელსაც სამი აფსიდი აქვს, ხოლო დასავლეთის მხრიდან შუა ნავს აქვს სწორკუთხედი მოყვანილობა (ნახ. 45, 46, 47).

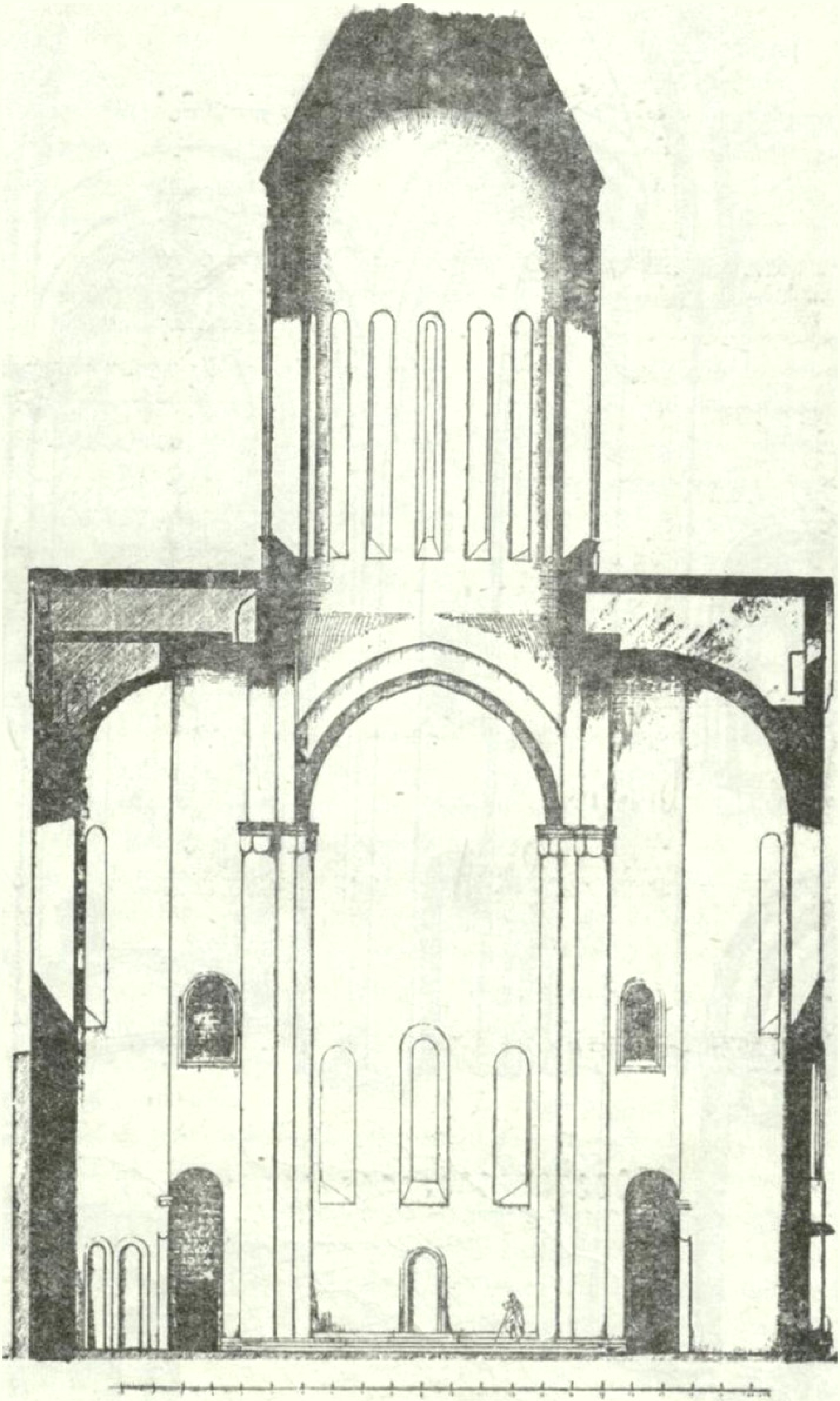
შენობის ცენტრში ოთხ დიდ ბურჯზე ამოყვანილია გრძელყელიანი გუმბათი. ტრიკონქი მოთავსებულია გეგმის სწორკუთხედში; ჯვრის მკლავები ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ფასადზე არ არღვევენ გეგმის ზოგად მოყვანილობას, რასაც ადგილი აქვს ქუთაისის და ოშკის კათედრალებში; საკურთხევლის აფსიდი აღმოსავლეთ ფასადზე გამოყოფილია წესისამებრ ორი ღრმა ნიშით. როგორც გ. ჩუბინაშვილს დადგენილი აქვს, ალავერდის ტაძარს სამივე მხრიდან მიშენებული ჰქონია კარიბჭე-სტოა (ანუ ნართექსი), რომლის ერთი ნაწილი შერჩენილია მხოლოდ დასავლეთის მხრიდან, ხოლო სხვა ნაწილები მთლიანად მოშლილია (ჩანს მხოლოდ საძირკველი). გუმბათის ქვეშ მოთავსებულ კვადრატულ სივრცეს სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან ებჯინება ოდნავ შეზნექილი აფსიდები. შუა ნავი ამოყვანილია გუმბათის საყრდენ კამარათა სიმაღლეზე, რაც სიმაღლის შეგრძნებას აძლიერებს. ორივე განაპირა ნავი გაცილებით დაბალია და ორსართულიან ნაგებობას წარმოადგენს. ორივე ნავის ქვედა სართული გადახურულია ჯვარული თაღით, რომელიც ეყრდნობა პილასტრებს და სვეტებს, რომელთა კეთი მოგვაგონებს რომანულ არქიტექტურის ფორმებს. ნავების მეორე სართული წარმოადგენს პატრონიკეს, რომელსაც შუა ნავისაკენ და აგრეთვე საკურთხევლის მიმართულებით აშვენებს ღია კამარები. სამკვეთლოს და სალაროს ზემოთ მოთავსებულია მცირე ზომის კამარები, რომლებსაც აქვთ დასავლეთის მხრიდან ერთი სარკმელი, მეორე სარკმელი კი მიმართულია საკურთხევლისაკენ.

ტაძრის გარეგანი ფორმები ხიბლავს თვალს პროპორციულობით და მხატვრული ფორმის სიდიადით. შინაგანი სივრცე აღიქმება ერთდროულად, იგი გამოირჩევა სხვა ძეგლებისაგან გასაოცარი მხატვრული მთლიანობით და ამავე დროს მონუმენტურობით. ალავერდის კათედრალი შინაგანი სივრცის მხატვრული გაფორმების მხრივ და აგრეთვე ბურჯების ზოგადი ფორმით გაცილებით უფრო მეტად მოგვაგონებს რომანული ხანის დასავლეთ ევროპის ქვეყნების დიდ კათედრალებს, ვიდრე ქართული არქიტექტურის სხვა რომელიმე ძეგლი.

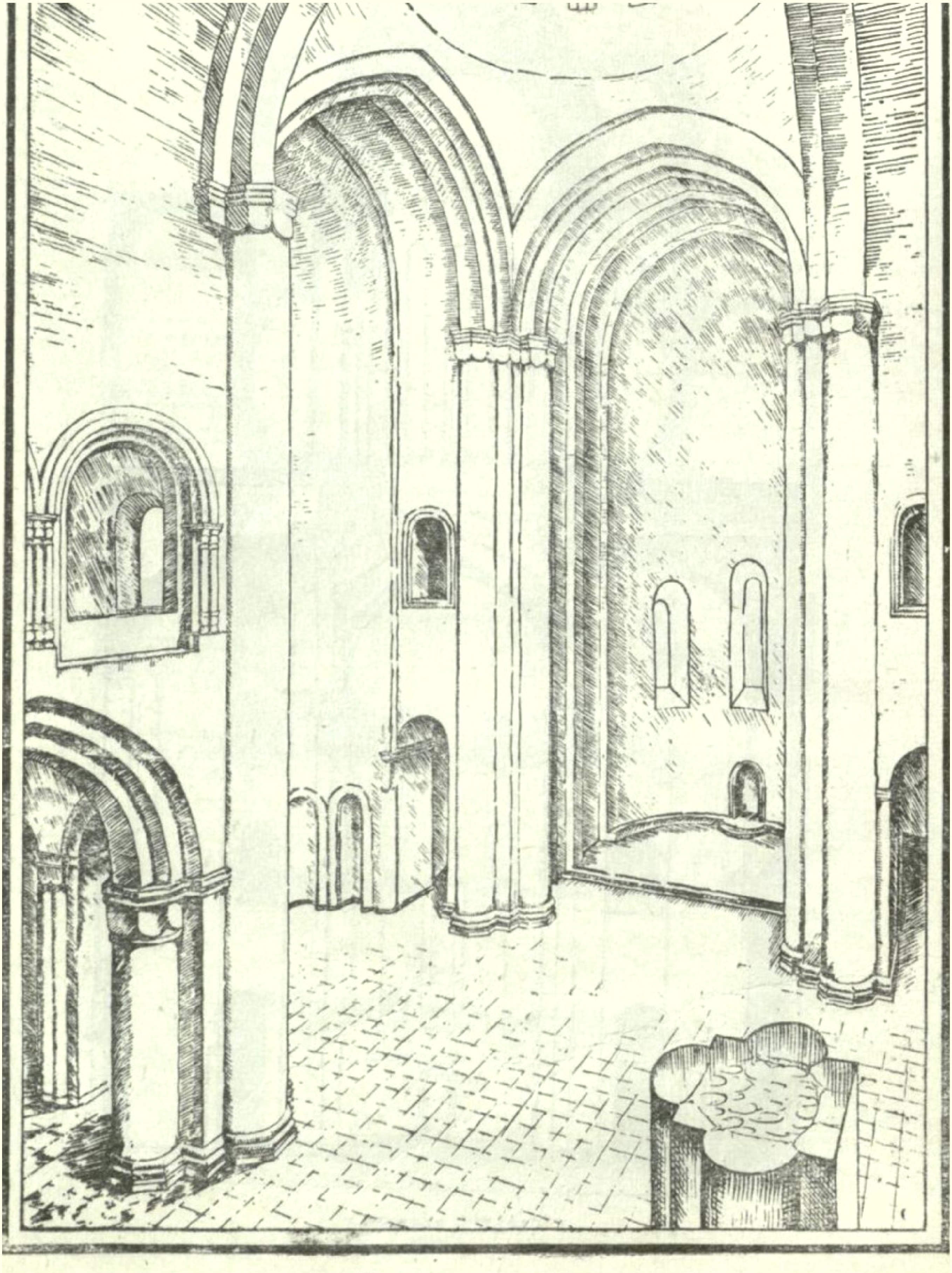
გუმბათის ყელი ალავერდის ტაძარში, რომელიც განახლებულია XV—XVIII სს. დიამეტრთან შედარებით გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე სხვა ქართულ ტაძრებში. ეს გა-



45 ალავერდი, გეგმა.



46 ალავერდი, განაკვეთი.



47 ალავერდი, ხედი შიგნით

რემოება აქცენტირებულია იმითაც, რომ გუმბათის ყელის კონუსისებური გადახურვის სიმაღლე უდრის მის, დიამეტრს. შედარებით კარგად დაცულია აღმოსავლეთ ფასადის მხატვრული გაფორმება. იგი შემკულია სხვადასხვა სიმაღლის ხუთი დეკორაციული კამარით იმ წესის თანახმად, რაც, როგორც აღნიშნული გვქონდა, ასე დამახასიათებელი იყო შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურისათვის. ორმაგი დეკორაციული კამარა ეყრდნობა ნახევრად მრგვალ სვეტების კონას. შუა კამარის ვიწრო და მაღალ არეზე, რომლის კეხი თითქმის ფრონტონს ებჯინება, მოთავსებულია დიდი სარკმელი, რომლის ზედა არეს ამკობს დიდი ზომის რელიეფური ჯვარი. შუა კამარას ორივე მხრიდან ებჯინება დეკორაციული კამარები, რომლებიც მიღებული წესის თანახმად მხატვრულად აფორმებენ ღრმა ნიშებს. სამკვეთლოს და სალაროს კედელს აღმოსავლეთ ფასადზე ამკობს ორ-ორი შედარებით უფრო დაბალი დეკორაციული კამარები, რომლებიც მჭიდროდ ებჯინებიან საკურთხევლის კედლის კამარებს. ცენტრალურ დეკორაციულ კამარას ორივე მხრიდან სვეტისთავის ქვემოთ აქვს განშტოება, რომელიც იხრება ქვემოთ და ქმნის სამმაგ ხვეულს. აღმოსავლეთ ფასადის მორთულობის აღწერილი მოტივი ცნობილია, გარდა ალავერდისა, სამთავისის ტაძრის (1030 წ.) მხატვრულ გაფორმებაში, მაგრამ სხვა ვარიანტით[1]; სახელდობრ, სამთავისის ტაძრის მორთულობაში ხვეულებში მოთავსებულია ტოლმკლავიანი ჯვარი წრეებისაგან შემდგარი; შუა კამარის არეზე მოთავსებული ორნამენტირებული ჯვარი ერთვის სარკმლის მოჩუქურთმებულ ჩარჩოს.

სამივე კათედრალის არქიტექტორებმა შექმნეს მხატვრულად მთლიანი შინაგანი სივრცე ჯვარ-გუმბათიანი კომპოზიციის ფარგლებში, რომელიც გაირჩევა დიდი მოცულობით და მონუმენტურობით. თითოეულ აქ გარჩეულ ძეგლს ქართული არქიტექტურისა თუმცა საფუძვლად აქვს ერთი თემა, ერთი მხატვრული ამოცანა, მაგრამ ინდივიდუალური მხატვრული სახე არ დაუკარგავს. თვითეული კათედრალის არქიტექტურა სავსებით ნათლად ასახავს გარკვეული ხანის ქართული არქიტექტურის საერთო მიღწევებს და ამავე დროს ადგილობრივ კუთხური არქიტექტურის თავისებურებას და მხატვრულ გემოვნებას. მაგალითად, ყველა კათედრალს (გარდა ხახულისა) აღმოსავლეთ ფასადზე აქვს ნიშნები, რომლებიც გამოყოფენ საკურთხევლის აფსიდს მის ორივე გვერდით მოთავსებულ კამერებისაგან; ხახულის და სვეტიცხოვლის ტაძრებს საკურთხევლის აფსიდის შიდა კედელში დატანებული აქვთ ნიშები. ქუთაისის და ოშკის ტაძრებში სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადზე დარღვეულია გეგმის სწორკუთხედი წინ გამოწეული ტაძრის შუა ნავის მიერ; ხახულისა და სვეტიცხოველში ტაძრის შუა ნავს არა აქვს აფსიდები და ა. შ., მაგრამ ყველა ეს ძეგლი ასახავს არქიტექტურული ამოცანის ერთ მიზან-დასახულობას, ერთ მხატვრულ იდეას, რითაც მათ შორის არსებული ნათესაობა და კავშირი ურყევ ფაქტს წარმოადგენს. ეს ძირითადი მნიშვნელობის არქიტექტურული ამოცანა, გადაწყვეტილი მეტად საინტერესო ვარიანტებით თითქმის ერთდროულად საქართველოს კულტურის სხვადასხვა ცენტრებში გაერთიანებისათვის დაძაბული ბრძოლის პერიოდში, ჯერ კიდევ იმ დროს, როდესაც საქართველოს საბოლოო გაერთიანება არ იყო განხორციელებული, ამტკიცებს ქართული კულტურის განვითარების ზოგადი პროცესის ერთიანობას.

[1] Н. Северов, Памятники грузинского зодчества, М. 1947, табл. 42, 43.

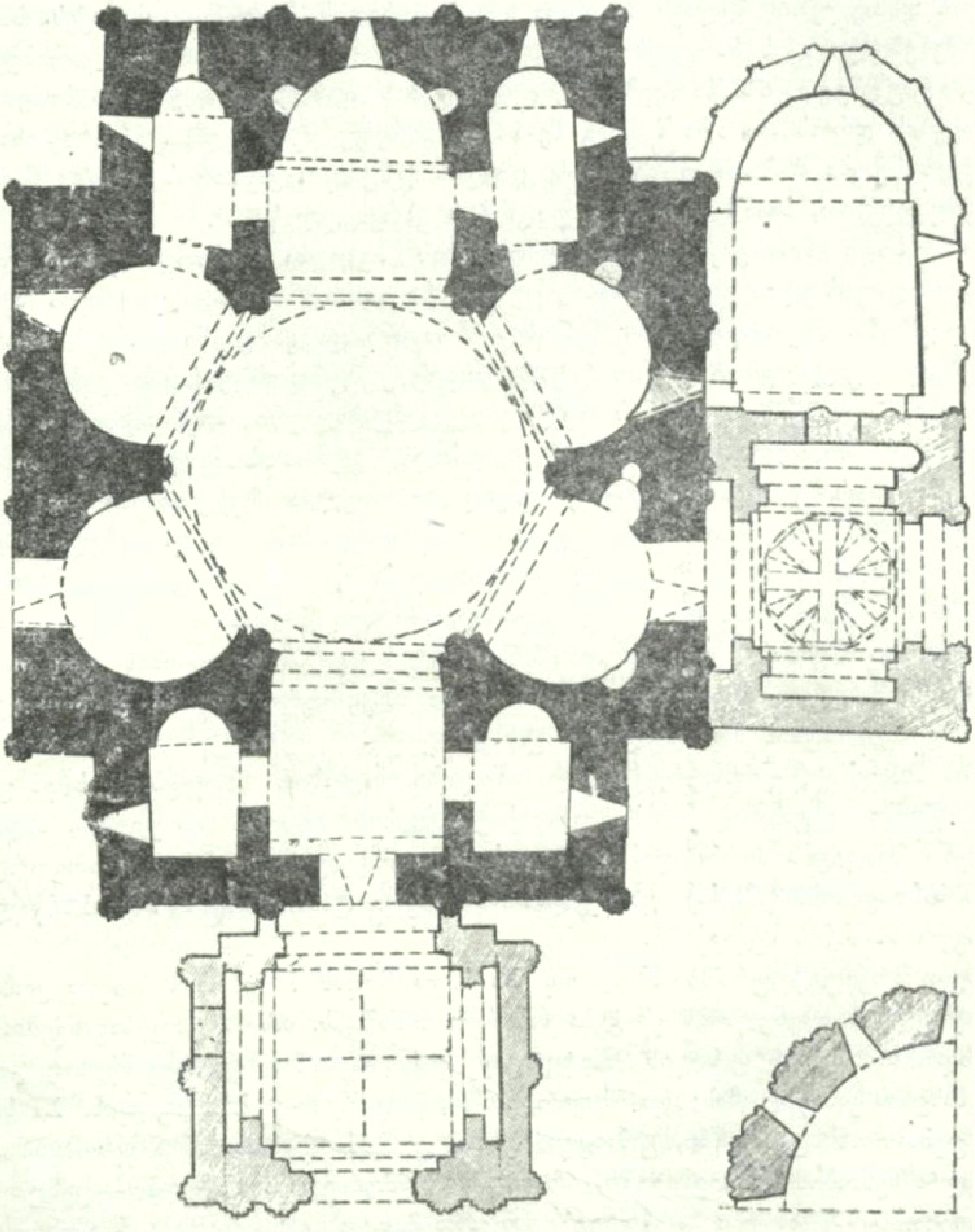
ამ ხანის ქართული არქიტექტურის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კუმურდოს და ნიკორწმინდის (ნახ. 48, ტაბ. 69) ტაძრებს[1]. კუმურდოს ტაძარი, რომელიც მდებარეობს ჯავახეთში, მეტად დაზიანებულია: გუმბათი და ნაწილობრივ თაღი (ტაძრის დასავლეთ ნაწილში) არ შენახულა. ტაძრის გეგმას აქვს ჯვრის მოხაზულობა, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავს პარალელურად განლაგებული ორმაგი აფსიდების ფორმა აქვს. საკურთხევლის აფსიდს ერთვის სამკვეთლო და სალარო, რომელთაც აღმოსავლეთის მხრიდან აგრეთვე მცირე ზომის აფსიდები აქვთ. ტაძრის აფსიდი, სამკვეთლო და სალარო, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავის ორმაგი აფსიდები დაფარულია სწორი კედლის წყობით. გუმბათს რვაწახნაგოვანი ყელი ჰქონდა, რომლისაგან შერჩენილია ფუძე, ამოყვანილი ექვს საყრდენ კამარაზე. სამხრეთიდან ტაძარს მიშენებული ჰქონია კარიბჭე, რომელიც ძლიერ დაზიანებულია ჟამთა ვითარებისაგან, თუ მტრის ხელით. პანდანტივებში მოთავსებულია ორი რელიეფური ქანდაკება, რომელიც გამოსახავს ტაძრის აღმშენებლებს — აფხაზთა მეფეს ლეონ II და მის დას გურანდუხტს, ბაგრატ III (980—1014) დედას. თანახმად წარწერისა, ტაძარი აუშენებია აფხაზთა მეფეს — ლეონ II 964 წ. ცნობილია, რომ ლეონ II აფხაზთა მეფე იყო აფხაზთა მეფის გიორგი II ძე და მემკვიდრე, მარტვილის ტაძრის აღმშენებლისა. მეთერთმეტე საუკუნეში მარიამ დედოფალმა, ბაგრატ IV (1027—1072) დედამ ტაძრის დასავლეთის მკლავს სამივე მხრიდან მიაშენა ნართექსი, რომლის კედლები შემკულია დეკორაციული კამარებით[2]. ტაძრის მხატვრულ ფორმებს ახასიათებს გასაოცარი დახვეწილობა, ორნამენტაციის სიმცირე და ერთგვარი სიმკაცრე.

არსებითად ტაძარი წარმოადგენს ექვსაფსიდიან ცენტრალურ გუმბათოვან ნაგებობას, რომლის შინაგანი სივრცე, თანახმად არქიტექტორის გააზრებისა, ერთიან შთაბეჭდილებას ახდენს. დასავლეთის და აღმოსავლეთის მკლავი შენობისა გაცილებით უფრო გრძელია, ვიდრე ჩრდილოეთისა და სამხრეთის. აღმოსავლეთის ფასადს ამკობს ორი ნიში, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადებზე დატანებული ყოფილა თითო ნიში, მოთავსებული ორმაგ აფსიდებს შორის. გუმბათის ექვსი საყრდენი კამარა დაფუძნებული ყოფილა ექვს რვაწახნაგოვან სვეტზე, რომელთა მაღალი ბაზები ლამაზად დეკორირებულია.

ტაძრის ორნამენტალურ შემკულობაში აღსანიშნავია სარკმელთა ზედა მოთავსებული წარბები, რომელთაც ჰორიზონტალური ქუსლები აქვთ; აღნიშნული მოტივი მომდინარეობს მე-6 ს. დამლევიდან (მცხეთის ჯვარი), განვითარებული სახით კი მოცემულია ტაოკლარჯეთის ძეგლებში; ორნამენტაციას აქვს წმინდა გრაფიკული ხასიათი.

ნიკორწმინდის ტაძარი ზოგადი გეგმით მჭიდროდ ენათესავება კუმურდოს, იგი აშენებულია ბაგრატ მესამის დროს, დაახლოებით 1014 წ., მაგრამ ამ ძეგლთა შორის განსხვავებანი მრავალ შემთხვევაში არსებითი ხასიათისა არის. ტაძრის ზოგადი კომპოზიცია იგივეა, რაც ცნობილია ქართულ არქიტექტურაში ექვსკონქიანი ტაძრებისათვის, როგორიც არიან: ოლთისი, ბოჭორმა, კაცხი, სადაც საკურთხევლის აფსიდი ამოყვანილია გუმბათის ქვეშ მოთავსებული ექვსწახნაგოვანი ფუძის წახნაგის მიხედვით. შენობა გეგმის მიხედვით (ნახ. 48) წარმოადგენს როტონდის ტიპის ნაგებობას, რომელთა ექვსი მკლავი რადიუსის მიხედვით

[1] Н. Северов, Г. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда. Памятники грузинской архитектуры, М. 1947



48 ნიკორწმინდა, გეგმა

განაწილებულნი მიმართული არიან ცენტრისაკენ. თვითეულ მკლავს გარდა დასავლეთისა აფსიდის მოყვანილობა აქვს, გუმბათი ცყრდნობა ექვს აფსიდებს შორის მოთავსებულ კედლის შვერილს, რომელსაც ნახევარსვეტის ფორმა აქვს. გადასვლა ექვსკუთხედიდან გუმბათის წრეზე განხორციელებულია ექვსი პანდანტივის საშუალებით.

ტაძრის შინაგანი სივრცე შესამჩნევად დაგრძელებულია აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ, მთავარი ღერძის გასწვრივ იმის გამო, რომ საკურთხევლის აფსიდს მიშენებული აქვს ბემა, ხოლო დასავლეთის მკლავს მოგრძო სწორკუთხედის მოყვანილობა აქვს. სამხრეთიდან ტაძარს მიშენებული აქვს ნართექსი კარიბჭითურთ, დასავლეთის მხრიდან კარიბჭე, რომლებიც, ლ. მაცულევიჩის მართებული დაკვირვების თანახმად, აგებულია მთავარი ტაძრის შენობის აგების დროს და არა შემდეგ მე-11 ს. პირველ მეოთხედში. ნართექსისა და კარიბჭის მჭიდრო წყობა ძირითადი შენობის კედლის უშუალო კავშირის გარეშე წარმოადგენს, მისივე შეხედულებით, სამშენებლო ხელოვნების გარკვეულ წესს[1].

ოთხი აფსიდი მოთავსებული საკურთხევლის აფსიდსა (ბემითურთ) და დასავლეთის მკლავს შორის დაფარულია კედლის მასიეში იმნაირად, რომ სავსებით დაცულია შენობის შინაგანი მთლიანობა. ნიკორწმინდაში შენობის შინაგანი და გარეგანი ფორმები კომპოზიციურად შეწყობილია გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე კუმურდოს ტაძარში. კუმურდოს ტაძარში კი სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავები ცენტრალური სივრცისადმი განლაგებული არიან სხვა წესის მიხედვით. ტაძრის ყველა ფასადი, გუმბათის ყელი, განსაკუთრებით კი ორი მინაშენი (კარიბჭე და ნართექსი) უხვად მორთულია ჩუქურთმით; ყურადღებას იპყრობს „მაცხოვრის ამაღლების" რელიეფური კომპოზიცია სამხრეთ ფასადზე; წმინდანთა, ანგელოზთა და ფანტასტიკურ ცხოველთა გამოსახულებანი, რომლებიც ამკობენ ტაძარს, მათი დაწვრილებითი აღწერილობა და მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი მოყვანილია ნ. ალადაშვილის მონოგრაფიაში[2]. ორივე მინაშენი მხატვრული მორთულობის სტილისა და ქვაზე კვეთის მანერის მიხედვით სავსებით ერთნაირია და ამავე დროს ნათლად განსხვავდება ტაძრის ძირითადი კორპუსის მორთულობისაგან.

ძეგლის მხატვრულ-კონსტრუქციული ანალიზი სავსებით ნათელს ხდის იმ გარემოებას, რომ ნიკორწმინდა ეკუთვნის ქართული არქიტექტურის ძეგლთა იმ ჯგუფს, სადაც სამხრეთის მინაშენი შეადგენს ძირითადი ნაგებობის განუყოფელ ნაწილს, ისე როგორც ამას ადგილი აქვს სამთავროსა (XI ს.) და გელათის მთავარ ტაძარში (1106—1126) და აგრეთვე უფრო მოგვიანო ხანის ძეგლებში.

ქართულ არქიტექტურაში მხოლოდ XI საუკუნიდან ნაგებობის ზოგად კომპოზიციაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სამხრეთ მინაშენს, რომელიც საგანგებო დანიშნულების გარდა, სამხრეთის ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში, განსაკუთრებით კი არქიტექტურული მასების განაწილებასა და შეფარდებაში, წამყვან როლს ასრულებს. XI საუკუნიდან ქართულ გუმბათიან ტაძრებში, განსაკუთრებით კი ჯვარგუმბათიან ნაგებობებში, გუმბათი მოთავსებულია შენობის არა ცენტრში, არამედ მის აღმოსავლეთ ნაწილში—ცენტრისაგან დაშორებით, რითაც ქართული არქიტექტურა არსებითად განსხვავდება სომხურისაგან. სომ-

[1] Л. Мацулевич, Никорцминда и ее место в культуре Грузии. Сборник Руставели, Тбилиси, 1938, стр. 31—60.

[2] ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები. ფასადების სკულპტურის ზესახე შუა საუკუნეების საქართველოში, თბილისი, 1957.

ხურში კი პირიქით, გუმბათი დაცილებულია ნაგებობის ცენტრალური სიერცისაგან, გადატანილია დასავლეთისაკენ, რაც შინაგანი სივრცის აღქმას არსებითად ცვლის. ქართულ არქიტექტურის ძეგლებში შინაგანი სივრცის აღქმის პრინციპი, როგორც ვხედავთ, არსებითად განსხვავდება სომხური არქიტექტურისაგან. ქართველი არქიტექტორები ნაგებობის ზოგადი მასის შეფარდების მიზნით და საერთო შთაბეჭდილების ნიველირებისათვის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადებზე ნაგებობის მთავარ კორპუსს მიაშენებენ კარიბჭე-ნართექსს, რომელიც ჩვეულებრივად აღწევდა დასავლეთ ფასადის ხაზს, ხოლო აღმოსავლეთ ფასადს საკმაო მანძილით სცილდებოდა (სამთავრო, გელათი და სხვ.). ამ მინაშენის არა ცენტრში, არამედ ცენტრისაგან დაცილებით—დასავლეთის მიმართულებით, ათავსებდნენ ტაძარში შესასვლელს, რომელიც იყო ლამაზად გაფორმებული ღია კამარითა და მოჩუქურთმებული თაღით. ამრიგად, მთავარი შესასვლელი ტაძარში სამხრეთის მხრიდან მოთავსებული იყო არა ვერტიკალურ ხაზზე, რომელიც იწყებოდა გუმბათის წვერიდან და სჭრიდა ტაძრის სამხრეთის მკლავის ფრონტონის კეხს, არამედ იგი საკმაო დიდი მანძილით სცილდება ვერტიკალურ ხაზს და გადატანილია დასავლეთისაკენ. ამ ხერხის განხორციელების შედეგად სამხრეთის ფასადის ძირითადი მასები გათანაბრებულია იმდენად, რომ შენობის ფასადი აღიქმება ერთდროულად, როგორც განუყოფელი მხატვრული მოვლენა. ამიტომ სწორედ ნიკორწმინდაში, მიუხედავად ზოგი მკვლევარის მტკიცებისა, მინაშენები შედიოდნენ არქიტექტორის მონაფიქრში როგორც ნაგებობის განუყოფელი ნაწილი. მათი არსებობა არ არღვევს ძეგლის მხატვრულ მთლიანობას, მის ზოგად სახეს, როგორც ხელოვნების თვალსაჩინო ნაწარმოებისა.

ის გარემოება, რომ მინაშენები ორივე მხრიდან ტაძრის ძირითადი კორპუსის კედლების წყობას ორგანულად არ გადაებმის, ზოგან დეკორის ნაწილს ჰფარავენ, აიხსნება იმით რომ ძირითადი კორპუსი და მინაშენები აგებულია განსხვავებული მასშტაბით, კედლის სისქე და საძირკველი მათი აგრეთვე განსხვავდებიან, რაც იძლევა ნაგებობის მასის დაწევის დონის სხვადასხვაობას. ნიკორწმინდის არქიტექტორს, რა თქმა უნდა, ეს გარემოება გათვალისწინებული ჰქონდა, ამიტომ მან ორივე მინაშენის კედელი ამოიყვანა ცალკე, არ გადააბა იგი ქვის წყობით ნაგებობის ძირითად კედელს. ორივე მინაშენი, ჩვენი აზრით, აგებულია ტაძრის შენების მეორე რიგში, მაგრამ მათი მშენებლობა არქიტექტორის მიერ გათვალისწინებული იყო მთავარ ნაგებობის გეგმის შედგენისა და მოფიქრების დროს.

განვითარებული ფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურის ძეგლები

(ქართლი, აფხაზეთი, იმერეთი)

ერთიანი ფეოდალური მონარქიული სახელმწიფოს ჩამოყალიბების პროცესის პერიოდისათვის მეტად დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს დაძაბული შემოქმედებითი ძიება არქიტექტურის დარგში, რომელიც თითქოს ერთდროულად მიმდინარეობდა საქართველოს თითოეულ სამეფოსა და სამთავროს საზღვრებში და თავისი განსახიერება ჰპოვა დიდ კათედრალების არქიტექტურაში, როგორიც არიან: ოშკი, ხახული, ქუთაისის ტაძარი, სვეტიცხოველი და ალავერდი. აღნიშნული კათედრალების მშენებლობის დამთავრებისთანავე, თითქმის ერთდროულად, საქართველოს პოლიტიკური და სოციალური წყობილების განვითარების ახალ ეტაპზე, აღმოსავლეთ საქართველოში, სახელდობრ, ქართლში, ყალიბდება ახალი სტილი

ქართულ ხელოვნებაში, რომელიც განსაკუთრებული სიძლიერით გვევლინება არქიტექტურის დარგში; ქართლი დიდი და ხანგრძლივი დუმილის შემდეგ, რომელიც გამოწვეული იყო არაბთა ბატონობით, კვლავ მოწინავე ადგილს იჭერს ქართული სახელმწიფოებრიობის განმტკიცების საქმეში, მოწინავეა ქართული კულტურის განვითარების ახალ ეტაპზე.

როგორც აღნიშნული იყო, X და XI საუკუნის დასაწყისის ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გამოირჩევა მხატვრული იდეის ორიგინალობით, შემოქმედების გასაოცარი ძალით, საშენებლო კულტურის მაღალი დონით, მაგრამ მიუხედავად ამისა XI ს. პირველ მეოთხედიდან წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება ქართლის საარქიტექტურო სკოლას; ამ ხანიდან მოყოლებული ძირითად ამოცანას ნაგებობის შინაგანი მოცულობის მხატვრული ახსნა და გაფორმება კი არ შეადგენს არქიტექტორის ძირითად მიზანს. არქიტექტორის წინაშე წამოიჭრა ახალი ამოცანა—ძველი მხატვრული მემკვიდრეობის ათვისების საფუძველზე, ნაგებობის ზოგადი კომპოზიციის გამარტივების გზით და მხატვრული დეკორის უხვი გამოყენებით, ახალი სტანდარტული ნაგებობის შექმნა, რომელიც სავსებით დააკმაყოფილებდა ახალი ხანის მოთხოვნილებას. ახალი ძიების საფუძველზე ქართლში XI ს. პირველ მეოთხედში შემუშავდა ტაძრის ისეთი ტიპი, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართლის ხუროთმოძღვრების განვითარებას XI—XIII სს. ამ ტიპის ნაგებობისათვის დამახასიათებელია გეგმის გამარტივება იმნაირად, რომ სწორკუთხედი გეგმის უახლოვდება კვადრატს, გუმბათი ეყრდნობა ოთხს კამარებით შეკრულ ბურჯს; ზოგ შემთხვევაში აღმოსავლეთის მხრიდან ცალკე ბურჯების მაგივრად გამოყენებულია საკურთხევლის კედლის შვერილი, რომელიც სათანადოდ არის გაფორმებული. აღმოსავლეთის ფასადზე საკურთხევლის კედელში, თანახმად ძველი ტრადიციისა, დატანებულია ორი ნიში.

დასავლეთ საქართველოში აღწერილი გუმბათოვანი ნაგებობის ტიპი ცნობილია ბედიის ტაძრის სახით, რომელიც აგებულია ბაგრატ III დროს X და XI სს. მიჯნაზე; ამ ტაძარში აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ გეგმის ზოგადი მოყვანილობა წარმოადგენს მოგრძო სწორკუთხედს, ნავები კი მეტისმეტად ვიწროა. ტაძრის შინაგანი სივრცის გაფორმება უახლოვდება ე. წ. „გუმბათიან დარბაზს"; გუმბათს, თანახმად წესისა, უჭირავს ნაგებობის ცენტრი, იგი ეყრდნობა ოთხ სვეტს, რომელთაგან ორი აღმოსავლეთის მხრიდან საკურთხევლის აფსიდის კედლის სვეტისებურ გაფორმებას წარმოადგენს. აღმოსავლეთის ფასადი შემკულია ორი ნიშით. აღწერილი ტიპური ნაგებობის პირველ ნიმუშს, რომელიც ქართლში ჩამოყალიბდა სავსებით დადგენილი მხატვრული სახით, წარმოადგენს სამთავისის ტაძარი, რომელიც თითქმის ორი საუკუნის მანძილზე წარმოადგენდა მისაბაძ ნიმუშს ქართული საეკლესიო არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში.

ტაძარი თანახმად წარწერისა, რომელიც მოთავსებულია აღმოსავლეთ ფასადზე, აგებულია 1030 წ. ილარიონ სამთავნელ ეპისკოპოსის მიერ (1066); თანახმად ისტორიული ცნობებისა, იგი იყო ვაჩე ყანჩაველის ძე. დასავლეთის კარიბჭე, თანახმად დასავლეთ ფასადზე მოთავსებული წარწერისა, აუშენებია 1168 წ. სამთავისის ეპისკოპოსს იოანეს. მაგრამ დასავლეთის კარიბჭე ისე, როგორც სამხრეთის კარიბჭე, არ შენახულა. XVII ს. მთლიანად განუახლებიათ ცამეტწახნაგოვანი გუმბათი, ხოლო XIX ს. არქიტექტორ რიპარდის მიერ განახლებულია კოზმიდები, ნაწილობრივ კედლების წყობა ფასადებზე, მოხსნილია გუ-

ანი ხანის საბრძოლო დანიშნულების ნაგებობანი, რომლებიც ამახინჯებდნენ ტაძრის პირვანდელ სახეს[1].

ტაძრის გეგმა წარმოადგენს სწორკუთხედს, რომელიც კვადრატს უახლოვდება. გუმბათი ეყრდნობა რვაწახნაგოვან ბურჯებს, რომლებიც მოთავსებულია ნაგებობის ცენტრში. აღმოსავლეთის ორივე ბურჯი ებჯინება საკურთხევლის კედელს. გუმბათის ქვემოთ მოთავსებულ კვადრატს ებჯინება ნახევრად-ცილინდრული ფორმის მაღლად ამართული თაღები, რომლებიც გადახურულია ორკალთიანი სახურავით. ნავებს შორის მოთავსებული შენობის კუთხეები გაცილებით დაბალია, ვიდრე მთავარი ნავები და გადახურული ცალკალთიანი სახურავით. ეს გარემოება საშუალებას აძლევს არქიტექტორს ხაზი გაუსვას მთავარ ღერძს, რომელიც მიმართულია აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ და ამავე დროს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადების მხატვრულ გაფორმებას. შენობის ყველა ფასადი შემკულია დეკორაციული კამარებით, რომლებიც შენობის ძირითად კორპუსს გარს უვლიან ოთხივე მხრიდან. შენობის მორთულობის ცენტრს წარმოადგენს აღმოსავლეთის ფასადის მხატვრული გაფორმება, რომელიც გამოირჩევა კომპოზიციის ორიგინალობით და სიახლით; აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ აღმოსავლეთ ფასადის გაფორმების ის სისტემა, რომლის პირველი ნიმუში მოცემულია სამთავისის ტაძარში, სავსებით ორიგინალურია; უცნობია სხვა ქვეყნების არქიტექტურაში და ამავე დროს ორი საუკუნის მანძილზე იგი ამკობს ქართული არქიტექტურის ძეგლებს, ანიჭებს მათ თავისებურ სილამაზეს. აღმოსავლეთ ფასადის მთავარ კამარის არეს ამშვენებს რელიეფური ჯვარი დაფარული ჩუქურთმით, რომელიც მოთავსებულია სამნაწევრიან ჩარჩოში, რომელიც ზემოდან გადაებმის დეკორაციულ კამარის ღეროს, ხოლო მისი ქვემო ნაწილი საკურთხევლის სარკმლის მოჩუქურთმებულ ჩარჩოს. აღსანიშნავია, რომ საკურთხევლის სარკმლის ქვემოთ მოთავსებულია მოჩუქურთმებული ორი კვადრატი, რომლებიც დაყენებულია კუთხის წვერზე იმნაირად, რომ რომბის შთაბეჭდილებას ქმნიან. ამ მორთულობის კადრი გადაებმის აგრეთვე საკურთხევლის სარკმლის ჩარჩოს. შენობის ფასადების მორთულობაში ეს მოტივი პირველად სამთავისის ტაძრის გაფორმებაში გვხედება და შემდეგ ორი საუკუნის მანძილზე ქართულ არქიტექტურაში მორთულობის მთავარ მოტივს წარმოადგენს.

შუა დეკორაციული კამარის ორივე მხარეს მოთავსებულია უფრო მცირე სიმაღლისა და უფრო ვიწრო მოცულობის თითო დეკორაციული კამარა, რომელთა ხვეულში მოთავსებულია ტოლმკლავიანი ჯვარი. აღნიშნული მოტივი მცირეოდენ განსხვავებით ცნობილია ალავერდის ტაძრის მორთულობაში. საკურთხევლის ნიშები ფასადზე შემკულია სათანადო ზომის კამარებით, რომელთა ზედა ნაწილი ლამაზად მოჩუქურთმებულია. აღმოსავლეთ ფასადზე სამკვეთლოსა და სალაროს კედელი გაფორმებულია აგრეთვე დეკორაციული კამარებით.

ტაძრის გეგმა, მისი ზოგადი საარქიტექტურო ფორმა, განსაკუთრებით დეკორაციული სისტემა გამოირჩევა გასაოცარი კანონზომიერებით, ლაკონიურობით, რომელიც დაყვანილია მათემატიკურ ფორმულამდე; სავსებით ბუნებრივია, რომ ქართული არქიტექტურის განვითა-

[1] Д. Гордеев, Материалы к обследованию памятников грузинского зодчества, преимущественно по архивным данным. I. Самтависи (სამთავისი), стр. 89—122, ИКИАИ, т. IV, Тбилиси, 1926.

რების შემდეგ პერიოდში XI—XIII სს. სამთავისის ტაძრის ტიპს ურყევი კანონის მნიშვნელობა ენიჭება. ამგვარია სამთავრო (XI ს.), იკორთა (1172), ბეთანია (XII ს.), ქვათახევი (XII), ახტალა (XII—XIII), კაბენი (XIII) კოჯრის მახლობლად, ერთაწმინდა (XIII ს.) და სხვ.

გამონაკლისს წარმოადგენს მოქვის დიდი კათედრალი აფხაზეთში, რომელიც აგებულია აფხაზთა მეფის ლეონ III მიერ (957—967) თანახმად მატიანე ქართლისაჲს ცნობისა[1]: „ამან აღაშენა ეკლესია მოქვსა და შექმნა საყდრად საეპისკოპოსოდ, აკურთხა და განასრულა ყოვლითა განგებითა". ტაძარი წარმოადგენს ხუთნავიან ნაგებობას, რომელსაც აქვს აღმოსავლეთის მხრიდან სამი აფსიდი, რომლებიც წინ გამოწეულია, და ოთხ სვეტზე დაფუძნებული გუმბათი; შუა აფსიდს, რომელშიაც საკურთხეველია, აქვს ნალისებური მოხაზულობა შიგნიდან, ხოლო გარედან მას ხუთწახნაგოვანი მოყვანილობა აქვს; გუმბათი მოთავსებულია ნაგებობის ცენტრში სვეტებზე, რომელთა მოყვანილობა ჭრილში გვაძლევს ჯვარს. გარდასვლა კვადრატიდან გუმბათის წრეზე განხორციელებულია პანდანტივების საშუალებით. შუა ნავი გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე განაპირა ნავები. განაპირა ნავებს მიშენებული აქვს დახურული ნართექსი—გარშემოსავლელი, რომელსაც აფსიდები არა აქვს აღმოსავლეთის მხრიდან, ამიტომ ჩვენ სრული საბუთი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ნართექსი არ წარმოადგენს შენობის ნავს, თუმცა იგი არსებითად კონსტრუქციის მიხედვით განუყრელად დაკავშირებულია ნაგებობის ძირითად კორპუსთან. ამრიგად, მოქვის ტაძრის განხილვა ადასტურებს, რომ იგი წარმოადგენს სამნავიან გუმბათოვან ბაზილიკას, რომელსაც სამი მხრიდან გარს უვლის ნართექსი, რომლის თავზე მოთავსებულია პატრონიკე, ხოლო ასასვლელი კი მოთავსებულია ტაძრის ჩრდილოეთ-დასავლეთის კუთხეში. გუმბათის ყელი შედარებით დაბალია, მას თორმეტწახნაგოვანი ფორმა აქვს, იგი გადახურულია დაბალი ბიზანტიური ტიპის ოდნავ მომრგვალებული სახურავით, რაც დამახასიათებელია აფხაზეთის ძეგლებისათვის; აღსანიშნავია, რომ საკურთხევლის აფსიდს აქვს ნალისებური მოხაზულობა შიგნიდან, რაც დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს ადრინდელი ხანის ქართული არქიტექტურისათვის. კედლების წყობა, თლილი ქვის გამოყენება შენობის პერანგისათვის, მოქვის ტაძარს აკავშირებს ქართულ მხატვრულ ტრადიციასთან. მხატვრული მორთულობა შენობის ფასადებზე მოქვის ტაძარს, რაც აფხაზეთისა და კახეთის ძეგლებისათვის (გარდა ალავერდისა) დამახასიათებელ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, არა აქვს. მხატვრული მორთულობა სხვადასხვა სახის ჩუქურთმით ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს ტაო-კლარჯეთის (X—XI სს), იმერეთის (XI—XII სს.) და ქართლის (X—XIV სს.) არქიტექტურაში.

მოქვის ტაძარი რთული გეგმის მიხედვით, აღმოსავლეთ ფასადზე წინ წამოწეული აფსიდებით, მეორე სართულზე მოთავსებულ პატრონიკეთი, რომელიც ტაძარს სამივე მხრიდან აქვს, კამარათა და სვეტების მოყვანილობით, ტაძრის გეგმის სიგანიერით და სხვა მრავალი არქიტექტურული დეტალით, როგორც სპეციალურ ლიტერატურაში არა ერთხელ შენიშნული იყო, მოგვაგონებს კიევის პერიოდის რუსული არქიტექტურის ძეგლებს. ამ საკითხების გარკვევისათვის, რაც მჭიდროდ დაკავშირებულია ძველი რუსეთისა და საქართველოს ურთიერთობის საკითხებთან კულტურის სფეროში, აუცილებლად საჭიროა დამატებითი

[1] ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, თბილისი, 1955. გვ 270.

კვლევითი ძიების ჩატარება, გათხრებისა და მოღწეულ შენობების ზონდაჟების განხორციელება წინასწარ შემუშავებული გეგმის თანახმად და ყველა არსებული წერილობითი მასალების კრიტიკული შესწავლა, რის გარეშე ყოველგვარი წინასწარ გამოთქმული მოსაზრება, ვის მიერ გამოთქმული და რარიგ საინტერესო არ იყოს, არ იქნება მეცნიერულად დასაბუთებული.

ბიჭვინტის მთავარი ტაძარი თავის არქიტექტურული არსით ეკუთვნის ქართული ხუროთმოძღვრების აფხაზურ სკოლას; იგი წარმოადგენს სამნავიან გუმბათოვან ტაძარს, რომელსაც გეგმით მოგრძო სწორკუთხედის მოყვანილობა აქვს, აღმოსავლეთ ფასადს ამკობს სამი აფსიდი, რომლებიც წინ გამოწეულია, დასავლეთის მხრიდან ტაძარს მიდგმული აქვს ცალკე დიდი ზომის კარიბჭე-ნარტექსი, რომლის თავზე მოთავსებულია პატრონიკე. ნარტექსი—კარიბჭე ეკუთვნის ტაძრის ძირითად კორპუსს, იგი გათვალისწინებული იყო არქიტექტორის მიერ თავიდანვე. გუმბათი ეყრდნობა ორ მთავარ ბურჯსა და საკურთხევლის აფსიდის კედლის ორ შვერილს, რომლებიც გაფორმებულია ბურჯის სახით. გადასვლა კვადრატიდან გუმბათის წრეზე განხორციელებულია პანდანტივების საშუალებით. საყრდენ კამარებს აქვთ მკაფიოდ გამოსახული ისრისებრი მოყვანილობა. კედლების წყობას ახასიათებს ქვისა და აგურის ერთდროული გამოყენება წყობის რიგის შენაცვლებით, რაც დამახასიათებელია ბიზანტიურ არქიტექტურაში მიღებულ წყობისათვის; შედარებით დაბალი და მრგვალი გუმბათის ყელი აგებულია აგურით, გადახურულია დაბალი სახურავით, რომლის წყობა უშუალოდ ამოყვანილია გუმბათის სფერულ თაღზე იმ წესის თანახმად, რომელიც ცნობილია ბიზანტიურ არქიტექტურაში. ტაძარი აგებულია X და XI სს. მიჯნაზე.

ამავე ხანას ეკუთვნის ლიხნეს ტაძარი, რომელიც თავისი არქიტექტურული სახით უნდა ჩაითვალოს ქართული არქიტექტურის აფხაზური სკოლის ტიპიურ ნიმუშად. ლიხნეს ტაძარი აფხაზური სკოლის ტიპიურ ძეგლთა შორის, როგორიც არიან: სიმონ კანანელის ტაძარი (ფსირცხა) ახალი ათონის მახლობლად, შოანა, ზელენჩუკის ტაძარი და სხვ., რომლებიც მდებარეობენ კავკასიონის ქედის გადაღმა. ლიხნეს ტაძრის გეგმა უახლოვდება მოგრძო სახის სწორკუთხედს; საკურთხევლის, სამკვეთლოსა და სალაროს აფსიდებს ნალისებური ფორმა აქვს; სამივე გამოწეულია აღმოსავლეთ ფასადზე, დასავლეთის მხრიდან ტაძარს მიშენებული აქვს კარიბჭე, რომლის თავზე მოთავსებულია პატრონიკე. სამხრეთით და ჩრდილოეთით ტაძარს მიშენებული აქვს კარიბჭე, რომელიც განუყრელად დაკავშირებულია ტაძრის ძირითად ნაგებობასთან; კვადრატიდან გუმბათის წრეზე გადასვლა განხორციელებულია პანდანტივების საშუალებით, გუმბათის ყელში მოთავსებულია რვა სარკმელი, ხოლო მისი ზოგადი ფორმა და გადახურვა ისეთია, როგორიც გავრცელებულია აფხაზეთის არქიტექტურაში; გუმბათის თაღი მორთულია რვა ქიმისაგან შემდგარი ორნამენტით. არქიტექტორი მთავარ ყურადღებას აქცევდა ნაგებობის ძირითადი ელემენტების შეფარდებას და პროპორციას, შენობის ფასადის გაფორმებაში ჩუქურთმა სავსებით გამორიცხულია, რაც ამტკიცებს იმ გარემოებას, რომ არქიტექტორი ძირითად ყურადღებას აქცევდა შენობის სივრცის გაფორმების ამოცანას, შენობის მთავარი ნაწილების პროპორციულობას, არქიტექტურული ფორმის მხატვრულ გამოვლინებას.

იმერეთის ძეგლების არქიტექტურაში ნათლად ჩანს ქართული არქიტექტურის ტაო-კლარჯეთის სკოლის მხატვრული ტრადიციის გავლენა. იმერეთის ტერიტორიაზე გვხვდება

სხვადასხვა ტიპის ნაგებობანი, რომლებიც გეგმისა და კონსტრუქციის თვალსაზრისით არსებითად განსხვავდებიან, მაგრამ მათ აერთიანებს ერთი მისწრაფება, ერთი მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტა — შენობის ფასადის მხატვრული გაფორმება, ჩუქურთმის გამოყენება, როგორც დეკორის ძირითადი ელემენტისა. შენობის ფასადების მხატვრული გაფორმება სხვადასხვა სახის დიდი გემოვნებით შერჩეული ჩუქურთმებით, რომლებიც გამოირჩევა ქვაზე ამოკვეთის სიღრმითა და დიდი ოსტატობით — საერთო მოვლენას წარმოადგენს იმერეთის ძეგლების არქიტექტურაში.

კაცხის ტაძარი უძველესი დროიდან წარმოადგენს საქართველოს ისტორიაში კარგად ცნობილ ბ ა ღ უ ა შ თ ა საგვარეულო ტაძარს, მათ სამარხს[1]. წარწერების თანახმად ტაძარი აგებულია ბ ა გ რ ა ტ III მეფობის ხანაში, როდესაც დამარცხებული რ ა ტ ი ერისთავ-ერისთავი იძულებული გახდა ეცხოვრა თავის საგვარეულო მამულში. ტაძრის ძირითადი კორპუსის მშენებლობა დაიწყო X ს. მიწურულში, ხოლო დამთავრდა 1010—1014 წწ. გარშემოსავლელი უთუოდ გათვალისწინებული იყო კაცხის ტაძრის არქიტექტორის მიერ, როგორც ძირითადი ნაგებობის განუყრელი ნაწილი. იგი თანახმად წარწერისა აგებულია: „იოანე ერისთავთა ერისთავისა ასულისა ცხოვრების" მიერ; ვინ იყო ეს ცხოვრება, რატის ძის ლიპარტის მეუღლე (1048), თუ ლიპარტის ძის ივანეს ასული, არ ჩანს; ყოველ შემთხვევაში გარშემოსავლელი დეკორის სტილის მიხედვით აშენებულია XI ს. პირველ ნახევარში.

თვით ტაძარი დიდ გუმბათიან ნაგებობას წარმოადგენს, რომელსაც შიგნით ექვსი აფსიდი აქვს, გარედან კი მას მრავალწახნაგოვანი მოყვანილობა აქვს. როგორც აღენიშნეთ, ტაძარს სამივე მხრიდან გარშემოსავლელი აკრავს. ტაძრის ზოგადი მასა სამი კონცენტრირებული ელემენტისაგან შედგება: პირველს შეადგენს თვით გარშემოსავლელი; მეორეს უფრო მცირე დიამეტრის მქონე თვით ტაძრის კორპუსი, მესამეს კი — თორმეტწახნაგოვანი გუმბათის ყელი. აღსანიშნავია, რომ სამივე საფეხურის ყველა წახნაგი, გარდა აფსიდის წახნაგებისა, გადაბურულია საკუთარი ფრონტონით, რის შედეგად შენობის კოხმიდები სამმაგ ტეხილ ხაზს ქმნიან.

ტაძრის შინაგანი სივრცე არსებითად განუყოფელ ერთეულს წარმოადგენს; ცენტრალური გუმბათის ქვეშ მოქცეული ფართობის გარშემო რადიალურად განლაგებულია აფსიდები, რომლებიც გარდა საკურთხევლის აფსიდისა, უბემოა და უშუალოდ ერთვიან ცენტრალურ სივრცეს. საკურთხევლის აფსიდს გარედან ხუთწახნაგოვანი მოხაზულობა აქვს. თორმეტსარკმლიანი გუმბათის ყელი აფსიდების კონქის თაღებს ებჯინება და ამრიგად მას ექვსწახნაგოვანი საყრდენი აქვს. ექვსწახნაგიდან გუმბათის წრეზე გადასვლა განხორციელებულია ბრტყელი ტრომპების ორი რიგის საშუალებით; ქვემო რიგის ექვსი უფრო დიდი ტრომპი უშუალოდ კონქის თაღებს ებჯინება.

მრავალკონქიანი ტაძრის ტიპი ჩამოყალიბდა საქართველოში X ს. მეორე ნახევარში, უთუოდ ძველი კლასიკური ხანის ტრადიციაზე; მას გარკვეული ისტორიული განვითარების ხაზი აქვს, თუმცა განვითარების პერიოდი მეტად შეზღუდულია ქრონოლოგიური ფარგლებით; კაცხის შედარება ისეთ ძეგლებთან, როგორიც არის გოგნუბა, კიალმის-ალთი, ოლთი-

[1] გ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, Ars Georgica, 3, თბილისი 1950, გვ. 53—92 დასახელებულია სრული ლიტერატურა ძეგლის შესახებ, მოყვანილია წარწერების ზუსტი ტექსტი და ტაძრის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი.

სი, ტაოსკარი და სხვ. საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ კაცხის ტაძრის შინაგანი სივრცე მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს, ძირითადი ყურადღება ექცევა შინაგანი სივრცის მთლიანობას, არქიტექტორის ყურადღებას იპყრობს გუმბათის ქვეშ მოქცეული შენობის კომპოზიციური ცენტრის სივრცის მხატვრული აღქმა.

აღსანიშნავია, რომ ქოლგისებური გადახურვა კაცხის ტაძარში ზოგიერთი ორნამენტალური შემკულობის მოტივი, ცნობილია ოპიზისა და შატბერდის ტაძრებში. გარკვეული ჯგუფი დეკორისა კაცხის ტაძრის გვხვდება აგრეთვე ნიკორწმინდის ტაძრის მორთულობაში. ექვსკონქიან ნაგებობათა ჯგუფს მიეკუთვნება აგრეთვე, როგორც ეს ადრე იყო შენიშნული ჩვენს მიერ, კუმურდო და ნიკორწმინდა, მაგრამ თითოეულ აქ დასახელებულ ძეგლს, როგორც აგრეთვე შენიშნული იყო ჩვენს მიერ, მრავალი თავისებურება ახასიათებს, თითოეულს საკუთარი მხატვრული სახე აქვს. ქართული არქიტექტურის ისტორია ადასტურებს, რომ ექვსკონქიანი ტიპი ნაგებობისა ჩვენში ვერ განვითარდა XI ს. პირველი ნახევრის შემდგომ.

იმერეთის ძეგლებისათვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული მისწრაფება შენობათა ფასადების სხვადასხვა სახის ჩუქურთმით შემკობა, რაც ნათლად ჩანს სავანის[1] და ცხვერის[2] ტაძრების მხატვრულ გაფორმებაში. პირველი ძეგლი წარმოადგენს ერთნავიან დარბაზულ ნაგებობას, რომელსაც სამხრეთიდან აქვს ლამაზად გაფორმებული კარიბჭე. აღნიშნული ტიპის ნაგებობა მეტად გავრცელებული იყო ქართულ არქიტექტურაში მისი მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე[3]. ტაძრის აგება ზუსტად დათარიღებულია 1046 წ. სააშენებლო წარწერით[4]. ძეგლის შესწავლა, განსაკუთრებით მისი მორთულობა, არკვევს, რომ სამხრეთის კარიბჭე აგებულია შენობის მთავარი კორპუსის დამთავრების შემდეგ, არა უგვიანეს XI ს. შესასვლელი სამხრეთიდან მოთავსებულია ფასადის არა გეომეტრიულ ცენტრში, არამედ ცენტრისაგან დაშორებით დასავლეთის მიმართულებით, რაც სავსებით დაკანონებულ მოვლენას წარმოადგენს ქართულ არქიტექტურაში. აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადები, თანახმად ქართული მხატვრული ტრადიციისა, გაფორმებულია სამი დეკორაციული კამარით, რომელთაგან შუა უფრო მაღალია, ვიდრე მის ორივე მხარეს მოთავსებული კამარები. ნახევარწრიული კედლის სვეტები, კაპიტელ-ბაზები, იმპოსტები შემკულია ფოთლოვანი ჩუქურთმით. სარკმლებს ორივე ფასადზე აქვს ფართო მოჩუქურთმებული საპირე. კოზმიდი მორთულია ფოთლოვანი ჩუქურთმით. დასავლეთ ფასადის კარის საპირე შემკულია გეომეტრიული სახის ორნამენტით, კარის ტიმპანი მორთულია პლასტიკური სახის ოთხფოთლოვანი ორნამენტით, რომელიც ამოკვეთილია ქვაზე ღრმა ჩაჭრის წესით. კარის საპირე მორთულია აგრეთვე მსხვილი ზომის ჩუქურთმით, რომელსაც სამი ერთიმეორისაგან განსხვავებული მოხაზულობა აქვს. სამხრეთის კარიბჭე, განსაკუთრებით კი შესასვლელი კარის საპირე მორთულია გაცილებით უფრო უხვად ვიდრე დასავლეთის კარი. აღსანიშნავია, რომ ყველა სარკმლის საპირე მორთულია ფართო ორნამენტური არშიით, რომლის თავზე მოთავსებულია ორნამენტირებული წარბი ჰორიზონტალურად გაშლილი ქუსლით. ეს მოტივი, რომელიც,

[1] გ. ბერიძე, სავანე, Ars Georgica, 1, თბილისი, 1942, გვ. 77—132

[2] გ. ბერიძე, ცხვერის ტაძარი „ღვთაება ღვთისა“, Ars Georgica, 1, თბილისი, 1942, გვ. 41—48

[3] მაგალითად: ხცისი (1002 წ.), იშხანის მცირე ეკლესია (1006), ცხვერი (XI ს.) საორბისი (1152), ბეთანიის მცირე ეკლესია (1196), გუდარეხი (1221—1237), ფაბა (XIV ს.) და სხვ.

[4] გ. ბერიძე, სავანე, გვ. 11, 89—90

როგორც არაერთხელ იყო შენიშნული ჩვენს მიერ, მომდინარეობს ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურიდან, ხოლო საჟანეში ის განვითარების ახალ სახეს პოულობს[1]. ტაძრის მორთულობაში მოცემულია მომწიფებული ფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურის ორნამენტაციის მთელი რეპერტუარი, მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში, თანახმად ქართული დეკორაციული ხელოვნების მხატვრული პრინციპისა, ერთხელ გამოყენებული სახე ზუსტად მეორედ განმეორებული არ არის.

იმერეთის არქიტექტურაში ჩანს ცალკეული ელემენტები, რომლებიც დამახასიათებელია ქართული არქიტექტურის აფხაზური სკოლისათვის. ამ მოვლენის თვალსაჩინო მაგალითს გვაძლევს გელათის მთავარი ტაძრის არქიტექტურის შესწავლა. ტაძარი გეგმის მიხედვით წარმოადგენს ჯვარ-გუმბათოვან ნაგებობას, რომლის სწორკუთხედს არღვევს სამი წინწაწეული აფსიდი აღმოსავლეთ ფასადზე. შენობის ცენტრში ორ დიდ ბურჯზე და საკურთხევლის კედლის ორ შვერილზე, დაფუძნებულია გუმბათი თექვსმეტსარკმლიანი ყელით, რომელსაც საკმაოდ დიდი დიამეტრი აქვს. დიდი ზომის გუმბათი სავსებით შეფარდებულია ნაგებობის ზოგად ფორმასთან. სამივე მხრიდან ტაძარს აქვს დახურული ნარტექსი, რომელიც განუყრელად უკავშირდება ტაძრის ძირითად კორპუსს. შესასვლელი კარი დატანებულია სამივე მხრიდან. გუმბათის საყრდენ კამარებს ებჯინება შუა ნავის, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავის ნახევრადცილინდრული თაღები, რომლებიც საკმაოდ ამაღლებულია და გადახურულია ორკალთიანი სახურავით; მკლავებს შორის მოქცეული ნაგებობის ნაწილები შედარებით უფრო დაბალია და გადახურულია ერთკალთიანი სახურავით. ტაძარს შიგნიდან ამკობს პატრონიკე, რომელსაც სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხრიდან ღია კამარები აქვს, შინაგანი სივრცე აღიქმება, როგორც განუყოფელი ერთეული, მნახველზე ახდენს დიად შთაბეჭდილებას. ნაგებობა თავისი შინაგანი არსით, სივრცის მხატვრული გაფორმებით, გეგმის მოხაზულობით, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ ფასადის კომპოზიციით მოგვაგონებს ბიჭვინტის ტაძარს. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში ამავე ხანის არც ერთ ძეგლში არ გვხვდება შენობის აღმოსავლეთ ფასადზე წინ გამოწეული აფსიდები. ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს სიონის და მეტეხის ტაძრები თბილისში, მაგრამ მათი შესწავლა არკვევს, რომ სიონის ტაძარი თავდაპირველად სამნავიან ბაზილიკას წარმოადგენდა, ხოლო მეტეხის ეკლესია XIII ს. აგებულია ძველი ბაზილიკური ნაგებობის საფუძველზე.

გელათის ტაძარი აგებულია დიდი ზომის თლილი ქვიდან. ტაძრის მოხუჭურთმება დაუმთავრებელია, მაგრამ არქიტექტორის მიერ იგი სავსებით მოფიქრებული იყო. საკურთხევლის აფსიდის ხუთწახნაგოვანი კედელი მორთულია ხუთი თანაბარი სიმაღლის დეკორაციული კამარით. ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავი შენობისა ფასადზე შემკულია სამი დეკორაციული კამარით, რომელთაგან შუა უფრო მაღალია. ტაძარი აგებულია დავით აღმაშენებლის მიერ (1106—1125).

[1] Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 г. в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952.

იშხნის ტაძრის სამხრეთის ფასადის სარკმლები (табл. 11), საკურთხევლის სარკმელი იშხანი (табл. 12), აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადების სარკმლები იშხნის [illegible] გალერეაში, რომელიც აგებულია 1006 წ. [illegible] [illegible] [illegible] მიერ (табл. 36). უნდა აღვნიშნოთ, რომ X ს. [illegible] წარმოშობა და სარკმლის საპირეებს ზოგის ტაო-კლარჯეთის ძეგლებზე [illegible] [illegible] [illegible], რომლებსაც [illegible] [illegible] [illegible] ([illegible], ხახული), XI საუკუნიდან წარმო [illegible] საპირეს [illegible], როგორც ტაო-კლარჯეთის [illegible] იმერეთის ძეგლებში.

ორნამენტული დეკორი

(X—XII სს.)

ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ჩუქურთმას შენობის დეკორის სისტემაში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. დღემდე შენობათა ფასადების მორთულობა არ არის საჭირო სისრულით შესწავლილი, დღემდე სპეციალური მონოგრაფიული ნაშრომი, გარდა ბალტრუშაიტისის ნარკვევისა, არ არის მიძღვნილი ხსენებული თემისადმი, მაგრამ მთავარი ეტაპები ქართული არქიტექტურის ძეგლების მხატვრული გაფორმების ისტორიული განვითარებისა სავსებით ირკვევა სათანადო მასალების შესწავლის შედეგად[1].

ადრინდელ ხანაში ქართული არქიტექტურის ისტორიული განვითარების (ბოლნისის სიონი, ჯვარი, წრომი და სხვ.) ორნამენტაცია შენობის ფასადებისა მიზნად ისახავდა ხელი შეეწყო ნაგებობის ძირითადი ფორმების გამოვლინებისათვის. იგი თავისებური მხატვრული საშუალებით არქიტექტურის ძირითად მხატვრულ ფორმას აქცენტირებას აძლევდა საკუთარი მხატვრული ხერხის საშუალებით. ორნამენტალურ მორთულობას დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობა ჰქონდა, იგი ხელს უწყობდა არქიტექტურის მხატვრული ფორმის სწორ აღქმას.

მეათე საუკუნის მიწურულისა და მეთერთმეტე საუკუნის დასაწყისის ნაგებობათა მხატვრულ დეკორში სჭარბობს წმინდა არქიტექტურული მოტივები (დეკორაციული კამარები, კედლის ნახევარსვეტები), ხოლო XI საუკუნის პირველ ნახევარში უკვე შენობის ორნამენტაციაში სჭარბობს მცენარეული სახის მოტივები, რომლებიც მეტად მრავალფეროვანია. ხშირად მორთულობაში ვხედებით ფანტასტიკურ ცხოველთა გამოსახულებებს, რომელთაც დაუკარგავთ დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობა და არსებითად წარმოადგენენ შენობის მორთულობის ერთ-ერთ ელემენტს. იმავე დროს მეტად ვითარდება გეომეტრიული მოტივები, სხვადასხვა სახის წნული, რომელიც ქართულ ჩუქურთმაში თავისებურ სახეს ღებულობს და ცნობილია „ქართული წნულის“ სახელწოდებით.

პროცესი ადამიანისა და ცხოველთა გამოსახულების გარდაქმნის, როგორც მორთულობის ერთ-ერთი სახეობის, დაწვრილებით გარჩეული აქვს ი. ბალტრუშაიტისს[2] ნარკვევში, რომელიც მიძღვნილია ქართული და სომხური ხელოვნებისადმი. მან პირველმა ნ. კონდაკოვის შემდეგ მიაქცია ყურადღება იმ გასაოცარ მსგავსებას, რომელიც არსებობს რომანული ხანის დასავლეთ ევროპის ქანდაკებასა და ქართულ-სომხურ შუა საუკუნეების ქანდაკებათა შორის. ამ საერთო „მსგავსებას“ იგი ხსნის არა სოციალური წყობილების საერთო მოვლენებით, რაც დამახასიათებელი იყო ფეოდალური წყობილებისათვის, როგორც საფრანგეთისათვის, აგრეთვე საქართველოსა და სომხეთისათვის. მისი აზრით, ამის ახსნა-განმარტება ნათელი ხდება, თუ ჩვენ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ იდეოლოგია აღნიშნული ქვეყნების არსებითად ერთი და იგივე იყო. აღნიშნულ ქვეყნებს აერთიანებს შუა საუკუნეების „სული“, რომელიც, მიუხედავად ადგილობრივი თავისებურებისა, საერთო იყო

[1] Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути развития грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936, стр. 130—131

[2] Baltrusaitis, Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris, 1929.

შუა საუკუნეების ხელოვნება, როგორც მართებულად შენიშნა ლ. მაცულევიჩმა, ი. ბალტრუშაიტისის მიერ განხილულია, როგორც თავისთავადი მოვლენა, კონკრეტული ისტორიული პირობების გარეშე.

ი. ბალტრუშაიტისი ცდება, როდესაც ამტკიცებს, რომ თითქოს შენობის მორთულობა საქართველოში მიუხედავად იმისა რა სახისა იგი არის (არქიტექტურული, სკულპტურული, ადამიანთა ფიგურის, ან ცხოველთა გამოსახულებანი, ან წმინდა ორნამენტალური) წარმოადგენს მეორე რიგის დამატებითი ხასიათის მოვლენას. იგი არ შეეფარდება ნაგებობის სტრუქტურას, იგი არ ისახავს მიზნად გამოავლინოს მისი დამახასიათებელი ელემენტები; პირიქით—იგი მას ჰფარავს, ასრულებს სამოსელის ფუნქციას, რომელიც ჰფარავს ადამიანის სხეულს[1].

ამ თეორიის ავტორი დასავლეთ ევროპის ფორმალისტური ხელოვნებათმცოდნეობის გავლენის ქვეშაა, სათანადო ანგარიშს არ უწევს ისტორიულ სინამდვილეს, ივიწყებს იმ გარემოებას, რომ ნაგებობის შინაგანი სტრუქტურა და მისი გარეგნული სახე ორგანულად დაკავშირებული არიან. შენობის მთავარი ფორმები, ძირითადი ელემენტები სტრუქტურის მჭიდროდ დაკავშირებულია მისი მორთულობის ყველა სახესთან, რომელთა დანიშნულებას წარმოადგენს მათი სათანადო გამოვლინება, რაც ხელს უწყობს მხატვრული ნაწარმოების სრულყოფილ აღქმას.

ამ მხრივ ფრიად საინტერესოა ნიკორწმინდის ტაძრის მხატვრული მორთულობის შესწავლა, რომელიც პირველად სრული სახით შეასრულა ლ. მაცულევიჩმა ტაძრის დეკორის ყველა სახეების შესწავლის შედეგად. მკვლევარმა მეტად მნიშვნელოვანი შეხედულება გამოთქვა ქართული დეკორის ძირითადი მოტივების წარმოშობის შესახებ. ცხოველთა რელიეფური გამოსახულებანი, რომლებიც წარმოდგენილია ტაძრის კედლებზე, გუმბათის ყელის ფრიზზე და მინაშენების მორთულობაში, შემადგენლობის თვალსაზრისით ერთი და იგივე არ არის; ცხოველთა რელიეფების განსაზღვრული ჯგუფი იმეორებს იმ ნიმუშებს, რომელიც შემოტანილი უნდა იყოს საქართველოში გარედან ფეოდალური არისტოკრატიის მიერ. აღნიშნული ჯგუფის გამოსახულებანი მჭიდროდ დაუკავშირდა ადგილობრივ გარემოს, რომლის ზეგავლენით შეიცვალა მათი გააზრება. რელიეფების მეორე ჯგუფი ცხოველთა გამოსახულებით წარმოადგენს ხალხური შემოქმედების ნაყოფს, რომელიც წარმოშობით დაკავშირებულია ცხოველთა, როგორც კოსმიური ძალის განსახიერების წარმოდგენებთან. ქრისტიანული ეკლესია წარმართული წარმოშობის წარმოდგენებს ასაბუთებდა ქრისტიანული იდეოლოგიის პოზიციებიდან. ამ მხრივ ყველაზე დამახასიათებელია ბოლნისის რელიეფი ხარის გამოსახულებით, რომელსაც რქებს შორის ჯვარი აქვს (V ს.).

წამყვანი ადგილი ნიკორწმინდის მორთულობაში უჭირავს სიუჟეტურ რელიეფებს, რომელთა განაწილება ტაძრის ფასადზე, ერთის მხრივ ემსახურება შენობის ფასადების მხატვრული გაფორმების მთავარ ამოცანას, შეადგენს დეკორის განუყოფელ ნაწილს, ხოლო მეორე მხრივ, ნ. ალადაშვილისა მიერ გამოთქმული მოსაზრების თანახმად, გამოხატავს იდეას „უფლის დიდების“. დასავლეთ ფასადის კვხის კედელზე გამოსახულია მაცხოვარი

[1] Мацулевич, Никорцминда и ее место в культуре Грузии, сборник Руставели, Тбилиси, 1938, стр. 61.

[1] ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, ფასადების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში, თბილისი, 1957.

„საყდარსა ზედა“ მჯდომარე, აწეული მარჯვენით კურთხევის ნიშნად. ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახულია „ფერისცვალება“ შემოკლებული რედაქციით. კომპოზიცია მოთავსებულია მოჩუქურთმებულ კადრში, რომლის მარცხნივ გამოსახულია ცხენოსანი წმ. გიორგი, რომელიც შუბით გმირავს, თანახმად ქართული იკონოგრაფიული ტრადიციისა, დიოკლეტიანე მეფეს, ხოლო მეორე მხარეზე (მარჯვნივ) ცხენოსანი მხედარი თევდორე კლავს გველეშაპს. ტაძრის სამხრეთ ფასადზე გამოსახულია „მეორედ მოსვლა“ მაცხოვრისა, რომელიც იკონოგრაფიული შინაარსის მხრივ შეესაბამება „ამაღლებას“. ტაძრის დასავლეთ კარიბჭის ტიმპანზე გამოსახულია ცხენოსანი მხედრები წმ. გიორგი და წმ. თევდორე, რომელთაგან პირველი დიოკლეტიანეს კლავს შუბით, მეორე გველეშაპს. მათ შორის მთელი ტანით წარმოდგენილია მაცხოვარი კვარცხლბეკზე მდგომი. სამხრეთ კარიბჭის ტიმპანი უჭირავს ჯვრის ამაღლების კომპოზიციას, რომელიც იკონოგრაფიულად და სტილის მიხედვითაც მოგვაგონებს კაცხის რელიეფს. ჩრდილოეთ კარის ტიმპანზე წელზევით გამოსახულია მთავარანგელოზნი მიქელი და გაბრიელი.

ამით ამოიწურება ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფური კომპოზიციების შემადგენლობა, რომელიც ნაგებობის მხატვრული გაფორმების იდეურ ცენტრს წარმოადგენს. ყოველი თემის იდეური საფუძველი სავსებით გასაგებია. მთლიანად კი ყველა თემა აქ გამოსახული წარმოადგენს სავსებით დადგენილ სისტემას, რომელიც ჩამოყალიბდა ჩვენში XI ს. დამდეგს; სიუჟეტური რელიეფების იდეური საფუძველი, რომელიც მათ აერთიანებს, არის არა მაცხოვრის დიდების ილუსტრაცია, როგორც ამას ამტკიცებს ნ. ალადაშვილი[1], არამედ „დღე განკითხვის“ დიდი თემის გაშლა. „ფერისცვალებით“ იწყება მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების გამოვლინება; დასავლეთ ფასადზე მაცხოვრის გამოსახულების აწეული მარჯვენა კურთხევის ნიშანი კი არ არის, არამედ ეს არის „დღე განკითხვის“ ცენტრალური ფიგურის „მსაჯულის“ ჟესტი. შენობის სამხრეთ ფასადზე კი გამოსახულია, როგორც აღვნიშნეთ, მაცხოვრის „მეორედ მოსვლა“, რომელიც ზუსტად განმარტებულია წარწერით. როგორც ცნობილია, X ს. დამლევს დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში და აგრეთვე აღმოსავლეთ ქვეყნების ქრისტიანულ ხელოვნებაში თემა მაცხოვრის „მეორედ მოსვლისა“ და „დღე განკითხვის“ შესახებ განსაკუთრებით პოპულარული ხდება. ქართული რელიეფური პლასტიკა და კედლის-მხატვრობა აღნიშნულ თემას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს; თვით კომპოზიციის იკონოგრაფიულ შინაარსში ბევრი რამ ახალი და თავისებური შეტანილია ქართველი ოსტატების მიერ.

მაცხოვარი ნიკორწმინდის დასავლეთ ფასადზე გამოსახულია ნაძვის ხის ნაყოფთა ფონზე, რომელთაც გარკვეული სიმბოლიურ-რელიგიური მნიშვნელობა ჰქონდათ. აღსანიშნავია აგრეთვე ის, რომ მთავარანგელოზებს ტაძრის ჩრდილოეთ ტიმპანზე ხელში აქვთ არა სფერო, არამედ სარკე, ვინაიდან სფეროზე გამოსახული ბეჭედი უფლისა არ ჩანს. თანახმად ძველი იკონოგრაფიული ტრადიციისა, ბიზანტიურ, ქართულ და ძველ რუსულ ხელოვნებაში ანგელოზთა სფეროზე გამოსახულია ჯვარი ე. წ. გოლგოთაზე, რომელიც წარმოდგენილია სქემატური სახით. დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ხელოვნებაში ანგელოზებს სფეროს მაგივრად ხელში აქვთ სარკეები, რომელთა საშუალებით მათ შეუძლიათ

[1] ნ. ალადაშვილი, op. cit., გვ. 27.

დაინახონ და ამოიკითხონ უხილავად დაწერილი ბრძანებანი უფლისა. თქმულება სარკეების ჯადოსნური ძალის შესახებ, რომლის საშუალებით შეიძლება აეხადოს ფარდა მომავალს უძველესი დროიდან შუა საუკუნეებს აღწევს. ნიკორწმინდის ჩრდილოეთ ტიმპანზე გამოსახულ ანგელოზებს ხელში აქვთ სფეროს მაგიერად სარკენი, რაც თავისთავად წარმოადგენს შუა საუკუნეების ხელოვნების ადრეულ ნიმუშს, რომლის წარმოშობის წყარო ცალკე შესწავლას მოითხოვს.

როგორც აღნიშნული იყო, ნიკორწმინდის რელიეფებზე წმ. გიორგი, რომელიც დიოკლეტიანეს კლავს და წმ. თევდორე, რომელიც კლავს გველეშაპს ორჯელ გვხვდება ტაძრის რელიეფებზე. ამ კომპოზიციის დედა-აზრის დადგენა, წყაროების გამორკვევა ქართული ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ამოცანას წარმოადგენს. წერილობითი წყაროები არც ერთ ენაზე არ გვაძლევს სათანადო მასალას ამ თემის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ. ვინაიდან დღემდე დაცული ტექსტუალური მასალა არ გვაძლევს ფაქტიურ ცნობებს აღნიშნული თემის განმარტებისათვის, ჩვენ იძულებული ვართ შევნიშნოთ, რომ დიოკლეტიანე გამოსახულია არა რეალურად, არამედ პირობითად. ცნობილია, რომ აღმოსავლეთის ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ირანის, გავრცელებული იყო დამარცხებული მოწინააღმდეგის გამოსახვა გამარჯვებული მხედრის ცხენის ფეხქვეშ. დიოკლეტიანეს გამოსახულება წმ. გიორგის ცხენის ფეხებს ქვეშ შეიძლება განვმარტოთ, როგორც ალეგორიული გააზრება წარმართობის დამარცხებისა ქრისტიანული მოძღვრების მიერ, რაც პირველად შეიმუშავა ქართულმა ხელოვნებამ დამოუკიდებლივ აღმოსავლური ტრადიციის მიხედვით.

ნიკორწმინდის სიუჟეტური რელიეფების შესწავლა ადასტურებს, რომ XI ს. დამდეგს ქართულმა ხელოვნებამ შექმნა ერთიანი კანონზომიერი სისტემა ქანდაკებების განაწილების ნაგებობის ფასადებზე; აღსანიშნავია, რომ რომანული არქიტექტურის რელიეფურ ქანდაკების ძეგლებზე საფრანგეთში მეტად გავრცელებული იყო მაცხოვრის გამოსახულება კომპოზიციაში „დიდება უფლისა“ (Majestas Domini), ე. ი. ის თემა, რომელიც ქართულ კედლის-მხატვრობაში მეტად გავრცელებული იყო VIII საუკუნიდან XI საუკუნემდე. X — XI საუკუნიდან კი აღნიშნული თემა იდეურად დაუკავშირდა „დღე განკითხვის“ ან „მეორედ მოსვლის“ კომპოზიციას, როგორც საფრანგეთში, აგრეთვე ქართულ ხელოვნებაში (ნიკორწმინდა, სვეტიცხოველი). მაცხოვრის „მეორედ მოსვლის“-„ამაღლების“ რელიეფური კომპოზიცია სვეტიცხოვლის დასავლეთ ფასადზე და აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახული ორი ანგელოზი საყვირით ხელში, ნათლად ადასტურებს ჩვენს დაკვირვებას იმის შესახებ, რომ „დღე განკითხვის-მეორედ მოსვლის“ თემა სჭარბობს სიუჟეტურ რელიეფურ ქანდაკებაში ერთსა და იმავე დროს საქართველოში და საფრანგეთში.

ალეგორიული გამოსახულებანი წარწერებით განმარტებულნი „ცაჲ“, „ქუეყანაჲ“ აღმოსავლეთ ფასადის ნიშებში და „ადამ“, „ევა“ სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ნიშებში მოთავსებულია კუმურდოში; ალეგორიული ფიგურების გამოსახულებანი ქუთაისის კათედრალის სამხრეთ ფასადზე ადასტურებს, რომ ქართულსა და რომანულ ხელოვნებას არა მხოლოდ სტილის მსგავსი მოვლენები ახასიათებს, არამედ თემების იგივეობა. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ შიომღვიმის ტაძრის სვეტზე, რომელიც გამოქვეყნებულია რ. შმერლინ-

გის[1] მიერ, ოთხივე მხრიდან გამოსახულია არა ოთხი მახარებელი, ან რომელიმე ჩვენთვის გაურკვეველი პერსონაჟები, არამედ: ადამ, ევა, ცაა, ქვეყანაა, რომელნიც წარმოდგენილია კუმურდოს ტაძრის მორთულობაში; თანახმად წარწერისა, იგი დათარიღებულია ზუსტად მ ე ლ ქ ი ს ე დ ე კ კათალიკოსის მღვდელმთავრობის დროით (1010—1029 წწ.), ე. ი. სვეტიცხოვლის რელიეფების თანადროულნი არიან.

ქართულსა და რომანულ რელიეფურ ქანდაკებას ახასიათებს არა მხოლოდ მსგავსების საერთო ნიშნები, არამედ განსხვავება, რომელსაც ზოგჯერ არსებითი ხასიათი აქვს; უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული პრინციპი ქანდაკებათა განაწილებისა შენობის ფასადებზე ქართულ ხელოვნებაში სულ სხვაა, ვიდრე რომანულში. რომანულ ხელოვნებაში ძირითადი მნიშვნელობა აქვს მთავარი პორტალის ტიმპანზე გამოსახულ ცენტრალურ ფიგურას. ქართულ ხელოვნებაში თითოეული სიუჟეტური რელიეფი ექვემდებარება საერთო იდეას, მაგრამ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს და ამავე დროს აქცენტირებას ანიჭებს დეკორის განსაზღვრულ მომენტს. შედარებითი ანალიზი ადამიანისა და ცხოველთა გამოსახულებისა ქართულსა და რომანულ ხელოვნებაში კიდევ უფრო მეტად ამჟღავნებს განსხვავების ფაქტებს.

ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნების გასარკვევად, მისი ძირითადი ხასიათის დასადგენად არ შეიძლება კვლევა შევზღუდოთ ოფიციალური საეკლესიო ხელოვნების ფარგლებით. ხალხში საუკუნეების მანძილზე გასაოცარი სიცხოველით განაგრძობდა არსებობას წინაქრისტიანული ხანის წარმოდგენები, წესები, ჩვეულებანი, რომელთა თავისებურ ანარეკლს ხშირად ვპოულობთ ოფიციალურ ხელოვნებაში.

ლ. მ ა ც უ ლ ე ვ ი ჩ ი ს დამსახურება იმაშია, რომ მან შუასაუკუნეების კონკრეტულ მასალის შესწავლის საფუძველზე, გამოარკვია ხალხური ხელოვნების უძველესი ხანიდან მიმდინარე უშრეტი შემოქმედებითი წყარო, რომელიც ყოველთვის ასაზრდოებდა სახვითი ხელოვნების განვითარებას.

დიდი მხატვრული გემოვნებით მორთული ტაძრის ფასადები, გუმბათის ყელი, კარებისა და სარკმლების მოჩუქურთმებული საპირეები, ღია კარიბჭეები და თაღები, რომელთა სტილი საუკუნეების მანძილზე გარკვეულ ევოლუციას განიცდიდა — ყოველთვის ახასიათებდა ქართული არქიტექტურის ძეგლებს. შენობის მხატვრული მორთულობა, რომელიც არსებითად აღიქმება, როგორც განსაზღვრული ერთიანი მოვლენა, ადასტურებს ქართული დეკორატიული ხელოვნების მაღალ მხატვრულ დონეს.

სასახლეების არქიტექტურა

დღემდე მეცნიერული შესწავლის მთავარ ობიექტს წარმოადგენდა საკულტო არქიტექტურის ძეგლები. მკვლევართა ყურადღებას იპყრობდა ის გარემოება, რომ საეკლესიო არქიტექტურის ძეგლთა უმრავლესობა მოღწეულია ჩვენამდე მრავალ შემთხვევაში პირვანდელი სახით, შესანიშნავი სიფაქიზითა და გემოვნებით შესრულებულ დეკორით, რომელთა დიდი ნაწილი ზუსტად თარიღდება წარწერებითა და ისტორიული წყაროებით. ხოლო საერთო ნაგებობათა უმრავლესობა — სასახლეები მეფეთა და დიდი ფეოდალებისა, ციხე-დარბაზები,

[1] Р. Ш м е р л и н г, Фрагмент столбика из храма Иоанна Крестителя в Шиогвимском монастыре. ქართული ხელოვნება, 5, стр. 155—161, табл. 99, 100.

ციხეები, საქალაქო შენობები და სხვა, დაცულია შედარებით უფრო ცუდად. მათი უმრავლესობა დანგრეულია ან დაზიანებულია გაუთავებელი შინაგანი ბრძოლების დროს, შემოსეული მტრის ხელით, რის შედეგად მათი კედლები გაშიშვლებული დგანან, დაკარგული აქვთ პირვანდელი მორთულობა. მხოლოდ უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე საერო არქიტექტურის ძეგლების შესწავლას მიექცა სათანადო ყურადღება. პ. ზაქარაიას მიერ შესწავლილია შიდა ქართლის ციხე-სიმაგრეების ის ჯგუფი, რომელიც გვიან ფეოდალურ ხანას ეკუთვნის, გ. ჩუბინაშვილის[1] მიერ შესწავლილია კახეთში დაცულ სასახლეთა გარკვეული ჯგუფი, ხოლო არქიტექტორ ე. წილოსანის[2] მიერ გამოქვეყნებულია ნარკვევი გეგუთის სასახლის შესახებ. დასახელებული ლიტერატურა, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად მეტად საყურადღებო ცნობებს და დაკვირვებას შეიცავს, საერთოდ წინასწარ ხასიათს ატარებს, ვინაიდან მეტად მნიშვნელოვანი საკითხების გასარკვევად საჭიროა სათანადო არქეოლოგიური გათხრების ჩატარება, უფრო დაზუსტებული არქიტექტურული ფიქსაცია თვითეული ძეგლის.

გ. ჩუბინაშვილის მიერ ჩატარებულია საფუძვლიანი შესწავლა საერო-დანიშნულების ნაგებობათა კახეთის ფარგლებში, ფეოდალების ციხე-დარბაზების ვაჩნაძიანსა და კვეტერაში (კუეტარი), საეპისკოპოსო სასახლეების ნეკრესში, ვანთასა და ჰერემში და იყალთოს „აკადემიის“ ნაშთის. მათი უმრავლესობა, გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ეკუთვნის X ს., გარდა იყალთოს აკადემიის შენობისა, რომელიც უფრო გვიან ხანას ეკუთვნის.

სასახლის ტიპის შენობები მეტწილად წარმოადგენს ორსართულიან ნაგებობას, რომელთაგან პირველს მეტწილად სამეურნეო დანიშნულება ჰქონდა, ნაწილობრივ კი საცხოვრებელი. ზედა სართულს მთავარი მნიშვნელობა ჰქონდა, კედლებიც უფრო მაღალი იყო, ვიდრე პირველ სართულში. მეორე სართული გეგმით წარმოადგენდა მოგრძო სწორკუთხედს, რომლის გრძელ კედლებში დატანებული იყო სარკმელები, სარკმლების კამარას ნალისებური მოყვანილობა ჰქონდა (ნეკრესი, ვანთა ჰერემი), ან ოვალური ოდნავ ტეხილი მოყვანილობა (კვეტერა, ვაჩნაძიანი). მეორე სართულის გვერდ-კედელში მოთავსებულია ორმაგი სარკმელები; ზედა სართული დიდი ზომის სარკმელთა წყალობით, რომლებიც დაშორებულია ერთი მეორისაგან მცირე მანძილით, კარგად ყოფილა გაშუქებული დღის სინათლით; ზოგიერთ შენობებში (ნეკრესი, სავსებით დასაშვებია—კვეტერაში) ზედა სართულიდან იყო გასასვლელი დიდ ღია ტერასაზე. ჭერი და იატაკი, როგორც ჩანს, აგებული ყოფილა ხის მასალიდან. მთავარ დარბაზს, გ. ჩუბინაშვილის ვარაუდით, ამშვენებდა მოჩუქურთმებული ხის სვეტები. გ. ჩუბინაშვილის[3] შეხედულებით კახეთის სასახლეთა არქიტექტურა და აგრეთვე სტილის ზოგიერთი დამახასიათებელი ნიშნები მოგვაგონებს ელახერნის სასახლეს კონსტანტინეპოლში, რომელიც მიეკუთვნება კონსტანტინე კეისრის — პორფიროგენეტის ხანას (912—959) და ჩვენამდე მოღწეულია ნანგრევების სახით.

გეგუთის სასახლე ძლიერ დაზიანდა იმ ბრძოლის დროს, როდესაც იმერეთის მეფე სო-

[1] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული საერო ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნიმუში, თბილისი, უნივერსიტეტის მოამბე, III, თბილისი, 1923, გვ. 103—136.
Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тбилиси 1959.

[2] ე. წილოსანი, გეგუთის ციხე-დარბაზი, შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბილისი, 1938, გვ. 145—146

[3] გ. ჩუბინაშვილი, op. cit., გვ. 123

ლომონ II აწარმოებდა მეფის რუსეთის წინააღმდეგ იმერეთის დამოუკიდებლობისათვის, იგი შედარებით კარგად დაცული იყო 1828 წლამდე, როდესაც სასახლის ნაგებობა გამოყენებული იყო სამშენებლო მასალად რუსეთის ხელისუფლების განკარგულების თანახმად. სასახლე აგებულია გიორგი III მიერ, 1156 წ. შემდეგ, მისი მეფობის დასაწყისში. იგი პირველად აღწერა ცნობილმა მოგზაურმა დიუბუა დე მონპერემ. მხოლოდ 1937 წ. გეგუთის სასახლე შესწავლილი იყო ლ. მუსხელიშვილის და ე. წილოსანის მიერ. მოეწყო დაზვერვითი ხასიათის გათხრები, რომელთა მიზანი იყო ნაგებობის ზოგადი გეგმის გამორკვევა და დაზუსტება, მაგრამ ეს სამუშაო, სამწუხაროდ, დღემდე შეჩერებულია, რა თქმა უნდა, ბევრი რამ მეტად მნიშვნელოვანი ამ ძეგლის შესწავლის მხრივ დღესაც გაურკვეველი რჩება; გათხრების შედეგად სასახლის მახლობლად აღმოჩენილი იყო უფრო ადრინდელი ხანის სასახლის ნაშთი, დიდი ბუხრით და თლილი ქვის პერანგით[1].

სასახლე გეგმით მეტად უახლოვდება კვადრატს, რომლის ცენტრში მოქცეულია დიდი ჯვარული ფორმის სადგამი, რომელსაც უთუოდ საზეიმო დანიშნულება ჰქონდა. (ნახ. 49); იგი დახურული იყო გუმბათით, რომლის დაფუძნების სისტემა ემყარებოდა ტრომპებს, ალბათ გუმბათის თაღის ცენტრში მოთავსებული იყო შუქის ხვრეტი; ორივე მხრიდან გუმბათის ფუძის კვადრატს ებჯინებოდა განსაკუთრებული სადგომები, რომელთაც ჯვრის მკლავის მოყვანილობა აქვს და გადახურულია ისრისებრი თაღით. სამხრეთ მკლავში ისრისებრი თაღი ღებულობს შეკრული თაღის ფორმას. ცენტრალურ დარბაზს ემხრობა შენობის სხვა ნაწილები.

სასახლე აგებულია მაღალხარისხოვანი აგურისაგან; წყობაში გამოყენებულია აგრეთვე ქვაც. შენობა, როგორც ირკვევა, გადახურული ყოფილა მოჭიქული აგურით (ე. წ. კაშანური), გუმბათის სიმაღლე იატაკიდან შეადგენს 19/20 მეტრს, დიამეტრი კი—14 მეტრს[2]. გათხრების გარეშე მრავალი საკითხი ქართული არქიტექტურის ამ თვალსაჩინო ძეგლის შესახებ გაურკვეველი რჩება: სასახლის ცალკე ნაწილების დანიშნულება, ფასადების სახე, კედლის შინაგანი გაფორმება და ა. შ.

ერთი სიტყვით, საერო არქიტექტურის შესწავლა მოითხოვს დიდი კვლევითი ხასიათის მუშაობის ჩატარებას, რომელიც მხოლოდ დაწყებულია.

XII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობა

ქართული კულტურის ისტორიული განვითარების ერთ-ერთ ბრწყინვალე პერიოდს XII საუკუნე წარმოადგენს, რომელმაც უდიდესი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა მხატვრული ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების დარგში. ამ ხანის სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა მნიშვნელობა მხატვრული კულტურის ზოგადი ისტორიის თვალსაზრისით ბევრად სცილდება საკუთრივ საქართველოს ისტორიის საზღვრებს.

იმ თეორიამ, რომლის თანახმად ბიზანტიის დედაქალაქი კონსტანტინეპოლი იყო ერთადერთი წამყვანი ცენტრი, საიდანაც ყოველგვარი ახალი მოვლენა სახვითი ხელოვნების

[1] ე. წილოსანი, op. cit., გვ. 150.

[2] შედარებისათვის მიზანშეწონილია აღინიშნოს, რომ სოფიის ტაძრის (VI ს.) გუმბათის დიამეტრი უდრის 32,59 მეტრს, სერგი და ბახუსის ტაძრის (VI ს.) 15,82 მტ., ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის (XI ს.) 12,78 მეტრ., სვეტი-ცხოვლის ტაძრის (1029 წ.)—10 მეტრს.

დარგში ვრცელდებოდა ე. წ. „პერიფერიებზე“ — ბალკანეთის ქვეყნებში, რუსეთსა და საქართველოში და ა. შ., თავისი დრო მოჭამა. ქართული კედლის-მხატვრობის ზოგადი შეფასება, როგორც ბიზანტიური ხელოვნების „პროვინციული“ განშტოების, მოკლებულია ყოველგვარ მეცნიერულ საფუძველს, მითუმეტეს, რომ თეორიის მომხრეებს მეტწილად ქართული ხელოვნების ძეგლები ადგილობრივად არ შეუსწავლიათ.

ბიზანტიამ ჯვაროსანთა მიერ 1204 წ. კონსტანტინეპოლის განადგურებისა და ე. წ. ლათინთა ბატონობის დამყარების შედეგად, XII—XIII სს. კედლის-მხატვრობის ნიმუშების შედარებით მცირე რაოდენობა შეინარჩუნა. ძირითადად ეს არის მაცხოვრის მოზაიკური გამოსახულება ისაკ კომნენის წარწერით კაჰრიე-ჯამში (კონსტანტინეპოლი) და ვატოპედის მონასტრის (ათონი) ორი მოზაიკური კომპოზიცია, რომლებიც XI—XII სს. თარიღდება. ძირითად მასალას XII კედლის-მხატვრობის შესახებ ვპოულობთ სიცილიის მოზაიკებში; მარტორანა (1143), ჩეფალუ (1148), პალატინის კაპელა (1148), მონრეალე (1182), რომელთა სრულყოფილი მეცნიერული შესწავლა ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ დამთავრებული.

სიცილიური ძეგლები თავისი სქემით, თემატური შინაარსით და სტილით ძირითადად განსხვავდებიან ბიზანტიური კედლის-მხატვრობის ნიმუშებისაგან. აღნიშნულ ძეგლებში გუმბათისა და საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა ბიზანტიური კანონიდან გადახვევის დამახასიათებელ მაგალითებს იძლევა: გუმბათში გამოსახულია იმ წმინდანთა ფიგურები, რომელნიც ბიზანტიაში გუმბათის მოხატულობაში არ გამოისახებოდნენ. საკურთხევლის კონქში მოთავსებულია ქრისტე პანტოკრატორი, ბიზანტიური ჩვეულებრივი სქემისათვის დამახასიათებელი ღვთისმშობლის გამოსახულების ნაცვლად და ა. შ.

ორნამენტაციაში შეიმჩნევა არაბული ხელოვნების გავლენა, რამაც არქიტექტურაში იჩინა თავი (ტრომპების პანდატივების ნაცვლად მარტორანას და პალატინის კაპელაში და ა. შ.). ბიზანტიური კანონის ამგვარი დარღვევა შეიმჩნევა ქართულ კედლის-მხატვრობაში, სადაც მთავარი ყურადღება ეთმობა საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობას. ბიზანტიურ ხელოვნებაში გუმბათის მოხატულობას ენიჭება მეტი მნიშვნელობა; მაცხოვრის ამაღლება განასახიერებს „მეორედ მოსვლას“. ამ ეპოქის ქართულ ხელოვნებაში გუმბათის მოხატულობა უმთავრესად დეკორაციულ მიზნებს ისახავდა: მაცხოვრის ამაღლების ნაცვლად გუმბათის თავში მოთავსებული იყო მედალიონში ხახატული ჯვარი, გუმბათის ყელზე — წინასწარმეტყველნი და წმინდანები (ყინცვისი). საკურთხევლის კონქში ტრადიციული ღვთისმშობლის ნაცვლად გამოსახული იყო „ვედრება“ (ბეთანია), რომლის კომპოზიცია „დღე განკითხვის“ თემას უკავშირდებოდა; ქართულ კედლის-მხატვრობაში დიდი ადგილი უჭირავს ქართველ წმინდანთა — დავით გარეჯელის, წმ. ნინოს და სხვათა ცხოვრებას, რომელთა ციკლი დამოუკიდებლად იქნა შემუშავებული ქართველი მხატვრების მიერ, ვინაიდან მათ ამ შემთხვევაში არ შეეძლოთ სხვა ნიმუშებით ესარგებლათ.

საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ სამეფო კარის მხატვარ თევდორეს შემოქმედებაზე, რომელიც დავით აღმაშენებლის და დემეტრე I დროის მოღვაწეობდა.

XI და XII საუკუნეთა მიჯნაზე ქართულ კედლის-მხატვრობაში დიდი წინსვლა შეიმჩნევა. 1938 წელს, ზემო სვანეთში ჩვენს მიერ პირველად იქნა შესწავლილი სამი ტაძრის მოხატულობა, რომელიც საქართველოს მეფის კარის მხატვრის თევდორეს მიერაა შესრულებული. სამივე ტაძრის მოხატულობაზე შემორჩენილია წარწერები, რომელიც შესრულების

დროისა და მხატვრის ვინაობის შესახებ ცნობებს შეიცავს, წარწერების მიხედვით, ზემო სვანეთის აზნაურებს ტაძრების მოსახატავად მოუწვევიათ „მეფის მხატვარი თევდორე", რომელსაც საკუთარი ხელით მოუხატავს მთავარანგელოზების ეკლესია იფრარში (1096 წ.), წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესია (1111 წ.), და წმ. გიორგის ეკლესია ნაკიფარში (1130 წ.). ამგვარად, მეფის მხატვარი თევდორე, მოყვანილი მონაცემების მიხედვით, დავით აღმაშენებლის და მის მემკვიდრის დემეტრე I—(1125—1154) დროს მოღვაწეობდა[1].

მხატვრობის ანალიზი სრულ წარმოდგენას გვაძლევს XI-ს. მიწურულის და XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული კედლის-მხატვრობის სტილზე, ფერწერის მანერაზე და იკონოგრაფიაზე, რითაც იგი მკვეთრად განსხვავდება ამავე ხანის ბიზანტიური მხატვრობისაგან; ამასთანავე ერთად ეს სამი მხატვრობა, რომელიც ერთი ოსტატის ხელს ეკუთვნის, საშუალებას გვაძლევს ოცდათორმეტი წლის მანძილზე შევისწავლოთ ქართველი მხატვრის შემოქმედების განვითარება.

მოხატულობის სქემა სამივე შემთხვევაში ერთნაირია და ამავე დროს ტიპიურია ქართული მონუმენტური ფერწერისათვის. საკურთხევლის კონქში წარმოდგენილია „ვედრების" კომპოზიცია, რომელშიაც ცენტრალური ადგილი ქრისტეს უჭირავს; ცენტრალური ფიგურის მარჯვნივ ვედრების პოზაში გამოსახულია ღვთისმშობელი, ორივე მხარეს მარცხნივ — იოანე ნათლისმცემელი; იფრარში და კვირიკე და ივლიტას ეკლესიაში შენობათა მცირე ზომის გამო ფიგურები წელამდეა მოცემული. ნაკიფარის ტაძრის კონქში ქრისტე ტახტზე ზის „ვითარცა მეუფე ზეცისა", წითელი ოვალური „დიდებით" შემოსილი „საყდარისა ზედა", კურთხევის ნიშნად ზეაწეულ მარჯვენით, ხოლო მარცხენაში გადაშლილი სახარება უჭირავს. (ტაბ. 77) მის ფეხებთან ცეცხლოვანი ანგელოზები — „საყდარნი" და „ეტლისთუალნი"-ა მოცემული. ქრისტეს გარშემო მოთავსებულ ანგელოზთა შორისაც იკარგება მის ორსავე მხარეს მდგომი ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის მომცრო ფიგურები. მხატვარმა კომპოზიციის „საკვირველი და მიუწვდომელი ხილვის" მონუმენტური ხასიათი აღნიშნა ქრისტეს ცენტრალური ფიგურის საშუალებით, რომელსაც არსებითად მთელი კონქი უჭირავს. კონქის ქვემოთ სამივე ტაძრის მხატვრობებში გამოსახულია მღვდელმთავრები, ხოლო ნაკიფარის მხატვრობაში მათ ჯგუფში შეყვანილია პეტრე და პავლე მოციქული. ტაძრის თაღის ზედაპირზე და ნაწილობრივ ტაძრის კედლების ზედა რიგზე განლაგებულია „ათორმეტი დღესასწაული" შემოკლებული რედაქციით — „ხარება", „შობა უფლისა", „ნათლისღება", „ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა". წმ. კვირიკესა და ივლიტას ტაძრის მოხატულობაში შეტანილია სიუჟეტები ამ წმინდანთა ცხოვრებიდან. ნაკიფარის მოხატულობაში დიდი ადგილი უჭირავს ამ ტაძრის მფარველის წმ. გიორგის ცხოვრების სიუჟეტებს (ტაბ. 78). კვირიკეს (კვირიკეს) და ივლიტას და წმ. გიორგის ცხოვრების გამოსახვის კედლის-მხატვრობაში საფუძვლად უდევს ხელნაწერთა მინიატურები. როგორც ეტყობა, წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი მოხატულობა შესრულებულია ქართული დასურათებული ხელნაწერის მიხედვით, რომელშიაც ბიზანტიური იკონოგრაფიის ტრადიციები სავსებით იყო დაცული. ამაზე მიუთითებს იმპერატორ დიოკლეტიანეს ჩაცმულობა, სამეფო რეგალიები და წმ. გიორგის წამე-

[1] Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, Тбилиси, 1957, стр. 134—160.

ბის ყველა სიუჟეტის სტილი. ხოლო წმ. კვირიკესა და ივლიტას ცხოვრების ილუსტრაციები მათი ცხოვრების ძველ რედაქციას მიყვება, რომელიც არსებითად განსხვავდება ბიზანტიური რედაქციისაგან. XIII საუკუნიდან მოყოლებული ქართულ ხელოვნებაში წმინდანთა ცხოვრებანი დამუშავდა აპოკრიფული ვერსიის მიხედვით, რომელიც X-საუკუნეში ბიზანტიური ეკლესიისა და ათონის მთის ქართველ მოღვაწეთა მიერ იყო უარყოფილი; გარდა ხსენებულ თემებისა თევდორე მხატვარმა ყველა მის მიერ შესრულებულ მხატვრობაში გამოსახა ორი წმ. მხედარი: წმ. გიორგი (ტაბ. 78) და წმ. თევდორე (ტაბ. 72), რომელთაგან პირველი, ქართული იკონოგრაფიული ტრადიციის მიხედვით, ცხენის ფეხებს ქვეშ მოქცეულ სამეფო სამოსელში გამოწყობილ ფიგურას გმირავს შუბით; დამხობილ ფიგურას წარწერა აქვს „უღმრთო დიოკლეტიანე“. წმ. თევდორე კი გველეშაპს კლავს. გაჭენებული ცხენები, მხედრების ფიგურების მკაცრი ცხოველხატულება, განსაკუთრებით თევდორესი, რომელსაც დიდ ყურადღებას უთმობს მხატვარი, როგორც მის მფარველ წმინდანს, დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს (ტაბ. 76).

ჩვეულებრივი ტრადიციული თემების გადმოცემისას მხატვარს მთელი რიგი ისეთი დეტალი შეაქვს, რომელიც ბიზანტიური მხატვრობის მკაცრ მხატვრულ ტრადიციას არღვევს: „მაცხოვრის შობის“ სცენაში (ტაბ. 71) ღვთისმშობელი ზის, ყურადღება მიპყრობილი აქვს აღმოსავლურ სამოსელში მოკაზმულ მოგვებისაკენ, რომელთაც ძღვენი მოაქვთ. მარჯვენა ხელი მკერდთან აქვს, მარცხენა ბაგაში მწოლი ჩვილის თავზე აქვს მოხვეული. „ჯვარცმის“ სცენაში ქრისტე ყოველთვის გამოსახულია მიცვალებული, თვალები დახუჭული აქვს, ტანი რომელიც ხელებზეა ჩამოკიდებული, ძლიერ მოხრილია. ქვემოთ გამოსახულია მგლოვიარე ღვთისმშობელი და იოანე. ჯვრის თავზე მწუხარე ანგელოზებია. ამ კომპოზიციაში გამოსჭვივის სიუჟეტის ასახვის რეალისტური ტენდენცია, რომელიც ბიზანტიურ ხელოვნებაში შესამჩნევი გახდა მხოლოდ XIII საუკუნის მიწურულში, განსაკუთრებით პალეოლოგების ეპოქაში. ეს ირკვევა „ჯვარცმის“ ქართულ კომპოზიციისა და ბიზანტიურ მოზაიკურ მხატვრობაში, სახელდობრ, დაფნის (XI—XII)[1] მოზაიკურ მხატვრობაში დაცულ „ჯვარცმის“ შედარებიდან. დაფნის მოზაიკაში „ჯვარცმა“ ასახულია ძველ სქემისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული ნიშნებით: ჯვარცმული ქრისტე წარმოდგენილია მშვიდ პოზაში. ქვემოთ დგანან ღვთისმშობელი და იოანე ვედრების პოზაში, რომელთა ფიგურები პირობითად მწუხარებას გამოხატავენ.

თემის ფსიქოლოგიური ასახვის ელემენტები შეიმჩნევა სხვა კომპოზიციებში. ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს წმ. კვირიკესა და ივლიტას მარტვილობის ამსახველი სცენები (ტაბ. 75). ტრადიციული თემების ახლებურად გაგებისა და გამარტივების ელემენტები პირველად XI-საუკუნის ბიზანტიური ხელთნაწერების მინიატურებში გამოვლინდა, სადაც ზოგჯერ გადმოცემულია კომპოზიციის მთავარი მოქმედი პირის სულიერი განცდა, მაგრამ ჯერ კიდევ არ იყო მოცემული მთელი კომპოზიციის ემოციური გაგება. XII—XIII სს. კონსტანტინეპოლის ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეულ მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშების სიმცირის გამო, ხელოვნებათმცოდნეობაში დამკვიდრდა შეხედულება, რომლის მიხედვითაც თემის ემოციურმა დამუშავებამ პირველად თავი იჩინა პალეოლოგების ეპოქაში. მონუმენტური

[1] G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris, 1899, pl. XVI

მხატვრობის ქართული ძეგლები საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ და თვალი ვადევნოთ აღნიშნულ პროცესს ჯერ კიდევ XI საუკუნიდან, რაც ნათლად ჩანს მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ შესრულებულ მოხატულობაში.

აღნიშნულ მოხატულობათა დეკორაციულ ანსამბლში მნიშვნელოვანი ადგილი ორნამენტს უჭირავს. იგი ამკობდა თაღის საყრდენ კამარებს, სარკმლის ნიშებს, კონსოლებს და პილასტრების კაპიტელებს. ორნამენტაციაში აკანთის მოტივს გეომეტრიული ცვლიდა, უპირატესობა კი სიმეტრიულად აგებულ აკანთის მსხვილ ორნამენტს ეძლეოდა, რომელსაც ახლო ანალოგია XI–XIII საუკუნეების ნაწერთა დეკორში მოეძებნება. ეს მდიდარი ორნამენტიკა ფრესკულ მხატვრობას ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ სილამაზესა და არომატს ანიჭებდა.

ქართული ფრესკული ორნამენტიკა, შერწყმული ფერადოვნებასა და ხაზის სილუეტის სისადავესთან, კომპოზიციის სიბრტყობლივ გაშლასთან და ბოლოს გაცილებით ნაკლებ ასკეტური, ვიდრე ბიზანტიის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ტიპაჟი, ადასტურებს წარწერების მითითებას იმის შესახებ, რომ სამივე მოხატულობა ქართველ მხატვრის თევდორეს ხელს ეკუთვნის. მისი ფიგურები დახვეწილი და ლამაზია. აფსიდში მოცემული მაცხოვრისა და სხვა მთავარ პერსონაჟთა ფიგურებს არაჩვეულებრივად გამომეტყველი სახე და შინაგანი ძალა ახასიათებს; მხატვარს ზედმიწევნით სრულყოფილებამდე დახვეწილი ფორმა უყვარს; ფიგურების მოძრაობა მსუბუქი და თავისუფალია, მათში დაძლეულია მხატვრულ სახეთა ტრადიციული სტატიკურ-ფრონტალური გაგება, რომელიც დამახასიათებელი იყო შედარებით ადრეულ ეპოქების ხელოვნებისათვის. ფიგურები შემოსილი არიან სამოსით, რომლის ნაოჭების რთული და დეტალური მოხაზულობა სავსებით მართებულად გადმოგვცემს ადამიანის ტანის აგებულებას. ნაოჭების ბოლოები თავისუფლად ფრიალებს, განსაკუთრებით მხედრების ზურგს უკან. ქართული ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნები მკვეთრად ჩანს თემის იკონოგრაფიულ ჩანაფიქრში, სახის ტიპსა და ფერწერის მანერაში. თევდორეს შემოქმედებამ განვითარების უმაღლეს მწვერვალს ნაკიფარის მოხატულობაში მიაღწია. იგი აქაც ანვითარებს საკუთარ მრწამსს; მხატვარი ტაძრის მოხატვის სისტემაში მთავარ ყურადღებას ანიჭებს არა საკურთხევლის აფსიდში მოთავსებულ მღვდელმთავართა გამოსახულებას და არა „ათორმეტ დღესასწაულთა" ციკლს, რომელიც მან მინიმუმამდე შეამცირა, არამედ წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლს, რომელსაც ქართულ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ჩრდილოეთ კედელზე, სამხრეთის კარის პირდაპირ, საიდანაც არის მთავარი შესასვლელი ტაძარში, გამოსახულია ორი ცხენოსანი მხედარი პირისპირ; წმ. გიორგი, რომელიც მეფე დიოკლეტიანეს შუბით კლავს და წმ. თევდორე, რომელიც გველეშაპს გმირავს შუბით. ბრძოლის დაძაბული ხასიათი, წმიდა მხედართა ვაჟკაცური და რაინდული იერი, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს. ცხენები (წითელი და თეთრი) უბრალოდ კი არ არიან, არამედ თითქოს ფრთოსანი რაშებია; მათ მხატვრულ სახეში ქართული ფოლკლორის გავლენა იგრძნობა. მხედართა ამაყ, ბოროტის დამთრგუნველი ვაჟკაცობით აღსავსე გარეგნობაში საქართველოს თავისუფლებისათვის ბრძოლებში განვლილი ცხოვრების რეალური მოტივებია ასახული. თავისი მსოფლმხედველობით მხატვარი ეპოქის შვილი იყო, რომელსაც ღრმად ჰქონდა შეთვისებული თავისი ქვეყნისა და ხალხის ნაციონალური კულტურის ტრადიციები.

მეფის მხატვარ თევდორეს შემოქმედება XII-საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს[1].

გელათის მოზაიკა, როგორც კედლის მხატვრობის მოწინავე ძეგლი

XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული, კედლის-მხატვრობის ძეგლებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გელათის მოზაიკას, რომელიც დაცულია მთავარი ტაძრის კონქში და თარიღდება ზუსტად 1126—1130 წწ.

მოზაიკური მხატვრობა ქართული ხელოვნების ტრადიციის მიხედვით საკურთხევლის კონქს ამკობს. ტაძრის დანარჩენი ნაწილი თავდაპირველად მოხატული ყოფილა ფრესკებით, რომელთა დიდი ნაწილი განახლებული ყოფილა სხვადასხვა დროს. ტაძრის დასავლეთ ნართექსშია დარჩენილი ტაძრის აგების დროინდელი ფრესკული მხატვრობა, რომელიც მსოფლიო საეკლესიო კრებებს გამოსახავს.

ფრესკული და მოზაიკური მხატვრობის ერთ ძეგლში თანაარსებობას ბიზანტიურ ხელოვნებაში ანალოგია არ მოეძებნება.

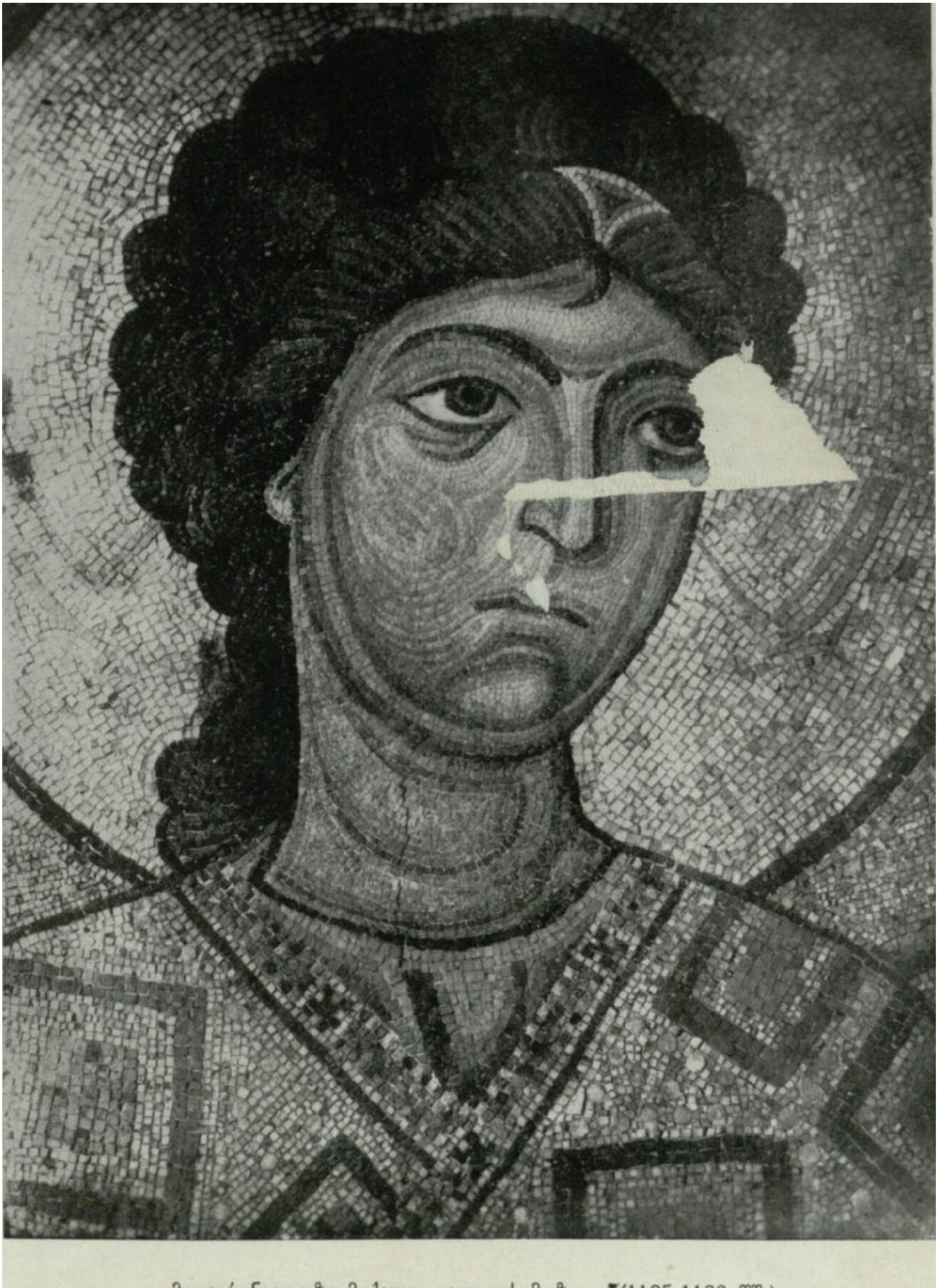
კომპოზიციის ცენტრში ოქროს ფონზე წარმოდგენილია ღვთისმშობელი მთელი ტანით, რომელსაც ხელში ყრმა ჰყავს. მის ორსავე მხარეს მოწიწების პოზაში დგანან მთავარანგელოზნი მი[illegible]ი და [illegible] გელათის მოზაიკაში გამოსახულ ღვთისმშობლის ფიგურა, ბიზანტიური ძეგლ[illegible] ვენეციის კ ა რ დ ი ნ ა ლ ზ ე ნ ი ს კაპელისა და ახლახანს კონსტანტინეპოლის წმ. სოფიის ტაძრის სამხრეთ კარიბჭეში აღმოჩენილ მოზაიკისაგან) განსხვავებით, ოდნავ გადახრილია, რაც მას თავისებურ დინამიკურობას ანიჭებს, რომელიც უცნობია ბიზანტიურ ხელოვნებაში საკურთხევლის აფსიდში მოთავსებულ ცენტრალური ფიგურისათვის.

ქართულ, ბიზანტიურსა და აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჩვილედი ღვთისმშობლისა და მის წინაშე წამდგომ ანგელოზთა გამოსახულებების შედარებითი ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ მას საფუძვლად აქვს ღვთისმშობლის „ნიკოპეის“ ტიპი, რომელიც მ ა ვ რ ი კ ი კეისრის დროიდან საიმპერატორო სახლის მფარველს წარმოადგენდა. ღვთისმშობლის გამოსახულების „ნიკოპეის“ ტიპს რამდენიმე ვარიანტი მოეძებნება, რომლებიც ერთი მეორისაგან გაირჩევა ემანუელის ფიგურის დაყენებით და მათ წინაშე მდგომ ანგელოზთა ან საიმპერატორო სახლის წარმომადგენელთა ფიგურები გამოსახულია თუ არა; გელათის მოზაიკას ქართულ ხელოვნებაში ახლო პარალელები მოეძებნება (ატენი, იფრარი, და სხვა).

როგორც წესი, ბიზანტიურ ხელოვნებაში ღვთისმშობელი წარმოდგენილია ფრონტალურად, ხატწერისათვის დამახასიათებელ პოზაში, რაც ადრინდელი ხანის ტრადიციაზე მიუთითებს, რომელიც გენეტიკურად აკავშირებს ჩვილედი ღვთისმშობლის აღნიშნულ ტიპს ხატებზე მოცემულ ტიპთან.

გელათის მოზაიკაში ბიზანტიური ტრადიცია დარღვეულია, ღვთისმშობლის ფიგურა

[1] Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, т. 1957, стр. 134—158. (დაწვრილებით განხილულია თევდორე მეფის მხატვრის შემოქმედება)



მთავარანგელოზი მიქელი. გელათის მოზაიკა (1125-1130 წწ.)

ოდნავ გადახრილია მარჯვნივ. ამის გამო მუქ ლურჯ სამოსლიანი ღვთისმშობლისა და ბრწყინვალე ტანსაცმელში მოცემული ყრმის ფიგურა მხატვრობის ოქროს ფონზე რელიეფურად გამოირჩევა. გელათის მოზაიკამ დაარღვია საზეიმო მონუმენტური სტილი კონქის კომპოზიციების, რომელიც დამკვიდრებული იყო სიცილიისა და ბიზანტიის დედაქალაქის კედლის-მხატვრობაში. ჩვილედი ღვთისმშობლის გამოსახულების დინამიკურობა აქცენტირებულია მის წინაშე მდგომ მთავარანგელოზთა — მიქელისა და გაბრიელის დიადი ფიგურების მშვიდი პოზით.

კონქის მხატვრობის კომპოზიციის ცენტრში დინამიკურობის შეტანა წარმოადგენს სრულიად ახალს, გაბედულ მხატვრულ ხერხს, რომელიც პირველად, ამ ეპოქის მონუმენტურ ხელოვნებაში, გელათის მოზაიკის გენიალურმა ოსტატმა შეიტანა. აღნიშნული ხერხი წარმოადგენს ახალს, დ ა ვ ი თ ა ღ მ ა შ ე ნ ე ბ ლ ი ს ა და დ ე მ ე ტ რ ე I ეპოქის მონუმენტური ფერწერისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ მოვლენას, რომელმაც თავისი შემდგომი განვითარება თ ა მ ა რ მეფის დროის მონუმენტურ ფერწერაში ჰპოვა.

მცირეოდენ გრძელი, ოდნავ შესამჩნევი კეხით ცხვირი, შედარებით პატარა ბაგენი და ნიკაპთან ოდნავ წაწვეტებული სახე, წარმოადგენს ბიზანტიურ ხელოვნებაში დამკვიდრებულ ღვთისმშობლის სახისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, რომლებიც ცნობილია კ ი პ რ ო ს ი ს ა ნ გ ე ლ ო ზ თ ქ მ ნ ი ლ ი პ ა ნ ა გ ი ი ს ა[1] და ნ ი კ ე ი ს[2] ტაძრების მოზაიკაში და აგრეთვე კონსტანტინეპოლის წმ. ს ო ფ ი ი ს[3] მოზაიკურ მხატვრობაში. მიუხედავად იმისა, რომ აქ დასახელებული ძეგლები სხვადასხვა დროს ეკუთვნიან და სტილის მიხედვით არსებითად განსხვავდებიან, შეუძლებელია არ შევნიშნოთ, რომ მას საფუძვლად აქვს ერთი გაგება ღვთისმშობლის სახისა, რომელიც შექმნილია აღმოსავლურ-ბერძნულ მხატვრულ წრეში. გელათის მოზაიკაში მოცემულ ღვთისმშობლისათვის დამახასიათებელია პირისახის ოვალის წაგრძელება, შედარებით დიდი ნიკაპი, თვალების წაგრძელებული ჭრილი, ვიწრო ზედა ქუთუთო; ნ ი კ ე ი ს ა, კვიპროსის და წმ. ს ო ფ ი ი ს მოზაიკებისათვის დამახასიათებელია ფართო ზედა ქუთუთო, თხელი და კეხიანი ცხვირი და პატარა ბაგეთა მრუდე ჭრილი. გელათის მოზაიკის ღვთისმშობლის სახე სოფიის მოზაიკასთან შედარებით უფრო რელიეფურადაა მოდელირებული და მოზაიკის კენჭების წყობაც უფრო მჭიდროა.

გელათის მოზაიკაზე ჩვილი კი არაა გამოსახული, არამედ ყრმა ემანუელი. მისი მაღალი და თავისუფლად მჯდომარე ფიგურის პოზა და საერთოდ მკაცრი გამომეტყველება სავსებით ეთანხმება ემანუელის ტიპის საღვთისმეტყველო დოგმატურ გაგებას.

გელათის მოზაიკის ოსტატმა მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა ტრადიციულ იკონოგრაფიულ გამოსახულებას თავისებურად მეტყველი იერი და შინაარსი მისცა. მთავარანგელოზ მიქელს, როგორც ზეციური მხედრობის წარმომადგენლის მკაცრ სახეს, ღვთის ნების მაუწყებლის გაბრიელ მთავარანგელოზის ცოცხალი და მკაფიოდ მოდელირებული სა-

[1] Ф. Шмит, Панагия 'Αγγελόκτιστος, Известия Русского Археологического Института в Константинополе, т. XV, 1911 г. Я. Смирнов, Христианские мозаики Кипра, Византийский Временник, 1897, № 1—2, стр. 1—93, табл. I. Н. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I, СПБ, 1914, стр. 231—340.

[2] Th. Schmit, Die Koimesis-Kirche von Nicaia, Berlin u. Leipzig, 1927.

[3] Th. Whittemore, The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Third Premilinary Report. Work done in 1935—1939. The Imperial Portraits of the South Gallery, Oxford, 1942, pl. XX—XXIV.

ზე დაპირისპირა. ანგელოზთა ძვირფას სამოსისა და სახეების აფერადების კონტრასტული დაპირისპირება ერთის მხრივ და მეორის მხრივ მთავარანგელოზთა ზოგადი აფერადების გამის კომპოზიციის ცენტრთან ოსტატური დაკავშირება, არსებითად იმ ეპოქის მოზაიკურ მხატვრობაში ახალ მოვლენას წარმოადგენს.

გელათის მოზაიკა მხატვრული თვალსაზრისით წარმოადგენს მონუმენტური ფერწერის ღრმად გააზრებულსა და სრულყოფილ ნაწარმოებს, რომელიც თავისი საერთო კულტურული დონით XII საუკუნის პირველ ნახევრის კედლის-მხატვრობის მოწინავე ნაწარმოებთა დონეზე დგას. მხატვარმა გაიაზრა კომპოზიციის ყოველი დეტალი ცალ-ცალკე და შეითანხმა ისინი, როგორც კომპოზიციურად, ასევე ფერწერის თვალსაზრისით იმგვარად, რომ მაყურებლის ყურადღების მთავარი აქცენტი ღვთისმშობელს და ემანუელს მიაპყრო. გელათის მოზაიკის ოსტატი მონუმენტური ფერწერის დიდ ნოვატორად გვევლინება. მან დაარღვია ბიზანტიური ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია და საკურთხევლის აფსიდის მხატვრობის ცენტრალურ კომპოზიციაში დინამიკურობა და სიცოცხლე შეიტანა.

XII საუკუნის ქართული კედლის-მხატვრობა

XII საუკუნის პირველი ნახევრის კედლის-მხატვრობა წარმოდგენილია ფრესკული მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ძეგლით, რომელნიც სტილისტიკურად ერთმანეთთან ძლიერ ახლო დგანან; ესაა ლაშის-ახტალის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა (ტაბ. 86), ამავე ტაძრის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლის მოხატულობის პირველი ფენა (XII-საუკუნის დასაწყისი) და გარეჯის „ნათლისმცემლის“ მონასტრის კლდეში გამოკვეთილი დიდი ტაძრის პირველი ფენის მოხატულობა. ამ ტაძრის ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულია დ ა ვ ი თ ა ღ მ ა შ ე ნ ე ბ ლ ი ს ძე დ ე მ ე ტ რ ე I და მისი ძმა გიორგი III (ტაბ. 88).

ახტალის ტაძრის საკურთხევლის კონქში გამოსახულია ტახტზე მჯდომი ღვთისმშობელი, ქვემოთ კი „მოციქულთა ზიარება“ (ტაბ. 82, 83). ამ კომპოზიციის სქემა მოგვაგონებს კიევის წმ. სოფიის ტაძრის მოხატულობის სქემას. მხატვრობის ამ ნაწილს ძლიერი ექსპრესიულობის მიხედვით ქართულ მონუმენტურ კედლის-მხატვრობაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს. ქვემოთ ორრიგად განლაგებულია მკაცრ პოზაში მოცემული მღვდელმთავართა ფიგურები. საინტერესოა, რომ მათ შორის გამოსახულია სომხეთის გამანათლებელი გრიგოლ პართელი, წმ. ევსები, სილიბისტრო, იაკობ ძმა უფლის (ტაბ. 84), და სხვები. მოხატულობა სტილის თვალსაზრისით ამ ეპოქის ქართულ ძეგლთა შორის ყველაზე უფრო უახლოვდება ბიზანტიურ ძეგლებს.

ამავე დროს მიეკუთვნება ტაძრის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლების მოხატულობის ქვედა ფენა, რომელიც სულ სხვა მანერითაა შესრულებული. ტაძრის ჩრდილოეთის ეკლესიის ჩრდილოეთის კედელზე, ტიმპანში მოცემულია „ღვთისმშობლის დაბადების“ რთული კომპოზიცია, მეტად საინტერესო ყოფის ამსახველი დეტალებით. ქვემოთ—იოაკიმე და ანა ეალერსებიან ღვთისმშობელს (უკანასკნელი ამ თემის ამსახველ მხატვრობათა შორის უძველესია. იგი ბიზანტიურ ხელოვნებაში იჩენს თავს მხოლოდ პალეოლოგების ეპოქაში). შუაში მოცემულია „შესაწირავის არშეწყნარება“—იოაკიმე და ანა, რომელთაც ხელში მტრედები უპყრიათ ერთმანეთის პირდაპირ, ხოლო ზურგით კი მღვდელმთავრისაკენ დგანან. უკანასკნელი კომპოზიცია „ღვთისმშობლის ტაძრად მოყვანა“-ს ასახავს. ქვემო რიგში მო-

ცემულია მაცხოვრის ვნებათა სცენები: ქრისტე ანასა და კაიაფას წინაშე, ქრისტე პილატეს წინაშე (ხელების განბანვა) და „გოლგოთის გზა“ (ხელებშეკრული ქრისტე მიჰყავთ დასასჯელად). ტაძრის სამხრეთის მკლავის ტიმპანში წარმოდგენილია „ქრისტეს შობის“ დიდრთული კომპოზიცია მეტად საინტერესო დეტალებით. გარდა ასეთი ჩვეულებრივი სცენებისა, როგორიცაა „ჩვილის განბანება“, „მდუმარე იოსები“, „მოგვები“ ძღვენით ხელში, მხატვრობაში მოცემულია ყოფაცხოვრებითი რეალიების შემცველი თემა — „მწყემსების ხარება“. ფარასთან ახლოს ზის ჭაბუკი მწყემსი, რომელიც სალამურზე უკრავს, მის გვერდით დგას დიდი ძაღლი ლურსმნიანი ყელსაბამით, რომელიც ფარას დარაჯობს. ქვემოთ მოცემულია კიდევ სამი კომპოზიცია: „დედანი ქრისტეს საფლავთან“ („აღდგომა“), „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“ და „თომას დარწმუნება“.

დასავლეთის კედელი მოხატულია XIII-საუკუნის დასაწყისში. ეს მხატვრობა შესრულების ტექნიკისა და სტილის მხრივ უახლოვდება ბეთანიის მხატვრობას. კედლის უდიდესი ნაწილი „დიდ განკითხვის“ კომპოზიციას უჭირავს. ამ ხანის კედლის-მხატვრობის სტილისათვის დამახასიათებელია სამოთხეში მყოფი ღვთისმშობელი, რომელიც ზის, სამოთხეში მიმავალი ანგელოზი და პეტრე მოციქული. ქვემოთ გამოსახულია ქართველ წმინდანთა დასი: ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელები, ილარიონ ქართველი, შიო მღვიმელი, იოვანე შუამდინარელი და წმ. ევაგრე; წმ. დედათა შორის წარმოდგენილია წმ. ნინო, რომლის სახე ძლიერ დაზიანებულია.

ახტალის მხატვრობა, საკურთხევლის მოხატულობის გამოკლებით, რომელსაც ბიზანტიური ხელოვნების გავლენა ეტყობა, მთლიანად უკავშირდება ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ძირითად ხაზს.

„მაცხოვრის ამაღლება“ ნათლისმცემლის ტაძრის (დავით-გარეჯა) საკურთხევლის კონქშია მოცემული, ხანდაზმულობისაგან ძლიერ დაზიანებულია. მოციქულთა ფიგურების თავისუფალი დაყენება და მათი ჩაცმულობის ნაოჭების რიტმი (ტაბ. 85) განსაკუთრებული სილამაზით გამოირჩევა. წარწერის მიხედვით ჩრდილოეთის კედელზე წარმოდგენილი ყოფილა დავით აღმაშენებელი, („მამაჲ დემეტრე მეფისაჲ“...) რომლის გამოსახულება ძლიერ დაზიანებულია აგრეთვე ქამთა სიავესაგან (ტაბ. 86).

მხატვრობაში „ათორმეტ-დღესასწაულთა“ ციკლის ცალკეულ კომპოზიციის გარდა, წარმოდგენილი იყო იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრება, რომლის მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტია შემორჩენილი.

ახტალისა და ნათლისმცემლის ტაძრების მოხატულობათა შორის საერთოა, როგორც ფიგურების დინამიკური დაყენება, აგრეთვე წერის ხერხები, მეტად ინტენსიური ცისფერი ფონი და სხვა. მაგრამ არსებობს განსხვავებაც: ახტალის მოხატულობა შესრულებულია მკაცრ მონუმენტურ სტილში, ნათლისმცემლის ფერწერა კი ილუსტრირებულ ხელნაწერების ძლიერ გავლენას ამჟღავნებს, განსაკუთრებით ორნამენტულ მოტივებში.

XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისს მიეკუთვნება თამარ მეფის ეპოქასთან დაკავშირებული ვარძიის, ბეთანიის, ყინცვისისა და ბერთუბნის კედლის-მხატვრობა. ამ მხატვრობათა შორის ყველაზე გვიანდელია ბერთუბნის მხატვრობა; იგი თამარ მეფის ძის ლაშა-გიორგის ეპოქას მიეკუთვნება. აღნიშნულ მხატვრობათა შედარებითი შესწავლა იმაზე

მიუთითებს, რომ XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისში ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში არსებობდა სხვადასხვა მიმართულების მქონე სკოლები.

XII საუკუნის და XIII საუკუნის დასაწყისს კედლის-მხატვრობა თავის ისტორიულ განვითარებაში ორს სავსებით დამთავრებულ ფაზას გვიჩვენებს; პირველი ქრონოლოგიურად დავით აღმაშენებლისა და მისი ძის დემეტრე I ხანას ემთხვევა, მეორე კი გიორგი III და თამარ მეფის ხანასთანაა დაკავშირებული.

ვარძია

თამარ მეფის ეპოქის მხატვრობათა შორის ყველაზე ადრეული და მხატვრული თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესია ვარძიის კლდეში გამოკვეთილი მთავარი ტაძრის მოხატულობა. საკურთხევლის კონქში, დიდების ამსახველ პოზაში ზის ღვთისმშობელი; მას „წიაღში“ (კალთაში) ჩვილი იესო ჰყავს, რომელიც მარჯვენა ხელით აკურთხებს, ხოლო მარცხენაში დახურული სახარება უჭირავს. ცენტრალური კომპოზიციის ორსავე მხარეს მთელი ტანით, ფრონტალურად წარმოდგენილია მთავარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი. ყველა გამოსახულება მოცემულია ვარსკვლავებით დაფარულ მუქ ცისფერ ფონზე, ქვემო რიგში მოცემულია მღვდელმთავრები მთელი ტანით, რომელთაც ხელში გაშლილი გრაგნილები უჭირავთ-რომლებზედაც, ერთიმეორის შენაცვლებით, ქართული და ბერძნული წარწერებია. მღვდელმთავრები გამოსახულნი არიან ტრადიციულ სამოსელში, მათი იკონოგრაფიკული ტიპი ჩვეულებრივია. ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულია: იოანე ოქროპირი, ნიკოლოზი, იოანე მოწყალე, ელევთერი ათანასე და კირილე (ალექსანდრიელი). სამხრეთისაზე კი: ბასილ დიდი, გრიგოლ ღვთისმეტყველი, პეტრე ალექსანდრიელი, ევპლოსი, მიტროფანე, სილიბისტრო, ლავრენტიოს და გერმანოს; სარკმლებში მოცემულია წმ. მხედართა—გიორგის, ნესტორის, პროკოფისა და მერკურის მთლიანი ფიგურები.

ახალი აღთქმის ციკლს უკავია ტაძრის თაღები, დასავლეთის კედელი მთლიანად და სამხრეთის კედლის ნაწილი, სულ თოთხმეტი კომპოზიციაა მოცემული: „ხარება“, „ქრისტეს შობა“, „მირქმა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმში შესვლა“, „საიდუმლო სერობა“, „ფერხთა ბანა“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“, „ამაღლება“, „სულიწმიდის მოფენა“ და „ღვთისმშობლის მიძინება“. ახალი აღთქმის ციკლი „დღე განკითხვის“-„მეორედმოსვლის“ ტრადიციული გამოსახულებით მთავრდება, რომელიც, ამ კომპოზიციისათვის დამახასიათებელი ყველა დეტალით, მოთავსებულია ღია კარიბჭის კედელზე. დიდი ადგილი ეთმობა „მართალთა“ სამოთხეში სვლას, რომლებიც ცალკე „გუნდებად“ — ჯგუფებად განაწილებულნი ქალწულნი, მოწამენი, წმ. მამანი ანტონის მეთაურობით, წინასწარმეტყველნი, მღვდელთმოძღვარნი, მოციქულნი და სხვა. დასავლეთის კედელზე გამოსახულია „წიაღი აბრაამისი“, ჯოჯოხეთური წამების სცენები „ცეცხლოვანი მდინარე“ და სხვა. ეს დეტალები შედარებით უფრო დაზიანებულია, ცუდადაა დაცული; თაღში გამოსახულია ანგელოზი გაშლილი გრაგნილით, ბოლოში — „ვედრება“. დასავლეთის კედელზე მოცემულია წმ. სტეფანე, პირველწამის ნეშთების მოსვენება და გოლგოთის ჯვრის „პოვნა“. ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებიდან, რომელნიც მოცემულნი არიან ტაძრის შიგნით კამარებზე, პილიასტრებზე და ნაწილობრივ ჩრდილოეთის კედელზე, აღვნიშნავთ წმ. ნინოს გამოსახულებას შესავლის კართან სამხრეთის პილიასტრზე. ჩამოთვ-

ლილ კომპოზიციების იკონოგრაფიული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ იგი უმეტეს შემთხვევაში ამ ეპოქის ქართულ მხატვრულ ტრადიციას მისდევს, თუმცა ბიზანტიურ ხელოვნებაში საერთოდ გავრცელებულ ტრადიციისაგან არსებითად არ განსხვავდება. მიუხედავად ამისა, ზოგ შემთხვევაში ადგილი აქვს შესამჩნევ სხვაობას, რითაც ქართული კედლის-მხატვრობა ბიზანტიურისაგან განსხვავდება. ტრადიციული სიუჟეტების გადმოცემაში ემოციური მომენტების აქცენტირებას მნიშვნელოვანი ადგილი ენიჭება. ეს გარემოება ადასტურებს, რომ მონუმენტურ მხატვრობაში ჩამოყალიბდა ახალი მიმართულება, რომელიც ფსიქოლოგიურ დახასიათებას თითოეული სიუჟეტის, მთავარ პერსონაჟების განცდის მხატვრულ სახვას სათანადო ყურადღებას აქცევს. ახალმა მხატვრულმა ტენდენციამ ცხოველმყოფელი ნაკადი შეიტანა ტრადიციული თემების იკონოგრაფიაში; წარუხოცელ შთაბეჭდილებას ახდენს მოციქულთა სახეებზე აღბეჭდილი მწუხარება „ფერკთაბანაჲ"-ს კომპოზიციაში; რა დიდი და ჩუმი გლოვაა, რაოდენ ადამიანური განცდაა აღბეჭდილი მოციქულთა სახეებზე ღვთისმშობლის „მიძინების" კომპოზიციაში, სადაც მხატვარს მოციქულთა დასი ინტიმურად გაწყობილ ჯგუფებად გაუნაწილებია... ღვთისმშობლის ფაქიზად მოხაზული სახის მშვიდი ნაკვთები, თვალები, რომელნიც სავსებით დახუჭული არ არის, მიუხედავად იმისა, რომ მათ სიკვდილის სუნთქვა უკვე შეეხო, მაყურებელზე ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს.

რამდენი მოძრაობაა ცალკეულ კომპოზიციაში: „ხარებაში", „მაცხოვრის შობაში" და სხვა. „ფერისცვალება" გაყოფილია ორ ნაწილად. კომპოზიციის ზედა ნაწილზე წარმოდგენილია „საკვირველი და მიუწდომელი ხილვა". ცენტრი უჭირავს მაცხოვრის გამოსახულებას რომლის ორივე მხარეს მოწიწების პოზაში დგანან ელია და მოსე წინასწარმეტყველნი „თანამდგომარნი" და ზრახვისა ზიარნი"; ქრისტე, როგორც „უფალი დიდებისა" და ორივე წინასწარმეტყველი გამოსახულია თეთრ მოელვარე სამოსელში. კომპოზიციის ქვედა ნაწილი უჭირავს მოციქულთა ფიგურებს, რომელთა მძაფრი მოძრაობა სავსებით ასახავს თემის „საკვირველი" ხილვის შინაარსს; პეტრემ, იაკობმა და იოანემ „ვერ შემძლებელ იყვნეს თუალთა შედგმად". ადამიანის ფიგურის აღნაგობა, მოძრაობა, ტანსაცმლის ნაოჭების მოხაზულობა და წყობა უფრო და უფრო მეტყველი ხდება. მხატვრული ფორმა გამოირჩევა გასაოცარი დახვეწილობით და სილამაზით.

ჯვარცმა გამოირჩევა დრამატიზმით. ქრისტე გაკრული ჯვარზე უკვე მკვდარია, თავი უმწეოდ დახრილი აქვს, ტანი სიმძიმისაგან მოხრილია და მკლავებზე ჩამოწოლილი, ჯვრის ზემოთ მგლოვიარე ანგელოზებია; ღვთისმშობელი არ ევედრება თავის ძეს – მაცხოვარს, იგი განიცდის დიდ მწუხარებას, დასტირის შვილს, იგი მგლოვიარე დედაა. იოანე მახარებელი აგრეთვე შეწუხებულია მომხდარი ამბით. ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ ის საყურადღებო ფაქტი, რომ ჯვარცმის კომპოზიციის იდეაზრი არსებითად შეიცვალა. ადრინდელ პერიოდში რელიგიური ხელოვნების განვითარების, როგორც ცნობილია, ჯვარცმა გამოხატავს ქრისტიანული მოძღვრების ძირითად დებულებას — განკაცებული ღმერთი „სიკვდილისა სიკვდილითა დამთრგუნველი" იხსნის ადამიანს პირველი ცოდვისაგან; მაცხოვარი, რომელიც „პირველთაგან იყო სიტყუა და ღმერთი და ხატი ღმრთისა მიიღო და მსგავს კაცთა იქმნა", ჯვარზე გამოსახულია მშვიდ პოზაში, თვალები ახილული აქვს, იგი ცოცხალია. ღვთისმშობელი მას ევედრება, როგორც ღმერთს; ხელოვნების განვითარების ახალ ეტაპზე, განსაკუთრებით ქართულ ხელოვნებაში, ძირიანად შეიცვალა ჯვარცმის რელიგიურ-დოგმატური გაგება.

იგი გამოხატავს ადამიანის განუსაზღვრელ მწუხარებას; ღვთისმშობელი უნუგეშოდ დასტირის თავის ძეს... რელიგიური ხელოვნების ტრადიციული იკონოგრაფია შეიცვალა, ადამიანის განცდის თემა ძლიერი ნაკადით შეიჭრა სახვით ხელოვნებაში. დიდი თავისებურება ახასიათებს „ქრისტეს ჯოჯოხეთად შთასვლის" კომპოზიციას, რომლის ზედა ნაწილში ჯვარით ხელში მოჩანს წითელი ფერის ცეცხლოვან სამოსელში ქრისტე ფეხებით ამსხვრევს ჯოჯოხეთის „ბჭენს", ხოლო მარჯვენა ხელით ჯოჯოხეთიდან ადამი გამოჰყავს, რომლის უკან აკლდამიდან გამოდის ევა. ევას ფიგურის უკან მოჩანს აბელი, მეფენი დავითი და სოლომონი და იოანე ნათლისმცემელი ვედრების პოზაში მოცემულნი. კომპოზიციის ქვემო ნაწილში გამოსახულია „ეშმაკისა განსყმა". კომპოზიციის ცენტრში ეშმაკთა „მთავრის" წითელ მუთაქიანი ტახტია, მის ახლოს ტახტიდან ჩამოგდებულ ეშმაკს ერთი ანგელოზი ამხობს; ეშმაკთა „მთავარი" პირიდან ცეცხლის ალს აფრქვევს; მეორე ანგელოზი ჯოჯოხეთის სიმბოლურ განსახიერებას ბორკავს. ქვესკნელის ბოროტ ძალებთან ანგელოზების ბრძოლის სცენა გასოცარი ექსპრესიულობითაა შესრულებული.

ვარძიის მოხატულობის ყველა კომპოზიციაში არქიტექტურულსა და მთების პეიზაჟს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს; კომპოზიციის ფონზე შენობები პირობითადაა გადმოცემული: „ახედვით" ან „დახედვით". მიუხედავად იმისა, რომ მათი ტიპი და ფორმა ტრადიციულია და მოხატულობის თანამედროვე რეალურ არქიტექტურას სრულებით არ ასახავს, ისინი კომპოზიციის წყობაში მაინც დიდ როლს ასრულებენ. უწინარეს ყოვლისა, მათი საშუალებით კომპოზიცია მოცულობითობასა და ერთგვარ სიღრმეს იძენს, მათი გამოსახვის მხატვრული მეთოდის პირობითი ხასიათისა, ერთსა და იმავე კომპოზიციაში სწორი და შებრუნებული პერსპექტივის, მხედველობის სხვადასხვა წერტილის გამოყენების მიუხედავად; მხატვარი განსაკუთრებული სიყვარულით გადმოსცემს მთის ლანდშაფტს; აქ ჩვენ ვხედავთ მთების ისეთ ფორმას ჯერ კიდევ ჩანასახის სახით, რომელიც პირობითი მთიანი ლანდშაფტის განვითარებულ სახეს XIV-ს. ღებულობს.

მთები ქართველი მხატვრების მიერ გაცილებით უფრო რეალისტურადაა გადმოცემული, ვიდრე ბიზანტიურსა და ძველ-რუსულ ხელოვნებაში. მთების, განსაკუთრებით კლდოვან ბაქანებად დაყოფილი მწვერვალების ფორმა და ფერადოვნება, კლდეებსა და ნაპრალებში ხეების განლაგება, მითუმეტეს მრავალშტოებიანი ხეების მთის კონტურის სილუეტზე გამოსახვა, ვარძიის მოხატულობაში იმაზე მეტყველებს, რომ ქართველი მხატვარი აკვირდებოდა სინამდვილეს და ცდილობდა გადმოეცა იგი იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო განვითარებული რელიგიური ხელოვნების იკონოგრაფიული ტრადიციის ფარგლებში. აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოება, რომ წმ. სტეფანეს ნეშთის (ნაწილების) გადმოსვენების კომპოზიციაში, ოსტატმა ტრადიციული ეტლის ნაცვლად, ქართული ურემი დახატა, ე. ი. მან დაარღვია დაკანონებული იკონოგრაფიული სქემა და ახალი შტრიხი შეიტანა. ვარძიის მოხატულობა თავისი ეპოქის მხატვრული კულტურის მაღალ საფეხურზე დგას. მას ახასიათებს მრავალი პროგრესული ხასიათის მიღწევა, რომელმაც გაამდიდრა ქართული კედლისმხატვრობის შინაარსი, ახალი ცხოველმყოფელი ნაკადი შეიტანა ქართული მხატვრული კულტურის ისტორიაში.

ვარძიის მოხატულობაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ისტორიულ პირთა გამოსახულებას. ტაძრის ჩრდილოეთის კედლის აღმოსავლეთ განაკვეთზე მოთავსებულია დიდი საზეი-

მო ხასიათის პორტრეტული კომპოზიცია, რომელსაც ამშვენებს გიორგი III მონუმენტური ფიგურა და თამარ მეფის გამოსახულება, რომელსაც ხელთ უპყრია ვარძიის ტაძარი (ტაბ. 94, 95). ორივე მეფე გამოსახულია მჯდომარე ღვთისმშობლის წინაშე, „ვარძიის ღვთისმშობლის“ წინაშე, რომელსაც წიაღში ყრმა ჰყავს. ქტიტორთა თავის ზემოთ გამოსახულია მფრინავი ანგელოზი, რომელსაც ხელში გვირგვინი უპყრავს. ჩემს მიერ გ. ალიბეგაშვილის[1] სადისერტაციო ნაშრომის შესახებ დაწერილ რეცენზიაში უკვე იყო აღნიშნული, რომ თამარ მეფეს არა მარტო ვარძიის მხატვრობაში, არამედ სხვაგანაც (ბეთანია, ყინცვისი, ბერთუბანი) აცვია მამაკაცის სამეფო შესამოსელი და არა დედოფლისა. მხოლოდ თავსაბურავის დეტალები, თმის გაკეთების წესი, სამკაულები, მანიაკი გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს ქალის გამოსახულებასთან. ეს შემთხვევითი ფაქტი არ არის, ვინაიდან კარგად ცნობილია, რომ თამარი იმ დროსაც, როდესაც იგი დავით სოსლანის მეუღლე იყო, მეფეთა-მეფის ტიტულით მოიხსენებოდა. სახელმწიფოს მმართველობის აღმნიშვნელი ყველა აქტი, როგორიც იყო: ჯარების შეკრება, სალაშქროდ გაგზავნა და სხე. მხოლოდ თამარ მეფის უშუალო ბრძანებით სრულდებოდა. ისტორიულ წარწერებში და დოკუმენტებში თამარი ყოველთვის იხსენიება მეფეთა-მეფის ტიტულით, ხოლო გამონაკლისის სახით მეფედ და დედოფლად (იხ. თამარ მეფის ჯვრის წარწერა, საქ. ხელოვნების მუზეუმი). გიორგი მეფის და თამარ მეფის ჩაცმულობათა შორის მხოლოდ ერთ განსხვავებას აქვს ადგილი. გიორგი მეფის შესამოსელს სამხრე არა აქვს, სამეფო ლორი მარცხენა მხარბეჭიდან მარჯვენა მკლავის ქვეშ ეშვება და შემდეგ ზურგისაკენ უხვევს, მარჯვენა მხარბეჭიდან ლორის მეორე ბოლო ჩამოშვებულია ძირს. თამარ მეფეს განიერი ძვირფასად ნაკერი სხვადასხვა თვლებით შემკული სამხრე-სამკერდე აქვს, რომლისაგან ვერტიკალურად ეშვება ლორის ერთი ბოლო. მას ზურგიდან მომაგრებული განიერი ლორი აქვს, რომლის ბოლო მარცხენა მკლავიდან ეშვება ძირს ისე, როგორც გიორგი III. ცნობილია, რომ ლორი ბიზანტიელი კეისრების საზეიმო ტანსაცმლის აუცილებელი ატრიბუტი იყო; იგი ცალკე ნაჭრებისაგან შედგებოდა. საზეიმო დღესასწაულის დროს ლორის ერთი ნაჭერი მიმაგრებული იყო ზურგზე, ხოლო ბოლო უნდა ყოფილიყო გადაგდებული მარცხენა მკლავზე.

თამარ მეფის თავსაბურავის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ის ჯერ კიდევ გაუთხოვარი იყო, რადგანაც მას „საყბეური“ არა აქვს. ეს წესი უძველესი დროიდან მომდინარეობს, იგი დადასტურებულია წერილობითი წყაროების მოწმობით და ისტორიული პირების პორტრეტული მხატვრობით; თამარ მეფის სხვა პორტრეტულ გამოსახულებაში (ბეთანია, ყინცვისი, ბერთუბანი), სადაც იგი გამოსახულია გიორგი ლაშასთან, მას „საყბეური“ აქვს. ფრესკული წარწერის შინაარსი საშუალებას გვაძლევს ვარძიის კედლის-მხატვრობა ზუსტად დავათარიღოთ. გიორგი მეფის გამოსახულებას თან ახლავს ასომთავრული წარწერა: „ყოვლისა აღმოსავლეთისა მეფეთა მეფე გიორგი ძე დემეტრე მეფეთა მეფისა“; თამარ მეფის გამოსახულებას აქვს შემდეგი წარწერა: „ყოვლისა აღმოსავლეთისა მეფეთა მეფე, შვილი გიორგისა თამარ, რომელი მრავალჟამეულბსმცა“; აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ თამარ მეფეს არა აქვს ტიტული „დედოფალთ-დედოფალი“, ვინაიდან თამარი ჯერ დაქორწინებული არ იყო, ხოლო წარწერის ბოლო ნაწილი „რომელი მრავალჟამეულბსმცა“ მიუთითებს, რომ გიორ-

[1] Г. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957.

გი III უკვე ცოცხალი არ იყო, თამარს კი ეპყრა სამეფოს ტახტი; მხატვრობა შესრულებულია არა უადრეს 1184 წ. 27 მარტისა და არა უგვიანეს 1186 წლისა. გიორგი მეფის გარდაცვალების შემდეგ ერთი წელი გაგრძელდა გლოვა, რის შემდეგ უკვე მოხდა თამარ მეფის და გიორგი რუსის ქორწინება, ე. ი. 1186 წ. ამრიგად, ვარძიის კედლის-მხატვრობა შესრულებულია 1184—1186 წწ.

ვარძიის ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე შესასვლელი კარის პირდაპირ გამოსახულია მთელი ტანით საერო პირი, რომელსაც მაღალი თავსაბურავი აქვს; თავსაბურავს ახლო პარალელი მოეპოვება დავით-გარეჯის ერთ-ერთ გამოქვაბულის მე-11—12 სს. კედლის-მხატვრობაში, სადაც გამოსახულია რუსთავის ერისთავი ბუბაქარი. სამწუხაროდ, წარწერა მოღწეულია დაზიანებული სახით, როგორც ჩანს იგი ყოფილა ძველად დაზიანებული ჯერჯერობით გაურკვეველი მიზეზის გამო; მისი სრული წაკითხვა ჯერჯერობით დიდ სიძნელეს წარმოადგენს; მესამე სტრიქონში იკითხება, რომ აქ გამოსახული პირი ქართლის ერისთავის ტიტულს ატარებდა. იყო თუ არა იგი „რატი სურამელი", როგორც ამას ამტკიცებს გ. გაფრინდაშვილი[1], ჯერჯერობით ამის დამამტკიცებელი საბუთი არ ჩანს.

ბეთანია

ბეთანიის კედლის-მხატვრობა სულ სხვა მხატვრულ მიმართულებას ეკუთვნის. საკურთხევლის კონქი დათმობილი ჰქონდა „ვედრების" კომპოზიციას, რომლისაგან მხოლოდ ტახტზე მჯდომარე ქრისტეს ფიგურის ფრაგმენტებია დარჩენილი; საკურთხევლის აფსიდის კედლებზე კონქის ქვემოთ წინასწარმეტყველთა ფიგურებია მოცემული მთელი ტანით; მათ ხელში გაშლილი გრაგნილები უჭირავთ, რომლებზედაც ქართული წარწერებია. ცენტრში გამოსახულია დავით წინასწარმეტყველი. მისი კომპოზიციის ცენტრში მოთავსება უთუოდ ძველი გადმოცემითაა ნაკარნახევი, რომლის მიხედვითაც ქართველი ბაგრატიონები დავით წინასწარმეტყველის შთამომავლებად არიან გამოყვანილი. სამხრეთ კედელზე გამოსახულია წინასწარმეტყველები: დანიელი, იერემია, სოფონია და მოსე, დანარჩენი ფიგურები ძლიერ დაზიანებულია. ჩრდილოეთის კედელზე წარმოდგენილია ელია, მელქისედეკი და ესაია; სხვების ფიგურები დროთა განმავლობაში ჩამოირეცხა. წინასწარმეტყველთა ქვემოთ მოციქულების რიგია, რომელიც ცენტრში ორ ჯგუფადაა გამოყოფილი. სამხრეთის მხარეს პეტრე მეთაურობს, ხოლო ჩრდილოეთისას პავლე. პეტრეს უკან წარმოდგენილია იოანე ღვთისმეტყველი (მოხუცი), ლუკა, სვიმონი, იაკობი და ფილიპე. პავლეს ჯგუფში კი მხოლოდ მათეს და მარკოზის ფიგურებია შემორჩენილი. სარკმლების შიდა კედელზე თეთრ სამოსელში გამოსახულია წმ. დიაკონნი: წმ. სტეფანე, წმ. პარმენი, წმ. ტიმონი და წმ. ფილიპე; აფსიდის ქვედა რიგში, სარკმლების ქვეშ მღვდელმთავრების ფიგურებია გამოსახული წელზევით, დახურული წიგნებით ხელში. სამხრეთის კედელზე—დიონისე, პავლე აღმსარებელი და ამბროსი, ხოლო ჩრდილოეთისაზე კი—იაკობი, ძმა უფლისა, კლიმი და ელევთერი; იმავე რიგში, საკურთხევლის აფსიდის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის სარკმლებიდან მთელი ტანით დახურული წიგნებით ხელში გამოსახულია ორ წყვილად მღვდელმთავრები შემდეგი რიგით; სამხ-

[1] გ. გაფრინდაშვილი, უცნობი წარწერა ვარძიაში. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. 12, № 4, 1951, გვ. 247—254.

მთავარანგელოზი გაბრიელი. წალენჯიხა, XIV ს.

რეთის კედელზე: გრიგოლ ღვთისმეტყველი, კირილე ალექსანდრიელი, ნიკოლოზი, გრიგოლ საკვირველთმოქმედი, პეტრე ალექსანდრიელი და აბერკი „სწორი მოციქულთა". ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულ მღვდელმთავართა სათავეში იოანე ოქროპირია, მის შემდეგ წარმოდგენილია—ათანასე ალექსანდრიელი, ბასილ კესარიელი, გრიგოლ პართველი, გრიგოლ ნოსელი და ხარლამპი; საკურთხევლის კარის ლიუნეტში გამოსახულია: წმ. გერასიმე („ჯერასიმე"), ხოლო სადიაკვნოს კარის ლიუნეტში კი წმ. ეუთვიმე.

საკურთხევლის მხატვრობის სქემა არქაულობით გამოირჩევა; წინასწარმეტყველები, მოციქულები, მღვდელმთავრები და დიაკვნები გამოსახული არიან ფრონტალურად. წინასწარმეტყველთა რიგის ცენტრი ქართველ ბაგრატიონთა წინაპრის დავით წინასწარმეტყველის გამოსახულებას უჭირავს. საკურთხევლის მოხატულობის მკაცრ ფრონტალურად გამოხატულ ფიგურებისაგან მძაფრი მოძრაობით გამოირჩევა წინასწარმეტყველთა გამოსახულებები (ესაია, ელია და სხვ.), რომელთაც ხელში გაშლილი გრაგნილები უჭირავთ.

გუმბათის მოხატულობა არ შენახულა, თაღები მთლიანად შეთეთრებულია. ძირითადად მხატვრობა ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებზე შემორჩა. ცალკეულ კომპოზიციის ფრაგმენტები გვიჩვენებს, რომ ჩრდილოეთ კედელზე დიდი ადგილი ეჭირა მაცხოვრის ე. წ. „ვნებათა" ციკლს. ხოლო ძველი აღთქმის თემებს ეჭირა სამხრეთის კედელი; ფრაგმენტების მიხედვით დასავლეთის კედელი „დღე განკითხვის" კომპოზიციას ეკავა, რომლის ქვემოთ ცალკეულ ფიგურების ფრაგმენტები მოჩანს.

ჩრდილოეთის ნავის დასავლეთ კედელზე გამოსახულია „მარიამ მეგვიპტელის ზიარება"; სამხრეთის ნავის დასავლეთ კედელზე მოთავსებულია დიდი კომპოზიცია თემაზე: „სთნა ჰეროდეს როქვაჲ იგი მისი" (მათე, 14,6), საინტერესო ყოფაცხოვრებითი დეტალებით გამოსახული. სამხრეთის კედელზე, პირველი სარკმლის გასწვრივ მხოლოდ ფრაგმენტია კომპოზიციის „აღმოცენებაჲ კუერთხისა". აღმოსავლეთის კედლის სარკმელში—„მოსე მაყვალის წინაშე"; იმავე სარკმლის დასავლეთის კედელზე—იაკობის მიერ „კიბის ხილვაჲ" (დაბადება, 28—12). ხოლო სარკმლებს შორის გამოსახულია კარავში დავით წინასწარმეტყველი; ამ სცენის ქვემოთ მოცემულია წინასწარმეტყველ ეზეკიელის „ხილვაჲ ღმრთისაჲ", იგი წარმოდგენილია მჯდომარე პოზაში წინაშე „ბჭესა სახლისა უფლისა" (იეზეკიელი XI, 1). მეორე სარკმლის აღმოსავლეთ კედელზე გამოსახულია აჰრონი „აყვავებული" კვერთხით; სარკმლების ქვეშ მოთავსებულია სამი კომპოზიცია ახალი აღქმის ციკლიდან: „ქრისტეს ამაღლება", „სული წმიდის მოფენა"; აღნიშნული ციკლი „ღვთისმშობლის მიძინებით" მთავრდება. ჩრდილოეთის კედელზე პირველი სარკმლის გასწვრივ გამოსახულია: „სამი ყრმა საკმილსა შინა". ამავე სარკმლის დასავლეთ კედელზე კი ფრაგმენტებია შემორჩენილი კომპოზიციიდან „იუდას მიერ ოც და ათი ვეცხლის მიღება"; აღმოსავლეთის კედელზე „საიდუმლო სერობა" ჩანს. მეორე სარკმლის, დასავლეთის კედლის-მხატვრობა გადასულია. აღმოსავლეთის კედელზე მოცემულია ფერხთა ბანაჲ"; მეორე სარკმლის და ჩრდილოეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელს შორის გამოსახულია „ძილი მოწაფეთა—ვედრება უფლისა". „ვნებათა" ციკლის გაგრძელება ტაძრის ჩრდილოეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზეა მოცემული, სადაც ზედა რიგში, სარკმლის დონეზე, გამოსახულია შემდეგი კომპოზიციები: „იუდას სინანული", „იუდას ამბორი" და პეტრეს ტირილი; სარკმლის ქვეშ ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულია „ჯვარის მტვირთველი ქრისტე", „ქრისტეს ჯვარზე აყვანა" და „ჯვარცმა";

„ვნებათა“ ციკლი მთავრდება ჩრდილოეთის ნავის აღმოსავლეთის კედელზე ორი კომპოზიციით: „გარდამოხსნა“ და „დაკრძალვა“ („გლოვა ქრისტეს საფლავთან“).

ქართულ კედლის-მხატვრობაში „ვნებათა“ ციკლი არსად არაა ისეთი დრამატულობით მოცემული, როგორც ეს ბეთანიის მხატვრობაში შეიმჩნევა, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი კომპოზიცია ძალიან დაზიანებულია; აღნიშნულ ეპოქის ქართულ ხელოვნებაში არ მეგულება მეორე ისეთი ძეგლი, სადაც „ვნებათა“ ციკლი ასეთი განვითარებული და სრული სახით იყოს წარმოდგენილი.

ამ ციკლის უპირატესობას სხვა სახულიერო-ისტორიულ თემებზე, ჩვეულებრივ, შედარებით გვიან, XIV-საუკუნიდან ვამჩნევთ. ბეთანიის მოხატულობაში „ვნებათა“ ციკლის ესოდენ განვითარების მიზეზი, ვფიქრობთ, შემდეგი ისტორიული ფაქტებით აიხსნება. სამხრეთის კედელზე ფრაგმენტულად დაცული წარწერის მიხედვით, ორბელიანთა საგვარეულოდან გამოსული გ ი ო რ გ ი III და თ ა მ ა რ მეფის დროს ცნობილი მოღვაწენია გამოსახული: დიდი სუმბატ მანდატურთ-უხუცესი, რომელსაც ტაძრის მოდელი უპყრავს ხელში და მისი ძე, სავარაუდებელია, რომ ლიპარიტია გამოსახული[1]. ს უ მ ბ ა ტ ი ს ძე ლიპარიტი ქართლის ერისთავის ტიტულს ატარებდა და ამირ-ახორის თანამდებობა ეჭირა. ს უ მ ბ ა ტ ი და ლ ი პ ა რ ი ტ ი ც მონაწილეობას იღებდნენ ამირსპასალარის ივანე ორბელის მეთაურობით მოწყობილ შეთქმულებაში, რომელიც გიორგი III ტახტიდან გადაყენებისა და გიორგი III-ს უფროსი ძმის დავითის შვილის, მეფისწულის დემნას, გამეფებასი სახავდა მიზნად. როგორც ცნობილია, შეთქმულება 1177 წელს იქნა ჩაქრობილი, დემნა დაბრმავებული იქნა და მალე გარდაიცვალა. დაბრმავებული იქნა შეთქმულების მეთაური ი ვ ა ნ ე ო რ ბ ე ლ ი, ხოლო ორბელთა ოჯახის სხვა წევრები დასჯილი. ს უ მ ბ ა ტ ი ს ძემ ლიპარიტმა, როგორც შეთქმულების აქტიურმა წევრმა, ირანში გაქცევით უშველა თავს; მისი მამა სუმბატი, როგორც ისტორიიდან ჩანს, თანამდებობიდან გადააყენეს და იძულებული იყო მიეღო მონოზნობა („სვიმონ ქმნილი“) ორბელთა საგვარეულო საძვალე ბეთანიაში, სადაც მან თავისი დღენი დაასრულა. ორბელთა გავლენიანი ფეოდალური საგვარეულოს დარბევამ, დასაპერისებული და დაბრმავებულ მეფისწული დემნას სიკვდილმა, ცოდვათა მონანიების მიუხედავად, შეთქმულების მონაწილეთა უმეტესობის დასჯამ, სუმბატის მონაზონობაში სვიმონის ძალდატანებითმა მონაზონობამ, მწუხარებით შემოსა მხნე, მაგრამ სასტიკი მეფის—გიორგი III ცხოვრების უკანასკნელი წლები. ეჭვს გარეშეა, რომ ამ გარემოებამ თავისი გამოძახილი ბეთანიის მხატვრობაში ჰპოვა; „მაცხოვრის ვნებათა“ მრავალრიცხოვან სიუჟეტების ციკლში, თავისებური დრამატულობის ელემენტების შეჭრა ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობაში, სახელდობრ, წინასწარმეტყველთა ფიგურებში, რამაც დაარღვია საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობის მკაცრი დეკორატიული რიტმი. ბეთანიის ფრესკების მხატვარი ფიგურებს სწორ რაკურსში და მოძრაობაში გვიხატავს. ადამიანის აღნაგობის ზუსტ ცოდნაზე დაყრდნობით, ცალკეულ თემის კომპოზიციაში იგი ხშირად სცილდება ჩვეულებრივ იკონოგრაფიულ სქემას (მაგალითად: „საიდუმლო სერობა“, „ფერხთაბანა“, „იუდას ამბორი“ და სხვა).

[1]. საფიქრით მარჯვნივულად დ. გ ო რ დ ე ზ ი ა ნ ი ბეთანიის მოხატულობაში მოცემულ ს უ მ ბ ა ტ დ ა დ ს გ ი ო რ გ ი III ქტიტორთ გამოსახულებათ სახელის, რომელსაც მონაზვნობაში სვიმონის სახელი მიიღო და რომელიც „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“-ს ავტორი „სვიმონქმნილს“ უწოდებს. ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, გვ. 7., ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი ს გამოცემა

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა წესისამებრ ჩრდილოეთის კედელზე სამხრეთის კარის პირდაპირ მოთავსებულ ქტიტორთა გამოსახულებებს. პირველი, გიორგი III-ის გამოსახულებაა „დიდი მეფეთ მეფე გიორგი“. მის შემდეგ თამარი: „თამარ მეფე და დედოფალთ დედოფალი“; გ ი ო რ გ ი ლაშას გამოსახულებას ასეთი წარწერა აქვს: „გიორგი მეფეთ მეფე ძე თამარისი“. აღნიშნული წარწერების შინაარსი გვიჩვენებს, რომ მოხატულობა გიორგი III (+1184) და დავით სოსლანის გარდაცვალების შემდეგ (+1207) არის შესრულებული; თამარ მეფემ ლაშა გიორგი „მეფეთ-მეფედ“ და თავის „თანამოსაყდრედ“ გამოაცხადა დავით სოსლანის გარდაცვალების შემდეგ. ბეთანიის მხატვრობაში ლაშა გიორგი უწვერულვაშო ჭაბუკია დაახლოვებით 16-წლისა (დაიბ. 1193 წელს). ამგვარად, ბეთანიის მხატვრობა შესრულებულია 1207 წლის ახლო ხანებში, ჯერ კიდევ თამარ მეფის სიცოცხლეში (+1213 წ.), დიდი სუმბატის, მონაზვნობაში სვიმონის, გიორგი III ყოფილი მანდატურთ-უხუცესის დაკვეთით. როგორც ჩანს, ლაშა გიორგი სამეფო გვირგვინს ჯერ კიდევ არ ატარებდა; მას ძვირფასი ქვებით შემკული თავსაბურავი ახურავს და შესატყვისი ტანსაცმელი აცვია, ისეთი, როგორსაც უმაღლესი წოდების წარმომადგენელნი ატარებდნენ. ლაშა გიორგი ქართველ მეფეთა გვირგვინით მხოლოდ დედის გარდაცვალების შემდეგ არის გამოსახული ბერთუბნის კედლის-მხატვრობაში.

ყ ი ნ ც ვ ი ს ი

რუსთაველის ეპოქის ქართულ კედლის-მხატვრობაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ყინცვისის ტაძრის მოხატულობას. არსებითად იგი აჯამებს და აერთიანებს ქართული კედლის-მხატვრობის მხატვრულ მიღწევებს საუკუნეთა მანძილზე და ამავე დროს მკვეთრად ასახავს დიდი ქართველი ოსტატის პიროვნებას, მის განუმეორებელ შემოქმედებას.

მხატვრობამ ჩვენამდე მოაღწია პირვანდელი სახით, ყოველგვარი რესტავრაციისა და გაცხოველების გარეშე. მიუხედავად იმისა, რომ წვიმისაგან ტაძრის თაღების მხატვრობა დაზიანდა, ბევრი კომპოზიცია სამუდამოდ ჩამოირეცხა, მოხატულობის შემორჩენილი ნაწილი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ მოხატულობის სქემა თითქმის მთლიანად და ვიმსჯელოთ ძეგლის მხატვრულ ღირსებაზე.

საკურთხევლის კონქში გამოსახულია ღვთისმშობლის მონუმენტური ფიგურა, რომელიც „საყდარზე“ (ტახტზე) ზის, როგორც დედოფალი, ხოლო მის წიაღში „ყრმა“ ზის. თანახმად ტრადიციისა, ცენტრალური ფიგურის ორივე გვერდით, მოწიწების პოზაში დგანან მთავარანგელოზები მიქელი და გაბრიელი. ბემის თაღის ცენტრში მოთავსებულია ჯვარის გამოსახულება მედალიონში, ხოლო კედელზე სამხრეთით და დასავლეთით მთავარანგელოზთა ორ-ორი ფიგურებია. ბემის მოხატულობის მეორე რიგში გამოსახულია ორი კომპოზიცია მოციქულთა ზიარების: სისხლითა და ხორცით; ყინცვისის მოხატულობაში ზიარების ორივე კომპოზიცია მოცემულია მჭიდროდ შეკუმშული სახით. ამ მხრივ ყინცვისის მხატვრობა არსებითად განსხვავდება ახტალის ტაძრის მხატვრობისაგან, სადაც „მოციქულთა ზიარება“ წარმოდგენილია გაშლილი სახით, ისე როგორც კიევის სოფიის ტაძრის მოზაიკებში.

ყინცვისის მხატვრობაში მოციქულთა ზიარების კომპოზიციაში მაცხოვარი გამოსახუ-

ლია სალხინობელის ქვეშ. „მსახურნი ანგელოზნი“, რომელთაც ხელში საშწირობელი აქვთ, მოთავსებული არიან კომპოზიციის კადრის გარეშე ბემის კუთხისა და საკურთხევლის სარკმელს შორის.

საკურთხევლის აფსიდის სამივე სარკმლის შიდა კედელზე ერთიმეორის პირდაპირ გამოსახულია წმ. დიაკვნები: ტიმონი, ტიმოთე, ტიტე, სტეფანე, პარმენ, პროხორე (პროხოლე — sic). საკურთხევლის აფსიდში წესისამებრ გამოსახულია მღვდელმთავრები მთელი ტანით, მათ შორის ოთხი ფიგურა ცენტრშია გამოსახული პირდაპირ, ხოლო დანარჩენი რვა განაწილებულია ორ თანაბარ ჯგუფად, ფიგურები კი ნახევრად მიბრუნებულია საკურთხევლის ცენტრისაკენ.

ჩრდილოეთ მხარეზე, საკურთხევლის ცენტრალური სარკმლიდან, გამოსახული არიან: იოანე ოქროპირი, ხარლამპი (ხლლამპი, sic), ნიკოლოზ, კვირილე (sic) ალექსანდრიელი, გრიგოლ საკვირველთმოქმედი, პეტრე ალექსანდრიელი. სამხრეთის კედელზე გამოსახული არიან: გრიგოლ ღმრთისმეტყველი, ბაგრატი, ბასილ (დიდი), ათანასე, გრიგოლ ნოსელი მიტროფანე.

გუმბათის მოხატულობის სქემა დამახასიათებელია ქართული კედლის-მხატვრობის ძეგლებისათვის[1], გუმბათის თაღში გამოსახულია ჯვარი მედალიონში; ქართული კედლის-მხატვრობის იკონოგრაფიული სქემა, როგორც ყინცვისის მოხატულობის გარჩევიდან ირკვევა, არღვევს ბიზანტიურ კედლის მხატვრობის კანონს იმგვარად, როგორც ეს ჩანს სიცილიის მოზაიკებში, განსაკუთრებით კი პალატინის კაპელის მოზაიკურ მხატვრობაში პალერმოში[2].

პანდანტივებში გამოსახულია წელზევით მახარებლები[3]: მათე (SO), მარკოზი (SW), ლუკა (NW) და იოანე (NO). ტაძრის ჩრდილოეთისა, სამხრეთის მკლავების კედლები და თაღები მოკავებული აქვს ახალი აღთქმის სიუჟეტებს. აქედან მაცხოვრის ცხოვრების ციკლს თორმეტი კომპოზიცია უკავია, ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილია მხოლოდ ოთხი სიუჟეტი. სამხრეთის კედლის ტიმპანზე გამოსახულია სარკმლით ორად გაყოფილი კომპოზიცია „ხარებისა“, რომლითაც იწყება ახალი აღთქმის ციკლი. ანგელოზის ფიგურა მოცემულია აქცენტირებულ მოძრაობაში ღვთისმშობლის წინაშე, რომელიც მშვიდად ზის ხელსაქმით გართული, მაგრამ გულდასმით ისმენს ანგელოზის სიტყვებს: „გიხაროდეს მიმადლებულო...“ ორივე გამოსახულება მოცემულია პირობითი სახის არქიტექტურის ფონზე, გუმბათის თაღში, როგორც აღვნიშნეთ, გამოსახულია ჯვარი მედალიონში ლურჯ ცის ფონზე, რომელზედაც თეთრი ვარსკვლავები ჩანს. გუმბათის ყელს თორმეტი სარკმელი აქვს. გუმბათის თაღზე ზუსტად თითოეული სარკმლის ზემოთ გამოსახულია თორმეტი ფიგურა: აღმოსავლეთ ნაწილში „ვედრება“ — მაცხოვარი, ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი (ისე, როგორც ეს ტიმოთესუბნის ტაძრის მხატვრობაშია მოცემული) და ცხრა ანგელოზი (ე. ი. ანგელოზთა

[1] Д. П. Гордеев, Схемы купольных росписей Грузии домонгольской эпохи. Бюллетень КИАН, № 6, Ленинград, 1931, стр. 3—7 (მონახაზის რეზიუმე).

[2] А. Павловский, Живопись Палатинской капеллы в Палермо, СПБ, 1890.

[3] შ. ამირანაშვილი, ქართული კედლის-მხატვრობის დასურათებული ფერების ფრაგმენტები, თბილისი, 1925, გვ. 38—40 (იხ. მახარებელთა განაწილების წესი პანდანტივებში ქართულ მხატვრობაში).

„ცხრა დასი"). აღსანიშნავია, რომ წმ. ლუკას ტაძრის[1] გუმბათის მოზაიკურ მხატვრობაში (ფოკიდა) მოთავსებულია აგრეთვე „ვედრების" კომპოზიცია.

გუმბათის ყელის თორმეტი სარკმლის კედლებზე ორ წყებად ერთი მეორის ზემოთ, მთელი ტანით გამოსახულია—ზედა რიგში წინასწარმეტყველები: სოფონია, ამბაკომ, იოველი, იონა, ელია, მოსე, აარონ, ესაია, ერემია, მალაქია, ეზეკიელ, ზაქარია; ქვედა რიგში სოფონია წინასწარმეტყველის ქვემოთ გამოსახული წმინდანის სახელი მოშლილია; შემდეგ კი კარგად იკითხება სახელთა წარწერები: ლავროს, ფლოროს, დავრიელ (sic), სოზონ, ჭაბუკი წმინდანი, ჭაბუკი წმინდანი, ონისიფორე, ჭაბუკი წმინდანი, სამონა (ედესელი მოწამე 15, XI), მორია, პლატონ (მოწამე ანკირელი, 18, XI).

„ქრისტეს შობის" რთული კომპოზიციაა გამოსახული; კარგად ჩანს მწოლიარე ღვთისმშობელი, ბაგაში მყოფი ჩვილი, ორ დედათა მიერ ჩვილის განბანება; ერთს მათგანს ხელით კალთაში მჯდომი ჩვილი უჭირავს, მეორე ხელი ჩაშვებული აქვს ემბაზში, თითქოს წყლის ტემპერატურას სინჯავს; მეორე კი დოქით წყალს უსხამს. კუთხეში წინა რიგზე გამოსახულია „დადუმებული" იოსებ „მართალი". კომპოზიციის მეორე ნაწილი უჭირავს მწყემსთა და ანგელოზთა დასს, რომელიც აქებს უფალსა. ჩრდილოეთის მკლავის თაღის დასავლეთ კედელზე მოთავსებულია „მირქმა", ხოლო აღმოსავლეთის კედელზე—„ნათლისღება". „ფერისცვალობა" გამოსახულია „მირქმის" კომპოზიციის ქვემოთ. „ჩრდილოეთის მკლავის ჩრდილოეთ კედლის ტიმპანი უჭირავს „ლაზარეს აღდგინების" დიდ კომპოზიციას, რომელიც გაყოფილია ორად სარკმლით. აღნიშნული კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებულია „მაცხოვრის იერუსალიმში შესვლა". უნდა აღვნიშნოთ, რომ სიუჟეტების განლაგების თანამიმდევრობა დარღვეულია „საიდუმლო სერობით", რომელიც გამოსახულია სამხრეთის მკლავის დასავლეთ კედელზე წმ. მხედრის არტემის გამოსახულების ზემოთ.

ჩრდილოეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე „ნათლისღების" ქვემოთ მოთავსებულია „ჯვარცმა"; ქრისტე უკვე მიცვალებულია: მისი სხეული მოხრილია, თვალები დახუჭული აქვს, თავი ჩამოშვებულია, ფეხები დაკრულია ლურსმანით, ჭრილობიდან გადმოდის სისხლი, რომლის წვეთები ხვდება ადამის თავის ქალას (პირველი ადამიანი დასაფლავებული იყო, თანახმად ქრისტიანული მოძღვრებისა, გოლგოთის მთაზე ზუსტად იმ ადგილას, სადაც ჯვარს აცვეს ქრისტე). კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილი უჭირავს მგლოვიარე ღვთისმშობელს, რომელიც მწუხარებით შვილს შეჰყურებს, მარცხნივ გამოსახულია იოანე მოციქული, რომელსაც გლოვის ნიშნად თავი მარჯვენა ხელზე აქვს დაყრდნობილი. მის უკან ჩანს ასისთავი ლონგინოსი. ღვთისმშობლისა და იოანეს სახის გამომეტყველება გასაოცარი სიღრმით და ოსტატობით გადმოსცემს უნუგეშო და ამავე დროს თავდაჭერილ მწუხარებას. შიშველი სხეული ანატომიური თვალსაზრისით მხატვარს მოცემული აქვს სავსებით მართებულად. ღია ცისფერი თხელი ქსოვილი, რომელიც მაცხოვარს წელზე აქვს შემოხვეული, შესრულებულია იმნაირად, რომ ქსოვილის ქვეშ მოჩანს დაფარული სხეული, რაც პირველად გვხვდება ქართულ კედლის-მხატვრობაში.

[1] Ch. Diehl, L'église et les mosaïques de sainte-Luc en Phocide, Paris, 1889.

Ф. И. Шмит, Мозаики монастыря преподобного Луки, Харьков, 1914

შ. ამირანაშვილი, ქართული კედლის-მხატვრობის დასურათებული ძეგლის ფრაგმენტები, თბილისი, 1925, გვ. 34—36

ჩრდილოეთის მკლავის დასავლეთის კედელზე „ფერისცვალების“ ქვემოთ გამოსახული ყოფილა „გლოვა ქრისტეს საფლავთან“, რომლისგან შერჩენილია მხოლოდ მცირე ნაწილი. ჩრდილოეთის კედელზე მოთავსებულია დიდი კომპოზიცია „აღდგომის“ — „დედანი მაცხოვრის საფლავთან“, რომელიც ორი სარკმლით გაყოფილია სამ ნაწილად. სარკმელთა შორის გამოსახულია მჯდომარე ანგელოზი ლია ცისფერ სამოსელში, ოდნავ თავდახრილი, რომელიც საჩვენებელი ხელის თითით მიუთითებს მაცხოვრის საფლავზე. მას უახლოვდება დედათა ორი ფიგურა, რომელთა ხელში „ალაბასტრი ნელსაცხებლისა“ უპყრავთ; ანგელოზის მეორე მხარეს გამოსახულია „საფლავი“ და მხედრები. აღმოსავლეთის კედელზე „ჯვარცმის“ ქვემოთ მოცემულია „ჯოჯოხეთის წარტყვენა“; სამხრეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე „ქრისტეს ამაღლებაა“ გამოსახული. სამხრეთის კედელზე „ქრისტეს შობის“ კომპოზიციის ქვემოთ, წარმოდგენილია „გვერდისა განხილვა ქრისტესი თომასაგან“; ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლი „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციით მთავრდება, რომელიც მოთავსებულია სამხრეთის მკლავის დასავლეთ კედელზე გამოსახულ „სერობის“ ზემოთ.

ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი ციკლი ყინცვისის მოხატულობაში სამი კომპოზიციითაა წარმოდგენილი: „ღვთისმშობლის დაბადება“ (სამხრეთის მკლავის თაღის აღმოსავლეთის კედელზე), „ტაძრად მიყვანება“ (სამხრეთის მკლავის დასავლეთის კედელზე) და „მიძინება“, რომელიც მოთავსებულია სამხრეთის მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე „ქრისტეს ამაღლების“ ქვემოთ.

ზემოთ დასახელებულ სიუჟეტების გარდა, იდესღაც ყინცვისის მოხატულობაში წარმოდგენილი ყოფილა წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების ამსახველი ციკლი, რომელსაც შუა ნავის თაღი ქონდა დათმობილი, სულ ექვსი კომპოზიცია იყო წარმოდგენილი. სამხრეთის თაღის კედელზე გამოსახულია კომპოზიცია განმარტებული წარწერით „აქა წმინდისა ნიკოლოზის სამღდულად (sic) აკურთხეს“; მეორე კომპოზიცია ცალკეული ფრაგმენტების მიხედვით წარმოადგენდა წმ. ნიკოლოზის „მღდელთმთავრად“ კურთხევას, ხოლო მესამე კომპოზიცია, ალბათ „წმ. ნიკოლოზის მიერ კერპების დაქცევას“ გამოსახავდა. დანარჩენი სიუჟეტები დაიღუპა. დასავლეთის კედელზე წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების სცენების ფრაგმენტები შემორჩა: წმ. ნიკოლოზის მიერ ჭიდან „ეშმაკისა განდევნა“; დანარჩენი სცენების გარჩევა არ ხერხდება. მკლავებს შორის მოთავსებულ თაღებსა და კედელზე წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი სცენების ფრაგმენტებია შემონახული, „ძელი იესესი“ და სხვა. უნდა შევნიშნოთ, რომ ტაძრის მოხატულობის ქვედა რიგში, განსაკუთრებით მის ცენტრალურ ნაწილში გამოსახულია წმ. მხედრები მთელი ტანით.

წმინდანთა შორის წარმოდგენილია ქართველი წმინდანებიც, რომელთა სახეების შემცველი წარწერები იკითხება: დავით გარეჯელი, იოანე ზედაზნელი, წმ. ნინო „განმანათლებელი ქართველთა“ და სხვა.

სამხრეთის კედელზე ეკლესიის მოდელით ხელში წარმოდგენილია ტაძრის აღმაშენებელი თ ა მ ა რ მეფის პირველი ვაზირი — ა ნ ტ ო ნ ი გ ლ ო ნ ი ს თ ა ვ ი ს - ძ ე მწიგნობართ-უხუცესი, აღზრდილი და დაწინაურებული გ ი ო რ გ ი III-ს მიერ[1]. იგი წარმოდგენილია მთელი ტანით

[1] [illegible] (იხ. ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, გვ. 32—33, 122—123).

ვედრების პოზაში წმ. ნიკოლოზის გამოსახულების წინაშე. წარწერიდან იკითხება მხოლოდ „ჰპერტიმოსი“.

ჩრდილოეთის კედელი უჭირავს ისტორიულ პირთა პორტრეტს (ტაბ. 89). ტახტზე მჯდომი ქრისტეს პირდაპირ ვედრების პოზაში დგას თ ა მ ა რ ი ს მამა—მეფე გ ი ო რ გ ი „მეფეთა მეფე გიორგი“; შემდეგ თ ა მ ა რ მეფე (ტაბ. 90, 91) და მეფისწული გ ი ო რ გ ი ლ ა შ ა, თ ა მ ა რ ი ს ძე. სამეფო პორტრეტის შესრულების მანერა განსხვავდება ტაძრის დანარჩენი მხატვრობის მანერისაგან. გ ი ო რ გ ი ლ ა შ ა ს ფიგურის დიდი ნაწილი ჩამორეცხილია თ ა მ ა რ ი ს სახისაგან, მხოლოდ პირველადი მონახაზია შემორჩენილი, რომელიც დიდი ოსტატის დახვეწილი ხელითაა შესრულებული. რბილი მოდელირების გარკვეული კვალი შემორჩა გ ი ო რ გ ი III-ს სახეს. უნდა შევნიშნოთ, რომ იგი ყველგან დახასიათებულია როგორც მრისხანე და ძლიერი ნებისყოფის მქონე პიროვნება, რაც სავსებით შეეფერებოდა სინამდვილეს. თ ა მ ა რ ი ს სახე ვარძიის მოხატულობაში მიმზიდველია ქალწულობისა და სიყმაწვილის გადმოცემით; იგი ჯერ კიდევ არ არის დამძიმებული სახელმწიფოს მართვის გამოცდილებით. ვარძიაში წერის მთელი ფაქტურა დაცულია კარგად, სახის ნაკვთები გამოყვანილია წვრილი ბეწვის კალმით, ოსტატურად და გამოირჩევა ფაქიზი ნახატით. სახის ხორცის ფერს ზემოდან დადებული აქვს მსუბუქი შეწითლება: სახე მოდელირებულია წვრილი ბეწვის კალმის შტრიხებით. ბეთანიაში სახის მოდელირება თითქმის მთლიანად გამქრალა, შემორჩა მხოლოდ ძირითადი ტონის ერთ-გზის ფენა. ყინცვისში კი მხოლოდ სახის კონტური ჩანს; უკანასკნელი არაჩვეულებრივი ოსტატობით გამოირჩევა. აღსანიშნავია, რომ ქტიტორულ პორტრეტს საქართველოში მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს. მას ახასიათებს ფერწერის ტექნიკის თავისებური ხერხები და მხატვრული სახის გადმოცემის დამახასიათებელი სტილი. სამწუხაროდ, ეს თემა ქართულ ხელოვნებაში, მიუხედავად ზუსტად დათარიღებული ძეგლების სიმრავლისა, არ არის დღემდე მეცნიერულად შესწავლილი.

მხატვრული ღირსებით ყინცვისის ფრესკები ქართული მონუმენტური ფერწერის საუკეთესო ძეგლთა რიცხვს ეკუთვნის. მომხიბლავია ფრესკების კოლორიტი, განსაკუთრებით მოცისფრო-მოლურჯო ტონი, რომლითაც ფონია დაწერილი, მტკიცე ნახატი, წერის მტკიცე ხელი და კომპაქტური ფაქტურა, კოლორიტის ჰარმონიულობა, მსუბუქი მოცისფრო-მოლურჯო ტონის მომეტებული ხმარება, სახის რბილი მოდელირება და ნიმბებისათვის ოქროს ხმარება, დამახასიათებელია ამ მხატვრობისათვის. ფიგურებისა და პოზების კეთილშობილური ხასიათი და პლასტიკურობა, მოძრაობის რიტმულობა, ნაოჭების სიმსუბუქე და სტილიზაცია, ფსიქოლოგიური განწყობის მეტყველი ხასიათი, წინ უსწრებს იტალიური მხატვრობის სიენის სკოლის მიღწევებს (ტაბ. 86, 92).

* * *

XI საუკუნის ბოლოსა და XII საუკუნის დასაწყისის ქართულ კედლის-მხატვრობაში სჭარბობს მკაცრი, მონუმენტური სტილის მხატვრული ფორმები. მაგრამ უკვე XII საუკუნიდან წინსვლაში გარკვეულ გარდატეხას აქვს ადგილი. მონუმენტური ფერწერის ხასიათი იცვლება, არა მარტო ფრესკები, არამედ მოზაიკებიც შორდება ცალკეული ფიგურისა და სიუჟეტების მკაცრსა და განყენებულად გადმოცემის კანონს; X—XI საუკუნისათვის დამახასიათებელ მონუმენტური ფიგურების ნაცვლად, ჩნდება შედარებით მცირე ზომის ფიგურები,

რომლებიც თავისუფლად მოძრაობენ სივრცეში; ფონი ღრმავდება, მთებისა და არქიტექტურული პეიზაჟის გადმოცემა უფრო უახლოვდება სინამდვილეს; ცალკეულ კომპოზიციაში ფსიქოლოგიური მომენტი იწყებს გამოჩენას.

XIII საუკუნის ძეგლებში სიუჟეტის ფსიქოლოგიური გააზრება შემდგომ განვითარებას განიცდის. ეს შეიმჩნევა მინიატიურებსა და ხელოვნების სხვა დარგებშიც; კომპოზიციის ფონზე გამოსახული მთები და პირობითი არქიტექტურა მოცემულია ახალი გაგებით. აღნიშნული ცვლილება კედლის-მხატვრობის განვითარებაში არა მარტო საქართველოს, არამედ სხვა ქვეყნებსაც ეხება. ამაზე მეტყველებს ბალკანეთის XIII საუკუნის მხატვრობის ახლად გამოქვეყნებული მასალები. რიგ ქვეყნებში, მაგალითად საქართველოში, აღნიშნული პროცესი ადრე გავრცელდა, ზოგან უფრო გვიან; აღნიშნულის გამო, არამართებულად მიგვაჩნია ქართულ ხელოვნებაში ახალი სტილის დახასიათება ტერმინით „პალეოლოგიური“. ახალი სტილისა და მისი საწყისების გაჩენის მიზეზები ყოველი ქვეყნის ხელოვნებაში, სადაც აღნიშნული პროცესი შეიმჩნევა, ცალ-ცალკე უნდა იქნას შესწავლილი ადგილობრივი ისტორიული პირობების განვითარების საფუძველზე. ქართულ ფერწერაში ახალი სტილი ისახება ზემო-სვანეთის ფრესკებში, 1130 წლის გელათის მოზაიკაში, ვარძიის 1184—1186 წლების მოხატულობაში. აღნიშნული პროცესი ცხადად ჩანს ბეთანიის 1207—1213 წლებისა და განსაკუთრებით ყინცვისის ამავე წლებით დათარიღებულ ფრესკებში, ხოლო კედლის-მხატვრობაში უდიდეს განვითარებას მიაღწია XIII—XIV სს. მოხატულობაში (მაგ. ხობის ტაძრის სამხრეთის ნავის და კარიბჭის მხატვრობა, უბისი, სორი და სხვ).

XI—XII სს. ქართულ ხელნაწერთა მინიატურები

საქართველოსა და ბიზანტიის მჭიდრო ურთიერთობის პერიოდში ქართული ხელნაწერის მხატვრული გაფორმება დიდ აღმავლობას განიცდის. ამ პერიოდს ეკუთვნის არა ერთი ბრწყინვალედ გაფორმებული ხელნაწერი, რომელიც შეიცავს მრავალრიცხოვან ილუსტრაციებს, ტექსტისა და სხვადასხვა სახის სამკაულებს. მათი შესწავლა ადასტურებს, რომ ერთდროულად ამგვარ ხელნაწერებს ამზადებდნენ, როგორც საქართველოში, აგრეთვე ქართველთა მონასტრებში, რომლებიც უძველესი დროიდან არსებობდნენ საქართველოს საზღვრებს გარეშე, კონსტანტინეპოლში, ათონის მთაზე, სინას მთაზე, ანტიოქიის მახლობლად მდებარე მონასტრებში (შავი მთა) ბითვინიაში და სხვ.

აღნიშნული ეპოქის ძეგლების შესწავლას დიდი მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს, როგორც ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის, აგრეთვე ბიზანტიურისათვის; ქართული ხელნაწერები შეიცავს ძვირფას მასალას ბიზანტიური მინიატურის ცალკეული სკოლების ლოკალიზაციისათვის.

XI და XII სს. ხელნაწერთა დიდი ნაწილი, რომელიც შემკულია მრავალრიცხოვანი მინიატიურებითა და სხვადასხვა სახის ორნამენტალური დეკორით, მეტწილად შესრულებულია ქართველი ოსტატების მიერ, რომელთაც მხატვრული მომზადება მიუღიათ ბიზანტიის დედაქალაქის მხატვრულ ცენტრებში. ბიზანტიის მხატვრული კულტურის სხვა ცენტრებში, როგორიც იყო: ათონის მთა, ანტიოქია და სხვ. წიგნის მხატვრული გაფორმება სათანადო დონეზე იყო, მაგრამ წამყვანი მნიშვნელობა ბიზანტიურ მხატვრულ კულტურის ისტორიაში მაინც ბიზანტიის დედაქალაქის მხატვრულ სკოლას ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, ქართუ-

ლი მინიატიურის ის ძეგლები, სადაც ბიზანტიური გავლენის ნიშნები ცხადად ჩანს, ინარჩუნებენ ეროვნულ თავისებურებას.

ცნობილია ზოგიერთი ფაქტი, როდესაც საქართველოში გადაწერილ ხელნაწერის მხატვრული გაფორმების მიზნით ბიზანტიის დედაქალაქიდან იწერდნენ ხოლმე საგანგებოდ დამზადებულ მინიატიურებს. ტბეთის ოთხთავისათვის, რომელიც ამჟამად დაცულია ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკაში, ე პ ი ს კ ო პ ო ს ს ს ა მ ო ე ლ ს[1] კონსტანტინეპოლიდან გამოუწერია „კამარები" და „ხატები" (მინიატიურები). შედარებით უფრო ნათლად ბიზანტიური მინიატიურის გავლენა ეტყობა ექვთიმე მთაწმიდელის სვინაქსარს, რომელიც უხვად დასურათებულია 1030 წ. ბიზანტიის დედაქალაქში ზ ა ქ ა რ ი ა ვ ა ლ ა შ კ ე რ ტ ე ლ ი ს შეკვეთით. აღნიშნული ხელნაწერის მინიატიურებს აქვს ისეთივე მნიშვნელობა ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის, როგორიც ბიზანტიური მინიატიურის ისტორიისათვის აქვს ბ ა ს ი ლ ი კ ე ი ს რ ი ს ე. წ. ბ უ ლ გ ა რ თ-მ ე ბ რ ძ ო ლ ი ს დასურათებულ თვენს, რომელიც დაცულია ვატიკანის წიგნთსაცავში. სამწუხაროდ, ქართული ხელნაწერი დაზიანებულია ბოროტი კოლექციონერის ხელით, რომელსაც ამოუჭრია ეტრატის რამდენიმე ფურცლიდან ცალკეული მინიატიურები. ამჟამად ხელნაწერშია 78 მინიატიურა, რომელიც მეტწილად ასურათებს ახალ აღთქმას; გარდა ამისა, ხელნაწერში დაცულია წმინდანების გამოსახულებანი, რომლებიც განაწილებულია ტექსტის თანამიმდევრობის მიხედვით; ყოველი გამოსახულება განმარტებულია ქართული და ბერძნული მინაწერებით.

მინიატიურების შესწავლა ადასტურებს, რომ ხელნაწერის დასურათებაში მონაწილეობა მიუღია რამდენიმე მხატვარს[3]; ჩემი დაკვირვებით—ხუთ ოსტატს. ნ. კ ო ნ დ ა კ ო ვ ს სავსებით მართებულად აღნიშნული ჰქონდა, რომ ჩვენი ხელნაწერის მინიატიურები ენათესავება XI ს. პირველი ნახევრის ბიზანტიური მინიატიურის საუკეთესო ნიმუშებს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ მათი სტილი ჯერ კიდევ სავსებით ცხადად იცავს X ს. კლასიკურ მხატვრულ ტრადიციას. იკონოგრაფია თემების სავსებით იცავს ადრინდელი ხანის ქრისტიანული ხელოვნების ნორმებს.

ბიზანტიის დედაქალაქშია გადაწერილი და მდიდრულად მორთული შესანიშნავი ქართული ხელნაწერი № 1, სახელდობრ, წმ. ხორას მონასტერში (ამჟამად კაჰრიე-ჯამი) 1030 წელს; ათონის მთაზე ივერიის მონასტერში, ჯერ კიდევ ექვთიმე მთაწმინდელის სიცოცხლეში (+1028), გადაწერილია და სათანადოდ შემკულია ორნამენტალური დეკორით ხელნაწერი № 92 გადამწერისა და მხატვრის ბ ა ს ი ლ ი მ ა ლ უ შ ი ს ძ ი ს მიერ[4], ხელნაწერის მხატვრული მორთულობა ენათესავება ბიზანტიური წარმოშობის მხატვრულ შემკულობას.

XI—XII სს. ერთდროულად საქართველოსა და ბიზანტიაში ოთხთავის მინიატიურებითა და სხვადასხვა სამკაულებით მხატვრულმა გაფორმებამ უაღრეს სრულყოფას მიაღწია. მხატვ-

[1] А. А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. I, СПБ, 1885, отд. III, № 5, стр. 17—22

[2] ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული დამწერლობათამცოდნეობა ანუ პალეოგრაფია, თბილისი 1926, გვ. 77 (მე ცოდვილმან სამოელ... (ვინილე) წიგნი ესე ოთხთავი სახარებაჲ... ნაცვლულსან იყო ხატთა და კამარათაგან და ხელსაქმენი დიდითა ხარჯებითა და მოვიხვენ ეს ხატნი და კამარანი საბერძნეთით, ქალაქით დიდი სამეუფოთ და ჩავრთენ ამას წმიდასა სახარებასა".

[3] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ, 1890, стр. 166—168.

[4] Д. Гордеев, Выходной лист Евангелия „грекофильской" редакции письма Василия Малушисдзе. Куранты, № 3—4, Тифлис 1919, стр. 21—26.

რულად გაფორმებული ილუსტრირებული ოთხთავი ბიზანტიურსა და ქართულ ხელოვნებაში ორ ჯგუფად იყოფა; პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება ის სახარებანი, რომლებიც შეიცავს ოთხი მახარებლის გამოსახულებას მჯდომარე პოზაში, წერის დროს, ანუ წერის დაწყების წინ საწერი მაგიდის წინაშე. ხელნაწერის დასაწყისში მოთავსებულია კამარები, შემკული ორნამენტალური დეკორით, ხოლო თითოეული სახარების ტექსტის დასაწყისი მორთულია თავსამკაულით და ინიციალებით. მიღებული შეხედულების თანახმად, ამ ჯგუფის ხელნაწერთა მინიატიურები და დეკორი, რომელთაც ეტყობა ელინისტური ხელოვნების გავლენა, მომდინარეობენ ალექსანდრიიდან—ელინიზმის ძირითადი ცენტრიდან. XI ს. დასასრულს და XII ს. დასაწყისში მახარებლების გამოსახულებას ოთხი სიუჟეტი ემატება: „შობა უფლისა“, „ნათლისღება“, „მირქმა“ და „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“ (ივერიის მონასტრის ხელნაწერი № 1, პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის სახარება № 74, ვატიკანის ხელნაწერი 1128 წ., ქართული ხელნაწერი ე. წ. „ვანის“ ოთხთავი XII ს. № 1335 და სხვ.).

მეორე ჯგუფს დასურათებული ოთხთავის ტექსტის დაწვრილებითი ილუსტრაციების შემცველი ხელნაწერები შეადგენს. ილუსტრირებულია ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლის გარდა განკურნებანი, იგავნი, ქადაგებანი და სხვა. მხატვარი იცავს ტექსტის თხრობის თანამიმდევრობას, ასურათებს თითქმის ყოველ მომხდარ ამბავს, რაც კი მოხსენებულია თვით ტექსტში, მიუხედავად იმისა, დიდი მნიშვნელობისაა იგი თუ მცირე. ამ ჯგუფს მიეკუთვნება პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ბერძნული ხელნაწერი № 74, რომელიც XI ს. თარიღდება. იგი გადაწერილია და დასურათებული ბიზანტიის დედაქალაქის იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ერთ-ერთ მონასტერში, რომელთა რიცხვი ამ ქალაქში საკმაოდ დიდი იყო. ხელნაწერი გადაწერილია, როგორც ფიქრობენ, სამეფო კარის შეკვეთით, ან სამეფო კარის საკუთრებაში მყოფ ეგზემპლიარიდან[1].

ამავე ჯგუფს ეკუთვნის ფლორენციის (ლავრენციანა) ბიბლიოთეკის XI ს. ხელნაწერი რომელიც 228 მინიატიურას შეიცავს.

დასურათებული სახარების აღნიშნული ტიპი განსაკუთრებით განვითარდა ქართული ხელოვნების წრეში. ამ ჯგუფს ეკუთვნის გელათის ოთხთავი (XI—XII სს.), ჯრუჭის ოთხთავი (XII ს. დამლევი), მოქვის ოთხთავი (1300 წ.). გ. მილეს[2] აზრით, მეორე ტიპი ილუსტრირებული ოთხთავის ილუსტრაციების შინაარსის და სტილის მიხედვით წარმოიშვა სირიულ მხატვრულ წრეში, ალბათ ქალაქ ანტიოქიაში.

პირველი ჯგუფი ილუსტრირებული ოთხთავისა წარმოდგენილია ალავერდის სახარებით (№ 484), რომელიც მინაწერების მიხედვით, გადაწერილი ყოფილა შავ მთაზე მდებარე ქართველთა სავანე „კალიპოს“-ში ანტიოქიის მახლობლად, კონსტანტინე მონომახის მეფობის დროს, ხოლო ანტიოქიაში პატრიარქის კათედრა ეპყრა პეტრეს, ბიზანტიის დედაქალაქში კი ამ დროს იმყოფებოდა საქართველოს მეფე ბაგრატ IV (დაახლ. 1053 წ.). ტექსტი მეტად საინტერესოა იმით, რომ იგი წარმოადგენს ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ შესრულებული თარგმანის უძველეს ნუსხას. იგი გადაწერილია გიორგისა და მიქელის მიერ, ხოლო „ებისტოლე ავგაროზ მეფისა“, რომელიც მას მიუწერია უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტეს-

[1] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris, 1916, p. 590—592.

[2] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris, 1916, p. 590—592.

სათვის, გადაწერილია გამოჩენილი კალიგრაფის ი ო ა ნ ე დ ე ი ლ ი ს მიერ. ექვთიმე მთაწმიდელს[1] აპოკრიფი უთარგმნია სახარებასთან ერთად და დაურთავს სახარების ბოლო ნაწილში.

ხელნაწერი ჩვეულებისამებრ იწყება მდიდრულად მოხატულ კამარებით[2]. ცალკე გვერდი უჭირავს „აყვავებული" ჯვრის გამოსახულებას. ხელნაწერში თითოეულ სახარების ტექსტს მიუძღვის მახარებელთა გამოსახულებანი მჯდომარე პოზაში. ტექსტის ბოლოში, როგორც აღვნიშნეთ, მოთავსებულია ხუთი მინიატიურა, რომელიც ასურათებს ა ვ გ ა რ ო ზ მეფის აპოკრიფულ მიწერ-მოწერას მაცხოვართან: „ავგაროზ მეფე უგზავნის ებისტოლეს მაცხოვარს", „მაცხოვარი წერს საპასუხო ებისტოლეს", მაცხოვრის „ხელთუქმნელი ხატი", ქალაქ ედესის ალაყაფის კარი მაცხოვრის „ხელთუქმნელი გამოსახულებით", „ავგაროზ მეფის განკურნება".

ქართველი მინიატიურისტი სავსებით დაეუფლა ბიზანტიური ფერწერის მანერას, შესრულების ოსტატობას და მხატვრულ სტილს; საყურადღებოა ის გარემოება, რომ სირიულ ხელოვნების მთავარ ცენტრში ბიზანტიური მხატვრული ტრადიცია წიგნის გაფორმებაში მეტად ძლიერი იყო უკვე მეათე საუკუნიდან. ეჭვს გარეშეა, რომ ამავე მხატვრულ ცენტრში ილუსტრირებული იყო 1064 წ. ოთხთავი № 962, რომელიც ძლიერ დაზიანებულია (ტაბ. 98,99). აღნიშნული ხელნაწერი, როგორც ეტყობა, გადაწერილია შავ მთაზე. მისი გადამწერი მ ი ქ ე ლ ი მოხსენებულია ალავერდის ოთხთავის მინაწერებში. შესრულების მანერა და სტილი ადასტურებს ორივე ძეგლის ნათესაობას.

გარჩეული ძეგლები ქართული მინიატიურისა არსებითად განსხვავდებიან ადრეული ხანის ქართული მინიატიურის ძეგლებისაგან, სადაც მოცემულია მახარებელთა მდგომი ფიგურები მთელი ტანით, ან ე. წ. „შერეული" რედაქცია მახარებელთა გამოსახულების, სადაც მჯდომარე და მდგომი ფიგურები მახარებელთა ენაცვლება ერთიმეორეს იმნაირად, როგორც ეს წარმოდგენილია რ ა ბ უ ლ ა ს მიერ 586 წ. გადაწერილ სირიულ ოთხთავში. XI საუკუნიდან ბიზანტიაში და აგრეთვე ჩვენში ერთდროულად, როგორც გარჩეული ძეგლების ანალიზიდან ჩანს, სჭარბობს ილუსტრირებული ოთხთავის ახალი იკონოგრაფიული ტიპი, სადაც ოთხივე მახარებელი გამოსახულია პატარა საწერ მაგიდის წინ მჯდომარე პოზაში. ისინი ან წერენ, ან ემზადებიან საწერად. ერთდროულად, როგორც აღნიშნული იყო ჩვენს მიერ, აღწერილი ტიპი მახარებელთა გამოსახულების სავსებით გაბატონდა როგორც ჩვენში, აგრეთვე ბიზანტიაში. იგი ვრცელდება აღმოსავლეთ ქვეყნებში, სადაც კი ქრისტიანული კულტურა იყო გავრცელებული, ხოლო იმ განსხვავებით, რომ ძველი რედაქცია მახარებელთა გამოსახულებისა არ ყოფილა სავსებით განდევნილი ხელოვნების რეპერტუარიდან. ცნობილია, რომ სომხურ ხელოვნებაში მახარებელთა გამოსახულების ადრინდელი ხანის რედაქცია თითქმის მე-17 ს. გვხვდება.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ მახარებელთა მჯდომარე ფიგურების იკონოგრაფიულ

[1] კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, თბილისი 1951, გვ. 172. ექვთიმეს უნდა ეთარგმნოს ის ვრცელი რედაქცია ამ აპოკრიფისა, რომელიც დაცულია შემდეგ ხელნაწერებში: პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის № 548 და ვენისა.

შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ბეკა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 14—15.

[3] Р. Ш м е р л и н г. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940, стр. 46, табл. II, III, IV, V.

სერიას ერთგვარად არღვევს იოანე მახარებლის გამოსახულება. იგი წარმოდგენილია ორი ვარიანტით: ან უკარნახებს მაგიდასთან მჯდომარე თავის მოწაფეს პროხორეს სახარების ტექსტს, ან იგი წარმოდგენილია „უდაბნოში“.

დ. გორდეევის[1] მართებული შენიშვნების თანახმად, მახარებელთა გამოსახულებანი ხელოვნების განვითარების ახალ ეტაპზე ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ პორტრეტს[2].

საკუთრივ საქართველოში მხატვრული შემოქმედების უძველეს ცენტრებში წარმოიშვა არა ერთი თვალსაჩინო დასურათებული ხელნაწერი, რომლის ილუსტრაციები და შემკულობა გამოირჩევა ისეთივე დიდი ოსტატობით და ბრწყინვალებით, როგორიც დამახასიათებელია ბიზანტიის დედაქალაქის სამხატვრო ცენტრებში შექმნილ ძეგლებისათვის. აღნიშნული ხელნაწერები გადაწერილია მაღალ ხარისხოვან ეტრატზე, მორთულია თავსამკაულით, ბოლოსამკაულით, ოქროს ფონზე ნაწერ მინიატიურებით და ხშირად ჩასმულია ოქროს ან ვერცხლის ყდაში, რომელიც შემკულია მინაქრებით, ან მოჭედილია გამოჩენილი ოსტატის ხელით, როგორიც იყვნენ ბექა და ბეშქენ ოპიზარნი და სხვ.

კონსტანტინეპოლის ხელოვნების მხატვრული ტრადიციების შემოქმედებითი გადამუშავების ნიმუშს წარმოადგენს მესტიის ოთხთავი, რომელიც გადაწერილია 1033 წ. ე. ი. ბაგრატ IV მეფობის ხანაში ოშკის იოანე ნათლისმცემლის ლავრაში. ამავე ჯგუფს ეკუთვნის მინიატიურები ოთხთავის № 26 (საეკლესიო მუზეუმის ფონდი) და ილუსტრაციები ხატიკის № 734 (წერა-კითხვის საზოგადოების მუზეუმის ფონდი).

პირველ ხელნაწერში მათე მახარებელი გამოსახულია, როგორც მოხუცი მკაცრი მეტყველი სახით, მჯდომარე პოზაში საწიგნეს წინ, რომელზედაც გადაშლილი წიგნია; მარკოზი წერს; მის წინ მაგიდაა საწერი მოწყობილობით. მარკოზის იკონოგრაფიული ტიპი ჩვეულებრივია. ლუკა მახარებელი ჩაფიქრებული ზის, მარჯვენა ხელში კალამი უჭირავს, მარცხენა ხელზე თავი აქვს დაყრდნობილი, იგი გატაცებულია იმ დიდი ამოცანით, რომელიც მან უნდა განახორციელოს. ლუკას იკონოგრაფიული ტიპი სავსებით შეესაბამება დაწერის ხანას. იოანე მახარებელი გამოსახულია „უდაბნოს“ ფონზე, იგი პროხორეს კარნახობს. ხელნაწერი შემკულია რვა მხატვრულად გაფორმებული კამარით, რომლებიც აღნიშნული ეპოქისათვის აგრეთვე ჩვეულებრივია. წერის მანერა დახვეწილია და ოსტატობის მაღალ დონეზეა, ფაქტურა კი ჭარბია.

უფრო ნაზია კოლორიტით № 734 ხელნაწერის მინიატიურები, რომლებიც შესრულებულია უფრო მეტად დახელოვნებული ოსტატის ხელით[3]. სახეები გადმოცემულია მკვეთრი მოდელირების გარეშე, ნათელ გამაში. ჩაცმულობის აფერადებაში ცისფერი ტონი სჭარბობს. ზოგი ფიგურის სამოსელი, ღია მწვანე და მოვარდისფრო-მოყვითალო ტონებითაა ნაწერი. ჩაცმულობის ნაოჭები გადაჭარბებულად დეტალიზებული ნახატითაა გადმოცემული, მაგრამ

[1] Д. П. Гордеев, Миниатюры грузинских лицевых рукописей Синайского Древлехранилища в Тифлисе, Ars, № 43, № 2—3, стр. 94.

[2] „Один из пишущих, поднеся руку к лицу, задумчиво смотрит на зрителя или, размышляя, окунает перо, другой тянется за манускриптом в порыве вдохновения, третий пишет, усердно склоняясь над листом, четвертый, по-старчески сидя в глубоком кресле, опустил перо и предан наитию прозрения“.

[3] Р. Шмерлинг, Op. cit., стр. 53, табл. XIII.

სავსებით სწორად გადმოსცემს სხეულის ფორმას, რომელიც დაფარულია ტანსაცმელით. ხელნაწერში შემდეგი მინიატიურებია შემორჩენილი: „ბრმის განკურნება“ (ტაბ. 99), „ქრისტე და სამარიტელი დედაკაცი“ (ტაბ. 100), „განრღვეულის განკურნება“, „ამაღლება“, „თომას დარწმუნება“, „იოსებ არიმათიელი და სამი მენელსაცხებლე დედანი“ და „სულიწმიდის მოფენა“; ყველა მინიატიურა დაწერილია ოქროს ფონზე, ისინი XI-საუკუნის მეორე ნახევრით თარიღდება. ოთხთავი № 26 გადაწერილია და მინიატურებით მორთულია XIII საუკუნის დასაწყისში, როგორც ეტყობა, აღმოსავლეთ საქართველოში. ხელნაწერის დასაწყისში მოთავსებულია რვეული, რომელიც შემკულია კამარებით. ისინი ნათელ ფერადოვან და შედარებით უფრო ჰრელ გამაშია შესრულებული, ვიდრე ე. წ. „ბიზანტიური“ წრის ხელნაწერები (ტაბ. 102), ორნამენტიკაში არაბული დეკორაციული ხელოვნების გავლენა იგრძნობა. ხელნაწერი შემკული იყო მახარებელთა სურათებით (მოღწეულია მხოლოდ მარკოზი და ლუკა) და „ათორმეტი დღესასწაულის“ სცენებით: „ხარება“ (ტაბ. 103), „ქრისტეს შობა“, „იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის“ და „სული წმიდის მოფენა“. „ხარებაში“ ფონზე ქართული ტიპის გუმბათიანი ტაძარი ჩანს. „შობის“ კომპოზიციაში წარმოდგენილია ქტიტორი XI—XII სს. ქართულ საერო ტანსაცმელში. ეს მინიატიურები XI—XII სს. მინიატიურებთან შედარებით თავისუფლად და ფართო მანერითაა ნაწერი, დეტალების ზედმიწევნითი გამოხატვის გარეშე. ისინი ნათელი ფერადოვანი გამითა და სიუჟეტების ცოცხალი გადმოცემით გამოირჩევა.

XII საუკუნის ილუსტრირებულ ხელნაწერთა შორის, სტილის მხრივ ბერძნულ ხელნაწერებთან ყველაზე ახლო დგას ე. წ. „ვანის სახარება“ (№ 1335). იგი კონსტანტინეპოლის მახლობლად 896 წ. აგებულ ქართულ მონასტერში—სოხასტერშია გადაწერილი, თამარ მეფის (1183—1213) მოძღვრის იოანეს მიერ[1]. ყველა მინიატიურა, კამარა და თავსამკაული ხელნაწერის ბოლოში ბერძნული მინაწერის მიხედვით, რომელიც მოთავსებულია ხელნაწერის დასასრულს, მინიატიურისტ „ხრისოგრაფ“ მ ი ხ ე ი ლ კ ო რ ე ს ი ს შესრულებაა. ხელნაწერის ილუსტრაციების და შემკულობის ავტორი ვინაა წარმოშობით, ამის დადგენა ძნელია; შესაძლებელია, რომ იგი ბერძენი იყო.

ხელნაწერში დაცულია ოთხივე მახარებლის გამოსახულება, რომლებიც მოთავსებულია მხატვრულად გაფორმებულ ჩარჩოში. ყოველ მათ გამოსახულებას ზემოთ თან ახლავს დღესასწაულის სცენა, რომელიც სახარების ილუსტრაციის დარგში XI—XII საუკუნეებიდან ტრადიციის სახეს ღებულობს: მათე მახარებელს თანახლავს „შობის“ სცენა, მარკოზს—„ნათლისღება“, ლუკას—„ხარება“; ხოლო იოანეს—„ჯოჯოხეთიდან წარტყვევნა“ (ტაბ. 104). გარდა ამისა, ხელნაწერში მოცემულია მთელ ფურცელზე (ფერ. 8) ქრისტეს გამოსახულება, რომელიც ორივე ხელით აკურთხებს ოთხივე მახარებელს.

ხელნაწერში მეტად საინტერესოა კამარების მრავალფეროვანი შემკულობა; კამარების თავსამკაული მდიდრულადაა ორნამენტირებული საუკეთესო ბიზანტიური ხელნაწერების სტილის მიხედვით. ზემოთ სალხინობლის ქვეშ უკვდავების წყლის შადრევნებია მოცემული,

[1] Е. Такайшвили, Церковь в Ване, в Имерии и ее древности. Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, т. II, 1917—1925, Ленинград 1927, стр. 86—110, табл. XX, XXI, XXII.
E. Takaichvili, Antiquités géorgiennes. L'évangile de Vani, Byzantion, X, 1935.

რომლისკენაც ცხოველები და ფრინველნი მისწრაფვის: სპილო, ლომი, ფასკუნჯი, კენტავ-რი ჩანგით ხელში და ავაზა; წარმოდგენილია აგრეთვე მეხრე აქლემით; მწვრთნელი მხეც-ნადირისა, რომელიც შუბით დათვს ჩხვლეტს; სამფსონი, რომელიც ლომს ებრძვის.

ხელნაწერის დასაწყისში გამოსახულია გუმბათოვან სალხინობლის ქვეშ მდგარი ევსები და კარპიანე, პირველი წერს, მეორეს კი ხელში გრაგნილი უჭირავს.

კამარების კარცხლბეკები და სვეტისთავები შემკულია თვეთა სიმბოლური განსახიერე-ბებით, რომლებიც შემდეგი თანამიმდევრობით არიან წარმოდგენილნი: მარტი—მხედარი შუბითა და ჯვარით, აპრილი—ქაბუკს ღორი მიაქვს, მაისი—სარკინოზი, რომელიც თასიდან სვამს, ივნისი—პურის მკა, ივლისი—ხორბლეულის განიავება, აგვისტო—მამაკაცი, ყურძნის მტევნით ხელში, სექტემბერი—მამაკაცს კალათი მიაქვს, ოქტომბერი—მონადირე შევარდნი-თა და ნადავლით, ნოემბერი—მუშაკი მიწას თხრის, დეკემბერი—მთესველი, იანვარი—ღრეო-ბის სცენა, თებერვალი—ნაბდიანი კაცი, რომელიც ცეცხლთან თბება. ასეთივე თვეთა გამო-სახულებები არის ლაფსხალის სახარებაში ზემო სვანეთიდან, რომელიც XII საუკუნის და-სასრულს ეკუთვნის, მაგრამ ამ ხელნაწერში მახარობლები დღესასწაულების დართვის გარეშე არიან წარმოდგენილნი[1]. თვეთა განსახიერებანი ცნობილია აგრეთვე ამავე დროის ბერძნულ ხელნაწერებში[2].

დიდ ინტერესს იწვევს ილუსტრირებული ოთხთავების მეორე ჯგუფი, რომელიც ასე ბრწყინვალედ წარმოდგენილია ქართულ ხელოვნებაში. ქართული ხელნაწერები, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ამ ტიპის განვითარებას XI საუკუნიდან XIII საუკუნის ბოლომდე. მეორე ჯგუფის ოთხთავთა შორის უძველესია გელა-თის ოთხთავი, რომელიც ნ. პოკროვსკისა[3] და ნ. კონდაკოვის მიერ[4] დაწვრილე-ბითაა აღწერილი. აღნიშნული ხელნაწერი, ნ. კონდაკოვის აზრით, ისტორიული წყარო-ების მიხედვით გიორგი მთაწმიდელის სიცოცხლეში ათონის ივერიის მონასტერში დაუმზადებიათ. ხელნაწერში 259 მინიატიურაა შემორჩენილი, მათ შორის 9 ასურათებს მა-ცხოვრის და ავგაროზ მეფის მიწერ-მოწერის აპოკრიფულ მოთხრობას. გელათის ხელნაწე-რის ილუსტრაციების უმრავლესობა სახარების ამბებისადმია მიძღვნილი და ტექსტთან შესა-ბამისადაა განლაგებული. იგავებსა და ქადაგებებს ნაკლები ყურადღება ეთმობა, რითაც გე-ლათის ხელნაწერი პარიზის № 74 ხელნაწერისაგან განსხვავდება.

ნ. კონდაკოვის ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ქართულსა და ბერძნულ ხელნაწერს საერთო წყარო უნდა ედოს საფუძვლად, არ უნდა იყოს მისაღები. ქართულსა და ბიზანტი-ურ ძეგლის მინიატიურებს შორის სტილის მხრივ დიდი განსხვავება არსებობს. № 74 ხელ-ნაწერში ყოველი სიუჟეტი ეტრატის ფონზე მოჩარჩოების გარეშეა წარმოდგენილი, იგი არ არის გამოყოფილი ცალკე და მეორის გვერდითაა მოცემული. გელათის ხელნაწერში ყოვე-

[1] П. С. Уварова, Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию, МАК, вып. X, М. 1904, стр. 80—86.

[2] Н. П. Кондаков, Отчет о поездке за границу, 1875 г. Записки Новороссийского Университета, Одесса, 1875, т. XVIII.

[3] Н. П. Кондаков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса 1876 г., стр. 280.

[4] Н. Покровский, Миниатюры евангелия Гелатского монастыря XII в. Записки Русского Археологического общества, т. IV, СПБ, 1887.

Р. Шмерлинг, Op. cit., стр. 54, табл. XIV. XV.

ლი სიუჟეტი მოჩარჩოებულია და გამოყოფილია მეორისაგან; ყველა მინიატურა ოქროს ფონზეა მოცემული. გ. მილეს სამართლიანი შენიშვნით, № 74—ხელნაწერის მინიატურები ილუსტრირებული გრაგნილის ხასიათს ატარებს. მინიატურები ყოველგვარი გამოცალკევების, კადრის გამოყოფის გარეშეა განლაგებული იმგვარად, როგორც მცირე აზიის ტაძრების კედლის-მხატვრობაშია ხოლმე სიუჟეტები სვეტებისა და კედლებზე განლაგებული. № 74 ხელნაწერის ილუსტრაციების თხრობითი ხასიათი, სადაც დიდაქტიკისა და იგავების ელემენტები ჰარბობს, მათი სტილი გ. მილეს აძლევს საბუთს, იგი სირიული (ანტიოქიური) წარმოშობის ძეგლად ჩაითვალოს.

№ 74 ხელნაწერის ილუსტრაციები გაცილებით უფრო ახლოს დგას კედლის-მხატვრობასთან, ვიდრე გელათის სახარებისა. № 74 ხელნაწერში ჭარბობს ფრონტალური ფიგურები, კომპოზიციების განლაგებაში ერთგვარობა შეიმჩნევა. გელათის ხელნაწერის მინიატურებში მეტწილად ფიგურა აგებულია თავისუფალი სქემის მიხედვით; მთავარი პერსონაჟები გამოყოფილია, მაგრამ კომპოზიციური მთლიანობა არსად არაა დარღვეული. № 74 ხელნაწერში მოქმედება ვიწრო ზოლის სახით გამოხატულ ნიადაგზე მიმდინარეობს, იგი წარმოადგენს პირველ პლანს, რომელიც შემკულია ყვავილებითა და ბალახით. შედარებით რთული პეიზაჟი (მთები, დიდი ხეები) ძლიერ იშვიათად გვხვდება, გამონაკლისს „შობა“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“ და „მაცხოვრის იერუსალიმში შესვლა“ წარმოადგენს. ამასთანავე მთები მომრგვალებულ ბორცვების სახითაა გადმოცემული. გელათის სახარების მინიატურებში მთები რთული ფორმისაა, რიგ მათგანს კლდოვანი მწვერვალის აშკარა მოყვანილობა აქვს.

ახალი სტილის ელემენტები, რომლებიც პირველად გელათის სახარებაში აღინიშნა, შედარებით უფრო განვითარებული სახით XII საუკუნის ჯრუჭის სახარებაშია მოცემული[1]. აღნიშნული ხელნაწერი 345 ილუსტრაციას შეიცავს; მინიატურები ოქროს ფონზეა დაწერილი, თითოეულ კომპოზიციაში ფიგურები თავისუფლადაა განლაგებული, მთავარი პერსონაჟი გამოყოფილია. ზოგიერთი ფიგურები მოძრაობაშია მოცემული, ხან ხელი, ხან ფეხი და ხან წამოსასხამის გაფრიალებული ბოლო გამოდის კადრიდან, მაგრამ ეს ძეგლის მხატვრულ ღირსებას არ ვნებს. აღნიშნული ხერხი ცნობილია დასავლეთ ევროპის ქვეყნების რომანული ხანის ხელნაწერების მინიატურებში. ამ მხრივ ბიზანტიური მხატვრობა შედარებით მკაცრ ტრადიციას მისდევს.

ჯრუჭის სახარებაში არქიტექტურულმა პეიზაჟმა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა მოიპოვა, მაგრამ ამასთან ერთად იგი დეკორაციული ფონის ფუნქციასაც ასრულებს. № 74 ხელნაწერის მინიატურებში კი არქიტექტურა, პირობითი კოშკების სახით, უმეტეს შემთხვევაში კომპოზიციის კიდეებზეა განლაგებული და კადრის მაგიერობას ასრულებს. ჯრუჭის სახარების მინიატურებში შენობები ხან სწორ, ხან შებრუნებულ პერსპექტივაშია განლაგებული; არქიტექტურული ფონი მეტწილად ლუკასა და იოანეს სახარებათა ილუსტრაციებში გვხვდება. ამ შემთხვევაში არქიტექტურულ პეიზაჟს პირველად ენიჭება ის მნიშვნელობა, რომელიც მან მოიპოვა მოგვიანო ხანის ხელოვნებაში როგორც ბიზანტიაში, ასევე საქართველოში.

[1] Р. Шмерлинг, Op. cit., стр. 49, табл. X, XI, XII.

შენობათა უმრავლესობას ტრადიციული, პირობითი ფორმა აქვს; ამ პირობით და დეკორაციულ არქიტექტურაში, მხოლოდ აქა-იქ შეიმჩნევა ელემენტები ქართულ ხუროთმოძღვრებიდან შეტანილი, მაგრამ ასეთი შემთხვევები იშვიათია. ზოგჯერ არქიტექტურული კედლის მთლიან ფონზე გამოსახულია კოშკისმაგვარი შენობები. ისინი კომპოზიციის კადრის ფუნქციას ასრულებენ და ჩვეულებრივად მოთავსებული არიან კედლის უკან. შუა კოშკი მოთავსებულია ცენტრში, კედლის წინ და სიღრმის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამგვარად, ამ მინიატიურებში მოცემულია მრავალ პლანიანი კომპოზიციის შექმნის პირველი ცდები.

ამ ხელნაწერის მრავალ მინიატიურაში თემის ფსიქოლოგიური განმარტება-გახსნა იჩენს თავს („პეტრეს უარყოფა“ ტაბ. 106). ხელნაწერში „სერობა“ მოცემულია რამდენიმე საინტერესო ვარიანტით. „იუდას ამბორის“ კომპოზიცია გადმოცემულია დიდი თავისებურად გამოხატული დრამატიზმით. მეტად ცოცხლად და თავისებური იერით მოცემულია მაცხოვრის გამოცხადება მოწაფეთადმი „ზღუასა ზედა ტიბერიადისასა“ (იოანე 21, 13). პურისჭამად მსხდომი ჯგუფი მოწაფეთა ცოცხლად და ოსტატურადაა განაწილებული (ტაბ. 106). კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში საყოფაცხოვრებო დეტალებია დახატული: სამზარეულო ქური-ჭურით, ქალი, რომელიც შამფურზე თევზს წვავს. ჯრუჭის სახარების მინიატიურები ნათლად ასახავენ იმ დიდ გარდატეხას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ქართულსა და ბიზანტიურ ხელოვნებაში მე-12—13 სს. მიჯნაზე, რომელსაც არამართებულად უკავშირებენ პალეოლოგთა დინასტიის სახელს.

დასურათებულ ოთხთავთა აღნიშნული ჯგუფის მესამე ძეგლს მოქვის[1] სახელგანთქმული სახარება წარმოადგენს. დ ა ნ ი ე ლ მ ო ქ ვ ე ლ ი ს შეკვეთით, ეს ხელნაწერი ვინმე ე ფ რ ე მ ი ს მიერ იყო გადაწერილი და ილუსტრირებული 1300 წელს; ხელნაწერი იწყება მხატვრულად შემკული კამარებით, რომელთა ზოგადი სახე და სტილი იმეორებს მე-11—12 სს. დასურათებულ ხელნაწერებს.

მახარებელნი გამოსახული არიან წერის დროს, მხოლოდ იოანე კარნახობს „უდაბნოში“ პროხორეს (ტაბ. 107). ლუკა მახარებლის წინ ღმრთისმშობელია ძითურთ. მეორე ფურცელზე, მათეს გამოსახულების შემდეგ, მოცემულია მაცხოვრის წინაპარნი დაწყებული აბრაჰამიდან. შემდეგ ისევე, როგორც ჯრუჭის სახარებაში, მოცემულია „ვედრების“ ტრადიციული გამოსახულება; ხელნაწერში ტექსტს 151 მინიატიურა ასურათებს. ხელნაწერის ბოლოს, ცალკე ფურცელზე, გამოსახულია მოქვის ოთხთავის შემკვეთელი მთავარეპისკოპოსი — მ ო ქ ვ ე ლ ი დ ა ნ ი ე ლ ი; იგი დაჩოქილია და ხელებგაწვდილი ღვთისმშობელს ვედრება. ღვთისმშობელი ხელში აყვანილ ძეს მუხლმოდრეკილ ქტიტორზე მიუთითებს.

მინიატიურები დაწერილია ღია ნათელი ფერებით, რითაც ისინი, ნ. კ ო ნ დ ა კ ო ვ ი ს დაკვირვებით, XIV საუკუნის იტალიურ ფრესკებსა და მინიატიურებს მოგვაგონებენ. წერის ფაქტურა პარბია, თეთრი ფერის ძლიერი შენარევით. წერის მანერა ფართო და თავისუფალია; ზოგჯერ ოსტატი სახეთა და ტანისამოსის მოდელირებისათვის მოკლე და მსუყე მონასმებს იყენებს (ტაბ. 108).

[1] **Н. Кондаков и Д. Бакрадзе**, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ., 1890, стр. 77.

Р. **Шмерлинг**, Op. cit., стр. 60—63, рис. 7, 8, 9, табл. XXIII.

ახალი სტილის ნიშნები, რომელმაც ჯრუჭის მეორე ოთხთავის მინიატიურებში მკვეთრად თავი იჩინა, ამ ხელნაწერში უფრო განვითარებული სახითაა მოცემული. არქიტექტურისა და მთის პეიზაჟის როლის ახლებური გაგება, მათი მოცულობითი აღქმისათვის ხედვის სხვადასხვა წერტილის გამოყენება, თითოეული სიუჟეტის კომპოზიციური სქემის სიღრმე, რეალისტური ხასიათის დეტალების სიჭარბე აღნიშნულ ხელნაწერს დიდ მეცნიერულ-მხატვრულ მნიშვნელობას ანიჭებს. მოქვის სახარების მინიატიურების შესწავლას, როგორც ქართული ხელოვნების თვალსაჩინო ნაწარმოების, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება პალეოლოგთა ხანის ბიზანტიური ხელოვნების აღორძინების წყაროების დადგენის საქმეში.

XI—XII სს. ქართული დასურათებული ხელნაწერების მიხედვით სავსებით შესაძლებელია დავსახოთ სრული სურათი ქართული მინიატიურის ისტორიული განვითარებისა. ქართულმა კედლის-მხატვრობამ და აგრეთვე წიგნის ილუსტრაციამ შეიმუშავა საკუთარი სტილი, მხატვრული მოვლენების ასახვის საკუთარი ფორმა და ენა, სინამდვილის მხატვრული აღქმის საკუთარი მეთოდი.

ქართული საერო მინიატიურა

ქართული საერო მინიატიურას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. იგი წარმოიშვა თითქმის საერო ლიტერატურასთან ერთად, რომელთანაც იგი თავისი შინაარსითაა დაკავშირებული. ქართული მხატვრული ლიტერატურა თუმცა კი ძირითადად მჭიდროდ არის დაკავშირებული ირანულ ლიტერატურასთან, განსაკუთრებით პოეზიასთან, მაგრამ მისი წარმოშობა არ შეიძლება მხოლოდ და მხოლოდ ირანის კულტურულ გავლენას მივაწეროთ. ირან-საქართველოს ურთიერთობა, რომელსაც ათასი წლის მანძილზე შეიძლება გავადევნოთ თვალი, უდავოდ მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს ქართული კულტურის ისტორიაში.

ირან-საქართველოს კულტურული ურთიერთობის მკაფიო ნიშნებია შენახული ქართულ ლიტერატურაში; ქართულ ლიტერატურაში ირანული მწერლობის საუკეთესო თხზულებათა ბევრი პირველხარისხოვანი თარგმანი არსებობს. ამასთანავე, ცალკე უნდა აღინიშნოს, რომ ფირდოუსის უკვდავი ეპოპეა „შაჰნამე" (მეფეთა წიგნი) საშუალო საუკუნეებში არ ყოფილა თარგმნილი არამაჰმადიან ხალხთა არც ერთ ენაზე, გარდა ქართულისა. როგორც ირკვევა, ფირდოუსის ნაწარმოები ქართულად ჯერ კიდევ XII საუკუნეში უთარგმნიათ—ძველი თარგმანი დაიკარგა, დღემდე მას არ მოუღწევია, ხოლო საქართველოს ხელნაწერთა კოლექციებში დაცული ძველი ქართული ვერსიები ამ თხზულებისა XV—XVII სს. ეკუთვნის. ქართულად, ამის გარდა, შაჰნამედან ნასესხებ ცალკე ამბავთა ლიტერატურული გადამუშავებაც არსებობს (უთრუთიანი, ბაამიანი, ჯიმშერიანი და სხვ.) შაჰნამეს ეპიკური ციკლის განსაკუთრებულ პოპულარობას საქართველოში მოწმობს მისი გადასვლა ქართულ ფოლკლორში ქართული ლიტერატურული ძეგლების გზით. თუმცა, ძირითადად, ირანული კულტურა არც საქართველოში და არც სომხეთში არ ყოფილა ადგილობრივი ხელოვნებისა და ადგილობრივი მხატვრული ლიტერატურის შემქმნელი, მაგრამ იგი მძლავრი ფაქტორი იყო, რომელიც ხელს უწყობდა თავისუფალი შემოქმედების განვითარებას სახვით ხელოვნებაში და იცავდა მას ქრისტიანული ეკლესიის კონფესიონალიზმისაგან.

ქალაქების ზრდა, სავაჭრო ურთიერთობათა განვითარება ირანულ-მაჰმადიანურ ქვეყნებთან, ახალ სოციალურ დაჯგუფებათა შექმნა, გარდატეხა მსოფლმხედველობაში—იწვევს სა-

ქართველოში ანბანის შეცვლას, ქრისტიანული ეკლესიის კონფესიონალიზმისათვის უცხო საერო მწერლობის თხზულებათა წარმოშობას. ჩამოყალიბდა საერო ხელოვნება, რომელიც გაჟღენთილი იყო ახალი შინაარსით, ფეოდალური საზოგადოების იმ ნაწილის იდეოლოგიით, რომელმაც გაიმარჯვა ეკლესიაზე, რელიგიურ-სქოლასტიკურ იდეოლოგიაზე; შეიქმნა ის პირობები, რომლებშიაც რუსთველის გენიალური თხზულება ვეფხისტყაოსანი იქმნება (XII ს). იმ ქვეყნებიდან, რომელთაც ოფიციალურ სარწმუნოებად ქრისტიანობა ჰქონდათ, XII საუკუნეში ვერც ერთში ვერ ვნახავთ, საქართველოს გარდა, საერო ლიტერატურის ასეთ აყვავებას, რომელმაც მხატვრული ფორმის კლასიკური ნიმუშები მოგვცა. სომხეთში მთელმძღვრობის გარდატეხის პროცესმა ისეთი მკაფიო გამოხატულება ვერ ჰპოვა, როგორიც საქართველოში. რადგანაც იდეოლოგიური ხელმძღვანელობა ეკლესიამ იგდო ხელთ, მხატვრულმა გემოვნებამ თავისი გამოხატულება უმთავრესად სომხეთის ძველი დედაქალაქის— ანისის სასახლეთა ხუროთმოძღვრებაში ჰპოვა. მიუხედავად იმისა, რომ სომხეთი ტერიტორიულად და პოლიტიკურად ძალიან მჭიდროდ, შეიძლება ბევრად უფრო მჭიდროდაც, ვიდრე საქართველო, იყო ირანთან დაკავშირებული, მას მაინც არ შეუქმნია ნამდვილი საერო ხელოვნება. ჩვენ არ ვიცნობთ ირანული ლიტერატურის თხზულებათა ძველ სომხურ თარგმანებს, რომელიც იმავე ეპოქას ეკუთვნოდეს, რომელსაც ქართული თარგმანები ეკუთვნის. არ არსებობს არც ორიგინალური თხზულებები სომხური საერო მწერლობისა. საინტერესოა, რომ ბიზანტიამ, რომელიც თავისი კულტურით ანტიკური ლიტერატურისა და ხელოვნების პირდაპირი მემკვიდრე იყო, ვერ შექმნა საერო მხატვრული ლიტერატურა. ბიზანტიური საერო მხატვრობის ერთადერთი ძეგლი შენახულია კიევის წმ. სოფიის ახლახან რესტავრირებულ საფრესკო მოხატულობაში (XII ს), რომელიც ისტორიულ პორტრეტების მთელ რიგსა და კონსტანტინეპოლის იპოდრომის საცირკო ცხოვრების რამდენიმე საინტერესო სცენას წარმოადგენს. ლიტერატურული წყაროები მოგვითხრობს, რომ ბიზანტიურ სასახლეებში ყოფილა საერო მხატვრობა, ბლაქერნის სასახლეში გამოხატული ყოფილა ა ნ დ რ ო ნ ი კ ე კ ო მ ნ ე ნ ი ს ცხოვრების ეპიზოდები და მ ა ნ უ ე ლ კ ო მ ნ ე ნ ი ს ძლევამოსილი ომები. რავენის წმ. ვიტალის ეკლესიის მოზაიკები, სადაც იმპერატორი ი უ ს ტ ი ნ ი ა ნ ე და მისი მეუღლე თ ე ო დ ო რ ა არიან გამოსახული და მოზაიკური მხატვრობა რ ო ჯ ე რ II-ის სასახლის ერთ-ერთ დარბაზში (სიცილია), აი, ყველაფერი ის, რაც ბიზანტიურ საერო მონუმენტური მხატვრობისაგან არის დარჩენილი.

ხანგრძლივი, მწვავე ბრძოლა, რომელმაც ხატმებრძოლთა ეპოქაში ბიზანტია ორ მტრულ ბანაკად გაჰყო, როგორიც ცნობილია, საეკლესიო იდეოლოგიისა და მონასტრების სრული გამარჯვებით დასრულდა და ამ გარემოებამ საბოლოოდ დაუმკვიდრა რელიგიურ ხელოვნებას გაბატონებული მდგომარეობა. საქართველოში კი, XI საუკუნიდან ეკლესია კარგავს უწინდელ ავტორიტეტს, ქართულ კულტურაში იგი აღარ თამაშობს წინამძღოლის როლს, ქართული კულტურისა და ხელოვნების ისტორიულ განვითარების მიმართულებას ქართული ფეოდალური საზოგადოების საერო ფრთა სახავს.

მხატვრულად და ისტორიულად—საერო ხელოვნების ყველაზე უფრო ძვირფასი ნაწარმოები (მინიატიურის დარგში) საქართველოს მუზეუმის № 65 ხელნაწერია (საეკ. მუზ. ფონდი), რომელშიაც დასურათებული ასტრონომიული ტრაქტატია შენახული. ტექსტი, ეჭვს გარეშე, არაბულიდან ნათარგმნი არ არის, თუმცა მთელი ტერმინოლოგია და ხა-

დიაკოს ნიშნების სახელები ამ ხელნაწერში მოყვანილია ქართულად და არაბულად—ქართული ტრანსკრიფციით. ხელნაწერი, როგორც ეს პროფ. ა. შანიძემ დაადგინა, ზუსტად 1188 წლით თარიღდება.

ტექსტი იხსნება ქუფიკური შრიფტით დაწერილი სარჩევითა და ამოსვლასა და ჩასვლასთან დაკავშირებულ მთვარის სხვადასხვა ფაზისების გამოხატულებით (გვ. 360). სახე აღმოსვლისა: მთ(ვარისა).

მთვარის ამოსვლისა და ღამით ჩასვლის გამოხატულება. შემდეგ გამოხატულია ზოდიაკის ნიშნები შემდეგი თანამიმდევრობით:

1. გვ. 352 ვერძი რლსა არაბლდ ჰრქან ჰამლი ა. მარტი (حمل).
2. გვ. 353 კო რო რლსა არაბლად ჰრქან თავრი ბ. აპრილი (ثور)
3. გვ. 355 ტყო ბი რლსა არაბლდ ჰრქან ჯავზა გ. მაისი (جوزا)
4. გვ. 356 კირჩხიბი რლსა არაბლდ ჰრქან სარატან დ. ივნისი (سرطان)
5. გვ. 358 ლომი რლსა არაბლდ ჰრქან ასად ივლისი ე (اسد)
6. გვ. 360 ქწლი რლსა არბლდ ჰრქან სოჯ მბულა აგვისტოს ვ (سنبله)
7. გვ. 362 სასწორი რლსა არაბლდ ჰრქან მიზან სკდნბრი ზ (میزان)
8. გვ. 364 მშვილდოსანი რლსა არაბლდ ჰრქვიან აყრაბ ოკდნბრი ჱ (عقرب)
9. გვ. 366 მშვილდოსანი რლსა არბლდ ჰრქან ყავს ნნბრი თ (قوس)
10. გვ. 368 თხის რქაი რლსა არაბლდ ჰრქან ჯადი დკნბრ ი (جدی)
11. გვ. 370 წყლის საქანელი რლსა არაბლდ ჰრქვან დალ. იანვარი ია (دلو)
12. გვ. 372 თევზი რლსა არაბლდ ჰრქან ჰუთი ფბრვლი ბ (حوت)

აღწერილი ხელნაწერი, რომელიც ზოდიაკოს ნიშნების გამოხატულებებს შეიცავს, ყველაზე უფრო ძველია ამავე ტიპის, დღემდე ცნობილ დათარიღებულ არაბულ და სპარსულ ხელნაწერთა შორის და, იმავე დროს, სტილისტიკური თვალსაზრისით შესრულების ტექნიკის ერთგულობითა და სიფაქიზით მას განკერძოებული ადგილი უჭირავს. სტილისტიკური თვალსაზრისით ის სავსებით განირჩევა როგორც არაბულ, ისე ირანულ დასურათებულ ხელნაწერთაგან. ამ ხელნაწერის ზოგიერთი ილუსტრაცია შესრულების მანერით იმავე ეპოქის ქართულ მხატვრობასთან კავშირს მოწმობს. ამ ხელნაწერში ქალწული სავსებით იმგვარადვეა ჩაცმული, როგორც ბერთუბნის საოსტიგნეს მოხატულობის (XII—XIII ს) კომპოზიციის (სასწაული გალილეის კანაში) პატარძალი. ამგვარი ჩაცმულობა XII ს. დასასრულს ქართულ კედლის მხატვრობაში ქტიტორთა სურათებში გვხვდება.

მინიატიურები შესრულებულია გრაფიკული წერის მანერით ბეწვის კალმით. სახეებზე მოცემულია ოდნავი შეწითლება, მოწითალო ლაქის საშუალებით. ანალოგიური წესი ფერწერისა ცნობილია ბერთუბნის მთავარი ტაძრის დასავლეთ კედლის მოხატულობაში, სადაც „დღე-განკითხვის“ კომპოზიცია და მისი ყველა თვალსაჩინო დეტალი მთლიანად შესრულებულია ბეწვის კალმით შესრულებული კონტურების საშუალებით; სახეებზე მოდელირება მოცემულია მოწითალო ფერის ლაქის საშუალებით, ხოლო ჩრდილები აღნიშნულია ღია მწვანე ფერის მსუბუქი მონასმით. აღნიშნული კედლის-მხატვრობა უნდა განვიხილოთ, როგორც განსაკუთრებული მანერით შესრულებული ძეგლი, და არა როგორც პირველადი

მოსამზადებელი მანერით შესრულებული ფრესკული მხატვრობა. ბერთუბნის დასავლეთ კარიბჭის კედლის-მხატვრობას ჯერჯერობით სხვა ანალოგია არ მოეპოვება ქართულ ძეგლებში. ოსტატობის თვალსაზრისით ხელნაწერის № 65 მინიატიურები უფრო მაღალ მხატვრულ დონეზეა.

ამგვარად[1], ქართულ ასტრონომიულ-ასტროლოგიური ხელნაწერის (№ 65) მინიატიურებს ანალოგიები მხოლოდ ქართულ ხელოვნებაში მოეპოვება.

XIII ს. ქართული დასურათებული ხელნაწერები საერო ხელოვნების ხავლინის ნიმუშებით. ქართული რედაქცია ილუსტრირებული დავითნის

XII ს. ქართული საერო ხელოვნების სტილი და მხატვრული ასახვის ფორმები იმდენად დამკვიდრდა მოწინავე საზოგადოების ცხოვრებასა და ყოფაში, რომ დიდი გავლენა მოახდინეს რელიგიური შინაარსის მქონე ხელოვნებაზე. განსაკუთრებით ეს ნათლად ეტყობა დავითნის დასურათებულ ხელნაწერებს. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ აღნიშნული ნაწარმოების შინაარსი, რომელშიაც სჭარბობს რელიგიური ლირიკის ელემენტები, მისი ლიტერატურული ფორმა და სტილი დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს ფეოდალური ხანის იდეოლოგიის სფეროში, როგორც დასავლეთ ევროპის, აგრეთვე ჩვენში. არსებითად დავითნი თავისი შინაარსით და მხატვრული სტილით გარკვეულ ხანაში წარმოადგენდა საერო ლიტერატურის ნაწარმოებს, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, იგი ეწეოდა საერო მწერლობის ნაწარმოების მაგიერობას, ვინაიდან დავითნი არსებითად განსხვავდება თავისი შინაარსით და მხატვრული ფორმით საეკლესიო მწერლობის ძეგლებისაგან. ამით აიხსნება დავითნის განსაკუთრებული პოპულარობა, როგორც დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, აგრეთვე ბიზანტიაში, განსაკუთრებით კი საქართველოში.

ქართული ილუსტრირებული დავითნის ხელნაწერების შესწავლა, მათი მხატვრული ისტორიული ანალიზი, განსაკუთრებით კი ქართული ბიზანტიური და დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ილუსტრირებული დავითნის მასალების შედარებითი შესწავლა, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ქართულ სინამდვილეში არსებობდა ორი განსხვავებული რედაქცია ილუსტრირებული დავითნის, რომლებიც ორგანულად დაკავშირებულია ქართულ მხატვრულ ტრადიციასთან თავისი შინაარსით, სტილით და მხატვრული მანერით.

პირველი რედაქცია წარმოდგენილია სამი ხელნაწერით[1] (№№ 1665, 75, 918), რომელთაგან პირველი (№№ 1665) ეკუთვნის XIII ს. პირველ ნახევარს, მეორე (№ 75) XIV ს. დამლევს, მესამე (918) XVIII ს. მინიატიურებს აღნიშნულ ხელნაწერებში უჭირავს მთელი გვერდი, ხოლო განმარტებითი წარწერები მოთავსებულია თავისუფალ ფურცლის არეზე.

ხელნაწერებში № 1665 დაცულია 182 მინიატიურა, № 75 კი—59, ხოლო ხელნაწერ № 918 სულ 6 მინიატიურაა. აღნიშნული მინიატიურები, თუმცა რელიგიური შინაარსის ჩვეულებრივ ტექსტს ასურათებენ, მაგრამ სტილისა და შესრულების მანერით საერო ხელოვნების ნაწარმოებს წარმოადგენენ. მინიატიურები, რომლებიც ახალი აღთქმის ე. წ. თორმეტ დღესასწაულს ასურათებენ და აგრეთვე წინასწარმეტყველთა და მოწმეთა გამოსახულებანი

[1] საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდები.

შესრულებულია ჩვეულებრივი იკონოგრაფიული ნორმების მიხედვით, რაც დამახასიათებელია ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების მხატვრული ტრადიციისათვის. ხოლო ის სერია მინიატიურების, რომელიც ასურათებს ძველი აღთქმის ისტორიულ ამბებს – დავით მეფის თავგადასავალს, აბესალომის განდგომას, ბრძოლის სხვადასხვა თემებს, იოსებ ყოვლად მშვენიერის რომანტიკულ თავგადასავალს, დავითისა და ბირსაბიას გამიჯნურების ამბავს და სხვა, შესრულებულია სხვა მხატვრული მანერით, ქართული საერო მხატვრობის ტრადიციების მიხედვით. მთის პეიზაჟი, მდინარის გამოსახვის მანერა, ზღვის სტილიზებული ტალღები, ფოთლით შემოსილი ხეები შესრულებულია მხატვრის მიერ ახალი მანერით, რომელიც თავისი ზოგადი ხასიათით შაჰნამეს ირანულ ხელნაწერთა უძველეს ილუსტრაციებს უახლოვდება, განსაკუთრებით კი ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის 1334 წლის შაჰნამეს ხელნაწერს. განსხვავება იმაშია, რომ ქართული მინიატიურები უფრო გულდასმით, ფაქიზად და უფრო მეტი ოსტატობით შესრულებულია, ვიდრე შაჰნამეს აღნიშნული ხელნაწერის ილუსტრაციები. რაც შეეხება მეფის ჩაცმულობასა და აღჭურვილობას, განსაკუთრებით კი ქალის ტანსაცმელსა და მორთულობას, უნდა ითქვას, რომ ორივე ქართული ხელნაწერების ილუსტრაციები იმეორებს მხოლოდ იმას, რაც კარგად არის ცნობილი ქართულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით XII—XIII სს. ქართულ ფრესკულ პორტრეტულ მხატვრობაში.

აღნიშნული რედაქცია ილუსტრირებული დავითნის წარმოიშვა საქართველოში, რაზედაც სხვათა შორის მიუთითებს ის გარემოება, რომ მინიატიურებში დასურათებულია საქართველოში მეტად პოპულიარული ლეგენდა მაცხოვრის კვართის შესახებ[1], რომლის თანახმად კვართი მაცხოვრისა იერუსალიმიდან ჩამოიტანა საქართველოში მცხეთელმა ებრაელმა ელიოზმა. ამ რედაქციის უძველესი ხელნაწერი (№ 1665) გადაწერილია რუსუდან დედოფლის ასულის თამარის შეკვეთით, რომელიც იკონიის სულთანის კიასადდინ ქაიხოსრო II (1236—1245) მეუღლე იყო და იბნ-ბიბის ქრონიკაში, იწოდებოდა გურჯი-ხათუნად[2].

მინიატიურები შესრულებულია დიდი ოსტატობით, დახვეწილი გემოვნებით. წერის ფაქტურა არის ჰარბი, ფერების შერჩევა და დაპირისპირება კონტრასტულია და ამავე დროს სჭარბობს ღია ფერების გამა. შესრულების მანერა, საზეიმო ხასიათი თითოეული ილუსტრაციის ადასტურებს, რომ ხელნაწერი შეკვეთილი იყო სამეფო კარის საჭიროებისათვის. მთავარ დღესასწაულთა იკონოგრაფია და შესრულების მანერა მოგვაგონებს XIII ს. ილუსტრირებულ ხელნაწერებს, განსაკუთრებით კი საეკლესიო ფონდის ილუსტრირებული სახარების № 26 მინიატიურებს. მაგრამ ამ ჯგუფის მინიატიურებსაც ეტყობა განსაკუთრებული მეტად დახვეწილი მხატვრული სტილი, რომელიც აშკარად ჩანს თითოეული ფიგურის კომპოზიციურ განლაგებაში; ამ მხრივ დამახასიათებელია მოძრაობის გადმოცემის მანერა, ფეხების და ხელების მოძრაობის შეფარდება; ინტენსიობა თითოეული ფერის, კონტრასტული ფერების დაპირისპირება, ღია, ნათელი კოლორიტი, ტანსაცმლის ნაოჭების ორნამენტალური სტილიზაცია დამახასიათებელია ქართული საერო მხატვრობისათვის.

ისტორიული შინაარსის მინიატიურები, რომლებიც ასახავენ სამეფო კარის ყოფას, ბრძოლისა და ლაშქრობის ამბებს, მეტად საინტერესო დოკუმენტალურ მასალას შეიცავს.

[1] Н. Я. Марр. Хитон Господень в книжных легендах армян, грузин и сирийцев. Сборник статей учеников барона Б. Р. Розена, СПБ, 1897.

[2] В. А. Гордлевский, Государство сельджукидов Малой Азии, Москва, 1941, стр. 176, 132.

აღნიშნულ მინიატიურებში უხვად მოცემულია ქართული სინამდვილისათვის დამახასიათებელი რეალიები; მხედრების საჭურველი, განსაკუთრებით ქალის ტანსაცმელი, სამკაულები და თავსაბურავი, ნათლად ახასიათებს ქართულ ყოფას, სამეფო კარის ეტიკეტს. მხატვარი, რომელიც ასურათებს ბრძოლების სხვადასხვა ეპიზოდს, რომელიც ნაკარნახევია დაბადების ტექსტის თხრობით, გვერდს უვლის ქრისტიანული იკონოგრაფიის კანონს; ყველაფერი მას აქვს მოცემული საერო ხელოვნების მხატვრული ტრადიციის მიხედვით. მხატვარი სავსებით შეგნებულად არ იცავს ფიგურის მოცულობითი აღნაგობის გადმოცემის მხატვრულ წესს. პირობითი გადმოცემა ადამიანის ტანის აღნაგობის, მოძრაობის რიტმიულობა, განსაკუთრებით ტანისამოსის ნაოჭების ორნამენტალური სტილიზაცია დამახასიათებელია მხატვრის შემოქმედებითი მეთოდისათვის. პირობითი ხასიათი მთების, ხეების, დეკორაციული არქიტექტურის სავსებით შეერწყმის მხატვრის მხატვრულ მანერას.

დახვეწილი ოსტატობა, ნახატის სიფაქიზე, ღია გამა ფერების, კონტრასტული დაპირისპირება, მოძრაობის სტილიზაცია, კომპოზიციის წყობის წესი ჩვენი ხელნაწერის მოგვაგონებს აღმოსავლურ მინიატიურებს. ამ ხელნაწერის მინიატიურების შემკვეთი რ უ ს უ დ ა ნ დედოფლის ასული, რომელსაც გურჯი-ხათუნს უწოდებდნენ, ცნობილია როგორც პოეზიისა და ხელოვნების დიდი მფარველი. რ უ ს უ დ ა ნ დედოფლის სურვილის თანახმად თ ა მ ა რ მ ა შეინარჩუნა ქრისტიანობა. ყ ი ა ს ა დ დ ი ნ ი ს ქ ა ი ხ ო ს რ ო II გარდაცვალების შემდეგ დედოფალი თ ა მ ა რ ი ცოლად გაჰყვა გარდაცვლილი სულთანის ვაზირს მ უ ყ ი ნ ა დ დ ი ნ ფ ა რ ვ ა ნ ს. თამარს საქართველოდან ჩამოყვანილი ყავდა, თანახმად მიღებულ წესისა, მოძღვარი, მწიგნობარნი, ოქრომჭედელი, მხატვარი. ცნობილია, რომ დედოფალი თ ა მ ა რ ი განსაკუთრებულ პატივს სცემდა დიდ პოეტ მისტიკოსს ჯ ე ლ ა დ-ე დ დ ი ნ რ უ მ ი ს. მან გასცა ბრძანება, რათა კარის მხატვარს, რომელიც ქრისტიანი იყო, დაეწერა დიდი მგოსნის პორტრეტი. პორტრეტი მართლაც შეუსრულებია მხატვარს ა ი ნ-უ დ-დ ო ვ ლ ა ს, რომელიც ქრისტიანი იყო, მაგრამ მისი ქრისტიანული სახელი ჯერჯერობით უცნობია.

თამარ გურჯი-ხათუნის კარზე ქრისტიანი მხატვარი უთუოდ ეროვნებით ქართველი იქნებოდა.

მეორე ხელნაწერი № 76 შემკულია მინიატიურებით, რომელთა სტილი, შესრულების მანერა და იკონოგრაფია სიუჟეტების ენათესავება პირველ ხელნაწერს, იგი გაფორმებულია გაცილებით უფრო გვიან. წერის მანერა შედარებით უფრო მდარეა, კოლორიტი მინიატიურების უფრო მუქია. ჩვენი აზრით, ეს ხელნაწერი შესრულებულია XIV და XV ს. მიჯნაზე. XVIII ს. ხელნაწერი № 813 იმეორებს პირველი ხელნაწერის ილუსტრაციებს, შესრულების მანერა კი უფრო მდარეა.

ილუსტრირებული დავითნის მეორე რედაქცია ეკუთვნის XVI ს. მიწურულს. იგი წარმოდგენილია მხოლოდ ერთი ხელნაწერის მიხედვით, რომელიც დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (№ 182). მინიატიურებს ეტყობა დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენა, უფრო ზუსტად იტალიური მხატვრობისა და გრავიურის. მისი დაწვრილებითი განხილვა გადატანილია ჩვენი თხრობის სათანადო ადგილას.

კანკლები სიუჟეტური გამოსახულებებით

კანკლები არის ქართული ეკლესიების შინაგანი მხატვრული გაფორმების ორგანული ნაწილი. ჩვენამდე მოღწეული ამ სახის ძეგლების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგი-

ნოთ, რომ კანკელები VI საუკუნიდან XIV ს-მდე წარმოადგენდნენ გარკვეულ ტიხარს, რომელიც საკურთხეველს გამოყოფდა საერთო ინტერიერისგან. კანკელები თავისი ქვედა ნაწილში შედგებოდა ქვის ფილებისაგან, რომლებიც ერთმანეთისაგან გაყოფილი იყვნენ ნახევარსვეტებით. აღნიშნული ფილები გაფორმებული იყო ან სიუჟეტური კომპოზიციებით, ან ორნამენტალური დეკორით. კანკელების ზედა ნაწილი შედგებოდა პატარა სვეტებისგან, რომლებზედაც XI საუკუნემდე არქიტრავის სახით დებდნენ მოჩუქურთმებულ ხის კოჭს; XI ს. შემდეგ კი ეს სვეტები ერთმანეთთან დაკავშირებული იყვნენ მცირე ზომის ღია კამარებით, რომელთა შეერთების ზედა არეზე მოცემული იყო დეკორაციულად გაფორმებული კოპები. კანკელის ზედა ნაწილი წარმოადგენდა ქვის მოჩუქურთმებულ კოზმიდს, რომელიც გადაჭიმული იყო კანკელის გასწვრივ მთელ სიგრძეზე. კამარების რაოდენობა დამოკიდებულია ეკლესიის ინტერიერის მოცულობისაგან, შუა კამარა ჩვეულებრივად უფრო დიდი ზომისაა და მთლიანად არის გახსნილი; იგი ზოგ შემთხვევაში აღსავლის კარის ფუნქციას ასრულებს. ჩვენამდე მოღწეულია ამგვარი ტიპის კანკელი. მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ სათხეს კანკელი, რომელიც დათარიღებულია მეფე გიორგი ლაშას (1213—1222) დროით. გარდა ქვისა და თაბაშირის კანკელებისა (სპეთი XI), გვხედება აგრეთვე შელესილი და მოხატული კანკელებიც: არმაზი (IX ს.), იფრარი (1096 წ.), ნაკიფარი (1130 წ.) და სხ.

მხატვრული თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია XI—XIII საუკუნეების კანკელთა ის ჯგუფი, რომლებზედაც მოცემულია სიუჟეტური რელიეფები[1]. ამ ჯგუფის კანკელებისათვის ძირითად მასალას წარმოადგენდა ღია მწვანე ფერის ქვა, რომელიც თავისი ფაქტურით მარმარილოს ჩამოგავს. კანკელების ფილები სწორკუთხოვანია, რელიეფები განლაგებულია სწორკუთხე კადრის არეზე, რომელიც ორნამენტური ნახევარლილვაკებისაგან შედგება. ორნამენტირებული ფართო ზოლი ქმნის ფილის შემოჩარჩოებას. შემოჩარჩოება და რელიეფური გამოსახულების სწორკუთხე ორნამენტალური კადრი ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ირიბად ამოკვეთილი ღარით.

ხოვლეს კანკელის ერთი ფილის გლუვ ზედაპირზე გამოსახულია ხუთი მოციქული მთელი ტანით, ფრონტალურად, კურთხევის პირობით პოზაში (ტაბ. 120). გამოსახულებათა უმრავლესობას სახეები დაზიანებული აქვს, რის გამოც ძნელდება თითოეული ფიგურის ვინაობის ზუსტი დადგენა. ოსტატი დიდი ხელოვნებით გადმოგვცემს ტანსაცმელის ნაოჭებით დაფარულ ადამიანის ფიგურას. ნაოჭების წყობა და მოხაზულობა არსად არ მეორდება. რელიეფის მხატვრული ფორმა ხაზგასმულია ტანსაცმლის ნაოჭების დახვეწილი ძერწვით, ყველა დეტალის მოხდენილი ნახატით. მოჩარჩოების ფართო არშია მორთულია რთული ფორმის ორნამენტით, რომელიც შედგება დიდი ზომის მჭიდროდ გადაბმული კვეთილი წრეხაზებისაგან. ოვალური ფორმის წამახვილებული ბოლოების მქონე მედალიონები, რომლებიც შეიქმნა გადამკვეთი წრეების წყალობით, შევსებულია სხვადასხვა სახის წნულით. ხოვლეს ფილების ორნამენტალური დეკორის თავისებურება კუთხეების შევსებაში მდგომარეობს. კუთხეებში, იქ, სადაც ორნამენტი იცვლის თავის მიმართულებას, მხატვარი არ იყენებს ორნამენტის ძირითად მოტივს და ზედა და ქვედა ორნამენტალურ არშიას აერთებს მარტივი ჯვარედინი

[1] Р. Шмерлинг, Алтарные преграды Грузии, Ars Georgica, 3, თბილისი, 1950, გვ. 41—180. მონოგრაფიის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს კანკელების ორნამენტალურ დეკორზე. აღნიშნული ტიპის მთელი რიგი კანკელებისა მონოგრაფიაში განხილული არ არის.

გადაბმის წესით. უნდა აღინიშნოს, რომ დეკორაციული მოჩარჩოების კუთხეების შევსება რთულ ამოცანას წარმოადგენდა ამ სახის ყველა ძეგლისათვის.

მეორე ფილაზე გამოსახული იყო „ვედრების" რელიეფური კომპოზიცია, რომელმაც ჩვენამდე დაზიანებული სახით მოაღწია. ჩარჩოს ორნამენტალური გაფორმება შედგება სტილიზებური ღეროების ორი რიგისაგან, რომლებიც თითქმის წრიულად არიან მოხრილნი, თითოეულ წრეში მოთავსებულია სტილიზირებული ფოთოლი. ორივე რიგი ერთმანეთზეა მოთავსებული და ერთმანეთთან დაკავშირებული არიან ჩვეულებრივი ქართული ორნამენტიკისათვის დამახასიათებელი კვანძით. ყველა ფოთოლი ამოკვეთილია არაჩვეულებრივი ოსტატობით, მტკიცე ხელით გარკვეული ტაქტით და რელიეფური პლასტიკის მხატვრული პრინციპების ღრმა ცოდნით.

ხოვლეს კანკელი თავის მოცულობის მიხედვით პირველად დადგმული უნდა ყოფილიყო სხვა, დღეს უკვე აღარარსებულ დიდ ტაძარში. ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების იკონოგრაფია უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ეს კანკელი შედგებოდა ოთხი ფილისაგან, რომლებიც საკურთხევლის ცენტრალურ ნაწილში აღსავლის კარით იყო ორად გაყოფილი. დანარჩენ, უკვე დაკარგულ, ორ ფილაზე გამოსახული უნდა ყოფილიყო: ერთზე ღვთისმშობელი პეტრესა და პავლეს შუა, მეორეზე კი ხუთი სხვა მოციქული.

საფარის მიძინების ტაძრის კანკელის ოთხი ფილა სიუჟეტური რელიეფებით შემკული მსოფლიო მნიშვნელობის ძეგლია. ერთ-ერთ მათგანზე გამოსახულია ღვთისმშობლის „დაბადება"[1]. მეორეზე — „ხარება" და „ღვთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა". ცალკე ფილებზეა მოცემული „მირქმა" და „ვედრება". მართალია, ფიგურათა სახეები განზრახ არის დაზიანებული, მაგრამ უმეტესი ნაწილი ფიგურებისა კარგად შენახულა. აღნიშნული კომპოზიციებიდან გამოირჩევა „ვედრება" ერთგვარი სქემატიზმით, რომელიც განსაზღვრული იყო რელიგიური ხელოვნების იკონოგრაფიული ნორმებით (ტაბ. 121). „მირქმა" კი მოცემულია სულ სხვა სახით: მსუბუქი კამარების ფონზე გამოსახულია ერთ რიგად მთავარი პირები მწყობრი კომპოზიციის სახით, რომელიც გაცოცხლებულია მოძრაობის განსაზღვრული რიტმით. ღვთისმშობლისა და სვიმეონის გამოსახულებანი, რომელთაც კომპოზიციის ცენტრი უჭირავს, მოცემულია ზომიერი მოძრაობით. მათი გაწეული ხელების მოძრაობა გამოხატავს მოკრძალებას, შინაგან ემოციას. ნაბიჯგადადგმულ იოსებისა და წინასწარმეტყველ ანას ფიგურები, რომლებიც განლაგებულნი არიან კომპოზიციის კუთხეებში, აღტაცებას გამოხატავს. ჩაცმულობა ლამაზი ნაოჭებით, მსუბუქად ფარავს ადამიანის ფიგურას. ტანსაცმლის ნაოჭები მისდევს ტანის მოძრაობას. კამარები ფონზე აღნიშნულია ჩაჭრილი ხაზით, რის გამოც იქმნება პერსპექტიული დაშორების შთაბეჭდილება. ოსტატს განსაკუთრებით კარგად გადმოცემული აქვს სვიმეონისაკენ ხელგაწეული ჩვილის პატარა ფიგურა. სიბერისაგან ოდნავ მოხრილი მოხუცის ფიგურა გადმოცემულია გასაოცარი რეალიზმით. კომპოზიციის მეორე მხარეს გამოსახულია იოსები, რომელიც უკან მიყვება მარიამს; იოსები გამოსახულია მძაფრ მოძრაობაში. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ანას გამოსახულება,

[1] Р. Шмерлинг, ст. 148. ავტორმა ღვთისმშობლის დაბადების კომპოზიცია არასწორად განსაზღვრა, როგორც ქრისტეს შობა. ქალთა ფიგურები, რომელთაც ძღვენი მოაქვთ, ავტორის მიერ შეცდომით მიღებულია მოგვებად.

ხარება. ღმრთისმშობლის გამოსახულება. საფარის კანკელი, XI ს.

რომელიც გაოცებას აწეული მარჯვენა ხელის მოძრაობით გამოხატავს; მას თავი ოდნავ გვერდზე აქვს გადახრილი.

ფილა მოხდენილად მოჩარჩოებულია წრეში ჩაწერილი სტილიზებული ოთხყურა ფოთლის გამოსახულებით, რომლის ბოლოები მომრგვალებულია; შიგნით მთელი არე დაკავებული აქვს სტილიზებულ ფოთლებს, რომლებიც ორგანულად ებმის ზოლს, რომელიც თავის მხრივ ოთხყურა ფოთლის მოხაზულობას იძლევა. ეს ორნამენტი შესრულებულია გასაოცარი ოსტატობით.

საფარის კანკელის მესამე ფილაზე გამოსახულია „ხარება“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ (ტაბ. 6). კომპოზიციის ცენტრში თითისტარით ხელში წარმოდგენილია ღვთისმშობელი მსუბუქი, პირობითი არქიტექტურული პეიზაჟის ფონზე. სამწუხაროდ, გასაოცარი ოსტატობით გადმოცემული ანგელოზის გამოსახულებიდან დარჩენილია მხოლოდ თავი და ხელი. ანგელოზის სიტყვებით გაოცებული, ოდნავ თავდახრილი ღვთისმშობლის ფიგურა მოცემულია დახვეწილ პლასტიკურ ფორმებში, რომელიც დიდი ტაქტით გადმოგვცემს შინაგან მღელვარებას. ტანსაცმლის ნაოჭები მოცემულია დაბალი რელიეფის სახით, რომლის რბილი მოხაზულობა მიჰყვება ტანის მოძრაობას და მკვეთრად გადმოგვცემს მოძრაობის რიტმს, კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის თემა გადმოცემულია ტრადიციული იკონოგრაფიული ნორმების დაცვით. ერთმანეთს გადახვეული ფიგურები ქმნიან ერთ მთლიან ჯგუფს.

„ხარების“ კომპოზიციის ფიგურებთან შედარებით აღნიშნული სიუჟეტი შესრულებულია რელიეფის განზოგადებულ ფორმებში. მას აკლია მოძრაობის ის პლასტიკურობა, რელიეფური ფორმის სიმსუბუქე, რომელიც ახასიათებს ანგელოზისა და ღვთისმშობლის გამოსახულებას „ხარების“ კომპოზიციაში.

მოჩარჩოების ორნამენტის სქემა, რომელიც შემორჩენილია ფილის ქვედა ნაწილში, იმეორებს ხოვლეს ხუთფიგურიან ფილის დეკორს; დიდი ზომის გადაბმული წრეები გადაკვეთის ადგილები შევსებულია წნულის ორნამენტით.

უკანასკნელ, შუაზე ორ ნაწილად გაკვეთილ ფილაზე, მოცემულია ორად გაყოფილი ღვთისმშობლის დაბადების კომპოზიცია, რომელიც ძლიერ დაზიანებულია. კარგად არის შემონახული სარეცელი, რომელზედაც ანა წევს. წინა პლანზე ქალი ტანს ბანს ჩვილს, რომლის გვერდით მაღალყელიანი ხელადა დგას. სარეცელთან იკონოგრაფიული ტრადიციის თანახმად გამოსახულია ანასთან ძღვენით მოსული დედათა სამი ფიგურა; ეს ჯგუფი გადმოცემულია მშვიდი მოძრაობით, მაგრამ ორ მათგანს, რომელთაც წინგაწვდილი ხელებით ანასთვის მისართმევი ძღვენი უჭირავთ, ამ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემაში სიცოცხლე შეაქვთ. სარეცელი ბიზანტიური ტრადიციის წინააღმდეგ დაფარულია ლამაზი, ხეზე კვეთილობისათვის დამახასიათებელი ჩუქურთმებით, რომელსაც ჩვენში მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია ჰქონდა და რომელიც ხალხური ხელოვნების ეთნოგრაფიულ ყოფას თითქმის XIX საუკ-მდე შემორჩა. ამ შემთხვევაში ოსტატმა ტრადიციული იკონოგრაფიის საწინააღმდეგოდ კომპოზიციაში მშობლიური ყოფის დამახასიათებელი დეტალი შეიტანა.

ხარიხების დეკორი გამოირჩევა მოტივის სირთულით, დახვეწილი ოსტატობით, რომელიც ქართული დეკორატიული ხელოვნების მაღალ განვითარებულობას ადასტურებს.

ეს მოტივი პოპულარული იყო გარკვეული ეპოქის ქართულ ორნამენტიკაში.

ამ დეკორატიულ მოტივს საფუძვლად უდევს სიმეტრიულად განლაგებული ორი ლამაზად მოხრილი ფოთოლი, რომელთა ბოლოები ერთმანეთს ეხებიან, ღეროები კი ქვემოთ შეკრულია სარტყლით. მათ შორის მოთავსებულია ვიწრო ხვეული ფოთოლი, გაორმაგებული ღეროთი, რომელიც ქვედა ნაწილში ქმნის მცირე წრეს; იგი შეკრულია სარტყლით და აერთებს მთავარი ფოთლების ღეროებს, რომელიც შეადგენს ორნამენტის მთავარ ნაწილს. ამ დეკორის მოტივი გვხვდება არა მარტო კაცხის, ურთხვის, იყალთოს, მცხეთის კანკელებზე, არამედ XI—XIII ს. არქიტექტურული ძეგლების დეკორშიაც, რაზედაც მართებულად მიუთითებს რენე შმერლინგი.

შიო მღვიმის ძველი ნათლისმცემლის სახელობის გუმბათიანი ეკლესიის კანკელი, მიუხედავად გვიანი ხანის უხეში გადაკეთებისა, რელიეფური სკულპტურისა და ორნამენტალური დეკორის შესანიშნავ ნაწარმოებს წარმოადგენს. აღნიშნული კანკელის სიუჟეტური რელიეფებით დაფარული ოთხი ფილა ჩვენამდე მოღწეულია. მათ შორის ერთი, რომელზედაც გამოსახულია „აბრაჰამის სტუმრობა" (ძველი აღთქმის სამება) მოთავსებულია სამრეკლოს დასავლეთ შესასვლელში. კანკელის სხვა ფილებზე გამოსახულია: „ჯვარცმა" (ტაბ. 123), „წმ. სვიმეონ მესვეტე და მისი დედა მართა (ტაბ. 122), წმ. ევაგრეს შიოსთან მოსვლა (ტაბ. 124). ამ კანკელის შემონახულ ნაწილებს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ქართულ ხელოვნებაში[2]. ორნამენტი ფარავს არა მარტო ფილის ჩარჩოს, არამედ გადადის სვეტის წახნაგებზედაც, რომლებიც მოთავსებულია ალსავლის კარების ორთავე გვერდით; სვეტის ყოველი წახნაგის ორნამენტი სხვადასხვაა და იგი არ მეორდება. მართალია წახნაგიდან წახნაგზე გადასვლისას ორნამენტის მოხაზულობა იცვლება, მაგრამ მხატვარს დიდი გემოვნებით გადაყავს ერთი სახის ორნამენტი მეორეში და მათ გაუმეორებელ ოსტატობით აერთიანებს.

შემოქმედებითი ფანტაზიის სიმდიდრე, წნულის ახალი სახეთა შექმნის უშრეტი წყარო, ტექნიკური შესრულების მაღალი დონე, კვეთის სიღრმე, რაც ჩუქურთმის მოხაზულობას სიმკვეთრეს აძლევს, შიომღვიმის კანკელს მსოფლიო დეკორატიული ხელოვნების საუკეთესო ძეგლების გვერდით აყენებს.

ქართველი ოსტატი, რომელმაც ამ კანკელის დეკორი შეასრულა რელიეფური სკულპტურის მხატვრული ხერხებით, სიბრტყეზე ადამიანის გამოსახვის უდიდეს ოსტატობას ფლობდა. ამასთანავე მას თავის ქვეყნის ცხოვრების ისტორიასთან დაკავშირებული თემებიც აინტერესებდა; ამგვარ თემებს, რომლებიც დაკავშირებული იყო თავის ხალხის წარსულთან, მხატვარი განსაკუთრებული გრძნობითა და სიყვარულით ეპყრობოდა.

ოსტატმა „აბრაჰამის სტუმრობა" და „ჯვარცმა"[3] შეასრულა ქართული და ბიზანტიური იკონოგრაფიული ნორმების და შუასაუკუნეების ხელოვნების ტრადიციის მიხედვით, ხოლო შიომღვიმელის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები, ოსტატის მიერ შესრულებულია თავისებურად, ეპოქის იკონოგრაფიული შაბლონის გარეშე, საკუთარი შემოქმედებითი ძიებისა და მხატვრული აზროვნების მიხედვით.

[1] Р. Шмерлинг, op. cit., стр. 151.

[2] А. Вольская, Рельефы Шиомгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры, Т., 1957.

[3] ჯვარცმის კომპოზიციაში ჯვრის გვერდებზე მედალიონებში გამოსახულია მზე[illegible] მზისა და მთვარის განსახიერებანი, რაც უძველეს დროიდან სიმბოლურად [illegible] წარმოადგენს, კომპოზიციებში. (მონეტის [illegible] ლები, პატიოსანი საღმრთო[?] და სხ.) ეს განსახიერებები რ. შმერლინგს შეცდომით ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი ჰგონია.

ერთ ფილაზე გამოსახული იყო მაღალ სვეტზე სვიმეონ მესვეტე აპყრობილი ხელებით; სვეტი გორაკზე დგას. მარცხენა მხარეს ხუთსაფეხურიან პოსტამენტზე გამოსახულია ქალის ფიგურა ვედრების პოზაში. მისი ოდნავ გადაჭანებული ტანი პლასტიკურობით და დიდი მოხდენილობით გამოირჩევა. ჩაცმულობის ნაოჭების ნახატი კარგად გადმოგვცემს ფიგურის მოძრაობას. ფონზე გამოსახულია ორი უგუმბათო აფსიდიანი ნაგებობა, რომლებიც გადახურულია ორკალთიანი სახურავით, და ორსართულიანი კოშკი, რომელიც იმყოფება კედლის უკანა მხარეს. როგორც ეტყობა მხატვარს სურდა გადმოეცა წმ. სვიმეონ მესვეტის მონასტრის შენობების განლაგება; როგორც ცნობილია, სვიმეონ მესვეტეს მონასტრის ანსამბლის ცენტრში იდგა სვეტი, რომელსაც ოთხივე მხრიდან ესაზღვრებოდა ბაზილიკის სახის უგუმბათო შენობები. კოშკისა და უგუმბათო შენობების გამოსახულებები თუმცა პირობითი ხასიათისაა, მაგრამ კარგად გადმოგვცემს არქიტექტურული გეგმების სხვადასხვაობას და კომპოზიციის პერსპექტიულ სიღრმეს. წმ. სვიმეონის სახე დაზიანებულია; წარწერის თანახმად ქალის ფიგურა უნდა იყოს სვიმეონის დედა მართა, რომელიც მოკრძალებით დგას თავის შვილის წინაშე. ამ თემით მხატვარს სურდა სიუჟეტის ემოციური მხარისათვის გაესვა ხაზი. მხატვარმა დაუპირისპირა დედის განცდა ჯვარცმული შვილის წამების გამო, რომელმაც კაცობრიობის დახსნას შესწირა საკუთარი სიცოცხლე, დედის მოკრძალების გრძნობას შვილისადმი, რომელმაც უარყო ყველაფერი ამ ქვეყნიური, მიწიერი. აღებულ თემაში გრძნობათა ასეთი დაპირისპირება იკონოგრაფიული აუცილებლობით არ იყო გამოწვეული, არამედ იგი ნაკარნახევი იყო ეპოქის სულისკვეთებით, როდესაც ემოციური განცდის გადმოცემა ხელოვნებაში წარმოადგენს ძირითად ამოცანას.

უკანასკნელი რელიეფი გადმოგვცემს მშვენიერ მოთხრობას ევაგრე ერისთავის მიერ მკაცრი ასკეტის შიო განდეგილის ნახვას; კომპოზიციურად სიუჟეტი გაყოფილია ორ ნაწილად; დიდი ადგილი უჭირავს ტოტებგაშლილ ხეს, რომლის ერთ ტოტზე ზის მტრედი, რომელსაც ნისკარტით სეფისკვერი უჭირავს. მას საკვები მოაქვს ღვაწლმოსილი წმინდანისათვის, რომელიც გამოსახულია გამოქვაბულის ფონზე ბერ-მონაზონის სამოსელში, გულზე დაკრეფილი ხელებით. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს გამოსახულია მთა, რომლის თხემზე უგუმბათო შენობაა აგებული, გადახურული ორკალთიანი სახურავით; შენობა ამოყვანილია მაღალ საძირკველზე. შენობის ქვეშ ჩაღრმავებულ ფონზე გამოსახულია ქრისტე წელზევით, მაკურთხეველი მარჯვენით; მას მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს. პირველ პლანზე წარმოდგენილია მხედარი საერო პირი—ერისთავი ევაგრე, ვედრების პოზაში, წმ. შიოს მიმართულებით გაწვდილი ხელით. მთისა და განსაკუთრებით ხის გამოსახულება გამოირჩევა პირობითი დეკორაციული ხასიათის მხატვრული ფორმით; მათი შესრულების მანერა ადასტურებს დიდი ოსტატის ხელს. მხატვრული თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს ევაგრესა და შიოს ფიგურები. ოსტატმა ასკეტის მკაცრ სახეს დაუპირისპირა საერო პირის—ევაგრეს სახე, რომელიც შემდეგ, წმინდანის თანამზრახველი და მისი მიმდევარი გახდა. მტრედი, რომელსაც ნისკარტში სეფისკვერი უჭირავს, შიოს ასკეტურ ცხოვრებას უსვამს ხაზს.

კომპოზიციის ფართო და ლამაზად მოჩუქურთმებულ ჩარჩოს მოტივს წარმოადგენს ორი ოთხყურა ფოთლის შერწყმა, რომლებიც ერთმანეთს ოსტატურად ებმის. მათ ცენტრში

[1] Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПБ, 1892, стр 368.

მოთავსებულია ვარდულის სახის სტილიზებული ფოთოლი. შიომღვიმის კანკელს თავისი სტილითა და ორნამენტული დეკორით რ. შმერლინგი[1] XI ს. ათარიღებს. თარიღის დაზუსტებისათვის შემდეგ გარემოებას უნდა მიექცეს ყურადღება.

შიო მღვიმის გამოქვაბულთა სამონასტრო კომპლექსში მთავარი ადგილი ეჭირა უგუმბათო, ცილინდრიან, ორკალთიან სახურავით დახურულ შენობას. ფილაზე, რომელზედაც გამოსახულია ქვაგრის მისვლა წმ. შიოსთან, მიუხედავად შენობის გამოსახვის პირობითი წესისა, რაც დამახასიათებელი იყო შუასაუკუნეების ხელოვნებისათვის, არ შეიძლება არ გამოვიცნოთ ეს დიდი ცილინდრიანი უგუმბათო ეკლესია, რომლის აშენება 1123 წ. დაამთავრა დავით აღმაშენებელმა.[2] ეკლესია დამთავრების შემდეგ დიდხანს არ მოუხატავთ, რასაც დავით აღმაშენებლის ანდერძის ტექსტი ადასტურებს. ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ შიომღვიმის კანკელის თარიღი; იგი გაკეთებული უნდა იყოს არა უადრეს 1123 წლისა და არა უგვიანეს XII ს. პირველი ნახევრისა.

ურთხვის კანკელის ორივე ფილა, შემკული რელიეფური კომპოზიციებით, მხატვრული დონით მიეკუთვნება ჩვენს მიერ უკვე განხილულ კანკელთა ჯგუფს, რომელიც XI—XIII საუკუნეებით თარიღდება. ერთ-ერთ ფილაზე გამოსახულია მოციქულთა კურთხევა მაცხოვრის მიერ. კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია ქრისტე საფეხურზე მდგარი, რომელიც ორივე ხელით მოციქულებს აკურთხებს; მოციქულთა ჯგუფი განყოფილია ორად, თითოეულში ექვსი მოციქულია. მოციქულები ქრისტესთან შედარებით პატარები არიან; ეს გარემოება აქცენტირებულია იმითაც, რომ ისინი გამოსახულნი არიან ძლიერ მოხრილ პოზაში, ვედრების ნიშნად გაწვდილი ხელებით. ქრისტესა და მოციქულებს თავი სხეულთან შედარებით დიდი აქვთ, რაც ადამიანის ფიგურის პროპორციას არღვევს. სახის ნაკვთები დიდია და მეტყველი. ფიგურათა მოძრაობა გამოირჩევა მკვეთრი ექსპრესიულობით. კომპოზიციური წყობის თვალსაზრისით დამახასიათებელია ქრისტეს ფიგურის მოთავსება კომპოზიციის ცენტრში. ქრისტეს ფიგურის დაყენება, ტანსაცმლის დანაწევრებული ნახატი, რომელიც შეესაბამება ტანის ფორმას, ფიგურის მოძრაობა შესრულებულია მაღალ მხატვრულ დონეზე. აღწერილი კომპოზიციის ფონზე ორივე მხარეზე მოთავსებულია ორი ხე, რომელთაგან კარგად შემორჩა მხოლოდ ერთი, ცენტრისაკენ მსუბუქად დახრილი ტოტებით.

მეორე ფილაზე, რომელიც გაყოფილია ორ ნაწილად, წარმოდგენილია ცხენზე მჯდომი ძლევამოსილი წმ. ნესტორი, რომლის პოზა და ცხენის მოძრაობა ადასტურებს ბრწყინვალე გამარჯვებას. მხედრის ზურგს უკან ჰაერში ლამაზად ეშლება წამოსასხამი. მხედრის ცხენზე ჯდომის პოზა, ცხენის მოძრაობისა და კუნთების რეალისტური გადმოცემა, მხედრის ჩაცმულობა მიუთითებს იმაზე, რომ გამოსახულება მიეკუთვნება ადრინდელი ქრისტიანული რეალისტური ხელოვნების მხატვრულ წრეს, რომლისათვის ანტიკური ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია ჯერ კიდევ სავსებით ამოწურული არ იყო. ცხენის თავის ზემოთ გამოსახულია დამარცხებულის მოკვეთილი თავი. მიუხედავად იმისა, რომ რელიეფი დაზიანებულია, მოკვეთილის სახეზე მაინც შეიმჩნევა წვერი. წმ. მხედარი წარმოდგენილია გამარჯვებულის პოზაში. ცხენის გვერდზე გამოსახულია თავმოკვეთილი ადამიანის დაყირავებული ფიგურა[3].

[1] Р. Шмерлинг, Алтарные преграды Грузии. Ars georgica, 3, თბილისი 1950, стр. 154—161.

[2] თ. ჟორდანია, შიომღვიმის მონასტრის ისტორიული საბუთები, თბილისი, 1896, გვ. 14—19.

[3] Р. Шмерлинг, Op. cit. стр. 166—167. [illegible] რ. შმერლინგმა [illegible]

ატენის კანკელი (ტაბ. 119), რომელმაც მოაღწია მდიდრულად გაფორმებული მხოლოდ ერთი ფილის სახით, სრულიად გამოირჩევა დეკორის პროფილირებით და პრინციპით: უპირველესად ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ფილა მთლიანად დაფარულია სტილიზებური ფოთლოვანი ორნამენტით, რომელიც ძერწვის მანერით და სტილით ხეზე კვეთილობას გვაგონებს. ამ ორნამენტალურ დეკორში ჩასმულია პატარა სწორკუთხოვანი არეები, რომლებზედაც გამოსახულია წელზევით მათე და მარკოზ მახარებელი; რელიეფური გამოსახულებები მოთავსებულია გლუვ ფონზე, რომელზედაც ასომთავრული დამწერლობით აღნიშნულია მახარებელთა სახელები. ორივე რელიეფური გამოსახულება გამოირჩევა დიდი პლასტიკურობით და მხატვრული ფორმის დახვეწილობითა და სიმკაცრით; მას არა აქვს რელიეფობის მრავალსახიანი ნიუანსები და გადასვლები, რაც დამახასიათებელია XI–XII საუკუნისთვის. იგი თარიღდება X–XI საუკუნეების საზღვრებით. ამ ხნის სხვა ჩვენამდე მოღწეული კანკელების რელიეფური გამოსახულებები დაწვრილებით განხილულია რენე შმერლინგის მიერ ჩვენს მიერ დასახელებულ მონოგრაფიაში კანკელების შესახებ. XI–XII ს.ს. კანკელების რელიეფური კომპოზიციები, დეკორის გასაოცარი მრავალსახიანობა, მხატვრული ფორმის დახვეწილობა, ქვაზე კვეთის დიდი ოსტატობა, რელიეფური ფიგურების პლასტიკურობა, მხატვრული ამოცანის სწორი გადაწყვეტა, საშუალებას გვაძლევს ჩვენს მიერ განხილული კანკელების ჯგუფი მივაკუთვნოდ ქართული შუასაუკუნეების ხელოვნების საუკეთესო ძეგლებს, რომლებსაც მსოფლიო მნიშვნელობა აქვთ.

რელიეფური პლასტიკა ლითონზე XI–XII ს. ბექა და ბეშქენ ოპიზართა შემოქმედება

XI ს. პირველ ნახევარში ადამიანის ფიგურის რელიეფური გამოსახვა სიბრტყეზე აღწევს განვითარების მაღალ მხატვრულ დონეს. ადამიანის ფიგურის მოცულობის მხატვრული გადმოცემა სიბრტყეზე, რომელიც ნათლად ჩაისახა X ს. დამლევს ქართულ ოქრომჭედლობაში, XI ს. აღწევს ბრწყინვალე განვითარებას. ადამიანის ფიგურის მოდელირება უფრო მეტად პლასტიკური ხდება. ტანსაცმლის ნაოჭების ნახატი, რომელიც მოსავს ადამიანის ფიგურას, გადმოგვცემს არა მარტო ფიგურის მოძრაობას, არამედ ტანსაცმელით დაფარულ ტანის მოცულობას. ადამიანის ფიგურა უფრო მეტად პროპორციული ხდება, მოძრაობა უფრო ბუნებრივია და ლაღი. სახის ძერწვა, ამის დამუშავება, განსაკუთრებით კი ჰაბუკთა გამოსახვაში რელიეფური პლასტიკის მაღალ დონეს აღწევს.

მარტვილის ჯვარზე (1027—1072) მაცხოვარი, თანაბრად ადრინდელი ხანის იკონოგრაფიული ტრადიციისა, გამოსახულია ღია თვალებით, ე. ი. იგი ცოცხალია (ტაბ. 130). ჯვრის ზედა მკლავზე მთელი ტანით გამოსახულია კვარცხლბეკზე მდგომი მაცხოვარი, პანტოკრატორი, რომლის ორივე გვერდით წელზევით გამოსახულია მაცხოვრისაკენ ნახევრად მობრუნებული ანგელოზები. კომპოზიციის დედააზრი სავსებით ნათელია: ქრისტე გამოსახულია როგორც გამარჯვებული, სიკვდილის დამთრგუნველი, ტრიუმფატორი, ყოვლისმპყრობელი. ჯვრის შუამკლავზე ტრადიციულ პოზაში გამოსახულია ღვთისმშობელი და იოანე მახარებელი, რომლის წინ სასოების გამოხატულების პოზით წარმოდგენილია ანგელოზთა ფიგურები. კომპოზიციის იდეური შინაარსის დადგენისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ქვედა ფიგურებს. შუაში გამოსახულია იოანე ნათლისმცემელი, რომლის ფიგურის ქვედა ნაწილი

განახლებულია XVII ს. ზედა ნაწილი ფიგურისა და შესამოსლისა ეკუთვნის XI ს. ამგვარი შესამოსელი აქვს მხოლოდ ელია წინასწარმეტყველს და იოანე ნათლისმცემელს X საუკუნიდან. იოანე ნათლისმცემლის მარჯვნივ წელზევით გამოსახულია ბასილ დიდი, ხოლო მეორე გვერდით გრიგოლ ღვთისმეტყველი. მარტვილის ჯვრის გამოსახულების იდეური საფუძველი, იკონოგრაფიული შინაარსი და სტილი ნათლად ადასტურებს, რომ XI ს. ჩვენში საესებით წმინდათ იყო დაცული ჯვარცმის კომპოზიციის პირვანდელი დოგმატური განმარტება.

XI ს. უტყუარ ძეგლს ქართული რელიეფური პლასტიკისა ვერცხლზე წარმოადგენს წმ. ბასილისა და წმ. ნიკოლოზის ხატები შემოქმედიდან[1] (ტაბ. 131), რომლებიც ჩამოტანილია შემოქმედის მონასტრის საგანძურიდან 1924 წ. ორივე ხატი დაკრული იყო შემოქმედის მონასტრის ღვთისმშობლის ხატზე. წმ. ნიკოლოზის გამოსახულების ფონზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა, რომლის თანახმად ორივე ხატი წმ. ბასილისა და ნიკოლოზის შესრულებულია ქართველი ოქრომჭედლის ივანე მონის ძის მიერ 1040 წელს. მარტვილის ტაძრის წინგასაძღოლი ჯვარი თანახმად წარწერისა შესრულებულია ბაგრატ IV დროს (1027—1072) „ჴელითა ივანე დიაკონისაჲთა". შესაძლებელია, რომ ივანე მონისძე და ივანე დიაკონი ერთი და იგივე პირი იყო, მით უფრო, რომ წარწერების მოწმობით, ისინი თანამედროვენი არიან. მაგრამ ამ მოსაზრებას ეწინააღმდეგება დასახელებული ძეგლების სტილისა და ტექნიკის შედარებითი ანალიზი. მარტვილის ჯვარზე ფიგურა მაღალი რელიეფით არის შესრულებული, -ვიდრე შემოქმედის ხატებზე (ტაბ. 131). მარტვილის ჯვარზე ფიგურები უფრო დინამიურია, ხოლო ტანსაცმლის ნაოჭები უფრო რელიეფურია და ზუსტად გადმოგვცემენ სხეულის აგებულობას, რომელიც დაფარულია შესამოსელით, რაც შემოქმედის ხატებს არ ახასიათებს. ამავე დროს მარტვილის ჯვარზე ფონი დაფარულია ლამაზი ფორმის გრაფიკული წესით შესრულებული ორნამენტით, რომელიც ავსებს თავისუფალ არეს, იცვლის თავის მოხაზულობას და ზომის არეს მოცულობის შეფარდებით და ამავე დროს არსად არ ჰკრის ჯვარზე გამოსახულ ფიგურებს.

შემოქმედის ხატებზე ორივე ფიგურა წარმოდგენილია განყენებულ ფონზე. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმავე მხატვრულ მოვლენასთან, რომელსაც ადგილი აქვს კედლის-მხატვრობაში, სადაც X და XI ს. განმავლობაში სჭარბობს ცალკეული ფიგურებისა და ხშირად რთული კომპოზიციების გამოსახვა ლურჯ ან ოქროს ფონზე. მარტვილის ჯვრისა და შემოქმედის ხატების სტილის ანალიზი არკვევს, რომ XI ს. ფიგურის გამოსახვაში ორი განსხვავებული მიმდინარეობა არსებობდა, ერთი უფრო არქაული, მონუმენტური მხატვრული ტრადიციის მქონე, რომელიც ადამიანის ფიგურას გვაძლევს შედარებით მაღალ რელიეფის სახით, ზოგად სქემატურ ხაზებში, განყენებულ ფონზე. მეორე კი ფიგურას აძლევს უფრო მეტად დანაწევრებულ რელიეფის ფორმას, მოძრაობის, მოქნილობის, პლასტიკურობის და

[1] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ. 1890, стр. 112—115, рис. 55.

[2] Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки. вып. I, Тифлис, 1905 г. стр. 41—44.

სახელმწიფო ერმიტაჟის აღმოსავლეთ ქვეყნების საგანძურში დაცულია ორი ვერცხლის ხატი წმ. ათანასესი და გრიგოლის გამოსახულებით, რომლებიც წაღებულია შემოქმედიდან, ხოლო ერმიტაჟის საგანძურში შემოსულია ზუბალოვის ფონდიდან. ორივე ხატი შესრულებულია ივანე მონისძის მიერ 1040 წ.

განყენებულ ფონის მაგიერად ადამიანის გამოსახულებას ათავსებს ლამაზად ორნამენტირებულ ფონზე, რომლის მორთულობა შეფარდებულია როგორც ფონის მოცულობასთან, ისე ფიგურის კომპოზიციასთან და ქმნის მეტად ნათელს, მხატვრულ შთაბეჭდილებას.

შემოქმედის ხატების სტილს ახასიათებს ერთგვარი სიმკაცრე ფორმისა, ლაკონიურობა, რელიეფის დონის სიმცირე. მარტვილის ჯვარს ახასიათებს მაღალი რელიეფი, ფიგურის თავისუფალი დაყენება, ლამაზი და მსუბუქი პროპორციები, სხეულის თითოეული ნაკვთის დეტალური დამუშავება, ანატომიის სათანადო ცოდნა (მაცხოვრის შიშველი ტანი), ორნამენტის მოხერხებული გამოყენება კომპოზიციაში და მისი შეფარდება გარკვეულ მხატვრულ ამოცანისადმი. ბექას შემოქმედებას უფრო მეტი გენეტიკური კავშირი აქვს მარტვილის ჯვართან, ვიდრე შემოქმედის ხატებთან.

XI ს. ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ძეგლს ქართული ოქრომჭედლობის წარმოადგენს დიდი ვერცხლით ნაჭედი ჯვარი სვანეთიდან[1], რომელზედაც გამოსახულია წმ. გიორგის ცხოვრება. ცნობილია, რომ საქართველოში ძველად თითქმის XVIII საუკუნემდე საკურთხევლის წინ, კანკელის მახლობლად ამართავდნენ ვერცხლით ნაჭედ დიდ ჯვარს, რომელზედაც წესისამებრ გამოსახული იყო მთავარ დღესასწაულთა ციკლი, ან წმ. გიორგის ცხოვრება (დიდ ჯვრებზე ორივე ციკლი ერთად, მაგ. სადგერის ჯვარი) ან ცალკე წმინდანთა გამოსახულებანი, რომელთა შერჩევის წესი გარკვეულ იკონოგრაფიულ კანონს ემყარებოდა. ჩვენამდე მოღწეული ამ რიგის ძეგლთა გარკვეული ჯგუფი, რომლებიც თარიღდება X საუკუნიდან მოყოლებული თითქმის XVIII საუკუნის მიწურულით. მიღებული წესის თანახმად, XI საუკუნიდან ჯვრის ცენტრში ათავსებს ან ჯვარცმას, ან ვედრებას, რომელთა გვერდზე მოთავსებულია ზემოთ დასახელებული სიუჟეტები გარკვეული რიგის მიხედვით. არჩეული სიუჟეტების ციკლი, მიღებული წესის თანახმად, იწყება ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავის მარჯვენა კუთხიდან (ჯვარი სვანეთიდან) ან ვერტიკალური მკლავის ზედა კუთხიდან (სადგერის ჯვარი ხარიდან).

მესტიის ჯვარზე წმინდა გიორგის ცხოვრებიდან მოცემულია სულ ცხრა კომპოზიცია: „წმინდაჲ გიორგი ქველის საქმესა განუყოფს გლახაკთა“, „მეფე დიოკლეტიანე, წმიდაჲ გიორგი“, „წმიდაჲ ღლუკერი რომლისა კარი აღადნიგა“, „წმიდისა ღლუკერის თავის კუეთაჲ“, „წმიდისა გიორგის ცემაჲ, „წმიდაჲ გიორგი ურმის თუალსა ზედა დამჭუალული“, „წმიდისა გიორგის ხუეტაჲ“, „წმიდაჲ გიორგი კირსა შიგან დგას“, „წმიდაჲ გიორგი საპყრობილესა შიგან“.

ჯვრის ქვედა ნაწილზე უთუოდ უნდა ყოფილიყო მოთავსებული სამი ფირფიტა ვერცხლისა, რომელთათვის სათანადო ადგილი არის, თუ მივიღებთ მხედველობაში ზემოთ დასახელებული კომპოზიციების ზომას; აქ უნდა ყოფილიყო გამოსახული წმ. გიორგის თავის მოკვეთა, რითაც მთავრდება ამ წმინდანის ცხოვრების ციკლი და გველეშაპისაგან დედოფლის განთავისუფლება, რაც აგრეთვე აუცილებელი იყო წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლისათვის, მესამე ფირფიტაზე სავარაუდოა წარწერა.

თითოეული კომპოზიცია წარმოადგენს დამოუკიდებელ მხატვრულ ერთეულს, რომელ-

[1] Г. Н. Чубинашвили, Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванетии. Ars Georgica, 3, Тбилиси, 1950, стр. 95—110.

საც შინაგანი ერთიანობა ახასიათებს. ფიგურები გამოირჩევა პლასტიკური ფორმით, რელიეფობით, რომელთა დონის სხვადასხვაობა მხატვრულ შთაბეჭდილებას ახდენს; თითოეული ფიგურის მოძრაობა მეტად ბუნებრივია, ლოღიკური. ბიზანტიური ჭედვითი ხელოვნების ძეგლები X—XII ს. შედარებით მეტად მცირერიცხოვანია და, სამწუხაროდ, მათი თარიღები ჯერჯერობით ზუსტად დადგენილი არ არის; მათი დათარიღება ობიექტურ მასალაზე, წარწერებზე ან გარკვეული ისტორიულ ცნობებზე არ არის დაყრდნობილი; XI—XII ს. მხატვრული ფორმის მსგავსება-განსხვავება ბიზანტიური ჭედვითი ხელოვნების დარგში გამორკვეული არ არის და არც ოსტატების სადაურობაა ცნობილი. ამრიგად, არსებული დათარიღება X—XII ს. ბიზანტიური ჭედვითი ხელოვნების ნიმუშებისა ემყარება მხოლოდ ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევარის საერთო შთაბეჭდილებას და არა სხვა უფრო სანდო ობიექტურ მეცნიერულ მოსაზრებას და მხატვრულ ისტორიულ ანალიზს. თუ შევადარებთ ჩვენსა და XI—XII ს. ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებს, რომლებიც ინახება ევროპის ქვეყნების სხვადასხვა მუზეუმებში, მსგავსებასთან ერთად დიდ განსხვავებასაც ვამჩნევთ. სამწუხაროდ, ჩვენს განკარგულებაში არ არის ზუსტი ფოტოსურათები ევროპის მუზეუმების კოლექციების ძეგლებისა, რაც აუცილებლად საჭიროა ზუსტი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზისათვის; ვსარგებლობთ მხოლოდ იმ გამოცემით, რომელიც მოიპოვება ჩვენში, რაც, რა თქმა უნდა, საკმარისი არ არის, მაგრამ ზოგი მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტი მაინც ირკვევა.

ჰალბერშტადტის კათედრალის ვერცხლის ლამბაქზე[1] გამოსახული ჯვარცმა საკმაოდ ახლოს უდგება მარტვილის ჯვარის რელიეფს; თუმცა მას ჩვეულებრივად XII ს. ათარიღებენ, ხოლო შესაძლებლად მიაჩნია მისი დათარიღება XI ს; მაგრამ, ჩვენის აზრით, იგი უნდა ეკუთვნოდეს XII ს. პირველ ნახევარს. სქემა ჯვარცმისა ძალიან ახლოს არის დაფნისის მოზაიკის XI—XII ს. ჯვარცმის გამოსახულებასთან[2]. ჰალბერშტადტის ლამბაქის ჯვარცმა უფრო გვიან ხანის ძეგლს წარმოადგენს, ვიდრე მარტვილის ჯვარი. მაცხოვრის ფიგურა მარტვილის ჯვარზე უფრო ფრონტალურია, ვიდრე ჰალბერშტადტის ლამბაქზე. პროპორციები ფიგურებისა უფრო მოგრძოა ჰალბერშტადტის ჯვარცმაში; სამაგიეროდ მარტვილის ჯვარზე ფიგურა გაცილებით უფრო რელიეფურია და მკვეთრი. ჰალბერშტადტის ლამბაქის მორთულობაში დიდი ადგილი უჭირავს ორნამენტს, რომელიც ჯვარცმას ირგვლივ აკრავს და წარმოადგენს ფოთლის გამოსახულებას წრეში; იგი ლამბაქის ზედა არეზე მიდის ლამაზი ორნამენტური ჩარჩოს სახით; ორნამენტულ ჩარჩოში მოთავსებულია რვა ფიგურა მედალიონში, ჰალბერშტადტის ლამბაქზე, რამდენადაც სურათზე ჩანს, ორნამენტი მოცემულია თავისებური რელიეფით, უფრო მაღალი, ვიდრე მარტვილის ჯვრის ზედაპირის ორნამენტი, რომელიც ნაღრმავებული ხაზითაა შესრულებული. მაგრამ იგი გაცილებით უფრო დაბალია, ვიდრე მარტვილის ჯვარის ზურგის ორნამენტი, რომელსაც იგი ენათესავება თავისი მოხაზულობით.

ვენეციის წმიდა მარკოზის ტაძრის ბიბლიოთეკის ორი მოჭედილობა სახარების ყდისა[3] ერთისა და იმავე დროს არ ეკუთვნის; ორივე შესრულებულია დიდი ოსტატობით, მაგ-

[1] Dalton, Byzantine art and archaeology. Oxford, 1911 f. 318, p. 536.

[2] G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris, 1899, pl. 16.

[3] შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1937, ტაბ. XXV.

[4] შ. ამირანაშვილი, Op. cit., ტაბ. XXXI.

რამ უფრო გვიანი ხანის უნდა იყოს, ვიდრე ამას ფიქრობს შ ლ უ მ ბ ე რ ჟ ე[1]. კომპოზიციის პრინციპი ორსავე შემთხვევაში იგივეა. ჯვარცმისა და აღდგომის გამოსახულებას უჭირავს მთავარი ნაწილი—შუაგული კომპოზიციისა, დანარჩენი ფიგურები და ცალკეული კომპოზიციები მოთავსებულია გვერდებზე, ჩარჩოს მსგავსად; ქრისტე ორივე მოჭედილობაზე მიცვალებულია, სხეული მოხრილია საკმაოდ ძლიერად; პირველ მოჭედილობაზე ღვთისმშობლისა და იოანე მახარობლის ფიგურები ზომიერი პროპორციით არის გადმოცემული, ტრადიციული პოზით; ნაოჭები ტანსაცმლისა დაკეცილია და სხეულის მოხაზულობას საკმაოდ სწორ ხაზებში გადმოგვცემს; მეორე მოჭედილობა შეზღუდულია ვიწრო და მოგრძო ჩარჩოთი; ვინაიდან ჯვარცმის გვერდებზე ცალკე ფიგურების მაგიერად რთული კომპოზიციებია მოთავსებული. ღვთისმშობლისა და იოანე მახარობლის ფიგურები გადაჭარბებით ვიწროა და მაღალი, თავები მცირეა სხეულთან შედარებით; ტანსაცმლის ნაოჭები სწორ გრძელ ვერტიკალურ ხაზებშია მოთავსებული; მაცხოვრის წინსაფარი გვაძლევს გრძელსა და წვეტიან დანაოჭებულ ბოლოს; თუ ამას დავუმატებთ მოჭედილობის გვერდებზე გამოსახულ კომპოზიციების მხატვრულ-ისტორიულსა და იკონოგრაფიულ ანალიზს, რომელზედაც აქ, სამწუხაროდ, უადგილობის გამო, სათანადოდ ვერ შევჩერდებით, მივიღებთ, რომ მეორე მოჭედილობა ეკუთვნის XIII საუკუნის დასასრულს, შესაძლებელია, XIV საუკუნის დასაწყისსაც; პირველი მოჭედილობის სტილი და იკონოგრაფიული ანალიზი გვაძლევს არა X—XI ს., არამედ XII ს. დასასრულს.

ვენეციის წმიდა მარკოზის ტაძრის საგანძურში დაცულია მოოქრული ვერცხლის ნაჭედი სანაწილე[2], რომლის სახურავზე მაცხოვრის წინაშე, რომელიც ზის „საყდარსა ზედა“, გამოსახულია ტრაპიზონის ოთხი მოწამე. ქრისტე გამოსახულია კომპოზიციის ცენტრში კამარის ქვეშ, მოწამენი წარმოდგენილი არიან ვედრების პოზაში, სხეულები ნახევრად მობრუნებულია მაცხოვრისაკენ; ფიგურები შესრულებულია განყენებულ ფონზე, კამარის ჩარჩოში საკმაოდ მაღალი რელიეფით. პირისახის დამუშავება მოგვაგონებს უფრო X—XI ს. სპილოს ძვლის ხატებს, ვიდრე ჭედვითი ხელოვნების ძეგლებს; ფიგურის პროპორცია არ არის დაცული, თავი უფრო დიდია სხეულთან შედარებით; შემოქმედის ტაძრის ორთავე ხატზე კი ფიგურის პროპორცია ზუსტად ჩვეულებრივ ნორმას იცავს (1 : 6,5); ბექას კი ფიგურის პროპორცია საგრძნობლად შეუცვლია (1 : 7,6), თუ თავს გამართულად წარმოვიდგენთ; სამწუხაროდ, წმ. მარკოზის ტაძრის სანაწილეს მოჭედილობის კარგი ფოტოსურათი არ მოგვეპოვება, რის გამოც საშუალება არა გვაქვს დეტალურად განვიხილოთ მისი შესრულების ტექნიკა და სტილი. რამდენადაც ეს ჩანს შ ლ უ მ ბ ე რ ჟ ე-ს მიერ გამოცემულ სურათზე, იგი, მართლაც, XI ს. უნდა ეკუთვნოდეს.

Michelli-ის კოლექციაში (პარიზი) მოიპოვება ბიზანტიური ხელოვნების ბრინჯაოს ფირფიტა, რომელსაც შ ლ უ მ ბ ე რ ჟ ე-ი X ან XI საუკუნის ძეგლად თვლის; ფირფიტის ზედა ნაწილზე გამოსახულია „ვედრება“, ე. ი. ცენტრში წარმოდგენილია მაცხოვარი, რომელსაც მარცხენა ხელში უჭირავს სახარება, მარჯვენა, განზე გაწეულია კურთხევის ნიშნად. მარცხნივ მას ევედრება ღვთისმშობელი, მარჯვნივ იოანე ნათლისმცემელი. ქვემო რიგზე

[1] Schlumberger, L'Épopée Byzantine, I, pp. 745 et 746.

[2] Schlumberger, Op. cit., p. 669.

გამოსახულია სამი წმიდა მხედარი, პირდაპირ, სამხედრო საჭურველით ფიგურა შესრულებულია, რამდენადაც [1]ეს ჩანს სურათზე[1], საკმაოდ მაღალი რელიეფით განყენებულ ფონზე; შესამოსლის ნაოჭები ლამაზად ხაზავს ფიგურის მოყვანილობას, ზუსტად გადმოგვცემს სხეულის ფორმას. 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 ჭედური ხელოვნების ძეგლებს. ტანსაცმელის ნაოჭების მოყვანილობა განსაკუთრებით, ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებზე უფრო გაშლილია, უფრო მძიმე ვერტიკალურ ხაზებშია მოცემული. ბიზანტიურ ხელოვნების ძეგლებზე ნაოჭების მოყვანილობას ეტყობა დანაწევრება და თავისებური სტილიზაცია, რაც მოგვაგონებს ბიზანტიურ მცირე ხელოვნების რელიეფურ ქანდაკების XI და XII საუკუნის ძეგლებს (სპილოს ძვლის კარედი ხატები X—XI ს.). ბექას ფიგურის შესამოსელის ნაოჭების დაკეცილობას უფრო მეტი პლასტიკურობა, რელიეფობა, პერსპექტიული წყობა ეტყობა; ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებზე ნაოჭებ, თავისუფლად ეშვება ლამაზ ვერტიკალურ ხაზებში. ბექას ნაწარმოებში ნაოჭები თითქმის მჭიდროდ არის შემოფენილი სხეულის ირგვლივ.

ორი მოოქროული ვერცხლის ფირფიტა ლუვრის მუზეუმისა[1], რომელსაც ჩვეულებრივ მიაკუთვნებენ X საუკუნეს, შესრულებულია გაცილებით უფრო გვიან: ერთზე გამოსახულია „აღყვავებული ჯვარი", მეორეზე ანგელოზი ქრისტეს საფლავთან მიროფორებს მაცხოვრის აღდგომის ამბავს აცნობებს. ორივე დედაკაცის ფიგურა და მჯდომარე ანგელოზისა შესრულებულია დაბალი რელიეფით; გადაჭარბებული მოგრძო ფიგურა (1:9), ნაოჭების კეცილობის უსწორ-მასწორობა, კონტურის გარკვეული სტილიზაცია, ფიგურის დაყენების წესი, მოწმობს, რომ აღნიშნული ძეგლი ეკუთვნის არა X ს. როგორც ჩვეულებრივ ფიქრობენ, არც XII საუკუნეს, როგორც ეს გამოთქმული აქვს შ. დ ი ლ ს, არამედ უფრო გვიან ხანას. დამახასიათებელია, რომ მეორე რიგში გამოსახული მიროფორის ფიგურას, რომელიც მიბრუნებულია და მიდის პირველი დედაკაცისაკენ, თავი მობრუნებული აქვს ანგელოზისაკენ, ე. ი. ფიგურის მოძრაობის მიმართულების საწინააღმდეგოდ.

ფიგურის ამგვარი კომპოზიცია ჩნდება XIII ს. და ჩვეულებრივია XIV ს. პირველ ნახევარში, როგორც ბიზანტიურ, აგრეთვე ქართულ ხელოვნებაში (ზარზმის კედლის-მხატვრობა, უბისის ხატები და სხვა. ამიტომ ლუვრის ვერცხლის ფირფიტა უნდა იყოს XIII—XIV ს. ძეგლი და არა X ან XII ს. საუკეთესო ძეგლები ბიზანტიური რელიეფური პლასტიკისა განისაზღვრება თავისი საკუთარი სტილით, მხატვრული ფორმის თავისებური გაგებითა და შემეცნებით.

ქართული ჭედური ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია X საუკუნიდან დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს. ბექას სახით იგი გვაძლევს დიდ ოსტატს, რომელმაც, როგორც შემდეგში დავინახავთ, შექმნა საკუთარი სკოლა, სტილი, რომელსაც ჩვენ „ოპიზის მხატვრულ სკოლას" ვუწოდებთ. საუკუნეების მანძილზე აღნიშნული სკოლის

[1] Schlumberger, Op. cit., p. 173.

[1] Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, t. II, 1926, p. 683, fig. 377.

მხატვრული ტრადიციები ასაზრდოებდა ქართულ მხატვრულ შემოქმედებას რელიეფური პლასტიკის დარგში.

როგორც დადგენილია ჩვენს მონოგრაფიულ ნარკვევში[1], ბექა ოპიზარის მიერ შესრულებულია 1184—1193 წ. ანჩისხატის მაცხოვრის ჩარჩოს მოჭედილობა (ტაბ. 134—137), წყაროსთავის სახარების მოჭედილობა 1195 წ. (ტაბ. 132), ბექა ოპიზარის ხელით იყო შესრულებული წალკაში დაცული სახარების ყდა; სამწუხაროდ, ამ მოჭედილობას ჩვენამდე არ მოუღწევია. ბეშქენ ოპიზარის მიერ მოჭედილია ბერთის სახარების ყდა (ტაბ. 133). მოჭედილობაზე გამოსახულია ვედრება და ჯვარცმა. მაცხოვრის გამოსახულების ქვემოთ მოთავსებულია ოსტატის წარწერა: „მოიჭედა: ხელითა: ბეშქენ ოპიზარისაჲთა". ტექსტის სხვა მინაწერები პირდაპირ ცნობას არ იძლევა არც ტექსტისა და არც მოჭედვის შესრულების თარიღს; თვით ძეგლის სტილი, შესრულების ტექნიკა, წარწერათა პალეოგრაფიული ხასიათი გვაძლევს საბუთს იგი მივაკუთვნოთ XII ს. მეორე ნახევარს.

განსაკუთრებით ცნობილია საქართველოში ორი ოსტატი ოქრომჭედელ-ხელოსანი—ბექა და ბეშქენ ოპიზარები, რომელნიც მე-12 ს. დამლევს მოღვაწეობდნენ, თამარისა და შოთა რუსთაველის ხანაში. ამ ოსტატების ნაწარმოებთა შესწავლა მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით ნათელს ჰფენს მათი შემოქმედების საწყისებს და განვითარების გზებს[2].

ბექამ შეცვალა ადამიანის ფიგურის კომპოზიცია, მისცა მას პლასტიკური სახე, რელიეფში ფიგურის პერსპექტიული განაწევრება შეიტანა; თავისი შემოქმედების ხასიათით იგი ცილდება წმინდა ოქრომჭედლობის დეკორატიული სტილის მხატვრულ საზღვრებს და გარკვეულად წვდება პლასტიკის ამოცანას რელიეფურ ქანდაკებაში. ვიდრე ბექას სტილის მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზს შევუდგებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბექამ არსებითი ხასიათის ცვლილება შეიტანა ჩუქურთმის მხატვრულ დანიშნულებასა და მიზანდასახულობაში; მან მოგვცა ახალი პრინციპი ადამიანისა და ჩუქურთმის მხატვრული ურთიერთობისა, ჩუქურთმა მთავარ მხატვრულ იდეას დაუმორჩილა და ამასთანავე მას თავისებური მხატვრული სახე მისცა; შეცვალა მისი წმინდა დამხმარე დანიშნულება; მას სათანადო ადგილი მიუჩინა მხატვრულ კომპოზიციაში.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ბექას ჩუქურთმა ღებულობს მაღალ რელიეფს და წარმოადგენს წმინდა პლასტიკის ნაწარმოებს. ორნამენტის მოტივი ჩარჩოს ქვედა და ზედა ფინგზე შესდგება ყლორტის სამმაგ ხვეულში მოთავსებულ მრავალყურა ფოთლებისაგან, რომლებიც ყლორტების საშუალებით ლამაზად გადაბმული არიან გადაჯვარედინების წესის მიხედვით; ქართულ ჩუქურთმაში ორნამენტების ელემენტების გადაბმის წესი სამგვარია: მარტივი გადაბმა—წნვა, გადაჯვარედინება და გადაჯაჭვება. ორნამენტის ორი მთავარი ელემენტის გადაჯვარედინების ადგილას მოთავსებულია ორი მცირე მოცულობის გადაჯვარედინებული ორმაგი ხვეული, რომელშიაც ჩასმულია სამყურა ფოთოლი; აღსანიშნავია, რომ ორ მთავარ ხვეულში მრავალყურა ფოთოლი დაყენებულია ვერტიკალურად ჩარჩოს ყველა ფინგებზე, ხოლო მცირე ორმაგ ხვეულში, ფოთლები ზურგით არიან შექცეული; ქვედა ფინგზე ზედა ხვეულში ფოთოლს წვერი ამართული აქვს მაღლა, ქვედა კი დაშვებული აქვს, ხოლო გვერ-

[1] შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი 1956, გვ. 7—12.

[2] შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956 წ.

დის ფენგებზე ერთი ფოთლის წვერი მიმართულია მარჯვნივ, მეორე კი — მარცხნივ. ჩარჩოს გვერდის ფენგებზე მოცემულია სამი, სამმაგ მთავარ ხვეულში მოთავსებული მრავალყურა ფოთოლი, რომელთა შორის მოთავსებულია ორი სამყურა ფოთოლი ორმაგ ხვეულში.

შედარებითი შესწავლა აღნიშნული ჩარჩოს შემკულობის მოტივისა არკვევს, რომ XI—XII ს. ქართულ ოქრომჭედლობაში ჩვენ გვხვდება მსგავსი ნიმუში; უფრო სწორი იქნება ჩვენი დაკვირვება, თუ ვიტყვით, რომ აღნიშნული პერიოდის ქართულ ძეგლებში ცნობილია ცალკეული ელემენტი ბექას ორნამენტისა, მაგრამ მის ზუსტ განმეორებას ჩვენ ვერ ვპოულობთ ვერც ქართულ ხელოვნებაში და ვერც ბიზანტიურ ოქრომჭედლობაში. თავისთავად ხვეულში მოთავსებული ფოთლის სტილიზებული ფორმა წარმოადგენს მეტად ძველ მოტივს ხელოვნებაში; ეს მოტივი ქართულსა და ბიზანტიურ ორნამენტიკაში ღებულობს თავისებურ ხასიათს და განიცდის სხვადასხვა ევოლუციას. ბექა ოპიზარმა ეს მოტივი მხატვრულად გადაამუშავა, თითოეული მისი შემადგენელი ელემენტი შეცვალა, დაწყებული ფოთლის ფორმიდან, რომელიც ყოველივე ხვეულში განსხვავებულსა და ამავე დროს განუმეორებელ მოხაზულობას ღებულობს, თვით ყლორტის მოხაზულობამდის. მთავარი ფოთლის სამმაგ ხვეულში მოთავსებას და მცირე ფოთლის ორმაგ ხვეულში მოთავსებას ერთსა და იმავე ორნამენტულ ერთეულში ჩვენ სხვა ძეგლებში ვერ ვპოულობთ; ამასთანავე თითოეული ხვეული გვაძლევს დამთავრებულსა და შეკრულ ფორმას, რაც აგრეთვე ახასიათებს ბექას მხატვრულ მიდგომას, მის წარმოდგენას შემკულობის თითოეული ელემენტის მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ.

ბექას ორნამენტის სტილისა და მოყვანილობის თავისებურობის მხატვრული იდეის გასაგებად საინტერესოა მის მიერ მოჭედილი ხატი შევადაროთ დაახლოებით ამავე ხანში შესრულებულს ფხოტრერის (სვანეთი) მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობას[1]. ჩარჩოს ქვედა ფენგზე მოთავსებული ისტორიული წარწერა ათარიღებს მას XII ს. უკანასკნელი მეოთხედით; ფხოტრერის ხატზე მრავალყურა ფოთოლი მოთავსებულია ორმაგ ხვეულში, რომლებიც გადაბმულია ერთიმეორესთან; ხვეულთა შორის არე შევსებულია სამყურა ფოთლით, რომელიც მოთავსებულია თავისუფლად ხვეულის გარეშე. მრავალყურა ფოთლის მოყვანილობა თითოეულ ხვეულში გვაძლევს სხვადასხვა ვარიანტს; უნდა აღინიშნოს, რომ ორნამენტი მთლიანად და თვით მისი მთავარი ელემენტი მრავალყურა ფოთოლი, მოცემულია გაცილებით უფრო დაბალი რელიეფით, ვიდრე ბექას ორნამენტი. ფხოტრერის მაცხოვრის ხატის ორნამენტი უფრო ჩვეულებრივია ქართულ ოქრომჭედლობაში, წარმოდგენილია მცირეოდენი ცვლილებით ქართულ ოქრომჭედლობის XII—XIII ს. ძეგლებში.

ოპიზის სკოლის მხატვრული მიმართულების დადგენისათვის, ბექა ოპიზარის ნაწარმოებთა განხილვის გარდა, ძვირფას მასალას გვაძლევს ბეშქენ ოპიზარის შემოქმედების განხილვა; სამწუხაროდ, ჩვენ ჯერჯერობით ამ სახელოვან ოსტატს ვიცნობთ მხოლოდ ერთი ნაწარმოების მიხედვით, ბერთის სახარების მოჭედილობით; ძეგლი კარგად დაცულია, იგი მოღწეულია თითქმის პირვანდელი სახით; განახლებულია XVI—XVII ს. მოჭედილობის ზედა ნაწილის კუთხე ჯვარცმის გამოსახულების ზემოთ, რაც კარგად ჩანს სურათზედაც. შე-

[1] ფოტო ერმაკოვისა № 1713. იხ. შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1937, ტაბ. XXXIX. წარწერა ხატზე მოყვანილია ამავე მონოგრაფიაში, გვ. 33.

დარებითი ანალიზი ბერთის და წყაროსთავის სახარების მოჭედილობისა გვაძლევს მთელ რიგს მნიშვნელოვან განსხვავებას; წყაროსთავის მოჭედილობაზე ჯვარცმისა და ვედრების კომპოზიციებს უფრო მცირე არე უჭირავს, ვიდრე ბერთის სახარების მოჭედილობაზე. წყაროსთავის სახარების მოჭედილობის საერთო კომპოზიციაში მეტი ადგილი აქვს დათმობილი ორნამენტს; ბეშქენ ოპიზარი მთავარ ყურადღებას აქცევს ადამიანის ფიგურის გამოსახულებას. ბექა ოპიზარსა და ბეშქენ ოპიზარს ვედრება და ჯვარცმა გამოსახული აქვთ განყენებულ ფონზე, რომელზედაც ადამიანის ფიგურა მოცემულია მკვეთრად. ბეშქენ ოპიზარის კომპოზიციებში ადამიანის ფიგურა დიდი მასშტაბით არის მოცემული და, თუ შეიძლება ითქვას, მას შენარჩუნებული აქვს მონუმენტური სტილის ტრადიცია; ფიგურის დაყენება ბეშქენის კომპოზიციაში არ არის ისეთი მოქნილი, მოხერხებული და პლასტიკური, როგორც ბექასაში; მას ერთგვარი თავისებური არქაიზმი და სიმშრალე ახასიათებს, რაც მის შემოქმედებას უფრო მჭიდროდ აკავშირებს წინა პერიოდის სტილთან, ვიდრე XII ს. მიწურულთან.

განსაკუთრებით ეს მკაფიოდ ჩანს ჯვარცმის კომპოზიციებში; სამწუხაროდ, თავი მაცხოვრის გამოსახულებისა ორივე მოჭედილობაზე დაზიანებულია. ბეშქენის მიერ გამოქანდაკებულ ჯვარცმაში მაცხოვრის სხეული ოდნავ დახრილია, ღვთისმშობელი გამოსახულია სავსებით ტრადიციულად — ვედრების პოზაში, იოანეს თავი ოდნავ აქვს დახრილი; ბექას ჯვარცმა გამოსახული აქვს ახალი გაგებით; მაცხოვარი მიცვალებულია, სხეული შედარებით ძლიერ აქვს დაქანებული, მიცვალებულის გვამი ჩამოკიდებულია ხელებზე; ხელებსა და ჯვარს შორის მოჩანს თავისუფალი არე. იოანე მწუხარედ დგას, თავი ძლიერ აქვს დახრილი; ღვთისმშობელს მარჯვენა ხელი მიმართული აქვს ქრისტესაკენ, მარცხენა კი მწუხარების ნაშნად გულზე აქვს დაკრეფილი. ბექას შემოქმედებაში უფრო მეტი ემოციური ელემენტია, ვიდრე ბეშქენისაში; ამ მხრივ ბექას შემოქმედება უფრო მოწინავეა და მაჩვენებელი იმ დიდი გარდატეხისა, რომლის ცალკეული ნიშნები ჯერ კიდევ XII ს. ჩნდება, ხოლო ვითარდება XIII ს., XIV ს. კი იგი იქცევა ერთგვარ „აკადემიურ“ ტრაფარეტად, რომელსაც უკვე დაცემის ნიშნები აქვს თანდართული. ბექა მოწინავე ოსტატების რიგს ეკუთვნის, იგი სავსებით შეგნებულად მიყვება ხელოვნების მოწინავე მიმდინარეობას; იგი წინ უსწრებს ბეშქენს, რომელსაც კიდევ სავსებით დაძლეული არა აქვს ძველი ტრადიცია, ერთგვარი თავისებური ხასიათის არქაიზმი. ეს ალბათ უნდა აიხსნებოდეს იმით, რომ ბეშქენ ოპიზარი უფროსი თაობის ოსტატია ბექასთან შედარებით. შესაძლებელია ამ ოსტატთა შორის ქრონოლოგიური თვალსაზრისით განსხვავება ერთი თუ ორი ათეული წლით განისაზღვრებოდეს. ჩვენ, სამწუხაროდ, პირდაპირი ცნობები ბეშქენის მიერ შესრულებულ მოჭედილობის თარიღის შესახებ არ მოგვეპოვება ჯერჯერობით, მაგრამ შედარებითი მხატვრული ანალიზი ამართლებს ზემოთ აღნიშნულ მოსაზრებას; განსხვავებასთან ერთად ორივე ოსტატს ახასიათებს მაღალი ტექნიკა, დიდი ცოდნა რელიეფური ოქრომჭედლობის მხატვრული პრინციპებისა; მათ შორის არის დიდი ნათესაობა. ნაოჭების გადმოცემის, მოხაზულობისა და პირისახის ნაკვთების მოცულობაში ჩვენ ვპოულობთ ერთი ძირითადი სკოლის ნიშნებს, რომელსაც ჩვენ ოპიზის სკოლას ვუწოდებთ და რომლის უფროსი წარმომადგენელი იყო ბეშქენ ოპიზარი, ხოლო უმცროსი წარმომადგენელი, შესაძლებელია კიდეაც ბეშქენის მოწაფე იყო ბექა, რომელმაც წინ გაუსწრო თავის მასწავლებელს და შექმნა ნამდვილი „ოქროსმქანდაკებელი“.

სამწუხაროდ, ბიოგრაფიული ცნობები ამ სახელოვანი ოსტატების შესახებ ჩვენ არ მოგვეპოვება, ყოველ შემთხვევაში ასეთი ჯერჯერობით არც ერთ წყაროში არ არის აღმოჩენილი. თვით ოპიზა წარმოადგენდა ქართული მწიგნობრის და სახვითი ხელოვნების უძველეს ცენტრს. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებიდან ვიცით, რომ ოპიზა არსებობდა აშოტ კუხის დრომდე[1]; აშოტ კურაპალატი, რომელიც გამოსახული ყოფილა ტაძრის ფსკერებზე, იხსენიება აკადემიკოს ნ. მარის მიერ გადმოწერილ წარწერაში: „აშოტ კურაპალატი მეორედ მაშენებელი ოპიზისა“. პავლინოვის[2] მიერ გამოცემულ ნახაზებისა და აღწერილობისა და აკადემიკოს ნ. მარის აღწერილობის მიხედვით, ოპიზაში მრავალი ნაშთია ხუროთმოძღვრებისა, გარდა ტაძრისა; სამონასტრო შენობები, დიდი სამნავიანი „სასტიგნე“ და საცხოვრებელი ბინები მოწმობენ დიდი მონასტრის არსებობას. თვითეული შენობის შესწავლა და ზუსტი დათარიღება წარმოადგენს მომავალი კვლევის ამოცანას. ამ ცენტრში მიიღეს სათანადო მხატვრული მომზადება ბეშქენ და ბექა ოპიზარმა.

ოპიზის სკოლის გვერდით, ქართული ოქრომჭედლობის დარგში, აგრეთვე სხვა სკოლა არსებობდა, როგორც ეს ირკვევა ტბეთის სახარების მოჭედილობის განხილვიდან. სახარების ტექსტი გადაწერილია იოანე მტბევარ-საფარელის, ე. ი. ამავე პირის შეკვეთით რომელმაც გადააწერინა წყაროსთავის სახარება; მწერალი იგივე იოანე ფუკარალისძეა, რომელმაც გიორგი სეთაისძესთან ერთად წყაროსთავის სახარება გადასწერა 1195 წ., ხოლო ტბეთის სახარების მინაწერების მიხედვით, რომელიც ზუსტად აქვს წაკითხული და გამოცემული ე. თაყაიშვილს[3], სახარების ტექსტი გადაწერილია გიორგი III-ის მიერ ანისის პირველი აღების, ე. ი. 1161 წ. შემდეგ; ხოლო ვინაიდან ვრცელ მინაწერში თამარი არსად მოხსენებული არ არის, ამიტომ ტექსტი უნდა იყოს გადაწერილი თამარის თანამოსაყდრედ კურთხევამდის, ე. ი. 1178/79 წ., დაახლოებით 1161—1178/79 წ. უნდა იყოს, ალბათ, შესრულებული თვით მოჭედილობაც.

ლიტერატურაში ე. თაყაიშვილის, დ. კაკაბაძის და მაცულევიჩის მიერ გამოთქმული იყო მოსაზრება, რომ ტბეთის სახარების მოჭედილობის ავტორი უნდა ყოფილიყო ბექა ოპიზარი; ეს შეხედულება არ არის სწორი. ვინაიდან მას უარყოფს მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი.

ტბეთის სახარების მოჭედილობის წინა ყდაზე გამოსახულია ჯვარცმა, მეორეზე—მოციქულნი: პეტრე და პავლე მთელი ტანით, რომელთაც აკურთხებს მაცხოვარი, გამოსახული წელზევით, მედალიონში.

ტბეთის სახარების მოჭედილობის სტილისა და ტექნიკის ანალიზი მშვენივრად აქვს მოცემული ლ. ა. მაცულევიჩს[5]. აქ დაპირისპირებულია ერთის მხრივ, ადამიანის ფიგურის რელიეფი, გამოჭედილი ზოგან უფრო ძლიერად, ზოგან უფრო ნაკლებად, ნაკვთების დონე თანაბრად დაპირისპირებულია ფონთან, რომელიც დაფარულია ჩაჭრილი ორნამენტით; ორნამენტი ფონზე სრულიად არ არღვევს რელიეფის მხატვრულ შთაბეჭდილებას,

[1] Н. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, СПБ, 1911, стр. 160, рис. 56.

[2] МАК, вып. III, М., 1893, стр. 63—66, табл. XXVIII—XXXIII.

[3] МАК, вып. XII, М., 1909, стр. 151—161.

[4] ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. II, ტფილისი, 1914, გვ. 572.

[5] L. Maculevic, Monuments disparus de Dzumati, Byzantion, t. II, 1926, p. 13.

კომპოზიციის საერთო მთლიანობას, თითოეული ფიგურის გამოსახულებას; ის გარემოება რომ იგი ჩაჭრილია ზემოდან, როგორც იყო აღნიშნული და არა ამოყვანილი, ადასტურებს ოსტატის მხატვრულ მიდგომას, მის გემოვნებას; თუ დავაკვირდებით გადაბმულ სამყურა ფოთლის მოტივს ორივე კომპოზიციის ფონზე, როგორც ეს სამართლიანად აღნიშნა ლ. ა. მაცულევიჩმა[1], შევამჩნევთ, რომ ორნამენტი ფიგურას არსად არ არღვევს, არ სჭრის, იგი, პირიქით, მხოლოდ თავისუფალ არეზეა მოცემული, რომლის მოცულობის მიხედვით, ხან უფრო დიდი ხდება, ხან მცირდება. ფონის მორთულობა მჭიდროდ დაკავშირებულია თვით მოჭედილობის არქიტექტონიკასთან; იგი სავსებით ფარავს მთელს ფონს, რომელზედაც მოთავსებულია სიუჟეტი. ჯვარცმის კომპოზიციაზე ორნამენტი იწყება ქვემოდან, ჯვრის ქვემოთ მოთავსებული ლეგენდარული ადამის თავის გამოსახულებასთან ორი განშტოების სახით, რომლის ხვეულში მოთავსებულია სამყურა სტილიზებული ფოთოლი, მიდის არეზე, ჯვარცმული ფიგურის ორივე გვერდით, ქვემოდან ზევით. ღვთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურის ზურგს უკან მოთავსებულია იგივე მოტივი ორნამენტისა, რომელიც ქვემოდან იწყება და ზევით მიდის; ზედა არეზე ანგელოზთა ფიგურების ფონი დაფარულია იმავე მოტივის ორნამენტით, რომელიც მოთავსებულია ცალკე ერთეულის სახით. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ოსტატს ორნამენტის მიმართულება გამოყენებული აქვს, როგორც ერთგვარი მხატვრული საშუალება, რათა ხაზი გაუსვას ფიგურათა დაყენებას, დახრილობასა და მოძრაობას. ამრიგად, ტბეთის სახარების მოჭედილობა ორნამენტის მნიშვნელობის ახალ მხატვრულ გაგებას გვაძლევს, როცა ორნამენტისა და ფიგურის გაერთიანება ხდება ერთსა და იმავე კომპოზიციაში. ბექა და ბეშქენ ოპიზარნი ადამიანის ფიგურას უმთავრესად განყენებულ ფონზე სახავენ; იმ შემთხვევაში, როდესაც ბექა ოპიზარი ფიგურის ფონზე ათავსებს ორნამენტს, იგი ცდილობს, რომ არ დაირღვეს ფიგურის მთლიანობა, თუმცა ორნამენტი არეს მიხედვით ერთს შემთხვევაში იცვლის მასშტაბს, მაგრამ ზუსტ სიმეტრიის კანონზეა აგებული; მას აქვს საკუთარი რიტმი, იგი არ არის გამოყენებული, როგორც განსაზღვრული მხატვრული ხერხი ფიგურის დაყენების ხაზგასმისათვის. ამრიგად, ოპიზის სკოლის ნაწარმოებნი და ტბეთის სახარების მოჭედილობა ჩვენ გვაძლევს განსხვავებულს მხატვრულ მიმართულებას, რაც უფრო ნათლად ჩანს თვით ფიგურის გადმოცემის დარგში. ჯვარცმის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემაში ტბეთის სახარების მოჭედილობის ოსტატს შეაქვს თემის ახალი გაგება, რაც ძირითადში განცდის გადმოცემაში გამოიხატება. ჯერ კიდევ ბექა ოპიზარს, უფრო მეტად ვიდრე ბეშქენს, მოცემული აქვს განცდის გადმოცემის ცდა; მას ქრისტე გამოსახული ყავს მიცვალებულად, სხეული ჩამოკიდებულია ხელებზე მთელის სიმძიმით, იგი დაქანებულია; იოანე ნათლისმცემლის ფიგურას გარკვეულად ეტყობა განცდის გადმოცემის ცდა, მაგრამ ღვთისმშობელი ჯერ კიდევ ტრადიციულ პოზაშია გამოსახული, ისე როგორც, მაგალითად, ხალბერშტატის დისკოზე; როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჯვარცმის თემა უფრო ტრადიციულ ფორმებში აქვს მოცემული ბეშქენ ოპიზარს.

სამაგიეროდ დიდი სიძლიერით განცდის გადმოცემის ამოცანა გადაწყვეტილი აქვს ტბეთის სახარების მოჭედილობის ავტორს; ღვთისმშობელი მწუხარედ დგას, თავი დაუხრია შესამოსელით დაფარულ ხელებზე და ტირის; მისი სხეულის მოყვანილობა გვაძლევს მეტად

[1] L. Maculevic, Op. cit., p. 93.

მკერდისა და მეტყველ ხაზებს, რომელთა მიმართულება სავსებით რიტმულად შეესაბამება მაცხოვრის სხეულის დაჭანების კონტურს.

შედარებით უფრო მშვიდად დგას იოანე მახარებელი. მგლოვიარე ანგელოზნი მის ზემოთ გამოსახულნი არიან თავიანთი დინამიკით. თუმცა ანგელოზნი ჯერ არ ტირიან, როგორც ეს ცნობილია უფრო გვიანი ხანის ძეგლებში, მაგრამ მათ ფიგურებს, ხელების და ფრთების გამოსახულებას დიდი მწუხარება და შინაგანი მღელვარება ეტყობა. ამასთანავე, კომპოზიციურად ორივე ანგელოზის ფიგურა მოხერხებულად მოთავსებულია არეს ზედა ნაწილზე და სავსებით შეეფარდება მთელის კომპოზიციის არქიტექტონიკას. ადამიანის ფიგურა და განსაკუთრებით ტანსაცმლის ნაოჭების გადმოცემა მხატვრობის პრინციპზეა აგებული და არა წმინდა პლასტიკის პრინციპზე. კაცხის ვერცხლით ნაჭედ ჯვარზე სწორედ ჯვარცმის კომპოზიციაში ღვთისმშობელი გამოსახულია სავსებით იმავე პოზაში[1], როგორც ტბეთის სახარების ყდაზე, მწუხარება გამოსახულია იმავე სიძლიერით, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ერთი და იმავე მხატვრულ მოვლენასთან. როგორც ამ ძეგლის შესწავლა ადასტურებს, იგი შესრულებულია XI საუკუნის მიწურულში. „რატი რაჭის ერისთავთ-ერისთავის შეკვეთით“ (როგორც ამას წარწერა ამოწმებს). კაცხის ჯვარი, უნდა ვივარაუდოთ, რომ შესრულებული უნდა იყოს რაჭის ერისთავის სამფლობელოში. ამრიგად, ტბეთის სკოლის საფუძველი ჰქონია მე-11 საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, იგი ასახავდა ქართული მხატვრული კულტურის განვითარების გარკვეულ მიმდინარეობას. ამრიგად, რიგი ზუსტად დათარიღებული ძეგლებისა ძველი ქართული ჭედური ხელოვნების 11-მე—12-მე ს., შესრულებული რაჭის ერისთავთა შეკვეთით, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ ადგილობრივი სკოლა ძველის ქართული ხელოვნების დარგში, რომლის განვითარების ხაზი განისაზღვრება გარკვეული ქრონოლოგიური ფარგლებით. ბექა და ბეშქენ ოპიზარნი კი ყოველთვის ემყარებიან პლასტიკის პრინციპებს ოქრომჭედლობაში. ამრიგად, ტბეთის სახარების მოჭედილობა წარმოადგენს ქართული ჭედვითი ხელოვნების ახალ მიღწევას, რომელიც სავსებით გარკვეული სკოლის ნიშნებს შეიცავს.

დამახასიათებელი ნიშნები ამ სკოლისა, რომელსაც ჩვენ ჯერჯერობით მხოლოდ პირობით ტბეთის სკოლას ვუწოდებთ, არის: მხატვრობის პრინციპის შეტანა რელიეფურ ოქრომჭედლობაში, ჩუქურთმის დაქვემდებარება ადამიანის ფიგურისადმი და ფსიქოლოგიური განცდების გადმოცემა.

ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის ორივე სახარების მოჭედილობის ერთ გვერდზე, ცენტრში, გამოსახულია ჯვარცმა, მეორეზე—აღდგომა (ჯოჯოხეთის წარტყვევნის სახით); პირველზე ჯვარცმა გამოსახულია მე-13 საუკუნის ტიპიური ნიშნებით. მიცვალებული მაცხოვრის სხეული ძლიერ არის მოხრილი, დაჭანებული; ღვთისმშობელს მარცხენა ხელი მწუხარების ნიშნად მიტანილი აქვს პირისახესთან, მარჯვენათი ტრადიციულად ევედრება მაცხოვარს; იოანე მგლოვიარედ დგას ტრადიციულ პოზაში, ზემოთ გამოსახულია ორი მტირალი ანგელოზი, რაც აგრეთვე მე-13 საუკუნეს ახასიათებს; მაცხოვრისა და მეტადრე იოანე მახარობლის ფიგურას შუაზე წელთან ეტყობა გაშლა-გაფართოება, ტანსაცმელის ნაოჭების გართულება, ხოლო

[1] შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, ტაბ. 8. შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1937, ტაბ. XXXI.

ქვემოთ ფიგურა თანდათან ვიწროვდება. ეს გარემოება ახასიათებს 12 საუკუნის დამლევის ხელოვნების ნიმუშებს. ადამიანის ფიგურის გადმოცემის თვალსაზრისით ეს მოჭედილობა ბევრად ჩამოუვარდება ოპიზართა და ტბეთის ოსტატის ზემოთ გარჩეულ ძეგლებს. უფრო გვიან ხანას (XIII—XIV ს.) უნდა ეკუთვნოდეს ჯვარცმისა და აღდგომის (ჯოჯოხეთის წარტყვევნა) გამოსახულება მეორე სახარების მოჭედილობაზე ამავე ტაძრიდან. ამ მოჭედილობაზე, ზემოთ აღნიშნული ძირითადი სიუჟეტების გარდა, გამოსახულია თორმეტი დღესასწაული, რომლებიც გამოჯნულია ერთი მეორისაგან მინანქრის მედალიონებით. თვით ჯვარცმის გამოსახულება, რამდენად ამის დადგენა შესაძლებელია სურათის მიხედვით, გვიან ხანას ეკუთვნის, ყოველ შემთხვევაში გაცილებით უფრო გვიანს, ვიდრე მინანქრის მედალიონები: ღვთისმშობელი თავდახრილი, ხელებდაკრეფილი დგას ჯვარცმულის წინაშე, იოანე შესრულებულია ტრადიციული პოზით; ზემოდან გამოსახულია მტირალი ანგელოზი. ფიგურები ვიწროა და გადაჭარბებულად მაღალი, მაცხოვრის წინსაფარი მოგრძოა და წვეტიანი ნაოჭით ბოლოვდება. ფიგურათა ტანსაცმელის ნაოჭების კუთხური, წვეტიანი ფორმა, გოლგოთის მთის სტილიზაცია აშკარად ამჟღავნებს გოთიკური ხელოვნების სკოლას. ამიტომ ამ ძეგლს ჩვენ XIII–XIV ს. ვათარიღებთ; მხატვრული თვალსაზრისით იგი ეკუთვნის სხვა მიმართულებას, ვიდრე ქართული ხელოვნების გარჩეული ძეგლები, რომლებსაც საკუთარი მხატვრული ტრადიცია ახასიათებს.

XII ს. ქართული ხელოვნება ოქრომჭედლობის დარგში არ განისაზღვრება ოპიზისა და ტბეთის სკოლებით; ჩვენში არსებობდა მესამე სკოლაც, რომელიც წმინდა დეკორაციულ მიზანს ისახავდა და რომლის ცენტრი გელათის მონასტერი იყო. გელათის მონასტერში შესრულებულია ხახულის ხატის მოჭედილობა, როგორც, თვით წარწერიდან ირკვევა, დიმიტრი პირველის დროს (1125—1154). ხახულის ხატის მოჭედილობა შესრულებულია ერთდროულად, სამი ოსტატის მიერ და ჩვენამდე დაცულია პირვანდელი სახით[1]. ორნამენტური შემკულობის შესრულების დროს ოსტატების განკარგულებაში ყოფილა მრავალი სხვადასხვა დროისა და წარმოშობის (ზოგი ბიზანტიური, უმეტესად კი ქართული) მინანქარი, რომლებიც მას მემკვიდრეობაში მიუღია; მათთვის ოსტატს, ორნამენტის კომპოზიციის შედგენის დროს, საგანგებო ბუდეები დაუმზადებია; მაგრამ არის მთელი რიგი სხვადასხვა დროის მინანქრები, რომლებიც არ შედის კომპოზიციის საერთო გეგმაში და დაკრულია შემდგომ; ზოგიერთ შემთხვევაში ძველი მინანქარი გადასმულია შემდეგ დროში და სხვა.

თვით ხახულის ღვთისმშობელი, რომელიც პირველად მოთავსებული იყო ხატის შუაგულში, გატაცებულ იქნა გელათიდან და რუსეთში მოხვდა ბოტკინის კოლექციაში. იგი ეკუთვნის X საუკუნეს და, ნ. პ. კონდაკოვის აზრით, სავსებით სამართლიანად ითვლება მთელ მსოფლიოში უდიდეს მინანქრის ძეგლად და წარმოადგენს ქართველ ოსტატის ნამუშევარს; ალბათ XI საუკუნეში ხახულის ტაძრიდან ღვთისმშობლის მინანქრის ხატი სელჯუკების შემოსევის გამო იმერეთში გადაუტანიათ და შემდეგ გელათში დაუსვენებიათ.

[1] შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 91. დეტალური დასაბუთება მოცემულია ჩემს წიგნში ქართული მინანქრების შესახებ, რომელიც ამჟამად იბეჭდება. გამოთქმული იყო რ. ყენიას მიერ მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ხახულის ხატის მოჭედილობა შესრულებულია ორი ოსტატის მიერ (რ. ყენია, ხახულის ღვთისმშობლის ხატის მოჭედილობის საკითხისათვის. საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XXII, № 1 (1959), გვ. 121—127.

დიმიტრი მეფის დროს ამ ხატისათვის გაუკეთებიათ დიდი კარები, კუბო ოქროსი, ხოლო კარები მოოქრული ვერცხლით მოჭედილია და ძვირფასი მინანქრებითაა შემკული. კარების ზურგი მოჭედილია ვერცხლით, რომელიც დაფარულია XII ს. სევადით შესრულებული ჩუქურთმით. აკადემიკოსმა კონდაკოვმა იცოდა ხახულის ხატის გატაცების ამბავი, მაგრამ მას ამის გამომჟღავნება არ შეეძლო, ვინაიდან დიდი პირები იყვნენ ჩაბმულნი და მას ეს ამბავი ყრუდ აქვს მოხსენებული[2]. იგი ინახებოდა მ. პ. ბოტკინის[3] კოლექციაში, გამოცემულია ზვენიგოროდსკის, შულცისა[4] და ბოტკინის მიერ; 1923 წელს, საკავშირო ცაკის დადგენილების თანახმად, ჩამოტანილია საქართველოში და ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. ორნამენტი ხატის მთელ არეს ფარავს; იგი თავისუფლად ვითარდება მთელს არეზე. იწყება ჩვეულებრივად ქვემოდან მოგრძო ყლორტის სახით, რომელიც მიისწრაფის ზევით, იქცევა მარტივ, ხან ორმაგ ხვეულად, რომლის გულში მოთავსებულია რელიეფურად სტილიზებული მრავალყურა ფოთოლი. ამ ფოთლის კიდე გადმოკეცილია აკანთისებრად. ორნამენტი განმეორების რიტმს არ ემორჩილება, იგი თავისუფლად ვითარდება, ხან დიდი ხდება, ხან მცირდება სივრცისა და მინანქრებისათვის დატოვებულ ბუდეთა განაწილების მიხედვით; თუმცა თვით ფოთოლი ამოყვანილია ზურგიდან, მაგრამ ზედაპირიდან დიდი ოსტატობით დამუშავებულია ოსტატის მიერ. ამ შემთხვევაში ზედაპირის დამუშავებას წვეტიანი ინსტრუმენტით უფრო დიდი ადგილი უჭირავს, ვიდრე ოპიზისა და ტბეთის ძეგლებში. განსაკუთრებით დიდი ოსტატობითაა შესრულებული ხატის შუაგულის კუთხეებში მოთავსებული რელიეფური გამჭვირვალე ბირთვები (ბუკოლები), რომლებიც რთული ტექნიკური ხერხით არის გაკეთებული ოქრომჭედლის მიერ. აქ გვაქვს რთული გეომეტრიული სახის ორნამენტური სტილიზაცია, რომელიც უსათუოდ დაკავშირებულია საერო ხასიათის ოქრომჭედლობასთან. ადამიანის ფიგურას ხახულის ხატის მოჭედილობაზე, გარდა მინანქრებისა, ვერ ვპოულობთ.

მაშასადამე, მესამე მიმართულებას ქართულ ოქრომჭედლობაში, რომელიც წარმოდგენილია უდიდესი მხატვრული ღირებულების ძეგლით, ხახულის ხატის მოჭედილობით, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა; ეს მიმართულება, უსათუოდ გელათში ჩაისახა და მის გავლენას დიდხანს ვხედებით გვიან ხანაში ვერცხლით ნაჭედ კარედ ხატებზე. თითოეულ სკოლას ქართულ ოქრომჭედლობაში აქვს თავისი ისტორია, რომლის ცალკე განხილვა წარმოადგენს ქართული ჭედვითი ხელოვნების ისტორიის ძირითად ამოცანას. ეს განხილვა, მასალების სიუხვისა და დაუმუშავებლობის გამო წარმოადგენს ცალკე მონოგრაფიულ კვლევის საგანს და სცილდება ჩვენი შრომის მიერ დასახულ ფარგლებს.

ქართულ ოქრომჭედლობაში განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოში, უფრო განვითარდა და დამკვიდრდა ბექას მიერ შექმნილი ორნამენტური მოჭედილობის სახე, რომლის საუკეთესო ნიმუშებს ჩვენ ვპოულობთ XII—XIII ს. ძეგლებში, ასეთია გელათის მაცხოვრის ხატის მოჭედილობა, რომელიც შესრულებულია, წარწერის მიხედვით, დ ა ვ ი თ ნ ა რ ი-

[1] Н. Кондаков, История и памятники византийской эмали. Собрание Звенигородского. СПБ. 1887—1892, табл. XV, стр. 359—361.
Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПБ. 1890, стр. 6—23.

[2] Н. Кондаков, Иконография богоматери, т. II, СПБ, 1915, стр. 303—336.

[3] Собрание Боткина, СПБ, 1911, табл. 69.

[4] Schulz, Der Byzantinische Zellenschmelz, Frankfurt a. M., 1890.

ნის დროს (1248—1293); განსაკუთრებით უნდა იქნას განხილული მღვიმევის მონასტრის ხატების მოჭედილობა, რომელსაც თავისი სტილით შუა ადგილი უჭირავს ფხოტრერისა და გელათის დ ა ვ ი თ ნ ა რ ი ნ ი ს ეპოქის ხატების მოჭედილობათა შორის. აღნიშნული ხატების მოჭედილობა იმდენად უახლოვდება გელათის ხატის მოჭედილობას, რომ უეჭველია მათი თანადროულობა; აღნიშნული ძეგლების დეტალური შესწავლა არკვევს რომ 13 ს. დასავლეთ საქართველოში არსებობდა რაჭის საერისთავოში განსაზღვრული სკოლა ქართული ოქრომჭედლობისა, რომელსაც თავისებური სტილი და ხერხები ახასიათებდა. ამ სკოლის განხილვა წარმოადგენს ქართული ჭედვითი ხელოვნების ისტორიის მეტად საყურადღებო ამოცანას, მაგრამ სცილდება ჩვენი კვლევის ფარგლებს; განსაზღვრული გვაქვს ამ საკითხს შევეხოთ ცალკე წერილში.

ხატები დაახლოებით იმავე დროს უნდა იყოს შეწირულნი, როდესაც „რატი რაჭის ერისთავი“ მამის პირველი განდგომილების დროს (რომელმაც თავი შეაფარა დიმიტრი თავდადებულს) ითვლებოდა რაჭის ერისთავად და არა რაჭის ერისთავთ-ერისთავად. დაახლოებით ეს უნდა მომხდარიყო არა უგვიანეს 1287 წლისა, როდესაც დავით ნ ა რ ი ნ მ ა დ ი მ ი ტ რ ი თ ა ვ დ ა დ ე ბ უ ლ ი ს შუამდგომლობის გამო, კ ა ხ ა ბ ე რ ი შეიწყნარა და მას დაუბრუნა „მამული მისი“. ამრიგად, ისტორიული ცნობების ანალიზი კიდევ ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ მღვიმევის ტაძრის ოთხივე ხატის მოჭედილობა და გელათის მაცხოვარი წარმოადგენენ 13 საუკუნის მეორე ნახევარის ქართული ოქრომჭედლობის ნიმუშებს, რომლებიც განისაზღვრებიან ერთის სტილით და ტექნიკით და ატარებენ ერთი მხატვრული სკოლის ნიშნებს. აღნიშნული სკოლა ვითარდება თავისი გზით, იგი უშუალოდ არ განიცდის ოპიზის სკოლის გავლენას, ანვითარებს X საუკუნის ქართულ ოქრომჭედლობაში მიღებულსა და გავრცელებულს მოჭედილობის სახეებს, მაგრამ ოპიზის სკოლის მიღწევები, რომელიც ჩვენ გვაქვს ბექას შემოქმედების სახით, აღნიშნული მიმართულებისათვის მიუწდომელი რჩება.

ქართული ჭედვითი ხელოვნება XII საუკუნეში მხატვრული ღირსებით და ისტორიული მნიშვნელობით წარმოადგენს დიდ მოვლენას, რომელიც არ განისაზღვრება მხოლოდ ქართული კულტურის ფარგლებით; არსებითად უნდა ითქვას, რომ XII ს. ქართული კულტურა და სახვითი ხელოვნება კაცობრიობის საგანძურს ეკუთვნის.

შედარებითი შესწავლა ისტორიული მინაწერებისა აღნიშნულ ხატებზე და აგრეთვე მღვიმევის ტაძრის მოხატულობის ჩრდილოეთ ნავში, არკვევს, რომ მღვიმევის აღმაშენებელი, რაჭის ერისთავი კ ა ხ ა ბ ე რ ი ძ ე რატი, მეუღლე მისი რ უ ს უ დ ა ნ ი და კ ა ხ ა ბ ე რ ი ძ ე ნ ი ა ნ ი ა, რომლების ჩაცმულობა მღვიმევის მხატვრობაში XIII საუკუნეს ეკუთვნის, ამავე საუკუნის პირები არიან[1]; თვით მღვიმევის ტაძრის არქიტექტურა, მეტადრე ორნამენტური შემკულობა, ჩუქურთმები ეკუთვნის XIII საუკუნეს. მღვიმევის მაცხოვრის ხატის წარწერაში (ერმაკ. ფოტო № 17998), მოხსენებულია „რ ა ტ ი რ ა ჭ ი ს ე რ ი ს თ ა ვ ი“, ღვთისმშობლის ხატზე (ერმაკ. ფოტო № 17987) „დიოფალ-დიოფალი რუსუდანი“, იოანე ნათლისმცემლის ხატზე (ერმაკ. ფოტო № 17990)— „რატი რაჭის ერისთავი“, მაცხოვრის მეორე ხატზე

[1] МАК, вып. VII. 1898, стр. 96, прим. 1 წარწერები ციტირებულია: შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 34.

(ერმაკ. ფოტო № 1741)— „რუსუდან". კაცხის ტაძრის მაცხოვრის ვერცხლით ნაჭედ ხატზე, რომელიც თავისი სტილით უფრო ადრეულ ხანას ეკუთვნის, მოხსენებულია „ერისთავთ-ერისთავი კახაბერი"[1].

მღვიმევის მხატვრობაში გამოსახული ისტორიული პირები, რომლებიც მოხსენებული არიან ამავე ტაძრის ხატების წარწერებში ი მ კ ა ხ ა ბ ე რ ი ს შვილებია, რომელმაც ორჯერ ულალატა დ ა ვ ი თ ნ ა რ ი ნ ს გადაუდგა მას და მიემხრო მონღოლებს; მემატიანეს ცნობით „შეიპყრნა მეფემან და პირველ თვალი დასწვა და მერმე ერთი ყელი და ერთი ფეხი მოჰკვეთა და ორნი შვილნი მისნი მისცნა გჳსტრიობად კონსტანტინეპოლისს წარგზავნა"[2]. ეს ორი შვილი კახაბერისა „რაჭის ერისთავთ ერისთავისა" უნდა იყვნენ ის პირები, რომლებიც დახატულნი არიან მღვიმევის ტაძარში და მოხსენებული არიან ხატებისა და ფრესკებას ზემოთ მოყვანილ წარწერებში.

მინაქრები

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქართულ მინაქრებს მხატვრული ღირსებით და ისტორიული მნიშვნელობით თვალსაჩინო ადგილი უჭირავთ შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიაში. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ხელოვნების ძველი საგანძურები არა ერთხელ ყოფილა დაზიანებული მტრისა ან კოლექციონერთა მიერ, მაინც დღეს საქართველოს ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს მსოფლიოში.

ქართული განძეულობის გატაცებაში დიდ მონაწილეობას იღებდა ქუთაისის ყოფ. გუბერნატორი ლევაშოვი, რომელმაც 1856 წ. მოაწყო ხუთი წლის წინასწარ მზადების შემდეგ გელათის მონასტრის სიძველეთა გატაცება, როგორც ირკვევა 1882 წ. ჩემს მიერ გელათის მონასტრის საარქივო მასალების აღმოჩენის შედეგად. ლევაშოვმა მიითვისა გელათის სახარების მოჭედილობა, რომელიც შესრულებული იყო ოქროზე და შემკული იყო მინაქრებით. ლევაშოვისაგან აღნიშნული სახარების მოჭედილობა მინაქრებითურთ შეიძინა კოლექციონერმა ბალაშოვმა, რომელმაც სავსებით მოურიდებლად იგი გამოიტანა 1916 წ. საეკლესიო სიძველეთა გამოფენაზე[3]. ამ მოჭედილობაზე მოთავსებული მინაქრები ღვთისმშობლისა და წმ. დიმიტრის გამოსახულებით გამოქვეყნებულია ორჯერ ნ. კ ო ნ დ ა კ ო ვ ი ს მიერ[4]. რა ბედი ეწვია ამ ძეგლს მხოლოდ 1958 წელს გაირკვა. ამჟამად გელათის სახარების მოჭედილობა მინაქრებითურთ გაყოფილია ორ ნაწილად, ერთი ნაწილი ყდისა წმ. დიმიტრის გამოსახულებით ინახება ბერლინის სასახლის მუზეუმში (Schloss-Museum), ხოლო მეორე ნაწილი ყდისა, რომელზედაც გამოსახულია ღვთისმშობელი ანგელოზებითურთ ინახება ბელგიაში (კერძო პირის კოლექციაში).

[1] კაცხის მაცხოვრის ხატზე მოთავსებულ წარწერაში დასახელებული „ერისთავთ ერისთავი კახაბერი" არის „რაჭის და თაკვერის ერისთავი", რომელიც მონაწი- [illegible] (ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, გამოც. აკად. ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, 1941, გვ. 79), ხატის მოჭედილობა XII ს. დასაწყისისა.

[2] ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. II, თბილისი, 1959, გვ. 269—273.

[3] Н. Макаренко, Выставка церковной старины в музее барона Штиглица „Старые годы", 1916, июль—август.

[4] Н. Кондаков, История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. Собрание А. В. Звенигородского, СПБ 1889—1892, стр. 152—154 ([illegible]).

[5] Н. Кондаков, Иконография богоматери, т. II, СПБ, 1913, рис. 203 стр. 363.

ლევაშოვის მეუღლემ გელათის მონასტრიდან გაიტანა ოქროს ჯვარი, შემკული ძვირფასი ქვებით (არსებობს აკვარელით შესრულებული მხატვრის ვასილიევის მიერ პირი ამ ჯვრისა, რომელიც დაცულია გელათის მონასტრის არქივში).

პეტერბურგელმა ფოტოგრაფმა საბინ-გუსმა, რომელიც დიდი თანამდებობის მქონე სასულიერო პირთა მფარველობით სარგებლობდა, ხატების განახლების მოტივით, გაძარცვა დასავლეთ საქართველოს მრავალი მონასტერი და პირველ რიგში ჯუმათისა და შემოქმედის მონასტრების საგანძური. მან ჯუმათიდან გაიტანა ორი ხატი — მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებისა; პირველი მათგანი შემკული იყო ქართული მინანქრებით, რომელთაც ქართული წარწერები ჰქონდათ. მეორე ხატის მინანქრის მედალიონები ქართული ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენენ, თუმცა მათ ბერძნული წარწერები აქვთ.

მეორე ხატის მინანქრები ვ. ზვენიგოროდსკის კოლექციაში მოჰყვა და ამ კოლექციის ძირითად ფონდს შეადგენს. ეს კოლექცია მთლიანად გამოქვეყნებულია ნ. კონდაკოვის მიერ ფერებში[1], ხოლო ერთ ფერში ი. შულცის მიერ[2].

მიქელ მთავარანგელოზის ხატის მინანქრები კი სხვადასხვა კოლექციონერის ხელში მოჰყვა (ა. ა. ბობრინსკის, მ. ა. ბოტკინის და სხვ.) ამ ხატის მოჭედილობის ფრაგმენტები დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ შეიძინა სახელმწიფო ერმიტაჟმა. ჯუმათის ძეგლები გამოქვეყნებულია ლ. მაცულევიჩის მიერ[3].

კოლექციონერთა განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა ღვთისმშობლის განთქმული ხახულის ხატი, რომლის მოჭედილობა უხვად იყო შემკული ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების მინანქრებით. როგორც გელათის მონასტრის საარქივო მასალებიდან ირკვევა, ქუთაისის ყოფ. გუბერნატორმა ლევაშოვმა შეადგინა გეგმა მონასტრის გაძარცვისას, რომლის მთავარ ამოცანას შეადგენდა თვით ხახულის ტაძრის ღვთისმშობლის მინანქრის ხატის გატაცება. ეს ხატი ჩასვენებული იყო კარედ ხატის ბუდეში (კუბოში), რომელიც როგორც ჩვენ უკვე მოხსენებული გვქონდა, მდიდრულად შემკული იყო მინანქრებით. გუბერნატორმა მხატვარ ვასილიევს წინასწარ შეუკვეთა ესკიზი ღვთისმშობლის ახალი ხატისა, რომლის მოჭედილობა ქართული ხატების მოჭედილობის სახეებს უდგებოდა. ამ ესკიზის მიხედვით საზიკოვის მიერ დამზადებული იყო მოჭედილობა ლევაშოვის შეკვეთით ქ. მოსკოვში. ლევაშოვმა მეორე დღესვე, როგორც კი განხორციელებული იყო ხახულის ხატის გატაცება, გელათის მონასტერს „საზეიმო“ ვითარებაში უძღვნა ახალი ხატი ღვთისმშობლისა საზიკოვის მიერ მოჭედილი ... ღვთისმშობლის მინანქრის ხატი, მოტაცებული გელათიდან ლევაშოვის მიერ შეძენილი იქნა კოლექციონერ ბოტკინის მიერ. იგი გამოქვეყნებულია ნ. კონდაკოვის[4], შულცის[5] და შემდეგ ბოტკინის[6] მიერ.

ნ. კონდაკოვმა კარგად იცოდა ხახულის ხატის გატაცების ამბავი, მაგრამ ამის გამჟღავნება მას არ შეეძლო, ვინაიდან ამ ბნელ საქმეში დიდი თანამდებობის პირები მონაწილენი იყვნენ. ეს ამბავი მაინც მას აღნიშნული აქვს თავის შრომაში ღვთისმშობლის იკონოგრა-

[1] Н. Кондаков, История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. Собрание А. В. Звенигородского, СПБ, 1889—1892.

[2] I. Schulz, Der byzantinische Zellenschmelz, Frankfurt a. M., 1890.

[3] L. Maculevic, Monuments disparus de Djumati, Byzantion, t. II, Paris, 1925, p. 77—108.

[4] Н. Кондаков, op. cit. табл. 15, стр. 309—316.

[5] I. Schulz, op. cit., Taf. 15.

[6] Собрание Боткина, СПБ, 1911, табл. 69.

ფიის შესახებ[1]. ლევაშოვის, საბინ-გუსის ბოროტმა საქმიანობამ ააღელვა ქართველ მეცნიერთა და საზოგადოების მოწინავე წრის წარმომადგენელნი, განსაკუთრებით დიმიტრი ბაქრაძე, რომლის პროტესტი ნ. კონდაკოვის უშუალო დახმარებით გადაეცა რუსეთის მთავრობას, რომელიც ამის შემდეგ იძულებული იყო აღეკვეთა საქართველოს განძეულობის გატაცება.

მხოლოდ 1923 წ. საბჭოთა მთავრობის განკარგულებით საქართველოს დაუბრუნდა ის ისტორიული და მხატვრული კულტურის ძეგლები, რომლებიც გატაცებული იყო საქართველოდან მეფის მთავრობის დროს და მათ შორის ხახულის ხატის ის ნაწილები, რომელიც იყო ბოტკინის კოლექციაში.

ქართული მინანქრის ნაწარმოებთა პირველი მეცნიერული კლასიფიკაცია ეკუთვნის ნ. კონდაკოვს. მან პირველმა განასხვავა ქართული და ბიზანტიური მინანქრები, რომლებიც განირჩევიან კოლორიტით და შესრულების ტექნიკის სხვაობით. მან პირველმა მსოფლიოს გააცნო ძველი ქართული მინანქრების საუკეთესო ნიმუშები. მიუხედავად იმ დიდი დამსახურებისა, რომელიც ნ. კონდაკოვს მიუძღვის ქართული მინანქრების მეცნიერული შესწავლის დარგში, ჩვენ არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ, რომ მისი ძირითადი დებულება ქართული მინანქრების მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის შესახებ, არსებითად მცდარია. ეს გარემოება უმთავრესად აიხსნება იმით, რომ ნ. კონდაკოვი იყო პირველი დიდი მკვლევარი ბიზანტიური მინანქრების მეცნიერული შესწავლის დარგში. იმ დროს, როდესაც იგი შეუდგა ამ საკითხის შესწავლას, მინანქრების შესწავლის საქმე არ იყო სათანადო დონეზე ნ. კონდაკოვის აზრით ქართულ მინანქრებისათვის დამახასიათებელია ტექნიკური შესრულების მდარე დონე, ამფერადების სიჭრელე და კონტრასტული დაპირისპირება ფერების. ქართველ ოსტატებს მისივე აზრით არ ჰქონდათ სავსებით დაუფლებული ბიზანტიელი ოსტატების მაღალი ტექნიკური შესრულების დონე და მხატვრული გემოვნება. ამჟამად ამ დებულებათა განხილვა და კრიტიკული შეფასება იმ ძეგლების, რომელთა შესწავლას ეყრდნობოდა ნ. კონდაკოვი სულ სხვა შედეგებს გვაძლევს, რაც სავსებით არღვევს ნ. კონდაკოვის დაკვირვებებს. ქართული მინანქრების ძირითადი ძეგლების შესწავლა ცხადჰყოფს, რომ ქართული მინანქრის ხელოვნებაში ადგილი აქვს სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობას. თითოეულ მიმდინარეობას ჰქონდა გარკვეული მხატვრული სახე, სავსებით ჩამოყალიბებული შესრულების მანერა და სტილი.

ქართული მინანქრების შესწავლა უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე, განსაკუთრებით ტიხრული მინანქრების ტექნიკური პროცესის დადგენის განზრახით, გვაძლევს საყურადღებო შედეგებს. სავსებით დადგენილია სხვადასხვა ფერის სმალტის მოდუღების წესი და რეცეპტურა, დადგენილია ბიზანტიური და ქართული ფერადი სმალტის შემადგენლობის განსხვავებანი. მრავალი ცდის შედეგად შესრულებულია IX—X სს. ქართული მინანქრის ცალკეული ნიმუშის პირი. ქიმიური შემადგენლობა ფერადი სმალტის, რომელიც მიღებული იყო საქართველოში, განსხვავდება ბიზანტიური სმალტისაგან. ქართველი ოსტატები, როგორც ეს დამტკიცებულია სათანადო ცდების ჩატარების შედეგად, ხმარობდნენ ადგილობრივ ნედლეულ მასალას. ე. წ. „ღვინის“ ფერის სმალტა, რომელიც ქართული მინანქრებისათვის მე-

[1] Н. Кондаков, Иконография богоматери, т. II. СПБ, 1915, стр. 305—306.

ტად დამახასიათებელი იყო ხორცის ფერის გადმოცემისათვის, მიღებული ადგილობრივი ნედლეულისაგან, სახელდობრ მანგანუმის (შავი ქვის) გამოყენების შედეგად.

ძირითადი სიძნელე ტიხრული მინანქრის დამზადებაში მდგომარეობს ოქროს ტიხრების დაკავშირებაში. ოქროს თხელი ტიხრების დაკავშირება რჩილვის წესით ცეცხლის საშუალებით გამორიცხულია, ვინაიდან ოქრო სწრაფად დნება. სპეციალურ ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ძველად ტიხრებს ამაგრებდნენ სანთლით ან წებოთი (ბ. ა. რიბაკოვი), მაგრამ ეს სინამდვილეს არ შეეფერება. უთუოდ ძველად ცნობილი იყო ოქროს დაკავშირების „—რჩილვის“ ე. წ. ცივი წესი, რომელიც ჩვენში გავრცელებული ყოფილა უძველეს დროიდან[1]. თრიალეთის დიდ კურგანების ინვენტარში, რომელიც მიეკუთვნება მეორე ათასეულის შუა ხანას, აღმოჩენილია ოქროს ნივთები (სასმისი, ოქროს მძივები და სხვ.), რომლის ზედაპირი შემკულია გრეხილურით და მარცვლოვანი ორნამენტით. უკანასკნელი ფართოდ გამოყენებულია ახალგორის ოქროს სამკაულებზე (V ს. ჩ. წ-მდე) და ანტიკური ხანის ოქრომჭედლობის ნიმუშებზე. ერთი სიტყვით ქართულ ოქრომჭედლობის მდიდარმა და ხანგრძლივმა ტრადიციამ ოქროს ნივთების დამზადების დროს შეინარჩუნა ოქროს დაკავშირების—რჩილვის ე. წ. ცივი წესი.

ფერადი მინის დამზადება, მისი გამოყენება ოქრომჭედლობაში უკვე გავრცელებული ყოფილა ჩვენში გვიან ანტიკურ ხანაში. ეს ნათლად ჩანს არმაზის ხევში აღმოჩენილ სამკაულებზე, სადაც ოქროს სამაჯურები, საყურეები, სარტყელიც კი შემკული ყოფილა სხვადასხვა ზომის და ფერის მინისაგან. ერთი სიტყვით, გვიან ანტიკურ ხანაში ფერადი მინა ხშირად ცვლის ძვირფას და არა ძვირფას ფერად ქვებს ოქროს სამკაულების დამზადებაში. აღნიშნული ფაქტები ადასტურებენ იმ გარემოებას, რომ ჩვენში იყო სათანადო პირობები, დიდი გამოცდილება ოქრომჭედლობის დარგში, მაღალი ტექნიკური დონე იმისათვის, რომ მინანქრის დამზადება არ წარმოადგენდა უკვე დიდ სიძნელეს. ჩვენ რეალური საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ საქართველოში მინანქრების დამზადების ხელოვნება წარმოიშვა დამოუკიდებლად სხვა ქვეყნების გავლენის გარეშე, ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციის საფუძველზე. ძველი შეხედულება იმის შესახებ, რომ საქართველოში მინანქრის დამზადების ტექნოლოგია შემოვიდა ბიზანტიიდან, არ შეეფერება ისტორიულ სინამდვილეს. გვიანი ანტიკური ხანის ოქრომჭედლობის შესწავლა, შედარებითი ანალიზი ცნობილი ძეგლების, გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, ძველად მინანქრების წარმოებაში არ არსებობდა ერთი ცენტრი. ბიზანტიური, ქართული და ძველი რუსეთის მინანქრის ნაწარმოებთა შესწავლა ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ მინანქრის წარმოება წარმოიშვა თითოეულ ქვეყანაში საკუთარ გამოცდილების საფუძველზე, იმ ახალი მხატვრული მოთხოვნილების თანახმად, რომელიც შეიქმნა გვიანი ანტიკურისა და ადრე ფეოდალური ეპოქათა მიჯნაზე[2].

საქართველოში მინანქარს აღნიშნავდნენ ორი ტერმინით. ერთი ტერმინით უთუოდ ბერძნული წარმოშობისაა, იგი შემოდის ხმარებაში მხოლოდ IX საუკუნიდან, და პირ-

[1] დაწვრილებით მინანქრის დამზადების ტექნიკური საკითხები გაშუქებულია ჩვენს მონოგრაფიაში „ქართული ტიხრული მინანქარი“, [illegible] არ. ტ ა რ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი, [illegible] IX ს. [illegible] ქართული მინანქრის [illegible] არ. ტ ა რ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი ეს [illegible]

[2] დაწვრილებით ეს საკითხები გაშუქებულია [illegible] ქართული ტიხრული მინანქრების შესახებ.

ველად გვხვდება პეტრიწონის მონასტრის ტიპიკონში, რომელიც შედგენილია ცნობილი ქართველი მოღვაწის გრიგოლ ბაკურიანის მიერ. ტექსტში მრავალ ადგილას მინაქარი აღნიშნულია ტერმინით „შემფტონი", რომელიც წარმოიშვა ბერძნული სიტყვისაგან χυμευσις. ბიზანტიაში კონსტანტინე პორფიროგენეტის დროს (913—959) მინაქარი მეტად გავრცელებული იყო, როგორც საეკლესიო აგრეთვე საერთო ყოფა-ცხოვრებაში და მინაქრის ნაწარმოებნი აღინიშნებოდა ზოგადი ტერმინით ἔργα χυμευσά და ἔργα χυμευτά.

მეთერთმეტე საუკუნიდან საქართველოში მინაქარი აღინიშნებოდა ტერმინით „შემფტონი", რომელიც ბერძნული წარმოშობისაა, როგორც შენიშნული იყო ჯერ კიდევ პეტრიწონის ტიპიკონის გამომცემლის მ. თ ა რ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი ს მიერ. ამავე ბერძნული წარმოშობისაა ძველი რუსული ტერმინი химевт, გვიანი ხანის სიტყვა финифть; აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ საქართველოში მინაქარს აღნიშნავდნენ უფრო ადრინდელი ხანის ტერმინით „მინაი". არაბულ ენაში იგი აღნიშნავს მინაქარს, მოზაიკას, პიქურას. ამავე მნიშვნელობით იხმარება ეს სიტყვა სპარსულ ენაში. ხოლო ტერმინი „მინაქარი" სპარსულ ენაში აღნიშნავს მინაქრის წარმოებას; ქართულ ენაში ეს ტერმინი იხმარება იგივე მნიშვნელობით, მხოლოდ არა უადრეს XVI ს. ე. ი. იმ ხანიდან, როდესაც ტიხრული მინაქრის დამზადება ჩვენში შეწყდა. მის მაგიერად ჩვენში გავრცელდა მინაქრის დამზადების სულ სხვა წესი.

ხოლო ტიხრული მინაქრის აღსანიშნავად საქართველოში მიღებული იყო ტერმინი „მინა" უკვე, როგორც აღვნიშნეთ, XI ს. მელქისედეკ კათალიკოსის სიგელში[1]. მოხსენებულია, რომ მას სვეტიცხოვლის ტაძარს შეუწირავს „ბარზიმ ბეშხუმი ოქროსა თუალითა და მარგალიტითა და მინაასა ხატებითა შემკობილი".

პეტრიწონის მონასტრის ქართული და ბერძნული ტექსტის შედარება, განსაკუთრებით იმ ადგილების, სადაც ორივე ტერმინი ე. ი. „შემფტონი" და „მინაი" იხმარება (ქ. ტ. გვ. 16, ბერძ. ტ. გვ. 14 და სხვ.) საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ პირველი ტერმინი აღნიშნავს მინაქრის ნაწარმოებს, მეორე კი მინის აფერადებულ მასას emaltum-ს[2].

ქართულ ხელოვნებაში ცნობილია უმთავრესად ტიხრული მინაქარი. ერთადერთი ნიმუში ამოკვეთილი მინაქრის, რომელიც წარმოადგენდა მთავარანგელოზთა ხატს, დაცული იყო ოდესღაც ჯუმათის მონასტერში, ამჟამად იგი უგზოუკვლოდ დაიკარგა. ნ. კ ო ნ დ ა კ ო ვ ი ს და დ. ბ ა ქ რ ა ძ ი ს აზრით, ხატი სტილისა და შესრულების მიხედვით XIII—XIV სს. ეკუთვნის[3]. მათი აღწერილობის მიხედვით გამოსახულების კონტური შესრულებულია არა ტიხრების საშუალებით, როგორც ეს მიღებული იყო ტიხრულ მინაქრებში, არამედ ოქროს ზედაპირის ჩაღრმავებული ფონი, რომელიც ამოვსებულია ფერადი მინით, გვაძლევს გამოსახულების ნახატს ნ. კ ო ნ დ ა კ ო ვ ი ს მიერ შესრულებული ძეგლის დახასიათება ხელოვნების თვალსაზრისით საბუთს გვაძლევს დასახელებული ძეგლი ქართულ ხელოვნებას მივაკუთვნოთ.

[1] ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ვ ი ლ ი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VI თბილისი, 1931, გვ 289.

[2] რაც შეეხება ტერმინის „მინაი"-ს წარმოშობას, ეს ჯერ კიდევ საკმაოდ დადგენილი არ არის. ნ. კ ო ნ დ ა კ ო ვ ი თავის ნაშრომში (История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. Собрание А. В. Звенигородского, СПБ. 1889—1892) გვ — ცნობილი არაბისტის ვ. რ ო ზ ე ნ ი ს აზრის თანახმად, რომ ტერმინი „მინაი" არ არის არაბული წარმოშობისა.

[3] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПБ, 1890, стр. 104—106, рис. 50.

შესრულების ტექნიკა, აფერადების გამა, სტილი ქართული ტიხრული მინაქრებისა წარმოადგენს სავსებით ჩამოყალიბებულ მოვლენას. ამ მხრივ ქართული ტიხრული მინაქრები არსებითად განსხვავდებიან ბიზანტიური ტიხრული მინაქრებისაგან. უპირველეს ყოვლისა ქართული მინაქრები გამოირჩევა უფრო ღია კოლორიტით ბიზანტიური მინაქრებისაგან. განსაკუთრებით ეს ეტყობა ტანსაცმელის აფერადებას. აგრეთვე თავისებურია ქართულ მინაქრებში ე. წ. „ხორცის“ ფერი, რომელიც იხმარება პირისახისა და ხელების აფერადებაში. ჯერ კიდევ ნ. კონდაკოვმა აღნიშნა, რომ ქართულ მინაქრებისათვის დამახასიათებელია მოწითალო ფერი ე. წ. „ლეინის ფერი“ პირისახის და ხელების გადმოცემაში, რითაც ქართული მინაქრები მკვეთრად განსხვავდება ბიზანტიური მინაქრებისაგან; ეს გარემოება სავსებით მართებულია, ხოლო ამის ახსნა ეკუთვნის ირ. ტარუაშვილს, რომელიც მრავალი ცდის შედეგად დაამტკიცა, რომ ქართველი ოსტატები აფერადების დროს მინის ადუღებულ სითხეს უმატებდნენ მანგანუმს (შავ ქვას).

ამასთანავე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული მინაქრების განსაზღვრული ჯგუფი ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისით შესრულებულია უფრო ნაკლები ოსტატობით, ვიდრე ბიზანტიური მინაქრები. ფიგურის ზოგადი კონტური, პირისახის დეტალები შესრულებულია უსწორმასწოროდ, აფერადების წესი ემყარება კონტრასტული მკვეთრი ტონების დაპირისპირებას; ოსტატის მიერ ფერადი სმალტის დამზადება არ დგას მაღალ ტექნიკურ დონეზე. სმალტის ზედაპირი დნობის პროცესის ნაკლის გამო დაფარულია წვრილი ღრუებით. ამ ჯგუფში შემავალ ძეგლები შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ მანქანების ეს ჯგუფი შესრულებულია დასავლეთ საქართველოს სახელოსნოებში XII ს. პირველ ნახევარში. სახელდობრ გელათის მონასტრის მაცხოვრის ხატზე, რომელიც შემკულია აღნიშნული ჯგუფის ტიხრული მინაქრის ხუთი მედალიონით სვიმონ ჰყონდიდელის ბრძანებით, შესრულებულია თანახმად წარწერისა, ქართველი ოსტატის ასან ჰყონდიდელის მიერ[1] (ამჟამად ეს ხატი დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში).

მინაქრების ამ ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე მინაქრის ცხრა მედალიონი, რომლებითაც ოდესღაც შემკული იყო მიქელ მთავარანგელოზის ხატი ჯუმათიდან. ეს მინაქრები კერძო კოლექციებში დაიქსაქსა, ისევე როგორც ხატის ძველი მოჭედილობა. ამ მინაქრებიდან ექვსი მედალიონი უკანასკნელ დრომდე შემოქმედში ინახებოდა[2]. მედალიონზე გამოსახული იყო — ღვთისმშობელი, იოანე ნათლისმცემელი და მოციქულები: იოანე, პეტრე, პავლე, მარკოზი. ორი მედალიონი მაცხოვრის და წმ. დიმიტრის გამოსახულებით, რომლებიც მ. ბოტკინის კოლექციაში ინახებოდა, 1923 წ. დაუბრუნდა საქართველოს და ამჟამად ხელოვნების მუზეუმშია დაცული. წმ. გიორგის მედალიონი, რომელიც ა. ზობრინსკის კოლექციაში იყო, ამჟამად სად არის დაცული, ცნობილი არ არის. აგრეთვე არ არის დადგენილი სად არის დაცული ამავე ჯგუფის მინაქრის მედალიონი წმ. თევდორეს გამოსახულებით.

[1] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Op. cit., стр. 23—25, рис. 10 (стр. 24).

Гордеев, Описание пяти эмалевых медальонов с грузинскими надписями на иконе Спаса, хранящейся в ризнице Гелатского монастыря, Христианский Восток, т. V, вып. III, стр. 209—21.

[3] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Op. cit., стр. 102, рис. 49 (стр. 104).

ერთი შეხედვით ქართული მინანქრები რუსული ხელოვნების მინანქრებს ჰგავს, მაგრამ ფერების შერჩევა და სმალტის გამჭირვალობა ქართულ მინანქრებში მეტად თავისებურია; რუსულ მინანქრებში ფერების შემადგენლობა გაცილებით მცირეა, ვიდრე ქართულში; ამგვარადვე მინანქრის ზედაპირი ქართულ ძეგლებში უფრო დამუშავებულია, ვიდრე რუსულ ხელოვნების მინანქრებში.

ნ. კონდაკოვს აღნიშნული აქვს, რომ გელათის მაცხოვრის ხატის მინანქრები მხატვრული თვალსაზრისით ენათესავებიან ჯუმათის მთავარანგელოზ მიქელის ხატის მინანქრებს. ეს დაკვირვება სავსებით მართებულია. ამავე ჯგუფს ეკუთვნის მინანქრები ხობის ღვთისმშობლის „ვედრების" ხატისა, რომლის მოჭედილობა დათარიღებულია ლეონ III (957—967) აფხაზთა მეფის წარწერით, რომელმაც აღაშენა კუმურდოს კათედრალური ჯავახეთში[1].

ღვთისმშობლის შარავანდედი შემკულია მინანქრის ორნამენტალური მინანქრებით (8), რომელთა შესრულების ტექნიკა ენათესავება, ნ. კონდაკოვის[2] აზრით, მილანის წმ. ამბროსის ტაძრის საგანძურის მინანქრებს (Pallotto). აღნიშნული მედალიონები ამავე ავტორის შეხედულებით სპარსეთის მეფის ხოსროეს (VI ს). თასის რომბებს[3].

ხატის ჩარჩოზე მოთავსებულია მედალიონები ქართული განმარტებითი წარწერებით: ზედა ფენგზე წარდგენილია „ვედრება" (მაცხოვარი, ღვთისმშობელი, იოანე ნათლისმცემელი), ხატის ქვედა და გვერდის ფენგზე მოთავსებულია მინანქრის მედალიონები, რომლებზედაც გამოსახული არიან: მათე, მარკოზ ლუკა, პეტრე, პავლე, ანდრია, გრიგოლ ღვთისმეტყველი. აღნიშნული მედალიონები შეწირულია ხატისათვის, თანახმად ხატის ზურგზე მოთავსებული წარწერისა ერისთავ-ერისთავისა და მანდატურთ-უხუცესის ბედიან დადიანის მიერ, რომელიც მოღვაწეობდა, თანახმად ამავე ხატის მეორე წარწერისა დავით ნარინის დროს (1243—1293), აღნიშნული მედალიონები შესრულებულია ქართველი ოსტატის მიერ. მათი შესრულების ტექნიკა და სტილი ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ისინი ეკუთვნიან ქართული მინანქრის ხელოვნების იმ მხატვრულ ტრადიციას, რომელიც ჩაისახა XII ს. პირველ ნახევარში და განაგრძობდა არსებობას XIII ს. ბოლომდე. აღნიშნული ჯგუფის მინანქრების წარმოების ცენტრი უთუოდ დასავლეთ საქართველოს ერთერთ ძველ მონასტერში იყო. საფიქრებელია, რომ იგი ჭყონდიდელის (მარტვილის) მონასტერში იყო მინანქრების დამზადების სახელოსნო მოწყობილი, მაგრამ არ არის სავსებით გამორიცხული ამგვარ სახელოსნოს არსებობა დასავლეთ საქართველოს სხვა ცენტრებში.

ქართული მინანქრის ადრინდელ ნიმუშს ეკუთვნის ხახულის ღვთისმშობლის ხატის სამი ფრაგმენტი. ამჟამად იგი შემდეგი ნაწილისაგან შედგება: ღვთისმშობლის პირისახე, ორივე ხელის მტევანი, რომლებიც ვედრებას გამოსახავს. ხელების დაყენება სავსებით შეესაბამება „ვედრების" კომპოზიციის იკონოგრაფიულ სქემას. შესაძლებელია ხახულის მონასტერში, სადაც დამზადებულია ღვთისმშობლის „ვედრების" ხატი, თანახმად ამ კომპოზიციისათვის

[1] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе. Op. cit., стр. 84—85 рис. 37. Н. Кондаков, История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. Собрание А. В. Звенигородского, СПБ 1892, стр. 139—142.

[2] ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა [illegible] და შენიშვნანი. ძველი საქართველო, ტ. III, თბილისი, 1913—1914, გვ. 139—141.

[3] Н. Кондаков, Op. cit., стр. 139—142.

ე. თაყაიშვილი, Op. cit., გვ. 140—141.

[5] Н. Кондаков Op. cit., стр. 140.

[6] ე. თაყაიშვილი, Op. cit., გვ 139—141.

მიღებული წესისა, იქნებოდა მაცხოვრის და იოანე ნათლისმცემლის ხატები; მაგრამ შესაძლებელია აქ მხოლოდ ღვთისმშობლის ხატი იყო ვედრების იკონოგრაფიული ტიპის, ვინაიდან ორი სხვა გამოსახულების არსებობა ყოველთვის როდი იყო სავალდებულო.

ამჟამად ხახულის ღვთისმშობლის ხატი სავსებით მართებულად ითვლება მსოფლიო მასშტაბით ყველაზე უფრო დიდი ზომის მინაქრის ხატად. მოხაზულობის ერთგვარი პირობითობა და განზოგადოებული ხასიათი, კონტურის ხაზის სიმძიმე, სქელი ტიხრები, თვალის მოხაზულობის თავისებური ფორმა, ვიწრო ამართული წარბების რკალი, ნ. კონდაკოვის აზრით ადასტურებს, რომ ხახულის ღვთის მშობლის ხატი შესრულებულია ქართული ოსტატის მიერ. ვინაიდან მინაქრის ფენა საკმაოდ სქელია, ოსტატმა მისი დამაგრების მიზნით, უხვად გამოიყენა ოქროს ტიხრები. ხორცის ფერის გადმოცემისათვის ოსტატმა გამოიყენა მოწითალო ფერის სმალტა, რომელსაც თავისებური ელფერი აქვს, რასაც ნ. კონდაკოვი „ღვინის ფერს“ უწოდებდა. აღნიშნული გარემოება ადასტურებს კიდევ ერთხელ ხახულის ხატის ქართულ წარმოშობას. ხახულის ხატის ფონის და შარავანდედის ორნამენტალური ფრაგმენტები შესრულებულია დახელოვნებული ოსტატის მიერ. მცენარეული ორნამენტის მოტივი მოცემულია გეომეტრიზებული ნახატის სახით; ორნამენტის აფერადება შესრულებულია დიდი მხატვრული გემოვნებით.

ქართული მინაქრების შესწავლის შედეგად უნდა გამოიყოს მინაქართა ერთი ჯგუფი, რომლებიც შესრულების მხრით, სმალტის მოდულების წესით, ფერების შერჩევით და ზედაპირის დამუშავებით, საერთო მხატვრული მნიშვნელობით, ისე როგორც XI—XII სს. ქართული მინიატიურის განსაზღვრული ჯგუფი, არაფრით არ ჩამოუვარდება ბიზანტიური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს. ამ ჯგუფს ეკუთვნის „ჯვარცმის“ მინაქრის გამოსახულება, რომელიც ერთ დროს მღვდელმთავრის კვერთხს ამშვენებდა, ინახებოდა შემოქმედის მონასტერში, შემდეგ კი — მ. ბოტკინის კოლექციაში[1].

მაცხოვარი გამოსახულია დახუჭული თვალებით (ადრინდელი ნიმუში ამ იკონოგრაფიული ვარიანტის). გამოსახულია ის მომენტი, როდესაც მაცხოვარმა „მიიდრიკა თავი და განუტევა სული“ (იოვანე, XIX, 30). ეს მოტივი ბიზანტიურ ხელოვნებაში ცნობილია XI ს. მეორე ნახევრიდან. მარიამ მაგდანელი, რომელიც ჯვარცმის დროს „დგეს ჯუარსა მას თანა“, თანახმად ლეგენდისა ბარძიმით აგროვებს მაცხოვრის სისხლს. თანახმად ჯვარცმის თემის ახალი გაგებისა, ჯვარცმის მოწმენი თავდახრილი დგანან მწუხარების ნიშნად, არ ევედრებიან ჯვარცმულს. იოანე მახარებლის ზურგს უკან, გამოსახულია დედაკაცი, რომლის ფიგურა ზურგით იოანესაკენ არის მიმართული. ნ. კონდაკოვის შეხედულებით, იგი უნდა იყოს მარიამ იაკობისი და იოსეს დედა (იგივე მარიამ კლეოპასი), რომელიც მოწამე იყო ჯვარცმის, ისე, როგორც ღვთისმშობელი: „ხოლო დგეს ჯუარსა მას თანა დედაჲ მისი და დაჲ დედისა მისისაჲ, მარიამ კლეოპაჲსი და მარიამ მაგდალენელი (იოვანე XIX, 25). სახარების არც ერთი ტექსტი არ იხსენიებს, რომ მარიამ კლეოპაჲსმან ზურგი შეაქცია ჯვარცმულს, დაიწყო ტირილი ვინაიდან ეგონა „რამეთუ ყოველივე აღსრულებულ არს“. ნ. კონდაკოვის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ ზურგშექცეული ფიგურა უნ-

[1] Н. Кондаков, Op. cit., стр. 172—173, табл. 13.

[1] Н. Кондаков, Op. cit., стр. 172. Собрание М. П. Боткина, СПБ, 1911, табл. 87.

და იყოს მარიამ კლეოპასი[1], არ უნდა იყოს მართებული, ვინაიდან იგი არ ემყარება სახარების ტექსტის ჩვენებას. ამავე დროს „ჯვარცმის" კომპოზიციაში არც ქართულსა და არც ბიზანტიურ ხელოვნებაში არ იყო მიღებული მგლოვიარე ფიგურის გამოსახვა მაცხოვრისადმი ზურგით. ამიტომ სავსებით მართებულად უნდა ჩაითვალოს ი. შულცის[2], პოკროვსკის[3] და ა. უვაროვის[4] განმარტება, რომ პირველი გამოსახულება დედაკაცის, რომელიც ბარძიმში მაცხოვრის სისხლს აგროვებს, წარმოადგენს ქრისტიანული ეკლესიის განსახიერებას, ხოლო მეორე ფიგურა ზურგით დაყენებული მაცხოვრის მიმართ, განასახიერებს სინაგოგას. ამგვარი განსახიერებანი ცნობილია ადრინდელი ხანის ქრისტიანულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი გავრცელდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნების რელიგიურ ხელოვნებაში. ჯვარი დამაგრებულია კვარცხლბეკზე, რომელსაც „გოლგოთის" ფორმა აქვს. ჯვრის ქვემოთ ტრადიციის თანახმად გამოსახულია ადამის თავის ქალა (ქრისტიანული გადმოცემით მაცხოვარი ჯვარს აცვეს გოლგოთის მთაზე, სადაც პირველი ადამიანი იყო დასაფლავებული).

გამოსახულებათა კონტური შესრულებულია მტკიცე ხელით, იგი სავსებით ზუსტია, მკვეთრად მოხაზავს ფორმას. მას ერთგვარი სიმშრალე და დაწვრილმანება არ ეტყობა. მინანქრის მასა გვაძლევს ღრმა და სუფთა ფერებს; შესრულების ტექნიკა ოსტატობის მაღალ დონეზეა. „ჯვარცმის" თემის განსახიერება ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ მინანქრების ხელოვნებაში ისე, როგორც ეს იყო მიღებული მინიატიურებში და კედლის-მხატვრობის ძეგლებში, ამ თემის ახალი განმარტება ერთდროულად არის წარმოდგენილი. ხატზე მოცემულია ასომთავრული წარწერა, რომელიც მხოლოდ მ. ბოტკინის გამოცემაშია მოთავსებული[5]. წარწერა კარგად იკითხება: „ქრისტე ადიდე აფხაზთა მეფე გიორგი". დამწერლობის ხასიათი და წარწერის შინაარსი ადასტურებს, რომ ხსენებული ძეგლი იხსენიებს აფხაზთა მეფეს გიორგი II კონსტანტინე მეფის ძეს, რომელიც გარდაიცვალა 957 წ. ნ. კონდაკოვის აზრით, რომელიც ემყარება დ. ბაქრაძის ცნობას[6], ამ წარწერაში იგულისხმება „აფხაზთა და ქართველთა" მეფეები გიორგი I (1002—1027), ან გიორგი II (1072—1089), უფრო ზუსტად კი უკანასკნელი. წარწერის ამგვარი განმარტება მიუღებელია, ვინაიდან გიორგი პირველის დროიდან ქართველი მეფეები ატარებდნენ „აფხაზთა და ქართველთა" მეფის ტიტულს. რა თქმა უნდა მინანქრის ოსტატი არავითარ შემთხვევაში ოფიციალურ მოსახსენებელ წარწერაში ვერ შეამოკლებდა საქართველოს მეფის ოფიციალურად მიღებულ ტიტულს. ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს ჯვარცმის მინანქრის ხატი ზუსტად დავათარიღოთ აფხაზთა მეფის გიორგი II მეფობის ხანით (922—957).

მინანქართა ამ ჯგუფს ეკუთვნის სანაწილე ჯვარი (ენკოლპიონი) ხახულის ღვთისმშობლის ხატზე, რომელიც ორად გაყოფილია და შემკული ქართული და ბერძნული წარწერე-

[1] მარიამ კლეოპასი მოხსენიებულია სახარების ტექსტში (მათე XXVII, 56 მარკ.—XV, 40, ლუკა XXIV, 4—11, იოანე—XIX, 25)

[2] I. Schulz, Der byzantinische Zellenschmelz, Frankfurt a. M., 1890.

[3] Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно в византийских и русских, СПБ, 1892, стр. 335—336, стр. 363—364.

[4] А. Уваров, Церковь воинствующая и торжествующая. Древности, труды московского археологического общества, т. XXI, в. 2, м 1907, стр. 1—6.

[5] Н. Кондаков, Op. cit., стр. 173. Собрание М. П. Боткина, табл. 37.

[6] Д. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, СПБ, 1878, стр 138.

ზით[1]. ქართული წარწერა შემდეგი შინაარსისა არის: ქრისტე ადიდე კვრიკე", ბერძნული წარწერა აგრეთვე კარგად იკითხება „უფალო შეეწიე მონასა შენსა კვრიკე მაგისტროსსა". ბერძნული და ქართული წარწერათა ანალიზი და აგრეთვე სათანადო ისტორიული წყაროების დამოწმება, რომელიც გულდასმით გარჩეული აქვს თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ს[2], საშუალებას გვაძლევს გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ მინაქარი შესრულებულია X ს. კახეთის მეფის და მაგისტროსის კ ვ რ ი კ ე ს ბრძანებით, უთუოდ ქართველი ოსტატის მიერ.

ჯვარი წარმოადგენს სანაწილეს, რომელშიაც ინახებოდა ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები. ზედა პირზე გამოსახულია მაცხოვარი ღია თვალებით. მაცხოვრის ორივე მხარეს წელზევით გამოსახულია ღვთისმშობელი და იოანე მახარებელი. ჯვრის ქვემოთ მიღებული წესის თანახმად გამოსახულია „გოლგოთა", ადამის თავის ქალა. ზედა არე უჭირავს მთავარანგელოზ მიქელის გამოსახულებას. ჯვრის ოქროს ფონზე მოთავსებულია მცენარის სტილიზირებული შტო, რომელიც შესრულებულია მინაქრით. აღსანიშნავია, რომ ანალოგიური მოტივი დეკორის ცნობილია კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე მ ო ნ ო მ ა ხ ი ს გვირგვინზე[3] მოთავსებულ მინაქრებზე, რომლებიც შესრულებულია 1042 წ. და გამოსახავს კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე მონომახს, დედოფლებს თ ე ო დ ო რ ა ს, ზ ო ი ა ს და მოცეკვავე ქალს.

პირველი მეცნიერული კლასიფიკაცია ხახულის ღვთისმშობლის კარედი ხატის მინაქრებისა ეკუთვნის ნ. კ ო ნ დ ა კ ო ვ ი ს კალამს დ. გ ო რ დ ე ე ვ ი ს შრომა[4], რომელიც წარმოადგენს ახალ ცდას ხახულის ხატის მინაქრების შესწავლის, შეიცავს მრავალ ახალ დაკვირვებას, ზოგი საკითხი დაზუსტებულია, ზოგი შესწორებანიც შეტანილია პირველი მკვლევარის შრომაში. მიუხედავად ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ საკითხის შესწავლა დამთავრებულად ვერ ჩაითვლება. დ. გ ო რ დ ე ე ვ მ ა ხახულის ხატის მინაქრები სამ ძირითად ჯგუფად გაყო: მინაქრები სიუჟეტური გამოსახულებით (82 ცალი), დეკორაციული (68) და გვიანი ხანის ქართული[5] (32); თვითეული ჯგუფი მას ცალკე აქვს განხილული შესრულების ტექნიკის, სტილის და დამათარიღებელი ნიშნების მიხედვით. ეს გარემოება მნიშვნელოვანი საფეხურია ხახულის ხატის მინაქრების შესწავლის საქმეში.

მინაქრების ადრინდელ ხანას ხსენებული მკვლევარი მიაკუთვნებს ისეთ ნიმუშებს, სადაც გამოსახულება მოთავსებულია ზურმუხტისფერ მომწვანო სმალტის ფონზე. ამ ჯგუფში უძველესია ჯვარცმის გამოსახულება (კომპოზიციის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნები. მაცხოვარს ტანს აცვია უსახელო გრძელი კვართი — კოლობიუმი, ჯვრის ორივე მხარეს გამოსახულია ღვთისმშობელი და იოანე მახარებელი, ჯვრის ზემოთ ორი ანგელოზი, მზე, მთვარე, მამა ღმერთის მარჯვენა). ამ ჯგუფს ეკუთვნის ღვთისმშობლის ხელებგაშლილი (ორანტი) გამოსახულება მედალიონში და წმ. თევდორეს გამოსახულება აგრეთვე მედალიო-

[1] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Op., cit., стр. 18—20. Н. Кондаков, История и памятники византийской эмали. Византийские эмали. Собрание А. В. Звенигородского. СПБ, 1889—1892, стр. 136—137.

Д. Гордеев, К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского складня. Мистецтвознавство, Збірник 1-й, Харків, 1928, стр. 152.

Ш. Амиранашвили. История грузинского искусства, т. 1, М 1950, стр. 229.

თ ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი 1951, გვ. 148—150

[2] თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, Op. cit., გვ. 150.

[3] Н. Кондаков, Op. cit. рис, 72 (стр. 230), рис 73 (стр. 231), рис. 74 (стр. 231), рис. 75 (стр. 231) გამოსახულებათა განმარტება იხ. გვ. 229—234.

[4] Д. Гордеев, Op. cit. стр. 127—165.

[5] „გვიანი ხანის ქართული მინაქრები" არის გაერთიანებული მოსკოველი ოქრომჭედლის ს ა ზ ი კ ო ვ ი ს მიერ ლ ე ვ ა შ ო ვ ი ს შეკვეთით ნაცვლად მოტაცებული მინაქრებისა.

ონში. ამ მედალიონების მიკუთვნება ბიზანტიურ ხელოვნებისადმი მცდარია, ვინაიდან ეს მოსაზრება დასაბუთებული არ არის. ხსენებული ტიპის სხვა ძეგლების შესწავლა, განსაკუთრებით მუქ მწვანე ფონის სმალტაზე მოთავსებულ გამოსახულებების, საშუალებას გვაძლევს მთლიანად ამ ჯგუფის ძეგლები ჩავთვალოთ ქართული ხელოვნების ნაწარმოებად.

სტილის თვალსაზრისით მეტად დამახასიათებელია ამ ჯგუფის მინაქრებისათვის გამახვილებული მეტყველი მოძრაობა ფიგურების, თავისებური ექსპრესია თითოეული ჟესტის. აღსანიშნავია ნიშნები, რომლებიც მეტად დამახასიათებელია ადრინდელი ხანის ქართული ხელოვნებისათვის მერვე და მეცხრე საუკუნეთა მიჯნაზე: თავის სიდიდე ტანთან შედარებით, სტილის სიდიადე (განსაკუთრებით ანგელოზთა ფიგურებს) ნაოჭების განზოგადოებული, სქემატური მოხაზულობა, რომელიც მოძრაობას მკვეთრად გადმოგვცემს; კომპოზიციის აფერადება მონოქრომულია; ჯვარი, მაცხოვრის შარავანდედი, წარწერის ფონი, ანგელოზთა სამოსელი, ორნამენტი ღვთისმშობლისა და იოანეს გვერდით მოთავსებული, შესრულებულია მუქი წითელი ფერის სმალტით; შარავანდედი მოყვითალო ფერის სმალტითაა გადმოცემული. ხორცის ფერი, თანახმად ქართული მინაქრების ტრადიციისა, ღია იისფერი სმალტის საშუალებით არის გადმოცემული (პირისახე და ხელები), რომელსაც ნ. კონდაკოვი „ლეინის ფერ" სმალტას უწოდებდა. ერთი სიტყვით, მთელი კომპოზიციის აფერადება ემყარება ორ ძირითად ფერის დაპირისპირებას: მუქი ზურმუხტის ფერისა და წითელი ფერის (ე. წ. ლეინის ფერის) სხვა ფერის სმალტას ვხედებით მცირე მნიშვნელოვან დეტალების აფერადებაში.

მედალიონები წმ. თევდორეს და ღვთისმშობლის გამოსახულებით („ორანტის" ტიპის) შესრულებულია უფრო გვიან, ჩვენი აზრით IX ს. მწვანე ფონი ამ მინაქრებზე გაცილებით უფრო გამჭვირვალეა, ვიდრე ჯვარცმის მინაქარზე. მედალიონების კიდეები შემკულია ფერადი დეკორაციული წრეებით.

1921 წ. ზემო იმერეთიდან ჩემს მიერ ჩამოტანილია ე. წ. „ვარძიის" ღვთისმშობლის ხატი, „ვედრების" იკონოგრაფიული ტიპისა, რომელიც მოჭედილია XVI ს.[1]. ღვთისმშობლის გამოსახულება განახლებულია XIX ს. ხატი შემკულია ხუთი მინაქრის მედალიონით, რომლებზედაც გამოსახულია მუქ ზურმუხტის ფერ ფონზე: ღვთისმშობელი, პეტრე მოციქული, იოანე მახარებელი, პავლე მოციქული, იოანე ნათლისმცემელი. მინაქრები შესრულებულია დახელოვნებული ოსტატის მიერ; სმალტა გამოირჩევა დიდი გამჭვირვალობით და მოდულების მაღალი ხარისხით. სილამაზით გამოირჩევა ხორცის ფერი სმალტა ე. წ. — „ლეინის ფერის". აღსანიშნავია, რომ მაცხოვრის, იოანე ნათლისმცემლისა და იოანე მახარებლის სახელთა აღმნიშვნელი წარწერა იწყება ასომთავრული „ძ", რაც დამახასიათებელი ნიშანია ადრინდელი ხანის ქართული დამწერლობისათვის. ყველა მედალიონი შესრულებულია ქართველი ოსტატის მიერ არა უგვიანეს IX ს.

აღნიშნული ჯგუფის ძეგლების განხილვის დროს უთუოდ უნდა შევჩერდეთ მარტვილის მინაქრის ხატის გარჩევაზე, რომელზედაც გამოსახულია „ვედრება". ამ ხატის შესწავლა ნათელჰყოფს იმ გარემოებას, რომ ცენტრში მოთავსებული მაცხოვრის გამოსახულება არ იყო მინაქრის. ნ. კონდაკოვის[2] და გ. ჩუბინიშვილის[3] აზრით ცენტრალური ფიგურა მა-

[1] Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, т. 1, Москва, 1950, стр. 230, табл. 131, 132.

[2] Н. Кондаков. Op. cit., стр. 119—120, рис. 234

[3] G. Tschubinaschwili, Ein Goldschmiede-triptychon des VII—IX J. aus Martwili. Zeitschrift für Bildende Kunst, B. 64, S. 81—87.

ცხოვრის, რომელიც ამჟამად დაკარგულია, დამზადებული იყო ტიხრული მინაქრის წესით. მართლაც ხატზე ჩანს მაცხოვრის ნიმბი ტიხრული მინაქრისა, ხოლო თვით ფიგურა მაცხოვრის არ შენახულა. დაკვირვება არკვევს, რომ მაცხოვრის გამოსახულება დამზადებული ყოფილა ცალკე, ისე როგორც ხატის კარებზე ანგელოზთა ფიგურები, და შემდეგ იგი ჩაუსვამთ კომპოზიციის ცენტრში საგანგებოდ დამზადებულ ბუდეში. მაცხოვრის გამოსახულება, რომელიც უთუოდ ოქროსი იყო, ან უნდა ჩამოესხათ, ან უნდა ამოეყვანათ ოქროს ფირფიტიდან ჭედვის წესით. ამოყვანის წესით შესრულებულია ანგელოზთა ფიგურები, რომლებიც მოთავსებულია ხატის კარებზე. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მარტვილის ხატზე ანგელოზთა გამოსახულებანი ორივე კარზე დამზადებულია ცალკე და შემდეგ დამაგრებულია კარის ზედაპირზე; მათი გამოსახულებანი შესრულებულია ვერცხლზე, ხოლო ღვთისმშობლის და იოანეს გამოსახულება შესრულებულია ტიხრული მინაქრის წესით. მარტვილის ვედრების ხატი შესრულებულია არა უგვიანეს VIII ს.

ქართული მინაქრების შესწავლას, როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ საფუძველი ჩაეყარა. ქართული ხელოვნების ამ დარგის შესწავლას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. მასალის წინასწარი გაცნობა ცხადჰყოფს, რომ ჩვენში რამდენიმე ცალკე მიმართულებას ადგილი ქონდა, თითოეულის განსაზღვრა შეადგენს ცალკე ამოცანას. ტიხრული მინაქრის წარმოება შეწყდა ჩვენში XV ს. ქართული ტიხრული მინაქრის გვიან პერიოდს ეკუთვნის ორი მინაქრის ხატი წმ. გიორგის გამოსახულებით, რომლებიც ერთ დროს მ. პ. ბ ო ტ კ ი ნ ი ს კოლექციაში იყო და ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში[1].

ორივე ხატის სტილი და შესრულების ტექნიკა მოწმობს, რომ ორივე ძეგლი ეკუთვნის გვიანი ხანის ქართულ ხელოვნებას. ქართული წარწერების პალეოგრაფია ტიპიური XV ს. დასაწყისისათვის. ჩვენ ვიცით, რომ ტიხრული მინაქრების წარმოება საქართველოში XV საუკუნიდან შეწყდა; მხოლოდ XVII და XVIII სს. მინაქრის წარმოება ჩვენში კვლავ განახლდა, მაგრამ შეიცვალა მინაქრის დამზადების ტექნიკა. ტიხრული მინაქრების დამზადების საიდუმლოება უკვე დაკარგული იყო. ახალი მინაქრის დამზადება, სმალტის რეცეპტურა და ლითონის ზედაპირზე დამაგრება ემყარება განსხვავებულ ტექნოლოგიურ პროცესებს.

1 Собрание М. П. Боткина, СПБ, 1911, табл. 79, 80.

თავი მეექვსე

ძველი ქართული ხელოვნება მონღოლთა ბატონობის ხანაში (XIII—XIV ს ს.)

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა მონღოლთა ბატონობის ხანაში

XIII ს. დასაწყისში ცენტრალურ აზიაში განსაცვიფრებლად მოკლე დროის განმავლობაში წარმოიქმნა მონღოლთა მძლავრი მომთაბარე სახელმწიფო, რომლის დამპყრობელმა ლაშქრობათა რიგმა შეცვალეს შუა აზიის, ირანის, კავკასიის და ახლო აღმოსავლეთის და სამხრეთ-აღმოსავლეთი ევროპის ბევრ ხალხთა სვე-ბედი. სათანადო ისტორიული ძიების შედეგად დადგენილია, რომ მონღოლთა დაპყრობები არ შეიძლება განხილული იქნას როგორც შემოსევები ველური ურდოებისა, რომელნიც თავისი რაოდენობით იმორჩილებდნენ სხვა ერებს. მონღოლთა ჯარები განსაზღვრული სტრატეგიული გეგმით იძროდნენ და თავის გზაზე ზოგჯერ სჯობნიდნენ კულტურული ერების გაცილებით მეტრიცხოვან ჯარებს. მონღოლებმა, მიუხედავად მათი განვითარების დაბალი დონისა იმ ხალხებთან შედარებით, რომლებიც იძულებული იყვნენ დაქვემდებარებოდნენ მათს ბატონობას, შესძლეს შეექმნათ და დროის საკმაოდ დიდ მანძილზე შეენახათ მანამდე ისტორიაში არნახული, ტერიტორიულად უზარმაზარი სახელმწიფო.[1]

ამგვარი სწრაფი წარმატების მიზეზები არ შეიძლება გამორკვეული იყოს არც საზოგადოებრივი განვითარების დონით, არც რაოდენობის სიჭარბით, არც შეიარაღების ტექნიკით. როგორც მართებულად აღნიშნა ი. იაკუბოვსკიმ[2], წინა და შუა აზიის ქვეყნები, იმ ხანაში, რომელიც უშუალოდ წინ უსწრებს მონღოლთა დამპყრობელ ომებს, ღრმა საზოგადოებრივ კრიზისს განიცდიდნენ. ჩვენ საკმაოდ მნიშვნელოვანი მასალა გვაქვს, რომელიც იმ დროის პოლიტიკურ გარემოს აშუქებს. ბევრი რამ ცნობილია ქალაქის ცხოვრების და მათი ხელოსნური მრეწველობის ისტორიიდან. უფრო ნაკლებია ცნობები სოფლის მეურნეობის ხასიათისა და მსხვილი ფეოდალური მიწათმფლობელობის ოდენობის შესახებ. გლეხების შესახებ ცნობილია, რომ ისინი იხდიდნენ სახელმწიფო სალაროში ფეოდალის სასარგებლოდ გადასახადს როგორც ნატურით, ისე ფულით. ფეოდალები ცდილობდნენ დაემკვიდრებინათ თავისთვის და თავისი შთამომავლობისთვის მიწები და მათზე მოსახლე გლეხები, და არა მხოლოდ შემოსავალი.

[1] В. В. Бартольд, Образование империи Чингиз-хана. Записки Вост. Отд. Русского Археологического Общества, т. X, СПБ, 1896, стр. 105—119. Б. Греков и А. Якубовский, Золотая Орда, Л., 1937

[2] А. Якубовский, Феодализм на Востоке, Л., 1932.

წერილობითი წყაროები და მატერიალური კულტურის ძეგლები ადასტურებენ საქალაქო ცხოვრების აყვავებას და ხელოსნობის ფართო განვითარებას. მრავალი ქალაქის მოსახლეობა 200 ათასს აღემატებოდა (ბაღდადი, სამარყანდი, მერვი და სხვ.). საქართველოში და სომხეთში განსაკუთრებით გაიზარდა ქალაქები: თბილისი, დმანისი, სამშვილდე (საქართველო) და ანისი (სომხეთი). აღმოსავლეთის ქალაქების ცხოვრებაში დიდ როლს ასრულებდა ვაჭრობა, უმთავრესად საქარავნო ვაჭრობა. წარმოიქმნა მსხვილი სავაჭრო კომპანიები, რომელთა ხელში იყო საქარავნო გზები.

მონღოლ დამპყრობელთა შემოსევამდე განსაკუთრებით გაძლიერდა საქართველოს ფეოდალური სახელმწიფო, რომლის ძალაუფლება ამიერკავკასიის ფარგლებს გასცილდა. ქართული ექსპანსიის ობიექტად შეიქმნა ხლათის სასულთნო (ვანის ტბის სანაპიროზე), რომელზედაც გადიოდა ეკონომიური თვალსაზრისით ფრიად მნიშვნელოვანი სავაჭრო გზა ირანიდან თავრიზით ლევანტისკენ.

ირანის აზერბაიჯანის ამირები საქართველოს ვასალები იყვნენ და მას ხარკს უხდიდნენ. საქართველოს უშუალო მონაწილეობით შექმნილი ტრაპიზონის იმპერია თავის წარმოქმნის დასაწყისში წარმოადგენდა საქართველოს ყმადნაფიც სახელმწიფოს. ამავე დროს საქართველოს სამეფო წარმოადგენდა ფეოდალური კულტურისა და ქრისტიანობის გავრცელების კერას მთის ხალხთა შორის, რომლებიც დასახლებული იყვნენ კავკასიონის ქედის ორივე მხარეს.

საქართველოში, გარდა ეთნიკურად მონათესავე ქართველი ტომებისა, შედიოდნენ მთელი ამიერკავკასიის სომხეთი დედაქალაქ ანისით და შირვანის უმეტესი ნაწილი.

XII ს. დამლევს აღმოსავლეთში თავისი პოლიტიკური და ეკონომიური მნიშვნელობით დაწინაურდა ხორეზმის სახელმწიფო. დამარცხების შემდეგ, რომელიც 1194 წელს ხორეზმის შაჰმა თექეშმა მიაყენა დასავლეთი ირანის სელჩუკ სულტანს თოღრულ II, ხორეზმი დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ იქცა. თექეშის მემკვიდრის ხორეზმშაჰის ალა-ად-დინ-მუჰამედის დროს (1200—1220) ირანის და შუა აზიის ყველა ოლქები შევიდა ახალი დიდი სახელმწიფოს შემადგენლობაში, რომლის დედაქალაქად ურგენჩი გახდა.

ხორეზმი, რომელიც აღმოსავლეთ ევროპიდან შუა აზიაში და ჩინეთში მიმავალ საქარავნო გზების მთავარ მაგისტრალზე იმყოფებოდა, სწრაფად აღწევს ეკონომიურ აყვავებას. წარმოიქმნა მრავალი ქალაქი განვითარებული ვაჭრობით და ხელოსნობით. ხორეზმის ვაჭრები ცნობილი იყვნენ მთელ სამაჰმადიანო აღმოსავლეთში ცალკეულ ქვეყნებთან თავისი სავაჭრო ოპერაციების სიდიდით. ვაჭრები საქართველოშიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ ქვეყნის ცხოვრებაში, და როგორც ცნობილია, აწარმოებდნენ ბრძოლას პოლიტიკური უფლებების მოსაპოვებლად.

მიუხედავად საქალაქო ცხოვრების განვითარებისა, რაც მეტად დამახასიათებელ მოვლენას შეადგენდა არა მხოლოდ საქართველოსთვის და სომხეთისთვის, არამედ მთელი აღმოსავლეთისათვის XII—XIII საუკუნეში, და მიუხედავად იმისა, რომ ნატურალური მეურნეობას დაშლის ყველა ნიშნები ახასიათებდა, ფეოდალებს ჯერ კიდევ არ დაეკარგათ თავისი პრივილეგიები. მათი ბრძოლა ცენტრალიზებულ ხელისუფლებასთან, მეფის ჯარების პოლიტიკური გავლენის გაძლიერება, რომლებიც ხშირად მეფის მორჩილებიდანაც გამოდიოდნენ, ასუსტებდნენ ფეოდალური სახელმწიფოს მთლიანობას და სიმტკიცეს საქართველოში. ხო-

რეზმის სახელმწიფომაც ვერ აიცილა ის წინააღმდეგობანი, რომლებმაც თავი იჩინა ხორეზმშაჰის ფეოდალურ მოხელეებსა და თურქმენ-ყივჩაყთა გვარდიას შორის, რომელიც დიდ როლს ასრულებდა სამეფო კარზე და სახელმწიფოს მთავარ სამხედრო ძალას წარმოადგენდა[1].

კლასობრივი უთანხმოება არსებობდა სოფლის მეურნეობაშიც. გლეხობა იტანჯებოდა გადასახადებისა და ბეგარის უღელის ქვეშ; მათ ევალებოდათ აგრეთვე ხიდების, გზების, სარწყავის ქსელის წესრიგში მოყვანა და სხვ. მოქალაქეები ისეთ მძიმე მდგომარეობაში იყვნენ ჩაყენებული, რომ ბუხარაში იფეთქა აჯანყებამ, ხელოსან სანჯარის ხელმძღვანელობით, რომელიც დროებით ჩაუდგა სათავეში ხელისუფლებას და მთელი რიგი რეპრესიული ღონისძიებები ჩაატარა ფეოდალთა და ვაჭართა პრივილეგირებული წარჩინებულების წინააღმდეგ.

ამ შინაგან წინააღმდეგობამ შექმნა პირობები მონღოლ დამპყრობთა სწრაფი წარმატებისათვის. მონღოლები წინასწარ კრებდნენ ცნობებს იმ ქვეყნების შესახებ, რომლების დაპყრობასაც აპირებდნენ. სავაჭრო ურთიერთობათა წყალობით ისინი კარგად იყვნენ შეიარაღებულნი. სამარყანდის, ბუხარის, მერვის და სხვა ქალაქების აღების დროს ისინი იყენებდნენ საწვავ შენაზავებს, რომლებშიც ნავთობი შედიოდა.

1215 წელს მონღოლებმა პეკინი აიღეს, 1219 წელს დაიწყო შუა აზიის დაპყრობა, რომელიც 1221 წელს დამთავრდა. მძიმე ალყის შემდეგ აღებული იქნა სამარყანდი, ბუხარა, მერვი და ურგენჩი. მონღოლები ამით არ დაკმაყოფილდნენ; ისინი შეუდგნენ წინა აზიის, კავკასიის და აღმოსავლეთ ევროპის დაპყრობას. 1239 წელს აღებული იქნა დარუბანდი, 30-იან წლებში კი ბათო ყაენის ჯარებმა დაიპყრეს კასპიის ზღვის ჩრდილოეთით მდებარე ოლქები. მკაცრი, გამანადგურებელი ომების შემდეგ მონღოლებმა 1236 წელს გატეხეს საქართველოს წინააღმდეგობა, რომელიც ამის წინ ძლიერ დაზარალდა ხორეზმშაჰ ჯალალედდინ მანგუბერთის შემოსევისაგან: ჯალალ-ედ-დინმა ორჯერ აიღო საქართველოს დედაქალაქი. XIII საუკუნის 40-იან წლებიდან საქართველო დიდი ხნით მოექცა მონღოლთა ბატონობის უღელქვეშ.

ირანის ტერიტორიაზე XIII ს. 60-იან წლების დამლევს დაარსებული იქნა ახალი სახელმწიფო მონღოლთა გვარის ჰულაგუს ბატონობით. მის შემადგენლობაში შედიოდა საქართველოს, სომხეთის და აზერბაიჯანის მდიდარი და კულტურული ოლქები, რომლებიც სისტემატურ რბევას განიცდიდნენ.

1254 წელს საქართველოში მონღოლებმა ჩაატარეს მოსახლეობის, პირუტყვის, ნათესების, ვენახების, ბაღების და ხეხილის ბაღების აღწერა და თვითეული ჯგუფი, რომელიც შესდგებოდა სრული ნაკვეთის მქონე 9 გლეხისაგან, დავალდებულეს წარედგინათ თათართა არმიაში 1 მებრძოლი, რამაც 90 ათასი მხედარი შეადგინა. მონღოლები დიდად აფასებდნენ ქართული ჯარის სამხედრო ძალასა და ბრძოლისუნარიანობას. თავისი ბატონობის პირველ ხანაში ისინი კმაყოფილდებოდნენ მხოლოდ ხარკის შეკრებით, და ტერიტორიულად არ ხლებოდნენ საქართველოს სამეფოს, მაგრამ, სამაგიეროთ, ქართველებს დაევალათ მონაწილეობა მიეღოთ ყველა შორეულ ლაშქრობაში. მეფე დავით V ლაშა გიორგის-ძე თავის ჯარითურთ მონაწილეობდა მონღოლთა ლაშქრობაში ბაღდადზე და ეგვიპტეზე. 1258 წელს

[1] А. Якубовский, Феодализм на Востоке, Л., 1932, стр. 7.

ქართველი ჯარები პირველნი შევიდნენ ბაღდადში, რომელიც გარშემორტყმული იყო ჰულაგუს ჯარებით. განსაკუთრებით მძიმე ტვირთად აწვებოდა ეს შორეული ხანგრძლივი ომები გლეხობას.

მონღოლთა შემოსევებმა მათ თანამედროვეებზე შემაძრწუნებელი შთაბეჭდილება მოახდინეს. ჩინგის-ყაენის თანამედროვე არაბი ისტორიკოსი იბნ-ალ-ასირი (1160—1233), მონღოლთა შემოსევაზე მოგვითხრობს როგორც უზარმაზარ უბედურებაზე: „თუ ვინმე იტყვის, რომ იმ დროიდან, რაც ყოვლის შემძლემ და უზენაესმა ალაჰმა შექმნა ადამიანი, დღემდე ქვეყანას ამის მსგავსი არაფერი განუცდია, იგი სიმართლეს იტყვის; მართლა მატიანეები ამის მაგვარსა და მსგავს არ მოგვითხრობენ. იმ ამბებიდან რასაც იგინი მოგვითხრობენ ყველაზე საშინელია ის, რაც ჩაიდინა ნაბუქოდონოსორმა ისრაელთა მიმართ — მათი ამოწყვეტისა და იერუსალიმის დაქცევის მხრივ. მაგრამ რას წარმოადგენს იერუსალიმი იმ ქვეყნებთან შედარებით, რომლებიც გაანადგურეს ამ შეჩვენებულებმა, სადაც ყოველი ქალაქი ორჯელ მეტია ვიდრე იერუსალიმი? ვინ არიან ისრაელები შედარებით იმ ერებთან, რომელნიც მათ ამოხოცეს? მხოლოდ ერთი ქალაქის მოსახლეობა, რომელიც ამოწყვიტეს რიცხვით გაცილებით მეტი იყო ვიდრე ყველა ისრაელი... თათრები არავის არ ზოგავდნენ, ხოცავდნენ ქალებს, მამაკაცებს, ბავშვებს, ფეხმძიმე ქალებს“...[1]

მონღოლთა გამანადგურებელი ომების აღწერა XIII—XIV ს ს. აღმოსავლურ წყაროებში (იბნ-ალ-ასირი, რაშიდ-ად-დინ, ჯუვეინი და სხვ.), და აგრეთვე ქართულ და სომხურ წყაროებში უდიდეს მასალას იძლევა. განსაკუთრებით დაზარალდა ურგენჩი და მერვი, რომელიც სავსებით მოისპო, სავსებით უვარგის მდგომარეობაში იქნა მოყვანილი მურღაბის სარწყავი სისტემა, მერვის ოაზისი უდაბნოდ იქცა. ქალაქები ნანგრევად იქცა. მოსახლეობის უმეტესობა ამოწყვეტილი იქნა, მისი ნაწილი კი, განსაკუთრებით ხელოსნები, დამპყრობლებმა სემირეჩიეში გაასახლეს.

ქართული წყაროების თანახმად, ფეოდალებმა არა ერთხელ მოაწყეს შეთქმულებები მონღოლთა ბატონობის დამხობის მიზნით; ბევრი შეთქმულება ფართოდ იშლებოდა, მაგრამ ყველა შეთქმულება ჩააქრეს დამპყრობლებმა. განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდა საქართველო მონღოლთა მიერ 1254 წ. ჩატარებული აღწერის შემდეგ. ქართველი გლეხი ამის შემდეგ ვალდებული იყო ბატონებთან ერთად მონაწილეობა მიეღო მონღოლთა მძიმე შორეულ ომებში. წინათ არსებული ბეგარის სახეები—სამეფო, საეკლესიო, სამოხელეო და სხვ.—არამცთუ შენახული იქნა, არამედ ზოგი მათგანი გაიზარდა კიდეც. მონღოლთა ხარკის შემკრებთა, თუ ხარკის იჯარით ამღებთა დაუსჯელმა ბოროტმოქმედებამ საბოლოოდ გაალატაკა ხალხი.

გლეხების მდგომარეობა აუტანელი ხდებოდა; მეურნეობიდან მიღებული შემოსავალი ვერ ფარავდა ფეოდალურ გადასახადებს და ხარკს. გლეხობის დიდი ნაწილი იხიზნება, ცარიელდება ფეოდალთა მამულები. კნინდება ძველი ფეოდალური გვარები, მაღლდება ახალი გვარები გამდიდრებულ ხარკის იჯარით ამღებთა წრიდან და სხვ. გაღატაკდნენ აზნაურები, მათგან, უმთავრესად, მირბიან გლეხები.

XIV საუკუნის მეორე ნახევრის კანონმდებლობა ცდილობს გადაარჩინოს აზნაურები

[1] В. Г. Тизенгаузен, Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды, СПБ, 1884, стр. 2—3.

საბოლოო გაპარტახებისაგან; ფეოდალს უფლება ეძლევა 30 წლის განმავლობაში მონახოს და უკან დააბრუნოს გაქცეული გლეხი. ამ ეადას კანონმდებლობა „ძველთაგანვე დადგენილად"[1] თვლის!

სოფლის მეურნეობის დაცემასთან ერთად კნინდება და თანდათან ცარიელდება ქალაქები, ეცემა ვაჭრობა და ხელოსნობა. მრავალი ქალაქი სოფლად იქცა. მცხოვრებლები თანდათან გადიან ქალაქებიდან, რადგან მონღოლთა ხარკის გადახდა არ ძალუძს გაღატაკებულ მოსახლეობას.

XIII საუკუნის 50-იან წლებში მონღოლთა ყაენმა საქართველოს სამეფო ტახტზე ორი მეფე დაამტკიცა: თამარ მეფის შვილიშვილები დავით-ლაშა გიორგის-ძე („ულუ-დავითი") და დავითი რუსუდანის-ძე („დავით-ნარინი"), რომელთაც მხარი დაუჭირეს დიდებულთა ორმა ჯგუფმა. პირველი გამეფდა აღმოსავლეთ საქართველოში, მეორე—დასავლეთ საქართველოში, მათგან მომდინარეობს ქართველ ბაგრატიონთა ორი სამეფო დინასტია. ქართველ მეფეების დასასუსტებლად მონღოლები სხვა საშუალებებსაც მიმართავდნენ. მათ იცნეს უმაღლესი ფეოდალების განუსაზღვრელი უფლებები მათთვის მინდობილ ტერიტორიაზე. დიდი ფეოდალები, მონღოლთა დახმარებით, გარკვეულ წარმატებას აღწევენ სამეფო ხელისუფლებასთან ბრძოლაში. ქართული წყაროები არაერთგზის მიუთითებენ მონღოლთა პოლიტიკურ შეთანხმებას მთავრებთან სამეფო ხელისუფლების საზიანოდ. ხანის შიშით „მეფეს არ შეეძლო გადაეყენებინა თავისი ერისთავები".[2]

ამრიგად, საქართველოში მონღოლთა თითქმის ასი წლის ბატონობის შედეგს წარმოადგენს: უშუალო მწარმოებელთა დამონება, სოფლის მეურნეობის დაცემა, აზნაურთა გაღატაკება, მსხვილ ფეოდალების (მთავრების) გაძლიერება, ქვეყნის დაქუცმაცება, ცენტრალური პოლიტიკური ხელისუფლების შესუსტება. მიუხედავად ამისა, საქართველომ XIV ს. შუა წლებამდე შეინარჩუნა ეკონომიური ძალა, თავისი მეურნეობის და სახელმწიფო ორგანიზაციის სიმყარე.

XIV საუკუნის 30-იან წლებში საქართველო უხდიდა მონღოლებს ხარკს 120 თუმანს და ორი ათას დინარს. აკადემიკოსი ვ. ბ ა რ ტ ო ლ დ ი[3] აღნიშნავს, რომ საქართველოს გადახდის უნარიანობა იმ დროს აღემატებოდა მრავალ მონღოლთათვის დაქვემდებარებულ ქვეყნების გადახდის უნარიანობას. XIV ს. 30-იან წლებიდან 80-იან წლებამდე საქართველოს ეკონომიური და პოლიტიკური მდგომარეობა შესამჩნევად უკეთესდება იმის გამო, რომ ილხანების სახელმწიფო რამდენიმე წვრილ პოლიტიკურ ერთეულად გაიყო.

საქართველო თანდათან თავს აღწევს მონღოლთა უშუალო ბატონობას, ქვეყანა თავისუფლდება უზარმაზარი ხარკის გადასახადისაგან, სწარმოებს ქვეყნის ეკონომიკის აღდგენა, მყარდება საქართველოს ეკონომიური ურთიერთობა ირანთან, მცირე აზიასთან და ოქროს ულუსთან. ამ ხანაში დაიწყო აგრეთვე ირანისა და მცირე აზიის ქვეყნების ეკონომიური აღორძინება, სწრაფად აღორძინდნენ სამარყანდი, ბუხარა, ურგენჩი (მერვის გარდა).

ამ ხანაში საქართველო გაცხოველებულ სავაჭრო ურთიერთობას ამყარებს ჩრდილოეთ იტალიის ქალაქ-სახელმწიფოებთან. ხელსაყრელი საგარეო პოლიტიკური პირობებით ისარ-

[1] Н. Бердзенишвили, Очерки из истории развития феодальных отношений в Грузии (XIII—XVI вв., Тбилиси, 1938).

[2] Н. Бердзенишвили, op. cit., გვ. 11.

[3] აკად. В. Бартольд-ის ანგარიშით (იხ. მისი Персидская надпись на стене Анийской мечети Мануче, СПБ. 1911, стр. 19) ვერცხლის დინარი=75 კაპ., თუმანი კი =10.000 ვერცხლის დინარს, ე. ი. 7.500 მანეთს.

ფეხლა გ ი ო რ გ ი ბ რ წ ყ ი ნ ვ ა ლ ე მ (1318—1348), რომელმაც ერთ სახელმწიფოდ გააერთიანა საქართველო. იგი წარმატებით შეებრძოლა დიდ ფეოდალებს, გაამართოვა თავისი სახელმწიფოს პოლიტიკური საზღვრები, გაათავისუფლა ქვეყანა მონღოლებისაგან და ავტორიტეტული ცენტრალური ხელისუფლება შექმნა.

ცენტრალური სახელმწიფო ხელისუფლების საკანონმდებლო საქმიანობა მიზნად ისახავს წესრიგში მოიყვანოს პოლიტიკური და ადმინისტრატიული წყობილება, სოციალური ურთიერთობა, სამოქალაქო და სისხლის სამართალი. დიდი ყურადღება ექცევა წოდებრივ საკითხებს, კერძოდ გლეხობის საკითხს. გლეხების დამოკიდებულება მიწასთან, მიწაზე მიმაგრების საკითხები, გლეხთა უფლება მოძრავ-ქონებაზე, მემკვიდრეობის უფლება—აი ძირითადი საკითხები, რომელთაც სწყვეტს XIV ს. კანონმდებლობა. ეს კანონმდებლობა უფლებას ართმევდა ფეოდალს თავის ნებით აეყარა გლეხები მათ მიერ დაჭერილ მიწიდან. ამ კანონმდებლობამ დაამტკიცა გლეხების უფლება ფეოდალის მიწით სამუდამო სარგებლობაზე, რითაც შექმნა ძირითადი პირობა გლეხის მეურნეობის განვითარებისათვის.

გიორგი V ხანამ ღრმა კვალი დატოვა ქართული კულტურის ისტორიაში. ამ დროის არქიტექტურისა და მონუმენტური მხატვრობის ძეგლები ხელოვნების შემდგომ განვითარებას მოწმობენ.

XIV ს. დამლევს საქართველო თემურის დაპყრობითი გეგმების ცენტრში მოექცა. საქართველოს თავგამოდებულმა და მამაცურმა წინააღმდეგობამ, განთქმულ დამპყრობელის მხრივ სასტიკი ზომები გამოიწვია: ამოწყვეტილი იქნა მოსახლეობის უდიდესი რაოდენობა; 60 ათასამდე ტყვე თემურმა შუა აზიაში გადაასახლა, მთელი ოლქები შეუბრალებლად იქნა გაპარტახებული.

თემურის სიკვდილის შემდეგაც (1404) არ შეწყვეტილა მონღოლ-თათართა გამანადგურებელი შემოსევები საქართველოში. თითქმის ოცდაათი წლის მანძილზე იბრძოდა საქართველო თათრების წინააღმდეგ და ამ ბრძოლებში დაიღუპა მრავალი განთქმული ქართველი პოლიტიკური მოღვაწე, რომელნიც იარაღით ხელში იცავდნენ თავის სამშობლოს. თათართა შემოსევებს თან სდევდა სიმშილი, ჭირი და უბედურება, რაც მახეილზე მეტად უწყობდა ხელს მოსახლეობის ამოწყვეტას.

ალექსანდრე I (1412—1442) კვლავ აღადგინა საქართველოს პოლიტიკური მთლიანობა. მან ცენტრალურ ხელისუფლებას დაუქვემდებარა მთავრები, და მთელი რიგი ზომები ჩაატარა ფეოდალური მეურნეობის აღდგენისათვის. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა მონღოლების მიერ დაქცეულ ციხეებისა და ტაძრების აღდგენას. კაპიტალურად იქნა შეკეთებული მცხეთის კათედრალური ტაძარი, რუისის ტაძარი და სხვა ძეგლები. მაგრამ ქვეყნის დაქვეითების მიზეზები იმდენად ღრმა იყო, რომ სამეფო ხელისუფლებას ძალა არ შესწევდა აღედგინა მიწის მფლობელთა და გლეხობას შორის უწინ არსებული ურთიერთობა, რომელიც დარღვეული იყო თემურის შემოსევებით. მეფე და ფეოდალები აწარმოებდნენ გლეხების გამოსყიდვას ტყვეობიდან, ასახლებდნენ მიწებზე, იბირებდნენ მათ მეზობელ ქვეყნებიდან, მაგრამ ეს ზომები პალიატიური ხასიათს ატარებდნენ. ფეოდალური სისტემის მთელი სიმძიმე მხრებზე აწვებოდა გლეხობის შეთხელებულ მასას.

სუსტი ეკონომიური ბაზისი, ნატურალური მეურნეობის ბატონობა, საქართველოს ცალკეული პროვინციების მიდრეკილება ავტონომიისადმი, ცენტრალური ხელისუფლებისა და იმ სოციალური ჯგუფების შესუსტება, რომელნიც მხარს უჭერდნენ საქართველოს პოლიტიკუ-

რი მთლიანობის იდეას, ხელსაყრელ პირობებს ქმნიან ქვეყნის მთელ რიგ პოლიტიკურ ერთეულებად — „სამეფოებად" და „სამთავროებად" დაყოფისათვის. მიუხედავად გიორგი V (1314 — 1346), ბაგრატ V (1360 — 1396), გიორგი VII (1393 — 1407), ალექსანდრე I მიერ „სამეფოების" და სამფლობელო „სამთავროების" წინააღმდეგ ნატარებული ღონისძიებებისა, ისინი იძულებული შეიქმნენ დათმობაზე წასულიყვნენ და ეცნოთ კახეთის, იმერეთის და სამცხე-საათაბაგოს ავტონომიურობა[1].

XV საუკუნის საგარეო პოლიტიკურმა მოვლენებმა უდიდესი გავლენა იქონიეს საქართველოს ეკონომიურ და პოლიტიკურ მდგომარეობაზე, მის შემდგომ კულტურულ განვითარებაზე. 1453 წელს დაეცა ბიზანტიის იმპერიის დედაქალაქი — კონსტანტინეპოლი. მოწინავე კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფომ — ბიზანტიამ შეწყვიტა არსებობა.

შეწყდა საქართველოს ადრინდელი კავშირი დასავლეთთან. თურქებმა ბოლო მოუღო საქართველოს გაცხოველებულ კულტურულ და სავაჭრო ურთიერთობას იტალიის ქალაქ-სახელმწიფოებთან, განსაკუთრებით გენუასთან და ვენეციასთან. ამრიგად, საქართველოს მოესპო ურთიერთობის შესაძლებლობა არა მხოლოდ ბიზანტიასთან, არამედ ევროპის მოწინავე კულტურის ცენტრებთანაც, რომელთა კულტურა და ხელოვნება ამ დროს ჯერ არნახულ აყვავებას განიცდიდა (აღორძინების ხანა).

1475 წ. თურქებმა ხელთ იგდეს კაფა (ფეოდოსია) და ამით დაიხურა ის გზა, რომლითაც საქართველო ურთიერთობას ამყარებდა ოქროს ურდოსთან, თურქესტანთან, ინდოეთთან და ჩინეთთან. კონსტანტინეპოლის დაცემის 8 წლის შემდეგ თურქებმა ხელში ჩაიგდეს ტრაპიზონი — ბერძნული კულტურის უკანასკნელი ცენტრი ბიზანტიის იმპერიის ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთ განაპირებზე.

ქართველებმა სათანადოდ შეაფასეს აღმოსავლეთში თურქეთის ბატონობის შედეგები. მათ გადაწყვიტეს მხარი დაეჭირათ რომის პაპის ინიციატივისათვის და მოეწყოთ ქრისტიანების „ჯვაროსნული ლაშქრობა" მაჰმადიანთა — კონსტანტინეპოლის დამპყრობთა წინააღმდეგ. ქართველები არ დაკმაყოფილდნენ თურქთაგან კონსტანტინეპოლის განთავისუფლების რომის პაპის პროექტით, მათ წინადადებები წამოაყენეს თურქთა სახელმწიფოს საბოლოო დამხობისა და მცირე აზიის საზღვრებიდან თურქთა საბოლოოდ განდევნის შესახებ. მაგრამ „ჯვაროსნული ომების" ხანა უკვე დიდი ხნის რაც დრომოჭმული იყო... პაპის ინიციატივა ვერ განხორციელდა. კონსტანტინეპოლი თურქთა ხელში დარჩა.

ჩრდილოეთ იტალიის ქალაქები, უშედეგო ცდების შემდეგ დაებრუნებინათ წარსული ეკონომიური ბატონობა და სამფლობელოები შავი და აზოვის (1538) ზღვების სანაპიროებზე, იძულებული შეიქნენ შეპრიგებოდნენ თურქთა ბატონობას შავ ზღვაზე და ახლო აღმოსავლეთში.

ყველა იმ ეკონომიური, პოლიტიკური და სოციალური ხასიათის პირობების გათვალისწინება, რომლებშიც იმყოფებოდა საქართველო მონღოლთა ბატონობის ხანაში, შესაძლებლობას გვაძლევს გავიგოთ ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიული განვითარება. მძიმე ეკონომიური და სოციალური პირობების მიუხედავად, იგი თითქმის XVI ს. დამლევამდე

[1] Н. Бердзенишвили, Очерки из истории развития феодальных отношений в Грузии XIII—XIV вв. Тбилиси, 1938, 18—19.

წარმატების გზით მიდიოდა. მხოლოდ თემურის გამანადგურებელი ომების მძიმე შედეგებმა — შინაგან ეკონომიურმა კრიზისმა და სოციალურმა წინააღმდეგობებმა, საერთაშორისო მდგომარეობის გაუარესებამ, ბიზანტიის დაცემამ, დასავლეთის ქვეყნებთან ურთიერთობის მოსპობამ, გამოიწვიეს შეფერხება კულტურისა და ხელოვნების განვითარების სფეროში.

ქართული არქიტექტურა მონღოლთა ბატონობის ხანაში

ქართული არქიტექტურა მონღოლთა ბატონობის ხანაში (XIII—XV ს.) წარმოადგენს სავსებით ჩამოყალიბებულ მხატვრულ მოვლენას, რომლის ძირითადი ნიშნები სავსებით ნათლად ჩანს XII ს. ქართული არქიტექტურის ძეგლებში. აღნიშნული პროცესის ცალკეული მოვლენები სამწუხაროდ დღემდე არ არის შესწავლილი სათანადო სიღრმითა და თანამიმდევრობით; მონოგრაფიული შესწავლა აღნიშნული პერიოდის ქართული არქიტექტურის ძეგლებისა წარმოადგენს ქართული არქიტექტურის ზოგადი ისტორიის მორიგ ამოცანას. ჩვენი მსჯელობა ამ ამოცანის შესახებ არსებითად განისაზღვრება XIII საუკუნის და XIV საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლების განხილვით, ვინაიდან შემდეგი ხანა, განსაკუთრებით XV ს. მონღოლთა მრავალგზის შემოსევათა შედეგად, არ იყო ხელსაყრელი მხატვრული შემოქმედების განვითარებისათვის. აღნიშნულ ხანაში საქართველოს მოწინავე პოლიტიკური მოღვაწეების მთავარ საზრუნავს შეადგენს ძველი ძეგლების აღდგენა და შეკეთება.

საქართველოს კულტურის განვითარების ისტორიაში აღნიშნულ ხანაში, სავსებით იმნაირად, როგორც საქართველოს ერთიანობის პერიოდში, მთავარი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართლს. ეს გარემოება ნათლად ჩანს ქართული ხელოვნების სხვა დარგების შესწავლის შედეგად. როგორც აღნიშნული იყო სათანადო ადგილას, ახალი მხატვრული მიმდინარეობა ქართულ არქიტექტურაში ჩაისახა ქართლში მეთერთმეტე საუკუნის 30 წლებში, რომლის კლასიკური მაგალითი ჩვენ გვაქვს სამთავისის ტაძრის სახით. სავსებით შესაძლებელია განვიხილოთ გარკვეული ტიპის ძეგლები, რომელთაც ახასიათებს ერთიანობა მხატვრული სტილის, დეკორის სისტემის მსგავსება, ზოგ შემთხვევაში კი ჩუქურთმის სახეების იგივეობა. მათ შორის ქრონოლოგიური განსხვავება მეტად მცირეა და მას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. აღნიშნულ ჯგუფს ეკუთვნის იკორთა, კაპენი (კოჯრის), ბეთანია, ახტალა და ფიტარეთი. ამ ძეგლების შედარებითი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ არქიტექტორი მიზნად ისახავს გადაწყვიტოს შენობის სივრცის შინაგანი მოცულობის მხატვრული გაფორმების ამოცანა კი არა, არამედ იგი მთავარ ყურადღებას აქცევს შენობის შინაგანი სტრუქტურის მხატვრულ გამოვლინებას და გაფორმებას ფასადებზე; იგი დიდ ყურადღებას აქცევს ორნამენტური შემკულობის განაწილების ახალ მხატვრულ პრინციპს შენობის ფასადებზე.

ჯერ კიდევ XI საუკუნეში აღმოსავლეთ საქართველოს არქიტექტურაში ნათლად ჩანს ტენდენცია ნაგებობის გეგმა დაეახლოვებინათ კვადრატის ფორმისათვის მასში ჩაწერილი ჯვრით, რომლის ჯვარედინზე მოთავსებულ ოთხ საყრდენზე ამოყავდათ მაღალყელიანი გუმბათი. ოთხი საყრდენიდან მიღებული წესის თანახმად ორი აღმოსავლეთისაკენ მოთავსებული წარმოადგენდა საკურთხევლის აფსიდის კედლის გაგრძელებას. ჩვეულებრივად გუმბათის ყელის ფანჯრების საპირეები მორთული იყო მრავალსახიანი ჩუქურთმით. XI საუკუნის

პირველ ნახევარში შენობის შინაგანი სივრცე გაფორმებულია ჰარმონიულად, შინაგანი ფორმა სივრცის გამოირჩევა პროპორციულობით, შინაგანი კანონზომიერებით. ტაძრის ინტერიერი მეტად სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე; ცენტრალური ნაწილი ინტერიერის ნათელ შთაბეჭდილებას ახდენს, ვინაიდან იგი უხვად განათებულია დღის სინათლით, რომელიც შემოდის შენობაში გუმბათის ყელის სარკმელებიდან, ხოლო ტაძრის ინტერიერის სხვა ნაწილი ჩრდილში რჩება. ნაგებობის ინტერიერის ზოგადი ფორმა შეესაბამება შენობის სიმაღლეს; ნათლად ჩანს ის გარემოება, რომ შენობის ჯვარული სახის ნავებს ეტყობა სიმაღლისადმი მისწრაფება (მაგ. სამთავისი).

XII საუკუნის მიწურულში შინაგანი სივრცის მხატვრული გაფორმება იცვლება. XI საუკუნის ძეგლებთან შედარებით შინაგანი სივრცე ჰკარგავს სიმაღლისაკენ მისწრაფებას, იგი ფაქტიურად უფრო დაბალია, ხოლო გარედან ფასადებზე ეს მკვეთრად არ ჩანს. არქიტექტორი, როგორც ეს დასტურდება ბეთანიის, ქვათახევის, ფიტარეთის მაგალითით, მიზნად ისახავდა შინაგანი სივრცის ინტიმური ხასიათი მიეცა, იგი სავსებით შეგნებულად მაღალ კედლებს და თაღებს უკვე აღარ აშენებს, შინაგან სივრცის გადმოცემაში უპირატესობას ანიჭებს ინტიმურ შთაბეჭდილებას; გუმბათის საყრდენი ბურჯები შედარებით უფრო დაბალია, ხოლო საყრდენ კამარებს ეტყობა ისრისებური მოყვანილობის დამახასიათებელი ნიშნები, რაც საერთოდ შინაგან სივრცეს თავისებურ სახეს ანიჭებს.

შეიცვალა აგრეთვე შენობის გარეგნული სახე. ნაგებობა XII საუკუნის მიწურულიდან ჰკარგავს მონუმენტურობას, ძირიანად იცვლება არქიტექტურული მასების პროპორციული შეფარდება, იკარგება სიმძიმის შთაბეჭდილება, შენობის ზოგადი სახე მოხდენილია მსუბუქი. მნახველზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ფასადებისა და გუმბათის ყელის ორნამენტური დეკორი. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ შენობის ფასადების მხატვრულ მორთულობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ შენობის მხატვრულ გაფორმებაში მას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. ამ ხანისათვის ქართველ ოსტატებს ძველი მხატვრული ტრადიციის საფუძველზე შემუშავებული აქვთ ჩუქურთმის კლასიკური ნიმუშები, რომელთა მრავალსახიანობა, მხატვრული ფორმის დახვეწილობა, სილამაზე, ქვაზე კვეთის წესები, დიდი გემოვნება და შემოქმედებითი ფანტაზია ხიბლავს მნახველს. ქართული დეკორაციული ხელოვნების ეს დარგი იმდენად განვითარებული იყო ძველად ჩვენში, განსაკუთრებით კი აღნიშნულ პერიოდში, რომ იგი სავსებით სამართლიანად ითვლება ქართული ხელოვნების დამახასიათებელ მიღწევად და მას განსაზღვრული ადგილი უჭირავს ზოგადი დეკორაციული ხელოვნების ისტორიაში.

შენობათა ფასადების მხატვრულ მორთულობაში სათანადო მასალების შესწავლის შედეგად ჩანს გარკვეული კანონზომიერება, დახვეწილი სისტემა, რომელსაც აქვს საკუთარი განვითარების ხაზი, გარკვეული მომენტები ისტორიული განვითარების. თანახმად მხატვრული ტრადიციისა, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს, ნაგებობის მხატვრულ გაფორმებაში მთავარი მნიშვნელობა აქვს აღმოსავლეთისა და სამხრეთის ფასადებს, ხოლო X საუკუნის მეორე ნახევრიდან შენობის გაფორმებაში დიდი ადგილი ეთმობა აგრეთვე დასავლეთის ფასადს. როგორც ერთგვარი წესის ან მხატვრული ტრადიციის თანახმად, ჩრდილოეთის ფასადს შენობის მხატვრულ გაფორმებაში ენიჭება მეორეხარისხოვანი ადგილი. მხატვრული გაფორმების ყურადღების ცენტრშია ის ფასადები, რომლებიც უფრო ხანგრძლივად

არის გამუქებული დღის განმაელობაში. შენობის მხატვრულ გაფორმებაში, რა თქმა უნდა, განათებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება, რაც სავსებით ბუნებრივია. ამ ზოგად წესს ერთგვარად არღვევს სამთავროს ტაძრის ჩრდილოეთ მკლავის ფრონტონის მხატვრული გაფორმება, რასაც აქვს სავსებით კანონიერი გამართლება. საქმე იმაშია, რომ ძველად სამთავროს ტაძრის გალავანს ჰქონდა მთავარი შესასვლელი ჩრდილოეთის მხრიდან, სადაც აგებულია უფრო მოგვიანო ხანაში სამრეკლო. ამიტომ სავსებით ბუნებრივია, რომ არქიტექტორმა სათანადო ანგარიში გაუწია აღნიშნულ გარემოებას. სამთავროს ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადის ფრონტონზე წყვილი ვიწრო სწორკუთხე სარკმლები მოჩუქურთმებული საპირებით მოთავსებულია სწორკუთხე ორნამენტალურ კადრში. იგი მთლიანად მოთავსებულია კამაროვან დეკორაციულ ჩარჩოში, რომლის ქვედა ნაწილი ორივე მხრიდან ქმნის წვეტიან კუთხეს, მიიმართება ზემოთ, ქმნის ხვეულს და უერთდება ფასადის ნახევარ-სვეტების კონას, რომელიც წარმოადგენს შენობის გაფორმების მთავარ ელემენტს. სარკმელთა ზემოთ მოთავსებულ ტიმპანის დეკორს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მორთულობის სისტემაში.

XI საუკუნის ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს ასიმეტრიულად აგებული მინაშენები სამხრეთის მხრიდან, როგორც შენიშნული იყო სათანადო ადგილას. ასიმეტრიულად განლაგებული მინაშენები სამხრეთის მხრიდან პირველად ჩაისახა X ს. არქიტექტურის ძეგლებში ჯერ ტაო-კლარჯეთში და შემდეგ ეს წესი შემოღებული იყო ქართულ არქიტექტურაში საქართველოს ყველა პროვინციაში. ჩვენ ამის განხილვაზე არ შევჩერდებით.

აღმოსავლეთ ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში სამთავისის და სამთავროს შემდეგ, განსაკუთრებით XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ადგილი აქვს ახალ მხატვრულ მოვლენას. დეკორაციული კამარები ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში, სახელდობრ კომპოზიციურ განლაგებისა და დანაწევრების თვალსაზრისით გარკვეულ ფუნქციას ასრულებენ. როგორც აღნიშნული იყო სათანადო ადგილას, X საუკუნეში კამარები შენობის ფასადზე მკვეთრად გამოყოფილია კედლის ზედაპირიდან, მასიურია თავისი აღნაგობით, თუმცა არსებითად მათ კონსტრუქციული მნიშვნელობა უკვე არა აქვთ, მაგრამ გარეგნულად კამარებს ჯერ კიდევ შერჩენილი აქვთ კონსტრუქციული სახე. XI საუკუნიდან, განსაკუთრებით კი XII საუკუნეში კამარები შენობის ფასადების მხატვრული გაფორმების მთავარი ელემენტია. იკორთის ტაძრის (1172 წ.) ფასადებზე კამარების მოტივი, რომელიც შედგება ორმაგ ან სამმაგ ლილვაკისაგან, წარმოადგენს მხატვრული გაფორმების მთავარ მოტივს. აღმოსავლეთ ფასადის ცენტრალური კამარის არეში მოთავსებულია რელიეფური დეკორაციული ხასიათის ჯვარი, რომლის ჩარჩო გადაებმის მთავარი სარკმლის სწორკუთხე საპირეს. მის ქვედა ნაწილიდან ეშვება ორმაგი ღერძი, რომლის ბოლოში მოთავსებულია ორი დეკორაციული კვადრატი კუთხეზე დაყენებული, რომელთა შუაგულში ჩასმულია დეკორაციული ბირთვი.

მთავარი კამარის ორივე მხარეზე მოთავსებულია უფრო დაბალი დეკორაციული კამარები, რომელთა განაპირა ღერძი ეყრდნობა ნიშების გაფორმებას, ხოლო მეორე მიყვება შუა კამარის ღერძს. სამკვეთლოს და სალაროს ფასადებზე მოთავსებულია მომრგვალო მოყვანილობის სარკმლები, რომელთა საპირე აგრეთვე ლამაზად არის გაფორმებული ჩუქურთმით; მათ ზემოთ მოთავსებულია ორ-ორი ორნამენტირებული წრე აგრეთვე ლამაზად მოჩუქურთ-

შემკული. აღნიშნული მოტივი მხატვრული დეკორისა განვითარდა XIII საუკუნის არქიტექტურაში (ერთაწმინდა, ახტალა).

სამხრეთის მკლავის ფრონტონი შემკულია სამი სარკმელით, რომლებიც მოთავსებულია დეკორაციულ კამარაში, რომელიც ორივე მხარეს კუთხეებსა ქმნის და შემდეგ ვერტიკალურად ეშვება ქვემოთ. ერთი სარკმელი მოთავსებულია ზემოთ, იგი გადაებმის ლილვაკს, რომელიც ფრონტონის წვერიდან ეშვება ქვემოთ ვერტიკალურად და ჰყოფს ორად ფრონტონის კედელს. ორივე სარკმელი მოთავსებულია ერთ სიმაღლეზე ფრონტონის კედელზე მთავარი ვერტიკალის ორივე გვერდზე. დასავლეთ მკლავის ფრონტონზე მოთავსებულია ორი სარკმელი კამარის ქვედა არეზე. სარკმელთა შორის მოთავსებულია მრგვალი ფორმის დეკორაციული როზეტი, დაფარული ჩუქურთმით.

XII და XIII საუკუნეების მიჯნაზე ტაძრების ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში თანდათანობით დეკორაციული კამარების გამოყენება გამოდის ხმარებიდან, რომელიც თითქმის ოთხი საუკუნის მანძილზე თვალსაჩინო კონსტრუქციულსა და შემდეგ კი დეკორაციულ მოტივს წარმოადგენდა ქართულ არქიტექტურაში. პირველი ძეგლები ქართული არქიტექტურის, სადაც ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში დეკორაციული კამარების მოტივი აღარა გვხვდება, არიან ბეთანია, ქვათახევი, ახტალა.

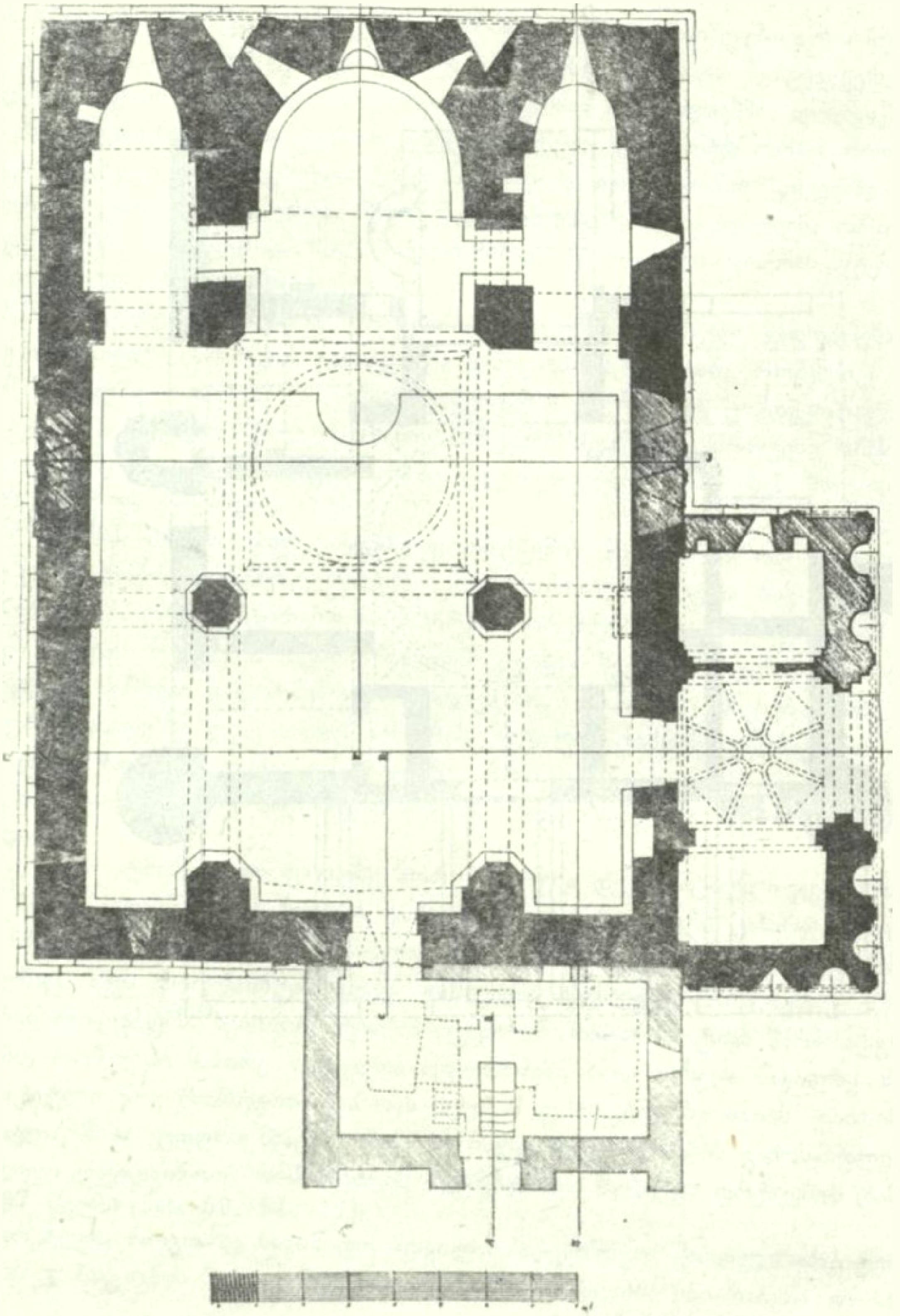
ქვათახევის[1] ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე ფრონტონის წვერის ქვემოთ შუა ადგილას მოთავსებულია დიდი ზომის ორნამენტირებული ჯვარი, რომლის ქვედა ნაწილი გადაებმის აღმოსავლეთ სარკმლის ორნამენტირებულ საპირეს. სარკმლის ქვედა ნაწილიდან ეშვება ღერძი, რომლის ბოლოს ორივე მხრიდან ამშვენებს კუთხის წვერზე დაყენებული დეკორაციული კვადრატები. ნიშნები გაფორმებულია ლილვაკით, რომელიც მიჰყვება მათ მოხაზულობას; არკატურა ფასადებზე უკვე არსად არ არის. ახტალის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე მოთავსებულია დიდი ზომის დეკორაციული ჯვარი, რომელიც გადაებმის სარკმლის საპირეს რომლის ქვედა ნაწილი, თანახმად მიღებული წესისა, გაფორმებულია დეკორაციული კვადრატების მოტივით.

ბეთანიის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე მოთავსებულია დეკორაციული ჯვარი თავისუფლად; იგი არ არის გადაბმული სარკმლის საპირეზე, დეკორაციული კამარა აგრეთვე არ არის შენობის არც ერთ ფასადზე. აღმოსავლეთ სარკმლის ზედა ნაწილი გაფორმებულია წარბით, რომელსაც აქვს ჰორიზონტალურად გაშლილი ქუსლები, რომლებიც მჭიდროდ ებჯინება ნიშების ლილვაკებს. ბეთანიის ტაძრის დეკორის მთავარ მოტივს წარმოადგენს ორმაგი სარკმლები, რომელთა საპირე შემკულია ჩუქურთმით, ხოლო ზედა ნაწილზე მოთავსებულია დეკორაციული წრე (სამხრეთის და დასავლეთის ფასადები). ბეთანიის ტაძრის კომპლექსური შესწავლა, მისი კედლის მხატვრობის და ისტორიულ პირების გამოსახულების საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ტაძრის მშენებლობა, მოხატვა ფრესკებით დამთავრებული იყო 1207 წელს (ნახ. 50, 51, 52).

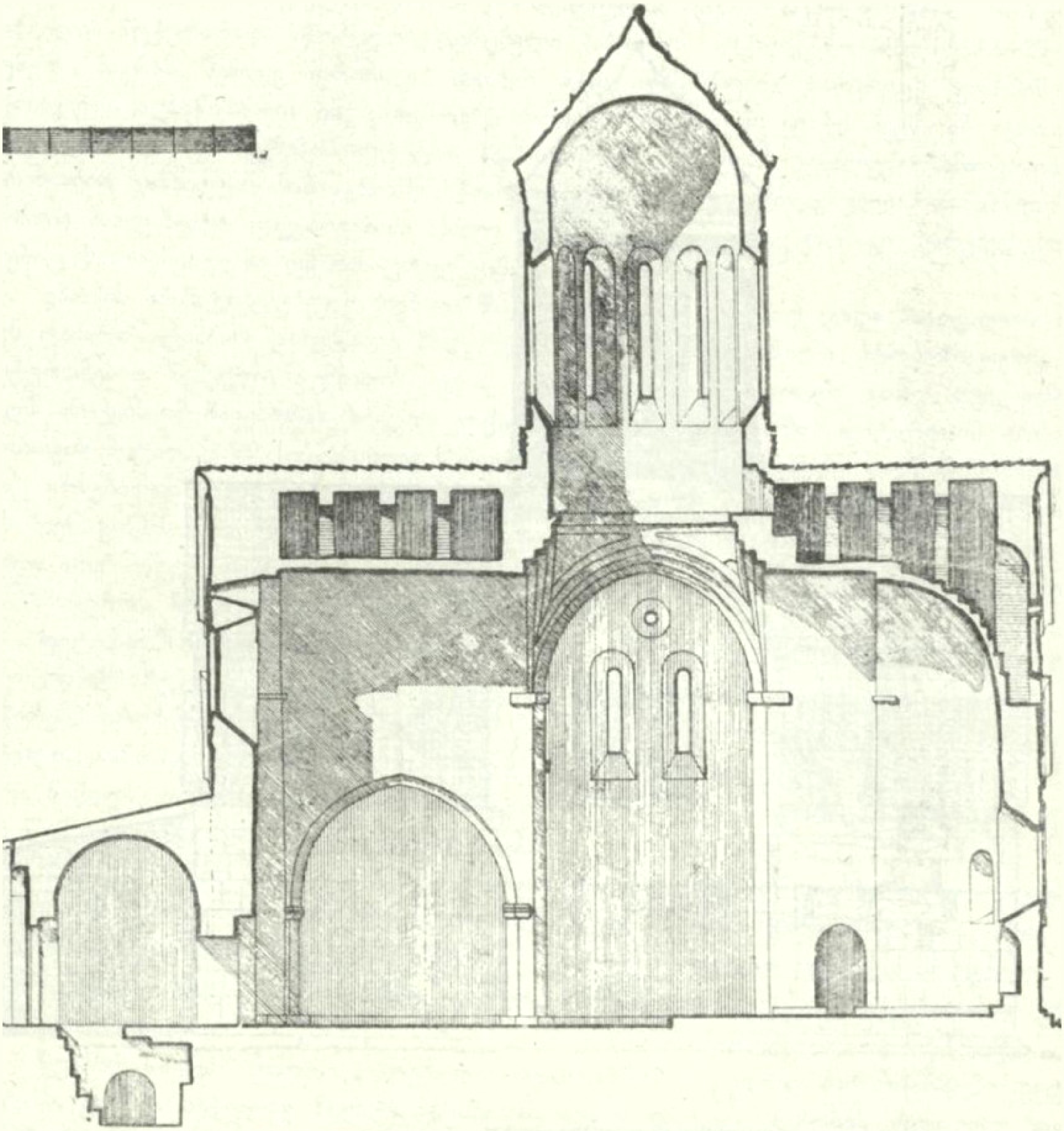
ორმაგი სარკმელი, როგორც სათანადო ადგილას აღვნიშნეთ, ქართულ არქიტექტურაში ფეხს იკიდებს X საუკუნის მეორე ნახევრიდან (ოშკი, ხახული, ენი-რაბათი და სხვ.) მას

[1] Н. П. Северов. Памятники грузинского зодчества, М., 1947, рис. 48.

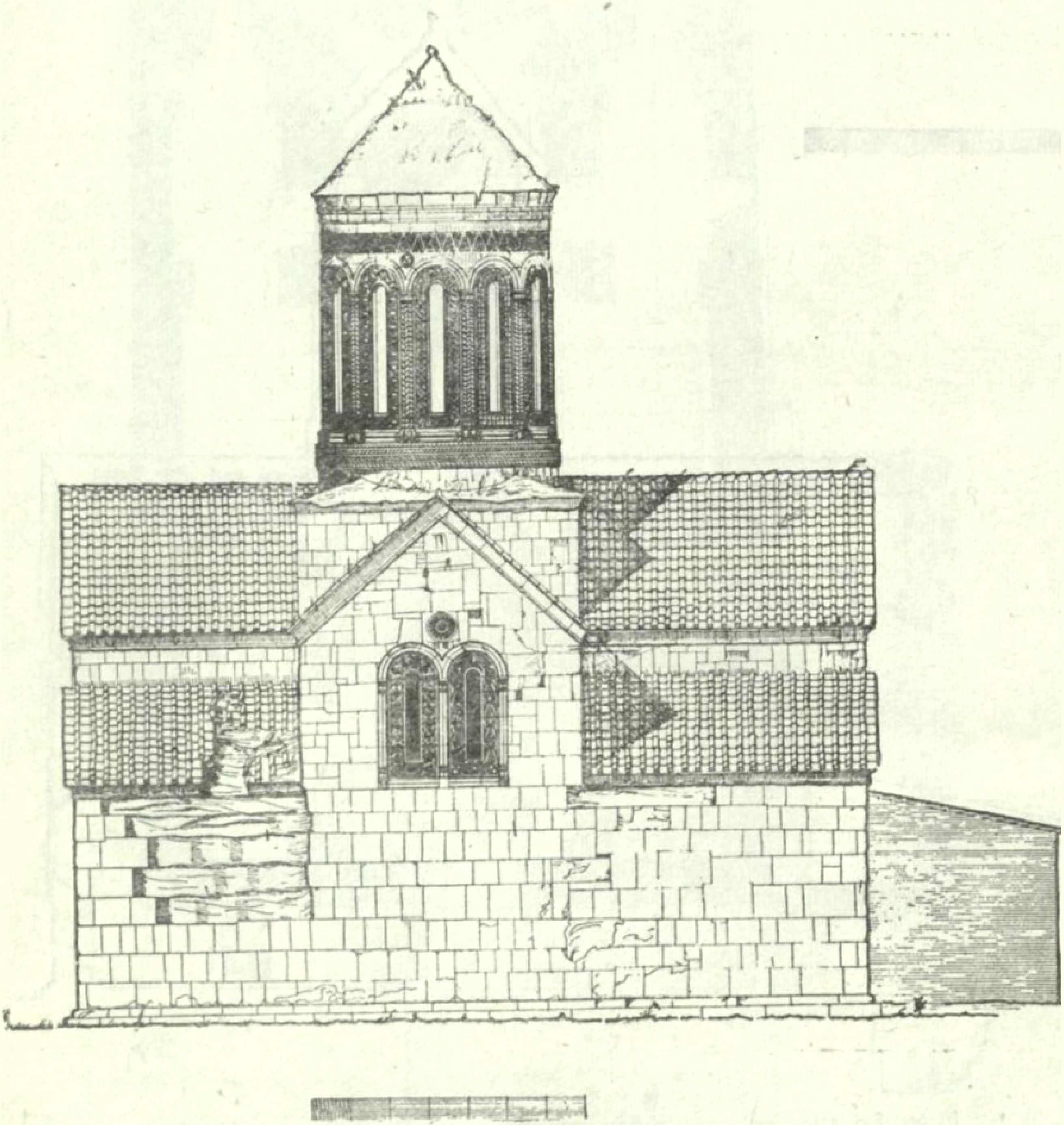
[2] ტაძრის შესწავლა, რომელიც [illegible] დ. ჰ. [illegible], მოგვცა [illegible]: ტაძარში [illegible] ფრაგმენტები და [illegible] და [illegible], რომელიც [illegible] 10[illegible]—[illegible] წწ., XII ს. [illegible] 1207 წელს.



50 ბეთანია, გეგმა. შესრულებულია მ. კალაშნიკოვისა და ი. ერნის მიერ.



51 ბეთანია, განაკვეთი სიგრძეზე. შესრულებულია მ. კალაშნიკოვისა და ი. ერნის მიერ.



52 ბეთანია, ჩრდილოეთის ფასადი. შესრულებულია მ. კალაშნიკოვისა და ი. ერნის მიერ.

აქვს წარბი, რომელთა ქუსლები ჰორიზონტალურად გაშლილია. ამ მოტივის ზოგადი განვითარების ხაზი ჩვენ მიერ უკვე განხილული იყო. ამჟამად აღვნიშნავ, რომ XI საუკუნიდან წარბი თავისი ქუსლებით უკვე მჭიდროდ უახლოვდება სარკმლის საპირეს. ხოლო XII საუკუნის მიწურულში სარკმელთა შორის მოთავსებულია დეკორაციული წრე, რომელიც დაფარულია ჩუქურთმით. სწორკუთხე სარკმელი ქართულ არქიტექტურაში სჭარბობს XI საუკუნეში, მაგრამ შემდეგ დროსაც ადგილი აქვს აღნიშნული სარკმლის ფორმის არაერთ შემთხვევას. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ XI საუკუნეში გვაქვს ჩვენ ამ ორი ფორმის სარკმელთა თანაგამოყენების ფაქტები. ამის ტიპიურ მაგალითს გვაძლევს სამთავროს ტაძრის სარკმელთა განხილვა[1]. სამთავროში სწორკუთხე სარკმლები მოცემულია, თანახმად რ. შმერლინგის მართებული დაკვირვებისა ახალი „რედაქციის" სახით, ორმაგი სარკმლების, რომლებიც მოთავსებულია დეკორაციულ კამარის შიდა არეზე.

ეპოქის არქიტექტურულ ძიებათა მხატვრულ განსახიერებად უნდა ჩაითვალოს ფიტარეთის ტაძარი[3]. ტაძრის დახვეწილი მხატვრული ფორმა, მოხდენილი პროპორციები, მაღალი ჩუქურთმებით შემკული გუმბათის ყელი, შენების ტექნიკის მაღალი დონე, თვალსაჩინო ადგილს ანიჭებს ამ ნაგებობას ზოგადი არქიტექტურის ისტორიაში. ფიტარეთის არქიტექტორისათვის მეტად დამახასიათებელია სხვადასხვა ფერის ქვის გამოყენება მშენებლობის დროს, რაც არსებითად ახალ მოვლენას წარმოადგენს. პირველი შემთხვევა ფერადი ქვის გამოყენების ჩვენ გვაქვს ტაო-კლარჯეთის ძეგლებში (ხახულის ტაძარში, ოშკში სარკმელთა წარბის ქვედა არე შემკულია მარაოსებრივი ორნამენტით, რისთვისაც გამოყენებულია ფერადი ქვა) და სამთავროს ჩრდილოეთ ფასადის გაფორმებაში (მწვანე ქვის როზეტები).

ფიტარეთში აღმოსავლეთის ფასადი შემკულია ნიშებით, სარკმლის საპირე დაფარულია ლამაზი ჩუქურთმით, სარკმლის მოჩუქურთმებული წარბის ქუსლები გადაებმის ნიშების საპირეს, ფრონტონის სიბრტყეზე მოთავსებულია ორნამენტირებული ჯვარი, რომლის ქვედა ნაწილი, თანახმად ტრადიციისა, გადაებმის სარკმლის საპირეს, უფრო ზუსტად კი წარბის ზედა ნაწილს. აღმოსავლეთის ფასადის ამგვარი მხატვრული გაფორმება თვალსაჩინო მოვლენას წარმოადგენს ქართულ არქიტექტურაში.

სხვა ფასადების მხატვრულ გაფორმებაში გამოყენებულია დეკორაციული რელიეფური ჯვარი, რომელიც მოთავსებულია წყვილ სარკმელთა შორის. ეს მოტივი, როგორც ცნობილია, პირველად გამოყენებულია სამთავისის ტაძრის დასავლეთ ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში, ხოლო ფიტარეთის სამხრეთ ფასადზე აღნიშნული მოტივი სრულსახოვან გამოვლინებას პოულობს.

წუღრუგაშენის[3] ტაძარი მხატვრული თვალსაზრისით ბევრად ჩამოუვარდება ფიტარეთის ტაძარს, გადაჭარბებულად მაღალი გუმბათის ყელი არღვევს შენობის ძირითადი ფორმების პროპორციულობას. გუმბათის ყელის მორთულობა, ერთგვარად ანელებს აღნიშნულ შთაბეჭდილებას (ტაბ. 141).

ამ ხანის მესხეთის ძეგლები განსხვავდება ქართლის ძეგლებისაგან. ისინი იმდენად არ უახლოვდებიან კვადრატს, როგორც ქართლის ძეგლები. მათი აღმოსავლეთი აფსიდი არ

[1] Р. Шмерлинг, Самтавро—памятник XI века, Ars georgica, т. I, Тбилиси, 1942, стр. 56—60.

[2] Г. Н. Чубинашвили, К вопросу о начальной форме в архитектуре прошлого. Ars georgica, 3, Тбилиси, 1950, стр. 191—199.

[3] ე. თაყაიშვილი, [illegible], [illegible], 1929.

არის გამოყოფილი გვერდის აფსიდებისაგან გარედან კედელში მოთავსებული ნიშებით (ზარზმა). იგი ზოგჯერ ოთხკუთხედის სახითაა გამოწეული ტაძრის საკურთხევლიდან (წმ. საბას ტაძარი საფარაში). გუმბათს ქართლის ტაძრების მსგავსად მაღალი ყელი არა აქვს. ფასადების ორნამენტული დამუშავება ისეთი სიმდიდრით არ ხასიათდება, გუმბათის ყელის დეკორში არქიტექტურული მოტივები სჭარბობს[1].

ქართული არქიტექტურა X საუკუნიდან XIV-მდე დიდ მოვლენას წარმოადგენს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. ეგრეთწოდებული „მეორე აყვავების“ ხანის, რომელიც მეტად ჩამორჩება იუსტინიანეს ხანის ბრწყინვალებას, ბიზანტიელი ხუროთმოძღვრები ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ ნაგებობის ფასადის შემკობის პრობლემას და კედლებს ხშირად სტოვებენ დეკორაციულ-მხატვრულ გაფორმების გარეშე. ამ ხანის ქართულმა არქიტექტურამ ნაგებობის მთავარი მასები სრულყოფილებამდე მიიყვანა და მისი გარეგნული კედლების მხატვრული გაფორმების ორიგინალური სისტემა გამოიმუშავა. ბიზანტიური და ქართული არქიტექტურის ძეგლების კომპოზიციის დამთხვევის ცალკეული ფაქტები გვეუბნებიან კომპოზიციური და კონსტრუქციულ ძიებათა ერთიანობას და არა გენეტიკურ დამოკიდებულებაზე, ვინაიდან ხელოვნების განვითარების პროცესი თითოეულ ქვეყანაში დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა.

ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ საქართველოში და სომხეთში საუკუნეების მანძილზე, მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიული პირობები კულტურული განვითარების და სოციალური წყობილების დაახლოვების ერთნაირი იყო, არქიტექტურის განვითარება განსხვავებული ხაზით მიმდინარეობდა. თითოეული ქვეყნის არქიტექტურა საუკუნეების მანძილზე ეროვნულ სახეს ინარჩუნებს. ადგილი აქვს ძიების ხასიათის მსგავსებას, მაგრამ მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტა თითოეულ შემთხვევაში ემყარება საკუთარ გამოცდილებას, ძველ მხატვრულ ტრადიციას. XI საუკუნის დამლევიდან XII საუკუნის დამლევამდე სომხური არქიტექტურა ქმნის ჯვარ-გუმბათოვანი არქიტექტურის თავისებურ მხატვრულ ტიპს, რომელიც არქიტექტურული მასების პროპორციებისა და მხატვრული დეკორის სისტემით არსებითად განსხვავდება როგორც ბიზანტიური არქიტექტურისაგან, აგრეთვე ქართული არქიტექტურის ტიპისაგან.

სამეცნიერო ლიტერატურაში, განსაკუთრებით ი. ბალტრუშაიტისის შრომებში აღნიშნული იყო ქართული და რომანული ხანის დასავლეთ ევროპის ქვეყნების არქიტექტურის ძეგლთა შორის არსებული მსგავსება და პარალელური მოვლენები. მართალია მის მიერ მოყვანილი მრავალი სიგულისხმო მაგალითი პარალელური მოვლენებისა მეტად დამაფიქრებელია. საყურადღებოა ის ფაქტი რომ, მიუხედავად მჭიდრო მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ურთიერთობისა, რომელიც არსებობდა საქართველოსა და ბიზანტიის შორის, ქართული არქიტექტურის ძეგლების ფასადების მორთულობაში, განსაკუთრებით რელიეფური ქანდაკების სფეროში, ჩვენ ვამჩნევთ უფრო მეტ მსგავს და პარალელურ მოვლენებს ქართულსა და რომანულ ხელოვნებაში, ვიდრე ქართულსა და ბიზანტიურ ხელოვნების ძეგლთა შორის. ამ ფაქტის მეცნიერული დასაბუთება ჯერჯერობით არ ჩანს ნათლად. მისი ახსნა უნდა ვეძიოთ პირველ რიგში ფეოდალური საქართველოს და ფეოდალური ევროპის, განსაკუთრებით კი საფრანგეთის განვითარების სტადიალურ იგივეობაში; როგორც ცნობილია, საქართველოს ფეოდალიზმს მეტი მსგავსება და პარალელები აქვს საფრანგეთის, ვიდრე ბიზანტიის ფეოდალიზმთან. ეს საკითხი კიდევ საჭიროებს სპეციალურ გამოკვლევას კონკრეტული მასალების უშუალო შესწავლის საფუძველზე.

[1] ვ. ბ ე რ ი ძ ე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1956.

კედლის-მხატვრობა

კედლის-მხატვრობაში ახალი სტილის ნიშნები პირველად მკვეთრად მჟღავნდება ხობის ბაზილიკის სამხრეთ-დასავლეთის ნავის მხატვრობაში, რომელიც შესრულებულია ერისთავთ-ერისთავის შერგილ დადიანის შეკვეთით XIII საუკუნის 80-იან წლებში. ამ მხატვრობაში, ისევე როგორც წმ. მარკოზის ტაძრის (ვენეცია) ნართექსის მოზაიკაში, წარმოდგენილია იოანე ნათლისმცემლის „ცხორების“ ციკლი. იწყება „ზაქარიას ხარების“ სცენით, შემდეგ თანმიმდევრობითაა მოცემული „ნათლისმცემლის „დაბადების“ სცენა, „ნათლისმცემლის სახელწოდება“ (ზაქარია ზის და გრაგნილზე წერს სახელს, ტაბ. 151) და „თავის მოკვეთა“. სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი არიან ქტიტორები: შერგილ დადიანი და მისი მეუღლე ნათელა, ვაჟი ცოტნე და ასული თამარი (ტაბ. 150). ცოტნე დადიანი XIII საუკუნის პირველი ნახევრის სახელოვანი მოღვაწეა „კაცი პატიოსანი და სათნოებიანი, და ბრძოლათა შინა სახელოვანი“[1] ჭაბუკობის ასაკში გამოსახული.

არქიტექტურული პეიზაჟი, ერთსა და იმავე სიუჟეტში მხედველობის ორი სხვადასხვა წერტილიდანაა მოცემული ახედვით და დახედვით. კომპოზიციის კიდეებზე გამოსახული კოშკისმაგვარი ნაგებობები, სხვადასხვა რიგზეა განლაგებული — ერთი კედლის წინ, მეორე მის უკან. ფიგურები სხვადასხვაგვარ მოძრაობაშია მოცემული, თამამად და ცოდნით შესრულებული რაკურსით (ტაბ. 151). ზოგიერთ კომპოზიციებს ემჩნევა სიუჟეტის ფსიქოლოგიური გადმოცემის ცდა. „ნათლისმცემლის დაბადებაში“ ელისაბედი, საწოლიდან წამოწეული, და ორივე ხელზე ეყრდნობა, რომ შეხედოს მწოლიარე ჩვილს.

ახალი სტილის ნიშნები განსაკუთრებით ცხადად მჟღავნდება უბისის მხატვრობაში, რომელიც XVI ს. დასაწყისში შესრულებულია ქართველი მხატვრის დამიანეს მიერ. რადგან ეს ძეგლი მთლიანადაა[2] გამოცემული, მასზე მოკლედ შევჩერდებით. ამ მოხატულობაში ირჩევა ორი ძირითადი მანერა, რომლებიც ორ სხვადასხვა ოსტატს ეკუთვნის; ერთი მათგანი, რომელიც მოხატულობაში სჭარბობს, დამახასიათებელია „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციისათვის, რომლის ქვემოთ მოყვანილია დამიანეს ხელის მოწერა, ამის გამო ეს მანერა დარწმუნებით შეიძლება მთავარ ოსტატს მივაწეროთ. მეორე, როგორც ჩანს, მის მოწაფეს ეკუთვნის. ამიტომ პირველ მანერას ჩვენ — დამიანეს მანერას ვუწოდებთ.

დამიანეს მხატვრობას ახასიათებს თავისუფალი წერა, დაურიდებლად, მაგრამ დიდი ოსტატობით და თამამად დადებული ჭარბი მონასმი, რაც მას თავისებურად გამოხატულ „იმპრესიონისტულ“ ხასიათს ანიჭებს. განსაკუთრებით ტიპიურია მოციქულების სახეები „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციაში, სადაც პირისახის მოდელირების თითოეული მონასმი, თამამად, და როგორც წერის ფაქტურა მოწმობს, სწრაფად არის დადებული.

ბლიკი სახეებზე ჭარბი ლაქებად არის მოცემული: შუბლის გაშუქებულ ნაწილზე — ორი ფართო მონასმია, ყვრიმალებზე — ერთი ფართო მომრგვალებული მონასმია და მკვეთრი ბაცი მონასმი ცხვირის მთელ სიგრძეზე. ასევეა მოდელირებული კისრის ღია ნაწილები. ყოველ ცალკე შემთხვევაში წერის ფაქტურა იმდენად ცხადია, რომ სიძნელეს არ წარმოადგენს თვალყური მივადევნოთ პირისახეების გამოყვანის მონასმთა თანამიმდევრობას და რიცხვს,

[1] ქართლის ცხოვრება, ტ. II, 1959, გვ. 195 (ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა.

[2] შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი ს, უბისი, თბილისი, 1929

განსაკუთრებით საყურადღებოა თმისა და წვერის დამუშავება. თმა გადმოცემულია არა მთლიანი ხაზებით, არამედ ცალკეული მოკლე მონასმებით, რომლებიც დადებულია ძირითად ფენაზე (ტაბ. 152, 153, 154). ეს მონასმები შემთხვევით კი არ არის განლაგებული, არამედ თმის ნაწნავებისა და კულულების მიმართულებითაა მოცემული. ამის გამო თმა მსუბუქად და სქლად მოჩანს, რაც თავს სიცოცხლეს აძლევს. წვერისა და ულვაშების მოდელირება ამავე ნიშნებით ხასიათდება. მხოლოდ ზოგჯერ, გამონაკლისის სახით, გვხვდება თმაზე და წვერზე გრძელი ბლიკები (წმ. მაკარის, წმ. ონოფრეს თავი და სხვ.)

მონათესავე მოვლენა, მაგრამ გამოსახული არა ამგვარი სიმკვეთრით, გვხვდება წვერის, თმის და ულვაშების მოდელირებაში კაჰრიე-ჯამეს მოზაიკებზე[1], მისტრის[2], სერბეთის[3], მაკედონიის[4], ტრაპიზონის[5], ხობის (შერგილ დადიანის ზემოაღწერილი მოხატულობა), ლიხნეს[6] ეკლესიებში, გელათის ტაძრის სამხრეთ ნართექსში და სხვ.

ამ მანერისათვის თვალის მიდევნება სხვადასხვა ქვეყანაში ერთ-ერთ უპირველეს ამოცანას წარმოადგენს, რომლის გადაწყვეტის გარეშე შეუძლებელია ბიზანტიის, ბალკანეთის ქვეყნების, რუსეთისა და საქართველოს კედლის-მხატვრობის უმდიდრესი მასალის კლასიფიკაცია, მისი განაწილება სკოლების და მიმდინარეობათა მიხედვით და თითოეული ქვეყნის შემოქმედებითი წვლილის დადგენა.

მხატვარ დამიანეს ფრესკების უმეტესობა მოწმობს, რომ მისი მხატვრული ხერხები, რომლებიც გამოიხატება ფართო დადებული სქელი მონასმის ჰარბად ხმარებაში, ელინისტური ხელოვნების მემკვიდრეობას წარმოადგენს (მაგალითად: მარკოზ, მათე და პეტრე მოციქულების თავები, ტაბ. 153—154).

აღნიშნული მხატვრული ხერხი უნდა განვიხილოთ, ერთის მხრივ, როგორც ხელოვნების განვითარების ზოგადი ტენდენცია, მეორეს მხრივ—აქ მჟღავნდება ინდივიდუალური ნიშნები ისეთი დიდი ოსტატისა, როგორც იყო დამიანე.

ერთი თავისებურება, რომელიც უბისის მხატვრობის ორივე მანერის თვისებას შეადგენს, ანსხვავებს მათ კონსტანტინეპოლის მხატვრული სკოლის ნაწარმოებებისაგან. უბისის მხატვრობაში არ არის გადმოცემული „წითურობა“ სახეზე, თუ მხატვრობაში არ მივიღებთ მისი გადმოცემის სუსტ ცდას (ბასილ დიდის სახე). „წითურობა“ არ არის გადმოცემული აგრეთვე უბისის სტილის მონათესავე ქართული კედლის-მხატვრობის ყველა ძეგლში, როგორც მაგალითად, შერგილ დადიანის მოხატულობაზე ხობის მონასტერში, სორში, ლიხნეში და გელათის მონასტრის სამხრეთით მინაშენის მხატვრობაში.

აგრეთვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ხელოვნების თითქმის ყველა ძეგლზე, რომლებიც შექმნილია ბიზანტიაში, თვით კონსტანტინეპოლში და ათონზე არსებულ ქართულ სამხატვრო და სალიტერატურო ცენტრებში, „წითურობა“ გადმოცემულია სახეზე მოწითალო ლაქის დადებით. ეს ჩანს XI ს. ხელნაწერიდან, რომელიც, როგორც ჩანს კონსტანტინეპოლ-

[1] Кахрие-Джами. Альбом к XI тому Известий Русского Археологического института в Константинополе, Мюнхен, 1906, таб. IX 26. 28, X, 31, 32, 33, XI 36—40.

[2] G. Millet, Monuments byzantins de Mistra. Paris. 1910 pl. 61.7, 62.2, 97.3. 100.3, 124.2 და სხვ.

[3] П. Покрышкин. Православная церковная архитектура в нынешнем Сербском Королевстве, СПБ, 1906, таб, IX.

[4] Н. П. Кондаков, Македония, СПБ, 1906, рис. 136, 137, 148.

[5] O. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford, 1911, fig. 167.

[6] МАК, вып. IV, М. 1894, табл. III.

ში უნდა იყოს გადაწერილი (საქ. მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილების № 648) XII საუკუნის ე. წ. ვანის სახარებიდან, რომელიც კონსტანტინეპოლშია გადაწერილი, და სხვა ძეგლებიდან. „წითურობის“ უქონლობას შეიძლება თვალი მივადევნოთ ქართული მხატვრობის ძეგლებში XI საუკუნის დამლევიდან, მაგალითად, ბედიის ტაძრის პირველი ფენის მხატვრობაში (XI ს.), სვანეთიდან გამოტანილ XI საუკუნის სამ მინიატურაში (მარკოზ, ლუკა და იოანე მახარებლების გამოსახულებით). წერა-კითხვის საზოგადოების მუზეუმის XII ს. ხელთნაწერში № 734 და სხვა. უბისის მოხატულობა მისდევს ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციას, რომელიც XI ს. დამლევიდან დამყარდა და შენახულია XIII და XIV ს. ქართული ფრესკული მხატვრობის ერთ ჯგუფში.

როგორც აღნიშნული იყო, ქართულ მხატვრულ ცენტრებში ბიზანტიის ხელოვნების უდავო გავლენით შექმნილი ქართული მხატვრობის ძეგლები მტკიცედ იცავენ კონსტანტინეპოლის მხატვრულ ტრადიციებს, რომლებიც შემდეგ საქართველოში შემოდის და თავის გამოხატულებას ნახულობს მთელ რიგ როგორც მინიატიურული ისე ფრესკულ მხატვრობის ძეგლებში. „წითურობის“ წითელი ლაქის სახით დადების მაგალითებს გვაძლევენ კაპრიე-ჯამი, წალენჯიხის მოხატულობა, რომელიც შესრულებულია კონსტანტინეპოლელი მხატვრის კირ-მანუილ ევგენიკის მიერ[1].

XIV საუკუნის დამლევის ნაბახტევის მხატვრობა თავის ერთ ნაწილში სტილით უახლოვდება კაპრიე-ჯამეს ფრესკულ მოხატულობის ფრაგმენტებს, მეორე ნაწილში—ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციას.

უბისის მხატვრობის ისტორიულ-მხატვრული ანალიზი და შესრულების ტექნიკა იმაზე მიუთითებს, რომ ეს ძეგლი წარმოიშვა ქართული კედლის-მხატვრობის განვითარების შედეგად XIV ს. მეორე ნახევარში.

სორის (რაჭა) მცირე ეკლესიის მოხატულობა სტილითა და მხატვრული ხერხების მხრივ უბისის მხატვრობას უახლოვდება. ფრესკების ძირითადი ნაწილი (საკურთხევლის აფსიდის კონქის მოხატულობის გარდა, რომელიც XVIII ს. განახლებულია) XIV ს. შუა წლებშია შესრულებული. საკურთხევლის აფსიდის კონქში, ქართული კედლის-მხატვრობის ტრადიციის თანახმად, გამოსახულია „ვედრება“, საკურთხევლის სარკმელში—მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები, სამწერობლებით ხელში. მოხატულობის ქვედა რიგში წარმოდგენილი არიან წმიდა მამანი, ორ სიმეტრიულ მწკრივად მდგომარენი, საკურთხევლის სარკმლისკენ შებრუნებული. ტაძრის თაღში და კედლებზე წარმოდგენილია ახალი აღთქმის ამბები „თორმეტ დღესასწაულის“ სერიიდან; იკონოგრაფიული სქემით აღნიშნული სიუჟეტები უბისის ფრესკებს მოგვაგონებს. ზოგი მათგანი დაზიანებულია თაღიდან ჩამონადენი წყლით, შენახულია: „ხარება“, „ქრისტეს შობა“ ტაბ. 166), „ფერისცვალობა“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმში შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“ (ტაბ. 167), „სულიწმიდის მოფენა“, ნახევარცილინდრული თაღის საჰექში გამოსახულია „ხელთუქმნელი მაცხოვარი“ (წმ. მანდილიონი). საყრდენ კამარებზე წარმოდგენილი არიან წინასწარმეტყველები და მოწამენი, ჩრდილო თ კედელზე შესასვლელთან გამოსახული არიან ქართველი წმინდანები—

[1] ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობანი საქართველოში. ძველი საქართველო, ტ. III. თბილისი, 1913—1914 წ., გვ. 210—215.

დავით და კონსტანტინე, არაგვეთელი მოწამენი. ჩრდილოეთ კედელზე, ქვემო რიგში გამოსახულია მომცრო, მუხლმოდრეკილი ფიგურა, საერო ტანსაცმელში წარწერით — „ჭარელისძე ქველი“, როგორც ჩანს, ეს მხატვრის პორტრეტს უნდა წარმოადგენდეს. სამხრეთის კედელზე წარმოდგენილია ქტიტორთა პორტრეტები: სამი მამაკაცის ფიგურა XIV საუკუნის პირველი ნახევრის დიდ ფეოდალთა დამახასიათებელ ქართულ ტანსაცმელში. მათ წინ წარმოდგენილია ქტიტორთა მეორე ჯგუფი, რომელიც მხატვრობის სტილისა და ჩაცმულობის მიხედვით XVII ს. დამლევს ან XVIII ს. დასაწყისს უნდა ეკუთვნოდეს.

სტილის, წერის მანერით ტაძრის ძირითადი მოხატულობა უახლოვდება უბისის მხატვრობას, განსაკუთრებით მეორე მანერას. შესრულების ტექნიკა ორივე მოხატულობაში მსგავსია. ამ მოხატულობისათვის დამახასიათებელია წერის რბილი, ფართო მანერა, პირისახის მოდელირება მოცემულია არა ჭარბი და მკვეთრი მონასმებით, არამედ რბილი წერით. ნაოჭების მოდელირება მოცემულია ძირითადი ტონის თანდათანი გამოთეთრებით, რაც ძერწვის ხასიათს ატარებს და ამას აღწევენ ძირითადი ტონისათვის თეთრი საღებავის დამატებით. ამ მოხატულობაში, ისევე როგორც უბისში, ნაოჭების მოდელირებაში ძირითადი ფერის სხვადასხვა ძალით ხმარების მაგიერად გამოყენებულია სხვა ტონი, უმთავრესად დამატებითი ფერი, მაგალითად, მუქი წითელი ფერის სამოსელის მოდელირების დროს მოცისფრო-მწვანე რეფლექსებია გამოყენებული.

არქიტექტურული და მთის ლანდშაფტები, უბისის მხატვრობაში ცნობილ ფორმებს იმეორებენ. ყველა კომპოზიციები დატვირთულია დინამიკით, რომელმაც შესცვალა უბისის ფრესკების თავდაჭერილობა (მოგვები, რომლებიც „ქრისტეს შობის“ კომპოზიციაში მიაჭენებენ (ტაბ. 156). ამასთან ერთად ცალკეულ სიუჟეტებში თავისებური ინტიმობა და თემის ფსიქოლოგიური გააზრება ჩანს. ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს ჯვარცმული ქრისტეს მკვდარი, მოხრილი ფიგურა „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში, მწუხარე დედათა ფიგურები, რომელნიც ხელს აშველებენ ღვთისმშობელს, როგორც ეს მოცემული აქვს სახელოვან სიენელ ოსტატს დუჩჩოს, და სხვ. ეს მოხატულობა მონუმენტური მხატვრობის მოწინავე ძეგლს წარმოადგენს, რომელიც ამ ხელოვნების აყვავების ხანას მოასწავებს.

მოწინავე ხელოვნების ძეგლების გვერდით, რომელთაც ანალოგიები იუგოსლავიის (სოპოჩანის მოხატულობა და სხვა) და ბულგარეთის ხელოვნებაში აქვთ, საქართველოში არსებობდა სხვა მხატვრული წრის ძეგლები, რომელთაც ნაკლებ შეჰხებიათ ახალი სიო, რადგან ეს ძეგლები შენახულია მონასტრებში, ამ მიმართულებას ქართულ კედლის-მხატვრობაში ჩვენ აღვნიშნეთ ტერმინით „სამონასტრო“.

ამ წრის ყველაზე დამახასიათებელ ძეგლს წარმოადგენს ბერთუბნის მთავარი ტაძრის (ტაბ. 158, 159, 160) და სატრაპეზოს მხატვრობა (ტაბ. 164, 165, 166, 167, 168) დავით გარეჯაში (კახეთი). ორივე მოხატულობა ერთსა და იმავე დროს ეკუთვნის, მაგრამ ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან წერის მანერით. სატრაპეზოს მოხატულობა უფრო დახელოვნებული მხატვრის მიერ არის შესრულებული — იგი უფრო ფაქიზად და მეტი ხელოვნებითაა დაწერილი, ვიდრე ძირითადი ტაძრის მოხატულობა.[1]

ორივე მოხატულობა ენათესავება საქართველოს გამოქვაბულთა მხატვრობის ჯგუფს, რომელმაც ყველაზე დიდხანს შეინარჩუნა ადრეული ხელოვნების ტრადიციები. ამასთანავე

[1] Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тбилиси, 1948.

ერთად კაბადოკიის მოხატულობათა მხატვრული ტრადიციისაგან განსხვავებით, რომლებიც ჟ ე რ ფ ა ნ ი ო ნ ი ს მიერაა შესწავლილი, ქართულ გამოქვაბულთა მხატვრობაში მუდამ ცალკე კადრის სახით არის მოცემული არა მხოლოდ სიუჟეტების ცალკეული ციკლი, არამედ თითოეული კომპოზიციაც კი.

ბერთუბნის მთავარი ტაძრის მოხატულობა ქტიტორთა ლ ა შ ა გ ი ო რ გ ი ს და თ ა მ ა რ მეფის გამოსახულებებით თარიღდება. ლ ა შ ა გ ი ო რ გ ი წარმოდგენილია უკვე წვეროსანი, სამეფო გვირგვინით. სხვა მოხატულობაში, სადაც იგი დედასთან — თ ა მ ა რ მ ე ფ ე ს თ ა ნ და გ ი ო რ გ ი III-თან არის გამოსახული, იგი წარმოდგენილია ჭაბუკობაში, მდიდარი თავსაბურით. უდავოა, რომ ბერთუბნის ტაძრის მხატვრობა ლ ა შ ა გ ი ო რ გ ი ს ტახტზე ასვლის, ე. ი. 1213 წლის შემდეგ არის შესრულებული, რადგან წარწერაში იგი მოხსენებულია „მეფეთამეფედ". თ ა მ ა რ მ ე ფ ი ს პორტრეტული გამოსახულება მისი გარდაცვალების შემდეგაა შესრულებული. ამრიგად მოხატულობა შესრულებულია 1213 და 1222 წლებს შორის, ე. ი. ლ ა შ ა გ ი ო რ გ ი ს მეფობის დროს.

საკურთხევლის აფსიდის კონქში, ბროწეულის ხეების არეზე, წარმოდგენილია „საყდარზე" მჯდომი ღვთისმშობელი ყრმითურთ. ღვთისმშობლის აქეთ-იქით, ტრადიციის თანახმად, წარმოდგენილი არიან მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები (ტაბ. 160). აფსიდის ქვემო რიგში მოცემულია ორ სიმეტრიულ ჯგუფად წმიდა მამანი, მდგომარე პოზით, გაშლილი გრაგნილებით ხელში, სამ-სამი ფიგურა თითოეულ მხარეს. წმიდა მამათა თითოეული ჯგუფის უკან მოცემულია დიაკონის ფიგურა (ტაბ. 160).

თაღში გამოსახულია „ჯვარის ამაღლება" (ტაბ. 161), სიუჟეტი, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს ქართულ ხელოვნებაში. კედლებზე და ნაწილობრივ ნახევარცილინდრული თაღის ფერდებზე წარმოდგენილია თანმიმდევრობით „ღვთისმშობლის ცხორების" აპოკრიფული სახარების ციკლი, რომელიც მეტად იყო გავრცელებული ქართულ ხელოვნებაში (ტაბ. 162). ამბავი შემდეგი თანამიმდევრობითაა განლაგებული: „შეწირულების უარყოფა", „იოაკიმე და ანა მწუხარედ მიმავალნი" (ტექსტის თანახმად) ბრუნდებიან შინ (ტაბ. 163); მთის არეზე, ბროწეულის ხეებით შემკულ, „უდაბნოში" ძინავს იოაკიმეს, რომელსაც ანგელოზი ახარებს ასულის დაბადებას; ბაღში, წყაროსთან, ბროწეულის ხეების ფონზე, სასიხარულო ამბით ეცხადება ანას ანგელოზი; ორივე მეუღლე, გახარებულები, ხვდებიან ერთმანეთს „ოქროს კარებთან".

შემდეგ გამოსახულია „ღვთისმშობლის დაბადება" (განბანების სცენით), „ტაძრად მოყვანა" და „ღვთისმშობლის ხარება". დასავლეთის ნართექსში შენახულია „განკითხვის დღის" დიდი კომპოზიციის ფრაგმენტი (მონახაზი, ოდნავ შეფერადებული). ამრიგად ტაძრის მოხატულობის თხრობითი ნაწილი მთლიანად აქვს მიძღვნილი „ღვთისმშობლის" აპოკრიფულ ციკლს, რომელმაც განდევნა ბიზანტიის ეკლესიებისათვის დაკანონებული სახარების ციკლი.

მხატვრობა ხასიათდება წერის ფართო მანერით, რომელიც თავისებური პრიმიტიულობის ნიშნებს ატარებს. წერის ფაქტურა ჭარბია. ამ ფრესკებში ვერ ვხედავთ ბრწყინვალე ოსტატობას, რომელიც ახასიათებს შერგილ დადიანის მოხატულობას ხობში, უბისისა და სორის ფრესკებს.

უფრო ფაქიზადაა შესრულებული სატრაპეზოს ფრესკები. სიუჟეტების განლაგების სისტემა, მათი შერჩევა იკონოგრაფიული თვალსაზრისით მოწმობს, რომ საქართველოში არსე-

ბოდა სატრაპეზოს შესამკობად გათვალისწინებული მოხატულობის განსაკუთრებული სქემა. აღმოსავლეთის კედელში მოთავსებულ საკურთხევლის აფსიდში მოცემულია „ვედრების“ კომპოზიცია. შესავლის პირდაპირ, ჩრდილოეთ კედელზე, ნიშის ზემოთ, რომელშიც წარმოდგენილია „ქრისტე-ემმანუელი“ (ტაბ. 164). ბროწეულის ხეების არეზე გაშლილია უზარმაზარი კომპოზიცია „სასწაული ხუთი ათასი კაცის გაძღომისა ხუთი პურით“ (ტაბ. 165). მეხლმოდრეკილი ხალხის „ერის“ ზევით (ტაბ. 166) მოჩანს მოციქულების ფიგურები, რომლებიც პურებს არიგებენ. ქრისტე ბროწეულის ბუჩქებით დაფარულ მთის ფერდობზე ჩამომჯდარა. მის წინ დგას ერთ-ერთი მოციქული, „და მისცა მოწაფეთა თჳსთა პური იგი, და მოწაფეთა მისცეს ერსა მას“ (ტაბ. 167). აქვე, იმავე ჩრდილოეთ კედელზე, გამოსახულია „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“ (სამება). დასავლეთ კედელზე ორი კომპოზიციაა წარმოდგენილი: „ქორწილი კანას გალილეაისასა“ და „ქრისტეს საუბარი სამარიტელ დედაკაცთან“. აღმოსავლეთის კედელზე გამოსახულია „საიდუმლო სერობა“ და დავით გარეჯელის მოწაფე ლუკიანე, „შველის მეწველი“ (ტაბ. 168). სწორედ სატრაპეზოსათვის (მონასტრის საერთო სასადილოსათვის) არის დამახასიათებელი თხრობითი კომპოზიციების შერჩევა, რომლებიც ასე თუ ისე „განძღომის“ და უმთავრესად სასწაულებრივი „განძღომის“ ციკლს მიეკუთვნებიან.

თაღში გამოსახულია „ჯვარის ამაღლება“. ამის გარდა, აღმოსავლეთის კედელზე, საკურთხევლის აფსიდთან გამოსახული არიან მიქელ მთავარანგელოზი მახვილით ხელში, და დავით გარეჯელი. ეს მხატვრობა ბევრ რამეში იცავს ტრადიციულ ფორმებს, მაგრამ მასში უკვე მჟღავნდება ახალი სტილის ელემენტები. სცენაში „ქორწილი კანას გალილეაჲსასა“-ში, მეფე-დედოფალი შემოსილი არიან XII—XIII სს. ქართულ საერო სამოსელში. ასეთივეა ჩაცმულობა და „ერის“ ტიპაჟი კომპოზიციაში „ხუთი ათასი კაცის განძღომა ხუთი პურით“ (ტაბ. 166).

სატრაპეზოს მოხატულობა დიდი ოსტატობით არის შესრულებული. იგი გაცილებით უფრო ძლიერია და ფაქიზი, ვიდრე მთავარი ტაძრის მოხატულობა[1].

XIII ს. დამლევს გკუთვნის კლდეში გამოკვეთილი მცირე ტაძრის მოხატულობა უდაბნოში (ტაბ. 169, 170), დავით-გარეჯის მონასტერში, სადაც დაცულია მეფე დიმიტრი თავდადებულის (1271—1289) ქტიტორული პორტრეტი. ამ მოხატულობას ამავე ხანის დასურათებულ ქართულ ხელნაწერების მინიატიურების გავლენა აშჩნევია. ფიგურების დაყენებაში, რაკურსებში, მოძრაობაში იგრძნობა ახალი ეპოქის, ახალი სტილის ნიშნები, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის მთლიანად გამოვლენილი. ახალმა მიმართულებამ ქართული ხელოვნების ისტორიაში დაარღვია სამონასტრო მიმართულების მხატვრული ტრადიცია. ერთადერთ ძეგლად, რომელმაც XIII ს. დამლევამდე შეინარჩუნა ძველი სამონასტრო ხელოვნების ტრადიციები, უნდა ჩაითვალოს ქობერის (სომხეთი) მოხატულობა.

განსაკუთრებულ აყვავებას ქართულმა მხატვრობამ XIV საუკუნეში მიაღწია. ამ ხნის მხატვრობაში ვითარდება ის მხატვრული ტრადიციები, რომლებსაც შევეცადეთ თვალი მივადევნოთ XIII საუკუნის ქართულ კედლის-მხატვრობაში. ამ ხანის ძეგლები თავისი სტილის, თემატიკისა და მხატვრული ხერხების მიხედვით შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს, როგორც

[1] შ. ამირანაშვილი, ბერთუბნის სატრაპეზოს კედლის-მხატვრობა, ილონბა, 11, თბილისი, 1922.

ხობის ტაძრის სამხრეთის ნართექსის—ვამეყ დადიანის ქტიტორის და ნაზატების მხატვრობა (ტაბ. 171) და მარტვილის საკურთხევლის აფსიდი,[1] ნათლად ასახავს „პალეოლოგთა“ ხანის ბიზანტიური მხატვრობის გავლენის ნიშნებს. მეორე ჯგუფის კედლის-მხატვრობა, რომელიც ძეგლების მეტი რიცხვითაა წარმოდგენილი, სტილის და მხატვრულ-ტექნიკური ხერხების მიხედვით, ადასტურებენ ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების მრავალსაუკუნოვან არსებობას.

ძირითადი მიმართულებანი XVI საუკუნის ქართულ კედლის-მხატვრობაში

კონსტანტინეპოლის სკოლის მხატვრული სტილისა და შესრულების მანერის ისტორიული განვითარების გათვალისწინება, დაწყებული კაჰრიე-ჯამეს მოზაიკიდან და ფრესკებიდან, ვიდრე XIV საუკუნის დამლევამდე, არსებითად შეიძლება მხოლოდ წალენჯიხის მხატვრობის მიხედვით. ამ ამოცანის გასარკვევად საინტერესო მასალას გვაძლევს ქართული კედლის-მხატვრობის ზოგიერთი ძეგლი, სადაც ამ სკოლის გავლენის ნიშნები ცხადად ჩანს. ეს გარემოება აიხსნება იმით, რომ ბიზანტიის დედაქალაქში ამ ხანის ძეგლთა მეტი ნაწილი დაიღუპა თურქების შემოსევის შედეგად.

წალენჯიხის ტაძარში[2] დაცულია ბერძნული[3] და ქართული წარწერა დაახლოებით ერთი და იგივე შინაარსის, რომელიც გვაუწყებს, რომ ვამეყ დადიანს (1384—1396) მოუწვევია კონსტანტინეპოლელი მხატვარი კირ-მანუელ ევგენიკოსი. ქართული და ბერძნული წარწერებიდან ირკვევა, რომ ვამეყ დადიანის ბრძანებით კონსტანტინეპოლიდან ჩამოუყვანიათ მახარებელი ქვაბილიას და ანდრონიკე გაბისულავას ბერძენი მხატვარი მანუელ ევგენიკოსი, რომელსაც ამავე პირების მონაწილეობით და დახმარებით მოუხატავს წალენჯიხის მაცხოვრის სახელობის ტაძარი. მხატვრობის შესწავლის შედეგად ირკვევა, რომ გუმბათის ყელის კედელზე საკურთხევლის აფსიდის, ტაძრის კედლებზე და ნაწილობრივ კამარებზე შერჩენილია მანუელ ევგენიკის და ორი ქართველი მხატვრის მიერ შესრულებული ტაძრის პირვანდელი მოხატულობა. ტაძრის თაღები, გუმბათის თაღი და სამხრეთ სვეტის აღმოსავლეთის კედელი განახლებულია XVII საუკუნეში წალენჯიხელ ეფრემონ ჯაიანის მიერ.

მიუხედავად ამისა, მთლიანად პირველადი კედლის-მხატვრობა იმდენად კარგად არის დაცული, რომ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს ე. წ. პალეოლოგთა ხანის ბიზანტიური კედლის-მხატვრობის კონსტანტინეპოლური მხატვრული სკოლის შესახებ.

საკურთხევლის აფსიდის კონქში გამოსახულია მდგომარე ღვთისმშობელი „ორანტა“ და ამის აქეთ-იქით პეტრე და პავლე მოციქულები. ქვემო რიგში მოცემულია მღვდელმთავართა ჩვეულებრივი სერია, მათი გამოსახულებები საკურთხევლისკენაა მიმართული. საკურთხევლის სარკმლის ქვემოთ მოცემულია დისკოზე ყრმა ქრისტეს ჩვეულებრივი ლიტურგიკული გამოსახულება ორი წინმდგომი ანგელოზითურთ. ანგელოზები წარმოდგენილ არიან სადიაკონო სამოსელში, სამწერობლებით ხელში.

[1] Д. Гордеев, К стилистической характеристике Мартвильской росписи. Наукові записки Науково-Дослідчої Катедри історії Української культури. Харків, 1927, стр. 357—364.

[2] ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, ძველი საქართველო, ტ. III, ტფილისი, 1913—1v14, გვ. 211—212.

[3] თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი 1957, გვ. 51—53.

ბემის თაღში წარმოდგენილია „ქრისტეს ამაღლება“, ხოლო კედლებზე „მოციქულთა ზიარება“ ორ სახედ „ხორცითა და სისხლით“. კომპოზიცია შემჭიდროებულია, ქრისტე ორივე შემთხვევაში სალხინებლის ქვეშ არის წარმოდგენილი. სადიაკონოში მხატვრობა არ შენახულა; სამკვეთლოს მხატვრობამ სრული სახით მოაღწია ჩვენამდე. სამკვეთლოს კონქში მოთავსებულია წმ. ნიკოლოზ მირლიკიელის გამოსახულება მკერდამდე, მის მარცხნივ ღვთისმშობელი ომოფორით ხელში, მარჯვნივ ქრისტე წიგნით. კედლებზე წარმოდგენილია ჩვეულებრივი რვა სიუჟეტი წმ. ნიკოლოზის „ცხოვრებიდან“. ქვემო რიგში — მაცხოვარი „მიძინებული“ (წელზევით კუბოში), მგლოვიარე ანგელოზებით.

გუმბათის თაღში გამოსახულია ქრისტე მედალიონში („ყოვლის-მპყრობელი“); მის ქვემოთ მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა „კრებული“. ორივე კომპოზიცია განახლებულია XVII ს. შუა წლებში. გუმბათის ყელის ზემო ნაწილში გამოსახულია „თაყვანისცემა საყდრისა“. გუმბათის ყელის სარკმელთა შორის გამოსახულია წინასწარმეტყველები, ხოლო პანდანტივებზე — მახარებელნი. საყრდენ კამარებზე მედალიონებში გამოსახული არიან წმინდანები. „საღვთო ისტორიის“ სიუჟეტები იწყება „ხარებით“, რომელიც, ბიზანტიური ტრადიციის თანახმად, წარმოდგენილია გუმბათის ქვეშ მოთავსებულ აღმოსავლეთის პილონებზე, და მთავრდება დასავლეთ კედელზე ღვთისმშობლის „მიძინების“ გაშლილი კომპოზიციით.

ამ ციკლის გარდა მოხატულობაში გვხვდება აგრეთვე ძველი აღთქმის ცალკეული სცენები (მაგ. „სამი ყრმანი სახმილსა ცეცხლისა მგზნებარისა შინა“), „ცხორებათა“ სცენები, წმ. გიორგის ციკლი და წმინდანთა ცალკეული გამოსახულებანი. სამხრეთ კედელზე მოთავსებული ღვთისმშობლის ცხორების აპოკრიფული ციკლი წარმოდგენილია შემოკლებული ბიზანტიური და არა აღმოსავლური რედაქციით. მოცემულია „ღვთისმშობლის ამბორი ყოფა იოაკიმესა და ანას მიერ“ (ტაბ. 172), „ღვთისმშობლის შვიდი ნაბიჯი“, „იოაკიმ ჩვილითურთ მღვდელმთავრის წინაშე“ და სხვ. „ღვთისმშობლის ამბორის ყოფა“ ცნობილია კაჰრიე-ჯამის მოზაიკებში (კონსტანტინეპოლი), მისტრის მოხატულობაში, ზარზმის მხატვრობაში და სხვ.

ღვთისმშობლის მთელი ციკლი, სტილის მიხედვით, როგორც ჩანს, ისევე როგორც წმ. ნიკოლოზის „ცხორების“ ციკლი, შესრულებულია დასურათებული ხელნაწერების მინიატიურების მიხედვით. კონსტანტინეპოლელ მხატვარს, გარდა დასურათებული ხელნაწერებისა, უდავოდ ჰქონდა თან ჩამოტანილი კალკაზე შესრულებული მონახაზები. ამის შესახებ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ჩრდილოეთ კედელზე „თომას ურწმუნოების“ დიდი კომპოზიციის განლაგების მიხედვით. ამ კომპოზიციას უჭირავს ტაძრის ჩრდილოეთის მკლავის კედელი მთლიანად, დაწყებული სარკმლიდან ვიდრე მოხატულობის ქვემო აშიამდე. კომპოზიცია ძლივს დატეულა ამ ზედაპირზე და ნაწილობრივ სცილდება მის ფარგლებს, ფიგურები მეტად დიდია და მონუმენტური. იკონოგრაფიულად მთელი მოხატულობა მჭიდროდ არის დაკავშირებული „პალეოლოგთა“ ხანის მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებთან.

საჭიროა აღინიშნოს noli me tangere „ნუ შემეხები მე“ (იოანე 20,17) კომპოზიციის არსებობა, რომელიც ბიზანტიურ ხელოვნებაში მხოლოდ პალეოლოგთა ხანაში ჩნდება. ლიხნის (აფხაზეთი) მხატვრობაში, რომელიც XIV ს. ეკუთვნის, ეს კომპოზიცია გვხვდება საკურთხევლის აფსიდის ბემაში. წალენჯიხის ტაძრის დასავლეთი შესასვლელის ლუნეტში და კამარაზე გამოსახულია ქრისტე გახეული კვართით; პეტრე ალექსანდრიელი,

თანახმად წარწერისა ეკითხება უფალს: უფალო, ვინ დაგიხია კვართი შენი? „წყე (ულმან არიოზ) დამიხია კვართი ჩემი“ — აძლევს პასუხს უფალი, იქვე გამოსახულია დამხობილი „არიოზ დაწყეული“ დათხრილი თვალებით[1]. დასავლეთ კარის აქეთ-იქით წარმოდგენილი არიან მთავარანგელოზები გაბრიელი (ტაბ. 6) გრაგნილით და მიქელი (ტაბ. 179) მახვილით ხელში. სამხრეთ პილასტზე გამოსახულია „დიდი მოწამე კონსტანტინე მარგველთელი“.

ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ ქტიტორთა პორტრეტების მხოლოდ ფრაგმენტებია შერჩენილი. როგორც წარწერიდან ირკვევა, აქ გამოსახული ყოფილან ვამეყ დადიანი (1384—1396) და მისი მეუღლე მარეხი[2]. მათი პორტრეტები შესრულებულია ბიზანტიელი მხატვრის ხელით, რომელიც არსებითად განსხვავდება ქტიტორთა პორტრეტების შესრულების ტრადიციული ქართული მანერისაგან.

მთელი მხატვრობა ბიზანტიური სტილით არის შესრულებული აკადემიურია, ერთგვარი სიმშრალე ახასიათებს მხატვრული ფორმის გადმოცემის მანერას. იგი შეკავებულია კოლორიტით. ამ მოხატულობაში, მიუხედავად დახვეწილი ოსტატობისა, უკვე დაცემის ნიშნები იგრძნობა.

შესრულების ტექნიკის შესწავლა ადასტურებს ქართულ და ბერძნულ წარწერების მონაცემებს; ტაძრის ძირითადი მოხატულობა XVII ს. ახალი მოხატულობის გარდა, სამი ოსტატის მიერ არის შესრულებული, რომელთაგან ერთი კონსტანტინეპოლიდან ჩამოსული ბერძენი იყო, სხვა ორი კი, როგორც ჩანს, მისი ქართველი მოწაფეები იყვნენ — ქვაბალია მახარობელი და გაბისულავა ანდრონიკე[3], ეს მოხატულობა, როგორც თავისი სტილით, ისე შესრულების ტექნიკით, ძლიერ განსხვავდება XIV ს. ქართულ მხატვრობისაგან.

ამ მოხატულობის შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს გამოვავლინოთ კონსტანტინეპოლური სკოლის მხატვრული მანერის დამახასიათებელი თავისებურებანი. პირისახისა და შარავანდედის წინასწარი კონტურულ მონახაზზე დაიდებოდა ძირითადი ფენა ოქრას საღებავით, რომელიც შემდეგ იფარება ხორცისფერი ტონით (სინგურნარევი ღია ოქრათი). შემდეგ მიხაკისფერი წითელი საღებავით კვლავ აღინიშნება პირისახის დეტალები, ამავე მიხაკისფერი-წითელი ტონით აღინიშნება დაჩრდილული ადგილები პირისახის ერთ მხარეზე. მისი მეორე მხარე მოდელირებულია ღია, მწვანე საღებავით; იმავე ტონით აღინიშნება ჩრდილი ქვემო ქუთუთოს ქვეშ და ცხვირისა და კისრის დაჩრდილული ნაწილები. ზემო ქუთუთოს ჩრდილი მიხაკისფერი-წითელი საღებავით აღინიშნება. შემდეგ ოქრაში ნარევ სინგურით დაიდება „წითურობა“ ნოყიერი ლაქის სახით. პირისახის მოდელირება მთავრდება ლაწვებზე დადებული მოთეთრო შტრიხებით, რომლებიც სხვების მსგავსად მიიმართებიან გარეგანი კონტურისკენ. გამოთეთრება ყვრიმალებზე, ცხვირის წვერზე და ნიკაპზე შესრულებულია სქელი მოთეთრო ბლიკების საშუალებით. თვალის კაკლის მომწვანო-მოცისფრო ფერი, რომელიც ტიპიურია ამ მოხატულობისათვის, არ არის აღნიშნული საქართველოს არც ერთ სხვა მოხატულობაში. პირისახის თითქმის ამგვარი დამუშავება გვხვდება მაცხოვრის ფერისცვალების ტაძრის მოხატულობაში ნოვგოროდში (1378 წ.), სადაც იგი ხაზოვან ხასიათს კარგავს და

[1] აღსანიშნავია [illegible] წარწერებში [illegible] [illegible] „[illegible]“ [illegible] „[illegible]“ და სხვ.

[2] [illegible] აღნიშნულია პორტრეტები [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible]: ([illegible])ნი ვა(მეყ) ერისთავთა ერისთავი, ([illegible])ტურთ [illegible](ი) დად(იანი) [illegible] [illegible]

მოცემულია ჭარბი მონასმების სახით. დანარჩენში მაცხოვრის ფერისცვალების ტაძრის მოხატულობა ძლიერ განსხვავდება წალენჯიხის მხატვრობისაგან. იგი შესრულებულია მუქმიხაკისფერ ფუძეზე, დაჩრდილული ადგილები გამობაცებულია, გამუქებული ნაწილები კი, პირიქით, უფრო მუქი ტონით არის შესრულებული, ვიდრე ძირითადი ფენა. ეს ხერხი არ გვხვდება არცერთ ძეგლში, რომელიც დანამდვილებით კონსტანტინეპოლიდან არის წამომდგარი, და არც იმ ძეგლებში, რომელიც კონსტანტინეპოლის მხატვრულ ტრადიციებთან არის დაკავშირებული. ამიტომ მისი მიკუთვნება კონსტანტინეპოლის სკოლისათვის ჯერჯერობით შესაძლებელი არ არის; ამასთანავე არაა ცნობილი, როგორც ეს მართებულად აღნიშნა ი. გრაბარმა[1], საიდან მოდიოდნენ ყველა ის „ბერძნები“ და მათ შორის სახელგანთქმული თეოფანე, რომელთა შესახებ გვაუწყებენ რუსული მატიანეები.

კონსტანტინეპოლური მანერა ქართული ფრესკული მხატვრობის კიდევ ორ ძეგლში მჟღავნდება: ვამეყ დადიანის ნართექსის მოხატულობაში ხობის მონასტერში და ნაბახტევში. ამ მოხატულობათა შესრულების ტექნიკის ანალიზი, და აგრეთვე მათი სტილის, შესრულების მანერისა და იკონოგრაფიული თავისებურობანი, მოწმობენ ამ მანერის არა მხოლოდ შეთვისებას, არამედ მის სახეცვლილებასაც. ვამეყ დადიანის ნართექსის მოხატულობა ხობში, რომელიც წალენჯიხის მოხატულობის მხატვრულ ტრადიციებს უახლოვდება, ამ უკანასკნელისაგან იმით განსხვავდება, რომ მასში არ არის გამოყენებული მოდელირებაში მოთეთრო შტრიხები და ბაცი ფერი შეცვლილია მუქი მომწვანო ფერით. ნაბახტევის ფრესკების ნაწილი შესრულებულია ბაც ფენაზე, პირისახის გამოთეთრება მოცემულია თეთრ საღებავში შეზავებული ოქრით, ჩრდილები დადებულია მწვანე ტონით, სახეებზე აღნიშნულია „წითურობა“, მაგრამ ხაზოვანი დაშტრიხვა არ არის ნახმარი (დასავლეთის კედლის-მხატვრობა). ამ მოხატულობის მეორე ნაწილი (საკურთხევლის აფსიდი) შესრულებულია მუქ მომწვანო ფერის ფენაზე. აქ წერის ფაქტურა უფრო სქელია, დანარჩენში კი იგი დასავლეთის კედლის-მხატვრობის მანერის განმეორებას წარმოადგენს.

ამ ხანის ქართული კედლის-მხატვრობის ჩვენთვის ცნობილი სხვა ძეგლები, ფერწერის ტექნიკის მხრივ, ბიზანტიური ხელოვნების გავლენის გარეშე დარჩნენ. მათი სტილი შესრულების მანერა და იკონოგრაფია განვითარდა ერთის მხრივ ელინისტური ტრადიციების საფუძველზე, მეორეს მხრივ კი X—XI სს. ქართული მოხატულობათა (ატენი, ხახული, ოშკი, ოთხთა-ეკლესია, პარხალი) საფუძველზე. ჯერჯერობით ნაკლებადაა შესწავლილი სამხრეთ-დასავლეთი საქართველოს ძეგლები, რომელთა მხატვრული ტრადიციები, ელინისტურ ტრადიციებთან ერთად, თავისებურად აისახენ სამცხე-საათაბაგოს გვიანდელ მოხატულობის ძეგლებში. ეს ძეგლები შეიძლება ერთ ჯგუფში გავაერთიანოთ, თუმცა თითოეულ ძეგლს ახასიათებს საკუთარი თავისებურებანი, და ხშირად, მეტად არსებითიც.

ქართული კედლის-მხატვრობის ძეგლების ერთი ჯგუფი წარმოდგენილია სამცხე-საათაბაგოს, ზარზმის, საფარის და ჭულეს მხატვრობით. ცენტრალური ადგილი თავისი მხატვრული და ისტორიული მნიშვნელობით უჭირავს ზარზმის მხატვრობას, რომელიც დაწერი-

[1] И. Грабарь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг. Вопросы реставрации, Москва, 1926, стр. 112.

ლებით აქვთ აღწერილი ე. თაყაიშვილს[1] და დ. გორდეევს.[2] ზარზმის მოხატულობაში ბევრია მისტიკური ევქარისტული და აპოკრიფული ხასიათის სიუჟეტები. ბევრი ადგილი აქვს დათმობილი „ღვთისმშობლის აკათისტოს" ილუსტრაციებს. აპოკრიფული სახარების თემებიდან „ღვთისმშობლის ცხოვრების" სიუჟეტები ზარზმის მხატვრობაში, ყველა დეტალში, მეორეხარისხოვან აქსესუარების აფერდებაშიც კი, ემთხვევა უბისის კარედი ხატის კარებზე წარმოდგენილ ამავე ციკლს.

ორივე ძეგლს საფუძვლად უდევს ერთი და იგივე წყარო, უდაოდ ქართული, რადგან მისი შედარება ამ ციკლის ყველა ცნობილ გამოსახულებებთან ბიზანტიურ ხელოვნებაში, საკმაო ანალოგიებს ვერ იძლევა. აქ საჭიროა აღინიშნოს ორი სიუჟეტი „ღვთისმშობლის ამბორის ყოფა იოაკიმესა და ანას მიერ" და „ღვთისმშობლის მხილება წყლით".

ზარზმაში დიდი ადგილი უჭირავს ქტიტორთა პორტრეტების სერიას, რომელთა შორის გამოირჩევიან სამცხე-საათაბაგოს მთავრები: ბექა I, მისი ძენი: სარგის II და ყვარყვარე „სამცხის სპასალარი (გენერალისიმუსი) და მხატვართ-უხუცესი". ჯგუფს მეთაურობს სარგის I ბექას მამა, სამცხე-საათაბაგოს პირველი დამოუკიდებელი მპყრობელი.

მთელი მოხატულობა XIV ს. პირველ ნახევარშია შესრულებული. ზარზმის მხატვრობა, მისი უმდიდრესი აპოკრიფული სახარების ციკლით, რომელიც ბიზანტიურ მონუმენტურ კედლის-მხატვრობაში არა უადრეს XIV საუკუნისა ჩნდება, იმეორებს ატენის მხატვრობის ციკლს, ორივე მათეის დამახასიათებელი ელინისტური ხელოვნების რეტროსპექტიული გავლენით.

ქართული მხატვრობის ძეგლებს შორის იგი განმარტოებით არა დგას. ტაო-კლარჯეთის კედლის-მხატვრობათა ტრადიციების თანახმად, პირისახეები დაწერილია მუქ მიხაკისფერ-მომწვანო ფენაზე. გამობაცება მოცემულია ღია ოქრით, რომელიც პირისახის რბილ მოდელირებას იძლევა. ლაქები დადებულია მოთეთრო მოკლე და ფაქიზი შტრიხებით. წვერისა და თმის და აგრეთვე ზოგიერთი ფიგურების ტანსაცმელის მოდელირება მოცემულია მოთეთრო მკვეთრი შტრიხებით. ზარზმის მოხატულობისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია „ღვთისმშობლის დაბადება" და „ქრისტეს შობა". პირველ კომპოზიციაში ყურადღებას იპყრობს მწოლიარე ანას ფიგურა, რომელიც ცდილობს წამოიწიოს და ჩჩვილს შეხედოს, მაგრამ ძალა არ ჰყოფნის ეს გააკეთოს მომსახურე დედაკაცის დაუხმარებლად.[3] კომპოზიციაში „ქრისტეს შობა" მოცემულია ორი გამოსახულება პერსპექტიული შემცირებით. ჩჩვილი ქრისტე ბანების სცენაში და მწყემსი, რომელიც მაყურებლისაკენ ზურგშექცეული დგას და უსმენს ანგელოზთა ხარებას.

დრამატიზმით და აღგზნებული მოძრაობით გამოირჩევა „იუდას ამბორი". იუდას ფიგურა დიდი ექსპრესით არის გადმოცემული. დრამატიზმით აღსავსე სცენებთან ერთდროულად გვხვდება იდილიური სცენებიც, მაგალითად „ღვთისმშობლის ამბორის ყოფა". ეს სიუჟეტი ცნობილია კაჰრი-ჯამეს მოზაიკებიდან, მისტრის მოხატულობიდან და წალენჯიხიდან.

[1] Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. 1, Тифлис, 1905.

[2] Д. П. Гордеев, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. Росписи в Чуле, Сафаре и Зарзме. Известия КИАИ, т. 1, П. 1923.

[3] А. Мацулевич, О росписи церкви в селении Зарзма. Труды всероссийского съезда художников, 1911—1912, СПБ. 1922.

ზარზმაში ეს სცენა გადმოცემულია მეტი ინტიმობით და სითბოთი, ვიდრე ამავე ხანის ბიზანტიურ ძეგლებში. ერთმანეთის პირდაპირ მჯდომარე იოაკიმე და ანა სწრაფად იხრებიან, მათ ზურგსუკან მოჩანს სამოსელის აფრიალებული ბოლო. ბიზანტიურ ძეგლებზე იოაკიმესი და ანას ფიგურები მეტი თავდაჭერილობით და სიდინჯით ხასიათდება.

საფარის მონასტრის მთავარი ტაძრის მხატვრობა, დაწვრილებით აღწერილი ე. თაყაიშვილისა და გორდეევის მიერ, მონუმენტური მხატვრობის რთულ ძეგლს წარმოადგენს, რომელიც ძველად, როგორც ეს თავის დროზე აღნიშნა მეორე ავტორმა, რამდენჯერმე განახლებული და შეკეთებული. საკურთხევლის კონქში წარმოდგენილია „ვედრება“, ბემის თაღში — ჯვარი და ორი მთავარანგელოზი. ქვემოთ აფსიდში და ბემაში გამოსახულია ზიარება მოციქულთა სისხლითა და ხორცითა უფლისა და „მღვდელმთავართა“ სერია. გუმბათში გამოსახულია „ქრისტეს ამაღლება“ (სრული რედაქცია). გუმბათის ყელში ორ სარტყლად წარმოდგენილია: ზემო სარტყელში „ღვთისმშობელი“ „ორანტა“ ორი ანგელოზით აქეთ-იქით და თორმეტი მოციქულით; ქვემო სარტყელში — წინასწარმეტყველები, პანდანტივებში მოცემულია მახარობელთა ფიგურები წელამდე. კედლები და თაღები თითქმის მთლიანად არის დაფარული ახალი აღთქმის კომპოზიციების ციკლით.

დასავლეთის მკლავზე გამოსახულია „ევსტატე-პლაკიდის სასწაული“, „იესეს შტო“ და „დღე განკითხვისა“. ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთ გუმბათის ქვეშ სვეტებზე — წარმოდგენილია კომპოზიცია „იესო ძე ნავესი, ეთაყვანება მიქელ მთავარანგელოზს“. სამხრეთის კედელზე გამოსახულია ქტიტორები: მონაზონის სამოსელში სარგის („ათაბაგი საბა“), რომელიც მონაზონად აღიკვეცა საბას სახელით; მის შემდეგ ტაძრის მოდელით ხელში ბექა („მანდატურთუხუცესი“), სარგის II („სამცხის სპასალარი“) და ყვარყვარე (წარწერა არ შენახულა).

მთავარი ტაძრის ფრესკები წერის მანერისა და სტილის მიხედვით ძირითადად სამ ჯგუფად იყოფა. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება ფაქიზად და დიდი ხელოვნებით შესრულებული ფრესკები; ეს ფრესკები სტილის მხრივ უკავშირდება ბეთანიის და ანისის წმ. გრიგოლ განმანათლებლის, ვარძიისა და ზარზმის ეკლესიების მხატვრობას და აღნიშნულ ძეგლების მხატვრული ხერხების შემდგომ განვითარებას წარმოადგენენ.

ამ ჯგუფს ეკუთვნის მთლიანად დასავლეთი კედლის, პანდანტივების მხატვრობა და ქტიტორთა პორტრეტები, ყვარყვარეს გამოსახულების გარდა. მასვე უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე გუმბათის ყელის მხატვრობაც, მაგრამ იგი იმდენადაა დასვრილი, რომ ამ საკითხის საბოლოოდ გადაჭრა გაწმენდის გარეშე შეუძლებელია. კედლის-მხატვრობის აღნიშნული ძეგლები ბექა I (+1308) ხანას ეკუთვნის.

ფრესკების მეორე ჯგუფს ახასიათებს წერის ფართო მანერა, რომელიც მეტად მარტივია; წერის ფაქტურა ერთფეროვანია, ნათელი ლაქების და მკვეთრი გამობაცების წესი არსად არ ჩანს, „წითურობა“ მოცემულია ფართო ლაქის სახით. პირისახეებს ახასიათებს დაგრძელებული ოვალი, რაც ტიპიურ მოვლენას წარმოადგენს XIV ს. პირველი ნახევრის ქართული ხელოვნების ძეგლების გარკვეული ჯგუფისათვის.

ასეა შესრულებული გუმბათის თაღისა და საკურთხევლის აფსიდის ფრესკები, გარდა ორი კომპოზიციის („იოაკიმეს ხარება“) („ანას ხარება“) ფრაგმენტებისა, რომლებიც უფრო ძველი ფენის მხატვრობას მიეკუთვნება. მეორე ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე მოთავსებული მხედრების ფიგურები და ყვარყვარეს გამოსახულება.

უკანასკნელი პორტრეტი გამოსახულია ამოქოლილი შესავლის ადგილზე, მას შემდეგ როდესაც სხვა ქტიტორების გამოსახულებები უკვე შესრულებული იყო, რაც შელესილობაზე ცხადად ჩანს. ქტიტორი დახატულია ფართო, ტლანქი მანერით, რომელიც ფრესკების მეორე ჯგუფის შესრულების მანერის იდენტურია, რაც უფლებას გვაძლევს მთელი ჯგუფი ათაბეგ ყვარყვარეს ხანას (გარდ.1346) მიეაკუთვნოთ.

იმავე მონასტრის წმ. მარინეს ეკლესიის მოხატულობას გრაფიკულობა და ფორმის სიბრტყითი გადმოცემა ახასიათებს; განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს „ჯვარცმა": უგრძნობლად დაცემული ღვთისმშობელი უკავიათ წმიდა დედებს, ღრმად მწუხარე იოანეს თავი დაუშვია, ჯვარცმული ქრისტეს მოშვებული, გაზნექილი, მკვდარი სხეული, ჯვართან მტირალი ანგელოზები. მთელი მოხატულობისათვის დამახასიათებელია მოკლე პროპორციები და დიდი თავი.

წერის ამავე მანერით გამოირჩევა აგრეთვე მეორე 1381 წლით დათარიღებული მოხატულობა ჭულეს ტაძარში, რომელიც არსენი მხატვრის მიერ არის შესრულებული. მუქ ფერზე შესრულებული პირისახეები გამობაცებულია ოქრით, „წითურობა" დაიდება არა მკვეთრად გაფორმებული ლაქით. მოხუცებს თმა მოდელირებული აქვთ მიხაკისფერ ფერზე მოთეთრო თავისუფალი მონასმებით, უფრო ახალგაზრდებს შავი მონასმებით. სამოსელი ხშირად იწერება ხაზოვანი გაფორმების გარეშე, მოდელირება თითქმის არ იხმარება. ფიგურები გამოირჩევა ძლიერ დაგრძელებული პროპორციებით.

შოთა რუსთაველის პორტრეტი იერუსალიმის ჯვარის მონასტერში

როგორც ცნობილია, 1960 წ. ოქტომბერში, შოთა რუსთაველის სურათის შესასწავლად იერუსალიმში გაიგზავნა სამეცნიერო ექსპედიცია. მასში შედიოდნენ გამოჩენილი ქართველი მოღვაწენი: საქართველოს მწერალთა კავშირის პირველი მდივანი პოეტი ირაკლი აბაშიძე, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსები აკაკი შანიძე და გიორგი წერეთელი. დიდი მუშაობის შემდეგ ჩვენმა მეცნიერებმა მიაგნეს და გაწმინდეს სამხრეთ სვეტის ის კედელი, სადაც რუსთველის პორტრეტი ეგულებოდათ. ექსპედიციის შედეგები ფართოდ გაშუქებულია ჩვენს პრესაში. ჩვენმა საზოგადოებამ, ლიტერატურის, ხელოვნებისა და მეცნიერების თვალსაჩინო მოღვაწეებმა მაღალი შეფასება მისცეს ექსპედიციის მიღწევებს. ამჟამად იმ ძვირფასი მასალის მიხედვით, რომელიც ჩამოტანილია ქართველი მეცნიერების მიერ, შესაძლებელია მრავალი მეტად საყურადღებო საკითხის გარკვევა; ზოგი საკითხის გარკვევა მოითხოვს კვლევითი მუშაობის გაგრძელებას ადგილობრივ. ეს უკვე ახალი ამოცანაა ქართველ მეცნიერთა მომავალი გაშლილი მუშაობის წინაშე დასმული, მაგრამ ბევრი რამ, რასაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს, ექსპედიციის მიერ ჩამოტანილი მასალებიდან ირკვევა.

პალესტინა წარმოადგენდა ქართველი ხალხის კულტურულ-შემოქმედებითი მოღვაწეობის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ცენტრს უცხოეთში, სადაც ქართველი ხალხის გენიამ მწერლობისა და ხელოვნების არაერთი დიდებული ძეგლი დატოვა. ცნობილია, რომ მარტო იერუსალიმში ქართველებს ეკუთვნოდა ორმოცამდე ეკლესია-მონასტერი და რამდენიმე სასტუმრო სახლი. წერილობითი წყაროების ცნობებს შესანიშნავად ადასტურებს ძველი არქიტექტურისა და მოზაიკური მხატვრობის შესწავლა. ქართულ ძეგლთა მშენებლო-

ბა პალესტინაში ჯერ კიდევ IV—V საუკუნეებში დაიწყო. საუკუნეების მანძილზე პალესტინის მონასტრებსა და ეკლესიებში მიმდინარეობდა ინტენსიური და მეტად ნაყოფიერი ლიტერატურული და შემოქმედებითი მუშაობა ხელოვნების დარგში, ისმოდა ქართული ენა და გალობა. დოკუმენტურად მტკიცდება, რომ არც ერთ ერს საუკუნეების მანძილზე პალესტინაში არ ჰქონდა იმდენი ცენტრი კულტურისა, როგორც ქართველებს. ქართველების განსაკუთრებული უფლებანი პალესტინის მიმართ საყოველთაოდ ცნობილი იყო, როგორც ეს დასტურდება ბერძნული, არაბული, სომხური და ჯვაროსანთა ლაშქრობის მონაწილე ევროპის ქვეყნების საისტორიო წყაროებით. როგორც ცნობილია, ქართველი ბაგრატიონები თავის თავს დავით მეფის—წინასწარმეტყველის ჩამომავლებად სთვლიდნენ... ჟამთა ვითარებაში არაბთა, თურქთა, ჯვაროსანთა და სხვათა თარეშის შედეგად, ქართული ძეგლების დიდი ნაწილი დაზიანდა, დაინგრა, განადგურდა, ზოგი კი სხვების ხელში გადავიდა. ამ ძეგლების გამოვლინება და მეცნიერული შესწავლა წარმოადგენს ქართული მეცნიერების გადაუდებელ ამოცანას.

ამ ძეგლთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს იერუსალიმის ჯვარის მონასტერს, რომლის აგებას ქართული საისტორიო ტრადიცია მირიან მეფეს მიაწერს. ჯვარის მონასტერი არის ქართული არქიტექტურის ერთად-ერთი შესანიშნავი ძეგლი პალესტინაში. უტყუარი ისტორიული ცნობების მიხედვით, იგი ააშენა XI საუკუნის პირველ მეოთხედში საბაწმინდელმა მოღვაწემ გიორგი-პროხორე შავშელმა, ცნობილი ქართველი მოღვაწეების ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელების ინიციატივითა და საქართველოს მეფის ბაგრატ IV დახმარებით. იგი გეგმის მიხედვით უახლოვდება XI საუკუნის დასაწყისის ქართული ხუროთმოძღვრების ისეთ ძეგლებს, როგორიც არის, მაგალითად, ბედიის ტაძარი, აგებული ბაგრატ III მიერ მეათე-მეთერთმეტე საუკუნეთა მიჯნაზე. მაგრამ ძეგლის ანალიზი, რამდენადაც ეს შესაძლებელია გამოქვეყნებული მასალების მიხედვით, მიგვითითებს იმაზე, რომ პირვანდელი ნაგებობა უნდა ყოფილიყო ჯვარის სახისა. ამ გარემოებას ამტკიცებს გუმბათის დიდი დიამეტრი (თუმცა გუმბათი რამდენიმეჯერ ყოფილა გადაკეთებული) და იატაკის მოზაიკური მხატვრობის დარჩენილი ფრაგმენტი, რომელიც უნდა ეკუთვნოდეს მეოთხე-მეხუთე საუკუნეს. მიუხედავად ზოგი ნაწილის რესტავრაციისა, იგი იმდენად ნათლად ჩანს ნ. კონდაკოვის მიერ გამოცემულ სურათზე, რომ ძეგლის მოყვანილი თარიღი ეჭვს არ იწვევს. რუსი წინამძღვარი დანიელი, რომელმაც ჯვარის ტაძარი დაათვალიერა 1106 წელს, გვაწვდის ცნობას, რომ ტაძარი მოხატული ყოფილა მოზაიკით[1], მაგრამ პროფესორ ალ. ცაგარელს[2] მოზაიკური მხატვრობა, რომელიც, ალბათ, ფრესკული მხატვრობით არის დაფარული, უკვე ვერ აღმოუჩენია.

XVIII და XIX საუკუნეების მოგზაურთა აღწერილობიდან ცნობილი იყო, რომ ჯვარის მონასტერში ყოფილა ფრესკული მხატვრობა, რომელიც საფუძვლიანად განუახლებია 1643 წელს, ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის თაოსნობით ნიკიფორე ჩოლოყაშვილს.[3] ჯვარის მონასტერში ყოფილა ქართველი მეფეების მირიანის, ვახტანგ გორგასლისა, ბაგრატ კურაპალატის ცნობილი ქართველი მოღვაწეების ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელების, პეტრე ქართველის, გიორგი პროხორე შავშელისა (მონასტრის აღმშენებლის), ოდიშის მთავ-

[1] Путешествие Даниила. Издание Прав. Палестинского общества, СПБ. 1885, стр. 833.

[2] А. Цагарели. Памятники грузинской старины в святой земле и на Синае, СПБ, 1888, стр. 103.

[3] А. Цагарели, იგივე შრომა, გვ. 99, 241.

რის ლეონ II დადიანის, მისი მეუღლისა და შვილისა, ქართლის დედოფლის მარიამის (ლეონ II დის) და სხვა ქართველი მოღვაწის, მწერლის, მხატვრის და იმ პირების ფრესკული გამოსახულება, რომელთაც რაიმე მონაწილეობა მიუღიათ მონასტრის მშენებლობაში ან მოხატვაში, ან სხვა საქმეში რაიმე ღვაწლი მიუძღოდათ.

მაგრამ ჯვარის მონასტერი განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენთვის იმის გამო, რომ მასთან დაკავშირებულია შოთა რუსთაველის სახელი.

* * *

პირველი ცნობა შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულების არსებობის შესახებ ჯვარის ტაძრის მოხატულობაში ეკუთვნის ცნობილ ქართველ მოგზაურს და სიძველეთა მოყვარულს ტიმოთე გაბაშვილს (1755—1759). „ჯვარის მონასტერი დაძველებულია და გუმბათის ქვეით სვეტნი გაუხლებია და დაუხატვინებია შოთამს რუსთველს, მეჭურჭლეთ უხუცეს (ს). თითონაც შიგ ხატია მოხუცებული"[1] — გვაუწყებს ტიმოთე. ჯვარის მონასტერში გამოსახულ ისტორიულ პირთა შორის ტიმოთე აგრეთვე იხსენიებს შოთას: „მუნ ხატია შოთა რუსთველი „მეჭურჭლეთუხუცესი"[2]. ხელნაწერთა ვარიანტების შესწავლა ადასტურებს, რომ ტიმოთე გაბაშვილი შოთა რუსთველს — დიდ ქართველ პოეტს, მეჭურჭლეთ-უხუცესად თვლიდა.[3]

1845 წელს შოთა რუსთველის პორტრეტი უნახავს და ჩაუხატავს ნიკოლოზ ჩუბინაშვილს. ამ ჩანახატის მიხედვით ერთ პეტერბურგელ მხატვარს ნ. ჩუბინაშვილის შეკვეთით და სიტყვიერი განმარტების საფუძველზე შეუსრულებია შოთა რუსთველის პორტრეტი.[4]

შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულების არსებობა ჯვარის ტაძარში არქიმანდრიტმა ანტონინმა აცნობა მეხუთე საარქეოლოგიო კრილობას 1881 წელს.[5] 1883 წელს ეს პორტრეტი ნახა პროფ. ალ. ცაგარელმა, რომელმაც გამოაქვეყნა მხოლოდ წარწერის ტექსტი.[6] ეს პორტრეტი და მისი წარწერა 1902 წელს ნ. მარმა ვერ მიაკვლია, ვინაიდან იგი სქელი საღებავით მეტად გულმოდგინედ დაუფარავთ უცნობ პირებს, რომლებიც ცდილობდნენ ყოველგვარი ქართული კვალი წაეშალათ ჯვარის მონასტერში.

მიმდინარე წლის ოქტომბერში საქართველოდან იერუსალიმში გაგზავნილმა ექსპედიციამ დიდი ცდისა და გულმოდგინეობის შედეგად მიაკვლია შოთა რუსთველის გამოსახუ-

[1] ტიმოთე გაბაშვილი. მიმოსვლა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ელ. მეტრეველმა, თბილისი, 1956, გვ. 80.

[2] ტიმოთე გაბაშვილი, იხ. გვ. 8719, 121_{20}, 123_{10}.

[3] ტიმოთე გაბაშვილი, გვ. 80. იხ. შენიშვნა, ვარიანტები ტექსტისა გვ. 121_{10}, 123_{10} („მექურქლეთ-უხუცესთა ბოროტთა", „მექურქლე ბოროტი" და სხვ.).

[4] ამჟამად იგი დაცულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტში, ფონდი A—1764 იხ. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. 5, 1956, გვ. 248. აღნიშნული პორტრეტის მიხედვით არის გადმოღებული ალ. თარხნიშვილის მიერ შოთა რუსთველის ქანდაკება. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნება"-ში ბ. კანდელაკმა გამოაქვეყნა ეს პორტრეტი.

[5] Архимандрит Антонин, О грузинских и армянских древностях в Иерусалиме, Труды V-го Археологического съезда в Тифлисе, 1881, Москва, 1887, стр. 321—327.

Д. В. Бакрадзе, Грузинский монастырь св. Креста в Иерусалиме, Труды V-го Археологического Съезда в Тифлисе, 1881, Москва, 1887, стр. 328—331.

[6] А. Цагарели, Памятники Груз. старины в св. Земле и на Синае, СПБ, 1888, стр. 50, 94—95, 107, 244 (გამოცემულია წარწერა).

ლებას და წარწერას, რომელიც დაფარული იყო საღებავის სქელი ფენით. ფრთხილი სარესტავრაციო მუშაობის შედეგად სავსებით გამოვლინებულია შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება და ასომთავრული წარწერა, რომელიც კარგად იკითხება (იხ. სურათი ტაბ. 7):

ამ̃სა დამხატ
ავსა:. შოთა[ს]
შ̃:. ღ̃ნ:. ა̃ნ
რუ სთვე
ლი

ამ წარწერაში აღსანიშნავია, რომ ასომთავრული ასო ᲀ (ⴀ) იკითხება როგორც „ა“ და ასო ო (Ⴓ) იკითხება როგორც „უ“. ორივე მოვლენა ქართულ დამწერლობაში ცნობილია ჯერ კიდევ XI საუკუნეში, ხოლო XII და XIII ს ს. ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს. წარწერა შესრულებულია თეთრი საღებავით ერთდროულად, ერთი ხელით. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ სიტყვა „რუსთველი“ მიწერილია ტექსტის ბოლოს, ცალკე, თითქოს უადგილო ადგილას.

პროფ. ალ. ცაგარელმა აღნიშნული ტექსტი გამოაქვეყნა შემდეგი სახით: ამის დამხატავსა შოთა (ს) შეუნდოს ღმერთმან. ამინ. რუსთველი. ამგვარი წაკითხვა ერთგვარ გაუგებრობას იწვევს; რატომ პირდაპირ არ დაწერეს „ამის დამხატავსა შოთა რუსთველს“, თუ აქ მართლაც, შოთა რუსთველი იგულისხმებოდა?

როგორც აღვნიშნეთ, სიტყვა „რუსთველი“, რომელიც მოთავსებულია ტექსტის ბოლოს, ტექსტს კი არ ეკუთვნის, არამედ პორტრეტს. ექსპედიციის მონაწილეთა მიერ წარწერის ტექსტი დადგენილია შემდეგი სახით: „ამისა დამხატავსა შოთა (ს) შეუნდოს ღმერთმან ამინ“. მათივე აზრით „ვინაიდან წარწერა იმ პორტრეტს ეხება, რომელსაც რუსთველი აწერია, ამიტომ ეჭვი არ შეიძლება არსებობდეს, რომ ამ წარწერის შოთაში, სწორედ შოთა რუსთველზეა ლაპარაკი. სრულიად წარმოუდგენელია, რომ აქ ვინმე სხვა შოთა იგულისხმებოდეს“.

როგორც ცნობილია, რუსთველი გამოსახულია ხელაღპყრობით მაქსიმე აღმსარებელისა (VII ს.) და იოანე დამასკელის (VIII ს.) წინაშე, მლოცველის პოზაში დაჩოქილი. თუ გავითვალისწინებთ ფეოდალური ხანის კედლის-მხატვრობის წესს, შოთა ერთდროულად ორივე წმინდანს ევედრება და არა ერთს მათგანს, სახელდობრ, იოანე დამასკელს.

იბადება საკითხი, რა დროისაა რუსთველის პორტრეტი? პირველი შთაბეჭდილება და გაცნობა პორტრეტული გამოსახულებისა ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ფრესკაზე გამოსახულია საერო პირი, რაც თავის დროს სავსებით მართებულად აღნიშნა პროფ. ალ. ცაგარელმა. გამოსახულების დათარიღებისათვის დოკუმენტურ მასალას გვაწვდის ჩაცმულობის ანალიზი. ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული ხელოვნების ძეგლები, განსაკუთრებით, კედლის-მხატვრობა, მინიატიურა, რელიეფური ქანდაკება და ოქრომჭედლობა შეიცავს სავსებით ზუსტ დოკუმენტურ მასალას, რომელიც საშუალებას გვაძლევს თითოეული ძეგლი დავათარიღოთ ნახევარი საუკუნის ფარგლებით, მრავალ შემთხვევაში შესაძლებელია თარიღის დადგენა გაცილებით მეტი სიზუსტით. ამ მასალის მიხედვით, ჩვენ ამჟამად კარგად ვი-

შოთა რუსთველი, ჯვარის მონასტრის ფრესკა. იერუსალიმი

ცით არა მხოლოდ მეფეების, დედოფლების, დიდი სასულიერო პირების, დიდი მოხელეების—ვაზირების, არამედ ქართული ფეოდალური საზოგადოების უფრო ფართო სოციალური ფენების ჩაცმულობის ისტორიული ცვალებადობა.

რუსთველი აღნიშნულ ფრესკაზე გამოსახულია როგორც მაღალი თანამდებობის პირი, ერისკაცის ტანსაცმელში, რომელსაც აქვს მაღალი მოთეთრო ფერის მომრგვალებული ფორმის თავსაბურავი. ამგვარი თავსაბურავი მიღებული იყო საქართველოში მე-12 ს. მეორე ნახევარში დიდი ვაზირებისათვის; საკმარისია დავასახელოთ მწიგნობართუხუცესის „ვაზირთა ყოველთა უპირველესის“ ანტონ გლონისთავისძის გამოსახულება ყინცვისის ტაძრის სამხრეთ კედელზე, ბეთანიის ტაძრის კედელზე გამოსახული მანდატურთ-უხუცესის სუმბატი, რომელიც დემნას აჯანყების შემდეგ ბერად აღიკვეცა („სუმბატ სვიმონ ქმნილი“) და სხვ.

მეთორმეტე საუკუნის მიწურულში და მეცამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში დიდ ვაზირთა თავსაბურავი იცვლება. შერგილ დადიანს „ერისთავთ-ერისთავს“, ცოტნე დადიანის მამას ქუდის ზედა ნაწილი წვეტიანი აქვს, ხოლო ცოტნე დადიანის თავსაბურავი უკვე არსებითად შეიცვალა (იხ. ხობის ტაძრის კედლის-მხატვრობა, საქ. ხელოვნ. მუზეუმი). ჩვენ ვიცით ჩაცმულობა და თავსაბურავი ორი ვაზირისა—მწიგნობართ-უხუცესისა და მანდატურთ-უხუცესის XII ს. მეორე ნახევარში. ვინაიდან მეჭურჭლეთ-უხუცესი ოთხ დიდ ვაზირთა შორის ირიცხებოდა, ამიტომ ამ თანამდებობის პირისათვის იგივე ჩაცმულობა და თავსაბურავი უნდა ვივარაუდოთ.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარი თავსაბურავი დამახასიათებელი ყოფილა საქართველოში. ამის შესანიშნავი დამამტკიცებელი საბუთი მოიპოვება ბიზანტიურ წყაროებში. როგორც ცნობილია, თამარ დედოფალს ესტუმრა თავის მეუღლით და შვილებით ანდრონიკე კომნინი[1]—ბიზანტიის კეისრის ძმისწული, რომელსაც შემდეგ მოკლე ხნით კეისრის ტახტი ეკავა (1183—1185). მისი შვილი ალექსი I თამარ მეფემ ტრაპიზონის იმპერატორის ტახტზე დასვა. ანდრონიკე კომნინი, უებრო რაინდი, ულამაზესი ვაჟკაცი, რომელიც გასაოცარი გემოვნებით იცვამდა, მისი თანამედროვე ბერძენი ისტორიკოსის ნიკიტა ხონიატის ცნობით, ყოველთვის ატარებდა ქართულ მაღალ თავსაბურავს და იისფერი ქართული ქსოვილისაგან შეკერილ ზედა სამოსელს. იმპერატორ მანუელ კომნინის გარდაცვალების შემდეგ დელეგაცია, პატრიარქ თეოდორის მეთაურობით, წარსდგა ანდრონიკეს წინაშე თხოვნით, რათა მას ეკისრა იმპერატორის მოვალეობის შესრულება. ანდრონიკემ გაიგო რა, რომ მღვდელთმთავარი მიუახლოვდა მის კარავს, მაშინვე მიეგება მას და თან ჩაიცვა იისფერი წამოსასხამი, წინ გაპობილი იბერიული ქსოვილიდან შეკერილი, რომელიც მუხლამდე წვდებოდა და უკან ეშვებოდა, ხოლო თავზე დაიხურა მაღალი წვეტიანი რუხი თავსაბურავი“. კურთხევის დროს, როგორც იგივე ისტორიკოსი აღნიშნავს, მას მოხადეს „მაღალი წვეტიანი თავსაბურავი“.[2] მაღალი წვეტიან მომრგვალებულ თავსაბურავს ატარებდნენ საქართველოში ერისთავთ-ერისთავები.

მოწითალო იისფერ ზედა სამოსელს ატარებდნენ საქართველოში ვაზირები, ერისთავთ-ერისთავები, როგორც ამას ქართული ფრესკული მხატვრობა მოწმობს. ამგვარივე ზედა შე-

[1] იხ. ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, გვ. 16, 17 (იხ. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. II, 1959).

[2] Niceta Choniatae, Opera omnia. t. I, 1865. Patrologiae series gr., t. CXXXIX. coll. 605—606, 625—626.

შესამოსელი აქვს შოთა რუსთველს. ამ შესამოსელისათვის დამახასიათებელია გრძელი ვიწრო ფორმის სახელო. ამგვარი სამოსელი მეტად გავრცელებული იყო საქართველოში უკვე მეშვიდე საუკუნიდან, როგორც ამას ადასტურებს მცხეთის ჯვარის ტაძრის აღმოსავლეთ კედელზე მოთავსებული ისტორიული პირების გამოსახულება, რომელთაგან ერთი, სახელდობრ, სტეფანოს I ქართლის პატრიკიოსის ტიტულს ატარებდა, ხოლო მეორენი—დემეტრე და ადრნერსე—ჰპატოსის წოდებას. ბიზანტიაში ამგვარი ტანსაცმელი ცნობილია მხოლოდ მეცხრე საუკუნის დამლევიდან. მიღებული შეხედულების თანახმად, ამ ტანსაცმელს ბერძნები „სკარამანგიონ"-ს (σκαραμάγγιον) უწოდებდნენ, ქართველები კი—„სკარამანგს". ნ. პ. კონდაკოვის[1] აზრით, ეს სახელწოდება არ არის ბერძნული წარმოშობისა, იგი აღმოსავლურ ენებიდან უნდა იყოს შემოტანილი ბერძნულში. ამ სახელწოდების ტანსაცმელს ატარებდნენ საქართველოში დიდი ვაზირები. თამარ მეფის ისტორიკოსი აღნიშნავს: „და უბოძა ჭიაბერსა მანდატურთ-უხუცესობა, და მისცა არგანი ოქროსა ჴელთა მისთა, და შთააცუეს ტანსა მისსა სკარამანგი და დასუეს სელებითა ოქროჭედილითა რომელნიმე მარჯუენით მისსა და რომელნიმე მარცხენით."[2] „ჴელმწიფის კარის გარიგებაში" ეს ამბავი აღნიშნულია შემდეგნაირად: „ერისთავნი და ჴელის მქონებელნი დიდისა თამარ მეფისა:... და უბოძა ჭიაბერს მანდატურთ-უხუცესობა და უბოძა არგანი ოქროსა ჴელთა მისთა და შთააცვეს სკარამანგი ტანსა მათსა და დასვეს სელებითა ოქრომჭედლითა რომელიმე მარჯვენით მისა და რომელიმე მარცხენით."[3]

ბიზანტიის კეისარი და მაღალი თანამდებობის პირები უკვე IX საუკუნეში, განსაკუთრებით, სამხედრო პირები, ყოველთვის უპირატესობას აძლევდნენ „სკარამანგიონს", საჯაროდ გამოსვლის დროს. „აღდგომა დღეს კეისარი ატარებდა თეთრ სკარამანგიონს, რომლის აშიები ოქროქსოვილით იყო შემკული, ან წითელს სკარამანგიონს"[4]. ანდრონიკე კომნინი კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საზეიმო შემთხვევის დროს ატარებდა საქართველოში დამზადებული მუქ-წითელი ქსოვილიდან შეკერილს სკარამანგიონს და ქართულ თავსაბურავს. რუსთველს აცვია ტანზე მწვანე ფერის კაბა, რომელიც წელზე შეკრულია ტყავის სარტყელით. სურათზე აბზინდი კარგად ჩანს. სკარამანგიონი საზეიმო ხასიათის ზედა ტანსაცმელია. გვიან ანტიკურ ხანაში, არქეოლოგიური მასალების მიხედვით, წარჩინებული პირები ატარებდნენ მინანქრით შემკულ ოქროს სარტყელს. აშოტ კურაპალატს (+826) ოშკის რელიეფზე გვიანი ანტიკური ხანისათვის დამახასიათებელი სარტყელი აქვს. მცხეთის ჯვარის ტაძრის რელიეფებზე ჩვენ გვხვდება ტყავის სარტყელი შემკული ნაჭედობით (VI—VII სს.). აშოტ კუხს (+928 წ.) კაბა შეკრული აქვს ტყავის სარტყელით, რომელსაც აბზინდი აქვს და ნაჭედი სამკაულები. ოქროს სარტყელი ნახსენებია ვეფხისტყაოსნის ტექსტში (1462, 2, 1693, 3). მხოლოდ მეთოთხმეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჩვენში ხმარობდნენ სახიანი ქსოვილიდან დამზადებულ სარტყელს.

რუსთველის გამოსახულების ფერადი სურათის შესწავლა საესებით ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ მას ტანს აცვია ქართველი ვაზირისათვის დამახასიათებელი ტანსაცმელი,

[1] N. P. Kondakov. Les costumes orientaux à la Cour Byzantine, Byzantion, t. I, Paris—Liege, 1924, p. 49.

[2] ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი (იხ. ქართლის ცხოვრება, ტ. II, 1959, გვ. 33, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა).

[3] გ. თაყაიშვილი, ჴელმწიფის კარის გარიგება, თბილისი, 1920, გვ. 16.

[4] N. Kondakov, იგივე შრომა, გვ. 12—13.

ქართული ქსოვილიდან შეკერილი, და თავზე ხურავს მაღალი ქართული თავსაბურავი, რომელიც XII მეორე ნახევარში მიღებული ყოფილა საქართველოში. ამასთან, უნდა აღენიშნოთ მეტად საყურადღებო დეტალი, რომელიც დამახასიათებელია ხსენებულ პორტრეტული გამოსახულებისათვის. რუსთველის სამოსელს აქვს თეთრი ბეწვეულის გადაკეცილი საყელო წინ გაჭრილი, რომელიც ყარყუმის ბეწვი უნდა იყოს. ქართულ საერო ჩაცმულობაში მხოლოდ მეთერთმეტე საუკუნიდან შემოდის წესად ქუდის, ან ტანსაცმელის აშიის მოსართავად წავის ბეწვის ხმარება (იხ. რატის ერისთავთა გამოსახულებანი ზემოკრიხის მხატვრობაში XI ს., ლაშა გიორგის გამოსახულება ბეთანიის, ყინცვისის და ბერთუბნის მხატვრობაში და სხე.); წავის ბეწვის საყელო ცნობილია შოთა რუსთველის გამოსახულებაზე ხაზა ფანასკერტელისეულის ხელნაწერში, განსაკუთრებით XVII და XVIII სს. მინიატიურებზე, სადაც გამოსახულია ქართლ-კახეთის მეფეები და უფლისწულები.[1] მაგრამ თეთრი გადმოკეცილი საყელო ყარყუმის ბეწვისა, რომელიც რუსთველის პორტრეტზე მკაფიოდ ჩანს, პირდაპირ ანალოგიას ქართულ ხელოვნების ძეგლებში ვერ მოვუძებნით. არ შემიძლია სათანადო მასალა მივუთითო ბიზანტიურ ხელოვნებაში.

ერთად-ერთი ანალოგია ამ დეტალს მოეპოვება საფრანგეთისა და იტალიის ხელოვნებაში. ვეფხისტყაოსანში ნახსენებია, რომ თინათინს ეცვა ყარყუმის წამოსასხამი: „გაძრცვილსა ტანსა ემოსნეს ყარყუმნი უსაპირონ“ (123, 1); ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის კარიბჭის (ბაპტისტერიუმის) მოზაიკურ მხატვრობაში, რომელიც ზუსტად თარიღდება 1342 წლით, კომპოზიციაში „როკვიდა ასული ჰეროდიაისი“, მოცეკვავე ასულს ტანს აცვია ყარყუმის ბეწვით შემკული ტანსაცმელი.[2] ყარყუმის გადმოკეცილი საყელო განსაკუთრებით გავრცელებული ყოფილა საფრანგეთში მეფის და მაღალი თანამდებობის პირთა საზეიმო ტანსაცმელისათვის. იგი უკვე ფართოდ გავრცელებული ყოფილა უკვე XIV საუკუნეში, განსაკუთრებით კი შემდეგ საუკუნეებში. სათანადო მასალების შემოწმების შედეგად ირკვევა, რომ მეთოთხმეტე საუკუნეში იგი წინ გაჭრილი ყოფილა, როგორც ამიენის ტაძრის ისტორიული პირის ქანდაკება ადასტურებს.[3] ამგვარივე გაჭრილ საყელოს ჩვენ ვხედავთ მეთხუთმეტე საუკუნის ფრანგულ გობელენზე, რომელზედაც გამოსახულია ესთერი და მეფე არტაქსარი.[4] ხოლო უკვე ამ ხანიდან გადმოკეცილი ყარყუმის საყელო უკვე მთლიანია. ასეთია ახალგაზრდა მეფისწულის გამოსახულება ერთ ფრანგულ მინიატიურაზე 1477 წლის, მემატიანე ენგერან-დე-მონსტრელეს (1390—1423) გამოსახულება აგრეთვე ფრანგულ მინიატურაზე[5]. მოტანილი მასალებიდან ირკვევა, რომ წინ გაჭრილი ყარყუმის გადმოკეცილი საყელო უფრო ადრინდელ ხანას ეკუთვნის, ვიდრე გაუჭრელი. სათანადო ძიება ამ მიმართულებით ეჭვს გარეშეა მოგვცემს საშუალებას უფრო ადრინდელი დათარიღებული მასალა გამოძებნოს.

ყარყუმის გამოყენება საზეიმო ტანსაცმელისათვის უთუოდ დასავლეთ ევროპის ქვეყნებიდან მომდინარეობს. არც ერთ საერო პირის ტანსაცმელს, რომელსაც დიდი თანამდებობ*

[1] ს. კაკაბაძე. წერილები და მასალები საქართველოს ისტორიისათვის, წ. 1, თბილისი, 1914, მეფის ისამყულიხანის 1708 წლის ნინოწმინდის სიგელი, გვ. 1—10, სურ. ტ. I, II, III.

[2] S. Bettini, Mosaichi antichi di san Marco a Venezia, Istituto italiano d'Arti grafiche. Bergamo. Tav. CX, CXI.

[3] C. Piton, Le costume civil en France du XIII-e aux XIX-e siècle, Paris, p. 54.

[4] C. Piton, იგივე შრომა, ტ. 67.

[5] C. Piton, იგივე შრომა, ტ. 101.

ეპირა სამეფო კარზე, ყარყუმის გადმოკეცილი საყელო არა აქვს. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ ქართველ დიდ მოხელეს ჩაცმულობის საზეიმო ხასიათის მისაცემად შეუთვისებია ის წესი, რომელიც გავრცელებული ყოფილა საფრანგეთში. ერთადერთი გზა კულტურული ურთიერთობისა და კავშირის საქართველოსა და საფრანგეთს შორის ჯვაროსანთა ლაშქრობის ხანა იყო, განსაკუთრებით პირველი ლაშქრობის ხანა, როდესაც ჯვაროსნებს თითქმის ერთი საუკუნის მანძილზე ეპყრათ წმიდა ქალაქი - იერუსალიმი. ქართველებს, როგორც სათანადო ისტორიული წყაროებიდან ჩანს, ჯვაროსნებთან გარკვეული ურთიერთობა ჰქონდათ წლების მანძილზე.[1] ჯვარის ტაძრის ერთ სვეტზე მთელი ტანით გამოსახულია წმ. სებასტიანე, რომლის შიშველი ტანი გამსჭვალულია ისრებით. წმ. სებასტიანეს გამოსახულება მეტად გავრცელებულია იტალიურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით აღორძინების ხანის ხელოვნებაში[2]. იგი ითვლებოდა რომის მფარველად; პირველი გამოსახულებანი ამ წმიდანისა რომის ხელოვნებაში ეკუთვნის მე-7 საუკ. ჯერ იგი გამოსახულია მოხუცის სახით, ტანსაცმელში, ხოლო მე-13 საუკუნიდან მას უკვე მოკლე წვერულვაშები აქვს, ტანის ზედა ნაწილი გაშიშვლებულია, ხოლო მე-14 ს. ბოლოდან უკვე წმიდანი წარმოდგენილია უწვერულვაშო ჭაბუკის სახით. ჯვარის ტაძრის სვეტის კედელზე გამოსახული წმიდანის იკონოგრაფიული ტიპი, აგრეთვე თვით წერის მანერა, განსაკუთრებით კი მოკლე წვერულვაშებით შემკული ლამაზი სახე, საშუალებას გვაძლევს იგი დავათარიღოთ მე-13 საუკუნის დასაწყისით, ყოველ შემთხვევაში არა უგვიანეს მე-13 საუკუნის პირველი ნახევრისა.

წმიდა სებასტიანეს კულტი იმ სახით, როგორიც იგი მიღებული იყო კათოლიკურ ეკლესიის მიერ, ბიზანტიის, საქართველოს, ბალკანეთისა და რუსეთის საეკლესიო ხელოვნებამ არ იცის. როგორც დადგენილია, მართლმადიდებელი ეკლესია წმ. სებასტიანეს წამების გამოსახვას ერიდებოდა. მით უფრო საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ჯვარის ტაძრის ქართველმა მხატვარმა გამოსახა იმ წმიდანის წამების თემა, ალბათ იმ დროს, როდესაც იერუსალიმი ჯვაროსანთა ხელში იყო და, როგორც სათანადო მასალებიდან ჩანს, ჯვაროსანთა ქვეყნებიდან იერუსალიმში ჩამოსული მლოცველები ხშირი სტუმრები იყვნენ ქართველთა მონასტრის, სადაც დაცული იყო წმიდა რელიქვია — იმ ხის ძირი, რომლიდანაც თქმულების თანახმად გაკეთებულ იქნა ე. წ. ჯვარი პატიოსანი, რომელზედაც მაცხოვარი აცვეს.

ჩვენი მოგზაურის ტიმოთე გაბაშვილის ცნობით, როგორც აღვნიშნეთ, ჯვარის ტაძრის გუმბათის სვეტები განუახლებია და დაუხატვინებია შოთა რუსთველს.

„ჯვარის მონასტერი დაძველებულა და გუმბათის ქვითა სვეტნი განუახლებია და დაუხატვინებია შოთასა რუსთველს, მეჭურჭლეთ უხუცესს თითონაც შიგ ხატია მოხუცებული“[3]. ტიმოთე გაბაშვილის ცნობა სავსებით დასტურდება სვეტზე დახატულ წმ. სებასტიანეს გამოსახულებით. საუკუნეთა მანძილზე ეს გამოსახულება არ ყოფილა განახლებული; მან მოაღწია ჩვენ დრომდე თუმცა ზოგან დაზიანებული, მაგრამ პირვანდელი სახით. ამიტომ ამ გამოსახულებას განსაკუთრებული, უფრო მეტი, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება იმ საკითხების გარკვევაში, რაც რუსთველის სახელთანაა დაკავშირებული.

[1] ზ. ავალიშვილი, ჯვაროსნთა დროიდან, პარიზი, 1929.

[2] L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, t. III, Paris, 1959, p. 1190—1199.

[3] ტიმოთე გაბაშვილი, მიმოსვლა (გამოც. ელ. მეტრეველისა), თბილისი, 1956, გვ. 80.

როგორც ნათქვამი იყო, რუსთველი გამოსახულია იოანე დამასკელსა და მაქსიმე აღმსარებლის შორის. ორივე დიდი მოღვაწის ფრესკული გამოსახულების შესწავლა სამწუხაროდ ფოტოების მიხედვით ცხადჰყოფს იმ გარემოებას, რომ ორივე გამოსახულება განახლებულია მე-16 საუკუნის მიწურულში. ახლო პარალელი მათ მოეპოვებათ ათონის მთის ივერიის მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში, რომელიც შესრულებულია მღვდელმონაზონ მარკოზის მიერ მე-16 ს. მიწურულში; იგი მოწვეული იყო საქართველოდან ტაძრის მოსახატავად[1]. ვინაიდან წერის მანერა ორივე მოხატულობის ერთი და იგივეა, ამიტომ შესაძლებლად მიმაჩნია იოანე დამასკელისა და მაქსიმე აღმსარებელთა გამოსახულებათა განახლება მივაკუთვნოთ მარკოზ მღვდელმონაზვნის ხელს. სავსებით გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ განახლება არ ეკუთვნის ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის დროს ე. ი. 1643/44 წელს.

რუსთველის პორტრეტული მხატვრობა რეალიების შესწავლის შედეგად შესრულებული უნდა იყოს მე-12 და მე-13 საუკუნეების მიჯნაზე, ყოველ შემთხვევაში არა უგვიანეს მე-13 საუკუნის პირველი ნახევრისა. იგი, როგორც ფოტოების შესწავლა ადასტურებს, ნაწილობრივ, ადგილ-ადგილ განახლებულია მე-16 საუკუნის მიწურულში. განახლებულია ამავე დროს თვით წარწერა, შესრულებული თეთრი საღებავით.

* * *

ამრიგად ჩვენამდე მოაღწია შოთა რუსთველის სამმა პორტრეტულ გამოსახულებამ: პირველი შესრულებულია მამუკა მდივნის მიერ 1646 წელს ზუგდიდში ლევან II ბრძანების თანახმად (ხელნაწ. N 699); პოეტი გამოსახულია უწვერო ჭაბუკის სახით, იგი უკარნახებს მის წინაშე მჯდომარე მდივანს პოემის ტექსტს: „[მამუკა მდი]ვანთან რუსთველი ამ წიგნ/ს/“... მეორე მინიატიურაზე, რომელიც ზაზასეულ ხელნაწერს ეკუთვნოდა და ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში, შოთა რუსთველი გამოსახულია მოკლე წვერ-ულვაშით, იგი ზის და წერს. მინიატიურა ეკუთვნის XVII საუკუნეს. ჯვარის მონასტერში გამოსახული რუსთველი მოხუცია. შედარება სამივე პორტრეტის ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ სამივე პორტრეტი გამოსახავს ერთსა და იმავე პირს სხვადასხვა ასაკში. დასტურდება ძველი გადმოცემა, დაცული საქართველოს სამეფო ოჯახში, რომ შოთა რუსთველი მის ჟამსა ყოველთა თანამედროვეთა თვისთა აღემატებოდა ყოვლითა სიკეთითა და ზნეობითა, სწავლულებითა, სიმხნითა, ახოვნებით მშვენიერებით და ჰაეროვნებითა სახითა, ანაგებითა გვამისათა“. იერუსალიმში დაცული დიდი პოეტის გამოსახულება ამტკიცებს, რომ შოთა რუსთველს ღრმა მოხუცებულობამდე უცოცხლია, როგორც ამბობს გადმოცემა.

იერუსალიმში ჯვარის მონასტერში შოთა გამოსახულია, როგორც დიდი ვაზირი, რომელსაც სახელმწიფოში დიდი ადგილი ეჭირა; ორივე ადრინდელ პორტრეტზე იგი გამოსახულია იმ დროს, როდესაც მას დიდი ვაზირის თანამდებობა ჯერ არ ეჭირა. იერუსალიმში დაცული შოთა რუსთველის პორტრეტული გამოსახულება ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ძველი ისტორიული ტრადიცია ჭეშმარიტებას შეიცავს: დიდ პოეტს მეჭურჭლეთ-უხუცესის თანამდებობა ეჭირა. მისი სახელი, თანახმად მიღებული წესისა, აღნიშნულია ჯვარის მო-

[1] Д. Никольский, Краткий очерк Афонской иконописи, СПБ, 1907, стр. 47—48.

შ. ამირანაშვილი, ქართული ძველი მხატვრობის დათარიღებული ძეგლის ფრაგმენტები. „არილი“, თბილისი, 1925, გვ. 44.

ნასტრის ალაპში:[1] „ამასვე ორშაბათსა ალაპი შოთაჲსა მეჭურჭლეთ უხუცესისაჲ". პალეოგრაფიულად აღნიშნული ტექსტი ნუსხა ხუცურით დაწერილი არა უგვიანესია მე-13 საუკუნის პირველ ნახევრისა.

მეორე გადმოცემის თანახმად, რომელიც იოანე ბატონიშვილს შეუტანია თავის „კალმასობაში", თამარ მეფემ ის „უცხო მხარეთა მდივნად ყო".[2] ცნობილია, რომ თამარ მეფის ისტორიკოსები არ იხსენიებენ შოთა მეჭურჭლეთ-უხუცესს, მაგრამ ამ გარემოებას საკითხის უარყოფითი გადაწყვეტა არ შეუძლია. არავითარი ცნობა თამარ მეფის ისტორიკოსებს არ შემოუნახავს თამარის დროის კარგად ცნობილის აბულ-ასანის მეჭურჭლეთ-უხუცესობის შესახებ, მაგრამ ანდრია ხატის წარწერაში, რომელიც ინახება საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, აბულ-ასანი მოხსენებულია მეჭურჭლეთ-უხუცესის ტიტულით.[3] საისტორიო წყაროებში აგრეთვე არ არის მოხსენებული ერისთავთ-ერისთავი, დადიანი შერგილ, რუსუდანის მეფობის ხანის მოღვაწის ცოტნე დადიანის მამა, რომელიც გამოსახულია ხობის ტაძრის კედლის-მხატვრობაში.[4]

თამარ მეფის დროს ვაზირთა შორის პირველობა ეკუთვნოდა მწიგნობართ-უხუცესს, შემდეგ მოდიოდნენ ათაბაგი, მანდატურთ-უხუცესი, ამირსპასალარი და მეჭურჭლეთ-უხუცესი, ღირსებით, როგორც ეს დადგენილი აქვს ივ. ჯავახიშვილს[5], მეჭურჭლეთ-უხუცესი ვაზირთა უპირველესსა და მწიგნობართ-უხუცესს გარდა დანარჩენ ყველა ვაზირებს უდრიდა.

ვაზირს, როგორც ირკვევა, ორი, არის შემთხვევა, მეტი თანამდებობის დაკავების უფლება ჰქონდა. აბულ-ასანი „ამირა ქართლისა და თბილისისა" იყო აგრეთვე „მეჭურჭლეთ-უხუცესი", მეორე წარწერაში აბულ-ასანი იყო „ერისთავთ-ერისთავი" და „მეჭურჭლეთ-უხუცესი". სარგის I ჯაყელი იყო „სამცხის სპასალარი" და „მეჭურჭლეთ-უხუცესი"[6] და სხვ. ამიტომ სავსებით შესაძლებელია, რომ რუსთველი ყოფილიყო „მეჭურჭლეთ უხუცესი". და „უცხო მხარეთა მდივანი", ე. ი. საგარეო საქმეთა გამგებელი. „დივანი" (ე. ი. სამმართველო) სპარსეთში, სელჩუკიანთა შაჰებს მიღებული წესის თანახმად თავიანთ სასახლეში ჰქონდათ. თითოეულ ვაზირს თავისი დივანი ჰქონდა. საქართველოს საერთაშორისო გავლენის გაფართოებამ როგორც აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ისე შორს დასავლეთში განსაკუთრებით მე-12 საუკუნეში უთუოდ შექმნა საგანგებო სამმართველოს შექმნის საჭიროება, რომელსაც ალბათ „უცხო მხარეთა დივანი" ეწოდებოდა, თუმცა პირდაპირი მითითება ამ გარემოებაზე ჩვენს საისტორიო წყაროებში არ ჩანს. „1191—1192 წწ. ჯვარი იყო დაცული და აღდგენილი თავის ნამდვილ ადგილას მის (სულთანის) სალაროში არა პატივისცემის ნიშნად, არამედ, საწინააღმდეგოდ, აბუჩად აგდების მიზნად, ვინაიდან ქრისტიანებისათვის ყველაზე დიდი უბედურება, რისაც შეეძლო მათი შეწუხება, იყო ის, რომ იცოდნენ, რომ იგი ჩავარდნილი იყო ჩვენს ხელში ნადავლის[7] სახით. სავსებით უნაყოფოდ ბერძნები, შემდეგ

[1] Н. Марр, Своды Крестного монастыря в Иерусалиме, СПБ, 1914, გვ. XXVIII, 78.
ტიმოთე გაბაშვილი, მიმოსვლა, თბილისი, 1956, ელ. მეტრეველის შესავალი წერილი, გვ. 056.

[2] კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ძველი ლიტერატურა, II, თბილისი, 1958, გვ. 121.

[3] Е. Такайшвили, Археологические разыскания и заметки, II, გვ. 68—71.
გ. ბერიძე, თბილისის ლურჯი მონასტერი, ქართული ხელოვნება, 2, გვ. 98—99.

[4] ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, ძველი საქართველო, ტ. III, თბილისი, 1913—1914 წ., გვ. 134.

[5] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, წიგნი II, ნაკვეთი I, თბილისი, 1928, გვ. 167.

[6] ქართლის ცხოვრება, ტ. II (გამოკვლევები), თბილისი, 1959, გვ. 252, 256.

ქართველები არ ზოგავდნენ საჩუქრებს, აგზავნიდნენ მოციქულებს მოციქულებზე, „მათი თხოვნა არ იყო შეწყნარებული და მათ ვერ განახორციელეს ის, რასაც ასე დაჟინებით მოითხოვდნენ“ — მოგვითხრობს ნურ-ად-დინის და სალაჰ-ად-დინის მემატიანე[1].

ისტორიკოსს იბნ შედდადს აღნიშნული აქვს 1192—1193 წელს სულთანს სალაჰად-დინს გამოეცხადა ბიზანტიის კეისრის საგანგებო ელჩი და თხოვა სულთანს გადაეცა ის ჯვარი, რომელზედაც ჯვარს ეცვა მაცხოვარი, გადაეცა წმიდა ქალაქის ეკლესიები იმ პირთათვის, რომლებთაც მათივე მთავრობა დაასახელებდა. ბერძნების ელჩმა სულთანს შესთავაზა ხელშეკრულების დადება საერთო სამხედრო მოქმედებისათვის, განსაკუთრებით კუნძულ კვიპროსის წინააღმდეგ. ელჩი ორი დღის განმავლობაში ცდილობდა სულთნის თანხმობის მიღებას, მაგრამ ამაოდ, მან ყველა წინადადებაზე უარყოფითი პასუხი მიიღო.

ბერძნების მისიის მარცხის შემდეგ საქართველოს მეფემ თავისი ელჩის პირით სულთანს შესთავაზა მაცხოვრის ჯვარის საფასურად ორასი ათასი დინარი (ოქრო), მაგრამ ქართველი ელჩის სურვილი სულთანმა არ დააკმაყოფილა.[2]

„(1192 წ.) აგრეთვე გამოცხადდა (სულთნის წინაშე) ქართველების მიერ გამოგზავნილი მოციქული (قسوس), რომელმაც საჩივარი აღძრა იმ რელიგიური დაწესებულებათა შესახებ, რომლებიც მათ (ქართველებს) ეკუთვნოდნენ იერუსალიმში, მან განაცხადა სურვილი გაეწიოს დახმარება მათი მდგომარეობის გაუმჯობესების მიზნით. მანვე ჩივილით აღნიშნა, რომ ისინი (ე. ი. რელიგიური დაწესებულებანი) ჩამორთმეულია და მოთხოვა სულთანს გულისხმიერი ყურადღება და დაბრუნება იმ მიწების იმათვის, ვისი საკუთრებასაც ისინი შეადგენენ“.[3] იგივე ამბავი განმეორებულია 1192 წლის თარიღის ქვეშ: „ქართველთა მოციქული (قسوس الكرج) ეახლა (სულთანს), რათა გამოეცხადა ერცელი საჩივარი, რომელიც ეხებოდა იმ მონასტრებსა და მიწებს, რომლებიც მათ (ქართველებს) ეკუთვნოდა იერუსალიმსა და მის მიდამოებში. იგი ჩიოდა, რომ (ქართველებს) წაართვეს (მონასტრები და მიწები) და მათ დაბრუნებას კუთვნილისამებრ მოითხოვდა“.[4]

მოყვანილი მასალებიდან ჩანს, რომ საქართველოს წარმომადგენელი უნდა ყოფილიყო ისეთი პიროვნება, რომლის კომპეტენციაში შედიოდა დიდი თანხის გაღება, საგარეო საქმეთა მცოდნე („უცხო მხარეთა მდივანი“), ენების მცოდნე პირი. ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ აღნიშნული პირი იქნებოდა „მეჭურჭლეთ-უხუცესი“, „უცხო მხარეთა მდივანი“, დიდი ქართველი პოეტი შოთა რუსთველი, რომელმაც აღნიშნული დავალება უთუოდ თამარ მეფისაგან მიიღო. რუსთველის პოემა „ვეფხის ტყაოსანი“ დაწერილია[5] თამარ მეფის მეორედ ქორწინების შემდეგ გიორგი ლაშას დაბადებამდე ე. ი. 1189 — 1193 წწ. სავსებით ნათელია, რომ დიდი პოეტის გამგზავრება აღმოსავლეთში დიპლომატიური დავალებით ალბათ პოემის დაწერის შემდეგ იყო განხორციელებული. მისი აღმოსავლეთში ყოფნის დროს იერუსალიმი და მისი მიდამოები უკვე სარკინოზთა ხელში იყო. სალაჰადდინის კარზე ყოფნის დროს რუსთველმა მოინახულა თუ არა იერუსალიმი, სახელდობრ ჯვარის მონასტერი,

[1] Recueil des historiens des croisades. Historiens orientaux, t. v, Paris, 1906 (Le livre de deux Jardins. Histoire des deux regnes, celui de Nour-ed-Din et Salah-ed-Din), p. 33.

[2] იგივე წიგნი, გვ. 299.

[3] Recueil des historiens des croisades. Historiens orientaux, t. III, Paris 1884, p. 345.

[4] იგივე წიგნი, ტ. V, გვ. 78.

[5] შ. ამირანაშვილი, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერის თარიღისათვის. „საბჭოთა ხელოვნება“, 8, 1960, გვ. 29, 32.

არ ჩანს, ყოველ შემთხვევაში დოკუმენტური წყაროები კატეგორიით ამის შესახებ სდუმს... ჯვარის მონასტრის მხატვრობაში დიდი პოეტი უკვე მოხუცია, დაახლოებით 60—70 წლის ასაკში იმყოფება. მისი პორტრეტი შესრულებულია იმის გამო, რომ პოეტს მონასტრის წინაშე გარკვეული ღვაწლი მიუძღვის; მისი სახელი აღნიშნულია, როგორც ნათქვამი იყო, მონასტრის მოღვაწეთა მოსახსენებელ წიგნში. ეს იყო უთუოდ პოეტის პირადი საქმიანობა და ინიციატივა და არა თამარ მეფის დავალება. საყურადღებოა, რომ მონასტრის მოღვაწეთა შორის თამარ მეფე არსად არ იხსენიება და არც მისი პორტრეტული გამოსახულება ყოფილა ტაძარში.

უნებლიეთ იბადება აზრი, რომ რუსთველი მოვიდა ჯვარის მონასტერში თამარ მეფის გარდაცვალების შემდეგ, როდესაც იგი უკვე მოხუცი იყო. იგი მოვიდა არა ბერად აღკვეცილი, არამედ როგორც ერის კაცი. რით აიხსნება დიდი პოეტის მისწრაფება ჯვარის მონასტრისაკენ? საქართველოში და საქართველოს საზღვრებს გარეშე არა ერთი დიდი სამონასტრო ცენტრი იყო, რა იყო პოეტის მისწრაფების მიზეზი?

თუმცა ჩვენ ამ საკითხის გასარკვევად უტყუარი მითითებანი საისტორიო წყაროების ხელთ არ გვაქვს, მაგრამ ამ საკითხის გარკვევა, ჩემის აზრით, შესაძლებელია. როგორც ცნობილია, დიდი მეფე საქართველოსა თამარი დაასაფლავეს გელათში: „წარიყვანეს სამკვდრებელსა მათსა გელათს და დამარხეს სამარხოსა პატიოსანსა"—მოგვითხრობს „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი"-ს ავტორი.[1] „თამარ დაიძინა ძილი იგი მართალთა თუესა იანვარსა იც (18)... მცირეთა შინა დღეთა მცხეთად დადვეს, და მერმე უკანასკნელ თვით მუნვე გელათს დამკვდრეს თჳსსა შინა სამარხოსა, დიდებად მუნ შინა დამკვდრებულთა პაპათა და მამათა მისთა, სახელოვანთა დიდთა მეფეთა თანა"—მოგვითხრობს ბასილ ეზოსმოძღვარი[2].

მოყვანილი ცნობების თანახმად თამარ მეფე, რომელიც გარდაიცვალა 18 იანვარს ჯერ მცხეთაში დაუსვენებიათ მცირე დროის განმავლობაში და შემდეგ კი მისი ნეშტი გადაუტანიათ გელათში.

1920 წელს ზ. ავალიშვილმა გამოაქვეყნა მეტად საყურადღებო წერილი ერთი ფრანგი რაინდისა (G... de Boys) ლათინურად მიწერილი საფრანგეთში, ქალაქ ბეზანსონის პატრონისა და მთავარეპისკოპოსის ამედე დეტრემლეის სახელზე გაგზავნილი (რომელსაც ბეზანსონის მთავარეპისკოპოსის კათედრა ეჭირა 1195—1220 წლებში. იგი წერს შემდეგს:... „ამბად მივიღე და საქმის სიჭეშმარიტე სანდო მოციქულთაგან გავიგეთ, რომ იბერიიდან ვინმე ქრისტიანენი, გიორგიანებად წოდებულნი, ურიცხვი მხედრობით და ქვეითი ჯარით ღვთის ალმაცერთოვანებულ დახმარებით ძლიერ ფრიად აღჭურვილით, ურწმუნო წარმართთა წინააღმდეგ სწრაფად აღდგნენ, და აიღეს რა უკვე 300 ციხე და 9 დიდი ქალაქი, მაგარნი დაიპყრეს, ხოლო სუსტნი ნაცარ ტუტად აქციეს. აღნიშნულ ქალაქთაგან ერთი ევფრატზე მდებარე, ყველა წარმართთა ქალაქთაგან უფრო წარჩინებული ყოფილა და დიდი... კერძოდ რაღა მოგახსენოთ? ხემო აღნიშნულნი წმიდა იერუსალიმის მიწის სახსნელად მოვლენ და მთელ საწარმართოს დაიმორჩილებენ. მეფე მათი წარჩინებული, თექვსმეტი წლისაა, ალექ-

[1] ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი (ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, გვ. 113, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა).

[2] ბასილი ეზოსმოძღვარი, ცხოვრება მეფეთ-მეფისა თამარისი (ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბილისი, 1959, გვ. 146).

სანდრეს ბადალი ძალით და სიკეთით, თუმცა არა სარწმუნოებით (non tamen in fide). ჭაბუკი ესე დედის მისის დედოფლის უძლიერესის თამარის ძვლებს თან ატარებს (Iste puer ossa matris sue regine potentissime Thamar secum portat), რომელმაც სანამ ცოცხლობდა, იერუსალიმად წასვლის აღთქმა დასდვა, და შვილსა თვისსა სთხოვა, თუ მიიცვალებოდა, რომ ძვლები მისი უფლის საფლავთან წაესვენებიათ. მან კი, დედის თხოვნათა ყურადღებელმა და დედის აღთქმის შესრულების მსურველმა, დააპირა მისი (გვამის) წმიდა ქალაქში წამოღება წარმართთა ნებით თუ უნებლიეთ".[1]

ისმება საკითხი შეასრულა თუ არა ლაშა გიორგიმ დედის ანდერძი, რომლის შინაარსი. ჩვენ სხვა საისტორიო წყაროებიდან არ ვიცით. ზ. ავალიშვილის აზრით, თამარ მეფის ზემოთ მოყვანილი ანდერძი წარმოადგენს ლეგენდას, რომელიც შეიქმნა გარკვეულ ისტორიულ პირობებში. „ფრანგი რაინდის მიერ გადმოცემული ლეგენდის გართულება და გაღრმავება შეიძლება, ოცნების და სინამდვილის შეუღლებით. ვიმეორებ: ეს სიტყვაკაზმული მწერლობის ველია".[2]

პროფ. ს. კაკაბაძე კი ფიქრობს, რომ გიორგი ლაშა აუცილებლად შეარჩევდა მოხერხებულ დროს და ამით თავის ვალს დედის წინაშე მოიხდიდა.[3] აკად. ექ. თაყაიშვილი აკად. ალ. ჯავახიშვილის უშუალო მონაწილეობით 1919 წელს აწარმოებდა გელათში არქეოლოგიურ გათხრებს, რომელთა მიზანი იყო თამარის საფლავის დადგენა. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ აკად. ექ. თაყაიშვილმა არ იცოდა ჯვაროსან რაინდის ზემოთმოყვანილი წერილის არსებობა, რომელიც გამოქვეყნებული იყო ორჯერ 1847 და 1893 წწ., მაგრამ ამ წერილს სათანადო ყურადღება საქართველოს ისტორიის თვალსაზრისით პირველად ზურაბ ავალიშვილმა მიაქცია (1929 წ.).

აკად. ექ. თაყაიშვილი ძველი გარდმოცემის საფუძველზე თამარ მეფის საფლავს ეძებდა გელათის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთის ეკვდერში, რომელსაც ტრადიციის თანახმად თამარ მეფის ეკვდერს უწოდებდნენ. ე. თაყაიშვილი ეყრდნობოდა იმ მეტად საყურადღებო ცნობას, რომელიც მოყვანილი აქვს ცნობილ რუს მოგზაურს ა. ნ. მურავიოვს,[4] საეკლესიო სიძველეთა დიდ მცოდნესა და მოყვარულს. ა. ნ. მურავიოვმა 1843 წელს დაათვალიერა გელათი, ესაუბრა დავით მიტროპოლიტს, რომელიც იყო ისტორიულ გადმოცემათა კარგი მცოდნე. დავითის მიერ მიწოდებული ცნობების თანახმად გელათის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეკვდერში იმერეთის მეფე ალექსანდრე მეხუთემდე (1720—1752 წ.), ყოველ წლიურად 18 იანვარს თამარ მეფის გარდაცვალების დღეს გადაიღებდნენ თამარის საფლავის ფიქალს და იხდიდნენ პანაშვიდს.[5] ეს ჩვეულება შეწყდა იმ დროიდან, როდესაც ალექსანდრე მეფემ, სოლომონ მეფის მამამ, აქ დაასაფლავა თავისი მეუღლე, დადიანის ქალი მარიამი. პროფ. ს. კაკაბაძის მიერ გამოცემულ სიგელში, გელათის მონასტრისადმი გაცემულში ალექსანდრე მეფის მიერ 1730 წელს,[6] ალექსანდრე მეფე წერს, რომ, როდესაც მას გარდაეცვალა მეუღლე „წარვიდე ცხედარი სასურველისა ჩემისა მეფეთა სასაფლაოსა გელათს, ხოლო საძვალე-

[1] ზ. ავალიშვილი, იგივე შრომა, გვ. 138.
[2] ზ. ავალიშვილი, იგივე შრომა, გვ. 149.
[3] პროფ. ს. კაკაბაძე, ერთი საკითხი საქართველოს ისტორიიდან. „ინდუსტრიული ქუთაისი", 1940, II. XII, № 286 (2564)
[4] А. Н. Муравьев, Грузия и Армения, ч. III. СПБ. 1848, стр. 204—206.
[5] А. Н. Муравьев, იგივე შრომა, გვ. 206.
[6] ს. კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები. წ. I, თბილისი, 1921, გვ. 119—125.

ნი მეფეთანი ალესილიყუნეს... იყუნეს მუნ გელათისა კერძო მარჯუენით ეგუტური დეიწყებული, ცამთა ეითარებისაგან არავინ უწყოდა თუ ვისი საძვალე ყოფილიყო... როგორც სიგელის ტექსტი გვაუწყებს, ალექსანდრე მეფემ თამარ მეფის თაეისუფალ საძვალეში დაასაფლავა თავისი მეუღლე. შემდეგ თვით ალექსანდრე მეფე იქვე დაუსაფლავებიათ. აკად. ექ. თაყაიშვილმა, როდესაც 1919 წელს გათხარა რა ეს საფლავი—აკლდამა: იქ აღმოჩნდა დიდი ჩონჩხის მქონე მამაკაცის ნეშთი და უფრო მცირე ზომის ქალის ჩონჩხი. აკად. ექ. თაყაიშვილის დასკვნით იმ აკლდამაში დაუსაფლავებიათ ალექსანდრე მეფის მეუღლე მარიამი და შემდეგ თვით ალექსანდრე.

ამრიგად დადგენილად უნდა ჩაითვალოს, რომ თამარ მეფის აკლდამა დიდი ხნის განმაელობაში ცარიელი ყოფილა. თანახმად დადგენილი წესისა ყოველწლიურად, თამარ მეფის გარდაცვალების დღეს 18 იანვარს ახდიდნენ ფიქალს აკლდამას და თამარ მეფის მოსახსენებელ პანაშვიდს გადაიხდიდნენ. ეს ფაქტი დადასტურდა არქეოლოგიური გათხრებით. ამიტომ ჩვენ საბუთი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ფრანგი რაინდის ცნობა ლაშა გიორგის შესახებ ისტორიულ ჭეშმარიტებას წარმოადგენს. აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოება, რომ ლაშა გიორგი—ჰაბუკი მეფე სახელოვანი იყო, როგორც უებრო მებრძოლი, რაინდი, მაგრამ არა სარწმუნოებრივი განწყობილებით (non tamen in fide), როგორც ამბობს ჯვაროსანი ფრანგი რაინდი და რაც ქართული საისტორიო წყაროებით დასტურდება.

იბადება საკითხი შესაძლებელი იყო თუ არა თამარ მეფის ანდერძის განხორციელება? ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ უპირველეს ყოვლისა ის გარემოება, რომ საქართველო XII საუკუნეში წარმოადგენდა უძლიერეს ფეოდალურ ქრისტიანულ სახელმწიფოს ახლობელ აღმოსავლეთში. მისი უშუალო მფარველობაში შედიოდა მთელი ამიერკავკასია, შირვანის სამეფო, სომხეთის დიდი ნაწილი, დაღისტანი, ოსეთი და აგრეთვე თამარ მეფის მიერ ახლად დაარსებული (1204 წ.) ტრაპიზონის საკეისრო. ის დაძაბული ბრძოლა, რომელსაც საქართველო აწარმოებდა ერთი საუკუნის მანძილზე თურქების წინააღმდეგ, დამთავრდა საქართველოს გამარჯვებით. 1195 და 1205 წელს საქართველოს სამეფომ სასტიკად დაამარცხა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის თურქთა ორი კოალიციური ლაშქრობა, რომლებსაც მეთაურობდა ორი უძლიერესი სასულტნო. ამაზე უფრო დიდი ძალა თურქებს ახლო აღმოსავლეთში აღარ გააჩნდათ. 1210 წელს საქართველოს ჯარმა შორეული ლაშქრობა მოაწყო ირანში. ამ ლაშქრობის გეგმა, შედგენილი ამირსპასალარის ზაქარია მხარგრძელის მიერ, მოიწონა დარბაზმა და დაამტკიცა თამარ მეფემ. აღებული იქნა ქალაქები: მარანდი, თავრეჟი (თავრიზი), მიანი, ზენჯანი და ყაზვინი. თამარის მეფობის უკანასკნელ წლებში საქართველოს ყმადნაფიცნი—მოხარკენი იყვნენ: ერზინკის სულტანი, აზრუმის ამირა, ხლათის სულტანი, და სხვა არაერთი თურქული სამფლობელო. დამასკოსა და იერუსალიმის მმართველთა და ქართველთა შორის, სომეხ ისტორიკოსის კირაკოზ განძაკელის[1] ცნობის თანახმად, „მშვიდობა და სიყვარული დამკვიდრდა“. ერთი სიტყვით კავკასიის სამხრეთ საზღვარზე საქართველოს არც აღმოსავლეთით და არც დასავლეთით საშიში მეტოქე არ ყავდა. ამ პირობებში ლაშა გიორგის შორეულ ლაშქრობაში გამოცდილ ქართველთა მხედრობის მონაწილეობით შეეძლო თავისი დედის თამარ მეფის ანდერძის განხორციელება.

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. II, თბილისი 1948, გვ. 282 (კირაკოს განძაკელის ისტორია, გვ. 155—157).

ყველაფერი ეს გვაძლევს საბუთს ვიფიქროთ, რომ გიორგი ლაშამ განახორციელა დედის უკანასკნელი წადილი, მან უთუოდ შეარჩია დრო, ქართული მხედრობის დახმარებით, მიიტანა დედის ცხედარი იერუსალიმში და დაკრძალა იგი ქრისტეს საფლავთან, ვინაიდან ქართველ ბაგრატიონთა საგვარეულო გადმოცემაში, რომელსაც თვით ბერძნები, დიდი კონსტანტინე პორფიროგენეტი იზიარებდა, ქართველი ბაგრატიონები თავისი წარმოშობით და სისხლით დავით წინასწარმეტყველსა და თვით მაცხოვრის ენათესავებოდნენ.

მაცხოვრის საფლავის ტაძარში დაკრძალული ყოფილა იერუსალიმის მეფენი (ჯვაროსნები) ბოდუენ III (+1163), ამორი (+1173), ბოდუენ IV (+1185) და ბოდუენ V (+1186) შესასვლელ კარის პირდაპირ ერთ მწკრივად. გოლგოთის ტაძარში და ღვთისმშობლის დაკრძალვის ადგილას აგებულ ტაძარში დასაფლავებული ყოფილან ბოდუენ I, დედოფალი მელიზენდა ბოდუენ II ასული და სხვები. მათი საფლავები, რომელთაც ჰქონდათ წარწერები, მოუშლიათ 1808 წელს ბერძნებს.

თამარ დედოფლის საფლავი უნდა ვეძიოთ მაცხოვრის საფლავის ტაძარში. შესაძლებელია, რომ იგი მოიძებნოს, ვინაიდან ბერძნები მართლმადიდებელ მეფის საფლავს არ მოშლიდნენ, როგორც მოშალეს კათოლიკე მეფეების საფლავები.

ეს გარემოება გასაგებად ხდის შოთა რუსთველის მისწრაფებას იერუსალიმში: მისი ცხოვრების მიწურულში ჯვარის მონასტრის სავანეში დიდი პოეტი პოულობს განსვენების ადგილს.

XIV — XV სს. ქართული საეკლესიო მინიატიურა

XV ს. დამლევს ქართული საეკლესიო მინიატიურა მაღალ მხატვრულ საფეხურზე იდგა. შენახული დათარიღებული ხელნაწერების მცირე რაოდენობა, ძლიერ დამახასიათებელია ეპოქის მხატვრული გემოვნების დასადგენად. მათი შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს ამ ხელოვნების აყვავების ორი ძირითადი ცენტრი გამოვყოთ. ერთი ამ ცენტრთაგანი სამცხე-საათაბაგოში იმყოფებოდა, მეორე — ათონზე (ივერიის მონასტერი).

სამცხის ათაბაგების კარზე მინიატიურისტი ანანიას მიერ დასურათებული იქნა ოთხთავის ხელნაწერი № 845 (ხელნაწერთა ინსტიტუტის საეკლესიო მუზეუმის ფონდი), რომელიც გადაწერილია შავ-მთაზე, ანტიოქიის მახლობლად XI საუკუნეში. მინიატიურები, რომლებზედაც გამოსახული იყვნენ მათე, მარკოზი და ლუკა (ტაბ. 174), იოანეს გამოსახულება დაკარგულია, შესრულებულია ათაბაგ ამირ-სპასალარ ყვარყვარეს (გარდ. 1499) შვილების — ათაბაგ ბაადურის (გარდ. 1474) და ქაიხოსროს (გარდ. 1500) სიცოცხლის წლებში. მახარებლები წარმოდგენილი არიან მშვიდ პოზით მჯდომარე მაგიდის წინ, რომლებზედაც დალაგებულია საწერი ხელსაწყოები, ტრადიციული ნაგებობის არეზე. მახარებელთა ტიპები — ტრადიციულია; პირისახეები დაწერილია წითელ ფუძე-ფერზე, მოდელირება მოცემულია ძლიერად თეთრანარევი ოქრით, ორი ძალად. სამოსელი მოდელირებულია საერთო ფონზე ამავე ფერით ოღონდ თეთრანარევი საღებავით არეზე ოქრო არ არის გამოყენებული.

უფრო მდიდრადაა დასურათებული ქუთაისის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ოთხთავი (№ 58), რომელიც გელათიდან არის გადმოტანილი. (კ. ს. კეკელიძის მიერ შედგენილ გე-

[1] M. de Vogüé, Les églises de la Terre Sainte, Paris, 1860, p. 194—199, 310.

ლათის ხელნაწერთა კატალოგით № 29. ხელნაწერი 1602 წ. არის შესრულებული სამცხე-საათაბაგოში. ყვარყვარე ათაბაგის ძის ათაბაგ მზეჭაბუკის (გარდ. 1616) შეკვეთით. დასაწყისში, ტრადიციის თანახმად, მოცემულია მხატვრულად შემკული „კამარები“, შესრულებული საერო მინიატიურული მხატვრობის სტილით. ამგვარად კამარები ცნობილია XVI—XVII სს. ქართულ მინიატიურებში. აღნიშნული ხელნაწერი ქართული საერო მინიატიურების სტილით შესრულებულ დეკორატიულ შემკულობათა პირველსა და უადრეს ნიმუშს წარმოადგენს. მახარებლები წარმოდგენილი არიან მჯდომარენი, გარდა იოანესი, რომელიც პროხორეს უკარნახებს „უდაბნოს“ არეზე. მახარებელთა იკონოგრაფიული ტიპები ჩვეულებრივია. არეზე მოცემულია დეკორაციული არქიტექტურა, რომელიც ერთსა და იმავე დროს გადმოცემულია ახედვით და დახედვით.

მათეს ზემოთ წარმოდგენილია ანგელოზის გამოსახულება მკერდამდე. იმ ფურცლების ზურგის მხარეზე, რომლებზედაც მახარებელია გამოსახული XI—XII სს. ბიზანტიური ტრადიციის ზეგავლენით ქართულ დასურათებულ ხელნაწერებში მოცემულია ცალკეული სიუჟეტები ახალი აღთქმის თემებზე. მათეს შემდეგ — „ქრისტეს შობა“, ჩჩვილის განბანვის სცენით, მოგვების ფიგურებით და ტრადიციული პოზით მჯდომარე იოსებით. მარკოზის შემდეგ გამოსახულია „ნათლისღება“, რომელზედაც წარმოდგენილია ხე ცულით და გოლგოთაზე აღმართული ჯვარი. ლუკას გამოსახულების შემდეგ მოთავსებულია „ხარება“, რომლის მოქმედება იშლება მხედველობის სხვადასხვა წერტილიდან წარმოდგენილ რთულ არქიტექტურულ პეიზაჟის არეზე. იოანე მახარებლის ფურცლის ზურგის მხარეზე წარმოდგენილია „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“ ორი მთის არეზე. ჯოჯოხეთის განსახიერების გამოსახულება არ არის მოცემული. ქრისტეს უპყრია ადამის ხელი, რომლის უკან დგას ევა და კვერთხიანი ჭაბუკი (აბელი). ქრისტეს უკან წინასწარმეტყველებია დავითი და სოლომონი სამეფო სამოსლებში.

ამ ხელნაწერის დამსურათებელ მხატვარს შეურყვნელად აქვს დაცული ქართული მინიატიურის ძველი მხატვრული ტრადიციები.

ამ ხანის უდიდესად შესანიშნავ ძეგლად უნდა ჩაითვალოს ქართულ-ბერძნული ხელნაწერი, რომელიც დაცულია სალტიკოვ-შჩედრინის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკის ფონდებში[1]. ხელნაწერში 417 მინიატურაა მოთავსებული. მის პირველ ნაწილში სახარებიდან აღებულ ნაწყვეტებს შორის, ქართულ ენაზე მოცემულია თხრობა ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების შესახებ. ეს ნაწილი დასურათებულია დაწვრილებით, დაწყებული „მარიამის ხარებიდან“ განსაკუთრებით დაწვრილებით არის წარმოდგენილი „ქრისტეს ვნებანი“ (ტაბ. 176).

ხელნაწერის მეორე ნაწილში ბერძნული ტექსტი შეიცავს სადღესასწაულო და საეკლესიო საგალობელთა ტროპარებს. აქ იგივე სიუჟეტებია წარმოდგენილი, რაც პირველ ნაწილში, მაგრამ სხვა იკონოგრაფიული ვარიანტებით.

ტექსტის მეორე ნაწილის შემდეგ, სამ ფურცელზე წარმოდგენილია „წმ. მხედრები“, „ჯვრის ამაღლება“ და „ვედრება“. მინიატიურები შესრულებულია დიდი ოსტატობით.

შემდეგ მოცემულია სრული თვენი წმინდანებისა და დღესასწაულების გამოსახულებით ყოველი დღის მიხედვით. ყოველი თვის წინ წარმოდგენილია თვის სიმბოლიური განსახიე-

[1] Н. А. Окунев, О грузино-греческой рукописи с миниатюрами. Христианский Восток, т. I, II, 1912, стр. 43—44.

რება და ზოდიაკოს ნიშნები. ხელნაწერის ამ ნაწილს ქართული ტექსტი ახლავს. ცალკეული წმინდანის ფიგურის ზემოდ მოყვანილია მოკლე ლოცვა, ყოველ დღესასწაულის ზემოთ— ამ დღესასწაულისათვის მიძღვნილი ტროპარი.

ხელნაწერის ბოლოში მოთავსებულია მინიატიურები „ქრისტეს სასწაულთა“ ციკლიდან და აპოკრიფული მოთხრობა—მიწერ-მოწერა ქრისტესა და ავგაროს ედესელს შორის. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ამ ხელთნაწერში მოთავსებული საზეიმო კომპოზიცია, რომელიც ცნობილია „ღვთაებრივი ლიტურგიის“ სახელწოდებით. ეს კომპოზიცია კედლის-მხატვრობაში ჩნდება არა უადრეს XIV საუკუნისა.

ილუსტრაციები რამდენიმე ოსტატის მიერ არის შესრულებული. მხატვრები ხშირად მიმართავენ ბიზანტიური მინიატიურის საუკეთესო ნიმუშებს, ზოგჯერ მათ პირსაც კი ამზადებენ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ყველა ნაწარმოებს ახალი ხანის, მხატვრული ფორმის ახალი გააზრების ბეჭედი აზვია. მშვენიერია ნახატი და შესრულების ხელოვნება, მხატვრული კულტურის მაღალ დონეს მოწმობენ.

ამ ხელნაწერში „მსოფლიო“ წმინდანთა გარდა, გამოსახული არიან ქართული ეკლესიის მიერ განსაკუთრებით სათაყვანებელი წმინდანები: ნინო, ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელები, იოანე ზედაზნელი, ილარიონ-ქართველი და სხვ. ქართველ წმინდანების გამოსახულებებს დართული აქვს წარწერები ბერძნულ ენაზე, „მსოფლიო“ წმინდანებს კი—ქართულ ენაზე. ქართველ და „მსოფლიო“ წმინდანების მოთავსება ერთ ხელნაწერში, რომელშიც მოცემულია ბერძნული და ქართული განმარტებითი ტექსტები, იმაზე მიუთითებს, რომ იგი შედგენილია გარკვეული მიზნით: ხაზი გაესვათ ქართველ წმინდანების თანასწორუფლებიანობისათვის. ეს იდეა, ეჭვგარეშეა, წარმოიშვა და განხორციელებული იქნა ათონზე, სახელგანთქმულ ივერიის მონასტერში, რომელიც დღიდან მისი დაარსებისა, ამ იდეათა გამავრცელებელი იყო, როგორც ლიტერატურაში, ისე ხელოვნებაში. საჭირო იყო ბერძნებისათვის დაემტკიცებინათ საკუთარი ეროვნული წმინდანების არსებობა, ბერძნები შეიძლება გასცნობოდნენ ამ წმინდანთა იკონოგრაფიულ ტიპს მოყვანილ მინიატიურების მიხედვით. ამავე დროს ქართველებს ესაჭიროებოდათ გასცნობოდნენ იმ წმინდანთა იკონოგრაფიულ ტიპებს, რომელთაც თაყვანს სცემდა მსოფლიო ეკლესია.

ლითონის პლასტიკა XIII—XV სს.

ჩვენ მიერ ზემოგარჩეულ მღვიმევის მონასტრის, კაცხის და გელათის მაცხოვრის ხატების მოჭედილობაზე მოცემული ისტორიული ცნობების ანალიზი და აგრეთვე მათი შესწავლა სტილისა და შესრულების ტექნიკის თვალსაზრისით, ავლენს განსაკუთრებული მხატვრული სკოლის არსებობას, რომელიც ლოკალიზებულია დასავლეთ საქართველოში. ეს სკოლა დამოუკიდებლად ვითარდება. იგი ოპიზის სკოლის უშუალო გავლენის გარეშე იმყოფება, მას საკუთარი სტილი და მხატვრულ-ტექნიკური წესები აქვს. დღემდე არ არის გამოკვლეული სამი ძირითადი მხატვრული მიმართულების სვე-ბედი XII საუკუნის ქართულ ოქრომჭედლობაში (ოპიზის, ტბეთის და გელათის სკოლა). მასალების შემდგომი შესწავლა, უდავოდ, გამოავლენს XIII საუკუნეში რამდენიმე სკოლის არსებობას.

XIV ს. პირველი ნახევრის დათარიღებულ ძეგლებს შორის გამოირჩევა ხონის წმ. გიორგის ხატი[1] და ანჩისხატის კარედის მჭედლობა (კარების შინაგანი მოჭედილობა)[2] ხონის წმიდა გიორგის ხატი (ტაბ. 176) წარწერის თანახმად გიორგი V ბრწყინვალის (1318—1346) დროს არის დამზადებული.

წმ. გიორგი წარმოდგენილია მდგომარე პირდაპირ, მარჯვენა ხელში მას შუბი უპირავს, მარცხენა ფარზე აქვს დაყრდნობილი. იგი ჯავშანშია გამოწყობილი, მკერდზე შეკრული წამოსასხამი მხრებზე აქვს გადაგდებული. ხატის ქვედა ნაწილი ძლიერ დაზიანებულია, ბევრი დეტალი და არე დაკარგულია. მხედრის ფერხთით შენახულია დაზიანებული ექვს სტრიქონიანი წარწერა, პირისახე მოცემულია მაღალი რელიეფით, თვალები ღრმად არ არის ჩასმული, თმა ხუჭუჭა. მხრები გიორგის ფართე აქვს, წელი ვიწრო, თავი სწორედა აქვს დაყენებული. მისი პირისახის ქვედა ნაწილის მომრგვალებული ფორმა XIV—XV სს. ოქრომჭედლობის ძეგლების გარკვეული ჯგუფის დამახასიათებელ ნიშანს შეადგენს. ამ თავისებურებებს ვხედავთ აღნიშნული ხანის კედლის მხატვრობაშიც. გამოსახულება მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ჰქმნის, ფიგურის პროპორციები დაცულია, მაგრამ თავი ოდნავ მომცროა; მარცხენა ხელი ოდნავ გრძელია მარჯვენაზე, რომელშიც მხედარს შუბი უპირავს.

ამ ნაწარმოებში ჯერ კიდევ არის შენახული ადრეული ხანის მონუმენტური ხელოვნების ელემენტები, მაგრამ მთლიანად იგი უფრო გვიანდელ ხანას ეკუთვნის, რასაც ცხადად ამჟღავნებს ფიგურის დაგრძელება, დეკორაციული ელემენტების გაძლიერება, შარავანდედის და სამაჯურების შემკობა მცენარეული ორნამენტით, იკონოგრაფიული ტიპის ცვლილებები და სხვა. ხონის წმ. გიორგის ხატი სტილით უახლოვდება მიქელ მთავარანგელოზის ჯუმათის ხატს, მაგრამ მას ნაკლებად ადრეული აყვავების ხანის გავლენა ეტყობა, ვიდრე ჯუმათის ხატს.

ამავე ხანას ეკუთვნის ანჩის მაცხოვრის ხატის კარები (საქ. ხელოვნების მუზეუმი). კარების შინაგან მხარეზე მოთავსებულია კომპოზიციები „თორმეტი დღესასწაულის“ ციკლიდან „ხარება“, „ქრისტეს შობა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალობა“, „ჯვარცმა“, და „ქრისტეს ჩასვლა ჯოჯოხეთში“ (ტაბ. 177); ამავე ხანას ეკუთვნის კუბოზე წარმოდგენილი „ქრისტეს ამაღლება“. ამ კომპოზიციებზე არსებულ წარწერებში მოხსენებულია: ბექა I, „სამცხის ათაბაგი“, რომელიც 1308 წ. გარდაიცვალა და მისი სამი ვაჟი: „მანდატურთ-უხუცესი“ სარგის II (+1334), ყვარყვარე (+1346) და შალვა. ცნობილია, რომ ბექა I გააძლიერა პოლიტიკურად სამცხე-საათაბაგო და გააფართოვა მისი საზღვრები[3]. მის დროს სამცხეში აგებული იყო მრავალი ტაძარი, რომლებშიც შენახულია თემატიკით თავისებური და მხატვრულად ღირსშესანიშნავი კედლის-მხატვრობა. სამცხის მხატვრული ძეგლების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ საქართველოს ეს ნაწილი გეზს აძლევს მთელ ქართულ ხელოვნებას, განსაკუთრებით იმ დროს, როდესაც აღმოსავლეთ საქართველო მისი დედაქალაქით, მონღოლთა ბატონობის ქვეშ იმყოფებოდა. ბექა I მოღვაწეობა მშვენივრად არის დახასიათებული ქართულ მატიანეში.

ანჩის ხატის კარების შინაგანი მოჭედილობის ზუსტი დათარიღებისათვის საჭიროა მხედველობაში ვიქონიოთ, რომ წარწერის თანახმად, ბექა „მანდატურთ-უხუცესი“ უკვე გარ-

[1] შ. ამირანაშვილი, ხონის ეკლესიის წმ. გიორგის ხატი. საისტორიო მოამბე, II, თბილისი, 1924, გვ. 136—151.

[2] შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1939, გვ. 9—41.

[3] შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 9—10.

დაცვალებული ყოფილა[1]. მაშასადამე, კარებების შინაგანი მოჭედილობა გაკეთებულია არა უადრეს 1808 წლისა. წარწერაში მოხსენებულია როგორც მიცვალებული იგრეთვე ბექას მეორე მეუღლე მარინე, რომელიც მან ვახსის შემდეგ შეირთო. ბექას სამივე ვაჟი ცოცხლად არიან მოხსენებული. ცნობილია, რომ ყველაზე ადრე მათ შორის სარგისი გარდაიცვალა. ამრიგად კარებების შინაგანი მოჭედილობა და კოტის მოჭედილობა შესრულებულია 1808—1334 წწ. შორის.

სამცხის ოქრომჭედლობა XIV ს. პირველ ნახევარში, ამ ხელოვნების ოპიზის სკოლის საუკეთესო ნაწარმოებთა გავლენას განიცდიდა.

ანჩის ხატის კარებების მოჭედილობის მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ XIV ს. პირველი ნახევრის ოსტატი ცდილობდა მიებაძა სახელოვანი ოქრომჭედლის ბექა ოპიზარის ნიმუშებისათვის. კარებზე შენახული ექვსივე კომპოზიცია მოხერხებულად არის განლაგებული და ორნამენტულ მოჩარჩოებაშია ჩასმული.

ჩვენ არ შევეხებით ამ სიუჟეტების იკონოგრაფიულ თავისებურებათა განხილვას. მათში ძირითადად დაცულია „კანონიკური" ნორმები და სქემები, რომლებიც მორგებულია ოსტატის განკარგულებაში არსებულ ზედაპირისათვის, მხოლოდ შევჩერდებით სტილის დამახასიათებელ ცალკეულ ნიშნების განხილვაზე. ორნამენტი შედგება ბექა ოპიზარის მანერით სტილიზებულ მრავალფურცლისაგან, რომელიც ორმაგ ხვეულშია ჩახატული. ამრიგად ჩვენ გვაქვს იგივე მოტივი ორნამენტისა, სადაც სტილიზებური ვაზის ფოთოლი მოხდენილად იხლართება, ლამაზად გადაებმის ერთი მეორეს. ორნამენტული ფოთლის ნახატი არ მეორდება და ქართული დეკორაციული ხელოვნების ცნობილი ტრადიციის თანახმად, თითოეული ფოთლის ნახატი ორმაგ ხვეულში სხვადასხვა ვარიანტს გვაძლევს. თითოეული კომპოზიციის კუთხეებში უფრო მაღალი რელიეფით მოცემულია ორნამენტული ვარდულები (ბუკოლი) განმეორებული ნახატით, როგორც ხახულის განთქმულ ხატის მოჭედილობაზე გელათში. ორმაგ ორნამენტულ ხვეულში მოქცეული ფოთოლი, შედარებით მაღალი რელიეფით არის გადმოცემული, კიდეებზე დამახასიათებელი შეზნექილობა აქვს. ორნამენტი მთლიანად, თუმცა ოსტატობით მნიშვნელოვნად ჩამორჩება ბექა ოპიზარის ნაწარმოებებს, მაინც სხვა ძეგლებთან შედარებით დიდი პლასტიკურობით და რელიეფურობით გამოირჩევა.

არე ყველა კომპოზიციებზე ლამაზი გრავირებული მცენარეული ორნამენტითაა დაფარული. ორნამენტი არსად არ კვეთს ფიგურას, არ არღვევს მის მთლიანობას. თავისუფალ არეზე მოთავსებული, იგი, არეს ოდენობის მიხედვით, ხან იზრდება, ხან მცირდება. ორნამენტი მჭიდროდაა დაკავშირებული თითოეული სიუჟეტის არქიტექტონიკასთან. აქ ცხადად ჩანს ტბეთის სკოლის ტრადიცია, რომლის შესახებაც საუბარი გვქონდა, როდესაც ვახასიათებდით ძირითად მიმართულებებს XII საუკუნის ქართულ ოქრომჭედლობაში.

ყველა ფიგურა გადმოცემულია მაღალი რელიეფით, განსაკუთრებით გამოირჩევა თავები. პროპორციები ოდნავ დაგრძელებულია. თითოეული ფიგურის დაყენებაში ცალკე არ ჩანს ის პლასტიკური სიცხადე და ოსტატობა, რომელიც ბექას შემოქმედებას ახასიათებს. ფიგურების გადმოცემაში სიმშრალე და მოძრაობის გადმოცემაში პირობითობა იგრძნობა. ნაოჭები არ ხატავენ სამოსელით დაფარულ სხეულის ფორმებს. ნახატში ორნამენტული სტილიზაცია სჭარბობს.

[1] ქართლის ცხოვრება, მარიამისეული ნუსხა, გვ. 103.

ამრიგად, ანჩის მაცხოვრის ხატის კარები წარმოადგენს მხატვრული თვალსაზრისით ქართული ოქრომჭედლობის რთულ ძეგლს; აქ ჯერ კიდევ ცოცხალია „ოქროს ხანის“ ქართული ოქრომჭედლობის მხატვრული ტრადიციები. ოპიზის სკოლის ტრადიციასთან ერთად მასში, თუმცა გაცილებით სუსტად, იგრძნობა აგრეთვე გელათისა და ტბეთის სკოლების გამოძახილი. ამასთან ერთად ამ ნაწარმოებში მკვეთრად არის გამოხატული ახალი ხანის, ქართული ხელოვნების უკანასკნელი აყვავების ხანის სტილი, რომლის შემდეგ ოქრომჭედლობის ნაწარმოები თანდათან კარგავენ თავის ყოფილ სრულყოფილებას.

XV ს. ოქრომჭედლობის უშესანიშნავეს ნაწარმოებს, რომელიც დამზადებული იყო სამცხე-საათაბაგოში, უნდა ჩაითვალოს დიდი ოქროთ დაფერილი ვერცხლით მოჭედილი ჯვარი ჩხარიდან, რომელიც საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში ინახება (ტაბ. 178, 179, 180). ჯვარზე მოთავსებული წარწერები მთელ რიგ ღირსშესანიშნავ ცნობებს გვაწვდიან: ორ ძმას სვიმონსა და ბასილ დეკანოზებს, შოთას ძეთა გვარიდან, მოუჭედიათ ჯვარი ათაბაგ ყვარყვარე III დიდის დროს ვინმე სპირიდონის შეწევნით. წარწერაში მოხსენებულია ათაბაგი ყვარყვარე (1436—1498), მეუღლე მისი ანა, ვაჟები მზეჭაბუკი და ქაიხოსრო, მოჭედილობა, წარწერის თანახმად, შესრულებული იყო ოქრომჭედელ მამნეს მიერ[1]: „ქ. შეწევნით (ა) ღვთისადთა სრულ იქმნა იგ საუფლო ჯვარი ხელითა ოქრომჭედლის მამნესით, შეუნდეს ღმერთმან მამნეს და მისსა მეუღლეს ულუმპის“.

1940 წელს ი. აბულაძემ ერთ-ერთ ხელნაწერის მინაწერში იპოვა ამ ჯვარისადმი მიძღვნილი ლექსი, რომელიც დეკანოზ სვიმონ შოთას-ძის მიერ არის დაწერილი. ამ ლექსის თანახმად სამუშაო სამი წლის განმავლობაში ყოფილა შესრულებული[2].

ჯვარზე გამოსახულია „თორმეტი დღესასწაულის“ ციკლი, ერთი სცენის ჯვარიდან გარდამოხსნის დამატებით; „ხარება“, „ქრისტეს-შობა“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმში შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ჯვრიდან გარდამოხსნა“, „აღდგომა“, „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“, „ამაღლება“, „ღვთისმშობლის მიძინება“, „სული წმიდის მოფენა“ და „ფერისცვალება“.

ჯვარის ცენტრში წარმოდგენილია „ვედრება“. ახალი აღთქმის ციკლის გარდა, ჯვარზე წარმოდგენილია თორმეტი სიუჟეტი „წმ. გიორგის ცხოვრებიდან“, რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული ქართულ ხელოვნებაში. სიუჟეტები შემდეგი თანამიმდევრობითაა „დიოკლეტიანე მეფის წინაშე: წარადგინეს; „წმიდა გიორგი“, „აქა ზროხის: ძროხით: სცემ (ა) წმიდის გიორგის“, „აქა საპყრობილეშია ქვა დასდვეს: წმიდა გიორგი“, „აქა კირში ჩასდვეს წმიდა გიორგი“

„აქა ურმის თვალს: დააკრეს წმიდა გიორგი,“

„მკვდრის აღდგენა წმიდა გიორგის მიერ“ (აქვს მხოლოდ ბერძნული წარწერა)

„შოლტით ცემა წმიდისა გიორგის“ (უწარწერო)

„წმიდა გიორგი[ს] თავის კვეთა“ (დაზიანებული).

შემდეგ ცხენოსანი წმიდა გიორგი შუბით კლავს დიოკლეტიანე მეფეს, რომელიც გამოსახულია მცირე მასშტაბით ცხენზე მჯდომარე. კომპოზიცია განმარტებულია წარწერით: „აქა დიოკლეტიანე მეფე მოკლა წმიდამან გიორგი“.

[1] ექ. თაყაიშვილი, ჩხარის ეკლესიის სიძველენი. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. XV—, 1948, გვ. 165—177.

[2] И. В. Абуладзе и Х. Г. Шарашидзе. К вопросу об имени и родине Руставели. საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე ტ. II, № 7, 1941, გვ. 681—688.

შემდეგ წარმოდგენილია ცხენოსანი გიორგი განმარტებითი წარწერით: „აქა ბოლდარეთით ტყუე მოიყვანა წმიდამან გიორგი“. წინიდან უკან ცხენზე შემომჯდარი ჰყავს მის მიერ განთავისუფლებული ტყვე, რომელსაც ხელში სურა უჭირავს, ორი კომპოზიცია მიძღვნილი აქვს გიორგის სასწაულს გველეშაპთან დაკავშირებულს. ამ ორი კომპოზიციის, ისე როგორც ჯვარზე წარმოდგენილ სხვა სიუჟეტებს, დართული აქვს ქართული განმარტებითი წარწერები: „აქა ვეშაპი მოკლა წმიდამან გიორგი“, ხოლო მეორე სიუჟეტი განმარტებულია შემდეგი წარწერით: „აქა ვეშაპისაგან ქალი იხსნა წმიდამან გიორგი, ლასია ქალაქი მოაქცია“. მეფის ასულს მიჰყავს სარტყელზე გამობმული გველეშაპი; ხოლო პირველ შემთხვევაში წმ. გიორგი გველეშაპს შუბით კი არ გმირავს, არამედ მახვილით, როგორც წალენჯიხისა და ნაბახტევის XIV ს. დამლევის მხატვრობაში.

მხატვრული თვალსაზრისით ჯვარი ამ ხანის ერთ-ერთ საუკეთესო ძეგლს წარმოადგენს. ყველა კომპოზიციები მოხარხოებულია და მჭყობრადაა განლაგებული გლუვ არეზე. განსაკუთრებული ოსტატობით აქვს შესრულებული ოქრომჭედელ ოსტატ მამნეს მრავალფიგურიანი კომპოზიციები. ახალი აღქმის ყველა სიუჟეტები მოცემულია XIV ს. ხელოვნების იკონოგრაფიულ ნორმებში. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია „წმ. გიორგის ცხოვრების“ ციკლი, რომელიც განსაკუთრებულ მეცნიერულ გამოკვლევას მოითხოვს. საჭიროა აღინიშნოს სტილისტური თავისებურებანი, რომლებიც მნიშვნელოვანია მთლიანად ამ ძეგლის გაგებისათვის. ფიგურების პროპორციები დაგრძელებულია, მოხდენილი თითოეული ფიგურის დაყენება გაცილებით პლასტიკურია, ვიდრე ანჩისხატის კარებებზე. ტანსაცმელის ნაოჭები ცოდნით არის დალაგებული და სწორედ ახახავენ სხეულის ფორმას, თუმცა ადგილი აქვს ორნამენტული სტილიზაციის ზოგიერთ ელემენტებს.

ყველა ფიგურა რელიეფურია, მკვეთრად ირკვევა გლუვ არეზე. ამავე ოსტატის მიერ შესრულებულია, თანახმად წარწერისა, ზარზმის მიძინების ხატი[1] და ბარაკონის[2] ეკლესიის ვერცხლით საჭედი ჯვარი, რომელზედაც წარმოდგენილია წმ. გიორგის ცხოვრება.

მამნეს შემოქმედების შესწავლა ამტკიცებს ქართული მხატვრული კულტურის დიდ დონეს. განსაკუთრებით დამახასიათებელია ჯვარცმის კომპოზიცია, სადაც, თანახმად ქართული მხატვრული ტრადიციისა, რომელიც XI—XII ს. ხელოვნების ტრადიციიდან მომდინარეობს (გელათის სახარების მინიატიურაზე გამოსახული ჯვარცმა) ღვთისმშობელი მგლოვიარე და გრძნობა დაკარგული ხელში ჰყავთ დედებს. ეს მოტივი დღემდე ითვლებოდა იტალიური აღორძინების ხანის ხელოვნების მიღწევად, განსაკუთრებით სიენის სკოლის (მაგ. დუჩჩიო და სხვ.).

ამრიგად XV ს. დამლევის ქართული ხელოვნების ძეგლების შესწავლა, არ გვაძლევს კულტურის ისეთ უიმედო დაცემისა და გახრწნის სურათს, რომელიც ჩვეულებრივად გვეხატება დადგენილი გავრცელებული ტრადიციული შეხედულების გავლენით. როგორც მინიატიურული მხატვრობის და ოქრომჭედლობის ძეგლებიდან ირკვევა, X ს. დამლევს, ყოველ შემთხვევაში სამცხე-საათაბაგოში, ჯერ კიდევ არ იყო დაშრეტილი ქართული კულტურის „ოქროს ხანის“ ტრადიციები.

[1] Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. 1, Тифлис, стр. 71—73

[2] ე. თაყაიშვილი, ზარზის გუმბათის სიძველეები, საქ. სახელმწ. მუზეუმის მოამბე, ტ. XV. 1948, გვ. 170. გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VII, 1931—1932 გვ. 249.

თავი მეშვიდე

ქართული ხელოვნება საქართველოს სამეფოებად და სამთავროებად დაშლისა და თურქეთისა და ირანის წინააღმდეგ დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ხანაში

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა XVI—XVII საუკუნეებში

XVI საუკუნეში საქართველო პოლიტიკური თვალსაზრისით ერთიან სახელმწიფოს არ წარმოადგენდა. იგი სამ სამეფოდ და ერთ სამთავროდ გაიყო: ქართლში (დედაქალაქი თბილისი) დამკვიდრდა ბაგრატიონთა დინასტია ალექსანდრე მეფის შვილიშვილის კონსტანტინეს შთამომავლობის სახით; კახეთში (დედაქალაქი ზაგემი)—ალექსანდრე I-ის ძის გიორგის შთამომავლები. იმერეთში (დედაქალაქი ქუთაისი) სამეფო ტახტს იმკვიდრებენ დავით ნარინის (რუსუდან მეფის ძის) შთამომავლები. სამცხე-საათაბაგოში, რომელშიაც გაერთიანებული იყო ჯავახეთი, სამცხე, შავშეთი, კლარჯეთი და ტაო, დამკვიდრდნენ ათაბაგები ჯაყელთა გვარიდან. XVI საუკუნის პირველ ნახევარში სამცხის ათაბაგებმა საბოლოოდ დაასრულეს სამეფო ხელისუფლებასთან ხანგრძლივი ბრძოლა გამოყოფისათვის. საქართველოს დაშლის პროცესმა მწვავე ხასიათი მიიღო დასავლეთ საქართველოში. იმერეთის სამეფო რამდენიმე, ფაქტიურად დამოუკიდებელ, ერთეულებად დაიყო. XVI საუკუნის შუა წლებიდან დადიანი უკვე აღარ ემორჩილებოდა იმერეთის მეფეს, არც გადასახადს იხდიდა და არც ლაშქრით ემსახურებოდა მას. XVII საუკუნის დამდეგს სამეგრელოს სამთავროს გამოეყო აფხაზეთი ამავე ხანიდან გურიის მთავარიც დამოუკიდებელ ხელისუფლად იქცა.

ასეთი იყო საქართველოს საშინაო მდგომარეობა იმ ხანაში, როდესაც მას სამხრეთ-დასავლეთიდან და სამხრეთიდან ორი მძლავრი აგრესიული სახელმწიფო ემეზობლებოდა თურქეთისა და ირანის სახით. კონსტანტინეპოლის აღების შემდეგ (1463 წ.) თურქეთი უფრო და უფრო ძლიერდებოდა როგორც აღმოსავლეთში, აგრეთვე დასავლეთში. თურქეთი საქართველოს უშუალო მეზობელი გახდა 1461 წლიდან, ტრაპიზონის საკეისროს დაპყრობის შემდეგ, თურქეთის ფართო დაპყრობითი გეგმებში ამიერკავკასიას დიდი ადგილი ეჭირა, პირველ რიგში კი სამცხე-საათაბაგოს. ირანის სეფეიანთა შაჰები თავიანთ თავს მონღოლთა ყაენების პოლიტიკურ მემკვიდრეებად თვლიდნენ, ქართლს, კახეთს და სამცხე-საათაბაგოს თავის ქვეყნებად იჩემებდნენ. საქართველოს ერთიანობის ხანაში ჩრდილოეთ კავკასიის მცხოვრებ ტომებთან მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა. მთის ზოგიერთი კუთხე საქართველოს გავლენას განიცდიდა და მას ემორჩილებოდა კიდევაც. მაგრამ მას შემდეგ, რაც თურქეთის გავლენა გაძლიერდა ამიერკავკასიაში, ძველი ურთიერთობა თანდათან შეიცვალა.

მედგრად იცავდა ქართველი ხალხი თავის ქვეყანას, მაგრამ მის თავდაცვის უნარს ასუს-

ტებდა ის გარემოება, რომ თურქეთი და ირანი ძლიერდებოდნენ ზღვისპირეთში ყალმუხეთით
ამიერკავკასიისა და ჩრდილო კავკასიის ქვეყნებზე. XVI საუკუნეში ამიერკავკასიას დაუახ-
ლოვდა რუსეთის სახელმწიფო; იგი უშუალოდ გაუმეზობლდა ამიერკავკასიას; რუსეთის ცენ-
ტრალიზებული სახელმწიფო განვითარების თვალსაზრისით, გაცილებით მაღლა იდგა, ვიდრე
საქართველოს მოსაზღვრე ორივე აგრესიულად განწყობილი თურქეთი და ირანი. ბუნებრი-
ვია, რომ საქართველო დიდ იმედს ამყარებდა ჩრდილოეთიდან მომავალ ახალ მზარდ ძალას,
რომელთანაც მას აკავშირებდა რელიგიის იგივეობა, რასაც იმ დროისათვის დიდი მნიშვნე-
ლობა ჰქონდა.

დაიწყო ახლო აღმოსავლეთში ორი ძლიერი სახელმწიფოს თურქეთისა და ირანის ჭიდ-
პობა. ბრძოლა განუწყვეტლად, დიდი სიმკაცრით და ცვალებადი წარმატებით მიმდინარეობ-
და. ორი სახელმწიფო იბრძოდა ეკონომიური და პოლიტიკური ბატონობისათვის წინა აზი-
აში და ამიერკავკასიაში. ბრძოლა რელიგიური ანტაგონიზმის ალამით მიმდინარეობდა, რად-
განაც, როგორც ცნობილია, თურქები გაფეტრებული სუნიტები იყვნენ და სასტიკად სძულ-
დნენ შიიტებს, სპარსელები კი შიიტები იყვნენ. ამ ბრძოლაში ჩათრეული იქნა საქართვე-
ლოც, რომელსაც თავისი ეკონომიური, პოლიტიკური და გეოგრაფიული პირობების გამო,
იარაღით ხელში უხდებოდა საკუთარი დამოუკიდებლობის დაცვა. სპარსელებისა და თურქე-
ბის შემოსევებს, რომლებიც უმთავრესად ძარცვისა და ხარკის აღების მიზნით ხდებოდა, არ
მოჰყოლია საქართველოს სრული დამორჩილება არც ერთი მოქიშპე სახელმწიფოსადმი.[1] გან-
საკუთრებული ენერგიით და თავდადებით ებრძვის მთელი XVI ს. განმავლობაში თურქეთს და-
სავლეთი საქართველო. ეს ბრძოლა ხშირად ძლიერ მძიმე ხასიათს იღებდა, რადგან თურქე-
თი მოხერხებულად იყენებდა მსხვილ ფეოდალთა პოლიტიკურ უთანხმოებას, რომელთაც არ
სურდათ დამორჩილებოდნენ მეფეს, და თურქეთი ხშირად პოულობდა მომხრეებს მათ შორის[1].

იმერეთის მეფეები ალექსანდრე (1484—1510) და განსაკუთრებით ბაგრატ III (1510—
1548) მთელ რიგ მნიშვნელოვან ღონისძიებებს ატარებენ, რომელთაც მიზნად ჰქონდათ ცენ-
ტრალური ხელისუფლების განმტკიცება და ამავე დროს წარმატებით იგერიებენ თურქეთის
შემოსევებს. მაგრამ 1545 წლის შემოსევის შემდეგ დასავლეთი საქართველო პოლიტიკურ
მთლიანობას ჰკარგავს; ფეოდალი-მთავრები (დადიანი, გურიელი, შერვაშიძე, ათაბაგი) თურ-
ქეთის დახმარებით უფრო და უფრო დამოუკიდებლები ხდებიან მეფისაგან, მაგრამ ამავე
დროს სულთანის ხელისუფლების გავლენის ქვეშ ჰყვებიან.

უაღრესად მძიმე პირობებში იმყოფება XVI საუკუნეში ქართლის სამეფო; ქართლის
მეფეები, მიუხედავად შინაგანი და გარეშე არახელსაყრელი პირობებისა, გამოდიოდნენ სა-
ქართველოს ყველა ნაწილების პოლიტიკური ერთიანობის იდეის გამტარებლებად. მაგრამ ამ
იდეის განხორციელება ახალ პირობებში მათ ძალას აღემატებოდა. მთავრები ერთხმად გამო-
დიან ქართლის მეფის ერთიანობისადმი მისწრაფებათა წინააღმდეგ და იარაღით ხელში აიძუ-
ლებენ ქართლის მეფეს უარი თქვას თავის მისწრაფებაზე (ქართლის მეფის დ ა ვ ი თ ი ს ბრძო-
ლა კახეთის მეფე ლ ე ვ ა ნ თ ა ნ, გურიელის ჩარევა). თურქეთი და ირანი ყოველმხრივ ეხმა-
რებოდნენ ფეოდალებს საქართველოს პოლიტიკური დაქუცმაცების საქმეში. მათთვის ხელ-
საყრელი არ იყო ძლიერი, გაერთიანებული საქართველოს არსებობა, და ისინი აქტიურად

[1] Н. Бердзенишвили, Очерки из истории развития феодальных отношений в Грузии XIII—XIV вв., Тбилиси, 1938.

უჭერდნენ მხარს ქართველ ფეოდალთა სეპარატულ მისწრაფებებს. XVI ს. ქართლის მეფეები დავითი (1505—1525), ლუარსაბი (1534—1558), სვიმონი (1558—1600) ენერგიულად იბრძოდნენ საქართველოს გაერთიანებისათვის, მაგრამ ამ ბრძოლას დიდი შედეგი არ მოჰყოლია, რადგან არ არსებობდა არც შინაგანი, არც გარეშე ხელსაყრელი პირობები „სრულიად საქართველოს პოლიტიკური იდეის“ განხორციელებისათვის.

XVI საუკუნეში ქართლი თოთხმეტჯერ ეომება ირანს, თერთმეტჯერ თურქეთს, ცამეტჯერ მეზობელ ქართველ ფეოდალურ სამთავროებს. ამ ომებმა დასცეს ქვეყნის მეურნეობა და პოლიტიკურად შეასუსტეს იგი. ქართლი ებრძვის შეიარაღებული ძალებით მასზე ბევრად ძლიერ ირანს, განსაკუთრებით XVI საუკუნის სამოციანიან წლებში. პირისპირ ბრძოლაში ლუარსაბის ლაშქარი არა ერთხელ ამარცხებს ირანელებს და ბრძოლის ველიდან სდევნის სახელგანთქმულ შაჰ თამაზის ჯარებს. ლუარსაბ I და სიმონის ეს გმირული ბრძოლები დაწვრილებით აქვს აწერილი ფარსადან გორგიჯანიძეს. ქართველთა გაერთიანებული ძალები არა ერთხელ შეჭრილან ირანის ხელქვეით მყოფ აზერბაიჯანის მიწა-წყალზე, განსაკუთრებით შირვანსა და განჯაში. ამაზე შაჰი უპასუხებს არა მხოლოდ ლაშქრობით, არამედ თავისი აგენტების წყალობით აჩაღებს ბრძოლას ცალკე ფეოდალთა შორის, ცალკე სამეფოთა შორის, მეფესა და ტახტის მემკვიდრის შორის, მეფესა და უმაღლეს ფეოდალ წარჩინებულთა შორის. შაჰის აგენტები ხელს უშლიან საქართველოს სამეფოთა კავშირებს; სამეფო ტახტის დაპირებით თავის მხარეზე იბირებს ერთსა თუ მეორე მემკვიდრეს. 1569 წელს მეფე სვიმონი ტყვედ ვარდება ბრძოლის დროს ირანის მიერ მოსყიდული პირის—აზნაურ ყორღანაშვილის ღალატის გამო.

80-იან წლებში ირანის შაჰი ხუდაბანდე ათავისუფლებს მეფე სვიმონს იმ პირობით, რომ იგი იცნობდა ირანის უზენაესობას და განდევნიდა ქართლიდან თურქებს. სვიმონმა სწრაფად გაწმინდა თურქეთის ჯარებისაგან ქალაქები და ციხე-სიმაგრეები, მესხეთში კი ათაბაგად დასვა თავისი მომხრე მანუჩარი (1588), რომელიც იძულებული იყო ეცნო თურქეთისაც. მან დაიპყრო დასავლეთი საქართველო, 1588 წელს აიღო ქუთაისი, მაგრამ ორი წლის შემდეგ იგი იძულებული შეიქნა უარი ეთქვა დასავლეთ საქართველოს აღმოსავლეთ საქართველოსთან გაერთიანების იდეაზე და დასავლეთ საქართველოს მეფედ როსტომი ეცნო. მეფე სვიმონი, თავის წერილში რომის პაპისადმი, გამოდის მთელი საქართველოს სახელით და თავის თავს აცხადებს თურქეთისა და ირანის აქტიურ მტრად, და დახმარებას სთხოვს პაპს. 1600 წელს სვიმონი ტყვედ ჩაუვარდა თურქებს, წაყვანილი იყო სტამბოლს, სადაც გარდაიცვალა.

შედარებით უკეთეს მდგომარეობაში იმყოფებოდა XVI ს. კახეთი. ეკონომიური თვალსაზრისით იგი საქართველოს სხვა ნაწილებზე უკეთეს მდგომარეობაში იმყოფებოდა. კახეთის მეფეები ატარებენ პოლიტიკურ-ადმინისტრატიული და სამხედრო ხასიათის მთელ რიგ მნიშვნელოვან რეფორმებს. მთელი ეს მხარე, რომელიც მე-16 საუკუნემდე შვიდ საერისთავოდ იყო გაყოფილი, დანაწილებული იქნა მთელ რიგ წვრილ ადმინისტრატიულ ერთეულად მოურავების სათავეში, რომელთა უფლებები და ვალდებულებები მკვეთრად იყო განსაზღვრული. უპირველეს ყოვლისა მათ ჩამოერთვათ სამხედრო რწმუნებულება. კახეთი ოთხ სამხედრო ოლქად (სადროშოდ) გაიყო. თითოეულ ოლქს სათავეში ედგა ეპისკოპოსი-მხედართმთავარი, რომელსაც ებარა დროშა და სამხედრო საქმეებში ექვემდებარებოდნენ ამ ოლქის ყველა

მოურავები და ფეოდალები. დამყარებული იქნა სასტიკი წესი გლეხების მიმართ ცენტრალური ხელისუფლებისა და მის მოხელეთა სასარგებლოდ გადასახადების და სხვა ვალდებულების დროულად შესრულების უზრუნველსაყოფად."

კახეთი ყოველგვარი ზომებით თავიდან იცილებდა ომებს ირანთან და თურქეთთან, და ცდილობს ხარკითა და „საჩუქრით" უზრუნველყოს ქვეყნის მშვიდობიანი განვითარება. მთის ტომების მიმართ კახეთის მეფეები დამშვიდებისა და დამორჩილების ტრადიციულ პოლიტიკას აწარმოებენ და ამ მხრივ გარკვეულ წარმატებას აღწევენ. თავისი გეოგრაფიული მდებარეობის წყალობით კახეთი მე-16 საუკუნიდან (საქართველოს სხვა სამეფოებზე და სამთავროებზე გაცილებით ადრე) ამყარებს დიპლომატიურ ურთიერთობას მოსკოვის სახელმწიფოსთან. გილიან-შამახა-ასტრახანის „აბრეშუმის გზა" ხელს უწყობს კახეთის მომგებიან საგარეო ვაჭრობას, რომელშიაც XVI საუკუნეში ფეოდალების გარდა მონაწილეობას ღებულობს თვით კახეთის მეფეც[1]. ირანი მთელი საუკუნის განმავლობაში ცდილობდა პოლიტიკურად დაექვემდებარებინა აღმოსავლეთი საქართველო და ეჭვის თვალით უყურებდა მოსკოვის სახელმწიფოს ყოველივე ცდას აქტიურად ჩარეულიყო კახეთის სამეფოს პოლიტიკაში. კახეთის სამეფო კარის მიერ 1587 წელს მოსკოვის სამეფო ტახტისადმი ერთგულებაზე დადებულმა ფიცმა ირანში „ფიცის გამტეხთა" სასტიკი დასჯის სურვილი გამოიწვია. ირანში კარგად ახსოვდათ, რომ 1563 წლიდან კახეთმა თავი ირანის ვასალად აღიარა, და ყოველწლიურად იხდიდა სათანადო ხარკს.

თურქეთმა 1578 წელს ირანზე გამარჯვების შემდეგ კახეთს თავს მოახვია თავისი მფარველობა. კახეთმა აიღო ვალდებულება გადაეხადა თურქეთისათვის ყოველწლიური ხარკი აბრეშუმით.

XVII საუკუნის დასაწყისში ირანის მფლობელმა შაჰ აბას I-მა, კახეთზე ორი ლაშქრობის შედეგად (1614—1616) დაარბია ქვეყანა, მოსახლეობის დიდი რაოდენობა ამოწყვიტა და 150 ათასზე მეტი ქართველი გადაასახლა ირანში. თეიმურაზ I თავდადებული წინააღმდეგობის მიუხედავად, კახეთი იძულებული შეიქნა დამორჩილებოდა ირანს. შაჰის ბრძანებით მოჭრილი იქნა თუთის ხეები, რომ ამით განადგურებულიყო მეაბრეშუმეობა საქართველოში, რომელიც ხელს უწყობდა მეზობელ ქვეყნებთან და კერძოდ მოსკოვის სამეფოსთან სავაჭრო ურთიერთობის განმტკიცებას. საქართველო დარბეული იქნა, გლეხების რაოდენობა თითქმის ორჯერ მეტად შემცირდა, გადიდებული გადასახადები მძიმე ტვირთად დააწვა მოსახლეობას. ვაჭრობა და ხელოსნობა ძლიერ დაეცა, ქალაქები დაცარიელდა.

მეტად მძიმე პოლიტიკურ მდგომარეობაში იმყოფებოდა XVI საუკუნეში სამცხე-საათაბაგო. არც ქართლის და არც იმერეთის მეფეები არა სცნობდნენ საქართველოს ამ მხარის პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას. თითოეული მათგანი ცდილობდა ხელში ჩაეგდო ეს მხარე და შეეერთებინა თავის სამეფოსათვის. ეკლესია და მსხვილ ფეოდალთა უმრავლესობა მხარს უჭერდა იმერეთისა და ქართლის მეფეების ინიციატივას. ათაბაგები ყოველ ღონისძიებას ხმარობდნენ თავისი დამოუკიდებლობის დასაცავად; ერთი მათგანი—მზეჭაბუკი—შეეცადა კიდეკაც დაეარსებინა მესხეთის კათალიკოზისაგან დამოუკიდებელი ეკლესია.

თავისი მდებარეობის გამო, საქართველოს ეს ნაწილი იმ დროის ორი ძლიერი სახელმწიფოს: ირანისა და თურქეთის ყურადღების ცენტრში მოექცა.

[1] Н. Бердзенишвили, op. cit., გვ. 27.

განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ მხარეს თურქეთისათვის, რომლისთვისაც კავკასიაში ექსპანსიის გაძლიერების პირველ პირობას შეადგენდა სამცხე-საათაბაგოს დამკვიდრება თავის სამფლობელოში. ამიტომ თურქეთი განსაკუთრებული დაჟინებით ატარებდა ამ მხარის სრული ინკორპორაციის პოლიტიკას. სეფიანთა ირანი კი კმაყოფილდებოდა ვასალური დამოკიდებულების დამყარებით და არ ერეოდა სამცხე-საათაბაგოს შინაურ საქმეებში. ბუნებრივია, რომ ათაბაგები ეძებდნენ ირანის მფარველობას და მასთან ერთად აქტიურ ბრძოლას აწარმოებდნენ თურქეთის წინააღმდეგ. ეს მხარე ხელიდან ხელში გადადიოდა, ინგრეოდა ციხე-სიმაგრეები, იძარცვებოდა მონასტრები, იწვებოდა სოფლები, მიდიოდა ათასობით ტყვე და ისპობოდა გლეხური მოსახლეობა. სპარსეთის სამეფო კარის ისტორიკოსს ისკანდერ მუნშს საყურადღებო ცნობები აქვს მოყვანილი სპარსეთის ჯარების მიერ ვარძიის განთქმული მონასტრის გაძარცვის შესახებ.

1578 წლიდან თურქეთი საბოლოოდ იგდებს ხელში საქართველოს, ამ ასი წლის ომებით გაპარტახებულ მხარეს. XVII საუკუნის პირველი მეოთხედიდან იწყება ამ მხარის თანდათანობით გამაჰმადიანების პროცესი, და ამ ხანიდან საბოლოოდ მყარდება თურქეთის ბატონობა.

XVIII საუკუნეში თურქეთისა და ირანის შედარებითი დასუსტების გამო აღმოსავლეთი საქართველო ერთგვარად გაძლიერდა. თეიმურაზ მე-2-ის (+ 1760) და მისი სახელოვანი შვილის მეფე ერეკლე II-ის (+ 1798 წ.) დროს მოხდა ქართლისა და კახეთის გაერთიანება. ერეკლე II, როგორც ირანის ვასალს, მოუხდა მონაწილეობის მიღება ნადირ-შაჰის ლაშქრობაში ავღანისტანსა და ინდოეთზე; ნადირ-შაჰის სიკვდილის შემდეგ საქართველო სავსებით თავისუფლდება ირანის ბატონობისაგან. ამ ხანაში საქართველომ დაიმორჩილა ერევნისა და განჯის სახანოები და ხარკი დაადო მათ. საქართველოს აღორძინებას არ გაუუმჯობესებია ყმა გლეხების მდგომარეობა, პირიქით, მათი მდგომარეობა გაუარესდა. 1712 წელს ხდება გლეხების მასობრივი აჯანყება კახეთში, 1719 წ. გლეხთა მოძრაობა ქართლში სახიფათო მდგომარეობას ქმნის. ეს აჯანყებები სასტიკად იქნა ჩაქრობილი, მაგრამ გლეხებმა მაინც მიაღწიეს თავისი მდგომარეობის ერთგვარ გაუმჯობესებას. გლეხებმა მიიღეს საკუთრების უფლება თავის მიწის ნაკვეთზე, მოისპობილი იქნა „პირველი ღამის უფლება" და სხვა, მაგრამ ყველა ეს ღონისძიება არ ეხებოდა არსებულ საზოგადოებრივი წყობილების ცვლილებას, ხელისუფლების მიერ გატარებული ღონისძიებები არსებითი ხასიათის ცვლილების მომასწავებელი არ იყო.

XVIII საუკუნიდან რუსეთი იწყებს აქტიურად ჩარევას ამიერკავკასიის პოლიტიკურ ცხოვრებაში და ცდილობს გამოიყენოს საქართველო თავის აღმოსავლეთის მოქიშპეთა წინააღმდეგ. ერეკლე II ცდა მოეპოვა დახმარება დასავლეთ ევროპის სახელმწიფოთა შორის (საფრანგეთი, ავსტრია, ნეაპოლიტანური სამეფო და სხვა) მარცხით დამთავრდა. მოლაპარაკება რუსეთთან დამთავრდა რუსეთ-საქართველოს ხელშეკრულების დადებით 1783 წელს. ამ ხელშეკრულების თანახმად აღმოსავლეთი საქართველო რუსეთის ვასალად ცნობდა თავს საერთაშორისო საქმეებში, შინაგან საქმეებში კი სრულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებდა. ირანის მპყრობელის აღა-მაჰმად-ხანის მიერ გაპარტახებული საქართველო (რომელმაც 1795 წ. დაანგრია თბილისი) 1801 წელს გამოცხადებული იქნა რუსეთის იმპერიის ადმინისტრატიულ ერთეულად.

გვიანი ხანის ქართული არქიტექტურა

გვიანი ქართული არქიტექტურა, თუმცა აგრძელებდა აყვავების ხანის ტრადიციებს, XVI საუკუნიდან XVIII ჩათვლით ვერ აღწევს ეროვნულ ფორმების იმ სრულყოფას და ორიგინალობას, რომლებიც ქართულ არქიტექტურის ძეგლებს მსოფლიოს ხელოვნების გამოჩენილ ნაწარმოებთა რიგში აყენებენ.

საქართველო, რომელიც გაპარტახებული იყო მონღოლთა ბატონობის დროს, განსაკუთრებით თემურ-ლენგის ექვსგზის შემოსევის შედეგად, თავგანწირულ ბრძოლას აწარმოებს თავის სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისათვის. XV საუკუნის მანძილზე მთავარი ყურადღება ექცევა ციხე-სიმაგრეების, ქალაქების, ტაძრების აღდგენას და გაბნეულ მატერიულ კულტურული ღირებულებათა შეკრებას.

კონსტანტინეპოლის დაცემა, ბიზანტიის იმპერიის ნანგრევებზე ახალი მაჰმადიანური სახელმწიფოს — თურქეთის შექმნა, ძირფესვიანად სცვლიან ეკონომიურ და კულტურულ ურთიერთობას წინა აზიასა და ევროპას შორის. სეფიანთა ირანის გაძლიერებამ, რომელიც ისწრაფის თავისი პოლიტიკური და კულტურული ბატონობა განამტკიცოს საქართველოში, დიდი გავლენა მოახდინა ქართული კულტურის განვითარებაზე. ბიზანტიასთან ურთიერთობას მოწყვეტილი საქართველო იძულებული შეიქნა ორიენტაცია სეფიანთა ირანზე აეღო.

XVI საუკუნიდან საქართველოს სახვით ხელოვნებაში ირანულ მატერიულ ელემენტების ათვისებისა და გადამუშავების პროცესი მიმდინარეობს.

საეკლესიო არქიტექტურაშიც კი მჟღავნდება ირანული ხელოვნების გავლენა. გასული საუკუნეების ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული თლილი ქვის მაგიერად, იხმარება აგური, არა მხოლოდ როგორც სამშენებლო მასალა, არამედ აგრეთვე როგორც შენობის მატერიული გაფორმების ძირითადი ელემენტებიც[1]. შემოსულია აგურის ფიგურული წყობა ფასადების შესამკობად. გარკვეული სახის თაღების ერთიანი ზედაპირი გაფორმებულია აგურის დეკორაციული წყობით პანდანტივების, კარებისა, სარკმლების, დეკორაციული ნიშების ტეხილი კამარები უცხო ფორმას ღებულობს. აგურია გამოყენებული სვეტების და კარნიზის წყობაში[2].

აგური, როგორც სამშენებლო და დეკორაციული მასალა იხმარებოდა ჯერ კიდევ ქართული არქიტექტურის აყვავების ხანაში. დ. გ ო რ დ ე ე ვ ი წერილში ტიმოთესუბანის შესახებ[3], აღნიშნავს, წინამონღოლურ ხანის ქართულ არქიტექტურაში განსაკუთრებული სკოლის არსებობას, რომელიც სამშენებლო მასალად მხოლოდ აგურს ხმარობდა. მართლაც შიო მღვიმის მონასტრის ბაზილიკა აგურით არის აშენებული. XII საუკუნის დამლევს მწიგნობართუხუცესის ა ნ ტ ო ნ ი ჭ ყ ო ნ დ ი დ ე ლ ი ს ბრძანებით აგებულია კინცვისი; ამავე მასალიდან არის აშენებული XII და XIII სს. მიჯნაზე ტიმოთესუბანი და სხვა.

აღნიშნული ხანის აგურის ნაგებობებში ჩვენ უკვე ვხედავთ ისრისებური კამარისა და თაღების გამოყენებას.

მაგრამ აგური მტკიცედ იკიდებს ფეხს საეკლესიო არქიტექტურაში, საყოფაცხოვრებო მშენებლობაში და სასახლეების არქიტექტურაში მხოლოდ XVI საუკუნის შუა წლებიდან.

[1] Г. Н. Чубинашвили, Иранское влияние в памятниках архитектуры Грузии. Иранское искусство и археология, М.-Л., 1939, стр. 252—261.

[2] Г. Н. Чубинашвили и П. П. Северов, Пути развития грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936, стр. 134.

[3] დ. გორდეევი, ტიმოთესუბანი. საბჭოთა ხელოვნება, № 4, თბილისი, 1940, გვ. 45—51.

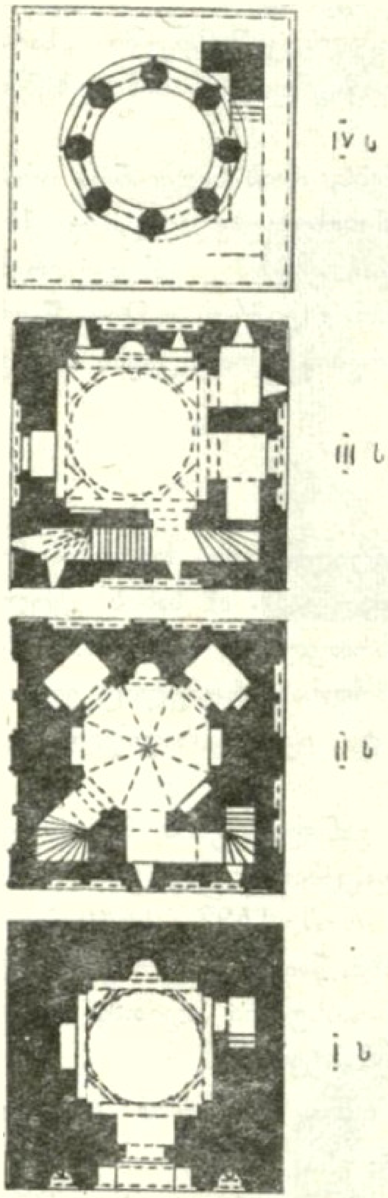
მხატვრული თვალსაზრისით გვიანი ქართული არქიტექტურის უძვირფასეს ძეგლს წარმოადგენს ნინოწმინდის (კახეთი) სამრეკლო, რომელიც გ. ჩუბინაშვილის აზრით XVI საუკუნის შუა წლებშია აგებული. სამრეკლო ოთხსართულიან შენობას წარმოადგენს (ნახ. 53, 54, 55). ფასადების მხატვრული გაფორმება ხაზს უსვამს ოთხი სართულის არსებობას, რომელთაგანაც თითოეული გეგმისა და განაკვეთის თანახმად, სხვადასხვა ფორმით არის გადაწყვეტილი. პირველ სართულს მასიური კედლები აქვს, რადგან იგი მთელი ნაგებობის საფუძველს წარმოადგენს. იგი წარმოადგენს გეგმაში კვადრატულ სადგომს, გადახურულს კუთხის პანდანტივებზე აგებულ გუმბათური თაღით; სამხრეთი კედლის სისქეში დატანებულია კიბე, რომელსაც მეორე სართულში მივყავართ; მეორე სართული—რვაკუთხიანი სადგომია, რომელიც გადახურულია შეკრული თაღით; მის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში მომცრო კამერებია სარკიანი თაღით. მესამე სართული—წარმოადგენს კვადრატულ სადგომს, რომელიც გადახურულია კუთხის პანდანტივებზე ამოყვანილ თაღით. მეოთხე სართული სამრეკლოს წარმოადგენს, კოშკის ფორმისაა; იგი აგებულია ღია ბაქანზე და გადახურულია კარავისებური თაღით. თითოეული სართულის ფასადები სხვადასხვაგვარადაა დამუშავებული, თუმცა გაფორმების პრინციპები ერთი და იგივეა. იგი, როგორც გ. ჩუბინაშვილმა[1] აღნიშნა, წარმოადგენს წყობის სხვადასხვა სიბრტყის კომბინირებას, რაც ამა თუ იმ მარტივ გეომეტრიულ ფიგურებს გვაძლევს. ნაგებობის გვერდებზე, ფასადებზე რომბებისაგან შემდგარი დეკორაციული ზოლები ეშვება, ასეთივე ზოლი ჰორიზონტალურად მიიმართება პირველი სართულის ზემოთ და შუაზე კვლავ ზევითკენ მიდის. მეორე და მესამე სართულების კედლების ზედაპირი ისრისებრი კამარიანი ნიშებით და პოსტამენტზე (გოლგოთა) აღმართული ჯვრით არის შემკული. მეორე სართულს ორი ნიში აქვს, მესამეს კი—ერთი (ნახ. 55). მხატვრული თვალსაზრისით ეს შენობა გვიანი-ქართული არქიტექტურის საუკეთესო ნაწარმოებს წარმოადგენს და გაცილებით მაღლა დგას, ვიდრე 1675 წელს აგებული ანჩისხატის ტაძრის სამრეკლო თბილისში[2].

ამ ხანის საეკლესიო ნაგებობათაგან, რომლებშიც ირანული გავლენაა ასახული, უნდა აღინიშნოს მიქელ და გაბრიელ მთავარ-ანგელოზების გუმბათოვანი ეკლესია გრემში[3], რომელიც აგებულია კახეთის მეფის ლევანის მიერ დაახლოებით 1565 წელს (ტაბ. 101). ეკლესია გეგმაში სწორკუთხედში ჩაწერილ ჯვარს წარმოადგენს; გუმბათი აღმართულია ისრისებრ საყრდენ კამარებზე, რომლებიც საკურთხევლის კედლების ორ შვერილზე და დასავლეთის ორ მრგვალ სვეტზეა დაყრდნობილი. საკურთხევლის აფსიდის აქეთ-იქით მოთავსებულია სამკვეთლო და სალარო. თითოეული ფასადი სამ არედაა გაყოფილი კამარების საშუალებით, შუა არე კი, გვერდის არეებზე მაღალია. აღმოსავლეთის ფასადის შუა არეზე ორი ჯვარია მოთავსებული, ერთი მეორის ზემოთ, ზედა ჯვარი შესრულებულია ჩაღრმავებული წყობად, ქვემო ჯვარი, რომელიც კედლის ზედაპირზეა ამოწეული, ამოყვანილია მომრგვალებული ფორმის აგურით. გრძივ ფასადებზე თითო ჩაღრმავებული ჯვარია მოცემული. გუმბათი ამოყვანილია რვაწახნაგოვან ყელზე. გუმბათის ყელის თითოეული წახნაგი შემკულია კოზმილით და ნაწრეტებული ისრისებრი კამარებით.

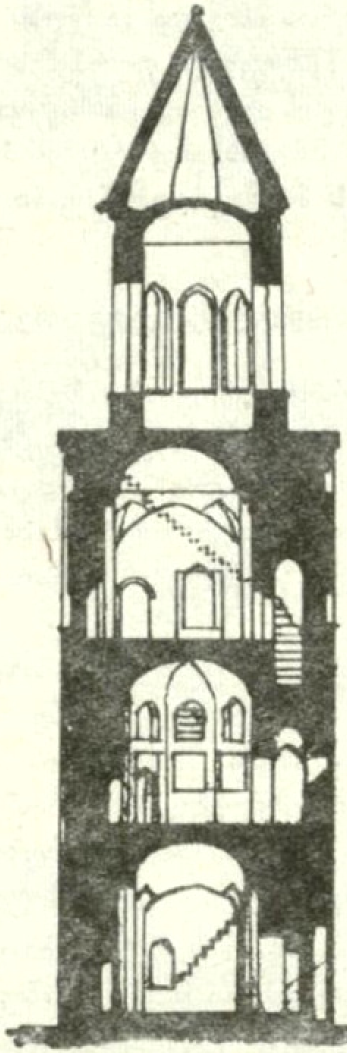
[1] Г. Н. Чубинашвили, Иранское влияние в архитектуре Грузии, стр. 255.

[2] Г. Н. Чубинашвили, op. cit., стр. 256—257, рис. 2 и 3, табл. CIX—CX.

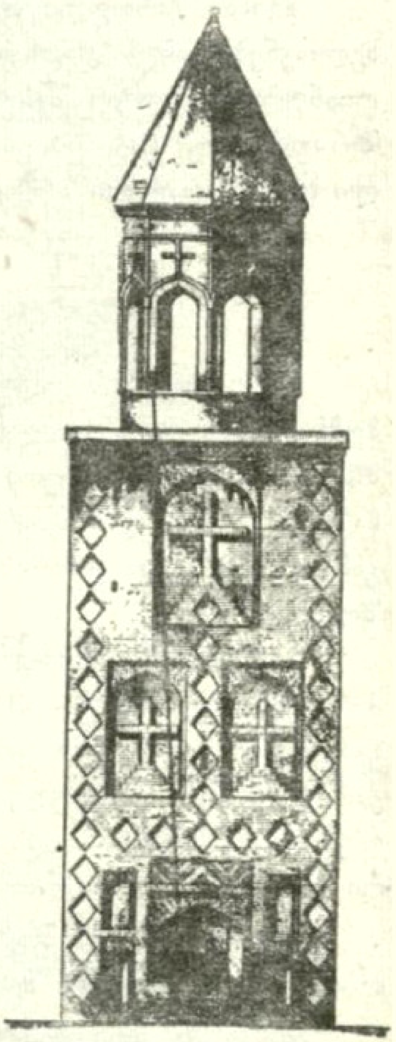
[3] Г. Н. Чубинашвили, op. cit., стр. 257—259, рис. 5, табл. CXIII—CXIV.



53 ნინოწმინდის სამრეკლო, გეგმა.



54 ნინოწმინდის სამრეკლო, განაკვეთი.



55 ნინოწმინდის სამრეკლო, დასავლეთის ფასადი.

ამ ხანიდან, ისტორიული მონაცემების თანახმად, უნდა იყოს გადარჩენილი სასახლეები, როგორც საქართველოს დედაქალაქ თბილისში, ისე სხვა ქალაქებშიც: გრემში, ქუთაისში, ზუგდიდში და სხვ. სამწუხაროდ ყველა ეს ძეგლები განადგურებულია მტრის ხელისაგან, და მათ შორის, როსტომ მეფის მიერ თბილისში აგებული განთქმული სასახლე, რომელიც შემკული იყო კედლის-მხატვრობით; ეს სასახლე დაწვრილებით აქვს აწერილი შარდენს. ამ შენობიდან არაფერია შენახული, გარდა სასახლის აბანოსი, რომელსაც შემდეგში „ზარაფხანა" ეწოდა; ამ ხანას უნდა მიეკუთვნოს ამ ცოტა ხნის წინ გაწმენდილი აბანო ზემოქალაში, წყალის გათბობის რთული სისტემით (ნახ. 56, 57).

გვიანი ქართული არქიტექტურის მოკლე ანალიზი გვიჩვენებს, რომ სეფიანთა ირანის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ცალკეული ფორმების გამოყენების მიუხედავად, იგი ქრისტიანულ საკულტო შენობების აგების დროს, კომპოზიციური ჩანაფიქრში, განსაკუთრებით შინაგანი სივრცის და გარეგნული მასების გაფორმების პრობლემის გადაჭრის დროს, წარსული ხანის ქართული არქიტექტურის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების ტრადიციებს მისდევს.

კედლის-მხატვრობა

XVI საუკუნის კედლის-მხატვრობა, როგორც ზუსტად დათარიღებული ძეგლები მოწმობს ამ საუკუნის დამლევამდე, განაგრძობს XIV საუკუნის ტრადიციებს. ამ ხანის კედლის-მხატვრობის დოგმატური შინაარსი, ათონური სამონასტრო მიმართულების ნაკარნახევი თემატიკის სირთულის მიუხედავად, სავსებით ინარჩუნებს იმ შესაბამისობას, რომელიც ძველთაგანვე არსებობდა ტაძრის ცალკეული ნაწილების სიმბოლიკასა და იკონოგრაფიულ სქემას შორის.

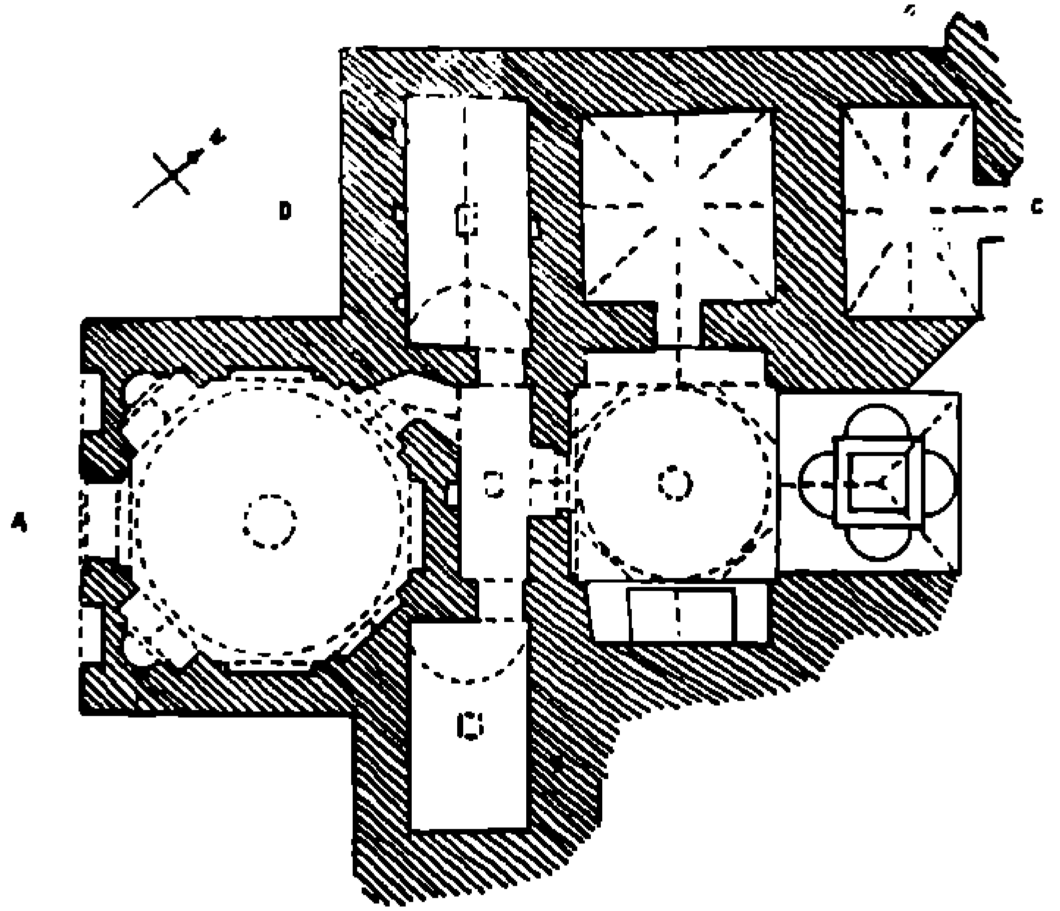
კულტურის ერთ-ერთი უმთავრესი ცენტრის—ბიზანტიის განადგურების მიუხედავად, ქართული ხელოვნება, რომელიც, მართალია, უკვე შეიცავდა დაცემის ელემენტებს, მაინც გარკვეულ მხატვრულ დონეზე დგას. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ 1592—1600 წწ. საქართველოდან გაწვეული იყო ათონზე მღვდელ-მონაზონი მარკოზი, წარმოშობით ქართველი, რომელმაც მოხატა ივერიის მონასტერი. ამ მოხატულობაში გამოსახულია თვითონ მხატვარი და ქტიტორები, რომელთა სასყიდელით არის მოხატული მონასტერი[1].

სამწუხაროდ ეს მხატვრობა 1842 წელს რესტავრირებული იქნა, ისე რომ მსჯელობა მისი სტილის შესახებ შეუძლებელია გვიანი ფენის მოშორებამდე.

ამ ხანის მონუმენტალური მხატვრობის უძვირფასეს ძეგლს მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით უნდა ჩაითვალოს წმ. გიორგის მცირე ეკლესიის მხატვრობა გელათის მონასტერში[2]. გელათი ძველი დროიდან დასავლეთ საქართველოს მთავარ მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენდა, რომელსაც ამ დროს მფარველობას უწევდა როგორც იმერეთის მეფე, ისე აფხაზეთის კათალიკოსი. წმ. გიორგის ეკლესიის მხატვრობა შესრულებულია XVI საუკუნეში, აფხაზეთის კათალიკოსის ევდემონ ჩხეტიძის (+ 1578 წ.) შეკვეთით; იგი გამოსახულია ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე მეფე გიორგის (+ 1585 წ.) და მისი მეუღ-

[1] Д. Никольский, Краткий очерк Афонской грузинской живописи, СПБ, 1907, стр. 47—48.

[2] Н. И. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тифлис, 1931, стр. 30—31



56 ხუმოკალა, აბანო. გეგმა.

57 ხუმოკალა, აბანო. განაკვეთი

ლის თამარის გვერდით. ტაძრის მოხატულობაზე მოგვითხრობს წარწერა, რომელიც მოთავსებულია გუმბათის დასავლეთ და ჩრდილოეთ საყრდენ კამარებზე.

საკურთხევლის აფსიდის კონქში გამოსახულია მდგომარე ღვთისმშობელი, რომელსაც უპირავს ყრმა იესო მედალიონში (ტაბ. 182). მის მარჯვნივ გამოსახულია მოციქული პეტრე, მარცხნივ — მოციქული პავლე ვედრების პოზებში. ამ კომპოზიციის ქვევით გამოსახული არიან მკერდამდე სამი ჭაბუკი: ანანია, აზარია და მისაილი. ამავე რიგში ორივე გვერდით გამოსახული არიან აარონი და სამოელი. ქვემო რიგში მოცემულია ორ სიმეტრიულ ჯგუფად მთელი ტანით საკურთხევლის სარკმლისაკენ მიმავალნი მღვდელთმოძღვრები ტრადიციულ სამოსელში; ერთ ჯგუფს თავში უდგას ბასილი დიდი, მეორეს — იოანე ოქროპირი. მღვდელთმოძღვრებს შორის გამოსახულია: კირილე ალექსანდრიელი, პეტრე ალექსანდრიელი, გერმანე, გრიგოლ ნოსელი, ათანასე და სხვები.

ბემის თაღში გამოსახულია ქრისტეს „ამაღლება". ბემის სამხრეთ კედელზე, „ამაღლების" ქვემოთ წარმოდგენილია „დედანი მაცხოვრის საფლავთან". კომპოზიცია გაშლილია მთიანი პეიზაჟის არეზე, რომელიც ლიხნის ტაძრის მხატვრობას გვაგონებს. საფლავთან, ქვაზე ანგელოზი ზის, თავი „მარიამ მაგდალენელისაკენ" მიუბრუნებია. ბემის ჩრდილოეთ კედელზე „ამაღლების" ქვემოთ გამოსახულია „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა". ჩამოთვლილი სიუჟეტების იკონოგრაფია XIV საუკუნის ტრადიციებს განაგრძობს.

გუმბათის მოხატულობა დამოუკიდებელ ერთეულს შეადგენს. მის თაღში მხატვრობა არ შენახულა; თაღის მარცხენა კედელზე გუმბათის ყელის დასაწყისამდე რვა „ექვსფრთედი" ანგელოზია გამოსახული. გუმბათის ყელში სარკმელებს შორის რვა ზედა რიგში ანგელოზია გამოსახული, ხოლო ქვედა რიგში კი რვა წინასწარმეტყველი. პანდანტივებში, არქიტექტურულ არეზე წარმოდგენილნი არიან მჯდომარე მახარებელნი: ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთისაზე — იოანე, ჩრდილო-დასავლეთისაზე — მარკოზი, სამხრეთ-დასავლეთისაზე — ლუკა, სამხრეთ-აღმოსავლეთისაზე — მათე.

ტაძრის თაღზე, ორივე მკლავში და შუა ნავში წარმოდგენილია შემდეგი სიუჟეტები: „ხარება", „ქრისტეს შობა", „მირქმა", „ნათლისღება", „ფერისცვალება" და სხვ. ეს ციკლი „ღვთისმშობლის მიძინების" დიდი კომპოზიციით მთავრდება; ამის გარდა ტაძარში წარმოდგენილია, ტაძრის პატრონის „წმიდა გიორგის ცხოვრება". მოხატულობა იკონოგრაფიის მხრივ XIV საუკუნის ტრადიციებს მისდევს. ფრესკების სტილი უთუოდ ასახავს ხატწერის გავლენას: წერის ფაქტურის კომპაქტობა და სისქელე, სიმშრალე და გულდასმულობა დეტალების დამუშავებაში და სახეების და სამოსელის მოდელირება ადასტურებს აღნიშნულ დაკვირვებას. მთელი მოხატულობა შესრულებულია მუქ მოწითალო-ლურჯ გამაში. მოლურჯო სალებავი ფონის დადებულია მოშავო ფერის ფუძეზე.

XVI საუკუნის მოხატულობათა ფერწერითი ფაქტურის თავისებურებას შემდეგი ხერხი წარმოადგენს: სახეების მუქი ოქრის ფენაზე ხორცის ფერი მოცემულია ბაცი ოქრით წითელი ფერადის დამატებით, რაც პირისახეს ვარდისფერ ელფერს აძლევს. XVII საუკუნეში პირისახეების წერის სულ სხვა ხერხებს ვხვდებით.

XVI საუკუნეში ხელახლა იქნა მოხატული გელათის მთავარი ტაძარი (ტაბ. 183, 184, 185, 186, 187). ამავე ხანას უნდა მიეკუთვნოს ახალი შუამთის (კახეთი) მშვენიერი მოხატულობა, რომელშიც ჭარბად არის წარმოდგენილი აპოკრიფული და ეკლესიური ხასიათის

სიუჟეტები. ეს მოხატულობა, ისევე როგორც გრემისა, ათონის გვიანი მოხატულობის გავლენას განიცდის, რომელშიც იმ ხანაში სჭარბობს თემები ღვთისმშობლის აკათისტოდან და სხვადასხვა აპოკრიფებიდან. მათში გაბატონებულია დიდაქტიკური ელემენტი. გრემის მოხატულობა, ბერძნული წარწერის თანახმად, შესრულებულია 1577 წელს, როგორც ჩანს თესალონიკელ მღვდელ-მონაზონ პროტოსინკელოზის მიერ; მისი სახელი არ არის შენახული[1]. ორივე მოხატულობა თავისი სტილით და შესრულების მანერით ქართულია, მაგრამ XVII საუკუნის დასაწყისში შეკეთებულია მოსკოვიდან კახეთში გამოგზავნილი რუსი მხატვრების მიერ.

ახალი თემები ღვთისმშობლის აკათისტოდან და აპოკრიფებიდან ქართულ კედლის-მხატვრობაში XIV საუკუნეში ჩნდება: ზარზმის, გელათის მთავარი ტაძრის და სხვ. მოხატულობაში. მაგრამ ეს თემები გაბატონებული ხდება მხოლოდ გვიანი ხანის ხელოვნებაში. ხობის ტაძრის მთავარი ნავის მოხატულობაში (ჩრდილოეთის და სამხრეთი მკლავების თაღები), რომელიც შესრულებულია XVII ს. შუა წლებში, გამოსახულია ღვთისმშობლის აკათისტო სრული სახით. საყურადღებოა, რომ XVII საუკუნეში ჩნდება მდიდრულად მორთული ხელნაწერები ამავე შინაარსის მოხატულობით. მათ შორის თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს თავისი მხატვრული ღირსებებით 1681 წ. კათალიკოს ნიკოლოზის (ამილახვარი) შეკვეთით მინიატურისტ მიქელის მიერ შესრულებულ დასურათებულ აკათისტოს[2].

XVII ს. ფრესკული მხატვრობის ნიმუშები დიდი რაოდენობით არის დაცული საქართველოში. გელათის მონასტრის ჩრდილოეთის ყველა ნართექსების მოხატულობა შესრულებულია XVII საუკუნეში (ტაბ. 189, 190). გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის შუა ნავის ქვემო ნაწილი XVII საუკუნეშია მოხატული, აფხაზეთის კათალიკოს ზ ა ქ ა რ ი ა ქ ვ ა რ ი ა ნ ი ს შეკვეთით. მოხატულობაში დაწერილებით არის მოცემული „ქრისტეს ვნებათა“ ციკლი. ჩრდილოეთი სვეტის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილია თვითონ ქტიტორი—კათალიკოსი ზ ა ქ ა რ ი ა ქ ვ ა რ ი ა ნ ი (ტაბ. 188). ეს მოხატულობა დამახასიათებელია XVII საუკუნისათვის და ამ ხანის კედლის-მხატვრობის ერთერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს.

XVII ს. კედლის-მხატვრობა

XVII ს. კედლის-მხატვრობა, წინა საუკუნის მხატვრობასთან შედარებით, ძეგლების უმრავლესობის მიხედვით მხატვრული ტრადიციისა და ფერწერის ოსტატობის დაცემით ხასიათდება. ეს მოვლენა ცხადად ჩანს როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში. წერის ფაქტურა გაცილებით მშრალია, ფერადების შერჩევაში ჭარბობს მონაცრისფრო-მიხაკისფერი და მოშავო-ლურჯი ტონები, ფერადება მონოტონურობით ხასიათდება. XVII საუკუნის მხატვრობის დამახასიათებელ ნიშანს პირისახეების შესრულების ახალი ტექნიკური ხერხი შეადგენს: ოქრის ქვედა ფენაზე—ფუძეზე მოდელირება მოცემულია თითქმის გაუხავებელი

[1] Д. П. Гордеев, Краткий отчет о командировании в Батум и Горийский уезд летом 1917 года. Известия КОМАО, вып. V, Тифлис, 1919, стр. 8–9, 22—23, 24—25. გრემის წარწერის ორიგინალი თარგმანი მოყვანილია ამავე ავტორის წიგნ „საისტორიო მოამბე“ II, თბილისი, 1924, გვ. 238, შენიშვნა 20. თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 332–339.

[2] Е. С. Такайшвили. Хроника [illegible] акафиста. СМОМПК, XIV вып., Тифлис, 1906, стр. 1—8.

თეთრი საღებავით. წარბები და თვალის გუგა გულდასმით გამოიხატება მოშავო-მიხაკისფერი საღებავით. ამის გამო პირისახეებს ეძლევა არასასიამოვნო კონტრასტულობა, უსიცოცხლობა და სიმშრალე. სამოსელი ამავე მანერითაა შესრულებული: მოშავო-მიხაკისფერი და მონაცრისფერო-ოქრის ზოგად ძირითად ტონზე ნაოჭები აღინიშნება ძირითად ტონში ოდნავ გაზავებული თეთრი საღებავით. ნაოჭების ნახატი სქემატურობითა და სიმშრალით ხასიათდება. ფიგურა კომპოზიციური თვალსაზრისით უცოდინარად იგება: ოსტატი მთლიანად ვერ სძლევს ფიგურის დაყენების ამოცანას, განსაკუთრებით არ ემარჯვება ფეხების დაყენება. ყოველივე ეს ძველი მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციის დაკარგვას მოწმობს.

გელათის მონასტრის XVII ს. მხატვრობის გარდა, დასავლეთ საქართველოში შენახულია XVI–XVII სს. საყურადღებო ძეგლები. მაგალითად სოფ. ტაბაკინში, ზესტაფონიდან 8 კილომეტრის მანძილზე სამხრეთით, არის ძველი ბაზილიკა, რომელიც XVI საუკუნეში მოხატულია ქუთათელი ეპისკოპოზის გერასიმე ჩხეტიძის შეკვეთით.

მხატვრობა საყურადღებოა საკურთხევლის აფსიდში ორი თემის შეთავსებით „ვედრების“ და ღვთისმშობლისა ქრისტეთურთ მედალიონში. ქართულ ხელოვნებაში დამყარებული ტრადიციის თანახმად, უპირატესობა პირველ თემას ენიჭება; მართლაც, კონქში მოცემულია „ვედრების“ დიდი საზეიმო კომპოზიცია, რომლის ქვემოთ მოთავსებულია ღვთისმშობლისა და ჩჩვლის ფიგურები მკერდამდე. მღვდელთმთავრების გამოსახულება მოცემულია ძველი ტრადიციით მდგომარე პოზით პირდაპირ, და არა შებრუნებული, როგორც ეს მიღებული იყო ქართულ ხელოვნებაში უკვე XII საუკუნიდან. „წმ. გიორგის ცხოვრების“ მრავალსიუჟეტიანი ციკლში წარმოდგენილია უამრავი საყოფაცხოვრებო დეტალები, რომლებიც დამახასიათებელი იყვნენ XVI საუკუნის საქართველოსთვის. ქტიტორების პორტრეტები საყურადღებო მასალას იძლევა ამ ხანის ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის. ცალკეა წარმოდგენილი სამხრეთ კედელზე მოხატულობის შემკვეთელის—გერასიმე ჩხეტიძის პორტრეტი მკერდამდე.

სამეგრელოში შენახულია XVII საუკუნის მხატვრობის დიდი რაოდენობა, ზოგი მათგანი შესრულებულია ლევან II დადიანის შეკვეთით. ხობის ტაძრის ძირითადი ნაწილის მოხატულობის გარდა, რომელშიც მთლიანად არის მიცემული „ღვთისმშობლის აკათისტოს“ ციკლი, ამ ხანაშია მოხატული წალენჯიხის ტაძრის ნართექსების უმრავლესობა. სამხრეთ-დასავლეთ ნართექსში შენახულია ფრესკები, რომლებიც შესრულებულია ლევან II დადიანის დის დედოფალ მარიამის ჯერ კიდევ პირველ გათხოვებამდე; დედოფალი მარიამი შემდეგში ძითურთ იყო გამოსახული მცხეთის სვეტი-ცხოვლის ტაძრის მოხატულობაში.

ამ ნართექსში დამარხულია თვით ლევან II, რომლის სიკვდილის შემდეგ შეწყდა დადიანთა გვარეულობა. ეკვდერის სამხრეთ კედელზე გამოსახული არიან ლევან II დადიანი, მისი მეუღლე ნესტან-დარეჯანი, ძე ალექსანდრე და ასული ზალიხანი. ლევან II და მისი ოჯახის პორტრეტული გამოსახულება შენახულია კორცხელის ტაძრის დასავლეთ კედელზე და ხობში, ბაზილიკის ჩრდილოეთ კედელზე. ლევან II პორტრეტული გამოსახულება ცნობილია აგრეთვე ლითონის პლასტიკაშიც. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა „წინასწარმეტყველთა“ ხატის მოჭედილობა, რომელზედაც წარმოდგენილნი არიან ლევან II და ნესტან-დარეჯანი (საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი).

ლევან II-ის ეკვდერი წალენჯიხაში, წარწერის თანახმად, გადაკეთებულია ტაძრის ლი

ნართექსიდან 1696 წ. ლევან II პირადი განკარგულებით. ამავე ტექსტით და ქტიტორთა გამოსახულებებით ირკვევა, რომ სამხრეთი ნართექსის შუა ნაწილი წარმოადგენდა ლევან II მამის მანუჩარ დადიანის, რომელიც ნადირობის დროს დაიღუპა, და ლევან I დადიანის, ლევან II პაპის სამარხს. ეკვდერის აღმოსავლეთ კედელზე გამოსახულია მჯდომარე ღვთისმშობელი ყრმითურთ, მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებს შორის. ქვემოთ ცენტრში „საყდარია" გამოსახული, რომელზედაც ჩანს დახურული წიგნი და მტრედი შარავანდედით შემკული. ორივე მხარეზე გამოსახულია ორ-ორი მღვდელმთავარი. თაღის ცენტრში წარმოდგენილია „ყოვლის მპყრობელი" ქრისტე მედალიონში, რომელიც ეჭვს ანგელოზს ხელთ უპყრია. თაღის აღმოსავლეთ ფერდობზე წარმოდგენილნი არიან მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები, რომელთაც ხელთ უპყრიათ მედალიონი ქრისტე-ემანუელის გამოსახულებით. პანდანტივებზე გამოსახული არიან მჯდომარე მახარებლები; იოანე უკარნახებს პროხორეს. დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილია „ქრისტეს გამოცხადება მოციქულ პავლესადმი" და „წინასწარმეტყველი იონა, რომელსაც ვეშაპი ისვრის ნაპირზე". ჩრდილოეთ კედელზე— „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა" და „წმიდა დედანი საფლავთან", აღმოსავლეთის კედლის ნიშში წარმოდგენილია „ქრისტე კუბოში" (Pietà).

ლევან II დადიანის და მისი ოჯახის წევრების პორტრეტებს გარდა, ამ მოხატულობაში გამოსახული არიან შემდეგი პირები: ბატონიშვილი როსტომ ძე ხელმწიფისა დადიანისა მამიასი, ძმა ხელმწიფისა ბატონისა მანუჩარისი (ტაბ. 191). ეს გახლავთ ლევან II ლეიძლი ბიძა (მამის მხრივ), „დედოფალთა-დედოფალი ნათელა... დიდი ხემწიფის მამია დადიანის თანამეცხედრე", „ბატონიშვილი მარიამ, ასული ხელმწიფისა მეფისა მანუჩარისა"; „ბატონიშვილი ერეკლე (ძე) ხელმწიფისა მანუჩარისა". ყველა ეს გამოსახულებები იმდენად მხატვრული ღირსებებით არ ხასიათდება, რამდენადაც საყურადღებოა გვიანი ქართული ყოფა-ცხოვრების, მატერიალური კულტურის, ჩაცმულობის და სხვ. ისტორიისათვის. ამ თვალსაზრისით ისინი ჯერ კიდევ არ არიან სათანადოდ შესწავლილი.

ამავე ხანას ეკუთვნის დიდი საზეიმო კომპოზიცია ფსალმუნის თემაზე „აქებდეთ უფალსა" (დავითნი, 148), რომელიც გამოსახულია მცხეთის სვეტი-ცხოვლის კათედრალის სამხრეთ კედელზე. ყურადღებას იპყრობს სამი ქალის ფიგურა XVII ს. ქართულ სამოსელში, რომელნიცასრულებენ დამახასიათებელ ცეკვას „სამაიას"; მათში მოცემულია ადგილობრივი კოლორიტის მკვეთრი ანარეკლი.

კათალიკოს ნიკოლოზ ამილახვრის შეკვეთით 1681 წელს ნაწილობრივ ახლად იქნა მოხატული სვეტი-ცხოვლის ტაძართა ე. წ. „სვეტი ცხოველი" (სალხინებელის ფორმისა). სვეტზე შენახულია წარწერა: „უფალო, შენისა დიდებისათვის, ბრძანებითა კათალიკოზის ნიკოლოზისითა, მოეხატე მე, ფრიად ცოდილმა მოქალაქემ გულჯავრასშვილმა გრიგოლ სვეტი ესე, რაოდენთა აღმჩხრიკოთ... და შენდობა ბრძანოთ, თქვენცა მოგეტევნეს ცოდვანი[1]". ეს წარწერა მეტად საყურადღებოა, რადგან მასში მოცემულია მითითება, რომ მხატვარი „მოქალაქე"-თა წოდებას ეკუთვნოდა.

საქართველოს კათალიკოსი ნიკოლოზ ამილახვარი, რომელმაც კათალიკოსობა

[1] ვ. ბერიძე, მცხეთის კათედრალის „სვეტი-ცხოველი" და ქართლის ცხოვრების სიუჟეტები მის ფრესკებში. საქართველოს მუზეუმის მოამბე, XV—B, თბილისი, 1948, გვ. 141.

1678 წელს მიიღო, მეფე ვახტანგ „შაჰ-ნავაზის“ და გიორგი XI დროს გამოჩენილი მოღვაწის გიორგი ამილახვარის ძმა, თავის მხრივ ცნობილია როგორც განათლების დიდი მოამაგე და ხელოვნების მოყვარული. მრავალი ხელნაწერი მისი შეკვეთით იყო შემკული მშვენიერი მინიატიურებით.

„სვეტი-ცხოველის“ ზემო ნაწილი წარმოადგენს ოთხ სვეტზე შეყენებულ სალხინობელს; სვეტებზე, ოთხი საყრდენი კამარის საშუალებით დადგმულია გუმბათი. გუმბათი შიგნიდან სვეტი გარედან მთლიანად დაფარულია ფრესკებით. სალხინობელის ზემო ნაწილის მხატვრობა, განსაკუთრებით გუმბათის შიგნით და სვეტებზე, მეტად უხეშად არის რესტავრირებული XIX საუკუნეში. გარეგანი მოხატულობა დაზიანებულია იმდენად დროთაგან კი არა, რამდენადაც XVIII ს. საქართველოზე ლეკების თავდასხმის გამო, რომლებმაც ხანჯლებით დაუსერეს თვალები და სახეები. თაღში წარმოდგენილი იყო ქრისტე „ყოვლისმპყრობელი“, პანდანტივის ფორმის კუთხეებში — ოთხი „ექვსფრთედი“ ანგელოზი, კამარებში — რვა „წინასწარმეტყველი“ გრაგნილებით ხელში. სვეტებზე წარმოდგენილი არიან „წინასწარმეტყველნი“, ჩრდილოეთისა და აღმოსავლეთის სვეტების სამხრეთ მხარეზე თითო ფიგურა, სამხრეთისა და დასავლეთის სვეტების ჩრდილოეთ და დასავლეთ მხარეზე კი — ორ-ორი ფიგურა.

მთელი ეს მოხატულობა ახლად იქნა გაცხოველებული XIX საუკუნეში. სალხინობელის ზემო ნაწილში გარედან მოხატულობა შენახულია. აღმოსავლეთის ფასადის ჩრდილოეთ ნაწილზე წარმოდგენილია „სული წმიდის მოფენა“, სამხრეთ ნაწილზე „ქრისტეს ამაღლება“. სამხრეთის ფასადის აღმოსავლეთ ნაწილზე „შობითგან ბრმის განკურნება“, დასავლეთ ნაწილზე „ქრისტეს საუბარი სამარიტელ დედაკაცთან“. დასავლეთის ფასადის სამხრეთ ნაწილზე „ქრისტეს მიერ პურების დარიგება“, ჩრდილოეთ ნაწილზე — „განრღვეულის განკურნება“. ჩრდილოეთის ფასადის დასავლეთ ნაწილზე წარმოდგენილია კომპოზიცია: „წმ. დედანი ნელსაცხებლით მაცხოვრის საფლავთან“, აღმოსავლეთ ნაწილზე „თომას დარწმუნება“. გარედან სვეტებზე წარმოდგენილია მოწამეების, მხედრების და წმინდანების ცალკე ფიგურები. სვეტის ქვემო ნაწილი უმთავრესად შემკობილია „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ და „სვეტიცხოველის“ სასწაულების სიუჟეტებით. სვეტის ჩრდილოეთი კედლის ფრესკები განახლებულია ზეთის უხეში მხატვრობით XIX ს. მეორე ნახევარში. აქ გამოსახულია „სამება“. ქრისტეს წიგნი უპყრია ოთხსტრიქონიანი არაბული წარწერა, რომელიც წარმოადგენს სახარების ტრადიციულ ტექსტს (მათე XI, 28—30).

დასავლეთის კედელზე წარმოდგენილია ორი კომპოზიცია: „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე წარმოდგენილია „წმ. ნინოს ცხოვრება“ და „სვეტი-ცხოველის“ სასწაულები. აღმოსავლეთის კედელზე ოთხი კომპოზიციაა წარმოდგენილი: „მეფე მირიანი სვეტიცხოველის ტაძრის არეზე“. მხატვარმა დიდი სიზუსტით წარმოადგინა ტაძრის სამხრეთის ფასადი, როგორც ის XVII საუკუნეში იყო, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიისათვის. შემდეგ წარმოდგენილია მეფე მირიანის კონსტანტინეპოლიდან გამოგზავნილ სამღვდელოებასთან შეხვედრის სცენა.

ქვემო რეგისტრში წარმოდგენილია „უფლისწული რევის განკურნება“ და „წმიდა ნინოს მიერ კერპების დამხობა არმაზის მთაზე“. სამხრეთის კედელზე ზემოთ მოცემულია ორი ეპიზოდი „დედოფალ სუჯის მოქცევის“ ისტორიიდან, ქვემოდ — „წმიდა ნინოს მიერ

მირიან მეფის მეუღლის დედოფალ ნანას განკურნება“, მის გვერდით „ცხოველმყოფელი სვეტის თაყვანისცემა“, რომელშიაც მირიანი და ნინო ვედრების პოზით არიან წარმოდგენილი „სასწაულთმოქმედი სვეტის“ წინაშე. დასავლეთის კედელზე გამოსახულია „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“, „ქვემოთ ორი კომპოზიციაა გამოსახული: „სასწაული ცხოველმყოფელი სვეტის აღმართვისა“ და „მცხეთის სასწაულებრივი დახსნა სპარსელების შემოსევისაგან“[1].

მოხატულობა შესრულებულია XVII ს. უდავოდ ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატის მიერ. პირველადი მოხაზულობა ტრადიციული წითელი საღებავით მტკიცე, გამოცდილი ხელით არის შესრულებული. სახეები დაფარულია მუქი ფუძე ფერით — სანკირით; მოდელირება მოცემულია ბაცი თეთრინარევი ოქრით. სამოსელი მოდელირებულია რამდენიმეჯერ სხვადასხვა ძალის თეთრნარევი ძირითადი ტონით. წერის ფაქტურა კომპაქტურია. შარავანდედები, გვირგვინები, სამეფო სამოსელი და სხვა დეტალი ოქროთია შესრულებული.

ფრესკების ძირითადი ნაწილი შესრულებულია მუქ ლურჯ არეზე. ფიგურები ხასიათდება მოხდენილი პროპორციებით, მოძრაობა ზომიერ ფორმაშია გადმოცემული. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ და „ცხოველმყოფელი სვეტის სასწაულების“ ციკლები თვით ოსტატის მიერ არის დამუშავებული, რადგან მას ჯერ კიდევ ხელთ არ ჰქონდა მზა შაბლონები, რომლებიც შექმნილი იქნებოდა ქართული ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი პრაქტიკით.

კათალიკოზ ნ ი კ ო ლ ო ზ ა მ ი ლ ა ხ ვ ა რ ი ს ძმამ აღმოსავლეთი საქართველოს XVII ს. მეორე ნახევრის ერთ-ერთმა უძლიერეს ფეოდალმა მრავალი ძეგლი შეაკეთა. მისი ბრძანებით განახლებული იქნა სამთავისის ტაძრის აფსიდის მხატვრობა; საკურთხევლის აფსიდის ბემაში მოთავსებული წარწერის თანახმად „სამთავნელი (ეპისკოპოსის) მელიტონის ხელით“. თავდაპირველად ტაძარი მოხატული იყო XI ს. პირველ ნახევარში, აშენების ცოტა ხნის შემდეგ. XVI საუკუნის მეორე ნახევარში, მოხატულობა შეკეთებული იქნა, ადგილ-ადგილ სავსებით ახლად. საყურადღებოა მოხატულობის სქემა. საკურთხევლის აფსიდის კონქში მოთავსებულია „ვედრება“, ბემის საჭექ ნაწილში ქრისტე „ძველი დღეთაჲ“ (მოხუცის სახით), რომელსაც მხრებში ორი ანგელოზი შესდგომია; ქრისტე „საყდართან“ დგას, იგი მოციქულ პეტრეს „პურს“ აწვდის, მოციქულ პავლეს კი „ღვინოს“. მეორე რიგში წარმოდგენილი არიან „მღვდელთმთავრები“, გაშლილი გრაგნილებით ხელში. მათ შორის გამოსახულია „იაკობი ძმა უფლისა“ და „სიმონ ძმა უფლისა“. ქვემო რიგში აგრეთვე წარმოდგენილი არიან „მღვდელთმთავრები“ კამაროვან მოჩარჩოებაში. სახელები ყველგან არაბულ და ქართულ ენაზეა მოყვანილი.

არაბულ ენაზე სახელების დაწერა, ტრადიციული ბერძნულის მაგივრად, გვეუბნება, რომ ეს წარწერები მხატვრობის პირველ ფენას, ე. ი. XI საუკუნის პირველ ნახევარს უნდა ეკუთვნოდეს. XVII საუკუნეში წარწერები მხოლოდ გაცხოველებული იქნა რესტავრატორი „სამთავნელი“ მ ე ლ ი ტ ო ნ ი ს მიერ. არაბული ენა ძლიერ იყო გავრცელებული აღმოსავლეთ საქართველოში ამ ხანაში, როდესაც არაბებს ჯერ კიდევ ეჭირათ ჩვენი ქვეყანა და თბილისში ამირა იჯდა. არაბული ტექსტი, სამთავისის მოხატულობის გარდა სვეტიცხოვლის

[1] ვ. ბ ე რ ი ძ ე, op. cit., გვ. 144 (სურათი აქ არ არის გამოქვეყნებული).

(მცხეთა) მოხატულობაში გვხვდება: „ცხოველმყოფელი სვეტის“ ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ ქრისტეს, ხელში გადაშლილი სახარება უჭირავს არაბული წარწერით. სამწუხაროდ, ეს წარწერა და მთელი მხატვრობა, როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, შეკეთებული იქნა XIX ს. შეკეთების დროს წარწერა არ დაზიანებულა, იგი კარგად იკითხება და სახარების ჩვეულებრივ ტექსტს წარმოადგენს (მათე, XI, 28—30).

საქართველოს კათალიკოსი ნიკოლოზ ამილახვარი დიდ ყურადღებას აქცევდა ხელნაწერების მხატვრულ გაფორმებას და ტაძრების შემკობას ფრესკებით. მისი მმართველობის დროს აღმოსავლეთ საქართველოში მინიატიურული მხატვრობის დარგში გარკვეული მიმართულებაც კი აღმოცენდა, რომელსაც თავისი მხატვრულ-ტექნიკური ხერხები და საკუთარი სტილი ჰქონდა. შეიძლება გამოვლენილი იქნეს ზოგიერთი ოსტატების სახელები და პიროვნება, მაგრამ მთლიანად ეს საკითხი არ არის ჯეროვნად შესწავლილი.

ისტორიული საბუთები მოწმობენ, რომ საქართველოში XVI საუკუნის დამლევში და XVII საუკუნის დამლევამდე მხატვართა რიცხვი მეტად შემცირდა. თურქებისა და ირანელების შემოსევების შედეგად ხუროთმოძღვრების იმდენი ძეგლი იყო დაქცეული, რომ არ ჰყოფნიდა ოსტატები მათი აღდგენისა და შეკეთებისათვის. დიპლომატიურ მიწერ-მოწერაში მოსკოვსა და ქართველ მეფეებს შორის, რომელიც განსაკუთრებით გაცხოველდა XVI საუკუნის დამლევიდან, არა ერთხელ მეორდება ქართველი მეფეების თხოვნა, რათა მხედრობასთან ერთად გამოგზავნილი ყოფილიყვნენ ფრესკებისა და ხატების მხატვრები, ამგვარი თხოვნით მიმართავენ არა მხოლოდ კახეთის, ე. ი. შემოსევათაგან ყველა მეტად დაზარალებული და გაპარტახებული მხარის მეფეები არამედ აგრეთვე იმერეთის მეფეები და სამეგრელოს მთავრები (ლევან II დადიანი)[1]. მხატვრების მოწვევის ინიციატივა, უმთავრესად კახეთის მეფეებს ალექსანდრე II-ის და მის შვილიშვილს თეიმურაზ I ეკუთვნის. მოსკოვის მთავრობა დიდ მნიშვნელობას აძლევდა საეკლესიო მხატვრობის ოსტატების გამგზავრებას და მოსკოვიდან კახეთში გამოგზავნილ ელჩებს ატანდა მხატვრებსაც. პირველად ეს ოსტატები კახეთში 1589 წელს მოჰყვნენ სემიონ ზვენიგოროდსკის ელჩობის დროს. ოსტატები სხვა ელჩებსაც მოჰყვებოდნენ 1660 წლებამდე. სულ 1589 წლიდან 1637 წლამდე მოსკოვიდან კახეთში გამოგზავნილი იყო 10 მხატვარი, 4 დურგალი და ერთი სარკმელების ოსტატი. ამათგან სახელდობრ ცნობილი არიან: პოსნიკ დერმინი, ივანე ტარასიევი, მაქსიმ ტერენტიევი, ბაზაროვი, იური მინინი, შიგალევ, ვასილიევი, პერვუშა ბარიშნიკოვი, ტროფიმ ლარინოვი, სემიონ ოსტაფიევი, ივანე დანილოვი და სარკმელთა ოსტატი ნიკიფორ გრიგორიევი. მ. ა. პოლიევქტოვმა დაადგინა ამ ოსტატების ვინაობა, და აგრეთვე ისიც, თუ რამდენად იქნა შეძენილი მოსკოვში ის მასალა, რომელიც რუსმა ოსტატებმა ჩამოიტანეს საქართველოში. ამ ოსტატებს საქართველოში დიდი წარმატება ჰქონდათ. აქ ცდილობდნენ ოსტატები რაც შეიძლება მეტ ხანს დაეყოვნებინათ საქართველოში. განსაკუთრებით დიდ ხანს დააყოვნა ისინი თეიმურაზ I. ცნობილია, რომ დედოფალ მარიამის (ლევან II დადიანის დის) ბრძანებით „ხატების“ მხატ-

[1] [illegible] ... „Новые данные о московских художниках XVI—XVII вв. в Грузии. Тбилиси, 1941.

ვარი იეანე დანილოვი ხატავს ეკლესიაში კედლის-მოხატულობას „მკაცრი ზედამხედველობის ქვეშ“. რუსულ საბუთებში ზუსტად არის აღნიშნული სად მუშაობდნენ საეკლესიო საქმის მოსკოველი ოსტატები 1680—1690 წწ. პოსნიკ დერმინმა და ორივე მისმა ამხანაგმა შეასრულეს ალავერდის წმ. გიორგის მონასტერში კედლის-მხატვრობა და ადგილობრივი ხატები „ვედრება“ და „დღესასწაულები“. ალავერდის წმ. გიორგის ხატი, მიშეცკის ნუსხის თანახმად (1642) შესრულებულია რუსი ოსტატების მიერ. ალსავლის კარი, ღვთის მშობლის და იოანე ღვთისმეტყველის ხატი, „ჯვარცმა“ ალსავლის კარის ზემოდან, წმ. გიორგის ხატი დახატულია 1638—1642 წწ. შორის—ხატების მხატვრების სემიონ ოსტაფიევისა და იეანე დანილოვის მიერ.

საარქივო მასალების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ რუსმა ოსტატებმა მოხატეს კედლები და დახატეს ხატები კახეთის მრავალ რაიონში. ზოგჯერ ისინი გამოდიოდნენ ექსპერტებად ძველი მხატვრობის საკითხებში. ასე მაგალითად რუს ელჩების ზვენიგოროდსკისა და ანტონოვის ალავერდის მონასტრის დათვალიერების დროს ხატების მხატვარმა პოსნიკ დერმინმა და მისმა ორმა ამხანაგმა, ალსავლის კარის მარცხენა მხარეს ხატები განსაზღვრეს, როგორც „კორსუნის მხატვრობის“ ნაწარმოები. ეს აზრი, შემდეგში დადასტურებული იქნა სხვა მხატვრების—ოსტაფიევისა და დანილოვის მიერ („те образы письма греческие и корсунские).

მოსკოვის მხატვრების მიერ შესრულებულ ნამუშევართა შესწავლა საყურადღებო ამოცანას წარმოადგენს, როგორც ქართული ისე ძველი რუსული მხატვრობის ისტორიკოსებისათვის.

საერო კედლის-მხატვრობა

ქართული საერო კედლის-მხატვრობის ძეგლები თითქმის არ შენახულა. ჩვენ გვაქვს მხოლოდ ისტორიული მონაცემები, ელჩებისა და უცხოელ მოგზაურების (უმთავრესად XVII საუკუნის) ცნობები სასახლეებში კედლის-მხატვრობის არსებობის შესახებ. ძველად საქართველოში, ისევე როგორც ბიზანტიაში, სამეფო სასახლეები კედლის-მხატვრობით იყო შემკული. ანისის სასახლეში შენახულია ძველი შელესილობის ნაშთები დეკორაციული მხატვრობით. ქტიტორთა პორტრეტები ეკლესიების მოხატულობაში, დაწყებული IX საუკუნიდან ვიდრე XVIII საუკუნემდე სულ სხვა სტილით არის შესრულებული, ვიდრე საეკლესიო კედლის-მხატვრობა. ყოველივე ეს მოწმობს, რომ ძველად საქართველოში არსებობდა საერო კედლის-მხატვრობა, რომელსაც გარკვეული მხატვრული ტრადიციები ჰქონდა.

რუსეთის ელჩები ტოლოჩანოვი და იევლევი, რომლებმაც 1650—1652 წწ. იმერეთი ინახულეს, აღნიშნავენ, რომ სასახლეებში და ციხე-სიმაგრეებში კედლის-მხატვრობა არსებობდა[1]. „პალატი იგი ააშენა ალექსანდრე მეფის მამამ მეფე გიორგიმ. კედლის-მხატვრობა კი ქართულია“.

მეორე ადგილას გვაცნობებენ: „კედლებს მიშენებული აქვს მრავალი პალატი ქვით ნაგები, კედლები კი მოხატული ყოფილა.“

[1] Посольство стольника Толочанова и дьяка Иевлева в Имеретию в 1650—1652 г. г., თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, რედ.-ით პროფ. მ. პოლიევქტოვის, თბილისი, 1926, გვ. 72.

ელჩები აღნიშნავენ იმერეთის სამეფო სასახლის მოხატულობის სიუჟეტებსაც: „ქალაქში არის სვეტებზე აშენებული პალატი, რომელიც მდინარე რიონზე დგას, პალატში არის კედლის-მხატვრობა, რომელიც ასახავს ძველი დროის მეფეების ბრძოლებს; სიგრძით იგი იყო რვა საჟენი, განით კი ხუთი საჟენი. ამ პალატში იმყოფებოდა მიკიფორე ტოლოჩანოვი“.

თეიმურაზ II გვაცნობებს, რომ მეფე როსტომის სასახლე თბილისში, მოხატული იყო როსტომის ბრძანებით; კედელზე გამოსახული იყო როსტომ გმირის ბრძოლა რქიან დევებთან, ე. ი. „შაჰ-ნამეს“ სიუჟეტი. მდიდრად იყო მორთული თეიმურაზ I სასახლე გრემში. შარდენის ცნობით ლევან II დადიანის სასახლე ზუგდიდში სპარსული სტილის კედლის-მხატვრობით იყო შემკული.

ჩვენამდე მოაღწია ქართული საერო მონუმენტალური მხატვრობის ერთ-ერთმა ძეგლმა; ეს არის ს. ლაშთხევერის (ზემო სვანეთი) ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის გარეგნული მოხატულობა. ამ მოხატულობაზე წარმოდგენილია ამირანის ბრძოლა გველეშაპთან და დევთან. მახვილით შეიარაღებული ამირანი წარმოდგენილია ცხენზე. მის გვერდით, აგრეთვე ცხენოსნებად გამოსახული არიან ბადრი, სეფედაველე, უსუფი. გამოსახულ პერსონაჟებს ქართული წარწერები ახლავს. ქართულ ფოლკლორში ამირანის ბრძოლის ორი ეპიზოდია ცნობილი. სეფედაველეს სახელი კი მხოლოდ მოსე ხონელის „ამირან-დარეჯანიანით“ (XII ს.) არის ცნობილი. ეს ამტკიცებს, რომ აღნიშნული მოხატულობა არა ხალხური თქმულების, არამედ გარკვეული ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრაციას წარმოადგენს. დღემდე არ არის აღმოჩენილი ქართული საერთო ლიტერატურის ამ პოპულარული ნაწარმოების დასურათებული ხელნაწერი. ლაშთხევერის ეკლესიის მოხატულობა არა მხოლოდ საერთო კედლის-მხატვრობის, არამედ აგრეთვე „ამირანდარეჯანიანის“ ილუსტრაციის ჩვენამდე მოღწეულ იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს.

XVI—XVII სს. საეკლესიო მინიატურა

XVI—XVII ს. ს. სასულიერო შინაარსის ქართული ხელნაწერების მხატვრული შემკულობა და ილუსტრაციები ამ ხანის საქართველოს სოციალურ და კულტურულ-ისტორიულ ცხოვრებას ასახავენ. თურქების მიერ კონსტანტინეპოლის დაპყრობამ (1463) ბოლო მოუღო ბიზანტიასთან საქართველოს მრავალსაუკუნოვან კულტურულ ურთიერთობას, რომელიც ქართულ კულტურისა და ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენდა. თურქეთის გაპარტახებისაგან გადარჩენილმა ბიზანტიური კულტურის მცირე კერამ, თითონმა სიცოცხლის უნარი დაკარგა და შეზღუდულ რელიგიურ-ასკეტურ იდეოლოგიის მქონე ვიწრო სამონასტრო კერად იქცა.

საქართველოს ჩაბმამ მსოფლიო ეკონომიურ და პოლიტიკურ ინტერესების წრეში, მის საერთაშორისო ურთიერთობათა გაფართოებამ გამოიწვია კულტურული ცხოვრების ერთგვარი გამოცოცხლება, რომელმაც თავისი ანარეკლი ჰპოვა ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში.

ამ ხნის ქართული მინიატურის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ნაწარმოებს წარმოად-

გენ XVI ს. ფსალმუნის ილუსტრაციები, რომლებიც შესრულებული იყო დასავლეთ საქართველოში.[1] ხელნაწერი გადაწერილია ევროპული წარმოების ქაღალდზე (ჭვირნიშანი — ლუზა წრეხაზში, ჯვრის ქვეით). ხელნაწერში სულ 70 მინიატურაა, რომელთაგან ზოგიერთი მთელ გვერდზეა მოთავსებული, უმეტეს ნაწილს კი ნახევარი გვერდი და ზოგჯერ გვერდის მესამედი უჭირავს. ისევე, როგორც სხვა დასურათებულ ფსალმუნებში, მინიატურები თავისი თემატიკის მიხედვით ორ ჯგუფად გაიყოფა, პირველში გამოსახულია მეფე დავითის ცხოვრების ეპიზოდები და ცალკეული სიუჟეტები „დაბადებიდან", მეორეში — ახალი აღთქმის ამბები.

მინიატურები სტილით და შესრულების ტექნიკით მკვეთრად განსხვავდებიან XIII საუკუნის ქართულ ფსალმუნების ილუსტრაციებისაგან. მათ ცხადად ეტყობა დასავლეთის, უმთავრესად იტალიური ხელოვნების გავლენა. ამ მხრივ ეს ძეგლი დიდ ისტორიულ ღირებულებას წარმოადგენს, რადგან ის ქართული ხელოვნების უძველესი ძეგლია, რომელშიაც ევროპული ხელოვნების გავლენის ელემენტებს ვხედავთ. დასავლეთის გავლენა განსაკუთრებით ძლიერია მხედრების, ბატალური სიუჟეტების, ციხე-სიმაგრეების, სამხედრო საჭურვლის და სხვა რეალიების გამოსახულებაში. წინასწარმეტყველ დავითის გვერდით ტრადიციული მუსიკალური საკრავის ებნის მაგიერ — იტალიური ვიოლინო დევს ხემით (ტაბ. 192).

ბიზანტიური და ქართული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული სიბრტყითი პეიზაჟის და პირობითი არქიტექტურული არეს ადგილს იჭერს პერსპექტივის კანონების დაცვით შესრულებული პეიზაჟი. მინიატურისტი ქართულ პეიზაჟს გამოსახავს მაღალი მთებით სურათის სიღრმეში, ნათელი ცისფერი ცით, ტრადიციული მუქი ლურჯი ფერის განყენებული არეს მაგიერ. სურათის წინა, შუა და სიღრმის რიგების აფერადება ადასტურებს მხატვრის მისწრაფებას რეალისტურად გადმოსცეს სივრცე. ერთ მინიატურაზე (ფ. 79) წინასწარმეტყველი დავითი წარმოდგენილია ლოცვის პოზით ტაძრის არეზე, რომელიც იერუსალიმის სიონს უნდა გამოსახავდეს (ტაბ. 192). მინიატურისტმა ტრადიციული იერუსალიმის ტაძრის მაგიერ მცხეთის სიონის (სვეტი-ცხოვლის) სამხრეთის ფასადი გამოსახა. როგორც ილუსტრაციების ანალიზიდან ირკვევა, მხატვარი იცნობდა სინას მთაზე არსებულ წმ. ეკატერინეს მონასტერს. ხელნაწერში ოთხჯერაა წარმოდგენილი სინას მთის მწვერვალები ამ მონასტრითურთ (ტაბ. 193). ერთ შემთხვევაში პირველ რიგში გამოსახულია ეგვიპტე მდინარის (ნილოსის) პირას მდებარე ქალაქის სახით; უკანა რიგში წარმოდგენილია სინას მთის სამი მწვერვალი წმ. ეკატერინეს მონასტრით და ზღვის უბე. სინას მთების და წმ. ეკატერინეს მონასტრის განლაგება ყველა მინიატურებზე ერთი და იგივეა და ემთხვევა ამ ადგილების ჩანახატებს შესრულებულს ევროპელი მოგზაურების მიერ დაწყებული XV საუკუნიდან ვიდრე XVII ს. დამლევამდე.[2] ქართულ მინიატურებში და მოგზაურთა ჩანახატებში სწორად არის ნაჩვენები მონასტრის ნაგებობათა საერთო განლაგება, რომელთა შორის გამოიყოფა წმ. ეკატერინეს დიდი ბაზილიკა.

[1] ეს ხელნაწერი 1775 წ. [illegible] „[illegible]" [illegible]. 1923 წლიდან საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში ინახება. [illegible] (იხ. Отчет Российского Исторического музея в Москве 1912 г, Москва. 1913, стр. 23—26, [illegible]).

[2] В. Н. Бенешевич, Памятники Синая археологические и палеографические, Ленинград, 1925, рис. 14—23.

Fra Noe Bianco-ს ნახატში, რომელიც დაახლოებით 1500 წელს არის შესრულებული,[1] მონასტრის ნაგებობათა შორის არ არის მოცემული მეჩეთის გამოსახულება. მეჩეთის გამოსახულებას პირველად ვხედავთ წმ. ეკატერინეს მონასტრის ნაგებობათა შორის Pierre Belon-ის ნახატში, რომელიც 1646 წ. არის შესრულებული.[2] მეჩეთი წარმოდგენილია უმინარეთოთ, ერთნავიანი შენობის სახით, ორკალთიანი სახურავით და ნახევარმთვარით აკროტერიუმის ადგილზე.

Iohanes Helffrich-ის ნახატში, რომელიც 1565 წელს არის შესრულებული,[3] მაღალი მინარეთი ჩნდება. Leonard du Clou[4]-ს მიერ 1670 წ. შესრულებულ წმ. ეკატერინეს მონასტრის ნახატში, მინარეთი არ არის მოცემული, მაგრამ მეჩეთი გამოსახულია. ყველა ქართულ მინიატიურაზე მოცემულია მინარეთის გამოსახულება. სინას მთების და უმთავრეს შენობების განლაგება, შენობების ტიპი გვარწმუნებს, რომ მხატვარი კარგად იცნობდა სინას მთის მონასტერს, და ალბათ ნამყოფი იყო იქ. ქართულ მინიატიურებში მინარეთის არსებობა ნებას გვაძლევს ისინი XVI ს. დავათარიღოთ, რადგან XVII საუკუნეში მინარეთი უკვე აღარ არსებობდა.

დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ელემენტების შერწყმამ ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციასთან ხელი შეუწყეს ქართულ ხელოვნებაში ახალი სტილის წარმოქმნას. ეს მოწმობს იმ დიდ გარდატეხას მხატვრულ აღქმაში და აზროვნებაში, რომლის შედეგად თანდათან, დიდი და ხანგრძლივი ბრძოლით, იქმნებოდა ახალი ქართული ხელოვნება.

XVII საუკუნის საეკლესიო ლიტერატურის ნაწარმოებთა მხატვრული ილუსტრაციები თავისი სტილით და ტექნიკური ხერხებით წარმოადგენენ იმ მხატვრულ ტრადიციების შემდგომ გაგრძელებას, რომლებიც ქართულ ხელოვნებაში XVI საუკუნეში გამომუშავდა. დასავლეთის გავლენამ XVII საუკუნეში ვერ შესძლო ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციის დაძლევა და შეცვლა. ზოგ შემთხვევებში ჩვენ ვხედავთ უარის თქმას ახალ მხატვრულ ფორმებზე და ძველისკენ დაბრუნებას ძველ მინიატიურულ ნაწარმოებთა პირების დამზადების გზით. როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში მზადდება მრავალი ილუსტრაციებით და ორნამენტული მოტივებით შემკული ხელნაწერები, რომლებსაც თითქმის არ ეტყობა ევროპული ხელოვნების გავლენა. XVII საუკუნეში განსაკუთრებით გავრცელებულ საეკლესიო ლიტერატურის ნაწარმოებთა რიცხვს, რომელსაც ხალისით ამკობდნენ ილუსტრაციებით, ეკუთვნის ეგრეთწოდებული გულანი[5], ღვთისმშობლის აკათისტო და ქართველ წმინდანთა „ცხოვრებანი".

წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოების მუზეუმის ფონდებში ინახება ხელნაწერი № 3269, რომელშიც მოთავსებულია ქართველ წმინდანების „ცხოვრებათა" შემოკლებული რედაქცია. ხელნაწერი მე-17 საუკუნით თარიღდება. თითოეული „ცხოვრების" ტექსტის წინ მოთავსებულია სათანადო წმინდანის გამოსახულება, მაგალითად: ისე წილკნელი (ცალკეა გამოსახული წილკნის ტაძარი), ილარიონ ქართველი, პეტრე იბერი, გობრონი,

[1] იქვე გვ. XII. ხაზ. 4.
[2] იქვე, გვ. LXIV, ხაზ. 15.
[3] იქვე, გვ. LXV, ხაზ. 17.
[4] იქვე, გვ. LXIX, ხაზ. 23.
[5] გულანის (გამწყოლანის) სახელწოდებით საქართველოში ცნობილია საეკლესიო საკითხავებისა და ლოცვების კრებული, რომლებიც დაწერილებულია მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ წლის ყველა დღეებზე და უქმეებზე; უმეტეს შემთხვევებში ხელნაწერი უზარმაზარი ფოლიანტებს წარმოადგენენ, რომლებიც დაწერილია ნუსხური ასოებით.

გრიგოლ ხანძთელი, არსენ იყალთოელი და სხვები. დავით გარეჯელის გამოსახულების გვერდით წარმოდგენილია: „ცეცხლით დაწვა გველეშაპისა, რომელმაც შელის ნუკრი ჩანთქა“ (ტაბ. 194). მინიატურები გვიანდელი მანერით არის შესრულებული, მუქი ფერადი გამით. წერის მანერა ფართოა, ოდნავ ტლანქი. ფიგურების პროპორციები სიმძიმით ხასიათდება, დაყენება და პოზები პირობითია.

ქართულ ხელოვნებაში გამომუშავებული იყო ძველი და ახალი აღთქმის, აკათისტური და „ცხორებათა“ შინაარსის სიუჟეტების ციკლი, რომელიც მიღებული იყო გულანის მხატვრული გაფორმებისათვის. გულანის მხატვრული ილუსტრაციების ციკლის წარმოშობის, ისტორიული განვითარების, მისი ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემების და ცალკეული თემების გამოყენებისა და გულანის შინაარსისათვის მორგების საკითხი ჯერ გაურკვეველია. ამ ტიპის დასურათებულ ხელნაწერებიდან უნდა აღინიშნოს ყანჩაეთის გულანი, რომელიც 1674 წ. არის გადაწერილი ურბნისის ეპისკოპოს ევდემონ რატიშვილის ბრძანებით. ხელნაწერში 60 მინიატიურაა შენახული; მრავალი მინიატიურა დაკარგულია. ცალკე ფურცელზე გამოსახულია შემკვეთელი—ევდემონ რატიშვილი, მთავარეპისკოპოსის სამოსელში; იგი მიუძღვნის წიგნს ღვთისმშობელს ყრმითურთ[1]. ხელნაწერი უდაოდ, დიდი მხატვრის მიერ არის დასურათებული. განსაკუთრებით საყურადღებოა იკონოგრაფიული დეტალებისა და შესრულების ოსტატობის თვალსაზრისით ილუსტრაციების ციკლი სამყაროს და ადამიანის შექმნის თემაზე (ტაბ. 195). საქართველოს ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ფონდში, ინახება 1661 წელს გადაწერილი მდიდრულად დასურათებული გულანი.[2] ხელნაწერების ინსტიტუტში დაცულ საეკლესიო მუზეუმის ფონდებში ინახება დასურათებული გულანის ხელნაწერი, რომელიც ორ წიგნად არის გაყოფილი: №№ 30 და 32. ეს გულანი, როგორც ჩანს, თბილისშია გადაწერილი 1681 წელს ანჩისხატის ეკლესიაში, საქართველოს კათალიკოსის ნიკოლოზ ამილახვარის ბრძანებით. გულანი გადაწერილი და დასურათებულია ორი კალიგრაფის და მხატვრის: საბასა და მიქელის მიერ[3]. ნიკოლოზ ამილახვარი ხელნაწერების გადამწერებს და მხატვრებს მფარველობდა. როგორც აღნიშნული გვქონდა, მისი ბრძანებით მხატვარმა გულჯაევარიშვილმა მოხატა „ცხოველმყოფელი სვეტი“ მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარში. მისივე ბრძანებით იყო დასურათებული საეკლესიო მუზეუმის ფონდებში დაცული ხელნაწერი „მარხვანი“[4]. ზემოაღნიშნული ხელნაწერის გადამწერმა და მომხატველმა მიქელმა 1681 წელს გადაწერა და დაასურათა „ღვთისმშობლის აკათისტო“[5]. აღმოსავლეთ საქართველოში შექმნილი ეს ძეგლები, რომლებიც მონათესავე არიან სტილით და მხატვრულ-ტექნიკური ხერხებით, ადასტურებენ, რომ აქ XVII ს. შუა წლებში მინიატიურული მხატვრობის გარკვეული სკოლა არსებობდა. ეს მხატვრული სკოლა ფერწერის შემდეგი ხერხებით ხასიათდება: ყველა პირისახეები შესრულებულია მუქ მომწვანო ფერის ფუძე-ფენაზე.

[1] Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки. Известия КОМАО, вып. IV, Тифлис, 1915, стр. 121 (№ 8), —123, рис. 69 (ევდემონ რატიშვილის გამოსახულება, გვ. 121).

[2] ე. თაყაიშვილი, ხელ-ნაწერი 342 „საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების“ და ისტორიული [illegible], ძველი საქართველო, ტ. II, თბილისი, 1911—1912, გვ. 73—79.

[3] Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского церковного музея, кн. I, Тифлис, 1903, стр. 23—25.

[4] Ф. Жордания, op. cit. стр. 24 (№ 31).

[5] Е. Такайшвили, Хроника „Христианского Анафиста“, МОМОК, вып. XXII, Тифлис, 1911.

მოდელირება შესრულებულია ბაცი ოქრით, ღაწვებზე მოცემულია ვარდისფერი წითურობა. წერას ახასიათებს სისქე, ფაქტურის კომპაქტურობა და ფართო მანერა, რაც დამახასიათებელი არ არის მინიატიურული მხატვრობისათვის. სჭარბობს მოწითალო-მიხაკისფერი ფერადების გამა. ჭარბად იხმარება ოქრა. არეები ცივია, მუქი-ლურჯი. ფიგურები მძიმე პროპორციებით გამოირჩევა. პირი სახეების ნაკვთები მსხვილია და ზოგ შემთხვევაში სწორად გადმოსცემს ქართულ ეთნოგრაფიულ ტიპს.

დასავლეთ საქართველოში XVII ს. პირველ ნახევარში ციხეში (გურია) დასურათებული იქნა გულანის ხელნაწერი. მინიატიურებს და განსაკუთრებით დეკორს დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ძლიერი გავლენის ნიშნები ეტყობა. ეს ხელნაწერი სრულიად არ არის შესწავლილი.[1] როგორც ჩანს, ამ ხელნაწერის ილუსტრაციებმა, ორიგინალის როლი შეასრულეს 1749 წელს შემოქმედში გადაწერილ გულანისთვის, მაგრამ ეს საკითხი დამატებით კვლევას მოითხოვს.

საეკლესიო ხელნაწერების შემკულობის ხელოვნებაზე გავლენას ახდენენ, საერო ხელნაწერებისათვის წერის მანერა და დამახასიათებელი სტილი. სიუჟეტების იკონოგრაფია ქრისტიანულ რელიგიურ ნორმებს იცავს; ფიგურების და კომპოზიციების შესრულების ტექნიკა ჯერ კიდევ არის დაკავშირებული გასული საუკუნეების ტრადიციებთან; მაგრამ საერთო ხელნაწერების ორნამენტული დეკორი დიდ გავლენას განიცდის და ხშირად ზუსტად იმეორებს ირანულ მოტივებს. ქართული მინიატიურული ხელოვნების უადრეს ნიმუშს, რომლის დეკორშიც ირანული მოტივების ანარეკლს ვხედავთ, არის საეკლესიო მუზეუმის ფონდის ხელნაწერი სახარება № 401; სახარება 1614 წ. არის გადაწერილი სამცხეში ვალეს ეკლესიისათვის. მახარებლები წარმოდგენილი არიან ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემის თანახმად. თავსამკაულები და კამარები კი ირანული მინიატიურების სტილით არის შესრულებული. ხელნაწერის მინაწერებში მოხსენებულია პატრონი ს პ ი რ ი დ ო ნ ი, რომელიც ჩხარის ვერცხლით ნაჭედ ჯვარზე მოთავსებული წარწერით არის ცნობილი. ამავე წრეს უნდა მიეკუთვნოს ხელნაწერი № 617 (1678 წ. სახარება) და XVI საუკუნის დასაწყისის ორი ხელნაწერი (№№ 909 და 910 საეკლესიო მუზეუმის ფონდიდან), რომელთა თავსამკაულები და არშიები ირანის მინიატიურების მანერით არის მოხატული.

XVII საუკუნის დამლევს ქართული მინიატიურის ხელოვნება თანდათან ეცემა. ბეჭდითი წიგნებისა და გრავიურების განვითარებამ სავსებით განდევნა ძველი მხატვრის ეს დარგი. ხეზე შესრულებულმა გრავიურებმა, რომლებიც დასაწყისში დასავლეთი ევროპის ქვეყნებიდან და რუსეთიდან მოჰქონდათ, შემდეგ კი თვით საქართველოში მზადდებოდა, განდევნეს მხატვრული მინიატურა. ქართული ბეჭდითი წიგნების გრავიურებით შემკობის ისტორია მონოგრაფიულ გამოკვლევას საჭიროებს.

საერო ხელნაწერების მინიატიურები

ქართული საერო მინიატიურები XVII საუკუნეში, როგორც ორიგინალურ ქართულ, ისე ირანულიდან თარგმნილ მწერლობის ძეგლებში გვხვდება (ქართული ხელნაწერები „შაჰნამე", „იოსებ-ზილიხანიანი" (ტაბ. 197), „ვისრამიანი" და სხვ.). მათში ნათლად ჩანს ირა-

[1] Д. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, СПБ, 1878, стр. 273—275.

ნული ხელოვნების ელემენტები, რომლებიც თავისებურ ცვლილებას განიცდის ძველი ქართული ტრადიციების ზეგავლენის შედეგად.[1]

ცნობილია, რომ ქართველი ოსტატები ამ დროს ირანში მუშაობდნენ, სადაც მათ ნაწარმოებებს დიდი წარმატება ჰქონდათ. XVI ს. დამლევს ირანში მუშაობდა ქართველი მინიატიურისტი სიაუში. ერთი მისი მინიატურა, რომელზედაც შეყვარებულნი გამოსახული, გამოტანილი იყო ირანული ხელოვნების გამოფენაზე სახელმწიფო ერმიტაჟში 1936 წელს. ამ ოსტატის მეორე მინიატიურა, ნადირობის სცენის გამოსახულებებით დაცულია პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში.

უფრო მეტად საყურადღებოა ქართველი მინიატიურისტის ალი-ყული-ჯაბადარის შემოქმედება, რომელიც XVII საუკუნეში მუშაობდა ირანში. ერმიტაჟში დაცული მის მიერ შესრულებული რვა მინიატიურა გამოფენილი იყო 1935 წელს ირანის ხელოვნებისა და არქეოლოგიის მე-3 საერთაშორისო კონგრესის დროს.[2] მინიატიურებში სხვადასხვა სიუჟეტებია წარმოდგენილი სამეფო კარის ცხოვრებიდან, ნადირობა ეპიზოდები მონაწილეთა დიდი რაოდენობით; მინიატიურებს ქართული წარწერები აქვს დართული. ირანისა და დასავლეთი ევროპის ხელოვნების გავლენის ნიშნების მიუხედავად, მისი ნამუშევრები მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობით და ორიგინალობით გამოირჩევა. ერთ-ერთი მისი მინიატიურა ორი ფლამანდიელი ქალის გამოსახულებით შესრულებულია ყაზვინში 1674 წელს. ირანული ხელოვნების ტრადიციები ქართულ მხატვრობაში XVII საუკუნის პირველ ნახევრამდე ინახება. ამ ტრადიციებმა თავისი მხატვრული გამოხატულება ჰპოვეს „ქილილა და დამანას" ქართულ ხელნაწერში (იგავების კრებული, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთისმცოდნეობის ინსტიტუტის ხელნაწერთა ფონდები), რომელიც XVIII საუკუნის პირველ მეოთხედშია დასურათებული. ირანული და დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ნიშნები თავისებურად ერწყმის ერთმანეთს, და ეს ჰქმნის ამ დროის ქართული მინიატიურის თავისებურ სტილს (ტაბ. 196).

შოთა რუსთველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი" ქართულ მინიატურაში

განსაკუთრებულ ისტორიულ და მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენენ ქართული მხატვრული ლიტერატურის ორიგინალური ნაწარმოებების მინიატიურები, რომელთა რედაქცია ქართველ მხატვრების მიერ დამუშავებულია დამოუკიდებლად.

შოთა რუსთველის პოემის „ვეფხისტყაოსანის" ილუსტრაციებს ცენტრალური ადგილი უჭირავთ XVII ს. ქართულ საერთო მინიატიურის ისტორიაში. ისინი მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიასთან, ასახავენ მისი განვითარების ძირითად ეტაპებს და ავლენენ ქართული საერო მხატვრობის თავისებურ სახეს. ამ გენიალური პოემის ყველა ამჟამად ცნობილი შემკულობითა და მინიატიურებით შესრულებული ხელნაწერების შედარებით შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ძველი ორიგინალები დაკარგულია — ილუსტრაციების უმრავლესობა XVII საუკუნის პირველ ნახევარს ეკუთვნის.

[1] Д. Гордеев, № 1283, несколько слов о лицевом списке „Иосеб-Зилиханиани" библиотеки Общества распространения грамотности. Сборник в честь С. Г. Мельниковой, Тифлис, 1919, стр. 31-38.

[2] Ш. Амиранашвили, Грузия и Иран. III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. М.-Л., 1939, стр. 14 и др.

ამ პოემის უძველესი დათარიღებული ხელნაწერი, რომელშიაც ტექსტის საილუსტრაციო ოცდაცხრამეტი მინიატიურაა შენახული, თანახმად მინაწერისა 1646 წელს მიეკუთვნება.

გასული საუკუნის არქეოლოგი-ისტორიკოსი პლატონ იოსელიანი იხსენიებს რუსთველის პოემის ორ ნუსხას, რომელთაგან უფრო ძველი ეტრატზე იყო დაწერილი, მეორე — ქაღალდზე; ამ უკანასკნელს პლატონ იოსელიანი XV საუკუნეს აკუთვნებს. სამწუხაროდ ამ ხელნაწერების ბედი დღემდე ცნობილი არ არის.

ამრიგად, რუსთველის პოემის არსებული ილუსტრაციები ეკუთვნის მე-17 საუკუნეს, რომელიც ქართული მინიატიურის მეორედ აყვავების ხანად ითვლება. რუსთველის პოემის მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერები, ილუსტრაციების სტილის, შინაარსის და არშიების შემკულობის მიხედვით შეიძლება სამ ჯგუფად იქნას გაყოფილი. მათი შესწავლა სრულ წარმოდგენას გვაძლევს XVII საუკუნის ქართული საერო მინიატიურული მხატვრობის მთავარ მიმართულებაზე. პირველ ჯგუფს შეიძლება მიეაკუთვნოთ ის ხელნაწერები ორნამენტალური შემკულობით, რომელიც სტილიზებული მცენარეული ორნამენტის მოტივებისაგან ან განყენებულ გეომეტრულ ორნამენტისაგან შესდგება; ნადირობის სცენები, რომლებიც ხელნაწერების ამ ჯგუფში გვხვდება, წმინდა დეკორაციულ ხასიათს ატარებენ, არ არიან დაკავშირებული პოემის ტექსტთან და მხოლოდ მხატვრული გაფორმების განსაკუთრებულ სახეს წარმოადგენენ. ამ ჯგუფს მიეკუთვნება მინიატიურული მხატვრობის ისეთი ღირსშესანიშნავი ძეგლები, როგორიც არიან საქართველოს მუზეუმის ხელნაწერი № 2074 (XVII საუკუნის დასაწყისი), № 54 (1680) და XVII საუკუნის ხელნაწერი ვორონცოვის კოლექციიდან, რომელიც საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტს ეკუთვნის.

მეორე ჯგუფი ჯერჯერობით წარმოდგენილია საქართველოს მუზეუმში დაცულ ერთადერთი ხელნაწერით № 594 (საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მუზეუმის ფონდი), რომელიც გადაწერილი და დასურათებულია 1646 წელს, ლევან II დადიანის კარზე იმერეთის მეფის ალექსანდრეს მწერლისა და მინიატიურისტის მამუკა თავქარაშვილის მიერ. ამ ხელნაწერის მინიატიურებში სრულად არის ასახული მხატვრისათვის თანამედროვე ქართული ყოფაცხოვრების ელემენტები. სტილით და შესრულების ტექნიკით ეს მინიატიურები თავისუფალია ირანის გავლენისაგან.

რუსთველის პოემის ილუსტრაციების მესამე ჯგუფი წარმოდგენილია საქართველოს მუზეუმის ხელნაწერით № 5006 (ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმის ფონდი), და ეგრეთწოდებული „პარიზის ხელნაწერით[1]", რომელიც XVII საუკუნის შუა წლებით თარიღდება. ორივე ხელნაწერში ჭარბათაა წარმოდგენილი ირანული ხელოვნების ელემენტები, განსაკუთრებით პირველში. თითოეული მინიატიურის კომპოზიციური აგება, მთიანი ლანდშაფტის ხასიათი, ხეების ფორმა, ჩაცმულობის დეტალები და, ბოლოს, ზოგიერთი წმინდა მხატვრული და ტექნიკური ხერხები მოწმობენ ირანული მინიატიურის ძლიერი გავლენის შესახებ.

ამასთან ერთად ცალკეული ტექნიკური ხერხები და კოლორიტის თავისებურება იმაზე მიგვითითებენ, რომ ეს მინიატიურები საქართველოშია დამზადებული ქართველი მხატვრების მიერ.

[1] აღნიშნული ხელნაწერი ამჟამად ინახება ბრიტანეთის მუზეუმის კოლექციებში.

ქართული საერო ხელნაწერთა მინიატურების მეცნიერული შესწავლა და მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი (№№ 65, 54, 1655) ამტკიცებს, რომ ჩვენში არსებობდა საერო მხატვრობის დიდი მხატვრული კულტურა, თავისებური სტილი და ტექნიკური ხერხები და ეს მხატვრობა არსებითად განსხვავდებოდა ტრადიციულ რელიგიურ ხელოვნებისაგან. სამწუხაროდ დღემდე არ არის აღმოჩენილი რუსთველის პოემის არც ერთი ხელნაწერი, რომელიც XVII ს. ადრე იყოს გადაწერილი და, აგრეთვე ტექსტის უფრო ადრინდელი ილუსტრაციები. იძულებული ვართ ვალიაროთ, რომ საერო მინიატურული მხატვრობის ყველა ძეგლი დაწყებული XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ვიდრე XVII საუკუნის დასაწყისამდე არ შენახულა. ტექსტის საილუსტრაციო გვიანდელი მინიატურების განხილვა, გვარწმუნებს, რომ ცალკეულ შემთხვევებში ადგილი ჰქონდა უფრო ადრინდელი პერიოდის ნიმუშების პირების შესრულებას.

მინიატურებით უხვად ილუსტრირებულია ხელნაწერი № 5006, რომელშიაც სამოცდაჩვიდმეტი ილუსტრაცია ირიცხება, ერთი მინიატურა (ფ. 148) შესრულების ტექნიკის თანახმად, მე-18 საუკუნეს ეკუთვნის. მინიატურები ტექსტისაგან ცალკე იყო შესრულებული, ხოლო შემდეგ იყო მიწებებული კიდეები, რათა შეეფარდებინათ ტექსტის ფურცლის ფორმატთან.

ამ ხელნაწერის მინიატურების პირველი მკვლევარი დ. გ ო რ დ ე ე ვ ი[1] აღნიშნავს, რომ „სპარსელმა ოსტატმა შეასრულა მთავარი დასაწყისი ნაწილი... დასასრული შესრულებულია სხვა, უფრო სუსტი ოსტატის მიერ, რომელიც, მაინც, სპარსელი მინიატურისტების მანერით მუშაობდა". აღნიშნული წერილის ავტორი იძლევა 1646 წლის ხელნაწერში შენახულ შ ო თ ა რ უ ს თ ვ ე ლ ი ს პორტრეტის დახასიათებას; ავტორი ამ პორტრეტს პოეტის ცნობილ გამოსახულებათა შორის უძველესად სთვლის.

როგორც აღნიშნული გვქონდა ამ ხელნაწერში 77 მინიატურაა (ხელნაწერიდან ამოჭრილი 10 მინიატურა ცალკე ინახება). ამრიგად ხელნაწერში სულ 87 მინიატურა იყო[2].

ბევრ მინიატურას ახლავს ირანული ციფრული აღნიშვნები, რომლებიც ხელნაწერის ფურცლებს აღნიშნავენ (მაგალითად, ფ. 49, 51, 52, 55, 58, 61, 64 და სხვ.) და ირანული მინაწერები, რომლებიც უხეიროდ არის შესრულებული და არა კალიგრაფიული ხელით,

[1] Д. П. Гордеев, Иллюстрации к поэме Шота Руставели. „Феникс", № 1, Тбилиси, 1929, стр. 1—4.

[2] აღნიშნული ხელნაწერის მინიატურები პირველად, ისიც არა სრულად ს. ნ. კ ა კ ა ბ ა ძ ე მ გამოაქვეყნა რუსთველის პოემის „ვეფხის ტყაოსანი"-ს ტექსტის თავის პირველ გამოცემაში და აგრეთვე 1927 წლის მეორე გამოცემაში. ამ ხელნაწერის მინიატურებს შემდეგი ტაბულები აქვს მინიჭებული: XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX. ასევე გამოაქვეყნა აგრეთვე არასრულად მინიატურები ხელნაწერებიდან № 594 (1646 წელი): ტაბ. II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, მინიატურები ხელნაწერისა № 2074, ტაბ. VI, X, XXVII, ... XXVI (ფრონტისპისი) და ხელნაწერის № 54 (1680 წ). XXVII, XXX, CXI, CXIII.

ამავე ავტორმა გამოაქვეყნა შოთა რუსთველის პორტრეტული მინიატურა ფრონტისპისად (ცალკე ტაბულა წიგნის დასაწყისში) და გამოიცა იგი XXIX ტაბულად ავტოტიპიური ტექნიკით. აღნიშნული მინიატურა რეპროდუცირებული სახით პირველად გამოსცა გ. გ ა გ ა რ ი ნ მ ა (Le Caucase pittoresque, Paris, 1847). შემდეგ იგი დაკარგული იყო და 1922 წელს შეძენილია ძველი ქართული ხელოვნების საზოგადოების მიერ. რუსთაველის მეორე გამოსახულება, რომელიც შენახულია ხელნაწერში № 599 (1646), ეს პორტრეტული გამოსახულება პირველად დ. პ. გ ო რ დ ე ე ვ მ ა გამოაქვეყნა ჟურნალში „ფენიქს"; მისი ავთენტურობა წინასწარ ... შემდეგ ცალკე ტაბულაზე მეორე გამოცემაში (1927 წ).

რომელიც ჩვეულებრივად დახელოვნებულ კალიგრაფებსა და მინიატიურისტებს ახასიათებს. ეს მინაწერები არ შეიძლება მინიატიურისტს მივაკუთვნოთ. მხატვრობის სითავისე და მოხდენილობა, მინიატიურების შესრულების ბრწყინვალე ტექნიკა ამის საწინააღმდეგოს გვეუბნებიან. მინაწერების ავტორი ცუდად იცნობდა შინაარსს (იხ. მინაწერი № 7), გმირების სახელები სპარსულ ტრანსკრიფციაში არასწორადაა გადმოცემული, რაც შეუძლებელი იქნებოდა მინიატიურისტისთვის. თუ ვინ იყო მინაწერების ავტორი ცნობილი არ არის; როგორც ჩანს, იგი პოემის შინაარსს სხვისი პირიდან იცნობდა, ან, ყოველ შემთხვევაში, სუსტად იცოდა ქართული ენა, რაზედაც მიუთითებს სახელების არასწორი ტრანსკრიფცია[1].

პოემის ტექსტის განმმარტებელი ქართული წარწერები კი სხვა ხელით არის მიწერილი, არა ძირითადი ტექსტის კალიგრაფიული ხელით და, როგორც ჩანს უფრო გვიანი უნდა იყოს. ქართული და სპარსული მინაწერები, შინაარსის მიხედვით, ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად არის გაკეთებული.

მინიატიურების სტილის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ისინი ორ ჯგუფად გავყოთ. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება ოცდაოთხი მინიატურა, რომლებიც ტექნიკური სრულყოფილობით არის შესრულებული და სეფევიანთა ხანის ირანის მინიატიურების საუკეთესო ნიმუშებს არ ჩამოუვარდებიან. მთავარ მოქმედ პირთა ჩაცმულობა, საყოფაცხოვრებო გარემო, შეიარაღება, პეიზაჟის ხასიათი და, ბოლოს, პირობით გადმოცემული არქიტექტურის თავისებურებანი ირანული ელემენტებით არის დატვირთული.

მაგრამ ყველა ამასთან ერთად ეს მინიატიურები ერთის მხრივ ძლიერ განსხვავდებიან ირანულ მინიატიურებისაგან. თითქმის ყველა მინიატურებში ტიპაჟი სრულიად განსხვავდება ირანულ ხელოვნებაში გაბატონებულ, პირობით გადმოცემულ „მონღოლურ“ ტიპისაგან. მის მაგიერ თითქმის ყველა მინიატიურებში ქართული ტიპია გაბატონებული. აღნიშნული მინიატიურები, უდავოდ, ქართველი მხატვრის მიერ არის შესრულებული, რაც კიდევ ერთი ფაქტით დასტურდება. მინიატიურაზე № 40 ავთანდილი გრაგნილზე მარცხნიდან მარჯვენიეზე სწერს, სტრიქონები გადმოცემული კლაკნილი ხაზით, რომელიც ქვემო სტრიქონის შუაზე წყდება, ისე, რომ ირჩევა მარცხნიდან მარჯვენივ მიმავალი ხაზი. შეუძლებელია, რომ ირანელ მხატვარს, რომელიც მარჯვენიდან მარცხნივ წერას არის შეჩვეული, გამოესახა მარცხნიდან მარჯვენივ წერა.

ამრიგად პირველი ჯგუფის მინიატიურები ქართველ მხატვარს ეკუთვნის, რომელიც ძველი საერო მინიატიურული მხატვრობის ტრადიციებს იცავს, და ამავე დროს ფლობს ირანული მინიატიურის ტექნიკურ და მხატვრულ ხერხებს. ეს მინიატიურები ქართული მხატვრობის იმ მიმართულებას ეკუთვნიან, რომელიც სეფევიანთა ხანის ირანული ხელოვნების ტრადიციებითა და ფორმებით იყო დატვირთული. მხატვრული ღირებულებით ისინი არ ჩამორჩებიან ამ პერიოდის ირანული მინიატიურის საუკეთესო ნიმუშებს. მათი ავტორი, უდავოდ, ქართველი იყო, რომელიც ირანული მხატვრული ტრადიციებით აღსავსე გარემოში მუშაობდა. თქმა თითქოს მათი ავტორი ირანელი იყოს, მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი შესრულებულია დიდი ტექნიკური ოსტატობითა და ირანული მანერით, სრულიად არამარ-

[1] ირანულ ენაზე შესრულებული ყველა მინაწერები მოყვანილია ჩემს წიგნში „შოთა რუსთაველის პოემა ვეფხისტყაოსანი ძველ ქართულ ხელოვნებაში“, რომელიც დაბეჭდილია 1938 წ. სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის კრებულში, III (მიძღვნილია „ვეფხისტყაოსნის“ 750 წლისთავისადმი).

თებულია, ისევე როგორც არ არის მარჯვებული მტკიცება იმისი, რომ მინიატიურების მეორე ჯგუფის ავტორი ქართველია, რადგან ეს მინიატიურები ოსტატობის მხრივ გაცილებით დაბლა დგანან და მათ არ ახასიათებს მინიატიურების პირველი ჯგუფის მაღალი ტექნიკური დონე.

ცნობილია, რომ XVI საუკუნის დამლევს ირანში ქართველი მხატვარი სიაუში მუშაობდა, რომელმაც განსაკუთრებული მიმართულება შექმნა ირანულ მხატვრობაში და მას მოწაფეები ჰყავდა, რომელნიც დამსახურებული სახელით სარგებლობდნენ ირანსა და თურქეთში.[1]

ამ ცოტა ხნის წინ გამოვლენილი იქნა, რომ სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთის მცოდნეობის მუზეუმის ინდო-ირანული ალბომის რვა უძვირფასესი მინიატიურა მინიატიურისტ ჯაბადარის კალამს ეკუთვნის; ეს მინიატიურისტი მუშაობდა შაჰ-აბას II-ის კარზე ყაზვინში. მინიატიურებზე შენახული ქართული წარწერები, რომლებიც აღნიშნავენ მთავარი პერსონაჟების თანამდებობებს სამეფო კარზე. ერთ მინიატურაზე აღნიშნულია დამზადების ადგილი (ყაზვინი), თარიღი (1674 წ.) და ოსტატის ვინაობა. მინიატიურები თავისი მხატვრული ღირებულებით არ ჩამოუვარდებიან ირანული მინიატიურული მხატვრობის საუკეთესო ნიმუშებს და მათში მოცემულია დასავლეთის და აღმოსავლეთის მხატვრულ ფორმათა თავისებური შერწყმა გადამუშავებული „ირანულ“ – მხატვრულ ყაიდაზე.

ხელნაწერის № 5006 მეორე ჯგუფის მინიატიურების ყურადღებით დაკვირვებისას, შეიძლება შევამჩნიოთ, რომ ბევრ მათგანზე (ფ. 237, 246 და სხვ.) ფერადების ქვეშ დაფარულია ქართული წარწერები: „ლაჟვარდი“, „ყირმიზი“ და სხვ., რომლებიც როგორც ჩანს, მხატვარს წაუწერია კონტურული მონახაზის შესრულების შემდეგ. როგორც ირკვევა მინიატიურისტი შენიშვნებს აკეთებდა პრაქტიკული მიზნით, რადგან აფერადების დროს იგი ზუსტად იცავს მათ. ზოგჯერ ისეთი შენიშვნაც კი გვხვდება: „ყვითელი და თეთრი“, რაც მიუთითებს იმაზე, თუ რა ფერადები უნდა იქნას შეზავებული საჭირო ტონის მისაღებად. ეს შენიშვნები საყურადღებოა აგრეთვე ძველი ქართული ტერმინოლოგიის დადგენისათვის და სამხატვრო ტერმინების შინაარსის გახსნისათვის.

ქართული მინიატიურის ამ მიმართულებას უნდა მიეკუთვნოს სამი მინიატიურა ხელნაწერიდან № 2074 (საქართველოს ისტორიისა და საეთნოგრაფიო საზოგადოების კოლექცია), რომლებიც თავისი სტილით ორ ჯგუფად განიყოფებიან და ამ ხელნაწერში სხვა დასურათებული ხელნაწერებიდან არიან ამოღებული. ორივე ჯგუფი XVII ს. შუა წლებს ეკუთვნის.

ხელნაწერის ტექსტის პალეოგრაფიული შესწავლის საფუძველზე ს. კაკაბაძე იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ მისი გადამწერი სახელოვანი კალიგრაფი იოანე ავალიშვილი იყო; ს. კაკაბაძე ხელნაწერს 1590—1600 წწ. ათარიღებს. ტექსტში არ არსებობს არავითარი პირდაპირი მითითება ან ჩანაწერი, რომლებიც ადასტურებენ ამ მოსაზრებას. ს. კაკაბაძე შესაძლებლად სთვლის აგრეთვე იოანე ავალიშვილის ნამუშევრად ჩათვალოს ფურცლის კიდეების მორთულობა და მინიატიურები. ირანულ სტილით შესრულებულ ბორდიურების შესწავლა, ცხადყოფს რამდენიმე მინიატიურისტის მონაწილეობას (არა ნაკ-

[1] გ. ფუთურიძე, ისკანდერ მუნშის ცნობა მხატვრის სიაუშ-ბეგ ქართველის შესახებ. აკად. ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე III, თბილისი, 1938, გვ. 383—386.

ლიბ ოთხისა), რომელთაგან თვითეულს საკუთარი მანერა ახასიათებს. ბორდიურები ცალკეა შესრულებული და შემდეგ არის დაწებებული ტექსტზე. ბორდიურების ერთი ჯგუფი თითქმის იდენტურია „ზილიხანიანის“ ხელნაწერის ფურცლის კიდეების სამკაულებისა (ზაარეს კოლექცია), რომელიც 1557 წლით თარიღდება, და საადის „ბოსტან“-ის XVI საუკუნის ხელნაწერისა[1], ფ. ა. როზენბერგის მიერ გამოცემულ XVI ს. დამლევის მინიატიურებისა[2]. ყოველ ჯგუფს შეიძლება შევურჩიოთ მრავალი სხვა სტილისტიკურად მახლობელი ანალოგიები. ამრიგად, აზრი იმის შესახებ, რომ ამ ხელნაწერის ბორდიურები ერთი მინიატიურისტ–კალიგრაფის მიერ არის შესრულებული, უნდა უკუგდებული იქნას.

საწყისი მინიატურას ახლო ანალოგიები აქვს XVII ს. ირანულ მინიატიურებში და ქართული საერო მინიატიურის იმ მიმართულებას ეკუთვნის, რომელიც წარმოდგენილია ხელნაწერის № 5006 მინიატიურების პირველი ჯგუფით. მინიატიურას წარწერა ახლავს, რომელიც სიუჟეტს განსაზღვრავს: „აქა ავთანდილისა და სოგრატის გაჭმობა და თინათინის გაბატონების“. სხვა ორი მინიატიურა პირველისაგან განსხვავდებიან, მაგრამ, უდავოდ ერთი მხატვრის მიერ არის შესრულებული. ყოველ მათგანს წარწერა აქვს, რომელიც სიუჟეტს განსაზღვრავს: 1. ფ. 100 — „აქა ავთანდილ ჩაჩნაგირ მოკლა“. ფ. 257 ზურგის მხარეზე: „აქა ფრიდონისგან ტირილი ტარიელის საფლავზედ“. ეს უკანასკნელი მინიატიურა რუსთველის პოემის ძირითადი ტექსტის ილუსტრაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ მისი გაგრძელებისას, რომელიც გაცილებით გვიან ხანას ეკუთვნის. მინიატიურა გულდასმითა და საკმაო სიფაქიზითაა შესრულებული. ფიგურა მსხვილი მასშტაბით არის დაწერილი და ცუდად არის შეხამებული არესთან.

სულ სხვა მხატვრულ მიმართულებას უნდა მიეკუთვნოს 1646 წ. ხელნაწერის მინიატიურები, რომლებიც კალიგრაფ-მინიატიურისტის მამუკა თავქარაშვილის მიერ არის შესრულებული. ხელნაწერში, როგორც აღნიშნული გვქონდა, სულ 39 მინიატიურაა, რომელთაგან ერთი (მე-38), როგორც ჩანს, მხატვრის ავტოპორტრეტს წარმოადგენს. ამ ხელნაწერის საწყისი მინიატიურა (ტაბ. 199) ორ ნაწილად არის გაყოფილი. ზემოთ, ხალიჩაზე დადებულ ბალიშზე, სამეფო სამოსელში ზის, უდავოდ, ლევან II დადიანი, ხელნაწერის შემკვეთელი. როგორც ვიცით, სწორედ მან უბრძანა იმერეთის მეფის ტყვედ წაყვანილ კალიგრაფს მამუკა თავქარაშვილს, რუსთველის პოემის „ვეფხისტყაოსანი“-ს გადაწერა და შემკვა. ლევანის ორივე მხარეს გამოსახული არიან ორი კარის-კაცი. მოსაზრება, რომ მინიატიურის ზემო ნაწილში ნამდვილად ოდიშის (სამეგრელო) მთავარი ლევან II დადიანია წარმოდგენილი, ადასტურებს ამ გამოსახულების შედარება ფრესკულ პორტრეტებთან, რომლებიც შენახულია წალენჯიხის, კორცხელის, ხობის მოხატულობაში და მრავალრიცხოვან მოჭედილ ხატებზე („წინასწარმეტყველების ხატი კორცხელიდან“ და სხვა). სახის ტიპის, ჩაცმულობის, თავსაბურის და სხვა დეტალების სრული დამთხვევა, და აგრეთვე ხელნაწერში შენახული ისტორიული მინაწერი შემკვეთელის შესახებ და მისი მოთავსება ტექსტის დასაწყისში ადასტურებენ ჩვენს მოსაზრებას. მინიატიურის ქვემო ნაწილში XVII საუკუნის ტანსაცმელში წარმოდგენილია რუსთველი, რომელიც პოემას უკარნახებს მამუკა მდი-

[1] F. Kühnel, Miniaturmalerei im Islamischen Orient. Berlin, 1923, Abb. 71.

[2] Ф. Розенберг, Персидская миниатюра конца XVI века, работа Али-Ризы-Аббаси, ИАИМК, т. II, 1922 (табл. XIII, XIV).

ვანს. პოეტი წარმოდგენილია უწვეროდ, მხოლოდ ულვაშიანი. შემდეგში ვიღაცამ ძლიერ უხეშად მელნით მიუხატა მგოსანს წვერი. მამუკა მდივანი მგოსნის პირდაპირ ზის, მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს, და სწერს. ქვემოდ აწყვია საწერი ხელსაწყოები.

ამ მინიატიურების გარჩევას იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ მხატვარს ხელთ არა ჰქონია პოემის ძველი ილუსტრაციები და დამოუკიდებლად მუშაობდა. ჩვენ XVII ს. დასავლეთი საქართველოს ისტორიის შესახებ უმდიდრესი მასალები გვაქვს: მისიონერ ლ ა მ ბ ე რ ტ ი ს[1] მიერ შედგენილი კოლხეთის აღწერილობა, პატრი კ ა ს ტ ე ლ ი ს[2] ჩანახატთა კოლექცია, რომელიც პალერმოში ინახება, დადიანის სამთავროში დიაკ ე ლ ჩ ი ნ ი ს და მღვდელ პ ა ვ ე ლ ი ზ ა ხ ა რ ი ე ვ ი ს ელჩობის ანგარიში (1639 —1640),[3] შ ა რ დ ე ნ ი ს მოგზაურობა[4], წალენჯიხის, კორცხელის, ხობის, მარტვილის ფრესკული მხატვრობა, ქართულ მატიანეთა მონაცემები და XVII საუკუნის ქართული მხატვრული ლიტერატურა. ამ მასალების გამოყენება 1646 წლის ხელნაწერის მინიატიურების შესწავლის დროს, ადასტურებს იმ დებულების სისწორეს, რომ მინიატიურისტმა შ ო თ ა რ უ ს თ ვ ე ლ ი ს პოემის ილუსტრაციებში ასახა აგრეთვე XVII ს. დასავლეთი საქართველოს ყოფა-ცხოვრებაც.

ქართული საერო მინიატიურის ისტორიისათვის ძვირფას მასალას წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის" ხელნაწერი, რომელიც პარიზში ინახებოდა[5]. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის რუსთაველის სახელობის ინსტიტუტის მასალებში დაცულია ამ ხელნაწერის აღწერილობა, შესრულებულია ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ს მიერ და მასში მოცემულია ყველა შენახული მინიატიურის ნუსხა. მინიატიურების სამი ანაბეჭდი გამოცემული ს. ნ. კ ა კ ა ბ ა ძ ი ს მიერ, ერთგვარ წარმოდგენას გვაძლევენ მათი სტილის შესახებ. აღწერილობის თანახმად ყველა მინიატიურა, ერთის გარდა, ცალკე ფურცლებზეა შესრულებული და შემდეგ არის ჩაწებებული ხელნაწერში; ერთი მინიატიურა (№ 14) მოთავსებულია პოემის ტექსტის ფურცელზე. აღნიშნული სამი ფოტოანაბეჭდის შედარებით შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ ყველა მინიატიურა არ არის შესრულებული XVII საუკუნეში.

მინიატიურებს დართული აქვს სიუჟეტის აღმნიშვნელი წარწერები; ტექსტში სულ ჩვიდმეტი მინიატიურაა. მინიატიურები, მოთავსებული ფ. 144 (№ 17), ფ. 161 (№ 19) და ფ. 62 (№ 10), როგორც აღნიშნული გვქონდა, სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა სტილით არის შესრულებული; მინიატიურები ფ. 161 და ფ. 62 XVII საუკუნის ქართული საერო მხატვრობის ტიპიურ ნიმუშებს წარმოადგენენ. ისინი ენათესავებიან ქ. ლენინგრადის სალტიკოვ შჩედრინის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცულ „შაჰ-ნამე" და „როსტომიანი" ქართული ხელნაწერის მინიატიურებს, რომლის ტექსტი, როგორც ცნობილია, ნათარგმნია სპარსულიდან, მაგრამ მინიატიურები თავისი სტილით და შესრულების ტექნიკით განსხვავდებიან საკუთრივ სპარსულ მინიატიურებისაგან, რომლებიც „შაჰ-ნამეს" ტექსტს ასურა-

[1] Ламберти Арканджело, Описание Колхиды, СМОМПК, вып. XLIII, Тифлис, 1913.

[2] კასტელის ნახატების კოლექცია (Castelli Cristophoro) ინახება პალერმოს კომუნალურ ბიბლიოთეკაში ოთხ ტომად; ამათ სრული გამოცემა არ არსებობს. მ. თ ა მ ა რ ა შ ვ ი ლ მ ა გადაიღო 137 ნახატის ფოტოპირი; ნახატები და ანაბეჭდების ალბომები ინახება საქართველოს ს ი [illegible] მუზეუმში. Allen-მა თავის წიგნში (A history of Georgia, L. 1932) გამოაქვეყნა მთელი რიგი ნახატები, რომლებიც მ. თ ა მ ა რ ა შ ვ ი ლ ს არ გადაუღია. ნახატები [illegible] [illegible] მათი [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] კ ა ს ტ ე ლ ი ს ყველა ნახატების სრული გამოცემა.

[3] Посольство дьяка Елчина и священника Павла Захарьева в Дадиановскую землю, 1639—1940 (Белокуров, Материалы для русской истории).

[4] C h a r d i n, Voyage de Paris à Ispahan. Paris, 1830, p. 214.

[5] ეს ხელნაწერი, როგორც ირკვევა, შეძენილია ბრიტანეთის მუზეუმის მიერ.

თებენ. ორივე მინიატიურაში მკაფიოდ არის გამოხატული XVII საუკუნის სტილის ნიშნები.

გაცილებით საყურადღებოა პირველი მინიატიურა, რომელიც უფრო ძლიერ სქემას იმეორებს. მისი ფაქტურის დეტალური ანალიზისათვის საჭიროა მისი შესწავლა დედანში; არა სავსებით დამაკმაყოფილებელი ფოტოანაბეჭდის საფუძველზე შეუძლებელია დაბეჯითებით იქნას გადაწყვეტილი საკითხი იმის შესახებ, ეს მინიატიურა ადრეული მინიატიურის განმეორებას წარმოადგენს (ალბათ XIII ს. პირველი ნახევრისას), თუ XIII საუკუნის ორიგინალია. აგრეთვე საჭიროა ანალიზი გაუკეთდეს ამ ხელნაწერის დანარჩენ მინიატიურებსაც; შესაძლებელია, რომ სხვა ილუსტრაციებში აღმოჩნდეს სტილისტურად მონათესავე მინიატიურები.

ციხეში ბრძოლის კომპოზიცია, არქიტექტურული მასების განაწილება, ნაგებობების და ციხის გალავნის კონფიგურაციის ფორმა, შენობის ნაწილი გადმოცემული ხან ახედვით ხან დახედვით,—ყოველივე ეს მოწმობს თუ თვით მინიატიურის სიძველეზე არა, ყოველ შემთხვევაში მისი ორიგინალის სიძველეზე. მინიატიურაზე არქიტექტურას არა აქვს დეტალური ორნამენტული დამუშავება, რომელიც ახასიათებს XVI საუკუნის მინიატიურებს. სახელოვან ირანელ მინიატიურისტს ბ ე ჰ ზ ა დ ს ა ც კი, მის განთქმულ მინიატიურაში „ციხის იერიში“, რომელიც 1467 წლით თარიღდება, ციხეს დაკარგული აქვს არქიტექტურული ხასიათი.

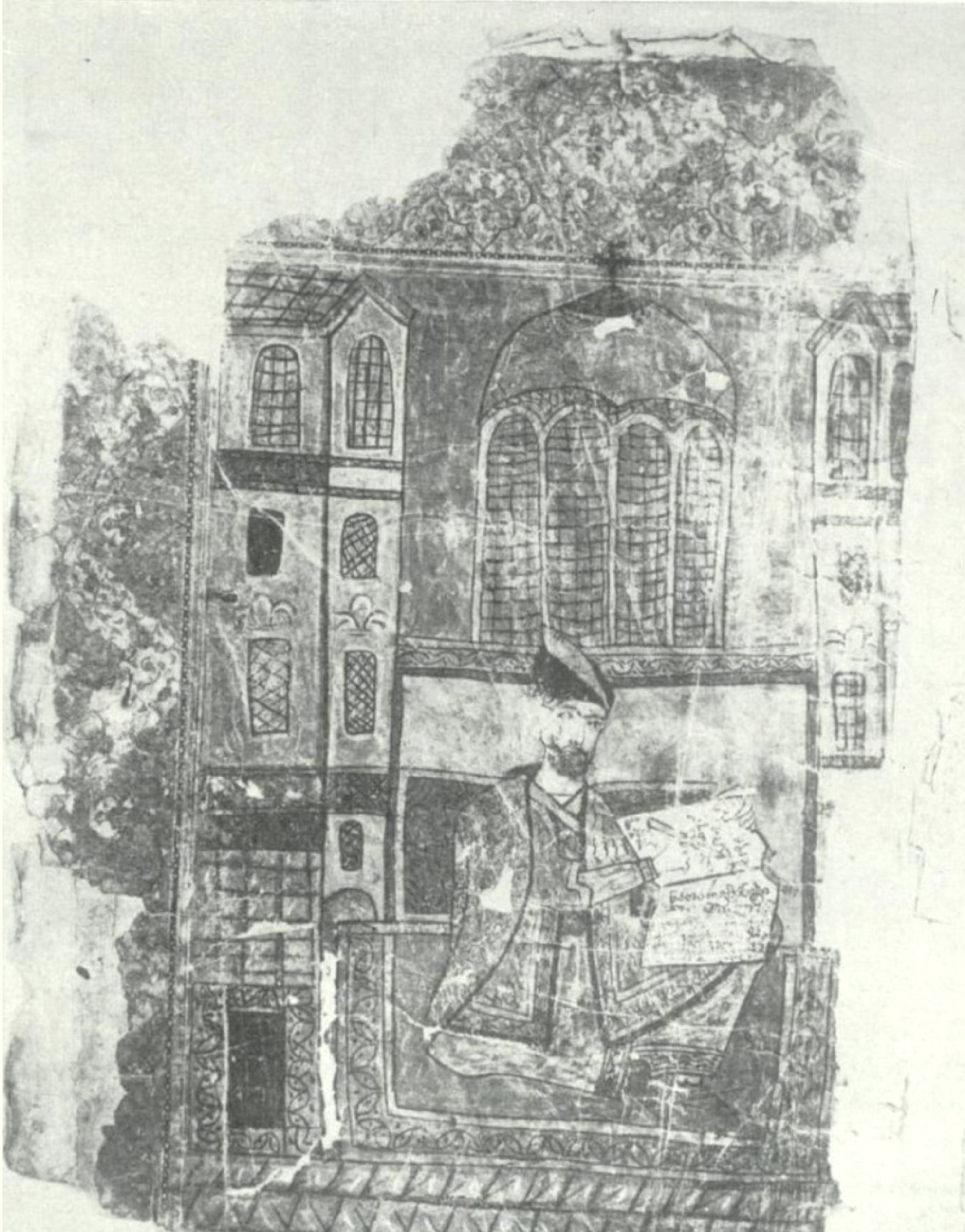
აღნიშნული მინიატიურა სტილის თვალსაზრისით ქართული მინიატიურის უფრო ადრინდელ ძეგლებს უახლოვდება; იგი მოგვაგონებს საერო ხასიათის ზოგიერთ მინიატიურებს ხელნაწერი ფსალმუნიდან № 1665 (ხელნაწერთა ინსტიტუტი). ამ ხელნაწერის 104-ე მინიატიურა სიუჟეტით „დავითის ფარული გაქცევა საულისაგან“, რომ შევადაროთ აღნიშნულ მინიატიურას, შესაძლებელი ხდება მთელი რიგი მონათესავე დეტალების დადგენა. შენობებს ორივე მინიატიურაში, გადმოცემის პირობითობასთან ერთად, შენახული აქვთ არქიტექტურული აზრი, ნაგებობის ყოველი ნაწილი ცხადია თავისი სქემით, არ არის არქიტექტურული მასების დანაწევრება, არ არის წვრილმანი ორნამენტალური დამუშავება, რომელიც სახელოვან ბ ე ჰ ზ ა დ ი ს მინიატიურას ახასიათებს.

პარიზის მინიატიურაზე, რომელზედაც გამოსახულია „ბრძოლა ქაჯეთის ციხეში“ შენობები უფრო რეალისტურად არის გადმოცემული, ვიდრე მინიატიურაზე ფსალმუნიდან. ციხის წინა კედელი გადმოცემულია დახედვით, რამაც მხატვარს საშუალება მისცა ბრძოლა გაშლილი ხედით ეჩვენებინა. კუთხის კოშკის ზემო ნაწილი კონუსის სახის გადახურვით მოცემულია ახედვით, დაბალი წერტილიდან. ცხადია, უკანა რიგის არქიტექტურის ფორმას შეეფერება, მაგრამ ორივე მინიატიურის ზოგიერთ დეტალების მსგავსებასთან ერთად, მათ შორის პრინციპული განსხვავებაც არსებობს, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ ფსალმუნის მინიატიურა კედლის-მხატვრობის ფორმებიდან გამომდინარეობს, რუსთველის პოემის მინიატიურა კი, არსებითად, წიგნის ილუსტრაციას წარმოადგენს. სტილის თვალსაზრისით იგი ქართული საერო მხატვრობის იმ მიმართულებას განაგრძობს, რომელიც წარმოდგენილია ზემოაღნიშნული ხელნაწერით № 66.

ამრიგად იგი, შესრულების ტექნიკის მხრივ ამ ხელნაწერის მინიატიურების მხატვრული ფორმების გადამუშავებას წარმოადგენს (რამდენადაც ამის შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ ფოტო ანაბეჭდებით) და ძლიერ განსხვავდება უკანასკნელისაგან.

რუსთველის პოემის პარიზის ხელნაწერის მინიატიურების შედარებით შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ეს მინიატიურა ამ ნაწარმოების უადრეს ილუსტრაციას წარ-

ტაბულა 9



შოთა რუსთაველი. XVII ს. მინიატურა. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

მოადგენს. ეს მინიატიურა XIII—XIV სს. ძველ ორიგინალს წარმოადგენს, ან თუ XVII საუკუნეში იმეორებს ძველ ორიგინალს, შეიძლება დადგენილი იქნას მხოლოდ ორიგინალის შესწავლის საფუძველზე.

რუსთაველის პოემის „ვეფხის ტყაოსნის“-ს ხელნაწერების მხატვრული გაფორმების მიმოხილვა სრული არ იქნება თუ არ განეიხილავთ იმ ხელნაწერებს, რომლებიც შემკულია მხოლოდ მხატვრულად მოხატული ფურცლის კიდეებით და თავსართავებით, მაგრამ არა აქვთ ილუსტრაციები. ამ ჯგუფის განსაკუთრებით საყურადღებო ხელნაწერს წარმოადგენს ხელნაწერი, რომელიც დათარიღებულია 1680 წლით (№ 64 — ხელნაწერების ინსტიტუტი, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ფონდიდან); იგი შესრულებულია მეფის კალიგრაფის ბეგთაბეგის მიერ, მეფე გიორგი XI შეკვეთით 1680 წელს.

ტექსტი კალიგრაფიული ხელოვნების იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს. ხელნაწერის კიდეები ოქროთია წერილი, მორთულია ირანული სტილის მცენარეული ორნამენტით. ოქრო განსხვავებული ფერისაა - მოყვითალო და მომწვანო. ზოგჯერ კიდეებზე გამოსახულია ფრინველები და ცხოველები (ირმები, სპილოები და სხვ.). ბორდიურები წერის მანერით XVII საუკუნის ინდურ-ირანულ მინიატიურებს გვაგონებენ. მინაწერებში ავტორი არ არის აღნიშნული, მაგრამ, რადგან კალიგრაფი ბეგთაბეგი ორნამენტებით ამკობდა მეფის სიგელებს, სავსებით დასაშვებია, რომ ის არის ამ შემკულობათა ავტორი. № 2074 ხელნაწერის კიდეების შემკულობათა მოკლე დახასიათება, ჩვენ მიერ მოცემული იყო დასურათებულ ხელნაწერების აღწერილობის დროს.

რუსთაველის პოემის XVII საუკუნის ხელნაწერის (რომელიც მეფე ერეკლეს ასულს თეკლეს ეკუთვნოდა, შემდეგ კი ვორონცოვის ხელში მოჰყვა) კიდეები მოხატულია მცენარეული ორნამენტით — ორი ტონით (ოქრო). მასში მოცემულია ირანული სტილის თავსართი, სიუჟეტური კომპოზიციები არა აქვს. ამ ხელნაწერიდანაა როგორც ჩანს, ამოჭრილი მინიატიურა რუსთაველის პორტრეტით. შემდეგ გ. გაგარინმა გადაიღო მისი პირი და, ამასთანავე გადაღებულ პირზე აღადგინა ორიგინალის დაზიანებული ნაწილები. სხვა მინიატიურები ხელნაწერში არ ყოფილა. კიდეები ინდურ-ირანული სტილით არის მოხატული.

შოთას პორტრეტის შესახებ ვრცელი გამოკვლევა არსებობს, რომელიც ეკუთვნის პ. ინგოროყვას.[1] მკვლევარი არჩევს იმ მინიატიურას, რომელიც პირველად გამოსცა გაგარინმა, და რომლის დედანი ამჟამად ინახება საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში. მამუკა მდივნის მიერ გადაწერილ ვეფხისტყაოსანში მოთავსებული სურათი უკვე იყო გარჩეული ჩვენს მიერ. პაველ ინგოროყვა ათარიღებს შოთას მეორე პორტრეტულ გამოსახულებას მე-XV ს. (1466—1498). ორივე პორტრეტული გამოსახულება ჩვენ მეტად საინტერესო მასალას გვაძლევს სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა მეცნიერულ ღირებულების.

მეორე პორტრეტული გამოსახულება პოეტის გაცილებით უფრო ძველია. როგორც ეს პირველად დაამტკიცა პ. ინგოროყვამ, შოთას პორტრეტის ტიპის ისტორიული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ იგი წარმოიშვა ქართულ მხატვრულ წრეში. პოეტის გამოსახულებას ისლამურ ხელოვნებაში საფუძვლად აქვს მანიქეური მხატვრობის მიერ შექმნილი ტიპი მწერლისა. ქართულ მხატვრობაში ცნობილია მახარებელთა ტიპის გამოსახულება, რომელიც ელინისტური წარმოშობისაა და საქართველომ მიიღო ბიზანტიური ხელოვნებიდან IX ს. (ადიშის სახარების მინიატიურები). ქართულმა ხელოვნებამ მახარებელთა გამოსახულება იცის

[1] პავლე ინგოროყვა, რუსთველიანა, თბილისი 1926, (შოთას იკონოგრაფია, გვ. 348—374).

ორი იკონოგრაფიულად სხვადასხვა ტიპისა. პირველი ტიპი გვაძლევს მახარებელთა გამოსახულებას პირდაპირ წიგნით ხელში, მთელი ტანით (ჯრუჭის სახარება გადაწერილი 936 წ. და დასურათებული 940 წ. მე-VI ს. ორიგინალების მიხედვით). მეორე ტიპი წარმოადგენს მახარებელს, რომელიც ზის ჩაფიქრებული მაგიდის წინ და წერს. ამ ტიპის წარმოშობას ი. სტრიგოვსკი მიაწერს სირიულ-ეგვიპტურ მხატვრულ წრეებს. იგი განსაკუთრებით გავრცელდა ქართულ და ბიზანტიურ მხატვრობაში მე-X ს. მან განდევნა პირველი ტიპი. ადიშის სახარება მე-IX ს. გვაძლევს მახარებელთა გამოსახულების ორივე ტიპს.

შოთას გამოსახულებას არავითარი გენეტიკური კავშირი არა აქვს ქართულ საეკლესიო მხატვრობაში მიღებულ მახარებელთა მეორე ტიპთან, რომელიც წარმოიშვა ელინისტურ ხელოვნებაში მიღებულ პოეტის გამოსახულების ტიპისაგან. შოთას პორტრეტული გამოსახულება მომდინარეობს, როგორც აღვნიშნეთ, ქართული საერო მხატვრობის სულ სხვა წყაროდან.

შოთას პორტრეტს, როგორც პავლე ინგოროყვამ აღნიშნა, ძველ დროშივე მიუღია განსაკუთრებული მნიშვნელობა. შოთას პორტრეტი თავისი ატრიბუტებით ქართულ მხატვრობაში გადაიქცა პოეტის გამოსახულების დაკანონებულ თავისებურ იკონოგრაფიულ ტიპად. პატრი *ქრისტეფორე კასტელის* მიერ დახატული სურათი 1640 წ. გურია-ოდიშში განთქმულ პოეტის *სულხან ავთანდილის ძისა*[1] შესრულებულია, ალბათ პოეტის სურვილის თანახმად, შოთას პორტრეტის მიხედვით.

შოთას პორტრეტის აღწერას ჩვენ აქ არ შევუდგებით, რადგანაც პავლე ინგოროყვამ მოგვცა ვრცელი აღწერა და ანალიზი შოთას პორტრეტისა. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ მე ვიზიარებ იმავე შეხედულებას მინიატიურის ბორდიურის დათარიღებაში, რომელიც მოყვანილი აქვს პ. ინგოროყვას. შოთას ჩაცმულობა: გრძელი კაბა, მოკლე სახელოებიანი წითელი ყაბაჩა ბეწვმოვლებული არშიებით, წამოსასხამი ძვირფასი ბეწვეულით მოვლებული, ამტკიცებს, რომ პორტრეტის ორიგინალი ძველია, გრძელი კაბა, ყაბაჩა და წამოსასხამი დამახასიათებელია ქართული ისტორიული მხატვრობისა XII—XIII ს. ამიტომ ჩვენი მინიატიურის დედანი XIII ს. უნდა ეკუთვნოდეს. შოთას პორტრეტი, რომელსაც გვაძლევს განხილული მინიატიურა წარმოადგენს პოეტის ძველ გამოსახულებას, თუმცა იგი, როგორც წერის მანერა ამტკიცებს, XV საუკუნეზე ძველი არ არის.

საინტერესოა ერთი გარემოება პოეტის პორტრეტულ გამოსახულებისა, რომელიც ჯერ ჩემთვის სავსებით გამორკვეული არ არის. ეს არის მაღალი ბეწვეულის ქუდი[2]. ბეწვეულის მაღალი ქუდი ჯერ შემჩნეული არ არის ქართულ ისტორიულ მხატვრობაში; შოთას პორტრეტი წარმოადგენს გამონაკლისს, რომლის ახსნა ჯერჯერობით ძნელია.

ლითონის პლასტიკის გვიანი ქართული ძეგლები

XVI საუკუნის ქართული ოქრომჭედლობის ნაწარმოებთა შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს ორი მიმართულება დავადგინოთ ხელოვნების ამ დარგში, რომელნიც ლოკალიზებულია ძირითადად აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში. სამცხე-საათაბაგოს, რომელიც XV საუკუნის დამლევამდე კულტურის თვალსაზრისით საქართველოს მოწინავე პრო-

[1] ვეფხის-ტყაოსანი ს. კაკაბაძის რედაქტორობით, ტფილისი, 1927 წ. გვ XXXVI.

[2] პირველად ბეწვეულის მაღალი ქუდი საერო მხატვრობაში ცნობილია მხოლოდ XVII საუკუნიდან.

ენციას წარმოადგენდა, თურქეთთან და ირანთან განუწყვეტელი ომების შედეგად[1] ამ ხანაში ამ დარგის არც ერთი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები არ შექმნია. განსაკუთრებით მდიდრად არის წარმოდგენილი ოქრომჭედლობა დასავლეთ საქართველოში, აღმოსავლეთ საქართველოში კი, თურქებისა და ირანის არაერთი შემოსევის გამო, ოქრომჭედლობის მხოლოდ ერთეული ნიმუშებია შენახული. ეს მასალა, მათი მცირე რიცხვის მიუხედავად, მეტად დამახასიათებელია XVI საუკუნის ოქრომჭედლობის ხელოვნების სტილის შესასწავლად აღმოსავლეთ საქართველოში.

დასავლეთ საქართველოში მთავარი ყურადღება ექცეოდა XII—XIV სს. ნიმუშების პირების დამზადებას. გულდასმით სრულდებოდა ადამიანის ფიგურის რელიეფური გამოსახულება. მოჩარჩოებისა და კომპოზიციური კადრების შემკულობას გაცილებით ნაკლები ადგილი ეთმობა. ოსტატები ხშირად ასრულებენ არა მხოლოდ რთულ, მრავალფიგურიან კომპოზიციებს, არამედ აგრეთვე ცალკე ფიგურებსაც გლუვ თავისუფალ არეზე. გრავირებული ორნამენტი, რომელიც XII—XIV სს. მთლიანად ფარავდა არეს, ახლა თითქმის აღარ არის ხმარებაში. ბრტყელ, სრულიად გლუვ ზედაპირზე, საკმაოდ მაღალი რელიეფით არის მოცემული ადამიანის გამოსახულებანი; ეს გამოსახულებები სიმშრალით ხასიათდება, პოზებსა და მოძრაობაში პირობითობა ჩანს. ტრადიციულ სიუჟეტებში, განსაკუთრებით „თორმეტი დღესასწაულის" გამოსახულებაში, მეორდება იკონოგრაფიული სქემები და დეტალები, რომლებიც გავრცელებული იყო ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში XII—XIV საუკუნეებში.

ცნობილია რამდენიმე მაგალითი, როდესაც XVII საუკუნის ოსტატები, ძველი ნიმუშის პირის დამზადების დროს, რადგან მათ აღარ ესმოდათ ცალკეული დეტალის აზრი და მნიშვნელობა, მას ახალი გაგებით იმეორებდნენ (მაგალითად, ცაიშის ღვთისმშობლის ხატზე კოზმანის და დამიანეს სამკურნალო ლარნაკები გადმოცემულია როგორც წიგნები[2] და სხვ). ფიგურების ზოგადი რელიეფი მაღალია, მაგრამ მათი დამუშავება არაპლასტიკურია, ფიგურების პროპორციები მეტწილად დაგრძელებულია, თავი და ხელები სხეულის მიმართ მცირეა. სამოსელის ნაოჭები გადმოცემულია სქემატურად, განზოგადოებით, ზოგ შემთხვევაში ემჩნევა გარკვეული ტენდენცია სტილიზაციისადმი.

აღმოსავლეთ საქართველოში შექმნილ ოქრომჭედლობის ნაწარმოებებში კი, სხვა მხატვრულ მიმართულებას ვხედავთ, რომელიც სხვა ტექნიკური ხერხებით ხასიათდება. ფიგურულ გამოსახულებათა რელიეფი გაცილებით დაბალია, ვიდრე დასავლეთ საქართველოს ოქრომჭედლობაში. სამოსელის ნაოჭები იმდენადაა სტილიზებული, რომ ზოგ შემთხვევაში ისინი ორნამენტის ხასიათს იღებენ. დიდი ყურადღება აქვს მიქცეული ტანისამოსის ორნამენტულ დამუშავებას (სახელოების საბუხრები, მოსასხამის არშია და სხვ.).

ჩარჩოს და არეს ორნამენტული შემკულობა ოქრომჭედლობის ყოველი ძეგლის არსებითს, თითქმის მთავარ ელემენტს შეადგენს. ამ შემკულობათა მოტივები, ახალ მოთხოვნილებებთან შეფარდებული წარსული ხელოვნების ორნამენტული დეკორიდან კი არ არის

[1] Н. П. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб., 1890, стр. 94-95.

[2] გ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. „ძველი საქართველო", ტ. III, ტფილისი, 1913—1914., გვ. 169, № 2.

ორივე დასურათებულ შრომაში [illegible] გამოქვეყნებულია [illegible].

ნასესხები, როგორც დასავლეთ საქართველოში, არამედ, პირიქით, იგი უდაოდ, სეფიანთა ხანის ირანული ორნამენტიკის ზეგავლენას განიცდის. ირანულ ყაიდაზე სტილიზებული ფოთლებისა და ყვავილების მოტივი მთლიანად ფარავს ხატების თითქმის მთელ ზედაპირს. ეს მხატვრული დეკორი შესრულებულია მოჭედულობის ზედაპირზე თეგით და შემდეგ იგი რამდენიმეჯერ არის დამუშავებულია საკვეთით. ამ მიმართულების ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს ყრმიანი ღვთისმშობლის ხატი შუამთიდან, რომელიც კახეთის მეფის ლევანის (1520—1574) მეფობის ხანით თარიღდება[1].

დასავლეთ საქართველოში სხვა სტილი იყო გაბატონებული. ამ ხანის ძეგლებს შორის დასავლეთ საქართველოში ერთად-ერთ გამონაკლისს წარმოადგენს ყრმიანი ღვთისმშობლის მცირე ხატი აწყურიდან (ტაბ. 200), რომელიც, თანახმად წარწერისა, შესრულებულია იმერეთის მეფის გ ი ო რ გ ი II (1585) და მისი მეუღლის თამარის (შერმაზან დიასამიძის ასულის) შეკვეთით[2]. თავისი სტილით და ორნამენტით იგი აღმოსავლეთ საქართველოსათვის XVI ს. ოქრომჭედლობის ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს. დასავლეთ საქართველოს ამ ხანის ვერცხლით ნაჭედ ძეგლებში, მას არც ერთი ახლობელი ანალოგია არ მოეპოვება. როგორც ჩანს აწყურის ღვთისმშობლის ხატი შესრულებულია აღმოსავლეთ საქართველოს სახელოსნოებში. ეს ნიმუში ჩასმულია ტრიპტიქის სახის მოჭედილ კუბოში, რომელიც, წარწერის თანახმად, შესრულებულია იმერეთის მეფის სოლომონ I-ის შეკვეთით 1764 წელს.

დასავლეთ საქართველოს XVI საუკუნის ოქრომჭედლობის ტიპიურ ნაწარმოებს წარმოადგენს მომცრო კარედი ხატი „ვედრების“ გამოსახულებით ს. საზანოს ეკლესიიდან[3].

ტრიპტიქის შუა ნაწილში წარმოდგენილია „ვედრება“. ცენტრში კვარცხლბეკზე გამოსახულია მდგომარე ქრისტე მაკურთხებელი მარჯვენით და წიგნით მარცხენა ხელში. მის მარჯვნივ — ღვთისმშობელია, მარცხნივ — იოანე ნათლისმცემელი ვედრების პოზებში. მათ თავებს ზევით წარმოდგენილია ანგელოზების ორი ნახევარფიგურა. კარებზე ორივე მხრიდან წარმოდგენილი არიან მთელი ტანით 12 მოციქული. წარწერაში მოხსენებულია მეფე ბაგრატ III ძე კონსტანტინესი (+ 1597), მისი მეუღლე ელენე და ვაჟები: როსტომ (+ 1605), გიორგი (+1639), სვიმონ. ამრიგად ხატი XVI ს. მეორე ნახევარშია დამზადებული, არა უგვიანეს 1587 წლისა.

ყველა ფიგურა მოცემულია მაღალი რელიეფით, რომელიც მკვეთრად ირჩევა გრავირებული არეს ზედაპირიდან. ფიგურები, განსაკუთრებით კი „ვედრების“ ცენტრალური კომპოზიციის ფიგურები, დაგრძელებულია, სამოსელის ნაოჭები შესრულებულია მკვეთრი პარალელური ხაზებით, რომლებიც გადმოსცემენ სხეულის მშრალი ფორმების მოყვანილობას. ფიგურების დაყენებაში პირობითობა იგრძნობა.

ამ ხატს სტილით უახლოვდება ყრმიანი ღვთისმშობლის მომცრო ხატი, რომელიც ცნობილია „გელათის“ ხატის სახელწოდებით[4]. ხატი ჩასმულია კარედიან კუბოში (ტაბ. 202).

[1] МАК, вып. VII. Москва, 1898, стр. 5—6. таб. 1.

[2] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПБ., 1890, стр. 26, рис. 11. წარწერა გაშიფრულია შეცდომით: წარწერაში მოხსენებულია გიორგი II და არა გიორგი III. გიორგი II ყავდა მეუღლე თამარი, ვაჟები მამია და ალექსანდრე.

[3] Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки. „Известия Кавказского отделения Русского археологического общества“, вып. IV, Тифлис, 1915, стр. 41-43, рис. 29.

[4] Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, op. cit., стр. 26-28.

ხატი ოქრომჭედლობა დამზადებული და შემკულია ძვირფასი ქვებით, ღვთისმშობელი ყრმით-ურთ ხელში საზეიმო პოზით ზის ტახტზე (ტაბ. 202). ზემოთ გამოსახულია ორი წინამძღომი ან-გელოზის ფიგურა. ქვემოთ „საყდართან“ ვედრების პოზით წარმოდგენილია მეფეთა მეფე ბაგრატ (ტაბ. 203) და დედოფალი ელენე (ტაბ. 204) ვინაიდან ხატი სტილისა და შესრულების მანერით XVI საუკუნის ნახევარს ეკუთვნის, ამ ქტიტორებში უნდა ვიგულის-ხმოთ იმერეთის მეფე ბაგრატ III (+1548) და მისი მეუღლე ელენე, და არა ბაგრატ II (+1478), რომლის მეუღლეს აგრეთვე ელენე ერქვა. საზანოს ხატისთვის დამახასიათებე-ლი სტილისტიკური ნიშნები — პროპორციების დაგრძელებულობა, ნაოჭების სქემატიურობა, ფიგურების დაყენების პირობითობა ამ ნაწარმოებსაც ახასიათებს. „დედოფალთა-დედო-ფალი ელენე“ დასავლეთი ევროპის ქვეყნების გოთიკური რელიეფური პლასტიკის ძეგლებს მოგვაგონებს. ეს ხატი გვიანი ხანის უხეშად ნამუშევარი ჩარჩოშია ჩასმული (XVIII საუკუნის პირველი ნახევრისა).

„იერუსალიმში შესვლის“ კომპოზიციის აქეთ-იქით წარმოდგენილია ალექსანდრე V (1720—1752) და მისი მეუღლე მარიამი, ბეჟან დადიანის ასული[1].

XVIII საუკუნეში ლითონზე პლასტიკის მხატვრული დონე და შესრულების ტექნიკა როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში თანდათან ეცემა. ამ ხანის საყურადღე-ბო ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს „ანჩისხატის მაცხოვრის“ კარების მოჭედილობა გარე-დან, რომელიც 1666 წ. დამზადებულია გიორგი ამილახვარის შეკვეთით, ოქრომჭედლის ბერთაუკა ლოლაძის მიერ. კარებზე, ლამაზ ორნამენტულ მოჩარჩოებაში, რომელიც სტილიზებულ პალმეტის მოტივს შეიცავს, მოთავსებულია ექვსი კომპოზიცია: „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმში შესვლა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“ (ტაბ. 206), „თომას დარწმუნება“, „საიდუმლო სერობა“ და „სულიწმიდის მოფენა“.

კომპოზიციები რთულ იკონოგრაფიულ რედაქციაშია მოცემული, ზოგჯერ აპოკრიფუ-ლი მოტივებით (ანგელოზის მიერ ათონიოსის ხელების კვეთა „ღვთისმშობლის მიძინებაში“), რაც დამახასიათებელია გვიანი ხანის ხელოვნებისათვის. მხატვრის კომპოზიციური ოსტატო-ბა, ფიგურების დიდი რაოდენობის მოხერხებული განლაგება კადრში და პოზების მრავალ-ფეროვნება იმდენად დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებს, რომ მაყურებელს ტექნიკის უხეშობას და ფიგურებისა და სახეების დეფორმაციას ავიწყებს. კომპოზიციური თვალსაზრისით განსა-კუთრებით საყურადღებოა „საიდუმლო სერობა“; ქრისტე წარმოდგენილია სიღრმეში, მის ორთავე მხარეზე დაჯგუფებულია მოციქულები მჯდომარე და არა წამოწოლილი პოზით მაგიდის გარშემო. მაგიდაზე დადგმულია საჭმელი, ჭურჭლები ღვინით, შანდლები. წინა რიგ-ზე მოჩანს სავარძლების ფეხები, იატაკი და ორი ხე. ქრისტეს თავს ზემოთ გამოსახულია დიდი ჯვარი. კუთხეებში, არეზე წარმოდგენილია ორი შენობა. ეს კომპოზიცია თავისი ცხოველმყოფელობით ჯრუჭის სახარების მინიატიურებს გვაგონებს, ამ თემის მრავალი ვა-რიაციებით. თემა დამუშავებულია ახალი რედაქციით, რომელიც, გ. მილლეს აზრით, მომ-დინარეობს დასავლეთ ევროპის ქვეყნებიდან. ყველა კომპოზიციები რთულ არქიტექტურულ არეშია წარმოდგენილი; ღვთისმშობლის „მიძინებაში“ ერთი შენობა ახედვითაა მოცემული, მეორე — დახედვით.

[1] შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 10—12 ტაბ. 51, 52, 53, 54.

გაცილებით მშრალად, არის გადმოცემული მრავალფიგურიანი კომპოზიციები დასავლეთ საქართველოს ოქრომჭედლობის ნიმუშებზე.

განსაკუთრებით დამახასიათებელია ამ მხრივ კუბოში ჩასმული ყრმიანი ღვთისმშობლის ხატი ცაიშიდან, რომელიც შესრულებულია აფხაზეთის კათალიკოსის, ცაიშის, ჯუმათის და ხობის მთავარ ეპისკოპოსის, გ ი ო რ გ ი გ უ რ ი ე ლ ი ს ძის მ ა ლ ა ქ ი ა ს შეკვეთით XVII საუკუნის პირველ ნახევარში. ღვთისმშობლის წინ, ვედრების პოზით წარმოდგენილია თვითონ შემკვეთელი — აფხაზეთის კათალიკოსი მ ა ლ ა ქ ი ა გრაგნილით მარცხენა ხელში. ხატი და მისი წარწერები დაწვრილებით აქვს აღწერილი ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ს[1]. იმავე პირის შეკვეთით არის შესრულებული „ჯვარცმის" ხატი, ჩასმული კუბოში, რომელზედაც მთავარი დღესასწაულებია გამოსახული; კუბო 1619 წლით არის დათარიღებული[2].

ამ ხატზედაც შემკვეთელი წარმოდგენილია ვედრების პოზით, წარწერით „კათალიკოსი მალაქია აღმშენებელი საყდრისა ამის". ცაიშის ტაძარი, რომელიც ძლიერ იყო დაშლილი მიწისძვრისაგან, ამ პირის მიერ იქნა შეკეთებული და მოხატული. წარწერები მოწმობენ, რომ ორივე ხატი თითქმის ერთსა და იმავე დროსაა დამზადებული. მარტვილის ძველ მონასტერში ინახებოდა ღვთისმშობლის ხატი ყრმითურთ ხელში; ხატი მოთავსებულია კუბოში, რომელზედაც გამოსახულია „დღესასწაულები" („ხარება", „შობა", „მირქმა", „ნათლისღება", „ფერისცვალება", „ლაზარეს აღდგინება", იერუსალიმში შესვლა", „ჯვარცმა," „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა", „ამაღლება", სულიწმიდის მოფენა", „ღვთისმშობლის მიძინება"). კუბოს ჩარჩო შემკულია მედალიონებით შვიდფიგურიანი „ვედრების" გამოსახულებით (ქრისტე, ღვთისმშობელი, იოანე ნათლისმცემელი, რომლის ზურგთუკან — ელისაბედი და ანგელოზი, ღვთისმშობლის ზურგთუკან — ანა და იოაკიმე) და აგრეთვე მთავარანგელოზების, მოციქულების, მხედრების და სხვა წმიდანების გამოსახულებებით, სულ 22 ფიგურა[3]. კუბო მოჭედილი იყო 1644 წელს ჰყონდიდელ ე ვ დ ე მ ო ნ ა ფ ა ქ ი ძ ი ს შეკვეთით.

ყველა ძეგლები ერთი სტილისაა, შესაძლოა, რომ ეს ძეგლები ერთდაიმავე ოსტატის მიერ არის შესრულებული. თავისუფალ არეზე განლაგებულ ფიგურულ კომპოზიციებში, მკვეთრად იგრძნობა XVI საუკუნის ხელოვნების ტრადიციები: ზედაპირიდან ბრტყლად დამუშავებული მაღალი რელიეფი, ერთგვარი პირობითობა პოზებში, ნაოჭების სქემატურობა და ფორმების სიმშრალე.

ძველი ნიმუშების პირების დამზადებამ ვერ შეაჩერა ლითონის პლასტიკის ხელოვნების მხატვრული ტექნიკის და სტილის დაცემა. ლ ე ვ ა ნ II დადიანის მმართველობის წლებში, მიუხედავად იმისა, რომ, შარდენის ცნობით, მის კარზე საუკეთესო ოქრომჭედლები მუშაობდნენ, სტილის დაშლის ნიშნები უფრო ნათლად ჩანს. ფიგურებმა თანდათან დაკარგეს როგორც რელიეფურობა, ისე პლასტიკურობა. მათ პროპორციებში საბოლოოდ დაკარგულია კანონის გრძნობა. ორნამენტმა დაკარგა მოხაზულობის სიმკაცრე, ბრტყელი გახდა; იგი მთელ ზედაპირს ჰფარავს, ხალიჩის ხასიათს ატარებს და უმეტეს შემთხვევაში ზედაპირიდან გრავირებულია, არე კი წერტილებითაა დაჭედილი. ასეთია, ლევან II დადიანის შეკვეთით დამზადებული ხატების უმეტესობა.

[1] ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში, „ძველი საქართველო", ტ. III, ტფილისი, 1913—1914, გვ. 174—176.

[2] ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი op. cit., გვ. 164—169.

[3] ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, op. cit., გვ. 58—62.

გარკვეული არ არის თუ რა მიზეზით, რუსული მხატვრული ხატების გავლენით, რომელთა მოჭედილობაში სტოვებდნენ ამოჭრილ ადგილებს სახეებისთვის და ხელებისთვის, თუ სახეების რელიეფის გადმოცემასთან დაკავშირებულ ტექნიკური სიძნელეებით, თუ ამ ორივე მიზეზით, მაგრამ, ლევან II დადიანის შეკვეთით შესრულებულ ხატებზე, პირისახეები ბრტყლად არის დატოვებული და შემდეგაა ჩახატული მხატვრების მიერ (მაგალითად: ხონის „წმ. გიორგი" (ტაბ. 207), მარტვილის, კორცხელის „ღვთისმშობელი" და სხვა).

ლევან II დადიანის შეკვეთით 1640 წ. მოჭედილ კორცხელის ღვთისმშობლის ხატის კუბოზე გამოსახული თორმეტი წინასწარმეტყველი: გედეონ, იაკობ, მოსე, ისაია, ეზეკიელი, იერემია, იონა, დანიელ, დავით, ბალაამ, ზაქარია და ამბაკუმ. ეს ხატი არსებითად კუბოს წარმოადგენს, რომელშიც მინაქრის ღვთისმშობლის ხატი ინახებოდა „ხარების", ღვთისმშობლის დაბადების", „ღვთისმშობლის მიძინების", „იოაკიმე და ანა ოქროს კართან", „ოთხი ექვსფრთიანის" და წმ. „დედათა" გამოსახულებებით. ნ. კონდაკოვის[1] აზრით იგი XI საუკუნის მეორე ნახევრით თარიღდება. კუბოს ქვემო ნაწილში წარმოდგენილნი არიან მუხლმოდრეკილი ლევან II დადიანი და მისი მეუღლე ნესტან-დარეჯანი (ტაბ. 208). ორივე გამოსახულება, მიუხედავად მათი უხეში ტექნიკური შესრულებისა, საყურადღებოა მხატვრული თვალსაზრისით. სტილით ისინი მოგვაგონებენ ამავე პირების პორტრეტულ გამოსახულებებს წალენჯიხის, ხობის, კორცხელის და სხვა კედლის მხატვრობაზე.

დასავლეთ საქართველოში, იმერეთში XVIII საუკუნეში დამზადებულ ხატების ფიგურებში და ორნამენტიკაში უკვე დასავლეთ ევროპის გავლენა იგრძნობა. განსაკუთრებით ტიპიურია ამ მხრივ წმ. საბას ვერცხლით ნაჭედი დიდი, კარედი ხატი, რომელიც მოჭედილი იყო იმერეთის მეფის სოლომონ I-ის შეკვეთით 1780 წელს. ხატი ჩხარში ინახებოდა, ჩამოტანილია თბილისში 1924 წელს.

დასავლეთის ხელოვნების გავლენა გამოსჭვივის ყველაფერში: ფიგურებისა და სახეების მოდელირებაში, მხედრების სამოსელში და სხვ. განსაკუთრებით მაჩვენებელია ორნამენტი, რომელიც მოთავსებულია კუბოს ზემო ნაწილში და შუა ადგილას, რომელიც ფიგურების ზემო რიგს გამოჰყოფს ქვემო რიგიდან. მცენარეული ორნამენტის მოტივი და ფორმები ევროპული წარმოშობისაა. აღმოსავლეთ საქართველოს ოქრომჭედლობის ნაწარმოებებსაც ამჩნევია დასავლეთის ხელოვნების გავლენა, თუმცა ორნამენტი, რომელიც არეს ჰფარავს, ხალიჩისებური ხასიათისაა, დეტალიზირებულია ნახატში და დაბალი რელიეფითაა გადმოცემული.

ლითონზე პლასტიკის საუკეთესო ოსტატად XIX საუკუნის პირველ ნახევარში პაპუ მეუნარგია ითვლება, რომელიც უმთავრესად დასავლეთ საქართველოში მუშაობდა. ჩვენამდე მოაღწია ამ ოსტატის რვა ორიგინალურ ნაწარმოებებმა, რომელთაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქრისტეს დიდი ხატი მარტვილიდან.

ამ ხანაში ქართული კულტურა და ხელოვნება დაუახლოვდა რუსულ კულტურასა და ხელოვნებას. დასავლეთის ქვეყნების გავლენა, რომელიც XVI საუკუნეში ისახება, განსაკუთრებით ძლიერდება XVII–XVIII სს. კათოლიკე მისიონერების წყალობით, რომლებიც ცდილობდნენ კათოლიკობა დაენერგათ საქართველოში და ქართული ეკლესია პაპის „სა-

[1] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, op. cit., стр. 98-101, рис. 43, 46.

ყდრისათვის" დაქვემდებარებინათ. მათი მეშვეობით ვრცელდება საქართველოში იტალიური ხელოვნების ნაწარმოებნი, აქ არსდება სეკულარული მხატვრული სახელოსნოები, რომლებშიაც მზადდება იტალიური ხატების პირები მოსახლეობაში გასავრცელებლად. ქართველი მხატვრები პირველად ეცნობიან ზეთით წერის ტექნიკას და სხვა. ქართულ ხელოვნებაში იქმნება ახალი მხატვრული მიმართულება, რომელიც იმდენად ძლიერად შეიჭრა ხელოვნების ყველა დარგში, რომ ძველი ხელოვნების მრავალ საუკუნიანმა ტრადიციებმა თანდათან დაკარგეს თავისი სიცოცხლის უნარი. რუსეთის კულტურულმა გავლენამ შეანელა დასავლეთ ევროპის ქვეყნების გავლენა საქართველოზე.

პ ე პ უ მ ე უ ნ ა რ გ ი ი ს შემოქმედებაში[1] ჩვენ ვხედავთ ევროპულსა და ადგილობრივ ფორმათა შერევას, რაც მხატვრულ ამოცანათა ახალ გაგებაში გამოიხატა. ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპების მაგიერ იქმნება ქრისტეს, ღვთისმშობლის, დაბადებისა და სახარების პერსონაჟების, წმინდანების გამოსახულებათა ახალი ტიპები, რომლებიც გამომუშავებული იყო ახალი დროის რელიგიური ხელოვნების მიერ, როგორც დასავლეთში, ისე რუსეთში.

XVIII საუკუნეში ქართული ხელოვნება განიცდის განვითარების ახალ გარდატეხას, რაც გამოწვეული იყო ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური განვითარების ახალი პირობებით. ერთის მხრივ ჩვენ ვხედავთ ძველი ქართული ხელოვნების განვითარების ლოგიკურ დამთავრებას. ამავე დროს ისახება ახალი ელემენტები ქართული მხატვრული კულტურის, რომლებიც თავისი შინაარსით და მხატვრული სტილით ერთდროულად უკავშირდება დასავლეთ ევროპის და რუსეთის ხელოვნების განვითარების ძირითად გეზს. ქართველი ხალხის წინაშე ისტორიულმა სინამდვილემ, დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის ქვეყნების ეკონომიურმა და სოციალურმა განვითარებამ, ახალი ამოცანები დააყენა. საქართველო თანდათან ჩაება ამ ეპოქის მოწინავე ქვეყნების სოციალური და კულტურული განვითარების საერთო პროცესში, ჩამოშორდა აღმოსავლეთ ქვეყნების ტრადიციებს, წარმართა ეროვნული კულტურა ახალი გზით.

[1] შ. ამირანაშვილი, პეპუ მეუნარგია—იკონო-მხატვარი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრისა, „[illegible]", 1922, № 6, 6/9, № 7, 15/9.

თავი მერვე

ქართული ხელოვნება საგლეხო რეფორმამდე. საქართველოს სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა რუსეთთან შეერთებიდან საგლეხო რეფორმამდე (1801—1864/70 წწ.)

რუსეთთან საქართველოს შეერთებიდან საგლეხო რეფორმამდე ქართული ხელოვნება ამთავრებს განვითარების გარკვეულ ეტაპს, ძველი ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციები თანდათან ადგილს უთმობენ ახალ მიმდინარეობას, რომელიც აღნიშნულ პერიოდში ქვეყნის სოციალურ სტრუქტურასა და პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარ ძირეულ ცვლილებებთან დაკავშირებით ჩაისახა.

ახალ ისტორიულ ეპოქაში ქართულმა ხელოვნებამ მთლიანად პროგრესული მიმართულება მიიღო. ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ ისტორიულ ასპარეზზე თანდათან უფრო გარკვეულად გამოდიოდნენ ახალი სოციალური ჯგუფები, რომელთაც დრომოჭმულ ძველ ხელოვნებაში ახალი შინაარსი შეჰქონდათ და ამით საფუძველს ქმნიდნენ მისი შემდგომი პროგრესული განვითარებისათვის. ამასთან დაკავშირებით ძირფესვიანად იცვლება სახვითი ხელოვნების ცალკე დარგების ურთიერთმოქმედება. წამყვანი როლი ეკუთვნის უკვე არა არქიტექტურას, როგორც ეს იყო წინათ, არამედ ფერწერას; ფერწერაში ხდება გარდატეხა, კედლის-მხატვრობა და ხელნაწერების მინიატიურა თითქმის სრულ დაუწყებას მიეცა და მათ ადგილს იჭერს დაზგური პორტრეტული ფერწერა. კედლის-მხატვრობის ტრადიციების კვდომა, მისი ხელოვნური გამოცოცხლების ყოველგვარი ცდის მიუხედავად, ქვეყნის ისტორიული განვითარების ლოგიკურად გამართლებულ შედეგს წარმოადგენს. ქართულმა მონუმენტურმა ფერწერამ, რომელმაც შორეულ ისტორიულ წარსულში დიდძალი მაღალმხატვრული ნაწარმოები შექმნა, დაკარგა სოციალური ნიადაგი და თანდათან სრულიად მოისპო კიდეც.

წიგნის ბეჭდვის განვითარებამ და ამასთან დაკავშირებით წიგნის შემკულობის, ტექსტისათვის კომპოზიციურად რთული, ხის გრავიურით შესრულებული ილუსტრაციების წარმოშობამ ბოლო მოუღეს შუასაუკუნეების ხელნაწერთა წიგნის დეკორს. XVII და XVIII საუკუნეების მიჯნაზე გამოცემულ ძველ ქართულ ბეჭდურ წიგნებში მოთავსებული გრავიურების პირველი ნიმუშები, რომელთაც გამოყენებული აქვთ ხელნაწერების ძველი დეკორის მოტივები, ძალიან მალე შეეგუენ ახალ საჭიროებას, ახალ მოთხოვნილებებს და ხმარებიდან განდევნეს ძველი ხელნაწერი წიგნის შემკობის ხელოვნება.

ახალი ხელოვნების წარმოშობის პროცესი განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ გამოჩნდა პორტრეტულ ფერწერაში. პორტრეტების შემკვეთი იყო ქართული მაღალი არისტოკრატიის და თავადაზნაურობის ის ნაწილი, რომელიც იმყოფებოდა რა რუსეთის სახელმწიფოს სამ-

სახურში, წარჩინებას—ჩინებს და ჯილდოებს ღებულობდა. ჩნდება ახალი სახეობა „საპარადო“ პორტრეტებისა, რომლებშიც წარჩინების ნიშანთა სილამაზე და ბრწყინვალება მათი მფლობელების განდიდების მთავარ საშუალებად ხდება. ამ პორტრეტებში განსაკუთრებით ბეჯითად და საგულდაგულოდაა დახატული აბრეშუმი, ხავერდი, ლიბა, ბაბთი, ორდენები და გარეგნული ბრწყინვალების სხვა ნიშნები. ბევრი ამ პორტრეტებიდან არა მარტო შესანიშნავად ასახავს ქართველ ეთნოგრაფიულ ტიპს, არამედ იძლევა მის მახვილ ფსიქოლოგიურ დახასიათებასაც. გამოსახული პირების საპარადო პოზების პირობითობა, აქსესუარების საგულდაგულო გამოყვანა-დამუშავება უეჭველად ამჟღავნებს XVIII საუკუნის დამლევის რუსული პორტრეტული ფერწერის გავლენას.

მაგრამ ქართველ მხატვართა მიერ შესრულებული პორტრეტები განირჩევიან რუსული პორტრეტებისაგან უფრო მეტი სიბრტყითობით და პირობითობით, ამასთან ნახევრად ტრადიციულ შემობრუნებასთან ერთად ზოგჯერ გვხვდება, ფიგურების ძველებური ფრონტალური დაყენება. შესაძლოა, აქ თავს იჩენდეს რეტროსპექტიული გავლენა ძველი ქართული მონუმენტური ფერწერისა, აღშენებელთა გამოსახულებაში პირობითი პორტრეტული ფერწერის ტრადიციებით.

ეკონომიური და პოლიტიკური დაქუცმაცებულობისა და ურთიერთთან ფეოდალების გააფთრებული ომების გამოისობით საქართველო XVIII და XIX საუკუნეების მიჯნაზე გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდა—გარედან დახმარების მიუღებლად მისთვის ძნელი აღმოჩნდა ბოლო მოეღო ნგრევისა და არეულობისათვის ქვეყნის შიგნით და დაეცვა თავისი საზღვრები ირანელ და თურქ დამპყრობთა თავდასხმებისაგან. ირანის შაჰისა და თურქეთის სულთანის წინაშე ქედის მოხრა და დამორჩილება ქართველი ხალხისათვის უდიდესი უბედურება იქნებოდა.

გაითვალისწინა რა ეს გარემოება გამოჩენილმა სახელმწიფო მოღვაწემ და შესანიშნავმა მხედართმთავარმა მეფე ერეკლე მეორემ დასახმარებლად მიმართა ერთმორწმუნე რუსეთს, რომელთანაც საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა ჯერ კიდევ XI საუკუნიდან. ამ ორ ქვეყანას შორის გამართულ მოლაპარაკების შედეგად, რომელშიაც საქართველოს მხრით აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა ერეკლე მეორის ელჩი გარსევან ჭავჭავაძე, 1783 წელს რუსეთსა და საქართველოს შორის ხელშეკრულება დაიდო.

თანახმად ამ ხელშეკრულებისა, რუსეთს არ ჰქონდა უფლება ჩარეულიყო საქართველოს სამეფოს შინაურ საქმეებში, სამეფო ტახტი რჩებოდა ერეკლეს და მის შთამომავალთ. დიპლომატიური ურთიერთობისათვის თბილისში მუდმივად უნდა ყოფილიყო რუსეთის რეზიდენტი ანუ მინისტრი, ხოლო პეტერბურგში—საქართველოს მინისტრი. საქართველოს სამეფოსთან აკრედიტებულ რუს ელჩთან მოუთათბირებლად და მისი რჩევის გარეშე ერეკლე მეორეს არავითარი მოლაპარაკება არ უნდა გაემართა მეზობელ ქვეყნებთან, საქართველო კისრულობდა მის ტერიტორიაზე მცხოვრებ რუს ჯარისკაცთა უშიშროების და მათი დაცვის უზრუნველყოფას. თავის მხრით რუსეთს უნდა დაეცვა საქართველო გარეშე მტრებისაგან. საქართველოს ქვეშევრდომთ ენიჭებოდათ უფლება რუსეთის მიწაწყალზე ადგილგადანაცვლებისა, დასახლებისა და ვაჭრობისა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ 1783 წლის ხელშეკრულების ძალით ქართველ თავადებს და აზნაურებს რუსეთის იმპერიის ფარგლებში

უნდა ესარგებლნათ ისეთივე შეღავათებით და უპირატესობით, როგორითაც სარგებლობდნენ რუსები.

1783 წლის ხელშეკრულებამ რომელიც დაიდეა რუსეთსა და საქართველოს შორის გაამწვავა საქართველოს საგარეო ურთიერთობა მეზობელ ქვეყნებთან, განსაკუთრებით ირანთან. ირანის მთავრობამ წინადადება მისცა ერეკლე მეფეს გაეწყვიტა კავშირი რუსეთთან, უარი ეთქვა ხელშეკრულებაზე. 1795 წელს ირანის შაჰი აღა-მაჰმად-ხანი დიდი ჯარით შემოესია საქართველოს; მიუხედავად გმირული წინააღმდეგობისა, მან აიღო საქართველოს დედაქალაქი, გაწყვიტა მოსახლეობის დიდი ნაწილი, გადაწვა ქალაქი.

გიორგი XII ერეკლე მეფის მემკვიდრემ ერთხელ კიდევ მიმართა იმპერატორ პავლე პირველს დახმარებისათვის. რუსეთის მთავრობა აყოვნებდა, მას სულ სხვა ამოცანა ჰქონდა დასახული.

მხოლოდ ერეკლე მეორის შვილის — გიორგი XII-ის სიკვდილის შემდეგ რუსეთის თვითმპყრობელობამ მიიღო გადაწყვეტილება[1] ქართლ-კახეთის სამეფოს გაუქმების შესახებ 1801 წლის 16 თებერვალს სიონის ტაძარში წაკითხულ იქნა პავლე I-ის მანიფესტი რუსეთთან საქართველოს შეერთების შესახებ. იმავე 1801 წლის 12 სექტემბერს იმპერატორმა ალექსანდრე I-მა ხელი მოაწერა ახალ მანიფესტს, რომელშიც რუსეთთან ერთმორწმუნე საქართველოს შეერთება მოტივირებული იყო თვით ქართველი ხალხის ინტერესებით, ხოლო შეერთების გადაწყვეტილება გამოცხადებული იყო რუსეთის მთავრობის „უანგარო“ აქტად. თუმცა მეფის რესკრიპტით გენერალ კნორინგს წინადადება ეძლეოდა საქართველოში შემოღებული ახალი მმართველობა შეეგუებინათ ხალხის ზნე-ჩვეულებისა და სულისკვეთებისათვის, აქ გამოგზავნილი თანამდებობის პირნი ნაკლებ ანგარიშს უწევდნენ ამ მოწერილობას.

1803 წელს რუსეთის იმპერიის ფარგლებში შევიდა სამეგრელო, 1804 წელს — იმერეთი, 1810 წელს — აფხაზეთი, — 1811 წელს გურია. 1828 — 29 წლების რუსეთ-თურქეთის ომის შედეგად საქართველოს კვლავ შემოუერთდა წარსულში თურქ დამპყრობისაგან წატაცებული ახალციხის ოლქი. ბევრად უფრო მოგვიანებით — 1878 წელს რუსეთის მიერ თურქეთზე მოპოვებული გამარჯვების შემდეგ, საქართველოს დაუბრუნდა აჭარა და ართვინის ოლქი.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, თურქეთთან და ირანთან წარმატებით დასრულებული ომების გამო, რუსეთი მტკიცედ დამკვიდრდა ამიერკავკასიაში და სტრატეგიულად ძირიად ხელსაყრელი საზღვრები მოიპოვა. ამ ომების შედეგად საქართველომ დაიბრუნა წინათ დაკარგული მიწების დიდი ნაწილი და თითქმის მთლიანად აღსდგა თავისი წინანდელი საზღვრების ფარგლებში.

სეპარატიზმი, რომელიც საქართველოს ფეოდალური დაქუცმაცებულობის პერიოდში ჰქონდა და იმ დამღუპველ ბოროტებას წარმოადგენდა, რომლის წინააღმდეგ უნაყოფოდ იბრძოდა ძველი საქართველოს ბევრი გამოჩენილი პოლიტიკური მოღვაწე, ახლა საბოლოოდ მოისპო, შეწყდა ფეოდალური შინა ომები, ბოლო მოეღო ქვეყნის პოლიტიკურ და ეკონომიურ დაქუცმაცებას.

ქართველობა აქტიურად მონაწილეობდა ამ ომებში, რადგან ამით იგი იცავდა სამშობლოს მიწა-წყალს ირანის და თურქეთის ხელყოფისაგან[2].

[1] Акты Кавказской археографической комиссии, т. I, стр. 413.

[2] ა. [illegible], საქართველოს ისტორია, (XIX საუკუნე) თბილისი, 1954, გვ. 122—137.

საქართველოში იმყოფებოდა კავკასიის არმიის სარდლობის მთავარი შტაბი, აქ იყო თავმოყრილი იარაღ-საჭურველის და ცეცხლსასროლი მასალის საწყობები, აქ იქმნებოდა ტრანსპორტი ჯარის ნაწილების გადასაყვან-გადმოსაყვანად, სურსათის და საბრძოლო მასალის გადასაზიდ-გადმოსაზიდად, აქ მუშავდებოდა საომარ მოქმედებათა გეგმები. მთავარსარდლები, ითვალისწინებდნენ რა ქართველების სიმამაცეს, მათ მიერ ადგილმდებარეობის და მოწინააღმდეგის ენის ცოდნას, ქართველებისაგან ქმნიდნენ სამხედრო ნაწილებს, რომლებიც შეუნაცვლებელ სამსახურს უწევდნენ რუს ჯარს რუსეთ-ირანის ომის დროს, როცა თბილისს რეალური საფრთხე დაემუქრა, 1826 წლის 4 აგვისტოს ე რ მ ო ლ ო ვ მ ა ხალხს ქართულ ენაზე დაწერილი მოწოდებით მიმართა. უმოკლეს ვადაში საქართველოში ირანის წინააღმდეგ ცხენოსანთა ლაშქარი შეაგროვა. ა. ე. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს მოწმობით ხალხში გაისმოდა შეძახილები: „თუ საჭირო იქნება, ქუდზე კაცი გამოვა, ირანელებს კი საქართველოში არ შემოუშვებთო“.

რუსეთ-თურქეთის ომის დამთავრებისას 1829 წელს გენერალი პასკევიჩი ქართველებისადმი თავის მიმართვაში აღნიშნავდა ქართველ სამხედრო მეთაურთა გმირობას და საერთოდ ქართველთა დიდ როლს სამშობლოს დაცვის საქმეში. მაგრამ მეფის ხელისუფალთა ცდა — შემოეღოთ სამხედრო ბეგარა საქართველოში მაინც ძლიერ წინააღმდეგობას, ზოგგან შეიარაღებულ წინააღმდეგობასაც კი წააწყდა.

1829 წლის ამბებმა დაანახვა მეფის მთავრობას, რომ გლეხობა მზად იყო სამშობლოს დასაცავად, რომ იგი უდრტვინველად იტანდა საომარი მოქმედებით შექმნილ ყოველგვარ გაჭირვებას და დანაკლისს, მაგრამ გადაჭრით უარს ამბობდა სალდათად ემსახურა მეფის არმიაში. მხოლოდ 1889 წლიდან სამხედრო ბეგარის წესდება გავრცელდა საქართველოს მოსახლეობაზეც.

რუსეთთან შეერთების შემდეგ საქართველო ფაქტიურად იქცა მეფის იმპერიის ერთ-ერთ გუბერნიად. შეიცვალა საქართველოს ეკონომიური და პოლიტიკური ცხოვრება, სერიოზული ძვრები მოხდა სოციალურ ურთიერთობაშიც. თუმცა მეფის ხელისუფლების პირველ წარმომადგენელს საქართველოში წინადადება ეძლეოდა ახალი მმართველობის შემოღების დროს ანგარიში გაეწია „ხალხის ზნისა, ჩვეულებებისა და სულისკვეთებისათვის“, ნამდვილად ყველა ასეთი „მითითება“ მალე დავიწყებას მიეცა. მეფის მთავრობამ ჯერ კიდევ 1804 წელს აღმოსავლეთ საქართველო „ქართულ გუბერნიად“ (**Грузинская губерния**) გამოაცხადა, გააუქმა რა ქართლ-კახეთის სამეფოში მოქმედი ყველა ადმინისტრაციული და სასამართლო ორგანო. მათ ნაცვლად შეიქმნა მმართველობის ახალი ორგანოები. ყველა დაწესებულებაში, მათ შორის სასამართლოებში საქმის წარმოება რუსულ ენაზე იქნა შემოღებული.

კავკასიაში რუსეთის ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის ამომწურავი დახასიათება მოგვცა ამხანაგმა ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ მ ა სტატიაში „საბჭოთა ხელისუფლების პოლიტიკა ნაციონალურ საკითხში რუსეთში“ (1920 წ.) — „... ცარიზმი განაპირა მხარეებში განზრახ ნერგავდა პატრიარქალურ-ფეოდალურ ჩაგვრას იმისათვის, რომ მასები მონობასა და უმეცრებაში ჰყოლოდა. ცარიზმმა განაპირა მხარეების საუკეთესო ადგილებში განზრახ დაასახლა კოლონიზატორული ელემენტები, რათა ადგილობრივი ნაციონალური მასები ცუდ რაიონებში გაეძევებინა და ნაციონალური შუღლი გაეძლიერებინა. ცარიზმი ავიწროებდა, ზოგჯერ კი პირდაპირ აუქმებდა ადგილობრივ სკოლას, თეატრს, საგანმანათლებლო დაწესებულებებს

იმისათვის, რომ მასები სიბნელეში ჰყოლოდა, ცარიზმი ახშობდა ადგილობრივი მოსახლეობის საუკეთესო ადამიანთა ყოველსავე ინიციატივას. ბოლოს, ცარიზმი ჰკლავდა განაპირა მხარეების ხალხთა მასების ყოველგვარ აქტივობას“[1].

მეფის მთავრობამ შემოიღო დიდი გადასახადები და ბეგარები, რომლებიც მთელი სიმძიმით დააწვა ქართველ გლეხკაცობას. გლეხობისათვის განსაკუთრებით გამანადგურებელი აღმოჩნდა მთავრობის კომისიონერებისათვის პურის ჩაბარების წესი ისეთ მინიმალურ ფასში, რომელიც პურის საბაზრო ფასის ერთ მეხუთედსაც ძლივს შეადგენდა. გლეხობის წინააღმდეგობას — არ შეესრულებინა ეს მძიმე ვალდებულებანი მეფის ხელისუფლების წარმომადგენელნი უპასუხებდნენ ისეთი სასტიკი ღონისძიებებით, როგორიცაა ეგზეკუცია, პროდუქტების და საოჯახო მოსახმარი საგნების რეკვიზიცია. ამგვარად, რუსეთთან საქართველოს შეერთების შემდეგ ქართველი გლეხკაცობის მდგომარეობა ძალზე გაუარესდა.

მრავალრიცხოვან მძიმე ფეოდალურ ტვირთს, რომელიც წელში ზნექდა გლეხობას, ახლა ზედ დაემატა აუტანელი სახელმწიფო დაბეგვრანი ხაზინის სასარგებლოდ.

გამუდმებული რეკვიზიციები, სოფლებში—გლეხთა სახლებში ჯარის ნაწილების ჩაყენება, მემამულეთა სასარგებლოდ გადასახადების გადიდება, საგზაო ბეგარა ახალ მძიმე ტვირთად დააწვა გლეხკაცობას. ცარიზმის შემავიწროებელ სულის შემხუთველი პოლიტიკა, მემამულეთა მხრივ ფეოდალურ-ბატონყმური ექსპლოატაციის გაძლიერება ხალხის აღშფოთებას იწვევდა, ბიძგს აძლევდა მას მეფის ხელისუფალთა წინააღმდეგ ბრძოლის გასაჩაღებლად. XIX საუკუნის პირველმა ნახევარმა მთლიანად გლეხურ აჯანყებათა ნიშნით განვლო.

1804 წელს გლეხთა აჯანყებამ იფეთქა მთიულეთში; 1809 წელს ქსნის ხეობაში გლეხობა აუჯანყდა თავადებს—ერისთავებს და ამოწყვიტა ადგილობრივი მემამულეები; 1811 წელს მოხდა გლეხთა დიდი აჯანყება კახეთში. 1819—1820 წლებში აჯანყება მოედო დასავლეთ საქართველოსაც. ამ აჯანყებათა განერცობა და სერიოზულობა სჩანს იმ ფაქტიდან, რომ აჯანყებულთა წინააღმდეგ მოქმედებდნენ არა მარტო ჯარის ქვეითი ნაწილები, არამედ არტილერიაც.

1841 წელს აჯანყებულმა გლეხებმა ხელთ იგდეს მთელი ოზურგეთის მაზრა და შეინარჩუნეს იგი 3 – 4 თვის განმავლობაში.

1852 წელს უტუ მიქავას და თოდუას მეთაურობით აჯანყდა გლეხობა სამეგრელოშიც. დიდი მემამულეების—თავად დადიანების წინააღმდეგ მიმართული ეს აჯანყება კლასობრივ ხასიათს ატარებდა და მისი ჩახშობის მონაწილის—გენერალ კოლიუბიაკინის მოწმობით, გარკვეულ რევოლუციურ მიზნებს ისახავდა.

„ეჭვს გარეშეა,—წერდა კოლიუბიაკინი,—რომ მმართველობის ნაკლოვანებებს, შინაურ ბოროტ ჩაგონებებს ზედ დაერთო გავლენა დასავლეთური იდეებისა, რომლებიც, წარსული ომის დროს, აქ შემოიტანეს საიჰკროდ ჩამოსულმა უცხოელებმა“. ქართველი გლეხობის ბრძოლამ მემამულეთა თვითნებობის წინააღმდეგ, რომელთაც გლეხთა აჯანყების ჩაქრობაში მეფის მთავრობა დახმარებას უწევდა, უკიდურეს გამწვავებას მიაღწია.

ქართველი ფეოდალური არისტოკრატიის დიდი ნაწილი, დაუახლოვდა რა მეფის ხელისუფლების წარმომადგენლებს, ღებულობდა მაღალ თანამდებობებს, ჩინ-ორდენებს, პენსიებს,

[1] ი. სტალინი, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 368, 1948 (ქართული გამოცემა).

მეფის მთავრობა მისი მეშვეობით ანხორციელებდა ქვეყნის მართვა-გამგეობას. 1867 წელს გამოცემული საგანგებო ბრძანებულებით ქართველ მემამულეებს ენიჭებოდათ თავიანთი ყმების სამოქალაქო საქმეების გარჩევის უფლება.

1827 წელს გამოქვეყნებული ბრძანებულობის ძალით ქართველ თავადაზნაურობას მიეცა „რუსი კეთილშობილი წოდების“ თანაბარი უფლებები.

უმაღლესი არისტოკრატიის მხოლოდ უმცირესმა ნაწილმა, რომლის ძირითად ბირთვს შეადგენდნენ ქართველი სამეფო ოჯახის წევრები, 1830 წელს მოაწყო შეთქმულება. მისი ორგანიზატორები მიზნად ისახავდნენ შეიარაღებული აჯანყების გზით მიეღწიათ მეფის რუსეთისგან საქართველოს განთავისუფლებისათვის და აღედგინათ საქართველოს „დამოუკიდებელი“ სახელმწიფო ბაგრატიონების მეთაურობით.

რუსეთთან საქართველოს შეერთების შემდეგ, პეტერბურგსა, მოსკოვსა და რუსეთის სხვა ქალაქებში გადასახლებული იქნენ საქართველოს სამეფო სახლის წევრები და რუსეთისადმი ყველაზე მტრულად განწყობილი ფეოდალური დიდკაცობის წარმომადგენელნი.

სანქტ-პეტერბურგში დამკვიდრდნენ ერეკლე მეორის შვილები: უფლისწულები იულონი და ფარნაოზი, გიორგი XII ვაჟები—დავითი, ბაგრატი, თეიმურაზი და ბაგრატიონების მეორე თაობა—დიმიტრი და ლუარსაბ იულონის-ძენი. მოსკოვში ცხოვრობდნენ გიორგი XII შვილები—ილია, მიხეილი, ოქროპირი და ქართველი არისტოკრატიული დიდკაცობის სხვა წარმომადგენელნი. სამშობლოდან გადასახლებული ქართველი წარჩინებულნი მიღებულნი იყვნენ იმპერატორის სამეფო კარზე, მათ იწვევდნენ სამხედრო და სამოქალაქო სამსახურში.

მეფის მთავრობა მათ შესანახად დიდ თანხებს იძლეოდა და მამულებსაც წყალობდა მათ. მაგრამ საქართველოს სამეფო სახლის წარმომადგენელნი არ ჰკარგავდნენ იმედს, რომ კვლავ დაუბრუნდებოდნენ საქართველოს, რომელიც უხსოვარ დროიდან თავის მამულად, და ამჟამად უკანონოდ წართმეულ საკუთარ სამფლობელოდ მიაჩნდათ. ბაგრატიონებს კარგად ესმოდათ, რომ დასახული მიზნის მისაღწევად, ე. ი. ქართული სამეფოს „დამოუკიდებლობის“ აღსადგენად აუცილებელი იყო შეიარაღებული აჯანყების მოწყობა[1]. უკვე 1826—1827 წლებში ბატონიშვილის დიმიტრი იულონის-ძის მეთაურობით პეტერბურგში დაარსებულ იქნა საიდუმლო საზოგადოება. მეორე ცენტრი, სადაც სწარმოებდა მუშაობა რუსეთის თვითმპყრობელობისაგან საქართველოს გამოსახსნელად, იყო მოსკოვი. მოსკოვის ცენტრს სათავეში ედგა ბატონიშვილი ოქროპირ გიორგის-ძე. ბაგრატიონების დინასტიის ამ ორ წარმომადგენლობას შორის არსებობდა გარკვეული შეთანხმებულობა და ურთიერთკავშირი, რასაც ანხორციელებდნენ ქართველები, რომლებიც ხშირად მიმოდიოდნენ მოსკოვს და პეტერბურგს შორის. საიდუმლო საზოგადოებას თანაგრძნობით შეხვდნენ საქართველოშიც, ქართველი თავადაზნაურების იმ ნაწილში, რომელიც მეფის პოლიტიკით კმაყოფილი იყო.

[1] საქართველოს სსრ ცენტრალურ მთავარ არქივში დაცულია ფონდი 1437 „საქმე ქართველთა შეთქმულებისა“ (28 ტომი, 6400 ფურცელი) და საქმეთა ფონდი № 166.

მ. ა. პოლიევქტოვი „საარქივო დოკუმენტები საქართველოში 1832 წლის შეთქმულების ისტორიისათვის“ საქართველოს არქივი. წიგნი II. 1927 წ.

ნ. ჩოხანელიშვილი 1832 შეთქმულება, თბილისი, 1935 წ.

ა. კიკვიძე, საქართველოს ისტორია XIX საუკუნე, თბილისი, 1954, გვ. 188—190.

ეჭვგარეშეა, ფარული საზოგადოების ორგანიზაცია საქართველოში დააჩქარა 1830 წლის პოლონეთის აჯანყებამ, რომელიც ასეთსავე მიზანს ისახავდა. დოკუმენტური მასალიდან აშკარად ჩანს, რომ ბაგრატიონებს იმედი ჰქონდათ დახმარებისა ირანიდან, სადაც იმ დროს კავკასიაში რუსთა მპყრობელობის დამკვიდრების წინააღმდეგ აქტიურად მოქმედებდა ერეკლე II-ის ვაჟი — ბატონიშვილი ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე. ისიც უეჭველია, რომ ბაგრატიონებს იმედი ჰქონდათ ინგლისისა და საფრანგეთისა, რომლებიც დიდად იყვნენ შეშფოთებულნი რუსეთის წინ წაწევით აღმოსავლეთში. შეთქმულების გამომძიებელი კომისიის მასალებიდან ჩანს, რომ ბატონიშვილი ო ქ რ ო პ ი რ ი აპირებდა საზღვარგარეთ გამგზავრებას და იქაურ გაზეთებში ცნობის გამოქვეყნებას იმის შესახებ, რომ რუსებმა უკანონოდ წარიტაცეს ქართველ მეფეთა ტახტი, რომ 1801 წლის მანიფესტის ძალით მათ უფლება არა აქვთ ფლობდნენ საქართველოს. საიდუმლო საზოგადოების ხელმძღვანელებს უნდოდათ რუსეთისგან საქართველოს მოსალოდნელი გამოყოფის შემდეგ დაეარსებინათ აქ მონარქია, სადაც მეფის უფლება შეზღუდული უნდა ყოფილიყო წარჩინებული თავადაზნაურობით. ისინი წინადადებას იძლეოდნენ შექმნილიყო ორი ორგანო: „ზედა სამმართველო“ და „ქვედა სამმართველო“. პროექტის მიხედვით პირველ ორგანოს მეფის მეთაურობით და სამხედრო, საფინანსო და შინაგან საქმეთა მინისტრების მონაწილეობით უნდა შეესრულებინათ საკანონმდებლო ფუნქციები. მეორე ორგანოს უნდა დაკისრებოდა აღმასრულებლობითი ფუნქციები. მის შემადგენლობაში უნდა შესულიყვნენ თავადების და აზნაურებისაგან წარგზავნილი დეპუტატები. ქვეყნის მომავალი სახელმწიფოებრივი წყობილების ორგანიზაციის ამ პროექტში დამახასიათებელ ფაქტს წარმოადგენს ის, რომ კანონმდებლობასა და მმართველობაში ხალხის წარმომადგენელთა მონაწილეობა ოდნავ ნაგულისხმევიც კი არ არის. 1799 წელს ერეკლე II-ის ძის ი ო ა ნ ე ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი ს მიერ შედგენილი სახელმწიფო სამმართველოს პროექტი ითვალისწინებდა სავაჭრო ბურჟუაზიის მონაწილეობას სათათბირო ორგანოში. ბატონიშვილის მონაწილეობით ამ ორგანოს უნდა განეხილა ხოლმე სახელმწიფოებრივი მართვა-გამგეობის უმნიშვნელოვანესი საკითხები, გამოეტანა გადაწყვეტილებანი, რომლებიც შემდეგ დასამტკიცებლად მეფეს უნდა გადაცემოდა. ყოველივე ზემონათქვამიდან ცხადია, რომ საიდუმლო საზოგადოება თავის თავს მხოლოდ ერთი ამოცანის გადაწყვეტას უსახავდა, სახელდობრ, საქართველოს სამეფოს აღდგენას ბაგრატიონების ძალაუფლებით და წარჩინებული თავადაზნაურთათვის წინანდელი პრივილეგიების დაბრუნებას.

შეთქმულების მონაწილეთ არ ესმოდათ თავიანთ ქვეყანაში ისეთი ძირეული და სასიცოცხლო საკითხების გადაჭრის აუცილებლობა, როგორც იყო ბატონყმობის გაუქმება, სოციალური რეფორმების გატარება და ა. შ. მათი გადაწყვეტის აუცილებლობა საქართველოში უკვე კარგახნის მომწიფებული საკითხი იყო. ამას მოწმობდნენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გლეხურ აჯანყებათა პერიოდული აფეთქებანი, სასამართლო ორგანოებში განუწყვეტელი საჩივრები გლეხებისა, რომლებიც სადავოთ თვლიდნენ თავის თავზე მემამულეთა ბატონობის უფლებას. ამ მომწიფებული საკითხების უგულებელყოფით აიხსნება საიდუმლო საზოგადოების არაპოპულარობა მშრომელთა მასებში, ქვეყნის სასიცოცხლო საკითხებისაგან მისი მოწყვეტილობა.

საიდუმლო საზოგადოების მონაწილეთა მოღვაწეობის ჩინებული შეფასება მოგვცა ი. ბ. სტალინმა;

„იყო ჩვენში, მაგალითად, ეგრეთწოდებული, თ ა ვ ა დ ა ზ ნ ა უ რ ო ბ ი ს „ნ ა ც ი ო ნ ა ლ უ რ ი ს ა კ ი თ ხ ი“, რ ო ც ა — „ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს რუსეთთან შეერთების“ შემდეგ — ქართველმა თავადაზნაურობამ იგრძნო, თუ რა საზარალო იყო მისთვის ძველი პრივილეგიების და ძლიერების დაკარგვა, რომლებიც მას ქართველი მეფეების დროს ჰქონდა, იუკადრისა „უბრალო ქვეშევრდომობა“ და მოინდომა „ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს გ ა ნ თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ე ბ ა“. ა მ ი თ მ ა ს უ ნ დ ო დ ა „ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს“ ს ა თ ა ვ ე შ ი ქ ა რ თ ვ ე ლ ი მ ე ფ ე ე ბ ი დ ა თ ა ვ ა დ - ა ზ ნ ა უ რ ო ბ ა დ ა ე ყ ე ნ ე ბ ი ნ ა და ამგვარად, მათთვის გადაეცა ქ ა რ თ ვ ე ლ ი ხ ა ლ ხ ი ს ბ ე დ ი ღ ბ ა ლ ი, ეს იყო ფ ე ო დ ა ლ უ რ - მ ო ნ ა რ ქ ი უ ლ ი „ნ ა ც ი ო ნ ა ლ ი ზ მ ი“ ვერც ერთი შესამჩნევი კვალი დაჩინა ამ „მოძრაობამ“ ქართველების ცხოვრებას, ვერც ერთი ფაქტით ვერ ისახელა მან თავი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ქართველი თავადაზნაურების ზოგიერთ შეთქმულებას რუსი მმართველების წინააღმდეგ კავკასიაში.“[1]

როგორც ცნობილია, საიდუმლო საზოგადოების ერთ-ერთი მონაწილის ე. ფ ა ლ ა ვ ა ნ დ ი შ ვ ი ლ ი ს დაბეზღებით 1832 წლის 9 დეკემბერს შეთქმულება გაიხსნა. ბოლო მოუღო რა შეთქმულებას, მეფის მთავრობამ გაატარა მთელი რიგი ღონისძიებანი წარჩინებული თავადების პოზიციების შესასუსტებლად და წვრილმემამულე აზნაურების მდგომარეობის განსამტკიცებლად, 1833 წელს გამოიცა ბრძანებულება თავადების დამოკიდებულებისაგან აზნაურთა განთავისუფლების შესახებ, ხოლო ხუთი წლის შემდეგ — 1838 წელს აზნაურებს მიენიჭათ პირადი არჩევით თანამდებობის დაჭერის ისეთივე უფლებები, როგორიც თავადებსა ჰქონდათ.[2]

1844 წელს კავკასიის ცალკეული კორპუსის მთავარსარდლის და „კავკასიის მეფისნაცვლის პოსტი ფართო რწმუნებებით დაიკავა მ. ს. ვ ო რ ო ნ ც ო ვ მ ა (1844—1854), რომელიც მთელ თავის მოღვაწეობაში ხელმძღვანელობდა პრინციპით — „არა თუ არ შეელახა მაღალი წოდების უფლებები, არამედ მიეღო ყველა ზომა ამ უფლებათა დასაცავად და განსამტკიცებლად“. ამ მხრივ მ. ს. ვ ო რ ო ნ ც ო ვ მ ა განახორციელა მთელი რიგი ღონისძიებანი რომელთა გატარებაში დიდად იყვნენ დაინტერესებული ქართველი თავად-აზნაურნი.

1839 წელს თბილისში გაიხსნა „კეთილშობილთა საკრებულო“, ე. ი. სათავადაზნაურო კლუბი, 1846 წელს დაარსდა რუსული თეატრი, 1848 წელს გურიაში აზნაურები განთავისუფლებული იქნენ თავადების დამოკიდებულებისაგან. 1850 წელს საქართველოს მოწინავე საზოგადო მოღვაწეებმა მოახერხეს აღედგინათ ქართული თეატრი, რომლის, ფუძემდებელი გახლდათ გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწე და დრამატურგი გ ი ო რ გ ი ე რ ი ს თ ა ვ ი. 1852 წელს თბილისში მოწვეულ იქნა იტალიური ოპერა; იმავე — 1852 წელს დაფუძნებულ იქნა ქუთაისის თავადაზნაურობის დეპუტატთა საკრებულო, და ამის შემდეგ სათავადაზნაურო კლუბების დაარსება დაიწყო საქართველოს სამაზრო ქალაქებში.

[1] ი. ს ტ ა ლ ი ნ ი. თხზულებანი. ტ. I. გვ 32—33, 1947 წ.

[2] ა. კ ი კ ვ ი ძ ე. დასახელებული თხზ. გვ. 411 ხანგრძლივი გამოძიების შემდეგ 1834 წლის 10 თებერვალს ათ პირს — ე. ე რ ი ს თ ა ვ ს, ა. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ს, ს. დ ო დ ა შ ვ ი ლ ს, დ. ე რ ი ს თ ა ვ ს, გ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ს, ლ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ს, ა. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ს, ზ. ჩ ო ლ ო ყ ა შ ვ ი ლ ს, ს. რ ა ზ მ ა ძ ე ს, მილა ხ ა ზ ა ნ ს გამოუტანეს სიკვდილის განაჩენი, მაგრამ სასჯელი შეაცვალა გენერალმა რ ო ზ ე ნ მ ა. შეთქმულების მონაწილე სამხედრო პირებს ხარისხი ჩამოართვეს, დააქვეითეს და გადაიყვანეს სხვა სამხედრო ნაწილებში. შეთქმულების მონაწილე სამოქ.-ლაქო პირები გადაასახლეს რუსეთის სხვადასხვა ქალაქებში საცხოვრებლად. ბატონიშვილი ო ქ რ ო პ ი რ ი გადაასახლეს კოსტრომაში, დ ი მ ი ტ რ ი — სმოლენსკში. ერეკლე II-ის ასული თ ე კ ლ ა თავისი ქალით ვ. ორბელიანისთურთ — კალუგაში, თ ა მ ა რ ი უ ლ ო ნ ი ს ასული — სიმბირსკში.

მ. ს. ვორონცოვი ხელს უწყობდა ახალგაზრდა თავად-აზნაურთა გაგზავნას რუსეთის სამხედრო სასწავლებლებში და თვით რუსულ უნივერსიტეტებშიაც კი. მ. ს. ვორონცოვის მართვა-გამგეობის პერიოდი, უეჭველად, წარმოადგენს განსაკუთრებულ პერიოდს საქართველოს პოლიტიკურ ცხოვრებაში. მ. ს. ვორონცოვმა, რომელიც მეფისნაცვალი, ადმინისტრატორი და დიპლომატი იყო, შესცვალა ქვეყნის კოლონიზაციის ტაქტიკა და ძალად გარუსების პოლიტიკა, რომელთა სანაცვლოდ იგი უფრო მოქნილ ღონისძიებებს ანხორციელებდა.

ქართველების ეროვნული თავმოყვარეობისთვის რომ ემებინა, ვორონცოვს თავი ისე ეჭირა, თითქოს დიდი პატივისცემით ეპყრობოდა საქართველოს ისტორიულ წარსულს, თითქოს სწამდა მისი ნათელი მომავალი. „ეს პატარა საქართველო[1] დიდი რუსეთის ჭარგაში უშვენიერესი ფერადი და უმტკიცესი ოქროქსოვილი იქნებაო“, ამბობდა იგი და სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ვორონცოვმა მოახერხა საბოლოოდ თავის მხარეზე გადაეყვანა ქართველი მაღალი წოდება. საკმაოა აღინიშნოს, რომ მან (ქართველმა თავადაზნაურობამ) 1848 წლის 24 აპრილს ოფიციალურად წერილობით გამოთქვა თავისი ერთგულება რუსეთის მეფის ტახტისადმი და გამოაცხადა მზადყოფნა ჩამდგარიყო მეფის ჯარების რიგებში, რათა იარაღით ხელში ჩაეხშო რევოლუციური მოძრაობა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, როგორც ეს ნიკოლოზ პირველმა მიზნად დაისახა.[2] იცავდა რა თავადაზნაურთა ინტერესებს, მზარდი გლეხური მოძრაობის გავლენით ვორონცოვი მაინც იძულებული იყო მოეწესრიგებინა მებატონეთა და ყმა-გლეხთა ურთიერთობა. გლეხკაცობის მდგომარეობა უფრო გაუარესდა, რადგან ემუქრებოდნენ რა პოლიციური ღონისძიებებით, ყმებს აუკრძალეს თავის მებატონების მიტოვება და სხვა ადგილებში დასახლება. ეს აკრძალვა გლეხებს საბოლოოდ გამოუვალ მდგომარეობაში აყენებდა.[3] 1852 წელს იმ საბაბით, რომ „საქართველო-იმერეთის სამღვდელოება გაეთავისუფლებინათ მისთვის შეუფერებელი ტვირთისაგან, საეკლესიო მამულების და გლეხობის მართვა-გამგეობისაგან და მიეცათ მისთვის შესაძლებლობა მთლიანად მიეძღვნა თავი სულიერი მოძღვრის მოვალეობის ასრულებისადმი“, საეკლესიო მამულები მთლიანად მათზე დასახლებული გლეხობით გადაეცა სახაზინო სამმართველოს. თავადაზნაურობისთვის ნივთიერი დახმარების გაწევის მიზნით თბილისში დაარსდა საზოგადოებრივი მზრუნველობის უწყება (**Приказ общественного призрения**) საიდანაც მამულის და ყმების დაგირავებით შეიძლებოდა ფულადი სესხის მიღება. ამ სახელმწიფოებრივი ღონისძიების გატარების შედეგად მოკლე ხანში თავადაზნაურთა მამულების დიდი ნაწილი დაგირავებული აღმოჩნდა.

ვორონცოვის დროს ხდება ცვლილება ქვეყნის ეკონომიური წარმართვის პოლიტიკაშიც. XIX საუკუნის 30-იან წლებში საქართველოსა და მთელს ამიერკავკასიაში მეფის მთავრობა ძირითადად გართული იყო ომების წარმოებით, საგარეო პოლიტიკური საკითხების გადაწყვეტით, მეზობელ ქვეყნებთან საზღვრების დაწესებით და ამიტომ შედარებით ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა ეკონომიური მართვა-გამგეობის საკითხების მოწესრიგებას. ირანთან და თურქეთთან ომების ძლევამოსილი დამთავრების შემდეგ, მეფის მთავრობის წინაშე დაისვა

[1] აკაკი წერეთელი, რჩეული ნაწერები. სახელგამი. 1939. გვ. 446.

[2] Акты, т. X, д. 29, стр. 26.

[3] Акты, т. X, д. 40, стр. 46.

ამიერკავკასიის და საქართველოს ეკონომიური ათვისების საკითხი. ლითონის დამამუშავებელი წარმოების და საფეიქრო მრეწველობის ორგანიზაციის ცდები მარცხით დამთავრდა. შედარებით უკეთესი მდგომარეობა შეიქმნა ვაჭრობის და ხელოსნობის სფეროში.

ვაჭრობის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა 1821 წლის 8 ოქტომბრის თარიღით გამოქვეყნებულ ბრძანებულებას ამიერკავკასიაში შეღავათიანი სავაჭრო ტარიფის შემოღების შესახებ. საქმე ის არის, რომ ამიერკავკასიაში რუსეთის დამკვიდრებამდე ბევრად ადრე, საქართველოს მთელს აღმოსავლეთში სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი ხელოსნური მხატვრული ნაწარმოებებით, რომლებიც წარმოადგენდნენ შემოსავლის მთავარ წყაროს უცხო სახელმწიფოებისაგან ვაჭრობით მიღებულ შემოსავალში. პუშკინის აქ ყოფნის დროს ქართული იარაღი განთქმული იყო მთელს აღმოსავლეთში ფოლადის მაღალი ხარისხით და მხატვრული დამუშავებით. სპარსეთსა და თურქეთში საქართველოდან უხვად გაჰქონდათ ოქრო-ვერცხლით ნაქარგი საცხენე ასალები, თავსაფრები, ბალიშების და სავარძლების მდიდრულად შემკული გადასაფარებები.[1] თბილისსა და საქართველოს სხვა ქალაქებში ძველი დროიდან მოსახლეობდა წვრილი ბურჟუაზია, რომელიც ვაჭრებისა და ხელოსნებისაგან შესდგებოდა. ისინი გაერთიანებული იყვნენ საამქრო ორგანიზაციებში. საამქროს ჰყავდა (არჩეული) მამასახლისი, მამასახლისის თანაშემწე და ხაზინადარი, ყოველ საამქროში იყო ოსტატი, ქარგალი, შეგირდი. ამქრები მტკიცედ შეკრულ ორგანიზაციულ ერთეულებს წარმოადგენდნენ: მათ ჰქონდათ თავისი სასამართლო, ურთიერთდახმარების სალარო, ზოგიერთ დიდამნიშვნელოვან შემთხვევაში ამქრები გამოდიოდნენ საკუთარი ამქრული დროშებით. მამასახლისი არკვევდა და განსაზღვრავდა ნაწარმთა ხარისხს, თვალყურს ადევნებდა წონის საზომების სისწორეს, მონაწილეობას იღებდა გადასახადების და საქალაქო გამოსაღებების განაწილებაში.

ამიერკავკასიაში შეღავათიანი ტარიფის არსებობა და საზღვარგარეთული საქონლის თავისუფალი შემოღწევა რუსი მეფაბრიკეების დიდ უკმაყოფილებას იწვევდა.

რუსეთის მზარდი მრეწველობის ინტერესი მოითხოვდა ამიერკავკასია მისი საქონლის გამსაღებელ ბაზრად და მისი ფაბრიკების ნედლეულის წყაროდ გადაქცეულიყო.

ამის გამო პასკევიჩის მმართველობის დროს 1831 წელს შეღავათიანი ტარიფი გაუქმდა და შემოღებული იქნა ახალი დებულება, რომლის თანახმად ამიერკავკასიის ტრანზიტი ევროპული საქონლისათვის დაიხურა და ამ საქონელზე დაწესდა დიდი ბაჟი. ამით გაძნელდა დასავლეთევროპული საქონლის შემოტანა და გავრცელება საქართველოში. ეს აკმაყოფილებდა ინტერესებს რუსეთის ბურჟუაზიისას, რომლის საქონელს ამიერკავკასიის ბაზარზე უცხოელთა მხრივ არავითარი კონკურენცია აღარ ხვდებოდა.

საქართველოს ბურჟუაზია კი, პირიქით, ძალიან იჩაგრებოდა შეღავათიანი ტარიფის გაუქმების გამო. არა მარტო თბილისის, არამედ ქუთაისის, გორის, თელავის და საქართველოს სხვა ქალაქების ვაჭრებს საქონლის შესაძენად ახლა მოსკოვსა და ნიჟნი-ნოვგოროდის ბაზრობაზე უხდებოდათ გამგზავრება. რუსული საფაბრიკო საქონლის უფრო ფართო გავრცელებისათვის თბილისში შეიქმნა სავაჭრო კომპანიები, ხოლო საქართველოს ბევრ ქალაქში პერიოდულად იმართებოდა ბაზრობა, თვით ქართულ სოფლებშიაც კი გამოჩნდნენ რუსული საქონლით მოვაჭრე მეწვრილმანეები.

[1] Акты, т. V, стр. 334.

ცარიზმის კოლონიურმა პოლიტიკამ ძირშივე აღკვეთა საქართველოში ადგილობრივი მრეწველობის განვითარების ყოველგვარი შესაძლებლობა, მიღებულ იქნა მკაცრი ზომები საქართველოშიც და მთელს ამიერკავკასიაშიც საქარხნო-საფაბრიკო მრეწველობის განვითარების შესაფერხებლად. კავკასიაში ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის ამომწურავი დახასიათება მოგვცა ლენინმა.

„რუსეთის მიერ მისი (კავკასიის—შ. ა.) ეკონომიური „დაპყრობა“ გაცილებით უფრო გვიან მოხდა, ვიდრე პოლიტიკური დაპყრობა, ხოლო ეს ეკონომიური დაპყრობა სავსებით აქამდეც არ დასრულებულა. რეფორმის შემდგომ ხანაში, ერთი მხრით, ხდებოდა კავკასიის ძლიერი კოლონიზაცია, მიწის ფართო დამუშავება კოლონისტების მიერ (განსაკუთრებით ჩრდილო კავკასიაში), რომელთაც გასაყიდად მოჰყავდათ ხორბალი, თამბაქო და სხვ. და რომელნიც სოფლის მრავალ დაქირავებულ მუშას იზიდავდნენ რუსეთიდან. მეორე მხრით თანდათან იდევნებოდა ადგილობრივი საუკუნეობრივი „შინამრეწველური“ სარეწები, რომლებიცეცემოდნენ მოსკოვიდან შემოტანილი ფაბრიკატების კონკურენციის გამო, ეცემოდა იარაღის ძველებური წარმოება ტულიდან და ბელგიიდან შემოტანილ ნაწარმთა კონკურენციის გამო, ეცემოდა რკინის შინამრეწველური დამუშავება შემოტანილი რუსული პროდუქტის კონკურენციის გამო, აგრეთვე სპილენძის, ოქრო-ვერცხლის, თიხის, ქონისა და სოდის, ტყავის და სხვ. შინამრეწველური დამუშავება, ყველა ეს პროდუქტი უფრო იაფად მზადდებოდა რუსეთის ფაბრიკებში, რომლებიც კავკასიაში გზავნიდნენ თავის ნაწარმს“.[1] ამრიგად რუსეთის კაპიტალიზმი კავკასიას ითრევდა საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში, ანიველირებდა მის ადგილობრივ თავისებურებებს—ძველებური პატრიარქალური კარჩაკეტილობის ნაშთს,—ჰქმნიდა ბაზარს თავისი ფაბრიკებისათვის.

რუსეთის საფაბრიკო-საქარხნო მრეწველობის საქონლის გამოჩენამ საქართველოში იმოქმედა, უწინარეს ყოვლისა, ადგილობრივ-ხელოსნურ წარმოებაზე. ამქრული ორგანიზაციები მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდნენ. კონკურენციისათვის რომ გაეძლოთ, ისინი იძულებული გახდნენ მნიშვნელოვნად შეემცირებინათ თავიანთი ნაწარმის ფასები, გაედიდებინათ ოსტატების და ქარგლების სამუშაო დღე, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში შეეკვეცათ კიდეც წარმოება. ამას გარდა, დღითი დღე იზრდებოდა რაოდენობა საქართველოში ჩამოსული რუსი ხელოსნებისა, რომლებიც მთავრობის მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდნენ. ისინი სარგებლობდნენ საგანგებო შეღავათებით; 1884 წლის 14 აპრილის თარიღით გამოცემული კანონის თანახმად მათ უფლება ჰქონდათ არ შესულიყვნენ ამქრულ ორგანიზაციებში[2], ამით იბღალებოდა ადგილობრივი ხელოსნების ინტერესები.

ვორონცოვის მმართველობის დროს მრეწველობა საქართველოში ჩანასახ მდგომარეობაში იყო. სამრეწველო საწარმოების ორგანიზაციის ცალკეულმა ცდებმა ვერ გამოიღეს არსებითი ნაყოფი, თუმცა მეფის მთავრობა ზრუნავდა ქალაქის ბურჟუაზიის განვითარებისათვის. ვორონცოვის თაოსნობით, 1864 წელს თბილისელი მოქალაქენი ცნობილი იქნენ „რუსეთის იმპერიის საპატიო ჩამომავლობით მოქალაქეებად.“[3]

ბატონყმური ურთიერთობის ბატონობის, კაპიტალების უქონლობის, თავისუფალი მუშახელის უყოლობის, სოფლის მეურნეობის ჩამორჩენილობის, სავაჭრო ბურჟუაზიის და გლეხურ აჯანყებათა გაძლიერების პირობებში, თავადაზნაურთა პრივილეგიების განმტკიცე-

[1] ვ. ი. ლენინი. თხზულებანი, ტ. III—გვ. 703—704, 1948 წ. ქართული გამოცემა.

[2] Акты, т. XII, д. 158, стр. 237—238.

[3] Акты, т. XII д. 158, стр. 237—238.

ბისაკენ მიმართულ მეფის მთავრობის ღონისძიებებს არ შეეძლოთ არსებითად გადაეწყვიტათ ის სოციალური წინააღმდეგობანი, რომელნიც ისტორიულად წარმოიშვნენ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში.

1850 – 1860-იან წლებში დაიწყო გლეხურ აჯანყებათა ახალი აზეირთება, რომელმაც უმაღლეს წერტილს მიაღწია სამეგრელოში მემამულეთა და ამ კუთხის მთავრის დადიანის წინააღმდეგ მიმართულ აჯანყების დროს.[1]

აჯანყება ჩახშობილი იქნა რუსის ჯარის მიერ, და სამეგრელოში შემოღებულ იქნა რუსული მართვა-გამგეობა. ადგილობრივ მკვიდრთა მოსალოდნელი აჯანყებიდან რომ თავი უშიშარეყოთ, მეფის მთავრობამ დაიწყო საქართველოში რუსების ჩამოსახლება, ამასთან ჩამოსულ რუსებს ეძლეოდათ სახნავ-სათესი მიწები. „ცარიზმის პოლიტიკა, მემამულეების და ბურჟუაზიის პოლიტიკა იმაში მდგომარეობდა, რომ დაემკვიდრებინათ ამ რაიონებში, რაც შეიძლება, მეტი კულაკური ელემენტები რუს გლეხთა და კაზაკთაგან და გადაექციათ ეს უკანასკნელნი დიდმპყრობელურ მისწრაფებათა საიმედო დასაყრდენად".[2] მრავალი დიდი ქართველი მემამულე, ხელს უწყობდა რა მეფის მთავრობას კოლონიზაციის საქმეში, თავის მიწებს თავაზობდა რუსეთიდან გადმოსახლებულებს, მათ აძლევდნენ იმ მიწების ჩამონაჭრებსაც კი, რომლებითაც ადგილობრივი გლეხები სარგებლობდნენ. ამიერკავკასიასა და საქართველოში კოლონიური პოლიტიკის განხორციელება დაემთხვა იმ პერიოდს, როცა „ეკონომიური განვითარების მთელი მსვლელობა ბიძგს იძლეოდა ბატონყმობის მოსპობისათვის. მეფის მთავრობა, ყირიმის კამპანიის დროს ომში დამარცხებით დასუსტებული და მემამულეთა წინააღმდეგ გლეხთა „ბუნტებით" შეშინებული, იძულებული გახდა 1861 წელს ბატონყმობა გაეუქმებინა".

ბატონყმობა საქართველოში სხვადასხვა დროს გაუქმდა: აღმოსავლეთ საქართველოში — 1864 წელს, დასავლეთ საქართველოში — 1866, 1870, 1871 წ. წ. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში საქართველო მიუხედავად ფეოდალურ-ბატონყმური ნაშთების არსებობისა და მშრომელი მასების სოციალური და ეროვნული ჩაგვრისა, მტკიცედ დაადგა კაპიტალისტური განვითარების გზას, რასაც თან მოჰყვა ღრმა ცვლილებები ქართველი ხალხის და მისი სულიერი, მხატვრული კულტურის განვითარების ისტორიაში.

მეფის თვითმპყრობელობის მიერ შექმნილი ეროვნულ-პოლიტიკური ჩაგვრის და კოლონიურ-ჩინოვნიკური რეჟიმის მძიმე პირობები აფერხებდნენ ქართული კულტურის განვითარებას. ჩვენს მიერ განსახილავი პერიოდის განმავლობაში (1801 — 1866 წ. წ.) კულტურული მუშაობის მოსაგვარებლად, კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების შესაქმნელად, ქართული წიგნების გამოსაცემად არა ერთგზის მიღებული ღონისძიებანი არ იძლეოდნენ მოსალოდნელ შედეგს. 1819 წელს თბილისში დაწყებული ყოველკვირეული ბეჭდვითი ორგანოს „საქართველოს გაზეთის" (შემდგომი „ქართული გაზეთის") გამოცემა შეწყდა 1821 წელს. ორკვირეული გაზეთის „თბილისის უწყებანის" გამოცემა, რომელიც 1828 წელს დაიწყო, მნიშვნელოვანი შეჩერებებით გაგრძელდა 1832 წლამდე. 1845 წელს დაწყებული გამოცემა ერთკვირეული გაზეთის „კავკასიის მხარეთა უწყებანის", რომელიც გამოდიოდა პ ლ ა ტ ო ნ ი ო ს ე ლ ი ა ნ ი ს რედაქტორობით, როგორც გაზეთი „ზაკავკაზსკი ვესტნიკის" დამატება, შეწყდა ერთი წლის შემდეგ. დასასრულ, ყოველთვიური ჟურნალი

[1] Акты т. XII с. 180, стр. 252.

[2] ი. ს ტ ა ლ ი ნ ი, თხზულებანი ტ. V—გვ. 28. 1949 წ., ქართული გამოცემა.

„ცისკარი“, რომელიც ცნობილი ქართველი დრამატურგის და საზოგადო მოღვაწის გიორგი ერისთავის რედაქტორობით გამოდიოდა, სულ მოკლე ხანში დაიხურა (1852—1853 წ.).[1] დიდი ქართველი მწერლის ილია ჭავჭავაძის მიერ 1863 წელს დაარსებული ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“ დახურულ იქნა დაარსებიდან ერთი წლის შემდეგ. ცნობილია, რომ 1860-იან წლებამდე საქართველოში ქართულ ენაზე გამოიცა არა უმეტეს 160—180 წიგნისა.[2] ცნობილია ისიც რომ მთელ საქართველოში ამ დროისათვის არსებობდა სამი ქართული სტამბა და ა. შ. ამ პირობებში გამოჩენილი მწერლების მთელი პლეადის—ალექსანდრე ჭავჭავაძის (1786—1846), გრიგოლ ორბელიანის (1800—1883), ნიკოლოზ ბარათაშვილის (1816—1845), დანიელ ჭონქაძის (1830—1860), ლავრენტი არდაზიანის (1818—1861), გიორგი ერისთავის (1811—1861) და სხვების შემოქმედება ვერ გახდა მთლიანად ქართული საზოგადოებრიობის ფართო მასების კუთვნილება. მაგრამ, მიუხედავად მეფის თვითმპყრობელობის მიერ შექმნილი ხელოვნური სიძნელეებისა, ქართული კულტურის განვითარება მთლიანად განუხრელად წინ მიდიოდა.

რუსეთის ეკონომიური და კულტურულ-პოლიტიკური ცხოვრების ორბიტში საქართველოს მოქცევამ გამოიყვანა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იგი კაპიტალისტური განვითარების გზაზე,—ფეოდალურ-ბატონყმური ურთიერთობის ნაშთებმა იწყეს თანდათან კვდომა. დაწყებულმა სოციალურმა გადაჯგუფებამ წინ წამოსწია ახალი პროგრესიული ძალები, რომლებმაც აიძულეს მეფის მთავრობა გაეუქმებინა ბატონყმობა. კულტურული ურთიერთობა, რომელიც საქართველოსა და რუსეთს შორის ჯერ კიდევ XVII საუკუნის დამლევიდან დამყარდა, ახლა უფრო გაძლიერდა და განმტკიცდა.

ერთმორწმუნე რუსეთთან დაახლოების აუცილებლობა განსაკუთრებით მწვავედ იგრძნობოდა საქართველოში XVII საუკუნის დასასრულიდან. როგორც სამართლიანად აღნიშნა ნ. ი. მარმა, „ისტორიული, გეოგრაფიული, იურიდიული შრომები, XVII საუკუნის დამლევს, დაწყებული ქართველ მწერალთა ნაკრები შრომებით ჯერ კიდევ მაშინ ქართული ეროვნული თვითშეგნების უჩვეულო გაღრმავების მოწმე ძეგლებს წარმოადგენენ.

თითქოს წინასწარ ჭვრეტდნენ რა საქართველოს სამეფოს აღსასრულს, ავტორები ისწრაფოდნენ ეანდერძებინათ შთამომავლობისათვის მათთვის მისაწვდომი რეალური სიმკვეთრე და სიღრმე პატრიოტული აღფრთოვანებისა, გადაეცათ მომავალი თაობებისათვის აღთქმული, საუკუნოებით ნალოლიავები აზრები, რომლებიც უნდა დამდგარიყვნენ ქართველი ხალხის კულტურული ინტერესების საგუშაგოზე.[3]

რუსული პოეზიის კორიფეების და დიდ დემოკრატ მწერლების—პუშკინის, გრიბოედოვის, ლერმონტოვის, გოგოლის, ნეკრასოვის, ბელინსკის, დობროლიუბოვის, ჩერნიშევსკის და სხვების გავლენა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ უაღრესად დიდი, გადამწყვეტი როლი ითამაშა ქართულ მოწინავე პროგრესულ მიმდინარეობათა ჩასახვის საქმეში როგორც ლიტერატურის, ისე აზროვნების ხაზით.[4]

[1] 1857 წლიდან 1875 წლამდე აღნიშნული ჟურნალი გამოდიოდა. ი. კერესელიძის რედაქტორობით.

[2] დ. კარიჭაშვილი, ქართული წიგნის ისტორია. თბილისი, 1929 წ. ბ. ხუნაშვილი „ქართული წიგნი“ თბილისი, 1929 წ.

[3] Н. Марр, История Грузии. СПБ, 1906, стр. 38.

[4] Г. Хачапуридзе, к вопросу о культурных связях России и Грузии в первую половину XIX века „Вопросы истории“. №-5-6, 1946, стр. 75-89.

საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდეგ ქართველმა ხალხმა რუსი ხალხის სახით ჰპოვა თავისი დამცველი და დიდი მეგობარი, ხოლო რუსმა ხალხმა ქართველების სახით — ერთგული თანამებრძოლი და თანაშემწე თვითმპყრობელობასთან წარმოებულ ბრძოლაში ქართველი ხალხი, დიდ რუს ხალხთან ურღვევი მეგობრობის მეოხებით, ეზიარა მისი შესანიშნავი კულტურის საუნჯეს.

არქიტექტურა

რუსეთთან საქართველოს შეერთების დროიდან ვიდრე საგლეხო რეფორმამდე ქართული ხუროთმოძღვრება ვითარდება ახალ სოციალურ-პოლიტიკურ პირობებში, რომლებიც წარმოშვა ქვეყნის გადასვლამ ფეოდალური ურთიერთობიდან კაპიტალისტურზე.

ამ პერიოდის არქიტექტურა წინაალმდეგ ფეოდალიზმის ეპოქის არქიტექტურისა, ჰკარგავს თავის წამყვან მდგომარეობას სახვით ხელოვნებაში, უთმობს პირველ ადგილს სხვა დარგებს, უწინარეს ყოვლისა, დაზგურ ფერწერას, ქანდაკებას, დეკორატიული ხელოვნების სხვადასხვა სახეობას.

1795 წელს აღა-მაჰმად-ხანის ლაშქართა მიერ საქართველოს დედაქალაქის დარბევამ მოსპო რა დიდძალი ძველი ხუროთმოძღვრული ძეგლები, გააძნელა ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების სრული თანამიმდევრული სურათის აღდგენის შესაძლებლობა, კერძოდ XVIII საუკუნის დამლევს, არქიტექტურის მდგომარეობის გამორკვევა. მაგრამ თბილისში აქა იქ გადარჩენილი და დღემდე შემონახული შენობები, აგრეთვე საქართველოს პროვინციულ ქალაქებში — თელავსა, სიღნაღსა, დუშეთსა, გორსა და ქუთაისში დაცული ნაგებობანი იძლევიან ძვირფას მასალას ჩვენს მიერ განსახილავი პერიოდის საქალაქო ხუროთმოძღვრების შესახებ: მასში უკვე გარკვევით იგრძნობა გავლენა საქართველოს შეერთების შემდეგ რუსეთიდან შემოტანილი არქიტექტურული სტილისა, რომელმაც „რუსული ამპირის" სახელწოდება მიიღო.

საქართველოს დედაქალაქში შემორჩენილია რამდენიმე დიდი შენობა, რომლებიც ამ სტილითაა აგებული XIX საუკუნის პირველ ათწლეულებში.

მათ შორის ყველაზე დიდი შენობა — მეფისნაცვლის სასახლე, სამწუხაროდ, რამდენიმეჯერ იქნა გადაკეთებული. იგივე ხვედრი წილად ხვდა ამავე სტილით აგებულ სხვა შენობებსაც — ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის შტაბს, სიონის ტაძრის სამრეკლოს, თბილისის ყოფილ სასულიერო სემინარიას, სადაც ამჟამად საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმია მოთავსებული. მიუხედავად გადაკეთებისა, მათ მაინც შერჩათ „ამპირის" ტიპიური, დამახასიათებელი ნიშნები. ფრიად დამახასიათებელ ფაქტს წარმოადგენს ის, რომ „რუსული ამპირის" ანუ კლასიციზმის სტილმა მიაღწია არა მარტო საქართველოს დედაქალაქის — თბილისის, არამედ პროვინციული ქალაქების საბინაო მშენებლობაში.

შეეთვისა რა ორგანულად ქართული არქიტექტურის ადრინდელი ხანიდან დამკვიდრებულ ტრადიციებს, „რუსული ამპირის" სტილმა წარმოშვა სავსებით თავისებური, სხვაგან განუმეორებელი ტიპი ქალაქური საბინაო-საცხოვრებელი სახლისა, რომლის დამახასიათებელი ნიმუშები შემონახულია ჩვენს დრომდე როგორც თვითონ თბილისში, ისე საქართველოს სხვა ქალაქებში.

ქართული ეროვნული ხუროთმოძღვრების ტრადიციები იმდენად მყარი აღმოჩნდა, რომ „რუსული ამპირის“ სტილმა საქართველოში დაკარგა მექანიკურად გადმოღებული, წამბაძელობითი ხასიათი, განიცადა შემოქმედებითი გარდაქმნა და ადგილობრივი პირობებისადმი შეგუება. ამის გამო „რუსული ამპირის“ სტილის დანერგვას ქართულ არქიტექტურაში მიეცა წმინდა შემოქმედებითი პროცესის მნიშვნელობა.

არა თუ მოძველდა, არამედ არსებითად მცდარია ზოგიერთი მკვლევარის ის მტკიცება, თითქოს „არსებითად არავითარ ახალს არ შეიცავს არც ისლამურ აღმოსავლეთის ხელოვნებაზე ორიენტირებულ ფულიანთა და ვაჭართა „ზედაფენის“ შენობების არქიტექტურა და არც რუსეთის ხელისუფლების ოფიციალური არქიტექტურა საქართველოში“[1].

უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს რომ ქართული ქალაქური სახლის კონსტრუქცია ითვალისწინებს ცხოვრების თავისებურებას სამხრეთში. სახლის ფასადი მიმართულია ქუჩისაკენ, ქუჩისკენვე გამოდიან აივნები, ქუჩის მხარეზე შემობრუნებული ეზოს შიგნითი ფასადები. ხოლო ეგრეთწოდებული „ისლამური“ არქიტექტურის მიხედვით ნაგები საცხოვრებელი სახლები კი ქუჩას გადაკყურებენ სრულიად ყრუ კედლებით, ხოლო მათი აივნები ყველა მხრიდან მიმართულია შიგნითა ეზოებისაკენ. აქედან ცხადია, რომ ისლამური აღმოსავლეთის ხუროთმოძღვრების მიმართ რაიმე ორიენტირების შესახებ ლაპარაკიც კი არ შეიძლება. საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურა საქართველოს დედაქალაქსა და პროვინციებში აღმოცენდა ადგილობრივ ნიადაგზე. შეესაბამებოდა ქართული ქალაქების ცხოვრების წყობას, რაც ასე საფუძვლიანად და დაწვრილებით აქვთ აღწერილი X—XI საუკუნეების არაბ გეოგრაფებს თავიანთ შრომებში.

XI საუკუნიდან მოყოლებული ქართულ წერილობით წყაროებში მოიპოვება დაწვრილებითი ცნობები ორ, ზოგ შემთხვევაში კი სამსართულიანი საცხოვრებელი შენობების შესახებ, რომელთა ქვემოსართული, ჩვეულებრივ ქვითკირით ნაგები, ემსახურებოდა სამეურნეო მიზნებს, მეორე სართული შეიცავდა საცხოვრებელ ოთახებს და სვეტებზე დაყრდნობილ აივანს, რომელიც გარს ერტყმოდა მთელ შენობას, თუ ყველა ოთხივე მხრიდან არა, ყოველ შემთხვევაში სამი ან ორი მხრიდან მაინც.

ჯრუჭის ქართული ოთხთავის მინიატურებში, რომლებიც XII—XIII საუკუნეების მიჯნაზეა შესრულებული, გვხვდება მინიატიურა, რომელიც გამოსახავს ქართული ტიპის საცხოვრებელი სახლის აივანზე—სვეტებზე დაყრდნობილ აივანზე მყოფ ქრისტეს (ფ. 108vo). საულ ძველად ასეთ შენობებს აღნიშნავდნენ ტერმინით „ქორედი“ რომელიც, სწორად რომ ვთქვათ, გულისხმობს არა მთელ სახლს აივნიანურთ, არამედ ალბათ მარტო აივანს, რომელსაც XVI—XVII საუკუნეებში „აივანი“ ეწოდა.

თბილისში, ალავერდის (ყოფილი აბასაბადის) მოედანზე გადარჩენილია სახლი, რომელიც დამახასიათებელია გასული საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ქალაქური ხუროთმოძღვრებისთვის. ამ სახლის დიდი ჩუქურთმიანი აივნები მიმართულია ქუჩისკენ; შენობის შიგნითი (ეზოს) აივნებიც ღიაა ქუჩის მხრისკენ. ფასადების დანაწევრება ემყარება გარკვეულ კანონზომიერებას და გამოირჩევა თავდაჭერილობით. სახლის საერთო არქიტექტურულ შთანაფიქრში არ ჩანს რუსული „ამპირის“ სტილის გავლენის კვალი, რადგან ისეთი დამახა-

[1] Г. Н. Чубинашвили и Н. П. Северов, Пути грузинской архитектуры. „Проблемы архитектуры“, т. II, кн. 1, М. 1937, стр. 114.

სიათებელი დეტალები, როგორიცაა მაგალითად სვეტები, არა მარტო შესრულებულია სხვა მასალით—გაკეთებულია ხისგან, არამედ მათ აქვთ სრულიად სხვა პროპორციები, რომლებიც მას ანიჭებენ უფრო მოყვანილ და დეკორატიულ იერს, რაც გაძლიერებულია იმით, რომ სვეტები ზემოთ ერთმანეთთან აჟურული (ბადისებური) კამარებით არიან გადაბმული, ხოლო ქვემოთ—ამოჭრილი ჩუქურთმიანი ფიცრებით. მნახველს ხიბლავს კუთხური მალების აჟურული შევსება ფერადოვანი შუშაბანდითურთ. კლასიციზმის გავლენისაგან თავისუფალია აგრეთვე მოაჯირის ფანტასტიკური მორთულობა და სვეტებს შუა მოთავსებული აჟურული ხის კამარები.

მხოლოდ გულმოდგინე დაკვირვების შემდეგ შეიძლება შევამჩნიოთ, რომ სახლის მარცხენა ნახევრის ხის აივანი დამუშავებულია წვრილი კლასიკური დეტალებით (ბრჯენები, ტორზების სამკაულები სვეტების კვარცხლბეკები და კაპიტელები), ხოლო შენობის ყველა დანარჩენი ნაწილი სრულიად ამცდარია „ამპირის" სტილის გავლენას და ატარებს ქართული თვითმყოფი ხუროთმოძღვრების მყარი ტრადიციების დაღს.

აქ აღწერილ სახლს ჰგავან სხვა სახლებიც, მაგალითად, სახლი № 10 მეხრანის ქუჩაზე თბილისში. ყველა ეს სახლი მოითხოვს საგანგებო შესწავლას. მათში ყველაფერი ორგანულად დაკავშირებულია, მთლიანია და აღბეჭდილია მხატვრული შთანაფიქრის და დეკორატიული გაფორმებით.

აივანი ქართულ არქიტექტურაში მეტად დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს. მას სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდა, ვიდრე სხვა ქვეყნების არქიტექტურაში, სადაც იგი გვხვდება განსხვავებული ვარიანტით, განსაკუთრებით კი აღმოსავლეთის ქვეყნებში. ქართულ არქიტექტურაში, განსაკუთრებით კი ქალაქის საცხოვრებელ შენობებში, აივანი გამოდის ქუჩის მხარეზე, იგი ამკობს შენობის ფასადს, ორგანულად შედის ქალაქის არქიტექტურის ანსამბლში. აღმოსავლეთის ქვეყნებში კი აივანი შეადგენს დახურული ეზოს განუყოფელ ნაწილს, იგი დაფარულია ქალაქის ქუჩებისაგან ყრუ კედლით. აივანი, რომელიც საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთ ძირითად ნაწილს წარმოადგენს, წარმოიშვა საქართველოში, როგორც ჩანს, ქართული ხალხური არქიტექტურის ტრადიციებზე, მას საკუთარი ისტორია აქვს, რაც მოითხოვს ცალკე შესწავლას. თბილისის ხუროთმოძღვრებაში მას საგანგებო ადგილი უჭირავს, იგი არის საცხოვრებელი შენობების ორიგინალური ნაწილი.

აივანი გამოდის ქუჩაზე, როგორც შენობის ფასადის მხატვრული გაფორმების ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი, რომელიც შენობას დიდ სილამაზეს და თავისებურ კოლორიტს ანიჭებს, შენობის ფრონტალურ კომპოზიციაში აივანი წარმოადგენს სიმეტრიული განლაგების ლოგიკურ ცენტრს. ხოლო იმ სახლებში, რომლებსაც კუთხე უჭირავთ, აივანი უვლის კუთხეს. მხატვრულად აფორმებს ერთდროულად მთელ შენობას. არსებითად თბილისის საცხოვრებელი სახლების აივნები ორ ძირითად ჯგუფად განიყოფება; აივნები კამარებიანი და აივნები რომელთათვის დამახასიათებელია არქიტრავი. თბილისის აივნების უმრავლესობა პირველ ჯგუფს ეკუთვნის. უნდა აღინიშნოს, რომ XIX საუკუნის სახლებში მეტად გავრცელებული იყო კამარებიანი აივნები, რომელთა მორთულობა მრავალფეროვანია და მრავალ შემთხვევაში შესრულებული დიდი გემოვნებით. არქიტრავიან აივნების მხატვრულ გაფორმებაში მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება სვეტს. კამაროვან აივანში ძირითადია სვეტზე დაყრდნობილი კამარა, რომელიც თუმცა კონსტრუქციულ დანიშნულებას ასრულებს, მაგრამ

მისი დეკორაციული სახე შენობის ფასადის მხატვრულ გაფორმებაში, მთავარ როლს ასრულებს.

აივნის არქიტექტურაში არსებითი მნიშვნელობა აქვს ორდერს, რომლის ძირითადი ელემენტი სვეტი და კამარა ორდერის ძირითად ელემენტს წარმოადგენს, სვეტის-თავი და სვეტი კვარცხლბეკითურთ. სვეტის ყელზე მოთავსებულია რვაწახნაგოვანი ექინი მომრგვალებული კუთხეებით. ხოლო ექინის ზემოთ დევს ლამაზად პროფილირებული აბაკი. სვეტის კვარცხლბეკის მთავარ ელემენტს წარმოადგენს კვადრატული სახის პლინტუსი. სვეტი ქართულ აივნებში გამოირჩევა დახვეწილი ფორმით.

თელავსა, გორსა, სიღნაღსა, დუშეთში, საქართველოს ზოგიერთ სხვა პროვინციულ ქალაქში და მემამულეთა კარმიდამოების საცხოვრებელი სახლები სრულად თავიანთი დაგეგმულობით, შემკული სახიანი მოაჯირებით, ხის აივნებით, მრავალი სხვა დეტალით მჭიდროდაა დაკავშირებული ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ძირეულ ტრადიციებთან; მაგრამ ამასთან ერთად მათში გამოჩნდნენ ახალი ელემენტებიც—სვეტების კაპიტელები და საყრდენები, ფანჯრების ფორმა, ცალკეული პროფილები, რომლებიც ცხადყოფენ „ამპირის“ გავლენის არსებობას.

ქართული გლეხური საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურა გამოირჩევა მრავალნაირობით, რაც აიხსნება რაიონების ბუნების სხვადასხვაობით, ამ რაიონების მკვიდრთა ყოფის და ცხოვრების წყობილების თავისებურებით. სამშენებლო ტრადიციების დაცვის თვალსაზრისით ყველაზე მყარი და კონსერვატორული არიან საქართველოს მთიანი კუთხეები—სვანეთი, ხევსურეთი, ფშავეთი, რაჭა, ხევი.

ქართველი გლეხის საცხოვრებელი სახლის ძირითადი ტიპი—„დარბაზი“ ჩვენს დრომდე შენახულია მხოლოდ ქართლსა და მესხეთში. „დარბაზი“ გამოირჩევა არქიტექტურული შთაფიქრის მთლიანობით. მისი ინტერიერი მკაფიო წარმოდგენას იძლევა ცენტრალურ ვერტიკალურ ღერძთან საცხოვრებელი სახლის შინაგანი სივრცის შეხამების ოსტატების შესახებ, თუმცა ჩვენს დრომდე შემონახული „დარბაზი“ თავისი არსებობის 100—120 წელს ითვლის, მაგრამ თვით მის ტიპს მრავალსაუკუნოვანი ხანგრძლივობა აქვს და თანახმად წერილობითი წყაროებისა, მან, სხვადასხვა ვარიანტის სახით ფართო გავრცელება ჰპოვა აზიის ბევრ ქვეყანაშიც.

მაგრამ ყველა ვარიანტი შეიძლება დაყვანილი იქნას ერთ ტიპამდე. ესაა საცხოვრებელი ბინა, ფერდობზე აგებული და შიგნით ზევიდან განათებული. მას აქვს ერთი მხრიდან შესასვლელი; ეს მხარე მისი ერთადერთი „ფასადია“ არქიტექტურული თვალსაზრისით. „დარბაზის“ არსებით ელემენტს შეადგენს საგანგებო კონსტრუქციის ხის გადახურვი საშუქის ცენტრალური ნახვრეტით, რომელიც იმავე დროს კვამლის გასასვლელიცაა.

სახურავი ეყრდნობა „დარბაზის“ კედლებს და სპეციალურ ბოძებს; „დარბაზს“ მეტწილად ორი ბოძი აქვს, ზოგ შემთხვევაში კი—სამი ან ოთხი. კონსტრუქციული თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესოა წესი კვადრატული გადახურვისა, რომელიც შენობის ცენტრში შემაგრებულია ბურჯებით და კოჭებით. უაღრესად დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ გადახურვის ერთი და იმავე კონსტრუქციული წესის დროს სახურავს ეძლევა სხვადასხვა ფორმა, ყველაზე უფრო გავრცელებულია ხის კოჭებისაგან გაკეთებული, პირამიდული ფორმის სახურავი. კოჭების მწკრივები დაშვებულია ისე, რომ სივრცე თანდათან ვიწროვდება,

ხოლო ზემოთ წვერი ღიად რჩება, ამასთან არსებობს გადახურვის ორი წესი: ერთ შემთხვევაში ყოველი მწკრივი ოთხი კოჭისაგან შესდგება და კვადრატულ ფორმას ინარჩუნებს, მეორე შემთხვევაში—ფუძის კვადრატი უკვე მეორე მწკრივიდან გადადის კუთხედ დაყენებულ რვაწახნაგში, ყოველი შემდგომი მწკრივი აგრეთვე კუთხურად ლაგდება. პირველ შემთხვევაში ჩვენ ვხედავთ შიგნიდან ცენტრალურ ხის კამარას ოთხწახნაგოვანი პირამიდის სახით; მეორე შემთხვევაში—ხის კამარის საერთო ფორმა უახლოვდება სფერულს და გუმბათოვან გადახურვას მოგვაგონებს. „დარბაზის" გადასახურს „გვირგვინი" ეწოდება.

საშუქის ზედა ნახვრეტისაკენ მიმართული მხრიდან სახურავის შესამაგრებელი ბოძები, ორი მთავარი კოჭი, ხოლო ზოგჯერ „გვირგვინის" ქვედა ძელები დაფარულია ამოჭრილი ჩუქურთმებით. ორნამენტული ზოლები, როზეტები, უფრო ხშირად სიმბოლური ფიგურები შედგენილია, როგორც მთლიანი დეკორატიული კომპოზიცია, რომელსაც გარკვეული აზრობრივი მნიშვნელობა აქვს. დარბაზის ბოძები გამოთლილია კაკლის ხის ან მუხის მორებისაგან. მათი ვიწრო ბოლო მიწას ეყრდნობა, განიერი ბოლო ამართულია ზევითკენ.

„დარბაზის" კედლები ჩვეულებრივ მიწურია და თიხითაა შელესილი. შეძლებული გლეხის „დარბაზს" კედლები ქვით აქვს მოპირკეთებული. „დარბაზის" კედლებში გაკეთებულია განჯინები. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა შესასვლელისაკენ მიმართულ კედელს, რომელსაც ორიარუსიანი განჯინა აქვს, სადაც ინახება ყველაფერი, რაც ოჯახში აუცილებელია.

შესასვლელის მხრიდან „დარბაზს" აქვს დამუშავებული ფასადი. შესასვლელის ახლოს ფასადის მთელ სიგანეზე მოწყობილია ღია აივანი. „დარბაზის" ბანი ბრტყელი, მიწურია. მას შემდეგ, რაც პატრიარქალური ყოფა წარსულს ჩაბარდა და გახშირდა დიდი გვაროვნული ოჯახისაგან პატარა ოჯახების ჩამოცილება, „დარბაზმა" კვდომა იწყო და მას თანდათანობით ცვლის საცხოვრებლად უფრო მოსახერხებელი და გამოსადეგი, ახალი ტიპის გლეხური სახლი.

დიდი თავისებურებით გამოირჩევა საცხოვრებელი გლეხური სახლის აღნაგობა სვანეთში. გარე ქვეყანას ზაფხულის მხოლოდ სამი თვით დაკავშირებულმა სვანეთმა შუასაუკუნეების ყოფაცხოვრების ნაშთები უკანასკნელ დრომდე, თვით საბჭოთა წყობილების დამყარებამდე შემოინახა.

საბჭოთა ხელისუფლებამ ძირეული ცვლილებები შეიტანა სვანების ცხოვრებაში; გზატკეცილების გაყვანამ და აეროდრომების მოწყობამ ბოლო მოუღო მის განცალკევებას, შუა საუკუნეების საცხოვრებელი ბინები აქ თანდათან შესცვალეს თანამედროვე სახლებმა, რომლებიც უფრო აკმაყოფილებენ ოდესღაც ჩამორჩენილი სვანი ხალხის მზარდ კულტურულ მოთხოვნილებებს.

სვანების ძველებური საცხოვრებელი ბინები, კოშკები, შესანიშნავად შემონახული არქიტექტურული ანსამბლები მეტყველებენ სვანების მაღალ ხელოვნებაზე.

ძველებური სვანური საცხოვრებელი სადგომები ჩვეულებრივ შესდგება სამი ნაწილისაგან: ორსართულიანი, იშვიათად ერთსართულიანი საცხოვრებელი სახლისაგან, რამდენიმესართულიანი თავდასაცავი კოშკისაგან, რომლის საერთო სიმაღლე 25 მეტრს აღწევს, და სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობისაგან. მთელი არქიტექტურული ანსამბლი ქვითაა შემორაგვული. კოშკი რამდენადმე განზე დგას საცხოვრებელი სახლისაგან და უერთდება მას

საჰაერო გადასასვლელი ხიდით. კოშკს შესასვლელები უკეთდებოდა 5—6 მეტრის სიმაღლეზე მიწის ზედაპირიდან. სივრცე მიწის ზედაპირსა და პირველი სართულის იატაკს შუა ამოშენებულია. კოშკის სართულები ურთიერთს უერთდებიან მისადგმელი კიბეებით. ზემოსართულს, რომელიც ფიქალის ორკალთიანი სახურავითაა გადახურული, ყველა ოთხ მხარეზე აქვს კედლის შვერილებით დაცული სათოფურები, პატარა კამარების შემკული, ყოველი სვანური საცხოვრებელი კომპლექსისათვის კოშკი ისევე როგორც ორსართულიანი სახლი საზამთრო და საზაფხულო ბინებით, აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენდა.

უშგულის ხეობის რაიონში და ზემო რაჭის იმ ნაწილში, რომელიც ამ ხეობას ეკვრის, ვხვდებით ციხე-სახლებს, რომელთაც ცალკე კოშკები არა აქვთ, მაგრამ აქვთ სათოფურები. სვანური კოშკების აგების დათარიღება ძნელი საქმეა. მათი ერთი ნაწილი მიეკუთვნება გვიანდელ შუასაუკუნეებს, ხოლო უფრო მეტი ნაწილი აგებულია XVIII საუკუნის მიწურულში. გვხვდება XIX საუკუნის მეორე ნახევარში აგებული სვანური კოშკებიც.

ძნელად მისაწვდომი მთების კალთებზე გაჭიმულა ხევსურეთი; მის კლდოვან ფერდობებზე მიიკლაკნებიან საგუშაგო კოშკებით დაცული ვიწრო ბილიკები.

ხევსურულ კოშკებს კვადრატული ფორმა აქვთ, მაგრამ სვანური კოშკებისაგან განსხვავებით, ისინი ზემო ნაწილში ვიწროვდებიან. ხევსურული კოშკები იხურებოდნენ შეკრული თაღებით, რომლებზედაც ჰორიზონტალური წყობით ფიქალისაგან შენდება საფეხურიანი პირამიდული ბანები ქონგურიანი კონტურით. პატარა ნახვრეტით კაცი ადიოდა კოშკის მეორე სართულზე. ძველებური ხევსურული სახლი „ქვიტკირი" წარმოადგენს ციხე-სიმაგრეს სამხედრო კოშკითურთ. პირველ მათგანში მოთავსებულია ბოსელი მსხვილფეხა პირუტყვისათვის, მეორეში—ბინა ცხვრის ფარისათვის, მესამე სართული, სადაც კერაა, საცხოვრებელ ოთახს წარმოადგენს. უკანასკნელ ზემო სართულს სამხედრო დანიშნულება აქვს, მისი სათოფურები აღჭურვილია მოაჯირებით „ჩარდახებით".

შენობას აქვს ფიქალისაგან ნაშენი ბრტყელი ბანი. ერთი ასეთი კომპლექსი, რომელიც სოფელ შატილის კლდეზეა აღმართული, დიდი ციხე-სიმაგრის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

დასავლეთ საქართველოში გამომუშავდა სავსებით გარკვეული სტანდარტული ტიპი გლეხური საცხოვრებელი სახლისა, რომელსაც ხალხში „ოდა-სახლი" ეწოდება. მხარის კლიმატურმა პირობებმა, ტენიანობამ და ხშირმა ნალექებმა, მეტადრე შავი ზღვის სანაპირო რაიონებში, უეჭველად გავლენა იქონიეს ამ სახლის არქიტექტურის ხასიათზე, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება როგორც დარბაზიდან, ისევე, საქართველოს მთიანი რაიონების ყველა საცხოვრებელი სადგომისაგან.

სახლი დასავლეთ საქართველოში ჩვეულებრივ შენდება ერთ სართულად ხისაგან. მიწიდან ის მაღლაა აწეული, არე სახლის ქვეშ ღიაა და სამეურნეო მიზნებს ემსახურება.

საცხოვრებელი სადგომი სამი ოთახისაგან—ერთი დიდი და ორი პატარა ოთახისაგან შესდგება, ტიხარი ოთახებს შორის გასაწევ-გამოსაწევია, დიდი და ერთი პატარა ოთახი აივანზე გამოდის.

ეზოში, სახლის მახლობლად, მოთავსებულია სამზარეულო და სამეურნეო დანიშნულების სხვა სადგომები.

გეგმის მიხედვით ოდა-სახლი აივნითურთ კვადრატს უახლოვდება. ოთხკალთიან სახურავს კარვის ფორმა აქვს. სახლი გადახურულია მრგვალი კრამიტით ან ყავრით. ბურჯები,

რომლებზედაც სახლი დგას, აგურისაგან, ზოგჯერ ქვისაგან არის ნაგები, სახლის მთავარი შემკულობაა აივანი მოჩუქურთმებული სვეტებით და მოაჯირით. სვეტები რომელთაც გაკეთებული აქვთ სამეურნეო ხოლო ზოგ შემთხვევაში თაღები, აჭრელებულია ოსტატურად ამოჭრილი ჩუქურთმებით. შენობის დეკორში მთავარი ადგილი უჭირავს ფიგურულ მოაჯირს, რომელიც რიკულისაგანაა გაკეთებული ან დახერხილი ფიცრებისაგან. მდიდრების ოდასახლებში დიდი ოთახი, რომელსაც სასტუმროს დანიშნულება აქვს, იმკობა ხის ჩუქურთმიანი პანელებით, კარადებით და ღია თაროებით.

განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ბუხრის მხატვრულ მორთვა-გამშვენებას, გლეხის საცხოვრებელი სახლის ეს ტიპი გავრცელებულია დასავლეთ საქართველოს ყველა რაიონში, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ შავი ზღვის სანაპიროების ახლო რაიონებში ბოძები, რომელზედაც სახლი დგას, ბევრად უფრო მაღალი კეთდება, ვიდრე ზღვიდან დაშორებულ ადგილებში.

ზემო იმერეთში ამ ბოძების მაგიერად ქვისაგან შენდება პალატად წოდებული ქვემო სართული, რომელიც ორი ოთახისგან შესდგება. ერთში მოთავსებულია ბოსელი, ხოლო მეორე საცხოვრებელი სადგომია, სადაც ზემო სართულიდან ჩამოდის და მთელს ზამთარს ცხოვრობს ოჯახი.

დასავლეთ საქართველოს საცხოვრებელი სახლების გარეგნულ მხატვრულ სახეს არკვევს აივანი, რომელიც სახლის მთელი ფასადის სიგრძეზეა გაჭიმული. აივანს ექვემდებარება შენობის დანარჩენი ნაწილების დამუშავება.

ოდა-სახლის ინტერიერის კომპოზიციური ცენტრია ბუხარი მდიდრული დეკორატიული მორთულობით.

თავად-აზნაურთა სახლები დასავლეთ საქართველოში ორსართულიან ქვიტკირის შენობებს წარმოადგენენ. თავისი ტიპით ისინი გლეხის საცხოვრებელ სახლს უახლოვდებიან, საცხოვრებლად დანიშნული ზემოსართულის შუაში მოთავსებულია დიდი დარბაზი, რომელსაც გვერდებზე ორი ოთახი აკრავს, მთელი შენობა ბუხრის ცეცხლით თბება. მეორე სართულზე ასავლელი, ქვისაგან ნაგები გარეკიბეები გადაუხურავია.

თავად-აზნაურთა სახლების არქიტექტურას საფუძვლად უდევს ხალხური ხელოვნება. ასეთი ტიპის შენობის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს 1883 წლის ზაფხულს სოფელ ყვარელში (კახეთი) აგებული კოტე მარჯანიშვილის კარმიდამო მდიდრულად დეკორირებული ფასადით.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული არქიტექტურის შესწავლის შედეგი გვიხატავს სურათს რთული, მრავალნაირი ცოცხალი მხატვრული შემოქმედებისას, რომელიც თავის საფუძვლით ემყარება ქართული ეროვნული თვითმყოფი ხუროთმოძღვრების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს.

ლიტერატურა

1. გლეხის დარბაზი დიღომში. აზომა და დახატა ხუროთმოძღვარმა ნ ი კ. ს ე ვ ე რ ო ვ მ ა, თბილისი, 1922 (გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი ს რედაქციით).

2. ქართლის დარბაზი, 2, დარბაზი ერთაწმინდაში, თბილისი, 1926 (გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი ს რედაქციით).

3. ქართლის დარბაზი. 3, დარბაზი ყარაღაჯსა და ნადარბაზევში. თბილისი, 1926 (გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით).

4. ქართლის დარბაზი. 4, დარბაზი წილკანსა და მცხეთაში. თბილისი, 1927 (გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი ს რედაქციით).

კედლის-მხატვრობა

ქართული კედლის-მხატვრობის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები XVII და XIX საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილ ისტორიულ პირობებში კრიზისს განიცდიდა, რის შედეგად კედლის-მხატვრობამ, როგორც ძველი ქართული სახვითი ხელოვნების კონკრეტულმა დარგმა, უკვე XIX საუკუნის პირველ მეოთხედში შეწყვიტა თავისი არსებობა. ეს მოვლენა არ შეიძლება მოულოდნელად ჩაითვალოს, რადგან კედლის-მხატვრობის თანდათანობითი დაცემა ძველთაგანვე დაიწყო, თუ არ ჩავთვლით მის მოკლევადიან გამოცოცხლებას XVII საუკუნის მიწურულში, ნ ი კ ო ლ ო ზ ა მ ი ლ ა ხ ვ ა რ ი ს კათალიკოსობის დროს.

საქართველოს ისტორიის მძიმე პერიოდმა—XVIII საუკუნემ ვერ შემოგვინახა ქართული მხატვრობის ვერც ერთი დათარიღებული ძეგლი. მაგრამ XIX საუკუნის დამდეგს, მას შემდეგ, რაც საქართველო რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შევიდა და ქვეყანამ აღმოსავლეთელ დამპყრობთაგან მიყენებულ ჭრილობების მოშუშება დაიწყო, მშენებლობა, უფრო სწორად, მუშაობა დანგრეული ძეგლების აღსადგენად დიდი მასშტაბით გაიშალა.

საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის ნიკოლოზ ამილახვარის დაკვეთით 1683 წელს შესრულებული კედლის-მხატვრობა ანჩისხატის ტაძრისა გაცვთა, მოძველდა და დეკანოზ ს ო ლ ო მ ო ნ მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ ი ს-ძის დეკანოზ დ ი მ ი ტ რ ი მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ ი ს (1776—1869 წ. წ.) თაოსნობით ეს ტაძარი 1814 წელს კვლავ იქნა მოხატული.

უნდა აღინიშნოს, რომ მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ ი ს გვარმა ანჩისხატის ტაძარში ორსაუკუნოვანი სამსახურის დროს თვალსაჩინო მუშაკები მისცა ქართულ მწერლობას, ფერწერას, კალიგრაფიას, საეკლესიო გალობას.

გ რ ი გ ო ლ მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ ი, რომელიც 1711 წლიდან 1724 წლამდე ანჩისხატის ტაძრის დეკანოზად მსახურობდა, და მისი ძმა დავითი, რომელსაც გ რ ი გ ო ლ ი ს სიკვდილის შემდეგ შემდგომი ათი წლის მანძილზე იგივე თანამდებობა ეჭირა, მხატვრები და კალიგრაფები იყვნენ. პირველი მათგანი თანახლდა მეფე ვ ა ხ ტ ა ნ გ VI-ს რუსეთში, ხოლო დავითი—მეფისწულების აღმზრდელის მოვალეობას ასრულებდა. კათოლიკოს ანტონ I-მა 1755 წელს ანჩისხატის ტაძართან დააარსა სასულიერო სემინარია, რომელიც განათლების მოწინავე ცენტრს წარმოადგენდა

5. გ. ჩ ი ტ ა ი ა, გლეხის სახლი ქვაბლიანში (დარბაზული ტიპი) „მიმომხილველი", თბილისი, 1926, გვ. 137—156.

6. Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и и Н. П. С е в е р о в, Пути грузинской архитектуры. „Проблемы архитектуры", т. II, кн. первая. М, 1937, стр. 43—120, (იგივე თხზულება ერთი წლით ადრე გამოიცა ქართულად. ქართული ტექსტი წარმოადგენს თარგმანს, რომელიც ხელს ავტორის გადაუხედია).

7. Г. И. Л е ж а в а и М. И. Д ж а н д и е р и, Архитектура Сванетии. М. 1938.

8. Г. И. Л е ж а в а и М. И. Д ж а н д и е р и Архитектура горных районов в Грузии. М. 1940.

9. Н. П. С е в е р о в, Памятники грузинского зодчества, М. 1947.

10. ლ. სუმბაძე და ვ. ცინცაძე, თბილისის საბინაო ხუროთმოძღვრება, ქართული ხელოვნება, 2, 1948, გვ. 123—146

11. В. В. Б е р и д з е Архитектура Грузии, М. 1948.

12. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801—1917 წლები, ტ. 1, თბილისი, 1960.

13. Р. Я. А г а б а б я н, Композиция купольных сооружений Грузии и Армении, Е. 1950.

14. К. Н. М е л и т а у р и, Архитектура балконов жилых домов Тбилиси XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры, Тбилиси, 1955.

15. В. Цинцадзе, Тбилиси, архитектура старого города и жилые дома первой половины XIX столетия, Тбилиси, 1958.

16. М. Г а р а к а н и д з е, Грузинское деревянное зодчество, М—Т. 1959

საქართველოში 1802 წლამდე ე. ი. თბილისში ვაჟთა პირველი გიმნაზიის გახსნამდე. საჭირო იქვე აღინიშნოს, რომ სამი წლით უფრო გვიან, ე. ი. 1758 წელს ერეკლე II-ემ თელავში გახსნა მეორე სასულიერო სემინარია, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა აგრეთვე განათლების გავრცელების საქმეში.

ანჩისხატის სემინარიაში აღიზარდნენ XVIII საუკუნის და XIX საუკუნის დამდეგის ქართული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწეები. თავისი ტიპით და სასწავლო პროგრამით იგი შეესაბამებოდა რუსულ სასულიერო სემინარიებს. სწავლა სწარმოებდა ქართულ ენაზე.

გვაქვს საფუძველი ვივარაუდოთ, რომ სემინარიაში გარდა ძირითადი საღვთისმეტყველო საგნებისა, აღსაზრდელებს ასწავლიდნენ ფერწერას, გალობას და კალიგრაფიას, რომლის საჭიროება XVIII საუკუნეში ჯერ კიდევ დიდი იყო. სწორედ ანჩისხატის სემინარიაში ჩაისახა ის ახალი რელიგიური ფერწერა, რომელიც უკვე აღარ კმაყოფილდებოდა ძველი ორიგინალებიდან ასლების უბრალო გადაღებით, რადგან მათი პირობითი და განყენებული ხასიათი უკვე ვეღარ უპასუხებდა გაზრდილ საზოგადოებრივ მოთხოვნილებებს; ახალი დრო ითხოვდა ახალ, უფრო რეალურ და სიცოცხლით აღბეჭდილ ფორმებს.

შეიცვალა მონუმენტური ფერწერის ტექნიკაც. დასავლეთის ხელოვნების გავლენით ზეთის საღებავებით ფერწერამ უეჭველად გააძევა მოხატვის ძველი ფრესკული ტექნიკა.

ზეთის ფერწერის ტექნიკას საქართველო პირველად გაეცნო XVIII საუკუნის შუა წლებში იტალიელი მისიონერების საშუალებით.

კ ა ს ტ ე ლ ი ს ალბომში არის ნატურიდან ჩანახატი, რომელიც გამოსახავს მხატვარ ქალს პალიტრით ხელში. ამ ქალს, როგორც განმარტებითი წარწერა გვაუწყებს, ზეთის საღებავებით წერა უსწავლია მისიონერებისაგან. ჩვენ დრომდე შემონახულია იტალიური რელიგიური ფერწერის ნიმუშები, რომლებიც საქართველოში შემოქონდათ კათოლიკური სარწმუნოების გამავრცელებელ იტალიელ მისიონერებს. XVIII საუკუნის ქართულ ხატწერასა და ხელნაწერების წინაგვერდების მინიატურებში აშკარად შესამჩნევია დასავლეთური ხელოვნების გავლენა. ეს გასაგებია, რადგან ჯერ კიდევ XVI საუკუნის დამდეგს დასავლეთური ხელოვნების, მეტადრე გრაფიკის ნაწარმოებებმა დაიწყეს შემოღწევა რუსეთში, საქართველოსა, ირანსა და ინდოეთში. დასახელებული ქვეყნების სახვითი ხელოვნების ტრადიციები, რომლებიც საუკუნეობით იქმნებოდა, ძირფესვიანად განსხვავდებოდა დასავლეთის ხელოვნების ტრადიციებისაგან. დასავლეთურ ხელოვნების ნაწარმოებთა გავრცელება აღმოსავლეთ ქვეყნებში ხელს უწყობდა აღმოსავლურ ხელოვნების ტრადიციების დაშლას და გაუქმებას. დასავლეთის ხელოვნების ნაწარმოებთა წარმატება აღმოსავლეთ ქვეყნებში, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ზოგჯერ, მაგალითად, რუსეთში, ხვდებოდნენ მედგარ წინააღმდეგობას (პატრიარქ ნ ი კ ო ნ ი ს ბრძოლა დასავლეთიდან შემოსულ სიახლეთა წინააღმდეგ ხატწერაში და საეკლესიო კრების დადგენილებანი), აიხსნება იმით, რომ ძველი აღმოსავლური ხელოვნების ტრადიციებმა მოსჭამეს თავის დრო, დაკარგეს სოციალური ბაზისი.

ანალოგიურ მოვლენას ჰქონდა ადგილი საქართველოში, საქართველო შევიდა რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში სწორედ იმ დროს, როცა ძველ რუსულ ხელოვნებაში უკვე მოხდა ძირეული გარდატეხა და მასში უკვე იგრძნობოდა ახალი დროის გამაცოცხლებელი ძალა.

კათოლიკოს ა ნ ტ ო ნ I-მა, რომელიც ორჯერ იყო და ხანგრძლივად ცხოვრობდა

რუსეთში, ბევრი რამ ისესხა და გადმოიღო ამ ქვეყნისაგან. ანჩისხატის ტაძართან მან გახსნა სასულიერო სემინარია, რომელიც თავისი ტიპით წააგავდა რუსეთის სასულიერო სემინარიებს. კათოლიკოსი ანტონ I, XVIII საუკუნის ბევრი მოღვაწის მსგავსად, ცდილობდა დაენერგა რუსული კულტურა საქართველოში.

ქართული მონუმენტური ფერწერის პირველი ძეგლი, რომელზედაც აღიბეჭდა ახალი მიმდინარეობა, არის ანჩისხატის ტაძრის მოხატულობა. ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის კონქში გამოსახულია რთული კომპოზიცია: „სულიწმიდის-მოფენა“, კომპოზიცია, რომელიც თავისი სქემით და სტილით იმეორებს დასავლური წარმოშობის შაბლონურ ნიმუშს. ბაზილიკის თაღის ზედანაწილი უჭირავს ქერუბიმების თავების გამოსახულებას ღრუბლების ფონზე. შუა ნავის თაღის სამხრეთ ფერდობზე გამოსახულია: „ისააკის მსხვერპლად შეწირვა აბრაამისგან“, „აბრაამი და მელქისედეკი“, „აღთქმის კიდობანი“; პირველ კომპოზიციის ქვეშ გამოსახულია იოანე მახარებელი, მეორეს ქვემოთ ლუკა მახარებელი, ხოლო სარკმელს ქვემოთ მახარებლებს შორის—ანგელოზია მთელი ტანით ჯვარით ხელში.

შუა ნავის კამარის ჩრდილოეთ კალთაზე გამოსახული არიან „გედეონი მთავარანგელოზით“, „იაკობის კიბე“, „სამება სტუმრად აბრაამთან“, „კაენის მიერ აბელის მოკვლა“. „სამების“ ქვემოთ მოთავსებულია მახარებელი მარკოზი; „აბელის მოკვლის“ ქვემოთ—მახარებელი მათე. მახარებლები განცალკევებული არიან ურთიერთისაგან ანგელოზის გამოსახულებით, რომელსაც ხელში უჭირავს „სჯულის ფიცარნი“. სამხრეთის კამარის სოფიტში განლაგებულია ოთხი კომპოზიცია: „ანტონ მარტყოფელი მაცხოვრის ხელთუქმნელი გამოსახულებით“, „ბჭენი ედესისანი“, „ხელთუქმნელი გამოსახულების სასწაული“ და ავგაროზ მეფის განკურნება სნეულებისაგან“.

შუა ჩრდილოეთ კამარის სოფიტში გამოსახული არიან „ხარება ღვთისმშობლისა“ „ტაძრად მიყვანება ღვთისმშობლისა“, „შობა ღვთისმშობლისა“, „მიძინება ღვთისმშობლისა“.

სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნავის თაღში დახატულია ანგელოზთა თავები ღრუბლებში ხოლო კედლებზე—დასავლეთური ნიმუშების მიხედვით შესრულებულია სხვადასხვა სიუჟეტები ძველი და ახალი აღთქმის თემებზე.

დასავლეთ კედელზე, შესასვლელს ზემოთ, დახატულია „დღე-განკითხვის“ სურათი, ხოლო მის ქვემოთ „ადამისა და ევას განდევნა სამოთხიდან“.

მთელი მოხატულობა ძალიან გამუქებულია, ზეთის ფერებით შესრულებული მხატვრობა იქერცლება და ძირსცვივა. სტილის მიხედვით მას არაფერი აქვს საერთო ძველ ქართულ მოხატულობასთან და არც რუსული ხელოვნების გავლენა იგრძნობა. მოხატულობა, უეჭველად, შესრულებულია ადგილობრივ მხატვართა არტელის მიერ, რომლებიც მუშაობდნენ ანჩისხატის სემინარიასთან, უწინარეს ყოვლისა, იტალიელი მისიონერებისაგან შემოტანილი ნიმუშების მიხედვით.

რუსული ხელოვნების გავლენის კვალი შეიძლება უფრო მეტად შევამჩნიოთ ბაზილიკის მოხატულობას ბოდბეში, სადაც დაკრძალულია საქართველოს განმანათლებელი წმ. ნინო. ტაძრის დასავლეთ შესასვლელის ზემოთ მოთავსებული წარწერა გვაუწყებს, რომ მოხატულობა შესრულებული ყოფილა 1823 წელს სიღნაღის და ქიზიყის მიტროპოლიტის იოანე მაყაშვილის (1743—1837) დაკვეთით.

სქემით ბოდბის მოხატულობა ენათესავება ანჩისხატის მოხატულობას, იგი შესრულე-

ზულია ანჩისხატისაზე 9 წლით უფრო გვიან, რა თქმა უნდა, იმავე სკოლის ოსტატების მიერ, მაგრამ მასში უკვე გარკვევით ჩანს რუსული რელიგიური ფერწერის გავლენა.

საკურთხევლის აფსიდში მოთავსებულია დიდი კომპოზიცია „სულიწმიდის მოფენა“. ანჩისხატის მოხატულობისაგან განსხვავებით, მას საკურთხევლის აფსიდის კონქი უჭირავს. კონქური მოხატულობის ქვეშ, ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულია, „ქრისტეს გარდამოხსნა“, ხოლო სამხრეთ კედელზე—„ცხენოსანი მხედრის მიერ ქრისტეს გვერდის განგმირა“ („ლახვრითა უგმირა გვერდსა“).

სამხრეთ და ჩრდილოეთ პილასტრებზე მოთავსებულია რვა მღვდელმთავრის (ყოველ მხარეზე ოთხ-ოთხი) გამოსახულება. საკურთხევლის აფსიდის სარკმელს ქვეშ წარმოდგენილია ოთხი მახარობელი ტრადიციული რელიგიური სიმბოლოებით. მთავარი ნავის ჩრდილოეთ კედელზე, ქვემოთ, საკურთხევლის შესასვლელთან გამოსახულია გ რ ი გ ო ლ პ ა რ თ ე ლ ი.

მთავარი ნავის ჩრდილო თაღის კედელზე საკურთხევლის კონქიდან პირველი კომპოზიცია არ შენახულა; კამარებს შუა მოთავსებულია გამოსახულება „აღთქმის სამება აბრაამთან“. უკანასკნელი კომპოზიცია მიძღვნილია თემისადმი „ადამის და ევას განდევნა სამოთხიდან“.

მთავარი ნავის კამარის სამხრეთ კედელზე საკურთხევლის კონქიდან პირველი კომპოზიცია გამოხატავს „ანგელოზების თავებს ღრუბლებში“, საყრდენ კამარებს შორის წარმოდგენილია „აბრაამისაგან მსხვერპლის შეწირვა“ უკანასკნელი კომპოზიცია წარმოგვიასახავს „ადამისა და ევას შეცოდებას“ (ევა თავაზობს ვაშლს ადამს). ორი სართავი თაღის სოფიტში გამოსახულია თორმეტი წინასწარმეტყველი (ექვს-ექვსი ყოველ მხარეზე), მოსე, ესაია, იერემია, ეზეკიელი, ამოსი, ამბაკუმი, დანიელი, სოფონია, იონა.

ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში ასახულია: „მოსე, რომელსაც ხელთუპყრია „სჯულის ფიცარნი“ და პილასტრზე წინასწარმეტყველი ენუქი, პილასტრებს შუა, პირველი სარკმლიდან მარცხნივ დახატულია „სერაბიმის გამოცხადება წინასწარმეტყველისადმი“, მარჯვნივ—„სამი ყრმა საკმილსა შინა“. მეორე პილასტრზე ასახულია „კაენი კლავს თავის ძმას—აბელს“, მეორე სარკმელსა და აღწერილი კომპოზიციას შუა წარმოდგენილია „ევას შექმნა ადამის ნეკნიდან“, სარკმლის მეორე მხარეზე—„მნათობთა შექმნა“.

სამხრეთ კედელზე საკურთხევლის აფსიდს ეკვრის კომპოზიცია „დაუწველი მაყლოვანი“, პილასტრზე გამოსახულია „წინასწარმეტყველი ელიას ცად ამაღლება“, შემდეგ, დასავლეთისაკენ მოთავსებულია „ეზეკიელის ხილვა“ სარკმლის მეორე მხარეზე—წინასწარმეტყველ იონას თავგადასავალი“. პილასტრზე იმავე რიგში გამოსახული არიან „ადამ და ევა სამოთხიდან განდევნის შემდეგ“, აღმოსავლეთ მხარეზე ამას მოსდევს „მნათობთა შექმნა, უკანასკნელი კომპოზიცია ამავე რიგში გამოსახავს „მცენარეთა შექმნას“.

ჩრდილოეთ კედელზე, მეორე რეგისტრში საკურთხევლის აბსიდს ეკვრის კომპოზიცია, რომლის დადგენა არ ხერხდება.

პილასტრზე წარმოსახულია „ქრისტეს საუბარი სამარიტელ დედაკაცთან“. სარკმელს ქვემოთ ურთიერთის გვერდით მოთავსებულია, სამი კომპოზიცია: „ქრისტე და მეძავი დედაკაცი“, „ბრმად დაბადებულის განკურნება“, და „ხუთი პურით ხუთი ათასი ადამიანის გაძღომა“, პილასტრზე დახატულია „მოციქულთა მოწოდება“. მეორე სარკმელს ქვემოთ, აგრეთვე ურთიერთის გვერდით, მოთავსებულია სამი კომპოზიცია „მივიდეს ეშმაკნი კოლტსა მას ღორთასა და მოსწყდეს წყალთა მათ შიდა“, „ნოეს შეჰყავს მხეცები კიდობანში“, „ნოესაგან მსხვერპლის შეწირვა წარღვნის შემდეგ“.

სამხრეთ კედელზე, მეორე რიგში, აფსიდს ეკვრის კომპოზიცია, რომელიც გამოხატავს „სამარიტიანელის შეწყალება“, პილასტრზე მოცემულია „ეშმაკეულის განკურნება“, „სარკმელს ქვემოთ ერთ რიგში მოთავსებულია „განკურნება განრღვეულისა“, „იაიროსის ასულის მკვდრეთით აღდგინება“ (ლ, 8, 41), „ვაჭართა განდევნა ტაძრიდან“[1].

მეორე პილასტრზე იმავე რეგისტრში გამოსახულია „ზაქე ხეზე“. სარკმელს ქვემოთ, ერთ რიგში განლაგებულია „მარიამ ჰსცხონკლსაცხებელი ფერხთა იესუისთა“, დაზიანების გამო გამოუცნობლად დარჩენილი კომპოზიცია და „ნოეს დათრობა“.

ჩრდილოეთ და სამხრეთ ნავები დაფარულია მოხატულობით, რომელიც ალაგ-ალაგ დაზიანებულია წვიმის გამონაჟონით კამარებში. ჩრდილოეთ ნავის აფსიდის კონქზე გამოსახული ყოფილა დედა ღვთისა ყრმა ქრისტეთი უმედალიონოდ, აფსიდის სამხრეთ კედელზე ყოფილა «ქრისტეს შემოსვა ძოწეულით». კამარაზე გამოსახული ყოფილა ანგელოზთა თავები ღრუბლებში. ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ყოფილან ქართველი წმინდანები: ელიზბარი, ბიძინა, შალვა, ესტატე მცხეთელი, რაჟდენი, კონსტანტინე არგვეთელი. ჩრდილოეთ ნავის სამხრეთ კედელზე აღმოსავლეთ ნაწილში შესასვლელს ზემოთ, გამოსახულია ქრისტე ეკლის გვირგვინით („დაადგეს მას შეთხზული ეკლისა გვირგვნი“). კამარის კუთხეებში დახატულია გაშლილი წიგნი, რომელიც მიაქვთ საყვირებიან ანგელოზებს. თაღებს შუა წარმოდგენილია „თაყვანისცემა შვიდთავიანი ურჩხულისა“ (იოანეს გამოცხადება 19, 1—8). სვეტზე წარმოდგენილია წმინდა ბარბალე, ხოლო მის ქვემოთ ქალის ფიგურა ჩვილი ბავშვით, ალბათ კვირიკე და ივლიტა.

სამხრეთ ნეფის საკურთხევლის აბსიდში დაკრძალულია წმინდა ნინო. აკლდამის კედლები დაფარულია მოხატულობით, რომელიც წარმოგვიდგენს წმ. ნინოს ცხოვრებას, სამწუხაროდ, მოხატულობის ეს ნაწილი ძალიან გამუქებულია, კომპოზიციის მეტი ნაწილი სრულიად ჩამოცვენილია. წმინდა ნინოს ცხოვრების გამოხატულება მხატვარს შესრულებული აქვს ანალოგიური ციკლის აღრინდელი, ძველ ქართულ ხელოვნებაში ცნობილი გამოსახულებისაგან დამოუკიდებლად.

ჩრდილოეთ კედელზე, შედარებით, უკეთ შემონახულა ერთი კომპოზიცია, რომლის შინაარსი ახსნილია ქართულ წარწერაში. ის გამოსახავს წმინდა ნინოს, რომელსაც წინასწარ უგრძნია რა გარდაცვალების მოახლოება, დედოფალს ნანას აძლევს მეფე მირიანისთვის განკუთვნილ წიგნს.

სამხრეთ ნავის თაღის კუთხეში გამოსახულია აპოკალიფსური სიუჟეტი: საყვირებიან ანგელოზებს ხელთ აქვთ გაშლილი წიგნი ტექსტით. კამარის ცენტრში მოთავსებულია „შარავანდედი“ (ღრუბლებში მოჩანს ანგელოზთა თავები). ჩრდილოეთ კედელზე კამარებს შუა დახატულია „მარიამ ეგვიპტელის ზიარება“, ქვემოთ სვეტზე წარმოდგენილი არიან წმ. მარიამ მაგდალინელი და წმ. მელანია. მოხატულობის მეტი ნაწილი სამხრეთ ნავის კედელზე არ შემონახულა; სარკმლის რიგში ვხედებით მეფურად შემოსილ წმ. დედების გამოსახულებათა ფრაგმენტებს. ამას ქვემოთ წარმოდგენილი არიან წმ. რიფსიმე და წმ. გაიანე. შესასვლელს ზემოთ მედალიონში მოთავსებულია ქართული წარწერა: „ასე არს ბჭენი უფლისანი“ და „შემოვლენ მათ შიგან მართალნი“.

[1] ქართული წარწერა განმარტავს, რომ აქ გამოსახულია მწიგნობართა და ფარისეველთა განდევნა.

დასავლეთ კარიბჭეში დაცულია ფრესკები, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ ტაძრის მოხატულობის მთელი კომპლექსის გაგებისათვის. როგორც აღვნიშნეთ, ტაძარში შესასვლელის ზემოთ დეკორაციული არქიტექტურის ფონზე დახატულია ორი ანგელოზი, რომელთაც ცალ ხელში უჭირავთ ჩარჩოებში მოთავსებული კომპოზიცია „ჯვარცმა“, ხოლო მეორეში გაშლილი გრაგნილი წარწერით, რომელიც გვაუწყებს, რომ სიღნაღის და ქიზიყის მიტროპოლიტმა, ბოდბელმა იოანე მაყაშვილმა განაახლა ტაძარი, ხელახლა ააშენა ორი კარიბჭე, გუმბათი, და მოხატა მთელი ტაძარი კარიბჭეებითურთ.

კარიბჭის კამარაზე გამოსახულია „აღდგომა ქრისტესი“, რომლის ქვემოთ მის ჩრდილო ფერდობზე წარმოდგენილია „ჯვრის ზიდვა“ და „ვნებათა იარაღები“. თაღის სამხრეთ ფერდობზე ქრისტეს „ვნებათა“ ციკლიდან მოცემულია რთული კომპოზიცია თავისებური აპოკრიფული რედაქციით, რომელიც მანამდე არ ყოფილა ცნობილი ქართულ ხელოვნებაში, კომპოზიცია განმარტებულია ქართული წარწერით „სამსჯავრო უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტეს ზედა“ მასში ასახულია ცალკე ეპიზოდები სამსჯავრო კაიაფასთან, პილატესთან; უკანასკნელი ამბავი გადმოცემულია შემდეგნაირად: ცალკეა გამოსახული „პილატეს ხელის ბანა“ და ცალკე „პილატეს განაჩენი (მაგიდასთან სხედან ორნი და წერენ განაჩენს). ქრისტე წარმოდგენილია შარავანდედში, ამაღლებულ ადგილზე მჯდომარე, შებოჭილი ხელებით; კომპოზიციაში მთავარი ადგილი უჭირავთ მსაჯულთა დასს გრაგნილებით ხელში, სადაც დაწერილია მათი აზრი. მსაჯულებს შორის ვხედავთ პტოლომეოსს და იოსებ არიმათიელს. მსაჯულთა სახელები (ტერა, სარი, ლამეხი, მესა, ნიკოდიმე, სიმონი, გლიერი და სხვ.) და წარწერები გრაგნილებზე კარგად შემონახულია:

ამ თემის აპოკრიფული რედაქცია წარმოიშვა დასავლეთში და იქიდან შემოაღწია რუსულ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში. იგი გვხვდება მონუმენტური ფერწერის მოგვიანო ხანის რუსულ ძეგლებში, ხატწერასა და გრავიურებზე. რუსმა ოსტატებმა შემოიტანეს იგი კედლის-მხატვრობისა და ხატწერაში, და ამავე დროს შეცვალეს ტიპები, გადაამუშავეს ისინი თავიანთი ძველი ხელოვნების სტილის მიხედვით. ეჭვს გარეშეა, ქრისტეს ვნებათა ეს ციკლი საქართველოში რუსეთიდან იქნა შემოტანილი.

ბოდბის მოხატულობაზე რუსული ხელოვნების გავლენის კვალს ამჟღავნებს ცალკე ციკლების იკონოგრაფიაც და ყოველი სიუჟეტის ახსნა-გაგება.

ამ ეპოქის ქართული მონუმენტური ფერწერა თითქმის სავსებით მოწყდა საუკუნეების მანძილზე გავრცელებულ თავის ეროვნულ ტრადიციებს და უკუაგდო ისინი. როგორც ამ თავის დასაწყისში ითქვა, ქართული მონუმენტური ფერწერა როგორც ცალკეული ციკლების იკონოგრაფიის სფეროში, ასევე მოხატულობათა სქემებში, და თითოეული სიუჟეტის გაგებაში XVII საუკუნის დამლევამდე, ემყარებოდა არა ბიზანტიური წარმოშობის წყაროებს, არამედ ძველადვე გამომუშავებულ გარკვეულ ნორმებს. მიუხედავად კულტურის საერთო განვითარებასთან დაკავშირებით, წერის ტექნიკასა და სტილში მომხდარი გარდატეხისა, ძველ ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც უპასუხებდნენ გარკვეულ რელიგიურ მოთხოვნებსა და ამოცანებს, მხოლოდ მცირეოდნად შეიცვალა.

ახალ ისტორიულ გარემოში წარმოშობილი ახალი გაგება მონუმენტური ფერწერის ამოცანებისა, ახალი სტილისტიკური ინტერპრეტაცია ჩვეულებრივი იკონოგრაფიული სიუ-

ცეტებისა, ძველი ტრადიციების წინააღმდეგ მიდიოდნენ. ძველი აღთქმის თემებზე (ქვეყნის, შექმნის დღეები, ადამისა და ევას ამბავი, კაენისაგან აბელის მოკვლა და სხვ.) შექმნილი ციკლები უპირისპირდება ახალი აღთქმის თემებს (სასწაულმოქმედებანი და ვნებანი უფლისა), აგრეთვე აპოკალიფსურ თემებზე შექმნილ ციკლს, რაც ცხადყოფს ამ უკანასკნელთა დასავლურ წარმოშობას. ამაში უნდა დავინახოთ უეჭველი ანარეკლი იმ ურთიერთობისა, რომელიც XVII საუკუნიდან საქართველოსა და კათოლიკურ სამყაროს შორის მეტადრე საქართველოს და იტალიას შორის დამყარდა, რის შესახებაც ჩვენ პირველად ანჩისხატის მოხატულობის გარჩევის დროს ვილაპარაკეთ; ამასთან ერთად რუსეთთან საქართველოს კულტურულმა ურთიერთობამ, რომელიც განსაკუთრებით ძლიერდება XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, უფრო ქმედითი როლი ითამაშა ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში.

მაგრამ ქართველი ოსტატები ითვისებდნენ რუსული ხელოვნების, ნაწილობრივ, დასავლეთის ხელოვნების მიმდინარეობებს (აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს უკანასკნელნი, რამდენადმე მოგვიანებით, სავსებით განიდევნენ) არა მექანიკურად, არამედ შემოქმედებითად; ახდენდენ რა მათ შემოქმედებითს გააზრებას, ქართველი ოსტატები ცდილობდნენ შეეგუებიათ ისინი მშობლიური ნიადაგისთვის. ეს გამოიხატა, უწინარეს ყოვლისა, იმით, რომ მოხატულობათა თემატიკაში შეტანილ იქნა ქართველ წმინდანთა ცხოვრების ციკლი. ბოდბის ტაძრის სამხრეთ ნაწილში, სადაც ჩვეულებრივ სალაროა მოთავსებული და სადაც დაკრძალულია წმინდა ნინო, კედლებზე დაწერილებით მოთხრობილია საქართველოს განმანათლებელი ქალის მოღვაწეობის ამბები. ჩრდილოეთ ნავის კედელზე გამოსახული არიან ქართველი წმინდანები—მხედრები, რომლებიც 1661 წელს ირანელ დამპყრობთა წინააღმდეგ კახეთის დამოუკიდებლობისათვის გამართულ ბრძოლაში დაიღუპნენ. ანჩისხატის ტაძრის მოხატულობაში გარკვეული ყურადღება აქვს დათმობილი მაცხოვრის ხელთუქმნელობის ხატის აპოკრიფულ თქმულების იმ ვერსიას, რომელიც, თანახმად გადმოცემისა, საქართველოში გავრცელდა ერთ-ერთი ცამეტთაგანი ასურელი მამის—ანტონ მარტმყოფელის საშუალებით.

ქართველი მხატვრები, როცა ანჩისხატის და ბოდბის ტაძრების კედლის მოხატულობას აკეთებდნენ, უდავოდ სარგებლობდნენ დასავლური და რუსული ნიმუშებით, რომელნიც, გამოსახულის მოცულობითი გადმოცემის, პერსპექტივის ძირითადი კანონების გამოყენების, მთლიანად კომპოზიციის რეალისტური ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, რადიკალურად შორდებოდნენ ძველი ხელოვნების ტრადიციებს. ქართველმა ოსტატებმა მალე შეითვისეს რელიგიური ფერწერის ეს სიახლენი, შეუდგნენ მუშაობას ახალი სტილით, დაიწყეს ახალი ფერწერითი—ტექნიკური ხერხების გამოყენება შელესილობაზე ზეთის საღებავებით წერა და ა. შ.

ზემოხსენებული ახალი მხატვრული—ტექნიკური ხერხების ათვისება გახდა ყველაზე უფრო დამახასიათებელი მოვლენა XIX საუკუნის დასაწყისის ქართულ სახვითს ხელოვნებაში. განსაკუთრებით მკვეთრად გამოჩნდა ეს იმდროინდელ პორტრეტულ ფერწერაში. ბოდბეს მოხატულობაში, სამხრეთის პირველი სვეტის აღმოსავლეთ კედელზე გამოსახულია ი ო ა ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი — მ ა ყ ა შ ვ ი ლ ი. პორტრეტი რეალისტური სტილითაა დაწერილი, თუ შესრულების ოსტატობის და სახის ფსიქოლოგიური გადმოცემის მიხედვით ვიმსჯელებთ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ორიგინალი ერთხანს მოდელად მდგარა მხატვრის წინ (ტაბ. 219).

ი ო ა ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი წარმოდგენილია მთელი სიმაღლით, მიტროპოლიტის მდიდრულ

შესამოსელში მუქ-მიხაკისფერ, ალაგ-ალაგ ძალიან გაფერმკრთალებულ განყენებულ ფონზე.

ფონის პირველ ნაწილში ჩანს მომწვანო, მარმარილოს მიმსგავსებული სვეტი. მარცხენა ხელში ბოდბელს უჭირავს მღვდელთმოძღვრის კვერთხი ხატის ხელთუქმნელი მაცხოვრის მინანქრული გამოსახულებით; მარჯვენა ხელში—ჯვარი მკერდის წინ. თავზე ახურავს რუსული მინანქრის მედალიონებით, პატიოსანი თვლებით და მარგალიტებით შემკული რუსული მიტრა. ბოდბელს აცვია მღვდელმთავრის საკოსი ღია მწვანე დიბისგან შეკერილი, საკოსს ქვეშ ჩანს მონარინჯისფრო-წითელი ფერის გრძელი ქვედა შესამოსელი. ბოდბელს საკოსზე მოხურული აქვს მდიდრული მორთული ომოფორი, რომელზედაც დაკერებულია რუსული წარმოშობის მინანქრული მედალიონები და მარგალიტები. საკოსის საბუხრეები ოქრომკერდითაა მოქარგული.

მღვდელმთავრის ამ დიდებული შესამოსლის ყველა დეტალი—ქსოვილის სახოვანება, მინაქარი, პატიოსანი თვლები, მარგალიტები, ყველაფერი დახატულია გამოჩენილი ოსტატის ხელით.

სახის წერისათვის დამახასიათებელია სქელი ფაქტურის გამოყენება და გულმოდგინე ლესირება.

ბოდბელის სახის ლამაზი ნაკვთები ენერგიულად მოხაზული ოდნავ კეხიანი პატარა ცხვირი, მკაცრი მეტყველი გამოხედვა,—მხატვრის მიერ სწორად შემჩნეული ყველა ეს დეტალი სახეს ანიჭებს სიცოცხლის ღრმა იერს. ასევე ნატიფად, გულმოდგინედ, თითქმის ხატწერულადაა დახატული ჭაღარა წვერი, თმა, ულვაშები. მთლიანად მხატვარმა შესძლო დაეხატა პორტრეტი ჭკვიანი, შორსმჭვრეტელი, ნებისყოფით აღჭურვილი ისეთი ადამიანისა, როგორიც სინამდვილეში იყო ი ო ა ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი. თავისი მხატვრული ხარისხით ეს პორტრეტი ერთერთი ფრიად მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ ფერწერაში.

წერის მანერით და სტილით იგი მკვეთრად განსხვავდება ისტორიული პირების პორტრეტული გამოსახულებებისაგან, რომლებიც მეტად გავრცელებული იყვნენ ძველ ქართულ ხელოვნებაში.

მხატვრული ღირსებით ჩვენს მიერ აღწერილი პორტრეტი ძალიან ენათესავება საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ იმავე პირის პორტრეტს. (ტაბ. 218). იმავე სვეტის დასავლეთ კედელს ამშვენებს იოანე ბოდბელის მეორე პორტრეტი; აქ იგი გამოსახულია ბერის შესამოსელში, საზეიმო მორთულობის გარეშე, მლოცველის პოზაში, გაშლილი ხელებით. მკერდზე უჩანს პანაგია წმ. ნინოს გამოსახულებით (რუსული ხელობის). ხატვის ოსტატობით ის არ ჩამორჩება აღმოსავლეთ კედელზე დახატულ დიდ პორტრეტს. გვგონია, მეორე პორტრეტი დაწერილია ი ო ა ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი ს სიკვდილის შემდეგ; იგი გარდაიცვალა 1837 წელს. ამავე სვეტში ჩადგმულია მარმარილოს დაფა ეპიტაფიით ქართულ და რუსულ ენებზე, რადგან ამ ადგილის ახლოს დაკრძალულია ი ო ა ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი ს ნეშტი, მაშინ, როცა იოანე ბოდბელის ქტიტორული პორტრეტი მხატვარს ნატურიდან აქვს დახატული, იმპერატორ ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე პირველის პორტრეტული გამოსახულება ჩრდილოეთ სვეტის აღმოსავლეთ კედელზე მოთავსებული, შესრულებულია იმ ხანებში გავრცელებული მისი ოფიციალური პორტრეტის მიხედვით. ამ შემთხვევაში მოხა-

ტულობის დამკვეთმა—ტაძრის განმაახლებელმა ი. ბ ო დ ბ ე ლ მ ა, იცავდა რა საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებულ ტრადიციებს, მთავარი ქტიტორის სახით დახატა სამეფო დინასტიის წარმომადგენელი.

ალექსანდრე I წარმოდგენილია მთელი ტანით, საპარადო მუნდირში, მარჯვენა ხელში უჭირავს სკიპტრა, მარცხენა ხელში—ძირს დაშვებული თავსაბურავი ფრთით. ფონზე პირობითი არქიტექტურაა: სვეტი ბაზითურთ და ფარდით. იმპერატორის ზემოთ გამოსახულია ორი ანგელოზი, რომელთაც უჭირავთ გვირგვინი; გვირგვინში ჩაჯენილია ნამდვილი ძვირფასი ქვები ოქროს ბუდეებში. პორტრეტი დაწერილია ტრაფარეტის მიხედვით და გამოირჩევა შესრულების სიმშრალით. მასში არ არის ის სიცოცხლე, რომელიც ახასიათებს ი ო ა ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი ს გამოსახულებას.

ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში შეჭრილმა მხატვრულმა სტილმა, მიუხედავად ცდებისა—დაეკავშირებიათ იგი ძველი საეკლესიო ფრესკული ხელოვნების ტრადიციებთან, ჰპოვა ნოყიერი ნიადაგი მხოლოდ პორტრეტულ ფერწერაში. რელიგიურ ფერწერაში კი ახალმა სტილმა ვერ ჰპოვა გამოყენება იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ქართულ ეკლესიას, რომელმაც ავტოკეფალია დაჰკარგა, უკვე აღარ ჰქონდა ის სოციალური დასაყრდენი რომელსაც შეეძლო უზრუნველეყო მისი განვითარება.

პორტრეტული ფერწერა

ქართულ ხელოვნებაში ახალი სტილის წარმოშობის პროცესი, რომელიც თავისი მხატვრული პრინციპებით და ფერწერულ ტექნიკური ხერხებით მკვეთრად განსხვავდება ძველი სტილისაგან, განსაკუთრებით პორტრეტულ ფერწერაშია შესამჩნევი.

პორტრეტულ გამოსახულებათა მთავარი დამკვეთი იყო ქართველ წარჩინებულთა—მეფე ერეკლე II-ს და გიორგი XIII-ს უახლოეს შთამომავალთა ის ნაწილი, რომელიც 1801 წლის შემდეგ სამუდამოდ გადასახლდა რუსეთში და აგრეთვე რუსეთის სახელმწიფო სამსახურში მოწყობილი თავადაზნაურობა. XIX საუკუნის შუაწლებიდან პორტრეტული ფერწერა უკვე თანდათანობით გავრცელდა მდიდარ ვაჭართა და მაღალი თანამდებობის მოხელეთა წრეში.

იმ ხანებში წარმოიშვა ახალი სახეობა „საზეიმო“ პორტრეტებისა, რომლებშიც აქსესუარების სილამაზე და ელვარება გახდა შემკვეთელთა განდიდების მთავარ საშუალებად.

განსაკუთრებული გულმოდგინებით ამ პორტრეტებში დახატულია აბრეშუმი, ხავერდი, დიბა, ბაფთი, ორდენები და გარეგნული გამოჩინების სხვა ნიშნები. საჭიროა აღინიშნოს, რომ ბევრი ამ პორტრეტთაგანი საშუალოზე მაღალ მხატვრულ დონეზე დგას; ისინი არა მარტო სწორად ასახავენ ქართული ტიპის ეთნოგრაფიულ ნიშნებს, არამედ განირჩევიან ფსიქოლოგიური დახასიათების სიმახვილითაც.

„საზეიმო“ პოზების პირობითობა, აქსესუარების გულდასმით დახატვა, უეჭველად, ამჟღავნებს ახალ ქართულ პორტრეტულ ფერწერაზე XVIII საუკუნის მიწურულის რუსული პორტრეტული ფერწერის გავლენას. მაგრამ ქართულ პორტრეტებს აქვს თავისი საკუთარი სტილის და ფერწერითი ტექნიკის დამახასიათებელი ნიშნები; უწინარეს ყოვლისა, რუსულისაგან ქართული პორტრეტები განსხვავდებიან მეტი სიბრტყეობით და მეტი პირობითო-

ბით; ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ ფიგურის ტრადიციულ მობრუნებასთან ერთად ზოგჯერ ეხედებით ფიგურის მკაცრ ფრონტალურ დაყენებას.

ქართული პორტრეტული ფერწერის პირველ, ყველაზე ადრე დათარიღებულ ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს მ ე ფ ე ვახტანგ VI-ს პორტრეტი, ერთერთი იმ მხატვრის მიერ შესრულებული, რომლებიც მეფეს რუსეთში მგზავრობის დროს ახლდნენ (ტაბ. 211).

როგორც ქვემოთ იქნება თქმული, როცა ვახტანგ VI საქართველოდან 1724 წელს რუსეთს გაემგზავრა, მას თან ახლდა დიდი ამალა, რომელშიაც იყო ბევრი მწერალი, სწავლულ-მეცნიერი, ბევრი მხატვარი. ვ ა ხ ტ ა ნ გ ს მტკიცედ სწამდა, რომ პეტრე I სამხედრო დახმარებას გაუწევდა მას ხელისუფლების აღდგენასა და საქართველოს მიმართ თურქეთ-ირანის პრეტენზიების აღკვეთაში. თურქ-ირანელ დამპყრობლებთან დაუსრულებელი ომების გამო, აგრეთვე ლეკების და სხვა მთიელი ტომების მძარცველური თავდასხმების გამო იმ ხანებში საქართველო ძალიან მძიმე მდგომარეობაში იმყოფებოდა.

ქართველი ემიგრანტები დასახლდნენ მოსკოვსა, პეტერბურგსა, ასტრახანსა და უკრაინაში. ქართველთა კოლონიები თანდათან იზრდებოდა საქართველოდან ემიგრირებულ პირთა ახალ-ახალი ნაკადით, რომლებიც ერთმორწმუნე რუს ხალხში ხსნას და შველას ეძებდნენ. მოსკოვში ქართულ კოლონიას, იმერეთის მეფის—პოეტ ა რ ჩ ი ლ ი ს (1647—1718) ენერგიის და თაოსნობის მეოხებით, ჰქონდა თავისი სტამბა, რომელმაც 1705 წელს გამოსცა პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნი.

მეფე ვ ა ხ ტ ა ნ გ ი ს და მის თანამებრძოლთა მთავარი მიზანი იყო პეტრე I-ს დახმარებით ეხსნათ საქართველო ირანის და თურქეთის დამპყრობელობითი თავდასხმებისაგან, მაგრამ პ ე ტ რ ე პირველის სიკვდილის (1725 წ.) ამ საკითხმა ვერ ჰპოვა ვერავითარი გადაწყვეტა და ვახტანგ VI გადმოსახლდა ასტრახანში, სადაც გარდაიცვალა კიდეც 1737 წელს. ქართული კულტურის ბევრი მოღვაწე, რომლებიც ვ ა ხ ტ ა ნ გ ს ახლდნენ, მაგალითად, გამოჩენილი ლექსიკოგრაფი და მწერალი ს უ ლ ხ ა ნ-ს ა ბ ა ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი (1658—1725) ვ ა ხ ტ ა ნ გ ი ს ვაჟიშვილები—ბ ა ქ ა რ ი და გეოგრაფ-ისტორიკოსი ვ ა ხ უ შ ტ ი, სამუდამოდ დარჩნენ მოსკოვში.

მეფე ვ ა ხ ტ ა ნ გ ი ს პორტრეტი, უეჭველად, დაიხატა მოსკოვში მისი ყოფნის დროს ერთერთის მიერ იმ მხატვრებიდან, რომლებიც მეფის ამალაში იმყოფებოდნენ[1].

ვახტანგ VI დახატულია რუსეთის მეფეთა საზეიმო სამოსელში, რომელშიაც ჩვეულებრივ ხატავდნენ მეფე ა ლ ე ქ ს ი მ ი ხ ე ი ლ ი ს-ძეს. უაღრესად დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ ვ ა ხ ტ ა ნ გ VI გამოსახულია ძველი რუსული ფერწერის ტრადიციის, არა პეტრე I-ს პორტრეტის სტილის მიხედვით. ვახტანგი დახატულია წელს ზევით, ნახევრად შემობრუნებული, მარჯვენა ხელში სამეფო კვერთხი უპყრავს, მარცხენა ხელი შესამოსელშია დამალული. თუმცა ეს შესამოსელი თავისი გარეგნობით მოგვაგონებს ბიზანტიელ მეფეთა საკოსს, მაინც განსხვავდება მისგან იმით, რომ წინიდან კალთები აქვს და ხიფთანივით

[1] ქ. ყორღანის (ყოფილი [illegible]) მხატვრობის [illegible] სახელმწიფო მუზეუმში ვ ა ხ ტ ა ნ გ VI-ის, კათალიკოს ა ნ ტ ო ნ I-ის (1720—1788), [illegible] ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე ბ ა ქ ა რ ი ს ძ ი ს პორტრეტები და გრაფიკა ა ნ ტ რ ო პ ო ვ ი ს მიერ დახატული მეფე თ ე ი მ უ რ ა ზ II-ს (1700—1762) პორტრეტიდან გადაიღო საქართველოს წარმომადგენელს თ. ბ ე რ ი ძ ე ს და ამჟამად ინახება დაცული ასლი საქართველოს მუზეუმში.

ხდება მისი წამოსხმა და არა ზევიდან გადაცმა. იგი შესამჩნევად განიერდება, და მისი კალთების ბოლო გაწყობილია ყარყუმის ბეწვეულით.

სამხრები წარმოადგენს მარგალიტებით შემკულ ნაქარგობას წმინდათა გამოსახულებით და პატიოსანი ქვებით მოკაზმულ განიერ სამკერდეს. საყელოდან გადმოფენილია აგრეთვე მდიდრულად მორთული ლორი; მარცხენა კუთხეში მოჩანს მაგიდა, რომელზედაც დევს რუსული ტიპის გვირგვინი, მარჯვენა კუთხეში ვხედავთ წითელი ფარდის ნაწილს.

პორტრეტი, აშკარად ჩანს, დაწერილია მალე ვახტანგ VI-ს მოსკოვში ჩასვლის შემდეგ—უკან გადავარცხნილ წაბლისფერ თმაში ვ ა ხ ტ ა ნ გ ს ჭაღარა არ ურევია; სახე დახატულია მოვარდისფრო გამაში, სქელი ფაქტურით. მოდელირება არ არის მკვეთრი, შუქჩრდილი გადმოცემულია რბილად და ნაზად. სახის გამომეტყველება სიმშვიდით და ღრმად დაფიქრებული კაცის იერითაა აღბეჭდილი. პირისახის მოდელირებაში ჩანს, რომ ჯერ კიდევ სავსებით არ არის დაძლეული სიბრტყით წერის ხერხები. მაგრამ საერთოდ ეს პორტრეტი მოწმობს მაინც ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში ქართულ ხელოვნებაში ადგილი ჰქონია ღრმა ცვლილებებს.

ჯერ კიდევ არ მოხერხდა ამ პორტრეტის ავტორის ვინაობის ზუსტად დადგენა. გვაქვს საფუძველი ვივარაუდოთ, რომ იგი დახატა ანჩისხატის ტაძრის დეკანოზმა — მხატვარმა გ რ ი გ ო ლ მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ მ ა, რომელიც 1724 წელს ახლდა ვ ა ხ ტ ა ნ გ VI რუსეთში. სულ სხვა მანერითაა შესრულებული მეფე ვახტანგ VI-ის პორტრეტი, რომელიც მოთავსებულია. მისგანვე თბილისში დაარსებული სტამბის მიერ 1709—1722 წლებში გამოცემულ წიგნებში. ვ ა ხ ტ ა ნ გ მეფის პორტრეტული გამოსახულება, გრავიურით ხეზე შესრულებული, ჩვეულებრივ იბეჭდებოდა ცალკე ფურცელზე, წიგნის ტექსტის ბოლოში (იხ. გრავიურის კლიშე ტაბ. 212). როგორც ცნობილია, შემონახულია ხეზე გრავიურით შესრულებული მეფე ვახტანგ VI პორტრეტული გამოსახულების ორი ვარიანტი, რომლებიც სტილით და შესრულების ტექნიკით ერთი მეორეს ენათესავებიან და სათავეს ღებულობენ სულ სხვა მხატვრული ტრადიციიდან, ვიდრე ზემოთ აღწერილი პორტრეტი.

პირველი, ამ ორი პორტრეტიდან, დათარიღებულია 1709 წლით და ამკობს ნაბეჭდი სახარების წიგნს. მასში ვახტან VI წარმოდგენილია ნახევრად მობრუნებული. ტახტზე მჯდომარე, სამეფო სკიპტრით მარჯვენა ხელში; აცვია XVII საუკუნის ქართული სამეფო შესა-

[1] როგორც ცნობილია, 1629 წ. რომში დაიბეჭდა ქართულ-იტალიური ლექსიკონი, ლოცვანი ქართულ ენაზე და ქართული ენის გრამატიკა (1643 წ.). 1705 წ. მეფე ა რ ჩ ი ლ ი ს თაოსნობით მოსკოვში დაიბეჭდა ფსალმუნი ქართულ ენაზე.

ვ ა ხ ტ ა ნ გ VI-მ თავისი ხანმოკლე მეფობის დროს (1703—1712 წ.) თბილისში მოაწყო სტამბა, სადაც დაიბეჭდა: სახარება (1709 წ.), ფსალმუნი (1709 წ.), სამოციქულო (1709 წ.), კონდაკი (1710 წ.), რუსთველის „ვეფხისტყაოსანი" (1712) და სხვ.

ვ ა ხ ტ ა ნ გ VI აქტიური მონაწილეობით საგანგებო კომისიამ შეადგინა ქართულ მატიანეთა კრებული „ქართლის ცხოვრება", შემდეგ რა ნაკლებული თავები ვ ა ხ ტ ა ნ გ ი ს ხელმძღვანელობით შეკრებილ და კოდიფიცირებულ იქნა სამართლის ძეგლები 270 მუხლად დაწყობილი „აღწერილი გამოცემი" (ვახტანგის კანონები). შესანიშნავი პოეტი და განათლებული მთარგმნელი (სპარსული ენიდან ქართულ ენაზე მან თარგმნა იგავარაკების კრებული „ქილილა და დამანა") ვ ა ხ ტ ა ნ გ VI ყოველმხრივ ხელს უწყობდა მორალურად და ნივთიერად ქართველ მწერლებს, ქართული კულტურის ღონისძიებას.

ვ ა ხ ტ ა ნ გ VI-ს სასახლე თბილისში მდიდრეტენიტიური ლიტერატურის, ხელოვნების ცენტრი იყო. 1712 წლიდან 1719 წლამდე იგი იძულებული გახდა ეცხოვრა ირანში, სადაც ერთხანს პატიმრად იყო, ხოლო შემდეგ დაინიშნა ირანის მხედართმთავრის თანამდებობაზე. 1721 წელს ვახტანგ VI-მ პეტრე I-თან შეკრა პირობა რომლის ძალით ორთავეს უნდა მოეწყოთ გაერთიანებული ლაშქრობა ირანის წინააღმდეგ. პეტრე I რუსეთის ჩრდილოეთ საზღვარზე შექმნილ გართულების გამო გადახდა სპარსეთზე ლაშქრობა.

1724 წელს ვახტანგ VI იძულებული შეიქნა დაეტოვებინა საქართველო. მას იმედი ჰქონდა, რომ სამშობლოში რუსის ჯარით დაბრუნდებოდა, მაგრამ პეტრეს სიკვდილის შემდეგ იმედი დაჰკარგა და გარდაიცვალა 1737 წელს.

მოსელი, რომელიც დოკუმენტური სიზუსტით არის დახატული, ზედატანზე მოსავს ოქრომქსოვილი სახიანი დიბის კაბა, წელში გამოყვანილი და ქვემოთ გაგანიერებული, ხალათის კიდურებს შემოელებული აქვს ბეწვეული, რომელიც საყელოსთან განიერდება.

ზედა კაბის ქვეშ ვახტანგ VI აცვია უფრო მოგრძო, წელში გამოყვანილი, სახიანი შალის ქსოვილიდან შეკერილი ქვედა ხალათი, სარტყელით და მოქარგული გულისპირით; თავზე ახურავს ბეწვის რგვალი ქუდი, ჯიღით შემკული; საჟარძლის ფორმის ტახტი ინკრუსტირებულია ძვირფასეულობით. ტახტის იქით მოჩანს საპურეელთმტვირთველის პატარა ფიგურა მახვილით ხელში. იგი დახატულია ირანული მინიატურების ყაიდაზე.

ფონზე გამოსახულია სტილიზებული ლარნაკი ყვავილებით, ესოდენ ტიპიური იმდროინდელი აღმოსავლური და ქართული ხელოვნებისათვის.

ვახტანგ VI გამოსახულია გრავიურაზე 34 წლის ასაკში მორგვალებული მოკლე წვერით.

პორტრეტი ჩასმულია ჩარჩოში, რომელიც შევსებულია არა ჩუქურთმით, არამედ მეფე ვახტანგისადმი მიძღვნილი წარწერით[1].

წარწერიან ჩარჩოში ჩასმული მეფის პორტრეტული გამოსახულება თავის მხრივ მოთავსებულია ჩუქურთმიან ჩარჩოში, რომელიც შევსებულია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით.

ასეთსავე ორმაგ ჩარჩოში ჩასმული, ხეზე გრავიურით შესრულებული პორტრეტული გამოსახულება ვახტანგ VI-ისა მოთავსებულ „კონდაკის" და რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის" ბეჭდით გამოცემებში, მეფე წარმოდგენილია მჯდომარედ. მარჯვენა ხელში უჭირავს სამეფო კვერთხი ჯვრით, მარცხენა ხელი მიდებული აქვს ხალათის ჯიბის კრილთან. მარჯვენა მუხლის თავზე ძევს კონუსისებური ფორმის მაღალი გვირგვინი, ბეწვეულით გაწყობილი, სახიანი დიბის კაბა გადასაკეცი სახელოებით წელშია გამოყვანილი, მისი კიდურები მდიდრულადაა გაწყობილი, როგორც ამას ხშირად ვხედებით XVII საუკუნის ქართულ საერისკაცო ტანსაცმელში[2]. მარჯვენა მხარეზე, ზემოთ ადგილი მოფარდაგულია. პორტრეტი ჩასმულია ოვალურ ჩარჩოში, რომელიც ჩაკრულია ოთხკუთხოვან ჩარჩოში. ოვალური მოჩარჩოება გამოყენებული იქნა ალბათ ევროპული პორტრეტული მინიატურების გავლენით. XVII საუკუნეში იგი გავრცელებული იყო აგრეთვე ირანულ მინიატიურებში, მეტადრე თავრიზში გაკეთებულ მინიატიურებში.

სტილის მიხედვით ეს პორტრეტული გამოსახულება უახლოვდება 1709 წელს დაბეჭდილი „სახარების" ბოლოში მოთავსებულ ვახტანგ მეფის პორტრეტს. ორივე ამ პორტრეტის სათავე ქართული ეროვნული ტრადიციაა, სახელდობრ, ქართული საერო მინიატიურაა. ჩვეულებრივ, წყალობის სიგელები საქართველოში იმკობოდა იმ პირთა მეტწილად, მეფის ოჯახის ან დიდ ფეოდალთა წარმომადგენლების პორტრეტული გამოსახულებებით,

[1] შ. კ ვ ა ს ხ ვ ა ძ ე, „ქართული წიგნის გრაფიკული ხელოვნება", ვახტანგ VI სტამბის წიგნი (1709—1722), გვ. 45. აქ მოცემულია აღწერილობა მეფე ვახტანგის პორტრეტული გამოსახულებისა, რომელიც შემონახულია „სახარებაში" (1709 წ.), „კონდაკში" (1710 წ.), რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში" (1712).

[2] შ. კ ვ ა ს ხ ვ ა ძ ე, იგივე შრომა, გვ. 47,102 და სხვ. ბარელიეფად ეს გვირგვინი მოგვაგონებს რუსულ სამეფო გვირგვინს, როგორც აქვს რუსეთის მეფეს ა ლ ე ქ ს ი მ ი ხ ე ი ლ ი ს-ძეს (იხ. Д. Ф. Беляев, Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX-X вв., табл IV. „Записки русского археологического общества, т. VI, 1893)

რომლებიც ამტკიცებდნენ ამ დოკუმენტებს. ქართული სტამბის დამაარსებლის მეფე ვახტანგ VI-ს პორტრეტი ქართული ხელოვნების გარკვეული ტრადიციიდან მომდინარეობს, იგი საესებით კანონზომიერი მოვლენა იყო. ორივე ეს პორტრეტი მოგვაგონებს კახეთის მეფეების პორტრეტულ გამოსახულებებს, რომლებიც შემონახულია 1708 წლით დათარიღებულ, იმამ-ყული-ხანის ნინოწმინდის სიგელში, სადაც ტექსტის დასაწყისში მოთავსებულია; ბატონიშვილი თეიმურაზი, მეფე დავითი, მეფე ერეკლე I, მეფე კონსტანტინე, თეიმურაზ I, თეიმურაზის ვაჟი—დავით ბატონიშვილი, მეფე ალექსანდრე, მეფე ლევანი, ბატონიშვილი დავითი[1].

ამრიგად, ჩვენ გვაქვს პორტრეტული გამოსახულებანი ისტორიული პირებისა, რომლებიც XVI—XVII და XVIII საუკუნის დამდეგს ცხოვრობდნენ. ორ გრავიურასთან ვახტანგ VI პორტრეტულ გამოსახულებათა შედარება ამტკიცებს რომ გრავიორი იცავდა ქართული საერო მინიატიურის ტრადიციებს. საბედნიეროდ, საქართველოს სსრ სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ხეზე გამოჭრილი კლიშე გრავიურისათვის (ტაბ. 212). რომელიც გამოსახავს ტახტზე მჯდომარე ვახტანგ VI და რომლისგანაც გაკეთებულია ანაბეჭდები 1709 წ. დაბეჭდილ „სახარებაში"[2].

გრავიურები მეფე ვახტანგ VI გამოსახულებით დამზადებულია ირანსა და მოსკოვში მის გამგზავრებამდე.

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია პორტრეტული გამოსახულება ვახტანგ VI, რომელიც ტახტზე ზის, მის უკან საჭურველთ მტვირთველი დგას. ეს პორტრეტი ძალიან მოგვაგონებს ჩვენს მიერ განხილულ გრავიურას (ტაბ. 211)[3].

ნახატი შესრულებულია გულდასმით, ძალიან წვრილი ბეწვის კალმით. სახეს ოდნავ გადაკრავს მოვარდისფრო სალებავი, ზედა ტანსაცმელი ღია მწვანე ფერისაა, ქსოვილის სახე მოცემულია მუქი ნახატით; ტახტი მკაფიოდ არის შეფერადებული: ვაზა ყვავილებით შეფერადებულია სინგურით.

ვახტანგ VI გამოსახულია აქ უფრო ხნიერ ასაკში, ვიდრე გრავიურებში. წვერი და ულვაშები უფრო გრძელი აქვს. ის გარემოება, რომ სამეფო კვერთხზე ჯვრის სახით დახატულია ორთავიანი არწივი გვირგვინით, მიუთითებს იმაზე, რომ პორტრეტი დაწერილია ვახტანგ VI რუსეთში ყოფნის დროს, მისი კარის ერთერთი მხატვრის მიერ, რომელიც ჯერ კიდევ ძველი ქართული ტრადიციის მიხედვით ეწეოდა შემოქმედებითს მუშაობას. ეს პორტრეტული გამოსახულება არ შეიძლებოდა გამხდარიყო ორგინალად გრავიურისათვის, რადგან ვახტანგი აქ ბევრად უფრო ხნიერია და სამეფო კვერთხზე მას უზის ორთავიანი არწივი გვირგვინით.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ვახტანგ VI-ის მეფობის დროს არსებობდა ორი სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობა. ერთი მათგანი განაგრძობდა ქართული საერო ხელოვნების ძველ ტრადიციას, მეორე პორტრეტულ ფერწერაში მისდევდა დასავლური და რუსული ხელოვნებისაგან გადმოღებულ მიმდინარეობას. უკანასკნელმა მიმდინარეობამ მოიპოვა

[1] ს. კაკაბაძე, წერილები და მასალები საქართველოს ისტორიისათვის, წიგნი I, თბილისი, 1914, გვ. 1—10, ტაბ. I, II, III.

[2] გრავიურამა ხის ერთი მთლიანი ნაჭრისაგან გამოჭრა ვახტანგ VI პორტრეტული გამოსახულება, ორნამენტული ჩარჩო ცალკე იყო დამზადებული.

[3] საქართველოს სსრ ხელოვნების სახ. მუზეუმი, ფერწერის განყოფილება, ინვენტარი № 1197.

გაბატონებული მნიშვნელობა XIX საუკუნის ქართული რეალისტური ხელოვნების ჩამოყალიბების და დადგინების საქმეში.

XVIII საუკუნის ქართული საერო ხელოვნება განიცდიდა შინაგან გარდატეხას. ყველაზე ნათლად ეს ჩანს (ქილილა და დამანას) ხელნაწერში, რომელიც სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის მუზეუმში ინახება. ამ ხელნაწერში დაცულია 138 მინიატიურა. ხელნაწერის პირველ ნაწილში 99 მინიატიურა შესრულებულია უფრო დახელოვნებული ოსტატის მიერ, დანარჩენი 39-კი უფრო მდარე ხელით იგავ-არაკების კრებული თარგმნილია სპარსულიდან თვით ვახტანგ VI მიერ ირანში მისი ყოფნის დროს (1712—1719 წწ.).

ხელნაწერში მოთავსებულია ვახტანგ VI და მეფის აღმზრდელის, გამოჩენილი ლექსიკოგრაფის საბა—სულხან ორბელიანის პორტრეტული გამოსახულებანი. ყველა ამ მინიატიურაში ძალიან შესამჩნევია რეალისტური ხელოვნების ხერხები: პეიზაჟის—ხეების, ღრუბლებით დაფარული ცის, არქიტექტურულ ნაგებობათა სწორი პერსპექტიული ასახვა, ფიგურების რელიეფური მოდელირება და ა. შ. ამ მხრით ქართულმა საერო მინიატიურამ ბევრად უფრო პროგრესული როლი შეასრულა, ვიდრე ირანულმა ფერწერამ.

ქართული პორტრეტული ფერწერის ყველაზე შესანიშნავ ნაწარმოებად, რომელშიაც შერწყმულია ზეთით წერის ახალი ტექნიკა და ძველი ტრადიცია, უნდა ჩაითვალოს ცნობილი მეფე-პოეტის არჩილის (1647—1713) ვაჟის—ბატონიშვილი ალექსანდრეს (1674—1710) პორტრეტი. ალექსანდრე პეტრე I-თან დაახლოებული პირი იყო. პეტრე მეფესთან ერთად იმოგზაურა საზღვარგარეთ, აქტიურ მონაწილეობას იღებდა რუსეთის არტილერიის რეფორმაში, საზღვარგარეთიდან დაბრუნების შემდეგ მიენიჭა რუსეთში მანამდე არარსებული სამხედრო წოდება გენერალ—ფელდცეხმეისტერისა. 1700 წელს ალექსანდრე ნარვასთან ტყვედ ჩაუვარდათ შვედებს; შვეციაში ვაჟკაცურად იტანდა ტყვედჩავარდნილის მძიმე ხვედრს, განიცადა რა საშინელი წამება და დამცირება, ბოლომდე ერთგული დარჩა პეტრესი, მძიმედ დაავადმყოფდა და 1710 წელს გარდაიცვალა ისე, რომ ვერ მოესწრო ტყვეობიდან დახსნის. რუსეთის სამსახურში დიდ სახელმწიფოებრივ მოღვაწეობასთან ერთად ალექსანდრე ბატონიშვილი ეწეოდა მთარგმნელობით მუშაობასაც. რუსულიდან ქართულ ენაზე თარგმნიდა ლიტერატურულ ნაწარმოებებს[1].

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული პორტრეტი გამოსახავს ახალგაზრდა უფლისწულს თითქმის მუხლებამდე, საზეიმო პოზაში ქართულ სამხედრო შესამოსელში. ტანზე აბჯარი აცვია, მკერდზე — ჯავშანი აქვს, მკლავებზე სამკლაურები (ტაბ. 213). სამხედრო სამოსელზე ჩაცმული აქვს ქართულ ყაიდაზე გამოჭრილი, წელში გამოყვანილი მუქი ხიფთანი უსახელოებოდ, ხალათზე არტყია განიერი თეთრი სარტყელი, რომელშიაც ჩადებული აქვს პატარა ხანჯალი. მარჯვენა მხარეზე გადაკიდებული აქვს წითელი ფილასკა, რომელზედაც ხვეულით ამოქარგულია პეტრე I-ს ინიციალები, მარჯვენა მხრიდან პატარა მაგიდაზე ჩანს რკინის მუზარადი სპარსული წარწერის იმიტაციით და ბეწვეულის თავსაბურავი, რომელზედაც უფლისწულ ალექსანდრეს უდევს მარჯვენა ხელი, ხოლო მარცხენა ხელით იგი ეყრდნობა ლურჯ ბალიშს «დორის», მეფისწული გამოსახულია მუქმიხაკისფერ ფონზე, რომლის მარცხენა კუთხე უკავია ფარდას.

[1] ა. ბარამიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია ტ. II, თბილისი, 1952 წ. გვ. 371—374

ალექსანდრე წარმოდგენილია ყმაწვილ კაცად. პორტრეტის მარცხენა კუთხეში შემონახულია რუსული წარწერა, რომელიც აღნიშნავს, რომ პორტრეტი დაწერილია 1698 წლის 11 თებერვალს, ე. ი. ერთი წლით ადრე მეფე პეტრესთან ერთად საზღვარგარეთ გამგზავრებამდე. მაშინ ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ს შეუსრულდა მხოლოდ ოცდაორი წელი. მეფისწულს მუქწაბლისფერი უკან გადავარცხნილი გრძელი თმა აქვს, პირი მოპარსული, ულვაშები რამდენადმე ქვევით ჩამოშვებული. დამშვიდებული, ღრმა ფიქრში წასული, აზრით აღბეჭდილი სახე მომხიბვლელობას ანიჭებს პორტრეტს. მოვარდისფრო ტონებში დაწერილი სახე განზოგადოებულია, მოდელირება ჯერ კიდევ სიბრტყის ხასიათს ატარებს. შუქ-ჩრდილი განლაგებულია ისე, რომ ურთიერთში მათი გადასვლა არ არის მოდელირებული ე. ი. ჯერ ისევ დაცულია ძველი ქართული ფერწერის მხატვრული ტრადიციები. განსაკუთრებული სიმკვეთრით ამას გვაგრძნობინებს მჯდომარის პოზა და ხელების მდგომარეობა. უცხოელთა მოწმობით, ალექსანდრეს, როცა სამშობლოდან თავისუფალი იყო, ყოველთვის ქართული შესამოსელი ეცვა, რომელსაც იგი როგორც ჰოლანდიელები წერდნენ „აღმოსავლური ბრწყინვალებით ატარებდა"[1].

XVIII საუკუნის მიწურულში და XIX საუკუნის დამდეგს ქართული პორტრეტული ფერწერა მტკიცედ ადგება რეალიზმის გზას. მხატვრებმა შეიმუშავეს მაღალი ქართველი არისტოკრატიის და თავადაზნაურობის ცნობილი წარმომადგენლების პორტრეტების წერის საკუთარი მანერა, რომელიც განსხვავდება XVIII საუკუნის რუსული პორტრეტული ფერწერის მანერისაგან. დოკუმენტური მონაცემები, რომლებიც ჯერ კიდევ მთლიანად არ არის შეკრებილი, მოწმობენ, რომ მხატვარ-პორტრეტისტების დიდი ნაწილი უბრალო ხალხის წრიდან გამოვიდა, ხოლო ზოგიერთი ყმაც კი იყო.

სამეფო დინასტიის წარმომადგენლნი, დიდკაცები, მაღალი თანამდებობის პირები, თავმომწონე თავადაზნაურობა, მოითხოვდნენ, რომ მხატვრებს ემებინათ მათი დიდებისა და პატივმოყვარეობის გრძნობებისათვის, განედიდებინათ მათი გვაროვნული წარმოშობა, გაელამაზებინათ მათი გარეგნობა. ბატონყმობის ეპოქაში, როცა მხატვრები თავიანთი ბატონებისა და შემკვეთლების პირდაპირ, ხშირად ყმურ დამოკიდებულებაში იყვნენ, ისინი (მხატვრები) იძულებული ხდებოდნენ უყოყმანოდ შეესრულებინათ მათი მოთხოვნა. ასეთ პირობებში ძალიან ძნელი იყო მაღალი მდგომარეობის და დიდი თანამდებობის პირთა დახატვის დროს ხაზგასმით ეჩვენებინათ მათი თვისებანი, მოეცათ მათი პიროვნების რეალისტური დახასიათება. მიუხედავად ამისა, ქართველი მხატვრები მაინც უფრო მეტად, ვიდრე სხვები, ახერხებდნენ მათ წინაშე ამართულ დაბრკოლებათა გადალახვას და XVIII საუკუნის და XIX საუკუნის დასაწყისში პორტრეტებში იძლეოდნენ თავიანთი დროის გაბატონებული კლასების წარმომადგენელთა მრავალმხრივ, ფსიქოლოგიურ, სოციალურად გამახვილებულ დახასიათებას.

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია პორტრეტები გ ა რ ს ე ვ ა ნ ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს ა (1767—1811 წ.წ. ტაბ. 216) და მისი მეუღლისა (ტაბ. 217), უეჭველად ერთი და იმავე ავტორისაგან შესრულებულნი, დამახასიათებელია XVIII საუკუნის დასასრულის ქართული პორტრეტული ფერწერისათვის.

[1] С. Дадановский, Петр Великий — император России в Голландии и в Заандаме в 1698 и 1717 гг. Книга голландского ученого Схольтена. «Русская Старина», 1916, февраль, стр. 212.

სახელოვანი ქართველი პოეტის ალექსანდრე ჭავჭავაძის მამა გარსევან ჭავჭავაძე, როგორც საქართველოს ელჩი, დიდხანს ცხოვრობდა პეტერბურგში და დიდ როლსაც ასრულებდა რუსეთთან საქართველოს დაახლოების საქმეში. პორტრეტზე იგი წარმოდგენილია შუახნის კაცად, წელს ზევით ძვირფასი მომწვანო სახიანი ქსოვილისაგან შეკერილ ქართულ სამოსელში. ზედატანის შესამოსის კიდურები მდიდრულადაა მოქარგული ოქრომკერდით, მკერდთან ჭრილში მოუჩანს მომწვანო მიხაკისფერი მდიდრულად შეკერილი ქვედა შესამოსელი; კისერზე შემოვლებული აქვს ჩვეულებრივი თეთრი შემოსახვევი, რომელსაც იმ დროს ატარებდნენ. ძველი ქართული ჩვეულებისამებრ, ხიფთანს ზემოდან ძირს ჩამოშვებულია წითელი ფერის განიერი სახიანი სარტყელი.

ნახატის ფაქტურა გამოირჩევა კომპაქტურობით. პირისახე ლესირების რთული ხერხით არის მოდელირებული. შუქ-ჩრდილი კონტრასტული დაპირისპირებით არის დადებული. პორტრეტის პარადულობა თვალების დამშვიდებული გამომეტყველებით არის ხაზგასმული. ქართული ტიპის დამახასიათებელი თვისებები დამაჯერებლად არის მოცემული, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მხატვარმა დასძლია მსგავსების ამოცანა, მან მოგვცა შესანიშნავი ნიმუში ფსიქოლოგიური პორტრეტისა.

გარსევან ჭავჭავაძის მეუღლე გამოსახულია ქართველი ქალის საზეიმო ტანსაცმელში, რომელიც დამახასიათებელი იყო XVIII საუკუნის დამლევისათვის. მოყვითალო ფერის ატლასისაგან შეკერილი, წელში გამოყვანილი ეს ტანსაცმელი გრძელ სახელოებიანია. თავზე გვირგვინივით ხურავს ჯიღით შემკული ქართული იალქანი, სამოსლის ფართო ჭრილი მკერდზე კიდეებში მოქარგულია და განწყობილია მარგალიტებით. ყელზე ჰკიდია ძვირფასი თვლებით მოკაზმული ოქროს ჯვარი, ხოლო კისერზე შემოვლებული აქვს მშვენიერი მანიაკი XVII—XVIII სს. ქართული ნამუშევარი. იალქნიდან ძირს ჩამოშვებული ასხმული მარგალიტის ძაფი „საყბეური“ გასწვრივ მიუყვება ნიკაპსა და იალქნის მეორე მხარეს გადაებმის. ძველებური ქართული ჩვეულებისამებრ ამ სამკაულს ატარებდნენ მხოლოდ გათხოვილი ქალები. თავსამკაულიდან ზურგსუკან ეშვება ქართული ლეჩაქი.

სახე დაწერილია მოვარდისფრო ნათელგამაში კომპაქტურად; სახის მოდელირება კონტრასტულია, ლაწვებზე დიდ ფერად ლაქად გამოიყოფა წითურობა.

ორივე პორტრეტს რუხ-მწვანე ფონი აქვს. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ისინი დაწერილია ქართველი მხატვრის მიერ, რომელსაც ღრმად ჰქონდა შეთვისებული ადგილობრივი ქართული ტრადიციები და რომელიც იმავე დროს უთუოდ კარგად იცნობდა რუსულ პორტრეტულ ფერწერას.

ერეკლე II-ის მეუღლის დარეჯან დედოფლის (1738—1807 წ.წ.) და ერეკლეს ასული თეკლეს (1776—1846 წ.წ.) პორტრეტები სტილით და წერის მანერით ენათესავებიან გარსევან ჭავჭავაძის და მისი მეუღლის პორტრეტებს. ეს პორტრეტები შესრულებულია, უეჭველად, ერთი და იმავე მხატვრის მიერ; ყველაზე უფრო დასაჯერებელია, თუ ვივარაუდებთ, რომ ეს ოსტატი გახლავს მეფის კარის მხატვარი ნიკოლოზ აფხაზი, რომელმაც მოხატა მთავარი ტაძრის კანკელი ანანურში. დარეჯან დედოფალი წარმოდგენილია ხნიერ ქალად, მიუხედავად იმისა, რომ პორტრეტზე ახალგაზრდული შესახედაობისაა; მას აცვია საზეიმო ქართული ტანსაცმელი. უნდა აღინიშნოს, რომ მეფის ოჯახის ყველა წევრი და მასთან ახლო მდგომი პირები დიდხანს მისდევდნენ ყოფაცხოვრებაში ქართულ

ზნეჩვეულებებს, დადიოდნენ ეროვნულ ტანსაცმელში. რითაც მუდამ გამოირჩეოდნენ სხვებისაგან რუსეთის მეფის კარზე მყოფ წარჩინებულთა ფონზე.

დარეჯან დედოფალი (ტაბ. 214) დახატულია მუხლებს ზემოთ, მჯდომარის პოზაში; მის თავს ამშვენებს დაბალი პატარა ქუდი, რომლისაგან ეშვება მდიდრულად მორთული ლეჩაქი; ტანს აცვია მომწვანო, სახიანი ძვირფასი მსუბუქი ქსოვილის ქართული ტანსაცმელი განიერი გულისპირით. ყელზე შემოვლებული აქვს ოქროს მანიაკი ჯვრით, ქართული ხელობის და წინიდან თითქმის სარტყლამდე ჩამოშვებულია პატიოსანი თვლებით შემკული ოქროს ძეწკვი.

სახე ოსტატურად დაწერილი და შესანიშნავად მოდელირებულია, ლაწვებზე მკვეთრად ჩანს წითურობა. სახის გამომეტყველება აღსავსეა სიცოცხლით და ამასთან ერთად მასში იგრძნობა ის თავდაჭერილი სიმშვიდე, რომელსაც „საზეიმო" პორტრეტები მოითხოვდნენ.

ერეკლე II მესამე ცოლის დარეჯანის ხელში შეძენილი ქალიშვილის გამომსახველ პორტრეტს აქვს განმარტებითი წარწერა «საქართველოს მეფის ირაკლის მეორის ასული თეკლა» (ტაბ. 216). როგორც დედას ისე, მის ქალიშვილს მეფის ასულს მხრებზე მოსხმული აქვს წითელი მანტია ყარყუმით გაწყობილი. თავზე ხურავს ქუდი, მსხვილად ნახატი ყვავილოვანი ორნამენტებით. ტანზე აცვია თხელი მწვანე ქსოვილის იმავე ყაიდის შესამოსელი მუქი მცენარეული სახეებით; წითელი ფერის გულისპირს შემოვლებული აქვს მუქი ხავერდის არშია. ყელზე არავითარი სამკაული არ ჰკიდია, რადგან თეკლეს არ უყვარდა სამკაულებით მორთვა-მოკაზმვა.

მოვარდისფრო ნათელ ტონებში მოდელირებული სახე და თვალები განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევენ ცოცხალი გამომეტყველებით, მაგრამ საერთოდ, ეს პორტრეტი დახატულია ნაკლებად დახელოვნებული მხატვრის მიერ. განსაკუთრებით უხეშად გამოიყურება მარჯვენა ხელი. მიუხედავად ამისა, მხატვარმა მაინც შესძლო გაეხსნა სახე, რომელიც სავსებით ეთანხმება ისტორიულ მონაცემებს, რომელთა მოწმობით თეკლე ბატონიშვილმა სიბერემდე შეინარჩუნა მხურვალე ტემპერამენტი და მამისგან მემკვიდრეობით მიღებული ვაჟკაცური სიყოჩაღე და სიმამაცე.

XIX საუკუნის 30-იან წლებშია შექმნილი ი ო ა ნ ე ბ ო დ ბ ე ლ ი ს შესანიშნავი პორტრეტი, რომელიც დაცულია საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (ტაბ. 218). თუ მას შევადარებთ ბოდბის ტაძრის მოხატულობის ზემოთ განხილულ იოანეს ორ პორტრეტს, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ საქართველოს მუზეუმში დაცული პორტრეტი დაწერილია ცოტათი ადრე იოანეს გარდაცვალებამდე. ჩვენს წინაა მუხლებს ზემოთ გამოსახული პატივმოყვარე მღვდელმთავარი შესამოსელში, რუსული ნაკეთობის სამღვდელმთავრო კვერთხით მარცხენა ხელში, ალმასის ჯვრით შემკული, ბერმონაზონის მუქ თავსაბურავში. მარჯვენა ხელში იოანეს უჭირავს ქარვის კრიალოსანი. დიდი ოსტატობითაა დახატული მდიდრულად მოქარგული ომოფორი. ყელს უმშვენებს წითელი ყელსახვევი ანდრია პირველწოდებულის ორდენით და ორი პანაგია. მარცხნით მკერდზე ჰკიდია ოქროს ჯვარი. თვით შესამოსელი — რუსული სამღვდელმთავრო შესამოსელია, რომელიც ბევრი რამით განსხვავდებოდა ქართულისაგან.

პორტრეტი განირჩევა ფაქიზი, დახვეწილი შესრულებით: შორსგამჭვრეტი თვალები, პატარა კეხიანი ცხვირი, ტუჩ-პირის მოხაზულობა, ბეჯითად დახატული წვერი და თვალ-

წარბი, ანიჭებენ იოანეს მთელ სახეს დიდი ნებისყოფის მქონე ადამიანის გამომეტყველებას და მოწმობენ მის დიდ უფლებამოყვარეობას.

ჩვენს მიერ განხილული პორტრეტების ჯგუფი იძლევა წარმოდგენას იმ პორტრეტული ფერწერის ხასიათზე, რომელიც შემოღებული და გავრცელებული იყო საქართველოს სამეფო კარზე, უმაღლეს საერო და სასულიერო არისტოკრატიის წრეში.

„წარჩინებულ პირთა“ პორტრეტების პირობითი გამოსახვის მეთოდიდან ქართველი მხატვრები თანდათან გადადიოდნენ ადამიანის რეალისტური გამოსახვის მეთოდზე, სახის ფსიქოლოგიურ დახასიათებაზე, მისი ინდივიდუალურ თვისებების გახსნაზე. ეს ევოლუცია ქართული პორტრეტული ფერწერის განვითარების ისტორიაში დიდი პროგრესიული მნიშვნელობის ფაქტს წარმოადგენდა.

მეორე მიმართულების ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს 1829 წელს დაწერილი პორტრეტი ქსნის ერისთავის თორნიკეს ასულის—ნინო ერისთავისა. (ტაბ. 220).

ახალგაზრდა გასათხოვარი ქალი წარმოდგენილია ქართლის (ჯერ ისევ პირობითი) პეიზაჟის ფონზე, მთელი სიმაღლით. გაწვდილ მარცხენა ხელში უჭირავს ყვავილი, მარჯვენა ხელი უდევს თეძოზე, აღმოსავლური ტრადიციის მიხედვით ნინო ერისთავი მოცემულია ისეთ პოზიციაში, როგორშიაც XVII საუკუნიდან მოყოლებული, ჩვეულებრივ ხატავდნენ ლამაზ ქალებს ინდოეთსა, ირანსა და საქართველოში.

ნინო ერისთავს აცვია გრძელი თეთრი ქართული კაბა დიდი ჭრილით მკერდზე, გრძელი და ვიწრო სახელოებით. კაბის მოქარგული არშია და გულისპირი მორთულია ძვირფასი თვლებით და ფოთლების ფორმის მარგალიტის სამკაულით. ყელზე შებმული აქვს მარგალიტის მძივების მანიაკი. სახელოები მორთულ-მოკაზმული აქვს დაკიდული მარგალიტის ფოჩებით. თეთრს სამოსელზე გადაცმული აქვს წითელი ქათიბი მოკლე სახელოებით და კიდურებზე ოქრომკერდით მოქარგული. წელზე შემორტყმული აქვს ოქროს ბალთებით და მარგალიტებით შემკული შავი ხავერდის ლამაზი სარტყელი. თავზე ხურავს პატარა წითელი ქუდი მარგალიტებით და ძვირფასი თვლებით მოკაზმული. ზურგს უკან გადაგდებული აქვს ოქროს ძაფისგან ნაქარგი, ყვავილოვანი ორნამენტებით შემკული, გამჭვირვალე ლეჩაქი. თმა დაწნული აქვს ნაწნავებად, ორი მათგანი მკერდზე აქვს გადმოგდებული, დანარჩენი ზურგს უკან.

პორტრეტზე ხაზგასმულია ქალისათვის დამახასიათებელი სახის ნაკვთები: მეტად მეტყველი დიდრონი შავი თვალები შემორკალულია ასეთივე შავი წარბებით, პატარა ცხვირი და ტუჩ-პირი, მშვენიერი ოვალური პირისახე ოდნავ გაყოფილი ნიკაპით, მაღალი კისერი აძლევენ მთელ სახეს თავისებურ სილამაზეს. პირისახე დაწერილი სქელი ფაქტურით მსუბუქი ლესირების წესით; მოუძრწავად, შუქჩრდილი მხოლოდ ოდნავაა აღნიშნული, მოდელირებას სავსებით პირობითი ხასიათი აქვს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ამ პორტრეტის ფერწერითი ხერხები ჯერ კიდევ მტკიცედ არის დაკავშირებული ქართული ხელოვნების ძველ ტრადიციასთან.

ამავე მანერითაა დაწერილი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ოჯახური პორტრეტი ნიკოლოზ ედიშერისძის მუხრანბატონისა (ტაბ. 222). ჯგუფის ცენტრში დგას ოჯახის უფროსი—ნიკოლოზ ბაგრატიონი მეუღლით.

მუხრანბატონს აცვია მიხაკისფერი ქართული კაბა გაჭრილი სახელოებით და სარტყლით, განიერი ლურჯი შარვალი, მისი მეუღლე მორთულია ქართული ქათიბით; ოჯახის მამის — ნიკოლოზის ფიგურა რამდენადმე წინ წამოწეულია; მის ორივე მხარეზე მხატვარმა მოათავსა მისი ორივე ვაჟი ნიჟეგოროდის პოლკის ოფიცერთა ფორმაში, მათი ცოლებით; აღსანიშნავია, რომ ცოლებს ქართული ტანსაცმელი და თავსაბურავი ამშვენებს. მარცხნით დგას უფროსი ვაჟი ცოლით და ორი ბავშვით (ბიჭითა და გოგოთი), მარცხნივ — უმცროსი ვაჟი ცოლით და გოგონათი. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში გამოსახულია ნიკოლოზ ბაგრატიონის ორი ქალიშვილი ქართულ ტანსაცმელში.

ოჯახური პორტრეტი მოცემულია ლურჯ-ნაცრისფერ ფონზე, დაწერილია მარტივად, რელიეფური მოდელირების გარეშე, უფრო ნათელი გამით, ვიდრე ნინო ერისთავის პორტრეტი.

სახე გამოყვანილია ფაქიზად, დიდი მონდომებით და მიუხედავად წერის მანერის საერთო პირობითობისა, სწორად ასახავს ქართველ ტიპს.

ეს პორტრეტული ჯგუფი დაწერილია დაახლოებით XIX საუკუნის შუა წლებში. ნიკოლოზ ედიშერის-ძის შვილიშვილის — ნ. ბაგრატიონის მემუარებში[1] ნათქვამია „პაპაჩემმა თავის საგვარეულო მამულში ააგო ეკლესია, რომელიც მოხატა საგანგებოდ მოწვეულმა ქართველმა მხატვარმა“. მემუარების ავტორს არ ახსოვს მხატვრის ვინაობა — მისი გვარი და სახელი, მაგრამ კარგად იცის, რომ მხატვარმა, მისი პაპის დაკვეთით, დახატა ეს ოჯახური პორტრეტი.

პორტრეტული ფერწერის თბილისის სკოლაში შეიქმნა თავადაზნაურობის, ჩინოვნიკობის და მდიდარ ვაჭარ-მრეწველთა წარმომადგენლების პორტრეტთა მთელი სერია. წერის პრიმიტიული მანერით, მკაცრად დაცული ფერადოვანი გამით, პერსონაჟების დადგენილი პოზით, ყველა ეს პორტრეტი მკვეთრად განსხვავდება ევროპელი და რუსი მხატვრების მიერ შესრულებული პორტრეტებისაგან.

დღემდე, როგორც საჭიროება მოითხოვს, შესწავლილი არ არის ამ ნაწარმოებთა მდიდარი კოლექცია, მეტწილად გამოურკვეველი რჩება ბევრი მხატვრის ვინაობა. ჩვენთვის ცნობილია, რომ ანჩისხატის სასულიერო სემინარიასა, სიონის ტაძარსა და დიდ თავად ფეოდალებთან მომუშავე ყმა ქართველ მხატვართა გარდა, იყვნენ ისეთი პირები, რომლებიც სარგებლობდნენ რა პირადი თავისუფლებით, მუშაობდნენ შეკვეთით, ასრულებდნენ მსახური ჩინოვნიკების და ქალაქის ბურჟუაზიის დაკვეთებს. ეს ოსტატები იწვრთნებოდნენ ძველი ფერწერის ტრადიციებზე; მხოლოდ XIX საუკუნის პირველი მეოთხედიდან ზოგიერთ ადგილობრივ მხატვარს ებადება პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში პროფესიული განათლების მიღების სურვილი. პირველი იმათგანი, ვინც რუსეთში გაემგზავრა, იყო თავად ალ. ჭავჭავაძის მიერ განთავისუფლებული ყმა გლეხი — გ. მაისურაძე, რომელსაც წილად ხვდა ახალი მიმართულების დაფუძნება ქართულ ფერწერაში, და თბილისელი მხატვარი, წარმოშობით სომეხი, აკოფ ოვნათანიანი, რომელსაც თანამედროვენი „ქართველ რაფაელს“ უწოდებდნენ.

[1] ნ. ბაგრატიონი, ხურჯინით. თბილისი, 1952, გვ 42—43.

აკოფ ოვნათანიანი[1], მხატვართა მთელი დინასტიის წარმომადგენელია.

ჯერ კიდევ XVII საუკუნის მეორე ნახევარში და XVIII საუკუნის დამდეგს თბილისში დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი ნაყაშ ოვნათანიანს. ვახტანგ VI-ს კარის მხატვარი, იგი იმავე დროს ცნობილი აშუღ—მგოსანიც იყო. მეფე გიორგის კარზე მუშაობდა მხატვარი მინიატიურისტი ბეგთაბეგ ავთანდილის-ძე, ხელოვნების მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოების ავტორი. სომხეთის კათალიკოსის თხოვნით, იგი გადავიდა ეჩმიაძინში, სადაც მხატვრებთან ერთად მუშაობდა ტაძრის მოხატვაზე. მან ტაძრისთვის დაწერა რამდენიმე, ფერადყვავილოვანი ორნამენტი, რომლებსაც აშკარათ ატყვიათ ირანული ხელოვნების გავლენა.

ბეგთაბეგ ავთანდილის-ძის შვილიშვილი ოვნათან ოვნათანიანი მეფე ერეკლე II-ის კარის მხატვარი იყო. ტაძრის მოხატვაში მონაწილეობის მისაღებად ისიც იყო მიწვეული ეჩმიაძინში და იმანაც დაწერა რამდენიმე ფრესკა —საღვთო წერილის თემებზე. ოვნათან ოვნათანიანის ნამუშევრებში უკვე აშკარად იგრძნობა დასავლეთ-ევროპული სკოლის გავლენა. მისი ნაწარმოებები, რომლებიც დღემდე კარგად შემონახულა, ამჟამად დაცულია სომხეთის სახვითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (ერევანი).

ოვნათანის ვაჟმა—მიკირტუმმა (ნიკიტა) სახელი მოიპოვა, უმთავრესად პორტრეტულ ფერწერაში. იმავე მიკირტუმის ვაჟი აკოფი საყოველთაოდ აღიარებული მხატვრის სახელით სარგებლობდა თბილისში, სადაც გაატარა მან მეტი წილი თავისი ცხოვრებისა.

მიკირტუმის ორივე ვაჟი—ძმები აკოფი (იაკობი) და აგაფონი რუსულ ენაზე დაწერილ განცხადებებში თავის თავს ავნატაშოვის გვარით იხსენიებენ. ცენტრალური სახელმწიფო ისტორიული არქივის დოკუმენტური მასალა (ფონდი 789) საშუალებას იძლევა დავაზუსტოთ ზოგიერთი ფაქტი ამ მხატვრების ბიოგრაფიებიდან.

ორივე ისინი მამის შეგირდები იყვნენ, წერდნენ უმთავრესად პორტრეტებს და დახელოვნებულ ოსტატებად ითვლებოდნენ. 1829 წელს გრაფ პ. ფ. პასკევიჩ-ერევანსკიმ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტს ა. ნ. ოლენინს[2] გაუგზავნა შუამდგომლობა სახელმწიფო ხარჯზე—პენსიონერად აკადემიაში მიეღო იაკობ ავნატამოვი (აკოფ ოვნათანიანი), რომელსაც მაშინ უკვე ოცი წელი შეუსრულდა. ეს შუამდგომლობა არ იქნა დაკმაყოფილებული, რადგან აკადემიაში იღებდნენ არა ნაკლებ 9 წლის და არა უმეტეს 12 წლის ასაკის ბავშვებს. ხოლო სწავლის კურსი ექვს წელიწადს გრძელდებოდა. მაგრამ 1841 წელს აკოფ ოვნათანიანმა სამხატვრო აკადემიის საბჭოში წარადგინა მის მიერ ნატურიდან შესრულებული პორტრეტი საქართველოს მთავარმართებლის გოლოვინისა[3]. და ამისათვის მიიღო პორტრეტული ფერწერის უკლასო მხატვრის წოდება[4]. ატესტატის დედანი 1841 წლის ოქტომბერში ხელზე გადაეცა აკოფის ძმას აგაფონს.

იმავე წელს აკოფ ოვნათანიანმა ყარაბაღის მაზრაში აღმოაჩინა ლითოგრაფიული

[1] Р. Дрампян, Армянский художник Акоп Овнатанян и иранские влияния в его искусстве. Третий международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады, Л., 1939 стр. 37-38.

[2] Центральный Государственный Исторический архив в Ленинграде фонд 789 оп. 1, 1829 г., дело 186, Л. D. Б.

[3] Там же, дело 44, 1841 г., л. 85.

[4] Там же, фонд Академии художеств, № 789, д. 66, ч. 1, 1840, л. 1

ქეა, რომელიც წარმატებით იქნა გამოყენებული და დანერგილი კავკასიის სამხედრო კორპუსის შტაბის ლითოგრაფიაში. შემონახულია ზეპირი ცნობები, რომ აკოფ ოვნათანიანი ჩინებულად მუშაობდა აგრეთვე მხატვრული ლითოგრაფიის დარგშიც.

მიიღო რა თავისუფალი მხატვარ-პორტრეტისტის წოდება, აკოფ ოვნათანიანი გახდა თბილისის ერთ-ერთი მეტად პოპულარული ოსტატი, ასრულებდა დიდძალ შეკვეთებს, მალე ფოტოგრაფიის შემოღებამ, ფოტოგრაფიული პროდუქციის გავრცელებამ და სიიაფემ ძალზე შეზღუდეს შეკვეთების მიღების შესაძლებლობა და მხატვარი ა. ოვნათანიანი იძულებული გახდა გადასულიყო ირანში, სადაც იგი 1881 წელს გარდაიცვალა.

საქართველოს მთავარმართებლის ბარონ როზენის შუამდგომლობით აგაფონ ოვნათანიანმა 1836 წელს მოახერხა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში შესვლა სახელმწიფო ხარჯზე. იქ ის მეცადინეობდა 1843 წლის აგვისტომდე კ. პ. ბრიულოვის ხელმძღვანელობით[1]. თბილისში დაბრუნებისთანავე აგაფონ ოვნათანიანმა ძმასთან ერთად დაიწყო პორტრეტების ხატვა, მაგრამ მალე გარდაიცვალა, ორივე ძმა თბილისის მოქალაქეთა წოდებას ეკუთვნოდა, თბილისში დაიბადნენ და მოღვაწეობდნენ.

შესწავლა ამ ორი მხატვრის შემოქმედების, რომელთაც გარკვეული კვალი დაამჩნიეს თბილისური მხატვრული სკოლის პორტრეტულ ხელოვნებაში გაძნელებულია იმ გარემოებით, რომ მათ არ დაუტოვებიათ ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერები თავიანთ ნაწარმოებებზე. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციას მოეპოვება მხოლოდ ერთი ხელმოწერილი ნაწარმოები, რომელიც შესრულებულია აკოფის მიერ. მხოლოდ იმ ოჯახების წევრთა ზეპირი ცნობები, რომელთაც წინათ ეკუთვნოდა მათი ნაწარმოებები, მიგვითითებენ იმაზე, რომ რამდენიმე პორტრეტი, რომლებიც ქვემოთ იქნება განხილული აკოფ (იაკობ) ოვნათანიანის მიერაა დაწერილი.

1954 წელს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმმა შეიძინა უცნობი სამხედრო პირის პორტრეტი, რომელსაც აქვს რუსული მინაწერი, რომ იგი შესრულებულია თბილისში აკოფ ოვნათანიანის მიერ (Писал Яков Авнатанов в Тифлисе) სამწუხაროდ შესრულების წელი არ არის აღნიშნული (ტაბ. 228). მომწვანო ნაცრისფერ ფონზე წელზევით გამოსახულია შუა ხნის მამაკაცი სამხედრო ფორმაში. მის მკერდს ამშვენებს ორდენები. პირისახე დაწერილია საკმაოდ სქლად; ღია ვარდისფერი ტონის ლესირება აცხოველებს სახის ხორცის ფერს. სახის ნაკვთები გამოირჩევა სიდიდით, დიდრონი ცისფერი თვალები და ბაგეთა მკვეთრი ხაზი კარგად გადმოგვცემს ადამიანის ხასიათს. მიუხედავად იმისა, რომ წერის მანერა შორს არის რელიეფური მოდელირების წერის ხერხისაგან, პორტრეტი მაღალ მხატვრულ დონეზე დგას.

მელიქიშვილის და მისი მეუღლის პორტრეტები, უეჭველად შესრულებულია ერთი მხატვრის მიერ და თანახმად ზეპირი გადმოცემებისა ამ პორტრეტების ავტორი გახლავთ აკოფ ოვნათანიანი. ორივე პორტრეტი დახატულია განყენებულ, მომწვანო-ნაცრისფერ ფონზე. ცოლ-ქმარი მელიქიშვილები გამოსახული არიან მუხლებს ზემოთ. ცოლი ზის სავარძელში, მარცხენა ხელი დაუდევს სავარძლის სახელურზე, მარჯვენა ხელით კი მარცვლავს კრიალოსანს; მას აცვია მუქი ლურჯი ქართული ტანისამოსი, ყვითელი ფერის გუ-

[1] Там же, дело 29, 1843, л. 61.

ლისპირს კიდეებზე ორშიად შემოვლებული აქვს შავი ხავერდი. სახიანი თეთრი სარტყელი ამ საზეიმო ტანსაცმლის სამკაულს შეადგენს.

თავსაკრავს პატარა ქუდის ფორმა აქვს. თეთრწინწკლებიანი თეთრი გამჭვირვალე ქსოვილისაგან ნაკეთები ლეჩაქი თავსაბურავიდან მხრებზე აქვს გადაფენილი. კისერზე შემოვლებული აქვს ალმასების ვარდული შავ ლენტზე. ორივე ხელის საჩვენებელ თითებზე წამოცმული აქვს ბეჭდები.

სახის ოვალი წაწვეტებული ნიკაპით რამდენადმე გაგრძელებულია, აწეული დიდი წარბები, სახის მსხვილი ნაკვთები, ღრმა მშვიდად გამომეტყველი თვალები სიცოცხლეს ანიჭებენ პორტრეტს და ცხადყოფენ იმას, რომ მხატვარმა შესძლო მსგავსების გადმოცემა.

სახე დაწერილია სქელი ფაქტურით, მას თეთრი მოვარდისფრო ელფერი გადაჰკრავს, რაც სითბოს ანიჭებს სახის გამომეტყველებას. მელიქიშვილი წარმოდგენილია მდგომარე პოზაში, გამხდარ ტანზე კარგად მორგებულ შავ სერთუკში, მარჯვენა ხელი სერთუკის კიდურისათვის უკიდია, მარცხენა ზურგს უკან აქვს ამოფარებული.

იგი შუახნის მამაკაცად ჩანს, იმზირება გამახვილებული ყურადღებით, საკუთარი ღირსების შეგნებით. სახე დახატულია ჭეშმარიტი ოსტატობით. მხატვარმა უეჭველად შესძლო ალებექდა ნიკოლოზ პირველის დროს ჩინოვნიკ-კარიერისტის გარკვეული ფსიქოლოგიური ტიპი, ერთგვარი პირობითობის სახის მოდელირების ჯერ კიდევ დაუძლეველი სიბრტყითობის მიუხედავად, მხატვარმა შექმნა სოციალური დახასიათებით აღჭურვილი სიცოცხლით სავსე პორტრეტი.

რამდენადაც ცოლ-ქმარი მ ე ლ ი ქ ი შ ვ ი ლ ე ბ ი ს პორტრეტები ცხოვრების სიმართლითაა აღბეჭდილი, იმდენად მოზარდი ბავშვის პორტრეტი[1], მიუხედავად მხატვრის ოსტატობისა და მონდომებისა, მოკლებულია სიცოცხლეს. ამ პორტრეტის სტილის ანალიზი ცხადყოფს, რომ მხატვარი წერდა ბავშვს მისი სიკვდილის შემდეგ, მშობლების დაკვეთით, წერდა ზეპირად, მშობლების მახსოვრობის და მითითების მიხედვით; როგორც ჩანს, ბავშვი მის სიცოცხლეში მხატვარს არ უნახავს. პორტრეტზე გამოსახულია თავისი ასაკის «შეუფერებლად გამხდარი ბავშვი, სახის ავადმყოფური ფერით და იერით, აცვია ლურჯი პერანგი (ხალათი), რომელიც თავისი რეფლექსით ოდნავ ვერ აცოცხლებს ბიჭის პატარა სახეს, მარჯვენა ხელში ლურჯი ყვავილი უკავია; პორტრეტზე ფერდს ქვემოთ დახატულია ღრუბელი, რომელსაც გადაჰყავს ბავშვი სხვა,—არარეალურ სამყაროში.

სახის მსხვილი ნაკვთები, სევდით სავსე, უსიცოცხლო დიდრონი თვალები, დახუჭუჭებული თხელი თმა, მაღალი შუბლი—ყველაფერი ეს მოწმობს ჩვენს მიერ გამოთქმული ვარაუდის სისწორეს. ბავშვის პირისახის ნაკვთები დამახასიათებელია სომხური ტიპისათვის.

დიდი მხატვრული ღირსებებით და ა კ ო ფ ო ვ ნ ა თ ა ნ ი ა ნ ი ს დამახასიათებელ თავისებურებებით აღბეჭდილია მიზანდარის პორტრეტი (ტაბ. 224), რომელიც უთუოდ ეკუთვნის ამ მხატვრის მიერ შესრულებულ საუკეთესო პორტრეტთა რიცხვს.

პორტრეტიდან გვიყურებს მოხუცი—მაგრად შეკრულ შებნეულ შავ სერთუკში. მარცხენა ხელით სერთუკის კიდური (ბორტი) უპირავს, მარჯვენა ძირს დაშვებული აქვს, მკერდს უმკობს დამსახურებისათვის მიღებული ორდენები. სახე დაწერილია ფაქიზი ოსტა-

[1] დაცულია საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

ტორით, ყოველი დეტალი უკიდურესი მონდომებით და სინატიფით არის დახვეწილი. თუმცა სახის მოდელირება, საერთოდ, სიბრტყითია, მოკლებულია შუქ-ჩრდილის მკვეთრ გადასვლას და მანერით უფრო მინიატიურას მოგვაგონებს, ვიდრე დაზგურ ნაწარმოებთა წერის ტექნიკას, პორტრეტში მაინც რეალისტურად არის გამოსახული ტიპი ჩინოვნიკისა, რომელსაც მრავალი წელი უმსახურია მეფის სახელმწიფო დაწესებულებებში. წვერმოპარსული, ნაოჭებიანი, ხმელი პირისახე მოხუცისა, თოვლივით თეთრი ოდნავ ხუჭუჭა თმის ნაშთები, ყურადღებიანი, საკუთარი ღირსების მედიდური შეგნებით აღსავსე სახე დიდიხნის ნამსახური მოხუცი ჩინოვნიკისა მხატვარს აღბეჭდილი აქვს ჭეშმარიტი ოსტატობით. წერის სინატიფით და ფსიქოლოგიური დახასიათების სიმახვილით მიზანდარის პორტრეტი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დამდეგს ქართული პორტრეტული ფერწერის შესანიშნავ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

ქართულ სახვით ხელოვნებას აკოფ ოვნათანიანის სახით ჰყავს დიდი ოსტატი. მისი შემოქმედების შემდგომი შესწავლა, ახალი მასალების, განსაკუთრებით მის მიერ ხელმოწერილი ნამუშევრების მოძებნა—გამოვლინება მოგვცემს შესაძლებლობას უფრო ღრმად და სრულად შესწავლილი იქნას XIX საუკუნის რეფორმამდელი ქართული პორტრეტული ფერწერა.

გიორგი მაისურაძე
(1817—1885)

სრულიად უჩვეულო გზით წარიმართა ნიჭიერი ქართველი მხატვარ-პორტრეტისტის გიორგი იოანეს-ძე მაისურაძის ცხოვრება და შემოქმედება.

გიორგი დაიბადა 1817 წელს ყმა გლეხის ოჯახში, რომელიც ცნობილ პოეტს ალექსანდრე გარსევანის-ძე ჭავჭავაძეს ეკუთვნოდა.

მდიდარი მემამულე ალ. ჭავჭავაძე კახეთში ფლობდა წინანდალის დიდებულ საგვარეულო მამულს. პატარა გიორგი იზრდებოდა ალ. ჭავჭავაძის ბავშვებთან ერთად; მათ მამას ნიჭიერ პოეტს ალ. ჭავჭავაძეს არ შეეძლო არ შეემჩნია ყმაწვილ მაისურაძის მხატვრული ნიჭი და მისი მიდრეკილება ამ ხელოვნებისაკენ. ჩვენთვის ცნობილია, რომ ალ. ჭავჭავაძის თაოსნობით ნიჭიერი ბავშვი ორი წლის განმავლობაში სწავლობდა უცნობ მხატვართან, რომელიც, უნდა ვიფიქროთ, ჭავჭავაძის მამულში ცხოვრობდა და ხატავდა ალ. ჭავჭავაძის ოჯახის წევრთა და ახლობელთა პორტრეტებს, 1837 წელს ა. გ. ჭავჭავაძემ ყმობიდან გაანთავისუფლა და პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში გაგზავნა გიორგი მაისურაძე, ყმა მხატვრის თავდახსნის აქტში ალ. ჭავჭავაძემ შეიტანა რამდენიმე პირობა, რომლის უჩვეულობა, ჩვენის აზრით, იმდენად დიდ ინტერესს იწვევს, რომ ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია მოვიყვანოთ ამ დოკუმენტის ტექსტი მთლიანად.

„ათას რვაას ოცდათექვსმეტი წლის ივნისის... დღეს გენერალ-მაიორმა და კავალერმა ალექსანდრე გარსევანის-ძე ჭავჭავაძემ სამუდამოდ თავისუფლება მიანიჭე საქართველოს თელავის მაზრის უკანასკნელი რევიზიის მიხედვით ჩემზე მოწერილს, სოფელ წინანდლის მკვიდრს, ჩემს საკუთარ ყმას, უცოლშვილოს, გრიგოლ იოანეს-ძე მაისურაძეს, ორი წლის სწავლის განმავლობაში მის მიერ ფერწერასა და ხატვაში გამომჟღავნებული არაჩვეუ-

ლებრივი წარმატებებისათვის. ვხედავ რა ამაში მის ნიჭსა და გულმოდგინებას, და მწადია რა განვავითარო იგი საერთო სარგებლობის და მხატვრებისათვის, ვანიჭებ მას თავისუფლებას ისეთი პირობებით, რომლებიც მას სრულიად არ შეავიწროებს. სახელდობრ: პირველი,— რომ იგი სრულყოფისათვის დაუყოვნებლივ შევიდეს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში; მეორე,— თუკი იგი აკადემიიდან გამოსვლის შემდეგ დაწესებულ ვადაში თავისი წარმატებებით დაიმსახურებს ჯილდოდ მეორე ოქროს მედალს, მაშინ მოვალე იქნება იმუშაოს თავის ხელოვნებაში ჩემს სასარგებლოდ ორი წელი საქართველოში. მესამე,— თუ ჯილდოდ მიიღებს პირველ ვერცხლის მედალს, მაშინ იგი, მაისურაძე, იმუშავებს ჩემს სასარგებლოდ საქართველოში სამ წელიწადს; მეოთხე,— თუ დაიმსახურებს მეორე ვერცხლის მედალს, მაშინ ოთხ წელიწადს; მეხუთე,— მაგრამ, თუ დაწესებულ ვადაში ვერ მოასწრებს წარჩინებით რაიმე ნიშნის დამსახურებას, მაშინ უნდა იმსახუროს თავისი ხელოვნებით ჩემს სასარგებლოდ ხუთი წელიწადი საქართველოში, ხოლო უკვე ამ ვადის გასვლის შემდეგ იცხოვროს იქ სადაც მოისურვებს; და მეექვსე, იმ შემთხვევაში, თუკი მის წარმატებათა ხარისხი აყვანილი იქნება იმ დონემდე, რომ აკადემიიდან გამოშვებისას, როგორც მხატვარი, გახდება პირველი ოქროს მედლის ღირსი, მაშინ ჩემი მიზნების სრული გამართლებისათვის, ვათავისუფლებ მას ჩემს მიმართ ყოველგვარი ვალდებულებისაგან.

სახელმწიფო გადასახადები და ბეგრები კი მომავალ რევიზიამდე, მის მაგივრად შესრულებული იქნება მისი მიწერის ადგილის მიხედვით ზემოთაღნიშნულ ჩემს მამულში.

ამის დასადასტურებლად ეს თავდახსნის სიგელი ჩემი მოწმეების თვით მაისურაძის ხელმოწერით და ჩემი გერბის ბეჭდის დასმით მიცემულ იქნა ს. პეტერბურგში.

ამ თავდახსნის სიგელზე გენერალ მაიორმა თავადმა ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე გ ა რ ს ე ვ ა ნ ი ს-ძ ე ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე მ ხელი მოაწერა მასზედ, რომ მე ჩემს გლეხს გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ე ს ზემოხსენებული პირობით სამუდამოდ ვანთავისუფლებ.

ამ სიგელის მიხედვით დაწესებულ პირობებს ხალისით ვღებულობ და ვალდებულებას ვკისრულობ შევასრულო ისინი შეძლებისამებრ. თავდახსნილი გრიგოლ მაისურაძე". ამას მოსდევს მოწმეების ხელმოწერა და თავდახსნის სიგელის რეგისტრაცია სამოქალაქო სასამართლოს სანქტ-პეტერბურგის პალატის მე-2 დეპარტამენტში[1].

იმავე 1837 წლის სექტემბერში გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ე მიღებულ იქნა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში, როგორც „გარეშე მოწაფე" პროფესორ კ. ბ რ ი უ ლ ო ვ ი ს კლასში.

აკადემიაში სწავლის დროს ახალგაზრდა მწვავე ნივთიერ ხელმოკლეობას განიცდიდა. საქართველოს უკანასკნელი მეფის გიორგი XII შვილმა ბატონიშვილმა ბ ა გ რ ა ტ მ ა 1838 წლის 31 მაისს სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტს ა. ი. ო ლ ე ნ ი ნ ს მიმართა შუამდგომლობის წერილით ჩაერიცხა გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ე მოწაფედ სახელმწიფო ხარჯზე, მაგრამ ეს თხოვნა არ იქნა დაკმაყოფილებული[2]. მაშინ ბატონიშვილმა თვითონ დაუწყო დახმარების გაწევა თავის თანამემამულეს, მაგრამ სახსებით მისი უზრუნველყოფა ვერ შესძლო. გულთბილ მონაწილეობას ღებულობდა ახალგაზრდა მხატვრის ბედიღბლის გადაწყვეტაში მისი

[1] Центральный Государственный исторический архив в Ленинграде. Фонд. 1391, опись 62, дело 80, л. 7. ეს დოკუმენტი გამოქვეყნებულია შ. ყ ვ ა ს ხ ვ ა ძ ი ს წიგნ მხატვრის მონოგრაფიაში: „გიორგი მაისურაძე", თბილისი, 1958, გვ. 67.

[2] Там же фонд Академии Художеств №–789, опис 20, дело 19, 1838 წ. л. 1.

[3] Центральный Государственный Исторический архив в Ленинграде. Фонд Академии художеств, № 789, опись 20, дело 19, 1838 г., л. 2.

მასწავლებელი კ. ბ რ ი უ ლ ო ვ ი ც¹, მაგრამ ამ ორი პიროვნების გულისხმიერებამ არსებითად ვერ შესცვალა გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ი ს მდგომარეობა. მისი მძიმე ხელმოკლეობა გრძელდებოდა. ის გარემოება, რომ მას მინიჭებული არ ჰქონდა ოფიციალური წოდება ძალიან უშლიდა ხელს უზრუნველეყო თავი კერძო შეკვეთებით. ამიტომ ასეთი წოდების მოპოვების მიზნით გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ე მ 1841 წლის 26 მაისს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის საბჭოში წარადგინა ნატურიდან დახატული პორტრეტი. ამ ნამუშევრის მოწონება მხატვარს მიანიჭებდა უფლებას ეწოდებინა თავის თავისათვის „უკლასო მხატვარი“. მაგრამ წარდგენილი შრომა არ უპასუხებდა აკადემიის მოთხოვნებს და საბჭომაც უარი უთხრა გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ე ს მისცემოდა მას ძიებული წოდება. იგი მიენიჭა მას მხოლოდ სამი წლის შემდეგ ატესტატის გადაცემასთან ერთად, ე. ი. 1844 წელს მემამულე გეროკაძის პორტრეტის დახატვისათვის.

საარქივო მასალების მიხედვით ვერ მოხერხდა იმის დადგენა, მიიღო თუ არა გ. მ ა ი ს უ რ ა ძ ე მ რაიმე ჯილდო სამხატვრო აკადემიაში ყოფნის დროს, ან მისი დამთავრების შემდეგ. უნდა ვივარაუდოთ, რომ „თავდასახსნელი“ სიგელის პირობების ძალით მას ალბათ დასჭირდა ექვს წელს მუშაობა თავის ყოფილი ბატონის სასარგებლოდ. მაგრამ ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე 1846 წელს ტრაგიკულად დაიღუპა და დღემდე უცნობი რჩება გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ი ს მიერ ამ პერიოდში შესრულებული ნამუშევრები.

ა ლ. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს მიერ დაწესებულ ვადის გასვლის შემდეგ, 1850 წელს გ. მ ა ი ს უ რ ა ძ ე გადასახლდა ქუთაისში და შევიდა იქაურ კლასიკურ გიმნაზიაში კალიგრაფიის გიმნაზიაში კალიგრაფიის და ხაზვა-ხატვის მასწავლებლად. მისთვის ამ არასაინტერესო, იძულებით თანამდებობაზე ნიჭიერმა მხატვარმა დაჰყო 35 წელი; გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ე გარდაიცვალა 1886 წელს.

სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე მან სამხატვრო აკადემიაში გაგზავნა განცხადება, სადაც აღნიშნავდა რა თავის პედაგოგიურ მოღვაწეობას 35 წლის მანძილზე, ითხოვდა სამსახურიდან გასვლის შემდეგ „მიეცათ მისთვის პენსია იმ რაოდენობით, რა რაოდენობითაც იგი ღებულობდა ჯამაგირს გიმნაზიაში²“.

თავის ცხოვრების დიდი ნაწილი, ყველაზე მომწიფებული ხანა, წარუმართებლად შექმნილ გარემოებათა გამო, გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ე მ გაატარა ქუთაისში მასწავლებელთა შორის, რომელთაც ნაკლებად აინტერესებდათ ხელოვნება და მის პროფესიასაც ერთგვარი უპატივცემულებით ეკიდებოდნენ. ბუნებრივია, თუ ასეთ გარემოცვაში გ. მ ა ი ს უ რ ა ძ ე თავს გრძნობდა უხოდ და ეულად; ამას კი არ შეეძლო უარყოფითი გავლენა არ მოეხდინა მისი ნიჭის განვითარებაზე.

• ქუთაისის ინტელიგენციის მრავალ ოჯახში ახლაც ინახება გიორგი მ ა ი ს უ რ ა ძ ი ს მიერ დაწერილი პორტრეტები. ქუთაისის და მისი მიდამოების ეკლესიებში ჯერ კიდევ არის დაცული გრ.

¹ დაცულია კ. ბ რ ი უ ლ ო ვ ი ს „წარდგენა—1843 წლის 26 ოქტომბერს მის მიერ სამხატვრო აკადემიის საბჭოში შეტანილი: „გ ი ო რ გ ი მ ა ი ს უ რ ა ძ ე, რომელიც ხელთან მოწაფედ იმყოფება, წარმატებებს იჩენს მხატვრობაში მაგრამ უკიდურესად ღარიბია, იმდენად ღარიბია, რომ საშუალება არ აქვს გადაიხადოს ბილეთის ფასი ნატურიდან სახატავსა და სამხატვრო კლასში მეცადინეობაზე დასწრებისათვის, ამიტომაც ვთხოვ აკადემიის საბჭოს დახმარება გაუწიოს მას ამ საქმეში.
პროფ. კ. ბ რ ი უ ლ ო ვ ი (იქვე, ფ. 8).

² ЦИГА в Ленинграде, Фонд 789, опись 14, 1840, дело 95, л. 9—10.

მაისურაძის მიერ მოხატული კანკელები. მაგრამ მხატვარის ყველა ეს ნამუშევარი, სამწუხაროდ, მთლიანად ჯერ კიდევ გამოვლინებული და შეგროვილი არ არის.

ამჟამად საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია გიორგი მაისურაძის მიერ დახატული ორი პორტრეტი. ერთი მათგანია პეტერბურგში 1839 წლის 18 აგვისტოს ე. ი. სამხატვრო აკადემიაში ორი წლის სწავლის შემდეგ შესრულებული პორტრეტი, რომელზედაც გამოსახულია ბატონიშვილი ბაგრატის ვაჟი— ალექსანდრე ბაგრატიონი გვარდიის ოფიცრის ფორმაში; პორტრეტი დაწერილია წელს ზევით (ტრადიციულ პოზაში). ბუმბულისებრ თეთრ ღრუბლებს კომპოზიციის ნაცრისფერ ფონზე მასში შეაქვს ერთგვარი რომანტიკული იერი. (ტაბ. 225) ალექსანდრე ბაგრატიონის ახალგაზრდული სახე რეალისტური მანერითაა დაწერილი, მკვეთრი მოდელირების გარეშე, ძლივშესამჩნევი ღიმილი ტუჩებზე, დიდრონი თაფლისფერი თვალები, კეთილშობილური წარმოსადეგი ახოვანობა ანიჭებენ თავისებურ სილამაზეს. სიცოცხლის მანიშნებელი ყველა ეს დეტალი ლაპარაკობს ახალი სტილის დაბადებაზე ქართულ პორტრეტულ ფერწერაში, სტილისა, რომლის ფუძემდებელი გახდა გ. მაისურაძე. ახალი სტილის თვისებები თვალსაჩინო და ხელშესახებია იქაც კი, სადაც მხატვარმა ვერ მოახერხა მთლიანად დაეძლია ძველი პორტრეტული ფერწერის შესრულების მანერის პირობითობა.

მეორე პორტრეტი დაწერილია 1852 წლის 24 ივნისს, ალბათ, ქუთაისში; მასზე საპარადო სამხედრო ფორმაში გამოსახულია ვინმე ი. პიპინაძე ახალგაზრდობაში (ტაბ. 226). პორტრეტი დაწერილია წელს ზევით, თითქმის პირდაპირ გრ. მაისურაძემ მოახერხა ცოცხალი გამომეტყველება მიენიჭებინა პირისახისათვის, რომელიც დახატულია ტექნიკური სრულყოფით, ლესირების რთული ხერხების სათანადო გამოყენებით. გ. მაისურაძე ამ პორტრეტში ჩრდილის და შუქის განლაგებას ახდენს იმ მომწიფებული მხატვრის ოსტატობით, რომელსაც ჩინებულად შეუთვისებია სკოლის პრინციპები.

გ. მაისურაძის ფუნჯს მიაწერენ აგრეთვე საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცულ პატარა პორტრეტს, რომელიც აკვარელის ტექნიკითაა შესრულებული და რომელზედაც მხატვარმა თითქოს თავისი თავი გამოსახა.

წერის მანერის მიხედვით ეს პორტრეტი უდაოდ იმ დროს ეკუთვნის, როცა გ. მაისურაძის ნამუშევრად მის აღიარებისაგან ჩვენ თავს ვიკავებთ ორი მიზეზის გამო: პირველი—დღემდე ჩვენ არ გაგვაჩნია გიორგი მაისურაძის არც ერთი აკვარელით შესრულებული ნამუშევარი; მეორე,—დღემდე ვერ შევძელით დაგვედგინა, არის თუ არა ეს პორტრეტი ნამდვილად თვით მისი ავტორის გამოსახულება? გაურკვევლობა და სიზუსტის უქონლობა ჯერ-ჯერობით თავს გვაკავებინებს გამოვიტანოთ საბოლოო დასკვნები ამ საკითხზე და შემოვიფარგლოთ მხოლოდ იმ ნამუშევრებით, რომელთა გიორგი მაისურაძის შემოქმედებისადმი მიკუთვნება არავითარ ეჭვს არ იწვევს.

ქართველ ხელოვნებისმცოდნეთა წინაშე დგას გადაუდებელი ამოცანა შეაგროვონ და სავსებით შეისწავლონ გ. მაისურაძის მხატვრული მემკვიდრეობა. ის იყო პირველი ქართველი მხატვარი, რომელმაც განათლება მიიღო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში, შესანიშნავი რუსი მხატვრის კ. ბრიულოვის კლასში, სადაც იგი შეხვდა მასავით ყმაგლეხობის წრიდან გამოსულ დიდ უკრაინელ პოეტს ტარას შევჩენკოს.

გიორგი მაისურაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა რაოდენობით დიდი როდია, მაგრამ იგი ღებულობს და ინარჩუნებს ისტორიულ მნიშვნელობას იმ მხრივ, რომ მოასწავებს ძველი პირობითი პორტრეტული ხელოვნების დრომოჭმული ტრადიციებისაგან ჩამოშორებას და დასაწყისს მისი მეოხებით მხატვრობაში მომხდარი გარდატეხისა, რომელმაც მიიყვანა შემდგომ თაობათა მხატვრები ამ ჟანრის ჭეშმარიტად რეალისტურ, სრულფასოვან, სასიცოცხლო ძალის ნაწარმოებთა შექმნამდე. გიორგი მაისურაძის შემოქმედებას მიეძღვნა შესანიშნავი მონოგრაფიული ნარკვევი შ. კვასხვაძისა, სადაც ამ ოსტატის მნიშვნელობა ახალი ქართული ხელოვნების ისტორიაში ამომწურავად გაშუქებულია[1].

პლასტიკა ლითონზე

ლითონის პლასტიკური დამუშავების ხელოვნება, რომლის მხატვრულ ტრადიციებს სათავეები ქართველ ტომთა მეტალურგიული კულტურის უძველეს პერიოდში აქვთ, ახალ ისტორიულ პირობებში იცვლის სტილს, მაგრამ მისი მხატვრულ-ტექნიკური ხერხები თითქმის ჩვენს დრომდე აღწევენ. ჭედური ხატების, ჭედური საეკლესიო ნივთების, საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ჭედურ საგანთა დამზადების ხელოვნება თანდათან ეცემა, იმის გამო, რომ რუსეთიდან შემოტანილმა საფაბრიკო პროდუქციამ თავის სიიაფით და მისაწვდომობით სრულიად შეავიწროვა ადგილობრივი მატერიალური წარმოება. ერთი მხრივ, ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებამ, მეორე მხრით, საეკლესიო-სამონასტრო მიწების ხაზინის ხელში გადასვლამ, მთელმა რიგმა «რეფორმებმა» ადმინისტრაციულ სასულიერო მმართველობაში ძალიან შეავიწროვა მატერიალური ბაზა; ოსტატებმა, რომლებიც ქართული ეკლესიის საჭიროების დასაკმაყოფილებლად მუშაობდნენ, დაჰკარგეს მთავარი შემკვეთი და მუშაობა დაიწყეს მხოლოდ და მხოლოდ ბაზრის საჭიროების დასაკმაყოფილებლად. ამიერიდან მათი მუშაობის მთავარი საგნები გახდნენ: შინაური მოხმარების ნივთები, ტანსაცმელის სამკაულები და ქალების მორთულობა, უფრო მეტად კი — თოფ-იარაღის გაწყობა-შემკობა.

ლითონის რელიეფური დამუშავების დარგში უძველესი ტრადიციების მიხედვით მომუშავე ოსტატებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვანი იყო პეპუ მეუნარგია, რომელიც XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ეწეოდა მუშაობას. მისი დაბადების თარიღი დღემდე უცნობია. თუ მის საფლავზე წარწერილი ეპიტაფიის მიხედვით ვიმსჯელებთ, პ. მეუნარგია გარდაიცვალა 1861 წელს, ხანდაზმულ ასაკში.

1810 წელს პეპუ მეუნარგია უკვე სახელმოხვეჭილი ოსტატი ყოფილა, რომლის მიმართ კეთილგანწყობილება ჰქონია ცაიშელ ეპისკოპოსს.

ოქრომჭედლობის საქმეთა ოსტატობაში თვალსაჩინო დამსახურებისათვის მეფის მთავრობამ პ. მეუნარგია 1839 წ. მედლით დააჯილდოვა.

სამწუხაროდ, არ შემონახულა ზუსტი ცნობები, სად და ვისგან ისწავლა პ. მეუნარგიამ თავისი ხელოვნება.

[1] შ. კვასხვაძე, გიორგი მაისურაძე, თბილისი, 1958.

[2] შ. ამირანაშვილი, პეპე მეუნარგია — XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ოქრომჭედლობის საქმეთა ოსტატი. სალიტერატურო ჟურნალი «ლომისი» № 6 და 7 1921 წ.

მის ხელმოწერილ ნაწარმოებთა შესწავლა ცხადყოფს, რომ იგი სწორედ დასავლეთ საქართველოში, ალბათ ზუგდიდში სწავლობდა, სადაც ლითონის პლასტიკური დამუშავების ოქრომჭედლობის, აგრეთვე, თოფ-იარაღის დამზადების და შემკობის მრავალი ოსტატი მუშაობდა. პ. მეუნარგიას დიდი მხატვრული მემკვიდრეობისაგან ამჟამად შემონახულია მხოლოდ ორი ხელმოწერილი ნაწარმოები, რომელიც სრულ წარმოდგენას იძლევა ლითონის რელიეფურ-პლასტიკური დამუშავების ამ გამოჩენილი ოსტატის შემოქმედებაზე.

ეს არის მაცხოვარის დიდი ჭედური ხატი—(მარტვილიდან), რომელიც ამჟამად დაცულია საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში[1], და პატარა ჭედური ხატი „ცხენზე მჯდარი წმიდა გიორგი ჰკლავს გველეშაპს“ (სოფელ აიადან). სამეგრელოს და ლეჩხუმის დიდძალი ჭედური ხატების შესწავლა საფუძველს გვაძლევს ამ ოსტატის შემოქმედებას მივაკუთვნოთ ჭედური ხატები: „ღვთისმშობელი ყრმა იესოთი“ წალენჯიხიდან[2]. (1843 წ.) ცაიშიდან[3], ნასპერიდან[4] (1822 წ.).—ხატები, რომელთაც სათავე აქვთ ერთ იკონოგრაფიულ პროტოტიპში, თავის დროზე ამ სტრიქონების ავტორმა და ე. ს. თაყაიშვილმა პეტრე მეუნარგიას ნაწარმოებთა რიცხვს მიაკუთვნეთ მთავარანგელოზების მიხეილის და გაბრიელის ხატი[5] (1837 წ.). სოფელ ორბელიდან.

ცაიშის ეკლესია'ში ინახებოდა ჭედური ჯვრის ნამსხვრევები პ. მეუნარგიას[6] ხელმოწერით და მისივე ნამუშევარი ორი ჭედური სამწერობელი, რომლებიც ამ ეკლესიისათვის შეუწირავს მის ძმას—იესეს[7].

მხატვრულობის თვალსაზრისით პ. მეუნარგიას ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები ზემოთ აღნიშნული „ხატი მაცხოვრისა“ (მარტვილიდან), რომელიც 1849 წლის ხელმოწერით არის დათარიღებული, როგორც ცნობილია, პ. მეუნარგიამ ეს ხატი გააკეთა სიკვდილამდე ორი წლით ადრე. ზემოჩამოთვლილ ნაწარმოებთა შედარებითი ანალიზი გვიჩვენებს ლითონის პლასტიკური დამუშავების ერთ-ერთი უკანასკნელი დიდოსტატის შემოქმედების ევოლუციას.

მაცხოვარი წარმოშობილია ცის მეუფის სახით მთელი სიმაღლით, მარცხენა ხელში სკიპტრა და სფერო უპყრავს, მარჯვენათი კურთხევას იძლევა; დგას ღრუბლებზე; ტანზე აცვია გრძელი ტერფებამდე ჩამოშვებული კვართი სახიანი ქსოვილისაგან; მხრებზე გადაგდებული ჰიმატიონი ძირს ეშვება წარმტაც ნაკეცებად. ტრადიციული შარავანდედის ნაცვლად, თავზე ხურავს გვირგვინი ირგვლივ განფენილი სხივებით. რუსი ოსტატებისაგან ნასესხები ჩუქურთმით შემკულ ხატის ჩარჩოზე მიმაგრებულია ხუთმეტი მედალიონი ქრისტეს, ღვთისმშობლის მოციქულების და ანგელოზების გამოსახულებებით. ყველას რუსული ახსნაგანმარტებითი წარწერა აქვს. თუ იკონოგრაფიული დეტალების მიხედვით ვიმსჯელებთ როგორც მაგალითად, ნახევარმთვარეზე მდგარი დედალვთისა გაშლილი თმით, პავლე მოციქული ამოღებული მახვილით და სხვა, ამ გამოსახულებათა სათავედ დასავლეთური ნიმუშები უნდა მივიჩნიოთ.

[1] ე. თაყაიშვილი. „არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში“, „ძველი საქართველო“, ტ. III თბილისი, 1913—1914 წ., გვ. 231.

[2] ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. „ძველი საქართველო“, ტომი III, თბილისი, 1913—1914 წ., გვ. 233.

[3] ე. თაყაიშვილი, დასახელებული თხზულ., გვ. 176.

[4] ე. თაყაიშვილი. არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს, პარიზი, 1937 წ. გვ. 82.

[5] ე. თაყაიშვილი, დასახელებ. თხზულ: გვ. 37.

[6] ე. თაყაიშვილი „არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში“, გვ. 172.

[7] ე. თაყაიშვილი. დასახელება თხზულ., გვ. 179.

ქრისტეს ფიგურა მოცემულია ცხოვლად გამოკვეთილ რელიეფში. ფიგურის პროპორციები—მძიმეა, მაგრამ სიმძიმის, დატეირთულობის შთაბეჭდილებას ანელებს ტანსაცმლის ქსოვილის ნახატის ლამაზი ფაქიზი დამუშავება, რეალისტურად გამოკვეთილი თავი მაცხოვრისა, მკვეთრად გამოირჩევა ძველი გამოსახულებებისაგან, რომლებიც ბიზანტიური ტრადიციების ელემენტებს შეიცავენ.

გამოცდილი ოსტატის ხელით შესრულებული მთელი ფიგურა მთლიანად გამოირჩევა აღნიშნული ეპოქისათვის დამახასიათებელი მაღალი ხელოვნებით. გამოსახულების ძირითადი რელიეფი ზურგის მხრიდან თუმცა ძველი ტრადიციის მიხედვითაა შესრულებული, მაგრამ ზედაპირის დამუშავება სულ სხვა ხასიათს ატარებს.

მხატვარს შეთვისებული აქვს ადამიანის ფიგურის რეალისტური გახსნის ხერხები, რომლებიც XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ ხელოვნებაში დამკვიდრდნენ. უკუაგდო რა ძველი ქართული ხელოვნების ადრინდელი იკონოგრაფიული ნიმუშები, იგი დაეწაფა დასავლური და რუსული ხელოვნების ნაწარმოებებს; პ. მეუნარგია ცალკეული თავის ნაწარმოებების შექმნის დროს ცოცხალ სინამდვილეს მიმართავს, მაგალითად, ხატებზე, რომლებიც გამოსახავენ ცხენზე მჯდარ წმ. გიორგის, რომელიც შუბით გმირავს გველეშაპს, წმინდანის საჭურველი და ფეხსაცმელი უკვე ტრადიციული კი არ არის, არამედ აღებულია მხატვრის გარემომცველი ცხოვრებიდან.

პ. მეუნარგიას შემოქმედება გვიჩვენებს ახალი მხატვრული მსოფლშეგრძნობის და მსოფლმხედველობის ფორმირებას, რომელიც ახლად შექმნილ სოციალურ ურთიერთობის და ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებათა ზეგავლენით ხდებოდა.

თავი მეცხრე

ქართული ხელოვნება საგლეხო რეფორმის დროიდან საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე საქართველოში

საქართველო საგლეხო რეფორმის შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე

(1864—1921 წ. წ.)

ყირიმის კამპანიის მარცხით დასუსტებული, მემამულეთა წინააღმდეგ გლეხური „ბუნებით" და მომავალი რევოლუციის აჩრდილით შეშინებული მეფის მთავრობა 1864 წელს იძულებული გახდა ბატონყმობა გაეუქმებინა.

როგორც ცნობილია გლეხთა აჯანყებანი ფართოდ აზვირთებულ ტალღად მოეფინენ საქართველოსაც. ერთი მათგანი, რომელიც 1867 წელს სამეგრელოში მოხდა, იმდენად ღრმაედი და გაძლიერდა, რომ მეფის ხელისუფლების წარმომადგენლებს საქართველოში არ შეეძლოთ არ დაენახათ მისი სოციალური ხასიათი, აჯანყებული გლეხობის ორგანიზებულობა, მკაცრი დისციპლინა, და იდეური მიზანდასახულობა.

დაძაბული ატმოსფეროს რეფორმის გატარებას მოითხოვდა და მეფის ნაცვალმა კავკასიაში დიდმა მთავარმა მ ი ხ ე ი ლ ნ ი კ ო ლ ო ზ ი ს-ძ ე მ 1864 წლის 13 ოქტომბერს გამოსცა ბრძანებულება ბატონყმობის გაუქმების შესახებ აღმოსავლეთ საქართველოში. იმერეთსა და გურიაში ბატონყმობა გადავარდა 1865 წელს, სამეგრელოსა და ლეჩხუმში—1866 წელს, აფხაზეთში—1870 წელს, სვანეთში—1871 წ.

გლეხობა „განთავისუფლებულ იქნა" უმიწოდ; მემამულეებმა საუკეთესო ნაკვეთები თავიანთ დაიტოვეს, ხოლო უფრო ცუდი მიწები გლეხობას ჩამოუჭრეს გამოსასყიდად. ამასთან დათქმული იყო, რომ თავდასახსნელის სრულ გადახდამდე გლეხები მემამულეთა მიმართ დროებით ვალდებულად უნდა ჩათვლილიყვნენ. გარდა ამისა, მებატონეები თავიანთ მფლობელობაში იტოვებდნენ ტყეებს და საძოვრებს, თავიანთ განკარგულებაში—სარწყავი სისტემებით სარგებლობის უფლებას ველიან რაიონებში. ამგვარად, გლეხკაცობა ფაქტიურად ღებულობდა ბევრად ნაკლებ მიწებს, ვიდრე მას რეფორმამდე ჰქონდა, ამის გამო ისევ ვარდებოდა მებატონე-მემამულეთაგან მძიმე ნივთიერ დამოკიდებულებაში.

მემამულეთაგან მიწის გამოყიდვა, გლეხკაცობის უკიდურესი სიღატაკის გამო, მეტად ნელა მიმდინარეობდა, ხოლო მემამულეებისაგან მიწის ნაკვეთების იჯარით აღების პირობები მეტად მძიმე იყო გლეხობისათვის. ყველა ამ გარემოების მეოხებით, ინსტიტუტი დროებით ვალდებული გლეხებისა აგრეთვე ხიზნებისა (ასე ეწოდებოდა სხვა რაიონებიდან მოსულსა და მემამულეთა მიწებზე დასახლებულ გლეხებს). საქართველოს ზოგიერთ რაიონში არსებო-

ბას განაგრძობდა 1912 წლამდე, ე. ი. მანამდე, ვიდრე მეფის მთავრობა იძულებული არ გახდა გაეუქმებინა იგი. აქედან აშკარაა, რომ რეფორმა საქართველოში ისევე, როგორც ყველგან მთელს მაშინდელ რუსეთში, გატარებულ იქნა მხოლოდ და მხოლოდ თავადაზნაურობის ინტერესების სასარგებლოდ. თუმცა გლეხებმა მიიღეს პირადი თავისუფლება ე. ი. მემამულეებს უკვე წაერთვათ მათი გაყიდვის უფლება, ბატონყმობის გაუქმების შემდეგ გლეხები მაინც მემამულე-მებატონეთა კიდევ უფრო მძიმე ეკონომიურ დამოკიდებულებაში მოექცნენ. აი რატომ იყო, რომ გლეხების მღელვარება არ ცხრებოდა. 1875—1876 წლის აჯანყებამ კვლავ იფეთქა სამეგრელოში, იმავე წლებში აჯანყება დაიწყო სვანეთში, ხოლო 1878 წელს იგი კახეთსაც მოედო.

ეკონომიური მდგომარეობის გაუარესება და ამასთან დაკავშირებული მზარდი გაღატაკება აიძულებდა გლეხებს სოფლებიდან წასულიყვნენ სამუშევრების საძებრად. თბილისის, ქუთაისის, ბათუმის ფაბრიკებსა და ქარხნებში, ხოლო ზოგჯერ თვით რუსეთის შორეულ რაიონებში.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველო ისევე, როგორც მთელი ამიერკავკასია, კაპიტალისტური განვითარების გზას დაადგა.

1871 წელს რუსეთის მთავრობამ თბილისსა და ფოთს შუა რკინიგზის ხაზი გაიყვანა. ბათუმის შემოერთების შემდეგ, იქ აგებულ იქნა დიდი ნავსადგური. 1883 წელს დამთავრდა გაყვანა რკინიგზის ხაზისა, რომელიც ბაქოს ბათუმთან აერთებს. 1847 წლიდან დაიწყო ქვანახშირის მოპოვება ტყიბულის მაღაროებში, ხოლო 1879 წლიდან—მარგანეცის მოპოვება ჭიათურაში. 1895 წელს მოქმედება დაიწყო ჭიათურის ვიწროლიანდაგიანმა რკინიგზის შტომ, რომელიც გაყვანილ იქნა მხოლოდ და მხოლოდ სამრეწველო მიზნებისათვის.

აქ აუცილებელია მოკლედ შევეხოთ საკითხს, კაპიტალისტური ურთიერთობის დამკვიდრების შემდეგ თუ რა სწრაფად მიმდინარეობს სამრეწველო საწარმოების ზრდა საქართველოში. თუ 1835 წელს საქართველოში არსებობდა თბილისის მხოლოდ ერთი აბრეშუმის ძაფსართავი ფაბრიკა, 1858 წელს თბილისის გუბერნიაში ითვლებოდა წვრილი ტიპის უკვე 239 ფაბრიკა-ქარხანა, ხოლო 1865 წელს მათი რაოდენობა 463-მდე ავიდა. ამასთან ერთად ხელოსნური წარმოება, რომელიც XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ქვეყნის ეკონომიურ ცხოვრებაში დიდ როლს თამაშობდა, ვერ უძლებდა რა საფაბრიკო პროდუქციის კონკურენციას, თანდათან იკვეცებოდა. ამქრების აჯანყებამ თბილისში 1865 წლის ივნისის დამლევს ვერ ჰპოვა ფართო გამოძახილი იმიტომ, რომ თვით ამქართა სტრუქტურას, რომლის შიგნით ისევ განაგრძობდა არსებობას ფეოდალური წყობის გადმონაშთები, თავისი დრო უკვე მოჭმული ჰქონდა.

საქართველოში კაპიტალისტური ურთიერთობის განვითარების ამომწურავი დახასიათება მოგვცა ლენინმა თავის გენიალურ შრომაში „კაპიტალიზმის განვითარება რუსეთში“.

„რუსეთის მიერ მისი (კავკასიის — შ. ა.) ეკონომიური „დაპყრობა“ გაცილებით უფრო გვიან მოხდა, ვიდრე პოლიტიკური დაპყრობა, ხოლო ეს ეკონომიური დაპყრობა სავსებით აქამდეც არ დასრულებულა. რეფორმის შემდგომ ხანში, ერთი მხრით, ხდებოდა კავკასიის ძლიერი კოლონიზაცია, მიწის ფართო დამუშავება კოლონისტების მიერ (განსაკუთრებით ჩრდილო კავკასიაში) რომელთაც გასაყიდად მოჰყავდათ ხორბალი, თამბაქო და სხვ. და რომელნიც სოფლის მრავალ დაქირავებულ მუშას იზიდავდნენ რუსეთიდან. მეორე მხრით,

თანდათან იდევნებოდა ადგილობრივი საუკუნოებრივი „შინამრეწველური“ სარეწები, რომლებიც ეცემოდნენ მოსკოვიდან შემოტანილი ფაბრიკატების კონკურენციის გამო, ეცემოდა იარაღის ძველებური წარმოება ტულიდან და ბელგიიდან შემოტანილ ნაწარმთა კონკურენციის გამო, ეცემოდა რკინის შინამრეწველური დამუშავება შემოტანილი რუსული პროდუქციის კონკურენციის გამო, აგრეთვე სპილენძის, ოქრო-ვერცხლის, თიხის, ქონისა და სოდის, ტყავის და სხვ. შინამრეწველური დამუშავება; ყველა ეს პროდუქტი უფრო იაფად მზადდებოდა რუსეთის ფაბრიკებში, რომლებიც კავკასიაში გზავნიდნენ თავის ნაწარმს... ამრიგად რუსეთის კაპიტალიზმი კავკასიას ითრევდა საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში, ანიველირებდა მის ადგილობრივ თავისებურებებს —ძველებური პატრიარქალური კარჩაკეტილობის ნაშთს,— ჰქმნიდა ბაზარს თავისი ფაბრიკატებისათვის“[1].

ახლად ჩასახულ და თანდათანობით მზარდ ახალ ეკონომიურ ურთიერთობათა ზემოქმედებით მალე ფორმირება იწყო სამრეწველო პროლეტარიატმა, რომელიც გლეხობის წრიდან გამოსული საფაბრიკო-საქარხნო მუშებისაგან შესდგებოდა ამ გარემოების მეოხებით საქართველოში დიდხანს არსებობდა განუწყვეტელი კავშირი ქალაქის პროლეტარიატსა და ღარიბ გლეხობას შორის.

ქალაქის პროლეტარიატის გავლენა ღარიბ გლეხობაზე მკაფიოდ გამოვლინდა 1905 წლის რევოლიუციურ მოძრაობაში.

საქართველოში მუშათა კლასის მძიმე ნივთიერი მდგომარეობა ხშირ მღელვარებას იწვევდა თბილისის მუშებში. მაგრამ ის ჯერ კიდევ არ ატარებდა კაპიტალისტურ წესწყობილების საფუძვლების წინააღმდეგ მიმართული ორგანიზებული ბრძოლის ხასიათს, არამედ წარმოადგენდა უფრო სტიქიურ პროტესტს, რომელიც მთავარ მიზნად ისახავდა მუშათა ეკონომიური მდგომარეობის გაუმჯობესებას.

1866 წელს თბილისში იფეთქა მუშათა პირველმა გაფიცვამ, 1872 წელს—მეორე გაფიცვამ, 1878 წელს—მესამემ და ა. შ. თავისი მასშტაბით ყველაზე დიდი და ძლიერი მუშა-ხელოსანთა აჯანყება მოხდა 1880 წელს.

გასული საუკუნის 80-იანი წლების შემდეგ, წარმოების წესი თბილისის ფაბრიკებსა და ქარხნებში იცვლება—ხმარებაში შემოდის მანქანა, რომელიც ძირეულად არღვევს წარმოებაში მანამდე არსებულ ხელოსნურ-მანუფაქტურულ პრინციპს და გზას უკაფავს ახალი მოწინავე ტექნიკის დანერგვას. ეს უკანასკნელი ხელს უწყობს შრომის მკაფიო განაწილებას, რომელსაც თან სდევს „თავისუფალი“ მუშა ხელის წარმოშობა[2].

XIX საუკუნის შუაწლებიდან საქართველოს საზოგადოებრივ აზროვნებაში ჩნდება პროგრესული მიმდინარეობა, რომლის ჩასახვა, უეჭველად, დაკავშირებულია იმ დროის რუსული საზოგადოებრივი ცხოვრების მოწინავე იდეებთან. ყალიბდება ლიბერალურ თავადაზნაურული მიმდინარეობა, რომელიც უარყოფითადაა განწყობილი ბატონყმობის ინსტიტუტის მიმართ, ამოცანად ისახავს წოდებათა შორის თანამშრომლობის განმტკიცებას და ისწრაფვის შეეგუოს იმ ახალ ვითარებას, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში შეიქმნა კაპიტალისტური ურთიერთობის დამყარებით და განვითარებით. პერიოდული ქართული ჟურნალის „ცისკარის“

[1] ვ. ი. ლენინი. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 703—704, 1948 წ. ქართული გამოცემა.

[2] ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი. თხზულებანი, ტ. III. გვ. 353.

ფურცლებზე ქვეყნდება სტატიები, რომლებიც მკაცრად გმობენ ბატონყმობას და მოითხოვენ მის გაუქმებას. მაგრამ მალე ამ პერიოდული ბეჭდვითი ორგანოს ხელმძღვანელობის შიგნით ხდება განხეთქილება და შემდეგ გათიშვაც, რომელსაც ორი დასის დაარსება მოჰყვა. პირველი მათგანი შესდგებოდა უფროსი თაობის ლიტერატორებისაგან, რომლებიც წოდებრივი პრივილეგიების შენარჩუნების, ძველქართული ფეოდალური მწერლობის ტრადიციების სიწმინდის დაცვის პოზიციებზე დადგნენ. ეს რეაქციულად განწყობილი დასი მკაცრი კრიტიკით გამოდიოდა სახელგანთქმული მწერლის ილია ჭავჭავაძის (1837—1907) მეთაურობით მოქმედი ახალგაზრდების წინააღმდეგ, თვლიდა რა მათ მშობლიურ ნიადაგს მოწყვეტილ რენეგატებად. პროგრესული ახალგაზრდობის ჯგუფში შედიოდენ აკაკი წერეთელი (1840—1915), ნიკო ნიკოლაძე (1843—1928), კირილე ლორთქიფანიძე, გიორგი წერეთელი (1842—1900), სერგეი მესხი და სხვა გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწეები.

ამ იდეური დაშორება-გათიშვის შედეგად ახალგაზრდობამ 1963 წელს დააარსა თავისი საკუთარი დამოუკიდებელი ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“, რომელიც მალე გახდა ქართული პროგრესული საზოგადოებრივი აზრის წინამძღოლ ორგანოდ. ახალგაზრდათა ჯგუფი, რომელსაც ეწოდა „პირველი დასი“ (1860), შემოიკრიბა ჯერ ჟურნალ „საქართველოს მოამბის“, (1863—1864 წ. წ.), შემდეგ—1877 წელს დაარსებული გაზეთის „ივერიის“ გარშემო. „პირველი დასი“ მოითხოვდა სოციალური თანასწორობის დაწესებას, ბატონყმობის გაუქმებას, ეროვნულ დარაზმულობას და ერთიანობას; ეს დასი სათავეში ჩაუდგა ნაციონალურ-გამანთავისუფლებელ მოძრაობას.

ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელთან ერთად, სათავე დაუდო ქართულ ლიტერატურულ ენას, გაამდიდრა ქართული მწერლობა შესანიშნავი მხატვრული ნაწარმოებებით და ამით უდიდესი გავლენა მოახდინა მის შემდგომ განვითარებაზე, განსაკუთრებით დიდია ილია ჭავჭავაძის მნიშვნელობა და როლი ქართული საზოგადოებრივი აზრის განვითარებაში. მისი მოთხრობები, პოემები და ლექსები, რომ არაფერი ვთქვათ პუბლიცისტური ხასიათის მის შრომებზე, გამსჭვალული არიან მაღალი იდეურობით და უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივი პრობლემებისადმი ღრმა ინტერესით. თავადაზნაურობის წრიდან გამოსულმა ი. ჭავჭავაძემ შესძლო კლასობრივი შეზღუდულობის გადალახვა და თავისი დროის დემოკრატიული მოძრაობის ობიექტური ასახვა თავის შემოქმედებაში.

ილია ჭავჭავაძემ სავსებით სწორედ და მართებულად შეაფასა რუსული კულტურის და რუსული საზოგადოებრივი აზრის მნიშვნელობა ქართული კულტურის განვითარებისათვის.

„ითქმა არ უნდა, წერდა ილ. ჭავჭავაძე, რომ რუსულმა ლიტერატურამ დიდი ხელმძღვანელობა გაგვიწია წარმატების გზაზედ და დიდი ზედმოქმედება იქონია ყოველს მასზედ, რაც ჩვენს სულიერს ძალღონეს შეადგენს და ჩვენს გონებას, ჩვენს აზრს, ჩვენს გრძნობასა და ერთობ ჩვენს მიმართულებას ზედ დააჩნია მან თავისი აუ-კარგიანობა. არ არის დღეს ჩვენში არც ერთი მოღვაწე და მომქმედი კაცი მწერლობაში, თუ საზოგადო საქმეთა სარბიელზედ, რომ თავისუფალი იყოს ხსენებულ ლიტერატურის ზედგავლენისაგან, საკვირველიც არ არის: რუსულმა სკოლამ—მეცნიერებამ გაგვიღო კარი განათლებისა და რუსულმავე ლიტერატურამ მოაწოდა საზრდო ჩვენს გონებასა და გამოჰკვება ჩვენი აზრი მოძრაობის გზა-

ზედ. თვითოეული ჩვენგანი, გინდა თუ არა, უნდა დასწაფებოდა და ამ ორს წყაროს, თავის სულიერ წყურვილის მოსაკლავად. სხვა გზა არ იყო. ამიტომაც საბუთი გვაქვს ვსთქვათ, რომ თვითოეული ჩვენგანი რუსულის ლიტერატურით გაზრდილა, თვითეულს ჩვენგანს მის გამონარკვევზედ აუგია თავისი რწმენა, თავისი მოძღვრება და თავისი საგანი ცხოვრებისა საზოგადო საქმისათვის ამ გამონარკვევის მიხედვით გამოურჩევია"[1].

სამწუხაროდ, ილ. ჭავჭავაძე ვერ ხედავდა, რომ ბატონყმობის გაუქმებამ ვერ მოსპო სოციალური უთანასწორობა, რომ ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგაც წოდებრივი წყობილება ძალაში რჩებოდა, რომ კაპიტალიზმის განვითარებასთან ერთად წარმოიშვა ორი ანტაგონისტური კლასი—პროლეტარიატი და ბურჟუაზია.

1866 წელს „პირველ დასს" ჩამოცილდა ახალი ჯგუფი, რომელსაც გიორგი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე და სერგეი მესხი მეთაურობდნენ. მას ეწოდა „მეორე დასი" (1866), ჰქონდა თავისი გაზეთი „დროება" (1866—1885 წ. წ.). მეორე დასი სავსებით უარყოფდა ქართველი თავადაზნაურობის ხელმძღვანელ როლს ხალხის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და წამყვან ძალად მშრომელ ხალხს აღიარებდა.

როგორც მათ მიერ გამოქვეყნებული სტატიებიდან ჩანს, ამ მიმართულების წარმომადგენელნი „მშრომელ ხალხად" გულისხმობდნენ არა მუშათა კლასს, არამედ ეგრეთწოდებულ მესამე წოდებას, ე. ი. ქალაქის ბურჟუაზიას. „მეორე დასის" საპროგრამო კრედო-მრწამსს წარმოადგენდა: საფაბრიკო-საქარხნო მრეწველობის განვითარებისათვის ხელშეწყობა, ეროვნული კაპიტალის შექმნა, ბურჟუაზიული რეფორმების გატარება.

XIX საუკუნის სამოცდაათიანი წლების დამდეგს რუსეთიდან საქართველოში შემოღწევა იწყო ხალხოსნურმა (ნაროდნიკულმა) იდეებმა, რომლებმაც აქ ნოყიერი ნიადაგი ჰპოვეს. 1872 წელს ჩამოყალიბებულ ქართულ ხალხოსნურ ორგანიზაციას მჭიდრო კავშირი ჰქონდა რუსულ ნაროდნიკობასთან და თავისი მრწამსით, პროგრამით, შეხედულებებით თითქმის არაფრით არ განსხვავდებოდა მისგან. მან ვერც კი მოასწრო თავისი მოღვაწეობის გაჩაღება,— 1876 წელს მეფის „ოხრანკის" მიერ იგი თითქმის ძირფესვიანად იქნა ლიკვიდირებული; ქართველი ხალხოსნების მეთაურები—მიხეილ ყიფიანი, ანტონ ფურცელაძე, შიო დავითაშვილი, სოფრომ მგალობლიშვილი და სხვები ციმბირში იქნენ გადასახლებულნი, მხოლოდ ოთხმოციან წლებში ხალხოსნური ორგანიზაცია ისევ იქნა აღდგენილი; მაგრამ ამიერიდან მის შიგნით წარმოიშვა ორი მიმდინარეობა,—პირველი მიმდინარეობის მომხრენი, რომელთაც ლეგალური ხალხოსნების სახელწოდება მიიღეს, უარყოფდნენ ბრძოლის რევოლუციური მეთოდების გამოყენებას, ტერორს და თავიანთი ჟურნალის „იმედის" ფურცლებზე გამოქვეყნებულ სტატიებსა და წერილებში მხარს უჭერდნენ და მოითხოვდნენ გლეხობის ეკონომიურ აღორძინებას შრომის არტელების, კოოპერაციის დაარსების გზით და გლეხობაში კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის გაჩაღებით. მეორე მიმდინარეობის მომხრეებს აუცილებლად მიაჩნდათ რევოლუციური ბრძოლის რადიკალური მეთოდის, ხოლო საჭიროების შემთხვევაში, თვით ტერორის გამოყენებაც კი; ისინი ცდილობდნენ თავიანთ მხარეზე გადაეყვანათ სხვადასხვა კატეგორიის მუშა-ხელოსნები, აწყობდნენ მუშათა ორგანი-

[1] ილია ჭავჭავაძე, ნაწერების სრული კრებული. ტომი VIII. გვ. 283, გამომცემლობა „ქართული წიგნი", თბილისი, 1928 წ.

ზაციებს და თვითგანვითარების წრეებს. ამ ხანებში მუშა ხელოსნებმა თავისი ინიციატივით იწყეს არალეგალური ჟურნალის „მ უ შ ი ს“ და „გ ა ნ თ ი ა დ ი ს“ გამოცემა.

ამ მუშათა წრეებს არ გააჩნდათ ერთიანი სწორი ხელმძღვანელობა, მათ მუშაობას შესამჩნევად აფერხებდა ის გარემოებაც, რომ წრეებში შემავალ მუშებს არ მოეპოვებოდათ მკაფიოდ ჩამოყალიბებული იდეოლოგია.

ოთხმოციანი წლების დასასრულს მოხდა ქართველი ხალხოსნების ახალი გაყოფა ორ ფენად: ხალხოსნების ერთი ნაწილი მიემხრო ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს ჯგუფს, მეორე განაგრძობდა იმ შეხედულებათა დაცვას, თითქოს საქართველოში შეუძლებელი იყო კაპიტალიზმის განვითარება. ამ ჯგუფმა ბრძოლა დაუწყო საქართველოს სინამდვილეში ახლად ჩასახულ მარქსისტულ მიმდინარეობას. XX საუკუნის დამდეგისათვის მოხდა ხალხოსნური მოძრაობის საბოლოო გადაგვარება საქართველოში.

90-იანი წლები წარმოადგენენ ფრიად მნიშვნელოვან სამიჯნე მომენტს საქართველოს ისტორიაში. კაპიტალიზმის განვითარება გადამწყვეტ გავლენას ახდენს მუშათა მოძრაობის ზრდასა და გაძლიერებაზე საქართველოს ყველა მნიშვნელოვან სამრეწველო ცენტრში. 1892 წელს მოხდა მუშათა დიდი გაფიცვა ბათუმში, ამას მოჰყვა რკინიგზელთა გაფიცვა თბილისში, ხაშურში (მიხაილოვო), ქუთაისში, ფოთში და სხვა ქალაქებში. პროლეტარიატის რევოლუციური გამოსვლების ხელმძღვანელი და წარმმართველი ძალა იყო პირველი მარქსისტული სოციალ-დემოკრატიული ორგანიზაცია საქართველოში „მესამე დასი“. თავდაპირველად, 90-იანი წლების დამდეგს მარქსისტული იდეები ამიერკავკასიაში შემოიტანეს რუსმა რევოლუციონერებმა—სოციალ-დემოკრატებმა, რომლებიც მეფის მთავრობის მიერ რუსეთის ცენტრალურ რაიონებიდან იყვნენ გადმოსახლებულნი და ქართველმა ლეგალურმა მარქსისტებმა, რომლებიც საზღვარგარეთ იყვნენ ნასწავლები. „მესამე დასი“ დაარსდა 1893 წელს. იგი აღიარებდა კაპიტალიზმის პროგრესულობას, ხედავდა კლასობრივი ბრძოლის აუცილებლობას; მაგრამ ამ ორგანიზაციის მეთაური ნ ო ე ჟ ო რ დ ა ნ ი ა, იდგა რა „ლეგალური მარქსიზმის“ პლატფორმაზე, იცავდა ლიბერალურ ბურჟუაზიასთან პროლეტარიატის დაკავშირების იდეას, აყენებდა საქართველოს ეროვნული აღორძინების პრობლემას, უარყოფდა პროლეტარული რევოლუციის აუცილებლობას, პროლეტარიატის დიქტატორის ჰეგემონიის იდეას.

მაგრამ მალე, „მესამე დასის“ დაარსებიდან ოთხ-ხუთი წლის შემდეგ „მესამე დასის“ შიგნით ჩაისახა და ჩამოყალიბდა რევოლუციური მარქსისტული ბირთვი, 1897 წელს „მესამე დასში“ შევიდა ლ ა დ ო კ ე ც ხ ო ვ ე ლ ი, ხოლო 1898 წელს—ამხანაგი სტალინი, რომელთაც ამ დასში შეიტანეს ახალი, ნამდვილი მარქსისტული საწყისები. „მესამე დასის“ უმცირესობას, რომელსაც მეთაურობდნენ ამხანაგები: სტალინი, კეცხოველი და წულუკიძე, წარმოადგენდა ჯგუფს რევოლუციონერ მარქსისტებისა, რომლებიც მკაცრად გამოდიოდნენ „ლეგალური მარქსისტების ოპორტუნიზმის წინააღმდეგ, ამტკიცებენ ნამდვილ რევოლუციური მარქსიზმის საფუძლების შეურყევლობას.

ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ ი არის ლენინურ-ისკრული სოციალ-დემოკრატული ორგანიზაციების შემქმნელი საქართველოსა და მთელს ამიერკავკასიაში. მარქსიზმ-ლენინიზმის მტრების წინააღმდეგ ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ ი ს ხელმძღვანელობით გაჩაღებულ ბრძოლაში 1904 წლის დამლევს

თბილისში შეიქმნა რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიის ბოლშევიკური ორგანიზაცია.

ამ ხანებში ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ ი საქართველოსა და ამიერკავკასიაში დაუცხრომელ პოლიტიკურ, ორგანიზაციულ და თეორიულ მუშაობას ეწევა, ხელმძღვანელობს მუშათა წრეებს, აწყობს მუშათა დემონსტრაციებს, თავის სტატიებსა და შრომებში ამხილებს მენშევიკების ანტიხალხურ პოლიტიკას, ამკვიდრებს და პროპაგანდას უწევს ლენინის მოძღვრებას პროლეტარული პარტიისა და ბოლშევიზმის ორგანიზაციული პრინციპების შესახებ.

პირველი რევოლუციის დროებითი დამარცხების შემდეგ, ამიერკავკასიის ბოლშევიკები ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ ი ს ხელმძღვანელობით, აწარმოებდნენ ბრძოლას რევოლუციის ლენინური სტრატეგიის გატარებისათვის, პროპაგანდას უწევდნენ ცარიზმის დამხობის აუცილებლობას, უხსნიდნენ მუშებსა და გლეხებს ახალი რევოლუციის გარდუვალობას.

ოქტომბრის დიდმა სოციალისტურმა რევოლუციამ თავისუფლება მიანიჭა ქართველ ხალხს და შექმნა უდიდესი შესაძლებლობა მისი სრული აღორძინების და შეუფერხებელი განვითარებისათვის. თავისუფლებისმოყვარე ქართველმა ხალხმა, ამხანაგ ს ტ ა ლ ი ნ ი ს მიერ შექმნილი საქართველოს ბოლშევიკური ორგანიზაციების ხელმძღვანელობით, მამაცი წითელი არმიის დახმარებით, სამუდამოდ დაამხო მენშევიკების დიქტატურა, განდევნა საქართველოს მიწაწყლიდან მათ მიერ მოპატიჟებული უცხოელი ინტერვენტები და 1921 წლის 25 თებერვალს ხელში აიღო ძალა-უფლება. ეს ფრიად მნიშვნელოვანი თარიღი, ოქროს ასოებით არის აღბეჭდილი ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღიდან საქართველოში ბოლო მოეღო ქართველი ხალხის სოციალურ და ეროვნულ ჩაგვრას.

საქართველო სამუდამოდ შევიდა საბჭოთა ხალხების ძმურ ოჯახში და მტკიცედ დაადგა სოციალიზმის მშენებლობის გზას. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ გამოიწვია ძირეული ცვლილებები ჩვენი ქვეყნის სახელმწიფო, სამეურნეო და კულტურულ ცხოვრებაში.

რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობა

რუსეთ-საქართველოს კულტურული კავშირი, რომელიც ჯერ კიდევ შორეულ ისტორიულ წარსულში გაიბა, განსაკუთრებით გაძლიერდა XIX საუკუნეში, როცა საქართველოში ჩამოსვლა იწყეს რუსული ხელოვნების გამოჩენილმა მოღვაწეებმა. საქართველოს ბუნებისა და ქართველი ხალხის ყოფაცხოვრებისადმი მიძღვნილმა ა. ს. პ უ შ კ ი ნ ი ს და მ. ი. ლ ე რ მ ო ნ ტ ო ვ ი ს ლექსებმა და პოემებმა ღრმა ინტერესი აღძრეს რუს მხატვრებში. ერთ-ერთი მხატვარი, რომელიც საქართველოში პირველად ჩამოვიდა, იყო გ. გ ა გ ა რ ი ნ ი.

მან მრავალი სურათი დაწერა საქართველოს ცხოვრების თემებზე. ქალთა პორტრეტების მისმა აკვარელების სერიამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართულ ფერწერაზე, როგორც ტექნიკური ოსტატობის, ისევე გამომსახველი პერსონაჟის ტიპიური თვისებების გადმოცემის მხრივაც.

გ. გ ა გ ა რ ი ნ მ ა საქართველოში ყოფნის დროს (1839—1855) გააფორმა 1850 წელს აღდგენილი ქართული თეატრის ახალი შენობა, დაწერა დეკორაციები ამ თეატრის სცენაზე

პირველად დადგმული გიორგი ერისთავის პიესების „გაყრის“ და „დავისათვის“. გარდა ამისა გ. გაგარინმა დიდი მუშაობა გასწია მანამდე შეუსწავლელი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისა და მონუმენტური ფერწერის გამოსაკვლევად.

1849—1851 წლებში საქართველოში ცხოვრობდა და მუშაობდა ჟანრული სურათების და პეიზაჟების ოსტატი ი. ი. სოკოლოვი. 1864—1866 წლებში თბილისში ახალგაზრდობას ფერწერის ხელოვნებას ასწავლიდა ე. ე. ვერეშჩაგინი. თბილისში ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ 80-იანი წლების პირველ ნახევარში მოქანდაკე ე. ა. ლანსერე, მეორე ნახევარში—კ. ე. მაკოვსკი, ი. ე. რეპინი, ნ. ს. სამოკიში, ფ. ა. რუბო. მათი საშუალებით საქართველოს საზოგადოებრიობა გაეცნო თავის დროის რუსული რეალისტური ფერწერის შესანიშნავ ნიმუშებს, რამაც უდავოდ გავლენა იქონია ქართული ეროვნული სახვითი ხელოვნების პროგრესულ განვითარებაზე.

ქართულ ფერწერაში რეალისტური ტრადიციების განმტკიცებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მხატვრული განათლების მისაღებად ქართველი ახალგაზრდა მხატვრების გამგზავრებას და ყოფნას რუსეთში.

ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო 1873 წელს „სამხატვრო საზოგადოების“ დაარსება თბილისში. ერთი წლის შემდეგ ამ საზოგადოებასთან გაიხსნა ხატვის სკოლა. სამწუხაროდ, ნივთიერი ხელმოკლეობის გამო სკოლას არ შეეძლო მთლიანად დაეკმაყოფილებინა ქართველი ახალგაზრდობის პროფესიული მხატვრული განათლების მიღების წყურვილი.

1876 წელს „სამხატვრო საზოგადოება“ შეუერთდა „მუსიკალურ საზოგადოებას“ და ამ ორი ორგანიზაციის გაერთიანების საფუძველზე დაარსდა „კაზმულ ხელოვნებათა ხელისშემწყობი კავკასიური საზოგადოება“.

გაერთიანების შემდეგ სამხატვრო სკოლის ბიუჯეტი გადიდდა, მაგრამ მას სანახევროდაც კი არ შეეძლო დაეკმაყოფილებინა პროფესიული მხატრული განათლების მიღების მსურველი ახალგაზრდობა, ამიტომ მრავალ მხატვარს ნება დაერთო გაეხსნათ ხატვის, ფერწერის ქანდაკების კერძო კლასები. ასეთი ნებართვით სარგებლობდნენ ა. ი. შამშინოვი (1886—1889 წ. წ.), პ. პ. კოლჩინი (1889—94 წ. წ.), ო. ი. შმერლინგი (1893 წლიდან), მოქანდაკე იაცუპსკი (1896 წლიდან) სამხატვრო სკოლაში (ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით) მასწავლებლობდნენ: ლ. ო. პრემაცი, პ. დ. შიშკოვი, ნ. ა. კიუი, 1889 წლიდან ლ. კ. ლონგო. 1897 წელს თბილისში კერძო სამხატვრო სკოლა გახსნა გ. ი. გაბაშვილმა.[1]

ხაზგასმით აღსანიშნავია ის საინტერესო ფაქტი, რომ მეცადინეობის დამთავრების შემდეგ მასწავლებლები და შეგირდები კვლავ იკრიბებოდნენ, რომ ერთად ემუშავნათ ნატურაზე: ორწლიანი ინტერვალის შემდეგ, ეს „ნატურიდან ხატვის საღამოები“ პროფესორ კ. ე. მაკოვსკის თაოსნობით, კვლავ განახლდა და მათ დიდი წარმატებაც ჰქონდათ[2].

თბილისის სამხატვრო სკოლის გახსნის სასარგებლოდ 1897 წლის გაზეთ „კავკაზის“ მე-7 და მე-8 ნომრებში ი. ე. რეპინმა მოათავსა ვრცელი სტატია სათაურით „საჭიროა

[1] Д. А. Пахомов, К 25-летию «Тифлисского художественного общества». Искусство и художественная промышленность, 1899, № 6, стр. 453-468.

[2] Д. А. Пахомов, op. cit., 466-467.

თუ არა ხელოვნების სკოლა თბილისში?“. აღნიშნავდა რა სახვითი ხელოვნებისადმი საზოგადოებრივი ინტერესის ზრდას რუსეთში, ი. ე. რ ე პ ი ნ ი ამ სტატიაში დაჟინებით მოითხოვდა, რომ ხელოვნების შემოქმედებითს ცხოვრებაში ცხოველი მონაწილეობა მიეღოთ რუსეთის იმ განაპირა მხარეებსაც, რომელთაც წარსულში თავიანთი ნაციონალური კულტურა ჰქონდათ. „უნდა ვუსურვოთ მათ (ე. ი. განაპირა მხარეებს),—წერდა ი. ე. რეპინი,—მეტი თვითმყოფობა და გაბედულობა, რათა მიაღწიონ შესაძლებელ სრულყოფას ისე, რომ არ დაჰკარგონ თავიანთი მხატვრული მსოფლმხედველობის თავისებურება და, რაც შეიძლება მეტს ხანს დარჩნენ თავიანთ მშობლიურ გარემოში. დე, ყოველმა მხარემ გამოიმუშაოს თავისი სტილი და ხელოვნებაში ხორცი შეასხას თავის საყვარელ იდეებს თავისებურად, გულწრფელად, უყოყმანოდ, გაბედულად, სხვების მიერ გამომუშავებული ფორმების გამოუდევნებლად“.

წინასწარმეტყველურად გაისმის ი. ე. რ ე პ ი ნ ი ს ამ სტატიის დასკვნითი სიტყვები: „მე მჯერა, რომ კავკასიის მხატვრული ხანა წინ არის. ეს საოცრად მშვენიერი მხარე წარმოშობს მხატვრებს, რომელნიც მისი (ე. ი. კავკასიის) ასახვის ღირსნი იქნებიან. იქ მარადიულ ტანჯვას განიცდიდა პრომეთე. გმირის დრო და მისი სისხლი და ცრემლები აღმოცენდებიან ხელოვნების უმშვენიერეს მცხუნვარე ყვავილებად, მისი გმინვა-ღაღადისი გამოძახილს ჰპოვებს პოეზიასა და მუსიკაში, მისი ღვთაებრივი ცეცხლი გამოაწრთობს ხელოვნების რჩეულთა გულს და სულისკვეთებას“[1].

ი. ე. რ ე პ ი ნ ი, როგორც რუსეთის პროგრესული საზოგადოებრივი აზრის საუკეთესო წარმომადგენელი, ყოველთვის გამოდიოდა რუსეთის სახელმწიფო ფარგლებში შემავალი ხალხების სამართლიან მოთხოვნათა დამცველად და მოსარჩლედ.

1882 წელს თბილისის ქართული თეატრის სცენაზე დაიდგა დ ა ვ ი თ ე რ ი ს თ ა ვ ი ს ისტორიული პიესა „სამშობლო“, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა. როდესაც მოქმედების განვითარების მიხედვით სცენაზე ქართული ეროვნული დროშა გამოჩნდა, მაყურებლებით გაჭედილი დარბაზი ფეხზე წამოდგა და მხურვალედ მიესალმა დროშას, როგორც ქართველების მიერ მოპოვებულ ეროვნულ თავისუფლების სიმბოლოს.

ქართული თეატრის სცენაზე ისტორიული დრამის „სამშობლოს“ დადგმის გამო გაზეთ „მოსკოვსკიე ვედომოსტში“, რომელიც მ. კ ა ტ კ ო ვ ი ს რედაქტორობით გამოდიოდა, დაიბეჭდა ცინიკური უტიფრობით სავსე შენიშვნა, ხოლო გაზეთის მოწინავე წერილი „ურჩევდა“—ქართველებს „თავი დაანებეთ ბოდვას რაღაც წარსულზე, ხოლო დროშა მიყიდეთ ცირკს, რათა ცირკის ტაკიმასხრებმა შეძლონ მისი უკეთ გამოყენება, ვიდრე თეატრმა გამოიყენა“.

რეაქციული პრესის ამ ყოვლად უმსგავსო და უტაქტო გამოხტომას საკადრისი პასუხი გასცა ჩვენმა დიდებულმა მწერალმა და მოღვაწემ ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე მ.

„ეგ დროშა, რომელიც ეგეთის სასოებით და პატივით უტარებია ამოდენა ხანს უწინდელს ქართველს, ეგ დროშა, რომელიც წინ დახვედრია მოზღვავებულს თათრობას და მუსულმანობას... ძლევამოსილობით ომიდან გამოუტანია და დაუმკვიდრებია კავკასიაში, ეგ

[1] რ ე პ ი ნ ი ს ამ სტატიას გულთბილად შეხვდა იმ დროინდელი თბილისის საზოგადოებრიობა, რაც მოწმობს 1897 წლის „კავკასის“ მე-12 ნომერში დაბეჭდილი სტატია ა. შ.-ისა (შ ა მ შ ი ნ ო ვ ი ს ა).

დროში, რომელსაც აწინდელი ქართველი იმავე უაკაცობით და თავგამეტებით თან გაჰყოლია და რუსეთთან ერთად სისხლი უთხევია მამულისათვის,—დღეს ეგ დროში საცირკოდ გაგვიხადა ერთმა ვილაცა კორესპოდენტმა და ბ-ნმა კ ა ტ კ ო ვ მ ა.

თუ ჩვეულებრივმა გრძნობამ მართებულობისამ არ შეაყენა ბ-ნი კატკოვი, იმას მაინც უნდა მოჰრიდებოდა, რომ უპატიურად ხდის მთელ ერს, რომელიც შეჭმარებია რუსეთს მარტო თავის პატიოსნების და ღირსების დასაცველად, თვით ბარბაროსიც კი არ იკადრებდა ეგრეთ გაუპატიურებას მთელის ერისას“[1].

ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე ს მხარი დაუჭირა რუსულმა პროგრესულმა პრესამ, რომელმაც ერთხმად გაკიცხა მ. ნ. კ ა ტ კ ო ვ ი ს საქციელი. პროგრესულ პრესას მიემხრო ი. ე. რ ე პ ი ნ ი ც, რომელმაც უარი უთხრა პ. მ. ტ რ ე ტ ი ა კ ო ვ ს თხოვნაზე დაეწერა მისი გალერეისთვის მ. კ ა ტ კ ო ვ ი ს პორტრეტი.

„Vიკაზმულ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების“ სამხატვრო სკოლამ თბილისში 1902 წლამდე იარსება. 1886 და 1894 წლებში პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის წინაშე აღძრულ იქნა შუამდგომლობა აკადემიას თავის „მფარველობის ქვეშ“ აეყვანა ეს სკოლა, მაგრამ მან ორივეჯერ უარი თქვა ამ შუამდგომლობის განხორციელებაზე. სამაგიეროდ პეტერბურგის აკადემიამ 1902 წელს თბილისში დააარსა ფერწერის და ქანდაკების საშუალო სასწავლებელი.

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის უწყების ქვეშ მოქცევამ აამაღლა სკოლის ავტორიტეტი და დადებითი გავლენა მოახდინა ქართული ხელოვნების განვითარებაზე. საქართველოს უფროსი თაობის მრავალმა გამოჩენილმა ხელოვანმა სწორედ ამ სკოლაში მიიღო განათლება, მაგრამ ისაც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სკოლის ხელმძღვანელთა შორის იყვნენ ისეთი ცალკე პირებიც, რომლებიც არ თანაუგრძნობდნენ ქართული ეროვნულ ხელოვნების განვითარებას და მათი ასეთი პოლიტიკა მხარდაჭერას პოულობდა რეაქციულად განწყობილ მთავრობის დიდ მოხელეთა წრეებში.

ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ ხატვის, ფერწერის და ქანდაკების სამხატვრო სკოლა გადაკეთებულ-გარდაქმნილ იქმნა თბილისის სამხატვრო აკადემიად, რომელმაც უდიდესად დიდი როლი ითამაშა ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ჩამოყალიბების და განვითარების საქმეში.

ქართული ხელოვნების რეალისტური საწყისები

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, მეტადრე საქართველოში საგლეხო რეფორმის ჩატარების შემდეგ, ქართული მხატვრული კულტურის განვითარების ისტორიაში ახალი ეტაპი იწყება. დრომოჭმულ ფეოდალურ-ბატონყმურ ურთიერთობას ცვლის კაპიტალისტური, ვინაიდან საქართველო გახდა რა რუსეთის იმპერიის განუყოფელი ნაწილი, ჩაება საერთო ეკონომიური განვითარების კალაპოტში.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მიმდინარეობს ქართველი ერის ფორმირების პროცესი.

[1] ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტომი XI გვ. 9—10, თბილისი, 1928 წ. გამომცემლობა „ქართული წიგნი“.

ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ ი ს დებულების თანახმად „საქართველო, როგორც ერი, მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გაჩნდა, როცა ბატონყმობის გაუქმებამ და ქვეყნის ეკონომიური ცხოვრების ზრდამ, გზების განვითარებამ და კაპიტალიზმის წარმოშობამ დაამყარა შრომის განაწილება საქართველოს ოლქებს შორის, საბოლოოდ შეარყია სამთავროთა სამეურნეო კარჩაკეტილობა და ერთ მთელად შეაკავშირა ისინი“[1].

საქართველოს სოციალურ სტრუქტურაში მიმდინარე დიდი ძვრები და ცვლილებები მკაფიო გამოხატულებას პოულობენ ქართული კულტურის და ხელოვნების განვითარებაში. XVIII და XIX საუკუნის პირველ ნახევრის თავადაზნაურული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციები, რომლებიც გაბატონებული იყვნენ პორტრეტულ ფერწერაში, თანდათან ადგილს უთმობენ ახალ ესთეტიკურ მიმართულებას.

ტრადიციულმა პორტრეტულმა ფერწერამ, რომელმაც თავის ამოცანად დაისახა უმაღლესი თავადაზნაურობის წარმომადგენელთა განდიდება, დაჰკარგა თავისი წინანდელი სქემატური ხასიათი, რეალიზმის გზას დაადგა პარადული პორტრეტების უძრავ ფრონტალურ სიმეტრიულ კომპოზიციაში იჭრება ცხოვრების ცოცხალი გრძნობა, შესამჩნევი ხდება ხატწერითი სტილისაგან ნამდვილი სიცოცხლისაკენ მკვეთრი შემობრუნება. ინტერესი სინამდვილის ჭეშმარიტი, მართალი ასახვისადმი, ინტერესი ცოცხალი ადამიანისადმი, მისწრაფება — აღბეჭდოს ინდივიდუალური თვისებები,— XIX საუკუნის მხატვრის მთავარ მოთხოვნილებად იქცნენ. წვრილი, გაღატაკებული აზნაურობის, ვაჭართა, მრეწველთა, ჩინოვნიკთა, უაზნო ინტელიგენციის წარმომადგენელნი ხდებიან ამ ეპოქით ქართული პორტრეტული ფერწერის ობიექტები.

სიმართლე უნდა ითქვას, რომ ქართველმა მხატვრებმა მოკლე ხანში შექმნეს პორტრეტული ხელოვნების მთელი რიგი თვალსაჩინო ნაწარმოებები, რომლებშიაც დიდებულად არის გადმოცემული ქართული მოსახლეობის სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელთა არა მხოლოდ ეთნოგრაფიული ტიპი, არამედ გამოსასახავ პირთა ინდივიდუალური თვისებები, უაღრესი ოსტატობით არის გახსნილი მისი ფსიქოლოგიური ბუნება.

ქართულ ხელოვნებაში რეალისტური ტენდენციების განვითარებასა და განმტკიცებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართველ მხატვართა მჭიდრო ურთიერთობას რუსული რეალისტური სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლებთან. მრავალმა ქართველმა მხატვარმა, განსაკუთრებით დემოკრატიული მიმდინარეობის მკაფიოდ გამოხატულმა წარმომადგენლებმა სამხატვრო განათლება რუსეთში მიიღეს. ტრიალებდნენ რა რუსული საზოგადოებრივი აზრის პროგრესულ მიმდინარეობებთან მჭიდროდ დაკავშირებულ პირთა წრეში, იძენდნენ რა პროფესიულ ოსტატობას XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული ხელოვნების საუკეთესო ოსტატებისაგან, ქართველი მხატვრები მომწიფებულ ოსტატებად უბრუნდებოდნენ თავიანთ სამშობლოს და მუშაობას იწყებდნენ თავისი ხალხის საკეთილდღეოდ.

რუსეთში ყოფნამ, იქ სწავლამ, იქ მიღებულმა საერთო განათლებამ წარუშლელი კვალი დაამჩნია აგრეთვე ქართველი მხატვრის მსოფლმხედველობის და ესთეტიკური მრწამსის ფორმირებას.

მათი მსოფლმხედველობა და საზოგადოებრივი შეხედულებანი ყალიბდებოდნენ რუსუ-

[1] ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ ი. მარქსიზმი და ნაციონალური საკითხი, ტ. II ქართული გამოცემა, თბილისი. გვ. 310.

ლი მოწინავე იდეების და 60-იანი წლების საზოგადოებრივი მოძრაობის გავლენით. ნ. ჩერნიშევსკის და ნ. დობროლიუბოვის გავლენით 60—70-იანი წლების მოწინავე ქართულმა მოღვაწეებმა ქართულ მხატვრულ ლიტერატურასა და ესთეტიკურ მოძღვრებაში შემოიტანეს, დაამკვიდრეს რეალისტური პრინციპები.

ქართული კულტურის წინამძღოლ ძალას წარმოადგენდა ქართული მხატვრული მწერლობა.

თერგდალეულთა პლეადის ქართველი მწერლები, ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით, იდგნენ ქართული საზოგადოებრივი აზრის პროგრესული მოძრაობის ავანგარდში.

რუსული საზოგადოებრივი აზრის მოწინავე იდეებზე აღზრდილი ქართველი მწერლები საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სარბიელზე გამოდიოდნენ აქტიურ მებრძოლებად თავიანთი ხალხის საარსებო ინტერესებისათვის, თავდადებით ემსახურებოდნენ ქართველი ხალხის კულტურული აღორძინების სასიცოცხლო ამოცანებს.

ამ პერიოდის ქართული სახვითი ხელოვნების მოღვაწეებს მჭიდრო საქმიანი ურთიერთობა ჰქონდა ქართული პროგრესული მწერლობის მოწინავე წარმომადგენლებთან.

საზოგადოებრივი აზრის პროგრესულ მიმდინარეობათა ზეგავლენით ამ პერიოდის ქართულ სახვით ხელოვნებაში საფუძველი ჩაეყრა საყოფაცხოვრებო და საპეიზაჟო ფერწერას, რომლებიც XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული ხელოვნებისათვის უცნობი ჟანრი იყო. პორტრეტული ფერწერის სტილი ძირფესვიანად იცვლება—პარადული პირობითობა, ადგილს უთმობს ადამიანის რეალისტურ გამოსახვას, რომელიც ხსნის სახის ფსიქოლოგიურ მხარეს, მის შინაგან სამყაროს.

ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიული განვითარების ახალი ეტაპის ყველაზე მკაფიო და თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან რომან გველესიანი და ალექსანდრე ბერიძე, რომლებიც ცხოვრებაშიც და მხატვრულ მოღვაწეობაშიც ერთმანეთის ახლო მეგობრები იყვნენ.

რომანოზ ნიკოლოზის-ძე გველესიანი

(1859—1884 წ.)

შესანიშნავი ფერმწერი და გრაფიკოს-ილუსტრატორი რომანოზ ნიკოლოზის-ძე გველესიანი, ჩვენს ხალხში, სამწუხაროდ, იმდენად არ არის სახელმოხვეჭილი, როგორც ის თავისი შემოქმედებით იმსახურებს. ბუნებით დიდად მომადლებულმა რომანოზ გველესიანმა, მეტად ხანმოკლე სიცოცხლის გამო ვერ მოასწრო ამომწურავი სისრულით გამოემჟღავნებინა თავისი ნიჭი და შემოქმედებითი შესაძლებლობა. მიუხედავად ამისა, მისი შედარებით მცირე მემკვიდრეობა მაინც ქართული სახვითი ხელოვნების საუნჯეში შეტანილ ძვირფას განძს წარმოადგენს, მოასწავებს მასში რეალისტური მიმდინარეობის განვითარების და დამკვიდრების ახალ ეტაპს.

გ. მაისურაძის შემდეგ რომანოზ გველესიანი მეორე ქართველი მხატვარი იყო, რომელმაც განათლება პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიიღო. ეს გარემოება საგულისხმო და საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ რ. გველესიანის მსოფლმხედველობა და შე-

მოქმედება ჩამოყალიბდა და განმტკიცდა რუსული რეალისტური სკოლის ტრადიციის შეთვისების საფუძველზე.

რ ო მ ა ნ ო ზ გ ვ ე ს ი ა ნ ი დაიბადა 1859 წელს კახეთში, ქალაქ თელავის ახლო მდებარე სოფელ შალაურში, გაღარიბებული აზნაურის ოჯახში. თბილისის გრენადერთა მე-15 პოლკთან არსებული სამხედრო სკოლის დამთავრების შემდეგ, 1876 წელს სამსახური დაიწყო კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს საამშენებლო-საგზაო კომიტეტის ტექნიკურ კანცელარიაში, სადაც მან 1881 წლამდე იმსახურა. ამ დაწესებულებაში მისი ყოფნა იმიტომ არის აღსანიშნავი, რომ მომავალ მხატვარს ურთიერთობა ჰქონდა იმ დროის ცნობილ არქიტექტორებთან, რომლებმაც სერიოზული ყურადღება მიაქციეს მის მხატვრულ ნიჭს და ურჩიეს კიდეც თბილისის სამხატვრო სასწავლებელში შესვლა.

1879 წელს რ. გ ვ ე ლ ე ს ი ა ნ ი, მართლაც, შევიდა ზემოხსენებულ სკოლაში და ორი წლის მეცადინეობის შემდეგ წარმატებით დაამთავრა იგი. მაგრამ ნიჭიერ ახალგაზრდას არ აკმაყოფილებდა მიღებული განათლება, იგი უფრო და უფრო მიიწევდა სწავლის გასაგრძობად სამხატვრო აკადემიაში. მალე გაემგზავრა კიდეც პეტერბურგს და მისაღები გამოცდების ჩინებულად ჩაბარების შემდეგ მიღებულ იქნა სამხატვრო აკადემიაში.

რ ო მ ა ნ ო ზ გ ვ ე ლ ე ს ი ა ნ ი მეცადინეობას შეუდგა თავდავიწყებით; დროისა და საკუთარი ძალღონის ანგარიშგაუწევლად, იგი ხშირად მთელ ღამეებს ათენებდა ნახატზე. ხელოვნებისადმი მისი არაჩვეულებრივ სიყვარულს და მისთვის თავდადებას მოწმობენ მხატვრის მეგობრების მოგონებანი და მისი პირადი წერილი ძმის ალექსანდრესადმი. ჩვენამდე მოღწეულ საალბომო ჩანახატებში ხშირად ვხვდებით რ. გველესიანის მინაწერებს იმის შესახებ, რომ ისინი გაკეთებულია ღამის პირველ საათზე და ზოგჯერ უფრო გვიანაც.

ნიჭიერი ახალგაზრდა სწრაფად იზრდებოდა, როგორც შემოქმედი, მალე მან ჩინებული მხატვრის და ილუსტრატორის სახელი მოიხვეჭა, ჟურნალ „ნივა“-ის თანამშრომელი გახდა.

რ. გ ვ ე ლ ე ს ი ა ნ მ ა ამ ჟურნალისათვის გააკეთა ორი ორიგინალური ნახატი კალმით „აჭარელი“ და „ხევსური“, რომლებიც თავისი ფაქიზი ოსტატობით და დახვეწილი მხატვრული გემოვნებით მკვეთრად გამოირჩევიან „რუსეთის იმპერიის ბუნების და ტიპების“ იმდროინდელი ჩვეულებრივ, შაბლონური ეთნოგრაფიული ჩანახატებისგან.

მხატვარს ილუსტრაციებზე მუშაობა დიდ დროსართმევდა, მაგრამ სამაგიეროდ აძლევდა ნივთიერ სახსარს აკადემიაში სწავლის გასაგრძელებლად.

დაძაბულმა შრომამ, მძიმე ნივთიერმა ხელმოკლეობამ გასტეხეს სამხრეთში დაბადებული და ნაცხოვრები ახალგაზრდა მხატვრის ჯანმრთელობა.

1883 წლის ზაფხული რომან გველესიანმა გაატარა საქართველოში — მშობლიურ სოფელ შალაურსა, თელავსა და თბილისში. შემონახულია ნატურიდან იმ ზაფხულს შესრულებული ჩანახატების დიდი ალბომი, რომლებმაც აკადემიის მოწონება დაიმსახურეს. ყოველ ჩანახატს აქვს ავტორის ხელმოწერა და შესრულების თარიღი; ჩანახატების დიდი ნაწილი გაკეთებულია ფანქრით, იშვიათად ვხვდებით კალმით დაწერილსაც. მხატვარს შთაგონებას გვრის ძველი თბილისის წარმტაცი ცხოველმყოფელი კუთხეები: „მიდამო ავლაბრის ხიდთან“, „ბნელი რიგები“, მოედანი“ და სხვ. ყველა ამ ნახატში იგრძნობა დიდი მხატვრის უტყუარი ნიჭი. გამოსახვის სიმახვილის, შტრიხის სიმკვეთრის და სიმტკიცის მაღალი პროფესიული ოსტატობის მხრივ რ. გ ვ ე ლ ე ს ი ა ნ ი ს ნახატებს ვერ მოუძებნით ბადალს მთელ

ქართულ სახვით ხელოვნებაში. რ. გველესიანი, სამართალი რომ ვთქვათ, არსებითად, ის მხატვარი გახლავთ, რომელმაც პირველად საქართველოში ძველი თბილისი ჩახატა ცოცხლად, მთელი სიცხოველით და სიმართლით ისე, რომ ოდნავ არ მისცა მას ძალზე გავრცელებული რომანტიკული ელფერი. დასახელებული ალბომის ნახატთა ერთი სერია კახეთისადმი არის მიძღვნილი.

მათ შორის აღტაცებას იწვევს ფანქრით ჩანახატი სოფელი შალაური ალაზნის ველის ხედით.

საზღაპრო სილამაზით არის აღბეჭდილი ფანქრით ჩანახატი „წყარო". ხშირი ბალახბულახით შემოსილ მთის ფერდობზე—წყაროსაკენ მიიკლაკნება ვიწრო, ძლივს შესამჩნევი ბილიკი. წყაროს ახლოს ჩანს პატარა ფიგურა კაცისა, რომელიც პაპანაქება სიცხეში ხარბად დაწაფებია ყინულივით ცივ წყაროს.

სწორუპოვარი ოსტატობით გამოირჩევიან ნატურიდან ფანქრით შესრულებული ხეთა ჩანახატები. ერთ ჯგუფად მდგარი სამი ხე—ხშირი შეფოთლებით, რომლის შიგნით მზის სხივები ატანს, იმდენად ვირტუოზულად არის ჩახატული, რომ საფუძველი გვეძლევა ვაღიაროთ რომანოზ გველესიანი ხეების საუკეთესო მხატვრად მთელ ქართულ ფერწერის ხელოვნებაში. მაგრამ რ. გველესიანი მარტო შესანიშნავი მხატვარი და ილუსტრატორი, მარტო მზის სხივებით განათებული და პოეტური განწყობილებით სავსე პეიზაჟების დიდი ოსტატი როდი იყო. ჩვენ გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ წამყვანი ადგილი მის შემოქმედებაში პორტრეტულ ჟანრს ეკუთვნის.

უნდა ითქვას, რომ აკადემიაში სწავლის უკანასკნელ წელს, რამდენიმე დღით ადრე სიკვდილამდე რომანოზ გველესიანმა დაწერა ნატურიდან რამდენიმე პორტრეტი, ეტიუდი, რომელიც მხატვრული ხერხების და წერის მანერის მხრივ ქართულ პორტრეტულ ფერწერაში რეალისტურ-ტრადიციების დამკვიდრების და განმტკიცების მიმართულებით გადადგმულ გრანდიოზულ ნაბიჯს წარმოადგენს; ეს მძაფრად იგრძნობა მეტადრე მაშინ თუ მათ შევადარებთ ამ ჟანრში გ. მაისურაძის მიერ უფრო ადრე შესრულებულ ნაწარმოებებს

პორტრეტ-ეტიუდებში, რომლებიც ჩვენი ვარაუდით ერთ სეანსში უნდა იყოს დაწერილი, რ. გველესიანი იძლევა გამოსახული პირის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, ხსნის მის შინაგან სამყაროს.

ამ ნამუშევართა შორის განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს 1882 წლის ივნისის დამლევს დაწერილ მხატვარ ა. ბერიძის პორტრეტს. პორტრეტზე შემორჩენილა არა მარტო ავტორის ხელმოწერა, არამედ მისი ხელით გაკეთებული მინაწერი იმის შესახებ, რომ პორტრეტის ხატვა დამთავრებულია სამსაათიან სეანსში.

პორტრეტიდან გვიმზერს ყმაწვილი კაცის ფაქიზი, შთაგონებული სახე, დაღრემილ-ჩაფიქრებული თვალების დაკვირვებული გამოხედვა და მკვეთრად მოხაზული ბაგეები მეტყველებენ ძლიერი ნებისყოფის, მტკიცე ხასიათის ადამიანზე. მხატვრის თავი შემოსილია დახვეული შავი ბლუჯა თმებით, ასეთივე ფერისაა წვერებიც.

ა. ბერიძის ფერმკრთალი პირისახე, მთელი მისი გარეგნობა გვიჩვენებს, რომ მიუხედავად სიჭაბუკისა, მას ბევრი რამ გადაუტანია და გადახდენია ცხოვრებაში. მის ხელში ცისფრად აბოლებული ჩიბუხი, არსებითად, დამახასიათებელ დეტალს წარმოადგენს. პორტრე-

ტი დაწერილია ფართო ხელმოსმით მუქი, მსუყე მანერით და გამოირჩევა ნარნარი მოდელირებით.

1882 წლის 7 ივნისს ძმისადმი გაგზავნილ კერძო ბარათში რომან გველესიანი ამ ნაწარმოების შესახებ წერს შემდეგს: „ახლახან სამი საათის განმაელობაში მე გავაკეთე ჩემი ამხანაგის—ბერიძის პორტრეტი. მსგავსება გასაოცარია, არასოდეს არ ვფიქრებდი, რომ ამას მოვახერხებდი. ეს ერთი, ერთად-ერთი ჩემი კარგი ნამუშევარია, თ ე ი თ ო ნ მ ე ა მ ი თ კ მ ა ყ ო ფ ი ლ ი ვ ა რ. უკანასკნელი ფრაზა ხაზგასმულია თვით მხატვრის მიერ, ეს მეტყველებს იმაზე, თუ რამდენად მკაცრი იყო იგი თავის ნაწარმოებთა შეფასებაში.

მეორე პორტრეტი „კახელი დოქით“, რ. გველესიანის მიერ 1883 წელს დაწერილი, ჟანრული კომპოზიციაა (ტაბ. 232).

მხატვარს კახელის სახე გატიპიურებული აქვს. კახელი გამოსახულია ლამაზი ნოხით დაფარულ ტახტზე ნახევრად წამოწოლილი, სასიამო მოლდილობასა და განცხრომაში. ტახტთან ახლო დგას პატარა მაგიდა-სუფრა, სუფრაზე პიქა ბოლომდე დაუცლელი წითელი ღვინით; კახელის ოდნავ შეჭარხლებულ სახეში შერწყმულია უდარდელობა, გულკეთილობა და ძლივს შესამჩნევი გამომწვევი გამომეტყველება. მთელი პორტრეტი მხნეობით და სიცოცხლის სიხარულით სუნთქავს.

ჟანრული კომპოზიციების რიცხვს ეკუთვნის „უცნობი ქალი წიგნით“, როგორც ძმისადმი 1882 წლის 7 ივნისს მიწერილ იმავე ბარათიდან ვტყობილობთ, ეს პორტრეტი დაწერილია ნატურიდან, ა. ბ ე რ ი ძ ი ს პორტრეტის დაწერიდან, რამდენიმე დღის შემდეგ.

პორტრეტი წარმოგვიდგენს ხნიერ ქალს, რომელიც ფანჯარასთან ზის. მარჯვენა ხელზე თავი აქვს დაყრდნობილი, მარცხენა ხელი მუხლებზე უდევს. ქალი ყურადღებით ათვალიერებს მის წინ მაგიდაზე გაშლილ სურათებიან წიგნს.

ოთახის ინტერიერი დაწერილია თავშეკავებული ფერადოვანი სასიამოვნო გამით. თეთრი ფარდაგით ჩამოფარებულ ფანჯრიდან ოთახში შემოღწეული დღის სინათლე აცოცხლებს მაგიდასთან მჯდარი ქალის ფიგურას. ის რამდენადმე განზე ზის ფ ა ნ ჯ რ ი დ ა ნ, რის გამოც თავი და პირისახის ნაწილი უფრო ძლიერადაა განათებული, ვიდრე დანარჩენი ფიგურა. დამჯდარი ქალის პირისახე და ხელი შესანიშნავადაა მოდილირებული; მდიდრულად დასურათებული წიგნის კითხვით და დათვალიერებით გართულა ქალის ფსიქოლოგიური განცდა მხატვარს დიდი ოსტატობით აქვს გადმოცემული. მთელი კომპოზიცია გამსჭვალულია თავდაჭერილობის, ინტიმობის და სიმშვიდის განწყობილებით.

ძალიან მსუყე, მუქი ფერებით აქვს რ. გ ვ ე ლ ე ს ი ა ნ ს დახატული ახალგაზრდა უცნობი მხატვრის, უნდა ვიფიქროთ, სამხატვრო აკადემიის სტუდენტის და იმდროინდელი თავის ამხანაგის პორტრეტი, რომელიც 1883 წელს უნდა იყოს შექმნილი (ტაბ. 236). უცნობი ყმაწვილი კაცი გამოსახულია მჯდომარედ პროფილში. შთაბეჭდილებას სტოვებენ ჭკვიანი სახე, უკან გადავარცხნილი ხშირი თმები, რომელთაც ლამაზად შემოუხაზავთ მეტყველი ფორმის მაღალი შუბლი; უცნობი მხატვარი ათვალიერებს ალბომს, თვალები დახრილი აქვს, მაგრამ სახე სიცოცხლით და ნათელ მომავლის რწმენით აქვს გასხივოსნებული. ყმაწვილი კაცის მოლურჯო-მონაცრისფრო პიჯაკის სასიამოვნო ტონი ჰარმონიულად ეხმება კომპოზიციის საერთო კოლორიტს. რ. გ ვ ე ლ ე ს ი ა ნ ს განსაცვიფრებელი მოხერხებით აქვს გამოყვანილი ოდნავ მოცისფრო ტონის ჩრდილები სახეზე. ამ ნაწარმოებში ისევე, როგორც

სხვა პორტრეტებშიც, მხატვარმა უაღრესი დამაჯერებლობით გახსნა თავისი მეგობრის ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური თვისებები.

რ. გველესიანის ნიჭის გაფურჩქვნის ამავე პერიოდს უნდა მიეკუთვნოს ჩოხიანი ყმაწვილი კაცის პორტრეტიც (ტაბ. 231). ჩინებულად არის დაწერილი ამ ახალგაზრდა კაცის თავი. სქელი ტალღისებრი ბღუჯა შავი თმები და მოკლე წვერი მოდელირებულია ფართო მონასმებით. ნარნარად, ძალიან გულდასმით არის გამოყვანილი თვითონ პირისახეც.

გასაოცარი ოსტატობითაა გადმოცემული უცნობი ყმაწვილი კაცის თვალებში ჩაბუდებული სევდა, რომელიც არაფრის გზით არ შეიძლება დაიმალოს, თვით იმ სიმშვიდით და თავდაჭერილობითაც კი, რომლებითაც გამსჭვალულია ყმაწვილი კაცის მთელი არსება. ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოხატვის ძალის მიხედვით რ. გველესიანის ეს ეტიუდი-პორტრეტი ქართულ მხატვრობაში უბადლო ნიმუშად ითვლება და მოასწავებს ახალი ხანის დაწყებას XIX საუკუნის დამლევის ქართულ რეალისტურ ფერწერაში.

უცნობი ჩოხიანი ახალგაზრდა კაცის აქ აღწერილს პორტრეტს თავისი მაღალი მხატვრული ღირსებით ეხმაურება რომანოზ გველესიანის მიერ იმავე 1883 წელს დაწერილი პატარა პორტრეტი გიგო გაბაშვილისა (ტაბ. 235).

მინიატურული ზომის მიუხედავად ამ პორტრეტში მკაფიოდ გამოსჭვივის მეოცნებობა და მომხიბვლელი თავმდაბლობა, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელი იყო მომავალი სახელმოხვეჭილი მხატვრისათვის სიჭაბუკის წლებში.

მხატვრის დიდ შემოქმედებით გამარჯვებას მოწმობს აგრეთვე ნატურიდან გაკეთებული პორტრეტი ქართველი გლეხკაცისა პროფილში, მჯდომარის პოზაში. პორტრეტი მოცემულია ნათელ, გაცისკროვნებულ ფონზე (ტაბ. 234).

რ. გველესიანის ამ პორტრეტის შექმნამდე და მის შემდგომაც ბევრმა ქართველმა მხატვარმა სცადა დაეხატა გლეხების პორტრეტი, მაგრამ ყველაზე მართალი და დამაჯერებელი მაინც რ. გველესიანის მიერ შექმნილი პორტრეტია; ის მოცემულია თავდაჭერილი, კეთილშობილური ფერადოვანი გამით, რომელიც თავისუფალია იმ ზედმეტი, ჭარბი სიჭრელისაგან, ასე ხშირად რომ ვხვდებით რ. გველესიანის თანამედროვე მხატვრების მიერ შექმნილ გლეხთა ტიპების პორტრეტულ გამოსახულებებში. გველესიანის ეს ნამუშევარი ჭეშმარიტად ნამდვილი რეალისტური ხელოვნების ნაწარმოებია, სადაც ყველაფერი სიმართლით, ადამიანურად, რაიმე ზედმეტი შელამაზების გარეშეა გადმოცემული. ღრმა მწუხარებით აღბეჭდილი ნაღვლიანი სახე, უსაზღვრო დაღლილობის გამომხატველი თვალები გლეხისა მკაფიოდ და მკვეთრად მეტყველებენ იმ უუფლებო და უმწეო მდგომარეობაზე, რომელშიც ჩაყენებული იყო გლეხკაცობის უმრავლესობა მეფის თვითმპყრობელობისა და მემამულეთა განუკითხავი ბატონობის დროს. თავისი წმინდა ფერწერითი ღირსებით ეს ნაწარმოები წარმოადგენს ქართული რეალისტური პორტრეტული ხელოვნების საგანძურში შეტანილ ძვირფას წვლილს.

ერთი თვით ადრე სიკვდილის წინ, რომანოზ გველესიანმა დაწერა ცნობილი თანამედროვე მხატვარ-პორტრეტისტის ქეთევან მაღალაშვილის მამის კონსტანტინეს პორტრეტი. პორტრეტი დაწერილი ერთ სეანსში, 1884 წლის 22 ოქტომბერს შავგვრემანი, მხემოკიდებული სახე დაწერილია ფართო მანერით, ლესირების გარეშე, შუქჩრდი-

ლები დადებულია გაბედული ფერწერული მონასმებით. ჩვენ წინაა სასიცოცხლო ძალით აღბეჭდილი ენერგიული სახე ახალგაზრდა კაცისა.

კონსტანტინე მაღალაშვილის პორტრეტი (ტაბ. 333) დიდად ნიჭიერი მხატვრის გედის სიმღერა იყო. ფილტვების ჭლექი, რომლითაც რ. გველესიანი პეტერბურგში დაავადმყოფდა, სწრაფად ვითარდებოდა. მხატვარი ვერ ურიგდებოდა მოსალოდნელ კატასტროფას, დარწმუნებული იყო, რომ შეძლებდა საზღვარგარეთ გამგზავრებას, თავისი ოსტატობის სრულყოფას იტალიაში.

მეგობრები და ახლობლები ხელსუწყობდნენ ახალგაზრდა მხატვარს შეესრულებინა თავისი მისწრაფება, მაგრამ მათ ამ ოცნების განხორციელება არ ეღირსათ.

სულ მალე აკადემიის დამთავრების და პეტერბურგიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ რ. გველესიანი გარდაიცვალა 1884 წლის 30 ნოემბერს.

რ. გველესიანი ძალიან ახალგაზრდა გამოესალმა წუთისოფელს. მან ვერ მოასწრო სავსებით გამოევლინებინა თავისი შესანიშნავი ნიჭი. მისი ნიჭის გაფურჩქვნა-ყვავილობის პერიოდი მხოლოდ სამი წლით შემოიფარგლა. მიუხედავად ამისა, მისმა მხატვრულმა მემკვიდრეობამ დიდი როლი ითამაშა ქართული რეალისტური სახვითი ხელოვნების განვითარების ისტორიაში.

რ. გველესიანის გარშემო შეჯგუფდა პლეადა ახალგაზრდა ქართველი მხატვრებისა, რომელთა შორის თავის ნიჭით და ნამდვილი შემოქმედებითი მგზნებარებით გიგო გაბაშვილი გამოირჩეოდა.

ეს გამოჩენილი მხატვარი თავის სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე ულრმესი სიყვარულით და პატივისცემით იგონებდა თავისი სიყრმის მეგობარს უდროოდ დაღუპულ შესანიშნავ ხელოვანს.

ქართული სახვითი ხელოვნება სამუდამოდ დავალებულია რომანოზ გველესიანის მიერ იმით, რომ მან თავის შთაგონებული შემოქმედებით ახალი მაცოცხლებელი ნაკადი შეიტანა მის განვითარებაში.

ალექსანდრე ლონგინოზის-ძე ბერიძე

(1858—1917)

ორი ნიჭიერი მხატვრის—ალექსანდრე ბერიძისა და რომანოზ გველესიანის სახელები ურთიერთთან მჭიდროდ არიან დაკავშირებული. ბევრად ემსგავსებიან ერთმანეთს მათი ცხოვრების და შემოქმედების გზებიც. ახლო მეგობრებმა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიიდან, ორივე მხატვარმა მთელი თავისი ძალღონე მოახმარა მშობლიური ხელოვნების სამსახურს, მაგრამ ორთავემ, მთელი რიგი მიზეზების გამო, თავიანთი შემოქმედებით ბოლომდე ვერ თქვეს თავისი სიტყვა, ვერ მოიპოვეს დამსახურებული აღიარება.

ალექსანდრე ლონგინოზის-ძე ბერიძე დაიბადა 1858 წელს წვრილი მოსამსახურის ოჯახში, თბილისის სასულიერო სემინარიის დამთავრების შემდეგ 1871 წელს შევიდა სამხატვრო სკოლაში, რომელიც 1877 წელს წარმატებით დაამთავრა. ამავე წელს ახალგაზრდა მხატვარი თავისუფალ მსმენელად მოეწყო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში. მაგრამ ნივთიერმა ხელმოკლეობამ, რომელიც ასე ხშირად გადაულახავ დაბრკოლებად ელობებოდა

ქართველ მხატვართა უმრავლესობას, გასტეხა ალ. ბერიძის ჯანმრთელობა და იგი იძულებული გახდა დაეტოვებინა ჩრდილოეთის დედაქალაქი და რამდენიმე ხნით სამხრეთში ეცხოვრა. ის გაემგზავრა იტალიაში, დასახლდა ნეაპოლში, და ორ წელიწადს მუშაობდა მეფის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელში. შემდგომ 1879—1881 წლების მანძილზე მხატვარი მერყეობს ორ ქალაქს შორის, ვერ გადაუწყვეტია რომელს მათგანს მისცეს უპირატესობა. ერთხანს ის ბრუნდება პეტერბურგში, კვლავ იწყებს მეცადინეობას სამხატვრო აკადემიაში, მაგრამ 1882 წელს ისევ მიემგზავრება ნეაპოლში.

იყენებდა რა ცხოვრებისათვის ყველაზე უსაჭიროეს და აუცილებელს, ბერიძე თავის მცირე სახსრებს მოგზაურობას ახმარდა, მან შესძლო თითქმის მთელი იტალიის შემოვლა, ნახა და გაიცნო აღორძინების ეპოქის დიდი და დიადი ძეგლები. მაგრამ იტალიის წარსულ დიდებასა და ბრწყინვალებასთან ერთად, ქართველ მხატვარს არ შეეძლო არ ენახა სიღატაკე და წამება დამონებული იტალიელი ხალხის, რომელსაც უცხოელ დამპყრობთა მუხრუჭებში სული ეხუთებოდა. იტალიელი პატრიოტების ბრძოლამ მათი დაქუცმაცებული სამშობლოს გაერთიანებისა და განთავისუფლებისათვის ა. ბერიძის მეხსიერებაში ცოცხლად აღადგინა ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ბრძოლა აღმოსავლეთელი დამპყრობელთა წინააღმდეგ. 1880 წელს ე. ი. იტალიაში მისი პირველი გამგზავრების დროს მიღებულ ძლიერ შთაბეჭდილებათა მოზღვავების ზეგავლენით ალ. ბერიძემ საქართველოში გამოგზავნა დასურათებული ფურცლები, რომელთაც უწოდა „ხმა იტალიიდან“. პირველ ფურცელზე მოათავსა იტალიელი ხალხის ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი ბრძოლის ბელადის — ჯუზეპე გარიბალდის პორტრეტი, თავის მიერ შესრულებული.

ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ „ხმა იტალიიდან“ დიდი ტირაჟით გამოსცა და გაავრცელა.

ვინ იცის, იტალიის პოლიტიკურმა ვითარებამ, შესაძლოა, უფრო გააღრმავა ალ. ბერიძის გულში ბუნებრივად ღვივებული სიყვარული თავის სამშობლოსადმი.

ფილტვების ჭლექი ვითარდებოდა, ავადმყოფობამ მხატვარი ხუთი თვეს მიაჯაჭვა ლოგინზე, მაგრამ ეს ხელს არ უშლიდა სულიერად გაუტეხელ ახალგაზრდას გამოხმაურებოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების საინტერესო მოვლენებს. მოიკვეთა თუ არა, ჩვენი მხატვარი დაუახლოვდა მოწინავე ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებს, გახდა ქართული დრამატული წრის აქტიური წევრი. როცა 1885 წელს, ვასო აბაშიძის თაოსნობით, თბილისში გამოსვლა იწყო პირველმა ქართულმა თეატრალურმა ილუსტრირებულმა ჟურნალმა „თეატრმა“, ალექსანდრე ბერიძემ პირველ ნომერში მოათავსა თავის მიერ დაწერილი პორტრეტი შოთა რუსთაველისა, მისადმი მიძღვნილი აკაკი წერეთლის ლექსით „სულმნათო, მადლი შენს გაჩენს“.

ამის შემდეგ ჟურნალ „თეატრის“ ფურცლებზე სისტემატურად იბეჭდებოდა პორტრეტები გამოჩენილი ქართველი მწერლებისა: ალექსანდრე ჭავჭავაძის პორტრეტი დაიბეჭდა 1885 წლის ჟურნალ „თეატრის“ მე-11 ნომერში, აკაკი წერეთლის მე-14-ში, ილია ჭავჭავაძის — მე-16-ში, სერგეი მესხის მე-18-ში, გრიგოლ ორბელიანის — 1881 წლის მე-2 ნომერში. პორტრეტები ცალკე რეპროდუქციების სახითაც ვრცელდებოდა, რასაც დიდი ინტერესით და თანაგრძნობით ხვდებოდა ფართო ქართველი მოსახლეობა.

1886 წელს ალ. ბერიძემ მოხატა ფარდა თეატრისათვის, რომელსაც მაშინ არტის-

ტული წრე“ ეწოდებოდა (ამ შენობაში ამჟამად მუშაობს გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული თეატრი). ალ. ბ ე რ ი ძ ი ს მიერ მოხატული ფარდა თეატრის დარბაზს ამშვენებდა 27 წლის განმავლობაში. 1914 წლამდე, მანამდე, ვიდრე იგი ხანძარმა არ შთანთქა. ამჟამად საქართველოს თეატრალურ მუზეუმში ინახება ალ. ბერიძის მიერ შესრულებული იმ ფარდის აკვარელით შესრულებული ესკიზი.

ფარდაზე გამოსახული იყო რომელიღაც არქიტექტურულ ძეგლთან გამართული სახალხო დღესასწაული. მხატვარს მაყურებლის მთელი ყურადღება გადატანილი ჰქონდა ხანდაზმული, ეპიკური სახალხო მთქმელის ფიგურაზე, რომელიც მის გარშემო შემოკრებილ გულმოდგინე მსმენელებს, როგორც ჩანდა, რაღაც გმირულ ისტორიულ ამბებს მოუთხრობდა.

მიუხედავად დიდი შრომისმოყვარეობისა და დაუცხრომელი მუშაობისა, ალ. ბ ე რ ი ძ ე ვერ ახერხებდა თავის თავის უზრუნველყოფას საცხოვრებელი მინიმუმით და ეს აიძულებდა მას ეძებნა ხატვა-ხაზვის მასწავლებლის მუდმივი ადგილი სასწავლებლებში. მასწავლებლობის უფლების მისაღებად მან პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის საბჭოში წარადგინა 4 ნახაზი, 4 ნახატი და ერთი ეტიუდი. განიხილა რა ეს ნამუშევრები აკადემიის საბჭომ 1898 წლის 18 მარტის თარიღით ალ. ბ ე რ ი ძ ე ს მიანიჭა საშუალო სკოლებში ხატვის მასწავლებლობის უფლება.

მიუხედავად ამისა, მხატვარმა მაინც ვერ მოახერხა საბოლოოდ საქართველოში დამკვიდრება. რამდენიმე წელიწადს ის კვლავ განაგრძობდა ბეჭდვითს ორგანოებში თანამშრომლობას—ხატავდა სურათებს საბავშვო ჟურნალ „ჯეჯილისათვის“ და ქართული გაზეთების დასურათებული დამატებებისათვის.

მაგრამ საარსებოდ ყველაფერი ეს მცირე რამ იყო, ამიტომ ალ. ბ ე რ ი ძ ე იძულებული გახდა ჩრდილოეთ კავკასიაში გადასულიყო და კავკავის ერთერთ სკოლაში ხატვის მასწავლებლად მოწყობილიყო. ამ თანამდებობას შერჩა იგი ბოლომდე—სიცოცხლის დასრულებამდე ე. ი. 1917 წლამდე.

ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე ბ ე რ ი ძ ი ს შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ჯერ კიდევ მთლიანად შეკრებილი არ არის. მისი ის ნაწარმოებები, რომლებიც დაცულია საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, მეტყველებენ იმაზე, რომ ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე იყო თვალსაჩინო მხატვარი, რომელმაც, მისგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო, სამწუხაროდ, ვერ შესძლო მთელი თავისი მშვენიერი ტალანტის მთლიანად გამოვლინება. მიუხედავად ამისა, ალ. ბ ე რ ი ძ ი ს მხატვრულმა ქმნილებებმა მაინც დიდი გავლენა მოახდინეს რეალისტური მიმართულებით ქართული ფერწერის წარმართვაზე და მის შემდგომ განვითარებაზე.

მხატვრის ყველაზე თვალსაჩინო ნაწარმოებთა რიცხვს უწინარეს ყოვლისა, უნდა მიეკუთვნოს მომცინარი ბერიკაცის პორტრეტი, რომელიც ავტორს დაწერილი აქვს ნატურიდან 1881 წელს ნეაპოლში (ტაბ. 227).

ფართო გაბედული მონასმებით აქვს მხატვარს დაწერილი მოხუცის პირისახე, ძლივს შეკავებული სიცილისაგან ოდნავ მოჭუტული თვალებით. ასეთივე ოსტატობით არის გადმოცემული გაბურძგნული ჭაღარა თმა, თხელი წვერი და შეჭაღარავებული ულვაშები (ტაბ. 230).

თუ ხელმოწერის მიხედვით ვიმსჯელებთ, დაახლოებით იმავე წლებში და იმავე ნეაპოლში უნდა იყოს დაწერილი პორტრეტი „ბერიკაცი არახჩინში", პორტრეტი დაწერილია ზეთით პროფილში, მინიატურის სტილში. როგორც პირველ პორტრეტში, აქაც ალ. ბერიძემ შესძლო სიცხოველით და სიმართლით გადმოეცა ხანდაზმული ბერიკაცის მოდუნებული, მჭკნარი, ნაოჭებიანი გამომშრალი სახე, მაგრამ წერის მანერის მიხედვით ეს ნაწარმოები პორტრეტული ხელოვნების უფრო დიდ, დაზგურ ქმნილებებს ეკუთვნის, ვიდრე მინიატურულ ჟანრს.

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება კიდევ ალ. ბერიძის რამდენიმე ფერადი ნახატი და ეტიუდი, რომლებიც დაწერილია ნატურიდან გლეხურ თემებზე: „ბიჭი, რომელიც სალამურს უკრავს (1892 წ.) (ტაბ. 229), „გოგო, რომელიც წინდას ქსოვს". (1892 წ.) (ტაბ. 228), ისევ „ბავშვი, რომელიც სალამურს უკრავს" (1895 წლით დათარიღებული).

გლეხი ბიჭების სახეები დაწერილია რეალისტურად, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით ეს ეტიუდები უფრო დაბალ დონეზე დგანან, ვიდრე ბერიკაცების ზემოთ განხილული პორტრეტები. ბიჭების პორტრეტებში იგრძნობა ერთგვარი გადაჭარბება, რომელიც ხელს უშლის მნახველების მიერ მათ ცხოველმყოფელ აღქმას.

ამ ჯგუფში გამონაკლისს წარმოადგენს ეტიუდი „მწყემსი ბიჭი", რომელიც შთამბეჭდაობას სტოვებს ცხოველმყოფელი სახოვნებით და მხატვრის დაკვირვების სიმახვილით.

ამავე სერიას მიეკუთვნება „გლეხის ოჯახი მცხეთაში", „წისქვილთან", „ხევსური ჩიბუხით", „ქიზიყელი გლეხი" და სხვ.

ალ. ბერიძის ამ ნაწარმოებთა მთელი სერია ფრიად საგულისხმო და ყურადსაღებია იმ მხრივ, რომ იგი მოასწავებს ახალი-გლეხური ყოფის თემატიკის გამოჩენას ქართულ ფერწერაში და ამის გამო მას ენიჭება გარკვეული ისტორიული მნიშვნელობა.

სახის ფსიქოლოგიური მეტყველების გამოსახვის ოსტატობის მიხედვით ალ. ბერიძის საუკეთესო ქმნილებებს წარმოადგენენ უცნობი ქალის პორტრეტი და მამაკაცის თავის ეტიუდი.

ქალის პორტრეტი მოცემულია მონაცრისფრო-მიხაკისფერ ფერადოვან გამაში. თვალში გეცემათ დიდი თავი, უკან დაუდევრად გადავარცხნილი მოწითურო-წაბლისფერი თმა, გასხივოსნებული ლია თაფლისფერი თვალები, ლამაზად მოხაზული ნიკაპი, ოდნავ ძირს დაწეული მეტყველი ქვემო ტუჩი; უცნობი ქალის მუქწითელი სამოსელი, რომელსაც კისერთან ფერადოვანი ლიქა აქვს, ჰარმონიულად ეხამება პორტრეტის საერთო კოლორიტს.

ბევრად უფრო მეტი ოსტატობით არის დაწერილი „თავი წითელ არახჩინში". ეტიუდი შესრულებულია 1880 წელს ნეაპოლში, როგორც ჩანს, ერთ სეანსში. პოზაში მდგომი მოხუცის თავი ოდნავ ქვეითკენაა დახრილი, ნახევრად ძირს დახრილია თვალებიც; ბერიკაცის ტუჩებს დათამაშობს ირონიული ღიმილი, ნაოჭებით დაფარული სახე მეტყველებს იმაზე, რომ ბერიკაცს ბევრი განუცდია და გადახდენია ცხოვრებაში.

ფაქიზი, დახვეწილი ოსტატობა დასახატი ნატურის ინდივიდუალურ თვისებათა გადმოცემაში, შინაგანი სამყაროს გახსნის უნარი საფუძველს გვაძლევს მივაკუთვნოთ ალ. ბერიძის ეს ეტიუდი ქართული პორტრეტული ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებთა ჯგუფს.

როგორც აღვნიშნეთ, ალექსანდრე ბერიძეს ხვედრმა არ არგუნა ბედნიერება მთლიანად გამოევლინებინა თავისი დიდი ნიჭი და შესაძლებლობა, მაგრამ ეს გარემოება არ ამცირებს იმ დიდ როლს, რომელიც მისმა შემოქმედებამ ითამაშა ქართული რეალისტური ფერწერის განვითარებაში.

გრიგოლ ტატიშვილი
(1848—1911)

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ხელოვნებაში რეალისტური პრინციპების დანერგვისათვის პროგრესული იდეების ფართო პოპულარიზაციისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა პირველი ქართველი ქსილოგრაფ-გრავიორის გ. პ. ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ი ს (1848—1911 წ. წ). შემოქმედებით მოღვაწეობას[1].

ქ. გორის წვრილი ხელოსნების ღარიბი წრიდან გამოსულს გრიგოლ ტატიშვილს არ მიუღია არც საერთო და არც სპეციალური განათლება. ბუნებრივმა ნიჭმა სახვითი ხელოვნებისაკენ მიდრეკილებამ დააახლოვა იგი თბილისში სპექტაკლების გასამართავად ჩამოსულ იტალიური საოპერო დასის მხატვარ-დეკორატორებთან.

პირველად, ჩვეულებრივი უბრალო დანით ხისაგან ჭრიდა ფიშებს, შემდეგ თანდათან გადავიდა უფრო რთულ გრაფიკულ სამუშაოებზე; მედგარი, შეუპოვარი შრომისა და ხელოვნების დიდი სიყვარულის მეოხებით, ის თანდათან სრულყოფდა თავის ოსტატობას და ასრულებდა რთულ ამოცანებს. თვითნასწავლმა მხატვარმა 1868 წელს თბილისში მოაწყო საკუთარი სახელოსნო და დაიწყო შეკვეთების მიღება ილუსტრაციებზე და წიგნების მხატვრულ გაფორმებაზე. გ რ ი გ ო ლ ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ი ძალიან ბევრს მუშაობდა ქართული მხატვრული შრიფტის დამუშავებაზე, საგანგებოდ სწავლობდა ძველ ქართულ ხელნაწერების დეკორს, იღებდა ქართული კლასიკური ხუროთმოძღვრების ჩუქურთმების ასლებს. წარსული საუკუნეების მდიდარი, მხატვრული მემკვიდრეობის შესწავლამ, მისმა შემოქმედებითმა შეთვისებამ მხატვარს საშუალება მისცა შესძლებოდა 1888 წელს ისეთ საპასუხისმგებლო სამუშაოებს, როგორიც იყო რუსთაველის პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემის მონუმენტური გაფორმება.

როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ გამომცემლის ბოლოსიტყვაობაში აღნიშნულია ასომთავრულები, თავსართები, ბოლოსართები, მოჩარჩოება და წიგნის გაფორმება შემკობის ყოველი დეტალი გ რ ი გ ო ლ ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ს დიდი ოსტატობით და გემოვნებით ჰქონდა გაკეთებული. „ვეფხისტყაოსნის“ ამ გამოცემას მიეცა უდიდესი მნიშვნელობა ქართული წიგნური გრაფიკის ისტორიაში. ამ საქმის ოსტატის—გრიგოლ ტატიშვილის დიდ მხატვრულ მიღწევას წარმოადგენდა ის, რომ ქართული ხელნაწერი წიგნების დეკორისგან, ქვაზე კვეთილობისა და ხეზე გამოჭრის ხელოვნებისგან მის მიერ ნასესხები ქართული ორნამენტული მოტივები მან ხელახლა შემოქმედებითად გაიაზრა, გააერთიანა ერთ სტილში, მიიყვანა ისინი, თუ ასე შეიძლება ითქვას, ერთ მნიშვნელამდე.

[1] ა. გ ო რ დ ე ზ ი ა ნ ი. „ქართული გრაფიკული ხელოვნების ფუძემდებელი“, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“ № 30, 1945 წ.

[1] შ. ფ ო ფ შ ა ძ ე. პირველი ქართველი გრავიორი გრიგოლ ტატიშვილი, 1958.

გრიგოლ ტატიშვილის ნამუშევრები იბეჭდებოდა გაზეთებში, მათ სურათებიან დამატებებში, ჟურნალებში და ბოლოს სახელმძღვანელო წიგნებშიც.

გრ. ტატიშვილის მიერ ისეთი სახელმძღვანელოების დასურათებამ, როგორიც იყო ჩვენი ცნობილი პედაგოგის იაკობ გოგებაშვილის მიერ შედგენილი „დედა ენა“, „ბუნების კარი“, „რუსკოე სლოვო“, მთელი ეპოქა შექმნა საქართველოს გრაფიკულ ხელოვნებაში. ამ ილუსტრაციებზე იზრდებოდა ქართველი ხალხის მრავალი თაობა, ამ სახელმძღვანელოებში მოთავსებული გ. ტატიშვილის სურათები, ნახატები, სამკაულები, დიდ გავლენას ახდენენ ბავშვების მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე.

გრიგოლ ტატიშვილი ქართული რეალისტური გრაფიკის ფუძემდებელია, იგი ქართულ სახვით ხელოვნებაში დემოკრატიული მიმდინარეობის თვალსაჩინო წარმომადგენელიცაა.

მის მიერ შესრულებულ ქართველი ხალხის ყოფაცხოვრების გამოხატულებას, ჩანახატებს უბრალო ხალხის ცხოვრებიდან, საქართველოს მრავალფეროვანი და წარმტაცი კუთხეების ასახვას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, იმ მხრივ, რომ ყველაფერი ეს აღვივებდა და ანვითარებდა საღ პატრიოტულ გრძნობას, მშობლიური ხალხის მშრომელი მასებისადმი სიყვარულს და ხალხური მხატვრული ზეპირსიტყვიერებისადმი ინტერესს მოზარდ ახალგაზრდობაში.

გარემომცველი სინამდვილის, ხალხის ცხოვრების მართალი, რეალისტური ასახვა გრ. ტატიშვილის მთელი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება იყო.

მაგრამ წარმმართველი და განმსაზღვრელი როლი ქართული რეალისტური ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, ყოფითი ფერწერის შექმნაში თავისი შემოქმედებით გიორგი (გიგო) ივანეს-ძე გაბაშვილმა ითამაშა, ოსტატობის მიხედვით საქართველოს ერთ-ერთმა დიდმა, მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მხატვარმა, რომელიც მხატვრობის სარბიელზე 1880-იან წლებში გამოვიდა და უმალვე დაიჭირა წამყვანი ადგილი ქართული, რეალისტური ხელოვნების განვითარებაში.

გიორგი ივანეს-ძე გაბაშვილი
(1862—1936 წ. წ.)

გიორგი (გიგო) ივანეს-ძე გაბაშვილი ფუძემდებელი და ამასთან ყველაზე თვალსაჩინო ყველაზე ბრწყინვალე წარმომადგენელია რეალისტური მიმართულებისა ქართულ ფერწერაში.

მხატვრის უმდიდრესი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომელიც ორიათასზე მეტ ტილოს შეიცავს მოწმობს მის დაუცხრომელ, მჩქეფარე მოღვაწეობას და წარმოადგენს ქართული სახვითი ხელოვნების საგანძურის ძვირფას საუნჯეს/ მთელ თავის ხანგრძლივ შემოქმედებით გზაზე გიგო გაბაშვილი ერთგული იყო რეალისტური პრინციპებისა, და განუხრელად იზიარებდა იმ მრწამს, რომლის თანახმად ხალხისათვის სასარგებლო და საჭიროა მხოლოდ ის ხელოვნება, თავისთავში რომ ატარებს ცხოვრებისეულ სიმართლეს და გამსჭვალულია ჰუმანიურობით, ადამიანურობით.

ყოველი მისი ნაწარმოები აღბეჭდილია გარემომცველი სინამდვილის ღრმა ცოდნით

და წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს მხატვრული სახეების დამთავრებულობით.

ხელოვნების უსაზღვრო სიყვარულის და იშვიათი შრომისმოყვარეობის მეოხებით იგი შეუპოვრად ძლევდა ყოველგვარ დაბრკოლებას, სიძნელეს და ღირსეულად ასრულებდა თავის პატრიოტულ, მოქალაქეობრივ მოვალეობას სამშობლოს წინაშე.

გ ი გ ო გ ა ბ ა შ ვ ი ლ ი დაიბადა 1862 წელს თბილისში, მოსამსახურის ოჯახში. მამა ადრე დაეკარგა, აღზარდა დედამ, რომლისადმი ნაზი სიყვარული და მხურვალე მადლიერების გრძნობა მას სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე ასულდგმულებდა.

1880 წელს დაამთავრა რეალური სასწავლებელი. მწვავე ნივთიერმა გაჭირვებამ ხელი შეუშალა განეგრძო სწავლა, მხოლოდ ექვსი წლის შემდეგ მოახერხა პეტერბურგს გამგზავრება და სამხატვრო აკადემიაში შესვლა. აქ გ. გ ა ბ ა შ ვ ი ლ მ ა გატაცებით დაიწყო მეცადინეობა სახელგანთქმულ ბატალისტის ვ ი ლ ე ვ ა ლ დ ე ს კლასში. ახალგაზრდა მხატვარმა სიბეჯითით, გულმოდგინეობით და ბუნებრივი ნიჭით ერთბაშად მიიქცია ყურადღება მასწავლებლებისა, და ხშირად მათი მხრით წამახალისებელ ჯილდოებს იმსახურებდა. დაამთავრა თუ არა სამხატვრო აკადემია ბატალური კლასით, გ ი გ ო გ ა ბ ა შ ვ ი ლ ი პროფესიულ მხატვრად დაბრუნდა სამშობლოში, სადაც ჩვეული ენერგიულობით დაიწყო შემოქმედებითი მუშაობა; სულ მოკლე ხანში დასწერა რა მთელი რიგი სურათებისა და ეტიუდებისა საქართველოს ცხოვრების თემებზე, 1891 წელს უკვე შესძლო მოეწყო საკუთარი სურათების დამოუკიდებელი გამოფენა, რომელმაც დიდი მხატვრის სახელი მოუხვეჭა.

გ. გ ა ბ ა შ ვ ი ლ ი ს შემოქმედება წარმოადგენს ქართული ხელოვნების ახალ ფურცელს. მხატვარი ღრმად ჩაწვდა მშობლიური ხალხის გულის სიღრმეს. მას იზიდავდა ქართველი ხალხის ბრწყინვალე წარსული, მისი რაინდული ბუნება, სამშობლოსადმი თავდადებული სიყვარული. უპირველეს ყოვლისა მხატვარს იზიდავდა ჩვენი დედაქალაქის თავგადასავალი, მოსახლეობის ცხოვრება, ძველი ადათები, ყოფის პატრიარქალური ტრადიციები, მშვენიერი ძველი თბილისი, მისი წარმტაცი ფერები, მზიანი კოლორიტი, რაც შესანიშნავად აღიბეჭდა დიდი ქართველი მხატვრის შემოქმედებაში. ნათელი, მრავალფეროვანი პალიტრა მხატვრის, მახვილი თვალი, შეუდარებელი ოსტატობა თავიდანვე აყენებს გ ი გ ო გ ა ბ ა შ ვ ი ლ ს მოწინავე ქართველ მხატვართა რიგში, უკვე 1891 წელს მან მოაწყო დამოუკიდებელი გამოფენა თავისი სურათების, რომელმაც მას დიდი მხატვრის სახელი მიანიჭა.

1891—1899 წლებში გ ი გ ო გ ა ბ ა შ ვ ი ლ მ ა შექმნა მთელი წყება შესანიშნავი ტილოებისა, რომელთაც ცხადყვეს მისი ბრწყინვალე ნიჭის სრული მომწიფება; ასეთი სურათებია „წვიმის შემდეგ“ (1881 წ.) „მოლა“ (1891 წ.) (ტაბ. 244), „სამი მოქალაქე“ და სხვ.

სურათი „წვიმის შემდეგ“ განირჩევა თავისი მაღალი ფერწერითი ღირსებებით და ფაქიზად გადმოცემული განწყობილებით, ხოლო „სამი მოქალაქე“—ტიპაჟის სახოვანი დახასიათებით.

აღნიშნული ნაწარმოები მეტად მარტივია კომპოზიციური წყობით. არსებითად ერთ სურათში მოთავსებულია სამი ნატურიდან დაწერილი ეტიუდი-პორტრეტი ერთი და იმავე სოციალური ფენის წარმომადგენელთა, რომელთა შორის სიუჟეტური კავშირი მხატვრის მიერ მოცემული არ არის, მათ შორის ისეთი მსგავსება არსებობს, რომ უნებლიეთ იბადება შემდეგი მოსაზრება; მხატვარს ნატურიდან გაუკეთებია სამი ეტიუდი ერთი და იმავე პირი-

სა—ძველი თბილისის მოქალაქისა. შემდეგ მან ერთ კომპოზიციაში მოათავსა თვითეული ნატურის მიხედვით დაწერილი ეტიუდი ოდნავ შეცვლილი სახით. წერის ფართო მანერა, კოლორიტის სიმძაფრე და ნათელი გამა, დაკვირვების გასაოცარი უნარი ანიჭებს ამ სურათს დიდ მხატვრულ მნიშვნელობას.

1894 წელს გიგო გაბაშვილი გაემგზავრა შუა აზიაში და რამდენიმე თვის შემდეგ იქიდან ჩამოიტანა დიდძალი მკვეთრად დაწერილი ეტიუდები, კალმით ჩანახატები, აკვარელები და სხვ. მხატვარმა შემდგომში (1894—1897 წ. წ.) ეს ეტიუდები გამოიყენა დიდი ტილოების დასაწერად ძველი სამარყანდის ცხოვრების თემებზე. იმ ტილოებს შორის, რომლებიც ცნობილი გახდნენ მთელს მსოფლიოში, ყველაზე პოპულარულია „ბაზარი სამარყანდში“ (ტაბ. 246), რომელიც რამდენიმე ვარიანტად არის დაწერილი.

გიგო გაბაშვილი არ დაკმაყოფილდა მოპოვებული წარმატებებით; მხატვრული ოსტატობის ასამაღლებლად 1899 წელს შევიდა მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში. „კამეჩივით ვმუშაობ ისე, რომ წელი მწყდება“,—წერდა 1896 წელს მიუნხენიდან გ. გაბაშვილი მხატვარს დავით გურამიშვილს.

მიუნხენში გ. გაბაშვილი შეხვდა სახელგანთქმულ ბატალისტს ფ. რუბოს, რომელთანაც ის თანაშემწედ მუშაობდა თბილისში 1884—1886 წლებში. ფ. რუბო გააოცა გიგო გაბაშვილის წარმატებებმა, მან გაკვირვებაც კი გამოთქვა მიუნხენის აკადემიაში მისი შესვლის გამო.

ფ. რუბოს გაკვირვება იმით იყო გამოწვეული, რომ გიგო გაბაშვილი მიუნხენში ყოფნის დროს უკვე სრულიად დამთავრებული, მომწიფებული ოსტატი იყო, სავსებით ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობით და გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური მრწამსით.

რუსული რეალისტური სკოლის ტრადიციებზე აღზრდილი იგი თავგამოდებული დამცველი იყო პროგრესული, იდეურობით გამსჭვალული ხელოვნებისა, ჩვეული პირდაპირობით და სიფიცხით ეკიდა დასავლეთ-ევროპული ბურჟუაზიული ხელოვნების დეკადენტურ მიმდინარეობებს.—„გერმანელებს,—სწერდა გ. გაბაშვილი მხატვარ დ. გურამიშვილს,—ისეთი უმოძრაობა აქვთ ხელოვნებაში, რომ ვერასოდეს ვერ წარმოიდგენდი“.

მიუნხენში გამართულ საერთაშორისო გამოფენაზე დიდი რუსი მხატვრის ი. ე. რეპინისათვის ოქროს მედლის მინიჭებამ გ. გაბაშვილს ერთხელ კიდევ მისცა საბაბი გამოეთქვა თავისი გულწრფელი აღტაცება მოწინავე რუსული ხელოვნებით. რეპინის ამ დაჯილდოებასთან დაკავშირებით იგი უგზავნის ი. რეპინს აღფრთოვანებულ წერილს და ღებულობს რეპინისაგან 1895 წელს 19 ივნისით დათარიღებულ საპასუხო ბარათს:

„ღრმად ამაღელვა თქვენმა თავაზიანმა და მხურვალე წერილმა, მშვენიერო უცნობო! თქვენი წერილის შემდეგ, შეიძლება, კაცი მართლა მიეცეს ოცნებას. საბედნიეროდ მე უკვე კაი ხანია განვლე ასაკი მეოცნებე კაცისა და ახლა ძალიან მოკრძალებული აზრისა ვარ საკუთარ მხატვრულ ღირსებებზე. მხატვრობის ისეთ ცენტრში, როგორც მიუნხენია, და ისეთ საერთაშორისო გამოფენაზე ჩემს გონების თვალს დაუნდობლად წარმოუდგა ჩემი სურათი—მოძველებული თავის კომპოზიციით და მომძიმო-მოუქნელი შესრულების მხრივ.

ჩემთვის მედლის მიკუთვნებას მე მივაწერ ჟიურის მხრით ჩემდამი თავაზიან და კეთილ დამოკიდებულებას; გთხოვთ გადასცეთ ჩემი გულწრფელი მადლობა ბატონ რუბოს დეპეშის

გამოგზავნისთვის, ეს იყო, ვაპირებდი მისთვის წერილის მოწერას, სამხატვრო აკადემიაში გამოგზავნილი მისი წერილი მხოლოდ დღეს მივიღე თქვენს წერილთან ერთად.

ვეცდები გერარდის პორტრეტი გამოვთხოვო მის მფლობელს მიუნხენის მომავალი გამოფენისათვის. თუმცა თქვენი გულწრფელი რეკომენდაციის შემდეგ, ამ პორტრეტისთვის აჯობებდა სულ არ გამოჩენილიყო გამოფენაზე.

სულით და გულით მადლობას მოგახსენებთ თქვენი ჭაბუკური და კეთილშობილური აღტაცებისათვის. ბედნიერი ვიქნები, თუ მომეცემა შემთხვევა ჩამოგართვათ ხელი ამხანაგურად.

გთხოვთ გადასცეთ ჩემი მოკითხვა რუბოს. ჩემზე მან გულითადი კაცის შთაბეჭდილება მოახდინა.

ი. რეპინი

ჩემი საზაფხულო მისამართი: „ვიტებსკი (ზდრავნევო)“

1898 წელს, მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ, გიგო გაბაშვილი მოგზაურობს იტალიასა და საფრანგეთში, სადაც იგი ეცნობა მსოფლიო ხელოვნების უმშვენიერეს ნაწარმოებებს. იმავე წლის შემოდგომაზე გ. გაბაშვილი სამშობლოში დაბრუნდა. აქ იგი კიდევ უფრო განიმსჭვალა თავისი ქვეყნის სიყვარულით, კიდევ უფრო გაიტაცა საქართველოს ბუნების სილამაზემ და მრავალფეროვნებამ. უფრო ღრმად დააფიქრა თავისი მშობელი ხალხის ბედმა. მთელი შემდგომი პერიოდი, იტალიიდან დაბრუნების შემდეგ თვით სიკვდილამდე გ. გაბაშვილისათვის იყო მეტად ნაყოფიერი, შემოქმედებითი გაქანებით აღბეჭდილი პერიოდი, როცა მისმა ფუნჯმა შექმნა უამრავი მაღალმხატვრული ტილო ქართველი ხალხის ცხოვრების, ყოფის და შრომის თემებზე.

ამ პერიოდის ჟანრული კომპოზიციებიდან, უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია: „ხევსურთა დღეობა“, „ხევსურები დაზვერვაზე“, „მთვრალი ხევსური“ (1899 წ.), „მთვლემარე ხევსური“ (1899 წ.) (ტაბ. 242), „ხატობა“ (1899 წ.), (ტაბ. 241) და სხვ.

ამავე ხანებში გ. გაბაშვილმა დაწერა მშვენიერ ნაწარმოებთა სერია პორტრეტული ფერწერის დარგში. გიგო გაბაშვილის მიერ შექმნილი პორტრეტები თავიანთი ფერწერითი ღირსებებით ამ ჟანრის მსოფლიო ნაწარმოებთა სიმაღლეზე დგანან. ასეთია პორტრეტები: უცნობი თავადისა, მომღერალ ფილიმონ ქორიძის გუდალის როლში (რუბინშტეინის ოპერა „დემონი“) გამოჩენილი პუბლიცისტის და საზოგადო მოღვაწის ნ. ნიკოლაძისა. პორტრეტული ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს 1910 წელს დაწერილი ჯგუფური პორტრეტი, რომელიც სამ გენერალს — ი. ამილახვარს, ზ. ჭავჭავაძეს და მ. ამილახვარს გამოსახავს. მხატვრის მიერ მოცემული ფსიქოლოგიური დახასიათების სიმახვილით, ეს ჯგუფური პორტრეტი ნამდვილი ისტორიული დოკუმენტია, რომელიც ამხილებს მეფის მსახურს სამხედრო ჩინოსანთა აზრის სილატაკეს და გონებრივ შეზღუდულობას.

მონუმენტურ ტილოებთან ერთად გიგო გაბაშვილი წერდა პატარა ლირიკულ სურათებს, მაგალითად ასეთია „ტივებზე“, „გარიჟრაჟი სასაფლაოს ეკლესიასთან“ (1904 წ.) და სხვ.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, გიგო გაბაშვილის დიდი ტალანტი განსაკუთრებული ძალით გაიფურჩქნა. ასრულდა მისი დიდი ხნის ოცნება: თბი-

ლისში დაარსდა სამხატვრო აკადემია, სადაც გიგო გაბაშვილი პროფესორად იქნა მიწვეული. გ. გაბაშვილი პედაგოგიურ მოღვაწეობას აკადემიაში სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე ეწეოდა, არ იშურებდა თავის ღრმა ცოდნას და დიდ გამოცდილებას ახალგაზრდობის აღსაზრდელად, მთელ თავის ძალღონეს ახმარდა მას, რადგან მასში ხედავდა ახალი ცხოვრების ენთუზიასტ ენერგიულ მშენებელს. გიგო გაბაშვილი მკაცრი, პრინციპული, მომთხოვნელი პედაგოგი იყო, რომელსაც იმავე დროს მხურვალედ უყვარდა თავისი მოწაფეები, არ სწყვეტდა ურთიერთობას მათთან მაშინაც კი, როცა ისინი აკადემიას ამთავრებდნენ და მის კედლებს გარეთ მოღვაწეობდნენ.

თავის შეხედულებებს ხელოვნების არსზე და მის დანიშნულებაზე გაბაშვილი მოწაფეებს უხსნიდა უბრალოდ, ლაკონიურად და დამარწმუნებლად.

1936 წლის 23 ოქტომბერს ბათუმში შემოქმედებით მივლინებაში ყოფნის დროს შეჩერდა გიგო გაბაშვილის მაჯისცემა, შენელდა ძგერა მისი მგზნებარე გულისა. მაგიდის უჯრაში ნაპოვნი იქნა სიკვდილის წინადღით მისი ხელით დაწერილი პატარა ანდერძი: „უსაზღვრო სიყვარულით და ერთგულებით ვუძღვნი ჩემს ხალხს ჩემი მრავალწლის ნამოღვაწარს“.

გიგო გაბაშვილის უმდიდრესმა მემკვიდრეობამ ქართულ სახვით ხელოვნებაში ისეთივე დიდი როლი შეასრულა, როგორიც ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებამ ქართულ მუსიკაში და იაკობ ნიკოლაძისამ—ქანდაკებაში.

ყოფაცხოვრებითმა ფერწერამ წამყვანი ადგილი დაიჭირა ქართულ რეალისტურ სახვით ხელოვნებაში. ყოფაცხოვრებითი ფერწერის დანერგვა და დამკვიდრება იყო საზოგადოებრივი აზრის ევოლუციის და რუსულ ხელოვნებაში დაწყებული „პერედვიჟნიკული“ მოძრაობის პროგრესულ იდეათა ლოგიკური შედეგი.

რუსული „პერედვიჟნიკული“ იდეების ყველაზე მკაფიო გამომხატველი, ღრმად ხალხური ტილოების შემქმნელი იყო პლასტიკური თხრობის შესანიშნავი ოსტატი, მგზნებარე პატრიოტი, რეალისტი მხატვარი—ალექსანდრე მრევლიშვილი.

ალექსანდრე მრევლიშვილი

(1866—1933)

ალექსანდრე რომანის-ძე მრევლიშვილს თავისი ღრმად შინაარსიანი და მაღალ მხატვრული ნაწარმოებებით ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში ერთერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს.

ალექსანდრე მრევლიშვილის შემოქმედების მთავარ თემას მთელი მისი სამხატვრო მოღვაწეობის განმავლობაში წარმოადგენდა ქართველი გლეხობის, უფრო ზუსტად, ქართველი გლეხობის ყოფა-ცხოვრება, რომელიც მან ასახა მთელი მისი სიმკაცრით და სიდუხჭირით, იმ აწეული რომანტიული ელფერის გარეშე, რაც ასე დამახასიათებელია გიგო გაბაშვილის ნაწარმოებებისათვის.

მრევლიშვილის მიერ შექმნილი სახეების—გლეხების, მემამულეების, მეფის მოხელეების, მშრომელი ინტელიგენციის წარმომადგენელთა სახეების ცხოვრებისეული სიმართლე და ტიპიურობა ადვილად გასაგები და მისაწვდომია საზოგადოების უაღრესად ფართო ფენები-

სათვის; ამით უნდა აიხსნას მხატვრის დიდი პოპულარობა და მისდამი ხალხის ასეთი სიყვარული.

ალექსანდრე მრევლიშვილის შემოქმედებითი მრწამსის და მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე დიდი გავლენა მოახდინეს რუსული ფერწერის კლასიკოსებმა, განსაკუთრებით „პერედვიჟნიკებმა“.

ალექსანდრე რომანის-ძე მრევლიშვილი დაიბადა 1866 წელს საქართველოს ყოფილ ძველ დედაქალაქში მცხეთაში, სადაც დღემდე შემონახულია ძველი ქართული ხელოვნების, მეტადრე, ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ძეგლები.

ნიჭიერი ახალგაზრდა მთელი მისი ბავშვური გზნებით გაიტაცა ამ ისტორიულ ნაწარმოებთა მშვენიერებამ, მაგრამ ძეგლთა დიდმა მხატვრულმა ღირებულებამ და ისტორიულმა მნიშვნელობამ ვერ დაჩრდილა მომავალი მხატვრის ღრმა და შეუნელებელი ინტერესი გარემომცველი სინამდვილისადმი.

თავდაპირველად ალ. მრევლიშვილი სწავლობდა თბილისის სასულიერო სასწავლებელში, სადაც მას კლასის დამრიგებლად ჰყავდა ცნობილი ქართველოლოგი — ისტორიკოსი მოსე ჯანაშვილი. ჯერ კიდევ მოწაფეობის წლებში მომავალ მხატვარს აღმოაჩნდა ინტერესი და მიდრეკილება ფერწერის ხელოვნებისადმი. მ. გ. ჯანაშვილმა ყურადღება მიაქცია ბავშვის ნიჭიერებას, ყოველმხრივ ხელი შეუწყო და წაახალისა ახალგაზრდას მეცადინეობა ხატვაში. მძიმე ოჯახურმა მდგომარეობამ იძულებული გახადა ალ. მრევლიშვილი მეოთხე კლასიდან მიეტოვებინა სწავლა სასულიერო სასწავლებელში. ამის შემდეგ იგი ერთხანს სწავლობდა თბილისში იმ დროის საკმაოდ ცნობილი მხატვრის ლოზგოს კერძო სამხატვრო სტუდიაში.

რამდენად მეტს წარმატებას აღწევდა ალ. მრევლიშვილი იმდენად უფრო უძლიერდებოდა სურვილი პროფესიონალი მხატვარი გამხდარიყო. 1884 წელს ალექსანდრე გაემგზავრა მოსკოვს და ფერწერის, ქანდაკების და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში მოეწყო. ახალგაზრდა მხატვარი მთელი არსებით მიეცა მეცადინეობას. როგორც ძმისადმი (გიორგისადმი) მიწერილი, 1887 წლის 15 მარტით დათარიღებული წერილიდან ჩანს, იგი მალე რწმუნდება, რომ მისი ხვედრი არის არა პედაგოგობა, არამედ შემოქმედებითი მოღვაწეობა. დასახული მიზნის მისაღწევად ალ. მრევლიშვილი სრული შეგნებით სამუშაოდ დარჩა მოსკოვში უფრო ხანგრძლივი დროით, ვიდრე ამას სასწავლებლის პროგრამა მოითხოვდა.

1890 წელს ალ. მრევლიშვილმა დაამთავრა მხატვრული განათლების მიღება, — სადიპლომო შრომად წარადგინა სურათი „გოლგოთა“. უნდა აღინიშნოს, რომ ალ. მრევლიშვილის მთავარი ხელმძღვანელები სასწავლებელში იყვნენ ცნობილი მხატვრები ე. ს. სოროკინი და ე. დ. პოლენოვი, რომლის გავლენა ალ. მრევლიშვილზე აშკარად იგრძნობა სურათში „გოლგოთა“. მაგრამ ამასთან ერთად, იმისდა მიუხედავად, რომ ამ ნაწარმოების თემა მრავალი მხატვრის მიერ არა ერთხელ ყოფილა მრავალ ვარიანტად დამუშავებული, ა. მრევლიშვილმა მის ინტერპრეტაციაშიც და კომპოზიციაშიც შეიტანა ბევრი რამ ახალი, რამაც დაარღვია უკვე დიდიხნით დადგენილი ტრადიციები.

ამ სადიპლომო სურათში მხატვარმა ყურადღების ცენტრი გადაიტანა პირველი პლანის ფიგურებზე, რომლებიც მეტ წილად დაყენებული არიან ზურგით მაყურებლებისაკენ. მხატვარმა შესძლო დიდი ექსპრესიით გადმოეცა მათი შინაგანი დაძაბულობა და სიღრმე ამ

მწუხარებისა, რომელსაც ისინი განიცდიან. წინა პლანი შესრულებულია თავდაჭერილ მოვერცხლისფრო ნათელ გამაში; ჩინებულად არის დაწერილი მთის კლდოვანი პეიზაჟი და უკანა პლანის შორი სივრცე. სიკვდილით დასჯის (ჯვარზე გაკვრის) ადგილი მოთავსებულია სიღრმეში, მაყურებლისაგან დიდ მანძილზე. აქ დატრიალებული ამბების ტრაგიკულობას, ხაზი ესმება იმ გარემოებით, რომ დასასჯელთა ზევით ცა დაფარულია მძიმედ ჩამოწოლილი სქელი ღრუბლებით.

რელიგიურ-მითოლოგიურ სიუჟეტზე შექმნილ თავის სურათ—„გოლგოთაში" ალ. მრევლიშვილმა განასახიერა მაღალი იდეა—ადამიანის მზადყოფნა თავის რწმენისათვის გადაიტანოს უმძიმესი წამება, ემსხვერპლოს თავის მრწამსის და შეხედულებების დაცვას.

ქალთა ფიგურების, ადამიანების მწუხარების გამოსახვაში, პეიზაჟთა გადმოცემაში აშკარად გამოსჭვივის ხატვის რეალისტური მეთოდი, თუმცა მთლიანად სურათი „გოლგოთა" დაწერილია აკადემიური სკოლის მანერით.

„გოლგოთამ" უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა, იგი დააჯილდოვეს ვერცხლის მედლით. სასწავლებლის დამთავრებისთანავე მხატვარმა ხელი მოკიდა მეორე დიდ სამუშაოს, რადგან მას მიეცა ვერცხლის დიდი მედლის მისაღებად ახალი სურათის წარდგენის უფლება ორი წლის ვადაში. მაგრამ, როცა საქართველოში დაბრუნდა, ალ. მრევლიშვილი ისეთ მძიმე პირობებში მოხვდა, რომ ვერ შესძლო თავის შემოქმედებითი განზრახვის განაღდება. მხატვარს მამა მოუკვდა, დედა და მამით ობოლი ორი ბავშვი მისი სარჩენ-საპატრონო გახდნენ, მხატვარი დარჩა მცხეთაში და ხელი მოჰკიდა სოფლის მეურნეობას. ამ გარემოებამ ალ. მრევლიშვილი დაუახლოვა გლეხობას, ღრმად ჩაწვდა მათ მძიმე ხვედრს, რადგან თავის საკუთარ ზურგზე განიცადა გლეხობის უუფლებობა, სიდუხჭირე, იძულებითი შრომის მთელი სიმძიმე.

—„სოფლად ცხოვრებამ,—წერს ალექსანდრე მრევლიშვილი ავტობიოგრაფიაში,—საშუალება მომცა დავკვირვებოდი გლეხკაცის მძიმე ხვედრს, მის ზნეჩვეულებებს, თვითმპყრობელობისადმი მის დამოკიდებულებას."

გლეხობის მასებთან უშუალო დაახლოებამ ქართული ლიტერატურის პროგრესული იდეებით გატაცებამ ძლიერი ზემოქმედება იქონიეს მხატვრის იდეური მრწამსის ჩამოყალიბებაზე.

ალექსანდრე მრევლიშვილმა თავის შემდგომ შემოქმედებაში სრულიად უკუაგდო რელიგიური სიუჟეტები, ხოლო კულტის ის მსახურნი, რომელთაც ჩვენ მის სურათებში ვხედებით, მხატვარს წარმოსახული ჰყავს, როგორც მშრომელი გლეხობის შემავიწროებელი და მჩაგვრავი სოციალური უსამართლობის წარმომადგენელი. ამიერიდან ალ. მრევლიშვილის შემოქმედება განიმსჭვალა გარკვეული იდეური მიზანსწრაფვით, გახდა ჭეშმარიტად დემოკრატიული და ხალხის ინტერესების მსახური.

1898 წელს საქართველოში დაბრუნდა ალ. მრევლიშვილის ძმა და მხატვარს საშუალება მიეცა განეგრძო სამხატვრო განათლება, ის გაემგზავრა პარიზს, შევიდა ჟიულენის კერძო აკადემიაში. იაკობ ნიკოლაძის მოწმობით, ალ. მრევლიშვილი ძალიან ბევრს მუშაობდა, არასოდეს ხელს არ უშვებდა ალბომს ჩანახატებისთვის.

ჟიულენის აკადემიაში მხატვრის სწავლა სამ წელიწადს გაგრძელდა. იქ მეცადინეობის პარალელურად სწავლობდა მუზეუმებს, დადიოდა გამოფენაზე, ხოლო საზაფხულო არდადე-

ჯების დროს მიდიოდა გერმანიაში დრეზდენის და მიუნხენის საგანძურთა დასათვალიერებლად. ალ. მრევლიშვილმა ერთი ზაფხული იტალიაში გაატარა, ინახულა რომი, ფლორენცია, ვენეცია და მილანი; იტალიური სახვითი ხელოვნების ბრწყინვალე ნაწარმოებთა გულდასმით შესწავლამ გააღრმავა ჩვენი მხატვრის პროფესიული ოსტატობა, გააფართოვა მისი გონებრივი და მხატვრული ჰორიზონტი; მხატვრის დაკვირვებულ თვალს არ გამოეპარა ის გარემოება, რომ კაპიტალისტური წესწყობილება შობს და ამწვავებს კლასობრივ წინააღმდეგობებს. თავის ავტოგრაფიულ ჩანაწერებში იგი აღნიშნავს, რომ თუმცა პარიზში ყველგან წერია „თავისუფლება“ „ძმობა, თანასწორობა“, მაგრამ სინამდვილეში არაფერი ასეთი არ მინახავს. არ ამისრულდა ის, რასაც ველოდი, როცა პარიზს მივემგზავრებოდი. იქ თავისუფალი არიან მხოლოდ მდიდრები, უბრალო ხალხი კი ისეთსავე სილატაკეს განიცდის, როგორსაც განიცდიდა ჩვენი ხალხი ოქტომბრის რევოლუციამდე. ამითაა გამოწვეული ტრაგიზმი სურათებისა „უმუშევარნი“, და „ამას ეწოდება თავისუფლება“, „მეცენატი“, რომელშიაც აშკარადაა გადმოცემული განსხვავება ბურჟუასა და პროლეტარს შორის[1].

ეს მოკლე ამონაწერი დამარწმუნებელი და დამამტკიცებელი საბუთია იმისა, რომ კაპიტალისტური ქვეყნების ადამიანების ყოფაცხოვრების გაცნობის შემდეგ, დემოკრატიული მრწამსი ალ. მრევლიშვილის შეგნებაში კიდევ უფრო გაძლიერდა და განმტკიცდა.

პარიზში ყოფნის დროს ალ. მრევლიშვილმა შექმნა სურათი, რომლის სიუჟეტი აღებული იყო ქართველი ხალხის ცხოვრებიდან. 1893 წელს მან დაწერა სურათი „სოფლის კანცელარიასთან“ ამ ნაწარმოებებმა, რომელიც შექმნილია პროფესიულად სავსებით მომწიფებული ოსტატის ხელით, სამართლიანად დაიჭირა თვალსაჩინო ადგილი ქართულ რეალისტურ ფერწერაში.

სურათი „სოფლის კანცელარიასთან“ (ტაბ. 337) მოთხრობის სტილითაა შექმნილი. მხატვარს ზუსტად აქვს მოფიქრებული და მკაცრად დამუშავებული სურათის ცალკეული დეტალები, რომლებიც, ერთად აღებულნი შეადგენენ ერთს ჰარმონიულ მთლიანს; ტიპიური არიან მზის პაპანაქების დროს თავმოყრილი, დაუსრულებელი ლოდინით მოღლილ-მოქანცული გლეხების ფიგურები. ღრმა შთაბეჭდილებას სტოვებს კიბის ქვედა საფეხურებზე ჩამომჯდარი შავად ჩაცმული გლეხი დედაკაცის ფიგურა. ხელში მას ბატი უჭირავს, რომელიც „ნაჩალნიკს“ უნდა მიართვას. დედაკაცის გვერდით დგას სამი მამაკაცი სოფლის ჩინოვნიკის რწმუნებული—შუამავალი ცდილობს დაიყოლიოს გლეხი ვაჭარ მევახშესთან რაღაც გარიგებაზე, რომელიც, როგორც ჩანს, გლეხისათვის ხელსაყრელი არ არის, შორს მოსჩანს აივანი, იქ მოსამსახურე ბიჭი მაგიდაზე დგამს სამოვარს. აივნის მოაჯირზე გადაფენილია სოფლის ჩინოვნიკის მუნდირი. პირველ პლანზე მიწაზე ყრია წინადღით გამართული ქეიფის ნაშთები—დაცალიერებული ბოთლები, ქიქა-თეფშების ნამტვრევები, პაპიროსის ნამწვავები ა. შ. „ნაჩალნიკი“ არა სჩანს, იგი „ისვენებს“.

ბიუროკრატიზმი, გლეხობის არად ჩაგდება, მისი სრული უუფლებობა, მექრთამეობა ყველაფერი ამ სურათში მკვეთრი სიმახვილით და ტიპიურობით არის გადმოცემული. მთელი სურათი დაწერილია მკაფიო ფერებით, დილის მზის შუქით განათებული მთელი სურათი ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს დამაინტერესებელ ამბის შემცველი სიუჟეტით, სოციალურ დახასიათებათა სიმართლით და შესრულების მაღალი ოსტატობით.

[1] დ. ჯანელიძე, ალექსანდრე მრევლიშვილი, თბილისი. 1956, გვ. 43.

აღსანიშნავია და საგულისხმოა ის, რომ ალ. მრევლიშვილმა ჯერ კიდევ პარიზში ყოფნის დროს დაწერა ესკიზი სურათისათვის „დაბალი ღობე“, რომელიც 1901 წელს დაამთავრა. ამ სურათში ის კვლავ გამოდის საწყალი და გაუბედურებულთა ქომაგად და მოსარჩლედ. გასუქებულ-გაბღენძილ მამასახლისს და მის ორ თანაშემწეს გადასახადის ნარჩენების გადაუხდელობისათვის გლეხის ოჯახიდან მიაქვთ უკანასკნელი საოჯახო ხაბაკ-ხუბაკი — ქვაბი, ჩაიდანი, საბანი... წინა პლანზე თავის პატარა სახლის ახლო, მიწაზე, აგდია მძიმედ ნაცემი გლეხი, მის ახლოს ფუსფუსებს გოგო, მას ხელში დოქი უჭირავს; იგი მამასთან მოსულა, რომ მას სისხლი ჩამობანოს, გალახული გლეხის დედაკაცი წყევლა-კრულვით „უმასპინძლდება“ ჯმუხ მამასახლისს, ეს მწყრალი სახით გლეხის ცოლისაკენ შემობრუნებულა, იმუქრება. სულ პაწია გოგო შიშისაგან დედას წელებზე შემოხვევია, ღობესთან მიგდებული ძაღლი საშინლად ყმუის; ატეხილ ალიაქოთში დაუპატიჟებელმა სტუმრებმა მას ფეხი მოამტვრიეს.

სიუჟეტური კომპოზიცია გარდიგარდმო გაყოფილია დაბალი გათელილი ღობით, რომელიც გლეხობის უსიხარულო, ბნელით მოცული, ღუხჭირი ცხოვრების სიმბოლოა. მეორე მხარეზე, ძუძუთა ბავშვით ხელში, დგას სოფლელი დედაკაცი. მის სახეზე აღბეჭდილია თანაგრძნობა უბედურებაში ჩავარდნილი მეზობლისადმი.

სურათი „დაბალი ღობე“, თავისი უაღრესი სოციალური სიმახვილის გამო, დიდი პოპულარობით სარგებლობს მასობრივ მაყურებლებში.

ალ. მრევლიშვილის სოციალურად მახვილ ნაწარმოებთა სერიას ეკუთვნის მისი სურათი „კალოზე“ (ტაბ. 239). ამ ტილოზე მხატვარმა გამოსახა გლეხის ოჯახი, რომელსაც ჯერ მოუსწრია გალეწილი ხორბლის შენახვა — უმალვე თავზე წამოსდგომიან სასოფლო გადასახადების შემკრეფი გზირი და ხუცესი. გლეხი და მისი დედაკაცი მძიმე ჯავრით ილაჯგაწყვეტილნი, ღრმა მწუხარებას შეუპყრია, ბავშვი შიშით შეჰყურებს მოულოდნელ „სტუმრებს“.

ადამიანების ფიგურები დაწერილია ჩამავალი მზის ფონზე, განათებულია მისი თბილი სხივებით, რაც მთელს კომპოზიციას თავისებურ კოლორიტს ანიჭებს. შუქის და ჩრდილის კონტრასტები შერბილებულია წერის სინარნარით. ფერწერის მხრით სურათი უეჭველად მოწმობს იმას, რომ სინათლის ძიება, პლენერის პრობლემა ძალიან იტაცებდა ალ. მრევლიშვილს, მაგრამ მხატვარი ყველა ამ ელემენტს თავის ხელოვნებაში ყოველთვის უმორჩილებდა ნაწარმოების იდეურ შინაარსს.

ალექსანდრე მრევლიშვილის სურათებს ღრმა, ცოცხალი ინტერესით ეგებებოდა მთელი პროგრესიული ქართველი ინტელიგენცია, რომელიც აღტაცებით მიესალმებოდა ხოლმე მისი ყოველი ახალი, იდეურად სრულფასოვანი ნაწარმოების გამოჩენას ქართულ ეროვნულ სახვით ხელოვნებაში. მეფის თვითმპყრობელობის წარმომადგენლნი ყოველ ღონისძიებას მიმართავდნენ, რომ როგორმე ხელი შეეშალათ, შეეფერხებინათ მხატვრის ამ ნაწარმოებთა პოპულარიზაცია. არ აძლევდნენ ავტორს მათი გამოფენის უფლებას, ან მოითხოვდნენ მისგან — სურათებში შეეტანა ისეთი ცვლილებები, რომელიც დაამახინჯებდნენ და შერყვნიდნენ იდეურ შინაარსს.

ალ. მრევლიშვილის ჟანრულ ნაწარმოებთა სერიაში შედის კიდევ ორი სურათი: „გზაჯვარედინზე“ (ტაბ. 238) და „საფლავის კურთხევა“.

შესანიშნავად დაწერილი პატარა ტილო „გზაჯვარედინზე“ გამოსახავს მეტად დამახა-

სიათებულ სიუჟეტს. ქართული პეიზაჟის ფონზე მოსჩანს ცხენოსანი. დუქნიდან გამოსული შუახნის მამაკაცი მგზავრს, ჩვეულებისამებრ, ჰქა ღვინოს აწოდებს. მხედარის და მედუქნის სახეები იმდენად ტიპიზირებულია, თითქოს რეალური სინამდვილიდანაა ამოღებულიო.

ძლიერად არის დაწერილი მეორე ტილოც „სოფლელის კურთხევა". მიცვალებული გლეხკაცის ოჯახი მოსულა მის საფლავზე ალაპის გადასახდელად. მის შორიახლოს დგას ხუცესი, რომელიც ხარბად უცდის მომენტს საკურთხის წასაღებად.

ალ. მრევლიშვილი ასეთივე დაუნდობლობით ამხილებდა თავის მრავალრიცხოვან ნახატებსა და ესკიზებში მეფის თვითმპყრობელობის პოლიტიკას. მშრომელი გლეხობის მიმართ, ყველა ეს „პატარა" ჩანახატი ისევე, როგორც დიდი ტილოები, უპასუხებდა თანადროულობის აქტუალურ, მღელვარე საკითხებს და ამით ეხმაურებოდა ქართული მოწინავე მხატვრული ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებებს.

ალ. მრევლიშვილის შემოქმედებაში რამდენადმე განკერძოებით დგას დიდი ტილო „რევოლუციონერის დახვრეტა", რომელსაც რამდენიმე წელიწადს ამუშავებდა.

თუმცა ეს სურათი ცივი საღებავებითაა დაწერილი, რამდენადმე მშრალია, თუმცა მასში არ იგრძნობა რუსეთის სინამდვილის უშუალო ცოდნა, მიუხედავად ყოველივე ამისა, სურათი მაინც ძლიერია თავისი აქტუალური შინაარსით, მასში გამჯდარი ექსპრესიით, იგი იმის აშკარა მაჩვენებელია, თუ რა მწვავედ ეხმაურებოდა მხატვარი რევოლუციურ ამბებს.

ბოლოს, ალ. მრევლიშვილი თავის შემოქმედებაში დიდ ყურადღებას უთმობდა პორტრეტულ ხელოვნებას; მის ფუნჯს ეკუთვნის ლ. ნ. ტოლსტოის, ჩვენი ცნობილი პუბლიცისტის და მწერლის — ნიკო ნიკოლაძის, მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძის და სხვების პორტრეტები. ჩვენი გამოჩენილი მოქანდაკის იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტი, დაწერილი ჯერ კიდევ პარიზში, შესანიშნავია დიდი მეტყველი — გამომსახველი ძალით, სწორად დანახული და გადმოცემული ფსიქოლოგიზმით, ე. ი. მასში იგრძნობა პოზა და გადაპარბებული „არტისტულობა", რომელიც ახალგაზრდობის წლებში იაკობ ნიკოლაძის დამახასიათებელი იყო.

ქალთა პორტრეტებში ჩვენი მხატვარი მუდამ მიდრეკილებას იჩენდა ერთხელვე მის მიერ მხურვალედ შეყვარებული, რამდენადმე რომანტიზირებული სახისადმი, ჩვეულებრივ იგი ხატავს ქართველ ქალს, რომლის სახე აღბეჭდილია ნაზი სევდით და მწუხარებით (ტაბ. 240).

დიდი ენერგია მოახმარა ალ. მრევლიშვილმა ქართულ ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებთა დასურათებას. მისი ილუსტრაციები მაღალი ოსტატობით და რეალიზმით განირჩევიან. ალ. მრევლიშვილის მიერ შექმნილი არა ერთი და ორი სურათი ამშვენებს ჩვენი გამოჩენილი პედაგოგის იაკობ გოგებაშვილის სახელმძღვანელოებს — „ბუნების კარს", „დედა ენას", აგრეთვე ქალთა წრისაგან გამოცემულ ქართული საბავშო ზღაპრების მეორე ტომს.

ალ. მრევლიშვილი აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა „საქართველოს კალენდარის", „საბავშო ჟურნალების" „ჯეჯილის" და „ნაკადულის" დასურათებაშიც.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ მას შემოქმედებითი ზრდის ფართო პერსპექტივები გადაუშალა.

რევოლუციის შემდგომ პერიოდში იგი არა მარტო შემოქმედებით მუშაობას განაგრ-

ძობს ამასთან დიდ დროს და ენერგიას ხარჯავს ახალგაზრდა საბჭოთა მხატვრის აღსაზრდელად და გამოსაწრთობად.

ალ. მრევლიშვილის უკანასკნელი ნაშრომია მცირე მოცულობის ტილო „გამოსასვლელი დღე“; აქ ვ. ი. ლენინის და ი. ბ. სტალინის პორტრეტების ფონზე, გამოსახულია ბედნიერი, ერთიანი გრძნობებით და აზრებით შედუღებულ-შემტკიცებული ოჯახი.

1938 წლის 26 დეკემბერს შეწყდა სიცოცხლე შესანიშნავი მხატვარ რეალისტის ალექსანდრე მრევლიშვილისა, რომელიც მართებულად ითვლება საქართველოს საბჭოთა მხატვრების უშუალო წინამორბედად.

დავით ალექსანდრეს-ძე გურამიშვილი

(1857—1926)

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული რეალისტური ფერწერის განვითარებას მცირე ამაგი როდი დასდო დავით ალექსანდრეს-ძე გურამიშვილმა, მაგრამ მისმა ხელოვნებამ, სამწუხაროდ ვერ ჰპოვა ჯეროვანი შეფასება და დამსახურებული აღიარება.

დავით გურამიშვილი დაიბადა 1857 წელს ლიბერალი თავადის ოჯახში, რომელიც ძველ კულტურულ ტრადიციებს მისდევდა და იმავე დროს მიდრეკილებას იჩენდა ყოველივე ახლისა და პროგრესულისადმი. მომავალმა მხატვარმა თავისი ბავშვობა ქართლის სოფელში გაატარა, სადაც გლეხ-ბავშვებთან ერთად იზრდებოდა; უყვარდა ხალხური ზღაპრების, გადმოცემების, გამოცანა-ანდაზების, ხალხური შაირების მოსმენა; მან ადრე გაიგო უსიხარულო, დუხჭირი მდგომარეობა გლეხკაცობისა, რომელიც ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგაც მემამულეთა უღელქვეშ გმინავდა.

დავით გურამიშვილმა საშუალო განათლება თბილისის გიმნაზიაში მიიღო, აქ პირველად გამოავლინა თავისი უტყუარი ნიჭი მხატვრისა. თექვსმეტი წლის ჭაბუკი დ. გურამიშვილი ჯერ კიდევ გიმნაზიელობის პერიოდში გაეცნო ხალხოსნურ მოძრაობას, რომელიც იმ ხანებში გავრცელებული იყო მოწინავე საზოგადოებაში. ამ გარემოებამ მცირეოდენი გავლენა როდი მოახდინა მისი მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე და მისი შემოქმედების იდეურ მიმართულებაზე.

1878 წელს გურამიშვილი, რომელმაც საბოლოოდ გადაწყვიტა ხელოვნების დარგში მოღვაწეობა, პარიზს გაემგზავრა. საფრანგეთის დედაქალაქში იგი გაეცნო ისტორიულ ძეგლებს, უმთავრესად, არქიტექტურას, სისტემატურად დადიოდა სახვითი ხელოვნების პერიოდულ გამოფენებზე, ცხოველ ინტერესს იჩენდა ლიტერატურისადმი, გულმოდგინედ მუშაობდა თავისი პროფესიული ოსტატობის ასამაღლებლად.

საფრანგეთიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ დ. გურამიშვილმა თანამშრომლობა დაიწყო თბილისურ რუსულ ჟურნალ-გაზეთებში „ფალანგასა“ და „ობზორში“. კარიკატურები და ნატურიდან ნახატები, რომლებსაც იგი აქვეყნებდა ამ პერიოდული გამოცემების რედაქციების დაკვეთით, აღბეჭდილი არიან დიდი გონებრივი სიმახვილით, ფაქიზი დაკვირვებულობით, იუმორის სიახლით, ამასთან იძლევიან საბაბს—ვივარაუდოთ, რომ მათი ავტორი მაშინ ფრანგ მხატვარ ო. დომიეს (1808—1879 წ. წ.) ძლიერი გავლენის ქვეშ

იმყოფებოდა. დ. ა. გურამიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ეს სფერო ჯერ კიდევ სრულიად შეუსწავლელია, ეს მაშინ, როცა იგი იძლევა უაღრესად მდიდარ მასალას მისი, როგორც ხელოვანის დახასიათებისათვის.

დ. ა. გურამიშვილის შემოქმედების შემდგომ განვითარებაზე ძლიერი გავლენა იქონია ახლო ნაცნობობამ და ხანგრძლივმა ურთიერთობამ რუსთაველის უკვდავი პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ სახელგანთქმულ ილუსტრატორთან — მხატვარ ზიჩთან. პირველი მათი შეხვედრა მოხდა პეტერბურგში, ჩვენი ცნობილი საზოგადო მოღვაწის, მწერალ-პუბლიცისტის ნიკო ნიკოლაძის ოჯახში. (ნ. ნიკოლაძეს ცოლად ჰყავდა დ. ა. გურამიშვილის ღვიძლი და).

იმავე ჩრდილოეთ დედაქალაქში დ. გურამიშვილი დაუახლოვდა მხატვარ გიგო გაბაშვილს, რომელიც იმ ხანებში ჯერ კიდევ სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა. პეტერბურგში ამ ორ მხატვარს შორის დაწყებული მეგობრობა გაგრძელდა ბოლომდე, დ. გურამიშვილის ცხოვრების დასრულებამდე. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის არქივში დაცულია დ. გურამიშვილის და გ. გაბაშვილის მიწერ-მოწერა რომელიც ამ ორი მხატვრის ცხოვრების და შემოქმედების მომავალ მკვლევარს ძვირფას და უხვ მასალას მისცემს.

ზიჩის რჩევით 1886 წელს დ. გურამიშვილი შევიდა მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში, სადაც დიდი გატაცებით მუშაობდა ორი წლის განმავლობაში, მაგრამ შემდეგ ნივთიერი ხელმოკლეობის გამო იძულებული გახდა დაეტოვებინა იგი. აკადემიაში თავის ხანმოკლე ყოფნის დროს დ. გურამიშვილი ბევრს წერდა, უმთავრესად, ნატურიდან, ხშირად მონაწილეობდა გამოფენებში და ერთხელ პრესის მხრით თავის სურათების მაღალი შეფასებაც დაიმსახურა. ამ პერიოდის თავისი ნაწარმოებების სიუჟეტებს დ. გურამიშვილი იღებდა აღმოსავლური ქვეყნების ცხოვრებიდან. ასეთია მაგალითად, „მოგზაურობა უდაბნოში“ (1886 წ.). ბევრი რამ სურათების ამ სერიიდან არ შენახულა. მათი ერთი ნაწილი გამოფენებიდან კერძო პირთა ხელში მოხვდა, მეორე — უფრო დიდი ნაწილი მხატვრის ქალიშვილს გადაეცა და 1917 წელს დაიკარგა პეტროგრადში. მისი „მოხუცის პორტრეტი“ (ზეთი) და „ქალიშვილის პორტრეტი“ (ნახშირი) შეძენილი აქვს საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს.

მიუნხენში ყოფნის დროს დ. ა. გურამიშვილს მუდმივი კავშირი ჰქონდა სამშობლოსთან, გაცხოველებულ მიწერ-მოწერას ეწეოდა საქართველოს საზოგადოებრივ მოღვაწეებთან — ნიკო ნიკოლაძესთან, იონა მეუნარგიასთან და სხვებთან. ამ მიწერ-მოწერის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, დ. გურამიშვილს ყველაზე უფრო მეტად ქართული სახვითი ხელოვნება აინტერესებდა.

საქართველოში რომ დაბრუნდა, დ. გურამიშვილი რამდენადმე ჩამოშორდა ფერწერას, იგი თეატრალურმა ხელოვნებამ გაიტაცა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული თეატრი მუდამ იდგა ქართული მოწინავე საზოგადოებრივი აზრის ყურადღების ცენტრში, იყო რა ქართველი ხალხის თავისუფლებისმოყვარეობის და პატრიოტული მისწრაფებების გამომხატველი, თეატრი წმიდად იცავდა ქართულ ენას, ხელს უწყობდა ეროვნულ თვითშეგნების გაღვიძებას ქართველ ხალხში, აქტიუ-

რად იბრძოდა თვითმპყრობელობის წინაამდეგ. ამ მხრივ ქართული თეატრის როლი ისევე დიდი იყო, როგორც ქართული პროგრესული ლიტერატურისა.

ამ ხანებში დ. ა. გურამიშვილმა დაწერა ყურადღების ღირსი რამდენიმე სურათი: „ზღვა“ (1893 წ.), „ლამაზი უდაბნო“ (1898), „მოხუცის თავი“ (1900), „ხანში შესული ქალის პორტრეტი“ (ნახშირით ნახატი, 1909), „სამშობლოს დამცველი“. ამ უკანასკნელ სურათში ორი ტაძრის — სვეტიცხოვლისა და ჯვარის მონასტრის ფონზე გამოსახულია მოხუცი კაცი, რომელსაც ერთ ხელში ჯვარი უჭირავს მეორეში — თოფი.

დ. ა. გურამიშვილის სურათების ნათელი, თბილი ფერადოვანი გამა, მზის სინათლით გასხივოსნებული პეიზაჟი, მსუბუქი მოცისფრო ბურუსი უკანა პლანის შორეულ სივრცეში, ბოლოს თვით ფაქტურა წერისა, გიგო გაბაშვილის ტილოებს მოგვაგონებს.

დ. ა. გურამიშვილი თავის ყველა სურათში გულდასმით ამუშავებდა და ხვეწდა ყოველ დეტალს, ოსტატურად უკავშირებდა თითოეულ მათგანს სურათის საერთო კომპოზიციას.

დ. გურამიშვილის ყველაზე მეტად მომწიფებული და დასრულებული ნაწარმოები, რომელიც ხსნის მისი შემოქმედებითი სახის ინდივიდუალობას, არის სიკვდილამდე ორი წლით ადრე (1924 წელს) დაწერილი ავტოპორტრეტი. რეალისტური პორტრეტული ხელოვნების ამ შესანიშნავ ნაწარმოებში ჩინებულადაა დაჭერილი გარეგნული მსგავსება და ამასთან, ფაქიზადაა გახსნილი შინაგანი სამყარო მხატვრისა, რომელმაც თავისი მოკრძალებული წვლილი შეიტანა მშობლიური ხელოვნების — ქართული ფერწერის საგანძურში. (იხ. ავტოპორტრეტი, ტაბ. 246).

ანტონ გოგიაშვილი
(1876—1907)

XIX საუკუნის დასასრულს და XX საუკუნის დამდეგს ქართულ ფერწერაში დემოკრატიული მიმართულების ტიპიური წარმომადგენელი იყო მხატვარ-გრაფიკოსი ანტონ გოგიაშვილი.

ა. გოგიაშვილი დაიბადა გურიაში გაღარიბებული გლეხის ოჯახში ჯერ კიდევ ყრმობის წლებში გადმოსახლდა თბილისში. ანტონ გოგიაშვილი კარგად იცნობდა რევოლუციის, წინადროინდელი ქართველი გლეხობის ყოფაცხოვრებას. მწვავედ განიცდიდა მის მძიმე ხვედრს და სიდუხჭირეს. მომავალმა მხატვარმა ჯერ კიდევ ბავშვობაში გამოამჟღავნა მხატვრული ნიჭი, ხატვის დიდი უნარი, ხოლო როცა სასულიერო სასწავლებელი დაამთავრა, თავის დანიშნულებად და ცხოვრების საგნად ფერწერაში მუშაობა აირჩია.

მიუხედავად მძიმე ნივთიერი მდგომარეობისა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილტვების ჭლექით იყო დაავადებული, ა. გოგიაშვილი სისტემატიურად საქართველოს ხან ერთ, ხან მეორე კუთხეში მოგზაურობდა, იმ მიზნით, რომ ახლო და უშუალოდ გაცნობოდა მის ბუნებას და მის მკვიდრთა ყოფაცხოვრების თავისებურებას. ამიტომ იყო, რომ ა. გოგიაშვილის მიერ ფანქრით, კალმით და აკვარელით გაკეთებულ უამრავ ჩანახატებში გამოხატულება ჰპოვა საქართველოს წარმტაცი ბუნების მრავალფეროვნებამ, საქართველოს სხვადასხვა რაიონების მცხოვრებთა თავისებურმა ყოფამ და ცხოვრების წესმა. ა. გოგიაშვილის ჩანახატები განირჩევიან მკაფიო გარკვეულობით და სიზუსტით, რომელიც ალაგ-ალაგ მეტისმეტად წვრილმან დოკუმენტურობას აღწევს.

უხვად შეგროვილი ასეთი მასალა სათანადო დამუშავების და დაწმენდის შემდეგ მხატვარმა გამოიყენა თავის საილუსტრაციო სამუშაოებში. ანტონ გოგიაშვილის ილუსტრაციები, რომლებიც გამოირჩევიან შთანაფიქრის ორიგინალობით, დაკვირვების სიმახვილით, სწორად და სიმართლით ხსნიან დასურათხატებულ ნაწარმოებთა იდეურ შინაარსს.

ამ ჟანრში ა. გოგიაშვილის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაშრომს წარმოადგენს ვაჟა-ფშაველას ცნობილი პოემის „ბახტრიონის" დასურათხატება, რომელიც მხატვარს შესრულებული აქვს 1896 წელს.

ვაჟა-ფშაველას ამ გმირულ რომანტიკულ ნაწარმოებების გოგიაშვილისეული ილუსტრაციები გამსჭვალული არიან პოემის ვაჟკაცური სულისკვეთებით და მხატვრული სიმართლით წარმოგვიდგენენ პოემის გმირების სახეებს.

ინტიმობით და ფაქიზი ლირიკული გრძნობითაა შესრულებული 1901 წელს რაფიელ ერისთავის ცნობილი ლექსების „სესიას ფიქრები", „სამშობლო ხევსურისა", „თრიალეთელი მწყემსის" და „დაჭრილის" ილუსტრაციები. ამავე წელს აქვს ა. გოგიაშვილს შესრულებული ილია ჭავჭავაძის რომანტიკული პოემის „განდეგილის" ცალკეული ილუსტრაციები.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ა. გოგიაშვილის მიერ მ. ი. ლერმონტოვის პოემის „ჰაჯი-აბრეკისათვის" დახატული სურათები, რომლებიც გამოქვეყნდა გაზეთ „ცნობის ფურცლის" № 82-ის მხატვრულ დამატებაში.

როცა პეტერბურგის აკადემიამ 1901 წელს თბილისში სამხატვრო სასწავლებელი დააარსა, ანტონ გოგიაშვილი შევიდა და ნაყოფიერად მუშაობდა იქ 1906 წლამდე, ე. ი. მანამდე, ვიდრე იგი არ დაიხურა.

აკადემიის სამხატვრო სასწავლებელში ანტონ გოგიაშვილი სწავლობდა და მეცადინეობდა მხატვრებთან — ა. ციმაკურიძესა და გ. მესხთან ერთად. ამ ორ ამხანაგთან დამყარებულმა შემოქმედებითმა ურთიერთობამ გააფართოვა მისი გონებრივი ჰორიზონტი, საზოგადოებრივ ინტერესთა წრე და ხელი შეუწყო მასში პროფესიული ჩვევების გამომუშავებას და დანერგვას.

ყოველდღიურმა ინტენსიურმა და დაძაბულმა შრომამ, ცხოვრების მძიმე პირობებმა და ხშირმა ავადმყოფობამ გასტეხეს ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვრის ჯანმრთელობა და შესაძლებლობა მოუსპეს მას დაემკვიდრებინა ქართულ სახვით ხელოვნებაში ის ადგილი, რომლის დაჭერის უფლებას ა. გოგიაშვილს აძლევდნენ ნიჭი, ხელოვნების სიყვარული და იშვიათი შრომისმოყვარეობა.

ანტონ გოგიაშვილს მხურვალედ უყვარდა თავისი ხალხი; პოლიტიკური მრწამსით და შეხედულებებით ყველაზე მეტად უახლოვდებოდა სოციალ-დემოკრატიული პარტიის — „მესამე დასის" რევოლუციურ ფრთას. ამას ცხადყოფს 1905—1907 წლებში მის მიერ დაწერილი ორი სურათი „დარბევა" და „გურულები, რომლებიც ტყეს შეფარებიან" (ტაბ. 268) — სურათები, რომლებიც გარკვევით და მკაფიოდ გამოხატავენ მათი შემქმნელი მხატვრის რევოლუციურ განწყობილებას და თანაგრძნობას ბარიკადებზე საბრძოლველად გამოსული მშრომელი ხალხისადმი.

ანტონ გოგიაშვილის სურათები ნამდვილი დემოკრატიული სულისკვეთებითაა აღბეჭდილი. ეს განსაკუთრებული ძალით იგრძნობა მის ნაწარმოებებში, რომლებიც გლეხობის ყოველდღიური შრომის და ყოფაცხოვრების ამბებს მოგვითხრობენ.

ქართული ხელოვნება XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დიდი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მიწურულში ქართულ სახვით ხელოვნებაში გამოჩნდა რეალისტური მიმართულების მხატვარ ოსტატთა მთელი პლეადა, რომელმაც მალე მიიქცია საზოგადოების ყურადღება და მოიპოვა საყოველთაო აღიარება. სამოქმედო სარბიელზე ხელოვნების ისეთი დიდი მოღვაწეების გვერდით, როგორიც იყვნენ გიგო გაბაშვილი და ალექსანდრე მრევლიშვილი, გამოვიდნენ მოსე თოიძე და იაკობ ნიკოლაძე, რომლებიც ცენტრალური ფიგურები გახდნენ ახალი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. მათ სცადეს და შესძლეს კიდეც თავის გარშემო შემოეკრიბათ და რეალისტური ხელოვნების ჯანსაღ პრინციპზე აღეზარდათ ნიჭიერი ახალგაზრდობის მთელი თაობა, შესძლეს შთაეგონებინათ მისთვის მგზნებარე სიყვარული სამშობლოსა და ხელოვნებისადმი.

მოსე თოიძის და იაკობ ნიკოლაძის მხატვრულმა და საზოგადოებრივმა მოღვაწეობამ ნაყოფიერი ნიადაგი მოამზადა ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების აღმოცენების ამ გაფურჩქვნისა და აყვავებისათვის; ამ ორმა ხელოვანმა ხელი შეუწყო, წინსვლის შესაძლებლობა მისცა მრავალ ნიჭიერ ახალგაზრდას, რომლებიც წარმატებით მუშაობენ, რათა დაეუფლონ საბჭოთა ხელოვნების შემოქმედებითს მეთოდს—სოციალისტურ რეალიზმს.

1910-იანი წლებში (1916—1920) ქართულ სახვით ხელოვნებაში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ მხატვრები ალექსანდრე ციმაკურიძე, გრიგოლ მესხი, ვლადიმერ სიდამონ-ერისთავი, რომლებმაც მხატვრული განათლება მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკების და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში მიიღეს. რუსული რეალისტური სკოლის პრინციპებზე აღზრდილი და გამოწრთობილი ეს მხატვრები ქართულ სახვით ხელოვნებაში გამოვიდნენ ახალი თემატიკით, გაამდიდრეს იგი ცხოვრების ახალი მოვლენების ამსახველი ტილოებით.

მოსე ივანეს-ძე თოიძე
(1871—1953)

ახალი ქართული ხელოვნების ისტორიაში მოსე ივანეს-ძე თოიძეს უჭირავს თვალსაჩინო ადგილი, როგორც დიდი მხატვრულ რეალისტს და სხვადასხვა ჟანრის ფუძემდებელს. მისი ხელოვნება გამსჭვალულია უბრალო ხალხის სიყვარულით, აღსავსეა ცხოვრებისეული სიმართლით და ოპტიმიზმით. თავისი შემოქმედებითი გზის მთელ მანძილზე იგი ამკვიდრებდა ქართული რეალისტური ფერწერის მთავარ ტრადიციებს, ამდიდრებდა მას ახალი მიღწევებით, აახლოვებდა სინამდვილესთან და ზრდიდა რეალისტური ხელოვნების ტრადიციებზე ნიჭიერი ახალგაზრდობის მთელ თაობებს.,

' მოსე თოიძე დაიბადა 1871 წელს თბილისში. გლეხობის წრიდან გამოსული მისი მშობლები ხელოსნები იყვნენ. პატარა მ ო ს ე, რომელსაც მამა ადრე მოუკვდა, დედამ აღზარდა. დედა მხატვრულ ხელსაქმეს ეწეოდა — ქარგავდა, ქსოვდა ნოხებს, ხალიჩებს, ერთი სიტყვით, დახელოვნებულ ოსტატ ქალად ითვლებოდა.,

სიღარიბისა და გაჭირვების მიუხედავად მომავალი მხატვრის დედა ყოველი ღონისძიებით ცდილობდა ბავშვებისათვის განათლება მიეცა, გაეღვივებინა მათ გულში ხელოვნებისადმი სიყვარული. პატარა მ ო ს ე სწავლობდა პაპიდოვის კერძო სამოქალაქო სკოლაში, რომელიც იმ დროს ერთერთ საუკეთესო სკოლად ითვლებოდა მთელ თბილისში.

უკვე მოწაფეობის წლებში მოსე ისეთ ღრმა ინტერესს იჩენდა ხატვის ხელოვნებისადმი, რომ მასწავლებელთა საერთო ყურადღება მიიქცია — ისინი დიდი გულისხმიერებით მოეკიდნენ ნიჭიერ ყმაწვილს, წაახალისეს მისი მეცადინეობა ხატვაში. 1884 წელს მოსე გადაიყვანეს სახელოსნო სასწავლებელში, სადაც უმთავრესად სწავლობდნენ მუშების, გლეხების, ხელოსნების შვილები.

სასწავლებელში შექმნილი იყო რამდენადმე არაჩვეულებრივი ვითარება. მის პედაგოგთა შემადგენლობაში შედიოდნენ ქართველი პროგრესული ინტელიგენციის წარმომადგენელნი, რომელნიც აღსაზრდელთა შორის ეწეოდნენ დიდ აღმზრდელობითს მუშაობას, ნერგავდნენ რევოლუციურ იდეებს, ამასთან ერთად პედაგოგიურ პერსონალში ერთი მონარქისტ-რეაქციონერ მასწავლებელთა ჯგუფი, ყოველ მხრივ ავიწროებდა მოწაფეებს და ცდილობდა აღმოეფხვრა მათ გულში თანდათან მზარდი თავისუფლებისმოყვარეობა. სასწავლებელი ხშირად სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებს მართავდა. სპექტაკლები ეწყობოდა უმთავრესად ქალაქის მუშათა უბნებში და მათ მუდამ დიდი მოწონება ჰქონდათ.

მ ო ს ე თ ო ი ძ ე ყოველთვის მონაწილეობდა სპექტაკლებში, როგორც მუდმივი დეკორატორი.

1886—1887 წლებში საქართველოს მშრომელ მასებში დაიწყო რევოლუციური მღელვარება. მოსე თოიძე უმალვე ჩაება მოწავეთა წრეების არალეგალურ მუშაობაში, წერდა რევოლუციის მოღვაწეთა პორტრეტებს, რომლებსაც შემდეგ მოსახლეობაში ავრცელებდნენ. ამის პარალელურად მ ო ს ე იმდენად კარგად სწავლობდა, რომ ხატვასა და ხაზვაში თვალსაჩინო წარმატებისათვის დატოვებული იქნა სასწავლებელში საზეინკლო საქმის მასწავლებლად.

მასწავლებლად ყოფნის დროს მ ო ს ე თ ო ი ძ ე გაეცნო პროგრესულ მოღვაწეთა ჯგუფს, განსაკუთრებით ახლო დაუმეგობრდა მ ა ქ ს ი მ გ ო რ კ ი ს. მომავალმა დიდმა პროლეტარულმა მწერალმა დიდი გავლენა იქონია ახალგაზრდა მხატვრის იდეოლოგიის ჩამოყალიბებაზე და მისი შემოქმედების შემდგომ განვითარებაზე.

ამავე ხანებში იწყება მოსე თოიძის თანამშრომლობა პროგრესულ ქართულ გაზეთებსა და ჟურნალებში. იგი იყო პირველი მხატვარი ჟურნალ „კვალისა", რომელსაც მესამე დასი სცემდა. ჟურნალ „კვალში" მოსე თოიძის მუშაობამ კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოარკვია მისი მსოფლმხედველობა და პოლიტიკური მრწამსი.

თავსამკაული „კვალის" პირველი ნომრისა, რომელიც 1893 წლის 6 იანვარს გამოვიდა გამოსახავს საქართველოს რამდენადმე რომანტიზირებულ პეიზაჟს. შორეული მთების ფონზე მოჩანს მიმოფანტული კოშკები, ციხე-სიმაგრეები და დიადი ტაძარი.

პირველ პლანზე გამოსახულია ახალი შენობები, რკინისგზის ლიანდაგი, ზღვა და სახნავი ყანა, ხარების შებმას გაჰყავს პირველი კვალი.

მოსე თოიძის ილუსტრაციის აზრობრივი შინაარსი რამდენადმე უპასუხებს ჟურნალის საერთო პოლიტიკურ მიმართულებას. თუმცა კომპოზიციის მხრით, ამ თავსამკაულში იგრძნობა ჯერ კიდევ არა საკმაოდ მომარაგებული ოსტატობა, მაინც თავისი შთანაფიქრით იგი ორიგინალურია და გასაგებადაც ადვილად მისაწვდომი.

ჟურნალ „კვალის“ რედაქციაში მოსე თოიძემ რამდენიმე წელიწადს იმუშავა, იმუშავა მანამდე, ვიდრე პეტერბურგს გაემგზავრებოდა. მან გააკეთა სერია სხვადასხვაგვარი ილუსტრაციებისა, რომელთაგან ზოგიერთი უეჭველად იმსახურებს ყურადღებას. ავიღოთ თუნდაც 1893 წელს დაწერილი სურათები „ყეენობა“ და „ბერიკაობა“. ისინი აღადგენენ ქართველი ხალხის ყოფაცხოვრებასა და ჩვეულებებში დაცულ საკარნავალო დღესასწაულებს, რომლებიც ჯერ კიდევ უხსოვარ დროში ჩასახულან და თავისი სათავეებით დაკავშირებული არიან წარმართული რელიგიურ მისტერიებთან. ხანგრძლივ დროის განმავლობაში საკარნავალო დღესასწაულებმა დაკარგეს კავშირი კულტთან, მიიღეს ახალი აზრი და მნიშვნელობა, ხოლო უცხოელ დამპყრობლებთან ქართველი ხალხის დაძაბული ბრძოლის პერიოდში შეიძინეს პოლიტიკური მიმართება და სატირიკული სიმახვილით დაიწყეს ჟღერა. ცნობილია, მაგალითად, ისეთი შემთხვევები, როცა ყეენობის დღეებში მეტად მახვილგონივრულად მორთულ-მოკაზმული პირები აბუჩად იგდებდნენ და დასცინოდნენ მეფის ჩინოვნიკებს, პოლიციელებს, ჟანდარმებს და სხვ.

გარდა თავის იდეური შინაარსისა, ეს მასობრივი ხალხური დღესასწაულობანი ცხოველმყოფელი ფერწერადობის თვალსაზრისით დიდ ინტერესს წარმოადგენდნენ ყოველი მხატვრისათვის.

ილუსტრაციის დარგში მუშაობამ ისე გაიტაცა მოსე თოიძე, რომ განიზრახა ლითოგრაფიული წესით ქართველ მწერალთა პორტრეტების სერიის გამოცემა, ამ მიზნით დახატა რუსთველის, რაფიელ ერისთავის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ეგნატე ნინოშვილის, ალექსანდრე ყაზბეგის, დანიელ ჭონქაძის და სხვა ქართველი მწერლების პორტრეტები. თავის დროზე ისინი დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ და ძალიანაც ხელს უწყობდნენ ქართული კულტურის პროპაგანდას მოსახლეობის ფართო მასებში.

მაგრამ საილუსტრაციო მუშაობა მთლიანად ვერ აკმაყოფილებდა მ. თოიძის სულიერ მოთხოვნილებას, იგი გრძნობდა, რომ არ ყოფნიდა მხატვრული გაწაფულობა, რომ პროგრესული დაოსტატებისათვის მას სჭირდებოდა ნამდვილი სერიოზული სამხატვრო განათლების მიღება. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაო ნივთიერი სახსარი არ გააჩნდა, ახალგაზრდა მხატვარმა მტკიცედ გადაწყვიტა პეტერბურგს გამგზავრება და სამხატვრო აკადემიაში შესვლა. მოსე თოიძე, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, მისაღებ გამოცდების დროს ჩაიჭრა,—აკადემიაში შესასვლელად და იქ სამეცადინოდ მას არ აღმოაჩნდა საკმაო მომზადება. მაგრამ მტკიცე და შეუპოვარი მ. თოიძე არ ცხრებოდა. დაავლო ხელი თავის ნახატ ეტიუდებს და დიდ რუს მხატვარ ილია რეპინთან გასწია. რეპინმა გულთბილი მონაწილეობა მიიღო დამწყები მხატვრის ბედ-იღბლის მოწესრიგებაში. მისცა მას ბარათი აკადემიის კონფერენც—მდივნის ი. ი. ტოლსტოის სახელზე თხოვნით—ჩაერიცხათ მოსე

თოიძე აკადემიის თავისუფალ მსმენელად, რადგან სტუდენტად ჩარიცხვისათვის საჭირო იყო სიმწიფის მოწმობა, რაც მოსე თოიძეს არ გააჩნდა.

ი. ე. რეპინის შუამდგომლობა წარმატებით დაგვირგვინდა. ი. ი. ტოლსტოის განკარგულებით, მოსე თოიძე მიღებულ იქნა აკადემიაში თავისუფალი მსმენელის უფლებებით.

უკვე პირველ კურსზევე ენერგიულმა ჭაბუკმა გამოიჩინა იშვიათი ნიჭიერება ფერწერაში, შრომის მოყვარეობა, და არჩეული სპეციალობის სიყვარული. ყოველივე ამის გამო ი. რეპინმა დაიახლოვა მ. თოიძე, მიიღო ცოცხალი მონაწილეობა მისი მომავალი ბედის გადაწყვეტაში — ნება დართო თავისუფლად ეარა მის სახელოსნოში, ეკეთებინა მისი სურათების ასლები და ამით მოეპოვებინა სახსარი.

ი. ე. რეპინთან სწავლის პერიოდში, მ. თოიძის მიერ შესრულებულ სამუშაოებს „რუსი გლეხი" (1896 წ.), „თანაკურსელის პორტრეტი" (1897 წ), „მზარეული" ატყვიათ დიდი და შესანიშნავი მასწავლებლის გავლენა. წერის მანერის მიხედვით, ი. ე. რეპინის შემოქმედებას განსაკუთრებით უახლოვდება მ. თოიძის მიერ ჯერ კიდევ 1892 წელს დაწერილი „მოხუცი ებრაელის პორტრეტი" (ტაბ. 250) ეს რეალისტური ნაწარმოები შესრულებულია იშვიათი ოსტატობით, მხატვარი შთაბეჭდილებას ქმნის შუქის და ჩრდილის კონტრასტული დაპირისპირებით, რომლის შემწეობით მხატვარმა სასტიკი დაუნდობლობით გახსნა, გამოამჟღავნა ცხოვრებისაგან გარიყული უიღბლო ადამიანის შინაგანი სამყარო. ზემოხსენებული ნაწარმოები დიდ მოვლენას წარმოადგენდა ქართული რეალისტური ფერწერის განვითარების ისტორიაში.

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში ყოფნის დროს მოსე თოიძე ტრიალებდა შესანიშნავ რუს მხატვართა წრეში, სუნთქავდა რუსული რეალისტური მხატვრობის მაცოცხლებელ ატმოსფეროში. მის თვალთა წინ იქმნებოდა ბრწყინვალე მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებმაც მსოფლიო მხატვრულ კულტურას მისცეს ჯანსაღი რეალისტური მიმართულება სწორედ იმ დროს, როცა დასავლეთ-ევროპული ქვეყნების მხატვრობა დეკადენტების მძლავრობის ქვეშ იმყოფებოდა, განიცდიდა მწვავე კრიზისს, მიდიოდა საბოლოოდ დაცემამდე...

მოსე თოიძის დიდი ღვაწლია ის, რომ იგი რუსული მხატვრული სკოლის ტრადიციებზე აღზრდილი, მთელი თავისი შემოქმედებით ქართულ ფერწერაში ნერგავდა ღრმა იდეურობას, დაუცხრომლად ებრძოდა ყოველგვარ „მემარცხენე" ფორმალისტურ მიმდინარეობას, ანვითარებდა და ამკვიდრებდა თავისი ხალხის ხელოვნების ეროვნულ თავისებურებას.

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მოწაფეობის დროს იგი განიცდიდა სევდას თავის შორეულ მამულზე და მისდამი კიდევ უფრო მეტი სიყვარულით იმსჭვალებოდა. ბუნებრივი და ადვილად გასაგებია, თუ რატომ აირჩია მან თავისი სადიპლომო შრომის თემად ქართველი ხალხის ცხოვრებიდან აღებული სიუჟეტი — „მცხეთობა" (1900 — 1901 წ. წ.) (ტაბ. 256).

ეს დიდი ტილო ექსპონირებულ იქნა 1901 წ. წ. რუსეთთან საქართველოს შეერთების ასი წლისთავის აღსანიშნავად თბილისში გამართულ დიდ სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე. სურათმა, რომელსაც იშვიათი წარმატება ხვდა, ახალგაზრდა მხატვარს რეალისტური ფერწერის დამთავრებული ოსტატის სახელი მოუპოვა. მცხეთობა მხოლოდ თავისი გარეგნული ნიშნების და მოქმედების ადგილის მიხედვით შეიძლება ჩაითვალოს საეკლესიო დღესასწაულად. ნამდვილად იგი მუდამ ატარებდა ხალხურ ხასიათს და არსებითად ბევრ რამეში ინარ-

ჩუნებდა წინაქრისტიანული ერის მრავალ ტრადიციას. მცხეთობა დიდ როლს თამაშობდა ქართველი ხალხის ისტორიულ ცხოვრებაში, ის იყო ქართველი ხალხის ერთ-ერთი გამაერთიანებელი ჩვეულება, რომელიც აღვიძებდა მასში ეროვნულ თვითშეგნებას, რაზმავდა მას უცხოელ დამპყრობელთა წინააღმდეგ საბრძოლველად. ამ დღესასწაულზე — ე. ი. მცხეთობის დღეს ძველ საქართველოს დედაქალაქში — მცხეთაში დიდებული ტაძრის გალავანში თავს იყრიდა აღმოსავლეთ და ნაწილობრივ დასავლეთ საქართველოდან ჩამოსული ქართველობა, აქ იმართებოდა სახალხო თამაშობანი, შეჯიბრებანი ვაჟკაცობაში, ხალხური მთქმელების და მომღერალ-დამკვრელების გამოსვლები; ხალხი ისმენდა ამ გამოსვლებს და თვითონაც მონაწილეობდა სახუმარო გაშაირებაში და მახვილსიტყვაობაში და ა. შ. ხატობაში ხალხის განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობდნენ მთქმელი მესტვირეები, რომლებიც უმღეროდნენ ქვეყნის სასახელო შვილებს — სამშობლოს დამცველებს და მათ საგმირო-საშვილიშვილო საქმეებს. ღრმა ინტერესით უსმენდა მცხეთობის დღესასწაულზე შეკრებილი გლეხკაცობა სიმღერებს სახელგანთქმულ „ყაჩაღებზე“, რომლებიც ნამდვილად იყვნენ არა ყაჩაღები, არამედ ხალხის დამცველნი მემამულეთა სასტიკი ჩაგვრისაგან.

ასეთი იყო „მცხეთობის“ ჭეშმარიტი ხალხური შინაარსი, რომელიც მ. თ ო ი ძ ე მ სწორად გაიგო და თავის სურათში განასახიერა.

უნდა აღინიშნოს, რომ სურათი „მცხეთობა“ თავის პირვანდელ ვარიანტში კომპოზიციითაც და შთანაფიქრითაც რამდენადმე სხვანაირი იყო, ვიდრე დღეს არის.

წინათ სურათში ამბები ხდებოდა სამხრეთის მზის მცხუნვარე სხივებით მოცული, მკვეთრად ამწვანებული ხეების შუქ ფონზე.

ოსტატურად დაწერილი პეიზაჟი თავისი მზიური, გასხივოსნებულ კოლორიტით ხაზგასმით გამოყოფდა სურათის წინა პლანს, სადაც მხატვარს მთავარი მოქმედება ჰქონდა გაშლილი.

პირველ ვარიანტში შენარჩუნებული იყო რეპინის წერის მანერის გავლენის კვალი, ეს აშკარად ჩანდა პერსონაჟების გამოსახულებაშიაც და მთელ სურათზე მკვეთრად აღბეჭდილი გულწრფელ საერთო-სახალხო მხიარულებაშიც.

ოცდაათიან წლებში მ ო ს ე თ ო ი ძ ე მ ეს დიდი ტილო ორჯერ გადააკეთა საფუძვლიანად, რადგან ამ დროისათვის მხატვარმა გამოიმუშავა ხატვის საკუთარი მანერა. სწორედ ამიტომ, მას უკვე არ აკმაყოფილებდა ის, რაც წინათ ჰქონდა გაკეთებული, უწინარეს ყოვლისა, მან ხელახლა დახატა ფონი. სურათის პირვანდელი ვარიანტის ხშირ მწვანე ფოთლებში შორიდან ჩანდა პატარა ძველი ტაძარი, რომელიც თავის არქიტექტურული გარეგნობით არ ჰგავდა მცხეთის დიდ ტაძარს.

ახლად გადაკეთებულ სურათში ფონის მარჯვენა მხარეზე მხატვარმა მოათავსა სვეტიცხოველი, ხოლო შორს მთის წვერზე ჯვარის მონასტერი, შეცვალა რა ფონი, ამით მხატვარმა სურათის კომპოზიცია დაუკავშირა მოქმედების გარკვეულ ადგილს.

ახლად დაწერილი პეიზაჟი გამოსახავს სამხრეთის მცხუნვარე მზის სხივებით გამსჭვალულ ღრუბლიან დღეს და რამდენადმე პირობითს ხასიათს ატარებს.

პირველი პლანის ყველა პერსონაჟი უცვლელი დარჩა, ისინი ხსნიან სურათის შინაარს, მის დედააზრს, აღბეჭდილი არიან სრული მხატვრული სიმწიფით, განსაკუთრებით კარგია კოლორიტული ფიგურა მოხუცი მზარეულისა, რომელსაც ქვაბიდან კერძი ამოაქვს, ფიგუ-

რები — დამჯდარი კინტოსი, თეთრი ჰალარით მოსილი მოხუცისა და ბერიკაცისა, რომელსაც ღვინით სავსე ჯამი გაუწოდებია შთაგონებული სახის ჭაბუკი მომღერლისათვის. მხატვრულობის მხრივ კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი შესრულებულია იმდენად ბრწყინვალედ, რომ სურათის შექმნიდან მრავალი წლის გასვლის შემდეგაც კი, ავტორმა საჭიროდ და შესაძლებლად არ ჩათვალა მასში რაიმე ცვლილებების შეტანა.

წრეობრივი კომპოზიციის უკანა პლანი აქა-იქ შეცვლილია. გაძლიერებულია სინათლის რეფლექსები პირისახეებზე და შესამოსელზე; თითქმის ხელახლაა დაწერილი ქართულ ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი მანდილოსნის ფიგურა, დაირით ხელში. მეორე ვარიანტში, ალბათ, კომპოზიციური მოსაზრებებით, მხატვარს ქალის ფიგურა სხვა ადგილზე ჰყავს გადანაცვლებული, ამით აწონასწორებს და საერთო წრეს ჰკრავს ხალხური მომღერლის ფიგურით. ეს უკანასკნელი დაწერილია მხატვრის ახალი, უფრო გვიანდელი მანერით და ამიტომ იგი არღვევს სურათის საერთო სტილს. გარდა ამისა, მანდილოსნის ტანსაცმელი, დამახასიათებელი ქალაქელი ქალებისათვის, მკვეთრად გამოყოფს მანდილოსანს იმ გლეხური წრიდან, რომელიც სურათზეა გამოსახული.

წინა პლანზე, მაყურებლისაგან მარცხნივ, დგანან მათხოვრები ბერიკაცი და ბავშვი, რომელთაც გული გაწყალებიათ მოლოდინში, როდის მოგვაქცევენ ყურადღებას და გაიღებენ მოწყალებასო, მათი სახით ხელოვანმა დახატა არა უსახლკარო მაწანწალა მათხოვრები, ხაზი გაუსვა დამახასიათებელი დეტალით რევოლუციის წინადროინდელ საქართველოში არსებულ სოციალურ უსამართლობას.

როგორც აღვნიშნეთ, სურათს „მცხეთობას“ დიდი წარმატება ხვდა, საიუბილეო გამოფენის კომისიამ ავტორი ოქროს მედლით დააჯილდოვა. ეს სურათი, როგორც სადიპლომო ნამუშევარი, ჯერ კიდევ გამოფენამდე, წარდგენილი იყო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში. სწორედ იმ დროს, როცა პეტერბურგში დაიწყო გაფიცვები და სტუდენტ ახალგაზრდობის პოლიტიკური დემონსტრაციები. მოსე თოიძეს, რომელიც ამ გამოსვლებში აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა, უკვე აღარ მისცეს სამხატვრო აკადემიაში სადიპლომო შრომის დაცვის უფლება. ამ გარემოებამ გული არ გაუტეხა ახალგაზრდა მხატვარს, იგი განაგრძობდა გულმოდგინე მუშაობას და 1903 წელს მონაწილეობა მიიღო „პერედვიჟნიკების“ ამხანაგობის საგაზაფხულო გამოფენაში.

მ. თოიძემ აქ წარადგინა თავისი დიდი სურათი „მრეცხავი ქალი“ (1902 წ.). იგი გამოსახავს თბილისელ დედაკაცს თეთრეულის რეცხვის პროცესში. მძიმე ჯაფისაგან ადრე დაბერებული ქალის ფიგურა, მისი დაძაბული დანაოჭებული პირისახე, მზის სინათლის რეფლექსები, მის ბნელ მოღუშულ ოთახში, საპნის ქაფი და ცხელი წყლიდან ადენილი ორთქლი ცხოვლად და დამაჯერებლად არის დაწერილი...

სამუდამოდ თბილისში დაბრუნებულს მოსე თოიძეს ხელმოკლეობამ საშუალება არ მისცა მთლიანად თავის საყვარელ საქმეს, მხატვრობას მოკიდებოდა და იგი იძულებული გახდა ხატვის მასწავლებლად მოწყობილიყო ქალთა ერთერთ გიმნაზიაში. საამისოდ მას დაჭირდა ი. ე. რეპინის და პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის ვიცეპრეზიდენტის ი. ი. ტოლსტოის რეკომენდაციები[1]. იმავე 1904 წელს თბილისში კავკასიელ მხატვართა ამხანა-

[1] Ц Г И А, фонд 789, опись 12, дело II-60, 1896, л. 25—26.

გობის გამოფენაზე მ. თოიძემ საზოგადოებას უჩვენა სურათები — „მწვადი“ (1903 წ.) „ვეპრის პორტრეტი“ (1901 წ.), „ებრაელის პორტრეტი“ (1902 წ.), „სამკედლო“ (1901 წ.) და ეტიუდი „კალოზე“ (1901 წ.). ამ ნაწარმოებებმა, რომელთაც დამსახურებული წარმატება ხვდათ, მოსე თოიძე წამოსწიეს იმ დროის საუკეთესო მხატვართა მოწინავე რიგებში.

უდიდესი შრომისმოყვარეობა, ხელოვნების უსაზღვრო სიყვარული, მხურვალე თავდადება სამშობლოსა და ხალხისათვის — აი რა თვისებები ახასიათებს მოსე თოიძის იმდროინდელ შემოქმედებას. მისი ხელოვნება, რომელიც ყოველთვის სარგებლობდა და სარგებლობს დიდი პოპულარობით ქართველი საზოგადოების უაღრესად ფართო ფენებში, მოსეს წინამორბედი უფროსი თაობის მხატვართა შემოქმედებასთან შედარებით, წარმოადგენს წინ გადადგმულ დიდ ნაბიჯს.

1916 წელს თბილისში გაიხსნა მოსე თოიძის ნაწარმოებთა გამოფენა. ჟურნალ-გაზეთებმა მის შესახებ აღფრთოვანებული წერილები მოათავსეს, — ერთხმად აღნიშნეს, რომ მ. თოიძის ქმნილებანი თავიანთი შინაარსით და მხატვრული ღირსებებით, ახალ სიტყვას წარმოადგენენ ქართულ სახვით ხელოვნებაში. გამოფენაზე გამოტანილი ასოცი სურათიდან განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ: „ხევსური“ (1908 წ.), „მხატვრის სახელოსნოში“ (1909 წ.), „მთვარიანი ღამე“ (1910 წ.), „გიორგი XIII“ (1911 წ.), „განთიადი“ (1912 წ.) „მკითხავი“, (1912 წ.), „ბავშვები აივანზე“ (1913 წ.), „ჩრდილი ტყეში“ (1913 წ.) (ტაბ. 253), „გადარჩენილი დევგმირები“ (1914 წ.).

ამ ტილოებიდან გამოიყურება მხატვარი პატრიოტი, რომელსაც მხურვალედ უყვარს თავისი სამშობლო, მისი ბუნება, ადამიანები და რომელიც მაღალ პროფესიულ ოსტატობას დაუფლებია.

მოსე თოიძის ამ პერიოდის შემოქმედებაში მთავარი ადგილი უჭირავს ქართველი ხალხის, მეტადრე მშრომელი გლეხობის და ქალაქის ღარიბი მოსახლეობის ცხოვრებას. მისი ჟანრული სურათები ღრმად რეალური და ცხოვრებისეულია (ტაბ. 256). მათში არ არის წარსულის „პოეტურად“ წარმომსახველი ხელოვნური რომანტიკა, რომელსაც თავის მოსატყუებლად ნაძალადევად ქმნიდნენ „ხალხში მოსიარულე“ ინტელიგენტი ხალხოსნები.

მოსე თოიძის სურათები უბრალო გასაგები ენით, რომანტიკული შეფარდების გარეშე, მოგვითხრობენ ცხოვრების მკაცრ სიმართლეზე, მშრომელი ხალხის ჭირვარამზე. (ტაბ. 254). მხატვარს, პირადი მწარე ცხოვრების მიუხედავად ყოველთვის მაღლა ეჭირა იდეური ხელოვნების დროშა, აქტიურად იბრძოდა დეკადენტური დაცემულობის წინააღმდეგ ხელოვნებაში.

თითქოს წინასწარ იგრძნო რა ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის მოახლოება, მოსე თოიძემ 1916 წელს დაწერა შესანიშნავი სურათი „რევოლუცია“, რომელიც ატარებდა ახალ შინაარს და მკაფიოდ გამოხატულ რევოლუციურ განწყობილებას, რა თქმა უნდა, ამით აიხსნება ის, რომ რეაქციულად განწყობილმა წრეებმა ამ სურათში დაინახეს ბოლშევიკური იდეების გავლენა და მოხსნეს იგი 1919 წლის გამოფენიდან, რომელიც კავკასიელ მხატვართა ამხანაგობამ მოაწყო. მ. თოიძეს „ბოიკოტი“ გამოუცხადეს. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დამხობილ იქნა მენშევიკური რეჟიმი, რომლის ბატონობა სამ წელს გაგრძელდა, და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა, მ. თოიძის შემოქმედე-

ბის აყვავებისათვის ახალი, ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდი დაიწყო. სურათი „რევოლუცია“ გამოკიდული იქნა იმ შენობის ფასადზე, სადაც საბჭოთა მთავრობა იმყოფებოდა.

ჩვენი მხატვრის ხელოვნებაში მაშინვე ჰპოვა გამოხატულება იმ ძირეულმა ცვლილებებმა, რომლებიც, საბჭოთა ხელისუფლების რევოლუციურ ღონისძიებათა გატარების შედეგად ქართველი ხალხის ცხოვრებაში მოხდა, საქართველოს ყველა კუთხეში გაჩაღებულმა სოციალისტურმა მშენებლობამ, ხალხის ერთსულოვანმა გმირულმა შრომამ, ახალმა ყოფაცხოვრებამ, როცა სოციალისტური კულტურის ზრდის სწრაფმა ტემპმა მწვავედ დასვა საკითხი ცხოვრების ყველა სფეროში,—სამეურნეო მშენებლობის, მეცნიერებისა და ხელოვნებისათვის მუშაკთა ახალი კადრების მომზადების შესახებ, მოსე თოიძე ჩვეული ენერგიით, კომუნისტური პარტიის და მთავრობის დიდი ხელშეწყობით, შეუდგა სამხატვრო განათლების ორგანიზაციას საქართველოში, გამოძებნა მშრომელ მასებში ნიჭიერი, ხელოვნების მოყვარული ახალგაზრდები და მათთვის მთავრობის დახმარებით 1922 წელს დააარსა სამხატვრო სტუდია, რომელმაც თავისი არსებობის ათი წლის მანძილზე დიდი როლი შეასრულა ქართველი მხატვრების ახალგაზრდა კადრების მომზადების და გამოწრთობის საქმეში.

სტუდიამ თბილისსა და რესპუბლიკის სარაიონო ცენტრებში ორმოცდარვა გამოფენა მოაწყო, ამ ღონისძიებამ მოსახლეობის ფართო მასებში აღძრა ღრმა, ცოცხალი ინტერესი ხელოვნებისადმი. მხატვრობაში მასობრივად მოვიდნენ ახალგაზრდები, რომელთაგან ბევრი შემდგომში ფრიად ნიჭიერი ხელოვანი დადგა.

ამ პერიოდში მოსე თოიძის შემოქმედებას, მის პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას უაღრესად დიდი სარბიელი მიეცა.

იაკობ იოანეს-ძე ნიკოლაძე
(1876—1951)

იმ დროს, როცა ახალ ქართულ ფერწერას გარკვეული მემკვიდრეობითი კავშირი აქვს ძველი პერიოდის სახვით ხელოვნებასთან, ახალი ქართული ქანდაკება ვითარდება სრულიად დამოუკიდებლად ძველი ქართული პლასტიკის ტრადიციებისაგან.

საქართველოს სახალხო მოქანდაკის ი ა კ ო ბ ნ ი კ ო ლ ა ძ ი ს შემოქმედება, მრავალმხრივ ღირსეული დუმილის შემდეგ, ქართული პლასტიკის პირველ სიტყვას წარმოადგენს.

აიყვანა რა ქართული ქანდაკება მანამდე არნახულ სიმაღლემდე, ი. ნიკოლაძემ შექმნა მოქანდაკეთა მთელი სკოლა, აღზარდა არა ერთი და ორი თაობა ახალგაზრდა სკულპტორებისა, რომელთაგან ზოგმა სრულიად დამსახურებულად საყოველთაო აღიარება მოიპოვა.

იაკობ იოანეს-ძე ნიკოლაძე დაიბადა 1876 წელს ქ. ქუთაისში. იქვე მიიღო პირველდაწყებითი განათლება, რომელიც განაგრძო ბათუმის სახელოსნო სასწავლებელში. 1892 წელს, ამ სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ი. ი. ნ ი კ ო ლ ა ძ ე თავისი ძმის – თვითნასწავლი მხატვრის ვასილ ნიკოლაძის რჩევით გაემგზავრა მოსკოვს და მოეწყო სტროგანოვის სასწავლებელში.

რუსული სახვითი ხელოვნების შესანიშნავმა ნაწარმოებებმა გაიტაცეს ჭაბუკი-ხელოვანი ნიკოლაძე თავისი ცხოვრებისეული სიმართლით და დიდი გავლენა მოახდინეს მისი მხატვრულ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ფორმირებაზე.

მოსკოვში იაკობ ნიკოლაძემ საფუძვლიანად მოკიდა ხელი თვითგანვითარებას, ავსებდა და ამდიდრებდა თავის ცოდნას ხელოვნების თეორიასა და ისტორიის სფეროში.

1894 წელს გადავიდა ოდესაში და მოეწყო შეგირდად ადგილობრივ სამხატვრო სასწავლებელში.

ი ა კ ო ბ ნ ი კ ო ლ ა ძ ე მ ოდესაში ყოფნის დროს საბოლოოდ მიიღო გადაწყვეტილება თავის ძირითად სპეციალობად მოქანდაკეობის არჩევის შესახებ. სასწავლებელში შესვლიდან ორი წლის შემდეგ დაბრუნდა ქუთაისში და უკვე დამოუკიდებელი მუშაობა დაიწყო. ამ ხანებში იგი აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს სამშობლოს ქალაქის კულტურულ ცხოვრებაში, გატაცებულია ქართული თეატრით, რომელსაც მაშინ ხელმძღვანელობდა ჩვენი სასიქადულო მსახიობი ლადო ალექსი-მესხიშვილი.

იმდროინდელი ქუთაისის თეატრი ქართველი ხალხის სანუკვარ მისწრაფებათა გამომხატველი, მისი კულტურული ტრადიციების, ქართული ენის სიწმინდის დამცველი, რაც მთავარია — დემოკრატიულ-პატრიოტული სულისკვეთებით სახალხო მასების აღმზრდელი და რევოლუციური იდეების გამავრცელებელი დაწესებულება იყო. მის სცენაზე დადგმული სპექტაკლები, რომლებიც ხშირად სოციალური და ეროვნული ჩაგვრის, თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ მიმართულ ბასრ პროპაგანდისტულ იარაღს წარმოადგენდა, მიდიოდა ხალხით გაჭედილ დარბაზში, ხოლო 1905 წლის რევოლუციის ბობოქრობის დღეებში ეს სპექტაკლები თავდებოდა მრავალრიცხოვანი დემონსტრაციებით ქალაქის ქუჩებსა და მოედნებზე.

თეატრის შენობაში ლადო მესხიშვილთან ინახებოდა რევოლუციური ორგანიზაციების იარაღი და არალეგალური აკრძალული ლიტერატურა. იშვიათი როდი იყო შემთხვევა, როცა სპექტაკლების დროს ხალხით სავსე დარბაზში ფანტავდნენ და ავრცელებდნენ ფურცლებს რევოლუციური მოწოდებებით.[1]

ასეთ თეატრთან დაახლოებამ, მის შესანიშნავ ხელმძღვანელთან და მსახიობთა მთელ კოლექტივთან მუდმივმა მეგობრულმა ურთიერთობამ ხელი შეუწყო ი. ი. ნ ი კ ო ლ ა ძ ე ს — გაეგო ქართული ტიპის ეროვნული სპეციფიკა, მისი თავისებურება, ახლოს გაეცნო ამ ტიპის სხეულის პლასტიკა და პირისახის მიმიკა. დამწყები მოქანდაკე ნატურიდან ძერწავს ლადო მესხიშვილის პორტრეტს, რომელიც მკაფიოდ და ხაზგასმით გვიჩვენებს შთაგონებული მსახიობის და მგზნებარე ტრიბუნის დამახასიათებელ თვისებებს, ახალგაზრდა მოქანდაკის ადრინდელ ნაწარმოებშიც ნათლად და მკვეთრად გამომჟღავნდა დიდი ნიჭის ის თავისებური მხატვრული ღირსებანი, რომლებმაც ი. ნიკოლაძის შემდგომ შემოქმედებაში უაღრესად მკაფიო გამოხატულება ჰპოვეს.

პორტრეტში ლადო მესხიშვილის წარმატებით განსახიერებამ ფრთები შეასხა ი. ი. ნ ი კ ო ლ ა ძ ე ს. მისი შემოქმედებითი ძიებანი, და მისწრაფებანი ახლა უკვე გარკვეული იდეური გეზით მიიმართებიან; ი. ნ ი კ ო ლ ა ძ ე იღებს გადაწყვეტილებას შექმნას ქართული კულტურის და ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეთა სკულპტურული პორტრეტების მთელი სერია. სწორედ აქ იღებს თავის სათავეს თემა, რომელიც წითელ ხაზად მიჰყვება იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებითი განვითარების გზას. ის ძერწავს ჩვენი დიდი პოეტის — ა კ ა კ ი წ ე რ ე თ ლ ი ს პორტრეტს (ბარელიეფი), შემდეგ გენიალური „ვეფხისტყაოსნის" შემოქმედს

[1] გ. ბ უ ხ ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, „ქართული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწე". „ზარია ვოსტოკა" 1960 წლის 24 ნოემბრის ნომერი.

შოთა რუსთაველს. 1897 წლის გამოფენაზე გამოტანილ ამ ორ ნაწარმოებს ი. ნიკოლაძისას პრესაც და საზოგადოებაც დიდი აღფრთოვანებით შეხვდნენ.

ამ პირველმა, ნამდვილად სერიოზულმა გამარჯვებამ ახალგაზრდა ხელოვანი ღრმად ჩააფიქრა თავის მომავალზე. ი. ნიკოლაძემ გადაწყვიტა მთელი სრულყოფით დაეუფლებოდა მოქანდაკეობის ხელოვნებას. ის დაუბრუნდა ოდესის სამხატვრო სასწავლებელს, მაგრამ მალე დარწმუნდა, რომ ეს სკოლა მას ვერ მისცემდა აუცილებელ ცოდნას და ოსტატობას.

შერყეულმა ჯანმრთელობამ ი. ნიკოლაძეს საშუალება არ მისცა ეცხოვრა და კვალიფიკაციის ასამაღლებლად სწავლა განეგრძო პეტერბურგში. გადალახა რა მძიმე ნივთიერი დაბრკოლება, 1899 წელს ი. ნიკოლაძე გაემგზავრა საფრანგეთს და მოეწყო პარიზში კაზმულ ხელოვნებათა უმაღლეს სკოლაში.

საფრანგეთის დედაქალაქში იგი დაძაბულ მეცადინეობას ეწეოდა: ლუვრის მუზეუმში სწავლობდა ანტიკური ქანდაკების ნიმუშებს, ახალგაზრდა ხელოვანის ყურადღებას განსაკუთრებით იზიდავდა ელინური ეპოქის შესანიშნავი ძეგლები, ამასთან ერთად იგი გულმოდგინედ ეცნობოდა დიდძალ ლიტერატურას ხელოვნების ისტორიიდან და თეორიიდან, საქართველოს მოშორებული, მეცადინეობით და შემოქმედებითი მუშაობით გატაცებული იაკობ ნიკოლაძის გულსა და გონებას ერთი წუთითაც არ სტოვებს ფიქრი საყვარელ სამშობლოზე; მისი წარმოსახვის ნიჭს, მის მხატვრულ შთაგონებას ძველებურად მშობელი ქვეყნის სახეები ასაზრდოებენ.

მცირე მოცულობის ქანდაკება „ხევსური", რომელიც ი. ნიკოლაძემ 1900 წელს გამოკვეთა პარიზში, გვაოცებს თავისი სიმართლით საქართველოს მიუწვდომელი კლდოვანი მთების მკვიდრი მცხოვრების ტიპის, მის ტიპიურ თვისებათა უტყუარი, ზედმიწევნით სწორი გადმოცემით. ხევსურის სახე, რომელიც მოქანდაკის გონებაში წარმოიშვა მხატვარ გიგო გაბაშვილის ცნობილი ფერწერილი პორტრეტების უეჭველი ზეგავლენით, აღბეჭდილი ჭეშმარიტი პოეტური განწყობილებით.

1901 წელს ი. ნიკოლაძე მოკლე ხნით დაბრუნდა თბილისში. ამ პერიოდში იგი ჰქმნის მთელ რიგ მშვენიერ პორტრეტებს, მათ შორის, ჩვენი ცნობილი მსახიობების — ვასო აბაშიძის (1902 წ.), კოტე მესხის (1902 წ.), ბელეტრისტ შიო არაგვისპირელის (1902 წ.) და სხვების პორტრეტებს. ყველა ესენი, უფრო ძლიერად, ვიდრე წინანდელნი, შესანიშნავად გადმოგვცემენ გამოსახულ პიროვნებათა გარეგნობას მთელი მათი ინდივიდუალური თვისებებით და ამავე დროს ღრმად გვაგრძნობინებენ მათ შინაგან სულიერ სამყაროს.

1904 წელს ი. ნიკოლაძემ შვიდ თვეს იმოგზაურა იტალიაში და ამავე წლის დამლევს იტალიიდან პარიზში დაბრუნდა. იტალიაში მოგზაურობის დღეები, რომის და ფლორენციის ძეგლებით მიღებული შთაბეჭდილებანი სამუდამოდ დარჩნენ მის გულსა და გონებაში.

უმდიდრესი შთაბეჭდილებით დატვირთული, ხელოვანის შრომას მოწყურებული ი. ნიკოლაძე იძულებული გახდა მიეტოვებინა შემოქმედებითი მოღვაწეობა და ხელი მოეკიდნა ხელოსნურ-ტექნიკური სამუშაოებისათვის — თაბაშირსა და თიხაში გამოძერწილ ქანდაკებათა ქვასა და მარმარილოში გადატანისთვის. სწორედ ასეთი საქმიანობის ნიადაგზე მოხდა იაკობ ნიკოლაძის შეხვედრა სახელგანთქმულ ფრანგ მოქანდაკესთან ოგიუსტ როდენ-

თან, რომელმაც, ი. ნიკოლაძის მიერ პირველი საცდელი სამუშაოს შესრულების შემდეგ ახალგაზრდა ქართველი ხელოვანი თავის სახელოსნოში მუდმივ სამუშაოზე მიიწვია.

დაუახლოვდა რა იმპრესიონიზმის ფუძემდებელს მოქანდაკობაში—როდენს, იაკობ ნიკოლაძემ ღრმად შეისწავლა და გაიგო ამ სახელგანთქმული სკულპტორის მხატვრულ-გამოსახვითი ხერხების თავისებურება, თუმცა თავის შემდგომ შემოქმედებითს პრაქტიკაში იგი სამუდამოდ საკუთარი პრინციპების ერთგული დარჩა.

როდენთან მუშაობამ იაკობ ნიკოლაძეს შესაძლებლობა მისცა გაეღრმავებინა და დაეხვეწნა თავისი ოსტატობა, სრულყოფილი გაეხადა ქვის, მარმარილოს დამუშავების თავისი საკუთარი ხერხები, ესწავლა მათი ფაქტურის სპეციფიკურ თვისებებთან შეგუება, რამაც შემდეგში ი. ნიკოლაძე სკულპტურული ოსტატობის ასეთ დიდ სიმაღლეზე აიყვანა. აქვე—ოგიუსტ როდენის სახელოსნოში ი. ნიკოლაძემ გამოიმუშავა მასალის ზედაპირის ნარნარი მოდელირების საკუთარი მანერა, რომელიც არსებითად ეწინააღმდეგება მოდელირების იმპრესიონისტულ მანერას. ეს განსხვავება ორი ოსტატის მხატვრულ-სტილისტიკურ ხერხებს შორის მკაფიოდ გამოჩნდა სწორედ იმ ნაწარმოებებში, რომლებიც იაკობ ნიკოლაძემ პარიზში ყოფნის დროს შექმნა. ამ ნაწარმოებებს ეკუთვნის ქანდაკებები „სალომეა“ (მარმარილო, 1906 წ.) „ჩრდილოეთის ასული“ (მარმარილო, 1906 წ.) (ტაბ. 265), „ქალი იასამანის ქვეშ“ (ბრინჯაო, 1908 წ.) (ტაბ. 266), ყველა ეს ნაწარმოები ავტორის მხატვრული დამოუკიდებლობის და მისი შემოქმედებითი სიმწიფის შესახებ მეტყველებს.

1908 წელს იაკობ ნიკოლაძე თბილისში ბრუნდება; აქ იგი დიდი გემოვნებით ძერწავს, ახალგაზრდა ქართველი ქალის, კორინთელის პორტრეტს (მარმარილო, 1908 წ.). თუმცა ამ პორტრეტს აკლია „ჩრდილოეთის ასულისათვის“ დამახასიათებელი — პირისახის ზედაპირზე შუქ-ჩრდილის მოციმციმე თამაში, მაგრამ ამ სახის ნაზი ინტიმობა მაინც ფაქიზი ლირიზმის გრძნობითაა გადმოცემული.

საქართველოს მოწინავე საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები იმავე ხანებში იაკობ ნიკოლაძეს აძლევენ შეკვეთას - გააკეთოს ძეგლი ტრაგიკულად დაღუპული ჩვენი დიდი მწერლის და მოღვაწის—ქართველი ხალხის ეროვნულ-გამანთავისუფლებელი მოძრაობის ხელმძღვანელის ილია ჭავჭავაძის საფლავზე დასადგმელად.

ამ მონუმენტის გამოძერწვაზე მოქანდაკე ორ წლის განმავლობაში მუშაობდა პარიზში და იქვე ჩამოასხა იგი ბრინჯაოში. პოეტის საფლავზე მონუმენტი აღმართულ იქნა 1910 წელს (ტაბ. 268).

ქართველი ხალხის უღრმესი მწუხარება იაკობ ნიკოლაძემ გამოხატა ალეგორიულად—შეილის საფლავზე დგას გამოუთქმელი მწუხარებით შეპყრობილი ქალი, რომელსაც ხელში პალმის რტო უპყრავს.

მწუხარე ქალის სიდიადე და კეთილშობილება, პირისახეზე გამოხატული ღრმად შთამბეჭდავი სევდა, შესამოსელის ძირდაშვებული ნაოჭების რიტმი—ყველაფერი ეს ამ მონუმენტს XX საუკუნის საუკეთესო სკულპტურულ ნაწარმოებთა რიგში აყენებს.

საზღვარგარეთიდან სამშობლოში დაბრუნებისთანავე იაკობ ნიკოლაძე უფრო მჭიდროდ, ვიდრე წინათ, დაუახლოვდა ქართველ მხატვართა იმ ჯგუფს, რომელიც გიგო გაბაშვილის და ალექსანდრე მრევლიშვილის მეთაურობით დაუცხრომლად იბრძოდა ქართული

ეროვნული ხელოვნების შექმნისათვის და განუხრელად ისწრაფოდა განემტკიცებინა და გაევითარებინა მისი რეალისტური ტრადიციები.

ი. ი. ნიკოლაძის ჩადგომას ასეთ მხატვართა რიგში სიხარულით მიესალმა საქართველოს მოწინავე საზოგადოებრიობა.

მეორე მხრივ ზემოხსენებულ მხატვრებთან იაკობ ნიკოლაძეს აკავშირებდა ის გარემოება, რომ ი. ნიკოლაძე მუდამ იდგა ჯანსაღ რეალისტურ პოზიციებზე, რომ მისთვის ყოველთვის უცხო და მიუღებელი იყო ყოველგვარი ფორმალისტური გადახრა, რა ხასიათისაც არ უნდა ყოფილიყო იგი.

წინააღმდეგ ზოგიერთი მკვლევარის შეხედულებისა, ჩვენ ვერც ერთ მის ნაწარმოებში ფორმალიზმით გატაცების ვერავითარ კვალს ვერ ვპოულობთ.

ი. ი. ნიკოლაძის ამავე ციკლის ნაწარმოებებს ეკუთვნის მის მიერ შესრულებული ესკიზი დ. ზ. სარაჯიშვილის ძეგლისათვის. ძეგლი წარმოადგენს ორი ქალისაგან შემდგარ სკულპტურულ ჯგუფს, ერთი მათგანი, რომელიც მწუხარებას ანსახიერებს, მხატვრის მიერ წარმოდგენილია მდუმარე ქალის პოზაში; მის ახლოს დგას ახალგაზრდა ქალწული, რომელიც იმედს ანსახიერებს. კომპოზიციურად ორივე ფიგურა ურთიერთთან კარგად არის დაკავშირებული; მხატვრის მიერ სწორად მიგნებული გარეგნობითა და ჩაცმულობითაც ორივენი ტიპიური ქართველი ქალები არიან.

უდავოა, რომ იაკობ ნიკოლაძის დიდი ნიჭი ყველაზე უფრო მკვეთრად პორტრეტულ სკულპტურაში გამოჩნდა. მის მიერ გამოქანდაკებულია მთელი რიგი ქალთა შესანიშნავი პორტრეტებისა, რომლებიც ემოციურობის, ინდივიდუალურ თვისებათა გადმოცემის, გარეგნული მსგავსების, ფორმების ცხოველმყოფელი გამოყვანის მხრით, ნამდვილ შედევრებს წარმოადგენენ. ასეთია პორტრეტული სურათები ერმოლოვასი (თაბაშირი, 1911 წ.), კუზნეცოვასი (თაბაშირი, 1911 წ.), მერი რადესი (თაბაშირი, 1911 წ.)

იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკებებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ჩვენი გამოჩენილი მწერლის ეგნატე ნინოშვილის სკულპტურულ პორტრეტს (ბრინჯაო, 1911 წ.).

როგორც ცნობილია, ეგნატე ნინოშვილი ცხოვრობდა და შემოქმედებითს მოღვაწეობას ეწეოდა იმ ეპოქაში, რომელიც უშუალოდ ემიჯნება პროლეტარიატის რევოლუციურ მოძრაობის დასაწყისს რუსეთის ყოფილ იმპერიაში, კერძოდ, საქართველოში. ნინოშვილის მხატვრულ ნაწარმოებთა მუდმივ, შეუცვლელ პერსონაჟებს წარმოადგენენ ქართველი გლეხები, უფრო სწორად ღარიბი გლეხები, რომლებიც გადაგვარებული თავადაზნაურობის, სოფლის ბურჟუაზიული ელემენტების-კულაკების და მეფის ჩინოვნიკების მხრით აუტანელ ჩაგვრას და შევიწროებას განიცდიდნენ.

მჩაგვრელებსა და ჩაგრულებს შორის კლასობრივი მტრობა, რომელიც თანდათან უფრო მწვავე ხასიათს ღებულობდა, ეგნატე ნინოშვილმა ასახა არა როგორც ნეიტრალურმა, გულგრილმა მეთვალყურემ, არამედ როგორც მშრომელი გლეხობის ერთგულმა მოსარჩლემ. მშრომელი გლეხობის ადამიანური და მოქალაქეობრივი უფლებების მოპოვებით ღრმად დაინტერესებულმა და ამ უფლებებისათვის მებრძოლმა მწერალმა.

ეგნატე ნინოშვილის მრწამსის და შეხედულებების დემოკრატიზმი, მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებთა ცხოვრებისეული სიმართლე და ცხოველმყოფელობა ლიტერატურის

მარქსისტ მკვლევარებს საფუძველს აძლევს იგი ქართველი პროლეტარული მწერლების წინამორბედად ჩასთვალონ.

ეგნატე ნინოშვილის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სწორედ ეს დამახასიათებელი თვისებები აქვს მთლიანად გახსნილი ი. ნიკოლაძეს ნინოშვილის სკულპტურულ პორტრეტში. მოქანდაკემ მწერლის სკულპტურულ გამოსახულებას კლასობრივი დახასიათება მისცა. თვით მწერლის პირისახის გამოყვანის მანერაში, პოზის უბრალოებისა და თავმდაბლობაში, ხელების სწორად მიგნებულ განლაგებაში უაღრესად მისაწვდომი ფორმითაა ნაჩვენები სახე გლეხობის წრიდან გამოსული დემოკრატ-მწერლისა, რომელიც თავდადებით იბრძოდა სოციალური უკუღმართობის წინააღმდეგ. ყველა ამ ღირსების გარდა, ე. ნინოშვილის ბიუსტი ზუსტი პორტრეტული მსგავსებითაც გამოირჩევა.

ი. ი. ნიკოლაძის მხატვრული ხერხების დიდი ზემოქმედებითი ძალა ამ ნაწარმოებს თვალსაჩინო ადგილს ანიჭებს ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში.

სულ სხვა სტილში აქვს მოქანდაკეს გახსნილი ჩვენი დიდი პოეტის აკაკი წერეთლის სახე (ქვა, 1914 წ.).

აკაკი წერეთელი წარმოშობით დიდგვაროვანი თავადის შვილი იყო, მაგრამ, ძველებური ჩვეულების თანახმად, მშობლებს აკაკი გარკვეულ ასაკამდე აღსაზრდელად მიბარებული ჰყავდათ გლეხის ოჯახში.

თავის გამოჩენილ თანამედროვესთან — ილია ჭავჭავაძესთან ერთად აკაკი წერეთელი მეთაურობდა ქართული კულტურის პროგრესიულ მოღვაწეთა დასს. ბელინსკის და ჩერნიშევსკის ესთეტიკის გავლენით მან საქვეყნოდ აღიარა ხელოვნების და ლიტერატურის ამოცანების ახალი გაგება, ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება უნდა იყოს არა უნაყოფო ხელოვნებისათვის, არამედ იგი ცხოვრებას უნდა ემსახურებოდეს.

აკაკი წერეთელს მხატვრული ლიტერატურა მიაჩნდა სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის იარაღად; იგი იბრძოდა ისეთი მწერლობისათვის, რომელიც ასახავს ცხოვრებას მთელი მისი მრავალფეროვნებით და წინააღმდეგობებით. დიდმა პოეტმა მთელი თავისი უზარმაზარი ნიჭი ხალხის სამსახურს მიუძღვნა, იგი იღწვოდა მაღალი სახალხო იდეალების და სიმართლის დამკვიდრებისათვის, ხალხის ბედნიერებისა და საუკეთესო მერმისისათვის.

აკაკი წერეთლის ესთეტიკური მრწამსი, შეხედულებანი მრავალრიცხოვანი კრიტიკული წერილები გამსჭვალულია ლიტერატურის და ხელოვნების ხალხურობის მოთხოვნით, დიდი მგოსანი ამტკიცებდა, რომ ხალხური სიტყვიერება უნდა იყოს მწერლის შთაგონების წყარო, რომ ნაწარმოების შინაარსის საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს ხალხის ცხოვრებისა და საჭიროებისაგან ნაკარნახევი თემა.

ილია ჭავჭავაძესთან ერთად აკაკი წერეთელი ის ერთერთი მწერალი იყო, რომელიც პირველად ქართულ ლიტერატურაში ნამდვილი ხალხური ენით ამეტყველდა. ამიტომ მისი ლექსები, პოემები, მოთხრობები უმალვე გახდნენ უაღრესად პოპულარული ნაწარმოებები, რომელთაც განსაკუთრებული სიყვარულით და ინტერესით ეცნობოდნენ ფართო მასები. ბევრი ქართული ხალხური სიმღერა, ხალხური მელოდია შექმნილია აკაკი წერეთლის ლექსების ტექსტზე, მრავალი მისი ლექსი გადადიოდა თაობიდან თაობაში და ახლაც ისე ჟღერს, როგორც თვით ხალხისაგან შექმნილი სიმღერები.

აკაკი წერეთლის სკულპტურული პორტრეტის სახით მოქანდაკემ შექმნა ღრმა აზრით გამსჭვალული ნაწარმოები, რომელიც ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს გამოსახვის მხატვრული ხერხების დიდი ქმედითი ძალით.

ჩვენს წინ დგას ხანში შესული სახალხო პოეტი. თეთრი ჭაღარით მოსილი მოხუცის პირისახის სიდიადე და დიდებულება ანსახიერებს ქართველი ხალხის სულიერ ძლიერებას და მრავალსაუკუნოვან სიბრძნეს. მოხუცის მთელი გარეგნობა აღბეჭდილია სიყვარულით პოეზიისადმი, რომელიც ხალხური თქმულებების და ლეგენდების გმირებს უმღერის.

იაკობ ნიკოლაძის მიერ გამოქანდაკებული პორტრეტი ჩვენი დიდებული მგოსნისა XIX საუკუნის ათიანი წლების ერთერთ შესანიშნავ სკულპტურულ ნაწარმოებს წარმოადგენს იმ მხრივ, რომ იგი შექმნილია რეალისტური ხელოვნების ტრადიციების მიხედვით სწორედ იმ პერიოდში, როცა ფეხს იკიდებდნენ და მოდაში შემოდიოდნენ დეკადენტური მიმდინარეობანი.

იდეურად ჯანსაღი მსოფლმხედველობა, პროგრესულის და სიახლის მძაფრად განვითარებული გრძნობა დაეხმარა იაკობ ნიკოლაძეს, რომ საბჭოთა ეპოქამდე ხელუხლებლად შეენარჩუნებინა თავისი ხელოვნების რეალისტური პრინციპები.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღიდან იწყება იაკობ ნიკოლაძის დიდი ნიჭის ნამდვილი აყვავება. საბჭოთა ხალხის დაძაბულ, მჩქეფარე შემოქმედებითს ცხოვრებაში ი. ნიკოლაძემ დაინახა ახალი ადამიანების სულიერი სიმდიდრე, გმირული სულისკვეთება, ზნეობრივი სიფაქიზე, სიმტკიცე და კეთილშობილება.

საბჭოთა ეპოქამ აღზარდა და წინ წამოსწია ახალი კულტურის—ახალი ლიტერატურის და ხელოვნების დიდად ნიჭიერი მოღვაწეები, რომელნიც თავიანთ შემოქმედებაში სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებით ხელმძღვანელობენ.

საბჭოთა სინამდვილის კეთილისმყოფელი ზეგავლენით იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედება უფრო მკაფიო იდეურ მიმართულებას ღებულობს, ახალი შინაარსით მდიდრდება. მთელი თავის ძალას იგი მთლიანად ახმარს ნაწარმოებთა შექმნას გმირული თანამედროვების თემებზე.

შემოქმედებითი მუშაობის პარალელურად, იაკობ ნიკოლაძე დიდი გატაცებით ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას მხატვართა ახალი კადრების აღსაზრდელად, სათუთად და გულისხმიერად ეკიდება თბილისის სამხატვრო აკადემიაში განათლების მისაღებად მოსულ სტუდენტ ახალგაზრდობას.

ვალერიან ვლადიმერის-ძე სიდამონ-ერისთავი
(1889—1943 წ. წ.)

ვალერიან სიდამონ-ერისთავი დაიბადა 1889 წელს ყვარელში (კახეთში)—ჩვენი დიდი მწერლის ილია ჭავჭავაძის სამშობლო სოფელში. ვალერიანის მამა ილია ჭავჭავაძის მამულის მოურავი იყო და მას მუდმივი ურთიერთობა ჰქონდა ილიასთან. ვ. სიდამონ-ერისთავს პირველდაწყებითი განათლება მისცეს თვითონ მშობლებმა, რომლებიც თავისი დროის მოწინავე კულტურული ადამიანები იყვნენ. ხელოვნებისადმი მიდრეკილება ვალე-

რიანს ბავშვობის წლებშივე გამოაჩნდა და მშობლებმა იგი შეიყვანეს თბილისის სამხატვრო სტუდიაში, სადაც მასწავლებლობდნენ საქართველოში ცნობილი მხატვრები ალ. მრევლიშვილი და ბ. ფოგელი.

ორივე ამ მხატვარმა დიდი გავლენა მოახდინა ვალერიანის ნიჭის განვითარებაზე. ალ. მრევლიშვილი მას ასწავლიდა და უხსნიდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრის სრულფასოვანი შემოქმედებისათვის სამშობლო ქვეყნის და ბუნების, მოსახლეობის ყოფაცხოვრების და ხალხის მიერ შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებთა საფუძვლიან ცოდნას. ბ. ფოგელმა მომავალ მხატვარში გააღვივა გემოვნება და მიდრეკილება უხვფერებიანი წერისადმი, ფერადოვანი კონტრასტისა და მკვეთრი პალიტრისადმი.

1907 წელს ვალერიან სიდამონ-ერისთავი გადავიდა მოსკოვს, აქ ის შევიდა ცნობილ „ფერწერის, ქანდაკების და ხუროთმოძღვრების სკოლაში". ამ დროისათვის იგი უკვე პროფესიულად მომზადებული და იდეურად გამორკვეული ახალგაზრდა მხატვარი იყო. მოსკოვის სკოლაში იგი სწავლობდა რუსული მხატვრობის ისეთ კორიფეებთან, როგორიც იყვნენ: ვ. სეროვი, კ. კოროვინი, ე. ვასნეცოვი, ა. არხიპოვი. მათი გავლენით ე. სიდომონ-ერისთავი მეცადინეობას შეუდგა დიდი მონდომებით და გულწრფელი გატაცებით. იგი ცდილობდა ყოველი თავის მასწავლებლისაგან გადმოეღო და ესწავლა ის, რაც მხოლოდ მას ახასიათებდა და სხვა ოსტატებისაგან განასხვავებდა. ვ. სიდამონ-ერისთავი მოსკოვში 1914 წლამდე სწავლობდა. სწავლაში მან დიდი წარმატება გამოიჩინა, მაგრამ ნივთიერი ხელმოკლეობის გამო იძულებული გახდა სასწავლებელი დაეტოვებინა და 1916 წელს საქართველოში დაბრუნებულიყო.

ე. სიდამონ-ერისთავის მიერ მოსკოვში ყოფნის დროს დაწერილი სურათები მოწმობენ იმას, რომ მისი ნიჭი განმტკიცდა, პროფესიული ოსტატობა მომწიფდა. ე. სიდამონ-ერისთავის ამ პერიოდის საუკეთესო ნაწარმოებია უცნობი ქალის პორტრეტი (ტაბ. 249). სურათი დაწერილია თავდაჭერილ მოვერცხლისფრო ტონებში, გადაჭარბებული მკაფიო და მკვეთრი ფერადოვანი ლაქების გამოუყენებლად. მასში გარკვეულად იგრძნობა დიდი რუსი პორტრეტისტის ვ. სეროვის ძლიერი გავლენა. იმდროინდელ ქართულ სახვით ხელოვნებაში ე. სიდამონ-ერისთავის მიერ შესრულებულ პორტრეტს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს, როგორც პორტრეტულ ჟანრში ახალი სტილისტიკური და ფერწერითი მიმართულების ჩასახვის მაჩვენებელ ნაწარმოებს.

სამშობლოში დაბრუნებისას მხატვარმა დაიწყო ქართულ ჟურნალ-გაზეთების დასურათხატება. ვ. სიდამონ-ერისთავის ილუსტრაციებმა მალე მიიქციეს საქართველოს მოწინავე საზოგადოებრიობის ყურადღება შესრულების ოსტატობით, სინამდვილის სწორი და მართებული ასახვით, ადვილად გასაგები და მისაწვდომი ფორმით.

დიდ ინტერესს იწვევს ე. სიდამონ-ერისთავის სურათები, რომლებიც კახეთის ყოფაცხოვრებას და ბუნებას ასახავენ. სამხატვრო განათლების მიღების შემდეგ, ე. სიდამონ-ერისთავი ორ წელიწადს ცხოვრობდა კახეთში, მის ფარგლებს გარეთ გაუსვლელად. მშობლიური კუთხის ბუნებით და ისტორიული წარსულით ღრმად დაინტერესებული ე. სიდამონ-ერისთავი დიდი სიყვარულით და გატაცებით სწავლობს ძველი ქალაქების ნანგრევებს, ციხე-სიმაგრეებს, კოშკებს და უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ კახელთა მრავალ-

საუკუნოვანი ბრძოლის სხვა უტყვ მოწმე ძეგლებს. მხატვრის გულს და გონებას აღელვებენ გმირული სახეები ქართველი ხალხის დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის თავდადებული მებრძოლებისა, რომელთა სასიქადულო საგმირო საქმეებზე შექმნილი ხალხური ლექსები, სიმღერები და მთელი პოემები თაობებიდან თაობებში გადადიოდნენ. ისტორიულ თემებზე ვ. სიდამონ-ერისთავმა დაწერა მთელი სერია სურათებისა, მათ შორის, „გიორგი სააკაძის პორტრეტი", „სამი მეომარი", „გიორგი სააკაძე მარაბდის ბრძოლის შემდეგ", „გიორგი სააკაძე წრთვნის ახალგაზრდებს ფარიკაობაში", „კრწანისის ბრძოლა" და სხვ. ამ სურათებში მხატვარი ყურადღებას ამახვილებს მტრებთან ხალხის გმირულ ბრძოლაზე. მხატვარი შორეული წარსული ამბების გულგრილ პასიურ მეთვალყურედ როდი რჩება, როდი აიდიალებს და არომანტიულებს მათ, იგი წარსულის „ჯადოსნურ ზღაპარს" სინამდვილედ ხედის, მოგვითხრობს მხოლოდ სიმართლეს ხალხის უკვდავი სულის სიდიადეზე. სწორედ ამაშია ვ. სიდამონ-ერისთავის ისტორიული ტილოების ზემოქმედების ძალა, რომელთაც მუდამ და ყოველთვის სამშობლოს თავისუფლებისათვის გმირული ბრძოლის შთამგონებელი იქნება.

1919 წელს ვ. სიდამონ-ერისთავი საცხოვრებლად თბილისში გადმოვიდა. მხატვარი აღფრთოვანებით შეხვდა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას საქართველოში. ამ დროიდან იწყება მისი იშვიათი ნიჭის გაფურჩქვნა-აყვავება, გარემომცველი სინამდვილის მაჯისცემის მძაფრმა შეგრძნობამ, ყოველ ახალ პროგრესულ მოვლენაზე მისმა უშუალო, ცოცხალმა გამოხმაურებამ ის ნაყოფი გამოიღო, რომ მოკლე ხანში ვ. სიდამონ-ერისთავი ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ერთერთი ფუძემდებელი გახდა.

ალექსანდრე გრიგოლის-ძე ციმაკურიძე

(1882—1954 წ.)

ალექსანდრე გრიგოლის-ძე ციმაკურიძემ ქართველ მხატვრებს შორის პირველმა მთელი თავისი შემოქმედება საპეიზაჟო ფერწერას მიუძღვნა და სავსებით სამართლიანად დაიმკვიდრა ამ ჟანრის გამოჩენილი ოსტატის სახელი.

ა. გ. ციმაკურიძის პეიზაჟები გამსჭვალულია სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ოპტიმიზმით, გულწრფელობით, დიდი განწყობილებებით. მხატვრის შემოქმედებითი სახე ჩამოყალიბდა რევოლუციის წინა ხანებში, მაგრამ მხოლოდ ოქტომბრის დიდმა სოციალისტურმა რევოლუციამ მისცა მას სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის დაუფლების შესაძლებლობა.

ა. გ. ციმაკურიძე დაიბადა 1882 წელს საქართველოს ერთერთ ულამაზეს კუთხეში სოფელ ქვიშხეთში. მამამისი მიწის მუშა იყო, იგი მალე გარდაიცვალა და ხუთ ობოლ ბავშვს ზრდიდა დედა. პირველდაწყებითი განათლება ალექსანდრე ციმაკურიძემ მიიღო ხაშურის რკინიგზის სასწავლებელში, რომლის დამთავრების შემდეგ გადავიდა თბილისში, აქ მომავალი მხატვარი ერთხანს გრავიორ გრიგოლ ტატიშვილთან მუშაობდა, მერე მოახერხა კაზმულ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების სკოლაში შესვლა, სადაც ალ. ციმაკურიძის მასწავლებლები იყვნენ ბ. ფოგელი, ო. შმერლინგი და ე. თათევოსიანი, რომელთა გარემოცვაში და დახმარებით მან შესძლო თავისი ნიჭის და შრომის უნარის გამოვლინება. ნიჭიერმა ახალგაზრდამ მალე მიიქცია საყოველთაო ყურადღება. ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება დაეხმარა ახალგაზრდა მხატვარს

მოსკოვს გამგზავრებულიყო და სამხატვრო განათლება განეგრძო. ეს მოხდა 1906 წელს.

მოსკოვში ალ. ციმაკურიძე სისტემატურად გაკვეთილებს ღებულობდა კ. ფ. იუონის სტუდიაში, გულმოდგინედ ემზადებოდა მისაღები გამოცდების ჩასაბარებლად და 1906 წელს შევიდა ფერწერის, ქანდაკების და ხუროთმოძღვრების მოსკოვის სასწავლებელში, სადაც იგი მოხვდა მომავალი დიდი რუსი მხატვრების წრეში—მასთან ერთად სწავლობდნენ ა. გერასიმოვი, ს. გერასიმოვი, ვ. იაკოვლევი, ე. კაცმანი.

1915 წელს ალ. ციმაკურიძემ წარჩინებით დაამთავრა სასწავლებელი (ა. ვასნეცოვის კლასი) და პირველი ხარისხის მხატვრის წოდება მიიღო. მისი ნამუშევრები, რომლებმაც საგამოცდო კომისიის თავმჯდომარის, ცნობილი რუსი მხატვრის ვ. პოლენოვის მოწონება დაიმსახურეს, შემდგომში მოსკოველმა კოლექციონერებმა შეიძინეს.

თბილისში დაბრუნებისას ალ. ციმაკურიძემ დაიწყო ხატვის მასწავლებლობა სკოლებში, მაგრამ მენშევიკების ბატონობის პერიოდში დასტოვა ქალაქი და გადასახლდა ქვიშხეთში, სადაც ცხოვრობდა მანამდე, ვიდრე საბჭოთა ხელისუფლება არ დამყარდა საქართველოში. სოფლად ყოფნის დროს, რაკი თავის პროფესიის შესაფერი სამუშაო არ გაჩნდა, ალ. ციმაკურიძემ სოფლის მეურნეობას მიჰყო ხელი. მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლებამ მისცა საშუალება თავის საყვარელ საქმეს დაბრუნებოდა. ალ. ციმაკურიძე ჩამოვიდა თბილისში და პედაგოგად მოეწყო მოსე თოიძის სამხატვრო სტუდიაში. იგი გატაცებით მუშაობდა ახალგაზრდა მხატვრებთან და აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქართველი საბჭოთა მხატვრების ნაწარმოებთა გამოფენებში.

ნიჭიერი მხატვრის ალ. ციმაკურიძის ნამუშევრებმა თავისი ფერადოვნებით, ჭეშმარიტი რეალიზმით მალე საყოველთაო ყურადღება მიიქციეს.

1950 წლიდან იგი მუშაობს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში საპეიზაჟო სახელოსნოს ხელმძღვანელად. ალ. ციმაკურიძის მრავალმა შეგირდმა შემდგომში დიდი სახელი მოიხვეჭა საბჭოთა კავშირში.

ალ. ციმაკურიძის ადრინდელი პერიოდის შემოქმედებაში შესამჩნევია მხატვრის დაინტერესება ძველი, და აგრეთვე მომავალი თბილისით. მისი პეიზაჟები „მეტეხოვე თბილისში" (1926 წ.) და ეგრეთწოდებული „ცისფერი სახლი" (1924 წ.), სადაც საქართველოში ყოფნის დროს მ. ი. ლერმონტოვი ცხოვრობდა, წერის მანერით რუსული რეალისტური ფერწერის ცნობილ ნაწარმოებს ეხმაურება.

როცა მათ უყურებთ, უნებურად გახსენდებათ პოლენოვის „ეზო მოსკოვში" თუმცა ა. ციმაკურიძეს ხატვის ფაქტურა, ენა რამდენადმე სხვანაირი აქვს; იგი უფრო ა. ვასნეცოვის ფერწერის ხერხებს მოგვაგონებს, ვიდრე ვ. პოლენოვისას.

ალ. ციმაკურიძის არქიტექტურული პეიზაჟები მოვერცხლისფრო-ნაცრისფერი გამით დაწერილნი, გაცოცხლებულია ცისფერი და მოწითალო ტონებით; მათში ისე ზუსტად არის აღდგენილი არქიტექტურული დეტალები, რომ ყველას შეუძლია შეისწავლოს და შეიცნოს მათი თავისებური სილამაზე.

ალ. ციმაკურიძის ამ პერიოდის ნაწარმოებნი თავისი სტილით მოგვაგონებენ მისი მასწავლებლის ა. ვასნეცოვის მიერ შესრულებულ ძველი მოსკოვის არქიტექტურულ პეიზაჟებს. ალ. ციმაკურიძის ამ ნაწარმოებებში არქეოლოგიურ დოკუმენტურ სიზუსტეს ორგანულად ერწყმის ჭეშმარიტი პოეზიის გრძნობით აღსავსე ნამდვილი რეალიზმი.

ალ. ციმაკურიძის შემოქმედების მეორე პერიოდი იწყება მის მიერ 20-იანი წლების დასასრულს შექმნილი ნაწარმოებებით—ესაა ახალი თბილისის პეიზაჟები: „კომუნართა ბაღი“ (1928 წ.), „სერგო ორჯონიკიძის სახელობის პარკის კუთხე“ და სხვ. მხატვრის ამ პერიოდის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია: ფართო, მსუყე წერის მანერა, პალიტრის სიმკვეთრე, შუქ-ჩრდილის კონტრასტული დაპირისპირება, სიქორფე ამწვანებული. ხშირი მცენარეულობისა, თუმცა ამ პერიოდის სურათებს აკლიათ ის დასრულებულობა, რომელიც ახასიათებდა ალ. ციმაკურიძის ადრინდელ ნაწარმოებებს, სამაგიეროდ მათში იგრძნობა მეტი სიცოცხლისმოყვარეობა, მეტი სიხარული და მზიური სინათლე. ალ. ციმაკურიძეს პეიზაჟებში უკვე შემოჰყავს ადამიანები, მაგრამ ისინი ჯერჯერობით უფრო ფერადოვანი ლაქების როლს თამაშობენ, რომლებიც მხატვარს სჭირდება სინათლის ან კომპოზიციური ეფექტების გასაძლიერებლად.

ამასთან ერთად, ამ ეტაპზე დაწერილი ალ. ციმაკურიძის პეიზაჟები ცხადყოფენ, რომ მხატვარი ახლებურად აღიქვამს ცხოვრებას, რომ იგი უკვე ხალისით ეწაფება სიუჟეტების დამუშავებას საბჭოთა სინამდვილიდან. ვფიქრობთ რომ ახალი ცხოვრების, თანამედროვე სინამდვილის ეს ახალი აღქმა ყველაზე ძლიერად იგრძნობა პატარა, ძალიან ესკიზურ ტილოზე „სიმინდის რჩევა“ (1929 წ.).

იმ მდიდარი შთაბეჭდილებების ზეგავლენით, რომელთაც მხატვარზე ჩვენი ქვეყნის სწრაფი სამეურნეო და კულტურული აყვავება ახდენდა ალ. ციმაკურიძის ოსტატობა წლიდან-წლამდე მტკიცდებოდა. არქეოლოგიური მოტივები, პეიზაჟები მას უკვე აღარ ·აინტერესებს. მხატვარი ცდილობს გადმოგვცეს საქართველოს ბუნების სიცოცხლით თლსავსე სილამაზე. ამ ხანებში ალ. ციმაკურიძე წერს მეტწილად კაშკაშა, მზიან დღეებს, ჰქმნის შესანიშნავ პეიზაჟებს, ხატავს ნატურიდან თავის საყვარელ ქვიშხეთს, ბორჯომის ხეობას. მხატვარს საქართველოს ბუნება წარმოსახული აქვს ნამდვილი პოეტური განწყობილებით (ტაბ. 259).

ალ. ციმაკურიძის სურათებში ადამიანის თვალს ხიბლავს შორეული ლურჯი სივრცეები, მწვანე მინდვრები და მდელოები, ტანმაგარი მაღალი ხეები, უხვად დაღვრილი მზის სხივებით განათებული მთა და ველი.

ალ. ციმაკურიძეს უკანასკნელ წლებში ემჩნეოდა მისწრაფება თავის პეიზაჟებში აესახა ბუნების გარდამქმნელი დიადი შრომა საბჭოთა ადამიანებისა.

ა. ციმაკურიძემ თავის შემოქმედებით ბევრი ძვირფასი განძი შეიტანა საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში. მთელი მისი მხატვრული მემკვიდრეობა ღრმა პატრიოტიზმის გრძნობით და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ოპტიმიზმით არის გამსჭვალული.

ქართული ხელოვნების ისტორიაში ის შედის, როგორც ქართული საპეიზაჟო ფერწერის ძლიერი ოსტატი, როგორც სამშობლო კუთხის გულწრფელი მომღერალი და შთაგონებული პოეტი.

გრიგოლ პართენის-ძე მესხი
(1884 წ.)

თავისი შემოქმედების საერთო რეალისტური მიმართულებით ალ. ციმაკურიძეს უახლოვდება მხატვარი გრიგოლ პართენის-ძე მესხი. მის მიერ შესრულებული პორტრეტები გამოირჩევიან იმით, რომ არა მარტო იძლევიან გარეგნულ მსგავსებას, არამედ ხსნიან დახატულ პიროვნებათა შინაგან სამყაროს, სწორად და სიმართლით ახასიათებენ მას.

გ. პ. მესხი დაიბადა 1884 წელს სოფელ კორდში (ამბროლაურის რაიონი). მხატვრული განათლება მიიღო ხელოვნებათა წამახალისებელი საზოგადოების თბილისის სკოლაში, რომელიც წარმატებით დაამთავრა და შემდეგ შევიდა მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკების, და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში, სადაც მას ასწავლიდნენ ცნობილი რუსი მხატვრები — ა. არხიპოვი, კასატკინი და ვ. სეროვი. სამწუხაროდ, გ. პ. მესხმა ვერ დაასრულა უმაღლესი სამხატვრო განათლება, — რადგან სტუდენტთა რევოლუციურ მოძრაობაში მონაწილეობისათვის ჟანდარმერიამ მას დევნა დაუწყო და ისიც იძულებული გახდა 1907 წელს საქართველოში დაბრუნებულიყო.

1908 წელს გრიგოლ მესხი დაუახლოვდა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებს და მან თეატრებში დაიწყო მუშაობა, როგორც მხატვარმა-დეკორატორმა. ამ პერიოდს ეკუთვნის მის მიერ დაწერილი პორტრეტები გამოჩენილი ქართველი მსახიობებისა კოტე მესხის (1910 წ. საქართველოს სსრ ხელოვნებათა მუზეუმი), ვასო აბაშიძის (1911 წ.), ლადო მესხიშვილის (1910 წ. თეატრალური მუზეუმი).

ჩვენი სახელოვანი მსახიობის კოტე მესხის პორტრეტში მხატვარმა შესძლო ფერადოვნად გადმოეცა ქართული სასცენო ხელოვნების ამ დიდი ოსტატის სახე, მაგრამ მაინც გრიგოლ მესხის საუკეთესო მხატვრულ ნაწარმოებად უნდა იქნას აღიარებული 1907 წელს მოსკოვში დაწერილი უცნობი ქალის პორტრეტი (საქართველოს სსრ ხელოვნებათა მუზეუმი). მხატვრული ღირსების და ფერწერითი ოსტატობის მიხედვით ამ ნაწარმოებს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ქართულ პორტრეტულ ფერწერაში (ტაბ. 248).

გრიგოლ მესხს დაწერილი აქვს აგრეთვე გალაკტიონ ტაბიძის, გიორგი ქუჩიშვილის, სანდრო შანშიაშვილის და სხვა ცნობილი ქართველი მწერლების პორტრეტები.

გრიგოლ მესხი ბევრს მუშაობდა და მუშაობს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეების ეთნოგრაფიისა და ყოფაცხოვრების შესასწავლად. ამ სფეროში მას შესრულებული აქვს სერია პორტრეტებისა, რომლებიც განირჩევიან დოკუმენტური სიზუსტით და უეჭველი მხატვრული ღირსებებით, ასეთია ეთნოგრაფიული პორტრეტები — „იმერელი“, „მეგრელი“, „გურული“ და სხვ.

გრ. მესხი ცნობილია აგრეთვე, როგორც მხატვარი-პედაგოგი დღიდან პიონერთა სახლის დაარსებისა თბილისში, იგი ხელმძღვანელობს ნორჩ მხატვართა წრეს, სადაც არა ერთმა ნიჭიერმა მხატვარმა მიიღო პირველი პროფესიული მომზადება ფერწერასა და გრაფიკაში.

გიგო ზაზიაშვილი

(1868—1952)

1900-იან წლების რეალისტ-მხატვართა პლეადას ეკუთვნის თვითგანსწავლული ფერმწერი მხატვარი გიგო ზაზიაშვილი, რომელიც გაღარიბებული გლეხის ოჯახიდანაა გამოსული. გ. ზაზიაშვილი 1868 წელს დაიბადა. ბავშვობა და ყრმობა სოფელში გაატარა. მის მშობლებს საშუალება არ ჰქონდათ ბავშვი სასწავლებელში მიებარებინათ. ამიტომ მომავალ მხატვარს არ მიუღია არც საერთო და არც პროფესიული განათლება. ბუნებით მომადლე-

ბული ნიჭისა და გულმოდგინე, შეუპოვარი შრომის მეოხებით გ. ზაზიაშვილმა ფერწერით ოსტატობის გარკვეულ დონეს მიაღწია და შექმნა რამდენიმე დასამახსოვრებელი ნაწარმოებები, რომელიც ქართულ სახვით ხელოვნების განვითარების ისტორიაში შეტანილ გარკვეულ წვლილს წარმოადგენს.

გ. ზაზიაშვილის ასეთ ნაწარმოებთა რიცხვს ეკუთვნიან ქართული კულტურის ცნობილი მოამაგის ზაქარია ჭიჭინაძის და მწერალ იოსებ იმედაშვილის პორტრეტები, „დერვიში" (1906 წ.), „ღვინის გამყიდველი" (1912 წ.) (ტაბ. 247) და სხვ. სტილის მიხედვით, ზაზიაშვილის ეს ქმნილებები, უეჭველი, გიგო გაბაშვილის საუკეთესო ნაწარმოებების შთაგონებითაა დაწერილი.

სულ სხვა მიმართულებით მუშაობდა ასევე ღარიბი გლეხობის წრიდან გამოსული თვითნასწავლი მხატვარი ნიკო ფიროსმანაშვილი.

ნიკო ფიროსმანაშვილი
(1860—1918)

სახვითი ხელოვნების არც ერთი ქართველი მოღვაწის შესახებ არ არსებობს იმდენი ერთი-მეორის საწინააღმდეგო აზრი და შეხედულება, რამდენიც თვითნასწავლი ხალხური მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ.

საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში იყო ისეთი პერიოდი, როცა სახვით ხელოვნებაში არსებულ ეგრეთწოდებულ „მემარცხენე" მიმდინარეობათა და ქართველი სიმბოლისტი პოეტების ზეგავლენით ნიკო ფიროსმანაშვილი აღიარებული იქნა ახალი ეროვნული სტილის ფუძემდებლად ახალ ქართულ ფერწერაში, და მისი სახელის გარშემო შეიქმნა საკმაოდ ძლიერი კულტი... ამ აზრის მომხრენი და მქადაგებელნი, ფიქრობდნენ, თითქოს ქართული საბჭოთა მხატვრული კულტურის განვითარების მთავარი ხაზი სათავეს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში ღებულობდეს. ამით ისინი უგულებელყოფდნენ იმ უდავო ფაქტს, რომ ქართული საბჭოთა ხელოვნება აღმოცენდა და გაიზარდა ქართული კლასიკური ხელოვნების ისტორიულად შექმნილ რეალისტურ ტრადიციებზე, რომ ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების წარმოშობასა და განვითარებაში გარკვეულ როლს თამაშობდა ქართული პროფესიული ფერწერითი მემკვიდრეობა.

ფიროსმანაშვილის მხატვრობის ასეთი აღტაცებული შეფასების საპირისპიროდ იმ დროის საზოგადოებრივ წრეებში, მეტადრე, მხატვართა ერთ ჯგუფში გავრცელებული იყო შეხედულება, რომელიც უარყოფდა ნ. ფიროსმანაშვილის ქმნილებათა რაიმე მხატვრულ ღირებულებას და სრულიად არ ცნობდა მის როლს ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ობიექტური, მეცნიერული შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს სწორად შევაფასოთ მისი მხატვრული მნიშვნელობა და განვსაზღვროთ მისი ადგილიც ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში.

ნიკო ფიროსმანაშვილი ღარიბი გლეხკაცის შვილი იყო. დაიბადა 1860 წელს კახეთში. მშობლები ადრე დაეხოცა; ჭაბუკმა თბილისს მოაშურა და იქ თექვსმეტ წელიწადს ემსახურა ვიღაც სირაჯს. სოვდაგარს.

ჯერ კიდევ ბავშვობაში ნ ი კ ო ს გამოაჩნდა ხატვის მიდრეკილება, მაგრამ ნიკოს დედ-მამის ოჯახი იმდენად უსახსრო იყო, რომ იმაზე ოცნებაც კი არ შეიძლებოდა, რომ შვილისთვის რაიმე საერთო, მით უფრო პროფესიული განათლება მიეცათ. ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებულმა ნიკომ სხვების დაუხმარებლად, თავათ ისწავლა წერა-კითხვა არა მარტო ქართულ, რუსულ ენაზედაც, და ერთხანს ძალიან გაიტაცა ლიტერატურის კითხვამ, მაგრამ მძიმე ფიზიკურმა შრომამ, ხვალინდელ დღეში რწმენის უქონლობამ გზა გადაუღობა შემდგომი თვითგანვითარებისა და იდეურ-ინტელექტუალური ზრდისაკენ. ბავშვობიდანვე ფერწერისადმი განწყობილი ნიკო მუდამ თვალყურს ადევნებდა და გულდასმით უცქირდებოდა, თუ როგორ მუშაობდნენ მღებავები, განსაკუთრებით ფერმწერლები, რომლებიც აბრებს წერდნენ, რესტორნებისა და სარდაფების კედლების მოხატვას აწარმოებდნენ. ისწავლა რა თვითონ, სხვების დაუხმარებლად აბრების წერა-მოხატვა, ნიკო შეუდგა შეკვეთით მიღებულ სამუშაოებს: მალე თვითნასწავლ ფერმწერ გიგო ზაზიაშვილთან ერთად სამღებრო-საფერმწერლო სახელოსნოც კი დაარსა (1882 წ.).

მაგრამ ამ წამოწყებამ სრული მარცხი განიცადა და ფიროსმანაშვილი საარსებო სახსრების საშოვრად ერთხანს რკინიგზაზე მუშაობდა. მაგრამ იქ სამსახური და ის საქმე, რომელსაც იგი აკეთებდა, სულიერად ვერ აკმაყოფილებდა ნ. ფიროსმანაშვილს, ამიტომ მიატოვა რკინიგზაზე სამსახური და დაუბრუნდა თავის საყვარელ ხელოვნებას—ფერწერას, რომელსაც სიკვდილამდე არ ჩამოშორებია და თავის სიცოცხლეც კი მსხვერპლად მიუტანა.

უკიდურესად გულჩათხრობილი, უსაზღვრო ავადმყოფური თავმოყვარეობით შეპყრობილი ნიკო ფიროსმანაშვილი მარტოხელა კაცის კარჩაკეტილ ცხოვრებას ეწეოდა, არავის არ ეკარებოდა დახმარების გამოსათხოვადაც კი, თუმცა მუდამ დღე მწვავე გაჭირვებას განიცდიდა. უოჯახო უამხანაგო ყველასაგან განდევნილი და განმარტოებულმა ფიროსმანაშვილმა მოხეტიალე კაცის ცხოვრება დაიწყო. ერთადერთი წრე, სადაც იგი ტრიალებდა, ეს იყო მიკიტნების, სირაჯების და ხელოსან-შინამრეწველების წრე... ისინი იყვნენ მისი შემკვეთელნი და მისი ნიჭის დამფასებელნი. ფუნჯებით და საღებავებით დახეტიალობს იგი სარდაფიდან სარდაფში, დუქნიდან დუქანში, რესტორნიდან რესტორანში, წერს სურათებს და აბრებს ხოლო ზოგჯერ კედლის მხატვრობას. სარდაფ-რესტორნების მეპატრონეები და მათი მუდმივი სტუმრები სასტიკ ექსპლოატაციას უწევდნენ თვითნასწავლ მხატვარს, არ იმეტებდნენ გასამრჯელოს შესრულებული სამუშაოსათვის, ზოგჯერ კი ერთ ჭიქა ღვინოს ან ერთ თეფშს შეჭამადს აჯერებდნენ.

ხმებმა და მითქმა-მოთქმამ ფიროსმანის ნიჭიერების შესახებ ქართველ მხატვართა წრემდეც მიაღწია. ეს მოხდა 1912 წელს.

პირველ ხანებში პროფესიონალი მხატვრები დაინტერესდნენ ნ. ფიროსმანაშვილით, ქართულ პრესაში მის შესახებ წერილი და მისი პორტრეტიც კი დაიბეჭდა, ნაბიჯიც კი გადაიდგა მისთვის ნივთიერი დახმარების აღმოსაჩენად. მაგრამ ამ კეთილი განზრახვის განხორციელების ნაყოფი ნიკო ფიროსმანაშვილს ველარ ეღირსა; პირიქით, იმავე გაზეთმა რომელმაც ცოტა ხნის წინათ მისი ნიჭის საქებარი წერილი მოათავსა, ახლა მისი გამაბიაბრუებელი კარიკატურა დაბეჭდა. თავისი სისასტიკით ულმობელმა ამ დაცინვამ ღრმა შეურაცხყოფა, დიდი სულიერი ტრავმა მიაყენა ნ. ფიროსმანაშვილს, ამის შემდეგ იგი ახლო არ გაკარებია და სრულიად ჩამოშორდა ქართველ მხატვართა საზოგადოებას. უკიდურესად გამძაფრებუ-

ლი მისი თავმოყვარეობა გაალიზიანა იმ ფაქტმა, რომ მხატვრებმა მისდამი ნამდვილი ინტერესი არ გამოიჩინეს, არ ჩასთვალეს იგი თავის თანასწორ და თავის ღირს კოლეგად[1].

შემდგომში ნ. ფიროსმანაშვილი ყოველთვის გაურბოდა პროფესიონალ მხატვრებთან შეხვედრას რაიმე ურთიერთობას რომელიმე მათგანთან, და 1918 წელს ყველასაგან განკერძოებული გარდაიცვალა სრულ მარტოობაში.

ნ. ფიროსმანაშვილი ღარიბი გლეხის ოჯახიდან იყო, მხატვარს არავითარი პროფესიული განათლება არ მიუღია. მან არ იცოდა ფერწერის ტექნიკა, არ იცნობდა არც წარსულ, არც თავისთანადროულ ქართულ ხელოვნებას. მიუხედავად ამისა, მისი ხელოვნება თავის საფუძველში ნამდვილი ხალხური, ხალხურ ნიადაგზე აღმოცენებული ხელოვნებაა[2]. სახელდობრ, რაში მდგომარეობს ამ მხატვრის ხალხურობა, როგორ არის ის გამოვლინებული მის ხელოვნებაში?

ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელოვნების ხალხურობა, უწინარეს ყოვლისა, მდგომარეობს იმაში, რომ მისი შემოქმედების მთავარი მამოძრავებელი ღერძია თემატიკა ქართველი გლეხობის ყოფაცხოვრებიდან, რასაც ცხადყოფს მისი ტილოები „რთველი“, „ქორწილი კახეთში“, „ქეიფი ვენახის თალარში“, „ლხინი რთველის დროს“, „დღესასწაული ბოლნისში“ და სხვ.

ნ. ფიროსმანაშვილმა ადრე,—ჯერ კიდევ ბავშობაში დასტოვა კახეთი. ამ გარემოებამ თვითნასწავლ მხატვარს ხელი არ შეუშალა თავის მოგონებანი სამშობლო კუთხეზე ბლედგინა ეპიკურ თხრობითს სტილში ისეთი სიცხადით, რომ ფიროსმანაშვილის სურათები, გამოსახვის, ფერწერითი ხერხების პირობითობის მიუხედავად, მნახველზე სტოვებენ ძლიერ შთაბეჭდილებას ცხოვრებისეული სიმართლით და მეტად დამაინტერესებელი ამბით, სიუჟეტით.

ნ. ფიროსმანაშვილი ხატავს ადამიანებს გარკვეული (შესაძლოა, არა „მკაფიოდ შეცნობილი) კლასობრივი მიდგომით და სიმპატიებით. აჲლოთ თუნდაც რევოლუციამდელი საქართველოსთვის დამახასიათებელი სურათი „ხუთი თავადის ქეიფი მდელოზე“, სურათი, რომლის თითოეული ფიგურა მხატვარს ღრმად გააზრებული, მოფიქრებული და ცხოვრებისეული სიმართლით აქვს განსახიერებული. სხვა მის ნამუშევრებშიც „ბობოლა გლეხი მათრახით ხელში“, „უშვილო მილიონერი და ღარიბი ქალი შვილებით“, „მათხოვარი“ აშკარად იგრძნობა, რომ მხატვარი დიდი სიმპათიით ასახავს დაბალი ფენების წარმომადგენელებს და თავის ნაწარმოებებისათვის არჩევს ისეთ თემებს და სიუჟეტებს, რომლებითაც შეიძლება აისახოს იმდროინდელ სინამდვილეში გაბატონებული სოციალური უკულმართობა.

მხატვრის გონებრივი ჰორიზონტი სრულიადაც არ ყოფილა ისე შეზღუდული როგორც ეს ბევრს ჰგონია. მის გულს და გონებას აღელვებდნენ საქართველოს ისტორიული წარსულის სურათები, გმირი ადამიანები, რომლებმაც თავიანთი სიცოცხლე ხალხის სამსახურს მიუძღვნეს. ასეთი გააზრებით აქვს ნ. ფიროსმანაშვილს დაწერილი შოთა რუსთაველისა და თამარ მეფის პორტრეტული სურათები, უცხოელ დამპყრობთაგან საქართველოს შეუპოვარი დამცველის შესანიშნავი მხედართმთავრის ერეკლე II პორტრეტი.

[1] 1916 წლის 18 ივნისის „სახალხო ფურცლის“ № 613-ის სურათებიან დამატებაში დაიბეჭდა ნ. ფიროსმანაშვილის ფოტოპორტრეტი, ხოლო იმავე წლის 10 ივლისის „ცნობის ფურცლის“ № 620-ის დამატებაში—ნ. ფიროსმანაშვილის გასამასხრებელი ლევარძლიანი კარიკატურა, რომელმაც უმძიმესი როლი ითამაშა მხატვრის ცხოვრებაში.

[2] ღრმად შემცდარია ის აზრი, თითქოს „შემოქმედებითი ჰორიზონტი ფიროსმანაშვილისა შეზღუდული იყო, გამომსახველობითი ენა პრიმიტიული“.

პატრიოტულმა გრძნობამ სამშობლოს თავისუფლებისათვის ქართველი ხალხის ბრძოლის ისტორიით ღრმად დაინტერესებამ თვითნასწავლ მხატვარს შთააგონა აზრი დაეწერა სახალხო გმირად აღიარებული მხედართმთავრის გიორგი სააკაძის პორტრეტების მთელი სერია.

ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ხალხურობა გამოვლინდა არა მარტო ხალხის ყოფა-ცხოვრებისა და საქართველოს ისტორიული წარსულის ამსახველი სიუჟეტების და თემების შერჩევაში, არამედ უფრო მეტად იმაში, რომ თვითნასწავლ მხატვრის მიერ შექმნილი ისტორიულ პირთა სახეები აღბეჭდილია მათი როლის ისეთი გაგებით და შეგრძნობით როგორსაც მათ მიმართ თავის გულში ატარებს ქართველი ხალხი.

თავისი ნიჭის სწორედ ამ თვისების გამო ნ. ფიროსმანაშვილი მუდამ იცოცხლებს მისი მშობელი ხალხის ხელოვნების ისტორიაში. ნ. ფიროსმანის შემოქმედება მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხურ მხატვრულ ტრადიციებთან და სწორედ ამაშია მისი მხატვრული ნიჭის ძალაც.

თვითნასწავლი ხელოვანის მხატვრული მემკვიდრეობა ასეთივე სიმახვილით წარმოგვისახავს ქალაქის, უფრო სწორად, იმ კლასის, იმ სოციალური ფენის ყოფა-ცხოვრებას, რომლის გარემოცვაში მხატვარი ყოველდღიურად იმყოფებოდა. მან დაწერა პორტრეტები მედუქნეებისა, მოქეიფე თავადებისა, კინტოებისა, ცირკის აქტიორი ქალებისა, ეგრეთწოდებული „ორთაჭალელი ლამაზმანებისა", რომელთა გულისათვის ქალაქელი ძმაბიჭები ურთიერთს შორის ბებუთებს ატრიალებდნენ. ყველა ეს პერსონაჟი წარმოსახულია ნამდვილ ოსტატობით, სწორი ფსიქოლოგიური დახასიათებით.

მეორე სერიის თავის ნაწარმოებებში ნ. ფიროსმანაშვილმა აღბეჭდა ძველი თბილისი, კოლორიტული ტიპები. ეჭვსგარეშეა რომ ისინი ნატურიდან არიან დაწერილნი. ასეთებია მაგალითად, „მუშა რუმბით", „მუშა კასრით", „მედუქნე", „მზარეული", „მეარღნე", „მეეზოვე" და სხვ.

ნ. ფ ი რ ო ს მ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი დიდი სიყვარულით ხატავდა ცხოველებს, გარეულ ნადირებს. განსაკუთრებით მას უყვარდა ირმების, ქურციკების, დათვების და მათი ბელების, ლომების და არწივების ხატვა. ზოგიერთი მათგანი ღრმად გამომსახველ-მეტყველია და მოგვაგონებს ამ ცხოველების ხალხურ გამოსახულებებს (გამომწვარ თიხაში), რომლებიც ეგრე რიგად გავრცელებულია გლეხობის ყოფა-ცხოვრებაში. სურათები „დაჭრილი ირემი" და „ირემი ნუკრით წყალსა სვამს", დახატულია დიდი გემოვნებით, ძლიერი ექსპრესიით; ღრმა შთაბეჭდილებას სტოვებს ამ დაჭრილი ცხოველის დიდრონი, თითქოს ცრემლმორეული ნაღვლიანი თვალები. ფანტასტიურად გამოიყურება დათვის გამოსახულება მთვარიან ღამეში — ნადირის სილუეტი თითქოს შემოსაზღვრულია მთვარის შუქის შარავანდედით.

ცნობილია, რომ მხატვარი იცნობდა მხოლოდ კახეთს და თბილისს. საქართველოს სხვა კუთხეებში ის არ ყოფილა მიუხედავად ამისა, ზეპირი გადმოცემის თანახმად, მან დახატა ბათუმის მიდამოები ზღვა, ნავსადგური, მთები და ზღვის სანაპიროზე მთელი სისწრაფით მიმავალი მატარებელი. ამავე ჯგუფს ეკუთვნის აგრეთვე სურათი „ნადირობა ინდოეთში".

ნ. ფ ი რ ო ს მ ა ნ ა შ ვ ი ლ ს დაწერილი აქვს სერია ნატურმორტებისა, რომლებიც გამოირჩევიან თავისებურებით, კომპოზიციების ორიგინალობით. მათში არა თუ კვალი, ნატამა

ლიც კი არ არის იმ ოლეოგრაფიებისა, რომლებიც მის დროს ძალიან გავრცელებულ იყვნენ და „მიწის ნაყოფის სიუხვეს“ გამოსახავდნენ.

ნ. ფიროსმანაშვილი თავის ნატურმორტებში გამოსახავდა მხოლოდ იმას, რასაც ყოველდღე საკუთარი თვალით ხედავდა, და მისი ნიჭის ძალა მკაფიოდ გამოჩნდა ამ ჟანრში. ფიროსმანაშვილისეული ნატურმორტების კომპოზიცია, რომელიც კლასიკურ პრინციპზეა აგებული, გვაღელვებს თავისი წონასწორობით და შთანაფიქრი მხატვრული ერთიანობით. ზოგიერთი დეტალი, მაგალითად, მწვადი შამფურზე, თევზი, მწვანილი, ჭიქა წითელი ღვინით ნამდვილი მომწიფებული ოსტატის ხელით არის დაწერილი.

ნ. ფიროსმანაშვილი არ ყოფილა „პროფესიულად უსუსური“, როგორც ამას წერს ზოგიერთი ხელოვნებისმცოდნე, პირიქით, მისი მხატვრული და ტექნიკური ხერხების შესწავლა ცხადყოფს სწორედ იმას, რომ მას გააჩნდა მხატვრული გამოსახვის თავისი საკუთარი საშუალებანი, საკუთარი ფერწერითი ტექნიკური ხერხები. ყველაფერი ეს თვითნასწავლმა მხატვარმა შეიძინა თვითონ, ესიმე დაუხმარებლად, სხვებისაგან მოუთითებლად.

თუ ნ. ფიროსმანაშვილის ზოგიერთ დიდ კომპოზიციაში ჩვენ ვამჩნევთ ადამიანთა სქემატურ გამოსახულებას, უმარულის ჭარბად გამოყენებას პირისახის დახატვის დროს, ფიგურების უძრაობა-მოუქნელობას, ეს იმიტომ ხდება, რომ მხატვარმა არ იცის, როგორ უნდა აისახოს ისინი სწორი რაკურსით; თუ ზოგჯერ სურათის სიღრმე და პერსპექტივა საერთო ნორმებს არ ეთანხმება, ყველაფერი ეს აიხსნება იმ გარემოებით, რომ მხატვარს არ მიუღია პროფესიული განათლება, აიხსნება იმით, რომ თავის შემოქმედებით გზაზე, ყოველდღიური პრაქტიკით მას უხდებოდა თვითონ, სხვების დაუხმარებლად ესწავლა ის, რასაც ჩვეულებრივ ახალგაზრდები—მომავალი მხატვრები სახვითი ხელოვნების შესწავლის პირველ წლებში ითვისებენ.

ნ. ფიროსმანაშვილი ნამდვილი ხალხური მხატვარია, რომელმაც თავის ხელოვნებით ასახა იმ წოდების ყოფაცხოვრება, საიდანაც თვითონ გამოვიდა. მისმა გარემომცველმა წრემ მისი სახით ჰპოვა საკუთარი მხატვარი, რომელმაც თავისი ხელოვნების უბრალო ენით მოუთხრო მასვე მისი ცხოვრების, მისი ყოფის, ზნე-ჩვეულების, მისი ჭირის და ლხინის ამბები. ნ. ფიროსმანაშვილი გარემომცველ სინამდვილეს ასახავდა ისე, როგორც შეეძლო, არავითარ სტილიზაციას იგი არ აკეთებდა, აზრადაც არ მოსდიოდა თავისი შემოქმედებით „პრიმიტივიზმს“ მიმსგავსებოდა.

ამაშია ძალა ნ. ფიროსმანაშვილის ბუნებით მომადლებული ნიჭისა, რომელსაც ფესვები ღრმად ჰქონდა გადგმული ხალხურ შემოქმედებაში. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი გულწრფელი ხელოვნების მუდამ უჭკნობი სილამაზე. ახალი ქართული ხელოვნების ისტორიაში ნ. ფიროსმანაშვილის მხატვრული მემკვიდრეობა ფრიად საინტერესო ფურცელია, რომლის სწორი გაგება და დაფასება ჩვენი საბჭოთა ხელოვნებისმცოდნეობის დამსახურებას წარმოადგენს.

* *

ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიული მიმოხილვა, რუსეთთან საქართველოს შეერთების დღიდან ვიდრე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე, ნათლად გვიჩვენებს, რომ ქართული ხელოვნება განზე როდი მდგარა მსოფლიო ციცილიზაციის და ხელოვნების გან-

ვითარების ძირითადი მაგისტრალური ხაზიდან, პირიქით, მუდამ აღწევდა მის საერთო დონეს. ამავე დროს ეს მიმოხილვა ჩვენ გვარწმუნებს და გვიმტკიცებს, რომ აღნიშნული პერიოდის ქართველ მხატვართა შემოქმედებითი ძიებებში სალსა და ნაყოფის მომცემ მარცვალს წარმოადგენდა მათი დაუცხრომელი მისწრაფება—რეალისტურად აესახათ სამშობლო ქვეყნის ყოველდღიური შრომითი ცხოვრება, ეჩვენებინათ მისი ადამიანები. ქართული სახვითი ხელოვნების ოსტატებმა, რომლებიც დაეუფლნენ ყოველივე საუკეთესოს, რაც სხვა ხალხებმა მოიპოვეს, კრიტიკულად შეითვისეს საკუთარი მხატვრული მემკვიდრეობა, რუსული კულტურის და ხელოვნების მიღწევები, ამასთან განაზოგადეს რა მათი გამოცდილება, შექმნეს თავისი ეროვნული ხელოვნება და ამით თავის წვლილი შეიტანეს მსოფლიო მხატვრული კულტურის საგანძურში. მთელი ქართული სახვითი ხელოვნების მიერ დროის აღნიშნულ ისტორიულ მონაკვეთში გავლილი ეტაპი — ეს არის გზა, რომელსაც ქართული ხელოვნება მიჰყავს ფორმით ნაციონალური, შინაარსით სოციალისტური კულტურის შექმნისა და განვითარებისაკენ.

ლიტერატურა

ქართული ხელოვნებისა და სიძველეთა შესახებ

ზოგადი

1. Орбели И. А., Грузинское искусство (Новый Энцикл. Словарь, т. III, изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрона).

2. ჩუბინაშვილი გ., რამდენიმე თავი ქართული ხელოვნების ისტორიიდან, ტფილისი, 1926.

3. Гордеев Д., Грузинское искусство (Большая Советская Энциклопедия т. XIX, 1930).

4. Амиранашвили Ш. Я., Новое грузинское искусство (Большая Советская Энциклопедия. т. XIX, 1930).

5. Tschubinaschwili Georg Prof. Dr., Die georgische Kunst und die Probleme ihrer Entwicklung, S. 7—12 (Berlin, 1930).

6. Tschubinaschwili G., Die georgische Kunst, Hauptlinien ihrer Entwicklung, S. 1—13 (Berlin, 1930).

7. ჩუბინაშვილი გ., ქართული პლასტიკური ხელოვნების შესწავლის ამოცანები („კავკასიონი", № 3—4, გვ. 221—234, ტფილისი, 1924).

8. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხელოვნების ისტორია, ტფილისი, 1936.

9. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია I ტ. თბ. 1944 წ.

10. Амиранашвили Ш., История Грузинского искусства. т. I, Москва, 1950 г.

11. Амиранашвили Ш., Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры, Тбилиси, 1961 (3-издание).

12. Амиранашвили Ш., Грузинское изобразительное искусство. Большая Советская Энциклопедия, т. 13, стр. 81—85.

არქეოლოგია

ზოგადი

1. საქართველოს არქეოლოგია (ავტორთა კოლექტივი: ა. აფაქიძე, ნ. ბერძენიშვილი, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომთათიძე, ო. ჯაფარიძე, ნ. ხოშტარია), თბილისი, 1959.

2. Chaeffer Cl., Stratgraphie Comparée et Chronologie de l' Asie Occidentale (Syrie, Palestine, Asie Mineur, Chypre, Perse et Caucase), London, 1948, p. 496—533.

3. გობეჯიშვილი გ., არქეოლოგიური გათხრები საბჭოთა საქართველოში, თბ. 1952.

პალეოლითი და ნეოლითი

1. Круковский С., Пещеры Гварджилас-кладе в Ргани. Известия Кавк. Музея, т. X. Тифлис, 1916, стр. 253—259.

2. Круковский С., Гварджилас-кладе. Палеолит в Грузии (მონოგრაფია [illegible] საქ. მუზეუმ. დღემდე გამოქვეყნებული არ არის).

3. Потапов А. А., К вопросу о путях распространения обсидиановых изделий в каменном веке из Закавказья на Север. Тезисы. Второй Краеведческий съезд Черноморского Побережья и Западного Кавказа. Постановления и Резолюции. Батум, 1925, стр. 40—41.

4. ნიორაძე გ., პალეოლითის ადამიანი დევის ხვრელში, თბილისი, 1936.

5. ნიორაძე გ., ძველი ქვის-ხანა კავკასიაში. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, VI, თბილისი, 1937, გვ. 268—284.

6. Замятнин С. Н., Новые данные по палеолиту Закавказья, № 2, Москва-Ленинград, 1935, стр. 116—123.

7. Замятнин С. Н., Палеолит Абхазии. Труды Института Абхазской культуры им. акад. Н. Я. Марра, вып. X, Сухуми, 1937.

8. Замятнин С. Н., Пещерные навесы Мгвимеви близ Чиатуры (Грузия). Советская археология, III, Москва-Ленинград, 1937, стр. 57—77.

9. კალანდაძე ალ., მეზოლითურ და ნეოლითურ კულტურათა ნაშთები საქართველოში, „ენიმკ“-ის მოამბე, 4, თბ. 1939, გვ. 263- 371.

10. (ბერძენიშვილი) კილაძე ნ., ახალი ქვისხანის ძეგლები თეთრამიწიდან. მასალები საქართველოს და კავკასიის ისტორიისათვის ნაკვ. 29, 1951.

11. კილაძე ნ., მრავალფენიანი არქეოლოგიური ძეგლი „საგვარჯილე“, საქ. სსრ მეცნ. აკად მოამბე. ტ. 14, № 9, 1953.

12. Бердзенишвили Н. З., Новые данные о палеолите Абхазии, Труды Абхазского ин-та языка, лит-ры и истории, 30, Сухуми, 1959.

13. Лукин А. Л., Неолитическое селище Кистрик близ Гудаута „Сов. археология“ № 12, 1950.

14. Любин В. П., Исследования палеолита в Юге-Осетии. Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. 71 1958.

15. Соловьев Л. Н., Следы нижнего палеолита на Карангадской терасе Между п. Адлер и с. Гантиади, „труды Абхазского инс-та языка, лит-ры и истории“, 30, Сухуми, 1959.

მეგალითური კულტურის ძეგლები

1. Марр Н. Я., Кавказ и памятники духовной культуры. Речь 29/XII—1911 (Изв. АН, С.-ПБ. 1912).

2. Марр Н. Я., Кавказский культурный мир и Армения (ЖМНПр, 1915, июнь).

3. Марр Н. Я., О религиозных верованиях абхазов (Христианский Восток, т. IV, Петроград 1915), стр. 120.

4. Марр Н. Я., Записка о Кавказском Историко-Археологическом Институте (Изв. РАН, Птгр. 1917), стр. 985.

5. Бартольд В. В. и Смирнов Я. И., Отзыв о трудах Н. Я. МАРРА по исследованию древностей Ани (Зап. Вост. Отд. ИРАрх. общ., т. XXIII, Петроград 1916), стр. 409—410.

6. Мещанинов И. И., Каменные статуи рыб-вышапов на Кавказе и в Северной Монголии (Зап. Коллегии Востоковедов при Азиатском Музее РАН, т. I, Ленинград, 1925).

7. Ростомов И., Ахалкалакский уезд в археологическом отношении (СМОМПК, т. XXV, Тифлис 1898), стр. 93—94.

8. Такайшвили Е., Материалы по археологии Кавказа, т. XII, Москва 1909, стр. 28, рис. 13.

9. მელიქსეთ-ბეგი ლ., მანგლისის რაიონი ისტორიულ-არქეოლოგიური თვალსაზრისით (ახალი სკოლისაკენ, 1924 № 2—3, მაისი), გვ. 77– 79.

10. მელიქსეთ-ბეგი ლ., ახალი პრობლემა საქართველოს ისტორიაში (საქართველოში ახლად აღმოჩენილი „ციკლოპური“ შენობების გამო), მნათობი 1925, № 2, გვ. 214—225.

11. Меликсет-Беков Л. М., К археологии и этнологии Туальской Осии (Труды ЗНА при Зак. ЦИК-е, сер. I, вып. I. ЮГО-ОСЕТИЯ. Тифлис 1925), стр. 258—271.

12. Меликсет-Беков Л. М., Из материалов поездки на Цалку в 1924 году (Известия Кавк. Ист.-Археол. Инст., т. IV, Тбилиси 1926).

13. მელიქსეთ-ბეგი ლ., მეგალითური კულტურა საქართველოში, თბილისი 1938.

სამთავროსა და ყობანის ხანა

1. Труды предварительного Комитета V-го археологического с'езда в Тифлисе, 2 тома, Москва 1879 и 1881.

2. Анучин Д. Н., Доисторическая археология Кавказа, ЖМНПр, 1884, янв., стр. 201.

3. Комаров А., Краткий обзор археологических находок в Кавказском крае. Известия Кавказск. Общества Истории и Археологии, Тифлис 1882.

4. Virchow., Das Gräberfeld von Koban im Lande der Osseten im Kaukasus, Berlin 1883.

5. Chantre Er., Recherches anthropologiques dans le Caucase, 4 vol. et atlas in 4 1885—1887.

6. Bayern Fr., Untersuchungen über die ältesten Gräber und Schatzfunden in Kaukasien. Zeitschrift für Ethnol. Supplementband 1885, vgl. Bd. IV, 1872, S. 168—186, 231—248, 268—288; Bd. X, 1878, S. 415—447; Bd. XIV, 1882, Verh. S. 326—355, 471—481, 503—505; Bd. XV, 1883; Verh. S. 203—205, 256—264, 303—306; Bd. XVI, 1884; Verh. S. 125—132.

7. De Morgan J., Mission scientifique au Caucase. Etudes archéologiques et historiques, 2 vol. Paris 1889.

8. Virchow, Uber die kulturgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentierten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern, Berlin 1895.

9. Уварова П. С. гр., Могильники Северного Кавказа (Материалы по археологии Кавказа, в. VIII), Москва 1900.

10. Уварова П. С., Каталог Кавказского Музея (Museum Caucasicum) Тифлис 1902.

11. Rössler Mitteilungen über Funde in der Zeitschrift für Ethnologie, vom J. 1892 (Bd. 24) an bis 1904 (Bd. 36), vgl. vereinzelte Mitteilungen in späteren Jahrgängen.

12. Такайшвили Е. С., Археологические экскурсии, разыскания и заметки. Вып. II, Тифлис, 1905, стр. 79—89; вып. IV. 1913. стр. 167—173.

13. Wilke Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und dem unteren Donaugebiet. Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 36, Berlin 1904, SS 39—104.

14. Belck W., Die Erfinder der Eisentechnik. Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 39, (Berlin 1907), SS. 334—361, 945—948; Bd. 40 (1908), SS. 45—49, 241—253; Bd. (1910), SS. 15—30.

15. Dechelette J., Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine. Paris 1910, t. II, parte I, p. 64—66.

16. Фармаковский Б. В., Архаический период в России (Материалы по археологии, России, № 34, П. 1914), стр. 15—78.

17. Hoernes, Kultur der Urzeit, II. Bronzezeit, 1917 (Sammlung Göschen, №1. 565.)

18. Миллер А. А., Изображения собаки в древностях Кавказа (Изв. Рос. Акад. Ист. Мат. Культуры, т. II). Птг. 1922, стр. 287—324.

19. Мещанинов И. И., Змея и собака на вещевых памятниках Кавказа (Записки Коллегии Востоковедов при Азиатском Музее Р Н, т. I), Ленинград, 1925, стр. 241—256.

20. Мещанинов И. И., Закавказские поясные бляхи (Опыт яфетидологического анализа памятников материальной культуры). Издание Ассоциации Северо-кавказских Горских Краеведческих организаций, Махач-Кала, 1927.

21. Ивановская Т. А., Кавказские бронзовые поясные пряжки, Харьков, 1928 (Мистецтвознавство, I, Харків 1928).

22. Ивановская Т. А., Материалы к изучению искусства древнего Кавказа. I—Бронзовые прямоугольные пряжки с изображением бегущего зверя.

23. Ивановская Т. А., Искусство бронзового пояса из села Подгорцы Киевской губ. Харьков, 1927.

24. Tallgren A. M., Kaukasus (Reallexikon der Vorgeschichte, B. VI, Berlin 1926).

25. Tallgren A. M., The Kazbek Treasure (Eurasia Septentrionalis Antiqua, V).

26. ნიორაძე გ., კარსნის ხევის სასაფლაო (საქართველოს მუზეუმის მოამბე, I, 1928, ტფილისი).

27. Стражев В. И., Бронзовая культура в Абхазии (Известия Абхазского Научного Общества, IV, Сухум 1928), стр. 106—223.

28. მაკალათია ს., 1920—1924 წ. წ. საქართველოში აღმოჩენილი ზოგიერთი ნეკროპოლის დათარიღებისათვის (საქართ. მუზეუმის მოამბე, ტ. 4. ტფილისი 1928, გვ. 161—188).

29. Пчелина Е., Отчет о раскопках близ деревни Сагурамо (Моамбе Музея Грузии, т. IV, Тифлис, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. 4, ტფილისი, 1927).

30. Захаров А., Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир (Труды секции археологии, III, Москва 1927).

31. ნიორაძე გ., ზემოავჭალის სამარე (საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. 6, ტფილისი, 1931, 139—228).

32. Contenau G., Les tombes royales d'Our et les decouvertes dans le Caucase et dans la region de la mer Caspienne, p. 1564—1575. Manuel d'archéologie orientale, t. III, 1931, Paris.

33. Rostovtzeff M., L' exploration archéologique de la Russie méridionale de 1912 à 1917, Journal des savants, 1929.

34. Rostovtzeff M., L'âge du cuivre dans le Caucase septentrional et les civilisations de Soumer et de l'Egyrte protodynastique. Revue archéologique, Juillet et Sept. 1920.

35. Амиранашвили А. И., Новая находка в низовьях реки Ингура, Т. 1932.

36. გობეჯიშვილი გ., ანგარიში სოფ. ლებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებისა. „ენიმკ"-ის მოამბე, ტფ. 1939, გვ. 345—361.

37. კალანდაძე ალ., არმაზის არქეოლოგიური ექსპედიცია 1938 წ.—„ენიმკ"-ის მოამბე, ტ. 4—3, თბილისი 1939, გვ. 345—361.

38 მელიქსეთ-ბეგი ლ. მანგლისის ნეკროპოლი (მასალები და „ღლიური" გათხრისა 1923 წლს). „ჩვენი მეცნიერება", № 13, 1924, გვ. 82—87.

39. Hancar Franz, Urgeschichte Kaukasiens von den Anfängen seiner Besiedlung bis in die Zeit seiner frühen Metallurgie. Wien, 1937.

40. Przeworski Stefan, La préhistoire du Caucase. Revue des études anciennes, t. XL, № 2, Avril Juin 1938, Bordeaux. p. 177—182.

41. Иессен А. А. и Деген-Ковалевский Б. Е., Из истории древней металлургии Кавказа. Известия ГАИМК, вып. 120, Москва-Ленинград, 1935.

42. Куфтин Б. А., К вопросу о ранних стадиях бронзовой культуры на территории Грузии, Тб., (1940).

43. Иващенко М. М., Материалы по изучению культуры колхов. მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკვეთი II, თბილისი 1941.

44. Куфтин Б. А., Археологические раскопки в Триалети, I. Опыт периодизации памятников, Тбилиси 1941, Сообщения ИИМК, 1940, VIII.

45. Куфтин Б. А., Материалы к археологии Колхиды, Тб. 1950.

46. Куфтин Б. А., Материалы к Археологии Колхиды, т. I, Тб. 1949.

47. Мегрелидзе И. В., Археологические находки в Дидо. „Сов. археология" XV, м-л. 1951.

48. კალანდაძე ალ., სოხუმის მთის არქეოლოგიური ძეგლები, სოხუმი, 1953.

49. Макалатия С. И., Археологические находки в селении Ахриси (картли) „ВДИ" № 3, М-Л., 1951.

50. Лукин А. Л., Ещерская находка, „труды Абхазск. ин-та языка, лит-ры и истории им. Д. И. Гулия, Ан. ГССР, т. XXVII, Сухуми, 1956.

51. Соловьев Л. Н., Новый памятник культурных связей кавказского причерноморья в эпоху неолита и бронзы-стоянки Воронцовской пещеры" труды Абхазск. ин-та языка, лит-ры и истории 29. Сухуми, 1958.

52. ქორიძე დ., გვიანბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიური ძეგლები თბილისიდან (ნავთლუღი) საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე ტ. 18—1954.

53. ქორიძე დ., გვიანბრინჯაოს პერიოდის არქეოლოგიური ძეგლი თბილისიდან საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 17-A, 1953.

54. აბრამიშვილი რ., სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩენილი გვიანი ბრინჯაოს ხანისა და რკინის ფართო ათვისების ხანის ძეგლების დათარიღებისათვის. საქ. სახელმწ. მუზეუმის მოამბე. ტ. XIX A და XXI-B, თბ., 1957. გვ. 115+140. 3 ტაბ.

55. ფიცხელაური კ., გვიანი ბრინჯაოს ხანის სამაროვანი სოფ. გულგულასთან. მასალები საქ. და კავკ. არქ. ტ. II, თბ., 1959.

56. ფიცხელაური კ., ბრინჯაოს კახური ტიპის სატევარი, მასალები საქ. და კავკ. არქ., ტ. II, თბ., 1959.

57. Чубинишвили Т. Н., Древнейшие грунтовые погребения Самтаврского могильника, Краткие сообщения ИИМК, в., 46, М., 1952.

58. ჩუბინიშვილი ტ., სამთავროს ყორღანული სამარხი № 243 მასალები საქ. და კავკ. არქ. 1, თბ, 1955.

59. ჩუბინიშვილი ტ., მცხეთის უძველესი არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 1957.

60. ჯაფარიძე ო., კოლხური ცული, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე ტ. 16 B, 1950.

61. Джапаридзе О. М., Краткий отчет об археологических разведках в Грузии (Грузия) в 1948 г., Краткие сообщения о докл. и полевых иссл. ИИМК В 39, М. Л, 1951.

62. Джапаридзе О. М., Бронзовые топоры западной грузии (к вопросу о ведущих типах орудии позднебронзовой культуры. Сов. археология, XVIII, М., 1953.

63. ჯაფარიძე ო., მიწათმოქმედების იარაღები დასავლურ-ქართულ კულტურაში. სტალინის სახელობის უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 49, თბ. 1953.

64. ჯაფარიძე ო., ლითონის წარმოების ადრეული საფეხური საქართველოში, თბ. 1955.

65. ჯაფარიძე ო., არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, „საბჭოთა ხელოვნება", №9, 1960.

მასალები ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის

1. Dubois de Montpereux Fr., Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkazes, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée, I—VI, avec un atlas, Paris 1839—1843.

2. Gagarine Gr., Le Caucase pittoresque, Paris 1845—1857.

3. Гримм Д., Памятники христианской архитектуры в Грузии и Армении, Тифлис, 1864.

4. Иоселиани Пл., Описание древностей города Тифлиса, Тифлис 1866.

5. Иоселиани Пл., Описание города Душета (Зап. Кавк. Отд. Русск. Географ. Общ., вып. V), Тифлис, 1860.

6. Иоселиани Пл., Шиомгвимская пустыня, Тифлис, 1845.

7. Иоселиани Пл., Путевые записки по Кахетии. Тифлис, 1846.

8. Иоселиани Пл., Города существующие и существовавшие в Грузии, Тифлис, 1844.

9. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie avec un atlas, S. Pt. 1851.

10. Бакрадзе Дм., Кавказ в древних памятниках христианства. Тифлис, 1873.

11. Бакрадзе Дм., Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, С-Пб. 1873.

12. Норев Чертежи обмеров (Русские древности И. Толстого и Н. Кондакова, вып. IV, С.-Пб. 1891).

13. Павлинов М., Христианские памятники (Материалы по археологии Кавказа, в. IV, М., 1893).

14. Уварова П. С., Христианские памятники (Материалы по арх. Кавказа, в. IV, М. 1894).

15. Хаханов А. С., Церетели Г. и Садзагелов-Ивериели Г., Христианские памятники (Мат. по археол. Кавказа, вып. VII, М., 1898).

16. Уварова П. С., Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию (Мат. по археол. Кавказа, вып. V, М., 1904).

17. Такайшвили Е., Христианские памятники (Матер. по археол. Кавказа, вып. X, М., 1909).

18. Такайшвили Е., Адышское евангелие (Мат. по археол. Кавказа, вып. XIV, М, 1916.)

19. Такайшвили Е., Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. I—V, Тифлис, 1905—1915.

20. თაყაიშვილი ე., არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი I, ტფილისი, 1897.

21. თაყაიშვილი ე., არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი II, ტფილისი, 1914.

22. Такайшвили Е., Древности Тквирской, Суджунской и Гулекарской ц. ц. (Христианский Восток, т. IV, V и VI, Птг., 1916—1920).

23. Цагарели А., Памятники грузинской старины в святой земле и на Синае, СПБ, 1888 (Православный Палестинский Сборник).

24. Марр Н. Я., Дневник поездки в Шавшетию и Кларджетию (Тексты и Разыскания по армяно-грузинской филологии, книга VII), СПБ. 1911.

25. თაყაიშვილი ე., ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი, ტფილისი, 1924 (თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა).

26. Такайшвили Е., Альбом грузинской архитектуры, Тифлис, 1924 (Издание Тифл. Гос. Университета). Срав. рец. Г. Н. Чубинашвили в журнале „ჩვენი მეცნიერება" (Наша Наука, т. II, № 2, ტფილისი 1924, გვ. 140—142).

27. კატალოგი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენისა, ტფილისი 1920.

Гордеев Д. П., Указатель выставки древне-грузинской архитектуры, Тифлис, 1920.

28. Гордеев Д. П., О выставке древне-грузинской архитектуры, газ. „Слово", № 96, стр. 4(30 апреля) 1924.

29. Чубинов Г. Н., Выставка древне-грузинской архитектуры, газ. „Борьба" № 101—656, стр. 3(7 мая), 1920.

30. Гордеев Д. П. Заметки о выставке древне-грузинской архитектуры, Журн. БРАТСТВО, № 1, 1920 стр. 21—25.

31. Чубинашвили Г., Выставка древне-грузинского искусства, газ. „Заря Востока" (1920 г. 20/III, № 530).

32. ამირანაშვილი შ., ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენა, „კავკასიონი", № 3—4, ტფილისი, 1924, გვ. 115—119.

33. გორდეევი დ., ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ, „დროშა", № 12 (15/7, 1924), გვ. 4—9.

34. Гордеев Д. П., О второй выставке древне-грузинской архитектуры, состоявшейся в Тифлисе в марте 1924 г., საისტორიო მოამბე, წ. II, ტფილისი 1924, გვ. 233—240.

35. ველების დარბაზი დიღომში. დაზომა და დახატა ხუროთმოძღვარმა ნიკ. სევეროვმა, ტფილისი, 1922 (გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით).

36. ქართლის დარბაზი, 2. დარბაზი ერთაწმინდაში. გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით. ტფილისი, 1926.

37. ქართლის დარბაზი, 3. დარბაზი ყარაღაჯსა და ნადარბაზევში. გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით, ტფილისი, 1926.

38. ქართლის დარბაზი, 4. დარბაზი წილკანსა და მცხეთაში. გ. ჩუბინაშვილის რედაქციით, ტფილისი, 1927.

39. ჩიტაია გ., გლეხის სახლი ქვაბლიანში (დარბაზული ტიპი). „მიმომხილველი", საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ორგანო, ტფილისი, 1926, გვ. 137—156.

40. მელიქსეთ-ბეგი ლ., არქეოლოგიური მოგზაურობიდან კავთურის ხეობაში 1923 წელს ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, V 1925).

41. Меликсет-Беков Л., К археологии и этнологии Туальской Осии (Из материалов первой поездки в Юго-Осетию 17—31 окт. 1924 г.), Тифлис, 1925.

42. Джавахов И. А., Термины искусств и главнейшие сведения о памятниках искусства и материальной культуры в древне-грузинской литературе (Христианский Вост., т. III, вып. I, Петр. 1914), стр. 17—31.

43. ბოჭორიძე გ., რაჭის ისტორიული ძეგლები (საქართველოს მუზეუმის მოამბე, 5, ტფილისი, 1929), გვ. 163—222.

44. Такайшвили Е., Церковь и церковные древности Мегрелии (Извест. Кавк. Историко-Археол. Института в Тифлисе, т. II, 1917—1925, Ленинград, 1927), стр. 69—85.

45. Такайшвили Е., Церковь в Ване в Имерии и ее древности (Извест. Кавк. Историко-Археол. Института в Тифлисе, т. II, 1917—1925, Ленинград, 1927), стр. 86—110.

46. Гордеев Д. П., Предварительное сообщение о Мцхетской Антиохии (Известия Кавк. Историко-Археол. Института в Тифлисе, т. III, Тифлис, 1925), стр. 157—170.

47. მელიქსეთ-ბეგი ლ., კლდეკარნი (საისტორიო მოამბე, წ. I, ტფილისი, 1924), გვ. 167—170.

48. Меликсет-Беков Л. М., Древнейшая Пицунда у Понта Евксинского (Зап. Одесск. О-ва Истории и древностей, т. XXXII. Одесса 1914). Под тем же названием в другой редакции статья напечатана в Зап. Кавк. Отд. Русск. Геогр. Общ. (кн. XXIX, в. IV Тифлис 1916, стр. 59—73).

49. Меликсет-Беков Л. М., Кахтубанский храм (Христ. Восток, т. III, 1914, в. 3, стр. 309—313).

50. Меликсет-Беков Л. М., К вопросу об устройстве алтаря в древней Грузии (Христ. восток, т. IV, вып. 3, 1915, стр. 310—312).

51. Меликсет-Беков Л. М., Местечко Ишхан Эрзерумского вилайета (Историческая справка), газ. „Тифлисский Листок“, 1915 г., № 10.

52. Меликсет-Беков Л. М., В поисках Страбоновой Севсаморы (К вопросу о древне-грузинских местообитаниях) (Известия Кавк. Отд. Русск. Геогр. Общ., т. XXV, 1917, в. 2—3, стр. 248—259).

53. Меликсет-Беков Л. М., Пещерный город Квахрели (Известия Кавк. Музея, т. XI, в. 3—4), Тифлис, 1919, стр. 208—218.

54. მელიქსეთ-ბეგი ლ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გარეკახეთსა და ჰერემის ხეობაში („სახალხო საქმე“ 1920 №№ 927, 933, 945, 950, 951, 964, 974).

55. მელიქსეთ-ბეგი ლ., სომხური სიძველენი ტფილისის ახლო მიდამოებში. ზაენბად-თელეთ-წავკისი (საქართველოს მუზეუმის მოამბე, № 1, 1922), გვ. 88—101.

56. მელიქსეთ-ბეგი ლ., მასალები ტფილისისა და „სომხითის“ სიძველეთა ისტორიისათვის. („ჩვენი მეცნიერება“ № 1, ტფილისი, 1923, გვ. 81—96).

57. მელიქსეთ-ბეგი ლ., მანგლისის რაიონი ისტორიულ არქეოლოგიური თვალსაზრისით („ახალი სკოლისაკენ“, 1924, № 2—3, გვ. 71—80).

58. მელიქსეთ-ბეგი ლ., სიმბოლო ქართულ-სომხურ ხუროთმოძღვრებაში („კავკასიონი“, ტფილისი, 1924, № 3—4, გვ. 235—237).

59. მელიქსეთ-ბეგი ლ., კაწარეთი („საისტორიო მოამბე“, № 2, 1924, გვ. 159—172).

60. Центрально-купольные культовые здания в Цроми и Атени. Альбом чертежей, выполненных по обмерам с натуры архитектором-художником М. Г. Калашниковым. Тифлис 1927 (Изд. Кавк. Историко-Археол. Ин-та).

61. Известия Абхазского Научного Общества, в. III, Сухум 1925, и в. IV, 1926 (статьи А. С. Башкирова, М. М. Иващенко, В. И. Стражева, С. Л. Коркунова).

62. მელიქსეთ-ბეგი ლ., თრიალეთ-წალკის მატერიალური კულტურის ნაშთებისა და ტოპონიმიკის შესწავლისათვის („მარქსისტული ენათმეცნიერებისათვის“, თბ., 1933, გვ. 27—44).

63. თაყაიშვილი ექ., სომხით-საორბელოს ძეგლების წარწერები, პარიზი, 1929.

64. თაყაიშვილი ექ., არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წ., პარიზი, 1937.

65. თაყაიშვილი ექ., არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წ., პარიზი, 1938.

66. Меликсет-Беков Л. М., Армазни Историко-археологический очерк, Тбилиси, 1938.

67. ბარნაველი ს., საქართველოს ანტიკური საბეჭდავების ისტორიიდან. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVIII, № 2, 1957.

68. ბარნაველი ს., გემა საჩინოდან (ვანი) „ქართული ხელოვნება“, ტ. 5, 1959.

69. ლორთქიფანიძე მ., ანტიკური დროის გემები მცხეთაში აღმოჩენილი ბავშვის სამარხიდან, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 16—1950.

70. ლორთქიფანიძე მ., ქვის მჭრელის პლატონის ნახელავი ახ. წ. აღ. III საუკუნისა, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე. ტ. 17-, 1953.

71. ლორთქიფანიძე მ. ნ., საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გემები, I სამთავროს სამაროვანზე მოპოვებული გემების კატალოგი (1940—41 და 1946—48 წლების), თბ., 1954.

II. არმაზისხევისა და ბაგინეთზე აღმოჩენილი გლიპტიკური ძეგლები. თბ., 1958.

72. ლემლეინი გ., ქვის მძივები სამთავროს ნეკროპოლიდან მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკვ. 29, 1951.

73. ლომთათიძე გ. და ციციშვილი ი., ახლადაღმოჩენილი აკლდამა მცხეთაში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. 12, № 10, 1951.

74. ლომთათიძე გ., კლდეეთის სამაროვანი ახალი წელთაღრიცხვის II საუკუნისა, თბ., 1957.

75. Максимова М. И., Геммы из некрополя Мцхеты-Самтавро, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 16, 1950.

76. Мцхета., т. I Армазис-хеви Тб. 1958. Мцхета, итоги археологических исследований, I. А. М. Апакидзе, Г. Ф. Гобеджишвили, А. Н. Каладзе, Г. А. Ломтатидзе, Археологические памятники Армазисхеви по раскопкам 1937—1946 гг.

77. მცხეთა არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები ტ. I. ა. აფაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომთათიძე, არმაზისხევის არქეოლოგიური ძეგლები 1937—1946 წწ. გათხრების მიხედვით. თბ, 1955.

78. ფუთურიძე რ., გვიანანტიკური ხანის დასავლეთ საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლები, მასალები საქ. და კავკ. არქ. ტ. 1, თბ., 1959.

79. ყაუხჩიშვილი თ., ბიჭვინტის მოზაიკის ბერძნული წარწერა, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVI, № 1, თბ., 1955.

80. ციციშვილი ირ., ანტიკური დროის აკლდამა ბაგინეთში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. 11, № 3, 1950.

81. Трапш М. М., Археологические раскопок в Анакопии в 1957—1958 гг. „Труды Абхазского ин-та языка, лит-ры и истории", т. 30, 1959, Сухуми.

82. Шервашидзе Л. А., Соловьев Л. Н. Исследование древнего Себастополиста журн. „Советская археология", № 3. М. 1960 с 171—179, 7 илл. в тексте публикации.

83. ხახუტაიშვილი დ., ანტიკური ხანის უფლისციხე ახლადმოპოვებული მასალების სინათლეზე: საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე ტ. 21, № 3, 1958.

84. Хоштария Н. В. Археологическое исследование Уреки, მასალები საქ. და კავკ. არქ. 1, თბ., 1955.

85. Амиранашвили Ш. Я., Две серебреные чаши из раскопок в Армази. Вестник древней истории, № 1, 1950.

86. ამირანაშვილი შ., ბოლნისის ტაძრის აგების თარიღის დაზუსტებისათვის. საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შრომები № 4 (61), თბ. 1958.

87. ამირანაშვილი შ., არმაზისხევში გათხრების დროს ნაპოვნი ადრესასანური ეპოქის ვერცხლის თასი „თბილისი 1500", საიუბილეო კრებული თბ., 1958.

88. Амиранашвили Ш. Я., серебреная чаша раннесасанидской эпохи из раскопок в Армазисхеви. В „Исследованиях по истории культуры народов Востока", сб. в честь акад. И. А. Орбели, М-Л, 1960.

89. Амиранашвили Ш. Я., К вопросу об определении портретного изображения на гемме Британского музея (119712) с пехлевитской надписью. „ВДИ" № 2, М. 1960.

90. Amiranachvili Chalva, Une coupe en argent du début de l'époque sassanide provenant de fouilles d'Armaziskhevi (Géorgie). Estratto dalla Rivista degli Studi Orientali, v. XXXIV, Roma, 1959, p. 149—162.

91. აფაქიძე ა., ახალი არქეოლოგიური მასალები სოფელ ბორიდან, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 12-B.

92. აფაქიძე ა., სამშენებლო კერამიკის წარმოების საკითხისათვის ანტიკური ხანის ქართლის სამეფოში, ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინს-ტის შრომები, ტ. IV, ნაკვ. II, 1959.

93. თაყაიშვილი ე., 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960.

94. Такайшвили Е., Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тб. 1952.

95. ჯაფარიძე ვ., კერამიკული წარმოება XI—XIII სს. საქართველოში (არქეოლოგიური მასალების მიხედვით), თბ., 1956.

96. ჯაფარიძე ვ., XI—XIII საუკუნეების თბილისის კერამიკა, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 16-B, 1950.

97. Мшвениерадзе Д. М. Строительное дело в Древней Грузии, Тбилиси, 1952.

არქიტექტურა

1. Кондаков Н., Древняя архитектура Грузии. М. 1876 (Древности, Труды Московского Археол. Общ., т. VI.

2. Авдеев А. А., О планах церквей Грузии и Армении в их отношении к планам церквей византийских (Труды V археологич. с'езда в Тифлисе, М. 1887), стр. 193—195.

3. Benoit Fr. L'Architecture l'orient médieval et moderne, Paris, 1912.

4. Millet G., L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916.

5. Strzygowski J., Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 Bände, Wien, 1918.

6. Tschubinaschwili Georg, Prof. Dr., Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte (Eine kritische Würdigung Josef Strzygowski's „Die Baukunst der Armenier und Europa"), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, XV. Jahrg., Heft 7—9, Leipzig. 1922, SS. 217—237.

7. Джавахов И., К вопросу о времени построения грузинского храма в Атени по вновь обследованным эпиграфическим памятникам (Христ. Восток, т. I, вып. III, СПБ. 1912, стр. 277—297).

8. Tschubinaschwili G. Die kleine Kirche des heiligen Kreuzes von Mzchetha (I B., 1 Heft. Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst, Tiflis, 1921).

9. ჩუბინაშვილი გ. პროფ., ქართული საერო ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნიმუში (ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე. III, ტფილისი, 1923).

10. Чубинов Г. Н., Саорбисская церковь (Христианский Восток, т. IV, вып. II, Петр. 1915), стр. 180—190.

11. Чубинов Г. Н., Церковь близ селения Болнис-Капанакчи (Христ. Восток, т. V, вып. III, Петр. 1917), стр. 217—220.

12. Чубинов Г. Н., Заметки о Манглисском храме (საქართველოს მუზეუმის მოამბე. № 1, ტფილ. 1921, Моамбе Музея Грузии, № 1, Тифлис 1921, стр. 33—62).

13. Tschubinaschwili G., Die Schiomgwime-Lawra. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte Georgiens, Tiflis 1925 (Bulletin de l'Université de Tiflis, t. V, 1925, SS. 209—253).

14. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი (არილი, ტფილისი 1925), გვ. 106—126.

15. მელიქსეთ-ბეგი ლ., სიმბოლო ქართულ-სომხურ ხუროთმოძღვრებაში („კავკასიონი", 1924, № 3—4, გვ. 235—237).

16. Tschubinaschwili G., Georgische Baukunst, Bd. II, Die Kirche in Zromi und ihre Mosaik, Tiflis, 1934.

17. ჩუბინაშვილი გ., რუისის ტაძრის ისტორიისათვის („ენიმკი"-ის მოამბე, 5—6, 1940, გვ. 427—468).

18. წილოსანი ვ., გიზუთი, თბილისი, 1938.

19. Чубинашвили Г. Н. и Северов Н. П., Пути грузинской архитектуры, Тифлис, 1936.

20. გორდეევი დ., ტიმოთესუბანი („საბჭოთა ხელოვნება" № 4, თბ. 1940, გვ. 45—51).

21. Чубинашвили Г. Н., Болнисский Сион (Исследование по истории грузинской архитектуры). (აკად. ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე, IX, თბილისი, 1940).

22. Чубинашвили Г. Н., Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском ущелье (ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის სექტორის შრომები, I, თბილისი, 1942).

23. რჩეულიშვილი ლ., ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია [Ib.], გვ. 31—40.

24. ბერიძე ვ., ერედვის ტაძარი „დედა ღვთისა" [Ib.], გვ. 41—48.

25. Шмерлинг Р., Самтавро-памятник XI века [ib.], გვ. 49—76.

26. ბერიძე ვ., სავანე (XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი) [ib.], გვ. 77—132.

27. Чхиквадзе М. А., Архитектура Джвари, М. 1940.

28. ციციშვილი ირ., ქართული არქიტექტურის ისტორია, თბ., 1955.

29. Агабабян Р. Я., Композиция купольных сооружений грузии и Армении, Ере ван, 1950.

30. ბერიძე ვ., კაცხის ტაძარი „ქართული ხელოვნება" ტ., 3, 1950.

31. ბერიძე ვ., ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ, 1956.

32. ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება XIII—XVI საუკუნეში, თბ., 1955.

33. ბერიძე ვ., მაღალაანთ ეკლესია „ქართული ხელოვნება", ტ. 5, 1959.

34. ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801—1917 წლები, თბ., 1960.

35. გაბაშვილი ც., პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბ., 1955.

36. გაფრინდაშვილი გ., 995 წ. ხუროთმოძღვრების ძეგლი ნასოფლარ ფიაში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVII, № 8, თბ., 1956.

37. გაფრინდაშვილი გ., IX-X საუკუნეების არქიტექტურის ნაგებობა ნასოფლარ ფიაში. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVII, № 6. თბ., 1956.

38. გაფრინდაშვილი გ., ვარძია და მისი მიდამოების ქვაბები, თბ., 1957.

39. გაფრინდაშვილი გ., ვარძიის ქვაბთა ანსამბლი. ჟ. „მეცნიერება და ტექნიკა", № 9, თბ., 1957.

40. გაფრინდაშვილი გ., კლდის სახლები ნასოფლარ ფიაში. თბ., 1959.

41. ლოლაძე ვ., ხოზიტა-მაირამი—საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა კულტურული ურთიერთობის საბუთი, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე. ტ. XV, № 2, 1954.

42. ლოლაძე ვ., გარბანი. ქართული ხუროთმოძღვრების IX-X სს. ძეგლი ხევში. თბ. 1958.

43. ლოლაძე ვ., ალის ხუროთმოძღვრული ძეგლი საქართველოსა და დვალეთის კულტურული ურთიერთობის ახალი საბუთი. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე ტ. XXI, № 6, 1958.

44. ზაქარაია პ., ქსნის ხეობის ციხე-სიმაგრეები. საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 16-, 1950.

45. ზაქარაია პ., XIV საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ ვაკეში. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. 11, № 3, 1950.

46. ზაქარაია პ., ხუროთმოძღვრული ძეგლი ქ. ცხაკაიაში. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე ტ. 13, № 8, 1952.

47. ზაქარაია პ., წუღრუღაშენი. თბ., 1952.

48. ზაქარაია პ., ანანურის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი, თბ., 1953.

49. ზაქარაია პ., დილომი. (XI ს. პირველი მეოთხედის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი) საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 17, 1953.

50. ზაქარაია პ., ქსნის მჴადიჯვრის და მუხნარის ციხე-სიმაგრეები. საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე. ტ. 18, 1954.

51. ზაქარაია პ., VIII-IX საუკუნეების ერთი უცნობი არქიტექტურული ძეგლის შესახებ. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVI, № 5, თბ., 1955.

52. ზაქარაია პ., ლარგვისის არქიტექტურული ანსამბლი. საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე. ტ. 19, 1956.

53. ზაქარაია პ., საციციანოს XVI-XVIII სს. ციხე-სიმაგრეები. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XIX, № 6. თბ., 1957.

54. ზაქარაია პ., ცაიშის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი, თბ., 1956.

55. ზაქარაია პ., საამილახვროსა და ზემოქართლის სადროშოს XV-XVIII ს. ციხე-სიმაგრეები. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XX, № 1. თბ., 1958.

56. ზაქარაია პ., სკრის ხეობის რამოდენიმე ხუროთმოძღვრული ძეგლი, საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე. ტ. XX, თბ., 1959, გვ. 201--232 სურ. ტექსტში, VIII ტ.

57. ზაქარაია პ., თავდაცვით ნაგებობათა მარნის კავშირის საკითხისათვის გვიანი საუკუნეების საქართველოში, საქ. სსრ. მეცნ. აკად. მოამბე ტ. XXII, № 6, თბ. 1959.

58. ზაქარაია პ., XVII-XVIII სს. ზოგიერთი საცხოვრებელი-თავდაცვითი ნაგებობის შესახებ, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XXIII, № 3, თბ., 1959.

59. მეფისაშვილი რ., ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, „ქართული ხელოვნება“, ტ. № 3, 1959.

60. მეფისაშვილი რ., ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი „ქართული ხელოვნება“, ტ. 4, 1955.

61. მეფისაშვილი რ., სხალთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი კრებულში, „ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები აჭარაში“, ბათუმი, 1955.

62. რჩეულიშვილი ლ., საბა ტუსისშვილისეული სასახლე სოფ. ნინოწმინდაში. „ქართული ხელოვნება“ ტ. 3, 1950.

63. რჩეულიშვილი ლ., შირვანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა (ნარკვევი XII). ქართული ხუროთმოძღვრებიდან, თბ., 1960.

64. შმერლინგი რ., უბისის ტაძრის დათარიღების საკითხისათვის, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVI, № 2, თბ., 1955.

65. Чубинашвили Г. Н., К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого. Выступление по основному докладу на конференции союза советских архитектуров Азербайджана, Армении и Грузии, посвещенной вопросам национальной формы 5-го декабря 1940 г. в Тбилиси, „ქართული ხელოვნება“, ტ. 3, თბ., 1950.

66. ჩუბინაშვილი გ., VIII-IX საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრული ძეგლთა ერთი რიგის დათარიღებისათვის. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე ტ. VIII. № 7, თბ., 1952.

67. ჩუბინაშვილი გ., ბორჯომის რაიონის სოფ. დაბის მახლობლად მდებარე ეკლესიის ტიმპანზე წარწერის თარიღის საკითხისათვის, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVII, № 9, თბ., 1956.

68. Чубинашвили Г. Н., Очерк развития в Грузии дофеодальной архитектуры, „ქართული ხელოვნება“, ტ. № 5, თბ., 1959.

69. Чубинашвили Г. Н., К вопросу о первоначальных формах Мцхетского кафедрала—Свети-Цховели. „ქართული ხელოვნება“, ტ. № 5, თბ., 1959.

70. Чубинашвили Г. Н., Архитектура Кахетии, исследование развития архитектуры в восточной провинции грузии в IV-XVIII вв. (ტექსტი და ალბომი) ტექსტი, თბ., 1959, ალბომი, თბ., 1956.

71. Чубинашвили Г. Н., Древнейшее здание церкви во Мцхете. ქ. კეკელიძისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული, თბ. 1959.

კედლის-მხატვრობა (მონაცემები და წყაროები)

1. Gagarin Gr., Le Caucase pittoresque, Paris 1845—1857, pl. LVI, XLVIII, XXXVIII, XXXIX, LVIII, XLV.

2. Такайшвили Е., Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. 1, Тифлис 1905 (опись росписей Зарзмы, Чуле и Сафары).

3. Уварова П. С., Христианские памятники (Материалы по археологии Кавказа, т. IV), Москва, 1894.

4. Славцев, О реставрации древне-грузинского храма в местечке Зарзма (Труды Всероссийского С'езда Художников 1911—1912).

5. Мацулевич Л., О росписи церкви в селении Зарзма (там же).

6. Айналов Д. В., Византийская живопись XIV столетия (Записки Классического Отделения Русского Археологич. Общ., т. IX, СПБ, 1917).

7. Эйснер А. П., Забытые сокровища Закавказья (Искусство и Художественная промышленность, год III, № 7, 1901).

8. Эйснер А. П., Забытые сокровища Закавказья (ЗОДЧИЙ, 1909, № 46, в. XII).

9. Эйснер А. П., Памятники старины юго-западного Закавказья (Труды Всеросс. С'езда художников, т. I, 1911—1912).

10. Шмит Ф. И., Заметки о поздне-византийских храмовых росписях (Византийский Временник, т. XXII, 1915). Сравн. рецензию Г. Н. Чубинова, Христ. Восток. т. VI. вып. 1, Петр. 1917, стр. 98—106.

11. Гордеев Д. П., Краткий отчет о командировках в Кахию и Горийский уезд летом 1917 г. (Извест. Кавказского Отд. Москов. Археол. Общ., вып. V, Тифлис, 1919).

12. Гордеев Д. П., Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме (Извест. Кавказск. Ист. Археол. Ин-та, т. I, Петр., 1923).

13. Гордеев Д. П., Предварительное описание росписи Хонской Георгиевской базилики (საისტორიო მოამბე, II, ტფ. 1924).

14. Гордеев Д. П., К стилистической характеристике Мартвильской росписи (Науковi Записки Науковi Дослидчоi Катедри Iсторii Украинской Культури. Харкiв 1927, стр. 357—364).

15. Гордеев Д. П., Предварительное сообщение о Кинцвисской росписи (указ. изд., Харкiв, 1930), стр. 411—416.

16. ამირანაშვილი შ., ქართული კედლისმხატვრობის დასურათებული ძეგლის ფრაგმენტები („არილი", ტფილისი 1925, გვ. 25—46).

17. ამირანაშვილი შ., ბერთუბნის სატრაპეზოს კედლის მხატვრობა (ილიონი, II, ტფილისი 1922).

18. Amiranachvili Ch., Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy (L'art byzantin chez les Slaves, Paris, 1930, t. II).

19. ამირანაშვილი შ., უბისი. მასალები ქართული კედლისმხატვრობის ისტორიისათვის,

ტფილისი 1929 (ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლები). საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოება.

20. Амиранашвили Ш., Убиси. Материалы по истории грузинской живописи, Тифлис 1929. Памятники древне грузинского искусства, 1 (Грузинское Общество Истории и Этнографии).

21. Стеллецкий И., Выставка грузинских фресок (Известия Кавк. Музея, т. XI, в. 1—2, Тифлис 1917).

22. Кипшидзе Д. А., О росписи большого пещерного сооружения Вардзии (изд. под. ред., Д. П. Гордеева) (Известия Кавк. Историко-Археол. Ин-та, т. III, Тифлис, 1925, стр. 87—96).

23. მელიქსეთ-ბეგი ლ., ძველი მხატვრობა გარეკახეთში („ჩვენი მეცნიერება“ № 9—10, 1924, გვ. 57—63).

24. Толмачевская Н. И., Фрески древней Грузии, Тифлис, 1931.

25. Толмачевская Н. И., Декоративное наследство грузинской фрески, Тбилиси, 1939.

26. Смирнов Я. И., Цромская мозаика, Тифлис, 1935.

27. Амиранашвили Ш. Я., История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб. 1957.

28. Алибегашвили Г. В., Четыре портрета царицы Тамары. К истории портрета в грузинской монументальной живописи, Тб., 1957.

29. Вирсаладзе Т. Б., Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхварниши, ქართული ხელოვნება, № 4, 1955, გვ. 169—231.

30. Вирсаладзе Т. Б., Фрагменты древней росписи главного храма Гелатского монастыря. ქართული ხელოვნება, № 5, 1959, გვ. 163—203.

31. Мацулевич Л. А., Открытие мозаичного пола в древнем Питиунте, ВДИ, № 4, 1956.

32. შევიაკოვა ტ., ნესგუნის (ზემო სვანეთი) ეკლესიის მხატვრობის თარიღის საკითხისათვის. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XXIII, № 1, თბ., 1959.

33. შევიაკოვა ტ., პირველი ფენის მხატვრობა სოფელ სვიფის ეკლესიაში (ზემო სვანეთი) საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. 24, № 6, გვ. 769—774.

34. შერვაშიძე ლ., კედლის მხატვრობა „ამირანდარეჯანიანის“ სიუჟეტით სვანეთში. „საბჭ. ხელოვნება“ № 1, თბ., 1957.

35. შერვაშიძე ლ., კედლის მოხატულობანი „ამირანდარეჯანიანის“ სიუჟეტით სვანეთში. საქ. სსრ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVI, № 5, 1956.

36. ჟირალიშვილი ო., ბობნევის მოხატულობა და რეალისტური ტენდენციის შესახებ XVII საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, თბილისი, 1952.

მინიატურა

1. Цагарели А. А., Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. 1, СПБ. 1886 г., стр. XXVII—XXIX.

2. Покровский Н., Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII в. (Зап. ИРАО, отд. русск. и славян. археол. т. IV., СПБ, 1887).

3. Покровский Н., Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских (Труды VIII археол. с'езда в Москве 1890 г., Москва, 1892), стр. XXVI—XXVII.

4. Петров Н., О миниатюрах греческого Никомидийского Евангелия XIII в. в сравнении с миниатюрами Евангелия Гелатского монастыря XI века (Труды V-го археол. с'езда в Тифлисе, Москва, 1887, стр. 170—179).

5. Гордеев Д. П., Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сионского Древнехранилища в Тифлисе (журн. „Агв“, Тифлис, № 2—3, 1918).

6. Гордеев Д. П., Иллюстрации к поэме Шота Руставели (журн. Феникс, Тифлис, № 1, 1918).

7. Гордеев Д. П., № 1283. Несколько слов о лицевом списке Иосеб Зилиханиани библиотеки Общества распростран. грамотности среди грузинского населения в Тифлисе (Фантастический Кабачек, сборник в честь С. Г. Мельниковой, Тифлис, 1919, стр. 31—38).

8. Гордеев Д. П., Выходной лист Евхология „грекофильской“ редакции писца Василия Малушисдзе (Куранты, № 3—4, Тифлис 1919, стр. 21—26).

9. ამირანაშვილი შ., ქართული საერო მხატვრობის გენეზისისათვის („ქართული მწერლობა“, № 6—7, ტფილისი 1927, გვ. 175—207).

10. Окунев Н. Л., грузино-греческой рукописи с миниатюрами (Христ. Восток, т. I. в. 1, СПБ, 1912, стр. 43—44).

11. ამირანაშვილი შ., შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ ხელოვნებაში, თბილისი 1938.

12. Амиранашвили Ш., Витязь в тигровой шкуре и древнегрузинское искусство (Шота Руставели и его время, Москва 1939, стр. 237—269).

13. შმერლინგი რ., ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, ტფილისი 1940.

ჭედური ხელოვნება

1. Кондаков Н. и Бакрадзе Д., Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПБ, 1890.

2. Уварова П. С., Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию (Матер. по археол Кавказа, т. X, Москва, т. I, 1904. Иконы металлические, стр. 101—119).

3. ამირანაშვილი შ., ხოხის ეკლესიის წმიდა გიორგის ხატი (საისტორიო მოამბე, წ. 2. ტფილისი, 1924, გვ. 136—151).

4. Maculevic L., Monuments disparus de Dzumati (Byzantion, t. II, 1925, Paris-Liège, p. 77—108).

5. ამირანაშვილი შ., პეპუ მეუნარგია-ოქრომჭედელი მე-19 საუკ. პირველი ნახევრისა („ლომისი“, 1922, № 6, 6/9. № 7, 15/9).

6. კაკაბაძე დ., ბექა ოპიზარი („შვიდი მნათობი“, ტფილისი, 1919, გვ. 154—163).

7. კაკაბაძე დ., ქართული ხატების მოჭედილობის სახეები (კრებული ივანე ჯავახიშვილის რედაქციით, ტფილისი 1915, გვ. 110—111).

8. ბოჭორიძე გ., ჯვარისას ძეგლი (საქართველოს არქივი, წ. III, ტფილისი, 1927, გვ. 206—208).

9. ამირანაშვილი შ., ბექა ოპიზარი, ტფილისი 1937, 1956 მეორე გამოცემა.

10. ჩუბინაშვილი გ., 973 წლის ჯვარი იშხანიდან (საქ. მუზეუმის მოამბე, ტ. VI, 1924—1930.

11. Амиранашвили Ш. Я., Бека Опизари, Тифлис, 1939, 1956 მეორე გამოცემა.

12. ჩუბინაშვილი გ., ბედიის ოქროს ბარძიმი (საქ. მუზ. მოამბე X-B), 1940.

13. Шмерлинг Р., Золотой сосуд из Цхоро-цку (ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის სექტორის შრომები, I, თბილისი 1942, გვ. 143—157).

14. Шмерлинг Р., Оправы камней на памятниках чеканки Музея древне-грузинского искусства (საქ. მუზ. მოამბე, ტ. VIII, ტფ., 1935, გვ. 339—358).

15. თაყაიშვილი ე., ჩხარის ეკლესიის სიძველენი (მეორე ნაწილი). საქ. სახელმწ. მუზეუმის მოამბე, ტ. 16. 1950.

16. Чубинашвили Г. Н., Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванетии „ქართული ხელოვნება", ტ. 3, თბ., 1950.

17. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ოქრომჭედლობა VIII-XVIII საუკუნეებისა. ალბომი, ისტორიული მიმოხილვა და ანოტაციები. თბ., 1957 (ისტორიული მიმოხილვის და ანოტაციების პარალელური ტექსტი აგრეთვე მოცემულია რუსულ, გერმანულ, ინგლისურ და ფრანგულ ენებზე.

18. Чубинашвили Г. Н., Грузинское чеканное искусство. Исследования по истории грузинского искусства. Тб. 1969 (текст и иллюстрации).

19. ყენია რ., ხახულის ღვთისმშობლის კარედი ხატი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", № 2, 1959.

20. ყენია რ., ხახულის ღვთისმშობლის ხატის მოჭედილობის საკითხისათვის საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XXII № 1, 1959.

მ ი ნ ა ნ ქ ა რ ი

1. Кондаков Н., История и памятники византийской эмали. Византийские эмали, собрание Звенигородского. СПБ, 1892.

2. Schulz J., Der byzantinische Zellenschmelz, Frankfurt a. M., 1890.

3. Гордеев Д. П., Описание пяти эмалевых медальонов с грузинскими надписями на иконе Спаса, хранящейся в ризнице Гелатского монастыря (Христ. Восток, т. V, вып. III, Петр. 1917 г., стр. 209—216).

4. Tschubinaschwili Georg, Prof. Dr., Ein Goldschmiedetriptychon des VIII—IX J. aus Martvili. S. 61—67 (Zeitschrift für Bildende Kunst, 64, 5—6).

5. Гордеев Д. П., К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского складня Мистецтвознавство, збірник, I, Харків 1928—1929, стр. 147—165).

ხ ე ლ ს ა ქ მ ე

1. Берладіна К., Памятка грузинського образотворчего гаптування XVII віку. Харків, 1927, стр. 1—17.

2. Попандопуло, Грузинская плащаница в церкви Покрова в Левшине в Москве (Древности, XVI, Москва, 1900 г.).

დეკორატიული ქანდაკება და ორნამენტი ქვასა და ხეზე

1. Baltrusaitis J., Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris 1929 (Librairie Ern. Leroux).

2. Мацулевич Л. А., Никорцминда и ее место в культуре Грузии (Сборник Руставели, Тбилиси 1938, стр. 31—68).

3. Гордеев Д. П., Мгвимская резная дверь (Bulletin du Musée de Géorgie, t. III, T. 1927, стр. 195—338).

4. Шмерлинг Р., К характеристике стилистического развития двух сходных памятников разных эпох—XI и XVIII вв. (საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. III, № 6, 1942, გვ. 611—618).

5. ალადაშვილი ნ., ნიკორწმინდის რელიეფები. ფასადების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ. 1957.

6. ალადაშვილი ნ., რელიეფი ოპიზიდან აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით. საქ. სსრ მეცნ. აკადემ. მოამბე, ტ. 15, № 7, 1954.

7. Вольская А., Рельефы Шиомгвиме. Тб. 1957.

8. Шмерлинг Р., Фрагмент „столбика" из храма Иоанна Крестителя в Шиомгвимиском монастыре. ქართული ხელოვნება, ტ. 5, თბ., 1952 წ. გვ. 155--161.

9. Чубинашвили Н., Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (перелома X-XI вв.) Тбилиси, 1958.

10. Чубинашвили Н., Деревянные резные двери из сел. Оциндале, Джахундери Чукули. ქართული ხელოვნება, ტ. 3, თბ., 1950, გვ. 119—140.

ილუსტრაციები ტექსტში

1 კოლხურ-კობანურ ხელოვნებაში გავრცელებული ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულების ძირითადი ვარიანტები (a, b c, d)
2 კობანური ტიპის ბრინჯაოს ცულები (a, b c, d)
3 უფლისციხე. კლდეში გამოკვეთილ მთავარ შენობათა გეგმა
4 უფლისციხე. კლდეში გამოკვეთილ მთავარ შენობათა განაკვეთი
5 უფლისციხე. კესონური დარბაზის განაკვეთი
6 უფლისციხე. კესონური დარბაზის განაკვეთი
7 უფლისციხე. დიდი დარბაზის გეგმა
8 უფლისციხე. დიდი დარბაზი, ზოგადი ხედი
9 ნეკრესი, გეგმა
10 ნეკრესი, განაკვეთი
11 ნეკრესი, ზოგადი ხედი. რეკონსტრუქცია
12 ბოლნისის სიონი. გეგმა
13 ბოლნისის სიონი, განაკვეთი
14 ურბნისი. გეგმა
15 ურბნისი, განაკვეთი სიგანით
16 ურბნისი, დასავლეთის ფასადი
17 „ქასურის" წმ. გიორგის ტაძარი, გეგმა. საგურამო
18 „ქასურის" წმ. გიორგის ტაძარი, აღმოსავლეთის ფასადი. საგურამო
19 ძველი გავაზი. კახეთი, გეგმა
20 მცხეთის ჯვარი. დიდი და მცირე ტაძრების გეგმა
21 მცხეთის დიდი ჯვარი. განაკვეთი, ხედი საკურთხევლის აბსიდზე
22 მცხეთის დიდი ჯვარი, აღმოსავლეთის ფასადი
23 გურჯაანის ყველაწმინდა, გეგმა
24 გურჯაანის ყველაწმინდა, განაკვეთი
25 გურჯაანის ყველაწმინდა, აღმოსავლეთის ფასადი
26 ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა. გეგმა
27 ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა, განაკვეთი
28 ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა, აღმოსავლეთის ფასადი
29 ოთხთა ეკლესია (დორთ-ქილისა), გეგმა
30 ოთხთა ეკლესია (დორთ-ქილისა), აღმოსავლეთის ფასადი
31 ოთხთა ეკლესია (დორთ-ქილისა), სამხრეთის ფასადი
32 პარხალი, გეგმა
33 პარხალი, აღმოსავლეთის ფასადი
34 პარხალი, ჩრდილოეთის ფასადი
35 მარტვილი, გეგმა
36 ბანა, გეგმა
37 ბანა, განაკვეთი
38 ოშკი, გეგმა
39 ხახული, გეგმა
40 ქუთაისის კათედრალი, გეგმა
41 სვეტიცხოველი, გეგმა
42 სვეტიცხოველი, განაკვეთი სიგრძეზე
43 სვეტიცხოველი, განაკვეთი სიგანით, ხედი საკურთხევლის აბსიდზე
44 სვეტიცხოველი, დასავლეთის ფასადი
45 ალავერდი. გეგმა
46 ალავერდი, განაკვეთი
47 ალავერდი, ხედი შიგნით
48 ნიკორწმინდა, გეგმა
49 გეგუთი. სასახლის გეგმა
50 ბეთანია, გეგმა. შესრულებულია მ. კალაშნიკოვისა და ი. ერნის მიერ
51 ბეთანია. განაკვეთი სიგრძეზე. შესრულებულია მ. კალაშნიკოვისა და ი. ერნის მიერ
52 ბეთანია. ჩრდილოეთის ფასადი. შესრულებულია მ. კალაშნიკოვისა და ი. ერნის მიერ
53 ნინოწმინდის სამრეკლო, გეგმა
54 ნინოწმინდის სამრეკლო, განაკვეთი
55 ნინოწმინდის სამრეკლო, დასავლეთის ფასადი
56 ზემოქალა. აბანო. გეგმა
57 ზემოქალა. აბანო. განაკვეთი

ტაბულების სარჩევი

1 საკურთხევლის იატაკის მოზაიკა. ბიჭვინტა

2 იატაკის მოზაიკა. ბიჭვინტა

3 ხარისთავი. რელიეფური ქანდაკება. სვეტიცხოველი. ხარისთავი. რელიეფური ქანდაკება, სვეტიცხოველი

4 მთავარანგელოზი მიქელი. გელათის მოზაიკა (1125—1130 წწ.)

5 მთავარანგელოზი გაბრიელი. წალენჯიხა, XIV ს.

6 ხარება. ღვთისმშობლის გამოსახულება. საფარის კანკელი, XI ს

7 ხახულის კარედი ხატი (1125—1154 წწ.) საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

8 შოთა რუსთაველი. ჯვრის მონასტრის ფრესკა. იერუსალიმი

9 შოთა რუსთაველი. XVII ს. მინიატიურა. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

10 მაიკოპის თასი კავკასიონის ქედის გამოსახულებით. ერმიტაჟი

11 ვერცხლის თასი კურუხტაშის კურგანიდან, თრიალეთი. საქართველოს მუზეუმი
ვერცხლის თასი კურუხტაშის კურგანიდან, თრიალეთი. საქართველოს მუზეუმი

12 ვერცხლის სარწყული ნადირობის გამოსახულებით

13 ვერცხლის სარწყული ნადირობის გამოსახულებით თრიალეთიდან. მოჭედილობის ზოგადი სახე. საქართველოს მუზეუმი

14 ოქროს თასი შემკული ფერადი თვლებით და გრეხილური ხვეულით, თრიალეთიდან. საქართველოს მუზეუმი
ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობა ნადირობის გამოსახულებით. თრიალეთიდან. საქართველოს მუზეუმი

15 ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობა ნადირობის გამოსახულებით. თრიალეთიდან. საქართველოს მუზეუმი
ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობა ნადირობის გამოსახულებით. სამთავროდან. საქართველოს მუზეუმი

16 ბრინჯაოს კვერთხის ზედა ნაწილი ღვთაების გამოსახულების სტეფანწმინდიდან. ერმიტაჟი

17 ითიფალური ქანდაკებანი, 1—13
ცხენოსნის გამოსახულება. ცაგერის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

18 ბრინჯაოს ბალთა. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
ბრინჯაოს ბალთა. ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

19 ბრინჯაოს ბალთა. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
ბრინჯაოს ბალთა. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი

20 ბრინჯაოს ბალთა. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
ვერცხლის თასი ყაზბეგის განძიდან

21 ყაზბეგის თასი. მოსკოვის საისტორიო მუზეუმი

22 ვერცხლის თასი ახალგორის განძიდან. საქართველოს მუზეუმი

23 ცხენის რახტის მორთულობა ახალგორის განძიდან

24 ოქროს სამკაული რახტისა ცხენების გამოსახულებით ახალგორის განძიდან. საქართველოს მუზეუმი

25 ვერცხლის თასი ტაგელონიდან
ჰელიოსის გამოსახულება ბროლისა სოფ. უსახელოდან. ერმიტაჟი. ირმის თავი ოქროსი, ზუგდიდის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

26 ვერცხლის თასი არმაზიდან ქალღმერთის რელიეფური გამოსახულებით

27 ვერცხლის თასი არმაზიდან ადრიანე იმპერატორის გამოსახულებით

28 ვერცხლის თაეი არმაზიდან ანტინოეს გამოსახულებით. საქართველოს მუზეუმი
ვერცხლის თასი არმაზიდან ანტინოეს გამოსახულებით. საქართველოს მუზეუმი

29 ვერცხლის თასი არმაზიდან პიტიახშის გამოსახულებით

30 ვერცხლის თასი ბორიდან. ერმიტაჟი
ცხენი ბომონის წინაშე. ბორის თასი
31 ცხენი ბომონის წინაშე. არმაზის თასი
ცხენი ბომონის წინაშე. არმაზის თასი
32 ცხენი ბომონის წინაშე. არმაზის თასი
ცხენის გამოსახულება არმაზის თასზე
33 უფლისციხე. ზოგადი ხედი
34 ბოლნისის სიონი. სამხრეთ-დასავლეთის ფასადი
ბოლნისის სიონი. აფსიდის სამხრეთ პილასტრის სვეტისთავი
35 ბოლნისის სიონი. აფსიდის სამხრეთის პილასტრის სვეტისთავი, დეტალი. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი ბაპტისტერიუმში
36 ბოლნისის სიონი. აფსიდის სამხრეთ პილასტრის სვეტისთავის ჩრდილოეთის გვერდი
ბოლნისის სიონი. აფსიდის ჩრდილოეთ პილასტრის სვეტისთავი
37 მცხეთის დიდი ჯვარი. ზოგადი ხედი
38 მცხეთის დიდი ჯვარი. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ფასადი
39 მცხეთის დიდი ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი ქტიტორთა გამოსახულებით
40 სტეფანოს I ქართლის პატრიკიოსი. ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი
41 დემეტრე ჰიპატოსი. მცხეთის დიდი ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი
42 ადრნერსე ჰიპატოსი. მცხეთის დიდი ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი
43 ქობულ სტრატილატი. მცხეთის დიდი ჯვარი. სამხრეთის ფასადი
44 მცხეთის დიდი ჯვარი. სამხრეთის კარიბჭე ამაღლების რელიეფური გამოსახულებით
45 წრომის ტაძარი. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ფასადი
46 წრომის ტაძარი. სამხრეთ-დასავლეთის ფასადი
47 წრომის ტაძარი. საქართველოს კონქის მოზაიკური მხატვრობა
წრომის ტაძარი. პეტრე მოციქულის მარცხენა ფეხი
48 წრომის მოზაიკა. მაცხოვრის გამოსახულების მოხაზულობა. წრომის მოზაიკა. მოხატულობის ქვედა აშია
49 წმ. მამაი ლომზე. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
50 მარტვილის ტაძარი. გუმბათის კონსტრუქცია
51 ბანა. ზოგადი ხედი
52 ბანა. შიდა ხედი აღმოსავლეთისაკენ
53 ბანა. პატრონიკეს სვეტები. სამხრეთ-აღმოსავლეთის მხრიდან
54 ბანა. ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთის ბურჯის ნაწილი
55 ბანა. შინაგანი გალერეა (სტოა)
56 გურჯაანის ყველაწმინდა. სამხრეთის ფასადი
57 ოშკი, ზოგადი ხედი სამხრეთიდან
ოშკი, დასავლეთის ფასადი
58 ოშკი. სამხრეთის ფასადი
59 ქუთაისის ტაძარი, აღმოსავლეთის ფასადი
60 ქუთაისის ტაძარი. სვეტისთავი პატრონიკედან
61 ქუთაისის ტაძარი, სვეტისთავი პატრონიკედან
62 ქუთაისის ტაძარი, სვეტისთავი პატრონიკედან
63 ნიკორწმინდა. გუმბათის ყელი და დასავლეთ ფასადის ნაწილი
64 მაცხოვარი, მზისა და მთვარის განსახიერებანი. საკურთხევლის კონქის მოხატულობა. დოდოს გამოქვაბულთა გუმბათოვან ტაძრიდან (დავით-გარეჯა), VIII—IX სს.
65 გველეშაპის დაწვა ანგელოზის მიერ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი, X ს. უდაბნო, მთავარი ტაძარი
66 ანგელოზის გამოცხადება იოსებისადმი. ატენი
67 მძინარე იოსები, დეტალი. ატენი
68 ანგელოზის თავი. დეტალი. ატენი
69 ღმრთისმშობელი სვამს „წყალს მხილებისა". ატენი
70 მთავარანგელოზი გაბრიელი ხარებიდან. ატენი
71 შობა უფლისა, იფრარი, 1096 წ.
72 წმ. თევდორე. იფრარი, 1096 წ.
73 წმ. გიორგი. იფრარი, 1096 წ.
74 ღმრთისმშობელი ძითურთ და წმ. ანა. იფრარი
75 წმ. იელიტას წამება. კვირიკე და იელიტას ტაძარი, 1111 წ.
76 წმ. თევდორე. კვირიკე და იელიტას ტაძარი, 1111 წ.
77 ვედრება. ნაკიფარი, 1130 წ.
78 დიოკლეტიანე დაჰკითხავს წმ. გიორგის. ნაკიფარი, 1130 წ.
79 ღმრთისმშობელი. გელათის მოზაიკა, 1125—1130 წწ.
80 მაცხოვარი ყრმა (ემანუელი) გელათის მოზაიკა, 1125—1130 წწ.
81 მთავარანგელოზი გაბრიელი. გელათის მოზაიკა, 1125—1130 წწ.
82 მაცხოვარი მოციქულთა ზიარებიდან. ახტალა, XII ს.
83 მსახური ანგელოზი მოციქულთა ზიარებიდან. ახტალა, XII ს.
84 იაკობ ძმა უფლისა. ახტალა, XII ს.
85 ამაღლება, კომპოზიციის დეტალი. ნათლისმცემლის უდაბნო, XII ს. პირველი ნახევარი

86 ნათლისმცემლის უდაბნოს მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთის კედლის მოხატულობა, XII ს. პირველი ნახევარი
87 ღმრთისმშობელი ძეითურთ, საკურთხევლის აფსიდის კონქის მოხატულობა, ყინცვისი, 1207 წ.
88 იოანე მახარებელი. ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთის პანდანტივი, ყინცვისი, 1207 წ.
89 გიორგი III. თამარ მეფე გიორგი ლაშა, ყინცვისი
90 თამარ მეფე. ყინცვისი
91 თამარ მეფე. ყინცვისი
92 ანგელოზი მაცხოვრის აღდგომიდან. ყინცვისი
93 წმ. გიორგი. ყინცვისი
94 ღმრთისმშობელი ძეითურთ. ბეთანია
95 გიორგი III, თამარ მეფე. ბეთანია
96 იოანე მახარებელი. ჭრუჭის ოთხთავი, 940 წ.
97 ბრმის განკურნება მაცხოვრის მიერ. ჭრუჭის ოთხთავი, 940 წ.
98 ლუკა მახარებელი. ოთხთავი № 962, 1054 წ. კამარა. ოთხთავი № 962, 1054 წ.
99 ბრმის განკურნება მაცხოვრის მიერ. ხელნაწერი № 734 (ბატიკა) XI—XII სს.
100 მაცხოვარი და სამარიტელი დედაკაცი. ხელნაწერი № 734 (ბატიკა), XI—XII სს.
101 ლუკა მახარებელი, X ს
102 კამარა. ოთხთავი № 26, VIII ს.
103 ხარება, ოთხთავი № 26, XIII ს.
104 იოანე მახარებელი. ოთხთავი № 1335, XII ს.
105 ლტოლვა ეგვიპტეში. შობა უფლისა. ჭრუჭის ოთხთავი, XII ს.
106 სერობა მაცხოვრისა. ჭრუჭის ოთხთავი, XII ს.
პეტრეს მიერ უარყოფა მაცხოვრისა, ჭრუჭის ოთხთავი, XII ს
107 იოანე მახარებელი უკარნახებს პროხორეს მოქვის ოთხთავი 1300 წ.
108 სული წმიდის მოფენა. ღმრთისმშობლის მიძინება. მოქვის ოთხთავი 1300 წ.
109 ტყუპები. ხელნაწერი № 65, 1188 წ.
110 ლომი. ხელნაწერი № 65, 1188 წ.
111 ქალწული. ხელნაწერი № 65, 1188 წ.
112 მშვილდოსანი. ხელნაწერი № 65, 1188 წ.
113 გედეონის ლაშქარი, დავითნი, XIII ს.
114 დავით მეფის და ბირსაბის გამიჯნურების ამბავი, დავითნი, XIII ს.
115 იოსებ ყოვლად მშვენიერის თავგადასავალი, დავითნი, XIII ს.
116 აშოტ კურაპალატი. ოპიზა, 826.
117 წებელდის კანკელის ფილა. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი. წებელდის კანკელის მეორე ფილის ზედა ნაწილი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი.
118 ზედაზნის ტაძრის კანკელის ფილა აფხაზთა მეფის თეოდოსის და კახეთის მეფის კვირიკეს რელიეფური გამოსახულებით
119 ატენის ტაძრის კანკელის ფილა. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
120 კანკელის ფილა ხოვლეს ტაძრიდან, XI ს.
121 ვედრება. საფარის კანკელის ფილა, XI ს.
122 მართა სვიმეონ მესვეტეს წინაშე და წმ. ევაგრე წმ. შიოს წინაშე. შიომღვიმის კანკელი
123 ჯვარცმა. შიომღვიმის ტაძრის კანკელი
124 წმ. ევაგრე ერისთავი წმ. შიოს წინაშე. შიომღვიმის კანკელი
125 ფერისცვალების ხატი შემოქმედიდან, 886 წ.
126 დავით კურაპალატის ჯვარი, X ს. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
127 ღმრთისმშობელი ძეითურთ. დავით კურაპალატის ჯვრის დეტალი.
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
128 ჯვარი სანაწილე (ძელი ჭეშმარიტისათვის) ჯვარცმის გამოსახულებით საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
129 ჯვარი სანაწილე (ძელი ჭეშმარიტისათვის) ზურგზე გამოსახულია ღმრთისმშობელი ძეითურთ. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
130 ჯვარი წინამძღოლი მარტვილიდან (1027—1072 წწ). ივანე დიაკონი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
131 წმ. ნიკოლოზის ხატი შემოქმედიდან, 1040 წ. ოქრომჭედელი იოანე მონისძე. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
132 წყაროსთავის ოთხთავის მოჭედილობა XII ს. ბექა ოპიზარი. საქართველოს მუზეუმი
133 ბერთის ოთხთავის მოჭედილობა, XII ს. ბეშქენ ოპიზარი, საქართველოს მუზეუმი
134 ღმრთისმშობელი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობის დეტალი. ბექა ოპიზარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
135 იოანე ნათლისმცემელი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობის დეტალი. ბექა ოპიზარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
136 ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობის დეტალი. ბექა ოპიზარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
137 ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს ქვედა ნაწილის მოჭედილობის დეტალი. ბექა ოპიზარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
138 ტბეთის ოთხთავის მოჭედილობა, XII ს. საქართველოს მუზეუმი

139 ხახულის ხატის შუა ნაწილის მოჭედილობა (1125—1154) საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

140 ხახულის ხატის მოჭედილობის დეტალი (1125—1154)

141 ვარძიის ღმრთისმშობლის ხატი მინაქრები, (IX ს.) საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

მოციქული პეტრე და იოანე. მინაქრები ვარძიის ღმრთისმშობლის ხატზე

142 იოანე ნათლისმცემელი და პავლე მოციქული. მინაქრის მედალიონები ვარძიის ღმრთისმშობლის ხატიდან. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

ღმრთისმშობელი მინაქრის მედალიონი ვარძიის ღმრთისმშობლის ხატიდან. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

143 ველიების ხატი მარტვილიდან. ტიხრული მინაქარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

144 იკორთა, დასავლეთის ფასადი (1172 წ.)

145 იკორთა, აღმოსავლეთის ფასადის დეტალი

146 იკორთა, აღმოსავლეთის ფასადის სარკმლის მორთულობის დეტალი

147 იკორთა. აღმოსავლეთის ფასადის მორთულობა

148 წულუკაშენი. დასავლეთის ფასადი

149 წულუკაშენი, გუმბათის ყელი. სამხრეთის ხედი

150 შერგილ დადიანი, მეუღლე მისი ნათელა, ძე მათი ცოტნე და ქალიშვილი თამარი. ხობის კედლის-მხატვრობა, XIII ს.

151 იოანე ნათლისმცემლის დაბადების კომპოზიციის დეტალი, ზაქარია მღვდელთმთავარი წერს იოანეს სახელს. ხობი, XIII.

152 მაცხოვარი „სერობის“ კომპოზიციიდან. უბისი. მხედარი კომპოზიციიდან წმ. გიორგის დაკითხვა დიოკლეტიანეს მიერ. უბისი

153 პეტრე მოციქული „სერობის“ კომპოზიციიდან. უბისი. მოციქული მარკოზ „სერობის“ კომპოზიციიდან. უბისი

154 მოციქული მათე „სერობის“ კომპოზიციიდან. უბისი

155 იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის. უბისი

156 შობა უფლისა. სორი

157 ღმრთისმშობლის მიძინება. სორი

158 ბერთუბანი. მთავარი ტაძარი კლდეში გამოკვეთილი. ზოგადი ხედი

159 ბერთუბანი. მთავარი ტაძარი კლდეში გამოკვეთილი. ზოგადი ხედი თაღის დაზიანების შემდეგ

160 ბერთუბანი. საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა

161 ანგელოზი ჯვრის ამაღლებიდან. ბერთუბნის ტაძრის თაღის მოხატულობა

162 ბერთუბნის ტაძრის თაღის ჩრდილოეთ ნაწილის მოხატულობა ღმრთისმშობლის აპოკრიფული ცხოვრების თემებით: ძღვენის უარყოფა. იოაკიმე და ანას დაბრუნება. ანგელოზის გამოცხადება იოაკიმესადმი უდაბნოში. ანას ხარება

163 იოაკიმე და ანა მწუხარედ მიმავალნი. ბერთუბანი

164 მაცხოვარი „ემანუელ. ბერთუბნის სატრაპეზო

165 ხუთი ათასი მშიერის გაძღომა ხუთი პურით ქრისტეს მიერ.

166 „ერი“ ხუთი ათასი მშიერის გაძღომის კომპოზიციიდან. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა

167 მაცხოვარი პურს აწვდის მოციქულებს. ბერთუბნის სატრაპეზო

168 ლუკიანე დავით გარეჯელის მოწაფე ირემს წველის. ბერთუბნის სატრაპეზო

169 ხარება. უდაბნო, ხარების ტაძარი

170 იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის. უდაბნო, ხარების ტაძარი

171 სამოთხე. დღე განკითხვის კომპოზიციის დეტალი. ნაბახტევი

172 იოაკიმე და ანა ეალერსებიან ღმრთისმშობელს „ამბორის ყოფა“, წალენჯიხა

173 მთავარანგელოზი მიქელი. წალენჯიხა

174 ლუკა მახარებელი. ხელნაწერი № 845

175 ტირილი მაცხოვრის საფლავთან. ქართულ ბერძნული ხელნაწერი ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკიდან

მაცხოვრის დასაფლავება. ქართულ-ბერძნული ხელნაწერი ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკიდან

176 წმ. გიორგის ხატი ხონის ეკლესიიდან

177 ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოჭედილობა

178 ჩხარის (სადგერის) ჯვარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

179 ჩხარის (სადგერის) ჯვარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

180 ჩხარის (სადგერის) ჯვარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

181 გრემი. ტაძარი და ციხე. ზოგადი ხედი

182 ღმრთისმშობელი ძითურთ. გელათი, წმ. გიორგის ტაძარი

„ქება ღმრთისმშობლისა“. გელათი. მთავარი ტაძარი

184 მოციქულთა დასი. დეტალი კომპოზიციის „ქება ღმრთისმშობლისა“ გელათი. მთავარი ტაძარი

185 წინასწარმეტყველი დავით. დეტალი კომპოზიციის „ქება ღმრთისმშობლისა“. გელათი, მთავარი ტაძარი

186 იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის (XIV ს.) ნაწილობრივ გაცხოველებული XVI ს. დამლევს. იმერეთის მეფეებისა და დედოფლების გამოსახულება. დავით აღმაშენებლის გამოსახულება როგორც ტაძრის აღმაშენებლისა. გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთის კედელი
187 დავით აღმაშენებელი. გელათი, მთავარი ტაძარი
188 კათალიკოსი ზაქარია ქვარიანი. გელათი, მთავარი ტაძარი
189 ხარება, მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთის ეკვდერი
190 იერუსალიმში შესვლა. გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთის ეკვდერის მოხატულობა
191 ბატონიშვილი როსტომ, მამია დადიანის ძე, მანუჩარ დადიანის ძმა (ლევან II დადიანის ბიძა), წალენჯიხა
192 დავით წინასწარმეტყველი, მე-16 ს. დავითნის მინიატურა. დავით წინასწარმეტყველი სიონის წინაშე. მე-16 ს. დავითნის მინიატურა
193 სინას მთა, მე-16 ს. დავითნის მინიატურა
194 დავით გარეჯელის მიერ გველეშაპის დაწვა, რომელმაც ნუკრი შთანთქა. მე-17 ს. მინიატურა
195 ევას შექმნა ადამის ნეკნიდან. ყანჩაეთის ჟამნგულანი, 1674 წ. მნათობთა შექმნა. ყანჩაეთის ჟამნგულანი, 1674 წ.
196 იგავის ილუსტრაცია, რომელიც მოთხრობილი იყო ძუ ლომის მიერ, ხელნაწერი „ქილილა და დამანა“, აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი. ლენინგრადი
197 იოსების ამოყვანა ორმოდან. მინიატურა „ზილიხანიანის ხელნაწერიდან“
198 ტარიელის მიერ როსტევან მეფის ლაშქრის განდევნა. ვეფხის-ტყაოსნის ხელნაწერის № 5006 ილუსტრაცია
199 ლევან II დადიანი. რუსთაველი უკარნახებს მამუკა მდივანს. ვეფხის-ტყაოსნის ხელნაწერი 1646 წ.
200 აწყურის ღმრთისმშობლის ხატი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
201 გელათის ღმრთისმშობლის კარედი ხატი. ხელოვნების მუზეუმი
202 გელათის ღმრთისმშობელი, ბაგრატ III (+1548) და დედოფალ ელენეს გამოსახულებით. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
203 ბაგრატ III იმერეთის მეფე (+ 1548). გელათის ღმრთისმშობლის ხატის დეტალი
204 დედოფალი ელენე, ბაგრატ III მეუღლე. გელათის ღმრთისმშობლის დეტალი
205 ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოჭედილობა გარედან, XVII. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
206 ღმრთისმშობლის მიძინება. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოჭედილობის დეტალი, XVII ს., საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
207 წმ. გიორგის ხატი ხონიდან. ლევან II დადიანის შეწირულება
208 ლევან II დადიანი და მეუღლე მისი ნესტან-დარეჯანი. კორცხელის წინასწარმეტყველთა ხატის მოჭედილობა. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
209 წმ. საბას ხატი, 1780 წ. ჩხარიდან. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
210 წმ. საბას ხატის მოჭედილობის დეტალი. ხელოვნების მუზეუმი
211 საქართველოს მეფე ვახტანგ VI
212 საქართველოს მეფე ვახტანგ VI. კლიშე ხეზე
213 ბატონიშვილი ალექსანდრე არჩილ მეფის ძე
214 დარეჯან დედოფალი ერეკლე II მეუღლე
215 საქართველოს მეფის ერეკლე II ასული თეკლე
216 გარსევან ჭავჭავაძე, საქართველოს ელჩი ეკატერინე II კარზე
217 გარსევან ჭავჭავაძის მეუღლე
218 იოანე მაყაშვილი ბოდბის მიტროპოლიტი
219 იოანე მაყაშვილი, ბოდბის მიტროპოლიტი, ფრესკა
220 ნინო ერისთავი, ქსნის ერისთავის თორნიკეს ასული, 1839
221 სალომე ანდრონიკაშვილის პორტრეტი
222 ნიკოლოზ ედიშერის ძე მუხრან-ბატონი ოჯახით
223 უცნობი სამხედრო პირის პორტრეტი. აკოპ ოვნათანიანი
224 მიზანდარის პორტრეტი. აკოპ ოვნათანიანი
225 ალექსანდრე ბატონიშვილის პორტრეტი. გ. მაისურაძე
226 ი. ჭიჭინაძის პორტრეტი. გ. მაისურაძე
227 მამაკაცის თავი პროფილში, ეტიუდი. ა. ბერიძე
228 წინდების მქსოველი გოგონა ა. ბერიძე
229 მწყემსი. ა. ბერიძე
230 მოხუცი ,ეტიუდი. ა. ბერიძე
231 მამაკაცის პორტრეტი, რ. გველესიანი
232 კახელი ღვინის დოქით, 1883 წ. რ. გველესიანი
233 კ. მძლალაშვილის პორტრეტი რ. გველესიანი
234 ქართლელი გლეხის პორტრეტი, რ. გველესიანი
235 გ. გაბაშვილის პორტრეტი, 1883 წ. რ. გველესიანი
236 თანაკურსელის პორტრეტი. რ. გველესიანი
237 სოფლის კანცელარიის წინ. ა. მრევლიშვილი
238 მარაგზაზე. ა. მრევლიშვილი

239 ქალი, მოსავლის აღება. ა. მრევლიშვილი
240 ქალიშვილის პორტრეტი, ა. მრევლიშვილი
241 ხატობა. გ. გაბაშვილი
242 მძინარე ხევსური. გ. გაბაშვილი
243 ხევსური. გ. გაბაშვილი
244 მოლა, გ. გაბაშვილი
245 სამარყანდი. ბაზარი. გ. გაბაშვილი
246 ავტოპორტრეტი. დ. გურამიშვილი
247 ღვინის გამყიდველი. გ. ზაზიაშვილი
248 ქალიშვილის პორტრეტი. გ. მესხი
249 უცნობი ქალის პორტრეტი. სიდამონ-ერის-თავი
250 მოხუცი ებრაელის პორტრეტი. მ. თოიძე
251 ბებია შვილიშვილებით. მ. თოიძე
252 დედის პორტრეტი. მ. თოიძე
253 ტყეში. 1913. მ. თოიძე
254 წრეცხავი. 1902 წ. მ. თოიძე
255 დარბაზი. მ. თოიძე
256 მცხეთობა. 1900 წ. მ. თოიძე
257 რთველი. მ. თოიძე
258 გურულები ტყეში. ა. გოგიაშვილი
259 ბორჯომის ხეობა. ა. ციმაკურიძე
260 ნატურმორტი. ნ. ფიროსმანაშვილი
261 მეეზოვე. ნ. ფიროსმანაშვილი
262 ირემი ნუკრით. ნ. ფიროსმანაშვილი
263 ქეიფი ტალავარში. ნ. ფიროსმანაშვილი
164 დათვი მთვარიან ღამეში. ნ .ფიროსმანა-შვილი
265 ჩრდილოეთის ასული. ი. ნიკოლაძე
266 პარიზელი ქალი. ი. ნიკოლაძე
267 ჩახრუხაძე. ი. ნიკოლაძე
268 მგლოვიარე საქართველო. ი. ჭავჭავაძის ძეგლი, ი. ნიკოლაძე

ილუსტრაციები

ხარის თავი. რელიეფური ქანდაკება. სვეტიცხოველი

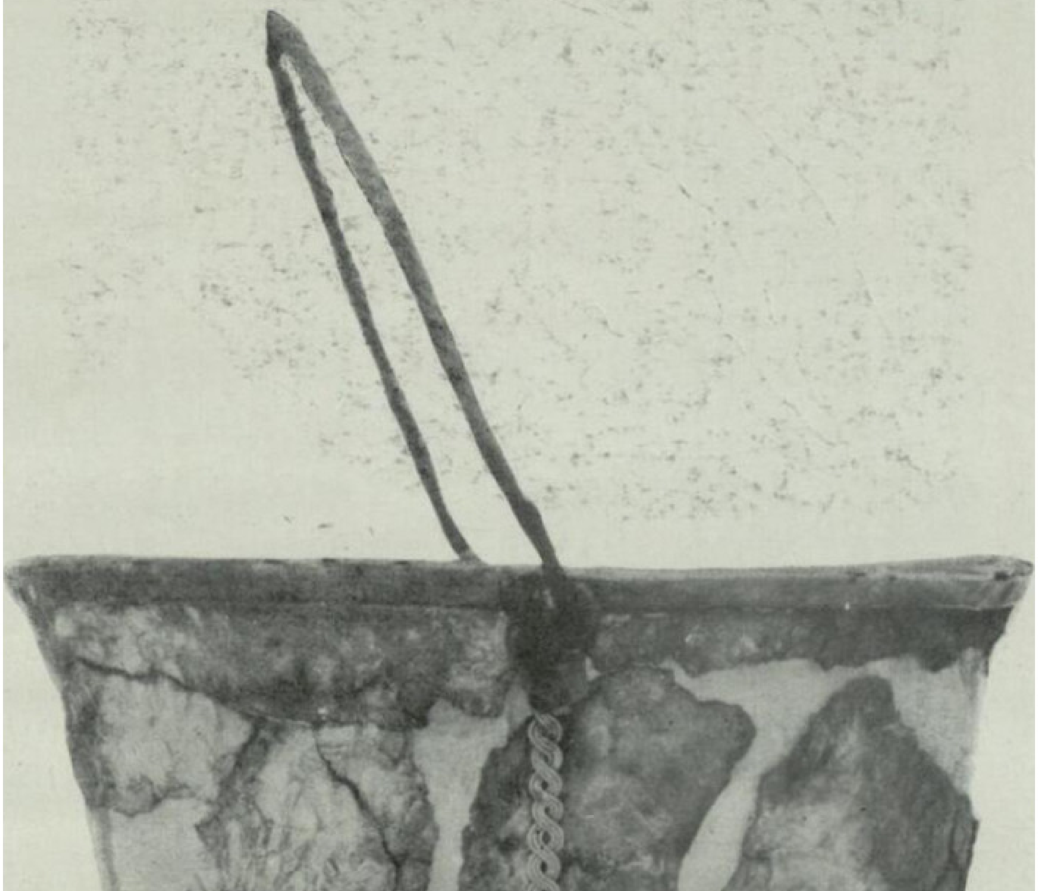
ხარის თავი. რელიეფური ქანდაკება. სვეტიცხოველი

მაიკოპის თასი კავკასიონის

ქედის გამოსახულებით. ერმიტაჟი

ვერცხლის თასი კურუხტაშის კურგანიდან, თრიალეთი.
საქართველოს მუზეუმი

ვერცხლის თასი კურუხტაშის კურგანიდან, თრიალეთი.
საქართველოს მუზეუმი

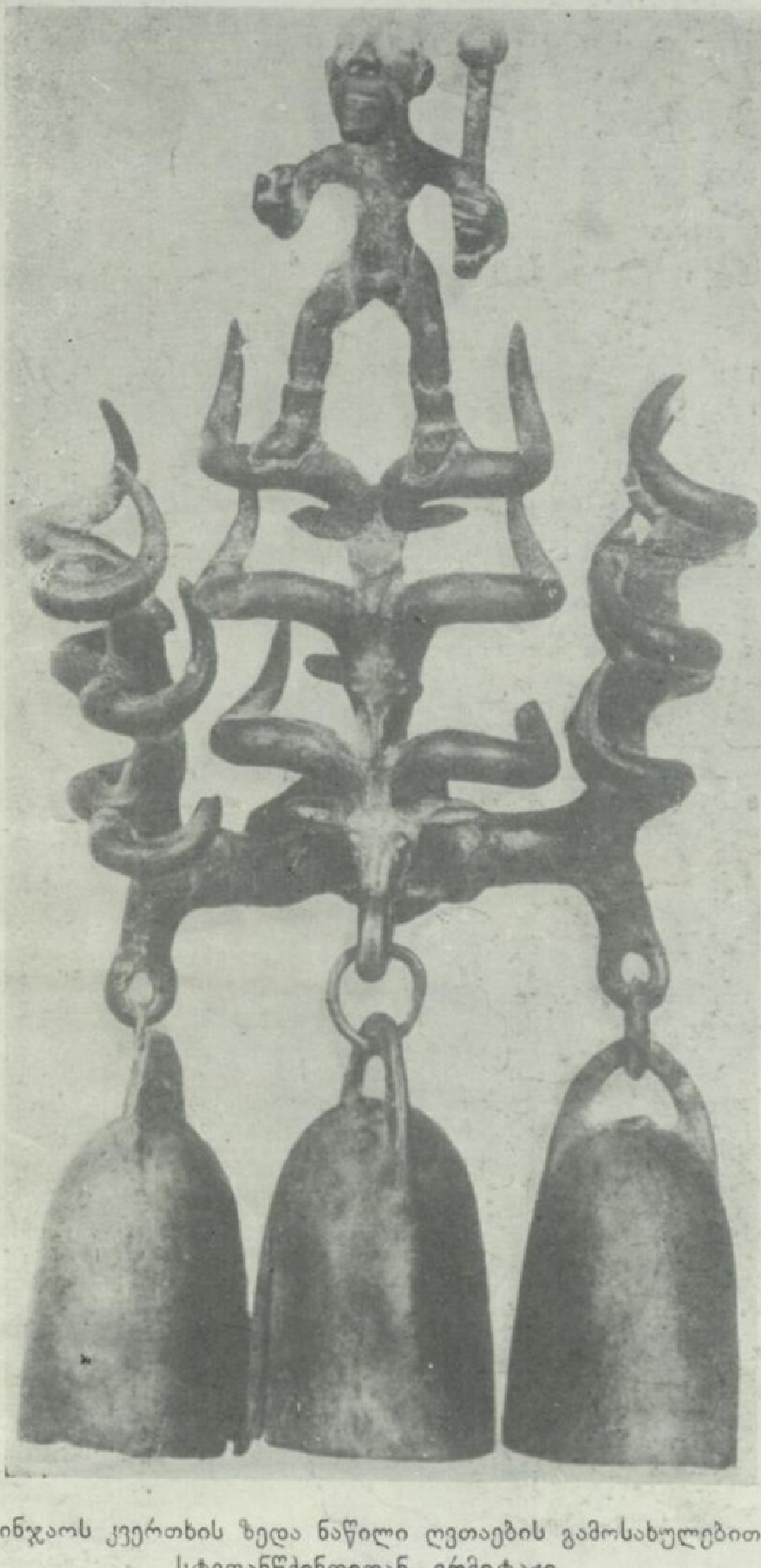


ვერცხლის სარწყული ნადირობის გამოსახულებით

ოქროს თასი შემკული ფერადი თვლებით და გრეხილური ხვეულით, თრიალეთიდან. საქართველოს მუზეუმი

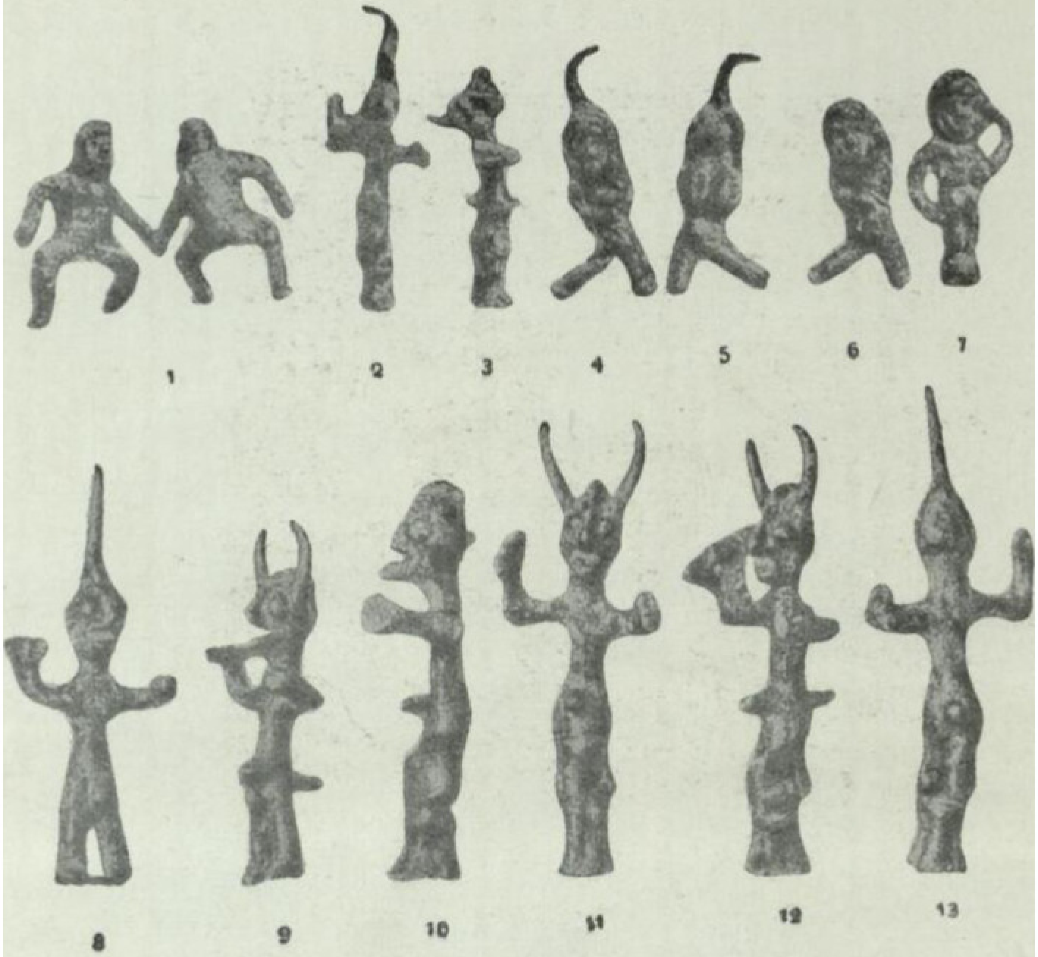
ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობა ნადირობის
გამოსახულებით, თრიალეთიდან. საქართველოს მუზეუმი

ტაბულა 16



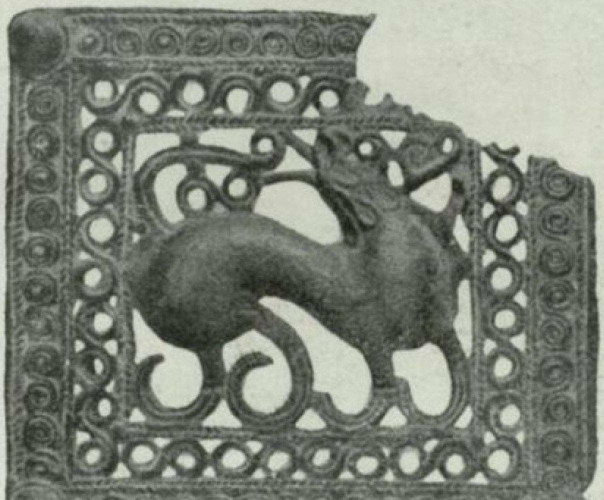
ბრინჯაოს კვერთხის ზედა ნაწილი ღვთაების გამოსახულებით სტეფანწმინდიდან. ერმიტაჟი

ტაბულა 17

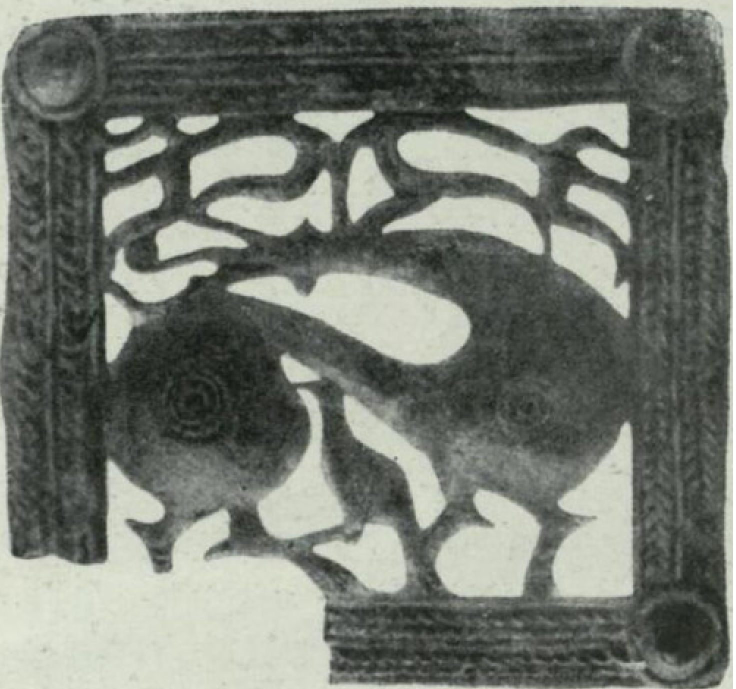


ითიფალური ქანდაკებანი
ცხენოსნის გამოსახულება. ცაგერის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

ბრინჯაოს ბალთა. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი

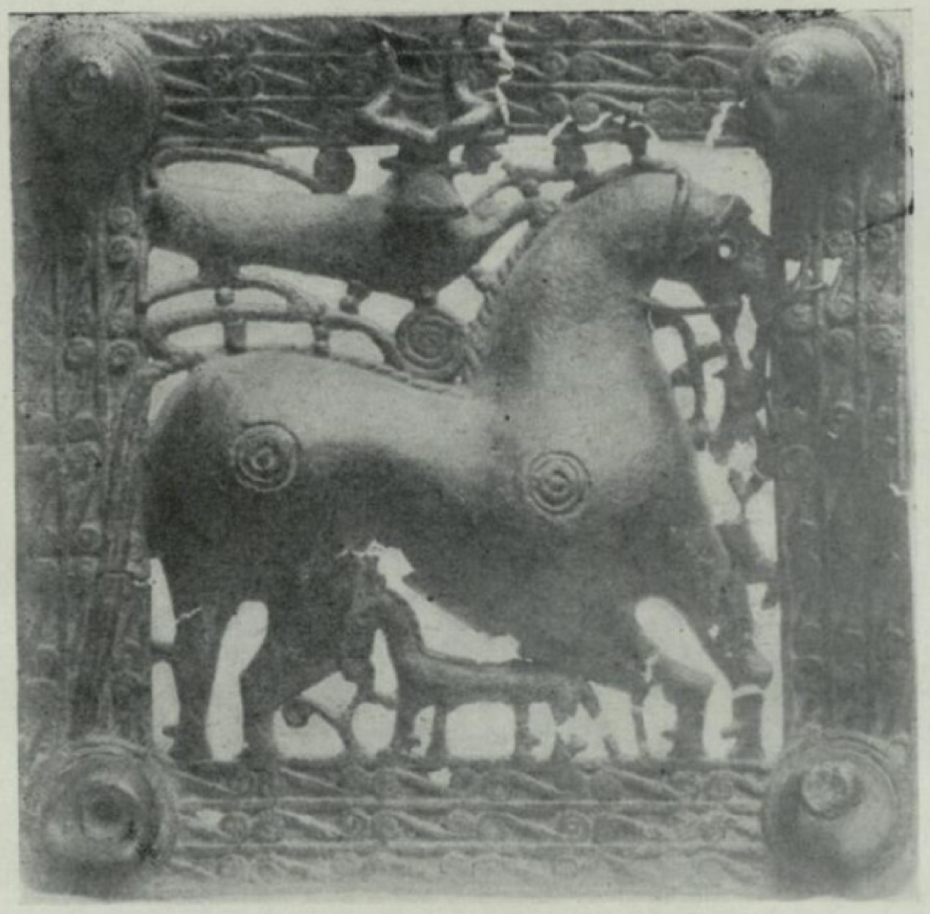


ბრინჯაოს ბალთა. ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

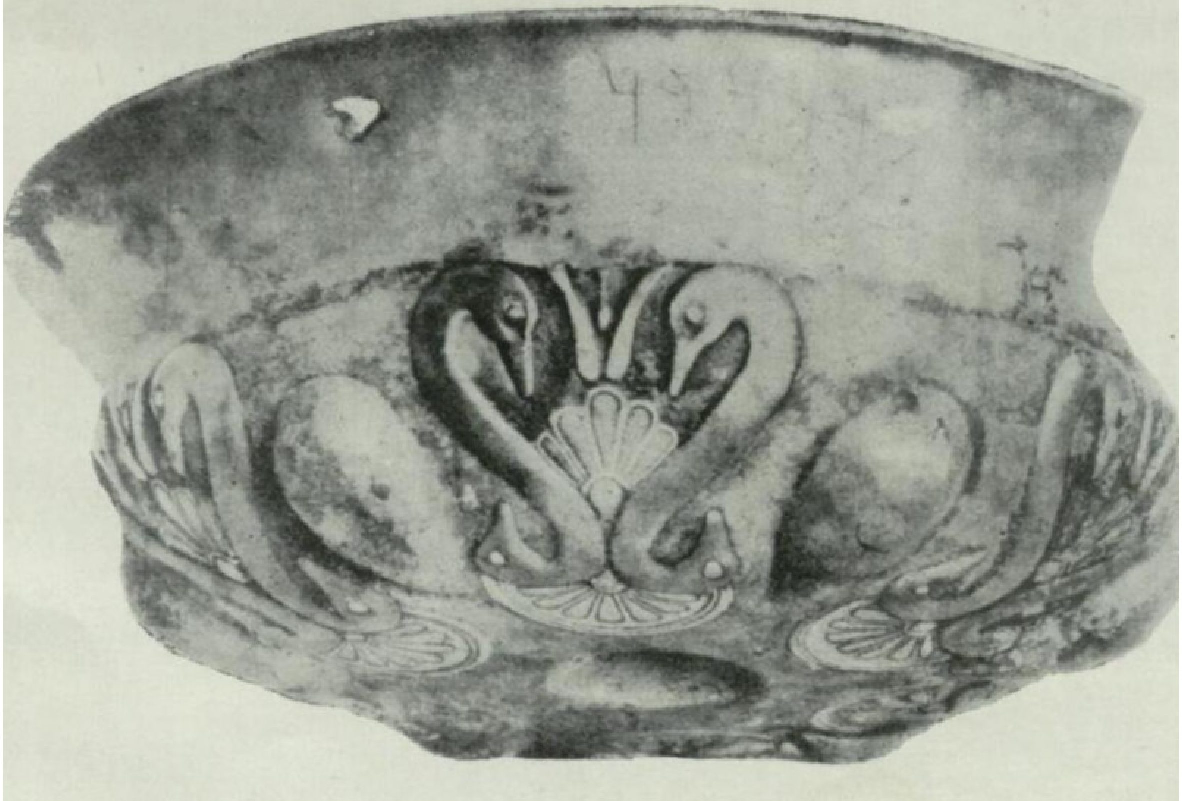


ბრინჯაოს ბალთა. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი

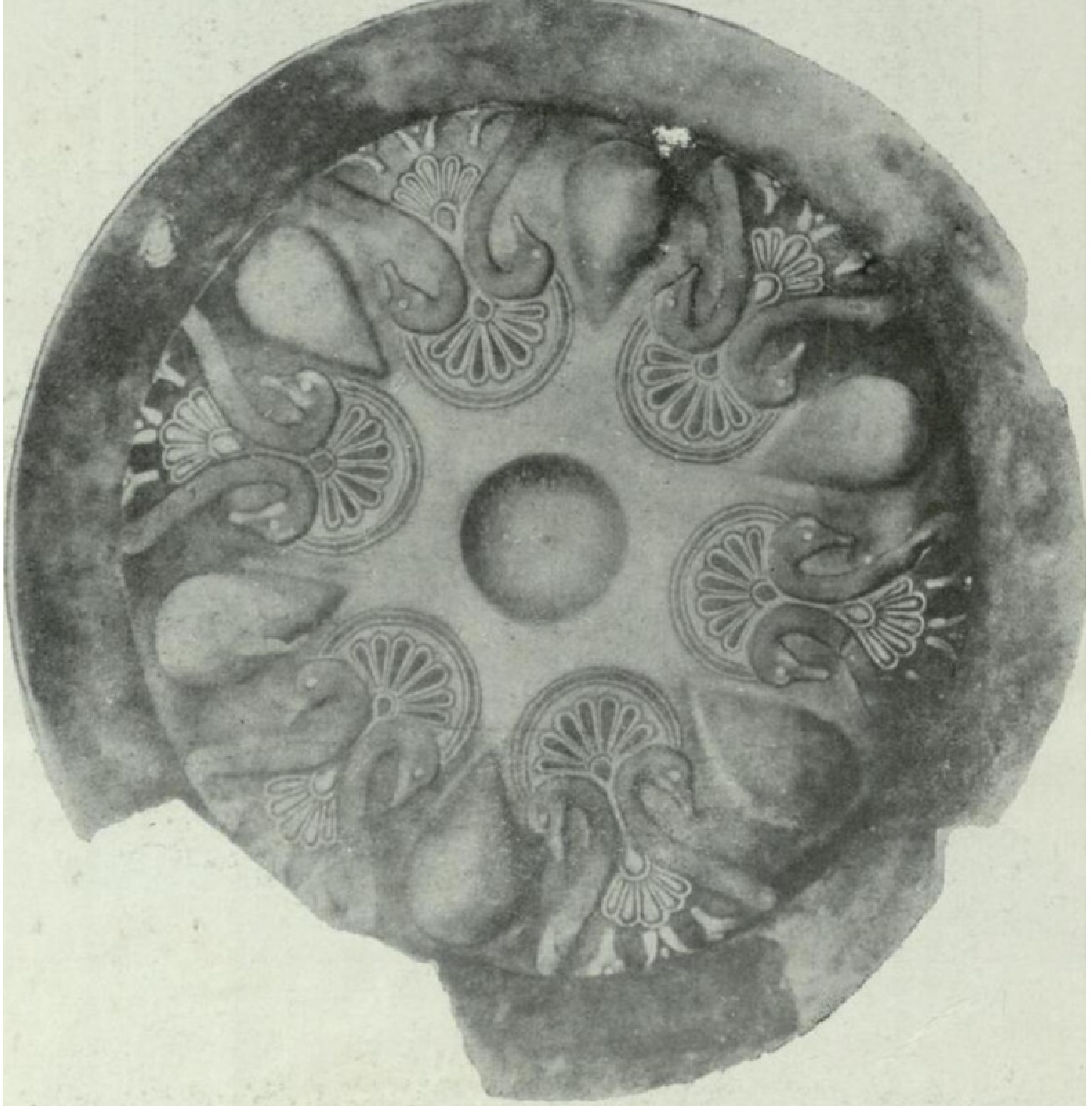
ბრინჯაოს ბალთა. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი



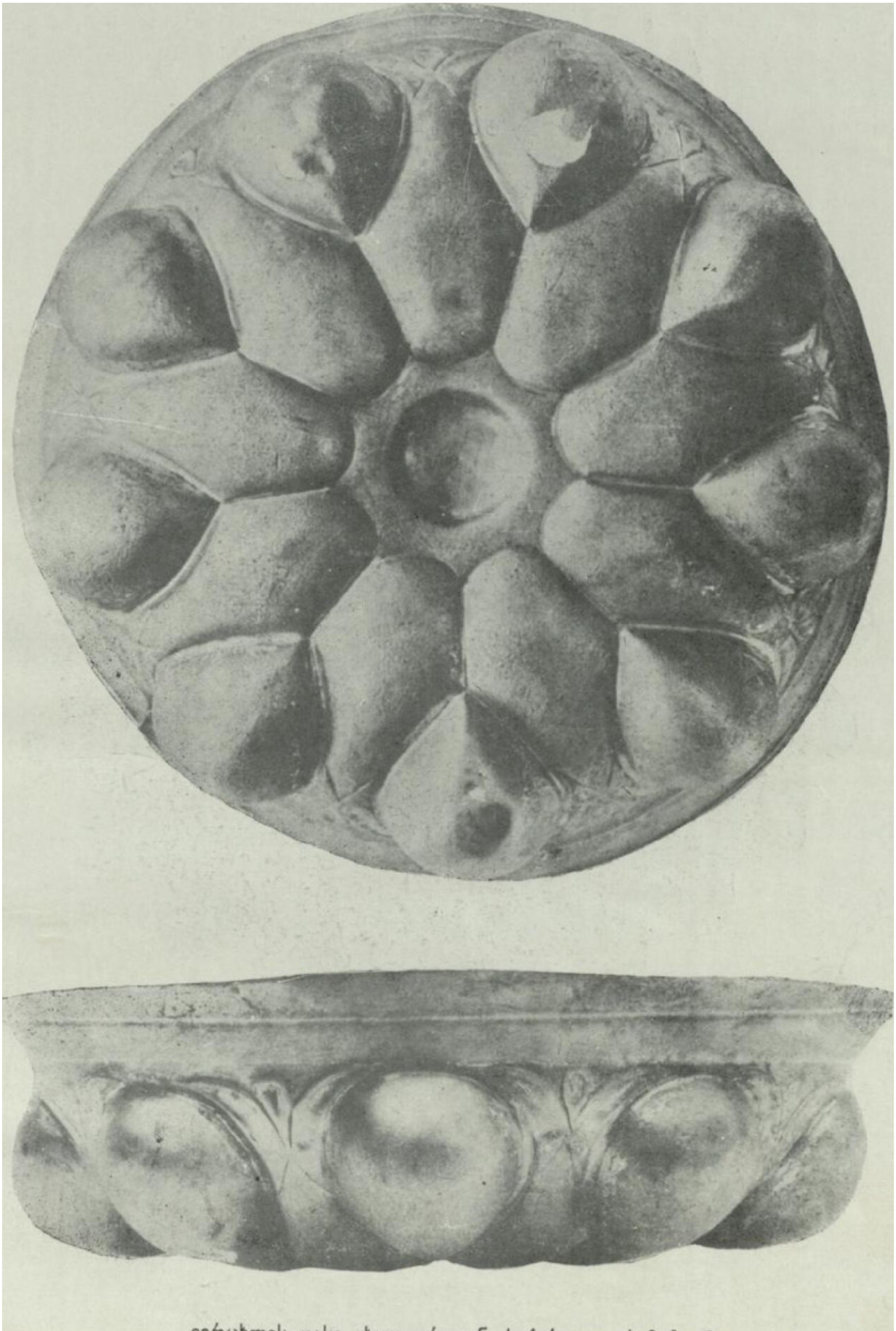
ბრინჯაოს ბალთა. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი



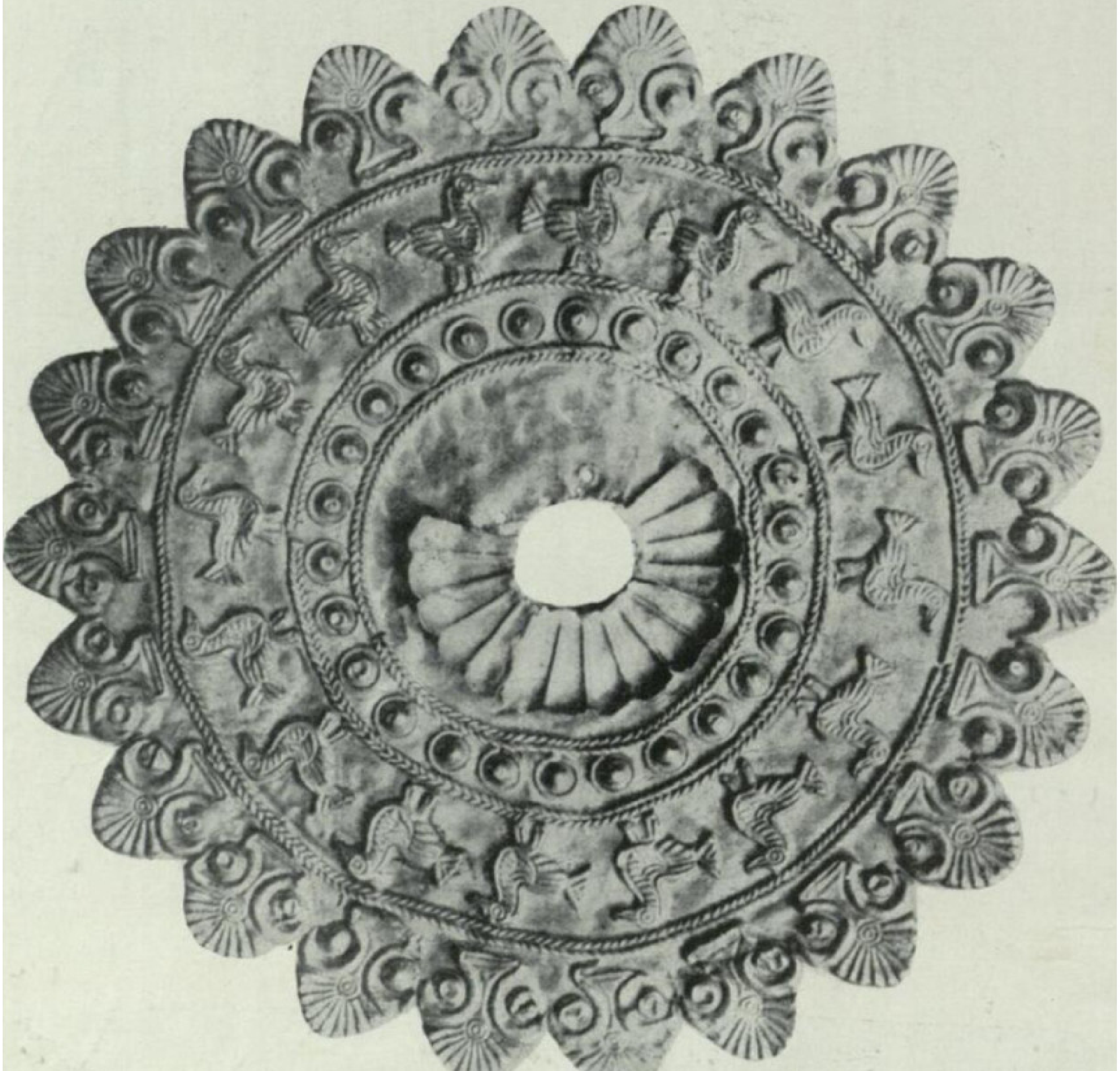
ვერცხლის თასი ყაზბეგის განძიდან



ყაზბეგის თასი. მოსკოვის საისტორიო მუზეუმი

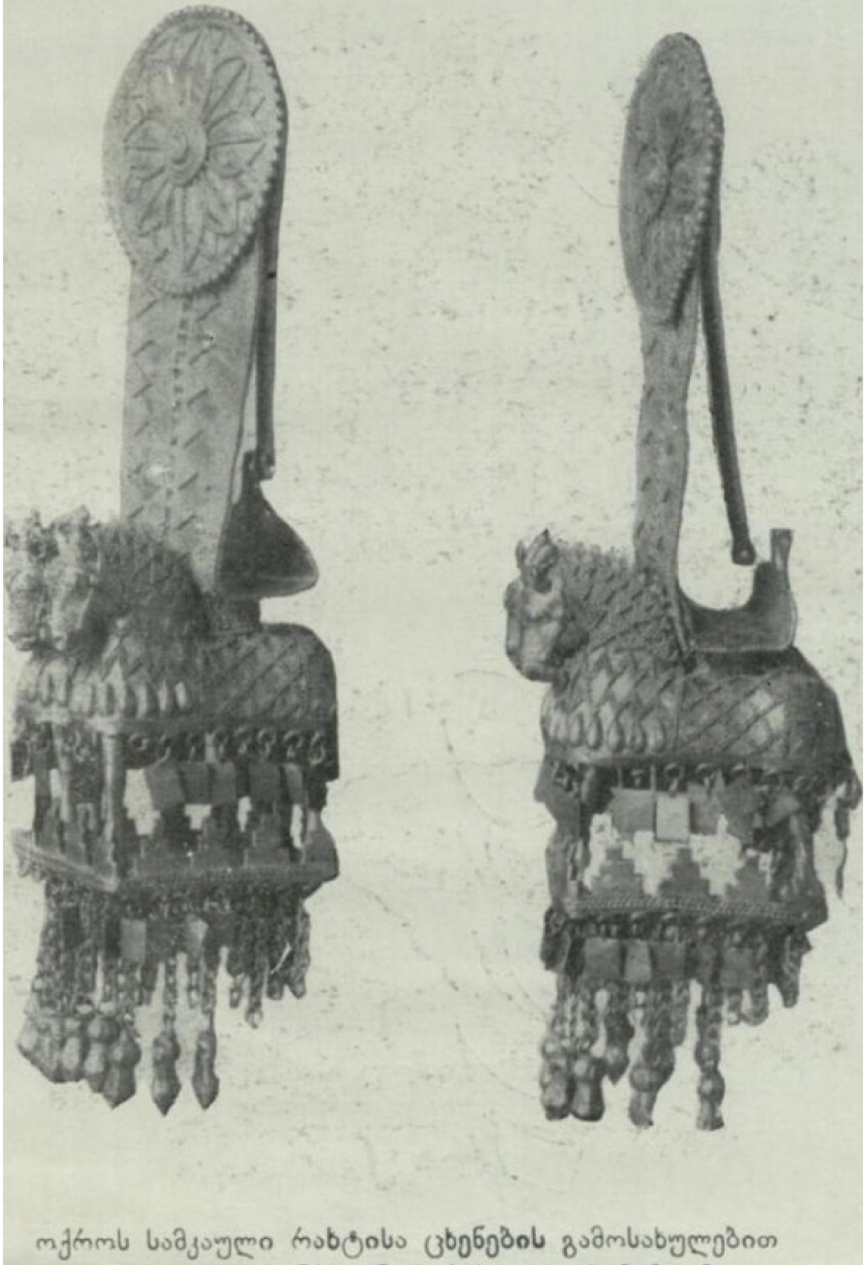


ვერცხლის თასი ახალგორიდან. საქართველოს მუზეუმი



ცხენის რახტის მორთულობა ახალგორის განძიდან

ტაბულა 24

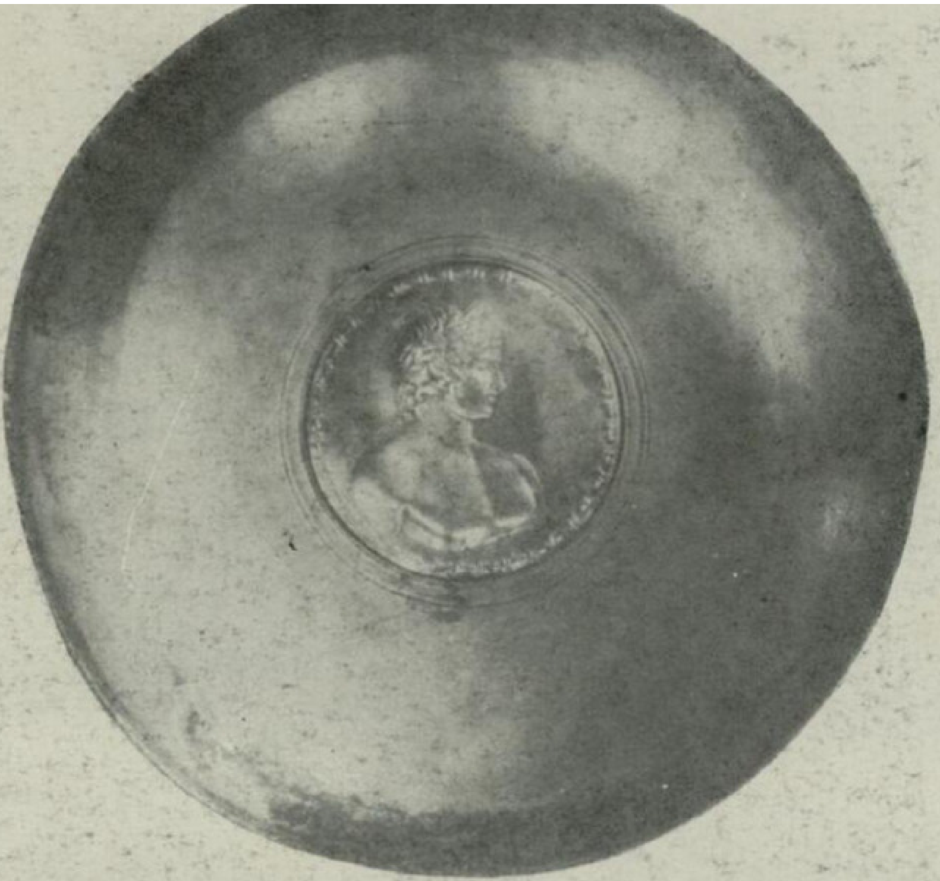


ოქროს სამკაული რახტისა ცხენების გამოსახულებით
ახალგორის განძიდან. საქართველოს მუზეუმი

ჰელიოსის გამოსახულება ბროლისა სოფ. უსახელოდან
ერმიტაჟი

ვერცხლის თასი ტაგილონიდან

ირმის თავი ოქროსი, ზუგდიდის მხარეთმცოდნეობის
მუზეუმი



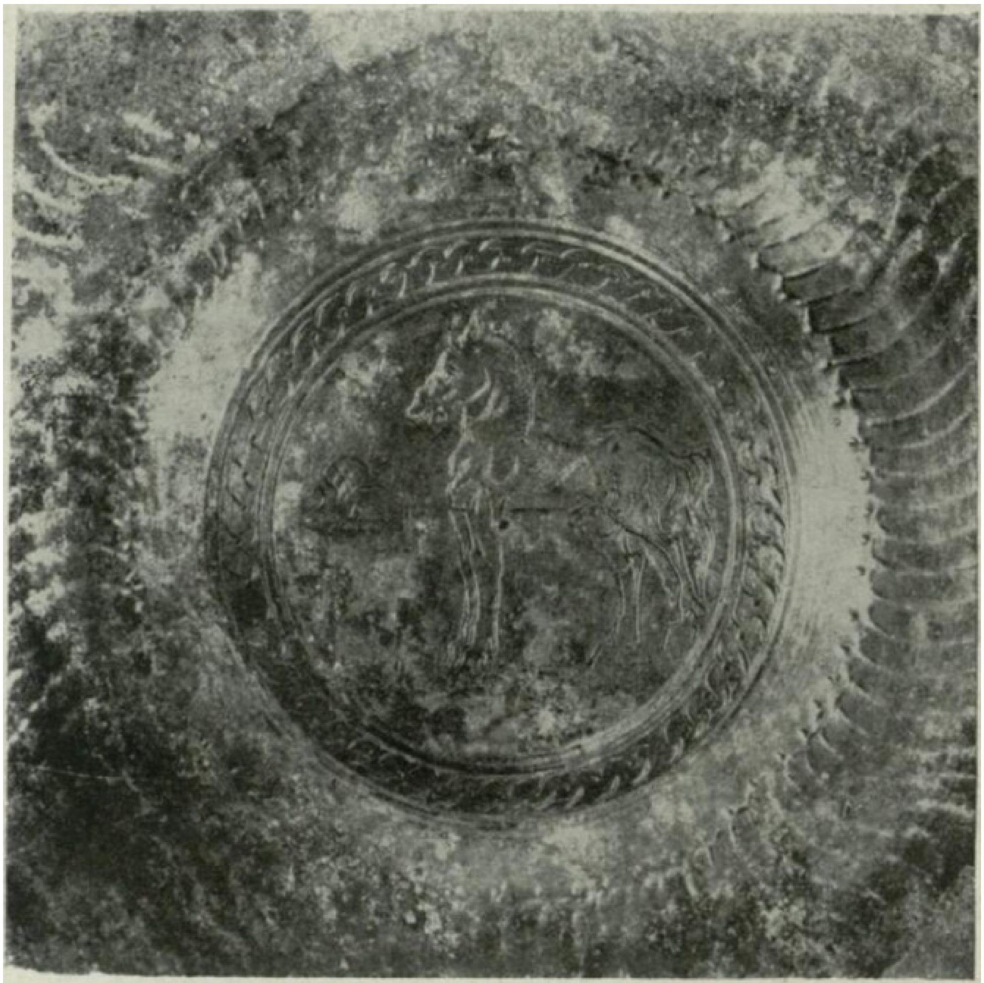
ვერცხლის თასი არმაზიდან ანტინოეს გამოსახულებით. საქართველოს მუზეუმი

ვერცხლის თასი არმაზიდან ანტინოეს გამოსახულებით. საქართველოს მუზეუმი

ვერცხლის ფასი არმაზიდან პიტიახშის გამოსახულებით

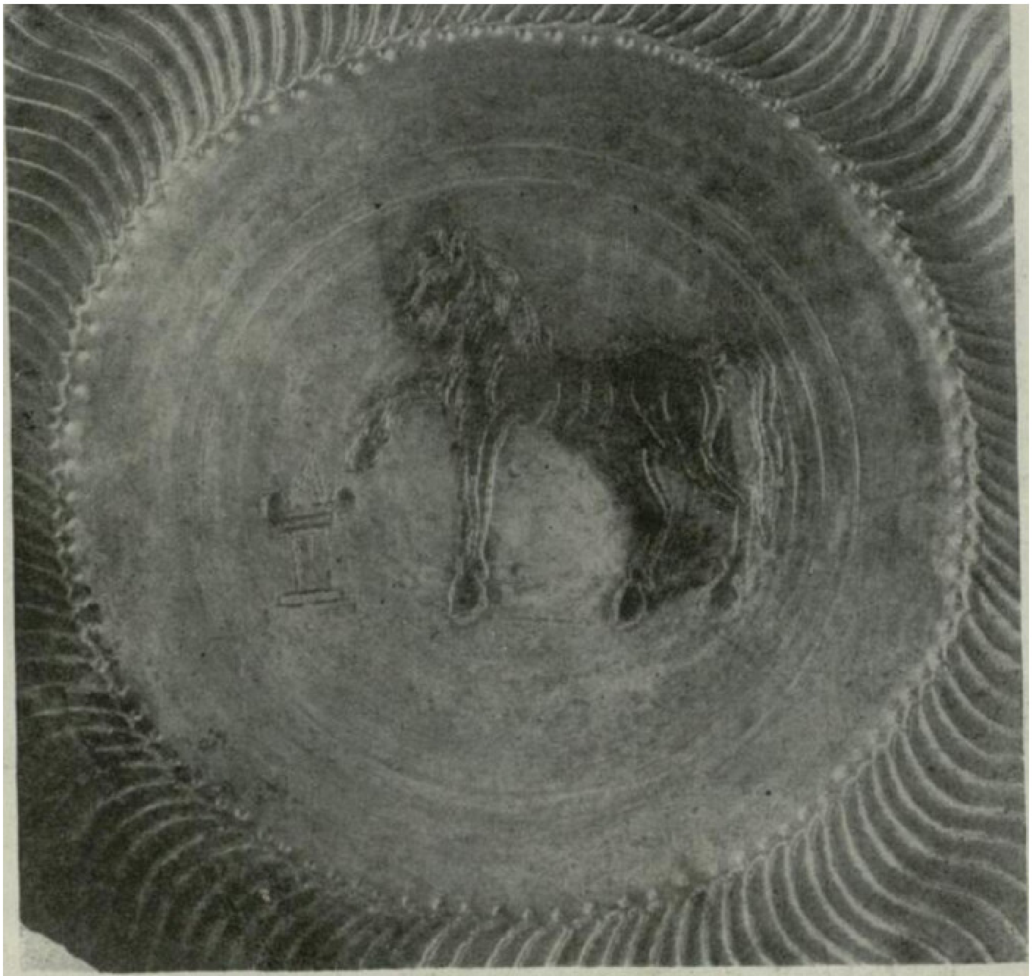
ვერცხლის თასი ბორიდან. ერმიტაჟი

ცხენი ბომონის წინაშე. ბორის თასი



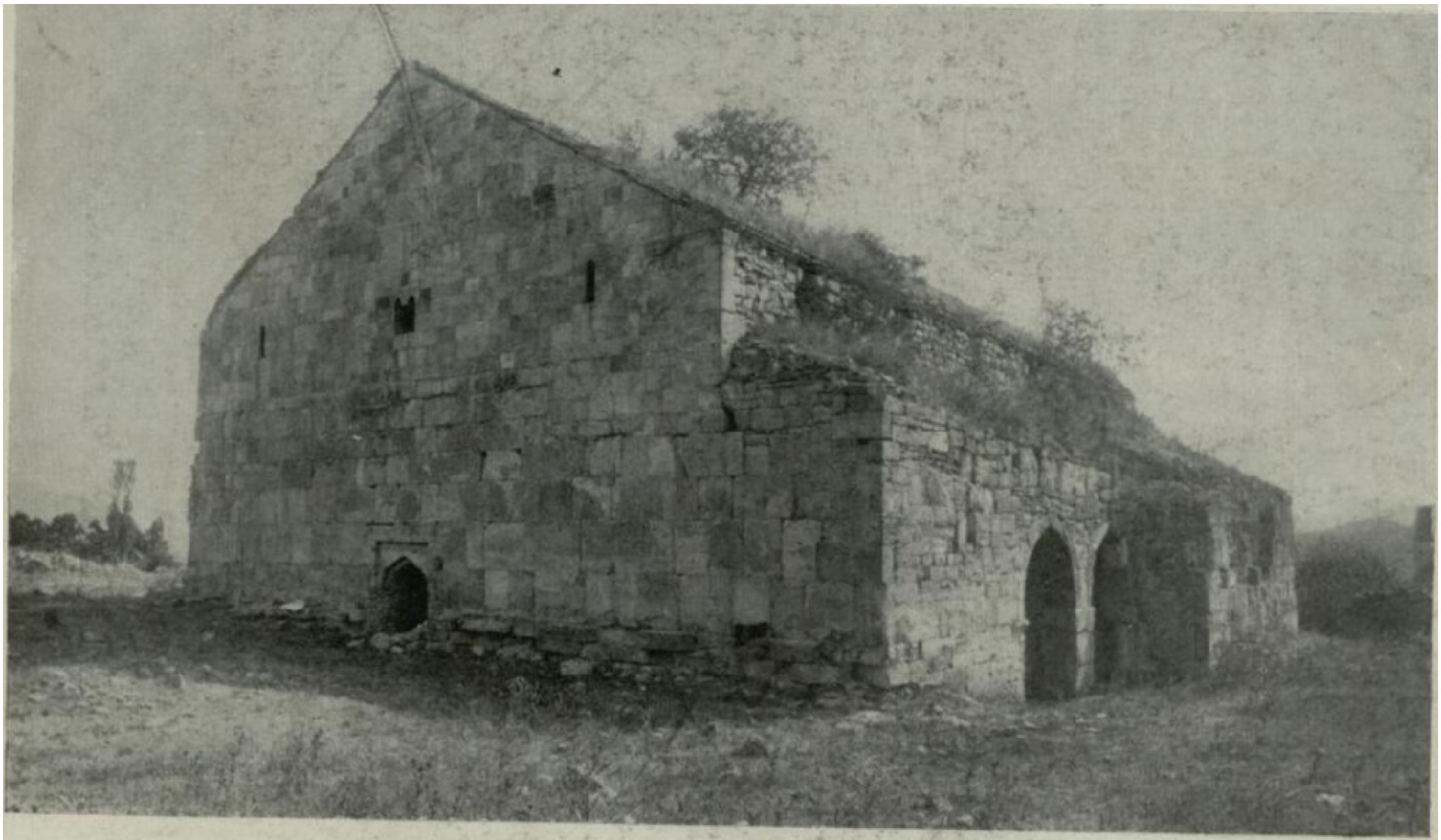
ცხენი ბომონის წინაშე. არმაზის თასი

ცხენი ბომონის წინაშე. არმაზის თასი

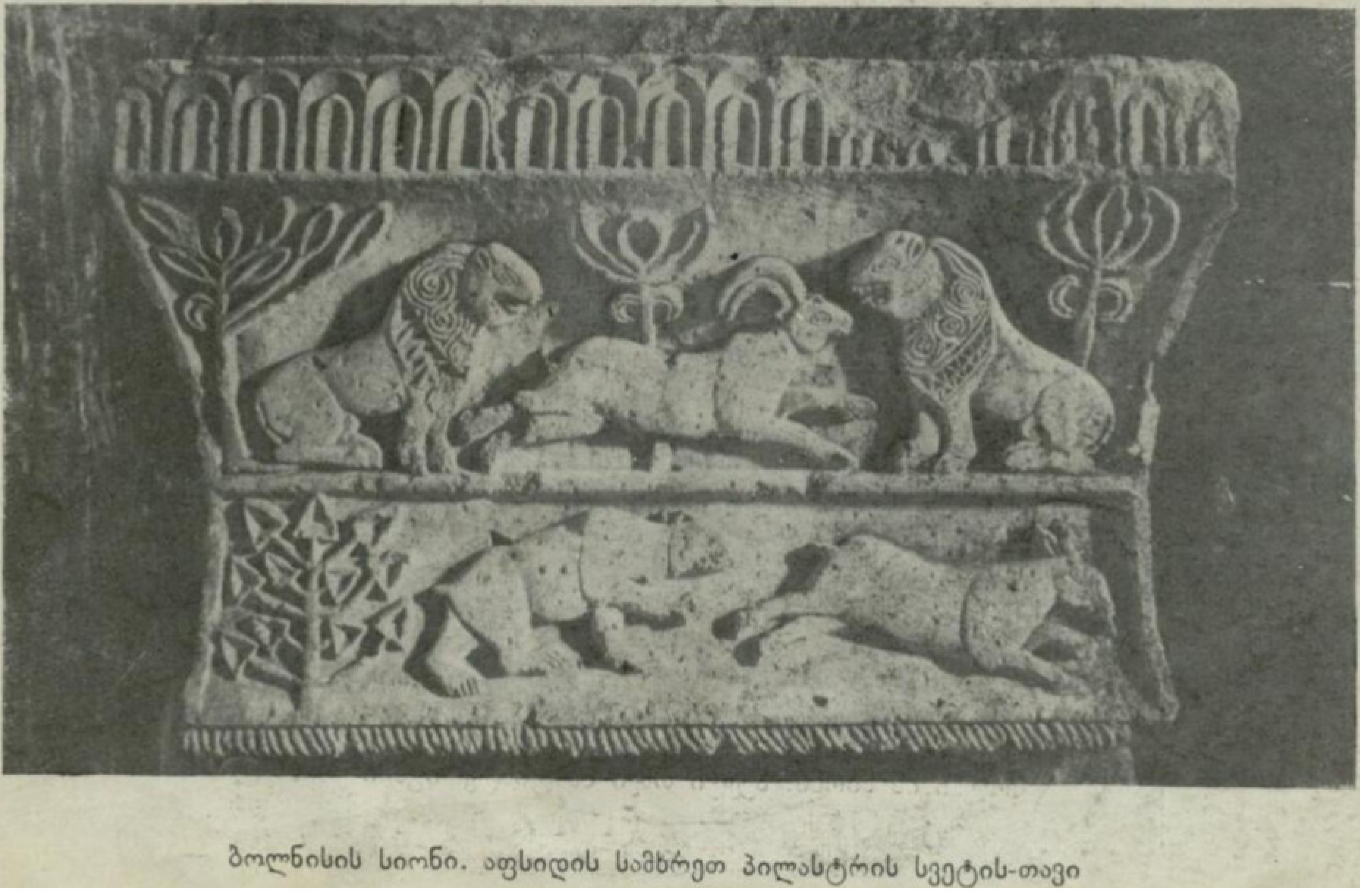


ცხენი ბომონის წინაშე. არმაზის თასი

ცხენის გამოსახულება არმაზის თასზე



ბოლნისის სიონი. სამხრეთ-დასავლეთის ფასადი

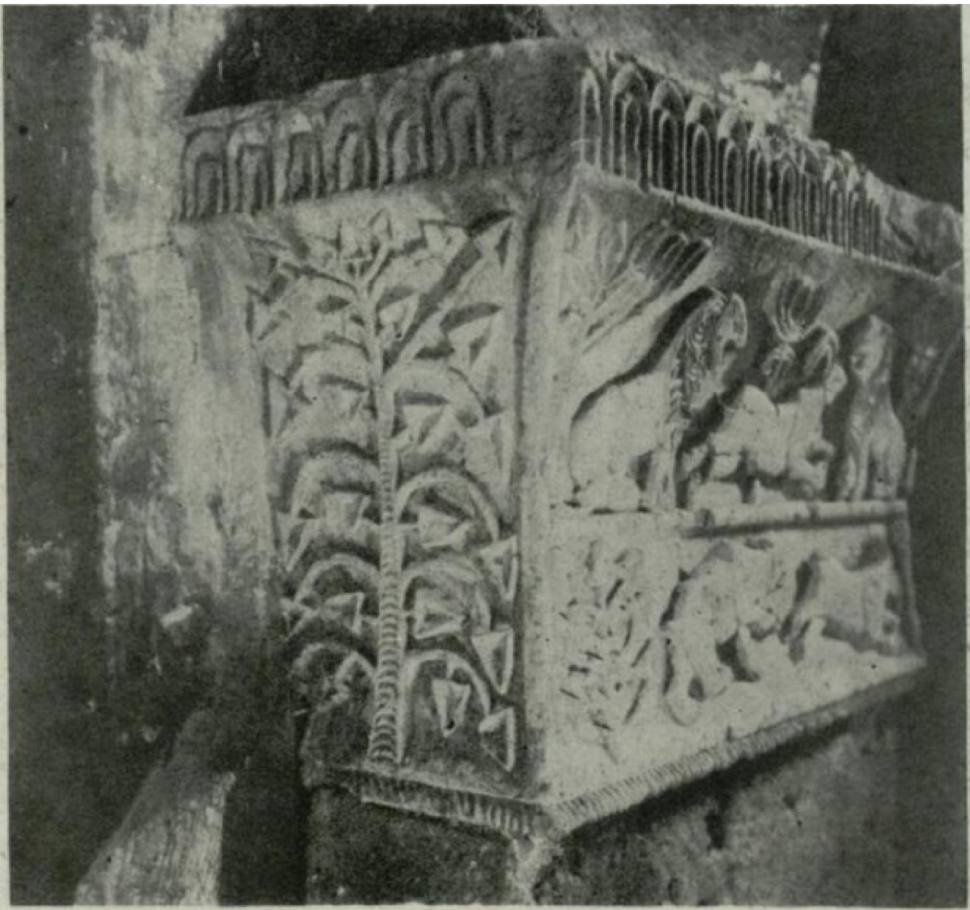


ბოლნისის სიონი. აფსიდის სამხრეთ პილასტრის სვეტის-თავი

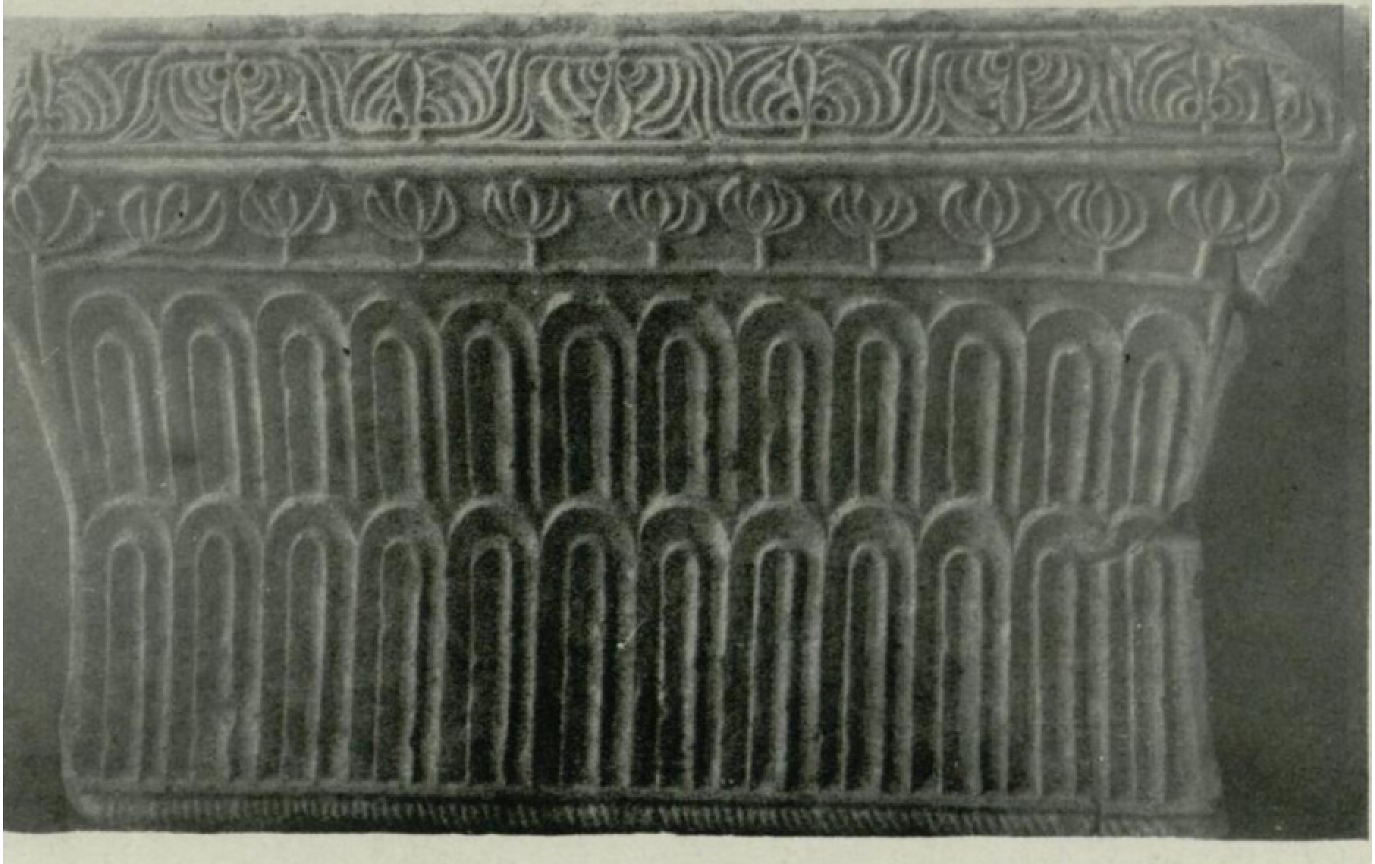
ტაბულა 35

ბოლნისის სიონი. აფსიდის სამხრეთ პილასტრის სვეტისთავი, დეტალი

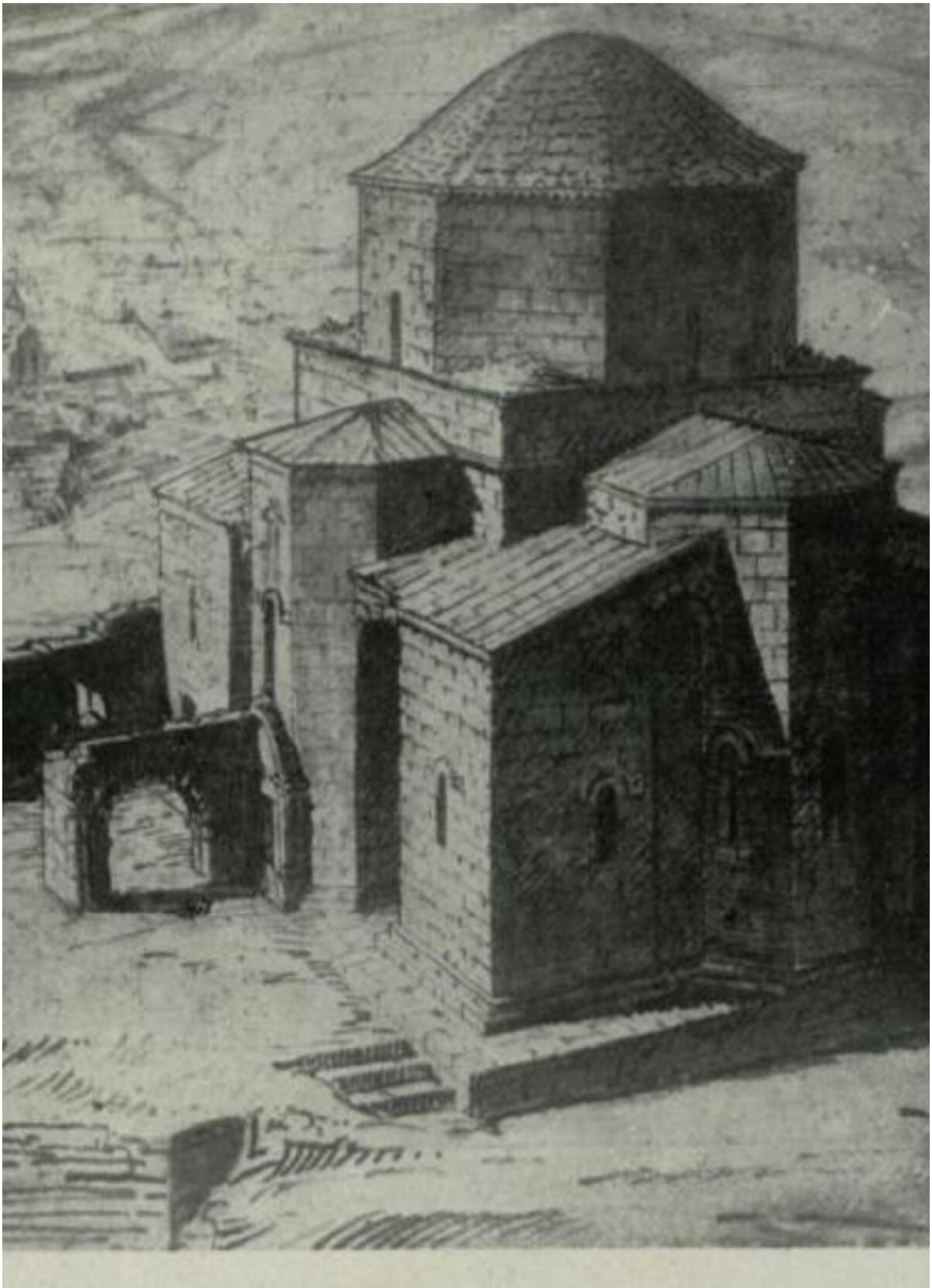
ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი ბაპტისტერიუმში



ბოლნისის სიონი. აფსიდის სამხრეთის პილასტრის სვეტისთავის ჩრდილოეთის გვერდი

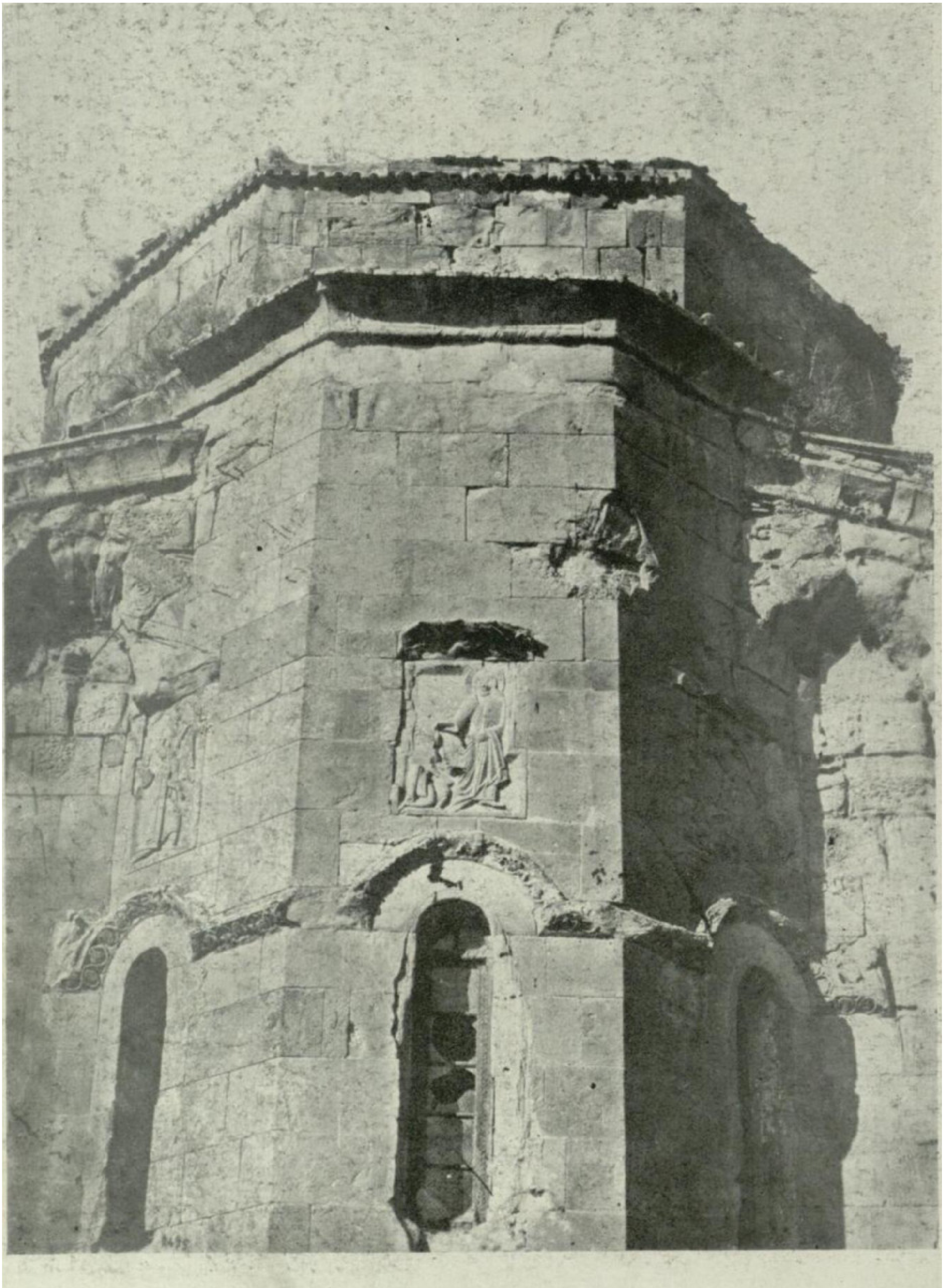


ბოლნისის სიონი. აფსიდის ჩრდილოეთ პილასტრის სვეტისთავი



მცხეთის დიდი ჯვარი. ზოგადი ხედი

მცხეთის დიდი ჯვარი. სამხრეთ-აღმოსავლეთის ფასადი



მცხეთის ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი კტიტორთა გამოსახულებით

სტეფანოს I ქართლის პატრიკიოსი. ჯვარი, აღმოსავლეთის ფასადი

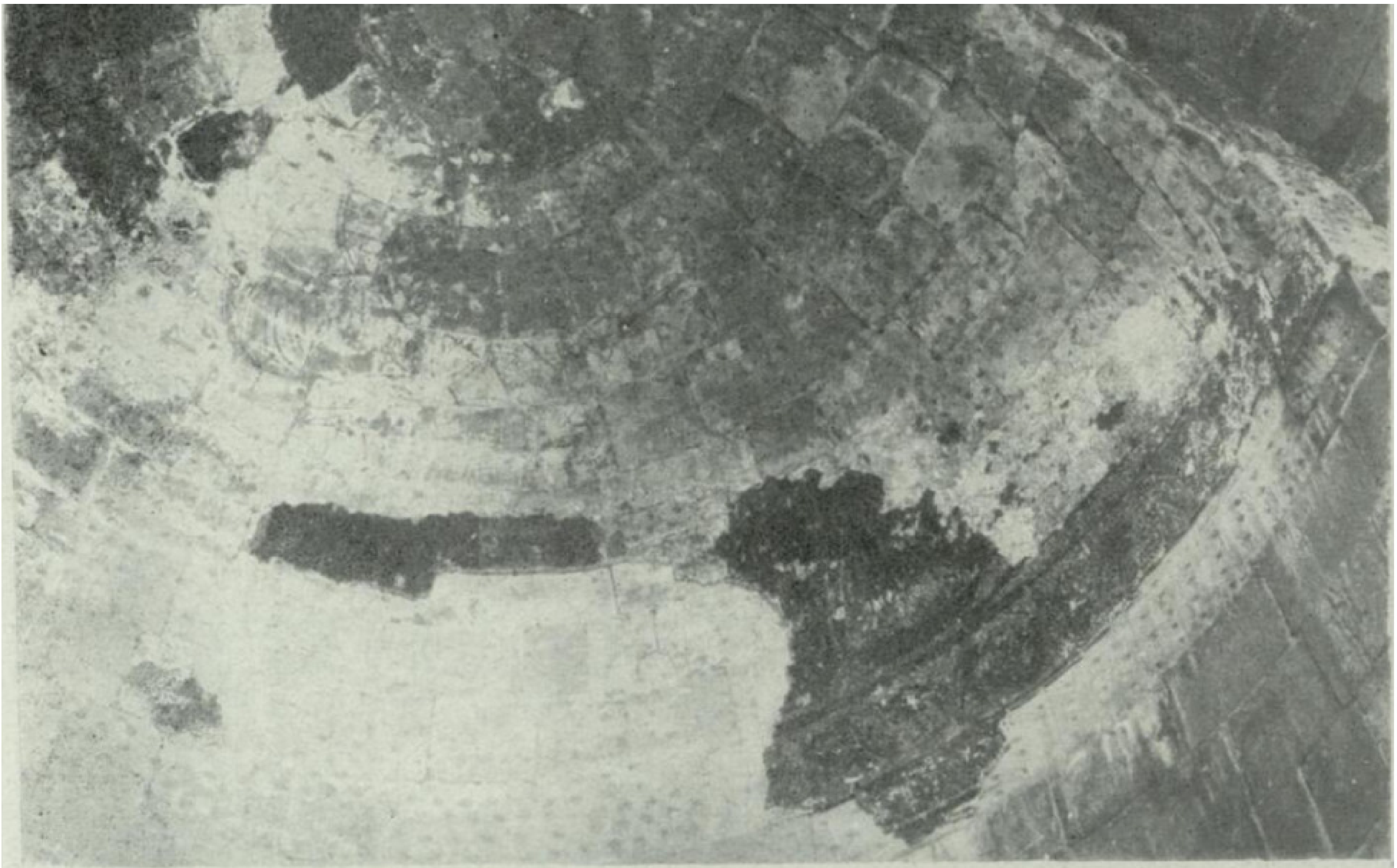
დემეტრე ჰიპატოსი. მცხეთის დიდი ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი

ადრნერსე ჰპატოსი. მცხეთის დიდი ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი

ქობულ სტრატილატი. მცხეთის დიდი ჯვარი. სამხრეთის ფასადი

ტაბულა 44

მცხეთის დიდი ჯვარი. სამხრეთის კარიბჭე ამაღლების რელიეფური გამოსახულებით



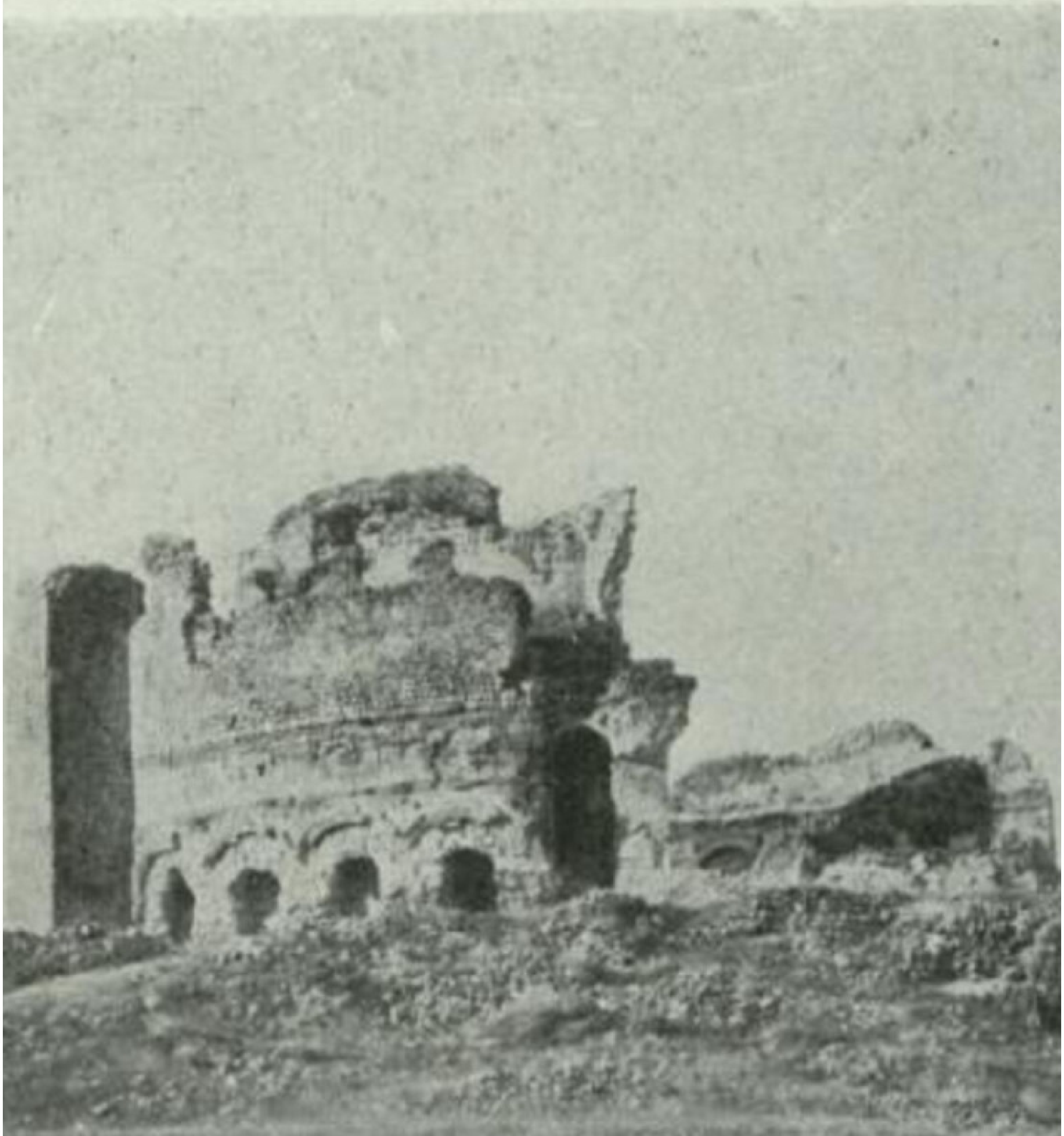
წრომის ტაძარი. საკურთხევლის კონქის მოზაიკური მხატვრობა
წრომის ტაძარი. პეტრე მოციქულის მარცხენა ფეხი

წრომის მოზაიკა. მაცხოვრის გამოსახულების მოხაზულობა
წრომის მოზაიკა. მოხატულობის ქვედა აშია

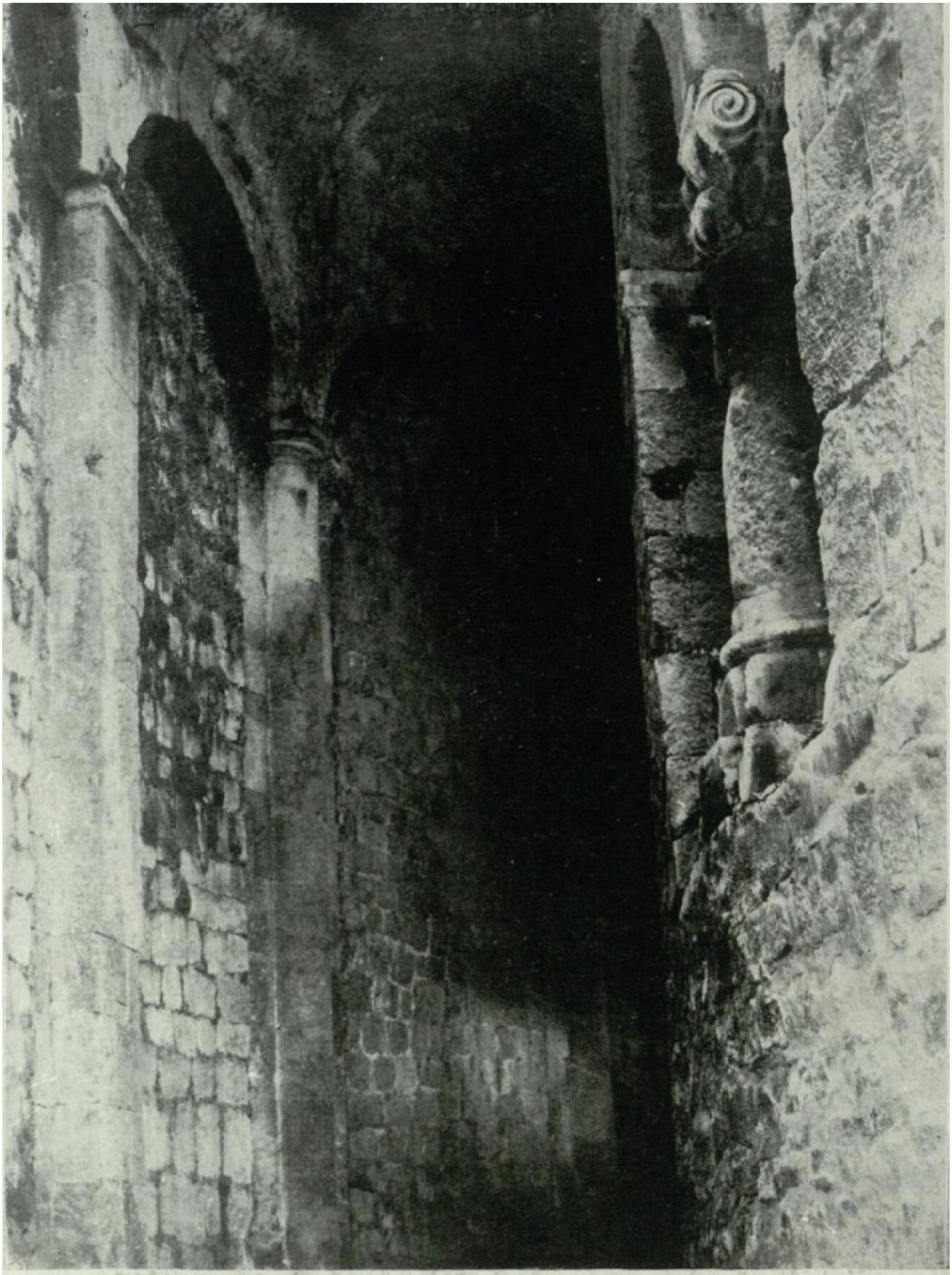
წმ. მამაჲ ლომზე. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

მარტვილის ტაძარი. გუმბათის კონსტრუქცია

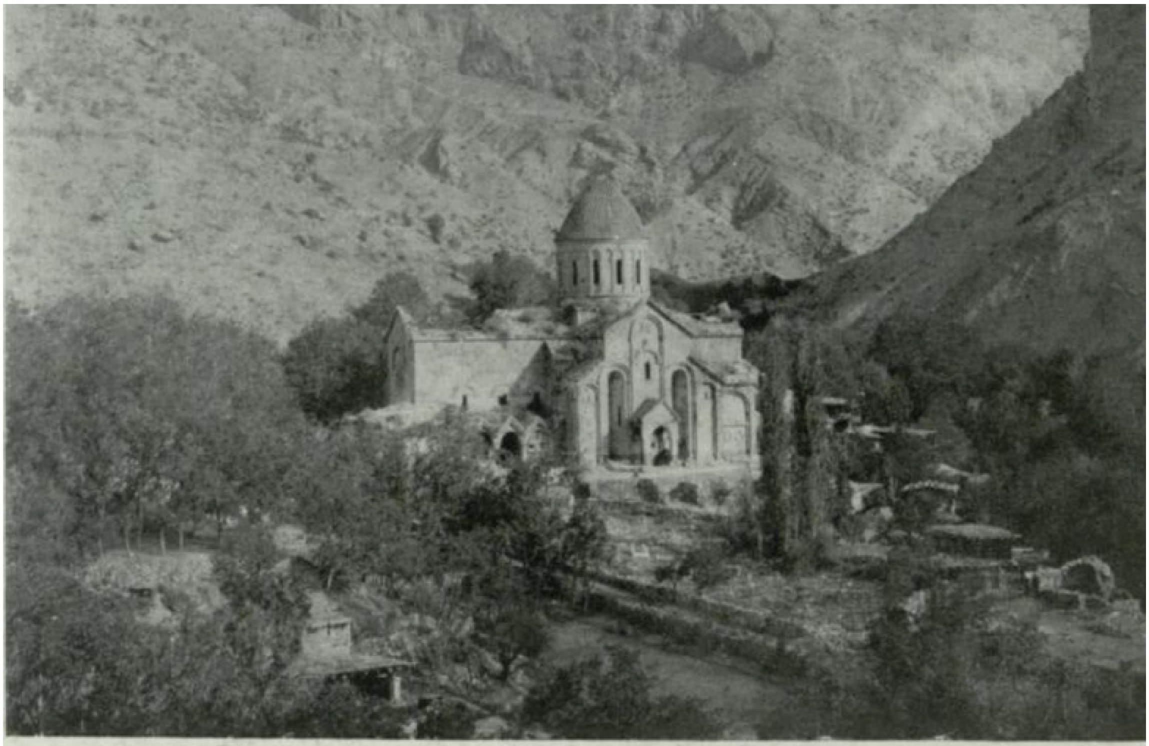
ტაბულა 51



ბანა. ზოგადი ხედი

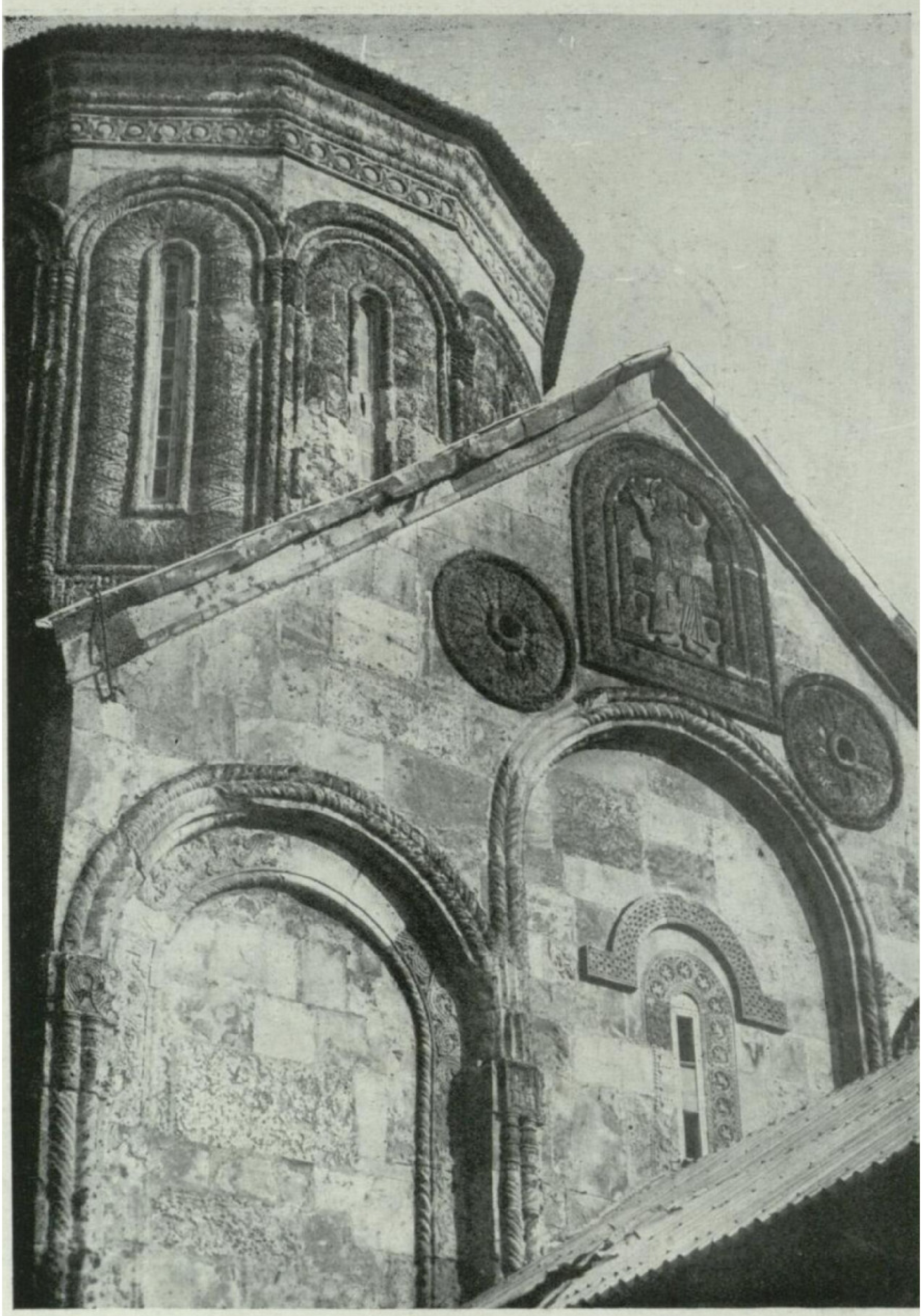


ბანა. შინაგანი გალერეა (სტოა)

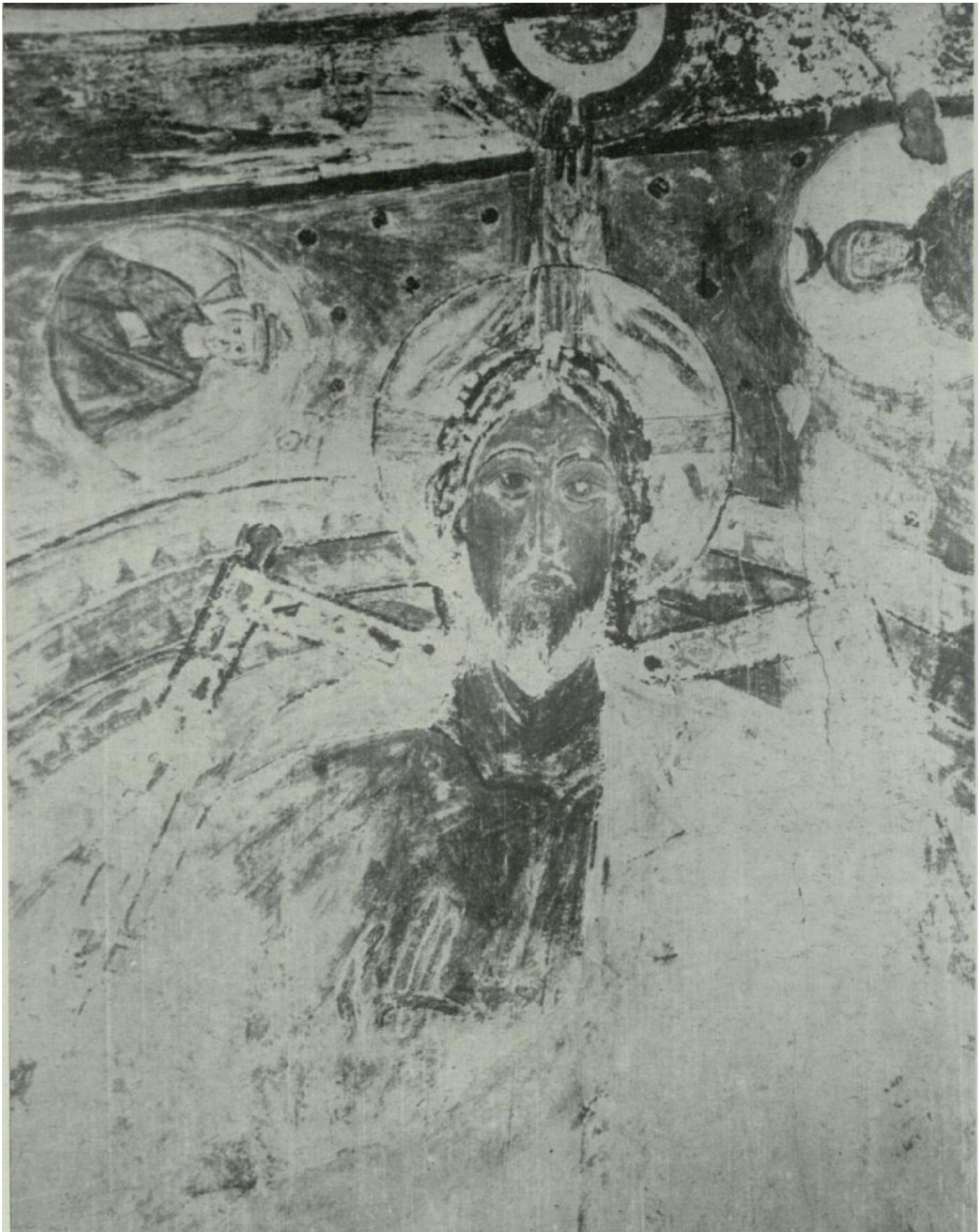


ოშკი. ზოგადი ხედი სამხრეთიდან

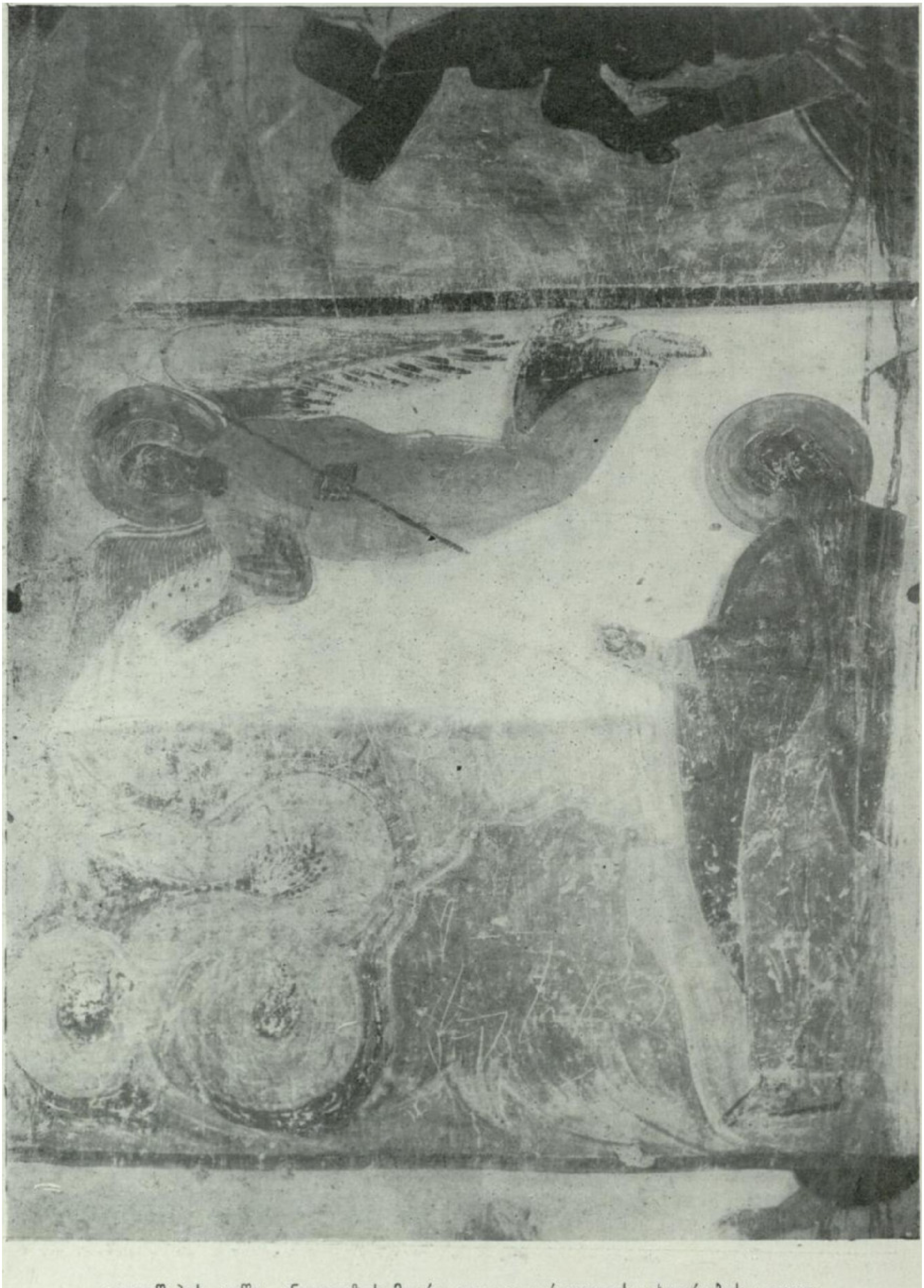
ოშკი. დასავლეთის ფასადი



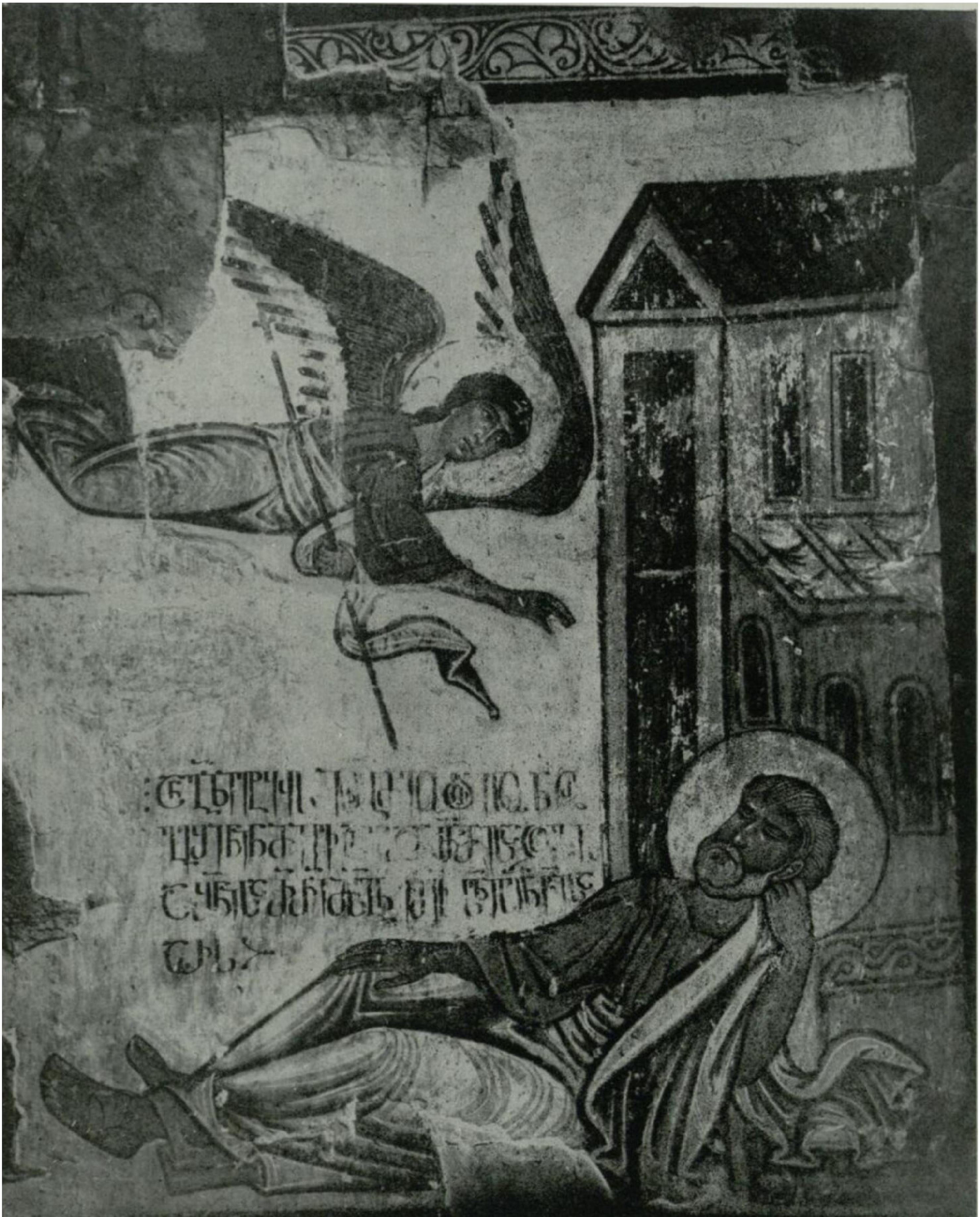
ნიკორწმინდა. გუმბათის ყელი და დასავლეთ ფასადის ნაწილი



მაცხოვარი, მზისა და მთვარის განსახიერებანი. საკურთხევლის კონქის მოხატულობა.
დოდოს გამოქვაბულთა გუმბათოვან ტაძრიდან (დავით-გარეჯა), VIII—IX სს.

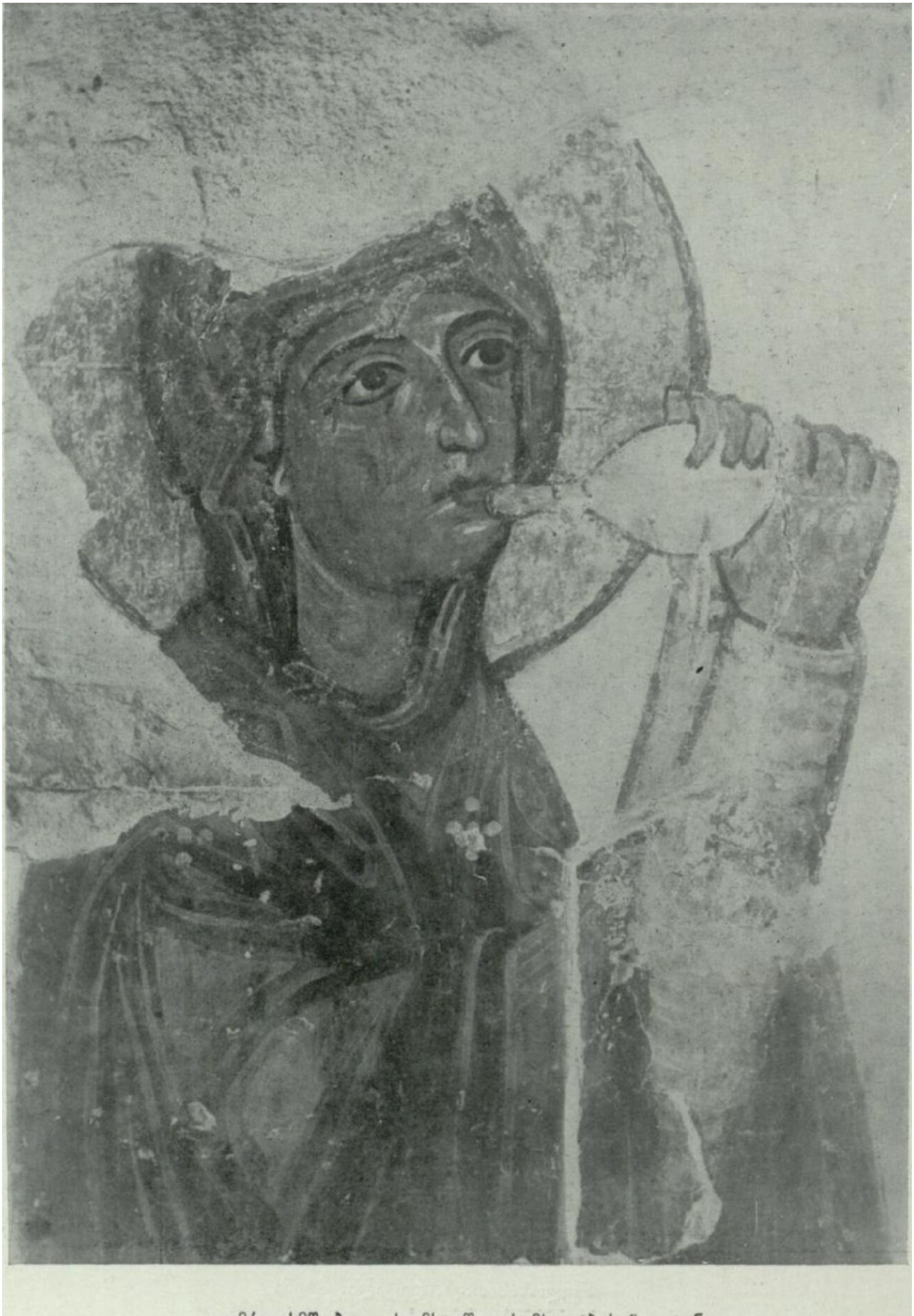


გველეშაპის დაწვა ანგელოზის მიერ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი,
X ს. უდაბნო, მთავარი ტაძარი



ანგელოზის გამოცხადება იოსებისადმი. ატენი

ანგელოზის თავი, დეტალი. ატენი



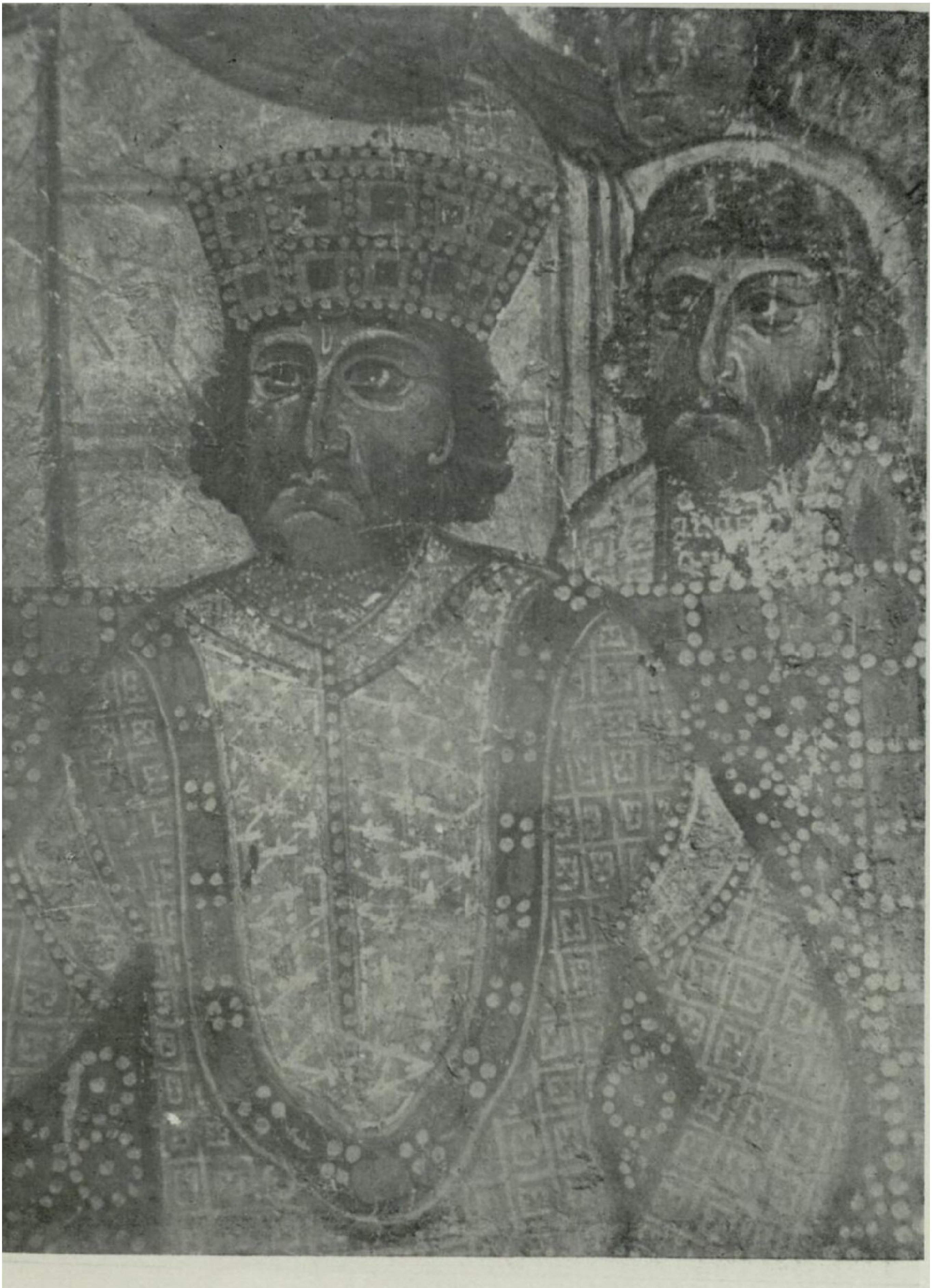
ღმრთისმშობელი სვამს „წყალს მხილებისა“. ატენი

მთავარანგელოზი გაბრიელი ხარებიდან. ატენი

შობა უფლისა, იფრარი, 1096 წ.

ღმრთისმშობელი ძითურთ და წმ. ანა. იფრარი

ვედრება. ნაკიფარი, 1130 წ.



დიოკლეტიანე დაჰკითხავს წმ. გიორგის. ნაკიფარი (1130 წ.)

ღმრთისმშობელი. გელათის მოზაიკა, 1125—1130 წწ.

მაცხოვარი ყრმა (ემანუელი). გელათის მოზაიკა, 1125—1130 წწ.

მთავარანგელოზი გაბრიელი. გელათის მოზაიკა, 1125—1130 წწ.

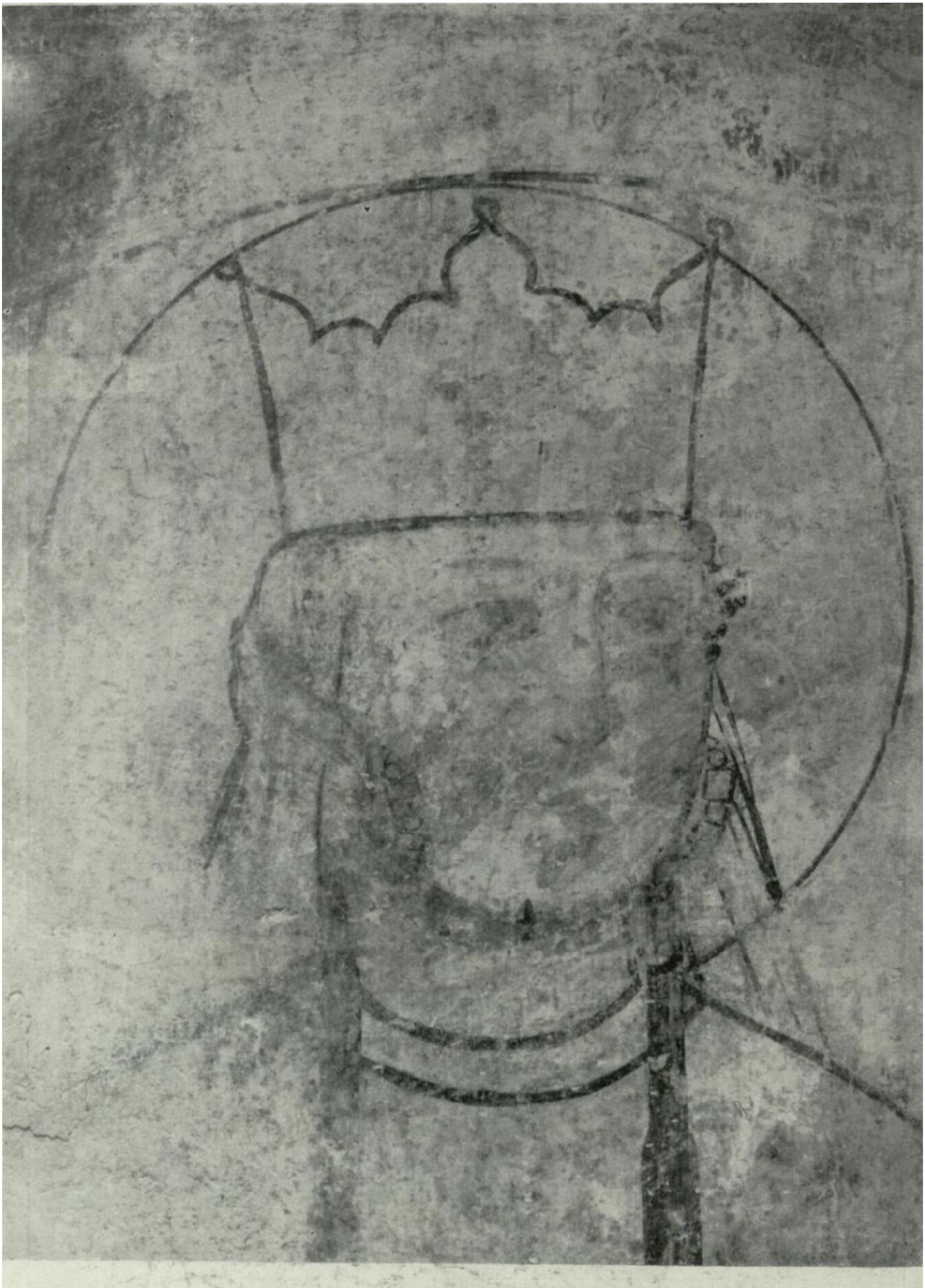
მაცხოვარი მოციქულთა ზიარებიდან, ახტალა XII ს.

მსახური ანგელოზი მოციქულთა ზიარებიდან. ახტალა, XII ს.

იაკობ ძმა უფლისა. ახტალა, XII ს.

ღმრთისმშობელი ძითურთ, საკურთხევლის აფსიდის კონქის მოხატულობა. ყინწვისი (1207 წ.)

თამარ მეფე. ყინცვისი



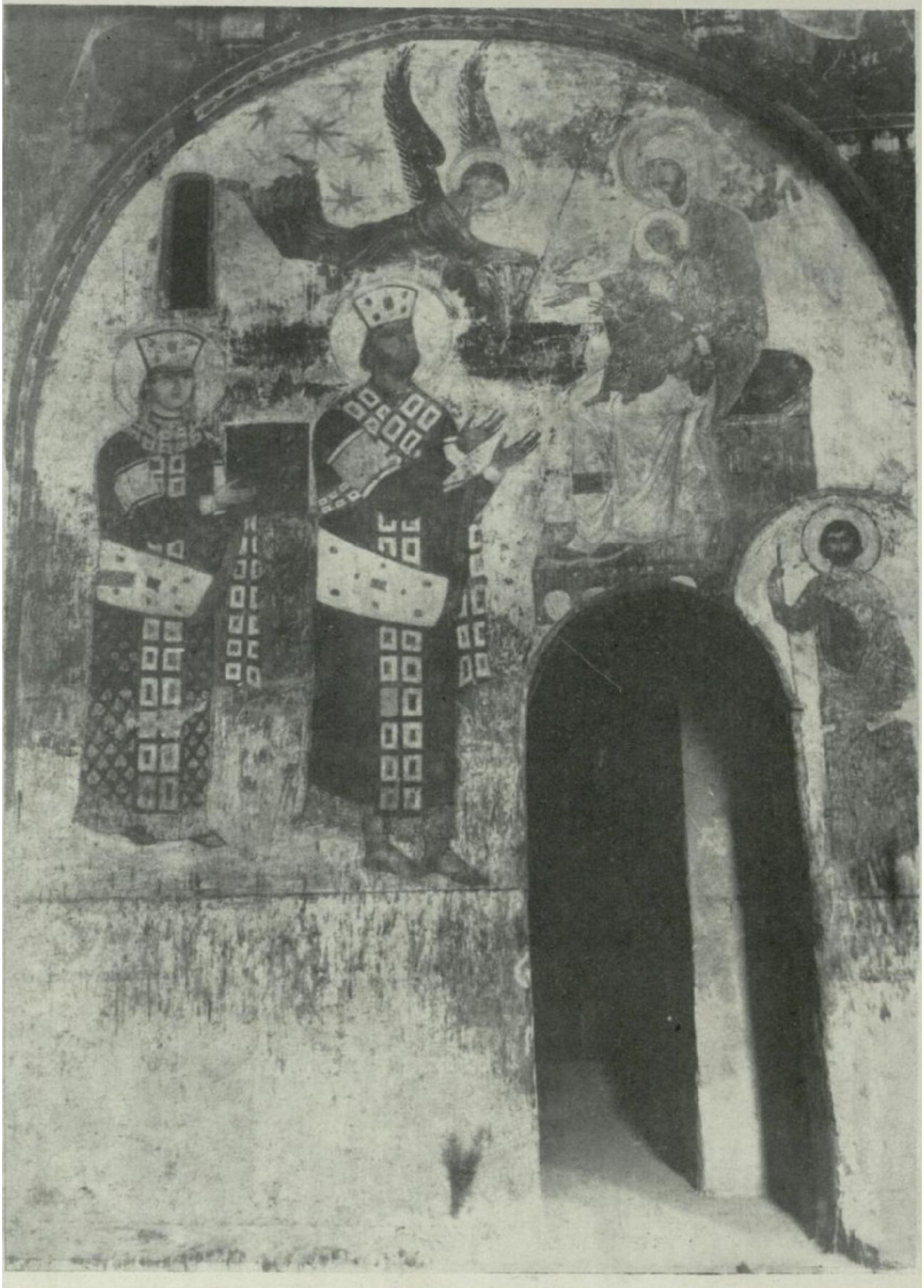
თამარ მეფე. ყინცვისი

ანგელოზი მაცხოვრის აღდგომიდან. ყინცვისი

წმ. გიორგი. ყინცვისი

ტაბულა 94

ღმრთისმშობელი ძითურთ. ვარძია

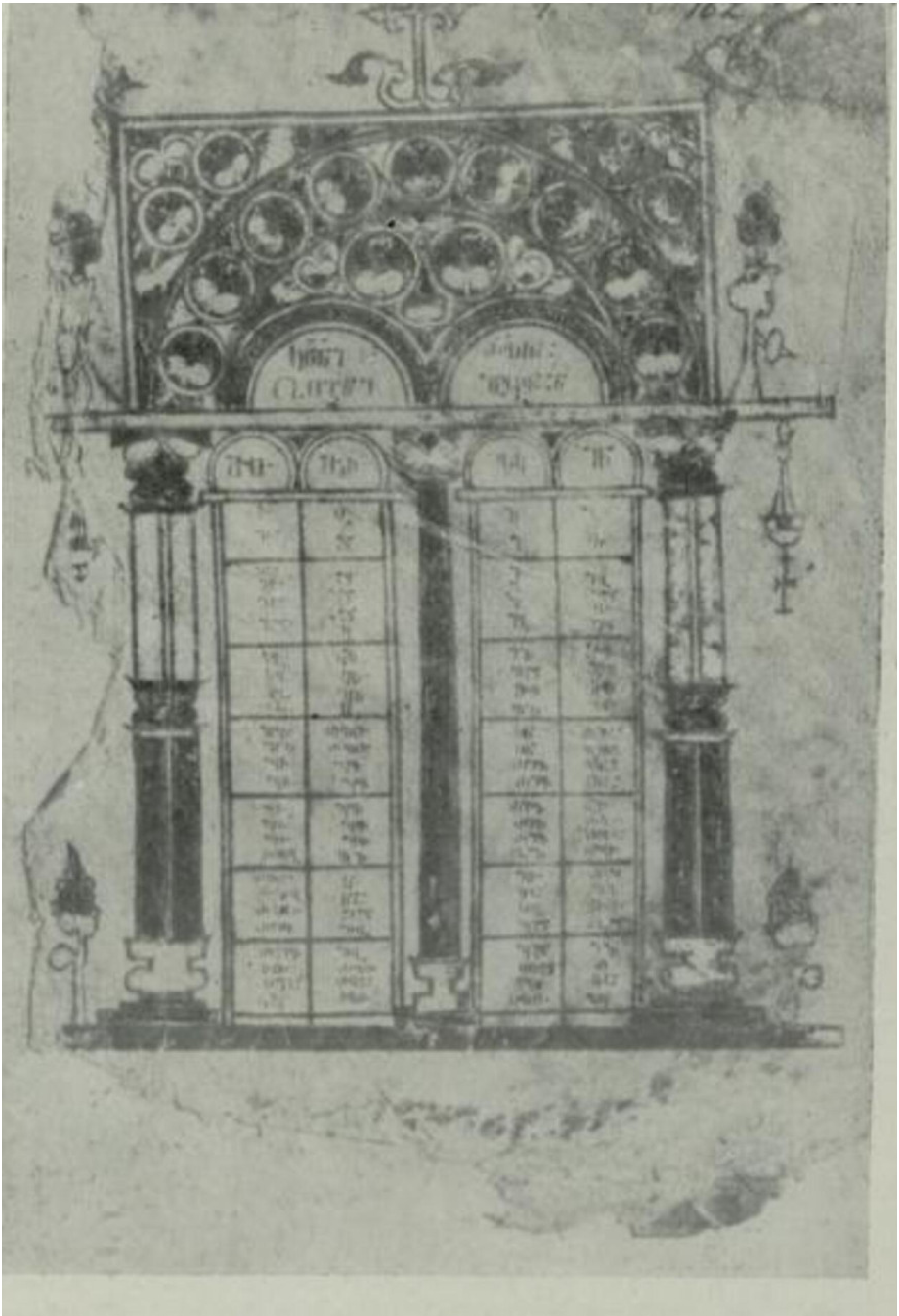


გიორგი III, თამარ მეფე. ვარძია

იოვანე (sic) მახარებელი, ჯრუჭის ოთხთავი, 940 წ.

ბრმის განკურნება მაცხოვრის მიერ. ჯრუჭის ოთხთავი, 940 წ.

ლუკა მახარებელი, ოთხთავი № 962, 1054 წ.

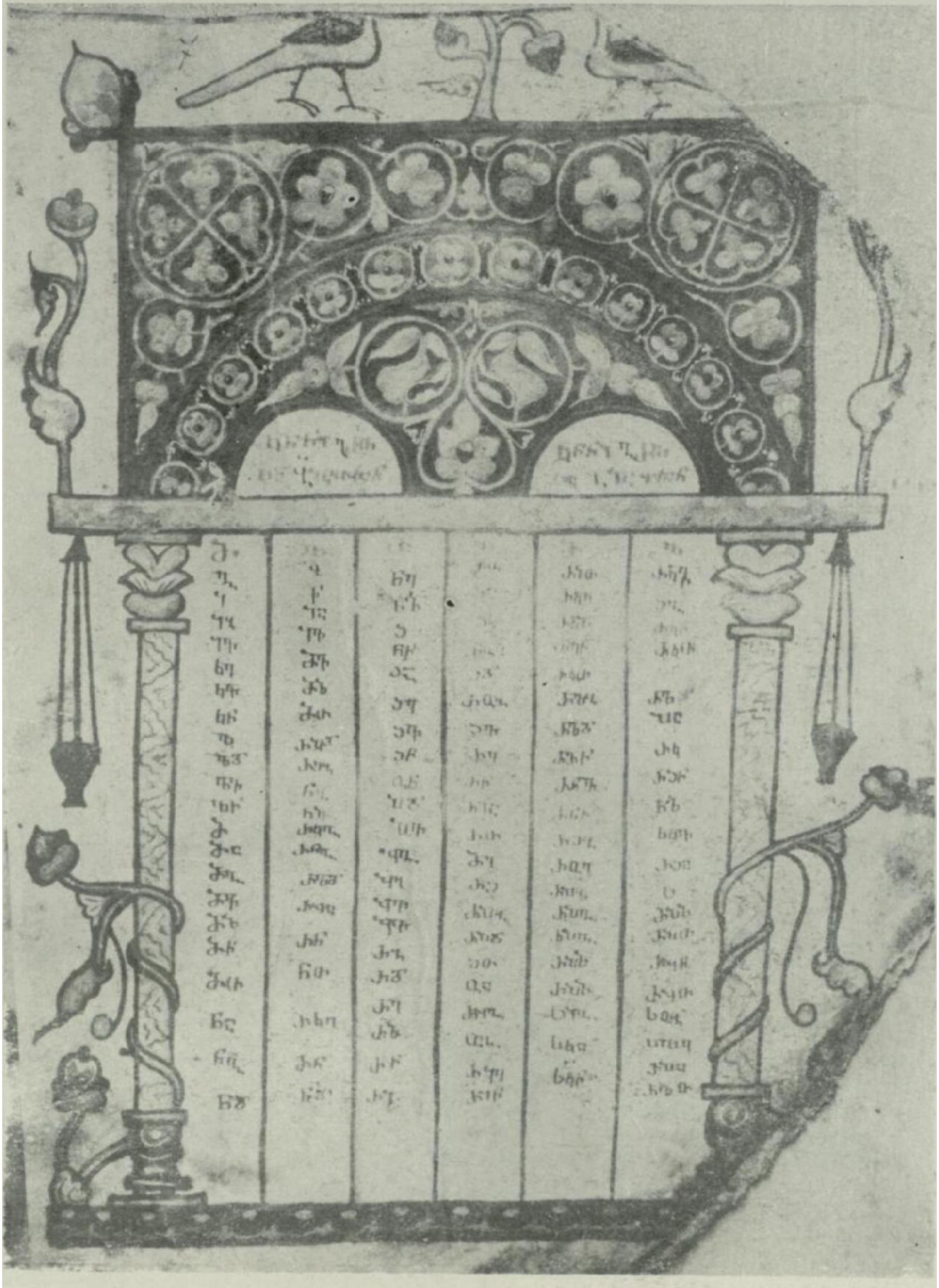


კამარა. ოთხთავი № 962, 1054 წ.

ბრმის განკურნება მაცხოვრის მიერ. ხელნაწერი № 734 (ზატიკი), XI—XII სს.

მაცხოვარი და სამარიტელი დედაკაცი. ხელნაწერი № 734 (ზატიკი), XI—XII სს.

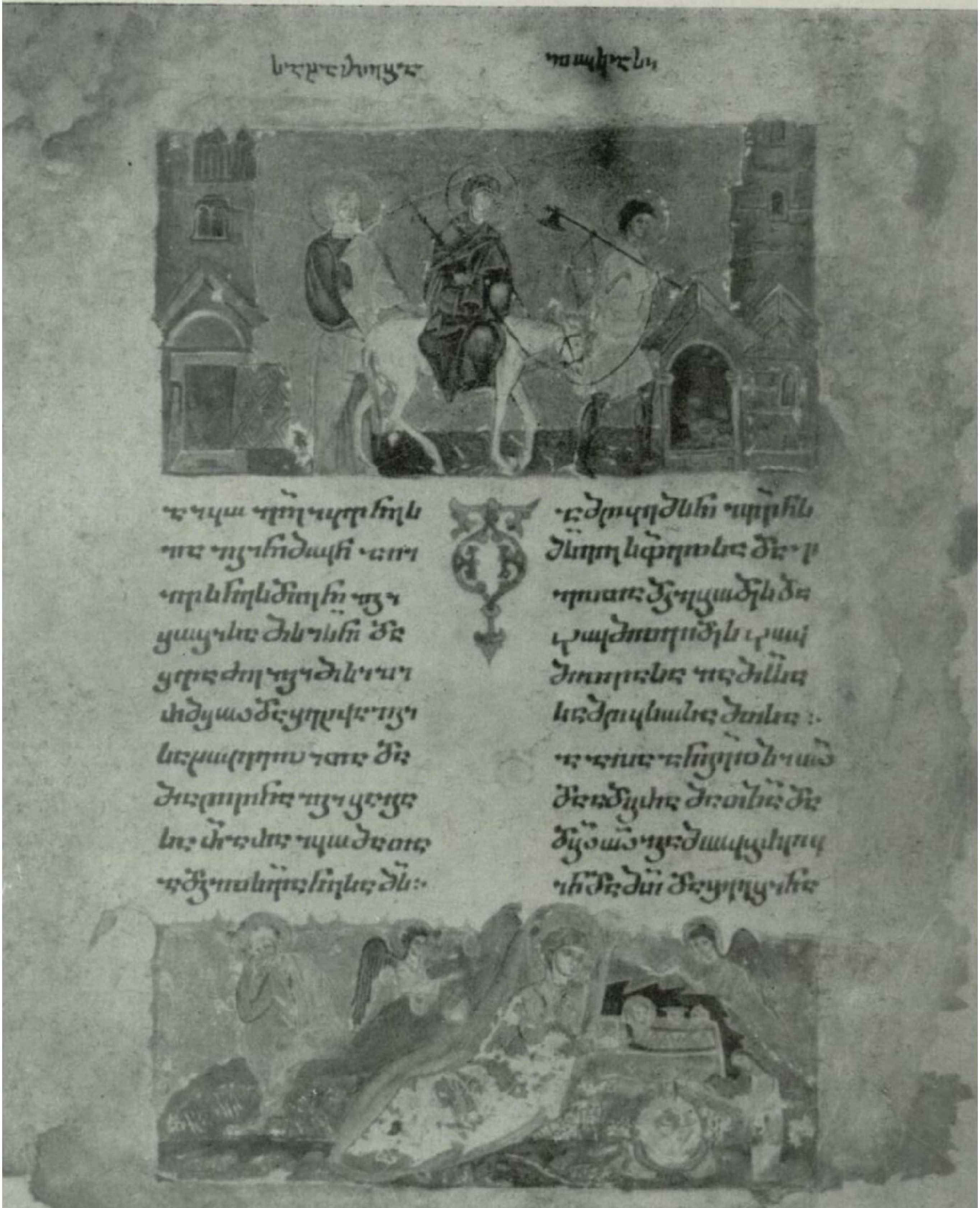
ლუკა მახარებელი, XI ს.



კამარა. ოთხთავი № 26. XIII ს.

ხარება, ოთხთავი № 26, XIII ს.

იოანე მახარებელი. ოთხთავი № 1335, XII ს.



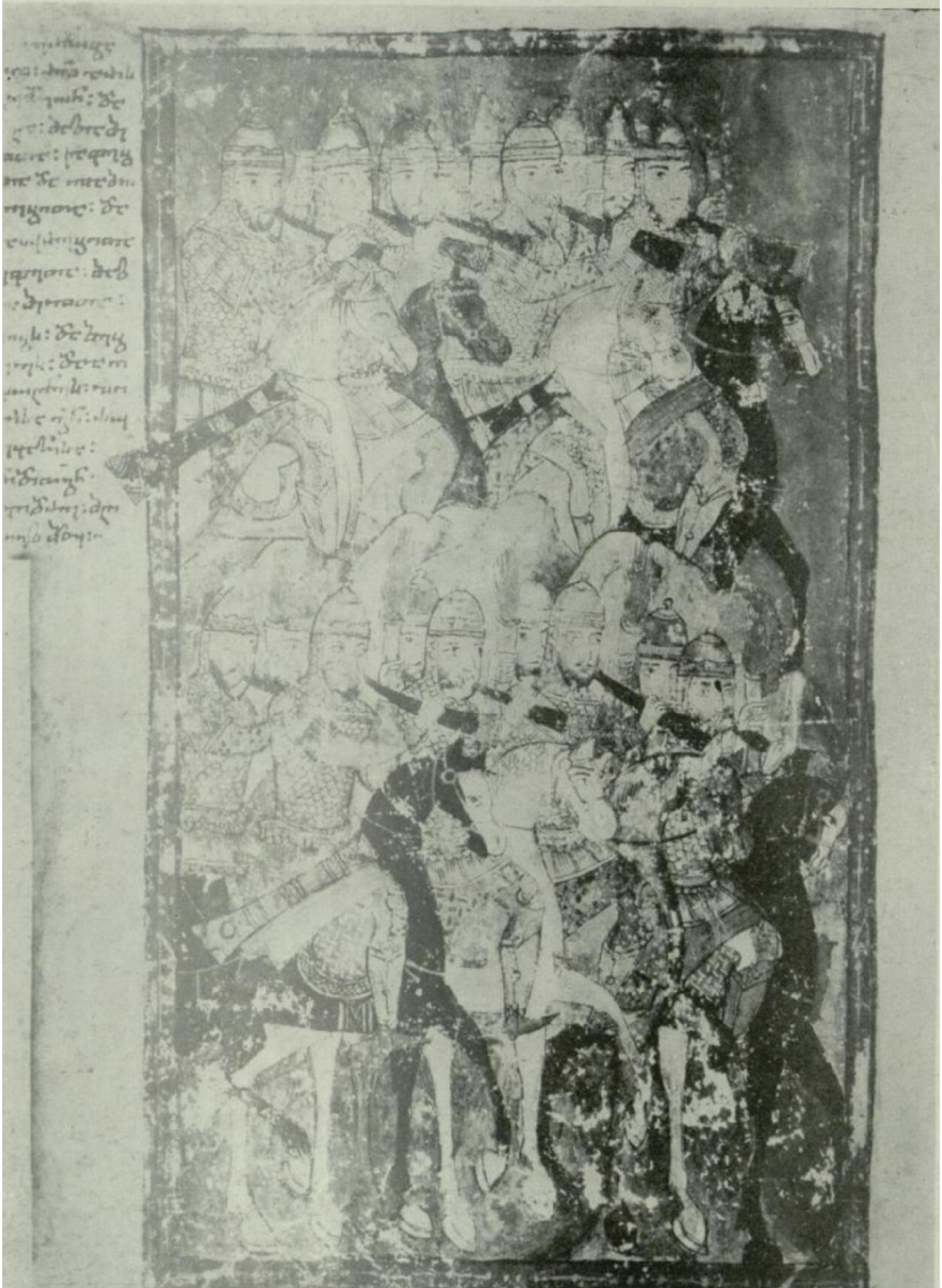
ლტოლვა ეგვიპტეში. შობა უფლისა. ჯრუჭის ოთხთავი. XII ს.

სერობა მაცხოვრისა. ჯრუჭის ოთხთავი, XII ს.

პეტრეს მიერ უარყოფა მაცხოვრისა, ჯრუჭის ოთხთავი XII ს.

იოანე მახარებელი უკარნახებს პროქორეს. მოქვის ოთხთავი 1300 წ.

სული წმიდის მოფენა. ღმრთისმშობლის მიძინება. მოქვის ოთხთავი, 1300 წ.



გედეონის ლაშქარი, დავითნი, XIII ს.

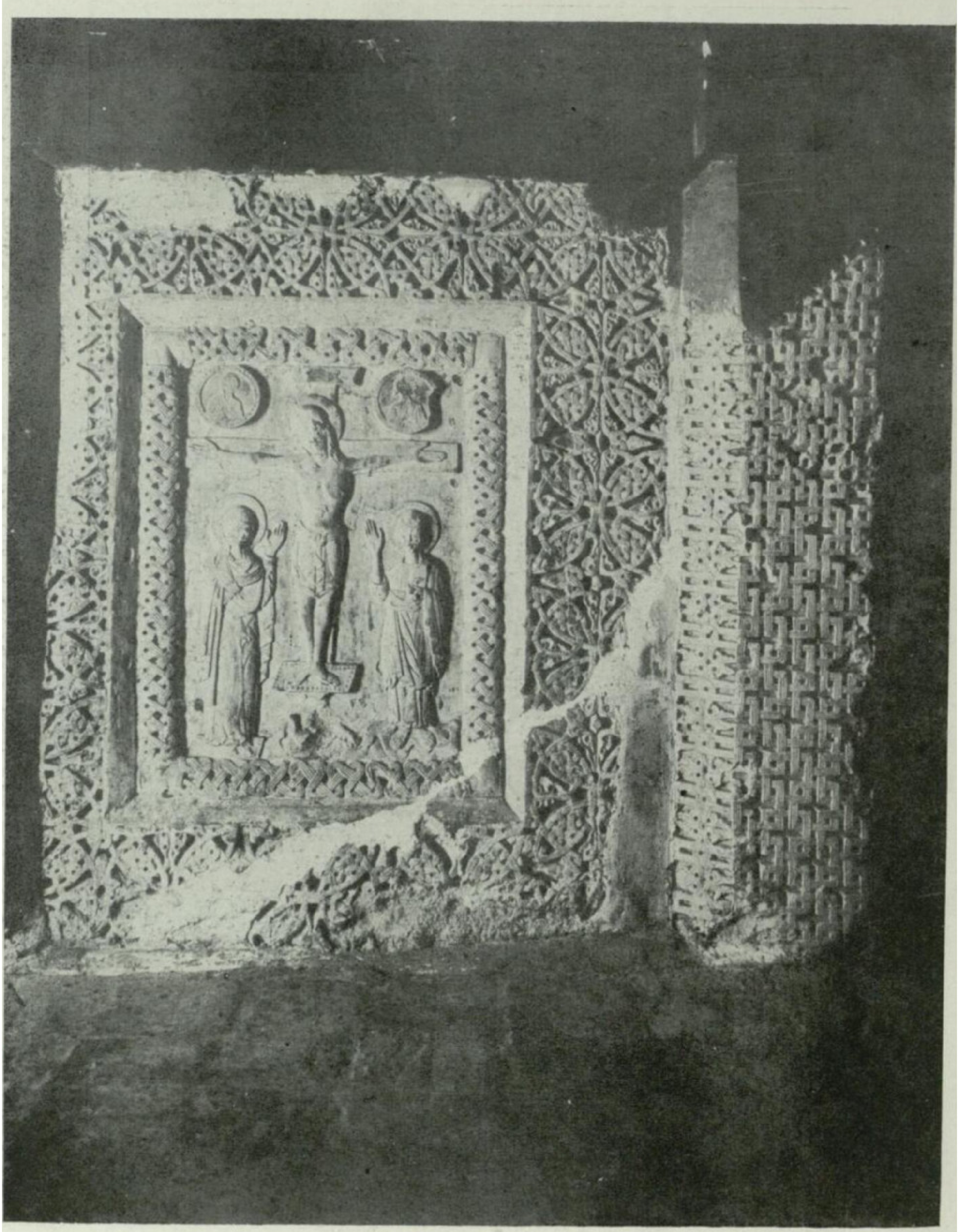
დავით მეფის და ბირსაბიას გამიჯნურების ამბავი, დავითნი, XIII ს.

იოსებ ყოვლად მშვენიერის თავგადასავალი, დავითნი, XIII ს.

წებელდის კანკელის ფილა. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

წებელდის კანკელის მეორე ფილის ზედა ნაწილი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

ზედაზნის ტაძრის კანკელის ფილა აფხაზთა მეფის თეოდოსის და კახეთის მეფის კვირიკეს რელიეფური გამოსახულებით



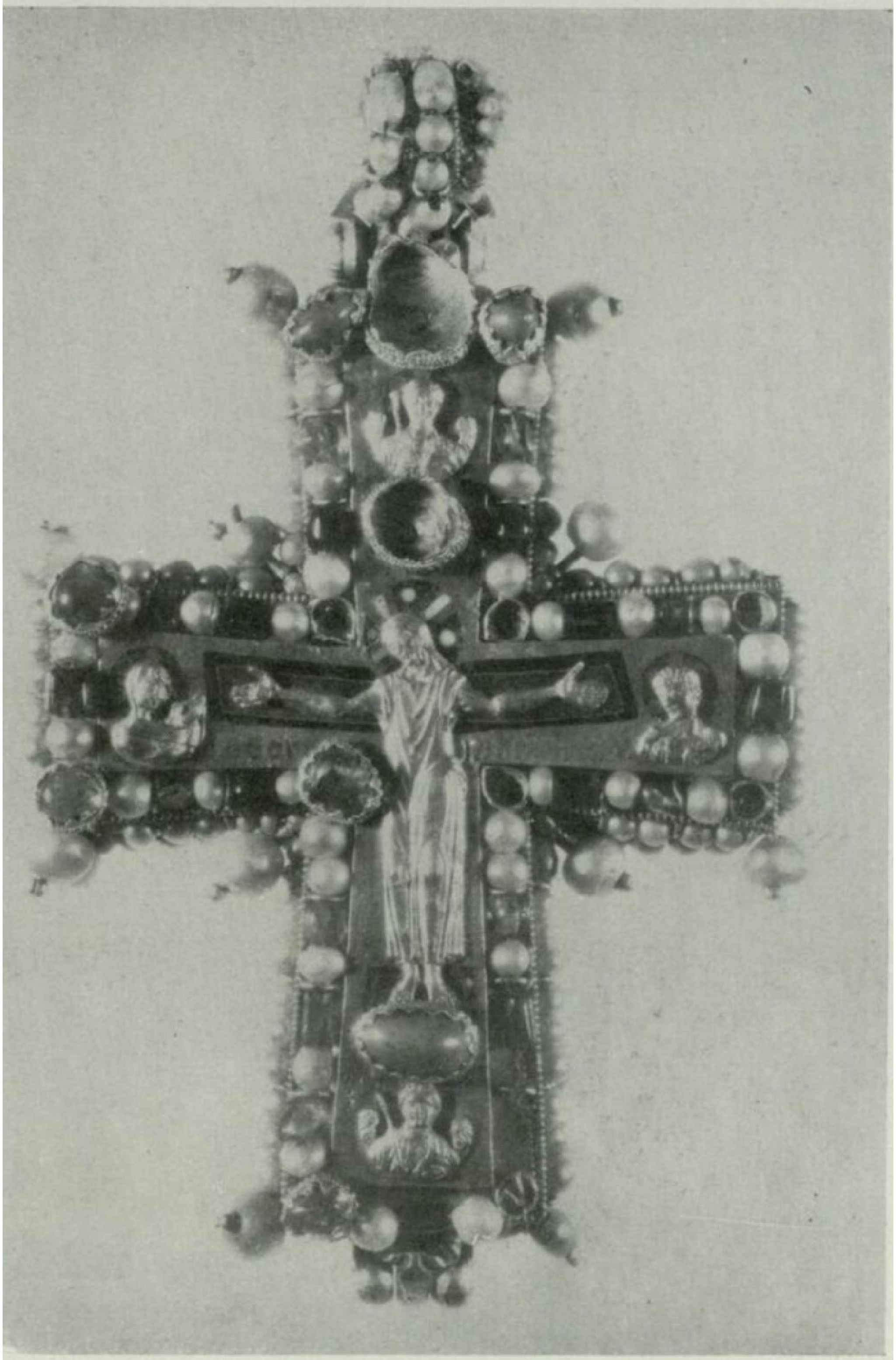
ჯვარცმა. შიომღვიმის ტაძრის კანკელი

წმ. ევაგრე ერისთავი წმ. შიოს წინაშე. შიომღვიმის კანკელი

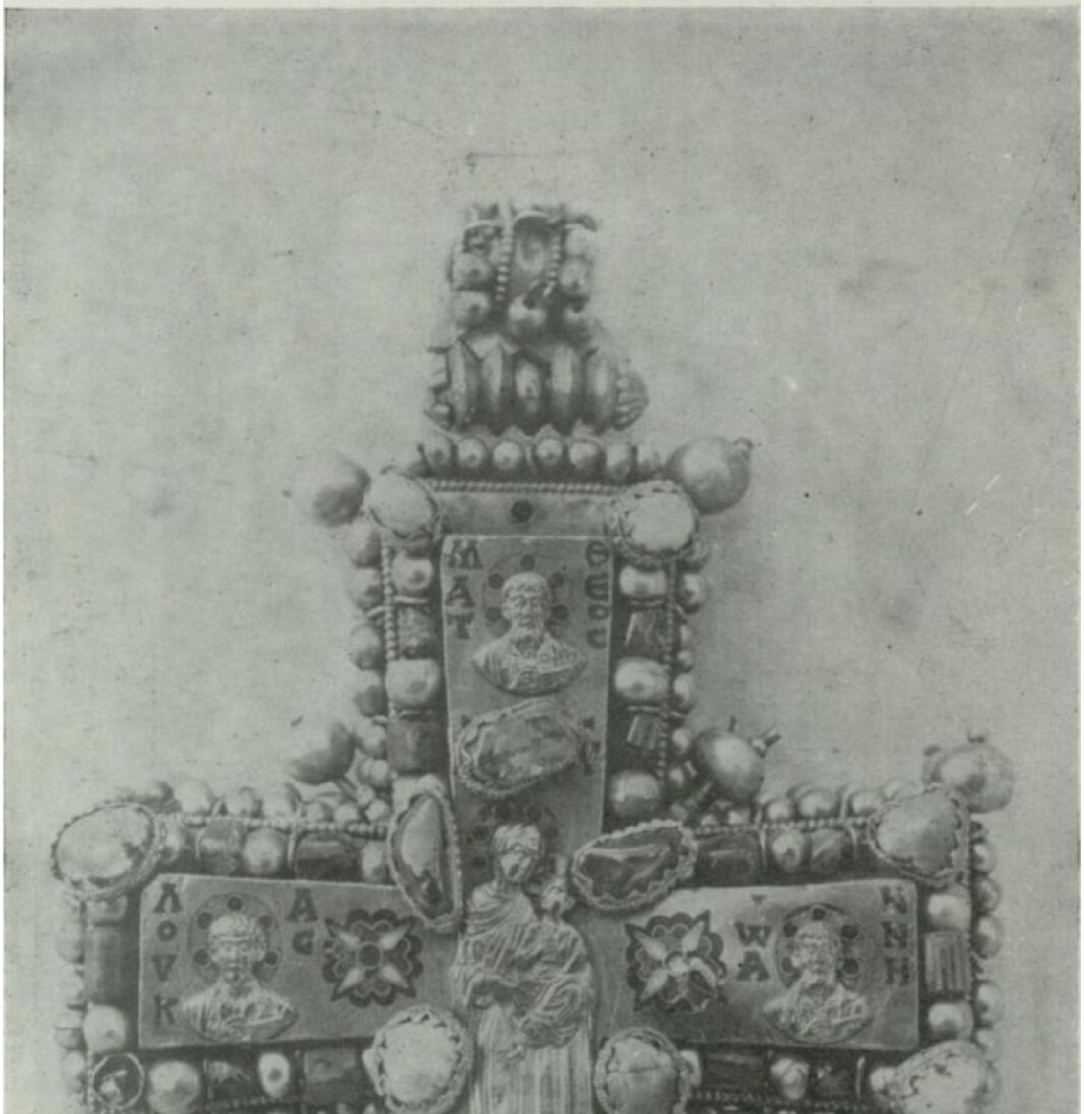
ფერისცვალების ხატი შემოქმედიდან, 886 წ.

დავით კურაპალატის ჯვარი, X ს. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

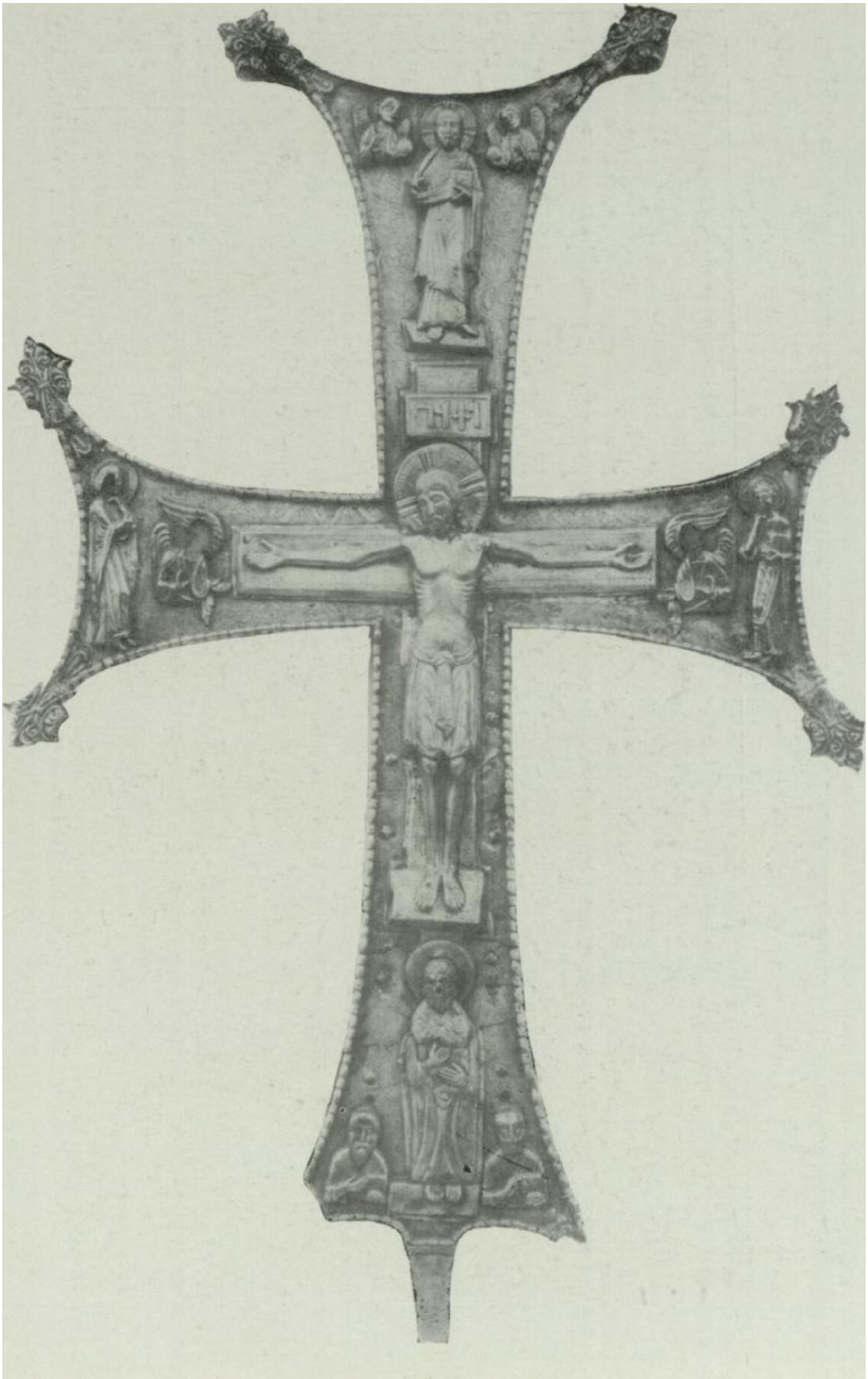
ღმრთისმშობელი ძითურთ. დავით კურაპალატის ჯვრის დეტალი.
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი



ჯვარი სანაწილე (ძელი ჭეშმარიტისათვის) ჯვარცმის გამოსახულებით. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი



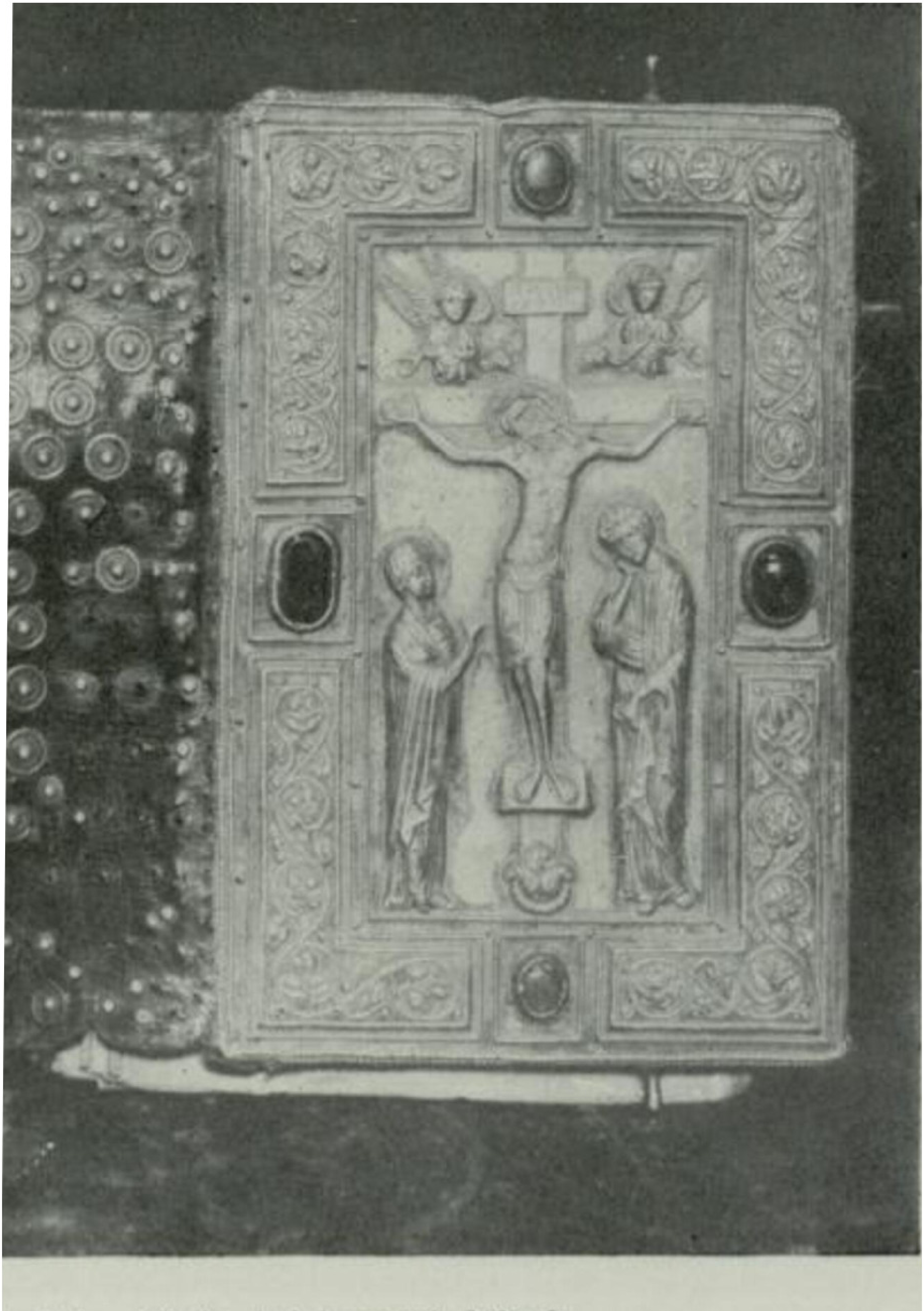
ჯვარი — სანაწილე (ძელი ჭეშმარიტისათვის). ზურგზე გამოსახულია ღმრთისმშობელი ძითურთ. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი



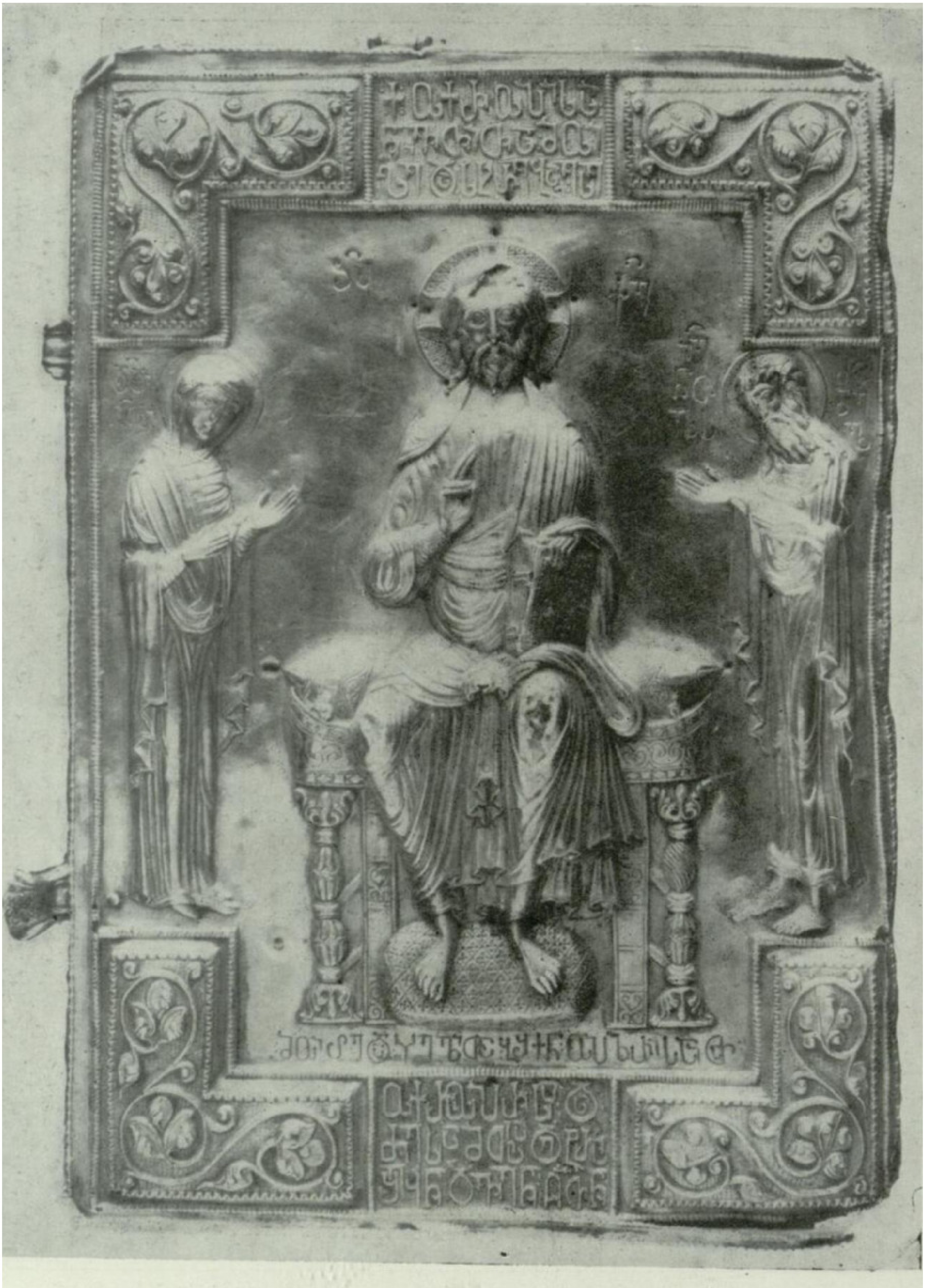
ჯვარი წინგასაძღოლი მარტვილიდან (1027—1072). ივანე დიაკონი.
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

წმ. ნიკოლოზის ხატი შემოქმედიდან, 1040 წ.
ოქრომჭედელი ივანე მონის-ძე. ხელოვნების მუზეუმი

წყაროსთავის ოთხთავის მოჭედილობა, XII



ს. ბექა ოპიზარი. საქართველოს მუზეუმი



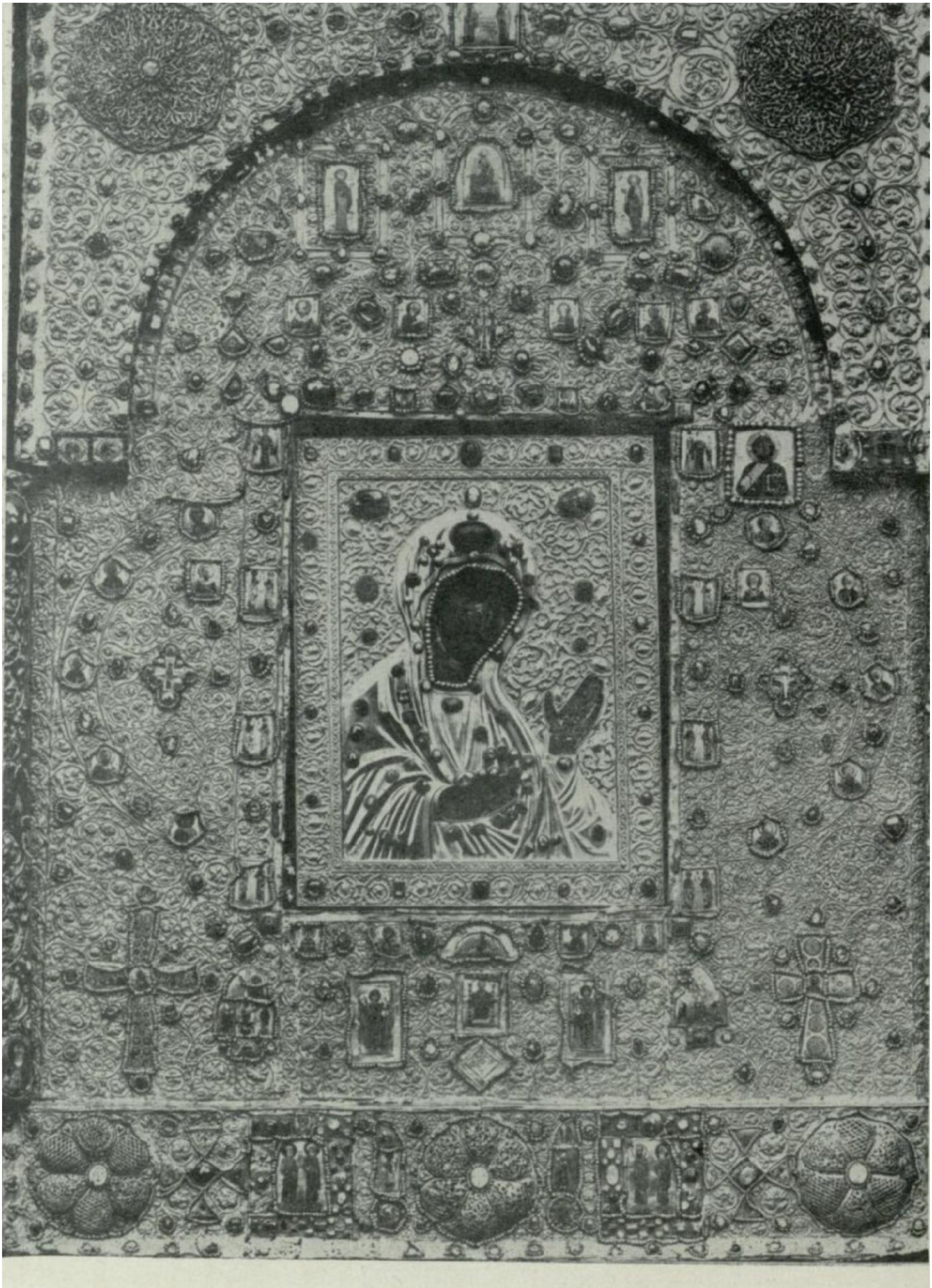
ბერთის ოთხთავის მოჭედილობა, **XII** ს. ბეშქენ ოპიზარი, საქართველოს მუზეუმი

ღმრთისმშობელი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობის დეტალი.
ბექა ოპიზარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

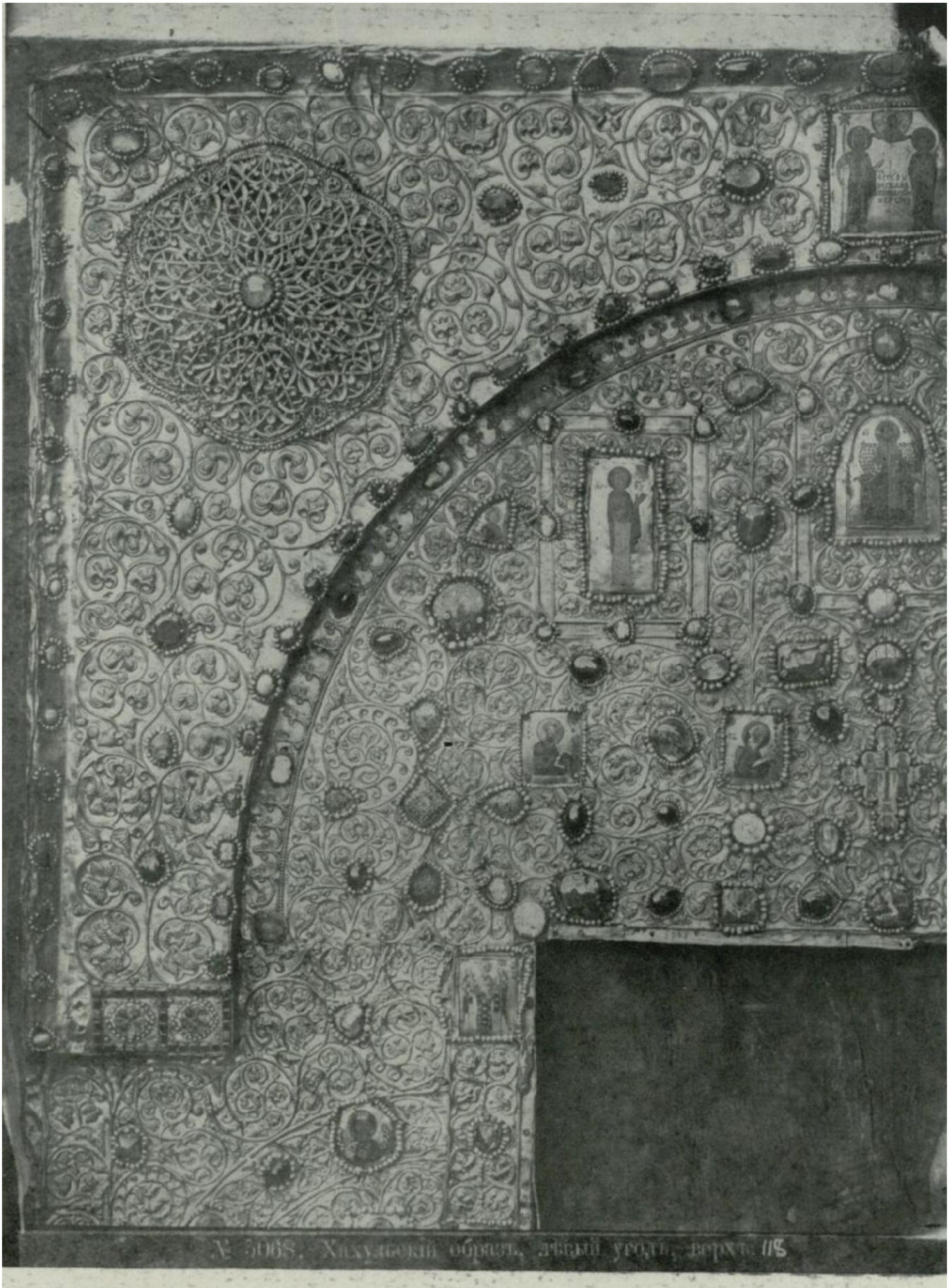
იოანე ნათლისმცემელი. ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობის დეტალი. ბექა ოპიზარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობის დეტალი. ბექა ოპიზარი. ხელოვნების მუზეუმი

ტბეთის ოთხთავის მოჭედილობა, XII ს. საქართველოს მუზეუმი

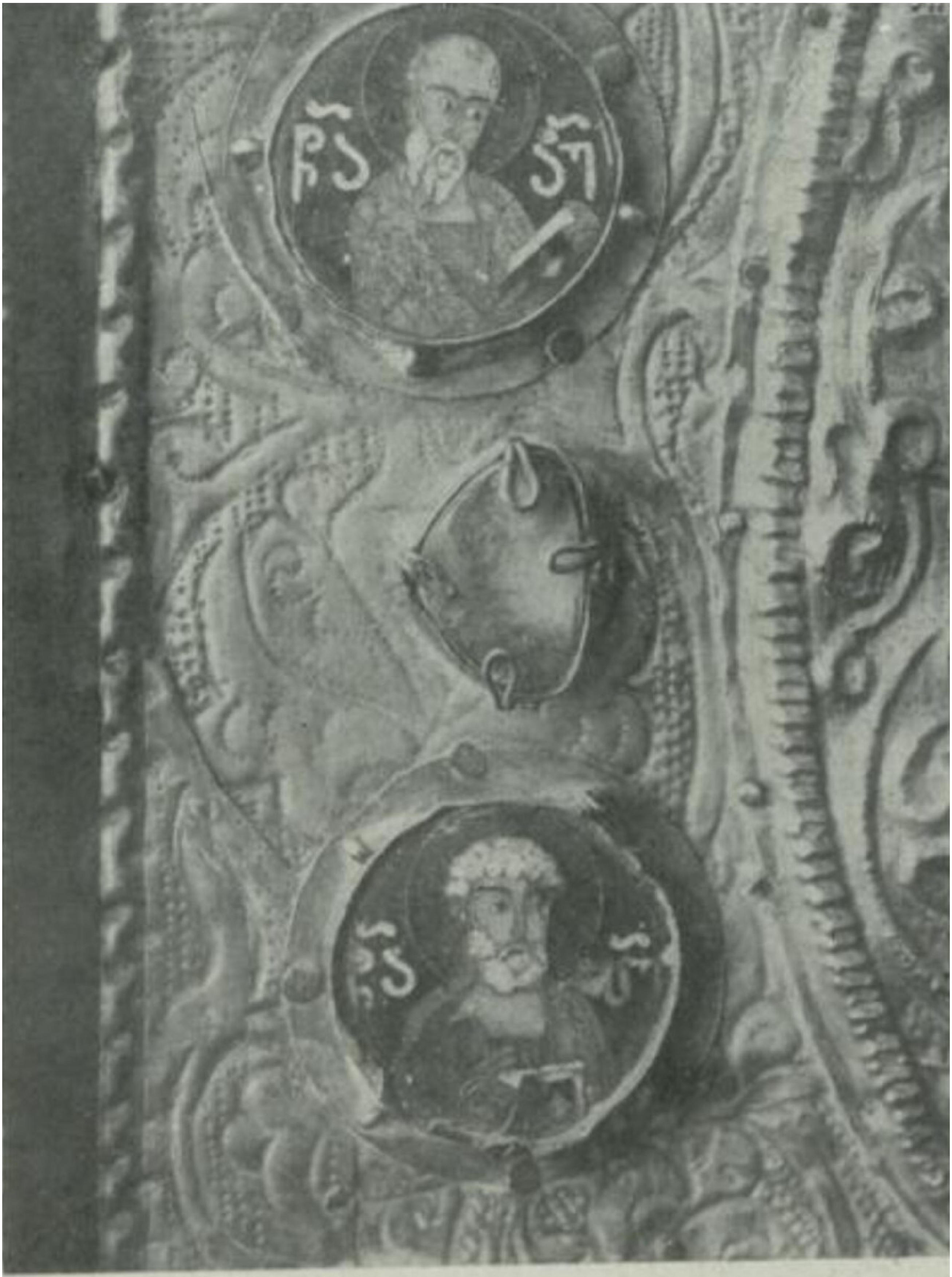


ხახულის ხატის შუა ნაწილის მოჭედილობა (1125 — 1154). საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი



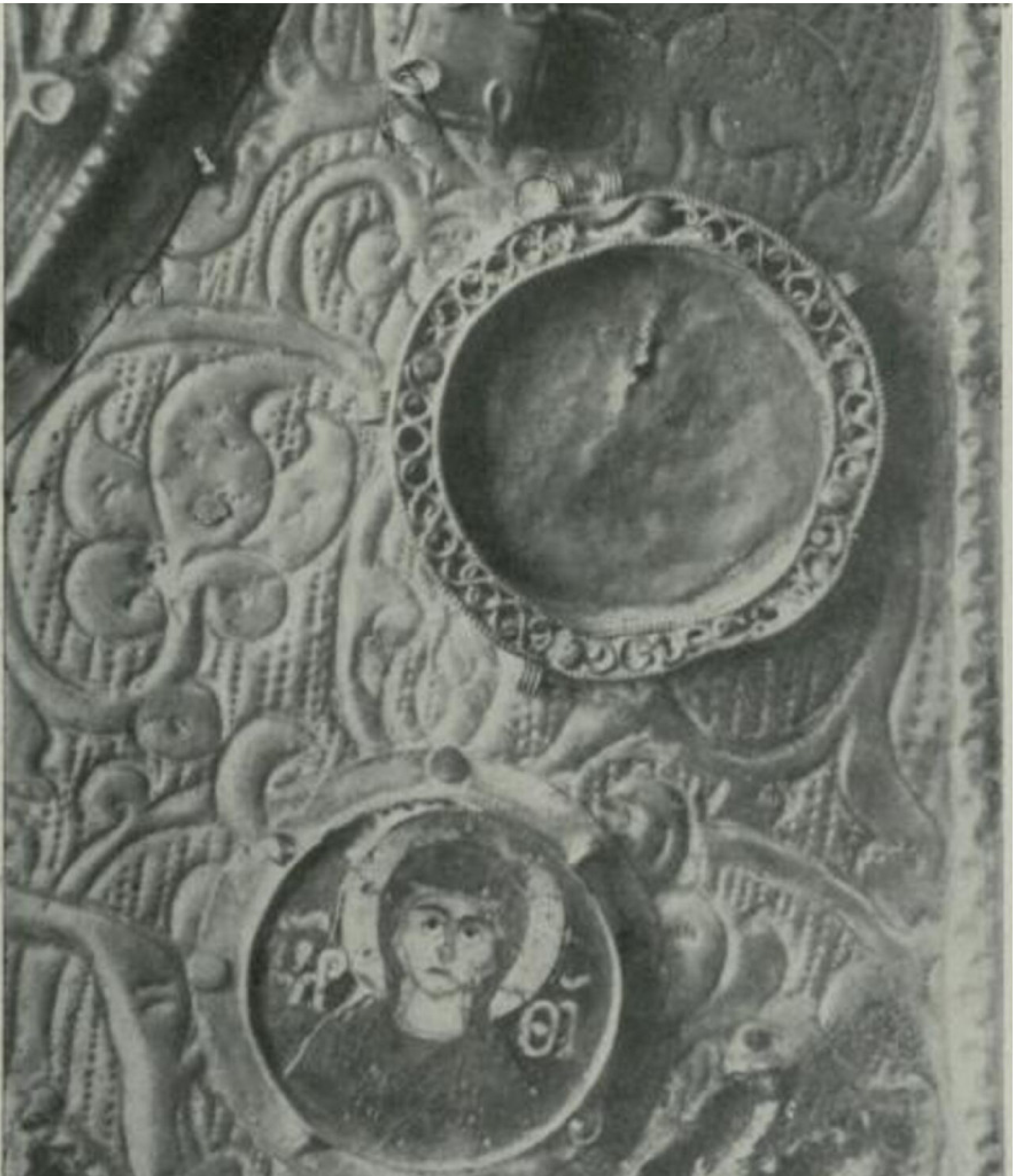
ხახულის ხატის მოჭედილობის დეტალი (1125 — 1154)

ვარძიის ღმრთისმშობლის ხატი მინაქრები, (IX ს.)
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

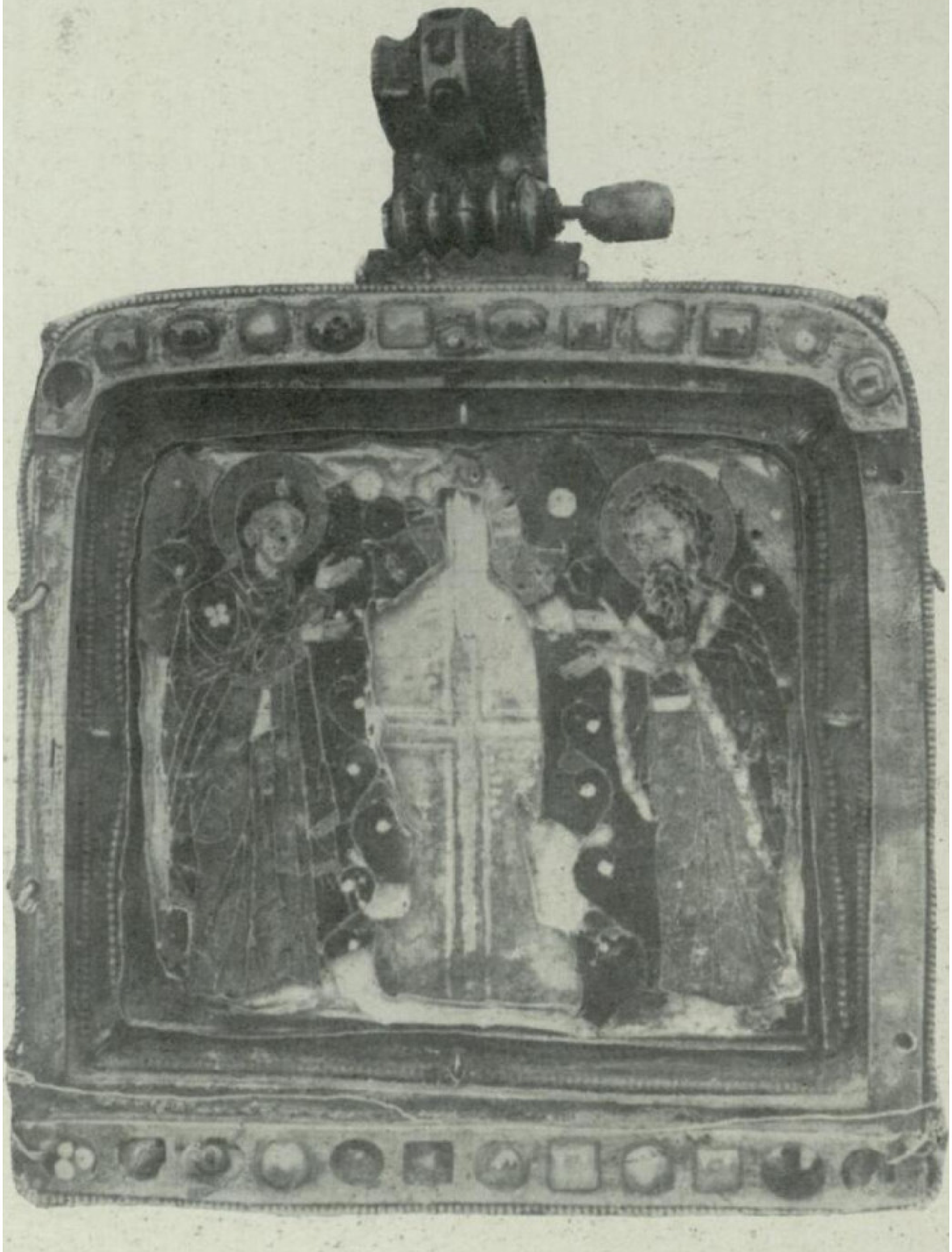


მოციქული პეტრე და იოანე. მინაქრები
ვარძიის ღმრთისმშობლის ხატზე

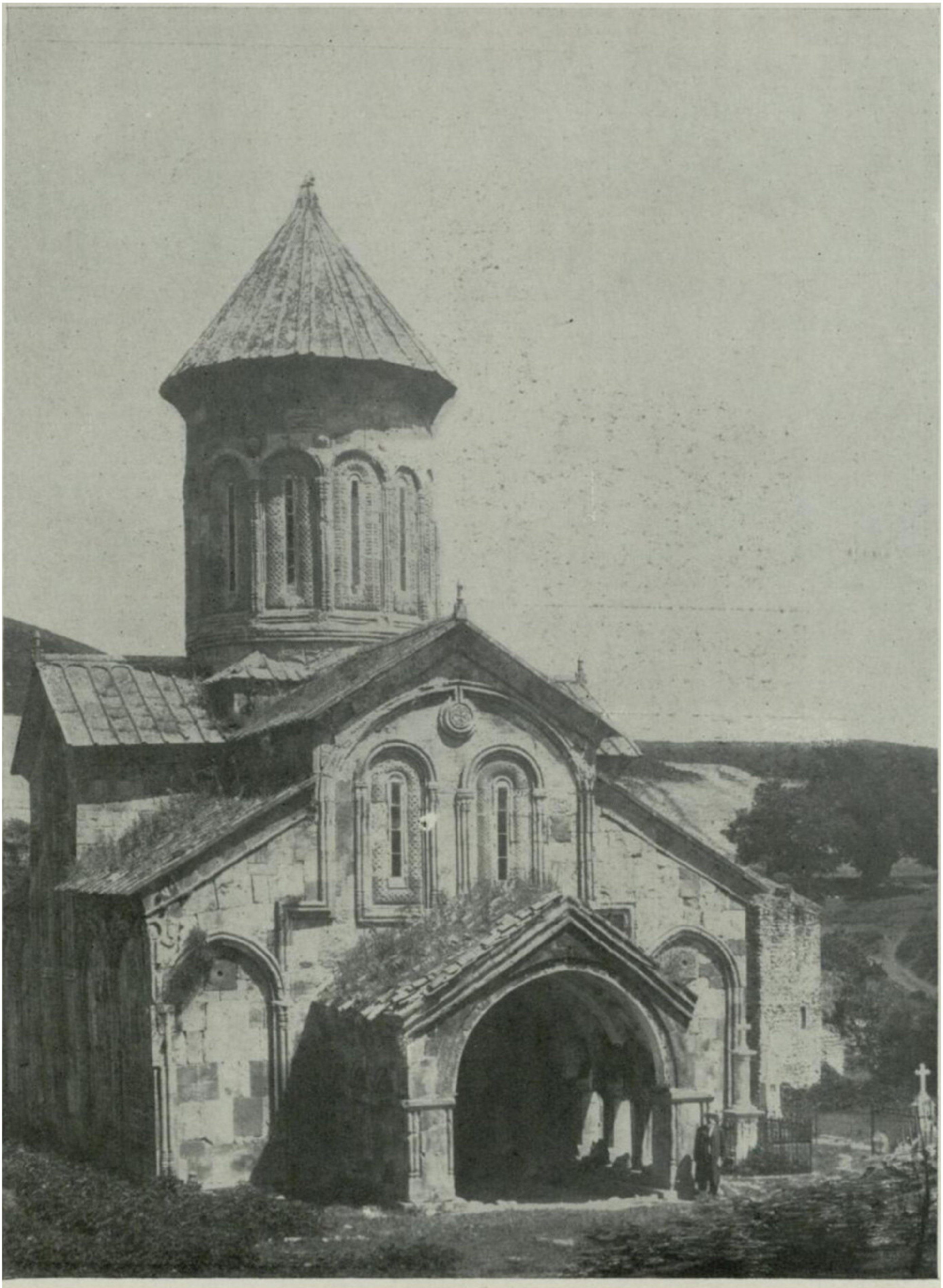
იოანე ნათლისმცემელი და პავლე მოციქული. მინაქრის მედალიონები ვარძიის ღმრთისმშობლის ხატიდან
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი



ღმრთისმშობელი. მინაქრის მედალიონი ვარძიის
ღმრთისმშობლის ხატიდან
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

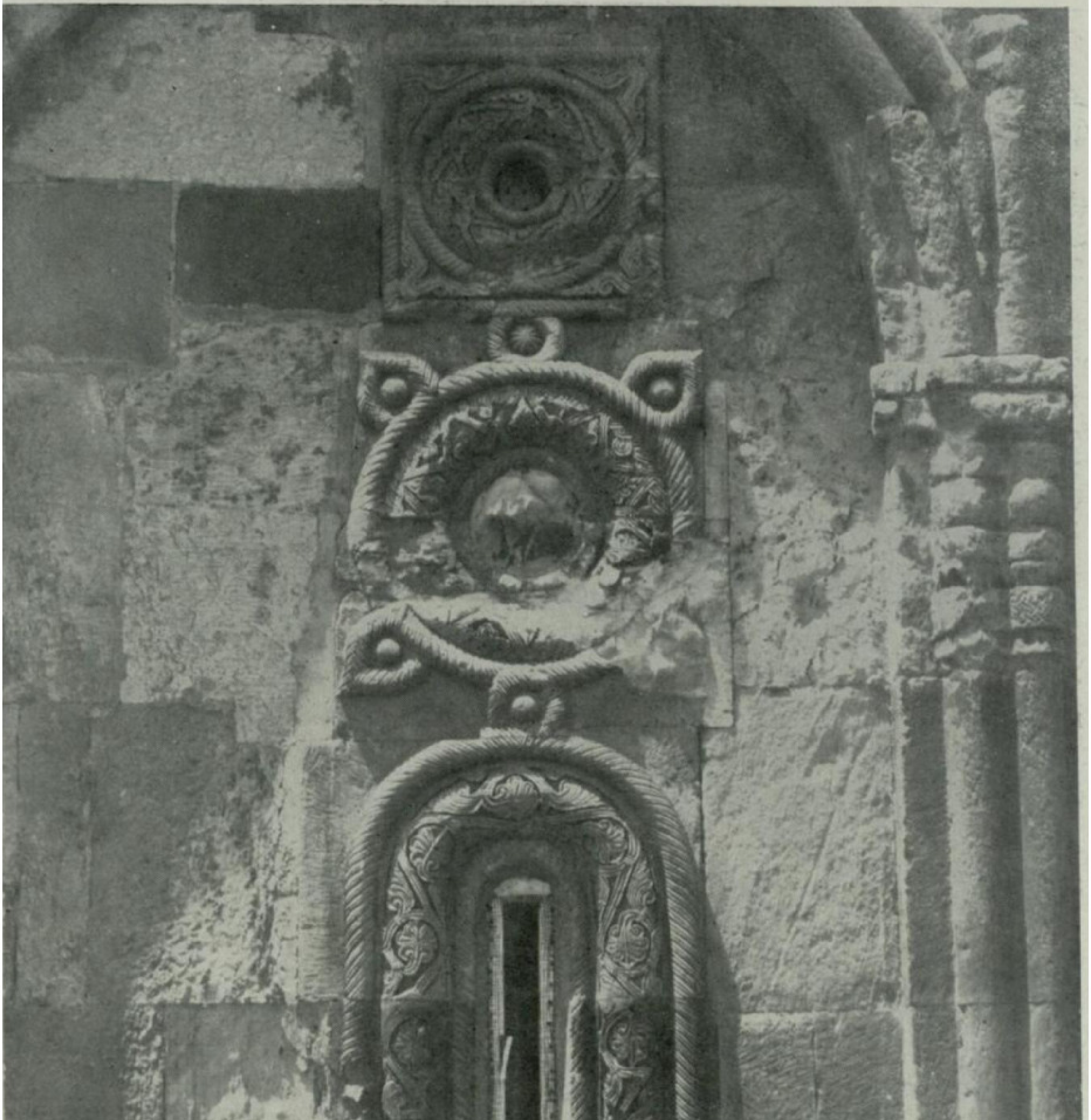


ვედრების ხატი მარტვილიდან. ტიხრული მინაქარი.
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

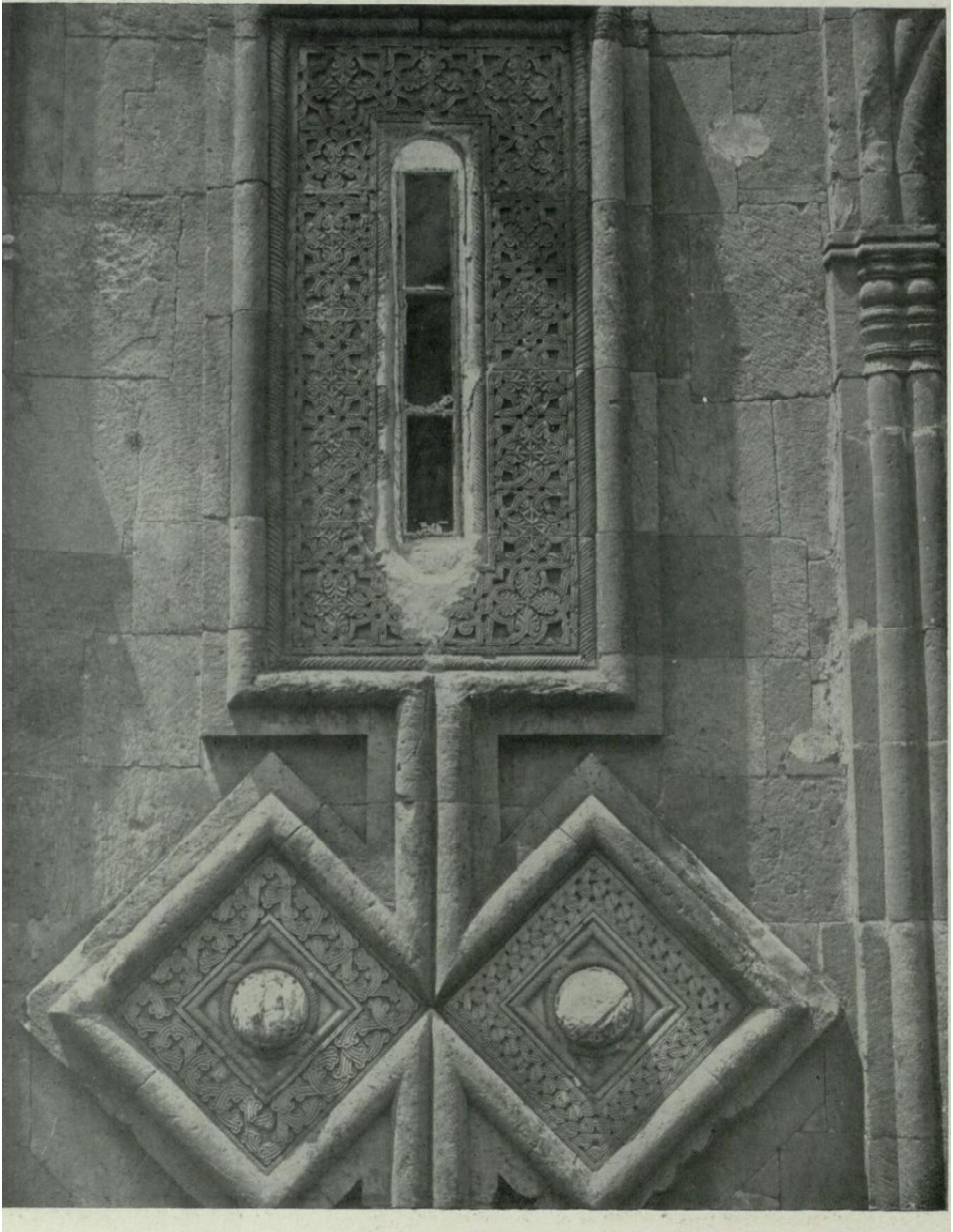


იკორთა, დასავლეთის ფასადი (1172 წ.)

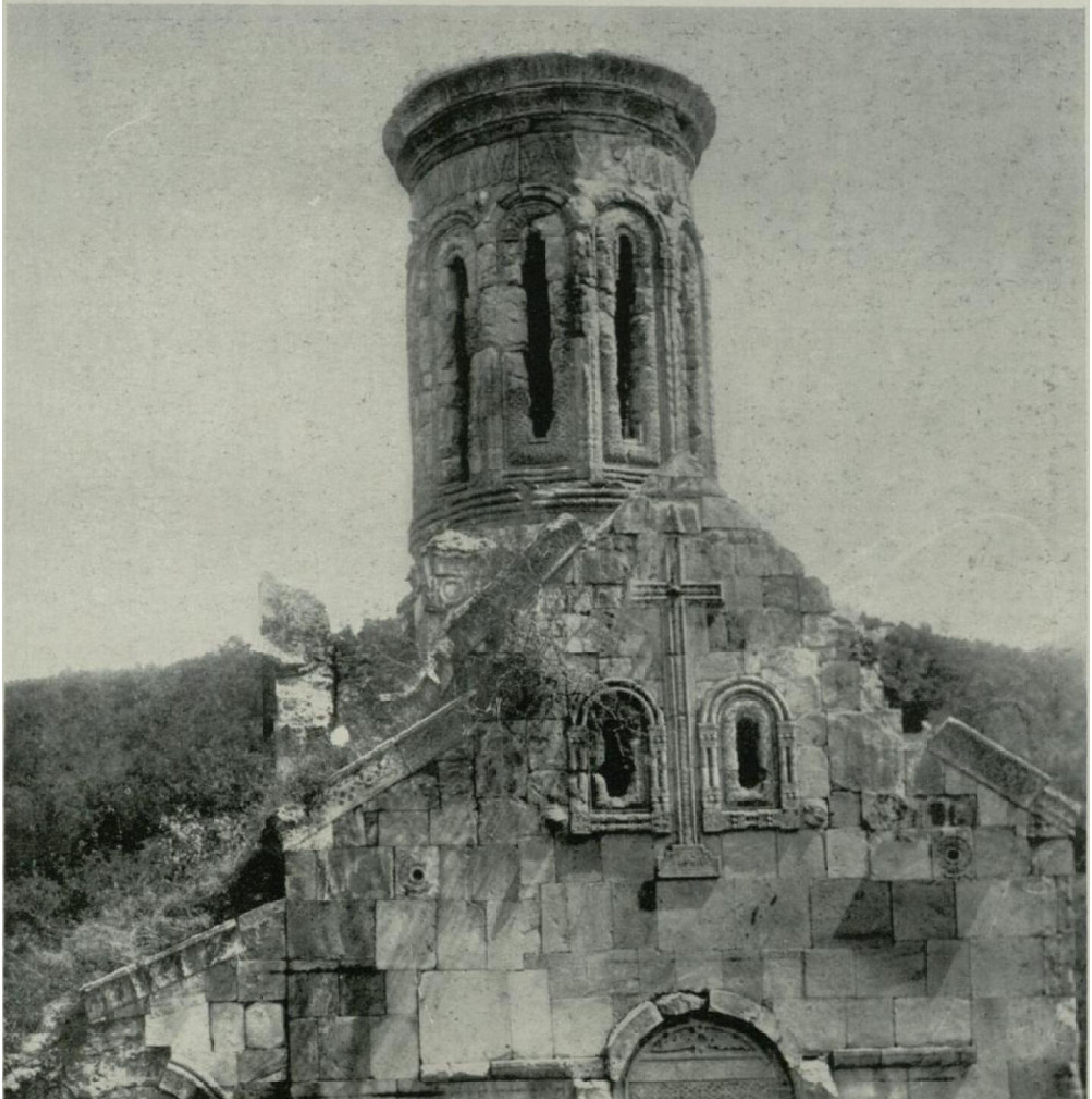
იკორთა. აღმოსავლეთის ფასადის დეტალი



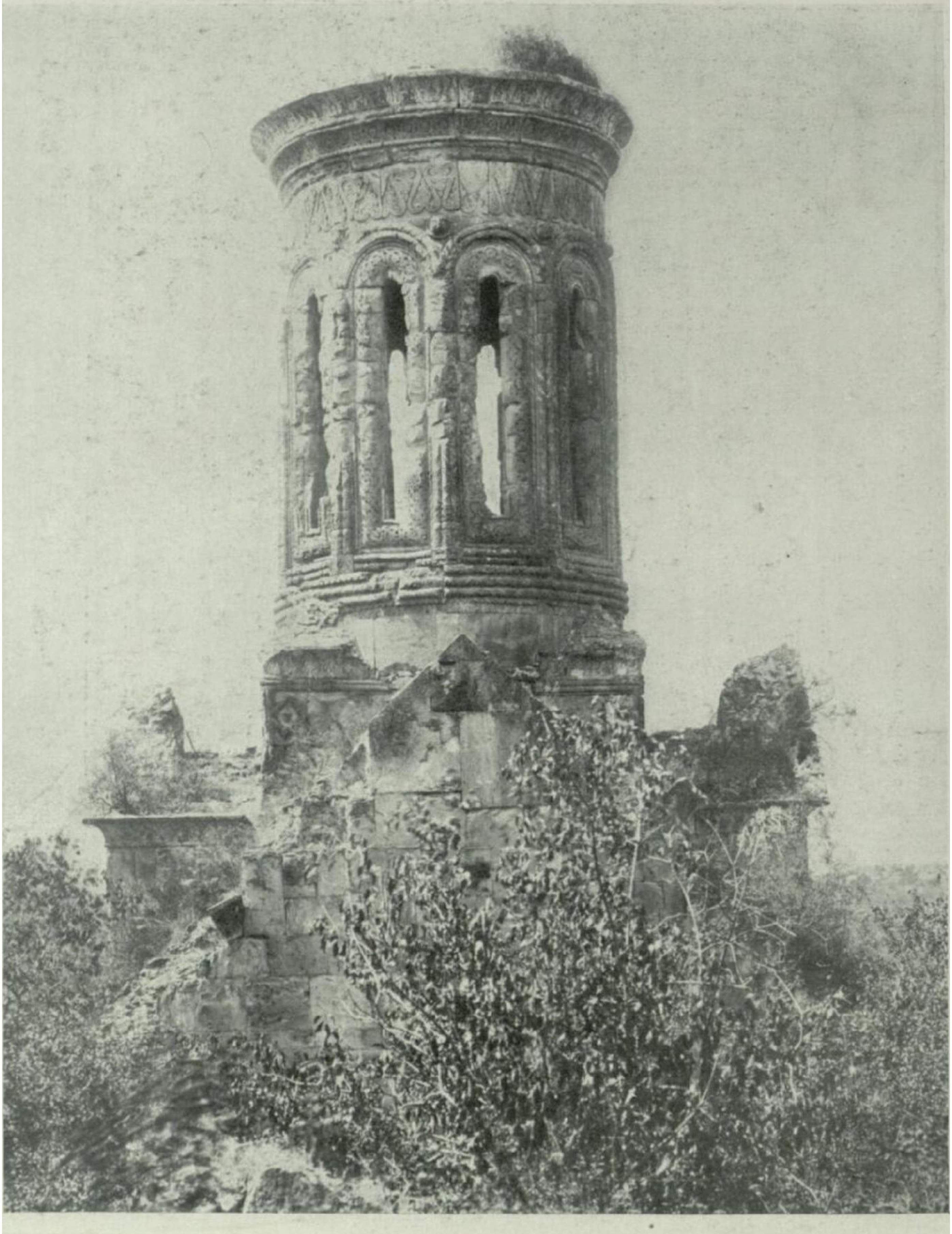
იკორთა. აღმოსავლეთის ფასადის სარკმლის მორთულობის დეტალი



იკორთა, აღმოსავლეთის ფასადის მორთულობა

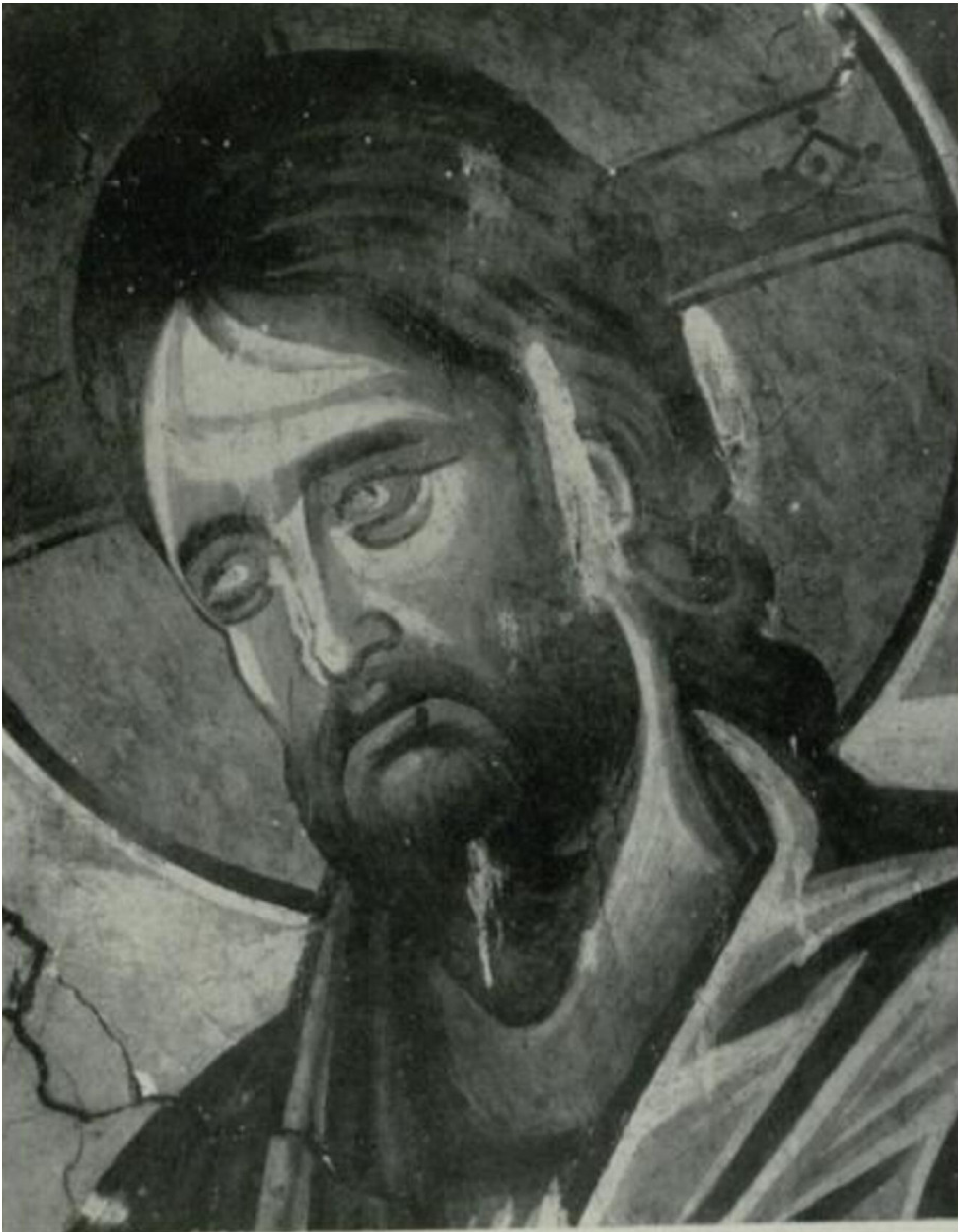


წულრუგაშენი. დასავლეთის ფასადი



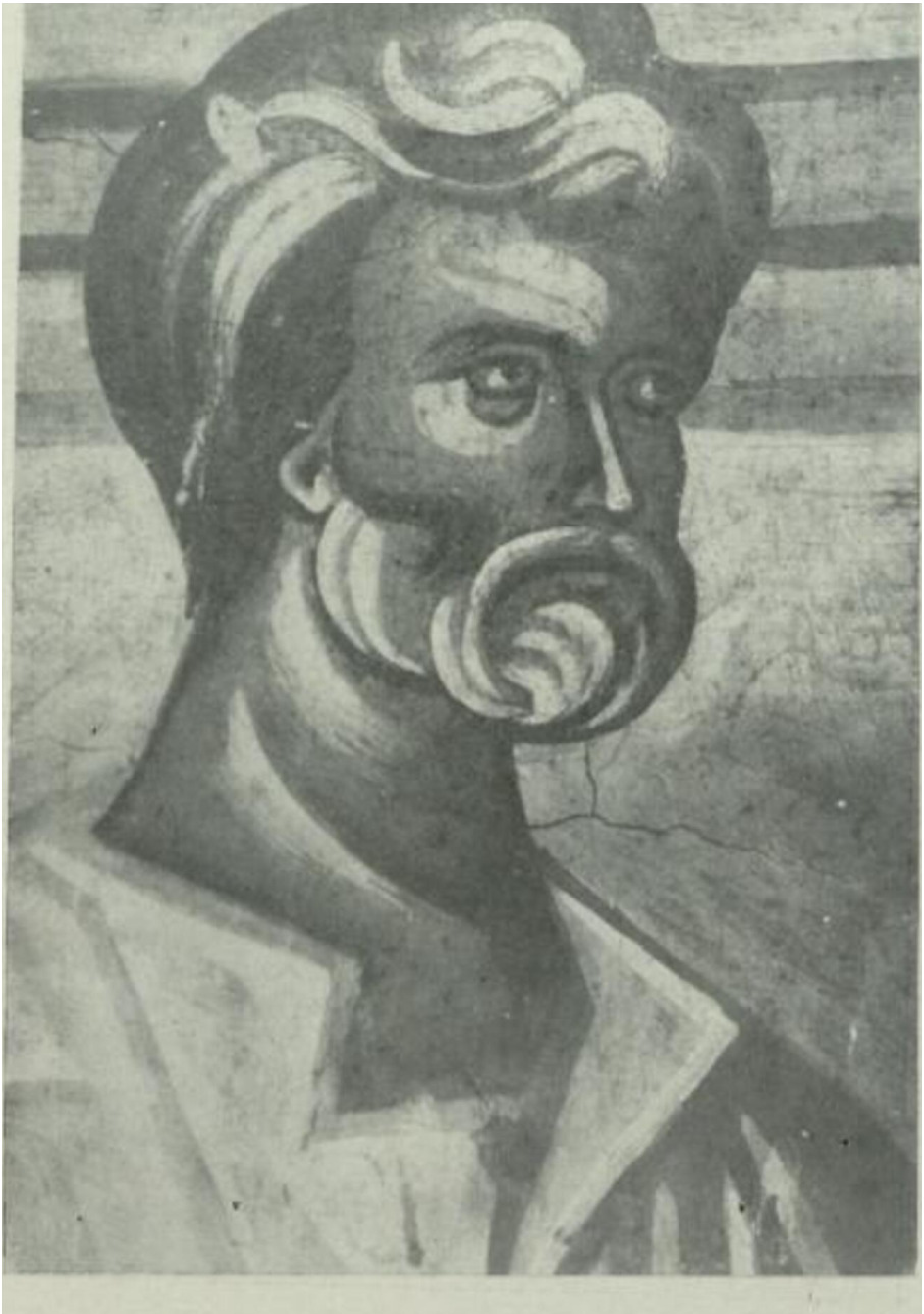
წულრუგაშენი, გუმბათის ყელი. სამხრეთის ხედი

შერგილ დადიანი, მეუღლე მისი ნათელა, ძე მათი ცოტნე და ქალიშვილი თამარი.
ხობის კედლის-მხატვრობა, **XIII** ს.

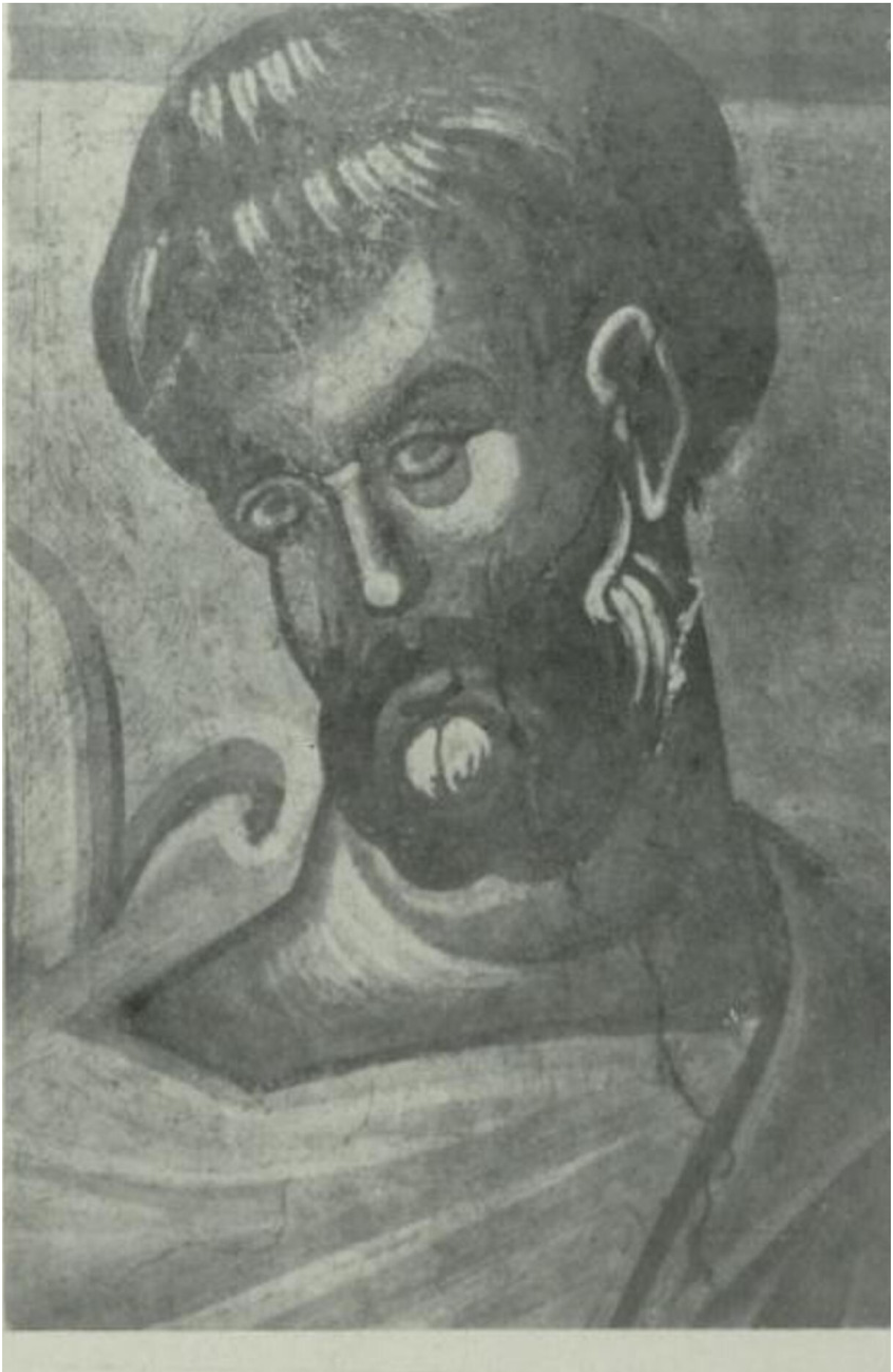


მაცხოვარი „სერობის“ კომპოზიციიდან. უბისი

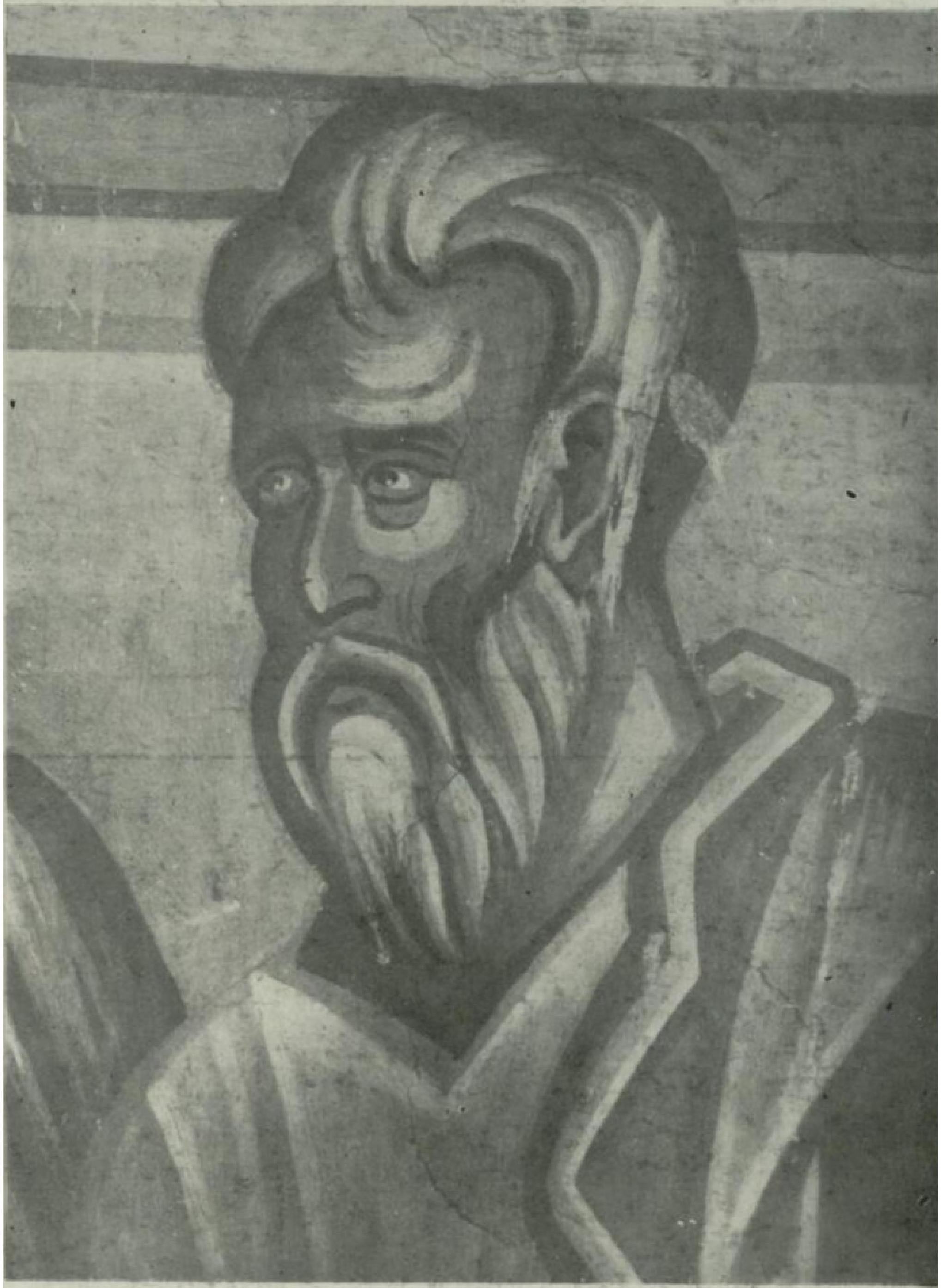
მხედარი კომპოზიციიდან „წმ. გიორგის დაკითხვა დიოკლეტიანეს მიერ



პეტრე მოციქული „სეროზის“ კომპოზიციიდან. უბისი

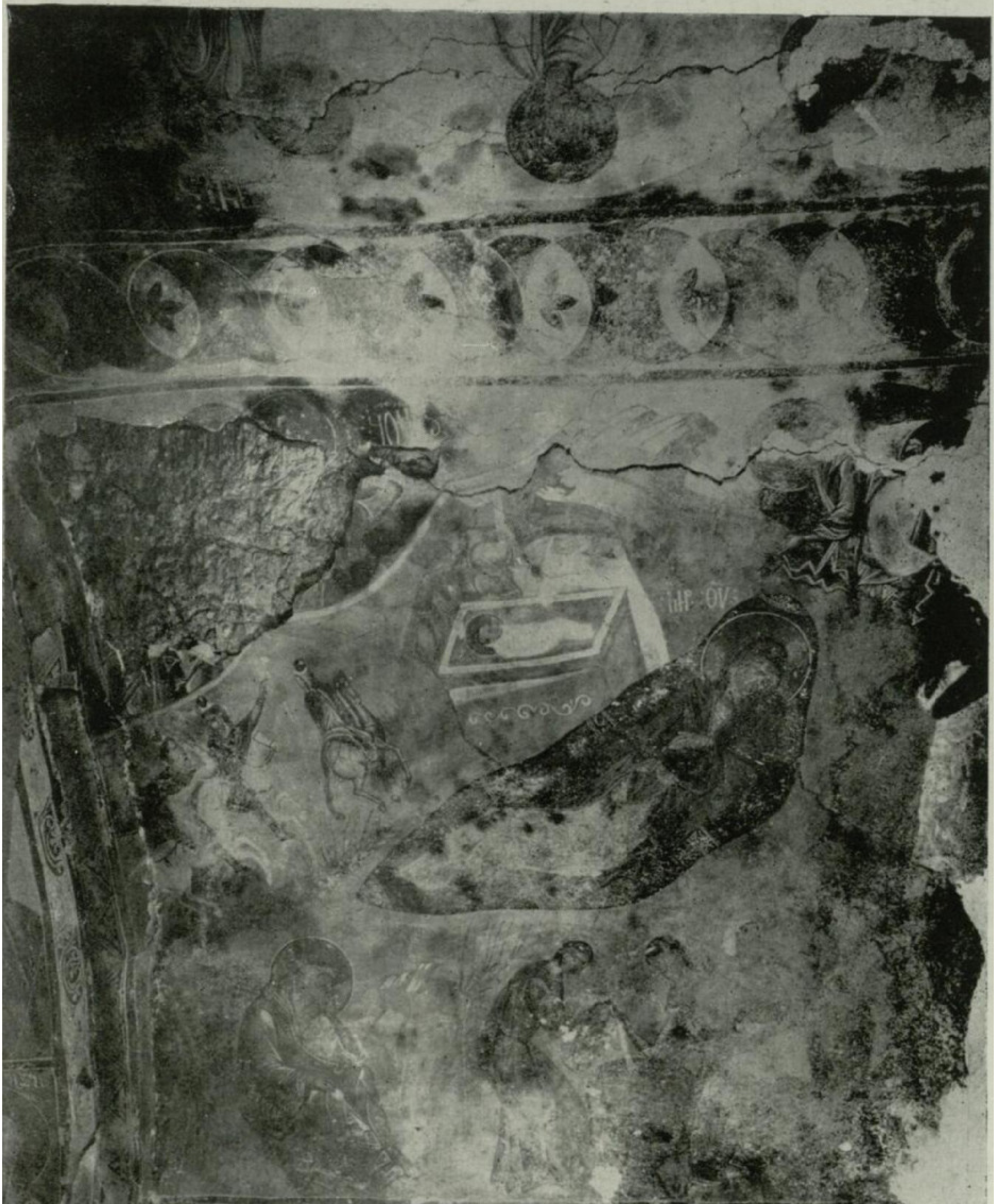


მოციქული მარკოზ „სეროობის“ კომპოზიციიდან. უბისი

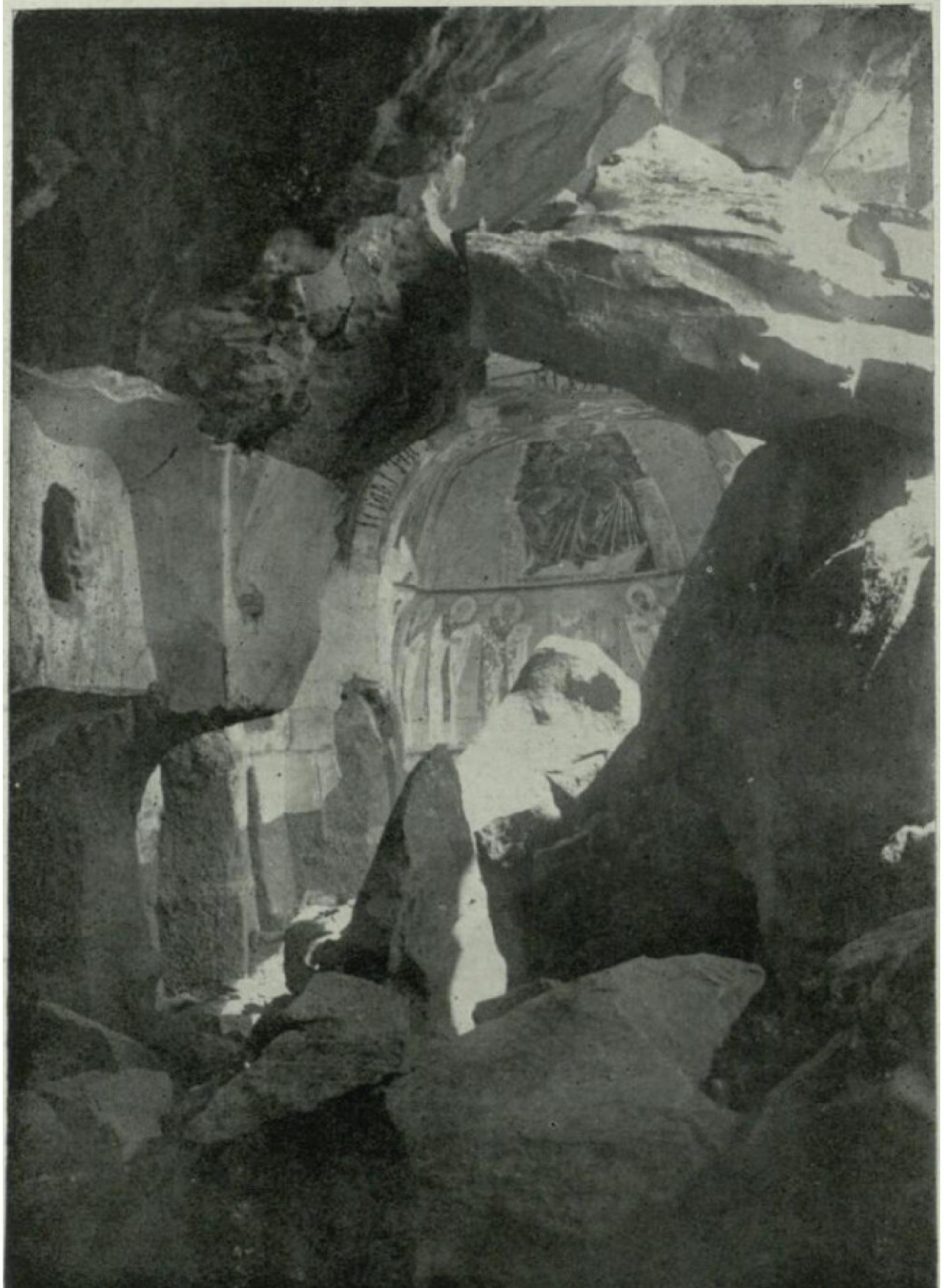


მოციქული მათე „სეროზის“ კომპოზიციიდან. უბისი

იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის. უბისი



შობა უფლისა. სორი

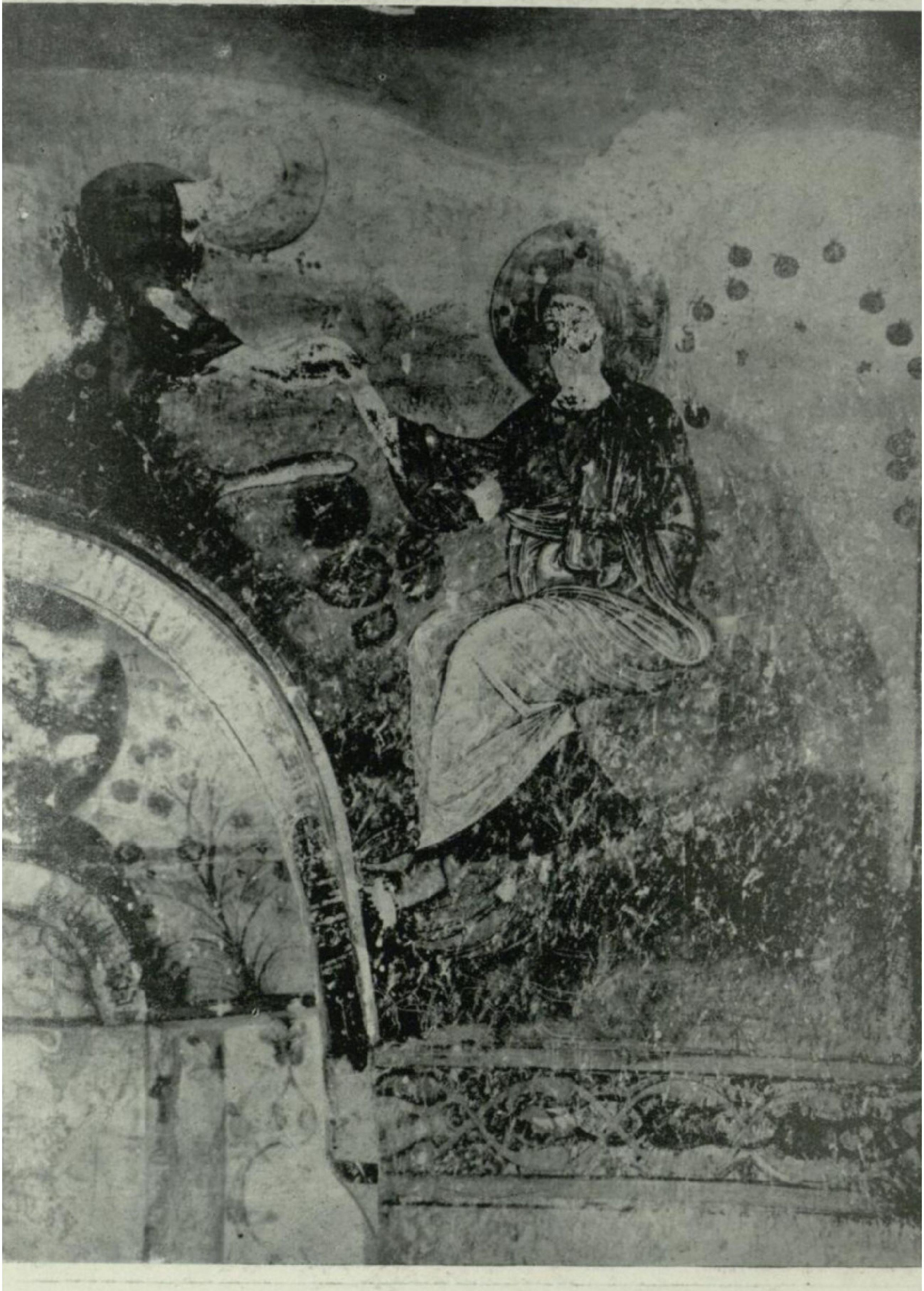


ბერთუბანი. მთავარი ტაძარი კლდეში გამოკვეთილი. ზოგადი ხედი თაღის დაზიანების შემდეგ

ბერთუბანი. საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა

იოაკიმე და ანა მწუხარედ მიმავალნი. ბერთუბანი

მაცხოვარი „ემანუელ“. ბერთუბნის სატრაპეზო



მაცხოვარი პურს აწვდის მოციქულებს. ბერთუბნის სატრაპეზო

ხარება. უდაბნო. ხარების ტაძარი

იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრის. უდაბნო, ხარების ტაძარი

სამოთხე. დღე განკითხვის კომპოზიციის დეტალი. ნაბახტევი

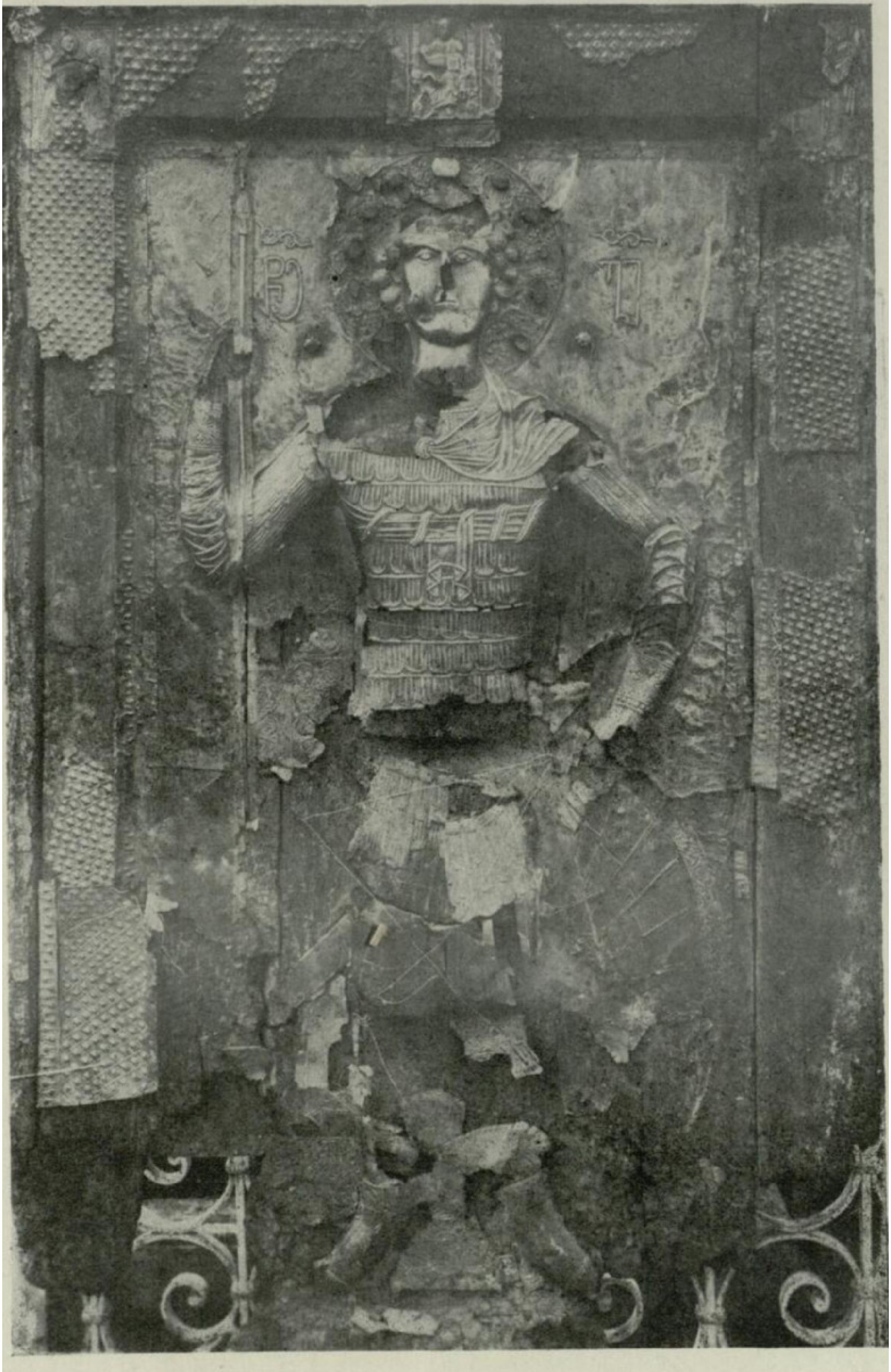
მთავარანგელოზი მიქელი. წალენჯიხა

ტაბულა 174

ლუკა მახარებელი. ხელნაწერი № 845

ტირილი მაცხოვრის საფლავთან. ქართულ-ბერძნული ხელნაწერი ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკიდან

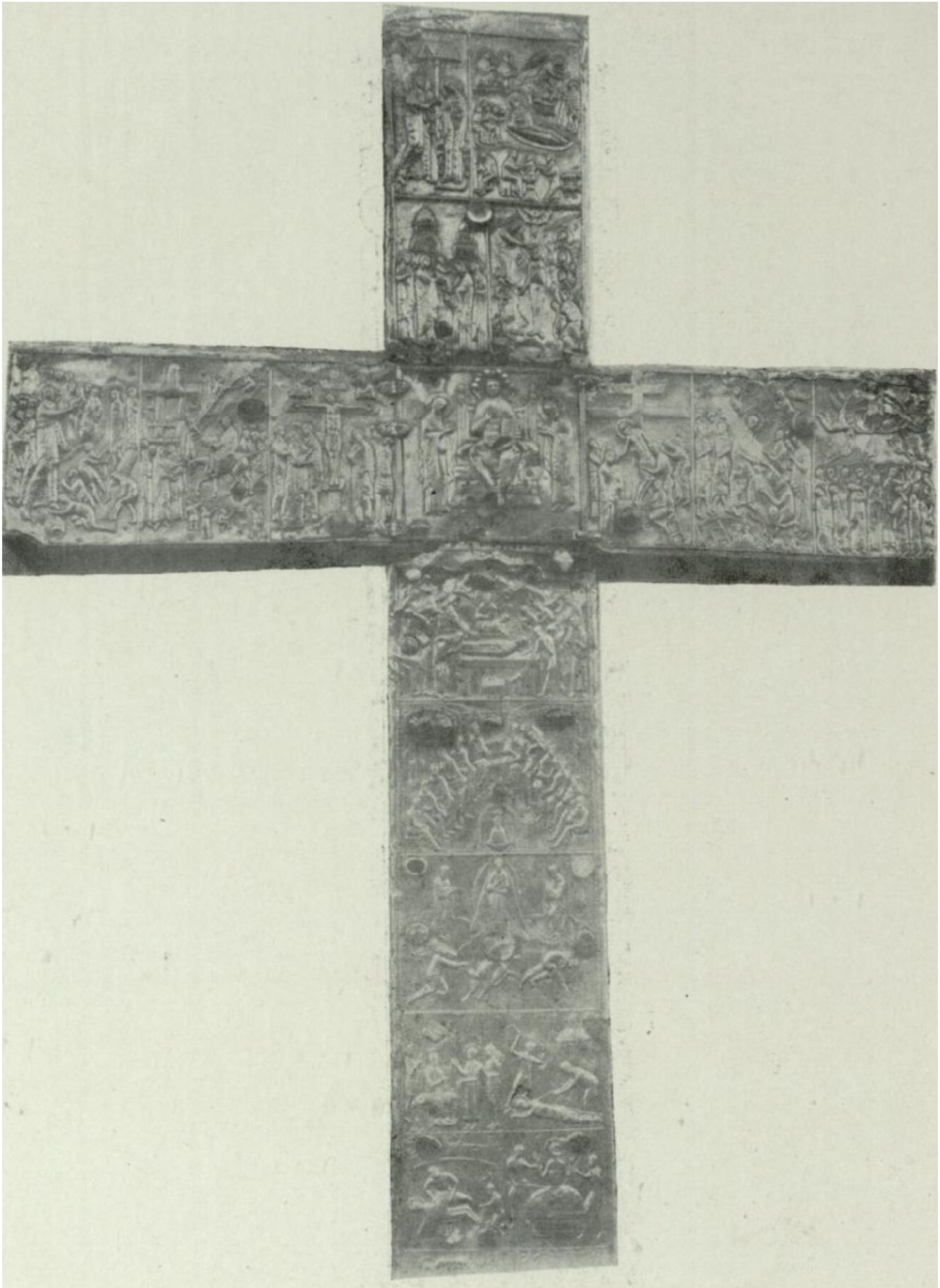
მაცხოვრის დასაფლავება. ქართულ-ბერძნული ხელნაწერი ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკიდან



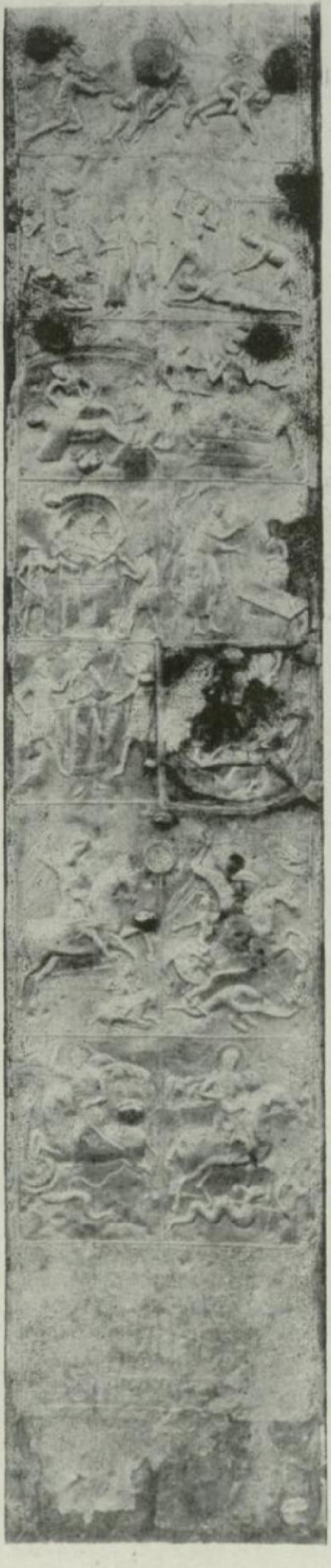
წმ. გიორგის ხატი ხონის ეკლესიიდან

ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოჭედილობა

ჩხარის (სადგერის) ჯვარი. ხელოვნების მუზეუმი



ჩხარის (სადგერის) ჯვარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი



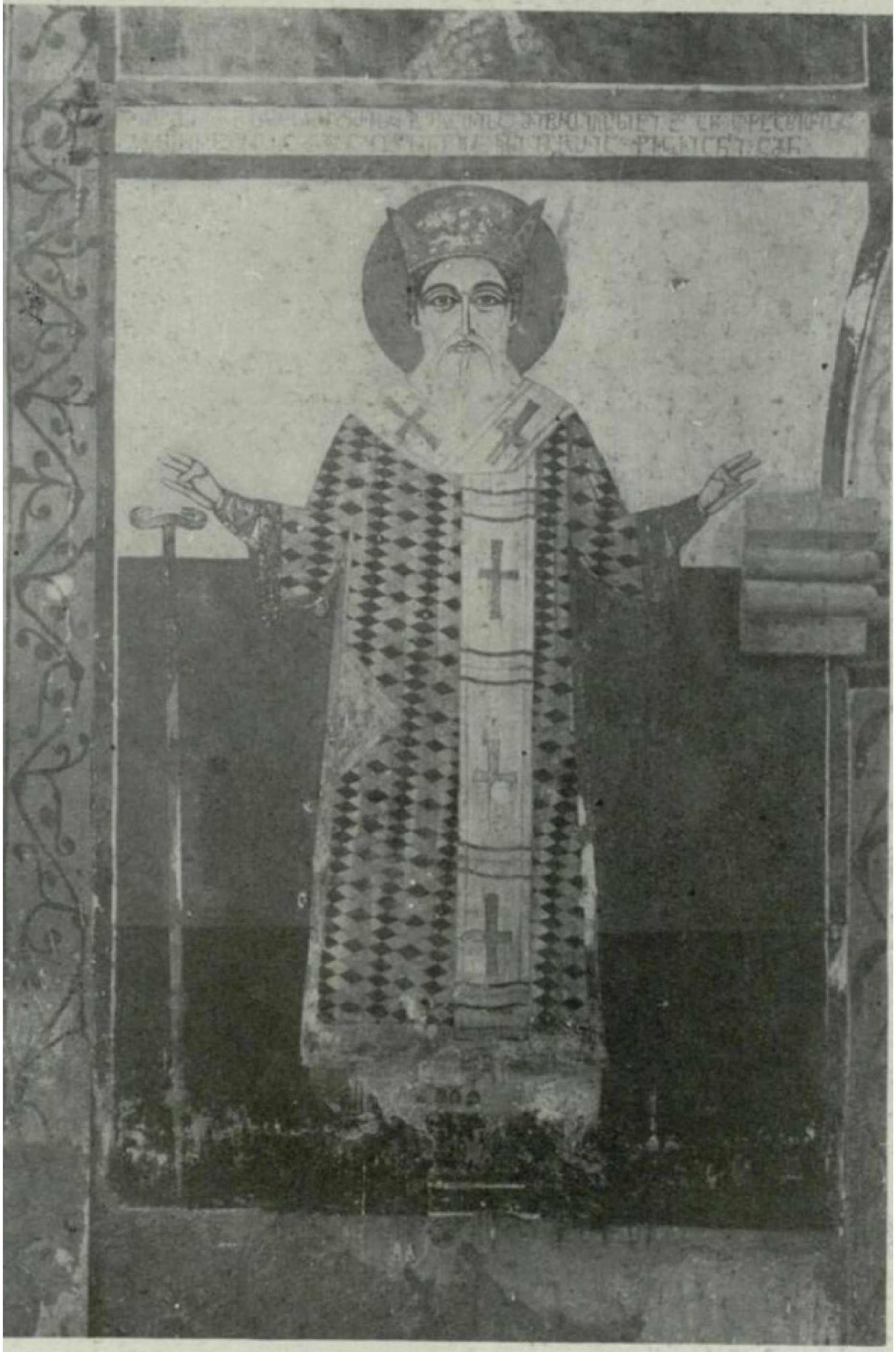
ჩხარის (სადგერის) ჯვარი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

ღმრთისმშობელი ძითურთ. გელათი, წმ. გიორგის ტაძარი

მოციქულთა დასი. დეტალი კომპოზიციის „ქება ღმრთისმშობლისა". გელათი. მთავარი ტაძარი

წინასწარმეტყველი დავით. დეტალი კომპოზიციის
„ქება ღმრთისმშობლისა“. გელათი, მთავარი ტაძარი

დავით აღმაშენებელი. გელათი, მთავარი ტაძარი

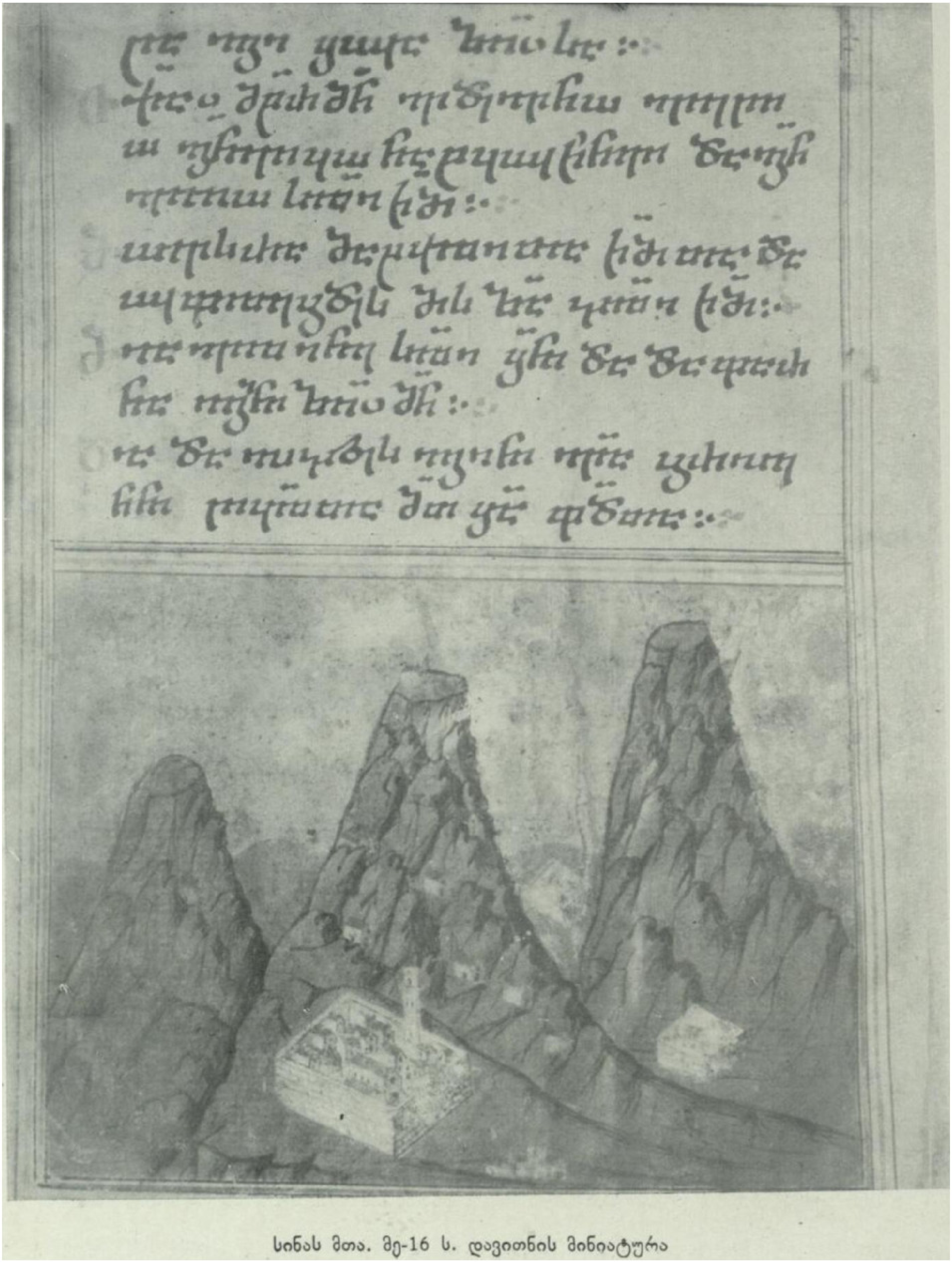


კათალიკოსი ზაქარია ქვარიანი. გელათი, მთავარი ტაძარი

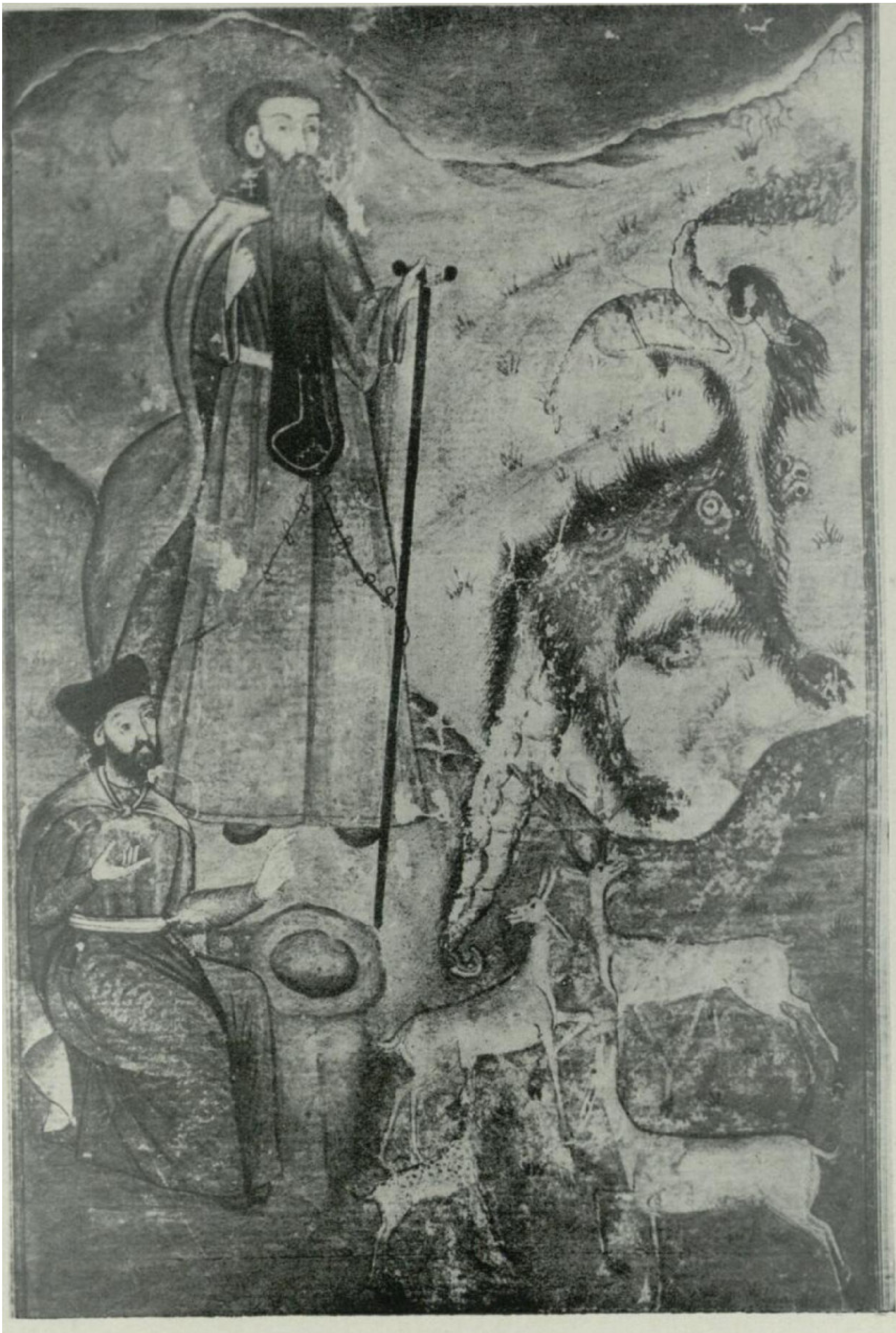
ბატონიშვილი როსტომ, მამია დადიანის ძე, მანუჩარ დადიანის ძმა,
(ლევან II დადიანის ბიძა), წალენჯიხა

დავით წინასწარმეტყველი, მე-16 ს. დავითნის მინიატურა

დავით წინასწარმეტყველი სიონის წინაშე. მე-16 ს. დავითნის მინიატურა



სინას მთა. მე-16 ს. დავითნის მინიატურა



დავით გარეჯელის მიერ გველეშაპის დაწვა, რომელმაც ნუკრი შთანთქა. მე-17 ს. მინიატურა

ევას შექმნა ადამის ნეკნიდან. ყანჩაეთის ჟამნგულანი (1674 წ.)

მნათობთა შექმნა. ყანჩაეთის ჟამნგულანი (1674 წ.)

იოსების ამოყვანა ორმოდან. მინიატურა „ზილიხანიანის“ ხელნაწერიდან

ტარიელის მიერ როსტევან მეფის ლაშქრის განდენვა. ვეფხვის-ტყაოსნის ხელნაწერის № 5006 ილუსტრაცია

ლევან II დადიანი. რუსთაველი უკარნახებს მამუკა მდივანს. ვეფხვისტყაოსნის ხელნაწერი 1646 წ.

ტაბულა 200

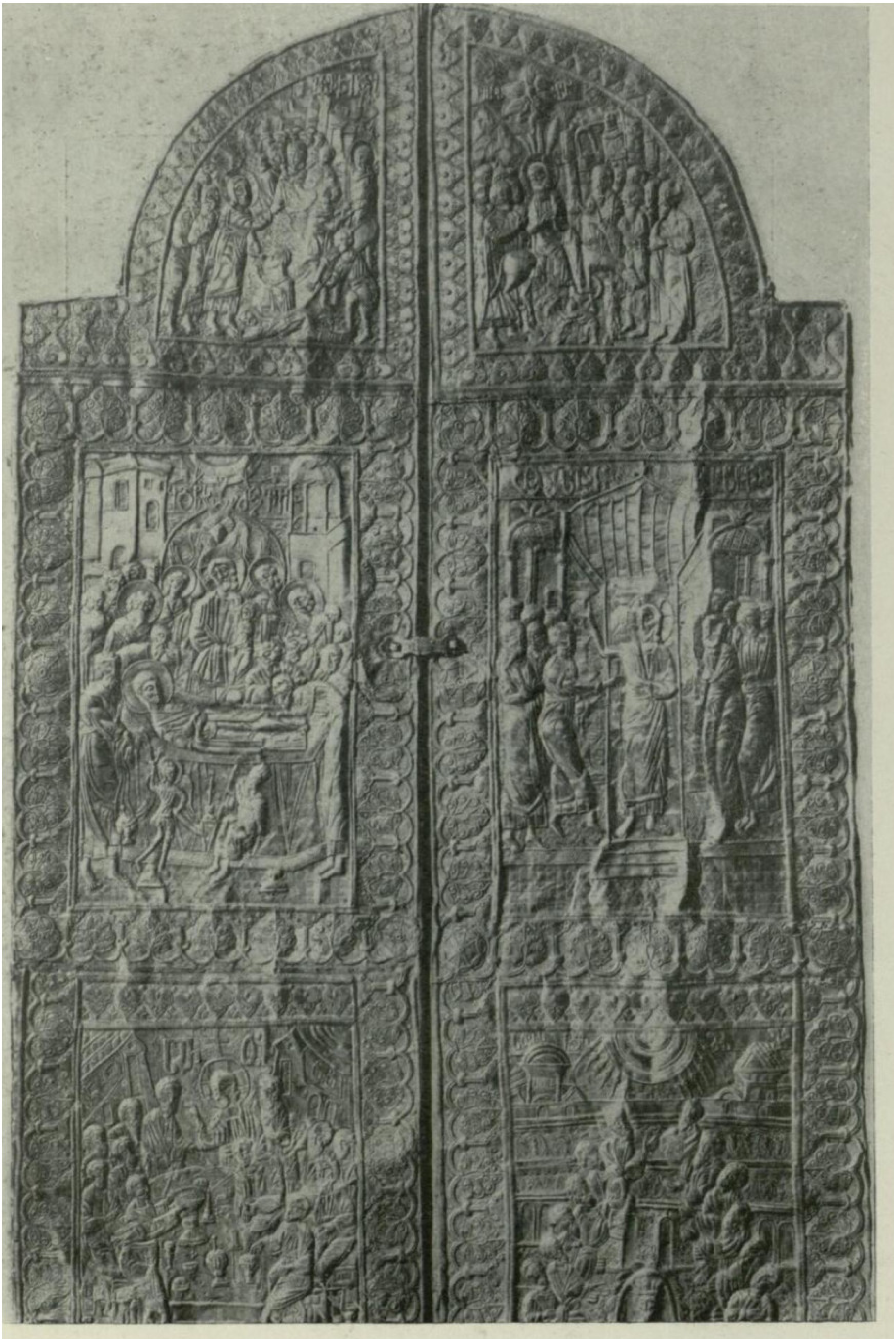
აწყურის ღმრთისმშობლის ხატი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

ტაბულა 202

გელათის ღმრთისმშობელი. ბაგრატ III (+1548) და ელენე დედოფლის გამოსახულებით. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

ბაგრატ III იმერეთის მეფე (†1548). გელათის ღმრთისმშობლის ხატის დეტალი

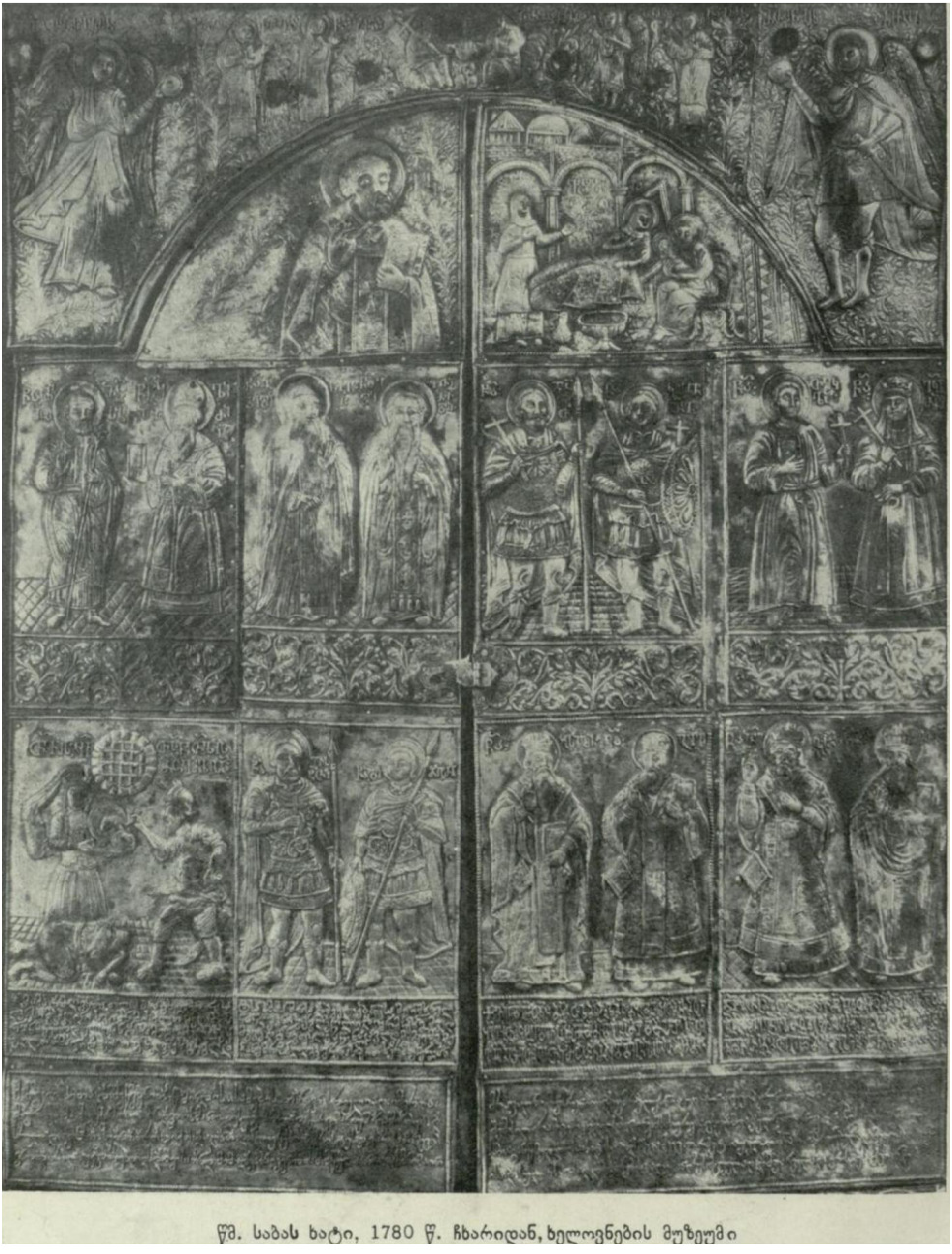
დედოფალი ელენე, ბაგრატ III მეუღლე. გელათის ღმრთისმშობლის ხატის დეტალი



ჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოჭედილობა გარედან, XVII ს., ხელოვნების მუზეუმი

ღმრთისმშობლის მიძინება. ანჩის ხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოჭედილობის დეტალი, XVII ს., ხელოვნების მუზეუმი

წმ. გიორგის ხატი ხონიდან. ლევან II დადიანის შეწირულება



წმ. საბას ხატი, 1780 წ. ჩხარიდან, ხელოვნების მუზეუმი

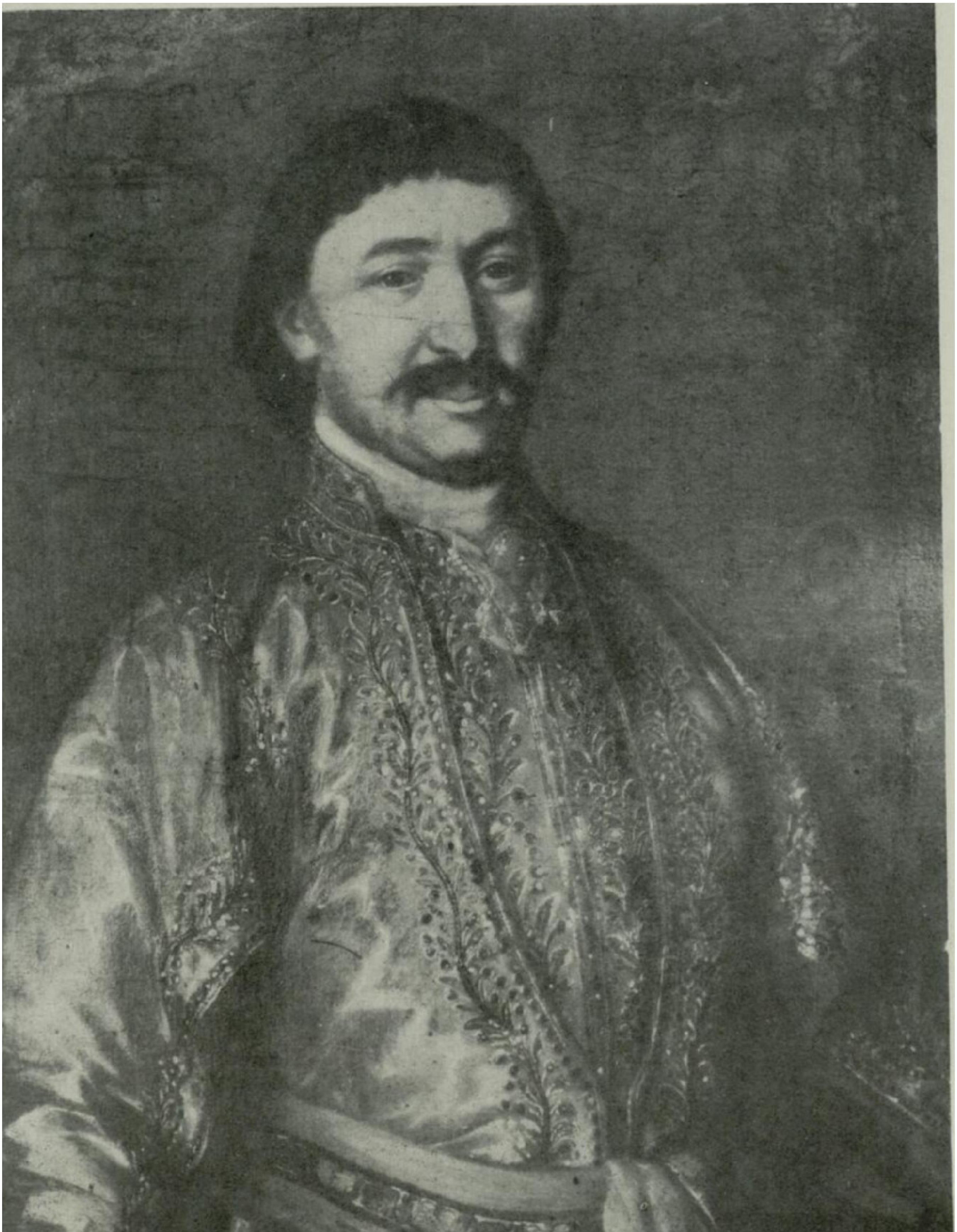
საქართველოს მეფე ვახტანგ VI

საქართველოს მეფე ვახტანგ VI. კლიშე ხეზე

ბატონიშვილი ალექსანდრე არჩილ მეფის ძე

დარეჯან დედოფალი. ერეკლე II მეუღლე

საქართველოს მეფის ერეკლე II ასული თეკლე



გარსევან ჭავჭავაძე, საქართველოს ელჩი ეკატერინე II კარზე

გარსევან ჭავჭავაძის მეუღლე

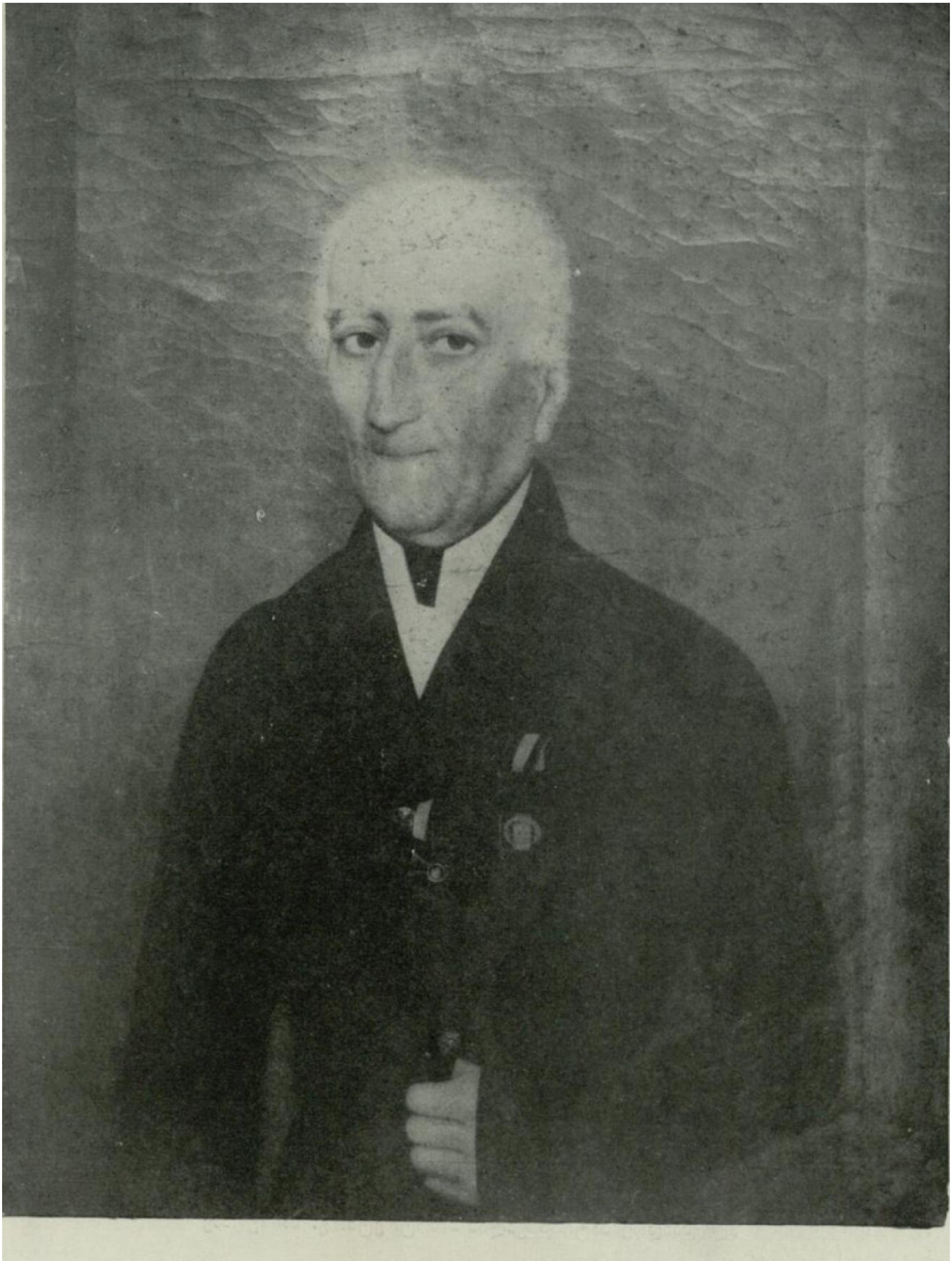
იოანე მაყაშვილი ბოდბის მიტროპოლიტი

იოანე მაყაშვილი, ბოდბის მიტროპოლიტი, ფრესკა

ნინო ერისთავი, ქსნის ერისთავის თორნიკეს ასული, 1839

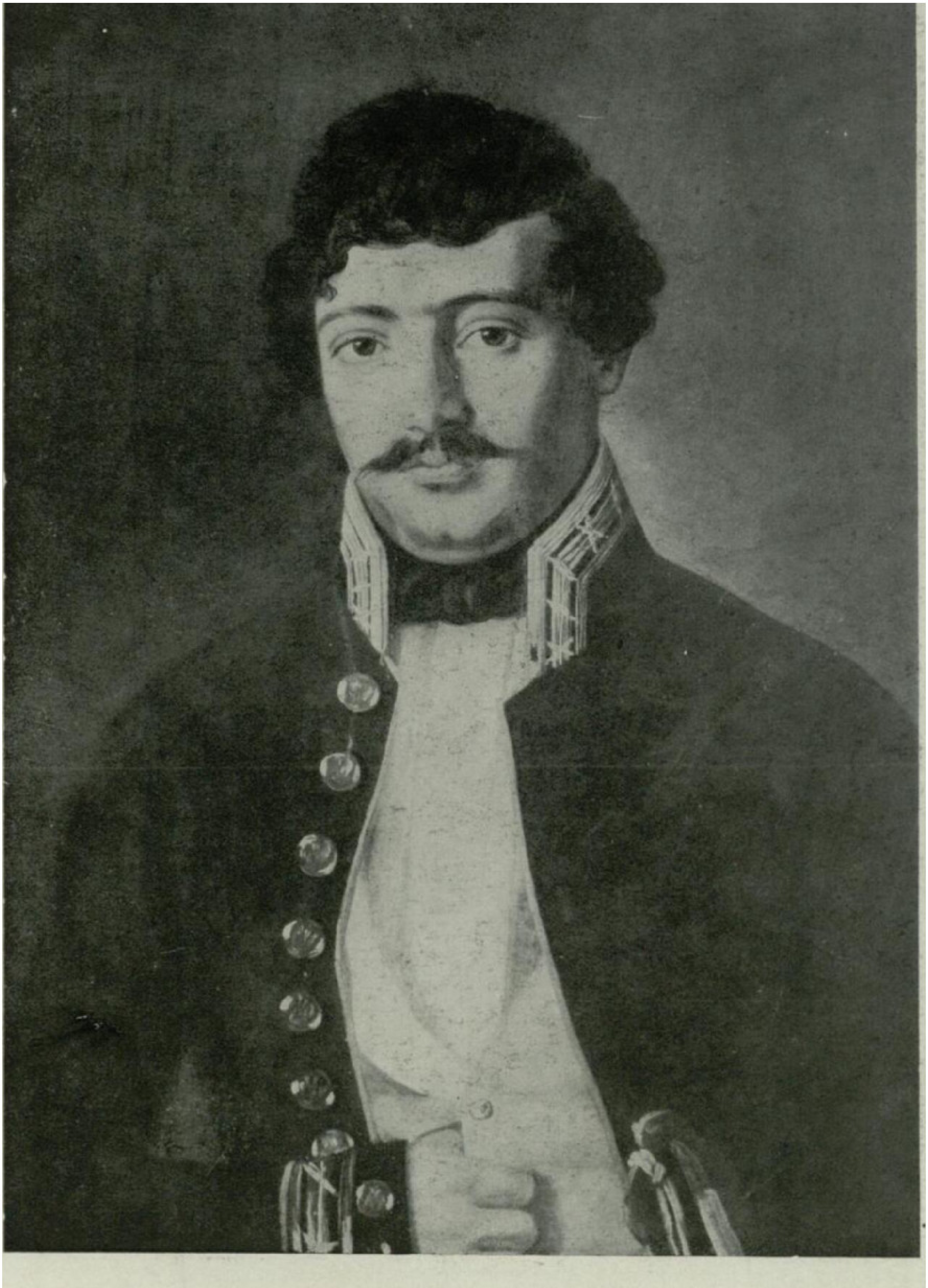
სალომე ანდრონიკაშვილის პორტრეტი

უცნობი სამხედრო პირის პორტრეტი. ჰაკოპ ოვნათანიანი



მიზანდარის პორტრეტი. აკოპ ოვნათანიანი

ალექსანდრე ბატონიშვილის პორტრეტი. გ. მაისურაძე

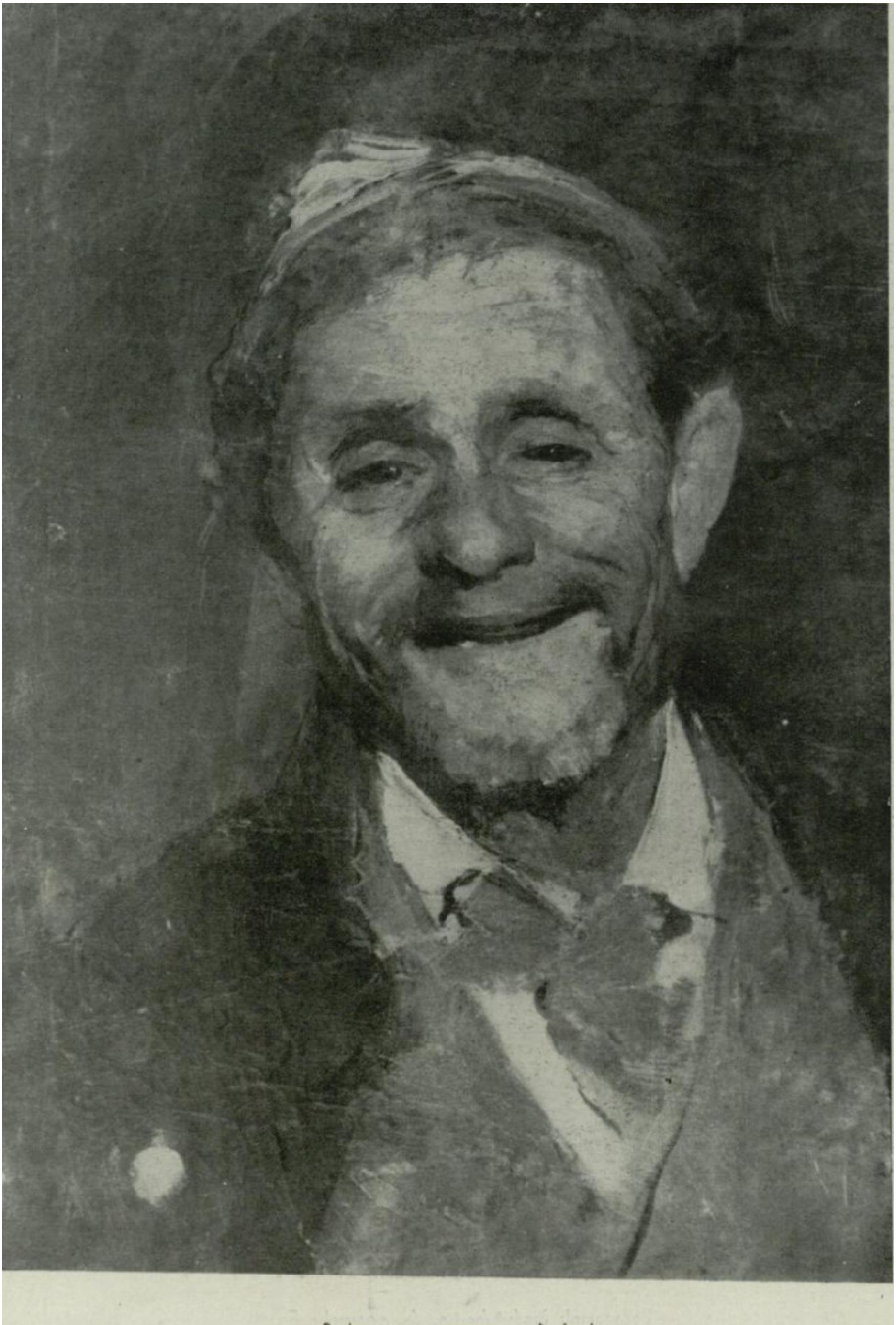


ი. ჭიჭინაძის პორტრეტი. გ. მაისურაძე

მამაკაცის თავი პროფილში, ეტიუდი. ა. ბერიძე

წინდების მქსოველი გოგონა. ა. ბერიძე

მწყემსი. ა. ბერიძე



მოხუცი. ეტიუდი. ა. ბერიძე

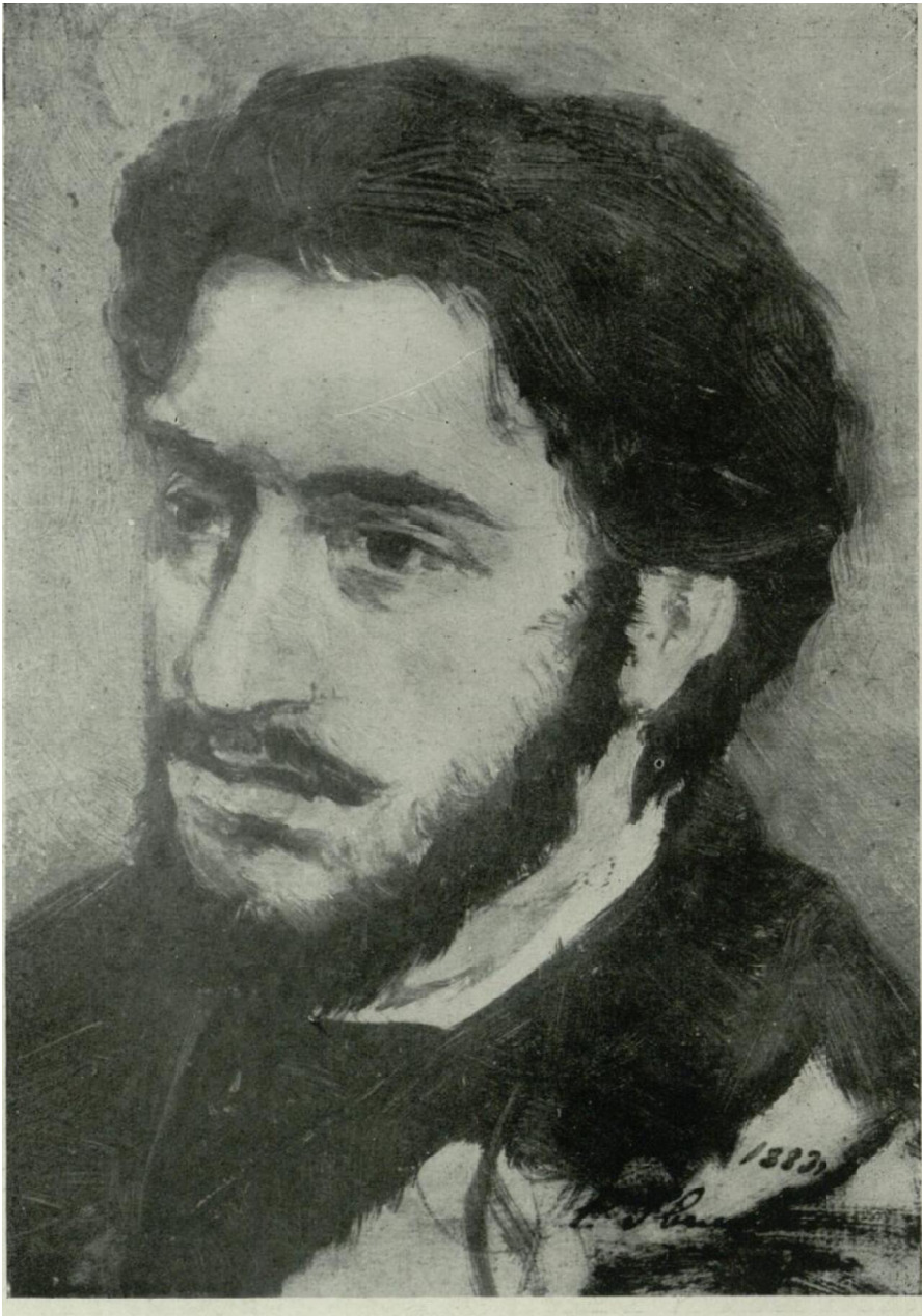
მამაკაცის პორტრეტი. რ. გველესიანი

კახელი ღვინის დოქით, 1883 წ. რ. გველესიანი

ტაბულა 233

კ. მაღალაშვილის პორტრეტი. რ. გველესიანი

ქართლელი გლეხის პორტრეტი. რ. გველესიანი



გ. გაბაშვილის პორტრეტი, 1883. რ. გველესიანი

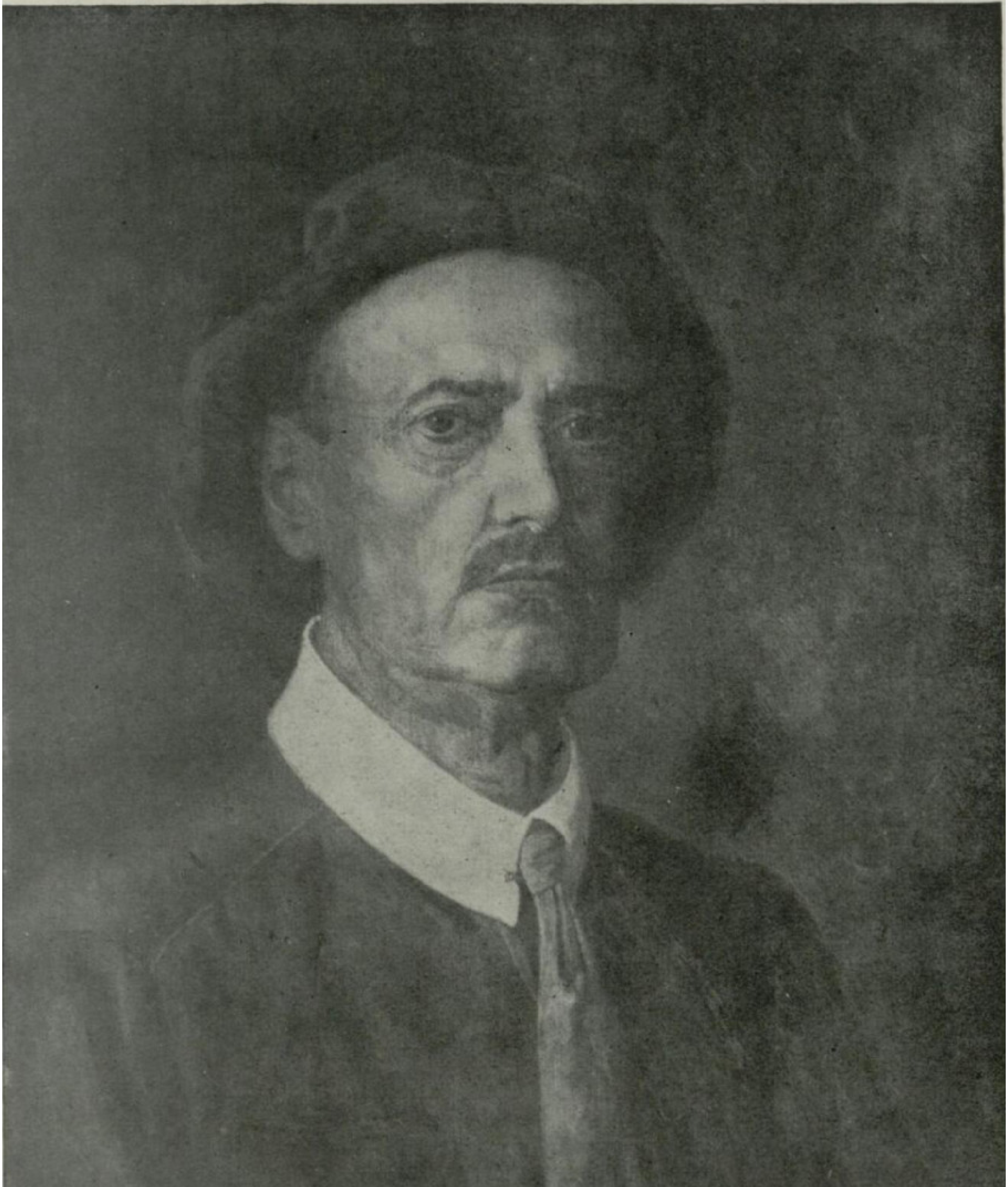
თანაკურსელის პორტრეტი. რ. გველესიანი

ქალიშვილის პორტრეტი. ა. მრევლიშვილი

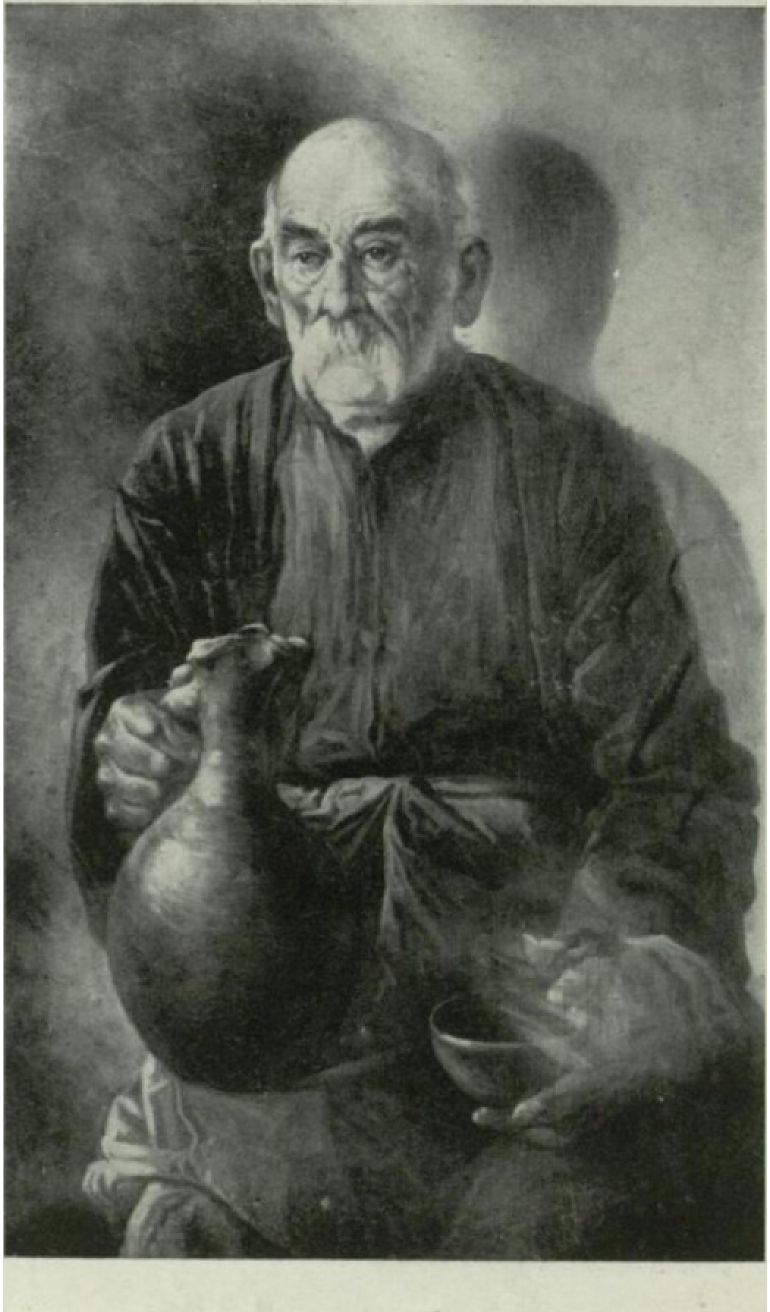
მძინარე ხევსური. გ. გაბაშვილი

ხევსური. გ. გაბაშვილი

მოლა. გ. გაბაშვილი



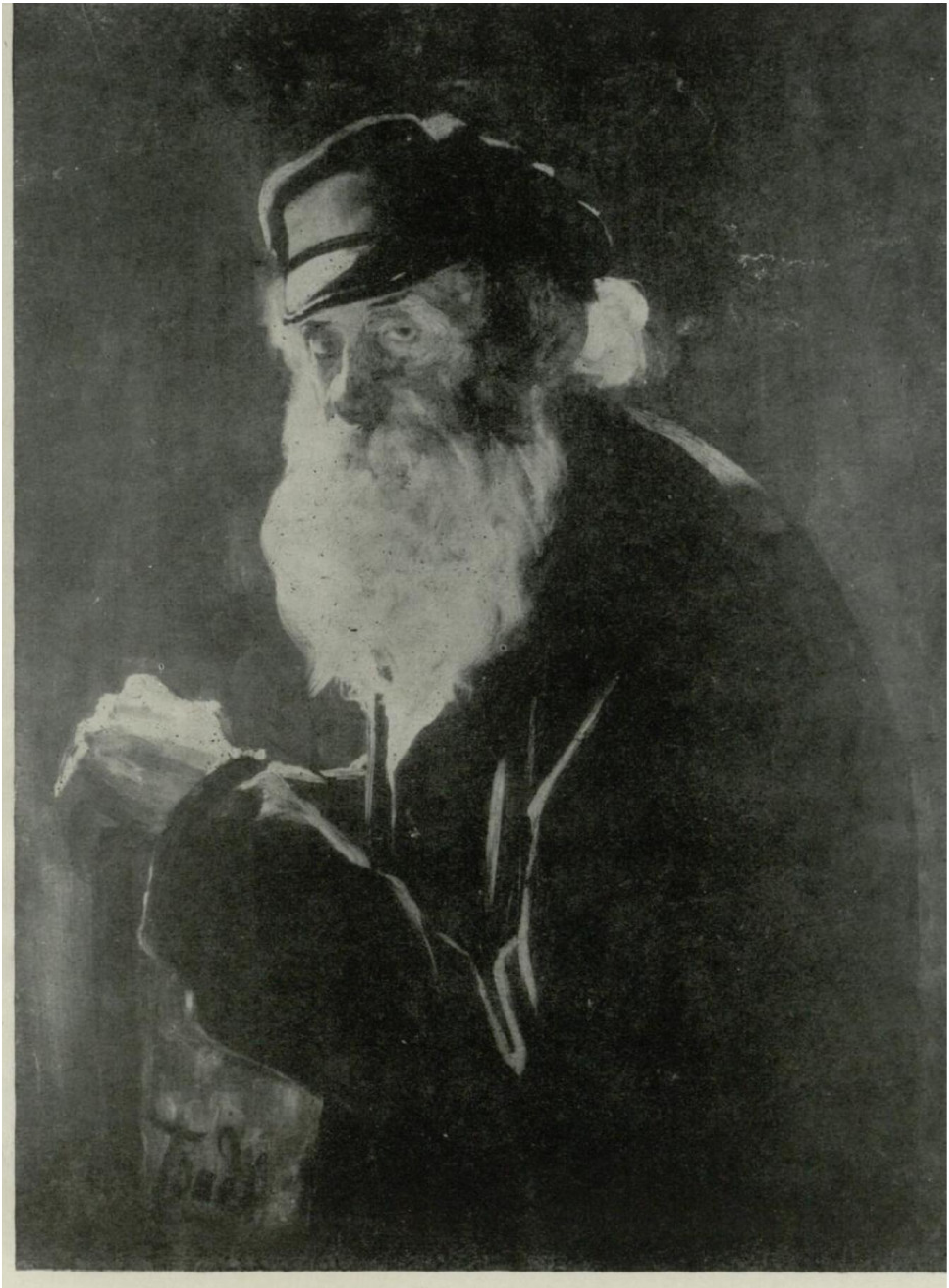
ავტოპორტრეტი, დ. გურამიშვილი



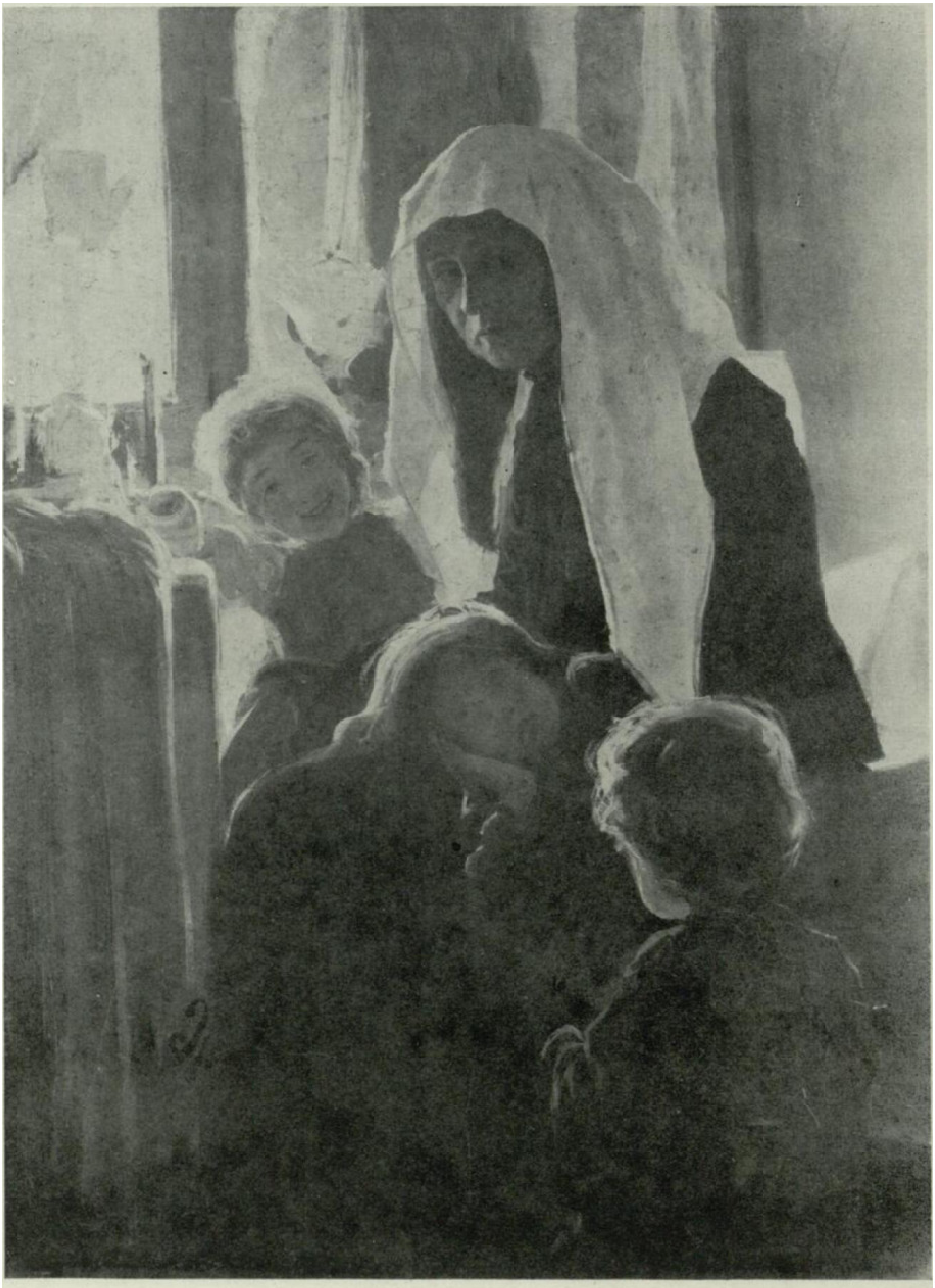
ღვინის გამყიდველი. გ. ზაზიაშვილი

ქალიშვილის პორტრეტი. გ. მესხი

უცნობი ქალის პორტრეტი. სიდამონ-ერისთავი



მოხუცი ებრაელის პორტრეტი. მ . თოიძე



ბებია შვილიშვილებით. მ. თოიძე

დედის პორტრეტი. მ. თოიძე

ტყეში, 1913. მ. თოიძე

მრეცხავი, 1902 წ. მ. თოიძე

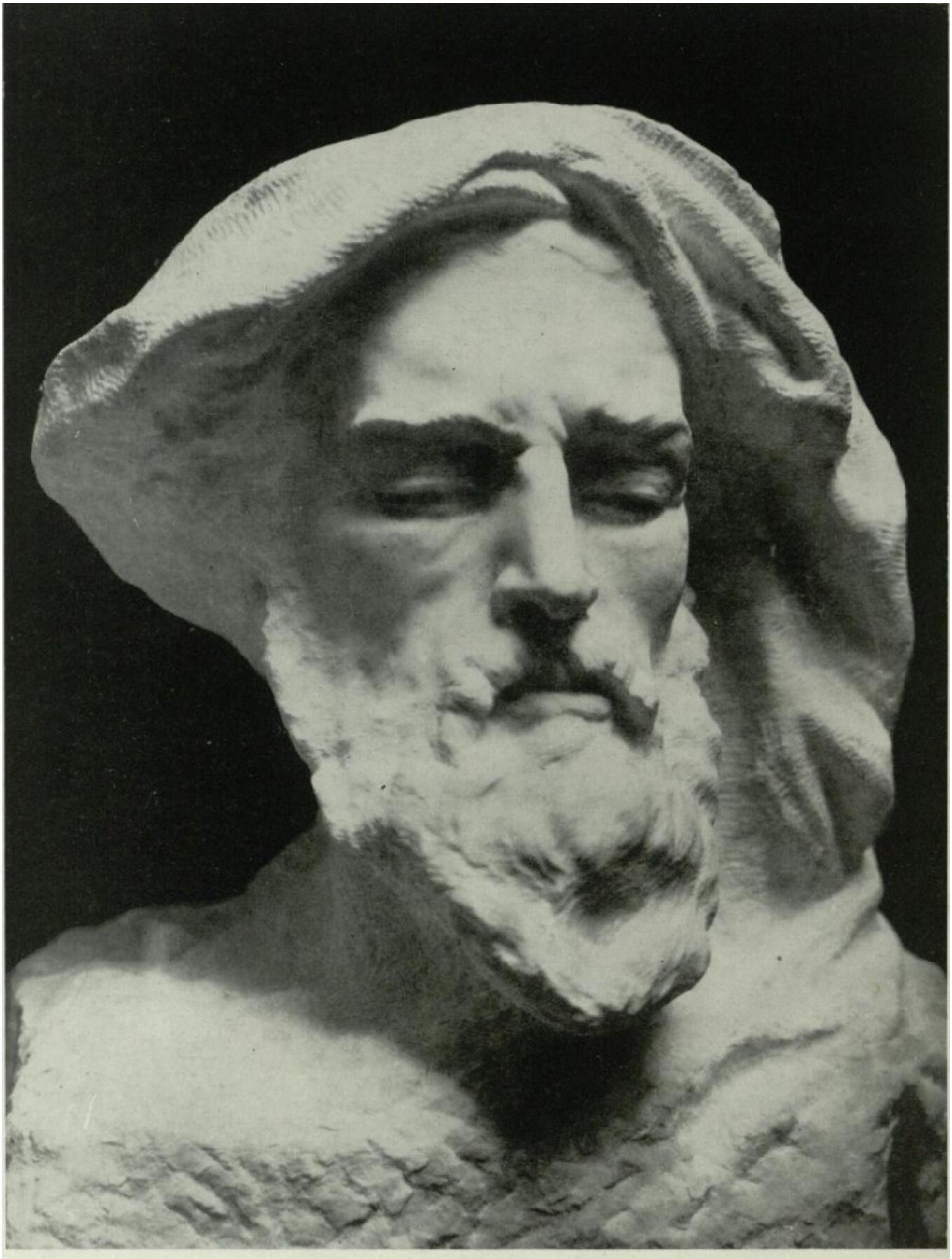
მეეზოვე. ნ. ფიროსმანაშვილი

ქეიფი ტალავარში. ნ. ფიროსმანაშვილი

ტაბულა 264

დათვი მთვარიან ღამეში. ნ. ფიროსმანაშვილი

პარიზელი ქალი. ი. ნიკოლაძე



ჩახრუხაძე. ი. ნიკოლაძე

მგლოვიარე საქართველო. ილ. ჭავჭავაძის ძეგლი. ი. ნიკოლაძე

შინაარსი

თავი პირველი

საქართველოს და ამიერკავკასიის არქაული ხელოვნება არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით

წინაქრისტიანული ხანის მხატვრული კულტურის შესწავლის ამოცანები . . . 7
პალეოლითი . . . 8
ნეოლითი . . . 9
მეგალითური კულტურა . . . 10
ენეოლითი და ბრინჯაოს ხანა . . . 12
რკინის ხანა . . . 41

თავი მეორე

მონათმფლობელური ხანის ქართული ხელოვნება არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით

ქართული მონათმფლობელური ხანის კულტურის წარმოშობა და მისი ძირითადი ნიშნები . . . 61
ქართული ხელოვნება რომის ექსპანსიის ხანაში . . . 73
ხუროთმოძღვრება . . . 90

თავი მესამე

ქართული ქრისტიანული ხელოვნების წარმოშობა და განვითარება

ქრისტიანული ხელოვნების წარმოშობა აღმოსავლეთსა და დასავლეთ საქართველოში და ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პირველი ძეგლები . . . 100
გუმბათოვან ნაგებობათა ძირითადი ტიპები ქართულ ხელოვნებაში . . . 117
ჯვარის დიდი ტაძარი მცხეთაში . . . 119
ჯვარის ტიპის ტაძრები ქართულ ხუროთმოძღვრებაში . . . 125
წრომი, როგორც ახალი ეტაპი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიულ განვითარებაში . . . 128
იშხანი ისტორიულ-მხატვრული თვალსაზრისით . . . 130
კედლის-მხატვრობა. წრომის მოზაიკა . . . 133
რელიეფური ქანდაკება და ჩუქურთმა ქვაზე . . . 140
პლასტიკა ლითონზე . . . 145

თავი მეოთხე

ძველი ქართული ხელოვნება საქართველოს სამეფოებისა და სამთავროების წარმოქმნის ხანაში (VII — IX სს.)

საქართველო გაერთიანებისათვის ბრძოლის პერიოდში 131
ეროვნული შენების ზრდა არაბთა ბატონობის ხანაში 157
არქიტექტურა 160
კედლის მხატვრობა 194
ატენის მხატვრობა ღვთისმშობლის ცხორების აპოკრიფული ციკლით . 197
ტაო-კლარჯეთის კედლის მხატვრობანი 202
ქართული ხელნაწერების მინიატურები — 206
ქართული რელიეფური ქანდაკება IX — X საუკუნეებში 215
ოქრომჭედლობა IX — X საუკუნეებში 220

თავი მეხუთე

ქართული ხელოვნება საქართველოს გაერთიანების ხანაში (XI — XIII სს.)

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური ვითარება XI — XII საუკუნეებში 225
ქართული ხელოვნების ზოგადი ხასიათი XI — XII სს. 228
არქიტექტურა 235
მომწიფებული ფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურის ძეგლები (ქართლი, აფხაზეთი, იმერეთი) 253
ორნამენტური დეკორი (X — XII სს.) 261
სასახლეების არქიტექტურა 265
XII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობა 267
გელათის მოზაიკა, როგორც კედლის მხატვრობის მოწინავე ძეგლი . 272
XII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობა 274
ვარძია 276
ბეთანია 280
ყინწვისი 281
XI — XII სს. ქართულ ხელნაწერთა მინიატურები 286
ქართული საერო მინიატურა 297
XIII ს. ქართული დასურათებული ხელნაწერები. საერო ხელოვნების [illegible] ნიმუშები. ქართული რუდაქის ილუსტრირებული დივანი 300
[illegible] სტილური გარემოებებით 302
რელიეფური პლასტიკა ლითონზე XI — XII სს. ბექა და ბეშქენ ოპიზართა შემოქმედება 314
მინანქრები 324

თავი მეექვსე

ძველი ქართული ხელოვნება მონღოლთა ბატონობის ხანაში (XIII — XIV სს.)

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა მონღოლთა ბატონობის ხანაში 335

ქართული არქიტექტურა მონღოლთა ბატონობის ხანაში 343
კედლის-მხატვრობა 353
ძირითადი მიმართულებანი XIV საუკუნის ქართულ კედლის-მხატვრობაში 359
შოთა რუსთაველის პორტრეტი იერუსალიმის ჯვარის მონასტერში . 365
XIV – XV სს. ქართული საეკლესიო მინიატურა 379
ლითონზე პლასტიკა XIII — XV სს. 381

თავი მეშვიდე

ქართული ხელოვნება საქართველოს სამეფოებად და სამთავროებად დაშლისა და თურქეთისა და ირანის წინააღმდეგ დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ხანაში

საქართველოს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა XVI — XVII საუკუნეებში 386
გვიანი ხანის ქართული არქიტექტურა 391
კედლის-მხატვრობა 394
XVII ს. კედლის-მხატვრობა 397
საერო კედლის-მხატვრობა 403
XVI — XVII სს. საეკლესიო მინიატურა 404
საერო ხელნაწერების მინიატურები 408
შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხის-ტყაოსანი“ ქართულ მინიატურაში 409
ლითონზე პლასტიკის გვიანი ქართული ძეგლები 418

თავი მერვე

ქართული ხელოვნება საგლეხო რეფორმამდე. საქართველოს სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა რუსეთთან შეერთებიდან საგლეხო რეფორმამდე (1801 — 1864/70 წწ.) 425
არქიტექტურა 438
კედლის-მხატვრობა 445
პორტრეტული ფერწერა 452
გიორგი მაისურაძე 467
პლასტიკა ლითონზე 471

თავი მეცხრე

ქართული ხელოვნება საგლეხო რეფორმის დროიდან საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე საქართველოში

საქართველო საგლეხო რეფორმის შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე 474
რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობა 480
ქართული ხელოვნების რეალისტური საფუძვლები 483
რომანოზ ნიკოლოზის-ძე გველესიანი 485
ალექსანდრე ლონგინოზის-ძე ბერიძე 490
გრიგოლ ტატიშვილი 494
გიორგი ივანეს-ძე გაბაშვილი . . . . 49[illegible]
ალექსანდრე მრევლიშვილი . . . . [illegible]
დავით ალექსანდრეს-ძე გურამიშვილი 505
ანტონ გოგიაშვილი 507

ქართული ხელოვნება XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან სოციალისტურ რევოლუციამდე

მოსე ივანეს-ძე თოიძე 509

იაკობ ივანეს-ძე ნიკოლაძე 516

ვალერიან ვლადიმერის-ძე სიდამონ-ერისთავი 522

ალექსანდრე გრიგოლის-ძე ციმაკურიძე 524

გრიგოლ პართენის-ძე მესხი 525

გიგო ზაზიაშვილი 527

ნიკო ფიროსმანაშვილი 529

ლიტერატურა

ქართული ხელოვნებისა და საძეგლეთა შესახებ 534
არქეოლოგია 534
პალეოლითი და ნეოლითი 534
ენეოლითური კულტურის ძეგლები 535
ბრინჯაოსა და რკინის ხანა 536
მასალები ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის 539
არქიტექტურა 543
კედლის-მხატვრობა (მოზაიკები და ფრესკები) 546
მინიატურა 547
ჭედური ხელოვნება 548
მინანქრები 549
ხელსაქმე 549
დეკორატიული ქანდაკება და ორნამენტი ქვისა და ხეზე . . . 549
ილუსტრაციები ტექსტში 551
ტაბულების სარჩევი 552
ილუსტრაციები 559

რედაქტორი ვ. ინგოროყვა

მხატვარი ლ. წოწონავა
კორექტორი ლ. ახალაძე
ტექრედაქტორი ი. ხომერიკი
კონტ. კორექტორი ჯ. ხახუტაშვილი

გადაეცა წარმოებას 25/II-59 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1/VII-61 წ.
ანაწყობის ზომა 9×12. ქაღალდის ზომა 60×92 1/8. ფიზიკური ფორმათა
რაოდენობა 52.75. პირობით ფორმათა რაოდენობა 70,18.
უე 03613. შეკვეთა № 644. ტირაჟი 5000.
ფასი 7 მან.

ტექსტი აწყობილი და დაბეჭდილია
საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს გამომცემლობებისა და
პოლიგრაფიული მრეწველობის მთავარი სამმართველოს სტამბა № 2-ში.
თბილისი, ფურცელაძის ქ. № 5.

Текст набран и отпечатан в Типографии № 2
Главного управления издательств и полиграфической
промышленности Министерства культуры Грузинской ССР.
Тбилиси, ул. Пурцеладзе № 5.

ილუსტრაციები დაბეჭდილია საქართველოს სსრ კულტურის
სამინისტროს ფოტოლითოგრაფიაში
თბილისი, პლეხანოვის პროსპექტი, № 50.

Иллюстрации напечатаны в фотолитографии Министерства
культуры Грузинской ССР
Тбилиси, проспект Плеханова № 50.

წიგნი აკინძული და ყდაში ჩასმულია
საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს გამომცემლობებისა და
პოლიგრაფიული მრეწველობის სამმართველოს სტამბა № 1-ში.
თბილისი, ორჯონიკიძის ქ. № 50.

Книга оброшюрована и переплетена в Типографии № 1
Главного управления издательств и полиграфической
промышленности Министерства культуры Грузинской ССР.
Тбилиси, ул. Орджоникидзе № 50.

შენიშნული შეცდომები

გვერდი	სტრიქონი ზემოდან	სტრიქონი ქვემოდან	დაბეჭდილია	უნდა იყოს
21		1	—	Osterreich. Zeitschrift für Volkskunde, N. S. 6, 1952
21	20		ბოროტებისა	ბოროტისა
122			22 მცხეთის დიდი ჯვარი. ხედი საკურთხევლის აფსიდან	21 მცხეთის დიდი ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი
123			22 მცხეთის დიდი ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი	22 მცხეთის დიდი ჯვარი. ხედი საკურთხევლის აფსიდან
267	13		სადგამი	სადგომი
359	7		XVI	XIV
ტაბ. 109			ტყუპები	ტყუპი
ტაბ. 117			საწოლი	ნაწოლი
ტაბ. 196			ლენინგრადში	ლენინგრადი