

შალვა ამირანაშვილის სახელობის
ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის

ნარკვევები

Shalva Amiranashvili
State Museum of Fine Arts

ESSAYS

I (XI)

თბილისი • 2024 • Tbilisi

სარედაქციო საბჭო:

ხათუნა კიკვაძე (საბჭოს თავმჯდომარე)

ნინო გედევანიშვილი (საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე)

სარედაქციო საბჭოს წევრები: ნელი კობიაშვილი, გიორგი მარსაგიშვილი,

ნინო ნადარაია, ირინა კოშორიძე, ნანა შერვაშიძე, ნანა გოგელია,

ნონა ხარატიშვილი

მთარგმნელი მედეა წონელია

სტილისტ-რედაქტორი ნინო ნადარაია

კორექტორი ინგა ბრეგვაძე

დიზაინერ-დამკაბადონებელი ირაკლი ხუციშვილი

კოორდინატორი შორენა წიკლაური

Editorial board:

Khatuna Kikvadze (Chairman of the Council)

Nino Gedevanishvili (Deputy Chairman of the Council)

Members of the editorial board: Nelli Kobiashvili, Giorgi Marsagishvili, Nino Nadaraia,

Irina Koshoridze, Nana Shervashidze, Nana Gogelia, Nona Kharatishvili

Translator Medea Tsotselia

Stylist-editor Nino Nadaraia

Proofreader Inga Bregvadze

Layout and design Irakli Khutsishvili

Coordinator Shorena Tsiklauri

© შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი. 2024

© Shalva Amiranashvili State Museum of Arts of Georgia. 2024

ISSN 1512-0252

შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ყოველწლიური ჟურნალი *ნარკვევები* გამოიცემოდა 1995-2005 წლებში, რითაც აღსრულდა ხელოვნების მუზეუმის დაარსების მოამაგეთა - დიმიტრი შევარდნაძისა და შალვა ამირანაშვილის, ასევე მათს თანამოღვაწეთა არაერთწლიანი ოცნება. მასში იბეჭდებოდა მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელთა სტატიები; მუზეუმის ხელნაწერთა მემუარულ ფონდში დაცული საარქივო მასალა - ღვანღმოსილ მეცნიერთა გამოუქვეყნებელი ნაშრომები და საქართველოში სახელოვნებათმცოდნეო დარგის დამკვიდრება-განვითარების ამსახავი ისტორიული დოკუმენტები.

2005 წელს ახალი ინსტიტუციის - მუზეუმთა გაერთიანების/ეროვნული მუზეუმის შექმნის შემდგომ *ნარკვევების* გამოცემა შეწყდა. სიმბოლურია, რომ მისი აღდგენა უკავშირდება ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, 1952-1975 წლებში ხელოვნების მუზეუმის დირექტორის, შალვა ამირანაშვილის (1899-1975) ნათელ ხსოვნას. ამ ჟურნალის I(XI) ნომერში იბეჭდება 2024 წლის 26-27 მარტს ხელოვნების მუზეუმში ჩატარებულ აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილის დაბადების 125 წლის საიუბილეო თარიღისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელთა მიერ წაკითხული მოხსენებები.

*შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს
ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორი
ნიკა ახალბედაშვილი*

Essays – the annual periodical of the Shalva Amiranashvili Georgian State Museum of Fine Art, were published in 1995-2005. Thus, many year's, dreams of Dimitri Shevardnadze and Shalva Amiranashvili, the founders of the Art Museum as well as of their associates, were fulfilled.

The scientific journal published articles of scientific workers of the museum; the archival material preserved in the memorial fund of the manuscripts: unpublished scholarly works of distinguished art experts and historical documents reflecting establishment and development of the field of art history in Georgia.

In 2005, after creation of a new institution of museums-union of museums the National Georgian Museum, publication of Essays ceased. It is symbolic that its renewal is connected with the blessed memory of Shalva Amiranashvili (1899-1975), one of the founders of the Georgian art historian school, Director of the Art Museum in 1952-1975. In issue I (XI) of this journal, the reports prepared by the research employees of the museum at the scientific conference dedicated to the 125th anniversary of the birth of Academician Shalva Amiranashvili held at the Museum of Fine Art on March 26-27, are published.

*Director of the Shalva Amiranashvili
Georgian State Museum of Fine Art
Nika Akhalbedashvili*



სარჩევი

არქეოლოგია / ARCHAEOLOGY

ნაზი ხუნდაძე	
შალვა ამირანაშვილის წვლილი უფლისციხის შესწავლაში.....	7
Nazi Khundadze	
Contribution of Shalva Amiranashvili to the Study of Uplistsikhe	12
ნანა კაპანაძე	
წმინდა მეომრის გამოსახულებიანი საბეჭდავი იცქისიდან.....	26
Nana Kapanadze	
A Seal with a Warrior's Image from Itskisi.....	29
ხათუნა სონღულაშვილი	
იარაღიანი სამარხები წინსოფლიდან	31
Khatuna Songulashvili	
Burial Grounds with Arms and Tools from Tsinsopeli Fortress	33

ისტორია / HISTORY

გიორგი კალანდია	
ილორის ეკლესიის დიდი ჯვარი და ოდიშის ერისთავ შამადავლე	
დადიან-გურიელის უცნობი გამოსახულება	42
Giorgi Kalandia	
A Big Cross of the Ilori Church and Unknown Image of Odishi Feudal Lord	
Shamadavle Dadiani-Gurieli.....	47

ხელოვნებათმცოდნეობა / ART CRITICISM

მანანა გაბაშვილი	
დასავლეთის მხატვრობის ელემენტები სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკაზე.....	54
Manana Gabashvili	
Elements of Western Painting on the Svetitskhoveli Marine Themed Fresco.....	71
ერმინე მაღრაძე	
იმერეთის ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის ტიხროვანი მინანქრის	
ხუთი მედალიონის ტექნოლოგიურ თავისებურებათა კვლევა	77
Ermine Magradze	
Analysis of Technological Features of Five Cloisonne Enamel Medallions	
of the Virgin's Icon of Vardzia Church in Imereti.....	84
ლილი გიორგობიანი	
ქოროლოს ეკლესიის რელიეფთა განსხვავება თანადროული ძეგლებისგან პრიმიტიულობის	
ტრადიციული და ავანგარდული გაგებით.....	92
Lili Giorgobiani	
Difference between Reliefs of Korogo Church and Contemporary Monuments	
in the Traditional and Avant-garde Sense of Primitiveness.....	99
ნინო ცინცაძე	
ანანურის გუმბათიანი ტაძრის გადახურვის ფილები	108
Nino Tsintsadze	
Roofing Tiles of the Ananuri Domed Temple.....	111

<i>მერი მაცაბერიძე</i>	
რუსული ხელოვნების კოლექციაში დაცული რამდენიმე ექსპონატის პროვენანსისა და ატრიბუციის შესახებ	123
<i>Mary Matsaberidze</i>	
Concerning Provenance and Attribution of Several Exhibits Preserved in the Collection of Russian Art	131
<i>ხათუნა კიკვაძე</i>	
ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ხელოვნების მუზეუმის კოლექციაში	134
<i>Khatuna Kikvade</i>	
Creative Heritage of Irakli Gamrekeli in the Collection of the Museum of Fine Arts	146
<i>ლელა წინუაშვილი</i>	
ნინო წერეთელი – პირველი მოქანდაკე ქალი საქართველოში	158
<i>Lela Tsitsuashvili</i>	
Nino Tsereteli – the first Woman Sculptor in Georgia.....	162

მუზეუმმოდნობა / MUSEOLOGY

<i>ნონა ხარატიშვილი</i>	
შალვა ამირანაშვილის წვლილი სამუზეუმო საქმის განვითარებაში	181
<i>Kharatishvili Nona</i>	
Shalva Amiranashvili's Contribution to the Development of Museum Work	187
<i>ნანა გოგელია</i>	
ეფექტიანი სწავლება სამუზეუმო სივრცეში	202
<i>Nana Gogelia</i>	
Effective Teaching in the Museum Space.....	206
<i>ირინა კოშორიძე</i>	
შალვა ამირანაშვილი და ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციები.....	211
<i>Koshoridze Irina</i>	
Shalva Amiranashvili and Oriental Collections of the Museum of Fine Arts.....	214
<i>ნინო გედევანიშვილი, თამარ ქიტიაშვილი</i>	
ერთი საკითხი საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ისტორიიდან.....	226
<i>Nino Gedevanishvili, Tamar Kitiashvili</i>	
One Issue from the History of the State Museum of Arts of Georgia	230

რესტავრაცია-კონსერვაცია / RESTORATION-CONSERVATION

<i>ნანა ჯავშანაშვილი</i>	
ელისაბედისეული დაფარნის კვლევა-რესტავრაცია.....	251
<i>Nana Javshanashvili</i>	
Research and Restoration of the Elisabethan Aer	255
<i>ნინო კიტოვანი</i>	
ტატიანა შჩერბატოვა-შევიაკოვა – ქართული კულტურის მოამაგე	262
<i>Nino Kitovani</i>	
Tatiana Shcherbatova-Sheviakova – a Trustee of Georgian Culture	269
შემოკლებათა განმარტება	288

შალვა ამირანაშვილის წვლილი უფლისციხის შესწავლაში

შალვა ამირანაშვილს განსაკუთრებული წვლილი აქვს შეტანილი უფლისციხის სამეცნიერო და არქეოლოგიური კვლევის საქმეში (სურ.1). მისი აზრით, „უფლისციხე უმნიშვნელოვანესი, კლდეში გამოკვეთილი უნიკალური ქალაქია, შენახული საქართველოში“ (სურ.2). (ამირანაშვილი, 1971:99). თავისი მონოგრაფიის – „ქართული ხელოვნების ისტორიის“ პირველსა და მეორე ნაწილში, ასევე მის რუსულ გამოცემაში (Амиранашвили, 1950:87-94) მან თვალსაჩინო ადგილი დაუთმო უფლისციხეს და ის მართებულად მიიჩნია უძველესი ეპოქის ციხე-ქალაქად. კლდეში ნაკვეთი უფლისციხის შესწავლის საკითხს ბევრი მკვლევარი შეეხო. ისინი მხოლოდ მის ხილულ არქიტექტურას განიხილავდნენ. იყო აზრთა სხვადასხვაობაც. დღესაც კი მკვლევართა მოსაზრებანი უფლისციხის შესახებ ზოგჯერ რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რაც გასაგებია ძეგლის ურთულესი ბუნების გამო. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ შალვა ამირანაშვილი აქ არქეოლოგიური გათხრების ჩატარების აუცილებლობაზე ჯერ კიდევ 30/40-იანი წლებიდან ფიქრობდა, რაც მოგვიანებით, 1958 წლიდან, მისი და ისტორიის ინსტიტუტის ძალისხმევით განხორციელდა.

ძეგლის არქეოლოგიური კვლევის პარალელურად იგი შეისწავლიდა საისტორიო წყაროებს და მათზე დაყრდნობით თავის ნაშრომებში უფლისციხის ისტორიის მიმოხილვისას წერდა, რომ მათში ამ ძეგლის შესახებ პირდაპირი ცნობები არაა დაცული, თუმცა, ის იხსენიება ქართლის ცხოვრებაში ალექსანდრე მაკედონელის საქართველოზე ლეგენდარული ლაშქრობის მოთხრობის დროს (ქართლის ცხოვრება, 1942 :12). მეცნიერი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ, ქართულ-სომხური საისტორიო წყაროების მიხედვით, უფლისციხეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონია არაბთა ბატონობის დროს, როცა ქალაქი თბილისს აღმოსავლეთ და სამხრეთ პროვინციებითურთ განაგებდა თბილისის ამირა. უფლისციხე კი VII-IX სს-ში იყო აღმოსავლეთ საქართველოს პოლიტი-

კური და კულტურული ცენტრი. მიუხედავად ამისა, ის ტერიტორიულად არ ექვემდებარებოდა ამირას. არაბთა განდევნის შემდეგ უფლისციხე კარგავს თავის მნიშვნელობას, რადგან თბილისი მთელი გაერთიანებული საქართველოს დედაქალაქი ხდება.

შალვა ამირანაშვილი აღნიშნავს, რომ უფლისციხე გამოქვაბული ქალაქია, რომელიც მტკვრის მარცხენა, მაღალი სანაპიროს კლდეებშია ამოკვეთილი; გამოქვაბულები განლაგებულია ცალკე ჯგუფებად; მათგან ზოგიერთი ერთმანეთთან შეერთებულია ფართო გასასვლელით, ნაწილი კი რამდენიმე სართულიანია; ისინი დაკავშირებულია ერთმანეთთან კლდეში გამოკვეთილი გვირაბებით, რომელთა დიდი ნაწილი იმ პერიოდისათვის დანგრეული იყო. პირველად საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილების შემდეგ კი კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმის – მეტეხის თანამშრომლებმა ამ ძეგლის შესწავლისას დაადგინეს ქალაქის ისტორიის ძირითადი მომენტები, თითოეული კომპლექსის დანიშნულება, გარკვეულ იქნა სხვა მნიშვნელოვანი ინფორმაცია (ამირანაშვილი, 1971:100). ამირანაშვილმა გამოთქვა ძალზე საყურადღებო მოსაზრებანი ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ზეგავლენის შესახებ ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციაზე, კერძოდ, მას მიაჩნდა, რომ ეს ზეგავლენა კიდევ უფრო გაძლიერდა რომის ექსპანსიის პერიოდში და ის დაეტყო საქართველოს კულტურის ძირითად დარგებს, უფრო მეტიც, ის იმდენად შეერწყა ადგილობრივს, რომ ამ უკანასკნელის განუყოფელ ნაწილადაც იქცა; აღნიშნული პროცესი, მისი აზრით, ნათლად ეტყობა პრექრისტიანული ეპოქის ქართული არქიტექტურის ძეგლებს, განსაკუთრებით კი, უფლისციხის გამოქვაბულთა განსაზღვრულ ჯგუფს. ამ მოსაზრების არგუმენტაციისათვის იგი წერს, რომ ქალაქის არქიტექტურის შესწავლა მრავალ შემთხვევაში შუქს ჰფენს ქალაქის არსებობის ისეთ პერიოდებს, რომელთა შესახებ არავითარი წერილობითი ცნობა არ შენახულა არც ქართულსა და არც უცხო საისტორიო წყაროებში.

ამირანაშვილი განიხილავს რა უფლისციხის დარბაზების იმ ნაწილს, რომელთაც არავითარი არქიტექტურულ-მხატვრული გაფორმების ნიშნები არა აქვს, მიიჩნევს, რომ კლდეში გამოკვეთილი სხვადასხვა დანიშნულების დარბაზების შესწავლისა და დათარიღებისათვის აუცილებელია აქ ჩატარდეს არქეოლოგიური გათხრები, თან დასძენს, რომ მხოლოდ ის დარბაზები, რომლებსაც შერჩენილი აქვს პირვანდელი არქიტექტურული გაფორმება და დეკორი, იძლევა დასაყრდენ მასალას დათარიღებისა და მეცნიერული კვლევისათვის. აღნიშნული ტიპის დარბაზებიდან მეცნიერი ყურადღებას ამახვილებს კლდეში ნაკვეთ შენობათა ერთ კომპლექსზე (სურ.3-4), რომელსაც ქალაქის გეგმაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს და თითქმის ყველა კუთხიდან ჩანს; ამასთან, ეს კომპლექსი შედგება სამი დარბაზისგან; მთავარი მნიშვნელობა, როგორც ამას შენობის მხატვრული გაფორმება ადასტურებს, ცენტრალურ დარბაზს ჰქონია; იგი მდებარეობს შენობათა კომპლექსის ცენტრში. ამ კომპლექსის ზოგადი აღწერის შემდეგ შ. ამირანაშვილი მისი შემადგენელი დარბაზების კონკრეტულ დახასიათებას იძლევა: „დარბაზი გეგმით სწორკუთხედის ფორმას გვაძლევს, გადახურულია ცილინდრული კესონური თაღით, გარედან გაფორმებულია ფრონტონის სახით. შენობა გარედან თავისი ფრონტონით მნახველის ყურადღებას უნებლიეთ იპყრობს და, თუ მხედველობაში მივიღებთ თაღისა და ფრონტონის პროპორციების შეფარდებას, ის მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. შენობის დასავლეთ კედელში გაჭრილია კარი და სარკმელი, რომლებიც წინა დარბაზს უკავშირებს უკანა ოთახს. წინა დარბაზის ოთხივე კედელში დატანებული ყოფილა თითო კარი, რომელიც აერთიანებდა მთავარი დარბაზის გვერდით მოთავსებულ დამხმარე ოთახებსა და ცენტრალურ დარბაზს. უკანა ოთახსა და გვერდითა ოთახებს მხატვრული გაფორმება არ ჰქონია“ (ამირანაშვილი, 1944: 121-122). (სურ.5). შ. ამირანაშვილი შენობათა კომპლექსში ამ უკანასკნელ ოთახებს მეორეხარისხოვან, დამხმარე ფუნქციას ანიჭებს. იგი განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებს ცენტრალური დარბაზის მხატვრულ გაფორმებაზე, კერძოდ, კლდეში გამოკვეთილ მის ცილინდრულ თაღზე, რომელსაც შერჩენილი აქვს კე-

სონური დეკორატიული გაფორმება; რვაკუთხედი კესონი ამოკვეთილია ცილინდრულ თაღზე; კესონები განაწილებულია თაღის ზედაპირზე ვერტიკალური წყობის პრინციპით; რვაკუთხედებს შორის მოთავსებულია მცირე ზომის სწორკუთხედები. შ. ამირანაშვილი უფლისციხურ კესონებზე საუბრისას ეხება ამ არქიტექტურული დეტალის გამოყენებასა და მის ფუნქციურ ცვლილებასაც საბერძნეთისა და რომის არქიტექტურაში: თავდაპირველად, კესონს კონსტრუქციული მნიშვნელობა ჰქონდა, შემდეგ კი მან თანდათანობით დაკარგა პირვანდელი ფუნქცია და მხოლოდ დეკორატიულ მოტივად გადაიქცა. საბერძნეთის არქიტექტურაში კესონი გამოიყენებოდა ბრტყელი სახურავის სისტემაში, ხოლო რომის არქიტექტურაში – გუმბათოვანი და ცილინდრული თაღების გაფორმებაში. უფლისციხის მთავარი დარბაზის კესონების ფორმას შ. ამირანაშვილი ადარებს II-III სს-ის რომის არქიტექტურის ძეგლებს და განსაკუთრებით ახლო ანალოგს პოულობს კარაკალას თერმების (211-217 წწ.), მაქსენციისა და კონსტანტინეს ბაზილიკის თაღების გაფორმებაში (სურ.6). უფლისციხისა და რომაული არქიტექტურის დასახელებული ძეგლების კესონების სქემების შედარების შედეგად მეცნიერი ასკვნის, რომ რომაულ ძეგლებში კესონები განაწილებულია დიაგონალურად, უფლისციხეში კი – ვერტიკალურად; მთავარი დარბაზის თაღი გაფორმებულია ფრონტონით (შუბლი, წინა მხარე). ფრონტონისა და თაღის ფორმათა კომბინაციის ანალოგიასაც იგი პოულობს რომის არქიტექტურაში; ადარებს რა უფლისციხისა და რომის არქიტექტურის ძეგლების ფრონტონებს ერთმანეთს, მათ შორის დიდ სხვაობას ხედავს: „რომის არქიტექტურაში ჩვეულებისამებრ ფრონტონის სამკუთხედის ფუძე მოთავსებულია თაღის ზემოთ და დამოუკიდებელ გეომეტრიულ ფორმას წარმოადგენს. უფლისციხის ფრონტონის ორივე გვერდი გაცილებით უფრო გრძელია; ფრონტონის სამკუთხედის ფუძე ებჯინება ზუსტად იმ ადგილს, სადაც თავდება თაღი და კედელი იწყება, ე.ი. თაღის დაყრდნობის ადგილას. ეს გარემოება თაღსა და ფრონტონს ორგანულად აერთიანებს, ხოლო რომის არქიტექტურაში ფრონტონის სამკუთხედი ადვილად განეშორება თაღს, ვინაიდან იგი ორგანულად არ არის

მასთან დაკავშირებული“ და მიდის დასკვნამდე: „ფრონტონისა და თაღის ის შეფარდება, რომელიც მოცემულია უფლისციხეში, ქართული არქიტექტურის დამახასიათებელ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს. ამრიგად, მთავარი დარბაზის არქიტექტურული გაფორმება და დეკორი შეიცავს ისეთ ელემენტებს, რომლებიც ერთის მხრით შემოსულია ჩვენში რომის არქიტექტურიდან, მეორე მხრით შენობის ფასადის გაფორმებაში ჩვენ ვპოულობთ ადგილობრივი არქიტექტურის მხატვრულ ტრადიციას, რომელსაც საკუთარი მხატვრული სახე შეუწარმოებია“ (ამირანაშვილი, 1944:122). დასახელებული კომპლექსის შესწავლის შედეგად შ.ამირანაშვილმა იგი სათეატრო დანიშნულების შენობად მიიჩნია და აღნიშნა, რომ მთავარი დარბაზი სცენაა (სურ.7-8), სადაც იმართებოდა წარმოდგენა. ანტიკური სათეატრო არქიტექტურის წესის თანახმად, სასცენო დარბაზის ორივე მხარეს და უკან მოთავსებული იყო დამხმარე დანიშნულების დამატებითი ოთახები. ჩვეულებით სამებრ, სასცენო დარბაზს სამი კარი ჰქონდა. სცენა ბერძნულ თეატრში შედარებით მაღალი იყო, ვიდრე მაყურებელთა საჯდომი ადგილები. რომაულ თეატრში კი განსხვავება მცირე იყო. უფლისციხის სათეატრო შენობა რომაული თეატრის პრინციპს იცავს; მაყურებელთა ადგილები ამოკვეთილი იყო მთის დაქანებულ კალთაზე. მაყურებელთა რაოდენობა ადგილების წყებას განსაზღვრავდა, მცირე თეატრებში იყო ერთი ან ორი წყება საჯდომი ადგილი. უფლისციხის თეატრს ჰქონდა მაყურებლის საჯდომი ადგილების ერთი წყება, რომელიც ამოკვეთილი ყოფილა კლდეში (სურ.9-10). სასცენო დარბაზი, რომაული წესის თანახმად, დაფარული ყოფილა ფარდით, რომელიც წარმოდგენის დროს დაიშვებოდა ქვემოთ, ხოლო დამთავრებისას აიწეოდა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, უფლისციხის შენობათა პირველ კომპლექსს შ.ამირანაშვილი სათეატრო შენობას უწოდებს და მას რომაულ ეპოქას აკუთვნებს. დეკორის ანალიზის საშუალებით კი ათარილებს II-III სს-ით, ვინაიდან ქრისტიანული რელიგიის დამკვიდრების დროისთვის ანტიკური თეატრის არსებობისათვის ხელსაყრელი პირობები აღარ იყო. შ.ამირანაშვილი ანტიკური თეატრის არსებობას ჩვენში არავითარ მოულოდნელ ფაქტად

არ მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ უფლისციხის ნაგებობათა შესწავლა ადასტურებს აქ ანტიკური ხანის თეატრის არსებობას, რაც სავსებით შეეფარდება იმ კულტურული განვითარების ზოგად პირობებს, რომელიც იყო ჩვენს ქვეყანაში რომაელთა ექსპანსიის დროს (ამირანაშვილი, 1944:123).

ხსენებული ეპოქის უფლისციხის კლდეში გამოკვეთილ დარბაზთაგან შ.ამირანაშვილი გამოყოფს მცირე მოცულობის ერთ დარბაზს, რომელიც გეგმის მიხედვით საკმაოდ წესიერი სწორკუთხედიან და გადახურულია კესონური ბრტყელი ჭერით (სურ. 11-12). განიხილავს რა კესონის ზოგად სახეს, სამ წყებად ჩაღრმავებას ჭერის სიბრტყეზე და დამახასიათებელ პროფილს, იგი ასკვნის, რომ დარბაზის ჭერის მორთულობა წინ უსწრებს რომაელთა ბატონობის ეპოქას და ელინისტურ პერიოდს მიეკუთვნება; ჭერისა და კედლების გადასვლა პროფილირებულია ელინისტური არქიტექტურის შესაბამისად; ოთახის კედლებს არა აქვს დეკორის ნიშნები, სამაგიეროდ, კედლებს აქვს ქვემოდან კვარცხლბეკი, რომლის მოყვანილობა (სურ.12) ანტიკური არქიტექტურისათვის ტიპურია. შ.ამირანაშვილი ფიქრობს, რომ დარბაზი მთლიანად მოხატული იყო, მაგრამ მხატვრობის კვალი დარჩენილი არაა. იგი ასევე განიხილავს ხსენებული დარბაზის ზემოთ, კლდეში გამოკვეთილ, შედარებით უფრო დიდ, მოგრძო, არანესიერი მოყვანილობის სწორკუთხა სამყოფელს (სურ.11), რომლის გადახურვის სისტემას, სვეტისა და პილასტრების ფორმას XII-XIII სს-ით ათარილებს. დარბაზის ერთი ნაწილი მოთავსებულია ანტიკური ხანის უკვე აღწერილი ოთახის ზემოთ; მეტად ტიპურია მხატვრული გაფორმება იმ კედლისა, რომელიც მოთავსებულია ანტიკური დარბაზის ზემოთ (სურ.13). მთელ ზედა დარბაზს შ.ამირანაშვილი ქართული ფეოდალური არქიტექტურის აყვავების ეპოქას აკუთვნებს. იგი ანტიკური ხანით ათარილებს ტაძრის მახლობლად მდებარე ერთ დარბაზს, რომლის არქიტექტურული გაფორმება თითქმის დაუზიანებლადაა შენახული (სურ.12). იგი ასევე ყურადღებას ამახვილებს ჭერის გაფორმებაზე და აღნიშნავს, რომ ჭერის ბრტყელი ზედაპირი კოჭების გადახურვის სისტემას გადმოგვცემს; ჭერის მთელ სიგანეზე მოთავსებულია ბრტყელი, ორ ნაწილად

პროფილირებული სამი კოჭი, რომლებიც შუაზე გადაჯვარედინებულია ერთი კოჭით; იგი ჭერს ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს; ამრიგად, კოჭებს შორის მოცემულია სწორკუთხედები; განაპირა სწორკუთხედები უფრო ვიწროა, ვიდრე ცენტრალური; ყველა სწორკუთხედის ფართობი ამოკვეთილია კლდეში, რის გამოც სწორკუთხედები ორ ნაწილად პროფილირებული კესონის ფორმას ღებულობს, კესონების ერთიმეორისგან გამყოფი ვიწრო სივრცე კი – კოჭებისას (სურ. 13-16); ამავე წესით გაფორმებულია დარბაზის კედლები; თითოეული კედლის ზედაპირი გაყოფილია ნაწილებად პროფილირებული პილასტრით; პილასტრებს შორის მოთავსებული კედლის სიბრტყე ამოკვეთილია კედლის სისქეში იმნაირად, რომ დეკორატიული პანოს შთაბეჭდილებას ტოვებს. შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, რომ ოთახის ოთხივე კუთხეში ჭერს ქვემოთ ყოფილა ადამიანის თავის რელიეფური გამოსახულება, რაც ანტიკური ხანის დარბაზების შიდა მორთულობაში ჩვეულებრივი მოვლენაა. თუმცა, მისი დაკვირვებით, ეს ძეგლის ნახაზებში არაა დაფიქსირებული (ამირანაშვილი, 1944 : 124). რაც შეეხება დარბაზსა და მის მოხატულობას, ამირანაშვილის აზრით, ის უწინ მთლიანად მოხატული ყოფილა, თუმცა მხატვრობის კვალი ოდნავ ჩანდა; დარბაზის შიდა გაფორმებას, განსაკუთრებით, პილასტრებს შორის პანოს მსგავს სივრცეს მეცნიერი ამსგავსებს ქალაქ პომპეის შენობათა მხატვრული გაფორმების იმ სისტემას, რომელსაც, მაუ ს მიერ შემოღებული კლასიფიკაციის თანახმად, პირველი სტილი ეწოდა და რომლის სამშობლოდ მართებულად ელინისტური ქალაქები ითვლება. ამირანაშვილის აზრით, აღნიშნული სტილი ჩვენში შემოვიდა არა რომის გზით, არამედ უშუალოდ ელინისტური აღმოსავლეთის ქალაქებიდან, თუმცა ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად მეცნიერი კიდევ უფრო მეტი მასალის შესწავლის საჭიროებას ხედავს.

შალვა ამირანაშვილი განსაკუთრებულად აღიარებს დიდი ზომის კლდეში ნაკვეთ იმ არქიტექტურულ ძეგლებს, რომელთაც აქვს დიდი ფართობის ჭერი – მათთვის დამახასიათებელია კოჭებით გადახურვის სისტემა. მეცნიერს მეტად საყურადღებოდ მიაჩნია ის დიდი დარბაზი, რომელიც მოთავსებულია სათეატრო შენობათა კომ-

პლექსის მარცხნივ (სურ.3-4). იგი მოგრძო მოყვანილობის სწორკუთხედიან, ბრტყელი ჭერი დაკავებული აქვს წყვილად დანყობილ მრგვალ კოჭებს, რომლებიც თანაბარი მანძილითაა დაშორებული ერთმანეთისაგან; ჭერზე მოთავსებულია სულ ექვსი წყვილი კოჭი, ხოლო კუთხეებში – თითო კოჭი, რომლებიც კოზმიდს ებჯინება. კედლის ზედაპირი სადაა, იგი არ ყოფილა არქიტექტურულად გაფორმებული. შ. ამირანაშვილი საყურადღებოდ მიიჩნევს იმ გარემოებას, რომ ორმაგ კოჭებს მრგვალი ფორმა აქვს და არა ბრტყელი, როგორც ეს ჩვეულებრივად უფლისციხის სხვა დარბაზების ჭერის გაფორმებაშია. ხსენებული დარბაზის უკან მეორე დარბაზია (სურ.3), რომელსაც მხატვრული გაფორმება არ აქვს. მეცნიერი ჭერის გაფორმების შესახებ გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ის, უთუოდ, ამჟღავნებს ხის კონსტრუქციის ტრადიციის არსებობას, რომელიც იმდენად დამკვიდრებული ყოფილა ჩვენში, რომ პირდაპირ ქვის ნაგებობათა სისტემაში გადაუტანიათ. ნაშრომებში შ. ამირანაშვილს განხილული აქვს დიდი, ანუ თამარ დედოფლის დარბაზიც ბრტყელი ჭერით; მისი ზოგადი გეგმა უახლოვდება კვადრატს, რომელსაც სამივე გვერდიდან მცირე ზომის დამატებითი ოთახები ემხრობა; დარბაზის ჭერი შუა ადგილას ორადაა განაწილებული მასიური ბრტყელი კოჭით, რომელიც ეყრდნობა ორ ჭრილში კვადრატული ფორმის ბურჯს. მკვლევარი ჭერის დაყრდნობის სისტემას ადარებს ე. წ. დარბაზების ჭერის დედაბოძზე დაყრდნობის სისტემას და გვაუწყებს: დიდ დარბაზში მთელი სიმაღლე ორ დედაბოძზეა გადატანილი; ბოძები დანგრეულია, დარჩენილია მათი მხოლოდ ქვედა ნაწილი (სურ. 17-18); ჭერის ორივე ნაწილზე მოთავსებულია ათ-ათი ბრტყელი პილასტრი ორმაგი პროფილით; ჭერის უკანა ნაწილში დატანებულია ვიწრო, მაღალყელიანი გუმბათი, საიდანაც სინათლე შემოდის. შენობის განათების ეს წესი, შ. ამირანაშვილს „დარბაზების“ გაშუქების სისტემას აგონებს, მაგრამ აფიქსირებს განსხვავებასაც: დარბაზებში „გვირგვინის“ ადგილას კოჭების წყობა იცვლება, კვადრატულ სახეს ღებულობს; დარბაზებში „გვირგვინის“ დიდი მნიშვნელობა აქვს, რამეთუ შენობის კომპოზიციაში მას მთავარი ადგილი უჭირავს.

უფლისციხის დარბაზში კი, მისი აზრით, მას მეორეხარისხოვანი ფუნქცია აქვს; სამაგიეროდ, მთელი დარბაზის კომპოზიცია, დამხმარე ოთახების მოთავსება ცენტრალური სივრცის გვერდით, სამივე მხარეზე, დედაბოძების გამოყენება, შენობის ორად გაყოფის სისტემა, კამარების გამოყენება გვერდითა კედლის გაფორმებაში და კოჭების განაწილება ჭერზე თავისი იდეური შინაარსითა და მხატვრული ფორმით მას დარბაზული ტიპის ნაგებობას აგონებს. ჩვენში დარბაზული ტიპის აღმშენებლობის დაწყების პერიოდი მას გაურკვეველად მიაჩნია. უფლისციხის დარბაზების უკანასკნელი ჯგუფი, განსაკუთრებით გადახურვის სისტემის მიხედვით, მოწმობს, რომ ხით მშენებლობას ჩვენში მტკიცე ტრადიცია ჰქონია. საყურადღებოა, რომ კლდეში ამოკვეთილი დარბაზების ჭერის გაფორმება ხის კონსტრუქციის გამოყენების ტრადიციის სიმტკიცეს მოწმობს. შემდეგ წლებში არაერთი არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგად განსხვავებული აზრები გამოითქვა ხის ჭერის კონსტრუქციებთან დაკავშირებით. ხელოვნების მუზეუმის ნახაზების ფონდში დაცულია კ. მელითაურის მიერ შესრულებული ნახაზები (სურ.19-20), თუმცა, ძველი ხანის ხის არქიტექტურის ძეგლები ჩვენში არ შენახულა, ვინაიდან ხე გამძლეობით ქვას ვერ უწევს მეტოქეობას, მაგრამ ადრინდელი წერილობითი წყაროები ერთხმად მოწმობს, რომ ქართულ არქიტექტურაში, განსაკუთრებით კი, დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, ხეს, როგორც საშენ მასალას, საპატიო ადგილი ეჭირა. შ. ამირანაშვილი ამ მოსაზრების არგუმენტირებისათვის მოიხმობს ვრცელ ამონარიდს კოლხების ხის არქიტექტურის შესახებ რომაელ არქიტექტორ ვიტრუვიუსის (ახ. წ. I ს-ის ნახევარი) ნაშრომიდან: „პონტოში მცხოვრები კოლხების ტომი, რომელსაც ტყეები ჭარბად მოეპოვებოდა, მთლიანი ხის ძეგლებს პირდაპირ მიწაზე აწყობს მარჯვნივ და მარცხნივ, სტოვებს მათ შორის მანძილს, რომელიც ძელთა სიგრძეს უდრის. შემდეგ მათ ბოლო ნაწილებზე ზემოდან გარდიგარდმო დააწყობენ სხვა ძეგლებს იმნაირად, რომ შენობის შუა სივრცე შეიკვრება. ამის შემდგომ კუთხეებს ოთხივე მხრიდან შეკრავენ ძეგლების ერთიმეორეზე შენაცვლებითი დალაგების

– წესით, ამოყვანთ კედლები და სანათურები [კოშკები] პერპენდიკულარულად (საძირკვლისა), ხოლო ცარიელ ადგილებს, რომლებიც რჩება ძეგლთა სიმსხოს გამო, ავსებენ ნაფოტებითა და თიხით; ამავე წესით სახურავებს აგებენ: ამოკლებენ განის კოჭებს, გადაჯვარედინების საშუალებით თანდათანობით ავინროვებენ და ამრიგად ოთხი მხრიდან შუა ადგილას ამოყვანთ პირამიდა [ბანი], რომელსაც ფარავენ ფოთლებით და თივით; ამ ბარბაროსული წესით თალიან სახურავს აგებენ“ (Vitruvius, II: cap. I, 4).

ამრიგად, შ. ამირანაშვილის მიერ ციტირებული ვიტრუვიუსის ცნობა, მისი აზრით, დოკუმენტურად ადასტურებს კოლხურ არქიტექტურაში დარბაზული სისტემის სიძველეს. ამასთან, გამოთქვამს აზრს, რომ უფლისციხის არქიტექტურაშიც დარბაზული ტიპის ნაგებობას ცენტრალური ადგილი უჭირავს; ზოგიერთი დარბაზის ჭერის გაფორმებას ხის კონსტრუქციის გავლენა ეტყობა; დარბაზული ტიპის შენობას თითქმის ოცი საუკუნის განმავლობაში არსებითი ცვლილება არ განუცდია; ამიტომ, მისი შეხედულებით, უფლისციხის დარბაზული ტიპის შენობათა დათარიღება ძნელია. ის გარემოება, რომ ერთი მათგანი უშუალოდ დაკავშირებულია თეატრალური დანიშნულების შენობათა კომპლექსთან, აფიქრებინებს შ. ამირანაშვილს, რომ მათი უმრავლესობა ადრინდელ ხანას უნდა ეკუთვნოდეს, სახელდობრ, დაახლოებით იმავე ეპოქას, რომელსაც ხსენებული კომპლექსი ეკუთვნის. ამირანაშვილი აჯამებს რა თავის ამ დაკვირვებებს, წერს, რომ დასახლებული ტიპის შენობის დამახასიათებელი ნიშნების გადატანა კლდეში ნაკვეთ არქიტექტურაზე ერთხელ კიდევ ხაზგასმით ადასტურებს ქართული საერო დანიშნულების არქიტექტურის მხატვრული ტრადიციის სიძლიერეს, რომელმაც რომის ექსპანსიის პერიოდშიც საკუთარი მხატვრული სახე და მაღალი სამშენებლო ტექნიკის დონე შეინარჩუნა.

ამრიგად, როგორც უკვე აღინიშნა, შ. ამირანაშვილმა უფლისციხის შედარებით დიდი ზომის კომპლექსები, მათი არქიტექტურული აღნაგობის მიხედვით, რომაული ექსპანსიის ხანით, ე.ი. ახ. წ. I-III სს-ით, დაათარილა. გარდა ამისა, მან კონკრეტულად დაასახელა კლდეში ნაკვეთი რამდენიმე კომპლექსი,

რომელთა ქრონოლოგია მომავალში ელინისტური ხანით უნდა განისაზღვროს. მთლიანად უფლისციხე კი მცირე აზიაში გავრცელებული კლდეში გამოკვეთილი ქალაქების ტიპს მიაკუთვნა, რომელიც დამახასიათებელია ურარტული კულტურისათვის. როგორც ცნობილია, ურარტუს ძველი დედაქალაქის ტუსპას (ტუმპას) ძირითადი ნაწილიც გამოკვეთილი იყო ვანის კლდეში.

დასასრულ მსურს აღვნიშნო, რომ მის ნაშრომებში გამოთქმულია არაერთი სხვა საგულისხმო მოსაზრებაც სამომავლოდ გამოქვაბული დარბაზების მთელი კომპლექსის სრულად შესწავლის აუცილებლობის შესახებ, რომელიც, მისი აზრით, უნდა მოიცავდეს მის ტოპოგრაფიულ ფიქსირებას; არქიტექტურული ანაზომებისა და მორთულობის გაანალიზებას; ამ ძეგლის შესახებ

ნერილობითი წყაროების ვრცლად შესწავლასა და, რა თქმა უნდა, ამ ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრების გაგრძელებას. მართლაც, ხელოვნების მუზეუმის უფლისციხის არქეოლოგიურ-არქიტექტურულმა ექსპედიციებმა უფლისციხესა და მის შემოგარენში ხანგრძლივად გააგრძელა მუშაობა და გამოავლინა არაერთი უპირველესი ღირებულების არტეფაქტი. თუმცა, 2005 წელს, მიუხედავად იმისა, რომ უფლისციხის კვლევა არ დასრულებულა, ექსპედიციების მუშაობა სხვადასხვა მიზეზის გამო შეჩერდა. ეს უნიკალური ძეგლი მოელის ხელოვნების მუზეუმის ახალგაზრდა სპეციალისტებს, რომლებიც შეძლებენ წინაპარ მეცნიერთა, მათ შორის, შალვა ამირანაშვილის საფუძველჩაყრილი საქმის გაგრძელებას.

Nazi Khundadze

CONTRIBUTION OF SHALVA AMIRANASHVILI TO THE STUDY OF UPLISTSIKHE

Summary

Many researches dedicated their works to studying of Uplistsikhe, rock-carved town. They discussed only the architecture of Uplistikhe. There were different point of views. In 1939, G. Chubinashvili expressed his opinion concerning peculiarities of this monument and dating some of cave-buildings. Shalva Amiranashvili definitely considered the archaeological research of Uplistikhe to be inevitable, but it could not be carried out at that time. In 1944, in the first part of his work the "History of Georgian Art", he gave a prominent place to Uplistsikhe, in particular, he briefly reviewed the history of Uplistsikhe. Some rock-cut complexes have been studied. It was a novelty, at that stage of research of Uplistsikhe, that the author considered one of the complexes to be the 2nd-3rd cc. theatre. The scientist dated a row of flat-ceiling halls with caisson decoration to the Roman period. In general, he was the first researcher who took Uplistsikhe at a proper scientific level, it was necessary to conduct extensive archeological excavations. In the Russian edition of his work (1950), Shalva Amiranashvili goes further and admits that the relatively large complexes of Uplistsikhe, judging by their architectural structure, belonged to the period of Roman expansion, that is to say, the 1st -3rd cc. AD. In addition, Sh. Amiranashvili specifically named several rock-cut complexes that should have been dated back to the Hellenistic period.

In 1955, the Institute of History decided studying of ancient cities of Georgia. Davit Khakhutaishvili was entrusted with the study of carved in rock Uplistsikhe town. In 1957, the archeological expedition of the Institute of History, with funds of the Cultural Monuments Protection and Restoration Division, carried out a historical-archeological reconnaissance of Uplistsikhe and its surroundings. A prospective plan has been drawn up for the excavation works of the monument. In 1958, with funds obtained by Sh. Amiranashvili, as well as under his own initiative and leadership, a newly created in the Art Museum, archeological expedition of Uplistsikhe, continued research of the monument. The scientist led this expedition till his death (9.02.1975).

In the "History of Georgian Art", republished in 1971, Sh. Amiranashvili again returned to the rock-cut complexes of Uplistsikhe where he discussed a pillar system of cave roofs. He focused on arrangement system of caves in groups, on some floors and on their connection with each other through tunnels curved in the rock. The scientist concluded that Uplistsikhe belonged to the type of rock-cut towns which were typical for the Urartu culture and which were spread in Asia Minor. However, Sh. Amiranashvili noted that in Uplistsikhe, next to the buildings of the epoch of Roman political influence, there were also the 1st century caves, in which the Georgian architectural style of the feudal age was clearly revealed.

The paper expresses a number of other opinions about necessity of fully study in the entire complex of cave halls in the future with including of its topographic fixation, analysis of architectural measurements and architectural decorations, the extensive study of written sources about this monument and, of course, continuation of archeological excavations in that area.

The Uplistsikhe archeological expedition, created in the Art Museum in 1958, in fact, worked there for a long time, releasing a number of artifacts of primary value. However, in 2005, despite the fact that the research Uplistsikhe, of has not been completed, the work of that expedition was stopped for various reasons. Uplistsikhe awaits young archeologists of the Museum of Fine Arts, who will be able to go on the basis-prepared work of their ancestors, including Shalva Amiranashvili.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ამირანაშვილი, შ. (1944). *ქართული ხელოვნების ისტორია*. I ნაწილი. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამოცემა.
2. ამირანაშვილი, შ. (1971). *ქართული ხელოვნების ისტორია*. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
3. ხახუტაიშვილი, დ. (1964). *უფლისციხე*. I. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
4. Амиранашвили, Ш. (1950). *История грузинского искусства*. т. I. М., изд. „Искусство“.
5. Vitruvius. *De Architectura Libro Decem*. cap. I, 4.
6. *ქართლის ცხოვრება. ანა დედოფლისეული ნუსხა*, (1942). საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის გამოცემა.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. უფლისციხე. შალვა ამირანაშვილი-ცენტრში, გივი სოხაშვილი – მარჯვნივ (ხელოვნების მუზეუმის უფლისციხის ფონდი)
- სურ. 2. უფლისციხე. საერთო ხედი
- სურ. 3. მთავარ შენობათა პირველი კომპლექსის გეგმა და განაკვეთი
- სურ. 4. მთავარ შენობათა პირველი კომპლექსის განაკვეთი
- სურ. 5. სათეატრო შენობათა გეგმა (შესრულებული ლ. წილოსანის მიერ)
- სურ. 6. 1-4. მაქსენციისა და კონსტანტინეს ბაზილიკა რომში; 5. კესონის სქემა; 6. დიოკლეტიანეს თერმები რომში; 7. კარაკალას თერმები რომში; 8. უფლისციხის კესონური თალი; 9. უფლისციხის კესონის დეტალი; 10. კესონები
- სურ. 7-8. მთავარ შენობათა პირველი კომპლექსი. სასცენო დარბაზი
- სურ. 9. ანტიკური თეატრი უფლისციხეში. განაკვეთი (შესრულებული ლ. წილოსანის მიერ)
- სურ. 10. ანტიკური თეატრი უფლისციხეში. განაკვეთი (შესრულებული ლ. წილოსანის მიერ)
- სურ. 11-12. მცირე დარბაზი, კესონური ჭერი, გეგმა და განაკვეთი
- სურ. 12. მცირე დარბაზი, კესონური ჭერი
- სურ. 13. მცირე დარბაზის განაკვეთი
- სურ. 14. მცირე დარბაზი კესონური ჭერით. განაკვეთი
- სურ. 15. მცირე დარბაზი სვეტით. გეგმა და განაკვეთები (შესრულებული ლ. წილოსანის მიერ)
- სურ. 16. მცირე დარბაზი კოჭიანი ჭერით. გეგმა და განაკვეთი (შესრულებული ლ. წილოსანის მიერ)
- სურ. 17. დიდი დარბაზის ზოგადი გეგმა (შესრულებული ლ. წილოსანის მიერ)
- სურ. 18. დიდი დარბაზის უკანა და წინა ნაწილი ჭრილი (შესრულებული ლ. წილოსანის მიერ)
- სურ. 19-20. ხის ჭერის რეკონსტრუქცია (შესრულებული კოტე მელითაურის მიერ)

List of illustrations

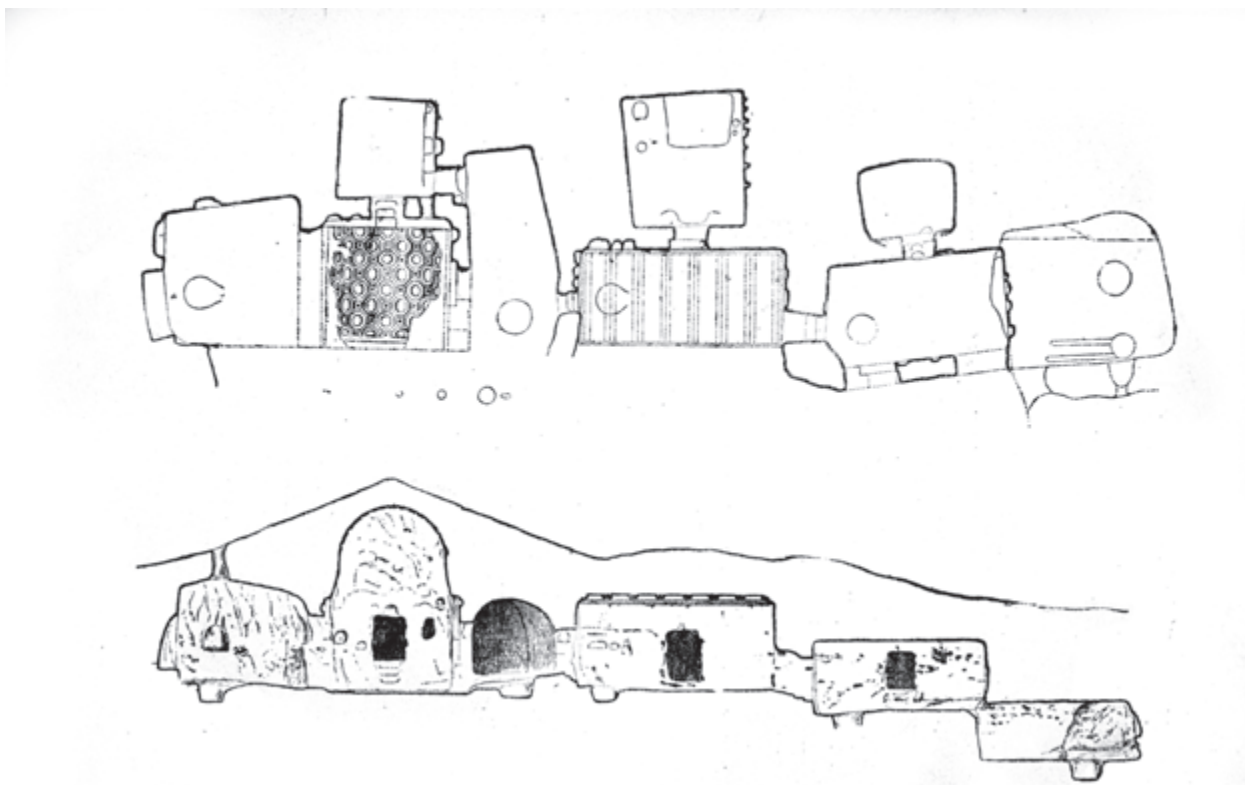
- Fig. 1. Uplistsikhe. Shalva Amiranashvili – in the centre, Givi Sokhashvili – on the right (Uplistsikhe fund of the Museum of Fine Arts)
- Fig. 2. Uplistsikhe. General view
- Fig. 3. Plan and section of the first complex of main buildings
- Fig. 4. Section of the first complex of main buildings
- Fig. 5. Plan of theatre buildings (carried out by L. Tsilosani)
- Fig. 6. 1-4 Basilica of Maxentius and Constantine in Rome. 5. Outline of caisson. 6. Baths of Diocletian in Rome. 7. Baths of Caracalla in Rome. 8. Caisson arch of Uplistsikhe. 9. Detail of Uplistsikhe caisson. 10. Caessons
- Fig. 7-8. First complex of main buildings. Stage hall
- Fig. 9. Antique theatre in Uplistsikhe. Section (carried out by L. Tsilosani)
- Fig. 10. Antique theatre in Uplistsikhe. Section (carried out by L. Tsilosani)
- Fig. 11-12. Small hall. Caisson ceiling, plan and section
- Fig. 13. Section of a small hall
- Fig. 14. Small hall with a caisson ceiling. Section
- Fig. 15. Small hall with a column. Plan and section (carried out by L. Tsilosani)
- Fig. 16. Small hall with a coiled ceiling. Plan and section (carried out by L. Tsilosani)
- Fig. 17. General plan of a big hall (carried out by L. Tsilosani)
- Fig. 18. Back and front parts of a big hall. Section (carried out by L. Tsilosani)
- Fig. 19-20. Reconstruction of a wooden ceiling (carried out by L. Tsilosani)



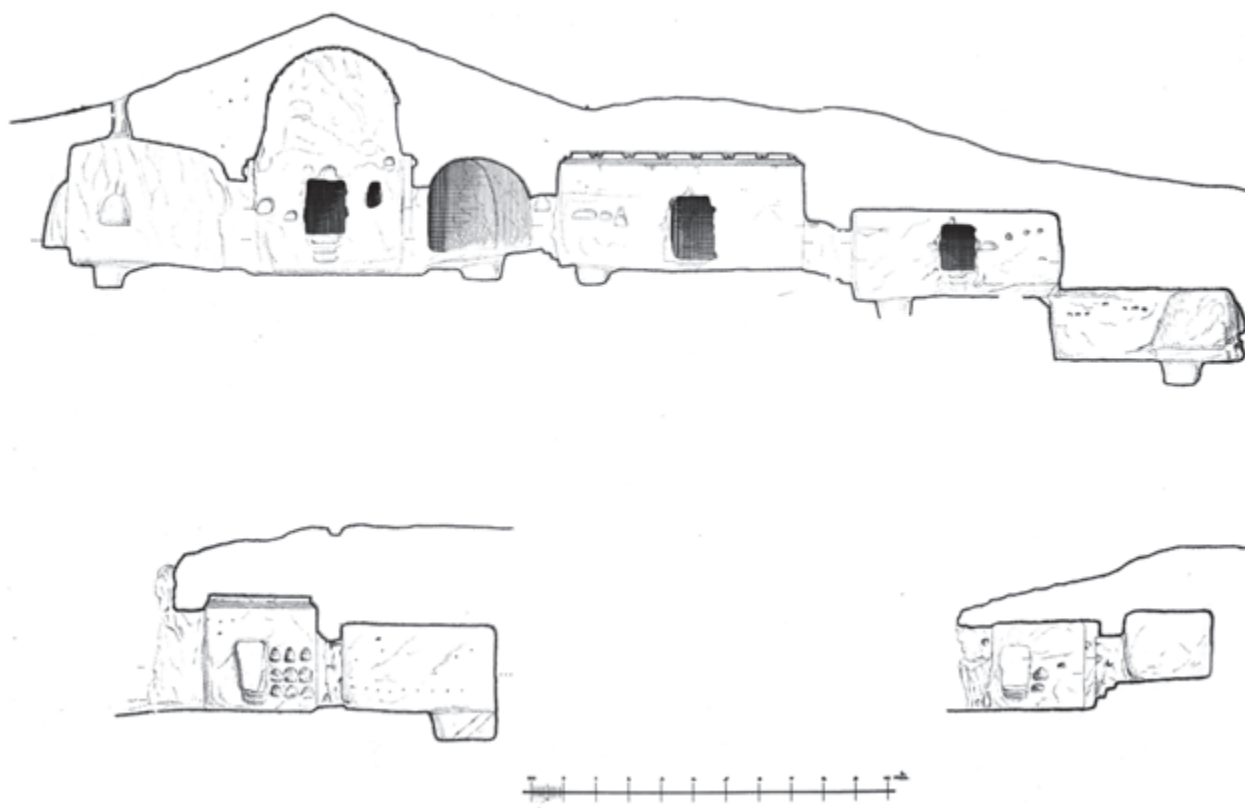
სურ. / Fig. 1



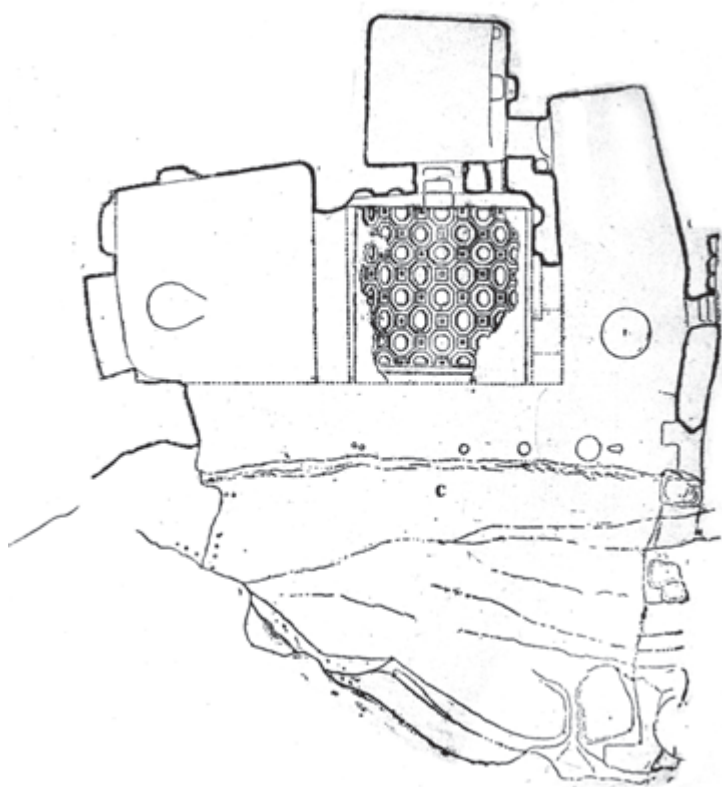
სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



1



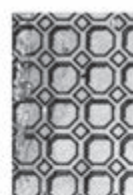
2



3



4



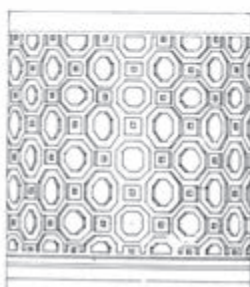
5



6



7



8



9



10

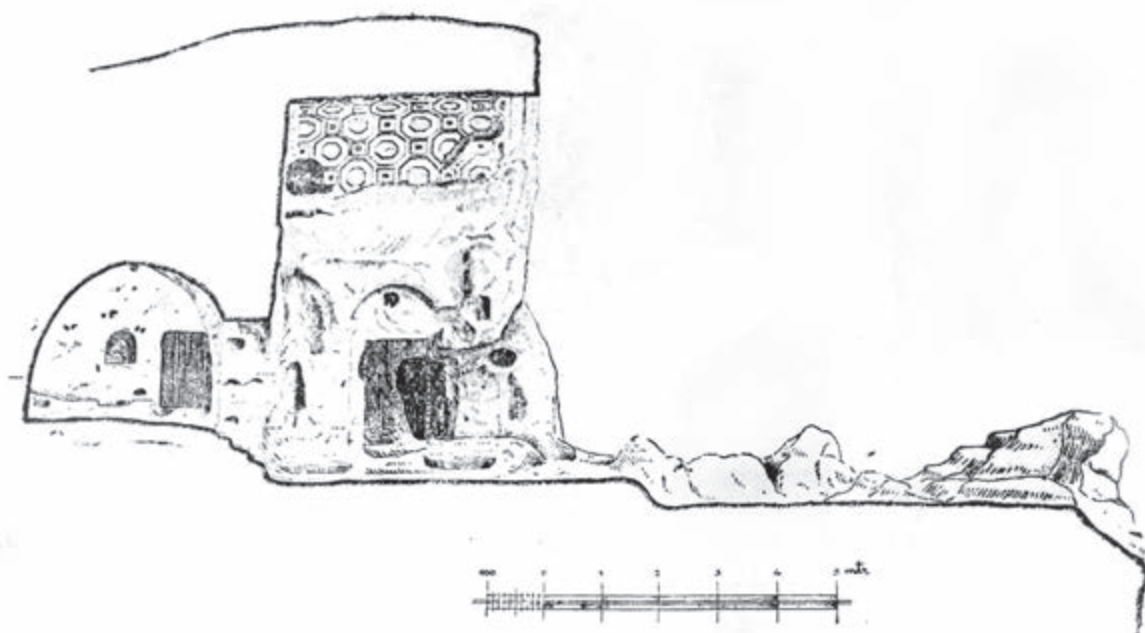
სურ. / Fig. 6



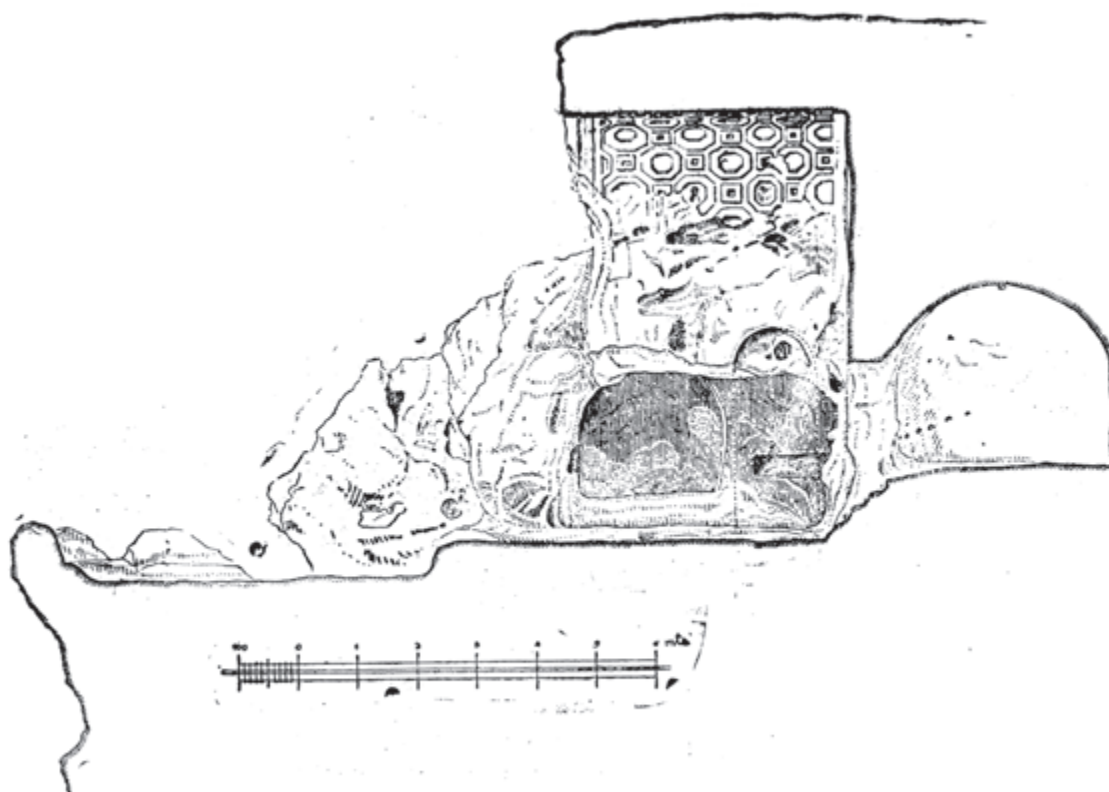
სურ. / Fig. 7



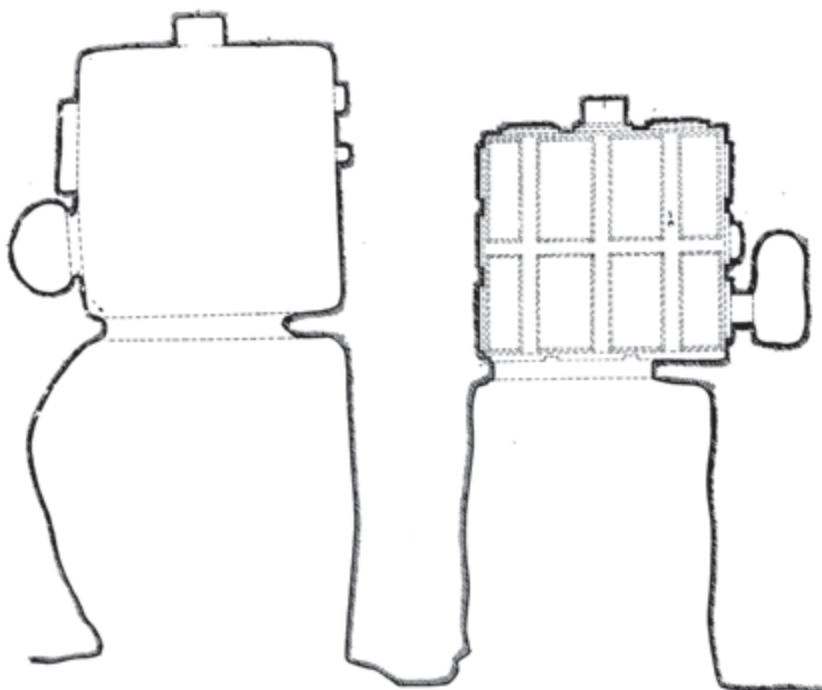
სურ. / Fig. 8



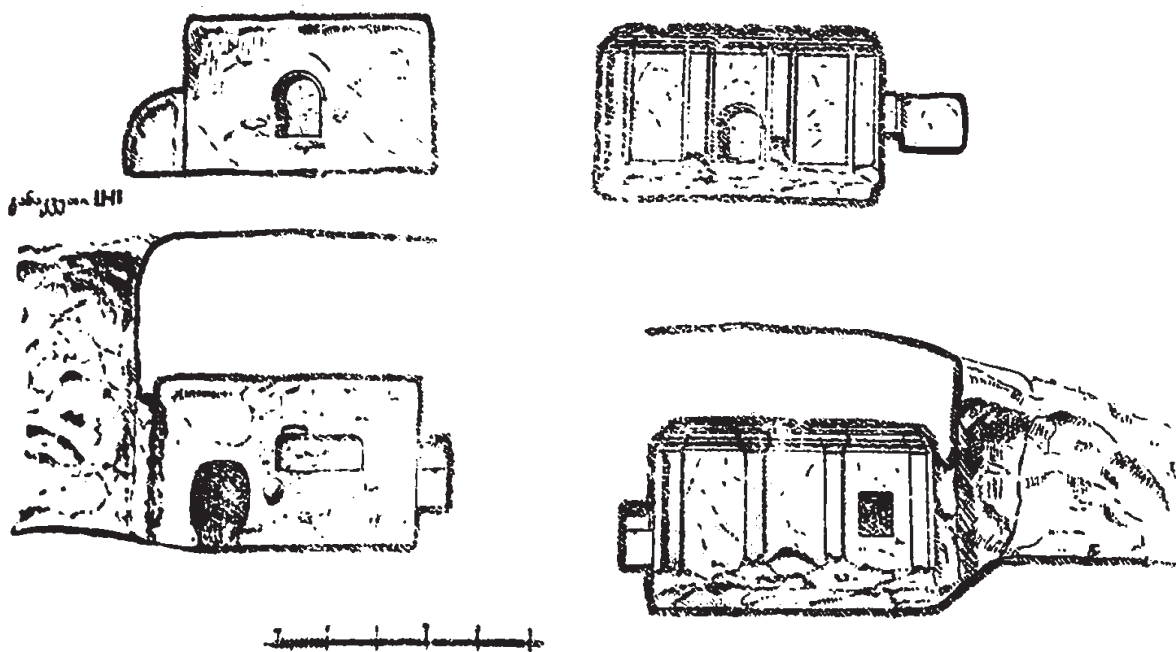
სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10

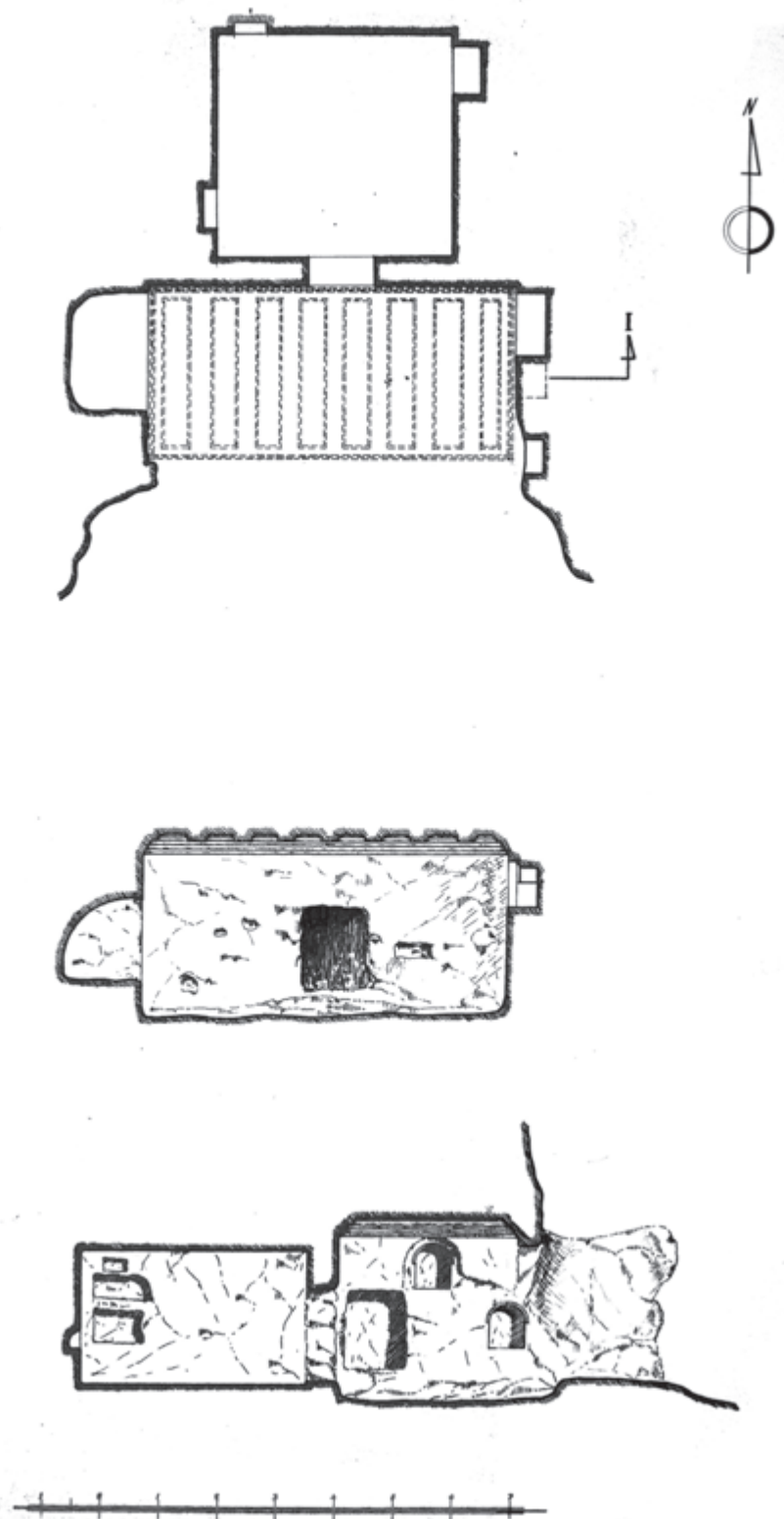


სურ. / Fig. 11-12

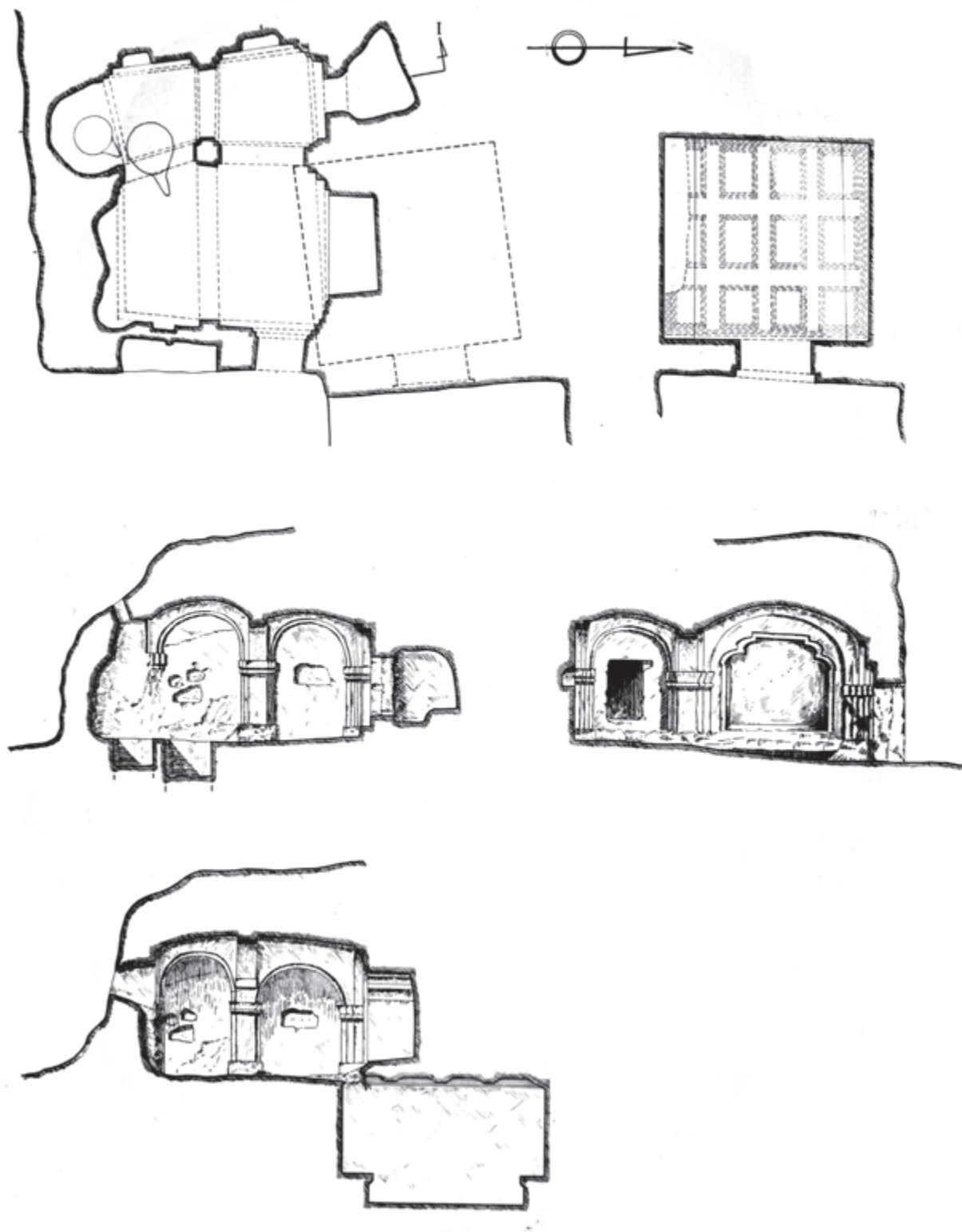


სურ. / Fig. 13

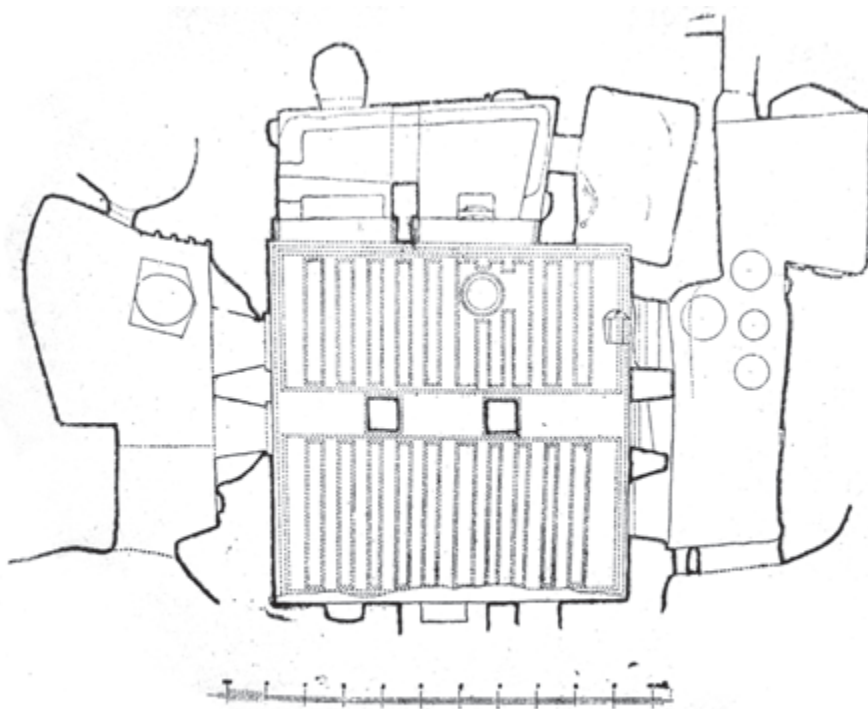
სურ. / Fig. 14



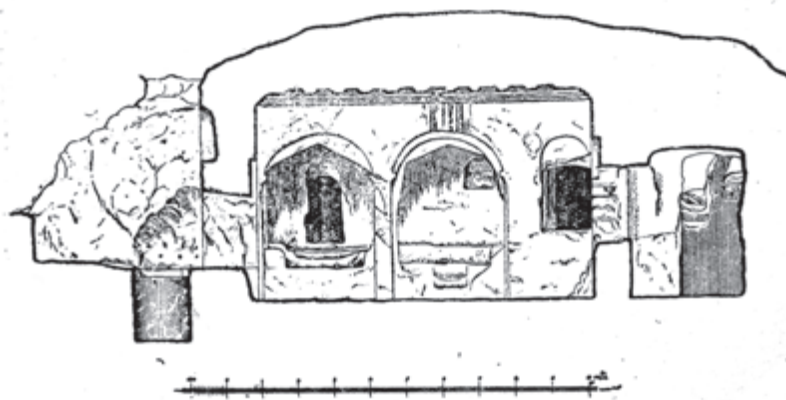
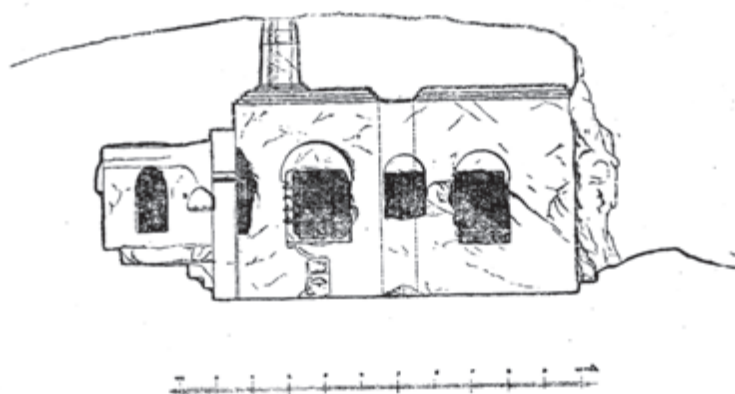
სურ. / Fig. 15



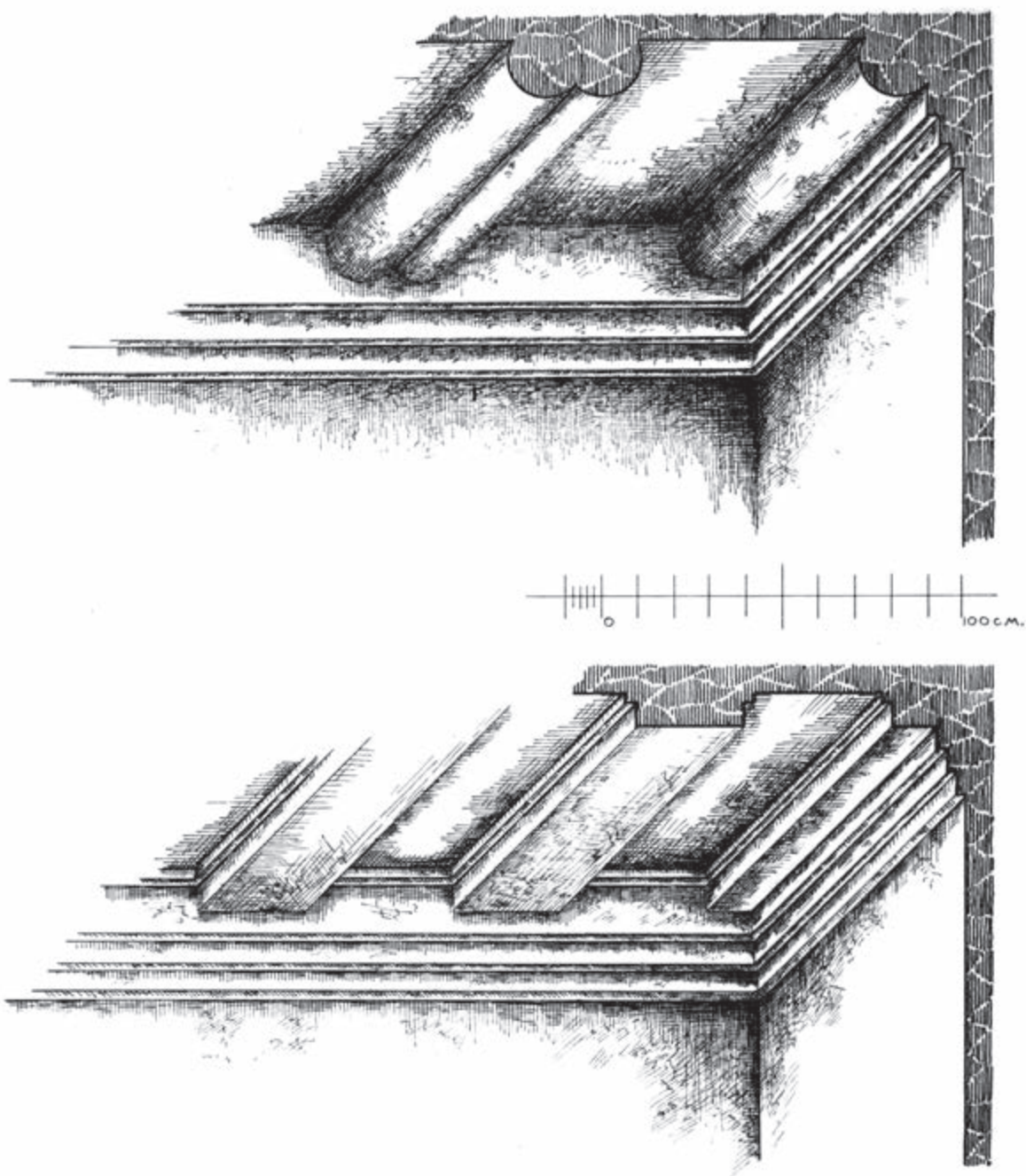
სურ. / Fig. 16



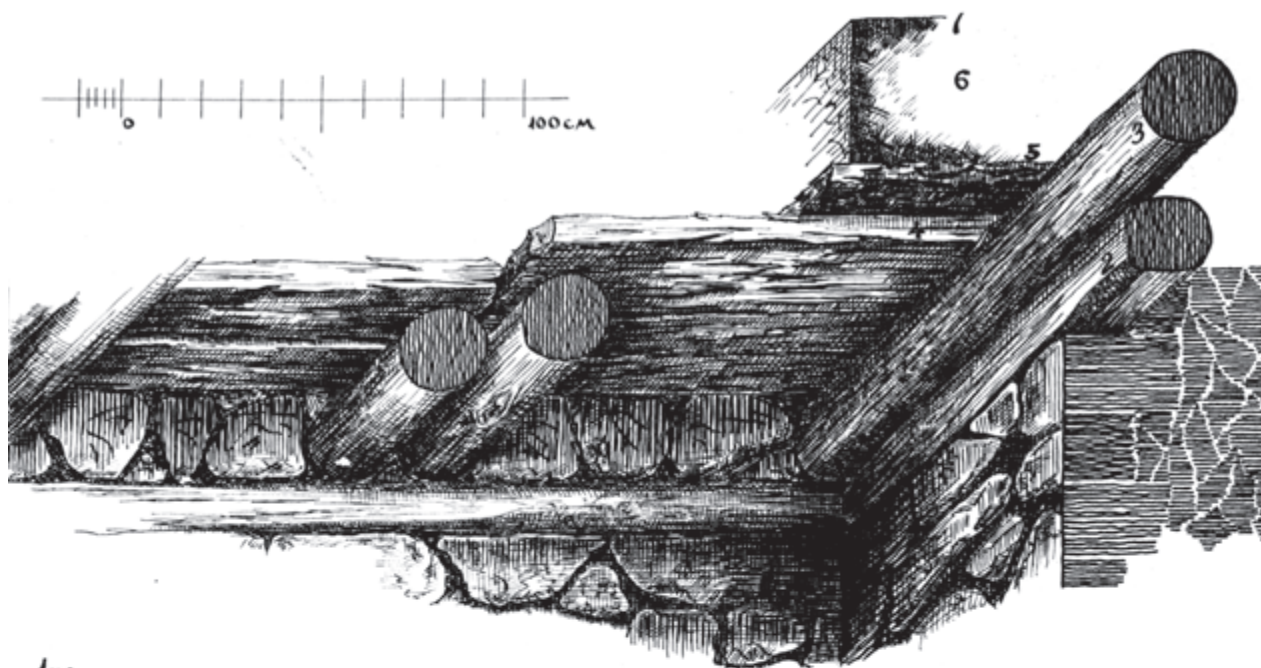
სურ. / Fig. 17



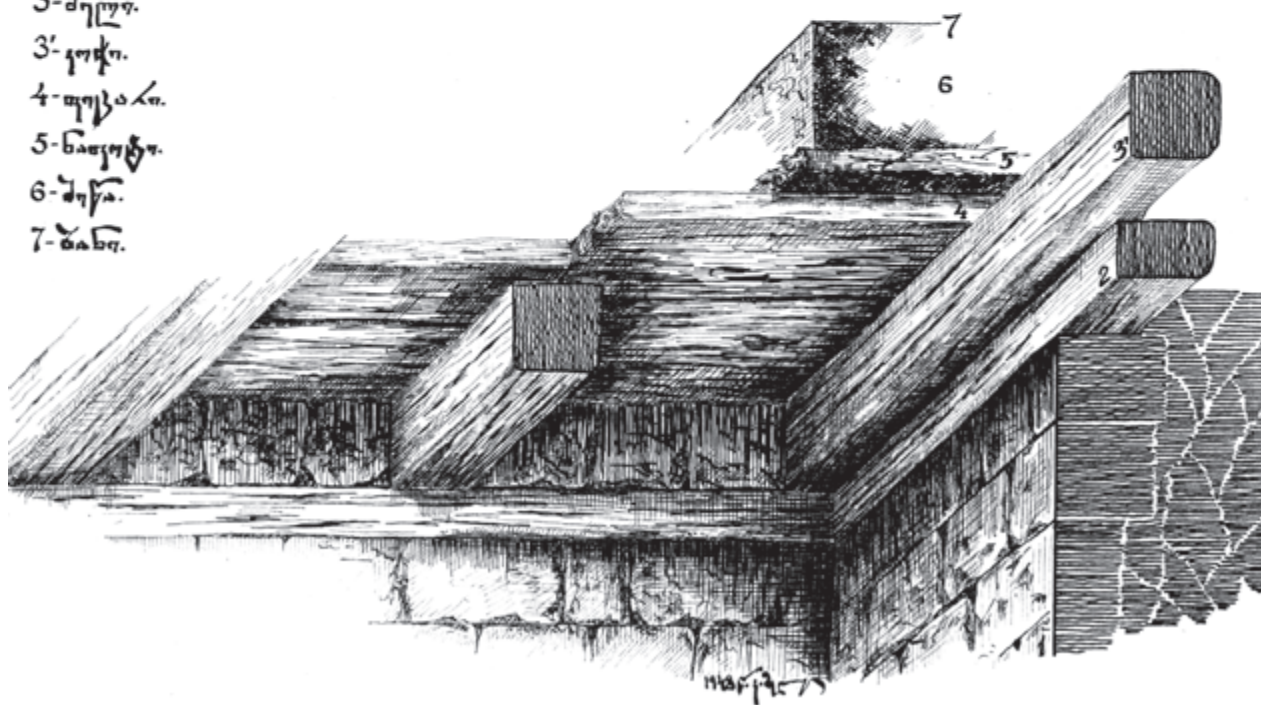
სურ. / Fig. 18



სურ. / Fig. 19



- 1- ქვიშაღარი.
- 2- ზარბაზნაღარი.
- 3- ძეგლი.
- 3'- ყოფილი.
- 4- თიხა.
- 5- ნაპირი.
- 6- შიდა.
- 7- გარე.



სურ. / Fig. 20

წმინდა მეომრის გამოსახულებიანი საბეჭდავი იხუისიდან

ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დასავლეთ და აღმოსავლეთ არქეოლოგიის ფონდში დაცულია ძალიან საინტერესო არტეფაქტი – საბეჭდავი წმინდა მეომრის გამოსახულებით იცქისის ციხიდან.

XX ს-ის 60-იანი წლებიდან ხელოვნების მუზეუმის ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ, რომლის ხელმძღვანელი სიცოცხლის ბოლომდე გახლდათ ჯურხა ნადირაძე, ზემო იმერეთში გამოვლინდა არაერთი საინტერესო არქეოლოგიური არტეფაქტი. ისინი დღეს ინახება მუზეუმში. მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ძირითადი ყურადღება ყოველთვის გადატანილი იყო ბრინჯაოსა და ანტიკური ხანების ფენათა შესწავლაზე. ამიტომ ერთგვარად ჩრდილში რჩებოდა ადრეული და შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები. ერთ-ერთი ასეთია იცქისის ციხე. ის მდებარეობს ზემო იმერეთში, საჩხერის მუნიციპალიტეტში, საჩხერიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთით, 5 კმ-ის დაშორებით, მდინარე იზვარას ხეობაში. იცქისის ციხე დღეს სავალალო მდგომარეობაშია მის სიახლოვეს არსებული ქვიშის კარიერის გამო, რომელიც გამოუსწორებელ ზიანს აყენებს ციხეს. მისი დიდი ნაწილი უკვე საკმაოდ დეფორმირებული და, ძირითადად, ჩამოშლილია.

ციხის არქეოლოგიური გათხრა ორჯერ განხორციელდა. პირველად 1981 წელს (ხელმძღვ. ჯურხა ნადირაძე)¹, ხოლო მეორედ – XXI ს-ის დასაწყისში (ხელმძღვ. გიორგი მახარაძე). შედეგად, აქ გამოვლინდა ადრე-ანტიკური, ელინისტური, გვიანანტიკური, ადრეული შუა (VI-VIII სს.), განვითარებული, შუა და გვიანი შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ფენები (მახარაძე, გაგომიძე... 2005: 29-44).

საკვლევი საბეჭდავი (სურ. 1) აღმოჩენილია 1981 წელს, პირველი არქეოლოგიური

კამპანიის დროს. როგორც ჯურხა ნადირაძის სავლეთ დღიურიდან ირკვევა, ის დაფიქსირდა ადრეული შუა საუკუნეების ფენაში კერამიკის ნიმუშებთან ერთად, რომლებიც ახლო პარალელს პოულობს საქართველოს VI-VIII სს-ის თუნის ნაწარმთან. შესაბამისად, იცქისის ციხის ადრეული შუა საუკუნეების ფენა VI-VIII სს-ით თარიღდება (ბრაგვაძე, 2003: 55-57; მახარაძე, გაგომიძე... 2005: 36; ბრაგვაძე, 2021: 115-116).

იცქისში ციხეში აღმოჩენილი საბეჭდავი ხელოვნების მუზეუმის არქეოლოგიის ფონდის საინვენტარო ჟურნალში გატარებულია თიხისგან დამზადებულ ნივთად (საინვ.ნი-81-15), რაც ჯ. ნადირაძისეულ განსაზღვრას ემყარება. თიხის არტეფაქტად მიიჩნია ის გეოლოგიის დოქტორმა ერმინე მაღრაძემაც, ქვის საბეჭდავად კი თვლის მას არქეოლოგი ქეთევან დილმელაშვილი. მისი შენიშვნით, ნივთის დამუშავების ტექნიკა და ე. წ. კეცი გამორიცხავს ნივთის ტერაკოტობას². ჩემი აზრითაც, ნივთი ქვისგან, კერძოდ, კირქვისგანაა დამზადებული. იმავე შეხედულებისაა ექსპერტ-გეოლოგი ედიშერ კაცაძეც. კვლევის ამ ეტაპზე საბეჭდავი, შეიძლება ითქვას, ერთგვარ „სუპერპოზიციამია“. ვიდრე არ ჩატარდება მისი სრულყოფილი სპექტრული ანალიზი, მასალა, რისგანაც დამზადებულია არტეფაქტი, თანაბრად შეგვიძლია მიჩნეულ იქნას როგორც ქვად, ასევე თიხად.

საბეჭდავი კარგად ნაპრიალებია, ზურგის მხარე ნაკვეთილი პირამიდისებურია, ნაკვეთილ ნაწილში წრიული ცრუ ფოსოთი, წინა მხარე კი ნახევარსფეროსებურია. სწორედ მასშია ჩაკვეთილი გამოსახულება. საბეჭდავის ზომებია: H – 4,2 სმ, შემორჩენილი სიგანე – 3,5 სმ, სისქე – 1 სმ. საბეჭდავი დაზიანებულია – ჩამოტეხილი აქვს მარცხენა ნახევრის დიდი ნაწილი და ატკეცილია წინა მხრის ქვედა-შუა ნაწილი. საბეჭდავზე მხედარი მა-

1 ამ არქეოლოგიური გათხრების შესახებ პუბლიკაცია არ არსებობს. გათხრების ანგარიში დაცულია ხელოვნების მუზეუმის არქეოლოგიის ფონდის არქივში.

2 მასალის კვლევისას განეული დახმარებისა და მოსაზრებათა გაზიარებისთვის უღრმეს მადლობას ვუხდით ჩემს კოლეგებსა და თანამშრომლებს.

მაკაცი ნელზევით - ანფასით, ნელქვემოთ კი მარცხენა პროფილითაა გამოსახული. მის მრგვალ სახეზე ოდნავ გამოკვეთილია ნიკაპი, ნარბები ნახევარკალეზია, რომლებიც ცხვირის სწორ ჭრილთან ერთდება. თვალები ოდნავ ოვალური ჭრილითაა მოცემული. პირი ისეა ამოკვეთილი, თითქოს ღიააო. ტანთ მოკლე კაბა აცვია, რომლის ნელქვემოთა ნაწილი მკვეთრად დრაპირებულია. თავისუფლად დაშვებულ ფეხზე ფეხსაცმლის კვალი არ იკითხება. ხელები წინა მხარეს აქვს შეტყუებული. მარცხენა ხელით მკერდზე მიყრდნობილი ნივთი უჭირავს, რომლის ღერძის ზედა ნაწილზე, მარჯვენა მხარეს, ორად გაყოფილობოლიანი ჰორიზონტალური ხაზია ამოკვეთილი. ეს ნივთი, ერთი შეხედვით, ჯვარს ჰგავს, თუმცა, ბაირალის შთაბეჭდილებაა ცოცხალი. მამაკაცი მარცხნივ პროფილით გამოსახულ ცხენზეა ამხედრებული. ცხენის თავის ნაწილი ჩამოტეხილია, რაც შეუძლებელს ხდის მასზე რაიმეს თქმას. ფაფარი სავარცხლისებური ორნამენტიტაა გადმოცემული, გავაზე ორი დიაგონალური ზოლით ცხენის აღკაზმულობაა მოცემული, რომელიც შემკულია ცრემლისებური საკიდით. ცხენის ძუა გრძელი და ოდნავ უკან განზიდულია. გამოსახულება სამდონიანია, ღრმა და მკვეთრი, რის გამოც ანაბეჭდზე მკაფიოდ იკითხება.

საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი პირველი საბეჭდავები მიეკუთვნება ადრეპრინჯაოს ხანას - მტკვარ-არაქსის კულტურას და თარიღდება ძვ.წ. III ათასწლეულით. საქართველოს სხვადასხვა არქეოლოგიურ ძეგლზე აღმოჩენილი არაერთი საბეჭდავი დამზადებულია როგორც თიხისგან, ისე ლითონისა და ქვისგან. ისინი, პირობითად, რამდენიმე ძირითად ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: პიროვნებების, ღვთაებების, ნადირობის სცენებისა და სიმბოლოების (ამ უკანასკნელში, თავის მხრივ, ერთიანდება სხვადასხვა ცხოველი, ფრინველი და მცენარე როგორც რომელიმე ღვთაების სიმბოლო) გამოსახულებებით. საბეჭდავი იხმარებოდა როგორც ინსიგნია ან როგორც საკულტო ნივთი.

ღვთაებაგამოსახულებიან საბეჭდავთაგან აღსანიშნავია მხედრის გამოსახულებიანი გემები, რომლებიც II-III სს-ით თარიღდება. ისინი აღმოჩენილია მცხეთის, ურბნისის,

ჟინვალისა და სხვა გვიანანტიკური ხანის სამარხებში. ამ გემებზე მოცემულია წინა ტორანეულ ცხენზე ამხედრებული ჭაბუკი აფრიალებული მოსასხამით. ზოგჯერ მხედართან ერთად გამოსახულია ციური სხეულები, ხე და გველი. ამგვარი გემები მიჩნეულია ადგილობრივ ნიადაგზე წარმოშობილ სინკრეტული ღვთაების გამომხატველ გემებად, რომლებიც რომაული Sol Invictus-ის (დაუმარცხებელი მზის) მსგავს ღმერთად შეიძლება იქნეს აღქმული (მშვილდაძე, დილმელაშვილი, 2017: 226-235). მომდევნო საუკუნეებში მხედრის გამოსახულებიანი საბეჭდავების აღმოჩენის შემთხვევები უცნობია.

სამაგიეროდ, მსგავსი გამოსახულებები ადრეული შუა საუკუნეებიდან ფართოდ ვრცელდება ქართულ საკულტო ძეგლებზე რელიეფების სახით. წმინდა მეომართა სახეებიდან ყველაზე ადრე, VI ს-იდან, ჩნდება წმინდა გიორგის გამოსახულებები (ბრდაძის, ხოჭორნის სტელები. VI ს.). მომდევნო საუკუნიდან კი გამოჩენას იწყებს წმინდა თევდორეს გამოსახულებაც. თუკი წმინდა გიორგი ცალკეც გვხვდება, წმინდა თევდორე, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, წმინდა გიორგისთან ერთადაა მოცემული და იგი დიოკლეტიანეს მლახვრელადაა წარმოდგენილი, ხოლო წმინდა თევდორე - გველეშაპის (მარტილის ტაძარი. VII ს.; ნებელდის კანკელი. VIII ს.; ჯოისუბნის ეკლესია. X ს.; ვალეს ღვთისმშობლის ეკლესია. X ს.; ჯრუჭის ეკლესია. X-XI სს-ის მიჯნა) (დადიანი, კვაჭაძე.... 2017: 28,134-135,139,223. სურ.53, 270, 274-275, 314, 464-465).

წმინდა გიორგისა და წმინდა თევდორეს გარდა, საქართველოში გავრცელებული იყო წმინდა დიმიტრი თესალონიკელის კულტიც. თუმცა, იგი დაახლოებით X ს-ის დასასრულ და XI ს-ის დასაწყისიდან იწყებს ფართოდ გავრცელებას, პოპულარობის პიკს XII-XIII სს-ში აღწევს და გვიან შუა საუკუნეებშიც არ კარგავს აქტუალობას. წმინდა დიმიტრისადმი მიძღვნილი ეკლესიები საქართველოში არცთუ ბევრია, მრავალრიცხოვან ხატებსა თუ ფერწერულ ანსამბლებშიც ის იშვიათად გამოსახება ცალკე, უმთავრესად, წმინდა დიმიტრი სხვა მეომარ წმინდანთა გუნდშია ხოლმე მოცემული. ამის დასტურია ალბათ ისიც, რომ ანთროპონიმი დიმიტრი არც ისე ხშირად გვხვდება ქართველ მეფეთა

დინასტიურ სახელებს შორის (ბულია, ციციშვილი... 2023: 180-182).

იციქისის ციხის საბეჭდავზეც წმინდა მეომრის გამოსახულებაა მოცემული, თუმცა, მასში წმინდა გიორგის ან წმინდა თევდორეს ამოცნობა შეუძლებელია განმასხვავებელი და დამაკონკრეტებელი ნიშნების (წვერი, თმა, განმსაზღვრელი წარწერა, ცხენის ფეხქვეშ იმპერატორ დიოკლეტიანეს გამოსახულება და სხვ.) არქონის გამო. მეორე მხრივ, წმინდა გიორგის პოპულარობა საქართველოში და მხედრის უწვეროდ გადმოცემა იციქისის საბეჭდავზე გვაძლევს ძალიან ფრთხილ ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას, რომ იციქისის საბეჭდავზე წმინდა გიორგია წარმოდგენილი.

საბეჭდავის დათარიღებისთვის, გარდა მისი აღმოჩენის ადგილისა და კულტურული ფენის თარიღისა – VI-VIII სს., განმსაზღვრელია საბეჭდავის სტილური ნიშნები. ნაკვეთილპირამიდისებური ზურგის მქონე საბეჭდავების ანალოგი ჩემთვის უცნობია, თუმცა, ის ჰგავს ლურჯი მინის მრავალნახნაგებს, რომლებიც საქართველოში აღმოჩენილია როგორც იმპორტის, ისე ადგილობრივი ნამუშევრების სახით. მეცნიერთა ნაწილი მათ ძვ.წ. II-ახ.წ. I სს-ით ათარიღებს (ჯავახიშვილი, 2002: 71-80; გაგოშიძე, 2009: 14-19). ამ ნიშნით იციქისის საბეჭდავიც თითქოს არქაულ იერს ატარებს. თუმცა, სტილური თვალსაზრისით, ის უფრო შემდგომი პერიოდის გამოსახულებებთან ავლენს კავშირს, კერძოდ, მხედრის პოზა, სახის სიმრგვალე და მისი ნაკვეთების ფორმა, ფიგურის გადმოცემა ვარცხნილობის გარეშე, მკერდთან მიყრდნობილი ჯვარი თუ ბაირალი, მას თითქოს უფრო აახლოებს VII-X სს-ისა და XI ს-ის დასაწყისის ძეგლების (მარტვილი, სოხთა, ვალე, ჯრუჭი) რელიეფებთან (დადიანი, კვაჭაძე... 2017).

რაც შეეხება საბეჭდავის დანიშნულებას, ვფიქრობ, ის სეფისკვერად უნდა მოვიანზოთ, რომლითაც სარიტუალო პურს დამლავდნენ.

სარიტუალო ორცხობილების გამოსახულებებით შემკობა ჯერ კიდევ ბრინჯაოს ხანაში დასტურდება თიხის საბეჭდავების აღმოჩენით. ამ შემთხვევაში ჩემთვის უფრო საინტერესოა ქრისტიანულ რიტუალთან დაკავშირებული საბეჭდავები, რომელთა აღმოჩენის შემთხვევები არცთუ ხშირია.

მათ შორის ერთ-ერთი ადრეულია რუსთავის ნაქალაქარზე ქვევრებთან ერთად აღმოჩენილი ტუფის ქვის საბეჭდავი, რომელზეც მოცემულია ტოლმკლავა ჯვარი ბერძნულ წარწერასა (თ. ყაუხჩიშვილის წაკითხვით, „საფარველი მწვერვალისა“) და სამ ასომთავრულ გრაფემასთან ერთად. ეს საბეჭდავი, რომელიც X-XI სს-ითაა დათარიღებული, გლომთათიძის მოსაზრებით, სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობების ან რაიმე დიდი ჭურჭლის, ხელშეუხებლად დაცვის მიზნით, დასაბეჭდად იხმარებოდა (ლომთათიძე, 1955: 175; ჭილაშვილი, 1958: 33-34). ლომთათიძისგან განსხვავებით, მ. ხავთასი აღნიშნულ საბეჭდავს სეფისკვერ-ევლოგიის საბეჭდავად მიიჩნევს (ხავთასი, 1998: 41-43).

ევქარისტიული პურის (სეფისკვერის) საბეჭდავის ერთ-ერთი ნიმუშია დალესტნური ტვიფრი, რომელიც 1986 წელს დალესტან-საქართველოს გაერთიანებულ არქეოლოგიურ ექსპედიციას გადასცა ხუნძმა მხარეთმცოდნე ალიბეკ კაზანბიევმა. საბეჭდავი კირქვისგანაა დამზადებული და წელშეზნეტილი ცილინდრის ფორმისაა ორმხრივი შტამბით, რომლებზეც მოცემულია ტოლმკლავა ჯვრის გამოსახულება ქართული ასომთავრული წარწერით: „იესუ ქრისტე ღმრთისა ძე“. პალეოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით, საბეჭდავი გ. ლამბაშიძემ X-XI სს-ით დაათარიღა (ლამბაშიძე, 1988: 34-35).

სეფისკვერის კიდევ ერთი საბეჭდავი მიკვლეულია სირიაში მდებარე წმინდა ბარლაამის ქართულ მონასტერში გათხრების დროს. საბეჭდავი კირქვისგანაა გამოთლილი და შედგება საბეჭდი ფარისა და სახელურისგან. სახელურზე მოცემულია კვადრატების ურთიერთკვეთით მიღებული რვაკუთხედი და მასში ჩასმული სამკუთხედებისგან შედგენილი დავითის ვარსკვლავი. საბეჭდავი ფარის ცენტრალური ნაწილი წრეში ჩასმული ოთხკუთხედების ბადეა, რომლებიც ოთხფურცლა ვარდულებითაა შემკული. წრეს შემოუყვება ასომთავრული წარწერა: „შეინიერე უფალო ღმერთო ჩუენო შესანიშნავი ესე მეოხებითა წმიდისა მშობელისა და მარადის ქალწულისა მარიამის“. საბეჭდავს, ლიტერატურული და არქეოლოგიური წყაროების მიხედვით, ვ. ჯობაძე XIII ს-ით ათარიღებს (ჯობაძე, 1980: 22-29).

როგორც განხილული ნიმუშებით ჩანს,

სეფისკვერთა საბეჭდავებზე, ძირითადად, ჯვრების გამოსახულებები და ტრაფარეტული ტექსტებია მოცემული. ამ თვალსაზრისით, იცქისის ციხის საბეჭდავი კიდევ უფრო საინტერესო ნიმუშად წარმოდგება.

ამდენად, იცქისის ციხეზე აღმოჩენილი საბეჭდავი გამოსახულებითა და ასაკით უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენაა, რადგან ის საქართველოს ტერიტორიაზე გამოვლენილი ერთ-ერთი ძველი ქრისტიანული საბეჭდავია, რომელიც სარიტუალო პურზე გამოსახულების დასატანად გამოიყენებოდა. ეს სიძველე

და მასზე დატანილი გამოსახულება ამ არტეფაქტის მნიშვნელობას კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის. ერთი მხრივ, წმინდა გიორგის პოპულარობა საქართველოში, მეორე მხრივ, მისი რელიეფების სიმრავლე გვაძლევს საშუალებას, ვივარაუდოთ, რომ 1981 წლის არქეოლოგიური გათხრებისას იცქისის ციხის VI-VIII სს-ის ფენაში აღმოჩენილ საბეჭდავზე წმინდა გიორგია გამოსახული. თუმცა, უდავოდ, ეს საბეჭდავი იმსახურებს უფრო ღრმა კვლევას, რაც არ გამოორიცხავს სამომავლოდ სხვა აზრის გამოთქმის შესაძლებლობას.

Nana Kapanadze

A SEAL WITH A WARRIOR'S IMAGE FROM ITSKISI

Summary

The western and eastern archaeology fund of the Museum of Fine Arts preserves a unique artifact - a limestone seal found in 1981 in the cultural layers of the 6th -8th centuries during the carried out excavation works of the Itskvisi fortress. Its back is of a truncated pyramid, a printing shield is a hemisphere. A young man riding a horse with a cross (or banner) on his shoulder is carved on the seal. It is obvious that a holy warrior is depicted on the seal, although the exact identification of the person requires further research. At this stage, taking into account results of a number of similar archaeological objects and scientific researches discovered on the territory of Georgia, I make a cautious assumption that St. George is depicted on the seal and I consider the seal itself to be a stamp of the Eucharist bread.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბრაგვაძე, ზ. (2021). *კოლხეთი და იბერია*. თბ.: გამომც. „არტანუჯი“.
2. ბრაგვაძე, ზ. (2003). *ზემო იმერეთის ადრე შუა საუკუნეების ნამოსახლარები. შუა საუკუნეთა ხანის ქართული სოფელი არქეოლოგიური მასალის მიხედვით*. ხელოვნების მუზეუმის II კონფერენციის მასალები. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
3. ბულია, მ., ციციშვილი, ნ., ჯოჯუა, თ. (2023). *წმინდა დიმიტრი შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში*. თბ.: გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
4. გაგოშიძე, ი. (2009). *საქართველო და „ბერძნულ-სპარსული“ გემები*. ჟურ. „იბერია-კოლხეთი“. N 5. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არქეოლოგიური ცენტრის გამოცემა.
5. დადიანი, თ., კვაჭაძე, ე., ხუნდაძე, თ. (2017). *შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება*. თბ.: გამომც. „სეზანი“.
6. ლომთათიძე, გ. (1955). *რუსთაველი წარმოებული არქეოლოგიური თხრის უმნიშვნელოვანესი შედეგები*. კრ. მსკა. I. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის გამოცემა.
7. მშვილდაძე, მ., დილმელაშვილი, ქ. (2017). *მცხეთაში აღმოჩენილი მხედრის გამოსახულებიანი გემე-*

ბის შესწავლის საკითხისათვის. ჟურ. „ქართველური მემკვიდრეობა“. XXI. ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა.

8. ღამბაშიძე, გ. (1988). *ევექარისტული პურის (სეფისკვერის) ქართულწარწერიანი საბეჭდავი დაღესტნიდან*. სამეცნიერო სესია – მსოფლიო კულტურულ-ისტორიული პროცესი და საქართველო. მოხსენებათა თეზისები. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის გამოცემა.
9. ჭილაშვილი, ლ. (1958). *ქალაქი რუსთავი*. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
10. ჯავახიშვილი, ქ. (2002). *ლურჯი მინის მრავალწახნაგები*. კრ. „ძიებანი“. N9. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოთარ ლორთქიფანიძის სახელობის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის გამოცემა.
11. ჯობაძე, ვ. (1980). *სეფისკვერის ქართული ტვიფარი ანტიოქიიდან*. ჟურ. „მრავალთავი“. ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი. VII. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.

ილუსტრაციის აღწერა

List of Illustration

სურ.1. წმინდა მეომრის გამოსახულებიანი საბეჭდავი იცქისიდან

Fig. 1. Seal with Holy Warrior's Image from Iskisi



სურ. / Fig. 1

იარაღიანი სამარხები წინსოფლიდან

წინსოფლის ციხის სამხრეთ ფერდობზე 1976-1981 წლებში საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ყვირილის ხეობის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ ჯ.ნადირაძის ხელმძღვანელობით გამოავლინა სამაროვანი და ნამოსახლარი ფენები. წინსოფლის ნამოსახლარის არქეოლოგიური მასალის ნაწილი გამოქვეყნებულია ჯ.ნადირაძის (ნადირაძე, 1990: 56), გ.მახარაძისა და გ.ლომთაძის (მახარაძე, ლომთაძე, 1996: 9), დ.ბერიკაშვილის (ბერიკაშვილი, 2003), ნ.კაპანაძისა (კაპანაძე, 2008: 44-52) და ხ.სონღულაშვილის მიერ (სონღულაშვილი, 2005: 74-84).

ჩემ მიერ გამოქვეყნებულია წინსოფლის ციხის სამხრეთი ფერდობის სიახლოვეს, ე.წ. ჯიეთის ნაქალაქარში, გათხრილი გვიანანტიკური სამაროვანი. ჯიეთის სამაროვნის ყველაზე არქაული მასალა I ს-ის II ნახევრითა და II ს-ით თარიღდება, ხოლო ზედა ზღვარი – IV ს-ით. ის, რომ მსხლისებურკორპუსიანი დოქი ამ სამაროვანზე ერთადერთია, საფუძველს მაძლევს, ვიფიქრო, რომ ნეკროპოლი არსებობას წყვეტს IV ს-ში და ინაცვლებს წინსოფლის ნაციხარის სამხრეთ ფერდობზე (სონღულაშვილი, 2005: 74).

წინსოფლის სამაროვანზე აღმოჩენილია 67 სამარხი. გამოიყოფა სამარხთა ორი ტიპი: ორმოსამარხები და ქვაყრილიანი კომპლექსები. დაკრძალვა არაერთგვაროვანია. გვხვდება მოკრუნჩხული დაკრძალვა, დამხრობით დასავლეთის ან სამხრეთ-დასავლეთის მიმართულებით (სამარხები N N 1-17; 19-22; 27-29; 31, 38-40; 42-44; 46-49; 54, 56, 65-67); გაშოტილი (სამარხები N N 18, 35, 36, 45, 50, 51-53; 55, 57, 62, 63); გაშოტილი და ფეხებმოკეცილი (სამარხები N N 15, 30, 34, 58, 59, 60, 61, 64). სამარხები, ძირითადად, ინდივიდუალურია, გარდა ერთისა, სადაც ფიქსირდება წყვილადი დაკრძალვა (სამარხი N 12). 37-ე და 41-ე სამარხები დანგრეულია და, შესაბამისად, დაკრძალვის წესი და დამხრობის მიმართულება ვერ დგინდება, ხოლო სამარხები N N 1, 6, 9, 14; 23-26; 32-33; 43-46 უინვენტაროა.

წინსოფლის სამაროვანი იმითაც იქცევს ყურადღებას, რომ აქ გამოვლენილია იარა-

ღიანი სამარხები. საერთოდ, ზემო იმერეთის გვიანანტიკური ხანის სამარხეული კომპლექსები მდიდარია იარაღით, განსაკუთრებით, საბრძოლო იარაღით. ჭიათურა-საჩხერის რაიონებში (მოდინახე, რგანი, ჯიეთი) გათხრილ თითქმის ყველა გვიანანტიკურ სამაროვანზე თვალში საცემია იარაღის სიმრავლე და ამ მხრივ არც წინსოფელია გამონაკლისი. საბრძოლო თუ სამეურნეო დანიშნულების იარაღი აღმოჩნდა ცამეტ სამარხში. წინსოფლის სამაროვანზე გათხრილი 67 სამარხიდან ამჯერად შევხები მხოლოდ იარაღის შემცველ კომპლექსებს.

სამარხი #8 (სურ. 1,2,6) მდებარეობდა მიწის ზედაპირიდან 170 სმ-ის სიღრმეზე. მიცვალებული დაკრძალული იყო მოკრუნჩხულად, მარცხენა გვერდზე, თავით სამხრეთ-დასავლეთისკენ.

სამარხში აღმოჩნდა: რკინის სწორი ფორმის დანა, ბოლოსკენ დავიწროებული. L-19 სმ, უდიდესი სიგანე – 4 სმ; რკინის სწორი ფორმის მახვილი, ბოლოში სამკუთხედად დავიწროებული. L-70 სმ, ტარის L-10 სმ; რკინის დაზიანებული მშვილდსაკინძი, აკლია შესაკრავი ენა. L-9,5 სმ; ბრინჯაოს რგოლი (2ც.), თავებგახსნილი, თავები ოდნავ შემსხვილებული და დაბრტყელებული, დამზადებული მრგვალგანივკვეთიანი ღეროსგან. D-5 სმ; თიხის დოქი, მონითალო-მოაგურისფრო, მრგვალპირიანი, ყელნიბოიანი, ყურზე ამოკანრული ნაჭდევი ზოლებით, დამზადებული ქარსისა და კვარცის მინარევიანი უხეში თიხისგან. H-22 სმ, პირის D-7 სმ, ძირის D-11 სმ

სამარხი #15 (სურ.3) გამოვლინდა მიწის ზედაპირიდან 195 სმ-ის სიღრმეზე. მიცვალებული დაკრძალული იყო ნახევრად გაშოტილად, მარჯვენა გვერდზე, თავით სამხრეთ-დასავლეთისაკენ.

სამარხში დაფიქსირდა: რკინის სატევარი კარგად გამოკვეთილი ტარით, მანჭვლებით, ქედითა და ტანით. საერთო L-30 სმ, ტარის L-7 სმ; თიხის დოქი, მონითალო-მოჩალისფრო, მსხლისებურკორპუსიანი, დამზადებული კარგად განლეჟილი თიხისგან. L-20 სმ, ძირის D-7 სმ

სამარხი #21 (სურ. 4-6) მდებარეობდა მიწის ზედაპირიდან 235 სმ-ის სიღრმეზე. მიცვალებული დაკრძალული იყო მოკრუნჩხულად, მარჯვენა გვერდზე, თავით დასავლეთისკენ.

სამარხში აღმოჩნდა: რკინის სატევარი კარგად გამოკვეთილი ტარით, მანჭვლითა და ქედებით, ბოლოსკენ ნაწვეტებული. საერთო L-33 სმ, ტარის L-8 სმ, მანჭვლების L-7 სმ; რკინის სატევარი ზემოთ აღწერილის ანალოგიური, ოლონდ იმ განსხვავებით, რომ მანჭვალი არაა შერჩენილი. საერთო L-35 სმ; რკინის სწორი ფორმის მახვილი, ბოლოში სამკუთხედად დავიწროებული. L-70 სმ, ტარის L - 10 სმ; თიხის მოწითალო-მოაგურისფრო დოქი მომრგვალებული პირით, ყელის შეერთების ადგილას, ორივე მხარეს, მიძერწილი ბრტყელგანივკვეთიანი ყურებით. შემორჩენილი L-15 სმ, ძირის D-7 სმ

სამარხი #37 (სურ.7) გამოვლინდა მიწის ზედაპირიდან 275 სმ-ის სიღრმეზე. სამარხი დანგრეულია, მიცვალებულის ჩონჩხი არ დაფიქსირდა.

სამარხში აღმოჩნდა: ყუამილიანი ცული მრგვალი სატარე ხვრელით, რომელიც მთავრდება შვერილით. L-14 სმ, პირის სიგანე - 4 სმ

სამარხი #48 (სურ. 8) აღმოჩნდა მიწიდან 280 სმ-ის სიღრმეზე და შემოსაზღვრული იყო ქვებით. მიცვალებული დაკრძალულია მოკრუნჩხულად, მარცხენა გვერდზე, თავით სამხრეთ-დასავლეთისკენ.

სამარხში დაფიქსირდა: რკინის სატევარი კარგად გამოკვეთილი სატარეთი და ქედით. L-22 სმ

სამარხი #49 (სურ. 8,9) გაითხარა მიწის ზედაპირიდან 190 სმ-ის სიღრმეზე და შემოზღუდული იყო ქვებით. მიცვალებული დაკრძალულია მოკრუნჩხულად, მარჯვენა მხარეს, თავით სამხრეთ-დასავლეთისკენ.

სამარხში აღმოჩნდა: რკინის ნაკლული სატევარი. შემორჩენილი L-18 სმ; თიხის დოქი, ლეგა-მოყავისფრო, მრგვალპირიანი, დაბალყელიანი, მრგვალძირიანი, დამზადებული ქარსმინარევიანი თიხისგან. H-15 სმ, პირის D-5 სმ, ძირის D-8 სმ

სამარხი #64 (სურ.10,11) გამოვლინდა მიწის ზედაპირიდან 130 სმ-ის სიღრმეზე. მიცვალებული დაკრძალულია გაშოტილად.

სამარხში აღმოჩნდა: ბრინჯაოსა და პასტის მძივები, ქინძისთავი, ბრინჯაოს საყურე რგოლი, ბრინჯაოს ისრისპირი, რკინის

მოხრილი დანა. L-20 სმ

სამარხი #65 (სურ. 12) გამოვლინდა მიწის ზედაპირიდან 240 სმ-ის სიღრმეზე. მიცვალებული დაკრძალული იყო ნახევრად მოკრუნჩხულად, მარჯვენა გვერდზე, თავით სამხრეთ-დასავლეთისკენ.

სამარხში აღმოჩნდა: მიწისა და პასტის მძივები, ბრინჯაოს მშვილდსაკინძი და ბეჭედი, რკინის სატევარი. L-28 სმ; თიხის დოქი, ვარდისფერი, ყელნიბოიანი. H - 27 სმ, პირის D-9 სმ, ძირის D-13 სმ

სამარხი #66 (სურ.13) გაითხარა მიწის ზედაპირიდან 230 სმ-ის სიღრმეზე. სამარხი ქვებით იყო შემოსაზღვრული. მიცვალებული დაკრძალული იყო ნახევრად მოკრუნჩხულად, მარჯვენა გვერდზე, თავით სამხრეთ-დასავლეთისკენ.

სამარხში აღმოჩნდა: ბრინჯაოს მშვილდსაკინძი (2ც.) და რკინის თოხი.

როგორც სამარხების ფორმალურმა აღწერამ აჩვენა, წინსოფლის სამაროვანზე აღმოჩნდა შემდეგი სახის საბრძოლო იარაღი: მახვილი (სამარხები N N 8, 21), სატევრები (სამარხები N N 15, 21 (2ც.), 48, 49, 65), ისრისპირი (სამარხი N 64). მახვილები ანალოგებს პოულობს რგანის სამაროვანზე ფიქსირებულსა და IV ს-ით დათარიღებულ ამ სახის იარაღთან (ბრაგვაძე, 2003:16). მსგავსი მახვილი მოპოვებულია ჩხარში, ოქონის გორაზეც (ბრაგვაძე, 1997: 6-15), ასევე დიღომში, მეომრის III ს-ით დათარიღებულ სამარხში (ნიკოლაიშვილი, 1978: 29). წინსოფლის მახვილების იდენტიურია ჟინვალში (ჩიხლაძე, 2015: 180), ჯიეთსა (სონლულაშვილი, 2005: 74-84) და მოდინახეზე (ნადირაძე, 1975: 41) მიკვლეული ცალეპიც. ისინი თარიღდება III-IV სს-ით. შედარებით ადრეულია ჯიეთში, ჩხარსა და დიღომში აღმოჩენილი ცალეპი, ხოლო მოდინახეზე, რგანსა და ჟინვალში გამოვლენილი მახვილები IV ს-ის I ნახევრით თარიღდება. ჩემი აზრით, სწორედ ამ ძეგლებზე მოპოვებული მახვილების თანადროულია წინსოფლის მახვილებიც. ამიტომ ისინიც IV ს-ის I ნახევარს მიეკუთვნება.

სამეურნეო იარაღთაგან აღსანიშნავია 37-ე სამარხში აღმოჩენილი ცული. მათი გამოვლენის შემთხვევები IV-V სს-ის ყვირილის ხეობის არქეოლოგიურ ძეგლებზე ხშირი არაა. წინსოფლის გარდა, ასეთი იარაღის ერთი ეგზემპლარი მოპოვებულია რგანსა

(ბრაგვაძე, 2000: 91-151) და ჯიეთში (2ც.) (სონღულაშვილი, 2006:83). ასე რომ, ზემო იმერეთში გვიანანტიკური-ადრეული შუა საუკუნეების სულ ოთხი ცულია დადასტურებული. ზოგადად, ცული იშვიათად ვლინდება გვიანრომაული ხანის საქართველოს სამარხეულ ძეგლებზე. ამ მხრივ გამონაკლისია აფხაზეთი, სადაც ისინი საკმაო რაოდენობითაა მოპოვებული. სწორედ ნებელდურ ცულებთან ეძებნება ანალოგები წინსოფელში აღმოჩენილ ცულსაც. ცულები აფხაზეთის II-IV სს-ის სამარხებისთვის დამახასიათებელი ინვენტარია (Воронов, 1979: 46) და სწორედ ამ რეგიონის ანალოგებთან ავლენს მსგავსებას წინსოფლის ცულიც.

იმავეს თქმა შეიძლება 66-ე სამარხში მოპოვებულ თოხთან დაკავშირებითაც. აქვე აღვნიშნავ, რომ ამ სამარხში აღმოჩენილი თოხი საქართველოს თანადროულ სამარხეულ კომპლექსებში გამოვლენილი ამ სახის ერთადერთი ნივთია. ისინი შედარებით ხშირად გვხვდება ნამოსახლარ ფენებში (ძიძიგური, 1994: 126). წინსოფლის თოხი მიესადაგება ლ. ძიძიგურის მიერ შედგენილი შკალის IV სახეობას, რომელიც დათარიღებულია III-IV სს-ით (ძიძიგური, 1994: ტაბ. XVII.4 ა). აღმოსავლეთ საქართველოს სამარხებში თოხები, როგორც წესი, არ მოიპოვება. რაც შეეხება დასავლეთ საქართველოს, წინსოფლის გარდა, ამ მხრივ ისევ და ისევ გამონაკლისია აფხაზეთის არქეოლოგიური ძეგლები, სადაც III-IV სს-ის სამარხებში თოხები არცთუ უმნიშვნელო რაოდენობითაა წარმოდგენილი (Воронов, 1979: 46).

სამეურნეო იარაღის სახეობა - დანა დაფიქსირებულია მე-8, მე-17, 20-ე, 62-ე და 64-ე სამარხებში. ფართო ქრონოლოგიური დიაპაზონის მათი არაერთი ანალოგი მო-

პოვებულია საქართველოს ტერიტორიაზე. 64-ე სამარხში აღმოჩენილი მოხრილი დანა წინსოფლის სამაროვანზე ერთადერთია. ბ.კუფტინი მიიჩნევდა, რომ ასეთი ნივთები გამოიყენებოდა მევენახეობაში ყურძნის საკრეფად (Куфтин, 1949: 40), მაგრამ ეს აზრი ცოტა ეჭვის ქვეშ დადგა ლებსა და ყაზბეგში წარმოებული გათხრების შემდეგ, სადაც სწორედ ანალოგიური დანები იქნა მოპოვებული, ხოლო ეს რეგიონები, როგორც ცნობილია, არაა მევენახეობისათვის ხელსაყრელი (ლომთათიძე, 1957:18). ჩხარში აღმოჩენილი მსგავსი დანის მაგალითზე ზ.ბრაგვაძე ვარაუდობს, რომ ასეთი ტიპის დანები, შესაძლოა, ომიანობის ჟამს სატევრის ფუნქციას ასრულებდა (ბრაგვაძე, 1997: 32-33). ეს აზრი ჩემ მიერ განხილული დანის მიმართაც შეიძლება არ გამოირიცხოს, რადგან, ჩხარის მსგავსად, წინსოფელშიც მიკვლეულია იარაღიანი სამარხები, რომლებიც მეომართა საძვალეები უნდა იყოს. საგულისხმოა, რომ ამ დანასთან ერთად სამარხში აღმოჩენილია ბრინჯაოს ისრისპირი, რომელიც ასევე ერთადერთია მთელ სამაროვანზე.

ამრიგად, განხილულმა მასალამ აჩვენა, რომ წინსოფლის სამაროვანი მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს არგვეთის ქვეყნის გვიანანტიკური ხანის საზოგადოების ყოფის შესახებ, ამასთან, გარკვეულ წარმოდგენას ქმნის IV ს-ში გავრცელებული საბრძოლო და სამეურნეო დანიშნულების იარაღებზე. წინსოფლის სამაროვანი ზემო იმერეთშივე გამოვლენილ მოდინახესა და რგანის ცნობილი სამაროვნების სინქრონული არქეოლოგიური ძეგლია და მისი შემდგომი სრულფასოვანი მეცნიერული შესწავლა დაეხმარება მკვლევრებს არაერთი საკითხის გადაჭრაში.

Khatuna Songulashvili

BURIAL GROUNDS WITH ARMS AND TOOLS FROM TSINSOPELI FORTRESS

Summary

In 1976-1981, the archeological expedition of the Georgian State Museum of Arts revealed a burial ground and layers of a site of former settlement on the southern slope of Tsinsopeli fortress (Chiatura municipality). The expedition in the Kvirila valley was led by J. Nadiradze. 67 burial grounds were confirmed, where various arms and tools of economical purpose have been found (NN 8, 15, 17, 18, 20, 21, 37, 48, 49, 62, 64, 65, 66). They are: swords (graves N 8, 21), daggers (graves N15, 21 (2 pieces), (48, 49, 65),

an arrowhead (grave M64), an axe (grave M37), a hoe (grave M66), knives (graves NN8, 17, 18, 20, 62, 64). Daggers, found in Tsinsopeli, are analogous with the 4th century daggers discovered in the Rgani burial ground. Similar daggers were found on the Okoni hill of Chkhari as well as in Digomi, in the warrior's grave (3rd c.). Daggers, which came to light in Chkhari, Digomi and Jieti are relatively earlier than daggers from Jinvali, Jieti and Modinakhe (3rd-4th cc.). Daggers found in Modinakhe, Rgani and Jinvali date back to the first half of the 4th century AD. To my mind, daggers from Tsinsopeli are contemporary with afore-mentioned objects and they should be dated back to the first half of the 4th century AD.

As for the axe, such one is rarely found during excavations of burial monuments of the late Roman period. Tsebelda (Abkhazia) is an exception. There axes appeared in considerable numbers in the graves of the 2nd-4th centuries. The axe of Tsinasopeli is exactly analogous with axes discovered in Tsebelda. As for the hoe, which appeared in Tsinsopeli, it is the only object of this type found in contemporary burial complexes of Georgia and its relevance compiled by L. Dziziguri the type IV of the scale, which dates back to the 3rd-4th centuries.

Analogues of Tsinasopeli knives are found more often and they cover a wide chronological range. A bent knife (grave N64) is the only one in Tsinsopeli burial ground. B. Kuftin believed that such knives were used in viticulture for picking grapes. Z. Bragvadze, on the example of a similar knife found in Chkhari, suggested that kind of knives might have served as daggers during periods of hostilities. Sharing this opinion is quite possible, especially since a bronze arrowhead was found together with a knife in the same grave. Burial grounds containing daggers and arrowheads in Chkhari and Tsinsopeli might have been sepulchers of warriors.

Thus, the Tsinsopeli burial ground contains the important information concerning the existence of the Argveti society in the late Antique period and gives us a certain idea about its way of life, combat and agricultural tools common and spread in the 4th century. In addition, Tsinsopeli burial grounds are synchronous archeological monuments of the famous Modinakhe and Rgani sepulchers discovered in Zemo Imereti. Therefore, its high-quality scientific study in the future will assist in solving many issues.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბერიკაშვილი, დ. (2003). *ჯიეთის ადრებრინჯაოს ხანის ნამოსახლარი*. კრ. „კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები“. XVI. თბ.: თსუ-ის გამომცემლობა.
2. ბრაგვაძე, ზ. (1997). *ჩხარის სამაროვანი*. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
3. ბრაგვაძე, ზ. (2000). *რგანის სამაროვანი*. ჟურ. „არქეოლოგიური ჟურნალი“. I. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
4. ბრაგვაძე, ზ. (2003). *ძეგრის გვიანანტიკური ხანის სამარხები*. კრ. „ძიებანი“. #11. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიის ცენტრის გამოცემა.
5. კაპანაძე, ნ. (2008). *წინსოფლის (ჯიეთის) ნამოსახლარი*. ჟურ. „იბერია-კოლხეთი“. #4. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არქეოლოგიის ცენტრის გამოცემა.
6. ლომთათიძე, გ. (1957). *კლდეეთის სამაროვანი*. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
7. მახარაძე, გ., ლომთათიძე, გ. (1996). *კოლხური კულტურის გავრცელება ყვირილის ხეობაში*. ჟურ. „ნარკვევები“. II. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
8. ნადირაძე, ჯ. (1975). *ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები*. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
9. ნადირაძე, ჯ. (1990). *საირხე – საქართველოს უძველესი ქალაქი*. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
10. ნიკოლაიშვილი, ვ. (1978). *ანტიკური ხანის ძეგლები დიღმის ხეობიდან*. კრ. „საქართველოს არქეოლოგიის საკითხები“. I. თბ.: ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის გამოცემა.

11. სონღულაშვილი, ხ. (2005). *ჯიეთის სამაროვანი*. ჟურ. „არქეოლოგიური ჟურნალი“. IV. თბ. : საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
12. ჩიხლაძე, ვ. (2015). *წინაქრისტიანული ხანის ჟინვალის სამაროვანი*. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არქეოლოგიის ცენტრის გამოცემა.
13. ძიძიგური, ლ. (1994). *ძველი კოლხეთის სამეურნეო კულტურა*. თბ. : გამომც. „მეცნიერება.“
14. Воронов, Ю. Н. (1979). *Материальная культура Абхазии I тысячелетия Н.Э.* жур. „Краткие Сообщения Института Археологии“. № 159. М.: Издание института археологии Российской академии наук.
15. Куфтин, Б.А. (1949). *Материалы к археологии Колхиды*. т.I. Тб.: изд. „Техника и шрома.“

ილუსტრაციების აღწერა

List of Illustrations

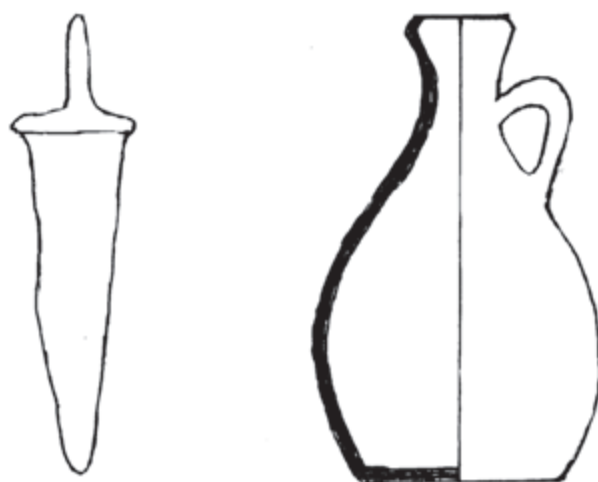
- | | | | |
|---------|----------------------------------|----------|---|
| სურ.1. | #8 სამარხის გრაფიკული ჩანახატი | Fig. 1. | Graphic sketch of burial ground № 8 |
| სურ.2. | #8 სამარხის ინვენტარი | Fig. 2. | Inventory of burial ground № 8 |
| სურ.3. | #15 სამარხის ინვენტარი | Fig. 3. | Inventory of burial ground № 15 |
| სურ.4. | #21 სამარხის გრაფიკული ჩანახატი | Fig. 4. | Graphic sketch of burial ground № 21 |
| სურ.5. | #21 სამარხის ინვენტარი | Fig. 5. | Inventory of burial ground № 21 |
| სურ.6. | მახვილები #8 და #21 სამარხებიდან | Fig. 6. | Daggers from № 8 and № 21 burial grounds |
| სურ.7. | #37 სამარხის ინვენტარი | Fig. 7. | Inventory from burial ground № 37 |
| სურ.8. | #48 და 49 სამარხების ინვენტარი | Fig. 8. | Inventory from burial grounds № 48 and № 49 |
| სურ.9. | #49 სამარხის გრაფიკული ჩანახატი | Fig. 9. | Graphic sketch of burial ground № 49 |
| სურ.10. | #64 სამარხის ინვენტარი | Fig. 10. | Inventory of burial ground № 64 |
| სურ.11. | #64 სამარხის ინვენტარი | Fig. 11. | Inventory of burial ground № 64 |
| სურ.12. | #65 სამარხის ინვენტარი | Fig. 12. | Inventory from burial ground № 65 |
| სურ.13. | #66 სამარხის ინვენტარი | Fig. 13. | Inventory from burial ground № 66 |



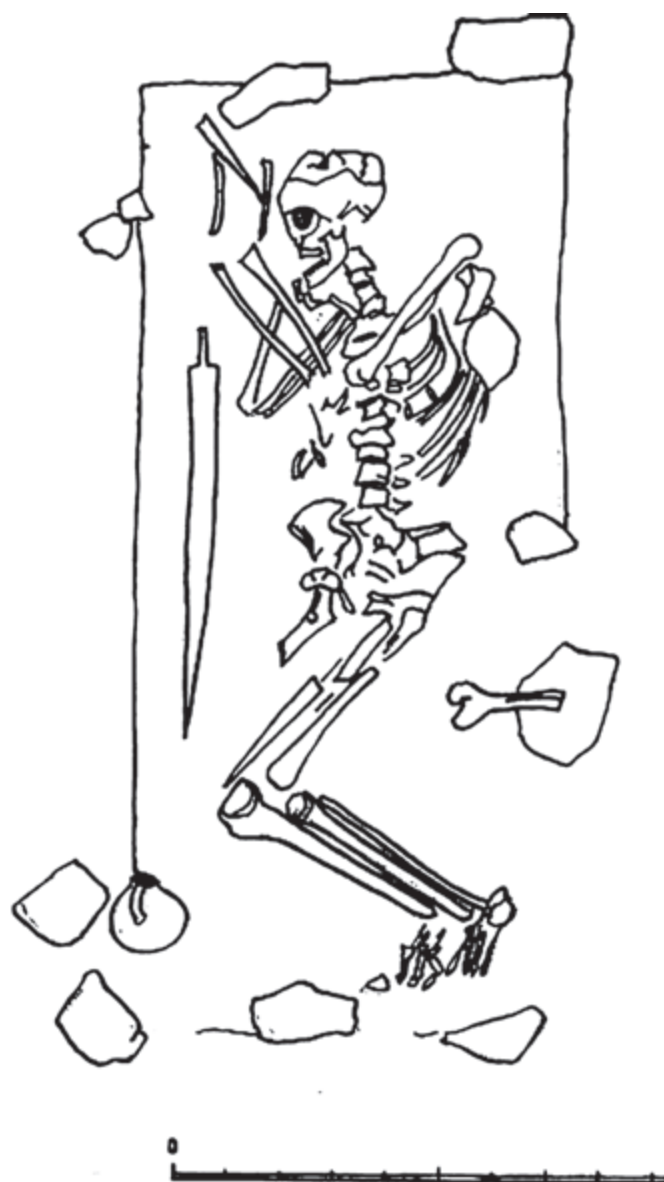
სურ. / Fig. 1



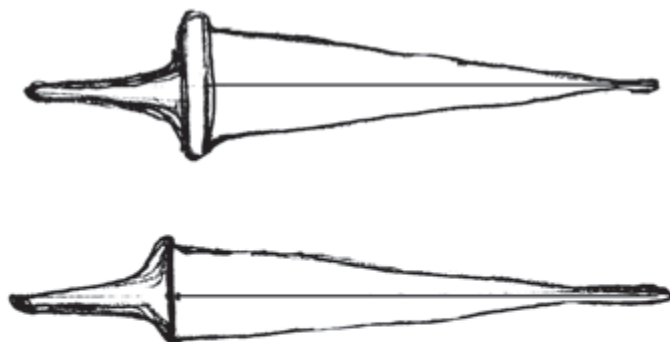
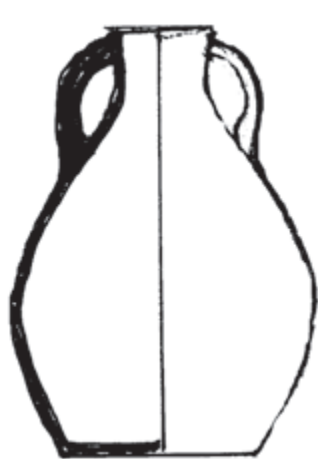
სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



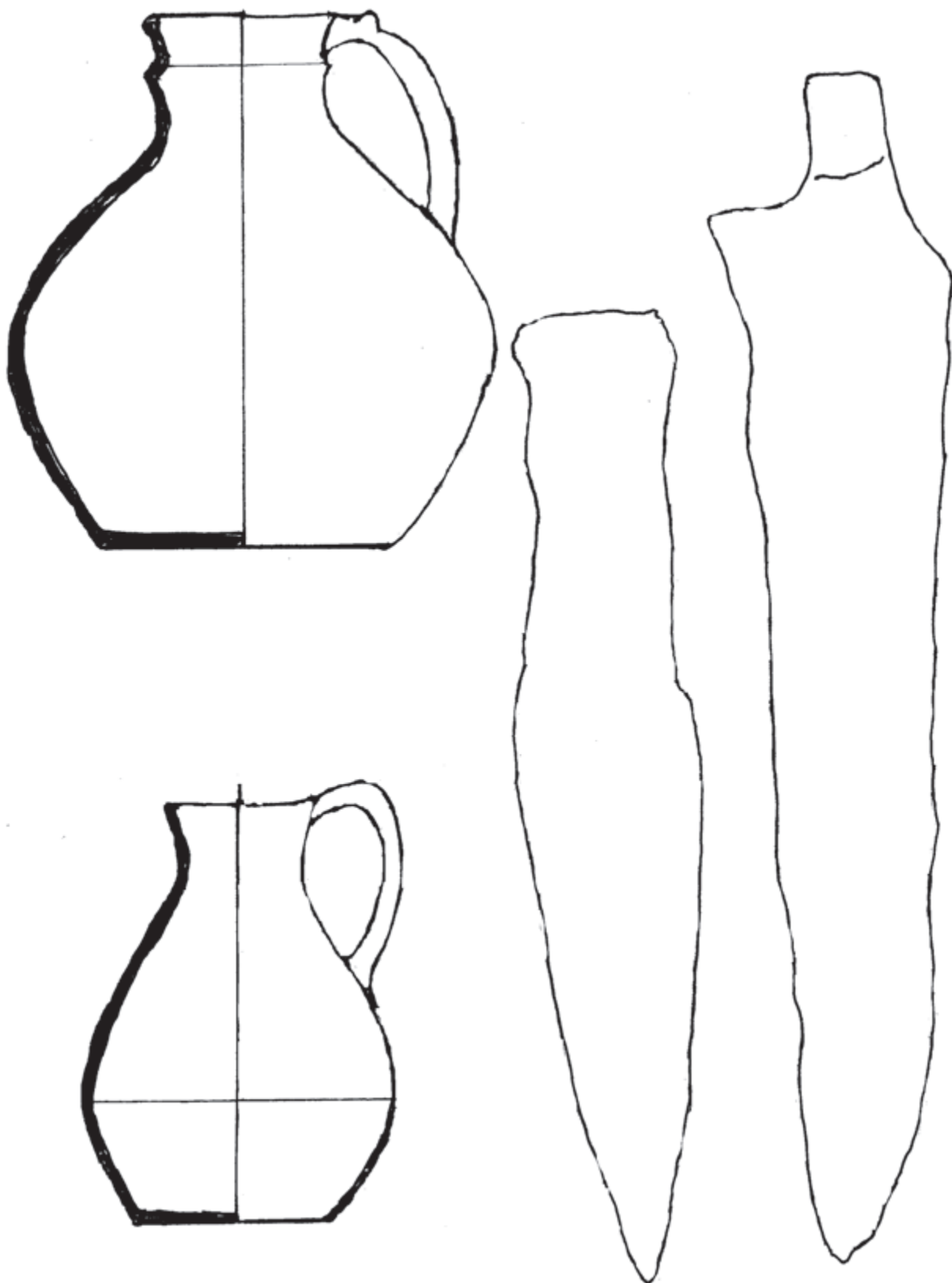
სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



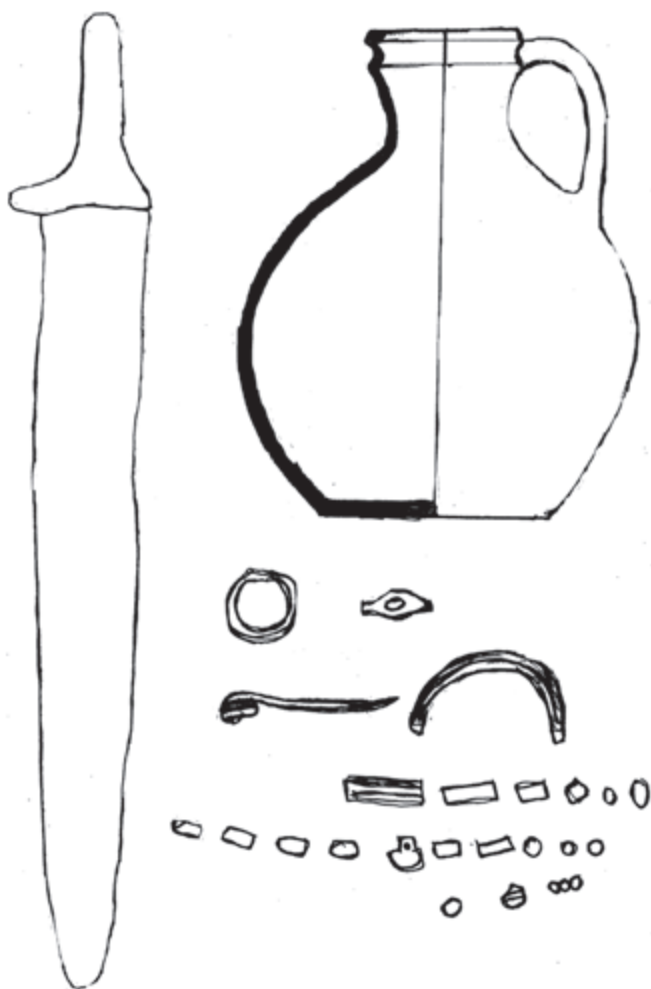
სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13

ილორის ეკლესიის დიდი ჯვარი და ოდიშის ერისთავ შამადავლე დადიან-გურიელის უხმოები გამოსახულება

ილორის ეკლესია დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი სახელოვანი და დიდი ისტორიის რელიგიური ცენტრია. მასთან დაკავშირებული უნიკალური ფოტოებია დაცული რუსეთის რამდენიმე სიძველეთსაცავში, კერძოდ, ფოტოების ნაწილი (8 ფოტო) რუსეთის ფედერაციის ეთნოგრაფიულ მუზეუმშია, მეორე ნაწილი (12 ფოტო) კი-შჩუსევის სახელობის არქიტექტურის სამეცნიერო-კვლევით მუზეუმში.

ვირტუალურ სივრცეში ამ ფოტოების დათვალიერებამ ცხადყო, რომ მათგან რამდენიმეს დიდი ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა და ამიტომ მათი შესყიდვა აუცილებლად მივიჩნიე. ამ მიზნით მოლაპარაკება დავიწყე რუსულ მხარესთან. სამართლიანობა მოითხოვს, განსაკუთრებით აღვნიშნო რუსეთის სიძველეთსაცავების თანამშრომელთა – სოფია სვერდლოვასა და ალექსანდრა ანისიმოვას დამსახურება, რომელთაც აღნიშნული პროექტი წარმატებით დაასრულეს და მათგან ფოტოები მივიღე. ამასთანავე, მაღლიერებით მსურს, მოვიხსენიო მკვლევარი მიხეილ/მიშა ჩხიკვაძე, რომლის წყალობით ჩემთვის ცნობილი გახდა ამ ფოტოების არსებობა ვირტუალურ სივრცეში.

XIX ს-ის დამლევსა და XX ს-ის დასაწყისში მოგზაური იაკობ რეისნერი წერდა: „ეჭვს გარეშეა, რომ აწინდელი ილორის ტაძარი წარმოადგენს მხოლოდ ნაწილს იმისა, რაც წინათ ყოფილა და მასთან უმეცარის ხელით დამახინჯებულს და გავერანებულ ნაწილს: იგი დღეს გალესილია, შეღებილი, გადახურულია უბრალო, ჩვეულებრივი რკინის სახურავით, წვიმის ღარით და მხოლოდ ორგან, ჩრდილოეთიდან და სამხრეთიდან, წინ გამოწეული კედლები და სახურავზედ ჯვარი გვიჩვენებენ, რომ აქ ეკლესიაა. აღმოსავლეთის კედლის თავში, სახურავის ძირში და ქვევით, მინის პირას შევხვდებით ქვის ფიცრებს, პირველზედ გამოკვეთილია წმ. გიორგი თავისი რაშით, ხოლო მეორეზედ წარწერაა. ერთიც და მეორეც გალესილი და შეღები-

ლია. ასეთივე გულმოდგინებით „მოვლილია“ მთელი შენობა“ (კალანდია, 2004:229).

სწორედ ამ გულმოდგინების შედეგია აღბეჭდილი ზემოხსენებულ ფოტოებზე. მათზე კარგად ჩანს, რომ ილორის ეკლესიის კედლები ახალი შეთეთრებულ-მოპირკეთებულია, თუმცა, მის ერთ-ერთ ფასადზე ძველწარწერებიანი თუ რელიეფებიანი ქვები ხელუხლებლადაა დატოვებული (სურ.1). ილორის ეკლესიის წარწერები ვალერი სილოგავამ 1980 წელს გამოაქვეყნა თავის ცნობილ წიგნში – „დასავლეთ საქართველოს წარწერები (IX-XIII საუკუნეები)“. მან ამ გამოცემაში (სილოგავა, 1980:159) ილორის ეკლესიის 5 წარწერა შეიტანა, თუმცა, რაც ყველაზე გულდასაწყვეტია, მათ არ ახლავს არც გრაფიკული ასლები და არც ფოტოები. როგორც ჩანს, მეცნიერმა, რომელიც ამ წარწერებს 1970-იან წლებში სწავლობდა, მათი ფოტოასლები ვერ დაამზადა ან წიგნში არ შეიტანა. ილორის ეკლესიის წარწერებს საფუძვლიანი კვლევა მიუძღვნა ლია ახალაძემაც თავის შესანიშნავ მონოგრაფიაში – „აფხაზეთის ეპიგრაფიკა როგორც ისტორიული წყარო“. იგი წერს, რომ მას ილორის ეკლესიის 5 წარწერიდან მხოლოდ ერთი – გიორგი ქოჩოლაყას წარწერის ფოტო მოეპოვება, რომელიც გამოცემულია ხ.ბლაჭბას მონოგრაფიაში. ამდენად, არც მის წიგნში მოხვდა წარწერების გრაფიკული ასლები და ფოტოები (ახალაძე, 2005:99). რუსეთის ფედერაციის ეთნოგრაფიული მუზეუმიდან მიღებულ 8 ფოტოთაგან ერთ-ერთზე ილორის ეკლესიის ლაპიდარული წარწერაა აღბეჭდილი, რომელიც ბევრ საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს. ფოტო იმდენად მაღალხარისხიანია, რომ მისი საშუალებით გრაფიკული ასლის მომზადებაც გახდა შესაძლებელი (სურ.2). ამ ფოტოზე დატანილი წარწერები არაერთხელაა გამოქვეყნებული, მათ შორის, ვ.სილოგავასა და ლ.ახალაძის ზემოთ ნახსენებ ნაშრომებში. ამ წარწერის პირველი პუბლიკაცია კი 1963 წელს ანატოლი კაციამ განახორციელა,

ამ შემთხვევაშიც, ფოტოსა და გრაფიკული ასლის გარეშე (Кацяя, 1963:46). ამ უკანასკნელის თქმით, ქვაზე ამოკვეთილი ყოფილა 2 თითოსტრიქონიანი წარწერა. ნუსხურ წარწერას ვ. სილოგავა ასე კითხულობს: „წ(მიდა)ო გ(იორგ)ი ილორ(ი)საო, (შ)(ეინყალ)ე გ(ა)ლ[ატოზი].“ თუმცა, იქვე მეცნიერი ვარაუდობს, რომ სიტყვა „გალატოზის“ ნაცვლად შეიძლება გაბრიელი ან გრიგოლი ეწეროს. ჩემ მიერ აქ წარმოდგენილი ფოტო ამ ვარაუდს აბსოლუტურად გამორიცხავს და სრულად ადასტურებს წარწერის წაკითხვის პირველ ვერსიას, კერძოდ იმას, რომ აქ სიტყვა „გალატოზი“ წერია (სილოგავა, 1980:159). როგორც ჩანს, ვ. სილოგავას მიერ ამ წარწერის შესწავლის დროს ბოლო ასო „ტ“, რომელიც ფოტოზე ცხადად ჩანს, სრულად გადარეცხილი იყო.

კიდევ უფრო საინტერესოა ფილაზე არსებული მეორე მხედრული წარწერა. როგორც ირკვევა, XX ს-ის 60/70-იან წლებში მისი მხოლოდ ერთი სტრიქონი იყო შემორჩენილი (ასე მიუთითებენ საკუთარ პუბლიკაციებში როგორც ან. კაცია, ისე ვ. სილოგავა). არადა, ფოტოზე აშკარაა, რომ წარწერა შემდეგ სტრიქონზეც გრძელდება.

ეს წარწერა წაკითხული აქვს (გამოქვეყნებულია ან. კაციას, ვ.სილოგავასა და ლ. ახალაძის მიერ (Кацяя, 1963:46; სილოგავა, 1980:159; ახალაძე, 2005:99) თეიმურაზ ბარნაველს. იგი წარწერას შემდეგნაირად კითხულობს: „ქ. წ(მიდა)ო გ(იორგ)ი შეინყ(ა)ლ(ე) მ(თავა)რ(ეპი)ზ(კოპოზი)ი გ(იორგ)ი“ (Кацяя, 1963:46). ვ.სილოგავას წაკითხვით, ფილაზე წერია : „+ წ(მიდა)ო გ(იორგ)ი შეინყალე [...] გ(იორგ)ი [...] „(სილოგავა, 1980:159). ლ. ახალაძე თეიმურაზ ბარნაველის წაკითხვას ეთანხმება (ახალაძე, 2005:99) და არგუმენტად მოჰყავს ან.კაციას ნაშრომი, სადაც ჩანს, რომ წარწერაში იკითხებოდა დაქარაგმებული სიტყვა „მ(თავა)რ(ეპისკოპო)ზი“ (Кацяя, 1963:46).

რუსეთის სიძველეთსაცავიდან მიღებული ფოტომ ეს მოსაზრება განამტკიცა და ტექსტის კიდევ უფრო სრულად წაკითხვის საშუალება მომცა. ფოტოდოკუმენტზე აშკარად ჩანს ასოები „მზ“, რაც მთავარეპისკოპოსს უნდა ნიშნავდეს. აქვე ცხადად განირჩევა ორი ასო – „გგ“, უფრო სწორად, მათი ფართოდ გაშლილი და ერთმანეთზე

გადაფარული მუცლები. კიდევ უფრო საინტერესოა მესამე სტრიქონი, სადაც კარგად იკითხება ასო „ბ“ ლამაზი თავით (აქ დიდი ცდუნებაა, ასო „ბ“ „ქ“-დ წავიკითხოთ. თუმცა, განსაკუთრებული დაკვირვების გარეშეც ჩანს, რომ „ბ“-ს მუცელი შეკრულია და მისი თავიც ოსტატურადაა გადახლართული მთავარ ღერძს), რასაც მოჰყვება ქარაგმის გრძელი ნიშანი, მის ქვეშ აშკარად მოჩანს ასო „დ“-ს ზედა ნაწილი და ასო „ლ“-ს ზედა კონტური. ამდენად, დაქარაგმებულ ასოთა წყობა „ბ~ დლ“ „ბედიელად“ უნდა წავიკითხოთ. როგორც ჩანს, წარწერა შემდეგაც გრძელდებოდა, რადგან ფოტოზე კარგად მოჩანს ქარაგმის ნიშანი და ყუნწი, რომელიც „გ“ – სა და „ს“-ს დასაწყისად ან „ზ“-ს თავად შეიძლება ჩაითვალოს, მაგრამ მისი წაკითხვა დღეს უკვე შეუძლებელია (სურ.3). ამდენად, ზემოხსენებული ფოტოს წყალობით, ილორის ეკლესიის ეს მხედრული წარწერა შემდეგ სახეს მიიღებს: „ქ. წ(მიდა)ო გ(იორგ)ი შეინყ(ა)ლ(ე) მ(თავა)რ(ეპი)ზ(კოპოზი)ი გ(იორგ)ი ბ(ე)დ(ი)ელ(ი)“. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ვ.სილოგავა წარწერას ილორის ეკლესიის მშენებლობის დროით – XI ს-ის I ნახევრით ათარიღებს (სილოგავა, 1980:159), გამოდის, რომ ეს ისტორიოგრაფიისათვის ცნობილი პირველი ბედიელი ეპისკოპოსის სახელია. არც ისაა გამორიცხული, რომ სწორედ მას უკავშირდებოდეს ილორის ეკლესიის აგება. მის კედელზე ბედიელი მთავარეპისკოპოსის მოხსენიება უჩვეულო მოვლენა არ უნდა ყოფილიყო, რამეთუ ბედიელებს საუკუნეების განმავლობაში მჭიდრო და აქტიური ურთიერთობა ჰქონდათ ილორთან. ამის მიზეზზე XVII ს-ის იტალიელი მისიონერი დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი მიუთითებდა. იგი წერდა, რომ ბედიელ ეპისკოპოსს ებარა ილორის ეკლესიის მოვლაო (ჯუდიჩე მილანელი, 1964:97). გარდა ამისა, ბედიელი ეპისკოპოსი ანტონ ჟუანიძე მოიხსენიება ილორის ეკლესიის წმინდა გიორგის ხატის წარწერაში (Brosset, 1849: 96). ილორის წმინდა გიორგის ხატივე იხსენიებს ბედიელ მიტროპოლიტ კვირილეს (ბერაია, 2000:13). 1865 წელს ილორის ეკლესიის სალაროში დიმიტრი ბაქრაძეს აღმოუჩენია ბედიის ეკლესიის ოქროს ბარძიმი (Бакрадзе, 1881:101).

სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ, თ. ბარნაველისეული წაკითხვისა და ჯონ

ჯუდიჩე მილანელის ცნობის საფუძველზე, 2004 წელს გამოქვეყნებულ ჩემს ნაშრომში – „ოდისის საეპისკოპოსოთა ისტორია“ ბედიელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიურ რიგში გიორგი პირველ ბედიელ მთავარეპისკოპოსად მივიჩნიე და სათანადო ადგილიც მივუჩინე მის სახელს (კალანდია, 2004:96). თუმცა, რატომღაც გამომჩნა ამ მოსაზრების მეცნიერული დასაბუთების მოხმობა. აღნიშნულის გამო 2005 წელს სრულიად სამართლიანად ლ. ახალაძე წერდა, რომ გ.კალანდიას ნაშრომში: „გაუგებარია ქრონოლოგიური რიგის სათავეში დასახელებული გიორგის ვინაობა, მაშინ, როცა მსჯელობის დროს პირველ ბედიელად ავტორი სოფრონს ასახელებს“ (ახალაძე, 2005:51). დღეს ეს გაუგებრობა, ვფიქრობ, ამოწურულია და, უნიკალური ფოტოს წყალობით, ბედიელ ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიურ რიგს კიდევ ერთი მთავარეპისკოპოსის სახელი შეემატა.

რუსეთიდან მიღებულ ფოტოებს შორის ერთი ყველაზე გამორჩეული და უნიკალურია. მისმა შესწავლამ საქართველოს ისტორიისათვის ბევრი საინტერესო ინფორმაცია გახადა ცხადი, კერძოდ, რუსეთის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში დაცულ ამ ფოტოდოკუმენტზე (საინვენ. #ОФ 20-1640 ФТ 12024) არსებული ბეჭდური მინაწერით გაირკვა, რომ აქ ილორის წმ.გიორგის სახელობის ტაძრის კანკელზე მიყრდნობილი ჯვარია აღბეჭდილი (სურ. 4). ფოტო იმითაცაა საყურადღებო, რომ დღემდე იგი არ გამოქვეყნებულა. არადა, ის, სავარაუდოდ, 1888 წლის კავკასიური ექსპედიციის დროსაა გადაღებული. ამის თქმის საფუძველს მაძლევს გრაფინია პრასკოვია უვაროვას რედაქციით შედგენილი წიგნი „Материалы по археологии кавказа“, გამოშვება 3. მასში დაბეჭდილია ზემოხსენებული ექსპედიციის წევრ ანდრეი მიხეილის ძე პავლინოვის საყურადღებო პუბლიკაცია ილორის ტაძრის შესახებ, რომელშიც რუსეთის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში დაცული ფოტოების უმეტესობა გამოქვეყნებულია, თუმცა, ილორის ტაძრის ექსტერიერისა და რამდენიმე ხატის ფოტო პუბლიკაციის გარეშე დარჩენილა (Павлинов, 1893:17-25).

ამ ფოტოს დაბალი რეზოლუციით პუბლიკაცია 2023 წელს მოხდა ილორის ეკლესიის 1000 წლის თავისადმი მიძღვნილ ძალიან

საყურადღებო კრებულში – „ილორის წმინდა გიორგის ეკლესია. XI-XXI სს.“. თუმცა, ამ ფოტოს უხარისხობის გამო მისი დეტალური შესწავლა შეუძლებელია (ქვაცაბაია, 2003.)

ფოტოზე აღბეჭდილი ილორის ეკლესიის დიდი ჯვარი ისტორიოგრაფიისათვის ცნობილია. მისი აღწერა სწორედ ჩემ მიერ ნახსენებმა რუსმა არქეოლოგმა და არქიტექტორმა ან. პავლინოვმა გამოაქვეყნა. მისი პუბლიკაციიდან ირკვევა, რომ ჯვარი დიდი ზომისა ყოფილა და კანკელის წინ დასადგმელად გამოიყენებოდა. ჯვრის ხის მასიური კორპუსი ვერცხლის ჭედური ფირფიტებით იყო დაფარული და ისინი წმინდა გიორგის ცხოვრებიდან სხვადასხვა სცენას გადმოსცემდა. პავლინოვი აღნიშნავს, რომ ჯვარი საკმაოდ კარგად იყო შემონახული და სვანეთისა და ზედა რაჭის ეკლესიებში შემორჩენილ საკურთხევისწინა ჯვრებს ძალიან ჰგავდა (Павлинов, 1893:18). მართლაც, ფოტოსთვის თვალის ერთი შეველება ცი საკმარისია იმისათვის, რომ გაგახსენდეს ქართული საკურთხევისწინა ცნობილი ჯვრები ლაბსყალდიდან, სადგერიდან ან გორიჯვრიდან... როგორც ჩანს, ილორის ეკლესიასაც თავისი საკურთხევისწინა ჯვარი ჰქონდა. რუსეთის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმიდან მიღებული ფოტო იმდენად მაღალხარისხოვანია, რომ იგი ჯვრის დეტალურად დათვალიერების, სცენების აღწერისა და იქ დატანილი ტექსტების ამოკითხვის საშუალებასაც კი იძლევა. ამით დაიმედებულმა ქართველ მხატვარსა და ხელოვნებთმცოდნე ნელი ჩაკვეტაძეს ვთხოვე, შეექმნა ილორის ეკლესიის დიდი ჯვრისა და მასზე არსებული წარწერების გრაფიკული ასლები. მათი მეშვეობით შესაძლებელია ამ არტეფაქტის მხატვრული თუ ისტორიული ღირებულების კარგად გააზრება და შეფასება. ჯვრის აღწერას მარჯვენა ფრთის პირველი სცენით დავიწყებ. აქ ძალიან საყურადღებო და, ამასთანავე, შთაბეჭდავი სურათია გადმოცემული: უკიდურეს მარჯვენა მხარეს ხმალშემართული, ფართოდ ფრთებგაშლილი ზეციური არსება დგას, რომელსაც აწერია: „ქ წა მთვრგი,“, ანუ წმინდა მთავარანგელოზი. მის გვერდით ასეთივე შარავანდედანი წმინდა გიორგია, რომელსაც მაკურთხეველი მარჯვენა ხელი ზეალუმართავს, ხოლო მარცხენაში ჯვრით დაბოლოებული გრძელი

მახვილი უკავია. იქვეა წარწერა – „ნა გი“, ანუ წმინდა გიორგი. წმინდანის მარცხენა ხელის ქვემოთ ხუთსტრიქონიანი წარწერაა: „წმინდა გიორგი ცეცხლს შიგან იდგა და ადგა“.

ყველაზე საგულისხმო წმინდა გიორგისა და მთავარანგელოზს შორის მუხლმოდრეკილი მამაკაცი და მისი საქტიტორო წარწერაა. ეს ოთხსტრიქონიანი, ასომთავრულით ლამაზად შესრულებული წარწერა არც მ. ბროსეს გამოუქვეყნებია და არც ან.პავლინოვს, მიუხედავად იმისა, რომ ორივეს ეს სიწმინდე ნანახი ჰქონდა. ამდენად, ყურადღების მიღმა დარჩა XV ს-ის საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთი გამორჩეული ისტორიული პირის გამოსახულება. წარწერა მის ვინაობას შემდეგნაირად გვაცნობს: „დადი გურილი: შმდვე“, ანუ დადიან-გურიელი შამადავლე (სურ.6).

ვახუშტი ბაგრატიონის ცნობით, როცა ოდიშის ერისთავი ლიპარიტ I დადიანი 1470 წელს გარდაიცვალა, მის ნაცვლად „დაჯდა ნებითა ბაგრატ მეფისათა ძე მისი შამანდავლა“ (ბატონიშვილი, 1973:806). საეკლესიო სამართლის ცნობილ ძეგლში, რომელსაც „მცნებაჲ სასჯულოჲ“ ეწოდება, საერო პირებს შორის ქართლ-იმერეთის მეფე ბაგრატ VI-სთან (1466-1478) ერთად მხოლოდ „დიდი ერისთავთ-ერისთავი დადიან-გურიელი შამადავლა“ მოიხსენიება (კაკაბაძე, 1913:5). მას უფრო მაღალი ტიტული აქვს ლაფსყალდის მთავარანგელოზის ხატის წარწერაში. აქ ნათქვამია: „მეოხ და მფარველ ექმნედ დადიან-გურიელს, სვანთა ერისთავს, მანდატურთუხუცესსა შამადავლეს“ (ბერაძე, 1999:149). შამადავლეს მხარდაჭერით, ქართლ-იმერეთის მეფე ბაგრატ VI-მ (1466-1478) მოიწვია ანტიოქიის პატრიარქი მიხეილი (1474-1484), რომელმაც დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსად აკურთხა ცაიშელ-ბედიელი იოაკიმე და შეადგინა დოკუმენტი „მცნებაჲ სასჯულოჲ“, რომელიც საფუძვლად დაედო დასავლეთ საქართველოს ეკლესიის მცხეთის ტახტისაგან კანონიკურ დამოუკიდებლობას (კაკაბაძე, 1913:5-10).

შამადავლე დადიან-გურიელს უაღრესად საინტერესო სამოსი აცვია. უპირველეს ყოვლისა, გავამახვილებ ყურადღებას თავსაბურავზე. ის წაწვეტიებული მუზარადის ფორმისაა. მისი დანახვისთანავე ძალაუნებურად გახსენდება ოდიშის სახელოვანი

ერისთავთ-ერისთავ ცოტნე დადიანის მამის – შერგილ დადიანის ფრესკა ხოზის მონასტრიდან (XIII ს.). შერგილისა და შამადავლეს ქუდეები, შეიძლება ითქვას, ფორმით ერთნაირია. ილორის ეკლესიის ჯვარზე ქუდი სქემატურადაა გამოსახული, ხოზის ფრესკაზე კი-ფერადოვნად და რეალისტურად. შერგილ დადიანის თავსაბურავი იმდენად მდიდრულადაა მორთული, რომ იგი ოდიშის ერისთავობის აღმნიშვნელი ატრიბუტი უნდა ყოფილიყო. ის ოქროსფერი ბურთულიანი თავსადგამით სრულდება, მოხდენილი სამშვენისი მიუყვება მას მთელ სიგრძეზე, მარჯვენა მხარეს. თავსაბურავს ასრულებს სამკუთხა ფორმის ბეწვი. მის ცენტრში კი ასევე მარგალიტებით დამშვენებული სამკუთხა ორნამენტი. შერგილისეული თავსაბურავის გაფორმების მანერა, სიმდიდრე და მარგალიტების სიუხვე აშკარად მფლობელის ძალაუფლებაზე მიუთითებს. სწორედ ამიტომ ივანე ჯავახიშვილი სამართლიანად შენიშნავდა: „მამაკაცის თავსაბურავი მოხელეთა შორის თანამდებობისდა მიხედვით განსხვავდებოდა... მოხელეთა მხატვრობაში ტანისამოსიდან ყველაზე უფრო საყურადღებო და დამახასიათებელია თავსაბურავები. ისინი თანამდებობის მიხედვით თავსაბურავებით განსხვავდებოდნენ. ასევე თავსაბურავები ეროვნებათა განსხვავებისთვისაც დამახასიათებელია“ (ჯავახიშვილი, 1962:45). ამდენად, შამადავლეს შერგილ დადიანის მსგავსი მაღალი წაწვეტიებული ქუდი შემთხვევით არ ახურავს. ეს ოდიშის ერისთავობის დამადასტურებელი ატრიბუტი იყო. კიდევ უფრო საინტერესოა ტანსაცმელი. გამოსახულების სქემატურობიდან გამომდინარე, მასზე გადაჭრით რაიმეს თქმა ძნელია, თუმცა, სამოსის ამ ფორმას იმ ეპოქის ვერც ერთი ისტორიული პირის ტანსაცმელს ვერც ვამსგავსებ და ვერც პარალელებს ვპულობ. შამადავლეს ზოლებს შორის წერტილებჩახატული კომბინეზონის მსგავსი ტანსაცმელი არ ჰგავს ქტიტორ დემეტრე ჩართველანის (ლამარია), არც ქტიტორების-მამილა ფონჯავისძის, ასათის, მიქა სირასძის (ბეთლევნი), არც ნაბახტევიდან ქუცნა ამირეჯიბისა და არც იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ის (1495-1565) მოსასხამსა თუ წინ ჩაჭრილ გრძელ კაბებს. ამიტომ, ვფიქრობ, აქ უფრო სამხედრო სამოსთან გვაქვს საქმე და, ჩემი აზრით, სამეგრელოს ერისთავი აქ

აბჯრითაა აღკაზმული. როგორც ქართული სამხედრო საქმისა და იარაღის შესანიშნავი მკვლევარი მამუკა წურწუშია წერს: „საქართველოს ტერიტორიაზე გავრცელებული თავდასაცავი აღჭურვილობიდან აღსანიშნავია ჯაჭვისა და სხვადასხვა ზომის ფირფიტებისაგან შემდგარი აბჯარი. ჯაჭვის აბჯარი ლითონის პატარა რგოლებისაგან მზადდებოდა; პატარა ფირფიტებისაგან იწყობოდა ქერცლოვანი და ლამელარული აბჯარი, სალტის ფორმის ფირფიტებისაგან – ლამინარი, დიდი ფირფიტებისაგან კი – პოლოტიკი და ჩარ-აინა. გავრცელებული იყო კომბინირებული აბჯარიც, რომელიც ჯაჭვში ინტეგრირებულ რკინის ფირფიტებს წარმოადგენდა. ცალკე აღნიშვნის ღირსია საგანგებოდ დამზადებული (დალიანდაგებული) ქსოვილის აბჯარი, რომელსაც დამოუკიდებლად და ლითონის აბჯართან კომბინაციაშიც იყენებდნენ“ (წურწუშია, 2014:89). შამადავლეს შემთხვევაში არააა გამორიცხული ამ უკანასკნელთან გვეყონდეს საქმე, თუმცა, ამაზე მტკიცებით საუბარი დღეს საკმაოდ ძნელია და ის მომავალი კვლევა-ძიების საგანია.

ილორის ეკლესიის დიდი ჯვარი მეორე ისტორიული პირის შესანიშნავ გამოსახულებასაც ინახავდა (სურ. 7). ის ჯვრის ძირში, ბოლო ფირფიტაზე, ყოფილა წარმოდგენილი. აქ თავდაბურული სასულიერო პირია გამოსახული მაღლა აღმართული მაკურთხეველი მარჯვენა ხელით. მის ქვემოთ კი წმინდა გიორგისა და იქვე არსებული განმარტებითი წარწერის სქემატური დეტალები მოჩანს, რაც მაფიქრებინებს, რომ ეს ჯვრის ძველი მორთულობის ფრაგმენტებია (ქვედა ფენა). სასულიერო პირის ორივე მხარეს ექვსსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა შემორჩენილი. ის უნახავს და გადმოუწერია მ.ბროსესა. როგორც ჩანს, ეს წარწერა 1851 წელს უკეთესად იკითხებოდა და მეტი სიტყვაც იყო შემორჩენილი. ბროსე მას შემდეგნაირად კითხულობს: „დადიანი გურიელი შამანდავლას შეუწდენეს ღმერთმან და თანა მემცხედრესა მასა (sic) ანას შეუწდენეს ღმერთმან და ძენი მათი აზარდენ. (ბედ)იელი ცაიშ(ელი) მთავარეპისკოპოზსა...“ (Brosset, 1851:701). ამის შემდეგ წარწერა არ იკითხება და მ.ბროსე ფრაგმენტებად შემორჩენილი ასოებით გამოსახული სასულიერო მოღვაწის იდენტიფიცირებას ვერ ახდენს.

რუსეთიდან გადმოგზავნილი ფოტოების მეშვეობით მომეცა შესაძლებლობა, ადვილად დამედგინა ამ ისტორიული პირის ვინაობა. როგორც წარწერა იუწყება, ეს სასულიერო მოღვაწე შამადავლე დადიან-გურიელის თანამედროვეა. ის კი 1470-1474 წლებში ერისთავობდა. ჩემ მიერ შედგენილი ბედიელი ეპისკოპოსების ქრონოლოგიური რიგი საშუალებას მაძლევს, სიცხადე შევიტანო ამ საკითხში. იმ პერიოდის ისტორიული წყაროები მხოლოდ ერთ ბედიელ-ცაიშელ მთავარეპისკოპოსს – იოაკიმეს იცნობს. ბაგრატ მეფისა და შამადავლე დადიან-გურიელის მეოხებით, იოაკიმე აფხაზეთის კათალიკოსად აკურთხა არა სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქმა, არამედ ამ დროს დასავლეთ საქართველოში სტუმრად მყოფმა ანტიოქიისა და იერუსალიმის პატრიარქმა მიხეილმა. ამის შემდეგ აფხაზეთის საკათალიკოსო დამოუკიდებელ ცხოვრებას შეუდგა. აი, რას მოგვითხრობს ამის შესახებ „მცნებაჲ სასჯულოჲ“ : „... მაღალმან ზეცისა ქალაქისა იერუსალიმისამან და ცათა მობაძავისა ანტიოქიისამან, და მოვევლინე ღრთისა მიერ მე, ყოველთა ნარჩევი, იერუსალიმისა და ანტიოქიის პატრიარქი მიხეილ ... ქართლისა და აფხაზეთის კათალიკოსნი ანტიოქიისა პატრიარხისაგან იკურთხოვნენ. ჟამთა სიძველისაგან და სოფლისა სივერაგეთაგან იყვნეს მრავალნი წესნი შეშლილ და გარდაქცეულ, ვნახეთ და შევემთხვნეთ მაღლსა, ვითარცა მეუფესა, ცაიშელ-ბედიელ მთავარეპისკოპოზისა იოვაკიმისთა, ... ვაკურთხეთ კათალიკოზი იოვაკიმ, მარჯვენაჲ იერუსალიმისა, აფხაზეთისა, კათალიკოზი და კურთხეულმცა არს: დავაყენეთ და დავსვით აფხაზეთს საყდართა ანდრია მოციქულისათა, ყოველთა ქრისტიანეთა ღიხთ-ამერთა“ (ჭორდანია, 1897: 294).

იოვაკიმეს კათალიკოსად კურთხევა 1470 წლისთვის უნდა მომხდარიყო (Селезнев, 1850:132). როგორც ჩანს, მას აფხაზეთის კათალიკოსობასთან ერთად ცაიშელ-ბედიელობაც შეუნარჩუნებია. ამ მოსაზრების სასარგებლოდ მეტყველებს ჯვრის მონასტრის ერთ-ერთი ალაპი, სადაც იგი ცაიშელ-ბედიელად და აფხაზეთის კათალიკოსად მოიხსენიება (მეტრეველი, 1962: 88). ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ილორის ეკლესიის დიდი ჯვრის ფოტომ აფხაზეთის

კათალიკოსის, ცაიშელ-ბედიელი მთავარ-ეპისკოპოსის, იოვაკიმეს გამოსახულებაც შემოგვინახა.

შჩუსევის სახელობის მუზეუმში ბედიის საგანძურის ფოტოს ორიგინალია დაცული (სურ.5). მასზე ბედიის ორი ცნობილი ბარძიმია აღბეჭდილი, რომელთაგან ერთი დაკარგულია, მეორე კი შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული. ორივე ბარძიმი მეცნიერთა ყურადღებისა და კვლევის ობიექტი არაერთხელ ყოფილა, რასაც ვერ ვიტყვით მტრედის ფორმის ფიგურაზე. მხოლოდ ან. პავლინოვი მოიხსენიებს მას და ისიც გაკვრით. იგი წერს, რომ ესაა მტრედის ფორმის სასმისი, რომელსაც თავი ეხსნებოდა და ჯაჭვით იყო მიმაგრებული სასმისის ღერძზე (Павлинов, 1893:18).

რა თქმა უნდა, ფოტოს მიხედვით, ამ უნიკალური ფიგურის შესწავლა შეუძლებელია, თუმცა, შესაძლებელია, დამატებითი ინფორმაციით უფრო დაზუსტდეს მისი რაობა და

დანიშნულება. 2023 წელს მე და ხელოვნების სასახლის დირექტორის მოადგილე ირაკლი ზამბახიძე ამსტერდამში რეიქსმუზეუმის დათვალიერების დროს მუდმივ ექსპოზიციაში წავანყდით საინტერესო ექსპონატს, რომელიც ე. წ. ბედიურ მტრედს ძალიან ჰგავდა. აღწერის მიხედვით, მასში წმინდა ზიარებისათვის განკუთვნილი სინმინდეები ინახებოდა. მტრედის ფიგურა 1225-1250 წლებით თარიღდება. მტრედის ისეთივე ფიგურა დაცულია ესპანეთში, კატალონიის ეროვნულ მუზეუმშიც. ისიც სინმინდეების შესანახად გამოიყენებოდა და თარიღდება XIII ს-ის I ნახევრით (სურ. 8).

ძალიან ძნელია ფოტოს მიხედვით, განისაზღვროს ბედიური მტრედის რაობა და შექმნის ზუსტი თარიღი, მაგრამ არაა გამორიცხული, რომ ისიც ზიარებისთვის განკუთვნილი ჭურჭელი იყო და, სავარაუდოდ, ადრეული შუა საუკუნეებით – XII-XIII სს-ით უნდა დათარიღდეს.

Giorgi Kalandia

A BIG CROSS OF THE ILORI CHURCH AND UNKNOWN IMAGE OF ODISHI FEUDAL LORD SHAMADAVLE DADIANI-GURIELI

Summary

There are many interesting photographs of the beginning of the 20th century concerning history, ethnography and cultural monuments of Samegrelo which are preserved in one of the foreign antique repositories. Most of them are unknown to the Georgian scientific society. From this collection, the photo of a big cross of the Iori church, which has never been published, attracts special interest. According to this historical document, it is clear that the noteworthy scenes of St. George's martyrdom were depicted on it. However, the most interesting are figures of historical persons. After detailed study of the material, it was found out that a feudal lord of Odishi in 1470-1474, Sharmadavle Dadiani, was depicted on the big cross of the Iori church. He also held the titles of Gurieli, a feudal lord of Svaneti and minister at court. His contribution to forming of the important church document "Commandments of faith" was great, by virtue of which the church of west Georgia became independent from the united church of Georgia. Shamadavle's image was unknown till today and, fortunately, a unique photo of the Iori cross has preserved it. On the same cross another historical figure, the ecclesiastical person of the 2nd half of the 15th century, Catholicos of Abkhazia, archbishop Melixedek of Tsaishi and Bedia, was also depicted, and his figure has reached us in the form of this photo.

გამოყენებული ლიტერატურა

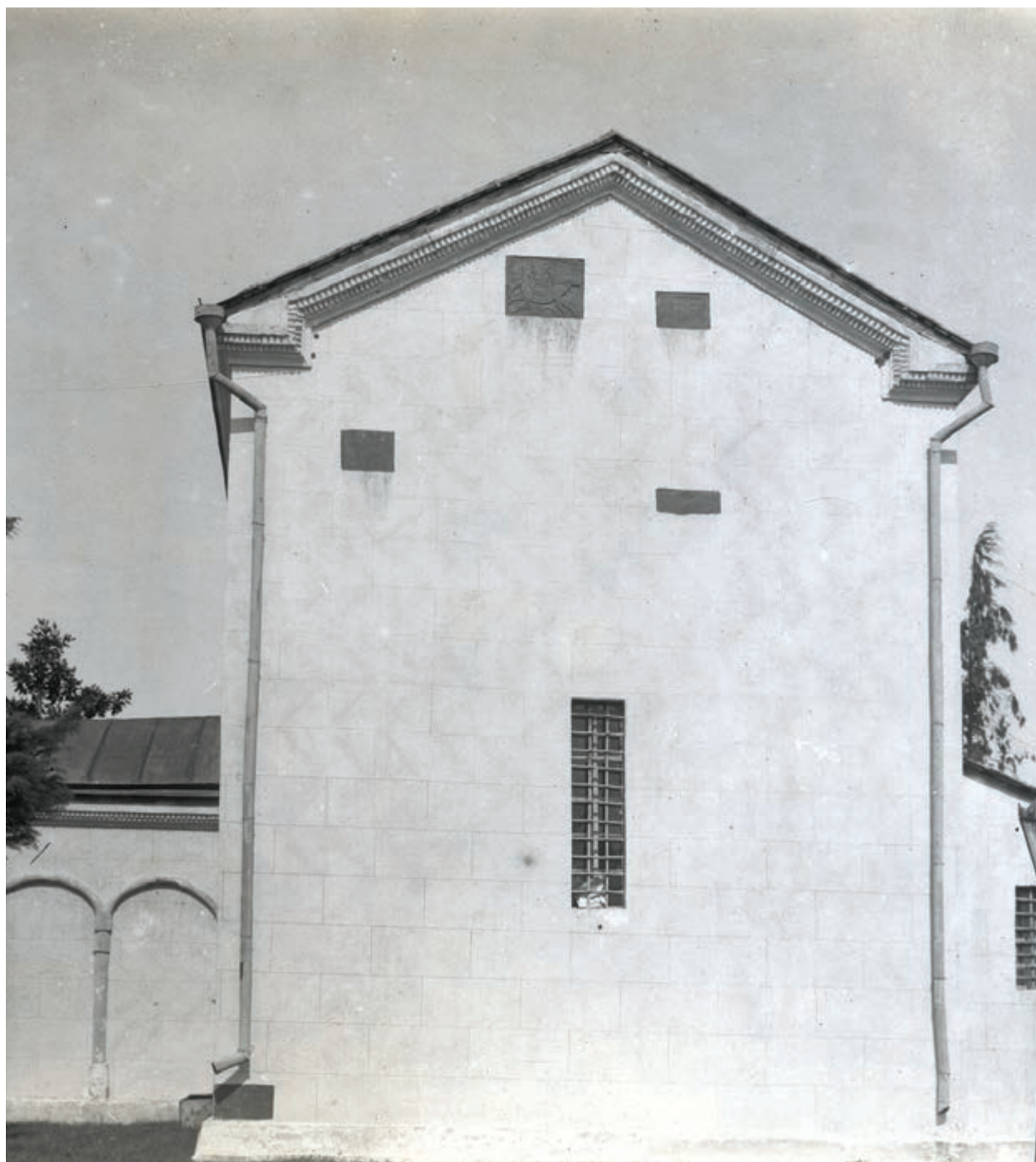
1. ახალაძე, ლ. (2005). *აფხაზეთის ეპიგრაფიკა როგორც საისტორიო წყარო*. I. (ლაპიდარული და ფრესკული წარწერები). თბ.: გამომც. „ლეგა“.
2. ბატონიშვილი ვახუშტი. (1973). *აღწერა სამეფოვსა საქართველოვსა*. კრ. *ქართლის ცხოვრება*. ტ. IV. ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
3. ბერაია, ლ. (2000). *სამეგრელოს X-XIX საუკუნეების ჯვარ-ხატების წარწერები*.
4. ბერაძე, თ. (1999). *ოდიშის საერისთავო XV-XVI საუკუნეებში*. კრ. *სამეგრელო, კოლხეთი, ოდიში* (არქეოლოგიის, ენათმეცნიერების, ისტორიის, ხუროთმოძღვრებისა და ეთნოლოგიის ნარკვევები). საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიისა და სამეგრელოს სამხარეო სამეცნიერო ცენტრის გამოცემა.
5. კაკაბაძე, ს. (1913). *მცნებაჲ სასჯულოჲ*. ტფილისი
6. კალანდია, გ. (2003). *ოდიშის საეპისკოპოსოთა ისტორია*. თბ.: გამომც. „არტანუჯი“.
7. მეტრეველი, ე. (1962). *მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის (XI-XVII სს.)*. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
8. მილანელი ჯონ ჯუდიჩე (1964). *წერილები საქართველოზე*. იტალიური ტექსტი თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ბეჟან გიორგაძემ. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
9. ჟორდანიას, თ. (1897). *ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა*. ნ. II. ტფილისი. სტამბა მ. შარაძისა და ამხ. ნიკ. ულ. #21.
10. სილოგავა, ვ. (1980). *ქართული წარწერების კორპუსი. ლაპიდარული წარწერები. დასავლეთ საქართველოს წარწერები*. ნაკვ. I. (IX-XIII სს.). თბ.: გამომც. „მეცნიერება“
11. ქვაცაბაია, გ. (2003). *ილორის წმინდა გიორგის ეკლესია*. XI-XXI სს.
12. წურნუშია, მ. (2014). *შუა საუკუნეების ქართული ლაშქარი (900-1700)*. ორგანიზაცია, ტაქტიკა, შეიარაღება. ისტორიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია.
13. ჯავახიშვილი, ი. (1962). *მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის*. III-IV. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა
14. Brosset, M. (1849). *Rapports sur un Voyage Archeologique dans la Georgie et dans l'Arménie. Exécute en 1847-1848*. Livre 1.
15. Brosset, M. (1851). *Rapports sur un Voyage Archeologique dans la Georgie et dans l'Arménie*.
16. Бакрадзе, Д. (1881). *Кавказ в древних памятниках христианства*. АКАК. Т. V. Под редакцией А.П. Берже. Тифлисъ. Типография Главного Управления Наместника Кавказского.
17. Кация, А. (1963). *Илори (Памятник XI века)*. Сухуми. изд. Грузинской академии наук и института языка, литературы и истории Абхазии имени Д. Гулиа.
18. Павлинов, Д. (1893). *Экспедиция на Кавказъ 1888 года*. Сб. : Материалы по Археологии Кавказа. т. III. МОСКВА. Типография А. И. Мамонтова и К0. Леонтьевский переулочъ. № 5.
19. Селезнев, М. (1850). *Руководство к познанию Кавказа. кн. III*. Санкт-Петербург. Типография Морского Кадетского Корпуса.

ილუსტრაციების აღწერა

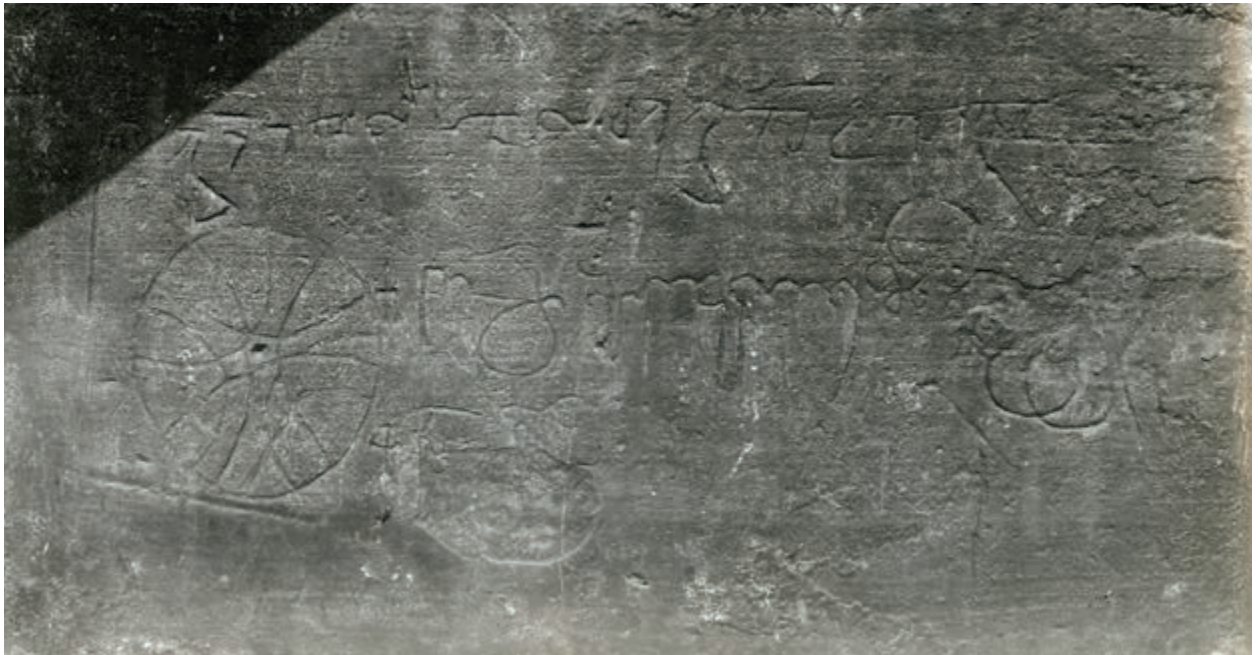
- სურ. 1. ილორის ეკლესია
 სურ. 2. გიორგი მთავარეპისკოპოსის წარწერა
 სურ. 3. გიორგი მთავარეპისკოპოსის წარწერის გრაფიკული ასლი
 სურ. 4. ილორის დიდი ჯვარი
 სურ. 5. ბედიის საგანძური
 სურ. 6. შამადავლე დადიან-გურიელი
 სურ. 7. აფხაზეთის კათალიკოსი, ცაიშელ-ბედიელი მთავარეპისკოპოსი იოვაკიმე
 სურ. 8. კატალონიის ეროვნული მუზეუმის მტრედის ფიგურა

List of Illustrations

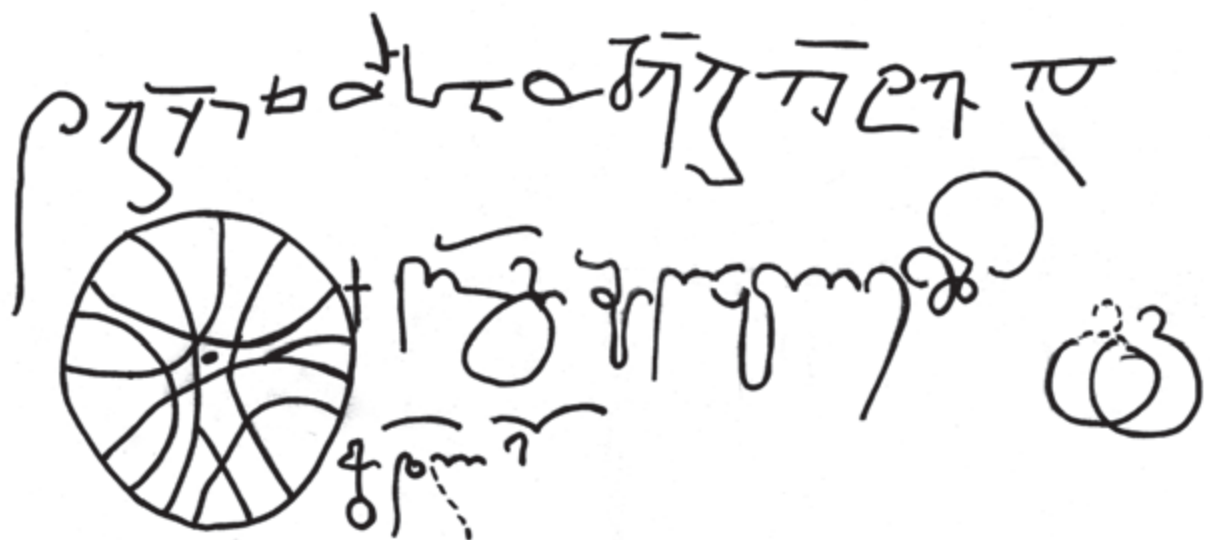
- Fig. 1. Ilori church
 Fig. 2. Inscription of Archbishop Giorgi
 Fig. 3. Graphic copy of Giorgi Archbishop's inscription
 Fig. 4. Big cross of Ilori
 Fig. 5. Treasure of Bedia
 Fig. 6. Shamadavle Dadiani-Gurieli
 Fig. 7. Cathalicos of Abkhazia, archbishop of Tsaishi and Bedia Iovakime
 Fig. 8. Figure of a dove from the National Museum of Catalonia



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



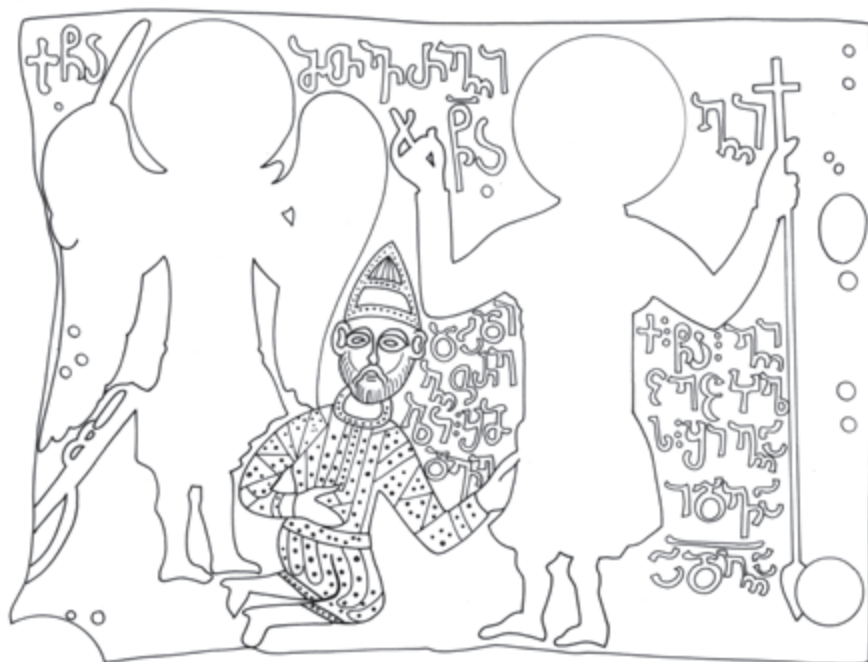
სურ. / Fig. 3



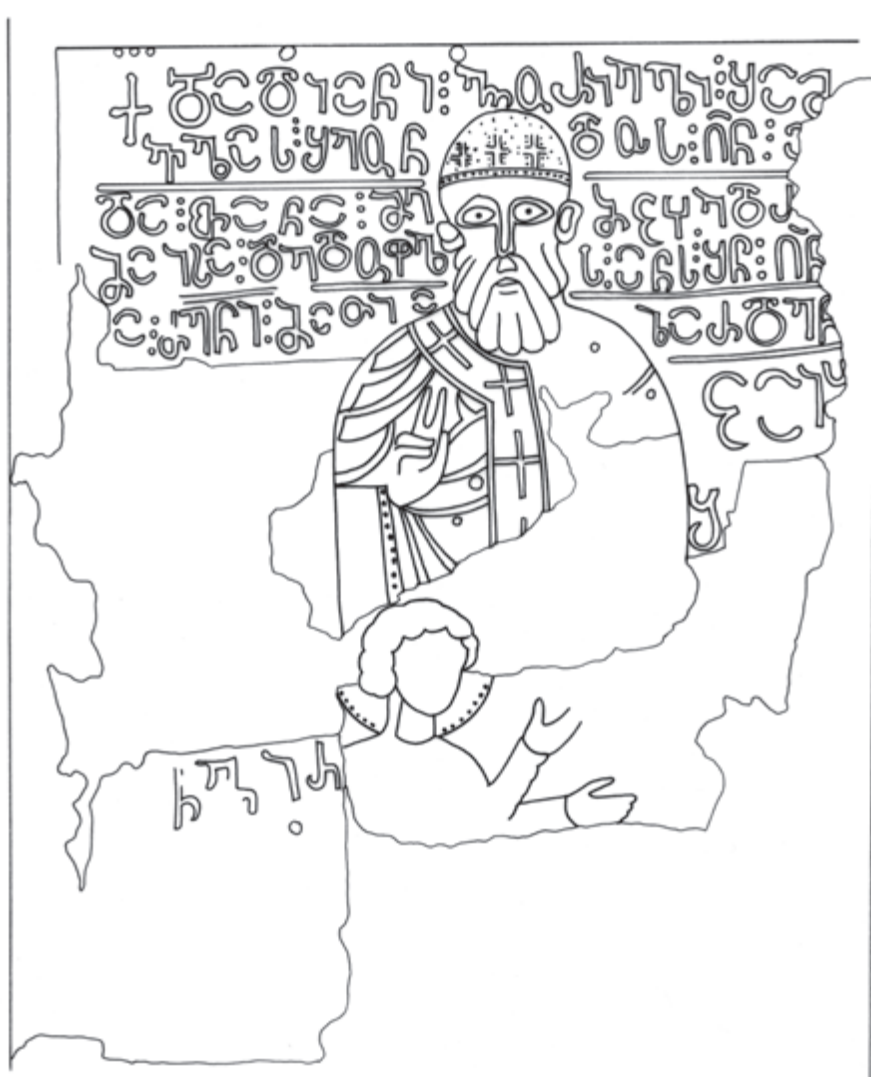
სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8

დასავლეთის მხატვრობის ელემენტები სპეციფიკის საზღვარ თემატიკის ფრესკაზე

სვეტიცხოველი, საქართველოს მთავარი საკათედრო ტაძარი, უაღრესად საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს, რასაც, ცხადია, მხატვრობისთვის ნიშანდობლივი ენით გადმოგვცემს. მისი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ის „ქართლის ცხოვრებასაც“ შევადარე.

ტაძარში არსებულ ფრესკებს შორის უჩვეულობითა და სირთულეებით ყურადღებას იპყრობს XVII ს-ის საზღვარო თემატიკის ამსახავი ფრესკა, რომელსაც კედლის საკმაოდ დიდი ნაწილი უკავია და საქართველოში დადასტურებული ამ ტიპის ერთადერთი მხატვრულადაც უნიკალური ფრესკაა (სურ. 1). მასზე მრავალფეროვანი საზღვარო თემატიკაა ასახული, ზღვის რეალური თუ ირეალური ბინადარნი, აფრიანი ხომალდები და მათზე აღმართული მენამული ფერის დროშები ოქროსფერი ერთი ჯვრით (გაბაშვილი, 2016: 6). გაკვირვებით უნდა აღვნიშნო ის, რომ გემებისა და დროშების მკვლევართა სამეცნიერო ინტერესთა მიღმა აღმოჩნდა ეს უაღრესად საყურადღებო ფაქტი. ამ ფრესკაზე არც ისტორიკოსებს გაუმახვილებიათ ყურადღება. საგულისხმოა ისიც, რომ საზღვარო თემატიკის ამსახავი ფრესკა ზღვიდან დაშორებულ რეგიონში – შუაგულ ქართლშია, რაც კითხვებს ბადებს. ასე რომ, ეს ფრესკა, მისი სირთულიდანაც გამომდინარე, არ განზოგადებულა და კვლევის ობიექტი არ გამხდარა. ამას, როგორც ჩანს, და ეს უკვე ითქვა, მისმა უჩვეულობამ და უნიკალურობამაც შეუწყო ხელი. ამიტომ, ბუნებრივია, ჩნდება კითხვები: რა განაპირობებს ამ ფრესკის განსხვავებას, რაც საქართველოში სხვაგან არ გვხვდება და ასევე, თუ ამ ფრესკაზე გარე გავლენის შესაძლებლობას დავუშვებთ, ეს დასავლური თუ აღმოსავლური გავლენაა? სწორედ ამ კითხვებზე პასუხის მოძიებაა ამ ფრესკის შეცნობის გასაღები. ამიტომ აუცილებელია „მცირე რენესანსად“ წოდებული ეპოქის – XVII ს-ის საფუძვლიანი შესწავლა და ანალიზი. ასევე მხედველობაშია მისაღები ამ პერიოდშივე მიმდინარე ევროპეიზაციის

პროცესი, რაც საქართველოში ყველა სფეროზე აისახა.

XVII ს-ში მიმდინარე პროცესების ანალიზისას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ აღნიშნული ეპოქა გამოძახილია იმ დიდი კატაკლიზმური მოვლენებისა, რაც ოსმალების მიერ ბიზანტიის იმპერიის დამხობას მოჰყვა (1453) და რამაც საქართველო ახალი ტაქტიკისა და დამცავი მექანიზმების შემუშავების აუცილებლობის წინაშე დააყენა. შესაბამისად, გაჩაღდა ანტიმაჰმადიანური პროპაგანდა და მოძლიერდა მართლმადიდებლობა, ქართული სოციალურ-ეკონომიკური ცხოვრების სისტემის ქვაკუთხედი რომ იყო, ვინაიდან მისი დაცვა „ქართველობის“ დაცვას გულისხმობდა. ქართველობისთვის ბრძოლა კი (როგორც ქრისტიანობის სინონიმზე, რაზეც აქცენტი 1453 წლის შემდეგ კიდევ უფრო გაკეთდა) ქვეყნის დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისთვის ბრძოლასთან იყო გაიგივებული, რასაც სვეტიცხოვლის ფრესკებიც ეხმაურება. ნიშანდობლივია როსტომ მეფისა და მარიამ დედოფლის მიერ სვეტიცხოველზე განსაკუთრებული ყურადღების გამახვილებაც, ვინაიდან ამ მთავარი საკათედრო ტაძრის გაძლიერება საქართველოს გაძლიერებას ნიშნავდა და რასაც მნიშვნელობა არა მხოლოდ შიდა, არამედ საერთაშორისო პოლიტიკისთვისაც ჰქონდა (გაბაშვილი, 2017: 57-58). ასევე უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ ქვეყნის დაშლა-დაქუცმაცების დროსაც სვეტიცხოველი კვლავ ეროვნული ერთიანობის სიმბოლოდ მოიაზრებოდა. პრობლემის კვლევის პროცესში ასეთი კითხვებიც დაგვებადა: რამდენად ასახა სვეტიცხოვლის ფრესკამ ბიზანტიის იმპერიის დამხობის შედეგები, ასევე რამდენად შეინიშნება მასზე ევროპეიზაციისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. ცხადია, დასმული კითხვები პასუხებს ითხოვს. ამ პრობლემებთან დაკავშირებით უმნიშვნელოვანესია XVII ს-ში ისტორიისადმი მზარდი ინტერესი და სწავლა-განათლებაზე ყურადღების გამახვილება. როგორც არაერ-

თგზის აღვნიშნე, განათლება ბაგრატიონთა პოლიტიკაში, მით უმეტეს, ურთულეს რეგიონში მდებარე ქვეყნის მმართველთათვის ბრძოლის ერთ-ერთი მძლავრი საშუალება იყო, ისევე როგორც დიდი პოლიტიკური კულტურა და აღზრდა, რის თაობაზეც საგანგებოდ წერენ შუა საუკუნეების აღმოსავლური და დასავლური წყაროები (გაბაშვილი, 2008; გაბაშვილი, 2008; გაბაშვილი, 2023). არსებულ ვითარებაში ქვეყნის მესვეურნი ამ რთულსა და საშიშ პროცესებს განათლებითაც უპირისპირდებოდნენ და, რაც ასევე მნიშვნელოვანია, საამისოდ თავად საზოგადოებასაც ამზადებდნენ იმ საფრთხეების აღსაკვეთად, რაც ისლამიზაციის მოსალოდნელი საშიშროებიდან მოდიოდა. ამ ატმოსფეროს კარგად გამოხატავს შემდეგი ფაქტი, რომლის თანახმად:

„დიდ-პატარა ამ დროს განათლებას დაენაფა, ყველა ცოდნის ნადილმა და მნიგობრობამ გაიტაცა. სწავლობდნენ დიდკაცები, მოქალაქენი და მათი შვილები. სპარსეთში დაკარგულ გიორგი XI-ს თავის წერილებში არასოდეს ავინწყებოდა სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის „გაჩაღხვის“ ამბის მოკითხვა. ხელახლა გაიხსენეს „ქილილა და დამანა“, რომლის თარგმანზეც XVI ს-ის დამლევს ჯერ კიდევ ალექსანდრე კახთა მეფის ვაჟი დავით ბატონიშვილი მუშაობდა. ხელიდან ხელში გადადიოდა თეიმურაზის, არჩილისა და იოსებ თბილელის ისტორიული პოემები. გადამწერლები ვერ აუდიოდნენ „ქართლის ცხოვრების“ გადაწერას: ყველა განათლებულ ქართველს სურდა, ხელთ ჰქონოდა საკუთარი „ქართლის ცხოვრება“. გახშირდა ქალთა მზითვებში „ვეფხისტყაოსნისა“ და „ვისრამიანის“ ხელნაწერების გატანება. გაიზარდა ინტერესი არა მარტო ძველქართული, ბერძნულ-ბიზანტიური და სპარსულ-აღმოსავლური ტრადიციული კულტურის მიმართ, არამედ „ფრანგული“ სწავლების მიმართაც. ყველა, ვისაც კი „ახალი ცოდნის“ მნიშვნელობა ესმოდა, ცდილობდა ევროპული განათლებაც მიეღო“ (გაბაშვილი, 2017: 17).

ამდენად, ამ პოლიტიკას ევროპეიზაციის პროცესებიც ახლდა, რომელიც კიდევ უფრო გამოიკვეთა ქრისტიანული სამყაროსთვის საერთო საფრთხეების დროს, რაც ოსმალთა მიერ ბიზანტიის იმპერიის დამხობას მოჰყვა. თუმცა, ევროპეიზაცია ყველა სფეროში

ეროვნულის კიდევ უფრო გაძლიერებას მოითხოვდა. ვალერიან გაბაშვილის თანახმად, ევროპეიზაცია არა საკუთარის უარყოფის, არამედ ქართული კულტურის აღდგენისა და განათლების პარალელურად მიმდინარეობდა (გაბაშვილი, 2017: 5).

სვეტიცხოველზე მიზანმიმართულ ზრუნვასთან ერთად განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მარიამ დედოფლის (1633-1646) „ქართლის ცხოვრებისადმი“ დამოკიდებულება და არსებულ ვითარებაში მისი ისტორიული მნიშვნელობის გაცნობიერება, რაც მაჰმადიანურ გარემოცვაში მყოფი საქართველოსთვის კიდევ უფრო მეტ დატვირთვას იძენს. ამას, ქართლის დედოფლის მითითებით, უდიდესი მისიისა და დიდი პოლიტიკური კულტურის მატარებელი მათიანის – „ქართლის ცხოვრების“ გადაწერაც (მეფის კარზე არსებული ბიბლიოთეკისთვის) ადასტურებს. ეს ეხება „ვეფხისტყაოსანსაც“. ნიშანდობლივია, რომ ამ ყველაზე საკითხავსა და პოპულარულ წიგნებში საზღვაო თემებს, განსაკუთრებით, „ვეფხისტყაოსანში“ წამყვანი ადგილი უკავია, რასაც სამეცნიერო წრეებში ყურადღება არ ექცეოდა. ამჯერად ასეთად უნდა მივიჩნიოთ სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკაც და ეს იმ დროს, როდესაც მარიამ დედოფალმა სვეტიცხოველში (ყველა დროს ყველაზე მეტი მნახველი რომ ჰყავდა) საზღვაო თემატიკა შემოიტანა და „ქართლის ცხოვრება“ გადააწერინა, სადაც საქართველოს საზღვაო პოლიტიკასა და თამარ მეფის მიერ ტრაპიზონის იმპერიის დაარსებაზეა ლაპარაკი (გაბაშვილი, 2007, გაბაშვილი, 2018 : 29).

ოდისის მმართველმა ლევან II დადიანმა (მარიამის ძმამ) კი „ვეფხისტყაოსანი“ მამუკა თავაქარაშვილს გააფორმებინა, რომელმაც შესანიშნავად წარმოაჩინა რუსთაველის მიერ თავის პოემაში ასე მასშტაბურად და საინტერესოდ ნაჩვენები საზღვაო თემატიკა და საზღვაო ტრანსპორტი. ამან საშუალება მომცა, პარალელი გამეგლო სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკის მხატვრობასთან. ამ თვალსაზრისით, ესეც ერთ-ერთი დასტურია „ვეფხისტყაოსნისა“ და სვეტიცხოვლის ფრესკებს შორის კავშირისა, თანაც ერთგვარი მინიშნებაცაა სხვადასხვა ეპოქას შორის არსებული ტრადიციული ურთიერთობისა და მიდგომისა. ასე რომ, არ

გამოვრიცხავ, რომ პოემის საზღვაო თემატიკას გავლენა მოეხდინა სვეტიცხოვლის ფრესკის დამკვეთსა და შემსრულებელზეც. და თუ „ქართლის ცხოვრებასთან“ ერთად „ვეფხისტყაოსანიც“ უმნიშვნელოვანესი საისტორიო წყაროა, ასეთად უნდა მივიჩნიოთ სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ეს ფრესკაც. აქვე უნდა შევნიშნოთ თუ რამდენად ღრმა მცოდნე იყო რუსთაველი ზღვისა და ზღვაოსნობასთან დაკავშირებული საკითხებისა თვით მსოფლიო მასშტაბითაც და რაც, თავის მხრივ, ქართველების ზღვაოსნობის მაღალი დონის მაჩვენებელია. ისიც ნიშანდობლივია, რომ პოემაში დადასტურებულმა ქართულმა მეტეოროლოგიურმა ტერმინოლოგიამ დღემდე უცვლელად მოაღწია (კუტალიევილი, 1987:135).

ნ. ბერძენიშვილი მიიჩნევს, რომ სამი „წმინდა წიგნი“ – „ქართლის ცხოვრება“ და „ვეფხისტყაოსანი“ სახარებასთან ერთად იდეურ-პოლიტიკურად ფეოდალური საქართველოს ცივილიზაციის სამ სვეტს ეფუძნება (ბერძენიშვილი, 1971:131-132). ვფიქრობ, სვეტიცხოველიც ასეთად უნდა მივიჩნიოთ, იმ დიდი ისტორიული მისიიდან გამომდინარე, რასაც საუკუნეების განმავლობაში, თვით ქვეყნის დაშლილობის პერიოდშიც, საქართველოს მთავარი ტაძარი ასრულებდა და ქართული სოციალურ-ეკონომიკური სისტემის შენარჩუნებასაც ემსახურებოდა (გაბაშვილი, 2008; Gabashvili, 2021). ამიტომ არაა შემთხვევითი, მასზე ზრუნვა საქართველოზე ზრუნვას ნიშნავდა, რასაც წარმატებით ახორციელებდნენ მარიამ დედოფალი და როსტომ მეფე.

თავისთავად ის ფაქტი, რომ რუსთაველმა პოემა თამარს მიუძღვნა, ერთგვარი ორიენტირიცაა საზღვაო პრობლემების კვლევის საქმეში. ეს კი სათანადოდ არ იყო გააზრებული, მეტიც, ხელს უშლიდა თამარის პოლიტიკის სრულყოფილ შეცნობას და ეს „ვეფხისტყაოსანსაც“ ეხება, ვინაიდან გარკვეულად პოემის კვლევაზეც აისახა (გაბაშვილი, 2022: 80)¹. ყოველივე ეს, როგორც

ამას შემდგომ ვაჩვენებ, ირიბად და გარკვეული მინიშნებებით სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ ფრესკაზეც იკითხება. ამის თქმის საშუალებას შემდეგი ფაქტები მაძლევს: თამარ მეფის პოლიტიკის ახლებურმა გააზრებამ მასში ორი ეტაპი დამანახა, კერძოდ, ტრაპიზონის იმპერიის დაარსების შემდეგ კონსტანტინოპოლისკენ სწრაფვა. ეს ნიშნავდა თავრიზ-ტრაპიზონის მაგისტრალის კონტროლს, ანუ მსოფლიო პოლიტიკის სადავეების ხელში აღებას. ამითაცაა განპირობებული თამარის განსაკუთრებული ადგილი ქართულ პოლიტიკაში. ასეთი მიდგომითა და ანალიზით კავშირი დავინახე ტრაპიზონის იმპერიის დაარსებასა (1204) და სპარსეთში ლაშქრობას შორის (1210), რაც ქართული ისტორიოგრაფიის მიერ ერთმანეთისგან იზოლირებულად განიხილებოდა. ამ დროს ეს იყო არა დამარბეველი ლაშქრობა (ასეთად მიიჩნეოდა), არამედ საქართველოს საგარეო პოლიტიკის კარგად დაგეგმილი ნაწილი და რამაც თამარის პოლიტიკასთან ერთად „ვეფხისტყაოსანიც“ არაერთი თვალსაზრისით, და, ცხადია, საზღვაო კუთხითაც ახლებურად წარმომიჩინა (გაბაშვილი, 2003; გაბაშვილი, 2003; გაბაშვილი, 2005; Gabashvili, 2009). ისიც ყურადსაღებია, რომ ამ მიმართულებით კვლევისას თამარის პოლიტიკაში ის პროგრამაც დავინახე, რაც ფეოდალური საქართველოს გაერთიანებისთანავე (X ს.) დავით კურაპალატმა საზღვაო და ტრაპიზონის პოლიტიკასთან დაკავშირებით მოიაზრა (გაბაშვილი, 2007:121). ნიშანდობლივია, რომ ამის დამადასტურებელი მასალა სვეტიცხოველში მინიშნების სახით არსებობს როგორც პოლიტიკისა და ამ პროგრამის უწყვეტი კავშირი. ეს ჩანს იქიდანაც, რომ მარიამ დედოფალს თანამედროვენი თამარ მეფეს ადარებდნენ, რომლის პოლიტიკაც საუკუნეების განმავლობაში ქართული სახელმწიფოს ორიენტირს წარმოადგენდა და ასე იყო XVII ს-შიც. ბერი ეგნატაშვილის დახასიათებით, თამარს: „და ედვა ამა დედოფალსა პატივი დიდი ყაენისაგან და ყოველთა საქართვე-

1 საზღვაო კუთხით „ვეფხისტყაოსანი“ არათუ შესწავლილი, იგნორირებულიც იყო. ამის მიზეზი ქართულ ისტორიოგრაფიაში არსებული ვითარება იყო, რომელიც საზღვაო თემატიკას სათანადოდ ყურადღებას არ უთმობდა. თვით ვიქტორ ნოზაძემაც, რომელმაც საფუძვლიანად და ფართო მასშტაბით შეისწავლა „ვეფხისტყაოსანი“, ამ თვალსაზრისით, ეს პრობლემები არ განიხილა. ასე რომ, სვეტიცხოვლის ფრესკის ახსნისა და შესწავლის ხელისშემშლელი ერთ-ერთი ფაქტორი ესეც იყო. ამ დროს სწორედ საზღვაო თემატიკაზე მუშაობამ მიმიყვანა სვეტიცხოვლის აღნიშნული ფრესკის კვლევაზე და მისი ახსნის მცდელობამდე.

ლოს კაცთაგან და ქალთაგან მთავართა და დიდებულთაგან, იყო ყოვლითურთ შემკული კეთილითა, რომლისა მსგავსი თამარ მეფისა შემდგომად არლარავინ“ (ეგნატაშვილი, 1959: 441).

თამარისა და მარიამის საზღვაო ინტერესების შეჯერებისას მარიამ დედოფლის მიერ საზღვაო თემასთან დაკავშირებული წარწერების სვეტიცხოველში აღბეჭდვას თუ გავითვალისწინებ, არ გამოვრიცხავ, რომ საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკის მოხატვა ტაძარში მისი ინიციატივით განხორციელებულიყო. კიდევ ერთ გარემოებაზე უნდა გაკეთდეს აქცენტი, კერძოდ, ფრესკა, სადაც იგი მცირეწლოვან უფლისწულ ოტიასთან ერთად არის გამოსახული, სვეტიცხოველის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკის არეალშია მოქცეული, რაც ერთიან სივრცეს ქმნის და ასევე შემთხვევითი არ უნდა იყოს.

სვეტიცხოველში მარიამისეულ ფრესკაზე დაკვირვებამ პარალელის გავლების საშუალება მომცა ვარძიის ფრესკასთან, რომელზეც თამარ მეფე გიორგი III-სთან ერთად არის გამოსახული. ვარძიის ფრესკაზე თამარი წითელ ფეხსაცმელებშია (ტარსიკონში), რომლის ტარების უფლებაც მხოლოდ ბიზანტიის იმპერატორებს ჰქონდათ (გაბაშვილი, 2012: 26-29). თავისთავად ის ფაქტი, რომ სვეტიცხოველში მარიამი ასევე წითელ ფეხსაცმელებშია, მეტყველებს, რომ კესაროსობის იდეა XVII ს-შიც ცოცხალია, მაგრამ, ახალი დროისა და ვითარების გათვალისწინებით, ის უკვე ქართველების მიერ დიპლომატიურ ურთიერთობებსა და საერთაშორისო (დასავლეთ ევროპასთან, რუსეთთან) პოლიტიკაში გამოიყენებოდა (გაბაშვილი, 2017 : 90-92).

ყურადღება მიიპყრო შემდეგმა ფაქტმაც; ვახტანგ V-სადმი მიძღვნილ პოემა „შაჰნავაზიანში“ ფეშანგი ხითარიშვილი ქართველ მეფეს კეისრად მოიხსენიებს, რაც საინტერესოდ მომეჩვენა, ვინაიდან ბაგრატიონების მიერ ძველი იდეის აღორძინება-პროპაგანდასა და ბიზანტიის იმპერიის მემკვიდრეობაზე მიგვანიშნებს (შაჰნავაზიანი, 1935:144-145, 528). ამდენად, ამ შემთხვევაშიც თამარის ეპოქის გამოძახილი და, რაც ჩემი კვლევისთვის ყურადსაღებია, აღნიშნული იდეა ვახტანგ V-ისა და მარიამის კარზე ცოცხლობს. ეს კი ადასტურებს ჩემს მოსაზრებას სვეტიცხოველში მარიამ დედოფლისეულ

ფრესკასთან დაკავშირებით, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებ, რომ მარიამი თავს მეფეს უტოლებდა. ეს კი არაერთი ფაქტითაა არგუმენტირებული (ჟღენტი, 1985:103-104, 106). ამდენად, ლოგიკურია, რომ მარიამს კესაროსობის იდეაზე პრეტენზია სვეტიცხოველში – მთავარ საკათედრო ტაძარში აესახა, რომლის გაძლიერებაზეც, როგორც ეს უკვე აღინიშნა, ის როსტომთან ერთად ზრუნავდა, კესაროსობა კი, თავის მხრივ, საზღვაო პოლიტიკის თავისებურ, ერთგვარ დემონსტრირებასაც გულისხმობდა. ასე რომ, მარიამის ამ ფრესკასა და ვარძიის ფრესკაზე თამარის გამოსახულების პარალელური კვლევისას ბიზანტიის მემკვიდრეობაზე პრეტენზიის მინიშნების გათვალისწინებით, მასში საზღვაო ინტერესები, ასევე ტრაპიზონის საკითხი უნდა ვიგულისხმოთ და ტრაპიზონის პოლიტიკის შემდგომი გაგრძელებაც. ნიშანდობლივია, რომ თამარის ამ პოლიტიკაზე აქცენტს ვარძიის ფრესკის შემოქმედი გარკვეული სიმბოლოებით აკეთებს (ტრაპიზონის მფარველ წმ. ეგგენის გამოსახულება და სხვ).

მოგვიანებით, შავი ზღვისა და ტრაპიზონის საკითხები მარიამისა და როსტომის დაქორწინებისას უმაღლესი გამოჩნდება, რასაც შავი ზღვის მიმართულებით ოსმალთა აგრესია მოჰყვება. აქვე შევნიშნავ, რომ შავი ზღვა დასავლეთთან კავშირის ერთ-ერთი გზაც იყო. ამ მხრივ საინტერესოა ბატისტა ანეზეს (1554) პორტოლანი, რომელზეც ქართველი მეფე (სახელი მითითებული არაა) კასპიისა და შავ ზღვას შორის ზის პირით შავი ზღვისკენ, რაც ირიბად ევროპეიზაციის პროცესზე მიგვანიშნებს. ეს კი მაშინდელი პოლიტიკის ნაწილს წარმოადგენდა და მასში უმნიშვნელოვანესი იყო ანტიოსმალური კოალიციები, რომლებშიც, საერთო საფრთხიდან გამომდინარე, ქართველები და ევროპელები იყვნენ ჩართულნი. აქ კიდევ ერთი მომენტიც აღსანიშნავი: ცნობილ კარტოგრაფ ორტელიუსის რუკაზე საქართველო ევროპის ნაწილადაა მიჩნეული (იგულისხმება დღევანდელი სამხრეთ-აღმოსავლეთი ევროპა) (გამყრელიძე, 2014 :262).

ევროპელები, რომლებსაც საქართველოს საზღვაო საკითხები ისტორიულ ჭრილშიც აინტერესებდათ, ამას არა მარტო ვიზუალური ხერხებით აკეთებდნენ, არამედ ამის

შესახებ წერდნენ კიდეც და ქართველების ზღვებთან კავშირს საგანგებოდ აღნიშნავდნენ, მაგალითად, პეისონელი ამ თემაზე წერისას (XVII-XVIII სს.) საქართველოს შავსა და კასპიის ზღვებს შორის მდებარეობას აღნიშნავს, რომელშიც ამ სივრცეში ყველა მცხოვრები მოიაზრებოდა (იამანიძე, 1987:155). ნიშანდობლივია, რომ ბატისტა ანეხეს რუკაზე, ვფიქრობ, ორ ზღვას შორის მჯდომარე მეფე ვიზუალურად ცნობილ პოლიტიკურ ფორმულაზე მიაწვდინებს, რომლის თანახმად საქართველო ნიკოფსიიდან დარუბანდამდე იყო გადაჭიმული. ამას გარკვეულად მიესადაგება XVII ს-ის ერთი რუკა, რომელზეც კასპიის ზღვა „გურჯისტანის ზღვად“ მოიხსენიება (გაბაშვილი, 2018:52).

იმ ფონზე, როდესაც სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკა ამ კუთხით პროპაგანდისტის ერთგვარ როლს ასრულებდა, შავი ზღვა ქართველების ევროპელებთან შეხვედრებისას აქტიურად განიხილებოდა. ისინი ევროპელებს საქართველოს შავ ზღვაზე მდებარე ქვეყნის მნიშვნელობას უცნობიერებდნენ, მის სტრატეგიულ როლს ინდოეთთან კავშირის ჩათვლით. თუმცა, თავის მხრივ, და ეს უკვე აღინიშნა, დასავლეთიც ამ ფაქტორზე არაერთი საუკუნე ამახვილებდა ყურადღებას. XVII-XVIII სს-ში საქართველოში ჩამოსული ევროპელები საინტერესო ნაშრომებს წერდნენ (შავ ზღვაზეც) და ევროპაში აქვეყნებდნენ (პიერ დავიტი, დე პრევი, სილვესტრ დე საზი, შარდენი, ტავერნიე, ტურნეფორი...). აღსანიშნავია, რომ ეს ავტორები თავიანთი ნაშრომებით საქართველოში ევროპეზაციის პროცესების ხელშეწყობნიც გამოდიოდნენ, რის პროპაგანდასაც ყველგან და სამეფო კარზეც ეწოდნენ.

საქართველოში ჩამოსულ ევროპელებს განსაკუთრებით იტაცებდათ მითი არგონავტების შესახებ, მედეასა და იასონის სახეები ოდითგანვე მიმზიდველი რომ იყო მსოფლიო ხელოვნებისთვის. ასე რომ, შემთხვევითად არ მიმაჩნია ასეთ ვითარებაში სვეტიცხოველში საზღვაო თემატიკის ამსახავი მასშტაბური ფრესკის გაჩენა, რომელიც მაშინდელი რეალობის გამოძახილი იყო. ეს გამოძახილი საინტერესოა როგორც ქვეყნის შიდა, ისე საგარეო ფაქტორის თვალსაზრისით.

ზემოხსენებული ანალიზიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, გაჩნდა ასეთი კითხვა:

რამდენად შეინიშნება აღნიშნულ ფრესკაზე როგორც ევროპეზაციის, ისე ანტიოსმალური მოძრაობის ნიშნები; რით გამოიხატებოდა ფრესკაზე დასავლეთის გავლენა, და თუ ეს გავლენა არსებობდა. რა გზით უნდა შემოეღწია მას?

სხვა კითხვაც იბადება: რამ განაპირობა ამ დროს სვეტიცხოველში საზღვაო თემების აქტივიზაცია, რომლის ერთ-ერთ პროპაგანდისტად, ერის ერთიანობისა და ეროვნული იდეოლოგიის მქადაგებლად მთავარი საკათედრო ტაძარი გვევლინება, რაც პარალელის გავლების საშუალებას იძლევა სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკას, „ქართლის ცხოვრებასა“ და „ვეფხისტყაოსანთან“. ამდენად, ყველა ეს პრობლემა, როგორც ცალ-ცალკე, ისე კომპლექსურ შესწავლას ითხოვს.

როგორც აღინიშნა, სვეტიცხოვლის ტაძარში დადასტურებული საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკის გაშიფვრა და ახსნა ტაძრის მთლიან კონტექსტშია აუცილებელი, ასევე XVII ს-ში მიმდინარე მოვლენების შუქზე, იმ ეპოქისა, რომელიც, ვფიქრობ, ისეთი უმნიშვნელოვანესი პროცესებისა და კატაკლიზმების გამოძახილია, როგორიც იყო 1453 წელს ოსმალების მიერ ბიზანტიის იმპერიის დამხობა, რამაც შეცვალა მსოფლიო სურათი და ძალთა გადანაწილება გამოიწვია. სწორედ ამ პერიოდიდან საქართველო ანტიოსმალური კოალიციების მონაწილე ხდება, რაც სხვადასხვა სფეროში ევროპეზაციის პროცესებს აჩქარებს. გარდა იმისა, რომ ამ კატასტროფამ ქრისტიანული სამყარო, კერძოდ, საქართველო, ევროპასთან დაახლოვა (რაც პოლიტიკაზე, განათლებასა და კულტურაზეც აისახა), თავის მხრივ, მაშინდელ ევროპელებს კარგად ესმოდათ საქართველოს გეოპოლიტიკის, ასევე მისი როგორც პლაცდარმის მნიშვნელობა მაჰმადიანური სამყაროსათვის. თავის მხრივ, დასავლეთი ითვალისწინებდა ქართველების მიერ რეგიონისა და ახლო აღმოსავლეთის საფუძვლიან ცოდნას, რაც „ქართლის ცხოვრებიდანაც“ კარგად ჩანს. ამიტომაც მათ ხელს აძლევდათ ძლიერი და ერთიანი საქართველო. ისიც ფაქტია, რომ ქართველებმა ევროპელებზე უკეთ დაინახეს ისლამური საშიშროება და მას არა მხოლოდ საკუთარი გადასახედიდან, არამედ ზოგადქრისტიანული თვალთახედვი-

დანაც შეხედეს. ამდენად, ქართველებმა სწორად აღიქვეს ის დიდი საფრთხეც, რაც იყო ოსმალეთი არა მხოლოდ საქართველოსთვის, არამედ ევროპისა და, ზოგადად, ქრისტიანული სამყაროსთვის. შესაბამისად, ქართველები ერთ-ერთი ინიციატორები აღმოჩნდნენ დასავლეთთან ერთად ანტიოსმალური კოალიციების შექმნისა, რაც XV ს-იდან და სვეტიცხოვლის ფრესკის შექმნის დროისთვის მთელი XVII ს-ის განმავლობაში არსებობდა (გაბაშვილი, 2016:39). ამან, როგორც ითქვა, მნიშვნელოვნად გააძლიერა საქართველოში ევროპეიზაციის პროცესი და სხვადასხვა სფეროზე (განათლება და სხვ.), მათ შორის, პოლიტიკაზეც აისახა.

ამ პრობლემებზე მუშაობისას დავინტერესდი, სვეტიცხოვლის ფრესკის შექმნის დროისთვის საქართველოს დასავლეთის რომელ ქვეყნებთან და რომელ ევროპულ მეფეებთან ჰქონდა ურთიერთობა. ეს იყო საზღვაო ქვეყნები – ესპანეთი, პორტუგალია, იტალია, ნიდერლანდები. აქედანაც ჩანს, რამდენად მნიშვნელოვანი იყო საქართველოს კონტაქტები იმ საზღვაო ქვეყნებთან, რომლებიც საერთაშორისო პოლიტიკაში ამინდს ქმნიდნენ. ფაქტია, სვეტიცხოველში საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკაც ამ ინტერესებზე მიანიშნებს.

როდესაც აღინიშნება, რომ ამ ფრესკის შექმნის დროისთვის ისლამური სამყაროდან მომდინარე საფრთხის ფონზე საქართველომ ახალი ტაქტიკის შემუშავება და დასავლურ სამყაროსთან დაახლოება დაიწყო, ამაში ქართველები შავ ზღვასა და, კერძოდ, ტრაპიზონსაც გულისხმობდნენ, რომლის ისლამიზაციასაც ოსმალთა მხრიდან (შავ ზღვას ოსმალთა ტბად გადაქცევას რომ ლამობდნენ) ბლოკავდნენ და უპირისპირდებოდნენ. კოალიციის მხარდამჭერნი – მარიამ დედოფალი, როსტომ მეფე და ოდიშის მთავარი ლევან II დადიანი აღნიშნული კოალიციის შექმნის ინიციატორებს საზღვაო ქვეყანაში, კერძოდ, ესპანეთში ხედავდნენ როგორც მთავარ ძალაში. ეს იკვეთება ქართველი მეფეების მიმოწერიდან კარლოს V-სთან, ფილიპე II-ესა და ფილიპე IV-სთან (ტაბაღუა, 1987). ცნობილია, რომ ზემოხსენებული მეფეები ხელოვნების ისტორიაშიც არიან შესულნი როგორც დიდი მხატვრების – ტიციანის, ველასკესის მეცენატები, ხოლო ფილიპე II-ს

(1656-1698) როგორც ბოსხის კოლექციონერს მისი ხუთი ნახატი თავის სასახლეში – ესკორიალში ეკიდა. ასე რომ, ესპანეთი ხელოვნებისა და კულტურის თვალსაზრისითაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

აღსანიშნავია, რომ ფილიპე II-ს თავისი შთამომავლები ბოსხის სამყაროში შეჰყავდა, ხოლო სიკვდილის მოახლოებისას ითხოვა ამ მხატვრის ტრიპტიქის – „მინიერი ტკობის ბალის“ (სახელწოდება ხელოვნებათმცოდნეებს ეკუთვნით) შემოტანა. ცნობილია აგრეთვე, რომ მის საძინებელში ბოსხის ტილო „შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვა“ იყო მოთავსებული, რომელიც ფილიპე II-სთვის ნამდვილი ორიენტირი იყო ცხოვრების ორმეტრიალსა და ადამიანურ ტრაგიკომედიაში.

ფილიპე II-ის მამა კარლოს V, მხატვრობის ასევე დიდი თაყვანისმცემელი, მხოლოდ გენიალურ ტიციანს ანდობდა სამეფო ოჯახის პორტრეტების შექმნას. ცხოვრების მიწურულს კარლოსი სულ უფრო რელიგიური გახდა და ერთხელაც განაცხადა, რომ ამდენმა ომმა და სისხლმა გადაღალა, ამიტომ იგი ფილიპეს სასარგებლოდ გადადგება. მან მონასტერში, სადაც დროს გულმხურვალე ლოცვაში ატარებდა, ტიციანის ცნობილი შედევი „სამება“ წაიღო, რომელსაც გვერდიდან არ იშორებდა. ანდერძის თანახმად, უკანასკნელ გზაზე ამ ნაწარმოებით გააცილეს.

ესპანელებისადმი ქართველების ინტერესი შემდეგი ფაქტორითაც იყო განპირობებული: გარდა იმისა, რომ მათ ესპანეთი ყველაზე ძლიერ საზღვაო ქვეყნად მიაჩნდათ, მათთვის უმნიშვნელოვანესი იყო ქართველების ესპანელებთან ნათესაობის საკითხი და ცოდნა ორი იბერიის შესახებ. ეს ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ ათონელი მამების ბრწყინვალე წარმომადგენელი იოანე მთაწმინდელი თავის მოწაფეებთან ერთად ესპანეთში გამგზავრებას გეგმავდა: „რამეთუ ას-მიოდა, ვითარმედ არამცირედნი ნათესავნი და ერნი მკვიდრ არიან მუნ“ (გიორგი მთაწმინდელი, 1987:19-20). ეს იცოდა ისტორიის მამად წოდებულმა ჰეროდოტემ, იცოდნენ არისტოტელემ, პოლიბიუსმა, სტრაბონმა, პლუტარქემ და სხვებმა, მაგრამ დასავლეთის გავლენა რომ არ ნიშნავდა საკუთარის უარყოფას, ჩანს შარდენის დაკვირვებიდანაც, რომელიც ამას ვახტანგ V-ის ნადიმზე სტუმრობის დროსაც შენიშნავს, კერძოდ,

რომ ქართველები დასავლეთთან კავშირებს, უპირველესად, თავიანთ ინტერესებს არგებდნენ და, რაც მთავარია, ასეთ ვითარებაში საკუთარს ეროვნული იდეოლოგიისა და ისტორიის წინ წამოწევით აძლიერებდნენ. იგი იმასაც აღნიშნავს, რამდენად არ აძლევდნენ ქართველები კათოლიკეებს იმ პოლიტიკის გატარების საშუალებას, რაც მათი მისიის ამოცანა იყო და ასეთი მიდგომა ჰქონდათ მუსლიმების მიმართაც. მან ისიც დაინახა, რომ ევროპელები ქართველ მეფეზე იყვნენ დამოკიდებულნი, რაც მისიონერების მიერ მათი პოლიტიკური და რელიგიური მიზნების განხორციელებას გამორიცხავდა (შარდენი, 1975: 349). აღნიშნული მასალების გაცნობისა და გაანალიზების შედეგად (და ასეთი უხვადაა) წარმოუდგენელია სვეტიცხოვლის ამ ფრესკაზე უცხო ქვეყნებისა და, მათ შორის, კათოლიკეების პოლიტიკური გავლენა დავინახოთ, ხოლო ერთგვრიან დროშაში ვენეციის დროშა ვიგულისხმოთ, როგორც ეს ზოგიერთს ჩემი სტატიის საპირისპიროდ ჰგონია და სათაურითაც მიაწვინა: *აფრიანი ხომალდები კათოლიკური და მუსლიმური სიმბოლოებით სვეტიცხოვლის ფრესკაზე* (ჯაველიძე, 2019). ამგვარი მიდგომა სვეტიცხოვლის დიდი ეროვნული მისიის უარყოფას ნიშნავს და იმასაც, რომ ავტორს ის უბრალო საგამოფენო დარბაზად წარმოუდგენია. ეს რომ ასე ყოფილიყო, მისიონერები, ყველაფერს სკრუპულოზურად რომ აღწერდნენ, ამ ფაქტს ხელიდან არ გაუშვებდნენ. რაც შეეხება ესპანელებისა და ქართველების ნათესაობის საკითხს, ეს თემა კიდევ უფრო გაცოცხლდა 1453 წლის შემდეგ.

აღსანიშნავია, რომ, როდესაც სვეტიცხოვლის ჩვენთვის საინტერესო ფრესკა მოიხატა, სახმელეთოსთან შედარებით ზღვა და საზღვაო ვაჭრობა გაცილებით იაფი, რენტაბელური და უსაფრთხო იყო. შესაბამისად, ამავე ხანაში საზღვაო ტრანსპორტისადმი ინტერესი დიდია და XVII ს-ში ქართველების საზღვაო ტრანსპორტი კვლავაც ინტენსიურად კურსირებდა (მათ შორის, იბერიული ხომალდებით). ამის თაობაზე უცხოურ წყაროებში გაცილებით მეტი ცნობებია, ვიდრე საკუთრივ ქართულში, რაც ამ მიმართულებით მათს განსაკუთრებულ ინტერესზე მიუთითებს. ისიც აღსანიშნავია, რომ აღნიშნულ ხანაში დასავლეთ საქართველოში ნავები

დიდი რაოდენობით იგებოდა. ევროპელებმა ამ ნავების ჩანახატებიც დაგვიტოვეს საზღვაო ნავსადგურების აღწერითა და შავი ზღვის სანაპიროს ცხოვრების ჩვენებით. ვფიქრობ, ეს ჩანახატები მხოლოდ მხატვრობის მხატვრულ ნამუშევრებად არ უნდა მივიჩნიოთ, ვინაიდან მათში შავი ზღვისადმი ინტერესთან ერთად ევროპელთა ფართო პოლიტიკური მიზნებიც ჩანს. ასე რომ, სვეტიცხოვლის ფრესკაზე აღნიშნული აფრიანი გემებიც საზღვაო ტრანსპორტისადმი ინტერესის კიდევ ერთ დასტურად მიმაჩნია. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ქართველ მკვლევრებს, რომლებიც საზღვაო ტრანსპორტს სწავლობენ, სვეტიცხოვლის ფრესკის აფრიან ხომალდებზე ყურადღება არ გაუმახვილებიათ. ამ დროს შუა საუკუნეებში ევროპელებს ქართული ხომალდები აინტერესებდათ და ამ ხომალდებთან ერთად შავ ზღვაში შემოსულ მისიონერებს განსაკუთრებით იზიდავდა მითი არგონავტების შესახებ. ამაზე ყურადღებას შემდეგი ფაქტორის გამოც ვამახვილებ: ანტიოსმალური კოალიციების პერიოდში ევროპის ყველაზე პოპულარული და პრესტიჟული „ოქროს სანმისის“ ორდენი ქართულ სამყაროზე, კოლხეთსა და შავ ზღვაზე მიგვანიშნებს. კვლევის შედეგად გაირკვა, რომ „კოლხეთის ზღვაზე“ უძველესი „ფასიანის ზღვა“ ყოფილა. ქსენოფონტესთან დადასტურებული ფასიანი კი ასევე კოლხეთს ნიშნავს. „ფასიანის ზღვა“ XVII ს-ის სანსონის ევროპულ რუკაზეა მონიშნული, რასაც საგანგებო სტატია მიუძღვენი (გაბაშვილი, 2024: 116-128). ამავე რუკაზე დასტურდება „კავკასიის ზღვაც“, რაც ერთიანი კავკასიის იდეას უნდა მიესადაგოს. „ფასიანის ზღვა“ გვხვდება ამავე საუკუნის (1590) აბრაჰამ ორტელიუსის რუკაზეც. რატომ ვამახვილებ შავი ზღვის ამ სახელწოდებებზე ყურადღებას? საქმე ისაა, რომ ევროპული რუკების „ფასიანის ზღვა“ და „კოლხეთის ზღვა“ გვხვდება მაშინაც, როდესაც ევროპაში ყველაზე პრესტიჟული „ოქროს სანმისის“ ორდენია გავრცელებული, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს და აღნიშნულ სახელწოდებებთან ერთად კოლხეთის წარსულის გამოძახილია. სხვათა შორის, თავად ამ ორდენის თაობაზე ქართულ ისტორიოგრაფიაში არაფერია ცნობილი. ამ დროს მას მნიშვნელოვნად შეუძლია, გაამდიდროს ჩვენი ისტორია და ირიბად ამ კუთხით

ცოდნა სვეტიცხოვლის ტაძარზეც. ამიტომ ევროპაში „ოქროს საწმისის“ ორდენის გავრცელების ისტორია განსაკუთრებით საინტერესოდ მიმაჩნია. ის სათავეს XV ს-იდან იღებს და ფილიპე III კეთილი ბურგუნდიელის სახელს უკავშირდება, როდესაც სამთავრო, რომელსაც იგი ფლობდა (შვეიცარიიდან ნიდერლანდებამდე), ევროპაში ერთ-ერთი ძლიერი იყო. ცნობილია, რომ ფილიპე III კეთილს, ანტიკური მითების დიდ მოყვარულს, განსაკუთრებით იზიდავდა ლეგენდა „ოქროს საწმისის“ შესახებ, იმდენად, რომ ის თავისი ოჯახის ისტორიასაც მიუსადაგა, რომლის თანახმად მისმა ერთ-ერთმა წინაპარმა არგონავტების გზა განვლო და კოლხეთში ტყვედ ჩავარდა. აღნიშნულ ორდენზე აქცენტს იმის გამო ვაკეთებ, რომ ამ ლეგენდასა და ოსმალების წინააღმდეგ ლაშქრობას შორის კავშირი ჩანს. ისიც ნიშანდობლივია, თუკი ოსმალების წინააღმდეგ პაპის მიერ ჯვაროსნების ლაშქრობა არ ჩაიშლებოდა, ფილიპე III მასში მონაწილეობის მიღებას აპირებდა.

მხედველობაშია მისაღები შემდეგი ფაქტიც: ქართველები ერთ-ერთი პირველები დაუკავშირდნენ ფილიპე III კეთილს. აღსანიშნავია, როდესაც მასთან გიორგი VIII-მ კონტაქტი დაამყარა, მაშინვე შავ ზღვაზე გააკეთა აქცენტი როგორც ანტიოსმალური მოძრაობის ნაწილზე, რომლის ისლამიზაციაც არა მხოლოდ ქართველებისთვის, არამედ ქრისტიანული სამყაროსთვისაც მიუღებელი იყო². აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფილიპე კეთილი ცნობილი მეცენატიცაა. მისი მოღვაწეობის დროს ნიდერლანდური ხელოვნება განვითარების ზენიტში იყო, რასაც დიდ მხატვართა – ვან დერ ვიკის, ვან დერ ვეიდენის, ჰუგო ვან დერ ჰუსისა და სხვათა ნაყოფიერი მოღვაწეობა განაპირობებდა³.

იბადება კითხვა, შესაძლებელია თუ არა „ოქროს საწმისის“ ორდენი ირიბად სვეტიცხოვლის აღნიშნულ ფრესკაზეც ასახულიყო. ამ მხრივ საინტერესო აღმოჩნდა სვეტიცხოვლის ფრესკის გემებთან დაკავშირებული ანალიზი. ამ ვარაუდის საშუალება

მომცა ამ ფრესკის სიმბოლიკამ, საერთო ანტიოსმალურმა განწყობამ და დაძაბულობამ, მათზე დადასტურებულმა მენამული ფერის ერთჯეროვანმა ქართულმა დროშებმა, რომელთაც დიდი პოლიტიკური და ეროვნული დატვირთვა აქვს. ჩემს ამ მოსაზრებას დაემთხვა ინფორმაცია ერთი ევროპული ფრესკის შესახებ, რომელსაც არცთუ ისე დიდი ხნის წინ გავეცანი და განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა. ესაა ლიონის ბაზილიკა, რომელზეც ლეპანტოს ბრძოლა (1571) ასახული. ნიშანდობლივია, რომ მათზე სვეტიცხოვლის ფრესკის ანალოგიური გემები გამოსახული. აღნიშნული ფრესკა ლეპანტოს (1571) იმ ცნობილ ბრძოლას უკავშირდება, ოსმალებმა გამანადგურებელი კრახი რომ განიცადეს. ამ ბრძოლის ისტორიული მნიშვნელობა დიდია, ვინაიდან ოსმალთა ევროპისკენ წინსვლა დაიბლოკა. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ასევე ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტიც: მრავლისმეტყველია, რომ ლეპანტოს ბრძოლა „ოქროს საწმისის“ ორდენის ეგიდით წარიმართა, რომელიც, როგორც ითქვა, XV ს-იდან იღებს სათავეს და ამ დროიდან ევროპის ყველაზე პრესტიჟული ორდენია. მართალია, ლიონის ფრესკა XIX ს-ისაა, მაგრამ ის წარსულის ტრადიციების გამოძახილია. ნიშანდობლივია, რომ სხვადასხვა დროს თითქმის ყველა გამოჩენილი მხატვარი ხატავდა ამ ბრძოლის ამსახავ ეპიზოდებს. და თუ ლიონისა და სვეტიცხოვლის ფრესკათა გემებს შორის მსგავსება აშკარაა, მაშინ შეიძლება ვიფიქრო, რომ სვეტიცხოვლის აღნიშნული საზღვაო ფრესკა ლეპანტოს ბრძოლას ეხმაურება და შესაბამისად, ის ირიბად „ოქროს საწმისის“ ორდენზეც მიაწინებს როგორც ლეპანტოს ბრძოლის დიდ სიმბოლოზე. მხედველობაშია მისაღები, რომ „ოქროს საწმისის“ ორდენის ეგიდით წარიმართული ამ ბრძოლის მხედართმთავარი „ოქროს საწმისის“ ორდენის კავალერი კარლოს V-ის უკანონო შვილი და ფილიპე II-ის ნახევარძმა დონ ხუანი იყო. ამ ევროპული ორდენის პოპულარობაზე მეტყველებს შე-

2 ამ ორდენის შესახებ სტატია გადაცემული მაქვს და მალე გამოქვეყნდება.

3 „ოქროს საწმისის“ ორდენი დღესაც უმნიშვნელოვანეს ჯილდოდ მიიჩნევა. მისი რაინდები არიან – ბრიტანეთის დედოფალი ელისაბედ II, შვედეთის მეფე კარლ XVI გუსტავი, იაპონიის იმპერატორი კოჰიტო, დანიის დედოფალი მარგარეტ II, ნორვეგიის მეფე ჰეროლდ V, საუდის არაბეთის მეფე აბდულა, ნატოს ყოფილი გენერალური მდივანი ჰავეიერ სოლანა და სხვ.

მდეგი ფაქტიც, კერძოდ, გენიალურმა მხატვარმა ტიციაანმა კარლოს V და ფილიპე II მკერდზე „ოქროს სანმისის“ ორდენებით გამოსახა და ამ მხრივ ისინი გამონაკლისი არ არიან. ამაზე ყურადღებას იმიტომ ვამახვილებ, რომ XVI-XVII სს-შიც, მით უმეტეს, სახელმწიფოს დაკვეთით შესრულებული პორტრეტები უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა ევროპელ მონარქთა სხვადასხვა ხასიათის კონტაქტებსა და დიპლომატიურ ურთიერთობებში.

ამდენად, „ოქროს სანმისის“ ორდენის განალიზება, ძირითადად, ანტიოსმალური კოალიციების კონტექსტში უნდა მოხდეს, საქართველოს მაჰმადიანური სამყაროსგან თავის გამოსხნაში, გამოსავლის ძიებაში, რაზეც სიმონ I-ის მიერ ესპანეთის მეფის ფილიპე II-ისადმი მიწერილ წერილებშია ლაპარაკი (გაბაშვილი, 2016 :44-45, 48). ამავე დროს, ეს ორდენი შავი ზღვის ისტორიას უკავშირდება და შავ ზღვასთან კავშირშიც მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში ევროპელთა ყურადღებას იპყრობდა. ამასთანავე, „ოქროს სანმისის“ ორდენი წარსულის აქტივიზაციასთან ერთად კარგად მიესადაგა ანტიოსმალურ კოალიციასა და საერთაშორისო დონეზე განვითარებულ მოვლენებს.

ყურადღება უნდა გამახვილდეს შემდეგ ფაქტზეც; ქართველების ხელში ანტიოსმალური კოალიციები ევროპასთან კავშირში ერთგვარი იარაღი იყო, და ისინი კიდევ უფრო ფართო გეგმას კვლავაც ესპანელებს სთავაზობდნენ, კერძოდ, კონსტანტინოპოლის ოსმალთაგან გამოსხნასა და სამხედრო დახმარებას. ასეთ ვითარებაში ქართველების ესპანელებთან ნათესაობის საკითხის ცოდნა ორი იბერიის შესახებ კიდევ უფრო აქტუალური ხდება.

ვფიქრობ, ქართველთა მებრძოლმა ბუნებამ და ოსმალებთან ბრძოლების გამოცდილებამ, ასევე რეგიონის ცოდნამ განაპირობა, რომ ევროპელებმა მათ ანტიოსმალურ კოალიციებში მნიშვნელოვანი როლი არგუნეს და ამ კოალიციებში მიაღებინეს მონაწილეობა. ესპანელ მეფეებთან ქართველების მიმონერა და ურთიერთობა სხვა კუთხითაცაა ყურადსაღები. ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ ეს ის მეფეები არიან, რომლებიც ხელოვნების ისტორიაში შევიდნენ როგორც დიდ მხატვართა (ტიციანი, ველასკესი, ბოსხი)

მეცენატები და მათი შემოქმედების კოლექციონერები. ამ მიმართულებით კვლევისას დავრწმუნდი აგრეთვე, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო საქართველოს ურთიერთობა იმ საზღვაო ქვეყნებთან, რომლებიც ამინდს ქმნიდა საერთაშორისო პოლიტიკაში. ამიტომაც ლოგიკურად მიმაჩნია სვეტიცხოველში საზღვაო თემატიკის ამსახავი ასეთი მასშტაბური ფრესკის „გაჩენა“, რომელიც მაშინდელ რეალობასა და საქართველოს საზღვაო ინტერესებს ეხმაურება.

რაც შეეხება დასავლეთის მხატვრობის გავლენას სვეტიცხოველში, ზემოთ დაისვა კითხვა, რამდენად უნდა ასახულიყო ევროპეობა სვეტიცხოვლის აღნიშნულ ფრესკაზე. მით უმეტეს, რომ პოლიტიკურ მოვლენებს კულტურული მოვლენებიც თან სდევს.

საზოგადოდ, დასავლეთის მხატვრობის გავლენას სვეტიცხოველში ჯერ კიდევ XX ს-ის დასაწყისში შეეხნენ (მ. ამირანაშვილი, დ. გორდეევი, გ. წერეთელი), მაგრამ ეს ფრესკები სხვადასხვა მიზეზის გამო განადგურდა და დღეს აღარ არსებობს. თუმცა, აღნიშნული თემა არ გამხდარა საფუძვლიანი კვლევის საგანი. აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს მეცნიერები არ შეხებიან სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ ფრესკას. თუმცა, ხელოვნებათმცოდნე ნ. ჩიხლაძე მასში ათონური სკოლის გაგრძელებას, პოსტბიზანტიურ ხანას ხედავს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევარი სვეტიცხოვლის ფრესკის მარიამ დედოფლისა და ოტია უფლისწულის პორტრეტებში ევროპული დაზგური ფერწერის (საპარადო პორტრეტის) გავლენას ხედავს, რაც, მისი აზრით, ირანიდან უნდა მოდიოდეს, სადაც ევროპელმა მხატვრებმა დაიწყეს მოღვაწეობა და სადაც აღნიშნულ ხანაში ადგილი ჰქონდა ევროპული ფერწერის გავლენას (ჩიხლაძე, 2010 : 241-243). თუმცა, იხადება კითხვა: რამდენად უნდა მივიჩნიოთ ირანი ევროპული მხატვრობის გავლენის ერთადერთ გზად, ანუ შეიძლება თუ არა ვილაპარაკოთ საქართველოს ევროპასთან პირდაპირ კავშირზე?

რაც შეეხება სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი საზღვაო ფრესკის ანალიზს, ამ კუთხითაც ამოსავლად ახალი ეპოქა მიმაჩნია, რომელიც სათავეს 1453 წლიდან იღებს და ასევე ევროპეიზაციის პროცესებიდან, რომლებიც სვეტიცხოვლის ზოგიერთ

ფრესკაზე უნდა ასახულიყო. სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკის კვლევის პროცესში ჩემი ყურადღება მიიპყრო მის ოთხსავე კუთხეში გამოსახულმა ქარის პერსონიფიცირებულმა ფიგურებმა, რომლებიც სრულიად უცხოა ქართული ფრესკული ხელოვნებისთვის. როგორც გავარკვეე, ამ შემთხვევაში მხოლოდ ევროპული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ მოვლენასთან გვაქვს საქმე (სურ. 2); თანაც, ევროპულ რუკებზე ქარის ანალოგიური პერსონიფიცირებული გამოსახულებები აღმოვაჩინე, ხოლო სვეტიცხოვლის აღნიშნულ ფრესკაზე რუკის ერთგვარი ფორმაც შევნიშნე. ასევე ნიშანდობლივია, რომ ქარის პერსონიფიცირებული ფიგურები იმ ევროპულ რუკებზეა, რომლებზეც სამეგრელო (მინგრელია) და ერთჯვრიანი დროშები დასტურდება.

კიდევ ერთმა ფაქტორმა მიიპყრო ყურადღება; როგორც სვეტიცხოვლის ფრესკაზე, ისე ჩემთვის საინტერესო შუა საუკუნეების ევროპულ რუკებზე მენამული ფერის ოქროსფერი ერთჯვრიანი დროშებია გამოსახული, რომლებიც ქართულად მიმაჩნია. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ როგორც ევროპულ, ისე სვეტიცხოვლის ფრესკაზე დროშები უკავშირდება ზღვას. ევროპულ დროშებთან მსგავსება კი ასევე შემთხვევითი არ უნდა იყოს და ის საქართველოს ევროპეიზაციის პროცესსა და საქართველოს საზღვაო ინტერესებთან კავშირში, ზოგადად, ქრისტიანობისთვის ნიშანდობლივი გლობალიზმის კუთხითაცაა განსახილველი, რაც 1453 წლის შემდეგ საერთო საფრთხეებითაც იყო განპირობებული. ასე რომ, სახეზეა ქართული და დასავლური სამყაროს დაახლოების, ურთიერთობისა და ურთიერთშეცნობის შედეგი. ისიც ცხადია, რომ სვეტიცხოველში ერთჯვრიანი დროშები, ქართულად რომ მივიჩნიე, პოლიტიკურად ახალ ეტაპს გამოხატავს და ამ ტაძარში დადასტურებულ აღმოსავლურსა თუ ევროპულ სიმბოლოებზე დომინირებს. აღნიშნული დროშების იერსახე როგორც სვეტიცხოვლის დიდი ეროვნული მისიიდან, ისე საერთაშორისო მოვლენებში ჩართულობიდან მომდინარეობს, ასევე ევროპეიზაციის პროცესებიდან (გაბაშვილი, 2021:110; გაბაშვილი, 2023: 187-189). თავისთავად ჯვარი ამ დროშებზე წმ. გიორგის სიმბოლოა და ასეა ზოგიერთ ევროპულ დროშაზეც.

მრავლისმეტყველია, რომ სვეტიცხოვლის ფრესკის ანალოგიური დროშა გვხვდება სამეგრელოში ლევან დადიანის მიერ განახლებულ კორცხელის (XVII ს.) ტაძარშიც (გაბაშვილი, 2021). ისინი იმითაცაა უმნიშვნელოვანესი, რომ ერთიანი საქართველოს იდეას გამოხატავს, რომელიც ყოველთვის, საქართველოს დაშლილობის პერიოდშიც, ცოცხალი იყო. აღნიშნული დროშები ევროპული ვექსილოლოგიური ენის იდენტურია. ამდენად, შემიძლია, დავასკვნა, რომ სვეტიცხოველსა და კორცხელში დადასტურებული მსგავსი დროშები, როგორც ეს უკვე აღინიშნა, XVII ს-ში ახალ რეალობასა და პოლიტიკის ახალ ეტაპს, ახალ ეპოქას მიესადაგება და შესაბამის იერსახეს იცვლის და იღებს. ასე რომ, ეს დროშები ანტიოსმალური მოძრაობისა და ევროპეიზაციის, დასავლეთთან დაახლოების შედეგია, და რაც ასევე მნიშვნელოვანია, დასავლურ ხელოვნებასთან კავშირითაც იპყრობს ყურადღებას.

კიდევ ერთი მსგავსება შევნიშნე. როგორც ევროპულ რუკებზე, ისე სვეტიცხოვლის ფრესკაზე ზღვის უჩვეულო რეალური და ირეალური ფიგურებია გამოსახული: ზღვის უცნაური ბინადრები, ეგზოტიკური და ფანტასტიკური ცხოველები, ასევე მცენარეები, რაც ასევე დასავლეთთან ურთიერთობის შედეგია. აქვე უნდა შევნიშნო, რომ საქართველოში დასავლური ხელოვნების გავრცელების რამდენიმე გზა არსებობდა, მათ შორის, საერთაშორისო ვაჭრობა. როგორც ცნობილია, დიდვაჭრები კულტურათა გადამტანიც იყვნენ. მნიშვნელოვანი იყო დიპლომატიური ურთიერთობები (მათი თანამდევნი ძვირფასი საჩუქრები, თავისი დროის ხელოვნების ნიმუშები), საერთაშორისო ვაჭრობის გზით შემოტანილი ევროპული ჭურჭელი, ასევე მონეტები. ცხადია, ამინდს ამ მხრივ თავად ევროპელი მხატვრებიც ქმნიდნენ. ამიტომ, როდესაც საკითხს ვსვამ, თუ საიდან უნდა მოდიოდეს დასავლეთის პირდაპირი გავლენა, მხედველობაში უნდა მივიღო შემდეგი ფაქტორი, კერძოდ, საქართველოში მყოფ მისიონერებს შორის მხატვრებიც იყვნენ. თუნდაც კარგად ცნობილი კასტელი, რომელმაც ამ მხრივ ღრმა კვალი დატოვა საქართველოში ქართველებისა და იტალიელების ურთიერთობაში. გასათვალისწინებელია ქართველების ვიზიტები ევროპაშიც, სადაც

უშუალოდ ეცნობოდნენ ევროპულ კულტურას. აღსანიშნავია, რომ მათ იქ ეკლესიებში ბოსხის ნამუშევრებთან წვდომის შესაძლებლობაც ჰქონდათ, რომლის ტრიპტიქებსაც მრევლისთვის საგანგებოდ ხსნიდნენ. მხედველობაშია მისაღები აგრეთვე ქართველების ვიზიტები ესკორიალში, ფილიპე II-სთან, ვისთანაც ინტენსიური მიმოწერა და დიპლომატიური ურთიერთობები ჰქონდათ. მხედველობაში მისაღებია შემდეგი გარემოებაც, კერძოდ, ევროპიდან საქართველოში მხატვრების ჩამოყვანაც. ეს ჩანს, მაგალითად, გორში მოღვაწე დი სტეფანოს მიერ გორიდან რომში ასევე მისიონერ ავიტაბილესადმი გაგზავნილი წერილებიდან (1630). იგი მას საქართველოში დაბრუნებისას თან მხატვრების ჩამოყვანასაც თხოვს (გაბაშვილი, 2023). როგორც ირკვევა, აქ მხოლოდ ერთ მხატვარზე არაა ლაპარაკი. ცნობილია, რომ მარიამ დედოფალი ეკლესიების მოხატვისას რუსეთიდან მოწვეულ მხატვრებს უშუალოდ ხელმძღვანელობდა. ამ შემთხვევაშიც ირიბად დასავლეთის მხატვრობასთანაც გვაქვს საქმე, ვინაიდან რუსეთში ნიდერლანდებიდან მათი უახლესი ტექნიკის ასათვისებლად მხატვრებს ინვეზდნენ. სხვათა შორის, რუსეთის იმპერატორ პეტრე I-ს ამ მიზნით მხატვრობით განთქმული ნიდერლანდებიდან არაერთი მხატვარი მოუწვევია. ასე რომ, ფაქტია, ქართველები როგორც ევროპულ, ისე რუსულ მხატვრობასაც იცნობდნენ, რისი შემოტანაც საქართველოში მნიშვნელოვნად მიაჩნდათ. ამ მხრივ ოდიშის მმართველი ლევან II აქტიურობდა. მან ზუგდიდის მთავარი ეკლესიის მოხატვა (დღეს აღარ არსებობს) კასტელის დაავალა და თავის მეუღლესთან დაკავშირებული სიუჟეტიც თავად შესთავაზა (ლიჩინი, 2019:116; მამისთვალისშვილი, 2019: 93-94). მარიამ დედოფალთან კასტელის ახლო ურთიერთობას ადასტურებს მის მიერ შესრულებული ქართველი დედოფლის სამი პორტრეტიც. თუკი სვეტიცხოვლის აღნიშნულ ფრესკაზე დასავლეთის გავლენაზე ვისაუბრებ, რამდენადაა ეს ნამდვილად ასე და რომელი სამხატვრო სკოლა შეიძლება ვიგულისხმოდ ?

ამ თემებზე მუშაობისას ჩემი ყურადღება იერონიმ ბოსხმა მიიპყრო, ვისთანაც სიმბოლოების სიმრავლით ვერც ერთი ევროპელი მხატვარი ვერ მოვა. მისი სახით გასაოცარ

მოვლენასთან გვაქვს საქმე. მან დროს გაუსწრო და პირველ სიურრეალისტურ მხატვრად აღიარებული. მას თავიანთ წინამორბედად მიიჩნევდნენ სალვადორ დალი, ანდრე ბრეტონი და სხვები.

ჩემი ყურადღება ბოსხის ნახატებზე აღბეჭდილმა იმ უცნაურმა არსებებმა მიიპყრო, რომლებიც ზემოაღნიშნულ ევროპულ რუკებზეც შევნიშნე, მათ შორის, იმ რუკებზე, რომლებზეც სამეგრელო და ქართული დროშებია გამოსახული, მაგრამ ასეთივე არსებები სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკაზეცაა, რაც კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის ჩემ წინაშე დასმულ ამოცანებს (სურ. 3).

იერონიმ ბოსხს თანამედროვეთაგან ისეთი დაფასება ჰქონდა, რაც თავის სიცოცხლეში ზოგიერთ გენიალურ მხატვარსაც არ ღირსებია. იგი ყოველთვის როგორც საერო, ისე საეკლესიო საზოგადოების ყურადღების ცენტრში იდგა, რომელიც მას არ ერჩოდა და არც უპირისპირდებოდა. ჩანს, ეკლესიას ხელს აძლევდა ხალხის თუნდაც შიშით მართვა, რაც ბოსხის ნახატებში იკითხება. ლოპე დე ვეგა ბოსხს ხელოვნების ისტორიაში უდიდესსა და ყველაზე იდუმალ მხატვრად მიიჩნევდა და ასე შევიდა იგი ხელოვნების ისტორიაში. მისი შემოქმედების მკვლევარნი ამ მხატვრის საოცარ ფილოსოფიასა და ფანტაზიას, სამყაროს ტრაგიკულ აღქმას ომებით, შიმშილით, ეპიდემიებით, ინკვიზიციით ხსნიან, რამაც შუა საუკუნეებში უამრავი ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა. თუმცა, ბოსხის მასშტაბური და ორიგინალური მხატვრობის დაკონკრეტება პოლიტიკურადაც უნდა მოხდეს. რამდენადაც ვიცნობ მისი შემოქმედების მკვლევართა ნაშრომებს, ისინი ბოსხის შემოქმედებას ამ კუთხით არ განიხილავენ. ეს ნიშნავს, რომ მათ მიერ არ ხდება ეპოქის გააზრება, რომელშიც, ვფიქრობ, დევს მისი შემოქმედების მთავარი გასაღები.

ბოსხის შემოქმედების კომპლექსური ანალიზისას მასში ოსმალების მიერ ბიზანტიის იმპერიის დამხობასა (1453) და მის შედეგებს ვხედავ. როგორც ეს უკვე ითქვა და რამდენადაც საქმის კურსში ვარ, ამ კუთხით ბოსხის შემოქმედება არ განიხილება, რაც მნიშვნელოვან ნაკლად მიმაჩნია. ამ დროს ეს მხატვარი თავისი შემოქმედებით, უპირველეს ყოვლისა, ეპოქასა და ეპოქისთვის დამახა-

სიათებელ სირთულეებს გამოხატავდა. ამას იგი ზოგიერთი იმ სიმბოლოს მეშვეობითაც აღწევდა, რაც თანამედროვეთათვის კარგად იყო ცნობილი და დროთა განმავლობაში მათი მნიშვნელობა დავიწყებას მიეცა. ამ მხრივაც სვეტიცხოვლის აღნიშნული ფრესკა სიმბოლოებით იმავე ამოცანას ისახავს მიზნად, რასაც ბოსხი და ევროპელი მხატვრები.

როგორც აღინიშნა, 1571 წლამდე, ლეპანტოს ცნობილ ბრძოლამდე, დასავლეთი გათურქებისა და ისლამიზაციის საშიშროების წინაშე იდგა. მართალია, იერონიმ ბოსხი ამ დროს აღარ იყო ცოცხალი, მაგრამ ამ უაღრესად სიცოცხლისუნარიანი და ორიგინალური შემოქმედის გაფრთხილებები და შიში კვლავაც აქტუალური იყო. ბოსხის პოპულარობას დასავლეთის მასშტაბით შემდეგი ფაქტორიც განაპირობებდა; მას როგორც თანამედროვეთა შორის, ისე მოგვიანებითაც მრავალი მიმბაძველი და ასლის გადამღები ჰყავდა. აღსანიშნავია, რომ უფროსი ბრეიგელი თავისი კარიერის დასაწყისში ნამუშევრებს ბოსხის სახელს აწერდა და ამ მხრივ იგი გამოჩენილი არ იყო.

ბოსხი მაშინდელი ქართული სამყაროსთვის იმითაც იყო ახლობელი, რომ პროცესებს ზოგადქრისტიანული პოზიციიდან გამოხატავდა და ამ მხრივ მისი გავლენა საზოგადოების აზროვნებაზე განუზომელი იყო, ვინაიდან იგი არა მარტო მხატვარი, არამედ დიდი ინტელექტუალიც იყო, საყოველთაოდ ცნობილი და დაფასებული დასავლეთში. შორსმჭვრეტელი მოაზროვნე იმ პრობლემებს წამოჭრის, რაც დღესაც აქტუალური და მხედველობაშია მისაღები.

კიდევ ერთი ფაქტორი აახლოებდა შუა საუკუნეების ქართველებს ბოსხთან. მასთან დადასტურებული ისლამური სიმბოლიკა ევროპისა და ზოგადქრისტიანული სამყაროს გაფრთხილებაც იყო, რაც ქრისტიანულ ქვეყნებს საერთო ამოცანების წინაშე აყენებდა, მათ შორის, საქართველოსაც. ცხადია, ბოსხი საქმის კურსში უნდა ყოფილიყო ანტიოსმალური კოალიციის თაობაზე, რომელშიც საქართველოც იყო ჩართული. არაა შემთხვევითი, რომ თავად სვეტიცხოვლის ფრესკაც საერთაშორისო მოვლენებსაც ეხმაურებოდა სხვადასხვა სიმბოლოს საფუძველზე მხატვრობისთვის დამახასიათებელ ენაზე. ის ირიბად ანტიოსმალურ კოალიციაზე მიანიშნებს,

რასაც მისთვის ნიშანდობლივ დრამატიზმს სვეტიცხოვლის ფრესკის შემქმნელი კარგად გამოხატავს.

ზემოთ სვეტიცხოვლისა და კორცხელის დროშებზე ვსაუბრობდი. ამ მხრივ პარალელის გავლება შეიძლება ბოსხთან, რომელიც ასევე საინტერესო აქცენტებს სვამს დროშებზეც, მათი განსაკუთრებული მნიშვნელობიდან გამომდინარე. ბოსხთან ყურადღებას იპყრობს ისლამური სიმბოლიკის მატარებელი შთამბეჭდავი დროშა ნახევარმთვარით. ამითაც იგი დასავლეთს აფრთხილებდა იმ საშიშროების გამო, რომელიც ისლამური სამყაროდან მოდიოდა. ამ მხრივ უაღრესად საინტერესოა ბოსხის ნამუშევარი „სულელების გემი“. ამ ტილოზე ნავში მსხდომი ადამიანები, ლოთობაში, უზნეობასა და ღრეობაში ჩაფლულნი, ვერ ხედავენ, რომ მათი ნავი დგას და არსად მიდის. ისინი საფრთხეს ვერ აღიქვამენ და ვერც მათ თავზე აფრიალებულ უზარმაზარ დროშას ამჩნევენ, რომელზეც ისლამური ნახევარმთვარეა გამოსახული. ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაშიც პოლიტიკასთან გვაქვს საქმე, რაზეც ამ მხატვრის შემოქმედების მკვლევარნი ყურადღებას არ ამახვილებენ. ამ დროს ის საქართველოსაც ეხმაურება. საქმე ისაა, რომ ბოსხი მიანიშნებს აკეთებს, რომ ევროპამ ისლამური საფრთხე სათანადოდ ვერ აღიქვა და გაერთიანებაც ვერ შეძლო. როგორც ცნობილია, ევროპის ეს დაქსაქსულობა უარყოფითად და მტკივნეულად საქართველოზეც აისახა, რამაც საბოლოოდ ანტიოსმალური კოალიციები დაშალა.

ზემოხსენებულ განწყობას კარგად გამოხატავს ფრანკფურტის მუზეუმში დაცული, 1480 წელს შესრულებული ბოსხის მხატვრულ-ფერწერული ტილო „ესსე ჰომო“ (სურ. 4). ესაა პილატეს მიერ ქრისტეს განირვის სცენა მისი განაჩენის მოწმე ბრბოს თვალწინ. მას ღრმა პოლიტიკური შინაარსი აქვს, კერძოდ, მხატვარი მისთვის ნიშანდობლივი მინიშნებებითა და სიმბოლოებით ბრალს დებს ევროპას, რომელმაც კონსტანტინოპოლი ისევე განირა, როგორც პილატემ ქრისტე. ამას იგი ისლამური ნახევარმთვარის დროშის გამოსახვით აკეთებს, თანაც პერსპექტივაში გვიჩვენებს, რასაც შურისძიებით აღვსილი, დაბრმავებული ბრბო ვერ ხედავს. ამ მხრივაც სვეტიცხოვლის ფრესკის

შემოქმედი ახლოს დგას ბოსხთან, რომელიც იმავე ხერხს მიმართავს და საფრთხეს იმავე სიმბოლოებით გამოხატავს.

სვეტიცხოვლის ფრესკის ავტორი იოანეს გამოცხადების XIII, XVII თავებს შავი ზღვის თემატიკის საზღვაო საკითხების წარმოჩენისას გამოცხადების XIII თავში გვამცნობს: „დავინახე ზღვიდან ამოსულ მხეცი, შვიდი თავი და ათი რქა რომ ჰქონდა, თავზე კი საგმობი სახელები... მხეცი ავაზას ჰგავდა“. გამოცხადების XVII თავში ნათქვამია: „ვიხილე დედაკაცი, რომელიც ღვთისმგმობი სახელებით სავსე შვიდთავიან და ათრქიან მენამული ფერის მხეცზე იჯდა. ხელში მას სიძვის სიბილწითა და უწმინდურებით სავსე ოქროს თასი ეჭირა.“ ეს სიმბოლოები ევროპულ მხატვრობასთან პარალელის გავლების საშუალებას იძლევა. ბოსხის „ესე ჰომომაც“ აშკარა პარალელი დამანახა სვეტიცხოვლის იმ ფრესკასთან, რომელიც ბიზანტიის იმპერიის დამხობის შედეგებსა და განწყობებს ასახავს, მაგრამ სვეტიცხოველში ამის დამადასტურებელი სხვა მასალაც არსებობს. სვეტიცხოვლის აღნიშნული კვლევისას დავინტერესდი და ყურადღება გავამახვილე დანიშნულ ვეფხვზე. გაირკვა, რომ ის ბოსხის თანამედროვე და უფრო ადრეული დასავლური ხელოვნებისთვისაა ნიშანდობლივი, სადაც აპოკალიფსის გადმოცემის ეს სტილი ფართოდ ყოფილა გავრცელებული დანიშნული ვეფხვის სახით. სატანის გამოსახვას დასავლური მხატვრობა არა მხოლოდ აპოკალიფსურ, არამედ სამოთხეში ეშმაკის მიერ ასეთივე დანიშნულ აპოკალიფსურ ვეფხვს ამსგავსებს და ევას შეცდენის სიუჟეტებშიც იყენებს. ამ მხრივ დასავლურ მხატვრობასთან გასაოცარ მსგავსებას სვეტიცხოვლის ასეთივე დანიშნული აპოკალიფსური ვეფხვი ამჟღავნებს (სურ. 5), მაგრამ ბოსხთან გვხვდება არა დანიშნული ვეფხვი, არამედ დანიშნულ ბაყაყზე შემოქმედარი ადამიანი. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც ბაყაყი წყლიდან ამოდის, წყალს კი ბოსხთან ისეთივე მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს, როგორც სვეტიცხოველში. აღსანიშნავია, რომ სვეტიცხოველში, ისევე როგორც დასავლურ მხატვრობაში, აპოკალიფსური მხეცი – დანიშნული ვეფხვი მრავალთავიანია (ასევე წყალთან დაკავშირებული), რაც, გამოცხადების მიხედვით, ერებისა და ენების

სიმრავლეს მიაწინებს და დიდი სიმბოლური შინაარსისაა. მასზე შემჯდარ მეძავს ხელში ქრისტეს სისხლით სავსე ფიალა უჭირავს. სვეტიცხოვლის აღნიშნულ ფრესკას დასავლურ მხატვრობასთან კიდევ ერთი საერთო – ქალის სახე აახლოებს. თუკი დასავლეთის ფრესკებსა და მინიატიურებში გავრცელებულ აპოკალიფსურ სიუჟეტებში ქალი-მეძავი მრავალთავიან დანიშნულ ვეფხვზე ზის, სვეტიცხოვლის ფრესკაზე ქალის სახე ვეფხვს თავზე ადგას, გვირგვინშია ჩასმული, რომელშიც ერთმანეთის მიჯრით ასევე ქალთა სახეებია ჩანერილი (გაბაშვილი, 2020: 40-42). ქალწულის მეძავად გარდაქმნის სიუჟეტი, რომელიც, ჩემი აზრით, კონსტანტინოპოლის გამაჰმადიანების ალეგორიული გადმოცემაა, სვეტიცხოვლის სხვა პერსონაჟებშიც ჩანს. ეს არის ქალთევზა, რომელიც ბოსხის სიუჟეტებშიც გვხვდება. გველთევზა, ორკუდიანი სირინოზი კონსტანტინოპოლის მეტამორფოზას უკავშირდება. ნიშანდობლივია, რომ სვეტიცხოვლის ქალთევზაც ქალის ორბუნებოვნების, მისი მეტამორფოზის სიმბოლოა, რაც ასევე ეხმაურება კონსტანტინოპოლის სახეცვლილებას, მის ისლამურ ყაიდაზე გარდაქმნას. ასე რომ, ამ მხრივაც სვეტიცხოვლის აპოკალიფსური მხეცი აშკარად ეხმაურება ბოსხის „ესე ჰომოს“, რომლის თანახმადაც, ევროპას ბრალი ედება იმაში, რომ როგორც პილატემ ქრისტე გაყიდა, ისე გაყიდა მან კონსტანტინოპოლი. ბოსხის წარმოდგენით, კონსტანტინოპოლის ტრაგედია ქრისტიანული სამყაროს დაცემასა და გარყვნას უკავშირდება. ამის სიმბოლოდ იგი კომბინირებულ, შედგენილ არსებებს იყენებს, რაც აპოკალიფსის – მეორედ მოსვლის სიმბოლოა.

ყურადღებას იპყრობს ნისკარტიანი გველეშაპის სიუჟეტიც. ადამიანთაყლაპია სატანა აღმოსავლურ ხატწერაში, ძირითადად, რქებიანი ურჩხულია, ბოსხთან ჯოჯოხეთის სიუჟეტის შუაგულში – ნისკარტიანი ვირთხა, ხოლო სვეტიცხოველში – ნისკარტიანი გველეშაპი. სწორედ ის აძლიერებს დანიშნულ ვეფხვს (გამოცხადება. XIII). არსებობს სხვა მასალაც, რომელიც კონსტანტინოპოლის მეტამორფოზისა და ევროპის ისლამიზაციის საფრთხის სიუჟეტს ეხმაურება, რაც, ჩემი აზრით, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ალეგორიითაა გადმოცემული

ბოსხის ვექსილოლოგიურ მასალაში. ესაა ნახევარმთვარე, რომელიც ისტორიულად კონსტანტინოპოლის ღვთისმშობლის სიმბოლოა. ბოსხის ჯოჯოხეთის სიუჟეტში ის ტურბანიან თურქს უჭირავს, რომელიც აპოკალიფსურ საყვირებს ბერავს (გაბაშვილი, 2020:42). მსგავს საყვირებს, ასევე მომღერალთა გუნდს ვხედავ სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკის ქვედა ნაწილში, ოღონდ აქ მას ოპტიმისტური ხასიათი აქვს. ამან ჩემში გამოიწვია ასოციაცია XIX ს-ის ისტორიკოს პლატონ იოსელიანთან. მან, ფაქტობრივად, მეცნიერის პოზიციიდან საქართველოს ისტორიის ის განზოგადებული სქემა მოგვცა, ის მნიშვნელოვანი კონტრასტი, რომლის თანახმადაც ქართველები „ჭირსა და ლხინს“ აერთებდნენ. ისტორიკოსის ეს ანალიზი იმდენად საინტერესოა და მნიშვნელოვანი, რომ საჭიროდ მიმაჩნია მისი მონოგრაფიიდან – „გიორგი მეცამეტე“ ვრცელი ციტატის მოხმობა. იგი იმ დაძაბულსა და ტრაგიკულ ვითარებას აღწერს, როდესაც ადგილი ჰქონდა ბაგრატიონების სამეფო ტახტიდან ჩამოშორებასა და ქართული სამეფოს გაუქმებას; ლაპარაკობს ამ უძველესი ერის შემართებასა და სიმხნევეზე სირთულეების წინაშე და საქართველოს თავისუფლებისკენ სწრაფვაზე, რაც ყოველთვის ეჭვქვეშ აყენებდა მტრის დროებით გამარჯვებას. პლ. იოსელიანის სიტყვებით: „დიდი იყო აღრეულობა დროთა და ამათ ამბოხისა და შფოთთა და ამასთანავე დიდი სიცილი და შექცევა ქართველთა დიდთა და მცირეთა. არ ეკვირვებოდენ ამას მრავალნი და არცა ჰგონებდნენ ამას უშვერად, ჭირსა და ლხინსა აერთებდნენ. ესრეთ იყო მაშინ და ესრეთვე არს დღეს. ქართველი ერი ძველი და მრავალთა ჭირთა და შეიწროებათა მნახველი, ადვილად მიიღებდა მწუხარებასა და ადვილად განიკურნებდა თავსა, ვითარცა ჭირნახადი. გავლილი ცეცხლსა, ვითარცა ბრძმედსა შინა, ოქრო იყო ნათლად და წმინდად საჩვენებელი... ხმალი ქართველთა ღელავდა ომსა და ბრძოლასა პირისპირ მაკედონელთა დროსა გმირისა მათისა მეფისა ალექსანდრესსა. შეჩვეულნი არაბთა უფლებასა, ვერ დამორჩილდა მათ სრულითა მონებითა. მორჩილი ქრისტეს მცნებათა, იყო ურჩი ბერძენთა ანუ ბიზანტიის იმპერატორთა, რომელნიცა იპყრობდნენ ზღვისა შავისა

პირთა... უქცევდნენ ქართველთა მეფობასა და ქართველნი კვალად განახლებოდნენ, მიძინებულნი მტერთა უცხო ნათესავთა ზედა დასმისაგან, კვალად განიღვიძებდნენ. პოლიტიკა შაჰაბაზისა აღმოფხვრისათვის ქრისტიანობისა ქართველთა შორის, დაშთა უნაყოფოთ. ხმალი ქართველთა ტრიალებდა ავგანისტანისა მთებზედ, ვაჟკაცობა მათი და გმირობა განაკვირვებდა სპარსთა და ყაენთა. ყანდაარი და ხორასანი ერიდებოდა მათ, ვითარცა კავკასიისა გმირთა. თვით ყაენი მოუწოდებდა ქართველთა მეფესა დასასჯელად მემამბოხეთა ავგანთა. თურქნი, მეზობლად მოკრულნი ქართველთა, იმიშვოდნენ შემოსვლასა შინა ქართლსა და კახეთსა შეუვალსა. ქართველთა ესრეთ მრავალ საუკუნოებითა, გამოცდილთა და ცეცხლში ვითარცა პური გამომცხვართა, ვერ ერეოდა ვერცა შინაგანი, ვერცა გარეგანი მწუხარება. გაღელებული თავისუფლებითა და განლაღებული მთებითა, ეცინოდა ბედსაცა და უბედობასაცა. ქართველთა გამოსწოვეს ტვინი სპარსთა, შეჭამეს იმპერია რომისა, ვითარცა იტყვის პლინიოს, შეჭამეს ბიზანტია და თვით დაშთა შეუჭმელად მათთვის, რომელნიცა ჰგონებდნენ მათსა შეჭმასა. მახესა დაგებულსა მტერთაგან, თვით მტერნი გაებნენ. საბრხე: შეიმუსრა და ჩვენ განვერენით, იტყოდნენ და იტყვიან ქართველნი დღემდე, წერისა სიტყვასა. ესრეთი არს თვისება და ხასიათი ქართველთა ნათესავისა, ძველისა კაცთა ნათესავთა შორის!“ (იოსელიანი, 1978:216-217).

ამდენად, პლ. იოსელიანი, რომელიც შავ ზღვაზე პოლიტიკური კუთხითაც აკეთებს აქცენტს, აღნიშნავს, რომ ქართველები ნებისმიერ სირთულეს სილაღითა და ხალისით უპირისპირდებიან, რითაც მტერზე ფსიქოლოგიურ ზეწოლასაც ახდენდნენ და თრგუნავდნენ, გამარჯვებას კი როგორც დროებითს, ისე უცნობიერებენ. ამ მხრივ პარალელი შეიძლება გაივლოს სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკის გაგრძელებასთან (მის ქვემოთაა), რომელიც მუსიკოსთა დასითა და ცეკვის სცენით სრულდება, რაც სილაღითა და რეალიზმით კონტრასტს ქმნის საზღვაო თემატიკის ფრესკასთან და მისთვის ნიშანდობლივ მიმე განწყობას ანეიტრალურს. აღნიშნული ფრესკა მხატვრული ხერხით მტერთან შეურიგებლობაზე, მხნეობაზე, სი-

ცოცხლის ხალისზე, ოპტიმიზმზე აკეთებს აქცენტს. ის ასოციაციას იწვევს პლ. იოსელიანის ზემოხსენებულ ფორმულირებასთან, რომლის თანახმადაც ქართველები „ჭირსა და ლხინსა აერთებდნენ“, რაც სხვადასხვა პერიოდის სხვა მასალებიდანაც კარგად ჩანს.

სვეტიცხოვლის ფრესკაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მისი მომხატველი, ცხადია, დამკვეთის მითითებით, აშკარა აქცენტს აკეთებს ცეკვაზე, რაც კონტრასტს ქმნის საზღვაო თემატიკის ფრესკასთან და ეს შემთხვევითად არ მიმაჩნია, მაგრამ იბადება შემდეგი კითხვა; მაინც რატომაა ცეკვის სცენა ასე წინ წამოწეული და მისი მნიშვნელობა ხაზგასმული?

საქმე ისაა, რომ საქართველოში სხვადასხვა დროსა და პირობებში პროტესტი და ბრძოლა ცეკვითა და სიმღერითაც გამოიხატებოდა. ეს ჩანს სვეტიცხოვლის ამ ფრესკიდანაც, რომელიც მიესადაგება პლ. იოსელიანის შემდეგ ფორმულირებას: „სიმღერითა და ხორალური ცეკვებით ადამიანები ერთიანდებიან“. ქსენოფონტე, თვითმხილველი ქართველთა ცხოვრებისა, მოგვიანებით კი, სხვებიც, საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ ეს ხალხი სიმღერითა და ცეკვით იქარვებს დარდს და იშუშებს ჭრილობებს, ინართობს ხასიათს: „იწყებდნენ ცეკვას, სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ“, – წერდა კოლხეთის გზაზე მიმავალი ქსენოფონტე. იგი იმასაც აღნიშნავს, რომ „სამხედრო-საცეკვაოები ძალზე გავრცელებული ყოფილა“. ამასთან დაკავშირებით ივ. ჯავახიშვილი წერს: „ბერძენთა ცნობილ ისტორიკოს ქსენოფონტეს თხზულებითგან ჩანს, რომ წარმართობის ხანაშიც, ძვ. წ. IV ს-ში, ქართველურ ტომთა შორის საერო მუსიკა, მაგ., სამხედრო და საცეკვაო სიმღერები ძალიან გავრცელებული ყოფილა. ჭანების ტომები ომსაც კი თურმე სიმღერა-ცეკვით იწყებდნენ“ (ჯავახიშვილი, 1990:211).

გავა საუკუნეები და XIX ს-ში ინგლისელი მოგზაური კერ პორტერი ქართულ ცეკვაზე იტყვის: „ისტორია საუკუნეების“. ფაქტობრი-

ვად, ამით მან ქართულ ცეკვებში საქართველოს ისტორია დაინახა, ერის შემართება და გამძლეობა, ერის სული. ჯორჯ ბალანჩინი (გიორგი ბალანჩივაძე), მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების გენია და ამერიკული ბალეტის ფუძემდებელი, ქართველებში (თავადაც ქართველი) ცეკვის განსაკუთრებულ კოდს შეიგრძნობს.

სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ ფრესკაზე წინა პლანი კომპოზიციურად და მხატვრულადაც საინტერესოა. სამი მოცეკვავის უკან ქალთა ფერხული და მუსიკოს მამაკაცთა დასებია წარმოდგენილი. ისინი სხვადასხვა მუსიკალურ საკრავზე უკრავენ – სიმებიან, ჩასაბერსა და დასარტყამზე. ქართული ცეკვის შემსრულებელი სოლისტი ქალი (როგორც მას უწოდებენ), არაჩვეულებრივი გრაციითა და არტისტიზმით გამოირჩეული, ასოციაციას იწვევს საერო მხატვრობასთან. შალვა ამირანაშვილი აღნიშნავს, რომ სოლისტი ქალის კაბა ქართულია და XVII ს-ის სამოსს უკავშირდება. მანვე ქართულ სამოსელში გამოწყობილი სამი ქალის ცეკვა „სამაიად“ მიიჩნია (ამირანაშვილი, 1971:385). ამიტომ ამ ცეკვის ისტორიის კვლევისას სვეტიცხოვლის „სამაიასაც“ იმონებენ.

როგორც აღინიშნა, ცეკვაზე სვეტიცხოველში ასეთი აქცენტი არაა შემთხვევითი. ქართული ცეკვების ბუნება და მებრძოლი ხასიათი ერის ერთიანობის, აღზრდისა და ცხოვრების წესი იყო, რომელსაც ფიზიკური მომზადება და დისციპლინა, მოქნილობა და გამბედაობა სჭირდებოდა. ასევე მხედველობაშია მისაღები, რომ ურთულესმა რეგიონმა არა მხოლოდ ქართული პოლიტიკა, არამედ თავად ცეკვის ხასიათიც განაპირობა. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს შემდეგი გარემოებაც; ქართველებისთვის ტექნიკური ილეთები თვითმიზანი არასდროს ყოფილა და არ ფარავდა მთავარს – ცეკვის სულს, ქართველების ხასიათსა და ბუნებას⁴. ამაზე აქცენტს აკეთებს სვეტიცხოვლის მხატვარიც, რომელიც ცეკვას მუსიკისა და მომღერალთა გუნდის თანხლებითაც წარმოაჩენს და მათს

4 მსოფლიოში ცეკვის ჯადოქრად აღიარებული ვახტანგ ჭაბუკიანი სწორედ ქართული ცეკვების ამ ტრადიციებიდან მოდის, რაც უცხოელებმაც დაინახეს და საგანგებოდ აღნიშნეს. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ინგლისელი მწერლის – აირის მორლის სიტყვები, რომ მხოლოდ საქართველოს შეეძლო, დაებადა ვახტანგ ჭაბუკიანი. საბალეტო ხელოვნებასთან დაკავშირებული სპეციალისტები, კერძოდ, ამ სფეროში გამორჩეული მიხაილ ლავროვსკი (დედით ჩიკვაიძე) აღნიშნავს, რომ მსოფლიოში ბევრი მოცეკვავე მამაკაცი გაუცნობიერებლად ბაძავს ვახტანგ ჭაბუკიანს.

შინაგან სამყაროს გვიჩვენებს. საინტერესოა ცეკვის სხვა სფეროებზე გავლენაც, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ სხვადასხვა ეპიზოდს ქართველები ასევე ცეკვით გამოხატავდნენ (გვარამაძე, 1957 : 20, 27).

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველებისთვის, ასევე ბერძნებისთვის ცეკვა მხოლოდ ცეკვა არ იყო. ძველ საბერძნეთში ცეკვას როგორც სახელმწიფო საქმიანობას სპეციალური მეცნიერება – „ორხესტიკა“ ეფუძნებოდა, რომელსაც როგორც ფილოსოფიისა და მეცნიერების ნაწილს გიმნაზიებში ასწავლიდნენ (თათარაძე, 1992 : 2).

რაც შეეხება „სამაიას“, ის უძველეს დროში იღებს სათავეს და მას როგორც ქალები, ისე ვაჟები, ზოგჯერ შერეული წყვილები ასრულებდნენ. საბოლოოდ ის ჩამოყალიბდა ქალთა ცეკვად, ასეა სვეტიცხოველშიც. სვეტიცხოვლის ფრესკაზე სამაიას მოცეკვავეთა უკან ქალთა ფერხულია. საზოგადოდ, ფერხულს პატრიოტულ ცეკვას უწოდებდნენ, ზოგჯერ – სამხედრო-პატრიოტულს.

მეცნიერები სვეტიცხოვლის ცეკვის სცენას ასევე ქართულ სახიობას, ქართული თეატრის ჰეროიკულ წარსულსაც უკავშირებენ, რომლის მიზანიც ერში პატრიოტიზმის გაღვივება იყო. თავისთავად ფერხული, რომელიც სვეტიცხოვლის ცეკვის სცენის ნაწილია, სპეციალისტების თანახმად, ასევე პატრიოტულია. იგივე უნდა ითქვას სვეტიცხოვლის აღნიშნული ფრესკის ხასიათზეც. ამ ცეკვაშიც ჩადებულია მტრებთან ბრძოლის, დაუმორჩილებლობის იდეა, ის ეხმაურება ფერხულის სულისკვეთებას, ეროვნულ იდეასა და მუხტს (გაბაშვილი, 2017 : 76).

ცნობილია, რომ ცეკვა თეატრის უძველეს ფორმადაცაა მიჩნეული. შესაბამისად, ქართული თეატრის მკვლევარი დიმიტრი ჯანელიძე საგანგებოდ აანალიზებს სვეტიცხოვლის ცეკვის სცენას და მას ქართულ სა-

ხიობად, უძველეს თეატრად მიიჩნევს. იგივე მკვლევარი სახიობის ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში შეღწევას, მათ შორის, სვეტიცხოველში ქართველების სახიობისადმი განსაკუთრებული სიყვარულით ხსნის, რომელსაც მუსიკა და ცეკვები ახლავს (ჯანელიძე, 1965 : 514-515).

ნიშანდობლივია, რომ მკვლევარნი ქართული თეატრის განვითარების დინამიკისა და ტრადიციების კვლევისას, მისი ეტაპების ჩვენებისას სვეტიცხოვლის ცეკვის სცენასაც იმონებენ, აღნიშნავენ ქართველ მეფეთა წვლილს სახიობის ხელშეწყობასა და განვითარებაში, ამასთანავე, მათს ინიციატივასა და ზრუნვაზეც მიუთითებენ სვეტიცხოვლის ფრესკების შერჩევისას. ჩანს ისიც, რომ XVII ს-ის საქართველოში განვითარებული სანახაობრივი კულტურა არსებობდა (ურუშაძე, 1982:8-9), რასაც სვეტიცხოვლის აღნიშნული ფრესკაც ადასტურებს.

ნიშანდობლივია აგრეთვე, რომ ქართველმა მეფეებმა სახიობას თავიდანვე პატრიოტული მიმართულება მისცეს და სახელმწიფოებრივ, პოლიტიკურსა და ქვეყნის ინტერესებს დაუქვემდებარეს. ამდენად, როგორც აღინიშნა, ცეკვის სცენა ქართული სახეობის ერთ-ერთი მიმართულება იყო, რომლისთვისაც წამყვანი პატრიოტიზმია.

სახიობა „ვეფხისტყაოსანსაც“ იყენებდა. შუა საუკუნეებში მისგან ამოკრებილ ეპიზოდებს დგამდნენ ხალხის გასამხნეებლად და ოპტიმიზმის ჩასანერგად⁵.

ამგვარად, სახიობა ცეკვის ჩათვლით პატრიოტულ მუხტს ატარებდა, რასაც სვეტიცხოვლის აღნიშნული ფრესკაც ადასტურებს. ამიტომ სვეტიცხოვლის ცეკვის სცენას ქართულ დროშასთან კავშირშიც განვიხილავ, რომელიც კიდევ უფრო აძლიერებს ეროვნულ გრძნობებს. ასე რომ, ცეკვის სცენა და მუსიკოსთა დასი ანეიტრალებს იმ საფრთხე-

5 აღსანიშნავია, რომ სვეტიცხოვლის ცეკვის სცენა როგორც ქართული ხალხური ანსამბლების რეპერტუარში, ისე კლასიკურ ბალეტშიც აისახა. ვახტანგ ჭაბუკიანმა „სამაია“ (რომელიც „ნმინდა“ თეატრალურად მიიჩნევა) ქართულ თემატიკაზე შექმნილ ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტ „მთების გულში“ ჩართო. ასე რომ, ბალეტის სფეროში ამ უნიკალური და განუმეორებელი ოსტატის შემოქმედებაში, რომელმაც შეცვალა მამაკაცის ფუნქცია და რეოლუცია მოახდინა კლასიკურ ბალეტში, ქართული ცეკვებიც და სვეტიცხოვლის ცნობილი ცეკვის სცენაც გამოიყენა. დღეს უკვე თამამად ლაპარაკობენ ქართული ცეკვისა და საცეკვაო მელოდიების გავლენაზე მსოფლიო ხელოვნებაზე. ის გამოყენებული აქვთ დიდ კომპოზიტორებსა და ბალეტმამისტრებს – მ. გლინკას, ა. რუბინშტეინს, პ. ჩაიკოვსკის, მ. ფოკინს, ამერიკული ბალეტის ფუძემდებელ ჯორჯ ბალანჩინსა და სხვ. ასევე დიდია ქართული ცეკვების გავლენა დღევანდელი კავკასიის საცეკვაო ხელოვნებაზეც. ქართული ცეკვები არაერთმა უცხოურმა დასმა შეიტანა თავის რეპერტუარში.

ებს, რაც 1453 წლის შემდეგ შეიქმნა, ზოგადად, ქრისტიანული და ქართული სამყაროებისთვის, ქართველებისთვის კი აძლიერებს მეტრძოლ მართლმადიდებლურ პოზიციას და ხელს უწყობს ევროპეიზაციის პროცესებს⁶.

ცნობილია ისიც, რომ ბოსხი მხოლოდ მხატვარი არ ყოფილა, არამედ თავისი დროის ერთ-ერთი გამორჩეულად განათლებული პიროვნება იყო, რომელიც ევროპის ინტელექტუალურ ელიტაში შედიოდა. იგი პირადად იცნობდა და კონტაქტები ჰქონდა ევროპის სახელგანთქმულ მეცნიერებსა და განათლებულ საზოგადოებასთან. არაა შემთხვევითი, რომ ბოსხის შემოქმედებაში ხელოვნებისა და მეცნიერების ერთგვარი კავშირია, როგორც ლეონარდო და ვინჩსა და სხვებთან.

ბოსხის შემოქმედების გავრცელება, რაც დღესაც თანამედროვე საზოგადოებაზე უდიდეს გავლენას ახდენს, მისი შთამბეჭდაობა მაშინდელი უახლესი აღმოჩენების შედეგაცაა. ამ მხრივ უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა გუტენბერგის მიგნებას, რომელმაც ინფორმაციისა და კულტურის სწრაფი გავრცელება გამოიწვია. უმნიშვნელოვანესი იყო, რომ მანამდე სიძვირის გამო წიგნები ფართო მასებისთვის ხელმისაწვდომი არ იყო და ეს დაბრკოლება მოიხსნა. მიიჩნევა, რომ ამ აღმოჩენით ევროპა გარე სამყაროსთვის გაიხსნა. ასევე მნიშვნელოვანი იყო გეოგრაფიულსა და სამეცნიერო განათლებაში მომხდარი გარღვევები, რაც მთავარია, დიდი პოლიტიკური კატაკლიზმები და ცვლილებები. ამან სამყაროსადმი ბოსხის ახლებური ხედვაც განაპირობა, რაც მან მისთვის ნიშანდობლივი ხერხებით გამოხატა.

მხატვრობის სიახლეების პარალელურად გაჩნდა პირველი ბესტსელერები. ბოსხმა მის დროს ირონიითა და სარკაზმით აღსავსე პოპულარული ნაწარმოებები მხატვრობის ენაზე აამეტყველა. ესაა ერაზმ როტერდამელის „სისულელის ქება“ (1494). ასეთივე ბესტსელერი იყო სებასტიან ბრანტის ზემოხსენებული სატირული პოემა „სულელების გემი“, რომლის ავტორმაც გვიჩვენა, რომ ამ სამყაროში თავად ადამიანები ქმნიან ხიფათს

და თავიანთ დაგებულ ხაფანგში თავადვე ებმებიან, რომ ისინი ემონებიან ფულს და არა უფალს, რაც, სამწუხაროდ, თანამედროვე საზოგადოებისთვისაც კარგად ცნობილია.

ამგვარად, სვეტიცხოვლის ფრესკა არა მხოლოდ შიდა, არამედ მსოფლიო მასშტაბითაც არსებულ ვითარებას ეხმაურება და რელიგიური ალეგორიებითა და სიმბოლოებით, დაძაბულობით აპოკალიფსს, ანუ მეორედ მოსვლას, კონსტანტინოპოლის დაცემას, ოსმალთა მოძალებასა და ისლამიზაციის საფრთხეს გადმოგვცემს. სვეტიცხოვლის აღნიშნულ ფრესკაზე დაწინკლული მხეცი, შვიდთავიანი ურჩხული, ნისკარტიანი გველეშაპი, ნისკარტიანი თევზი იდენტურია ბოსხის ანალოგიური სიმბოლოებისა. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ სვეტიცხოვლის ამ ფრესკის შექმნის დროისთვის ბოსხის გაფრთხილებები, შიში და წინასწარმეტყველება ოსმალთა მოძალების თაობაზე ევროპას აუხდა, რის საქმის კურსშიც საქართველო თავიდანვე იყო. კვლევის შედეგები საფუძველს მაძლევს სვეტიცხოვლის ამ ფრესკის ცალკეულ ელემენტებზე ევროპული მხატვრობის პირდაპირი გავლენა დავინახო. უპირველესად, იერონიმ ბოსხის, რაც გამოწვეული იყო ამ გასაოცარი შემოქმედის დიდი რეზონანსით მაშინდელ სამყაროში, ქართველების მჭიდრო კონტაქტებით ევროპასთან, ასევე ევროპელი მხატვრების საქართველოში ყოფნითა და მათდამი ინტერესით. სვეტიცხოვლის ფრესკის ეს განწყობა, როგორც არაერთგზის აღინიშნა, გაპირობებულია ქრისტიანული სამყაროსთვის საერთო საფრთხეებითა და ამ საფრთხეების ხელოვნების ენაზე გადმოცემით, რაც ოსმალთა მიერ ბიზანტიის იმპერიის დამხობას მოჰყვა. ამან ქართველები ევროპასთან არა მხოლოდ პოლიტიკურად, არამედ ხელოვნებითაც დაახლოვა და რაც საქართველოს მთავარ საკათედრო ტაძარში – სვეტიცხოველშიც აისახა.

6 1453 წლიდან 1683 წლამდე ოსმალებმა აღმოსავლეთ ევროპის მნიშვნელოვანი ნაწილი დაიპყრეს (ბოსნია, ხორვატია, უნგრეთი, სერბეთი, რუმინეთი, ბულგარეთი და სხვ.). სვეტიცხოვლის დაძაბული და დრამატული ფრესკიდან ჩანს, რომ ეს საფრთხე დამოკლეს მახვილივით ეკიდა საქართველოზეც.

ELEMENTS OF WESTERN PAINTING ON THE SVETITSKHOVELI MARINE THEMED FRESCO

Summary

Among the frescoes of the Svetitskhoveli Cathedral the artistically unique fresco of the 17th century, which occupies quite a large part, attracts attention due to its peculiarity. The fact that this fresco is situated in the main cathedral of Georgia, in a region far from the sea, should be explained by the country's maritime interests. Real or imaginary inhabitants of the sea, sailing boats, purple flags are confirmed on it.

The noted fresco has not been neither generalized nor explained due to its unusualness. I found the origin of this unfamiliarity and peculiarity in western paintings. When studying the 17th century the so-called "small renaissance", I took into account the process of Europeanization, which was reflected in all spheres and in the Svetitskhoveli fresco as well. I connect strengthening of this process and creation of the anti-Ottoman coalition in 1453 with overthrowing of the Byzantine Empire by the Ottomans and I consider this event to be the reason of creating this fresco. Common threats with the Christian world brought Georgia and the western countries closer both politically and culturally. For example, in all four corners of the noted fresco, there are personified figures of wind, which are completely unfamiliar to the Georgian mural art and can only be found on European maps. Research in this direction led me to European artists and, in particular, to Hieronymus Bosch. Depicted on the Svetitskhoveli fresco the tiger, the seven-headed monster, the beaked dragon and the beaked fish are identical to similar symbols of Bosch and of other European artists. The Svetitskhoveli fresco, with religious allegories and symbols, tensely conveys the fall of Constantinople, violence of the Ottomans and the threat of islamization.

The results of the research gave me the basis to see a direct influence of western painting on the noted Svetitskhoveli fresco. This impact was caused by contacts of the Georgians with Europe, with European monarchs, who were great patrons of the artists (Carlos V, Philip II, Philip IV) and also due to the presence of European artists in Georgia and the desire to invite them.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ამირანაშვილი, შ. (1971). *ქართული ხელოვნების ისტორია*. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
2. ბატისტა ანეზე, (1554). *პორტოლანი*.
3. ეგნატაშვილი, ბერი. (1959). *ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ. ტ. II. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
4. ბერძენიშვილი, ნ. (1971). *საქართველოს ისტორიის საკითხები*. ტ. 5. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
5. გაბაშვილი, ვ. (2016) *ქართული დიპლომატიის ისტორიიდან (საქართველო და ანტიოსმალური კოალიციები XVI-XVII საუკუნეებში)*. სტატიების კრებული. # 1. თბ.: იბეჭდება საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საგამომცემლო-სარედაქციო საბჭოს გადანაცემებით.
6. გაბაშვილი, ვ. (2017). *ვახუშტი ბაგრატიონი*. თბ.: კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის სამეცნიერო-პოპულარული წიგნების სერია. IV.
7. გაბაშვილი, მ. (2003). *თამარ მეფის საზღვაო პოლიტიკის ისტორიიდან*. კრ. „ვალერიან გაბაშვილი-90“. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
8. გაბაშვილი, მ. (2003). *თამარ მეფის აღმოსავლური და დასავლური პოლიტიკა*. კრ. „ვალერიან გაბაშვილი-90“. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
9. გაბაშვილი, მ. (2005). *თამარ მეფის აღმოსავლური და დასავლური პოლიტიკა მხატვრული ნაწარმოებების მიხედვით („ვეფხისტყაოსანი“, „აბდულმესიანი“, „თამარიანი“)*. კრ. „აღმოსავლეთი და კავკასია“. #3. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
10. გაბაშვილი, მ. (2007). *ტრაპიზონის იმპერიის დაარსების წინაპირობები – დავით კურაპალატი*. საიუბილეო კრებული „თამარ გამსახურდია-70“. თბ.: გამომც. „ნეკერი“.
11. გაბაშვილი, მ. (2016). *ზღვა და აფრიანი ხომალდები ქართული დროშებით სვეტიცხოვლის ფრეზოზე*.

- სკაზე. ჟურ. „ჰეროდოტი“. #5 თბ.: საქართველოს პარლამენტთან არსებული ჰერალდიკის სახელმწიფო საბჭოს გამოცემა.
12. გაბაშვილი, მ. (2017). მარიამ დედოფლისა და ოტია უფლისწულის ფრესკა სვეტიცხოვლის ტაძარში (ისტორიული და მხატვრული თვალსაწიერიდან). ჟურ. „ქართველოლოგია“. #6. თბ.; ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა.
 13. გაბაშვილი, მ. (2018). სვეტიცხოვლის ისტორიული მისია. სამეცნიერო ჟურნალი „ლოგოსი“. საქართველოს მართლმადიდებლურ ეკლესიასთან არსებული ქრისტიანული კვლევის საერთაშორისო ცენტრის გამოცემა.
 14. გაბაშვილი, მ. (2008). განათლება და დავით კურაპალატის პოლიტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი „ლოგოსი“. საქართველოს მართლმადიდებლურ ეკლესიასთან არსებული ქრისტიანული კვლევის საერთაშორისო ცენტრის გამოცემა.
 15. გაბაშვილი, მ. (2020). განათლების მნიშვნელობა და როლი შუა საუკუნეების ქართულ პოლიტიკაში. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #1 თბ.; გამომც. „უნივერსალი“.
 16. გაბაშვილი, მ. (2018). საქართველოს როლი ტრაპიზონის იმპერიის დაარსებაში. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #1 თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
 17. გაბაშვილი, მ. (2006). ზღვაოსნობა და გულანშაროს საკითხი „ვეფხისტყაოსანში“. საიუბილეო კრებული, მიძღვნილი შოთა მესხიას დაბადების 90 წლისთავისადმი. თბ.: გამომც. „ნეკერი“.
 18. გაბაშვილი, მ. (2022). ზღვა და ქართული თემატიკა „ვეფხისტყაოსანში“ ქართული ისტორიული რეალობის ჭრილში. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #1-2 თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
 19. გაბაშვილი, მ. (2012). თამარის ფრესკული პორტრეტები როგორც საისტორიო წყარო. სამეცნიერო კრებული ეძღვნება ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის, პროფესორ გიორგი ნადირაძის 80 წლისთავს. თბ.: გამომც. „არტანუჯი“.
 20. გაბაშვილი, მ. (2018). შავი ზღვის სახელწოდება „კავკასიის ზღვა“ ქართულ სამყაროსთან დაკავშირებული შავი ზღვის სახელწოდებების ჭრილში. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #3 თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
 21. გაბაშვილი, მ. (2018). განათლებისა და ზნეობის საკითხები პოლიტიკურ კულტურასთან მიმართებაში. სამეცნიერო ჟურნალი „ლოგოსი“. საერთაშორისო სიმპოზიუმი „მარადიული ღირებულებები და მარად ცვალებადი სამყარო“, მიძღვნილი უნმინდესისა და უნეტარესის, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, მცხეთა-თბილისის მთავარეპისკოპოსის, ბიჭვინთისა და ცხუმ-აფხაზეთის მიტროპოლიტ ილია II-ის აღსაყდრებიდან 45 და დაბადებიდან 90 წლის თავს. სამეცნიერო ჟურნალი „ლოგოსი“. თბ.: საქართველოს მართლმადიდებლურ ეკლესიასთან არსებული ქრისტიანული კვლევის საერთაშორისო ცენტრის გამოცემა.
 22. გაბაშვილი, მ. (2023). სვეტიცხოვლის ფრესკის ისტორიული მნიშვნელობა საქართველოს საზღვაო ინტერესებისა და პოლიტიკის კუთხით. „საისტორიო კრებული“. # 9. თბ.: გამომც. „მხედარი“.
 23. გაბაშვილი, მ. (2019-2021). სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკა ევროპეიზაციის ჭრილში. ჟურ. „მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა“. თბ.: ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის გამოცემა.
 24. გაბაშვილი, მ. (2021). დროშა კორცხელის ტაძარზე. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #1. თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
 25. გაბაშვილი, მ. (2017). ცეკვის სცენა სვეტიცხოვლის ფრესკაზე. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #1. თბ.: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა.
 26. გაბაშვილი, მ. (2020). დასავლეთის მხატვრობის გავლენა სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამ სახველ ფრესკაზე. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #2 თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
 27. გამყრელიძე, თ. (2014). რჩეული წერილები და გამოსვლები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
 28. გვარამაძე, ლ. (1957). ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
 29. გიორგი მთაწმინდელი, (1987). იოანეს და ექვთიმეს ცხოვრება. ქართული მწერლობა. ტ. 2. თბ.: გამომც. „ნაკადული“.
 30. თათარაძე, ა. (1999). ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები. თბ.: თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის გამოცემა.
 31. იამანიძე, მ. (1987). საქართველო ფრანგულ მოგზაურთა ლიტერატურაში. თბ.:
 32. კუტალიშვილი, ზ. (1987). ნაოსნობა საქართველოში. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 33. ლიჩინი პატრიცია, ანა (2019). კრისტოფორო დე კასტელი და მისი მისია საქართველოში. თარგ-

მანი, შესავალი და შენიშვნები მურმან პაპაშვილისა. თბ.: გამომც. „ინოვაცია.“

34. მამისტვალიშვილი, ე. (2019). *საქართველოს საგარეო პოლიტიკა და დიპლომატია*. თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
35. ტაბალუა, ი. (1987). *საქართველო ევროპის არქივებსა და წიგნსაცავებში (XIII-XX ს-ის პირველი მეოთხედი)*. წ. III. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
36. ურუშაძე, ნ. (1982). *ქართული თეატრის ამბავი*. თბ.: გამომც. „ნაკადული“.
37. შარდენი, ჟ. (1975). *მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში (ცნობები საქართველოს შესახებ)*. ფრანგულიდან თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო მზია მგალობლიშვილმა. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
38. ჟღენტა, დ. (1985). *ქართლის დედოფალ მარიამის როლი სახელმწიფო განმგებლობაში*. ჟურ. „მაცნე“. #1. ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
39. ჩიხლაძე, ნ. (2010). *სვეტიცხოვლის მოხატულობანი*. კრ. „მცხეთა“. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
40. იოსელიანი, პლ. (1978). *ცხოვრება მეფისა გიორგისა მეცამეტისა*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
41. ჯავახიშვილი, ივ. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
42. ჯაველიძე, ნ. (2019). *აფრიანი ხომალდები კათოლიკური და მუსლიმური სიმბოლოებით*. საიუბილეო კრებული „თამაზ გამყრელიძე-90.“ თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
43. ჯანელიძე, დ. (1985). *ქართული თეატრის ისტორია*. თბ.:
44. Gabashvili, M. (2009). *Politique de la rein Thamar enveers la Perse et l'Europe*. Paris. Edition „Hamartan“.
45. Gabashvili, M. (2021). *The Historical mission of Svetitskhoveli and Georgia*. Editor Nova, New-Work.

ილუსტრაციების აღწერა

List of Illustrations

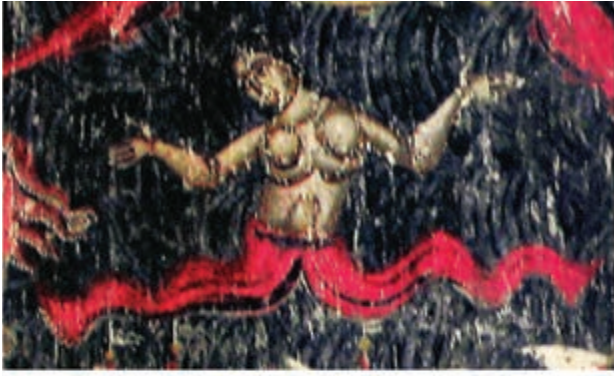
- | | | |
|--|--------|---|
| სურ. 1. სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკა | Fig.1. | Neutral themed fresco of Svetitskhoveli |
| სურ. 2. ევროპული ყაიდის ქარის პერსონიფიცირებული ფიგურები სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ ფრესკაზე | Fig.2. | European style Personified figures of wind on the neutral themed fresco of Svetitskhoveli |
| სურ. 3. ევროპულის მსგავსი აპოკალიფსური მხეცი სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ ფრესკაზე | Fig.3. | European – like apocalyptic beast on the Svetitskhoveli neutral fresco |
| სურ. 4. ბოსხის „ესე ჰომო“ | Fig.4. | Bosch's "Esse Homo" |
| სურ. 5. აპოკალიფსური მხეცი შუა საუკუნეების ევროპულ მხატვრობაში | Fig.5. | Apocalyptic beast in the Middle Ages European painting |



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5

იმერეთის ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის ტიხროვანი მინანქრის ხუთი მედალიონის ტექნოლოგიურ თავისებურებათა კვლევა

წინამდებარე ნაშრომში განხილული ურთულესი საკითხი მოექცა ჩემი არაერთნობიანი თეორიული თუ პრაქტიკული კვლევის არეალში. ჯერ კიდევ 2005 წელს გამოვაქვეყნე სტატია ამავე ჟურნალის X ტომში (მაღრაძე, 2005). სამეცნიერო წრეებისათვის მისმა მნიშვნელობამ და მასშტაბმა აუცილებელი გახადა სიღრმისეული კვლევების გახანგრძლივება, დამატებით თანამედროვე აპარატურით მიღებული საყურადღებო შედეგების, ასევე დაგროვებული ახალი საკვლევი მასალის გაანალიზება. ამან განაპირობა ის, რომ წინამდებარე ნაშრომში ზემოხსენებული საკითხი უფრო გავრცობილი და შევსებული სახით წარმოვადგინე.

ტიხროვანი მინანქარი ძვირფასი მეტალის შემკობის სახეობაა, რომელიც ადამიანმა თავისი ხანგრძლივი ევოლუციის განმავლობაში ნაბიჯ-ნაბიჯ განავითარა. ტიხროვანი მინანქრის მიღების ტექნოლოგია არსობრივად ფიზიკური თვისებებით ურთიერთგამომრიცხავი ორი მასალის – ძვირფასი ლითონისა და ფერადი დეკორატიული მინის შერწყმის საოცარი მაგალითია. ამ გზით მიღებულ გამოსახულებებში მთავარია ოქროს უთხელესი ტიხარი, რომლის ფუნქციაა მათთვის გამოყენებული ყველა ფერის სმალტა გამიჯნოს ერთმანეთისაგან და შეუნარჩუნოს ლოკალურობა. აქედან გამომდინარე, ასეთ გამოსახულებებს ტიხროვან მინანქარს უწოდებენ. ცალკეულ ძეგლებსა და მსოფლიო მუზეუმებში დაცულ უმსხვილეს კოლექციებზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ოქროს საფუძველზე შესრულებული ტიხროვანი მინანქრის მიღების ტექნოლოგია, ძირითადად, გავრცელებული იყო ორ ქვეყანაში – ბიზანტიასა და საქართველოში.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ აღმოსავლეთისა და მედიტერანულ ქვეყნებში ფერად ლითონზე (სპილენძი, თითბერი, ბრინჯაო) ტიხროვანი და ტვიფრული მინანქრის ტექნიკებით შუა საუკუნეებში მზადდებოდა და დღესაც მზადდება სხვადასხვა სახის დეკორატიული გამოსახულება, მაგრამ ასეთი

ტექნოლოგია ძირფესვიანად განსხვავდება ძვირფას ლითონზე განხორციელებული ტიხროვანი მინანქრის ტექნოლოგიისაგან. შევნიშნავ, რომ ის არაა ჩემი ამჟამინდელი ინტერესის საგანი.

დღემდე ცნობილია მინის მწარმოებელი არაერთი უძველესი ქვეყანა. მათ შორისაა ეგვიპტე, ფინიკია, ძველი საბერძნეთი, რომი... არქეოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ მინის წარმოება გაჩნდა იმ ქვეყნებში, სადაც, ბუნებრივი რესურსებიდან (შავი, ფერადი და ძვირფასი ლითონების მისაღებად საჭირო წიაღისეული მასალები, სანჯავი) გამომდინარე, განვითარებული იყო მეტალურგია. მათი არარსებობის შემთხვევაში ასეთი საქმიანობის განხორციელება შეუძლებელია. სამხრეთ კავკასიაში, უშუალოდ საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში უხვად მოიპოვებოდა სათანადო ბუნებრივი რესურსი. ამ თვალსაზრისით საქართველო ერთ-ერთი მოწინავეც კი იყო მთელ რეგიონში, რასაც არაერთი ცნობილი მეცნიერი აღნიშნავდა (ჯავახიშვილი, 2012: 399).

ზემოთ უკვე ვთქვი, რომ ტიხროვანი მინანქრის ტექნოლოგიით ფერადი დეკორატიული მინისა და ძვირფასი მეტალის – ოქროს ურთიერთშერწყმის შედეგად მიიღება გამოსახულებები. დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ამ ტექნოლოგიის წინმსწრები იყო ოქროს საფუძველზე შექმნილი ძვირფასი და ნახევრად ძვირფასი ბუნებრივი მინერალებით მიღებული პოლიქრომიული ინკრუსტაციები. მათში ძვირფასი ლითონი – ოქრო გამოიყენებოდა არა მხოლოდ საფუძვლად, არამედ ტიხრებისთვისაც, რომელთა ფუნქცია იყო, განემხოლოებინა ერთი ფერის მინერალი მეორისაგან. ასეთი ხერხით იღებდნენ ულამაზეს კომპოზიციებს, რომლებითაც რთავდნენ საკულტო დანიშნულების სხვადასხვა ნივთს. ფერადი პოლიქრომიული ინკრუსტაციები იქმნებოდა ძვ. წ. III ათასწლეულის დასასრულიდან ძველ ეგვიპტეში, II ათასწლეულის შუა ხანებიდან – ძველ ბერძნულ სამყაროში, უფრო მოგვიანებით – რომშიც. ზოგადად,

ამ ტექნოლოგიით შესანიშნავ ნაკეთობებს ქმნიდა უძველესი მედიტერანული მოსახლეობა. სხვადასხვა ძეგლის შესწავლა ცხადყოფს, რომ დროთა მსვლელობასთან ერთად იცვლებოდა ადამიანის მსოფლმხედველობა და მიდგომა ასეთი ტექნოლოგიით ნივთების დამზადების მიმართ. თანდათან ბუნებრივ მასალასთან ერთად სხვადასხვა ძეგლზე გვხვდება ბუნებრივ მინერალთა ელფერის მქონე ხელოვნურად მიღებული ფერადი მინა ან მინისებური პასტა. ფერადი, დეკორატიული მინის პირველი ნიმუშები მეტალურგიული პროცესის შემდეგ დარჩენილი ნიღები, რომლებსაც უკავშირდება, ზოგადად, ფერადი, დეკორატიული მინის მიღების უძველესი მეთოდის შემუშავება (Безбородов, 1969: 273).

ცხადია, ადამიანის სხვადასხვა გამოცდილებასთან ერთად ვითარდებოდა მინის წარმოების ტექნოლოგიური ცოდნაც. ამიტომ შუა საუკუნეების დასაწყისიდან ბუნებრივი მინერალები ოქროს საფუძველზე შესრულებული ფერადი პოლიქრომიული ინკრუსტაციებიდან სრულად განიღვენა და სახეზე გვაქვს უკვე ტიხრებს შორის ჩამდნარი ფერადი მინა. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი გამოსახულებები ტიხროვანი მინანქრის ადრეული ნიმუშებია. კვლევამ ნათელი გახადა, რომ ახალი წელთაღრიცხვის დასაწყისიდან ოქროს საფუძველზე შესრულებული პოლიქრომიული ტიხროვანი ინკრუსტაცია თანდათან გარდაიქმნება ტიხროვანი მინანქრის ტექნოლოგიად. VI-VII-VIII სს-იდან კი ყალიბდება ისეთი საიუველირო სახელოსნოები, სადაც ამზადებენ ოქროს საფუძველზე შექმნილ, ტექნოლოგიურად სრულყოფილ, ნამდვილი ტიხროვანი მინანქრის ნიმუშებს. შეიძლება ითქვას, ეს ტექნოლოგია თავის საბოლოო სახეს შუა საუკუნეებში იღებს. ის შუა საუკუნეების პირმშოა (მალრაძე, 2021).

ტიხროვანი მინანქრის ფენომენის ძირფესვიანი შესწავლა XIX ს-ის ბოლო წლებიდან იწყება, თუმცა, თავდაპირველად, ის არ იყო სრულყოფილი. ოქროს საფუძველზე შესრულებული ტიხროვანი მინანქრის ერთადერთ შემქმნელად და მწარმოებლად მხოლოდ ბიზანტიის იმპერია სახელდებოდა. ასეთი ცალმხრივი, მიკერძოებული მიდგომა დღემდე აღინიშნება, თუმცა არიან ისეთი მეცნიერები, რომლებიც უფრო ობიექტურად

იკვლევენ ამ საკითხს. ამ მხრივ საინტერესო მოსაზრებები აქვს ცნობილ გერმანელ მეცნიერ ერჰარდ ბრეპოლს, რომელიც თვლის, რომ ახ. წ. VII ს-იდან გამოკვეთილად იწყება ტიხროვანი მინანქრის ტექნოლოგიის განვითარება და „ის აზრი, რომ მხოლოდ ბიზანტია იყო ერთადერთი ცენტრი, საიდანაც მინანქრული ხელოვნება ვრცელდებოდა მაშინდელი მსოფლიოს პერიფერიულ ნაწილებში, დიდი ხანია მოძველდა... ამჟამად, მაგალითად, თბილისში არსებობს მდიდარი კოლექცია ქართული მინანქრის სახელოსნოთა მიერ შექმნილი ტიხროვანი მინანქრის ნიმუშებისა, რომლებშიც შეიმჩნევა ბიზანტიის გავლენა, მაგრამ აშკარაა, რომ ისინი ადგილობრივი ნაციონალური შემოქმედებითი ნიმუშებია“ (Бреполь, 1986:32). მართებულად და მნიშვნელოვნად მიმაჩნია ე. ბრეპოლის ეს მოსაზრება, მით უმეტეს, რომ ამას ადასტურებს საქართველოს ტერიტორიაზე გამოვლენილი უამრავი არტეფაქტი და მინის უძველესი საწარმო. როგორც წესი, მეტალურგიული საქმიანობით დაწინაურებულ ქვეყნებში არსებობდა სათანადო ბუნებრივი რესურსი მინის წარმოების დასაწყებად. საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგებმა არაერთ ძეგლზე გამოავლინეს მინის საკმაოდ ბევრი სახელოსნო და მინის არტეფაქტი, მაგალითად, ამირანის გორაზე, ქვაცხელაში, ორბეთში, კარსანში, მცხეთაში, სამთავროში, ურბნისში, ნატბეურსა და სხვაგან (უგრელიძე, 1961:26). აქ მიკვლეული მინა-მასალა იძლევა დასკვნის გაკეთების საშუალებას, რომ საქართველოში ადგილობრივ ინარმოებოდა მაღალი ხარისხის ფრია-მინა, რომელიც კარგ საფუძველს ქმნიდა ფერადი დეკორატიული მინის მწარმოებელი მცირე, მაგრამ ეფექტურად მომუშავე სახელოსნოების შესაქმნელად. მრავალი ასწლეულის განმავლობაში იხვენებოდა მინის მიღების ტექნოლოგია, რომელიც მოგვიანებით ტიხროვანი მინანქრის უმშვენიერესი ძეგლების შექმნის საწინდარი გახდა.

მინანქრის ხელოვნება ვითარდებოდა აღმოსავლეთის ქვეყნებშიც. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ირანის (სპარსეთის), მოგვიანებით კი – ინდოეთის, ჩინეთის ხელოვნებამ ზეგავლენა მოახდინა, ზოგადად, მინანქრის ხელოვნების ჩამოყალიბებაზე. ფაქტებით დადგენილია ამ მიმართულებით

დაგროვებული ცოდნისა და გამოცდილების გაზიარება-გააზრების პრაქტიკაც. ტიხროვანი მინანქრის ზოგადი ტექნოლოგიის გენეზისის მრავალწლიანი კვლევის შედეგად დარწმუნებით შემოიღია განვაცხადო, რომ არ არსებობს რომელიმე ერთი ქვეყანა ან დიდი პოლიტიკური გაერთიანება, სადაც შეიძლებოდა დაბადებულიყო ეს ხელოვნება. ჩანს, რომ საქმე გვაქვს მსოფლიო კულტურულ მონაპოვართან, რომლის განვითარება-დახვეწაში სხვადასხვა ქვეყანამ და ხალხმა დროის გარკვეულ მონაკვეთებში ორიგინალური წვლილი შეიტანა. სწორედ ამან განაპირობა ხელოვნების ამ სახეობის მხატვრულ-ტექნოლოგიური მრავალფეროვნება. ქართველ ხელოვან-ოსტატთათვის მენტალურადაც უცხო არ იყო ფერადი დეკორატიული მინის წარმოება და მინისგან მრავალნაირი გამოსახულების დამზადება. ამაზე მეტყველებს გვიანი შუა საუკუნეების ქართული წერილობითი წყაროებიც, მაგ., ვახტანგ VI-ის ტრაქტატი „ნიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნისა“. მასში 16 პარაგრაფი ფერადი მინის მიღების რეცეპტებს ეთმობა (ვახტანგ VI, 1981:191-196). მნიშვნელოვანია ასევე სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ტერმინ ჭიქის განმარტება: „ჭიქა არს კაჟთა მიერ გამოდნობილი ჭურჭელი, ხელოვანთაგან და მისგან შთაბერვისა მიერ შეიქმენ ჭურჭელთა მსგავსთა ბროლისათა, სანდეთა და ჯამებთა და სირჩათა და ყოველთა ჭურჭელთა, რომელიმე შეღებენ ფერად-ფერადად, გინა ჭურჭელთა მათ, გინა სარკმელთათვის კანკელთა სასინათლოსათვის, რომელნიმე თვალთა პაციოსანთა ამსგავსებენ, რომელნიმე მინასა შექმნიან, რომელთა შთასხმენ ოქროთა შიგან ვითარცა მხატვრისაგან ხელოვანთასა დახატულსაებრ“ (აქ საბა ტიხროვან ან ტვიფრულ მინანქარს უნდა გულისხმობდეს - ე.მ). (ორბელიანი, 1991:403).

თანამედროვე მუზეუმთა საგამოფენო სივრცეებში ექსპონირებული, ოქროს საფუძველზე შექმნილი ტიხროვანი მინანქრის ძეგლების ღრმა კვლევამ ძალზე საგულისხმო ინფორმაცია მომცა, კერძოდ, დადასტურდა შუა საუკუნეებში მათი შემქმნელი ოსტატების ცოდნის მაღალი დონე, ფერადი მინის მიღებისა და სამინანქრე ლითონის დამუშავების თვალსაზრისით. როგორც ითქვა, ტიხ-

როვანი მინანქრის ტექნოლოგიის ქვაკუთხედია ტიხარი, რომელიც სამინანქრე ლითონის საფუძველზე ვერტიკალურადაა დამაგრებული (სურ. 1). საფუძველსაც და ტიხარსაც ძველი ოსტატები, უმეტესად, ამზადებდნენ მაღალი სინჯის ოქროსაგან. მხოლოდ იშვიათად გვხვდება ვერცხლი.

ამ საკითხის შემსწავლელ მეცნიერთა შორის გავრცელებულია მოსაზრება, რომ ტიხართა მისამაგრებლად შუა საუკუნეების ოსტატები იყენებდნენ მირჩილვის მეთოდს, რომელიც, თავისთავად, საგანგებოდ მომზადებული მისარჩილი ნივთიერების საშუალებით ლითონის ორი დამოუკიდებელი ფიფიტის ერთმანეთთან დასაკავშირებლად გამოიყენება.

ჩემ მიერ ტიხროვანი მინანქრის არაერთი ძეგლის შესწავლის შედეგად მიღებული უტყუარი მონაცემებით გაირკვა, რომ ადრეულ პერიოდებში ტიხროვანი მინანქრის დამამზადებელი სახელოსნოები საფუძვლის მომზადებისას იყენებდა ძლიერ სუფთა, უშუალოდ კვარცის ძარღვებში ან მდინარეთა კალაპოტებში მოპოვებულ ოქროს, შემდგომ კი, გვიანი შუა საუკუნეების დასაწყისში – საგანგებოდ გასუფთავებულსა და ლეგირებულ ოქროს. ფერადი მინების მიღებისათვის საუკეთესოდ ითვლებოდა უმინარეგო, ძალზე სუფთა კვარცის ქვიშები. დავსძენ, რომ უფრო უკეთეს ნედლეულად მთის ბროლის სუფთა კრისტალები მიიჩნეოდა.

ძვირფასი ლითონების – ოქროსა და ვერცხლის მირჩილვის შესახებ ინფორმაციას, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ძეგლებიდან ვიგებთ. მრავალ არტეფაქტზე დაკვირვებით შეიძლება ითქვას, რომ სარჩილი ოპერაციები საიუველირო ხელოვნების მთელი ისტორიის განმავლობაში უმთავრესი ქვაკუთხედია საოქრომჭედლო საქმიანობაში. რჩილვის შესახებ უძველეს ცნობებს გვანვდიან: თეოფრასტი, ჰეროდოტე, თეოფილუსი, ალ-ბირუნი, ბირინგუჩიო, ჩელინი, ვახტანგ VI და სხვები. ძვ.წ. IV ს-ში მოღვაწე თეოფრასტი საუბრობს ეილატის ქვაზე (იგივე ქრიზოკოლა), სპილენძის წყლიან სილიკატზე ($\text{CuSi}_3\cdot n \text{H}_2\text{O}$) და მიუთითებს, რომ ამ ქვას იყენებენ ოქროს სარჩილად. ქრიზოკოლას ეილატის ქვა ეწოდა ნითელი ზღვის ეილატის ყურეში მდებარე ბიბლიური მეფე სოლომონის მაღაროების სა-

ხელდების მიხედვით (Theophrastus, 1956: 248). ეილატის ქვა არაა ერთგვაროვანი, არამედ სხვებთან ერთად შეიცავს ქრიზოკოლას ჩანარებსაც. ამ მინერალში ის, როგორც წესი, წარმოდგენილია სპილენძისწყლიან კარბონატთან – მალაქიტთან ($\text{Cu}[\text{CO}_3](\text{OH})_2$) ერთად. ჩემ მიერ მრავალგზის ჩატარებულმა ლაბორატორიულმა ექსპერიმენტებმა აჩვენა, რომ მალაქიტისაგან დამზადებული სარჩილი, ქრიზოკოლას მსგავსად, შესანიშნავად არჩილავს ოქროსა და ვერცხლის მცირე ზომის დეტალებს ერთმანეთს. ქრიზოკოლა თავისი შედგენილობითა და შეფერილობით ძალიან არამდგრადია, რადგან ჭარბად შეიცავს სხვადასხვა შენაერთსა და დამაბინძურებელს. მას ხშირად პოულობენ მალაქიტთან, ფირუზსა და ცისფერ ქალცედონთან ერთად (მალრაძე, 2021:98). თავის ტრაქტატში – „სხვადასხვა ხელოვნებაზე“ XI-XII სს-ში მოღვაწე თეოფილუს პრესვიტერი დაწვრილებით აღწერს ძვირფასი ლითონისაგან დეტალების მომზადებისა და საგანგებო სარჩილთა დამზადების ხერხებს (Theophilus, 1979: 121-122). სარჩილ ოპერაციებს ასევე დაწვრილებით აღწერს XVI ს-ის მოქანდაკე და იუველირი ბენვენუტო ჩელინი. თავის ტრაქტატში იგი განიხილავს რჩილვის სხვადასხვა სახეობას (Челлини, 2003: 479).

ოქროს სარჩილთა მომზადების რეცეპტებს გვთავაზობს ვახტანგ VI თავის ზემოთ ხსენებულ ნაშრომში (ვახტანგ VI, 1981:179-180). გამოკვლეული მასალით შემოიძლია განვაცხადო, რომ საიუველირო საქმეში რჩილვისას უმთავრესი კომპონენტია სარჩილი ნივთიერება. საკითხის შესწავლით გაირკვა, რომ უშორესი წარსულიდან გვიანდელ შუა საუკუნეებამდე ორი სახის სარჩილს იყენებდნენ:

მყარ, ანუ სუბსტანციურ სარჩილს, რომელსაც რამდენიმე ლითონის ურთიერთშეღებობით ამზადებდნენ;

თხიერ, ანუ რეაქციულ სარჩილს, რომელსაც სპილენძის მეორეული მინერალებით – ქრიზოკოლით ან მალაქიტით ქმნიდნენ.

ჩემ მიერ გამოკვლეულ ძეგლებზე ორივე სარჩილის გამოყენების კვალია დადასტურებული. თეოფილუს პრესვიტერის მიერ აღწერილი რეაქციული სარჩილი მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ, ხსენებული ბუნებრივი მინერალებისგან განსხვავებით, ის ხელოვნურად,

ქიმიური პროცესების საშუალებით ჩამოყალიბებული, იმავე ფუნქციის მქონე სარჩილი ნივთიერებაა. ვფიქრობ, აღნიშნული სარჩილის ხელოვნურად შემუშავება გამოწვეული იყო მინერალ ქრიზოკოლას არცთუ იოლად ხელმისაწვდომობით.

საინტერესოა იმის გარკვევა, ტიხროვანი მინანქრის ყველა ძველი სახელოსნო მუშაობდა თუ არა ერთი და იმავე ტექნოლოგიით, იყენებდა თუ არა ზემოთ ხსენებულ მეთოდს ტიხრების სამინანქრე საფუძველზე დასამაგრებლად? ძირითადად, სწორედ ამ პრობლემის კვლევის შედეგებია წარმოდგენილი წინამდებარე ნაშრომში.

პრობლემის შესწავლის დროს ძირითად საკვლევ ობიექტად შეირჩა იმერეთში მდებარე ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის შემამკობელი ტიხროვანი (მინანქრის) მედალიონები. შ. ამირანაშვილი ამ ხატს XVI ს-ს მიაკუთვნებს, ხოლო მისი შემამკობელი მინანქრის მედალიონებს IX ს-ით ათარილებს (ამირანაშვილი, 1961: 334). (სურ. 2-3).

სავარაუდოა, რომ ისინი თავიდან სხვა, უცნობ, ხატს ამკობდა. მხოლოდ გვიან, ამ ხატის დაღუპვის შემდეგ, ხელახლა დაწერილსა და მოჭედილ ხატზე მათთვის საგანგებოდ მომზადებულ ბუდეებში უნდა ჩაესვათ ეს მედალიონები.

კვლევის დროს ზემოთ ხსენებული მინანქრის ძეგლების პარალელურად ვაკვირდებოდი სხვა ძეგლებსაც. განსაკუთრებით ყურადღებას ვამახვილებდი ჟამთა სვლისაგან ძლიერ დაზიანებულ ძეგლებზე. ასეთია შარავანდედის ფრაგმენტები სოფელ დოლიდან (ზემო სვანეთი. ს⁴. № 1411). (სურ. 4); წმ. გრიგოლის, წმ. ნიკოლოზისა და წმ. პეტრე მოციქულის მედალიონები ხობის ღვთისმშობლის ხატიდან (ს⁴. ო.№ 208). (სურ. 5. ა,ბ,გ).

ვარძიის ღვთისმშობლის ხატის მედალიონების მიკროსკოპით შემოწმებისას აღმოჩნდა, რომ ყველას შემოხსნილი აქვს საჩარჩოე რკალი და მის გარეშეა ჩასმული ზემოთ ხსენებულ ბუდეებში.

საინტერესოა, თუ რატომ აქვს ამ მედალიონებს მოხსნილი საჩარჩოე რკალი და როგორ მოძვრა ეს უმთავრესი დეტალი თითოეულს ძლიერი დაზიანების გარეშე, მაშინ, როდესაც მინანქრის მედალიონის საჩარჩოე რკალი ხარისხიანადაა მირჩილული საფუძველზე და ის არც თუ იოლი მოსახსნელია. მით უმეტეს,

რომ მინანქროვანი ფენის განადგურების გარეშე ეს ყოვლად შეუძლებელია.

ძველ სახელოსნოებში ტიხარს საიმედოდ მიაჩნიალადნენ სამინანქრე საფუძველს. ეს კარგად ჩანს XII ს-ში მოღვაწე ბერი თეოფილუსის ტრაქტატშიც – „*Schedula deversarum artium*“ („ჩანაწერები ხელოვნებაზე“). ავტორი ტიხრების მირჩილვის პროცესის აღწერისას აღნიშნავს, რომ მედალიონის საჩარჩოე რკალი სქელი უნდა იყოს მის ძირითად ტიხრებთან შედარებით და ის ძალიან ყურადღებითა და ხარისხიანად უნდა მიერჩილოს საფუძველს. აღნიშნულია ასევე, რომ, როცა გარეთა საჩარჩოე ტიხარი მიერჩილება საფუძველს, ასევე ხარისხიანად უნდა მიერჩილოს მედალიონის შიდა ძირითადი ტიხრები უკვე წინასწარ მომზადებულ ბუდე (Theophilus, 1979: 125).

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ასე საიმედოდ მირჩილული მედალიონი ძალიან ძნელად დაემორჩილებოდა დაშლას და მასზე დამაგრებული ცალკეული დეტალები იოლად არ მოძვრებოდა. ამიტომ, სავარაუდოა, რომ იმერეთის ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის მედალიონთა შემსრულებელმა ოსტატმა საერთოდ არ გამოიყენა მირჩილვის მეთოდი და საჩარჩოე რკალები ამ ოპერაციის გარეშე დაამაგრა საფუძველზე.

ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის მედალიონების კვლევის დროს აღმოჩენილი ფაქტის გამო საგანგებოდ ჩავატარე მრავალი ცდა ჩემს ლაბორატორიაში. მოვადუღე ზემოთ აღნიშნულ მედალიონთა მინანქრებთან ქიმიურ-ფიზიკური თვისებებით მიახლოებული რამდენიმე ფერის მინანქარი და დავამზადე საცდელი მედალიონი. საფუძველი, საჩარჩოე რკალი და ტიხრები, ორიგინალის მსგავსად, დავამზადე მაღალი სინჯის ოქროსაგან.

რკალი და ტიხრები საფუძველზე დავამაგრე საგანგებოდ მიღებული გამჭვირვალე მინანქრის მასით ისევე, როგორც, ჩემი ვარაუდით, ეს ძველ ოსტატებს უნდა გაეკეთებინათ. შედეგად, ყველა დეტალი ხარისხიანად დამაგრდა საფუძველზე, რამაც მომცა საშუალება, რომ მომინანქრება ძალიან კარგად და სრულყოფილად განმეხორციელებინა (სურ. 6).

შემდგომ ამისა, შევეცადე, საცდელ მედალიონზე მომეხსნა საჩარჩოე რკალი, რაც

ძალზე იოლად მოვახერხე უბრალო მახვილწვერიანი საგნით ისე, რომ მედალიონის მინანქროვანი საფარი თითქმის არ დაზიანებულა, ძალიან მცირე ზომის ნამსხვრევებს თუ არ მივიღებთ მხედველობაში (სურ. 7).

ამ ცდიდან გამომდინარე, ვვარაუდობ, რომ ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის შემამკობელ მედალიონებზე საჩარჩოე რკალთა იოლად მოხსნის მიზეზია მისი მიურჩილაობა საფუძველის ლითონზე. შედეგის მიხედვით წარმოიშვა კითხვა – ზემოთ ხსენებული მედალიონების შიგა, ძირითადი ტიხრებიც ასევე მიურჩილავი ხომ არ იყო საფუძველზე?

ამ მედალიონთაგან ყველაზე დაზიანებულია ნმ. პავლე მოციქულის გამოსახულებიანი მედალიონი, მისი თითქმის ერთი მესამედი მინანქროვანი საფარი დაკარგულია. მასზე არაა შემორჩენილი წმინდანის ვინაობის განმსაზღვრელი წარწერაც (სურ. 8).

ერთი რამ, უდავოა, რომ ეს მედალიონები ერთსა და იმავე ოსტატს შეუქმნია. ამაზე მიანიშნებს ტიხართა მოხრის საოცარი ხელოვნება, რაც ამ მედალიონებს წარმოგვიდგენს ქართული და არა მხოლოდ ქართული პორტრეტული ტიხროვანი მინანქრის მწვერვალად, თუმცა, შეიმჩნევა ერთი მეტად თვალში საცემი განსხვავება ნმ. პავლე მოციქულის მედალიონისა და სხვა მედალიონთა მინანქრების ელვარებას შორის. ლოგიკურია, რომ ხუთივე მედალიონის შესრულების დროს ოსტატი აუცილებლად ერთსა და იმავე მინანქარს გამოიყენებდა. ეს ასეც არის: ნმ. იოანე ნათლისმცემლის მოსასხამის სმალტის ტონალობა და ზედაპირის ფაქტურა ზუსტად ემთხვევა ღვთისმშობლის სამოსის სმალტის ტონალობასა და ზედაპირის ფაქტურას. ერთი და იმავე, ოდნავ შემღვრეული, თბილი მწვანე ფერის მინანქრითაა შესრულებული ფონები. ერთმანეთს ემთხვევა თეთრი სმალტის ტონიც, რომლითაც წმინდანთა თვალის გარსი და წარწერებია გამოსახული. ერთნაირი ტონალობისაა ნმ. პეტრე მოციქულის, ნმ. იოანე მახარებლის შარავანდედთა იისფერი, ასევე ყვითელი, წითელი და ფირუზისფერი სმალტები.

ეჭვგარეშეა, ყველა ეს მინანქარი გამოყენებულია ნმ. პავლე მოციქულის მედალიონის დამზადებისას. ჩვეულებრივი დათვალიერების დროსაც ჩანს, რომ ამ მედალიონის გამჭ-

ვირვალე მინანქრები სხვებზე უფრო მუქია და ერთგვარი „ჩამკვდარი“ ფერის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

დაკვირვებამ ცხადყო, რომ წმ. პავლე მოციქულის მედალიონი იმ დროისათვის, როდესაც მას ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის შემამკობელი ოსტატი ხატის შესამკობად ამზადებდა, ექვს ნაწილად უნდა ყოფილიყო დაშლილი. ამ ნაწილების აწყობით შეძლებისდაგვარად უნდა მიეღო ოსტატს ის პირვანდელი გამოსახულება, რომელიც ექნებოდა დაზიანებამდე წმინდანის მედალიონს (სურ. 9).

ამ მედალიონს მარჯვენა მხარეს ტანსაცმლისა და ყელის არის გამომსახავი მინანქროვანი საფარი იმდენად ფრაგმენტირებული აქვს, რომ ჩანს, მაშინ, როდესაც ამ ფრაგმენტების ამწყობი ოსტატი, რომელიც ცდილობდა, რომ მედალიონისათვის მაქსიმალურად დაებრუნებინა პირვანდელი სახე, მაინც კარგად ვერ გაერკვა ფრაგმენტების ურთიერთმიმართებაში. ამიტომ რამდენიმე ფრაგმენტი უკუღმა ჩაამაგრა მისთვის განკუთვნილ ადგილებში, მაგალითად, ერთ ფრაგმენტზე, რომელზეც გამოსახულია წმ. მოციქულის სამოსის მარჯვენა მხარის პერანგის შემამკობელი დეტალი, ე. წ. კლავი, თავდაყირაა დამაგრებული მასტიკის ფენაზე. ეს აშკარად თვალში საცემი გახდა ამ ფრაგმენტის შედარებისას წმ. პეტრე მოციქულის სამოსის ანალოგიურ დეტალთან. ეს ორი მედალიონი იმდენად იდენტურია, რომ, პორტრეტების გარდა, ყველა დეტალი – ტანსაცმლის ნაკვეთა მიმანიშნებელი ტიხრები, მაკურთხეველი მარჯვენა და წიგნი ერთსა და იმავე ადგილას უნდა ყოფილიყო განთავსებული (ამჟამად წმ. პავლე მოციქულის გამოსახულებაზე ამ დეტალთაგან შემორჩენილია მხოლოდ ტიხრების მცირე ფრაგმენტები). ლოგიკურია, რომ წმ. პავლე მოციქულის სამოსის მარჯვენა მხარეს არსებული ყვითელი ფერის მოსართავი, წმ. პეტრე მოციქულის იმავე დეტალის მსგავსად, უნდა იყოს მედალიონზე დამაგრებული (სურ. 10). ამის გარდა, ასევე უკუღმაა დამაგრებული წმინდანის ყელის არეში არსებული ადამიანის კანისფერი სმალტის ფრაგმენტიც. როცა ეს ფრაგმენტები საგანგებო კომპიუტერული პროგრამის საშუალებით გადავატრიალე და ისე ჩავსვი მისთვის კუთვნილ ადგილებში.

ორივე დეტალი იდეალურად მოერგო კუთვნილ ადგილებს (სურ. 11). ცხადი გახდა, რომ მინანქრის ფენის ამგვარი ძლიერი ფრაგმენტირება გამოწვეული უნდა ყოფილიყო ტექნოლოგიური მიდგომებით, რომლითაც უნდა განსხვავდებოდეს ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის მედალიონები სხვა სახელოსნოებში დამზადებული მინანქრებისაგან, რომლებსაც, მართალია, აღენიშნება დაზიანებები, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მინანქრის ფენა ისე ძლიერ არაა განმხოლოებული საფუძვლისაგან (სურ. 5 ა, ბ, გ).

უფრო ღრმა დაკვირვების შემდეგ კი აღმოჩნდა, რომ ზემოთ ხსენებულ მედალიონს, რკალის გარდა, მოხსნილი აქვს საფუძვლის ლითონიც და ის მის გარეშე დამაგრებითაა პასტის საგანგებო ბაზისზე. თავისთავად ცხადია, რომ უსაფუძვლოდ მინანქარს არ გააჩნია ის ელვარება, რომელსაც მას საფუძვლის ლითონი აძლევს. საფუძვლის ლითონის იოლად მოხსნის მიზეზად კი მიურჩილავი ტიხრები მივიჩნიე.

ამ მოსაზრების დასადასტურებლად საცდელ მედალიონზე ვანარმოე ცდა. ისევე, როგორც საჩარჩოე რკალის შემთხვევაში, საფუძვლის ლითონიც იოლად მოეხსნა მედალიონს (სურ. 12).

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, კვლევის დროს ჩემ მიერ ჩატარებული ცდების პარალელურად გამოვიკვლიე ჩვენამდე მოღწეული რამდენიმე დაზიანებული ტიხროვანი მინანქრის ფრაგმენტი, მათ შორის, მინანქრის ფრაგმენტები სოფ. დოლიდან. ისინი გამოირჩევა მაღალი ტიხრებითა და, შესაბამისად, მინანქროვანი საფარის ძალიან სქელი ფენით (3,2 მმ უმეტეს ადგილებში).

ამ ფრაგმენტებშიც აშკარად ჩანს, რომ ტიხრები საფუძველზე მირჩილული არაა და საფუძველი მინანქროვანი მასისაგან ძალიან იოლადაა განმხოლოებული.

ფრაგმენტებზე, რომელთაც მოცილებული აქვს საფუძველი იმ მხრიდან, საიდანაც მინანქრის ფრაგმენტები მას უნდა უერთდებოდეს, ზოგან მოჩანს ტიხრები, ზოგან კი ტიხრები შემალულია მინანქრის ფენაში, რაც მკაფიოდ მიუთითებს, რომ ისინი თავიდანვე საფუძველზე არ იყო მირჩილული (სურ. 13).

ზემოთ აღწერილი ცდების შემდეგ საბოლოო დასკვნის გასაკეთებლად საფუძვლის

გარეშე დარჩენილი საცდელი მედალიონი დაგამსხვრე ისე, რომ ნამსხვრევებს წმ. პავლე მოციქულის მედალიონის ფრაგმენტთა მსგავსი სახე ჰქონოდა. საცდელი მედალიონი გარკვეული სიმაღლიდან მყარ იატაკზე დაგდებით ადვილად დაიმსხვრა, რაც არ მოხდებოდა, თუ ტიხრები საფუძვლის მეტალზე იქნებოდა მირჩილული (სურ. 14).

მირჩილვის მეთოდით შესრულებულ ძეგლებზე, რომლებზეც ტიხრებია შენარჩუნებული, სმალტები კი - ამოცვენილი, აშკარად ჩანს ტიხართა მტკიცე კავშირი საფუძველთან. იმ ადგილებში კი, სადაც ასეთ ძეგლებზე ტიხრები უხეში მოპყრობით ახეულა საფუძველიდან მინანქართან ერთად, საფუძველზე აშკარად მოჩანს ტიხართა ნაკვალევი და მცირე ნარჩენებიც კი (სურ. 5. ა, ბ, გ). ცხადია, ასეთი მინანქრის მედალიონებიდან ვერანაირად ვერ მოხერხდება გამოსახულების განმხოლოება სამინანქრე საფუძველიდან, რასაც ადგილი აქვს ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის წმ. პავლე მოციქულის მედალიონსა და სოფ. დოლის მინანქრის შარავანდედის ფრაგმენტების შემთხვევაში. ეჭვგარეშეა, რომ ამ ძეგლების სახით საქმე გვაქვს მიურჩილავტიხრებიან ნაკეთობებთან.

მირჩილვის გარეშე საფუძველზე მინანქრის ფენით დამაგრებული ტიხრები, მართალია, არ გამოირჩევა კავშირის სიმტკიცით, მაგრამ სრულიად თავისუფლად იძლევა საშუალებას შემდგომი ოპერაციების, კერძოდ კი, მომინანქრების, გამონვისა და გადახეხვის ჩასატარებლად. ასეთი მეთოდი, უდავოდ, ძალზე მარტივია და გაცილებით მცირე დროს მოითხოვს მინანქრის საფუძვლის მოსამზადებლად.

მინანქრის ფენა, რომლითაც ტიხრებს აკავშირებდნენ საფუძველთან, აუცილებლად გამჭვირვალე უნდა ყოფილიყო, რათა ძირითადი გამჭვირვალე მინანქრის მასის ჩადებისას ხელი არ შეეშალა გამჭვირვალე მინანქრისა და საფუძვლის ლითონის დაკავშირების დროს წარმოქმნილი ოპტიკური ეფექტისათვის, როდესაც საფუძველი სარკესავით ელვარებს და ქვემოდან ანათებს მინანქრის ზედაპირს. ეს დასტურდება ძველი მინანქრის ფრაგმენტების დათვალიერების დროსაც. ქვედა მხრიდან ამ ფრაგმენტებზე აშკარად მოჩანს მინანქრის თხელი, გამჭვირვალე ფენა, რომელიც გადავლებულია ხშობილ სმალტებზე. ეს თხელი ფენა ზოგან თავად ტიხრებზეცაა გადავლე-

ბული, რაც იმის გამო მომხდარა, რომ დაკავშირების დროს ყველა ტიხარი ზუსტად არ იყო საფუძვლის ლითონზე დადებული. ამის გამოც დამაკავშირებელი მინანქრის ფენამ ქვეშ გაუარა ტიხრებს.

დაკვირვებამ და ცდებმა აჩვენა, რომ მედალიონები ან ის ფრაგმენტები, რომლებიც ტიხართა საფუძველზე მიმაგრების ასეთი მეთოდითაა დამზადებული, გაცილებით სქელი მინანქროვანი ფენით გამოირჩევა. ასეთი მეთოდით მუშაობის დროს ტიხრების სიმაღლის გაზრდა ჩვეულებრივთან შედარებით სასურველი იმიტომაცა, რომ ნაკეთობა, რომელსაც არ აქვს ისეთი სიმტკიცე, რაც მირჩილულტიხრებიანს, უფრო მედეგი იყოს ჟამთა სვლის მიმართ მინანქროვანი ფენის სისქის გაზრდის ხარჯზე.

ზემოთ წარმოდგენილი კვლევის შედეგი, ვფიქრობ, დამაჯერებლად იძლევა იმის მტკიცების საშუალებას, რომ შუა საუკუნეების ტიხროვანი მინანქრის ზოგიერთი სახელოსნო იყენებდა ტიხრების მირჩილვის გარეშე ტიხროვანი მინანქრის დამზადების მეთოდს. ამიტომ არ შეიძლება იმის თქმა, რომ მხოლოდ მირჩილვის საშუალებით ამაგრებდნენ ტიხრებს საფუძველზე. რაც შეეხება მირჩილულტიხრებიან მინანქრებს, უტყუარად შეიძლება დასახელება ქართული წარმომავლობის ტიხროვანი მინანქრის იმ ძეგლებისა, რომელთა საფუძველზე მკვიდრად მირჩილული ტიხრები დასტურდება. ამ მოვლენის მკაფიო მაგალითებია: მინანქროვანი ფირფიტები - კვადრიფოლიუმი ჯვარცმის გამოსახულებით შემოქმედის მონასტრიდან; წმ. გიორგი - ურჩხულის მლახვერელი (XV ს-ის შუა ხანა); წმ. გიორგი - ლასია ქალაქის სასწაული (XIV ს.) და სხვ. როგორც აღვნიშნე, ამ თემის მიზანია მოკვლევა იმ ძეგლებისა, რომელთაც საფუძველზე მიურჩილავი ტიხრები აქვს. ამ საკითხს დიდი ხანია ვსწავლობ და, იმ ძეგლების გარდა, რომლებიც ამ ნაშრომში განვიხილე, დანამდვილებით შეიძლება ვთქვა, რომ შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის საგანძურის ფონდში სხვა მინანქროვანი კომპოზიციებიცაა, რომლებზეც ასევე მიურჩილავი ტიხრები ვლინდება. მიმაჩნია, რომ კვლევა უნდა ეყრდნობოდეს მეტად მყარ მტკიცებულებებს, ჯერჯერობით თავს შევიკავებ მათი განხილვისაგან, ვიტყვი მხოლოდ, რომ ამ მიმართულებით დაკვირვებებსა და კვლევას ვაგრძელებ.

ამდენად, ჩატარებული კვლევის შედეგად მყარი არგუმენტებით დადასტურდა, რომ უძველესი სახელოსნოები ფლობდნენ კარგად დახვეწილ ტექნოლოგიას ტიხრების ამ წესით საფუძველთან დასაკავშირებლად. ეს ცოდნა და გამოცდილება კი ტრადიციულად გადაეცემოდა ერთი ოსტატიდან მეორეს და, შესაბამისად, ერთი სკოლიდან – მეორეს.

ცნობილია, რომ თანამედროვე ევროპული სახელოსნოები და ცალკეული ოსტატები ფართოდ იყენებენ ამ მეთოდს ტიხართა დასამაგრებლად, ხოლო ევროპიდან შემოტანილი ასეთი მეთოდით მინანქრის მრავალი ოსტატი მუშაობს საქართველოში XX ს-ის ბოლო ათწლეულიდან. ასე რომ, საფუძველზე ტიხართა დამაგრების ზემოთ

ხსენებული წესი თანამედროვე ოსტატების მიერ არაა შემუშავებული. ის საუკუნეების სიღრმეში იღებს სათავეს და ჩვენს წინაპრებს საკმაოდ მაღალ დონეზე ჰქონდათ დამუშავებული.

დასასრულ მინდა ვთქვა, რომ მომავალში კვლავ საჭიროა კვლევის გაგრძელება, რათა დადგინდეს, თუ რომელი ძველი სამინანქრე სკოლისათვის იყო ესა თუ ის მეთოდი უფრო დამახასიათებელი. ვფიქრობ, ეს საშუალებას მოგვცემს, მივიღოთ უფრო მკაფიო სურათი შუა საუკუნეების ოქროს საფუძვლიანი ტიხროვანი მინანქრის დამამზადებელი ქართული და ბიზანტიური სახელოსნოებისა თუ მათი ტრადიციების ერთმანეთისაგან განსაცალკევებლად.

Ermine Magradze

ANALYSIS OF TECHNOLOGICAL FEATURES OF FIVE CLOISSONNE ENAMEL MEDALLIONS OF THE VIRGIN'S ICON OF VARDZIA CHURCH IN IMERETI

Summary

A unique collection of Georgian-Byzantine cloisonne enamel monuments made on gold basis, which are presented in the permanent treasury exhibition of the Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts, is extremely rich in the whole world. The handwriting of different masters and workshops has been clearly revealed during the technological research of these pieces of art. They change their outward looks with alternation of epochs and each subsequent period is characterized by different technological innovations. Merging of colored decorative glass and precious metal, which is carried out by this technology by means of thinner cloisonnes firmly attached to a gold base, is excessively original what people have used during a long path of their development and during refinement of this art.

It was believed that in gold-plated enamel compositions, the cloisonné which distinguished one color of enamel from another, was always soldered to the gold base, on which the enamel image was completed.

Based on my years-old research and observations, it turned out that not all workshops, which produced cloisonné enamel, used such a method. Relatively rare, but still, there are such enameled pieces of art, on which the cloisonné is not attached to the golden base and masters used a special, rather original method. The research showed that instead of soldering, they fixed the cloisonné to the base with a layer of special, transparent glass. The present paper represents the results of the research of the five cloisonné enamel medallions of the Virgin's icon of Vardzia church in Imereti, which dates back to the 9th century. The outcome of exploration proved that the workshop, that made these medallions, used the above-mentioned, quite different from the traditional method of attaching cloisonne to the base.

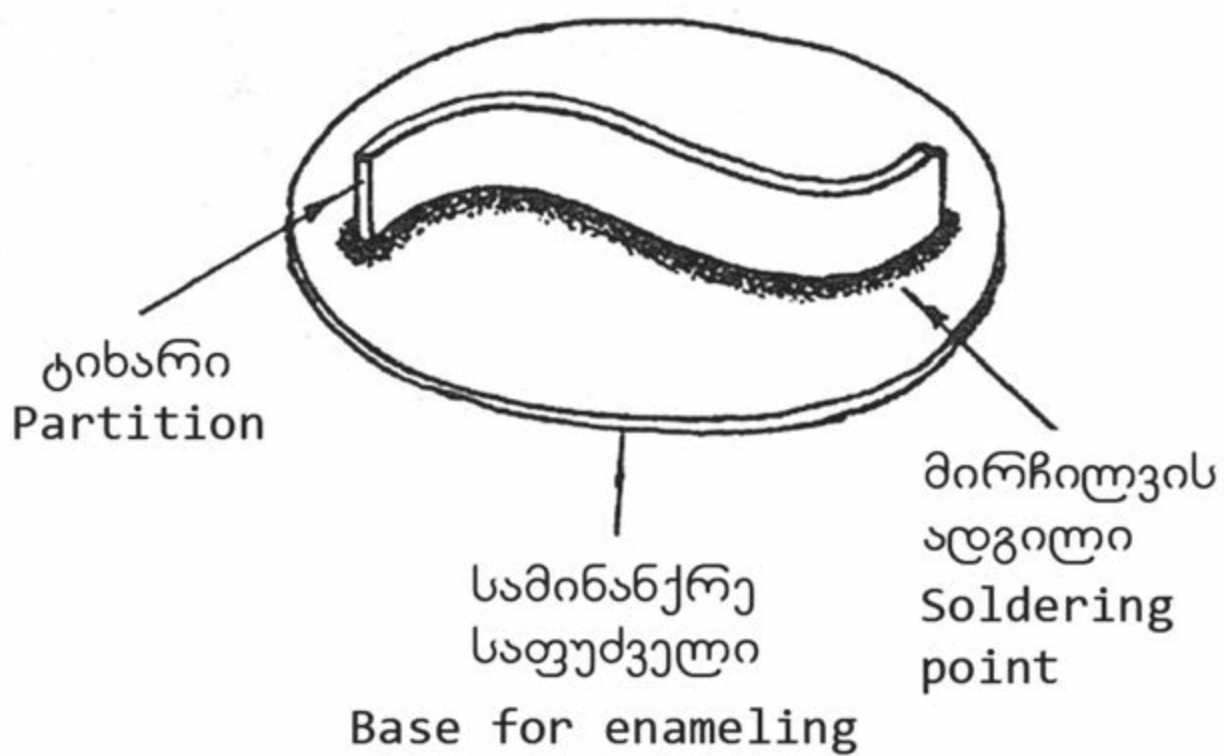
გამოყენებული ლიტერატურა

1. მაღრაძე, ე. (2005). ტიხართა მირჩილვის თავისებურებანი შუა საუკუნეების ტიხროვანი მინანქრის ძეგლებში. ჟურ. ნარკვევები. ტ. X. თბ.: შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა
2. ჯავახიშვილი, ივ. (2012). ქართველი ერის ისტორია. ტ. 1. თბ.: გამომც. „პალიტრა L“.
3. Безбородов, М. А. (1969). Химия, технология древних и средневековых стекол. Минск. Изд. „Наука и техника“.
4. Бреполь, Э. (1986). Художественное эмалирование. Лен.: изд. „Машиностроение“.
5. უგრელიძე, ნ. (1961). მინა ძველ საქართველოში. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
6. ვახტანგ VI. (1981). წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის. თბ.: თსუ-ის გამომცემლობა.
7. ორბელიანი, სულხან-საბა. (1991). ლექსიკონი ქართული. ტ. I. თბ.: გამომც. „მერანი“.
8. Theophrastus. (1956). On Stones. The Ohio State University. Columbus.
9. მაღრაძე, ე. (2021). ქართულ-ბიზანტიური ტიხროვანი მინანქრის მინერალოგიურ თავისებურებათა კვლევა ინოვაციური მეთოდებით. თბ.: გამომც. „ტექნიკური უნივერსიტეტი“.
10. Theophilus. (1979). On Divers Arts. New York. Dover Publications.
11. Чellini, Б. (2003). Жизнеописание. Трактаты. Поэзия. Санкт-Петербург. Изд. „Азбука“.
12. ამირანაშვილი, შ. (1961). ქართული ხელოვნების ისტორია. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.

ილუსტრაციების აღწერა

List of Illustrations

- | | |
|--|--|
| სურ. 1. ტიხრების მირჩილვის სქემა | Fig. 1. Scheme of cloisonné soldering |
| სურ. 2. იმერეთის ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის ტიხროვანი მინანქრის მედალიონები. IX ს. | Fig. 2. Cloisonne enamel medallions of the Virgin's icon of Vardzia church in Imereti |
| სურ. 3. იმერეთის ვარძიის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატის ტიხროვანი მინანქრის მედალიონებში ტიხართა განლაგების გრაფიკული მონახაზი | Fig. 3. Graphical outline of arrangement of cloisonné enamel medallions of the Virgin's icon of Vardzia church in Imereti |
| სურ. 4. შარავანდის ფრაგმენტები სოფ. დოლიდან | Fig. 4. Fragment of nimbus from Doli village |
| სურ. 5. ^{ა,ბ,გ} წმ. გრიგოლის, წმ. ნიკოლოზისა და წმ. პეტრე მოციქულის დამსხვრეული მედალიონები ხობის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატიდან | Fig. 5. ^{a,b,c} Smashed to pieces medallions of St. Gregory, St. Nicholas and St. Peter the Apostle from the icon of the Virgin of Khobi church |
| სურ. 6. საცდელი მედალიონი | Fig. 6. Experimental medallion |
| სურ. 7. საცდელ მედალიონზე გარსშემომვლები რკალის მოხსნის პროცესი | Fig. 7. Removing process of encircled arc on the experimental medallion |
| სურ. 8. წმ. პავლე მოციქულის მედალიონი | Fig. 8. Medallion of St. Paul the Apostle |
| სურ. 9. წმ. პავლე მოციქულის შვიდ ნაწილად დაშლილი მედალიონი | Fig. 9. Broken into seven pieces medallion of St. Paul the Apostle |
| სურ. 10. წმ. პეტრე და წმ. პავლე მოციქულთა მედალიონები | Fig. 10. Medallions of St. Peter the Apostle and St. Paul the Apostle |
| სურ. 11. რეკონსტრუირებული წმ. პავლე მოციქულის მედალიონი | Fig. 11. Reconstructed medallions of St. Paul the Apostle |
| სურ. 12. საფუძველმოცილებული საცდელი მედალიონი | Fig. 12. Base-removed experimental medallion |
| სურ. 13. სოფ. დოლის შარავანდის ფრაგმენტები ზურგის მხრიდან | Fig. 13. Fragments of nimbus from Doli village from the back side |
| სურ. 14. საგანგებოდ დამსხვრეული საცდელი მედალიონი | Fig. 14. Specially smashed to pieces experimental medallion |



სურ. / Fig. 1



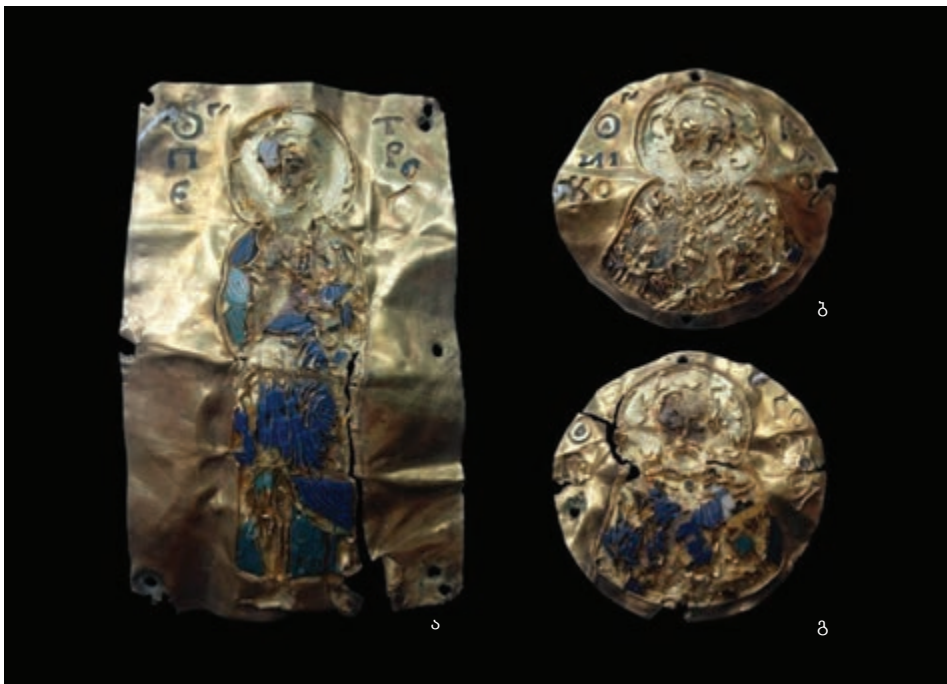
სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14

ქოროლოს ეკლესიის რელიეფთა განსხვავება თანადროული ძეგლებისგან პრიმიტიულობის ტრადიციული და ავანგარდული გაგებით

საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ ხელოვნების თანამედროვე პრინციპები რომ არაა, შეიძლება მისი შეფასების კრიტერიუმების ცვალებადობის საკითხი არც წარმოშობილიყო, რადგან ყოველივე ძეგლის, მათ შორის, მხატვრული კატეგორიების ფართომასშტაბიანი გადაფასება მოხდა და ეს საკითხიც წამოიჭრა. კრიტერიუმთა გადაფასებაში კი დიდი როლი შეასრულა თანამედროვე აბსტრაქტული აზროვნების ჩამოყალიბებამ (რომლის გარეშეც შეუძლებელია რაიმეს განზოგადება და აზროვნებაც კი) და, ამასთან, ხელოვნებაში დეკორატივიზმის ცნების უნივერსალურმა გაგებამ. ეს ის ძირითადი საკითხებია, რამაც შეცვალა რეალიზმისა და, ზოგადად, ხელოვნების მიმართ დამოკიდებულება.

თანამედროვე ხელოვნების ამგვარად დანახვის გამო, ცხადია, არქაული ხელოვნებაც სხვაგვარად შუქდება და ფასდება. ამ შემთხვევაში მე მაინტერესებს, თუ როგორ იკითხება შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური ხელოვნება თანამედროვე მხატვრული აზროვნების თვალთახედვით. თუ ავანგარდიზმამდელ პერიოდში შუა საუკუნეების ხელოვნების პრიმატი კატეგორიულად პრიმიტიულად ითვლებოდა, თანამედროვე ხელოვნების გამოცდილების შემდეგ მისი შეფასების კრიტერიუმი უფრო რთულშინაარსიანი გახდა, ე.ი. გარკვეული მოდერნიზაცია განიცადა. ეს კი რეალურად გულისხმობს პირობითობის ესთეტიკურ საფუძველზე აღმოცენებულ ხელოვნებას, რომელიც ძირეულად განსხვავდება სინამდვილის ამსახავი კლასიკური და, ზოგადად, ტრადიციული, აკადემიურ-რეალისტური ხელოვნებისაგან.

რაც შეეხება, უშუალოდ, X ს-ის ქოროლოს ძეგლზე ყურადღების გამახვილებას (ეკლესია მთიულეთში მდებარეობს და აგებულია ადგილობრივი ფილაქვით), იგი შეირჩა, რათა ცხადი გახდეს ამ ძეგლის რელიეფების ნოვატორული ბუნება და ნათესაობა „თანამედროვე ინტუიტიურსა“ და „ინტელექტუალურ პრიმიტივიზმთან“.

შევეცდები, გავანალიზო, ზოგადად, X-XI სს-ის პლასტიკის თავისებურება და, კერძოდ, მოცულობის აღქმის მიმართ თანადროულ მოქანდაკეთა დამოკიდებულება. ამის შემდგომ კი შუასაუკუნეობრივი ინტერპრეტაცია შევუფარდო მოცულობისადმი თანამედროვე მიდგომას.

ყველა ეპოქის ხელოვნებას, მათ შორის, შუა საუკუნეების ხელოვნებასაც აქვს თავისებური, დამახასიათებელი ესთეტიკა, ე.ი. გააჩნია თავისი მხატვრული იდეალი და პრიმატი (პრიმატი, ანუ მხატვრული ფორმისა თუ სტილის სახასიათო, დომინანტური ესთეტიკური თავისებურება). შუა საუკუნეების პლასტიკური ხელოვნების პრიმატად შეიძლება მივიჩნიოთ ყველა იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ ნიშანთა სინთეზი, რომელიც ამ ეპოქის ძეგლებს ახასიათებს. ძალიან მოკლედ პლასტიკურ თავისებობათა ეს ერთობლიობა, ალბათ, ასე გამოითქმის: ქრისტიანული მოძღვრების აბსოლუტური გათვალისწინება და ამ იდეოლოგიურ საფუძველზე ფორმის მატერიალურობისგან მოწყვეტა, მისი ინტერპრეტაციისას დეფორმაციის, დეკორატივიზმისა და, ზოგადად, პირობითობის მნიშვნელობის გაზრდა, ეპოქის სხვადასხვა მონაკვეთში მოცულობითობის ხან წინ წამოწევა, ხან – გაქრობა.

იმისათვის, რომ ზუსტად განისაზღვროს ქოროლოს ეკლესიის რელიეფების პლასტიკური ესთეტიკის შეფასების კრიტერიუმი, აუცილებელია, გაირკვეს, თუ რა ზეგავლენას ახდენდა ავტორის ფსიქიკაზე ან, საზოგადოდ, მაშინდელ ხელოვნებაზე თანადროული გლობალური ქრისტიანული მსოფლმხედველობა. ის, რომ საერთოდ ხელოვნის მსოფლმხედველობა განსაზღვრავს მის მიერ შექმნილი ფორმის ხასიათს, სადავო არაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში საინტერესოა გლობალური ქრისტიანული მსოფლმხედველობის პირობებში „თავისუფალი“ მხატვრული აზროვნების შესაძლებლობის ხარისხი.

რაც შეეხება უშუალოდ X ს-ს, ის საქართველოში შუა საუკუნეების არქაული საფეხურის

სახელითაა ცნობილი, რაც, ისტორიულობის თვალსაზრისით, ყველა დიდმა, საკუთარი მხატვრული სისტემის მქონე კულტურამ განვლო (როგორც ცნობილია, ანტიკურ-კლასიკურ ხელოვნებას წინ უსწრებდა ელადის არქაიკა, ხოლო ეგვიპტურ ხელოვნებაში დასრულებულ პლასტიკურ ეპოქებს – უფრო პრიმიტიული არქაიკა. იგივე პრინციპი შეიძლება დავინახოთ რომაულსა და რენესანსულ ხელოვნებაშიც). საქართველოში ეს პერიოდი, პლასტიკის თვალსაზრისით, შეიძლება დახასიათდეს როგორც ამ დარგის სრული სახით ჩამოყალიბებისკენ სწრაფვის ეპოქა. მართალია, ეს სწრაფვა (სხვადასხვა მიზეზის გამო) ვერ მივიდა დასრულებულ მრგვალ ქანდაკებამდე, მაგრამ მასში ყველა საწყისი ელემენტი გამოიკვეთა. ისიც ფაქტია, რომ ცალკეულ ნიმუშებში მოცულობისა და სიბრტყის ერთდროულ გააზრებაში სტილის ეკლექტიურობა შეინიშნება. თუმცა, საერთო ტენდენცია მაინც მოცულობისკენ სწრაფვაა.

ამ პერიოდის ქართულ ძეგლთა სტილურ განსხვავებათა ფონზე განსაკუთრებული ადგილი უკავია ქოროლოს ეკლესიის რელიეფებს. უპირველესი ნიშანი, რაც ქოროლოს რელიეფებს საინტერესოს ხდის ჩემი კონცეფციისთვის, ესაა მოცულობის პრიმატის საფუძველზე დაფუძნებული მთლიანი მხატვრული სისტემა. სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, ხაზგასასმელია ამ ძეგლის რელიეფური გამოსახულებების მონოლითურობა მოცულობის გამოკვეთის თვალსაზრისით. სწორედ ამ მხრივ ავლენს ეს ფიგურები მრგვალი ქანდაკებისკენ სწრაფვის ტენდენციას. მით უმეტეს, რომ ისინი მასალის დამუშავების ტექნიკისა და ზომის მიხედვით ქვის დაზგური თლის პრინციპზე მიგვანიშნებს. დაზგური პრინციპი კი, როგორც ცნობილია, შეიცავს თავისუფალი აზროვნების პოტენციალს – ავტონომიური, არაფუნქციური, არაგაფორმებითი ხელოვნების ნიშანს.

დასაშვებია, რომ ქვის რელიეფურ თლასთან დაკავშირებით დაზგურობის წოდება რამდენადმე პირობითი იყოს. მე მას მივმართე ქოროლოს ფიგურების არა დაზგური ზომის გამო (რომლებიც ამ მხრივ გამონაკლისი არაა შუა საუკუნეების ნიმუშთა შორის), არამედ, უპირველეს ყოვლისა, რელიგიურად არაკანონიკური, პირობითად „თავისუფალი თემის“ გამო. „თავისუფალ თემაში“, ცხადია, არ ვგუ-

ლისხმობ ღვთისმშობლის ფიგურისა (შრომის ამსახავ სცენებს შორის კონქში) და სამი ქტიტორის გამოსახულებებს (ინტერიერში სვეტის თავზე), რომლებიც, კანონიკური წესის მიხედვით, საეკლესიო მხატვრობისთვის სახასიათო მავედრებლებად არიან გამოსახულნი (სურ. 1). თუმცა, ეს უკანასკნელნი ფორმალური გადაწყვეტით ორიგინალობით ხასიათდებიან. თუ, კერძოდ, რით გამოიხატება მათი ორიგინალობა, ამის შესახებ ოდნავ მოგვიანებით.

რაც შეეხება „თავისუფალ თემას“, ვგულისხმობ, კონკრეტულ საქმიანობას, კერძოდ, ტაძრის აგების ამსახავ პროცესს (დასავლეთ ფასადის კარნიზზე. სურ. 2-5): ქვის თლის, დარტყმის, გადაზიდვისა და ა.შ. სცენებს. შრომითი საქმიანობის ეს თემა რელიგიურ მნიშვნელობას იმდენად იძენს, რამდენადაც გამოხატავს ტაძართმშენებლობის საკრალურ აქტს, ანუ კოსმოსის შენებას, მაგრამ სიუჟეტურად არ ასახავს უშუალოდ რელიგიურ თემას, რომლის დროსაც ფიგურების გარეგნული იერი უნებურად დაექვემდებარებოდა იკონოგრაფიის კანონიკურ მოთხოვნას, რაც ტიპური და დამახასიათებელია ამავე ეპოქის სხვა რელიეფური ნიმუშებისთვის. აღსანიშნავია, რომ ის მშენებლობის ამსახავი ერთადერთი ციკლია ამ ეპოქაში. ქოროლოს ძეგლი სწორედ ამის გამო შევიდა ლიტერატურაში უნიკალურის სახელით. ხელოვნების ისტორიკოს ნათელა ალადაშვილის აზრით, „ამ თემაზე შექმნილი რელიეფური გამოსახულებები უცხო არ არის შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის საერთოდ, მაგრამ ქოროლოს რელიეფების მთლიანი ციკლი, სადაც შრომის პროცესის ეპიზოდების თანმიმდევრული ასახვა თავისთავად დამოუკიდებელ ამოცანას წარმოადგენს, უნიკალურია X საუკუნისთვის“ (ალადაშვილი, 1977: 140).

ამ უნიკალურობაში დანახულია ავტორის ინდივიდუალური ნება, რასაც „თავისუფალ“ არჩევანს ვუნოდებ. ამ შემთხვევაში ტერმინი „თავისუფალი“ გამართლებული არ იქნებოდა, ქოროლოს რელიეფთა თემას ფორმა რომ არ შეეცვალა. სწორედ ახალი თემის გამო ვამახვილებ ყურადღებას გამომსახველობითი საშუალებების შეცვლაზე. ამ ცვლილების არდანახვა შეუძლებელია, ისევე, როგორც იმ განსხვავების არშემჩნევა, რომელიც ქოროლოს რელიეფებს გამოარჩევს შუა საუ-

კუნეებში გავრცელებულსა და, კერძოდ, პლასტიკაში ასახულ თემატიკათა ფონზე. უფრო ცხადი რომ იყოს ჩემი შეხედულება, რამდენიმე კონკრეტულ მაგალითზე გავამახვილებ ყურადღებას, კერძოდ, მათზე, რომლებშიც ეპოქის დამახასიათებელი პლასტიკური ნიშნები თვალსაჩინოდ გამოვლინდა.

როგორც უკვე ითქვა, ამ ეტაპზე საქმე გვაქვს მოცულობის პირობითი, მეტ-ნაკლები ინტენსიურობით, დეკორატიული თვალსაზრისით, ინტერპრეტაციის ფაქტებთან, ე.ი. მოცულობა ბოლომდე დომინანტური და ავტონომიური სახით არაა გამომჟღავნებული: კუმურდოს, ვალეს, წყაროსთავის, ბაგრატის, ნიკორწმინდისა და ამ პერიოდის სხვა ეკლესიათა რელიეფები ამ პრინციპითაა შექმნილი, თუმცა, მათ შორის, სრული სტილური მსგავსება არ შეინიშნება. თითოეული მოცულობის თავისებურ ინტერპრეტაციას ახდენს, მაგალითად, კუმურდოს ტაძრის რელიეფური დეკორი, ზედმინვენითი დახვეწილობის მიუხედავად, რამდენადმე მშრალი, სქემატური გეომეტრიზმით გამოირჩევა (სურ. 6-7). მკაფიო გეომეტრიზებული ფორმები ამ ძეგლში „სურათულობის“ განცდის შთაბეჭდილებას ბადებს. ვალეს ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადის წმინდა მეომრების ფიგურებსაც, მოცულობითი სანყისის მიუხედავად, დეკორატიული იერი აქვს (სურ. 8-9), მაგრამ, კუმურდოს რელიეფებისგან განსხვავებით, ამ შემთხვევაში დეკორატიულობა არ გაიაზრება მკაცრად გეომეტრიზებულად. ზედმინვენითი დეკორატიულობით ხასიათდება ნიკორწმინდის ეკლესიის წმინდა მეომრების ფიგურებიც (სურ. 10-11).

ამ პერიოდში მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევაში ვხვდებით ნაკლებად დეკორატიულსა და უფრო მეტ მისწრაფებას მონოლითური მოცულობისკენ. სწორედ მონოლითური მოცულობითი აზროვნების და არა მხოლოდ სიუჟეტის გამო გავამახვილებ ყურადღება ქოროლოს რელიეფებზე. ამ მხრივ იგი მართლაც ორიგინალურია, კერძოდ, ქოროლოს ქტიტორთა სამფიგურიან კომპოზიციაში მოცულობითი სანყისი პრინციპული მიზანდასახულობით გამოვლინდა. ამ თვალსაზრისით, ის განსხვავდება არა მხოლოდ ამავე ეპოქის სხვა ძეგლთა რელიეფებისგან, არამედ ამავე ეკლესიის სხვა დანარჩენი ფიგურებისგანაც. უფრო მეტიც, ისინი ზედმი-

წევნით ორიგინალურ ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ შუა საუკუნეების პლასტიკის ისტორიაში.

ქოროლოს რელიეფის ავტორი მონოლითური მოცულობის შენარჩუნების გამო ერიდება „წმინდა“ დეკორატიულ-პირობით მხატვრულ მიდგომას, იმ პირობით ელემენტებს, რომლებიც ამ ტიპის გამომსახველობას ქმნის; ერიდება იმ შემთხვევაშიც კი, სადაც ნაკლებად ჩანს ფორმის მონოლითურობის შექმნის მცდელობა, მაგალითად, შრომის ამსახავ სცენებში. თუმცა, ფორმის ერთიანობის მიღწევის ცდა აქაც აშკარად საგრძნობია. ავტორი ცდილობს, სამოსის ზედაპირზე ტვიფრები რეალობის მიმანიშნებელ ელემენტებად აქციოს, ე.ი. მთლიანი მოცულობის შენარჩუნების მიზანი აქ ემთხვევა სამოსის რეალური შთაბეჭდილების შექმნის სურვილს, რაც ზედმინვენით შთამბეჭდავად ქტიტორების ფიგურებში შეინიშნება. მათ შორის, ყველაზე მოზრდილში მკლავზე დაკიდებული სამოსის სიმძიმესაც კი შევიგრძნობთ (სურ. 12). ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ავტორისთვის მთავარია მოცულობის ერთიანობის წარმოჩენა და არა პირობით-დეკორატიული გამომსახველობის მიღწევა, რაც რეალურად იკონოგრაფიულ პრინციპს დაეფუძნებოდა.

სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, ამ დროს გრაფიკული ტიპის შტრიხები ფორმის მონოლითურობას არ არღვევს. ის, ერთი მხრივ, დეკორატიულ რიტმს წარმოშობს, ხოლო, მეორე მხრივ, თემის დაკონკრეტებას უწყობს ხელს, ე.ი. სამოსის ზედაპირზე ნაკვეთების მიმანიშნებელი ჩაკვეთილი ხაზები კონკრეტული ქტიტონის მოცულობას სახიერს ხდის. ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან მოცულობითობისკენ სწრაფვამ და ზედმეტი დეკორატიული აქსესუარებისთვის თავის არიდებამ ავტორი უნებლიეთ მიიყვანა სინამდვილის ამსახავ ლაკონიურ ნიშნებთან. შეიძლება ითქვას, ქოროლოს რელიეფებში გამოვლენილი დეკორატიული ელემენტი სინამდვილის მიმანიშნებელი ლაკონიური შტრიხებია მონოლითურ მოცულობაზე. თუმცა, პირობითი სანყისიც არანაკლებ მნიშვნელოვანია. ის ამ დროს სულ სხვა ასპექტით წარმოჩინდება, კერძოდ, ეს ჩანს ფიგურების არაპროპორციულ, ანუ ნაივურ აგებულებაში (თავი უფრო დიდია სხეულთან შედარებით). პირობითობა იგრძნობა მოძრაობებშიც.

სტილის თვალსაზრისით, საერთო შთაბეჭდილების მიხედვით, ქოროლოს რელიეფები სამ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: პირველ ჯგუფში შედის მხოლოდ ღვთისმშობლის ფიგურა, რომელიც შუა საუკუნეებში გავრცელებული კანონიკური წესის მიხედვითაა გადმოცემული (კერძოდ, მავედრებელი ღვთისმშობელი მკერდთან ყრმა-მაცხოვრის თავის გამოსახულებით). მეორე ჯგუფს განეკუთვნება ქტიტორთა სამეულის კომპოზიცია და, როგორც უკვე ითქვა, მასში, ტრადიციული იკონოგრაფიული კომპოზიციის პარალელურად, მოცულობის ინტერპრეტაციის სიახლეც გამოვლინდა. მესამე ჯგუფში ერთიანდება შრომის ამსახავი სცენები, რომლებიც ამ ეპოქის ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებაში სიახლეა თემატურადაც და ფორმალურადაც.

ქოროლოს რელიეფების მხატვრული გადწყვეტა თითქმის განეკუთვნება თანადროული ეპოქის მოცულობის პრინციპით გააზრებულ ნიმუშებს, მაგრამ ორიგინალობით ხასიათდება, რაც ამ შემთხვევაში სისტემის სახითაა ჩამოყალიბებული. სისტემაში ვგულისხმობ პლასტიკური აზროვნების ზოგად პრინციპს და არა მხატვრულ-სტილური ენის აბსოლუტურ ერთიანობას. ამ მხრივ აშკარა განსხვავება შეიმჩნევა ორ ძირითად ჯგუფს შორის – ქტიტორებსა და შრომის პროცესში ჩართულ ფიგურებს შორის: თუ ქტიტორების ჯგუფი (ოჯახის უფროსი, მეუღლე და შვილი) ტრადიციული იკონოგრაფიიდან გამომდინარეობს კომპოზიციისა და ფიგურების ქმედებათა თავისებურების მიხედვით, შრომის ამსახავ კომპოზიციებში იმ დროისთვის ფორმისა და, განსაკუთრებით, თემის ინტერპრეტაციის მხრივ აბსოლუტურ სიახლეს ვხედავთ. აქ საქმე გვაქვს თემატურსა და, აქედან გამომდინარე, ფორმალურ სხვაობასთან.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ, ტრადიციულობის მიუხედავად, ქტიტორთა კომპოზიციურ ჯგუფში ტრადიციული პლასტიკური იკონოგრაფიისგან განსხვავებული მხატვრული ნიშნებიც ფიქსირდება. მათ შესახებ ზემოთ უკვე ითქვა, როდესაც შტრიხების საშუალებით რეალობის ასახვა ვახსენე. რაც შეეხება სამოსს, ქტიტორები წარჩინებულთა შესაფერისი მდიდრული სამოსით, კერძოდ, გრძელი ქიტონებით არიან წარმოდგენილნი. შრომის პროცესის მონაწილე ფიგურათა სამოსი კი ზედმინევით უბრალო და სადაა. ნა-

კეცების მიმანიშნებელი ჩაკვეთილი ღარებიც კი (რომლებსაც ღარებსაც ველარ ვუნოდებთ მსუბუქად მინიშნების გამო) თითქმის გამქრალია. გარდა ამისა, პირველი ჯგუფი მოცულობის მონოლითურობითაც გამოირჩევა. ტრადიციული იკონოგრაფიული ნიშანი მხოლოდ დგომის მანერით იგრძნობა. მონოლითური მოცულობის შექმნის შესაძლებლობას კი ფიგურების კომპოზიციური და პლასტიკური ხასიათი ქმნის. თვითონ ფიგურათა დგომა ვერტიკალურად სწორხაზოვანია, რამდენადმე გარინდული და ეს იძლევა ფორმის მთლიანი მასის შექმნის შესაძლებლობას.

დასაშვებია, რომ ავტორმა სტილური განსხვავება შეგნებულად დაუშვა, რათა ქტიტორთა – სოციალურად მაღლა მდგომ პირთა განსხვავება ეჩვენებინა შრომის პროცესის მონაწილე ფიგურებისაგან. გარდა ამისა, ავტორმა, როგორც ჩანს, არ დაარღვია ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ამ სოციალური ფენის გამოსახვის უკვე კანონიკურად ქცეული წესი.

ქოროლოს რელიეფებისადმი ჩემი ინტერესი ორმხრივ შეიძლება აიხსნას: ერთი მხრივ, ის განაპირობა ქტიტორთა ჯგუფის მოცულობითად გადმოცემამ და მისმა ნაივურმა ხასიათმა, რაც ბადებს თანამედროვე ნეოპრიმიტივისტულ ხელოვნებასთან ასოციაციებს. მეორე მხრივ, ჩემი ყურადღება მიიქცია ტაძრის ფასადზე არარელიგიური თემის – შრომის პროცესის გადმოცემამ, სადაც, „თავისუფალი აზროვნების“ ჩასახვის პარალელურად, ფორმის თავისუფალი ინტერპრეტაციაც ფიქსირდება.

პლასტიკაში მოცულობითობისა და დეკორატიულობისადმი მიდრეკილების განსხვავების გასაგებად, შემდეგ აზრს ვავითარებ: შეიძლება ამ ეპოქის სხვა ძეგლებში უფრო ეფექტურადაცაა გამოკვეთილი მოცულობითი სანყისი, მაგრამ ის, ძირითადად, პირობით-დეკორატიულ გამომსახველობას გულისხმობს, ანუ რელიგიური იკონოგრაფიული პირობითობა აქსესუარების ჩათვლით მაინც მაშინდელი პლასტიკური აზროვნების საერთო ტენდენციას ემორჩილება. აქედან გამომდინარე, მიუხედავად იმისა, რომ ქოროლოს რელიეფებში მოცულობითობას სრული სიმრგვალისთვის ჯერ კიდევ არ მიუღწევია, იგი მაინც გვევლინება მისკენ სწრაფვის „ყველაზე სწორ“, ანუ „თავისუფალი“ აზროვნების

გეზად. უფრო კონკრეტულად, ბაგრატის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე ორი ადამიანის (ბაგრატისა და დავითის) თავის გამოსახულება, ჰორელიეფურობის მიუხედავად, არ იძლევა იმის თქმის უფლებას, რომ მათს ავტორს გააჩნდა მრგვალი ქანდაკებისადმი რაიმე დასრულებული, სისტემური მიდგომა (სურ. 13). ხსენებული თავების ჭარბი, ანუ ზედმინეწითი სიმრგვალე გამონაკლის ეპიზოდად უნდა ჩაითვალოს, ვიდრე ფორმის სიმრგვალის სისტემურ გააზრებად. ქოროლოს რელიეფების შედარებით ნაკლებად მოცულობით ფორმებში კი, გარდა იმისა, რომ რეალისტური სისტემისკენ მიდრეკილება შეიგრძნობა, ინდივიდუალური, ორიგინალური აზროვნებით ჩამოყალიბებული მრგვალი ქანდაკებისკენ სწრაფვაც იკითხება.

თითქმის ყველაფერი ითქვა იმის თაობაზე, თუ, კერძოდ, რითი განსხვავდება ქოროლოს რელიეფები თანადროული სხვა პლასტიკური ნიმუშებისაგან. ასევე თვალსაჩინო განსხვავებას დავინახავთ, თუ ქოროლოს რელიეფებს მომდევნო-XI ს-ის რომელიმე ნიმუშს, მაგალითად, შიო-მღვიმის ტაძრის კანკელის რელიეფებს, შევადარებთ (სურ. 14). პლასტიკური მეთოდების სხვაობა აქ იმდენად თვალში საცემია, რომ მათი გამოწვევით შედარება, ალბათ, არც ღირს. ხსენებული ტაძრის კანკელის რელიეფების ფორმის დახვეწილობაში უფრო კლასიკური ნიმუშების შექმნის მცდელობა იგრძნობა. ამდენად, იგი იმთავითვე დაცილებულია პრიმიტივისტული მეთოდის ესთეტიკურ საფუძველს. განსხვავებით ამ მხატვრული მიდგომისაგან, ქოროლოს ძეგლში თემა უფრო რეალისტური და არა იმდენად ფორმის ინტერპრეტაციის მეთოდი, ე.ი. იგი იმითაც ორიგინალურია, რომ პირობითი ფორმის საშუალებით რეალობის ინტერპრეტაცია ხდება.

შეიძლება ითქვას, ქოროლოს რელიეფების გამოსახვის მხატვრული მეთოდი მიუთითებს იმაზე, რომ X ს-ში სახეზეა მოცულობის სრულად გადმოცემისაკენ სწრაფვა, მაგრამ თავად ფორმა რეალისტური მხოლოდ მოგვიანებით გახდება. ეს არ ნიშნავს, რომ ქოროლოს

რელიეფები იმავე კრიტერიუმით უნდა შეფასდეს, რომლითაც შიო-მღვიმის რელიეფები. ამ მხრივ ქოროლოს რელიეფების მხატვრულ დონეს თავისი ავტონომიურობა გააჩნია და ის ასევე ავტონომიურად უნდა შეფასდეს.

დასაშვებია, რომ ამგვარი მხატვრული დამოუკიდებლობა განაპირობა ტაძრის მდებარეობამ პერიფერიაში, ცენტრიდან მოშორებით. პერიფერიულობის ფაქტორი ვერ გამოირიცხება, რადგან, შესაძლოა, სწორედ ამან მისცა მოქანდაკეს შესაძლებლობა, გათავისუფლებულიყო ცენტრალურ კერაში ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული დოგმებისაგან და თავს მეტი დამოუკიდებლობის უფლება მისცა¹. ავტორის ვინაობა უცნობია. ამიტომ ამ მოსაზრებას დარწმუნებით ვერ დავიცავ, რადგან ისიც შესაძლებელია, რომ ავტორი ადგილობრივი კი არა, არამედ კულტურის რომელიმე კერიდან იყო ჩამოსული. ასეთი ვერსიის მართებულობისას მოქანდაკემ, ალბათ, შეგნებულად მიმართა თემატურსა და, აქედან გამომდინარე, სტილურ სიახლეს. ამ ვარაუდებზე ყურადღების გამახვილება არ ღირს, რადგან ზუსტ მოსაზრებას გამორიცხავს. ყველა შემთხვევაში საინტერესოა ქოროლოს რელიეფების პლასტიკური და თემატური ნოვაცია.

გარდა ამისა, საყურადღებოა ძეგლის შესახებ ჩამოყალიბებული ასეთი შეხედულება, რომლის მიხედვით, ქოროლოს რელიეფები იმ ეპოქის სხვა ნიმუშებთან შედარებით პროვინციული გამოვლინებაა. შესაძლოა, იმ ეპოქის მსოფლმხედველობისთვის ეს ნაწილობრივ მართალიც იყოს, თუ გავითვალისწინებთ გამოსახული თემის მიმართ „წმინდა“ რელიგიურ დამოკიდებულებას. თუმცა, პლასტიკური ენის განვითარების თვალსაზრისით, ქოროლოს რელიეფებთან დაკავშირებით პროვინციალიზმის ხსენება შეიძლება უხერხულად მოგვეჩვენოს, რადგან მათში, უთუოდ, ფიქსირდება პლასტიკური ენის გამამდიდრებელი სიახლე. საზოგადოდ კი პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდის თანამედროვე სირთულისა და გამდიდრების შემდეგ ქოროლოს ძეგლის შეფასების კრიტერიუმიც

1 ხელოვნების ისტორიკოსები - ნათელა ალადაშვილი და რუსუდან მეფისაშვილი ვარაუდობენ, რომ ტაძრის ამგები და რელიეფების შემსრულებელი ოსტატი ერთი და იგივეა. *Аладашвили, Н. А. (1977). Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V-VI веков. М.: Изд. "Искусство" ; Меписашвили, Р. (1964: 223). Рельеф рубежа X-XI в.в. со сценами строительства в храме у селения Корог. жур. "Советская археология". №4; მეფისაშვილი, რ. (1965:34). სამშენებლო რელიეფები სოფელ ქოროლოში. ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“.*

უფრო ღრმააზროვანი გახდა, რადგან, თანამედროვე ხელოვნების თვალთახედვით, სულ სხვაგვარად ფასდება ის მხატვრული ნოვაცია, რომელიც ქოროლოს ძეგლში აშკარად გამოვლინდა. თანადროული თვალსაწიერიდან იგი, ქართული პლასტიკური ესთეტიკის გაგებით, რეფორმატულ მოვლენადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ.

აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ხელოვნანისთვის ქოროლოს რელიეფის მხატვრული მეთოდი უფროა ინტერესის საგანი, ვიდრე, მაგალითად, შიო-მღვიმის რელიეფებში გამოვლენილი სინამდვილის ამსახავი „კლასიკურ-რეალისტური“ მეთოდი. დღევანდელ შემოქმედთა ინდივიდუალურ-პლასტიკური პირველსაწყისისკენ სწრაფვისა და ქოროლოს რელიეფის მხატვრული მეთოდის პრიმატის ნათესაობა პირობით ფორმაშიც ჩანს და შინაარსის მინიშნებაშიც. თუ ქოროლოს რელიეფების ავტორი, ეპოქის ტენდენციის შესაბამისად, „ორიგინალურ“ მოცულობით ინტერპრეტაციას პოულობს, თანამედროვე მოქანდაკე მსგავსი პრიმატული ფორმულით რაღაც ისეთს ქმნის, რაც სინამდვილეში თვალთ უხილავია. რაიმე კონკრეტული შინაარსის შემცველი აზრის გადმოსაცემად იგი შეგნებულად მიმართავს პრიმიტიულ ფორმას, სპონტანურ ძერწვას, ფორმის იმპულსურ სტრუქტურასა და ა.შ. შეიძლება ითქვას, საქმე გვაქვს სხვადასხვა მსოფლმხედველობის საფუძველზე ჩამოყალიბებულ, ერთმანეთის მონათესავე მხატვრულ პრინციპთან – პრიმიტივიზმთან.

ასე რომ, დღეს ქოროლოს რელიეფების პრიმიტივისტულ მხატვრულ მეთოდზე საუბრისას შეუძლებელია, არ გავიხსენოთ თანამედროვე „ინტუიტიური პრიმიტივიზმის“ წარმომადგენლები და არ ვახსენოთ ფიროსმანიც („ინტუიტიური პრიმიტივიზმი“ თავისთავად ისეთი ფენომენია, რომელიც არ ახასიათებს რომელიმე კონკრეტულ ეპოქას. ის შეიძლება არსებობდეს სხვადასხვა ეპოქაში თითოეულის ხასიათის შესაბამისად: ის არსებობდა უძველეს არქაულსა და შუა საუკუნეების არქაულ ხელოვნებაშიც, რაც ქოროლოს მაგალითზეც გამოვლინდა. ასევე აქტუალურია ის დღესაც). უფრო მეტიც, თანამედროვე ხელოვნების იდეალის გათვალისწინებით, ქოროლოს ქტიტორთა სამფიგურიან კომპოზიციაში, გარდა იმ ეპოქისთვის

დამახასიათებელი მხატვრული მიზნისა, შეიძლება დანახულ იქნას შესაძლებლობა, რომლის მეშვეობითაც თანამედროვე ხელოვნები „ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის“, ანუ სინამდვილის შეგნებულად დაშვებული ინსტიტუტური ტრანსფორმაციის საშუალებით რთული შინაარსის გამოხატვას ცდილობენ, კერძოდ, ამ ფიგურების მოცულობითი მთლიანობა, მათზე ნაკანრი ტვიფრით მონიშნული პორტრეტული სახეები და სამოსის ნაკვეთები ზედმინევით ეხმაურება თანამედროვე ნეოპრიმიტივისტულ პლასტიკას. შორეული ასოციაციით შეიძლება გავგახსენდეს კონსტანტინე ბრანკუსის ქანდაკება „კოცნა“ ან კვერცხისებური ფორმის თავი – „მუზა“, ანდა ამაღეო მოდილიანის „ქალის თავი“. ამ პორტრეტულ იერსახეებში სახის ნაკვეთები მხოლოდ მქრქალი მინიშნებითაა გამოკვეთილი (სურ. 15-17). თითქოს ძნელია ვიპოვოთ კავშირი ქოროლოს ქტიტორთა ფორმალურ მონოლითურობასა და კარლო გრიგოლიას კვერცხისებურ პლასტიკურ ფორმებს შორის (სურ. 18), მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ ქოროლოს ფორმათა მთლიანი სისავსისკენ სწრაფვას, რაც „კვერცხისებური პორტრეტების“ შთაბეჭდილებას იწვევს, „წმინდა“ გააზრების დონეზე თანამედროვე არქეტიპული პლასტიკის მონათესავე აბსტრაქტულობას დავინახავთ.

აქედან დასკვნა: თანამედროვე ქანდაკების პრინციპების გათვალისწინება ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას ქოროლოს რელიეფებისადმი. თუ მისი აბსტრაქტული პირობითობა ადრე „წმინდა“ პრიმიტივად აღიქმებოდა, ახლა მასში საერთო ენისგან განსხვავებული, აბსტრაქტულად მეტყველი ენა იკითხება. მსგავსი ნიუანსები გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს შეფასების კრიტერიუმებზეც. ერთია, როცა ქოროლოს რელიეფებს ვაანალიზებთ ავანგარდიზმამდელი ხელოვნებათმცოდნეობის პოზიციიდან და მეორეა, როდესაც მას თანამედროვე პლასტიკის პრინციპების გათვალისწინებით ვაფასებთ. თავისთავად, თანამედროვე პლასტიკური ნიმუშების აღქმაც რამდენადმე იცვლება, როცა გათვალისწინებულია არქაულ ხელოვნებაში შემჩნეული აბსტრაქტული ფაქტორები.

ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმების ეპოქალურად ცვალებადობის ჩემეული აზრის დასადასტურებლად შეიძლება სხვა

მაგალითების მოხმობაც, კერძოდ, თანამედროვე ხელოვანი X ს-ის ტბეთისა და ფეთობნის ტაძრების რელიეფებს არათუ უბრალოდ შეისწავლის, არამედ იყენებს კიდევაც ამ ნამუშევრებისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ მეთოდს, ე.ი. ახდენს მათში გამოყენებული პირობითი ენის რემინისცენცირებას (სურ. 19-20). იგი ცდილობს, მიაღწიოს იმ ზოგად მოცულობას, რომელსაც ტბეთის ეკლესიის ამოტ კუხის რელიეფის მონუმენტურ ფორმაში ჩანს, კერძოდ, ბლოკური ფორმის მასაში ადამიანის გამოსახულების წარმოდგენა მხოლოდ ასოციაციურად შეიძლება. თანამედროვე მოქანდაკისთვის, ალბათ, ფიგურის სახეზე ჩამონამტვრევი შუბლის ადგილიც კი მხატვრული აბსტრაქტული განზოგადების ერთ-ერთ ელემენტად მიიჩნევა. თანამედროვე პლასტიკურ ძიებათა გამოცდილების ფონზე თუ შევხედავთ ტბეთის ფიგურას და დავივინყებთ მისი შესრულების დროს, იგი შეიძლება სრულიად თანამედროვე პლასტიკურ ნაწარმოებადაც კი აღვიქვათ (რა თქმა უნდა, იგულისხმება დროთა განმავლობაში ჩამონამტვრევებით მიღწეული მისი მდგომარეობა). ტბეთის ძეგლზე ჩამონატეხებით მიღებული შემთხვევითი ფორმა თანამედროვე ხელოვანს სწორედ იმ აბსტრაქტულ განუსაზღვრელობას კარნახობს, რომლის გამოხატვასაც თვითონ ეძებს. მათ შორის პრინციპული განსხვავება ისაა, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში თემას უმეტეს წილად ფორმის ხასიათი განსაზღვრავს, მაშინ, როცა არქაულ ხელოვნებაში ფორმის მნიშვნელოვნება თემით და, რაც მთავარია, ზოგადი მსოფლგაგებით იქმნებოდა.

როგორც გაირკვა, ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმთა ცვალებადობამ აშკარად გაამდიდრა ჩვენეული მხატვრული ალქმა. შეიძლება, ეს გართულებასაც ნიშნავდეს, რადგან მეტ მხატვრულ გამოცდილებას გულისხმობს. თუმცა, ამ გამოცდილების გააზრების შემდეგ დღეს ქოროლოს რელიეფების ალქმისას (ისევე, როგორც პირობითობის ესთეტიკურ საფუძველზე აღმოცენებული სხვა ნიმუშებისას) მხედველობაში მიიღება როგორც წარსულის ზოგადი მხატვრული გამოცდილება, ისე პრიმიტიულობის ფენომენისადმი თანამედროვე მიდგომა.

P.S. მიუხედავად იმისა, რომ ქოროლოს რელიეფები განსხვავდება იმ პერიოდის სხვა

რელიეფების საერთო სტილისაგან, ისინი მაინც შუა საუკუნეების ქრისტიანული მსოფლმხედველობის საფუძველზე წარმოქმნილ ნიმუშებად გვევლინება. ამაზე მიგვანიშნებს არა მხოლოდ ის, რომ რელიეფების კომპლექსი ტაძრის ექსტერიერზეა განთავსებული, არამედ თავად მხატვრული მეთოდიც. უფრო ნათლად რომ გამოვხატო ჩემი სათქმელი, საჭიროა რელიეფის წარმოდგენა უტაძროდ, ე.ი. ის ტაძრის გარეშე რომ შემორჩენილიყო, ცხადი იქნებოდა თუ არა, რომ მისი მხატვრული მიზანდასახულობა შუა საუკუნეების ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას ეყრდნობა. საკითხის ასე რთულად დასმას იმიტომ მივმართე, რომ ხსენებულ ძეგლში თემატური „თავისუფლება“ და ფორმის ინტერპრეტაცია, ერთი შეხედვით, არ მიგვითითებს რელიგიურობაზე, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ფორმის ნაივურობა და მისი კომპოზიციური გააზრება (ექტიტორების განთავსება კედლის სიბრტყეზე) სწორედ რომ შუასაუკუნეობრივ ქრისტიანულ მრწამსზე მიგვანიშნებს.

სტილური მონაცემების მიხედვით, ქოროლოს ძეგლი თავისი დროის ძეგლებს შორის სპეციფიკურ გამონაკლისად შეიძლება იქნას მიჩნეული. ჩემი ამოცანა ისაა, რომ ამ სპეციფიკის მიზეზი და აზრი გავიგო, რადგან მასში ხელოვანის „თავისუფალი“ არჩევანის, ნების გამოხატულება ჩანს. ამიტომ ვუნოდე მის მხატვრულ მეთოდს პირობითად „თავისუფალი აზროვნება“. მართალია, ამ ძეგლში გამოხატული ეს თავისუფლება დოგმატურად რელიგიური არაა, მაგრამ მაინც ქრისტიანული მსოფლმხედველობიდან გამომდინარეა. თუ ამას კარგად გავიაზრებთ და, ამასთანვე, გავიხსენებთ თანამედროვე ეპოქაში ინდივიდუალიზმის მსოფლმხედველობასთან დამოკიდებულებას, იოლად დავინახავთ, თუ როგორ გაიაზრება ერთი და იგივე მხატვრული მეთოდი ისტორიულ დროში მსოფლმხედველობათა და ესთეტიკის პრინციპების ცვლილებათა მიხედვით. პრიმიტივიზმში ავანგარდიზმამდე პერიოდში რაც წუნდებული იყო, ის თანამედროვე ინტერპრეტაციის საფუძველზე „სრულფასოვან“ მხატვრულ მეთოდათაა აღიარებული.

თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ ქოროლოს რელიეფის პრიმიტივიზმი ქრისტიანული ბიზანტიური მსოფლმხედველობისა და მხატვრული იდეალის მიხედვით არ უნდა იქნას

განხილული. ქოროლოს ძეგლის თანამედროვე პრიმიტივიზმის კრიტერიუმებით შეფასება ვერ აღმოგვაჩენინებდა მის ისტორიულ ღირებულებას, შექმნის მსოფლმხედველობრივსა და ესთეტიკურ მიზანდასახულობას, მასში გამოვლენილ სიახლეს, კერძოდ, „თავისუფალ ინტუიტივიზმს“, ე.ი. მისი შეფასებისას მხოლოდ თანამედროვე ესთეტიკური მიდგომით თუ ვიხელმძღვანელებდით, მას, უთუოდ, მოვთხოვდით ავანგარდული ნეოპრიმიტივიზმისთვის დამახასიათებელი „ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის“, ფილოსოფიური ან თვითღირებული ექსპრესიონიზმის ნიშნებსა და თვისებებს, რაც მცდარ შეხედულებას შეგვიქმნიდა. ქოროლოს რელიეფების მხატვრული ღირებულება, უპირველეს ყოვლისა, შუასაუკუნეობრივი ქრისტიანული მხატვრული იდეალის მიხედვით უნდა იქნას განხილული და მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება გამართლებული მასში გამოვლენილი „ინტუიტიური პრიმიტივიზმის“ თანამედროვე ესთეტიკური პლატფორმიდან დანახვა.

ასეთი ორმხრივი მიდგომა საშუალებას მოგვცემს, დავინახოთ პრიმიტიულობის მრავალნაზნაგოვანი ბუნება. გარდა ამისა, ქოროლოს ძეგლის შუასაუკუნეობრივი და თანამედროვე ესთეტიკური პოზიციიდან განხილვა იმის შესაძლებლობასაც მოგვცემს, რომ უფრო ფართოდ გავიაზროთ პრიმიტივიზმის ზოგადი თვისებები, ერთი მხრივ, არ-

ქაულ, მეორე მხრივ კი, თანამედროვე ნეოპრიმიტივისტულ ხელოვნებაში. ისიც ცხადია, რომ პრიმიტივისტული ხელოვნების მხოლოდ ავანგარდიზმამდელი შეფასების კრიტერიუმებით განხილვა ბევრად უფრო „ღარიბია“, ვიდრე ძველ კრიტერიუმებზე თანამედროვე ხელოვნების კონცეფციური ინტერპრეტაციის დამატებით წარმოქმნილი ესთეტიკური ხედვა, კერძოდ, იზრდება ახლებური ხედვის დიაპაზონი, გემოვნების გამოცდილება, მატულობს მრავალმხრივი ესთეტიკური თვალსაზრისები, კონცეფციები და თეორიები. ყოველივე ეს კი იძლევა ამა თუ იმ ეპოქის კულტურისა თუ კონკრეტული ნაწარმოების სხვადასხვა მხრივ განხილვის შესაძლებლობას.

შეიძლება ითქვას, კრიტერიუმების ცვალებადობა პირობითი ცნებაა. იგი გულისხმობს ხელოვნების შეფასების კონკრეტულ პრინციპზე ისტორიული სიახლეების, ახალი ინტერპრეტაციებისა და კონცეფციების დამატებას. შეფასების ისტორიული გამოცდილებით გამდიდრება კი მხატვრულ ობიექტს უფრო მრავალმხრივი სააზროვნო კუთხიდან დაგვანახებს, ვიდრე მხოლოდ ერთი ეპოქის ესთეტიკური პოზიცია გვაძლევს ამის საშუალებას. ისტორიული გამოცდილებით გამდიდრებული ხედვა კი უკვე თავისთავადაა ახლებური – იგი უფრო ისტორიულია და მრავალმხრივი.

Lili Giorgobiani

DIFFERENCE BETWEEN RELIEFS OF KOROGO CHURCH AND CONTEMPORARY MONUMENTS IN THE TRADITIONAL AND AVANT-GARDE SENSE OF PRIMITIVENESS

Summary

It should be said, in general, that if not modern principles of art the question of changing its evaluation criteria might not have arisen. But since in modern thinking everything old and, on the whole, artistic categories were re-evaluated on a large scale, this issue was also posed. If in the before avant-garde period the primacy, in the European scientific thinking, of the medieval art (primacy – the characteristic, dominant aesthetic feature of an artistic form or style) was considered to be categorically primitive, after the experience of modern art, the criteria for such evaluation has become more complicated. That is to say, it underwent some modernization. This, actually, refers to the art emerging on the aesthetic basis of conventionality, which is fundamentally different from the classical and, in general, traditional, academic-realistic art.

As for the direct focusing attention on Korogo monument (end of the 10th – beginning of the 11th cc.), it has been chosen in order to clearly feel the innovatory nature of the reliefs of this monument and the relation with “modern intuitive” and “intellectual primitivism”, in particular, if the abstract conventional-ity of the Korogo reliefs was previously perceived as “pure” primitive, now we read in it abstractly expres-sive language, which is different from the common language. Similar nuances have a certain influence on the criteria of the art evolution. It is one thing when we analyze reliefs of Korogo from the standpoint of pre-avant-garde art studies and it is another one when we evaluate them considering principles of modern plastic art. It stands to reason, observation of modern plastic models also changes to some extent when abstract factors observed in archaic art are taken into account.

My interest in the reliefs of Korogo can be explained in two ways: on the one hand, the interest was determined by the monolithic size of the group of the church-building donors and its naïve character, which causes associations with modern neo-primitive art. On the other hand, my attention was drawn to the reliefs depicting not religious themes, namely a working process, on the facade of the temple, where along with the conception of “free thinking”, free interpretation of the form is fixed. In this case, the term free would not be justified, if the Korogo theme had not changed the character of the form. I focus my attention on the aspect that expression of a new subject changed the means of representa-tion. It is impossible not to see this change, just as it is impossible not to notice the difference which the reliefs of Korogo have in the background of the plastic theme which was common in the Middle Ages.

Thus, the change in the criteria for evaluating art has clearly enriched our artistic perception. It might mean complications as well as it involves more artistic experience. However, after interpreting this expe-rience, when perceiving Korogo reliefs aesthetically today, we take into account both a general artistic experience of the past and a modern approach to the phenomenon of primitiveness.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Аладашвили, Н. А. (1977). *Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V-VI веков*. М.: изд. "Искусство".
2. Мепишавили, Р. (1964). *Рельеф рубежа X-XI в.в. со сценами строительства в храме у селения Корого*. жур. "Советская археология". №4. М.: изд. "Наука".
3. მეფისაშვილი, რ. (1965). *სამშენებლო რელიეფები სოფელ ქოროლოში*. ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“. #5. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. ქტიტორი მეუღლესა და შვილთან ერთად. ქოროლოს ეკლესია. X ს-ის მიწურული. კაპიტელის რელიეფი
- სურ. 2-5. შრომის სცენები. ქოროლოს ეკლესია X ს-ის მიწურული. დასავლეთი ფასადი, კარნიზის ფრაგმენტები
- სურ. 6. ანგელოზის რელიეფური გამოსახულება. კუმურდოს ტაძარი. XI ს.
- სურ. 7. წმინდანის რელიეფური გამოსახულება კუმურდოს ტაძარი. XI ს.
- სურ. 8-9. წმინდა მეომრები. ვალეს ტაძარი. X ს.
- სურ. 10. წმ. თევდორე. ნიკორწმინდის ტაძარი. XI ს. აღმოსავლეთი ფასადი
- სურ. 11. წმ. გიორგი. ნიკორწმინდის ტაძარი. XI ს. აღმოსავლეთი ფასადი
- სურ. 12. ქტიტორი მეუღლესთან ერთად. ქოროლოს ტაძარი. X ს-ის მიწურული. კაპიტელის რელიეფი. დეტალი
- სურ. 13. ბაგრათი და დავითი. ბაგრატის ტაძარი. X ს. სამხრეთი ფასადი
- სურ. 14. შიომღვიმე. სამება. XI ს. კანკელის რელიეფური გამოსახულების ფრაგმენტი
- სურ. 15. კონსტანტინე ბრანკუსი. კოცნა. 1912
- სურ. 16. კონსტანტინე ბრანკუსი. მუზა. 1912
- სურ. 17. ამადეო მოდილიანი. ქალის პორტრეტი 1912
- სურ. 18. კარლო გრიგოლია. პლასტიკური ფორმა. 1960
- სურ. 19. ქტიტორები. ფეთობნის ტაძარი. სარკმლის თავსართი. X ს.
- სურ. 20. აშოტ კუხის სკულპტურული გამოსახულება. ტბეთის ტაძარი. X ს.

List of illustrations

- Fig. 1. Donor with wife and son. Korogo church. End of the 10th c. Relief of capital
- Fig. 2-5. Labor scenes. Korogo church. End of the 10th c. West facade, fragments of cornice
- Fig. 6. Relief image of an angel. Kumurdo temple. 11th c.
- Fig. 7. Relief image of a saint. Kumurdo temple. 11th c.
- Fig. 8-9. Holy warriors. Vale temple. 10th c.
- Fig. 10. St. Tevdore. Nikortsminda temple. 11th c. East facade
- Fig. 11. St. Giorgi. Nikortsminda temple. 11th c. East facade
- Fig. 12. Donor with wife. Korogo temple. End of the 10th c. Relief of a capital detail
- Fig. 13. Bagrat and David. Bagrati temple. 10th c. South facade
- Fig. 14. Shiomgvime. Trinity church. 11th c. Fragment of relief image of iconostasis
- Fig. 15. Constantin Brancusi. Kiss. 1912
- Fig. 16. Constantin Brancusi. Muse. 1912
- Fig. 17. Amadeo Modigliani. A woman's portrait. 1912
- Fig. 18. Karlo Grigolia. Plastic form. 1960
- Fig. 19. Donors. Petobna temple. Ornament of window. 10th c.
- Fig. 20. Sculptural image of Ashot Kukhi. Tbeti temple. 10th c.



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14



სურ. / Fig. 15



სურ. / Fig. 16



სურ. / Fig. 17



სურ. / Fig. 18



სურ. / Fig. 19



სურ. / Fig. 20

ანანურის გუმბათიანი ტაძრის გადახურვის ფილები

ხელოვნების მუზეუმის არქიტექტურული ფრაგმენტების ფონდში დაცულია ანანურის გუმბათიანი ტაძრის გადახურვის ფილები, რომლებიც XIX-XX სს-ის მიჯნაზე დაზიანების გამო ჩამოუხსნიათ, სახურავი თუნუქით შეუცვლიათ და გადარჩენილი ფილები საეკლესიო მუზეუმში მოხვედრილა, საიდანაც ისინი ჯერ თბილისის უნივერსიტეტის კაბინეტისა და შემდეგ მუზეუმ მეტეხის საცავებში ინახებოდა. დღეს ეს ფილები ხელოვნების მუზეუმის საკუთრებაა.

შემონახულია მასიური ქვის 9 ფილა – ლორფინი, რომლებსაც რელიეფური გამოსახულებები ამკობს, რაც იშვიათია ლორფინიან გადახურვებში. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ორი ფილა: ერთზე – არნივის, ხოლო მეორეზე – მთავარანგელოზის გამოსახულებით. დანარჩენ 5 ფილაზე ჯვრები გამოყვანილი, ორზე კი – დეკორატიული მოტივები (სურ. 1).

შუა საუკუნეების საქართველოში საეკლესიო ნაგებობათა გადასახურავად, ძირითადად, იხმარებოდა კრამიტი და ლორფინი. კრამიტის გამოყენება ჯერ კიდევ ძვ. წ. I ათასწლეულის ბოლო საუკუნეებში დასტურდება როგორც ბერძენი გეოგრაფის – სტრაბონის მიერ, ასევე ქვეყანაში მოპოვებული (სამთავრო, ბაგინეთი, არმაზისხევი, სარკინე, ძალისა...) არქეოლოგიური მასალით. რაც შეეხება ქვის საბურველს, სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ლორფინებით გადახურვა როგორც საქართველოში, ასევე მეზობელ სომხეთშიც VII ს-ის მიწურულიდან ჩნდება და ფართოდ ვრცელდება განვითარებულ შუა საუკუნეებში. VII ს-ის სომეხ ისტორიკოს სეპოსის ცნობით, ვაგარშაპატის ტაძრის ხის გადახურვა ქვის სახურავით შეიცვალა, რამაც კედლების გამაგრება მოითხოვა (Токарский, 1946: 60).

ქვის საბურველი ყველაზე გამძლე და საიმედოა, თუმცა, მისი დამუშავება დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. ლორფინი შეიძლება იყოს ლილვიანი ან ულილვო. სწორკუთხა ქანობის გადასახურავად ორივე სახის ლორფინი გამოიყენება, პირამიდული ფორმის

სახურავისთვის კი, ძირითადად, ლილვიანი ლორფინი. ქანობის მეზობელი ორი ვერტიკალური ზოლის ერთმანეთთან დასაკავშირებლად თითოეულ ლორფინს ერთი მხრიდან უკეთდება 8-10 სმ დიამეტრის ლილვი, ხოლო მეორე მხრიდან – 3 სმ სიგანისა და 1 სმ სიმაღლის ნაშვერი ზოლი, რომელსაც დაგებისას გადაფარავს მეზობელი ფილის ლილვი. თუ ლორფინი ულილვოა, მაშინ მას ორივე მხრიდან უკეთდება ნაშვერი ზოლები, ლილვი კი ითლება ცალკე, ქვედა მხრიდან უკეთდება კბილი და ხსნარის საშუალებით მაგრდება ნაშვერიანი ორი ფილის შეერთების ადგილას. ლორფინით გადახურულ გუმბათებს, ჩვეულებრივ, პირამიდის ფორმა აქვს. საქართველოში პირამიდის ვერტიკალური ზოლები ზევიტკენ თანდათან ვიწროვდება და ბოლოვდება ერთი მთლიანი ქვიდან გამოკვეთილი კონუსური ფორმის წვერით, რაშიც მაგრდება ჯვარი (გვერდნითელი, 1991).

დროთა განმავლობაში ყველანაირი გადახურვა, მათ შორის, ქვისაც, აუცილებლად საჭიროებს შეკეთებას ან შეცვლას. ამიტომ ქვის უძველესი საბურველი ძალიან ცოტა ეკლესიას შემორჩა. მათ შორისაა: ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია, რომელიც VII ს-ის მიწურულსა და IX ს-ის დასასრულამდეა აგებული, X ს-ის II ნახევარში კი აღადგინა ლიპარიტ ერისთავის ვაჟმა რატიმ (სურ. 2); ნიქოზის მთავარანგელოზის X ს-ის ეკლესია; ხევის სიონი (IX-X სს.); იკორთა (XII ს.) (სურ. 3).

თავად ატენის დიდი გუმბათიანი ტაძარი, რომელიც, თავდაპირველად, სავარაუდოდ, კრამიტით იყო გადახურული, თოდოსაკის დროინდელი რესტავრაციის დროს ქვის საბურველით გადაუხურავთ. ყველაზე მრავლად ქვის ლორფინიანი გადახურვები შემორჩენილია XIII-XIV სს-ის ძეგლებზე. ესენია: ფიტარეთი (სურ. 4), ზარზმა, ჭულე, საფარის წმ. საბას ტაძარი (სურ. 5) და სამრეკლო, ასევე წმინდა დიმიტრის სამლოცველო, განძანი, გავეთი, ხოსპიო და სხვა. ამავე პერიოდში გადაიხურა ლორფინებით საფარის მიძინებისა და წმინდა სტეფანეს სახელობის X ს-ის ტაძრები.

გვიანდელ შუა საუკუნეებში ლორფინის სახურავს ძალიან იშვიათად იყენებენ. ეს ძეგლებია: მრავალჯერ გადაკეთებული თბილისის სიონი: 1710 წელს ვახტანგ VI-ემ განაახლა მისი გუმბათი, საპირე წყობა და სახურავი. მოგვიანო, 1978 წლის, რესტავრაციის დროს კი გამოჩნდა, რომ იგი მთლიანად ლორფინით ყოფილა გადახურული რელიეფური, განედლებული ჯვრიანი ლილვებით; ხანძთის ეკლესიის სამრეკლო; თბილისის ზედა და ქვემო ბეთლემის ტაძრები; ნორაშენის სომხური ეკლესია და ანანურის გუმბათიანი ტაძარი.

ანანურის ციხესიმაგრე მკვიდრად ნაშენი, კოშკებიანი გალავნით გარშემოსაზღვრული ხუროთმოძღვრული ანსამბლი გვიანი ფეოდალური ხანის ძეგლია (სურ. 6). იგი სტრატეგიულად უმნიშვნელოვანეს ადგილას მდებარეობს, თბილისიდან 66 კმ-ის დაშორებით, მდ. არაგვის მარჯვენა სანაპიროზე. მისი მფლობელები აღმოსავლეთ საქართველოს ყველაზე მძლავრი ფეოდალები – არაგვის ერისთავები იყვნენ, რომელთაც უდიდესი გავლენა ჰქონდათ ქართლ-კახეთის პოლიტიკურ ცხოვრებაზე, განსაკუთრებით, XVII ს-ის დასაწყისიდან. სწორედ ამ პერიოდში იწყება ამ კომპლექსის მშენებლობა, რომელშიც საბოლოოდ თავი მოეყარა საკულტო, სამხედრო და საერო დანიშნულების ნაგებობებს. ანანურის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი გამორჩეული მნიშვნელობის ძეგლია, რომელიც შედარებით კარგადაა შემონახული და ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის იმ ეპოქის საქართველოს თავდაცვით, სამშენებლო თუ შემოქმედებით პოტენციალზე.

ანსამბლის მთავარი ნაგებობა – ღვთისმშობლის მიძინების გუმბათიანი ტაძარი, სამხრეთის ფასადზე მოცემული ცხრამეტსტრიქონიანი მხედრული წარწერის თანახმად, აგებულია 1689 წელს ოთარ არაგვის ერისთავის ვაჟის – მდივანბეგ ბარძიმის მიერ და მისი ზედამხედველი (სავარაუდოდ, ხუროთმოძღვარიც) ვინმე ქაიხოსრო ბაღსარაშვილი ყოფილა (სურ. 7).

ეს საკმაოდ დიდი ზომის ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობა, უხვად შემკული საფასადე სკულპტურით, თავისი ეპოქის წინააღმდეგობრივი და არაერთგვაროვანი ყოფის ნიშნების სრულად მატარებელია. ერთი მხრივ, გარემომცველი მაჰმადიანური

ქვეყნების გამუდმებული თავდასხმებით შეჭირვებულ, მეორე მხრივ კი, თავგასულ ფეოდალთა ძმათამკვლელი ომებით არანაკლებ დაუძლურებულ (ან იქნებ სწორედ ამ გაუსაძლისი დაძაბული ყოფის პირობებში) ქვეყანაში იწყება ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძება, საკუთარი დიდებული წარსულით სიამაყის განცდა და იგრძნობა სწრაფვა ეროვნული და ქრისტიანული ღირებულებების თავგამოდებული დაცვისა და წარმოჩინებისაკენ.

ანანურის ტაძრის ხუროთმოძღვრის ინსპირაციის წყარო გარდასულ საუკუნეთა დიდებული ძეგლების ავტორთა შემოქმედებაა. მეტიც, იგი მათთანაა ნასაზრდოები, თუმცა, სახეშეცვლილია როგორც ფასადთა კომპოზიციური მოწყობა, ასევე ცალკეული რელიეფური გამოსახულებები, თუმცა, რაც მთავარია, შენარჩუნებულია მათი ერთიანი პროგრამით გაერთიანების მცდელობა. ტექნიკური შესრულების მხრივ, ანანურის ტაძრის რელიეფთა შემოქმედით, უდავოდ, მაღალი დონის ოსტატია, მაგრამ ველარ აღწევს კლასიკური ხანის ძეგლთა დახვეწილობას, არტისტიზმსა და მაღალმხატვრულობას.

1898 წელს მღვდელ საძაგელოვ-ივერიელის ფსევდონიმით (შემდგომ საქართველის კათალიკოს-პატრიარქი კირიონ II) გამოქვეყნებულ სტატიაში მოცემულია ანანურის ტაძრის აღწერა, სადაც ნათქვამია, რომ ტაძრის გუმბათიდან მოხსნილი ქვის ფილები შემკული იყო ჯვრების, ფრინველთა და მთავარანგელოზის გამოსახულებებით (Садзагелов-Ивериელი, 1897: 69-82).

ნიშანდობლივია, რომ ლორფინთა დამუშავება რელიეფური გამოსახულებებით ძალიან იშვიათია და გვხვდება, ძირითადად, მცირე დეკორატიული აქცენტების სახით. ასეთებია: ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია (სურ. 8), თბილისის სიონისა და ქვემო ბეთლემის ტაძრების ჯვრებით მორთული გადახურვის ლილვები; ნორაშენის სომხური ეკლესიის ლორფინთა შემკობა მცირე ფიგურული გამოსახულებებით (სურ. 9). უფრო ადრეულია (X ს.) ატენის ტაძრის გადახურვის ერთი ფილა (სურ. 10), სავარაუდოდ, თოდოსაკის რესტავრაციის დროინდელი. ლაპარაკია ჩრდილოეთ-დასავლეთის ტრომპის გადასახურავ ლორფინზე, რომელიც სხვადასხვა სიმაღლის თაღების მწკრივითაა გაფორმე-

ბული. თაღების დაბოლოებებს რელიეფური რგოლები ამკობს. მარჯვნივ, მაღალი თაღის ქვეშ, ჯვარია რელიეფურად ამოყვანილი.

სრულიად სხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე ანანურის გადახურვის ფილებთან მიმართებით, რომლებიც ტაძრის შემკობის ერთიან სისტემას ესადაგება როგორც შინა-არსობრივად, ასევე ტექნიკური შესრულების მხრივ. ლორფინის გამოსახულებები მაღალი რელიეფითაა მოცემული და მთლიანად ავსებს ქვის ფილის ზედაპირს. ამიტომ, სავარაუდოდ, მათი აღქმა შორიდანაც შესაძლებელი იქნებოდა.

მუზეუმში არსებული 9 ლორფინიდან ოთხზე ჯვრებია გამოქანდაკებული სხვადასხვა კონფიგურაციით დაბოლოებული მკლავებით: 1. სამსაფეხურიან კვარცხლბეკზე აღმართული ჯვარი სამკბილა დეკორით შემკული მკლავებით (სურ. 11); 2. ორსაფეხურიან კვარცხლბეკზე მდგარი ჯვარი სადა, სამკუთხა მოყვანილობის მკლავებით (სურ. 12); 3. ლორფინის ფილის თაღოვანი დაბოლოების თაღების შეერთების ადგილას ჩასმული ჯვარი, რომლის ბოლოები ასეთივე თაღოვანი მოხაზულობისაა (სურ. 13); 4. ჯვარი სამფურცლა ყვავილის ფორმით გაფორმებული მკლავებით (სურ. 14); მეხუთე ფილაზე კი ერთმანეთში ჩახაზული ოვალური სარტყლებით ტოლმკლავა ჯვარია გამოყვანილი (სურ. 15).

ორ ლორფინზე დეკორატიული მოტივებია წამოდგენილი: ერთზე – სამფურცლა ყვავილი (სურ. 16), რომლის მცირედ სახეცვლილი ანალოგები ხშირად გამოიყენება ქართული ორნამენტული დეკორის ელემენტებად, ხოლო მეორეზე – წრიულ დისკზე რვაფურცლა გვირილაა ცენტრში ამოკვეთილი გულით (სურ. 17). ასეთი ვარდულები ჯერ კიდევ ბოლნისის სიონის შემკულობაში გვხვდება და შემდგომ ხშირია როგორც ქვის რელიეფების, ასევე ხეზე კვეთილობის ნიმუშებში.

ქართულ ქრისტიანულ საფასადე სკულპტურაში თავისი გამორჩეული და არცთუ უმნიშვნელო ადგილი უკავია ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებებს, რომელთაც გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა აქვს. მათ შორისაა არწივი (სურ. 18), რომელიც ქრისტიანული სახისმეტყველებით მაცხოვრის ამალლების, აღდგომის, სულიწმინდის, წმინდა იოანე მახარებლის სახე-სიმბოლოა.

არწივის გამოსახულება გვხვდება შემდეგ ძეგლებზე: ხახულისა (X ს.) და ოშკის ეკლესიების (X ს.) სამხრეთ ფასადებზე; ბაგრატის ტაძრის (XI ს.) დასავლეთ პორტალის კაპიტელებზე; სვეტიცხოვლის ეკლესიის (XI ს.) აღმოსავლეთ ფასადზე; საფარის წმინდა საბასა და ერთაწმინდის ტაძრებზე (XIII ს.); ტანძიის, ქვემო ნიჩბისისა და ქვემო ჭალის ეკლესიებსა (XVII ს.) და ა. შ. ხშირად არწივს კლანჭებში ცხოველით გამოსახავდნენ.

ანანურის გუმბათიანი ტაძრის ლორფინზე აღბეჭდილი არწივის უახლოეს პარალელად ხახულის ტაძრის სამხრეთი ფასადის შეწყვილებული სარკმლის თავზე გამოქანდაკებული არწივის ფიგურა მესახება (სურ. 19), რომელიც მოცემულია ფრთაგაშლილი, მაღალი რელიეფით, *en face* და ბრჭყალებში კურდღლით. მართალია, ანანურის ტაძარზე ოსტატს გარკვეული ცვლილება შეაქვს არწივის გამოსახულებაში – მას თავი მარცხნივ აქვს შებრუნებული და არც კურდღელი უპყრია კლანჭებში, მაგრამ მისი ძლევამოსილი დგომა შეწყვილებული თაღების თავზე, ამაყი მზერა, ძლიერი კლანჭები, კანელურებით სკრუპულოზურად დამუშავებული ფრთები და ბუმბული არანაკლებ შთამბეჭდავია.

მუზეუმის საცავში დაცულ ანანურის ტაძრის ლორფინთა შორის ყველაზე დიდი ზომის და საინტერესო მთავარანგელოზის გამოსახულებიანი ფილაა, რომელიც აზრობრივად და შესრულების მანერით უშუალოდ უკავშირდება ტაძრის სამხრეთი ფასადის მთავარანგელოზთა გამოსახულებებს (სურ. 20).

ანანურის ტაძრის ლორფინზე მთავარანგელოზი მოცემულია მაღალი რელიეფით, *en face*. მას, ისევე როგორც ტაძრის სამხრეთ ფასადზე გამოსახულ მთავარანგელოზებს (სურ. 21), მოსავს წელში გადაჭრილი, სარტყელშემორტყმული მოკლე კაბა, რომელსაც მარჯვენა მხარეს, წელიდან ბოლომდე, დაყვება სხვადასხვა ორნამენტული მოტივის რამდენიმე ზოლი. ზემოდან აცვია ყელამდე დახურული, მდიდრულად მორთული, მოკლესახელოებიანი მოსაცმელი, რომელიც იმ ეპოქაში ფართოდ გავრცელებულ საერო სამოსს-ქათიბს მოგვაგონებს. საინტერესოა, რომ ოსტატი, რომელიც შესაშური გულმოდგინებით ამუშავებს სამოსს, ვერ ახერხებს ხელების სწორად გამოკვეთას. მას მთავა-

რანგელოზის მარჯვენა და მარცხენა ხელის მტევნები შებრუნებით აქვს გამოსახული. წელში გადაჭრილი, მოკლესამოსიანი (კაბიანი) მთავარანგელოზების გამოსახულებები, ძირითადად, გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფურ სკულპტურაში გვხვდება (თბილისის სიონის გუმბათზე; სამთავროს ჩრდილოეთ ეკლესიის დასავლეთ კედელზე; კაზრეთის ეკლესიის დასავლეთ ფასადზე; თბილისის ზემო ბეთლემის ეკლესიის ჩრდილოეთ ფასადზე), თუმცა, ყველაზე დიდ მსგავსებას სოფ. ყინწვისის სიახლოვეს მდგარი, ე. წ. გიგოს საყდრის რელიეფურ ფილაზე გამო-სახულ მთავარანგელოზის ფიგურასთან ამ-ჟღავნებს (სურ. 22). ამ პატარა ეკლესიის შე-მამკობელი რელიეფური გამოსახულებების რეპერტუარი თუ შესრულების მანერა იმდე-ნად ზუსტად იმეორებს ანანურის ტაძრის ოსტატის ხელწერას, რომ რენე შმერლინგი მათ ერთი საშემსრულებლო სახელოსნოს წრესაც კი მიაკუთვნებს (შმერლინგი, 1949: 577-584)

და მართლაც, თუ შევადარებთ გიგოს საყ-დრის, ანანურის ტაძრის სამხრეთი ფასადისა და გუმბათის ლორფინის მთავარანგელოზე-ბის გამოსახულებებს ერთმანეთს, თვალნათ-ლივ დავინახავთ არა მხოლოდ ტანსაცმლისა და ფრთების დამუშავების, არამედ, განსა-კუთრებით კი, სახეთა შესრულების სტილის მსგავსებას: ოვალური მოყვანილობის, კიდე-ებისკენ მკვეთრად დავიწროებული თვალე-

ბის ჭრილი სამმაგი მოხაზულობით, მაღალი შუბლი, უთმო თავი, წარბები, შეერთებული ცხვირის ფორმასთან, ქვევით ოდნავ და-ვიწროებული სახის ოვალი და, ზოგადად, აღმოსავლური იერი. სწორედ ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი აღმოსავლური (კერძოდ, ირანული) ხელოვნების ელემენტების მომრავ-ლებას უნდა მივაწეროთ ერთი სრულიად უჩვეულო იკონოგრაფიული დეტალის შემო-ტანაც – ანანურის ტაძრის გუმბათის მთავა-რანგელოზი გამოსახულია ფეხმორთხმით, წელს ქვემოთ დაგრძელებული, მუხლებზე დაყრდნობილი, ჰორიზონტალურად მოკე-ცილი წვივებითა და ტერფებით (სურ. 23). ფეხმორთხმული მთავარანგელოზის ანა-ლოგი უცნობია, თუ არ ჩავთვლით იმავე ანანურის ტაძრის დასავლეთ ფასადზე, სი-ცოცხლის ხის ქვეშ მოცემული ჩვილგდი ღვთისმშობლის ფეხმორთხმულ გამოსახუ-ლებას (სურ. 24).

ამრიგად, ცხადია, რომ გუმბათის ლორ-ფინთა გამოსახულებები ანანურის ტაძრის ხუროთმოძღვარს იმთავითვე მოაზრებული ჰქონდა მისი შემკულობის ერთიანი პროგ-რამის განუყოფელ ნაწილად. თუ გავითვა-ლისწინებთ, რომ ამგვარად გაფორმებული გუმბათის ლორფინები ქართული ტაძრები-სათვის არაა დამახასიათებელი, მაშინ, უდა-ვოა, რომ ასეთი ფილებით შემკული გუმბათი გამორჩეულად საინტერესო იერს შესძენდა XVII ს-ის ამ შთამბეჭდავ ძეგლს.

Nino Tsintsadze

ROOFING TILES OF THE ANANURI DOMED TEMPLE

Summary

The Ananuri fortress, place of one of the most powerful feudal lords of Eastern Georgia and a silent witness of the bloody history, was one of the well-protected strategic points of the late feudal period of time. It was an ancestral burial place of Aragvi feudal nobles, their chapel and reliable shelter during the epoch of constant attacks, internal wars and incessant annihilations.

The domed temple stands out among the buildings of various purposes included in this extremely interesting and relatively well-preserved architectural ensemble. It was built in the name of the Assump- tion of the Virgin Mary in 1689 by chief judge Bardzimi, the son of Otar-grand feudal lord of Aragvi.

According to Georgian geographer, historian and cartographer Vakhushti Bagrationi (1696-1757), Bardzimi was a "proud, self-willed and an impudent" person. He was an active participant in many bloody slayings. Bardzimi built a temple for pardoning his sins, which also should have become a symbol of his power and strength. Therefore, the decoration of the temple was a subject of special interest of builders. And indeed, the Ananuri temple is not only the most richly and diversely decorated monument of that epoch, but it is also distinguished by certain features.

The temple is richly decorated with relief images, which are united by the idea of the second coming of the Lord, the redemption of souls of sinners, "suppression of the death of the dead" and establishment of Paradise. The images of stone slabs of the dome are fully integrated with their repertoire and performing techniques, which are not found on other Georgian monuments.

On the largest stone slab of the dome is carved the image of the archangel. The treatment of clothes, wings and face is nearly identical to the images of archangels presented on the southern façade of the temple and is typical for the relief sculptures of that period of time.

The fact that only the Ananuri temple has preserved, an unprecedented in the Georgian Christian art, the image of the infant kneeling Virgin Mary on the western façade of the temple, and kneeling pleading archangel on the stone slab of the Ananuri dome, should not be devoid of interest.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აბრამიშვილი, გ. (1993). *ატენის სიონი*. თბ.: გამომც. „ნეკერი“.
2. ბერიძე, ვ. (1994). XVI-XVIII სს. *ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*. თბ.: გამომც. „კანდელი“.
3. გვერდნიშვილი, რ. (1991). *ლორდინის სახურავი*. თბ.: სარესტავრაციო სამეცნიერო-კვლევითი და საპროექტო ინსტიტუტის გამოცემა.
4. დადიანი, თ., კვაჭატაძე, ე., ხუნდაძე, თ. (2017). *შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება*. თბ.: ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
5. ზაქარაია, პ. (1953). *ანანურის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი*. თბ.: გამომც. „ტექნიკა და შრომა“.
6. ბატონიშვილი ვახუშტი, (1973). *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. ქართლის ცხოვრება*. ტ. IV. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
7. ლამბაშიძე, დ. (1895). *ანანურის ტაძარი*. ჟურ. „მწყემსი“. #5 და #10. თბ.: გამომცემელი დეკანოზი დ. ლამბაშიძე.
8. ხომტარია, დ., ნაცვლიშვილი, ნ., თუმანიშვილი, დ. (2012). *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*. თბ.: გამომც. „სეზანი“.
9. შმერლინგი, რ. (1949). *გიგოს საყდარი სოფ. ყინცვისში*. ჟურ. „მოამბე“. # 9. ტ X. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
10. Садзгелов-Ивериели. (1897). *Ананурский Успенский собор*. М А К. т. VII. Москва. Товарищество типографий Мамонтова.
11. Токарский, Н. М. (1946). *Архитектура древней Армении*. Ереван. Издательство академии наук Армянской ССР.

ილუსტრაციების აღწერა

Lists of illustrations

- სურ. 1. ანანურის გუმბათიანი ტაძრის გადახურვის ფილები
 სურ. 2. ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია
 სურ. 3. იკორთის ტაძარი
 სურ. 4. ფიტარეთის ეკლესია
 სურ. 5. საფარის წმ. საბას სახელობის ეკლესია
 სურ. 6. ანანურის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი (გურამ ხარშილაძის ფოტო)
 სურ. 7. ანანურის ღვთისმშობლის მიძინების სახელობის ეკლესია (გურამ ხარშილაძის ფოტო)
 სურ. 8. ატენის მცირე ტაძრის გუმბათის გადახურვა
 სურ. 9. ნორაშენის სომხური ეკლესია
 სურ. 10. ატენის დიდი გუმბათიანი ტაძრის ლორფინი (ფოტო წიგნიდან – გ. აბრამიშვილი. „ატენის სიონი“)
 სურ. 11. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 12. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 13. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 14. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 15. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 16. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 17. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 18. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 19. ხახულის ტაძრის სამხრეთ ფასადის სარკმლის თავსართი
 სურ. 20. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინი
 სურ. 21_{1,2}. ანანურის ტაძრის სამხრეთ ფასადის რელიეფები (გურამ ხარშილაძის ფოტო)
 სურ. 22. სოფ. ყინწვისის სიახლოვეს ე. წ. გიგოს საყდრის რელიეფური ფილა (ფოტო წიგნიდან – თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. დადიანი. „შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება“)
 სურ. 23. ანანურის ტაძრის გუმბათის ლორფინის მთავარანგელოზის გამოსახულების დეტალი
 სურ. 24. ანანურის ტაძრის დასავლეთ ფასადზე გამოსახული ჩვილედი ღვთისმშობელი (გურამ ხარშილაძის ფოტო)
- Fig. 1. Roofing tiles of the Ananuri domed temple
 Fig. 2. Small domed Ateni church
 Fig. 3. Ikorta temple
 Fig. 4. Pitareti church
 Fig. 5. St. Saba church of Sapara
 Fig. 6. Ananuri architectural ensemble (photo by Guram Kharshiladze)
 Fig. 7. Ananuri church of the Domination of the Virgin (photo by Guram Kharshiladze)
 Fig. 8. Roofing of dome of Ateni small temple
 Fig. 9. Armenian church of Norasheni
 Fig. 10. Stone slab of big domed Ateni temple (photo from G. Abramishvili's book "Sioni of Ateni")
 Fig. 11. Stone slab of Ateni temple dome
 Fig. 12. Stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 13. Stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 14. Stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 15. Stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 16. Stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 17. Stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 18. Stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 19. Title ornament of skylight of Khakhuli temple in southern facade
 Fig. 20. Stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 21_{1,2}. Reliefs of southern façade of Ananuri temple (photo by Guram Kharshilava)
 Fig. 22. Relief slab of so-called Gigo's church near village Kintsvisi (photo from the book T. Dadiani, E. Kvachadze, "Georgian sculpture of the Middle Ages")
 Fig. 23. Detail of Archangel's image on a stone slab of Ananuri temple dome
 Fig. 24. Infant Virgin Mary depicted on west façade of Ananuri temple (photo by Guram Kharshiladze)



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



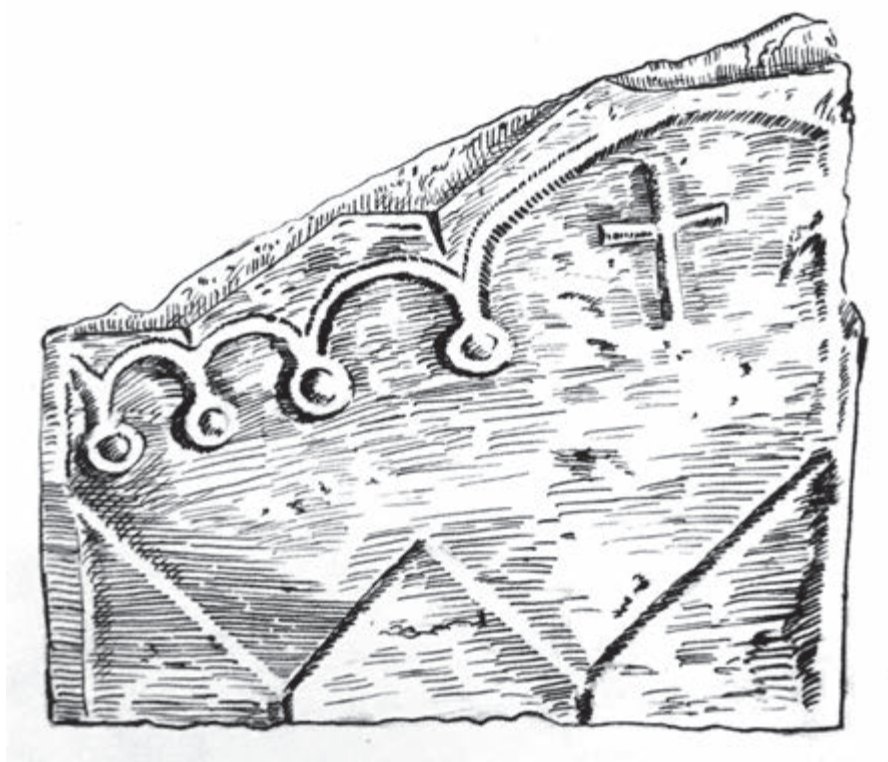
სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14



სურ. / Fig. 15



სურ. / Fig. 16



სურ. / Fig. 17



სურ. / Fig. 18



სურ. / Fig. 19



სურ. / Fig. 20



სურ. / Fig. 21₁



სურ. / Fig. 21₂



სურ. / Fig. 22



სურ. / Fig. 23



სურ. / Fig. 24

რუსული ხელოვნების კოლექციაში დასული რამდენიმე ექსპონატის პროვენანსისა და ატრიბუციის შესახებ

სამუზეუმო ექსპონატების პროვენანსი¹ და ატრიბუცია მუზეუმის კურატორებისა და მეცნიერ-თანამშრომლების კვლევითი მუშაობის ერთ-ერთი საინტერესო და მთავარი მიმართულებაა. ხელოვნების ნიმუშის აღწერისა და წარმოშობის კვლევის პროცედურა მოიცავს მისი მთელი სასიცოცხლო ჯაჭვის რეკონსტრუქციას მხატვრის სახელოსნოდან ბოლო მესაკუთრემდე.

მუზეუმში მოხვედრილი ნამუშევრის პროვენანსი იშვიათადაა გამყარებული დოკუმენტური მასალით, რომელიც ასახავს მისი შექმნის ისტორიას, ინფორმაციას სხვადასხვა დროს მისი ადგილმდებარეობისა და მფლობელთა შესახებ. ასეთი გამონაკლისია შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის რუსული ხელოვნების კოლექციაში დაცული, რუსეთში მოღვაწე ქართველი ადვოკატისა და მეცენატის, კოლექციონერის, დოცენტ² ევგენი კანდელაკის (1875-1947) მიერ 1938 წელს საჩუქრად გადმოცემული რუსული კულტურის ვერცხლის ხანის, ცნობილი მხატვრის, ვალენტინ სეროვის (1865-1911)³ 1911 წელს შესრულებული რუსეთის სახელმწიფო დუმის პირველი თავმჯდომარის „სერგეი მურომცევის პორტრეტი“ (საინ. N სხმ/რ-ფ 243. სურ. 1). ხელოვნების მუზეუმის არქივებში⁴ დაცული დოკუმენტაცია

იუწყება, თუ როგორ მოხვდა ეს პორტრეტი კანდელაკის კოლექციაში, ხოლო ი. ზილბერშტეინისა და ვ. სამკოვის მიერ შედგენილ ნიგნში – „ვალენტინ სეროვი თანამედროვეთა მოგონებებში, დღიურებსა და მიმონერაში“ მოყვანილია ცნობები პორტრეტის შექმნის შესახებ (Зильберштейн, Самков. 1971).

1908 წლის 5 თებერვალს სახელმწიფო სათათბიროს დეპუტატი დიმიტრი დიმიტრის ძე პროტოპოპოვი⁵ მხატვარ ალექსანდრე ბენუას⁶ წერს: „...რჩევას გთხოვთ და აქაც არ გაგიჭირდებათ ჩემი დახმარება. გვინდა, რომ ჩვენი ფრაქციის სხდომათა და-რბაზი დავამშვენოთ ს.ა. მურომცევის⁷ ფერწერული პორტრეტით. უარს ნუ მეტყვით და მიმითითეთ, ვის შეუძლია ამ სამუშაოს შესრულება. ფასი მეორეხარისხოვანია. ასე მგონია, რომ მურომცევის გამოსახულება ნამდვილად იმსახურებს ტილოზე აღბეჭდვას“ (Зильберштейн, Самков, 1971:422).⁸

ვალენტინ სეროვის ქალიშვილი ოლგა (მწერალი და მემუარისტი) მამამისის შესახებ დაწერილ ბიოგრაფიულ ნიგნში აღნიშნავს, რომ ს.ა. მურომცევის პორტრეტი მამას დაუკვეთა მოსკოვის ნაფიც მსაჯულთა საადვოკატო საბჭომ (Серова, 1986: 184).

1911 წლის საგაზეთო პუბლიკაციაში მურომცევის მეუღლე მარია კლიმენტოვა,⁹ იგო-

1 პროვენანსი-provenance-провенанс-სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრდა როგორც საერთაშორისო ტერმინი.

2 ევგენი კანდელაკი მუზეუმში არსებულ დოკუმენტებში მოიხსენიება როგორც დოცენტი ევგენი ვასილის ძე კანდელაკი.

3 ვალენტინ ალექსანდრეს ძე სეროვი (1865-1911) – რუსი მხატვარ-პერედვიჟნიკი, ფერმწერი, გრაფიკოსი, რუსული მოდერნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პორტრეტისტი, აკადემიკოსი (1898 წლიდან), საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის ნამდვილი წევრი (1903-1905).

4 ხელოვნების მუზეუმის საინფორმაციო კოლექციების ხელნაწერთა მემუარული ფონდის არქივი; ახალი და თანამედროვე ქართული ხელოვნების კოლექციის არქივი; რუსული ხელოვნების კოლექციის არქივი.

5 დიმიტრი დიმიტრის ძე პროტოპოპოვი (1865-1934) – ზემსკი მოღვაწე, სახელმწიფო სათათბიროს მოწვევის დეპუტატი სამარის გუბერნიიდან, პუბლიცისტი.

6 ბენუა ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე (1870-1960) – ფრანგული წარმოშობის რუსი მხატვარი, ხელოვნების ისტორიკოსი, სამხატვრო კრიტიკოსი, პეტერბურგის ხელოვანთა გაერთიანება Мир искусства-ს მთავარი იდეოლოგი და დამაარსებელი.

7 სერგეი ანდრეის ძე მურომცევი (1850-1910) – იურისტი, მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორი, სახელმწიფო სათათბიროს პირველი თავმჯდომარე, კადეტთა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრი.

8 ტექსტში მოყვანილი ციტატების რუსულიდან ქართულად თარგმანი ჩემია – მ.მ.

9 მურომცევის მეუღლე მარია კლიმენტოვა (1857-1946) – ოპერის მომღერალი.

ნებს: „ჩემი ქმრის საუკეთესო პორტრეტი ვ.ა. სეროვის ფუნჯს ეკუთვნის. იგი გაკეთდა სასამართლო დაწესებულებების შენობაში ნაფიც მსაჯულთა საბჭოს ოთახისთვის და ამ დრომდე ეკიდა საბჭოს თავმჯდომარის, ს.ი. ფილატოვის, კაბინეტში. სეროვი დამპირდა ამ პორტრეტის ასლის გაკეთებას, მაგრამ ის გარდაიცვალა. ფილატოვიც გარდაიცვალა. სადაა ჩემი მეუღლის საუკეთესო პორტრეტი და სეროვის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარი, უცნობია. ყველაფერს გავაკეთებ მის მოსაძებნად. ეს მსხვილი მხატვრული ფასეულობა ჩემთვის განსაკუთრებით ღირებულია“ (газ. „Вечерняя газета“, 1911). ევგენი კანდელაკი თავის მოგონებაში¹⁰ წერს, რომ რუსეთის პირველი სახელმწიფო სათათბიროს ყოფილი თავმჯდომარის – მურომცევის პორტრეტი სეროვმა მართლაც მოსკოვის ნაფიც მსაჯულთა საბჭოს დაკვეთით შეასრულა (Канделаки, 1938: 1).

ზემოთ ნათქვამის საფუძველზე, ნათელია, რომ, ალექსანდრე ბენუას რჩევით, დიმიტრი პროტოპოპოვმა პორტრეტის დახატვის თხოვნით მოსკოვის ნაფიც მსაჯულთა საბჭოს სახელით მართლაც მიმართა ვალენტინ სეროვს.

რუსული მოდერნის საუკეთესო პორტრეტისტი ვალენტინ სეროვი ფოტოდან პორტრეტს არასოდეს არ ხატავდა. იგი მას მხოლოდ ნატურიდან ასრულებდა. დიდხანს აკვირდებოდა და სწავლობდა დასახატი ნატურის ხასიათს, შინაგან ბუნებას, სახის გამომეტყველებას, დამახასიათებელ პოზებსა და ხელის ჟესტებს. 1910 წლის ყოველდღიური გაზეთი „Московский Курьер“ იუწყება, რომ მურომცევი მხატვარს ორი თვის განმავლობაში პოზირებდა. თუმცა, ნახატი სეროვმა პოლიტიკოსის მოულოდნელი გარდაცვალების (1910) შემდეგ დაამთავრა. ცნობილია, რომ სერგეი მურომცევი საბჭოში სიტყვით მხოლოდ ერთხელ, 1906 წელს, თავმჯდომარედ არჩევისას გამოვიდა. იგი თვლიდა, რომ თავმჯდომარეს არ უნდა მიეღო მონაწილეობა სათათბიროს დისკუსიებში. მისი ამოცანა იყო სათათბიროს პატივისა და ღირსების შენარჩუნება, შეხვედრებზე მკაცრი წესრიგისა

და რეგლამენტის, ასევე კანონით დადგენილი თავისი უფლებების დაცვა. მურომცევი ეს საქმე იმდენად ღირსეულად შეასრულა, რომ სათათბიროს ყველა წევრი, განურჩევლად პარტიული კუთვნილებისა, აღფრთოვანებული იყო მისი თავმჯდომარეობით და აღიარეს თავიანთ საერთო ლიდერად. მისი ამ თვისებათა გამო, სრულიად ლოგიკურია, რომ სათათბიროს წევრებს გასჩენოდათ სურვილი მისი პორტრეტის საჯარო სივრცეში გამოფენისა.

ვალენტინ სეროვმა ფეხზე მდგომი, ძლიერი ნების, ჭარმაგი პოლიტიკოსი წელში გამართული, ხის კათედრაზე ხელებდაყრდნობილი, $\frac{3}{4}$ ბრუნით გამოსახა. თავანეული პოლიტიკოსის ოქროსფერ სათვალეებში ყოვლისმომცველი მკაცრი მზერა გამოსჭვივის. პორტრეტირებულის შავი ფერის სამოსი და სილუეტი მკაფიოდ იკვეთება ნახევარტონებით გამდიდრებულ სადა ფონზე, სხეული მუხლს ზემოთ სურათის ჩარჩოთი იჭრება. ხედვის რაკურსი, რომელიც ქვემოდან ზემოთ ვითარდება, მას მონუმენტურობას, ქედმაღლურსა და საზეიმო იერს სძენს. სურათი მარჯვენა, ქვედა, კუთხეში ხელმოწერილია – В. Серовъ.

სეროვის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი იმპრესიონისტულ-მოდერნისტული სტილი და განზოგადებული, თავისუფალი წერის მანერა, შავის, თეთრისა და ყავისფრის ეფექტური აქცენტები განსაკუთრებულ გამომსახველობას სძენს ნამუშევარს. პორტრეტი საყურადღებოა ნიჭიერი მხატვრის ფსიქოლოგიური ანალიზის არაჩვეულებრივი უნართა და მხატვრული ტექნიკის სრულყოფით. სწორედ პოზა, ხაზი, სილუეტია მოდელის ხასიათის გამოვლენის მთავარი მხატვრული ხერხი.

ევგენი კანდელაკი, ზემოთ აღნიშნულ მოგონებაში წერს, რომ მურომცევის პორტრეტი არა მარტო მისი საუკეთესო ნამუშევრების რიცხვს მიეკუთვნება, არამედ ისტორიული ღირებულებაც გააჩნია.

საინტერესოა ამ სურათთან დაკავშირებული რამდენიმე ინფორმაცია: 1914 წელს ლუქსემბურგის მუზეუმმა (პარიზი) მიმართა იმ დროს ტრეტიაკოვის გალერეის ხელმძღვანელს, მხატვარსა და კოლექციონერ

10 ევგენი კანდელაკის მანქანაზე ნაბეჭდი რუსულენოვანი მოგონება 2024 წლამდე ინახებოდა ახალი და თანამედროვე ქართული ხელოვნების კოლექციის არქივში. ამჟამად ინახება საზღვარგარეთის ქვეყნების რუსული ხელოვნების კოლექციის დოკუმენტაციაში.

ილია ოსტროუხოვს,¹¹ რათა მისი შუამდგომლობით მუზეუმს შეეძინა ცნობილი რუსი მხატვრის, სეროვის, ერთ-ერთი საუკეთესო პორტრეტი. უპირველესად, დაასახელა „მურომცევის პორტრეტი“, ხოლო შემდეგ თავადის ასულ ალექსანდრა ლივენისა და მსახიობ მარია ერმოლოვას პორტრეტები. ამასთან, მუზეუმი ოსტროუხოვს სთხოვდა, რომ შერჩეული ნახატის მფლობელს შეთანხმებოდა მის საფასურზე – 40 000 ფრანკზე / 15 ათას მანეთზე (ოქროთი). პარიზის ლუქსემბურგის მუზეუმს უარი უთხრეს ნამუშევრების გაყიდვაზე.

„სერგეი მურომცევის პორტრეტის“, ასე ვთქვათ, თავგადასავალი საკმაოდ არაორდინალური აღმოჩნდა: ნახატს, ორი ტყვიის ნაკვალევი ემჩნევა: ერთი – პორტრეტირებულის გულზე, მეორე კი – მარცხნივ, ფონის ზედა ნაწილში. როგორც მოგვიანებით ევგენი კანდელაკს კრემლის კურიერებმა გაანდეს, ეს იყო 1917 წლის ოქტომბერს, კრემლის შენობის დაკავების შემდეგ, იქ განთავსებული ლატივიური სამხედრო ნაწილის რამდენიმე მსროლელის სურათზე დამიზნებითი სროლის შედეგი (Канделаки, 1938: 1).

1918 წელს, მას შემდეგ, რაც რუსეთის ფედერაციის სახალხო კომისრების საბჭო გადავიდა პეტროგრადიდან მოსკოვში, მოსკოვის ნაფიც მსაჯულთა საბჭოს შენობა დაცალეს, გაიტანეს იქ არსებული ნივთები და ნახატები, მათ შორის იყო „მურომცევის პორტრეტიც“.

1919 ზაფხულს პოეტმა კონსტანტინე ლიპსკეროვმა¹² ევგენი კანდელაკს შეატყობინა, რომ ეს პორტრეტი მოიძებნა და ის იყო იმ დიდი რაოდენობით შესყიდულ მხატვრულ ფასეულობათა შორის, რომლებიც ქვეყნიდან გაჰყონდათ ვილაც შევდებს. კანდელაკს შესთავაზეს, რომ თავად გამოესყიდა ეს სურათი საკუთარი კოლექციისთვის. როგორც ჩანს, სურათი ძალიან ძვირად დააფასეს. კანდელაკის მოგონებით, იმ დროისთვის მას არ ჰქონია თავისუფალი თანხა. ამიტომ სასწრაფოდ გაყიდა ილია რეპინის, კარლ ბრიულოვისა და ალექსეი სავრასოვის ერთი ათეული ნახატი და კიდევ

სხვა ნახატები. ამ თანხით იმავე კონსტანტინე ლიპსკეროვის მეშვეობით კანდელაკმა შეიძინა „მურომცევის პორტრეტი“ (Канделаки, 1938:2).

მოგვიანებით კი, 1938 წლის 21 ივნისს, ევგენი კანდელაკმა მუზეუმ მეტეხს საჩუქრად გადასცა საექსპერტო კომისიის მიერ 10 000 მანეთად შეფასებული ვალენტინ სეროვის მიერ შესრულებული ეს პორტრეტი. აღსანიშნავია, ზოგადად, ევგენი კანდელაკის წვლილი მუზეუმის კოლექციების გამდიდრებაში. მუზეუმის საარქივო დოკუმენტებისა (სეგ. საქ. N 30. ანან. N2. 1926: 3) და კანდელაკის წერილის მიხედვით (Канделаки, 1938:86,87), ასევე ჩემი გამოთვლით 1926-1980-იან წლებში ევგენი კანდელაკმა და მისი ოჯახის წევრებმა (მიხეილმა, ნატალიამ, გალინამ...) მუზეუმს 50-ზე მეტი ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევარი გადასცეს.

როგორც თავად კანდელაკი წერს, მან მუზეუმს „სიმბოლურ ფასად“ გადასცა 35 წლის განმავლობაში შეგროვებული რუსი მხატვრების კოლექციის საუკეთესო ნაწილი. მათ შორის იყო ევროპელი მხატვრების – ალექსანდრე კალამის „შვეიცარიის პეიზაჟი“, ფერდინანდ რუბეს – „მასკარადიდან დაბრუნება“, ფრანჩესკო პრადილას – „მეჯლისი პლაჟზე“, ალესანდრო რიციონის – „კარდინალის პორტრეტი“, გვიდო რენის გვიანი ასლი სურათისა – „ღვთისმშობელი ანგელოზებს შორის“, იორის ვან დერ ჰაგენის, ვიჟე ლებრენისა და სხვათა ნამუშევრები. ალბათ, ისიც უნდა ითქვას, რომ კოლექციის შექმნის საქმეში კანდელაკის მრჩეველი იყო ტრეტიაკოვის გალერეის ხელმძღვანელი, კოლექციონერი და ატრიბუციის დიდოსტატი, მხატვარ-პეიზაჟისტი ილია ოსტროუხოვი (კანდელაკი, 1938:86-87).

* * *

1991 წლის 27-28 ივლისის ღამეს დაუდგენელმა პირმა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის შენობის მშენებარე ახალი კორპუსიდან მუზეუმის სარესტავრაციო სახელოსნოში ფანჯრიდან შეაღწია და

11 ილია ოსტროუხოვი (1858-1929) – რუსი მხატვარი, პეიზაჟისტი, ნახატებისა და ძველი რუსული ხატების კოლექციონერი, მხატვრობის ატრიბუციის ოსტატი, პერედვიჟნიკების ხელოვნების გამოფენების ასოციაციის წევრი, რუს მხატვართა კავშირის წევრი, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის აკადემიკოსი, ტრეტიაკოვის გალერეის ხელმძღვანელი.

12 კონსტანტინე ლიპსკეროვი (1889-1954) – რუსული ვერცხლის საუკუნის პოეტი, მთარგმნელი, დრამატურგი, მხატვარი. ცნობილია კლასიკური აღმოსავლური პოეზიის შედეგების ოსტატური თარგმანებით.

საგამოფენო დარბაზებიდან ფარულად გაიტანა რამდენიმე ექსპონირებული ნახატი. მათ შორის ცნობილი მარინისტი მხატვრის – ივან აივაზოვსკის (ოვანეს აივაზიანი/გაივაზოვსკი. 1817-1900) ორი ფერწერული ტილო – „სევასტოპოლის აღება“ (1855) და „თბილისის ხედი სეიდაბადიდან“ (1868). საქმე საგამოძიებო ორგანოებს გადაეცა.

ამ ინციდენტიდან 22 წლის თავზე, 2013 წელს, ორმა კერძო პირმა საექსპერტო კვლევის ჩასატარებლად მოსკოვში, სრულიად რუსეთის გრაბარის სამხატვრო სამეცნიერო-სარესტავრაციო ცენტრში, ივან აივაზოვსკის ფერწერული ტილო „Завоевание Севастополя“ („სევასტოპოლის დაპყრობა“) მიიტანეს. ცენტრის თანამშრომლებს ეჭვი შეეპარათ სურათის ლეგალურ კუთვნილებაში. ამიტომ მიმართეს რუსეთის შინაგან საქმეთა სამინისტროს. დაადგინეს, რომ, სავარაუდოდ, ნახატი საქართველოს ხელოვნების მუზეუმიდან იყო გატაცებული. ამასთან დაკავშირებით საქართველოს სამართალდამცავმა ორგანოებმა სისხლის სამართლის საქმე აღძრა. საკითხის გარკვევამდე აივაზოვსკის ფერწერული ტილო დროებითი შენახვა-დაცვისათვის გადაეცა ტრეტიაკოვის გალერეას და ამ დრომდე იქ ინახება.

ნახატის იდენტიფიცირების მიზნით, კვლევის ჩასატარებლად ქართული მხარის მოთხოვნის საფუძველზე რუსეთიდან ხელოვნების მუზეუმს გამოუგზავნეს ექსპონატის ფოტოასლი და ნახატის მონაცემები.

თავის მხრივ, ქართულმა მხარემ 2014 წელს წარადგინა ნამუშევრის შავ-თეთრი ფოტო და საინვენტარო წიგნების (ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხის* 1934-1941 წლების ძირითადი საინვენტარო დავთრის, რუსული ხელოვნების კოლექციის 1941 წლის საერთო¹³ და რუსული ხელოვნების ფერწერის კოლექციის დარგობრივი საინვენტარო წიგნების) ჩანაწერები გატაცებული სურათის დაწვრილებითი აღწერილობით: „ივან აივაზოვსკი. 1817-1900 „სევასტოპოლის აღება“. 1855. ტილო,ზეთი. ხელმოწერილი – Й. Айвазовский. 1855.“

ხელოვნების მუზეუმიდან გატაცებული აივაზოვსკის „სევასტოპოლის აღების“ ყველა მონაცემი და მისი აღწერილობა დაემთხვა რუსეთიდან გამოგზავნილ მონაცემებს,

გარდა ერთისა. საინვენტარო წიგნის ჩანაწერის მიხედვით, ი. აივაზოვსკის „სევასტოპოლის აღება“, თანახმად 1939 წლის 17 დეკემბრის N 905 აქტისა, ლენინგრადის რუსული მუზეუმის ფონდებიდან მუზეუმ *მეტეხს* გადაეცა, თუმცა, რუსულმა მუზეუმმა ეს ინფორმაცია არ დაადასტურა. ამიტომ საქმე დროებით შეჩერდა.

2018 წელს საგამოძიებო ორგანოებმა ხელოვნების მუზეუმისგან ისევ მოითხოვეს გატაცებული ექსპონატის საკუთრების დამადასტურებელი დოკუმენტაციის დამოწმებული ასლები.

მუზეუმის საინფორმაციო კოლექციების ხელნაწერთა მემუარულ არქივში ი. აივაზოვსკის სურათის წარმომავლობის დამადასტურებელი საბუთი – 1939 წლის N 905 აქტი ადგილზე არ აღმოჩნდა, რის გამოც ხელოვნების მუზეუმის საკუთრებაში მყოფი ნამუშევრის ლეგალურობა კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა. საქმის ძიება ისევ შეჩერდა და ის მხოლოდ 2023 წელს განახლდა. ამავე წლის სექტემბრის დასაწყისში მოთხოვეს, მომეძებნა აივაზოვსკის ნამუშევრის წარმომავლობის საბუთი. უპირველესად, შევამოწმე რუსული ხელოვნების განყოფილებაში დაცული (2018 წელს სისტემატიზებული) დოკუმენტაცია. საბუთებს შორის აღმოჩნდა საინფორმაციო კოლექციების ხელნაწერთა მემუარულ ფონდში ვერმოდებული 1939 წლის 17 დეკემბრის გადაცემის N 905 აქტი, რომლითაც დასტურდება რუსული მუზეუმიდან ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხისათვის* სახვითი ხელოვნების 284 ნიმუშის საჩუქრად გადაცემა. აქტს ერთვის ექვსგვერდიანი სია. მასში აივაზოვსკის გვარი და რუსული მუზეუმის მიერ მითითებული სურათის შიფრი – PM-1718, N72 არსად არაა აღნიშნული, რაც იმის მაუწყებელი იყო, რომ ი. აივაზოვსკის „სევასტოპოლის აღება“ ლენინგრადის რუსულ მუზეუმს არ გადმოუცია. თუმცა, ძიება მაინც გავაგრძელე, რამაც ცხადი გახდა, რომ დოკუმენტაციასთან დაკავშირებული გაუგებრობა გამოწვეული იყო 1954 წლის რუსული კოლექციის საინვენტარო წიგნში ჩემ მიერ დაფიქსირებული ცდომილებით, კერძოდ, როდესაც მუზეუმის ე. წ. მხატვრობის ფონდს გამოეყო რუსული ხელოვნების

13 მუზეუმ *მეტეხს* 1952 წლიდან ეწოდა საქართველოს სსრ-ის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი-სსმ.

ექსპონატები, ჩატარდა ინვენტარიზაცია და შეადგინეს ახალი რუსულენოვანი საინვენტარო დავთარი. აქ მითითებული აივაზოვსკის ნახატის რუსული მუზეუმის კუთვნილების დამადასტურებელი მცდარი შიფრი და ნომერი შემდგომ მექანიკურად გადატანილი იქნა რუსული ხელოვნების 1958-1960 წლების დარგობრივ საინვენტარო წიგნში – რ.მ.მ. 1718 N 72. ცხადია, ამგვარი მცდარი, ფაქტობრივად, არარსებული მონაცემებით ნამუშევრის კუთვნილების დადგენა შეუძლებელი იყო.

ამდენად, დასაყრდენ პირველ წყაროდ მივიჩნიე ამ სურათის შესახებ ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხის* 1937-1941 წლების ძირითად შემოსულობათა დავთარში¹⁴ აღნუსხული მონაცემები: ხმმ N-2012/რ. „სევასტოპოლის ალბა“. აივაზოვსკი. დაზგური მხატვრობა. ზეთი ტილოზე. 59×84. წარმომავლობა – ხმმ N 331.

საკუთრების დამადასტურებელი დოკუმენტის მოძიების დროითი დიაპაზონი განისაზღვრა 1934-1941 წლებით. თვენახევრის განმავლობაში დამატებით გავეცანი ხელოვნების მუზეუმის სხვადასხვა ფონდში, ასევე საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივის ხელოვნების სამმართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ფონდში დაცულ საარქივო დოკუმენტაციას. მუზეუმის ახალი და თანამედროვე ქართული ხელოვნების ფონდის არქივში ჩემ მიერ მიკვლეული და 1938 წლის I ნახევრით დათარიღებული მუზეუმ *მეტეხის* საქმიანობის სანუგეშო საბუთით გაირკვა, რომ ამ პერიოდში მუზეუმს შეუძენია 192 ექსპონატი, მათ შორის: ივან აივაზოვსკის, ვალენტინ სეროვის, ვიქტორ ვასნეცოვის, ვასილ სურიკოვის, ფიოდორ ბაიკოვის, ვასილ ვერეშჩაგინისა და სხვათა ფერწერული ტილოები. დავადგინე, რომ რუსული ხელოვნების გრაფიკისა და ფერწერის საინვენტარო წიგნებში აღრიცხული ი. აივაზოვსკის 21 ნახატიდან მხოლოდ სამი იყო მუზეუმ *მეტეხის* დროს შეძენილი და რიგითობის დაცვით დავთარში რეგისტრირებული:

N 2012. „სევასტოპოლის ალბა“. 1855. ტილო, ზეთი. 64×58. N 331.

N 2013. „მშფოთვარე ზღვა“. 1895. ტილო, ზეთი. 25×16. N 330.

N 2014. „აიუ-დალი“. 1872. ტილო, ზეთი. 26×29. N 329.

საჭირო დოკუმენტაციის მოძიება საინფორმაციო კოლექციების ხელნაწერთა მეზუარული ფონდის არქივში გავაგრძელე, კერძოდ, გავეცანი ოთხ ტომად აკინძულ ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხის* 1934-1938 წლების საქმეებს (დაარსებისა და სტრუქტურის, შენობის გამოყოფის მოთხოვნის, საორგანიზაციო და საგამომცემლო-სამეცნიერო და ა.შ.) და მნიშვნელოვან დოკუმენტაციას მივაკვლიე, კერძოდ, 1938 წლის 19 ივნისს დადებულ მიღება-ჩაბარების მაუნუქებელ რუსულენოვან ხელშეკრულებას მასზე, რომ ევგენი ვასილის ძე კანდელაკისგან მუზეუმ *მეტეხის* რუსი მხატვრების 19 ნახატი შეუსყიდია. მაშინდელი საექსპერტო კომისიის მიერ დამოწმებულ სიაში ისევ მოხსენიებულია უკვე აღნიშნული ი. აივაზოვსკის სამი ფერწერული ტილო: „სევასტოპოლის ალყა“; „მშფოთვარე ზღვა“ და „აიუ-დალი“. სიაშია ასევე ვიქტორ ვასნეცოვის, ვასილ სურიკოვის, ივან შიშკინის, ვასილ ვერეშჩაგინის, ილარიონ პრიანიშნიკოვის, ილია ოსტროუხოვის, კონსტანტინე კრიჟიცკის, დიმიტრი მარტენის, მსტისლავ დობუჟინსკისა და პეტრე სოკოლოვის ნამუშევრები.

აქვე გამოვლინდა ბრძანება შეძენილი 29 ექსპონატის შესახებ. მათ შორის, აივაზოვსკის „სევასტოპოლის ალყა“. 1855. ტილო, ზეთი, 64×58 (ხმმ. ბრძ. N131. 1938:232). და ბოლოს, ყველაზე მნიშვნელოვანი – საექსპერტო კომისიის შესყიდვის ოქმი N331 (ხმმ. საქმეები. 1938:729). ჩემი კვლევისთვის ამ დოკუმენტის მნიშვნელობიდან გამომდინარე, საჭიროდ ჩათვალე მისი სრულად ციტირება:

„1938 წლის 19/VI შესდგა ხელოვნების მუზეუმი „მეტეხი“-ს საექსპერტო კომისიის სხდომა. დაესწრენ: ირ. სონლულაშვილი, მ. ლობჯანიძე, გ. ჩუბინაშვილი, შ. ამირანაშვილი, ზ. მაისურაძე. კომისიამ დაადგინა: მოქ. ევგენი კანდელაკის მიერ წარმოდგენილი სურათი – „სევასტოპოლის ალყა“ აი-

14 1937 წელს მუზეუმ *მეტეხში* დაიწყო ექსპონატთა სისტემატიზაციის პროცესი. დამუშავდა და დაიბეჭდა საინვენტარო დავთრის ახალი ფორმა, დაიწყო ექსპონატების ინვენტარიზაცია ფერწერის განყოფილების ახალი ფორმის დავთარში ჩაწერით.

ვაზოვსკისა, შესრულებული ზეთიანი საღებავებით ტილოზე, ზომა – 84×59, შეძენილ იქნას ოთხი ათას მანეთად (4 000 მან.) დედნთან სწორია ირ. სონლულაშვილი“.

გასარკვევი დარჩა კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც ეხებოდა ი. აივაზოვსკის სურათის სახელწოდებას. 1938 წლის დოკუმენტაციაში ევგენი კანდელაკთან დადებულ რუსულენოვან მიღება-ჩაბარების ხელშეკრულებაში აივაზოვსკის ნამუშევარი შეძენილია როგორც „Осада Севастополя“ / „სევასტოპოლის აღება“. შეძენილი ნამუშევრების შესახებ ქართულ ბრძანებასა და საექსპერტო კომისიის N 331 აქტშიც დასახელებულია „სევასტოპოლის აღება“, მაგრამ მუზეუმ *მეტეხის* საინვენტარო წიგნში ეს სურათი გატარებულია როგორც „სევასტოპოლის აღება“. ვფიქრობ, რომ უზუსტობა დაშვებულია დასახელების სახელწოდების თარგმანში. აღსანიშნავია, რომ აივაზოვსკის ამ ნამუშევარს რუსული გამოცემის ლიტერატურულ წყაროებშიც აქვს განსხვავებული სახელწოდება, მაგ., ალბომში – „Государственный музей искусств Грузинской ССР. Живопись“ (ამირანაშვილი, 1960:ილ.60) ეს სურათი შეტანილია სახელწოდებით – „Морской бой“ („საზღვაო ბრძოლა“). 1959 წელს გამოიცა იმავე სახელწოდების ნახატის ამსახავი შავ-თეთრი და ფერადი საფოსტო ღია ბარათები. აივაზოვსკის ცნობილ ბიოგრაფ ნიკოლაი ბარსამოვის მონოგრაფიაში – „Иван Константинович Айвазовский. 1817–1900“ ამ ნახატის შავ-თეთრი ილუსტრაცია დასათაურებულია – „Корабли у берега“ („გემები ნაპირთან“) (Барсамов, 1962:267). მიუხედავად იმისა, რომ ამ გამოცემებში აივაზოვსკის ფერწერული ტილო „სევასტოპოლის აღება“ სხვადასხვა სახელწოდებითაა გამოქვეყნებული, ფოტოასლები, ილუსტრაციები, ხელმოწერის ადგილი და თარიღი – 1855 (მარჯვენა, ქვედა კუთხე), ზომა – 59×84, მასალა-ტილო, ზეთი, ასევე ადგილსამყოფელი – საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი – იდენტურია. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ სახელწოდების რეატრიბუციისა და

მსგავსი კომპოზიციის ვარიანტების, ესკიზების, ასლების, რესტავრაციის შესახებ ინფორმაცია არ მოიპოვება.

ყველა ზემოთ მოხმობილი ინფორმაცია მიუთითებს იმაზე, რომ აივაზოვსკის სურათი „სევასტოპოლის აღება“, რომელიც დროებით ინახება ტრეტიაკოვის გალერეაში (მაღალი ალბათობით) ეკუთვნის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს და ის შეიძინეს 1938 წელს დოცენტ ევგენი კანდელაკისგან.

ამდენად, დადგინდა ხელოვნების მუზეუმის კუთვნილი ნამუშევრის ლეგალური წარმომავლობა. მოძიებული დოკუმენტაცია გადაეცა მუზეუმის დირექციას და გაეგზავნა საგამოძიებო ორგანოებს. ვიმედოვნებ, გატაცებული ნამუშევარი მალე დაუბრუნდება ხელოვნების მუზეუმს.

* * *

უახლოეს დრომდე¹⁵ ჩვენთვის უცნობი იყო რუსეთიდან საფრანგეთში ემიგრირებული, მოდერნისტი მხატვრის – ფერმწერის, გრაფიკოსის, მხატვართა გაერთიანება „Мир Искусства“-ს პირველი და მუდმივი წევრის, სერგეი დიაგილევის¹⁶ საბალეტო დადგმების – „რუსული სეზონების“ სცენოგრაფ ლევ ბაკსტის (ლეიბ ხაიმ როზენბერგი. 1866-1924) მიერ კაშკაშა ფერებით შესრულებული თეატრალური ესკიზი „მამაკაცი აღმოსავლურ კოსტიუმში“ (საინვენ. №სხმ/რ-გრ 66.სურ. 3). უცნობია ნამუშევრის კუთვნილება, რისთვის, რატომ, სად და როდის შეიქმნა ეს ესკიზი.

ვერტიკალური ფორმატის ქალაქის სადა ფონზე, ბუმბულებიან ჩალმასა და ჭვინტიან ქალამნებში წარმოდგენილია წვერებიანი, ტანსაცმელს მამაკაცის პროფილური ფიგურა ოდნავ გაოცებული სახის კომიკური მიმიკით (გაფართოებული თვალები, ღია პირი). მამაკაცს მოსავს აღმოსავლური, გრძელი, ზოლებიანი ხიფთანი და ტუნიკა. ხიფთანის რიტმულად დრაპირებული, ექსპრესიული ფერების ჟღერადობა (ულტრამარინის – ლიმონისფერ ყვითელთან, კინოვარის-ნარინჯისფერთან), შერწყმული სამოსის ვერტიკალური და დი-

15 პირველადი ატრიბუცია განვახორციელე 2021 წელს (კიკნაძე... მაცაბერიძე, 2021: 17).

16 სერგეი დიაგილევი (1872-1929) – თეატრის მოღვაწე, ან. ბენუასთან ერთად შექმნა სამხატვრო გაერთიანება „Мир Искусства“ და იყო ამავე სახელწოდების ჟურნალის თანარედაქტორი, პარიზში „რუსული სეზონების“ (1907 წლიდან) ანტრეპრენერი, „დიაგილევის რუსული ბალეტის“ (1911-1929) დირექტორი.

აგონალური ზონირების თამამ კომბინაციასთან, განსაკუთრებულ დინამიკას სძენს, ერთი შეხედვით, ფიგურის სტატიკურ პოზას. ტიპაჟი მდიდარ პერსონაჟთან (ვაჭარი, ვეზირი) ასოცირდება. ფორმატის ქვედა, მარჯვენა, თავისუფალ არეზე ფანქრით დატანილია მხატვრის ხელმოწერა – BAKST.

კოსტიუმის ესკიზი მუზეუმმა 17.02.1941 წელს მოქალაქე დონაურისგან 700 მანეთად შეისყიდა. დონაური ქართული თეატრის რეფორმატორ რეჟისორ კონსტანტინე (კოტე) მარჯანიშვილის (1872-1933) მეუღლის, მსახიობ ელენე ვაჩნაძის¹⁷ (1890-1955), ფსევდონიმია (ჩხეიძე, 1970:26). 1922 წელს რუსეთიდან საქართველოში 25 წლის შემდეგ დაბრუნებულმა კოტე მარჯანიშვილმა თავისი დადგმების 3 000 დეკორაციისა და კოსტიუმის ესკიზი სკივრით ჩამოიტანა (Донаури, 1966:240). მუზეუმში მოხვედრამდე ესკიზი მარჯანიშვილს ეკუთვნოდა. მისი ქრონოლოგიური ჩარჩოს განსაზღვრისათვის, შესრულების ორიენტალისტური მოტივის გათვალისწინებით, ის შევადარე 1910 წელს ლ. ბაკსტის მიერ პარიზში გაფორმებულ სერგეი დიაგილევის ანტრეპრიზის – „რუსული სეზონების“ დროს დადგმულ რიმსკი-კორსაკოვის ბალეტ¹⁸ „შეჰერაზადეს“ პერსონაჟებისათვის შექმნილ სამოსთა ესკიზებს – უფროსი საჭურისის სამოსსა (ქალაღდი, აკვარელი. 35×22. ნატიფ ხელოვნებათა მუზეუმი, სტრასბურგი. სურ.4. URL) და სულთან შაჰრიარის კოსტიუმს (ქალაღდი, აკვარელი, გუაში, ბრინჯაო. 35×22. ტისენ-ბორნემისის გალერეა, ლუგანო. სურ.5. URL).

ხელოვნების მუზეუმში დაცული ესკიზის შესრულების თავისუფალი მანერის, მოქნილი ხაზის, სტილიზაციის, კაშკაშა ფერადოვანი გამის, ტიპაჟის ხასიათის, სამოსის დეკორატიული აქსესუარების (ფოჩები, საყურეები, ჩალმაზე ბუმბულები, სამოსზე ჩამოკიდებული მძივები) მსგავსება „შეჰერა-

ზადეს“ კოსტიუმებთან მიანიშნებს, რომ ხელოვნების მუზეუმში დაცული ესკიზიც დაახლოებით ამავე წლებში უნდა შექმნილიყო.

მათ შორის განსხვავებას განაპირობებს ის ფაქტორი, რომ, საბალეტო სპექტაკლის სპეციფიკის გათვალისწინებით, „შეჰერაზადეს“ პერსონაჟებს მდიდრული, მოკლე კამზოლები და აღმოსავლური „შაროვარები“ მოსავთ, ხოლო პერსონაჟი ესკიზისა – „მამაკაცი აღმოსავლურ კოსტიუმში“, მხატვრული გადაწყვეტით, უთუოდ, დამკვეთის – მარჯანიშვილის რემარკით შედარებით სადაა და გრძელ, ტუნიკიან ხიფთანშია გამოწყობილი, რაც უფრო მუსიკალურ-დრამატულ ჟანრს შეეფერება.¹⁹ ესკიზებს შორის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი განმასხვავებელი ნიშანია. მუზეუმის კუთვნილი კოსტიუმის ესკიზში მხატვარს გამოყენებული აქვს მჟღერი ლიმონისფერი ყვითელი, რაც ბაკსტის პალიტრაში 1910-იან წლებში ჩნდება. ლევ ბაკსტი მეუღლეს – ლუბოვ გრიცენკოს პარიზიდან სწერს:

„ამას წინათ, მან²⁰ გამომიგზავნა ნახატი, რომელიც ძალიან მიყვარს და რომლის ფერადოვანი შეხამებები იმდენად მომხიბვლელია, რომ დაუფიქრებლად გამოვიყენებ როგორც საფუძველს ძალიან მნიშვნელოვანი ნახატისთვის, რომელიც პოპულარული გახდება. ესაა შოკოლადისფერი და ლიმონისფერი ყვითელი და ვფიქრობ, რომ ეს შესანიშნავია“ (Теркель, 2008: 63-67).

ბალეტ „შეჰერაზადეს“ კოსტიუმების მხატვრობასთან ხელოვნების მუზეუმში დაცული ესკიზის მიმართებით უნდა აღინიშნოს, რომ 1913 წელს კოტე მარჯანიშვილი მოსკოვში მისივე დაარსებული სინთეზური „თავისუფალი“ თეატრის გახსნის მოსამზადებელ პერიოდში ევროპაში გაემგზავრა (1912). იგი საფრანგეთში, ავსტრიასა და გერმანიაში, ინგლისსა და იტალიაში მოლაპარაკებებს აწარმოებდა სახელგანთქმულ ევროპულ რეჟისორებთან

17 ელენე ვაჩნაძე – ფსევდონიმი დონაური (1890-1955), რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, 1920-1926 წლებში-რუსთაველის თეატრის, 1928-1955 წლებში კი – მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი.

18 ბალეტი „შეჰერაზადე“, ერთაქტიანი ბალეტი აღმოსავლურ თემაზე, მუსიკა – რიმსკი-კორსაკოვის, სცენარი – ა. ბენუასი, მხატვარ-გამფორმებელი – ბაკსტი, ქორეოგრაფი – მ. ფოკინი, ფარდის მხატვარი – ვ. სეროვი, ანტრეპრიზა – ს. დიაგილევის. პრემიერა გაიმართა 1910 წლის 4 ივნისს პარიზის „გრანდ ოპერაში“.

19 „საბჭოთა პერიოდში“ მუსიკოსები მარჯანიშვილის თავისუფალ თეატრს დრამატულ თეატრად თვლიდნენ, თეატრმცოდნეები კი – მუსიკალურ თეატრად.

20 იგულისხმება ლევ ბაკსტის მცირეწლოვანი შვილი ანდრეი (ანდრიუშა) ბაკსტი (1907–1972), შემდგომ თეატრისა და კინოს მხატვარი.

(მაქს რეინჰარდტი, ედუარდ გორდონ კრეგი), მსახიობებსა და მხატვრებთან შემდგომი თანამშრომლობის მიზნით (ხარატიშვილი, 1971: 97-98). პარიზში (1912), იგი შეხვდა დიაგილევის დასის წევრებს: რეჟისორ ალექსანდრე სანინს, კომპოზიტორ იგორ სტრავინსკისა და, სავარაუდოდ, ლეონ ბაქსტაძე, რადგან მასთან და „Мир Искусства“-ს სხვა მხატვრებთან: ალექსანდრე ბენუასთან, კონსტანტინე სომოვთან, ნიკოლაი რერიხთან, ნიკოლაი საპუხოვთან, ანატოლი არაპოვთან... და რეჟისორ ალექსანდრე სანინთან მარჯანიშვილს რამდენიმე წლით ადრე უკვე ჰქონდა შეთანხმება თავის სარეჟისორო თეატრთან მათი სამომავლო თანამშრომლობის შესახებ (მარჯანიშვილი, 1961:23).

სცენოგრაფია იყო მარჯანიშვილის სპექტაკლების თეატრალური სინთეზური სისტემის ერთ-ერთი მთავარი ნაწილი. მარჯანიშვილი წინსწრებით იწყებდა მხატვარსა და კომპოზიტორთან მუშაობას. იგი, უპირველესად, წყვეტდა მხატვრული და მუსიკალური გაფორმების პრობლემას, შემდეგ რეჟისურისას, რაც განსაზღვრავდა დადგმის სივრცით სტრუქტურას.

მოსკოვის „თავისუფალი თეატრის“ იმ დროისთვის დაგეგმილი საოპერეტო რეპერტუარის გათვალისწინებით, თეატრი უნდა გახსნილიყო ანდერსენის ზღაპრის მიხედვით რეჟისორ ალ. სანინის მიერ დადგმული იგორ სტრავინსკის ოპერა „ბუღბუღის“ პრემიერით (Левиновский, 2012:42). მომდევნო დადგმები იყო მოდესტ მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინის ბაზრობა“ და გლაზუნოვის „აღმოსავლური სიმფონია“ მარტიროს სარიანის დეკორაციით. უცნობია კოსტიუმების მხატვარი. არაა გამორიცხული, რომ პარიზში ყოფნისას მარჯანიშვილი ბაქსტე შეთანხმე-

ბოდა ერთ-ერთი დადგმის გაფორმებაზე და საჩვენებელი ესკიზიც ამ დროს შექმნილიყო. დაგეგმილი სპექტაკლებიდან ვიქტორ სიმოვის სცენოგრაფიით მხოლოდ მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინის ბაზრობა“ განხორციელდა. დანარჩენი ორი დადგმა არ განხორციელდა, მაგრამ ესკიზი დარჩა.

ლევ ბაკსტი 1912 წელს სანკტ-პეტერბურგში ჩადის, მაგრამ ახალმიღებული კანონით ებრაელებს ეკრძალებოდათ ჩრდილოეთ დედაქალაქში ცხოვრება. ხელისუფლებისგან ოფიციალური ბრძანებით განდევნილმა ბაქსტმა მეორე დღესვე დატოვა ქალაქი და რუსეთში აღარ დაბრუნებულა, ხოლო კოტე მარჯანიშვილი პარიზში 1912 წლის შემდეგ აღარ ჩასულა. სწორედ ამ წელს უნდა მომხდარიყო მათი შეხვედრა.

ჩატარებული კვლევის შედეგად დადგინდა ხელოვნების მუზეუმის ესკიზის - „მამაკაცი აღმოსავლურ კოსტიუმში“ წარმომავლობა. ეს ესკიზი შეიქმნა მარჯანიშვილის „თავისუფალი თეატრის“ განუხორციელებელი დადგმისთვის და მისი მფლობელი იყო ქართული თეატრის რეფორმატორი კონსტანტინე (კოტე) მარჯანიშვილი. დადგინდა კოსტიუმის ესკიზის შექმნის სავარაუდო თარიღი და ადგილი-1912, პარიზი. ვფიქრობ, ხელოვნების მუზეუმის კოლექციისთვის მნიშვნელოვანი შენაძენია დაზგური ფერწერისა და გრაფიკის ოსტატის, უბადლო სცენოგრაფის, რუსული მოდერნისა და ფრანგული არტ ნუვოს ოსტატის, პარიზულ მოდაში აღმოსავლური ეგზოტიკისა და ფუფუნების, ფრანგული არტ დეკოს სტილის წინამორბედ ლეონ ბაკსტის ფოვისტური მხატვრობის ეს ღირებული ნიმუში.

CONCERNING PROVENANCE AND ATTRIBUTION OF SEVERAL EXHIBITS PRESERVED IN THE COLLECTION OF RUSSIAN ART

Summary

The paper discusses the results of the artistic, archival and historical-biographical analysis of several exhibits of the Russian Art collections of the Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts for the purpose of provenance and attribution of these exhibits.

It is rare when the provenance of an exhibit is supported by documentary material. Such an exception is the work of a painter Valentin Serov (1865-1910) – the portrait of the Russian lawyer and chairman of the First Imperial Duma of Russia – “Portrait of Sergey Muromtsev” (1911), kept in the collection of Russian Art. It was presented as a gift by a famous lawyer and collector Evgeny Kandelaki in 1938. The history of this painting has been restored.

In 1991, the documents of the painting “Siege of Sevastopol” (1855) by a well-known marine artist Ivan Aivazovsky, which was stolen from the exhibition hall, has been found by means of the archival material of the museum. Researched documents are extremely important for returning this piece of art to Georgia. The painting, at present, is kept in the State Tretyakov Gallery in Moscow. Through research, it has been established that the Museum of Fine Arts bought I. Aivazovsky’s painting from E. Kandelaki in 1938. This concrete piece of art has several names, which caused a small misunderstanding. According to the authentic documents of 1938 year, it was called “Siege of Sevastopol” in the exposition of the museum, in the museum exposition it was named “Capturing of Sevastopol” and in the publications of 1959-1962 years it was mentioned as “Sea battle” and “Ships at the shore”. Thus, on the basis of the thorough study of the museum documents, the attribution of this painting, which is property of the Museum of Fine Arts, was carried out. The identified documents were given to the board of the museum administration and were sent to investigative authorities. I hope that the stolen painting will be returned to the Museum of Fine Arts soon.

Creation history of the theatrical sketch “A man in oriental costume” by a prominent modernist artist Leon Bakst (1866-1924), purchased from Donauri, was unknown. It has been established by means of attribution of the graphic sketch. It turned out that this piece of art comes from the personal collection of the Georgian theater reformer, director Kote Marjanishvili. In my supposition, the sketch was created in 1912, in Paris, for the unrealized staging of the first, synthetic, “Free Theatre” founded by K. Marjanishvili in Moscow (1913).

გამოყენებული ლიტერატურა

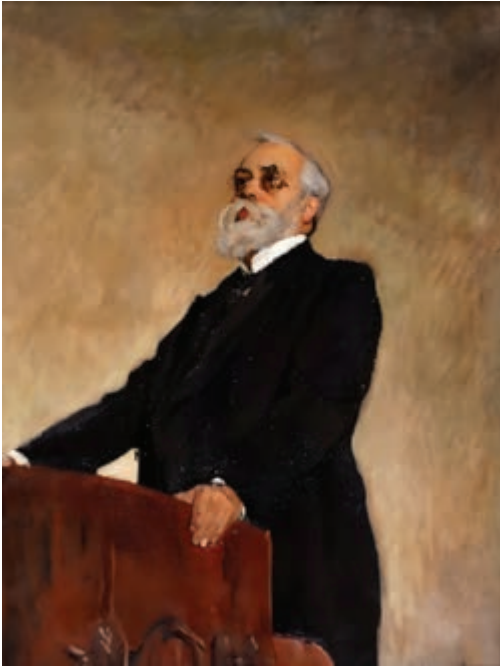
1. გუგუშვილი, ე. (1972). *კოტე მარჯანიშვილი*. თბ.: საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამოცემა.
2. დოკუმენტი, ექსპონატები ფასით შეძენილი., (1938). ახალი და თანამედროვე ქართული ხელოვნების ფონდი. ხმ არქივი. ბრძანება N131-25/ 7-38 წ.
3. კანდელაკისგან შეძენილი სურათების სია (1926) ეროვნული გალერეა (სეგ), საქმე N 30, ანაწერი-N2, საქმე-N30, 06-02-1926, გვ. 3, შალვა ამირანაშვილის ხელოვნების მუზეუმის საინფორმაციო კოლექციების ხელნაწერთა მემუარული ფონდი.
4. კანდელაკი, ე. (1938). *ნერილი მუზეუმ „მეტეხის დირექტორს“, გ. ვ. ბუხნიკაშვილს 1938-19-06*. მანქანაზე ნაბეჭდი, რუსულად. ამირანაშვილის ხელოვნების საინფორმაციო კოლექციების ხელნაწერთა მემუარული ფონდი, მუზეუმ მეტეხის საქმეები.
5. კანდელაკი, ე. (1938) *ვალენტინ სეროვის მურომცევის პორტრეტის ისტორიისთვის*. მანქანაზე ნაბეჭდი, რუსულად. რუსული ხელოვნების განყოფილების არქივი.
6. კიკნაძე, ე., ტაბუცაძე, ნ., გველესიანი, მ., კალანდაძე, ნ. (2021). *საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დასავლეთევროპული ხელოვნების კოლექციის ინტეგრირებული კვლევები*. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.

7. მარჯანიშვილი, კ. (1961). *ავტობიოგრაფიული ჩანაწერები*. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
8. ჩხეიძე, დ. (1970). *ღვანდომოსილთა გახსენება, ელენე დონაური*. ჟურ. „თეატრალური მოამბე“. N2. თბ.: თეატრალური საზოგადოების გამოცემა.
9. ხარატიშვილი, გ. (1971). *კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა*. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
10. Амиранашвили, Ш. (1960). *Живопись. Государственный Музей Искусств Грузинской ССР*. М.: изд. „Искусство“.
11. Барсамов, Н.С. (1962). *Иван Константинович Айвазовский. 1817-1900*. М.: изд. „Искусство“.
12. Климентова, М. (1911). *газ. «Вечерняя газета»*. №123.
13. Гугушвили, Э., Джanelidze, Д., Жгенти, В., Бебутов, Г., Крижицкий, Г... (1966). *Коте Марджанишвили. Творческое наследие, письма, воспоминания (Елены Донаури)*. Тб.: изд. «Литература да хеловნება».
14. Зильберштейн, И.С., Самков, В.А. (1971). *Серов Валентин в воспоминаниях, дневниках и переписке современников*. Т. 1 и 2. Ленинград. изд. «Художник РСФСР».
15. Левиновский, В. Я. (2012). *«Свободный театр» Котэ Марджанишвили*. Альманах "Театр. Живопись. Кино. Музыка". No 2. М.: Изд. ГИТИСА.
16. *газ. „Московской Курьер“*, (1910). №5.
17. Серова, О.В. (1986). *Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове*. Лен.: Изд. «Искусство».
18. Теркель, Е.А. (2008). *Лев Бакст. Семья и творчество*. М.: жур. „Третьяковская галерея“. № 1.
19. URL: ლ. ბაკსტი. ბალეტი „შეჰერაზადე“, სულთან შაჰრიარის კოსტიუმის ესკიზი. https://arhive.com/ru/places/6393~Galereja_TissenBornemisya/28-07-2024/
20. URL: ლ. ბაკსტი. ბალეტი „შეჰერაზადე“, უფროსი საჭურისის კოსტიუმის ესკიზი. <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Leon-Bakst/79166/The-Great-Eunuch,-Costume-Design-for-Diaghilev%27s-Production-of-the-Ballet-%27Scheherazade%27,-1910.html/28-07-2024/>

ილუსტრაციების აღწერა

List of Illustrations

- | | | | |
|---------|---|---------|---|
| სურ. 1 | ვალენტინ სეროვი (1865-1911). „სერგეი მურომცევის პორტრეტი“. 1910. ტილო, ზეთი. 140×107. ხელმოწერილი – "В. Серовъ". | Fig. 1. | Valentin Serov (1865-1911). "Portrait of Sergey Muromtsev", 1910. Canvas, oil. 140×107. Signed "В. Серовъ" |
| სურ. 2 | ივან აივავოვსკი (1817-1900). „სევასტოპოლის აღება“. 1855. ტილო, ზეთი. 59×84, ხელმოწერილი – И. Айвазовский. | Fig. 2. | Ivan Aivazovsky (1817-1900). "Siege of Sevastopol". 1855. Canvas, oil. 59×84. Signed "И. Айвазовский" |
| სურ. 3 | ლევ ბაკსტი (1866-1924). „მამაკაცი აღმოსავლურ კოსტიუმში“. 1912. ესკიზი. ხელმოწერილი – BAKST. ქაღალდი, ფანქარი, აკვარელი. 32×24. | Fig. 3. | Lev Bakst (1866-1900). "Man in an oriental costume". 1912. Sketch. Signed "BAKST". Paper, pencil, watercolor. 32×24 |
| სურ. 4. | ლევ ბაკსტი (1866-1924). ბალეტი „შეჰერაზადე“. უფროსი საჭურისის კოსტიუმი. პარიზი. 1910. ქაღალდი, აკვარელი, ვერცხლისფერი და ოქროსფერი საღებავი. 35×22. სახვითი ხელოვნების მუზეუმი, სტრასბურგი, საფრანგეთი. | Fig. 4. | Leon Bakst (1866-1924). Ballet "Sheherazade". Senior Eunuch's costume. Paris. 1910. Paper, watercolor, silver and gold paint. 35×22. Museum of Fine Arts, Strasbourg, France. |
| სურ. 5. | ლევ ბაკსტი (1866-1924). ბალეტი „შეჰერაზადე“. სულთან შაჰრიარის კოსტიუმის ესკიზი. პარიზი. 1910. ქაღალდი, აკვარელი, გუაში, ოქროსფერი საღებავი. 35×22. ტისენ-ბორნემისის გალერეა, ლუგანო. | Fig. 5. | Leon Bakst (1866-1924). Ballet. "Sheherazade". Sketch of Sultan Shahriar's costume. Paris. 1910. Paper, watercolor, gouache, golden paint. 35×22. Thyssen-Bornemisza Gallery. Lugano, Switzerland |



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ხელოვნების მუზეუმის კოლექციაში

ირაკლი გამრეკელი ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია – მხატვარი და ილუსტრატორი, მაგრამ სრულად მისი ნიჭი თეატრალურ მხატვრობაში გამოჟღავნდა. სცენოგრაფიამ საშუალება მისცა მხატვარს, გამოეცნა თავისი შემოქმედებითი პოტენციალი.

ირაკლი გამრეკელი არის ქართული სცენოგრაფიის როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ვალერიან სიღამონ-ერისთავთან, დავით კაკაბაძესთან, კირილე ზდანევიჩთან, პეტრე ოცხელთან, ელენე ახვლედიანთან, ლადო გუდიაშვილსა და სხვა გამოჩენილ მხატვრებთან ერთად. იგი ერთ-ერთი მათგანია, ვინც ნოვატორული ძიებებითა და თამამი ექსპერიმენტებით განსაზღვრა სცენოგრაფიის თეორიული საფუძვლები, ქართული თეატრის რეფორმატორებთან – კოტე მარჯანიშვილსა და ალექსანდრე ახმეტელთან ერთად ააღორძინა ქართული სანახაობრივი თეატრის მხატვრობის ტრადიციები.

ხელოვნების მუზეუმის ახალი და თანამედროვე ქართული ფერწერისა და გრაფიკის ფონდებში დაცულია ირაკლი გამრეკელის 62 ნამუშევარი. მათგან ორი ფერწერის, სამოცი კი – გრაფიკის ფონდშია. მუზეუმის მიერ ირაკლი გამრეკელის ნამუშევრების შესყიდვა განხორციელდა 1954 წლიდან 1991 წლის ჩათვლით. შეძენილ იქნა ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების ადრეული პერიოდის ორი ტილო და სხვადასხვა წელს შექმნილი დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზები, ჩანახატები 1923-1942 წლებში განხორციელებული სპექტაკლებისთვის (აქტი N 97. 26/1. 1954; აქტი N7. 29/II. 1980; აქტი N162. 5/1. 1980; აქტი N71. 22 / VIII. 1986; აქტი N74. 1/10. 1988; აქტი N26. 23/10. 1990; აქტი N7. 12/7. 1991).

წინამდებარე ნაშრომში განვიხილავ ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებას ხელოვნების მუზეუმის კოლექციაში დაცული ნამუშევრების მიხედვით. სამუზეუმო ექსპონატები გვაძლევს საშუალებას, სრულყოფილად წარმოჩინდეს მხატვრის შემოქმედება, მისი

დაზგური და თეატრალური მხატვრობა 1916 წლიდან 1942 წლამდე.

ირაკლი გამრეკელი დაიბადა 1894 წელს გორში, მღვდლის ოჯახში. დაახლოებით 1906 წელს გამრეკელების ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადავიდა. ამ პერიოდიდან ცოტა რამაა ცნობილი მომავალი მხატვრის შესახებ, მათ შორის, თუ როდის, სად ან რომელ პედაგოგთან დაეუფლა იგი მხატვრობას. ირაკლი გამრეკელის შესახებ ავტობიოგრაფიული ცნობების თანახმად, მომავალი მხატვარი დადიოდა ვაჟთა პირველ გიმნაზიასთან არსებულ ხატვის საღამო კურსებზე „მიუნხენის აკადემიის პროფესორ“ ვინმე სოლოვიოვთან, მაგრამ არც ერთ წყაროში ეს პროფესორი სახელით არაა მოხსენიებული.

მხატვრის საოჯახო არქივში ინახება სახატავი რვეული, რომელშიც 1909-1910 წლებში შესრულებული ნახატებია. ირაკლი გამრეკელი გატაცებით ხატავს ცხოველებს, სხვადასხვა ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრაციებს, ასურათებს რელიგიურ სიუჟეტებს. ეს ნახატები საკმაოდ მიაბიტი, გამოუცდელი ხელითაა შესრულებული, მაგრამ მათში ჩანს ფორმისადმი გამძაფრებული ინტერესი და კომპოზიციის სწორად აგების მცდელობები. მათგან რამდენიმე მართლაც საინტერესოაა გააზრებული მე-3 კლასის მოსწავლის კვალობაზე.

1911-1917 წლებში იგი სასულიერო სემინარიაში სწავლობდა. ამ წლების შესახებ ცოტა რამაა ცნობილი, თუმცა, მას როგორც მხატვარ-ილუსტრატორს უკვე გაფორმებული ჰქონდა იატაკქვეშეთში გამოცემული ჟურნალი „გვირგვინი“.

სემინარიის დასრულების შემდეგ ირაკლი გამრეკელი როსტოვის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე სწავლობდა და 1918 წელს, თბილისის უნივერსიტეტის დაარსებისთანავე, სამშობლოში დაბრუნდა და სამედიცინო ფაკულტეტზე განაგრძო სწავლა, მაგრამ მეოთხე კურსის შემდეგ სწავლა შეწყვიტა და მედიცინას აღარ მიბრუნებია. ექიმის პროფესიასთან თავისებური

გამოთხოვებაა მისი კუბო-ფუტურისტული ტილო „მხატვარი მედიცინაში – Lues“.

თუკი 1911-1916 წლებს ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების პირველ ეტაპად მივიჩნევთ, ჩანს, რომ იგი მაშინ გატაცებული ყოფილა რეალისტური მხატვრობითა და დიდი ქართველი ოსტატის – გიგო გაბაშვილის შემოქმედებით. ამის დასტურია ხელოვნების მუზეუმის ფერწერის ფონდში დაცული ტილოებიც – „თოვლი“ და „ციხე-კოშკი“ (1916) (სურ. 1, 2).

1917 წლიდან მხატვრის ხელწერა მკვეთრად იცვლება. 1917-1924 წლებში ირაკლი გამრეკელი ექსპრესიონიზმმა გაიტაცა. ფიგურის აგებასა თუ მის პორტრეტულ გადაწყვეტას ერთგვარი „ექსპრესიონისტული მანიერიზმი“ ახასიათებს გადაჭარბებული თეატრალური ჟესტიკულაციითა და უტრირებული პირობითი მიმიკით. მხატვარი ეძებდა თავისი აზრების, ემოციების გამოხატვის საშუალებებს, ეძებდა საჭირო ფორმას, რათა სულიერი მდგომარეობა დაესურათებინა. ცალკეულ მოვლენასა და განცდას ახალი გამომსახველობითი ხაზი და ფერი ჰქონდა მისადაგებული. „უფრო შინაგანი განცდებით და არა ფორმის ძიებით გატაცებულმა, მან ბევრ რასამე მიაღწია ფერადთა საუცხოო შეხამების გზით სხვა და სხვა სულიერ მოძრაობათა გამოხატვით“, – წერდა ირაკლი გამრეკელზე კირილე ზდანევიჩი (ზდანევიჩი, 1923 : 4-5).

ახალგაზრდა მხატვრის ექსპრესიონისტულ ნამუშევრებში შეიმჩნევა უზარმაზარი შინაგანი ემოციური, მხატვრული და ინტელექტუალური მუხტი. სწორედ ეს თვისებები აღმოჩნდა მომავალში მნიშვნელოვანი ხელოვანის შემოქმედებითი პოტენციალის განვითარებისთვის, რაც მასში დაინახა დიდმა ქართველმა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა.

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში გარდამტეხი აღმოჩნდა 1922 წელს კოტე მარჯანიშვილთან შეხვედრა. ქართული თეატრის რეფორმატორმა ირაკლი გამრეკელი თეატრში მას შემდეგ მიიწვია, რაც გამოფენაზე მხატვრის მიერ ოსკარ უაილდის რომან „სალომეას“ მიხედვით შექმნილი რამდენიმე ფერადი ილუსტრაცია იხილა. დავით კასრაძე ასე აღწერს ამ შეხვედრას: „ქართველ მხატვართა ტილოების გამოფენაში მანაც

(ირაკლი გამრეკელმა – ხ. კ.) მიიღო მონაწილეობა როგორც ფერწერის მოყვარულმა და არა როგორც დამთავრებულმა მხატვარმა. მისი აკვარელის მედალიონებს სრულიად განცალკევებული ადგილი ეკავათ და არც თუ მაყურებლებს იზიდავდა. აუარება მნახველიდან მხოლოდ ერთმა პიროვნებამ მიაქცია მათ ყურადღება და ეს ერთიც კოტე მარჯანიშვილი იყო“ (კასრაძე, 1939 : 11).

ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი და ნოვატორული აღმოჩნდა კოტე მარჯანიშვილის მიერ თეატრში იმ დროს საქართველოში მოღვაწე მხატვრების მიწვევა, რომლებმაც სამომავლოდ განსაზღვრეს ქართული სცენოგრაფიის მხატვრული პრინციპები. „ქართულ თეატრში პირველად კოტე მარჯანიშვილის დადგმების დროს მიეცა დაფასება დეკორაციებს. კოტე მარჯანიშვილის ბევრ თეატრალურ მიღწევებსა და დამსახურებას ემატება ქართული დეკორაციული ხელოვნების განვითარების პირველი გამართვა. არ შეიძლება ითქვას, რომ მარჯანიშვილს ჰყავდეს დღეს საქართველოში კონგენიალი მხატვარი თეატრისთვის, მაგრამ პირველი ნიშნები მაინც ბევრის იმედის აღმძვრელია... დიდი ნიჭი გამოაჩინა სრულიად ახალგაზრდა მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა, რომელიც აღმოაჩინა კოტე მარჯანიშვილმა“, – წერდა ტიცთან ტაბიძე (ტაბიძე, 1924: 24).

1922 წლიდან დაიწყო ქართული პროფესიული თეატრის განვითარების ახალი ეტაპი.

1922-1925 წლებში ქართულ სცენაზე კოტე მარჯანიშვილმა, სანდრო ახმეტელმა, მიხეილ ქორელმა და სხვა რეჟისორებმა დადგეს ოსკარ უაილდის „სალომეა“, გრიგოლ რობაქიძის „მალშტრემი“, „ლონდა“, იოსებ გედევანიშვილის „სინათლე“, ერნსტ ტოლერის „კაცი-მასა“ (სურ. 3), ფრანც ვერფელის „შპიგელმენშ“ / „კაცი სარკიდან“ (სურ. 4), უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“ და სხვა.

თეატრალურ მხატვრობაში ეს პირველი ნაბიჯები იყო, მათში, ერთი მხრივ, მკაფიოდ აისახა ქართულ დაზგურ მხატვრობაში არსებული მოდერნისტული მიმდინარეობები, მეორე მხრივ კი – დეკორატიულობისა და დაზგურობის დაძლევის პროცესის დაწყება, რომელიც ქმედით-სანახაობრივი სცენოგრაფიის განვითარებისკენ მიემართებოდა. სცენაზე სულ უფრო განზოგადებული, კრებითი

ფორმის მოქმედების ადგილი იქმნებოდა, რაც შეესაბამებოდა თეატრის პირობით ხასიათს.

პიესები, რომლებიც ამ პერიოდში ქართულ სცენაზე იდგმებოდა, თემატური მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. შესაბამისად, მათი გაფორმების ხერხებიც მხატვრულ მრავალფეროვნებას მოითხოვდა: ექსპრესიონიზმი, კუბო-ფუტურიზმი, აბსტრაქციონიზმი, დადაიზმი, შემდეგ, კონსტრუქტივიზმი ავანგარდულ მიმდინარეობებთან ერთად, სცენის სივრცეში რეალისტური ელემენტები და ყოფითი ნატურალიზმიც წარმატებით თანაარსებობდა.

1923 წელს ირაკლი გამრეკელმა კირილე ზდანევიჩთან ერთად ერნსტ ტოლერის პიესა „კაცი-მასა“ გააფორმა (რეჟ. მიხეილ ქორელი). ამ სპექტაკლის დეკორაციების ესკიზების ანალიზისას ნათლად ჩანს, თუ რამდენად იყო გატაცებული ირაკლი გამრეკელი კუბო-ფუტურიზმით, რაც მომდევნო წლებში თეატრალურ კონსტრუქტივიზმში გადაიზრდება ნაშენი ფორმებითა და რთული კონსტრუქცია-დანადგარების სახით. ხელოვნების მუზეუმის გრაფიკის ფონდში ინახება ირაკლი გამრეკელის კოსტიუმის ესკიზი ამ სპექტაკლისთვის (ხ/ქსხ 211 5679. აქტი N7. 29/II. 1980). „კოტემ ამ ორ საინტერესო და ორიგინალურ მხატვარს ყოველმხრივ მისცა თავისუფლება, რათა მათ მდიდარი შესაძლებლობანი გამოეჩინათ“, – წერდა თავის მოგონებებში რეჟისორი დოდო ანთაძე (ანთაძე, 1971: 124). მართლაც, სპექტაკლის – „კაცი მასა“ გაფორმებაში თავი მოიყარა თეატრალურმა მიმდინარეობებმა ნატურალიზმიდან მოდერნიზმის ჩათვლით.

ამ სპექტაკლს მოჰყვა გრ. რობაქიძის „მალტრემი“, შემდეგ იყო სპექტაკლი „კაცი სარკიდან“ (ფ. ვერფელის „კაცი სარკიდან“ /„შპიგელმენშ“/, რეჟ. ალ. ახმეტელი. 1925). ირაკლი გამრეკელს ამ სპექტაკლისთვის მისი არქიტექტონიკის ახლებურად გააზრება და რთული სცენოგრაფიული გარემოს შექმნა მოუწია. გაფორმება კუბო-ფუტურისტული მანერით იყო შესრულებული. რეალური სამყარო პიესაში ფანტასტიკურ სამყაროდ ირეკლებოდა სარკეში.

ხელოვნების მუზეუმის ფონდში დაცულია ამ სპექტაკლისთვის შექმნილი კოსტიუმების ესკიზები (ხმ/ქსხ 211-5955, 211-5956,

211-5957 და 211-5958. აქტი N164. 23/XII. 1981). მათში ჩანს, თუ რამდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვარი კოსტიუმის ფორმას და აზრობრივად როგორ შეესატყვისება ის სპექტაკლის ერთიან გაფორმებას.

მთლიანობაში სპექტაკლის – „კაცი სარკიდან“ / „შპიგელმენშ“ სცენოგრაფიაში მხატვარმა გამოიყენა კიბის ელემენტი – სხვადასხვა სიმაღლისა და კონფიგურაციის საფეხურებიანი ფიცარნაგები, კუბები, პრიზმები, სვეტები, სარკის ნამსხვრევები, სფეროები, სამყაროს რეალურ და ირეალურ განზომილებათა იდეის შესატყვისი ფორმებით ნაგები დეკორაციისგან იყო შექმნილი.

1925 წელს პარიზში, თანამედროვე დეკორატიული და სამრეწველო ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენაზე, ირაკლი გამრეკელისეული ამ დეკორაციის ორი ესკიზი იყო ექსპონირებული საბჭოთა თეატრის განყოფილებაში, რომელიც გრანდ ჰალეს მეორე სართულის დიდ დარბაზში იყო გაშლილი. ირაკლი გამრეკელის ზემოაღნიშნული ესკიზების გარდა, იქ გამოფენილი იყო დიმიტრი შევარდნაძის კოსტიუმების ესკიზებიც ზაქარია ფალიაშვილის ოპერისთვის – „აბესალომ და ეთერი“, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა 1924 წელს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში დადგა. აღსანიშნავია, რომ პარიზის ამ გამოფენამ, სადაც მთელი მსოფლიოდან წარმოდგენილი იყო ნამუშევრები თანამედროვე დეკორატიული ხელოვნების, არქიტექტურისა და დიზაინის დარგებიდან, მისი სახელდებიდან – *Arts Décoratifs*-დან გამომდინარე, განსაზღვრა XX ს-ის 20-იანი წლების ხელოვნების საერთო სახელწოდება – *Art-Déco*.

ქართული პროფესიული თეატრისა და სცენოგრაფიის განვითარებაში საეტაპო აღმოჩნდა უ. შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმა, რომლის პრემიერაც 1925 წლის 12 ნოემბერს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში შედგა. მასში გამოვლინდა დამდგმელი რეჟისორისა და მხატვრის თანაავტორობა სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში. „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაში მთლიანად იქნა დაძლეული ირაკლი გამრეკელის დაზგური მხატვრობის ექსპრესიონისტული და კუბო-ფუტურისტული მანერა.

„ჰამლეტში“ პირველად გამოიკვეთა და საფუძველი ჩაეყარა მონუმენტურ სტილს

ქართულ სცენოგრაფიაში. სპექტაკლი, გარკვეულწილად, შემოქმედებითი ძიებების შეჯამება იყო, რომელიც თეატრში წინა სამი სეზონის განმავლობაში მიმდინარეობდა. ამასთან, მან ნათლად გამოკვეთა ქართული სათეატრო, სარეჟისორო, მხატვრულ-დეკორაციული ხელოვნების ძირითადი პრინციპები. სარეჟისორო კონცეფციის შესაბამისი იყო სპექტაკლის სცენოგრაფიული სივრცის ფორმაც. დეკორაციული კონსტრუქციები მონუმენტური, ლაკონიური და მრავალფუნქციური იყო, ხოლო მოქმედების ადგილი – განზოგადებული და კრებითი სახის.

ქართული გრაფიკის ფონდში დაცული „ჰამლეტის“ კოსტიუმების ესკიზთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორი მესაფლავის კოსტიუმის ესკიზები, რომლებიც სრულიად განსხვავებული მხატვრული ფორმით იყო გადაწყვეტილი. კოტე მარჯანიშვილმა მესაფლავეებს უბრალო გურული გლეხის ტანსაცმელი ჩააცვა. ამით რეჟისორმა გაამძაფრა პიესის მთავარი სათქმელი და ტრაგედიის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობაზე გააკეთა აქცენტი – ძალაუფლებისთვის ბრძოლა ყველგან და ყველა დროში ერთნაირად სასტიკი და დაუნდობელია, იქნება ეს დანიაში, ინგლისსა თუ საქართველოში.

მართალია, რეჟისორის მიერ „ჰამლეტის“ ეპიზოდის ასეთი ინტერპრეტაცია ყველამ არ მიიღო, მაგრამ ამ თამაში ექსპერიმენტით ქართულ სცენაზე ქმედითი სცენოგრაფიის განსაკუთრებული სახვით-ვიზუალური ელემენტი გაჩნდა, რაც დღეს სცენოგრაფიული კონფლიქტის სახელითაა ცნობილი. იგი დადგმის ქმედითი კონფლიქტის შემადგენელი ნაწილია, აძლიერებს ძირითად კონფლიქტს პიესაში და სპექტაკლის გაფორმების საერთო მხატვრული ფორმისგან განსხვავებული ხერხებით ხორციელდება. ამ ექსპერიმენტით კოტე მარჯანიშვილს სურდა, ჰამლეტის ტრაგედია უფრო ახლობელი და გასაგები გაეხადა ქართველი მაყურებლისთვის.

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების კვლევისას გამოირკვა მცირე უზუსტობა, რომელიც ერთ-ერთი მესაფლავის კოსტიუმის ესკიზის შეძენის აქტში დაფიქსირდა (აქტი N7. 29 /II. 1980). მასში წერია, რომ მეორე მესაფლავის კოსტიუმი „ოტელოს“ გაფორმებისთვის შექმნილი ესკიზია. ირაკლი

გამრეკელის ნამუშევრების 1981 წლის 23 დეკემბრით დათარიღებულ შესყიდვის N164 აქტში აღნიშნულია, რომ მუზეუმმა მხატვრის ოჯახიდან შეიძინა „ჰამლეტის“ კოსტიუმების ესკიზები, მათ შორის, მესაფლავის კოსტიუმის ესკიზიც.

ხელოვნების მუზეუმის ახალი და თანამედროვე ქართული გრაფიკის ფონდში დაცული „ჰამლეტისა“ და „ოტელოს“ კოსტიუმების ესკიზების შედარებითი ანალიზით ნათელი ხდება, რომ მათი შესრულების ხასიათი და მხატვრული მანერა ძალიან ჰგავს ერთმანეთს. ისინი ასევე ძალიან ჰგავს „ჰამლეტის“ პერსონაჟთა სხვა კოსტიუმებს, რომლებიც ასევე სამუზეუმო კოლექციაშია. „ჰამლეტის“ კოსტიუმები სტილიზებულია. გადაწყვეტის მხრივ ერთდროულად ისტორიზმის მატარებელიც იყო და ხაზგასმულად დრამატურგიული და სიმბოლური დატვირთვაც ჰქონდა. როგორც უკვე აღინიშნა, სწორედ მესაფლავეთა გურული გლეხების კოსტიუმებში გამოვლინდა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ახალი ნოვატორული ხერხი.

„ოტელოს“ ე.წ. მესაფლავის ესკიზს მიწერილი აქვს „2 მესაფლავე. ვ. გოძიაშვილი“ (ხმ/ქსხ 211 5685. აქტი N7. 29/II. 1980. სურ. 5). ისევე როგორც პირველი მესაფლავის ესკიზს – „მესაფლავე. შ. ლამბაშიძე“, რომელიც გატარებულია როგორც მესაფლავის კოსტიუმის ესკიზი „ჰამლეტისთვის“ (ხმ/სხ 211-5969. აქტი N164. 23/XII. 1981. სურ. 6). მართლაც, მესაფლავეების როლებს კოტე მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის სპექტაკლში – „ჰამლეტი“ ასრულებდნენ ქართული თეატრის ბრწყინვალე მსახიობები ვასო გოძიაშვილი და შალვა ლამბაშიძე.

რაც შეეხება სპექტაკლ „ოტელოს“, იგი შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნულ თეატრში 1938 წელს დაიდგა. სპექტაკლის რეჟისორი შოთა აღსაბაძე იყო. სცენოგრაფია ირაკლი გამრეკელს ეკუთვნოდა და იგი იმ დროს ქართულ სცენაზე გაბატონებული სოცრეალიზმის მეთოდით იყო შექმნილი. აღნიშნული სპექტაკლის გაფორმების შესახებ ქვევით კიდევ ვისაუბრებ. აღვნიშნავ მხოლოდ იმას, რომ მესაფლავის პერსონაჟი შექსპირს ტრაგედია „ოტელოში“ არ ჰყავს. გარდა ამისა, 1938 წლისთვის ვასო გოძიაშვილი და შალვა ლამბაშიძე უკვე კოტე მარ-

ჯანიშვილის სახელობის დრამატული თეატრის დასში იყვნენ.

„ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაში მთლიანად იქნა დაძლეული ირაკლი გამრეკელის მხატვრობის ექსპრესიონისტული და კუბო-ფუტურისტული მანერა. დეკორაციები მოკლებული იყო დეტალიზაციას, გაფორმების უფრო მთლიანი ფორმა ისწრაფვოდა განზოგადებული მონუმენტურობისკენ.

„ჰამლეტის“ დადგმამ ცხადყო რუსთაველის თეატრის მაღალპროფესიული დონე. აქ თანაბარწილად გამოიკვეთა სპექტაკლის იდეური ჩანაფიქრი, მისი მხატვრულ-სივრცობრივი გააზრება, დეკორაციიდან გამომდინარე, მიზანსცენური ქარგა, შუქნერა, მუსიკალური გაფორმება თუ ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური გადანწყვეტა. სპექტაკლის სცენოგრაფიამ გამოავლინა მისი ავტორის – ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებითი პოტენციალი. მხატვარმა შექმნა ისეთი სცენური სამყარო, რომელმაც სცენოგრაფიის განვითარების შემდგომ ეტაპს – თეატრალურ კონსტრუქტივიზმს დაუდო დასაბამი, რაც განსაკუთრებული მასშტაბით ალექსანდრე ახმეტელის ლეგენდარული სპექტაკლების გამრეკელისეულ სცენოგრაფიაში გამოვლინდა.

იმდროინდელი პრესა სპექტაკლ „ჰამლეტის“ შესახებ წერდა: „თამამად შემიძლია თქმა, რომ კოტე მარჯანიშვილმა გადააცილა ჩვენი თეატრი ხელოვნების უმაღლეს მწვერვალებს და ქართული სცენა გადააქცია მსოფლიო სცენად. თავისი ფორმით „ჰამლეტის“ დადგმა არის სრულებით ახალი, ახალია მიზანსცენები, ახალია ფერადები (დეკორაცია) ახალია საერთოდ მთელი ფორმის გაგება და გამოსახვა, ფერებში მოცემულია მთელი შინაარსი სურათისა და აქ განცვიფრებაში მოჰყავს მაყურებელი ერთის მხრივ დიდ მხატვარს – პირველი კოტე მარჯანიშვილი, მეორე ირ. გამრეკელი“ (გომართელი, 1925:2).

ქართული სცენოგრაფიასა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების ახალი ეტაპი იყო თეატრალური კონსტრუქტივიზმი, რომელიც საინტერესოდ და მრავალფეროვნად განხორციელდა 1926-1935 წლებში. 1926 წლიდან შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნულ თეატრს სათავეში ალექსანდრე ახმეტელი ჩაუდგა. მისი რეჟისორული მრწამსი დაფუძნებული იყო ქართული, ნაციონალურ-ჰერო-

იკული თეატრის იდეაზე და თანამოაზრედ მხატვარი ირაკლი გამრეკელი გაიხადა.

მხატვრის მიერ 1926-1935 წლებში გაფორმებული სპექტაკლები ქართული თეატრალური კონსტრუქტივიზმის მაღალმხატვრული ნიმუშებია. თეატრალური კონსტრუქტივიზმის ფუნქციონალიზმმა სათეატრო მხატვრობაში ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპები გააძლიერა. სცენოგრაფია მთლიანად იყო ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში. იგი განაპირობებდა დადგმის მიზანსცენების ქარგას, ხოლო სხვა სახვითი ელემენტები – დეკორაციის კოლორიტი, სცენური კოსტიუმი, განათება და შუქნერა დადგმის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნას ემსახურებოდა.

ამ წლების დადგმებში სრულად გამოვლინდა ირაკლი გამრეკელის მრავალფეროვანი შემოქმედებითი პოტენციალი, რომელიც თეატრალური კონსტრუქტივიზმის პირობებში მხატვარს საშუალებას აძლევდა, თავი წარმოეჩინა როგორც მხატვარ-დეკორატორს, ფერმწერს, ინჟინერ-კონსტრუქტორს, არქიტექტორს, დიზაინერსა და კოსტიუმის მხატვარს.

სცენური სივრცის კონსტრუქტივისტული გააზრება მკაფიოდ გამოიკვეთა სპექტაკლში – „ზაგმუკი“. სპექტაკლის გაფორმება ახალი სიტყვა იყო ქართულ სცენოგრაფიაში. მოქმედება ძველ ბაბილონში, ზაგმუკის დღესასწაულზე (დღესასწაული დაკავშირებული იყო ბაბილონურ ღვთაება მარდუქის კულტთან), მომხდარ მონათა აჯანყებაზე მოგვითხრობდა. სპექტაკლის დეკორაციული გადანწყვეტა ხელს უწყობდა რეჟისორს, რთულ მიზანსცენურ ნახაზში მასობრივი სცენები გაეშალა. დეკორაციული დანადგარი სცენის მოძრავ წრეზე იდგა. ამიტომ ხშირად და სწრაფად იცვლებოდა მოქმედების ადგილები. მასიური თაღები, სწორკუთხა პილონები, უზარმაზარი გეომეტრიული ფიგურები დაუსრულებლად გარდაისახებოდა ერთი ფორმიდან მეორეში: სვეტი – თაღში, თაღი – აივანში, აივანი – მოაჯირში, შემდეგ კიბის კონსტრუქცია – კუთხოვან-სპირალური პლასტიკური ფორმებით-ერთიან სცენოგრაფიულ გარემოში იკვრებოდა. კრიტიკოსთა უმრავლესობა აღნიშნავდა, რომ „რეჟისორი და მხატვარი სწორად მოიქცნენ, როდესაც ეს სპექტაკლი პირობით სტილში

გადაწყვეტეს. „ზაგმუკის“ სცენოგრაფიაში გამოვლინდა კონსტრუქტივიზმის ძირითადი პრინციპები – დეკორაციის ერთიანი დანადგარი, რომელზეც ვითარდება მოქმედება და თავისი ფუნქციურობით დადგმის პლასტიკურ-სივრცობრივ გადაწყვეტას განსაზღვრავდა“ (გომართელი, 1927: 8).

ხელოვნების მუზეუმში ინახება „ზაგმუკისთვის“ შექმნილი ესკიზის დაუსრულებელი ვარიანტი, რომელშიც ჩანს, თუ როგორ საინტერესოდ ანზოგადებს მხატვარი ასურულ-ბაბილონური სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს დეკორატიული გაფორმებით და ისე ქმნის მოქმედების ადგილს (ხმ/ქსხ 211-5693. აქტი N7. 29/II.1980. სურ.7).

გრაფიკის ფონდში ირიცხება ირაკლი გამრეკელის ესკიზი პ. კაკაბაძის პიესისთვის „მინისძვრა ლისაბონში“ (ხმ/ქსხ 211-5687. აქტი N7. 29/II. 1980. სურ. 8), რომლის ცენტრალური თემა ისტორიული მოვლენა – 1775 წელს ლისაბონში მომხდარი მინისძვრაა. მოქმედება პიესაში სატუსალოში იწყება. სპექტაკლში, მასობრივი სცენების მონაწილეთა გარდა, სამოცამდე მოქმედი პირი იყო. შესაბამისად, სამოქმედო გარემო – დანგრეული ქალაქის, პორტის სურათები დაბალი, საფეხურებიანი ფიცარნაგები და თაღების კონსტრუქციები პლასტიკურ სამოქმედო სივრცეს ქმნიდა. აქაც მხატვრის ამოცანა იყო, აეგო რეჟისორული ჩანაფიქრის შესაბამისი, პლასტიკურ-კონსტრუქციულად მასობრივი სცენებისთვის სამოქმედო სივრცე.

1928 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაიდგა ვ. კირშონის პიესა „ლიანდაგი გუგუნებს“, რომლის თემა რევოლუციური ბრძოლა და ინდუსტრიალიზაცია იყო (ხმ/ქსხ 211-5974. აქტი N164. 23/XII 1981. სურ. 9).

პიესის ჟურნალისტური ენა და სტილი, აგრეთვე აღწერითი ადგილების სიჭარბე საგრძნობი ნაკლი იყო. სცენოგრაფიული გარემოს შექმნა ასევე რთულ ამოცანად იქცა. დეკორაციების არქიტექტონიკა გეომეტრიული ფორმებით იყო ნაშენი, მსუბუქი არმატურის კიბე – კონსტრუქციებით განსაზღვრავდა მოქმედების ტემპო-რიტმს.

ხელოვნების მუზეუმის გრაფიკის ფონდში ირიცხება ირაკლი გამრეკელის ამ წლებში შექმნილი ორი ნამუშევარი-ესკიზი რეკლამისთვის – «Бар, Пиво» და ესკიზი ბარისათვის (ხმ/ქსხ 211-5689 და 211-5690. აქტი N7.

29/II. 1980. სურ.10). ორივე ესკიზი სტილურად ჰგავს ირაკლი გამრეკელის ესკიზებს სპექტაკლისთვის – „საქმის კაცი“, რომელიც 1929 წელს დაიდგა რუსთაველის თეატრში. ამ სპექტაკლის დეკორაციის არქიტექტურული გადაწყვეტა ახლოსაა *Art-Déco*-ს არქიტექტურულ სტილთან.

ქართული თეატრალური კონსტრუქტივიზმის ბრწყინვალე ნაწარმოებებად მიჩნეულია სპექტაკლების – „ანზორი“, „ლამარა“ და „თეთნულდის“ გამრეკელისეული დეკორაციები. მხატვარმა შექმნა მრავალგანზომილებიანი დეკორაციის კონსტრუქციები, რომლებზეც თამაშდებოდა სპექტაკლი. მხატვარმა სპექტაკლში – „ანზორი“ სცენის იატაკიც კი აყარა და ამით დეკორაცია უფრო პლასტიკური და განზომილებიანი გახდა. სიმონ ჩიქოვანი ირაკლი გამრეკელზე წერდა: „მას, როგორც ინჟინერს, შეუძლია შექმნას არა მხატვრობა, არა დეკორაციული ფერადები, არამედ თვითონ ნივთი. ამიტომ მისი ყოველი სურათი წარმოადგენს სწრაფვას ახალი ნივთისკენ“ (ჩიქოვანი, 1924: 217).

ხელოვნების მუზეუმის კოლექციაში არსებული გრ. რობაქიძის „ლამარას“ ესკიზი (ხმ/ქსხ 211-5655. სურ.11) შედარებით გვიანია. პიესა 1930 წელს დაიდგა. მასში გამოვლინდა ქართული ნაციონალური თეატრის ახმეტელისეული იდეა, დამყარებული უძველეს ქართულ მითოსზე, რაც ეროვნული თვითშეგნებისა და თვითმყოფადობის გამოვლენის შესაძლებლობას აძლევდა რეჟისორსა და მხატვარს.

„ლამარას“ მოქმედების ადგილი კვლავ განზოგადებული, კრებითი იყო. დეკორაციის კონსტრუქცია ერთი ძირითადი დეკორაციული დაზგის ფარგლებში იცვლებოდა. რობაქიძისეული ზღაპრულ-სიმბოლური სამყარო ირაკლი გამრეკელმა ამაღლებულ ბაქანზე დამრეცი ფიცარნაგებითა და სტილიზებული მთის მწვერვალებით გამოძერწილი სამყაროს ოვალური მოდელით გამოსახა. „ლამარას“ მოქმედება თითქოს მიწასა და ზეცას შორის მისტიკურ გარემოში ვითარდება. დეკორაციულ დაზგაზე სათამაშო მოედნები სპირალური პანდუსები იყო. კონსტრუქციის ეს ფორმა მთლიანად განაპირობებდა სპექტაკლის დინამიკას.

1932 წლით დათარიღებული მუზეუმის ფონდის ესკიზი უფრო თხრობითი ხასიათი-

საა, მეტ ყოფით დეტალს შეიცავს. მართალია, ესკიზზე მოქმედების ადგილი ჯერ კიდევ განზოგადებულია, მაინც იგრძნობა მიდრეკილება დეტალიზაციისაკენ.

შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდი“ ე.წ. ოპტიმისტური ტრაგედიის ჟანრს განეკუთვნება. ავტორს თავის პიესაში შეგნებულად არ ჰქონდა გაკეთებული მოქმედების ადგილის აღმნიშვნელი რემარკები. ამრიგად, სპექტაკლის სცენოგრაფიული გადანყვეტა და სამოქმედო ფორმა მთლიანად რეჟისორის კონცეფციასა და მხატვრის ფანტაზიას იყო მიმდოძლი.

ხელოვნების მუზეუმის ფონდში „თეთნულდის“ ესკიზის ერთი ვარიანტია (ხმ/ქსხ 211-5692. აქტი N7. 29/II. 1980. სურ. 12), რომელიც არ განხორციელდა. მასში მხატვარს შექმნილი აქვს მთის ფერდობები აბსტრაქტული კოშკის კონსტრუქციითა და მთის ციცაბო ნახნაგებით. მხატვარს გასაოცარი ოსტატობით აქვს გადმოცემული მყინვარის ცისფერი ზედაპირის სიცივის შთაბეჭდილება. ეს ესკიზი მაქსიმალურად პირობითი ფორმისაა, მაგრამ ახმეტელის რეჟისორული კონცეფციისთვის უფრო შესატყვისი აღმოჩნდა დეკორაციის ის ვარიანტი, რომელიც ყველაზე ახლოს ეროვნულ, ქართულ მხატვრულ ფორმებთან იდგა. მხატვარმა სცენაზე სტილიზებული, მაგრამ მაინც ნამდვილი სვანური კოშკები ააგო, რითაც სპექტაკლის მოქმედების ადგილი დააკონკრეტა, თუმცა, დეკორაციებს იმდენად ეპიკური სახე ჰქონდა, პიესა მაინც განზოგადებულ სცენოგრაფიულ გარემოში გაიშალა.

დეკორაციის კონსტრუქცია უზარმაზარი, ერთმანეთზე შეჯგუფებული პარალელური პედები იყო. ისინი სამ ცალკეულ დაზგა-ბაქანზე იყო განთავსებული. კოშკები ერთმანეთს ვიწრო კიბით უკავშირდებოდა და აქტიურად იყო ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში. პიესის ფინალში, ექსპედიციის დაღუპვის სცენაში, სვანური კოშკები განზე იწეოდა. მათ უკან მთის სტილიზებული ფერდობების კუბისტური კონსტრუქცია ჩნდებოდა, ხოლო კოშკები სვანური ზარის შესაბამისად რიტმულად იწყებდა ქანქარს.

ყველა სპექტაკლი გარკვეული დროის განმავლობაში თამაშდება, ანუ ვგულისხმობ მოქმედების ხანგრძლივობას. იგი ყოველთვის განსხვავებულია, თუმცა, კონკრეტული

ფიზიკური დროის ნიშნებით განისაზღვრება, პიესაში დაფიქსირებული დრო კი ყოველთვის პირობითია. რაოდენ რეალისტურად არ უნდა იყოს გადანყვეტილი სპექტაკლის მოქმედების ადგილის ფორმა, მოქმედება მაინც პირობითი დროის მონაკვეთში განვითარდება. დრო თეატრში ყოველთვის პირობითი, განსხვავებული და შეკუმშულია ან, პირიქით, გახანგრძლივებულია მოქმედებით. ამიტომ სცენაზე „შექმნილი“ დრო თითქმის არასდროს ემთხვევა რეალურ დროს. თეატრალურ ხელოვნებაში რეალური და ვირტუალური დროის დამთხვევა ურთულესია, მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი როგორც მხატვრული ნაწარმოები მაყურებლის თვალწინ, მოქმედების პროცესში იქმნება. სცენური დროის რეალურ დროში გარდასახვა დამოკიდებულია სცენოგრაფიულ გარემოსა და უშუალოდ დეკორაციულ გადანყვეტაზე, რომელიც საშუალებას იძლევა, მოქმედების პირობითი დრო ისე განაზოგადოს და ისეთი ფორმა მისცეს, რომ თამაშისას გაარღვიოს პირობითი დრო და ცოცხალ დროში განაგრძოს მოქმედება. ეს შეძლო ალექსანდრე ახმეტელმა ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფიის საშუალებით სპექტაკლ „თეთნულდში“. მისმა გაფორმებამ შესაძლებელი გახადა, სცენაზე განვითარებული ამბავი, რომელიც მხატვრის მიერ შექმნილი „სამყაროს“ კონკრეტულ სცენოგრაფიულ მოდელში იყო მოქცეული, გაერღვია პირობითი დროითი საზღვრები და ცოცხალ დროში განეგრძო მოქმედება. ამიტომაც ამ ორი დიდი ოსტატის ეს ქმნილება განსაკუთრებით საინტერესო, თამამი და ნოვატორული იყო იმ დროისათვის.

პიესის თანახმად, სცენაზე ძველი სვანური დღესასწაული – ლამპრობა იმართებოდა. ის საიმპროვიზაციო-სანახაობრივი წარმოდგენების თანხლებით მიმდინარეობდა და რეჟისორმა გაათამაშა ძველი ქართული ხალხური საიმპროვიზაციო წარმოდგენა, რომელსაც ნილბოსანი ბერიკები და ბაპები ასრულებენ. ირაკლი გამრეკელმა სპეციალურად „თეთნულდის“ სცენოგრაფიისთვის შექმნა ბერიკების კოსტიუმები და ნილები.

„კოტე მარჯანიშვილი ერთხანად ოცნებობდა ხალხური თეატრის – ბერიკაობისა და ყეენობის აღდგენაზე, ოცნებობდა მათს ძირეზე ახალი ქართული სასცენო ხელოვნე-

ბის დამყნობას მახვილი ეროვნული ფორმის სასცენო ნაწარმოებთა მისაღებად. ამ იდეით შემდეგ გატაცებული იყო სანდრო ახმეტელიც. ამ ოცნებისა და გატაცების შედეგად შეიქმნა პიესებიც – ნ. შიუკაშვილის „ბერიკობა“ და ი. მჭედლიშვილის „ოიანა-ბუიანა“ (ჯანელიძე, 1958: 38).

ეს იდეა ახლო იყო ალ. ახმეტელისთვისაც და „თეთნულდში“ ბერიკაობის ელემენტის შეტანა ამის პირველი ცდა გამოდგა.

ქართული ხალხური სანახაობრივი კულტურის გამოფენაზე 1938 წელს წარმოდგენილი იყო ლადო გუდიაშვილისა და ირაკლი გამრეკელის ადრეული ესკიზები ქართული ხალხური ნიღბების თეატრის – ბერიკაობის სპექტაკლებისათვის. განუხორციელებელი წარმოდგენის ესკიზები გვიჩვენებს, რომ ირაკლი გამრეკელი შთაგონებული იყო ხალხური სანახაობრივი კულტურის ცოცხალი ტრადიციებით. მან შექმნა „ლორისდინგა“, „დიდყურა“, „გრძელულვაშა“ (ხმ/ქსხ 211 5680, 211-5681, 211-5682. აქტი N7. 29/II. 1980. სურ. 13). ირაკლი გამრეკელის ბერიკობის ესკიზებს მძაფრი გროტესკი და პერსონაჟული სცენოგრაფიის ნიშნები ახასიათებს.

შემდეგი მნიშვნელოვანი სცენოგრაფიული ნამუშევარი იყო ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფია ალ. ახმეტელის სპექტაკლისთვის „ყაჩაღები“ („In tirannos“. ფ. შილერი. 1933).

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ახალი და თანამედროვე ქართული გრაფიკის ფონდში დაცულია ირაკლი გამრეკელის ბოჰემიის ტყის დეკორაციის ესკიზი (ხმ/ქსხ 211-6774. აქტი N71. 22/VIII. 1986. სურ. 14) ვეებერთელა ხის მძლავრი ფესვების უჩვეულო კონსტრუქციითა და მრავალღონიანი ფიცრული მოედნებით, რომლებზეც იშლებოდა მოქმედება. „ყაჩაღების“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა მხატვარ ირაკლი გამრეკელის ერთ-ერთი გამორჩეული შემოქმედებითი ნაზრევი.

მხატვარმა ბოჰემიის ტყე ხის დაკლაკნილ-ფესვებიანი კონსტრუქციით შექმნა, ხის ტანი გადაჭრილი იყო სცენის პორტალით, უკანა დეკორაციას ნეიტრალური ფარდა ქმნიდა, შესაბამისად, ამ კონსტრუქციის სკულპტურულობა კიდევ უფრო ხაზგასმული იყო. მიუხედავად გაშიშვლებული ხის ფესვებისა, მათში მკაფიოდ იგრძნობოდა სიცოცხლის

ძალა და მუხტი. ფესვები მყარად იდგა კონსტრუქციის დიფერენცირებულ სადგამზე, რომელზეც კუბისტური მანერით პატარ-პატარა მოედნები იყო გაკეთებული. ისინი განასახიერებდა იმ ნიადაგის შრეებს, საიდანაც ამოიზარდა ბოჰემიის ტყე. მსახიობთა მასების განლაგება სამკუთხა ფორმას ქმნიდა და აძლიერებდა ზესწრაფვის შთაბეჭდილებას. სცენის დეკორაციული დანადგარის პლასტიკურ ეფექტს სცენის იატაკის რღვევაც აძლიერებდა.

„ყაჩაღების“ მხატვრული გადაწყვეტით შექმნილი იყო მოქმედების განზოგადებული ადგილები, დეკორაცია ჩართული იყო მოქმედებაში. ის თავად ატარებდა პერსონაჟულ ხასიათს. პერსონაჟული სცენოგრაფია ნიშნავს სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში ისეთი ელემენტის შემოტანას, რომელიც მნიშვნელოვანი, დამოუკიდებელი მატერიალურ-საგნობრივი, პლასტიკური, სახვითი ან სხვა ფორმით – პერსონაჟის სახით ჩნდება სცენაზე და ჩართულია მოქმედებაში. როგორც წესი, ასეთი სცენოგრაფიული საშუალებით შექმნილი „პერსონაჟი“ – დეკორაცია, გათამაშებული საგანი-დეკორაცია სხვა შემსრულებელს (მსახიობს) თანაბარ პარტნიორობას უწევს სპექტაკლში. იგი შეიძლება მთავარ გმირადაც იქცეს, თუ მას შესაბამისი აზრობრივი და ფუნქციური დატვირთვა ექნება სპექტაკლში. ასეთია „ყაჩაღების“ ბოჰემიის ტყე. სპექტაკლის გაფორმების ქმედითი ხასიათი და მონუმენტური სტილი მთლიანად თეატრალური კონსტრუქტივიზმის შესატყვისი იყო.

სპექტაკლის – „In tirannos“-ის რეჟისორი ალ. ახმეტელი წერდა, რომ „ყაჩაღებით დამთავრდა დიდი ექსპერიმენტების ეპოქა – თეატრის სიჭაბუკის ხანა“ (კიკნაძე, 2009:78).

მართლაც, რუსთაველის თეატრის ეს წარმოდგენა იყო ერთგვარი შეჯამება ყველა იმ მნიშვნელოვანი მიღწევისა, რომელიც ქართულ სცენაზე თეატრალური კონსტრუქტივიზმის პერიოდში განხორციელდა. მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით კი, ის შეიძლება ქართული თეატრალური კონსტრუქტივიზმის კლასიკურ ნიმუშად მივიჩნიოთ.

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების მომდევნო წლები – 1936-1943, რუსთაველის თეატრისთვის ახალი ეპოქა იყო სანდრო ახმეტელის გარეშე...

„ფორმის ძიება, რომელიც 1920-იან წლებში დადებითი მოვლენა იყო, 1937 წლისათვის – უკვე დანაშაულია. სანდრო ახმეტელის „ყაჩაღები“ და კოტე მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტა“ ფორმალისტურ სპექტაკლებად მონათლეს“ (კიკნაძე, 2009: 159).

მიმდინარეობდა გამალებული ბრძოლა ფორმალისტთან, აბსტრაქციონისტთან, პირობითობასთან სცენაზე, მიუღებელი იყო მეტაფორა. თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა სოციალისტური რეალიზმის მხატვრულ პრინციპებს დაემორჩილა. სცენაზე ცხოვრების გამოსახვის მხოლოდ ის მეთოდი იყო მისაღები, რომელიც აკმაყოფილებდა სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნებს. თეატრის მხატვრების ნამუშევართა შეფასების კრიტერიუმი იყო რეალისტური სურათისა და მოქმედების კონკრეტული ადგილის წარმოდგენა, ისტორიზმის დაცვა და „რეალური“ დროის ილუზიის შექმნა. ამ პერიოდში სცენაზე დაბრუნდა დეკორატიულობა, ფერწერულობა, ისტორიზმი, ილუსტრაცია, თუმცა, ირაკლი გამრეკელმა ყველაფერი ეს ჩვეული ღრმა ანალიზით, გასაოცარი გემოვნებითა და ზომიერების გრძნობით, ნიჭიერად და საინტერესოდ განავითარა.

სპექტაკლი „არსენა“ 1936 წელს დაიდგა (რეჟისორი ა. ვასაძე). ირაკლი გამრეკელი „კვლავ იყენებს მრავლისმეტყველ მონუმენტურ ხეს, მთელი სპექტაკლი სუნთქავდა ქართული კოლორიტით“, – იგონებს აკაკი ვასაძე (ვასაძე, 2010: 38). (სურ. 15), მაგრამ დეკორაცია უკვე აღარ ჰგავდა მხატვრის ადრეულ ნამუშევრებს. უკანა დეკორაციამ ფერწერული სახე მიიღო და სასცენო სივრცის მოცულობითი ფორმა ხაზობრივი პერსპექტივით აგებულმა ფერწერულმა კომპოზიციამ შეცვალა. პრესა საუბრობდა სპექტაკლ „არსენას“ მშვენიერსა და ფერად დეკორაციაზე. აღნიშნავდნენ, რომ ირაკლი გამრეკელმა პიესას მოუძებნა მონუმენტური სტილი და შექმნა ეფექტური გაფორმება.

ირაკლი გამრეკელმა სცენაზე ააგო დეკორაციული კონსტრუქცია მეორე მოქმედებისთვის მდიდრული სახლის სვეტებიანი აივნითა და კიბით, მაგრამ ამ დეკორაციულ დანადგარს არაფერი კავშირი არ აქვს „ანზორის“ აულთან (დადესტნური სოფელი) ან „ლამარას“ მთის ფერდობებთან.

გრაფიკის ფონდის ესკიზზე სპექტაკლ

„არსენასათვის“ სწორედ უხვ სიმწვანეში ჩაფლული აივნიანი სახლია გამოსახული (ხმ/ქსხ 211 5653. აქტი N162. 5/1.1980).

სპექტაკლის მესამე მოქმედებაში მართლაც ჩნდება სცენაზე ვეებერთელა გაფოთლილი ხე მძლავრი ტოტემით, მაგრამ აზრობრივად მას სრულიად სხვა დატვირთვა აქვს. იგი უფრო კონკრეტულია, ცოტა ბუტაფორიული და მოკლებულია იმ მონუმენტურობას, რომელიც „ყაჩაღებში“ ხის ფესვებს გააჩნდა. „ამ სპექტაკლის გაფორმებისას ირაკლი გამრეკელი გაემიჯნა მიდრეკილებას კონსტრუქტივიზმისკენ დეკორაციულ ხელოვნებაში..“ – იგონებდა აკაკი ვასაძე. აღსანიშნავია ასევე ირაკლი გამრეკელის მიერ გაფორმებული მხატვრული ფილმი „არსენა“, რომელიც 1937 წელს მიხეილ ჭიაურელმა გადაიღო. „ფილმ არსენას სცენარის ძირითადი აზრი იყო ხალხურ ლეგენდაზედ აშენებული გმირული ეპოსის კინოენით ალაპარაკება“, – წერდა მიხეილ ჭიაურელი. ფილმის სცენოგრაფია შეასრულეს ირაკლი გამრეკელმა და თამარ აბაკელიამ. ირაკლი გამრეკელმა კინომხატვრობისთვის გამოიყენა უკვე დადგმულ სპექტაკლ „არსენას“ დეკორაცია ჩუქურთმიანი აივნით. მიხეილ ჭიაურელი აღნიშნავდა, რომ „ფილმი „არსენა“ წარსული საუკუნის გლეხთა მოძრაობის კრებითი სახის უნდა ყოფილიყო და, რა თქმა უნდა, რეალისტური დამაჯერებელ ფორმებში, ეს იქნება თავისებური ხალხური კინო-ეპოსი“ (ჭიაურელი, 1936: 64).

ამ სიტყვებით სავსებით ნათელი ხდება, რომ კინემატოგრაფსა და თეატრშიც მიმდინარეობდა ანალოგიური პროცესები სოცრეალიზმის მეთოდზე დამყარებული ახალი მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბებისა.

1930-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართულ სცენაზე ჭარბობდა თანამედროვე დრამატურგია. როგორც ითქვა, საბჭოური იდეოლოგია ამკვიდრებდა ახალ შინაარსს ხელოვნებაში.

1936-1943 წლებში ირაკლი გამრეკელმა გააფორმა სპექტაკლები: „ნაპერწკლიდან“, „ოტელო“, „სულელი“, „თოფიანი კაცი“, „ბოგდან ხმელნიცკი“, „გიორგი სააკაძე“, „ლაღატი“, „კიკვიძე“, „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“, „დავა“, „ფლანდრია“, „ოლეკო დუნდიჩი“, „პარტიზანები“, „საპატარძლო აფიშითა“ და სხვა.

1937 წელს რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში ერთდროულად დაიდგა შალვა დადიანის პიესა „ნაპერწკლიდან“. პიესა საბჭოთა ბელადების რომანტიზებასა და მათი „დიადი მიზნებისთვის ბრძოლის ჰეროიზაციას“ ემსახურებოდა. იმდროინდელი პრესა აღფრთოვანებით წერდა ორივე სპექტაკლზე, რუსთაველის დადგმის მხატვრული გაფორმების შესახებ კი გამოითქვა შენიშვნები: „ჩვეულებრივ სიმალლეზე ვერ დგას მხატვარი ი. გამრეკელი. არის სტილის ერთგვარი აღრევა. ცალკე სცენების გაფორმება კი საუცხოოა, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბათუმის ბალი ზღვის პირას“ (გაზ. „მუშა“.1937: 5).

ოფიციალური პრესა სპექტაკლს შოთა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით განვითარებაში ეპოქალურ მნიშვნელობას ანიჭებდა მისი უდიდესი პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი ხასიათის გამო. არადა, სულ ოთხი წლის წინ რუსთაველის თეატრის უდიდეს გამარჯვებად აღ. ახმეტელის „In tirannos“ იყო აღიარებული... ხელოვნების მუზეუმის გრაფიკის ფონდში დაცულია ორი ესკიზი სპექტაკლისთვის – „ნაპერწკლიდან“ (ხმ/ქსხ 211-5972, 211-5973. აქტი N164. 23/XII. 1981).

ერთზე გამოსახულია ოთახი და მეორეზე, ფანქრით შესრულებულზე – სახლის წინ პატარა ეზო. ესაა დეკორაციის ვარიანტი. სპექტაკლის – „ნაპერწკლიდან“ დეკორაციის სრულიად განსხვავებული ვარიანტები დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლის კოლექციაში. მათი შედარება და ასევე რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმის ესკიზები ცხადყოფს, თუ რა რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესი გაიარა მხატვარმა სპექტაკლის საბოლოო სცენოგრაფიული სახის შესაქმნელად. ჩანს, რომ ის მეტად საინტერესოდ გააზრებული მოქმედების ადგილი თავისი პირობითი ფორმით განუხორციელებელი დარჩა.

1938 წელს რუსთაველის თეატრში დაიდგა უილიამ შექსპირის ტრაგედია „ოტელო“, რომლის მხატვრულ გაფორმებაში ირაკლი გამრეკელის დიდ დამსახურებად მიჩნეულია სცენაზე გაბატონებული „სინამდვილე“: „რეჟისორის დამსახურებაა არაჩვეულებრივად ნამდვილი სპექტაკლის შექმნა, რომელშიც მოცემულია ვენეციის ყოფა, სიმდიდრე, სენატის ფუფუნება, მაგრამ ეს ნატურალისტური

ეთნოგრაფია როდია. თვით მორთულობის ფუფუნება ემსახურება საგანთა შინაგანი აზრისა და სახეთა არსის გახსნას. ამაშია დადგმის რეალიზმი. რეალიზმი გაძლიერებულია მხატვარ ირაკლი გამრეკელის ნამუშევრით. მხატვარს აუღია ერთი რომელიმე შტრიხი და იმის საშუალებით შეეცადა ეპოქის ცხოვრების სტილი გადმოეცა. სივრცის უსასრულობა და რუსთაველის თეატრისთვის დამახასიათებელი მონუმენტური სტილი ჩანს, მეორე სურათში ლომიანი სვეტითა და მის უკან ლურჯ ხავერდზე გაშლილი ვენეციის პეიზაჟით,“ – წერდა ამერიკელი კრიტიკოსი ნ.ს. ნილსი (ნილსი, 1938 : 24).

ქართული სცენოგრაფიის განვითარება განუყოფელია ქართული დაზგური მხატვრობის განვითარებისგან. სპექტაკლის გაფორმების „ფერწერული“ გადაწყვეტა მოიცავდა ყველა იმ ტექნიკურ საშუალებას, რომლებიც ახასიათებდა ამ წლებში დაზგურ მხატვრობას. „ოტელოს“ გაფორმებაში ნათლად ჩანს, რომ სცენის სივრცეს ის ფუნქციური დატვირთვა აღარ აქვს. სცენის ჩარჩოში თითქოს ამოჭრილი კადრებივით ჩნდება რეალური სურათები; ფერწერით მიიღწეოდა სივრცის ილუზორული გადიდება, როგორც ეს იყო ზემოთ აღწერილი, ვენეციის სანმარკოს მოედნიდან სვეტის მიღმა დახატული მუქი ლურჯი ფონი, რომელიც წყლის ზედაპირის ასოციაციას ბადებდა.

გრაფიკის ფონდში დაცულია „ოტელოს“ ორი ესკიზი, კოსტიუმების ესკიზები და ერთი უსათაურო ესკიზი (ხმ/ქსხ 211-6773. აქტი N71. 22 /VII. 1986; ხმ/ქსხ 211-7349. აქტი N74. 1/10/1988; ხმ/ქსხ 211-1573. აქტი N 97. 26/I. 1954. სურ 16,17).

გადაჭრით იმის თქმა, რომ ექსპონატი საინვენტარო ნომრით N1573 „ოტელოს“ ესკიზის ერთ-ერთი ვარიანტია, რთულია, თუმცა, შესრულების სტილი, დეტალების დამუშავების სიზუსტე იძლევა დასაბუთებულ ვარაუდის შესაძლებლობას, რომ ეს „ოტელოს“ დეკორაციის ესკიზის ვარიანტი შეიძლება იყოს.

რაც შეეხება ხელოვნების მუზეუმში დაცულ „ოტელოს“ კოსტიუმების ესკიზებს, ისინი შექმნილია ავტორის მიერ პიესაში განსაზღვრული მოქმედების დროის შესაბამისი ისტორიული კოსტიუმის ნიმუშების მიხედვით.

1940 წელს რუსთაველის თეატრში ზედი-ზედ დაიდგა ა. კორნიიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცკი“, ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“ და ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“.

ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატის“ მხატვრული გაფორმების შესახებ შალვა აფხაიძე წერდა: „სპექტაკლის გამარჯვებას ხელს უწყობს აგრეთვე მხატვრული გაფორმება, რომელიც ი. გამრეკელს ეკუთვნის. გამრეკელი მშვენივრად იყენებს მიღებულ საშუალებებს და, რაც მთავარია, საკუთარ გემოვნებას, არტისტულ ინტუიციას და ეპოქის დამახასიათებელ, შესანიშნავ, მაღალმხატვრულ ნაწარმოებსა ჰქმნის“. გვიანი შუა საუკუნეების აღმოსავლური გავლენები ჩანს კოსტიუმების გადაწყვეტაში, რომელთა ესკიზები გრაფიკის ფონდშია დაცული. ასევე ფონდში ირიცხება სამი კოსტიუმის დაუმთავრებელი ესკიზი, რომლებიც მუზეუმის ძირითად შემოსულობათა წიგნში გატარებულია როგორც კოსტიუმების ესკიზები სპექტაკლისთვის „ლალატი“ (ხმ/ქსხ 211 7600. აქტი N7. 12/7/1991). ასეთივე პრინციპით, ეპოქის სტილური ნიშნების დაცვითაა გადაწყვეტილი კოსტიუმები სპექტაკლებისთვის „ბოგდან ხმელნიცკი“ (ხმ/ქსხ 211-7532, 7533, 7534, 7535, 7536. აქტი N26. 23/10/1990).

აღსანიშნავია სპექტაკლ „გიორგი სააკაძის“ სცენოგრაფია. ირაკლი გამრეკელი წერდა, რომ „სანდრო შანშიაშვილის პიესის – „გიორგი სააკაძის“ გაფორმებაში გამოყენებულია ქართული და სპარსული არქიტექტურა (დეკორაციის ელემენტად ოშკის ტაძრის სვეტებია მოცემული), საქართველოს წარმტაცი პეიზაჟები: „მე ვისწრაფოდი პიესის ყველა სურათი რეალისტურად და მონუმენტურად გადამენწყვიტა ძველი ქართული ორნამენტის გამოყენებით. პირველ სურათს გიორგი სააკაძის ეზო წარმოადგენდა. სცენა არ დავტვირთე ზედმეტი დეტალებით, ვაჩვენე კედლების ნაწილი და ციხისკენ მიმავალი კიბე. ციხის უკან მთის პეიზაჟი იყო, რომლის ფონზე მოჩანდა ციხე-სიმაგრის კონტურები. „გიორგი სააკაძის“ სპექტაკლის გაფორმების დაწყებისას, ჩემი მიზანი იყო, მსახიობებისთვის მიმეცა საშუალება თავისუფლად ეთამაშათ მოხერხებულ სასცენო მოედნებზე, ხოლო დეკორაციებს მაქსიმალურად გამოეფლინათ პიესის იდეა“ (გამრეკელი, 1940: 3). (სურ. 18). მუზეუმის ფონდში

არსებული „გიორგი სააკაძის“ დეკორაციის ესკიზი მხატვარს უზადო ოსტატობით აქვს შესრულებული (ხმ/ქსხ 211 6772. აქტი N71. 22/VIII. 1986).

ამრიგად, ირაკლი გამრეკელის ამ პერიოდის სცენოგრაფიაში აშკარა იყო დაზგურობისა და დეკორატიულობის ძლიერი ტენდენციები. მხატვარი ცდილობდა, სცენის ილუზორული სივრცე სრულად დაემთხვია სცენის სივრცის რეალური პარამეტრებისთვის. სპექტაკლის გაფორმებისთვის მოქმედების კონკრეტულ ადგილის შექმნა ეპოქათა ღრმა ცოდნით, სახვითი ფორმების პლასტიკით, სცენაზე დეკორაციული საგნებისა და სივრცის სწორი განაწილებით, მდიდარი კოლორიტითა და შუქნერით მიიღწეოდა. მხატვარი ოსტატურად წყვეტდა ამოცანას და ახლა უკვე რეალურ სამყაროს სურათს „ხატავდა“ სცენაზე.

1941 წელს რუსთაველის თეატრში დაიდგა: ვ. დარასელის სამოქალაქო ომის თემაზე შექმნილი პიესა „კიკვიძე“; გ. მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“; ა. რუჟიშევსკისა და მ. კაცის „ოლეკო დუნდიჩი“. ამ უკანასკნელის დეკორაციის ესკიზი დაცულია გრაფიკის ფონდში (ხმ/ქსხ 211-5654, აქტი N162 5/I. 1980. სურ.19). მასზე გამოსახულია ხიდი, რომლის არქიტექტურული ფორმა ახლოს დგას ირაკლი გამრეკელის მიერ აგებული ხიდის დეკორაციასთან ჯარის შემოსვლის სცენაში მიხეილ ჭიაურელის ფილმში „არსენა“ (1937).

1942 წელს რუსთაველის თეატრში დაიდგა ვ. სარდუს პიესა „ფლანდრია“ (რეჟ. შ. აღსაბაძე). კოსტიუმები სპექტაკლისთვის ეკუთვნის ევგენი ლანსერეს. გრაფიკის ფონდში შემორჩენილია ფანქრით შესრულებული ერთი ესკიზი. „ფლანდრიაში“ ირაკლი გამრეკელი შეეცადა, შეექმნა XVII ს-ის ფლანდრიის ისტორიული სურათი ინტერნაციონალური გოთიკისთვის დამახასიათებელი არქიტექტურულ-დეკორატიული ფორმებითა და იმდროინდელი ყოფის ამსახავი საგნებით. ამგვარი ისტორიული შინაარსის მქონე პიესები მეტ-ნაკლებად აძლევდა მხატვარს საშუალებას, ცალკეული ელემენტების ერთობლიობით შეექმნა ეპოქის მრავალფეროვანი, შედარებით განზოგადებული სურათები. ასე იყო მხატვრის უკანასკნელი სპექტაკლის სცენოგრაფიაში კ. გოლდონის პიესისთვის – „საპატარძლო აფიშით“.

ირაკლი გამრეკელი 1943 წელს გარდაიცვალა. სამამულო ომის მძიმე პერიოდი, არანაკლებ მძიმე 1920/1930-იანი წლების ტოტალიტარული რეჟიმის რეპრესიები, რომელთაც შეენივნენ ქართული პროფესიული თეატრის ფუძემდებლები, თეატრალური მოღვაწეები, მწერლები, პოეტები, მხატვრები, მუსიკოსები, მეცნიერები, მძიმედ აისახა ქართულ ხელოვნებაზე, მაგრამ სწორედ XX ს-ის დასაწყისის შემოქმედებითი ძიებები, თამამი ექსპერიმენტები და ნოვატორული მიგნებები სოცრეალიზმის იდეოლოგიური წნეხის დაძლევისა და ქართულ თეატრში ეროვნული ფორმების დაბრუნებით გახდა 1960-იანი წლების დასაწყისში თეატრის განახლების მყარი საფუძველი. „... თანამედროვე თეატრი ვერც მარჯანიშვილისა და ვერც ახმეტელის ხაზს გვერდს ვერ აუვლის, რადგან მათი შემონაქმედი დღეისთვის მდიდარ ტრადიციას, მყარ საფუძველს წარმოადგენს თეატრალური ხელოვნების განვითარებისთვის“, – აღნიშნავდა აკაკი ვასაძე (ვასაძე, 2010 : 51).

1958 წელს, ირაკლი გამრეკელის გარდაცვალებიდან 15 წლის შემდეგ, მხატვრის მეუღლის, ელენე გამრეკელის ძალისხმევით, მათ საცხოვრებელ ბინაში, პავლე ინგოროყვას ქუჩის N14-ში, გაიხსნა ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმი. ეს დიდი მოვლენა იყო იმ დროისათვის, ე.წ. ხრუშჩოვის დათბობის პერიოდში, რასაც რეპრესირებულ ხელოვნათა რეაბილიტაცია მოჰყვა და კულტურის სფეროში შედარებითი „თავისუფლება“ გაჩნდა. ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების ფართო საზოგადოებისთვის ხელახლა გაცნობა აღმოჩნდა ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ 1920/1930-იანი წლების სათეატრო მხატვრობის მიღწევების საფუძველზე ქართულ სცენოგრაფიაში აღორძინდა ეროვნული თეატრის ფორმები, დაიწყო ახალი გამომსახველობითი ენის ძიება. ამის თვალსაჩინო მაგალითია რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვი-

ლის სპექტაკლი „ჭინჭრაქა“ (პიესის ავტორი გ. ნახუცრიშვილი) და მისი მხატვრული გადაწყვეტა, რომელიც შექმნა ახალი თაობის მხატვართა ჯგუფმა – „სამეულმა“ (ალექსანდრე სლოვინსკიმ, იური ჩიკვაიძემ, ოლეგ ქოჩაკიძემ) 1963 წელს. ამ გაფორმებაში ქართული სცენოგრაფია სრულიად ახალი ფორმით დაუბრუნდა ეროვნულ, სახალხო სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო თეატრის ტრადიციებსა და ქმედითი სცენოგრაფიის ფორმას, რომლის შემოქმედი ირაკლი გამრეკელიც იყო. ქართულ სახვით ხელოვნებასა და, განსაკუთრებით, თეატრალურ ხელოვნებაში მისი ღვაწლი ფასდაუდებელია. ირაკლი გამრეკელი იყო ქართული პროფესიული თეატრისა და სცენოგრაფიის როგორც სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

2024 წელს აღინიშნა ირაკლი გამრეკელის დაბადების 130 წლის თავი. დ. შევარდნაძის სახელობის საქართველოს ეროვნულ გალერეაში 14 მარტს გაიხსნა ირაკლი გამრეკელის საიუბილეო, რეტროსპექტული გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო მხატვრის ნამუშევრები სხვადასხვა მუზეუმიდან და კერძო კოლექციებიდან. მათ შორის, რა თქმა უნდა, იყო შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ახალი და თანამედროვე ქართული ფერწერისა და გრაფიკის ფონდებში დაცული ნამუშევრებიც.

მიმდინარე წელს გამოიცა ირაკლი გამრეკელისადმი მიძღვნილი საიუბილეო წიგნი-ალბომი და მხატვრის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ნაშრომებისა და სტატიების კრებული. აღნიშნული გამოცემები მოამზადა ააიპ „არტ ფუთი“-მ, რომელიც ასევე იყო ზემოხსენებული გამოფენის ორგანიზატორიც. ირაკლი გამრეკელის საიუბილეო წიგნი-ალბომი და კრებული საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ფინანსური ხელშეწყობით გამოიცა.

CREATIVE HERITAGE OF IRAKLI GAMREKELI IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF FINE ARTS

Summary

Irakli Gamrekeli is one of the prominent representatives of Georgian modernism - artist and illustrator. But his talent was fully revealed in the scenography painting. He is one of the founders of Georgian scenography, an independent art field. Sixty-two works of Irakli Gamrekeli are preserved in the funds of the New and Modern Georgian Paintings and Graphics of Shalva Amiranashvili State Museum of Fine Arts of Georgia. Two are kept in the painting fund, and sixty are kept in the graphics collection. The museum purchased the works of Irakli Gamrekeli periodically from 1954 to 1991. Two early paintings of Irakli Gamrekeli were acquired, as well as decorations created in different years, and sketches of costumes for performances performed in 1923-1942. In the following article, Irakli Gamrekeli's creativity is discussed according to the works preserved in the collections of the Art Museum. Based on research and analysis, the affiliation of the two sketches has been clarified. The museum collection of Irakli Gamrekeli allows us to present the artist's creativity to perfection- his easel and theatre painting from 1916 to 1942 years.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბერიოზკინი, ვ. (1986). *სპექტაკლის გაფორმების ხელოვნება*. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. საქართველოს კპ-ის ცკ-ის გამომცემლობა.
2. ბერიძე, ვ. (1979). *მხატვრის სამყარო*. გაზ. „კომუნისტი“. #86. თბ.: საქართველოს კპ-ის ცკ-ის გამომცემლობა.
3. გიჟიმყრელი, მ. (1969). *ირაკლი გამრეკელი და სანდრო ახმეტელი*. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. N 8. თბ.: საქართველოს კპ-ის ცკ-ის გამომცემლობა.
4. გუგუშვილი, ე. (1997). *ლამარა. ერთჯერადი გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“*. საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამოცემა.
5. გურაბანიძე, ნ. (1977). *ეპოქის სუნთქვა*. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. #3. თბ.: საქართველოს კპ-ის ცკ-ის გამომცემლობა.
6. გურაბანიძე, ნ. (1997). *ტრაგიკული მისტერია*. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 3-19 იანვარი. თბ.:
7. თევზაძე, მ. (2001). *სასცენო სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში*. თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
8. კიკნაძე, ვ. (1985). *საუბრები ქართულ თეატრზე*. თბ.: გამომც. „ნაკადული“.
9. კუხიანიძე, ც. (1981). *ი. გამრეკელი*. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
10. ლომთათიძე, ლ. (1984). *ირაკლი გამრეკელი*. თბ.: საქართველოს კპ-ის ცკ-ის გამომცემლობა
11. ურუშაძე, ნ. (1982). *დავით კაკაბაძე თეატრში*. თბ.: საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამოცემა
12. Алибегашвили, Г. (1974). *Оформление постановок театра имени Ш. Руставели и К. Марджанишвили 1922-1966 годов*. ჟურ. „ARS Georgica“. серия б. #7. Тб.: изд. „Наука“.
13. Коваленко, Г. (1978). *Художники грузинского театра*. жур. «Искусство». М.: изд. „Советский художник“
14. Roberts, V.M (1962). *On Stage. A History of Theatre*. New York
15. Френкель, М. (1987). *Пластика сценического пространства*. Киев. изд. "Мистецтво".
16. Френкель, М. (1980). *Современная сценография*. Киев. изд. "Мистецтво".
17. ზდანევიჩი, კ. (1923). *მხატვრების პროფილები, ირაკლი გამრეკელი*. ჟურ. „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“. N6. ბათუმი. კომუნისტური მეურნეობის პოლიგრაფიული განყოფილების გამოცემა.
18. კასრაძე, დ. (1939). *ირაკლი გამრეკელი*. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. N5. თბ.:

19. ტაბიძე, ტ. (1924). დეკორატიული ხელოვნება საქართველოში. ჟურ. „ხელოვნების დროშა“. N1, თბ.:
20. ანთაძე, დ. (1971). დღეები ახლო წარსულიდან. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
21. გომარტელი, ი. (1925). ჰამლეტი ჩვენს სცენაზე. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“. N 13. თბ.:
22. გომარტელი, ი. (1927). ჩვენი თეატრი. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“. N1. თბ.:
23. ჩიქოვანი, ს. (1924). სასწრაფო განმარტება ჟურნალ H_2SO_4 გამოსვლის. ჟურ. „მნათობი“. N4. თბ.: განსახკომის პოლიტსამმართველოს გამოცემა.
24. ჯანელიძე, დ. (1958). ი. გამრეკელი. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
25. კიკნაძე, ვ. (2009). დაკარგული თეატრი. თბ.: გამომც. „კენტავრი“.
26. ვასაძე, აკ. (2010). მოგონებები, ფიქრები. ტ.2. თბ.: გამომც. „კენტავრი“.
27. ჭიაურელი, მ. (1936). როგორ ვმუშაობ კინოფილმ „არსენაზე“. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. N3. თბ.:
28. ნილსი, ნ. ს. (1938). „ოტელო“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. N1. თბ.:
29. გამრეკელი, ი. (1940). Работа художника. გაზ. „Заря Востока“. 11/1. თბ.:
30. ალ., ი. (1937). „ნაპერწკლიდან“ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების სცენაზე. გაზ. „მუშა“. 16/XII. თბ.:

ილუსტრაციების აღწერა

List of Illustrations

- | | | | |
|--------|--|---------|--|
| სურ.1. | თოვლი. 1916. ტილო, ზეთი. 23×33 | Fig. 1. | Snow. 1916. Canvas, oil. 23×33cm |
| სურ.2. | ციხე-კოშკი. ტილო, ზეთი. 36×50 | Fig. 2. | Fortified tower. Canvas, oil. 36×50cm |
| სურ.3. | კოსტიუმის ესკიზი სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“. 1923. ქაღალდი, ფანქარი, გუაში. 26,3×21,5 (პიესის ავტორი ერ. ტოლერი, რეჟისორები – კ. მარჯანიშვილი, მ. ქორელი) | Fig. 3. | Sketch of a costume for the play “Man-Mass”. 1923. Paper, pencil, gouache, 26,3×21,5cm (author of the play Er. Toller, directors – K. Marjanishvili, M. Koreli) |
| სურ.4. | კოსტიუმის ესკიზები სპექტაკლისათვის „კაცი სარკიდან“. 1924. ქაღალდი, ფანქარი, აკვარელი, ტუში. 26×17,2 (პიესის ავტორი ფ. ვერფელი, რეჟისორი ალ. ახმეტელი) | Fig. 4. | Sketches of a costume for the play “The men from the mirror”. 1924. Paper, pencil, watercolor, Indian ink. 26×17,2cm (author of the play F. Werfel, director – M. Akhmeteli) |
| სურ.5. | კოსტიუმის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ჰამლეტი“ (მეორე მესაფლავე ვ. გოძიშვილი). 1925. ქაღალდი, ფანქარი, აკვარელი. 35×25,5 (პიესის ავტორი უ. შექსპირი, რეჟისორები – კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი) | Fig. 5. | Sketch of a costume for the play “Hamlet” (the second grave-digger V. Godziashvili). 1925. Paper, pencil, watercolor. 35×25,5cm (author of the play W. Shakespeare, directors – K. Marjanishvili, Al. Akhmeteli) |
| სურ.6. | კოსტიუმის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ჰამლეტი“ (მესაფლავე შ. ლამბაშიძე). 1925. ქაღალდი, ზეთი, აკვარელი. 34,5×25,5 (პიესის ავტორი უ. შექსპირი, რეჟისორები – კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი) | Fig. 6. | Sketch of a costume for the play “Hamlet” (a grave-digger Sh. Gambashidze). 1925. Paper, oil, watercolor. 34,5×25,5cm (author of the play W. Shakespeare, directors – K. Marjanishvili, Al. Akhmeteli) |
| სურ.7. | დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ზაგმუგი“. 1926. ქაღალდი, ფანქარი, გუაში, კალამი. 28,8×41,8 (პიესის ავტორი ა. გლებოვი, რეჟისორი ალ. ახმეტელი) | Fig. 7. | Sketch of scenery for the play “Zagmug”. 1926. Paper, pencil, gouache, pen. 28,8×41,8cm (author of the play A. Glebov, director – Al. Akhmeteli) |
| სურ.8. | დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ზაგმუგი“. 1926. ქაღალდი, ფანქარი, გუაში, კალამი. 28,8×41,8 (პიესის ავტორი ა. გლებოვი, რეჟისორი ალ. ახმეტელი) | Fig. 8. | Sketch of scenery for the play “Earthquake in Lisbon”. 1925. Paper, pencil, watercolor. 41,3×54cm (author of the play P. Kakabadze, director – D. Antadze) |
| სურ.9. | დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ზაგმუგი“. 1928. ქაღალდი, მრეკელი. 28,8×41,8 (პიესის ავტორი ა. გლებოვი, რეჟისორი ალ. ახმეტელი) | Fig. 9. | Sketch of scenery for the play “Track is humming”. 1928. Paper, mixed technique. |

- „მინისძვრა ლისაბონში“. 1925. ქალაქი, ფანქარი, აკვარელი. 41,3x54 (პიესის ავტორი პ. კაკაბაძე, რეჟისორი დ. ანთაძე)
- სურ.9. დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ლიანდაგი გუგუნებს“. 1928. ქალაქი, შერეული ტექნიკა. 34,5x43,2 (პიესის ავტორი ვ. კირშონი, რეჟისორი შ. აღსაბაძე)
- სურ.10. ესკიზი რეკლამისათვის – „Бар, Пиво“. ქალაქი, ფანქარი, აკვარელი. 44x63,8
- სურ.11. დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ლამარა“ (III მოქმედება. I და II სურათი). 1932. ქალაქი, ფანქარი, აკვარელი. 31,5x40 (პიესის ავტორი გრ. რობაქიძე, რეჟისორი ალ. ახმეტელი)
- სურ.12. დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „თეთნულდი“ (განუხორციელებელი) 1931. ქალაქი, ფერადი ფანქარი. 41x50 (პიესის ავტორი შ. დადიანი, რეჟისორი ალ. ახმეტელი)
- სურ.13. კოსტიუმის ესკიზი ბერიკაობისთვის (განუხორციელებელი). მუყაო, ფანქარი, გუაში, აკვარელი. 31x17,1
- სურ.14. დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ყაჩაღები“. 1933 ქალაქი, აკვარელი, გუაში. 37x49,8 (პიესის ავტორი ფ. შილერი, რეჟისორები – ალ. ახმეტელი, შ. აღსაბაძე)
- სურ.15. დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „არსენა“. 1936 35x44,3 (პიესის ავტორი ს. შანშიაშვილი, რეჟისორი ა. ვასაძე). ქალაქი, ფანქარი, გუაში
- სურ.16. დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ოტელო“ (ნმ. მარკოზის მოედანი). 1937 ქალაქი, ფანქარი, გუაში. 57,4x63 (პიესის ავტორი უ. შექსპირი, რეჟისორი შ. აღსაბაძე)
- სურ.17. დეკორაციის ესკიზი (დაუდგენელი) სპექტაკლისათვის „ოტელო“. 1937 ქალაქი, ფანქარი, აკვარელი, გუაში. 49,5x53,3 (პიესის ავტორი უ. შექსპირი, რეჟისორი შ. აღსაბაძე)
- სურ.18. დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „გიორგი სააკაძე“. 1940 ქალაქი, აკვარელი, გუაში. 59,8x79,8 (პიესის ავტორი ს. შანშიაშვილი, რეჟისორი კ. პატარიძე)
- სურ. 19. დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ოლეკო დუნდიჩი“. 1942 ქალაქი, ფანქარი, გუაში. 31,5x39,5 (პიესის ავტორები – ა. რეჟეშესკი და მ. კაცი, რეჟისორი ა. ვასაძე)
- 34,5x43,2cm (author of the play V. Kirshon, director Sh. Aghababidze)
- Fig.10. Sketch for the advertisement “Bar, beer”. Paper, pencil, watercolor. 44x63,8cm
- Fig.11. Sketch of scenery for the play “Lamara”(III act, I and II scenes), 1932.Paper, pencil, watercolor. 31,5x40cm (author of the play Gr. Robakidze, director – Al. Akhmeteli)
- Fig.12. Sketch of scenery for the play “Tetnuli” (unimplemented). 1931. Paper, colored pencil. 41x50cm (author of the play Sh. Dadiani, director – Al. Akhmeteli)
- Fig.13. Sketch of costume for “Berikaoba”- Georgian carnival (Unimplemented).Carton, pencil, gouache, watercolor. 31x17,1 cm
- Fig.14. Sketch of scenery for the play “The robbers”. 1933 Paper, watercolor, gouache. 37x49,8 cm (author of the play F. Schiller, directors – Al. Akhmetei, Sh. Gambashidze)
- Fig.15. Sketch of scenery for the play “Arsena”. 1936 Paper, pencil, gouache. 35x44,3 cm (author of play E. Shanshiashvili, director – A. Vasadze)
- Fig.16. Sketch of scenery for the play “Othello” (St. Mark’s Square). 1937 Paper, pencil, gouache. 57,4x63cm (author of play W. Shakespeare, director – Sh. Gambashidze)
- Fig.17. Sketch of scenery (unidentified) for the play “Othello”. 1937 Paper, pencil, watercolor, gouache. 49,5x53,3 cm (author of the play W. Shakespeare, director – Sh. Gambashidze)
- Fig.18. Sketch of scenery for the play “Giorgi Saakadze”. 1940. Paper, watercolor, gouache. 59,8x79,8 cm (author of the play S. Shanshiashvili, director – K. Pataridze)
- Fig.19. Sketch of scenery for the play “Oleko Dundich”. 1942. Paper, pencil, gouache. 31,5x39,5 cm (authors of the play A. Rjevski, M. Katz, director – A. Vasadze)



სურ./Fig. 1



სურ./Fig. 2



სურ./Fig. 3



სურ./Fig. 4



სურ./Fig. 5



სურ./Fig. 6



სურ./Fig. 7



სურ./Fig. 8



სურ./Fig. 9



სურ./Fig. 10



სურ./Fig. 11



სურ./Fig. 12



სურ./Fig. 13



სურ./Fig. 14



სურ./Fig. 15



სურ./Fig. 16



სურ./Fig. 17



სურ./Fig. 18



სურ./Fig. 19

ნინო წერეთელი – პირველი მოქანდაკე ქალი საქართველოში

მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ხელოვანი ქალი, განსაკუთრებით, მოქანდაკე საკმაოდ იშვიათი იყო. ამ მხრივ გამონაკლისი არც საქართველო ყოფილა, მით უმეტეს, რომ მართლმადიდებლური ქრისტიანობით იკრძალებოდა მრგვალი პლასტიკა. ამიტომ საქართველოში ევროპული ქანდაკების დარგი ძალიან გვიან – XIX ს-ში ჩაისახა და განვითარდა. და რაოდენ მოულოდნელიც არ უნდა ყოფილიყო, სულ მალე, უკვე 1920-იან წლებში, ერთდროულად ორმა ქალმა – ნინო წერეთელმა (1902-1939) და თამარ აბაკელიამ (1905-1953) აიჩრია მოქანდაკის პროფესია, რაც იმხანად ერთგვარად რევოლუციის ტოლფასიც იყო. ნინო წერეთელი პირველი მოქანდაკე ქალი გახლავთ, რომლის გამოჩენა XX ს-ის სახელოვნებო სივრცეში თავისთავად უკვე მოვლენად იქცა. ამასთან, იგი მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობით და გამბედაობით იმ პერიოდის ევროპული და ქართული ხელოვნების სტერეოტიპებს დაუპირისპირდა.

წერეთელი და აბაკელია ქართველ მოქანდაკე ქალთა მომდევნო თაობებისათვის გზის ერთგვარი პირველგამკვალავნი აღმოჩნდნენ. თუმცა, მსოფლიო ხელოვნებამაც მხოლოდ რამდენიმე მნიშვნელოვანი მოქანდაკე ქალის სახელი შემოგვინახა. პირველი მოქანდაკე ქალი პროპერცია დეი როსსი (1490-1530) იტალიაში, ბოლონიაში, მოღვაწეობდა. იტალიური რენესანსის გამორჩეულ წარმომადგენელთა მსგავსად, მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებულმა პროპერცია დეი როსსიმ დაარღვია არსებული სტერეოტიპები და ბოლონიის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ ქალისათვის იქამდე წარმოუდგენელ მოქანდაკის პროფესიას დაუეფლა; პირველი პროფესიონალი მხატვარი ქალი ასევე ბოლონიელი ლავინია ფონტანა (1552-1614) იყო, რომელიც, ფერწერის გარდა, მცირე ზომის ქანდაკებებსაც ქმნიდა (Vasari, 1912 : 130-135). ევროპის სხვა ქვეყნე-

ბსაც- ესპანეთს, ინგლისსა და საფრანგეთს ჰყავდა შედარებით ადრეულ დროს მოღვაწე მოქანდაკე ქალები: ლუისა როლდანი (1652-1706), ლა როლდანას სახელით ცნობილი, ესპანეთში პირველი ქალი მოქანდაკე, რომელსაც საკუთარი სახელოსნოც ჰქონდა და თავის მეუღლესთან ერთად, ძირითადად, ტაძრებისთვის ხეში ნაკვეთ რელიგიური თემატიკის ქანდაკებებს ქმნიდა; ინგლისელი ელიანა სეიმურ დამერი (1748-1828) – მოქანდაკე, მწერალი, მოგზაური, თეატრის პროდიუსერი და მსახიობი, რომელსაც „გენიოს ქალად“ მოიხსენიებდნენ; და ბოლოს, მოქანდაკე ქალთა შორის შორის ყველაზე ცნობილი კამილა კლოდელია (1864-1943), გენიალური ოგიუსტ როდენის უნიჭიერესი მოსწავლე და მისი სატრფო, რომელმაც საკუთარი შემოქმედებითი სტილი შექმნა. უდავოდ, ერთი მხრივ, კლოდელის შემოქმედებითი გამბედაობით და, მეორე მხრივ, ძირძველი ქართული რელიგიური პლასტიკით შთაგონებულმა მოჰკიდა ხელი საჭრეთელს ნინო წერეთელმა და თავისი ხანმოკლე შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში უაღრესად საინტერესო მხატვრული მემკვიდრეობა დაგვიტოვა.

* * *

ნინო წერეთელი მიხეილ წერეთლისა და მარიამ (მანია) ბაიბუხაშვილის ოჯახში დაიბადა¹ (სურ. 3). ქალთა გიმნაზიის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ მან მიიღო უმაღლეს სასწავლებელში დამატებითი გამოცდების გარეშე შესვლის უფლება. იგი მხატვრობას ჯერ კიდევ გიმნაზიაში სწავლის პერიოდში მოსე თოიძესთან ეუფლებოდა. სწორედ აქ გაუჩნდა პირველად ინტერესი ქანდაკებისადმი. ამ დროისათვის მოქანდაკეობას „ქალურ პროფესიად“ არავინ აღიქვამდა, მან კი სწორედ ამ გზით სიარული აჩრია. 1920-1930 წლებში ქანდაკება საქართველოში ჯერ კიდევ ძალზე ახალი დარგი იყო.

1922 წელს დაფუძნებულ სამხატვრო აკა-

1 განსაკუთრებული მადლობა ბატონ ჯუანმერ ამირანაშვილსა (ნინო წერეთლის ვაჟიშვილს) და ქალბატონ ლია მელიქიშვილს მასალისა და ფოტოების მონოდებისთვის.

დემიაში ქართული ქანდაკების ფუძემდებელმა იაკობ ნიკოლაძემ ქანდაკების კლასი გახსნა და ერთ-ერთი პირველი სტუდენტი სწორედ ნინო წერეთელი იყო (სურ. 5). აკადემიის დაარსებას წინ უძღოდა თბილისში სამხატვრო სასწავლებლების არსებობის არაერთნაირი ტრადიცია: 1874 წელს სამხატვრო საზოგადოებამ თბილისში საფუძველი ჩაუყარა საქართველოში პირველ დაწყებით სამხატვრო სკოლას; 1901 წელს გაიხსნა საშუალო სამხატვრო სასწავლებელი - ფერწერისა და ქანდაკების სკოლა; 1921 წელს თბილისსა და საქართველოს სხვა ქალაქებში არსებობდა კერძო სამხატვრო სკოლები; 1921 წლის ბოლოს შეიქმნა ე.წ. უმაღლესი სამხატვრო სახელოსნოები; 1922 წლის დასაწყისში თბილისში ფუნქციონირებდა მოსეთოიძის სახალხო სტუდია. უმაღლესი სამხატვრო-საგანმანათლებლო ინსტიტუციის დაფუძნებისთვის აქტიურად იღვწოდა დიმიტრი შევარდნაძის მიერ 1916 წლიდან ჩამოყალიბებული ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება. და ბოლოს, 1922 წელს დაარსდა საქართველოს სამხატვრო აკადემია - პირველი უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი საქართველოსა და მთელ კავკასიაში, ერთ-ერთი იმ სამ (ლენინგრადის, რიგისა და თბილისის) აკადემიათა შორის, რომლებიც მაშინ საბჭოთა კავშირში ფუნქციონირებდა. თავდაპირველად, ჩამოყალიბდა ოთხი ფაკულტეტი: ფერწერის, ქანდაკების, გრაფიკისა და ხუროთმოძღვრების. აკადემიის პირველ რექტორად ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის ფუძემდებელი, პროფესორი გიორგი ჩუბინაშვილი აირჩიეს. 1922-1923 სასწავლო წელს აკადემიაში 156 სტუდენტი სწავლობდა. მათ შორის იყო ნინო წერეთელიც. ამ დროს აკადემიაში ცნობილ მხატვართა მთელი თანავარსკვლავედი მუშაობდა პედაგოგად: იოსებ შარლემანი, ელიშე თათეოსიანი, ევგენი ლანსერე, გიგო გაბაშვილი, ჰენრიხ ჰრინგესკი, იაკობ ნიკოლაძე და სხვა ცნობილი შემოქმედნი თავიანთ სტუდენტებს და, მათ შორის, ნინო წერეთელსაც ხელოვნების იდუმალ სამყაროს აზიარებდნენ.

ნინო წერეთელმა შემოქმედებითი საქმიანობა დაიწყო ისეთ ეპოქაში, რომელიც უკვე იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ მოექცა; პროპაგანდისტული ხელოვნების მთავარი მიზანი საბჭოური ცხოვრებისა და ამ სისტემის ადამი-

ანთა „ბედნიერების“ აღბეჭდვა იყო. ამგვარი პოლიტიკა სახვით ხელოვნებაში განსაკუთრებით შეეხო ქანდაკებას. თავისი სპეციფიკიდან და საჯარო ბუნებიდან გამომდინარე, იგი სხვებზე მეტად იქცა ცენზურის ობიექტად. დადგა ქვასა და ბრინჯაოში გამოკვეთილი მონუმენტური კერპების ექსპანსიის ხანა, განსაკუთრებით, 1930-იანი წლებიდან. ტოტალური კონტროლისა და უსასტიკესი რეპრესიების მიუხედავად, ნინო წერეთელი ახერხებს ინდივიდუალური შემოქმედებითი სტილის შენარჩუნებას. ამაში კი უმნიშვნელოვანესი წვლილი მიუძღვის მის პედაგოგ იაკობ ნიკოლაძეს, რომლის ესთეტიკამ და პლასტიკურმა ენამ ათწლეულების განმავლობაში მოქანდაკეთა მომდევნო თაობების ხელოვნებაში გაბატონებული სოცრეალიზმის ფონზე განვითარება ვერ ჰპოვა. თუმცა, ნინო წერეთელი არ აჰყვა იმ დროს მოდელს ქცეულ ესთეტიკურ-ფორმალისტურ მიმდინარეობას, პირიქით, თავის ნამუშევრებში იგი ყოველთვის ცდილობდა ფორმათა მოცულობისა და კონსტრუქციული საწყისების შეფარებას. მან ქანდაკების კლასშიც ერთ-ერთი რთული ჟანრი-პორტრეტი აირჩია. სწორედ მასში გაიხსნა ყველაზე დახვეწილად ნინო წერეთლის შემოქმედებითი პოტენციალი, რამაც ერთგვარად მას თავისუფლების შენარჩუნების საშუალებაც მისცა. იგი ინტიმურობითა და ლირიკულობით გამორჩეული ფსიქოლოგიური პორტრეტის დიდოსტატია. მოქანდაკისათვის უმნიშვნელოვანესი ხდება მოდელის სულიერი სამყაროს, ინდივიდუალობის, პიროვნული თვისებებისა და ხასიათის გადმოცემა, რისთვისაც იგი არ იშურებს კომპოზიციურსა და გამომსახველობით საშუალებებს. მისი პორტრეტები გამოირჩევა ადამიანურობით, განსაკუთრებული ლირიზმით, მომხიბვლელობით, საოცარი პლასტიკური სიმდიდრითა და სინაზით. ისინი იმ საუკეთესო ტრადიციების თავისებური გაგრძელებაა, რომლებიც თავისი მეტრის - ოგიუსტ როდენისგან შეითვისა იაკობ ნიკოლაძემ და გადასცა უსაყვარლეს მოსწავლეს - ნინო წერეთელს. მან კი ეს ტრადიციები ბრწყინვალედ გააგრძელა. ჯერ კიდევ აკადემიაში სწავლის დროს წერეთელი ქმნის თავის საუკეთესო პორტრეტულ სახეებს. მისი პირველი მოდელები ხშირად თავისივე მეგობრები არიან. სტუდენტობის დროინდელ პო-

რტრეტაგან გამორჩეულია თანაკურსელების – ნინო თამაშშევას (სურ. 9), ვილგელმინა (მინა) მაიერისა (1926) და აკოპჯან ლარიბჯანიანის პორტრეტები (1925-1927). მარმარილოსგან გამოკვეთილი ლარიბჯანიანის პორტრეტი ნამდვილ შედევრად ითვლება. მას გამოარჩევს შესრულების უდახვეწილესი მანერა, რომლის წყალობითაც იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს პორტრეტირებულის ნატიფი სახე მარმარილოს უხეშად დამუშავებული სვეტიდანაა ამოზრდილი (სურ. 8). ასევე პირობითად და უხეშადაა გამოკვეთილი თმის მასა, რაც კონტრასტს ქმნის სრულიად გლუვსა და რბილად მოდელირებულ ახალგაზრდა მამაკაცის საკუთარ თავში ჩაღრმავებულ რაფინირებულ სახესთან, რომელიც თითქოს ერთგვარ სიმშვიდეს ასხივებს. დახრილი თვალები, გამოკვეთილი ყვრიმალეები და ფაქიზად დამუშავებული სახის ნაკვეთები კიდევ უფრო აძლიერებს პარმონიისა და მდიდარი შინაგანი სამყაროს მქონე ინტელექტუალი ადამიანის პიროვნულ ხიზლს. ასეთივე ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციითა და სინატიფით გამოირჩევა მინა მაიერის პორტრეტი (სურ. 10). ფრონტალური და სრულიად სიმეტრიული კომპოზიცია მხატვრული სტილის ლაკონიურობით გამოირჩევა. აქაც დახრილი თვალები, ნატიფი, თხელი სახე შინაგანი კონცენტრაციითა და სიმშვიდით გამოირჩევა, პირობითად დამუშავებული გადანეული თმის რკალი და მომრგვალებული ნაქსოვი საყელო ხაზს უსვამს დახვეწილი და ნაზი სახის გამომეტყველებას და პორტრეტს ლირიკულსა და პოეტურ იერს სძენს. შესრულების მსგავსი პლასტიკური მანერითაა მოგვიანებით, 1929 წელს, შექმნილი მომღერალ სანდრო ინაშვილის პორტრეტიც (სურ. 13).

სტუდენტობის წლებში სრულიად განსხვავებული მხატვრული მიდგომითაა შესრულებული მხატვარ დავით გველესიანის ბიუსტი (სურ. 11). მამაკაცის თავი თითქოს ქვის ლოდინდ ამაოზრდება, რომელიც ერთდროულად პოსტამენტისა და ფონის ფუნქციას ასრულებს და თავთან ერთად სკულპტურულ მთლიანობად აღიქმება. პორტრეტირებულის სახასიათო, ქვაში ნაკვეთი ცოტა უხეში სახე განსაკუთრებული ექსპრესიულობით და ფაქტურის დინამიკურობით გამოირჩევა.

მსგავსადაა შესრულებული 1929-1931

წლებში შექმნილი ვლადიმერ მაიაკოვსკის ბიუსტიც (სურ. 14). ტონირებულ თაბაშირში გამოკვეთილი სახის ძლიერი და უხეში ნაკვეთები ხასიათის სიმტკიცით, შინაგანი ენერგიითა და განსაკუთრებული დრამატიზმით იქცევა ყურადღებას; 1931 წლით თარიღდება ეკატერინე მახარაძის ბიუსტი (სურ. 15).

ნინო წერეთელი შეკვეთითაც ქმნიდა ქანდაკებებს. 1933 წელს სვანეთში მივლინებისას საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიული გამოფენისთვის მან სვანი ქალისა და მამაკაცის ფიგურები შექმნა (სურ.17), იმავე წელსვე ტაშკენტში მივლინებით ყოფნისას კი – უზბეკი მამაკაცების პორტრეტები (სურ. 21), გენერალ ი. დიბენკოს ბიუსტი (სურ. 20), ხოლო ოდესაში – გამოჩენილი რუსი ქირურგის – ნ. პიროგოვის ბრინჯაოს პორტრეტი (სურ. 22).

ნინო წერეთელმა 1936 წელს შოთა რუსთაველის დაბადების 750 წლისთავისადმი მიძღვნილი კონკურსათვის ტონირებულ თაბაშირში გამოძერწა შოთა რუსთაველის ბიუსტი (სურ. 18).

საბჭოთა დოგმებთან მეზრძოლმა პირველმა მოქანდაკე ქალმა ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში 1927 წელს გაბედა და პირველად შექმნა ქალის ტორსი, რითიც ნიუს ჟანრის დამკვიდრებას ჩაუყარა საფუძველი ქართულ ქანდაკებაში (სურ. 12). იმ დროისათვის ეს ძალიან თამამი ნაბიჯი იყო – ადამიანურობითა და ინტიმურობით სავსე ქანდაკების გამოჩენა მონუმენტალიზმის ეპოქაში. ეს უკვე ის დროა, როცა იაკობ ნიკოლაძის დახვეწილი სკულპტურული ხედვა და სტილი, ფაქტობრივად, იკარგება და მას იმ დროისათვის დამახასიათებელი პროპაგანდისტული ხელოვნება ცვლის.

ნინო წერეთელი ერთ-ერთი პირველი მოქანდაკე ქალი იყო, რომელიც კოტე მარჯანიშვილის თეატრში დეკორატორად მიიწვიეს და სპექტაკლის გაფორმება სთხოვეს (სურ. 19). პირველად მხატვარ პეტრე ოცხელთან ერთად შექსპირის *ოტელო* გააფორმა. 1931-1932 წლებში კი მხატვარ სოლიკო ვირსალაძესთან ერთად შექმნა ოპერა *ვილჰელმ ტელის* კოსტიუმების ესკიზები (სურ. 26). გეგმა და სურვილი ბევრი იყო, დრო კი – ძალიან ცოტა. „დრო გარბის და მე რის გაკეთების სურვილიც მაქვს, ვერ ვახერხებო“, – ხშირად იმეორებდა თურმე ამ სიტყვებს

ნინო წერეთელი (წერეთელი, 2013: 34). თუმცა, ნინო წერეთლის დღემდე შემორჩენილი ნამუშევრები სრულად გადმოსცემს მის სათქმელს და იმ ეპოქის სურათსაც ხატავს. ხანმოკლე სიცოცხლის მიუხედავად, იგი ნამდვილად გამორჩეულია არა მხოლოდ მის მიერ შექმნილი ქანდაკებებით, არამედ გრაფიკული თუ თეატრალურ-დეკორაციული ნამუშევრებით. მან შესანიშნავად გააგრძელა ის მოდერნისტული ხაზი, რომელიც დამკვიდრებული იყო 1920-იანი წლების ქართულ სცენოგრაფიაში.

მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული ნინო წერეთელი არაჩვეულებრივ ლექსებსაც წერდა. არსებობს მისი ხელნაწერი ლექსების ალბომი. ალბათ ხელოვანის დახვეწილი პოეტური სულის ლირიკული გამოხატულებაა მისივე პორტრეტული ქანდაკებებიც, რაც იმ ეპოქისათვის საკმაოდ იშვიათი იყო.

თანამედროვენი აღნიშნავენ, რომ ნინო წერეთელი ვიზუალურადაც განსაკუთრებით გამორჩეული ქალბატონი იყო: ლამაზი, მოხდენილი, ელეგანტური, დახვეწილი და გემოვნებიანი ჩაცმის სტილით იპყრობდა ყურადღებას, ხშირად შარვლითაც ჩნდებოდა საზოგადოებაში, რაც იმ დროისათვის ძალიან გაბედული და უჩვეულო ქცევა იყო. ხელოვანი ქალი თავადაც იქცა სხვათა შთაგონების წყაროდ, მოდელად. ძალიან საინტერესოა იაკობ ნიკოლაძის მიერ შექმნილი მისი პორტრეტი (სურ. 2). მისმა უახლოესმა მეგობარმა, ცნობილმა მხატვარმა ქეთევან მაღალაშვილმაც, შექმნა წერეთლის ფერწერული სახე (სურ. 1).

ნინო წერეთელი შალვა ამირანაშვილის მეუღლე იყო, რომელიც ახალგაზრდობიდან, 25 წლის ასაკიდან, ლექციებს კითხულობდა და პირველად ნინო წერეთელს აკადემიის ქანდაკების კლასში შეხვდა, სადაც ის იაკობ ნიკოლაძის სახელოსნოში მოდელის პორ-

ტრეტს ქმნიდა. მისმა დახვეწილმა და მოქნილმა ტექნიკამ უმაღლეს მიიქცია მისი მომავალი მეუღლის ყურადღება. პირველივე შეხვედრისას გაჩენილი ურთიერთსიმპათია დიდ სიყვარულში გადაიზარდა და ხანმოკლე ოჯახური თანაცხოვრების განმავლობაში მათ საოცრად ღრმა და ფაქიზი გრძნობები აკავშირებდათ. შალვა ამირანაშვილი როგორც ხელოვნებათმცოდნე ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევდა ნინო წერეთლის შემოქმედებას. იგი ძალიან ახალგაზრდა, 37 წლის, სისხლის მონამვლით მოულოდნელად გარდაიცვალა და ორი მცირეწლოვანი ვაჟი დარჩა – გულბათი და ჯუანშერი, მომავალში ორივე ისტორიკოსი (სურ. 4).

ნინო წერეთლის ხანმოკლე შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში შექმნილი მრავალფეროვანი შემოქმედება თავისუფალია ეპოქალური წნეხისა და პროპაგანდისტური გავლენებისგან. მან როგორც ხელოვანმა მოახერხა და გვერდი აუარა საყოველთაოდ დამკვიდრებულ დოგმატიზმსა და ჩარჩოებს. მისი პლასტიკური მეგვიდრეობა, შეიძლება ითქვას, იმ ეპოქის ესთეტიკური და ლირიკური ქანდაკების უკანასკნელი ნიმუშია. მის პორტრეტებს გამოარჩევს პოეტურობა, ადამიანის ბუნების ძალიან ღრმა ფსიქოლოგიური წვდომა. მან შეინარჩუნა ინდივიდუალობა, განსაკუთრებული მანერა და პლასტიკურობა. მისი ქანდაკებებიც და მხატვრობაც გამოირჩევა დახვეწილი სტილითა და არაჩვეულებრივი გემოვნებით. იაკობ ნიკოლაძე ძალიან წარმატებულ მომავალს უწინასწარმეტყველებდა თავის საყვარელ სტუდენტს (სურ. 7), მაგრამ ნაადრევი გარდაცვალების გამო მისი შემოქმედებითი პოტენციალის ბოლომდე რეალიზება ვერ მოხერხდა, თუმცა, ნინო წერეთელმა მაინც მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ქართული ქანდაკების ისტორიაში.

NINO TSERETELI – THE FIRST WOMAN SCULPTOR IN GEORGIA

Summary

Appearance of a female sculptor in Georgia in 20s of the 20th century was comparable to a revolution. Nino Tsereteli's evident creative individualism and courage broke stereotypes of that epoch. Choosing a sculpture class, at the Academy of Arts, even in 1922 was considered strange for a woman. At that time, nobody perceived sculpturing as a "femine profession". Nino Tsereteli chose this path and appeared to be in Jakob Nikoladze's class. However, while still studying at the gymnasium, she mastered painting in the workshop of Mose Toidze. It was there where she took interest in sculpture.

Nino Tsereteli was an outstanding student of Iakob Nikoladze, the founder of modern Georgian sculpture. She did not follow the aesthetic-formalist trend that became fashionable at that time. It is explained by the habits which the sculptor acquired with her teacher I. Nikoladze. N. Tsereteli always followed the rules of volume of forms and constructive beginnings. At that time a whole constellation of artists Ioseb Sharleman, Erishe Tatevosian, Evgeni Lansere, Gigo Gabashvili and were teaching at the Academy. Nino Tsereteli chose a portrait genre in the sculptor class. She is a great master of psychological portraits which are distinguished by intimacy and lyricism. For her, the spiritual world of a model was as important as a model's appearance. The sculptor used compositional and expressive means in order to express the individualism of a model extremely well.

In 1927, N. Tsereteli sculptured a woman's torso. It was very bold step for that time – appearance of a sculpture full of humanity and intimacy in the epoch of monumentalism. It was the time when Iakob Nikoladze's refund sculptural vision and style were, actually, lost and were replaced by, characteristic of that time, propagandistic art. The time of huge idols, carved in stone and bronze, lasted for decades. Nino Tsereteli was one of the first female sculptors who was invited to the Kote Marjaishvili Theatre as a decorator. She was asked to decorate a play artistically and she fulfilled it – Shakespeare's "Otello" – together with the artist Petre Otskheli. In 1931-1932, she created sketches for the opera "Wilhelm Tell", together with the artist Suliko Virsaladze, in the Tbilisi Opera House.

Nino Tsereteli is described personally as a very free and courageous woman for that period of time. This was reflected in the style of her dresses and appearance. She looked always refined and elegant, she did not hesitate to appear in pants in the society.

Nino Tsereteli died in 1939 at the age of 37, however she left us a considerable artistic heritage. She was wife of Shalva Amiranashvili – the sculptor and mother of two young sons.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. <https://www.encyclopediadelledonne.it/edd.nsf>
2. Vasari, G. (1912). *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*. trans. Gaston du C. de Vere. London. Philip Lee Warner.
3. Damer Anne Seymour. In Stephen, Leslie (ed.). *Dictionary of National Biography*. Vol. 13. London. Smith, Elder & Co.
https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Damer,_Anne_Seymour.
4. ამირანაშვილი, შ. (1944). *ქართული ხელოვნების ისტორია*. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამოცემა .
5. ბერიძე, ბ., ეზერსკაია, ნ. (1975). *საბჭოთა საქართველოს ხელოვნება*. მ.: გამ. „სოვეტსკი ხუდოჟნიკ“ (რუსულ ენაზე).
6. კარბელაშვილი, მ. ქართული ქანდაკება (1920-იანი წლები). გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული ცენტრის ელექტრონული ჟურნალი „ARS GEORGICA“. 2021 წ. <https://georgianart.ge/index.php/en/research/136--1920.html>

7. წერეთელი, ნ. პირველი ქართველი მოქანდაკე ქალი -110 (2013). რედაქტორ-გამომცემლები: ლ. მელიქიშვილი, ჯ. ამირანაშვილი. თბ.: გამომ. „მნიგნობარი“.
8. ამირანაშვილი, გ. (2023). წიგნად აკინძული სიცოცხლე. ხელოვნებათმცოდნე შალვა ამირანაშვილი და მოქანდაკე ნინო წერეთელი. თბ.: გამომც. „ლოგოსი.“

ილუსტრაციების აღწერა

List of Illustrations

- | | |
|--|--|
| სურ. 1. ქეთევან მაღალაშვილი. ნინო წერეთელის პორტრეტი | Fig. 1. Ketevan Magalavili. Portrait of Nino Tsereteli |
| სურ. 2. იაკობ ნიკოლაძე. ნინო წერეთელის ბიუსტი. 1923-1925 | Fig. 2. Iakob Nikoladze. Nino Tsereteli's bust. 1923-1925 |
| სურ. 3. ნინო წერეთელის ოჯახი: მამა დავითი, ნინო, დედა მარიამი (მანია), და მარგო, ძმა ვახტანგი | Fig. 3. Nino Tsereteli's Family: Father David, Nino, Mother Mariam, Sister Margo, Brother Vakhtang |
| სურ. 4. ნინო წერეთელის ფოტოები ოჯახის არქივიდან | Fig. 4. Nino Tsereteli's Photos from the Family Archive |
| სურ. 5. საქართველოს სამხატვრო აკადემიის პედაგოგები და სტუდენტები. ნინო წერეთელი პირველ რიგში მარჯვნიდან მეოთხე | Fig. 5. Nino Tsereteli at the Georgian Academy of Fine Arts with lecturers and students. |
| სურ. 6. ნინო წერეთელი იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკების კლასში სამხატვრო აკადემიის პედაგოგებთან და სტუდენტებთან ერთად | Fig. 6. Nino Tsereteli in the Iakob Nikoladze's Sculpture Class with the lecturers and students |
| სურ. 7. იაკობ ნიკოლაძის ბარელიეფი ნინო წერეთელისადმი სამახსოვრო წარწერით | Fig. 7. Iakob Nikoladze's dedication to Nino Tsereteli |
| სურ. 8. აკოპჯან გარიბჯანიანის ბიუსტი. 1925 | Fig. 8. Nino Tamamsheva's Bust. 1924 |
| სურ. 9. ნინო თამამშევას ბიუსტი. 1924 | Fig. 9. Akopjan Garibjianian's Bust. 1925 |
| სურ. 10. მინა (ვილგემინა) მაიერის ბიუსტი. 1926 | Fig. 10. Mina (Vilgelmina) Mayer. 1926 |
| სურ. 11. მხატვარი დავით გველესიანი. 1926 | Fig. 11. Painter David Gvelesiani. 1926 |
| სურ. 12. ტორსი. 1927 | Fig. 12. Torso. 1927 |
| სურ. 13. სანდრო ინაშვილი. 1929 | Fig. 13. Sandro Inashvili. 1929 |
| სურ. 14. ვლადიმერ მაიაკოვსკის ბიუსტი. 1929-31 | Fig. 14. Vladimir Mayakovsky. 1929-31 |
| სურ. 15. ეკატერინე მახარაძე. 1931 | Fig. 15. Ekaterine Makharadze. 1931 |
| სურ. 16. მშრომელი (მუშა). 1930 | Fig. 16. Worker. 1930 |
| სურ. 17. სვანი მამაკაცისა და ქალის ქანდაკება. 1932 | Fig. 17. Svan Man and Woman. 1932 |
| სურ. 18. შოთა რუსთაველის ბიუსტი. 1936 | Fig. 18. Shota Rustaveli. 1936 |
| სურ. 19. კოტე მარჯანიშვილის ბიუსტი და ბარელიეფი. 1934 | Fig. 19. Kote Marjanishvili. 1934 |
| სურ. 20. გენერალ ი. დიბენკოს პორტრეტი. 1933 | Fig. 20. General Dibenko. 1933 |
| სურ. 21. ნინო წერეთელი და ახუნბაბაევის ბიუსტი. 1933 | Fig. 21. Nino Tsereteli with the bust of Akhunbabaev. 1933 |
| სურ. 22. ნ. პიროგოვის პორტრეტი. 1933-34 | Fig. 22. Portrait of N. Pirogov. 1933-34 |
| სურ. 23, 24, 25. მ. შესტაკოვის პიესა „შორეული გზით“. სცენები სპექტაკლიდან და ესკიზები | Fig. 23, 24, 25. M. Shestakov's play "Long Way". Sketches. |
| სურ. 26. ჯ. როსინის ოპერის „ვილჰელმ ტელი“ კოსტიუმების ესკიზები. 1931 | Fig. 26. J. Rossini opera "Wilhelm Tell". Costume's sketches. 1931 |
| სურ. 27, 28, 29. ესკიზები და ჩანახატები | Fig. 27, 28, 29. Sketches and drawings |



სურ./Fig. 1



სურ./Fig. 2



სურ./Fig. 3



სურ./Fig. 4



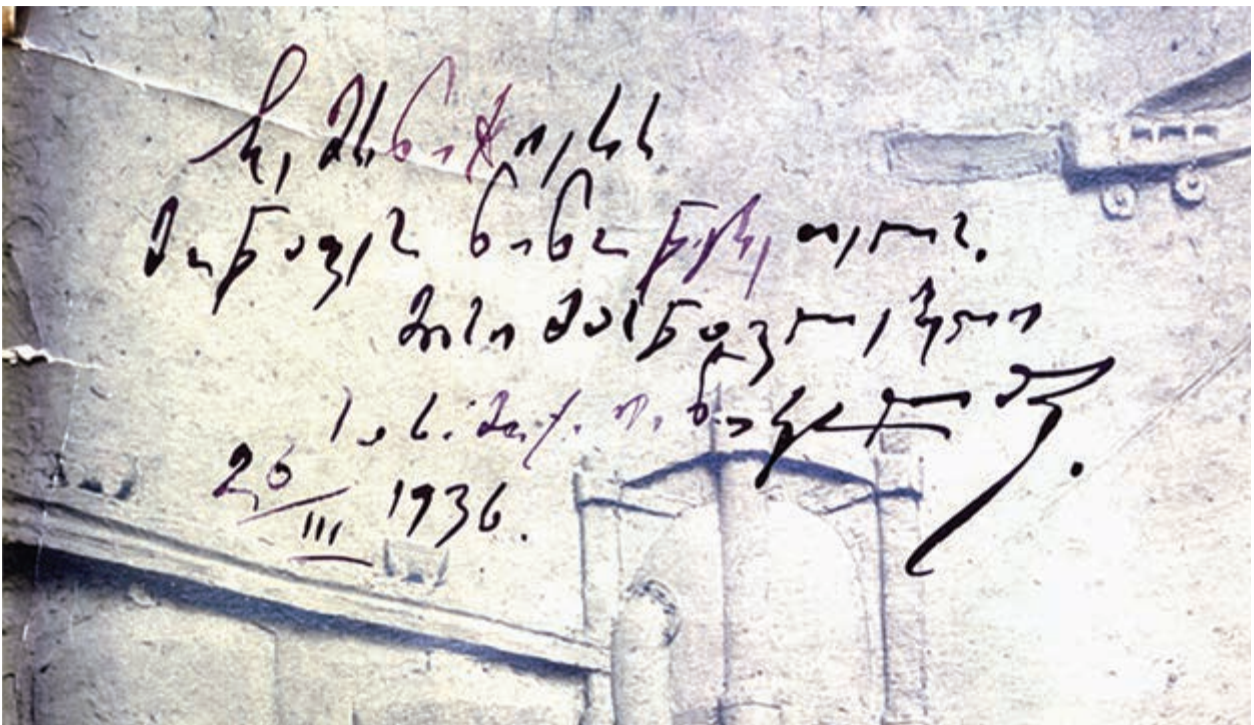
სურ./Fig. 5



სურ./Fig. 6



სურ./Fig. 6



სურ./Fig. 7



სურ./Fig. 8



სურ./Fig. 9



სურ./Fig. 10



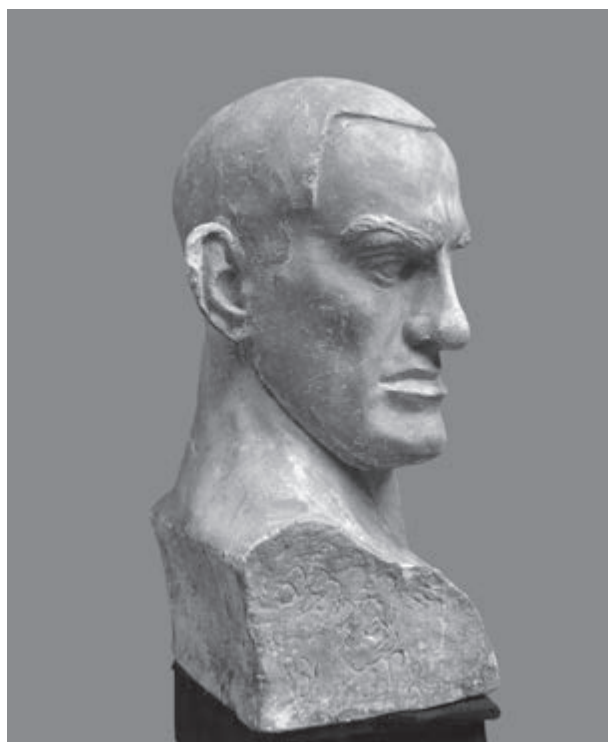
სურ./Fig. 11



სურ./Fig. 12



სურ./Fig. 13



სურ./Fig. 14



სურ./Fig. 15



სურ./Fig. 16



სურ./Fig. 17

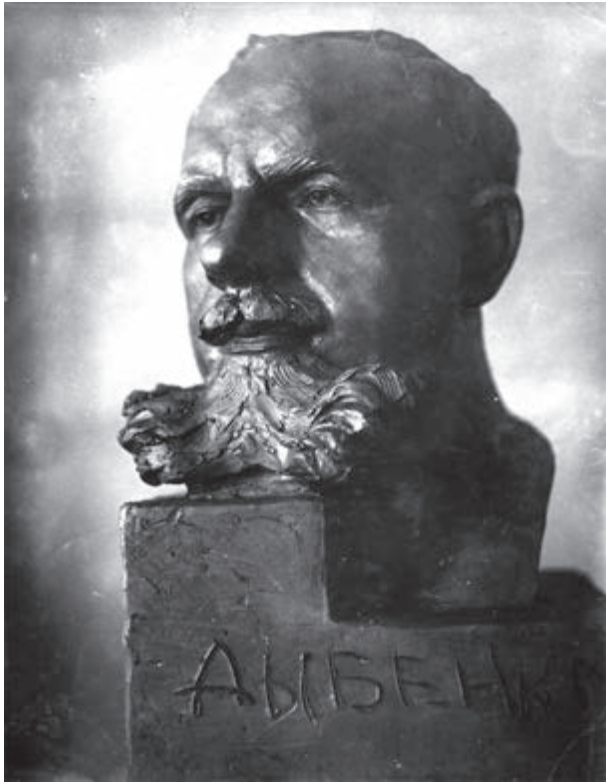




სურ./Fig. 18



სურ./Fig. 19



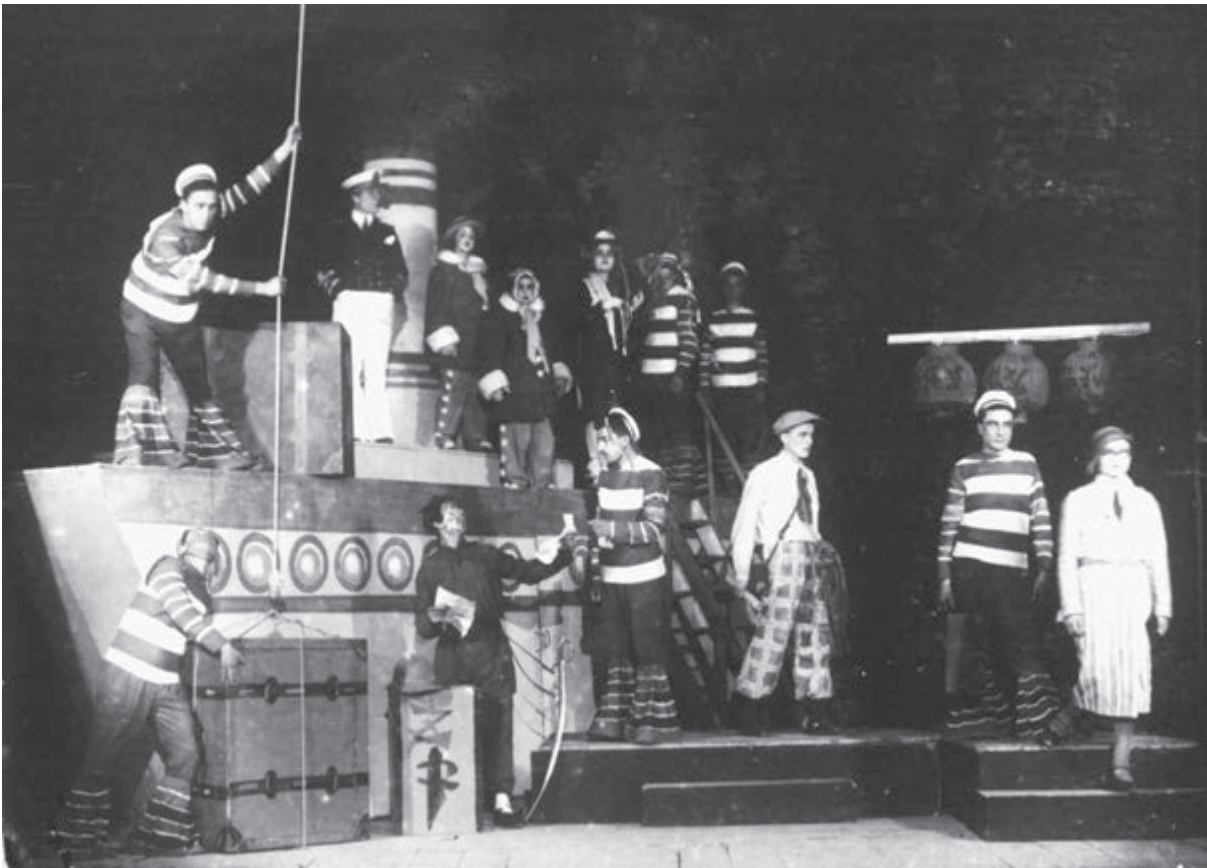
სურ./Fig. 20



სურ./Fig. 21



სურ./Fig. 22



სურ./Fig. 23



სურ./Fig. 24



სურ./Fig. 25



სურ./Fig. 26



სურ./Fig. 27



სურ./Fig. 28



სურ./Fig. 29

შალვა ამირანაშვილის წვლილი სამუზეუმო საქმის განვითარებაში

საქართველოში ხელოვნებათმცოდნეობისა და სამუზეუმო საქმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ცნობილი მეცნიერისა და კულტუროლოგის, შალვა ამირანაშვილის მეცნიერული მემკვიდრეობა იშვიათი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ხანგრძლივი და მრავალმხრივი სამეცნიერო მოღვაწეობის განმავლობაში მან არაერთი ფუნდამენტური ნაშრომი შექმნა, რომლებიც დღესაც აქტუალურია ხელოვნებათმცოდნეობისა და კულტურის მკვლევართათვის. შალვა ამირანაშვილის მეცნიერულ ძიებათა შედეგად გამოტანილი დასკვნების მართებულობა მომდევნო თაობის მკვლევართა მიერ არაერთხელ დადასტურდა. განუზომელია მისი ღვაწლი სიძველეთა მოძიების, საქართველოში მათი დაბრუნებისა და სამუზეუმო საქმის განვითარებაშიც (სურ. 1).

ქართული საგანძურის მოძიება-შეგროვების ისტორია ჯერ კიდევ XIX ს-ში იღებს სათავეს, როცა ცალკეულმა მოღვაწეებმა დაიწყეს საქართველოს სიძველეთსაცავებში, ოჯახებსა თუ კერძო კოლექციონერებთან დაუნჯებული მატერიალური ძეგლების თავმოყრა მათი გადარჩენისა და იმ დროს არსებულ სამუზეუმო სივრცეში განთავსების მიზნით. მოგვიანებით ექ. თაყაიშვილი, დ. შევარდნაძე, ირ. სონღულაშვილი (სურ.2-4), გ. ბოჭორიძე, შ. ამირანაშვილი აგრძელებენ ხელოვნების ნიმუშთა შეგროვებასა და მათ საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების მუზეუმს გადასცემენ იმ იმედით, რომ ეს ნივთები თავს მოიყრიდა ხელოვნების მომავალ მუზეუმში (სემ/ხმ. ფ. 3. ან. 2. საქმე 3.1936:5). XX ს-ის 20-იანი წლების დამდეგს სავსებით მომწიფდა აზრი ასეთი პროფილის მუზეუმის შესაქმნელად. მის ხორცშესხმაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის დ. შევარდნაძეს, რომელიც მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ, 1916 წელს, სამშობლოში დაბრუნდა და იმავე წელს ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება დააარსა. 1920 წელს კი დ. შევარდნაძის რამდენიმეწლიანი ძალისხმევა მუზეუმის დასაარსებლად და მისთვის შენობის გამოსაყოფად დადებითად

დასრულდა. 1920 წლის 30 მარტის დეკრეტის საფუძველზე საქართველოს სამხატვრო გალერეას გადაეცა რუსეთის იმპერიის ყოფილი სამხედრო მუზეუმი, ე. წ. დიდების ტაძარი (სურ. 5). სამხატვრო გალერეის დირექტორად დ. შევარდნაძე დაინიშნა (სემ/ხმ. ფ. 2. ან. 1. საქმე 1.1920: 1).

1924 წელს თბილისის უნივერსიტეტთან შეიქმნა სამხატვრო პროფილის მქონე კიდევ ერთი, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი – ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმი, რომელსაც სათავეში ედგა გ. ჩუბინაშვილი. სწორედ აქ, უნივერსიტეტში, ჩაეყარა საფუძველი ქართული ხელოვნების მეცნიერულ კვლევას.

შ. ამირანაშვილის სამუზეუმო საქმიანობა 1921 წელს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში დაიწყო, სადაც 1922 წლის ჩათვლით მუშაობდა. დ. შევარდნაძის მიერ დაარსებულ ეროვნულ სამხატვრო გალერეაში ფოტოგრაფის თანამდებობაზე კი იგი 1928 წელს მიიღეს და იმ დღიდან სამუზეუმო საქმიანობა მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობის ერთ-ერთ განუყოფელ ნაწილად იქცა.

გალერეის ექსპონატების მზარდმა რაოდენობამ, სახვითი ხელოვნების ისტორიის ერთიანი სურათის წარმოჩენისა და ექსპონატთა ერთ საგამოფენო სივრცეში განთავსების საჭიროებამ გალერეის დაარსებიდან სულ მალე კვლავ აქტუალური გახადა ახალი და უფრო შესაფერისი შენობის მოძიების აუცილებლობა. დ. შევარდნაძეს იმხანად ასეთ შენობად მეტეხის ციხე მიაჩნდა (რომელიც შუა საუკუნეების შესანიშნავი რეზიდენცია იყო) ხელსაყრელი მდებარეობის, საკმარისი ფართისა და ისტორიული ღირებულების გამო. მის მცდელობას უკვალოდ არ ჩაუვლია და მისივე მოხსენების საფუძველზე გამოიცა საქართველოს ცაკის 1933 წლის 6 ნოემბრის დადგენილება „საქართველოს ეროვნული გალერეის რეორგანიზაციის ბაზაზე სახვითი ხელოვნების ცენტრალური მუზეუმის დაარსების შესახებ“, რომელსაც ხელოვნების მუზეუმ მეტეხად მოიხსენიებენ (სურ. 6).

1933 წლის 18 ოქტომბერს თბილისში, ყო-

ფილ საპყრობილეში, განთავსდა ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი*. თითქმის რეალობად იქცა დ. შევარდნაძის მიერ შერჩეული მეტეხის ციხის ხელოვნების მუზეუმად – ქართულ ლუვრად გადაქცევის იდეა (სანიკიძე, 2017:8).

მუზეუმმა *მეტეხმა* ფაქტობრივი ფუნქციონირება დაიწყო 1934 წლიდან და მისი სრული სახელწოდება იყო პლასტიკურ ხელოვნებათა ცენტრალური მუზეუმი *მეტეხი*. მის ფონდებს საფუძვლად დაედო სამხატვრო გალერეის კოლექციები, ასევე იქ გადაინაცვლა XIX-XX სს-ში მოქმედ ოთხ სიძველეთ-საცავში – წერა-კითხვის გამავრცელებელი, საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებების, საეკლესიო და შინამრეწველობის მუზეუმებში დაცულმა ექსპონატებმა. საფონდო მასალა გაამდიდრა თბილისის უნივერსიტეტში, გ. ჩუბინაშვილის მიერ შექმნილ ქართველ სიძველეთა კაბინეტში, დაცულმა არტეფაქტებმა და 1919 წელს დ. შევარდნაძისა და ექ. თაყაიშვილის ინიციატივით შეძენილმა ცნობილ ფოტოხელოვან დ. ერმაკოვის ფოტოკოლექციამ.

XX ს-ის 30-იანი წლების პოლიტიკურმა რეპრესიებმა კიდევ უფრო დაამძიმა ქვეყანაში ისედაც რთული ვითარება. ქართული კულტურაც ვერ გადაურჩა რეპრესიებს, რომლებმაც მრავალი გამოჩენილი მოღვაწე იმსხვერპლა, მათ შორის, იყო დ. შევარდნაძეც. მისი დაწყებული საქმე ოდნავ გვიან (დ. შევარდნაძის შემდეგ მუზეუმის დირექტორად ჯერ გრ. ბუხნიკაშვილი დანიშნეს) მისმა ღირსეულმა მემკვიდრემ, კოლეგამ და თანამოღვაწე შ. ამირანაშვილმა გააგრძელა.

ერთ-ერთი მოხსენებითი ბარათიდან ირკვევა, რომ მისი ხელმძღვანელობის დასაწყისში *მეტეხის* მუზეუმში საკმაოდ რთული ვითარება ყოფილა, გადასაჭრელი იყო არაერთი ტექნიკურ-ადმინისტრაციული საკითხი: ვერ განხორციელდა მუზეუმის შენობის კომპლექსური რეკონსტრუქცია, *მეტეხის* ციხის ტერიტორიაზე ვერ მოხერხდა შევარდნაძის პროექტით გათვალისწინებული ახალი შენობის აგება. ამიტომ კვლავ გააქტიურდა მუზეუმისათვის მისი მოძიების პრობლემა. მიუხედავად გარკვეული წინააღმდეგობებისა, ამირანაშვილი არ ეგუება მათ და 30/40-იან წლებში, ქვეყანაში შექმნილი ურთულესი და ხშირად სიცოცხლისათვის სახიფათო პოლიტიკური ვითარების მიუხედავად, დიპლომა-

ტიური შორსმჭვრეტელობით აგრძელებდა ბრძოლას ამ წინააღმდეგობათა დასაძლევად. მუზეუმს, რომელსაც იგი 1939 წლიდან ჩაუდგა სათავეში, რამდენჯერმე შეეცვალა სახელწოდება. 1939 წელს მუზეუმს კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი ეწოდა, შემდეგ – კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი *მეტეხი*. მიუხედავად მრავალი სიძნელისა, ამირანაშვილმა დახვეწა და განავითარა მუზეუმის მმართველობითი სტრუქტურა, გაიზარდა სამეცნიერო ექსპედიციების დაფინანსება, გააქტიურდა სამეცნიერო მუშაობაც. შალვა ამირანაშვილს დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა საბჭოთა კავშირის სამეცნიერო წრეებში. ეს მას ეხმარებოდა, დაემყარებინა კონტაქტი უცხოეთისა და საბჭოთა კავშირის მუზეუმებსა თუ სამეცნიერო წრეებთან ქართული კულტურის პოპულარიზაციისა თუ ფონდსაცავის შევსების მიზნით. სწორედ ამირანაშვილის დამსახურებითა და საქართველოს კულტურის სამმართველოს თანადგომით 1939 წელს, შემდგომ – 1946-1954 წლებშიც მოსკოვისა და პეტერბურგის მუზეუმებიდან, მათ შორის, ერმიტაჟის, ტრეტიაკოვის სახელმწიფო გალერეისა და მოსკოვის აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების მუზეუმის ფონდებიდან ხელოვნების მუზეუმის ფონდები შეივსო რუსეთის, დასავლეთ ევროპისა და აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნების უძვირფასესი კოლექციებით. 1939 წელს მუზეუმ *მეტეხის* ფონდს შეემატა აბსტრაქტული ხელოვნების ერთ-ერთ ფუძემდებელ ვასილ კანდინსკის ორი ფერწერული შედეგრი: „სურათი წრით. პირველი უსაგნო“ და „შავი შტრიხი“. დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ფონდსაცავი გაამდიდრა იაკობ ვან რუისდალის (სურ. 7), იან სტენის, ალბერტ კეიპისა და სხვათა ფერწერული ნამუშევრებით (ამირანაშვილი, 1954 : 57-58).

ამირანაშვილი ცდილობს ფართის სიმცირის გამო დროებითი გამოფენების სახით მაინც წარუდგინოს მნახველს *მეტეხის* მუზეუმში დაცული XIX ს-ისა და XX ს-ის დასაწყისის ხელოვნება, რისი განხორციელებაც საბჭოეთში სოცრეალისტური ხელოვნების ერთადერთად და დასაშვებად მიჩნევის გამო სრულიად არ იყო ადვილი და უსაფრთხოც.

მუზეუმ *მეტეხში* არსებული ტექნიკურ-მართლმართური სირთულეები კიდევ უფრო გაამწვავა 1941 წელს მეორე მსოფლიო ომის და-

წყებამ. დასახული გეგმების განხორციელება გაურკვეველი ვადით გადაიდო. მეტეხის პლატოზე არსებული შენობა სამხედრო უწყებას გადაეცა, სადაც რუსეთიდან ევაკუირებული დაწესებულებები და სეკასტოპოლის მუზეუმის კოლექციები განთავსდა, ხოლო *მეტეხის* მუზეუმის კოლექციების დიდი ნაწილი ისევ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმმა შეიკედლა; ექსპონატების სხვა ნაწილი სპეციალურ ყუთებში მოათავსეს და თავშესაფარში გადაიტანეს; დიდი ზომის არტეფაქტები კი მეტეხის ტაძარში შეინახეს; გაუქმდა გამოცემლობა და სარესტავრაციო სახელოსნო. მიუხედავად ამისა, სამუზეუმო-საგამოფენო საქმიანობა სრულად არ შეწყვეტილა. ამირანაშვილი განუხრელად ზრუნავდა ხელოვნების მუზეუმში არსებული პრობლემების მოსაგვარებლად. აქვე უნდა ითქვას, რომ 1941-1943 წლებში შ. ამირანაშვილი საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორია. თანადროულად იგი ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხსაც* ხელმძღვანელობს. ურთულესი და გადატვირთული სამუშაო გრაფიკის მიუხედავად, იგი თავს კარგად ართმევს ამ ორი მუზეუმის მესვეურებას. თუმცა, იგი სახელმწიფო მუზეუმს მხოლოდ 1943 წლამდე თავკაცობს. მისი ძირითადი ძალისხმევა მიმართულია მუზეუმ *მეტეხის* მუშაობის გასაუმჯობესებლად, რაც შედარებით შესაძლებელი გახდა ომის დასრულების შემდგომ.

განსაკუთრებულია შ. ამირანაშვილის წვლილი საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი ეროვნული საგანძურის დაბრუნებაში. 1922 წელს მოსკოვსა და პეტერბურგში ყოფნისას მონაწილეობა მიიღო რუსეთის ფედერაციის განათლების კომისარიატის, რუსეთისა და საქართველოს მეცნიერთა გაერთიანებული კომისიის მუშაობაში, რომელსაც დავალებული ჰქონდა რუსეთის მუზეუმებში, სიძველეთა საცავებსა და არქივებში ქართული კულტურისა და ხელოვნების ძეგლების მოძიება და საქართველოში დაბრუნება. კომისიამ შეადგინა ძველი ქართული ხელნაწერების, ისტორიული დოკუმენტებისა და ხელოვნების ძეგლთა სია. მოსკოვში ყოფნის დროს შ. ამირანაშვილმა მიაკვლია მიხეილ ბოტკინის ცნობილი კოლექციის ადგილსამყოფელს, რომლის ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი საქართველოდან გატანილი ტიხრული მინანქრის

უნიკალური ნიმუშები იყო. ამირანაშვილი ცენტრალურ აღმასრულებელ კომიტეტში შეხვდა სტალინს, რომელიც დაეხმარა ტიხრული მინანქრის უნიკალური ნიმუშების დაბრუნებაში (სურ. 8-10).

მოსკოვის სახელმწიფო საისტორიო მუზეუმში ინახებოდა საფარის, ნებელდის, ბედიისა და სხვა ტაძრების რელიეფები, კანკელების ფილები. საფარის რელიეფს რუსი მეცნიერები მიიჩნევდნენ ბიზანტიური კულტურის ნიმუშად. შ. ამირანაშვილმა ბრწყინვალედ დაადასტურა მისი ქართული წარმომავლობა (სურ. 11), რის შედეგად ეს სადავო საკითხი საქართველოს სასარგებლოდ გადაწყდა. 23 წლის შ. ამირანაშვილი, საგანძურის უსაფრთხოდ დაბრუნების მიზნით, თვითონ გამოჰყვა სატვირთო მატარებელს და განძი თბილისში უვნებლად ჩამოიტანა.

1943 წელს შ. ამირანაშვილი საბჭოთა კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის ნეკრ-კორესპონდენტად აირჩიეს. 1944 წლის 22 ოქტომბერს მოსკოვში, საბჭოთა კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის სესიაზე, შესაძლებელი გახდა, რომ წერილი გადაეცა სტალინისთვის. მეცნიერი მას სთხოვდა, ეშუამდგომლა საფრანგეთის მთავრობასთან 1921 წელს საქართველოს დემოკრატიული მთავრობის მიერ საფრანგეთში გატანილი საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დასაბრუნებლად. ამ წერილმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა საქმის წარმატებით დასრულებაში, რამაც განაპირობა მისი საფრანგეთში გამგზავრება და ექ. თაყაიშვილთან ერთად ამ დიდ ეროვნულ საქმეში მონაწილეობა.

შ. ამირანაშვილი და პ. შარია, რომელიც საქართველოს კომპარტიის საორგანიზაციო განყოფილების უფროსი იყო, 1945 წლის იანვარში სახიფათო მგზავრობის შემდეგ პარიზში ჩაფრინდნენ. შ. ამირანაშვილმა პარიზში, საბჭოთა საელჩოში, საქართველოდან გატანილი სამუზეუმო კოლექციების, ძველი ხელნაწერების, ისტორიული დოკუმენტებისა და ხელოვნების ნიმუშების აღწერა, კლასიფიკაცია და ძველ სიებთან შეჯერება, 1945 წლის 15 თებერვალს დაასრულა.

1945 წლის 11 აპრილს ექ. თაყაიშვილი 24 წლიანი ემიგრაციის შემდეგ შ. ამირანაშვილსა და პ. შარიასთან ერთად საქართველოში დაბრუნდა და ეროვნული განძი

უკლებლივ ჩამოიტანა (ამირანაშვილი, 1978: 5-17).

1945 წელს მუზეუმს გადაეცა საფრანგეთიდან დაბრუნებული ეროვნული საგანძურის დიდი ნაწილი, რამაც განაპირობა ახალი განყოფილების შექმნა. მას სათავეში ჩაუდგა ირ. სონლულაშვილი.

1945 წლის 15 აგვისტოს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში მოეწყო დაბრუნებული არტეფაქტების გამოფენა. ამ და მომდევნო წლებში არაერთი მნიშვნელოვანი გამოფენა განხორციელდა, რომლებზეც ექსპონირებული იყო ქართული ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები.

1950 წელს, ხელოვნების სამმართველოს ბრძანებით, ხელოვნების მუზეუმს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი ეწოდა. თუმცა, ისევ მოუგვარებელი იყო შესაფერის შენობაში მისი მუდმივად განთავსების პრობლემა. მის გადასაწყვეტად ცენტრალური თუ ადგილობრივი ხელისუფლებისადმი ამირანაშვილის არაერთმა წერილობითმა თხოვნამ შედეგი მხოლოდ 1952 წელს გამოიღო. ხელოვნების მუზეუმს გადაეცა მეწარმისა და მეცენატ იაკობ ზუბალაშვილის ნეოკლასიცისტური სტილის შენობა, რომელიც XIX ს-ის დასაწყისში იტალიელმა არქიტექტორმა ჯუზეპე ბერნარდაციმ ააგო. ამ შენობის მოკლე ისტორია ასეთია: 1840 წელს აქ ამოქმედდა სასულიერო სემინარია (სურ. 12), მოგვიანებით განთავსდა სასტუმრო „Царские номера“, შემდეგ – „პალასი“. 1952 წელს კი აქ ბინა დაიდო საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმმა და მისი დირექტორი გარდაცვალებამდე გახლდათ შ. ამირანაშვილი (სურ. 13). ხელოვნების მუზეუმის საქმიანობა, ისე როგორც ყველაფერი, მათ შორის, მეცნიერება, კულტურა და ხელოვნება საბჭოთა კავშირში ცენტრალიზებული და იდეოლოგიზებული იყო, სოცრეალიზმის მეთოდი კი – წამყვანი და აუცილებელი. ხელოვნებას ევალებოდათ, უწინარესად, აესახათ საბჭოთა სახელმწიფოს აღმშენებლობა, შეექმნათ საბჭოეთის ბელადთა პორტრეტები. ამიტომ სავსებით ბუნებრივი იყო, რომ 1952 წლის 21 დეკემბერს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ახალი შენობის საზეიმოდ გახსნისას მოეწყო დროის სულისკვეთების შესატყვისი გამოფენა – „დიდი ბელადები – ლენინი და

სტალინი სახვით ხელოვნებაში“ (ამირანაშვილი, 1952: 4). ექსპოზიცია წარმოაჩენდა ლენინისა და სტალინის რევოლუციური მოღვაწეობის ამსახავ ფერწერულსა და გრაფიკულ ნამუშევრებს. ამგვარ სავალდებულო სამუზეუმო პოლიტიკასთან დაკავშირებით ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ათეისტურ საბჭოთა სახელმწიფოში ოფიციალურად არსებობდა ანტირელიგიური პროპაგანდა-აგიტაციის მთელი სისტემა, ანტირელიგიური ორგანიზაციები, რომელთა პირდაპირი დანიშნულება იყო ქრისტიანული რელიგიის ნებისმიერი სახის პროპაგანდის აკრძალვა და მასთან ბრძოლა. ეს კი, თანამედროვე თვალთახედვით, ზოგჯერ აბსურდულ სახეს იღებდა. საკავშირო ცენტრალური კომიტეტის პირდაპირი დირექტივით 1924 წელს მთელ საბჭოეთში, სხვადასხვა ორგანიზაციაში, სახელოვნებო პროფილის დაწესებულებებშიც კი, შეიქმნა ხელისუფლებისგან დაფინანსებული ორგანიზაცია – „მებრძოლ უღმერთოთა კავშირი“. ასეთი უჯრედი პარტიულ ორგანიზაციასთან ერთად, ცხადია, არსებობდა ხელოვნების მუზეუმშიც და ის მთლიანად აკონტროლებდა სამუზეუმო საქმიანობას. ამიტომ მუზეუმის საგამოფენო პოლიტიკის წარმმართველი საბჭოური „იდეალური“ ცხოვრების ამსახავი ხელოვნების ნიმუშთა ექსპონირება იყო. ომის შემდგომი მძიმე ეკონომიკური მდგომარეობის, დაფინანსების სიმწირის გამო 1947 წელს მთელ საბჭოეთში „მებრძოლ უღმერთოთა კავშირები“ გაუქმდა, თუმცა, ეს სრულებით არ ნიშნავდა, რომ ქვეყანამ შეიცვალა იდეოლოგიური ვექტორი. კვლავ აქტუალური რჩებოდა სოციალისტური აღმშენებლობის პროპაგანდა, მისი შესატყვისი ნაწარმოებების შექმნა და პოპულარიზაცია გამოფენების მეშვეობით. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ეს პირველი გამოფენაც ჩაითვლებოდა მორიგ იდეოლოგიზებულ ექსპოზიციად, რომ ხაზგასმულად და ცალკე დარბაზში ექსპონირებული არ ყოფილიყო თანამედროვე ქართული სახვითი ხელოვნების, ასევე შუა საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობის (სურ. 14), საიუველირო ხელოვნების, ტიხრული მინანქრის ნიმუშები (სურ. 15), არქიტექტურა, ქანდაკება, მონუმენტური ფერწერა, მათთან ერთად რუსული, დასავლეთევროპული, აღმოსავლური

ხელოვნების კოლექციები (სურ. 16.). ცხადია, ხელოვნების ნაწარმოებთა ასეთი რეტროსპექტული ექსპონირება შ. ამირანაშვილის პირადი ინიციატივა იყო და, საბჭოური წესის გათვალისწინებით, მეტად გაბედული გადაწყვეტილება გახლდათ. ასეთ ქმედებას განაპირობებდა მეცნიერის შინაგანი თავისუფლება, მისი ავტორიტეტი საბჭოთა კავშირისა და ევროპის სამეცნიერო საზოგადოებაში. მისი მხრიდან ეს ერთგვარ პროტესტადაც შეიძლება ჩაითვალოს სამუზეუმო საქმიანობის საბჭოური დირექტივებით წარმართვის მიმართ. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ახალი შენობის გახსნისადმი მიძღვნილი ამ პირველი გამოფენის შემდეგაც, უმთავრესად, შალვა ამირანაშვილი როგორც მუზეუმის დირექტორი პირადად გეგმავდა და წარმართავდა მის საგამოფენო პოლიტიკას. მისი დირექტორობის პერიოდში თემატურად განსხვავებული მრავალი გამოფენა მოეწყო როგორც აქ, ისე უცხოეთში. ბუნებრივია, გაძნელება ყველას ჩამოთვლა, თუმცა, ერთი რამ ცხადია: თითოეული გამოფენა დროის შესატყვისი სამუზეუმო სტანდარტითა და, რაც მთავარია, ქართული კულტურის უნიკალურობის სრულფასოვნად წარმოჩენის დიდი სურვილით მოეწყო.

სწორად გააზრებული სამუზეუმო სტრატეგიის წყალობით 1952 წლიდანვე საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი შ. ამირანაშვილის ხელმძღვანელობით ხდება ქვეყნის კულტურის პოლიტიკის გამტარებელი უმთავრესი დაწესებულება. იგი იქცა ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლების დაცვის, შესწავლისა და პოპულარიზაციის ცენტრად, ამავე დროს, ჩამოყალიბდა მრავალდარგობრივი ევროპული ტიპის მუზეუმად. ცნობილ მეცნიერს კარგად ესმოდა, რომ აუცილებელი იყო ჯერ კიდევ XIX ს-ში დიდი წინაპრების მიერ დაწყებული საქმის გაგრძელება საქართველოში გაფანტული ქართული სიძველეების მოსაძიებლად და მუზეუმში მის დასაუნჯებლად. ამგვარი პოლიტიკის წყალობით, ხელოვნების მუზეუმის ფონდსაცავი თანდათანობით მდიდრდებოდა მაღალი მხატვრული ღირებულების არტეფაქტებით. შ. ამირანაშვილისეული სამუზეუმო კონცეფციის მიხედვით, მუზეუმი საზოგადოების განვითარების კრიტერიუმადაც იქნა მიჩნეული; ცოცხალ ორგანიზმად, რომელიც

ვიზიტორებს წარუდგენს დამატებით ინტელექტუალურ რესურსებს, რომელთა მეშვეობით ადამიანები ეზიარებიან განსხვავებულ კულტურებს. შ. ამირანაშვილი თვლიდა, რომ მუზეუმის საზოგადოებასთან ურთიერთობის, მათთვის ცოდნის, ინფორმაციისა და ესთეტიკური სიამოვნების შეთავაზების უპირველესი საშუალება ექსპოზიციაა, რომლითაც მუზეუმი ესაუბრება საზოგადოებას. სამუზეუმო საქმიანობის ერთ-ერთ მთავარ მიმართულებად, მუზეუმის ფუნქციად იგი ასევე მიიჩნევდა სკოლის მოსწავლეების, სტუდენტებისა და სხვადასხვა ინტერესის მქონე ადამიანების სამუზეუმო ცხოვრებაში ჩართვას, რაც, ერთი მხრივ, ხელს შეუწყობდა მათს განვითარებას, ამასთან, დამატებითი სახსრების მოზიდვასა და კომერციული ჩვევების გამომუშავებას, რადგან მუზეუმი ორიენტირებული უნდა იყოს არამარტო წარსულის შენარჩუნებაზე, არამედ მომავალზეც. შ. ამირანაშვილის მოსაზრებით, ხელოვნების მუზეუმი საგანმანათლებლო რესურსი და სამეცნიერო პლატფორმაა; არაა მხოლოდ სტატიკური აკადემიური ინსტიტუცია, არამედ აქტიურად მოქმედი სამეცნიერო-კვლევითი დაწესებულებაცაა.

სამეცნიერო ნაშრომში „ტურიზმი და მატერიალური კულტურის ძეგლები“, რომელიც შ. ამირანაშვილის ავტორობით ჯერ კიდევ 1933 წელს გამოქვეყნდა, პირველადაა განხილული საქართველოში ტურიზმის განვითარება სოციალისტური მშენებლობის პირობებში; ხელოვნების მუზეუმის ადგილი ტურიზმისა და ქართული კულტურის განვითარებაში; ტურიზმის განვითარების ეკონომიური და ეკონომიური ასპექტები. მისი მოსაზრებით, ტურიზმის განვითარება თანამედროვე ეტაპზე უნდა მოხდეს სრულიად ახალ საფუძველზე – საბაზრო ტენდენციებზე დაყრდნობით, ამასთან, სახელმწიფოს ხელშეწყობითა და საზოგადოებასთან თანამშრომლობით. უფრო მეტიც, შ. ამირანაშვილს საქართველოს მთავრობის მისიად მიაჩნია, შექმნას ხელსაყრელი გარემო კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და მისი ახლებური გააზრების, შემოქმედებითი საქმიანობის განვითარებისა და კულტურული ცხოვრების გამრავალფეროვნებისათვის, რაც ხელს შეუწყობს ეკონომიკის განვითარებასა და ადგილობრივი მოსახლეობის კეთილდღეობის ამაღლებას (ამირანაშვილი, 2019:7-13).

მუზეუმში უპირველესი სახილველი მაინც გამოფენებია. ამიტომ 50-იანი წლებიდანვე არაერთი საგულისხმო და, შეიძლება ითქვას, ისტორიული მნიშვნელობის გამოფენა მოეწყო ხელოვნების მუზეუმსა თუ უცხოეთში.

1957 წელს ხელოვნების მუზეუმის საგამოფენო სივრცეში გაიხსნა საქართველოში მცხოვრები პოლონელი მხატვრის – ზიგმუნტ/ზიგა ვალიშევსკის ნამუშევრების გამოფენა. ერთი მხრივ, ეს ექსპოზიცია საქართველოსა და პოლონეთის მეგობრობის მაჩვენებელი იყო, მეორე მხრივ, ის შეიძლება ჩაითვალოს ქართული მოდერნისტული ხელოვნების ფართულ აღიარებად, რამეთუ ამგვარი ხელოვნება იმხანად არ პასუხობდა ოფიციალური ხელოვნების პათოსს. ამიტომ მისი მოწყობა ერთგვარი პროგრესული განაცხადიც იყო. გარდა ამისა, ზიგა ვალიშევსკი კირილე და ილია ზდანევიჩების, ლადო გუდიაშვილის ახლო მეგობარი და მნიშვნელოვანი ფიგურა გახლდათ XX ს-ის 20-იანი წლების თბილისის კულტურულ ცხოვრებაში. მისი შემოქმედების ექსპონირებით მნახველის თვალწინ პირველად გაცოცხლდა ძველთბილისური ხორცსავსე სახელოვნებო ცხოვრება (ვალიშევსკი, 1957:1-10).

1957 წელს ხელოვნების მუზეუმის დარბაზები გიგო გაბაშვილის ნამუშევრების მესამე პერსონალურ გამოფენას დაეთმო (სემ/ხმ. ფ. 5. ან. 2. საქმე 235. 1957 :1-5). 1959 წელს კი მოეწყო თბილისის დაარსების 1500 წლის თავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო გამოფენა – „ძველი თბილისი სახვით ხელოვნებაში“. მასში ქართველ მხატვრებთან ერთად მონაწილეობდნენ თბილისში დროებით თუ მუდმივად მცხოვრები სხვადასხვა ეროვნების მხატვრები. გამოფენა ასახავდა თბილისის ცხოველმყოფელ ისტორიას, მისი ცხოვრების განსაკუთრებულ სტილსა და კოლორიტულობას. დარბაზებში ექსპონირებული იყო XVIII-XIX სს-ის ქართული პორტრეტები, გამოყენებითი და სახვითი ხელოვნების ნიმუშები (კატალოგი. 1959 :7). (სურ.17-18). 1964 წელს მუზეუმში გაიმართა პირველი ქართველი მოქანდაკე ქალის – ნინო წერეთლის 60 წლის თავისადმი მიძღვნილი პირველი პერსონალური გამოფენა. მის ნამუშევრებთან ერთად გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო თავად ნინო წერეთლის ორი პორტრეტიც – იაკობ ნიკოლაძის მარმარილოთი შესრულებული და ქე-

თევან მაღალაშვილის ფერწერული ტილო (მელიქიშვილი, ამირანაშვილი, 2013:196-200) (სურ. 19).

ჯერ კიდევ 1957 წელს, მუზეუმში გახსნილი მოძრავი გამოფენების განყოფილების თანამშრომლების ძალისხმევითა და უშუალოდ შ. ამირანაშვილის საერთაშორისო ავტორიტეტის წყალობით, შესაძლებელი გახდა მრავალი ტექნიკური და ფინანსური სიძნელის გადალახვა და ქართული ხელოვნების ექსპონირება უცხოეთში. შ. ამირანაშვილმა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დირექტორობის დროს, ფიროსმანის შემოქმედების პოპულარიზაციის მიზნით, გააგრძელა დ. შევარდნაძის დაწყებული საქმე. მისი ინიციატივით გაიმართა ფიროსმანის ნამუშევრების გამოფენა ევროპის არაერთ ქვეყანაში, მაგალითად, 1969 წელს პარიზში, ლუვრის დეკორატიული ხელოვნების მუზეუმში, მოეწყო ფიროსმანაშვილის გამოფენა, რომელიც გახსნა ცნობილმა ხელოვნებათმცოდნე ანდრე მარლომ. მან ფიროსმანს ხელოვნების საუნჯე უწოდა (ჩხეიძე, 2000:51). (სურ.20).

შ. ამირანაშვილის სამეცნიერო ინტერესების სფერო არქეოლოგიაც იყო, მეტიც, მეცნიერების ამ დარგს იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. იგი პირველი ხელოვნებათმცოდნეა, რომელმაც არქეოლოგიური კვლევის შედეგად აღმოჩენილი არტეფაქტები ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით შეისწავლა. შ. ამირანაშვილი ხშირად თავად ხელმძღვანელობდა ან მონაწილეობდა არქეოლოგიურ ექსპედიციებში.

1958 წელს ხელოვნების მუზეუმში შეიქმნა არქეოლოგიის განყოფილება, მის ბაზაზე ჩამოყალიბდა უფლისციხის არქეოლოგიურ-არქიტექტურული ექსპედიცია, რომელსაც სიცოცხლის ბოლომდე თვითონ ხელმძღვანელობდა (ამირანაშვილი, 1944:122-126). მის სახელთანაა დაკავშირებული 1961 წელს წინაფეოდალური ხანის კულტურისა და ხელოვნების განყოფილების დაარსებაც. 1966 წელს კი მისივე ინიციატივით შეიქმნა ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ექსპედიცია, რომელიც იკვლევდა ზემო იმერეთში, საჩხერისა და ჭიათურის რეგიონებში კულტურის გენეზისის შესწავლისათვის უმნიშვნელოვანესი წინაქრისტიანული ხანის უხვად აღმოჩენილ მხატვრულ ნიმუშებს (ხარატიშვილი,

2019:38-53). არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებულმა არტეფაქტებმა, როგორც ამას თავის დროზე შ. ამირანაშვილი ვარაუდობდა, კიდევ ერთხელ დაადასტურა წინაქრისტიანული ხანის ქართული კულტურის მაღალი დონე და დიდი წვლილი შეიტანა ქართული სახელმწიფოების - კოლხეთისა და იბერიის ისტორიის შესწავლის საქმეში.

შ. ამირანაშვილის ხელმძღვანელობით ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში განხორციელებულ არქეოლოგიურ გათხრებს შედეგად მოჰყვა უბრწყინვალესი ე.წ. ბედენური (ძვ. წ. XXI-XX სს.) კულტურის აღმოჩენა, რამაც გაამყარა ცალკეული სამეცნიერო დებულება თუ სავარაუდო მოსაზრება საქართველოს კულტურის უძველესობისა და თვითმყოფადობის შესახებ. მან თავისი კვლევებით არგუმენტირებულად ცხადყო წინაქრისტიანული და ქრისტიანული კულტურების მთლიანობა, რითაც მეცნიერულად დაასაბუთა, რომ წინაქრისტიანული ხანის არქეოლოგია საქართველოს არქეოლოგიის ორგანული და განუყოფელი ნაწილია.

70-იანი წლები შ. ამირანაშვილისათვის სამუზეუმო საქმიანობის ბოლო წლები აღმოჩნდა, რომლებიც კვლავ აღინიშნა გამოფენებითა და სხვა ღირსახსოვარი ღონისძიებებით.

შალვა ამირანაშვილმა თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი მოახმარა ხელოვნების მუზეუმის ჩამოყალიბებას, კულტურული მემკვიდრეობის თავმოყრას, სამუზეუმო სივრცეში განთავსებასა და მეცნიერულ შესწავლას. ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომლები დღესაც დიდი სიყვარულით იხსენებენ შალვა ამირანაშვილის გვერდით გატარებულ წლებს. მან აღზარდა სამუზეუმო საქმის კარგი სპეციალისტები, რომლებიც დღესაც წარმატებით აგრძელებენ სამუზეუმო და სამეცნიერო მოღვაწეობას.

შალვა ამირანაშვილმა თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი მოახმარა ხელოვნების მუზეუმის ჩამოყალიბებას, კულტურული მემკვიდრეობის თავმოყრას, სამუზეუმო სივრცეში განთავსებასა და მეცნიერულ შესწავლას. ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომლები დღესაც დიდი სიყვარულით იხსენებენ შალვა ამირანაშვილის გვერდით გატარებულ წლებს. მან აღზარდა სამუზეუმო საქმის კარგი სპეციალისტები, რომლებიც დღესაც წარმატებით აგრძელებენ სამუზეუმო და სამეცნიერო მოღვაწეობას.

Kharatishvili Nona

SHALVA AMIRANASHVILI'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF MUSEUM WORK

Summary

Shalva Amiranashvili, one of the founders of the Georgian art school, made an indeterminate contribution to the seeking for antique objects and their returning to Georgia from abroad. In general, he increased the development of the museum work in Georgia.

The history of seeking for Georgian treasury dates back to the 19th century. Later Ekvtime Takaishvili, Dmitry Shevardnadze, Irodion Songulashvili, Giorgi Bochoridze, Shalva Amiranashvili continued collecting art pieces and handed them to the Historical-Ethnographic Museum "with the hope that these objects would be collected in the future Art Museum". The merit of Dmitry Shevardnadze is great in implementing this wish. After graduating from the Munich Art Academy, he returned to his homeland in 1916 and founded the Society of Georgian Artists in the same year. In 1920, with the effort of the Union of Artists and Dmitry Shevardnadze, the Art Gallery was established in the building of the so-called Temple of Glory. On October 18, 1933, the Metekhi Art Museum was located in the former prison of Tbilisi, which began its actual functioning in 1934.

The political repressions of the 30s of the 20th century further aggravated the already existing difficult situation in the country. Georgian culture could not escape the repressions too. Many prominent people became innocent victims of those times regime. Among them was Dmitry Shevardnadze. The work started by him was continued by his worthy successor, colleague and co-worker Shalva Amiranashvili. Since 1939, as the director of the Metekhi Museum, Shalva Amiranashvili continued the complex and varied museum activities which had been started by Dmitry Shevardnadze.

In 1953, the Neoclassical style building of entrepreneur and philanthropist Jacob Zubalashvili was

given, with the help of Shalva Amiranashvili, to the Museum of Arts. The construction was designed by Italian architect Giuseppe Pernadazzi at the beginning of the 19th century. On December 21, 1952 the new building of the State Museum of Arts was ceremonially opened.

Shalva Amiranashvili contributed a large part of his life to the development of the Art Museum, collecting cultural heritage in it, placing it in the museum space and popularizing it. Under his direct leadership, the Art Museum of Georgia became the leading institution implementing the country's cultural policy; a centre for the protection, study and popularization of monuments of Georgian material culture; a diversified European type museum, which remains as such to this day.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ამირანაშვილი, შ. (1954). *რუსეთის მუზეუმებიდან ახლად მიღებული სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებები*. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. # 12. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო.“
2. ამირანაშვილი, შ. (1978). *საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა და მისი დაბრუნება*. თბ.: თსუ-ის გამომცემლობა.
3. ამირანაშვილი, შ. (1952). *დიდი ბელადების სახელით*. გაზ. „გამარჯვება“. #12.
4. ამირანაშვილი, შ. (2019). *ტურიზმი და მატერიალური კულტურის ძეგლები*. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
5. ამირანაშვილი, შ. (1944). *საქართველოს ხელოვნების ისტორია*. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
6. ვალიშვესკი, ზ. (1957). *პოლონელი მხატვრის, სიგიზმუნდ ვალიშვესკის ნამუშევრების კატალოგი*. თბ.:
7. კატალოგი, (1959). *თბილისის 1500 წლის თავისადმი მიძღვნილი გამოფენა*. თბ.:
8. მელიქიშვილი, ლ., ამირანაშვილი, ჯ. (2013). *პირველი ქართველი მოქანდაკე ქალი ნინო წერეთელი – 110*. თბ.: გამომც. „მნივნობარი.“
9. სანიკიძე, თ. (2017). *მარადიულობისათვის. გუშინ და დღეს*. თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
10. ჩხეიძე, ა. (2000). *ფიროსმანის გამოფენა პარიზში. შალვა ამირანაშვილი – 110*. თბ.:
11. ხარატიშვილი, ნ. (2019). *შალვა ამირანაშვილის ღვაწლი საქართველოს არქეოლოგიის განვითარებაში*. ჟურ. „მაცნე“ თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამოცემა.

ილუსტრაციების აღწერა*

- სურ. 1. შალვა ამირანაშვილი. 1899-1975
 სურ. 2. ექვთიმე თაყაიშვილი
 სურ. 3. იროდიონ სონღულაშვილი. 1920-იანი წლები
 სურ. 4. დიმიტრი შევარდნაძე
 სურ. 5. დიდების ტაძარი. XIX ს-ის 90-იანი წლები
 სურ. 6. მეტეხის ციხე. XIX ს-ის დასასრული
 სურ. 7. იაკობ ვან რუისდალი. პეიზაჟი. XVII ს.
 სურ. 8. გველეშაპის მლახვერელი წმ. გიორგის ხატი. XV ს.
 სურ. 9. ლაზარეს აღდგინება. საუფლო დღესასწაულის ხატი. XII ს.
 სურ. 10. სანაწილე ხუფი ჯვარცმის გამოსახულებითა და აფხაზთა მეფე გიორგის წარწერით. X ს.
 სურ. 11. კანკელის ფილის ფრაგმენტი XI ს. საფარა.
 სურ. 12. სასულიერო სემინარია. XIX ს-ის დასასრული
 სურ. 13. შალვა ამირანაშვილის კაბინეტი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში
 სურ. 14. შუა საუკუნეების ექსპოზიცია. 1950-იანი წლები
 სურ. 15. საგანძურის ექსპოზიცია. 1950-იანი წლები
 სურ. 16. აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების ექსპოზიცია. 1950-იანი წლები
 სურ. 17. უცნობი ავტორი. კათალიკოსი ანტონი, ძე ერეკლე მეორისა
 სურ. 18. უცნობი ავტორი. ნინო ერისთავი, ქსნის ერისთავის თორნიკეს ასული. 1839 წ.
 სურ. 19. ნინო წერეთლის ნამუშევრების გამოფენა ხელოვნების მუზეუმში. 1964 წ.
 სურ. 20. ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების გამოფენა. ლუვრი. პარიზი. 1969 წ.

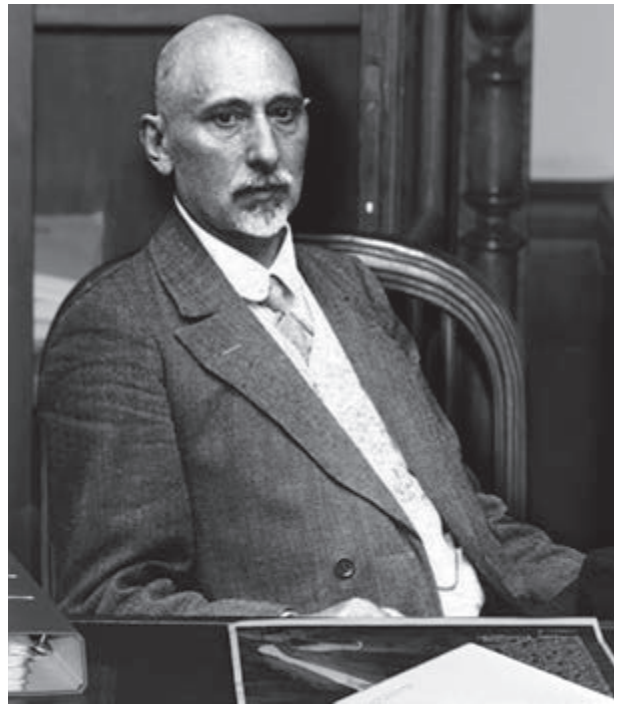
Lists of illustrations*

- Fig. 1. Shalva Amiranashvili. 1899-1975
 Fig. 2. Ekvtime Takaishvili
 Fig. 3. Irodion Songulashvili. 1920s years
 Fig. 4. Dimitry Shevardnadze
 Fig. 5. Temple of Glory. 90s of the 19th c.
 Fig. 6. Metekhi prison. End of 19th c.
 Fig. 7. Jacob van Ruisdael. Landscape. 17th c.
 Fig. 8. Dragon spearing icon of St. George. 15th c.
 Fig. 9. Resurrection of Lazarus. Icon of the Lord's festive occasion 12th c.
 Fig. 10. Monstrance cover with the crucifixion image and inscription of Giorgi-King of Abkhazia. 10th c.
 Fig. 11. Fragment of iconostasis' slab 11th c. Safara
 Fig. 12. Ecclesiastical seminary. End of the 19th c.
 Fig. 13. Shalva Amiranashvili's study in the Museum of Fine Arts.
 Fig. 14. Exposition of the Middle Ages. 1950s
 Fig. 15. Exposition of the treasury. 1950s
 Fig. 16. Exposition of Art of Peoples of the East. 1950s
 Fig. 17. Unknown painter. Catholicos Anton – son of Erekle II
 Fig. 18. Unknown painter. Nino Eristavi, daughter of Tornike- feudal lord of Ksani. 1839
 Fig. 19. Exhibition of Nino Tsereteli's works in the Museum of Fine Arts. 1964
 Fig. 20. Exhibition of Niko Piroshmanashvili's works. Louvre. Paris. 1969

* ყველა ილუსტრაცია დაცულია შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.
 All illustrations are preserved in the Shalva Amiranashvili State Museum of Art.



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



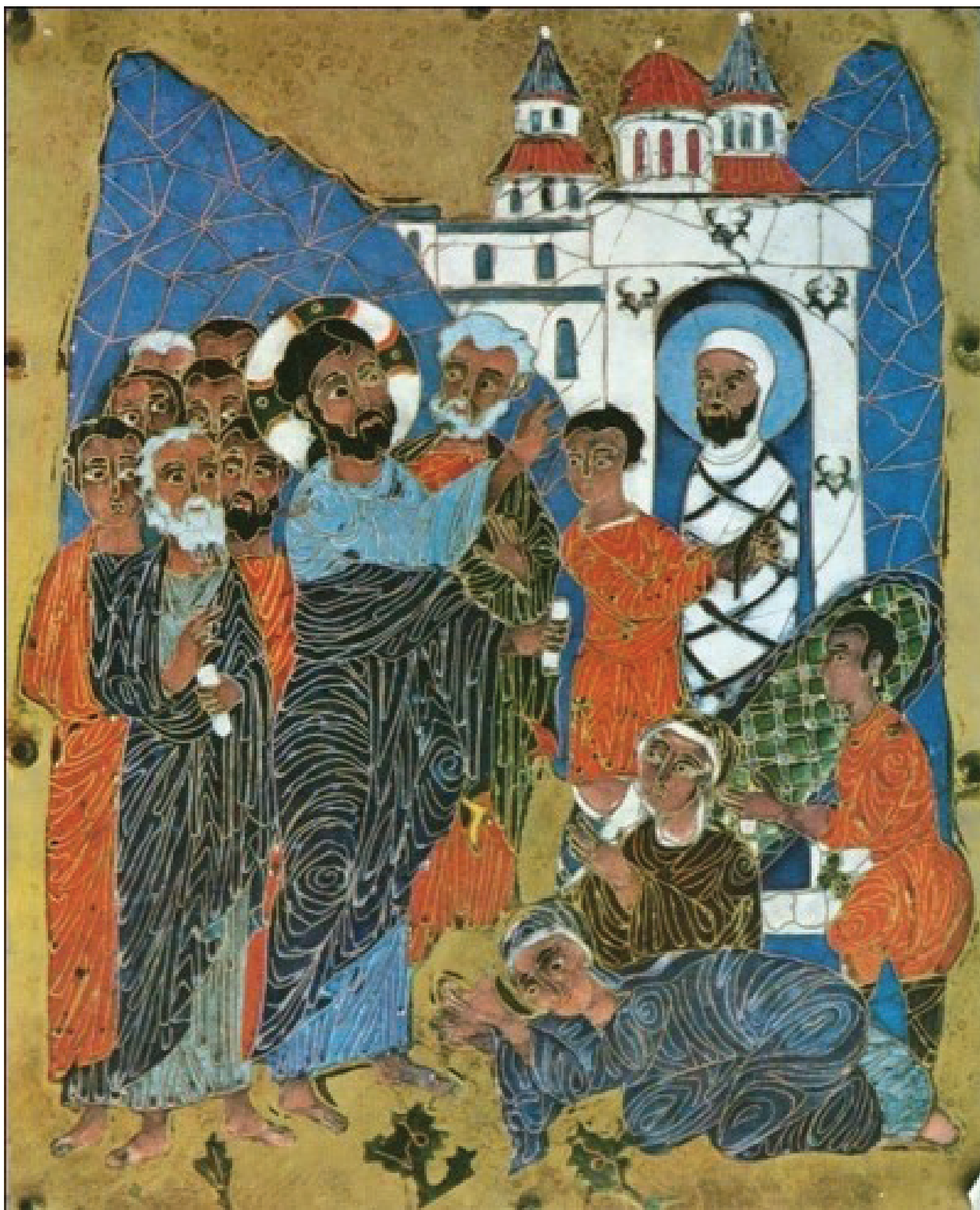
სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14



სურ. / Fig. 15



სურ. / Fig. 16



სურ. / Fig. 17



სურ. / Fig. 18



სურ. / Fig. 19



სურ. / Fig. 20

უმჯობესი სწავლება სამუზეუმო სივრცეში

მუზეუმი კულტურული მემკვიდრეობის უდიდესი საგანძურია და მისი როლი სასწავლო პროცესში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. სწავლა შედეგიანია, თუ ის ინტერაქტიულია. სამუზეუმო რესურსი თვალსაჩინოებითი სწავლებისათვის იდეალური საშუალებაა. სასწავლო პროცესის წარმართვა სამუზეუმო სივრცეში წარმატებული სწავლების ერთ-ერთი ინდიკატორია.

მასწავლებელმა სწავლების სხვადასხვა სტრატეგიას უნდა მიმართოს. ახალი მასალის ათვისება და შემეცნება დიფერენცირებული უნდა იყოს, რადგან, ძირითადად, არსებობს სწავლების მოდულობის სამი ტიპი: ვიზუალური, სმენითი და კინესთეტიკური. მოსწავლეთა დიდ ნაწილს ვიზუალურად აღქმის უნარი გააჩნია, მათთვის მოსახერხებელია სასწავლო მასალის დანახვით, ანუ ვიზუალური სწავლა, რათა ის საინტერესო და გასაგები გახდეს. მოსწავლეებს, რომელთაც სმენითი ათვისების უნარი აქვთ, სწავლა ჯდომის, მოსმენისა და ხმამაღლა კითხვის მეშვეობით ურჩევნიათ; მოსწავლეთა ნაწილისთვის კი სწავლების კინესთეტიკური მოდულობაა მისაღები, რადგან მათ სჭირდებათ მოძრაობა და სასწავლო მოდელები, რომლებსაც იგი ხელში დაიჭერს ან შეეხება (ბოჭორიძე, 2014:1-4). ამ სამივე ტიპის სწავლების მოდულობის შესატყვისი უნარების მქონე მოსწავლეებისათვის ძლიერ მიმზიდველი და ეფექტური გარემოა სამუზეუმო სივრცე.

80-იან წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჩატარებულმა კვლევებმა ცხადყო, რომ ადამიანი ახალ ინფორმაციას განსხვავებულად შეიმეცნებს: წაკითხულის – 10%-ს, მოსმენილის – 20%-ს, ნახვის – 30 %-ს; ხედავს ვიზუალურ მასალას (ფილმს, სტენდს, თვალსაჩინოებას) და, ამავე დროს, ისმენს ახსნა-განმარტებას – 50 %; თვითონ საუბრობს ან მსჯელობს მასზე, რაც მოისმინა და წაკითხა (დისკუსია, პრეზენტაცია) – 70%, პრაქტიკულად მოქმედებს, ანუ ასრულებს ლაბორატორიულ სამუშაოს, სავარჯიშოებს, მიმართავს სიმულაციასა და თამაშებს, ახალ ინფორმაციას უკავშირებს პირად გამოცდილებას – 90% (დალაქიშვილი, ერაძე... 2016:

24-25). ამიტომ პედაგოგები სწავლების პროცესში ხშირად იყენებენ ცხრილებს, ფოტოებსა და ვიზუალიზაციის სხვა მსგავს ხელშემწყობ საშუალებებს.

თვალსაჩინოებითი სწავლებისათვის მუზეუმი უსაზღვრო შესაძლებლობების ადგილია. ამ უჩვეულო გარემოში მოსწავლეს შეუძლია, დაათვალიეროს ექსპოზიცია, ნახოს დოკუმენტური ფილმი, ინტერაქტიული მონიტორები, სტენდები, ხელით შეეხოს ასლებსა და მულაჟებს.

მუზეუმმა საგანმანათლებლო ფუნქცია საერთაშორისო დონეზე 1951 წელს შეიძინა, როდესაც გაეროს განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაციამ (UNESCO) სემინარისთვის დაიწყო მზადება. სემინარი 1952 წელს ბრუკლინში გაიმართა (გედევანიშვილი, 2010: 12). ამ დროიდან მუზეუმი განათლების მიღების ერთ-ერთი მთავარი წყარო ხდება. რამდენიმე წლის შემდეგ კლივლენდის ხელოვნების მუზეუმის დირექტორი (ოჰაიოს შტატი) შერმან ლი დაწერს: „დღევანდელ სამყაროში, რომელიც სავსეა ვიზუალური გამოსახულებებით... მუზეუმი განათლების მიღების უმთავრესი წყარო ხდება. მხოლოდ თავისი არსითაც კი – ხელოვნების ნიმუშების შენახვითა და გამოფენით – მუზეუმი საგანმანათლებლო დაწესებულებაა ამ სიტყვის საუკეთესო და ყველაზე ფართო გაგებით“ (კიკნაძე, 2012: 30-31). დღეს, როდესაც აქცენტი კეთდება არა მხოლოდ ფაქტების ცოდნაზე, არამედ კრიტიკული აზროვნებისა და შემოქმედებითი უნარის განვითარებაზე, მუზეუმი მნიშვნელოვან როლს იძენს სწავლა/სწავლების პროცესში. სწავლა თამაშით, შემეცნება შეხებითა და შექმნით – ეს და სხვა თანამედროვე საგანმანათლებლო მეთოდები მუზეუმს სახიერს, შესაცნობსა და მიმზიდველს ხდის. სამუზეუმო სივრცეში სწავლება ეხმარება მოსწავლეებს სასწავლო პროგრამების ათვისებაში, კომუნიკაციური უნარების ჩამოყალიბებაში, ისტორიული, მატერიალური და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მოვლის, დაცვისა და მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის განვითარებაში (სურ.1).

თანამედროვე მუზეუმები თანამშრომლობს უნივერსიტეტებთან, კოლეჯებთან, სკოლებთან. ნიუ-იორკის ჯონსონის ხელოვნების მუზეუმს აქვს ძლიერი საგანმანათლებლო ცენტრი, რომელიც ემსახურება კოლეჯებს. აქ პედაგოგს შეუძლია შეიმუშავოს ფართო სპექტრის სხვადასხვა პროგრამა, მაგალითად, ხელოვნების მასწავლებელი იყენებს არქიტექტურას, ქანდაკებას, ფერწერას, დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებას; ისტორიას – არქეოლოგიასა და ეთნოგრაფიას; სამოქალაქო სწავლებას – კანონმდებლობასა და მოქალაქეობრივ მოვალეობას; ტექსტილის – სამოსის დიზაინს; უცხო ენის პედაგოგს კიდევ უფრო მეტი შესაძლებლობები ეძლევა ნებისმიერი ექსპოზიციის გამოყენებისას (Herbert, 1996-1997: 34) (სურ. 2).

მუზეუმის ისტორიულ გარემოში გაკვეთილის ჩატარება მოსწავლე-ახალგაზრდებში რეალობის აღქმის უნარს ავითარებს. უშუალო კონტაქტი ხელოვნების ნიმუშთან გარკვეულ ეფექტს ქმნის და აძლიერებს მოტივაციას, სიღრმისეულ გაგებას, ანალიზსა და ტრანსფერს. ასეთი მუშაობის პრინციპი მასწავლებელს საშუალებას აძლევს, დაინახოს სწავლების პროცესის ძლიერი და სუსტი მხარეები. მოსწავლეებში კი წარმოშობს შემოქმედებით აქტივობას, შემეცნების უნარ-ჩვევებს, ჩართულობა ხდება სასურველი და კოგნიტური (სურ. 3).

ცნობილმა გერმანელმა მეცნიერმა ჰანს ფროიდენტალმა (1905-1990) XX ს-ის დასაწყისში ჩამოაყალიბა სასკოლო სწავლების მეთოდიკა, რომელიც აქტუალობას დღესაც არ კარგავს. მისი აზრით, მუზეუმში მოსწავლეთა ვიზიტს უნდა ჰქონდეს კონკრეტული საგანმანათლებლო მიზანი, რომელიც საჭიროებს საგანგებო მომზადებას (სურ. 4).

უმჯობესია უარი ითქვას ზოგად მიმოხილვით ექსკურსიებზე და საექსპოზიციო სივრცე შეირჩეს ასაკობრივი ინტერესის გათვალისწინებით. მუზეუმში ვიზიტის შემდეგ მოსწავლემ უნდა შექმნას გარკვეული პროდუქტი (ნახატი, თემა, ესე, მოდელი და სხვა) (ქარაია, 2015:16). საქართველოში სამუზეუმო დაწესებულება 1865 წლიდან იღებს სათავეს, როდესაც 1852 წელს დაარსებული რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილების ბაზაზე შეიქმნა კავკასიის მუზეუმი (1919 წლიდან – საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი) (ქარაია, 2015:17). მეცნიერთა უმრავლესობა, მათ შორის, ლევან

ჭილაშვილი, თვლიდა, რომ ქვეყანაში სამუზეუმო საქმიანობას „მართალია, სტიქიური თვითდინებით, მაგრამ გაცილებით ადრე ჩაეყარა საფუძველი... იგულისხმება მთელი რიგი ისტორიული მოვლენის მისანიშნებელი ძველი ნივთების საგანგებო დაცვა და შენახვა, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა“ (ქარაია, 2015:17). შუა საუკუნეებში მატერიალური კულტურის განძსაცავი ეკლესია-მონასტრები და მეფეთა სასახლეები იყო. ეს ტრადიცია სათავეს იღებს ანტიკური ბერძნული ხანიდან, როდესაც წარმართულ ტაძრებში ინახებოდა ხელოვნების ნიმუშები. შემდგომ სამუზეუმო სივრცეში განთავსებული სიძველეთა ძეგლები სამეცნიერო-საგანმანათლებლო ფუნქციას იძენს. XIX ს-ის მიწურულს ქართულ პრესაში ჩნდება ინფორმაცია – თბილისის მუზეუმებში ეწყობა დროებითი გამოფენები და საგანმანათლებლო ლექციები გიმნაზიის მოსწავლეთათვის (ქარაია, 2015: 18-19, 31). მოგვიანებით, საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა პროფილის მუზეუმები იქცა კომუნისტური იდეოლოგიის განმტკიცების შესანიშნავ საშუალებად, სამუზეუმო ექსკურსია კი – პროპაგანდისტულ საქმიანობად (Столяров, Соколова... 2002 :15, 37).

50-იანი წლებიდან UNESCO-ს გადანყვეტილებას საქართველოს მუზეუმებიც ეხმიანება. ჯერ კიდევ წლების წინ ხელოვნების მუზეუმის დირექტორი, აკადემიკოსი შალვა ამირანაშვილი მიიჩნევდა, რომ მუზეუმი სამეცნიერო-საგანმანათლებლო დაწესებულებაა. მისი აზრით, მოზარდის ესთეტიკური ცნობიერების, შემოქმედებითი უნარის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი აქვს სამუზეუმო სივრცესა და მის პოტენციალს; ბავშვი უნდა აკვირდებოდეს შესასწავლ ობიექტს, რისი შესაძლებლობაც სკოლაში არ აქვს; ექსპოზიციას შეუძლია, მოზარდის შეგნებაში წამოჭრას არაერთი კითხვა, ჩაუნერგოს მას სიყვარული ხელოვნების ნაწარმოების მიმართ, წარმოდგენა შეუქმნას კულტურულ მემკვიდრეობაზე, ჩართოს კვლევით საქმიანობაში. შ. ამირანაშვილი უმნიშვნელოვანეს საქმედ მიიჩნევდა სკოლებთან თანამშრომლობას, მოსწავლე-ახალგაზრდების აქტიურ დაინტერესებას ხელოვნებით, რამეთუ ხელოვნება ცხოვრების სარკეა (სხეც/ა.პ.ფ. საქმე # 1232: 2-3).

50 / 70-იან წლებში ხელოვნების მუზეუმის საექსპოზიციო მასალა და საექსკურსიო პროგრამები მასწავლებელთა სასწავლო

გეგმაში იყო შეტანილი. მუზეუმი ეტაპობრივად აცნობდა სკოლებს ახალ თემებს. შალვა ამირანაშვილი შესანიშნავად ხედავდა მუზეუმსა და სკოლას შორის კავშირის აუცილებლობას, როცა საგანმანათლებლო პროგრამები ორიენტირებული იყო საზოგადოების მოთხოვნა-ინტერესებზე. ხელოვნების მუზეუმში იმართებოდა თემატური ექსკურსიები, კონსულტაციები ქართული კერამიკის ისტორიის, ხეზე კვეთისა და ჭედურობის შესახებ. მუზეუმის თანამშრომლები სკოლებში მართავდნენ არქიტექტურული ძეგლების, ქართული ნაქარგობისა და ცნობილი ქართველი მხატვრების ნამუშევრების რეპროდუქციათა გამოფენებს; მეცნიერი თანამშრომლები და გიდები კითხულობდნენ თემატურ ლექციებს; მოსწავლეები კი ამუშავებდნენ სხვადასხვა თემას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბავშვთა ნამუშევრების გამოფენები, რომელთაც გამოეხმაურა ტელევიზია და ჟურნალ-გაზეთები (სხეც/ა.პ.ფ. საქმე #1232: 4-5).

1964 წელს შალვა ამირანაშვილის ხელმძღვანელობით მუზეუმის თანამშრომლებმა ქეთევან ბაგრატიშვილმა და ნათელა ჯაფარიძემ ხელოვნების მუზეუმში ბავშვთა ნამუშევრების გამოფენა მოაწყვეს. ათასზე მეტმა მოსწავლემ მიიღო მასში მონაწილეობა, გაიმართა მათი ნამუშევრების განხილვა. ყველაზე წარმატებული ნამუშევრების ავტორები – ხუთასზე მეტი მოსწავლე სიგელებით დააჯილდოვეს, გამოიცა კატალოგიც (სხეც/ა.პ.ფ. საქმე 123 :6-7). სამწუხაროდ, ამ კატალოგს ვერ მივაკვლიე. ეს იყო ბავშვების ნახალისება, მათი შემოქმედებითი პოტენციალის წარმოჩენა. შალვა ამირანაშვილის მიერ დაწყებული საგანმანათლებლო საქმიანობა წარმატებით განაგრძეს ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომლებმა. უნდა გამოვყოთ ციხანა კუხიანიძის მიერ შექმნილი ხელოვნების მოყვარულ მოსწავლეთა კლუბი, რომელმაც არა ერთი თაობა აღზარდა.

დღეს მუზეუმებში სტანდარტული ექსკურსიები, ექსპონატისთვის თვალის ერთი შევლება მოსწავლეში არ იწვევს ინტერესს, რადგან მასობრივი საშუალებები, ინტერნეტგვერდები უფრო მეტი ინფორმაციის მიღების საშუალებას იძლევა.

მსოფლიო მუზეუმების გამოცდილებაზე დაყრდნობით საქართველოში 90-იანი წლებიდან მუზეუმის საგანმანათლებლო ფუნქცია გამრავალფეროვნდა. ამ მხრივ გარკვეული

მიღწევებიც აღინიშნა. იგი ეფუძნება დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის შეერთებული შტატების მუზეუმების გამოცდილებას, სადაც სამუზეუმო სასწავლო პროგრამები ფართო სპექტრის თავისუფალი არჩევანის გაკეთების საშუალებას აძლევს სტუდენტებს, მოსწავლეებსა და მასწავლებლებს. სამუზეუმო სივრცეში განთავსებული არტეფაქტების გამოყენება საგნობრივი სპეციფიკისა და პროექტებით სწავლების ერთ-ერთი შესანიშნავი საშუალებაა. საქართველოს მუზეუმებში არაერთი საინტერესო სასწავლო შემეცნებითი პროგრამები ხორციელდება, რომელთაგან აღსანიშნავია: „ყორღანების საიდუმლო“, „ოქრომრავალი კოლხეთი“, „სამკაულის ხელოვნება“, „აღმოაჩინე პოეზია მხატვრობაში“ (კიკნაძე, 2012: 30-31). „მუსიკა ილიას სახლში“, „საკარნავალო ნიღბები“, „თოჯინების ისტორია“, „ტფილისური ფოტოსალონები“ და სხვა (<https://tbilismuseumsunion.ge/ganatileba/>).

სამუზეუმო სწავლების მეთოდი სასწავლო პროგრამას უნდა ეხმარებოდეს და მოსწავლე მუზეუმში ერთი ვიზიტით არ უნდა შემოიფარგლოს. პროექტის განხორციელებისას მოსწავლეები ეცნობიან კონკრეტულ ექსპოზიციას, რომელიც თემატურია და ესადაგება მასწავლებლის მიერ დაგეგმილ თემას (სურ. 5). დანარჩენი სამუზეუმო სივრცე ამ შემთხვევაში ინტერესის სფერო არ უნდა იყოს, რადგან სხვა ექსპოზიცია მომავალი პროექტისათვის გამოადგებათ პედაგოგებს. მუზეუმი მიმზიდველი რომ გახდეს, აუცილებელია მოსწავლეებისა და მშობლების დაინტერესება სამუზეუმო სწავლების მეთოდოლოგიით. მუზეუმი ვალდებულია, განავრცოს სამუზეუმო სასწავლო პროგრამის რეკლამირება სოციალურ ქსელებში, დაბეჭდოს და გაავრცელოს საგანმანათლებლო პროგრამების ბუკლეტები, ფლაერები, რომლებშიც განსაზღვრული იქნება სამუზეუმო სწავლების მიზანი და შედეგი. ვფიქრობ, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მიერ წამოწყებული ინიციატივა – საბუნებისმეტყველო და ჰუმანიტარული საგნის მასწავლებლების ტრეინინგები უნდა გაგრძელდეს, რომლებშიც მათი ჩართულობით შემუშავდება სხვადასხვა სასწავლო პროგრამა, პროექტი. სასურველია, მუზეუმში გაიმართოს მოსწავლეთა კონფერენციებიც.

საერთაშორისო ექსპერტთა აზრით, მუზეუმის აუდიტორიის შესწავლა აუცილებელია.

მუზეუმები ამუშავებს ვიზიტორთა შესახებ სტატისტიკურ მონაცემებს და აანალიზებს მათ, რადგან მიზნად ისახავს საბაზისო ინფორმაციის მიღებას. ევროპისა და ამერიკის შეერთებული შტატების მუზეუმთა თანამშრომლები, განხორციელებული სასწავლო პროგრამების მიხედვით, განსაზღვრავენ მოსწავლეთა მიერ შეძენილი ცოდნის ხარისხსა და მოცულობას. ნიუ-იორკის ჯონსონის ხელოვნების მუზეუმის მიერ ჩატარებული გამოკითხვის შედეგად დადგინდა, რომ 1996-97 წლებში პროგრამულ სწავლებაში ჩართული იყო 6400 მოზარდი 57 სკოლიდან (Herbert, 1996-1997: 36-37), რომლის შედეგად მოსწავლეთა დაინტერესება სამუზეუმო სივრცით გაფართოვდა და სწავლის ხარისხიც ამაღლდა (სურ.6).

2019 წელს ერთი სკოლის მაგალითზე (50-ე საჯარო სკოლა) განვახორციელე რაოდენობრივი და თვისებრივი კვლევა, თუ რა გავლენას ახდენს მოსწავლეთა სწავლა/სწავლების პროცესის გაუმჯობესებაზე სამუზეუმო სივრცის სასწავლო პროგრამაში ჩართულობა. კვლევაში მონაწილეობდა ყველა საგნის მასწავლებელი, სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფის მოსწავლეები და მშობლები. კვლევის შედეგები გამოვაქვეყნეთავე დაპირველად, შევადგინე კითხვარები გასვლითი გაკვეთილებისა და მუზეუმის სივრცის სასწავლო პროცესში ჩართულობის შესახებ (გოგელია, 2019: 25). აღმოჩნდა, რომ მასწავლებელთა მხოლოდ 7% იყენებდა სამუზეუმო სივრცეს შედეგიანი საგაკვეთილო პროცესის წარსამართავად. შემდეგ განვახორციელე სხვადასხვა ინტერვენცია – დავაინტერესე მასწავლებლები, მოსწავლეები და მშობლები. სწავლების ამ მეთოდმა გაამართლა. მიღებული შედეგის ანალიზმა აჩვენა, რომ მოსწავლეთა მოტივაცია ამაღლდა, მშობელთა აქტივობა გაუმჯობესდა და ინტერესი კულტურული მემკვიდრეობისადმი გაფართოვდა. მასწავლებელთა 33% ჩაერთო სამუზეუმო პროგრამებსა და გასვლითი გაკვეთილების განხორციელებაში (გოგელია, 2019: 35-38). მსგავსი კვლევები მუზეუმამც უნდა განახორციელოს.

განუზომელია მუზეუმის როლი ინკლუზიურ განათლებაში. საზოგადოებაში მარგინალური ჯგუფების ინტეგრირებისათვის ჩატარებულმა კვლევებმა აჩვენა, რომ კონკრეტული საგნების სწავლება სამუზეუმო სივრცეში ხელს უწყობს შეზღუდული შე-

საძლებლობების მქონე მოსწავლეთა კოგნიტიური უნარების განვითარებას. მათთვის არტთერაპია მნიშვნელოვანი სიახლეა. ამჟამად ცნობილი მუზეუმები – ლუვრი, სმიტ-სონის ინსტიტუტი, მეტროპოლიტენ მუზეუმი, ვენის საბუნებისმეტყველო მუზეუმი ცდილობს, შექმნას პროგრამები, რომლებიც ხელმისაწვდომი იქნება შეზღუდული შესაძლებლობის ახალგაზრდებისთვის. ეს საკმაოდ რთული პროცესია. განსაკუთრებით აღნიშვნის ღირსია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში გამართული სხვადასხვა საგანმანათლებლო პროგრამით გათვალისწინებული ღონისძიება შეზღუდული შესაძლებლობის მოსწავლეთათვის. საგანგებოდ აღვნიშნავ 2015 წელს საქართველოს ეროვნულ გალერეაში გამართულ გამოფენას – „მე ვხედავ თითები“ (სურ. 7). პროექტს ხელმძღვანელობდა მხატვარი ქეთევან მატაბელი. ექსპოზიციაზე წარმოდგენილი იყო თბილისის სამხატვრო აკადემიის პროფესორ-მასწავლებლების, სტუდენტების, სხვადასხვა სასწავლო და შემოქმედებითი დაწესებულების მოსწავლეებისა და მათი პედაგოგების მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ თემაზე შექმნილი სახვითი ხელოვნების ნამუშევრები. ისინი კომპლექსურად აღიქმებოდა განათებით, პერსონაჟების მოძრაობით, ხმებით, შეხებით, ფიზიკური ჩართულობით, თეატრალური ეფექტებით. მხედველობის პრობლემის მქონე დამთვალიერებელს შეეძლო არა მხოლოდ თვალებით, არამედ ხელის შეხებით, მოსმენით აღექვა საგამოფენო სივრცე (ნერეთელი, 2020: 102).

სმენადაქვეითებულ, უსინათლო, სხვა სირთულეების მქონე პირთათვის მუზეუმი ისეთივე ჩვეული გარემო უნდა გახდეს, როგორც ნებისმიერი მოქალაქისთვის. ამ მხრივ საქართველოში ჯერ კიდევ ბევრი რამაა გასაკეთებელი. საქართველოს მუზეუმებს აქვს შედგენილი პროგრამები შეზღუდული შესაძლებლობის მოსწავლეთათვის, რომლებიც, ჩემი აზრით, მომავალში უფრო ფართო სპექტრით უნდა განვითარდეს.

სამუზეუმო სივრცის გენერალიზაცია სასწავლო პროცესში აუცილებელი და მისასალმებელია. ფრანგი კრიტიკოსი და ისტორიკოსი იპოლიტ ტენის სიტყვებს მოვიშველიებ: „საგანმანათლებლო პროცესში სამუზეუმო სივრცე იგივეა, რაც მცენარისათვის ნიადაგი და კლიმატური პირობები“ (ტენი, 1990: 80).

EFFECTIVE TEACHING IN THE MUSEUM SPACE

Summary

The largest part of the world's heritage is placed and preserved in museum depositories. Using this treasure in the teaching process is especially important. Museum resources are an ideal way for visual studies. A student is able to observe an exposition, watch documentary, to see display stands, touch copies and mockups.

The Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts acquired an educational function, at the international level, in 1951, when the United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO) began preparation for a seminar, which was held in 1952 year in Brooklyn. Since that time, the museum became the main source of education.

Studying by playing, studying by touching and creating – these and other modern, educational methods make the museum more tangible, cognizable and attractive. Measureless is its role in the inclusive education for integration of marginal groups in the society. The programs worked out in the museum for children of different ages take into account school requirements. Conducted studies have shown in the comfortable, pleasant and unusual environment. That teaching of specific subjects in the museum space contributes to the development of students' cognitive skills.

Since 50s of the 20th century Sh. Amiranashvili considered the museum to be a scientific and educational institution. In his opinion, a museum space and its potential play a highly significant role in the development of adolescents' aesthetic awareness and creative ability. Shalva Amiranashvili considered cooperation with schools to be the most important as it helped to raise active interest for art among students-young people because art is a mirror of life.

In the 50s-70s of the 20th century the exhibition material and excursion programs of the Art Museum were even included in the teachers' curriculum. The museum gradually introduced new topics and programs to schools. Shalva Amiranashvili saw perfectly the connection between schools and the museum and the necessity of the museum education through educational programs focused on it, in which demands and interests of society would have been taken into account.

At the present time, museums have more opportunities to develop formal and informal museum-educational programs using modern technological and technical means. Teachers of humanitarian and natural sciences have to generalize the museum space in the educational process and use it for effective conducting of integrated education.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბოჭორიშვილი, მ. (2014). დიფერენციაციის თეორიის რამდენიმე ასპექტი. <https://mastsavlebeli.ge/?p=2017>
2. გედევანიშვილი, ნ. (2010). განათლება და მუზეუმი. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
3. გოგელია, ნ. (2019). სასწავლო პროცესის გაუმჯობესება გასვლითი გაკვეთილებით სამუზეუმო სივრცეში. <https://www.facebook.com/share/p/WpnFKF1dpj4VYjS5/?mibextid=qi2Omg>
4. დალაქიშვილი, ნ., ერაძე, კ., ლობჯანიძე, ს., მელიქიშვილი, მ. (2016). პედაგოგიური გზამკვლევი პროფესიული განათლების მასწავლებლებისათვის. თბ.: მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრის გამოცემა.
5. კიკნაძე, თ. (2012). მუზეუმი როგორც უწყვეტი განათლების წყარო. თბ.: ჟურ. „მუზეუმი“. დეკემბერი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
6. ტენი, ი. (1990). ხელოვნების ფილოსოფია. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო.“

7. ქარაია, ი. (2015). *სახელმძღვანელო მუზეუმის გიდებისათვის*. თბ.: აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის გამოცემა.
8. წერეთელი, მ. (2020). *განათლება და თანამშრომლობა საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (2005-2002)*. ჟურ. „მუზეუმი“. # 6. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
9. Столяров, Б., Соколова, Н., Алексеева, Н. (2002). *Основы экскурсионного дела. Учебное пособие для студентов педагогических вузов*. Санкт-Петербург. Издание Государственного русского музея.
10. Herbert F. Jonson Museum of Art. Annual report 1996-1997. Cornell University.
11. <https://tbilisimuseumsunion.ge/ganatileba>

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. ლუვრის მუზეუმი, პარიზი (ნანა გოგელიას ფოტო)
- სურ. 2. ბოდეს მუზეუმი (ბერლინი)
ინტერნეტგვერდი – https://www.csm_j_a.b_BM_IN0B14801_135e1069ef
- სურ. 3. მეტროპოლიტენ მუზეუმი (ნიუ-იორკი)
ინტერნეტგვერდი – <https://www.metmuseum.org/learn/learning-resources>
- სურ. 4. ამსტერდამის სტედელიკის მუზეუმი
ინტერნეტგვერდი-<https://www.stedelijk.nl/>
- სურ. 5. ბერლინის ნაციონალური გალერეა
ინტერნეტგვერდი – [inter https://www.smb.museum/en/education-and-outreach/schools-kindergartens-and-day-cares/](https://www.smb.museum/en/education-and-outreach/schools-kindergartens-and-day-cares/)
- სურ. 6. ბერლინის ნაციონალური გალერეა
ინტერნეტგვერდი – [inter https://www.smb.museum/en/education-and-outreach/schools-kindergartens-and-day-cares/](https://www.smb.museum/en/education-and-outreach/schools-kindergartens-and-day-cares/)
- სურ. 7. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ინტერნეტგვერდი – <https://epfound.ge/ge/resources/stories/singleview/408-museums-with-unlimited-opportunities>

List of Illustrations

- Fig.1. Louvre Museum. Paris Photo by Nana Gogelia
- Fig.2. Bode Museum (Berlin).
Website - https://www.csm_j_a.b_BM_IN0B14801_135e1069ef
- Fig.3. Metropolitan Museum (New York)
Website - <https://www.metmuseum.org/learn/learning-resources>
- Fig.4. Stedelijk Museum Amsterdam
Website - <https://www.stedelijk.nl/>
- Fig.5. National Gallery – Berlin
Website - <https://www.smb.museum/en/education-and-outreach/schools-kindergartens-and-day-cares/>
- Fig.6. National Gallery – Berlin
Website - <https://www.smb.museum/en/education-and-outreach/schools-kindergartens-and-day-cares/>
- Fig.7. National Museum of Georgia
Website - <https://epfound.ge/ge/resources/stories/singleview/408-museums-with-unlimited-opportunities>



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7

შალვა ამირანაშვილი და ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციები

შალვა ამირანაშვილს დიდი წვლილი აქვს შეტანილი აღმოსავლური ხელოვნების თითქმის ყველა დარგის ნიმუშთა სამეცნიერო კვლევაში. თუმცა, სრულიად გამორჩეულია მისი დამსახურება ხელოვნების მუზეუმში აღმოსავლეთის ქვეყნების კულტურისა და ხელოვნების იმუამინდელი განყოფილების შექმნისა და მისი ცალკეული კოლექციების კვლევისა და პოპულარიზაციისათვის.

მიუხედავად იმისა, რომ ამირანაშვილი განათლებით აღმოსავლეთმცოდნე არ ყოფილა, ადრეული წლებიდანვე იგი დიდ ინტერესს ავლენდა, ზოგადად, აღმოსავლური ხელოვნების მიმართ. მისი პერსონალური სამუშაო კაბინეტის განუყოფელი ნაწილი ქართული და ევროპული ხელოვნების ნიმუშთა გვერდით აღმოსავლური არტეფაქტებიც იყო. აი, როგორ აღწერს მოგონებათა წიგნში მისი შვილი მამის კაბინეტს: *საწერ მაგიდას ამშვენებდა მისი მუშაობის უსიტყვო მონუმენტი: მოოქრული ვერცხლის ფირფიტებისგან დამზადებული ინდური ნაკეთობა, რომელიც ბუდას გამოსახავდა. იქვე იყო ძვირფასი ქვებისგან გამონათალი მცირე ზომის ნაირნაირი ქანდაკებები, რომლებიც აღმოსავლეთისთვის დამახასიათებელ რიტუალურ სცენებს გამოსახავდნენ... დიდ ინტერესს იწვევდა მოყვითალო ფერის ნეფრიტისგან ჩინეთში დამზადებული უნიკალური, მცირე ფორმატის ძეგლი, რომელიც განასახიერებდა სიცოცხლისა და ყოველწლიური განახლების მამალმერთს. ღვთაება მოყავისფრო საცეცხლურზე იდგა და რიტუალის შესრულების დროს ... სურნელოვანი კვამლი იფრქვეოდა მისი ნესტოებიდან. ჩინურ ღმერთს მხარზე მიყრდნობილი ჰქონდა მარადისობის სიმბოლო: ხის აყვავებული ტოტი. საწერ მაგიდაზე თავისი ადგილი ჰქონდათ მიჩენილი ფაიფურის მოხატულ სურებსა და ვერცხლის მუცელგაბერილ დოქებს (ამირანაშვილი, 2016:172-173; ამირანაშვილი, 2023:121).*

1921-1922 წლებში შალვა ამირანაშვილი ინყებს მუშაობას საქართველოს მუზეუმ-

ში არქეოლოგიის განყოფილების გამგის ასისტენტად. პროფესიული სრულყოფის მიზნით, იგი 1922 წელს მიემგზავრება სანკტ-პეტერბურგში, მსოფლიოში უდიდეს მუზეუმ ერმიტაჟში, სადაც იღრმავებს ცოდნას სხვადასხვა დეპარტამენტში, მათ შორის, უმდიდრესი კოლექციების მქონე აღმოსავლეთის განყოფილებაში (ხარატიშვილი, 2019:71). 1928 წლიდან კი იგი დიმიტრი შევარდნაძის ინიციატივით სამუშაოდ გადადის ეროვნულ გალერეაში, სადაც, თავდაპირველად, ფოტოგრაფის თანამდებობაზე მიიღეს (ხარატიშვილი, 2019:71). ეროვნული გალერეა – დიმიტრი შევარდნაძის დიდი ხნის ოცნება სახვითი ხელოვნების პირველი მუზეუმი იყო საქართველოში, სადაც ქართული სახვითი ხელოვნება პირველად იყო წარმოდგენილი ფართო ქრონოლოგიური დიაპაზონით აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ფონზე და პარალელურად მკაფიოდ წარმოაჩინდა არა მხოლოდ ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების უწყვეტ გზას, არამედ მის კონტაქტებს როგორც აღმოსავლეთთან, ისე დასავლეთთან და, იმავდროულად, მათგანვე მომდინარე კულტურულ იმპულსებს. სწორედ ამგვარ საექსპოზიციო სივრცეში გამოიფინა პირველად ყაჯარული დაზგური ფერწერისა და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები ქართულსა და ევროპულ მასალასთან ერთად (Koshoridze, 2017:71-75). (სურ.1). არაა გამორიცხული, რომ სწორედ ამ ექსპოზიციამ მისცა ბიძგი შალვა ამირანაშვილის შემდგომ დაინტერესებას გვიანირანული ფერწერით. მუზეუმის საარქივო დოკუმენტებიდან ცნობილია, რომ ამირანაშვილი აქტიურად იყო ჩართული გალერეის ყოველდღიურ საქმიანობაში და, ამავე დროს, მონაწილეობდა აღმოსავლური ექსპონატების შეძენაშიც. ამას ადასტურებს ყაჯარული ფერწერის ორი ცნობილი ნამუშევრის – „შეყვარებულები მოახლე გონასთან ერთად“ და „შეყვარებულები მოახლე ბიჭთან ერთად“ შესყიდვის ისტორია

კერძო მფლობელ ა. კოვალკოვისგან (სურ.2-3). აღმოსავლეთის კოლექციების ფონდში დაცულია მიმონერა, რომელიც მფლობელსა და დიმიტრი შევარდნაძეს შორის გაიმართა, საიდანაც ვიგებთ, რომ თბილისში ვიზიტის დროს ა. კოვალკოვმა მოინახულა ეროვნული გალერეის ექსპოზიციები და სასიამოვნოდ გაოცებული დარჩა თავისი ორი ფერწერისა და ირანული დაზგური ფერწერის სამუზეუმო ნიმუშების მსგავსებით. თავის პირველ წერილში იგი სთავაზობს დიმიტრი შევარდნაძეს მათს შესყიდვას. აქვე მოყვანილია მისი ძალზე საგულისხმო ფრაზა, რომელიც მეტყველებს ეროვნული გალერეის პროგრესულ ხედვაზე სხვადასხვა კულტურის მიმართ: *პირადად არ მახსენდება თქვენი გაწყოფილების მსგავსის არსებობა ლენინგრადისა და მოსკოვის მუზეუმებში, რომლებსაც შევთავაზებდი ჩემს ორ ფერწერას. მე იმავე წუთს გამიჩნდა აზრი, რომ მათი ადგილი თქვენს გალერეაშია, აქ არსებული მსგავსი მასალის გამო* (კოვალკოვი, 1929: 1).¹

ამავე წერილიდან ირკვევა, რომ კოვალკოვი ეროვნულ გალერეაშივე გაესაუბრა დ. შევარდნაძეს ამ თემაზე და შესთავაზა მას თავისი საკოლექციო სურათების აღწერათა და ფოტოების გადმოგზავნა მათი ღირებულების მითითებით, რათა გალერეას განეხილა ეს საკითხი. მოგვიანებითაც გაგრძელდა მათ შორის მოლაპარაკებები და წერილს 2 სურათის აღწერებითურთ მოგვიანებით მოჰყვა თავად მათი გადმოგზავნაც. ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლეთის კოლექციების ფონდში დაცული ეროვნული გალერეის სამხატვრო საბჭოს მაშინდელი სხდომის (26.09.1929) ოქმის ამონაწერში ნათქვამია: *ა. კოვალკოვის მიერ ტაგანროგიდან გამოგზავნილი ორი ნამუშევარი წარმოადგენს ბიაზზე ზეთის საღებავებით ერთი და იმავე მხატვრის მიერ შესრულებულ XIX საუკუნის სპარსულ დეკორატიულ ფერწერას. მისი მდგომარეობა ცუდია, საჭიროებს რესტავრაციას ფერწერული ფენების გამოვლენის მიზნით. გამომდინარე აქედან, ორივე სურათის მაქსიმალური ღირებულებაა 300 მანეთი. სამხატვრო საბჭოს მართებულად მიაჩნია ამ სურათების შეძენა საქართველოს ეროვნული გალერეისთვის და ავალებს გა-*

ლერეის დირექტორს დიმიტრი შევარდნაძეს, აწარმოოს მოლაპარაკებები მფლობელთან, ა. კოვალკოვთან.

ოქმის ამონაწერს ხელს აწერენ სამხატვრო საბჭოს დირექტორი: დ. შევარდნაძე, საბჭოს წევრები: დ. კაკაბაძე, ლ. გუდიაშვილი და ასისტენტი შ. ამირანაშვილი (სურ.4). დღეს ეს ორივე სურათი – მუჰამად შაჰის ეპოქის ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციის მნიშვნელოვანი მარგალიტებია. ამავე დროს, ამ დოკუმენტაციიდან კარგად ჩანს, რომ შ. ამირანაშვილი ამ დროს უკვე ასისტენტის პოზიციაზეა და არა ფოტოგრაფის. ასე რომ, მოხმობილი დოკუმენტაციიდან გარკვეულად ჩანს მისი უშუალო წვლილიც ამ აღმოსავლური არტეფაქტების შეძენაში.

1934-1937 წლებში შალვა ამირანაშვილი ეროვნული გალერეის სამართალმემკვიდრე – ხელოვნების მუზეუმ მეტეხის აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების კოლექციებს კურირებს. ამავე წლებში მის ყურადღებას უკვე იპყრობს გვიანირანული ფერწერისა და მინიატიურის კოლექციაში დაცული უნიკალური ნიმუშები, რომელთა საფოსტო ბარათები საინტერესო ფორმატით 1935-1936 წლებში იბეჭდება შ. ამირანაშვილის ხელმძღვანელობით. მასში შევიდა როგორც დაზგური ფერწერის, ასევე მინიატიურული ხელოვნების ნიმუშები, რომლებიც ჯგუფების მიხედვით იყო აკინძული მცირე ზომის ალბომებად ან ჰქონდათ სპეციალური ფოლდერები. სულ გამოვიდა სამი სერია. პირველი ეთმოზოდა იმ დროს მუზეუმ მეტეხში დაცულ დაზგური ფერწერის ნიმუშებს (სურ. 5), მეორე სერიაში შევიდა ქალებისა და წყვილების მინიატიურები (სურ. 6-7), მესამეში კი – ყვავილები. ეს ბოლო სერია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, რადგან მათ უმეტესობას აქვს თარიღი და ავტორის ხელმოწერები² (სურ. 8-9). 1936 წელს კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი ღონისძიება იმართება: საქართველოს მუზეუმში იხსნება შაჰ ნამეს ავტორის, დიდი სპარსი პოეტის – ფირდოუსის 1000 წლის თავისა და საქართველო-ირანის ურთიერთობებისადმი მიძღვნილი საიუბილეო გამოფენა – *ფირდოუსი და ქართულ-ირანული ურთიერთობა ლიტერატუ-*

1 წერილი დაცულია ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციების ფონდის არქივში.

2 სპარსული მხატვრობა. სერია I. 1935; ირანული მინიატიურა. სერია II. 1935; ირანული მინიატიურა. სერია III. 1935.

რასა და ხელოვნებაში. გამოიცა ამ მოვლენის ამსახავი კატალოგი, რომელშიც ჩანს, თუ რამდენად ფართოდ იყო გაშუქებული ორი ქვეყნის კულტურული ურთიერთობები – ხელნაწერი წიგნები, ფერწერული, მინიატიურული და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ასზე მეტი ნიმუში. ამ გამოფენის მოსამზადებელ სამეცნიერო კომიტეტში სხვა დიდ მეცნიერებთან ერთად იყო შალვა ამირანაშვილიც.

1937 წლიდან ამირანაშვილი მუზეუმ მუშაობის დაზღუდვი ფერწერის დეპარტამენტის, 1939 წლიდან კი მუზეუმის დირექტორად ინიშნება, თუმცა, მას არ შეუწყვეტია აღმოსავლური კოლექციების შესწავლა. იგი ამ პერიოდში უფრო სიღრმისეულად ეცნობა გვიანირანული, ენ. ყაჯარული ეპოქის დაზღუდვი და მინიატიურულ ხელოვნებას, ქმნის ორ მნიშვნელოვან ნაშრომს ირანულ დაზღუდვი და მინიატიურულ ფერწერათა შესახებ: 1940 წელს გამოსცემს დიდტანიან მონოგრაფიას – „გვიანირანული დაზღუდვი ფერწერა“, რომელშიც სამუზეუმო ნიმუშების პარალელურად განხილულია სხვა მუზეუმებში დაცული მსგავსი კოლექციებიც (Амиранашвили, 1940), ხოლო 1941 წელს გამოდის მისი მეორე ნაშრომი – „ირანული ფერწერა“, რომელშიც უკვე დაზღუდვი ფერწერის ნაწარმოებებთან ერთად განხილულია მინიატიურული ხელოვნების ნიმუშებიც (Амиранашвили, 1941). ორივე ეს ნაშრომი, ფაქტობრივად, პირველი მეცნიერული კვლევაა დღეს უკვე მსოფლიოში აღიარებული ისეთი ფენომენისა, როგორიცაა ყაჯარული ფერწერა. მოგვიანებით ამას ხაზგასმით აღნიშნავდნენ თავიანთ შრომებში ისლამური ხელოვნების ცნობილი დასავლელი და ირანელი მეცნიერებიც. ამას ასევე ადასტურებს ხელოვნების მუზეუმის არქივსა და აღმოსავლური კოლექციების ფონდში დაცული წერილები ისეთი ცნობილი მეცნიერებისა, როგორებიც იყვნენ: ბასილ რობინსონი, სტიურატ ფალკი, შაჰრიარ ადლი, ლეილა დიბა, ტიმ სტენლი. 2004 წელს ალბომის – „ყაჯარული პორტრეტი“ გამოსაცემად მომზადებისას თავად მქონდა შესაძლებლობა, მენარმოებინა მიმონერა ამ მეცნიერთა ნაწილთან. ისინი არა მხოლოდ ამ ალბომის შესავალში, არამედ პირად წერილებშიც ადასტურებდნენ დიდ პატივისცემას შალვა ამირანაშვილისადმი და აღნიშნავდნენ მის ღვაწლს ყაჯარული ფერწერის შესწავლის საქმეში.

ამონარიდი ბასილ რობინსონის ერთ-ერთი წერილიდან, რომელიც დასავლურ ირანისტიკაში თავად ითვლება ყაჯარული კვლევების პიონერად: დიდი ხნის წინ ან გარდაცვლილ პროფ. გიუზალიანთან მქონდა მიმონერა. სწორედ მან მაცნობა პროფ. შ. ამირანაშვილის შესანიშნავი წიგნის არსებობის შესახებ, რომელიც გამოქვეყნებული იყო 1940 წელს და თბილისის ყაჯარულ ფერწერას ეხებოდა და რომელიც მან გამომიგზავნა. მოგვიანებით მე თავად ამირანაშვილთან მქონდა მიმონერა ცალკეულ საკითხებზე, რომლებიც ყაჯარულ ფერწერას ეხებოდა. სამწუხაროდ, მე მას არასდროს შევხვედრივარ. მისი წიგნი კვლავ რჩება საეტაპო ნაშრომად სპარსული ხელოვნების შესახებ, ნაშრომად, რომელმაც დასავლურ სამყაროს პირველად გააცნო, თუ როდენ მდიდარი და შთამბეჭდავია ეს ხელოვნება. მოხარული ვარ, რომ შ. ამირანაშვილის ხსოვნა უკვდავყოფილია ამ მუზეუმის სახელწოდებით, რომელსაც იგი ასე წარმატებით ემსახურებოდა (Qajar Portraits, 2004:10-11).

მეორე დიდი მეცნიერი, ფაქტობრივად, დღეს N1 ექსპერტი ყაჯარული ხელოვნების კვლევის დარგში, პროფესორი ლეილა დიბა ამავე გამოცემის შესავალში წერს: ალბათ აქ მართებულია გავიხსენოთ, რომ ყაჯარული ფერწერის ქართული კოლექციის შ. ამირანაშვილისეული კატალოგი (ირანული დაზღუდვი ფერწერა. 1940 – ი. კ.), რომელსაც ეს გამოცემა შეავსებს, ფაქტობრივად, ამ საკითხზე არსებულ ყველაზე ადრინდელ სამეცნიერო გამოკვლევას წარმოადგენს. სწორედ ამირანაშვილის ნაშრომმა წარუდგინა პირველად საზოგადოებას ყაჯარული ფერწერის პირველი კორპუსი, მაგრამ დღესდღეობით ეს წიგნი რარიტეტი გახლავთ და მკითხველთა მცირეოდენი ნაწილისთვის თუა ხელმისაწვდომი. შ. ამირანაშვილის ნარკვევი და გამოკვლევა, რომელიც ამ კოლექციის ნიმუშებით უხვადაა ილუსტრირებული, სრულად გვამცნობს XVIII-XIX საუკუნეების სპარსული ხელოვნების მასშტაბებს, ხარისხსა და მის მრავალფეროვნებას. აქ პირველად ისტორიაში, ყაჯარული ფერწერა დამსახურებისამებრ იქნა შეფასებული და სპარსული ფერწერის მნიშვნელოვან ეტაპად აღიარებული (Qajar Portraits. 2004:6).

1951 წელს შ. ამირანაშვილი ინიშნება ხელოვნების მუზეუმის დირექტორად და იწყება მისი ხანგრძლივი ბრძოლა მუზეუ-

მისთვის ახალი შენობის მოსაპოვებლად, რაც საბოლოოდ შ. ამირანაშვილის გამარჯვებით მთავრდება (ამირანაშვილი, 2016:178-179; ამირანაშვილი, 2023: 131-132). 1952 წლის 21 დეკემბერს მუზეუმი ოფიციალურად გაიხსნა დამთვალეიერებლისთვის. ამავე წლიდან იწყება ზრუნვა აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების კოლექციების მუდმივი ექსპოზიციის გასახსნელად. საბოლოოდ, ეს გამოფენა 1954 წელს გაიმართა (სურ.10). ექსპონირებული იყო ძველი ეგვიპტის, შორეული და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნების მაღალმხატვრული ნიმუშები. ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციები დღემდე უნიკალურია, რადგან მასში წარმოდგენილია სახვითი ხელოვნების ყველა დარგი და მედია.

ამირანაშვილის დირექტორობის პერიოდში მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციები მრავალ დროებით გამოფენას მართავდა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში, რასაც მის ფონდში დაცული აფიშები, შთაბეჭდილებათა წიგნები თუ მოგონებები ადასტურებს, თუმცა, ამ მრავალ გამოფენათგან განსაკუთრებით მსურს, გამოვყო ქალაქ მოსკოვში, აღმოსავლური ხელოვნების მუზეუმში, 1973 წელს გამართული გამოფენა – XVIII-XIX საუკუნეების ირანული დაზგური ფერწერა, რომელშიც საბჭოთა კავშირში არსებული ყაჯარული კოლექციების მფლობელი ყველაზე ცნობილი მუზეუმი მონაწილეობდა. გამოფენაზე წარმოდგენილი 47 ფერწერული ნამუშევრიდან 12 საქართველოს ხელოვნების

სახელმწიფო მუზეუმიდან იყო, რაც გამოფენილი ექსპონატების 25%-ს შეადგენს და რაც ხელოვნების მუზეუმის კოლექციების მნიშვნელობაზე მეტყველებს (Станковая Живопись Ирана XVIII-XIX веков. 1973: 6-7).

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმსა და მისი აღმოსავლური კოლექციების ფონდს მრავალი ცნობილი ადამიანი, ხელოვანი თუ პოლიტიკოსი სტუმრობდა. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ირანის შაჰის მოჰამედ რეზა ფეჰლევისა და მისი დის – აშრაფის ვიზიტი მუზეუმსა და, კერძოდ, აღმოსავლეთის განყოფილებაში (სურ.11-12). ეს ვიზიტი 1968 წელს შედგა და ფონდში ამ მოვლენის ამსახავი საინტერესო ფოტომასალაა დაცული. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს შ. ამირანაშვილის გულისხმიერი და მეგობრული ურთიერთობა ქართველსა და უცხოელ აღმოსავლეთმცოდნეებთან. იგი ზრუნავდა, რომ მათ ჰქონოდათ საშუალება, გაცნობოდნენ ამ სამუზეუმო უნიკალურ კოლექციებს მათი შესწავლისა და საერთაშორისო სამეცნიერო სივრცეში ინტეგრირების მიზნით (კოშორიძე, 2019:142). ასეთი პოზიცია, რა თქმა უნდა, მის მიერ კარგად გააზრებული სამუზეუმო პოლიტიკის ნაწილი იყო, რადგან მსოფლიოს აღიარებულ მეცნიერთა მიერ სამუზეუმო არტეფაქტების კვლევა და მისი შედეგების გამოქვეყნება უცხოეთის რეიტინგულ სამეცნიერო გამოცემებში პოპულარიზაციას უწევდა არა მხოლოდ ამ კოლექციებს ან მუზეუმს, არამედ, ზოგადად, ქვეყანასაც.

Koshoridze Irina

SHALVA AMIRANASHVILI AND ORIENTAL COLLECTIONS OF THE MUSEUM OF FINE ARTS

Summary

Shalva Amiranashvili has made a great contribution to the scientific research of all types of oriental collections. However, his contribution to the establishment of the Department of Oriental Cultures at the Georgian State Museum of Fine Arts and the research and promotion of its particular collections is outstanding.

Although Sh.Amiranashvili was not an orientalist by education, from his early years he showed great interest in all types of oriental art. In addition to Georgian and European works of art, oriental artifacts were an integral part of his personal work cabinet (memoirs of his son).

Later, in 1922, when he started working at the National Gallery with Dimitry Shevardnadze, for the purpose of professional development, he traveled to St. Petersburg, the largest museum in the world – the Hermitage, where he extended his knowledge in various departments, including the Eastern Department of the Hermitage with its rich collections.

After returning to his homeland, he was actively involved in the acquisition of oriental artifacts for the museum, which has been confirmed by the purchase of two famous examples of Qajar paintings from a private owner – Kovalkov. The owner offered Dimitry Shevardnadze, then director of the National Gallery, to purchase two canvases, and the Art Council of the National Gallery confirmed this to the director. The document of the council meeting, which is kept in the archives of the Oriental collections, is signed by outstanding people: Dimitry Shevardnadze, Lado Gudiashvili, David Kakabadze. Among them was Shalva Amiranashvili, who recently graduated from the university, and in that moment was only an assistant in the art gallery.

In 1934-37, Shalva Amiranashvili, headed the Oriental collections of the Art Museum of Metekhi, the successor of the National Gallery. In those years, his attention was already attracted by the unique samples preserved in the collection of the late Iranian paintings and miniatures. Their postcards were printed in 1936, under the leadership of Amiranashvili.

Later, Amiranashvili studied the easel and miniature art of the Qajar era thoroughly and in the 1940s published two important works on Iranian easel and miniature painting, which were the first publications recognized in the world in this field of art. This is confirmed by the unique archival material preserved in the department, in particular, by his correspondence with famous researchers in this field (B. Robinson, Falk) and their publications.

In 1951, Sh. Amiranashvili was appointed on the position of the director of the Art Museum and he began his long struggle for finding a new building for the museum, which finally ended with Sh. Amiranashvili's victory. On December 21, 1952, the museum was officially opened to visitors. In the same year, caring about opening of a permanent exposition of the art collections of the peoples of the East began. Finally, the exhibition was opened in 1954. It exhibited high quality works of art from ancient Egypt, Far and Middle Eastern countries. The oriental collections of the Museum of Fine Art are still unique as all spheres and media of fine art.

Especially should be mentioned Sh. Amiranashvili's warm and friendly relationship with Georgian and foreign orientalists. He ensured their access to the museum collections and studying of these unique collections. Such attitude was, of course, a part of his well-thought-out museum policy, because the research of museum artifacts by world-renowned scientists and publications of research results in foreign rated scientific publications, promoted not only these collections or the museum, but also the country in general.

გამოყენებული ლიტერატურა

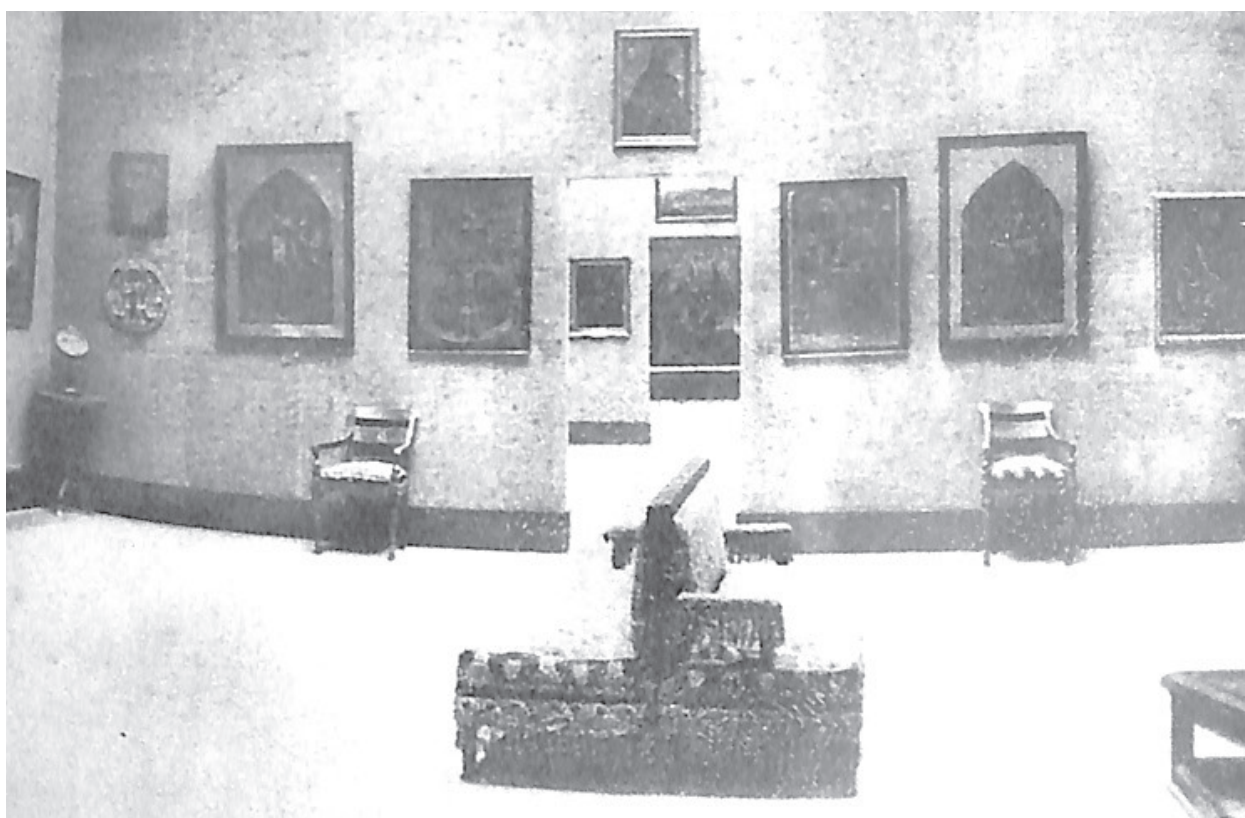
1. ამირანაშვილი, გ. (2016). *წარსულით სავსე სკივრიდან*. თბ.: გამომც. „გლისა“.
2. ამირანაშვილი, გ. (2023). *ნიგნად აკინძული სიცოცხლე*. თბ.: გამომც. „ლოგოსი“.
3. *ფირდოუსი და ქართულ-ირანული ურთიერთობა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში* (1936). გამოფენის კატალოგი. ტფილისი.
4. კოშორიძე, ი. (2019). *კიდევ ერთხელ ყაჯარული ფერწერის შესახებ*. ნიგნძი – შალვა ამირანაშვილი – 120. გზა მეცნიერისა. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
5. *ყაჯარული პორტრეტი* (2004). რედ. ი. კოშორიძე. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
6. ხარატიშვილი, ნ. (2019). *შალვა ამირანაშვილი – 120*. გზა მეცნიერისა. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
7. Амиранашвили, Ш. (1940). *Иранская станковая живопись*. Тб.: изд. Музея Метехи.
8. Амиранашвили, Ш. (1941). *Иранская живопись XVIII-XIX веков*. Тб.: изд. Музея Метехи.
9. *Иранская живопись, I*. (1936). М.: изд. Госзнак.
10. *Иранская живопись, II*. (1936). М.: изд. Госзнак.
11. *Иранская живопись, III*. (1936). М.: изд. Госзнак.
12. Koshoridze, I. (2017). *From Colonial approach to National Branding – the history of development of idea of Art Museum in Georgia. Images of the Museum*. Florenz, Kunsthistorisches Institut – Max Planck. 71-99.
13. *Станковая живопись Ирана XVIII-XIX веков* (1973). М.: изд. „Советский художник“.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. ეროვნული გალერეის საგამოფენო სივრცე, სადაც გამოფენილია ირანული ხელოვნების ნიმუშები, მათ შორის, დაზგური ფერწერა. ხელოვნების მუზეუმის არქივი
- სურ. 2. შეყვარებულები მოახლე გოგონასთან ერთად. უცნობი მხატვარი. მოჰამად შაჰის ეპოქა (1832-1848). ტ/ზ. 142,5-85 სმ. სხმ/აღ 916
- სურ. 3. შეყვარებულები მოახლე ბიჭთან ერთად. უცნობი მხატვარი. მოჰამად შაჰის ეპოქა (1832-1848). ტ/ზ. 150-90 სმ. სხმ/აღ 917
- სურ. 4. ეროვნული გალერეის სამხატვრო საბჭოს ამონაწერი ოქმიდან. აღმოსავლური კოლექციების ფონდი
- სურ. 5. ყაჯარული ფერწერის საფოსტო ბარათების ჩასადები ყუთი. აღმოსავლური კოლექციების ფონდი
- სურ. 6. ყაჯარული მინიატიურის – სერია 2-ის ყდა. აღმოსავლური კოლექციების ფონდი
- სურ. 7. შეყვარებულები. მხატვარი ნაზარ ალი. XVIII ს-ის დასასრული. ქალაქი, მინერალური და მცენარეული საღებავები. 19-13,5 სმ. სხმ/აღ 357
- სურ. 8. ყაჯარული მინიატიურის – სერია 3-ის ყდა. აღმოსავლური კოლექციების ფონდი
- სურ. 9. ზამბახი. მხატვარი ლუფთ ალი შირაზი. 1267/1850-51. ქალაქი, მინერალური და მცენარეული საღებავები. 19-11,7 სმ. სხმ/აღ 810
- სურ. 10. აღმოსავლური კოლექციების მუდმივმოქმედი ექსპოზიციის ფოტო. 1950/60-იანი წლები
- სურ. 11. ირანის შაჰის ვიზიტი მუზეუმის აღმოსავლური ხელოვნების განყოფილებაში. ცენტრში – ირანის შაჰი მოჰამად რეზა ფეჰლევი (შავი სათვალით), მის გვერდით – აღმოსავლეთმცოდნე ჯიმშიდ გიუნაშვილი და აღმოსავლეთის განყოფილების იმჟამინდელი გამგე ანგელინა გრიგოლია. აღმოსავლური კოლექციების ფონდი
- სურ. 12. ირანის შაჰის დის (ფოტოზე მარჯვენა) ვიზიტი მუზეუმის აღმოსავლური ხელოვნების განყოფილებაში. აღმოსავლური კოლექციების ფონდი

List of illustrations

- Fig. 1. Exhibition space of the National Gallery where works of Iranian art, including easel painting, are exhibited. Archive of the Museum of Fine Arts.
- Fig. 2. Lovers with a maid. Unknown artist. Epoch of Mohammad Shah (1832-1848). Size 142,5x85cm
- Fig. 3. Lovers with a maid boy. Unknown painter. Epoch of Mohammad shah (1832-1848). Size 150x90 cm
- Fig. 4. Extract from the minutes transcript of the National Gallery art council. Fund of Oriental collections
- Fig. 5. Box for postcards of Qajar painting. Fund of Oriental collections
- Fig. 6. Cover of Qajar miniature – issue 2. Fund of Oriental collections
- Fig. 7. Lovers. Artist Nazar Ali. End of the 18th c. Paper, mineral and herbal dyes. 19x13,5 cm
- Fig. 8. Cover of Qajar miniature – issue 3. Fund of Oriental collections
- Fig. 9. Iris. Artist Luft -Ali Shirazi. 1267/1850-51. Paper. Mineral and herbal dyes. 19x11,7cm
- Fig. 10. Photo of permanent exhibition of Oriental collections. 1950s/1960s
- Fig. 11. Visit of Shah of Iran Muhammad Reza Pahlavi to the Oriental Department of the museum. In the centre (with black glasses) Shah, next to him – orientalist Jemshid Giunashvili and Angelina Grigolia – head of Oriental fund collections of those time
- Fig. 12. Visit of Iranian Shah's sister (on the right in the photo) to the Department of Oriental collections. Fund of Oriental collections



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3

5/ Сюжет на обоих полотнах один и тот же : портреты двух персидских особ / в разных позах/ и слуг. У персианки на обоих полотнах полубогаженный бюст. Руки у обеих особ окрашены в ~~на~~ краску красного цвета/тоже и ногти/. - Одежда богатое разукрашенное жемчугом и драгоцен. камнями.

6/ Фотографии неудачны очень, не дают различия красок, сливают их.

7/ На полотнах имеются: 1/Одно пятно на платье женщины и на втором полотне небольшой обрыв краски на платье.

8/ Полотна без рам.

9/ Размеры лиц и фигур полотен, сравнительно одно с другими совершенно одинаковы /неудачные фотографии показывают разную величину/.

Описание по мере умения, может быть и неудачное, не по стандарту, но вполне добросовестное. Более подробно описать не смогу, так, как не специалист по вопросам живописи.

А. Кавальков.

16/ IX 1929

№92

Таганрог 11 сентября 1929 г.

Глубокоуважаемый Дмитрий Ирактиевич!

Согласно полученному мною Вашему письму от 12 августа с/г я выслал на Ваше имя обе картины одновременно с этим письмом: задержка была вызвана моим отсутствием дома.

о последующем, согласно изложенного ^{в письме} ~~этим~~ Вашем, не откажите поставить меня в известность.

С глубоким уважением и почтением

А. Ковальков



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12

ერთი საკითხი საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ისტორიიდან (ხელოვნების მუზეუმ მეტეხისათვის 1939 წელს ჩატარებულ არქიტექტურულ კონკურსზე წარდგენილი პროექტები)

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის არქიტექტურული ნახაზებისა და ანაზომების ფონდში დაცულია მუზეუმის ისტორიისათვის მეტად საინტერესო მასალა. ესაა 1939 წელს ხელოვნების მუზეუმ მეტეხის სამუზეუმო კომპლექსის დასაპროექტებლად ჩატარებულ კონკურსზე წარდგენილი ექვსი პროექტის 70-მდე ნახაზი – გენგეგმების, გეგმების, ფასადების, ჭრილებისა და საერთო ხედების სახით.

კონკურსში მონაწილეობდნენ საქართველოში იმ პერიოდში მოღვაწე როგორც გამოცდილი არქიტექტორები, ასევე ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები: ნიკოლოზ სევეროვი, მიხეილ კალაშნიკოვი, სტეფანე სატუნცი, გიორგი ლეჟავა, ივანე ჩხენკელი, კახა ჯავახიშვილი, მიხეილ ჩხიკვაძე, ლონგინოზ სუმბაძე, ვიარესლავ ქორქაშვილი, დიმიტრი ლევეტაძე.

ეს პროექტები განუხორციელებელი დარჩა. მიუხედავად ამისა, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ მუზეუმის ფონდსაცავში დაცული ეს საპროექტო ნახაზები საინტერესო და მნიშვნელოვანი ფურცელია არა მხოლოდ მუზეუმის ისტორიისათვის, არამედ საბჭოთა პერიოდის, კერძოდ, 30-იანი წლების საქართველოს ხუროთმოძღვრების რეალური მდგომარეობისა და საერთო სურათის გასაცნობად.

1940 წელს ყველა ეს პროექტი დაინტერესებულმა მხარემ – მუზეუმმა მასზე მზრუნველ მოღვაწეთა: შალვა ამირანაშვილის, გიორგი ჩუბინაშვილისა და იროდიონ სონღულაშვილის გადანყვებილებით, შეიძინა ერთ მთლიან კომპლექტად როგორც „ექსპონატები საბჭოთა საქართველოს ხუროთმოძღვრებისა“.

პროექტები აღნიშნული პერიოდის მნიშვნელოვანი ნაგებობების აღწერასთან ერთად განხილულია საბჭოთა არქიტექტურის მკვლევარ ნოდარ ჯანბერიძის წიგნში – „ქართული საბჭოთა არქიტექტურა“, სადაც აღნიშნუ-

ლია, რომ მუზეუმისათვის საპროექტო სივრცედ გამოიყო მეტეხის ტაძრის აღმოსავლეთით, მტკვრის გასწვრივ კლდის მონაკვეთი, მეტეხის ყოფილი ციხის, ასევე ტაძარსა და დარეჯანის სასახლეს შორის არსებული ტერიტორიები (ჯანბერიძე, 1971: 242). აქედან გამომდინარე, ისტორიული ძეგლები – მეტეხის ტაძარი და დარეჯანის სასახლე სამუზეუმო ანსამბლში იყო მოქცეული.

არქიტექტორთა წინაშე არსებული კომპლექსური ამოცანის სირთულე იყო, ცხადია, არა მხოლოდ თავად სამუზეუმო შენობის სპეციფიკის (მისი შინაარსობრივი და ფუნქციური მხარეების), არამედ აღნიშნული ტერიტორიის ისტორიული კონტექსტისა და მნიშვნელობის, აგრეთვე თბილისის ურბანულ ქსოვილში მისი როგორც რთული რელიეფის მქონე ერთ-ერთი გეოგრაფიული დომინანტის გათვალისწინება. აღნიშნავთ იმასაც, რომ იმ დროისათვის საქართველოში სამუზეუმო ნაგებობათა დაპროექტების დიდი გამოცდილება არ არსებობდა.

მეტეხის ტაძრის მიმდებარე ტერიტორია გეოგრაფიული მდებარეობისა და თავისი კლდოვანი წარმონაქმნის თვალსაჩინოების გამო ყოველთვის ხვდებოდა მოვლენათა ეპიცენტრში და გამორჩეულ ყურადღებას იმსახურებდა. შესაბამისად, მისი გარდაქმნა თუ განვითარება ეხმიანებოდა ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურსა თუ კულტურულ ცვლილებას. რამდენადაც ვიცით, აქ ვახტანგ გორგასლის დროიდანვე არსებობდა ტაძარი, სასახლე და ციხესიმაგრე, სადაც შემდგომ პერიოდებში ქალაქისა თუ სახელმწიფოს მმართველთა რეზიდენციებიც იყო განთავსებული. მან მრავალჯერ იცვალა სახეც და ფუნქციაც. XIX ს-ის დასაწყისში კი, 1819 წელს, როგორც ცნობილია, მეტეხის ძველი ციხესიმაგრის ტერიტორიაზე საპატიმრო აიგო (სურ. 1, 2), რომლის შენობაც შემდგომ, 1933 წელს, ხელოვნების მუზეუმ მეტეხს გადაეცა.

ცხადია, რომ ყოფილი სატუსაღოს შენობა, ძველი ფუნქციიდან გამომდინარე, მუზეუმისათვის შეუფერებელი იყო. გარდა ამისა, ის ალბათ ვერც მის მზარდ კოლექციებს დაიტევდა. ამიტომ აუცილებელი გახდა შესაფერისი კომპლექსის აგება. ამ მიზნით 1939 წელს ჩატარდა დახურული კონკურსი, რომელმაც, ვახტანგ ბერიძის გადმოცემით, იმ დროს არქიტექტორთა დიდი ინტერესი გამოიწვია (ბერიძე, 1987:252).

ნაშრომში წარმოვადგენთ ხელოვნების მუზეუმის არქიტექტურული ნახაზებისა და ანაზომების ფონდში დაცულ 1939 წლის კონკურსზე წარდგენილ ექვსივე პროექტს, რომლებიც ფართო საზოგადოებისათვის, ფაქტობრივად, უცნობია.¹

I პროექტი. არქიტექტორი ნიკოლოზ სევეროვი (1887-1957)

ამ პროექტისათვის სახასიათოა ის, რომ სამუზეუმო კომპლექსის შენობები განლაგებულია მეტეხის ტაძრის მიმდებარე ტერიტორიაზე – კონცხზე, ვითარდება აღმოსავლეთისკენ, მტკვრის პარალელურად და არ ვრცელდება დარეჯანის სასახლისკენ (სურ. 3).

სამუზეუმო კომპლექსში შედის 6 კორპუსი: 1. საგანმანათლებლო; 2. ძველი ხელოვნების (ანუ მთავარი); 3. ახალი ხელოვნების; 4. ადმინისტრაციულ-საწარმოო; 5. თანამშრომელთა საცხოვრებელი და 6. სამეურნეო დანიშნულების შენობები. უნდა აღინიშნოს, რომ მხოლოდ ამ პროექტში ეთმობა დამოუკიდებელი კორპუსები ძველი და ახალი ხელოვნების საგამოფენო (და მათთან ერთად საფონდო) სივრცეებს. ეს საგამოფენო და ადმინისტრაციული შენობები ერთმანეთს უკავშირდება ორსართულიანი გადასასვლელი გალერეებით.

კომპლექსთან მისასვლელი ჩრდილოეთიდან, ანუ მეტეხის აღმართიდანაა. აქ პლატოზე ასასვლელი ორი კიბეა, რომელთაგან ერთი (ქვედა) ადის საგანმანათლებლო კორპუსთან, ხოლო მეორე (აღმართის ბოლოს) უკავშირდება ძველი ხელოვნების, ანუ მთავარ საგამოფენო კორპუსს, რომლის სიახლოვეს ავტორი მოიაზრებს რუსთაველის მონუმენტის აღმართვას (სურ. 4). მუზეუმის ამ ორი ძირითადი კორპუსით მეტეხის ტაძარი იფარგლება სამი მხრიდან და მასზე

ხედი გახსნილი რჩება მხოლოდ სამხრეთიდან, ანუ მტკვრის მხრიდან (სურ. 5).

საგანმანათლებლო კორპუსში განთავსებულია რამდენიმე აუდიტორია, მათ შორის, მთავარი – 300 ადამიანისათვის განსაზღვრული ამფითეატრული ტიპის დარბაზიც. ამავე შენობაშია ბიბლიოთეკა ნიგნ-საცავებით, სამკითხველო დარბაზითა და სარესტავრაციო თუ სხვა სახელოსნოებით. კორპუსის კოშკური ნაწილი სიმაღლით სჭარბობს მეტეხის ტაძარს (სურ. 6, 7).

მთავარ, ანუ ძველი ხელოვნებისათვის განკუთვნილ კორპუსში საგამოფენო სივრცეები განლაგებულია შიდა ეზოს გარშემო და უხვადაა განათებული ორივე მხრიდან. პირველი სართული დათმობილი აქვს დროებით გამოფენებს, ხოლო მუდმივი საგამოფენო სივრცეები (და კაბინეტები) განთავსებულია ზედა სართულებზე (სურ. 8). შიდა ეზო ჯვრული კამარებით გადახურული ლოჯიით უკავშირდება ღია ტერასას (სურ. 9), რომელიც მტკვარს გადაჰყურებს. ამ მხარეს კორპუსის გაფორმება უფრო თავშეკავებული და ნაკლებად პომპეზურია.

სამუზეუმო კომპლექსი გრძელდება აღმოსავლეთისაკენ, კლდის გაყოლებაზე, ჯერ ახალი ხელოვნების, შემდეგ კი ადმინისტრაციული და სამეურნეო შენობებით, ხოლო საცხოვრებელი კორპუსი გათვალისწინებულია იქვე, გზის მეორე მხარეს.

ახალი ხელოვნების სამსართულიანი კორპუსის ექსტერიერი, დანარჩენ ნაგებობებთან შედარებით, სადა და თავშეკავებულია. სამხრეთის ფასადზე აქცენტირებულია მხოლოდ სამმაგი თაღედით გაფორმებული ცენტრალური ნაწილი. ამ მხარეს პირველი სართულის ღია გალერეა, პროექტის მიხედვით, გათვალისწინებულია ქანდაკებისა და არქიტექტურული ფრაგმენტების ექსპოზიციისათვის (სურ. 10).

კომპლექსის ძირითადი კორპუსების გაფორმება აღმართის მხრიდან უფრო საზეიმოა. მისი არქიტექტურა მონუმენტური და მკაცრია. სიმკაცრეს ამსუბუქებს რიტმული თაღების სისტემა, რომელიც გაფორმების მთავარი მოტივია და ეს მოტივი გამოყენებულია სხვა ნაგებობებზეც კომპლექსისათვის ერთიანი იერის მისაცემად (სურ. 11).

¹ პროექტების თანმიმდევრობა პირობითია.

II პროექტი. არქიტექტორები: ივანე ჩხენკელი (1910-1991), კახა ჯავახიშვილი (1915-1987)

აქ, უპირველესად, მისანიშნებელია, რომ, პროექტის თანახმად, მუზეუმის შენობა დაშორებულია მეტეხის ტაძრისგან ისე, რომ ისტორიული ძეგლი ყველა მხრიდან აღიქმება. პროექტს გენგეგმა არ ახლავს, თუმცა, დანარჩენი ნახაზებიდან ჩანს, რომ კორპუსი თავისი დაგეგმარების კონფიგურაციით რთულ რელიეფს საკმაოდ კარგადაა მორგებული (სურ. 12-14). სამუზეუმო კორპუსის მთავარი შესასვლელი ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადისაკენაა მიმართული და აქცენტირებულია საზეიმო კიბეებით, მაღალი თაღებითა და შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის სახასიათო ღრმა, სამკუთხა ნიშებით (სურ. 15, 16).

III პროექტი. არქიტექტორი მიხეილ ჩხიკვაძე (1903-1987), კონსულტანტი ალექსეი შჩუსევი (1873-1949)

პროექტის მიხედვით, სამუზეუმო კომპლექსის შენობები ჩრდილოეთიდან და დასავლეთიდან ნაწილობრივ ეფარება ტაძარს და მისკენ ხედი გახსნილია მხოლოდ მტკვრის მხრიდან. კომპლექსის სხვა ნაგებობებისათვის გამოყენებულია დარეჯანის სასახლის მომიჯნავე ტერიტორია.

პროექტი ხასიათდება კომპლექსის შემადგენელ შენობათა კონფიგურაციის მრავალგვარობით, რომელთა შორის დომინირებს ექვსნახნაგა კორპუსი პომპეზური მთავარი შესასვლელით (სურ. 17-18). ანსამბლში შედის ეკლესიის აღმოსავლეთით აღმართული, ტაძარზე ბევრად მაღალი კოშკიც და რუსთაველის მონუმენტი, რომლის დადგმაც ავტორის მიერ გათვალისწინებული იყო კონცხის წვერზე (სურ. 19).

IV პროექტი. არქიტექტორები: ლონგინოზ სუმბაძე (1908-1984), დიმიტრი ლევქთაძე (?), ვიაჩესლავ ქორქაშვილი (1910-1942)

ამ პროექტის მიხედვით, ათვისებულია როგორც მეტეხის ტაძრის მიმდებარე, ასევე დარეჯანის სასახლის მომიჯნავე ტერიტორია (სურ. 20). სამუზეუმო კომპლექსის ერთმანეთისადმი მართობულად განლაგებულ ორ კორპუსს, მათ წინ შექმნილი მოედნიდან დამოუკიდებელი, განსხვავებულად გაფორმებული კიბეებიანი შესასვლელები აქვს.

შენობის მტკვრის პარალელურად განთავსებული ნაწილი ეთმობა საგამოფენო და საფონდო სივრცეებს, ხოლო მისი მართობული – ადმინისტრაციულსა და საგანმანათლებლოს (სურ. 21). ამ უკანასკნელს დარეჯანის სასახლის მხარეს აბოლოებს კომპლექსური ელემენტი, რომელიც ერთგვარად ეხმიანება მეტეხის ტაძარს (სურ. 22).

ბორცვის დასავლეთ ნაწილს სამი მხრიდან შემოუყვება თაღედებიანი ზღუდე, რომელიც ჩრდილოეთისა და დასავლეთის მხრიდან ნაწილობრივ ეფარება ტაძარს (სურ. 23-25).

V პროექტი. არქიტექტორები: მიხეილ კალაშნიკოვი (1910-1991), სტეფანე სატუნცი (?)

მათი პროექტით, სამუზეუმო კომპლექსის სამი კორპუსი (განლაგებული ტაძრისგან დასავლეთ, ჩრდილოეთსა და აღმოსავლეთ მხარეს), სვეროვის პროექტის მსგავსად, თავსდება მხოლოდ ტაძრის მიმდებარე, ანუ მეტეხის აღმართსა და მტკვარს შორის არსებულ მონაკვეთზე ისე, რომ ავტორები არ ეხებიან დარეჯანის სასახლის მომიჯნავე ტერიტორიას (სურ. 26).

ერთმანეთთან დაკავშირებული ეს კორპუსები მეტეხის აღმართის მხრიდან ერთიან ნაგებობად აღიქმება, რომელიც დასავლეთიდან და აღმოსავლეთიდან დასრულებულია („ჩაკეტილია“) მომრგვალებული არქიტექტურული მოცულობებით. ამათგან დასავლეთისა განსაზღვრულია ამფითეატრის ტიპის დიდი აუდიტორიისათვის (სურ. 27-28). კომპლექსში მთავარი შესასვლელი მეტეხის აღმართიდანაა. პროექტში საინტერესო ელემენტია კლდის დასავლეთ ფერდის კიდეზე აყოლებული, ტაძრამდე მიმავალი რამდენიმე მარშიანი კიბე (სურ. 29).

VI პროექტი. არქიტექტორი გიორგი ლეჟავა (1903-1977)

პროექტის თანახმად, ისტორიული ძეგლები – მეტეხის ტაძარი და დარეჯანის სასახლე აქტიურადაა ჩართული სამუზეუმო კომპლექსში, თუმცა, მუზეუმის ძირითადი კორპუსი მეტეხის ტაძრისაგან მნიშვნელოვანი მანძილითაა დაშორებული (სურ. 30). მუზეუმის ეს მრავალფუნქციური შენობა გზაზე (ანუ მეტეხის აღმართზე) გადმოყვანილი თაღოვანი ხიდით უკავშირდება მეტეხის ბორცვის აღმოსავლეთ მხარეს მდებარე

კვადრატული გეგმის პავილიონს, რომელიც ბორცვის შემომსაზღვრელ, გადახურულ, დაბალთაღედთან გალერეასთან ერთად განსაზღვრულია ქანდაკებების ექსპონირებისათვის (სურ. 31). პროექტის მიხედვით, ქალაქის მხრიდან ტაძარი არ იფარება. ტაძრის დასავლეთით მოიაზრებოდა ექსპონატის სახით სვანური კოშკის აღმართვაც (სურ. 32).

ძირითადი კორპუსი გათვალისწინებული იყო საგამოფენო და საფონდო, ადმინისტრაციული და საგანმანათლებლო სივრცეებისა და ასევე სარესტავრაციო თუ სხვა სახელოსნოებისათვის (სურ. 33). დარეჯანის სასახლის მხარეს განთავსებულია საგანმანათლებლო სექტორი, რომელსაც დამოუკიდებელი შესასვლელი აქვს სასახლის მხრიდან (გვერდითი ფასადიდან). ამ სივრცის არქიტექტურული გადანწყვეტა ეხმიანება დარეჯანის სასახლის ფორმასა და მოტივებს. კორპუსი ამ მხარეს სკულპტურული ჯგუფით დაბოლოებული კოშკური ტიპის ვერტიკალითაა დასრულებული, რომელიც, თავის მხრივ, ტაძართან აღსამართ სვანურ კოშკთან ერთგვარ გადაძახილად აღიქმება (სურ. 34).

მთავარი, საზეიმო შესასვლელი მუზეუმის შენობის მაღალი თაღედით გაფორმებული დასავლეთი ფასადის ცენტრშია განსაზღვრული (სურ. 35). ავტორის მიერ უხვად გამოყენებული თაღების სისტემა ნაგებობების ერთიან კომპლექსად აღქმას უწყობს ხელს (სურ. 36).

ხელოვნების მუზეუმის კოლექციების თანდათანობითი, გარდაუვალი ზრდის გათვალისწინებით შექმნილი ეს საკონკურსო პროექტები არქიტექტორთა წინაშე დასმული რთული ამოცანის გადანწყვეტის მნიშვნელოვანი ნიმუშებია, რომლებშიც ავტორთა ინდივიდუალურ ხელწერასა და მიდგომასთან ერთად აისახა ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ამ პერიოდისთვის სახასიათო სტილის ძირითადი ნიშნები – მონუმენტურობა, მასშტაბურობა, პომპეზურობა, გაფორმებაში ეროვნული მოტივების გამოყენება...

პროექტებიდან ჩანს, რომ კონკურსის დამკვეთებსაც და პროექტების ავტორებსაც

ჰქონდათ სურვილი, ინტერესი და მიზანი იმისა, რომ მუზეუმს ჰქონოდა შენობა, რომელიც აიგებოდა საგანგებოდ მისთვის და იქნებოდა არა მარტო ფასდაუდებელი ეროვნული განძის შესაფერისი საცავი, არამედ კულტურისა და განათლების ღირსეული და უმნიშვნელოვანესი ცენტრიც.

ეს გეგმა მაშინ ვერ (ან არ) განხორციელდა. პროექტებზე მუშაობა შემდგომ, რამდენადაც ჩანს, აღარ გაგრძელებულა. ისინი, ძირითადად, საფონდო მასალის სახითაა შემონახული და მხოლოდ მუზეუმის ისტორიის ამსახავ ერთ-ერთ საგულისხმო ფაქტად დარჩა.

კონკურსის შედეგების შესახებ ოფიციალური ინფორმაცია ჯერჯერობით არ მოგვეპოვება, თუმცა, ქართული ხუროთმოძღვრების მკვლევარი ვახტანგ ბერიძე 1987 წელს გამოცემულ თავის მოგონებებში ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავს: „...გაიმარჯვა გიორგი ლეჟავას პროექტმა, რომელიც ალბათ მართლაც სჯობდა ყველას. მაგრამ კარგია, რომ არც ის განხორციელებულა. დღეს ჩვენ სულ სხვაგვარად ვუყურებთ ისტორიული უბნების ხელშეუხებლობის საკითხს. იმ პროექტით კი ძველ თბილისს, რომელიც ისედაც საკმარისზე მეტად დაზარალდა, უმნიშვნელოვანესი ნაწილი გამოაკლდებოდა“ (ბერიძე, 1987:252).

ჩვენც ვიზიარებთ ასეთ პოზიციას და, ვფიქრობთ, რომ 1949 წელს საქართველოს ხელოვნების მუზეუმისათვის ქალაქის კულტურულ ცენტრში შერჩეული ადგილი დღევანდელ დღესაც ზედმინევნით შეეფერება მის ფუნქციებსა და დანიშნულებას.

წარმოდგენილი მასალა როგორც ხელოვნების მუზეუმის ისტორიის ერთ-ერთი ფურცელი ფართო საზოგადოებისათვის გაცნობას იმსახურებს და დღეისათვის საკითხის აქტუალურობის გამო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მუზეუმის მიერ ამ პროექტების როგორც დამხმარე სანიმუშო საილუსტრაციო მასალის გამოცემა სრული კატალოგის სახით.

ONE ISSUE FROM THE HISTORY OF THE STATE MUSEUM OF ARTS OF GEORGIA
(Projects presented at the architectural contest held in 1939 for the Metekhi Art Museum)

Summary

The informational work offered by us presents 6 projects submitted to the contest in 1939 for the creation of an architectural complex appropriate for the State Museum of Arts of Georgia. They are currently kept in the depository of architectural measurements and drawings at Shalva Amiranashvili State Museum of Arts of Georgia. These projects (three of which were individual and three - made by co-authors) are presented with explanations, definitions and characteristics.

It would be beneficial to take these unimplemented projects into account when making informed decisions about the ongoing challenges linked with the rehabilitation of the Museum.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აბესაძე, ი., ბაგრატიშვილი ქ. (1998). *დიმიტრი შვეარდნაძე*. თბ.: გამომც. „საქართველო“
2. ბერიძე, ვ. (1987). *მოგონებები*. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
3. ჯანბერიძე, ნ. (1971). *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა*. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“

ილუსტრაციების აღწერა

List of Illustrations

- | | | | |
|---------|---|---------|--|
| სურ. 1. | სპეციალური დანიშნულების იზოლატორი მეტეხი. დიმიტრი ერმაკოვის ფოტო (ეროვნული ფოტომატიანე) | Fig. 1. | Prison Metekhi. Photo by Dimitri Ermakov (national photo chronicle) |
| სურ. 2. | სპეციალური დანიშნულების იზოლატორი მეტეხი. გენგეგმა. მასშ. 1:200 აზომილი და გამოხაზულია 1927 წელს დევრიშევისა და ეგოროვის მიერ
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, დაფერილი, დუბლირებული ტილოზე 58×83,5 სმ | Fig. 2. | Prison Metekhi
Site plan. scale 1:200
Measured and outlined in 1927 by Devri-shev and Egorov
Paper, pencil, Indian ink, pen, colored, duplicated on canvas 58×83,5 cm |
| სურ. 3. | ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი მეტეხი 1939 გენგეგმა და განშლა. მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 54×79 სმ | Fig. 3. | N. Severov, Museum of Culture History and Art Metekhi. 1939
Site plan and detailed plan. Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor 54×79 cm |
| სურ. 4. | ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი მეტეხი 1939 ჩრდილოეთი ფასადი (ხედი მეტეხის აღმართის მხრიდან). მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 42×79 სმ | Fig. 4. | N. Severov, Museum of Culture History and Art Metekhi. 1939
North façade (view from Metekhi rise). Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor. 42×79 cm |
| სურ. 5. | ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი მეტეხი 1939 სამხრეთი ფასადი (ხედი მტკვრის მხრიდან). მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 42×77 სმ | Fig. 5. | N. Severov, Museum of Culture History and Art Metekhi. 1939
South façade (view from the Mtkvari river) Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, watercolor. 42×77 cm |

- სურ. 6. ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939 საგანმანათლებლო კორპუსი, I სართულის გეგმა. მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი 41×57 სმ
- სურ. 7. ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939 საგანმანათლებლო კორპუსი, განაკვეთი კომპსა და აუდიტორიაზე, ხედით ჩრდილოეთისაკენ. მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 41×57 სმ
- სურ. 8. ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939 მთავარი კორპუსი, I სართულის გეგმა მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი. 54×38 სმ
- სურ. 9. ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939 მთავარი კორპუსის შიდა ეზო
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 45×62 სმ
- სურ. 10. ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939 თანამედროვე ხელოვნების კორპუსი. I და II სართულების გეგმები. მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი 40×60 სმ
- სურ. 11. ნ. სევეროვი. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939 ძველი ხელოვნებისა და საგანმანათლებლო კორპუსები. საერთო ხედი მეტეხის აღმართის მხრიდან
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 45×73 სმ
- სურ. 12. ივ. ჩხენკელი, კ. ჯავახიშვილი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
ხედი სამხრეთიდან (მტკვრის მხრიდან)
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 53×72 სმ
- სურ. 13. ივ. ჩხენკელი, კ. ჯავახიშვილი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
სართულის გეგმა. მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი 53×72 სმ
- სურ. 14. ივ. ჩხენკელი, კ. ჯავახიშვილი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
გრძივი და განივი განაკვეთები. მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 53×85 სმ
- სურ. 15. ივ. ჩხენკელი, კ. ჯავახიშვილი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
- Fig. 6. N. Severov, Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Educational building. 1st floor plan. Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, pen. 41×57 cm
- Fig. 7. N. Severov, Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Educational building, section of tower and auditorium. View to the north. Scale 1:200.
Paper, pencil, Indian ink, watercolor. 41×57 cm
- Fig. 8. N. Severov, Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Main building Plan of the 1st floor. Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, pen. 54×38 cm
- Fig. 9. N. Severov, Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Inner yard of the main building
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor 45×67 cm
- Fig. 10. N. Severov, Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Building of Modern Art. Plans of the 1st and 2nd floors. Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, pen. 40×60 cm
- Fig. 11. N. Severov, Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Old art and educational buildings. General view from Metekhi rise
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor, 45×73 cm
- Fig. 12. Iv. Chkhenkeli, K. Javakhishvili. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
View from south (from the Mtkvari river)
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor 53×72 cm
- Fig. 13. Iv. Chkhenkeli, K. Javakhishvili. Museum of History of Culture and Art *Metekhi*. 1939
Floor plan. Scale 1:400
Paper, pencil, Indian ink, pen. 53×72 cm
- Fig. 14. Iv. Chkhenkeli, K. Javakhishvili. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Linear and transverse section. Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor 53×85 cm
- Fig. 15. Iv. Chkhenkeli, K. Javakhishvili. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
West façade of the main building. Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, watercolor 157×96 cm

- მთავარი კორპუსის დასავლეთი ფასადი. მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 157×96 სმ
- სურ. 16. ივ. ჩხენკელი, კ. ჯავახიშვილი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
სამხრეთი ფასადი (ხედი მტკვრის მხრიდან). მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 126×64 სმ
- სურ. 17. მ. ჩხიკვაძე. სამუზეუმო კომპლექსი *მეტეხი*. 1939
საერთო ხედი
ქალაქი, ფანქარი, ტუში. დაფერილი 57×79 სმ
- სურ. 18. მ. ჩხიკვაძე. სამუზეუმო კომპლექსი *მეტეხი*. 1939
მთავარი(?) კორპუსის განაკვეთი. მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი 58×78 სმ
- სურ. 19. მ. ჩხიკვაძე. სამუზეუმო კომპლექსი *მეტეხი*. 1939
კომპლექსის საერთო ხედი ჩრდილო - დასავლეთიდან. მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში. დაფერილი 70×183 სმ
- სურ. 20. ვ. ქორქაშვილი, ლ. სუმბაძე, დ. ლევტაძე. ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939
გენგეგმა. მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი. დაფერილი. 44×77 სმ
- სურ. 21. ვ. ქორქაშვილი, ლ. სუმბაძე, დ. ლევტაძე. ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939
I სართულის გეგმა. მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი 54×78 სმ
- სურ. 22. ვ. ქორქაშვილი, ლ. სუმბაძე, დ. ლევტაძე. ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939
დასავლეთი ფასადი. მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი. დაფერილი. 42×122 სმ
- სურ. 23. ვ. ქორქაშვილი, ლ. სუმბაძე, დ. ლევტაძე. ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939
ჩრდილოეთი ფასადი. მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი. დაფერილი. 41×122 სმ
- სურ. 24. ვ. ქორქაშვილი, ლ. სუმბაძე, დ. ლევტაძე. ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939
საერთო ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან
ქალაქი, ფანქარი. 122×82 სმ
- სურ. 25. ვ. ქორქაშვილი, ლ. სუმბაძე, დ. ლევტაძე. ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი* 1939
საერთო ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან
ქალაქი, ფანქარი. 82×122 სმ
- სურ. 26. მ. კალაშნიკოვი, სტ. სატუნცი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი. 1939
- Fig. 16. Iv. Chkhenkeli, K. Javakhishvili. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
South façade (view from the Mtkvari river)
Paper, pencil, pen, Indian ink, pen, water color 126×64 cm
- Fig. 17. M. Chkhikvadze. Museum complex *Metekhi* 1939
General view
Paper, pencil, Indian ink, colored. 57×79cm
- Fig. 18. M. Chkhikvadze. Museum complex *Metekhi* 1939
Section of the main (?) building. Scale 1:400
Paper, pencil. Indian ink, pen. 58×78cm
- Fig. 19. M. Chkhikvadze. Museum complex *Metekhi* 1939
General view of the complex from north-west Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, colored, 70×183 cm
- Fig. 20. V. Korkashvili, L. Sumbadze, D. Levktadze Art Museum *Metekhi*. 1939
Site plan. Scale 1:400
Paper, pencil, Indian ink, pen, colored 44×77 cm
- Fig. 21. V. Korkashvili, L. Sumbadze, D. Levktadze Art Museum *Metekhi*. 1939
1st floor plan. Scale 1:400
Paper, pencil, Indian ink, pen. 54×78 cm
- Fig. 22. V. Korkashvili, L. Sumbadze, D. Levktadze Art Museum *Metekhi*. 1939
West façade. Scale 1:400
Paper, pencil, Indian ink, pen, colored 42×122 cm
- Fig. 23. V. Korkashvili, L. Sumbadze, D. Levktadze Art Museum *Metekhi*. 1939
North façade. Scale 1:400
Paper, pencil, Indian ink, pen, colored 41×122 cm
- Fig. 24. V. Korkashvili, L. Sumbadze, D. Levktadze. Art Museum *Metekhi*. 1939
General view from south-west
paper, pencil. 122×82 cm
- Fig. 25. V. Korkashvili, L. Sumbadze, D. Levktadze Art Museum *Metekhi*. 1939
General view from north-west
Paper, pencil. 82×122 cm
- Fig. 26. V. Korkashvili, L. Sumbadze, D. Levktadze Art Museum *Metekhi*. 1939
General view from Narikala
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor 53×73 cm

- საერთო ხედი ნარიყალადან
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 59×73 სმ
- სურ. 27. მ. კალაშნიკოვი, სტ. სატუნცი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი. 1939
გეგმა. მასშ. 1:200
კალკა, ფანქარი, ტუში, კალამი 114×142 სმ
- სურ. 28. მ. კალაშნიკოვი, სტ. სატუნცი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი. 1939
ჩრდილოეთი ფასადი (ხედი მეტეხის აღმართის მხრიდან). მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 61×153 სმ
- სურ. 29. მ. კალაშნიკოვი, სტ. სატუნცი. კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი. 1939
სამხრეთი ფასადი (ხედი მტკვრის მხრიდან). მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 95×205 სმ
- სურ. 30. გ. ლეჟავა. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
საერთო ხედი
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 52×71 სმ
- სურ. 31. გ. ლეჟავა. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
კომპლექსის გეგმა. მასშ. 1:500
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი. დაფერილი. 65×50 სმ
- სურ. 32. გ. ლეჟავა. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
ხედი სამხრეთიდან (მტკვრის მხრიდან) მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი. დაფერილი. 54×123 სმ
- სურ. 33. გ. ლეჟავა. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
ცოკოლის სართულის გეგმა. მასშ. 1:400
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი 35×50 სმ
- სურ. 34. გ. ლეჟავა. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
მთავარი ფასადი. მასშ. 1:200
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი. დაფერილი. 54×123 სმ
- სურ. 35. გ. ლეჟავა. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
მთავარი შესასვლელი
ქალაქი, ფანქარი, ტუში, კალამი, აკვარელი. 60×40 სმ
- სურ. 36. გ. ლეჟავა. კულტურის ისტორიისა და ხელოვნების მუზეუმი *მეტეხი*. 1939
საერთო ხედი ჩრდილოეთიდან
ოფორტი. 38×62 სმ
- Fig. 27. M. Kalashnikov, St. Satunz. Museum of Culture History and Art. 1939
Plan. Scale 1:200
Tracing paper, pencil, Indian ink, pen 114×142 cm
- Fig. 28. M. Kalashnikov, St. Satunz. Museum of Culture History and Art. 1939
North façade (view from Metekhi rise)
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor 61×153 cm
- Fig. 29. M. Kalashnikov, St. Satunz. Museum of Culture History and Art. 1939
South façade (view from the Mtkvari river)
Paper, pencil, Indian ink, watercolor 95×205 cm
- Fig. 30. G. Lejava. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
General view
Paper, pencil, Indian ink, watercolor. 52×78 cm
- Fig. 31. G. Lejava. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Plan of the complex. Scale 1:500
Paper, pencil, Indian ink, colored. 65×50 cm
- Fig. 32. G. Lejava. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
View from south (from the river Mtkvari). Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, pen, colored 54×123 cm
- Fig. 33. G. Lejava. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Plan of base floor. Scale 1:400
Paper, pencil, Indian ink, pen. 35×50 cm
- Fig. 34. G. Lejava. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Main façade. Scale 1:200
Paper, pencil, Indian ink, pen, colored 54×123 cm
- Fig. 35. G. Lejava. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
Main entrance
Paper, pencil, Indian ink, pen, watercolor 60×40cm
- Fig. 36. G. Lejava. Museum of Culture History and Art *Metekhi*. 1939
General view from north
Eau-forte. 38×62 cm

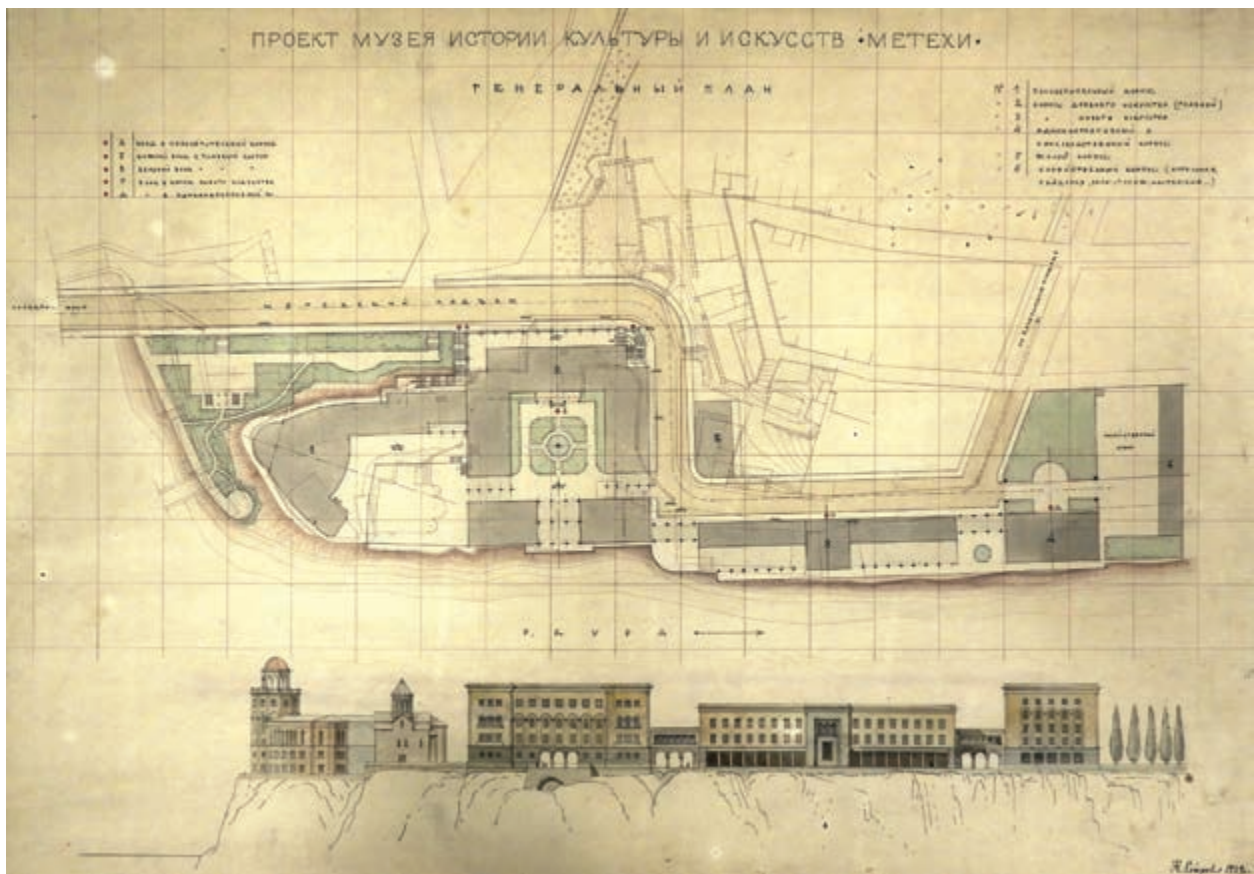


12907. Метехский замок и мостовая улица. 185.

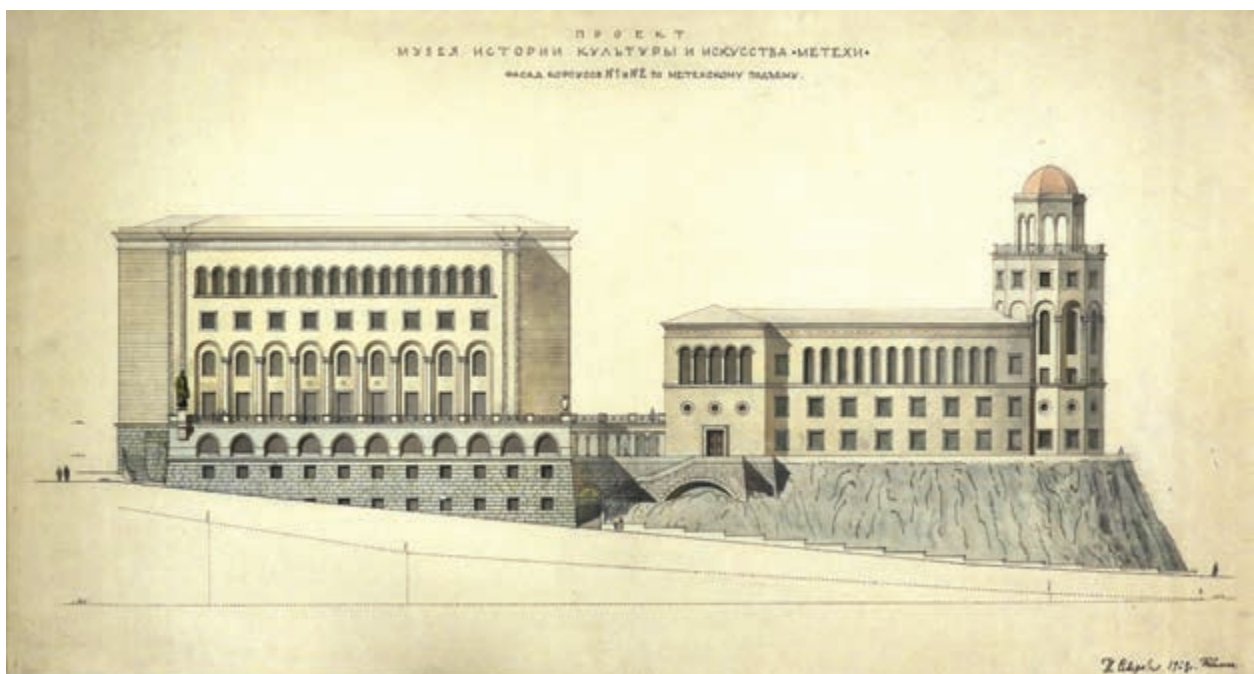
სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



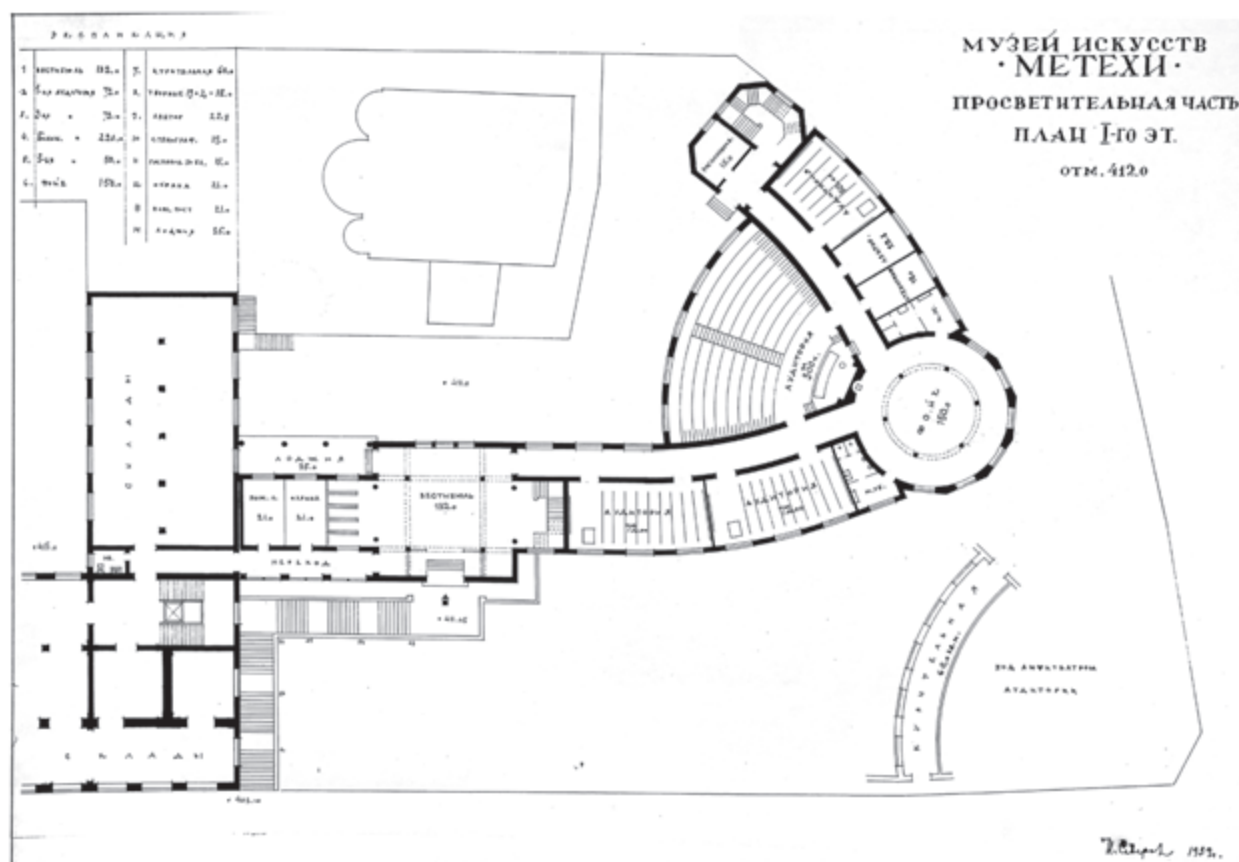
სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



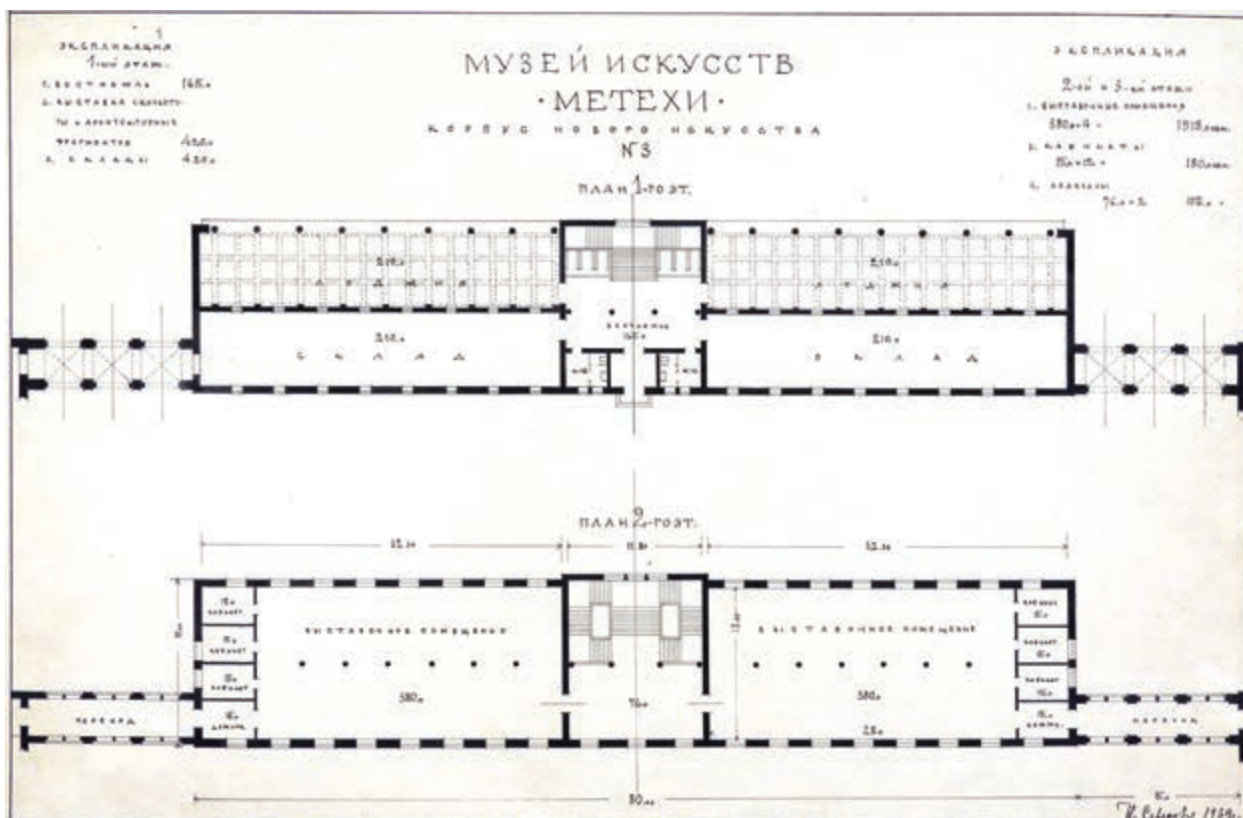
სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



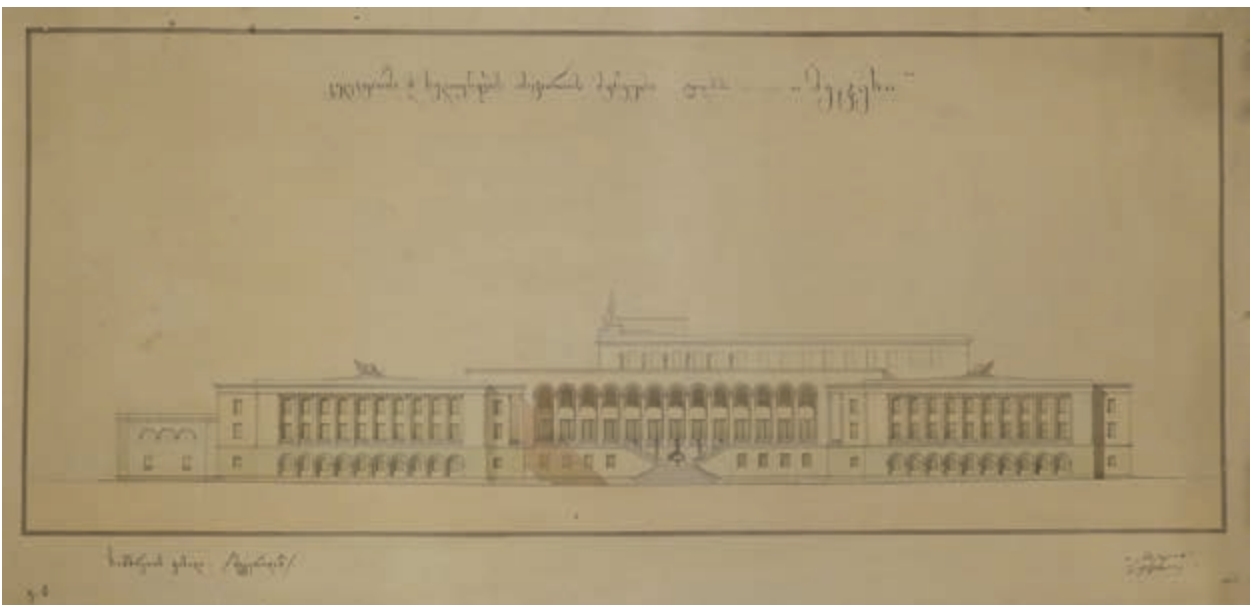
სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



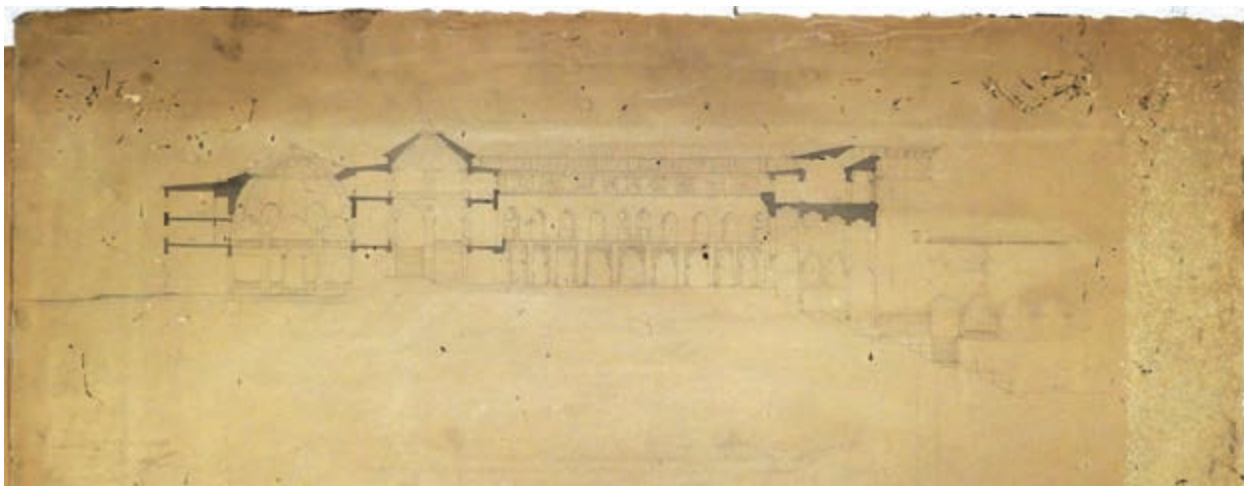
სურ. / Fig. 15



სურ. / Fig. 16



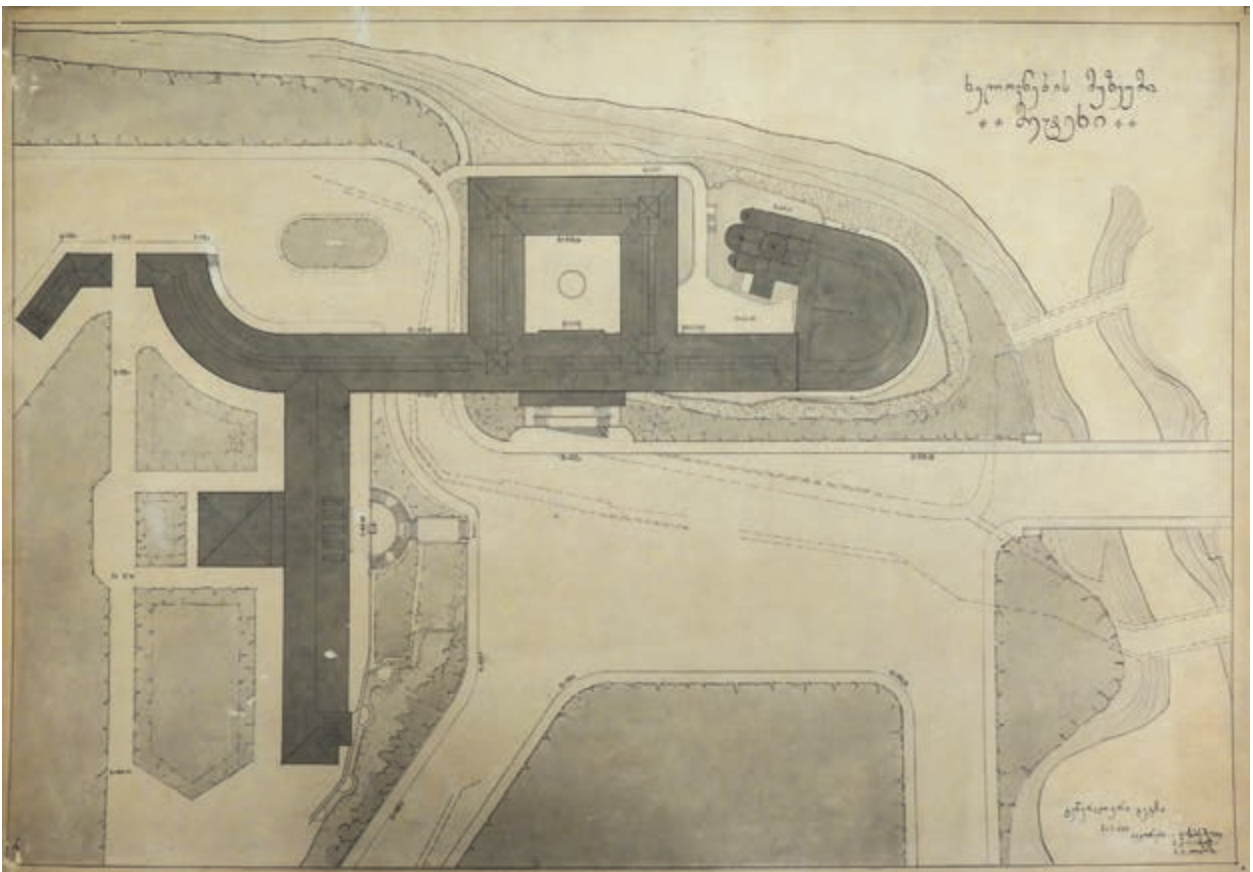
სურ. / Fig. 17



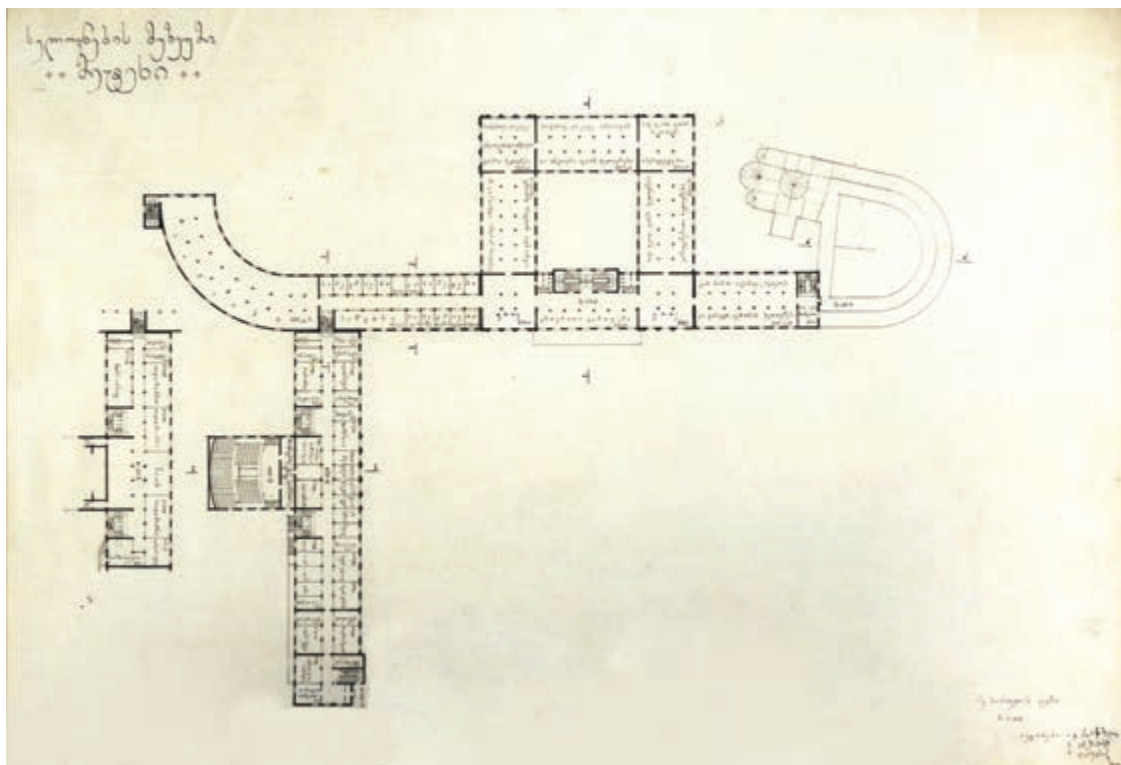
სურ. / Fig. 18



სურ. / Fig. 19



სურ. / Fig. 20



სურ. / Fig. 21



სურ. / Fig. 22



სურ. / Fig. 23



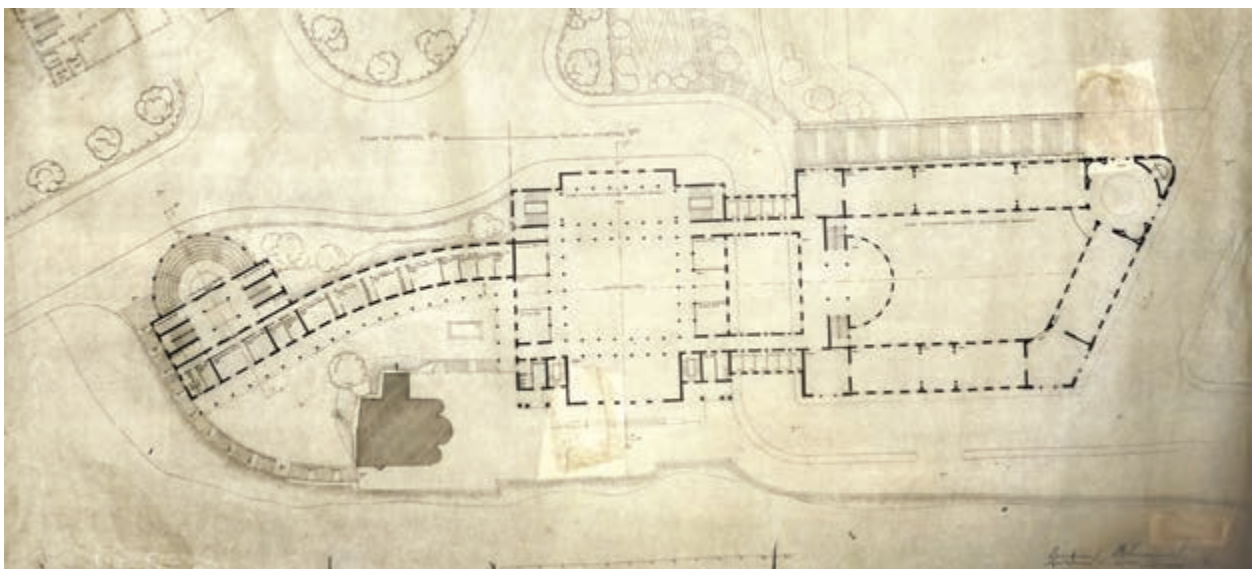
სურ. / Fig. 24



სურ. / Fig. 25



სურ. / Fig. 26



სურ. / Fig. 27



სურ. / Fig. 28



სურ. / Fig. 29



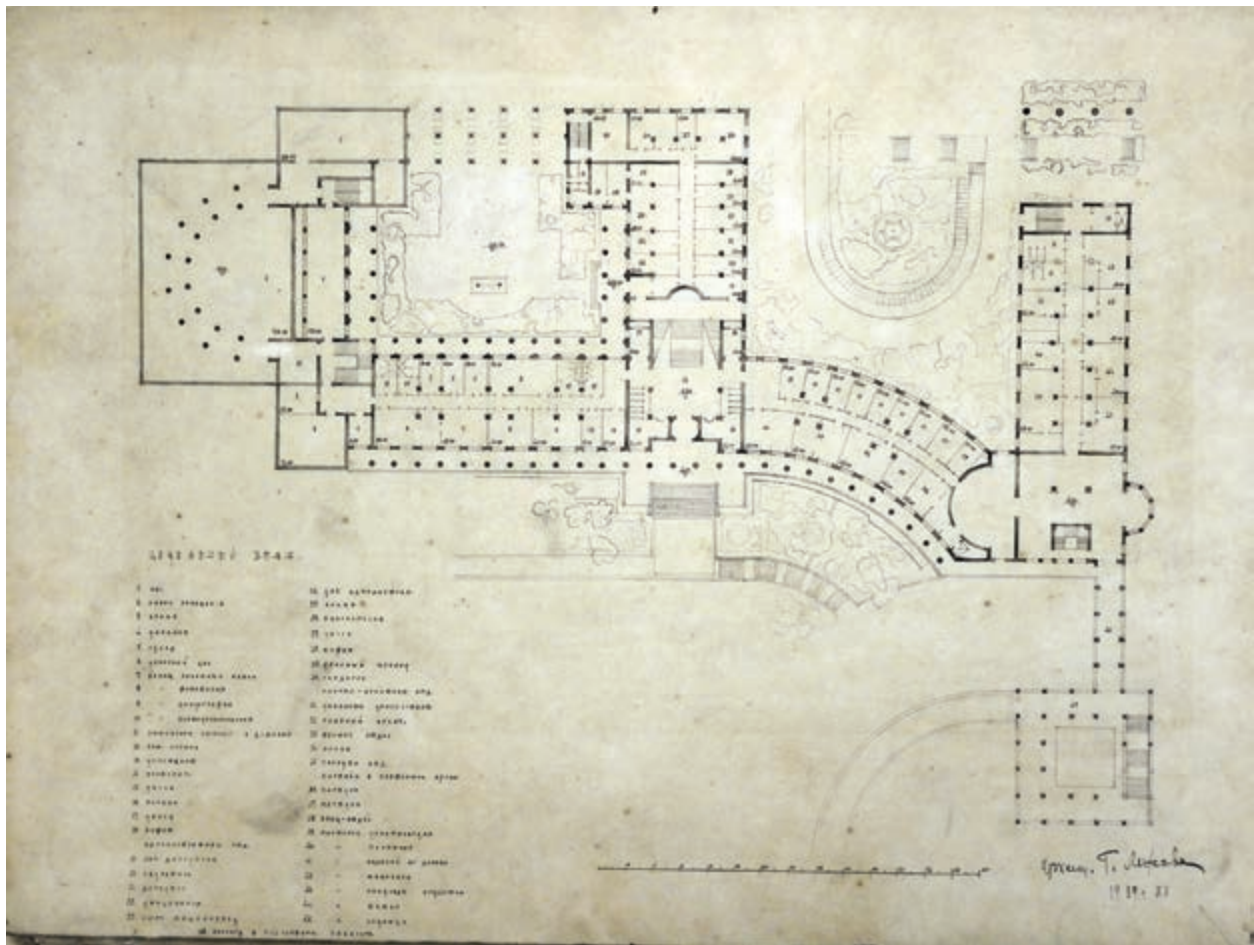
სურ. / Fig. 30

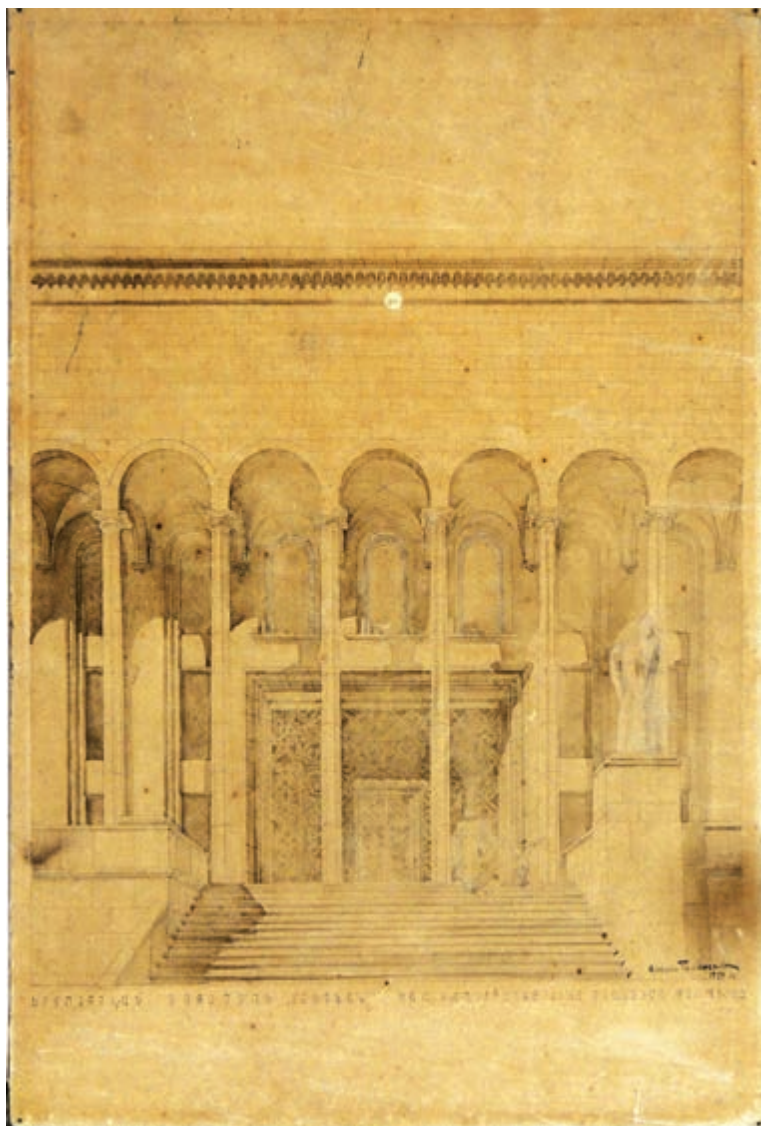


სურ. / Fig. 31



სურ. / Fig. 32





სურ. / Fig. 35



სურ. / Fig. 36

ელისაბედიშვილი დაფარნის კვლევა-რესტავრაცია

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ქსოვილებისა და ნაქარგობის ფონდში დაცულია სასულიერო და საერო დანიშნულების არაერთსაუკუნოვანი მხატვრული ქარგვის შესანიშნავი ნიმუშები, მათ შორის, დაფარნები. მართლმადიდებლურ ეკლესიაში დაფარნათა გამოყენება ლიტურგიული მსახურების დამკვიდრებისთანავე დაიწყო, შეიძინა სიმბოლური დატვირთვა და საბოლოო სახით ჩამოყალიბებამდე განვითარების გრძელი გზა განვლო. თავად ქართული ტერმინის – დაფარნის წამოშობა უკავშირდება მასზე არსებულ ლიტურგიულ წარწერებში საწყისი სიტყვის ხშირ ხმარებას: „დაფარნა ცანი მშვენიერებამან მისმან“, ასევე მის ფუნქციას – ის ფეშხუმ-ბარძიმის საფარებელი ქსოვილია, რომელიც იქარგება ე. წ. კომპლექტის სახით და მასში შედის დიდი და მცირე დაფარნები. დიდი ზომის დაფარნას, ანუ ბარძიმ-ფეშხუმის საერთო საფარებელს ადრე ცაჲ ერქვა, ხოლო დაფარნა XVII ს-იდან ეწოდა. მცირე დაფარნების სახელი – პერეჩელი კი ბერძნული წარმომავლობისაა და ქართულად ასევე დაფარვას, დაბურვას ნიშნავს (ბარათაშვილი, 1999:127-135).

ისტორიულ ბედუკუდმართობას არაერთი არტეფაქტი შეეწირა, მათ შორისაა დაფარნებიც. შესაბამისად, სამუზეუმო დაფარნათა ზოგიერთმა კომპლექტმა ჩვენამდე ნაკლები სახით მოაღწია; გვაქვს ცალკეულ ერთეულებად შემონახული ნიმუშებიც. ამ დაფარნათა უმეტესობა დაზიანებულია, რაც გამოწვეულია საეკლესიო მსახურებაში მათი ხანგრძლივი გამოყენებითა და თავად მასალის (ქსოვილის, ნაქარგობის) შედარებითი მალფუჭებადობით.

ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნაქარგობისა და ქსოვილების რესტავრაცია-კონსერვაციის კვლევით ლაბორატორიაში ნლების განმავლობაში არაერთი დაფარნაა რესტავრირებული. თუმცა, ზოგადად, სა-რესტავრაციო პროცესის სირთულის გამო, ზოგიერთი ისტორიული არტეფაქტი რესტავრაციამდე სპეციალურ კვლევას საჭიროებს, განიხილება მისთვის საჭირო სარესტავრა-

ციო სამუშაოთა მიმართულება და მართებულიობა და ა. შ. უმეტესად, წარმატებულ შედეგს დიდად განაპირობებს უშუალოდ ამა თუ იმ არტეფაქტის მეცნიერ-მკვლევრისა და რესტავრატორის შეთანხმებული თანამშრომლობა. სწორედ ამგვარი ტანდემი შედგა ჩემსა და საეკლესიო ნაქარგობის, კერძოდ კი, დაფარნათა კვლევის სპეციალისტს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ, გულნაზ ბარათაშვილს შორის. ჩვენი ერთობლივი ყურადღების ცენტრში მოექცა XVII ს-ში შექმნილი ე. წ. დიდი, ოთხკუთხა დაფარნა (სხმ/ნ 2960. სურ. 1) და მცირე ჯვრული დაფარნა (სხმ/ნ 3817. სურ. 2), იგივე პერეჩელი. ეს უკანასკნელი ხელოვნების მუზეუმში ექსპონატად აღრიცხვის დროიდან უცნობი კომპლექტიდან შემორჩენილ ცალკე ერთეულად მოიაზრებოდა. გ. ბარათაშვილმა კი დასაშვებად მიიჩნია, რომ ზემოთ აღნიშნული ორივე დაფარნა ერთი და იმავე კომპლექტს ეკუთვნოდა. მათი საერთო წარმომავლობის ფაქტობრივი დაზუსტება საჭიროებდა ემპირიულ კვლევას. ამიტომ მე როგორც რესტავრატორს, დამევალა ამ წინასარესტავრაციო კვლევის შესრულება, თუმცა, ვიდრე უშუალოდ მის შედეგებს შევეხები, მსურს აღვნიშნო, რომ გ. ბარათაშვილი ამზადებს გამოსაცემად მონოგრაფიას საეკლესიო ნაქარგობის, ზოგადად, დაფარნათა და კონკრეტულად ამ დაფარნათა შესახებაც, გამოქვეყნებული აქვს ამ თემაზე არაერთი ნაშრომი, მონაწილეა სამეცნიერო კონფერენციებისა, რომლებზეც ქართული საეკლესიო ქარგვის ისტორიისა და სპეციფიკის შესახებ მანამდე უცნობი საკითხებით წარსდგა სამეცნიერო საზოგადოების წინაშე. გ. ბარათაშვილმა თავაზიანად გამიზიარა თავისი არაერთნაირი სამეცნიერო მოსაზრებანი, მათ შორის, ამ დაფარნათა წარმომავლობაზე. ამიტომ მათ შესახებ ჩემს ტექსტში წარმოდგენილი სამეცნიერო-თეორიული შეხედულებანი არსებითად ეკუთვნის გ. ბარათაშვილს და მოხმობილია დასაბეჭდად მომზადებული მისი ნაშრომიდან ¹.

1 სამეცნიერო საქმიანობისას დასაშვებია გამოსაქვეყნებლად მიღებული სხვა მკვლევრის ნაშრომის ციტირება

დიდი, ოთხკუთხა დაფარნის (ცაჲ) თანმხლებ წარწერაში მოხსენიებულ ისტორიულ პირთა იდენტიფიცირების, ასევე სახისმეტყველებით-იკონოგრაფიული ანალიზის საფუძველზე გ. ბარათაშვილი მას XVII ს-ის ბოლო მეოთხედით ათარიღებს. წარწერის მიხედვით, ის მონაზონ ელენეყოფილ ელისაბედს² მოუქარგავს. ამიტომ მას, პირობითად, ელისაბედისეული დაფარნა ეწოდება. მკვლევარმა გამოავლინა საატრიბუციო დაფარნათა საერთო წარმომავლობისა და მხატვრული მსგავსების დამადასტურებელი ზოგიერთი საგულისხმო მონაცემიც, რომელთა გათვალისწინებით ივარაუდება, რომ ნაქარგობის ეს ნიმუშები ერთი კომპლექტის ნაწილები და ერთი ოსტატის ნახელავი თუ არა, ისინი, შესაძლოა, ერთ სახელოსნოში მოექარგათ. მკვლევრის ამ განსხვავებული შეხედულებათვის დამატებითი არგუმენტი აღმოჩნდა სამუზეუმო ჩანაწერებიც, რომელთა მიხედვით გაირკვა ორივე დაფარნის წარმომავლობა თელავის მაზრიდან, მაგრამ უფრო დაზუსტებით იყო მითითებული ერთის – ჯვრული დაფარნის შენახვის ადგილი – თელავის მაზრაში მდებარე ახალი შუამთის მონასტერი.

ელისაბედისეული დაფარნა საეტაპო მნიშვნელობის ძეგლია, რადგან ხასიათდება არაერთი გამორჩეული მხატვრული და ტექნიკურ-საშემსრულებლო ნიშნით. საყურადღებოა მისი კომპოზიციური გადანწყვეტაც: კვადრატის ფორმის ცისფერი ქსოვილის ცენტრალურ ნაწილში ამოქარგულია ვერტიკალურად აღმართული დიდი ზომის რვამკლავიანი ჯვარი როგორც ახალი აღთქმისა და სიკვდილის ძლევის სიმბოლო. ჯვრის ირგვლივ წარმოდგენილია: შარავანდოსილი მახარებლები, წყვილი ქერუბიმი და ციური სხეულები – მზე, მთვარე და ვარსკვლავები. ჯვრის მკლავებქვეშ კი ორ სვეტად განაწილებული ქტიტორული ასომთავრული წარწერაა. გ. ბარათაშვილის აზრით, ამ დაფარნას უკავშირდება ქართულ საეკლესიო ნაქარგობაში არა ერთი იკონოგრაფიული სიახლე, მაგალითად, დაფარნაზე წარმოდგენილი

ჯვრის თაყვანისცემის კომპოზიცია მისი ორიგინალური, ამ დარგის მკვლევართათვის აქამდე უცნობი რედაქციაა, რომელიც გარკვეული თეოლოგიური თემის ხაზგასასმელადაა შერჩეული. ამასთანავე, ის შეფარული სიმბოლური აზრისა და მხატვრული გადანწყვეტის ურთიერთშეჯერების ერთ-ერთი ინდივიდუალური და განუმეორებელი ნიმუშია. მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს კომპოზიციაში ასახული იკონოგრაფიული პროგრამის ქართულ წარმომავლობაზეც. სიახლეთაგან იგი გამოყოფს ჯვრის თაყვანისცემის სცენაში ტრადიციული მოთაყვანე ანგელოზების ჩანაცვლებას მახარებელთა „სახოვან-პორტრეტული“ ფიგურებით. ქართულ საეკლესიო ნაქარგობაში მახარებელთა „პორტრეტული“ გამოსახულებები, როგორც გ. ბარათაშვილი თვლის, იშვიათია, რადგან ისინი, ძირითადად, სიმბოლოებით გამოისახებიან. ერთ-ერთი გამონაკლისი კი სწორედ ელისაბედისეული დაფარნაა.

რაც შეეხება ჯვრული ფორმის დაფარნას, მასზე ასახული სიუჟეტი შინაარსობრივად ზიარების საიდუმლოსა და ზეციური ლიტურგიის თემას უკავშირდება. საღვთო მსხვერპლის ირგვლივ გამოსახულია ექვსფრთიანი ანგელოზები და რვაქიმიანი ვარსკვლავები. ყრმა მაცხოვრისაკენ მიმართული ვარსკვლავების მეშვეობით იგი გამოკვეთილია როგორც თაყვანისცემის მთავარი ფიგურა, ასევე მინიშნებულია მეორედ მოსვლის შემდგომი ჟამი. მცირე და დიდი ზომის ამ დაფარნათა შედარებისას ირკვევა, რომ ისინი საერთო მხატვრული მიმართულებით, იკონოგრაფიული, ტექნიკური და საქარგი მასალის მსგავსებით ხასიათდება. ამ მხრივ ყველაზე თვალსაჩინო ორივეზე წარმოდგენილი ანგელოზების ფიგურები და რვაქიმიანი ვარსკვლავებია. გ. ბარათაშვილის შეხედულებით, ქართულ საეკლესიო ნაქარგობაში ხშირად გამოისახება სხვადასხვა ვარსკვლავი: ხუთსხივიანი, ექვსსხივიანი და სხვ. თუმცა, ამ ჯვრული დაფარნის ვარსკვლავები ფორმით სრულიად განსხვავებულია აქამდე ცნობილი ნიმუშებისაგან: ის რვაქიმიანია, შედ-

მითითებით – ბექდვაშია, რასაც წინამდებარე ტექსტში პერიფრაზირებით არაერთხელ ვაკეთებ.

2 წარმომავლობით არაგვის ერისთავთა შთამომავალი. გ. ბარათაშვილმა დაფარნის წარწერაში მოხსენიებულ პირთა იდენტიფიკაციით გაარკვია, რომ წარწერაში მოხსენიებული ელენეს მამა – ედიშერი შვილია არაგვის ერისთავ გიორგისა; გიორგი კი ძეა არაგვის ერისთავ „ნუგზარ დიდისა“, „პირველ ერისთავად“ წოდებულისა.

გენილია ერთმანეთზე ირიბად დადებული გვერდებზეზნეილი ორი კვადრატისაგან ცენტრში მრგვალი გულით. ქარვის ტექნიკითაც და მასალითაც ეს არტეფაქტები ემსგავსება ერთმანეთს, კერძოდ, ისინი ნაქარგია ე. წ. თევზიფხურის ტექნიკით, მასალად კი გამოყენებულია ოქრომკედი, ვერცხლმკედი, ზეზი, აბრეშუმის ძაფი...

გ. ბარათაშვილის ზემოთ მოხმობილი სამეცნიერო შეხედულებების, განსაკუთრებით კი, იმის გათვალისწინებით, რომ რვაქიმიანი ვარსკვლავები მუზეუმში დაცულ სხვა საეკლესიო ნაქარგ ნიმუშებზე არსად ფიქსირდება, გამოირიცხა სხვა მსგავს არტეფაქტებთან ამ დაფარნათა კავშირისა და მათთან დაჯგუფების შესაძლებლობა.

საყურადღებოა, რომ, სიძველის მიუხედავად, დაფარნას (ცაა) გამოარჩევს დაცულობის მაღალი ხარისხი და მასზე დაზიანების კვალი არ აღინიშნება. როგორც გაირკვა, დაფარნაზე (ცაა) გამოსახულებები ჯერ ტილოდაფენილი ჩალისფერი აბრეშუმის ქსოვილზეა ნაქარგი, მათ შორის სივრცე კი ირიბად დალიანდაგებული, დაუგრეხავი ცისფერი აბრეშუმის ძაფის მჭიდრო ნაფენითაა შევსებული (სურ. 3) და აქვს საგანგებოდ შერჩეული მწვანე ფერის სარჩული იმავე ფერის ქობით. როგორც ცნობილია, ქრისტიანული სახისმეტყველებით საეკლესიო ხელოვნებაში ფერებს კანონიკური სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. საეკლესიო ნაქარგობის ამ ნიმუშზეც ქარგვისას გამოყენებული ყველა ფერი სიმბოლური დატვირთვისაა: მწვანე ფერი გამოხატავს მარადიულობას; ცისფერი მინარი – ზესამყარო ზეციური სასუფეველია, ხოლო ყვითელი – ღვთიურობისა და დიდების სამოსის სიმბოლოა. დაფარნის რესტავრაციამდელი მდგომარეობის შესწავლამ გამოავლინა შემდეგი: ჯვრული დაფარნის მინარი დაძველებული, გახუნებული ყავისფერი და ლურჯი ხავერდის ქსოვილებისაგან

იყო შეკერილი; ჯვრის ცენტრალური ნაწილი გახლდათ ლურჯი ფერის, ხოლო მკლავები – ყავისფერი; დაფარნაზე ოქრომკედითა და ვერცხლმკედით ნაქარგი დეტალების გარდა, აშკარად ჩანდა ხელსაქმეში გაუნაფავის ხელწერა; ყველა გამოსახულება – ბარძიმში ჩაბრძანებული ყრმა მაცხოვარი, ასევე ანგელოზები, ვარსკვლავები შემოსაზღვრული იყო ვერცხლმკედლისა და აბრეშუმის ძაფების არათანაბარი, უხეში გრეხილით; ცენტრალური ნაწილი კი – ასეთივე ხარისხის წნული თასმით; დაფარნაზე დამაგრებული ჭრელი აბრეშუმის ქობა არ შეესატყვისებოდა მის კოლორიტს. გარდა ამისა, ნაქარგი დეტალების ძლიერ დეფორმაციას ხელი შეუწყო მათმა ერთიმეორესთან ზედმეტად მჭიდრო განლაგებამ და, შესაძლოა, საეკლესიო ლიტურგიაში გამოყენების შემდეგ, შენახვის მიზნით, მისმა ხშირმა დაკეცვამ. პერექელს ჯვრული ფორმის გასამაგრებლად ზურგის მხრიდან მიკერებული ჰქონდა სხვადასხვა სახისა და დანიშნულების ქსოვილები, მათ შორის, ნებოს მაგვარი ნაფენით გახამებული ლურჯი ფერის ნაჭერი; სამმაგი – დეკორატიული, წვრილყვავილებიანი ჩითის, წითელი ყანაოზისა და თეთრი ტილოს სხვადასხვა დროს მიმაგრებული სარჩულები. შესაბამისად, ექსპონატი იყო ზემოცულობითი (ტაბ. I, სურ. 1-6). ეს ყველაფერი მიგვანიშნებდა წარსულში მისი არაერთხელ არაკვალიფიციურად განახლების მცდელობისა და გადაკეთების კვალზე. ეს მოცემულობა კი ლოგიკურად განამტკიცებდა მოსაზრებას, რომ ჯვრულმა დაფარნამ (სხმ/ნ # 3817) ჩვენამდე მოაღწია არა ავთენტური სახით, არამედ არასამუზეუმო რესტავრაციის შედეგად სახეცვლილმა.³

ელისაბედისეული დაფარნის ზემოთ მოხმობილი წინასარესტავრაციო კვლევა საფუძვლად დაედო ჯვრული დაფარნის ავთენტური სახით აღდგენის გადწყვეტილებას, რისთვისაც შევისწავლე საკვლევ დაფარ-

3 ხელოვნების მუზეუმში დაცულ ექსპონატებზე დაკვირვებითა და თანამედროვე საეკლესიო პირთა ზეპირი გადმოცემის თანახმად, ძველად ეკლესიაში ამა თუ იმ მიზეზით დაზიანებულ საეკლესიო ნაქარგ ნივთებს, რომლებიც სინმინდებლად ითვლებოდა, დაზიანების ხარისხის შესაბამისად, ან წვავდნენ, ან თავისებურად განახლებდნენ. მაგალითისთვის, შემოიღია, დავასახელო ერთ-ერთი სარესტავრაციო (რესტავრატორი მ. პაპიძე) კვლევის შედეგად გამოვლენილი გადაკეთებული ექსპონატი (სხმ/ნ 44-56) – XVII ს-ის მიტრა, რომელიც საბუხარებისგან იყო შეკერილი (პაპიძე, 2015: 427-430), ხოლო XVIII ს-ის დაფარნის (სხმ/ნ # 3784) რესტავრაციისას წითელი საოლველის ქვეშ აღმოჩნდა ამავე დანიშნულების ავთენტური, მაგრამ ძლიერ დაზიანებული, მაღალმხატვრული ოსტატობით ნაქარგი დეტალი (რესტავრატორი ე. ტყეშელაშვილი). დასახელებულ შემთხვევებში საეკლესიო პირების მიერ, ამ ნივთების გადარჩენის მიზნით, განეული შრომა კონსერვაციის მსგავს ქმედებად კვალიფიცირდება.

ნათა მდგომარეობა; მინარისა და ნაქარგობის დაზიანებისა და მდგრადობის ხარისხი; ლითონური ძაფით ნაქარგი დეტალების ძირითად ქსოვილზე გარდამავალი ადგილები და ექსპონატის შიდა დაფარული ნაწილი. ამ მიზნით, გავხსენი ელისაბედისეული დაფარნის (ცაჲ) ქობა-სარჩულის გვერდითა – მინართან შემაერთებული ნაკერი და დავადგინე შემადგენელი ქსოვილების ფერი და სახეობა: ელისაბედისეულ დაფარნაზე ცისფერი აბრეშუმით ნაქარგი ზედაპირის ქვეშ გამოვლინდა ორი სხვადასხვა ქსოვილის ფენა (სურ. 4). როგორც ითქვა, კომპოზიციის ოქრომკედითა და ვერცხლმკედით ნაქარგი დეტალები უშუალოდ ტილოდაფენილ ჩალისფერი აბრეშუმის ქსოვილზეა ნაქარგი, რაც დასტურება ექსპონატის ზურგის მხარეს გამავალი სამაგრი ძაფების არსებობით.

პერექელის ერთ-ერთ ფიგურაზე კი თასმის მორღვევის შემდეგ თვალსაჩინო გახდა, რომ ნაქარგი გამოსახულება ჯერ ამოუჭრიათ დედნიდან და, შემდეგ, ე. წ. აპლიკაციური მეთოდის მსგავსად, დაუმაგრებიათ ხავერდის მინარზე. ყველა ეს ნაპირებშემოჭრილი დეტალი, უბრალოდ, მხატვრულად მოკალმულ-შემოსაზღვრული კი არა, არამედ შენიღბულიც იყო გრეხილი თასმებით და ვიზუალურად ქმნიდა ფიგურების უშუალოდ, ძირითად ქსოვილზე დაქარგვის შთაბეჭდილებას. ეს კი ერთგვარი სამკერვალო ხრიკია (ტაბ. II, სურ. 1-4). გამოირკვა, რომ ხავერდის ზედაპირიდან გამოთავისუფლებული ცალკეული ნაქარგი დეტალის საფუძველში გამოვლენილი ტილოსა და ჩალისფერი აბრეშუმის ქსოვილები აბსოლუტურად იდენტურია დაფარნის (ცაჲს) შემადგენელი ქსოვილებისა (ტაბ. III, სურ. 1-3). ამით საბოლოოდ დადასტურდა მეცნიერული კვლევით გამოთქმული მოსაზრება ორივე არტეფაქტის საერთო წარმომავლობის შესახებ.

კვლევის შედეგებმა ცხადყო, რომ ჯვრული დაფარნის თავდაპირველი ზედაპირი ისეთივე უნდა ყოფილიყო, როგორიც ელისაბედისეული დაფარნის ცისფერი ძაფის მჭიდრო ნაფენით შექმნილი ფონი. ეჭვ-

გარეშეა, ეს ნაქარგობა წარსულში ძირითად ქსოვილთან ერთად დაზიანდა და დაფარნის განმანახლებლებმა, მისი აღდგენის მიზნით, მათ ხელთ არსებული მასალა გამოიყენეს. ჯვრული დაფარნის მინარი არა ერთიანი ქსოვილისაგან, არამედ, როგორც ზემოთ აღინიშნა, გაცვეთილი ხავერდის მცირე ზომის ხუთი ოთხკუთხა ნაწილებით შეიკერა.⁴

ხელოვნების მუზეუმში დაცულ დაფარნათა კოლექციაზე დაკვირვებით, დადგინდა, რომ, ზოგადად, კომპლექტის ნაწილებისათვის ერთი ფერის მინარი გამოიყენებოდა. ჩემ მიერ უკვე მოხმობილ შესაძლებელ გარემოებათა გამო კი ელისაბედისეული დაფარნის რესტავრაციისას ცისფერი ძაფით ნაქარგი ზედაპირის გამეორება შეუძლებელი იყო. ამიტომ XVII ს-ში შესრულებულ ნაქარგობასთან მიმსგავსებით მისი ხელახალი დაქარგვა თავისთავად გამოირიცხა. როგორც წესი, ახალი ნაქარგობის შექმნა ეწინააღმდეგება ნაქარგობა-ქსოვილების საკონსერვაციო-სარესტავრაციო საქმიანობის ზოგად პრინციპებს. მიუღებელია თუნდაც მცირე მონაკვეთზე დაზიანებული ნაქარგობის (ვერცხლმკედი, ოქრომკედი, აბრეშუმის ძაფი) ხელახალი მოქარგვის გზით შევსებაც. ამიტომ მოცემულ შემთხვევაში გამოსავალი ჯვრული დაფარნის მინარისთვის საჭირო ცისფერი ფონის აღდგენა იყო. ამისათვის შევარჩიე დაფარნის (ცაჲს) მინარის ფერთან მისადაგებული ნატურალური ცისფერი აბრეშუმის ქსოვილი, რომელსაც, საეკლესიო ნაქარგობისა და, ზოგადად, ოქრომკედითა და ვერცხლმკედით კერვის ტრადიციული წესის მიხედვით, საფუძვლად დაეფინა თხელი ტილო. მისგან დამზადდა ჯვრული დაფარნის თარგის შესაბამისი ნაწილები.

რაც შეეხება რესტავრაციის მომდევნო ეტაპებს: პერექელის ნაქარგი დეტალები ხავერდის ქსოვილიდან მოხსნისა და განცალკევების შემდეგ გავწმინდე ზედაპირულად, ჯერ მშრალი და, ნაწილობრივ, სველი წესით; კონსერვირება მოვახდინე მათზე არსებული დაზიანებებისა; დეფორმაციის გამოსწორების მიზნით, გარკვეული დროით განვათავსე

4 აქვე უნდა შევნიშნო, რომ მუზეუმში დაცულ ზოგ საეკლესიო ნაქარგობაზე, ასევე საერო სამოსზეც ვხვდებით, მათი კერვისას ქსოვილის მცირე ზომის ფრაგმენტების გამოყენება-ჩაკერების შემთხვევებს, რაც უნდა მიუთითებდეს ან სამუშაო სტილზე – კერვაზე ქსოვილის დანაკარგის გარეშე, ან თანადროულ ეკონომიურ შეჭირვებაზე, რაც განაპირობებდა ხელთ არსებული მასალის მეორეულ გამოყენებას.

სიმძიმის, კერძოდ, მინის საფარქვეშ; უკვე მომზადებულ ახალ ზედაპირზე, ნაქარგი დეტალების ნაწილ-ნაწილ გადატანის პარალელურად, ნემსითა და ძაფით ჩავამაგრე ისინი მათთვის განსაზღვრულ ადგილებზე (ტაბ. IV, სურ. 1-2); ჯვრული დაფარნის კომპოზიცია კი ავთენტური განლაგებითა და თანმიმდევრობით განვათავსე ახალ მინარზე: ცენტრში – ბარძიმში ჩაბრძანებული ყრმა მაცხოვარი და მის გარშემო – რვაქიმიანი ვარსკვლავები; პერექელის მკლავებზე კი – უფლის მაღიდებელი ანგელოზები და თანმხლები ვარსკვლავები; თითოეული დეტალი სირმას მისგავსებული აბრეშუმის ძაფით მოვკალმე. რესტავრაცია დასრულდა, დიდი დაფარნის მსგავსად, ავთენტურ ქსოვილთან მისადაგე-

ბული მწვანე ფერის აბრეშუმის ქობისა და სარჩულის გამოდებით (სურ. 5). კომპოზიციურად მწვანე ფერის ქობა ითავსებს ორივე დაფარნის ურთიერთდამაკავშირებლისა და მათი ერთ კომპლექტად გამაერთიანებლის ფუნქციას.

ამდენად, ჩემ მიერ ეტაპობრივად განხორციელებულმა რთულმა სარესტავრაციო-კვლევითმა სამუშაომ გამოავლინა წარსულში ჯვრული დაფარნის არაპროფესიული რესტავრირება, რის გამოც გადაწყდა კონსერვაცია-რესტავრაციის სრული წესების დაცვით მისი ავთენტური იერსახის აღდგენა, რაც წარმატებით დასრულდა. შედეგად, დადასტურდა, რომ ორივე დაფარნა ეკუთვნის ერთ კომპლექტს.

Nana Javshanashvili

RESEARCH AND RESTORATION OF THE ELISABETHAN AER

Summary

The embroidery and textile fund preserves artistic embroidery samples of religious purposes. Among them are Aers (communion coverings). The use of them in the Orthodox Church began immediately after the establishment of liturgical services. It acquired a symbolic meaning and passed a long way before it has been formed finally. Aers were embroidered in the so-called sets and they included large and small covers. A large cover, that is, the common covering of an altar chalice and bowl, used to be called "tsai". It was called "dafarna" (covering) from the 17th century. The origin of this term lies in the frequent use of the initial word in the liturgical inscriptions: "His beauty covered the sky". The name of a small aer Perekeli- is of Greek origin and it means to cover, shrouding in Georgian.

Due to historical misfortunes, aers were either wilted or came down to us in a damaged form, like other samples of embroideries.

My report concerns two artifacts – the so-called Elizabethian large, square and cross-shaped aers (17th c.). According to the established point of view, they were separate units belonging to different sets. It should be noted that depending on the degree of the damage, the artifacts need scientific study before restoration. The opinion expressed by a researcher is influenced by the results of restoration, which either confirm, or on the contrary, deny theoretical opinions.

G. Baratashvili - an art critic considered the mentioned artifacts not being parts of different sets, but as parts of one set. In reaching this conclusion, she relied on the museum records which indicated to their common origin. In addition, G. Baratashvili established the similarity of their iconographic, stylistic and artistic methods of embroidery.

My step-by-step difficult restoration and research works revealed the unprofessional restoration attempt of the cross-shaped covering in the past, on account of which it was decided to restore its authentic look in compliance with the full conservation-restoration rules. As a result, it has been confirmed that both covers belong to one set.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბარათაშვილი, გ. (1999). დაფარნათა წარმოშობის ისტორიიდან. ჟურ. „ნარკვევები“. V. თბ.: საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის გამოცემა.
2. პაპიძე, მ. (2015). საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული მიტრის რესტავრაცია-კონსერვაცია. ჟურ. „მოამბე“. VI (51-B). თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. ოთხკუთხა დაფარნა (სხმ/ნ 2960)
- სურ. 2. ჯვრული დაფარნა (სხმ/ნ 3817). რესტავრაციამდე
- სურ. 3. ოთხკუთხა დაფარნის ნაქარგი (ნაფენი) ზედაპირი. დეტალი
- სურ. 4. ოთხკუთხა დაფარნის შემადგენელი ქსოვილები. დეტალი
- სურ. 5. ჯვრული დაფარნა (სხმ/ნ 3817). რესტავრაციის შემდეგ
- ტაბ. I, სურ. 1-6. ჯვრულ დაფარნაზე მიმაგრებული ქსოვილები (გახამებული ნაჭერი, სარჩულები). რესტავრაციამდე
- ტაბ. II, სურ. 1-4. ჯვრული დაფარნიდან ამოჭრილი ნაქარგი დეტალები. არასამუზეუმო რესტავრაცია
- ტაბ. III, სურ. 1-3. ჯვრული დაფარნის ნაქარგი დეტალების შემადგენელი ქსოვილები (ტილო, აბრეშუმი)
- ტაბ. IV, სურ. 1-2. ჯვრული დაფარნის რესტავრაციის პროცესი. დეტალები

List of Illustrations

- Fig. 1. Quadrangular aer
- Fig. 2. Cross-shaped aer before restoration
- Fig. 3. Embroidered (covered) surface of the quadrangular aer. Detail
- Fig. 4. Component tissue of the quadrangular aer
- Fig. 5. Cross-shaped aer after restoration
- Pl. I. Tab. 1-6. Tissues attached to the cross-shaped aer (starching cloth, linings) before restoration
- Pl. II. Tab. 1-4. Embroidered details cut from the cross-shaped aer. Non-museum restoration
- Pl. III. Tab. 1-3. Component tissues of details of embroidered cross-shaped aer (canvas, silk)
- Pl. IV. Tab. 1-2. Process of restoration of the cross-shaped aer. Details



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5

ტაბ. / Tab. 1



1



2



3



4



5



6



1



2



3



4

ტაბ. / Tab. 3



1



2



3

ტაბ. / Tab. 4



1



2

თატიანა შჩერბატოვა-შევიაკოვა – ქართული კულტურის მოამბე

ქართული ხელოვნების დიდმა მოამბემ, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, ტატიანა შჩერბატოვა-შევიაკოვამ შემოქმედებითი ცხოვრების ნახევარ საუკუნეზე მეტი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის, წიგნის მინიატიურის შესწავლასა და მათი ასლების გადმოღებას მიუძღვნა (სურ. 1). იგი სამეცნიერო სტატიებისა და მონოგრაფიების ავტორია, იყო საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, მხატვართა და არქიტექტორთა კავშირების წევრი.

ტატიანა შჩერბატოვა-შევიაკოვა 1905 წელს სმოლენსკის გუბერნიაში, სამეფო კართან დაახლოებულ თავად შჩერბატოვების ოჯახში, დაიბადა (სურ.2). მან კარგი საოჯახო განათლება მიიღო, ფლობდა ფრანგულსა და ინგლისურ ენებს, ბავშვობიდანვე იჩენდა ინტერესს ისტორიისა და სიძველეებისადმი,¹ 1928 წელს დაამთავრა ლენინგრადის ხელოვნების ისტორიის, ყოფილი ზუბოვის, ინსტიტუტი ძველი რუსული ხელოვნების ისტორიის სპეციალობით. იქ ხელოვნებათმცოდნე ლიდა დურნოვოს² ხელმძღვანელობით დაეუფლა კედლის მხატვრობის ასლების გადმოღების ხელოვნებას (სურ.3).

1929 წელს საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების³ მიწვევით შუა საუკუნეების კედლის მოხატულობათა ას-

ლების შესასრულებლად და დავითგარეჯის შემსწავლელ II დიდ ექსპედიციაში მონაწილეობისთვის⁴ ლიდა დურნოვოს მოსწავლეების (ე. საჩავეც-ფედოროვიჩი, ა. სტენა, ბ. შევიაკოვი) ჯგუფთან ერთად იგი პირველად მოხვდა საქართველოში. სწორედ ამ დროს შექმნა მან დავითგარეჯისა და ახტალის მოხატულობათა ცალკეული სცენების ასლები. თავის მომავალ მეუღლესთან – ბორის შევიაკოვთან ერთად მან კიდევ ერთი წელი დაჰყო საქართველოში ქართული კედლის მხატვრობის სხვა ძეგლების შესასწავლად (სურ.4, 5).

ლენინგრადში დაბრუნების შემდეგ ერმიტაჟისა და რუსული მუზეუმის დაკვეთით მან შეასრულა რუსული მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშთა მრავალი უნიკალური ასლი. 1930-იანი წლებიდან ნათელ ტერორს „რელიგიური ხელოვნების მოტრფიალე, იდეოლოგიურად არასანდო ელემენტებად“ შეარაცხული არაერთი გამოჩენილი მოღვაწე შეეწირა. მრავალი წლის შემდეგ იგი იხსენებდა, რომ მათი ინსტიტუტის ძველი რუსული ხელოვნების ისტორიის ფაკულტეტის 50 პროფესორ-მასწავლებლისა და სტუდენტისგან ტერორს მხოლოდ 5 ადამიანი გადაურჩა (მათ შორის, ლიდა დურნოვა, რომელმაც სომხეთს შეაფარა თავი და ტატიანა შჩერბატოვა-შევიაკოვა). 1935 წელს ტატიანა შჩერბატოვა-შევიაკოვას მეუღლე ბ. შევიაკო-

1 მათი ახლო ნათესავი იყო ცნობილი რუსი სიძველეთმცოდნე გრაფინია პრასკოვია უვაროვა.

2 ლიდა ალექსანდრეს ასული დურნოვა (დამთავრებული ჰქონდა პეტერბურგის საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიასთან არსებული ხელოვნების ისტორიის უმაღლესი სასწავლებელი და ხელოვნების ისტორიის ზუბოვის ინსტიტუტი) ხელმძღვანელობდა ინსტიტუტის შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ასლის გადმოღების სახელოსნოს. მან შექმნა შუა საუკუნეების აღმოსავლეთქრისტიანული კედლის მხატვრობის პირის დამზადების განსაკუთრებული სამეცნიერო მეთოდი, რომელიც შეასწავლა ახალგაზრდა მხატვრების 20 წევრისგან შემდგარ ჯგუფს. 1923-28 წლებში დურნოვა თავის მოწაფეებთან ერთად ზაფხულობით აწყობდა ექსპედიციებს რუსეთის (ნოვგოროდი, ფსკოვი, ფერაპონტოვოს მონასტერი, კიევი, ჩერნიგოვი, იაროსლავლი, ძველი ლადოგა) სხვადასხვა ძეგლის კედლის მხატვრობათა ასლების გადმოსაღებად. ამ გზით მან შექმნა ძველი რუსული კედლის მხატვრობის ასლების მნიშვნელოვანი კოლექცია, რომელიც შემდგომ გადასცა რუსულ მუზეუმსა და ტრეტიაკოვის გალერეას. კოლექცია ძალიან ძვირფასია, რადგანაც მეორე მსოფლიო ომის დროს გერმანელთა მიერ რუსეთის ქალაქების დაბომბვების შედეგად მრავალი ძეგლი დაინგრა, ზოგიც შეუქცევად დაზიანდა და ასლებმა დედნების მნიშვნელობა შეიძინა.

3 შემდგომ შემოკლებით – ს⁴.

4 დავითგარეჯის შემსწავლელი 1929 წლის ექსპედიციის წევრები იყვნენ მეცნიერები – გ. ჩუბინაშვილი, შ. ამირანაშვილი; არქიტექტორები – ვ. ნილოსანი, ნ. ჩუბინაშვილი; მხატვრები – ვ. სიღამონ-ერისთავი, ქ. მაღალაშვილი და ლ. დურნოვა თავის მოსწავლეებთან ერთად (Амиранашвили, 1957: 15).

კოვიც დააპატიმრეს, გადაასახლეს ჩრდილოეთში, თეთრი ზღვის კუნძულ სოლოვკის მონასტერში მოწყობილ ბანაკში, სადაც მალევე გარდაიცვალა.

1929 წლის დავითგარეჯის ექსპედიციამ ცხადი გახადა, რომ ნიმუშის ასლის შესრულების მაღალი ხარისხით, სიზუსტითა და სიფაქიზით მისი მხატვრული სახის ღრმა წვდომით, ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვასეული ასლები განსაკუთრებით გამოირჩეოდა (სურ. 6, 7). ამიტომ შალვა ამირანაშვილმა ლენინგრადში ყოფნისას ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას საქართველოს კედლის მხატვრობის ასლების გადმოღება შესთავაზა. მეუღლის დაპატიმრების შემდეგ, 1936 წელს, ბატონ შალვას შემწეობით მან მცირეწლოვან ქალიშვილთან ერთად საქართველოს შემოაფარა თავი, რომელიც მის მეორე სამშობლოდ იქცა. ეს არჩევანი, რაღა თქმა უნდა, მისმა პროფესიამ, ქართული კედლის მხატვრობისადმი სამეცნიერო ინტერესმა და ასლების შემსრულებლის პროფესიამ განაპირობა. აქ მან თითქმის 60 წელი გაატარა.

საქართველოში მონუმენტური მხატვრობის ასლთა გადმოღების საჭიროება და მისი განვითარების ისტორია ქართულ სიძველეთა, საისტორიო მეცნიერებათა, კერძოდ, შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისადმი ინტერესის, მისი შესწავლის მეთოდების დახვეწის გათვალისწინებით უნდა განვიხილოთ. XX ს-ის დასაწყისიდან ასლების გადმოღება, კედლის მხატვრობის სამეცნიერო შესწავლის გარდა, მისი კონსერვაციისა და გადარჩენის ერთ-ერთი ეფექტური საშუალება ხდება. XIX ს-ის II ნახევრიდან საქართველოს გეოგრაფიული საზოგადოება⁵ აქტიურად ცდილობს თბილისში მუზეუმის, არქივის, ბიბლიოთეკის შექმნასა და სამუზეუმო კოლექციების შეგროვებას. ქართული სიძველეების შესწავლა, აღნუსხვა-ინვენტარიზაცია სულ უფრო მკაფიო და სისტემური ხდება, ისევე როგორც კედლის მხატვრობის

ასლების გადმოღება, რადგან ისინი განიხილება როგორც ისტორიული საბუთი და, ამასთანავე, სამუზეუმო კოლექციების შემავსებელი მასალა. აქედან გამომდინარე, უპირატესად, ტაძრების მაშენებელი ქართველი მეფეების, ფეოდალების, ქტიტორების გამოსახულებათა პირები გადმოაქვთ, შიფრავენ ისტორიულ წარწერებს, ადგენენ და აზუსტებენ თარიღებს (Иосебидзе, Лидов, 1985:19).

1907 წელს კი გამოჩენილი მეცნიერისა და საზოგადო მოღვაწის, ექვთიმე თაყაიშვილის, ინიციატივით დაარსებული ს⁴-ის წესდების ერთ-ერთი პუნქტი უკვე კედლის მხატვრობის ასლების გადმოღების ვალდებულებას ითვალისწინებდა, კერძოდ, მათს შექმნასთან ერთად აღწერას, ჩახატვასა და ფოტოფიქსირებასაც, რაც მათი დოკუმენტირების, ინფორმაციის შენარჩუნებისა და დაცვის ეფექტურ საშუალებად მოიაზრებოდა. სწორედ ექვთიმე თაყაიშვილის ხელმძღვანელობით დაიწყო ქართული მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშთა ასლების გადმოღება ნატურალური ზომითა და ფერით. ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების შესწავლისა და ასლთა გადმოღების მიზნით, ს⁴ აქტიურად აწყობს სამეცნიერო ექსპედიციებს. ამ საზოგადოების დაკვეთით მრავალი ასლი შეასრულეს მხატვრებმა: თ. კიუნემ, გ. ხმაღაძემ, ს. პოლტორაკიმ, ევ. ლანსერემ, ა. ღარიბჯანიანმა და სხვებმა (ჩიხლაძე, 2017: 15-19). აუცილებლად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროს ფოტოგრაფია უკვე საკმაოდ განვითარებული იყო, შავ-თეთრ ფოტოსთან შედარებით ნატურალური ზომის ასლების გადმოღება დოკუმენტირების უფრო სრულყოფილ მეთოდად ითვლებოდა.⁶

უზომოდ ფასეული იყო ისტორიული ტაო-კლარჯეთის პროვინციებში მოწყობილი 1917 წლის ექსპედიცია. მის მიერ შეგროვებული სამეცნიერო მასალა, მათ შორის, კედლის მხატვრობის ასლები დღემდე არ კარგავს

5 დაარსდა 1850 წელს როგორც რუსეთის საიმპერატორო გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილება – КОИРГО.

6 დღევანდელ ციფრულ ეპოქაში ძალიან ძნელი წარმოსადგენია, თუ რა სიძნელებთან იყო დაკავშირებული ექსპედიციების მოწყობა იმდროინდელი უგზოობისა და ავტოტრანსპორტის არარსებობის პირობებში. საექსპედიციო აღჭურვილობა და ფოტოტექნიკა (ძალიან გასაფრთხილებელი მინის ნეგატივებიანი მძიმე ყუთები, გაბარიტული აპარატები, შტატივები და სხვა) გადაჰქონდათ ცხენებით, ხარებზემზული ურმებით, დაქირავებული მუშახელის დახმარებით, ფეხით. ამას ემატებოდა ელექტროგანათების არარსებობის გამო ბნელ ტაძრებში ფოტოგადაღების პრობლემები და სხვა.

მნიშვნელობას. იმდროინდელი ასლები დღე-ისთვის უკვე დაღუპული მოხატულობების ერთადერთ საბუთად რჩება.⁷

პირველი გამოფენა – „ძველი ქართული საეკლესიო ფრესკები“ შედგა თბილისში 1918 წელს. მათი საუკეთესო ასლები ეკუთვნოდა მხატვრებს – ლ. გუდიაშვილს, დ. კაკაბაძესა და დ. შვეარდნაძეს. წარმოდგენილი იყო აგრეთვე ხ. კრონისეული ასლები და პ. ჰრინევსკის, ს. პოლტორაკისა და ა. ეისნერის აკვარელები (Иосебидзе, Лидов, 1985:21). აღსანიშნავია 20/30-იან წლებში მ. მიქელაძე-ბაგრატიონის, გ. ერისთავისა და გ. ხმალაძის მიერ შესრულებული ასლები.

მხატვრები ასლებს, ძირითადად, ტილოს საფუძველზე ზეთის საღებავებით (იშვითად, ტემპერით) ასრულებდნენ, მაგრამ, ნატურალური ზომის მიუხედავად, ეს ტექნიკა არ იძლეოდა კედლის მხატვრობის ფაქტურის, სტილისა და გარკვეული ტექნოლოგიური თავისებურებებისა თუ მხატვრობის მნიშვნელოვანი დეტალების გადმოცემის საშუალებას.

1929 წელს, ლ. დურნოვოსა და მისი მოწაფეების ჩამოსვლის შემდეგ, ასლების გადმოღების ხელოვნება გაცილებით მაღალ პროფესიულ დონეზე ავიდა. დურნოვოს მიერ შემუშავებული ფაქსიმილური ასლების დამზადების სამეცნიერო მეთოდი იძლეოდა არა მარტო სტილის ზუსტად გადმოცემის საშუალებას, რაც შეუძლებელი იყო როგორც შუა საუკუნეების აღმოსავლეთქრისტიანული მხატვრობის იკონოგრაფიისა და საღვთისმეტყველო საფუძვლის, ასევე ხატწერის ტექნიკურ-ტექნოლოგიური ცოდნის გარეშე. აქ იგულისხმება წერის თანმიმდევრობის, საღებავების დამზადებისა და ქაღალდის საფუძველზე მათი დადების თავისებურება და მხატვრობის ბუნებრივი ე. წ. დაძველებისა თუ განზრახ დაზიანებით გამოწვეული ცვლილებების ასახვაც (სურ.8).

უშუალოდ ასლის გადმოღების შრომატევადი პროცესის დაწყებას წინ უძღოდა თეორიულად თავად კედლის მხატვრობის

შესწავლა. გამოსახულებას გულდასმით იკვლევდნენ, აკეთებდნენ ჩანაწერებს, ჩანახატებს, ასევე გულდასმით აღწერდნენ მოცემული მომენტისთვის მხატვრობის დაცულობის მდგომარეობას. ყოველივე ეს ასლის შემსრულებელს ეხმარებოდა, ჩასწვდომოდა მხატვრულ სახეს. ამის შემდეგ გამოსახულება გადაჭიმდათ „კალკაზე“ (გამჭვირვალე ქაღალდზე) ყველა დაზიანებისა და ნაკლული ადგილების აღნიშვნით; კალკაზე შესრულებული ნახატი გადაჭიმდათ დიდფორმატიან ე. წ. ვატმანის ქაღალდზე, რომელსაც კედლის ფაქტურის გადმოსაცემად წინასწარ გრუნტავდნენ შემავსებლიანი (ფქვილი ან ცარცი) კვერცხის ემულსიით. ბოლოს, ქაღალდს დააფიქსირებდნენ ფირფიცრის დაფაზე მხატვრობის არჩეული მონაკვეთის გვერდით და იწყებდნენ ასლის გადმოღებას, წერის თანმიმდევრობისა და სტილის თავისებურების გათვალისწინებით. ხატავდნენ კვერცხის ემულსიაზე გალესილი პიგმენტებით სპეციალურად დამზადებული ან ტემპერის მზა საღებავებით, რომლებსაც კვლავ კვერცხის ემულსიაში შეურევდნენ. ასლების გადმოღებისას იყენებდნენ ბიზანტიური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ხატწერის ტექნიკას მხატვრობის პერიოდისა და სტილის შესატყვისად⁸ (სურ.9), რაც ასე ხდებოდა: პირველადი ნახატის ქაღალდზე გადატანის შემდეგ ჯერ ლოკალური ფერების ლაქებით ფარავდნენ ფართო მონაკვეთებს – ფონებს, არქიტექტურულ სიბრტყეებს, სამოსს, სახეთა სარჩულებს (ქვედა ფენები/სანკირი), შარავანდებს; მერე ფერავდნენ მომდევნო ფენის უფრო ღია ფერის შედარებით მომცრო მონაკვეთებს (სამოსის ნაკეცები, არქიტექტურისა თუ პეიზაჟების დამუშავება). შეიძლება ყოფილიყო ორი ან სამი ფენა; შემდეგ გამოსახულებისთვის პირობითი მოცულობის მისაცემად უფრო მცირე მონაკვეთების სახით მას მოსდევდა ე.წ. ოქრათი დამუშავება (დაღიადფერება); მერე კი ადებდნენ ღვთაებრივი ნათლის/ანარეკლის სიმბოლური გამოსახვისათვის თეთრი

7 1917 წლის ექსპედიციის მასალა – კედლის მხატვრობისა და რელიეფების ასლები დღეს შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საცავებში ინახება.

8 ხატვის აღმოსავლეთქრისტიანული ე.წ. ხატწერული სტილი სიბრტყობრივ გამოსახულებას იძლევა და განსხვავდება დასავლეთევროპული, აღორძინებისდროინდელი სტილისაგან, რომლის დროსაც გამომსახველობის „ფორმულა“ დაფუძნებულია სიღრმისა (პირდაპირი პერსპექტივა) და შუქრდილების მეშვეობით ილუზორული მოცულობითობის გადმოცემაზე.

ლაქების ხისტ ან პლასტიკურ ფორმას მიყოლებულ მონასმებს სახეებზე, სამოსსა და არქიტექტურაზე. საბოლოო ეტაპი მდგომარეობდა დამამთავრებელი ნახატისა და წარწერების შესრულებაში. ფაქსიმილური ასლის დამასრულებელი ეტაპი იყო გამოსახულების დაძველების, ანუ სხვადასხვა მექანიკური თუ ფერწერული საშუალებით მხატვრობისთვის დაზიანებების შესატყვისი სახის მიცემა. ამისათვის უკვე დასრულებული ნახატის მონაკვეთები იფხიკებოდა ზუმფარით, იხეხებოდა ლანცეტით ან ამოირეცხებოდა, იხატებოდა ბზარები და სხვა ზედაპირული დაზიანებები. ამ წესით ნახატი კედლის მხატვრობის ასლის შესრულებისას არსებული მდგომარეობის, ანუ სიძველის პათინიანი მხატვრობის სახეს იძენდა. ტ. შჩერბატოვა – შევიაკოვა ასლი – ფაქსიმილეს გადმოღების მთელი ამ ტექნიკის ვირტუოზული ფლობით გამოირჩეოდა ლ. დურნოვოს მონაფეთა შორის⁹ (სურ.10).

საქართველოში გადმოსვლის შემდეგ ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვა ერთი პირველთაგანი იყო ხელოვნების ისტორიკოსთა შორის, ვინც ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძლიერ დაზიანებული, ადრეული ძეგლების (VI-X სს.) ფრაგმენტებად შემორჩენილი, თითქმის გადარეცხილი თუ ზემოდან გადანერვილი მოხატულობების კვლევასა და პირების შექმნას შეუდგა. ქართული ადრეული კედლის მხატვრობისადმი მიძღვნილ მის მონოგრაფიაში მხატვრობათა უმრავლესობა პირველადაა გამოქვეყნებული¹⁰ (სურ.11-14).

ტატიანა სერგეევანა ამჩნევდა და მილიმეტრის სიზუსტით აფიქსირებდა სხვა თვალისთვის სრულიად შეუმჩნეველი და დროთაგან წარხოცილი მხატვრობის უმცირეს დეტალებს, რომლებიც ასლზე თანდათან ხორცს იხამდა და პირველადი გამოსახულების მკაფიო სახეს იღებდა, რითიც მხატვრობის პირის გადმოღება ფოტოფირის

გამჟღავნების პროცესს ემსგავსებოდა. გამოსახულება ადვილად „წასაკითხი“ და გასაგები რომ გაეხადა, იგი მცირე რეკონსტრუქციის მეთოდსაც მიმართავდა, ყოველთვის გამოსახულების მკაფიოობას აძლევდა უპირატესობას იმის დასამტკიცებლად, რომ ასლის შექმნა გამოსახულების საზრისის/სახის გადარჩენა მის შესახებ მაქსიმალური ინფორმაციის შენარჩუნებაა და არა უბრალო გადმოხატვის ხელოვნება და ამიტომ მხატვრობის კონსერვაციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხერხია. სამწუხაროდ, დღეისათვის უკვე დაღუპულ მრავალ მოხატულობაზე მხოლოდ ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას მიერ შესრულებული ასლების საშუალებითაა შეგვიძლია მსჯელობა¹¹ (სურ.15-20).

ადრეული პერიოდის მხატვრობის გარდა, ტატიანა შჩერბატოვა-შევიაკოვას განსაკუთრებული ინტერესის საგანი შუა საუკუნეების ორნამენტის გენეზისი, განვითარების ქრონოლოგია და კანონზომიერება იყო (სურ. 1-23).

მხატვრობის სცენათა ასლების გადმოტანის პარალელურად, იგი ორნამენტული მოტივების რაპორტების ასლებსაც ქმნიდა ჯერ ნატურალური ზომით, შემდეგ კი მასშტაბში – შემცირებული პირების სახით. ამ წესით მან შექმნა შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში (მათ შორის, წიგნის მინიატიურაში) გამოყენებული ორნამენტული მოტივების უმდიდრესი სისტემატიზებული კატალოგი¹² (სურ. 24).

ცხოვრების უმთავრეს საქმედ კი იგი მაინც დიდი ნოვგოროდის ნერედიცას ტაძრის მოხატულობის შესახებ მონოგრაფიის გამოცემას მიიჩნევდა. ტაძარი თითქმის სრულად დაინგრა დაბომბვის შედეგად მეორე მსოფლიო ომის დროს. 1925-1931 წლებში მან დაწვრილებით შეისწავლა და აღწერა ეს ტაძარი და მისი მოხატულობა. საქართვე-

9 ლ. დურნოვოს საქართველოში მოღვაწე მონაფეთა შორის აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ნ. ტოლმაჩევსკაია, განსაკუთრებით, ს. მირზაშვილი-ლამბერგი (მხატვარ თ. მირზაშვილის დედა), რომლის წვლილიც ასევე ძალზე მნიშვნელოვანია ქართული კედლის მხატვრობის ასლთა გადმოღების საქმეში.

10 Шевякова, Т. (1983). Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тб.: изд. "Хеловнеба".

11 აუცილებელია ისიც დავამატო, რომ დღესდღეობით მრავალი ტაძრის მოხატულობის ამჟამინდელი მდგომარეობის შეფასებაც კი აღარ შეგვიძლია, რადგან ისინი აფხაზეთისა და შიდა ქართლის ოკუპირებულ ტერიტორიებზე მდებარეობს.

12 ორნამენტების კატალოგი გამომცემლობა „ხელოვნებაში“ წლების განმავლობაში უშედეგოდ ელოდა თავის რიგს. უკვე საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ ალბომი მისმა ქალიშვილმა ნაილო მოსკოვში, მაგრამ ალბომის გამოცემა დღემდე ვერ განხორციელდა.

ლოში ცხოვრების დროსაც იგი წლების განმავლობაში აგრძელებდა მონოგრაფიის ტექსტზე მუშაობას. სამწუხაროდ, ავტორი წიგნის დაბეჭდვას ვეღარ მოესწრო. მონოგრაფია მხოლოდ 2004 წელს დაიბეჭდა და ის უზუსტესი დოკუმენტია ხელოვნების ძველი რუსული ღირსშესანიშნავი ძეგლის შესახებ (Щербатова-Шевякова, 2004).

ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვა შემოქმედებითი მემკვიდრეობა უზარმაზარია. მის მიერ მხოლოდ საქართველოში შესრულებული ასლების ფართობი 600 მ²-მდეა. მათ შორისაა ატენის, ახტალის, ბეთანიის, ვარძიის, ტიმოთესუბნის, მარტვილის, წალენჯიხის, დავით-გარეჯის მრავალმთის მონასტრების, ზემო სვანეთის, დღეს ოკუპირებული აფხაზეთისა და შიდა ქართლის ტაძრების კედლის მხატვრობათა ასლი – ფაქსიმილეები, მრავალი წიგნის შემკულობათა ასლები.

ასლების ჩამონათვალის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, დავინახავთ, რომ ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვა ცდილობდა, რომ ტაძრის რაც შეიძლება მეტი სცენის ასლი გადმოეღო, რათა უფრო სრული ინფორმაცია დაეფიქსირებინა ამა თუ იმ ძეგლის პროგრამის შესახებ. ასეთია საბერეების, ატენის (სურ. 25), თანდილისა (სურ. 26) თუ სხვა ტაძრების მოხატულობათა ასლები. იგი წელიწადში რამდენიმე ექსპედიციას აწყობდა. მუშაობდა ადრეული გაზაფხულიდან გვიან შემოდგომამდე. ზამთრის პერიოდს მომავალი წლის ექსპედიციის მომზადებასა (მასალების შეძენა, ქაღალდის დაგროვება და სხვა) და ხელნაერთა ინსტიტუტში მუშაობას უთმობდა.

ქალბატონ ტატიანასთან ნაცნობობამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა პროფესიონალად ჩემს ჩამოყალიბებაში. სტუდენტობის წლებიდანვე მესმოდა „გმირი კოპიისტი ქალის“ არსებობის შესახებ, რომელიც ცივილიზებულ სამყაროს მოწყვეტილი, თვეების განმავლობაში გაუსაძლის პირობებში მართო მუშაობდა მიტოვებულ ტაძრებში კედლის მხატვრობის ასლების გადმოსაღებად. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვა გავიცანი 1974 წელს, როდესაც ის ამზადებდა მონოგრაფიას „ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მო-

ნუმენტური მხატვრობა“¹³ და ექსპედიციებში მონაწილეობისთვის ეძებდა დამხმარეებს/შეგირდებს. მალე ჩამოყალიბდა სამკაცრიანი ჯგუფი – ტატიანა სერგეევნასა და ხელოვნების მუზეუმის ორი ახალგაზრდა თანამშრომლის – თამარ გაგოშიძისა და ნინო კიტოვანის შემადგენლობით. მალე, დიდი ასაკობრივი სხვაობის მიუხედავად, ჩვენი ნაცნობობა ნამდვილ მეგობრობაში გადაიზარდა. პირველი საერთო ექსპედიცია საბერეებში მოეწყო 1976 წლის ნოემბერს. ეს ჯგუფი სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის კომპლექსურ ექსპედიციაში შედიოდა, რომელიც დავითგარეჯის მრავალმთის მონასტრების არქიტექტურას იკვლევდა ბატონ გივი გაფრინდაშვილის ხელმძღვანელობით. ჩვენ (მხატვრობის ასლების გადამღები ჯგუფი) ვცხოვრობდით და ვმუშაობდით საბერეების ერთ-ერთ გამოქვაბულში, მეცხვარეების უახლოესი ბინებიდან 6, ხოლო ექსპედიციის მთავარი ბაზიდან – 15 კილომეტრის დაშორებით, საიდანაც კვირაში ერთხელ მთავარი ჯგუფი პურიტა და წყლით გვამარაგებდა. ჩვენს უსაფრთხოებაზე კი მისი 4 ძაღლი „ზრუნავდა“. ქალბატონი ტატიანა დიდი ენთუზიზმით შეუდგა ჩვენთვის ასლების გადმოღების ხელოვნების სწავლებას. ყველაფრის კეთება – ხარაჩოების გადაკეთების ჩათვლით (მაშინ ლითონის ასაწყობი ხარაჩოები არ გვქონდა) თვითონ გვიხდებოდა. საბერეების მონასტრის კედლის საოცარი მხატვრობა და ბუნება, მისი საყვარელი ანდაზა – „გაჭირვება მაჩვენე და გაქცევას გიჩვენებო“, ასევე მისი პირადი მაგალითი გვეხმარებოდა ცოტა არ იყოს არაორდინალური, რომ არა ვთქვათ, აუტანელი პირობების გადატანაში (მინდვრის თავგების არმიები, რომლებიც საკვებს გვინადგურებდნენ, გიურზებთან შეხვედრები, მძიმე კლიმატური პირობები და სხვა). ექსპედიციამ 1977 წელსაც იმუშავა, შედეგი კი შთამბეჭდავი იყო: გადმოვიღეთ საბერეების ქვაბული კომპლექსის ეკლესიაში შემორჩენილი ყველა (№№5-8) მოხატულობის ასლი – ფაქსიმილე.¹⁴

ჩვენი ჯგუფის მომდევნო ექსპედიცია 1978 წელს ზემო სვანეთში ჩატარდა. ქალ-

13 Шевякова, Т. (1983). Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тб.: изд. „Хеловнеба“.

14 ასლები დღეს ეროვნულ მუზეუმში შემავალ სიმონ ჯანაშიას სახელობის მუზეუმის შუა საუკუნეების მხატვრობის ფონდში ინახება.

ბატონ ტატიანას ესაჭიროებოდა ზემო სვანეთის ადრეული (X ს.) მოხატულობების შესახებ ინფორმაციის დაზუსტება და, ამავე დროს, ქართული ხელოვნების IV საერთაშორისო სიმპოზიუმისთვის მიძღვნილი პერსონალური გამოფენისთვის რამდენიმე ახალი ასლის გადმოღება. არასდროს დამავინწყდება ამ ექსპედიციაში გატარებული ორი თვე, აღსავსე ამ მხარის უნიკალურ ძეგლებთან შეხვედრით გამოწვეული პირველი კაშკაშა შთაბეჭდილებებითა და ქალბატონ ტატიანასთან ურთიერთობით. საოცარი იყო მისი სიცოცხლით სავსე ცნობისმოყვარეობა, მოვლენების არსში ჩანვდომის სურვილი, მისი სრულიად ამოუწურავი/ფენომენალური ენერგია, მიზანსწრაფვა და სრულიად გასაოცარი შრომისმოყვარეობა.

სამი ქალისა და სამი ძაღლისგან შემდგარი ჩვენი ჯგუფი ადგილობრივ მოსახლეობას მუდმივად ანცვიფრებდა. ტატიანა სერგეევნა კარგად იცნობდა ზემო სვანეთის ყველა ძეგლს, მათთან მიმავალ თითოეულ ბილიკს, უღელტეხილებზე გადასავალ გზებსა და მოსახვევებს, ქვასა თუ ხეს. მთავარი კი ის იყო, რომ ადგილობრივ მოსახლეობაში ბევრი მეგობარი ჰყავდა. ჩვენ ყველა თემის ნებისმიერი სოფლის სასურველი სტუმრები ვიყავით. ყველგან გულლიად გვხვდებოდნენ, გვთავაზობდნენ ღამის გასათევსა თუ საკვებს. ამ ექსპედიციის შემდეგ თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგაც შეხვედრივარ ადამიანებს, ვისაც დღემდე ახსოვს რუსი ქალბატონი ძაღლებთან ერთად რომ მოგზაურობდა და ეკლესიებში მუშაობდა.

ასლების გადმოღების ჟინი მან თავისი ოჯახის წევრებსაც გადასდო, მაგალითად, მისი და მარია შჩერბატოვა-შეიბლერი მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ, 1960-იანი წლებიდან, თბილისში ცხოვრობდა და დასთან ერთად ხშირად იზიარებდა საექსპედიციო ცხოვრების სირთულეებს.¹⁵ არდადეგებზე ჩამოსული შვილიშვილი ოლეგიც დაჰყვებოდა ბებიას ექსპედიციებში.

თავგადასავლების თხრობის დაუღალავი ოსტატი, იგი ხშირად იხსენებდა ძველ მეგობრებს: ხელოვნებათმცოდნეობის ქართული სკოლის დამაარსებლებს, გამოჩენილ მეცნიერებს: გ. ჩუბინაშვილს, თ. ვირსალაძეს,

რ. შმერლინგს, შ. ამირანაშვილს. ამ უკანასკნელის უზომოდ მაღლიერი იყო საქართველოში მოწვევისთვის. მას ახსოვდა განვლილი ცხოვრების ყოველი დღე და ყვებოდა თავისი ცხოვრების ამბებს, განუმეორებელ საექსპედიციო თავგადასავლებს, მაგალითად, როგორ იდგა ერთი თვის განმავლობაში მანგლისის ტაძრის გუმბათის ყელში ხარაჩოზე ატანილ დიდ კასრზე, რადგან ანგელოზის უზარმაზარი ფიგურის (3×6,5 მ) ასლის გადმოღებისას გამოსახულებას სხვაგვარად ვერ წვდებოდა (სურ.27), ასევე იმას, თუ რამდენჯერ გადაურჩა ბანდიტების თავდასხმებსა და ა. შ.

ლენინგრადში ცხოვრების პერიოდში გადაღებული ფოტოსურათების თვალყურისას ხშირად ტკივილით იხსენებდა თავის თანაკურსელებსა და პედაგოგებს, აგრეთვე შჩერბატოვების მრავალრიცხოვანი ოჯახის წევრებს, რომლებიც საბჭოთა ტერორს ვერ გადაურჩნენ, მაგრამ თავისი მეუღლის, გამოჩენილი პიროვნებისა და მხატვრის, ბ.შევიაკოვის დაღუპვის ტრაგიკული ისტორია მხოლოდ ერთხელ გამანდო: „მისთვის ტყვიაც კი დაენანათ, ასე გაკოჭილი გადააგდეს თეთრ ზღვაში“-ო. შეძრწუნების გარეშე ვერც ტატიანას ქალიშვილის, ვერა ბორისის ასულის, მოგონებებს წაიკითხავ, თუ როგორ შეძლო ერთადერთხელ დედა-შვილმა ბანაკში ბორისის მონახულება (სურ.28). ყვებოდა ომის მძიმე წლებზეც: შეკვეთები არ იყო, ნახევრად მშვირები იყვნენ. „დღეს ვისადილოთ თუ ჩაი დავლიოთ?“ – ეს იყო ყოველდღიური კითხვა. უნდა აერჩიათ ჩაი (ცხელი წყალი პურის პატარა ნაჭრით) ან „სადილი“ (ერთი ან ორი ცალი მოხარშული კარტოფილი ან კომბოსტოს რამდენიმე ფოთლისგან დამზადებული წყალწყალა წვნიანი). 1945 წლიდან შეკვეთები განახლდა. მიუხედავად ასლების გადმოღებასთან დაკავშირებული მრავალგვარი სიძნელისა, იგი ყოველთვის მიიჩნევდა, რომ მისი ცხოვრების უმთავრესი საქმე შუა საუკუნეების მხატვრობის მსახურება, მისი შესწავლა და ასლების გადმოღება იყო. იგი სპარტანულად და თავდაუზოგავად იღვწოდა, თითქოს მუდმივ გამოცდას უწყობდა საკუთარ გონებრივსა თუ ფიზიკურ შესაძლებლობებს, გამომგონებლობის უნარს. იგი

15 მ. შეიბლერისეული მრავალი შესანიშნავი ასლი ხელოვნების მუზეუმის კოლექციის ნაწილია.

ასლების გადმოსაღებად, უპირველესად, ძალიან დაზიანებულ, შეიძლება ითქვას, გაქრობის პირას მისულ მოხატულობებს ირჩევდა, მიზანი კი მათ შესახებ მომავალი თაობებისთვის ინფორმაციის გადაცემა იყო. მას მხატვრის ზუსტი ხელი და თვალი ჰქონდა. 1929 წლის საველე დღიურებში ერთი ხელის მოსმით გაკეთებული ჩანახატები ზუსტად ასახავს გამოსახულების სტილის თავისებურებებს (სურ. 29).

დიდმის მასივის „ხრუშჩოვკაში“ ქალბატონ ტატიანას ერთოთახიანი ბინაც უჩვეულო სივრცე იყო, სადაც ჩვეულებრივი წარმოდგენა სივრცის მასშტაბსა თუ ფართობზე აბსოლუტურად არ მოქმედებდა. იქ მშვიდობიანად თანაარსებობდა: ძველებური, მუხის ჰოლანდიური, მოხარატებული დიდი კარადა, რუსული „ამპირის“ სტილის დივანი, შუა საუკუნეების ქართული ორნამენტებით კალიგრაფიულად მოხატული სხვადასხვა ფორმისა თუ ზომის ხელნაკეთი თაროები თუ პატარა კარადები; წიგნები, ასლები (რომლებიც, ზომების მიუხედავად, აუცილებლად ეთანადებოდა ამა თუ იმ ზედაპირს), მურაბეებიანი ქილები, ულამაზესი ქართული მოჭიქული კერამიკის ეთნოგრაფიული ჭურჭელი, საექსპედიციო აღჭურვილობა (ბარგი-ბარხანა), პატარა ლამაზი ხალიჩა, სოგდიური აბრეშუმის ქსოვილი, ასევე ფუნჯები, საღებავები, აუცილებლად გაშლილი, დასაგრუნტად ან დუბლირებისთვის გამზადებული ქაღალდის დიდი „რულონი“, განკუთვნილი ოთახის ცენტრში განთავსებული მომავალი ასლისათვის. ამ სურათს ავსებდა ქუჩიდან შეკედლებული 3-4 ძალი და ფანჯრის მინაში ამოჭრილი ღიობი „სტუმარი კატებისთვის“. ყოველივე ეს თავისებურად მონესრიგებული გარემო იყო, განუყოფელი მთლიანობა და მისი ცხოვრების მატერიალური განსხეულება. ფანჯრიდან კი პანანინა „ბაღში“ მოჩანდა მის მიერ დარგული ნაძვები, რომელთა კენწეროები უკვე „ხრუშჩოვკის“ სახურავს სწვდებოდა.

1984 წელს საქართველოს ტელევიზიის დოკუმენტური ფილმების სტუდია იღებდა ფილმს ტატიანა სერგეევნაზე. მან საექსპედიციოდ აირჩია დავითგარეჯის ძნელადმისა-

დგომი ბერთუბნის მონასტრის (დღეს აზერბაიჯანის ტერიტორია) კედლის მხატვრობის რამდენიმე კომპოზიცია. ეს მისი ბოლო, ნამდვილად გმირული, ექსპედიცია იყო. უკვე 78 წლის ხანდაზმულმა ქალბატონმა უძნელეს პირობებში თითქმის 3 თვე მარტომ გაატარა და ყველაზე დაზიანებული მოხატულობის – მთავარი ტაძრის ჯვრის ამალლების კომპოზიციის მთავარანგელოზებისა და სატრაპეზოს პურების გამრავლების სცენის ასლები გადმოიღო, რადგან მიაჩნდა, რომ ამ მოხატულობათა ასლების გადმოღება მას ვალად ჰქონდა დარჩენილი...

1988 წელს 83 წლის ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვამ, უკვე საკმაოდ ჯანმრთელობაშერყეულმა, რუსეთში ქალიშვილთან, არქეოლოგ ვერა კოვალევსკაიასთან,¹⁶ დაბრუნება გადაწყვიტა. ცხოვრობდა დაბა ისლავსკოეში. გარდაიცვალა 96 წლის ასაკში 2000 წელს. მის მიერ შესრულებული ქართული კედლის მხატვრობის უმნიშვნელოვანესი ნიმუშების ასლი-ფაქსიმილეები დაცულია საქართველოს, სომხეთისა და რუსეთის მუზეუმების კოლექციებში. უზომოა მისი ღვაწლი ქართული მონუმენტური მხატვრობის შესწავლისა და გადარჩენის საქმეში.

16 მისი მონახულება უკანასკნელად 1991 წელს შეეძლო. საოცარი იყო იმის აღმოჩენა, რომ აქაც, ისლავსკოეში, მისი სახლის ავეჯის თითქმის ყველა ზედაპირი ქართული ორნამენტებით იყო მოხატული.

TATIANA SHCHERBATOVA-SHEVIAKOVA – A TRUSTEE OF GEORGIAN CULTURE

Summary

The merit of Tatiana Shcherbatova-Sheviakova, a great trustee of Georgian culture, is immeasurable in the process of rendering and studying copies of Georgian wall paintings and book miniatures. She spent the most important period of her life (1905-1988) and work in Georgia and devoted all her creative energy to copying Georgian wall paintings.

Tatiana Shcherbatova-Sheviakova graduated from the Leningrad Institute of Art History (Faculty of Old Russian Art), where she mastered the art of making copies of wall paintings under the guardianship of Lidia Durnovo. She arrived to Georgia for the first time in 1929 with her future husband- the painter Boris Sheviakov, to research Georgian wall painting. In the same year, they took part in the II big expedition to study Davitgareji monasteries. In the following years, she worked on Russian monuments. After arrest and exile of her husband, fleeing the repressions of the 30s of the 20th century, with the help of Shalva Amiranashvili, Tatiana Shcherbatova-Sheviakova took refuge in Georgia with her young daughter. Georgia became her second homeland. Here she devoted almost 60 years of her life to the favourite work. She has made many facsimile copies of the most important Georgian wall paintings (Davitgareji, Svaneti, Kartli, Abkhazia), numerous (up to 600 area) facsimile copies, some originals of which have been annihilated due to various conditions. Today, the copies are the only evidence of the existence of those wall paintings and they contain the unique information. Tatiana Shcherbatova-Sheviakova is the author of many articles and three monographs. Outstanding is her contribution in studying and collecting of medieval Georgian ornaments.

Tatiana Shcherbatova-Sheviakova was an honored artist of Georgian art and a member of the Association of Artists and Architects of Georgia. Carried out by her copies adorn exhibition halls of many museums in Georgia, Armenia and Russia.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ჩიხლაძე, ნ. (2017). ძველი საქართველოს მონუმენტური მხატვრობა და მისი მოამბენი. კატალოგი. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
2. Амиранашвили, Ш. (1957). *История грузинской монументальной живописи*. т.1. Тб.: изд. „Сахелгами“.
3. Иосебидзе, Д., Лидов, А. (1985). *Средневековые фрески Грузии. Каталог выставки*. М.: изд. „Советский художник“.
4. Шевякова, Т. (1983). *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*. Тб.: изд. „Хеловнеба“.
5. Щербатова-Шевякова, Т. (2004). *Нередица*. М.: изд. „ГАЛАРТ“.

ილუსტრაციების აღწერა

Lists of illustrations

- | | | | |
|--------|--|---------|--|
| სურ.1. | ტატიანა შჩერბატოვა-შევიაკოვა. 1980-იანი წლები (წიგნიდან – Щербатова-Шевякова, Т. (2004). <i>Нередица</i>) | Fig. 1. | Tatiana Shcherbatova-Sheviakova. 1980s years (from the book, Т. Щербатова-Шевякова, 2004. (<i>Нередица</i>)) |
| სურ.2. | ტატიანა შჩერბატოვა – შევიაკოვას მშობლები (წიგნიდან – Щербатова-Шевякова, Т. (2004). <i>Нередица</i>) | fig. 2. | Parents of Tatiana Shcherbatova-Sheviakova (from the book, Т. Щербатова-Шевякова, 2004. (<i>Нередица</i>)) |
| სურ.3. | ლიდია დურნოვა (წიგნიდან – Щербатова-Шевякова, Т. (2004). <i>Нередица</i>) | Fig. 3. | Lidia Durnovo (from the book, Т. Щербатова-Шевякова, 2004. (<i>Нередица</i>)) |
| სურ.4. | ტატიანა შჩერბატოვა – შევიაკოვა. 1928 (წიგნიდან – Щербатова-Шевякова, Т. (2004). <i>Нередица</i>) | Fig. 4. | Tatiana Shcherbatova-Sheviakova. 1928 (from the book, Т. Щербатова-Шевякова, 2004. (<i>Нередица</i>)) |

- სურ.5. ბორის შევიაკოვი.1928. (ნიგნიდან – Шчербатова-Шевякова, Т. (2004). Нередица)
- სურ.6. დავით გარეჯელის სასწაული. XI ს-ის დასაწყისი. ღვთისმშობლის ეკლესია, უდაბნო, დავითგარეჯი. ტ. შჩერბატოვა – შევიაკოვას, ბ. შევიაკოვისა და ე. საჩავეც-ფედოროვიჩის ასლი. 1929. ქალაქი, ტემპერა. 180×380 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ.7. ზიარება (დეტალი). XIII ს. ახტალის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი, ისტორიული ლორე, სომხეთი. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1929. ქალაქი, ტემპერა. 285×1055 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ.8. მარეხ დადიანი (დეტალი). მხატვარი კირ მანუელ ევგენიკოსი. XIV ს. მაცხოვრის ტაძარი, წალენჯიხა. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1949. ქალაქი, ტემპერა. 120×86 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ.9. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას სხვადასხვა პერიოდის მხატვრობის ასლების დეტალები (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ.10. ასლის დაძველების ტექნიკის ნიმუშები. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლების დეტალები. ქალაქი, ტემპერა (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ. 11. სამი ყრმის გამოსახულება. IX ს. კანკელის ანტაბლემენტი. არმაზი, ქსნის ხეობა. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1956. ქალაქი, ტემპერა 60×140 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ.12. მთავარანგელოზი ხარების კომპოზიციიდან (დეტალი). X ს. ეკლესია #8, საბერეები, დავითგარეჯი. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1977. ქალაქი, ტემპერა 118×82 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ. 13. უფლის დიდება. დეტალი. X ს. ეკლესია #8, საბერეები, დავითგარეჯი. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1977. ქალაქი, ტუში. 35×45 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ. 14. ორი წმინდანი. X ს. წმ. გიორგის ეკლესია, ფარის სვიფი, ზემო სავანეთი. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1978. ქალაქი, ტემპერა. 350×250 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ.15. მაცხოვრის დატირება. XIII ს-ის დასაწყისი. ბერთუბანი, დავითგარეჯი. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1951. ქალაქი, ტემპერა. 170×158 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო). დედანი აღარ არსებობს
- სურ.16. ცოდვილთა ჯგუფი დღე განკითხვისას კომპოზიციიდან. XIII ს-ის დასაწყისი. ბერთუბანი, დავითგარეჯი. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1958. ქალაქი, ტემპერა. 195×151 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო). დედანი აღარ არსებობს
- Fig. 5. Boris Sheviakov. 1928. (from the book, T. Шчербатова-Шевякова, 2004. (Нередица)
- Fig. 6. Miracle of David Garejeli, Beginning of the 11th c. The Virgin Mary's church. Udabno. Davitgareji. Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova, B. Sheviakov and E. Sachavets-Fedorovich. 1929. Paper, tempera 180×380cm (N. Kitovani's photo)
- Fig. 7. The Eucharist (detail). Akhtala church of the Nativity of the Virgin 13th c. Historical Lore (now Armenia). Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1929. Paper, tempera. 285×1055cm. (N. Kitovani's photo)
- Fig. 8. Marekh Dadiani (detail). Painter Kir Manuel Eugenicos. 14th c. The church of Our Savior. Tsalenjikha. Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1949. Paper, tempera, 120×86 cm (N. Kitovani's photo)
- Fig. 9. Details of painting copies by T. Shcherbatova-Sheviakova from different periods (photo by N. Kitovani)
- Fig. 10. Examples of copy ageing technique. Details of copies of T. Shcherbatova-Sheviakova. Paper, tempera (N. Kitovani's photo)
- Fig. 11. Image of three infants. 9th c. Entablature of an iconostasis. Armazi. Ksani ravine. Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1956. Paper, tempera. 60×140cm. (N. Kitovani's photo)
- Fig. 12. Archangel from the Annunciation composition (detail). 10th c. church № 8. Sabereebi. Davitgareji. Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1977. Paper, tempera. 118×82 cm (N. Kitovani's photo)
- Fig. 13. Glory of the Lord. Detail. 10th c. church №8. Sabereebi. Davitgareji. Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1977. Paper, tempera. 350×250cm (N. Kitovani's photo)
- Fig. 14. Two saints. 10th c. St. George's church. Paris svi. Upper Svaneti. T. Shcherbatova-Sheviakova's copy. 1978. Paper, tempera. 350×250cm (N. Kitovani's photo)
- Fig. 15. Mourning over the Savior. Beginning of the 13th c. Bertubani. Davitgareji. Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1951. Paper, tempera. 170×158cm (N. Kitovani's photo). (Original does not exist)
- Fig. 16. Group of sinners on the Judgment Day from composition. Beginning of the 13th c. Bertubani. Davitgareji. Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1958. Paper, tempera. 195×151cm (N. Kitovani's photo). Original has vanished

- სურ.17. მთავარანგელოზი მიქაელი კომპოზიცი-
იდან-ქტიტორები მთავარანგელოზის წი-
ნაშე. XI ს-ის დასაწყისი. მთავარანგელოზთა
ეკლესია, ზემო კრიხი. ტ. შჩერბატოვა-შე-
ვიაკოვას ასლი. 1948. ქალაღდი, ტემპერა.
168×90 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო). დედანი
დაიღუპა 1991 წელს რაჭაში მიწისძვრის
დროს
- სურ.18. წმ. ეკატერინე. XI ს-ის დასაწყისი. მთავარ-
ანგელოზთა ეკლესია, ზემო კრიხი. ტ. შჩერ-
ბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1948. ქალაღდი,
ტემპერა. 68×90 სმ. დედანი დაიღუპა 1991
წელს რაჭაში მიწისძვრის დროს
- სურ.19. ექვსფრთედი. XIII ს-ის დასაწყისი. ღვთისმ-
შობლის ეკლესია, ყანჩაეთის კაბენი, ოკუ-
პირებული ცხინვალის რეგიონი. ტ. შჩერ-
ბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1956. ქალაღდი,
ტემპერა. 164×220 სმ (თ. კიტიაშვილის
ფოტო). დედანი აღარ არსებობს
- სურ.20. იოვანე ნათლისმცემელი მოკვეთილი თა-
ვით. XIII ს-ის დასაწყისი. ყანჩაეთის კაბენი,
ოკუპირებული ცხინვალის რეგიონი. ტ.
შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი. 1956. ქალა-
ღდი, ტემპერა 194×90 სმ (თ. კიტიაშვილის
ფოტო). დედანი აღარ არსებობს
- სურ. 21, 22, 23. ორნამენტების ნიმუშები. ტ. შჩერ-
ბატოვა-შევიაკოვას ასლები (ნ. კიტოვანის
ფოტო)
- სურ.24. ქართულ ხელნაწერთა ასლები (ნ. კიტოვა-
ნის ფოტო)
- სურ. 25. იოსების სიზმარი. XI ს-ის დასასრული ატე-
ნის სიონი. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვასა და
მ. შეიბლერის ასლი. 1938. ქალაღდი, ტე-
მპერა. 252×104 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ. 26. წმინდა გიორგი დიოკლეტიანეს მლახ-
ვრელი. XIII ს. თანღილის მთავარანგელოზთა
ეკლესია, ზემო სვანეთი. ტ.შჩერბატოვა-შე-
ვიაკოვას ასლი. 1968 ქალაღდი, ტემპერა.
235×220 სმ (ნ. კიტოვანის ფოტო)
- სურ. 27. მთავარანგელოზი ჯვრის ამალღების
კომპოზიციიდან. XI ს. სიონის ტაძარი, მა-
ნღლისი. ტ. შჩერბატოვა-შევიაკოვას ასლი.
1953. ქალაღდი, ტემპერა. 225×650 სმ (ნ. კი-
ტოვანის ფოტო)
- სურ. 28. მაცხოვარი ვედრების კომპოზიციიდან. XI
ს-ის დასაწყისი. მთავარი ტაძარი, უდაბნო,
დავითგარეჯი. ბ. შევიაკოვის ასლი. 1929.
ქალაღდი, ტემპერა. 241×148 სმ (ნ. კიტოვა-
ნის ფოტო)
- სურ. 29. კედლის მხატვრობის ჩანახატები ტ. შჩერ-
ბატოვა-შევიაკოვას საველე დღიურიდან.
1929. ქალაღდი, ფანქარი (ნ. კიტოვანის
ფოტო)

- Fig. 17. Archangel Mikhael from composition-Do-
nors before the Archangel. Beginning of
the 11th c. Archangel's church Zemo Krikhi.
Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1948.
Paper, tempera. 168×90cm (N. Kitovani's
photo). Original vanished in 1991 during
earthquake
- Fig. 18. St. Catherine. Beginning of the 11th c.
Archangel's church. Zemo Krikhi. Copy of
T. Shcherbatova-Sheviakova. 1948. Paper,
tempera. 68×90cm. Original vanished in
1991 during earthquake
- Fig. 19. Hexapterous. Beginning of the 13th c.
Church of the Virgin in Kanchaeti Kabe-
ni. Occupied Tskinali region. Copy of T.
Shcherbatova-Sheviakova. 1956. Paper,
tempera. 164×220cm (T. Kitiashvili's pho-
to). Original has vanished.
- Fig. 20. John the Baptist with a severed head. Be-
ginning of the 13th c. Kanchaeti Kaben. Oc-
cupied Tskinali region. Copy of T. Shcher-
batova-Sheviakova. 1956. Paper, tempera.
194×90cm (T. Kitiashvili's photo). Original
has vanished
- Fig. 21,22,23. Samples of ornaments. Copies of T.
Shcherbatova-Sheviakova (N. Kitovani's
photo)
- Fig. 24. Copies of Georgian manuscripts (N.
Kitovani's photo)
- Fig. 25. Joseph's dream. End of the 11th c. Ateni
sioni. Copies of T. Shcherbatova-Sheviako-
va and M. Sheibler 1938. Paper, tempera.
252×104cm (N. Kitovani's poto)
- Fig. 26. St. George spearer of Diocletian. 13th c. Tan-
gili church of Archangels. Upper Svaneti.
Copy of T. Shcherbatova-Sheviakova. 1968.
Paper, tempera. 235×220cm (N. Kitovani's
photo)
- Fig.27. Archangel from Ascention of the Cross
composition 11th c. Sioni temple.Manglisi.
Copy of Shcherbatova-Sheviakov.. 1953.
Paper, tempera. 225×650cm (N. Kitovani's
photo)
- Fig. 28. Savior from the Entreaty composition. Be-
ginning of the 11th c. Main temple. Udabno.
Davitgareji. Copy of B. Sheviakov. 1929.
Paper, tempera. 241×148cm (N. Kitovani's
photo)
- Fig. 29. Sketches of wall paintings. From T. Shcher-
batova-Sheviakova's field diary. 1929. Pa-
per, pencil (N. Kitovani's photo)



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



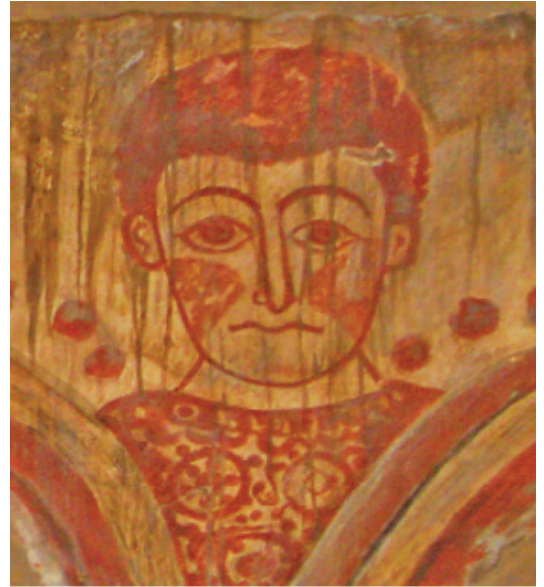
სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14



სურ. / Fig. 15



სურ. / Fig. 16



სურ. / Fig. 17



სურ. / Fig. 18



სურ. / Fig. 19



სურ. / Fig. 20



სურ. / Fig. 21



სურ. / Fig. 22



სურ. / Fig. 23



სურ. / Fig. 24



სურ. / Fig. 25



სურ. / Fig. 26



სურ. / Fig. 27



სურ. / Fig. 28

შემოკლებათა განმარტება

ანან. - ანანერი
გაზ. - გაზეთი
გამომც. - გამომცემლობა
თბ. - თბილისი
თსუ - ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
კრ. - კრებული
მასშ. - მასშტაბი
მომამბე - საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ჟურნალი
მსკა - მასალები საქართველოსა და კავკასიის არქეოლოგიისათვის
მცხეთა - არმაზისხევის არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები
ნაკვ. - ნაკვეთი
ნარკვევები - აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ჟურნალი
ჟურ. - ჟურნალი
რხფ - რუსული ხელოვნების ფონდი
ს4 - საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოება
საინვ. - საინვენტარო ნომერი
საქ. - საქმე
სეგ - საქართველოს ეროვნული გალერეა
სხმ/ალ - საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლეთის ხელოვნების განყოფილება
სხმ/ნ - საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ნაქარგობისა და ქსოვილების ფონდი
ტ/ზ - ტილო, ზეთი
ფ. - ფონდი
ძიებანი - ძიებანი საქართველოს არქეოლოგიაში
წ. - წიგნი
АКАК - Акты, собранные Кавказской археографической комиссией
жур. - журнал
Изд. - издательство
кн. - книга
КОИРГО - Кавказское отделение Императорского Русского Географического Общества
Лен. - Ленинград
М А К - Материалы по Археологии Кавказа
М. - Москва
сб. - Сборник
т. - том
Тб. - Тбилиси