

შალვა ამირანაშვილის სახელობის
ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის

ნარკვევები



ედგენება თამაზ სანიკიძის დაბადების 90 წლის საიუბილეო თარიღს
Dedicated to the 90th anniversary of Tamaz Sanikidze's birth

Shalva Amiranashvili
Georgian State Museum of Art

ESSAYS

II (XII)

თბილისი • 2025 • Tbilisi

სარედაქციო საბჭო:

ხათუნა კიკვაძე (საბჭოს თავმჯდომარე)

ნინო გედევანიშვილი (საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე)

სარედაქციო საბჭოს წევრები: ნელი კობიაშვილი, გიორგი მარსაგიშვილი,

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

ნონა ხარატიშვილი

მთარგმნელი მედეა წონელია

სტილისტ-რედაქტორი ნინო ნადარაია

კორექტორი ნანი მოდებაძე

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,

Nani Modebadze, Irina Koshoridze, Nana Shervashidze, Nana Gogelia, Nona Kharatishvili

Translator Medea Tsotselia

Stylist-editor Nino Nadaraia

Proofreader Nani Modebadze

Layout and design Irakli Khutsishvili

Coordinator Shorena Tsiklauri

2025 წლის 20-21 თებერვალს შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ჩატარდა ცნობილი მეცნიერის, ხელოვნებათმცოდნის, ქართული კულტურის მოამაგის, 1976-1991 წლებში ხელოვნების მუზეუმის დირექტორ თამაზ სანიკიძის დაბადების საიუბილეო თარიღის 90 წლის თავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია. მის გახსნამდე მუზეუმის საკონფერენციო დარბაზს მიენიჭა თამაზ სანიკიძის სახელი.

ხელოვნების მუზეუმის ჟურნალ *ნარკვევების* მორიგ – II (XII) ნომერში უმეტესად გამოქვეყნდა საიუბილეო სესიაზე წაკითხულ მოხსენებათა შინაარსები. თუმცა, სარედაქციო საბჭოს გადამწყვეტილებით, მომხსენებელთა გარდა, ახალგაზრდა მკვლევრებსაც მიეცათ საშუალება, რათა მუზეუმის მრავალფეროვანი საფონდო მასალის შესახებ თავიანთი პირველი ნაშრომებით წარმდგარიყვნენ მკითხველის წინაშე.

სასიხარულოა, რომ სამეცნიერო ჟურნალი *ნარკვევები* ახლა უკვე ყოველწლიურად გამოიცემა, რაც ხელოვნების მუზეუმის დამაარსებელთა-დიმიტრი შევარდნაძისა და შალვა ამირანაშვილის, ასევე მათს თანამოღვაწეთა მრავალი წლის ოცნება იყო.

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

On February 20-21, 2025, a scientific session dedicated to the 90th anniversary of the birth of the famous scientist, art critic, contributor of Georgian culture, director of the Art Museum in 1976-1991, Tamaz Sanikidze, was held at the Shalva Amiranashvili State Museum of Art. Before its opening, the conference hall of the museum was named after Tamaz Sanikidze.

The regular-II (XII) issue of the journal of the Art Museum Essays mainly published reports read at the anniversary session. However, by the decision of the Editorial Board, in addition to the speakers, young researchers were also given the opportunity to present their first works to readers on the diverse stock material of the museum.

It is pleasant that the scientific journal Essays will be published annually, which was a long-standing dream of the founders of the Art Museum, Dimitri Shevardnadze and Shalva Amiranashvili, as well as their collaborators.

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

სარჩევი

მუზეუმმოდნობა / MUSEOLOGY

ნონა ხარატიშვილი	
თამაზ სანიკიძე და ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი	7
Nona Kharatishvili	
Tamaz Sanikidze and the State Museum of Art.....	14
გიორგი სანიკიძე	
თამაზ სანიკიძის ძირითად ნაშრომთა ბიბლიოგრაფია	22
Giorgi Sanikidze	
Bibliography of Main Works of Tamaz Sanikidze	24
ირინა კოშორიძე	
მატილდა მღებრიშვილი – ხელოვნების მუზეუმის ამაგდარი მხატვარ-რესტავრატორი	25
Irina Koshoridze	
Matilda Mghebrishvili –A Renowned Artist-Restorer of the Art Museum	27

არქეოლოგია / ARCHEOLOGY

ნაზი ხუნდაძე	
თამაზ სანიკიძე და უფლისციხე.....	32
Nazi Khundadze	
Tamaz Sanikidze and Uplistsikhe.....	37
მანანა წერეთელი	
საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი ძვირფასი ლითონის სამკაულები	55
Manana Tsereteli	
Precious Metal Jewelry Discovered at the Sairkhe Burial Ground	61
თორნიკე ჩილინგარაშვილი	
ურარტული კულტურის ძეგლები საქართველოდან.....	68
Tornike Chilingarishvili	
Monuments of the Urartian Culture from Georgia	80
ქეთევან დიღმელაშვილი, ნანა კაპანაძე	
სარგვეშის განძი	90
Ketevan Digmelasvili, Nana Kapanadze	
The Treasure of Sargveshi	97
ხათუნა სონღულაშვილი	
წეროვნის #2 სამარხი	102
Khatuna Songhulashvili	
#2 Tserovani Tomb.....	105
გურამ ჩიქოვანი	
ქვემო ქართლში ახალი კულტურის გორანამოსახლარების აღმოჩენისა და შესწავლის ზოგიერთი საკითხი	112
Guram Chikovani	
Some Issues of Discovery and Study of New Culture Hill Settlements in Kvemo Kartli.....	120

ხელოვნებათმოდნობა / ART CRITICISM

ერმინე მაღრაძე	
უძველეს საიუველირო არტეფაქტთა მოოქროების მეთოდების კვლევა	125
Ermine Maghradze	
Research on the Methods of Gilding of Ancient Jewelry Artifacts	131
გულნაზ ბარათაშვილი	
მეორედ მოსვლის სცენები ქართულ საეკლესიო ნაქარგობაზე.....	139
Gulnaz Baratashvili	
Scenes of the Second Coming in Georgian Church Embroidery.....	142

ნუცა ყიფიანი	
ორი ნილაბი და პერმა ხელოვნების მუზეუმიდან.....	148
Nutsa Kipiani	
Two Masks and Herm from the Art Museum.....	151
მანანა გაბაშვილი	
ახალი მასალა სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკის შესახებ	153
Manana Gabashvili	
New Material about the Svetitskhoveli Marine-Themed Fresco	162
ხათუნა კიკვაძე	
ელენე ახვლედიანის პარიზის პერიოდის გამოფენები ფრანგულ პრესაში (1925-1927)	170
Khatuna Kikvadze	
Exhibitions of Elene Akhvlediani's Parisian Period in the French Press (1925-1927).....	179
ანა კერძევაძე	
ოგიუსტ როდენის მარადიული გაზაფხული.....	192
Ana Kerdzevadze	
Auguste Rodin's <i>Eternal Springtime</i>	200
ელენე ჩხვირკია	
იაპონური დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ისტორია – ტოკუგავას ეპოქის	
დეკორატიული თეფში როგორც კულტურული მემკვიდრეობის მედიუმი.....	212
Elene Chkhvirkia	
History of Japanese Decorative and Applied Arts – Tokugawa Period Decorative Plate	
as a Medium of Cultural Memory	218
ისტორია / HISTORY	
ლუკა სარია	
ვახტანგ VI-ის რეგალიები (დროშა, ფარი ბუნიკი).....	222
Luka Saria	
Regalia of Vakhtang VI (Flag, Shield, Tip).....	228
რესტავრაცია-კონსერვაცია / RESORATION-CONSERVATION	
ნია წინილაშვილი	
პარასკევა ანჯაფარიძე-ქავთარაძის სარტყელ-გულისპირიანი ზედა და ქვედაკაბის თარგის	
რეკონსტრუქცია.....	235
Nia Tsitsilashvili	
Reconstruction of Pattern of the Belted-Heart-shaped Top and Skirt of Paraskeva Anjaparidze-Kavtaradze .	243
ხელოვნების ნიმუშთა ინტეგრირებული კვლევა / INTEGRATION RESEARCH OF ART WORKS	
ნანა გოგინაშვილი	
ხელოვნების ნიმუშთა კვლევის მოსამზადებელი პროცესები	252
Nana Goginashvili	
Preparatory Processes for the Research of Art Works	254
ქრონიკა / CHRONICLE	
ირინე ძუცოვა	
ახალი მიძღვნა ნიკო ფიროსმანს	261
Irina Dzutsova	
New Dedication to Niko Pirosmani	262
შემოკლებათა განმარტება	
Abbreviations	264

თამაზ სანიკიძე და ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი

გამორჩეული მეცნიერი, ხელოვნებისა და კულტურის ისტორიის მკვლევარი, აქტიური საზოგადო მოღვაწე თამაზ სანიკიძე 1935 წელს თბილისში დაიბადა (სურ. 1). საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ მომავალმა მეცნიერმა სწავლა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტზე გააგრძელა, სადაც მისი პედაგოგები იყვნენ გიორგი მელიქიშვილი, შალვა ამირანაშვილი (სურ. 2), ოთარ ჯაფარიძე. უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდშივე იგი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ხელოვნების ისტორიის მიმართ. ცოდნის გასაღრმავებლად თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში დაესწრო ხელოვნების ისტორიის მიმართულებით ვახტანგ ბერიძის სალექციო კურსს, რამაც საბოლოოდ განსაზღვრა მისი სამეცნიერო კვლევის არეალი. ჯერ კიდევ მეხუთე კურსის სტუდენტმა, ქართული ხელოვნების გამოჩენილი მკვლევრის - რენე შმერლინგის რეკომენდაციით, მუშაობა დაიწყო საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში ხელოვნებათმცოდნეობის დარგის გამორჩეულ მეცნიერთა - გ. ჩუბინაშვილისა და ვ. ბერიძის ხელმძღვანელობით (სურ. 3-4). მისი თანამშრომლობა ამ ღვაწლმოსილ ადამიანებთან არაერთი წლის განმავლობაში გაგრძელდა, რამაც მას საშუალება მისცა, მათთან ერთად მიეღო მონაწილეობა ქართული კულტურის ძეგლთა შესწავლაში. როგორც თ. სანიკიძე იგონებდა, ეს იყო სითბოთი და სიყვარულით სავსე გარემოში გატარებული ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი მის ცხოვრებაში. ახალგაზრდა მკვლევრის მოსვლა ინსტიტუტში უკვე ნიშნავდა მის განსაკუთრებულ ინტერესს ქართული ხელოვნებისა და ქართული კულტურის მიმართ, მაგრამ მთავარი იყო ცოდნის გაღრმავებისა და მეცნიერად ჩამოყალიბების შემდგომი ხანგრძლივი ეტაპი (სანიკიძე, 2013:11).

ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი გ. ჩუბინაშვილი მაღალ შეფასებას აძლევდა ახალგაზრდა თ. სანიკიძის ცოდნის დაუფლების დაუოკებელ სურვილს. მას გან-

საკუთრებული ურთიერთობა ვ. ბერიძესთან ჰქონდა. სწორედ ამ ინსტიტუტში ჩაეყარა საფუძველი დიდი მეცნიერის - ვ. ბერიძისა და თ. სანიკიძის კოლეგიურ ურთიერთობას, რაც მთელი ცხოვრების განმავლობაში გაგრძელდა. იგი მომთხოვნი მასწავლებელი იყო და მოწაფისგანაც სიღრმისეულ ცოდნას მოითხოვდა. ამ მხრივ კი საუკეთესო მაგალითს თავად იძლეოდა. ღვაწლმოსილ მეცნიერებთან ერთად ახალგაზრდა თ. სანიკიძე აქტიურად იყო ჩართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო ექსპედიციების საქმიანობაში. *თავს ბედნიერად ვთვლი, რომ სწავლა და ურთიერთობა მომიხდა მაღალი მეცნიერული ღირსებების მქონე, გულწრფელ, მამულიშვილური ინტერესების პიროვნებებთან, რომელთა მიმართ მაღლიერების გრძნობა მთელი ცხოვრების მანძილზე მომყვება*, - წერს ერთ-ერთ მოგონებაში თ. სანიკიძე (სანიკიძე, 2014:19). ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში მან გაიარა ასპირანტურის კურსი; 1969 წელს წარმატებით დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია - *გერგეტის სამების ხუროთმოძღვრული კომპლექსი*. დისერტანტმა ამ კომპლექსში შემავალი თითოეული ხუროთმოძღვრული ნაგებობის სტილური ანალიზის, ძეგლთან დაკავშირებული ისტორიული წყაროების, ეპიგრაფიკის სიღრმისეული კვლევის საფუძველზე ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუში - გერგეტის სამება XIV ს-ის 30-იანი წლებით დაათარიღა (სანიკიძე, 1978: 5-9). ეს მონოგრაფიული გამოკვლევა დღემდე ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაჩინო ნაშრომადაა მიჩნეული (სურ.5).

თ. სანიკიძეს გამოქვეყნებული აქვს სხვადასხვა პერიოდის არქიტექტურული ძეგლებისადმი მიძღვნილი არაერთი სამეცნიერო ნაშრომი. მისმა სამეცნიერო საქმიანობამ მოიცვა სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებიც: მხატვრობა, ქანდაკება, მათ შორის, ის ნამუშევრებიც, რომლებიც ქართველ ხელოვანთა მიერ XIX ს-ის დასასრულსა და XX ს-ის დასაწყისშია შექმნილი; გამოქვეყნებული

აქვს არაერთი პუბლიკაცია, მიძღვნილი ნიკო ფიროსმანის, დიმიტრი შევარდნაძის, ლადო გუდიაშვილის, იაკობ ნიკოლაძის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი.

1976 წელს ახალი ეტაპი იწყება თ. სანიკიძის ცხოვრებასა და საქმიანობაში – იგი ინიშნება საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორად. მისი მონაწილეობითა და ხელმძღვანელობით მუზეუმში არაერთი მნიშვნელოვანი პროექტი განხორციელდა, რომლებიც მიზნად ისახავდა საფონდო, სამეცნიერო და საგამოფენო საქმიანობათა მოწესრიგებას (სურ.6). საქართველოს ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში მას მოსმენილი ჰქონდა ინსტიტუტის დირექტორ გ. ჩუბინაშვილის ვრცელი ლექცია/მოხსენება, რომელშიც ევროპისა და საქართველოს მუზეუმების მაგალითზე დაწვრილებით იყო განხილული სამუზეუმო საქმიანობის სპეციფიკა, პრობლემები და მათი გადაჭრის გზები. თუმცა, ხელოვნების მუზეუმის მომავალი ხელმძღვანელობა გაცილებით რთული აღმოჩნდა. მუზეუმში მისი მოსვლის დროს ყოფილი დირექტორი, საზოგადო მოღვაწე და მეცნიერი შ. ამირანაშვილი ახალი გარდაცვლილი (1899-1975) იყო. ბატონმა შალვამ ცხოვრების დიდი ნაწილი შეაღია ხელოვნების მუზეუმის ჩამოყალიბებას, მასში კულტურული მემკვიდრეობის თავმოყრას, სამეცნიერო შესწავლასა და პოპულარიზაციას. მის სახელს უკავშირდება რუსეთსა და საფრანგეთში გატანილი ქართული საგანძურის დაბრუნებაც. მიუხედავად ამისა, ხელოვნების მუზეუმში კიდევ ბევრი რამ რჩებოდა გასაკეთებელი. მათ შორის, მნიშვნელოვანი იყო მუზეუმისთვის ახალი შენობის აგების ან სხვა შენობაში მისი განთავსების პრობლემის გადაწყვეტა. შ. ამირანაშვილის ძალისხმევით, 1952 წელს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს გადაეცა მეწარმისა და მეცენატ იაკობ ზუბალაშვილის სახსრებითა და იტალიელ არქიტექტორ ჯუზეპე ბერნარდაცის მიერ 1835 წელს აგებული ნეოკლასიციზტური სტილის შენობა (პირველი ევროპული შენობა თბილისში). თუმცა, ის ვერ აკმაყოფილებდა მუზეუმის მოთხოვნებს ვერც შიდა სივრცით და ვერც უნიკალური ექსპონატების დაცვის სათანადო პირობების უზრუნველყოფით. მიუხედავად მრავალი სიძნელისა, სანიკიძემ დახვეწა და განავითარა მუზეუმის

მმართველობითი სისტემა; მისივე ინიციატივით ხელოვნების მუზეუმში შეიქმნა გამოცდილი სპეციალისტებით დაკომპლექტებული საექსპერტო კომისია; ამოქმედდა სამეცნიერო საბჭო; დაიწყო მუზეუმის კოლექციების ხელახალი რეინვენტარიზაცია; გარემონტდა შენობის ინტერიერი და ფასადები; განახლდა მუდმივი ექსპოზიციები.

ხელნაწერთა მემუარულ ფონდში დაცული 1978-1980 წლების ანგარიშები გვაუწყებს, რომ მუზეუმის დირექტორად თ. სანიკიძის მუშაობის დროს გააქტიურდა სამეცნიერო საქმიანობა; გაიზარდა სამეცნიერო ექსპედიციების დაფინანსება, დაფუძნდა დაცვა-აღრიცხვის განყოფილება და ხელოვნების ნიმუშთა ტექნოლოგიური კვლევის ლაბორატორია; განხორციელდა ფიროსმანის ნამუშევრების აღწერა-ფოტოფიქსაცია და მათ შესახებ მონაცემთა საინვენტარო ნიგნებთან შეჯერება; ჩამოყალიბდა მრავალპროფილიანი სარესტავრაციო ცენტრი, რომლის თანამშრომლები კვალიფიკაციის ასამაღლებლად ხშირად იგზავნებოდნენ რუსეთის წამყვან სარესტავრაციო ინსტიტუტებში. ამ ცენტრის თანამშრომლები რესტავრაციას უკეთებდნენ სხვა მუზეუმებში დაცულ ხელოვნების ნიმუშებსაც, უპირველესად კი, მაინც ხელოვნების მუზეუმის კუთვნილ ფიროსმანის ფერწერულ ტილოებს, რომელთა კვლევარესტავრაციის საკითხებსა და შედეგებს მიეძღვნა 1970/1980-იან წლებში თბილისსა და მოსკოვში გამართული სამეცნიერო კონფერენციები. დირექტორის ძალისხმევა მიმართული იყო ხელოვნების მუზეუმის მუშაობის გაუმჯობესებისაკენ, იქნებოდა ეს მუზეუმის ფონდების შევსება-დაკომპლექტება; ექსპონატების კატალოგიზაცია; მათი კვლევა და პოპულარიზაცია თუ მუზეუმის ფონდსაცავის გასაფართოებლად ახალი სტრუქტურული ერთეულების შექმნა. ამის დასტურია მისი იმდროინდელი წერილები და მოხსენებითი ბარათები, რომლებშიც თ. სანიკიძე ზემდგომი ორგანოებისგან მუზეუმისთვის ახალი ექსპონატების შესაძენად თანხის გამოყოფას ითხოვს. ამ მხრივ ყურადღაღებია ხელოვნების მუზეუმის ამავე ფონდში დაცული თ. სანიკიძის ერთი წერილი: *ხელოვნების მუზეუმის შემსყიდველ კომისიაში დიდი რაოდენობით არის დაგროვილი სამუზეუმო ნივთები, რომელთა შესყიდვა აუცილებლად*

მიგვაჩნია, მათ შორის არის სერგო ქობულაძის ოთხი ფერწერული ტილო, რომლებიც მისი შემოქმედების საეტაპო ნამუშევრებს წარმოადგენს. ჩვენ არ გვაქვს ახლად შემოსული სამუზეუმო ნივთების შესაძენი თანხა. გთხოვთ, ექსპონატების შესაძენ თანხას 40 000 მანეთის ოდენობით (სხსმ. ხმფ. სანიკიძის პ.ფ. 1980: 35). დირექტორის არაერთი ამგვარი ძალისხმევის შედეგად მუზეუმის ფონდები შეივსო გამოჩენილი მხატვრების - გ. გაბაშვილის, ფიროსმანის, ლ. გუდიაშვილის, ელ. ახვლედიანის, დ. კაკაბაძის, ზ. ვალიშვილის, კ. ზდანევიჩის, ფ. მაღიაშვილის, ბაჟბეუქ მელიქოვისა და სხვათა გრაფიკული თუ ფერწერული ნამუშევრებით.

1970/1990-იან წლებში მუზეუმში არაერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტსა და მოვლენას ჰქონდა ადგილი. მათგან ღირსშესანიშნავთა მხოლოდ მცირე ნაწილის ჩამოთვლაც კი საკმარისია, რათა წარმოვიდგინოთ, რომ თ. სანიკიძის დირექტორობის პერიოდში რამრავალმხრივი იყო ხელოვნების მუზეუმის ცხოვრება და მისი თანამშრომლების საქმიანობა: 1924 წელს ზინაიდა სერებრიაკოვას მიერ შესრულებული *სალომე ნიკოლოზის ასულ ანდრონიკაშვილის პორტრეტი*, მისი ანდერძის თანახმად, ხელოვნების მუზეუმს საჩუქრად გადასცა ცნობილმა კოლექციონერმა და მეცენატმა ნ. ლობანოვ-როსტოვსკიმ (სხსმ. ხმფ. სანიკიძის პ.ფ. 1983:10); 1978 წელს, თ. სანიკიძის მხარდაჭერითა და მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელ ლ. დოლაბერიძის ინიციატივით, შეიქმნა საბჭოთა რესპუბლიკების ხელოვნების განყოფილება, რომელიც შეივსო მოსკოვის, პეტერბურგის, თბილისის კერძო კოლექციებიდან გადმოცემული და მხატვართა სახელოსნოებში მოძიებული ნამუშევრებით, რომელთა უმრავლესობასაც მანამდე არ ფლობდა ხელოვნების მუზეუმი. ამ ახალ განყოფილებას გადაეცა ასევე მუზეუმის ახალი ქართული ხელოვნების განყოფილებიდან გადმოცემული ექსპონატები. ამჟამად ამ კოლექციაში დაცულია ფერწერის, გრაფიკის, კერამიკისა და ქანდაკების 2 000 ნიმუში.

საგანძურის ექსპონატების დაცულობის გაუმჯობესების მიზნით, თ. სანიკიძე საქართველოს კულტურის სამინისტროს სთხოვს, გამოუყოს ძვირფასი ლითონებისა და ქვების სპეციალისტის შტატი იმ განზრახვით, რომ

ამ პოზიციაზე მიღებული თანამშრომელი გაარკვევდა მუზეუმში დაუნჯებული უნიკალური ექსპონატების დაცულობას, სინჯსა და წონას (სხსმ. ხმფ. სანიკიძის პ.ფ. 1980:21).

ჯერ კიდევ 1952 წელს გახსნილი საგანძურის ექსპოზიცია საჭიროებდა თანამედროვე სტანდარტების დაცვითა და მაღალ მეცნიერულ დონეზე განახლებას. ამისათვის შეიმუშავეს ექსპოზიციის კონცეფცია, მოინვიეს ექსპოზიციონერ-კონსულტანტები. არტეფაქტები განათავსეს თანამედროვე ტექნოლოგიებით აღჭურვილ დახურულ ვიტრინებში. ამგვარად წარმოდგენილი შუა საუკუნეების ლითონმქანდაკელობის უნიკალური ნიმუშები წარმოაჩენდა ქართული ოქრომჭედლობის უწყვეტ განვითარებას VIII ს-იდან XX ს-ის ჩათვლით. აქ თავმოყრილი იყო საქართველოს სხვადასხვა სამხატვრო ცენტრში შექმნილი ჭედურობისა და ტიხრული მინანქრის მსოფლიო მნიშვნელობის ნამუშევრები.

საგანძურში დაუნჯებული ქართული ლითონმქანდაკელობისა და ტიხრული მინანქრის ამ ძეგლთა გარდა, მუზეუმში დაცული იყო და არის ხელოვნების არაერთი სხვა დარგის უნიკალური კოლექციები: მათგან განსაკუთრებულია ძველი ქართული მონუმენტური ფერწერის ნიმუშები. მაღალი მხატვრული ღირებულების ეს ასლები ასახავს მონუმენტური ფერწერის განვითარების ყველა ეტაპს. დედანთა დაღუპვის გამო ამ ასლთა ნაწილს დღეს ორიგინალის ღირებულება გააჩნია. ფერწერული ხატების, ასევე ნაქარგობისა და ქსოვილების ფონდები წარმოაჩენს უნიკალურ სამუზეუმო კოლექციებს; ქვისა და ხის სამუზეუმო კოლექციებში კი დაცულია არტეფაქტები ანტიკური ხანიდან XX ს-ის ჩათვლით; არქიტექტურული ანაზომებისა და ნახაზების ფონდი აერთიანებს მასალას, რომელიც მოპოვებულ იქნა I სამეცნიერო არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ, თუმცა, აქ ინახება თანამედროვე არქიტექტურულ ნაგებობათა ანაზომები, ნახაზები და გეგმებიც; ევროპული ხელოვნების კოლექციაში განთავსებულია მსოფლიო მნიშვნელობის მხატვრული ნიმუშები; განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებით გამოირჩევა აღმოსავლეთის ხელოვნების ფონდში არსებული ნამუშევრები, რომლებიც ჩინეთის, ეგვიპტის, იაპონიისა და სხვა აღმო-

სავლური ქვეყნების ხელოვნების უიშვიათეს ნიმუშებთან ერთად ქმნის ირანული ყაჯარული მხატვრობის მსოფლიოში ერთ-ერთ უიშვიათეს კოლექციას; ხელოვნების მუზეუმის საცავებში დაცულია უნიკალური არქეოლოგიური ექსპონატებიც, რომლებიც 1980-იან წლებში გამდიდრდა მუზეუმის არქეოლოგიურ ექსპედიციათა მიერ მოპოვებული შესანიშნავი არტეფაქტებით; თანამედროვე ქართული ფერწერის, გრაფიკისა და ქანდაკების კოლექცია კი მოიცავს გენიალური მხატვრების – ნ. ფიროსმანაშვილის, დ. კაკაბაძის, ლ. გუდიაშვილის, ელ. ახვლედიანისა და სხვათა ფერწერულსა თუ გრაფიკულ ნამუშევრებსა და ქანდაკებებს. ხელოვნების მუზეუმის კოლექციების ქრონოლოგიური თუ თემატური დიაპაზონი წარმოაჩენს ჩვენს ქვეყანაში სახვითი ხელოვნების ტრადიციების უწყვეტობასა და აღმოსავლეთისა თუ დასავლეთის ქვეყნებთან მჭიდრო კულტურულ კავშირებს.

ხელოვნების მუზეუმში მიმდინარე ამ აქტიური შიდა საქმიანობის გარდა, 1970/1980-იან წლებში თ. სანიკიძის თანადგომითა და ინიციატივით არაერთი საგულისხმო და, შეიძლება ითქვას, ისტორიული მნიშვნელობის ადგილობრივი თუ საერთაშორისო გამოფენა მოეწყო: 1978 წელს ხელოვნების მუზეუმის საგამოფენო სივრცეში გენიალური მხატვრის – ნ. ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების დიდი გამოფენა გაიმართა. ექსპონირებული იყო მხატვრის 168 ფერწერული ტილო. ასევე გამოიფინა არტეფაქტები კერძო კოლექციებიდან და საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმიდან. ფიროსმანის ფერწერულ ტილოებთან ერთად წარმოდგენილი იყო XX ს-ის ქართველ შემოქმედთა – ლ. გუდიაშვილის, დ. კაკაბაძის, ს. ქობულაძის, ზ. ნიჟარაძის, ედ. კალანდაძის ხელოვნება (სანიკიძე, 2017: 95-97). ეს ადასტურებდა იმას, რომ საქართველო მხოლოდ უძველესი კულტურის ქვეყანა კი არ იყო, არამედ ინარჩუნებდა ეროვნულ იდენტობას და თავისი ადგილი ეკავა მსოფლიო კულტურულ მემკვიდრეობაში. იმავე წელს მუზეუმში მექსიკური ხელოვნების გამოფენაც მოეწყო. მასზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი მექსიკელი მხატვრების ფერწერული ნამუშევრები, ოქრომჭედლობის ნიმუშები, ქანდაკება, არქიტექტურა, დეკორატიულ-გამოყენებითი და ხალხური ხელოვნების შე-

სანიშნავი ქმნილებანი. დამთვალიერებელს შესაძლებლობა მიეცა, ეხილა მსოფლიოს უძველესი ცივილიზაცია, რომელმაც მრავალ განსაცდელს გაუძლო, მაგრამ შეინარჩუნა ინდივიდუალობა და ეროვნული სახე (სანიკიძე, 1978:2). მუზეუმის დირექტორს, კულტურული მემკვიდრეობის წარმოჩენისა და პოპულარიზაციის მიზნით, ახლო კონტაქტები ჰქონდა უცხოეთისა და საბჭოთა კავშირის მუზეუმებსა და სამეცნიერო წრეებთან. მას კოლევური ურთიერთობა აკავშირებდა ჟენევის ხელოვნებისა და ისტორიის მუზეუმის ერთ-ერთ ხელმძღვანელ მიროსლავ ლაზოვიჩთან, რომელიც ქართული კულტურის თაყვანისმცემელი და მოამაგე გახლდათ. 1977 წელს თბილისში ჩატარდა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი. სხვადასხვა ქვეყნის ცნობილ მეცნიერთა გარდა, სიმპოზიუმში მონაწილეობდა მ. ლაზოვიჩიც. ხელოვნების მუზეუმის საგანძურში ვიზიტის დროს შუა საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობის, ტიხრული მინანქრის, საიუველირიო ხელოვნების უნიკალურმა კოლექციამ მეცნიერზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა და ხელოვნების მუზეუმის დირექტორს ჟენევაში გამოფენის მოწყობა შესთავაზა. უნდა აღინიშნოს, რომ შ. ამირანაშვილის მმართველობის დროს მუზეუმს უკვე ჰქონდა საზღვარგარეთ გამოფენების მოწყობის გარკვეული გამოცდილება. ხელნაწერთა მემუარულ ფონდში დაცული დოკუმენტაცია გვაუწყებს, რომ ექსპონატების შვეიცარიაში გატანის საკითხი სწრაფად ვერ გადაწყდა. ამასთან დაკავშირებით იყო მსჯელობა, კონსულტაციები ცნობილ ექსპოზიციონერებთან, გადამონმდა ჟენევაში არსებული საექსპოზიციო პირობები, მოლაპარაკება შედგა ჟენევის მუზეუმის ხელმძღვანელობასთან, როგორც თ. სანიკიძე აღნიშნავს ამ დოკუმენტში, საგამოფენოდ შერჩეული არტეფაქტები ტრანსპორტირებისთვის სამუზეუმო სტანდარტების შესაბამისად შეიფუთა, უვნებლივ გაიგზავნა და განთავსდა ჟენევის მუზეუმში (სანიკიძე, 1978:5).

1979 წლის 26 მაისს ჟენევის ხელოვნებისა და ისტორიის მუზეუმის დარბაზებში საზეიმოდ გაიხსნა შუა საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობისა და მინანქრების ბრწყინვალე ექსპოზიცია. გამოფენის ხილ-

ვამ ალაფრთოვანა შვეიცარიისა და ევროპის ქვეყნების რჩეული საზოგადოება. ბევრი სასიამოვნო სიტყვა ითქვა საქართველოსა და ქართული კულტურის შესახებ; დაიბეჭდა გამოჩენილ ფოტოხელოვანთა – ურსულა და ანდრე ჰელდების მიერ მომზადებული კატალოგი. ჟენევაში გამოფენა სამი თვე გაგრძელდა და ის ათასობით ვიზიტორმა დაათვალიერა. გამოფენის დახურვის შემდეგ მ. ლაზოვიჩმა შვეიცარიის უნივერსიტეტის პროფესორებს, მათივე სურვილით, საქართველოს ისტორიის შესახებ მოხსენება წაუკითხა.

ჟენევის გამოფენის შემდეგ მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმმა ანალოგიური გამოფენის მოწყობის სურვილი გამოთქვა. შეირჩა ვენა, ბელგრადი და პარიზი. ვენაში გამოფენა დაემთხვა ბიზანტოლოგთა კონგრესს და, ბუნებრივია, შუა საუკუნეების ევროპელ ისტორიკოსთა დიდი ინტერესი გამოიწვია. ვენიდან გამოფენა ბელგრადში (1980) გაგრძელდა და დასრულდა 1982 წელს პარიზის ცენტრალურ საგამოფენო დარბაზ გრან-პალეში. ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო სიმონ ჯანაშიას სახელობისა და ხელოვნების მუზეუმების, ასევე ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საუკეთესო ექსპონატები. ორგანიზატორებმა გამოფენასა და გამოფენის კატალოგს უწოდეს – *ოქროს საწმისის ქვეყანაში*. ევროპელი საზოგადოებისათვის ეს გამოფენა იყო „ახალი და ბრწყინვალე ცივილიზაციის“ აღმოჩენა (სურ. 7, 8, 9). გამოფენამ უცხოელ დამთვალიერებელს სრულყოფილი წარმოდგენა შეუქმნა მრავალსაუკუნოვან ქართულ ხელოვნებაზე. როგორც თ. სანიკიძე აღნიშნავს, გამოფენასთან დაკავშირებული ყველა პროცედურა სამუზეუმო კანონების შესატყვისად შესრულდა; საექსპოზიციო პირობები ყველგან მაქსიმალურად იყო დაცული (სანიკიძე, 2013 : 372-376).

თბილისის კულტურულ ცხოვრებაში განსაკუთრებული მოვლენად იქცა 1981 წელს გამართული გამოფენა – *იმპრესიონისტები და პოსტიმპრესიონისტები საფრანგეთის მუზეუმებიდან. მანდან მატისამდე*. გამოფენა საქართველოს კულტურის სამინისტროს, ხელოვნების მუზეუმისა და საფრანგეთის ნა-

ციონალური მუზეუმის თანამშრომლობითა და ორგანიზებით გაიმართა. ექსპოზიციაზე წარმოდგენილი იყო ცნობილი მხატვრების – ედუარდ მანეს, კლოდ მონეს, ედგარ დეგას, ოგიუსტ რენუარის, ალფრედ სისლეის, პოლ სეზანის, პოლ გოგენის, პაბლო პიკასოს, ანრი მატისისა და სხვა მხატვრების 54 ნამუშევარი. გამოფენას საფუძვლად დაედო მეცენატისა და კოლექციონერ ვალტერ გიომის კოლექციის კუთვნილი ფერწერული ტილოები. იმპრესიონისტებისა და მათი მემკვიდრეების-პოსტიმპრესიონისტების ხელოვნება კარგად იყო ცნობილი საზოგადოებისათვის, მაგრამ ვ. გიომის კოლექციის ხილვამ კიდევ ერთხელ ახალი კუთხით დაანახა საზოგადოებას ცნობილ მხატვართა შემოქმედება. როგორც თ. სანიკიძე წერს, ეს იყო ხელოვნების ნამდვილი დღესასწაული, განსაკუთრებით, თბილისელთათვის, რადგან ამგვარი გამოფენა თბილისში პირველად მოეწყო (სანიკიძე, უოლკერი, 1981:2, 9-19).

1983 წელს ხელოვნების მუზეუმში გაიმართა არანაკლებ მნიშვნელოვანი და ქართველებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის ექსპოზიცია, რომელზეც პირველად გამოიფინა სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმისა და ზემო სვანეთის ეკლესიის კუთვნილი ქართული საეკლესიო ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები – VI-XIV სს-ის ჯვარ-ხატები და ხელნაწერი წიგნები, რომელთა ადგილიდან დაძვრა და თბილისში ჩამოტანა დიდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. გამოფენა მიესადაგა ქართული ხელოვნების IV საერთაშორისო სიმპოზიუმს, რომლის უცხოელი მონაწილეები – მსოფლიო მნიშვნელობის სწავლულები ალფრთოვანებას ვერ მაღავდნენ. ამ გამოფენის ორგანიზებას, ტრანსპორტირებას, ექსპონირებასა და სამეცნიერო კატალოგის შედგენა-გამოქვეყნებას შესანიშნავად გაართვეს თავი ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომლებმა.¹

ხელოვნების მუზეუმში არაერთი წლის განმავლობაში მოწყობილი ზემოთ აღნიშნულ თუ სხვა გამოფენათაგან გარკვეულად გამოჩეული მაინც იყო ამერიკელი არმანდ ჰამერის კოლექციის გამოფენა – *ხუთი საუკუნის შედეგები*. მართლაც, მაღალმხატვრული

1 ინფორმაცია მომანოდა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა ნანა ბურჭულაძემ, რისთვისაც მადლობას მოვასხენებ.

მსოფლიო შედეგების ამ გამოფენამ ყველა მოლოდინს გადააჭარბა. საგამოფენო სივრცეში ექსპონირებული იყო XV-XX სს-ის იტალიელი, ფრანგი, გერმანელი, ფლამანდიელი და XX ს-ის მხატვართა ფერწერული ტილოები; ასევე XX ს-ის ამერიკელი მხატვრების ნამუშევრები. გამოფენა 1986 წლის დეკემბერს გაიხსნა. ექსპოზიციაზე წარმოდგენილი იყო მიქელანჯელოს, რაფაელის, ტიციანის, კოროს, რემბრანტის, რუბენსის, გოიასა და სხვათა ნაწარმოებები. გამოფენამ ვიზიტორებზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ხელოვნების მუზეუმში ხალხმრავლობა დილიდან საღამომდე არ წყდებოდა. ქართველი საზოგადოება მშვენიერების საოცარ სამყაროში აღმოჩნდა (სანიკიძე, უგი, 1986: 1, 2-3).

ხელოვნების მუზეუმის დამაარსებლის, პირველი დირექტორისა და გამორჩეული მხატვრის - დიმიტრი შევარდნაძის დაბადების 100 წლის თავს მიეძღვნა 1986 წელს მუზეუმში გამართული გამოფენა, რომელსაც მუზეუმის თანამშრომლები განსაკუთრებული სიყვარულითა და რუდუნებით ამზადებდნენ. ექსპონირებული იყო დ. შევარდნაძის ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები, ესკიზები, ჩანახატები და ასევე მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობისა და შემოქმედების ამსახავი ფოტომასალა. ამ გამოფენაზე პირველად გამოჩნდა დ. შევარდნაძე-ნიჭიერი შემოქმედი, პროფესიონალი მხატვარი, რომლის ზოგიერთი ტილო ახალი ქართული ფერწერის თვალსაჩინო ნიმუშია. მხატვრის რამდენიმე ნამუშევარი მნახველმა მუზეუმის ექსპოზიციაზე ჯერ კიდევ 70-იანი წლებიდან იხილა, ხოლო 1978 წელს ხელოვნების მუზეუმმა საარქივო მასალასთან ერთად შეიძინა მხატვრის ჩანახატები და ესკიზები (სანიკიძე, 1986: 5-7). (სურ. 10).

1987 წელს უცხოეთში მოღვაწე მხატვრის - ფელიქს ვარლამიშვილის მეუღლემ ზირე ვარლამიშვილმა, მხატვრის ანდერძის თანახმად, ხელოვნების მუზეუმს საჩუქრად გადმოსცა პარიზში დაცული ფ. ვარლამიშვილის გრაფიკული ნამუშევრები. აი, რას წერდა სამშობლოდან შორს - საფრანგეთში მცხოვრები და იქვე გარდაცვლილი ცნობილი ქართველი მხატვარი: *ყველა ჩემს სურათს საქართველოს სიყვარულით ვხატავდი* (სანიკიძე, 1987:10-15). ფ. ვარლამიშვილს დასავლეთის სამხატვრო სამყაროში ვარლას

სახელით იცნობდნენ. ქართველი საზოგადოებისათვის კი იგი ნაკლებად იყო ცნობილი. თ. სანიკიძე პარიზში, მონ-პარნასზე, პირადად შეხვდა მას და უკანასკნელი სურვილიც შეუსრულა. 1987 წლის 27 მარტს ხელოვნების მუზეუმში შედგა ფ. ვარლამიშვილის სურათების პირველი პერსონალური გამოფენა. პირველად ექსპონირებულ მის ათ სურათს დაემატა მუზეუმისა და კერძო კოლექციების კუთვნილი ნამუშევრებიც. გამოფენამ დიდი ინტერესი გამოიწვია.

ხელოვნების მუზეუმის ხელნაწერთა მემუარულ ფონდში დაცულ მნიშვნელოვან დოკუმენტთა შორის უაღრესად ფასეულია ავანგარდული კულტურის მოღვაწეების, ძმების - კირილე და ილია ზდანევიჩების პირადი არქივი. ამავე ფონდის კურატორ ირინა ძუცოვას ინიციატივით, 1981-1988 წლებში კირილე ზდანევიჩის ქალიშვილმა ვალენტინამ ხელოვნების მუზეუმს გადმოსცა კ. და ი. ზდანევიჩების პირადი არქივის დიდი ნაწილი. ძალზე ღირებულია ი. ზდანევიჩის პირადი არქივიც, რომელიც 1989 წელს მისმა ქვრივმა ელენ დუარმა ხელოვნების მუზეუმს უსახსოვრა. ეს არქივი იძლევა მნიშვნელოვან ინფორმაციას 1917 წელს თბილისში ფუტურისტული მოძრაობის შესახებ, რომლის სულის ჩამდგმელი იყო მეცნიერი, ლიტერატორი და სიძველეთა მკვლევარი ი. ზდანევიჩი. მისმა დღიურებმა და უბის წიგნაკებმა ბევრი საინტერესო მასალა შემოგვინახა ფიროსმანის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზეც.

1989 წლის 31 ოქტომბერს, თ. სანიკიძის ორგანიზებითა და ხელნაწერთა მემუარული ფონდის მაშინდელ ხელმძღვანელ ირ. ძუცოვას ინიციატივით, ხელოვნების მუზეუმის საგამოფენო სივრცეში პირველად შედგა ძმები ზდანევიჩების შემოქმედებათა გამოფენა. საარქივო მასალასთან ერთად მასზე წარმოდგენილი იყო ხელოვნების მუზეუმსა და კერძო კოლექციებში დაცული უიშვიათესი არტეფაქტები; გამოიცა ორენოვანი კატალოგიც. ხელოვნების მუზეუმის დარბაზებში გაცოცხლდა *ტფილისური ავანგარდი*. გამოფენამ ხელი შეუწყო ავანგარდული ხელოვნების პოპულარიზაციას (სანიკიძე, ზდანევიჩი-ილიაზდი, 1989:6-7, 8). (სურ. 11).

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ხელოვნების მუზეუმის დაარსებიდან მრავალი წლის განმავლობაში აქტუალური იყო თანამედროვე

სამუზეუმო სტანდარტის შესატყვის შენობაში მუზეუმის მუდმივად განთავსების პრობლემის მოგვარება. მუზეუმმა სამი შენობა გამოიკვალა, მაგრამ, შ. ამირანაშვილის დირექტორად მუშაობის დროსაც, ეს პრობლემა კვლავ მოუგვარებელი იყო. და აი, თ. სანიკიძის უშუალო ძალისხმევითა და ინიციატივით, ხანგრძლივი ძიებისა და სპეციალისტებთან კონსულტაციების შემდეგ გადაწყდა მუზეუმის მიმდებარე ტერიტორიაზე ავარიული შენობის დანგრევა და მის ადგილას ახალი საფონდო კორპუსის აშენება. 1983 წელს მომზადდა პროექტი, რომლის ავტორები იყვნენ არქიტექტორები ვლადიმერ ქურთიშვილი და ნუნუ სარალიშვილი. პროექტი მოიწონა მუზეუმის სამეცნიერო საბჭომ და სათანადო ინსტანციებმა. იმავე წელს მუზეუმის ახალი შენობის მშენებლობა დაიწყო, რომელიც რამდენიმე წელს გაგრძელდა. თ. სანიკიძის ხედვით, ხელოვნების მუზეუმი უნდა გამხდარიყო თბილისის მუზეუმების ქუჩის საწყისი და ქვეყნის მთავარი კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრი. დედაქალაქის მთავარი გამზირის პარალელურად, გუდიაშვილის ქუჩაზე (ყოფილი ლ.კეცხოველის ქუჩა), უნდა ჩამოყალიბებულიყო სამუზეუმო ცენტრი. მუზეუმის გაფართოება სამ ეტაპად იყო დაგეგმილი. ამ კომპლექსში მოიაზრებოდა გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტიც, რომელიც იქნებოდა ინდივიდუალურად მართვადი ორგანიზაციების თანამშრომელთა სამეცნიერო საქმიანობის ხელმძღვანელი. მუზეუმის დირექტორისათვის უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარი იყო მუზეუმის მშენებარე კორპუსი, რომლის დასრულებით ახალი ფურცელი ჩაინერგებოდა ხელოვნების მუზეუმის ისტორიაში. თანამედროვე სტანდარტებით აგებულ შენობაში კი განთავსდებოდა უნიკალური კოლექციები (სანიკიძე, 2003:51-53). მაშინ, 1980/1990-იან წლებში, მშენებარე კორპუსის დასრულება ქვეყანაში შექმნილი რთული პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური პირობების გამო ვერ მოხერხდა. თუმცა, 2024 წელს მისი რეკონსტრუქციის შემდეგ აქ განთავსდა ხელოვნების მუზეუმის სამი მუდმივმოქმედი გამოფენა.

XX ს-ის 80-იან წლებში აქტუალური გახდა დიდი მხატვრის-ნიკო ფიროსმანაშვილისთვის ცალკე მუზეუმის დაარსების

იდეაც, სადაც სრულფასოვნად იქნებოდა წარმოდგენილი გენიალური ქართველი მხატვრის შემოქმედება. გაჩნდა მუზეუმის საპირისპიროდ მდებარე ლომბარდის შენობის მოპოვების შესაძლებლობა. 1910 წელს აგებული ამპირის სტილის ეს ნაგებობა სათანადო რეკონსტრუქციის შემდეგ გადასასვლელი ხდით უნდა დაკავშირებოდა ძირითად კორპუსს, სადაც მოეწყობოდა ფიროსმანაშვილის მუზეუმი, თუმცა, სამწუხაროდ, ეს პროექტი ვერ განხორციელდა.

ცალკე აღსანიშნავია თ. სანიკიძის მიერ კულტურის უნიკალური ძეგლის-კლდეში ნაკვეთ ქალაქ უფლისციხის კვლევა და მისი შემსწავლელი არქეოლოგიურ-არქიტექტურული ექსპედიციის ხელმძღვანელობა. მუზეუმში ეს ექსპედიცია შექმნა შ. ამირანაშვილმა, რომელსაც იგი თავადვე თავკაცობდა. 1976 წლიდან კი თ. სანიკიძემ იტვირთა ეს მისია (სურ. 12). უფრო მეტიც, მან როგორც დირექტორმა ყველაფერი იღონა მუზეუმში საირხის, უფლისციხისა და ატენის სიონის არქეოლოგიური ექსპედიციების საქმიანობის გასაგრძელებლად. აქ მოპოვებული უნიკალური არტეფაქტებით კი გამდიდრდა სამუზეუმო ფონდები და ექსპოზიციები. 1977-78 წლებში უფლისციხის ნაქალაქარის ცენტრალური უბნის გათხრისას ხევში, ოქრომკედით შემკულ ქსოვილში, აღმოჩნდა ყუთი, რომელშიც იყო მაღალმხატვრულად შესრულებული საკულტო-სარიტუალო არტეფაქტები, მათ შორის, ბრინჯაოს, ვერცხლისა და ოქროს სამკაულები, კერამიკის ჭურჭელი, ვარდულები და სხვადასხვა დანიშნულების ნივთები. უფლისციხის განძში უმნიშვნელოვანესია სარიტუალო დანიშნულების ბერძენი ქალის ტერაკოტის ქანდაკება, რომელიც ქალღმერთს განასახიერებს. არტეფაქტები დათარიღებულია ძვ. წ. XI, X და ახ. წ. I-III სს-ით. აქ გამოვლენილმა არქეოლოგიურმა მონაპოვარმა კიდევ უფრო გაამყარა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ უფლისციხე ელინისტურსა და გვიანანტიკურ ხანებში სატაძრო ქალაქი იყო (სანიკიძე, 2002:201-206). თ. სანიკიძის მიერ უფლისციხის არქეოლოგიურ ექსპედიციაში უშუალო ჩართულობისა და იქ აღმოჩენილი ისტორიულ-არქიტექტურული, არქეოლოგიური მასალის კვლევის შედეგები აისახა 2002 წელს უფლისციხისადმი მიძღვნილ მის მონოგრაფიულ ნაშრომში, სადაც წარმოჩენი-

ლია ძეგლის ხანგრძლივი და საინტერესო ისტორია ძვ.წ. II ათასწლეულის დასასრულიდან XVIII ს-მდე, კერძოდ, მისი განსაკუთრებული როლი ქვეყნის ცხოვრების ცალკეულ ეტაპებზე. ქალაქის ძირითადი სამშენებლო პერიოდი კი განსაზღვრულია ძვ. წ. IV-III სს-ით. ამ ნაშრომისათვის მას ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის წოდება მიენიჭა.

1976 წელს გაგრძელდა შ. ამირანაშვილისა და გ. აბრამიშვილის ხელმძღვანელობით შექმნილი არქეოლოგიური ექსპედიციის სამეცნიერო საქმიანობა, რომლის კვლევის მიზანი იყო ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლის – ატენის სიონის როგორც იკონოგრაფიის, ასევე არქიტექტურის, რელიეფური ქანდაკებების, კედლის მხატვრობისა და ლაპიდარული წარწერების შესწავლა. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ეკლესიის ტერიტორიაზე წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების კვლევის შედეგებს, რამაც ატენის სიონის ისტორიული წარსულის არა ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი გაარკვია (აბრამიშვილი, 2012:7-14). (სურ. 13-14).

მუზეუმის თანამშრომელთა ამ ფართო სამეცნიერო-კვლევითი საქმიანობის გამო თ. სანიკიძეს მიაჩნდა, რომ, ქართული კულტურისათვის ხელოვნების მუზეუმის მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ის იმსახურებდა სამეცნიერო-აკადემიური ინსტიტუციის სტატუსს. 1979 წელს მისი პირადი ძალისხმევითვე საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს მიენიჭა სამეცნიერო-აკადემიური

დანესებულების კატეგორია, რაც სრულიად ახალი ეტაპის დასაწყისი იყო მუზეუმის ცხოვრებაში.

1977 წლიდან თ. სანიკიძე ეწეოდა პედაგოგიურ საქმიანობას თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიაში; იყო ხელოვნების ისტორიის პროფესორი, შემდგომ – კონსერვატორიის პრორექტორი; გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნებისა და ძეგლთა დაცვის კვლევითი ცენტრის მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი; საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის არქიტექტორის, ურბანისტიკისა და დიზაინის ფაკულტეტის პროფესორი.

1990 წელს თ. სანიკიძის ინიციატივით ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს მიაკუთვნეს აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილის სახელი.

1991 წელს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორს ხელოვნების მუზეუმის დატოვება მოუხდა. თ. სანიკიძე 2022 წლის 27 სექტემბერს გარდაიცვალა. მან შთამომავლობას დაუტოვა მნიშვნელოვანი სამეცნიერო-კულტურული მემკვიდრეობა. როგორც აღინიშნა, უაღრესად ფასეულია მისი წვლილი ხელოვნების მუზეუმის წარმატებულ საქმიანობაშიც, მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ თავის ღირსეულ წინამორბედთა – დ. შევარდნაძისა და შ. ამირანაშვილის მსგავსად, მანაც შექმნა ხელოვნების მუზეუმის ისტორია. ისტორია კი, როგორც წესი, ყველას თავის კუთვნილ ადგილს მიუჩენს.

Nona Kharatishvili

TAMAZ SANIKIDZE AND THE STATE MUSEUM OF ART

Summary

Tamaz Sanikidze's (1935-2022) activities as a scientist and an active public figure are important in many ways, however, his work in the Art Museum, which he headed in 1976-1991, is especially noteworthy.

Tamaz Sanikidze showed a special interest in art history while studying at the Faculty of History at the Tbilisi State University. As a fifth-year student, on the recommendation of the prominent researcher of Georgian art Rene Schmerling, he began working at the Institute of Georgian Art History of the Georgian Academy of Sciences under the guidance of famous scientists Giorgi Chubinashvili and Vakhtang Beridze. In 1969, Tamaz Sanikidze successfully defended his candidate's thesis – "The Architectural Complex of

the Gergeti Trinity Church". Based on the stylistic analysis of each architectural structure included in this complex, and in-depth study of individual architectural details, inscriptions, and historical sources related to the monument, the doctoral candidate dated the Gergeti Trinity Church to the 1430s. This study is still considered to be a prominent work of Georgian art history.

A new and important stage in Mr. Sanikidze's work is associated with the period of his directorship at the Georgian State Museum of Art, where, with his direct participation and initiative, exhibitions of historical significance were held in Georgia and abroad. At the same time, his efforts were directed towards improving the work of the Art Museum, whether it was replenishing and staffing the museum's collections, updating permanent exhibitions, or creating new structural units to expand the museum's collection.

It is worth mentioning separately Tamaz Sanikidze's research of the unique cultural monument – the rock-cut city of Uplistsikhe and his leadership of the archaeological and architectural expedition studying that monument. Moreover, as the director, he did everything to continue the activities of the archaeological expeditions of Sairkhi, Uplistsikhe and Ateni Sioni. The results of his direct involvement in the Uplistsikhe archaeological expedition and the study of the archaeological material obtained there were reflected in his monograph dedicated to Uplistsikhe in 2002, which presents the long and interesting history of the monument, and its construction period has been determined by the 4th-3rd cc.BC. For this monograph, Tamaz Sanikidze was awarded the degree of Doctor of Art History.

Under the leadership of Tamaz Sanikidze, in 1983, it was decided to build a new building of the museum. It was also planned to implement a large-scale, three-stage project, which envisaged the creation of a museum center on Lado Gudiashvili Street, parallel to the main avenue of the capital. According to Tamaz Sanikidze's vision, the Art Museum was to become the main cultural and educational center of the country. Unfortunately, this project has not been implemented, as was not the urgent idea of establishing a personal museum of Niko Piroshmanashvili in the 80s.

Tamaz Sanikidze left a significant scientific and cultural heritage to his descendants. His contribution to the successful work of the Art Museum is also extremely valuable.

გამოყენებული ლიტერატურა

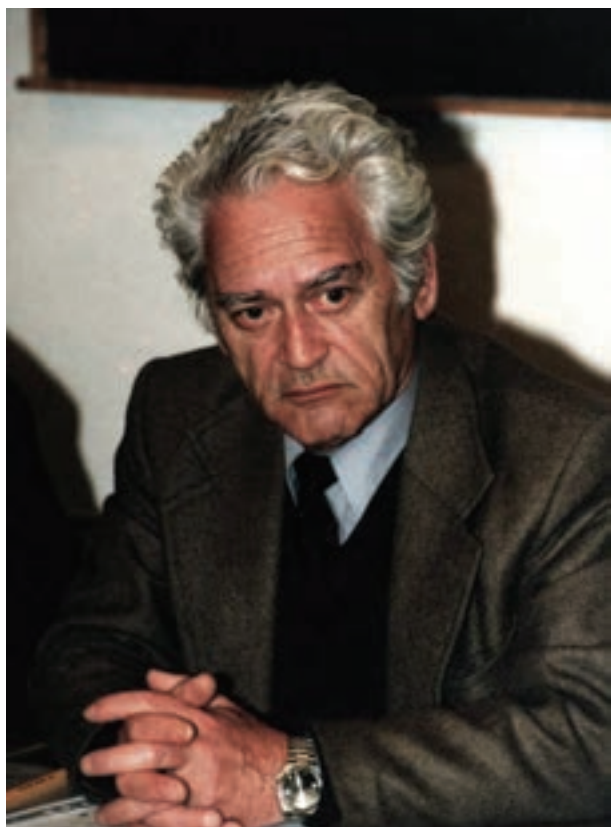
1. აბრამიშვილი, გ. (2012). ატენის სიონი. ადრეული შუა საუკუნეების ცენტრალურ-გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრული ტიპის ისტორიიდან. თბ.: გამომც. „ნეკერი“.
2. სანიკიძე, თ. (2013). ღვანლი, წარსულის მაცოცხლებელი. ჟურ. „საქართველოს სიძველენი“. #16. თბ.: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
3. სანიკიძე, თ. (2014). მკვლევარი, მოღვაწე, მასწავლებელი. ჟურ. „საქართველოს სიძველენი“. #17. თბ.: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
4. სანიკიძე, თ. (1978). გერგეტის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
5. სანიკიძე, თ. (2013). ფიროსმანი საგამოფენო სივრცეში. საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენცია – ფიროსმანი და ქართული კულტურა. მოხსენებათა კრებული. თბ.: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
6. სანიკიძე, თ. (1978) მექსიკის სახე. თბ.: გაზ. „კომუნისტი“. 11. 01.
7. სანიკიძე, თ., უგი, მ. (1981). იმპრესიონისტები და პოსტიმპრესიონისტები საფრანგეთის მუზეუმებიდან. მანედან მატისამდე. კატალოგი. თბ.: გამომც. „საბჭოთა ხელოვნება“.
8. სანიკიძე, თ., უოლკერი, ჯ. (1986). ხუთი საუკუნის შედეგები. კატალოგი. თბ.: გამომც. „საბჭოთა ხელოვნება“.
9. სანიკიძე, თ. (2017). მარადიულისთვის. მუზეუმები გუშინ და დღეს. თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.

10. სანიკიძე, თ. (2013). მე ლაზოშვილი ვარ, ლაზოშვილი (მიროსლავ ლაზოვიჩი – 85). თბ.: ჟურ. „საქართველოს სიძველენი“. #16. თბ.: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
11. სანიკიძე, თ. (2004). შეხვედრა მონპარნასზე. ჟურ. „ნარკვევები“. IX. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
12. სანიკიძე, თ., ზდანევიჩი-ილიაზდი, ელ. (1989). *კირილე და ილია ზდანევიჩების გამოფენა. თბილისი-პარიზი*. კატალოგი. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
13. სანიკიძე, თ. (2003). თბილისში სამუზეუმო ცენტრის ჩამოყალიბების შესახებ. იდეა ახლო წარსულის შორეული მომავლისათვის. აღმანახი „კავკასიის მაცნე“. #2. თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკისა და კავკასიოლოგთა საერთაშორისო ასოციაციის სპეციალური გამოცემა.
14. სანიკიძე, თ. (2002). *უფლისციხე*. თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.

საარქივო მასალა

1. სხსმ. ხმფ. სანიკიძის პ.ფ. (1980). დოკ. #1.
2. სხსმ. ხმფ. სანიკიძის პ.ფ. (1983). დოკ. #2.

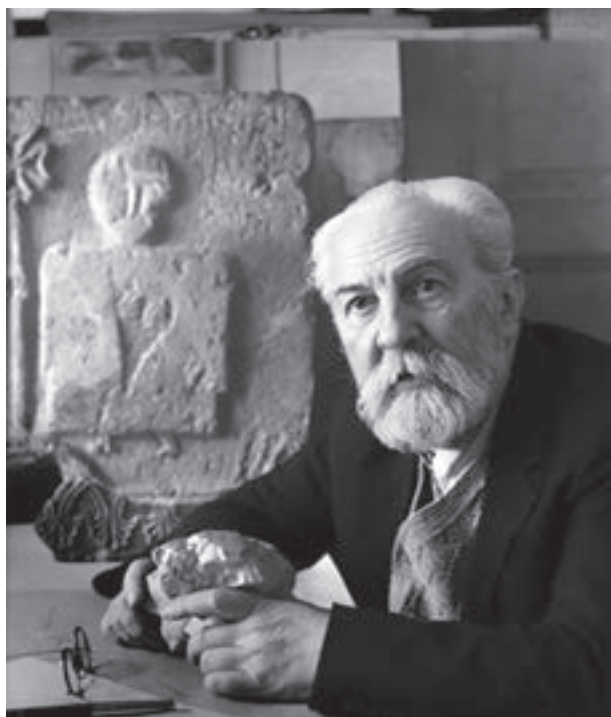
ილუსტრაციების აღწერა	Description of illustrations
სურ. 1. თამაზ სანიკიძე (1935-2022)	Fig. 1. Tamaz Sanikidze (1935-2022)
სურ. 2. შალვა ამირანაშვილი (1999-1975)	Fig. 2. Shalva Amiranashvili (1999-1975)
სურ. 3. გიორგი ჩუბინაშვილი (1895-1973)	Fig. 3. Giorgi Chubinashvili (1895-1973)
სურ. 4. ვახტანგ ბერიძე (1914-2000)	Fig. 4. Vakhtang Beridze (1914-2000)
სურ. 5. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი	Fig. 5. State Museum of Art
სურ. 6. გერგეტის სამება. XIV ს-ის 30-იანი წლები	Fig. 6. Gergeti Trinity. 30s of the 14 th c.
სურ. 7. ლაზარეს აღდგინება. საუფლო დღესასწაულის ხატი. XII ს.	Fig. 7. The Resurrection of Lazarus. Icon of the Lord's Holiday. 12 th c.
სურ. 8. სანაწილე ხატი ჯვარცმის გამოსახულებითა და აფხაზთა მეფე გიორგის წარწერით. X ს.	Fig. 8. Icon with the image of Crucifixion and the inscription of King George of the Abkhazians. 10 th c.
სურ. 9. ხატი გველეშაპის მლახვერელი წმინდა გიორგი. XV ს.	Fig. 9. Icon of St. George the Slayer of the Dragon. 15 th c.
სურ. 10. დიმიტრი შევარდნაძე (1885-1937)	Fig. 10. Dimitri Shevardnadze (1885-1937)
სურ. 11. ილია ზდანევიჩი, პაბლო პიკასო	Fig. 11. Ilia Zdanevich, Pablo Picasso
სურ. 12. უფლისციხე	Fig. 12. Uplistsikhe
სურ. 13. ატენის სიონი. VIII ს.	Fig. 13. Sioni of Ateni. 8 th c.
სურ. 14. ატენის სიონის მოხატულობა. VIII ს.	Fig. 14. Paintings of Sioni of Ateni. 8 th c.



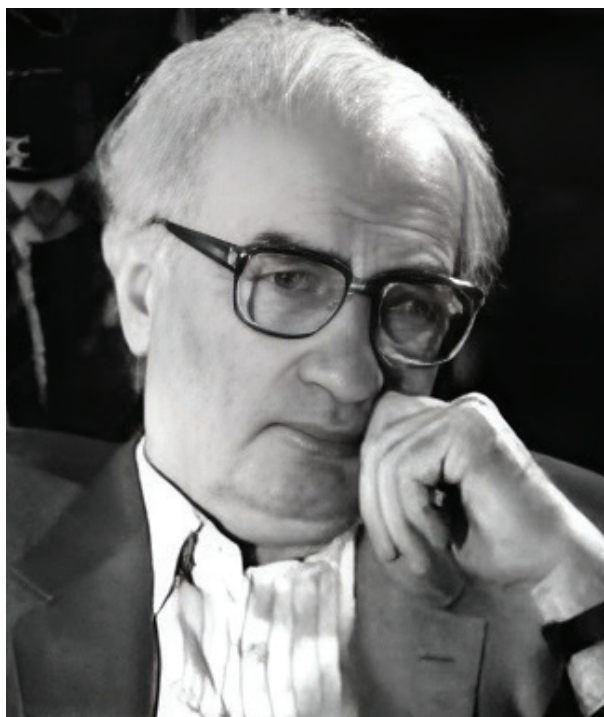
სურ. / Fig. 1



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

თამაზ სანიკიძის ძირითად ნაშრომთა ბიბლიოგრაფია

თამაზ სანიკიძე თავისი ხანგრძლივი სამეცნიერო მოღვაწეობის განმავლობაში იყო ქართულ, რუსულ, ინგლისურ, გერმანულ, ესპანურ, თურქულსა და იაპონურ ენებზე გამოცემული 200-მდე ნაშრომის (მონოგრაფიების, კატალოგების, სამეცნიერო, სამეცნიერო-პოპულარული, საჟურნალო და საგაზეთო სტატიების) ავტორი. მისმა სამეცნიერო მემკვიდრეობამ გაამდიდრა ქართული სახელოვნებათცოდნეო ლიტერატურა, განსაკუთრებით კი, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისა და არაერთი მნიშვნელოვანი საეტაპო ქართული ძეგლის ურბანული სტრუქტურის კვლევის თვალსაზრისით. გამორჩეულად კი მას აინტერესებდა, ძირითადი სამშენებლო პერიოდის მიხედვით, მის მიერ ძვ.წ. IV–III სს-ის მიჯნით დათარიღებული „დამოუკიდებელი სატაძრო ქალაქი“ უფლისციხე როგორც საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრებამდე სატაძრო ცენტრი და საერთო საქვეყნო სალოცავი. მან ამ ძეგლს მნიშვნელოვანი სამეცნიერო ნაშრომები და სტატიები მიუძღვნა.

თამაზ სანიკიძის ძირითად ნაშრომთა ბიბლიოგრაფია ყველაზე ცხადად წარმოაჩენს მისი როგორც მეცნიერისა და ქართული კულტურის მოამაგის ინტერესთა ფართო დიაპაზონს:

1. გერგეტის სამების გამაგრება-რეკონსტრუქციის საკითხები. ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“. #4. 1965;
2. გერგეტის ტაძარი. ჟურ. „მაცნე“. #1. 1967;
3. ისტორიული ძეგლები და თანამედროვე ქალაქმშენებლობა. ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“. #29. 1972;
4. ფექრაშენი (ტაო-კლარჯეთის ერთი უცნობი ძეგლი). ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“. #29. 1972;
5. აკადემიკოსი გიორგი ჩუბინაშვილი. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. #5. 1973;
6. შენიშვნები ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის ზოგიერთ საკითხზე. ჟურ. „მნათობი“. #11. 1973;
7. საქადაგიანო. ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“. #27. 1974;
8. ბრეთის „მამა პიროსი“. ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“. #35. 1974;
9. ზღუდერი. ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“. #35. 1974;
10. გერგეტის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი (მონოგრაფია). 1975;
11. ესტონელი მხატვარი – იოჰან კელერი. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. #9. 1976;
12. Некоторые особенности грузинской купольной архитектуры второй половины XII – нач. XIII веков. კრ. „ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები“. 1977;
13. იაკობ ნიკოლაძე (მონოგრაფია). 1977;
14. Lado Gudishvili. Budapest. 1978 ;
15. Orfèvrerie georgienne du VII au XIXe siècle (კატალოგი). Geneve. 1979;
16. ლადო გუდიაშვილი. 1979;
17. L' Art Figurativa Georgiana i maestri della vecchia generazione. Bari. 1980;
18. Srednevekovna ymesnost Gruzie (კატალოგი). Beograd. 1981;
19. მეირ აქსელროდი (თანაავტორი). 1981;
20. Schatzkammer Georgien (კატალოგი). Wien. 1981;
21. მცხეთის ჯვარი. 1981;
22. Au pays de la toison d' or (Art ancien de Georgia Sovietique). (თანაავტორი). Paris. 1982 ;
23. Niko Piroshmanashvili (კატალოგი). Nice. 1983;
24. საგანძური. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. #9. 1983;
25. Uplistsikhe – la ville rupestre a temple. Bedi Kartlisa. v. XLII. 1984;
26. Le musee des beaux-arts de Georgie. Tbilisi, Leningrad. 1985;
27. Александр Шервашидзе. М., 1986;
28. Niko Piroshmani. Tokyo. 1986;
29. Никол Пиросманашвили. М., 1986;
30. Svetitskhoveli, De l' histoire de l' architecture georgienne au debut du Xle siecle. L' arte Georgiana dal IX al XIV secolo. Bari. 1986;
31. უფლისციხე. 1987;

32. *Niko Pirosmiani (Der Georgische Maler)*. Berlin. 1988;
33. *Музей искусств Грузии*. М., 1989;
34. *Masterworks in Metal. A millennium of Treasures from the State Art Museum of Georgia* (კატალოგი). San Diego. 1989;
35. *დავით კაკაბაძე*. 1989;
36. *უფლისციხე*. 1992;
37. მცირე პლასტიკის ნიმუში უფლისციხიდან. *ჟურ „ხელოვნება“*. #4-6. 1994;
38. უფლისციხის კონსერვაცია-რესტავრაციისა და ადაპტაციის შესახებ. *ჟურ. „ძეგლის მეგობარი“*. #1. 1998;
39. არმაზი, მზე და დედაუფალი (ქართული წარმართობის ისტორიიდან). კრ. „*თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის V სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*“. თბ., 1998;
40. ზურაბ წერეთლის ფენომენი. *ჟურ. „ხელოვნება“*. #11-12. 1998;
41. უფლისციხის ურბანული სტრუქტურა, ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში. I. კრ. „*საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიური კომისიის სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*“. 1999;
42. უფლისციხის შესწავლის ისტორიიდან. კრ. „*თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომები*“. 2000;
43. უფლისციხის ორსვეტიანი ტაძარი (თამარის დარბაზი). კრ. „*ქართული ხელოვნების ნარკვევები*“. I. 2001;
44. უფლისციხის განძის შესახებ. კრ. „*საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის II სამეცნიერო სესიის მასალები*“. 2001;
45. ელინისტური ხანის უფლისციხის სტრუქტურული თავისებურებანი. კრ. „*Analecta Iberica. I. აღმოსავლეთ და სამხრეთ ევროპის კლდის ძეგლები*“. 2001;
46. *უფლისციხე* (მონოგრაფია). 2002;
47. ქართლის სამეფო კარის მხატვართუხუცესისა და ხუროთმოძღვრის შესახებ. აღმანახი „*კავკასიის მაცნე*“. 2002;
48. თბილისში სამუზეუმო ცენტრის ჩამოყალიბების შესახებ. აღმანახი „*კავკასიის მაცნე*“. 2003;
49. იკორთის ტაძრის სამშენებლო წარწერები. კრ. „*საქართველოს სიძველენი*“. ##4-5. 2003;
50. ერთი წარმართული სატაძრო სტრუქტურის გენეზისისა და ტიპოლოგიურ თავისებურებათა შესახებ. კრ. „*ქართული ხელოვნების ნარკვევები*“. III. 2004;
51. XX ს-ის 20-იანი წლების ქართული ხელოვნება ევროპულ კონტექსტში. კრ. „*თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები*“. II. 2004;
52. შეხვედრა მონპარნასზე (მხატვარი ფელიქს ვარლამიშვილი). საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის *ჟურ. „ნარკვევები“*. IX. 2004;
53. Если кто пожелает насладиться сокровищем храма Бедиа (Еще раз о бедийской золотой чаше). газ. „*Свободная Грузия*“. 08.08.2004;
54. ქართლის წარმართული ტაძრების ერთი ჯგუფის გენეზისი და სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური თავისებურებანი. აღმანახი „*კავკასიის მაცნე*“. #3. 2004;
55. წალენჯიხის ტაძრის დათარიღებისათვის. კრ. „*ქართული ხელოვნების ნარკვევები*“. IV. 2005;
56. *უფლისციხე* (ნარკვევი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიიდან ქართულ, ინგლისურ, რუსულ ენებზე). (მონოგრაფია). 2005;
57. იკორთის ტაძრის სამშენებლო წარწერები. კრ. „*საქართველოს სიძველენი*“. #4-5. 2005;
58. ბერძნული (ელინისტური) კოროპლასტიკის ერთი ნიმუში უფლისციხიდან. კრ. „*საქართველოს სიძველენი*“. #9. 2006;
59. იკორთისა და XII-XIII სს-ის მიჯნის გუმბათოვანი ნაგებობების ზოგიერთი თავისებურების შესახებ. კრ. „*კამარა*“. საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის არქიტექტურის ინსტიტუტის შრომები. #2 (5). 2006;
60. გივი ყანდარელი. *გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი*. #8. 2006;
61. გელათის ხუროთმოძღვრების თავისებურებანი. გელათი – 900. კრ. „*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*“. 2007;
62. უფლისციხის ისტორიისა და აღმშენებლობის ძირითადი ეტაპები. კრ. „*კამარა*“. საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტე-

- ტის არქიტექტურის ინსტიტუტის შრომები. #3 (6). 2007;
63. Gürcü Kültürü ve Sanatı / Gürcüstan Kültürü, Giev. ქართული კულტურის თავისებურებანი/ ქართული კულტურა (თურქულ ენაზე). ტრაბზონი. 2007;
 64. Встреча на Монпарнасе (творчество художника Ф. Варламишвили). жур. „Литературная Грузия“. #1. 2007;
 65. ხელოვნების ძლიერი დაქანების დრო (XX ს-ის 20-იანი წლების ქართული ხელოვნების თავისებურებათა შესახებ). ჟურ. „სპექტრი“. #1-2. 2007;
 66. უფლისციხის ისტორიისათვის. ჟურ. „ქართველოლოგია“. 1. 2008;
 67. მაყვლიანი (ქართული წარმართული ტაძრების ერთი ჯგუფის არქიტექტურული სტრუქტურა და გენეზისი). ჟურ. „ქართველოლოგია“. #2. 2008;
 68. კლდეში ნაკვეთი ქალაქი (ნარკვევი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიიდან ქართულ, ინგლისურ, რუსულ ენებზე). (მონოგრაფია). 2008;
 69. წალენჯიხა – ნანდისხა. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #4. 2008;
 70. წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისათვის. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #12. 2008;
 71. *General Aspects of the History and Architecture of Uplistsikhe. Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures*. Tbilisi. 2009;
 72. გერგეტის სამება. ჟურ. „ქართველოლოგია“. #2. 2012;
 73. წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #15. 2012;
 74. ვახტანგ ბერიძე – მკვლევარი, მოღვაწე, მასწავლებელი. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #17. 2014;
 75. უფლისციხე – სატაძრო ქალაქი და მაყვლიანის ტაძარი. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #17. 2014;
 76. მიროსლავ ლაზოვიჩი – 85. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #16. 2013;
 77. Mon Piros... mon Piros – ფიროსმანი საგამოფენო სივრცეში. კრ. „საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენციის – ფიროსმანი და ქართული კულტურა. სამეცნიერო შრომები.“ 2014;
 78. განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების რამდენიმე თეოლოგიურ-ისტორიული ასპექტის შესახებ. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #18. 2015;
 79. კიდევ ერთხელ გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის ხუროთმოძღვრულ თავისებურებათა შესახებ. კრ. „ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები.“ 2015;
 80. რამდენიმე შენიშვნა XI-XIII სს-ის ქართული ხუროთმოძღვრების თავისებურებათა შესახებ. კრ. „საერთაშორისო ქართველოლოგიური კონგრესის მასალები“. 2015;
 81. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიიდან. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #19. 2016;
 82. მცხეთის პირველი სვეტიცხოვლის შესახებ. კრ. „თბილისის საერთაშორისო კონფერენციის – საქართველო-ბიზანტია – ქრისტიანული აღმოსავლეთი – მასალები“. 2017;
 83. უფლისციხის კვლევის ძირითადი შედეგები. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #20. 2016;

Giorgi Sanikidze

BIBLIOGRAPHY OF MAIN WORKS OF TAMAZ SANIKIDZE

Summary

During his long scientific career, Tamaz Sanikidze was the author of about 200 works of various kinds (monographs, catalogs, scientific, popular science, journal and newspaper articles) published in Georgian, Russian, English, German, Spanish, Turkish and Japanese languages. The bibliography lists several dozen Tamaz Sanikidze's landmark works.

მატილდა მღებრიშვილი – ხელოვნების მუზეუმის ამაგდარი მხატვარ-რესტავრატორი

მხატვარი და ფერწერის რესტავრატორი მატილდა მღებრიშვილი (1905-1964) წლების განმავლობაში მუშაობდა ხელოვნების მუზეუმში მხატვარ-რესტავრატორად (სურ. 1), თუმცა, მანამდე მან რამდენიმე წელი საქართველოს გარეთ – ირანსა და ჩინეთში გაატარა, რამაც მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა მის შემოქმედებაზე.

სამწუხაროდ, ქართული ხელოვნების ამ ამაგდარი მოღვაწის შესახებ საჯარო ინფორმაცია მწირია, თუმცა, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში დაცული მისი პირადი საქმე (სსხმა. საქმე #160, 25.02.1973) იძლევა საშუალებას, შედარებით ვრცლად გავეცნოთ მის საინტერესო ცხოვრებასა და შემოქმედებით გზას.

მატილდა მღებრიშვილი 1905 წელს დაიბადა ქალაქ ბათუმში. მალე ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადავიდა, სადაც მ. მღებრიშვილმა დაამთავრა მე-17 ტექნიკური და 1925 წელს სწავლა გააგრძელა სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტზე ე. ლანსერეს კლასში.

1930 წელს მ. მღებრიშვილის დედა და მისი მეუღლე (მამინაცვალი) მიემგზავრებიან ირანში საბჭოთა კავშირის სავაჭრო წარმომადგენლობაში, სადაც მატილდა მღებრიშვილი იწყებს მუშაობას საბჭოთა კავშირისა და ირანის ერთობლივ ბანკში, მოგვიანებით კი-საბჭოთა კავშირის სავაჭრო წარმომადგენლობაში მხატვარ-დეკორატორად და ექსპორტის განყოფილებაში რეკლამის მიმართულებით. 1931 წელს მ. მღებრიშვილი ცოლად მიჰყვება მოსკოვიდან ირანში მივლინებულ ა. ტერკულოვს, რომელიც დაგეგმვის განყოფილების ხელმძღვანელი იყო სსრკ-ის სავაჭრო წარმომადგენლობაში. 1934 წელს მღებრიშვილი ბრუნდება საბჭოთა კავშირში და ცხოვრობს ჯერ მოსკოვში, შემდეგ კი-თბილისში. 1934 წელს მეუღლე ინიშნება დასავლეთ ჩინეთში სსრკ-ის გენერალურ კონსულად და მღებრიშვილი მასთან ერთად მიემგზავრება ჩინეთში. წყვილი ცხოვრობს ჯერ ქ. ურუმჩიში, შემდეგ კი- ქ. კაშგარში. ჩინეთში ყოფნის დროს იგი

საბჭოთა სკოლაში ასწავლიდა ფერწერას, ხატვასა და ქანდაკებას, ასევე მუშაობდა სავაჭრო წარმომადგენლობაში მხატვრად.

1937 წელს მღებრიშვილი მეუღლესთან ერთად ბრუნდება მოსკოვში, სადაც მისი მეუღლე რეპრესიების მსხვერპლი ხდება, თავად კი თბილისში გადადის საცხოვრებლად. 1938-41 წლებში მ. მღებრიშვილი მუშაობდა მხატვართა კავშირში, ასევე თეატრისა და ლიტერატურის მუზეუმებში მხატვარ-დეკორატორად. 1944-1948 წლებში მღებრიშვილი მუშაობს მინისტრთა საბჭოსთან არსებულ არქიტექტურთა სამმართველოში მხატვრული ნაწარმის განყოფილების უფროსის მოადგილედ. 1948 წლიდან იგი დ. შვეარდნაძის მიერ დაარსებულ ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხის* მხატვარ-რესტავრატორია, სადაც მნიშვნელოვანსა და ნაყოფიერ საქმიანობას ეწევა. როგორც ცნობილია, 1950 წელს, ხელოვნების სამმართველოს ბრძანებით, ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხს* ეწოდა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი და მას გადაეცა ახალი შენობა, სადაც ის დღემდე განთავსებულია. მატილდა მღებრიშვილმა გააგრძელა საქმიანობა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციის საარქივო და რესტავრაციის ლაბორატორიის დოკუმენტაციის თანახმად, *შაჰ-აბასის* (სხმ/აღ 117), *ნადირ შაჰისა* (სხმ/აღ 106) და *ალა მაჰმად ხანის* (სხმ/აღ 106) პორტრეტების რესტავრატორად მოხსენიებულია მატილდა მღებრიშვილი (სსხმა. ოქმი #14. 1954. 30. 12) (სურ. 2). მისი დაინტერესება მუზეუმის კუთვნილი ყაჯარული ფერწერისა თუ, საერთოდ, ირანული ძეგლებით, ალბათ, იმითაც იყო განპირობებული, რომ იგი, როგორც აღვნიშნე, 1930-1934 წლებში ცხოვრობდა ირანში და ადგილზე ეცნობოდა ამ აღმოსავლური ქვეყნის კულტურის უნიკალურ ძეგლებს. მის შემოქმედებით თვალთახედვას ასაზრდოებდა არა მხოლოდ ირანის, არამედ მოგზაურობათა შედეგად მსოფლიოს უძველესი ცივილიზაციების, კერძოდ, ჩინეთის უნიკალური კულტურის ხილვაც.

მიღებულ შთაბეჭდილებათა შედეგად იგი ქმნის ჩანახატებსა და ესკიზებს, რომლებიც დღეისათვის მნიშვნელოვანი წყაროა და საინტერესო ინფორმაციას იძლევა ამ ქვეყნის კულტურის შესახებ. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლურ კოლექციებში დაცული და ირანში ყოფნისას მის მიერ შესრულებული ნამუშევრები. მხედველობაში მაქვს მუზეუმის საინვენტარო ნიგნში დაფიქსირებული ისფაჰანის სასახლის – ალი-ყაფუს დღეს უკვე ძლიერ დაზიანებული კედლის მხატვრობის მღებრიშვილისეული ასლები (სურ. 3). მუზეუმის ფონდებში 28 ფერწერაა დაცული. აქაა წყვილების, ყმაწვილებისა და ქალების, ცხოველებისა თუ ფრინველების გამოსახულებები (სურ. 4-6); გართობის, დასვენებისა და ქეიფის სცენები. მუზეუმის დოკუმენტაციაში არაა მითითებული ალი-ყაფუს სასახლის რომელი ნაწილიდანაა ისინი გადმოღებული, თუმცა, შემდგომმა კვლევებმა დაამტკიცა, რომ ეს კომპოზიციები, ძირითადად, ე.წ. მუსიკალური ოთახის სივრცეიდანაა (კოშორიძე, 2011: 107-117). მ. მღებრიშვილის მიერ შესრულებული ალი-ყაფუს სასახლის მხატვრობის ასლები დღეს ორიგინალების ტოლფასია, რადგან სეფიანთა ეპოქის ამ ცნობილი სასახლის მუსიკალური ოთახის კედლის მხატვრობა, როგორც აღვნიშნე, დღეს უაღრესად დაზიანებულია, ხოლო ცალკეული კომპოზიციები – მეტწილად ვანდალურად გადაშლილი ან სახედაკარგული (სურ.7). ამდენად, უდიდესია მხატვრის მიერ შესრულებული ასლების მნიშვნელობა. ირანში ერთ-ერთი ვიზიტის დროს, სადაც საერთაშორისო კონფერენციაზე მათილდა მღებრიშვილისეული უნიკალური ასლები წარმოვადგინე, გამოხმაურება და ინტერესი ძალზე დიდი იყო. ისფაჰანის კონსერვაციის ინსტიტუტის თხოვნით, 2010 წელს ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციების თანამშრომლებმა მათ გადასცეს ამ ასლთა დიგიტალური ვერსიები, რომლებიც ირანელ კოლეგებს დაეხმარებათ ალი-ყაფუს სასახლის მიმდინარე რესტავრაციის პროცესში.

ჯერ კიდევ 1933 წელს, ირანიდან თბილისში მხატვრის ხანმოკლე დაბრუნებისას, ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხში* მოეწყო მათილდა მღებრიშვილის ამ ნამუშევრების გამოფენა, რასაც ქართველ მეცნიერთა და

არტისტული წრეების დიდი გამოხმაურება მოჰყვა; გამოიცა მცირე ბროშურაც, რომელშიც შალვა ამირანაშვილი წერდა ამ ნამუშევრებისა და, ზოგადად, ირანის კედლის მხატვრობის დიდ მნიშვნელობაზე, რადგან, მეცნიერის აზრით, მისი საწყისები ჯერ კიდევ სასაზურ ირანშია საძიებელი. ძალზე საგულისხმოა ამირანაშვილის შენიშვნა, რომ მღებრიშვილის მიერ შესრულებული ეს ასლები საბჭოთა კავშირში ირანული კედლის მხატვრობის ფიქსაციისა და შესწავლის პირველი ცდაა, რითაც მათი მნიშვნელობა კიდევ უფრო იზრდება. მისივე შეხედულებით, მ. მღებრიშვილმა ასლების გადასაღებად შემუშავა სწორი მეთოდი, რომლის მეშვეობით მან მოახერხა, ზედმიწევნით გადმოეცა დედნის მხატვრული სახე (ამირანაშვილი, 1933: 2-4). ამით კი მ. მღებრიშვილმა შექმნა სანდო მასალა მეცნიერული კვლევებისთვის (კოშორიძე, 2011:110). 1933 წელსვე ცნობილი აღმოსავლეთმცოდნე იური მარი კითხულობს ლექციას ამ ნამუშევრების შესახებ და ცდილობს, დაადგინოს, რომელი სასახლიდანაა ეს მხატვრობა (მარი, 1937:561-583). მღებრიშვილისეულ ასლებს პუბლიკაციით გამოეხმაურა ლადო გუდიაშვილიც, რომელიც მათზე დაყრდნობით იძლევა იმდროინდელი ირანული მონუმენტური მხატვრობის სტილისა და სპეციფიკის ზუსტ ანალიზს და აღნიშნავს, რომ სეფიანურ ირანში ევროპული მხატვრობის გავლენაც იგრძნობა (გუდიაშვილი, 1933:2-3).

1937 წელს რეპრესიების შედეგად მეუღლის დაღუპვის შემდეგ სამუდამოდ საქართველოში დაბრუნებული მათილდა მღებრიშვილი, როგორც აღვნიშნე, სხვადასხვა ორგანიზაციასა და ორ მუზეუმში (ლიტერატურისა და თეატრის) ინყებს მუშაობს მხატვრად, 1948 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე-1964 წლამდე კი ხელოვნების მუზეუმ *მეტეხისა* და შემდგომ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის მხატვარ-რესტავრატორია. ამ ხნის განმავლობაში მის მიერ განხორციელებულ სამუშაოთა სპექტრი ძალზე ფართოა. მას ეკუთვნის არა მხოლოდ არაერთი აღმოსავლური, არამედ ქართული, რუსული, ევროპული ფერწერული ტილოს რესტავრაცია. ამიტომ მას დიდი გამოცდილება დაუგროვდა არტეფაქტების რესტავრაციის სფეროში; გაიარა სტაჟირება მოსკოვის რე-

სტავრაციის ინსტიტუტში; მიღებული აქვს რამდენიმე ჯილდოც.

1967 წელს, მ. მღებრიშვილის გარდაცვალებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, ხელოვნების მუზეუმში მოეწყო მისი ნამუშევრების გამოფენა, სადაც მხატვრის 150-მდე ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევარი იყო წარმოდგენილი. გამოფენის გახსნას მრავალი ცნობილი მხატვარი და საზოგადო მოღვაწე დაესწრო. ამ ექსპოზიციის შესახებ ინფორმაცია გაზეთ *Заря Востока*-ში გამოქვეყნდა, სადაც მისი ავტორი გ. ბაციაშვილი მოკლედ მიმოიხილავს თავად გამოფენასა და მ. მღებრიშვილის შემოქმედებას. სტატიის თანახმად, გარდა ირანში ყოფნის დროს შესრულებული ალი-ყაფუს სასახლის კედლის მხატვრობის უნიკალური ნიმუშებისა, მან ირანელთა თანადროული ყოფის ამსახავი მრავალი მინიატიურა შექმნა; სამშობლოში დაბრუნებულმა მხატვარმა კი მინიატიურული სტილით გააგრძელა მუშაობა და საქართველოს წარმტაცი პეიზაჟებითა და ჩანახატებით გაამდიდრა თავისი შემოქმედება. სტატიის ავტორის მართებული შენიშვნით, მხატვარს რესტავრატორის საქმიანობა არასოდეს მიუტოვებია – მუზეუმში მუშაობის 17 წლის განმავლობაში მან ათობით ფერწერას ახალი სიცოცხლე შთაბერა. სტატიაში მოცემულია მხოლოდ მცირე ჩამონათვალი

იმ ექსპონატებისა, რომელთაც რესტავრატორ მ. მღებრიშვილის ფუნჯი შეეხო, თუმცა, ეს სია მაინც შთამბეჭდავია – აქაა ფიროსმანის, გაბაშვილის, თოიძის, მურილიოს, რეპინის ნამუშევრები (Бацიაшвили, 1967:4), ასევე ზემოთ აღნიშნული ირანული ხელოვნების დაზგური ფერწერის ნიმუშები (კოშორიძე, დგებუაძე, ბერიძე... 2025: 111-128, 168-170).

მატილდა მღებრიშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ეს მწირი ექსკურსიც ნათელს ჰყვენს ამ მეტად საინტერესო პიროვნების გამორჩეულ როლს თანამედროვე ქართული ხელოვნების ისტორიაში. ის ერთ-ერთი პირველი მხატვარი იყო საქართველოში, ვინც რესტავრაციის დარგში დაიწყო მუშაობა და, ამავე დროს, ერთ-ერთი პირველი, ვინც მონუმენტური ფერწერის ასლებს ქმნიდა.

იმედს ვიტოვებ, რომ მატილდა მღებრიშვილის – ამ მეტად ნიჭიერი და საინტერესო შემოქმედებითი ბიოგრაფიის მქონე მხატვარ-რესტავრატორის მემკვიდრეობა სამომავლოდ აუცილებლად გახდება უფრო ღრმა კვლევის საგანი, რითაც პატივს მივაგებთ ამ ღვანღმოსილ ადამიანს, რომლის ნიჭიერების წყალობით ხელოვნების მუზეუმის არაერთ არტეფაქტს გაუხანგრძლივდა სიცოცხლე და ხელმისაწვდომი გახდა ფართო საზოგადოებისათვის.

Irina Koshoridze

MATILDA MGHEBRISHVILI –A RENOWNED ARTIST-RESTORER OF THE ART MUSEUM

Summary

The article is dedicated to the works with the work of Matilda Mghebrishvili, one of the first restorers of the Shalva Amiranashvili State Museum of Art of the Georgian National Museum, and the unique works that are preserved in the Oriental Art Funds of the museum.

After graduating from the Academy of Arts, Matilda Mghebrishvili lived with her family in Iran and China where she made many sketches and paintings. After returning to her homeland, she began working as an artist-restorer at the Metekhi Art Museum, where she “cured” and breathed new life into many paintings.

Of particular importance are the copies of the wall paintings of the Ali-Qapu music room of one of the palaces of Isfahan, made by the artist-restorer during her stay in Iran in 1929-1930 years, which represent a unique material, since most of the frescoes of that room have survived to this day in a severely damaged form. In 2023-2025 the museum's restorers also carried out conservation work on two Persian paintings, the first conservation works of which were previously carried out by Matilda Mghebrishvili.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. გუდიაშვილი, ლ. (1933). ისპაჰანის-სპარსეთის კედლის მხატვრობა. ჟურ. „დროშა“. #14. თბ.
2. კოშორიძე, ი. (2011). მასალები ირანული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიისთვის. საქართველო-ირანის კულტურულ ურთიერთობათა ისტორიიდან-არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება – XVI-XIX საუკუნეები. თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
3. კოშორიძე, ირ., დგებუაძე, მ., ბერაძე, გ., სტენლი, ტ., ეხთიარი, მ., სანტო, ივ., ბაკურაძე, თ., ფოცხიშვილი, გ., სორდია, ს., ამირანაშვილი, შ. (2025). ყაჯარული დაზგური ფერწერის ინტეგრირებული კვლევები. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
4. Амиранашвили, Ш. (1933). Каталог выставки копии дворца шаха Аббаса (1586-1629) „Али Капу“ в Исфагане (Персия), выполненных художницей Мгхебришвили –Теркуловой в 1931 году. Тиф.
5. Бациашвили, Г. (1967). На выставке 150 миниатюр. Газ. „Заря Востока“. #48. Тб.
6. Марр, Ю. (1933). По поводу выставки копий фресок Али-Капу. Сб. „Материалы по истории Грузии и Кавказа“. выпуск VII. Тб.

საარქივო მასალა

1. ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციების არქივი. 1954. ოქმი #14.
2. სსსმა. 1973. საქმე #160.

ილუსტრაციების აღწერა	Description of illustrations	
სურ. 1. მათილდა მღებრიშვილი. ფოტო ხელოვნების მუზეუმში დაცული მისი პირადი საქმიდან	Fig. 1.	Matilda Mghebrishvili. Photo from her personal file kept in the Art Museum
სურ. 2. ნადირ შაჰის პორტრეტი. უცნობი მხატვარი. ირანი. XIX ს-ის დასასრული. პირველადი საკონსერვაციო სამუშაო მათილდა მღებრიშვილმა 1950-იან წლებში ჩაატარა. ფერწერის დღევანდელი რესტავრაცია კი ჩატარდა 2023-25 წლებში	Fig. 2.	Portrait of Nadir Shah. Unknown artist. Iran. End of the 19 th century. The initial conservation work was performed by Matilda Mghebrishvili in the 1950s. The current restoration of the painting was carried out in 2023-25 by restorer Cecile Sordia.
სურ. 3. ალი-ყაფუს სასახლე. საერთო ხედი. XVII ს. ისფაჰანი, ირანი	Fig. 3.	Ali-Qapu Palace. General view. 17 th c. Isfahan, Iran
სურ. 4. შეყვარებულები. გუაში, აკვარელი, ქაღალდი. 66x50. მათილდა მღებრიშვილის მიერ შესრულებული ასლი ალი-ყაფუს სასახლის მუსიკალური ოთახიდან. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი	Fig. 4.	Lovers. Gouache, watercolor, paper. 66x50. Copy by Matilda Mghebrishvili from the Music Room of Ali-Qafu Palace. State Museum of Art
სურ. 5. პანტერა. გუაში, აკვარელი, ქაღალდი. 66x50. მათილდა მღებრიშვილის მიერ შესრულებული ასლი ალი-ყაფუს სასახლის მუსიკალური ოთახიდან. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი	Fig. 5.	Panther. Gouache, watercolor, paper. 66x50. Copy by Matilda Mghebrishvili from the Music Room of Ali-Qapu Palace. State Museum of Art
სურ. 6. მეოცნებე ქალიშვილი. გუაში, აკვარელი, ქაღალდი. 56 x 43. მათილდა მღებრიშვილის მიერ შესრულებული ასლი ალი-ყაფუს სასახლის მუსიკალური ოთახიდან. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი	Fig. 6.	Dreaming Girl. Gouache, watercolor, paper. 56 x 43. Copy by Matilda Mghebrishvili from the Music Room of Ali-Qapu Palace. State Museum of Art
სურ. 7. მუსიკალური ოთახის კედლის მხატვრობის დღევანდელი მდგომარეობა. ალი-ყაფუს სასახლე. ისფაჰანი, ირანი	Fig. 7.	Current state of the wall painting of the Music Room. Ali-Qapu Palace. Isfahan, Iran



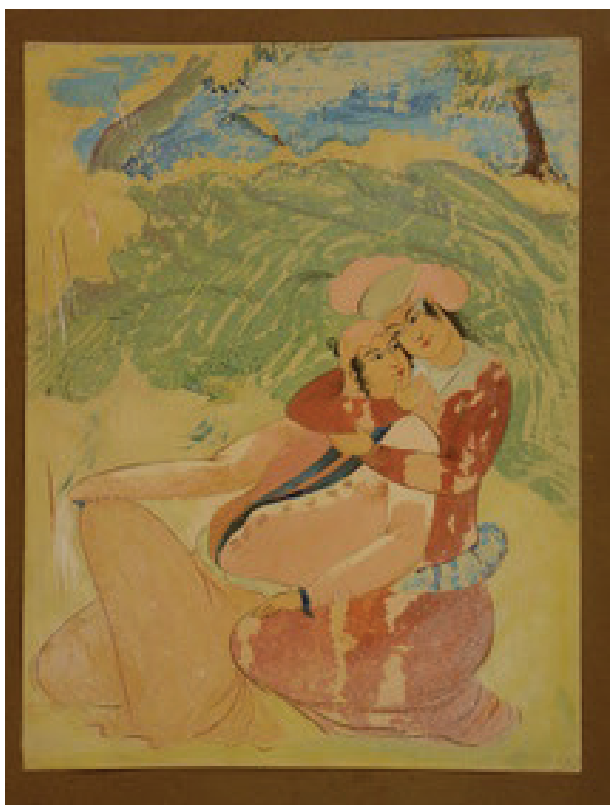
სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



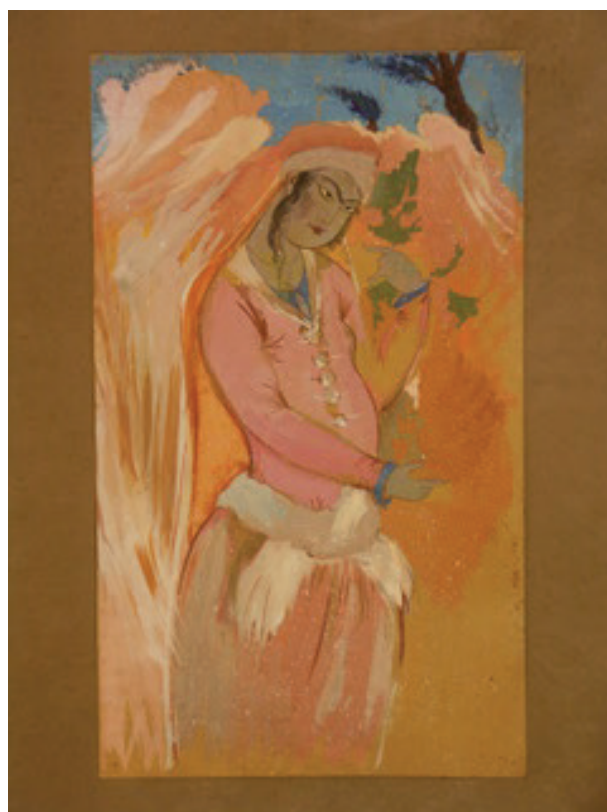
სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7

თამაზ სანიკიძე და უფლისციხე

თამაზ სანიკიძე-ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, ქართული კულტურის პოპულარიზაციისთვის გამიზნული მრავალი გამოფენისა თუ სამეცნიერო ღონისძიების ორგანიზატორი ხანგრძლივი დროის (1976-1991) განმავლობაში იყო დიდი ეროვნული საგანძურის - ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორი. იმავდროულად, იგი თავად ხელმძღვანელობდა მუზეუმის უფლისციხის არქეოლოგიურ ექსპედიციას, ამასთან, იკვლევდა ამ ძეგლს და არაერთი სამეცნიერო ნაშრომიც მიუძღვნა მას. 1997 წელს მან ბრწყინვალედ დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია - *უფლისციხის არქიტექტურა*. მოგვიანებითაც თ. სანიკიძემ გააგრძელა უფლისციხის კვლევა და კიდევ არაერთი ნაშრომით გაამდიდრა ამ ძეგლის შესწავლის ისტორია (სურ.1). უფლისციხის ხილვით მიღებული მისი პირველი შთაბეჭდილება და გაოცება გამომწვეული იყო ამ ნაქალაქარის უჩვეულო ხუროთმოძღვრული იერიითა და მასშტაბით, უფრო კი იმ იდუმალებით, რითაც მოცულია უფლისციხის თითოეული ქვაბული (სურ.2). საგულისხმოა, რომ ეს პირველი ემოციური განცდა შემდგომაც არ უნელდება და იგრძნობა უფლისციხის შესახებ თ. სანიკიძის მიერ მოგვიანებით გამოცემულ სამეცნიერო თუ პოპულარული ხასიათის პუბლიკაციებში.

ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში მუშაობისას მან პირველად მიიღო მონაწილეობა უფლისციხის ქვაბულ-ნაგებობათაგან ერთ-ერთის აზომვაში. ამ ძეგლის უფრო ღრმად გაცნობა-შესწავლის შესაძლებლობა თ. სანიკიძეს მიეცა მაშინ, როცა იგი შალვა ამირანაშვილის გარდაცვალების შემდეგ - 1976 წლიდან დაინიშნა ხელოვნების მუზეუმის დირექტორად. იმავე წელს კი, დავით ხახუტაიშვილის რეკომენდაციით, უფლისციხის არქიტექტურულ-არქეოლოგიურ ექსპედიციასაც ჩაუდგა სათავეში. მან აქაც შეცვალა ამ ექსპედიციის დამაარსებელი და ხელმძღვანელი შ. ამირანაშვილი. თ. სანიკიძემ ღირსეულად გააგრძელა მისი წინამორბედის მიერ დაწყებული უფლისცი-

ხის სამეცნიერო-არქიტექტურული კვლევა და კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნა ის არქიტექტორ თინათინ ქარუმიძესთან ერთად. სანიკიძის ძალისხმევით მოხერხდა ექსპედიციის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნა; ძეგლის საკვლევად ექსპედიციის წევრებისთვის ნორმალური სამუშაო პირობების უზრუნველყოფა. მისი თავკაცობის დროს უფლისციხის ექსპედიციის ბრწყინვალე არქეოლოგიურმა და არქიტექტურულმა აღმოჩენებმა წარმოშვა სრულიად ახალი სამეცნიერო თვალსაზრისი უფლისციხის როგორც ფუნქციური, ისე არქიტექტურულ თავისებურებათა შესახებ. თ. სანიკიძის კვლევის შედეგები დროდადრო ქვეყნდებოდა. საბოლოოდ კი 2002 წელს გამოიცა მისი ფუნდამენტური ნაშრომი- *უფლისციხე*, რომელშიც თავმოყრილია მის მიერ წლების განმავლობაში ძეგლის კვლევის სამეცნიერო შედეგები და დასკვნები. ფართოა ამ მონოგრაფიაში განხილული საკითხების დიაპაზონი: მასში მოცემულია უფლისციხის კვლევის, ასევე ძეგლის ისტორია, არქეოლოგიური მასალისა და ისტორიული წყაროების მიხედვით; შესწავლილია და გაანალიზებულია ქალაქის ხუროთმოძღვრული სტრუქტურა; არქიტექტურული მონაცემების გათვალისწინებით, აქ მცხოვრები მოსახლეობა სატაძრო საზოგადოებადაა განსაზღვრული, თავად უფლისციხე კი-სატაძრო ქალაქად.

ცნობილია, რომ კაცობრიობის დასაბამი ისტორია ჩვენთან და ყველა მთაგორიან ქვეყანაში კლდესთანაა დაკავშირებული. კლდეში გამოკვეთილი ძეგლები იქმნებოდა იქ, სადაც სათანადო პირობები და მოთხოვნა იყო. ისინი ასახავს ამა თუ იმ ხალხისა და ეპოქის ხუროთმოძღვრული აზროვნების, ტექნიკური შესაძლებლობებისა და მხატვრულ მოთხოვნათა დონეს. მკვლევარი უფლისციხეს სწორედ ასეთ ძეგლებს მიაკუთვნებს, თან დასძენს, რომ სრულად უნდა იქნეს გაცნობიერებული მისი არქიტექტურული და ისტორიული თავისებურებები. თ. სანიკიძე ადარებს რა ვარძიასა და დავითგარეჯას ერთმანეთს, აღნიშნავს, რომ უფლისციხე

სტრუქტურის სირთულით, სიმწყობრითა და მაღალი მხატვრული ღირსებით აშკარად გამოირჩევა კლდეში გამოკვეთილი ყველა ქართული ძეგლისგან. მან თავის ნაშრომებში განიხილა უფლისციხის ძირითადი ქვაბულ-ნაგებობები, შეადგინა ნაქალაქარის გენერალური გეგმაც (სურ. 3). მის ტერიტორიაზე ქვაბულ-ნაგებობათა უმეტესობა კლდეშია გამოკვეთილი. აქვეა გამოვლენილი ჩვეულებრივი წესით, სხვადასხვაგვარი ქვითა და ალიზით ნაგებ შენობათა ნაშთებიც, რომლებიც მხოლოდ გეგმის დონეზე იკითხება. დაზიანებულია ქვაბულ-ნაგებობებიც, მაგრამ ბევრია ისეთებიც, რომლებსაც, ძირითადად, შენარჩუნებული აქვს თავდაპირველი სახე. მშენებლობის დროინდელია მათი გეგმებიც, ასევე ფასადები, მოცულობები, შინაგანი სივრცე, გადახურვის სისტემა და მორთულობის ელემენტები, რაც წინაქრისტიანული ქართული ხუროთმოძღვრების საერთო ფონზე უფლისციხის კიდევ ერთი უნიკალური ღირსებაა. საგულისხმო ისიცაა, რომ უფლისციხის მშენებელთა ცოდნა-გამოცდილების წყარო წინამორბედი ხანის ქვის, აგურის, ხის არქიტექტურა იყო, რომლის ბრწყინვალე ნიმუშები შემორჩენილია ნაქალაქარში (სანიკიძე, 2008:11). ფრაგმენტების სახით გამოვლენილი ქალაქის გალავნის (სურ. 4) უძველესი ნაწილი, კერძოდ, მისი ქვედა მონაკვეთი ნაგებია კლდეში ამოკვეთილ ფოსოებში ჩასმული ქვათილებით. მათზე კი ალიზის კედლები იდგა (სურ. 5). ამ ვარაუდს მკვლევარი ამყარებს დიდი კლდეკარის პირზე, გალავანთან მდგარი კვადრატული გეგმის საკულტო კოშკის ნაშთების არსებობით (სანიკიძე, 2008:11). ქალაქს ჰქონდა ოთხი კარიბჭე-კლდეკარი, ორიენტირებული გეოგრაფიულ მხარეთა შესაბამისად. ერთ-ერთია სამხრეთ-აღმოსავლეთის კლდეში ღრმად ჩაჭრილი დამრეცი, რომელიც ქალაქის შუა უბანში ადის. ამ კარიბჭეს ადგება ქალაქისკენ მიმავალი მთავარი გზა (ქალაქ კასპიდან), რომელსაც სანიკიძე წმინდა გზას (სურ. 6) უწოდებს (სანიკიძე, 2008:12). დამცველი თხრილი (სურ.7) ქალაქს აღმოსავლეთითა და ჩრდილოეთით შემოუყვება. მისგან დაშორებით კი 8-10 მეტრის სიგანისა და 1 მეტრი სიმაღლის ბრტყელი ბარიერის ბაქანია. გალავანი აღმოსავლეთითა და ჩრდილოეთით მიუყვება ქალაქს და დიდ

კლდეკართან (სურ. 8) უბე-კორიდორს ქმნის. ასევეა ჩრდილოეთ-დასავლეთის, ანუ მცირე კლდეკარის (სურ. 9) შუა ნაწილში ღრმად ჩაჭრილი დიდი ორმო (სურ.10). მისი სამხრეთი ნაწილი გამომწვარი ალიზის ბლოკებითაა ამოშენებული. მას თ. სანიკიძე სარიტუალო დანიშნულების ჭად მიიჩნევს. ამავე დროს, მას კარიბჭის ტაძარსაც უწოდებს. ამ ორმოდან ამოღებული ნახშირის ნიმუშის საფუძველზე ასაბუთებს, რომ ძვ.წ. IV-III სს-ის მიჯნაზე კარიბჭე და ჭა უფლისციხის ძირითად სამშენებლო პერიოდს განეკუთვნება. ამით მკვლევარი შესაძლებლად მიიჩნევს, საბოლოოდ გაირკვეს უფლისციხის ისტორიის ერთი მნიშვნელოვანი თარიღი. აქვე დასძენს, რომ უფლისციხის ძირითადი სამშენებლო პერიოდის დადგენაში პრიორიტეტი სხვა მკვლევრებს ეკუთვნით, პირადად მან კი მხოლოდ მეტი დამაჯერებლობა შესძინა მათს მოსაზრებებს. დიდი ორმოდან გზა მიემართება სამხრეთ უბანში, რომელსაც მკვლევარი განიხილავს როგორც დაბალი ფენის ადამიანთა საცხოვრისს, რომლის ცენტრში ჩაკაფულია მტკვრამდე ჩამავალი საიდუმლო გვირაბი (სურ.11) კლდეში ნაკვეთი კიბეებით. გვირაბის დანიშნულება იყო მტრისგან დაცვა, წყლით მომარაგება და მტკვრის ხელმისაწვდომობის უზრუნველყოფა. ავტორი განიხილავს მხოლოდ ერთ სამსხვერპლოს გვირაბთან. სამხრეთ უბანში კი ტაძრის არსებობას გამორიცხავს (სანიკიძე, 2008:14).

თ. სანიკიძე თავის ნაშრომებში მსჯელობს ქალაქის განაშენიანების სისტემაზე, მის ძირითად სამშენებლო პერიოდზე – მთელ ანტიკურ ეპოქაზე, როდესაც ეს ქალაქი ძლიერი საკულტო ცენტრი იყო. ნაქალაქარში ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად სანიკიძე აღნიშნავს, რომ მის მშენებლობას საფუძვლად უდევს მკაფიოდ გააზრებული გეგმა, რომელიც ერთი ან რამდენიმე მაღალი რანგის ხუროთმოძღვრის მიერ არის მოფიქრებული და, ძირითადად, რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში განხორციელებული. თუმცა, „ქალაქი რაღაცა ფორმით წინასწარ იყო „გამოსახული“ (სანიკიძე, 2002: 196). სანიკიძე იმონებს ანტიკური ეპოქის ცნობილ ავტორს, რომლის მიხედვით, ქალაქის ან სხვა დასახლებების მშენებლობას განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ადგილის ორიენტაციას, ინსოლაციასა და ქარისა-

გან დაცულობას (Витрувий, 1936:28-31). იგი თვლის, რომ უფლისციხე ყოველმხრივ პასუხობს ამ მოთხოვნებს, რადგან მასაც აქვს სამხრეთის ექსპოზიცია, ზურგი დასავლეთიდან, საიდანაც თითქმის მუდმივად ძლიერი ქარი უბერავს და მთელი დღე მზის გულზეა (სანიკიძე, 2002:93). მისივე დაკვირვებით, ნაქალაქარის ზოგადი სტრუქტურა ტერასულ პრინციპზეა დამყარებული; ქვაბულთა უმეტესობა ტერასებშია შეჭრილი, სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, რაკი ქალაქი დაქანებულ სიბრტყეზე მდებარეობს. ზოგჯერ ერთი ქვაბულის ბანი მეორის ეზოა. ხან კი ქვაბულის თავზე მოედანი იქმნება ან ქუჩა გადის, ან მცირე სამსხვერპლო ნიშაა გამოკვეთილი; გვხვდება კლდის გამოყენების ყველა შესაძლებელი ვარიანტი, მაგრამ არც ერთი არ ქმნის რაიმე დაბრკოლებას ქალაქში მოძრაობის დროს, რადგან ყველა ქვაბულთან მისვლა ადვილად ხერხდება (გარდა დასავლეთის ფლატის რამდენიმე გამოქვაბულისა). ავტორის აზრით, ისინი, თუ შეიძლება ითქვას, ერთმანეთს ანგარიშს უწევს და, რაც მთავარია, ხშირად, ფუნქციური და სტრუქტურული თვალსაზრისით, ურთიერთკავშირშია. მაშასადამე, აქედან გამომდინარე, იგი ასკვნის, რომ აქ ტერასები იმდენად აუცილებელია, რომ მათ გარეშე ასეთ კლდეზე რაიმე სერიოზული დასახლების ორგანიზება გამორიცხული იყო. თ. სანიკიძე გადაჭრით ვერ ამბობს, რომ უფლისციხის ტერასები ხელოვნურია; მისი აზრით, აქაც, ისევე როგორც სხვაგან, ბუნებრივი ლანდშაფტი „კორექტირებულია“ ხელოვნურად და ქალაქის გეგმარებითი ამოცანების შესატყვისად; და რაკი ასეა, იგი მიიჩნევს, რომ არსებით მნიშვნელობას იძენს ის, რომ უფლისციხის დროს სხვა ქალაქებიც ტერასული პრინციპითაა განაშენიანებული. იგი ქალაქში მისი სამი უბნის შესაბამისად გამოყოფს სამ ძირითად ტერასას. მკვლევარი მათ იმიტომ უწოდებს ძირითადებს, რომ კლდეზე ზოგან ხევია, ზოგან ჩავარდნილი ადგილი; მათი გამოსწორება, რა თქმა უნდა, არც უცდიათ და არც იყო საჭირო; პირიქით, რელიეფის ამგვარი ტეხილები კვლავ ქვაბულთა გამოსაკვეთადაა გამოყენებული (სანიკიძე, 2002:93-94). გ. ლეჟავა უფლისციხეში შვიდ დონეს ხედავს (ლეჟავა, 1979. ტაბ. IV-X). სანიკიძე კი თვლის, რომ დონეები შეი-

ძლება მეტიც დავინახოთ, ხოლო ის, რასაც ტერასა შეიძლება ეწოდოს, სამია. ტერასებს ვხედავთ სამადლოში (Гагошидзе, 1979:58), ვანში (ლორთქიფანიძე, 1972: 28), დელფოსში (ლორთქიფანიძე, 1972:24). სანიკიძე ტერასებზე მსჯელობისას თვლის, რომ ტერასებზეა განლაგებული ბევრი სხვა ძველი ქალაქიც; ისე რომ, შემთხვევით თუ კანონზომიერად ამ თვალსაზრისითაც უფლისციხეს იგი ტერასულ ქალაქებს მიაკუთვნებს (სანიკიძე, 2002:93-94). ავტორი მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ხუროთმოძღვრული სახისა და ფუნქციის გამო ძეგლს პირობითად ჰყოფს სამ უბნად (სურ.12). ესენია: სამხრეთის უბანი-მონათა, ცენტრალური/სატაძრო უბანი – ქურუმთა სამყოფელი და ჩრდილოეთის, რომლის მაცხოვრებლებს მკვლევარი მოიხსენიებს თეოფორიტებად, ანუ ღვთივ შთაგონებულებად – თავისუფალ ადამიანებად (სურ.13). უბნები გამიჯნულია კლდეში ამოკაფული საგანგებო თხრილებით და განაშენიანების თავისებურებითაც მკაფიოდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. აქედან გამომდინარე, ავტორი ასკვნის: „სატაძრო საზოგადოების ამ სამი ფენის დიფერენციაცია უფლისციხეში გარკვევით არის მინიშნებული ქალაქის სათანადო ზონირებით, ხოლო შემდეგ ყველაფერი ისეა აწყობილი, რომ მიღებულია ერთიანი ურბანული სტრუქტურა“ (სანიკიძე, 2002:213). სანიკიძე იხსენებს აკად. ი. ჯავახიშვილის გულისტკივილს, რომ „საქართველოში არც ერთი ქალაქი არ არის შერჩენილი ნანგრევების სახითაც კი, რომ ძველი ქალაქის გეგმისა და მთავარ ნაგებობათა აღდგენა იყოს შესაძლებელი“ (ჯავახიშვილი, 1945: 51). თ. სანიკიძის აზრით კი, მას შემდეგ უამრავი ნაგებობის აღდგენა (გრაფიკულად) კი მოხერხდა, მაგრამ ქალაქის მთლიანი გეგმარებისა – ვერა. „უფლისციხე არის და დარჩება გამონაკლისად, მაგრამ ის, რომ სხვა ქალაქებსაც თავისებურად მწყობრი იერი ჰქონდათ, არ უნდა იყოს საეჭვო“, – (სანიკიძე, 2002: 196).

იგი გამოთქვამს ვარაუდს, რომ ძვ. წ. IV-III სს-ის მიჯნაზე შეიძლება, უფლისციხის აღმშენებლობის სათავეში ერთი პიროვნება იდგა. მისთვის ამგვარი დასკვნის საფუძველია უფლისციხის სტრუქტურა და მისი სატაძრო ქალაქად ჩამოყალიბების ისტორიული ფონი (სანიკიძე, 2002:200). ადრეელინისტურ

ხანაში მრავალი ახალი ქალაქი ჩნდება საქართველოში. ო. ლორთქიფანიძის აზრით, ესაა ნამდვილი „ურბანისტული აფეთქების“ პერიოდი (Лордкипанидзе, 1989:213-324). სანიკიძის შეხედულებით, დრომ მოიტანა ეს „ურბანისტული აფეთქება“ – ახალი ქალაქების წარმოშობა და ქალაქური ტიპის დასახლებების გაფორმება ქალაქებად (სანიკიძე, 2002: 196-197). ამისთვის იგი იმომწმებს სხვა ქართველ მეცნიერთა ნაშრომებსაც (Меликишвили, 1959; აფაქიძე, 1963; ხახუტაიშვილი, 1966). ამ საკითხთან დაკავშირებით საგულისხმოა თავად მისი პირადი მოსაზრებაც, რომლის თანახმად ამ დროის ბევრი ქალაქი დღეს გათხრილია; გამოვლენილი უმდიდრესი მასალა გამოქვეყნებული და გააზრებულია, მაგრამ, შეიძლება ითქვას, რომ მათი ერთიანი სტრუქტურა და ქალაქგეგმარებითი პრინციპები დადგენილი მაინც არაა; გარკვეულია ცალკეული ნაგებობების, ზოგჯერ ნაგებობათა კომპლექსებისა თუ ანსამბლების ან ქალაქების ამა თუ იმ უბნის კონტურები, მაგრამ ქალაქის როგორც ერთიანი არქიტექტურული ორგანიზმის წარმოდგენა ჯერ ვერ ხერხდება (სანიკიძე, 2002: 197). ამ მხრივ მას საინტერესოდ მიაჩნია პ. ზაქარაიას (Закарая, 1990:12-27) ერთი სტატია. იგი იმავე საკითხთან დაკავშირებით მოიხმობს უცხოელ, კერძოდ, რუს მეცნიერთა მოსაზრებებსაც, მაგალითად, ბლავატსკი თვლის, რომ ამ ნაგებობათა ხუროთმოძღვრებს, უთუოდ, ჰქონდათ უფრო მასშტაბური აზროვნებისა და საქმიანობის შესაძლებლობა, ხოლო მათს პატრონებს-გარკვეული წესით განაშენიანებულ ქალაქებში ცხოვრების მოთხოვნა; ესაა ეპოქა, როცა ელინურ სამყაროში ჰიპოდამეს სახელთან დაკავშირებული ქალაქგეგმარების რეგულარული სისტემა საუკუნეზე მეტია არსებობს და კვლავ დიდად პოპულარულია (Блаватский, 1963:17). თ. სანიკიძის მიერვე მოხმობილ სხვა მეცნიერთა შეხედულებით კი, ქალაქმშენებლობის მწყობრი სისტემები ჩინეთსა და ინდოეთში ჯერ კიდევ ძვ.წ. III-II ათასწლეულებში არსებობდა; ასევე იყო ძველი აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებშიც, მაგ., ზოგიერთ ასირიულ ქალაქს მკაცრად განსაზღვრული გეგმა ედო საფუძვლად და ხელისუფალნი ფხიზლად ადევნებდნენ თვალყურს მის დაცვას (Афанасьева, Дьяконов. 1968:67), მაგრამ, თ. სანიკიძის მოსაზრებით,

ამ მსოფლიო გამოცდილებისგან განსხვავებით, ელინისტურ ხანამდე საქართველოში მსგავსი წესების დასამკვიდრებლად პირობები არ არსებობდა (სანიკიძე, 2002: 197).

ყველა სფეროში და, რა თქმა უნდა, არქიტექტურაშიც ხდება ბერძნული და აღმოსავლური ტრადიციების შერწყმა; ვითარდება და იხვეწება ქალაქგეგმარებისა და სტრუქტურის პრინციპები, იხვეწება იმდენად, რომ გლობალურ პრობლემებზე რომ არაფერი ითქვას, ყურადღება ექცევა ქალაქების ისეთ კომპონენტებს, როგორებიცაა ქუჩების სიგანე, ნაგებობათა შორის მანძილი და ა. შ. (Козина, 1961:13). თ. სანიკიძე კი დამატებით ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ქალაქის მშენებლობა სახელმწიფოს საზრუნავი ხდება (სანიკიძე, 2002: 197). იგი, ცხადია, იზიარებს მოსაზრებას, რომ ხუროთმოძღვრული აზროვნებისა და პრაქტიკის არაჩვეულებრივად მაღალი დონე, თემატიკის მრავალფეროვნება, ფორმების სინატიფე, არტისტიზმი და გამომსახველობის სიძლიერე ახასიათებდა ელინისტურ არქიტექტურას ეპოქის დასაწყისიდანვე ყველა ელინისტურ ქვეყანაში. იგი თვლის, რომ მსოფლიო კულტურის ინტეგრაციის ეს მძლავრი პროცესები საქართველოსაც შეეხო. საქართველო მასში საკმაოდ აქტიურად მონაწილეობდა; გარდა სხვა ფაქტორებისა, ამას განაპირობებდა საქართველოზე გამავალი ძველი მსოფლიოს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სავაჭრო გზა, რომლითაც თავისუფლად ხორციელდებოდა კულტურათა კონტაქტები (სანიკიძე, 2002: 197).

თ. სანიკიძეს გამოთქმული აქვს მოსაზრება, რომ საქართველოში ქალაქები ადრე-ელინისტური ხანიდან შენდებოდა გარკვეული წესითა და რიგით, წინასწარ შემუშავებული ხუროთმოძღვრული და ფუნქციური კონცეფციით, მაგრამ, რა თქმა უნდა, სრულიად ინდივიდუალურად (სანიკიძე, 2002:54-58). უფლისციხე ამის ნათელი მაგალითია. იგი თავის პუბლიკაციებში შეეხო მნიშვნელოვან საკითხს – უფლისციხის სტატუსს ანტიკურ ხანაში და ამასთან დაკავშირებით საგულისხმო მოსაზრებანი გამოთქვა, კერძოდ, მას მიაჩნდა, რომ უფლისციხის თავისებურებათა ძირითად საფუძველს ქმნიდა მისი ფუნქცია; ანტიკური ხანის საქართველოში სატაძრო ქალაქი ჯერჯერობით მხოლოდ

ერთი იყო - ვანი; მისი აზრით, არსებობდა აგრეთვე სხვა სახის სატაძრო ცენტრებიც, მაგრამ არც ერთ მათგანში სატაძრო ფუნქცია ისე ცხადად არაა გამოვლენილი, როგორც უფლისციხეში (სანიკიძე, 2002: 200). მას განხილული აქვს უფლისციხის ყველა სავარაუდო ტაძარი (სურ. 14-22): მრგვალ-კოჭებიანი, წითელი, სადა, მაღალტახტიანი, „კოხტა“, ორსვეტიანი (თამარის დარბაზი) (სანიკიძე, 2001), თეატრონი და მაყვლიანი (სანიკიძე, 2014). სანიკიძე უფლისციხის შუა უბანს ქალაქის სატაძრო ნაწილად განიხილავს. აქვე ვარაუდობს კულტის უმაღლეს მსახურთა-ქურუმთა, ანუ ქალაქის ხელისუფალთა საცხოვრებლებისა და სატრაპეზოს არსებობასაც.

უფლისციხე რთული და მოქმედი ორგანიზმია, სადაც, უთუოდ, ყველასა და ყველაფერს, ყველა ტაძარ-სამლოცველოს განსაზღვრული დანიშნულება ჰქონდა; ყველას თავისი ღვთაება ჰყავდა, მაგრამ რომელს რომელი, ამის ამოცნობა უმეტესად უკვე შეუძლებელია და, ალბათ, კვლავაც დარჩება უფლისციხის საიდუმლოდ - ასკვნის თ. სანიკიძე.

თავის ნაშრომებში ავტორი აღნიშნავს, რომ უფლისციხის სტრუქტურაში აღმოჩენილმა არქეოლოგიურმა მასალამ მისცა ბიძგი, რომ მას აქ ევარაუდა სატაძრო ქალაქის არსებობა (სანიკიძე, 2001: 2002). ცენტრალური უბნის ე.წ. ხევში აღმოჩენილი (სურ. 23) განძის ნივთებს შორის მთავარ და უმნიშვნელოვანესად მას მიაჩნია თიხის ქანდაკება, რომელიც ქალღვთაებას განასახიერებდა (H-11 სმ). ის იმპორტულია, დამზადებულია ტანაგრამი, ბერძნული კოროპლასტიკის ცნობილ ცენტრში, საიდანაც ამგვარი ქანდაკებები მთელ ელინისტურ სამყაროში ვრცელდებოდა. ქანდაკების უახლოესი ანალოგები იმაზე მიგვითითებს, რომ იგი ძვ.წ. IV-III სს-ის მიჯნას განეკუთვნება და სხვა მასალასთან (ოქრო, ბრინჯაო, რკინა, კერამიკა) (სურ.24) ერთად ცხადად მეტყველებს უფლისციხის (საზოგადოდ, იბერიის) მჭიდრო ურთიერთობაზე ელინისტურ სამყაროსთან. თ. სანიკიძე მზის კულტს უკავშირებს ქალის ქანდაკებას (ტერაკოტა), რკინის ბორბლებს, განძის შესანახ სკივრზე გადასაფარებელი ქსოვილის ოქროს სამკაულთაგან ლოტოსის ყვავილის გამოსახულებას, კერამიკის ბუ-

რთს- ჟღარუნას (სფეროს D-10 სმ) წვრილი ნახვრეტებითა და შიგ ჩაყრილი რალაც მარცვლებით, რომლებიც მოძრაობისას ხმას გამოსცემდა. აქ აღმოჩენილ ყველა არტეფაქტს იგი სარიტუალო ნივთად მიიჩნევს და მათ უფლისციხელთა კოსმოგონიურ მრწამსს უკავშირებს. განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს იგი უფლისციხელთა რწმენა-წარმოდგენებში ასტრალური კულტის არსებობას. აქ ძლიერი აგრარული კულტის დადასტურებად მიიჩნევს უფლისციხის უმდიდრეს არქეოლოგიურ მონაპოვარსაც. იგი, გარკვეულწილად, მინის ნაყოფიერებასთან აკავშირებს ქვესკნელის ღვთაებებსაც, რომლებიც საკმაოდ მნიშვნელოვან ძალად ჩანს უფლისციხეში. თ. სანიკიძე განიხილავს უფლისციხეში ყოველ ნაბიჯზე გამოვლენილ კლდეში ჩაჭრილ ორმოებსაც და მათს დიფერენცირებას ახდენს გარკვეულ ჯგუფებად. ესენია: 1) კასრისებური ფორმის, ძირგანიერი (სიღრმე - ორი-სამი მეტრი, მუცლის დიამეტრი - ხშირად სიღრმის ტოლი); 2) სწორკედლიანი, ერთი მეტრი სიგანის (მცირეოდენი განსხვავებით), უმეტესად, ძალიან ღრმა - რვა/ცხრა მეტრამდე; 3) შეწყვილებული, რომელთაგანაც თითოეული ნახევარსფერული გუმბათითაა გადახურული. მათი საერთო ნიშან-თვისებაა ის, რომ ყველა ისინი გეგმით წრიულია და, რა თქმა უნდა, საოცარი სიზუსტით ამოკვეთილი. ქალაქის მცირე კარიბჭის ჭასთან დაკავშირებით საკითხების განხილვისას მკვლევარმა ივარაუდა წყლის ღვთაებების თაყვანისცემის კულტის არსებობაც. იგი ცალ-ცალკე განიხილავს წინანტიკურ, ადრეანტიკურ, ელინისტურსა და ახ. წ. I სს-ის უმდიდრეს მასალას, განსაკუთრებით კი მის მიერ ადგილობრივ ნაწარმთან ერთად ნაქალაქარის მთელ ტერიტორიაზე მიკვლეულ კერამიკასაც - პერგამულ, პართულ, რომაულსა და ელინისტურ აღმოსავლეთში გავრცელებული კერამიკის ადგილობრივ მინაბადებს. მნიშვნელოვანია ავტორის დაკვირვება, რომ უფლისციხის ელინისტური ხანის ჭურჭლის ცალკეული ეგზემპლარები თუ ჯგუფები უფრო საზეიმო ხასიათისაა. ამიტომ, შესაძლოა, მათ საწესო-სარიტუალო დანიშნულება ჰქონოდა (მაგ., ფიალა ძირზე ჯვრის გამოსახულებით). მის მიერვეა დასახელებული სამეთუნეო ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშებიც. და ბოლოს, მკვლევარი ცალკე განი-

ხილავს სამშენებლო კერამიკას, რომელიც უფლისციხის ელინისტური ხანის კერამიკის მნიშვნელოვანი ნაწილია. ნაქალაქარის ტერიტორიაზე თ. სანიკიძე ხედავს ადრეანტიკური ხანის ნაგებობების ნაშთებსა და კვალს. ამავე პერიოდს მიაკუთვნებს ნაქალაქარის დასავლეთ კიდეზე არსებულ ე.წ. მიუვალ გამოქვაბულსა და აქ აღმოჩენილი კერამიკის ფრაგმენტებს. ამის საფუძველზე იგი აყენებს საკითხს უფლისციხის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ქვაბულ-ნაგებობების ამ დროით დათარიღების შესახებ. ამასთან, აზუსტებს, რომ მითითებული ნაგებობის, ანუ უფლისციხის ძირითადი სამშენებლო პერიოდის თარიღი უნდა განისაზღვროს ძვ.წ. IV-III სს-ით და რომ ქალაქის გეგმარების თავდაპირველი სქემა შემუშავდა არაუგვიანეს ადრეელინისტურ ხანაში. ხუროთმოძღვრული თვალსაზრისით, შუა საუკუნეების მნიშვნელოვანი ძეგლები უფლისციხეში ძალიან ცოტაა და ისინიც თავიანთი მხატვრულ-ტექნიკური თავისებურებებით საგრძნობლად ჩამოუვარდება ანტიკური ხანის ქვაბულ-ნაგებობებს.

რაც მთავარია, შუა საუკუნეებში ქალაქის ზოგადი სტრუქტურა არ შეცვლილა და ვერც შეიცვლებოდა. კლდე ამის საშუალებას არ იძლეოდა.

თ. სანიკიძის მიერ უფლისციხისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში, განსაკუთრებით კი, 2002 წლის მონოგრაფიულ კვლევაში, უფლისციხის არქიტექტურა გააზრებულია როგორც უწყვეტი სტრუქტურული მთლიანობა; ქალაქის ძირითადი სამშენებლო პერიოდი განსაზღვრულია ძვ.წ. IV-III სს-ის მიჯნით; მიჩნეულია, რომ ამ დროიდან საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრებამდე უფლისციხე სატაძრო ცენტრი და საერთო საქვეყნო სალოცავი იყო. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი – უფლისციხის ფუნქციური სტატუსი ანტიკურ ხანაში პირველად თ. სანიკიძის პუბლიკაციებში დაისვა (სანიკიძე, 1984: 104-118).

ასე ესახება თ. სანიკიძეს ანტიკური ხანის უფლისციხე – ქართლის ეს უმნიშვნელოვანესი (ალბათ, ერთადერთი), უთუოდ, მდიდარი, ძლიერი, გარკვეულწილად, დამოუკიდებელი სატაძრო ქალაქი.

Nazi Khundadze

TAMAZ SANIKIDZE AND UPLISTSIKHE

Summary

Tamaz Sanikidze led the Uplistsikhe archaeological expedition of the Art Museum for a long time. In addition, he studied this monument and dedicated a number of scientific works to it. "I saw Uplistsikhe carved into the rock as a student" – this is how he begins the preface to his monographic research (2002). Later, while working at the G. Chubinashvili Institute of Georgian Art History of the Georgian Academy of Sciences, he first took part in measuring one of the cave structures of Uplistsikhe. T. Sanikidze was grateful to fate that he took the first steps in scientific research while communicating with true patriots of high scientific and moral values. His first impression and surprise from Uplistsikhe were caused by the unusual architectural appearance and scale of the city, and even more so by the mystery that surrounds each cave of Uplistsikhe. This sentiment is also felt in the popular publications about Uplistsikhe published by T. Sanikidze at various times.

Tamaz Sanikidze was given the opportunity to get to know/study Uplistsikhe more actively when, after the death of Shalva Amiranashvili, he was appointed director of the Art Museum in 1976, and from the same year, on the recommendation of Davit Khakhutaishvili, he also headed the Uplistsikhe architectural-archaeological expedition where he replaced the founder and leader of that expedition, Shalva Amiranashvili. Tamaz Sanikidze worthily continued the work begun by his predecessor and further diversified it. Through his efforts, it was possible to create a material and technical base for

the expedition; provide normal working conditions for the members of the expedition to study the monument, in which he was directly involved. During his leadership, the brilliant archaeological and architectural discoveries, made by that expedition, gave rise to a completely new scientific perspective on both the functional and architectural features of Uplistsikhe.

The results of Tamaz Sanikidze's research were published from time to time. Finally, in 2002, his fundamental work "Uplistsikhe" was published, which collected the scientific results and conclusions of his years of research on the monument. The range of issues discussed in the monograph is wide: the researcher reviews the study of Uplistsikhe, as well as the history of the monument according to archaeological material and historical sources; the architectural structure of the city was discussed; an architectural analysis of the buildings was given; according to architectural data, the population living there was defined as a temple community, and Uplistsikhe itself was a temple city. Due to the clearly defined architectural form and function, the author conditionally divided the monument into three districts: the southern district – slaves; the northern – free people, and the central district – the residence of priests. Finally, he concluded: "The differentiation of these three layers of the central society in Uplistsikhe is clearly indicated by the appropriate zoning of the city, and then everything is arranged in such a way that a unified urban structure is obtained. This is how we see the Uplistsikhe of antiquity – the most important (perhaps the only), undoubtedly rich, strong, to some extent, the independent temple city of Kartli."

In the works dedicated to Uplistsikhe by Tamaz Sanikidze, especially in the above-mentioned monographic study, the architecture of Uplistsikhe is understood as a continuous structural integrity; the main construction period of the city has been determined from the 4th–3rd cc. BC. It is believed that from that time until the establishment of Christianity in Georgia, Uplistsikhe was a temple center and a common place of worship.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აფაქიძე, ა. (1963). *ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში*. თბ.: გამომც. „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია.“
2. ლეჟავა, გ. (1979). *ანტიკური ხანის საქართველოს არქიტექტურული ძეგლები*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება.“
3. ლორთქიფანიძე, ო. (1972). *ანტიკური არქეოლოგია*. თბ.: გამომც. „თბილისის უნივერსიტეტი.“
4. ლორთქიფანიძე, ო. (1972). *ვანის ნაქალაქარი. ვანი I*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება.“
5. სანიკიძე, თ. (1994). მცირე პლასტიკის ნიმუში უფლისციხიდან. *ჟურ. „ხელოვნება“*. #4. თბ.: საქართველოს სსრ-ის კულტურის სამინისტროს გამოცემა.
6. სანიკიძე, თ. (2000). უფლისციხის შესწავლის ისტორიიდან. *კრ. „ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომები“*. თბ.: გამომც. „თბილისის უნივერსიტეტი.“
7. სანიკიძე, თ. (2001). უფლისციხის ორსვეტიანი ტაძარი (თამარის დარბაზი). *კრ. „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“*. I. თბ.: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
8. სანიკიძე, თ. (2001). უფლისციხის განძის შესახებ. *კრ. „საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის II სამეცნიერო სესიის მასალები“*. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
9. სანიკიძე, თ. (2002). *უფლისციხე*. თბ.: გამომც. „უნივერსალი.“
10. სანიკიძე, თ. (2002). ქართლის სამეფო კარის მხატვართუხუცესისა და ხუროთმოძღვრის შესახებ. ალმანახი „კავკასიის მაცნე“. #1. თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკისა და კავკასიოლოგთა საერთაშორისო ასოციაციის სპეციალური გამოცემა.
11. სანიკიძე, თ. (2005). *უფლისციხე*. თბ.: გამომც. „უნივერსალი.“
12. სანიკიძე, თ. (2008). *უფლისციხე*. თბ.: გამომც. „უნივერსალი.“
13. სანიკიძე, თ. (2014). *უფლისციხე-სატაძრო ქალაქი და მაცვლიანის ტაძარი*. *კრ. „საქართველოს სიძველენი“*. #17. თბ.: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
14. ხახუტაიშვილი, დ. (1966). *იბერიის ქალაქთა ისტორიის საკითხები*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება.“

15. ჯავახიშვილი, ივ. (1945). მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში. კრ. „მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან“. I. თბ.: გამომც. „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია“.
16. Афанасьева, В.К., Дьяконов. И.М. (1968). *Искусство Ассирии. Искусство древнего Востока. Памятники мирового искусства*. М.: изд. «Искусство».
17. Блаватский, Д.В. (1963). Античный город. Сб. „Античный город“. М.: Издание Академии наук СССР.
18. Витрувий, (1936). *10 книг об архитектуре*. М.: Издание Всесоюзной Академии архитектуры.
19. *Всеобщая история архитектуры* (1968). М.: изд. «Искусство».
20. Гагошидзе, Ю.М. (1979). *Самаძლო*. Тბ.: изд. „მეცნიერება“.
21. Закарая, П. (1990). Архитектура античных городов Грузии. жур. „Архитектурное наследство“. М.: Издание научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства.
22. Козина, Т.Н. (1961). Некоторые вопросы градостроительства эллинизма. Сб. „Вопросы всеобщей истории архитектуры“. I. М.: Издание научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства.
23. Меликишвили, Г. (1959). *К истории древней Грузии*. Тб.: изд. „Академия Наук Грузинской ССР“.
24. Саникидзе, Т. (1984) *Новые материалы по пещерному городу Уплисцихе*. Доклад. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тб.: изд. „მეცნიერება“.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. თამაზ სანიკიძე
- სურ. 2. უფლისციხის საერთო ხედი
- სურ. 3. ნაქალაქარის გენერალური გეგმა
- სურ. 4. ნაქალაქარის გალავნის ფრაგმენტები
- სურ. 5. ალიზის კედელი. მე-2 უბანი
- სურ. 6. უფლისციხე. მთავარი – წმინდა გზა
- სურ. 7. სათავდაცვო ბაქანი
- სურ. 8. დიდი კლდეკარი
- სურ. 9. მცირე კლდეკარი. კარიბჭის კოშკის კედელი. ადრეული ფეოდალური ხანა
- სურ. 10. დიდი ორმო. სარიტუალო ქა. კარიბჭის ტაძარი მცირე კლდეკარში
- სურ. 11. საიდუმლო გვირაბი
- სურ. 12. ნაქალაქარის სამი უბანი
- სურ. 13. ჩრდილოეთი უბანი
- სურ. 14. მრგვალკოჭებიანი ტაძარი. რეკონსტრუქცია
- სურ. 15. წითელი ტაძარი
- სურ. 16. სადა ტაძარი
- სურ. 17. მაღალტახტიანი დარბაზი
- სურ. 18. ქორედიანი ტაძარი
- სურ. 19. თეატრონი. ნაქალაქარის დასავლეთი მონაკვეთი. კესონებიანი ტაძარი
- სურ. 20. ქარაფისპირა „კოხტა“ ტაძარი
- სურ. 21. ცენტრალური უბანი. ხევი და მაყვლიანი
- სურ. 22. მაყვლიანის ტაძარი
- სურ. 23. ხევი
- სურ. 24. განძი ხევიდან

Illustration description

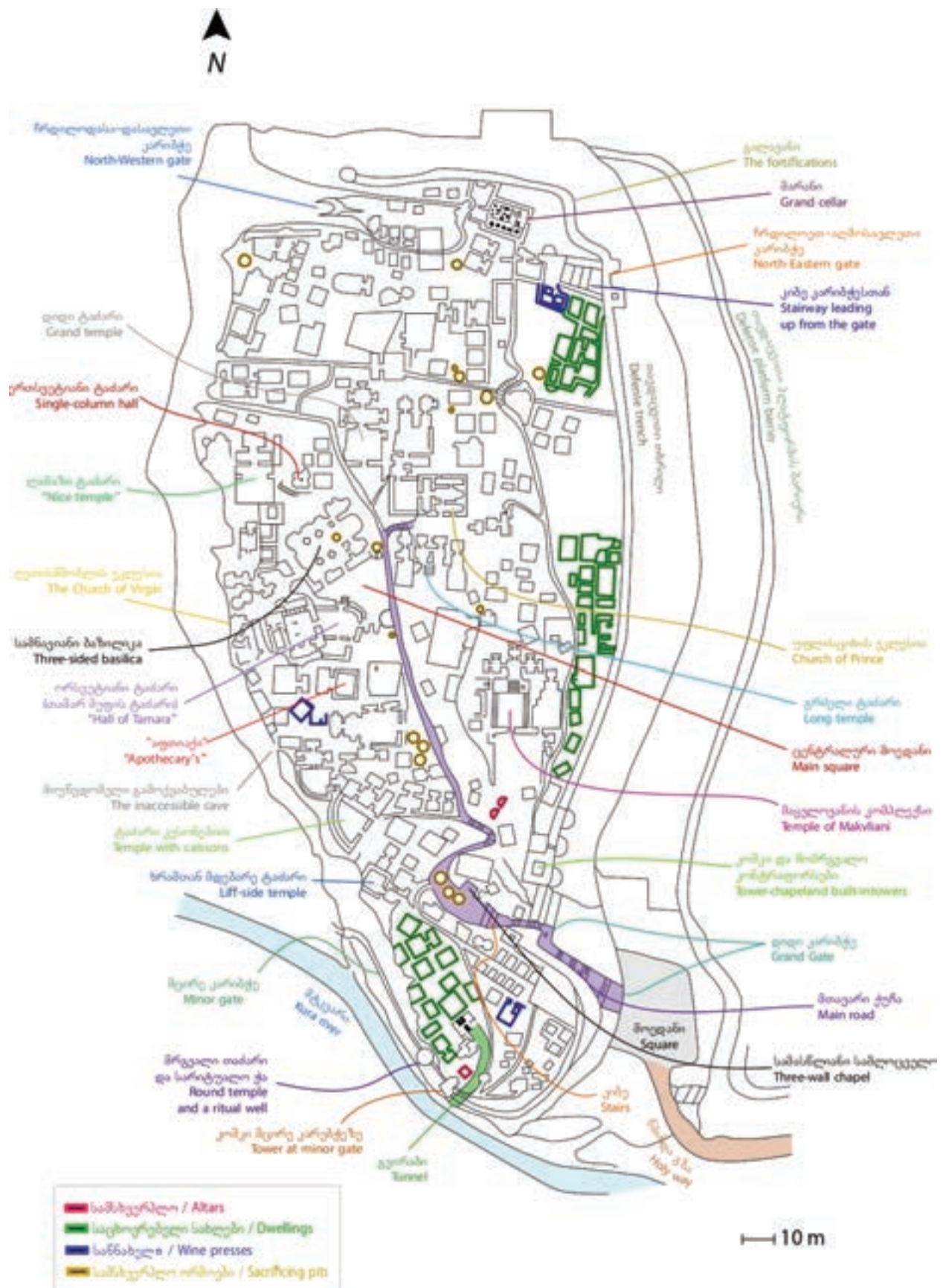
- Fig. 1. Tamaz Sanikidze
- Fig. 2. General view of Uplistsikhe
- Fig. 3. General plan of the site of the former settlement
- Fig. 4. Fragments of the wall of the site of former settlement
- Fig. 5. Brick wall. 2nd district
- Fig. 6. Uplistsikhe main – Holy road
- Fig. 7. Defensive platform
- Fig. 8. Big rockgate
- Fig. 9. Small rockgate. Gate tower wall. Early feudal period
- Fig. 10. Big Pit. Ritual well. Gate temple in the small rockgate
- Fig. 11. Secret tunnel
- Fig. 12. Three districts of the site of former settlement
- Fig. 13. Northern district
- Fig. 14. Columnar temple. Reconstruction
- Fig. 15. Red temple
- Fig. 16. Plain temple
- Fig. 17. High-throned hall
- Fig. 18. Temple
- Fig. 19. Theater. Western section of the site of former settlement. Caisson temple
- Fig. 20. „Kokhta“ temple at the edge of the rock
- Fig. 21. Central district. Ravine and „makvliani“
- Fig. 22. „Makvliani“ temple
- Fig. 23. Ravine
- Fig. 24. Ravine treasure



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



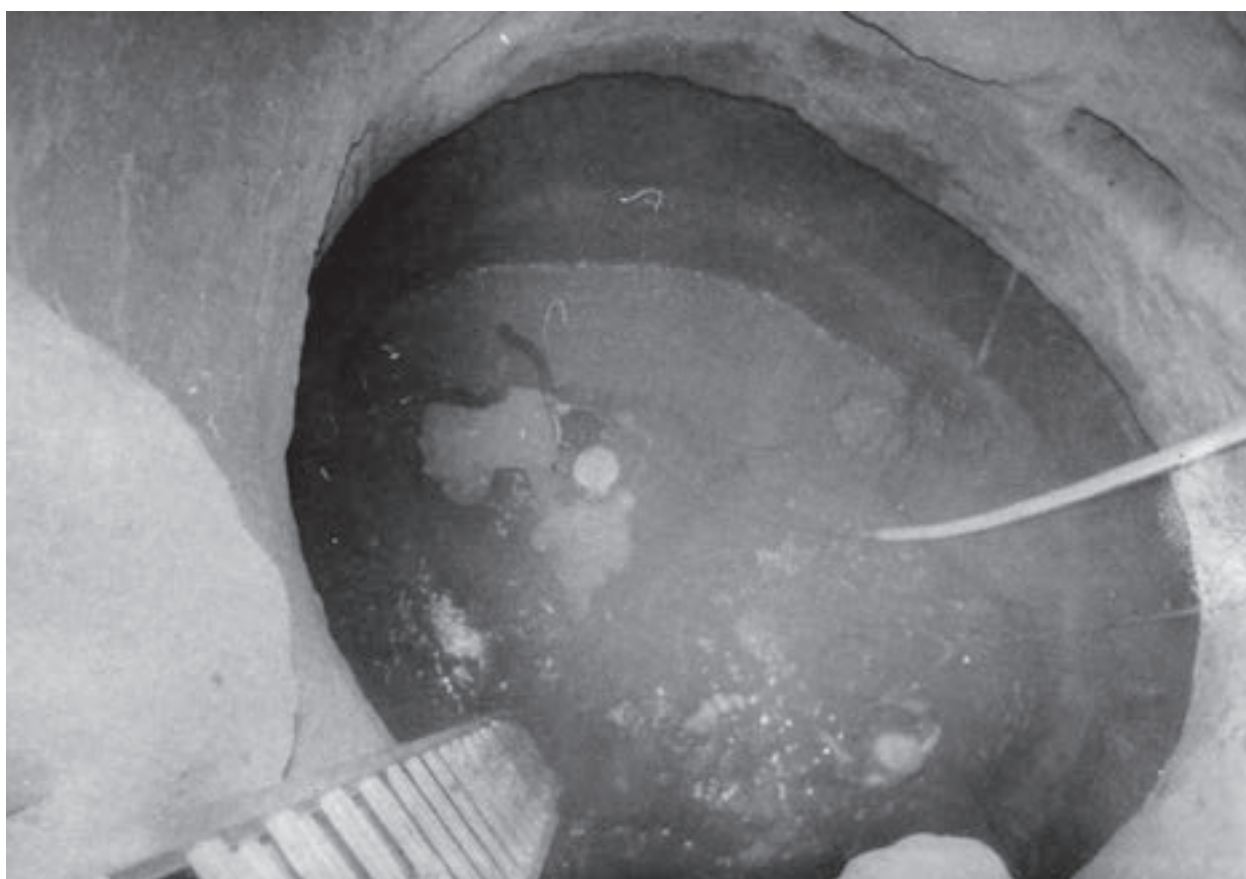
სურ. / Fig. 7



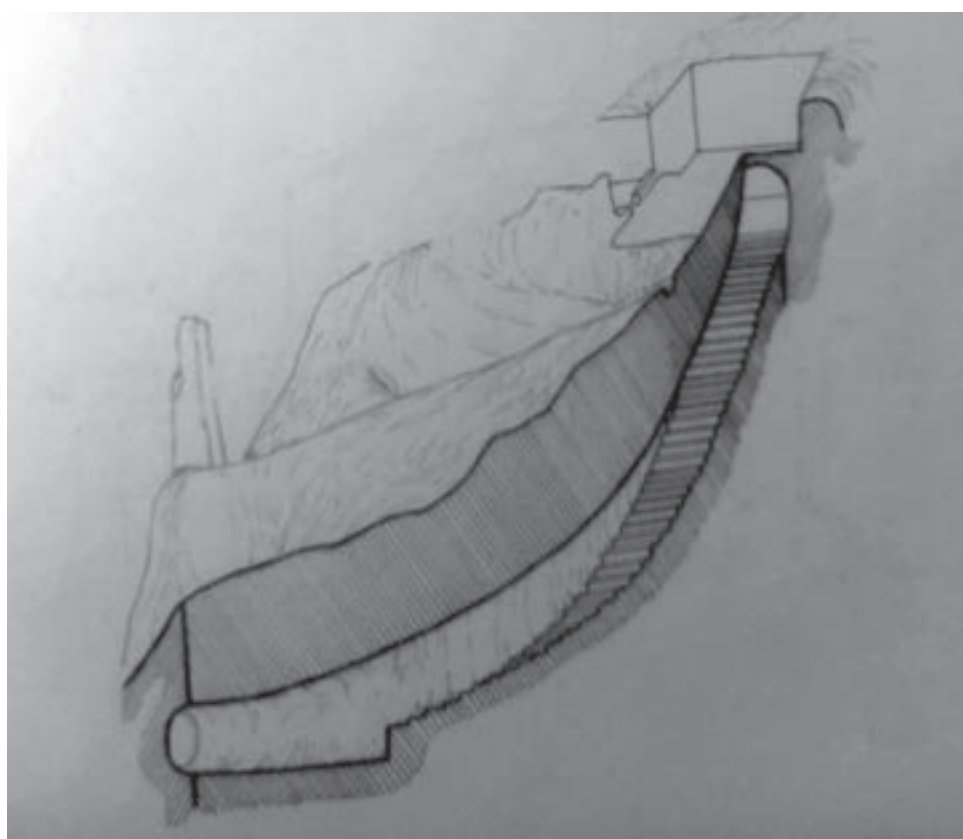
სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



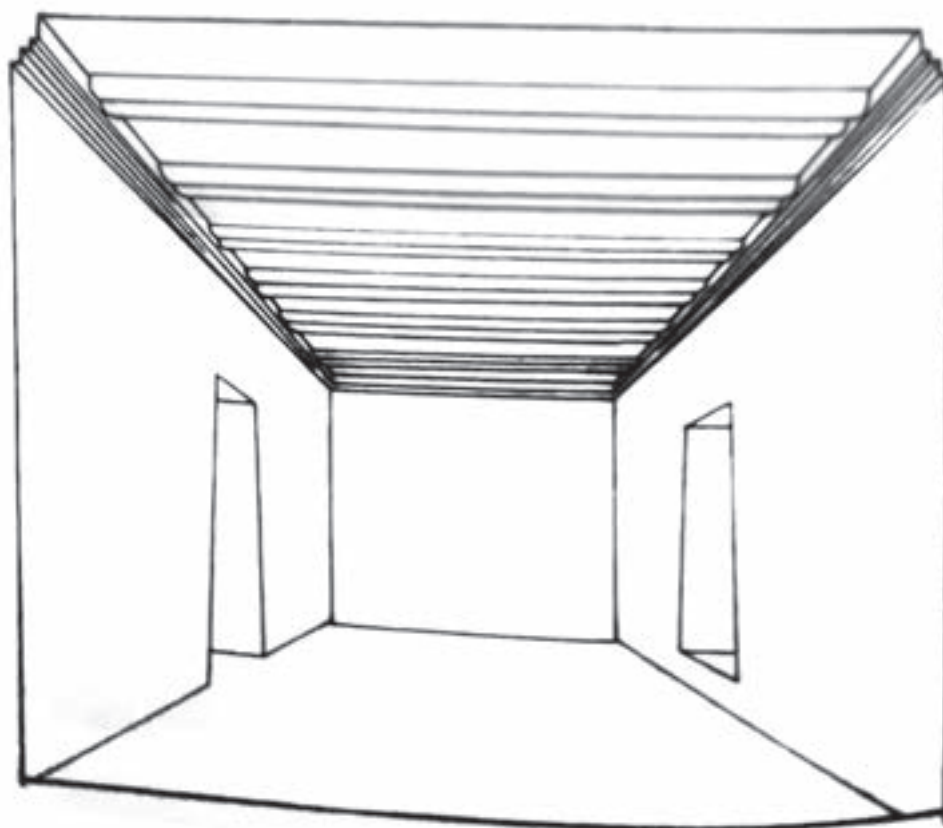
სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14



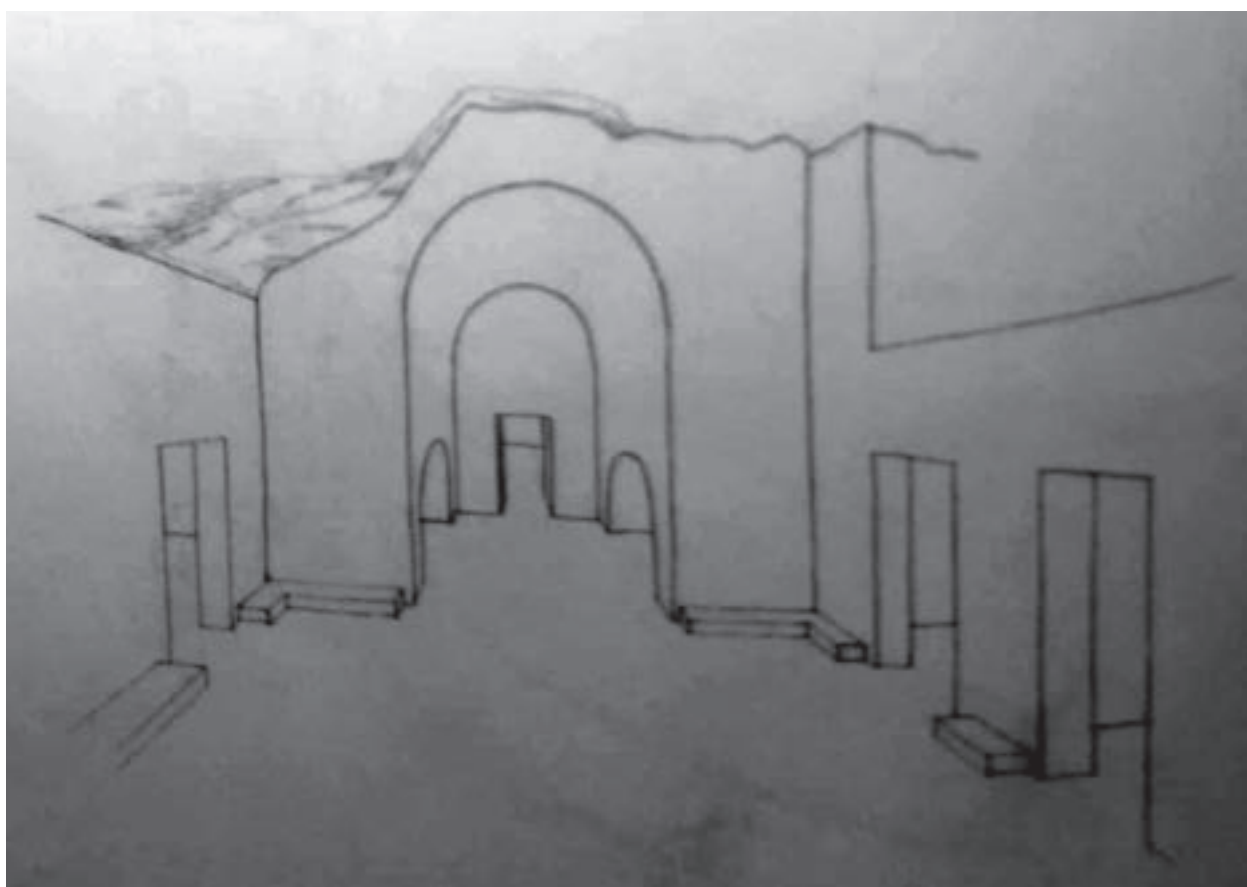
სურ. / Fig. 15



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

საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი ძვირფასი ლითონის სამკაულები

სამხრეთ კავკასიის ტერიტორიაზე ერთ-ერთი ძველი სახელმწიფო, რომელიც ძვ.წ. VI ს-ში დასავლეთ საქართველოს კულტურის ბაზაზე წარმოიქმნა, იყო კოლხეთის სახელმწიფო. მის შესახებ არა ერთი და ორი მნიშვნელოვანი ცნობაა დაცული ძველ თხზულებებში. ისტორიული კოლხეთის ტერიტორიაზე ძვ. წ. VI ს-დან კლასობრივი საზოგადოების ჩამოყალიბების, სახელმწიფოს წარმოქმნისა და მისი მაღალი კულტურის დამადასტურებელი მნიშვნელოვანი ძეგლის ნაქალაქარია. არანაკლები მნიშვნელობის ძეგლია საირხე. აქ იქნა მოპოვებული მაღალგანვითარებული ცივილიზაციის ამსახავი მატერიალური და მხატვრული კულტურის მრავალფეროვანი და მდიდრული ნიმუშები, რომლებიც მომავალში დიდად შეუწყობს ხელს არა მარტო კოლხეთის სამეფოს, არამედ შედარებით გვიან წარმოქმნილი მეორე ქართული სახელმწიფოს-იბერიის ისტორიის შესწავლასაც (ნადირაძე, 1990: 3).

საირხე ზემო იმერეთში მდებარეობს, მდინარე ყვირილის მარცხენა ნაპირზე. ის ქალაქ საჩხერეს სამი კილომეტრითაა დაცილებული. აქ რაჭა-იმერეთის ქედის ქიმზე აღმართულია ციხე მოდინახე. საირხის ტერიტორიაზე, სოფ ქორეთსა და კალვათას შორის გაშლილ ზეგანზე, აღმართულია 15 გორა. ისინი ყველა, როგორც დაზვერვითი სამუშაოების შედეგად დადგინდა, წარსულში გორასამარხები იყო.

საბადურის გორა ყველაზე დიდი და მაღალია სოფ. ქორეთსა და საირხის მიჯნაზე განლაგებულ 15 ბორცვთაგან. მისი H-27 მეტრია, ხოლო ფართობი – 7 ჰა. გორა გარშემორტყმულია გავაკებული ფართობებით: სამხრეთ-აღმოსავლეთით – ნაზდალაქის ტბებით, ჩრდილოეთიდან – ადგილ კოდის წყლით, დასავლეთიდან კანიონის ტიპის ხევითაა გამოიჯნული წყაროსთავისა და ლელეს გორებისგან. დადგინდა, რომ პირველი დასახლების გაჩენის დროს გორის დასავლეთის მხარე 18 მ სიმაღლის გაშიშვლებული, შვეულად დაშვებული კალთა იყო, რომელიც დროთა გა-

ნმავლობაში დაიფარა სხვადასხვა პერიოდის კულტურული დანაშრევით (მახარაძე, 2007: 7,9). ნამოსახლარი ფენები არ ვრცელდება საბადურისა და წყაროსთავის გორებს შორის არსებული მშრალი ხევის ტერიტორიაზე. ამის გამომწვევი მიზეზის დასადგენად აქ გაიჭრა საძიებო შურფი (13x14 მ), საველე დოკუმენტაციით, ნავენხარის თხრილი. იგი მთლიანად ამოვსებული იყო სხვადასხვა პერიოდის არქეოლოგიური მასალით (ნადირაძე, 1990 : 4).

საირხის ნამოსახლარის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ფერადი და შავი ლითონების ცალკეული საწარმოო უბნები და სახელოსნოს ნაშთები მეტყველებს იმაზე, რომ საირხის მოსახლეობის ერთ-ერთი ძირითადი საქმიანობა მეღიბნეობა იყო. არქეოლოგიური მასალა მიუთითებს, რომ არსებულ საწარმოებში ხორციელდებოდა მეტალურგიური პროცესის მთლიანი ციკლი (ნადირაძე, 1990: 5).

XX ს-ის 60-იან წლებში ადგილ სახოველში გაითხარა ბრინჯაოს სადნობი სახელოსნო. ქვის საძირკველზე, რომლის სიგანე 30-40 სმ-ია, დაფუძნებული იყო საწარმოსათვის განკუთვნილი ხის ნაგებობათა კომპლექსი. მის შიგნით და გარეთ, დაახლოებით 150 კვ. მ ფართობზე, დასტურდება ორი სხვადასხვა ხანის ფენა, რომლებიც ჭრილში იძლევა ორ სამშენებლო დონეს. სტერილური შრე არ შეინიშნება. ორივე კულტურული ფენა შეიცავს ბრინჯაოს ნიღებსა და ბრინჯაოს ზოდის რამდენიმე ფრაგმენტს. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მეორე სათავისის ცენტრში დაფიქსირებული ტიგელების გროვა, რომელიც მთლიანად პირველ ფენას მიეკუთვნება და ტიგელის ათეულობით ფრაგმენტს შეიცავდა. კერამიკასთან ერთად აღმოჩნდა ბრინჯაოს ანკესი, სამაჯურები, სატეხი, სადგისი და ბრინჯაოსგან ჩამოსხმული ქალის მცირე ქანდაკება. ეს უკანასკნელი, ჯ. ნადირაძის აზრით, საწარმოო წუნი უნდა იყოს (ნადირაძე, 1990: 18).

1986 წელს ჩატარებული სამუშაოების შედეგად ანალოგიური სიტუაცია დაფიქსირდა ადგილ კარახტინში, რომელიც ტერიტორიუ-

ლად ებმის სახოველს. ეჭვგარეშეა, რომ სა-
ხოველი და კარახტინი საირხის ქალაქობის
წინა პერიოდიდან ბრინჯაოს მეტალურგიის
წარმოების ერთი მთლიანი კომპლექსი იყო,
რომელიც ახლა ძლიერ დაზიანებულია. აქ
აღმოჩნდა მხოლოდ საქშენი მილი, ტიგელის
ნატეხები და ბრინჯაოს ნიღები.

მოგვიანებით, 2006 წელს, ჩატარებული
სამუშაოების მიმდინარეობისას, ამავე ად-
გილზე აღმოჩნდა მცირე ზომის კოლხური
ცულის ჩამოსასხმელი ყალიბი (ნაკლული),
ასევე ბრინჯაოს ნივთისა და ტიგელის ფრაგ-
მენტები. ნიშანდობლივია, რომ დასახელე-
ბულ არტეფაქტებთან ერთად მოძიებულია
წინარე და ადრეანტიკურ ხანათა თუნის არ-
ქეოლოგიური მასალაც.

ჭურჭლის ძირზე შემორჩენილმა ლითო-
ნის სპექტრულმა და ქიმიურმა ანალიზმა და-
დასტურა, რომ ტიგელები გამოიყენებოდა
კალიანი ბრინჯაოს ზოდების დასაყალიბებ-
ლად. გამომდინარე იქიდან, რომ ადგილ სა-
ხოველში გათხრილ სახელოსნოში დამონმე-
ბულია როგორც წინარე, ისე ადრეანტიკურ
ხანათა ფენების თუნის ნაწარმი, სავარაუ-
დოა, რომ სახელოსნო მოქმედი იყო ძვ. წ. VIII-
IV სს-შიც.

საბადურის გორის თხემზე მდებარე წინა-
რეანტიკური ხანის დასახლება გადამწვარია.
ეს მოვლენა ლოკალური უნდა ყოფილიყო.
ანალოგიური სურათი არ დასტურდება არც
საირხის სხვა უბნებსა და არც ყვირილის ხე-
ობის სინქრონულ ნამოსახლარებზე. ამგვა-
რად, წინარე და ადრეანტიკურ ხანათა კულ-
ტურული ფენები პრაქტიკულად უწყვეტადაა
გადაჭიმული კოდისწყლიდან სკომიეთის გო-
რამდე. საბადურის გორის II კულტურულ ფე-
ნაში, რიგითი მოსახლეობის საცხოვრებელ
ტერიტორიაზე, გამოვლენილია რკინის ცუ-
ლები, თოხები, დანები, ჩამჩა და სხვ. უფრო
მეტიც, რკინა გაბატონებული ჩანს ყვირილის
ხეობის წინაანტიკური ხანის სამაროვნებზეც
(საირხე, მოდინახე). გამომდინარე იქიდან,
რომ საირხეში ძვ.წ.VI ს-ით დათარიღებული
სამაროვანი გათხრილი არაა, შემორჩენილია
მხოლოდ ადგილ სახოველის მიმდებარე ტე-
რიტორიაზე გამოვლენილი დანგრეული კო-
ლექტიური სამარხის ნაშთები (ღელისპირი),
მათ შორის, ბრინჯაოს სამაჯურები, გვერგვი
(შემკული გრავირებული გეომეტრიული ორ-
ნამენტი) და რკინის ცული. შედარებით

სრულადაა წარმოდგენილი ძვ.წ. V-IV სს-ით
დათარიღებული საბადურის ბორცვზე გა-
თხრილი მდიდრული სამაროვნის არქეოლო-
გიური მასალა – სარიტუალო და საყოფა-
ცხოვრებო დანიშნულების ნივთები, ცხენის
მოსართავის ნაწილები და ჭურჭელი, მათ
შორის, გრავირებული ნახატით შემკული
ყურმილიანი დოქები, დიდი ზომის ორყურა
სიტულები.

სამაროვანზე გათხრილ ცხრა სამარხში
(#1,4,5,6,8,9,13,14) დამონმებულია ადგილო-
ბრივი წარმოების ბრინჯაოს ჭურჭელი. თუ
გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ აქედან
ორი სამარხი ბავშვისაა, სადაც ბრინჯაოს
ჭურჭლის არსებობა ნაკლებ სავარაუდოა,
ხოლო სამარხების ნაწილი ნაწილობრივ გა-
ძარცვულია. დასახელებული ექსპონატების
რაოდენობა მიუთითებს, რომ საქართველოს
ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ადრეანტიკური
ხანის სიტულების მნიშვნელოვანი ნაწილი
გამოვლენილია სწორედ საირხეში.

ამ ერთობლიობაში ცალკე გამოიყოფა
ერთი ტექნიკით დამზადებული ბრინჯაოს
სიტულები. აღნიშნულ ფორმათა ზოგადი ხა-
სიათი ასეთია: განიერი პირი, დაბალი ყელი,
მხრებაზიდული, გამობერილი სხეული, რომ-
ლის ბოლო სადგარივითაა გამოყვანილი და
შემოჭედილია ოდნავ პირგადაშლილი, და-
პირქვევებული ჯამის მოყვანილობის ფსკერ-
ზე (სურ. 1). ნიშანდობლივია, რომ ამ ტიპის
სიტულებთან ერთად აღმოჩენილ ორ ჭურ-
ჭელს, რომლებიც შედარებით დიდი ზომისაა,
განსხვავებული ფორმის ძირი აქვს. ერთი –
დიდი ზომის სიტულა აღმოჩნდა სამარხ #5-ში
(სურ.2). ამ შემთხვევაში სადგარისებური ფო-
რმა შეცვლილია ბრტყელი, წრიული ფირფი-
ტით, რომელიც მანჭვლებით უკავშირდება
უშუალოდ კორპუსს. განსხვავებულია თავად
კორპუსის პროფილიც. გარკვეული თავისე-
ბურება ახასიათებს #8 სამარხის დიდი ზო-
მის სიტულასაც (სურ.3). ამ შემთხვევაში ესაა
რკინის სამფეხა სადგარი და რკინის ჯაჭვით
დამაგრებული ხუფი. დეკორატიული შემკუ-
ლობის თვალსაზრისით, განსხვავებულია #14
სამარხის კუთვნილი ჯამისებური ჭურჭელიც
(სურ. 4), შემკული რომლებით შედგენილი სა-
რტყელთა და ვერტიკალური კანელურებით.
მსგავსი დეკორი დამახასიათებელია ძველი
კოლხური ნაწარმისთვის (მაგ., ლეჩხუმის გა-
ნძის შემადგენელი ჭურჭელი, ასევე თლიის

სამაროვანზე წარმოდგენილი ზოგიერთი არტეფაქტი).

ცალკე უნდა განვიხილოთ ##13,14 სამარხებში აღმოჩენილი ამავე ტექნიკით დამზადებული მცირე ზომის ოთხი ჭურჭელი. მათგან ორი ძლიერ ფრაგმენტულია, ფორმის აღდგენა ვერ ხერხდება, შემდეგი ორისგან დარჩენილია ყურმილიანი დოქის ყური და გრავირებული ნახატით შემკული მხრის რამდენიმე ფრაგმენტი. შემორჩენილი ნაწილების მიხედვით, სრულად აღდგა გრავირებული ნახატით შემკული მხარი (სურ.5). სარტყელი ერთ მხარეს შემოსაზღვრულია ბურცობების ერთი, ხოლო, მეორე მხრივ ორი რიგით. გამოსახულია. სამი ფანტასტიკური ფრინველი და თევზი. ფანტასტიკური ფრინველის ფიგურა მიღებულია რეალისტურად შესრულებული ორი ელემენტის შერწყმით: არწივის თავი და მკერდი უერთდება გველის კუდს (სურ.6). საირხულ ყურმილიან დოქებს უახლოვდება ყაზბეგის განძის სპილენძის ფირფიტებისაგან დამზადებული მათარები და ვანის ძვ. წ. V ს-ის შუა წლებით დათარიღებული #11 სამარხის მცირე ზომის სიტულა ზოომორფული მოტივების შემცველი კომპოზიციით. ყაზბეგის განძის ორივე ჭურჭელი ძლიერ დაზიანებულია. ერთზე შემორჩენილია თევზი და კენტრლიქოსანი ცხოველის სამი ფეხი, მეორეზე ვხედავთ ფანტასტიკური ცხოველის მკერდსა და ფრთას, შემკულს პალმეტებითა და სწორად განლაგებული ზოლებით. ნახატის კომპოზიციური გადანწყვეტისა და გრავირების ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისით, საირხულ ჭურჭელთან განსაკუთრებულ სიახლოვეს ავლენს ვანის სიტულა, რომლის სახურავზეც გრავირებულია ტახის, ჯიხვის, ლომისა და მამლის ფიგურები (სურ.7). გამომდინარე იქიდან, რომ საირხესა და ვანში აღმოჩენილ ჭურჭელზე მოცემული გამოსახულებები ადგილობრივადაა გრავირებული, რაზეც მიუთითებს როგორც მათი ფორმა, ისე დამზადების ტექნიკა, სავარაუდოა, რომ ისინი შინაარსობრივად და სტილურად უკავშირდება ე.წ. კავკასიური გრაფიკული სტილის ნიმუშებს. მიუხედავად მსგავსი წინაპირობებისა (ქრონოლოგიური სიახლოვე-ძვ. წ. V ს.; ტრადიცია; გრავირება), ვანიდან და საირხიდან მომდინარე ეგზემპლარები განსხვავდება ნახატის შესრულების მხატვრული სტილით.

უნდა ვივარაუდო, რომ დასახელებული ეგზემპლარები სხვადასხვა ცენტრშია დამზადებული, რამაც განაპირობა შესრულების განსხვავებული მანერა.

ადრეანტიკური ხანის კულტურულ ფენაში დამონმებულია ბრინჯაოს ჭურჭლის ფრაგმენტები. ერთ შემთხვევაში ესაა მრგვალგანივკვეთიანი, გრეხილი ლეროსგან დამზადებული, მცირედ მორკალული ყურის ნაწილები, მასიური მრგვალგანივკვეთიანი ყურის მორკალული ნაწილი, მარყუჟისებრი, მრგვალგანივკვეთიანი ლეროსგან დამზადებული მცირე ეგზემპლარი. ყოველივე ზემოთ თქმული, იძლევა საფუძველს, ვივარაუდო, რომ ნამოსახლარზე თიხის ჭურჭლის პარალელურად ფართოდ გამოიყენებოდა ბრინჯაოს ნაწარმი. სამაროვანზე გამოვლენილი ბრინჯაოს არტეფაქტების რაოდენობა და ფორმათა მრავალფეროვნება შესაძლებელს ხდის, ეჭვი შევიტანო საქართველოს ტერიტორიაზე ბრინჯაოს ჭურჭლის დამზადების ერთი ცენტრის არსებობაში და ვიფიქრო, რომ გარკვეულ ეტაპზე მისი დუბლირება მოხდა.

თუ გავითვალისწინებ, ერთი მხრივ, შავი და ფერადი ლითონების წარმოების ასეთ კონცენტრაციას, ხოლო, მეორე მხრივ, საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი საიუველირო ნაწარმის მრავალფეროვნებას, მათთვის დამახასიათებელი ფორმების არქაულ ხასიათს, შესაძლებელია, ვივარაუდო კომპლექსში საოქრომჭედლო სახელოსნოს არსებობა. მსგავსი ფაქტი დამონმებულია აღმოსავლეთ საქართველოში (გვიანანტიკური ხანა) (აფაქიძე, 1963: 206-214, 228-231). ამჟამად მიჩნეულია ანტიკური ხანის საქართველოში ოქრომჭედლობის რამდენიმე ცენტრის (მცხეთა, სარკინე, ბიჭვინთა, ვანი) არსებობა. ხშირად განსხვავებული მასალის მხატვრული დამუშავება ერთ ცენტრში ხდებოდა. ამის მაგალითია სარკინე. აქვე შევნიშნავ, რომ ოქრომჭედლობის სახელოსნო ცენტრი საირხის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე დღეისთვის გათხრილი არაა. მისი არსებობის დამადასტურებელი აუცილებელი ნიმუშების – ლითონის მხატვრული დამუშავების ნაშთებისა და სამუშაო იარაღების ერთმნიშვნელოვანი ატრიბუცია ძნელდება.

როგორც წესი, ნებისმიერ რეგიონში შექმნილი სოციალური და ეკონომიკური მდგო-

მარეობა გარკვეული სახის პროდუქციაზე მოთხოვნას წარმოშობს. ამგვარად, ერთი მხრივ, ლითონმქანდაკებლობის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია და, მეორე მხრივ, ახალჩამოყალიბებული მმართველი ფენის არსებობა განაპირობებს მზარდ მოთხოვნას საიუველირო ნაწარმზე.

მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა ადრეანტიკური ხანის კოლხეთის მხატვრული ხელოსნობის დარგების განვითარების მაღალი დონისა და თავისებურებათა საკმაოდ ნათელ სურათს იძლევა. სპეციფიკური ნიშნები განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ოქრომჭედლობაში. სამეცნიერო ლიტერატურაში დადგენილია ადრეანტიკური ხანის კოლხეთის საზოგადოების მატერიალური კულტურის სრული მსგავსება როგორც მთიან, ისე დაბლობ რეგიონებში. აღნიშნულია ისიც, რომ კერამიკა, ბრინჯაოს ნაწარმი, სამეურნეო და საომარი იარაღი, ოქროსა და ვერცხლის სამკაული კოლხეთის მატერიალური კულტურის ერთგვაროვნებას – საერთო კოლხურ ტიპს ქმნის. კოლხეთის ტერიტორიაზე, განსაკუთრებით, ვანსა და საირხეში, მოპოვებული ლითონის ნაწარმი და მხატვრული ნაკეთობანი იმასაც ნათელყოფს, რომ ქვეყანაში არსებობდა ერთიანი იდეოლოგია, რაც განპირობებული იყო ქვეყნის პოლიტიკური და რელიგიური ერთიანობით. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა საირხე-ვანის მასალის ურთიერთმედარება. მათი სრული ტიპოლოგიური მსგავსების მიუხედავად, მკაფიოდ წარმოჩინდება მათ შორის არსებული მხატვრულ-სტილური განსხვავება. ეს ან. ჭყონიამ ჯერ კიდევ საირხის სამაროვნის გათხრამდე აღნიშნა ვერძის თავის გამოსახულებიანი საკიდებით შედგენილი ყელსაბამის განხილვისას. იგი მიუთითებს შესრულების განსხვავებულ მანერაზე და გამოთქვამს ვარაუდს კოლხეთის სხვა ცენტრიდან მისი წარმომავლობის შესახებ. მოგვიანებით, საირხეში ორი განსხვავებული ზომის, მაგრამ ანალოგიური საკიდებისგან შედგენილი ყელსაბამი აღმოჩნდა (სამარხები ##5,13. სურ. 8). ამავე დროს, ყელსაბამებთან ერთად დაფიქსირდა იმავე სტილით შესრულებული საკიდები ფრინველის თავის გამოსახულებით (სამარხი #5). ამგვარად, ვანსა და საირხეში დამონმებული დაკრძალვის მსგავსი წესი, სამარხების ერ-

თნაირი მოწყობა, სამარხეული ინვენტარის თანხვედრა და მათი ტიპოლოგიური ერთიანობა მიუთითებს ქვეყნის ერთიან იდეოლოგიაზე. სავარაუდოა, რომ შესრულების განსხვავებულ სტილურ მანერას განაპირობებს განსხვავებული სახელოსნო ცენტრების არსებობა. ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სტილური განსხვავების ნიშნები. საირხეში მოპოვებული ოქროს ნივთების უმეტესობისთვის დამახასიათებელია დამატებითი დეტალების შეზღუდულად გამოყენება; გამოსახულების ყველა დეტალი გამოტვიფრულია; იგრძნობა სწრაფვა ფორმის გამთლიანებისკენ, მეტი განზოგადოებისკენ; შედარებით შეზღუდულია ცვარას გამოყენება. ეს განსხვავება განსაკუთრებით შესამჩნევია ძვ. წ. V ს-ის მასალასთან მიმართებით. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ამ ეტაპზე გვხვდება მოძრაველემენტიანი საკიდები (სურ. 9), სასაფეთქლეები, რომლებიც არატიპურია დროის ამ მონაკვეთისთვის. ყოველივე ზემოთ თქმულთან დაკავშირებით, ვივარაუდებ, რომ დასახელებული სტილური ნიშნები განპირობებულია ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ძირძველი ტრადიციით. ამ თვალსაზრისით, უფრო დამაჯერებლად მიმაჩნია ბრინჯაოს სახელოსნოს საფუძველზე საოქრომჭედლო სახელოსნოს არსებობაც. საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი სამკაულებისთვის დამახასიათებელი სტილის თავისებურებებზე აქ წარმოდგენილი ვერცხლის სამკაულიც მიუთითებს. ალ. ჯავახიშვილი აღნიშნავდა: ვერცხლის ნივთებზე – დიადემებზე, სამაჯურებსა და სხვა სამკაულზე ზერელე დაკვირვებიდან ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ვერცხლის სამკაულის ორნამენტაცია უფრო თვითმყოფადია, ნაკლებადაა აღბეჭდილი უცხო გავლენებით. ვერცხლი უფრო ახლოა ბრინჯაოს ნაწარმთან, რამაც შეიძლება მეტი შუქი მოჰფინოს ზოგიერთი დეკორატიული მოტივის შინაარსს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აქ დამონმებული დიადემები, რომლებიც როგორც ფორმით, ისე დეკორით კირკალებს უკავშირდება. ზოგადად, ძვ.წ. V-IV სს-ით დათარიღებულ სამარხებში დაფიქსირებული ვერცხლის ნივთები, შესაძლებელია, პირობითად ორ ჯგუფად დაიყოს – პირველი, რომლის შესახებ უკვე ვისაუბრე და რომელიც საშუალებას

იძლევა, ერთიანად იქნას გააზრებული ბრინჯაოსა და ოქროს ნაკეთობანი, მათ შორის არსებული შესაძლო კავშირები და მეორე – ვერცხლისა და ბრინჯაოს ის ნივთები, რომლებიც ოქროს ნიმუშებს იმეორებს. ხშირად მათ დასამზადებლად გამოყენებულია ელემენტი – ცვარა, რომელიც დამახასიათებელია ოქროსგან დამზადებული სამკაულებისთვის. ამ რეგიონში აღნიშნული ცენტრის არსებობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დამადასტურებელი არგუმენტია თვით სამარხეული ინვენტარის შემადგენლობა. სამაროვნის ხანგრძლივი და უწყვეტი ფუნქციონირება საშუალებას იძლევა, დროის მოცემულ მონაკვეთში დადასტურდეს ცალკეული ფორმის ან მოტივის ევოლუცია. ძვ.წ. V-IV სს-ის სამარხებში უკვე სრულიად ჩამოყალიბებული სტრუქტურის არტეფაქტებია გამოვლენილი, რომელთა, ფუნქციიდან და შინაარსიდან გამომდინარე, მკაფიო იკონოგრაფიული სქემებით კვლავ ხდება მათი შემოქმედებითი ვარირება. დროის ამ მონაკვეთისთვის სახასიათო სიახლე ვარდული და დეკორატიული სარტყელია. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ადრეანტიკური ხანის საქართველოს ტერიტორიაზე დამონმებული საკიდების დიდი ნაწილი ადგილობრივი (ბურთულიანი, სხივანა) თუ შემოტანილი (მთვარისებური) შემკულია დეკორატიული სარტყლითა და ვარდულით. თავსამკაულის შემადგენელი ეს ელემენტი ამჟამად არსებულ არქეოლოგიურ მასალაში პირველად გვხვდება ძვ. წ. V ს-ის შუა წლებში, თითქმის პარალელურად ვანსა და საირხეშიც. ნიშანდობლივია ისიც, რომ საყურე-სასაფეთქლეების ამგვარი შემკულობა აღმოჩენილია მდიდრულად დაკრძალულ პირთა სამარხებში. ვანში დამონმებულ ოქროს ორივე დიადემათან დადასტურებული სასაფეთქლეების ყურსაკიდი რგოლი შემკულია ე. წ. მარყუჟების ორი რიგით გაფორმებული სარტყლით. ამ მოტივის ევოლუციის პროცესში მნიშვნელოვნად იცვლება მისი სახე (ახალგორის განძი). ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შესაძლებელია, ვივარაუდო, რომ ყურსაკიდის ამგვარი შემკულობა დეკორის ერთ-ერთი ვარიანტი კი არაა, არამედ მასში კოდირებულია გარკვეული იდეა. ამ შემთხვევაში იმ პირების თავსამკაულში, რომელთაც დიადემა აქვთ, მათი არსებობა აუცილებელი პირობა უნდა

იყოს, ხოლო თავად ეს მოტივი ძვ. წ. VI-V სს-ის მიჯნაზე უნდა ჩამოყალიბებულიყო.

კოლხეთის მსხვილი ცენტრებისგან განსხვავებით, საირხეში სტრატეგრაფიულად გამოყოფილია ძვ.წ. VI ს-ის კულტურული ფენა. იგი წინ უსწრებს სამაროვნის ფუნქციონირების პერიოდს. სამაროვანზე ნარმოდგენილ სამარხებს შორის უძველესია სამარხი #13 (ძვ.წ. V ს-ის I მეოთხედი). იგი თავსდება ორი მონაკვეთის მიჯნაზე – მასში გაერთიანებულია ორი ქრონოლოგიური ეტაპისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. სამარხი #13, როგორც კულტურული მოვლენა, ძვ.წ. VI ს-ს უკავშირდება და ამ დროს მიმდინარე პროცესების დამაგვირგვინებელი სტადიაა. ამავე დროს, როგორც აგებულებით, ისე სამარხის მოწყობის წესითა და ინვენტარის შემადგენლობით, იგი ძვ.წ. V ს-ის სხვა მდიდრული სამარხებისგან არ განსხვავდება. #13 სამარხში ტიპურ კოლხურ სამკაულებთან – რომბულფირფიტაან ოქროს დიადემასა და სხივანა საყურეებთან ერთად აღმოჩნდა ახალი დეტალი, რომლის ანალოგი თანადროულ არქეოლოგიურ მასალაში არ მკვლელება. ესაა სარკისებური კომპოზიციის მქონე წყვილი საკიდი, განთავსებული დიადემის სხვადასხვა მხარეს ვერტიკალურად (სურ.10). იგი მთლიანი ფირფიტაა, შემკული სამი რელიეფური ქედით შემოსაზღვრული ნახევარსფერული ბურცობით. სამივე ნახევარსფერო დაკავშირებულია რელიეფური ღარებით, პუნსონებისა და ირიბ ნაჭდევთა რიგით; ზურგიდან მიჩრილული აქვს სამი მარყუჟი. უნდა ვივარაუდო, რომ ორი მათგანი განკუთვნილი იყო დიადემის რკალისთვის, ხოლო მესამე – სხივანა სასაფეთქლის ყურსაკიდი რგოლისთვის. ეს ფირფიტები, მხატვრული სტილის თვალსაზრისით, გამოირჩევა თანადროული სამკაულებისთვის დამახასიათებელი გეომეტრიული სახის შემკულობისგან. ფირფიტებზე მოცემული გამოსახულება უფრო მცენარეულ მოტივს ჰგავს, რომელიც ფართოდ ვრცელდება მოგვიანებით, ელინისტურ ხანაში.

საირხემდე ოქროს დიადემის აღმოჩენის ორი ფაქტი იყო ცნობილი (ვანი. სამარხები ##11, 6). ორივე დიადემათან დაფიქსირებულია სხივანა სასაფეთქლეები მარყუჟებით შემკული სარტყლითა და ვარდულით. თუ განვიხილავთ დასახელებულ საკიდებს, შე-

იძლება ვივარაუდო, რომ ყურსაკიდი რგოლის დეკორატიული სარტყელი და ვარდული საირხეში მიკვლეული საკიდების (სამარხი #13) შემდგომი სახეცვლილების შედეგია. ეს ვარაუდი უფრო დამაჯერებელი გახდება, თუ გათვალისწინებული იქნება, რომ მხატვრული გადანწყვების ეს ხერხი (სარტყელი, ვარდული) თითქმის ერთდროულად იჩენს თავს კოლხეთის სხვადასხვა რეგიონში (ძვ. წ. V ს.). კოლხური ოქრომჭედლობის ქრონოლოგიური და ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის, ტექნიკის, სტილის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზის საფუძველზე ამ მოტივის ადგილობრივი წარმომადგენლობა ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. აქედან გამომდინარეა როგორც სემანტიკური. ისე ფორმალური ხასიათის გარკვეული წინაპირობების არსებობა. მით უფრო, რომ თავად ფორმის დასრულებული სახით ჩამოყალიბების ნიმუშები უკანასკნელ დრომდე მიკვლეული არაა. საირხის სამაროვნის შესახებ გამოითქვა ვარაუდი (ჯ. ნადირაძე, ან. ჭყონია...), რომ ყურსაკიდი რგოლის შემკობა დეკორატიული სარტყლითა და ვარდულით განპირობებულია არა მარტო მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანებით, არამედ ის გარკვეული მითოსური საზრისის სიმბოლური ასახვაა. მით უფრო, რომ იგი აერთიანებს ადრეანტიკური ხანის საქართველოს ტერიტორიაზე დამონმებული საკიდების დიდ ჯგუფს, განურჩევლად მათი ადგილობრივი (სხივანა, ბურთულიანი) თუ გარედან შემოტანილი (მთვარისებრი) ფორმისა. ან. ჭყონია ვანის ნაქალაქარზე დამონმებულ ფრინველის გამოსახულებიან საკიდებს უკავშირებს „დიდი დედის კულტს“ და გამოთქვამს ვარაუდს კოლხი ქალის თავსამკაულში ამ მოტივის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე. ავტორი იმავე შინაარსს ხედავს კლდეეთის მოთვალულ ბალთებზე წარმოდგენილ გამოსახულებებში.

ძვ. წ. V-IV სს-ით დათარიღებული მდიდრული სამარხების ინვენტარის საკულტო – სარიტუალო ხასიათზე მიუთითებს მ. ინაძე. მზისებრი ვარდულებითა და ნახევარმთვარისებრი გამოსახულებებით საყურეების შემკობაში იგი ხედავს კავშირს გონიოს განძთან.

ძვ.წ. V-IV სს-ით დათარიღებული სასაფეთქელების შემკულობის განხილვისას შევხება არა ცალკეულ დეტალებს, არამედ მათს ურთიერთკავშირში დავინახე ერთი მხატვრული სახე.

ადრეანტიკური ხანის საქართველოს ტერიტორიაზე დამონმებული მასალის ფონზე შედარებით მოულოდნელად მეჩვენება ყურსაკიდი რგოლის შემკობა ე. წ. მარყუჟებით. ისევე, როგორც საირხის #13 სამარხის საკიდები, მარყუჟებით შემკული სარტყელი ვიზუალურად ტოტს მოგვაგონებს, რაც, ჩემი აზრით, მისი შექმნის საფუძველი გახდა. ასეთი ნიმუშები გვხვდება ვანის, მთისძირის, საირხის, ფიჭვნარის სამარხებში. მიუხედავად ამ ნიმუშთა დიდი მსგავსებისა, მათი პარალელური განხილვისას თავს იჩენს მცირე ტექნიკური განსხვავება: თუ ვანისა და მთისძირის ეგზემპლარებზე მარყუჟები ჰორიზონტალურია ან ქვევითაა მიმართული. საირხულ ნიმუშებზე მათი მიმართულება საწინააღმდეგოა. ეს, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო განსხვავება სრულიად ცვლის მათი აღქმის შედეგად მიღებულ შთაბეჭდილებას. საირხულ ეგზემპლარებზე (სამარხი #5) მარყუჟებით შემკული ყურსაკიდი რგოლი ვიზუალურად მცენარეული მოტივის – ტოტის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ხოლო ვარდული სოლარულ ნიშანს უკავშირდება. ჩემი აზრით, აქ მოცემულია სიცოცხლის ხის გამოსახულება, ხოლო სიცოცხლის ხე სამყაროს ღერძისათვის დამახასიათებელი ვარიანტების ერთ-ერთი სახვითი გამოვლენაა.

PRECIOUS METAL JEWELRY DISCOVERED AT THE SAIRKHE BURIAL GROUND

Summary

Sairkhe is an urban-type settlement and one of the largest among the ancient settlements discovered till today in the territory of Western Georgia. The separate production areas of non-ferrous and ferrous metals and remains of a workshop discovered there, indicate to the fact that one of the main activities of the population was metalworking. Archaeological material confirms that in the Sairkhe enterprises in the 8th-4th cc. BC, a full cycle of the metallurgical process was carried out. Considering such a concentration of ferrous and non-ferrous metal production in Sairkhe, as well as the diversity of gold and silver jewelry discovered in the burial ground there, and the archaic nature of their characteristic forms, it is possible to assume the existence of a goldsmith's workshop too in that industrial complex. Moreover, a similar example, but from the Late Antique period, is also attested in Eastern Georgia.

Based on the analysis of precious metal jewelry found in the Sairkhe burial ground, the features of artistic style and technical processing were identified which distinguish them from contemporary archaeological material. I believe that the aesthetics characteristic of both silver and gold items are largely determined by the specific features characteristic of bronze products. This is especially evident in relation to the archaeological material of the 5th c. BC. In addition, in accordance with the emerging demand for goldsmith products, I consider quite permissible setting in motion of a goldsmith workshop in Sairkhe as one of the segments of metallurgical production. This assumption is made more convincing by the fact that this region is a powerful and important center of metallurgy.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აფაქიძე, ა. (1963). *ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში*. წ. I. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
2. ბრაცვაძე, ზ. (2000). რგანის სამაროვანი. აფ. 1. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
3. მახარაძე, გ., წერეთელი, მ. (2007). კრ. „საირხე“. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
4. ნადირაძე, ჯ. (1990). *საირხე – საქართველოს უძველესი ქალაქი*. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
5. სახაროვა, ლ. (1965). ბრინჯაოს უძველესი მხატვრული ჭურჭელი საქართველოში. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. #12. თბ.: საქართველოს სსრ-ის კულტურის სამინისტროს გამომცემა.
6. წერეთელი, მ. (2006). კოლხური რიტუალური ცული. ჟურ. „ნარკვევები“. X. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
7. წერეთელი, მ. (2006). ხატისუღელი-დიადემა. აფ. IV. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
8. წითლანაძე, ლ. (1976). *ხევის არქეოლოგიური ძეგლები*. თბ.: ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის გამომცემა.
9. ხიდაშელი, მ. (1982). *ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება რკინის ხანაში*. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
10. ჯავახიშვილი, ალ. (1987). რეცენზია ან. ჭყონიას ნაშრომზე- ოქროს სამკაული ვანის ნაქალაქარიდან. სსმმ. XXXIX-B. თბ.: სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გამოცემა.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. სიტულა დაპირქვავებული ჯამის მოყვანილობის ფსკერით
- სურ. 2. შედარებით დიდი ზომის სიტულა ბრტყელი ძირითა და განსხვავებული პროფილით. სამარხი #5
- სურ. 3. დიდი ზომის სიტულა – რკინის სამფეხა სადგარი და რკინის ჯაჭვით დამაგრებული ხუფი. სამარხი #8
- სურ. 4. ჯამისებური ჭურჭელი, შემკული რომბებით შედგენილი სარტყლითა და ვერტიკალური კანელურებით. სამარხი #14
- სურ. 5. ყურმილიანი დოქის ყური გრავირებული სამი ფანტასტიკური ფრინველითა და თევზით შემკული მხარი. სამარხი #13
- სურ. 6. ყურმილიანი დოქის ყური და გრავირებული ხუთი ფანტასტიკური ფრინველით შემკული მხარი. სამარხი #14
- სურ. 7. ვანი. ძვ.წ. V ს-ის მცირე ზომის სიტულა ზოომორფული (ტახის, ჯიხვის, ლომის და მამლის ფიგურა) გამოსახულებებით სამარხი #11
- სურ. 8. ვერძის თავის გამოსახულებიანი საკიდებით შედგენილი ყელსაბამი. სამარხები ##5,13
- სურ. 9. მოძრაველემენტიანი სასაფეთქლეები სამარხი #5
- სურ. 10. სარკისებური კომპოზიციის წყვილი საკიდი. სამარხი #13

Description of illustrations

- Fig. 1. Situla in the form of an upside down basin
- Fig. 2. Relatively large situla with a flat base and a different profile. Tomb #5
- Fig. 3. Large situla – an iron tripod stand and a lid attached with an iron chain. Tomb #8
- Fig. 4. Jar-shaped vessel, decorated with a rhombus-shaped belt and vertical grooves. Tomb #14
- Fig. 5. Ear of a jar and shoulder engraved with three fantastic birds and a fish. Tomb #13
- Fig. 6. Ear of a jar and shoulder engraved with five fantastic birds. Tomb #14
- Fig. 7. Vani. Small situla of the 5th c. BC. with zoomorphic (figures of a swan, a jackal, a lion and a rooster) images. Tomb #11
- Fig. 8. Necklace composed of pendants with the image of a ram's head. Tombs ##5,13
- Fig. 9. Temple jewelry with movable elements. Tomb #5
- Fig. 10. Pair of pendants of mirror composition. Tomb #13



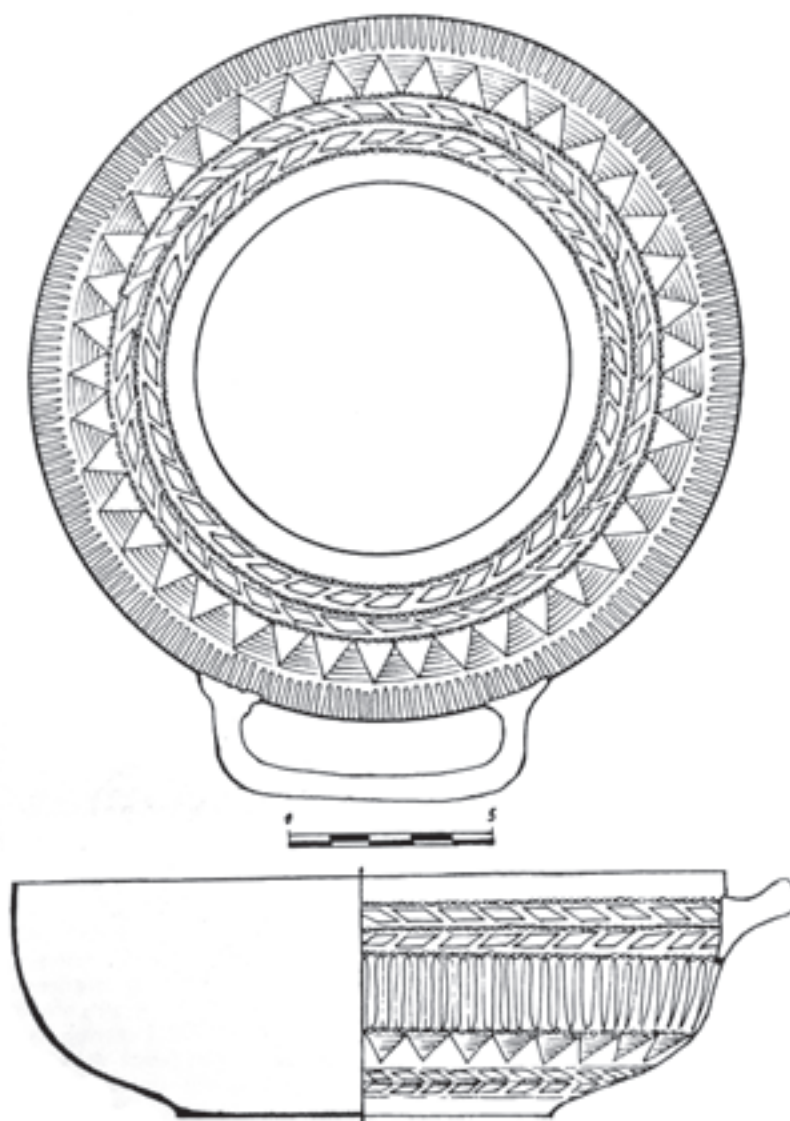
სურ. / Fig. 1



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

ურარტული კულტურის ძეგლები საქართველოდან

ძვ.წ. IX-VI სს-ში ახლო აღმოსავლეთში არსებობდა იმ დროის ერთ-ერთი ძლიერი სახელმწიფო – ურარტუ, რომელიც გარკვეული დროის განმავლობაში სამხრეთ კავკასიის მნიშვნელოვან ნაწილსაც აკონტროლებდა. შესაბამისად, ლურსმნული დამწერლობით ურარტულ ენაზე შესრულებულ ტექსტებში დაცულია ერთ-ერთი ადრეული ცნობები იმ ხალხთა შესახებ, რომლებიც სამხრეთ კავკასიაში, მათ შორის, ისტორიულ საქართველოსა და, შესაძლოა, თანამედროვე საქართველოს ტერიტორიაზეც ცხოვრობდნენ ძვ.წ. I ათასწლეულის I ნახევარში (მელიქიშვილი, 1951: 22,68-86).

ამ წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით, ისტორიულსა თუ თანამედროვე საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთან ურარტულთა ურთიერთობის ისტორია სხვადასხვა ავტორის მიერ არის შესწავლილი,¹ მაგრამ, გარდა აღნიშნული წერილობითი წყაროებისა, სხვა იმგვარი არქეოლოგიური მასალის საფუძვლიანი კვლევა, რომელიც ურარტულთა და საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებთა ურთიერთობაზე არსებულ მოსაზრებებს გაამყარებდა ან უარყოფდა, ჯერჯერობით არ ჩატარებულა. თუმცა, აღსანიშნავია საქართველოში აღმოჩენილი ურარტული ან ურარტულის მიბაძვით დამზადებული ნივთების შესახებ სხვადასხვა მონოგრაფიაში გაბნეული მწირი ცნობები და მცირე სტატიები, რომლებიც ამ სახის მხოლოდ ერთ არტეფაქტს ან არტეფაქტთა ჯგუფს ეხება.

შესაბამისად, ურარტულთა და საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებთა ურთიერთობის ისტორიის უკეთ შესასწავ-

ლად, უწინარესად, საჭიროა ურარტუსთან დაკავშირებული ზემოთ ხსენებული არქეოლოგიური მასალის შესახებ არსებული ინფორმაციების ერთ ნაშრომში თავმოყრა და გაანალიზება. მის შედეგებზე დაყრდნობით კი საფუძვლის შექმნა უფრო მასშტაბური მომავალი კვლევისთვის, რომლითაც შესაძლებელი გახდება შესასწავლ საკითხთან დაკავშირებულ მოსაზრებათა დადასტურება, უარყოფა ან ახალი შეხედულებების შემუშავება. სწორედ ამგვარი ცდაა წინამდებარე სტატია, რომელშიც თავმოყრილია ინფორმაცია საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ჩემთვის ცნობილი ურარტული თუ ურარტულის მიბაძვით დამზადებული ყველა ნივთის შესახებ².

ზემოთ ხსენებულ ცნობათა მოძიება-შეკრების შედეგად გაირკვა, რომ საქართველოში გამოვლენილი ურარტუსა და ურარტულ კულტურასთან დაკავშირებული არქეოლოგიური მასალა საკმაოდ მრავალრიცხოვანია. ამ ტიპის არტეფაქტებია: ბრინჯაოს სარტყლები და ფიბულები, ბიმეტალური მახვილები, ბრინჯაოს სატევრები და ქარქაშები, რკინის დანები, ბრინჯაოს „ფარის გარსაკრავი“, ძვლისგან დამზადებული მცირე ზომის ფიგურები და სხვადასხვა ფუნქციის კერამიკის ნივთები.

აღსანიშნავია, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი არტეფაქტების მხოლოდ მცირე ნაწილია ისეთი, რომელთა ურარტული წარმოშობა ეჭვს არ იწვევს. დიდი ნაწილის ურარტულ კულტურასთან კავშირი კი ჯერ მხოლოდ სავარაუდოა და მის დასამტკიცებლად დამატებითი კვლევებია საჭირო.

ბრინჯაოს სარტყლები. საქართველოში

1 მელიქიშვილი, 1951; გორდეზიანი, 2019; ნარიშკინი, 2020; ასათიანი, 1992...

2 თავდაპირველად, ისტორიულსა თუ თანამედროვე საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთან ურარტულთა ურთიერთობის შესასწავლად განზრახული მქონდა შესაბამისი არქეოლოგიური მასალის მოძიება როგორც თანამედროვე, ისე ისტორიული საქართველოს იმ ნაწილიდან, რომელიც დღეს თურქეთის ტერიტორიაა. თანამედროვე თურქეთის აღნიშნული ნაწილი არქეოლოგიურად კიდევ უფრო ნაკლებადაა შესწავლილი, ვიდრე თანამედროვე სამხრეთი საქართველო. სამწუხაროდ, დიდი ნაწილი იმ მცირე არქეოლოგიური მონაპოვრისა, რომელიც თურქეთის ამ ტერიტორიაზე შემთხვევით თუ გეგმაზომიერი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩნდა, ჩემთვის ამჟამად ხელმისაწვდომი არაა. შესაბამისად, სტატიაში განხილულია მხოლოდ თანამედროვე საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი არტეფაქტები.

აღმოჩენილი არტეფაქტების ერთ-ერთი ჯგუფი, რომელზეც კვლევის ამ ეტაპზე დანამდვილებით შესაძლებელია ითქვას, რომ ის მიეკუთვნება ურარტულ კულტურას, შედგება ბრინჯაოს სამი ფირფიტოვანი მთელი სარტყლისაგან და ასეთივე სარტყლის ორი ფრაგმენტისაგან. ტყავზე გადაკრული მსგავსი სარტყლები, ჩვეულებრივ, მეომართა აღჭურვილობის შემადგენელი იყო. ძველ აღმოსავლეთში ფართო სარტყლები მოისრეთათვის ფარის ფუნქციას ასრულებდა (დავითაშვილი, 1996: 166-170). ურარტული სარტყლები, ძირითადად, აღმოჩენილია მამაკაცის სამარხებში, თუმცა, ზოგჯერ გხვდება ქალებისა და ბავშვების სამარხებშიც (Castelluccia, 2018: 21).

ჩემთვის ცნობილია საქართველოს ტერიტორიაზე ურარტული სამი მთელი სარტყლისა და ურარტული სარტყლის ორი ფრაგმენტის აღმოჩენა კარგად შემონახული სამი ურარტული სარტყელი გამოვლენილია შიდა ქართლში, თლიის სამაროვანზე. სამივე სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა სამარხში აღმოჩნდა. ერთი სარტყელი გამოვლინდა #40 სამარხში, რომელშიც ორი ან სამი ინდივიდის ძლიერ დაზიანებული ჩონჩხიც დადასტურდა. მათი სქესის დადგენა ვერ მოხერხდა. ამ სამარხში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ეს სარტყელი სრულადაა შემონახული, თუმცა, სამ ნაწილადაა გატეხილი (სარტყლის L- 110 სმ; H-9,2 სმ). ბ. ტეხოვი ამ სარტყელს იმ ანალოგების საფუძველზე, რომლებიც მან ურარტულ ძეგლებზე მოიძია, ძვ. წ. VIII ს-ის დასასრულითა და VII ს-ის დასაწყისით ათარილებს (Техов, 1961: 128-139. илл. 5).

მეორე სარტყელი აღმოჩნდა #215₃ სამარხში ორი ინდივიდის ჩონჩხთან ერთად (Castelluccia, 2014: 90. pl. VIII-2), მესამე კი – #425 სამარხში, სადაც დაკრძალული იყო მამრობითი სქესის ადამიანი მოკრუნჩხულად, ნელზე ბრინჯაოს სარტყლით (Castelluccia, 2014: 90. pl. IX-2).

რაც შეეხება ურარტული სარტყლების ფრაგმენტებს, მათგან ერთი კოჭობთან, რკინის შუბისპირსა და რკინისავე ცულთან

ერთად აღმოჩნდა ხაშურის მუნიციპალიტეტის მცხეთიჯვრის სამაროვნის #55 სამარხში, სადაც მიცვალებული მარჯვენა გვერდზე მოკრუნჩხულად იწვა. ეს ფრაგმენტი მხოლოდ სარტყლის მცირე კიდურა ნაწილია, რომლის H-10 სმ-ია. იგი სამ ჰორიზონტალურ რიგად განთავსებულ ლომთა და სიცოცხლის ხის გამოსახულებებით ყოფილა შემკული: ზედა და ქვედა რეგისტრებში – ლომებით, ხოლო ცენტრალურში – სიცოცხლის ხით (დავითაშვილი, 1996: 167. ტაბ. I-1; ტაბ. II-1). ა. დავითაშვილი სარტყელს ძვ.წ. VII ს-ს მიაკუთვნებს და აღნიშნავს, რომ იგი სამარყუფე რგოლითა და ყველა სხვა ნიშნით ურარტულ მხატვრულ წრეს განეკუთვნება (დავითაშვილი, 1996, 166-167. ტაბ. XLII-1).

ურარტული სარტყლის მეორე ფრაგმენტი შემთხვევით აღმოჩნდა სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სოფელ ხირსაში და ძვ.წ. IX-VIII სს-ითაა დათარიღებული (ფრაგმენტის L-6,5 სმ; H-7 სმ). სარტყელზე გრავირებულია სამი მრბოლელი ლომის გამოსახულება (ტაბ. II-2). ფრაგმენტის მომრგვალებული კუთხეები და ფირფიტაზე გაკეთებული ნახვრეტები მიანიშნებს მის ხელახლა საკიდად გამოყენებაზე (Miron, Orthmann, 1995: 27,277. kat. 210).³

ძვ.წ. I ათასწლეულის I ნახევარში სამხრეთ კავკასიისათვის დამახასიათებელია გრავირებული სარტყლები. ისინი შემკულია გრაფიკული დეკორით შესრულებული მრავალფიგურიანი კომპოზიციებით. ამ სტილს პირობითად კავკასიურ ცხოველურ სტილს უწოდებენ (ხიდაშელი, 1982: 18-28). საქართველოში აღმოჩენილი ურარტული სარტყლებისა და მათი ფრაგმენტების მხატვრული სტილი ძალიან განსხვავდება კავკასიის ცხოველური სტილისგან და, ამავდროულად, იდენტურია ურარტუს ტერიტორიაზე გავრცელებული სარტყლების მხატვრული სტილისა. ამიტომ მათი ურარტული წარმომავლობა საეჭვო არაა. მათ ადგილობრივად დამზადებულად არავინ მიიჩნევს.

ფიბულები. საქართველოში აღმოჩენილი ორწილადი, რკალისებური ფიბულების ერთ-ერთი ჯგუფისათვის დამახასიათებელია

3 კ. ფიცხელაურის მონოგრაფიაში ტაბულაზე გამოსახულ ხირსის სარტყლის ფრაგმენტს სამი ნახვრეტი აქვს (ფიცხელაური, 1965: 80-81. ტაბ. XIV-3): ორი – ზედა ნაწილში, ქვედა ბოლოში კი – ერთი და მასში, სავარაუდოდ, ლითონისავე ჯაჭვის რგოლია გამობმული. მოგვიანებით გამოცემულ გერმანულენოვან პუბლიკაციაში კი ხირსის იმავე სარტყლის ფოტოზე ჩანს, რომ სარტყლის ფრაგმენტს ის ნაწილი საერთოდ არ აქვს, სადაც, კ. ფიცხელაურის ნაშრომის მიხედვით, ქვედა ნახვრეტი უნდა იყოს (Miron, Orthmann, 1995: 27,277. kat. 210).

მოძრავი ნემსი, ბრტყელი ან მრგვალგანიკვეთიანი, ნახევარწრისებური რკალი და უბრალო ან ზოგჯერ ხელის მაგვარი ნემსსაჭერი. ამ ტიპოლოგიური ნიშნების მქონე ფიბულებს სპეციალურ ლიტერატურაში ურარტულს უწოდებენ, მათს წარმომავლობას კი ფრიგიულ ფიბულებს უკავშირებენ. საქართველოში სულ 10 ურარტული ფიბულაა აღმოჩენილი. ისინი ყველა ბრინჯაოსია. მათს ერთ ნაწილს ურარტულ სამყაროში პირდაპირი პარალელები ეძებნება, ხოლო მეორეს – ტიპოლოგიური. ამ სახეობის ბრინჯაოს ფიბულები ორი ქვეტიპითაა წარმოდგენილი: I - მრგვალგანიკვეთიანი და II - ბრტყელგანიკვეთიანი რკალით. ურარტული ფიბულები საქართველოში აღმოჩენილია: სოფ. დარჩიეთში (1 ც.), სოფ. აწყურში (1 ც.), შორაპნის რაიონში (1 ც.), მუხურჩაში (1 ც.), სამთავროში (2 ც.), სამაჩაბლოში (1 ც.), დვანში (1 ც.), სოფ. ოჟორაში (1 ც.), ღრმახევისთავში (1 ც.). ფიბულების ეს ჯგუფი ძვ. წ. VII ს-ის II ნახევრითა და VI ს-ით თარიღდება (სულავა, 2006: 232-238; სულავა, 2001: 56-58).

ნ. სულავა, რომელმაც კავკასიის ფიბულები შეისწავლა, თავის დისერტაციასა და კიდევ ერთ სტატიაში აღნიშნავს, რომ კავკასიაში აღმოჩენილ ფიბულათაგან ურარტული ფიბულების ჯგუფის გამოყოფით დადასტურდა კიდევ ერთი რეგიონი (ეგეოსური სამყაროსა და სამხრეთ ევროპის გარდა), საიდანაც კავკასიაში იმპორტული ფიბულები შემოდიოდა (სულავა, 2006: 238; სულავა, 2001: 58). აქედან არ ჩანს, ავტორი საქართველოში აღმოჩენილ ათივე ურარტულ ფიბულას იმპორტულად თვლის თუ მხოლოდ ნაწილს ამ ფიბულების ჯგუფისა. თუმცა, ზემოთ ხსენებულ სტატიაში სამაჩაბლოში შემთხვევით აღმოჩენილ ფიბულაზე საუბრისას იგი ამბობს, რომ მისი სახით ადგილობრივი და ურარტული კულტურის ხელოსნურ და მხატვრულ მიღწევათა შერწყმის მშვენიერი ნიმუში გვაქვს (სულავა, 2001: 57). გამომდინარე აქედან, აღნიშნული ფიბულა ურარტული კულტურის გავლენით ადგილობრივად დამზადებული უნდა იყოს და არა ურარტუდან იმპორტირებული. შესაბამისად, ნ. სულავა, როგორც ჩანს, საქართველოში აღმოჩენილი ურარტული ფიბულების მხოლოდ ნაწილს

მიიჩნევს იმპორტულად.

ბიმეტალური მახვილები, ბრინჯაოს სატევრები, ქარქაშები და რკინის დანები.

საქართველოში აღმოჩენილი და ურარტულ კულტურასთან დაკავშირებული მეტალის არტეფაქტების კიდევ ერთი – ყველაზე მრავალრიცხოვანი ჯგუფი წარმოდგენილია რკინის დანებით, ე.წ. ურარტული მახვილებით, მათი მინაბადი სატევრებითა და ბრინჯაოს ქარქაშებით. ეს უკანასკნელი დამახასიათებელია როგორც ე.წ. ურარტული მახვილებისათვის, ისე მათი მინაბადი ბრინჯაოს სატევრებისათვის. ზოგადად, ურარტული მახვილების, სატევრებისა და მათი ქარქაშების შესახებ არაერთი ნაშრომი გამოქვეყნებული⁴, ხოლო საქართველოში აღმოჩენილი მსგავსი არტეფაქტები ნ. ახვლედიანსა და ი. სულთანიშვილს აქვთ შესწავლილი ურარტული მახვილების შესახებ ერთობლივ სტატიაში (ახვლედიანი, სულთანიშვილი, 2013: 219-241). როგორც ეს ავტორები აღნიშნავენ, საქართველოში გამოვლენილი ყველა ურარტული მახვილი ორპირლესულია, მათი L-68-83 სმ-ს შორის მერყეობს; უმეტესად გვხვდება მახვილები, რომელთა L-75-76 სმ-ია; მათი ტარები ორივე მხრიდან ორჯერაა შეზნექილი ელიფსისებურად; ტარის თავი რკინის პატარა, სამკუთხოვანი ღეროთი ბოლოვდება, რომელსაც ზემოდან ბრინჯაოს ღილაკი აქვს დამაგრებული (ტაბ. IV-1) (ახვლედიანი, სულთანიშვილი, 2013: 219-241).

სტატიის მიხედვით, დასავლეთ საქართველოში ერთი ურარტული მახვილია აღმოჩენილი (პალური), აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე კი – ორმოცი. აქედან 21 აღმოჩენილია სამთავროს სამაროვანზე; 1-მუხათ-გვერდის სამაროვანზე; 6-ნარეკვავის სამაროვანზე; 1 – სათოვლეს სამაროვანზე (კასპის რაიონი); 1 – თელათგორზე (კასპის რაიონი); 4 – თბილისში (საიდანაც 1 – ნაქულბაქევის; 3 – თრელის სამაროვანზე); 1 – ხაშურის ნაცარგორაზე; 1 – ქვემო ქართლში, განთიადის სამაროვანზე; 4 – კახეთში (1 – საგარეჯოში; 2- პატარძელში; 1 კი – რკინის კალოს სამაროვანზე) (ახვლედიანი, სულთანიშვილი, 2013:222).

ჰიდეტოში ცუმოტო თავის სტატიაში ურარტული მახვილების შესახებ აღნიშნავს,

4 Tsumoto, 2009; Biber, Sevin, Alcin, 2008; Biber, 2011.

რომ ურარტული მახვილები ნაპოვნია არა მხოლოდ ურარტუს სამეფოს ტერიტორიაზე, არამედ მის საზღვრებს გარეთ – სამხრეთ კავკასიაში, ცენტრალურ ანატოლიასა და ლურისტანში – ირანში. მისი აზრით, ეს გავრცელება მიანიშნებს, რომ ურარტუს სამეფო იყენებდა ამ მახვილებს დიპლომატიურ აქტივობებში. მისივე შეხედულებით, ურარტუს მეფეს ისინი შეიძლება, მიეძღვნა ადგილობრივი გავლენიანი პიროვნებებისთვის (Tsumoto, 2009: 119). აქედან ჩანს, რომ ავტორი ვარაუდობს საქართველოში აღმოჩენილი ურარტული მახვილების იმპორტულობას. ეს მოსაზრება, შესაძლოა, შეესაბამებოდეს რეალობას, მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ, როგორც ჰიდეტოში ცუმოტოს სტატიიდან ჩანს, მისთვის საქართველოში ურარტული მახვილის აღმოჩენის მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევაა ცნობილი. ნ. ახვლედიანისა და ი. სულთანშიშვილის მიხედვით კი, საქართველოში 41 ურარტული მახვილია აღმოჩენილი, ანუ თითქმის იმდენივე, რამდენიც ანატოლიაში (ახვლედიანი, სულთანშიშვილი, 2013: 220-222)⁵. არალოგიკურია, რომ თითქმის იმავე რაოდენობის მახვილები, რაც თავად ურარტუს ტერიტორიაზეა აღმოჩენილი, დიპლომატიური ძღვენის სახით შეიძლება მოხვედრილიყო საქართველოში. ასე რომ, ჰიდეტოში ცუმოტოს აღნიშნული მოსაზრება არ მიმაჩნია მართებულად. ამასთანავე, საქართველოში აღმოჩენილი ამ მახვილების რაოდენობის გათვალისწინებით, უფრო სავარაუდოა, რომ ისინი ადგილობრივადაა დამზადებული და არაა ურარტუდან შემოტანილი. ნ. ახვლედიანი და ი. სულთანშიშვილი აღნიშნავენ, რომ სამთავროს სამაროვანზე დადასტურებულია სამხრეთ კავკასიის ტერიტორიაზე გავრცელებული ამ იარაღის ყველა ქვეტიპი. საგულისხმოა ისიც, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე ამ იარაღის საერთო რაოდენობის უმეტესობა შიდა ქართლის ძეგლებზეა აღმოჩენილი და, ძირითადად, მცხეთასა და მის მიმდებარე ტერიტორიაზეა კონცენტრირებული. გამომდინარე აქედან, ავტორები თვლიან, რომ, არსებული მონაცემებით, სამხრეთ კავკასიაში ე.წ. ურარტული, ფიგურალტარიანი

რკინის მახვილების ძირითადი წარმოების ერთ-ერთი კერა მცხეთის ტერიტორიაზეა სავარაუდო (ახვლედიანი, სულთანშიშვილი, 2013: 222).

ახვლედიანისა და სულთანშიშვილის მიხედვით, საქართველოს ტერიტორიაზე ურარტული მახვილების მინაბადი ბრინჯაოს სატევრები აღმოჩენილია კოლხური კულტურის გავრცელების არეალში: ერგეტასა და აღმოსავლეთ საქართველოს ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილში – თლიის სამაროვნებზე. ერგეტას ფიგურულტარიანი ბრინჯაოს სატევრის შემცველ კომპლექსს რ. პაპუაშვილი ძვ. წ. VIII ს-ის II ნახევრითა და VII ს-ის I ნახევრით ათარიღებს. თლიის სამაროვანზე ურარტული მახვილების მიბადვით დამზადებული ბრინჯაოს სატევარი აღმოჩენილია ათზე მეტ სამარხში (№74a, 165, 201, 262, 123, 161, 273, 302, 310, 293, 363). მათი ნაწილი იმეორებს ურარტული იარაღის ფიგურულ ტარს, ტარზე ყუნწსა და ქუდს, ზოგი იმეორებს მხოლოდ ტარის ყუნწსა და ქუდს, ზოგი კი – მხოლოდ ტარის ფორმას. გვხვდება ისეთი სატევარიც (სამარხი №262), რომელიც პირდაპირ არ იმეორებს ურარტული მახვილების ფორმა-მოყვანილობას, მაგრამ აქვს ამ მახვილებისათვის დამახასიათებელი ქარქაში (ახვლედიანი, სულთანშიშვილი, 2013: 226).

ფიგურულტარიან რკინის მახვილებს ხშირად ახლავს ბრინჯაოს ბრტყელი ფირფიტისაგან დამზადებული ქარქაშის ნაწილები. ისინი აქვს თლიის №273, 310 სამარხებში დადასტურებულ სატევრებსაც. ბრინჯაოს ეს ფირფიტები მახვილის ხის ქარქაშს მხოლოდ თავსა და ბოლოში ჰქონდა შემორტყმული, შუა ნაწილი კი მთლიანად ხის იყო. ანატოლიური მახვილებისა და მათი ქარქაშებისგან განსხვავებით, სამხრეთკავკასიური მახვილების ბრინჯაოს ტარი, ქარქაშის ბოლო და ზედაპირი ხშირად დაფანჯრულია რომბისებური ან სამკუთხედისებური სარკმლებით (ტაბ. IV-1). თლიის სამაროვნიდან (სამარხები №262, 273, 310) მომდინარე სატევართა ქარქაშები, ისე როგორც ურარტული მახვილების სამხრეთკავკასიური ერთეულები, ბოლოებდაფანჯრულია (ახვლედიანი, სულთანშიშვილი, 2013: 222, 223). ურარტულ მახ-

5 სტატიის მიხედვით, ანატოლიაში აღმოჩენილი ურარტული მახვილების ორმოცზე მეტი ერთეულია ავტორებისთვის ცნობილი (ახვლედიანი, სულთანშიშვილი, 2013: 220).

ვილებს, ისევე როგორც თლიის სატევრებსა (რომელთა ტარიც სამთავროს სამაროვნის ძვ.წ VIII-VII სს-ის სატევარ-მახვილების ანალოგიურია) და, შესაბამისად, აღნიშნული მახვილებისა და სატევრების ბრინჯაოს ქარქაშებს, ნ. ახვლედიანი და ი. სულთანნიშვილი ძვ. წ. VIII-VII სს-ის I ნახევრით ათარილებენ (ახვლედიანი, სულთანნიშვილი, 2013: 219, 224, 225).⁶

ნ. ახვლედიანისა და ი. სულთანნიშვილის სტატიის ერთ-ერთ სქოლიოში, სადაც ვორონაკის #5 სამარხზეა საუბარი, ისინი მადლობას უხდებიან არქეოლოგ ი. ლამბაშიძეს იმისათვის, რომ მან მათ საშუალება მისცა, გაცნობოდნენ ჩითახევის #22 სამარხის კომპლექსის ფოტომასალას (ახვლედიანი, სულთანნიშვილი, 2013: 219, 221). მიუხედავად ამისა, სტატიაში ჩითახევის სამარხი, სქოლიოს გარდა, სხვაგან არსად არაა მოხსენიებული. მათ შორის, არაა მითვლილი ჩითახევის მახვილი საქართველოში აღმოჩენილ ამ ტიპის მახვილების საერთო რაოდენობაში.

ჩითახევის VIII-VII სს-ით დათარიღებულ #22 სამარხში მახვილი მისსავე ქარქაშთან ერთად მიცვალებულის ხერხემლის უკან აღმოჩნდა. მახვილს აკლია ტარის ნაწილი, ვადასთან შემორჩენილი აქვს ბრინჯაოს მხატვრულად გაფორმებული სალტე. მის წინა და უკანა მხარეებზე სამკუთხა ლიობებით გამოსახულია დეკორი. მახვილის ქარქაში ბრინჯაოსგანაა დამზადებული (L-20-სმ). ქარქაშის ზედა ნაწილი დამშვენებულია გვერდიგვერდ განთავსებული თავშექცეული სამკუთხა ლიობებით და მთელ სიგრძეზე დაუწყება კანელურები (კვირკვია, 2009: 6, 47, 55). ჩითახევის #22 სამარხში აღმოჩენილი მახვილი ტარს ქვემოთ ბრინჯაოს სალტით, ტარის მხატვრული გაფორმებითა და ქარქაში სხვადასხვა მახასიათებლით მსგავსია სამთავრული მახვილებისა და მათი ქარქაშებისა. გამომდინარე აქედან, რ. კვირკვია ვარაუდობს, რომ ჩითახევის მახვილი, შესაძლოა, სამთავრული მახვილი იყოს, შესაბამისად, ჩითახევის ქარქაში – სამთავრული მახვილის ქარქაში. რ.

კვირკვია არ ახსენებს ტერმინ ურარტულს, მაგრამ, როგორც ჩანს, სამთავრულ მახვილებში იგი გულისხმობს სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩენილ ურარტულ მახვილებს, რადგან ჩითახევის მახვილი, ისევე როგორც მისი ქარქაში, მიუხედავად იმისა, რომ მისი გაფორმება კანელურებით განსხვავებულია სხვა ქარქაშებისგან, თითქმის ყველა მახასიათებლით მსგავსია ზემოთ განხილული ურარტული მახვილებისა და მათი ქარქაშების.

როგორც ითქვა, ჩითახევის სამარხი ნ. ახვლედიანისა და ი. სულთანნიშვილის სტატიის სქოლიოშია მოხსენიებული. ამიტომ, ცხადია, ავტორებს სამარხში აღმოჩენილ მახვილზეც ჰქონდათ ინფორმაცია. მიზეზი იმისა, რომ ჩითახევის მახვილი სტატიაში სხვაგან არაა ნახსენები და ურარტული მახვილების საერთო რაოდენობაში არაა მითვლილი, არალოგიურია იყოს ის, რომ ავტორები ჩითახევის მახვილს ურარტულ მახვილებს არ მიაკუთვნებენ, რადგან, როგორც აღვნიშნე, ჩითახევის მახვილი, ისევე როგორც მისი ქარქაში ძალიან ჰგავს ურარტულ მახვილებსა და მათს ქარქაშებს. ამიტომ საფიქრებელია, რომ ავტორებს ტექსტში ამ მახვილის მოხსენიება და საერთო რაოდენობაში მითვლა, უბრალოდ, გამორჩათ.

აღმოსავლეთ საქართველოში ძვ.წ. VII-VI სს-ში გავრცელებული ჩანს რკინის დიდი ზომის, ვადასთან მკვეთრად პირმოხრილი დანები, რომლებსაც ც. დავლიანიძე ურარტული ტიპის იარაღს უწოდებს. მათ ახასიათებს წვერისაკენ თანდათან შევიწროებული პირი, მოგრძო, ოთხკუთხა სატარე ზედ შერჩენილი 2-3 მანჭვლით. ბეშთაშენში აღმოჩენილი ასეთი დანების L-24 – 28,8 სმ-ია; პირის უდიდესი W-2, 6-3 სმ; სატარეს W-2,5-2,6 სმ (დავლიანიძე, 1983: 46, 47). ამ ტიპის დანები საქართველოში აღმოჩენილია: ბეშთაშენში, განთიადში (ქვემო ქართლი), აბელი-აში, სამთავროს სამაროვანზე, ნარეკვავის სამაროვანსა და ნამოსახლარზე, თლიის სამაროვანზე, ზემოლისაში და რკინის კალოს სამაროვანზე. ამავე ტიპის ოდნავ გა-

6 ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ჯავახეთის სოფელ მოლითიდან შემოტანილ სხვა შემთხვევით მონაპოვარ არტეფაქტებს შორის ბრინჯაოს ერთი მცირე ზომის ნივთია. ის აშკარად საქართველოში აღმოჩენილი ურარტული მახვილებისა და სატევრების ქარქაშებისათვის დამახასიათებელი ქვედა – დაფანჯრული დეტალის ანალოგიურია (ტაბ. IV). ამდენად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ურარტული მახვილი ან ამ ტიპის მახვილების მინაბადი სატევარი ქარქაშთან ერთად ჯავახეთშიცაა აღმოჩენილი. თუმცა, ჩვენამდე მხოლოდ ქარქაშის მცირე დეტალმა მოაღწია (ჩილინგარაშვილი, 2018: 43. ტაბ. XIV-3).

ნსხვავებული დანა აღმოჩენილია მელაანის სამლოცველოს ტერიტორიაზეც. საქართველოს საზღვრებს გარეთ ამ ტიპის დანები ცნობილია კარმირ ბლურიდან, ტოპრაკ-კალედან, გოლოვინოსა და მაკარაშენის სამაროვნებიდან, ასევე სომხეთის ტერიტორიაზე გათხრილი სხვა თანადროული ძეგლებიდან (დავლიანიძე, 1983:47; დავლიანიძე, სადრაძე, 1993: 37). როგორც სათანადო სამეცნიერო ლიტერატურიდან ჩანს, საქართველოში თუ მის საზღვრებს გარეთ აღმოჩენილი იარაღის ამ ტიპის ცალები არაა საკმარისად შესწავლილი. შესაბამისად, ამჟამად გვაქვს მხოლოდ მწირი ინფორმაცია, რომლის მიხედვით იარაღის ეს ტიპი, სავარაუდოდ, მართლაც ურარტუსთან უნდა იყოს დაკავშირებული, მაგრამ ამის დამტკიცება ჯერჯერობით შეუძლებელია.

ბრინჯაოს ე. ნ. ფარის გარსაკრავი და აზარფეშა. საქართველოში აღმოჩენილი ლითონის კიდევ ერთი არტეფაქტი, რომელსაც ურარტულ კულტურას უკავშირებენ, მელაანის სამლოცველოს ტერიტორიაზე შემთხვევით აღმოჩენილი ბრინჯაოს ნივთია. მას კ. ფიცხელაური თავის მონოგრაფიაში მოიხსენიებს ე.ნ. ფარის გარსაკრავად (ტაბ. III-1). მონოგრაფიის მიხედვით, მელაანში არქეოლოგიური გათხრების დაწყებამდე რამდენიმე წლით ადრე სამლოცველოს ტერიტორია მოუნახულებია მ. ბარამიძეს, რომელსაც „მინიდან ამოულია“ მძივებით სავსე ბრინჯაოს ჭურჭელი/აზარფეშა⁷ (ტაბ. III-2). მას ზევიდან გადაფარებული ჰქონია ბრინჯაოს თხელი ფირფიტისაგან დამზადებული ფარის გარსაკრავი (?), რომლის D-24 სმ-ია. იგი მრგვალია და შუაგული ამოზურცული აქვს წრიულად. ნაპირებზე ოთხ ადგილას აქვს სამკუთხედის მსგავსი შვერილი ნახვრეტით (ფიცხელაური, 1965: 110. ტაბ. XVII-3). ამ პუბლიკაციაში კ. ფიცხელაური აღნიშნავს, რომ მელაანში აღმოჩენილ ნივთთა შორის აზარფეშა და ფარის ბრინჯაოს გარსაკრავი უცხოოდ გამოიყურება; ფარის გარსაკრავი კი, სავარაუდოდ, ურარტული წარმომავლობისაა, რადგან გულამოზურცული და კიდებანეული ფარები საქართველოს ტერიტორიისათვის სრულიად არაა დამახასიათებელი, ურარტული ძეგლებიდან კი გაცილებით მასიური, წარწერიანი

ფარებიც კია ცნობილი (ფიცხელაური, 1965: 110. ტაბ. XVII-3).

მიუხედავად იმისა, რომ მელაანური ე.ნ. ფარის გარსაკრავი ფორმით მცირედით მართლაც ჰგავს ბრინჯაოს ურარტულ ფარებს, დიამეტრით იგი ძალიან პატარაა არა მარტო ფარებთან, არამედ ხის ურარტული ფარების რკინისა და ბრინჯაოს უმბონებთან შედარებითაც. ამ უკანასკნელთა D, როგორც წესი, საშუალოდ 35-40 სმ-ია (Biber, 2011: 242). ამიტომ კვლევის ამ ეტაპზე, ვფიქრობ, ჯერჯერობით საეჭვოა როგორც მელაანური ე.ნ. ფარის გარსაკრავის ურარტულ კულტურასთან კავშირი, ისე ფარის გარსაკრავად მისი მიჩნევა. აღსანიშნავია, რომ კ. ფიცხელაურს მოგვიანებით (1973) გამოქვეყნებულ თავის კიდევ ერთ ნაშრომში ჩამოთვლილი აქვს ის არქეოლოგიური მასალა, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე მოსახლე ტომების მეზობელ ხალხებთან ურთიერთობაზე მიუთითებს. მათ შორის მოიხსენიებს ხირსაში აღმოჩენილი ურარტული სარტყლის ფრაგმენტს, მაგრამ არ ახსენებს ფარის გარსაკრავს, რომელიც მან 1965 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში ურარტულ კულტურას დაუკავშირა (ფიცხელაური, 1973: 110). შესაძლოა, ეს ფაქტი იმაზე მიანიშნებდეს, რომ ამ არტეფაქტის ურარტულ წარმომავლობასთან დაკავშირებით თავადაც შეიცვალა აზრი.

რაც შეეხება ფარის გარსაკრავთან ერთად აღმოჩენილ ბრინჯაოს აზარფეშას, კ. ფიცხელაურის ცნობით, იორ-ალაზნის აუზის ტერიტორიაზე ეს ბრინჯაოს მსგავსი აზარფეშის აღმოჩენის პირველი შემთხვევაა. მან არტეფაქტს ვერ მოუძებნა პარალელები და, შესაბამისად, ვერც მისი სადაურობა გაარკვია (ფიცხელაური, 1973: 115). აზარფეშა ზედაპირის შემკულობის ნაწილით, კერძოდ, რელიეფური წერტილოვანი ორნამენტით, ჰგავს მიდიურ კულტურასთან დაკავშირებულ ბრინჯაოს ვაზასა და თასს დასავლეთ ირანიდან, ასევე ლორი-ბერდის ე. წ. სამეფო სამარხში აღმოჩენილ ვერცხლის (H-9,7 სმ) თასს, რომლის დეკორი, ს. დევეჯიანის აზრით, ურარტული კულტურის გავლენაზე მეტყველებს, თუმცა, თავად თასი, სავარაუდოდ, ადგილობრივი წარმოებისაა

7 აზარფეშის პირის D-13 სმ; ძირის – D 3,5; მისი H- 6 სმ

(Mahboubian, 1997: 17. fig. 316, 318; Devedjian, 2010: 80-81. pl. XVI-1,2). ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, ამ ეტაპზე არც ამ აზარფეშის ურარტულ კულტურასთან დაკავშირება მიმართა მიზანშეწონილად და ვფიქრობ, რომ მისი უკეთ შესწავლაა საჭირო.

ძვლის ნაკეთობანი. საკვლევ საკითხთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი 2 არტეფაქტი აღმოჩენილია ასევე ჯავახეთში, ნასოფლარ მურჯის ტერიტორიაზე (ტაბ. V-1,2). ეს არტეფაქტები პირველად მოხსენიებულია 1965 წელს გამოქვეყნებულ მესხეთ-ჯავახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1964 წლის საველე სამუშაოების ძალიან მოკლე ანგარიშში, სადაც აღნიშნულია, რომ ჯავახეთის სოფელ კოთელიის მახლობლად, ნასოფლარ მურჯის ტერიტორიაზე, 1963 წელს შემთხვევით აღმოჩნდა სამარხეული კომპლექსი. მასში შემავალი ურარტული ხელოვნების ნიმუშები – ძვლის ქანდაკებები კი უნდა მიუთითებს მეზობლებთან მჭიდრო ურთიერთობაზე (ჩუბინიშვილი, ლამბაშიძე, 1965: 9). კომპლექსის შესახებ ანგარიშში მეტი თითქმის არაფერია ნათქვამი, მაგრამ მისმა ერთ-ერთმა ავტორმა ტ. ჩუბინიშვილმა აღნიშნული ქანდაკებები მასთან ერთად აღმოჩენილ სხვა არტეფაქტებთან ერთად მოგვიანებით – 1965 წელს ცალკე სტატიად გამოაქვეყნა რუსულ ენაზე, სადაც აღნიშნულ კომპლექსს, როგორც ჩანს, ძვ.წ. VIII-VI სს-ს მიაკუთვნებს (Чубинишвили, 1965: 214). სტატიის მიხედვით, ძვლის ამ ფიგურებთან ერთად აღმოჩენილია სულ სამი არტეფაქტი: ბრინჯაოს ნივთის ფრაგმენტი, ცილინდრული ფორმის, ორნამენტირებული ძვლის ნივთი და სარდიონის ერთი მძივი. ანგარიშისგან განსხვავებით, სტატიაში ტ. ჩუბინიშვილს მოცემული აქვს ძვლის ქანდაკებათა ფოტოებიც და მათი დეტალური აღწერილობა: პირველი – ქალის თავის ფორმის ძვლის მრგვალ ფიგურას (H-4 სმ; D ფუძესთან-2,5 სმ) ფუძეზე აღენიშნება ღრმა ფოსოები (სავარაუდოდ, რაიმეზე დასამაგრებლად); ზედაპირი საგულდაგულოდაა დამუშავებული ბასრი საგნით (ტაბ. V-1_ა); ქალის თავის ფორმის ძვლის მეორე ფიგურა შედარებით დაზიანებულია; მას დაზიანებული აქვს თვალები, ცხვირი, სახის მარცხენა ნაწილი და ძირი/ ფუძე (ტაბ. V-2_ა); ეს არტეფაქტიც მრგვალი ფიგურაა, რომლის შემორჩენილი ნაწილი 4 სმ-ს უდ-

რის; მისი D – დაახლოებით 2,4 სმ-ია, ფუძეზე ფოსოს D-0,6 სმ; პროპორციების განსხვავებების მიუხედავად, ძვლის ერთი ტიპის ორი ქანდაკება ხასიათდება მსგავსი ნაკვეთით და აქვს ერთნაირი გარეგნობა: ქანდაკებათა დაგრძელებული სახე გამოკვეთილი ნიკაპით, მსხვილი, გამოზურცული თვალები, ამოზრდილი წარბები, სწორი, გრძელი ცხვირი და წვრილი ტუჩები, გრძელი კისერი და თავი უკნიდან დაფარულია თავსაბურავით; საფეთქლებთან აღენიშნება მრგვალი ბურცოები, სავარაუდოდ, სამკაულის აღმნიშვნელი (Чубинишвили, 1965: 199, 200).

ამ თავისებურებებით სოფელ მურჯში ნაპოვნ ქანდაკებებს ტ. ჩუბინიშვილი ამსგავსებს ურარტული ხელოვნების ნიმუშებს ქალის გამოსახულებით. ასეთებად კი იგი მიიჩნევს ტოპრაკ-კალეში, ლემან-ჰაუფტის გათხრების შედეგად გამოვლენილსა და ძვ.წ. VI ს-ის დასაწყისით დათარიღებულ ოქროს მედალიონს ქალის ფიგურის გამოსახულებით (Пиотровский, 1940: 89. илл. 2); ხალდის მეუღლის – ქალღმერთ არუბანის მცირე ზომის ბრინჯაოს ქანდაკებას სომხეთის სახელმწიფო მუზეუმიდან (Пиотровский, 1940: 91. илл. 1) და სხვ. სტატიის ავტორი იმასაც მიუთითებს, რომ ნახსენები ქანდაკებები და აგრეთვე მურჯის ტერიტორიაზე ნაპოვნი ფიგურები გარკვეულად ემსგავსება მცირე აზიისა და ხმელთაშუაზღვისპირეთის ძვ.წ. VII-VI სს-ით დათარიღებულ პლასტიკას. ტ. ჩუბინიშვილის მოსაზრებით, არაა გამორიცხული, რომ მურჯის ძვლის ფიგურები რომელიღაცა სადღესასწაულო ნივთის მთავარი ნაწილი იყოს (Чубинишвили, 1965: 200). ზოგადად, ძვლის ფიგურები ურარტული კულტურისთვის უცხო არაა (Barnett, 1950: 10. fig. 6). გამომდინარე აქედან და კიდევ იმის გათვალისწინებით, რომ სოფ. მურჯში გამოვლენილი ქალის თავის ფიგურების მსგავსება ტოპრაკ-კალეს ოქროს მედალიონზე გამოსახულ ქალის ფიგურასა და ქალღმერთ არუბანის ბრინჯაოს ქანდაკებასთან ამკარაა, ტ. ჩუბინიშვილის მოსაზრება, რომ მურჯის ძვლის ფიგურები, სავარაუდოდ, ურარტული პლასტიკის ნიმუშებია, სარწმუნოდ მიმაჩნია. ძვლის ფიგურები ამ პერიოდის საქართველოს მატერიალური კულტურისათვის დამახასიათებელი არაა. ამიტომ, სავარაუდოა რომ ეს ქანდაკებები იმპორტულია და არა

ურარტული კულტურის გავლენით ადგილობრივად დამზადებული.

თიხის ნაწარმი. საქართველოში საკმარაოდენობითაა აღმოჩენილი კერამიკის ისეთი ნივთები, რომლებიც ურარტულად ან ურარტულის მიბაძვით დამზადებულად ითვლება. კერამიკის ეს ჯგუფი წარმოდგენილია თიხის ჭურჭლითა და მათი ფრაგმენტებით. გამონაკლისია მხოლოდ თიხისაგან დამზადებული ცხენის თავის ქანდაკება და სამეთუნეო მორგვი.

თიხის ცხენის თავის ქანდაკება შემთხვევით აღმოჩნდა. იმ ერთადერთი პუბლიკაციის მიხედვით, რომელშიც ეს არტეფაქტია გამოქვეყნებული, ის მესხეთ-ჯავახეთის არქეოლოგიურ ექსპედიციას გადასცა წყალმენის მუშაკმა შ. ოქროპირიძემ ჯავახეთში-ნიალის ველზე მუშაობის დროს. თუმცა, არტეფაქტის ზუსტი აღმოჩენის ადგილი დაუდგენელია. პუბლიკაციაში მოხმობილი აღწერილობის თანახმად, ფიგურა შავადაა ნაპრიალები; ალვირი გამოსახულია წერტილოვანი ორნამენტითა და ჩაჭდევით; ცხენის თავს ყურები მოტეხილი აქვს, თვალები დიდი და რელიეფურია, პირი და ნესტოები – შეჭრილი (ჯაფარიძე, კიკვიძე, 1981:142). ამ ნაშრომის ავტორები აღნიშნავენ, რომ ქანდაკება ურარტული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ნიმუშებს აგონებთ, მაგრამ ზუსტად არ მიუთითებენ, თუ რომელ ნიმუშს. მოძიებულ შესაბამის ლიტერატურაზე დაყრდნობით, ცხენის თავის ორი ქანდაკება ცნობილია ურარტული ძეგლებიდან – ალთინ-თეფედან და კარმირ-ბლურიდან, თუმცა, ორივე ბრინჯაოსგანაა დამზადებული და არც სხვა დამახასიათებლებით ჰგავს ჯავახეთში აღმოჩენილ თიხის არტეფაქტს (Azarpay, 1966: 52. pl. 27,28). ნაშრომში ასევე არაა მითითებული ჯავახეთის თიხის ქანდაკების ზომები და არც ვიზუალური მასალა (ფოტო, ჩანახატი). უცნობია აგრეთვე, სად ინახება ამჟამად. შესაბამისად, არსებული ინფორმაციით, ცხენის თავის თიხის ქანდაკების დეტალური ანალიზი, ტიპოლოგიური ანალოგების მოძიება და ურარტულ მხატვრულ ტრადიციასთან მისი დასაბუთებული მიბმა შეუძლებელია.

თიხის სამეთუნეო მორგვი აღმოჩენილია ხოვლეგორის ნამოსახლარის III სამშენებლო ჰორიზონტში და მიეკუთვნება ძვ. წ. VI ს-ს. იგი დამზადებულია მონიტალოდ გა-

მომწვარი თიხისგან. არტეფაქტის ზომებია: D-35 სმ, H-12 სმ, სოლის ფოსოს H-9 სმ, ბორბლის სისქე – 4 სმ, ხოლო ფრთის W-7 სმ (ფიცხელაური, 1973: 99. ტაბ. VI-1).

აღნიშნული მორგვი, დ. ხახუტაიშვილის მიხედვით, აღნაგობითა და მოქმედების პრინციპით ემსგავსება კარმირ-ბლურის ნამოსახლარზე აღმოჩენილ თიხის მორგვს. დ. მუსხელიშვილი და კ. ფიცხელაური კი ხოვლეგორის მორგვს კარმირ-ბლურის ჩარხის იდენტურად მიიჩნევენ. მუსხელიშვილს ხოვლეგორის არქეოლოგიური მასალისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში ეს სამეთუნეო მორგვი გაერთიანებული აქვს ნამოსახლარის არქეოლოგიური მასალის იმ ჯგუფში, რომელიც, მისი მოსაზრებით, ურარტული კულტურის გავლენაზე უნდა მიუთითებდეს. ამასთანავე, ხოვლეგორის სამეთუნეო მორგვს იმპორტულ კერამიკად მოიხსენიებს, თუმცა, არც მისი იმპორტულობისა და არც ურარტულ კულტურასთან დაკავშირების სასარგებლოდ არავითარ არგუმენტს არ მოიხმობს, გარდა იმისა, რომ ხოვლეგორის მორგვს ერთი ურარტული ძეგლის – კარმირ-ბლურის სამეთუნეო მორგვის იდენტურად თვლის (მუსხელიშვილი, 1978:48 ტაბ. LIX. #8491-5; Пиотровский, 1950:18; Пиотровский, 1952:86. илл. 46; ხახუტაიშვილი, 1970:98. ტაბ. LXIV). ამასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია, რომ კარმირ-ბლურის კერამიკის ჩარხი, შესაძლოა, მოქმედების პრინციპით იდენტურია ხოვლეგორის მორგვისა, მაგრამ კარმირ-ბლურის მორგვს ქვედა მხარეს გასდევს პარალელური, კონცენტრული რელიეფური ხაზები, რაც ხოვლეგორის მორგვზე არ შეინიშნება. ამასთანავე, ხოვლეგორის მორგვისაგან მცირედ განსხვავებულია კარმირ-ბლურის მორგვის ქვედა ნაწილიც „სოლის ფოსოს“ გარშემო. ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, ნათელია, რომ ხოვლეგორის მორგვის ურარტული კულტურის გავლენის მიმანიშნებელ არტეფაქტად წარმოჩენისა და იმპორტულ ნივთად მისაჩნევად საკმარისი არგუმენტები ამ დროისთვის არ მოიპოვება.

თიხის ჭურჭელი და მისი ფრაგმენტები. ურარტულ კულტურასთან დაკავშირებული ასეთი არქეოლოგიური მასალა აღმოჩენილია: ოკამის გორაზე (ჯავახეთი) (ჯაფარიძე, კიკვიძე, 1981: 141,142.); უფლისციხის შიდა

ქალაქში, ბამბების ნამოსახლარზე (ხახუტაიშვილი, 1970: 49,70,71); ბეშთაშენის ციხესთან მდებარე სამაროვანზე; მანგლისისა და კუმისის სამაროვნებზე (დავლიანიძე, 1983: 11,12); ხოვლეში, ციხიაგორასა (მახარაძე, ნარიმანიშვილი 2001: 48) და ა.შ. აღნიშნული არქეოლოგიური მასალის ნაწილი ურარტულ კერამიკას ემსგავსება მხოლოდ ფორმით, ნაწილი-მხოლოდ კეცის წითელი ფერითა და წითელი, მბზინავი საღებავით დაფარული ზედაპირით, ნაწილი კი, დ. მუსხელიშვილის მოსაზრებით, როგორც ფორმით, ისე დამზადების ტექნოლოგიით იდენტურია ურარტული ცენტრებიდან ცნობილი სათანადო მასალისა (მუსხელიშვილი, 1978: 91).

დ. ხახუტაიშვილი თავისი ერთ-ერთ მონოგრაფიაში უფლისციხესა და ბამბების ნამოსახლარზე აღმოჩენილ, წითლად შეღებილი ხსენებული არტეფაქტების ჯგუფს ძვ.წ. VI-IV სს-ით ათარიღებს და თვლის, რომ საღებავის იერით ეს ჭურჭელი ძალიან უახლოვდება ურარტუს ცენტრალური რაიონის კერამიკის ნაწარმს, აგრეთვე ძვ. წ. VI-IV სს-ის არმენიის ტერიტორიაზე გამოვლენილ ზოგიერთ ჭურჭელს. თუმცა, იქვე აღნიშნავს, რომ თიხის ჭურჭლის ანგობირების წესი, გარდა ურარტუსა, გავრცელებული იყო მახლობელი აღმოსავლეთის სხვა ტერიტორიებზეც და სულაც არაა აუცილებელი საქართველოს ტერიტორიაზე წითლად ანგობირებული და მოხატული კერამიკის გავრცელება მხოლოდ ურარტულ ნაკადს დავუკავშიროთ (ხახუტაიშვილი, 1970:49,70,71).

დ. მუსხელიშვილის მოსაზრებით, ხოვლეგორის ნამოსახლარის მეოთხე ჰორიზონტში რამდენიმე ერთეულის, მომდევნო ჰორიზონტებში კი დიდი რაოდენობით წითლად გამომწვარი და წითლად შეღებილი კერამიკის გამოჩენა მიუთითებს ახალი ეთნიკური ელემენტის შემოჭრაზე, რომელმაც თან ახალი კულტურული ნაკადი შემოიტანა. მის შემომტანად იგი მიიჩნევს იმ ეთნიკურ ელემენტს, რომელიც თავის დროზე ურარტული კულტურის ორბიტაში იყო მოქცეული. იგი თვლის, რომ ხოვლეგორაში აღმოჩენილი არტეფაქტების ნაწილს ანალოგები ურარტული ცენტრებიდან მომდინარე მასალაში ეძებნება. ამგვარ არტეფაქტებად იგი ასახელებს ქვევრის პირებს დამახასიათებელი სამკუთხა პროფილის ბრტყელბაკოიანი ყე-

ლით (რომელთა ყელის ძირსაც ამკობს მაღალი რელიეფის „გრეხილი“), ასევე „სიგარისებურად“ გრძელტანიან ქილებს, სამყურა ბალახის ფოთლის მოყვანილობის პირიან დოქებსა თუ ხელადებს, პირშენეჩილსა და პროფილირებულ ჯამებს, თიხის ძაბრსა და კერამიკის ჩარხს (მუსხელიშვილი, 1978:90-92).

ამ ტიპის კერამიკის შესახებ კიდევ მრავალ მეცნიერს აქვს აზრი გამოთქმული, მაგალითად, ც. დავლიანიძე თვლის, რომ ადრეაქემენიდური ხანის ქვემო ქართლში წითლად შეღებილი ჭურჭლის „მოდაში შემოსვლა“ მის მახლობლად მდებარე ქვეყნებიდან „უცხო ელემენტის“ გავლენის შედეგი ჩანს (დავლიანიძე, 1983:13). გ. ნარიმანიშვილის აზრით, წითელკეციანი, წითლად შეღებილი კერამიკა ქართლში ჩნდება არა ძვ.წ VI ს-ში, არამედ ძვ.წ. V ს-ის დასაწყისში და ასე შემდეგ (ნარიმანიშვილი, 2018: 104).

მოლითის კრემაციული სამარხები. სოფელი მოლითი მდებარეობს ისტორიულ ჯავახეთში, ტაბანყურის ტბასთან, თანამედროვე ადმინისტრაციული დაყოფით ბორჯომის მუნიციპალიტეტში. ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, შესაბამისი აქტის მიხედვით, 1963 წლის მეორე ნახევარში სოფელ მოლითიდან შემოსულია შემთხვევით აღმოჩენილი ნივთების ჯგუფი (თიხის ჭურჭელი, მძივები, ბრინჯაოს საკინძეები, ბრინჯაოს ისრისპირი და სხვ. (ჩილინგარაშვილი, 2018:37. ტაბ. IV-2; ტაბ. VII-1,2). 1964 წელს მესხეთ-ჯავახეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ სოფელ მოლითთან აწარმოა გათხრები, რომლის შესახებ სულ რაღაც ერთაბზაციანი ანგარიში 1965 წელს გამოაქვეყნეს ტ. ჩუბინიშვილმა და ო. ლამბაშიძემ. როგორც ჩანს, არქეოლოგები დაინტერესდნენ მოლითიდან 1963 წელს მუზეუმში შემოტანილი ნივთებით და მომდევნო წელს ამ ადგილას, სადაც შემთხვევით აღმოჩნდა ეს ნივთები (ან შესაძლოა, ამ ნივთების მხოლოდ გარკვეული ნაწილი), ჩატარდა არქეოლოგიური გათხრები (ჩილინგარაშვილი, 2018: 36-57). ხსენებულ ანგარიშში ავტორები აღნიშნავენ: „სოფ. მოლითთან ქვის კარიერის დამუშავებისას წლიდან წლამდე კლდის ნაპრალებში ჩნდება კრემაციული სამარხები; ურარტული კოლუმბარიუმების მსგავსად, ნაპრალებში მოქცეულია მიცვალებულის

ფერფლის შემცველი თიხის ჭურჭელი“ (ჩუბინიშვილი, ღამბაშიძე, 1965:8-9). ამ ანგარიშს ყურადღება მიაქცია არქეოლოგმა რ. კვირკვამ და 2013 წელს გამოაქვეყნა სტატია სათაურით – „კრემაციული სამარხები ჯავახეთში და ურარტული კოლუმბარიუმები.“ სტატიის მიხედვით, მან სცადა, გაერკვია, თუ სად ინახებოდა ამ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა, თუმცა, ვერ მიაკვლია (კვირკვია, 2013: 92). როგორც ჩანს, მას არც ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულ მოლითის შემთხვევით მონაპოვარ არტეფაქტებზე ჰქონდა ინფორმაცია, ვინაიდან სტატიაში ის ნახსენები არა აქვს.⁸ გამომდინარე აქედან, ავტორი სტატიაში მოლითის სამარხებზე მსჯელობისას მხოლოდ გათხრების ზემოთ ხსენებულ ანგარიშს ეყრდნობა. სტატიაში რ. კვირკვამ მოლითის სამაროვანი შეადარა მალაქლუს, ნორ-არემისა და სხვა სამაროვნებს, რომლებშიც დადასტურებულია კრემაცია. იგი მიიჩნევს, რომ მოლითის სამაროვანი დაკრძალვის წესით თითქმის ანალოგიურია მალაქლუს ურარტული სამაროვნისა და სრულიად უნიკალურია საქართველოსთვის. აქედან გამომდინარე კი, მეცნიერი გამოთქვამს მოსაზრებებს, რომ, შესაძლოა: 1. მოლითის სამაროვანი ურარტულ სამყაროს უკავშირდებოდეს; 2. მოლითის სამაროვანი ურარტუს სამეფოს მიერ დაპყრობილი ტერიტორიიდან ლტოლვილი ადამიანების ან მათი შთამომავლების სასაფლაო იყო; 3. მოლითის სამაროვანზე დაკრძალული ადამიანები ადგილობრივი იყვნენ, რომელთაც მალაქლუს სამაროვანზე დაკრძალულ ხალხთან რელიგიური, კულტურული და იქნებ ეთნიკური სიახლოვეც აკავშირებდათ და ა.შ. (კვირკვია, 2013: 99-101).

ჩემი აზრით, ამ ეტაპზე არსებული მწირი ინფორმაციის ანალიზი არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ ვივარაუდოთ მოლითის სამაროვნის კავშირი ურარტულ სამყაროსთან.

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს, რომ, მოლითის სამაროვნის გათხრების ანგარიშის მიხედვით, არქეოლოგებს აქ არც ერთი ხელუხლებელი კრემაციული სამარხი არ უნახავთ და მხოლოდ მათს ნაშთებს პოულობდნენ (ჩუბინიშვილი, ღამბაშიძე, 1965: 8-9). მნიშვნელოვანია ისიც, რომ, გათხრების შედეგად მოპოვებული არტეფაქტების ანგარიშში მოცემული მოკლე აღწერილობის მიხედვით, არც ერთი ნივთის ურარტული წარმომავლობა ან ურარტულ სამყაროსთან კავშირი არ ჩანს. მოლითში შემთხვევით აღმოჩენილ ნივთებს შორისაც მხოლოდ ადგილობრივი არქეოლოგიური კულტურებისთვის დამახასიათებელი არტეფაქტებია (ჩილინგარაშვილი, 2018: 36-57).⁹ ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ კრემაციული ურნასამარხები საქართველოს ტერიტორიაზეცაა დადასტურებული, მათ შორის, მოლითის სამაროვნიდან საკმაოდ ახლოს, ბორჯომის ხეობაში (კვირკვია, 1999: 37-39). ერთადერთი, რაც მოლითის კრემაციულ სამარხებს განასხვავებს ბორჯომის ხეობის კრემაციული სამარხებისგან, ისაა, რომ ბორჯომის ხეობაში, როგორც წესი, კრემაციული ურნები სამარხ ორმოებშია ჩადგმული, მაშინ, როცა მოლითში, მალაქლუს მსგავსად, კლდის ნაპრალებშია მოთავსებული. მიუხედავად ამისა, ეს განსხვავება არ უნდა გახდეს მიზეზი მოლითის სამაროვნის ურარტულ სამყაროსთან დაკავშირებისა, რადგან ბორჯომის ხეობაშიც დადასტურებულია ერთი კრემაციული ურნასამარხი (ჩითახევის #88 სამარხი), რომელიც პირდაპირ მიწაში იყო ჩადგმული და არა ორმოსამარხში (კვირკვია, 1999: 38). თუ გავითვალისწინებთ, რომ მოლითი ჯავახეთის ვულკანურ პლატოზე მდებარეობს, სადაც ბევრ ადგილას კლდოვანი ქანი ნიადაგის მხოლოდ მცირე ფენითაა დაფარული, სრულიად შესაძლებელია, რომ მოლითის სამაროვანზეც ურნები სამარხი ორმოს გარეშე პირდაპირ მიწაში იყო ჩადგმული და წინასწარ განზრახვით კი არა,

8 გამონაკლისია მხოლოდ ერთი – თიხის შტამპური საბეჭდავი, რომელიც მანამდე გამოქვეყნებული ჰქონდა მ. ლორთქიფანიძეს (ლორთქიფანიძე, 1969:68. ტაბ. I-3). როგორც ჩანს, ავტორი სწორედ ამ პუბლიკაციიდან იცნობდა აღნიშნულ არტეფაქტს (არტეფაქტების დიდი ნაწილი 2018 წლამდე გამოუქვეყნებელი იყო).

9 გამონაკლისია ზემოთ ნახსენები ბრინჯაოს ერთი ნივთი (ტაბ. IV-2), რომელიც იდენტურია საქართველოში აღმოჩენილი ურარტული მახვილებისა და მათი მინაბადი ბრინჯაოს სატევრებისათვის დამახასიათებელი ქარქაშების ქვედა – ბოლო ნაწილისა. თუმცა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, არსებული მონაცემებით, უფრო სავარაუდოა, რომ აღნიშნული მახვილები, სატევრები და მათი ქარქაშები ურარტული კულტურის გავლენით ადგილობრივად მზადდებოდა და არ უნდა იყოს იმპორტული.

არამედ შემთხვევით მოხვდა კლდის ნაპრალებს შორის. ყოველივე ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, მოლითის სამაროვნის ურარტულ სამყაროსთან დაკავშირება კვლევის ამ ეტაპზე არალოგიკური ჩანს.

დასკვნა. როგორც უკვე აღინიშნა, წარმოდგენილი მასალა ნათლად აჩვენებს, რომ საქართველოში აღმოჩენილია დიდი ოდენობის არტეფაქტები, რომლებსაც ურარტულ კულტურას უკავშირებენ, თუმცა, მათი მხოლოდ ერთი ნაწილია ისეთი, რომელთა ურარტულ კულტურასთან კავშირი ეჭვს არ იწვევს ან საკმაოდ კარგადაა დასაბუთებული. მელაანის ფარის გარსაკრავისა და ბრინჯაოს აზარფეშის, თიხის ცხენის თავის ქანდაკებისა და თიხის ხოვლეგორის სამეთუნეო მორგვის ურარტული წარმომავლობა ჯერჯერობით არაფრით მტკიცდება. რაც შეეხება ზემოთ განხილულ თიხის ჭურჭელს, არსებული მონაცემებით მხოლოდ იმის თქმაა შესაძლებელი, რომ, სავარაუდოდ, ისინი მართლაც ურარტულ კულტურასთან უნდა იყოს დაკავშირებული. სხვა საკითხები, მაგალითად, ზუსტად როდის ჩნდება საქართველოს ტერიტორიაზე ამგვარი კერამიკა; რატომაა ის, ძირითადად, მხოლოდ შიდა და ქვემო ქართლში გავრცელებული; ამგვარი კერამიკის საქართველოში გამოჩენა მართლაც ახალი ეთნიკური ელემენტის შემოჭრაზე მიუთითებს თუ არა და ა.შ., ჯერჯერობით გაურკვეველია ან არასაკმარისად დასაბუთებული.

არტეფაქტების იმ ჯგუფს, რომელთა ურარტულ კულტურასთან კავშირი არაა სადავო ან საკმაოდ დამაჯერებლად დასაბუთებული, უპირველესად, მიეკუთვნება საქართველოში აღმოჩენილი ურარტული სარტყლები და სარტყლის ფრაგმენტები, ურარტული ფიბულები, პირმოხრილი რკინის დანები, ურარტული მახვილები, მათი მინაბადი სატევრები, აღნიშნული მახვილებისა და სატევრებისთვის დამახასიათებელი ქარქაშები და ძვლის ქანდაკებები. ამათგან სარტყლები, როგორც ჩანს, არაა ადგილობრივ დამზადებული, ფიბულების ნაწილი კი

ადგილობრივი წარმომავლობისაა; ნაწილი, სავარაუდოდ, იმპორტირებულია. ალბათ იმპორტირებული უნდა იყოს ძვლის ქანდაკებებიც. რაც შეეხება მახვილებს, სატევრებს, ქარქაშებსა და დანებს, მათი რაოდენობიდან და სტატიაში მოცემული სხვა ინფორმაციებიდან გამომდინარე, ლოგიკურია, რომ ისინი ადგილობრივ ინარმოებოდა, თუმცა, არაა გამორიცხული, რომ ერთეული არტეფაქტები შემოტანილი იყოს სხვა ტერიტორიიდანაც. ამ ჯგუფში შემავალ არტეფაქტებს ათარილებენ¹⁰ ძვ.წ. IX-VI სს-ით, ანუ იმ პერიოდით, როცა ურარტუს სახელმწიფო არსებობდა.¹¹ შესაბამისად, მათი აღმოჩენა მიუთითებს ამ დროს ურარტულებისა და თანამედროვე საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთა შორის კონტაქტებზე.

ამ არტეფაქტთაგან იმპორტულად მიჩნეული ნაწილის შესახებ სხვადასხვა მოსაზრებაა გამოთქმული. მ. კასტელუჩია თლიის სამაროვანზე აღმოჩენილ ურარტულ სარტყლებთან დაკავშირებით გამოთქვამს ვარაუდს, რომ ისინი, შესაძლოა, საჩუქრები იყო, რომლებიც გადაეცათ ადგილობრივ მმართველებს ან შეიძლება, ესაა სიმბოლური ნივთები, რომლებიც მათმა მფლობელებმა მიიღეს ურარტულ არმიაში ან პოლიტიკურ ადმინისტრაციაში სამსახურისათვის (Castelluccia, 2014: 91). დაახლოებით იგივე მოსაზრება აქვს ჰიდეტოში ცუმოტოსაც ურარტული მახვილების შესახებ (Tsumoto, 2009: 119). ურარტული სარტყელები საქართველოს ტერიტორიაზე მასობრივად გავრცელებული არ ჩანს. ამიტომ, შესაძლოა, მ.კასტელუჩიას ხსენებული მოსაზრება სიმართლეს შეესაბამებოდეს, თუმცა, მისი გამყარება არგუმენტებით ამ ეტაპზე შეუძლებელი ჩანს. რაც შეეხება ჰიდეტოში ცუმოტოს შეხედულებას მახვილებზე, როგორც აღინიშნა, საქართველოში აღმოჩენილი ყველა ურარტული მახვილი თუ არა, მათი დიდი ნაწილი მაინც ადგილობრივ დამზადებული უნდა იყოს. გამომდინარე აქედან, ჰიდეტოში ცუმოტოსას აზრი მათ შესახებ საფუძველს მოკლებუ-

10 ნაწილი არტეფაქტებისა შემთხვევითი მონაპოვარია. ამდენად, ისინი, მხოლოდ პარალელების მიხედვით, შედარებით-ტიპოლოგიური მეთოდითაა დათარიღებული.

11 განსხვავებით საქართველოში აღმოჩენილი ურარტულ კულტურასთან დაკავშირებული კერამიკისაგან, რომელიც ძვ.წ. VI ან V ს-ში გავრცელდა საქართველოს ტერიტორიაზე, ანუ იმ დროს, როდესაც ურარტუს სახელმწიფო უკვე განადგურებული იყო.

ლია. კ. ფიცხელაურის მოსაზრებით, აღმოჩენილი ურარტული ბრინჯაოს სარტყლის ფრაგმენტი ხირსაში, შესაძლოა, ვაჭრობის გზით მოხვედრილიყო, მაგრამ ხირსაში ამ ნივთის სხვა გზით მოხვედრასაც არ გამოირიცხავს, კერძოდ, საომარი ნადავლის სახით (ფიცხელაური, 1965: 80-81). როგორც ხირსას ურარტულ სარტყელთან, ისე ყველა სხვა იმპორტულ ნივთთან დაკავშირებით ამჟამად ყველაზე ლოგიკური ეს ორი მოსაზრება ჩანს. ყველა იმ ურარტულ წერილობით წყაროში, სადაც სამხრეთ კავკასიის მაცხოვრებლები იხსენიებიან, სახეზეა ურარტუელთა და სამხრეთ კავკასიის ტომთა დაპირისპირება. ეს კი ამ არტეფაქტების საქართველოში ნადავლის სახით მოხვედრის სასარგებლოდ მეტყველებს. მიუხედავად ამისა, ეს ფაქტი არ გამოირიცხავს, რომ მშვიდობიანობის დროს ურარტუელებს სამხრეთ კავკასიის ხალხებთან სავაჭრო ურთიერთობებიც ჰქონდათ. ადგილობრივად, ურარტულის მიბაძვით დამზადებული ნივთების აღმოჩენა კი ურარტუს კულტურულ გავლენაზე უნდა მიუთითებდეს.

საინტერესოა, რომ ურარტული თუ ურარტულის მიბაძვით დამზადებული ნივთების უმრავლესობა შიდა ქართლშია აღმოჩენილი. დასავლეთ საქართველოს შემთხვევაში ეს ალბათ მარტივად აიხსნება იმით, რომ დასავლეთ საქართველოს დიდი ნაწილი შედარებით უფრო შორსაა იმ ტერიტორიიდან, სადაც, სავარაუდოდ, ურარტუს ჩრდილოეთი საზღვარი უნდა ყოფილიყო და, ამავდროულად, უფრო იზოლირებულია მათაა სისტემებით. რაც შეეხება კახეთსა და, განსაკუთრებით, ურარტუს მოსაზღვრე სამხრეთ საქართველოს (სამცხე, ჯავახეთი, თრიალეთი, ქვემო ქართლი), აქ ურარტული ნივთების იშვიათი აღმოჩენა დიდი ალბათობით განპირობებულია იმით, რომ ეს მხარეები არქეოლოგიურად ნაკლებადაა შესწავლილი.

გასათვალისწინებელია, რომ სრულიად შესაძლებელია, არსებობდეს საქართველოში აღმოჩენილი, ურარტულ კულტურასთან დაკავშირებული არტეფაქტი თუ არტეფაქტების ჯგუფი, რომელიც სტატიაში არაა მოხსენიებული მათზე ინფორმაციის არქონის გამო. ასევე შესაძლებელია, რომ მომავალში შემთხვევით ან არქეოლოგიური გათხრების შედეგად კიდევ აღმოჩნდეს ამ ტიპის არტეფაქტები საქართველოში (განსაკუთრებით მოსალოდნელია სამხრეთ საქართველოში მათი აღმოჩენა), რაც წინაპირობა გახდება საკვლევ საკითხთან დაკავშირებული მოსაზრებების შეცვლის ან დაზუსტების. მანამდე კი, არსებული არქეოლოგიურ მონაცემების შესწავლისა და გაანალიზების შედეგად დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ ურარტუელებსა და თანამედროვე საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხს დანამდვილებით ჰქონდათ გარკვეული სახის კონტაქტები. ამის ამსახავი არქეოლოგიური მასალა საკმაოდ მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანია. გამომდინარე აქედან, ხსენებული ურთიერთობების ინტენსივობისა და ხასიათის გარკვევა რთული, კომპლექსური საკითხია და სპეციალურ ფართომასშტაბიან კვლევას საჭიროებს. წინამდებარე სტატია საფუძველს უქმნის სწორედ იმ უფრო ღრმა და კომპლექსურ მომავალ კვლევებს, რომლებიც მიმართული იქნება როგორც ურარტუელთა და საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთა ურთიერთობის მასშტაბების განსაზღვრისკენ, ასევე ცალკეული ურარტული არტეფაქტის გამოყენების, კონტექსტისა და საქართველოში მოხვედრის გზის დასადგენად. ყოველივე ზემოთ აღნიშნული კი შექმნის პლატფორმას ახალი ჰიპოთეზების ჩამოსაყალიბებლად, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია საქართველოს უძველესი ისტორიის ერთ-ერთი საგულისხმო მონაკვეთის შესასწავლად.

MONUMENTS OF THE URARTIAN CULTURE FROM GEORGIA

Summary

The present article discusses the relations between the Kingdom of Urartu (9th–6th cc. BC) and the population inhabiting the territory of present-day Georgia, based on archaeological material. The Urartian written sources have preserved the valuable information regarding the people of the South Caucasus. Based on the above mentioned written sources history of population living on the territory of historical and modern Georgia has been studied by different authors, but this history has not yet been verified through archaeological material. The present study brings together the archaeological artefacts discovered in Georgia that are associated with Urartian culture.

Particular attention was paid to artefacts the connection of which with the Urartian material culture does not cause any suspicion or are convincingly substantiated. Among these finds are bronze belts, fibulae, iron knives, bimetallic swords, bronze hilts of these sword imitations, scabbards, and bone figurines. Some of these objects were imported (they could get into the territory of Georgia as booty, gifts or through trade), while other things might have been produced locally.

The article defines the region of Georgia where Urartian artefacts are most concentrated (Shida Kartli). Few finds of Urartian artefacts in other areas of Georgian territories might be due to geographical location and lack of archaeological studies.

The presented evidences demonstrate that the people inhabiting the territory of the present-day Georgia maintained certain forms of interaction with the Urartian state. At the same time, the data demonstrates the complexity of this historical relationship and highlights the urgent need for a large-scale, systematic archaeological research for better comprehension of characteristics, dynamics, and intensity of those contacts.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ასათიანი, შ. (1992). *ქართველური ტომები ძვ.წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევარსა და I ათასწლეულის პირველ ნახევარში (ძველალმოსავლური წყაროების მიხედვით)*. დისერტაცია. თბილისი.
2. ახვლედიანი, ნ., სულთანიშვილი, ი. (2013). ე.წ. ურარტული მახვილების შესახებ. *ჟურ. „ძიებანი საქართველოს არქეოლოგიაში“*. #21. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არქეოლოგიური ცენტრის გამოცემა.
3. გორდეზიანი, ლ. (2019). სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ეთნიკური სურათისათვის (ლურსმნული ტექსტების მიხედვით). *კრ. „საქართველო-უძველესი მეტალოგენური კერა (აჭარა)“*. თბ.: ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმის გამოცემა.
4. დავითაშვილი, ა. (1996). „მეომრის“ სამარხი სოფელ მცხეთიჯვრიდან. *ჟურ. „ნარკვევები“*. II. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
5. დავლიანიძე, რ., სადრაძე ვ. (1993). *ნარეკავის ნამოსახლარი და სამაროვანი*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
6. დავლიანიძე, ც. (1983). *ქვემო ქართლის (თრიალეთის) კულტურა ძვ.წ. I ათასწლეულის მეორე ნახევარში*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
7. კვირკვია, რ. (1999). დაკრძალვის წესი ბორჯომის ხეობაში ძვ.წ.VIII-VI საუკუნეებში. *ჟურ. „ძიებანი“*. #4. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიის კვლევის ცენტრის გამოცემა.
8. კვირკვია, რ. (2009). *ბორჯომის ხეობა რკინის ფართო ათვისების ხანაში (ძვ.წ. VIII – VII სს.)*. დისერტაცია. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
9. კვირკვია, რ. 2013. კრემაციული სამარხები ჯავახეთში და ურარტული კოლუმბარიუმები. *ჟურ.*

- „მოამბე“. #4. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
10. მახარაძე, ზ., ნარიმანიშვილი გ. (2001). ციხიაგორა აქემენიდურ ხანაში. ჟურ. „ძიებანი.“ #7. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის გამოცემა.
 11. ლორთქიფანიძე, მ. (1969). *ძველი საქართველოს გლიბტიკური ძეგლების კორპუსი I*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 12. მელიქიშვილი, გ. (1951). *ურარტუ*. თბ.: გამომც. „საბლიტგამი“.
 13. მუსხელიშვილი, დ. (1978). *ხოვლეს ნამოსახლარის არქეოლოგიური მასალა*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 14. ნარიმანიშვილი, გ. (2018). აღმოსავლეთ საქართველოს ძვ.წ. VII - ახ.წ. VII სს-ის კერამიკა (II ნაწილი). ჟურ. „იბერია-კოლხეთი“. #14. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არქეოლოგიური ცენტრის გამოცემა.
 15. ფიცხელაური, კ. (1965). *იორ-ალაზნის აუზის ტერიტორიაზე მოსახლე ტომთა უძველესი კულტურა*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 16. ფიცხელაური, კ. (1973). *აღმოსავლეთ საქართველოს ტომთა ისტორიის ძირითადი პრობლემები (ძვ.წ. XV - VII სს.)*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 17. ჩილინგარაშვილი, თ. (2018). *ურარტული კულტურის გავრცელების საზღვრები საქართველოში*. სამაგისტრო ნაშრომი. თბილისი.
 18. ჩუბინიშვილი, ტ., ლამბაშიძე, ო. (1965). მესხეთ-ჯავახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1964 წლის საველე მუშაობის შედეგები. კრ. „XIV სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი 1964 წლის საველე-არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგებისადმი“. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 19. ხახუტაიშვილი, დ. (1970). *უფლისციხე*. ტ. II. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 20. ხიდაშელი, მ. (1982). *ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლები)*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 21. ჯაფარიძე, ო., კიკვიძე, ი., ავალიშვილი, გ., წერეთელი, ა. (1981). *მესხეთ-ჯავახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის მუშაობის შედეგები*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
 22. Azarpay, G. (1968). *Uartian art and artifacts a chronological study*. Berkeley and Los Angeles. „University of California press“.
 23. Barnett, R. D. (1950). The Excavations of the British Museum at Toprak Kale near Van. *Iraq*, Vol. 12, #1.
 24. Castelluccia, M. (2018). Uartian Caucasian and Iranian Bronze Belts. Виноградовские чтения II. Армавир. Издательство Армавирского государственного педагогического университета.
 25. Castelluccia, M. (2014). Uartian Metalwork in Caucasian Graves. „*Studies in Caucasian Archaeology*.“ II. T.: Publication of the Prof. Sergi Makalatia Gori Historical-Ethnographical Museum.
 26. Devedjyan, S. G. (2010). Some Uartian Objects from the Tombs of Lori Berd. „*ARAMAZD*“ (*Armenian Journal for Near Eastern Studies*). vol. 5, #2. Yerevan. Publication of the Association for Near Eastern and Caucasian Studies.
 27. Biber, H. Sevin, V. Alcin, U. Y. (2008). Technological and Archaeometallurgical Studies on the Uartian Swords and Daggers. „*Ancient Mining in Turkey and The Eastern Mediterranean*“. Ankara. Publication of Atılım University.
 28. Biber, H. (2011). Uartian Weapons. „*Urartu*“ (*Transformation in the East*). Istanbul. Yapı Kredi Yayınları.
 29. Mahboubian, H. (1997). *Art of Ancient Iran. Copper and Bronze*. London. Philip Wilson Publishers.
 30. Miron, A. Orthmann, W. (1995). *Unterwegs zum goldenen vlies*. Saarbrücken.
 31. Narimanishvili, D. (2020). Issues for Localization of the “Tariuni”. *Anadolu – Kafkasya İlişkileri Araştırmaları Dizisi*. 1. Ankara.
 32. Tsumoto, H. (2009). The Uartian Sword: Its Origin, Distribution and Political Background. „*Bulletin of the Society for Near Eastern Studies in Japan*“.
 33. Пиотровский, Б.Б. (1940). Урартская бронзовая статуэтка гос. Музея армении. Жур. „*Советская Археология*.“ 1940 #6. М.: Лен.: Изд. Академии Наук СССР.
 34. Пиотровский, Б.Б. (1950). *Кармир-Блур*. I. Ереван. Изд. Академии наук Армянской ССР.
 35. Пиотровский, Б.Б. (1952). *Кармир-Блур* II. Ереван. Изд. Академии наук Армянской ССР.
 36. Техов, Б. В. (1961). Об одном погребальном комплексе из с. Тли. Жур. „*Советская Археология*“. 1961 #4. М., Лен. : Изд. Академии Наук СССР.
 37. Чубинишвили, Т.Н. (1965). Новые данные о проникновении урартской культуры в Южную Грузию. Жур. „*Новое в Советской Археологии*“. #230. М.: Изд. «Наука».

ილუსტრაციების აღწერა

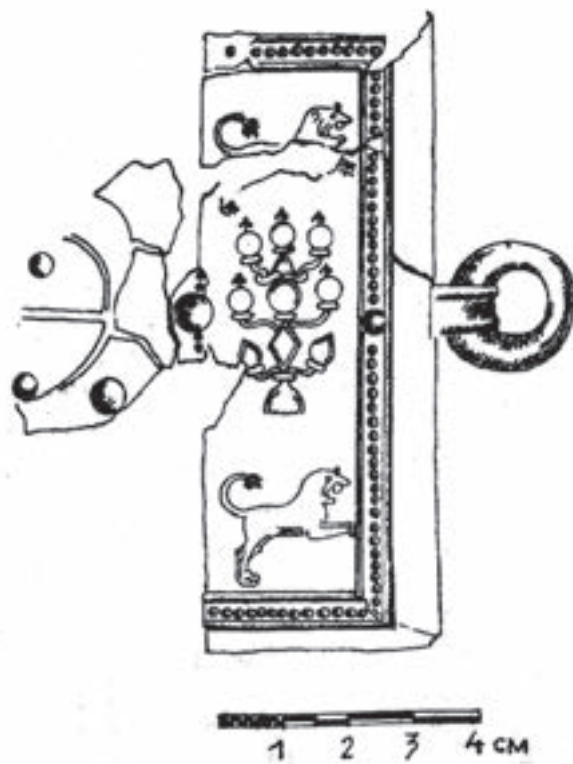
- ტაბ. I. სურ. 1. ურარტული სარტყლის ფრაგმენტი მცხეთიჯვრის სამაროვნის #55 სამარხიდან (კონსერვაციის შემდგომ)
- ტაბ. II_{1,2} სურ. 1. ურარტული სარტყლის ფრაგმენტი მცხეთიჯვრის სამაროვნის #55 სამარხიდან. ფოტო აღებულია ა. დავითაშვილის სტატიიდან (დავითაშვილი ა. (1996). „მეომრის“ სამარხი სოფელ მცხეთიჯვრიდან. ჟურ. „ნარკვევები“. II); სურ. 2. ურარტული სარტყლის ფრაგმენტი, შემთხვევით აღმოჩენილი კახეთის სოფელ ხირსაში
- ტაბ. III_{1,2} სურ. 1. „ფარის გარსაკრავი“ კახეთის სოფელ მელაანიდან; სურ. 2. ბრინჯაოს აზარფეშა კახეთის სოფელ მელაანიდან. ფოტოები აღებულია კ. ფიცხელაურის ნიგნიდან (ფიცხელაური კ. (1965). *იორალაზნის აუზის ტერიტორიაზე მოსახლე ტომთა უძველესი კულტურა*)
- ტაბ. IV_{1,2} სურ. 1 ენ. ურარტული ბრინჯაოსტარიანი რკინის მახვილი ბრინჯაოს ქარქაშით ნაქულობაქევის სამაროვნის #3 სამარხიდან. ფოტო აღებულია ნ. ახვლედიანისა და ი. სულთანისვილის სტატიიდან (ახვლედიანი, ნ., სულთანისვილი ი. (2013). ენ. ურარტული მახვილების შესახებ. ჟურ. „ძიებანი საქართველოს არქეოლოგიაში“. #12); სურ. 2. ქარქაშის ქვედა-ბოლო ნაწილი სხვა ნივთებთან ერთად შემთხვევით აღმოჩენილია ჯავახეთში, ბორჯომის მუნიციპალიტეტის სოფელ მოლითში
- ტაბ. V_{1,2} სურ. 1_{ა,ბ}; 2_{ა,ბ}. ძვლის ქანდაკებები სხვა ნივთებთან ერთად შემთხვევით აღმოჩენილია ჯავახეთის სოფელ კოთელიასთან ახლოს მურჯის ნასოფლარის ტერიტორიაზე. ფოტო აღებულია ტ. ჩუბინიშვილის სტატიიდან (Чубинишвили, Т.Н. (1965). Новые данные о проникновении урартской культуры в Южную Грузию. Жур. „Новое в Советской Археологии“. #230)
- ტაბ. VI. სურ. 1. სამეთუნეო ჩარხი, აღმოჩენილი შიდა ქართლში, ხოვლეგორის ნამოსახლარის ტერიტორიაზე. ფოტო აღებულია დ. ხახუტაიშვილის ნიგნიდან (ხახუტაიშვილი, დ. (1970). *უფლისციხე*. ტ. II)
- ტაბ. VII_{1,2} ჯავახეთის სოფელ მოლითში შემთხვევით აღმოჩენილი ნივთების ნაწილი. სურ. 1. ბრინჯაოს ორფრთიანი ისრისპირი; სურ. 2. ბრინჯაოს თავხვია საკიბდი

Description of illustrations

- Pl. I. Fig. 1. Fragment of the Urartian belt from #55 tomb of the Mtskhetijvari burial ground (after conservation)
- Pl. II_{1,2} Fig. 1. Fragment of the Urartian belt from #55 tomb of the Mtskhetijvari burial ground. The photo is taken from A. Davitashvili's article (Davitashvili A. 1996. The "Warrior" tomb from the village of Mtskhetijvari. Magazine "Essays". II) ; Fig. 2. Fragment of the Urartian belt, accidentally found in the village Khirsa, Kakheti
- Pl. III_{1,2} Fig. 1. "Shield rim" from Melaani village, Kakheti Fig. 2. Bronze "azarpesha" (spoon-shaped wine glass) from Melaani village, Kakheti. The photos are taken from K. Pitskhelauri's book (Pitskhelauri K. (1965). The ancient culture of tribes inhabiting the territory of the Iori-Alazani basin)
- Pl. IV_{1,2} Fig. 1 The so-called Urartian bronze-headed iron sword with a bronze scabbard from tomb #3 of Nakulbakevi burial ground. The photo is taken from N. Akhvlediani's and I. Sultanishvili's article (Akhvlediani, N., Sultanishvili I. (2013). About the so-called Urartian swords. Journal "Search." #12). Fig. 2. Lower end of a scabbard was found accidentally along with other items in Javakheti, in Moliti village, Borjomi municipality
- Pl. V_{1,2} Fig. 1 a,b; 2 a,b. Bone statues were found along with other objects by chance in Murji Nasoflari area near Kotelia village in Javakheti. The photo is taken from T. Chubinishvili's article (Chubinishvili, T. N. (1965). New data on the penetration of Urartian culture into Southern Georgia. Journal "The News in the Soviet Archaeology". #230)
- Pl. VI. Fig. 1. Pottery lathe found in Shida Kartli, on the territory of Khovlegora settlement. The photo is taken from D. Khakhutaishvili's book (Khakhutaishvili, D. (1970). *Uplistsikhe*. Vol. II)
- Pl. VII_{1,2} Part of objects found by chance in Moliti village, in Javakheti. Fig. 1. Bronze double-winged arrowhead; Fig. 2. Bronze buckle



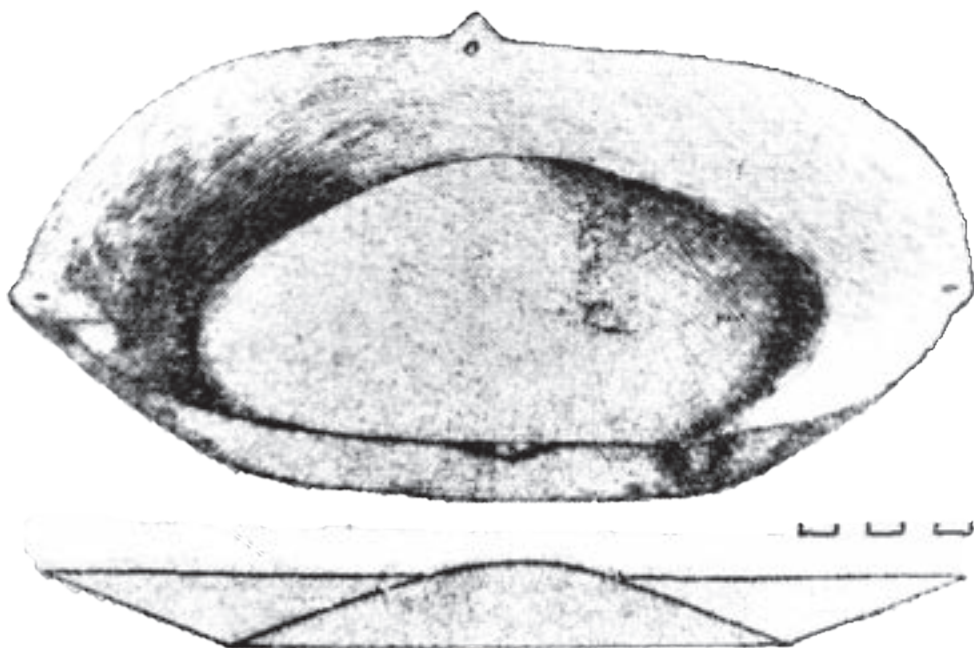
სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 1



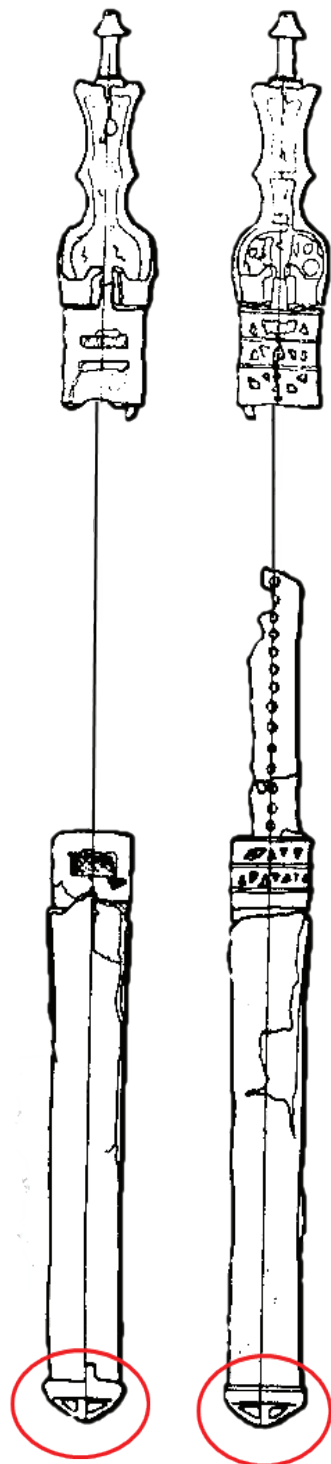
სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 1



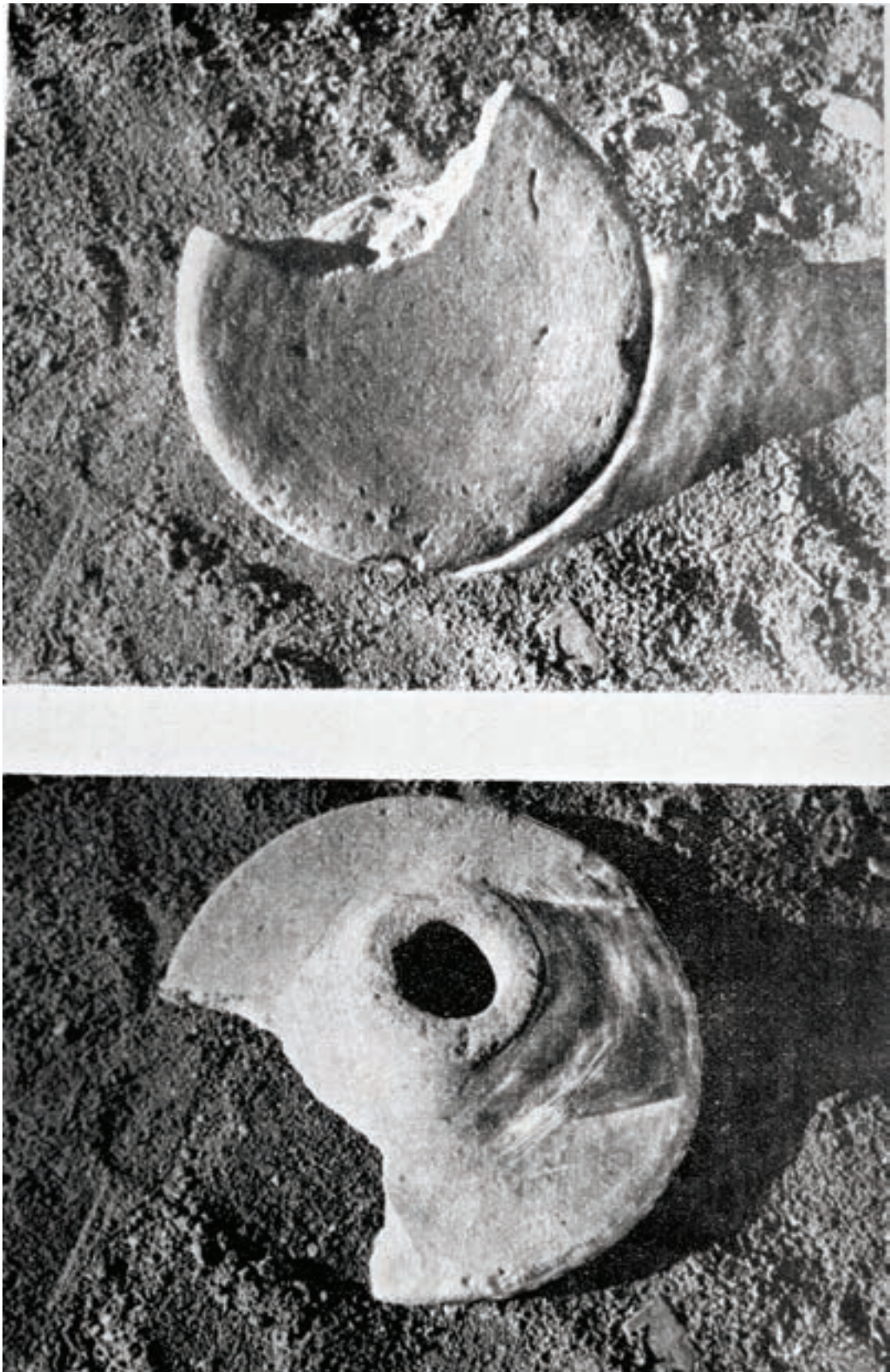
სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2

ქეთევან დიღმელაშვილი, ნანა კაპანაძე

სარგვეშის განძი

სარგვეშის განძის სახელით ცნობილი ნივთები 1917 წელს შემთხვევით აღმოჩნდა ხარაგაულის მუნიციპალიტეტის სოფ. სარგვეშში მიწის დამუშავების დროს. მოსახლემ ნივთების ნაწილი გაყიდა, მეორე ნაწილი კი 1918 წელს გადაეცა საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებას, რომლის შემოსულობათა წიგნში განძში შემავალი ნივთების ჩამონათვალის გასწვრივ გაკეთებული ჩანაწერით ვიგებთ, რომ ისინი აღმოჩენილა სოფ. სარგვეშში, ბელაგორის სადგურის მახლობლად, და ნივთები შეუძენიათ აკაკი ხოშტარისა და მიერ გაღებული თანხით. შემოსულობათა წიგნის მიხედვით, საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებისათვის გადაცემული განძი შეიცავდა ოქროს: სამაჯურს, სამ ბეჭედს, ხატისუღელს, ორ მძივს, ვერცხლის კოვზსა და კილიკს, სმალტის, მინის, აყიყის 14 მძივს, ბრინჯაოს წრიულ, ბრტყელ ნივთს, რკინის მახვილს, ასევე ორ შუბისპირსა და ერთ ისრისპირს, სალეს ქვას, კაჟისა და ძვლის ორ-ორ ნატეხს. სარგვეშის განძის ერთი ნაწილი დღეს დაცულია შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, ხოლო მახვილი, შუბისპირები, სალესი ქვა, კაჟის ქვები, ძვლის ფრაგმენტები და მძივები 1931-1937 წლებიდან – სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმში. სამწუხაროდ, მძივების, სალესი ქვის, ერთი კაჟისა და ძვლის ფრაგმენტების მოძიება მუზეუმის საცავში ვერ შევძელით.

სარგვეშის განძის სახელით ცნობილი არტეფაქტები სრულად არასდროს გამოქვეყნებულა. მისი ერთადერთი პუბლიკაცია გ. ჩუბინაშვილს ეკუთვნის, რომელშიც მეცნიერი მხოლოდ ოქროს სამაჯურად მიჩნეულ სამკაულსა და ვერცხლის კილიკზე ამახვილებს ყურადღებას (Tchubinashvili, 1925: 83-86).

აქედან გამომდინარე, ვიძლევი სარგვეშის განძის მოკლე აღწერას:

ვერცხლის კილიკი (მN2829. სურ.1) შედგება ერთმანეთთან მიმაგრებული ორი ნაწილისგან – ქუსლისა და ფიალისგან. ქუსლი

ნახევარსფეროს ფორმისაა, ლილვებიანი ყელით, რომელზეც დასმულია ფიალა. ფიალა კალთადაქანებულია, მხართან მკვეთრი წიბოთი, წიბოს ზევით ვერტიკალური, ოდნავ შეზნექილი ყელითა და მრგვალი, გადაშლილი პირით. მხარსა და პირზე დამაგრებულია ორი ზეანეული ყური, რომლებიც ფოთლისებრი შვერილებითაა გაფორმებული. ფიალის კალთა ოთხი მედალიონითაა დანაწევრებული, რომელთა შორის აკანთის ფოთლებია ამოზრდილი და ფრინველებია მოცემული. მედალიონთაგან ორში, ერთმანეთის მოპირდაპირედ, ერთი და იგივე გამოსახულებაა მოცემული – სასანურ სამეფო სამოსსა და ინსიგნიებით წარმოდგენილი მამაკაცი პროფილით, აქცენტირებული მარჯვენით. დანარჩენი ორი მედალიონიდან ერთში ასევე სამეფო სამოსით გამოსახულია ჭაბუკი ხელში გვირგვინით, ხოლო მეორეში – დედოფალი შროშანის ყვავილით ხელში. ფიალის ყელი კოპებიანი კონცენტრული ზოლებითაა მოჩარჩოებული და ამგვარად შექმნილ ფრიზში მოცემულია მცენარეული რტოს კლაკნილი ხაზი ნაყოფისა და ფოთლების, კურდღლისა და არწივის გამოსახულებებით. კილიკის კორპუსის H-9.5 სმ, ხოლო D-12.5 სმ

თასი არაერთი მეცნიერის კვლევის საგანი გახდა, რომელთაგან უმთავრესია კ. მაჩაბლის, მ. ნონელიასა და ვ. ლუკონინის კვლევები (Луконин, 1969: 95-96; Мацабელი, 1976: 116-121; Луконин, Цоцелия, 1981: 51-62). ამ კვლევებით განისაზღვრა მასზე გამოსახული პიროვნებების ვინაობა და თასის ასაკი. მიჩნეულია, რომ ორ მედალიონში ირანის შაჰი ბაჰრამ (ვარაჰრან) II-ის (275/276-293 წწ.) პორტრეტია მოცემული, დანარჩენ ორში კი მისკენ შებრუნებული მისი მეუღლის – შაპურდუხტაკისა და მემკვიდრის – ბაჰრამ III-ის პორტრეტები. ვ. ლუკონინმა პორტრეტთა პროტოტიპებად ბაჰრამ II-ის მონეტებზე დატანილი გამოსახულებები მიიჩნია, ხოლო, პორტრეტებზე მოცემული სიმბოლოების მიხედვით, მისი დამზადების პერიოდად – III ს-ის 70-იანი წლების დასასრული – 80-იანი წლების დასაწყისი (Луконин, 1969: 95-96, 112).

მოგვიანებით ამ კილიკის დამზადების თარიღად ვ. ლუკონინმა და მ. წონელიამ უკვე 283-293 წლები მოიაზრეს (Луконин, Цоцелия, 1981:57). დახვეწილი ნაკეთობის გამო კილიკი მეცნიერთა მიერ სამეფო სახელოსნოს ნაწარმადაა განსაზღვრული (Луконин, Цоцелия, 1981: 51-62; Мачабели, 1976: 116-121; Мачабели, 1972: 59-64).

ოქროს ხატისუღელი (მN2830. სურ.2) სადა რკალია, რომლის ერთი ბოლო კაუჭით სრულდება, მეორე კი – ოდნავ შემსხვილებული თავით. ხატისუღლის D-13.4 სმ

ოქროს საწვივე რგოლი (მN2831. სურ.3) შედგება ერთმანეთთან შესახსრული სამი რკალისგან. თითოეული ნაწილი სამწახნაგაა და დამზადებულია ოქროს ფურცლების ერთმანეთთან გრძივი მირჩილვით. ნიბოები მოცვარულია. რკალის შიდაპირი გლუვია, ხოლო ზურგის წახნაგები ნახევარწრეების რელიეფური მწკრივითაა გაფორმებული. თითოეული ნაწილის კიდეებში (გარდა ერთი ბოლოსი) ძონის მართკუთხა, ზურგამოზრცული თვლებია ჩასმული. საწვივის D- 11 სმ

სარგვეშის საწვივის მსგავსი წახნაგოვანი, სადა და ორნაწილადი საწვივეები აღმოჩენილია არმაზისხევის #6, ერისთავის რანგის ქალის სამარხში (II ს-ის მიწურული) მიცვალებულის ფეხებთან (აფაქიძე, ლომთათიძე, 1955: 67, ტაბ. LXVI-43). სწორედ მათი მდებარეობისა და ზომის გამო იქნა არმაზისხევეური სამკაული გამოთხრელთა მიერ მიჩნეული საწვივეებად. ზომის გამოც, ვფიქრობთ, რომ სარგვეშის სამკაულიც, რომელიც გ. ჩუბინაშვილმა სამაჯურად მიიჩნია, ასევე საწვივე უნდა იყოს.

ოქროს ორი ცალი მძივი (მN2832. სურ.4). თითოეული ყუნწიდან ძაბრისებურად იშლება და წახნაგდება. თავბოლო შექცევით ორივეს ასხმის დროს მიიღება ბიკონუსური ფორმის მძივი. თითოეული მძივის L-6.8 სმ

მსგავსი მძივები ჩვენთვის უცნობია, თუმცა, მძივების ფოთლისებრი განშლა და შემკულობა ზუსტად იმეორებს II-III სს-ში გავრცელებული დასაკრძალავი რიტუალის დეტალის – ხოირის ფურცლებს. ნიახურის ფურცლის მსგავსი ხოირები დადასტურებულია მცხეთის არაერთ სამარხში, როგორც ერისთავთა და სამეფო რანგის (ბერესუმასა

და სამთავროს 905-ე სამარხები), ასევე საშუალო ფენის წარმომადგენელთა განსასვენებლებში (დიღმელაშვილი, 2021: 480-487). დასაკრძალავი გვირგვინის ფურცლები დამზადებულია ადგილობრივ. შესაბამისად, სარგვეშის მძივებიც ადგილობრივი ნახელავი უნდა იყოს.

ოქროს ბეჭედი (მN2833. სურ. 5). მისი რკალი დამზადებულია ოქროს სამი ფურცლის ერთმანეთთან მირჩილვით, რომელთაგან შიდა ფურცელი სადაა, ხოლო ზურგის მხარეს ორი ფურცელი ნახევარწრეების რელიეფური მწკრივითაა გაფორმებული. ნიბოები მოცვარულია. დაბალი, წრიული თვალბუდე უშუალოდ რკალზეა დასმული და ისიც მოცვარულია. თვალი დაკარგულია. ბეჭდის გარე D-2.3 სმ, შიდა D-1.6 სმ

ბეჭდის რკალი ზუსტად იმეორებს საწვივის რკალს, რის გამოც ისინი ერთი სახელოსნოს ნაკეთობა და, შესაბამისად, თანადროული უნდა იყოს.

ოქროს ბეჭედი (მN2834. სურ. 6). მისი ბრტყელგანივკვეთიანი რკალი მხრებისკენ ოდნავ მსხვილდება და ჰორიზონტალური ნიბოთი გამოიყოფა მაღალი, ტრაპეციისებური, ოვალურპირიანი თვალბუდისგან, რომლის მხარზე კოპია დასმული. თვალბუდეში ჩასმული თვალი დაკარგულია. ბეჭდის გარე D-1.8 სმ, შიდა D-1.5 სმ

მსგავსი ფორმის ბეჭდები აღმოჩენილია არმაზისხევის IV ს-ის #40 (უსა პიტიახშის გამოსახულებიანი ინტალიოთი) და ##42,49 ქვასამარხებში (ლორთქიფანიძე, 1958: 70-71; აფაქიძე, ლომთათიძე, 1955: 118,127-128. ტაბ. XIV-3,4); სალოლაშენში (III ს-ის დასასრული – IV ს-ის დასაწყისი) (ლორთქიფანიძე, 1969: 141-142); ავჭალისკარის სამაროვანზე¹ (IV ს.). სავარაუდოდ, სარგვეშის ბეჭედიც III ს-ის დასასრულითა და IV ს-ით უნდა დათარიღდეს.

ოქროს ბეჭედი (მN2835. სურ. 7). მისი ბრტყელგანივკვეთიანი რკალი მხრებისკენ მცირედ ფართოვდება და წახნაგდება. ოდნავ დაქანებულ მხრებზე მაღალი, გადამოღილი, მრგვალი თვალბუდეა დარჩილული. თვალბუდის მაღალ საპირეში ძონის ამოზრცული მრგვალი თვალი ზის. ბეჭდის გარე D-1.8 სმ, შიდა D-1.5 სმ

1 ბეჭდები (მN10110, 10122) დაცულია დიდი მცხეთის სახელმწიფო არქეოლოგიურ მუზეუმ-ნაკრძალში.

ბეჭდის რკალი იმეორებს აღწერილი ბეჭდის რკალს. განსხვავება თვალბუდის ფორმასა და კოპის არქონაშია. ჩვენი აზრით, ისინი თანადროული უნდა იყოს.

ვერცხლის კოვზი (მN2836. სურ. 9) კვერცხისებრი პირით, რომელზეც მიჩილულია ვოლუტით დასრულებული ყუნწი. მასზე მიმაგრებულია სადა თავისა და დეკორატიული ბოლოს მქონე ტარი. კოვზის L- 16.5 სმ

კოვზი საქართველოში აღმოჩენილ (ბაგინეთი, სამთავრო, ურბნისი, ბორი, ზღუდერი, ურეკი, ციხისძირი) სხვა კოვზებთან ერთად შესწავლილი აქვს კ. მაჩაბელს. მეცნიერი მათ ტიპურ რომაულ ნაწარმებად მიიჩნევს და II-III სს-ით ათარიღებს. თუმცა, სარგვეშის კოვზს დანარჩენებთან შედარებით გვიანდელ - III ს-ის ნიმუშად თვლის (Мацабели, 1976: 71-73).

მძივები (მN2837). საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების შემოსულობათა ნიგნის ჩანაწერის მიხედვით, მუზეუმში სულ 14 მძივი შესულა, რომელთა შორის იყო სმალტის, მინისა და აყიყის. ისინი 1937 წელს გადაუციათ სიმონ ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმისთვის, სადაც მათ ვერ მივაკვლიე.

ძონის თვალი (მN2838. სურ.8), ცრემლის ფორმის. ზურგის მხარე ბრტყელი აქვს, ხოლო ზედაპირი - ამობურცული. თვალი ჩასმული უნდა ყოფილიყო ოქროს სამკაულში. L-1.6 სმ

ძონისა და ალმადინის ცრემლისებური თვლებით სამკაულთა შემკობა საქართველოში აღმოჩენილ რომაული ხანის არაერთ ნიმუშზეა დადასტურებული, მათ შორის: ასპარუგის სამარხში აღმოჩენილ ბალთაზე (აფაქიძე, ლომთათიძე, ... 1955:24-26); არმაზისხევის #6 სამარხში გამოვლენილი ყელსაკიდის კოლოფის თავსაფარზე (აფაქიძე, ლომთათიძე, ... 1955: 65-66); კლდეეთის აგრაფსა და დიადემისმაგვარ სამკაულზე (ლომთათიძე, 1957: 28-29,39-40); გონიოს ბალთებსა (ლორთქიფანიძე, მიქელაძე, ... წილედი და ოთხნაწილედი საყურეებისთვის (მაგ., სამთავროს 905-ე აკლდამაში (აფაქიძე, ნიკოლაიშვილი, 1996: 26-27); ასევე 1958 წელს აღმოჩენილ #1 ქვაყუთსა და #6 კრამიტსამარხში (ქართული

ოქრომჭედლობის ნიმუშები სამთავროს სამაროვნიდან, 2019: 16-17. #39,46); ბორისასა (Придик, 1914: таб.II-11) და სხვა სამარხებში აღმოჩენილი საყურეებისათვის.

ბრინჯაოს ნივთი (მN2839. სურ.10), ძლიერ დაშლილი და ფრაგმენტული, რის გამოც მისი რაობის განსაზღვრა არ ხერხდება. ორ ფრაგმენტზე მასიური კოპია მოცემული.

რკინის ისრისპირი (მN2840. სურ.11.) შედგება ყუნწის, ტანშეზნექილი გვირვინისა და ოთხნახნაგა თავისგან. L-10.2 სმ

მსგავსი ისრისპირები რომაული პერიოდის არქეოლოგიურ მასალაში არ გვხვდება. სამაგიეროდ, ის ძლიერ ჰგავს განვითარებული შუა საუკუნეების ისრისპირებს (Древняя Русь, ... 1985: 351-353. таб.138-139), რომლებიც ევროპის სხვადასხვა ადგილასაა აღმოჩენილი². საქართველოში მსგავსი ისრისპირები გამოვლენილია სამშვილდის ნაქალაქარის ციტადელის XII-XV სს-ის ფენასა (თვალაძე, 2020: 32-41) და რუსთავის ნაქალაქარის XII-XIII სს-ის ფენებში (ჭილაშვილი, 1958: 143. ტაბ.XXXIII₂; მალრაძე, 2024: 242-262). ამგვარი ისრისპირები მიჩნეულია აზჯრის საჭრელ იარაღად. ვფიქრობთ, სარგვეშის ისრისპირიც განვითარებული შუა საუკუნეებით უნდა დათარიღდეს და, შესაბამისად, სარგვეშიდან მომდინარე სხვა მასალასთან, კონტექსტის თვალსაზრისით, კავშირი არ აქვს.

რკინის შუბისპირი (მN1-36-148. სურ.11₂), 2 ცალი, დაჟანგული და ნაკლული, ვიწროპირიანი, მომრგვალებულმხრებიანი, მკვეთრი ქედით, საშუალო სიგრძის კონუსური მასრით, რომელიც ერთს გახსნილი უნდა ჰქონოდა, მეორე შემთხვევაში კი არ ირკვევა. შუბისპირთა შემორჩენილი L-29-33 სმ

მსგავსი ტიპის შუბისპირები საქართველოში გავრცელებული ჩანს ძვ.წ. V ს-იდან ახ.წ. IV ს-მდე (გამყრელიძე, შატბერაშვილი, ... 2018:64-65). სარგვეშის შუბისპირთა მსგავსები (II ს.) აღმოჩენილია ბანძაში (გამყრელიძე, შატბერაშვილი, ... 2018: 19); დუისში (გვიანანტიკური პერიოდი) (გამყრელიძე, შატბერაშვილი, ... 2018: 45); კლდეეთში (II ს.) (ლომთათიძე, 1957: 140-142); ჟინვალის ##277, 574 სამარხებსა (II ს.) (ჩიხლაძე, 2015: 237,242)

2 ასეთივე ისრისწვერი დაცულია ბულგარეთის ისტორიულ-არქიტექტურულ მუზეუმ-ნაკრძალში და დათარიღებულია XII-XIII სს-ით. იხ. მუზეუმის ვებგვერდზე გამოქვეყნებული კოლექცია: <https://ar.culture.ru/en/subject/nakonechnik-strely-8> (ბოლო ნახვა: 09.12.2024 წ.).

და ჩხორონყუში (II-III სს.) (გამყრელიძე, შატ-ბერაშვილი, 2018: 154-155).

რკინის მახვილი (მN1-36-149. სურ.11₁), და-ჟანგული და სამ ნაწილად გატეხილი, ორ-პირლესული, პირთან ერთად გამოჭედილი ყუნწით, რომლის კიდეში შემორჩენილია ტა-რში ჩასამაგრებელი მანჭვალი. ყუნწის L-10 სმ, პირის – 52 სმ

როგორც არქეოლოგიური მასალა უჩვენებს, ყუნწიანი ორპირლესული და ცალპირ-ლესული მახვილები ფართოდ ვრცელდება ახ.წ. I ს-იდან (გამყრელიძე, შატბერაშვილი, 2018: 81). სარგვეშის მახვილის მსგავსი მახ-ვილები აღმოჩენილია ჟინვალის სამაროვ-ნის #525 სამარხში (IV ს.) (ჩიხლაძე, 2015: 150. ტაბ.XLVIII-250); კლდეეთის #3 სამარხში (II ს.) (ლომთათიძე, 1957: 131-132. სურ.26); ჩხარის II-III სს-ის #1 სამარხში (ბრაგვაძე, 1997: 6-7. ტაბ.X-2); ჩხორონყუს II-III სს-ის სამარხებში (გამყრელიძე, შატბერაშვილი, 2018: 154-155); ბანძის II ს-ის ქვევრსამარხში (გამყრელიძე, შატბერაშვილი, 2018: 19; მაკალათია, 1928: 185-186. ტაბ.IX-20); ნებელდის III-IV სს-ის სამა-რხებსა (გამყრელიძე, შატბერაშვილი, 2018: 165-166, 172) და წინსოფლის IV ს-ის დასაწყი-სის #21 სამარხში (სონლულაშვილი, 2024: 32-33. სურ.6).

სალესი ქვა (მN2843). მუზეუმის შემოსუ-ლობათა წიგნის მიხედვით, მას თავთან ნახ-ვრეტი ჰქონია და გატეხილი ყოფილა. ნივთი 1931 წელს გადაეცა სიმონ ჯანაშიას სახე-ლობის სახელმწიფო მუზეუმს. სამწუხაროდ, იქ ისიც ვერ მოიძებნა.

ერთ კიდეში გახვრეტილი სალესი ქვა აღმოჩენილია იარაღის შემცველ ჟინვალის #277 ყორეკედლიანსა და კლდეეთის #4 სა-მარხებში (ორივე დათარიღებულია III ს-ით). გ. ლომთათიძის მოსაზრებით, იგი, შესაძლოა, მეომრის აუცილებელი სათანადო ხელსაწყო იყო (ლომთათიძე, 1957: 144-145; ჩიხლაძე, 2015: 21-24).

კაჟისა და ძვლის ორ-ორი ფრაგმენტი (მN19-32:152. სურ.11₄) 1931 წელს გადაეცა სიმონ ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუ-ზეუმს. იქ მხოლოდ კაჟის ერთი ფრაგმენტი მოვიძიეთ.

როგორც ვხედავთ, სარგვეშის განძის ნი-ვთების ქრონოლოგიური დიაპაზონი მოი-ცავს II-IV სს-ს, გარდა განძში შემავალი ის-რისპირისა, რომელიც XII-XIV სს-ით უნდა

დათარიღდეს. თუმცა, განძის შემადგენელი ნივთების დიდი ნაწილი მაინც III-IV სს-ის მასალას ემსგავსება.

რაც შეეხება მასალის სამარხეულ კომ-პლექსებად დაჯგუფებას, დაზუსტებით გა-ნსაზღვრა ძნელია. თუმცა, რამდენიმე სა-კითხს აუცილებლად უნდა გაეცვას ხაზი: 1. საქართველოში რომაული კოვზები სამარხში ცალკე არასდროს დაფიქსირებულა და ის ყო-ველთვის (არმაზისხევი, ბაგინეთი, კლდეეთი, ციხისძირი, ზღუდერი, ბორი...) თან ახლავს ლითონის სხვა ჭურჭელს. ამის გამო, არაა გამორიცხული, რომ სარგვეშშიც კოვზი და კილიკი ერთ სამარხში ყოფილიყო (რა თქმა უნდა, თუ კიდეც ლითონის სხვა ჭურჭელი არ ახლდა კოვზს); 2. ტორევეტიკა საქართველოს რომაული პერიოდის სამარხებში გვხვდება როგორც ქალის, ისე მამაკაცის საკრძაღ-ვებში. შესაბამისად, სარგვეშშიც შეიძლე-ბოდა, ისინი ხლებოდა როგორც ქალს, ისე მამაკაცს; 3. სანვივე რგოლი და #5 ბეჭედი იმდენად ერთგვარია, რომ, ვფიქრობთ, ისინი ერთ სახელოსნოში თანადროულად უნდა იყოს დამზადებული. არაა გამორიცხული, ისინი ერთი პიროვნების საკუთრებაც ყოფი-ლიყო; 4. როგორც აღინიშნა, არმაზისხევიში სანვივე რგოლი ქალის სამარხშია აღმოჩე-ნილი. სარგვეშის სანვივის შემკულობისა და გაფორმებიდან გამომდინარე, საფიქრებე-ლია, რომ ისიც ქალის სამკაული იყო. ამასვე მიუთითებს #5 ბეჭდის ზომაც (შიდა D-1.6 სმ), რომლის მიხედვით, ის აშკარად ქალს ეკუთ-ვნოდა; 5. განძში შემავალი დანარჩენი ორი ბეჭდის D-თა (1.5 სმ) და #5 ბეჭდის ზომასთან მსგავსება მიუთითებს, რომ ისინი ერთი და იმავე პიროვნების სამკაული უნდა ყოფი-ლიყო. თუ ეს მსჯელობა სწორია, მაშინ სულ მცირე ორ კომპლექსთან უნდა გვეკონდეს საქმე, რადგან საბრძოლო იარაღის აღმო-ჩენა ქალის სამარხებში გვიანრომაული პე-რიოდის საქართველოში ჩვენთვის უცნობია.

ამდენად, გამოდის, რომ ამ ნიუანსებისა და თავად აღმოჩენილი ნივთების ძვირფა-სეულობის გათვალისწინებით, საქმე გვაქვს მაღალი ფენის ქალბატონისა და მამაკაცის სამარხებთან, ზ. ბრაგვაძის მოსაზრებით კი, საერთოდაც, ქართლის სამეფოს საკმაოდ მა-ღალ იერარქიულ საფეხურზე მდგარი პირო-ვნების სამარხთან (ბრაგვაძე, 2021: 88).

როგორც ცნობილია, I-IV სს-ის ისტორი-

ული არგვეთი, რომელშიც მოქცეული იყო ზემო იმერეთი (მათ შორის, სარგვეშიც), ქართლის სამეფოს შემადგენლობაში შედიოდა (პროკოპი კესარიელი, 1965: 185; ცქიტიშვილი, 1955: 303-312). მკვლევართა ნაწილის მოსაზრებით, არგვეთი იყო ცალკე ადმინისტრაციული ერთეული, რომელსაც სათავეში ედგა, ერთი მოსაზრებით, პიტიახში, მეორე მოსაზრებით კი – ერისთავი (ცქიტიშვილი, 1955: 303-312; ბახტაძე, 2003: 27-28). ამ ადმინისტრაციული ერთეულის ცენტრი, ბორში აღმოჩენილი ბუზმირ პიტიახშის მოსახსენიებელ წარწერიან თასზე დაყრდნობით, გ. ცქიტიშვილის აზრით, უნდა ყოფილიყო ბორი (ცქიტიშვილი, 1955: 303-312). მკვლევართა მეორე ნაწილის მოსაზრებით კი, არგვეთში რამდენიმე მცირე ადმინისტრაციული ერთეული არსებობდა, რომელთა შორის იყო ბორის საპიტიახშო, სარგვეშის, საირხისა და სხვა ერთეულები (ბრაგვაძე, 2021:87-88). სარგვეშის სამარხები, არგვეთის სხვადასხვა პუნქტში (მოდინახე, ბორი) აღმოჩენილი მდიდრული სამარხების მსგავსად, ხევისა თუ მცირე ადმინისტრაციული ერთეულის მმართველი წრის სამარხებად უნდა იქნეს მიჩნეული.

როგორ მოხვდა ბაჰრამ II-ის გამოსახულებიანი თასი სარგვეშში?

ვფიქრობთ, თასი დიპლომატიური ძღვენია, რომლის იბერიაში მოხვედრა უნდა დაუკავშირდეს ბაჰრამ II-ის მეფობის ხანას – 275/276-293 წლებს, თასის დამზადების დროის გათვალისწინებით კი – 283-293 წლებს შორის პერიოდს. ბაჰრამ II-ის გარდაცვალების შემდეგ მისმა მემკვიდრემ ბაჰრამ III-მ მხოლოდ სამი თვე იმეფა. ის ჩამოაგდო და სიკვდილით დასაჯა ირანის მომდევნო შაჰმა ნარსემ (Daryaei, 2009: 12; Weber, 2016; Дашков, 2008: 87-92). შესაბამისად, სრულიად გამორიცხულია ბაჰრამ II-ის გამოსახულებიანი კილიკი იბერიაში დიპლომატიური საჩუქრის სახით მოხვედრილიყო ნარსეს მეფობის დროს, ხოლო ბაჰრამ III-მ იმდენად მცირე ხანი იმეფა, რომ ძნელად დასაჯერებელია, მას რაიმე საგარეო ურთიერთობების წარმართვა მოესწრო.

თასის საქართველოში მოხვედრასთან დაკავშირებით მხოლოდ ორი ვარაუდის დაშვება შეიძლება: თასი ირანის შაჰმა უსახსოვრა ქართლის დიდებულს ან იბერიის

მეფეს გაუგზავნა ძღვნად, რომლისგანაც შემდეგ აღმოჩნდა პროვინციაში მაცხოვრებელი წარჩინებულის ხელში. ალბათ, უფრო მართებულია მეორე ვარაუდი, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ ქართულ-ირანულ ურთიერთობებს ბაჰრამ II-ის მმართველობის დროს.

როგორც ცნობილია, ახალჩამოყალიბებულმა სასანურმა ირანმა III ს-ის შუა წლებიდან აქტიურად დაიწყო კავკასიაში ფეხის მოსაკიდებლად ბრძოლა, რაც შაბურ I დროს მესოპოტამიასა და არმენიაში ირანული ძალაუფლების დამკვიდრებაში გამოიხატა.

შაბურის ინტერესებს მიღმა არც ქართლი დარჩენილა. 261-262 წლებით დათარიღებული ნაქმ-ერუსტამის *ზოროასტრის ქააბის* სამენოვანი წარწერა შაჰის ქვეშევრდომთა შორის ასახელებს მახელონიასა (მიჩნეულია, რომ მახელონია იგივე მაკრონ-ჰენიოხიაა, რომელიც ძიდრიტების სამხრეთით მდებარეობდა და II ს-ში, ფლავიუს არიანეს ცნობით, რომის მოკავშირე იყო (ლომოური, 1968:7-10) და იბერიას, ხოლო იბერიის მეფე ჰამაზასპს ასახელებს შაბურ I კარის მოხელეთა შორის – შაჰის მიერ ძალაუფლებამიღებულთა რიგში (Maricq, 1958: 304-331; ლომოური, 1975: 21; მელიქიშვილი, 1970: 565-566). ნ. ლომოურის მოსაზრებით, ქართლზე ირანის გავლენის დამყარება სომხეთის დაპყრობის შემდეგ – 50-იან წლებშივე უნდა მომხდარიყო (ლომოური, 1975: 29-30,35). გ. მელიქიშვილის აზრით კი, ქააბას წარწერის მიხედვით, შაბურსა და ამაზასპს შორის არსებულ დამოკიდებულებასთან დაკავშირებით არა ვასალიტეტთან, არამედ მოკავშირეობასთან უნდა გვექონდეს საქმე (მელიქიშვილი, 1970: 567).

ამ კონტექსტში საინტერესოა უმაღლესი ქურუმის – კარტირის 280-იანი წლების წარწერა, რომელშიც საუბარია შაბურ I-ის მიერ დამორჩილებული ქვეყნების მოგვთა დამორჩილებაზე. ამ ქვეყნებს შორისაა სომხეთისა და იბერიის მოგვებიც (ლომოური, 1975: 37). სიაში კავკასიის ქვეყნების მოხსენიების გამო, დ. ბრაუნდი ფიქრობს, რომ III ს-ის II ნახევარში იბერია არა მხოლოდ პოლიტიკურად, არამედ რელიგიურადაც სასანიდების გავლენის ქვეშ იყო მოქცეული (Braund, 1994: 243-244).

თუმცა, როგორც ჩანს, ეს მდგომარეობა ძალიან მყიფე იყო, რადგან, უკვე ვალერია-

ნეს დატყვევების შემდეგ იბერიისა და ალბანეთის მეფეებს ვალერიანეს განთავისუფლებისთვის დახმარებაც კი შეუთავაზებიათ რომელიმე მხედართმთავრებისთვის (ლომოური, 1975: 39). ამაზასპის პოლიტიკური თამაშების შედეგი უნდა იყოს ის, რომ შაბურ I-ის მემკვიდრეების დროს იბერიის დამორჩილება-მოკავშირეობის საკითხი კვლავ აქტიურად იდგა. ამას განაპირობებდა ირანის არასტაბილური შიდაპოლიტიკური ვითარებაც.

ბაჰრამ II-ის დროს ქვეყანა შინაომებმა მოიცვა. ერთმანეთის თანმიმდევრობით აჯანყებული ქუშანისა და საქასტანის გამგებელთა ქმედებებმა, როგორც ჩანს, რომის იმპერატორს უზიძგა ირანის წინააღმდეგ სამხედრო კამპანიის დაწყებისკენ. 283 წელს რომაელებმა იმპერატორ კარუსის (282-283 წწ.) ხელმძღვანელობით შეუტიეს მესოპოტამიას და ქტეზიფონსაც კი დაემუქრნენ. თუმცა, იმპერატორის გარდაცვალების გამო ქტეზიფონთან ეს შეტევა უშედეგოდ დასრულდა (The Lives of Carus, Carinus and Numerian, 1932: VIII:1-3; Sexti Aurelii Victoris, 1911: XXXVIII). 284 წელს ტახტზე ასულმა ახალმა იმპერატორმა დიოკლეტიანემ ბაჰრამ II-სთან ხელშეკრულება გააფორმა, რომლის თანახმადაც მესოპოტამია დაუბრუნდა ირანს. სომხეთი კი, მეცნიერთა ერთი ნაწილის მოსაზრებით, ორად გაიყო. ერთ ნაწილში გამეფდა ამ დროს რომში გაქცეული თრდატ III, მეორე ნაწილის მმართველად კი დარჩა ნარსე, რომელიც 276 წლიდან მართავდა სომხეთს და იწოდებოდა სომხეთის დიდ მეფედ. მეცნიერთა მეორე ნაწილი კი მიიჩნევს, რომ ამ დროს სომხეთის გაყოფა არ მომხდარა და ის სრულად ირანის შემადგენლობაში დარჩა. 293 წელს ირანში გამეფებულმა ახალმა შაჰმა ნარსემ საერთაშორისო ურთიერთობების მოგვარება ვერ შეძლო. მართალია, თავიდან რომსა და ირანს შორის ურთიერთობები თითქოს დალაგებული იყო და მეფეები ერთმანეთს მეგობრებადაც კი მოიხსენიებდნენ, მაგრამ უკვე 296 წლიდან ირანმა რომის წინააღმდეგ მესოპოტამიაში ომი დაიწყო, რომელშიც მარცხი განიცადა და საბოლოოდ 299 წელს ნი-

ზიბინთან დადებული ზავით მესოპოტამიის ნაწილიც დაკარგა, სომხეთიც და ქართლის სამეფოც (Daryaei, 2009: 12-13; Weber, 2016; Дарьков, 2008: 87-92; Potter, 2004:290-293; Williams, 2015: 84-86).

ამაზასპის შემდეგ ქართული წყაროები (მოქცევაჲ ქართლისაჲ და ლეონტი მროველის მეფეთა ცხოვრება) მირიან III-ის გამეფებამდე რამდენიმე მეფეს (რევი, ვაჩე, ბაკური, მირდატი, ასფაგური) ასახელებენ. მათგან მოკლე ისტორია მხოლოდ ასფაგურზე და ისიც მხოლოდ ლეონტი მროველთანაა დაცული, თუმცა, ძლიერი ანაქრონიზმებით (ალექსიძე, 2007:12; ქართლის ცხოვრება, 1955:58-59; ლომოური, 1975:32-35). ლეონტის მონათხრობით, ასფაგურის შემდეგ, რომელიც ნარსეს წინააღმდეგ სომხეთთან ერთად აჯანყებას შეეწირა, ადგილობრივი დიდებულების მოთხოვნით, ქართლის სამეფო ტახტზე ირანის შაჰი ნარსე სვამს საკუთარ 7 წლის ვაჟს – მირიანს, რომელსაც აქორწინებენ ასფაგურის ასულ აბეშურაზე (ქართლის ცხოვრება, 1955: 59-64).

როდის გამეფდა მირიანი? მიუხედავად იმისა, რომ ლეონტი მროველის მიხედვით, ასფაგურიც და მირიანიც ნარსეს თანამედროვე მეფეები არიან, მეცნიერთა შეხედულებები მირიანის გამეფებასთან დაკავშირებით მაინც განსხვავებულია.

უკვე აღინიშნა, რომ ლეონტი მროველის ცნობა, რომლითაც მირიანის გამეფება ნარსეს მეფობის დროს სომხეთში აჯანყების დამარცხებასთანაა დაკავშირებული, არასაწინდოა. ისევე როგორც, არადამაჯერებლადია მიჩნეული მირიანის ნარსესთან დაკავშირებაც, მით უფრო, რომ უფრო ადრეული წყარო – მოქცევაჲ ქართლისაჲ მირიანის მამად ფარნავაზიანთა გვერდითი შტოს წარმომადგენელ ლევს/რევს ასახელებს (ალექსიძე, 2007: 12). შესაბამისად, ლეონტისეული მონათხრობი მირიანის სპარსულ წარმომავლობაზე გაზიარებული არაა³ და მიჩნეულია, რომ ამ მონათხრობში ასახული უნდა იყოს მირიანის მოკავშირეობა ირანთან ნიზიბინის ზავამდე, რაც დასტურდება 293-296 წლებში

3 მირიანის წარმომავლობასა და გამეფებაზე გ. მელიქიშვილი ფიქრობდა, რომ ლეონტი მროველის გადმოცემა არასწორია და მირიანს არაფერი აქვს საერთო ირანის სამეფო გვართან. მკვლევრის აზრით, უფრო დამაჯერებელია მოქცევაჲ ქართლისაჲ-ს ცნობა, რომლითაც მირიანი რევის შვილია, ხოლო ფავსტოს ბუზანდის ცნობა, რომ IV ს-ის 60/70-იან წლებში ქართლის სამეფო ტახტზე ისევ ფარნავაზიანები მსხდარან, ასევე გამორიცხავს მირიანის სპარსულ წარმომავლობას (მელიქიშვილი, 1973: 60-63). იმავე აზრს იზიარებს ნ. ლომოური (ლომოური, 1975: 42-43).

ნარსეს (293-302 წწ.) ბრძანებით ამოკვეთილი პაიკულის წარწერით. ტექსტში იბერიის მეფე (სახელი არაა ნახსენები) ფიგურირებს იმ მმართველთა ჩამონათვალში, ვინც დარჩა სპარსეთის შაჰის ერთგული (Braund, 1994: 240-241).

კ. თუმანოვი და ს. რაპი მირიანის გამეფებას ქართლში ირანის შაჰის – ბაჰრამ II-ის მიერ რომის იმპერატორ დიოკლეტიანესთან დადებული საზავო ხელშეკრულების შემდეგ პერიოდს ასახელებენ. მათი მოსაზრებით, ლეონტი მროველის *მეფეთა ცხოვრებაზე* დაყრდნობით, ირანული წარმოშობის მირიანის ქართლში გამოგზავნა ირანულ ჯართან ერთად, ქართლის მეფის ასულ აბეშურაზე ქორწინება და ქართლში გამეფება მიზნად ისახავდა დარიალის გადმოსასვლელზე კონტროლს (Toumanoff, 1969: 22; Rapp, 2014: 243-244).

აღნიშნულ მკვლევრებს მირიანის ქართლში გამეფების თარიღი, როგორც ჩანს, მიბმული აქვთ დიოკლეტიანესთან გაფორმებულ ხელშეკრულებაზე – 284 წელზე, რაც, ჩვენი აზრით, დასაფიქრებელია მირიანის ასაკისა და მისი მეფობის ზედა ზღვრის გათვალისწინებით (360-361 წწ.).

გ. მელიქიშვილი მირიანის გამეფებას დაახლოებით 287 წლის შემდგომ (სომხეთის მეფე თრდატ III-ის თანამედროვედ) – ნიზიბინის ზავამდე მოიაზრებდა (მელიქიშვილი, 1973: 62).

ნ. შოშიაშვილის მოსაზრებით, შაჰ ნარსეს ქართლში შემოსვლა, რის შესახებაც ყვება ლეონტი მროველი, შეიძლება მომხდარიყო მხოლოდ რომთან ომის დროს (რომთან ომი

დაიწყო 396 წელს). შესაბამისად, იგი მირიანის ქართლში გამეფებას ნიზიბინის ზავამდე რამდენიმე წლით ადრე – III ს-ის 90-იანი წლების დასაწყისში ვარაუდობდა (შოშიაშვილი, 1998: 73-74).

ვფიქრობთ, მირიანი უნდა გამეფებულიყო ბაჰრამ II-ის მეფობის დროს. ყოველ შემთხვევაში, *მეფეთა ცხოვრებაში* მირიანის გამეფების ათვლის წერტილად ნარსეს მეფობა მაინცდამაინც არ გამოდგება, რადგან, როგორც ცნობილია, ნარსე ირანის შაჰად გახდომამდე მართავდა საქასტანსა და თურანს და 276 წლიდან იწოდებოდა არმენიის დიდ მეფედ (Daryaei, 2009: 12-13; Weber, 2016; Дашков, 2008: 87-92). გარდა ამისა, ლეონტი მროველს მირიანისთვის კარგი ისტორიული ფონის შესაქმნელად თავისუფლად შეეძლო, ნარსესთვის გამეფებამდეც ეწოდებინა შაჰი.

ამდენად, თუ გავითვალისწინებთ ირანის მდგომარეობას ბაჰრამ II-ის დროს და ლეონტი მროველის მონათხრობს მირიანის გამეფებასთან დაკავშირებით, ბაჰრამ II-ის გამოსახულებიანი კილიკი სწორედ ირანის შაჰის დიპლომატიური ძღვენი უნდა იყოს მირიანისადმი მისი მოკავშირეობის ნიშნად. მირიანის სამეფო კარიდან კი, სავარაუდოა, რომ იგი ასევე საჩუქრის სახით ებოძებინათ სარგვეშელი დიდებულისა თუ მისი ოჯახის წევრისთვის.

სარგვეშის თასის საქართველოში მოხვედრის პერიოდისა და განძის დანარჩენი მასალის პარალელების გათვალისწინებით, საფიქრებელია, რომ ამ განძის ძირითადი ნაწილი IV ს-ის I ნახევრის სამარხების ინვენტარს განეკუთვნებოდა.

THE TREASURE OF SARGVESHI

Summary

In 1917 the treasure of Sargveshi was discovered by chance during land cultivation in Sargveshi village, Kharagauli municipality. A resident sold one part of the artifacts, the second part of the treasure was sold to the Tbilisi museum in 1918. Today, a part of the Sargveshi treasure is kept in the Shalva Amiranashvili Museum of Art and another one – in the Simon Janashia State Museum.

The constituent artifacts of the Sargveshi treasure has never been fully published. The first publishing of it belongs to G. Chubinashvil in which only description of a gold bracelet and a silver-gilt cup was given. However, one artifact from this treasure – the silver cup – has been published several times. The most important studies were carried out by K. Machabeli, M. Tsotselia, and B. Lukonin. According to these scientists, the surface of the cup depicts the investiture scene of the Iranian shah Bahram II (276-293), along with portraits of his wife and son.

The novelty of our study is that we have determined the function, date, and attribution of the artifacts from the Sargveshi treasure: a gold inlaid three-piece leg armor "satsvive" (and not a bracelet as G. Chubinashvili believed it to be), gold yoke of an icon, three gold rings, two biconical gold beads, a silver spoon, a silver cup, a flat bronze circular article, an iron sword, two iron spearheads and an iron arrowhead of the High Middle Ages. The treasure consisted of 14 beads of smalt, glass and agate, a flint grinding stone and a couple of bone fragments that we were not able to find.

The artifacts from the Roman period are objects at least of two tombs – one was of a woman and the second – of a man. Among them, the jewelry belonged to a woman and the weapons- to a man. As for the silver-gilt cup and the spoon, they could have been either in the woman's or the man's tomb.

Based on the analysis of the Sargveshi treasure, we suppose that the silver cup was sent as a diplomatic gift from Iranian shah Bahram II to the king of Iberia, Mirian III, who later presented it to a resident of Sargveshi, who had a high social status.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ალექსიძე, ზ. (2007). *მოქცევაჲ ქართლისაჲ ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები*. თბ.: საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა.
2. აფაქიძე ა., ლომთათიძე, გ., კალანდაძე, ა., გობეჯიშვილი, გ. (1955). კრ. „*მცხეთა. I.*“ თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
3. აფაქიძე, ა., ნიკოლაიშვილი, ვ. (1996). *მცხეთის წარჩინებულთა განსასვენებელი ახ.წ. III საუკუნისა – აკლდამა 905*. კრ. „*მცხეთა*“. XI. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
4. ბახტაძე, მ. (2003). *ერისთავობის ინსტიტუტი საქართველოში*. თბ.: გამომც. „არტანუჯი“.
5. ბრაგვაძე, ზ. (1997). *ჩხარის სამაროვანი*. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა
6. ბრაგვაძე, ზ. (2021). *კოლხეთი და იბერია*. თბ.: გამომც. „არტანუჯი“.
7. გამყრელიძე, გ., შატერაშვილი, ვ., ფირცხალავა, მ., ჩარკვიანი, მ. (2018). *იარაღ-საჭურველი ძვ.წ. V-ახ.წ. – IV საუკუნეების საქართველოში. I*. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოთ. ლორთქიფანიძის სახელობის არქეოლოგიური კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
8. გამყრელიძე, გ., შატერაშვილი, ვ., ფირცხალავა, მ., ჩარკვიანი, მ. (2018). *იარაღ-საჭურველი ძვ.წ. V-ახ.წ. IV საუკუნეების საქართველოში. II*. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოთ. ლორთქიფანიძის სახელობის არქეოლოგიური კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
9. დიღმელაშვილი, ქ. (2021). *ხოირები მცხეთის არქეოლოგიური მუზეუმიდან*. კრ. „*მუზეუმი და კულტურული მემკვიდრეობა*“. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს გამოცემა.

10. თვალაძე, შ. (2020). ლითონის ისრისპირები სამშვილდედან. ჟურ. „საქართველოს უნივერსიტეტის ჟურნალი“. IV. საქართველოს უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
11. კახიძე, ა., შალიკაძე, თ., ფარტენაძე, თ. (2015). ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმის საგანძური. კატალოგი. ბათ.: აჭარის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სააგენტოს გამოცემა.
12. ლომთათიძე, გ. (1957). *კლდეეთის სამაროვანი*. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
13. ლომოური, ნ. (1968). *ეგრისის სამეფოს ისტორია*. თბ.: თსუ-ის გამომცემლობა.
14. ლომოური, ნ. (1975). *ნარკვევები ქართლის (იბერიის) სამეფოს ისტორიიდან (III საუკუნეში და IV ს-ის დასაწყისში)*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
15. ლორთქიფანიძე, მ. (1958). არმაზისხევისა და ბაგინეთში აღმოჩენილი გლიპტიკური ძეგლები. კრ. „საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გემები. II.“ თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
16. ლორთქიფანიძე, მ. (1969). *ძველი საქართველოს გლიპტიკური ძეგლების კორპუსი. I*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
17. ლორთქიფანიძე, ო., მიქელაძე, თ., ხახუტაიშვილი, დ. (1980). *გონიოს განძი*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
18. მაკალათია, ს. (1928). 1920-1924 წწ. საქართველოში აღმოჩენილი ზოგიერთი ნეკროპოლის დათარიღებისთვის. ჟურ. „საქართველოს მუზეუმის მოამბე“. IV. სმუ-ს პოლიგრაფიული ტრესტის მე-3 სტამბა.
19. მალრაძე, ზ. (2024). შუა საუკუნეების მსუბუქი მეომრის შეიარაღება. კრ. „რუსთავი“. V. თბ.: რუსთავის ისტორიული მუზეუმის გამოცემა.
20. მელიქიშვილი, გ. (1970). ქართლის სამეფო III საუკუნეში. თბ.: სინ. ტ.1. გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
21. მელიქიშვილი, გ. (1973). ქართლი IV ს-ის პირველ ნახევარში. ქრისტიანობის გამოცხადება სახელმწიფო სარწმუნოებად. თბ.: სინ. ტ. 2. გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
22. პროკოპი კესარიელი, (1965). *გეორგიკა. ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ. II*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
23. სონღულაშვილი, ხ. (2024). იარაღიანი სამარხები წინსოფლიდან. ჟურ. „ნარკვევები“. I (XI). თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
24. *ქართლის ცხოვრება*. (1955). ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. I. თბ.: სახელგამი.
25. *ქართული ოქრომჭედლობის ნიმუშები სამთავროს სამაროვნიდან. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის კოლექციები (ინტერდისციპლინური კვლევა)*. (2019). თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
26. შოშიაშვილი, ნ. (1998). ქართლის სამეფოს საგარეო პოლიტიკა და დიპლომატია III საუკუნიდან V საუკუნის პირველ ნახევრამდე. კრ. „ქართული დიპლომატიის ისტორიის ნარკვევები“. I. თბ.: თსუ-ის გამომცემლობა.
27. ჩიხლაძე, ვ. (2015). *ჟინვალის სამაროვანი*. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოთ. ლორთქიფანიძის სახელობის არქეოლოგიური კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
28. ცქიტიშვილი, გ. (1955). იბერიის საპიტიახშოს საკითხისათვის ლიხთიმერეთში. კრ. „*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის შრომები*“. I. საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
29. ჭილაშვილი, ლ. (1958). *ქალაქი რუსთავი*. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
30. Дашков, С. Б. (2008). *Цари царей – Сасаниды. История Ирана III-VII вв. в легендах, исторических хрониках и современных исследованиях*. М.: издание Сми- Азия.
31. Древняя Русь, город, замок, село (1985). М.: изд. „Наука“.
32. Луконин, В. (1969). *Культура сасанидского Ирана*. М.: изд. „Наука“.
33. Луконин, В. Г., Цоцелия, М. В. (1981). Серебрянный килик из с. Саргвеш. ჟურ. „მაცნე“. ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია. #4. გამომ. „მეცნიერება“.
34. Мачабели, К. (1976). *Торевтика позднеантичной Грузии*. Тб.: изд. „Мецнтереба“.
35. Мачабели, К. (1972). Несколько памятников сасанидской торевтики в Грузии. ჟურ. „მაცნე“. ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია. #3. Тб.: изд. „Мецнтереба“.
36. Braund, D. (1994). *Georgia in Antiquity – A History of Colchis and Transcaucasian Iberia, 550 BC-AD 562*. Oxford.

37. Daryaei, T. (2009). *Sasanian Persia – The Rise and Fall of an Empire*. I.B. Tauris.
38. Maricq, A. (1958). *Res Gestae Divi Saporis. Syria*. T.35. Fasc. 3/4.
39. Potter, D. (2004). *The Roman empire at bay AD 180-395*. London and New York.
40. Rapp, S. (2014). *The Sasanian World through Georgian Eyes: Caucasia and the Iranian Commonwealth in Late Antique Georgian Literature*. Routledge.
41. Sexti Aurelii Victoris. (1911). *Liber de Caesaribus*. Franz Pichlmayr Teubner.
42. Tchubinashvili, G. (1925). Der Fund von Sargweschi. *Известия Кавказского историко-археологического института*. T.3.
43. The Lives of Carus, Carinus and Numerian. (1932). *Historia Augusta*. Loeb Classical Library.
44. Toumanoff, C. (1969). Cronology of the early kings of Iberia. *Traditio*. Vol.25.
45. Weber, U. (2016). Narseh. *Encyclopaedia Iranica*. <https://www.iranicaonline.org/articles/narseh-sasanian-king>.
46. Williams, S. (2015). *Diocletian and the Roman recovery*. New York, London.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. ვერცხლის კილიკი
 სურ. 2. ოქროს ხატისუღელი
 სურ. 3. ოქროს საწვივე
 სურ. 4. ოქროს მძივები
 სურ. 5-7. ოქროს ბეჭდები
 სურ. 8. ძონის თვალი
 სურ. 9. ვერცხლის კოვზი
 სურ. 10. ბრინჯაოს ნივთი
 სურ. 11₁₋₄ 1. რკინის მახვილი; 2. რკინის შუბის-
 პირები; 3. რკინის ისრისპირი; 4. კაჟის
 ანატეკეტი

Description of illustrations

- Fig. 1. Silver-gilt cup
 Fig. 2. Gold yoke of an icon
 Fig. 3. Gold leg armor
 Fig. 4. Gold beads
 Fig. 5-7. Gold rings
 Fig. 8. Garnet
 Fig. 9. Silver spoon
 Fig. 10. Bronze object
 Fig. 11₁₋₄ 1. Iron sword; 2. Iron spearheads; 3. Iron ar-
 rowhead; 4. Flint chip



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

წეროვნის #2 სამარხი

წეროვნის #2 სამარხი 2013 წლის 7 აპრილს მცხეთის რაიონის სოფ. წეროვნის დევნილთა დასახლების XIII რიგის #55 ბინის (სურ. 1) მფლობელმა ივანე ნემანიშვილმა სარდაფში შემთხვევით აღმოაჩინა და მასში გამოვლენილი ნივთები სრულიად უსასყიდლოდ გადმოსცა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს.

წეროვნის #1 სამარხი კი 1969 წელს აღმოჩნდა თბილისი-გორის გზატკეცილის მარჯვენა მხარეს, ნიადაგმცოდნეობის ინსტიტუტის ბაზის ტერიტორიაზე. ამ სამარხში მოპოვებული არტეფაქტები და მათ შესახებ ინფორმაცია გამოვსახევე მუზეუმის სამეცნიერო ჟურნალ *ნარკვევების* II ტომში, სამარხი კი დავათარილე ძვ.წ. X-IX სს-ით (სონღულაშვილი, 1996:157-165).

წეროვნის #2 სამარხში აღმოჩნდა:

1. *დერგი* (სურ.2), თიხის, დიდი, პირგადმოშლილი, მოთეთრო-მონაცრისფრო, საშუალო სიმაღლის, ბრტყელი ძირით. დერგი მკვეთრად ვიწროვდება ძირისკენ, ყელი გადადის ფართო მუცელზე, ყელისა და მუცლის შეერთების ადგილას აქვს ერთი ცრუ ყური, მუცლის განიერ, უკიდურეს მონაკვეთს შემოუყვება ორი წვრილი ზოლი. H- 37 სმ, პირის D-17,5 სმ, მუცლის D-39 სმ, ძირის D-12 სმ. ანალოგიური ჭურჭელი დადასტურდა თრელი გორებისა (აბრამიშვილი, 1978:175. ტაბ.XXI) და კოდისწყლის (#1 გორასამარხი) სამაროვნებზე, რომლებიც, ძირითადად, თარიღდება შუა ბრინჯაოს ხანიდან გვიანბრინჯაოს ხანამდე გარდამავალი პერიოდით (ჭაბაშვილი, 2005:13). იმავე სახის ჭურჭელი გამოვლინდა წეროვნის II სამაროვნის #12 ქვასამარხშიც, რომელსაც ნ. თუშიშვილი ათარიღებს ძვ. წ. XIV-XII სს-ის I ნახევრით (თუშიშვილი, 1972: 23).

2. *ტოლჩა* (სურ.3), თიხის, ნაცრისფერი, წელშეზნექილი, გოფირებული კორპუსით, მრგვალგანიკვეთიანი, გარეთ გადაშლილი პირით. ყური მიძერწილია პირის ქვემოთ და მუცელზე, ყურზე აზის კოპი, ძირი ბრტყელია. H- 13,5 სმ, ძირის D- 6,5 სმ, მუცლის D-15 სმ, პირის D-13 სმ

3. *ტოლჩა* (სურ.4), თიხის, რუხი. შემორჩენილია ფრაგმენტების სახით. კორპუსი გოფირებულია, მიძერწილი აქვს ე.წ. ზომორფული ყური. კეცის W-0,5 სმ. ამგვარი ტოლჩები გვხვდება სამთავროს სამაროვანზე ძვ. წ. XIV ს-ისა და XIII-XII ს-ის ##54,64,113,128, 232 ორმოსამარხებში (ჩუბინაშვილი, 1957:ტაბ.263,268). ტანგოფირებული ტოლჩები აღმოჩენილია ნარეკვავის (ოქროპირიძე, 1963: ტაბ.VI), ნავთლულისა (ქორიძე, 1954:1) და თრელის XIII-XII სს-ით დათარიღებულ სამაროვნებზე (აბრამიშვილი, 1978: 498,499). ო. ლამბაშიძე თვლის, რომ დასავლური და შიდაქართლური ტოლჩები განსხვავდება. ისინი აღმოსავლეთ საქართველოში ძვ.წ. II ათასწლეულის მიწურულიდან ჩნდება და ინარჩუნებს ფორმა- მოყვანილობას ძვ.წ. VII ს-მდე (ლამბაშიძე, 1974: 156).

3. *ქოთან* (სურ.5), თიხის, რუხი, სწორი პირით, ბრტყელი ძირით, ნაკლული. ბიკონუსურ კორპუსს მხარზე მკვეთრად შემოუყვება ღარები. H-10 სმ, მუცლის D-17 სმ, ძირის D-5,5 სმ. ანალოგიური ფორმის ჭურჭელი გვხვდება წეროვნის #2 (კალანდაძე, 1980: სურ.862-863) და #1 სამარხებში (სონღულაშვილი, 1996:ტაბ.XL), ასევე მადნისჭალის სამაროვანზე (თუშიშვილი, 1972:26). თრელის სამაროვანზე აღმოჩენილია 20 ცალი უყურო ქოთან, რომლებიც, ძირითადად, თარიღდება ძვ.წ. XIII-XII სს-ით, თუმცა, მსგავსი ქოთნები გვხვდება შუა ბრინჯაოს ხანის დასასრულიდან (აბრამიშვილი, 1978:131).

4. *ჯამი* (სურ.6), თიხის, რუხი, სწორბორტიანი, ბრტყელი ძირით, კალთებდაქანებული. ჯამის კორპუსს შემოუყვება ქდეული კონცენტრული ღარები. H-4,5 სმ, ძირის D-4,8 სმ, პირის D-14 სმ, კეცის W- 0,5 სმ. ანალოგიური ჭურჭელი მრავლად მოიპოვება სამთავროს სამაროვნის ##30, 51, 91, 114, 155, 232 უძველეს ორმოსამარხებში, წეროვნის #21-სა (კალანდაძე, 1980: სურ. 306) და #1 სამარხებში (სონღულაშვილი, 1996: ტაბ. XL), აგრეთვე თრელი გორების ##11, 31, 35, 36, 64 სამარხებსა (აბრამიშვილი, 1978: 31-33,40) და ნაცარგორის მესამე ფენაში. აღ-

ნიშნული ფენის ძეგლების ქრონოლოგიური ეტაპი მოიცავს ძვ.წ. II ათასწლეულის მიწურულსა და I ათასწლეულის I ნახევარს (გობეჯიშვილი, 1951: 251, ტაბ.VIII). რაც შეეხება ქვემო ქართლს, ასეთი ჯამები იქ, მადნისჭალის სამაროვნის მიხედვით, გვიანი ბრინჯაოს ხანის ადრეულ ეტაპზე არსებობდა (თუშიშვილი, 1972: 92).

5. ლანგარი (სურ.7), თიხის, მონაცრისფრო-რუხი, პირგადმოშლილი, კალთებდაქანებული. ბორტზე შემოუყვება კონცენტრირებული ღარები. კეცის W-0,5 სმ

6. ლანგარი (სურ.8), თიხის, დიდი, ნაცრისფერი, ბრტყელძირიანი. ის წარმოდგენილია ბევრი წვრილი ნატეხით, რომლის აღდგენა შეუძლებელია. ძირის D-10 სმ, კეცის W-1 სმ

7. ლანგარი (სურ.9), თიხის, დიდი. ძირის D-10 სმ, კეცის W-1 სმ. მსგავსი ლანგარი დასტურდება წეროვნის #1 სამარხში (სონლულაშვილი, 1996:164), სამთავროს გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანათა სამარხეული კომპლექსების ##9,10, 66, 92,138,144 სამარხებში (კალანდაძე, 1982: სურ.136,137). ამ ლანგართა ანალოგები, ძირითადად, გამოვლენილია აღმოსავლეთ საქართველოს გვიანბრინჯაოს ხანის მასალაში. განსაკუთრებით მრავლად იხილება ხოვლეს ნამოსახლარსა და სამაროვანზე (მუსხელიშვილი, 1978). მადნისჭალის სამაროვნის არტეფაქტთა მიხედვით, მსგავსი ლანგრები გვიანბრინჯაოს ხანის დასაწყისშივე ჩნდება. აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ეს ფორმა ისევ გვიანბრინჯაოს ხანის განმავლობაში არსებობს (თუშიშვილი, 1972:94). გვერდწაღარული ლანგრები თრელის სამაროვანზე გვხვდება ძვ.წ. XIII-XII სს-ის ##80,87,9,116,121 სამარხებშიც. ანალოგიური ლანგრები აღმოჩენილია სამთავროს, ნარეკავის, ზემო ავჭალის, კასპის, მადნისჭალისა და ბეშთაშენის გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანათა სამარხებში.

მძივი (სურ.10), სარდიონის, თანაბრად გახვრეტილი. ცალი მხარე დამუშავებული აქვს, მეორე კი დაუმუშავებელია. D-17 მმ, ნახვრეტის D- 4 მმ

მძივი (სურ.10), კირქვის, ბიკონუსური, მოთეთრო-მონაცრისფრო, დაკეჭნილი, მრგვალგანივკვეთიანი. ორივე მხარეს შემოუყვება თითო წრე. D-16 მმ, ნახვრეტის D-6 მმ

სატევარი (სურ.11,12), ბრინჯაოსი, ფოთლისებური. მას ორივე მხარეს აქვს მაღალი

ქედი. სატევარი წვერთან გადატეხილია, მაგრამ, ფრაგმენტის მიხედვით, ჩანს, რომ ბასრი წვერი ჰქონდა. ტარი შემკულია ზენახვიებითა და დაკეჭნილ-გამოყვანილი მაღალმხატვრული ორნამენტით. დაკეჭნილი ორნამენტი გასდევს მთელ სიგრძეზეც, რაც იარაღს მდიდრულ იერს სძენს. სატევრის პირი ცუდადაა შემონახული. გვერდები ალაგ-ალაგ პატინისგანაა შეჭმული. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პირი ლითონის ორი თხელი ფირფიტის დაჭდევითაა შედგენილი. შედარებით თხელი პირი კარგად ზის ჩვენამდე კარგად მოღწეულსა და სქელი ბრინჯაოსგან გამოყვანილ ტარში, რომელიც იმეორებს გვიანდელი აკინაკების ფორმას. იგი ვადაში განვრილებულია და ბოლოში იშლება, ზედხედიდან ანთროპომორფულ გამოსახულებას გვაგონებს. სატევრის ტარი ბოლოგაფართოებულია დამზღვევი თასმის გასაყრელად. L-25 სმ (წვერთან ერთად), პირის L-17,5 სმ, ტარის L-11 სმ, პირის უდიდესი განიერი ნაწილი – 6 სმ. სატევრის აღწერისას აღვნიშნე, რომ სატევარს ორივე მხარეს დაუყვება მაღალი ქედი, რაც აშკარად მისი გაუმჯობესებული ვარიანტია, რადგან სატევრის ქედის არქონას მის პრიმიტიულობას მიაწერენ (ლომთათიძე, 1974: 65).

ძვ.წ. XII-XI სს-ის მიჯნიდან რადიკალურად იცვლება არა მხოლოდ კერამიკის ნაწარმი, არამედ ლითონის იარაღიც. ამ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში უნდა მოთავსდეს ის სამარხები, რომლებიც ე.წ. ფოთლისებურ სატევრებს შეიცავს (გაგოშიძე, გობეჯიშვილი, 2023:13-14). ფოთლისებური სატევარი ფართოდაა გავრცელებული კავკასიასა და ევროპაში. მათ რ. აბრამიშვილი ძვ.წ. XV ს-ის II ნახევრითა და ძვ.წ. XV ს-ით ათარილებს (აბრამიშვილი, 1997: ტაბ.III. სურ. 42, 71). ამ კულტურას კი ის წითელგორების სინქრონულად თვლიდა (აბრამიშვილი, 1978: 84). თრელის სამაროვნის განხილვისას ##37, 42, 55, 56 სამარხეულ კომპლექსებს რ. აბრამიშვილი სამთავროს ფოთლისებური სატევრების შემცველი ძეგლების თანადროულად თვლის და ძვ.წ. XIV სს-ით ათარილებს. ვ. სადრაძის მიხედვით, წეროვნის სამაროვანიც ცენტრალურ-ამიერკავკასიურ არქეოლოგიურ კულტურას მიეკუთვნება და ძვ.წ. XV-XIII სს-ით თარიღდება (Садрадзе, 1991:81,82). ტ. ჩუბინაშვილი ფოთლისებური სატევრების შემცველ

კომპლექსებს გვიანი ბრინჯაოს ხანის ადრეული ეტაპის ძეგლებად მიიჩნევენ და მათ ძვ. წ. XV-XIV სს-ით ათარილებს (ჩუბინაშვილი, 1957:103).

წეროვნის სამარხი მიეკუთვნება კ.ფიცხელაურის მიერ შემუშავებული ქრონოლოგიური სკალის მეორე ქვეტიპს და დათარიღებულია ძვ.წ. 1250-1100 წწ-ით (ფიცხელაური, 1973: ტაბ. LXIX). გ. ლომთათიძე სამთავროს სამაროვანზე ასეთი სატევრების არსებობას ძვ.წ. II ათასწლეულის ბოლო საუკუნეებით განსაზღვრავს (ლომთათიძე, 1974:147). ფოთლისებური სატევრები გ. ლომთათიძემ, სამთავროს სამაროვნის მასალის მიხედვით, საფუძვლიანად შეისწავლა და შემუშავა ტიპოლოგიური სქემა, საიდანაც კარგად ჩანს, რომ სამთავროს უძველეს- I ტიპის სატევარს აქვს მოკლე, ფოთლისებური პირი. ამ ტიპის სამი ქვეტიპიდან გ. ლომთათიძემ უძველესად მიიჩნია I ქვეტიპი, რომელშიც შედის თითქმის სულ უქედო, ბრტყელპირიანი იარაღი. ქრონოლოგიურად მომდევნო II ქვეტიპი შეიცავს ვიწროქედიან, ხოლო III ქვეტიპი - ბრტყელ, ფართოქედიან სატევრებს (ლომთათიძე, 1974:49-69). ამ მოსაზრებას სხვა მკვლევრებიც იზიარებენ. მასალის შესწავლით დასტურდება, რომ ფოთლისებურ სატევრებზე „შუა ქედი“ იმთავითვე მკვეთრად ჩამოყალიბებული სახით არ გაჩენილა და ბრტყელპირიანი განივკვეთის მქონე სატევრის გადაქცევას პირქედიან იარაღად ამ ტიპის სატევართა განვითარებაში მართლაც არსებითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა (ჩუბინაშვილი, 1957:71). ზუსტი ანალოგი ამ სატევარს ეძებნება მუხათგვერდი II სამაროვნის #32 სამარხში აღმოჩენილ ანალოგიურ არტეფაქტთან (სადრაძე, 1989:სურ. 157).

ფრაგმენტები (5 ც.) ბრინჯაოსი. გაურკვეველი დანიშნულების ნივთი, სავარაუდოდ, მრგვალი სარკე იყო (სურ.13,14). სარკის კიდეში შეიმჩნევა ნახვრეტი საკიდისა თუ სახელურისთვის. D-15 სმ

სარკის შექმნის ქრონოლოგიური და გეოგრაფიული არეალი მეტად ფართოა. ვულკანური მინისგან დამზადებული უძველესი სარკე დაფიქსირდა თურქეთში. VII ათასწლეულის II ნახევრის ჩათალ ჰიუიკის ქალთა სამარხების მარჯვენა კუთხეებში (Низовский, 2002:60). გარდა ობსიდიანისა, ამზადებდნენ

მარმარილოს, ბრინჯაოს ხანაში კი-ლითონის (ბრინჯაო, ოქრო, ვერცხლი, სპილენძი) სარკეებს. მესოპოტამიაში სარკეები ძვ.წ. 4000 წლით თარიღდება, ხოლო ეგვიპტეში-ძვ.წ. 2000 წლით (Imer, 1994:2). საქართველოს არქეოლოგიურ ძეგლებზე სხვადასხვა პერიოდში სარკის გავრცელების არეალი ასეთია: დასავლეთ საქართველოში 5 პუნქტი (ფიჭვნარი, ვანი, დაბლაგომი, ბიჭვინთა, ეშერი), აღმოსავლეთ საქართველოში - 16 (ახალგორი, მცხეთა, ურბნისი, თრელი გორები, კავთისხევი, რუსთავი...). თ. ჭანიშვილი სარკეების 2 ტიპს გამოყოფს და სხვადასხვა ადგილას ნაპოვნ სარკეთაგან გამოყოფს სახელურიანსა და უსახელუროს, მაგრამ არც ერთია ბრინჯაოს ხანის. იგი აღნიშნავს, რომ სარკე პირველად ფიჭვნარის ნეკროპოლისის ძვ.წ.V ს-ის სამარხებში გვხვდება და თითოეული სახელურიანი და იმპორტულია, ხოლო ზედა ზღვარი IV-V სს-ზე გადის (ჭანიშვილი, 2018: 152).

ბრინჯაოს სარკე დასტურდება ნაქალაქარ ურბნისის ხის #25 სარკოფაგში, სადაც 5 მიცვალებული იყო დაკრძალული. ურბნისის სარკიანი სამარხები, ძირითადად, I, II სს-ისაა (ჭილაშვილი, 1964:75). საინტერესო აზრი აქვს გამოთქმული ივანეშენკოს სამთავროს II ს-ის სამარხებში აღმოჩენილ სარკეებთან დაკავშირებით (Ивашенко, 1980: 109-110). იგი თვლის, რომ რამდენიმე ადგილას დამტვრეული სარკე შეიძლება რაიმე რიტუალს უკავშირდებოდეს.

ამრიგად, საქართველოს ტერიტორიაზე გვიანბრინჯაო - ადრერკინის ხანათა ძეგლებზე სარკის შესახებ ცნობები არ დასტურდება. წეროვნის #2 სამარხში აღმოჩენილი სარკე ერთადერთია და, ამდენად, ძალზე მნიშვნელოვანი სამეცნიერო კვლევისთვის.

ზოგადად კი, წეროვანში აღმოჩენილი ეს კომპლექსი მრავალფეროვანი არქეოლოგიური მასალით აღმოსავლეთქართული კულტურის გვიანბრინჯაოს ხანის შესანიშნავ ძეგლად უნდა მივიჩნიოთ. იგი დიდად დაეხმარება მკვლევარ არქეოლოგებს გვიანბრინჯაოს ხანის კულტურის შესწავლაში. ამ არქეოლოგიურ კომპლექსში გამოვლენილი სამარხეული ინვენტარი და ჩემ მიერ მოძიებული მისი პარალელები საფუძველს მაძლევს, რომ ის დავათარილო ძვ.წ. XIII-XII სს-ით.

#2 TSEROVANI TOMB

Summary

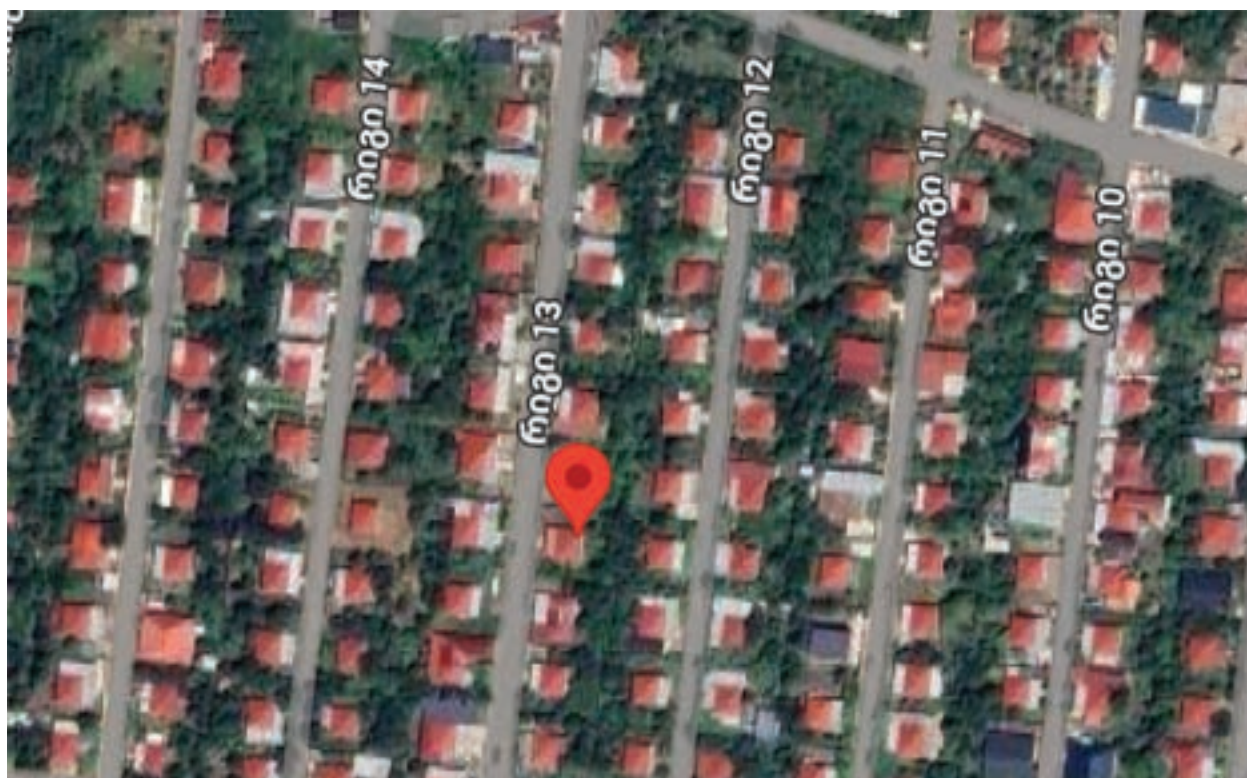
#2 Tserovani (Mtskheta Municipality) tomb was accidentally discovered on April 7, 2013, while digging a basement by Ivane Memanishvili- the owner of apartment N 55, row XIII, of the Tserovani refugee settlement. He contacted with specialists of the Art Museum. Archaeologist G. Makharadze arrived to the village for observing the monument, but it was already destroyed. Therefore, it was not possible to measure it, to draw, and determine the position of the deceased. The owner of the house donated the found archaeological material to the museum. Metal and ceramic objects appeared to be in the tomb: a large clay pot, a pot, vessels with a handle (2 pcs.), a jar, platters (2 pcs.), a bead (2 pcs. of limestone and sardion), a bronze sword and a bronze object, most likely a mirror. This tomb in Tserovani is similar to the Late Bronze Age tombs in Tserovani, Samtavro, Doglauri, Tbilisi "Treli Gorebi", and Navtlughi. This Tserovani complex should be considered to be an excellent monument of the Late Bronze Age of Eastern Georgian culture with its diverse archaeological material. It will greatly help research archaeologists in the study of the Late Bronze Age culture. The tomb inventory which came to light in this archaeological complex and its parallels, found by me, give me the basis to date this tomb back to the 13th-12th cc. BC.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აბრამიშვილი, რ. (1978). თრელის შუა და გვიანბრინჯაოს ხანის ძეგლები. კრ. „თბილისი“. I. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
2. აბრამიშვილი, რ. (1961). რკინის ფართო ათვისების საკითხისათვის აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე. სსმმ. ტ. XXII-B. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
3. აფაქიძე, ა. ნიკოლაიშვილი, ვ. (1980). დიდი მცხეთა. კრ. „მცხეთა“. IX. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
4. გაგოშიძე, ი., გობეჯიშვილი, ნ., ჭანიშვილი, თ., გაგოშიძე, დ., შავლაყიძე, ქ. (2023). დოღლაურის სამაროვანი. ძვ.წ. XV-VIII სს. თბ.: გამომც. „ფავორიტი სტილი“.
5. გობეჯიშვილი, გ. (1951). სტალინის ნაცარგორა. ჟურ. „მიმომხილველი“. ტ. 2. თბ.: გამომც. საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემია.
6. თუშიშვილი, ნ. (1972). მადნისჭალის სამაროვანი. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
7. კალანდაძე, ა. (1980). სამთავროს წინანტიკური ხანის არქეოლოგიური ძეგლები. კრ. „მცხეთა“. IV. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
8. კალანდაძე, ა. (1981). სამთავროს სამაროვნის წინანტიკური ხანის სამარხული კომპლექსები. კრ. „მცხეთა“. V. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
9. კალანდაძე, ა. (1982). სამთავროს წინანტიკური ხანის არქეოლოგიური ძეგლები. კრ. „მცხეთა“. VI. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
10. ლომთათიძე, გ. (1974). ბრინჯაოს სატევრები და მახვილები სამთავროს უძველეს სამარხებში. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
11. მუსხელიშვილი, დ. (1978). ხოვლეს ნამოსახლარის არქეოლოგიური მასალა. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
12. ოქროპირიძე, ნ. (1963). ნარეკვავის სამაროვანი. სიიშ. ტ. VII. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
13. სადრაძე, ვ. (1989). წეროვანი II. ბრინჯაო-რკინის ხანის სამაროვანი. კრ. „მცხეთა“. IX. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
14. სონღულაშვილი, ხ. (1996). წეროვნის სამარხი. ჟურ. „ნარკვევები“. II. თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.

15. ფიცხელაური, კ. (1973). აღმოსავლეთ საქართველოს ტომთა ისტორიის ძირითადი პრობლემები (ძვ.წ.XV-VII სს.). თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
16. ქორიძე, დ. (1954). გვიანბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიური ძეგლები თბილისიდან (ნავთლული). სსმმ. ტ. XVIII-B. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
17. ლამბაშიძე, ოთ. (1974). გვიანბრინჯაოს ხანის ძეგლები სოფ. დოღლაურიდან. მსკა. ტ. VI. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
18. ჩუბინაშვილი, ტ. (1957). მცხეთის უძველესი არქეოლოგიური ძეგლები. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
19. ჭაბაშვილი, ლ. (2005). კოდისწყაროს სამაროვანი. კავკასიოლოგიის საერთაშორისო სამეცნიერო-კვლევითი საზოგადოებრივი ინსტიტუტის ჟურ. „მოამბე.“ #18. მონრეალი-თბილისი.
20. ჭანიშვილი, თ. (2018). სარკე საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლებიდან. ჟურ. „იბერია-კოლხეთი“. #14. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არქეოლოგიური ცენტრის გამოცემა.
21. ჭილაშვილი, ლ. (1964). ნაქალაქარი ურბნისი. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
22. Иващенко, М. М. (1980). Самтаврские погребения первых трех веков н. э. კრ. „მცხეთა“. III. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
23. Низовский, А. (2002). Сто великих археологических открытий. М.: ИЗД. „Вече“.
24. Садрадзе, В.Г. (1991). Мухета в XV-XIII вв до н.э. (вопросы хронологии и периодизации памятников Шида Картли. Тб.: გამომც. „მეცნიერება“.
25. Lerner, J.A. (1994). *The Horizontal-handled Mirror in Iran and Central Asia: Occurrences and Origin*. New-York. USA.

ილუსტრაციების აღწერა	Description of illustrations
სურ. 1. აეროფოტო, რომელიც მიუთითებს აღმოჩენის ადგილს	Fig. 1. Aerial photo indicating to the location of the find
სურ. 2. დერგი	Fig. 2. Large clay pot
სურ. 3. ტოლჩა ყურზე კოპით	Fig. 3. Vessel with a handle and a bump on the handle
სურ. 4. ტოლჩა ზოომორფული ყურით	Fig. 4. Vessel with a zoomorphic handle
სურ. 5. ქოთანა	Fig. 5. Pot
სურ. 6. ჯამი	Fig. 6. Jug
სურ. 7. ლანგარი. გრაფიკული ჩანახატი	Fig. 7. Platter. Graphic sketch
სურ. 8. ლანგარი. გრაფიკული ჩანახატი	Fig. 8. Platter. Graphic sketch
სურ. 9. დიდი ზომის ლანგარი	Fig. 9. Large platter
სურ. 10. სარდონისა და კირქვის მძივი	Fig. 10. Sardion and limestone beads
სურ. 12. ბრინჯაოს სატევრის გრაფიკული ჩანახატი	Fig. 12. Graphic sketch of a bronze sword
სურ. 13. ბრინჯაოს სარკე	Fig. 13. Bronze mirror
სურ. 14. ბრინჯაოს სარკის მეორე მხარე	Fig. 14. The other side of the bronze mirror



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



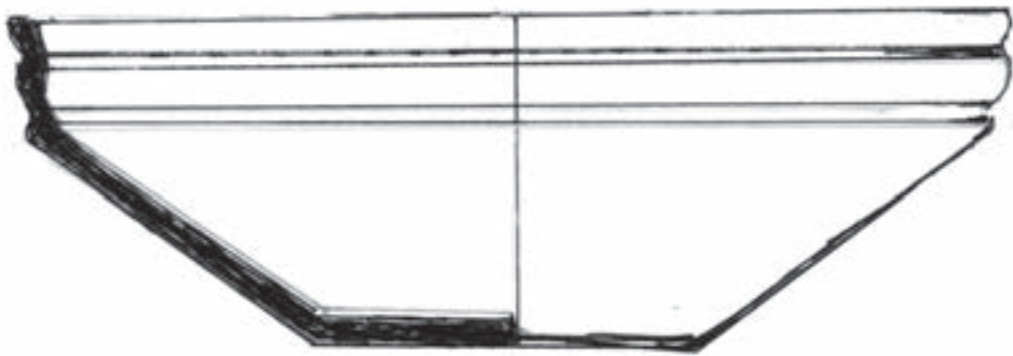
სურ. / Fig. 4



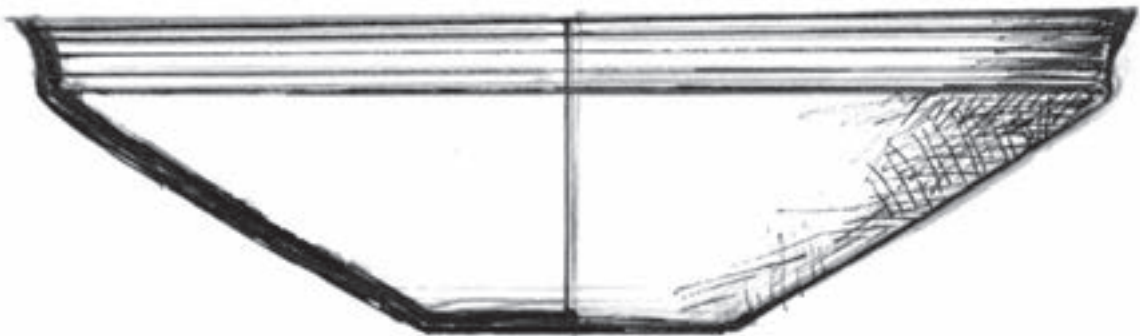
სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



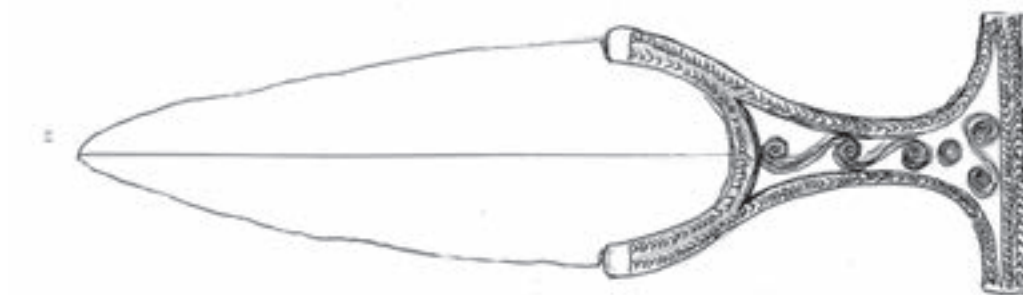
სურ. / Fig. 9



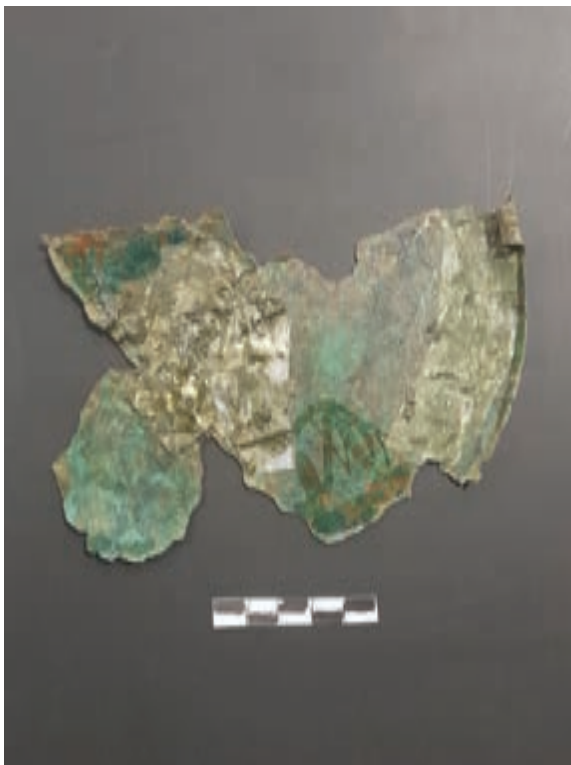
სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14

ქვემო ქართლში ახალი კულტურის გორანამოსახლარების აღმოჩენისა და შესწავლის ზოგიერთი საკითხი

1964 წელს სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოების დროს ქვემო ქართლში, მარნეულის მუნიციპალიტეტის სოფ. შაუმიანში, ახალი, უცნობი კულტურის გორანამოსახლარებთან ერთად დაზიანდა ბრინჯაოსა და მომდევნო ხანათა ძეგლები. 1965 წლიდან დაიწყო დაზიანებული ძეგლების გადარჩენით, ხოლო დაზვერვებით ახალაღმოჩენილთა გეგმაზომიერი არქეოლოგიური შესწავლა. ჯერ კიდევ 1980 წელს ვმონანილეობდი გორანამოსახლარ არუხლო I-ის გათხრებში, აქტიურად კი მასში ჩართული ვიყავი 2009-2016 წლებში. ასე რომ, მის შესწავლაში გარკვეული წვლილი მიმიძღვის. წარმოდგენილ სტატიაში მსურს წინ წამოვწიო გორანამოსახლარების შესწავლის ისტორიის უფრო საყურადღებო მონაკვეთები და გამოქვეყნებულ ნაშრომებზე დაყრდნობით მოკლედ შევფასო ახალი კულტურის ნამოსახლარების შემსწავლელთა მეცნიერული კვლევის ზოგიერთი საყურადღებო მიღწევა.

პირველი ცნობა გორანამოსახლართა აღმოჩენის შესახებ. 1964 წლის ზაფხულს მარნეულის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიაზე, ქვემო შულავერის მიდამოებში, მეურნეობის ტერიტორიის გაფართოებისას ტრაქტორს თიხის შავპრიალა, მთელი ჭურჭელი, ობსიდიანის ლამელა-ანატკეცები და ადამიანის ჩონჩხის ძვლები ამოუყრია, რომლის შემდეგ მუშაობა შეუჩერებიათ და უცნობეობით საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმისთვის. მუზეუმიდან მივლინებული არქეოლოგების – დ. ქორიძისა და ე. გოგაძის შეფასებით, დაზიანებული იყო ადრებრინჯაოსა და წინარე ხანათა ძეგლები. მეურნეობის ხელმძღვანელებისთვის უთხოვიათ, რომ ძეგლთა შესწავლამდე შეეჩერებინათ მუშაობა, თუმცა, პირობა დარღვეულა. სამი დღის შემდეგ მათთან ერთად ჩასულ ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის თანამშრომელ ტ. ჩუბინიშვილს ერთი მომცრო ბორცვი მთლიანად მოთხრილი, ხოლო უფრო მოზრდილი ბორცვის ზედა ნაწილი და ორი გვერდი მოჭრილი დახვედრია, საიდანაც ჩანდა მძლავრი კულტურული

ფენები და ალიზის კედლების ფრაგმენტები (ჯავახიშვილი, ჯაფარიძე, 1975:5). ძეგლების გადასარჩენად საჭირო იყო სწრაფი მოქმედება, რაც განხორციელდა კიდევ.

გორანამოსახლართა დაზვერვები და გათხრები. ქვემო შულავერში ასეთი მნიშვნელოვანი აღმოჩენის შესასწავლად 1965 წელს ო. ჯაფარიძის ხელმძღვანელობით გაემგზავრა საქართველოს მუზეუმისა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სპეციალისტებისგან შემდგარი ქვემო ქართლის გაერთიანებული ექსპედიცია, რომელმაც დაიწყო როგორც დაზიანებული ძეგლების არქეოლოგიური გათხრები, ისე დაზვერვა უცნობი ძეგლების გამოსავლენ-დასაფიქსირებლად (ჯავახიშვილი, ჯაფარიძე, 1975:5-6). 1966 წლიდან კი მარნეულის ველზე სამუშაოები უფრო გაფართოვდა. ქვემო ქართლის გაერთიანებული ექსპედიციის პარალელურად, ბოლნისის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიაზე, სოფელ ნახიდურთან, მრავალწლიანი სამუშაოები წამოიწყო ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტისა და ხელოვნების მუზეუმის ქვემო ქართლის (არუხლოს) არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ ტ. ჩუბინიშვილის ხელმძღვანელობით, რომელმაც ოთხიდან გასათხრელად შეარჩია ყველაზე დიდი და კარგად დაცული გორა-არუხლო I (Чубинишвили, Небиеридзе, ...1966:32-33). ძირითადად, ამ ორმა ექსპედიციამ იტვირთა გორანამოსახლარებისა და ახალმშენებლობასთან დაკავშირებული სხვა ძეგლების გადარჩენითი და გეგმაზომიერი გათხრები ქვემო ქართლში-მარნეულის, ბოლნისისა და ნანிலობრივ დმანისის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიებზე, რაც შთამბეჭდავი აღმოჩენებით დაგვირგვინდა. ზოგიერთი ნამოსახლარის შესწავლა დღესაც გრძელდება.

საქართველოში მრავალფენიანი გორანამოსახლარების შესწავლის ინტერესს ისიც აძლიერებდა, რომ მეზობელ აზერბაიჯანში უკვე 1951 წლიდან წარმატებით მიმდინაოებდა ნახიჭევანის ქიულ თეფე I-ის გათხრები, სადაც მტკვარ-არაქსის კულტურის ადრეული ბრინჯაოს ხანის ფენების ქვეშ

აღმოჩნდა განსხვავებული მასალისა და წრიულ-ოვალური ფორმის უფრო ადრეული ალიზის ნაგებობები (Абибуллаев, 1982: 17). ცნობილია, რომ ადრეული ბრინჯაოს ხანის პირველი ძეგლი აღმოჩნდა 1869 წელს აზერბაიჯანში, განჯის მხარეში, ხოლო 1940 წელს ბ.კუფტინმა სამხრეთ კავკასიაში გამოყო შავპრიალა, ვარდისფერსარჩულიანი ჭურჭლის შემცველი ლითონის ადრეული ხანის ძეგლები (Куфтин, 1940:20, 24). მომდევნო წელს მან უფრო დააზუსტა, რომ მტკვარ-არაქსის ორმდინარეთში გამოვლენილია ლითონის ადრეული ხანის თავისებური სტილის მაღალმხატვრული ჭურჭლის შემცველი ნაცრიანი გორების ახალი კულტურა (Куфтин, 1941:123). 10 წლის შემდეგ ქიულ თეფეს I-ის ქვედა ფენის აღმოჩენით პირველად გაივლო ზღვარი მტკვარ-არაქსის ენეოლითსა და უფრო ნამდვილ ენეოლითს შორის. შემდეგ კიდევ უფრო იმატა ასეთი ძეგლების რიცხვმა. ა. იესენმა 1956-1959 წლებში მილისა და ყარაბაღის ველებზე მიაკვლია მოხატული და ორგანულმდინარევიანი ჭურჭლის ნატეხთა შემცველ ქიულ თეფე I-ის მსგავს ნამოსახლარებს, რომლებსაც ის, წინა აზიის აღმოსავლეთ ოლქების ჰალაფ-ობეიდის კულტურის პარალელური მასალის მოხმობით, ჯერ IV ათასწლეულის შუა და I ნახევრით (Иесен, 1963: 14), ხოლო შემდეგ V ათასწლეულის II ნახევრითა და IV-ის დასაწყისით დაათარიღა და თან უფრო ადრეული ძეგლების არსებობაც არ გამორიცხა (Иесен, 1965: 15). ა. იესენის ვარაუდი უფრო გაამყარა 1958-1961 და შემდგომ წლებში ი. ნარიმანოვის მიერ ქვემო ქართლის მეზობლად, აზერბაიჯანში, ყაზახის რაიონში, დაწყებულმა წრიულგუმბათიანი ალიზით ნაგები თოირა თეფესა და შომუ თეფეს ტიპის ნამოსახლარების გათხრებმა (Нариманов, 1987: 8-9).

სომხეთში 1965-1968 წლებში საფუძვლიანად გაითხარა ერთფენიანი ენოლითური ნამოსახლარი თელუთა, ხოლო დანარჩენი ისეთი ადრეული ბორცვიანი ნამოსახლარების შესწავლა, როგორებიცაა შენგავითის ქვედა ფენა, წახუნკი, ხატუნარხი და სხვა, ძირითადად, დაზვერვებით შემოიფარგლა (Мунчаев, 1982: 97).

აღმოსავლეთ საქართველოში კი მხოლოდ 1957 წელს მარნეულის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიაზე, სოფ. ნოფთან, დაზვერვითი

გათხრით პირველად დაფიქსირდა წინა მტკვარარაქსული თხელფენიანი, ორმოებიანი ნამოსახლარი (გრიგოლია, ტატიშვილი, 1960: 63-82). ამრიგად, სამხრეთ კავკასიის სამივე სახელმწიფოს ტერიტორიებიდან 50/60-იანი წლების I ნახევრიდან უკვე ცნობილი იყო ახალი კულტურის როგორც გორა, ისე ერთფენიანი ნამოსახლარები, თუმცა, აზერბაიჯანსა და საქართველოში XX ს-ის მიწურულამდე უფრო აქტიურად მიმდინარეობდა მათი გეგმაზომიერი გათხრები.

ქვემო ქართლის გაერთიანებულმა ექსპედიციამ 1965 წლიდან 1971 წლის ჩათვლით მარნეულის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიაზე-შულავერისა და სხვა დაზიანებულ გორებზე შვიდი საველე სამუშაო ჩაატარა, გაჭრა სადაზვერვო თხრილები იმირისა და 1964 წელს თითქმის მთლიანად მოთხრილ ე.წ. დანგრეულ გორაზე, ასევე მარნეულისა და ბოლნისის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიაზე დაზვერვებით აღმოაჩინა და რუკაზე დაიტანა მანამდე უცნობ გორანამოსახლართა ოთხი ჯგუფი: მარნეულში, ქვემო შულავერში – ოთხი გორა და სოფელ ყაჩაღანთან-ოთხი თუ ხუთი, ხოლო ბოლნისში სოფ. ნახიდურსა (არუხლო) და ასანხოჯალოს შორის – ოთხი, ხატისსოფელთან (წითელი სოფელი) – ხუთი (ჯავახიშვილი, ჯაფარიძე, 1975:7). ექსპედიციის წევრები პირველად შეეხნენ გორანამოსახლარების ურთიერთმონაცვლე ფენებს, სამშენებლო ჰორიზონტებსა და დასახლებათა გეგმარების თავისებურებებს, მაგრამ წარმატებით დაძლიეს ეს საქმე.

ქვემო ქართლის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ 1965-1967 და 1970 წლებში სხვებზე მეტი ყურადღება დაუთმო შულავერის გორას, რომელსაც მშენებლებმა ზედა ორი მეტრი შუა საუკუნეების, ანტიკურსა და წინა მტკვარარაქსულ ფენასთან ერთად ტრაქტორით მოაჭრეს. აქ 252 მ² ფართობი გაითხარა 2,5-3 მ სიღრმეზე, ხოლო 32 მ² – ყამირამდე, სადაც, ერთმანეთზე დაშენებული წრიული შენობების ნაშთების მიხედვით, გამოიყო ცხრა სამშენებლო ჰორიზონტი. ექსპედიცია 1967-1969 და 1971 წლებში პარალელურად მუშაობდა იმირის გორაზე. ექსპედიციის მიზანი იყო ნასოფლარის გეგმარების დაზუსტება და სავარაუდო თხრილის აღმოჩენა (ჯავახიშვილი, ჯაფარიძე, 1975: 6). 1972 წლიდან კი დაიწყო ხრამის დიდი გორას გათხრები,

რომელსაც 1972-1973 წლებში - ალ. ჯავახიშვილი, ხოლო 1974-1986 წლებში თ. კილურაძე ხელმძღვანელობდა (გოგელია, ჭელიძე, 1992: 46-48).

1973 წელს ექსპედიციას აცნობეს მარნეულის მუნიციპალიტეტის სოფ. სიონის ტერიტორიაზე სამარხეული არქეოლოგიური ნივთების აღმოჩენა. 1974-1979 წლებში ექსპედიციამ თ. კილურაძის ხელმძღვანელობით სოფლის სხვადასხვა ადგილზე მოიძია შუა ბრინჯაოს ხანისა და გვიანი შუა საუკუნეების სამარხები, ასევე სხვა ნაშთები; მდ. ხუდისწყლის ნაპირას, ადგილ ფარეხებზე კი შეისწავლა ზემოთ ჩამოთვლილ ხანათა სამარხებით დაზიანებული სიონის წინამტკვარარაქსული ერთფენიანი ნამოსახლარი, სადაც გაიწმინდა თიხატკეპნილი იატაკის ორი დონე, ქვებით ნაგები ორი მორკალური კედლის ფრაგმენტი და ერთი ორმო. აქ, მდინარისკენ 0,5-06 მეტრამდე დაქანებულ ფართობზე, ძირითადად, ჩნდებოდა შუა საუკუნეების, ხოლო უფრო ღრმა, ანუ 1,5 მეტრამდე - ენეოლითური თიხის ჭურჭლის ნატეხები და ობსიდიანის სხვადასხვა იარაღი (მენაბდე, კილურაძე, 1981: 7-11).

ქვემო ქართლის გაერთიანებული ექსპედიციისათვის დასაწყისიდანვე საყურადღებო გამოდგა გათხრები სოფ. ნახიდურის სამხრეთით, თბილის-ბოლნისის გზატკეცილის მარცხენა მხარეს გაშლილ ველზე მდებარე არუხლო I-ზე (ჩუბინიშვილი, 1967:21-25). მის ჩრდილო-აღმოსავლეთით გასათხრელად მოინიშნა 300 მ², ხოლო დანარჩენი ფართობი შეისწავლებოდა შურფებითა და საკონტროლო თხრილებით. ბორცვის ზედა დონე დაზიანებული იყო ანტიკურსა და მომდევნო ხანებში. 1966-1974 წლებში სულ გაიჭრა 24 თხრილი (ტაბ. I. სურ. 1). მათგან ზოგიერთი ნამოსახლარის საზღვარს სცდებოდა და L- 50-ს, სიღრმე კი 5 მეტრს აღწევდა (Чубинишвили, Небиеридзе, 1976:14-20). ტ. ჩუბინიშვილის შთაგონების წყარო გამხდარა აკად. ნ. ბერძენიშვილის მოსაზრება: „ქართული ადგილობრივი კულტურისა და მეურნეობის აღმავლობის გზა მელიორაციის განვითარებას კვალდაკვალ მისდევდა... ქვემო ქართლშია სათავე აღმოსავლეთ საქართველოს კულტურისა (ქართლის კულტურისა)“ (ბერძენიშვილი, 1964: 352-364). არუხლო I-ზე გათხრების პირველი წლიდან კულტურულ ფენაში

ნაგებობების ნაშთებთან ერთად გამოჩნდა თიხის ჭურჭლის ნატეხები, მიწათმოქმედება-მესაქონლეობასთან დაკავშირებული ობსიდიანის ნატეკეცი, მასიური ქვების, ძვლისა და რქის სამუშაო იარაღები. ნამოსახლარის საზღვრის გაყოლებაზე კი გამოიკვეთა მისი თანადროული, სარწყავ არხად ნავარაუდევო, არქეოლოგიური ნაშთის შემცველი სხვადასხვა ზომის ორი თხრილი. არუხლო I-ის გარდა, ექსპედიციამ 1969 წელს მცირე გათხრები ჩაატარა სოფ. ასანხოჯალოს ჩრდილოეთით, 50 მეტრის დაშორებით, მდებარე (D- 80 მ² და H- 3,5 მ) არუხლო III-ზე, ხოლო 100 მეტრით მის სამხრეთ-დასავლეთით მდებარე გზის გაფართოებისას დაზიანებულ არუხლო IV-ზე გათხრები არ ჩაუტარებია. 1973-1974 წლებში ექსპედიცია თხრიდა არუხლო I-დან 100 მეტრით სამხრეთ-დასავლეთით მდებარე შედარებით მცირე არუხლო II- ს (გოგელია, ჭელიძე, 1992: 48-54). 1974 წელს კი მისმა ორმა რაზმმა იმუშავა კოდასა და ზველში გ. ფხაკაძისა და ა. ორჯონიკიძის ხელმძღვანელობით (Чубинишвили, Небиеридзе, 1976: 14-20).

1965, 1969 და 1976 წლებში არუხლო I-ის პარალელურად ექსპედიციის რაზმმა ლ. ნეზიერიძის ხელმძღვანელობით მარნეულის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიაზე ნაყოფიერად იმუშავა ნოფის ნამოსახლარზე, სადაც გაიწმინდა სხვადასხვა სიდიდისა და სიღრმის საყოფაცხოვრებო და სამეურნეო მასალის შემცველი 31 ორმო (ნეზიერიძე, 2010: 11-13). 1978-1988 წლებში ექსპედიციამ დ. გოგელიას ხელმძღვანელობით არუხლო I-ზე გამოყო შვიდი სამშენებლო ჰორიზონტი, სადაც, წრიული ნაგებობების გარდა, გამოვლინდა 8 ნახევრადმიწური და 6 სამარხი. ასევე ნამოსახლარის ჩრდილო-დასავლეთ საზღვარზე გამოვლინდა ე. წ. მშრალი თხრილი, დასახლების შიგნით კი - ორი თხრილი და ყვითელ თიხნარში ჩაჭრილი ქვაბული. პარალელურად ექსპედიციამ შეისწავლა რამდენიმე ძეგლი, მათ შორის, დაზვერვითი გათხრებით 1980 წელს დმანისის ცენტრთან, მდ. მაშავერის მარცხენა მხარეს - ენეოლითური თიხის ჭურჭლის ნატეხებისა და ობსიდიანის იარაღების შემცველი სადგომი სოფ. ჯავახთან. 1986 წელს ექსპედიციამ გათხარა არუხლო I-გან 700 მეტრით ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე არუხლო VI-ის ენეოლითური ფენა ზედ გამართული ადრეული

რკინის ხანის ყორღანითურთ; ხატისსოფლის ჩრდილო-აღმოსავლეთით, 2 კმ-ის მოშორებით – ენეოლითური ნამოსახლარი, ხოლო 500 მ-ის სიახლოვეს ზედაპირულად აკრიფა მსგავსი მასალა. ასევე სოფ. ფახრალის ჩრდილო-დასავლეთით გათხარა ძვ. წ. XIV-XIII სს-ის ყორღანი (გოგელია, ჭელიძე, 1992: 49-54, 59-62). ბოლო გათხრები ექსპედიციამ ჩაატარა 1988 წელს მდ. მაშავერის მარჯვენა ნაპირზე, სოფ. ხატავეთთან, მაშავერის გორაზე, სადაც მეცხოველეობის ფერმის მშენებლობისას დაზიანდა შუა საუკუნეებისა და მის ქვეშ არსებული ენეოლითური კულტურის ალიზით ნაგები წრიული ნაგებობის ნაშთები (Гогелиа, Челидзе, 1997: 30-35).

ამ ორი ექსპედიციის ხანგრძლივი, წარმატებული არქეოლოგიური გათხრების ისტორიიდან მაინც გამოვყოფდი 1965-1976 წლებს, როდესაც სავსე გათხრებისა და თეორიული დაკვირვების ძირითადი შედეგები სხვადასხვა ენაზე დაიბეჭდა სტატიების, გათხრების ანგარიშების, კრებულებისა და მონოგრაფიების სახით.

გორანამოსახლარების კულტურული კუთვნილებისა და ქრონოლოგიის საკითხები. ახალი არქეოლოგიური ძეგლების გათხრების შედეგების ანალიზის პირველ წლებში დღის წესრიგში დადგა მათი წარმომავლობის, კულტურული კუთვნილებისა და ქრონოლოგიის გარკვევა.

ქვემო ქართლის გორანამოსახლარების აღმოჩენა და მნიშვნელობა პირველად 1965 წელს ტ. ჩუბინიშვილმა შეაფასა. მან ახალაღმოჩენილი ძეგლები მტკვარ-არაქსის კულტურის გვიანენეოლითს მიაკუთვნა და ძვ. წ-ის IV ათასწლეულის II ნახევრით დაათარილა (ჩუბინიშვილი, 1965:27-57). მნიშვნელოვანი მოსაზრება გამოთქვა ი. ნარიმანოვმა 1966 წელს პრალის საერთაშორისო კონგრესზე. მისი აზრით, შომუ თეფეს, თოირა თეფეს, ბაბადერვიშ I-ის, გარღალართეფესისა და სხვა ნამოსახლარებზე გათხრილი ბრტყელძირა, ამოზურგული ალიზით ნაგები წრიულ-გუმბათიანი სახლები და აქ მოპოვებული სხვადასხვა გეომეტრიული, რელიეფური, ლილისებრი ორნამენტით შემკული მურა-მოშავო ქილისებრი და ქოთნისებრი, არაორგანულმინარევიანი და მოწითალო ორგანულმინარევიანი კერამიკა განსხვავდება როგორც ქიულ თეფეს I-ის მსგავს ძეგლებზე

მოპოვებული შეღებილ-მოხატული, ისე წინა აზიის ჰალაფის კულტურის ჭურჭლისაგან. ავტორმა, აქ აღმოჩენილი განვითარებული მიწათმოქმედება-მესაქონლეობის ამსახავი მასიური ქვის, ძვლის, რქის, ობსიდიანის ლამელა-ანატკეცებისაგან დამზადებული სხვადასხვა იარაღისა და ზოგიერთი საერთო ნიშნის მიხედვით, ფართო ტერიტორიაზე ხანგრძლივი დროით არსებულ ასეთ გორანამოსახლარებს უწოდა შომუ თეფეს კულტურა. ი. ნარიმანოვმა ასევე ყურადღება გაამახვილა თოირა თეფეს შუა ფენიდან აღებული ნახშირის ერთადერთ რადიოკარბონულ აბსოლუტურ თარიღზე-ძვ. წ. 4295-ის ± 125 წელზე (Нариманов, 1966: 121-126). 1967 წელს გამოქვეყნებულ ო. ჯაფარიძისა და ალ. ჯავახიშვილის ანგარიშში ქვემო ქართლის გორანამოსახლარების მიმართ პირველად ჩნდება ცნება-შულავერის კულტურა. მათი აზრით, აქ მოპოვებული ნეოლითური იერის მასალა ჰგავს როგორც დასავლეთ საქართველოს ნეოლითურ, ისე წინა აზიის ადრეული ძეგლების-ზავი-ჩემის, ქიარიმ-შაჰირის, ჰასუნასა და ჩათალ-ჰუიუკის არტეფაქტებს. ადრეული ანატოლიური, სირია-კილიკიური ძეგლების გავლენა, არაორგანულმინარევიანი კერამიკის სიჭარბით ბზენარევთან შედარებით, ჩანს ქვისა და ძვლის ნაწარმში და ა. შ. შულავერის გორის რადიოკარბონული ორი თარიღის მიხედვით (3955 ± 300 და 4660 ± 210), ამ კულტურის ნამოსახლარები ძვ. წ. V ათასწლეულით დაათარილეს (ჯაფარიძე, ჯავახიშვილი, 1967: 292-298). ტ. ჩუბინიშვილი და კ. კუშნარიოვა 1967 წელს დაბეჭდილ სტატიაში უკვე ეტაპობრივად და თანმიმდევრულად განიხილავენ ენეოლითურ და ადრეულიბრინჯაოს ხანათა ძეგლებს და, მტკვარ-არაქსის გვიანენეოლითური კულტურის ნაცვლად, სამხრეთ კავკასიაში ახალგამოვლენილ ნამოსახლარებს ე. წ. ამიერკავკასიის ენეოლითურ კულტურაში აერთიანებენ; ამასთანავე, ცდილობენ ცალკე კომპლექსებად მოიაზრონ შომუ თეფესა და ქიულთეფეს ტიპის ძეგლები და მათ ძვ. წ. V-IV ათასწლეულებით ათარიღებენ (Чубинишвили, Кушнарева, 1967: 336-362). ს. სარდარიანი კი მტკვარ-არაქსის კულტურაზე ადრეულ ძეგლებს ნეოლითის სხვადასხვა საფეხურს აკუთვნებდა (Сардарян, 1967: 275-286). დათარიღებისადმი მიძღვნილ კოლექტიური ნაშრომის შენიშვნაში აღნიშნულია, რომ

აქამდე თუ სამელე კლდე მიეკუთვნებოდა ნეოლითის ბოლო ადრეულ ენეოლითს, ახლა მისი ადგილი დაიკავა სამხრეთ კავკასიის შულავერის ტიპის VI ათასწლეულის ნამოსახლარებმა (Глonti, Джавахишвили, ... 1968: 11). ვ. მასონი განასხვავებდა შომუ თევესა და ქიულ თევეს ტიპის ძეგლებს და ერთს V ათასწლეულის II ნახევრით, ხოლო მეორეს IV-ის დასაწყისით ათარილებდა (Массон, 1971: 111-123). გ. არეშიანი სამხრეთ კავკასიის ნეოლითურ-ენეოლითურად მიჩნეულ ძეგლებს, კერამიკის ორნამენტის მიხედვით, ე. წ. პროტორელიეფურ კულტურაში აერთიანებდა (Арешян, 1971: 57).

განსაკუთრებულ სიახლედ უნდა ჩაითვალოს სომხეთში 1965-1968 წლებში თელუტას ერთფენიანი ნამოსახლარის გათხრა, სადაც დადასტურდა თიხატკეპნილი და ალიზით ამოშენებული, ჯგუფურად განლაგებული წრიული მიწურები და ნახევარმიწურები, სამეურნეო ორმოები, საყოფაცხოვრებო და საკულტო კერები. აქ აღმოჩენილ საყოფაცხოვრებო და სამეურნეო ნივთთაგან აღსანიშნავია მოწითალო და მოვარდისფრო, პირმოყრილი, პირგადაშლილი, პირნაკვეთილი, ყელგამოყოფილი, ბრტყელპირა და მომრგვალებურძირიანი თიხის ჭურჭლის ნატეხები. ჭურჭლის ზოგიერთ ნატეხს ეტყობა ჭილოფისა და ქსოვილის ანაბეჭდი, ზოგს კი - საღებავით შესრულებული მოტივები. რ. ტოროსიანი თელუტას ნამოსახლარს, სამხრეთკავკასიური და წინააზიური ძეგლების მასალის გათვალისწინებით, ენეოლითურ კულტურად განიხილავდა და V ათასწლეულის II ნახევრითა და IV ათასწლეულის I ნახევრით, უფრო ზუსტად, 3800-3600 წლით ათარილებდა (ტოროსიანი, 1976: 23-40, 76-79, 94-100, 125). კ. კუშნარიოვასა და ტ. ჩუბინიშვილის კიდევ ერთ ნაშრომში აღნიშნულია, რომ სამხრეთ კავკასიაში, ენეოლითური ძეგლების არათანაბრად შესწავლის მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია ვრცელ ტერიტორიაზე ერთფეროვანი სამხრეთ კავკასიის ენეოლითური კულტურის გამოყოფა, რომელიც ფარავს ახალშემოღებულ ტერმინებს-შომუ თევესა და შულავერის კულტურას, რომლის ქვედა თარიღია V, ხოლო ზედა IV-III ათასწლეულების მიჯნა და შეხებაშია ადრეული ბრინჯაოს ხანის ადრეულ ძეგლებთან. ნეოლითის ზღვარმა კი, შესაძლე-

ბელია, VII-VI ათასწლეულებამდე გადაინიოს (Кушнарева, Чубинишвили, 1970: 5, 169-170). ამ მხრივ დაახლოებით იგივე გაიმეორა ტ. ჩუბინიშვილმა სხვა ნაშრომში. მისი აზრით, დასავლეთ საქართველოს ადრეულ ენეოლითურ ძეგლებში უკეთესად ჩანს ნეოლითური ძეგლების გენეტიკური და კულტურული ტრადიციები. ენეოლითის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ნიშნად კი თვლის ჯერჯერობით მცირე რაოდენობით აღმოჩენილ მეტალს (ჩუბინიშვილი, 1970: 129-140).

ქვემო ქართლის გორანამოსახლარების სამშენებლო ჰორიზონტებში გამოვლენილი არქეოლოგიური მასალის, არქიტექტურული გეგმარების, პერიოდიზაცია-ქრონოლოგიისა და კულტურულ სამეურნეო-კავშირებისადმი მიძღვნილ ნაშრომთაგან აუცილებელია ყურადღება გავამახვილოთ ო. ჯაფარიძე/ალ. ჯავახიშვილის როგორც ერთობლივ ნაშრომებზე, ისე ალ. ჯავახიშვილის მონოგრაფიაზე, სადაც პირველად დაფიქსირდა ზოგიერთი საყურადღებო დაკვირვება. ავტორთა აზრით, ქვემო ქართლის ძეგლთაგან ადრეულია შულავერის გორა, მისი გაგრძელებაა იმირის გორა, დანგრეული გორა; გადაჭრილ გორაზე შულავერისა და იმირის გორათა მსგავსი მასალა ჩანს და აქ ცხოვრება შულავერის გორის შემდეგ უნდა დაწყებულიყო; ასევე არუხლო I-ის მასალა უახლოვდება იმირის გორისა და ქიულ თევე I-ის მასალას. საყურადღებოა ქიულ თევე I-ზე წრიული და ოთხკუთხა ნაგებობების თანაარსებობა და ჰალაფური ტიპის მოხატული კერამიკა აღმოჩენა. არქიტექტურული გეგმარებითა და სამშენებლოდ ბრტყელძირა, ამოზურგული აგურების გამოყენებით შომუ თევე იმირის გორის მსგავსია. თოირა თევეს ერთ შენობას განივად დაწყობილი აგურებით ამოყვანილი ოთხი პილასტრი აქვს. შულავერისა და იმირის გორებზე სამშენებლოდ გამოყენებულია სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ამოზურგული, ძირბრტყელი, ბაცი ყვითელი, ნამჯანარევი, საშუალო ზომის (30×20×8; 30×15×8; 25×15×7 სმ) აგური. წრიულ-ელიფსური შენობები სამი ზომისაა. დიდები - 2,5-დან 5 მეტრამდე, საშუალო 1,5-იდან 2-მდე და მცირე - 0,5-0,75 მ. პირველი საცხოვრებლებია, მეორე - სამეურნეო სათავსები, მესამე - სამეურნეო ორმოები და წყლის რეზერვუარები. შენობების ასაგებად

აგურები ერთმანეთზე დაწყობილია 2-3 სმ სისქის თიხის მკვრივ, მოყვითალო ხსნარზე. გუმბათის მისაღებად ყოველი ახალი, ზედა ნოვა შიგნით შენეულია შენობის დიამეტრის შესამცირებლად. ნაგებობის სიმაღლისათვის ძირზე მიტკეპნილი იყო 50 სმ სისქისა და 70 სმ სიმაღლის თიხის ე.წ. ბალიში, ხოლო კედლის სიმტკიცე-სისწორისათვის შენობის ორივე პირი ბათქაშით სქლად იყო შელესილი. დაბალი, ოთხკუთხა ერთგვარი შესასვლელი (50×60; 60×70 სმ) კარი ორ შემთხვევაში დადასტურდა. შენობის გუმბათს, სავარაუდოდ, ღიობი უნდა ჰქონოდა. იატაკის ერთი ან ორზე მეტი მოტკეპნილი დონე ნაცრით იყო დაფარული (ჯავახიშვილი, 1967: 292-298; ჯავახიშვილი, 1971: 52). იმირის გორაზე, წრიული ფორმის ნაგებობის გარდა, დადასტურდა სამი განსხვავებული ნაგებობა- #8, 9 და 10. #8 ოვალური, ოდნავ დაგრძელებული შენობის (D-4,25 x 3,60) შუაში იყო ჩაღრმავებული ნაცრიანი კერა, ხოლო სამხრეთ კედელთან გამოიკვეთა მცირედ ელიფსური, მოლესილი კერა უქრობი ცეცხლისთვის. შენობას ჩრდილო-დასავლეთ მხარეს ჰქონდა 0,80 სმ სიგანის კარი-ღიობი, რომლის პერპენდიკულარულად-1,2 მეტრზე გამოდიოდა ორი პარალელური კედელი და ქმნიდა ერთგვარ დერეფანს. კარს გარედან, ჩრდილო-დასავლეთ მხარეს, ასევე მიდგმული ჰქონდა მეორე დერეფანი ჩრდილოეთით გაჭრილი კარით, რომელიც შენობაზე დაბალი უნდა ყოფილიყო. ღიობის გამო ნახევარგუმბათის მოყვანილობა ორი საყრდენი კედლით იყო შემაგრებული. აღ. ჯავახიშვილის აზრით, ასეთი ნაგებობა სამხრეთ კავკასიაში პირველად აქ აღმოჩნდა, ხოლო წინა აზიაში ცნობილია ჰასუნადან. გაუთხრელი ფართობის ჭრილში დადასტურებული კედლის სხვა ფრაგმენტების მიხედვით, აქ მსგავსი შენობები კიდევ უნდა მდგარიყო. უფრო მოგვიანო-IV ჰორიზონტის კუთვნილი ##9, 10 დამწვარ ნაგებობათა მშენებლობაში, ალიზის გარდა, ჩართული იყო ხის მასალა. შენობების ფორმის, ორი საყრდენი ბოძისა და კერის განლაგების მიხედვით, უნდა ყოფილიყო ბანური გადახურვა (ტაბ. II. სურ.1-2). ის წრიულ-გუმბათურ გადახურვასთან შედარებით სიახლეა და უფრო პროგრესული (ჯავახიშვილი, 1975: 11-16, 66-72). განსაკუთრებით აღსანიშნავია აღ. ჯავახიშვილის მო-

ნოგრაფია, სადაც პირველად განხილულია სამხრეთ კავკასიის V-III ათასწლეულების სამშენებლო და არქიტექტურული ტრადიცია წინააზიურ არქეოლოგიურ კულტურათა ტრადიციებთან მიმართებით. მისი აზრით, შომუ თეფე-შულავერის კულტურის ნამოსახლარები ასახავს წარმოებითი მეურნეობის არა საწყის, არამედ უკვე ჩამოყალიბებულ, განვითარებულ ფაზას, რომელიც, შესაძლოა, იცნობდა მარტივ მორწყვას. V-IV ათასწლეულების ამ კულტურის საწყისი არეალი უნდა ვეძებოთ სხვა გეოგრაფიულ გარემოში, ალბათ, მიმდებარე მთისწინეთში (Джавахишвили, 1973: 46-48).

შულავერის ჯგუფის ნამოსახლარების-შულავერის, იმირის, გადაჭრილი და დანგრეული გორების მრავალფეროვანი ნივთიერი მასალა პირველად სრულყოფილად გაანალიზა თ. კილურაძემ. ავტორი აღწერს თიხის ჭურჭლის ნატეხების ფორმას, დაცულობას, ფერს, კეცის მინარევებს, ორნამენტს, ძვლის, რქის, ქვის მასიურსა და სხვადასხვა ნატეკც იარაღს რაოდენობრივი, ტიპოლოგიური, დამუშავების ტექნიკისა და ფუნქციის თვალსაზრისით (კილურაძე, 1975: 22-45, 73-98, 124-127). 1976 წელს თ. კილურაძის გამოქვეყნებულ მონოგრაფიაში კი უკვე დეტალურადაა განხილული მთლიანად ქვემო ქართლის, აზერბაიჯანისა და სომხეთის იმ დროისათვის ცნობილი გორა და ერთფენიანი ნამოსახლარები. ავტორის მიერ შულავერ-შომუ თეფეს კულტურაში გაერთიანებული გორა-ნამოსახლარების პერიოდიზაცია-ქრონოლოგიას საფუძვლად უდევს შულავერის გორის 9 სამშენებლო ჰორიზონტის არქეოლოგიური მონაპოვარი, რომელიც განხილულია წინა აზიის ადრეულ და თანადროულ კულტურათა დამადასტურებელი მასალის პარალელების გათვალისწინებით. იგი გამოყოფს განვითარების ხუთ საფეხურს:

I. შულავერის გორის IX-IV სამშენებლო ჰორიზონტები; II. შულავერის გორის III-I და იმირის გორის VII-VI ჰორიზონტები; III. იმირის გორის V ჰორიზონტი; IV. იმირის გორის IV-I და ხრამის დიდი გორის I-IV ჰორიზონტები; V. ხრამის დიდი გორის V-VII ჰორიზონტები და არუხლო I-ის ზედა ფენები (კილურაძე, 1976: 108).

თ. კილურაძეს შულავერის გორის III-I ჰორიზონტების მასალა ყველაზე ადრეულად,

ხოლო აზერბაიჯანის ძეგლები, შომუ თეფესა და ქიულ თეფე I-ის ჩათვლით, შულავერ-შომუ თეფეს კულტურის განვითარების IV საფეხურის თანადროულად მიაჩნია. ისეთი ძეგლები კი, როგორებიცაა ალიკემეკ-თეფე, ილანლი თეფე, თელუთა, ნოფი და ზოგი სხვა, შულავერ-შომუ თეფეს კულტურის V საფეხურის ძეგლებზე გვიანდელად მიაჩნია და ამ კულტურისადმი მათი მიკუთვნება ეეჭვება. თ. კილურაძე იმ ავტორთა რიცხვს ეკუთვნის, ვინც ამ კულტურას გვიან ნეოლითურად მიიჩნევს. რადიოკარბონული, აბსოლუტური თარიღების მოშველიებით, ავტორს კულტურის საწყისი VI ათასწლეულში გადააქვს, მისი არსებობა კი - V ათასწლეულში (კილურაძე, 1976:108, 128-132). მეცნიერი 1986 წელს გამოცემული მონოგრაფიის სათაურში კი ამ კულტურას ნეოლითურს უწოდებს (Kiguradze, 1986). რ. მუნჩაევი კავკასიის ენეოლითური კულტურისადმი მიძღვნილ განმაზოგადებელ ნაშრომში სხვა საკითხებთან ერთად აღნიშნავს, რომ თ. კილურაძის პერიოდიზაციის სქემა უფრო მისაღებია მხოლოდ ქვემო ქართლის გორანამოსახლარებისათვის (Мунчаев, 1982:100-126), რაც სამართლიანი შენიშვნაა, თუმცა, უკეთესი სქემა ჯერ-ჯერობით არავის შემოუთავაზებია.

შესწორებული რადიოკარბონული C14 თარიღების საფუძველზე, გ. ქავთარაძე შულავერ-შომუ თეფეს კულტურის ნამოსახლარებს ადრეულ ენეოლითს აკუთვნებს და, სხვა ავტორთა მოსაზრებების გათვალისწინებით, მას VI ათასწლეულით ათარიღებს (Кавтарадзе, 1983: 39-41).

არუხლო I ჯგუფის მკვლევრებმა მეტი ყურადღება დაუთმეს სარწყავი სისტემისა და მორწყვის კულტურის შესწავლას. ი. კიკვიძე ეჭვობს არუხლო I-ის სამხრეთ-აღმოსავლეთსა და ჩრდილო-დასავლეთ საზღვრებთან გამოვლენილი ე. წ. სველი და მშრალი თხრილების სარწყავად გამოყენებას და მეურნეობაში მინათმოქმედებასთან შედარებით ნამყვანად მესაქონლეობა მიაჩნია (კიკვიძე, 1976: 37). არუხლოს ჯგუფის ნამოსახლარებზე, ქვემო ქართლის სხვა ძეგლების მსგავსად, მოპოვებულია თიხის ჭურჭლის სადა და რელიეფურორნამენტური ნატეხები (ტაბ. II. სურ. 3-4), ასევე ძვლის, რქის, მასიური დანატკეცი ქვის იარაღები, რომელთა ტიპოლოგიურ, ტრასოლოგიურ და ფუნქციის დამ-

დგენ გამოკვლევათაგან აღსანიშნავია სხვადასხვა ავტორთა (Чубинишвили, Кушнарева, 1967:336-362; Коробкова, 1979:97-100; Коробкова, Эсакиа, 1984:38-67; Челидзе, 1979:19-31; Челидзе, 1984:67-85; გოგელია, ჭელიძე, 1992: 17-35) ნაშრომები. არუხლო I-ის კვლევათაგან ცალკე აღსანიშნავია როგორც მესაქონლეობა-ნადირობის დონის ამსახავი (Векуа, 1984: 91-119), ისე პალეობოტანიკური კვლევები. მათში კარგად ჩანს კულტურული ხორბლეულის მრავალფეროვნება (Горгидзе, Русишвили, 1984:15-21). კავკასია - მახლობელი აღმოსავლეთის პალეობოტანიკური კვლევების კატალოგში კი არუხლო I-II-ის მონაპოვრებს გამორჩეული ადგილი უჭირავს (Лисицина, Пришепенко, 1977:61-62). შულავერის ჯგუფის ძეგლების პირველი წლების გათხრების თანახმად მდგანელ ოთ. ჯაფარიძის მრავალ შრომათაგან საყურადღებოა მონოგრაფიის VI თავი - „კავკასიის ადრესამინათმოქმედო კულტურები“, სადაც, მახლობელი აღმოსავლეთის წინა და თანადროული ძეგლების მკვლევართა მოსაზრებებზე დაყრდნობით, გამოწვლილვით განხილულია სამხრეთ კავკასიის ნამოსახლარების სამშენებლო ტრადიცია, ნივთიერი მასალა და ურთიერთკავშირების შესაძლო გზები (Джапаридзе, 1989:179-366). შომუ თეფეს ახალ, მოცულობით კატალოგურ კვლევაში ნივთიერ მონაპოვართან ერთად უფრო დეტალურად აღწერილია აქ წრიული მიწურისა და ყვითელ გრუნტში ჩაჭრილი ნაცრიანი ქვაბულის აღმოჩენა (Ахундов, 2013:20). სხვა ხასიათის კვლევათაგან აღსანიშნავია ობსიდიანის გამოსავლებიანი ადგილების მნიშვნელობისა და ნედლეულის გავრცელების სავარაუდო გზების შესახებ გამოქვეყნებული ნაშრომები (სტურუა, 1994: 21-36; Бадалян 2001: 29-39).

XX ს-ის 70-იანი წლების მიწურულს აზერბაიჯანში გაითხარა გვიანენეოლითური, წინაზიური ნაკადის ახალი ნამოსახლარი, რომელსაც ი.ნარიმანოვმა ეპონიმი ძეგლის სახელი - ლეილა თეფეს კულტურა უწოდა (Нариманов, 1987: 48). ამ კულტურის ნამოსახლარი ბერიკლდეები და ყორღანი კავთისხეთთან გათხრილია საქართველოშიც. სტატიის მოცულობის შეზღუდვის გამო მოკლედ შევხები 2000-იანი წლებიდან ზოგიერთ გორანამოსახლარზე ჩატარებულ არქეოლოგიურ გათხრებს, რომელთაგან, უპირველესად, აღ-

სანიშნავია არუხლო I-ზე 2005-2016 წლებში გერმანულ-ქართული საერთაშორისო ექსპედიციის მიერ ჩატარებული სამუშაოები (ტაბ. I. სურ. 2-3). ახალი გათხრების ზოგიერთი ახალი დაკვირვებიდან გამოვყოფ სამშენებლო ტრადიციაში მოყვითალო ან მუქი ალიზისა და თიხის ხსნარის მონაცვლეობას (ჰანზენი, მირცხულავა, 2013: 15,43-45, 76-77). აზერბაიჯანში გათხრილ გორანამოსახლართაგან საყურადღებოა კამილ თეფე (ტაბ. II. სურ. 5-6). აქ, სამოსახლოს შიგნით, დადასტურდა არუხლო I-ის მსგავსი ალიზით გადატყვნილი თხრილი, ხოლო არქეოლოგიური მასალიდან – სხვადასხვა ფორმისა და ფერის მოხატული ჭურჭლის ნატეხები (Lionnet, Guliev,... 2012: 43). აღსანიშნავია, რომ აზერბაიჯანში ახალი გათხრებით კიდევ უფრო გაიზარდა სხვადასხვა ფერითა და მოტივით მოხატული ჭურჭლის შემცველი ნამოსახლარებისა და ყორღანების რიცხვი (Алмамедов, 2010:5-18). სომხეთში გათხრილ ძეგლთაგან კი ერთ-ერთი საყურადღებოა გორანამოსახლარი არატაშენი (Бадалян, Аветисян,... 2004:31-32).

თემაზე მსჯელობისას მსურს, მოკლედ შევხუ ჩემ მიერ და თანაავტორობით გამოქვეყნებულ ზოგიერთ ნაშრომს, რომლებიც ეხება VI-IV ათასწლეულებში აღმოსავლეთ საქართველოში მიმდინარე კულტურულ პროცესებს. არქეოლოგიური მონაპოვრებით კარგად ჩანს სამხრეთ კავკასიიდან, კერძოდ, აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიიდან მომდინარე კულტურული გავლენები ცენტრალურსა და ჩრდილო-აღმოსავლეთ კავკასიაში (ჩიქოვანი, 2010: 83-94; მირცხულავა, ჩიქოვანი, 2011:139-155). მიმაჩნია, რომ არუხლო I-ის სამოსახლოს გარეთ და შიგნით დადასტურებული თხრილები, უპირველესად, იყო სამშენებლო თიხის კარიერები, შემდეგ კი ისინი შეეძლოთ, სხვა დანიშნულებითაც გამოეყენებინათ. ჩემი აზრით, უფრო სამართლიანია ეს გორანამოსახლარები იწოდებოდეს ალ. ჯავახიშვილისეული შომუ თეფე-შულავერის კულტურად (ჩიქოვანი, აბულაძე,... 2015:39, 76). დღეს შემორჩენილი ხელოვნური, რამდენიმე მეტრი სიმაღლის გორები, რომლებიც ზოგჯერ 2-3 და უფრო მეტ ჰექტარს მოიცავს, სწორედ მოთხრილი

და გადატანილი თიხითაა შექმნილი. ამიტომ ასეთი მშენებლობა დიდ სამუშაო ძალას, დროის შერჩევასა და, რაც მთავარია, გამოცდილებას მოითხოვდა. ნესით, სამშენებლო თიხის კარიერები სხვა ნამოსახლარების გარეთ და შიგნითაც უნდა იყოს, თუმცა, ისინი ჯერჯერობით ყველგან არაა გამოვლენილი. მკვლევართა დაკვირვებით, საგრძნობლად აქტიურია მახლობელი აღმოსავლეთისა და კავკასიის ურთიერთობა გვიანდელი ნეოლითის შემდგომ პერიოდში- V ათასწლეულის II ს-სა და IV ს-ის I ნახევარში, რომლის ნაყოფია სამხრეთ კავკასიაში ლეილა თეფეს ახალი კულტურის ჩამოყალიბება და მისი ურთიერთობა ე.წ. სიონი-წოფისა თუ წოფი-გინჩის წრის ძეგლებთან (Mirtskhulava, Chikovani, 2023:111-131). დიდი მეცნიერული და კულტურული ღირებულების მატარებელია ქვემო ქართლში შესწავლილი გორანამოსახლარები, სადაც კარგად ჩანს მინათმოქმედებისა და მესაქონლეობის მრავალფეროვნება. სწორედ ერთ-ერთი ასეთი ნამოსახლარის-დანგრეული გორის ორმოს ძირში აღმოჩენილი ყურძნის ნიჰნისა და სხვა არქეოლოგიური მასალის წყალობით, საქართველო აღიარებულია კულტურული ვაზისა და მეღვინეობის სამშობლოდ. ასევე ამავე ორმოში ნიჰნასთან ერთად დადასტურებული ნესვის თესლი უძველესი არქეოლოგიური მონაპოვარია მსოფლიოში. ამ აღმოჩენის გამო წინა აზია-სამხრეთი კავკასია, შესაძლოა, იყოს ნესვის გაკულტურების უძველესი კერა (Chikovani, 2021: 69-83).

დასკვნა. სტატიაში შევეცადე, მოკლედ შემეფასებინა სამხრეთ კავკასიისა და, კერძოდ, ქვემო ქართლში გორანამოსახლარების აღმოჩენის მნიშვნელობა და მათი შესწავლის ისტორია. მასში კარგად ჩანს ამ ნამოსახლარების მკვლევართა მაღალი პასუხისმგებლობა და პროფესიონალიზმი. დღეს თანამედროვე არქეოლოგიურ კვლევებში მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევების გამოყენებით შესაძლებელია მეტი ინფორმაციის მიღება უფრო რეალური სურათის აღსადგენად, რათა კიდევ უფრო ახალი, დაზუსტებული მოსაზრება შეემატოს უფროსი კოლევების ნააზრევს, რომელთა, უმრავლესობა, სამწუხაროდ, დღეს ცოცხალი არ არის.

SOME ISSUES OF DISCOVERY AND STUDY OF NEW CULTURE HILL SETTLEMENTS IN KVEMO KARTLI

Summary

In 1951, a group of hill settlers of an unknown culture, based on Pre-Asian agriculture and herding, was discovered in Azerbaijan, and since 1965 in Georgia and Armenia. In Azerbaijan, such a monument is Kyul Tepe I, which rejected B.Kuftin's opinion regarding earliness of the "Mtkvar-Araxes Eneolithic" which was proposed in 1941. Since the first half of the 1960s, excavations of earlier hill settlements containing circular-elliptical domed houses, built of unburnt bricks and various relief-ornamented ceramics, began in Azerbaijan and Georgia, which was documented in 1966 by I. Narimanov as the "Shomu Tepe culture". In 1957, a single-laye the Eneolithic settlement called Tsopii was excavated in Kvemo Kartli, and in Armenia since 1965, the hill settlements of Khatonarkhi, Tsakhnunki and others have been excavated and preserved. Of the hill settlements excavated in Georgia and Azerbaijan, the following are noteworthy: Shulaveri, Imiri, Dangreuli, Gadachrili, Didi Gora in Khrami, Arukhlo I-III, Shomu Tepe, Toira Tepe, Garghalartepe and others. In 1967, Ot. Japaridze and Al. Javakhishvili united the hill settlements of Kvemo Kartli into the "Shulaveri culture". In 1972, Al. Javakhishvili proposed the term the "Shomu Tepe-Shumlaveri culture". In 1976, T. Kiguradze distinguished five stages of cultural development, where he considered the I-III stage of Shulaveri Gori to be the oldest and called it the "Shulaveri-Shomu Tepe culture", whereas, A. Javakhishvili's denomination is more fair.

I consider the external and internal ditches discovered at Arukhlo I to be construction clay quarries. In the late 1970s, I. Narimanov excavated the Late Eneolithic settlement indicating Pre-Asian influences, which he called the "Leila Tepe culture". The settlements of this culture, Berikdeebi and the Kavtikhevi barrow, are also known from Georgia too. Since the 2000s, settlements and burial mounds of the 1st half of the 6th-4th millennium BC., both of the "Shomu Tepe-Shulaveri" and "Sioni-Tsopi" and "Leila Tepe culture", have been excavated in all three states of the South Caucasus.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბერძენიშვილი, ნ. (1964). საქართველოს ისტორიის საკითხები. წ. I. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
2. გოგელია, დ., ჭელიძე, ლ. (1992). ენეოლითური კულტურა აღმოსავლეთ საქართველოში. კრ. „საქართველოს არქეოლოგია“. ტ. II. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
3. გრიგოლია, გ., ტატიშვილი, თ. (1960). ქვემო ქართლის უძველესი ძეგლები. ტ. I. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
4. თოროსიანი, რ. (1976). თელუთას ადრესამინათმოქმედო ნამოსახლარი. კრ. „არქეოლოგიური გათხრები სომხეთში“. #14. ერევანი. სომხეთის სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა (სომხურად).
5. კილურაძე, თ. (1976). ამიერკავკასიის ადრესამინათმოქმედო კულტურის პერიოდიზაცია. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
6. კიკვიძე, ი. (1976). მინათმოქმედება და სამინათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
7. მახარაძე, ზ. (1998). კასპის რაიონის არქეოლოგიური ექსპედიციის ახალი აღმოჩენები კავკასიის არქეოლოგიური კონფერენცია. კრ. „მოხსენებათა მოკლე შინაარსები“. თბ.: გამომც. „ნეკერი“.
8. მენაბდე, მ., კილურაძე, თ. (1981). სიონის არქეოლოგიური ძეგლები. თბ.: „მეცნიერება“.
9. მირცხულავა, გ., ჩიქოვანი, გ. (2011). საქართველოსა და ჩრდილო-აღმოსავლეთ კავკასიის უძველესი კავშირების ზოგიერთი ასპექტი. კრ. „საქართველოს დიპლომატია“. #15. თბ.: გამომც. „არტანუჯი“.

10. ნებიერიძე, ლ. (2011). *წოვის ენეოლითური კულტურა*. თბ.: გამომც. „აკადემიური წიგნი“.
11. სტურუა, ქ. (1994). ობსიდიანი და ვაჭრობის საკითხები. კრ. „მიძღვნილი აკად. ოთ. ჯაფარიძის 70 წლისთავისადმი“. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
12. ჩიქოვანი, გ. (2010). აღმოსავლეთ საქართველოს ადრესამინათმოქმედო კულტურათა შესწავლის საკითხები. ჟურ. „ძიებანი“. #19. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
13. ჩიქოვანი, გ., აბულაძე, ჯ., ჟვანია, დ. (2015). *ქვემო ქართლის (არუხლოს) არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ შესწავლილი ადრესამინათმოქმედო კულტურის ნამოსახლარები (1966-1988 წწ.)*. I. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის გამოცემა.
14. ჩუბინიშვილი, გ. (1965). *მტკვრისა და არაქსის ორმდინარეთის უძველესი კულტურა*. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
15. ჩუბინიშვილი, გ. (1967). ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1966 წლის საველე მუშაობის ძირითადი შედეგები. XVI სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი 1966 წელს საველე-არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგებისადმი. კრ. „მოკლე ანგარიშები“. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
16. ჩუბინიშვილი, გ. (1970). ენეოლითური კულტურა. სინ. ტ. I. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
17. ჯაფარიძე, ო., ჯავახიშვილი, ა. (1967). ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები (1965-1966 წწ.). ჟურ. „მაცნე“. #3. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
18. ჯავახიშვილი, ა., ჯაფარიძე, ო. (1975). *ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები (1965-1971 წწ.)*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
19. ჰანზენი, ს., მირცხულავა, გ., ბასტერტ-ლამპრისი, კ., გაცოვი, ი., ნედელჩევა, პ., ნოიმანი, დ., ულრიხი, ვალი, ი. (2013). *ადრესამინათმოქმედო კულტურა კავკასიაში. არუხლოს გორაზე 2005-2011 წლებში მუშაობის ანგარიში*. თბ.: გერმანიის არქეოლოგიური ინსტიტუტის ევრაზიის განყოფილების, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოთარ ლორთქიფანიძის სახელობის არქეოლოგიური ინსტიტუტის გამოცემა.
20. Абибуллаев, О. (1982). *Энеолит и бронза на территории Нахичеванской АССР*. Баку. изд. „Елм“.
21. Алмамедов, Х. (2010). Крашенная и расписная керамика Азербайджана эпохи энеолита. сб. „Археология Кавказа“ #2-3. Посвящается светлой памяти акад. От Лордкипанидзе. Тб.: Издание Национального музея Грузии.
22. Арешян, Г. (1972). К выделению раннеземледельческих культур Армянского нагорья и Кавказа.
23. Каменный век Средней Азии и Казахстана. *Тезисы докладов*. Ташкент. изд. „Фаню“.
24. Ахундов, Т. (2013). *У истоков кавказской цивилизации, неолит Азербайджана*. кн. 2. Баку. изд. „МВМ“.
25. Бадалян, Р. (2001). Обсидиан Южного Кавказа: эксплуатация источников и распространение сырья. კრ. „კავკასია. ნეოლით-ბრინჯაოს ხანის საკითხები“. ეძღვნება აკად. ოთარ ჯაფარიძეს დაბადებიდან 80 წლისთავს. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის გამოცემა.
26. Бадалян, Р., Аветисян, П., Ломбард, П., Шатенъе, К. (2004). Неолитическое поселение Араташен. сб. „Археология, Этнология, Фольклористика Кавказа“. Тб.: Издание Академии Наук Грузии.
27. Векуа, А. (1984). Животный мир Восточной Грузии в эпоху энеолита по материалам поселения Арухло I (VI-IV тыс. до н. э.) Человек и окружающая его среда. Сб. „Материалы по археологии Грузии и Кавказа“. IX. Тб.: изд. "Мецниереба".
28. Глonti, Л., Джавахишвили, А., Джавахишвили, Г., Киквидзе, Я., Тушабрамишвили, Д. (1968). Некоторые итоги полевых работ 1964 года Урбнисской и Квирилской археологической экспедиции. Жур. „Вестник государственного музея Грузии“. Вып. XXV-B. Тб.: изд. „Мецниереба“.
29. Гогелиа, Д., Челидзе, Л. (1997). Краткий отчет о работе Квемо-Картлийской археологической экспедиции в 1988 году. ПАИ. Тб.: изд. „Мецниереба“.
30. Джавахишвили, А. (1973). Строительное дело и архитектура поселений Южного Кавказа V-III тысячелетия до н. э. Тб.: изд. "Мецниереба".
31. Иессен, А. (1963). Кавказ и Древний Восток в тысячелетиях до н. э. КСИА. М.: изд. „Наука“.
32. Иессен, А. (1965). Из исторического прошлого Мильско-Карабахской степи. МИА. #125. М.: изд. „Наука“.
33. Кавтарадзе, Г. (1983). *Хронологии эпохи энеолита и бронзы Грузии*. Тб.: изд. „Мецниереба“.
34. Коробкова, Г. (1979). Древнейшие землекопные орудия Арухло I. Сб. „Материалы по археологии Грузии и Кавказа“. Тб.: изд. "Мецниереба".
35. Куфтин, Б. (1940). К вопросу о ранних стадиях бронзовой культуры на территории Грузии. КСИИМК. Вип. VIII. М.-Лен. изд. Академия наук СССР.
36. Куфтин, Б. (1941). *Археологические раскопки в Триалети*. Тб.: изд. АН Грузинской ССР.

37. Кушнарева, К., Чубинишвили, Т. (1970). *Древние культуры Южного Кавказа (V-III тыс. до н. э.)*. Лен.: изд. „Наука.“
38. Лисицина, Г., Пришепенко, Л. (1977). *Палеоэтноботанические находки Кавказа и Ближнего Востока*. М.: изд. "Наука."
39. Массон, В. (1971). Поселение Джейтун (Проблемы становления производящей экономики). сб. „*Материалы института археологии*“. #180. Лен.: изд. "Наука."
40. Мунчаев, Р. (1982). *Энеолит Кавказа*. ч. 2. М.: изд. "Наука."
41. Нариманов, И. (1966). Дренейшая земледельческая культура. Закавказия международный конгресс до- историков и протоисториков. сб. „*Доклады и сообщения археологов СССР*“. М.: изд. "Наука."
42. Нариманов, И. (1987). *Культура древнейшего земледельческо-скотоводческого населения Азербайджана*. Баку. изд. "Елм."
43. Челидзе, Л. (1979). Орудия труда энеолитического поселения Арухло I. сб. „*Материалы по археологии Грузии и Кавказа*“. VII. Тб.: изд. "Мецниереба."
44. Челидзе, Л. (1984). Развитие каменной индустрии в эпоху энеолита на территории Восточной Грузии. сб. „*Материалы по археологии Грузии и Кавказа*“. IX. Тб.: изд. "Мецниереба."
45. Чубинишвили, Т., Небиеридзе, Л., Квижинадзе, К. (1966). Памятники V-IV тыс. до н.э. в Южной Грузии. Сб. „*Тезисы докладов пленума института археологии*.“ М.: изд. секции археологии Кавказа АН СССР.
46. Чубинишвили, Т., Кушнарева, К. (1967). Новые материалы по энеолиту Южного Кавказа. жур. "Мацне." #6. Тб.: изд. "Мецниереба."
47. Чубинишвили, Т. (1971). *К древней истории Южного Кавказа I. Древняя культура Южной Грузии (V-III тыс. до н. э.) и проблема становления „Куро- Аркской“ культуры на Южном Кавказе*. Тб.: изд. „Мецниереба“.
48. Чубинишвили, Т., Небиеридзе, Н. Пхакадзе, Г. Григолиа, Г. Мирцхулава, Г. Орджоникидзе, А., Эсакиа, К. Го- гелиа, Д. Пришипенко, Л. (1974). *Итоги полевой работы Квемо-Картлийской археологической экспеди- ции*. Тб.: изд. "Мецниереба".
49. Chikovani, G. (2021). *The melon. Short paleobotanical and historical-linguistical review South Caucasus- Archeological*. Tб.: publ. National agency for cultural heritage preservation of Georgia.
50. Kiguradze, T. (1986). Neolitische siedlungen von Kvemo Kartli Georgien. AVA, Materielen, Band 29, Miunhen. K. N. Beck.
51. The first two seasons of joint field work in the Southen Caucasus (2011). Archäologische mitteilungen aus Iran und Turan band 44, Berlin. Dietrich Reimer verlag GmbH.
52. Mirtskhulava, G., Chikovani, G. (2023). The post neolithic period in the Caucasus and Iran. Deutsches Archäo- logisches Institut Eurasien-Abteilung Eurasia Anriqua band 25 Zeitschrift fur Archäologie Eurasiens, Bonn. Rudolf Habelt verlag.

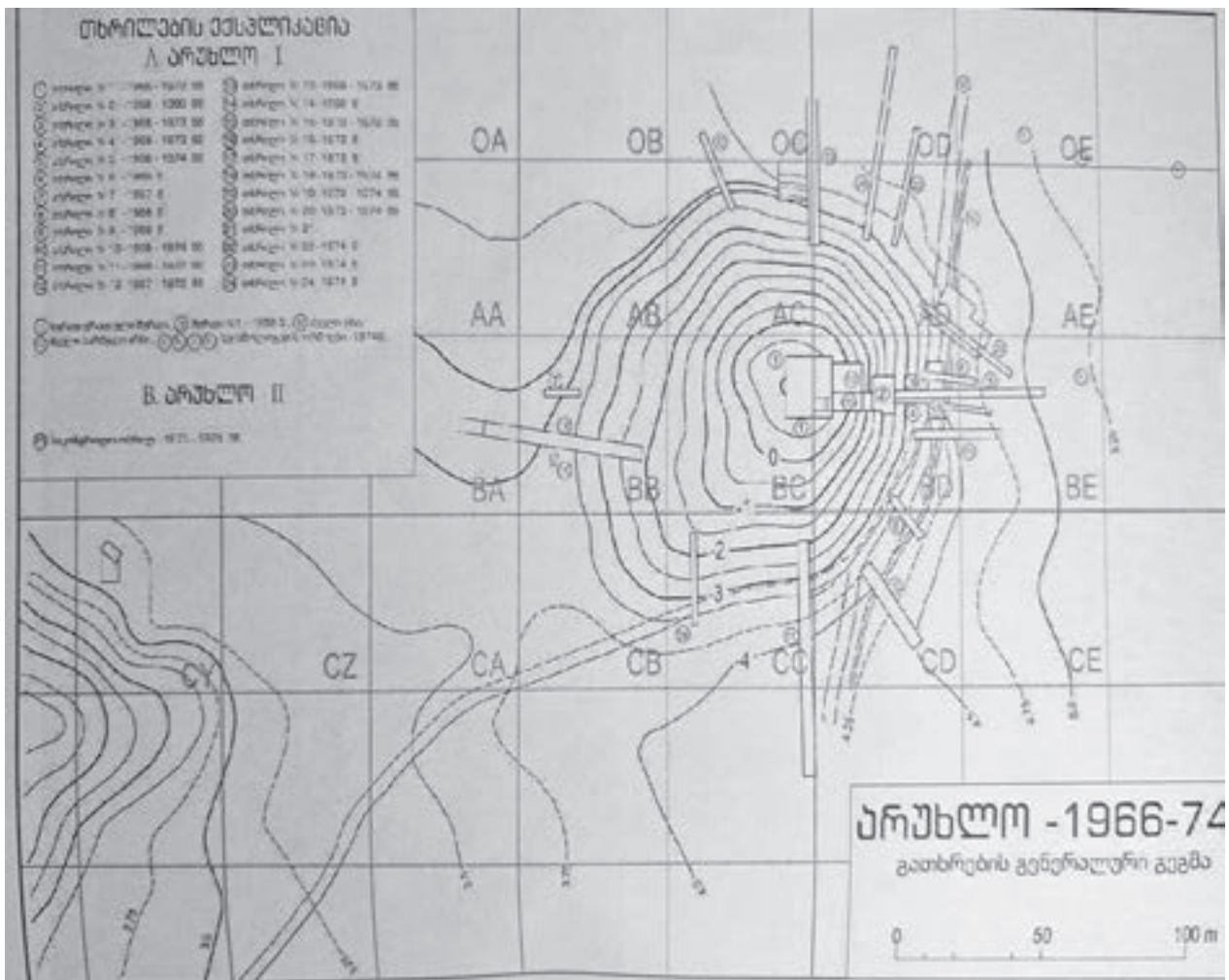
ილუსტრაციების აღწერა

- ტაბ. I₁₋₃ არუხლო I. სურ. 1. 1966-1974 წლების გათხრების გენგეგმა (ტ. ჩუბინიშვილის მიხედვით); სურ. 2. წრიული შენობების ნაშთები; სურ. 3. სამშენებლო ტექნიკა არუხლო I-ზე (ს. ჰანზენის ფოტოები)
- ტაბ. II₁₋₆ იმირის გორა. სურ. 1 წრიულ-ელიფსური გუმბათიანი ნაგებობა; სურ. 2. ნაგებობა ბანური გადახურვით (ალ. ჯავახიშვილის მიხედვით); სურ. 3-4 თიხის ჭურ- ჭლის ნატეხები არუხლო I-დან (დ. გო- გელია, ლ. ჭელიძის მიხედვით); სურ 5-6. თიხის ჭურჭლის ნატეხები კამილ თეფე- დან (მ. დანას ფოტო).

Description of illustrations

- Pl. I₁₋₃ Arukhlo I. Fig. 1. General plan of 1966-1974 years excavations (according to T. Chubin- ishvili); Fig. 2. Remains of a circular buildings; Fig. 3. Construction equipment at Arukhlo I (photos by S. Hanzen)
- Pl. II₁₋₆ Imir Hill. Fig. 1 Circular-elliptical domed building; Fig. 2. Building with a hipped roof (according to A. Javakhishvili); Fig. 3-4. Pot- tery fragments from Arukhlo I (according to D. Gogelia, L. Chelidze); Fig. 5-6. Pottery frag- ments from Kamil Tepe (photo by M. Dana).

ტაბ. / Pl. I



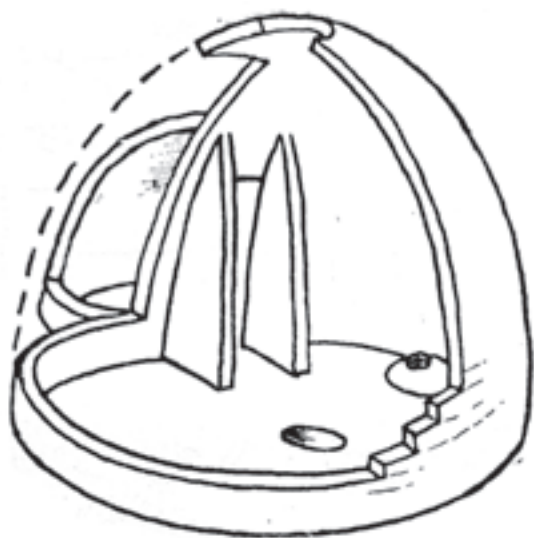
სურ. / Fig. 1



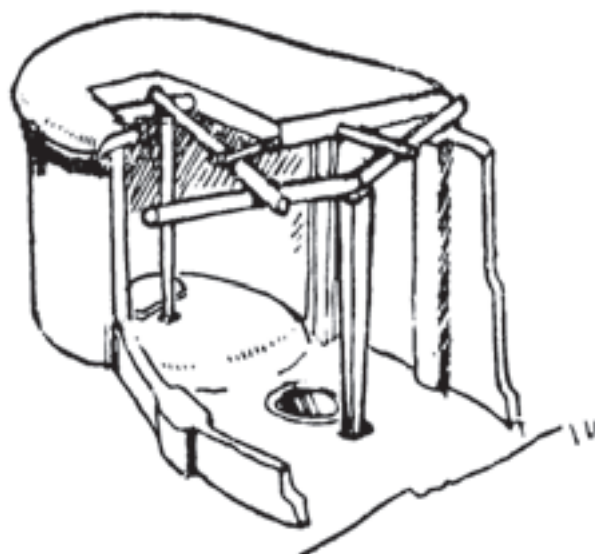
სურ. / Fig. 2



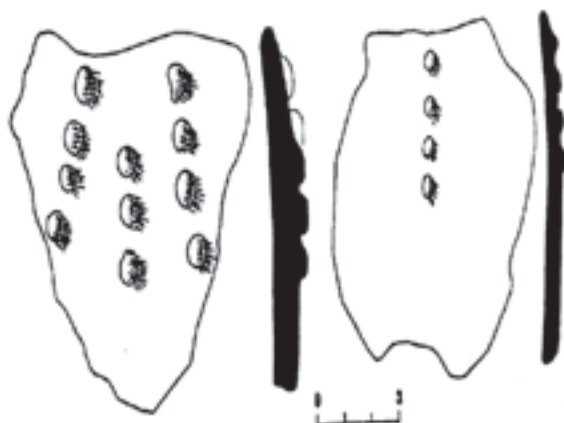
სურ. / Fig. 3



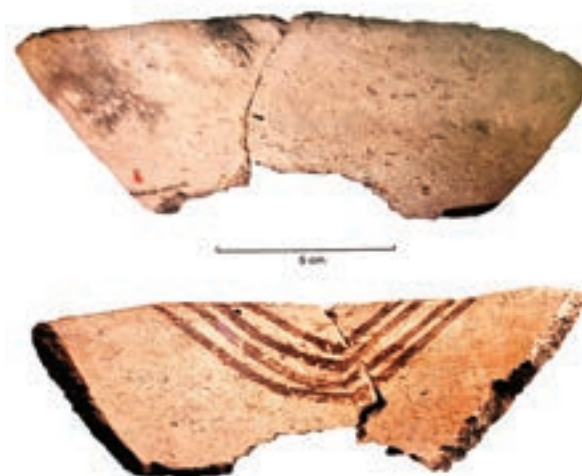
სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4

უძველეს საიუველირო არტეფაქტთა მოოქროების მეთოდების კვლევა

ადამიანი უხსოვარი დროიდან ქმნიდა საიუველირო ხელოვნების უბრწყინვალეს ნიმუშებს, რომლებიც ექსპონირებულია მსოფლიოს ცნობილ მუზეუმებში. მათს დასამზადებლად ოსტატ-იუველირები იყენებდნენ სხვადასხვა მასალას: ოქროს, ვერცხლს, სპილენძს, რკინას, ტყავს, ძვალს, ხესა და ულამაზესი ფერის მინერალებს. ამ მასალათაგან ნამყვანი და უმნიშვნელოვანესი მაინც ლითონები იყო, განსაკუთრებით, ოქრო და ვერცხლი, რომლებსაც ადამიანი მოიპოვებდა და ამუშავებდა თავისი ხანგრძლივი ევოლუციის განმავლობაში.

ხელოვნების ნიმუშთა მკვლევარ-სპეციალისტები მიიჩნევენ, რომ, ძვირფასი მასალის – ოქროს აქტიური გამოყენების მიუხედავად, იუველირები ყოველთვის ცდილობდნენ მის მოხმარებას ეკონომიურად. ამისთვის კი ამა თუ იმ ნივთის დამზადებისას საგანგებოდ შემუშავებული მეთოდებით/ხერხებით ოქროს ჩაანაცვლებდნენ ნაკლებად ძვირფასი ლითონებით, რომლებიც მხოლოდ საბოლოო სახის მიცემისას იფარებოდა ოქროს უთხელესი ფენით. ეს კარგად ჩანს მსოფლიოს უამრავი ქვეყნის მუზეუმის კუთვნილი სხვადასხვა ქრონოლოგიური პერიოდის არქეოლოგიური თუ სხვა სახის არტეფაქტების შესწავლისას. მართლაც, მრავლად არსებობს ისეთი არტეფაქტი, რომელთა ძირითადი მასა დამზადებულია რკინის, სპილენძის ან ბრინჯაოსაგან და მხოლოდ შემდეგაა დაფარული ოქროთი ანუ, როგორც წესი, ეკონომიის მიზნით, ამ სახის ნაწარმის მოოქროებისას ოქრო უთხელეს ფენად ფიქსირდებოდა მათს ზედაპირზე.

კაცობრიობის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იმ ქვეყნებში, რომლებშიც მაღალგანვითარებული იყო საიუველირო საქმე, მოოქროების მრავალგვარი მეთოდი/ხერხი შემუშავდა. მათგან კი, უწინარესად, უძველესი ოქრომქანდაკებლების მიერ გამოყენებულ იმ ტექნოლოგიურ მეთოდებს უნდა გავეცნოთ, რომელთა შესახებ ყველაზე უკეთ თავად მათ მიერ შექმნილი საიუველირო არტეფაქტები „მოგვითხრობს“.

უკვე ითქვა, ოსტატ-იუველირის უმთავრესი მიზანია, რომ ამა თუ იმ ნაკეთობის დამზა-

დებისას, რაც შეიძლება ნაკლები ძვირფასი მასალა დაიხარჯოს. როგორც წერილობითი წყაროების გაცნობით, ასევე უძველეს სახელოსნოებში შექმნილ ნივთებზე დაკვირვებით გამოვლენილ მოოქროების მრავალ ხერხს შორის ერთ-ერთი ძველი უნდა იყოს ის, როდესაც ოქროს უთხელეს ფირფიტას პირდაპირ გადააკრავდნენ უკვე დასრულებულ ფორმას და ზემოდან საგანგებო ხელსაწყოს – მასხალის საშუალებით გადანნებ-გადააკრიალებდნენ (ლლონტი, 1984: 347; ვახტანგ VI, 1981: 207-208).

ამის ცხადი ნიმუშია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის საგანძურის ფონდში დაცული საირხის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ მოპოვებული და ძვ.წ. IV ს-ის II მეოთხედით დათარიღებული სამი ნივთი. მათგან პირველი ბრინჯაოს მრგვალი ბალთაა ხარის თავის სტილიზებული გამოსახულებით (საინვ. #საგ.11936). ის დაფარულია ოქროს უთხელესი ფირფიტით. დანარჩენი ორი არტეფაქტი კი ბრინჯაოსვე ორი ღილია (საინვ. ##საგ. 11678, 11679), რომლებზეც ასევე დასტურდება ოქროს ფირფიტის ფენა და ჩანს გადანნეხვის კვალი. სამივე ნივთს კარგად ემჩნევა, რომ ოქროს ფირფიტა გადაკრულია ყოველგვარი მაკავშირებლის გარეშე, პირდაპირ მექანიკურად, შემონნეხვით (სურ. 1-2).

ვითარდებოდა რა საიუველირო საქმე, იხვენებოდა მოოქროების მეთოდები/ხერხები. მოოქროების ზემოთ აღწერილი მექანიკურისგან განსხვავებული ხერხის გამოყენება დასტურდება უშორეს ნარსულშივე შექმნილ ნივთებზე. ეს უკანასკნელი უფრო რთული და დახვეწილი ხერხია პირველთან შედარებით. სწორედ მისი გამოყენებით დამზადებული ნივთების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ ოსტატი, თავდაპირველად, ცეცხლის საშუალებით მტკიცედ მიაჩილავდა მომავალი ნაკეთობის საფუძვლად გამოსაყენებელ ლითონს (სპილენძს, ბრინჯაოს, ვერცხლს) ოქროს თხელ ფირფიტას და იწყებდა სასურველი ფორმის მისაღებად მის დამუშავებას ჭედვისა და თეგვის საშუალებით ისე, რომ ოქრო ყოველთვის მომავალი ნაკეთობის ხილულ ზედაპირზე ყოფილიყო მოქცეული (ჩუბინაშვილი, 1959: 9-10).

ასეთი ხერხით მოოქრული ნივთები ყოველთვის გამოირჩევა ოქროფენილის სქელი და საიმედო ფენით.

ამ მეთოდს დაწვრილებით აღწერს XI-XII სს-ში მოღვაწე ბენედიქტელი ბერი თეოფილუსი: *ვერცხლი, რომელიც თორმეტ პენივეითს იწონის, იწმინდება და ჩაქუჩით იჭედება ვიწრო, ნახევარი ნეკის სიგრძის ნაჭრად. შემდეგ შეცემენტებული ოქრო (იგულისხმება კარგად გაწმენდილი და დარბილებული ოქრო – ე.მ.), რომელიც იწონის ერთ პენივეითს, იჭედება იმავე სიგანისა და სიგრძის ნაჭრად და ეს ორი ერთმანეთთან ირჩილება ოქროს სარჩილით, სანამ ერთმანეთს სრულად და მყარად არ მიერჩილება. ასე ერთმანეთს მყარად მიერთებული უნდა გამოიჭედოს ისინი ჩაქუჩით, სანამ ძალიან თხელ ფურცელს არ მივიღებთ (Theophilus, 1979:156). იგი უპირატესობას სწორედ ამ მეთოდს ანიჭებს, რადგან, მისი აზრით, სხვაგვარად შეუძლებელია ვერცხლის ასე საუცხოოდ მოოქროება. ჩემი მხრივ კი დავძენ, რომ თეოფილუსის მიერ აღწერილი ამ მეთოდით ნაკეთობის ზედაპირზე მართლაც მიიღება ძალიან ხარისხიანი და საიმედო ოქროფენილი ოქროს მაქსიმალურად მცირე დანახარჯით. იგი ასევე ამბობს, რომ ამ წესით მოოქრული ფურცლისაგან ამზადდებდნენ სუსალურ მოოქრულ ვერცხლს, მას დაჭრიდნენ წვრილ ზოლებად და შემდეგ ახვევდნენ აბრეშუმზე ე.წ. *შესთვის* დროს. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩემ მიერ არქეოლოგიური მასალის შესწავლის შედეგად გამოთქმულმა სამეცნიერო ვარაუდებმა და ჩატარებულმა ცდებმა მიჩვენა, რომ ამდაგვარი მეთოდით უნდა დამზადდეს ოქროს ძაფიც, ვინაიდან მოოქროების სხვა მეთოდებით ასეთი ხარისხიანი ოქროფენილი ვერ მიიღება. ოქროს ძაფის დამზადების დროს, თეოფილუსის მიერ აღწერილის მსგავსად, ვიღებთ ვერცხლის ღერაკს, მასზე შემოვახვევთ ოქროს თხელ ფურცელს ისეთნაირად, რომ ოქრომ მთლიანად დაფაროს ვერცხლის ღერაკი და შემდგომ მას მოვათავსებთ ცეცხლში, რათა ვერცხლი და ოქრო ერთმანეთს შეუდუღდეს. ამრიგად, მივიღებთ გარედან ოქროგადაკრული მავთულის დასამზადებელ შესანიშნავ მასალას, კერძოდ, თუ ამგვარ ნამზადს ჩვეულებრივ გაგწელავთ ადიდაში (მავთულის დასამზადებელი ხელსაწყო), მივიღებთ მაღალი ხარისხით მოოქრულ მავთულს, რომელიც ისე შეიძლება ვაქციოთ ძა-*

ფად, რომ მის ზედაპირზე გადაკრული ოქროს ფენა არ დაირღვეს და მიღებულ ვერცხლის ძაფს მუდამ ექნება მოოქრული ზედაპირი, რამდენადაც არ უნდა გავანვრილოთ ის. აღსანიშნავია, რომ, საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმის ფონდსაცავებში დაცულ ოქრომკედით შემკულ უმეტეს ქსოვილზე, ჩემი დაკვირვებით, დასტურდება ასეთი მეთოდით მოოქრული ვერცხლის ძაფები, რომლებიც აბრეშუმზეა შესთული.

მესამე მეთოდი სუსალური ოქროს კილიტათი მოოქროებაა. მისი გამოყენებისას სუსალური ოქროს უთხელეს კილიტას საგანგებო წებოს საშუალებით გადააკრავდნენ ბრინჯაოთი, სპილენძით ან ვერცხლით დამზადებულ ნაკეთობას. ამ საკითხის შესწავლისას დავადგინე, რომ ასეთი ხერხი ფართოდ გამოიყენებოდა ადრეანტიკურ პერიოდში შექმნილი ბრინჯაოს ქანდაკებებისა და სხვადასხვა წვრილ-წვრილი სარიტუალო ნივთის გასამშვენებლად. ეს მეთოდი გვიან შუა საუკუნეებშიც სხვადასხვაგვარად გადამუშავებული და მორგებული ნაირგვარი მასალისთვის (ბრინჯაოს, სპილენძის, ხის, ტყავის, ძვლის, ქვისა და ქსოვილისათვის) გამოიყენებოდა. სუსალური ოქროს გადაკვრით მოოქროების შემთხვევაში მაკავშირებლად იყენებდნენ სხვადასხვა მცენარის გამონაყოფ წებოვარას ან კვერცხისწყალს. თავის მონოგრაფიაში ალფრედ ლუკასიც აღნიშნავს, რომ შეუძლებელია იმის თქმა თუ რომელ მაკავშირებელს იყენებდნენ ძველი ეგვიპტელები ნივთებზე სუსალური ოქროს დამაფიქსირებლად, თუმცა, მოჰყავს რა პროფესორ ლორის დაკვირვებები ამ საკითხთან დაკავშირებით, დასძენს, რომ სუსალური ოქროს დასაფიქსირებლად ძველ ეგვიპტელებს შესაძლოა, გამოეყენებინათ კვერცხის ცილა (Лукас, 1958:198).

მრავლად დასტურდება ოქროს კილიტათი შემკული არტეფაქტი, რომლებზეც წმინდანთა გამოსახულებები, მათი შარავანდედები და სამოსის მოსართავი ორნამენტები ამ მეთოდითაა გამშვენებული. ასეთ გამოსახულებებზე დღესაც შთამბეჭდავად ანათებს სუსალური ოქროთი მორთული უნატიფესი ორნამენტები, რის ნათელ მაგალითად გამოდგება შუა საუკუნეების დაზგური ხატწერის მრავალი ნიმუში სხვადასხვა რელიგიური სიუჟეტით.

სუსალური ოქროს დამაფიქსირებელი

ნივთიერების მომზადების შესახებ თავის ტრაქტატში საუბრობს ვახტანგ VI-ც. იგი აღწერს კვერცხისწყლის მომზადების პროცესს, როცა ნაკეთობის ზედაპირს გადააკრავდნენ ოქროს კილიტას: *მოიტანე სამი კვერცხი, გატეხე, ცილები ერთ სტაქანში ჩაასხი და ამთონი მარილი დააყარე, რომ საჭმლისოდნათ მარილი ჰქონდეს, ასე გათქვიფე, რომ სტაქანი თავდაღმა დასდგა არ დაიქცეს* (ვახტანგ VI, 1981: 197). ჩემ მიერ ჩატარებულმა ექსპერიმენტებმა სრულად დაამტკიცა ზემოთ აღნიშნული რეცეპტის სისწორე. 2014 წელს ვანის არქეოლოგიური მუზეუმის გახსნისადმი მიძღვნილი პროექტის ფარგლებში განვახორციელე საგანგებო ექსპერიმენტი. ვანის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილი (ძვ.წ. III-II სს.) ბრინჯაოს ქანდაკების ფრაგმენტის ჩემ მიერ დამზადებულ ასლს სუსალური ოქრო სწორედ ვახტანგისეული კვერცხისწყლის რეცეპტით გადავაკარი. ასეთი მაკავშირებელი ძალიან მტკიცედ ამაგრებს სუსალური ოქროს კილიტას ბრინჯაოს ზედაპირზე (სურ.3-5).

მოოქროების მეოთხე - ამაღვამირების მეოთხე ვერცხლისწყლის გამოყენებით შედარებით გვიან, დაახლოებით ძვ. წ. I ს-ში, შემუშავდა. ის ემყარება ვერცხლისწყლის თვისებას, გახსნას ყველა ძვირფასი და ფერადი მეტალი და წარმოქმნას მათთან ამაღვამა. მხოლოდ რკინაა ერთადერთი მეტალი, რომელთანაც ვერცხლისწყალი ამ თვისებას არ ამჟღავნებს. ვერცხლისწყლის სწორედ ამ თვისებას - ამაღვამაციის შედეგად ლითონური ოქროს თხიერ მდგომარეობაში გადაყვანას ეცნობა ადამიანი ანტიკურ პერიოდში და იყენებს მას მადნიდან ფერადი და ძვირფასი მეტალების გამოსათავისუფლებად. ამაღვამის მიღება დაიწყო 2000 წელზე მეტი ხნის წინ (краткая химическая энциклопедия, 1961: 163). მართლაც სხვადასხვა სახის უამრავ ნივთზე დასტურდება ამაღვამაციის შედეგად მიღებული ძლიერ საიმედოდ და ნატიფად მოოქრული მათი ზედაპირები (სურ.6-7). ამ მეთოდის პირველი წერილობითი აღწერა მოგვცა XI ს-ში მოღვაწე ბენედიქტელმა ბერმა თეოფილუსმა (Theophilus, 1979: 112-113). მოგვიანებით ეს პროცესი აღწერა XVI ს-ის მოქანდაკემ და იუველიერმა ბენვენუტო ჩელინიმ (Челлини, 2003: 548-555). თეოფილუსი ამ ხერხს უწოდებს ცეცხლით მოოქროებას, ვინაიდან აღნიშნული

ოპერაციისას კარგად გასუფთავებული ვერცხლის, სპილენძის ან ბრინჯაოს ნაკეთობის ზედაპირზე ოქროს ამაღვამის გადასმის შემდგომ საჭიროა, ეს ნაკეთობა ძლიერი ცეცხლის საშუალებით იმდენად გახურდეს, რომ ვერცხლისწყალი აორთქლდეს. შედეგად, ნაკეთობის ზედაპირზე მიიღება ძალიან თანაბრად გადაკრული ოქროს საკმაოდ მყარი ფენა. მოოქროების ეს მეთოდი ძალზე ტოქსიკურია და ოსტატისაგან მოითხოვს დიდ სიფრთხილეს. ამაზე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას თეოფილუსი იქვე, სადაც ის ამაღვამის მომზადებასა და გამოყენებაზე საუბრობს. ამ მეთოდის შესახებ საუბრისას გ. ჩუბინაშვილი ამბობს, რომ ქართული სახელოსნოები სხვაგვარ ხერხს მოოქროებისას არ იყენებდნენ და დასტურდება მხოლოდ ერთი-ცეცხლით, ანუ ამაღვამირების მეთოდით მოოქროების ფაქტები (ჩუბინაშვილი, 1959:9). აღნიშნულთან დაკავშირებით შეიძლება ითქვას, რომ შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნების სახელოსნოებში შექმნილ ხატსახეთა ნიმუშებს თუ განვიხილავთ, შეიძლება ეს ასეც იყოს. თუმცა, ზოგადად თუ ვაწარმოებთ დაკვირვებას სხვადასხვა ტიპის არტეფაქტებზე, თუნდაც ხელოვნების მუზეუმში ან სიმონ ჯანაშიას სახელობის მუზეუმში დაცულ არტეფაქტებზე, ნამდვილად დასტურდება ქართულ და არა მხოლოდ ქართულ (ამ არტეფაქტთა შორის იმპორტული ნივთებიცაა) საიუველირო სახელოსნოებში გამოყენებული მოოქროების სხვაგვარი მეთოდებიც. აღნიშნულის ერთი მკაფიო და უტყუარი მაგალითია ნაქარგობებში ოქრომკედის მისაღებად საჭირო ოქროს თმა, რომელიც, უმეტესად, მოოქრულია და ხშირად ოქროს ფირფიტა ძალიან ოსტატურად გადაკრული ვერცხლით მიღებული საქარგი სხეულაა. ამ საკითხის კვლევის დროს უამრავი მოოქრული ნივთი შევისწავლე არა მარტო ხელოვნების მუზეუმის ფონდსაცავში, არამედ სიმონ ჯანაშიას სახელობის მუზეუმშიც.

დღეს, როდესაც ასე დიდი დრო გვაშორებს იმ ეპოქებისაგან, როცა ხორციელდებოდა ასეთი ტექნოლოგიური მეთოდებით ნივთების მოოქროება, ძნელი სათქმელია თუ მოოქროების სხვადასხვა მეთოდისგან უძველეს ცივილიზაციაში კონკრეტულად რომელსა და როდის ჩაეყარა საფუძველი. ამ საკითხების კვლევისას, უწინარესად, უნდა დავეყრდნო

თავად არტეფაქტების შესწავლის შედეგად მიღებულ შედეგებს. მით უმეტეს, რომ წერილობითი დოკუმენტები ამის შესახებ ძალზე მწირ ინფორმაციას შეიცავს, და თუ მაინც მოგვეპოვება ასეთი ინფორმაცია, ისიც განვითარებული ან გვიანი შუა საუკუნეების წერილობით ტექსტებშია დაცული.

ამაღგამის საშუალებით მოოქროების მეთოდზე საუბრისას, ვფიქრობ, ცალკე აღნიშვნის ღირსია ამ საკითხზე ვახტანგ VI-ის ჩანაწერები. თავის ტრაქტატში მას ეს პროცესი რამდენიმე პარაგრაფში მკაფიოდ და გასაგებად აქვს აღწერილი.

ვახტანგ VI თავისი ეპოქის დიდი სწავლულია და ქიმიის მეცნიერების განვითარების საწყის სათავეებთან მდგარ ერთ-ერთ აქტიურ ადამიანად გვევლინება. მისი ტრაქტატი მიუთითებს, რომ მეფე ვახტანგი კარგად იცნობდა მაშინდელ მსოფლიოში არსებულ საბუნებისმეტყველო ხასიათის სხვადასხვა მეცნიერებას, უპირველესად კი, ქიმიას. ვახტანგისეულ ტრაქტატში მოცემულია ღირებული აღწერითი ხასიათის ინფორმაცია იმ პერიოდში ცნობილი და უკვე იდენტიფიცირებული ქიმიური ელემენტების გამოყენებით სხვადასხვა ტექნოლოგიის შესახებ. გამომდინარე იქიდან, რომ ჩემი სამეცნიერო ინტერესის საგანი მოოქროების უძველესი მეთოდებია, ამ ტრაქტატიდან სწორედ ამ საკითხებისადმი მიძღვნილ პარაგრაფებს მიმოვიხილავ.

როგორც ცნობილია, რკინისაგან დამზადებული ნივთები რთული მოსაოქროებელია. ამ მიზნისათვის ჯერ კიდევ ადრეული დროიდან იყენებდნენ ე.წ. მოზარნიშების მეთოდს, რომლის დროსაც რკინისაგან დამზადებული ნივთის ზედაპირის გასამშვენებლად ოქროს უნატიფეს ძაფებს საგანგებოდ გაკეთებულ უწვრილეს არხებში ჩანწეხავდნენ და გადაამასხალებდნენ. მხოლოდ ასეთი ხერხით იღებდნენ რკინის მოოქრულ ზედაპირს. როგორც ითქვა, ოქროს დაკავშირება რკინასთან მხოლოდ მექანიკურად იყო შესაძლებელი. ვახტანგ VI კი თავისი ტრაქტატის 177-ე პარაგრაფში – *რკინის ოქროთი დაფერვა* ამ პრობლემის დასაძლევად გვთავაზობს ძალიან კარგად გააზრებულ ქიმიურ მეთოდს. ის აღწერს შემდეგს: *არჯასპი 6 მისხალი, წვიმის წყალი 2 სტაქანი ქოთანში მოადუღე, რომ ნახევარი დაშრეს, მერე რკინა კარგად განმინდე, მოათბე და ის წყალი ზედ წაუსვი. ის რკინა*

განითლდება, ვერცხლისწყალი წაუსვი და ოქროთი დაჰფერე, როგორც სხვა საფერავით დაიფერვის (ვახტანგ VI, 1981: 177).

ზემოთაც აღვნიშნე, რომ რკინის ზედაპირის მოოქროება ოქროს ამაღგამით ძალიან რთულია იმიტომ, რომ რკინა ვერცხლისწყალთან არ შედის რეაქციაში. აქ განხილული ხერხი კი საქმის ღრმად ცოდნითაა ჩამოყალიბებული. ჩემი პრაქტიკული გამოცდილებითაც შაბიამნის (არჟასპის – სპილენძის კუპოროსის/ CuSO_4) მოქმედებით რკინის სუფთა ზედაპირზე მიმოცვლითი რეაქციის შედეგად ელემენტური სპილენძი გამოილექება, ხოლო სპილენძის ფენაზე, თუ ოქროს ამაღგამას გადავუსვამთ და ვერცხლისწყალს ცეცხლის საშუალებით ავაორთქლებთ, მივიღებთ რკინაზე მყარად დაფიქსირებულ ოქროს ფენას.

მოოქროების კიდევ უფრო განსხვავებული მეთოდი აქვს აღწერილი ვახტანგ VI-ს სხვა თავში, რომელსაც ასე ასათაურებს – *ოქროთი დაფერვისა*. იგი აქ აღწერს ოქროს დანილადების ძალიან მოხერხებულ მიდგომას. მისი ინფორმაციით, ჯერ მეტალური ოქრო იშლება თეზაფში (იმავე სამეფო წყალში-სამი წილი მარილმჟავა და ერთი წილი აზოტმჟავა, რომელსაც შუა საუკუნეებში სხვადასხვა მარილის გამოხდით იღებდნენ), მერე მიღებული ქლოროვანი ოქროს ხსნარში იჟლინდება დოლბანდის ნაჭერი ისე, რომ სულ ამოისრუტოს სითხე; შემდეგ დოლბანდს აშრობენ, წვავენ და ნამწვს წყალში ყრიან. ამ დროს ოქროს უწვრილესი ნაწილაკები დაბლა დაილექება, ხოლო დოლბანდის ფერფლი წყლის ზედაპირზე დარჩება. ბოლოს ის მიუთითებს, რომ *მიღებულ ნალექს, რასაც გინდა წაუსვამ, მასკალსა კრავ, კარგად დაიფერება* (ვახტანგ VI, 1981: 207-208).

მეფე ვახტანგს 187-ე პარაგრაფში აღწერილი აქვს სხვა მეთოდიც – *სპილენძზე ვარაყის დაკვრა*. ამ რეცეპტში ის მიუთითებს, რომ დასაწყისში ჯერ სპილენძის ზედაპირი უნდა გასუფთავდეს ძალიან კარგად აზოტმჟავის საშუალებით, რის შემდეგაც სპილენძის სუფთა ზედაპირს გადაესმევა ვერცხლისწყალი და ცეცხლზე შეხურდება. შემდგომ, მისი რეცეპტის მიხედვით, ასე დამუშავებულ ზედაპირზე უნდა დაეკრას ოქროს ან ვერცხლის ვარაყი. *პირველად რკინა* (გადამწერის შეცდომაა-ალბათ უნდა იყოს სპილენძი – ე.მ.) *გასწმინდე და ზედ ოტკა წაუსვი მაგარი და ცოტაოდენი დააცალე. მერე ვერცხლისწყალი წაუსვი და*

ცეცხლს უცხუნე. მერე ზედ ვარაყი ოქროსი, ან ვერცხლისა დააკარ და ბამბით დასტკეპნე, მერე სალივეტერთის ქვით გაეშვე (ვახტანგ VI, 1981: 180).

ჩანს, რომ ვახტანგ VI კარგად იცნობს მოოქროების ამ მეთოდს. მჟავის საშუალებით განმენდილ სპილენძის ზედაპირს ვერცხლისწყალი, რა თქმა უნდა, კარგად დაუკავშირდება და წარმოქმნის ამაღლამას, ხოლო თუ აღნიშნულ ზედაპირს ცეცხლს ვაცხუნებთ და ზედ ოქროს ან ვერცხლის კილიტას (სუსალური ოქრო ან ვერცხლი) დავაკრავთ, როგორც ამას ვახტანგ VI აღწერს, ნაკეთობის ზედაპირი ვერცხლით ან ოქროთი მყარად დაიფერება. ვერცხლისწყალი ამ დროს ამაღლამას წარმოქმნის როგორც სპილენძის საფუძველთან, ასევე ოქროს ან ვერცხლის უთხელეს კილიტასთან, რაც მტკიცე კავშირის განმაპირობებელი ფაქტორია სპილენძისა და ოქროს ზედაპირებს შორის. იქვე იგი აღწერს მიღებული ოქროფენილის საინტერესო გასაკრიალებელ საშუალებას და მას სალივეტერთის ქვას უწოდებს. იგი ამ რეცეპტს ასე ასრულებს: „მერე სალივეტერთის ქვით გაეშვე. საინტერესოა, რა ნივთიერება იგულისხმება სალივეტერთში? უნდა ითქვას, რომ ამ ტრაქტატში ვახტანგ VI იყენებს სხვადასხვა ქიმიური ელემენტის აღმნიშვნელ ტერმინებს. როგორც ცნობილია, ვახტანგ VI ძალიან რთული ბიოგრაფიის პიროვნება იყო და მას მრავალ ქვეყანაში მოუწია ცხოვრება. მის მიერ გამოყენებულ ქიმიურ ტერმინებს საკმაოდ დიდხანს ვსწავლობდი და დავასკვნენი, რომ ის ხშირად იყენებს ისეთ ტერმინებს, რომელნიც გავრცელებული იყო იმ ქვეყანაში, სადაც ის ცხოვრობდა და ჩაატარა ესა თუ ის ცდა ან გააკეთა თავის ტრაქტატში რომელიმე ჩანაწერი. ჩემი ვარაუდით, მან ეს უკანასკნელი ჩანაწერი რუსეთში ყოფნის დროს გააკეთა. ამ ტერმინით კი მის მიერ სახელდებული იყო უკვე დასრულებული და ოქროთი მოვარაყებული ნივთის ადამიანის ნერწყვით გადამასხალების (გადაკრიალების) პროცესი. ეს ოდითგანვე ცნობილი მეთოდია ოქროსა და, ზოგადად, საიუველირო ნაკეთობის ზედაპირის გასაკრიალებლად. მასზე საუბრობს თეოფილუსიც თავის ტრაქტატში (Theophilus, 1979: 115). ის დღემდე გამოიყენება საიუველირო საქმეში (თანამედროვე საიუველირო სახელოსნოებში ამ საქმისათვის იყენებენ ხელოვნურ ნერწყვს,

რომელიც სააფთიაქო ქსელში იყიდება – ე.მ). სალივა – *saliva* – ლათინურად ნიშნავს ნერწყვს, ხოლო ტერტი ლათინური სიტყვიდან: *Tritus, trita, tritere, tritum* – უნდა მომდინარეობდეს. აქედანაა რუსულში სიტყვა *Тереть*, რაც ნიშნავს ერთი ობიექტით მეორეზე ზემოქმედებას ხახუნის, დანოლის საშუალებით.

ვახტანგ VI-ის ტრაქტატში გამოყენებულ ტექნოლოგიურ ტერმინთა და სხვადასხვა ქიმიური ნივთიერების იდენტიფიცირება პირველად არ ხდება. ამასთან დაკავშირებით დიდი ხანია ვანარმოებ დაკვირვებასა და ცდებს. 2018 წელს ჩემ მიერ ჩატარებული კვლევების შედეგთა ერთი ნაწილი გამოვაქვეყნე ჟურნალ „საქართველოს სიძველენში“ (მაღრაძე, 2018: 215-221).

ზოგადად, საიუველირო საქმეში დღესაც ნივთის ზედაპირის გასაკრიალებლად სპეციალურ ხელსაწყო-მასხალს იყენებენ და პროცესსაც გადამასხალება ეწოდება. მასხალი იმის მიხედვით, თუ რა სახის ოპერაცია უნდა განხორციელდეს, შეიძლება იყოს კარგად გაკრიალებული ზედაპირის მქონე რკინის ან ქვის. ქვის შემთხვევაში, ისევ ამოცანიდან გამომდინარე, შეიძლება ოსტატმა აირჩიოს რბილი ან მაგარი ჯიშის ქვა. ვახტანგ მეფე ამბობს, რომ საბოლოოდ ნერწყვით დასველებული ქვის მასხალით უნდა გადაკრიალდეს ნაკეთობა. იგი ამ პარაგრაფში გვანვდის მოოქროების მეთოდს, რომელიც განსხვავდება ვერცხლისწყლის საშუალებით მოოქროების ტრადიციული მეთოდებისაგან. უცნობია, გვიდასტურდება თუ არა ამ მეთოდით მოოქრული ნივთი საქართველოს მუზეუმთა ფონდსაცავებში დაცულ ექსპონატებს შორის, რაც მომავალი კვლევა-ძიების საქმეა.

ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარე, ოქროს ამაღლამით მოოქროების მნიშვნელოვანი არტეფაქტია მოოქრული ვერცხლის კილიტათი შემკული რკინის ჯვარი ლეჩხუმიდან (XI ს. საინვ.#71. სურ.8). მას ზედაპირზე გადაკრული აქვს მოოქრული ვერცხლის კილიტა, რომელიც დღეს ფრაგმენტირებულია და ნაწილობრივაა შემორჩენილი ჯვრის ზედაპირზე. თუმცა, ამ ფრაგმენტებითაც კარგად ჩანს, რომ რკინის ჯვრის კორპუსზე მოოქრული ვერცხლის ფირფიტის გადაკვრა ამ საქმეში დიდი ცოდნის მქონე ოსტატების მიერ არის შესრულებული. ახლა ძნელი სათქმელია, თუ რა ხერხით გადააკრეს და დააფიქსირეს აღ-

ნიშნული კილიტა რკინის ზედაპირზე, თუმცა, გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ ოსტატმა რაღაც მაკავშირებელი გამოიყენა რკინისა და ვერცხლის ზედაპირების მტკიცედ დასაკავშირებლად. შესაძლოა, ეს იყო რაიმე ორგანული წარმომავლობის კოლაგენი ან სულაც ვახტანგ VI-ის მიერ 117-ე პარაგრაფში აღწერილი ამალგამისა და რკინის ურთიერთდაკავშირების მეთოდი. შესაძლებელია, ამ მეთოდს უკვე იცნობდნენ იმ შორეულ დროს. დღეს ამის დადგენა ჭირს, თუმცა, ჯერჯერობით ამ ეტაპზე.

ამ სტატიაში მე შევეხე ჩემ მიერ ვანის ნაქალაქარში აღმოჩენილი მოოქრული ბრინჯაოს ქანდაკების მცირე ფრაგმენტის ტექნოლოგიურ კვლევას, რომლის დროსაც ჩატარებულმა პრაქტიკულმა ცდებმა მიჩვენა, რომ ოქროს უთხელესი კილიტა ბრინჯაოს ზედაპირზე რომელიმე მცენარეული წებოთი ან კვერცხისწყლით უნდა გადაეკრათ ოსტატებს. ზემოთ აღვნიშნე, რომ ალფრედ ლუკასიც ფიქრობს, რომ ამდაგვარი საქმიანობისათვის უძველესი ეგვიპტელი ოსტატები სწორედ ასეთ საშუალებას იყენებდნენ. აღნიშნული ფაქტი პირდაპირ ეხმიანება ვახტანგ VI-ის ტრაქტატში არსებულ ინფორმაციას და მიუთითებს, რომ საქმე გვაქვს შორეულ ეპოქებში არსებული ტრადიციული ცოდნის უწყვეტი სახით გადაცემასა და განგრძობასთან. ამგვარი მსჯელობიდან გამომდინარე, შეიძლება გავკეთდეს საინტერესო დაკვირვება ლეჩხუმური რკინის ჯვრის ტექნოლოგიურ მახასიათებლებსა და საირხის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ (ხელმძღვანელი ჯურხა ნადირაძე) საირხის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე ე.წ. საკულტო ორმოში გამოვლენილი ბრინჯაოს მოოქრული ღერაკების (ძვ.წ. VIII ს.) დამზადების ტექნოლოგიურ იერსახეს შორის კავშირზე. ამ ნივთებს ისე კარგად აქვს ზედაპირზე გადაჭიმული ოქროს უთხელესი ფირფიტა, რომ კილიტას ნაპირების ურთიერთშეერთება თვალთქვედლად განირჩევა (სურ. 9).

ოქროს კილიტას საშუალებით გამშვენების საუკეთესო ნიმუშებია ასევე ერგეტის სამაროვანში გამოვლენილი ძვ.წ. VIII-VII სს-ის ოქროგადაკრული ბრინჯაოს რგოლები (სურ.10). ვიზუალური დათვალიერებითაც ჩანს, რომ, სავარაუდოდ, სპილენძის ან ბრინჯაოსაგან დამზადებულ თითოეულ ამ რგოლს დამზადების

შემდგომ გადააკრეს ოქროს ფირფიტა და გადაამასხალეს. ჟამთა სვლისაგან ამ რგოლებზე ოქროს კილიტა ალაგ-ალაგ ზედაპირამოჭმულია და შეუიარაღებლადაც განირჩევა ოქროს ფენილისა და ბრინჯაოს ზედაპირების შეერთების საზღვარი. ასეთ ადგილებში დაკვირვებისას კარგად აღიქმება მათი დამზადების ტექნოლოგიური სრულყოფილება და უზადო ოსტატობა.

სამეცნიერო მსჯელობის დასასრულ აღვნიშნავ, რომ ჩვენამდე მოაღწია როგორც მოოქრულმა, ისე მთლიანად მაღალი სინჯის ოქროსაგან დამზადებულმა საიუველირო არტეფაქტებმა. ამის ერთი ნათელი ნიმუშია სოფელ საირხის ნაქალაქარში არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილი (ახ.წ. IV ს.) ვერძის თავებით შემკული სამაჯური (საინვ. #11685). სამეცნიერო წრეებში არსებობდა ვარაუდი, რომ ეს ნივთი გაკეთებული იყო კარგად მოოქრული ბრინჯაოსგან. თუმცა, ამ საკითხის საბოლოოდ გასარკვევად საგანგებოდ ჩემ მიერ ჩატარებულმა კვლევებმა (ჰიდროსტატიკური ანონვის მეთოდი/ოქროს სინჯის დასადგენი კუთრი წონის განმსაზღვრელი სასწორი; არადესტრუქციული რენტგენოფლუორესცენციული პორტატიული ანალიზატორი Elvatech) სრულად დაადასტურა ამ არტეფაქტის აღმომჩენ არქეოლოგთა მოსაზრება, რომ ეს სამაჯური (სურ. 11) მაღალი სინჯის ოქროსგანაა დამზადებული (ნადირაძე, 1990:49; მახარაძე, წერეთელი, 2007:65).

ამრიგად, ზემოთ მოხმობილი სამეცნიერო დაკვირვებებითა და პრაქტიკული ცდებით შეიძლება დავასკვნა, რომ მოოქროების მრავალგვარი მეთოდი/ხერხი არსებობდა როგორც საქართველოს მეზობელ რეგიონებში, ისე თვით საქართველოს ტერიტორიაზე უშორესი წარსულიდან არსებულ საიუველირო სახელოსნოებში. დადგინდა ისიც, რომ გარკვეულმა მეთოდებმა დროთა განმავლობაში სახე იცვალა, უფრო დაიხვეწა ან სულაც დავიწყებას მიეცა. ეს სპეციფიკური და მნიშვნელოვანი საკითხები მომავალში უფრო გამოწვლილვით შესწავლას საჭიროებს. ამიტომ ჩემ მიერ ამ მიმართულებით კვლევა ისევ გაგრძელდება, რათა სამეცნიერო საზოგადოებას მივანდო ტექნოლოგიურ-ტექნიკური ხასიათის უფრო მეტი ინფორმაცია ჩვენი ქვეყნის კულტურის ისტორიის ამ მნიშვნელოვანი საკითხის შესახებ.

RESEARCH ON THE METHODS OF GILDING OF ANCIENT JEWELRY ARTIFACTS

Summary

A human being created brilliant examples of jewelry art, since time immemorial. They are exhibited in famous museums around the world. In their manufacture, master jewelers used various types of metal or other materials: gold, silver, copper, iron, leather, bone, wood and beautifully colored minerals. The leading and most important of them were metals, especially gold and silver, which human processed throughout his long evolution. Art researchers and specialists believe that, despite the active use of metallic gold, master jewelers always tried to consume it economically. For this purpose, using methods developed by them, gold was replaced with less precious metals when making a particular item. The item itself was covered with a very thin layer of gold only when it was given its final form. This is clearly seen in the study of cult or personal jewelry items from different chronological periods. Indeed, there are many such artifacts the main mass of which is made of iron, copper or bronze and is only afterwards covered with gold. However, for the sake of economy, when gilding this type of product, as it has been mentioned, gold was fixed on its surface in a very thin layer. At different stages of human development, in countries where jewelry was highly advanced, various methods of gilding were developed. My article, on the one hand, aims to present the results of their study in an overview, how and why these methods changed and improved at different stages of human development. Taking into account the world experience, some artifacts of the Georgian Museum of Art have fallen into the area of my scientific interests, in particular, study of peculiarities of local methods of their gilding. Therefore, the purpose of my work is also to demonstrate, for the first time, in the Georgian scientific space the extremely valuable results of my theoretical and empirical research in this direction, which will further enrich our knowledge about the specifics of proven gilding methods in Georgian jewelry art.

გამოყენებული ლიტერატურა

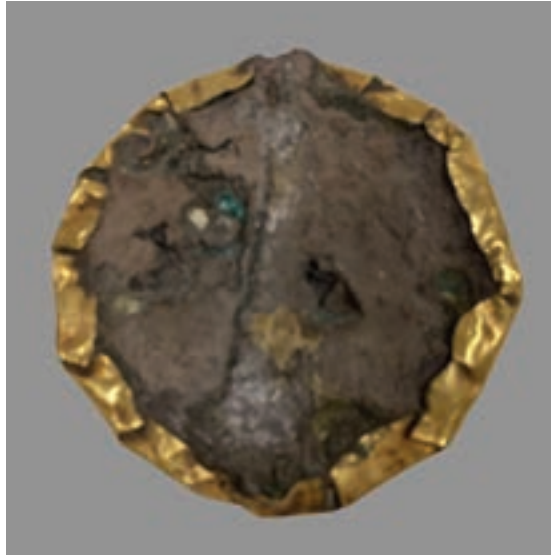
1. ვახტანგ VI (1981). *წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის*. თბ.: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
2. მაღრაძე, ერ. (2018). ფერად-ფერადი ჭიქების შესახებ ვახტანგ VI-ის ტრაქტატში „წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის“. ჟურ. „საქართველოს სიძველენი“. #21. გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის გამოცემა.
3. მახარაძე გ., წერეთელი, მ. (2007). საირხე, საბადურის გორის სამაროვანი. თბ.: კრ. „საირხე.“ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
4. ნადირაძე, ჯ. (1990). *საირხე-საქართველოს უძველესი ქალაქი. ნ. I*. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“.
5. ლლონტი, ალ. (1984). *ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა*. თბ.: გამომც. „განათლება“.
6. ჩუბინაშვილი, გ. (1959). *ქართული ოქრომჭედლობა*. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
7. *Краткая химическая энциклопедия*, (1961). М.: изд. „Советская энциклопедия.“
8. Лукас, А. (1958). *Материалы и ремесленные производства Древнего Египта*. М.: изд. „Иностранная литература“.
9. Челлини, Б. (2003). *Жизнеописание. Трактаты. Поэзия*. СПб.: изд. „Азбука“.
10. Theophilus, (1979). *On Divers Arts*. New York. Dover Publications.

ილუსტრაციების აღწერა

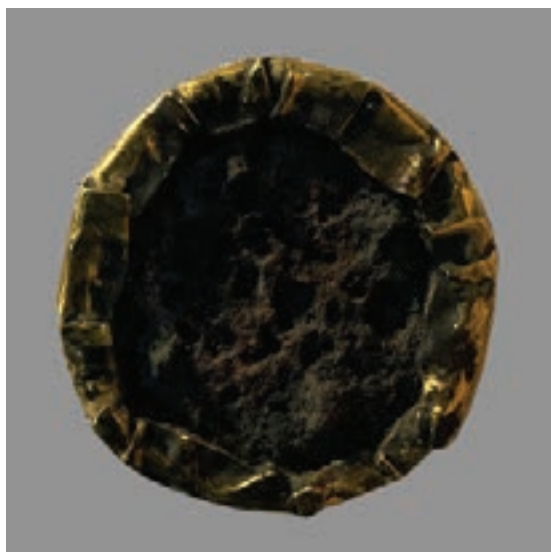
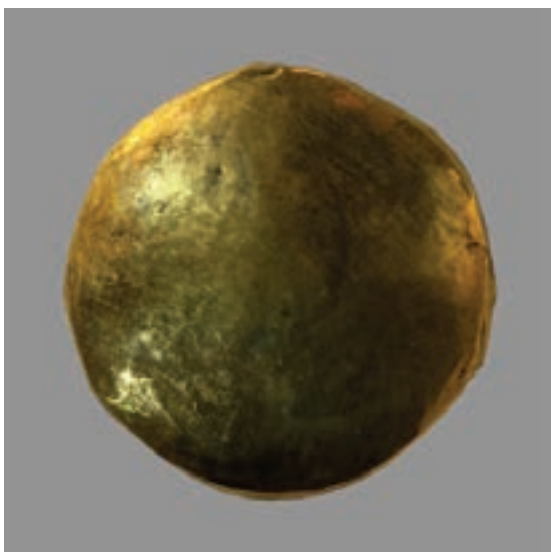
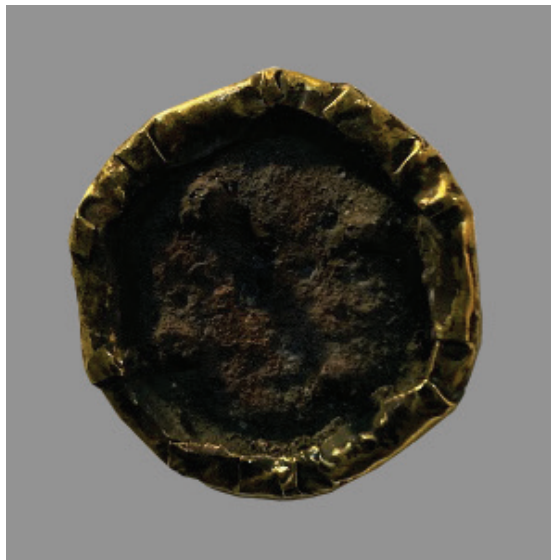
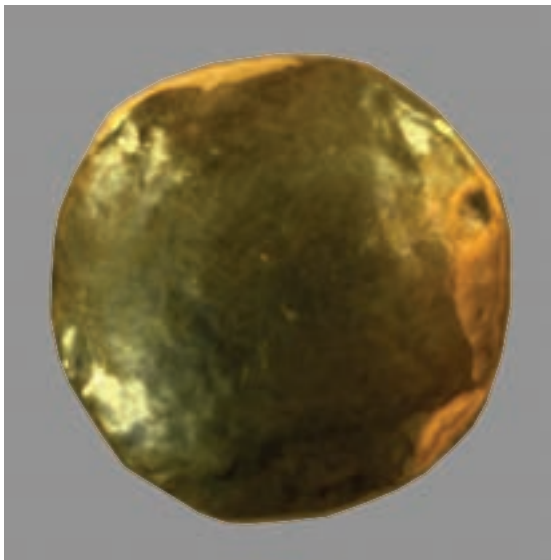
- სურ. 1. საირხის არქეოლოგიური გათხრებისას აღმოჩენილი ოქროგადაკრული ბრინჯაოს ბალთა ხარის თავის გამოსახულებით. ძვ.წ. IV ს-ის II მეოთხედი (ავერსი, რევერსი)
- სურ. 2. საირხის არქეოლოგიური გათხრებისას აღმოჩენილი ბრინჯაოს გლუვზედაპირიანი ორი ბალთა (ავერსი, რევერსი), რომლებზეც ოქროს ფირფიტაა გადაკრული. ძვ.წ. IV ს-ის II მეოთხედი
- სურ. 3. ვანის ნაქალაქარში გამოვლენილი არქეოლოგიური ბრინჯაოს ქანდაკების ფრაგმენტი. ძვ.წ. III-II სს.
- სურ. 4 კვერცხისწყლის მომზადება ვახტანგ VI-ის რეცეპტის მიხედვით (ცდა ჩატარდა ერ. მაღრაძის ლაბორატორიაში)
- სურ. 5. ვანის ნაქალაქარში გამოვლენილი არქეოლოგიური ბრინჯაოს ქანდაკების (ძვ.წ. III-II სს.) ფრაგმენტის ასლი (ასლის ავტორი ერ. მაღრაძე)
- სურ. 6. რომის იმპერატორ მარკუს ავრელიუსის მოოქრული პორტრეტით შემკული ვერცხლის თასი. ახ.წ. II-III სს.
- სურ. 7. ვერცხლის ფიალა არმაზის ხევიდან. ქალღვთაება (ფორტუნა ან ამალთეა) სიუხვის ყანნით. ახ.წ. II ს-ის ფიალაზე მოოქრულია ცალკეული დეტალები
- სურ. 8. მოოქრული ვერცხლის კილიტათი შემკული რკინის ჯვარი (წინა და უკანა მხარე) ლეჩხუმიდან. XI ს.
- სურ. 9. საირხის არქეოლოგიური გათხრებისას საკულტო ორმოში აღმოჩენილი ოქროგადაკრული ბრინჯაოს ხრახნილზედაპირიანი ორი ღერაკი. ძვ.წ. VIII ს-ის შუა პერიოდი
- სურ. 10. სოფ. ერგეტას სამაროვანში გამოვლენილი ოქროგადაკრული ბრინჯაოს რგოლები. ძვ.წ. VIII-VII სს.
- სურ. 11. საირხის არქეოლოგიური გათხრებისას აღმოჩენილი ვერძის თავებით შემკული ოქროს სამაჯური. ახ.წ. IV ს.

Description of illustrations

- Fig. 1. Gold-plated bronze buckle with a bull's head image discovered during archaeological excavations in Sairkhe. 2nd quarter of the 4th c. BC. (obverse, reverse)
- Fig. 2. Two gold-plated bronze buckles with smooth surfaces (obverse, reverse) discovered during archaeological excavations in Sairkhe. 2nd quarter of the 4th c. BC.
- Fig. 3. Fragment of a bronze statue found during archaeological excavations in Vani settlement. 3rd-2nd cc. BC.
- Fig. 4 Preparation of egg water according to the recipe of Vakhtang VI (the experiment was conducted in the laboratory of Er. Maghradze)
- Fig. 5. Copy of a fragment of a bronze statue (3rd-2nd cc. BC.) found in Vani settlement (author of the copy Er. Maghradze)
- Fig. 6. Silver bowl decorated with a gilded portrait of the Roman emperor Marcus Aurelius. 2nd-3rd cc. AD.
- Fig. 7. Silver bowl from Armazi ravine. Goddess (Fortuna or Amalthea) with a cornucopia. The bowl of the 2nd c. AD. has gilded details.
- Fig. 8. Iron cross decorated with gilded silver foil (front and back) from Lechkhumi. 11th c.
- Fig. 9. Two gold-plated bronze screws with a threaded surface found in a cult pit during the archaeological excavations of Sairkhe Mid-8th c. BC.
- Fig. 10. Gold-plated bronze rings discovered in the village of Ergeta's tomb. 8th-7th cc. BC.
- Fig. 11. Gold bracelet decorated with ram heads found during the archaeological excavations of Sairkhe. 4th 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

მეორედ მოსვლის სცენები ქართულ საეკლესიო ნაქარგობაზე

*სიმბოლო-ნიშანი არის იდეის ასახვა გარკვეულ
სტრუქტურულ-ვიზუალურ პლანში. იგი მოვლენის
არსს, აზრს, იდეას გადმოსცემს, თავისუფალია
დროისა და სივრცის მეუფებისაგან.*

არქიმანდრიტი რაფაელი

გვიანი შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ნაქარგობის კვლევა ადასტურებს, რომ ქართველი ოსტატები ხშირად თავად ქმნიდნენ ახალ იკონოგრაფიულ ვარიაციებს, რითაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეჰქონდათ ხელოვნების ამ დარგის განვითარებაში. ამის დასტურია უცნობი ოსტატის მიერ მოქარგული დაფარნაც (სურ.1), რომელიც საეკლესიო მუზეუმის კატალოგში გაკვრივითაა ნახსენები და, მხატვრულ-თეოლოგიური მნიშვნელობის მიუხედავად, ჯერ არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი (*Каталог предметов...1914*). სამწუხაროდ, მასზე არაა წარწერა, რომლითაც, შესაძლოა, გაირკვეოდა დაფარნის წარმომავლობა, თარიღი, ტიტორისა თუ მქარგველის ვინაობა¹.

სახისმეტყველებითა და მხატვრული გადაწყვეტით, დაფარნა განუმეორებელი და განსხვავებულია აქამდე ჩვენთვის ცნობილი ნიმუშებისაგან. კომპოზიცია ეფუძნება ეფრემ ასურის ნაშრომში განმარტებულ *მეორედ მოსვლის* სახარებისეულ თემას (ეფრემ ასური, 1991:139). დაფარნაზე *ნემსმხატვრობით* ხილულადაა აღბეჭდილი წმ. მამის წინასწარუწყებული ამ თემის ძირითადი იდეა-უფლის გამოცხადება და მის მიერ კაცობრიობის ხსნა. სიუჟეტი უჩვეულო და საინტერესო იკონოგრაფიითაა წარმოდგენილი, რისთვისაც მქარგველმა საგანგებოდ შეარჩია სამი განსხვავებული ფერის (ცისფრის, წითლისა და შავის) აბრეშუმის ქსოვილი, რაც მათი სიმ-

ბოლური მნიშვნელობითაა განპირობებული. რელიგიურ-მისტიკური მნიშვნელობის ფერთა სიმბოლიკა დიდ როლს ასრულებდა და ასრულებს საეკლესიო ნაწარმოების არსის შეცნობაში. ფერთამეტყველებას-მხატვრული გამომსახველობის ამ უმნიშვნელოვანეს საშუალებას სახვით ხელოვნებაში რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს, ამის შესახებ ბევრი თქმულა და დაწერილა (Лазарев, 1970: 20; Бычков, 1975: 129-145; ოქროპირიძე, 1989: 156-161; დიდებულიძე, 2006: 173). ასეა ამ დაფარნაზეც. რომბისებური ცისფერი ატლასი (23 x 20 სმ) მნიშვნელოვნად განაპირობებს დაფარნაზე წარმოდგენილი სიუჟეტის მხატვრულ სახესა და შინაარსს (სურ. 2). მქარგველმა ამიტომაც განათავსა იგი ცენტრში და მასზე გამოსახა სცენა, რომლის კომპოზიციურ-იდეური ღერძია გოლგოთაზე აღმართული რეამკლავიანი ძლევის ჯვარი წამების იარაღებითა და თანამდევნი ასომთავრული წარწერით: *ი(ეს)ო ქ(რისტ)ე ძლევა*. გოლგოთის მთის ქვეშ განთავსებულია ადამის თავი და ოთხი ძვალი. ამ შემთხვევაში ჯვარი არა მხოლოდ წამების აღმნიშვნელია, არამედ იგი ნიშანია უფლისა, მისი წინამავალი *მეორედ მოსვლის* ჟამს, რის შესახებაც ეფრემ ასურთან ვკითხულობთ: *მეორედ მოსვლის ჟამს ჯვარი კვლავაც პირველი გამოცხადდება დიდითა დიდებითა ზეცად, მრავალრიცხოვან ანგელოზთა და სითურთ – შესაძრწუნებლად და განსაგმირავად მტერთა, ხოლო მართალთა სიხარულად*

1 დაფარნამ იმთავითვე მიიქცია ყურადღება მაღალმხატვრულ დონეზე შესრულებული კომპოზიციით, მაგრამ საგამოფენო სივრცეში მისი წარდგენისაგან თავს ვიკავებდით, რადგან კომპოზიციის მომაჩარჩოებელი დასვრილ-გახუნებული წითელი ფერის საოლველი პენს უკარგავდა მთელ ნაქარგობას. სარესტავრაციო საბჭოზე გადაწყდა მისი ჩანაცვლება შესაბამისი ფერის ნატურალური ქსოვილით. სამუშაოს შესრულება დაევალა რესტავრატორ ეკა ტყეშელაშვილს, რომელსაც მოხსნილი ქსოვილის ქვეშ დახვდა მცენარეული ორნამენტით მორთული, ძლიერ დაზიანებული, შავი ატლასის საოლველი. საბედნიეროდ, ნაქარგი სახეები სრულიად დაუზიანებელი აღმოჩნდა. წარმატებული რესტავრაციის შედეგად დაფარნას დაუბრუნდა პირვანდელი იერი.

და გასაბრწყინებლად და დიდისა მეუფისა მოსვლის საუნწყებლად (ეფრემ ასური, 1991: 141).

რამდენადაც წარმოდგენილ სიუჟეტში ეს ჯვარი, შინაარსობრივ-მხატვრული თვალსაზრისით, საკვანძო მნიშვნელობისაა როგორც ნიშანი უფლისა და მისი წინამავალი მეორედ მოსვლის ჟამს, ამიტომ იგი საგანგებოდაა მარგალიტებით გამშვენებული. ამით მქარგველი ცდილობს, ყურადღება მიგვაქცევინოს უმთავრესზე-მეორედ მოსვლის სახარებისეულ იდეაზე – ესქატოლოგიურ ჯვარზე როგორც განკითხვის დღის უპირველეს სიმბოლოზე. აკი ამის შესახებ ბრძანებს წმ. მამა ეფრემ ასური: *ჯვრის გამოსახულების შინაარსობრივ ევოლუციაში აღიარებულ იქნა ესქატოლოგიური ჯვარი, როგორც განკითხვის დღის უპირველესი სიმბოლო და თაყვანისცემა უფლის ვნების უპირველესი იარაღისა, ამ ნიშნით წარიმართებოდა* (ეფრემ ასური, 1991: 141).

სწორედ ჯვრის თაყვანისცემის გამომხატველია ანგელოზთა მრავალრიცხოვანი დასი და მის ორთავ მხარეს გამოსახული სერაფიმები, რითაც კიდევ უფრო გაღრმავებული და ხაზგასმულია ზეცად გამოჩინებული ჯვრის განსაკუთრებული და გამორჩეული მნიშვნელობა.

როგორც აღინიშნა, ძლევის ჯვარი ცისფერ ატლასზეა ამოქარგული. ფერს რომ სიტყვის მერე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ნაწარმოების არსის შეცნობაში, დასტურდება ამ შემთხვევაშიც. ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში ცისფერი ტრანსცენდენტური სამყაროს – ზეცის, ზესამყაროს გამოხატულებაა, რაც დაკავშირებულია ღვთის ხილვის სცენებთან. უფალი, რომელიც ცის მიღმაა, მხოლოდ ცის გახსნით ხდება ხილული (Lexikon der christlichen Ikonographie, 1994: 695). ცენტრალურ სცენას შინაარსობრივად უკავშირდება და ემოციურ გამომსახველობას მატებს წითელ მიწარზე ამოქარგული, ხშირ, რომბულა ბადეში ჩანერილი, ოქრომკედით მოსითვული ქერუბინ-სერაფიმთა მრავალრიცხოვანი დასი (ანგელოზთა უწყვეტ რიგზე მიუთითებს ქსოვილის კიდეებთან არსებული მათი ფრაგმენტები (სურ. 3). ანგელოზები სამწმინდაობის საგალობლით ქება-დიდებას აღავლენენ ჯვრის მიმართ. ეს მომენტი ასეა აღწერილი ეფრემ ასურის მიერ: *შენ*

გაქებენ მხედრობანი ანგელოზთანი, შენ გადიდებენ ქერაბინთა ძალნი, შენ უფროისად აღგამაღლებენ სერაბინნი მრავალთუალნი, სამებისა წმიდისა გალობასა დაუცხრომლად შეჰლადადებენ: წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი ღმერთი, ყოვლისა მპყრობელი, რომელი იყო და რომელი არს და რომელი მარად არს (ეფრემ ასური, 1991:141).

მართალია, ანგელოზები საკვლევ დაფარნაზე მოკლებულია ინდივიდუალობას, პლასტიკურობას, ნახატი მშრალი და სქემატურია, მაგრამ მათი ზემოქმედების ძალა უაღრესად შთამბეჭდავია. წარმოდგენილ სიუჟეტში დიდ როლს თამაშობს ასევე საეკლესიო სიმბოლიზმით გაჯერებული წითელი მიწა-წარიც. წითლის სიმბოლიკა ძალზე ვრცელი და მრავალმხრივია. მონამეობისა და დაღვრილი სისხლის მნიშვნელობის გარდა, იგი უფლის დიდებისა და, ამავე დროს, როგორც ცეცხლის სიმბოლო მეორედ მოსვლის, ანუ ცეცხლოვანი აღსასრულის გამოხატულებაცაა (ოქროპირიძე, 1989: 156-161; Cooper, 1986: 51). მეორედ მოსვლის ჟამს კაცთა მოდგმის განკითხვა ხომ ცეცხლითაა მოსალოდნელი (მატბერდის კრებული... 1979: 141-142).

ცენტრალურ კომპოზიციას ერთიან სარტყლად შემოსდევს შავი ატლასის საოლველი, რომელიც მკაფიოდ და გარკვევით წარმოაჩენს დედაარზე არსებული სიუჟეტის შინაარსობრივ მიზანსწრაფულობას (სურ.4). მასზე ნატიფი, გაწაფული ხელითაა ამოქარგული გრძელი, კიდეკუნუბა ოქროსფერი ფოთლები, ვერცხლისფერ-ვარდისფერი ხუთფურცლა ჰელენბორუსები, ანუ შობის ვარდები და ჯერ კიდევ გაუშლელი წითელი კოკრების რიტმულად განმეორებული უწყვეტი ზენარი. წარმოდგენილი სიუჟეტის ძირითადი დრამა სწორედ ამ მხატვრულ სახეებშია გაცხადებული, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება მთავარი იდეის გამომსახველობა. ისინი, იმავდროულად, ხაზს უსვამს მქარგველის ფარული ჩანაფიქრის წინ წამოწევას. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით, ყვავილ-ფოთლები მართალთა სულების განსახიერებაა, შავი კი – ჯოჯოხეთისა, სიმბოლოთა ენაზე ქსოვილზე *ნემსმხატვრობით* დაწერილი ტექსტი შეიძლება ასე ამოვიკითხოთ: ჯოჯოხეთში მყოფი მართალთა სულები მომლოდინე

ნელნი არიან ზეცად გამოჩინებული ჯვრისა: შესაძრწუნებლად და გასაგმირავად მტერთა, ხოლო მართალთა სიხარულად და გასაბრწყინებლად და დიდისა მეუფისა მოსვლის საუწყებლად (ეფრემ ასური, 1991:141). სწორედ ეს მომენტი-მეუფის მოსვლის სცენაა ასახული ნაქარგობის შემდეგ ნიმუშზე – ფილონის სამხრეზე კახეთიდან (სურ. 5)².

მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ნაქარგობის ამ ორ ნიმუშს ბევრი რამ აქვს საერთო: ორივეზე მეორედ მოსვლის სცენა ერთნაირი მხატვრული ლოგიკითაა შესრულებული; მსგავსია როგორც კომპოზიციის აგების პრინციპი, ასევე სიუჟეტის იკონოგრაფიული სქემა; მიწარი აქაც წითელი ატლასისაა, ქერუბინ-სერაფიმთა მრავალრიცხოვანი დასი, მცირედი განსხვავებებით, აქაც ხშირ, რომბულა ბადეშია ჩანერილი, მაგრამ განსხვავებულია ცენტრალური, საკვანძო მნიშვნელობის სცენა. თუ ზემოთ განხილულ დაფარნაზე უფლის მოსვლის მაუწყებელია ზეცად გამოჩინებული ჯვარი, ფილონის სამხრეზე უკვე თვით უფალია მომავალი მრავალრიცხოვან ანგელოზთა დასითურთ (სურ. 6).

მეორედ მოსვლის შემდეგი ეტაპი გამოსახულია ოდიშურ დაფარნაზე (სურ.7),³ რომელზედაც უმარტივეს სქემამდე დაყვანილი ის პერიოდია ასახული, როცა მაცხოვარი უკვე მოსულია, დაბრძანებულია საყდარზე როგორც სიმართლის მსაჯული და მზადაა ცხოველთა და მკედართა განსასჯელად.

დაფარნა, წარწერის თანახმად, ოდიშის ფეოდალთა სახლის წარმომადგენელს-როდამ ფალავას მოუქარგავს 1727 წელს და შეუწირავს სუჯუნას ეკლესიისათვის (თაყაიშვილი, 1913-1914:29). მასზე კომპოზიციურ-აზრობრივი ცენტრია სამეუფო ტახტზე დაბრძანებული იესო ქრისტეს მონუმენტური ფიგურა (სურ. 8) თანამდევი ბერძნული ინიციალებითა და კურთხევად განპყრობილი ხელებით. შთაბეჭდილებას აძლიერებს საყ-

დრის ირგვლივი ღიადი, აუთვისებელი მიწარიც, რომელიც ცენტრალური ფიგურის მხატვრულ-იდუური მნიშვნელობის ხაზგასმასა და უკეთ აღქმას უწყობს ხელს.

უფლის დიდებასა და მეუფებას ხაზს უსვამს ასევე ვერცხლმკედით მოსითვული, მარგალიტებით გამშვენებული მისი სპეტაკი სამოსი და შარავანდი. გვიანი შუა საუკუნეების ნაქარგ ნივთებზე საკმაოდ გახშირებულია ფიგურათა სამოსისა და შარავანდების მორთვა მარგალიტებითა და ძვირფასი ქვებით. მარგალიტის სიმბოლურობა ძალზე ვრცელი და მრავალმხრივია⁴. ამჯერად კი, იგი, სიუჟეტიდან გამომდინარე, სიმბოლოა მხსნელი მაცხოვრისა და უფლის სიტყვისა (Cooper, 1986: 136). მარგალიტებით უხვად მოოჭვილი შარავანდი გამშვენებულია ასევე საგანგებოდ შერჩეული, ოქროს თვალბუდეში ჩასმული ფირუზისა და ლალის ქვებით, რაც ამ ქვების ფერთა სიმბოლიკითაა განპირობებული: ფირუზი-ცისფერი ზესამყაროს სიმბოლოა, ლალი-წითელი სისხლიან მსხვერპლზე მიანიშნებს, მათი ერთად გამოსახვა კი ადამიანის განმღრთობის საიდუმლოების გამომხატველია. საყდარიც, რომელზედაც მაცხოვარია დაბრძანებული, ვერცხლმკედით მდიდრულადაა მოსითვული. იგი სიმბოლოა სამეუფო ძალაუფლებისა და უხილავი და ხილული სამყაროსი; საყდარზე ჯდომა კი განკითხვის დღისა და საღმრთო სამსჯავროს მიმანიშნებელია: უფალმან ზეცას განჰმზადა საყდარი მისი, და სუფევად მისი ყოველთა ზედა ეუფლების (ფს. 102:19). უფალი ბრძანებს: რადგან აღასრულე ჩემი სამართალი და მსჯავრი ჩემი, საყდარზე დაჯექი, სიმართლის მსაჯულო (ფს. 9:50).

ამდენად, ქრისტე აქ წარმოდგენილ კომპოზიციამი გვევლინება როგორც სიმართლის მსაჯული – მზად მყოფი შესაძრწუნებლად და განსაგმირავად მტერთა, ხოლო მართალთა სიხარულად და გასაბრწყინებლად.

საღმრთო სამსჯავროს თანამონაწი-

2 შავი სიმბოლოა დასაბამისეული სიბნელისა, მოსპობა-განადგურებისა, ჯოჯოხეთისა, გლოვისა და მწუხარებისა, დამცირებისა, დაღუპვისა, სინანულისა, საკუთარი თავის უარყოფისა, ამქვეყნიური ამაოებისაგან განდგომისა (Cooper, 1986: 52).

3 სამხრე ხაშში მცხოვრებ ყოფილ ბერს-ზაქარია გვიმრაძეს შეუწირავს ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმისათვის 1926 წელს. ფილონი მღვდელმსახურთა ზედა სამოსია, უსახელო. იგი სიმბოლოა იმ ქლამიდისა, რომელიც ქრისტეს მოასხეს წამებისას დაცინვის მიზნით. მისი ზურგის მხარე იმკობა ნაქარგი სახეებით – ფარავს მხრებს (აქედან სახელი- სამხრე).

4 სხმ/ნ 3738. 41 x 53 სმ

ლენი არიან დაფარნის კუთხეებთან განთავსებულნი, ვერცხლმკედით მოსითვული ექვსფრთიანი ანგელოზები მარგალიტებით მოკალმული სახეებით (სურ. 9), რომლებიც ცენტრალური სცენიდან გამიჯნულია დეკორატიულად გაფორმებული წრის მეოთხედებით, რაც მიწარზე ქმნის სტილიზებულ ნითელ ჯვარს (სურ. 10). ამით კი ხაზგასმულია ცოდვათა გამომსყიდველი ევქარისტიული მსხვერპლი ქრისტესი, რომელთანაც ნაზიარებ, სულიერ და ხორციელ ცოდვათაგან განწმენდილ ადამის მოდგმას ეხსნება გზა დაკარგული სამოთხის კვლავ მოპოვებისაკენ: აჰა, სამკვდრებელი ღვთისაჲ კაცთათანა, და დაიმკვდროს მათ თანა, და იგინი იყვნენ ერ მისა, და იგი ღმერთი თავადი მკვდრ იყოს მათ შორის და აჯოცოს ყოველივე ცრემლი თუალთაგან მათთა, და სიკვდილი არღარა იყოს არცა გლოვაჲ, არცა ღალადებაჲ, არც ტკივილი, რამეთუ პირველნი იგი წარვდეს (გამოცხ. 21: 3,4)... ხოლო მოშიშთა და ურწმუნოთა და ცოდვილთა და საძაგელთა და კაცის-მკვლელთა და მეძავთა და მნამლველთა და კერპთ-მსახურთა და ყოველთა

მტყუვართაჲ ნაწილი მათი იყოს ტბასა მას ცეცხლითა და წუმნებითა მოტყინარესა, რომელ არს სიკუდილი იგი მეორე (გამოცხ. 21: 8).

განხილულ ნაქარგობათა სახისმეტყველებითი ანალიზის დროს გამოიკვეთა მათ შორის არსებული შინაარსობრივ-კომპოზიციური მჭიდრო კავშირი. სხვადასხვა რეგიონში, სხვადასხვა ოსტატის მიერ შესრულებული ნაქარგობის ეს ნიმუშები აღიქმება როგორც ერთი ოსტატის მიერ მოფიქრებული და ერთ სახელოსნოში შექმნილი ნაწარმოებები, სადაც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითაა ასახული ეფრემ ასურის წინასწარუწყებული მეორედ მოსვლისა და საშინელი სამსჯავროს სცენები.

ამდენად, ნაქარგობის ეს საოცარი ქმნის ნიმუშები მხატვრული მეტყველების მაღალი კულტურითა და დონით, საღვთისმეტყველო სიმბოლიზმზე დაფუძნებული აზროვნებით, თვითმყოფადობითა და განუმეორებლობით ქართული, და არა მარტო ქართული, საეკლესიო ქარგულობის უაღრესად საინტერესო და გამორჩეული ნიმუშებია.

Gulnaz Baratashvili

SCENES OF THE SECOND COMING IN GEORGIAN CHURCH EMBROIDERY

Summary

Research of the late medieval church embroidery confirms that Georgian masters often created new iconographic variants themselves, thus making a significant contribution to the development of this field of art. This is evidenced by the three examples of embroidery presented by us, which were created by different masters in different regions of Georgia. They were made with "needlework" and visibly depict the scenes of the Second Coming and the Terrible Judgment predicted by Saint Ephrem the Syrian, the main idea of which is connected with the revelation of the Lord and salvation. These amazing creations of embroidery are characterized by the high culture and level of artistic masters, ideas based on theological symbolism, identity and uniqueness.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. დიდებულიძე, მ. (2006) *ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე. (XII-XIII სს-თა მიჯნის ქართული კედლის მხატვრობის მიმართება ბიზანტიურ ფერწერასთან).* დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის მოსაპოვებლად.
2. ეფრემ ასური, (1991). სიტყვა საყოველთაო აღდგომაზე, სინანულზე და სიყვარულზე და უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტეს მეორედ მოსვლაზე. კრ. „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“. II. გამომც. „კიდევაც დაიზრდებიან“.
3. ეფრემ ასური, (1991). სიტყვა უფლის მოსვლისათვის, სოფლის აღსასრულისა, ანტიქრისტეს გამოჩენისათვის. კრ. „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“. III. თბ.: გამომც. „კიდევაც დაიზრდებიან“.
4. თაყაიშვილი, ექ. (1913-1914). არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში. კრ. „ძველი საქართველო“. ტ. III. ტფ. : ელექტრომბეჭდავი სპირიდონ ლოსაბერიძისა.
5. ოქროპირიძე, ა. (1989). წითელი ფერის გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში. ჟურ. „მაცნე“. #3. თბ. : საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამოცემა.
6. *მატბერდის კრებული X საუკუნისა* (1979). თბ. : გამომც. „მეცნიერება“.
7. *Каталог предметам церковного музея грузинского духовенства* (1914) Сост. Джанашвили. М. : Тиф. изд. Электротечания Тип. А. Кереселидзе.
8. Лазарев, В. (1970). *Русская средневековая живопись*. М.: изд. „Наука“.
9. Сб. „Вопросы истории и теории эстетики“. М. : изд. Московского университета.
10. Cooper, F.C. (1986) *Lexikon alter Symbole*. VEB. E.A. Seemann Verlag. Leipzig.
11. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. (1994). B. 2. Rom, Freiburg, Basel, Wien.

ილუსტრაციების აღწერა

Description of illustrations

სურ. 1.	უცნობი ოსტატის მიერ მოქარგული დაფარნა	Fig. 1.	Covering embroidered by an unknown master
სურ. 2.	ზეცად გამოჩენებული ჯვარი, სიმბოლო მაცხოვრისა	Fig. 2.	Cross appearing in the sky, a symbol of the Savior
სურ. 3.	ჯვრის თანმხლები ქერუბინ-სერაფიმთა დასი	Fig. 3.	Group of cherubim-seraphim accompanying the cross
სურ. 4.	მცენარეული დეკორით მორთული საოლველი	Fig. 4.	Edging on dress adorned with a floral decoration
სურ. 5.	ფილონის სამხრე ხაშიდან	Fig. 5.	Philo cloth worn over the shoulder of a priest from southern Khashmi
სურ. 6.	იესო ქრისტე მეორედ მოსვლის ჟამს	Fig. 6.	Jesus Christ at the time of Second Coming
სურ. 7.	დაფარნა სუჯუნადან	Fig. 7.	Covering from Sujuna
სურ. 8.	სამეუფო ტახტზე მჯდომი ქრისტე მსაჯულის	Fig. 8.	The Judge of Truth sitting on the royal throne
სურ. 9.	საღმრთო სამსჯავროს მონაწილე ანგელოზები	Fig. 9.	Angels participating in the Divine Judgment
სურ.10.	სტილიზებული ჯვარი	Fig. 10.	Stylized cross



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



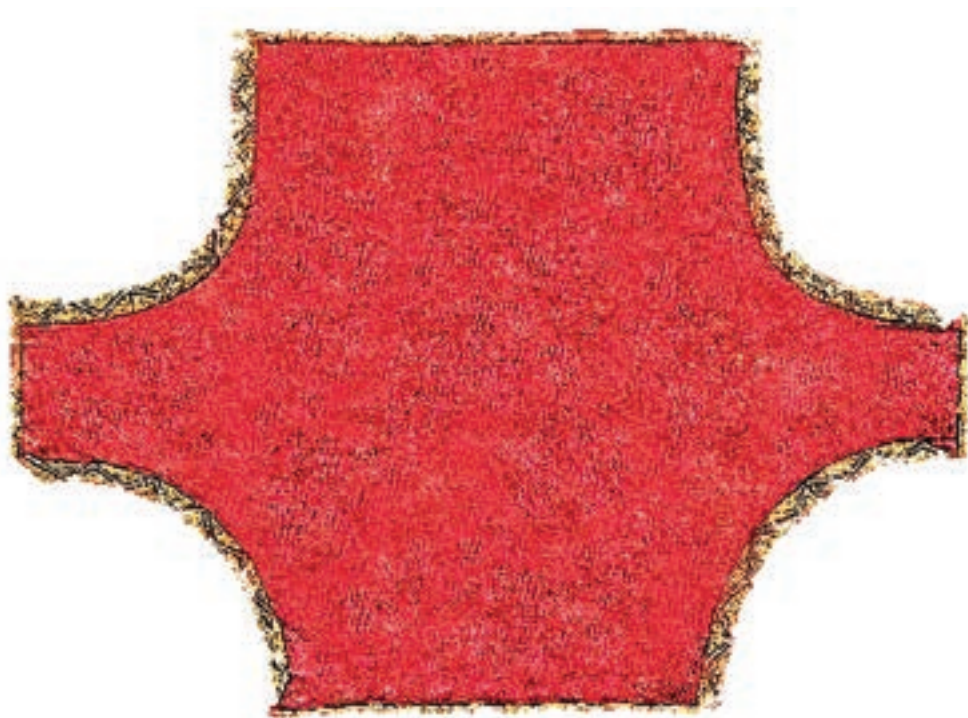
სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10

ორი ნილაბი და ჰერმა ხელოვნების მუზეუმიდან

ხელოვნების მუზეუმის დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ფონდში დაცული ტერაკოტის ფიგურების კოლექცია მუზეუმს XX ს-ში გადმოეცა ლენინგრადის (ახლანდელი სანკტ-პეტერბურგის) ერმიტაჟიდან. ხელოვნების მუზეუმის ცალკეული ექსპონატების არაერთნაირი კვლევის შემდეგ ჩემი ყურადღება მიიპყრო ტერაკოტის ორმა ნილაბმა და ჰერმამ, რომლებიც მანამდე დეტალურად არ გამხდარა კვლევის საგანი.

როგორც ცნობილია, ტერაკოტის ქანდაკებები კოროპლასტიკის განუყოფელი ნაწილია. ამ მცირე ფორმის სკულპტურულ ნამუშევრებს ხანგრძლივი დროის განმავლობაში – ძვ. წ. 2000 წლიდან ახ. წ. 500 წლამდე ამზადებდნენ. განსაკუთრებით აქტიური წარმოება აღინიშნა ანტიკური ხანის საბერძნეთსა და რომში, ასევე იმ რეგიონებში, რომლებიც ამ ცივილიზაციათა კულტურულ ზეგავლენას განიცდიდა.

კოროპლასტიკის ნიმუშების კლასიფიცირება და შესწავლა ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში დაიწყო, როდესაც რომსა და მის პროვინციებში არისტოკრატია ბერძნული ხელოვნების კოლექციებს ქმნიდა. კოლექციონერობის ეტაპს მოჰყვა ამ ქანდაკებათა სისტემატიზაცია, რის შედეგად გამოიკვეთა მათი დანიშნულება და სიუჟეტი. მიუხედავად იმისა, რომ კოროპლასტიკის ნიმუშები მასობრივი წარმოების პროდუქტად მიიჩნევა, მათ მიმართ ინტერესი არ ჩამოცხრალა, პირიქით, დროთა განმავლობაში ის სულ უფრო მატულობდა, განსაკუთრებით, გვიანდელ კლასიკურსა და ელინისტურ ეპოქებში. სამეცნიერო ლიტერატურა დღესაც გამუდმებით ივსება ახალი ნაშრომებით, რომლებიც კოროპლასტიკის-ხელოვნების ამ დარგის სხვადასხვა პრობლემას ეხება. ინტერესის ზრდა რამდენიმე მიზეზით აიხსნება. ხშირად, განსაკუთრებით, არქაულსა და კლასიკურ ხანებში, კოროპლასტიკის ნიმუშების პროტოტიპი მონუმენტური ქანდაკება იყო, უმეტესწილად კი, ღვთაების გამოსახულება. ბერძნული სკულპტურის მრავალ ნიმუშს დღემდე არ მოუღწევია. ამიტომ მათი რე-

კონსტრუქცია, უმთავრესად, სწორედ კოროპლასტიკისა და გლიპტიკის, აგრეთვე ნუმიზმატიკური მასალის მეშვეობით ხდება. ასე რომ, პატარა ზომის ქანდაკება ხშირად გვიჩვენებს დიდ სკულპტურულ ძეგლთა პირვანდელ სახეს. ღვთაებათა ამსახავი კოროპლასტიკის ცალკეული ძეგლები, თავდაპირველად, ტაძრებისთვის შესანიშნავად იყო განკუთვნილი. ეს საშუალებას იძლევა, წარმოვიდგინოთ სხვადასხვა ღვთაების კულტის გავრცელება და პოპულარობა. ამავე დროს, ისინი ასახავს ბერძნების სულიერსა და მხატვრულ სამყაროს, ასევე წარმოდგენას გვიქმნის საყოფაცხოვრებო სივრცეების დეკორატიულ მხარეზე. ხშირად ტერაკოტის ქანდაკებები გადმოსცემს დროის შესაბამის ჩაცმულობასა და ყოველდღიურ საქმიანობას, რაც მათ ღირებულ ისტორიულ წყაროდ აქცევს.

საუკუნეების განმავლობაში მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა ტერაკოტის ქანდაკების ფუნქციამ. თავდაპირველად, მათ, ძირითადად, საკულტო დანიშნულება ჰქონდა, მაგალითად, სამარხებში აღმოჩენილი ამგვარი ქანდაკებები საკულტო-სამგლოვნიო დატვირთვის მქონე იყო. თუმცა, ელინისტურ ხანაში (ძვ. წ. III-I სს.) იკვეთება მათი დეკორატიული ფუნქცია და ეს ყველაზე ცხადად ჩანს საცხოვრებელ სივრცეებში მათი განთავსებით.

ხელოვნების მუზეუმში ტერაკოტის ქანდაკებების მდიდარი კოლექციის ნაწილი, ჩემი ამჟამინდელი კვლევის ობიექტთა მსგავსად, სხვადასხვა გზით მოხვდა მუზეუმში. პირველი არტეფაქტი, რომელზეც მინდა ვისაუბრო, ღია ყავისფერი თიხისგან დამზადებული წვეროსანი მოხუცის ნილაბია (სურ. 1). H-3,9 სმ. მას შუბლის ზემოთ პატარა ნახვრეტი აქვს. ატყვია შელესილობისა და ცხვირთან წითელი საღებავის კვალი. შუბლის ზემოთ აქვს წინ გამოზიდული თმის ბურცობი, თავად შუბლი დანაოჭებულია. გადამული წარბები სქელი ლილვითაა გამოსახული და, ამასთან, გადაბმის ცენტრალური არე ცხვირისკენაა ჩაზიდული. მარცხენა

ნარბი შესამჩნევად ზეანეულია. ქუთუთოები მკვეთრადაა გამოყოფილი და წარბები, შესაბამისად, ზეანეული. თვალის გუგები კი სადა, ნახევარსფეროსებურადაა გადმოცემული. ცხვირი ჩაჭყლეთილია. ფართოდ გაღებული პირი ჰორიზონტალური ჭრილითაა გადმოცემული. ნიკაპი წინაა გადმოზიდული და წვერით დაფარული.

კომიკური ნილაბი ბერძნული კომედიიდან ყველაზე მეტად გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემაა ძვ.წ. IV-III სს-ში. მეტ-ნაკლები ცვლილებებით ეს სქემა არსებობს ძვ.წ. I ს-მდე. გვხვდება როგორც დამოუკიდებელ ნილაბად, ასევე ტერაკოტის ქანდაკებებსა და მათს კომპოზიციებში, მაგალითად, ძვ. წ. II ს-ით დათარიღებული გოგონა ნილაბით ხელში (Силантьева, 1974: таб. 13, 1) ან კომიკურ მსახიობთა გამოსახულებები, მაგ., ძვ.წ. IV ს-ის კომიკოსი მსახიობი (Силантьева, 1974: таб. 11, 1), ან კიდევ მსახიობი ჰერაკლეს როლში (Силантьева, 1974: таб. 10, 4) და სხვა.

ეს იკონოგრაფიული სქემა გვხვდება ასევე დანადგარების სახით ბერძნული ჭურჭლის, უმეტესად, კანთაროსის ყურებსა და კედლებზე ან მეგარულ თასებზეც (Webster, 1960: 254-284). ამ იკონოგრაფიული სქემის ძირითადი ნიშნებია: თმის ბურცობი შუბლს ზემოთ; დანაოჭებული შუბლი; გადაბმული წარბები; ამასთან, გადაბმის ცენტრალური არე ცხვირისკენ ჩაზიდულია; მარცხენა წარბი-ზეანეული; ქუთუთოები - გამოკვეთილი; გუგები - ნახევრადსფეროსებური; ცხვირი - ჩაჭყლეთილი ან ზოგჯერ მხოლოდ მინიშნება ცხვირისა; პირი-გაღებული. პირის ღრუში ხშირად კბილებიცაა მინიშნებული; ნიკაპი- წინ გადმოზიდული და წვერით დაფარული; წვერი პარალელური ან ჰორიზონტალური შტრიხებითაა გადმოცემული (Webster, 1960: 254-284. pl. 67, 68). ზოგიერთ კომიკურ ნილაბზე ამ სქემის ზოგიერთი ნიშანი მოგვიანებითაცაა შენარჩუნებული.

განსახილველი სამუზეუმო ნიმუშის ახლო პარალელი ბუქარესტის ეროვნულ მუზეუმში დაცული ნილაბია (Канакаке, 1969: 177). განსაკუთრებით ახლოს დგას ხელოვნების მუზეუმის კუთვნილ ამ არტეფაქტთან ათენის აგორაზე, თოლოსის დასავლეთით, აღმოჩენილი ნილაბი, რომელიც ძვ.წ. 300 წლით თარიღდება (Webster, 1960: 254-284. pl. 68, c3).

შესაძლოა და, უფრო მეტად, სავარაუ-

დოც, რომ მუზეუმის კუთვნილი ნილაბი დანადგარია. ამასთანავე, ტრადიციული გამოსახულებაა, მკვეთრად გამოხატული ზემოთ აპრეხილი მარცხენა წარბით. გამოვთქვამ ფრთხილ ვარაუდს, რომ ისიც ძვ.წ. 300 წლით უნდა დათარიღდეს.

მეორე საკვლევი არტეფაქტი ჰერაკლეს ნილაბია, რომელსაც თავზე ჰერაკლეს კვანძით დამშვენებული შემოსახვევი უკეთია. მისი თმა და წვერი მსხვილი ბურცობებითაა შექმნილი. პირი მოკუმული აქვს. სამწუხაროა, რომ არაა მკვეთრი, რადგან ნილაბი გაცრეცილია (სურ. 2). მისი ანალოგი პანტიკაპეონის ნიმუშია, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, საკვლევი ნილაბი ნაკლები სიმკვეთრით გამოირჩევა. სავარაუდოდ, ისინი ერთი და იმავე სახელოსნოს ნაკეთობანია. პანტიკაპეონის ნილაბი ძვ.წ. II-I სს-ით თარიღდება (Силантьева, 1974: 33. таб. 41). პანტიკაპეონი ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთში ბერძნული კერამიკის წარმოების ცენტრი იყო ტანაგრას, ათენის კერამეიკოსის, მირინასა და კიდევ ბევრის მსგავსად. და თუკი კოროპლასტიკა მინიატიურაში ასახული ანტიკური ყოფაა მისთვის სახასიათო ყველა ნიშნითა და გაცნობიერებული ღვთაებრივი სახეებით, სწორედ სამყაროს ამ მოდელის შექმნაში უკავია პანტიკაპეონს განსაკუთრებული ადგილი.

უფრო ახლო პარალელი განსახილველი ნიმუშისა ქერჩში აღმოჩენილი ნილაბია. ისინი ერთ ყალიბში დამზადებულს ჰგავს. ის შეცდომით ზევსადაა მოხსენიებული. ტერაკოტის ფიგურების დამზადების სამი ძირითადი ხერხია ცნობილი. ერთ-ერთი და ყველაზე ეფექტური მეთოდი ყალიბების გამოყენებაა. ყალიბის დასამზადებლად თავდაპირველი მოდელი ჯერ ხელით იძერწებოდა ცვილის ან რბილი თიხისგან. შემდეგ მას ირგვლივ მთლიანად თიხის სქელი ფენით ფარავდნენ და ნაწილ-ნაწილ ამზადებდნენ ყალიბს. ამის შემდეგ მას გამოწვავდნენ. ყალიბში თხელ ფენად დაიტანდნენ რბილ თიხას, კარგად ჩაპრესავდნენ მასში, გაშრობის შემდეგ თიხა ადვილად სცილდებოდა ყალიბს. მიღებულ ფიგურას კი გამოწვავდნენ.

ანტიკურ სამყაროში ქანდაკების ფორმა - სწორკუთხა ბოძზე ადამიანის თავის გამოსახულება, ანუ ჰერმა ძალიან დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. თავდაპირველად, ბოძზე ჰერმესის თავი იდგა. ერთი ვერსიით,

სწორედ აქედან მოდის მისი სახელწოდება. ჰერმებს აღმართავდნენ სასაზღვრო ნიშნად; ის სახლების შესასვლელებთანაც იდგა ბოროტი ძალების დასაცავად; იყო დისტანციის მანიშნებელიც გზებზე და გასაკვირიც არაა, რომ ასევე ითვლებოდა მგზავრების მფარველად. მოგვიანებით კი ბოძზე სხვა ღვთაებათა გამოსახულებები და ცნობილ პიროვნებათა თავებიც ჩნდება.

ჰერმას პოპულარობაზე ანტიკურ სამყაროში მოგვითხრობს არა მარტო წერილობითი წყაროები და არქეოლოგიური მასალა, არამედ ბერძნული ვაზათმხატვრობაც, მაგალითად, ლუვრში დაცულ პელიკეზე, რომელიც პანის მხატვრის მიერ არის მოხატული, გამოსახულია სამი ჰერმა. როგორც ჩანს, ეს ის სამი ჰერმაა, რომლებიც კიმონისა და მისი მეგობრების მიერ თრაკიაში იყო აღმართული სპარსელებზე მოპოვებული გამარჯვების აღსანიშნად. დემოსმა ნება დართო გამარჯვებულებს, დაედგათ ქვის სამი ჰერმა (ჰერმების სტოაში) ათენის აგორაზე იმ პირობით, რომ გენერალთა სახელები არ იქნებოდა ნახსენები (Thompson, Wycherley, 1972: 94, pl. 50, 6).

ასევე საინტერესოა ეპიქტეტუსის მხატვრის მიერ მოხატული და ძვ.წ. 480 წლით დათარიღებული წითელფიგურული ვაზა. მასზე ჰერმას გამომთლელია გამოსახული. მუზეუმის კუთვნილი ჰერმას დამცრობილი მოდელი H-7,9 სმ-ია. ის მოწითალო თიხისგანაა დამზადებული და მასზე ნაცრისფერი

შელესილობის კვალი შეინიშნება. ფიგურას შუბლს ზემოთ ორად გაყოფილი თმა აქვს. განსაკუთრებულად სახასიათოა წვერი, ორი ვერტიკალური კონა შიდა მხარესაა შეხვეული. ის უკონტექსტოა და მუზეუმში ერმიტაჟიდან მოხვდა (სურ. 3). მისი ყველაზე ახლო ანალოგები და პარალელები პრიენაში აღმოჩენილი მარმარილოს წვეროსანი ღვთაების ჰერმა და ტერაკოტის ჰერმა პანტიკაპეონიდან (Силантьева, 1974: 157. таб. 35, 1). წვერისა და თმის მოდელირების მიხედვით, ორივე დიონისეს ჰერმებადაა განსაზღვრული. მუზეუმის ჰერმა ძალიან მსგავსია მცირეაზიული ელინისტური მოდელის, ანუ პრიენაში აღმოჩენილი მარმარილოს წვეროსანი ღვთაების ჰერმისა (Wiegand, Schrader, 1904: 179-180). თითქმის დარწმუნებული ვარ, რომ ხელოვნების მუზეუმის ჰერმაც მცირეაზიული ელინისტური მოდელის საფუძველზეა შემუშავებული. ამავე მოდელის საფუძველზეა, ჩემი აზრით, დამზადებული ძვ.წ. II ს-ის დიონისეს ტერაკოტის ჰერმაც პანტიკაპეონიდან (Силантьева, 1974: 157. таб. 35, 1), ოღონდ პანტიკაპეონის ნიმუში ბევრად ჩამოუვარდება ყველა ნიმუშით ხელოვნების მუზეუმის ჰერმას და მოდელის შემდგომი ბარბარიზაციის ნიმუშად მესახება. სავარაუდოდ, ის პანტიკაპეონის ჰერმაზე ადრეა შექმნილი. თუმცა, ისიც დიონისეს ჰერმად უნდა განისაზღვროს და, ჩემი ფრთხილი ვარაუდით, ძვ.წ. III ს-ით უნდა დათარიღდეს.

TWO MASKS AND HERM FROM THE ART MUSEUM

Summary

The article focuses on the study of terracotta sculptures preserved in the Western European collection of the Art Museum, a research project ongoing for several years. It presents two terracotta masks and a herm that have not previously been analyzed in detail. Coroplastic art, a form of small-scale sculpture, was widespread in the ancient world and reflects the cultural influences of various civilizations. Despite being mass-produced, these artifacts retain significant cultural and archaeological values, serving as sources for understanding religious cults and aspects of everyday life in antiquity. The first object discussed is a comic mask characteristic of Greek comedy from the 4th–3rd cc. BC, closely resembling similar examples found in Athens and Bucharest. The second mask depicts Heracles and shares stylistic traits with a mask from Panticapaeum, suggesting its date - the 2nd–1st cc. BC. The third artifact is a terracotta herm, associated with Dionysus image, which came to the museum from the Hermitage Museum. Its stylistic features align with Hellenistic models from Asia Minor, particularly a marble herm found in Priene and a terracotta sample from Panticapaeum. Based on these parallels, the piece is tentatively dated to the 3rd century BC. The article underlines the importance of coroplastic art as a field of cultural and archaeological inquiry, illustrating how even miniature representations can provide insights into the spiritual, artistic, and social realities of the ancient world.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Канарак, В. (1969). *Танагрские маски и статуетки из мастерских Каллатица*. М.: изд. „Мангалия“.
2. Силантьева, П.Ф. (1974). Терракоты Пантикапея. Сб. „Свод археологических источников“. М.: изд. „Наука“.
3. Thompson, Homer A., Wycherley, R.E. (1972). The Athenian agora. „*The agora of Athens*.“ Vol. XIV. Princeton. Pub. "New Jersey."
4. Webster, T.B.L. (1960). Greek Dramatic Monuments from the Athenian agora and Pnyx. „*Hesperia*.“ Vol. XXIX. #3.
5. Wiegand, Th., Schrader, H. (1904). *Priene*. Berlin. Pub. "Georg reimer".

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. კომიკური ნილაბი. დანადგერნი
 სურ. 2. ჰერაკლეს ნილაბი
 სურ. 3. დიონისეს ჰერმა

Description of illustrations

- Fig. 1. Comic mask. Modelled
 Fig. 2. Mask of Heracles
 Fig. 3. Herma of Dionysus



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3

ახალი მასალა სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკის შესახებ

მეცნიერების განვითარების ყოველ ახალ ეტაპს სამეცნიერო მიმოქცევაში ახალი ცნობები შემოაქვს. ასე მოხდა სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ ფრესკასთან (XVII ს.) დაკავშირებითაც (სურ. 1). შესაბამისად, მასზე გამოხატულმა აფრიანი გემებისა და დროშების შემდგომმა კვლევამ საინტერესო შედეგები გამოავლინა და დადასტურა ჩემ მიერ ადრე გამოთქმული მოსაზრებანი (სურ.2). ამ ფრესკის დროშებსა და გემებს კვლავ კომპლექსურად – სვეტიცხოველსა და საზღვაო თემატიკასთან მიმართებით, დედოფალ მარიამის ფრესკასა და ეპოქასთან კავშირში განვიხილავ. თუ აქამდე ქართული პოლიტიკის საზღვაო ინტერესები დასტურდებოდა საისტორიო და მხატვრული ნაწარმოებების („ქართლის ცხოვრება“, „ვეფხისტყაოსანი“, „თამარიანი“, „აბდულმესიანი“) მიხედვით, ამჯერად, მატერიალური კულტურის ძეგლების, შენობათა დეკორის გათვალისწინებით, სვეტიცხოვლის ზემოხსენებული ფრესკაც უნდა გაანალიზდეს.

წინამორბედ სტატიებში აღვნიშნე, რომ სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკა ოსმალთა მიერ ბიზანტიის იმპერიის განადგურების (1453 წ.) შედეგი და გამოძახილია, რაც ისტორიულ ვითარებაზე, ანტიოსმალურ განწყობასა და მისგან მომდინარე მწვავე რეაქციებზე მიანიშნებს. თუმცა, უმნიშვნელოვანესი ინფორმაციის შემცველი სვეტიცხოვლის ფრესკათა გემები და დროშები მკვლევართა ყურადღების მიღმა აღმოჩნდა, მაშინ, როდესაც დროშების თაობაზე მწირი ცნობები არსებობს. რაც შეეხება გემებს, ფრესკის საერთო ხასიათიდან გამომდინარე, ვივარაუდებ, რომ საქმე გვაქვს მასზე გამოსახულ სამხედრო გემებთან (გაბაშვილი, 2016:15). ჩემი ეს მოსაზრება ლიონის (საფრანგეთი) ბაზილიკური ტაძრის ფრესკამაც დაადასტურა, რომელზეც სვეტიცხოვლის ანალოგიური გემებია მოცემული. მრავლისმეტყველია, რომ ისინი 1571 წლის ლეპანტოს ბრძოლას უკავშირდება, რომლის ისტორიული მნიშვნელობა და გამოძახილი იმდენად დიდი იყო, რომ ის მოგვიანებით –

XIX ს-ის ლიონის, XVII ს-ში კი – სვეტიცხოვლის ფრესკაზეც აისახა. საქმე ისაა, რომ ამ ბრძოლის ისტორიული შედეგი უმნიშვნელოვანესი იყო შუა საუკუნეების პოლიტიკისათვის, ვინაიდან მან ოსმალების სწრაფვა ევროპისკენ დაბლოკა. საგულისხმოა შემდეგი ფაქტიც. ეს ბრძოლა ევროპის ყველაზე პრესტიჟული – ე.წ. *ოქროს საწმისის* ორდენის ეგიდით წარიმართა, რაც საქართველოს მნიშვნელობაზე მიანიშნებს საერთაშორისო და ანტიოსმალური პოლიტიკისათვის (სურ. 3). ჩანს, ეს გათვალა XV ს-ში ორდენის დამაარსებელმა ფილიპე კეთილმა ბურგუნდიელმა, რომელმაც ორდენის საქმიანობის ანტიოსმალური ხასიათი თავიდანვე ჩაიფიქრა. ყურადღება მივაქციე შემდეგ მნიშვნელოვან გარემოებასაც. აღმოჩნდა, რომ ფილიპე კეთილ ბურგუნდიელთან ქართველები თავიდანვე მჭიდროდ ყოფილან დაკავშირებულნი, რაც მათი ანტიოსმალური პოლიტიკით, ანტიოსმალურ კოალიციებში აქტიური ჩართვით იყო განპირობებული. ევროპულმა მხარემ მხედველობაში მიიღო ქართველების მიერ რეგიონისა და ახლო აღმოსავლეთის საუკეთესო ცოდნაც, რაც „ქართლის ცხოვრებიდანაც“ კარგად ჩანს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ არა ხელისშემშლელი პირობები, ფილიპე კეთილი ბურგუნდიელი იქნებოდა პირველი, ვინც ამ ორდენის ეგიდით აპირებდა ოსმალების წინააღმდეგ საომარ მოქმედებებში მონაწილეობას. ასე რომ, ამ ორდენის დაარსებიდან და მისი სახელწოდებიდანაც ჩანს, თუ ფილიპეს რამდენად კარგად ჰქონდა გააზრებული საერთაშორისო პოლიტიკისათვის საქართველოს მნიშვნელობა და როლი, ისევე როგორც შავი ზღვის ისტორია, მისი სტრატეგიული ფუნქცია და ხმელთაშუა ზღვასთან კავშირის მომგებიანობა, რითაც შავი ზღვა მსოფლიო ზღვაოსნობაში ერთვებოდა (გაბაშვილი, 2024: 61-62). ამდენად, შემთხვევითი არ იყო ევროპელთა მხრიდან *ოქროს საწმისის* ორდენზე აქცენტი, რადგან ის ქართული სამყაროს საერთაშორისო როლსა და საზღვაო პოლიტიკისადმი დამოკიდებულებაზე მიანიშნებს, რაც ოდითგანვე დიდ

ინტერესს იწვევდა. ამასთანავე, არსებითი მნიშვნელობა აქვს საქართველოს რეალურ მასშტაბსა და მნიშვნელობას შუა საუკუნეების პოლიტიკისთვის, რაც სვეტიცხოვლის ჩემი კვლევისთვის საინტერესო ფრესკებზეც აისახა. ეს კი პრობლემების ახალი კუთხით გააზრების შესაძლებლობას იძლევა და, როგორც შემდგომ ვუჩვენებ, არსებითია როგორც გემების, ისე დროშების კვლევითი სათვის.

საქართველოს პოლიტიკის მასშტაბს, საქართველოს ინტერესებს საერთაშორისო ურთიერთობებსა და საზღვაო ინტერესებთან მიმართებით საზღვაო თემატიკის ზემოხსენებულ ფრესკასთან ერთად ნუმიზმატიკური მასალაც ადასტურებს. ეს კი ამ ფრესკასთან პარალელის გავლების საშუალებას იძლევა. მხედველობაში მაქვს ვახტანგ VI-ის მიერ მოჭრილი უნიკალური, საზღვაო ისტორიის თვალსაზრისით, უაღრესად საინტერესო მონეტა (1708 ან 1709 წწ.), რომელსაც ჯერ კიდევ ბარათაევი ახსენებს, მაგრამ ის მხოლოდ მისი აღწერით შემოიფარგლა (სურ. 4). მონეტაზე მაღალ მხატვრულ დონეზე შესრულებული, ზღვის ტალღებზე მცურავი სამანძიანი აფრიანი ხომალდია გამოსახული (გაბაშვილი, 2023:84-96). ნიშანდობლივია, რომ ამ ტიპის მონეტები საუკუნეების განმავლობაში არაერთი ქვეყნის მიერ იჭრებოდა. ვახტანგ VI-ის მონეტისა და სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავი ფრესკის პარალელური კვლევისას ევროპეიზაციისთვის ნიშანდობლივი ნიშნები აღმოვაჩინე. საქმე ისაა, რომ ვახტანგ VI-ის ამ მონეტაზე პირველად ქართულ ნუმიზმატიკაში გვხვდება ევროპული დათარიღება (1708 ან 1709 წწ.) (გაბაშვილი, 2023: 84-96). რაც შეეხება სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ საზღვაო შინაარსის ფრესკას, მასზე ევროპული მხატვრობის ის ელემენტები დავინახე, რამაც იერონიმ ბოსხსა და სხვა ევროპელ მხატვრებთან მიმიყვანა. სწორედ ამგვარმა მიდგომამ ხელი შეუწყო ამ ფრესკის, ასე ვთქვათ, გახსნას, რაც მანამდე ვერ ხერხდებოდა (გაბაშვილი, 2020; გაბაშვილი, 2024). კიდევ ერთმა ასევე უაღრესად საინტერესო ნუმიზმატიკურმა ფაქტმა მიიპყრო ჩემი ყურადღება. საქართველოში XV ს-იდან ევროპაში მოჭრილი *ოქროს სან-მისის* ორდენის გამოსახულებიანი მონეტე-

ბიც ვრცელდება (ქებულაძე, 1971:89-90,135). ეს კი ასევე ქართულ სამყაროს-კოლხეთს, არგონავტების ცნობილ მითს, საქართველოსა და შავი ზღვისადმი ოდითგანვე არსებულ საერთაშორისო ინტერესს უკავშირდება. შემდეგი ფაქტორიცაა ყურადსაღები. სვეტიცხოვლის ზემოხსენებულ ფრესკასა და ვახტანგ VI-ის მიერ მოჭრილ საზღვაო თემატიკის ამსახავ მონეტებს ეხმიანება საქართველოში ნაპოვნი ზღვისა და ხომალდების გამოსახულებიანი ვერცხლის ვენეციური დუკატი (XVI ს.). XV-XVIII სს-ში ამ ტიპის ევროპული მონეტების (ჰოლანდიური, ესპანური, პოლონური...) საქართველოში ბრუნვაც საქართველოს ევროპასთან ურთიერთობის კიდევ ერთი დასტურია. რაც შეეხება სვეტიცხოვლის ფრესკის სამხედრო გემებზე დროშების გამოსახვას, ეს მათ კიდევ უფრო დიდ დატვირთვას სძენს როგორც სახელმწიფოებრიობის, ეროვნული ერთიანობის, მტერთან ბრძოლისა და შეურიგებლობის სიმბოლოს. ამიტომ მათი გამოსახვა უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობის მთავარ საკატეგორიულ ტაძარში შემთხვევითი არაა. ყველა ამ ფაქტორის გათვალისწინებით, აღნიშნული დროშები ქართულად მიმაჩნია, რასაც ნ. ჯაველიძის კრიტიკა მოჰყვა. მან ეს დროშები ვენეციურად მიიჩნია (ჯაველიძე, 2019:340-341). შესაბამისად, მხედველობაში არ მიიღო დროშების უდიდესი სახელმწიფოებრივი და ეროვნული დანიშნულება, რის გამოც მტერი მას განსაკუთრებით ებრძოდა. მანვე არ გაითვალისწინა სვეტიცხოვლის ისტორიული მისია და XVII ს-ის რეალობასთან კავშირი (გაბაშვილი, 2018; Gabashvili, 2021).

სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკის დროშები მეწამული ფერისაა ერთი ოქროსფერი ჯვრით, რომლის მსგავსი ოდისის მთავრის – ლევან II-ის მიერ აღდგენილი კორცხელის (XVII ს.) ტაძრის ფასადზეცაა გამოსახული (სურ.5). ეს კი მათ შორის ასევე პარალელის გავლების საშუალებას იძლევა (გაბაშვილი, 2021). თავისთავად ის, რომ აღნიშნული დროშები გვხვდება როგორც საქართველოს აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ ნაწილში მეტყველებს დიდი პოლიტიკური დატვირთვის მქონე ქვეყნის ერთიანობის იდეის არსებობაზე მისი დაშლის პერიოდშიც კი. ამ იდეასთან როსტომ მეფის კავშირი ჩანს იქიდანაც, რომ მას ერთიანი საქა-

რთველოს ტიტულატურა ჰქონდა აღებული, სამეფო ბეჭედზე კი – ჯვარი გამოსახული. დროშები საშინაო და საგარეო პოლიტიკაზე მინიშნების გარდა, ქვეყნის ორიენტაციაზეც აქცენტირებს. ეს კიდეც უფრო გამოიკვეთა ოსმალების მიერ ბიზანტიის იმპერიის დამხობის შემდეგ, როდესაც ზოგადქრისტიანული სამყაროსთვის ეს საერთო კატასტროფა საფრთხედ იქცა და დააჩქარა ევროპეიზაციის პროცესი. ეს კი საქართველოში სხვადასხვა სფეროზე, მათ შორის, როგორც ეს სათანადო კვლევებით ვაჩვენე, სვეტიცხოველშიც აისახა და, ვფიქრობ, დროშებზეც. მრავლისმეტყველია, რომ ჯვარი დროშებზე წმ. გიორგის სიმბოლოა. ამ შემთხვევაშიც ის მტერთან დაპირისპირებას გამოხატავს, რაც კარგად ესადაგება მაშინდელი მოვლენების ლოგიკას და კიდეც უფრო აძლიერებს ქართულ მართლმადიდებლობას. ცნობილია, რომ წმ. გიორგი – ქართველების უპირველესი წმინდანი მებრძოლი ქრისტიანობის სიმბოლოა. ისიც უნდა ითქვას, რომ საქართველო ერთადერთი ქვეყანაა, სადაც ჯვარზე წმ. გიორგის მთელი ცხოვრებაა ასახული (გედევანიშვილი, 2018:20-26). პარალელის გავლება შეიძლება სვეტიცხოველში დადასტურებულ დროშებსა და ამავე ტაძარში არსებულ წმ. გიორგის ბარელიეფთანაც, რაც ამ წმინდანს კიდეც უფრო დიდ დატვირთვასა და მნიშვნელობას სძენს. რაც შეეხება წმ. ჯაველიძის მიერ დროშების კვლევას, მან სწორად არ გაიაზრა ქართული პოლიტიკა იტალიელი მისიონერების მიმართ და, საზოგადოდ, იტალია-საქართველოს ურთიერთობები, რასაც, დროშებთან მიმართებითაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს. ასევე პასუხს ითხოვს, თუ რატომ ემსგავსება სვეტიცხოვლისა და კორცხელის ერთჯვრიანი დროშები გენუის ერთჯვრიან დროშას (ისინი ფერებით განსხვავდება), რომლის ჯვარიც ევროპელთათვის ასევე წმ. გიორგის სიმბოლოაა მიჩნეული. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ქართულ ტაძრებში დადასტურებული დროშები ევროპული ვექსილოლოგიური ენის იდენტურია. ეს კი, საერთო საფრთხეებიდან გამომდინარე, მათ ცნობადს ხდიდა ზოგადქრისტიანული სამყაროსათვის. ამასთან, ეს ოსმალთა მოძალების დროს საქართველოსა და ევროპულ სამყაროს აახლოებდა, რაც ევროპეიზაციას უწყობდა ხელს. თუმცა, ეს არ ხდებოდა საკუ-

თარი ისტორიის, იდეოლოგიისა და კულტურის დაკნინების ხარჯზე, არამედ, პირიქით, ხელი ეწყობოდა ქართული კულტურისა და ეროვნული ტრადიციების კიდეც უფრო დაცვა-გაძლიერებას (გაბაშვილი, 2017: 7). ნიშანდობლივია, რომ აქცენტს დროშებზე სვეტიცხოვლის ფრესკის მხატვრობის შემოქმედი ასევე შემთხვევით არ სვამს, როგორც ამას აკეთებს იერონიმ ბოსხი, რაც მათ აახლოებთ. როგორც სვეტიცხოვლის მომხატველი, ისე ბოსხი დროშებს დიდ პოლიტიკურ დატვირთვას სძენს. ამასთან, სვეტიცხოვლის ფრესკის იდუმალი, ღია თუ ფარული ინფორმაცია დროშებთან კავშირში ქართველების მასშტაბურ პოლიტიკურსა და პროგრამულ მიდგომებზე, საშინაო და საგარეო პოლიტიკის გააზრებაზე, მომავლის პერსპექტივაზე, სხვადასხვა დროისა და ეპოქის კავშირზეც მიანიშნებს. ისიც ფაქტია, რომ დროშები სვეტიცხოვლის ფრესკაზე ევროპულსა თუ აღმოსავლურ სიმბოლოებზე დომინირებით მართლმადიდებლობასა და ეროვნულ მუხტს აძლიერებს, რაც, როგორც აღინიშნა, ამ ტაძრის დიდი ეროვნული, ისტორიული მისიიდან, საერთაშორისო კავშირებსა და საერთაშორისო მოვლენებში მონაწილეობიდან გამომდინარეობს.

უკვე ითქვა, რომ ამ დროშების მსგავსება ევროპულთან ევროპასა და, განსაკუთრებით, საზღვაო ქვეყნებთან კავშირზეც მეტყველებს. ამავე დროს, მიუთითებს ისტორიული პროცესის გარკვეულ ეტაპზე და ახსნასაც ითხოვს. სწორედ ამ ეტაპებთან კავშირში გაანალიზა სარა ბარნაველმა ქართული დროშები და უჩვენა, რომ ყოველი ახალი ისტორიული ეტაპი გავლენას ახდენდა დროშებზე, რაზეც, როგორც წესი, ქართული პოლიტიკის მესვეურნი რეაგირებდნენ. მისი დაკვირვებით, ისინი ეპოქის თავისებურების ასახვასთან ერთად ორნამენტაციისა და გამოსახულებათა სტილის მხრივ ხელოვნების ნაწარმოებებიცაა (ბარნაველი, 1953: 9, 14, 74).

მხედველობაშია მისაღები ისიც, რომ ურთულეს რეგიონში, საქართველოს მდებარეობიდან გამომდინარე, ქართველები არა მხოლოდ იარაღით უპირისპირდებოდნენ მტერს, არამედ ცოდნითაც, რაც დიპლომატიის საფუძველთა საფუძველია. ასე მოხდა ამ ახალ ისტორიულ ეტაპზეც. ოსმა-

ლთა აგრესიის წინააღმდეგ აქცენტი სწავლა-განათლებაზე, ისტორიულ წარსულზე, ეროვნული იდეოლოგიასა და პატრიოტულ აღზრდაზე გაკეთდა. ეს კი ქართველ საზოგადოებას აძლიერებდა და ბრძოლისუნარიანს ხდიდა.

მარიამ დედოფლის (1634-1680/83 წწ.) ინიციატივით გადაინერა „ქართლის ცხოვრება“, ახალი სიცოცხლე შთაბერეს საზღვაო თემებით გამორჩეულ „ვეფხისტყაოსანს“. პარალელურად მარიამ დედოფალმა და როსტომ მეფემ (1632-1658 წწ.) სვეტიცხოველი პოლიტიკურად და ეკონომიკურად კიდევ უფრო გააძლიერეს და საამისოდ ქვეყნის შიდა და საერთაშორისო რესურსი გამოიყენეს, მათ შორის, ირანიდან მიღებული ფინანსები. მარიამსა და როსტომს გაცნობიერებული ჰქონდათ, რომ სვეტიცხოველზე ზრუნვა და მისი მნიშვნელობის წარმოჩენა საქართველოს გაძლიერებასა და დიდებას ნიშნავდა. ეს იცოდნენ საქართველოს მტრებმაც, როდესაც საქართველოს მთავარი საკათედრო ტაძრის განადგურებას გეგმავდნენ.

არაა შემთხვევითი, რომ აშკარა საფრთხის გამო XVII-XVIII სს-ში ანტიმამულისმანერმა პროპაგანდამ ფართო ხასიათი მიიღო, რადგან ქრისტიანობა როგორც იდეოლოგია „ქართველობის“ (ქართული სოციალურ-პოლიტიკური სისტემის) საფუძველი იყო და მისი დაცვა „ქართველობის“ დაცვასაც გულისხმობდა (გაბაშვილი, 2017:57-58). იმ ვითარებაში, როდესაც როსტომი ინარჩუნებს ქართულ სოციალურ-პოლიტიკურ სისტემას, სვეტიცხოველიც ამ სისტემის შემნახველისა და პროპაგანდისტის ფუნქციას ასრულებდა. ამდენად, გამორიცხული იყო ნებისმიერი უცხო ქვეყნის დროშის წარმოჩენა სვეტიცხოველში, რომლის განსაკუთრებული სახელმწიფოებრივი და სიმბოლური მნიშვნელობა საუკუნეების განმავლობაში ცნობილია. არაერთგზის აღინიშნა, რომ ის დიდი ისტორიული მისიის მატარებელია და არა უბრალოდ, ასე რომ ვთქვათ, საგამოფენო დარბაზი, როგორც ეს ზემოხსენებულ ავტორს ჰგონია. ამიტომ ბოლო დროს გამოთქმული მოსაზრება, რომ აღნიშნული დროშა ვენეციურია, ეწინააღმდეგება საქართველოსთვის უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ რეალობასა და პოლიტიკას. ამას ადასტურებს საქართველოში მხოლოდ საკუთარი ინტერესების გამტარ-

ებელი იტალიელი მისიონერებისადმი ქართველი მმართველი წრეების დამოკიდებულებაც. ამის შედეგი იყო, რომ მისიონერებმა, მათივე ინფორმაციით, სხვა ქვეყნებისგან განსხვავებით, ვერ შეძლეს აქ ხისტი პოლიტიკის გატარება. ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების განმავლობაში რომაულ-კათოლიკური ეკლესია კრძალავდა სხვა ხალხისთვის მშობლიურ ენაზე წირვა-ლოცვას. საქართველო ამ მხრივ იშვიათი გამონაკლისი იყო. თბილისის კათოლიკურ საეპისკოპოსოს ქართულენოვანი ტიპიკონი ჰქონდა და მღვდელთმსახურებაც ქართულ ენაზე სრულდებოდა (თამარაშვილი, 1906:109). ისიც ნიშანდობლივია, რომ თავის დროზე გიორგი ბრწყინვალემ კათოლიკეების მოძალების გასაწეიტრალეზად მართლმადიდებლობა გააძლიერა და საეკლესიო კრებაც მოიწვია. ამ პრობლემებით დაინტერესებამ განაპირობა, რომ იტალია-საქართველოს ურთიერთობა რეტროსპექტულად შევისწავლე, ვუჩვენე, რომ იტალიელებმა როგორც საქართველოში, ისე ტრაპიზონში, სადაც იქ მოსახლე ქართული მოდგმის ლაზების დიდი გავლენის გამო ვერ შეძლეს თავიანთი პოლიტიკის სათანადოდ გატარება. ყურადღება მივაქციე იმ ფაქტსაც, რომ XI-XII სს-ში ბიზანტიელებსა და ვენეციელებს შორის დადებულ ხელშეკრულებებში შავი ზღვა არ ფიგურირებს, რაშიც საქართველოს ხელი დავინახე და მისი შორს გათვლილი გეგმები. ეს კი 1204 წელს თამარის ძალისხმევით ტრაპიზონის იმპერიის დაარსებით გამჟღავნდა (გაბაშვილი, 2018). ამიტომ, როგორც ჩემს ერთ სტატიაში ვაჩვენე და დავასაბუთე, გიორგი ბრწყინვალის პერიოდში იტალიელებმა თავიანთი კათოლიკური ცენტრი სმირნადან საქართველოს დედაქალაქ თბილისში გადმოიტანეს, სადაც ქართველების სახით ტრაპიზონში და შავი ზღვის მასშტაბითაც ყველაზე დიდი მეტოქე დაინახეს (გაბაშვილი, 2003). XVI-XVII სს-შიც, სვეტიცხოველის საზღვაო თემატიკის ფრესკის შექმნის პერიოდში, ქართველები აგრძელებდნენ ამ პოლიტიკას და მისიონერებს ზღუდავდნენ, რაც მათ უკმაყოფილებას იწვევდა. ეს კარგად გამოჩნდა ჟან შარდენის საქართველოში ყოფნის დროსაც, კერძოდ, ვახტანგ V-ის მიერ გამართულ ნადიმზე, სადაც მისიონერები შარდენთან ჩივიან თავიანთი მდგომარეობის გამო, კერძოდ, რომ მათ

ქართველი მმართველები ავინრობენ და ისინი ყოველმხრივ მათზე არიან დამოკიდებული (შარდენი, 1975:349). ასე რომ, ქართველები უცხო ძალების მოძალებას როგორც აღმოსავლეთიდან, ისე დასავლეთიდან, თავიანთი სახელმწიფოებრივი ინტერესებიდან გამომდინარე, აკონტროლებდნენ და ზღუდავდნენ. თავად კათოლიკეებიც აანალიზებდნენ არსებულ სიტუაციას და აღნიშნავდნენ, თუ რატომ ვერ შეძლეს მათ ქართველების დამორჩილება და თავიანთი პოლიტიკის გატარება. ამის მიზეზად ქართველი ერის მართლმადიდებლობისადმი, მეფისა და ქართული ტრადიციებისადმი ერთგულება მიაჩნდათ.

სვეტიცხოვლის ტაძარი მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მასში მოცემული ფარული თუ ღია ინფორმაციით, არამედ მხატვრული ხერხებით ქართული პოლიტიკის პროგრამულობისა და მემკვიდრეობის გადმოცემის თვალსაზრისითაც, როგორც ამას ვუჩვენებ, დროშებთან მიმართებით. ამ მხრივაც აღსანიშნავია მარიამ დედოფლის მრავალმხრივ ყურადსაღები ფრესკა, რომელიც შემთხვევით არ უნდა იყოს მოქცეული სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკის არეალში. ამასთან, ის მნიშვნელოვანია როგორც თამარის ეპოქასთან კავშირით, ისე დასავლური მხატვრობის ელემენტების არსებობითაც. ეს კი საფუძვლიან კვლევას ითხოვს. მხედველობაში თუ მივიღებთ, რომ მარიამ დედოფალი სხვადასხვა ტაძრის ფრესკების შექმნას უშუალოდ ხელმძღვანელობდა, არ გამოვირიცხავთ, რომ მან ამ მხრივ სვეტიცხოველზეც იზრუნა, რის გამოც იგი, როგორც უკვე აღვნიშნე, შემთხვევით არ გამოსახეს ამ ტაძრის ფრესკაზე. მარიამ დედოფლის ეს ფრესკაც, როგორც ამას შემდგომ ვაჩვენებ, საინტერესოა დროშების კვლევის მხრივაც.

ბუნებრივია, იბადება კითხვა. მისიონერები, რომლებიც საქართველოში აქტიურობენ და ყველაფერს დაწვრილებით აღწერენ, რატომ არაფერს წერენ სვეტიცხოველში თავიანთი დროშის თაობაზე, რაც მათთვის დიდი მოვლენა და გამარჯვება იქნებოდა და რაზეც, ცხადია, რეაგირება ექნებოდათ. პასუხი მარტივია. მათ ეს დროშები ქართულად მიაჩნდათ. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი არგუმენტების საფუძველზე, კიდევ ერთხელ საგანგებოდ უნდა აღვნიშნო, რომ

სვეტიცხოვლის ფრესკისა და კორცხელის ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესიის მოხატულობათა დროშები ქართულია. ისინი ახალი ისტორიული რეალობის, დიდი საერთაშორისო ძვრებისა და ცვლილებების, ევროპეიზაციისა და ანტიოსმალური მოძრაობის ფონზე საზღვაო ინტერესებსაც ადასტურებს.

კიდევ ერთ ფაქტორზე გავამახვილე ყურადღება. ესაა ქართული პოლიტიკის მასშტაბი, რაზეც სვეტიცხოველში დადასტურებული მარიამ დედოფლის ფრესკაც მიაჩნდება. ფრესკაზე მას წითელი ფეხსამოსი აცვია, რაც ასოციაციას იწვევს ვარძიის ფრესკასთან, სადაც თამარი ასევე წითელი ფეხსამოსით – სამეფო ტარსიკონითაა გამოსახული (გაბაშვილი, 2012). როგორც ცნობილია, მისი ტარების უფლება მხოლოდ ბიზანტიის იმპერატორებს ჰქონდათ. ამდენად, თამარი ვარძიის ფრესკაზე ბიზანტიის მემკვიდრედ წარმოგვიდგება, მაგრამ XVII ს-ში კესაროსობის იდეას უკვე სხვა დატვირთვა, კერძოდ, ისტორიული ხსოვნის მნიშვნელობა ჰქონდა. აღსანიშნავია, რომ მარიამ დედოფლის მეორე მეუღლე ვახტანგ V შაჰნავაზი კესაროსად მოიხსენიება როგორც „მსგავსი კესაროსისა“. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ მარიამი თავს მეფეს უტოლებდა, მაშინ ნათელია, რომ სვეტიცხოვლის ფრესკაზე მარიამის წითელი ფეხსამოსით გამოსახვა მის კესაროსობაზე მიაჩნდება. კესაროსობა კი ნიშნავდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფლობას, ბიზანტიის მემკვიდრეობას, როგორც ტრაპიზონის პოლიტიკის, ისე თამარის საზღვაო პოლიტიკის მეორე ეტაპს, რომელიც კონსტანტინოპოლისკენ იყო მიმართული (გაბაშვილი, 2003: 205-206). აღსანიშნავია, რომ ის, რაც ქართულ ისტორიოგრაფიას გამოორჩა, მას სვეტიცხოვლის აღნიშნული ფრესკა მხატვრობისთვის ნიშანდობლივი ხერხებით გამოხატავს. იმავეს აკეთებს ვარძიის ფრესკის მხატვარიც.

შემთხვევითი არაა ისიც, რომ თანამედროვენი მარიამ დედოფალს თამარ მეფეს ადარებდნენ. ამ მხრივ აღნიშნული ფრესკა ეხმაურება ბერ ეგნატაშვილს, რომელიც მას თამართან აიგივებს (ეგნატაშვილი, 1959:441). ამგვარი შედარება იმ ფაქტორითაც იყო განპირობებული, რომ თამარის ეპოქა ყოველთვის ქართული პოლიტიკის ორიენტირი იყო.

ასე იყო XVII ს-შიც. ამგვარად, სვეტიცხოველი სხვადასხვა დროსა და პირობებში ქართული პოლიტიკის პროგრამულობაზე, საუკუნეებს შორის კავშირზეც მიგვანიშნებს, რასაც, როგორც ამას ვუჩვენებ, სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკაზე დადასტურებულ დროშებში გასარკვევად დიდი მნიშვნელობა აქვს. ამასთან დაკავშირებით იბადება ასეთი კითხვაც. არსებობდა თუ არა საერთო თამარისა და სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ ფრესკაზე დადასტურებულ დროშებს შორის. ამ თვალსაზრისით, ანუ სხვადასხვა ეპოქებს შორის ურთიერთმიმართების მხრივ, საინტერესო აღმოჩნდა თამარის ეპოქის ქობაირის მართლმადიდებლური ეკლესია, რაც ქვაბთაქვას ნიშნავს. აღნიშნული ეკლესია ისტორიულ ლორეში (დებედას ხეობაში), დღეს კი სომხეთშია (XII ს.). ეს მართლმადიდებლური ეკლესია თამარ მეფის სპასალარ ზაქარია მხარგრძელის ოჯახის საძვალეა, სადაც ამ საგვარეულოს არაერთი წევრია დაკრძალული. ეკლესია თავისი უნიკალური ფრესკებითაა ცნობილი, რომელიც თავის დროზე ისტორიულ ლორეში მოგზაურობისას მოვინახულე და დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მასშტაბურობითა თუ მხატვრული თვალსაზრისით – მუქი და „დამჯდარი“ ქართული ფერებითა და განწყობით. აღნიშნული ტაძარი საინტერესოა იმ თვალსაზრისითაც, რომ მასზე დასტურდება მეწამული ფერის დროშა ერთი ჯვრით (ოღონდ ჯვარი თეთრია, შესაძლებელია, დროშა გაახუნა) (სურ.6). ის ანალოგიურია სვეტიცხოვლისა და კორცხელის ტაძრის (სამეგრელო. XVII ს.) მეწამული ფერის ერთჯვრიანი დროშებისა. ეს ფაქტიც გამოირიცხავს სვეტიცხოველში ვენეციური დროშის არსებობას, მით უმეტეს, როდესაც იტალიელებმა, მათივე აღიარებით, ვერ შეძლეს საქართველოში საკუთარი პოლიტიკის გატარება და, როგორც ითქვა, არსად აღუნიშნავთ თავიანთი დროშის სვეტიცხოვლის ფრესკაზე გამოსახვა. ასე რომ, მხედველობაში თუ მივიღებთ, რომ სვეტიცხოველზე მზრუნველ მარიამ დედოფალს თანამედროვენი თამარ დედოფალს ადარებდნენ, ამასთან, თამარის ეპოქის ზოგიერთი სიმბოლო და რეალობა სვეტიცხოველში აისახა (მარიამის ფრესკაზეც), მათ შორის, დროშაც უნდა ვიგულისხმოთ, რომელიც შესანიშნავად მოა-

რგეს ახალ რეალობას, კერძოდ, ევროპეიზაციის პროცესებსა და ევროპულ ორიენტაციას. ასეთ პირობებში კი მისი მსგავსება გენუის ერთჯვრიან დროშასთან (ფერებია განსხვავებული), მაშინდელი საერთაშორისო პოლიტიკიდან და ოსმალთაგან გამოწვეული საერთო საშიშროებიდან გამომდინარე, ზოგადქრისტიანულ განწყობას შეესაბამება. ყოველივე ეს ქრისტიანულ, კერძოდ, ქართულ სამყაროს აახლოებს ევროპულთან. ამასთან, მეტყველებს მაშინდელ საერთაშორისო მოვლენებში საქართველოს მონაწილეობაზე. კიდევ ერთხელ ისიც აღვნიშნოთ, რომ ეს დროშები ევროპული ვექსილოლოგიის ენას პასუხობს. ამდენად, სვეტიცხოველში ამჟამაა თამარის ეპოქის გამოძახილი, რომელიც, ვფიქრობ, დროშაზეც აისახა. ამ გამოძახილს, სვეტიცხოვლის გარდა, ვხვდებით სამეგრელოში XVI ს-ში დადასტურებულ მეწამული ფერის ერთჯვრიან დროშასა (რომელიც ვენის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში დაცულ 1561 წლის ომემის რუკაზეა გამოსახული) (სურ. 7) და სამეგრელოში კორცხელის ტაძრის (XVII ს.) მოხატულობის ანალოგიურ დროშაზეც. მხედველობაში თუ მივიღებთ ქართული და ევროპული დროშების მსგავსებას, ამ შემთხვევაში ასეთი კითხვაც იბადება – ეს მსგავსება საქართველოსა თუ დასავლეთის გავლენას უნდა დავუკავშიროთ? ამ მხრივ უაღრესად მნიშვნელოვანია ევროპული წყაროები. მათი საკმაოდ დიდი ნაწილი – ქართული ისტორიოგრაფიისთვის უცხო და უმნიშვნელოვანესი ცნობები ახალგაზრდა მკვლევარმა ბექა ჭიჭინაძემ ევროპის არქივებში მოიძია და ქართველ მეცნიერთათვის ხელმისაწვდომი გახადა. აღნიშნული მასალა არაერთი პრობლემის, კერძოდ, შუა საუკუნეების პოლიტიკაში საქართველოს როლისა და მნიშვნელობის ახლებურად გააზრების საშუალებას იძლევა, იმ მასშტაბისა, რასაც დიდი ყურადღება არ ექცეოდა ან იგნორირებული იყო. ვფიქრობ, საქართველოს პოლიტიკის ამ მასშტაბის კონტექსტში უნდა განვიხილოთ ზემოხსენებულ ფრესკასთან ერთად სვეტიცხოვლისა და კორცხელის ტაძრის დროშებიც. ეს ევროპული წყაროები მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ქართული პოლიტიკის მასშტაბის ჩვენებით, რამედ იმითაც, რომ მათში ყურადღება გამახვილებულია ქა-

რთულ დროშებსა და მათზე დადასტურებულ ერთ ჯვარზე, რომელსაც წმ.გიორგის უკავშირებენ. წყაროთაგან ზოგიერთში ხაზგასმულია წმ.გიორგის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ქართველთა ცხოვრებისათვის, მაგალითად, ლუდვიგ ზუდჰეიმი გიორგი ბრწყინვალის ეპოქის აღწერისას წერს, რომ მამაცი ქართველები თავიანთ დროშებზე ჯვარში წმ. გიორგის გამოსახვენ და სულთნის სამეფოში შესვლისას ისინი გადასახადს არ იხდიან (ჭიჭინაძე, 2022:36). ევროპული წყაროები ქართველთა წინამძღოლად წმ. გიორგის აღიარებენ, ხოლო ქართველ მეომრებს მაშინდელ მსოფლიოში უძლიერესად მიიჩნევენ. ამ მხრივ უაღრესად საინტერესო აღმოჩნდა დედოფალ ვიქტორიას მმართველობისას ა. ბრუნეტის მიერ შეკრებილი ძველი ლეგენდები დიდი ბრიტანეთის სახელმწიფოებრივი სიმბოლიკის შესახებ. ერთ-ერთის სახელია „ქართველი რაინდი და გველეშაპი“. ლეგენდის თანახმად, იმპერატორმა ტრაიანემ საქართველოში ომის დროს ხელში ჩაიგდო შტანდარტი ქართველი მხედრის მიერ განგმირული გველეშაპის გამოსახულებით და ბრიტანეთის ციხე-კოშკებში გაავრცელა. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტიც, რომ ყველაზე ძლიერი წმ. გიორგის ბრიტანული კულტი ქართული წარმომავლობის კულტად მიიჩნეოდა (ჭიჭინაძე, 2022: 33-34), ისევე როგორც ერთ-ერთი მთავარი ჯვაროსნული კულტი და ატრიბუტი „შესანიშნავი ლაბარუმი“- წმ.გიორგის შტანდარტად; მხედარს კი ქართველ რაინდად მიიჩნევდნენ. ქართული ისტორიოგრაფიის აქამდე უცნობი ეს ცნობა ადასტურებს გიორგი ჩუბინაშვილის ვარაუდს, რომ ცხენოსანი წმ.გიორგის სახე ქრისტიანულ სამყაროში საქართველოდან უნდა გავრცელებულიყო (აკოფაშვილი, 1992:164). ჯვაროსანთა დროინდელ წყაროებში ჩანს აგრეთვე საქართველოსა და ქართველებისადმი აღმატებული დამოკიდებულება როგორც ძლევამოსილი და მდიდარი ქვეყნისადმი, რომლის სათავეშიც გამორჩეული მეფეები იდგნენ. აღნიშნულია ამ მეფეთა უმნიშვნელოვანესი როლი შუა საუკუნეების საერთაშორისო პოლიტიკაში, რასაც ორი ძირითადი ფაქტორი განაპირობებდა – კავკასიის კარის დაცვა და ქრისტეს საფლავის გამოხსნა. პატივისცემა ქართველებისადმი მათი პიროვნული თვისებებითაც იყო

განპირობებული, რის თაობაზეც ევროპელები წერდნენ – *კარგი ქრისტიანები; წმინდა მინის განსაკუთრებული ერთგულებით გამორჩეულნი; მამაცი; მაღალი ბრძოლისუნარიანობისა და სხეულის მომხიბლავი აგებულების მქონენი; თავაზიანნი; ლალნი და მდიდარნი* (ჭიჭინაძე, 2022:18). ევროპელები მათ ევროპული ცივილიზაციის საზღვრების დამცველ რჩეულ ხალხად მიიჩნევდნენ. მათივე აზრით, ქართველთა ეს თვისებები ჯვაროსანთა იდეალის შესახებ ევროპელთა წარმოდგენას შეესატყვისებოდა. აღფრთოვანებული სომეხი ისტორიკოსი და სასულიერო პირი ჰაიტონი კი წერს: *ქართველები ყველა სხვა ერზე მეტად ჯვაროსნული ხალხია და რომ ყველა სხვა ერზე მეტად ერთგულებენ წმინდა მინის სიწმინდეთა მოლოცვას, რაც ჯვაროსნული მოძრაობის ქვაკუთხედი* (ჭიჭინაძე, 2022:19). იერუსალიმის პატრიარქ დოსითეოსის თანახმად, ივერიის ყველაზე ღვთისმოსავი მეფეები იყვნენ მფარველნი და ქტიტორნი ქრისტეს სიცოცხლის მომნიჭებელი საფლავისა; არაბებსა და ეგვიპტის სულთანთან ბრძოლების შედეგად იერუსალიმის მონასტრების გაპარტახების დროს ივერიის მეფეებმა მათს აღდგენაზე იზრუნეს (ალექსიძე, 1968:168). აღნიშნული ფაქტები კარგად იყო ცნობილი ქართულ სამყაროშიც. ქართველი მეფეების სახელი ქუხდა მაშინდელ ევროპაში. ამაზე მეტყველებს ქართული ისტორიოგრაფიისთვის უცნობი XI ს-ის ძეგლი „ნიგნი ირლანდიის აღების შესახებ“. ეს უცნობი წყაროც ბ.ჭიჭინაძემ ევროპული საარქივო მასალის გზით მოიპოვა. ამ ძეგლის თანახმად, ირლანდიელები თავიანთ წინაპრებად სახელოვან ქართველ მეფეებს მიიჩნევდნენ. მასვე მოჰყავს გ.ჯაფარიძის მიერ მიკვლეული ჯვაროსნული ეპოქის ერთი არაბული დოკუმენტი, სადაც დასავლეთევროპელები ქართველებად მოიხსენიებიან. თურქული ნაციონალური ეპოსი „მელიქ დანიშმენდი“ კი ქართველებს ჯვაროსნული ეპოქის ევროპელებს უწოდებს (ჭიჭინაძე, 2022:122). ევროპელები საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ ქართველთა წარმატებული ბრძოლები ჯვაროსნებს ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევდა. ცნობილია, რომ ქართული ჯვაროსნული მოძრაობის მიზანი ქრისტეს საფლავის გამოხსნა იყო. ამ მხრივ ჯვაროსნულ წყაროებს გამორჩეული ჰყავთ

დავით აღმაშენებელი, თამარ მეფე, ლაშა-გიორგი, რუსუდანი, გიორგი ბრწყინვალე. ევროპელები მათ მთავარ ქრისტიანულ ძალებად აღიქვამდნენ. ამანაც განაპირობა დავითის უზარმაზარი საერთაშორისო ავტორიტეტი, რომელიც აისახა პრესვიტერიოანეს შესახებ პოპულარულ ევროპულ ლეგენდებში. კანცლერ გალტერიუსის თანახმად, დავითი – ყველაზე ჭეშმარიტი ქრისტიანი მეფე ჯვაროსანთა წინამძღოლი და მათი ხელმწიფეა, ფრანგთა მეფედაც წოდებული (ჭიჭინაძე, 2022:129). წმინდა საფლავის ცნობილი ფრანგი ბერი ანსელუსი პარიზის ეპისკოპოსისადმი მიწერილ წერილში დავითს „ჩვენს წინაპურჯს“ ისლამური სამყაროს წინააღმდეგ დიდი სამხედრო პოტენციალის მქონეს უწოდებს (ავალიშვილი, 1925). ქართველ მეფეებს ჯვაროსნებად და ქრისტიანობის დამცველ რაინდებად, იერუსალიმელი ქრისტიანების ყველაზე დიდ მოსარჩლეებად მიიჩნევდნენ. ჯვაროსნების მიერ საგანგებოდ აღინიშნება ივერიის მეფეთა თავდადება იერუსალიმის მიმართ, რასაც ქართული წყაროებიც ადასტურებს (ალექსიძე, 1968:168). რაც შეეხება თამარის შესახებ ევროპაში შეთხზულ ლეგენდებსა და სიმღერებს, ჩანს, რომ მათში დავითის მემკვიდრესა და მისი პოლიტიკის გამგრძელებელს ხედავდნენ. ჯვაროსნული წყაროების მიხედვით, იგი წარმოშობით ამორძალთა ქვეყნიდანაა – ქრისტიანულ სამყაროსა და მაშინდელ მსოფლიოზე ყველაზე ძლევამოსილი, უძლიერესი და დიდი გავლენის მქონე ქვეყნიდან. ცხადია, მის სახელთან დაკავშირებულმა რეზონანსმაც განაპირობა, რომ საქართველოს „ქალთა ქვეყანასაც“ უწოდებდნენ, რომელთა ამხედრებული ამორძალები ომში მიდიან (Peradze, 1937). არაერთი ევროპული წყარო ადასტურებს, რომ აფხაზეთი (ასე უწოდებენ ევროპელები საქართველოს) „ქალების მიწაა“, იმავე წყაროების, კერძოდ, კარდინალ ოლივერ პატერ ბონელის თანახმად, კეთილშობილი ქართველი ქალები ბრძოლებისთვის იწვრთნებოდნენ. ნიშანდობლივია, რომ, გიორგი ბრწყინვალის სამართლის მიხედვით, ბრძოლაში შეიარაღებული ქალის მოკვლა არ ისჯებოდა (ჭიჭინაძე, 2022:77-80). ევროპული და აღმოსავლური წყაროები (თომას კენტელი, მანდელი ნიზამი) თამარსაც, სხვა ქართველ მეფეთა მსგავსად, უდიდესი

ისტორიული ფუნქციის, კავკასიის კარის მფლობელ და მცველ დედოფლად წარმოაჩენენ, რაც ევროპელებს საშიში ძალების შემოსევისგან იცავდა (თვარაძე, 2008:27).

ევროპელები რაინდული იდეალების განვითარებაში ქართველი მეფეების, განსაკუთრებით კი, თამარისა და რუსუდანის წვლილსაც აღნიშნავენ. მათ ლოგიკურად მიაჩნდათ, რომ თამარმა, იერუსალიმისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულებიდან და ზრუნვიდან გამომდინარე, რაშიც ეკონომიკური დახმარებაც შედიოდა, თავი ტამპლიერად გამოაცხადა, რომლის მთავარი მოვალეობა იერუსალიმში მომლოცველთა უსაფრთხოებისა და უფლის საფლავის დაცვა იყო. ევროპელებს არც ის გამორჩენიათ, რომ თამარმა – „ყოველთა ქრისტიანეთა მპყრობელმა“ (კოპასძეთა მოსახსენებელი) 1192 წელს ქართველი ბერები ქრისტეს საფლავის ტაძარში დაამკვიდრა და დაზიანებული ტაძრების აღდგენის უფლება მოიპოვა, რასაც „ქართლის ცხოვრებაც“ ადასტურებს. ქართველებსაც გაცნობიერებული ჰქონდათ თავიანთი განსაკუთრებული როლი იერუსალიმში. ამიტომაც კათალიკოსი პეტრე წერდა, რომ ქართველებზე იყო დამოკიდებული ქრისტიანული სამყაროსა და იერუსალიმის ბედი, რაც მაშინდელ მსოფლიოში საკამათო არ იყო. ასეთ აღიარებას წმინდა მიწაზე ქართველების დიდი ავტორიტეტიც განაპირობებდა. კათოლიკე ღვთისმეტყველი ჟანენი იაკობ ვიტრელის დამოწმებისას წერს, რომ ქართველები წმინდა ქალაქში ზემოთ, გაშლილი დროშებით შედიოდნენ და არ იხდიდნენ გადასახადს, რომელიც სავალდებულო იყო ყველა სხვა ქრისტიანი მლოცველთათვის (ჟანენი, 1921:17). 1210 წელს გერმანელი პილიგრიმი თიტმარი წმინდა მიწაზე მოგზაურობისას ქართველი ბერის სამოსით შეიმოსა და თავი ქართველ მომლოცველად გაასაღა. მისი ამ გარდასახვის მიზანი იმ უპირატესი პრივილეგიებით სარგებლობა იყო, რითაც მხოლოდ ქართველები სარგებლობდნენ (თვარაძე, 2002). ასე იყო სხვა დროსაც, მაგალითად, ევროპული და აღმოსავლური წყაროებიც გიორგი ბრწყინვალეს თანამედროვენი ქრისტიან მეფეთა შორის ყველაზე დიდებულ მეფედ მიიჩნევდნენ (გოჩოლეიშვილი, 1977:260). ქართველებმა, კვლავაც მსოფლიოს მთავარ

ქრისტიანულ ძალად აღიარებულებმა, გიორგი ბრწყინვალის დროს ქრისტეს საფლავის ფლობის უფლება მოიპოვეს („კლიტენი იერუსალიმისანი“). ეს იმ ვითარებაში ხდება, როდესაც გიორგი ბრწყინვალემ თამარის პოლიტიკის წარმატებით აღდგენა დაიწყო. არაა შემთხვევითი, ალ-კალკაშანდი მას ორი ზღვის- შავი და ხმელთაშუა ზღვების მფლობელსა და ბიზანტიის მემკვიდრეს უწოდებს (ალ კალკაშანდი, 1977:554, 557). რაც შეეხება თამარს, მისი სახელი არა მხოლოდ თანადროული მსოფლიოსთვის (ევროპა, რუსეთი, აღმოსავლეთი), არამედ მომდევნო საუკუნეებშიც ფასეული და მისაბაძი იყო, ქართველებისთვის კი – მათი პოლიტიკის ორიენტირი. თამარის დროს საქართველომ პოლიტიკის ყველაზე დიდ მასშტაბს მიაღწია. ტრაპიზონის იმპერიის დაარსება (1204 წ.) და სპარსეთში ლაშქრობა (1208 წ.), რაც მისი საგარეო პოლიტიკის მაგისტრალური ხაზი იყო, მიზნად ისახავდა თავრიზ-ტრაპიზონის მაგისტრალის კონტროლს. თავის მხრივ, ეს მსოფლიო პოლიტიკისა და ეკონომიკის ხელში აღებას ნიშნავდა, რომლის დიდ მნიშვნელობაზე წერენ იტალიელები – მინიანელი (XIII ს.), მარინო სანუდო (XIV ს.), რომის ეკლესიის წარმომადგენლები და სხვები (გაბაშვილი, 2003:202-203). XVI და XVII სს-შიც, ასევე ევროპელთა ცნობით, ქართველები იმავე პრივილეგიებით სარგებლობდნენ, ხოლო მოგზაური ევროპელები კვლავაც ქართულად იმოსებოდნენ, რაც, დროის თვალსაზრისით, ახლოსაა სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახავ ფრესკასთანაც.

ასე იყო მაშინაც, როდესაც ქართველები ირანისა და ოსმალეთის გავლენას განიცდიდნენ, მაგრამ მათ მტრებიც პატივს სცემდნენ, რასაც ვახტანგ V საგანგებოდ აღნიშნავს ევროპელებთან საუბრისას.

თუ ზემოხსენებულ წყაროთა ცნობებს გავითვალისწინებთ და მხედველობაში მივიღებთ ქართულ, აღმოსავლურსა და ევროპულ წყაროებსაც, რომლებიც საქართველოს ქრისტიანულ სამყაროში წამყვან, განსაკუთრებულ როლსა და პრივილეგიებულ მდგომარეობას ადასტურებს, ასეთი დასკვნის გამოტანაა შესაძლებელი: თამარის ეპოქის ქობაირის მართლმადიდებლური ტაძრის მოხატულობაში დადასტურებული მენამული ფერის ერთჯვრიანი დროშა (ჯვარი თეთრია), XVI ს-ის სამეგრელოს ანალოგიური ფერის ოქროსფერჯვრიანი დროშა, ასევე XVII სს-ის სვეტიცხოვლისა და კორცხელის ტაძართა ფრესკების ამავე ფერის ოქროსფერი, ერთჯვრიანი დროშები იდენტურია და, თავის მხრივ, გენუის ერთჯვრიან (ასევე წმ.გიორგის სიმბოლოა) დროშებს (ფერებით განსხვავდება) ემსგავსება. ვფიქრობ, რომ დასახელებულ წყაროთა მონაცემების გათვალისწინებით, სავსებით ლოგიკურია იმის თქმა, რომ ევროპელებმა თავიანთი ეს დროშა, საქართველოდან, ანუ იმ ქვეყნიდან გადაიღეს, რომელიც, მათი აზრით, წამყვან როლს ასრულებდა ქრისტიანულ სამყაროსა და იერუსალიმთან მიმართებით, რაც საუკუნეთა შორის კავშირზე, საერთაშორისო პოლიტიკის პროგრამულობასა და ისტორიულ ხსოვნაზე მიაწინებს.

NEW MATERIAL ABOUT THE SVETITSKHOVELI MARINE-THEMED FRESCO

Summary

The Svetitskhoveli marine-themed fresco was painted in 1453 to reflect the Ottomans' overthrow of Byzantium, and I considered it to be echo of that great tragedy for the Christian world. My assumption, that the ships are of a military nature, was confirmed by the general character of the fresco. They are similar to the warships depicted on the 19th century fresco in the Cathedral of Lyon (France) which participated in the historic Battle of Lepanto in 1571, as the result of which the Ottomans' aspiration towards Europe was blocked. The great resonance of that battle was later reflected in the Svetitskhoveli Cathedral. The Battle of Lepanto was fought under the Order of the Golden Fleece, Europe's most prestigious order, which indicates to the importance of Georgia in international politics. Those ships are interconnected with the purple flags of the Svetitskhoveli Cathedral and Kortskheli church, with a single golden cross.

The existing cross on the flag is a symbol of St. George. Europeans believe that the saint on horseback was spread to their world from Georgia, which is not surprising if we take into account that the Crusader sources present Georgia and Georgians as the main Christian powers of the world. Their historical role was protecting the Caucasus Gate (which meant security of Europe as well) and the tomb of Christ in Jerusalem. According to Europeans, Georgians were more devoted to the Holy Land than any other nation, and their crusade idea was to release the tomb of Christ. According to their information, no other Christian nation enjoyed the same privileges in Jerusalem as the Georgians. Queen Tamar, who was invincibly famous in the world, had the greatest authority, and was recognized as the ideal of the Crusaders. The single-cross purple flag (the cross is white, time might have faded it) confirmed in the Kobair Orthodox Church of the Queen Tamar's epoch, the analogous the 16th century flag of Samegrelo with a single golden cross, and also the purple-colored golden single-cross flags of the Svetitskhoveli Cathedral and Kortskheli church (17th c.) are identical. In turn, these flags confirm the similarity with the single-cross (also a symbol of St. George) flags of Genoa (the difference is in colors). I suppose that (my believe fits into the logic of the source data) the Europeans got the mentioned flag from Georgia, which, in the opinion of the Europeans themselves, played a leading role in relation to the Christian world and Jerusalem, what indicates to the existing connection during the centuries, on political programming and historical memory.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ავალიშვილი, ზ. (1925). *ჯვაროსანთა დროიდან*. პარიზი. გამომც. „საქართველოს“ სტამბა.
2. აკოფაშვილი, გ. (1992). *რაინდობა შუა საუკუნეების საქართველოში*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
3. ალ'კალკაშანდი, (1977). „არმაღანი“. ცნობები საქართველოს შესახებ. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
4. ალექსიძე, ლ. (1968). უცხოელთა და უცხო სარწმუნოების მიმდევართა უფლებრივი მდგომარეობა შოთა რუსთაველის ეპოქის საქართველოში. *თსუ-ის შრომები*. ტ.125. #6. თბ.: თსუ-ის გამომცემლობა.
5. ბარნაველი, ს. (1953). *ქართული დროშები*. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
6. გაბაშვილი, ვ. (2017). *ვახუშტი ბაგრატიონი*. თბ.: კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის გამოცემა.
7. გაბაშვილი, მ. (2003). *რატომ გადმოიტანეს აღმოსავლეთის კათოლიკური ცენტრი სმირნადან თბილისში? კრ. „აღმოსავლეთი და კავკასია“*. #1. თბ.: გამომც. „საარი“.
8. გაბაშვილი, მ. (2003). ტრაპიზონის საერთაშორისო სავაჭრო-ეკონომიკური ურთიერთობანი X-XIII საუკუნეებში. კრ. „ახლო აღმოსავლეთი და საქართველო“. #III. თბ.: გამომც. „ქრონოგრაფი“.
9. გაბაშვილი, მ. (2003). თამარ მეფის აღმოსავლური და დასავლური პოლიტიკა. კრ. „ვალერიან გაბაშვილი – 90“. თბ.: თსუ-ის გამომცემლობა.
10. გაბაშვილი, მ. (2012). თამარის ფრესკული პორტრეტები როგორც საისტორიო წყარო. კრ. „გიორგი ნადირაძე – 80“. თბ.: გამომც. „არტანუჯი“.
11. გაბაშვილი, მ. (2016). ზღვა და აფრიანი ხომალდები ქართული დროშებით სვეტიცხოვლის ფრესკაზე. *ჟურ. „პეროლდი“*. #5 თბ.: საქართველოს პარლამენტთან არსებული ჰერალდიკის სახელმწიფო საბჭოს გამოცემა.
12. გაბაშვილი, მ. (2018). სვეტიცხოვლის ისტორიული მისია. *ჟურ. „ლოგოსი“*. თბ.: საქართველოს მართლმადიდებლურ ეკლესიასთან არსებული ქრისტიანული კვლევის ცენტრის გამოცემა.
13. გაბაშვილი, მ. (2020). დასავლეთის მხატვრობის გავლენა სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამსახველ ფრესკაზე. *ჟურ. „ქართველოლოგია“*. #2 თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
14. გაბაშვილი, მ. (2021). დროშა კორცხელის ტაძარზე. *ჟურ. „ქართველოლოგია“*. #1 თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
15. გაბაშვილი, მ. (2023). ვახტანგ VI-ის ერთი ტიპის მონეტის თაობაზე. *ჟურ. „ქართველოლოგია“*. #1-2 თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
16. გაბაშვილი, მ. (2024). დასავლეთის მხატვრობის ელემენტები სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ფრესკაზე. *ჟურ. „ნარკვევები“*. I (XI). თბ.: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გამოცემა.
17. გედევანიშვილი, ე. (2018). ნმ. გიორგის კულტი და გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. კრ. „საქართველოს სიძველენი“. #21 თბ.: გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის გამოცემა.
18. გოჩოლეიშვილი, დ. (1977). *საქართველო XIV საუკუნის პირველ ნახევარში*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
19. ეგნატაშვილი, (1959). *ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ. ტ. II. თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“.
20. თამარაშვილი, მ. (1906). *ქართული საეპისკოპოსოს დაარსება*. *ჟურ. „ჯვარი ვაზისა“*. ტფ.: გუტემბერგის სტამბა.
21. თვარაძე, ალ. (2002). კოლხთა და დერბენტის მცველ ქართველ მეომართა გამოსახულებანი ებსტორფის მსოფლიო რუკაზე. *ჟურ. „საქართველოს სიძველენი“*. #2. თბ.: გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის გამოცემა.
22. ჟანენი, რ. (1921). *ქართველები იერუსალიმში*. სტამბოლი. კონსტანტინოპოლის ქართველ კათოლიკეთა ფრეუსის საგანის გამომცემლობა.
23. ქებულაძე, რ. (1971). *ევროპული მონეტების მიმოქცევა საქართველოში XV-XVIII საუკუნეებში*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
24. შარდენი, ჟ. (1975). *მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში (ცნობები საქართველოს შესახებ)*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.

25. ჭიჭინაძე, ბ. (2022). საქართველოს ხუთჯვრიანი დროშის წარმომავლობა და ქართულ-ჯვაროსნული ურთიერთობები. თბ.: საქართველოს პარლამენტთან არსებული ჰერალდიკის სახელმწიფო საბჭოს გამოცემა.
26. ჯაველიძე, ნ. (2019). აფრიანი ხომალდები კათოლიკური და მუსლიმური სიმბოლოებით. კრ. „თამაზ გამყრელიძე – 90“. თბ.: თსუ-ის გამომცემლობა.
27. Peradze, G. (1937). *An Account of the Georgian Monks and Monasteries in Palestine. As Revealed in the Writings of Non-Georgian Pilgrims*. Georgia. Vol. 1 #4-5.
28. Gabashvili, M. (2021). *The Historical Mission of Svetitskhoveli and Georgia*. New-York. Editor „Nova“.

ილუსტრაციების აღწერა	Description of illustrations
სურ. 1. სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამ-სახავი ფრესკა (XVII ს.)	Fig. 1. The marine-themed the Svetitskhoveli fresco (17 th c.)
სურ. 2. სვეტიცხოვლის საზღვაო თემატიკის ამ-სახავი ფრესკის დროშები და აფრიანი ხომალდები	Fig. 2. Flags and sailing ships from the Svetitskhoveli marine-themed fresco
სურ. 3. ოქროს საწმისის ორდენი	Fig. 3. Order of the Golden Fleece
სურ. 4. ვახტანგ VI-ის მიერ მოჭრილი უნიკალური მონეტა (1706-1709). ავერსი, რევერსი	Fig. 4. Unique coin minted by Vakhtang VI (1706-1709). obverse, reverse
სურ. 5. კორცხელის ტაძრის ფასადის ფრესკის დროშა (XVII ს.)	Fig. 5. Kortskheli façade flag (17 th c.)
სურ. 6. ქობაირის ტაძრის ფრესკის დროშა (XII ს.)	Fig. 6. Flag of the Kobairi temple (12 th c.)
სურ. 7. ომემის რუკის ერთჯვრიანი დროშა (XVI ს.)	Fig. 7. Single-cross flag of the map of wars (16 th c.)



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7

ელენე ახვლედიანის პარიზის პერიოდის გამოფენები ფრანგულ პრესაში (1925-1927)

2025 წელს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში აღინიშნა გამოჩენილი მეცნიერის, ქართული კულტურის მოამაგის, 1976-1991 წლებში მუზეუმის დირექტორ თამაზ სანიკიძის 90 წლის იუბილე. ამ თარიღს მიეძღვნა ორდღიანი სამეცნიერო კონფერენცია, რომლის მონაწილეები ბევრს საუბრობდნენ თამაზ სანიკიძის წვლილზე როგორც ქართული სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერების, ისე ხელოვნების მუზეუმის - ქვეყნის ამ უმნიშვნელოვანესი კულტურული ინსტიტუციის განვითარებაში.

ხელოვნების მუზეუმის დირექტორად თამაზ სანიკიძის დანიშვნა აღინიშნა ერთი მეტად ღირსახსოვარი მოვლენით. 1976 წლის 30 მარტს დაფუძნდა დიდი ქართველი მხატვრის-ელენე ახვლედიანის სახლ-მუზეუმი, რომელიც საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ფილიალი გახლავთ. ამ ისტორიული მნიშვნელობის საქმეში ჩართული იყო იმ დროის გამოჩენილი ქართველი საზოგადოება. 2026 წელს ელენე ახვლედიანის სახლ-მუზეუმს 50 წელი შეუსრულდება. ამასთან დაკავშირებით საქართველოს ეროვნული მუზეუმი გეგმავს მხატვრის სახლ-მუზეუმის ვრცელი კატალოგის გამოცემას.

მხატვრის ბინა-სახელოსნო/სახლ-მუზეუმი, რომელიც მის სიცოცხლეშივე ქართული, კერძოდ, თბილისური კულტურის უნიკალურ კერად იქცა, ინახავს არა მხოლოდ დიდი მხატვრის შემოქმედებას, არამედ თავად ელენე ახვლედიანის მიერ შეგროვებულ კოლექციებს: კერამიკის ჭურჭელს, ლითონის ნაკეთობებს, ნატიფი და გამოყენებითი ხელოვნების საინტერესო ნიმუშებს. სახლ-მუზეუმის კოლექცია მდიდარია ასევე XIX-XX სს-ის საყოფაცხოვრებო ნივთებით, ეთნოგრაფიული და არქეოლოგიური მასალით, ფარდაგებით, ნაქარგობებით, ვერცხლის ნაკეთობებით. მუზეუმის ფონდში დაცულია მხატვრისთვის სხვადასხვა წელს ნაჩუქარი დავით კაკაბაძის, სერგო ქობულაძისა და სხვათა ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები. ექსპოზიციას ამშვენებს ელენე ახვლედიანის პირადი მემო-

რიალური ნივთებიც - მხატვრის ბეჭდის მიერ მოქარგული სუფრა და უნიკალური, ტრადიციული ქართული ლურჯი სუფრა, რომელიც 1808 წლით თარიღდება. ერთ კატალოგში ამ მდიდარი კულტურული მემკვიდრეობის მოქცევა იქნება კარგი საშუალება, სრულად წარმოჩნდეს ელენე ახვლედიანის ცხოვრება და შემოქმედება, მხატვრის წვლილი ქართული ხელოვნების განვითარებაში, ასევე მისი მოვლა-პატრონობისა და მომავალი თაობებისთვის შენარჩუნების თვალსაზრისით.

2025 წელს საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხელშეწყობით გამოიცა ელენე ახვლედიანის პარიზის პერიოდის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ახალი ალბომი - *ელენე ახვლედიანი - პარიზის პერიოდი ასი წლის შემდეგ. სერია ნიუ*. პარიზში შექმნილი ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრების გარდა, ალბომში დიდი ადგილი უკავია ელენე ახვლედიანის კოლოროსის თავისუფალ აკადემიაში სწავლის პერიოდში შექმნილი შიშველი ნატურის - *ნიუს ჩანახატებს* (სურ.1). ასი წლის წინ დახატული ასზე მეტი ნიუ მხატვრის მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნაწილია. ნატურის აქამდე უცნობი ჩანახატები სრულიად ახლებურად წარმოაჩენს ამ დიდი ხელოვანის შემოქმედებას. ისინი წლების განმავლობაში ინახებოდა ელენე ახვლედიანის სახლ-მუზეუმის ფონდსაცავში და ნაკლებად იყო ცნობილი ფართო საზოგადოებისთვის. ალბომის გამომცემელია ხელოვნებათმცოდნე გიორგი ჯანბერიძე. შესავალი ტექსტის ავტორი მე გახლავართ.

ალბომის სტატიის მომზადებისას განსაკუთრებით საინტერესო იყო 1925-1927 წლების ფრანგული პრესის დამუშავება, რომელიც ეძღვნება ელენე ახვლედიანის პარიზში მოღვაწეობასა და მონაწილეობას მრავალრიცხოვან გამოფენებში. 1925-1927 წლებში მხატვრის ნამუშევრები გამოიფინა *დამოუკიდებელთა სალონის /Le Salon de Independents/* 36-ე, 37-ე და 38-ე გამოფენებზე; ასევე *შემოდგომის სალონში /Salon d'Automne*. 1926 წლის 1 ოქტომბერს გალერეა *Quatre Chemins-*

ში გაიხსნა ელენე ახვლედიანის პირველი პერსონალური გამოფენა (Figaro, 1926: 4).

ელენე ახვლედიანი 1898 წელს დაიბადა თელავში. ადრეულ ასაკშივე გაიტაცა მხატვრობამ, მოგვიანებით კი უკვე თბილისში ხატვის შესწავლა ცნობილ პედაგოგ ნიკოლაი სკლიფოსოვსკისთან განაგრძო. ადრეულ წლებში ნაჩქარევად შესრულებულ მის ჩანახატებში, ჟანრულ სცენებსა თუ პეიზაჟებში უკვე ჩანს მომავალი პროფესიონალი მხატვრის მახვილი თვალი და კომპოზიციის აგების თანდაყოლილი უნარი. ამ ადრეულ ნამუშევართაგან საყურადღებოა 1917 წელს ფანქრით შესრულებული გრაფიკული ჩანახატი *ბაზარი*, რომლის მრავალფეროვანი კომპოზიცია გაშლილია ძველი თბილისის არქიტექტურის ფონზე. საერთოდ, ელენე ახვლედიანს იმთავითვე იზიდავდა სხვათაგან გამორჩეული თბილისური ხედები. საგულისხმოა, რომ პარიზში ყოფნის დროს მან, ამ ნახატის მიხედვით, შექმნა ფერწერული ტილო, რომელიც იქვე გამოიფინა და შემდგომ საფრანგეთშივე დარჩა.

ელენე ახვლედიანი ფართო საზოგადოების წინაშე როგორც მხატვარი 1919 წელს წარდგა. მისი სურათები ექსპონირებული იყო თბილისის ე.წ. *დიდების ტაძარში* მოწყობილ ქართველ მხატვართა გამოფენაზე, რომლისთვისაც შეირჩა მისი ესკიზი *ღობესთან*, ნახატები – *ბორჯომი*, *უარი* და ორი ეტიუდი. ჟურნალ *შვიდ მნათობში* გამოქვეყნებულ მიმოხილვით წერილში დავით კაკაბაძე წერდა, რომ ელენე ახვლედიანი „*მხატვრული ფორმის შეგნებას, როგორც მისი ნაწარმოებებიდან სჩანს, მხოლოდ ახლა იწყებს*“ (კაკაბაძე, 1919:54). ახალი მხატვრული ფორმების ძიებათა თვალსაზრისით, კაკაბაძის ეს შეფასება საყურადღებოა, რაც, ზოგადად, ასე სახასიათო იყო არა მხოლოდ ახვლედიანისთვის, არამედ XX ს-ის დასაწყისის ქართული ხელოვნებისათვის.

1922 წელს დაარსდა თბილისის სამხატვრო აკადემია, რასაც ქართული ხელოვნების განვითარებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. ელენე ახვლედიანი ჩაირიცხა აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტზე. მისი უშუალო ხელმძღვანელი ქართული რეალისტური მხატვრობის ფუძემდებელი გიგო გაბაშვილი იყო. სამხატვრო აკადემიაში დამკვიდრებული აკადემიური სწავლება მომა-

ვალ მხატვრებს დაოსტატების კლასიკურ საფუძვლებს აძლევდა. აკადემიის დამაარსებლები: გიგო გაბაშვილი, იაკობ ნიკოლაძე, ევგენი ლანსერე, მოსე თოიძე, იოსებ შარლემანი და სხვები განთქმულნი იყვნენ აკადემიური განსწავლულობით. უმრავლესობას განათლება ევროპულ სამხატვრო სკოლებსა და აკადემიებში ჰქონდათ მიღებული: გიგო გაბაშვილი მიუნხენის აკადემიაში სწავლობდა, ევგენი ლანსერე კი კოლაროსის აკადემიაში მეცადინეობდა. მათ მიაჩნდათ, რომ სტუდენტები აკადემიურთან ერთად ალტერნატიული მეთოდებით სწავლებასაც საჭიროებდნენ. ელენე ახვლედიანი სტუდენტობაშივე ცდილობდა, ხატვის დამკვიდრებულ ნორმებს გასცდენოდა. იგი გამოჩენილ მხატვარ ბორის ფოგელის ზედამხედველობით ქმნიდა პეიზაჟებს. განსაკუთრებული მხატვრული ნიჭის გამო ელენე ახვლედიანი სხვა ქართველ მხატვრებთან – ქეთევან მაღალაშვილთან, ლადო გუდიაშვილსა და დავით კაკაბაძესთან ერთად სწორედ ალტერნატიული განათლების მისაღებად მიავლინეს ევროპაში.

1922-1927 წლებში ელენე ახვლედიანი ცხოვრობდა ევროპაში. წელიწადნახევარი მან იტალიაში დაჰყო. რომი, ფლორენცია, ვენეცია, მილანი... მთელი იტალია თავისი გამორჩეული, გასაოცარი ხელოვნებით ანტიკურობიდან ალორძინების ეპოქის ჩათვლით ნებისმიერი მხატვრისთვის ცალკე აკადემიაა. იტალიაში ელენე ახვლედიანი ბევრს ხატავდა. შემორჩენილია მის მიერ ფანქრით შესრულებული ვენეციისა და მილანის ხედები, კოლოსეუმის ამსახავი ფერწერული ტილო.

1924 წელს მხატვარი ჩავიდა პარიზში და სწავლა დაიწყო კოლაროსის აკადემიაში, რომელიც სწავლების მართლაც განსხვავებული მეთოდით იყო სახელგანთქმული. ეს სასწავლებელი 1815 წელს პარიზში შარლ სუისის მიერ დაარსებული აკადემიის მემკვიდრე იყო. შარლ სუისმა, რომელიც, თავდაპირველად, ჟაკ ლუი დავითის, ანტუან გროსა და სხვა დიდი მხატვრების მოდელი იყო, დააფუძნა კერძო სამხატვრო სკოლა, ერთგვარი თავისუფალი სივრცე, სადაც მხატვრებს შეეძლოთ, მცირე საფასურით ესარგებლათ სახელოსნოთი და ნატურის მომსახურებით. აქაურობას თავის დროზე ექვენ დელაკრუა,

გუსტავ კურბე, ედუარდ მანე, პოლ სეზანი, კლოდ მონე და სხვა გამოჩენილი მხატვრები სტუმრობდნენ. შარლ სუისის გარდაცვალების შემდეგ იტალიელმა მოქანდაკე ფილიპო კოლაროსიმ ეს სამხატვრო სკოლა შეისყიდა და 1870 წელს კოლაროსის ე.წ. უპროფესორო, თავისუფალი აკადემია დააარსა, სამხატვრო აკადემიის ერთგვარი ალტერნატივა, რომელმაც 1930 წლამდე იარსება (სურ. 2).

კოლაროსის აკადემიაში განსხვავებული და ახალ მეთოდზე დაფუძნებული პრაქტიკული მეცადინეობები ტარდებოდა. იქ თავის დროზე ბევრი გამოჩენილი მხატვარი სწავლობდა: პოლ გოგენი, ალფონს მუხა, ამედეო მოდილიანი, ვასილ სეროვი, ევგენი ლანსერე; ასწავლიდა ფერნან ლეჟე. კოლაროსის აკადემიაში ქალებსაც იღებდნენ და პედაგოგი ქალებიც ასწავლიდნენ. კოლაროსის აკადემიამ, მთლიანად პარიზმა და პარიზულმა სახელოვნებო სამყარომ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა მომავალ ქართველ პროფესიონალ მხატვრებზე, მათ შორის, ელენე ახვლედიანზეც.

ასი წლის წინ პარიზი მსოფლიოს კულტურული დედაქალაქი იყო. აქ თავი მოიყარეს სხვადასხვა ეროვნებისა და შემოქმედებითი მრწამსის მხატვრებმა: ესპანელებმა – პაბლო პიკასომ და ხუან გრისმა; იაპონელმა ფუჯიტამ, იტალიელმა ამედეო მოდილიანმა; ამერიკელმა მან რეიმ, რუსეთის იმპერიიდან ჩამოსულმა ხაიმ სუტინმა და მარკ შაგალმა. არა მხოლოდ მხატვრები, პოეტებიც, მწერლებიც, მოქანდაკეებიც, ფილოსოფოსებიც ახალი ეპოქის ახალ ხელოვნებას, ახალ იდეებს ქადაგებდნენ. თავისუფლების მაცდური ხიბლი ჰქონდა მაშინდელ პარიზს. ამ ქალაქში ერთნი ეშურებოდნენ წარმატებისა და მრავალრიცხოვანი შეკვეთებისთვის, სხვანი-ხელოვნებაში ახალი გზების საძიებლად. პარიზში ჩამოსული ქართველები დაუმეგობრდნენ ანრი დერენს, ჟორჟ ბრაკს, ფერნან ლეჟეს, რობერ დელონეს. გაჩნდა მხატვრული ავანგარდის წარმომადგენელთა თანამეგობრობაც, რომელსაც *Ecole de Paris/ პარიზის სკოლა* უწოდეს.

პარიზის სკოლა არ იყო ერთგვაროვანი მო-

ვლენა, რომელსაც საერთო შემოქმედებითი მიზნები, თეორიული პროგრამა, მხატვრული პრინციპები ან, უბრალოდ, პროფესიული შეხედულებები აერთიანებდა. მართლაც, არაფერი აკავშირებდა ერთმანეთთან პიკასოს კუბიზმს, ფუჯიტას დახვეწილ ფიგურატიულობას, სუტინის მგზნებარე ტრაგიზმს, კუპკას, მონდრიანისა და ბრანკუზის აბსტრაქტულ ნახატებსა და სკულპტურას. თუმცა, სწორედ ამ სკოლაში ჩაისახა განსაკუთრებული, რადიკალურად განსხვავებულ მხატვრულ პრინციპებზე დაფუძნებული ახალი ხელოვნება – ევროპული ავანგარდი, რომელიც სულ მალე აღაფრთოვანებს მთელ მსოფლიოს. შეიძლება ითქვას, რომ *პარიზის სკოლა* ის უნიკალური მოვლენა იყო, სადაც მულტიეროვნული მხატვრული ტრადიციები და ახალ გამომსახველობით ფორმათა ძიებანი შეერწყა ფრანგულ ხელოვნებას, ხოლო მხატვართა თანაშემოქმედებამ წარმოშვა პოლისტილიზმი როგორც ახალი გამაერთიანებელი და ახალი მამოძრავებელი ძალა ხელოვნებაში.

მონმარტრისა და მონპარნასის კაფეების ბოჰემურ ატმოსფეროში (განსაკუთრებით აღსანიშნავია კაფე *როტონდა /Café de la Rotonde¹* და *სკა /La ruche²*) არ წყდებოდა კამათი ხელოვნების შესახებ. ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიებამ წარმოშვა ექსპრესიონიზმი, კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი, დადაიზმი, სიურრეალიზმი... ხელოვნების ამ მრავალფეროვნებასა და მრავალსახოვნებას სრული დამოუკიდებლობისკენ სწრაფვა ახასიათებდა, რომელიც პოეტმა მაქს ჟაკობმა შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა: „*ხელოვნების ნაწარმოების მნიშვნელობა თავად მასში ძევს და არა რეალობასთან მის შედარებაში*“ (Jacob, 1917:3). ამ მულტიკულტურულ შემოქმედებით გარემოში მოღვაწე ქართველი მხატვრებიც-შალვა ქიქოძე, დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი, ელენე ახვლედიანი, ქეთევან მაღალაშვილი, შეიძლება ითქვას, *პარიზის სკოლის* ნაწილი იყვნენ. ისინი ცდილობდნენ, ევროპული ხელოვნების მოზაიკა საკუთარი შემოქმედების ეროვნული ნიშნებით გაემდიდრებინათ.

1 ცნობილი კაფე *მონპარნასზე*, სადაც პარიზის ბოჰემა იკრიბებოდა.

2 XX ს-ის დასაწყისის პარიზული ფალანსტერია, რომელიც 1902 წელს შექმნა მფარველმა და მოქანდაკემ ალფრედ ბუშემ.

ლადო გუდიაშვილის *მოგონებების ნივნი* ვკითხულობთ, „სტუმართმოყვარე ფრანგების გარემოცვაში ყველა ისე გრძნობდა თავს, როგორც საკუთარ სახლში. უცხოელი მხატვრის წარმატება არასოდეს შურდათ, პირიქით, ყოველნაირად უწყობდნენ ხელს. ჩვენ საშუალება გვქონდა, ჩვენი სიტყვა გვეთქვა ნებისმიერ დიდ გამოფენაზე“ (გუდიაშვილი, 1976: 8). (სურ. 4).

XX ს-ის დასაწყისში საქართველოში ავანგარდულ ხელოვნებას ახალ მხატვრულ სახეებთან ერთად ეროვნული ფორმების ძიება გამოარჩევდა. ელენე ახვლედიანის შემოქმედებითი მრწამსიც ამ სულისკვეთებით იყო გაჯერებული. ეს განსაკუთრებით მძაფრად გამოჩნდა პარიზში – დამოუკიდებელთა გამოფენაზე წარმოდგენილ მის სურათებში – *ძველი თბილისის ეზო* (სურ. 3) და *ქართული პეიზაჟი* (სურ.5). ისინი უჩვეულო, მიმზიდველი და ამიტომ საინტერესო აღმოჩნდა პარიზელი დამთვალიერებლებისთვის. პრესა წერდა: „ევროპისა და აზიის დიდი გზების გზაჯვარედინზე, გალერეა *Quatre Chemins*-ში, ელენე ახვლედიანი წარმოგვიდგენს პეიზაჟების ულამაზეს კოლექციას, ზოგჯერ-პარიზულს, ზოგჯერ-ქართულს. ქალაქის გარეუბნების პოეზია სხვებმაც მგზნებარედ გამოუხატავთ, მაგრამ ძველი ტფილისის ატმოსფეროს თითქოს პირველად შევისუნთქავთ. ელენე ახვლედიანის ჩამოქებული, ანალიტიკური, გარკვეულწილად, იდუმალი ნახატი მძაფრი სურნელით გაჯერებული გვეჩვენება, გულწრფელი ემოციებით გაჟღერებული. მისი ნახატები ძალიან მომხიბვლელია და, პირიქით, სიმსუბუქისა და ელეგანტურობის გამო მოწონებას იმსახურებს“ (P.F. 1926:3). ამ სურათების ყურებისას მართლაც იგრძნობა თბილისური ცხელი ოხშივარი, გოგირდის აბანოების, ბაზრის სუნელებისა და ხილის დახლების სურნელი, რომელიც მტკვრის ხეობის გრილ ნიავეს ერთმანეთში გაუზავებია. სურათის ეს ატმოსფერო უცხო იყო პარიზისთვის, ამიტომაც – საინტერესო და მიმზიდველი.

როგორც ცნობილია, ახალი მხატვრული აზროვნება იმპრესიონიზმიდან დაიწყო. იმპრესიონისტები მუშაობდნენ პლენერზე და ქმნიდნენ მხატვრის მყისიერი შთაბეჭდილებით მიღებულ სურათებს; აჩქარდა შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც მხატვრისგან

ახალ ტექნიკურ უნარებს, მეტ ოსტატობასა და განსხვავებულ პრაქტიკულ სწავლებას მოითხოვდა. ელენე ახვლედიანის პირველი პარიზული გატაცება სწორედ იმპრესიონისტების შემოქმედება და ფრანგული პეიზაჟური მხატვრობა იყო, თუმცა, არანაკლებ იზიდავდა მას ელ გრეკოსა და პოლანდიელი ოსტატების შემოქმედება, რაც მოგვიანებით გამოვლინდა ახვლედიანის პარიზულ ფერწერაში.

კოლაროსის აკადემიაში დამკვიდრებულმა და ტრადიციულად ქცეულმა სწავლების თავისებურმა მეთოდმა ელენე ახვლედიანის მხატვრობაზეც იქონია გავლენა. საქმე ისაა, რომ, ამ მეთოდის თანახმად, მხატვრებს ხუთ წუთში უნდა მოესწროთ ნატურის ჩანახატის შექმნა და მისთვის დასრულებული სახის მიცემა. ნატურა ყოველ ხუთ წუთში ერთხელ იცვლიდა მდგომარეობას და ყოველ ჯერზე მხატვარს ახალი ჩანახატი უნდა გაეკეთებინა. უსწრაფესად შესრულებული ასეთი ჩანახატები და თანაც ფიგურის დახატვა მხატვრისგან დიდ ძალისხმევას მოითხოვდა. ხატვისას ხდებოდა ხელის განაფვა და ტექნიკის დახვეწაც.

ქართულ სახელოვნებო სივრცეს შემოიჭრა აკადემიაში მეცადინეობისას ამ მეთოდით შესრულებული ელენე ახვლედიანის ას სამი ჩანახატი – *კროქი*. მათში ჩანს, რამდენად თანმიმდევრულად აითვისა და გაიწაფა მხატვარმა ხელი ფიგურის ხატვაში, რამდენად შეძლო მან ოსტატურად ფიგურის ძირითადი, განმსაზღვრელი ფორმის მოხაზვა და ცოცხალი მოძრაობის გადმოცემა. ძლიერი, მტკიცე და სხარტი ხელითაა შესრულებული ფიგურის ძირითადი კონტურები. ამავე დროს, ფორმა რბილი და ფაქიზია. კონტური ხან მკაფიოა, ხან-გადღაბნილი, თითქოს ხელითაა გადაგლესილი. თითქოს ხელის მტევნის მოქნილი მოძრაობით სხეულის მოცულობასაც კონტური ქმნის. ფანქრის წვერი ხან ოდნავ ამჩნევია ქალაღდს, ხან წყვეტილად, მსუყე მონასმივით წარმოქმნის შუქრდილებს. ყოველ ჯერზე ფორმა დასრულებულია; განსხვავებულად „მოძრავი“ ფიგურები ხან შინაგანად დაძაბულნი, ხანაც მშვიდნი არიან; მხატვრის თვალი და ხელი ერთდროულად ახერხებს, მოიხელთოს მთავარი; თვალი უზუსტესად გამოარჩევს, რაა ის მნიშვნელოვანი, რაც ფორმას შემოხაზავს.

ელენე ახვლედიანის *ნიუების* არც ერთი ხაზი და ფორმა არაა შემთხვევითი, ნაჩქარევი. მხატვარს არ ჰქონდა ზედმეტი დრო ფიქრისთვის. მთავარი იყო პირველი შტრიხი, რომელიც შემდეგ კონტურში, საბოლოოდ კი, პლასტიკურ ფორმაში გადაიზრდებოდა.

ელენე ახვლედიანის სერია *ნიუ* შეიძლება დავაჯგუფოთ მასალის მიხედვით. *ნიუთა* უმეტესობა შესრულებულია ფანქრით, ნაწილი – სანგინათი, რომელიც მეტი ფერწერულობითა და ფორმის პლასტიკური მოდელირებით ხასიათდება, გამოყენებულია სეპიაც. მხატვარი თითქოს უსასრულო შესაძლებლობებს სძენს ფანქარსაც და სანგინასაც. დავით კაკაბაძე ამასთან დაკავშირებით წერდა: „ყოველ ფორმას სახავს ოთხი ელემენტი: სიბრტყე, ფერადები, წონა და მდგომარეობა. პირველი სამი ელემენტი სახავს ფორმის სტრუქტურას, ხოლო უკანასკნელი – საგნის სიცოცხლეს, დინამიკას“. *ნიუს* შემთხვევაში ესაა სხეულის აგებულება-ანატომია და ფიგურის მდგომარეობა.

ელენე ახვლედიანის ამ სერიაში ჩრდილები დატანილია სწრაფად, ბრტყლად დადებული ფანქრის წვერით. ფიგურები სწორად „მოძრაობენ“. მათი პოზები ბუნებრივია. მხატვარს სურს, გადმოსცეს ნატურის ხასიათი. ყველა ფიგურას საკუთარი დრამატურგია აქვს.

მოძრაობის სირთულიდან გამომდინარე, ზოგჯერ მხატვარი ვერ ასწრებს ან შეგნებულად არ ხატავს პორტრეტს. *ნიუს* სახე არა აქვს, მაგრამ სხეულის მთელი პლასტიკა იმდენად მეტყველია, რომ ჩვენ თვალწინ ცოცხალი პერსონაჟი დგას. იმ ჩანახატებში, რომლებშიც ნატურის პორტრეტი უფრო გულდასმითაა შესრულებული, მოდელის ხასიათი იგრძნობა. გარკვეული თეატრალურობაც ახასიათებს *ნიუს* სახეს, ოდნავ შესამჩნევი მიმიკა, ჟესტად გარდასახული ხელის მოძრაობა. ყველაფერი ეს მხატვარს ფანქრის ერთი ხაზით აქვს შექმნილი. ელენე ახვლედიანისეული თუნდაც ერთი შტრიხი საკმარისია იმისათვის, რომ ხელის გასაწაფად, გასავარჯიშებლად შექმნილ, ფაქტობრივად, უსწრაფეს ჩანახატში ამოვიკითხოთ სხვადასხვა ადამიანური განწყობა და განცდა.

ელენე ახვლედიანის ყველა *ნიუ* ცოცხალი, მოძრავი ადამიანია. სრული შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ყველა დეტალი, სახისა და

სხეულის ნაკვთები, კუნთის მდგომარეობა ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგადაა დახატული, იმდენად ზუსტადაა დაფიქსირებული მოძრაობა. ფანქარი ემორჩილება მხატვრის ვნებიან ხელს. სისწრაფის გამო ხელი ტკივილამდე დაძაბული, მტკიცე და ენერგიული უნდა ყოფილიყო. ხელის მოძრაობის ნამიერი შეჩერებაც კი, შესაძლებელია, სავალალო გამხდარიყო ფიგურის ფორმის მთლიანობის მისაღწევად. რაც უფრო დაძაბულია ხელი, მით უფრო კუთხოვანია კონტური, მაგრამ, თუ ხაზი შემსუბუქებულია და, ამავე დროს, მსუყეა, მაშინ დაძაბულობა შერბილებულია და ხელიც რბილადვე მოხაზავს ფორმას. ასეთი ფიგურები უფრო მშვიდია, ფორმა უფრო სკულპტურული, ოდნავ მოდელირებული შუქჩრდილით.

კოლაროსის აკადემიის დროინდელი შიშველი ნატურები ადასტურებს, თუ რა დიდი ოსტატი იყო ელენე ახვლედიანი. მოგვიანებით, მხატვრის შემოქმედებაში ადამიანის სახე თითქმის სრულად ჩაანაცვლა პეიზაჟმა, რომელიც მას განსაკუთრებით იზიდავდა. ელენე ახვლედიანმა – საქართველოში ურბანული პეიზაჟის ჟანრის ფუძემდებელმა შექმნა თბილისის, თელავის, სხვადასხვა ქალაქის დასამახსოვრებელი, სრულიად გამორჩეული მხატვრული სახეები. ყველა მათგანი, განსაკუთრებით, ძველთბილისური სახლები თეატრალურ დეკორაციებადაც გამოდგება მოჩუქურთმებული თბილისური აივნებით, მათზე გადმოფენილი სარეცხითა თუ უსასრულო სივრცეში გაშლილი პეიზაჟებით.

დაოსტატებულმა მხატვარმა პარიზში ბევრი ფერწერული სურათი შექმნა. ამ პერიოდის ნამუშევართაგან გამორჩეულია რამდენიმე ქალაქური პეიზაჟი. ასეთია *მუშათა უბანი პარიზში* (1927). (სურ.6). მასში გაერთიანებულია სეზანისეული უკუპერსპექტივა და ელ გრეკოს მანიერიზმი, რომელშიც ესპანელი მხატვრის ცნობილი ტილოს – *ტოლედოს ხედის* ინსპირაცია იგრძნობა. სურათის უკიდურეს ზედა კუთხეში ცა მართლაც ელ გრეკოსთვის დამახასიათებელი ექსპრესიულობით ხასიათდება, რაც პეიზაჟს განსაკუთრებულ ემოციურობას სძენს. შუა პლანზე მაღალსართულიანი, მუცელგამობერილი პარალელეპიპედების მსგავსი სახლები ხედვის მაღალი ნერტილიდან იშლება. უკანა ფონზე

სახლები უფრო დიდია და თითქოს უფრო ახლოცაა მაყურებელთან, ვიდრე წინა პლანზე გამოსახული შენობები. ეს ქმნის სიღრმისა და სივრცის ილუზიას, გამოსახულებას კი მძაფრ დინამიზმს სძენს. მხატვარი თბილ კოლორიტს იყენებს. მზის ცივი ათინათი ოდნავ ანათებს ახედვა-დახედვის პრინციპით დახატული სახლების კედლებსა და სახურავებს. განათება კოლორიტის ძირითადი ფერების გაღიავეებითაა მიღწეული. განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი მეორე სურათი – *პარიზის მუშათა უბანი (1926)*. მხატვარი თითქოს ზევიდან დაჰყურებს ურბანულ პეიზაჟს. წინა ორი პლანი სურათზე მკაფიოდაა გამოყოფილი. უფრო დეტალურადაა დამუშავებული სახლები წინა პლანზე. სურათის შუა ნაწილში მაღალსართულიანი სახლების მოცულობები შედარებით ღია, თბილი ტონებითაა შესრულებული. ისინი ჰაეროვანი პერსპექტივის პრინციპის შესაბამისად სიღრმეში ფერმკრთალდება და მონაცრისფრო-თეთრ სმოგში იძირება. გამორჩეულია ფერწერული ტილო *პარიზის კუთხე* (სურ. 7) და მასზე გამოსახული ქუჩის ფრაგმენტი, რომელიც ჩარჩოს მიღმა სივრცეში გრძელდება. მარჯვენა კუთხეში ქუჩისპირა სახლების მხოლოდ სილუეტებია, წინა პლანი კი მსხვილტანიანი გაფოთილი ხეებითა და მიმოფანტული შუქრდილებით დეტალურადაა გამოწერილი. ჩვენ თვალწინ ცხოვრებიდან ამოჭრილი გაჩერებული წამია მოხელთებული. სურათი საოცრად მართალი და ცოცხალია. მხატვრის ამოცანა არა უბრალოდ პარიზის ხედების, არამედ განუმეორებელი ხასიათის მქონე ქალაქის მხატვრული სახის შექმნაა. მხატვრის გვიანდელ შემოქმედებაში აღარასოდეს განმეორებულა პარიზული პეიზაჟები.

2018 წელს, საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების 100 წლის თავთან დაკავშირებით, პარიზში გაიმართა ელენე ახვლედიანისა და ვერა ფაღავას პარიზის პერიოდის შემოქმედების გამოფენა სახელწოდებით – *პარიზი-მონპარნასი-თბილისი. ელენე ახვლედიანისა და ვერა ფაღავას პარიზული წლები*. გამოფენის მოკლე მიმოხილვაში ელენე ახვლედიანის ტილოს – *პარიზის კუთხე*-ს ქვეშ ვხვდებით ასეთ შეფასებას: „*ე. ახვლედიანი პეიზაჟებს პისაროს სტილში ქმნიდა, რითაც პოლ სინიაკის ყურადღება მი-*

იპყრო, რომელიც მისგან ნახატს ყიდულობს” (<https://www.artscape.fr/paris-montparnasse-tbilissi-helene-akhvlediani-vera-pagava-musee-montparnasse>).

თუმცა, არა მხოლოდ ზემოთ აღნიშნული პარიზული პეიზაჟებით, არამედ ქართული ბუნებისა და ძველი თბილისის ხედებით დაიპყრო ელენე ახვლედიანმა ხელოვნების პარიზელი მოყვარულებისა და კრიტიკოსების გულები (*Société des artistes indépendants, 1926: 32*).

ელენე ახვლედიანის შემოქმედებაში პორტრეტს შედარებით მოკრძალებული ადგილი უკავია. მხატვარს შესრულებული აქვს რამდენიმე მეგობრის გრაფიკული პორტრეტი. ამ მხრივ საინტერესოა 1924 წელს პარიზში შექმნილი იშვიათი ტილო *ქართველი ქალი პეიზაჟის ფონზე* (შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექცია).

მხატვარმა ქართველი ქალის კრებითი სახე შექმნა ფაქიზად გადმოცემული სათნო და გულგრილი ახალგაზრდა, მშენიერი ქალის ბუნების ჩვენებით. ეს ტილო უნებლიეთ მოგვაგონებს XIX ს-ის ე. წ. *თბილისური სკოლის* არისტოკრატი ქალების პორტრეტებს. პეიზაჟური ფონი ამ სურათზე უსაზღვრო სივრცისა და მზით გაჯერებული ჰაერის მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მხატვრის ფუნჯი ქალის თეთრი, გამჭვირვალე მანდილის ხვეული ხაზიდან ციცაბო მთის მიხვეულ-მოხვეულ ბილიკებში გადადის და ეს ხაზობრიობა ამთლიანებს კომპოზიციას.

აღსანიშნავია პარიზში შექმნილი ქართული პეიზაჟებიც. მათგან განსაკუთრებულია თეთრი სხივით განათებული ტილო – *ზამთარი. კახეთი*. ზემოთ ითქვა, რომ მხატვარი გატაცებული იყო ნიდერლანდური მხატვრობით, განსაკუთრებით, პიტერ ბრეიგელის შემოქმედებით. ზამთრის ამ პეიზაჟში ნამდვილად იგრძნობა ბრეიგელის სურათისგან – *მონადირეები თოვლში* მიღებული ძლიერი შთაბეჭდილება (სურ. 8).

ტილოს-*ზამთარი. კახეთი* წინა პლანზე ხალხი ჩვეული საქმიანთა დაკავებული. მის უკან თოვლში მოგუნდავე ბავშვები აცოცხლებენ სურათს. კომპოზიცია დიაგონალურადაა აგებული. წინა პლანზე ქვედა-მარცხენა კუთხიდან ურემი გრძელდება სახლის სამკუთხა სახურავის ხაზში. მასთან დიაგო-

ნალურ კვეთაშია გამიშვლებული ხეების კლაკნილი ტანი. დიაგონალები სურათზე აღმასვლას ქმნის. მის თავზეც, თითქოს ზედხედით, იშლება სოფლის ბორცვები სახლებით, რომელთა ბილიკებისა და ღობეების ზიგზაგისებური ხაზები შორს პერსპექტივას აძლიერებს. კომპოზიციის დიაგონალებს თეთრ ფერში გადაზავებული, ათასგვარი თბილი და ცივი ტონებით დაშლილი მოყავისფრო და ღია ნაცრისფერი საღებავებით დახატული ცისკენ მივყავართ. სურათი სუნთქავს ზამთრის სუსხიანი სურნელით. ყველაზე შთამბეჭდავი კი ისაა, რომ ზამთრით „მკვდარ“ ბუნებაში თითქოს ყველაფერი სიცოცხლით სუნთქავს.

ნახატით – *ზამთარი, კახეთი* მოიხიბლა პაბლო პიკასო, მხატვარი, რომლის მთელი შემოქმედება ახალი ფორმების ძიების ნიშნით ვითარდებოდა, ვინაიდან ამ ნამუშევარს მხოლოდ ელენე ახვლედიანის ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხელწერა აქვს.

კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით, 1924 წელს პარიზში შექმნილი კიდევ ერთი პეიზაჟია საინტერესო. ესაა *ქართული პეიზაჟი*. მხატვარი აქ მიმართავს შემდეგ ხერხს – პეიზაჟში ხედი ზემოდან იშლება და თანდათანობით გადადის წინა პლანზე მსხვილტოტებიანი, გაფოთლილი ხის მუქი ტონებიდან თანდათანობით გაღიავენებული, მთაგორიანი სოფლის განათებულ სურათში, რომელიც ტილოზე თითქოს ხელის გულზე იშლება. კომპოზიციის ეს სტრუქტურა საოცარი სიღრმის ეფექტის მიღწევის საშუალებას იძლევა. სახლების წითელი სახურავები მჟღერ ლაქებს ქმნის ტილოზე და პეიზაჟის შორეთში მზით გამთბარ ნათელში შევყავართ. ძნელია, არ შეიგრძნო ორივე-ტყის დაბურული, გრილი, ნამიანი ჰაერისა და მზით გამთბარი სოფლის შთაბეჭდილება.

ამავე წლის ტილოზე – *ქეიფი გზის პირას* (სურ. 9) კომპოზიცია დიაგონალურ სტრუქტურაზეა აგებული. ბალახზე გაშლილი სახელდახელო სუფრის გარშემო შემომსხდარ მოქალაქეთა კოლორიტული ტიპაჟების ჯგუფს ხე ყოფს, რომლის გაფოთლილი ტოტები შორი პლანის სოფლის ხეებს ერწყმის. სურათის მარჯვენა მხარეს კომპოზიციის ხაზები სოფლის ღობეშემოვლებულ კლაკნილ გზაში გადადის და სხვადასხვა ხედვის წერტილით დახატულ, მთაზე აგებული ციხე-

გალავნისა და ცის ფონზე ფერმკრთალი ეკლესიის წვეტიან სახურავში გრძელდება.

კომპოზიციის მკვეთრ დიაგონალს თითქოს აჩერებს უკვე აღწერილი ხე სურათის ცენტრში. მის მარცხენა მხარეს, ზევით, აივნის ჩუქურთმიან მოაჯირს დაყრდნობილი ორი ქალის ფიგურაა გამოსახული. ისინი ზევიდან დასცქერიან მოქეიფეებს, რითაც ძლიერდება ტილოს ყოფითი სიუჟეტური ნაწილი, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს ეპიზოდი ვერ არღვევს ფერწერული ტილოს – *ქეიფი გზის პირას* ეპიკურ ხასიათს. სურათის მარჯვენა მხარეს ფიგურული ჯგუფი მასშტაბურად გაზვიადებულია. მათ ქვევით ქალაქში მიმავალი ვიწრო ქუჩა და მის გასწვრივ შეჯგუფებული, კრამიტით გადახურული აივნებიანი სახლები ახედვა-დახედვის პრინციპითაა დახატული. ქალაქის მხუთავ სივინროვებს სიღრმეში, მდინარის პირას გაშლილი ველებისა და შორეთში მთების ხალვათ სივრცეში გავყავართ.

უკიდურესად მაღალი ჰორიზონტი აირჩია მხატვარმა უშველებელი სივრცის-მთელი ქვეყნის ერთ სიბრტყეზე გამოსახატავად. ელენე ახვლედიანი ჰაეროვან პერსპექტივას იყენებს. ტილოს ზედა ნაწილი მოცისფრო-მღვრიე თეთრიდან აქა-იქ ლაჟვარდოვანი ცით ხედვის უსასრულობას აძლიერებს.

აღსანიშნავია, რომ *ქეიფი გზის პირას*, ერთი შეხედვით, მოგვაგონებს ლადო გუდიაშვილის ადრეული პერიოდის ნამუშევრებს, მაგრამ დაკვირვებული თვალი მასში ამოიკითხავს ელენე ახვლედიანის მომავალი ათწლეულების პეიზაჟების ხასიათს.

1925 წელს *დამოუკიდებელთა სალონში* გამოფენილ ტილოზე – *ქართული მოტივი* კრიტიკოსი ჟერმენ მაკ-ოლიფი წერდა: „*ქართული მოტივი*“, რომელიც ელენე ახვლედიანმა *დამოუკიდებელთა სალონში* წარადგინა, ხელოვნების მოყვარულებში მრავალმხრივ ინტერესსა და აღტაცებას იწვევს. უპირველესად, ხაზგასასმელია ნამუშევრის უპრეცედენტო ხასიათი, რაც მის განსაკუთრებულობას განაპირობებს: ხელოვნების მოყვარულთათვის უცხო კულტურისათვის დამახასიათებელი ცნობისმოყვარეობის აღმძვრელი ნიუანსები გამორჩეულად მიმზიდველია. ამასთანავე, ნამუშევარი ღრმა მხატვრული შინაარსისა და ღირებულების მატარებელია: ტილო გულწრფელი და ნამ-

დვილი გრძნობის ანარეკლია, ბრწყინვალედ გადმოცემული შემოქმედის მიერ, რომელსაც განსაკუთრებულად ძალუძს, ჩასწვდეს მშვენიერების სიღრმეს და მთელი სისრულით გადმოგვცეს მისი ხიბლი და მრავალფეროვნება. ტილო, რომელშიც მხატვარი უჩვეულო ტექნიკურ ოსტატობას ავლენს, გამორჩეული სპონტანურობისა და შემოქმედებითი ენთუზიაზმის ნაზავია. ტფილისში, კავკასიური სულისკვეთების მქონე საქართველოში, დაბადებული მხატვარი, უდავოდ, გამოირჩევა განსაკუთრებული ესთეტიკური ტემპერამენტით. მასთან ვხვდებით ორიენტალიზმის მისეულ მსოფლალქმას, რომელიც რადიკალურად განსხვავდება ჩვენი – დასავლური წარმოდგენისაგან. ელენე ახვლედიანი ითავისებს ამ ხედვას, ამასთანავე, საკუთარი თავის ერთგული რჩება. სწორედ ეს გულწრფელობა ანიჭებს მის ნამუშევრებს უნიკალურ ხიბლსა და მოულოდნელობის განცდას, რაც მათს იშვიათობასა და გამორჩეულობას განაპირობებს. სინამდვილისადმი ერთგულებით გამორჩეული მხატვარი საკუთარ ხედვას მთელი გულითა და გონებით გადასცემს, ისე, როგორც მხოლოდ ღრმად მოაზროვნე ხელოვანს შეუძლია. იგი ბრძნულად მიუყვება ამ გზას. სწორედ ამ გზაზე პოულობს შემოქმედი თავისი ტემპერამენტის შესაბამისი ორიგინალური შთაგონების წყაროს“ (Mac-Auliffe, 1925:3).

გამორჩეულია გალერეა *Quatre Chemins*-ში ელენე ახვლედიანის პერსონალურ გამოფენაზე გამოტანილი ქართული პეიზაჟი. იგი დღეს საქართველოშია, კერძო კოლექციაში. გასაოცარია, მაგრამ *L'Art vivant*³-ში დაბეჭდილი ქართული პეიზაჟის შავ-თეთრი ფოტოც კი უაღრესად ფერადი და ნათელია, რომ აღარაფერი ვთქვათ ორიგინალზე (სურ.10).

სურათზე – ქართული პეიზაჟი უსასრულო სივრცეა გამოსახული. ფერწერული სივრცის სიღრმის ასაგებად მხატვარი საღებავის ფერადი პლასტების მონაცვლეობას მიმართავს თბილი და ცივი ტონების კონტრასტის საფუძველზე და ქმნის კომპოზიციის დიაგონალების გადაკვეთაზე აგებულ ხაზობრივ სტრუქტურას. სურათის წინა პლანი ყოფითი

სცენებით თხრობითია. ფიგურული ჯგუფები დიაგონალურადაა განაწილებული და სურათის მარცხენა – მახვილი კუთხიდან ირიბი სინათლის ნაკადით მიემართება კომპოზიციის ცენტრში უხვად განათებული პატარა მდელოსკენ. სურათის ქვედა-მარჯვენა კუთხიდან კი, დიაგონალურად მიმავალი აღმართიდან, რომელსაც ასევე მზის გულზე გავყავართ, ეშვება გოგო-ბიჭი. მათი სისწრაფე კიდევ უფრო აძლიერებს პეიზაჟის ცოცხალ დინამიკას.

სურათის ცენტრში, მაღალი ბორცვის გადასახედიდან, უშველებელი ველი იშლება, რომელიც ჰორიზონტზე მთის ფერდობებს უერთდება. სურათზე მხატვარმა ქართული ბუნების კრებითი სახე შექმნა. მას არ გამორჩენია ქართული ლანდშაფტის თავისებურება, მეხსიერებას შემორჩენილი აქვს ალაზნის ველის მოჩითული ქსოვილი, კავკასიონის მთების, მთაგორიანი სოფლის (ზემო იმერეთის ან რაჭის) ბუნების სურათი. ნახატის ყველა დეტალი ფაქიზადაა გამოყვანილი. ხეებისგან დაცემული მზის ირიბი სხივებით წარმოქმნილი გრძელი ჩრდილები ტილოზე საოცრად მდიდრულ კოლორიტულ ზედაპირს ქმნის.

კომპოზიციის ქვედა პლანის კოლორიტი ჩამჯდარი მოყავისფრო, მუქი მწვანე ფერითაა დახატული. შუა ნაწილი თანდათან ღიადება გრილი ოქროსფერი სინათლით, ხოლო მაღალი ჰორიზონტი ღია ცისფერია. ყოველი მომდევნო სურათზე წინა პლანის ფონს ქმნის, რისი წყალობითაც მთლიანდება ბუნებისა და შორეული ჰორიზონტების გამოსახულება. ფერწერულ ტილოზე კომპოზიციის აგების ეს ტექნიკა ნიდერლანდური პეიზაჟური მხატვრობის ტრადიციისთვისაა დამახასიათებელი. ელენე ახვლედიანმა ამ ტილოზე ქართული ბუნების ეპიკური სახე შექმნა ჩრდილოეთ რენესანსისთვის სახასიათო პანთეონით⁴.

ქართული პეიზაჟის შესახებ ჟურნალ *L'Art Vivant*-ში წერია: „გალერეა *Quatre Chemins*-ში წარმოდგენილი ელენე ახვლედიანის ნამუშევრები ძალზე საინტერესოა, რადგან ისინი წარმოაჩენს ამ ახალგაზრდა მხატვრის ძა-

3 *L'Art vivant* – სახელოვნებო ჟურნალი, რომელიც 1925-1939 წლებში გამოიცემოდა პარიზში.

4 რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრება, რომელიც ღმერთს აიგივებს ბუნებასთან, ხოლო ბუნებას განიხილავს როგორც ღვთაების განსახიერებას.

ლისხმევას, თავი დააღწიოს იმ ჭარბ ესთეტიზაციას, ერთგვარ მანერიზმს, რასაც სხვა ქართველ მხატვრებთან, მაგალითად, ლადო გუდიაშვილთან, ვხვდებით და, რაც, თავის მხრივ, გარკვეულწილად მომხიბლავიცაა. ახვლედიანის უახლესი პეიზაჟები მტკიცებულებაა იმისა, რომ მან უკვე მიაღწია იმ მიზანს, რომლისკენაც მიისწრაფოდა. ახლა მას მხოლოდ ისღა დარჩენია, რომ გააღრმავოს და დახვეწოს თავისი ფერადოვანი და გემოვნობიანი ხელოვნება“ (L'Art Vivant, 1926:83).

ელენე ახვლედიანის შესახებ 1925-1927 წლების ფრანგული პრესიდან აღსანიშნავია სტატია აღმოსავლური ხელოვნება, დაბეჭდილი პრომეთეს (კავკასიისა და უკრაინის ხალხთა ეროვნული თავდაცვის ორგანო) ფურცლებზე. მასში ვკითხულობთ: „რამდენიმე კვირის წინ ახალგაზრდა და მომხიბვლელი ქართველი მხატვრის, ქალბატონ ელენე ახვლედიანის, მცირე გამოფენამ, სადაც წარმოდგენილი იყო ფერწერა და მხატვრობა, ხელოვნების მოყვარულებს თავი მოუყარა პარიზში, გოდო დე მორუას ქუჩის #18-ში მდებარე Galerie des Quatre-Chemins-ში. კრიტიკა უკვე კეთილგანწყობით გამოეხმაურა ამ ფაქტს. ნამდვილ აღმოჩენად იქცა გამოფენაზე წარმოდგენილი, მხატვრის გამბედაობით გამორჩეული ქართული პეიზაჟები-ძველი სამრეკლო, ძველი თბილისის ხედები. ფერთა გამა და გამორჩეული მხატვრული ოსტატობა ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს ის რეალობაზე მეტად ოცნების სფეროს კუთვნილებს. ვფიქრობთ, რომ ამ ახალგაზრდა მხატვრის ახალი ნამუშევრები შარშანდელი და საგაზაფხულო გამოფენების კრიტიკოსთა დადებით შეფასებებზე გაცილებით მეტს იმსახურებს. მხატვრის ინდივიდუალიზმი, რომელიც წარმოდგენაში გმირული წარსულის ჩერქეზულ სახეებს აცოცხლებს, მის ტილოებს განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს. ნამუშევართა დახვეწილობა, რომელიც საღვთისმეტყველო ორნამენტულ ან მინიატიურებით მოკაზმულ სპარსულ ხელნაწერთა სტილს მოგვაგონებს, დამოუკიდებელი, ინდივიდუალური და მრავლისმეტყველი ხასიათით გამოირჩევა. ეს ესთეტიკა თითქოს მემკვიდრეობითაა ჩაბეჭდილი ქალბატონ ახვლედიანის მზერაში. პარიზის კუთხეებისა და ბურგ ლა რენის /Bourg-la-Reine თემატიკაში იგრძნობა გულწრფელი სიყვარული

საფრანგეთის მიმართ. ტილოები შესრულებულია უზუსტესი ხედვით, მტკიცე და თავდაჯერებული ხელით, რომელიც ისევე ოსტატურად იყენებს ფუნჯს, როგორც მისი საარაკო წინაპრები, ლეგენდარული ბაგრატ და ვახტანგ მეფენი, ორლესულ ხანჯლებს. ამჯერად კრიტიკა, რომელიც ჩვეულებრივ უცხოელ ხელოვანთა მიმართ თავშეკავებით გამოირჩევა, უპრეცედენტოდ კეთილგანწყობილი აღმოჩნდა ახვლედიანის მიმართ და ჩვენც განსაკუთრებით მოხარულნი ვართ, რომ დღეს შესაძლებლობა გვეძლევა, ვილაპარაკოთ არა უბრალოდ როგორც კრიტიკოსებმა ერთი რიგითი კავკასიელი მხატვრის პარიზში გამართულ გამოფენაზე, არამედ როგორც გულწრფელად აღფრთოვანებულმა შემფასებლებმა იმით, რაც ვიხილეთ“ (Prométhée, 1926:28-29).

1927 წელს პარიზიდან სამშობლოში დაბრუნებულ ელენე ახვლედიანს საგრძნობლად სახეცვლილი გარემო დახვდა. მართალია, ავანგარდი მემარცხენე მიმდინარეობად და ფორმალიზმად ჯერ ბოლომდე არ იყო გამოცხადებული, მაგრამ საბჭოეთის იდეოლოგიური წნეხი უკვე იგრძნობოდა ხელოვნებაში, რომელიც ბოლშევიკური პროპაგანდის მძლავრი და ეფექტური იარაღი გახდა.

ამავე წლის 5 ივნისს ხელოვნების მუშათა კლუბში მხატვარმა გამართა თავისი პირველი პერსონალური გამოფენა საქართველოში, რომელმაც დამსახურებული აღიარება მოუტანა მას. გამოფენილი იყო პარიზის პეიზაჟები და საფრანგეთში შექმნილი ქართული პეიზაჟი; თელავი, ზამთარი. კახეთი და სხვა ნამუშევრები. აშკარა იყო, რომ ამიერიდან მხატვრის შემოქმედებაში წამყვანი თანრი პეიზაჟი გახდა.

1920-იანი წლები განსაკუთრებული იყო ელენე ახვლედიანის შემოქმედებასა და მთლიანად ქართული ხელოვნების ისტორიაში. XX ს-ის I მესამედის ქართულმა მხატვრობამ, რომელიც ევროპული ხელოვნების კონტექსტში ვითარდებოდა, საინტერესო და თვითმყოფადი ნიმუშები შექმნა. „პარიზელ“ ქართველებს – დავით კაკაბაძეს, ლადო გუდიაშვილს, ქეთევან მაღალაშვილსა და ელენე ახვლედიანს განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვით ამაში.

არ ვიცით, როგორ განვითარდებოდა ელენე ახვლედიანის შემოქმედება, მას რომ

ჰქონოდა შესაძლებლობა პარიზში დაბრუნების ან სულაც იქ დარჩენის. ცხადია, რომ პარიზში გატარებული წლები და ის შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც ელენე ახვლედიანმა კოლაროსის აკადემიაში სწავლითა და მრავალრიცხოვან გამოფენებში მონაწილეობით გაიარა, იმ აღიარებით, რომელიც მან მოიპოვა, საყოველთაოდ დაუმკვიდრებდა ადგილს მსოფლიო მხატვრობაში, ვინაიდან ელენე ახვლედიანის შემოქმედებას გამოარჩევს წერის მხოლოდ მისეული, უაღრესად თვითმყოფადი მანერა, მდიდარი პალიტრა, ფერის ფაქიზი შეგრძნება და უზადოდ დახვეწილი გემოვნება. განსაკუთრებით მომხიბლავია მის მიერ შექმნილი ურბანული თუ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის კოლორიტული პეიზაჟები, რომლებიც, იმა-

ვდროულად, შთამბეჭდავად გადმოსცემს ავტორის ლირიკულსა თუ ეპიკურ განწყობას. სწორედ ამიტომ ითვლება იგი XX ს-ის დაზგური პეიზაჟური მხატვრობის ერთ-ერთ ფუძემდებლად და საუკეთესო წარმომადგენლად. ელენე ახვლედიანისადმი მიძღვნილ ყველა მონოგრაფიაში, სამეცნიერო თუ პოპულარული ხასიათის წერილში აღნიშნულია მისი შემოქმედებითი დიაპაზონის ფართო მასშტაბი: იგი იყო არა მხოლოდ შესანიშნავი ფერმწერი, არამედ გრაფიკოსი, ოთხმოცამდე დრამატული და საოპერო სპექტაკლის სცენოგრაფი, მრავალი წიგნის ილუსტრატორი და მხატვრულად გამფორმებელი. სხვადასხვა ჟანრის მის ყველა ნამუშევარს გამოარჩევს პიროვნული ხელწერა და ეროვნული სულისკვეთება.

Khatuna Kikvadze

EXHIBITIONS OF ELENE AKHVLEDIANI'S PARISIAN PERIOD IN THE FRENCH PRESS (1925-1927)

Summary

The article 'Exhibitions of Elene Akhvlediani's Parisian Period in the French Press, 1925-1927 years' examines the early Parisian period of Helen Akhvlediani's creative work, her studies at the Collaros Academy, her 'Nude' series, and the paintings she presented at group and personal exhibitions. In 2025, a new album was published, entitled 'Helen Akhvlediani – The Paris Period a Hundred Years Later series- Nude.' A significant part of it is devoted to nude sketches created by Helen Akhvlediani during her studies at the Free Academy of Collaros. As part of the work on the introductory article to the album, a review of the Parisian press, devoted to the work of Elene Akhvlediani, was conducted. It testifies the enormous interest to the work of the young Georgian artist which was unknown, unusual with originality and identity for Parisian art lovers.

A hundred years ago, Paris was a cultural capital of the world. Artists of different nationalities and creative convictions gathered there. This is how the Ecole de Paris (Paris School) was created. Georgian artists working in this multicultural creative environment were also a part of the Paris School. They sought to enrich the mosaic of European art with the national features of their work.

While working on this article for the aforementioned album, I was particularly interested in exploring the French press coverage from 1925 to 1927 dedicated to Elène Akhvlediani's exhibitions in Paris: the Salon des Indépendants, the Autumn Salon, and the artist's first personal exhibition at the Quatre Chemins gallery. The French press watched Elene Akhvlediani's creative work with interest. Of particular interest were the Georgian landscapes created in Paris, which proved to be exceptionally attractive thanks to their characteristic foreign cultural features and images. Critics noted Elene Akhvlediani's unique, original style of painting, rich palette, neat sense of colour and impeccable, genuine refined taste.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბუაძე, ლ. (2008). *ელენე ახვლედიანი. წლები, მოვლენები, ფაქტები*. თბ.: გამომც. „კენტავრი“
2. გუდიაშვილი, ლ. (1976). მოგონებების წიგნი. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. ##5,6,7,8,9,10,11,12. თბ.: საქართველოს კულტურის სამინისტროს გამოცემა.
3. გუდიაშვილი, ლ. (1977). მოგონებების წიგნი. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. ##1,2,3. თბ.: საქართველოს კულტურის სამინისტროს გამოცემა.
4. კარბელაშვილი, მ. (1980). *ელენე ახვლედიანი*. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
5. პრივალოვა, ე. (1980). *ელენე ახვლედიანი*. კატალოგი. თბ.: საქართველოს საინფორმაციო სააგენტოს გამოცემა.
6. Bn. J. de M. (1926). *L'Art. Oriental. Bulletin officiel du Comité "France-Orient"*. 11.01. Paris.
7. Germaine Mac-Auliffe, (1925). *Le Salon des Independants. Helene Akhvlediani. Revue du Vrai et du Beau*. #10. Paris.
8. *Le Figaro*, (1926) #271. Paris.
9. *La Lanterne*. Journal politique quotidien. (1926). #17 945. Paris.
10. *La Presse*. (1926). #4243. Paris.
11. *L'Art et les artistes : revue mensuelle d'art ancien et moderne*. (1926). #70. Paris.
12. *L'Art vivant : art decoratifs et appliques peinture, le livre, sculpture, les arts de femme* (1926). #5. Paris.
13. *Le Quotidien*. (1926). #1339. Paris.
14. *L'Ère nouvelle*. (1927). #3365. Paris.
15. *L'Intransigeant*. (1926). #18888. Paris.
16. *Paris-midi*. (1926). #416. Paris.
17. *Prométhée* (organe de défense nationale des peuples du Caucase
18. et de l'Ukraine [directeur : Georges Gwazawa].(1926). Paris.
19. *Revue du vrai et du beau : lettres et arts*. (1925). #59. Paris.
20. *Société des artistes indépendants. 36. Catalogue de la 36e exposition*. 1925. Paris.
21. *Société des artistes indépendants. 37. Catalogue de la 37e exposition*. 1926. Paris.
22. *Société des artistes indépendants. 38. Catalogue de la 38e exposition*. 1927. Paris.
23. V O K S. Auteur du texte. V.O.K.S.(1926). *Organe de la Société pour les relations culturelles entre l'U.R.S.S. et les pays étrangers*. 02-01. Paris.
24. Comité "France-Orient". Auteur du texte. *Bulletin officiel du Comité France-Orient*. 1926.Paris.
25. <https://www.artscape.fr/paris-montparnasse-tbilissi-helene-akhvlediani-vera-pagava-musee-montparnasse>.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. *ნუ. ქალაქი, ფანქარი. 24x23. პარიზი 1924*
- სურ. 2. *აკადემიაში. ქალაქი, ფანქარი. პარიზი 1925*
- სურ. 3. *ძველი თბილისის ეზო. ტილო, ზეთი 99x99. პარიზი. 1925*
- სურ. 4. *ფოტოზე – ელენე ახვლედიანი, ქეთევან მაღალაშვილი, ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე. პარიზი. 1925*
- სურ. 5. *ქართული პეიზაჟი. ტილო, ზეთი. 52x52 პარიზი. 1924*
- სურ. 6. *პარიზი, მუშათა უბანი. ტილო, ზეთი 65x80. პარიზი. 1926*
- სურ. 7. *პარიზის კუთხე. ტილო, ზეთი. 39x47. პარიზი. 1926*
- სურ. 8. *ზამთარი. კახეთი. ტილო, ზეთი. 67x69,5 პარიზი. 1924*
- სურ. 9. *ქეიფი გზის პირას. ტილო, ზეთი. 148x117 პარიზი. 1924*
- სურ. 10. *ელენე ახვლედიანის ქართული პეიზაჟის ფოტო. ჟურნალი L'Art vivant. პარიზი. 1926*

Description of illustrations

- Fig. 1. *Nude. Paper, pencil. 24x23. 1924*
- Fig. 2. *At the Academy. Paper, pencil. 1925*
- Fig. 3. *Old Tbilisi courtyard. Canvas, oil. 99x99. 1925*
- Fig. 4. *On the photo – Elene Akhvlediani, Ketevan Magalashvili, Lado Gudishvili, Davit Kakabadze*
- Fig. 5. *Georgian landscape. Canvas, oil. 52x52. 1924*
- Fig. 6. *Paris, workers' district. Canvas, oil. 65x80. 1926*
- Fig. 7. *Corner of Paris. Canvas, oil. 39 x 47. 1926*
- Fig. 8. *Winter. Kakheti. Canvas.Oil. 67x69.5. 1924*
- Fig. 9. *Banquet by the roadside. Canvas.Oil. 148x117 1924*
- Fig. 10. *Photo of Georgian landscape by Elene Akhvlediani. L'Art vivant magazine. Paris. 1926*



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



Galerie Quatre Chemins

H. AKLUWLEDIANI

სურ. / Fig. 10

მოხიუსტ როდენის მარადიული გაზაფხული

თანამედროვე ქანდაკების ფუძემდებლად აღიარებულმა ფრანგმა ხელოვანმა – ოგიუსტ როდენმა საკუთარი შემოქმედებითი მანერითა და ნოვატორული ექსპერიმენტებით XX ს-ის მხატვრულ მოდერნიზმს დაუდო სათავე. ახალგაზრდა მოქანდაკე პარიზის შემოქმედებით ასპარეზზე XIX ს-ის 60-იანი წლებიდან გამოდის, როდესაც ფრანგ იმპრესიონისტ ხელოვანთა მემბოხე ჯგუფის გამოჩენის კვალდაკვალ სახვით ხელოვნებაში იწყება რევოლუციური გარდაქმნების ეტაპი. ეს ნატიფი ხელოვნების აკადემიისა და ოფიციალური სალონის ხისტი კონვენციებისადმი „დამოუკიდებელთა“ აშკარა წინააღმდეგობითა და რადიკალური მხატვრული მსოფლხედვის დამკვიდრების სურვილით იყო განპირობებული. ფერწერისგან განსხვავებით, ამ პერიოდის ქანდაკება რჩება აკადემიის მძლავრი ზეგავლენის ქვეშ და კონსერვატიული სალონური კულტურის მკაცრი აკადემიური სტანდარტების შენარჩუნებით აგრძელებს საუკუნოვან ტრადიციებს. ქანდაკების მედიუმში კვლავ ნეოკლასიციზმისა თუ რომანტიზმის მხატვრული ესთეტიკა დომინირებს, რომლებიც ისტორიულ, რელიგიურსა თუ მითოსურ სიუჟეტებთან ერთად უპირატესობას ფორმათა იდეალიზაციას ანიჭებს.

მესამე რესპუბლიკის პარიზის ურბანული იერსახის ფორმირებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს საზოგადოებრივი დანიშნულების მონუმენტური ქანდაკება, რომელიც სახელმწიფო პროპაგანდის მთავარი საშუალება ხდება. პარიზის ქუჩებში პოლიტიკურ მოღვაწეთა, ისტორიული გმირებისა თუ კულტურული იდენტობის განმსაზღვრელ სხვა საზოგადოებრივ ძეგლთა სიჭარბემ ხელოვნების კრიტიკოსთა ანტიპათია დაიმსახურა და საჯარო მონუმენტებით გატაცების ამ ფენომენს „სტატუომანია“ ეწოდა. კრიტიკოსები მონუმენტური ქანდაკების ნიმუშებს,

რომლებიც გამორჩეული ისტორიული მოვლენებისა და პიროვნებების უკვდავყოფასთან ერთად ეროვნული იდენტობისა და ღირსების დემონსტრირებას ისახავდა მიზნად, შაბლონური, დაბალი ესთეტიკური ღირებულების მქონე ნაწარმოებებად მიიჩნევდნენ. საზოგადოებრივი გემოვნების ფორმირებაზე მნიშვნელოვნად ზემოქმედებდა ქანდაკებათა გარეგნული კეთილშობილება, მაღალზნეობრიობა, ელეგანტურობა და ძლევამოსილების განცდა, რაც გარკვეულ წინასწარგანწყობას ქმნიდა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო მონუმენტური ქანდაკება.

XIX ს-ის ფრანგული ქანდაკების მხატვრული კრიტერიუმები დენი დიდროს 1765 წლის პარიზის სალონში გაჟღერებული ესთეტიკური დოქტრინის საფუძველზე განვითარდა. ფრანგული განმანათლებლობის ერთ-ერთი მთავარი წარმომადგენლის სიტყვებით, ქანდაკება *მგზნებარე, მაგრამ ჩუმი და მდუმარე მუზაა* (<https://www.19thc-artworldwide.org/spring06/qthis-man-is-michelangelo-octave-mirbeau-auguste-rodin-and-the-image-of-the-modern-sculptor>)^{1,2}. იგი მკვეთრად მიჯნავს ერთმანეთისაგან ფერწერისა და ქანდაკების მხატვრულ შესაძლებლობებს და შინაგანი თავისუფლებით ფერწერას ქანდაკებაზე მაღლა აყენებს. ეს უკანასკნელი თავისი არსით სერიოზულსა და მნიშვნელოვან თემებს უნდა აღწერდეს და ემოციური თავშეკავებულებითა და კეთილსახიერებით გამოირჩეოდეს. მიუხედავად ამისა, ქანდაკებას მგზნებარე ემოციისა და ვნების ასახვა მხოლოდ ნატიფი მშვენიერებისა და ამაღლებული სენსუალობის მეშვეობით შეუძლია, რომელიც არასდროს უნდა ავლენდეს უხამსობასა და ამორალურობას. ქანდაკება მხოლოდ თავის თავში ატარებს შინაგან ცეცხლს...

ქანდაკებისა და მხატვრობის შესახებ დიდროსეული იდეების სისტემატიზაციას ახ-

1 აღნიშნული წყაროდან ინფორმაცია დამოწმებულია რამდენჯერმე. ამიტომ ის სტატიაში მხოლოდ ერთხელაა მითითებული. ტექსტის გადატვირთვის თავიდან ასარიდებლად, შემდგომი ციტირებების წყარო აღარ იდენტიფიცირდება.

2 სტატიაში გამოყენებულ უცხოენოვან ციტატათა თარგმანი ავტორისეულია.

დენს ისტორიკოსი და პოლიტიკოსი ფრანსუა გიზო 1817 წლის ესეიში – *ზღვრები, რომლებიც მიჯნავს და კავშირებს, რომლებიც აერთიანებს სახვითი ხელოვნების დარგებს*. იგი ამ ესეიში ხსნის ქანდაკების რაობას, რაც ემოციების დისციპლინირებული, ორგანიზებული ფორმებით გამოხატვას გულისხმობს, განსხვავებით ფერწერისაგან, რომელსაც ცოცხალი ენერგიით, უშუალოდ და დრამატიზმით აღსაყვამ მოქმედების ასახვა შეუძლია.

საინტერესოა, რომ ამავე პერიოდში წერს ქანდაკების შეზღუდულ მხატვრულ შესაძლებლობებზე XIX ს-ის დიდი ფრანგი მწერალი და ხელოვნების კრიტიკოსი სტენდალი, რომელსაც, პლასტიკური ხელოვნებისგან განსხვავებით, ფერწერა აღაფრთოვანებს. იგი ფიქრობდა, რომ ქანდაკებას, ისევე როგორც ფერწერას, მნახველში ზემოთაგონება და მხატვრული ფანტაზია უნდა გაელვებინა. 1816 წელს წერს: *ქანდაკება როგორც მედიუმი შეზღუდულია ფიგურის ფიზიკური მახასიათებლების კუნთოვანი ასპექტის ჩვენების აუცილებლობით* (Roderick, 1980: 126). იგი თვლიდა, რომ მყარი მასალით შესრულებული მდგრადი, უცვლელი პლასტიკური ფორმები ორგანული სტატიკურობით მუდმივ ემოციურ მდგომარეობებს გადმოსცემს და თრგუნავს წამიერი განცდების გამოხატვის შესაძლებლობას; ქანდაკება, როგორც პლასტიკური ხელოვნება, ფიგურის პოსტურისა და მუსკულარული მახასიათებლების აღწერით ოპერირებს, რის გამოც მხოლოდ ხილულსა და მატერიალურს აღწერს და არ აქვს შინაგანი, დემატერიალიზებული სულიერი რეალობის წვდომისა და წამიერი ემოციის გამოვლენის უნარი.

ფრანგული ქანდაკების კრიზისის ეხმარება 1846 წელს ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი, ხელოვნების კრიტიკოსი და მწერალი შარლ ბოდლერიც თავის კრიტიკულ ესეიში – *რატომაა ქანდაკება მოსაბეზრებელი?* რომელშიც იგი ქანდაკების როგორც ხელოვნების ცალკეული დარგის ლეგიტიმურობას ეჭვქვეშ აყენებს. ბოდლერის აზრით, ქანდაკებამ ხელოვნების დამოუკიდებელმა მედიუმმა ამოწურა თავისი არსებობის შინაგანი რესურსი და გახდა რეალურ მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული ხელოვნების მეორეხარისხოვანი დარგი. ბოდლერი მიუთითებს ინდუსტრიალიზაციით განპირობებულ დეჰუმანიზაციის სანყისებზე, რის გამოც მწვავედ უპირისპირ-

დება ღრმა ემოციებისგან დაცლილი ნეოკლასიკური ქანდაკებების მასობრივ წარმოებას. მისი აზრით, ავტორის ინდივიდუალურ მხატვრულ განზრახვასა და მგრძნობელობას მოკლებული სკულპტურა უმინაარსო დეკორატიულ ფორმას ემსგავსება, რომელიც მხოლოდ არქიტექტურული ანსამბლების გამამშვენებელ ელემენტებად შეიძლება იქნას აღქმული. ფრანგული ქანდაკების ამ ერთგვარ სტაგნაციას ეხმარება 1857 წელს ონორე დომიეც ჟურნალ *Le Charivari*-ში სარკასტული სურათით – *ნახატებს შორის მოთავსებული ქანდაკების სევედიანი სახე 1857 წლის სალონიდან*, რომელიც სალონური აკადემიზმისადმი საზოგადოების სკეპტიკურ დამოკიდებულებასთან ერთად ნეოკლასიკური ესთეტიკის რეტროგრადულობას უსვამს ხაზს (<https://www.youtube.com/watch?v=LzbsZD0zTPs>).

დიდროს მიერ დასახული ქანდაკების განვითარების პერსპექტივები, ხანგრძლივი აქტუალობის მიუხედავად, კრიტიკოსების აშკარა სკეპტიციზმს იმსახურებს. ჟურნალ *L'Art*-ის კრიტიკოსი ანდრე მიშელი 1884 წელს ირონიით აღნიშნავს, რომ პარიზის სალონის სკულპტურათა ბაღი დიდროსეული მუზის სამეფოა, სადაც კანონიკურ წესთა დოგმებში მოქცეული ქანდაკებები მოკლებულია იმ სინატიფესა და მომხიბვლელობას, რაც ფერწერას გააჩნია...

XIX ს-ის ფრანგული ქანდაკების სტაგნაცია გამოწვეული იყო ტრადიციისადმი ერთგულებითა და კონსერვატიზმით, რასაც ქვეყნის პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური ფაქტორები უწყობდა ხელს. 1879 წელს ჟიულ ფერიმ აღნიშნა, რომ ქანდაკების როგორც საჯარო ხელოვნების მთავარი დამკვეთი იყო მთავრობა და ქანდაკების ნიმუშებსაც ის ოსტატები ქმნიდნენ, რომლებიც ოფიციალური ფრანგული ხელოვნების ტრადიციულ ესთეტიკურ ღირებულებებს იზიარებდნენ.

სტენდალი, ბოდლერისგან განსხვავებით, აღიარებს ქანდაკების შინაგან ემოციურ პოტენციალს და აყალიბებს კრიზისის გადალახვის საკუთარ ხედვას. 1817 წელს გამოქვეყნებულ ნიგში – *მხატვრობის ისტორია იტალიაში* სტენდალი აღწერს რომანტიზმის ეპოქის შემოქმედის ჭეშმარიტ სახეს და საუბრობს თანამედროვეობის მიერ მიქელანჯელოს ხელახლა აღმოჩენის აუცილებლობაზე.

XIX ს-ის 10-იანი წლებიდან მიქელანჯელოს ხშირად მოიხსენიებენ როგორც კლასიციზმისა და აკადემიზმის მთავარ ანტიპოდს.

სტენდალისთვის მიქელანჯელო თანამედროვე შემოქმედის ეტალონია, რომელიც ეპოქის ბოლოქარ, მღელვარე სულისკვეთებასა და XIX ს-ის მძაფრ ემოციურობას ამჟღავნებს. „რომანტიკოს მხატვართა ყურანად“ აღიარებულ სტენდალის ამ წიგნში მიქელანჯელო წარმოდგენილია როგორც წარსულის უდიდესი შემოქმედი და თანამედროვე ხელოვანის სიმბოლო. სტენდალი წერს: *წარმოდგინეთ, მიქელანჯელო რომ დღეს, ჩვენს განმანათლებლურ ეპოქაში, დაბადებულიყო, რა შემოქმედებით სიმაღლეს მიაღწევდა... ალბათ, თანამედროვე ქანდაკებას შექმნიდა, პლასტიკურ ფორმაში ღრმა ადამიანურ გრძნობებსა და ენებებს გამოავლენდა, თუკი ეს, საერთოდ, შესაძლებელია ქანდაკებაში... სტენდალი ფიქრობდა, რომ მისი ეპოქის მიქელანჯელო ადამიანის სულის მრავალფეროვნებას ქვაში გააცოცხლებდა. მწერალს აღაფრთოვანებდა ის, თუ როგორ ორგანულად დაუკავშირა რენესანსის ოსტატმა ანტიკური ცოდნა თანამედროვეობასა და ეპოქის სულიერ მგრძნობელობას, რითაც ახალი ხელოვნების დაბადებას დაუდო სათავე. სტენდალის აზრით, თანამედროვე ქანდაკების შესაქმნელად ხელოვანი საკუთარ სულსა და გარემომცველ სამყაროს სიღრმისეულად უნდა იკვლევდეს. მან ჭეშმარიტი ფერმწერის სახე დელაკრუაში დაინახა, თუმცა, ქანდაკების დარგში ჯერ კიდევ არ ჩანდა თანამედროვეობის მიქელანჯელო...*

ამ რთული და ხანგრძლივი დებატების ფონზე იწყებს მოღვაწეობას ოგიუსტ როდენი, რომელმაც ტრადიციისა და ნოვაციის ჰარმონიული სინთეზით, ქანდაკების ინდივიდუალური მხატვრული პოტენციალის დაცვითა და მისი განვითარების სამომავლო პერსპექტივების დასახვით განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა თანამედროვე ქანდაკების ისტორიაში. მისი შემოქმედება სკულპტურის მიმართ განმანათლებელთა ხედვას უპირისპირდებოდა და სტენდალის, ბოდლერისა და სხვათა კრიტიკის ნიველირებას ისახავდა მიზნად, რისი უშუალო ვიზუალური განსხეულებაც როდენის *magnum opus*-ი, დაუსრულებელი ქმნილება *ჯოჯოხეთის კარიბჭე* გახდა. ის განკუთვნილი იყო პარიზის

დეკორატიული ხელოვნების მუზეუმისთვის, რომელიც საუთქენსინგტონის/ დღევანდელი ვიქტორია და ალბერტის მუზეუმის (Hawkins, 1975: 8) ანალოგი უნდა ყოფილიყო და ორსეს სასახლის ნანგრევებზე აგებულიყო (<https://www.metmuseum.org/essays/auguste-rodin-1840-1917>). მიუხედავად იმისა, რომ პროექტი არ განხორციელებულა, მოქანდაკე სიცოცხლის ბოლომდე აგრძელებდა მონუმენტურ კარზე მუშაობას.

1880-იანი წლებიდან იწყება ქანდაკების ირგვლივ არსებულ ტრადიციულ ღირებულებათა გადაფასება. ქრება სტილის ერთიანობა და ერთსულოვნება შეხედულებისა იმის შესახებ, თუ რას უნდა ისახავდეს მიზნად პლასტიკური ხელოვნება. ამ პერიოდის სამხატვრო წრეებში მეტი მრავალფეროვნება შემოიტანა მხატვართა მიერ დამოუკიდებელი სალონების ორგანიზებამ, რამაც, ერთი მხრივ, თავისუფალ შემოქმედთა ჯგუფს თვითგამოხატვის უსაზღვრო შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალება მისცა, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელოვნების განვითარების მრავალფეროვანი პერსპექტივები დასახა. კრიზისი ცალსახა იყო უშუალოდ სახელმწიფოს დაქვემდებარებულ სალონურ ხელოვნებაშიც, სადაც მხატვრულ ნოვაციას მოკლებული ექსპერიმენტები ქანდაკების განვითარების ჭეშმარიტ გზას კიდევ უფრო გაურკვეველს ხდიდა.

ხელოვნების ცნობილი კრიტიკოსი დარჯენტი 1883 წლის ნაციონალური ექსპოზიციის მიმოხილვისას ჟურნალ *L'Art*-ში წერს: *ეროვნული ხელოვნება მკვდარია... დღეს ყველგან გაურკვეველობაა... თუმცა, მის ყურადღებას იქცევს განცალკევებით მდგარი ორი ქანდაკება- როდენისეული ბრინჯაოს ხანა და წმინდა იოანე ნათლისმცემლის ქადაგება, რომლებშიც თავად დარჯენტიმ მისთვის საინტერესო მოდერნისტული ხელოვნების საწყისები დაინახა. იგი ფურკოსთან ერთად მიიჩნევდა, რომ როდენის შემოქმედებაში ფრანგული ქანდაკების ახალი მიმართულება ისახებოდა და ეს თვითნასწავლი, დამოუკიდებელი ხელოვანი, დიდი ჯოტოს მსგავსად, ხელოვნების განვითარების ახალ ერას დაუდებდა სათავეს.*

როდენის შემოქმედების პოპულარიზაციაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის მის მთავარ მხარდამჭერს, ფრანგ მწერალს, კრიტიკოსსა და დრამატურგ ოქტავ მირბოს, რომელმაც

პირველმა დაინახა როდენის ქანდაკებების რევოლუციური ხასიათი და ნოვატორობა. მირბომ 1884 წელს ჟურნალ *Le Gaulois*-ში სრული სტატია მიუძღვნა მოქანდაკის შემოქმედებას და ისტორიაში პირველად იგი რენესანსის ტიტანს შეადარა: *გეუბნებით, ბატონო, ეს კაცი მიქელანჯელოა და თქვენ მას არ იცნობთ. 1880-იან წლებში როდენის ხელოვნებას იცავდნენ სხვა გავლენიანი მწერლები და ხელოვნების კრიტიკოსები-გუსტავ ჟეფროი, დარჯენტი და ლუი დე ფურკო, რომლებიც აღტაცებული იყვნენ როდენის მიერ პლასტიკურ ფორმათა რეალისტური მოდელირებით. თუმცა, მირბო იყო პირველი, ვინც მიქელანჯელოს პერსპექტივიდან სცადა ადამიანის ფიგურისადმი როდენის რევოლუციური მიდგომის წარმოჩენა. მირბოს დამსახურებით, 1889 წლის მონე-როდენის ერთობლივი გამოფენის კატალოგს ეპიგრაფის სახით სტენდალის სიტყვები წაუმძღვარეს, რომელიც როდენის „დაბადებას“ წინასწარმეტყველებს.³*

თავისი არსით, როდენის შემოქმედების კვინტესენციალად ქცეული დანტე ალიგიერის *ინფერნოსა* და შარლ ბოდლერის *ბოროტების ყვავილების* შთაგონებით შექმნილი მონუმენტური სკულპტურული კარი მოქანდაკის არა ერთი დამოუკიდებელი ფიგურის შექმნის დასაბამი ხდება. მათ შორისაა ხელოვნების მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციაზე წარმოდგენილი *მარადიული გაზაფხული* (სურ.1), რომელიც 1884 წელს დანტეს *ჯოჯოხეთის* მეხუთე კანტოს ცოდვილი ახალგაზრდების-პაოლოსა და ფრანჩესკას აკრძალული სიყვარულის გავლენით შეიქმნა. სასიყვარულო ნეტარების ამალმებული, სადღესასწაულო განწყობილებიდან გამომდინარე, ავტორმა ფრონტალური კომპოზიცია *ჯოჯოხეთის* დრამატული გარემოცვისთვის შეუფერებლად მიიჩნია, რის გამოც ის მოხსნა *კარიბჭის* ფიგურათა მრავალრიცხოვანი ჯგუფიდან და მან დამოუკიდებელ ქმნილებად განაგრძო არსებობა.

ცნობილია, რომ როდენისთვის *მარადიული გაზაფხულის* შექმნის მთავარი ინსპირაცია ბეთჰოვენის მეორე სიმფონია გახდა.

მომღერალ ჟან რასელისადმი მიწერილ წერილში იგი აღნიშნავს: *ღმერთო, როგორ უნდა იტანჯებოდე, რომ ეს შექმნა! და მაინც, სწორედ მისი პირველად მოსმენისას წარმომიდგა „მარადიული გაზაფხული“, ზუსტად ისე, როგორც შემდგომ გამოვძერწე* (<https://www.christies.com/en/lot/lot-6215458>).

როდენი *მარადიულ გაზაფხულს* მნიშვნელოვან კარიერულსა და პირად ცხოვრებასეულ ეტაპზე, კამილ კლოდელის გაცნობიდან 2 წლის თავზე, ქმნის. სკულპტურული ჯგუფის ეროტიკული ხასიათი მოქანდაკისა და ახალგაზრდა, ნიჭიერი ასისტენტის წინააღმდეგობებით აღსავსე ვნებიან სასიყვარულო ურთიერთობას ასახავს. პერსონაჟები იმ სიხარულს ასხივებენ, რომელსაც საერთო შემოქმედებითი ხედვისა და კონცეპტუალური აზროვნების მქონე ორი მოქანდაკე იზიარებდა ურთიერთობის საწყის ეტაპზე.

მარადიული გაზაფხული როდენის ჩვეული ასამბლაჟის ტექნიკითაა შესრულებული. ავტორი ადრეული კომპოზიციებიდან აღებულ ფიგურებს გარდაქმნის და ხელახლა იყენებს თავის მორიგ ნამუშევრებში. *მარადიული გაზაფხულის* ქალის ფიგურა ადელის *ტორსის* თიხის მოდელს ეფუძნება, რომელიც როდენის ერთ-ერთი საყვარელი მენატურის – ადელ აბუზესის სხეულის გამოსახულებაა. 1882 წლისთვის შესრულებული *ტორსი* ავტორმა გარკვეული სახეცვლილების შემდეგ *ჯოჯოხეთის კარიბჭის* ტიმპანის მარცხენა კუთხეში განათავსა 1889 წელს (სურ. 2). აღსანიშნავია, რომ როდენის ბიოგრაფისა და მეგობრის – ჯუდით კლადელის აზრით, თაბაშირით შესრულებული თაღოვანი *ტორსის* პირველი ეტიუდი 1879 წელს ნიცაში ვილა ნეპტუნის კარიბჭისთვის შეიქმნა (Blanchetière, 2009: 81). ამ პლასტიკური ფორმისადმი მოქანდაკის ინტერესს როდენის მუზეუმში დაცული თაბაშირის *ტორსის* ათამდე ერთად ადელის *ტორსია* გამოყენებული 1895 წლის კიდევ ერთ დამოუკიდებელ სკულპტურულ ქმნილებაში – *დაცემული ანგელოზი*, რომელიც აგრეთვე ცნობილია როგორც *იკა-*

3 მირბო ავტორია როდენის *ჯოჯოხეთის კარიბჭის* პირველი მიმოხილვისა, რომელიც 1885 წელს, მოქანდაკის სახელოსნოს მონახულების შემდეგ, დაწერა (<https://gallica.bnf.fr/selections/fr/html/arts-loisirs-sports/ecrivain-critique-dart-octave-mirbeau>). საინტერესოა, რომ, მიქელანჯელოს ნამუშევრებთან მსგავსების მიუხედავად, მირბომ აღნიშნულ აღწერაში როდენი ძლიერი ემოციურობითა და ეპოქის ჭეშმარიტი გრძნობით დელაკრუას შეადარა.

რუსის დაცემა (სურ. 3) და ილუზია ვარდება ფრთამოტეხილი, მინა კი იღებს მას.

თავდაპირველად, მარადიულ გაზაფხულს (სურ. 4) ეწოდებოდა ზეფირი და დედამინა, 1897 წლის სალონში ექსპონირების შემდეგ კი მას კუპიდონისა და ფსიქეს სახელით მოიხსენიებდნენ. მართალია, მამაკაცის ზურგზე პატარა ორმაგი ფრთები კუპიდონად მისი იდენტიფიცირების რეალურ საფუძველს ქმნიდა, თუმცა, კომპოზიციის ანტიკურ მითოსურ კონტექსტში განხილვა, უპირველესად, მისი მძაფრი ეროტიზმისა და სენსუალური ნატურალიზმის გაკეთილშობილებასა და კომპოზიციისადმი რესპექტაბელური დამოკიდებულების გაღვივებას ისახავდა მიზნად. ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა ვნებისა და ჟინის გამოვლინება, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულის ინტენსივობიდან მომდინარეობს. როდენის ამ სიტყვების საილუსტრაციოდ, სკულპტურულმა ჯგუფმა მალევე შეიძინა მარადიული გაზაფხულის სახელი, რაც საუკეთესოდ ავლენს ნამუშევრის ლიბიდოზურ ენერგიას. მარადიული გაზაფხული საყვარელი ადამიანის სულიერებას ნაზიარები „განახლებული სულის“, ახალი იდენტობის სიმბოლოა.

მარადიული გაზაფხულის პოპულარობიდან გამომდინარე, ავტორი ქმნის მის ვარიაციას, რომელიც მეორე რედუქციის (*second state*) სახელითაა ცნობილი. როდენმა მამაკაცის გაშლილი მკლავის ქვეშ დაამატა ფლორისტული ელემენტებით დაფარული კლდის დეკორატიული მოტივი და გაზარდა ფიგურების საყრდენი ზედაპირი, რაც, ამავე დროს, ტექნიკურად აიოლებდა ფიგურების ბრინჯაოში ჩამოსხმის პროცესს.

პარიზის როდენის მუზეუმში დაცული მარადიული გაზაფხულის ერთ-ერთი საინტერესო ვარიაციაა ალექს რუდიეს ქარხანაში 1926 წელს ჩამოსხმული ბრინჯაოს ქანდაკება, რომელიც ტრადიციულ პერსონაჟებთან ერთად სფინქსის თავის სახელით ცნობილ მცირე ზომის ფიგურას აერთიანებს (სურ. 5) და წინამორბედებს სიმაღლით აღემატება. უცნობია *tête de la Sphinge*-ის კომპოზიციაში ჩართვის მიზეზი, თუმცა, შესაძლოა, აღნიშ-

ნული მცდელობა უნიკალური, განსხვავებული ჩამოსხმის შექმნის სურვილით იყო განპირობებული.

ხელოვნების მუზეუმში დაცულია ბრინჯაოს მარადიული გაზაფხულის მეორე რედუქცია, რომელიც რამდენიმე საინტერესო ნიშნით იქცევს ყურადღებას: ექსპონატის ქვედა, მარცხენა, მხარეს დასმულია ბარბედინის სამსხმელო ქარხნის დამლა – *F. Barbedienne Fondateur* (სურ. 6), უკან გამოსახულია კოლასის მარკა წარწერით – *Reduction Mécanique A Collas Breveté* (სურ. 7) და მარჯვნივ ამოკვეთილია როდენის ხელმოწერა – *Rodin* (სურ. 8). ცნობილია, რომ 1898 წლის 6 ივლისს როდენმა მარადიული გაზაფხულისა და კოცნის ბრინჯაოში ჩამოსხმის უფლება იმ დროისთვის საფრანგეთის წამყვან ბარბედინის სამსხმელო ქარხანას 20 წლით მიჰყიდა⁴. 1918 წლის ჩათვლით ბარბედინი მარადიულ გაზაფხულს 4 განსხვავებული ზომით ასხამდა ბრინჯაოში (<https://www.galerienicolasbourriaud.com/en/produit/the-kiss-small-scale-n-2-1886-copie/>). მუზეუმის კოლექციაში დაცული ნამუშევრის H-40 სმ მესამე რედუქციის ზომას ემთხვევა, რაც ექსპონატის შიდა ზედაპირზე დატანილ დამატებით აღნიშვნებთან ერთად კიდევ უფრო ამყარებს ნამუშევრის ავთენტურად მიჩნევის შესაძლებლობას. მიუხედავად იმისა, რომ 1993 წლის დადგენილებით ბრინჯაოში ჩამოსხმული ქანდაკების მხოლოდ პირველი 12 ეგზემპლარი განიხილება ორიგინალად, როდენის სიცოცხლეში ჩამოსხმული ბრინჯაოს ასლები, ჩვეულებრივ, ორიგინალ ნამუშევრებად მიიჩნევა.

ხელოვნების მუზეუმის კუთვნილი მარადიული გაზაფხულის ავთენტურობის კვლევისას, პარიზისა და ფილადელფიის როდენის მუზეუმების გარდა, დავუკავშირდი პარიზის ორსეს მუზეუმს. ორსეს კვლევითი ცენტრის თანამშრომელ, ქანდაკებათა საარქივო მასალების სპეციალისტ ნადეჟ რეიმონ-კლერგის დახმარებით გავესაუბრე ორსეს ქანდაკების კოლექციის კურატორსა და როდენის შემოქმედების ცნობილ მკვლევარ ფრანსუა ბლანშეტიერს⁵. მან მითხრა, რომ მარადიული გაზაფხულისა და კოცნის ბარბედინის ქარხ-

4 თავდაპირველად, კონტრაქტის ხანგრძლივობა 10 წლით განისაზღვრა, 1908 წელს კი იმავე პირობებით განახლდა.

5 ფრანსუა ბლანშეტიერი ავტორი და თანაავტორია წიგნი-კატალოგებისა: *როდენი: დეკორატიული ხელოვნება* (2009), *მური როდენი* (2013), *როდენი* (2016), *ჯოჯოხეთი როდენის მიხედვით* (2016), *როდენი და ცეკვა: მოძრაობის*

ნისეული ბრინჯაოს ნიმუშები ტექნიკურად როდენის სიცოცხლეში სრულდებოდა, თუმცა, არასდროს მისი უშუალო ზედამხედველობით. როგორც წესი, მოქანდაკე პირადად არ მონაწილეობდა ბრინჯაოში ქანდაკების ჩამოსხმის პროცესში, მხოლოდ კომერციული საკითხების შესახებ იყო ინფორმირებული, რამდენადაც მას ბარბედინი ბრინჯაოში ჩამოსხმული სკულპტურის ყოველი გაყიდული ნიმუშის შემოსავლიდან მცირე პროცენტს უხდიდა. როდენი ისეთ სამსხმელო ქარხნებთან თანამშრომლობისას როგორებიცაა *გრუე, ტიებო, ფრანსუა რუდიე, გრიფული და ლორუი, პერზინკა, ალექსის რუდიე* და სხვები, მხოლოდ საბოლოო შედეგს ამოწმებდა და ნამუშევარს, შესრულების ხარისხის მიხედვით, იბარებდა. მოქანდაკემ ბარბედინის ბრინჯაოს ნიმუშთა შეუზღუდავი რაოდენობით ჩამოსხმის უფლება მიჰყიდა, რაც მაშინ მიღებული იყო და სრულად შეესაბამებოდა ინტელექტუალური საკუთრების შესახებ სახელმწიფოს მიერ რეგულირებულ თანადროულ კანონს. ამის საფუძველზე ბარბედინის სამსხმელო ქარხნის ბრინჯაოს ნიმუშები როგორც წარსულში, ისე დღესაც ორიგინალებად მიიჩნევა, რაც განსაკუთრებულ ღირებულებას სძენს მათ.

ფრანსუა ბლანშეტიერის აზრით, ხელოვნების მუზეუმის *მარადიული გაზაფხულის* ზედაპირის შეფერილობა, ზედ დატანილი როდენის ხელმოწერა, ქარხნის დამლა და შედუღების ტიპი ნამდვილად შეესაბამება ბარბედინის ქარხანაში ჩამოსხმულ მისთვის ცნობილ სხვა ნიმუშებს. უფრო დეტალური შეფასების მისაღებად ბლანშეტიერმა თავის კოლეგა, პარიზის როდენის მუზეუმის ქანდაკების კოლექციის კურატორ ქლოე არიოსთან დამაკავშირა, რომელმაც ხელოვნების მუზეუმის ბრინჯაოს *მარადიული გაზაფხული* როდენსა და ბარბედინს შორის დადებული კონტრაქტით შესრულებულ ორიგინალად აღიარა. არსებული ოთხი კატეგორიიდან იგი მესამე რედუქციას მიაკუთვნა, რომლის შესახებ მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ 1898-1918

წლებში მისი 83 ეგზემპლარი გაიყიდა.

ხელოვნების მუზეუმში დაცული როდენის *მარადიული გაზაფხულის* პროვენანსის დასადგენად მიმდინარეობს საარქივო მასალის შესწავლა. აღნიშნული ექსპონატი საზღვარგარეთის ქვეყნების ხელოვნების კოლექციის საერთო საინვენტარო ნიგნში 1955 წელსაა გატარებული, თუმცა, ჯერჯერობით უცნობი რჩება მუზეუმში მისი შემოსვლის ზუსტი თარიღი. 1952 წლის 19 დეკემბრის საექსპოზიციო სიების საფუძველზე დგინდება, რომ აღნიშნული ექსპონატი იმ დროისთვის უკვე მუზეუმის კუთვნილებაა. იგი დასავლეთევროპული ხელოვნების განყოფილებაში *მუდმივი გაზაფხულის* სახელით იყო წარმოდგენილი. 1952 წელს აღნიშნული გამოფენა მუზეუმის ახალ შენობაში, ყოფილი სასულიერო სემინარიის კუთვნილ 38 დარბაზში, შალვა ამირანაშვილის ინიციატივით, გაიხსნა, რაც იმდროინდელი საქართველოს სსრ-ის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის მდიდარი კოლექციის მრავალფეროვნების ჩვენებას ისახავდა მიზნად.⁶ ამჟამად როდენის *მარადიული გაზაფხულის* პროვენანსთან დაკავშირებით გრძელდება დოკუმენტაციის მოძიება.⁷

საბჭოთა კავშირის კულტურის პოლიტიკის დამახასიათებელი თავისებურება იყო მასში შემავალ სოციალისტურ ქვეყნებში განსხვავებული მხატვრული ღირებულების მქონე ხელოვნების ნიმუშთა ცენტრალური სამუზეუმო ინსტიტუციებიდან პერიფერიულ მუზეუმებში გაგზავნა. ამ გარემოებიდან გამომდინარე, ხელოვნების მუზეუმს მრავალი ექსპონატი გადაეცა ერმიტაჟის, პუშკინისა და თანამედროვე დასავლური ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმებიდან. ამ ფაქტის გათვალისწინებით, გაჩნდა ვარაუდი როდენის *მარადიული გაზაფხულის* რუსეთის სამუზეუმო ინსტიტუციებიდან წარმომავლობის შესახებ. ინფორმაციის გადასამოწმებლად დავუკავშირდი სანქტ-პეტერბურგის ერმიტაჟის მუზეუმის ქანდაკების კურატორს, რომელმაც განაცხადა, რომ როდენის ბრინჯაოს *მარადიული გაზაფხული* მათს კოლექციაში არას-

არსი (2020)...

6 1952 წლის 20 დეკემბრით დათარიღებული აქტის საფუძველზე სპეციალურმა კომისიამ ხელოვნების მუზეუმის ახალ შენობაში წარმოდგენილი ექსპოზიცია ოფიციალურად ცნო გახსნილად დამთავლიერებელთათვის.

7 საინტერესოა, რომ ნიკოლაძეების ოჯახს ეკუთვნოდა *მარადიული გაზაფხულის* თაბაშირის მოდელი, რომელიც, გურამ ნიკოლაძის მოგონებით, მის ბავშვობაში დაიმსხვრა და დღეს, სამწუხაროდ, აღარ არსებობს.

დროს ყოფილა დაცული⁸. პუშკინის მუზეუმის XIX-XX სს-ის ქანდაკების კურატორ ნატალია კორტუნოვასთან საუბრის შემდეგ დადგინდა, რომ 1948 წლამდე როდენის ყველა ქანდაკება თანამედროვე დასავლური ხელოვნების მუზეუმში ინახებოდა. მათ შორის იყო ბრინჯაოში ჩამოსხმული *მარადიული გაზაფხულის* ერთადერთი ნიმუში, რომელიც, თავდაპირველად, მოროზოვის კოლექციაში, დღეს კი პუშკინის მუზეუმშია დაცული. ამდენად, ამ ექსპონატის რუსეთის სამუზეუმო ინსტიტუციებიდან საქართველოს ხელოვნების მუზეუმისთვის გადმოცემის ფაქტი ამ დროისთვის არ დასტურდება.

კვლევის მიმდინარეობისას კომუნიკაცია შედგა საფრანგეთის როდენის კომიტეტთან⁹, რომელიც ექსპერტიზის საფუძველზე შეისწავლის როდენის ნამუშევრების წარმომავლობას. XIX-XX სს-ის ფრანგული ქანდაკების სპეციალისტი და კომიტეტის თანადამფუძნებელი ჟერომ ლებლე ღრმად დაინტერესებულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმთან თანამშრომლობითა და აღნიშნულ კვლევაში მონაწილეობით. ლებლეს დახმარებით, ექსპონატის შიდა ზედაპირის ხელახალი დათვალიერების შედეგად გამოვლინდა დამატებითი ნიშნები: სადგამის ქვედა, მარცხენა, კიდეში დამლა, დიდი ლათინური ასო D (სურ. 9) და წარწერა შავი მელნით – 46037. ამ ეტაპზე მიმდინარეობს როდენის კომიტეტის საჭირო დოკუმენტაციით უზრუნველყოფა.¹⁰

როდენი მუდმივად ეცნობოდა მსოფლიო ლიტერატურულ შედეგებს. იგი პარიზის მესამე რაიონის ბიბლიოთეკაში კითხულობდა ჰომეროსის, ლამარტინისა და რუსოს ნაწარმოებებს. აქვე აღმოაჩინა მან დანტე, მაღარმე და ბოდლერი. იგი ამ უკანასკნელის *ბოროტების ყვავილების* ილუსტრაციათა ავტორი გახდა შემდგომ (<https://rodin100.org/en/tops-flops>). როდენს ახალგაზრდობიდანვე

ღრმად შთააგონებდა ბოდლერის პოეზია, რაც *ჯოჯოხეთის კარიბჭის* სკულპტურულ პროგრამაშიც კარგად აისახა. 1886 წელს ჟორჟ პეტის გალერეაში როდენის *ჯოჯოხეთის კარიბჭის* მოსამზადებელი სამუშაოებისა და ფიგურების ნახვის შემდეგ კრიტიკოსებმა თანამედროვეობის ღრმა გრძნობის გამო მოქანდაკე ბოდლერს შეადარეს.

1887 წელს როდენი, თავისი მეგობრის, არქიტექტორისა და ხელოვნების კრიტიკოს ფრანც ჟურდენის რჩევით, იწყებს კოლექციონერ პოლ გალიმარის კუთვნილი – 1857 წელს გამოცემული *ბოროტების ყვავილების* ილუსტრირებას. ცნობილია, რომ თავის დროზე აშკარა სითამამითა და „უხამსი“ შინაარსით გამორჩეულმა *ბოროტების ყვავილებმა* საზოგადოების აღშფოთება გამოიწვია. როდენმა თითოეული პოემა ტუშის აკვარელური ჩანახატით დაასურათა, რომელთაგან ნაწილი პირდაპირ *ჯოჯოხეთის კარიბჭის* პერსონაჟებს იმეორებდა, ნაწილი კი ამ ფიგურათა ვარიაციას აჩვენებდა, მაგალითად, ილუსტრაცია ლექსისთვის – *Le Guignon/ მარცხი* (სურ. 10). 1882-83 წლებში შესრულებული *მუხლმოყრილი ფავნის* გადამუშავებით შეიქმნა, რაც, ამავე დროს, მისი ქანდაკების *გამოღვიძების* პირველწყარო გახდა (<https://www.musee-rodin.fr/ressources/rodin-et-artistes/charles-baudelaire>) (სურ.11).

ბოდლერის ლექსში – *Le Guignon/მარცხი* საუბარია ხელოვანის ბედის ტრაგიკულობაზე, რაც სიცოცხლის ეფემერულობითა და მხატვრული სრულყოფილების მიღწევის შეუძლებლობით აიხსნება. *ბევრი ყვავილი ღვრის თავის სურნელს, ვით საიდუმლოს, ნაზს და შეურყვნელს, სამარადისო სიმარტოვეში* (ბოდლერი, 2013 : 24). ლექსის ბოლო ტაეპში ავტორი სამყაროში არსებულ შეუმჩნეველ, კაცობრიობისათვის შეუცნობელ სილამაზეზე, განუხორციელებელ ადამიანურ შესაძლებ-

8 ერმიტაჟში წარმოდგენილი როდენის კოლექცია ცნობილ ფინანსისტ ელისევეის მიერ ავტორის სიცოცხლეშივე შეძენილ მარმარილოს 10 ნამუშევარს აერთიანებს, რომლებიც აღნიშნულ მუზეუმს 1923 წელს გადაეცა.

9 2004 წელს დაფუძნებული როდენის კომიტეტი მოქანდაკის შემოქმედების შემსწავლელი ყველაზე გავლენიანი ორგანიზაციაა, რომელიც მსოფლიოს მასშტაბით დიდი ავტორიტეტითა და მაღალი სანდოობით სარგებლობს. მნიშვნელოვანი საერთაშორისო სააუქციონო სახლები – *კრისტი* და *სოთბი* როდენის ქანდაკებათა გასაყიდად გატანამდე კომიტეტისგან მათი ავთენტურობის დამადასტურებელ ლიცენზიას იღებს.

10 ხელოვნების მუზეუმში დაცული როდენის *მარადიული გაზაფხულის* კვლევაში მონაწილეობისა და განეული დახმარებისთვის უღრმესი მადლობა: ნანა შერვაშიძეს, ნინო ხინთიბიძეს, ანასტასია შენგელიას, ნონა ხარატიშვილს, ნათია კორკოტაშვილს, ლელა წიწუაშვილს, ზვიად მიქელაძეს, მარინა ყველიაშვილს, მანანა ახალკაციშვილს, ნინო მეტრეველს, ბაკურ მეზურნიშვილს, ირაკლი ფანჩულიძესა და მალხაზ დაუთაშვილს.

ლობებსა თუ შემოქმედებით პოტენციალზე საუბრობს, როდენის მსუბუქე კონტრაპოსტში მდგარი ქალის სხეული, შესაძლოა, სწორედ ამ დამთრგუნველი სიბნელიდან გამოსვლისა და შინაგანი მშვენიერების გამოთავისუფლების სურვილს აღწერს.

როდენისეული ქანდაკება *გამოლვიდება* ცნობილია ასევე როგორც *ვენერას ტუალეტი*. პირველად ის 1889 წელს ჟორჟ პეტის გალერეაში მონესა და როდენის ერთობლივ ექსპოზიციაზე იქნა წარმოდგენილი. *გამოლვიდება* სხეულის პოზით, მსუბუქი კონტრაპოსტითა და იდაყვში მოხრილი, მაღლა აწეული მკლავებით მართლაც უახლოვდება *მუხლმოყრილი ფავნის* ფიგურას, თუმცა, უხეშად მოდელირებული, ზომორფული სახის მითოსური პერსონაჟისგან განსხვავებით, *გამოლვიდება* ქალური მშვენიერების გრაციოზულობის ხაზგასმას ისახავს მიზნად¹¹.

აღსანიშნავია, რომ ფავნის ფიგურა ჩართულია როგორც დამოუკიდებელ სკულპტურულ ჯგუფებში, ისე *ჯოჯოხეთის კარიბჭის* სხვადასხვა სცენაში. მისი ამოცნობა შესაძლებელია ტიმპანის მარჯვენა მხარეს, ჩონჩხის ქვეშ ზურგშექცევით მდგარ ქალსა და *წარმავალი სიყვარულის* ჯგუფში (სურ. 12), ასევე *ორფევისისა და ბაკელი ქალების* 1889 წლის ვერსიაში (სურ. 13), რომელშიც მენადების მიერ მოკლული ორფევსის თავი *მუხლმოყრილი ფავნის* ფეხებთან ახლოს თავსდება.

1890-იან წლებში ასამბლაჟის ტექნიკით სრულდება *ვენერა და ანდრომედა*, რომელშიც გაერთიანებულია ორი დამოუკიდებელი ფიგურა – *ანდრომედა* და *გამოლვიდება*. ეს უკანასკნელი ჩართულია 1905 წლის მარმარილოს ორფიგურიან კომპოზიციაში – *პოეტი და მუზა*, რომელიც რუს ფინანსისტ ელისევის შეკვეთით სიყვარულის თემაზე შესრულებულ როდენის ათ ნამუშევარს შორისაა. შესაძლოა, სწორედ სიყვარულის იდეის

გავლენით გადაწყდა *ვენერას* დაკავშირება მჯდომარე მამაკაცის ლირიკულ სახესთან.

გამოლვიდება კომპოზიციის ადრეული ჩანასახი პირველად 1879 წელს სევრის ფაიფურის ქარხანაში¹² (სურ. 14) როდენის მიერ საიგონის ლარნაკისთვის შექმნილ დეკორატიულ მორთულობაში ჩნდება, რომელშიც ზურგით მდგარი შიშველი ქალის ფიგურა ქალთევზას განასახიერებს (<https://www.christies.com/en/lot/lot-4733718>). ამავე ფიგურას ვხვდებით როდენის 1882 წლის კერამიკის მოსამზადებელ ნიმუშშიც.

მუდმივ ექსპოზიციაზე – *პაოლო ვენეცია-ნოდან ვასილ კანდინსკიმდე* წარმოდგენილი *გამოლვიდება* (სურ. 15) ხელოვნების მუზეუმს მიუხედავად მცხოვრებმა ქართველმა მწერალმა და ჟურნალისტმა კარლო ინასარიძემ 1996 წელს გადასცა საჩუქრად. 1987 წელს გერმანიის სტრასააკერის სამსხმელო ქარხანაში შესრულებული ასლის უკანა მხარეს, ბაზისზე, ავტორის ხელმოწერასთან ერთად დატანილია ჩამოსხმის ნომერი, თარიღი და სამსხმელო ქარხნის დამლა (სურ. 16)

როდენის ქანდაკება *გამოლვიდება* იმდენად პოპულარული გახდა, რომ მისმა მეგობარმა და კოლეგამ ეჟენ კარიერმა 1900 წლის ალმას მოედანზე გამართული როდენის პერსონალური გამოფენის სარეკლამო ბანერის მთავარ მოტივად სწორედ ეს ქმნილება შეარჩია (http://rodin-web.org/works/1882_kneeling_fauness.htm). მის აქტუალობას უსვამს ხაზს ამავე გამოფენაზე წარმოდგენილი *წმინდა ანტონის ცთუნება*¹³, რომლის პერსონაჟის ქალის სხეულის პლასტიკა *გამოლვიდება* ფიგურას ეხმიანება (სურ. 17).¹⁴

1900 წელს ალმას პავილიონში გამართულმა როდენის პერსონალურმა გამოფენამ ხელი შეუწყო მისი შემოქმედების საერთაშორისო აღიარებას. სწორედ ამ ექსპოზიციის შემდეგ დაუკავშირდა როდენს გერმანელი

11 ვარაუდობენ, რომ როდენის მენატურე როგორც *ფავნის*, ისე *გამოლვიდება* ფიგურებისთვის იყო იტალიელი კარმენ ვისკონტი, რომელიც როდენთან 1880-1893 წლებში მუშაობდა მენატურედ.

12 1879-1882 წლებში როდენი კარიერ ბელუზის მიწვევით იწყებს დეკორატიულ მუშაობას სევრის ქარხანაში, სადაც გამოუწვავ თიხაზე გრაფირების ახალ ტექნიკას ავითარებს.

13 როდენის ნამუშევართა მაღალი რეზოლუციის ფოტოებით უზრუნველყოფისთვის განსაკუთრებული მადლობა როდენის მუზეუმის ფოტოარქივის სააგენტოს თანამშრომელ პაულინ ჰისბაკს.

14 *წმინდა ანტონის ცთუნება*, გუსტავ ფლობერის ნოველის მიხედვით, 1900 წელს როდენისეული ასამბლაჟის მეთოდით, ნონ-ფინიტოს ტექნიკითაა შესრულებული, რაც შიშველ ნიუს გლუვ, პრიალა ფაქტურასა და წმინდანის გრძელი მოსასხამის უხეშ ზედაპირს შორის კონტრასტს ქმნის. აღსანიშნავია, რომ ნონ-ფინიტო მიქელანჯელოს *მონების* ნახვის შემდეგ როდენის ხელნერის ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული თავისებურება გახდა.

ოფთალმოლოგი და კოლექციონერი მაქს ლინდე, რომელმაც როდენის სხვა ცნობილ ნამუშევრებთან ერთად ბრინჯაოს *მუხლმოყრილი ფავნის* ფიგურაც შეიძინა. ედვარდ მუნკის 1902-1903 წლებში შესრულებულ გრაფიურაზე (სურ. 18) სწორედ ლუბეკში, ლინდეს სახლის ეზოში, მდგარი როდენის ქანდაკებაა ასახული.

საზოგადოების დიდი მოწონების შემდეგ როდენმა 1905-1906 წლებში მარმარილოთი *გამოღვიძების* ორი ასლი შეასრულა, რომელთაგან პირველი – ლილში, მეორე კი ვაშინგტონის ეროვნულ გალერეაში *დილის* სახელწოდებითაა წარმოდგენილი.

Ana Kerdzevadze

AUGUSTE RODIN'S *ETERNAL SPRINGTIME*

Summary

The subject of this study is the sculptural works of the French sculptor Auguste Rodin, housed in the Foreign Art Collection of the Shalva Amiranashvili State Museum of Arts of Georgia: *Eternal Springtime* and *Awakening* are presented in the museum's permanent exhibition *From Paolo Veneziano to Wassily Kandinsky*. *Eternal Springtime* is a two-figure sculpture created by Auguste Rodin in 1884, who is recognized as a founder of modern sculpture. This piece of art originally was conceived as one of the numerous compositions for *The Gates of Hell*. The sculpture depicts a couple immersed in erotic emotion and sensual energy, visualizing the forbidden love of the "sinful" young Paolo and Francesca. However, due to the elevated emotional tone of the figures, however Auguste Rodin removed this composition soon from the *Gates of Hell* program, and it began existing independently as a standalone sculptural work. *Eternal Springtime* exemplifies Rodin's characteristic technique of assemblage which implies multiple use of specific plastic figures, their slight remodeling, and their integration into new sculptural groups.

The second work of August Rodin, known as *Awakening*, also originates from the multiple compositions created for *The Gates of Hell*. Though this sculpture like *Eternal Springtime*, also emerged as an independent piece of work (1885). The copy of *Eternal Springtime*, that is exhibited in the Shalva Amiranashvili Museum of Arts was cast in 1987 in Germany and was donated to the museum by Karlo Inasaridze.

The presented article discusses the creation of these works within the broad context of the 19th century French cultural life, linking them to *The Gates of Hell*, recognized as the quintessence of Rodin's artistic vision, and to aspects of the sculptor's personal experiences that at the same time, provides possibility to observe Rodin's creative method and working practices thoroughly.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბოდლერი, შ. (2013). *ბოროტების ყვავილები* (მთარგმნელი დ. არკიანი). თბ.: გამომც. „ცისკარა“.
2. Auguste Rodin – The Gates of Hell. *Canal Educatif à la Demande (CED)*. (2007). <https://www.youtube.com/watch?v=LzbsZD0zTPs>
3. Auguste Rodin (1840-1917). *Eternel Printemps, second état, 4ème réduction dite aussi ‘no2’*. *CHRISTIE’S lot essay*. (2019). <https://www.christies.com/en/lot/lot-6215458>
4. Auguste Rodin (1840-1917). *Vase Saigon: Les limbes*. *CHRISTIE’S lot essay*. (2006). <https://www.christies.com/en/lot/lot-4733718>
5. Blanchetière, F. (2009). *Roden: les arts décoratifs*. Paris. “Alternatives”
6. Charles Baudelaire. *Musée Rodin*. <https://www.musee-rodin.fr/ressources/rodin-et-artistes/charles-baudelaire>
7. Hawkins, J. (1975). *Victoria and Albert Museum Rodin Sculptures*. London. “Her Majesty’s Stationery Office”
8. McCoy, C. (2006). "This man is Michelangelo": Octave Mirbeau, Auguste Rodin and the Image of the Modern Sculptor. *Nineteenth-Century Art Worldwide, a journal of nineteenth-century visual culture*, #5. <https://www.19thc-artworldwide.org/spring06/qthis-man-is-michelangelo-octave-mirbeau-auguste-rodin-and-the-image-of-the-modern-sculptor>
9. Mirbeau, O. (1885). *CHRONIQUES PARISIENNES AUGUSTE RODIN. La France*. Feb.18. <https://gallica.bnf.fr/selections/fr/html/arts-loisirs-sports/crivain-critique-dart-octave-mirbeau>
10. Roderick, B. (1980). "REVERIE" IN THE WORK OF STENDHAL: ITS SIGNIFICANCE AS A RECURRENT THEME AND A STRUCTURING ELEMENT. London. “ProQuest”
11. Rodin, Ups & Downs. *CENTENAIRE AUGUSTE RODIN*. (2017) <https://rodin100.org/en>
12. Rodin Works: Kneeling Fauness, Toilette of Venus, Awakening. *The independent Academic Rodin Platform*. (2003). http://rodin-web.org/works/1882_kneeling_fauness.htm
13. THE ETERNAL SPRING, SECOND VERSION, FOURTH SMALL-SCALE BRONZE, ALSO REFERRED TO AS «n°2». *Galleries Nicolas Bourriaud*. <https://www.galerienicolasbourriaud.com/en/produit/the-kiss-small-scale-n-2-1886- copie/>
14. Vincent, C. (2004). Auguste Rodin (1840–1917). *The Metropolitan Museum of Art Essays*. <https://www.metmuseum.org/essays/auguste-rodin-1840-1917>

ილუსტრაციების აღწერა

Description of illustrations

- | | | | |
|---------|---|---------|--|
| სურ. 1. | <i>მარადიული გაზაფხული</i> . როდენი. ბრინჯაო. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი | Fig. 1. | <i>Eternal Spring</i> . Rodin. Bronze. The Shalva Amiranashvili State Museum of Art |
| სურ. 2. | <i>ფოკოხეთის კარიბჭის ტიმპანი</i> . როდენი. თაბაშირი. © musée Rodin (photo Béatrice Hatala) | Fig. 2. | <i>Tympanum of the Gates of Hell</i> . Rodin. Plaster. © musée Rodin (photo Béatrice Hatala) |
| სურ. 3. | <i>დაცემული ანგელოზი</i> . როდენი. ბრინჯაო. © musée Rodin (photo Hervé Lewandowski) | Fig. 3. | <i>Fallen Angel</i> . Rodin. Bronze. © musée Rodin (photo Hervé Lewandowski) |
| სურ. 4. | <i>მარადიული გაზაფხული</i> . როდენი. თაბაშირი. © musée Rodin (photo Hervé Lewandowski) | Fig. 4. | <i>Eternal Spring</i> . Rodin. Plaster. © musée Rodin (photo Hervé Lewandowski) |
| სურ. 5. | <i>მარადიული გაზაფხული</i> . როდენი. 1926, ბრინჯაო. © musée Rodin (photo Hervé Lewandowski) | Fig. 5. | <i>Eternal Spring</i> . Rodin. 1926, bronze. © musée Rodin (photo Hervé Lewandowski) |
| სურ. 6. | <i>მარადიული გაზაფხული</i> . დეტალი. როდენი. ბრინჯაო. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი | Fig. 6. | <i>Eternal Spring</i> . Detail. Rodin. Bronze. The Shalva Amiranashvili State Museum of Art |
| | | Fig. 7. | <i>Eternal Spring</i> . Detail. Rodin. Bronze. The Shalva Amiranashvili State Museum of Art |
| | | Fig. 8. | <i>Eternal Spring</i> . Detail. Rodin. Bronze. The Shalva Amiranashvili State Museum of Art |
| | | Fig. 9. | <i>Eternal Spring</i> . Detail. Rodin. Bronze. The Shalva Amiranashvili State Museum of Art |

- სურ. 7. მარადიული გაზაფხული. დეტალი. როდენი. ბრინჯაო. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
- სურ. 8. მარადიული გაზაფხული. დეტალი. როდენი. ბრინჯაო. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
- სურ. 9. მარადიული გაზაფხული. დეტალი. როდენი. ბრინჯაო. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
- სურ. 10. ილუსტრაცია ბოდლერის ბოროტების ყვავილებისთვის. როდენი. ქალაქი, ტუმი. © musée Rodin (photo Christian Baraja). © musée Rodin (photo Jean de Calan)
- სურ. 11. გამოღვიძება. როდენი. 1887. ბრინჯაო © musée Rodin (photo Hervé Lewandowski)
- სურ. 12. წარმავალი სიყვარული. როდენი. თაბაშირი. © agence photographique du musée Rodin – Pauline Hisbacq
- სურ. 13. ორფეუსი და ბაკქელი ქალები. როდენი თაბაშირი. © agence photographique du musée Rodin – Pauline Hisbacq
- სურ. 14. საიგონის ვაზის დეკორატიული გაფორმება. როდენი. ფაიფური. © musée Rodin (photo Christian Baraja)
- სურ. 15. გამოღვიძება. როდენი. 1987. ბრინჯაო შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
- სურ. 16. გამოღვიძება. დეტალი. როდენი. 1987 ბრინჯაო. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
- სურ. 17. წმინდა ანტონის ცთუნება. როდენი. ასამბლაჟი, თაბაშირი. © agence photo du musée Rodin – Jérôme Manoukian
- სურ. 18. ვერანდა. ედ. მუნკი. 1902. გრავიურა <https://gwpa.no/en/lots/6408>
- Fig. 10. Illustration for Baudelaire's *The Flowers of Evil*. Rodin. Paper, ink. © musée Rodin (photo Christian Baraja). © musée Rodin (photo Jean de Calan)
- Fig. 11. *The Awakening*. Rodin. 1887. Bronze. © musée Rodin (photo Hervé Lewandowski)
- Fig. 12. *Transient Love*. Rodin. Plaster. © agence photographique du musée Rodin – Pauline Hisbacq
- Fig. 13. *Orpheus and the Bacchae Women*. Rodin. Plaster. © agence photographique du musée Rodin – Pauline Hisbacq
- Fig. 14. Decorative adorning of a Saigon vase. Rodin. Porcelain. © musée Rodin (photo Christian Baraja)
- Fig. 15. *Awakening*. Rodin. 1987. Bronze. The Shalva Amiranashvili State Museum of Art
- Fig. 16. *Awakening*. Detail. Rodin. 1987. Bronze. The Shalva Amiranashvili State Museum of Art
- Fig. 17. *Temptation Seduction of Saint Anthony*. Rodin. Assemblage, plaster. © agence photo du musée Rodin – Jérôme Manoukian
- Fig. 18. *Veranda*. Ed. Munch. 1902. Engraving. <https://gwpa.no/en/lots/6408>



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



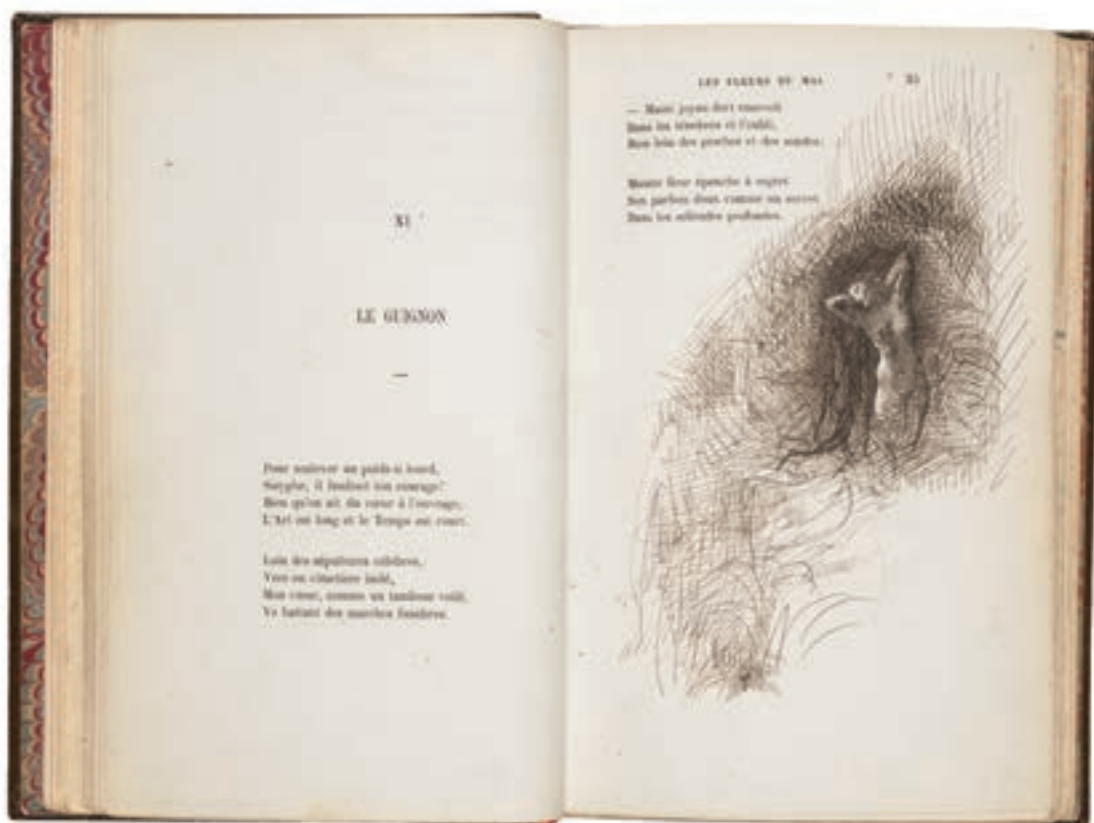
სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



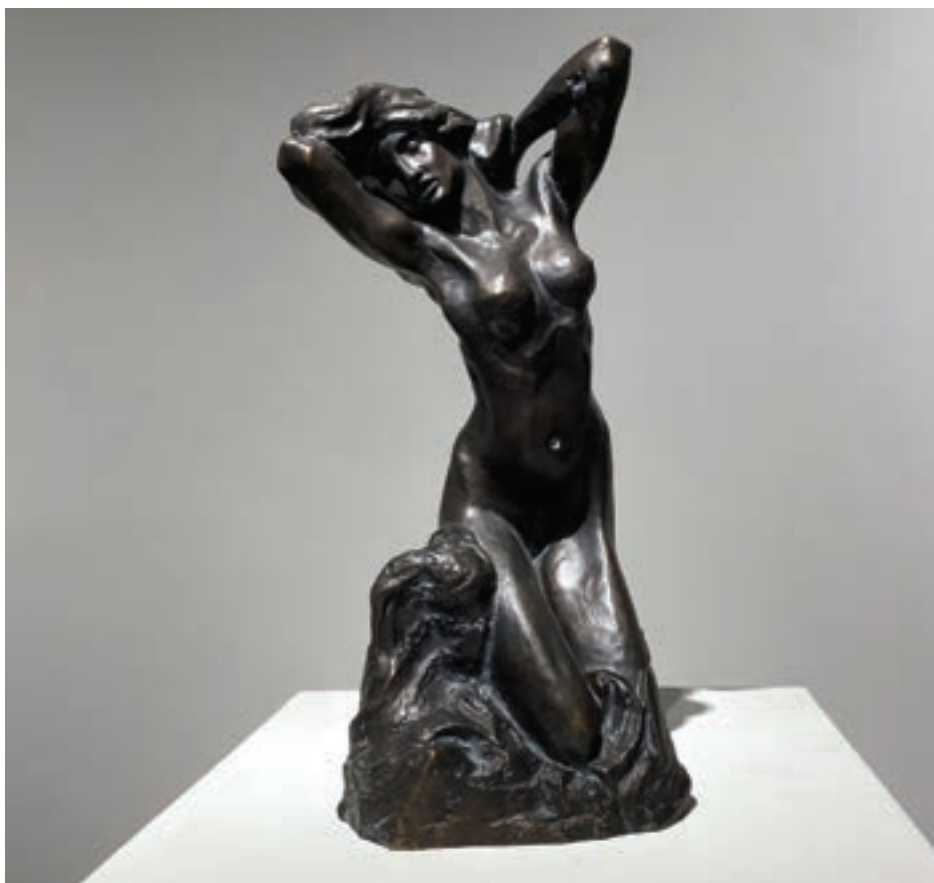
სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14



სურ. / Fig. 15



სურ. / Fig. 16



სურ. / Fig. 17



სურ. / Fig. 18

იაპონური დაკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ისტორია – თოკუგავას ეპოქის დაკორატიული თეფში რობოროს კულტურული მეხსიერების მემკვიდრე

ხელოვნების მუზეუმის აღმოსავლური კოლექციების ფონდში დაცულია იაპონიის დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ხისა და სპილოს ძვლის არტეფაქტები. თითოეული მათგანი მკაფიოდ წარმოაჩენს ამ დარგის ეგზოტიკურ ხასიათს, ასევე ძვლისა და ხის კვეთის მაღალ ოსტატობას. ამის ილუსტრაციაა იაპონური კოლექციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ექსპონატიც – ედო-ს¹ გვიანი პერიოდის (1603-1868) დეკორატიული თეფში (სურ 1). მასზე გამოსახული სიუჟეტი იაპონურ ხელოვნებაში საკმაოდ გავრცელებულია. ის ასახავს XII ს-ის ფეოდალური იაპონიის სამოქალაქო ომს, ორი საგვარეულოს-მინამოტოსა და ტაირას დაპირისპირებას. ცენტრალურ სცენაში გამოსახულია ქალისა და ბავშვის ფიგურები. ოქროსფერ კიშინოში გამოწყობილი მოხდენილი ქალბატონის ჩაცმულობა და ვარცხნილობა (გრძელი, სწორი თმა) მის არისტოკრატიულ წარმომავლობასა და XII ს-ის ფეოდალურ იაპონიაში გავრცელებულ სილამაზის იმდროინდელ ესთეტიკაზე მეტყველებს. *ჰიკიმბიუ* 引眉 – ბუნებრივი წარბების მოცილებისა და შუბლზე წარბების მოხატვის პრაქტიკაა (<https://www.jcia.org/>²). *ჰეიანი*-ს პერიოდის ეს დიდებული ქალბატონი სხეულით ეკვრის ბავშვებს, თითქოს იცავს მათ მოსალოდნელი საშიშროებისგან.

როგორც აღვნიშნე, თეფშზე გამოსახული სცენა გავრცელდა XII ს-ის იაპონიაში, კერძოდ, *ჰეიანი*-ს (平安時代 – *ჰეიან ჯიდაი*. 794-1185 წწ.) – ტრადიციული იაპონური ხელოვნების აყვავების პერიოდში. ამ დროს იაპონურმა ხელოვნებამ თვითმყოფადობისა და უნიკალურობის ზენიტს მიაღწია. ფიგურები გამოსახულია დელიკატურად და ძალიან

დეტალურად, რაც ასახავს კიდეც იმდროინდელი იაპონიის ტრადიციული ცხოვრების დახვეწილ ესთეტიკას. მასზე აღბეჭდილია იაპონური კლასიკური ლიტერატურის ძირითადი თემები (დედა-შვილის ურთიერთობა, განცდები, არისტოკრატთა ცხოვრება, ყოველდღიურობა, დღესასწაულები). *ჰეიანი*-ს პერიოდი იაპონიის ტრადიციული ისტორიის ბოლო ეტაპია საიმპერატორო დედაქალაქით – *ჰეიან-კიოში* (თანამედროვე კიოტო). ეს იყო იაპონიაში ხანგრძლივი შიდაფეოდალური ომების შემდეგ დამყარებული მშვიდობის ხანა, რაზეც თავად ტერმინი მეტყველებს – *ჰეიანი* (平安) – იაპონურად – *მშვიდობა*.

სწორედ ამ პოლიტიკურად სტაბილურ დროს იაპონელებმა დაიწყეს ეროვნული ღირებულებებისა და მხატვრული მახასიათებლების გამოკვეთა, რის კვალდაკვალ ქვეყანაში ჩინური კულტურის გავლენა შედარებით შემცირდა. ეპოქის მთავარი მახასიათებელი იყო კულტურის მძლავრი აღმავლობა და ხელოვნების ახალი დარგების ჩასახვა-განვითარება. შესაბამისად, ის სამართლიანადაა აღიარებული იაპონური კულტურის რენესანსის ეპოქად (გელაშვილი, 2012: 116). ფერწერამ შეიძინა სპეციფიკური იაპონური შტრიხები და განავითარა შესრულების ტექნიკური ხერხები. წინა პერიოდისგან განსხვავებით, როდესაც ფერწერაში ჩინური მოტივები დომინირებდა, მხატვართა შთაგონების წყაროდ იქცა ტრადიციული იაპონური პეიზაჟები და ყოფა-ცხოვრება; მხატვრობაში ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელი სტილი – *იამატო-ე* (和絵 – იაპონური სურათი), ასევე გაჩნდა გრაგნილზე შესრულებული ნახატები – *ემაკიმონო* (絵巻物 – ილუსტრირებული გრავიურა), რომელსაც

1 იაპონიის იმჟამინდელი დედაქალაქი, სადაც ქვეყნის მმართველი ძალის (*შოგუნატი*) რეზიდენცია იყო. ედო – დღევანდელი ტოკიო. იმპერატორი – ქვეყნის ნომინალური მმართველი ძველ დედაქალაქ კიოტოში რჩებოდა.

2 *ჰეიანი*-ს პერიოდის სილამაზის მაშინდელი ეტალონი იყო ასევე თეთრად შეფერილი სახე და *ოჰაგურო* (お歯黒 – კბილების გაშავების ტრადიცია) (<https://www.jcia.org/>²).

ტექსტებიც ახლდა (გელაშვილი, 2012: 120-121). ამიტომ ის, როგორც აღმოსავლური სურათი-კალიგრაფიისა და პოეტური ნაწარმოების სინთეზი, ერთიან ამბად იკითხებოდა (<https://nationalgeographic.ge/>).

ამდენად, ჰეიანი-ს პერიოდში ფერწერის ადგილობრივმა სტილმა *იამატო-ე*-მ ეტაპობრივად ჩაანაცვლა ჩინური სტილი. *იამატო-ე* ასახავდა კიოტოს შემოგარენს. მისი ადრეული ნიმუშები შემორჩენილია დასაკეც ან გასანევ ტიხრებზე, თეჯირებზე (https://www.ge.emb-japan.go.jp/files/japan_fact_sheet/Art.pdf). ისინი იმ დროის არისტოკრატთა საცხოვრებლების განუყოფელი ნაწილი იყო და მათზე აისახებოდა თანადროული აქტუალური თემები – სასახლის კარის ცხოვრების ეპიზოდები (გელაშვილი, 2012: 121).

ჰეიანი-ს ეპოქა ითვლება იაპონიის საიმპერატორო კარის კულტურის მწვერვალად, რომელიც ცნობილია თავისი გამორჩეული ხელოვნებით, განსაკუთრებით კი, პოეზიითა და ლიტერატურით. IX ს-მდე იაპონელები იყენებდნენ V ს-ში ქვეყანაში დამკვიდრებულ ჩინურ იეროგლიფებს. უკვე ჰეიანი-ს პერიოდში გაჩნდა ორი უნიკალური ანბანი: *ჰირაგანა* და *კატაკანა*. ამან დასაბამი მისცა იაპონურ კლასიკურ ლიტერატურას, რომლის უმეტესობა დაწერილია სეფექალების³- საიმპერატორო კართან დაახლოებული ქალბატონების მიერ. სწორედ მათ, საიმპერატორო კარის ამბების წერილობით გადმოცემის პარალელურად, დაიწყო თავიანთი განცდებისა და ფიქრების ჩანერგვა, რაც დღეს ჰეიანი-ს ეპოქის ერთგვარი ქრონიკებია⁴. მათ მიერ მოთხრობილი ამბები ეხება ყველაფერს, რაც მუდამ საი-

ნტერესო და აქტუალური იყო, მათ შორის, არისტოკრატთა ცხოვრება, დედოფლის ამბები, პრობლემები, განცდები, ინტრიგები.

მუზეუმის დეკორატიულ თეფშზე გამოსახული სიუჟეტის მთავარი ფიგურაც ტაირას საგვარეულოს მიერ მოკლული მონინაალმდევე კლანის მეთაურის- მინამოტო ნო იოშიტომოს მტრებისგან გაქცეული მეუღლე, კეთილშობილი ქალბატონი ტოკივა გოდენი (მისი სახელი იწერება ან 常盤, ან 常葉 – 常盤御前, 1138 – დაახ. 1180) ან ლედი ტოკივაა. უწინარესად, იგი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ასოცირებულია 1160 წლის ჰეიჯი-ს აჯანყებასთან⁵, როდესაც ქალბატონი გოდენი ცდილობს თოვლისგან სამოსითა და თავსაბურავით დაიცვას თავისი სამი ვაჟიშვილი. მოგვიანებით, ისინი ტოკივა ტაირას კლანის მეთაურს ჩაუვარდა ხელთ. მისი ორი ვაჟი ბუდისტურ მონასტერში გაგზავნეს, მესამე, ჩვილი, დედას დაუტოვეს. შემდგომ იგი ცნობილი სამურაი მხედართმთავარი – მინამოტო ნო იოშიცუნე გახდა და სათავეში ჩაუდგა აჯანყებას ტაირას კლანის წინააღმდეგ და საბოლოოდ გაიმარჯვა კიდეც.

მუზეუმის ექსპონატზე აღწერილი ეს ფართოდ გავრცელებული სიუჟეტი საინტერესო იყო ტრადიციული იაპონური ფერწერის, ანუ *უკიო-ე*-ს ოსტატებისთვისაც. მათგან გამორჩეულებია – უტაგავა კუნიმასა (Utagawa Kunimasa) (სურ.2), უტაგავა კუნიოში (Utagawa Kuniyoshi) (სურ.3), ტოშიკატა მიზუნო (Toshikata Mizuno) (სურ.4). ქალბატონის თავგადასავალს მოგვითხრობს ჰეიჯი *მონოგატარი-ც* (平治物語)⁶. ლიტერატურის

3 მათ არ ჰქონდათ ისეთი განათლება, როგორიც მამაკაცებს (იგულისხმება, რომ ჩინური იეროგლიფების გამოყენება მხოლოდ კაცების პრეროგატივა იყო, ქალები მხოლოდ ჰირაგანას ანბანით წერდნენ).

4 საგულისხმოა ქალების როლი იმ პერიოდის ლიტერატურაში. მათ შორისაა, მურასაკი შიკიბუ, ანუ ქალბატონი მურასაკი (紫式, 973-1014) – იაპონელი ნოველისტი, პოეტი, იმპერატორის კარის სეფექალი. მის კალამს ეკუთვნის გენჯი *მონოგატარი*, ანუ გენჯის ამბავი, რომელშიც პრინცი გენჯის ცხოვრებისა და თავგადასავლების შესახებაა მოთხრობილი (Miller, 2022). ასევე ცნობილია სეი შონაგონი (清少納言 – იაპონელი მწერალი ქალი და დედოფალ სადაკოს სეფექალი). მისი ჩანაწერები (306 ჩანაწერი) *სასთუმლის წიგნის* (枕草子 - *მაკურა ნო სოში*) სახელითაა ცნობილი და მოიცავს 986-1000 წლებს. ესაა სასახლის კარის ყოფითი სცენების, ლექსების, ბუნების სურათების, დაკვირვებებისა და ფიქრების კრებული.

5 X ს-დან იაპონიის პოლიტიკური დანაწევრების პროცესი დაიწყო, რაც გავლენიან ფეოდალურ საგვარეულოთა დაპირისპირებით იყო განპირობებული. მათგან განსაკუთრებულ ძალას ფლობდნენ მინამოტოს, ფუჯივარასა და ტაირას კლანები. 1051-1062 წლების ომში საგვარეულოები გარდამავალი უპირატესობით სარგებლობდნენ. 937 წელს დაწყებული დაპირისპირება ტაირას გვარის გამარჯვებით დასრულდა და ქვეყანაში ავტორიტეტი მოიპოვა 1185 წლამდე (გელაშვილი, 2012:151-152).

6 ეპოქის ლიტერატურული ჟანრი, პირველი პროზაული ნაწარმოები იაპონიაში – *მონოგატარი*, რომელიც

ეს სახეობა, სამხედრო კონფლიქტების მიმართ ინტერესიდან გამომდინარე, წარმოიშვა XII ს-ის დასასრულ და ასახავდა ცნობილ მოვლენებსა და გამოჩენილ პირთა ისტორიებს⁷. XIX ს-ში მმართველი საგვარეულოს დაკვეთით მუზეუმის თეფშზე გაცოცხლებული ეს სიუჟეტი მეტყველებს ამ პერსონებისა და მოვლენების განსაკუთრებულ ისტორიულ-კულტურულ მნიშვნელობაზე.

აღსანიშნავია, რომ თეფში უშუალოდ მმართველი ფენის – მინამოტოს კლანის ერთ-ერთი განშტოების შთამომავლების⁸ – ტოკუგავას გვარის დაკვეთითაა დამზადებული, რაზეც კომპოზიციის ცენტრის გარშემო ორნამენტირებულ ბორდიურზე ოქროთი შესრულებული საგვარეულო გერბიც⁹ მიუთითებს. ეს სცენა და მასზე გამოსახული ჰეიან-ის გვიანი პერიოდის იაპონელი დიდგვაროვანი ქალი ედო-ს ადრეულსა და მეიჯი-ს პერიოდებშიც არაერთი ხელოვანის საყვარელი მხატვრული სახე იყო. XIX ს-ში ტოკუგავას საგვარეულოს დაკვეთით შესრულებული მუზეუმის დეკორატიული თეფში კი ემსახურება ტოკუგავას გვარის ნათესაური კავშირის ლეგიტიმაციას მინამოტოს კლანთან.

სიუჟეტის ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობის გარდა, საგულისხმოა იაპონური ხელოვნების ამ ნიმუშის შექმნის ტექნიკა. ედო-ს გვიანდელი პერიოდი იაპონური დეკორატიუ-

ლ-გამოყენებითი ხელოვნების გამორჩეული ფენომენია. მუზეუმის თეფშზე გამოსახული სცენის კომპოზიცია საგულდაგულოდაა დამუშავებული და აწყობილი სპილოს ძვლით, სადაფითა და ნახევრად ძვირფასი ქვებით, წვრილად ნაქსოვი ტექსტურირებული ფონით. მთლიანი კომპოზიცია კი ჩასმულია ხის პანელში. ეს ყველაფერი ერთად ქმნის სამგანზომილებიან, რელიეფურ გამოსახულებას, სადაც თითოეული დეტალი გამოკვეთილია.

ედო-ს პერიოდი (1603-1868) იაპონიის ისტორიაში მიჩნეულია შედარებით მშვიდობიან და სტაბილურ დროდ, როდესაც ქვეყანაში დამყარდა კონსერვატიულ-სამხედრო წყობილება – მესამე შოგუნატი¹⁰. შიდაფეოდალური ომების შემდეგ ერთმანეთთან ხანგრძლივად დაპირისპირებული და დაქუცმაცებული სხვადასხვა სამთავრო ტოკუგავა იეიასუს (1541-1616) მმართველობით გაერთიანდა ცენტრალიზებულ სახელმწიფოდ. ახალი ხელისუფალი ძალისხმევას არ იშურებდა ქალაქ ედო-ს ასაყვავებლად და ცდილობდა მთელი შემოქმედებითი ძალების ერთ სივრცეში კონცენტრირებას, რისთვისაც იწვევდა მხატვრებს, მწერლებს, სწავლულებს, ხელოსან-ოსტატებს (გელაშვილი, 2012: 143). ამდენად, იმ დროს ხელოვნების სხვადასხვა დარგი სწორედ ქალაქური წარმონაქმნი იყო და აქვე ვითარდებოდა.

ედო-ს, იმავე ტოკუგავა-სა¹¹ და იზოლაცი-

შედგენილია ორი იაპონური იეროგლიფისგან – *მონო* 物- ნივთი და *გატარი* 語 – ენა, სიტყვა. ამდენად, ითარგმნება როგორც ამბავი.

ჰეიჯი მონოგატარი – იაპონური ომის ეპოსი (*გუნკი მონოგატარი* – 軍記物語), რომელიც დეტალურად ასახავს 1051-1062 წლების აჯანყებისდროინდელ მოვლენებს – იოშიტომოსა და ტაირას კლანების დაპირისპირებას. ამ ამბის ნახატი ვერსია- *Heiji Monogatari Emaki*, ან *Heiji Monogatari Ekotoba* თარიღდება XIII ს-ით. იგი მოგვითხრობს ამბავს ფერად ქალაღზე, ხუთ გრაგნილზე ფერწერისა და ტექსტის ერთიანობით. ემაკის გრაგნილები ინახება ბოსტონის სახვითი ხელოვნების მუზეუმში (<http://digital.princeton.edu/>).

7 თაობიდან თაობას გადასცემენ ამბებს *ჰოგენ მონოგატარი*-ს (保元物語 – 1156 წ.), *ჰეიჯი მონოგატარი*-სა (平家物語 – 1159-1160 წწ.) და *ჰეიკე მონოგატარი*-ს (平家物語 – 1180-1111 წწ.) შესახებ.

8 ტოკუგავას საგვარეულო იყო მაცუდაირას კლანის, მინამოტოს საგვარეულოს (ითვლება ყველაზე ძლიერ საგვარეულოდ იაპონიაში) – სეივა გენჯის შტოს შთამომავალი. მინამოტოსა და ტოკუგავას საგვარეულოების კავშირს არაერთი მკვლევარი ეხება (Berger, 1991/2008; Spafford, 2016: 279-31). წყაროებში განხილულია ტოკუგავას კლანის პრეტენზია მინამოტოს კლანთან ნათესაობის შესახებ. გაანალიზებულია, თუ როგორ გამოიყენა ტოკუგავას საგვარეულომ ეს ფაქტი საკუთარი ლეგიტიმურობის განსამტკიცებლად და მმართველობის მოსაპოვებლად (250 მეტი წლის განმავლობაში).

9 წრეში მოქცეული სამი ფოთოლი – (Maru ni mitsu aoi – 丸に三つ葵).

10 სამხედრო/სამურაების მმართველობა XII-XIX სს-ში.

11 საგვარეულოს ფესვებს XVI ს-ის დასასრულსა და XVII ს-ის დასაწყისში მივყავართ, როდესაც ჯერ კიდევ მძვინვარებდა დაპირისპირება დიდგვაროვან კლანებს შორის. 1543 წელს მოკრძალებულ ოჯახში დაბადებული ტოკუგავა იეიასუ დროთა განმავლობაში, შიდა დაპირისპირებების შედეგად იქცა ძლიერ მხედართმთავრად და ლიდერად, რომელმაც საგვარეულოებს შორის მოიპოვა უპირატესობა და 1603 წელს თავი მესამე

ონიზმის პერიოდსაც უწოდებენ, ვინაიდან, ტოკუგავას საგვარეულოს მიერ გამოცემული ედიქტების წყალობით¹², იაპონია თითქმის სამი საუკუნის განმავლობაში მოწყდა გარე სამყაროსა და საერთაშორისო სავაჭრო-პოლიტიკურ კავშირებს. ამან უარყოფით შედეგებთან ერთად ქვეყანას მისცა საშუალება, რომ განეხილათ ხელოვნების სხვადასხვა დარგი და შეექმნა თვითმყოფადი, ეროვნული ღირებულების ნიმუშები. ეს ეხება თეატრალურ, სახვითსა თუ დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებას: თეატრს, ლიტერატურას, მხატვრობას, მცირე პლასტიკას, ფაიფურს. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ ქვეყნის იზოლაციაში მოქცევა კულტურის სტაგნაციას იწვევდა, ცალკეული დარგები მაინც ვითარდებოდა. განსაკუთრებით კი აყვავდა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, რასაც სწორედ ქალაქების ზრდა-განვითარება უწყობდა ხელს. ხელისუფლების ინიციატივით, აქ თავს იყრიდნენ ხელოვნების მოღვაწენი, რომელთა შორისაც დროთა განმავლობაში წინა პლანზე წამოიწია თავისუფალმა, *შოგუნატო*-ს მიერ ხელოვნებაზე დანესებული მკაცრი რეჟიმისგან განთავისუფლებულმა შემოქმედებებმა პოტენციალმა (გელაშვილი, 2012: 251-252). *შოგუნატო*-ს მმართველობის მიწურულს ხელოვნება მეტად დემოკრატიული გახდა და ეს შეეხო მუზეუმის კუთვნილ დეკორატიულ თევზსაც, რომელიც ამავე ტენდენციას ავლენს. ის, ერთი მხრივ, ეხმარება საგვარეულოს მიერ დანესებულ რეგლამენტაციას, მეორე მხრივ კი, განსხვავდება სამურაების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სიმკაცრისაგან.

სწორედ ამ პერიოდის ხელოვნებისთვისაა სახასიათო ტექნიკა, რომლითაც კოლექციის კუთვნილი ეს ნივთია შესრულებული. უფრო კონკრეტულად, ეს უნიკალური და ორიგინალური თევზი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დამზადებულია იაპონური ლაქის ხელოვნების ერთ-ერთი ტრადიციული – *შიბაიამა*-ს ტექნიკით.

საგულისხმოა, რომ *შიბაიამა*-ს ხელოვნება ტოკუგავას მეთერთმეტე შოგუნის-იენარის (徳川家斉, 1773-1841წწ.) მმართველობის დროს ჩაისახა, ანუ ტოკუგავას საგვარეულოს მმართველობის მიწურულს. ამ დროს დანიშნურდა თავისუფალი და დემოკრატიულად მოაზროვნე ხელოვანთა ფენა, რამაც ხელი შეუწყო ახალი ესთეტიკური მიმართულების განვითარებას. მალევე ფეოდალ *დაიმიო*-სა¹³ და მმართველი ფენის წარმომადგენლებმა დაიწყეს საყოფაცხოვრებო ნივთებისთვის ესთეტიკური იერისა და მნიშვნელობის მინიჭება (<https://artsandculture.google.com/>).

შიბაიამა (芝山象嵌細工- Shibayama)- დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მიმართულება, რომელსაც დღევანდელი *ჩიბა*-ს პრეფექტურის *შიბაიამა*-ს რაიონის სახელი ეწოდა. ამ ტექნიკის ავტორია ონოკი სენძო, ედოს პერიოდის ვაჭარი. სპილოს ძვლით, სადაფითა და სხვა ძვირფასი მასალით კომპოზიციების შექმნის მისეული სტილი იმდენად პოპულარული გახდა, რომ მსგავს ნამუშევრებსა და სამშვენივრებს მშობლიური ქალაქის – *შიბაიამა*-ს სახელით მოიხსენიებდნენ და, მოგვიანებით, მისმა შემქმნელმა ეს გვარიც კი მიიღო. დროთა განმავლობაში *შაბაიამა*-ს ოჯახმა ეს ტექნიკა ვირტუოზულ დონემდე დახვეწა და მან მომდევნო-*მეიჯი*-ს¹⁴

შოგუნატის მმართველად გამოაცხადა (<https://www.nationalgeographic.com>).

12 ევროპელები, განსაკუთრებით კი, ესპანელები და პორტუგალიელები XVII ს-დან უკვე დაუფარავად და ღიად ერეოდნენ იაპონიის შიდა პოლიტიკურ საქმეებში. კათოლიკე მისიონერებიც ცდილობდნენ ადგილობრივ, მყარად ფესვგადგმულ რელიგიას შეზღუდვის ხარჯზე ქრისტიანობის გავრცელებას. ამას გარდა, ძალაუფლების გადანაწილებისთვის ბრძოლაში თავად ევროპელებს შორის (პორტუგალია, ესპანეთი, ჰოლანდია, ინგლისი) იყო დაპირისპირება უცხო მიწაზე. ამ ყველაფრის ფონზე იეიასუ ტოკუგავამ გამოსცა არაერთი კანონი (1606, 1607, 1611-1614, 1616 წწ.), რომლებიც კრძალავდა ქრისტიანობის გავრცელებას, მისიონერების საქმიანობასა და ზღუდავდა ევროპელების სავაჭრო კავშირებს. XVII ს-ის 30-იან წლებში შოგუნატმა მიიღო გადაწყვეტილება და ქვეყანა საბოლოოდ ჩაკეტა – აკრძალა ქვეყნიდან იაპონელების გასვლა და ევროპელების შემოსვლა იაპონიაში (გელაშვილი, 2012: 241-244)

13 *დაიმიო* – ფეოდალები, რომლებიც როგორც მძლავრ მეომართა ლიდერები აკონტროლებდნენ იაპონიის პროვინციებს *კამაკურა*-ს პერიოდის დასაწყისიდან –1185 წლიდან *ედო*-ს პერიოდის დასასრულამდე-1868 წლამდე.

14 1868 წელს დასრულდა სამურაების მმართველობა – *შოგუნატი*. საიმპერატორო ხელისუფლებამ დაიბრუნა ძალაუფლება. *მეიჯი* – იაპონიის იმპერატორ მუცუჰიტოს (1867-1912) საიმპერატორო სახელი. 明治 (Meiji) შედგება

გარდამავალ პერიოდში განვითარების მწვერვალს მიაღწია. საგულისხმოა, რომ, ლაქით დაფარული ზედაპირის გამშვენების სხვა ტექნიკათაგან (*სომადა, მაკი-ე*) განსხვავებით, *შიბაიამა*-ს ტექნიკა ქმნიდა სამგანზომილებიან გამოსახულებებსა და რელიეფურ ფორმებს (<https://www.thejapanesegallery.com/>). ისინი გამოიყენებოდა იაპონური დეკორატიული ხელოვნების ისეთ ნიმუშთა გასაფორმებლად, როგორებიცაა კარადები, დეკორატიული პანელები, თეჯირი, თეფშები, ინრო¹⁵. მათზე ოსტატები გამოსახავდნენ სხვადასხვა კომპოზიციას მრავალფეროვანი ძვირფასი მასალით: მარგალიტით, სპილოს ძვლით, რქით, მარჯნით, სადაფით. მუზეუმის იაპონურ კოლექციაში გვაქვს ამ ტექნიკით შესრულებული კიდევ რამდენიმე ექსპონატი: კარადა, თეჯირი (სურ.5), ალბომის ყდა (სურ.6). ოსტატი წინასწარ ქმნიდა კომპოზიციას, რომელიც ითვალისწინებდა ძალიან მცირე ფრაგმენტების ზედმინევენით ჩასმას ხის ან სპილოს ძვლის საფუძველში. ძირითადად, სიუჟეტების თემატიკა იყო მცენარეთა და ფრინველთა გამოსახულებები, მითოსური პერსონაჟები, ისტორიული მოვლენები და ადამიანები, ტრადიციული იაპონური ცხოვრების ამსახავი სცენები, ცნობილი პეიზაჟები, და ყველაფერი ის, რაც განაპირობებდა იაპონიის გამორჩეულსა და ეგზოტიკურ სახეს.

შიბაიამა, ისევე როგორც *ედო*-ს პერიოდის ხელოვნების სხვა მიმართულებები, წარმოიქმნა *შოგუნატი*-ს მიერ შუასაუკუნოვანი საზოგადოების კლასობრივი დაყოფის პირობებში. მმართველობის სათავეში მყოფი სამურაები მკაცრად განაგებდნენ საზოგადოების ყველა ფენის ყოველდღიურობას; კულტურასა და ხელოვნებაში მოითხოვდნენ ძენ-ბუდიზმის ტრადიციების დაცვას. საზოგადოებას ამ და-

დგენილი ჩარჩოებიდან თავის დაღწევის საშუალებად ისევ ხელოვნება ეგულებოდა. მათ კულტურულ ცენტრებში-ქალაქებში (ტოკიო) შექმნეს ხელოვნება, რომელიც განსხვავდებოდა შოგუნატის ტრადიციული სამხედრო მოთხოვნისაგან (გუგუნავა, 2018:100-101). ეს პროცესი კი განსაკუთრებით გამოიკვეთა სამურაების მმართველობისა და ძალაუფლების შესუსტების მიწურულს.

მოგვიანებით, იაპონიის ახალი ისტორიის დასაწყისიდან – *მეიჯი*-ს (1868-1912) პერიოდში ხელოვნების ამ სახეობას მეტი წარმატება ხვდა წილად. ამ დროიდან *შიბაიამა*-ს ცენტრმა ედოიდან (იმ დროს უკვე ტოკიო) ახალ კულტურულ ქალაქში – იოკოჰამაში¹⁶ გადაინაცვლა (<https://www.thejapanesegallery.com/>). იმპერატორი *მეიჯი* იაპონური ხელოვნებისა და ასევე დასავლური ღირებულებების დიდი დამფასებელი იყო. სწორედ მისი მმართველობის დროს იაპონიის ახალი მთავრობის ძალისხმევითა და წახალისებით იაპონური ხელოვნება გასცდა ქვეყნის საზღვრებს. დაიწყო იაპონიის მოდერნიზაცია და ინდუსტრიალიზაცია, უცხოელების მასობრივი შემოდიდება ქვეყანაში, რომლებიც ტკბებოდნენ მათთვის უცხო და ეგზოტიკური ცხოვრებითა და ხელოვნებით. *შიბაიამა*-ს ხელოვნება თავისი რთული დიზაინით, გამორჩეული მხატვრულობითა და მომხიბლავი მაღალტექნიკური შესრულებით იზიდავდა უცხოურ ბაზარს (<https://steveslyjapanesearch.com/>), რაც ზრდიდა მოთხოვნას იაპონური ხელოვნების ნიმუშებზე. საგულისხმო იყო პარიზის მსოფლიო ექსპოზიცია – *Universelle* (1867) და ვენის 1873 წლის გამოფენა, სადაც ტრადიციული იაპონური ტაძრისა და ბაღის ექსპოზიციასთან ერთად წარმოდგენილი იყო მრავალფეროვანი ნამუშევრები: კერამიკა, კიომონო, ლაქის ნაწარმი (Miyata, 2019:

ორი იეროგლიფისგან, რომლიდანაც პირველი – 明 ნიშნავს ნათელს, ხოლო მეორე 治 – მმართველობას. ამდენად, ითარგმნება როგორც განათლებული არისტოკრატიის მმართველობის პერიოდი.

15 *ინრო* – ერთგვარი შესანახი კონტეინერი. ტრადიციულ იაპონურ სამოსს – კიომონოს, ჯიბეები არ ჰქონდა. ამიტომ *ინრო* ასრულებდა პატარა სათავსოს ფუნქციას. *ედო*-ს პერიოდის იაპონელი კაცები სამოსზე იმაგრებდნენ *ინროს ნეცკე*-ს (სპილოს ძვლისგან დამზადებული მინიატიურული, ფუნქციური, 3-5სმ-ის საკიდი-სამშვენისი) საშუალებით. თავდაპირველად, *ინრო*-ს იყენებდნენ მედიკამენტების, თამბაქოს, პარფიუმერიის (გელაშვილი, 2012: 262) ან მსგავსი ნივთების შესანახად. თუმცა, მოგვიანებით იგი იქცა ძვირადღირებულ მოდურ აქსესუარად (<https://collections.vam.ac.uk/>).

16 1850-იან წლებში ამერიკის მიერ იაპონიის ძალდატანებით, ასე ვთქვათ, გახსნის შემდეგ იაპონიამ ხუთი ქალაქ-პორტის კარი გაუხსნა დასავლეთს. მათ შორის იყო იოკოჰამა, რომელიც 1868 წლიდან უცხოური გავლენების თავშეყრის ადგილი გახდა.

20-22). სწორედ 1873 წლის გამოფენაზე, რომელსაც ბევრი უცხოელი ესწრებოდა, შიბაიამა-ს უწოდეს *ალმოსავლური მოზაიკის ხელოვნება* (<https://artsandculture.google.com/>). იმ დროიდან შიბაიამა-ს ხელოვნება გახდა ცნობილი საერთაშორისო მასშტაბით. იაპონიის საზღვრების გახსნის შემდეგ მოთხოვნა მასზე კიდევ უფრო გაიზარდა, რამაც განაპირობა ამ ხელოვნების მრავალფეროვანი ნიმუშთა შექმნა. დაიწყო ლითონის, მინაქრისა და ლაქის ოსტატთა ერთობლივი მუშაობა (<https://steveslyjapaneseart.com/>), ასევე დასავლეთის ბაზრისთვის განსაკუთრებით საინტერესო, ეგზოტიკური და სახასიათო თემებით მათი ნამუშევრების გაფორმება, რომლებშიც აისახა იაპონური ყოფა, ტრადიციული სამოსი და ა.შ.

შიბაიამა-ს ტექნიკამ განვითარების ზენიტს *მეიჯი*-ს პერიოდში მიაღწია, როდესაც გაიზარდა საერთაშორისო მოთხოვნა იაპონური ხელოვნების ნიმუშებზე. როგორც უკვე აღინიშნა, თეფში უშუალოდ მმართველი ფენის – მინამოტოს კლანის ერთ-ერთი განშტოების შთამომავალთა – ტოკუგავას გვარის დაკვეთითაა დამზადებული, რაც მეტად უსვამს ხაზს ამ ნამუშევრის უნიკალურობასა და ორიგინალურობას. მოგვიანებით – *მეიჯი*-ს პერიოდში, დაიწყო ტურისტული ბაზრისთვის შიბაიამა-ს ტექნიკით შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების მასობრივი წარმოება, რის გამოც მათ გარკვეულწილად დაკარგეს ავთენტურობა.

ეროვნული კულტურის აღორძინებით *ჰეიანი*-ს პერიოდს, შეიძლება ითქვას, რომ უტოლდება ტოკუგავას დროინდელი იაპონია. მიუხედავად კარჩაკეტილობისა, იაპონიამ ამ დროს მოახერხა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარება და ადგილობრივი მახასიათებლებით დატვირთვა. აბრეშუმზე შესრულებული იაპონური მხატვრობის ნიმუშები, სადაც, უპირატესად, იდეალიზებული იყო პეიზაჟები, ძნელად განირჩეოდა ჩინურისაგან (გუგუნავა, 2018: 100-101). ტოკუგავას სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი ორიგინალური სახეობა იყო გრავიურა ხეზე – *უკო-ო-ე*, რომელიც, ტრადიციული თემების გარდა, ასახავდა ახალ სიუჟეტებს: იაპონური

თეატრის (*კაბუკის*) მსახიობებს, მხიარული კვარტლების ლამაზმანებს, უბრალო ხალხის ცხოვრებას.

ამრიგად, ეროვნული მუზეუმის დეკორატიული თეფში მრავალფეროვანი საკითხების კვლევის საშუალებას იძლევა, იქნება ეს ისტორიული, კულტურული თუ მხატვრულ-სტილური ანალიზი. ერთი მხრივ, საგულისხმოა, რომ ტოკუგავას საგვარეულოს დაკვეთით შესრულებული დეკორატიული თეფში და მასზე გაცოცხლებული სიუჟეტი, ასევე ადრეული იაპონიის მმართველი კლანისა და ერთ-ერთი გავლენიანი საგვარეულოს წარმომადგენელი ქალის სახე ხაზს უსვამს აღნიშნული სიუჟეტის ისტორიულ-კულტურულ მნიშვნელობას. ამასთან, კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ ორი – მინამოტოსა და ტოკუგავას საგვარეულოთა კავშირს. ამ უკანასკნელის შესახებ კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით ბევრი რამ დაწერილა.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თეფშზე ასახული ამბავი ეხება იაპონიის ისტორიის ორ გარდამტეხ – *ჰეიანი*-სა და *ედო*-ს პერიოდებს. ორივე უაღრესად მნიშვნელოვანია ადგილობრივი კულტურის აღორძინებისა და ახალი შემოქმედებითი ძალის გამოლქებისათვის, რადგან მათი მთავარი მახასიათებელი იყო ეროვნული ტრადიციები და მოტივები.

ჰეიანი-ს – კლასიკური იაპონური კულტურის აღორძინების პერიოდი მოიცავდა დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებას, ფერწერას, ლიტერატურას. ეს უკანასკნელი ქალების შემოქმედებითი საქმიანობის შედეგი იყო და, ძირითადად, ეხებოდა არისტოკრატიული ოჯახების ცხოვრებას, მათს ფიქრებსა და განცდებს. სწორედ ეს ქალბატონები იყვნენ მხატვრებისა და პოეტების მუზები და შთაგონების წყარო. ამდენად, ქალთა სახეებმა *ჰეიანი*-ს დროინდელ ფერწერაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. ამ ტენდენციამ მოგვიანებით თავი იჩინა *ედო*-ს და *მეიჯი*-ს პერიოდებშიც, რაზეც მეტყველებს ტოკუგავას საგვარეულოს დაკვეთით შესრულებული მუზეუმის კუთვნილი თეფში.

HISTORY OF JAPANESE DECORATIVE AND APPLIED ARTS – TOKUGAWA PERIOD DECORATIVE PLATE AS MEDIUM OF CULTURAL MEMORY

Summary

The Department of Oriental Art of the Georgian National Museum possesses an interesting collection of decorative and applied art – wooden and ivory products. Among them, exhibits of Japanese art, executed with high craftsmanship, are especially noteworthy.

This is illustrated by one of the important exhibits of the Japanese collection – a decorative plate, which is a distinctive phenomenon of Japanese decorative and applied art of the late Edo period (1603-1868). More specifically, this unique plate follows one of the traditional Shibayama techniques of Japanese lacquer craftsmanship – it is decorated with ivory, mother-of-pearl, gold and silver, with a finely woven textured background, and is inserted into a wooden panel.

The plot depicts the civil war of feudal Japan in the 12th century – the confrontation between two clans, the Minamoto and the Taira. The central scene brings to life the face of a prominent woman of medieval Japan, who is a representative of the Minamoto clan. It is noteworthy that the plate was made by order of the descendants of one of the branches of the Minamoto clan, the Tokugawa clan, as evidenced by the family coat of arms made in gold on the ornamented border around the center of the composition. The decorative plate, made by order of the family and the story brought to life on it, the face of a woman associated with the ruling clan of early Japan, emphasizes the historical and cultural significance of the story and once again confirms the connection between these two – the Minamoto and Tokugawa clans.

The story depicted on the plate also refers to two important periods in Japanese history: Heian and Edo. Both are notable for the revival of local culture, the main characteristic of which was national traditions and motifs. Thus, the decorative plate of the National Museum provides many directions for research: historical, cultural, and artistic-stylistic analysis.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. გელაშვილი, ნ. (2012). *იაპონია საუკუნეთა ლაბირინთებში*. თბ.: გამომც. „უნივერსალი“.
2. გუგუნავა, ს. (2018). *იაპონური გრაფიურა უკიო-ე. შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის კოლექცია*. თბ.: გამომც. „ვესტა“.
3. დემურიშვილი, ნ. *ეს საოცარი აღმოსავლეთი*. <https://nationalgeographic.ge/es-saocari-aghmosavleti/>.
4. *იაპონური შიბაიამა*. <https://steveslyjapaneseart.com/product-category/shibayama/>.
5. *ინრო*. <https://collections.vam.ac.uk/item/O76441/inro-shibayama/inr%C5%8D-shibayama/>.
6. *კოსმეტიკის კულტურული ისტორია*. <https://www.jcia.org/en/info/history>.
7. *ორი ათასწლეულის მემკვიდრეობა*. https://www.ge.emb-japan.go.jp/files/japan_fact_sheet/Art.pdf
8. *შიბაიამას ტექნიკა*. <https://artsandculture.google.com/story/shibayama-inlay-art-research-center-ritsumeikan-university/CQUhsfPbYrzilg?hl=en>.
9. *შიბაიამას ხელოვნება*. <https://www.thejapanesegallery.com/shibayama-art-form>.
10. შოგუნი, რომელმაც დაამარცხა მეტოქეები და დააარსა თავისი დინასტია. <https://www.nationalgeographic.com/premium/article/tokugawa-ieyasu-japan-shogun-shogunate>.
11. Berger, G. (1991/2008). *The Tozama and the Shogunate: The Tokugawa Clan's Claim to Minamoto Descent*. Yale University, Connecticut.
12. Miller, A. (2022). *The Feminine Ideal in the Heian Period of Japan*.
13. Miyata, N. (2018). *The Austrian photographer Michael Moser (1853-1912) and early Meiji-Japan with a special focus on the World Exposition in Vienna in 1873*. Austrian Academy of Sciences.
14. Spafford, D. (2016). *Handed Down in the Family: The Past and Its Uses in the Kan'ei Genealogies of 1643*, The Journal of Japanese Studies vol. 42, #2. University of California Press.

ილუსტრაციების აღწერა

- სურ. 1. დეკორატიული თეფში ტოკუგავას დამლებით. ხე, სპილოს ძვალი, სადაფი, ოქრო. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
- სურ. 2. *ტოკივა გოდენი, საიმპერატორო გვარდიის კაპიტნის ხარჭა*. ფერადი გრაფიურა. 1844-1846 წწ. ვან გოგის მუზეუმი, ამსტერდამი
- სურ. 3. *ბრძენ და სათნო ქალთა ამბები. ტოკივა გოდენი*. ფერადი გრაფიურა. 1841-1842 წწ. სმიტსონიანის აღმოსავლური ხელოვნების ეროვნული მუზეუმი, ვაშინგტონი
- სურ. 4. *ტოკივა გოდენი და მისი შვილები თოვლში*. ფერადი გრაფიურა. 1884 წ. სმიტსონიანის აღმოსავლური ხელოვნების ეროვნული მუზეუმი, ვაშინგტონი
- სურ. 5. თეჯირი. ჟანრული სცენა მცენარეული მოტივებისა და ადამიანების გამოსახულებით. ხე, სპილოს ძვალი, სადაფი, ოქრო. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
- სურ. 6. ალბომის ყდა. ფრინველისა და მცენარეული მოტივების გამოსახულებები. ხე, სპილოს ძვალი, სადაფი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

Description of illustrations

- Fig. 1. Decorative plate with Tokugawa seal. Wood, ivory, mother-of-pearl, gold. Georgian Museum of Art
- Fig. 2. *Tokiwa Godzeni, the concubine of the captain of the Imperial Guard*. Color engraving. 1844-1846. Van Gogh Museum, Amsterdam
- Fig. 3. *Tales of wise and virtuous women. Tokiwa Godzeni*. Color engraving. 1841-1842. Smithsonian's National Museum of Oriental Art, Washington
- Fig. 4. *Tokiwa Godzeni and her children in snow*. Color engraving. 1884. Smithsonian's National Museum of Oriental Art, Washington
- Fig. 5. Tejiri. Genre scene with plant motifs and people. Wood, ivory, mother-of-pearl, gold. Georgian Museum of Art
- Fig. 6. Album cover. Images of a bird and plant motifs. Wood, ivory, mother-of-pearl. Georgian Museum of Art



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



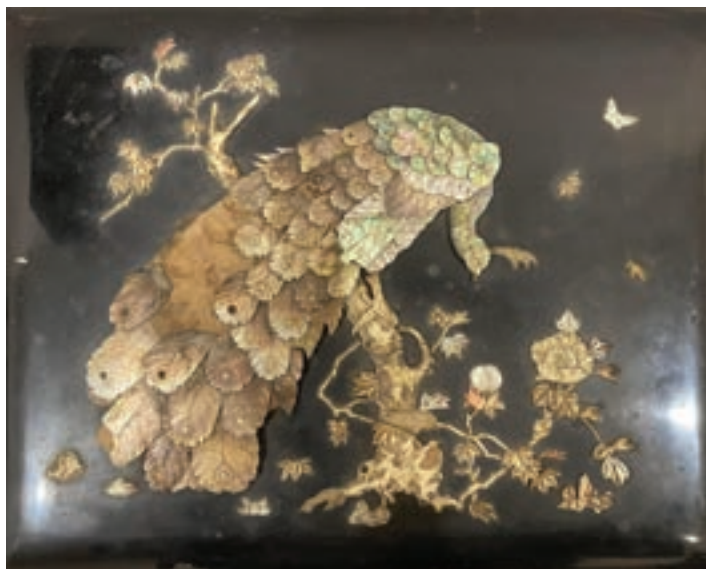
სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6

პახტანბ VI-ის რეგალიები (დროშა, ფარი ბუნიკი)

1711 წელს ავღანელებთან ბრძოლაში დაიღუპა მეფე ქაიხოსრო-ვახტანგ ბატონიშვილის (მომავალი ვახტანგ VI-ის) ძმა. ამავე წელს ვახტანგი დაიბარეს ისფაჰანში, სავარაუდოდ, ქართლის მმართველობის გადასაცემად. 1712 წელს იგი უკვე ისფაჰანშია (ლორთქიფანიძე, მეტრეველი, 2007:199-203). მანამდე კი, 1711 წელს, დიდი ალბათობით, ქაიხოსროს დაღუპვის შემდეგ, ვახტანგ ბატონიშვილი ამზადებინებს მდიდრული სამეფო რეგალიებითა და სიმბოლოებით დატვირთულ დროშას. ის დღეს დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შუა საუკუნეების არქეოლოგიურ კოლექციაში (სურ. 1-2).

დროშის პირველ დაწვრილებით აღწერას ალექსანდრე ხახანაშვილი 1905 წელს აქვეყნებს (ხახანაშვილი, 1905:3), შემდეგ კი – სარა ბარნაველი თავის ფუნდამენტურ კვლევაში ქართული დროშების შესახებ. მისეული ზედმიწევნითი აღწერით დროშა ასე გამოიყურება: ის მუქი შინდისფერი, თხელი აბრეშუმის ქსოვილისგანაა დამზადებული; ორივე მხრიდან ოქროსფერი საღებავითა („ოქროს ვარაყით“) და „ფერადი წამლებითა“ მოხატული (ბარნაველი, 1953: 54); სწორკუთხაა (2.14 x 1.70 სმ); შედგება გამჭვირვალე, შინდისფერი აბრეშუმის ქსოვილის სამი ნაწილისაგან. ამაზე მეტყველებს მთელ სიგრძეზე არსებული ორი ნაკერი, თუმცა, აღიქმება ერთიან დროშად; აბრეშუმის ქსოვილი დაზიანებული და „გახამებულია“ (გახუნებული-ლ.ს.); დროშას ერთი მხრიდან შემორჩენილი აქვს ათიდან ცხრა ყულფი, რომელთა მეშვეობით ის ტარზე მაგრდებოდა; მათზე არსებულ აბრეშუმის ზონრებზე მოწითალო და ოქროსფერი სწორკუთხედები ერთმანეთს ენაცვლება; ყულფებზევე სტილიზებულიად გამოსახულია ასევე მოწითალო და ოქროსფერი გრძელკისერა ფრინველები, რომლებიც თავებით ყულფებისკენ არიან მიტრიალებულნი; დროშა გადაკეცვის ადგილებზე

ძლიერ დაზიანებულია, რის გამოც დაზიანებულ ადგილებზე რესტავრაციისას დააკრეს ტიულის ქსოვილი (ბარნაველი, 1953: 53-57). დავამატებ, რომ რესტავრაციის თარიღი მისთვის უცნობი იყო. თუმცა, ს. ბარნაველი ვარაუდობდა, რომ ის მოსკოვის იარაღის პალატაში უნდა რესტავრებულიყო (ბარნაველი, 1953: 58).

საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულია დოკუმენტი, რომელსაც, როგორც ჩანს, ბარნაველი არ იცნობდა, რადგან თავის ნაშრომში დროშის რესტავრაციის ადგილის განსაზღვრისას წყაროს არ ასახელებს. საარქივო დოკუმენტზე დართული ბეჭდის მიხედვით, დროშა მართლაც მოსკოვის იარაღის პალატისთვის გადაუციათ. აქვე მოცემულია დროშის მოკლე ისტორია.¹ როგორც ირკვევა, ამ დოკუმენტის შედგენისას დროშა ჯერ კიდევ მოსკოვში იყო, ხოლო შემდეგ – 1900 წელს დაზიანებათა ასაცილებლად მას ორივე მხრიდან ტიულის ქსოვილი დააკრეს (სეა, სცა, ფ. #1685.1.63:1,2). გარდა დოკუმენტში მოცემული ამ მნიშვნელოვანი დამაზუსტებელი ინფორმაციისა, მასშვივა დაცული ჯერ კიდევ მოსკოვში გადაღებული დროშის ფოტო. როგორც ჩანს, ალექსანდრე ხახანაშვილს არ უნახავს დროშა, ვინაიდან დროშის აღწერისას ის საუბრობს ამოქარგულ დროშაზე და არა მოხატულზე (ხახანაშვილი, 1905: 3). ეს დეტალი ჯერ კიდევ სარა ბარნაველმა შენიშნა (ბარნაველი, 1953:53-58).

ზოგადად, დროშის ორივე მხარე ასე შეიძლება აღიწეროს: ამ შინდისფერი დროშის ორივე მხარის თხელი აბრეშუმის ქსოვილი ისეა მოხატული, რომ მთლიანი კომპოზიციის ფიგურები ერთმანეთს ემთხვევა. დროშას კიდეებში ორ ზოლად არშიები მოუყვება, რომლებშიც მოქცეულია ასომთავრული წარწერა. მიუხედავად იმისა, რომ მოხატული ასოები დროშის ქსოვილის მეორე მხარეს ერთმანეთს ვერ დაემთხვეოდა, ისინი ერთმანეთს არ კვეთს და ნაკითხვისას სირთულეს

1 სტატიის დაწერის დროს განეული დახმარებისთვის მადლობას მოვახსენებ ხელოვნებათმცოდნე ეკატერინე გედევანიშვილს.

არ ქმნის. მათი ერთმანეთში აღრევა მხოლოდ სინათლეზეა შესაძლებელი. არშიათა შიდა კუთხეებში სიმეტრიულად მთავარი კომპოზიციისკენ მიმართული მცენარეული ორნამენტებია (ბარნაველი, 1953: 54).

დროშის მიწარზე მოცემულია 6/8 ქიმიანი ნვრილი და შედარებით მსხვილი ვარსკვლავები. მათ შორის, დროშის ორივე მხარეს, წარმოდგენილია მზისა და მთვარის პერსონიფიკაციები დიდი თვალებითა და მომცროს ბაგეებით. ფიგურათა ნაწილის სახეები ნაწილობრივ, მაგრამ ძლიერაა დაზიანებული. მზისა და მთვარის შარავანდები ოცი სხივისგან შედგება, მათგან 10 კლაკნილია, ხოლო – 10 სწორი. ს. ბარნაველი აღნიშნავს, რომ სხივების ამგვარი გამოსახვა გვხვდება XVIII ს-ის ლითონის დროშებზე (ბარნაველი, 1953:54). სხივები გამოსახულია ამავე დროშის ბუნიკზეც, რომელსაც მოგვიანებით განვიხილავ.

შიდა მოჩარჩოების კუთხეები, როგორც უკვე ითქვა, მორთულია ყვავილოვანი დეკორით, რომელიც განშტოებებით სიმეტრიულადაა მიმართული ცენტრისკენ. გარე არშია ჩასმულია მსხვილზოლიან ორმაგ ჩარჩოში, რომელიც ერთ მხარეს ოქროსფრად, ხოლო მეორე მხარეს ცისფრადაა მოხატული. კუთხეებში არშიები გადაჯვარედინებულია და ქმნის კვადრატებს, რომლებშიც ჩანერილია ქერუბიმთა ოქროსფერი გამოსახულებები; მათი სახეები მოხატულია ფერადი (ყავისფერი, წითელი, ვარდისფერი) საღებავით, ფრთები კი კონტურირებულია. ქერუბიმთა გამოსახულებები გვხვდება დროშის ორივე მხარეს.

მოჩარჩოების მთელ სიგრძეზე მოთავსებულია ოქროსფერი და შავი საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერა. დროშის იმ ნაწილზე, რომელზეც სვეტის სასწაულის სცენაა წარმოდგენილი, მოცემულია ორი ციტატა 34-ე და 30-ე ფსალმუნებიდან: ქ. საჯენ, უფალო, მ(ა)ვნებელნი ჩ(ე)მნი და ჰბრძ(ო)დე მბრძოლთა მ(ა)თ ჩ(ე)მთ(ა) ჯ. აღილე ჭური და ფ(ა)რი და აღდეგ მნედ ჩ(ე)მდა. გ(ა)ნჰფინე მ(ა)ხვილი შ(ენ)ი და შეკრიბე ნინა კერძო მდევართა ჩემთასა. არქვ ს(უ)ლსა ჩემსა: მჴსნ(ე)ლი შ(ენ)ი ვარი მე.

ქ. შ(ენ), უფალო, გესავ, ნუ მრცხ(უ)ენ(ე)ბინ მე უკ(უ)ნისამდე, სიმართლითა შ(ენ)ითა მიჴს(ენ) და გ(ა)ნმარინე მე. მოყავ ჩ(ე)მდა ყური შ(ენ)ი და ისწრაფე განრ(ი)ნებად ჩ(ე)

მდა, მეყავ მე მფ(ა)რველ“ (ფს. 34, 1-3; ფს. 30, 1-2). (სურ. 1).

დროშის მეორე მხარეს, რომელზეც დავით მეფსალმუნეა გამოსახული, მოჩარჩოების კანტები ცისფერია, მიწარი კი – ოქროსფერი. მასში დატანილია შემდეგი ასომთავრული წარწერა: ქ. ვპოვე დ(ავი)თ, მონა ჩ(ემ)ი, ს(ა)ცხ(ებ)ელი წ(მიდა)ჲ ჩ(ემ)ი ვსცხე მ(ა)ს, რ(ა)მეთუ ჴელი ჩ(ემ)ი შეენიოს მ(ა)ს და მკლ(ა)ვმ(ა)ნ ჩ(ემ)მან გ(ა)ნ(ა)ძლიეროს იგი. არა ირგოს მტ(ე)რმან, და შვილმ(ა)ნ უშჯულოები-სამ(ა)ნ ვერ შესძინოს ვნებად მისა. მოვსრნე პირისა მისისაგან მტერნი მისნი და მოძ(უ)ლენი მ(ი)სნი დავიმჴუენი. წყალობა ჩ(ემ)ი მის თანა, და ს(ა)ხელ(ი)თა ჩემითა ამ(ა)ლდეს რქა მისი. დადვა ზლ(უ)ა სა ზ(ედ)ა ჴელი მისი და მდინარეთა ზ(ედ)ა მარჯ(უ)ენე. მე პირმშოდ დავ(ა)დგინო იგი უმ(ა)ლდეს უფროის მ(ე)ფ(ე)თა ქ(უ)ეყ(ა)ნის(ა)თა. უკ(უ)ნისამდე დაუმარხო მ(ა)ს წყალობა ჩ(ემ)ი, და აღთქმა ჩ(ემ)ი ერნმუნოს მ(ა)ს, და ეგოს უკ(უ)ნითი უკ(უ)ნისამდე თესლი მისი. ჩლია (1711) (ფს. 88, 20-25; 27-29). (სურ.2).

ორივე წარწერა შესრულებულია დახვეწილი ასომთავრულით, ლიგატურებით შესრულებული გრაფემებით. პირველ ციტატაში ფსალმუნიდან ორი სხვადასხვა ნაწყვეტია მოცემული. მთლიანად წარწერაში გამყოფებად გამოყენებულია ორ და სამწერტილები. ეს წარწერა აღწერილია და ზუსტადაა ამოწერილი ჩემ მიერ.

დროშის ორივე მხარის ცენტრალურ ნაწილებზე გამოსახულია სხვადასხვა, თუმცა, ერთმანეთთან კონცეპტუალურად მჭიდროდ დაკავშირებული კომპოზიციები. მათი მოჩარჩოების ზომაა 65x45,6 სმ. ტალღისებური, ოქროსფერი არშია შესრულებულია შავი კონტურით და შევსებულია ოქროს ვარაყით. მათს ზედა და ქვედა ნაწილებში პალმეტისებური დაბოლოების მქონე, შავკონტურიანი ჯვრებია გამოსახული. ჯვრების ოქროსფერ მიწარში ჩანერილია ხუთი ოთხკუთხედი და წრიული ძვირფასი ქვა.

გაფორმების ცენტრალური ნაწილი სვეტის სასწაულის გამოსახულებაა, რომლის მოჩარჩოების ოქროსფერ მიწარს იოანეს სახარებიდან მიუყვება შემდეგი ასომთავრული წარწერა: ქ. ხოლო კუართი იგი, რომელი იყო უკერველ ზეით გამოქსოვილ ყოვლად (იოანე, 19, 23). დახვეწილი ასომთავრული წარწერის

ორ ნაწილს – ზემოდან და ქვემოდან კრავს მცენარეული ორნამენტებით შესრულებული დეკორი (სურ. 1).

მოჩარჩოებული ცენტრალური კომპოზიციის შინდისფერ მიწარზე, თავის მხრივ, ოქროსფრად გამოსახულია მრავალფიგურიანი კომპოზიცია. მის შუა ნაწილში წარმოდგენილია სვეტი, რომელსაც მარჯვნიდან და მარცხნიდან ანგელოზები აღამაღლებენ. სვეტის თავზე სხივების სახით წარმოდგენილია ნათება. ანგელოზების ოქროსფერ სამოსზე შავი კონტურული ხაზები სათუთად მიუყვება შესამოსელთა ნაკეცებს. შიდა კომპოზიციის ქვედა ნაწილში კი გამოსახულია სვეტის ფუძე. მის მარცხნივ გვირგვინით, სამეფო სამოსითა და ხელში სკიპტრით წმინდა მეფე მირიანია. მეფის ეს სამოსი კლასიკურია და მსგავსია კედლის მხატვრობაზე წარმოდგენილ მეფეთა სამოსისა. თუმცა, მირიან მეფის სამოსი სტილურად უფრო მეტად ემსგავსება სვეტიცხოვლის ტაძრის სვეტის ფრესკაზე გამოსახულ საერო პირთა სამოსს (სურ. 3): წმინდა მეფე მირიანის სამოსი ოქროსფერია; მისი დიადემის ვერტიკალური ბოლო წითელი და თეთრი ქვებით მორთული მანიაკიდანაა დაშვებული; თეთრჯვრიანი გვირგვინი მოხატულია ოქროსფრად მოვარაყებული და მორთული ფერადი ქვებით; მეფე მირიანს მარჯვენა ხელში სკიპტრა უჭირავს, მარცხენა კი მიმართული აქვს ცენტრალური კომპოზიციისკენ. უნდა აღინიშნოს, რომ დროშაზე წარმოდგენილი მირიან მეფის გვირგვინი ზედმიწევნით იმეორებს სვეტიცხოვლის ტაძრის ფრესკაზე წარმოდგენილ მირიან მეფის გვირგვინს. მეფე მირიანისაგან განსხვავებით, სვეტის მარჯვენა მხარეს წმიდა ნინო შარავანდითაა წარმოდგენილი. ქართველთა განმანათლებელს ხელები მიმართული აქვს *სვეტის სასწაულისკენ*. მისი სამოსი ოქროსფერია და აქაც დრპირება შესრულებულია შავი კონტურით. წმინდა მირიანსა და წმინდა ნინოს წითელი ფერის ფეხსამოსი – სამეფო ტარსიკონი მოსავთ, რაც მათი მაღალი იერარქიული წარმომავლობის მიმანიშნებელია.

კომპოზიციის მთავარი სეგმენტი სვეტის ფუძის ძირში წარმოდგენილი მაცხოვრის კვართია. ის წითელი და თეთრი საღებავებითაა მოხატული და სრულიად გაშლილად, ჰორიზონტალურადაა განთავსებული. წმინდა მირიანი და წმინდა ნინო კვართის კიდის

დონეზე არიან გამოსახულნი. მიწაში ჩაფლული კვართის განუზომელ მნიშვნელობასა და ძალას უსვამს ხაზს როგორც კომპოზიციის შინდისფერ ფონზე კვართისკენ მიმართული ოქროსფერი ფიგურები და ჰაერში გამოსახული ანგელოზები *სვეტის სასწაულით*, ასევე გარდმომავალი ნათელი და ამ ყველაფრის ამხსნელი ციტატა სახარებიდან უკერველი კვართის შესახებ.

კომპოზიციის შუა ნაწილის შემდეგ სივრცე იშლება და მოვლენის მასშტაბურობის ამსახვია გაპიროვნებული მნათობებითა და ვარსკვლავებით „მოჭედილი“ მიწარი. დროშაზე კარგად იკითხება კოსმოსის იდეა. დროშის ცენტრში *სვეტის სასწაულის* სცენაა და ის გამოხატავს საღვთო დიდებულებას. კოსმოსურ მასშტაბს მოწმობს პერსონიფიცირებულ მნათობთა გამოსახულებებიც.

გვიან შუა საუკუნეებში *სვეტის სასწაულის* გამოსახულება განსაკუთრებით დომინირებდა სამეფო თუ საპატრიარქო რეგალიებსა თუ სიმბოლოებზე, მაგალითად, აღმოსავლეთ საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქ ბესარიონის (ბარათაშვილ-ორბელიშვილი), ანტონ I-ისა და სხვათა ბეჭდებზე. მაცხოვრის კვართი გამოსახებოდა ქართველ მეფეთა ბეჭდებსა თუ გერბებზეც (სურ. 6). (ასათიანი, 2023:240, 248).

დროშის მეორე მხარეს, ცენტრში, გამოსახულია ასევე ტალღისებურად მოჩარჩოებული კომპოზიცია. მოჩარჩოება აქ სადაა, მცენარეული ორნამენტების გარეშე. მას მხოლოდ მავედრებელი წარწერა ამკობს: *ისმინე, ასულო, და იხილე და მოხედე სახლსა მამისა შენისასა* (ფს. 44, 11). ციტატის პირველი ნაწილი ფსალმუნიდანაა აღებული, მეორეც იქიდანვეა, თუმცა, პერიფრაზირებული: *ისმინე, ასულო, და იხილე, და მოყავ ყური შენი; და დაივინყე ერი შენი და სახლი მამისა შენისაჲ*, – ნათქვამია ფსალმუნში. *ისმინე, ასულო, და იხილე და მოხედე სახლსა მამისა შენისასა*, – ამბობს ვახტანგი (სურ. 2).

კომპოზიციის სიუჟეტური გამოსახულება წარმოდგენილია ოქროსფერ ფონზე. ცენტრში ტახტზე მჯდომი ბიბლიური მეფე დავითია ქნარით ხელში. დავით მეფსალმუნეს მოსავს სამეფო შესამოსელი, რომლის სამკლაურებიც მორთულია ფერადი ქვებით. მოსახამისა და კვართის კიდეები დამუშავებულია წითელი და შავი ყვავილოვანი დეკო-

რით. დავით მეფსალმუნეს ადგას ძვირფასი ქვებით მორთული გვირგვინი, რომელიც შარავანდშია ჩანერილი. მეფე დაბრძანებულია სამეფო ტახტზე, რომლის საფუძველთან, უკანა თათებზე, შემდგარი ლომები დგანან. ტახტი ორნამენტირებულია. კომპოზიციაზე გამოსახულია ასევე სასწორი, სფერო, კვერთხი და შურდული. დავით მეფსალმუნის თავზე მოჩანს ორ მხარეს გადაწეული ფარდა, რომლის ცენტრშიც ხმალი და სკიპტრა იკვეთება. სკიპტრა მსგავსია მირიან მეფის სკიპტრისა დროშის მეორე მხარეს. ხმლისა და სკიპტრის შეერთების თავზე გამოსახულია გვირგვინი, რომელიც დავით მეფსალმუნის გვირგვინისგან ოდნავ განსხვავებულია.

საზოგადოებაში კარგადაა ცნობილი გადმოცემა ქართველ ბაგრატიონთა მესიანისტური წარმომავლობის შესახებ. ქართველი მეფეები და ბაგრატიონი კათალიკოსები დავით წინასწარმეტყველის-ღვთიკურთხეული და საკრალური დინასტიის შთამომავლობის ხაზგასასმელად საკუთარ თავს დავითიანებს უწოდებდნენ. მესიანისტური იდეის წამოწევა საქართველოში IX ს-იდან იწყება. ამის პირველი ნიშნები გიორგი მერჩულის *გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში* გვხვდება: გრიგოლ ხანძთელი აშოტ კურაპალატს მოიხსენიებს მსგავსად: *დავით წინასწარმეტყველისა და უფლისა მიერ ცხებულია შვილად ნოდებულ კელმწიფეო, მეფობაჲ და სათნოებაჲცა მისნი დავითკიდრენ ქრისტემან ღმერთმან, რომლისათვისცა ამას მოგაჴსენებ: არა მოაკლდეს მთავრობე შვილთა შენთა და ნათესავთა მათთა ქუეყანათა ამათ უკუნისამდე ჟამთა, არამედ იყვნენ იგინი მტკიცედ უფროჲს კლდეთა მყართა და მათათა საუკუნეთა და დიდებულ იყვნენ უკუნისამდე* (მერჩულე, 1987:545).

ამგვარად, ამ პასაჟის მიხედვით, აშოტ კურაპალატი, რომელიც ბაგრატიონთა გვარის წარმომადგენელია, დავით მეფსალმუნის შთამომავალია. ბაგრატიონთა დინასტიის მესიანისტურ წარმომავლობას ხაზს უსვამს ოპიზის ტაძრის (VIII ს.) რელიეფიც, რომელიც საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება. რელიეფზე გამოსახულია აშოტ კურაპალატი, რომელსაც ხელში ეკლესიის მაკეტი უჭირავს, ფილის მარჯვენა ნაწილში წარმოდგენილია ტახტზე დაბრძანებული ქრისტი, რომელიც მაკურთხეველი

მარჯვენით აკურთხებს ტაძარს. ქრისტეს გვერდით, სავარაუდოდ, მავედრებელი დავით მეფსალმუნეა. არსებობს ვარაუდი, რომ ეს ფილა მცდელობაა ბაგრატიონთა მესიანისტური კავშირის ხაზგასმისა დავით მეფსალმუნესთან (დადიანი, კვაჭანტრაძე, ხუნდაძე, 2017:111-113).

მესიანისტური იდეა სამეფო კარზე შექმნილ თხზულებებშიცაა ასახული. მას ყველაზე ღრმად სუმბატ დავითის ძე გადმოგვცემს. XI ს-ში იგი ქმნის ნაწარმოებს – *ცხოვრება და უწყება ბაგრატონიანთა* და აღწერს ბაგრატიონთა დინასტიას ადამიდან დავითამდე, დავითიდან იოსებამდე და მარიამამდე, იოსებიდან და მისი ძმის კლეოპას გავლით გუარამამდე, რომელიც VI ს-ში განაგებდა ქართლს. ბაგრატიონთა დინასტიის მესიანისტურ წარმომავლობაზევე ამახვილებს ყურადღებას ზოგიერთი უცხოელი ავტორიც (Rapp, 2000: 570-576).

ფაქტობრივად, დროშაზე ასახული პროგრამა ამ ტრადიციის უშუალო გაგრძელებაა. საყურადღებოა, რომ ვახტანგ VI-ის შექმნილ გენეალოგიურ ტაბულებში პირდაპირაა აღიარებული ქართველი ბაგრატიონები დავით წინასწარმეტყველის შთამომავლებად და შემდეგ, რასაკვირველია, ხაზგასმულია მათივე მესიანისტური წარმომავლობა.

იმავე შინაარსის კომპოზიციაა გამოსახული მეფე ვახტანგ VI-ის ცნობილ გერბზე. მის ცენტრში გამოსახულია: ვერტიკალურად შემართული ორი ლომი, რომელთა შორის ქრისტეს კვართია განთავსებული; ქნარი, რომელიც დავით მეფსალმუნეს ხელთ უპყრია; სკიპტრა და ხმალი, რაც ხელმწიფებასა და ძლიერებას განასახიერებს; სასწორი – სამართლიანობის მიმანიშნებელი; შურდული, რომელიც დავით წინასწარმეტყველის ცხოვრებაშია ნახსენები; სამეფო ინსიგნია – სფერო და მათ თავზე ჯვრიანი გვირგვინი (სურ. 5).

ვახტანგ VI-ის გერბი გამოსახულია 1713 წელს ვახტანგის სტამბაში გამოცემულ კურთხევანშიც (სურ. 7). წიგნში მოცემული გერბი დატვირთულია დროშაზე არსებული ელემენტებით, რომლებიც ორნამენტირებულ, არშიაშემოვლებულ ოთხკუთხედებშია წარმოდგენილი. კომპოზიციის ცენტრში, წრეში, გამოსახულია მაცხოვრის კვართი მარცხნივ ქნარითა და მარჯვნივ შურდულით. კვართი ნახევრად წრიულ პედესტალზე დგას. წრის

არშია კი გაფორმებულია მცენარეული ორნამენტით. მედალიონი ექვსი შვერილი წრიული ტალღითაა გარშემორტყმული, რაც დავითის ვარსკვლავს მოგვაგონებს. მათგან ოთხი ანგელოზებს უპყრია, მსგავსად დროშაზე წარმოდგენილი სვეტის სასწაულის სცენისა. მედალიონზე არსებულ ზედა შვერილს გვირგვინი ადგას, რომელსაც მარჯვნიდან და მარცხნიდან სამეფო ინსიგნიები – სკიპტრა და ხანჯალი ამშვენებს. ქვედა რეგისტრში, შვერილის ძირში, ლომია წარმოდგენილი და ჩნდება შთაბეჭდილება, თითქოს მედალიონი ლომზეა დაყრდნობილი. საყურადღებოა ლომის გამოსახულებასა და მედალიონს შორის არსებული ინიციალები: **ԾԻ, ԿԳ, ԾԿ**, რომლებიც სრულად ასე წაიკითხება: **ԾԻ** – დავითის ქნარი; **ԿԳ** – ქრისტეს კვართი; **ԾԿ** – დავითის შურდული (სურ. 7).

სამეფო ბეჭედზე, მსგავსად დროშისა, ხაზგასმულია მესიანისტური იდეა, თუმცა, ის 1713 წლით თარიღდება. საყურადღებოა გერბის ქვევით არსებული წარწერა: *მე ბეჭედი ვარ დავითის, ქნარი ჩანს ღმრთისაჲ მქებარე შურდულით მოკლა გოლიათ, გმირსა მოუნდა მე ბარე, გვრგვნი, ჯრმალი, ქუეყანა, სკიპტრა, სამეფო მდებარე და სასწორი სამართლისათჳს მის მისთჳს მისაგებარე; სოლომონ სიბრძნით ლომები, ხარისხზე დასხნა რომელნი, კუართი უფლისაჲ მოგუშცნა, ვის მონებს ცათა მზომელნი მარიამისა წილია ქართლი ვით პეტრეს რომნი; და ქართველთა მეფე დავითის ძე მარიამის ტომელნი*. ამ წარწერით ვახტანგ VI კიდევ ერთხელ გამოკვეთს მეფეთა დავითიანურ წარმომავლობას. მასში ბაგრატიონები მოხსენიებულნი არიან დავითის ძეებად და მარიამის (ღვთისმშობლის) ტომელებად. წარწერაში დაწვრილებითაა განმარტებული მასში გამოსახულ სიმბოლოთა შინაარსი. ინიციალებით ნაგულისხმევია: დავითის ქნარი, რომლითაც იგი ზეციურ მელოდიას გადმოსცემდა; მეფსალმუნის შურდული, რომელიც დავითს გოლიათის დამარცხებისას გამოადგა; ქრისტეს კვართი, როგორც სიმბოლო ქართული ქრისტიანობისა. ეს სამივე სიმბოლო გამოსახულია ვახტანგის დროშაზეც. მნიშვნელოვანია, რომ ვახტანგ VI ცდილობს, ბაგრატიონთანა მესიანისტური წარმომავლობა გამოიხატოს სამეფო ატრიბუტიკასა თუ ბეჭდურ ნიმუშებზე, რითიც მისი მმართველობის დროს კიდევ უფრო აღ-

ვივებდა ქართული სამეფო გვარის აღმატების იდეას. განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ წარწერაში ქართლი ღვთისმშობლის (მარიამის) წილხვდომილადაა ნახსენები. თვალსაჩინოა, უპირატესი იდეა, რომ ღვთისმშობლის წილხვედრ ქართლს განაგებს ბიბლიური წარმომავლობის ქრისტიანი მეფე.

დროშასთან დაკავშირებით დამატებით ისიც უნდა ითქვას, რომ, ბარნაველის აზრით, იგი შეიცავს ანალოგებს ქართულსა და აღმოსავლური ხელოვნების ნიმუშებთან. თუმცა, ის მეტად ახლოსაა ევროპულსა და რუსულ ხელოვნებასთან (ბარნაველი, 1953:53-58). დროშის კომპოზიცია აგებულია ბაგრატიონთა მესიანისტური იდეის ირგვლივ. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ იგი შესრულებულია მეტწილად დასავლური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სტილური მახასიათებლებით – მცენარეული ორნამენტებით მოხატული და წარწერით გაფორმებული არშით (სურ. 9,10). დროშაზე გამოსახული პერსონიფიცირებული მზე და მთვარე კი შეიძლება, მივამსგავსოთ სეფიანთა ირანის იმავე პერიოდის დროშაზე გამოსახულ პერსონიფიცირებულ ანალოგიურ მნათობებს (სურ.8).

დროშა, სავარაუდოდ, ვახტანგ VI-სა და ქართველ დიდებულებთან ერთად 1724 წელს რუსეთში გაიტანეს. როგორც ცნობილია, ქართლის სამეფო გვარი ასტრახანში დაფუძნდა, ვახტანგი და მისი ვაჟი ბაქარი იმპერატორთან ურთიერთობას ცდილობდნენ. მოსკოვიდან ვახტანგ VI ირანში გაემართა, სადაც მოლაპარაკებებში ჩაერთო, რუსეთის იმპერატორი კი მისი წარმატებით დასრულების შემთხვევაში ქართლის დაბრუნებასჰპირდებოდა. სამწუხაროდ, როგორც ვიცით, ვახტანგმა ვერ მოახერხა ქართლის სამეფოს მმართველად დაბრუნება და ასტრახანშივე გარდაიცვალა. ვახტანგის გარდაცვალების შემდეგ ვახტანგისეული სამეფო დროშა მემკვიდრეობით, სავარაუდოდ, მის ვაჟს ბაქარს გადაეცა. ბაქარის შთამომავალმა, ალექსანდრე ბატონიშვილის შვილიშვილმა-გრაფინია ტოლსტაიამ დროშა თავად ალექსანდრე ბორისის ძე გოლიცინს გადასცა. მას ქართველებთან მისი მეუღლე – ვახტანგის შთამომავალი ალექსანდრა აკავშირებდა. გოლიცინმა 1899 წლის 7 მაისს დროშა მოსკოვის საგარეო საქმეთა სამინისტროს არქივს გადასცა (ბარნაველი, 1953: 53-58).

ეროვნულ არქივში დაცულ დოკუმენტში (სეა, სცა, ფ. #1685.1.63: 1,2) მეფე ვახტანგის დროშასთან ერთად ნახსენებია ასევე მისივე ფარი² და დროშის ბუნიკი. ბუნიკის შესახებ საუბრობს როგორც ალ. ხახანაშვილი (ხახანაშვილი, 1905:3), ისე ს. ბარნაველი (ბარნაველი, 1953:53-58). დანერვილებითაა აღწერილი ბუნიკი საარქივო დოკუმენტშიც, კერძოდ, მოსკოვის არქივიდან მიღებული აღწერის მიხედვით, ბუნიკის ზომაა – 7 ვერშოკი³ (საყრდენთან ერთად – 11/5 ვერშოკი), სიგანე – 6 ვერშოკი, მასალა – სპილენძი.

შეისრული ბუნიკი დასავლურ ყაიდაზეა შექმნილი. მის ცენტრში გამოსახულია გოლგოთის ჯვარი. ბუნიკის ზედა რეგისტრში, შეისრულ ნაწილში, *აღსაყდრებულ მაცხოვართან* ერთად წარმოდგენილია წმ. დანიელ წინასწარმეტყველის ხილვაში ასახული *ძველთა დღეთა* სცენა. მათ შორის კი მტრედის სახით მოცემულია სულიწმიდა. გამოსახულებანი სპილენძზეა ამოკანრული. ბუნიკი გარედან არშითაა შემოსაზღვრული. შიდა არშია სხივებით მზის ნათების იმიტაციას ქმნის, რომელიც ბუნიკის ცენტრალურ კომპოზიციას – ჯვარს გარშემოუვლის. *ჯვარცმის* კომპოზიცია წრიულ ნაწილზეა გამოსახული, რომლის ირგვლივ მოჩანს მარჯვნიდან: დასაკრავად აწეული ხელი, ბოძი, სამსჭვალეები, კიბე, ჭურჭელი, შუბი ღრუბლითა და ისრით, ასევე ჩაქუჩი და გაზი. ფაქტობრივად, ცენტრალურ ნაწილზე გამოსახულ ვნების ამ სიმბოლოებს გარს შემოუყვება სხივები სინათლის სახით (ბარნაველი, 1953: 53-58).

მეფე ვახტანგის დროშა და სამეფო ინსიგნიები საქართველოში 1922 წელს დაბრუნდნა რუსეთიდან ჩამოტანილ სხვა არტეფაქტებთან ერთად. ქართული განძის ამ ნაწილის სამშობლოში დაბრუნებას დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. ქართული პრესა დიდი ზეიმით აღნიშნავდა ქართული განძის საქართველოში დაბრუნებასთან დაკავშირებით მიღებულ შეთანხმებას. განსაკუთრებით ხაზგასმული იყო დროშასა და ფართან დაკავშირებული ინფორმაცია. თუმცა კი, ძალიან ხშირად ვახტანგის დროშას მეფე არჩილ II-ის დროშად მიიჩნევდნენ. ამ უზუსტობის მიუხედავად,

იმდროინდელი ქართული პრესა მნიშვნელოვან ცნობებს იძლევა (გაზ. „ბახტრიონი“, 1922: #9,11,13).

ვახტანგ VI-ის ნახსენები ფარი საქართველოს ხელოვნების მუზეუმშია დაცული (სურ. 4) და ის ვახტანგ VI-ის სახელობითი ფარის სახელითაა ცნობილი. მასზე, მსგავსად გერბისა და დროშისა, გვხვდება წმინდანთა და ჯვრის გამოსახულებები. მისი ზომაა 51x 53 სმ. აღმოსავლური სტილის მიმსგავსებით ფარზე გადაკრულია ოთხ თანაბარ ნაწილად გაყოფილი ტყავი. მის კვადრატში ჩანერილი ჯვარი მარტივად ჰყოფს ფარს. ზედა რეგისტრში *აღსაყდრებულ მაცხოვარია*, რომლის მარცხნივ და მარჯვნივ *მავედრებელი ღვთისმშობელი* და იოანე ნათლისმცემელი არიან გამოსახულნი, რაც *ვედრების* სცენის ასახვას გულისხმობს. ყურადღებას იპყრობს *ვედრების* სცენის არცთუ ტრადიციული იკონოგრაფია – *საყდარზე დაბრძანებული მაცხოვარი* წელზემოდ შიშველია და მისი ხელაპყრობილი მარჯვენა იარის დემონსტრირებას ახდენს. გოლგოთის ჯვრის თავზე ასახული *ვედრების* სცენის ამგვარი ვერსია ღვთაებრივი შემწეობის თემას *აღდგომის* ტრიუმფალური შინაარსითაც ავსებს.

მარცხენა ნაწილში მთავარანგელოზი მიქაელია გამოსახული, მარჯვნივ კი – ისუ ნავე, ძველი აღთქმის წმინდანი, რომელიც ებრაელი ერის წინამძღოლი იყო. ისუ ნავე ქრისტიანულ ხელოვნებაში მეფეთა და იმპერატორთა არქეტიპულ სიმბოლოდ ითვლებოდა. აქაც ბიზანტიურ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული სცენა *ისუ ნავეს ხილვა*ა წარმოდგენილი, რომელსაც ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ხანგრძლივი სახვითი ტრადიცია გააჩნია. ის უშუალოდ მეფეთა მფარველობასა და ღვთაებრივ შემწეობას გამოხატავდა. შემთხვევითი არაა, რომ ეს კომპოზიცია ბაგრატიონთა სამეფო მფარველობის მნიშვნელოვან განაცხადად იქცა და ის უკვე დავით აღმაშენებლის ეპოქასთან დაკავშირებულ იფრარის ტაძრის (XI ს.) მთავარანგელოზთა მოხატულობაში ჰპოვებს გამოძახილს. ამდენად, აქ ამ კომპოზიციის გამოჩენა აღნიშნული ტრადიციის გაგრძელებას გულისხმობს. აღსანიშნავია სამეფო

2 კვლევას მეფე ვახტანგის ფარის შესახებ მოგვიანებით დავასრულებ.

3 1 ვერშოკი უდრის 4,5 სანტიმეტრს.

ფარზე ისუ ნავეს გამოსახვა, როდესაც დროშაზე დავით მეფსალმუნეა გამოსახული. მეფეთა მფარველად ითვლება მთავარანგელოზი მიქაელიც. ფარის ქვედა რეგისტრში გამოსახულია თეთრ ცხენზე ამხედრებული, გველეშაპის მლახვრელი წმინდა გიორგი, წმინდანი, რომელიც, ფაქტობრივად, ქართველი ერის „ეროვნულ“ წმინდანად იქცა (ალექსიძე, გედევანიშვილი, 2025: 38). ფარი მორთული უნდა ყოფილიყო კოპებით, რომლებიც დღეს დაკარგულია, თუმცა, მარტივად ჩანს მისი უწინდელი განთავსების ადგილები. სავარაუდოდ, კოპით უნდა ყოფილიყო გაფორმებული ცენტრში არსებული გოლგოთის ჯვრის გამოსახულებაც.

ვახტანგ VI-ის დროშა, ფარი და ბუნიკი არა მხოლოდ სამეფო დიდების იდეას გამოხატავს, მათ ღრმა სიმბოლური დატვირთვაც აქვს. ისინი

ხაზს უსვამს ბაგრატიონთა მესიანისტურ წარმომავლობას. დროშის კომპოზიცია – სვეტის სასწაული და დავით მეფსალმუნე გამოხატავს ქვეყნის ქრისტიანულ ღირებულებებსა და მეფეთა ბიბლიურ წარმომავლობას. დროშა და ბუნიკი ფართან ერთად ქმნის პროგრამას, რომელშიც შერწყმულია აღმოსავლური და დასავლური ხელოვნების სტილური ნიშნები – მცენარეული დეკორი; წარწერით გაფორმებული არშია; გაპიროვნებული მზე და მთვარე; ვარსკვლავებით გაფორმებული მიწარი. თუმცა, მათში ასევე ნათლად იკითხება ქართული იდენტობისა და სამეფო გვარის მესიანისტური წარმომავლობის იდეა. ქვეყნისთვის რთულ პერიოდში ვახტანგ VI-ის რეგალიები ეროვნული იდენტობის სიმბოლოა, რაც ეპოქის მნიშვნელოვან კულტურულ მემკვიდრეობად იქცა.

Luka Saria

REGALIA OF VAKHTANG VI (FLAG, SHIELD, TIP)

Summary

The article discusses three artifacts that are kept in the Georgian National Museum. Two of these three items are connected with the name of King Vakhtang VI, while there is currently no information about the origin of the third object. All three items have been the subject of scientific study. The article presents both the previously known information and several new data, on the basis of which, for example, the date of the first restoration of the flag has been clarified, the texts have been verified, an attempt to explain the content and conceptual nature of the insignia was carried out. Archival documents, existing scientific literature and newspaper publications were used during the working process.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ალექსიძე, ნ., გედევანიშვილი, ე. (2025). *წმინდა მეომრები შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში*. თბ.: გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამოცემა.
2. ასათიანი, ქ. (2023). *ქართული ხელნაწერები და ისტორიული საბუთები*. თბ.: საქართველოს ეროვნული არქივის გამოცემა.
3. ბარნაველი, ს. (1953). *ქართული დროშები*. თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
4. გაზ. „ბახტრიონი“. (1922). #13. ტფ.: საზღვაო-სამხედრო კომისარიატის სტამბა.
5. გაზ. „ბახტრიონი“. (1922). #11. ტფ.: საზღვაო-სამხედრო კომისარიატის სტამბა.
6. მერჩულე, გ. (1987). *გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება*. წიგნში – *ქართული მწერლობა*. თბ.: გამომც. „ნაკადული“.

7. დადიანი, თ., კვაჭანტირაძე, ე., ხუნდაძე, თ. (2017) *შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება*. თბ.: გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის გამომცემა.
8. ლორთქიფანიძე, მ., მეტრეველი, რ. (2007). *საქართველოს მეფეები*. თბ.: გამომც. „ნეკერი“.
9. წურწუშია, მ. (2014). *შუა საუკუნეების ქართული ლაშქარი (900-1700). ორგანიზაცია, ტაქტიკა, შეიარაღება*. დისერტაცია ისტორიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ.: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
10. ხახანაშვილი, ალ. (1905). ნაციონალური დროშა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“. #2738. ტფ.: რედაქტორ-გამომცემელი ალ. ჯაბადარი.
11. Rapp, Stephen H. (2003). *Studies in Medieval Georgian Historiography: Early Texts and Eurasian contexts. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*, Leuvenii: Peeters Publishers.
12. Rapp, Stephen H. (2000). Sumbat Davit'is-dze and the Vocabulary of Political Authority in the Era of Georgian Unification. *Journal of the American Oriental Society*.
13. Smith, Whitney. (1975). *Flags through the ages and across the world*. New York Publisher
14. <https://umurgulia82.blogspot.com/2018/05/vi.html>

საარქივო მასალა

საქართველოს ეროვნული არქივის ცენტრალური საისტორიო არქივი, ფონდი #1685.1.63

ილუსტრაციების აღწერა

Description of illustrations

- | | |
|--|---|
| სურ. 1. ვახტანგ VI-ის დროშა | Fig. 1. Flag of Vakhtang VI |
| სურ. 2. ვახტანგ VI-ის დროშა | Fig. 2. Flag of Vakhtang VI |
| სურ. 3. სვეტიცხოვლის სვეტის ფრესკა და მეფე მირიანი (ბადრი ვადაჭკორიას ფოტო) | Fig. 3. Fresco of the Svetitskhoveli Column and King Mirian (Badri Vadachkoria's photo) |
| სურ. 4. ვახტანგ VI-ის ფარი (ფოტო მ. წურწუშიას წიგნიდან – <i>შუა საუკუნეების ქართული ლაშქარი (900-1700). ორგანიზაცია, ტაქტიკა, შეიარაღება</i>) | Fig. 4. Shield of Vakhtang VI (photo from M. Tsurtsumia's book – <i>Georgian Army of the Middle Ages (900-1700). Organization, tactics, armament</i>) |
| სურ. 5. ვახტანგ VI-ის გერბი | Fig. 5. Coat of arms of Vakhtang VI |
| სურ. 6. აღმოსავლეთ საქართველოს კათალიკოს ბესარიონ ბარათაშვილ-ორბელიშვილისა და კათალიკოს ანტონ I-ის ბეჭდები (ფოტოები ქ. ასათიანის წიგნიდან – <i>ქართული ხელნაწერები და ისტორიული საბუთები</i>) | Fig. 6. Seals of Catholicos Besarion Baratashvili-Orbelishvili and Catholicos Anton I of Eastern Georgia (photos from K. Asatiani's book – <i>Georgian Manuscripts and Historical Documents</i>) |
| სურ. 7. ვახტანგ VI-ის გერბი 1713 წელს გამოცემული <i>კურთხევენიდან</i> | Fig. 7. Coat of arms of Vakhtang VI from the 1713 year <i>blessing book</i> |
| სურ. 8. სეფიანთა ირანის დროშა XVI-XVIII სს-ში | Fig. 8. Flag of Safavid Iran in the 16 th -18 th cc. |
| სურ. 9. რუსეთის დროშა XVI-XVII სს-ში | Fig. 9. Russian flag in the 16 th -17 th cc. |
| სურ. 10. რუსეთის დროშა XVI-XVII სს-ში (ფოტო ვ. სმიტის წიგნიდან – <i>Flags through the ages and across the world</i>) | Fig. 10. Russian flag in the 16 th -17 th cc. (Photo from W. Smith's book – <i>Flags through the Ages and across the World</i>) |



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



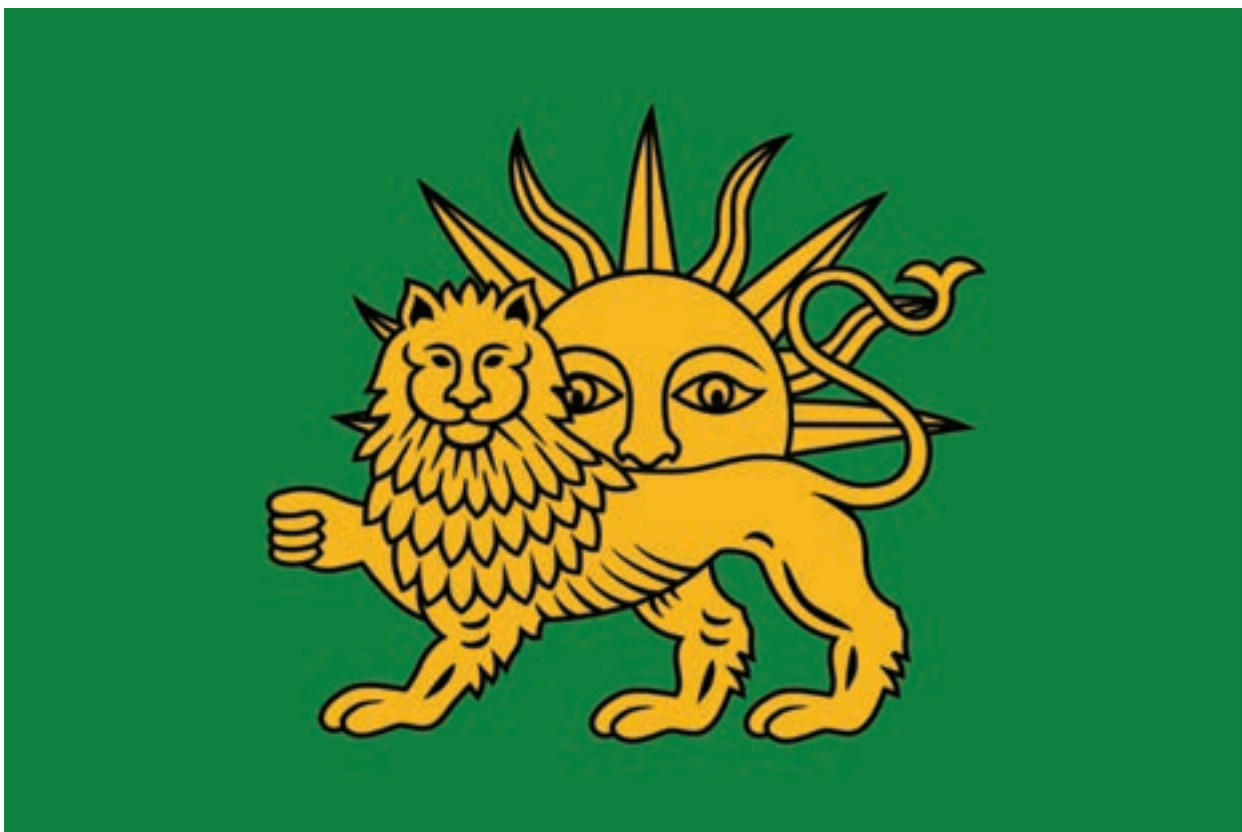
სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10

პარასკევა ანჯაფარიძე-ქავთარაძის სართყელ-გულისპირიანი ზედა და ქვედაკაბის თარბის რეკონსტრუქცია

სასულიერო და საერო დანიშნულების არაერთი ნაქარგი არტეფაქტი მათი სიძველისა და მასალის მალფუჭებადობის გამო საჭიროებს კვალიფიციურ კონსერვაცი-არესტავრაციას. მათგან ერთ-ერთია პარასკევა ანჯაფარიძე-ქავთარაძის კუთვნილი ქალაქური ტიპის სართყელ-გულისპირიანი კაბა (საინვ. #დ/ფ 2193), რომელიც 2023 წლის თებერვალში, ხელოვნების მუზეუმის დირექტორ ნიკა ახალბედაშვილის ინიციატივით, ფოთის კოლხური კულტურის მუზეუმიდან რესტავრაცია-კონსერვაციისათვის გადაეცა ამ მხრივ მრავალწლიანი წარმატებული გამოცდილების მქონე ხელოვნების მუზეუმის ნაქარგობისა და ქსოვილების სარესტავრაციო ლაბორატორიას (ტაბ. I, სურ. 1-6). აქვე მსურს აღვნიშნო, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ მრავალგზის დადასტურდა საქართველოს მნიშვნელობა მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის რუქაზე, მაინც სერიოზულ გამოწვევად რჩება სამუზეუმო არტეფაქტთა შენახვა-მოვლის საერთაშორისო სტანდარტებთან მიახლოება. ფოთის კოლხური კულტურის მუზეუმის მსგავსად, ეს განსაკუთრებით აქტუალურია სხვა რეგიონული მუზეუმებისთვისაც, სადაც მცირე რესურსებისა და შეზღუდული შესაძლებლობების გამო ხშირად არ ჰყავთ მტატიანი რესტავრატორ-კონსერვატორი და ინფრასტრუქტურაც დასახვეწია. ასეთ ვითარებაში სამუზეუმო ფასეულობათა დაცვის ერთ-ერთ ეფექტურ გზად მუზეუმთაშორისი თანამშრომლობა მესახება, რომელსაც, სასურველია, ჰქონდეს პერმანენტული ხასიათი. ასეთ შემთხვევაში პროფესიული ბაზის მქონე მუზეუმის ჩართულობით შესაძლებელი გახდება მცირე მუზეუმების მხარდაჭერა კონსულტირების, ტექნიკური და, საჭიროებისამებრ, პრაქტიკული დახმარების გზით. ამიტომ ეს პროექტი, უპირველესად, მიმართა წარმატებული მუზეუმთაშორისი ურთიერთნდობისა და თანამშრომლობის, ასევე რეგიონული მუზეუმების კოლექციების მდგრადი დაცვის ერთ-ერთ ეფექტურ მაგალითად.

როგორც ითქვა, ამ ექსპონატის რესტავრაცია, კონსერვაცია და რეკონსტრუქცია განხორციელდა ხელოვნების მუზეუმის ნაქარგობისა და ქსოვილების სარესტავრაციო ლაბორატორიის რესტავრატორთა ჯგუფის მიერ. მათ შორის უშუალოდ ემონაწილეობდნენ მისი ზედა და ქვედაკაბა თარგის ეტაპობრივ რეკონსტრუქციაში, რაც, პროფესიული მეთოდოლოგიის გამოყენებისა და თავად ექსპონატის სტილურ-შედარებითი ანალიზის გარდა, ასევე დაეფუძნა ეთნოგრაფიული ლიტერატურისა და ჩემ ხელთ არსებული ფოტომასალის შესწავლას.

ლაბორატორიისათვის კაბის გადმოცემისთანავე გაირკვა, რომ საქმე გვექონდა განსაკუთრებულ ექსპონატთან. მართალია, ის ძლიერ იყო დაზიანებული, თუმცა, მან სრული კომპლექტის სახით მოაღწია ჩვენამდე და მოიცავდა ქართული ეროვნული სამოსის ყველა ძირითად ელემენტს – აბრეშუმის ქსოვილის ზედა და ქვედაკაბას, შინდისფერი ხავერდის მინარზე ოქრომკედით ნაქარგ გულისპირს, ყურთმაჯებს, სართყელსა და ჩიხტიკოპს. ექსპონატს ახლდა ფოტოსურათი (სურ. 1), რომელიც ნათლად ასახავდა კაბის მფლობელი ქალბატონის სოციალურ სტატუსსა და დახვეწილ გემოვნებას. გარდა ამისა, კომპლექტი სრულად შეესაბამება XIX ს-ის ქალაქური ტიპის სამოსის სტილურსა და დეკორატიულ ნორმებს. ექსპონატის თანმხლები დოკუმენტით გაირკვა, რომ კომპლექტში შემავალი ოქრომკედით ნაქარგი დეტალები თავად კაბის მფლობელს-პარასკევას მოუქარგავს. ზედაკაბა იკვრებოდა ფირუზის თვლით განწყობილი ვერცხლის სამი ჩაფრასტით. მათგან მხოლოდ ერთია დაცული ფოთის კოლხური კულტურის მუზეუმში. კომპლექტის ვიზუალურ იერს ამდიდრებდა ძვირფასი სამკაულები: მასიური ჯვარი და ოქროს ძაფებით ნაქარგი ხავერდის ყელსაბამი.

მუზეუმის ლაბორატორიაში ჩატარებული რთული და სპეციფიკური სამუშაოს განხილვამდე მოკლედ შევეხები თავად ამ ექსპონატის საინტერესო ისტორიასა და მისი მფლობელის იდენტიფიკაციას.

პარასკევა სამსონის ასული ანჯაფარიძე-ქავთარაძე ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ქალაქ ფოთში. იგი აქტიურად მონაწილეობდა თანადროულ საზოგადოებრივსა და საქველმოქმედო საქმიანობაში, იყო ფოთის ქალთა საზოგადოების წევრი. მეუღლესთან-ქალაქის ხმოსან, სამსონ ბეჟანის ძე ქავთარაძესთან ერთად იგი ახლობლობდა იმ პერიოდის გამორჩეულ ადამიანებთან: იონა მეუნარგიასთან, ნიკო ნიკოლაძესა და სოფრომ მაგლობლიშვილთან. ეს სამოსი 1965 წელს ფოთის კოლხური კულტურის მუზეუმს საჩუქრად გადასცა პარასკევას დისშვილმა, სოფიო დგებუაძე-წერეთლისამ, აკაკი წერეთლის ძმის – დავითის ვაჟის, ინჟინერ ვასილ წერეთლის, მეუღლემ. 1909 წელს სწორედ ამ კაბით შემოსილმა პარასკევამ მიაღწია საიუბილეო ადრესი აკაკი წერეთელს ფოთში გამართული პოეტის ლიტერატურული მოღვაწეობის 50 წლისადმი მიძღვნილ ღონისძიებაზე. მისი დიასახლისები კი პარასკევა სამსონის ასული ანჯაფარიძე-ქავთარაძე, ნინა ივანეს ასული მეუნარგია და ელიზაბედ ქევთიმეს ასული სალაყაია ყოფილან.

ფოტოსურათი, რომელიც აკაკი წერეთლის თხოვნით გადაიღეს, პარასკევამ 1910 წლის 8 იანვარს გაუგზავნა პოეტს თბილი და პატივისცემით აღსავსე წერილის თანხლებით.

1910 წელს დაწერილ მოგონებაში სოფიო დგებუაძე იხსენებს:

დეიდაჩემს ჰქონდა თავისი ხელით ოქრომკედლით ნაქარგი ძვირფასი ქართული კაბა. სწორედ ეს კაბა ეცვა იმ საღამოზე. ამ ეროვნული კაბისათვის მიუქცევია ყურადღება აკაკის და უთხოვია დეიდაჩემისათვის, როგორც ძველი ქართველი დედის განსახიერება, ამ ტანისამოსში გადაეღო სურათი და მისთვის გაეგზავნა, რაც დეიდამ შეუსრულა.¹

1909 წლის 25 აპრილს იმავე ღონისძიებაზე გადაღებულია კიდევ ერთი ფოტო, სადაც პარასკევა ანჯაფარიძე, აკაკი წერეთელი და იონა მეუნარგია გვერდიგვერდ სხედან (სურ. 2). აქ კი პარასკევა გამოწყობილია ევროპულ სამოსში, რაც ნათლად მოწმობს XIX ს-ში ევროპული სამოსის ინტეგრირებას ქართულ ყოფაში, ხოლო ტრადიციულ,

ეროვნულ ტანსაცმელს განსაკუთრებული, სიმბოლური დატვირთვის მქონე ღონისძიებებზე იცვამდნენ. მოგონებაში აღნიშნულია, რომ ამ საღამოს მრავალი სტუმარი ესწრებოდა და, ვისაც შესაძლებლობა ჰქონდა, ეროვნულ ტანსაცმელში იყო გამოწყობილი: მამაკაცები ჩოხებსა და ქულაჯებში; ქალები კი – ქართულ კაბებში. ეს გარემოება არა მხოლოდ საზეიმო განწყობის შექმნას, არამედ ეროვნული იდენტობის ხაზგასმასაც ემსახურებოდა.

ამ ფაქტებმა ლაბორატორიის თანამშრომლები დაგვარწმუნა, რომ საქმე გვექონდა ერთგვარ ისტორიული მნიშვნელობის სამოსთან, რომელიც XIX ს-ის საქართველოს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფრაგმენტს აცოცხლებდა. ეს კი კაბის რესტავრაცია-რეკონსტრუირებისას პასუხისმგებლობის გრძნობას უფრო გვიმძაფრებდა. მით უმეტეს, რომ ზოგადად, თავად მუზეუმის საგანმანათლებლო და სამეცნიერო-კვლევითი ფუნქციის აღსრულებაში ფუნდამენტური როლი კონსერვაცია-რესტავრაციას აქვს, რამეთუ იგი აღიქმება არა მხოლოდ დაზიანებულ არტეფაქტთა ფიზიკური სტრუქტურის შენარჩუნების პროცესად, არამედ მასში მოაზრებული სიმბოლური და ისტორიული ღირებულებების გადარჩენის მექანიზმად. ეს კი ზრდის ნებისმიერი ექსპონატის კულტურულსა და მატერიალურ ღირებულებას, რაც როგორც მუზეუმისთვის, ისე ქვეყნის საერთაშორისო იმიჯისთვის მნიშვნელოვანი აქტივია. მაღალპროფესიულ დონეზე რესტავრირებული ექსპონატი მნიშვნელოვნად ეხმარება როგორც კვლევითი, ისე საგანმანათლებლო პროცესის ნაყოფიერად წარმართვას. ერთსაც აღვნიშნავ, რომ, როდესაც ვსაუბრობთ ქსოვილის ექსპონატთა დაცვაზე, ვფიქრობ, აუცილებელია, ყურადღება გამახვილდეს გარკვეულ რისკ-ფაქტორზე, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ქსოვილის – ამ სამუზეუმო არტეფაქტის შენახვა-მოვლის სპეციფიკას. აღნიშნული ექსპონატი სწორედ ქსოვილისთვის შეუსაბამო, არასათანადო საგამოფენო პირობების გამო უკიდურესად დაზიანდა. როგორც დასაწყისშივე აღვნიშნე, ქსოვილი მალფუჭებადი მასალაა-ყველაზე

¹ დგებუაძე, ს. *მოგონება აკაკის იუბილესთან დაკავშირებით ქ. ფოთში. 1909 წელი* (მოგონების ხელნაწერი დაცულია ავთანდილ და ტარიელ ვართაგავეების ლიტერატურულ არქივში. 1910 წ.).

მყიფე და მოწყვლადი. მისი შენარჩუნება საჭიროებს რეგულარულ მონიტორინგსა და ფიზიკური მდგომარეობის სისტემატურ შეფასებას. დეტალური ვიზუალური ან მიკროსკოპული ანალიზი (ასეთის არსებობის შემთხვევაში) საშუალებას იძლევა, გამოვლინდეს ბოჭკოვან სტრუქტურაში არსებული ფარული დაზიანებები ან მწერები, რომლებიც დროთა განმავლობაში განაპირობებს ქსოვილის დაშლას. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა მტვრის არსებობას როგორც ქსოვილის ზედაპირზე, ისე მის შრეებში, ვინაიდან იგი აფერხებს ჰაერგამტარობას და ქმნის ხელსაყრელ გარემოს მიკრობული აქტივობისათვის. ამასთან, ცალკეული ბუნებრივი ქსოვილები, მაგალითად, შალის ექსპონატები არამდგრადი კლიმატის პირობებში მიდრეკილია შეკუმშვისა და ტექსტურის რღვევისაკენ. ამგვარად, ქსოვილის სამუზეუმო ექსპონატის დაცვა მოითხოვს მულტი-დისციპლინურ მიდგომას, რაც გულისხმობს ფონდის მცველისა და რესტავრატორ-კონსერვატორის კოორდინირებულ საქმიანობას. სწორედ მათი ერთობლივი, სისტემატური მუშაობა უზრუნველყოფს ქსოვილის მდგომარეობის ობიექტურ დიაგნოსტიკას, პოტენციური რისკების ადრეულ აღმოჩენასა და ადეკვატურ რეაგირებას, რაც კრიტიკულად მნიშვნელოვანია მუზეუმის კოლექციის გრძელვადიანი დაცვის უზრუნველსაყოფად. განსახილველი ექსპონატის დაზიანების ხარისხი სწორედ ასეთ კომპლექსურ მიდგომას საჭიროებდა. მისი მდგომარეობის შეფასების შედეგად გადაწყდა, რომ რესტავრაცია მხოლოდ ნაქარგ დეტალებზე-გულისპირზე, ყურთმაჯებზე, სარტყელსა და ჩიხტიკოპზე განხორციელებულიყო. ისინი, თავდაპირველადვე, დამოუკიდებლად იყო დამზადებული, რაც მათი განცალკევებისა და ინდივიდუალურად დამუშავების შესაძლებლობას იძლეოდა. სამუშაო გადანაწილდა რესტავრატორთა შორის.² რესტავრაციის პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა სადუბლირებო ქსოვილის შერჩევას. მართალია, რესტავრაციის მთავარი პრინციპის

თანახმად, პრიორიტეტი ენიჭება ავთენტურ ქსოვილს, თუნდაც ფრაგმენტების სახით შემორჩენილს, თუმცა, ეს შეუძლებელი აღმოჩნდა, რადგან ხავერდის ქსოვილი სრულად იყო გამომშრალი, მკვეთრად გამყიფებული და არ იძლეოდა ნემსითა და ძაფით მუშაობის შესაძლებლობას. ამ პირობებში ყურადღება გამახვილდა ოქრომკედით ნაქარგი უბნების მაქსიმალურ დაცვასა და შენარჩუნებაზე. ქსოვილის ის მონაკვეთები, რომლებიც არ შეიცავდა დეკორატიულ ელემენტებს (გულისპირი, ყურთმაჯები, და სარტყელი), მოიხსნა ორნამენტის ზღვრამდე; დაიწყო შესაფერისი ხავერდის ქსოვილის შერჩევა, განსაკუთრებით, ხაოს სიმაღლისა და ფერის შესაბამისად. სადუბლირებო ქსოვილის მოძიება კომპლექსური და ხანგრძლივი პროცესია. თუმცა, შერჩეული მასალის ფერი ავთენტურს სრულად არ შეესატყვისებოდა, რის გამოც საჭირო გახდა ქსოვილის შეღებვა, რის შედეგად მიღებული ფერი მაქსიმალურად მიუახლოვდა ორიგინალისას,³ ხოლო სპეციალური – რიშელიეს ტექნიკით, ამომხვევი და შემაერთებელი გვრისტების მეშვეობით, ახალ და ძველ ქსოვილთა შეერთების შემდეგ შენარჩუნდა ფერთა ჰარმონია. რესტავრაციისთვის საჭირო გახდა ორგანზას (გაზი) ქსოვილის შეღებვაც. მისგან მიღებული უნმინდესი აბრეშუმის ძაფი სტრუქტურული დამაგრებისთვის იყო საჭირო, რაც კრიტიკულად მნიშვნელოვანია დაზიანებული ქსოვილის სტაბილიზაციისა და კონსერვაციის დროს. ორგანზას ქსოვილითვე მოხდა სარტყლის ყველაზე მყიფე უბნების დაკონსერვება.

რაც შეეხება, შავი, სახიანი აბრეშუმის ქსოვილისაგან შეკერილ ზედა და ქვედაკაბას, ხავერდთან შედარებით, აქ მდგომარეობა არსებითად მძიმე აღმოჩნდა (ტაბ. I, სურ. 1-2). აბრეშუმის ბუნებრივად ნაზი სტრუქტურა ნაკლებად მდგრადია არასათანადო გარემო პირობების მიმართ, რაც მისი სტრუქტურის ცვლილებას მნიშვნელოვნად აჩქარებს. ჩვენამდე მოღწეული ზედაკაბა ზურგის არეში ვერტიკალური ნახევი დაზიანების შედე-

2 კომპლექტის ნაქარგი დეტალების რესტავრაცია-კონსერვაცია განახორციელეს რესტავრატორებმა: მანანა პაპიძემ (სარტყელი), ნინო სოხაშვილმა (გულისპირი), ნანა ჯავშანაშვილმა (ყურთმაჯები), ეკა ტყემელაშვილმა (ჩიხტიკოპი).

3 ქსოვილი შეღება რესტავრატორმა ნ. ჯავშანაშვილმა.

გად ორად იყო გაყოფილი. ქსოვილი გამო-
მშრალი, დაქუცმაცებული, ფრაგმენტებად
დაშლილი და არაერთგვაროვანი გახლდათ.
მისი სტრუქტურა იმდენად მყიფე და შლადი
აღმოჩნდა, რომ, შეხებისას მტვრის ნაწილა-
კების მსგავსად, იშლებოდა. შედარებით კა-
რგად იყო შემონახული ბამბის ქსოვილისგან
შეკერილი და ცვილის ტექნიკით შეღებილი
იისფერი სარჩული. მიუხედავად ამისა, აქაც
ნათლად შეინიშნებოდა დაცვა-შენახვის არა-
სათანადო პირობების ზემოქმედება-ქსოვი-
ლი გაუხეშებული, ფერები კი მქრქალი და
დაბინდული იყო. ქვედაკაბის მდგომარეო-
ბაც კრიტიკული იყო. ზედაკაბის მსგავსად,
ქსოვილის სტრუქტურა აქაც უკიდურესად
იყო დაზიანებული: მისი მნიშვნელოვანი დე-
ტალი - ე.წ. შლეიფი, რომელიც სამეცნიერო
ლიტერატურაში ტერმინით - „კუდიანი კაბა“
ან „ფორიალა კაბა“ (ბეზარაშვილი, 1978: 107)
გვხვდება, პრაქტიკულად აღარ არსებობდა
(ტაბ. I, სურ. 2). სტაბილურად შეფასდა შავი
ხავერდის ქსოვილზე ოქრომკედით ნაქარგი
საოლველის მდგომარეობა, რომელიც ზედა-
კაბის სახელოებისა და წინა კალთების უკი-
დურეს კიდეებზე იყო შემოვლებული.

ზედა და ქვედაკაბის მძიმე დაზიანებე-
ბის გამო დადგინდა, რომ ისინი რესტავრა-
ცია-კონსერვაციას აღარ ექვემდებარებოდა,
დაკარგული ჰქონდა სამუზეუმო მნიშვნე-
ლობა და, დადგენილი წესების თანახმად,
უნდა ჩამოგვეწერა.

აქვე დავძენ, რომ შალი, აბრეშუმი (ცხო-
ველური), ხოლო ბამბა, სელი (მცენარეული)
წარმოშობის ქსოვილები გარემო პირობების
ზემოქმედების შედეგად რთულ ცვლილებებს
განიცდის, რის გამოც საუკუნოვანი ქსოვი-
ლის ბოჭკო ირღვევა, დაზიანების პროცესი
კი ჩქარდება. ამიტომ ასეთი მასალის დაცვა,
შენახვა და საექსპოზიციო სახის შერჩევა
ინდივიდუალურ (სპეციფიკურ) მიდგომას სა-
ჭიროებს. მათი რესტავრაციის სირთულეს
კი არაერთი ფაქტორი განსაზღვრავს, მაგა-
ლითად, ექსპონატის დანიშნულება, მასალის
მრავალსახეობა, დაცულობა, დამატებითი
ატრიბუცია და სხვ. (ინანიშვილი, 2009: 15).

მოცემულ შემთხვევაში ქსოვილი პრაქტი-
კულად განადგურებული იყო, რის გამოც

გამოირიცხა რაიმე ფორმით მისი აღდგენის
შესაძლებლობა. ამიტომ მიზანშეწონილად
მივიჩნიე მისი რეკონსტრუქცია, რამდენა-
დაც ამისთვის აუცილებელი ყველა კომპო-
ნენტი ხელთ გვექონდა: ფოტომასალა კაბის
სახის აღსადგენად; ზედა და ქვედაკაბის და-
ზიანებული, მაგრამ ზომების დასადგენად
ვარგისი ფრაგმენტები; იკითხებოდა ქსო-
ვილის ფაქტურა, ფერი და სახეობა (ტაბ. II,
სურ. 1-15). ამას ემატებოდა ეთნოგრაფიული
სამეცნიერო ლიტერატურა (ბოჭორიშვილი,
1947; ბეზარაშვილი, 1979; მსხილაძე, 1999;
ბეზარაშვილი; 2003; უგრეხელიძე, 2011....).
მათში დეტალურადაა აღწერილი სხვადა-
სხვა კუთხის ტრადიციული სამოსი. ამაზე
დაყრდნობით კი მივიღე გადაწყვეტილება,
განმეხორციელებინა კოსტიუმის თარგის
რეკონსტრუქცია, რომელიც ავთენტურთან
მაქსიმალურად მიახლოებულ ქსოვილში, ასე
ვთქვათ, გაცოცხლდებოდა, თან ექსპონატის
ცალკეულ დეტალებს კვლავ დაუბრუნებდა
კომპლექტში მისთვის განკუთვნილ ადგილს
და პრეზენტაბელურს გახდიდა მას. პირველ
ეტაპზე კოსტიუმი დეტალურად შევისწავლე,
რაც მოიცავდა ქსოვილის ტიპის, კერვის
ტექნიკის, შემორჩენილი მონაკვეთებისა და
მათს საფუძველზე სამოსის გასაახლებლად
საჭირო ზომების აღების შესაძლებლობას.
ასევე დადგინდა დეკორატიულ-ფუნქციური
ელემენტების არსებობა: ნაქარგი დეტალი,
ლილები; მოხდა ე.წ. ძვლების⁴ ფუნქციური
განლაგების დაზუსტება და სხვ. კოსტიუ-
მის ზომების განსაზღვრის მიზნით, კაბის
გარკვეულ ადგილებში საჭირო გახდა შემა-
ერთებელი გვირისტის დარღვევა, კერძოდ,
ზედაკაბის სახელოების განცალკავება წინა
და უკანა კალთებისაგან და ორივე მხრის ნა-
კერის გახსნა (ტაბ. II, სურ. 5-7).

შესაბამისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული
წერილობითი მასალის ანალიზის საფუძ-
ველზე განისაზღვრა კოსტიუმის შექმნის
პერიოდი, რეგიონული კუთვნილება, მისი
სოციალურ-ფუნქციური დატვირთვა (სადლე-
სასწაულო თუ ყოველდღიური), აგრეთვე მო-
ვიძიე პარალელური მასალა - ფოტოარქივი,
ეთნოგრაფიული ჩანახატები, სამუზეუმო ექ-
სპონატები და ზეპირი აღწერილობები, რაც

4 ე. წ. ძვლებად მოიხსენიება კაბის ის სტრუქტურული ელემენტები, რომლებიც უზრუნველყოფს სილუეტის ფორმირებას.

მიზნად ისახავდა სამოსის კონტექსტის სიღრმისეულ გააზრებას.

რეკონსტრუქციის პროცესი შემდეგ ეტაპებად განხორციელდა:

დაგეგმვა: კოსტიუმის თარგი უნდა აგებულიყო თავდაპირველი პროპორციების მიხედვით, რათა შემდგომ კაბას ზუსტად მორგებოდა რესტავრირებული ნაქარგი დეტალები. ამისთვის, უპირველესად, შემუშავდა თარგის საცდელი ნიმუში.

სპეციალისტის ჩართულობა: თარგის აგების პროცესში გამოიკვეთა კონსტრუქტორის საჭიროება, რომელსაც ისტორიული კოსტიუმების აღდგენის პრაქტიკული გამოცდილება ექნებოდა.

შედარებითი ანალიზი: თარგის აგება ეფუძნებოდა როგორც ავთენტურ პროპორციებს, ისე ეთნოგრაფიულ წყაროებზე დაყრდნობით შედგენილი სხვადასხვა კუთხის სამოსის შედარებით ანალიზს.

ქსოვილისა და მასალების შერჩევა: განსაკუთრებული სიზუსტით შეირჩა ქსოვილისა და დამხმარე მასალა – ფაქტურა და ფერი. დამატებით სირთულეს ქმნიდა ის, რომ ავთენტური შავი ქსოვილი და სარჩული ორნამენტირებული იყო.

გარდა იმისა, რომ ისტორიული სამოსის მნიშვნელობა განისაზღვრება ქსოვილის სახეობისა და ეპოქისეული სტილური მახასიათებლებით, დიდი მნიშვნელობა აქვს მის ზომებსა და პროპორციებსაც. ეს უკანასკნელი მოგვითხრობს ტანსაცმლის მფლობელის აღნაგობაზე. დიდი ზომის, მრავალშრიანი და რთული კონსტრუქციის სამოსი, როგორც წესი, მაღალი ფენის წარმომადგენლებს ეკუთვნოდათ, ხოლო სადა და პრაქტიკული – გლეხობას. ამავდროულად, სამოსის ზომებზე გავლენას ახდენდა გეოგრაფიული და კლიმატური გარემო: ცივ ზონებში ტანსაცმელი თავისუფალი და მრავალფენიანი იყო, თბილ რეგიონებში – მსუბუქი და ჰაეროვანი. შესაბამისად, სამოსს გააჩნია ერთგვარი „იდუმალი ენა“, რომლის მართებული ნაკითხვა შესაძლებელს ხდის წარსულის ყოფითი კულტურის შეცნობას.

დავაზუსტებ, რომ თარგის რეკონსტრუქციის განხორციელება განპირობებულია ტექნოლოგიური რესურსების სიმწირით, რაც ამ ეტაპზე გამორიცხავს ქსოვილის ავთენტური რეკონსტრუქციის შესაძლებლობას. ამ კო-

ნტექსტში თარგის რეკონსტრუქცია განიხილება როგორც შედარებით ხელმისაწვდომი და რეალისტური მეთოდი ისტორიული სამოსის კვლევისა და ვიზუალური აღდგენისას. და ეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც საქმე გვაქვს უნიკალურსა და გამორჩეულ შემთხვევასთან.

გლობალური ტექნოლოგიური პროგრესის ფონზე სხვადასხვა ქვეყანაში შესამჩნევად განვითარდა არქეოლოგიური ქსოვილის კვლევისა და ვირტუალური რეკონსტრუქციის მეთოდები. პოლონეთის ლოდის ტექნიკური უნივერსიტეტის ტექსტილის არქიტექტურის ინსტიტუტში ჩამოყალიბდა კომპიუტერულ მოდელირებაზე დაფუძნებული სისტემა, რომელიც მოიცავს ტექსტილის ფოტოდოკუმენტაციას, ქიმიურ ანალიზს, სტრუქტურულ გააზრებასა და 3D ვიზუალიზაციას. აღნიშნული პროცესი ხორციელდება 3ds Max-ისა და Maxscript-ის პროგრამული უზრუნველყოფის გამოყენებით (Cybulska, 2009).

ამ მიმართულებით უმნიშვნელოვანესია კარლ შლაბოვის მიერ განხორციელებული მასშტაბური სამუშაო და არქეოლოგიური ქსოვილის რეპლიკაცია, რაც ეყრდნობა ჩრდილოეთ გერმანიაში აღმოჩენილ ქსოვილის ფრაგმენტებს და მიზნად ისახავს ძველი დაზგის ფუნქციური ასლის შექმნას (Schlabow, 1976). ანალოგიურად, დანიასა და დიდ ბრიტანეთში მკვლევრები ძველი ქსოვის ტექნოლოგიების რეპროდუქციას ახორციელებენ იმავე ტიპის ნედლეულისა და საღებავების გამოყენებით.

შესაბამისად, ქსოვილი იყო და რჩება მატერიალური კულტურის ისეთ გამოვლენად, რომელიც მუდმივი კვლევისა და ინტერესის ობიექტია. იგი არა მხოლოდ მატერიალური არტეფაქტია, არამედ ხალხთა განვითარების შესახებ ინფორმაციასაც შეიცავს. ამის გამო თანამედროვე მეცნიერება არტეფაქტის შესწავლისა და რეკონსტრუქციისთვის მიმართავს ინტერდისციპლინურსა და ტექნოლოგიურ მიდგომებს.

სამოსის თარგის კონსტრუქციის სპეციფიკა მკვეთრად განსხვავდება ისტორიული ქსოვილის რესტავრაციისა და კონსერვაციისაგან და მოითხოვს სპეციალიზებულ პროფესიულ ცოდნას. სწორედ ამ გარემოებიდან გამომდინარე, პროექტში მონაწილეობისთვის მოვიწვიეთ დარგის გამოცდილი

სპეციალისტი რუსუდან არჯევანიძე, სამოსის მხატვარ-დიზაინერი და ხელოვნებათმცოდნე, რომელიც თამარ მეფის სახელობის პროფესიული კოლეჯის პედაგოგია და უძღვება ტანსაცმლის კონსტრუირება-ტექნოლოგიის კურსს (თანამედროვე და ტრადიციული სამოსი). ICOM-ის სამუზეუმო ეთიკის თანახმად, *მუზეუმის თანამშრომლის პროფესიული ვალდებულებაა, გაიაროს კონსულტაციები სხვა კოლეგებთან როგორც მუზეუმში, ისე მის ფარგლებს გარეთ იმ შემთხვევაში, როცა მუზეუმში არსებული ინფორმაცია არაა საკმარისი სათანადო გადაწყვეტილების მისაღებად* (ICOM, 2017, თავი VIII, პუნქტი 8.11).

რ. არჯევანიძის მაღალი კვალიფიკაცია ეთნოგრაფიული მასალის დამუშავების გამოცდილებითაა გამყარებული. საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ტრადიციული სამოსის თარგები მან სიმონ ჯანაშიას სახელობის მუზეუმის კავკასიური ტანსაცმლისა და ქსოვილების ფონდში დაცულ კოლექციაზე დაყრდნობით შექმნა და განახორციელა. აღნიშნული გამოიციხავდა თარგის არაპროფესიულ ინტერპრეტაციას და უზრუნველყოფდა პროცესის სიზუსტეს. ქვედა და ზედა სამოსის კერვის ეტაპებზე რ. არჯევანიძის კონსულტაციებმა არსებითად შეუწყო ხელი სამუშაოს ხარისხიან შესრულებას, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს მსგავს პროექტებში პროფესიული კომპეტენციის მნიშვნელობას. გარდა ამისა, რეკონსტრუქციის დაგეგმვისა და პრაქტიკული სამუშაოს განხორციელებაში არსებითი წვლილი შეიტანა ქსოვილებისა და ნაქარგობის რესტავრატორმა ეკა კალანდიამ.

ზედა და ქვედა სამოსის განახლების დადასტურება დაფუძნებული იყო პროფესიულ, ეთიკურსა და სამართლებრივ სტანდარტებზე. იგი მიღებულ იქნა მინიმალური რისკის პირობებში, რადგან მათი ჩამოწერის საკითხი უკვე აქტიურად განიხილებოდა. ცხადია, მათში უხეში ჩარევა იმთავითვე გამოირიცხა.

რეკონსტრუქციის საკითხს ეხება რიგის ქართია კულტურული მემკვიდრეობის ავთენტურობასა და ისტორიულ რეკონსტრუქციებთან დაკავშირებით (Riga Charter, 2000), სადაც ტერმინი შემდეგნაირად განიმარტება: *რეკონსტრუქცია: გაცოცხლება, ინტერპრე-*

ტაციული რესტავრაცია ან წინარე (ძველი) ფორმის გამეორება. ამიტომ პროექტი სრულად შეესატყვისებოდა საერთაშორისო მოთხოვნებს, მათ შორის, მაიკლ პეტცეტის მიერ წარმოდგენილ რეკომენდაციებს, რომლებიც განსაზღვრავს ჩარევის დასაშვებობას, ისტორიული შრის დაზიანების, ფაქტების გაყალბებისა და მხატვრული ღირებულების დაკარგვის თავიდან აცილების მიზნით (Petzet, 2004). აქედან გამომდინარე, ერთი მხრივ, გადავარჩინეთ ავთენტური დეკორატიული ელემენტი-საოლველი, როგორც დეკორატიულ-ფუნქციური კომპონენტი, ხოლო, მეორე მხრივ, თარგის რეკონსტრუქციის გზით აღვადგინეთ სამოსის სტრუქტურული ფორმა, რომელიც გულისხმობს ავთენტური კონსტრუქციის აღდგენას. ყოველივე ამან კი ხელი შეუწყო სხვა ელემენტების კომპლექსურსა და თანმიმდევრულ წარმოჩენას და შესაძლებელი გახდა კვლავ კომპლექტის სახით განთავსებულიყო ეს ექსპონატი საექსპოზიციო სივრცეში.

გადადგმული ნაბიჯები ეფუძნებოდა პროფესიულ პასუხისმგებლობასა და საქართველოს კანონმდებლობით განსაზღვრული რეკონსტრუქციის პრინციპებსაც. საქართველოს „კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ“ კანონის მიხედვით, რეკონსტრუქცია დანგრეული ან დაშლილი ძეგლის პირვანდელი სახით აღდგენას გულისხმობს, რაც დეტალურ სამეცნიერო კვლევასა და ზუსტ ანაზომებს უნდა ეყრდნობოდეს (საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, 2024). მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული დეფინიცია უძრავ ძეგლს ეხება, რეკონსტრუქცია ჩემი კვლევის კონტექსტში განიხილება როგორც მაღალი კულტურულ – ისტორიული ღირებულების მქონე არტეფაქტის აღდგენის მეცნიერულად დასაბუთებული მეთოდი. მისი ძირითადი მიზანია ექსპონატის პირვანდელი სახის ზუსტი რეკონსტრუირება.

კაბის ზომების დაზუსტებისა და თარგის აგების დასრულების შემდეგ (სურ. 3-6), სამუშაო პროცესი გაგრძელდა ქსოვილის გამოჭრით. აბრეშუმისა და სასარჩულე ქსოვილის დეტალების დალიანდაგებისა და დასარჩულების წესით მათი შემადგენელი გვირგნლის მეშვეობით გაერთიანების შემდგომ გამოიკვეთა მნიშვნელოვანი

რამ, კერძოდ: ფოტოზე ასახული ზედაკაბის სახელოების სიგრძე მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა მოღწეული ექსპონატის სახელოების რეალური სიგრძისაგან (სურ. 7-8). აღნიშნული განსხვავებების საფუძველზე ვივარაუდებ, რომ პარასკევა ანჯაფარიძეს ჰქონდა ორი, ვიზუალურად თითქმის იდენტური, თუმცა, განსხვავებული დანიშნულების კაბა. გრძელი სახელოები, სავარაუდოდ, სადღესასწაულო და ცერემონიალური დანიშნულების კაბას ეკუთვნოდა, რაც დასტურდება ფოტოს წარმომავლობით. ის ხომ სწორედ იუბილეზე ემოსა მფლობელს. მოკლე სახელოებიანი კაბა, სავარაუდოა, უფრო პრაქტიკული, ყოველდღიური მოხმარებისთვის იყო განკუთვნილი.

აღნიშვნის ღირსია პარასკევა ანჯაფარიძე-ქავთარაძის მესამე კაბაც, რომელიც სამეგრელოში, მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმშია დაცული (სურ. 9). კაბების სტილური ანალიზის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მათ აერთიანებს ერთი და იგივე დეკორატიული ელემენტი-საოლველი, რომელიც ერთგვარ განმსაზღვრელ ნიშნად გვევლინება კაბების მოდიფიკაციის პროცესში. ფოტოზე აღბეჭდილი, სარესტავრაციოდ გადმოცემული და მარტვილის მუზეუმში დაცული კოსტიუმების ზედაკაბაზე თითქმის იდენტურად განთავსებულია შავ ხავერდზე ოქრომკედით ნაქარგი საოლველი. როგორც ჩანს, კაბის მფლობელისთვის ერთგვარად სასიამოვნო დეკორატიული შტრიხი აღმოჩნდა მისივე ხელით ნაქარგი ეს დეტალი.

აღსანიშნავია საოლველის კომპოზიციური ფუნქციაც. მნახველისთვის თვალში საცემია, თუ როგორ ქმნის იგი ერთგვარ ვიზუალურ გადასვლას გულისპირის მდიდრული ნაქარგიდან შავი აბრეშუმის სიბრტყეზე. შედარებით სადა ორნამენტით შესრულებული საოლველი ქმნის ნეიტრალურ ზონას მკვეთრად გამოხატულ დეკორატიულ ელემენტებსა და ფონის შავ ქსოვილს შორის, რაც ხელს უწყობს ვიზუალური წონასწორობის შენარჩუნებასა და ზედაკაბის ფორმის გამოკვეთას (სურ. 10).

მარტვილის მუზეუმში დაცულ კოსტიუმზე საოლველი კიდევ უფრო აქტიური სახითაა წარმოდგენილი: ის შვეულად, ერთმანეთის მიყოლებითაა განლაგებული ზედაკაბის წინა კალთებზე. ეს გადაწყვეტა უჩვეულოა

ქართული ქალაქური კაბისათვის, ისევე როგორც სახელოების კონსტრუქცია, რომელიც ილლიიდან მაჯამდეა გაკერილი და თითების ზურგისკენ ნაწვეტებულ ფორმას იღებს, თუმცა, ყურთმაჯები და გულისპირი აქაც ამშვენებს კაბას (სურ. 9).

წარმოდგენილი ანალიზი ცხადყოფს, რომ კოსტიუმებში გამოვლენილია მფლობელის კრეატიული მიდგომა და ფანტაზიის თავისუფლება. ამგვარმა დაკვირვებამ და კვლევამ საშუალება მომცა, მომეხდინა ერთი მფლობელის სამი კომპლექტის იდენტიფიცირება. შემდგომი კვლევის საგნად კი შეიძლება იქცეს კოსტიუმებზე წარმოდგენილი ნაქარგი სახეების ტექნიკური შესრულება, ორნამენტული კომპოზიცია და მქარგველის ქარგვის ტრადიციული ტექნიკის ცოდნის დონე.

თარგის დაზუსტების პროცესში გავითვალისწინე დასავლეთ საქართველოს ბარისთვის დამახასიათებელი ე.წ. ქართული კაბის სტილური ანალიზის შედეგები, აგრეთვე თარგის ჩანახატები და წერილობითი აღწერილობები. ამ კომპლექსური კვლევითი მასალის საფუძველზე იდენტიფიცირდა ზოგიერთი სპეციფიკური ნიშანი, რომლებიც ადასტურებს რეკონსტრუირებული თარგის სიზუსტესა და მის სიახლოვეს კონკრეტულ რეგიონულ ტრადიციასთან. მიღებული შედეგები კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ ტრადიციული სამოსის სტრუქტურული და სტილური ელემენტები მჭიდროდაა დაკავშირებული როგორც გეოგრაფიულ, ისე კულტურულ კონტექსტთან. პარასკევა ანჯაფარიძის კაბის სტილური ანალიზისას იდენტიფიცირდა გარკვეული განსხვავებები ტრადიციულ სტილებთან შედარებით. განსაკუთრებული განსხვავებები შეინიშნება ზედაკაბის დეტალების, კერძოდ, სახელოების შექმნის კონსტრუქციაში. აღდგენილი ზედაკაბა ერთგვარი სინთეზია გურული და იმერული კაბებისა. გურული კაბის აღწერა და თარგის ჩანახატი მოცემულია ც. ბეზარაშვილის ნაშრომში (ბეზარაშვილი, 1980:95). (სურ. 11). მასში წარმოდგენილი თარგის სახელოების ფორმა და სტილი მსგავსია იმ სახელოებისა, რომლებიც გვხვდება პარასკევა ანჯაფარიძის კოსტიუმის ორ ზედაკაბაში (სურ. 1, 10), სადაც სახელო ილლიიდან დაახლოებით 15 სმ-ზეა გაკერილი, შემდგომ გახსნილი,

ბოლოსკენ კი ის ვინროვდება და მაჯასთან მთავრდება ოვალური, აკეცილი ყოშით, რომელიც შავი აბრეშუმის ქსოვილითაა დამუშავებული. სახელო არ იკვრება მაჯასთან ხრიკებით და არც ყოშია დამაგრებული ღილით ან ძაფით. ის ფიქსირდება დაუთოების შედეგად და მერე მკვეთრად შემოყოლებული საოლველით ინარჩუნებს აკეცილ ფორმას.

რაც შეეხება ზედაკაბის წინა და უკანა კალთების კონსტრუქციას, მათი სტრუქტურა მნიშვნელოვნად ემსგავსება თარგს, რომელიც წარმოდგენილია ნ. ბრაილაშვილის ალბომში (ბრაილაშვილი, 1990: 79. სურ. 83, 84). როგორც მასში მოცემული თარგის მოდელი, ისე ანჯაფარიძის კაბის ავთენტურსა და, შესაბამისად, რეკონსტრუირებულ ვარიანტში, ზედაკაბის ტორსისათვის განკუთვნილი დეტალები ხუთნაჭრიანია. ორივე შემთხვევაში ზედაკაბის ზურგის შუა დეტალი გაუჭრელია, ხოლო წინა და უკანა კალთებს შორის, ზურგის არეში, მოთავსებულია დამატებითი დეტალი, რაც სამოსს მეტად ადაპტირებულსა და მჭიდროდ მორგებულს ხდის ადამიანის ტანისათვის (სურ. 3, 12). გულის ქრილი, როგორც იმერული კაბისათვის იყო მიღებული, ღრმადაა ჩაჭრილი და სამკუთხედის ფორმას იმეორებს; იგი იკვრება სამი ე.წ. დედალ-მამალი დუგმით (სურ. 10, 13). ანჯაფარიძის სამოსის ზედაკაბის კონსტრუქცია ზუსტად შეესაბამება იმერელი ქალის ტრადიციული სამოსის კომპლექტის ფორმას, რაც წარმოდგენილია ზემოთ დასახელებულ ალბომში (სურ. 3, 12).

სამეცნიერო ლიტერატურაზე დაყრდნობით, დაზუსტებით შეიძლება ითქვას, რომ შლეიფიანი ქვედაკაბა საქართველოს ბარში გავრცელებული ე.წ. ქართული კაბის დამახასიათებელი ელემენტი იყო და სხვადასხვა რეგიონში მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვანი ფორმით იჩენდა თავს, თუმცა, მცირე განსხვავებები მაინც შეინიშნებოდა, მაგალითად, განსხვავდებოდა ქსოვილის მინაოჭების ტექნიკა: ზოგიერთ შემთხვევაში ქსოვილი სათავეზე მხოლოდ ზურგის მხარეს იყო გადანაწილებული, ზოგან კი – თანაბრად, მთლიანი წელის გარშემო მინაოჭებდნენ. ასევე სხვაობა შეიმჩნეოდა ზედა და ქვედაკაბის უკანა კალთების შეერთების წესში: ზოგჯერ ეს ელემენტები ერთმანეთთან პატარა ქსოვი-

ლის ჩაკერებით ერთიანდებოდა. ქვედაკაბის კონსტრუქციული სტრუქტურა, როგორც წესი, სამიდან ექვს ნაჭრამდე იყო, თუმცა, ცნობილია რვანაჭრიანი ქვედაკაბაც.

მოცემული კომპლექტის შლეიფიანი ქვედაკაბა შედგება ექვსი დეტალისაგან: წინა კალთის სამი დეტალი, მათგან ცენტრალური კალთის ვერტიკალური შუა ხაზი გაუჭრელია, ხოლო ორი გვერდითი, ვერტიკალური დეტალი-გაჭრილი; ქვედაკაბის უკანა (ზურგი) დეტალებიც ანალოგიურადაა აჭრილი. ექვსივე დეტალი თანაბრად მინაოჭებულია საქამრეზე. ქვედაკაბას ერთვის ნახევარმზისთვალა თარგზე აჭრილი სარჩული, რომელსაც არშიად ნატურალური ბამბის მაქმანი შემოუყვება. სარჩულს გააჩნია ფუნქციური ჯიბე, რომელიც ასევე მაქმანითაა დამუშავებული (სურ. 4). სარჩულიც და აბრეშუმის ქვედაკაბაც მარცხენა გვერდის ხაზში იკვრება ხრიკებით (სურ.5). კონსტრუქციული სქემა დაზუსტებულია ნ. ბრაილაშვილის მიერ შედგენილ ალბომში დაცული ჩანახატის საფუძველზე (ბრაილაშვილი, 1990:12).

პარასკევა ანჯაფარიძის კაბის სტილური ანალიზი ადასტურებს, რომ მისი კონსტრუქციული დეტალები სტილურად ემსგავსება როგორც ტრადიციული, რეგიონალური, ასევე ინდივიდუალური სტილის მქონე სამოსის ელემენტებს. გამოყენებული ეთნოგრაფიული, ტექსტური წყაროები და შედარებითი ანალიზი მაძლევს საფუძველს, ვამტკიცო, რომ რეკონსტრუირებული თარგი მიეკუთვნება დასავლეთ საქართველოს ტრადიციულ სამოსის თარგს. მიუხედავად ამისა, კაბაში წარმოდგენილი სტილური ნიუანსები მიუთითებს ავტორისეულ მოდიფიკაციებსა და ლოკალურ სახეცვლილებებზე, რაც ასახავს ტრადიციული სამოსის ევოლუციის პროცესს.

მჯერა, რომ მიღებული შედეგები მნიშვნელოვნად წაადგება როგორც ქართული ტრადიციული კოსტიუმის ისტორიის კვლევას, ასევე იმ დიზაინერებს, რომლებიც დღეს ეთნოგრაფიული ელემენტების გამოყენებით, ეთნოკოსტიუმის დეკორატიული დეტალების მოდერნიზაციით, მათი სტრუქტურისა და დამზადების ტრადიციული წესების საფუძველიანი გააზრებით აღადგენენ ტრადიციულ სამოსს.

RECONSTRUCTION OF PATTERN OF THE BELTED-HEART-SHAPED TOP AND SKIRT OF PARASKEVA ANJAPARIDZE-KAVTARADZE

Summary

The present study presents an analysis of the restoration-conservation and research-based on the reconstruction process of the 19th century garment – the belted-heart-shaped dress of Paraskeva Anjaparidze-Kavtaradze. The stages discussed in the work clearly reflect the observance of both museum ethics and professional standards, which is in full accordance with modern approaches to conservation-restoration. The restoration of the exhibit, which has a high cultural-historical value, was carried out based on accurate scientific research, which responds to the principles defined by the Law on the Protection of Cultural Heritage of Georgia.

Of particular note is the importance of the reconstruction of the pattern in conditions when the fabric was completely damaged and it was not possible to preserve the authentic material. The reconstruction not only served to structurally restore the garment, but also to create the possibility of visual representation in the museum space. It is noteworthy that in the process of solving the problem, three costumes of one owner were identified, which is rather important for modern history. A successful example of inter-museum cooperation shows how centralized resources and experience can be integrated into a regional context.

I hope that the current result will significantly help both researchers of Georgian traditional clothing and designers who create modernized, traditional garments using ethnographic elements in modern times. I think that obtained results demonstrate the role of the museum as a cultural and educational institution in the preservation and popularization of national identity.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბეზარაშვილი, ც. (1978). გლეხი ქალის ჩაცმულობა იმერეთში. კრ. „მასალები იმერეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის“. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
2. ბეზარაშვილი, ც. (1979). ქალის ჩაცმულობა სამეგრელოში. კრ. „მასალები სამეგრელოს ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის“. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
3. ბეზარაშვილი, ც. (1980). ქალის ტანსაცმელი გურიაში. კრ. „მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის“. თბ.: გამომც. „მეცნიერება“.
4. ბეზარაშვილი, ც. (2003). ქალის ტრადიციული ტანსაცმელი საქართველოს ბარში: მისი განვითარების გზები XIX საუკუნეში – ქართული კაბა, ქათიბი, ტოლმა, ქართული თავსახური თავისი ელემენტებით, ფეხსაცმელი და ქართულ ჩაცმულობასთან დაკავშირებული სხვა საკითხები. კრ. „ეთნოლოგიური ძიებანი“. 2. თბ.: საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოცემა.
5. ბოჭორიშვილი, ლ. (1947). კახური ჩაცმა-დახურვა. კრ. „ანალები“. ტ. I თბ.: საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
6. ბრაილაშვილი, ნ. (1990). ასეთი მახსოვს საქართველო: ეთნოგრაფიული ჩანახატები. თბ.: გამომც. „ხელოვნება“.
7. ინანიშვილი, გ. (2009). მატერიალური კულტურის ძეგლების კონსერვაცია (დამხმარე სახელმძღვანელო, ტექნიკური უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობის სტუდენტებისათვის). თბ.: ტექნიკური უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
8. მსხილაძე, მ. (1999). იმერელი ქალის ტანსაცმლის კომპლექტი XIX საუკუნეში (ქართული კაბა). ქუთაისი. კრ. „ქუთაისის მუზეუმის მასალები“. #11. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
9. უგრეხელიძე, ი. (2011). კოსტუმი შუა საუკუნეების საქართველოში. ქუთაისი. აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

10. საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, (2024). <https://matsne.gov.ge/ka/document/download/21076/19/ge/pdf>
11. ICOM-ის სამუზეუმო ეთიკის კოდექსი, (2017). <https://icom-georgia.mini.icom.museum/%e1%83%a0%e1%83%94%e1%83%a1%e1%83%a3%e1%83%a0%e1%83%a1%e1%83%94%e1%83%91%e1%83%98/icom-%e1%83%98%e1%83%a1-%e1%83%94%e1%83%97%e1%83%98%e1%83%99%e1%83%98%e1%83%a1-%e1%83%99%e1%83%9d%e1%83%93%e1%83%94%e1%83%a5%e1%83%a1%e1%83%98/>
12. Cybulska, M. (2009). Reconstruction of archaeological textiles. Łódź: Institute of Textile Architecture, Łódź University of Technology. [http://www.fibtex.lodz.pl/pliki/Fibtex_\(osux4c53dl17y37m\).pdf](http://www.fibtex.lodz.pl/pliki/Fibtex_(osux4c53dl17y37m).pdf)
13. Petzet, M. (2004). *Principles of conservation: Introduction to the international charters and principles, 40 years after the Venice Charter*. ICOMOS. <https://ancientgeorgia.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/12/pet-zet-principles-of-conservation.pdf>
14. Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage, (2000). https://www.iccom.org/sites/default/files/publications/2020-05/convern8_07_rigacharter_ing.pdf.
15. Schlabow, K. (1976). *Textilfunde der Eisenzeit in Norddeutschland* (Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte, Bd. 15). Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.

ილუსტრაციების აღწერა	Description of illustrations
სურ. 1. პარასკევა ანჯაფარიძე-ქავთარაძე სა- რტყელ-გულისპირიან კაბაში. 1910	Fig. 1. Paraskeva Anjaparidze-Kavtaradze in a belt- ed-heart-shaped dress. 1910
სურ. 2. პარასკევა ანჯაფარიძე, აკაკი წერე- თელი და იონა მეუნარგია ფოთში. 1909	Fig. 2. Paraskeva Anjaparidze, Akaki Tsereteli and Iona Meunargia in Poti. 1909
ტაბ. I ₁₋₆ სურ. 1-6. კაბის კომპლექტის თავდაპირ- ველი მდგომარეობა	Pl. I ₁₋₆ Fig. 1-6. Initial condition of the dress set
ტაბ. II ₁₋₁₅ სურ. 1-15. თარგის ზომების დადგენისა და დეტალური შესწავლის ეტაპები	Pl. II ₁₋₁₅ Fig. 1-15. Stages of determining dimensions of the pattern and detailed study
სურ. 3-6. რეკონსტრუირებული თარგი	Fig. 3-6. Reconstructed pattern
სურ. 7-8. სახელოების სიგრძის სხვაობა ზედაკა- ბის ორ ვარიანტში	Fig. 7-8. Difference in sleeve length in two versions of the top dress
სურ. 9. ანჯაფარიძის კაბა მარტვილის მუზეუ- მში	Fig. 9. Anjaparidze's dress in the Martvili Museum
სურ. 10. ზედაკაბის დეკორატიული საოლველი	Fig. 10. Decorative hem of the top dress
სურ. 11. გურული კაბის თარგი (ფოტო ალებუ- ლია წიგნიდან- ც. ბეზარაშვილი. 1980)	Fig. 11. Pattern of a Gurian dress (photo taken from Ts. Bezarashvili's book. 1980)
სურ. 12. იმერული კაბის თარგი (ფოტო ალებუ- ლია წიგნიდან- ც. ბრაილაშვილი. 1990)	Fig. 12. Pattern of an Imeretian dress (photo taken from t Ts. Brailashvili's book. 1990)
სურ. 13. იმერული კაბის მოდელი (ფოტო ალებუ- ლია წიგნიდან – ც. ბრაილაშვილი. 1990)	Fig. 13. Model of an Imeretian dress (photo taken from – Ts. Brailashvili. 1990)
სურ. 14. რეკონსტრუირებული კაბის საბოლოო სახე	Fig. 14. Final look of the reconstructed dress



სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2

გაბ. / Pl. 1



1



2



3



4



5



6

გაბ. / Pl. 2



1



2



3



4



5



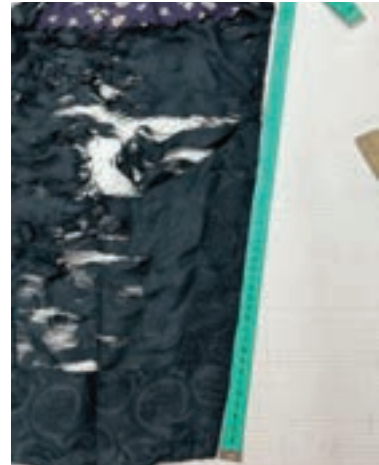
6



7



8



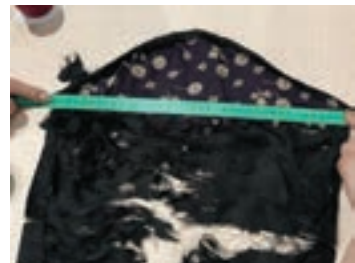
9



10



11



12



13



14



15



სურ. / Fig. 3



სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



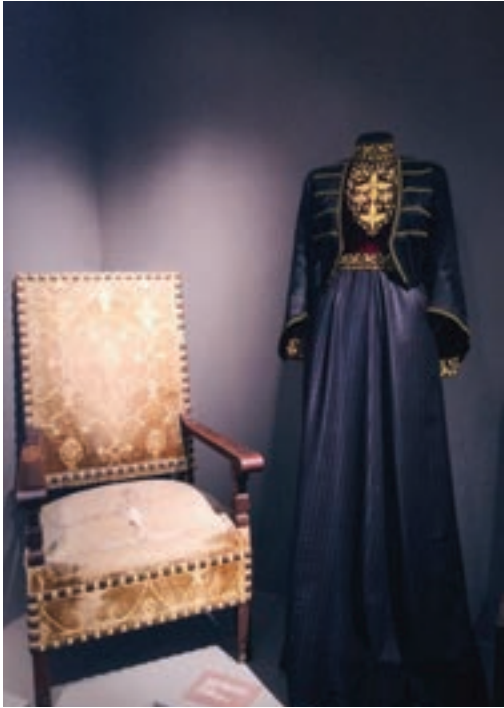
სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



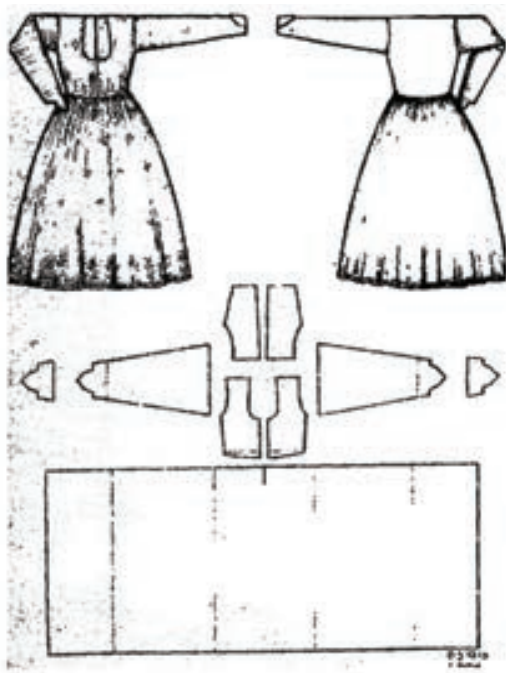
სურ. / Fig. 8



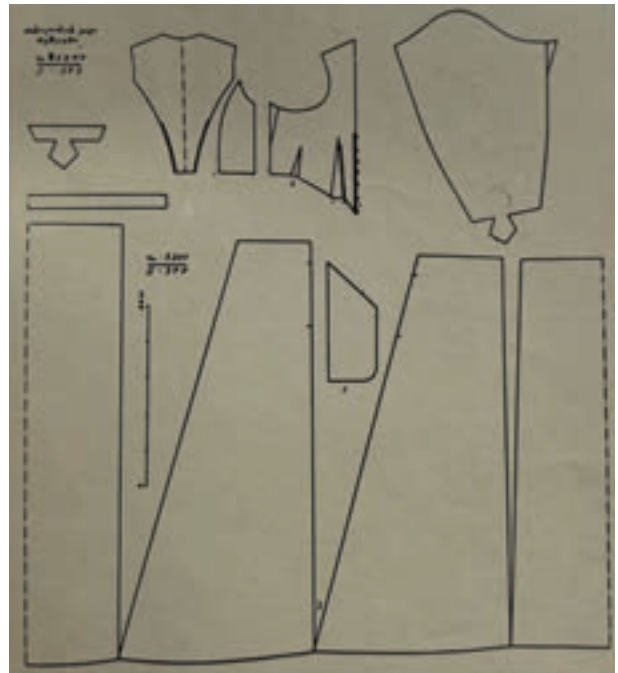
სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



სურ. / Fig. 12



სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14

ხელოვნების ნიმუშთა კვლევის მოსამზადებელი პროცესები

ხელოვნების მუზეუმში 2023 წლის პირველი აგვისტოდან ფუნქციონირებს ირაკლი ფარჯიანის სახელობის ხელოვნების ნიმუშების კვლევისა და ექსპერტიზის ლაბორატორია. აქ წარმოებს მათი მრავალეტაპიანი და მრავალდარგოვანი (ხელოვნებათმცოდნეობითი, ფიზიკურ-ქიმიური და სხვ.) კომპლექსური და მულტიფუნქციური კვლევები, რომელთაც, ცხადია, წინ უძღვის აუცილებელი მოსამზადებელი სამუშაოები. ლაბორატორია აღჭურვილია ექსპერტიზისათვის საჭირო ბოლო თაობის სხვადასხვა ფუნქციის აპარატურებითა და მიკროსკოპებით. მიუხედავად ამისა, მათი მეშვეობით ჩატარებული ცალკეული კვლევა არ იძლევა საბოლოო პასუხს, რადგან მხოლოდ ყველა მათგანის გამოყენებით მიღებული შედეგების ურთიერთშეჯერებითა და ინტერპრეტაციით შეიძლება საბოლოოდ სანდო და მართებული პასუხის მიღება. კვლევის პროცესი საკმაოდ ხანგრძლივია და უამრავ პროცედურას მოიცავს, რომელთა მეშვეობით შესაძლებელია სრულფასოვანი სამეცნიერო კვლევების ჩატარება. ლაბორატორიის უმთავრესი მიზანია სამუზეუმო კოლექციების ინტენსიური შესწავლა, სამეცნიერო ინფორმაციის დაგროვება და მონაცემთა ბაზის შექმნა, თუმცა, აქ ასევე წარმოებს კერძო კოლექციებში დაცულ ნამუშევართა კვლევა. ზოგადად კი, ლაბორატორიული კვლევები ისახავს სხვადასხვა მიზანს. მათ შორისაა, ხელოვნების ნაწარმოების ავთენტურობისა და ავტორის იდენტიფიცირება; სამხატვრო სკოლის, მმართველების ან შექმნის პერიოდის განსაზღვრა; რესტავრაცია-კონსერვაციისათვის ნამუშევრის პიგმენტების, საფუძვლისა და ლაქის ფენის დადგენა და ა. შ.

დოკუმენტაცია. როგორც წესი, კვლევების დაწყებამდე აუცილებელია სათანადო დოკუმენტაციის შედგენა. სარეგისტრაციო ჟურნალში ვაფიქსირებთ ხელოვნების ნაწარმოების ლაბორატორიაში შემოსვლის თარიღს, ავტორს (თუ ცნობილია), მის სახელწოდებას, მასალას, ზომებს. ამის შემდეგ ხდება მისი დაცულობის შემოწმება; ვიზუალური

დათვალიერებისა და შესწავლის შემდგომ კი-სრული აღწერა; საიდენტიფიკაციო კოდის მინიჭება; ნაწარმოების ავტორის გვარ-სახელისა და სახელწოდების აბრევიატურით აღნიშვნა; აღებული საღებავის/პიგმენტების ფერის დანომვრა; საერთო ხედისა და ნაწარმოებიდან ნიმუშის/სინჯის აღების ადგილების ფოტოფიქსაცია. საბოლოოდ კი, ყველა მიღებული მონაცემი შეგვაქვს ხელოვნების თითოეული ნაწარმოებისათვის შედგენილ ე. წ. პასპორტში.

ნიმუშის/სინჯის აღება. ზოგადი ინფორმაციის მისაღებად კვლევების ჩატარება შესაძლებელია მხოლოდ არადესტრუქციული მეთოდით. რაც შეეხება სრული ინფორმაციის მიღებას საკვლევი ობიექტის სტრუქტურაზე, შემადგენლობაზე, პიგმენტებზე, შემკვრელებზე, ლაქებსა და ა.შ., ამისთვის გამოიყენება ნიმუშის/სინჯის აღების მიკროდესტრუქციული მეთოდი, რომელიც გულისხმობს ხელოვნების ნაწარმოებიდან უმცირესი ზომის სინჯის აღებასა და შემდგომ სათანადოდ მის მომზადებას. იდეალური შედეგი კი მიიღწევა ორივე მეთოდით ჩატარებული კვლევებით.

უპირველესად, საჭიროა, ხელოვნების ნაწარმოებიდან (ფერწერული ტილოდან) სინჯის აღების პროცედურა წინასწარ იქნეს შეთანხმებული მუზეუმის პასუხისმგებელ პირთან-კოლექციების მცველთან ან ხელოვნების ნაწარმოების მფლობელ კერძო პირთან. ის ასევე წინასწარ უნდა იქნეს შესწავლილი და დაგეგმილი, ანუ კონკრეტული ნაწარმოების დათვალიერების შედეგად მხოლოდ მისი დაცულობის ხარისხის შესწავლის შემდეგ შემუშავდება შემდგომი მოქმედებების გეგმა. ცუდი დაცულობის ფერწერული ტილოდან სინჯის აღება ბევრად მოსახერხებელია, მაგალითად, პიგმენტის ამოვარდნილი, ამოცვენილი, დაზიანებული ან კლაკელურებიანი ადგილებიდან. თუ ნამუშევარი დაუზიანებელია, მაშინ სასურველია ნიმუშის/სინჯის აღება მისი კიდეებიდან ან ისეთი ადგილებიდან, სადაც შეუმჩნეველი იქნება და მინიმუმამდე იქნება დაყვანილი შესაძლებელი

დაზიანება (სურ. 1_ა). სასურველია, ავიღოთ ავტორის მიერ გამოყენებული ყველა ფერის პიგმენტი, თუ ცხადია, ნამუშევარი ამის შესაძლებლობას იძლევა (სურ. 2-6). ფერწერული სურათის საღებავიდან სინჯის აღების გარდა, აუცილებელია, ამა თუ იმ ნამუშევრის მასალიდან გამომდინარე, ტილოს, მუყაოს, მუშაბის, ფანერისა და ა.შ. სინჯის აღებაც.

ნიმუშის/სინჯის შენახვა. ნიმუშის/სინჯის აღების შემდგომი პროცედურაა მისი შენახვა. იდეალურია აღებული სინჯის მოთავსება მინის ფლაკონებში. ჩვენს ლაბორატორიაში ვიყენებთ მცირე ზომის ე.წ. ეპენდორფის კონტეინერებს. მას მყარად ეხურება თავსახური; მარკერით ეწერება აბრევიატურა + ციფრი (პიგმენტის ნომერი), რითაც ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს ენიჭება პერსონალური საიდენტიფიკაციო კოდი. ის უნიკალურია და სამუდამოდ დაცუვშირებული კონკრეტულ ნიმუშთან (სურ. 8, 9). დიდი ზომის სინჯის შესანახად კი ვიყენებთ ქაღალდის კონვერტებს ან ზიპიან პარკებს (სურ. 10). აუცილებელია მათი მონაცემების ბაზის შექმნა. წლების განმავლობაში დაგროვებული ათასობით ასეთი ნიმუში/სინჯი ლაბორატორიის ყველაზე ღირებული მასალა იქნება.

ნიმუშის/სინჯის მომზადება-დამუშავება და ე. წ. პლასტიკში მოთავსება. ნიმუშის დათვალიერება, შესწავლა და შერჩევა ხდება სტერეო და პოლარიზებული მიკროსკოპებით (სურ. 11). უნდა შეირჩეს მისი ისეთი ფრაგმენტი, რომელიც ქრილში ყველა შრით იქნება წარმოდგენილი (საფუძველი, მოსამზადებელი ფენა, ფერწერული ფენა, ლაქი. სურ. 12). თუ ამის საშუალებას არ გვაძლევს მისი უმცირესი ნაწილაკები, მაშინ ისინი ცალ-ცალკე უნდა მოთავსდეს პლასტიკში. ამისთვის კი გამოიყენება პოლიეთილმეტაკრილატის ორკომპონენტური პოლიმერები – ფხვნილი (პოლიმერი) და დაბალი სიბლანტის სითხე (მონომერი). ჩვენს ლაბორატორიაში ვიყენებთ მეკაპრექსის ორკომპონენტურ პოლიმერს, რომელიც შედარებით ძვირია, მაგრამ კომფორტული (თეთრი, გამჭვირვალე. სურ.13). გამოიყენება შედარებით იაფი, მაგრამ ნაკლებ კომფორტული (მოყვითალო, გამჭვირვალე) ეპოქსიდებიც, რომლებიც მძაფრი სუნის ნივთიერებებია. ამიტომ ნიმუშის/სინჯის მომზადების პროცესი, თანამშრომ-

ლების უსაფრთხოების მიზნით, ხელთათმანებით, პირბადითა და გამწოვ კარადაში მიმდინარეობს. ყალიბად ვიყენებთ 1,5×1,5×1,0 სმ-ის ღრმულებიან რბილ სილიკონს (სურ. 14), რომელსაც ნახევრად ვავსებთ ორკომპონენტური აკრილის პოლიმერით-პლასტიკით. მის გამკვრივებას დაახლოებით ნახევარი საათი სჭირდება. ამის შემდეგ კი წინასწარ მომზადებული სინჯის ფრაგმენტს ვათავსებთ გამკვრივებულ მასაზე და ყალიბს ბოლომდე ვავსებთ პოლიმერით მის სრულ გამყარებამდე (სურ. 15).

პოლიმერის-პლასტიკის გაპრიალება. ნიმუშის/სინჯის აკრილის პოლიმერში – პლასტიკში განთავსების შემდეგ ხდება მისი დამუშავება და გაპრიალება სპეციალური დანადგარით ე.წ. პოლიშერით (სურ. 16). სხვადასხვა სისქის ზუმფარის (Abrasive Paper-p180, p1200, p4000) – დისკოსებური ქაღალდის მონაცვლეობით წყლის ჭავლით ხდება პლასტიკის გაპრიალება (სურ.17_{ა,ბ}). პარალელურად მიმდინარეობს ზედაპირის დათვალიერება სტერეომიკროსკოპით. ეს ძალიან საფრთხილო და შრომატევადი პროცესია, რათა არ დაიკარგოს უმცირესი ნიმუში/სინჯი. პლასტიკის ყოველი გაპრიალების შემდეგ მას ვამოწმებთ სტერეომიკროსკოპით, რათა ისე არ დათხელდეს პლასტიკი, რომ დაიკარგოს ნიმუში/სინჯი. მისი ფრაგმენტის პლასტიკის ზედაპირზე გამოჩენის შემდგომ კი ვინყებთ ქსოვილითა და ალმასის პასტით (Diamond Paste-აბრაზიული პასტა) გაპრიანებას (სურ. 18). აუცილებელია მივიღოთ პლასტიკის სარკისებური ზედაპირი, რათა აპარატურამ შეძლოს მისი სწორი აღქმა და იდენტიფიკაცია. პლასტიკის გარსმა და ნაფხაჭნებმა ხელი არ უნდა შეუშალოს შემდგომ კვლევას (სურ. 19).

დასკვნა. ამრიგად, საკვლევი ნიმუშის/სინჯის შესასწავლად გამოყენებული თითოეული მეთოდი შედგება რამდენიმე ეტაპისაგან. ნიმუშის მომზადებისა და მიღების შემდგომ ხდება მისი კომპლექსური კვლევა სხვადასხვა ტიპის მიკროსკოპებისა და თანამედროვე აპარატურების – ბრუკერის ფირმის ინფრანითელი IR სპექტროსკოპისა და რამანის სპექტროსკოპის (სურ. 19_{ა,ბ}); ოპუსის ფირმის ელექტრონული მიკროსკოპის/SEM/EDX (სურ. 20_{ა,ბ}), ასევე სტერეო და სინათლის პოლარიზებული მიკროსკოპების გამოყე-

ნებით, ინფრანითელი და ულტრაიისფერი სინათლის მეშვეობით ფოტოგრაფირებით, რენტგენოგრაფირებითა და ა. შ. მიღებული პასუხებისა და შედეგების დამუშავების მერე კეთდება სამეცნიერო ანალიზი, ინტერპრე-

ტაცია და მზადდება საბოლოო ანგარიში. ყველა მიღებული მონაცემის შეჯერების შემდგომ, შესაძლებელია, სრულყოფილი შედეგების განსაზღვრა, რის საფუძველზეც გაიცემა დასკვნა-სერტიფიკატი.

Nana Goginashvili

PREPARATORY PROCESSES FOR THE RESEARCH OF ART WORKS

Summary

Preparatory Processes for the research of works of art the main direction of the Irakli Parjiani Laboratory of the Art Museum of Georgia is the complex study of works of art using modern equipment and microscopes, which have independent and different functions/purposes. Therefore, only by comparing and interpreting the complementary data obtained from all of them can the final and complete results of the study be determined. Thus, this long process includes a number of segments, through which it is finally possible to conduct full-fledged scientific research. In addition, before starting it, it is necessary to compile the necessary documentation, to check the preservation of the work of art; perform photo fixation; to assign its own identification code; numbering the color of all pigments; to place them in small special, the so-called Eppendorf containers, while maintaining complete sterility. Before starting the research with the equipment, first of all, it is necessary, according to the general rule, to take the smallest sample/specimen from the works of art. It should be emphasized that the nature and course of any sampling process depends on the type and condition of the material. The process itself is invasive. Therefore, it is necessary to study scrupulously a specific case in order to take further steps correctly and develop a plan for the implementation of subsequent actions. I should also add that it is necessary to select one or more samples. They are taken from predetermined places in order to be unnoticed and to minimize damage to the work of art under study. I note that the minimum number of samples should be taken, but sufficient to accomplish their further scientific research in full. The research samples are examined and selected by using of a stereomicroscope. It is the best to select a multi-layer (base, preparatory layer, paint layer, lacquer) sample. If the smallest particles of the sample do not allow this, then they should be placed separately in special molds. Samples are placed in a two-component polyethylene methacrylate polymer – the so-called plastic. It is white, transparent, pungent-smelling substance. Therefore, this process, for the safety of employees, takes place in an exhaust hood. After placing the test sample in the acrylic polymer, it is processed. Polishing is done with a special device, the so-called polisher, alternating emery paper of different thicknesses (abrasive paper-P180, P1200, P4000). While polishing the polymer under a water jet, the surface is examined with a stereomicroscope. This manipulation should be implemented very carefully in order to avoid losing even the smallest sample. The next stage after its fragment appears on the surface is polishing with a cloth and diamond paste. It is necessary to obtain a mirror-like surface of the plastic so that the equipment can correctly perceive and identify it. At the same time, its scratches should not hinder further research. Samples/specimens should be protected from contamination and mechanical damage. Even the smallest particles, like dust, are valuable material for researchers. It is also necessary to create a database of research samples. Only after the above preparatory procedures is it possible to continue their complex scientific research using various equipments and a microscope.

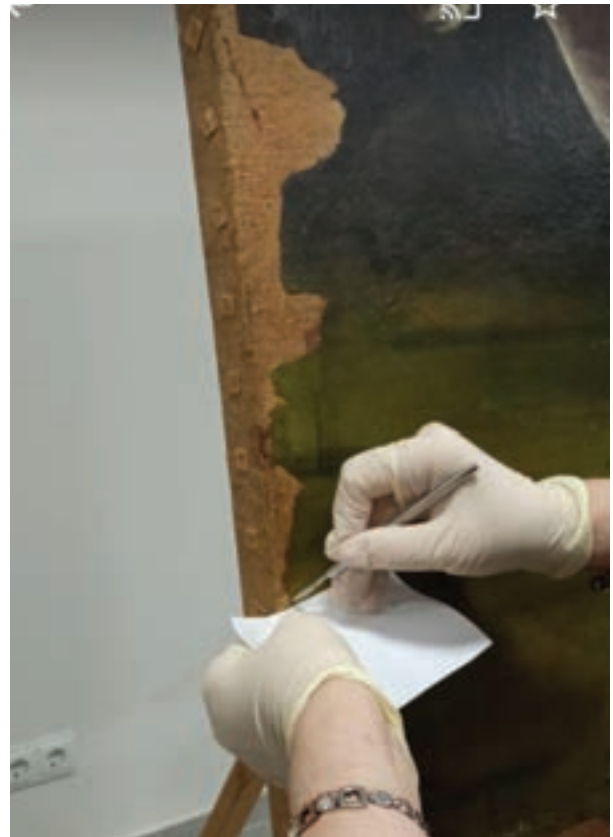
გამოყენებული ლიტერატურა

1. Гренберг, Ю., Писарева, С. (2010). *Масляные Краски XX века и экспертиза произведений живописи*. М.: изд. «Зеркало Мира».
2. Гренберг, Ю., Писарева, С. (1987). *Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи*. М.: изд. «Изобразительное искусство».
3. Badertscher, M., Buhlmann, P., Pretsch, E. (2020). *Structure Determination of Organic Compounds*. Heidelberg. Pub. "Springer Berlin".
4. Feller, R. (2012). *Artists Pigments*. vol. 1. London.. Pub. "Archetype Publications".
5. Mills, J., White, R. (1987). *The Organic Chemistry of Museum Objects*. London. Pub. "Butterworth-Heinemann Ltd".

ილუსტრაციების აღწერა	Description of illustrations	
სურ. 1 _{ა,ბ} ხელოვნების ნაწარმოებიდან სინჯის აღება კიდეებიდან	Fig. 1 _{ა,ბ}	Taking sample from edges of the work of art
სურ. 2. ფოტოფიქსაცია წითელი პიგმენტების ალების ადგილებიდან	Fig. 2.	Photo fixation from the extraction site of red pigments
სურ. 3. ფოტოფიქსაცია თეთრი პიგმენტების ალების ადგილებიდან	Fig. 3.	Photo fixation from the extraction site of white pigments
სურ. 4. ფოტოფიქსაცია შავი პიგმენტების ალების ადგილებიდან	Fig. 4.	Photo fixation from the extraction site of black pigments
სურ. 5. ფოტოფიქსაცია ხორცისფერი პიგმენტების ალების ადგილებიდან	Fig. 5.	Photo fixation from the extraction site of flesh-colored pigments
სურ. 6. ფოტოფიქსაცია ყავისფერი პიგმენტების ალების ადგილებიდან	Fig. 6.	Photo fixation from the extraction site of brown pigments
სურ. 7. ნიმუშის განივი კვეთის მაკროფოტო	Fig. 7.	Macro photo of a cross-section of a sample
სურ. 8. სხვადასხვა ფერის ნიმუშის/სინჯის მოთავსება ეპენდორფის ფლაკონებში	Fig. 8.	Placing sample of different colors in Eppendorf vials
სურ. 9. ნიმუშის/სინჯის შენახვა ზიპიან პარკებში დანომვრითა და აბრევიატურით	Fig. 9.	Storing sample/specimen in ziploc bags with numbering and abbreviation
სურ. 10. ტილოს ნიმუში ზიპიან პარკში	Fig. 10.	Canvas sample in a ziploc bag
სურ. 11. სტერეომიკროსკოპი	Fig. 11.	Stereomicroscope
სურ. 12. ნიმუშის/სინჯის ფრაგმენტები	Fig. 12.	Sample/specimen fragments
სურ. 13. მეკაპრექსის ორკომპონენტიანი პოლიმერი	Fig. 13.	Mecaprex two-component polymer
სურ. 14. სილიკონის ყალიბი	Fig. 14.	Silicone mold
სურ. 15. ნიმუშის/სინჯის მოთავსება პოლიმერში – პლასტიკში	Fig. 15.	Placing a sample/specimen in a polymer-plastic
სურ. 16. საპრიალებელი ე. წ. პოლიმერი	Fig. 16.	Polishing, the so-called polisher
სურ. 17 _{ა,ბ} საპრიალებელი მასალები	Fig. 17 _{ა,ბ}	Polishing materials
სურ. 18. საპრიალებელი მასალები	Fig. 18.	Polishing materials
სურ. 19. დამუშავებული მზა ნიმუშები	Fig. 19.	Finished processed samples
სურ. 20. გაპრიალებული ნიმუშის/სინჯის ზედაპირის მაკროფოტოები	Fig. 20.	Macro photos of polished sample/specimen surface
სურ. 21 _{ა,ბ} რამანის სპექტროსკოპით გადაღებული ნიმუშების/სინჯების ფოტოები	Fig. 21 _{ა,ბ}	Photos of samples/specimens taken with the Raman spectroscopy
სურ. 22 _{ა,ბ} ელექტრონულ მიკროსკოპით გადაღებული ნიმუშების/სინჯების ფოტოები	Fig. 22 _{ა,ბ}	Photos of samples/specimens taken with an electronic microscope

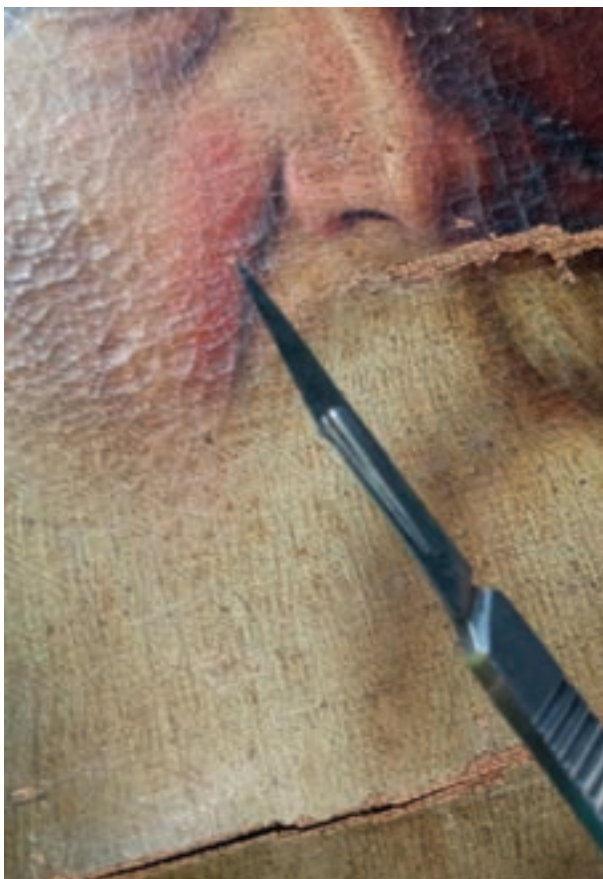


ა/ა



ბ/ბ

სურ. / Fig. 1



სურ. / Fig. 2



სურ. / Fig. 3



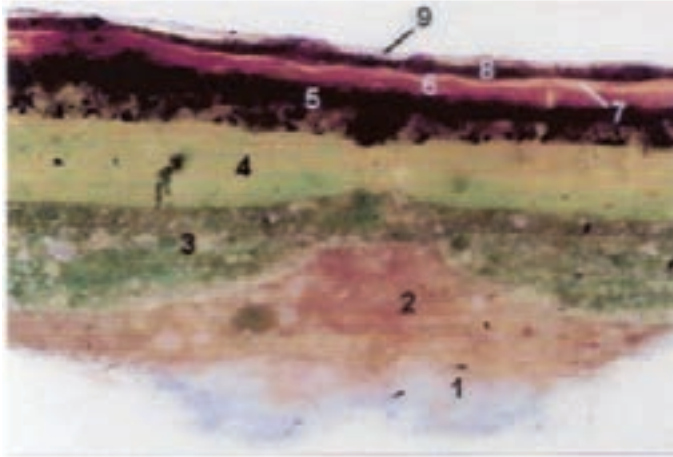
სურ. / Fig. 4



სურ. / Fig. 5



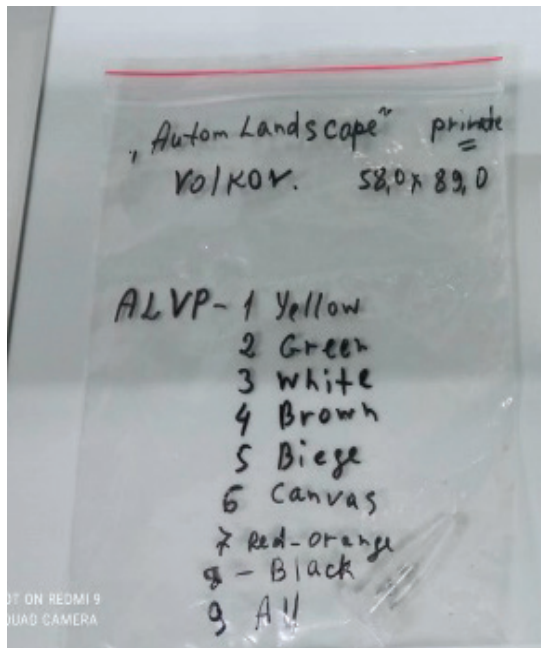
სურ. / Fig. 6



სურ. / Fig. 7



სურ. / Fig. 8



სურ. / Fig. 9



სურ. / Fig. 10



სურ. / Fig. 11



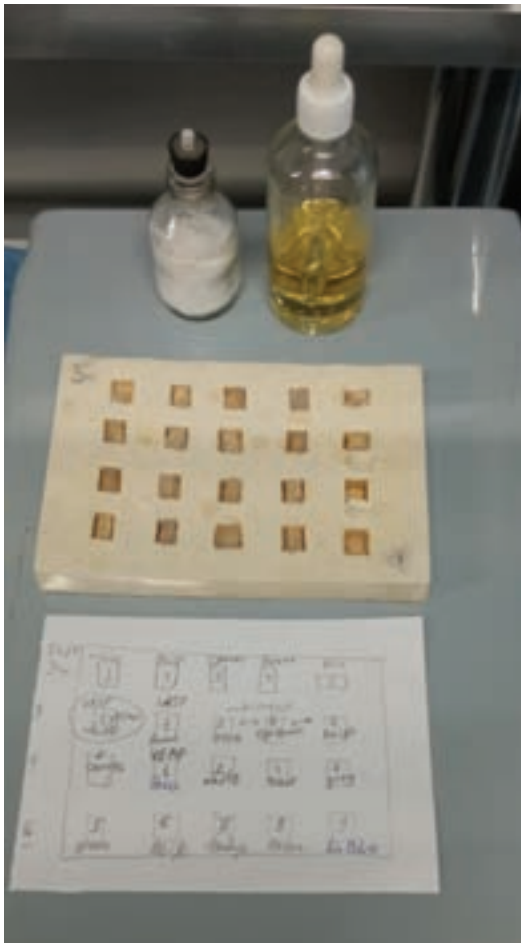
სურ. / Fig. 12



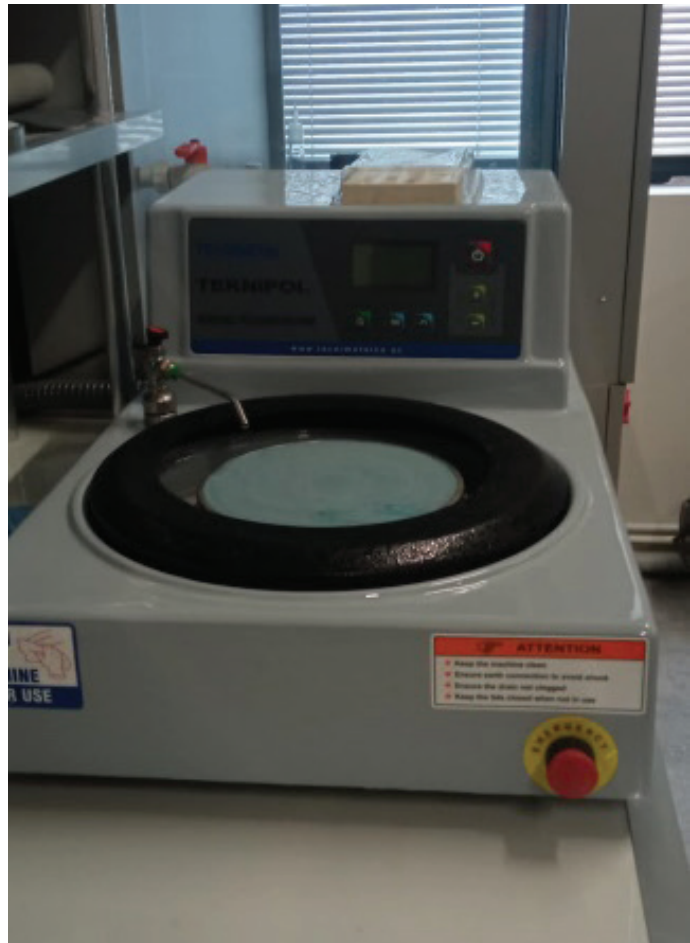
სურ. / Fig. 13



სურ. / Fig. 14



სურ. / Fig. 15



სურ. / Fig. 16



ა/ა



ბ/ბ

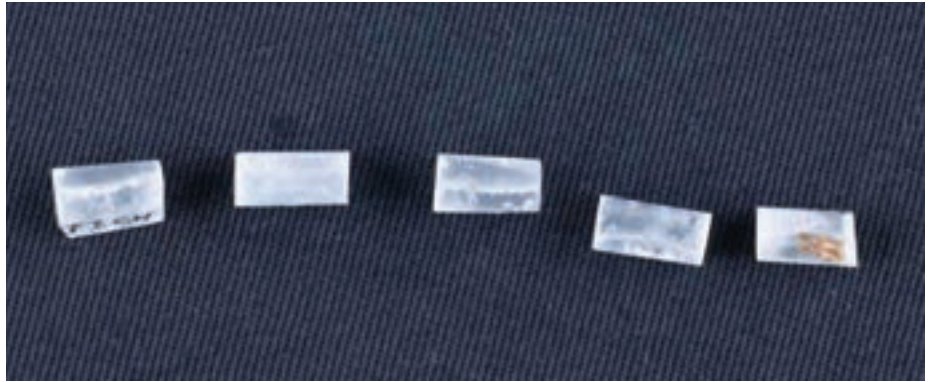
სურ. / Fig. 17



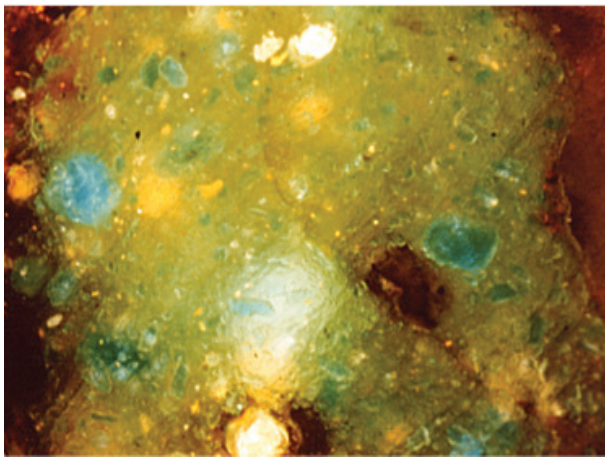
სურ. / Fig. 18



სურ. / Fig. 19



სურ. / Fig. 20

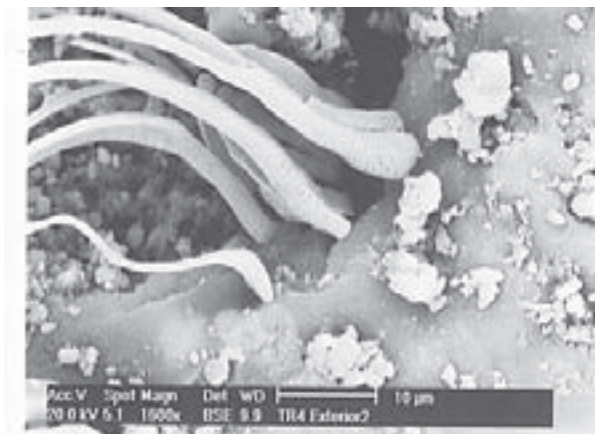


ა/ა

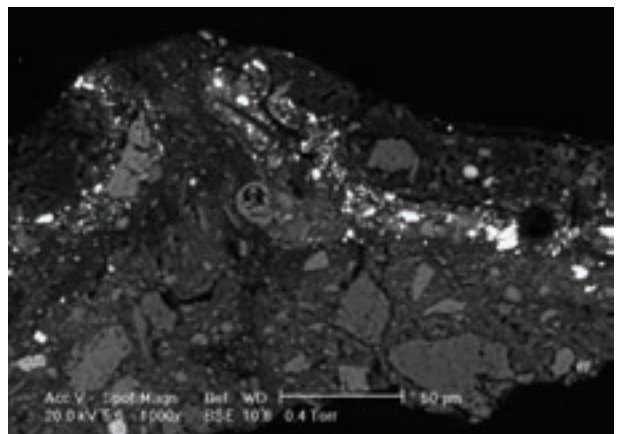


ბ/ბ

სურ. / Fig. 21



ა/ა



ბ/ბ

სურ. / Fig. 22

ახალი მიძვნა ნიკო ფიროსმანს

ნიკო ფიროსმანაშვილი. მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების კვლევა – ასეთი სახელწოდებით ინგლისში, გამომცემლობა Unicorn-ში, 2024 წელს ინგლისურ ენაზე გამოვიდა ექვსასგვერდიანი წიგნი, რომელშიც შესულია სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ავტორის ნერილები ფიროსმანის შესახებ.

გამომცემლის მიზანი იყო, წარმოედგინა ფიროსმანის შემოქმედების შედარებით სრული ისტორიული მიმოხილვა და ანალიზი მისი სურათების, დოკუმენტების, ესეებისა და კომენტარების პოეტური განხილვის თანხლებით. ტექსტების უმრავლესობა დაიწერა ქართულსა და რუსულ ენებზე. ამ წიგნისთვის ისინი პირველად ითარგმნა ინგლისურად. წიგნში შესული სტატიების ავტორთაგან უნდა გამოვყოთ ქეთევან ბაგრატიშვილი, გიორგი გერსამია, გიორგი ხოშტარია, ტაკეხიდე ხარატა, ერასტ კუზნეცოვი, სვეტლანა ხრომჩენკო, თენგიზ მირზაშვილი, ორჰან ფამუქი, ნატალია შკაროვსკაია, არკადი ტროიანკერი.

ამ წიგნში გამოქვეყნდა ჩემი ორი სტატია XIX ს-ის თბილისელ ფერმწერთა ამქრისა და საქართველოს მხატვრული აბრების შესახებ. წიგნში შევიდა ფრაგმენტები ნიკო ფიროსმანის ერთ-ერთი პირველალმომჩენის – ილია ზდანევიჩის დღიურიდანაც, რომლებიც დათარიღებულია 1913 წლის 27 იანვრით, ფიროსმანის „აღმოჩენიდან“ რამდენიმე დღეში. ინგლისურენოვანი წიგნის წინასიტყვა ეკუთვნის თურქ მწერალს, ლიტერატურაში ნობელის პრემიის ლაურეატს (2006) ორჰან ფამუქს. წიგნში აღწერილია ფიროსმანის გავლენა ქართველსა და რუს ავანგარდისტებზე, მოდერნისტებზე პაბლო პიკასოს ჩათვლით; გავლენულია პარალელები ფიროსმანის, ანრი რუსოსა თუ ვინსენტ ვან გოგის შემოქმედ-

ბას შორის, ასევე განხილულია, ქართული თუ საერთაშორისო თვალსაზრისით, ქართველი მხატვრის უფრო ფართო კულტურული გავლენა.

გამოცემას ერთვის ფიროსმანის შესახებ არსებული ლიტერატურის ვრცელი სია, მისი ცხოვრების ქრონოლოგიური თარიღები, სხვადასხვა ქართული სიტყვის განმარტებითი ლექსიკონი. წიგნი უხვადაა ილუსტრირებული მუზეუმებსა თუ კერძო კოლექციონერებთან – იგორ სანოვიჩთან, ლეონარდო შენგელიასთან, ვალენტინა შუსტერთან, ივეტა და თამაზ მანაშაროვებთან დაცული ფიროსმანის ნამუშევართა რეპროდუქციებით. აქვე წარმოდგენილი კერძო და სახელმწიფო არქივების კუთვნილი ძველი თბილისისა და კახეთის ხელების ამსახავი დოკუმენტური ფოტოები. ნაცნობი თუ უცნობი ეს ფოტომასალა ერთგვარად ავსებს ფიროსმანის დროინდელი ძველი თბილისის საერთო სურათს. აუცილებელია აღინიშნოს წიგნში რეპროდუცირებული ილუსტრაციების მაღალი ხარისხი.

ამ წიგნის პრეზენტაცია კონტინენტურ ევროპაში-პარიზში შედგა 2024 წლის 24 დეკემბერს მოდური სავაჭრო სახლის – *Dover Street Market*-ის შენობაში, რომელიც დააარსა მოდელიორმა რეი კავაკუბომ, ფიროსმანის ხელოვნების დიდი ხნის თაყვანისმცემელმა და დასავლეთში მხურვალე პოპულარიზატორმა ქალბატონმა. 40 წელზე მეტია ქართველი მხატვრის უნიკალური ფერწერა მისი შთაგონების წყაროა.

საზღვარგარეთ ფიროსმანის შესახებ წიგნის გამოცემა კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ ქართველი მხატვარი კვლავ არის ამ საუკუნის არა მხოლოდ ქართული, არამედ მსოფლიო კულტურის ყურადღების ცენტრში.

1 ირინე ძუცოვა (1941) – ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ავტორი წიგნებისა და მრავალი წერილისა, რომლებშიც გაშუქებულია ქართული სახვითი ხელოვნება XVIII ს-ის II ნახევრიდან დღემდე. მასვე ეკუთვნის არაერთი ნაშრომი ქართულ-რუსული, ქართულ-სომხური, ქართულ-ფრანგული კულტურულ-სამხატვრო ურთიერთობის შესახებ. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში მუშაობისას მან დააარსა ხელნაწერთა მემუარული განყოფილება, სადაც დაცულია ქართველ და უცხოელ ხელოვანთა თუ მეცნიერთა ნაშრომები, ფოტომასალა და საარქივო დოკუმენტები. ირინე ძუცოვა 1972-2010 წლებში თავად ხელმძღვანელობდა ამ განყოფილებას. ამჟერად იგი ცხოვრობს პარიზში, თუმცა, აგრძელებს ქართული კულტურის პოპულარიზაციას ევროპაში სხვადასხვა ნაშრომისა და პუბლიკაციის სახით.

ფიროსმანი დღესაც ორგანულად „ცხოვრობს“ თავისი ნიჭისა და და მინიერი ყოფის, ადამიანისა თუ ბუნების შესახებ ფუნდამენტური სულიერი წარმოდგენების ამაღლებულად გადმოცემის წყალობით.

ფიროსმანმა შექმნა სამყაროს მისეული მოდელი, სადაც ნაშლილია ზღვარი ჩვეულებრივსა და საუცხოოს შორის, სადაც სამყაროს ხედვა პანორამულია და ყოვლისმომცველი. როგორც თავის დროზე შენიშნა ერასტ კუზნეცოვმა – *ამ იშვიათი მასშტაბის ფერწერულმა ტალანტმა შეიმუშავა საკუთარი, სრულიად ორიგინალური ფერწერული სისტემა*. ფიროსმანი რჩება უნიკალურ შემოქმედად. არაა გასაკვირი, რომ მისი ცხოვრება და ხელოვნება ძველებურად გვაღელვებს და მასთან ურთიერთობის სიხარულს განგვაცდევინებს.

ილია ზდანევიჩი – ჯერ კიდევ ოცი წლის სტუდენტს განზრახული ჰქონდა თავისი სათაყვანებელი მხატვრის გამოფენა პარიზში მოეწყო და მასზე წიგნიც გამოეცა. ის იყო ავტორი ფიროსმანის შესახებ პირველი საგაზეთო სტატიისა – *თვითნაბადი მხატვარი* (გაზ. *Закавказская речь*. 1913. 10 თებერვალი). დიდი ხნის დაგვიანებით, 1972 წელს, ი.ზდანევიჩმა პარიზში მართლაც გამოსცა ფრანგულენოვანი წიგნი – *ნიკო ფიროსმანაშვილი*. წიგნში განთავსებული იყო ფიროსმანის პორტრეტის პაბლო პიკასოსეული – ი.ზდანევიჩის მეგობრის რეპროდუქცია. ილია ზდანევიჩი დარწმუნებული იყო, რომ ეს წიგნი ევროპაზე მოახდენდა ზეგავლენას და ხელს შეუწყობდა

ქართული კულტურის პოპულარიზაციას. ის მხატვარს უწოდებდა *საქართველოს პოეტური ხატების რაინდს*, რომელსაც განგება უმზადებდა სამარადისო ცხოვრებას. 1969 წელს ლუვრში შედგა ფიროსმანის ნამუშევრების პირველი პერსონალური გამოფენა.

ზემოხსენებული წიგნის გენეზისი, თავდაპირველი იდეა, რომელიც ჯერ კიდევ 50 წლის წინ გაჩნდა, ეკუთვნის აქ გარდაცვლილ მხატვარ თენგიზ მირზაშვილს. და აი, წლების მერე, მირზაშვილის მეგობრის – არკადი ტროიანკერის, საბჭოთა კავშირისა და რუსული წიგნის გრაფიკოსის, გამომცემლისა და წიგნის სამხატვრო რედაქტორის ენერგიული მოწადინების წყალობით, ევროპელებმა გამოსცეს ეს ნაშრომი ფიროსმანზე. მის ბოლოსიტყვაში ა. ტროიანკერი იხსენებს თუ როგორ გაუზიარა ეს იდეა მას მირზაშვილმა, როგორ დაიწყო სტატიების, საარქივო დოკუმენტებისა და ძველი ფოტოების შეგროვება. თავდაპირველად, მირზაშვილი იმედოვნებდა, ის გამოეცა თბილისში, გამომცემლობა *ხელოვნებაში*. სამწუხაროდ, წიგნი საგამომცემლო გეგმაში არ შეიტანეს. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნის გამოცემის კონკრეტული პერსპექტივა არ არსებობდა, 1980-იანი წლების დასასრულ მისი მაკეტი უკვე მზად იყო. გაჩნდა იმედი ამ წიგნის გამოცემისა ჯერ საფრანგეთში, მერე გერმანიაში და მხოლოდ 2024 წელს შეისხა ხორცი ამ ჩანაფიქრმა. უკვე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად ქცეულმა ამ წიგნმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ფიროსმანოლოგიაში.

Irina Dzutsova

NEW DEDICATION TO NIKO PIROSMANI

Summary

In 2024, a 600-page book in English was published by Unicorn Publishing House in England. It consists of articles about Pirosmani by Georgian, Russian, and foreign authors, as well as works of the artist kept in museums and private collectors. Fragments and comments from I. Zdanovich's diary about Pirosmani's work are also presented, as well as other documents and essays related to the artist. The book also includes two articles by I. Dzutsova on the life of 19th-century Tbilisi painters and the artistic sideboards of Georgia. The foreword to the book belongs to the Nobel Prize laureate, Turkish writer Orhan Pamuk. The idea of publishing this kind of book in Georgia came to Georgian artist Tengiz Mirzashvili even 50 years ago, however, its publication failed at that time. Published in 2024, this book is a great acquisition for the world Pirosmalogy.

Niko Pirozmanashvili

A Study of his Life and Art



ილუსტრაციის აღწერა

ნიგნის გარეკანი. ნიკო ფიროსმანაშვილი. მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების კვლევა. 2024

Description of Illustration

Book Cover. Niko Pirozmanashvili. A Study of His Life and Art. 2024

შემოკლებათა განმარტება / ABBREVIATIONS

ანალები - ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
ისტორიის ინსტიტუტის შრომები

აჟ. - საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის
არქეოლოგიური ჟურნალი

ბათ. - ბათუმი

გამომც. - გამომცემლობა

გამოცხ. - გამოცხადება

გვ. - გვერდი

თბ. - თბილისი

თბილისი - კრებული. დიდი თბილისის
არქეოლოგიური ძეგლები

თსუ. - თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
იბერია - კოლხეთი - საქართველოს ეროვნული
მუზეუმის არქეოლოგიური ცენტრის ჟურნალი

კრ. - კრებული

მაცნე - საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა
აკადემიის ჟურნალი. ისტორიის, არქეოლოგიის,
ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის
სერია.

მიმომხილველი - ივ. ჯავახიშვილის სახელობის
ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო ჟურნალი

მსკა. - კრებული. მასალები საქართველოსა და
კავკასიის არქეოლოგიისათვის

მცხეთა - კრებული. არმაზისხევის
არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები

ნარკვევები - საქართველოს ხელოვნების
მუზეუმის სამეცნიერო ჟურნალი

პ.ფ. - პირადი ფონდი

ჟურ. - ჟურნალი

ს. - საუკუნე

საგ. - საგანძური

საინვ. # ძ/ფ. - საინვენტარო ნომერი / ძველი
ფონდი

სიიშ. - ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
საქართველოს ისტორიის ინსტიტუტის შრომები

სინ. - საქართველოს ისტორიის ნარკვევები

სსმმ. - სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმის სამეცნიერო ჟურნალი
მოამბე

სსხმა. - საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო
მუზეუმის არქივი

სურ. - სურათი

სხმ/ნ. - საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი
ნაქარგობის ფონდი

სხსმ. ხმფ. - საქართველოს ხელოვნების
სახელმწიფო მუზეუმი. ხელნაწერთა მემუარული
ფონდი

ტ. - ტომი

ტაბ. - ტაბულა

ტფ. - ტფილისი

ფს. - ფსალმუნი

ძიებანი საქართველოს არქეოლოგიაში -
საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოთარ
ლორთქიფანიძის სახელობის არქეოლოგიის
ცენტრის ჟურნალი

ძიებანი - საქართველოს მეცნიერებათა
აკადემიის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის
სამეცნიერო ჟურნალი

Жур. - Журнал

изд. - Издательство

илл. - Иллюстрация

КСИА. - Краткие сообщения института Археологии

КСИИМК. - Краткие сообщения Института истории
материальной культуры

Лен. - Ленинград

М. - Москва

МИА. - Материалы и исследования по археологии
СССР

ПАИ. - Полевые археологические исследования

СБ. - Сборник

Таб. - Табула

ТБ. - Тбилиси

тип. - Типография

D. - დიამეტრი

Fig. - Figure

H. - სიმაღლე

kat. - Katalog

L. - სიგრძე

Pl. - Plate

Pub. - Publication

W. - სიგანე