

ჭედური ხატები

(ნიგნიდან: თეიმურაზ საყვარელიძე, გაიანე ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980. გვ. 6-18).

ქრისტიანული რელიგიის გავრცელებასა და დამკვიდრებაში ყველაზე ხელმისაწვდომი, და ამიტომ ყველაზე მასობრივი საშუალება ხატი იყო. ქრისტიანული ხანის საკულტო საგნებიდან ყველაზე დიდი რაოდენობით სწორედ ხატები შემოგვრჩა. ეს ურიცხვი მასალა არა მარტო საეკლესიო ისტორიის კუთვნილებაა, არამედ შუა საუკუნეების ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი. და როგორც არ არსებობს შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ისტორია ქრისტიანული ტაძრებისა და სხვა საკულტო დანიშნულების ნაგებობათა გარეშე, ასევე შეუძლებელია ხატების გარეშე წარმოვაჩინოთ ამ ეპოქის მხატვრობისა (ფერწერული ხატები) და ქანდაკების (რელიეფური ხატები – ხე, ქვა, სპილოს ძვალი, ლითონი) სრული სურათი.

საქართველო ადრე ეზიარა ქრისტიანობას (IV ს.). იგი ადრიდანვე ჩაება ამ ახალი იდეოლოგიით აღზევებული კულტურის საერთო ფერხულში და, სხვა მონინავე ხალხებთან ერთად, ლიტერატურაშიც, ხუროთმოძღვრებაშიც, ხელოვნების სხვა დარგებშიც თავისი სიტყვა თქვა. ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ძალა და ენერჯია, ბუნებრივია, ხატის ხელოვნებაშიც გამოიჟღავნდა. აქაც, ხელოვნების ამ სფეროშიც, ქართველმა ოსტატებმა – ხატმწერებმა და ოქრომქანდაკებლებმა – არაერთი მაღალმხატვრული ნაწარმოები შექმნეს და ამდენად, თავისი წვლილი შეიტანეს მსოფლიო ხელოვნების საერთო საგანძურში.

მეცნიერ-სპეციალისტებსა და, საერთოდ, ქართული კულტურით დაინტერესებულ მკითხველთ უკვე უნდა ჰქონდეთ სრულიად გარკვეული წარმოდგენა ქართული ხატების შესახებ, პირველ რიგში, გიორგი ჩუბინაშვილისა და შალვა ამირანაშვილის გამოკვლევებისა და პუბლიკაციების წყალობით.¹ მაგრამ ყველა ეს ნიგნი თუ ალბომი, არსებითად, მხოლოდ ჭედურ ნაწარმოებებს (და მათ შორის, ჭედურ ხატებსაც) მოიცავს. ქართული ხატების ერთი დიდი ჯგუფი – ფერწერული ხატები, დღემდე სრულიად ხელუხლები, შეუსწავლელი და მეცნიერებისათვისაც კი თითქმის უცნობი იყო. გაიანე ალიბეგაშვილის მიერ დამუშავებული, გაანალიზებული და ქრონოლოგიურად დალაგებული მთელი ეს მასალა პირველად ქვეყნდება. ასე რომ, წინამდებარე ნიგნი სპეციალურად ქართული ხატებისადმი მიძღვნილი პირველი გამოცემაა, სადაც ქართველ ოსტატთა ჭედური და ფერწერული ნიმუშები ერთადაა თავმოყრილი და მეტ-ნაკლები სისრულით წარმოდგენილი (არა რაოდენობრივად, არამედ განვითარების საერთო ხაზის, საერთო სურათის ჩვენებით).

შუა საუკუნეების საქართველოში, გარკვეული შინაგანი და გარეშე მიზეზების გამო, მრგვალი სკულპტურა არ განვითარდა,² შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების ისტორია, ფაქტიურად, რელიეფური ქანდაკების ისტორიაა. აღსანიშნავია, რომ საქართველოში შემონახულია ამ დარგის თითქმის ყველა სახეობის ნიმუშები

– ქვაზე, ხეზე, ლითონზე, სპილოს ძვალზე ნაკვეთი რელიეფები. მაგრამ რელიეფური სკულპტურის განვითარების საერთო სურათის აღდგენა ჩვენში ყველაზე სრულად და ყველაზე მეტი სიმკვეთრით ჭედური ძეგლების წყალობით გახდა შესაძლებელი. არსებითად სწორედ ამ მასალის სისტემატიზირების, კლასიფიკაციისა და ღრმა ანალიზის შედეგად დაადგინა გიორგი ჩუბინაშვილმა შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური ქანდაკების ევოლუციის ძირითადი ეტაპები, განსაზღვრა მისი განვითარების ძირითადი ხაზი, გვიჩვენა მისი სპეციფიკური ნიშნები და თავისებურებანი.³

ქართული ოქრომჭედლობის ამ მეტად მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან კოლექციაში ხატებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მარტო იმიტომ კი არა, რომ ხატები რაოდენობრივად ამ საგანძურის ერთ-ერთ ძირითად ბირთვს შეადგენს. არც იმიტომ, რომ ბევრი მათგანი თავისი მხატვრული ღირსებებით თავისუფლად შეიძლება გაუტოლდეს მსოფლიო ხელოვნების ცნობილ ნიმუშებს. ქართული ოქრომჭედლობის კოლექცია მოიცავს ფუნქციურად სხვადასხვა დანიშნულების ძეგლთა (საწინამძღვრო და საკურთხეველისწინა ჯვრები, ბარძიმები, სამწერობლები) ცალკე ჯგუფებს, რომელთაგან თითოეული კარგად ასახავს ჩვენში ხელოვნების ამ დარგის ევოლუციის ამა თუ იმ საფეხურს, ზოგჯერ განვითარების მთელ რიგ ეტაპებსაც. ჭედური ხატები ის მასალაა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს წარმოვაჩინოთ ქართული ჭედური ხელოვნების ერთიანი, გაბმული ისტორია, VIII-IX საუკუნეებიდან მოყოლებული ვიდრე XIX საუკუნის ჩათვლით.⁴

სულ ადრინდელი ხატებიდან, საერთოდ მთელ ქრისტიანულ სამყაროში, ძალზე მცირე რიცხვი შემოგვრჩა. ესაა სინას მთაზე დაცული ძეგლები, გამოქვეყნებული სოტირიუებისა და შემდეგ ვეიცმანის მიერ.⁵ ყველა ეს ხატი ფერწერულია – ხის დაფაზე საღებავებით შესრულებული.

საქართველოში ამ ადრეული ხანის (VI-VII საუკუნეები) არც ერთი ხატი არაა შემონახული. მაგრამ უკვე IX საუკუნეში ჩვენ გვაქვს ხატწერისა და ჭედური ხელოვნების ბრწყინვალე მაგალითები – წილკნის „ღვთისმშობელი“ და „ზარზმის ფერისცვალების“ ხატი. ერთიცა და მეორეც, როგორც ტექნიკური შესრულებით, ისე მხატვრული თვალსაზრისით, ისეთი ნაწარმოებია, რომ სრული უფლება გვაქვს ვიფიქროთ – ამ ხელოვნებას წინ უსწრებდა გარკვეული მოსამზადებელი ეტაპები. წილკნისა და ზარზმის ხატების ოსტატები, უთუოდ, მათი წინამორბედი ქართველი ხატმწერებისა და ოქრომქანდაკებლების ნაწარმოებებზე გაიზარდნენ და დახელოვნდნენ. მეორე მხრივ, საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ საქართველოში ამ ადრეული ხანის (V-VI-VII) რელიეფური ქანდაკების ბევრი სხვა მაგალითი არსებობს – უმთავრესად ეს არის ქვაზე ნაკვეთი რელიეფები (სტელეებზე, კანკელებზე, ეკლესიის კედლებზე).

მაგრამ ასეა თუ ისე, დღესდღეობით არ გაგვაჩნია ადრექრისტიანული დროის ქართული ჭედურობის არც ერთი ნიმუში. შუა საუკუნეების საქართველოს ჭედური ხელოვნების ისტორია VIII-IX საუკუნეებიდან იწყება და ამ ეპოქის პირველი, ყველაზე მნიშვნელოვანი ძეგლი ზარზმის ფერისცვალების ხატია.

VIII-IX საუკუნეებს ქართული ჭედური ხელოვნებისა და, საერთოდ, მთელი ქართული რელიეფური სკულპტურის ევოლუციისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ დროს, „ქვის სკულპტურაში უცხოეთიდან შეთვისებული ქრის-

ტიანული სიუჟეტური კომპოზიციების განმეორებამ ადგილი დაუთმო პირობით კომპოზიციებს, რომლებიც დაშორებული იყო რეალობის ცოტად თუ ბევრად მიახლოებულ გადმოცემას; სიუჟეტი, შინაარსი „იეროგლიფურადაა“ გადმოცემული ხაზებით, ნაცვლად წინანდელი მოცულობითი (რამდენადმე მაინც) გადმოცემისა. როდესაც ამ მოვლენას ვაფასებთ შუა საუკუნეთა ქართული ხელოვნების შემდგომ განვითარებასთან დაკავშირებით, ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. მან ნიადაგი განმინდა, შესაძლებელი გახდა სკულპტურის ორგანული განვითარება, ე. ი. შესაძლებელი გახდა, რომ თანდათან შეეცნოთ სამყაროს სკულპტურული გააზრების ამოცანა, ამოცანა ნამდვილად მოცულობითი გადწყვეტისა და ამ გადწყვეტათა შემდგომი დაზუსტებისა“.⁶

VIII-IX საუკუნეების სხვა იმ ნაწარმოებთა გვერდით, რომლებიც ქართული ჭედური ხელოვნების ამ დაწყებით ეტაპს ასახავს, ზარზმის ფერისცვალების ხატი აშკარად გამორჩეული ძეგლია – თავისი ზომებითაც, მხატვრული ღირსებებითაც, და, რაც მთავარია, იგი ზუსტადაა დათარიღებული წარწერით (886 წ.).

საქართველოში მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ხატების სამი ძირითადი ტიპი იყო გავრცელებული: ფერწერული ხატები, ე. ი. მთლიანად საღებავებით შესრულებული (ხეზე, ხის დაფაზე); ხატები, რომლებიც ერთიანად ლითონისაა – ხეზე გადაკრული ფირფიტა (ძირითადად ვერცხლი, ან ოქრო), გამოჭედილი, ზოგჯერ შტამპური წესით დამუშავებული; და კომბინირებული ხატები – ნახევრად ფერწერული, ნახევრად ჭედური. უფრო ზუსტად, ამ შემთხვევაში, როგორც წესი, წარმოდგენილი პერსონაჟისა თუ პერსონაჟების პირისახეა მხოლოდ საღებავებით დახატული (ზოგჯერ ხელებიც), სხეულის დანარჩენი ნაწილები თუ ხატის სხვა რამდეტალები კი ლითონისაა. ხანდახან ფერწერული ფენა და ჭედურობა ერთდროულია, ე. ი. მთელი ხატი თავიდანვე ასეა ჩაფიქრებული. მაგრამ გვაქვს ისეთი მაგალითებიც, როცა უფრო ძველი, ფერწერით შესრულებული ხატი მოგვიანებით მოუჭედიათ. ზარზმის ფერისცვალების ხატიც სწორედ ერთი ასეთი მაგალითია.

არ ვიცით, რა დროისა იყო ხატის თავდაპირველი ფენა – ამ ფერწერიდან თითქმის აღარაფერი დარჩენილა. IX საუკუნეში ზარზმის ხატი ვერცხლის ჭედური ფირფიტებით შემოსეს.

რას წარმოადგენს ეს ჭედურობა? რას წარმოადგენს ზარზმის ხატი როგორც ჭედური ნაწარმოები, როგორც ჭედური რელიეფი?

აქ ჯერ არა გვაქვს სკულპტურულობის არავითარი ნიშანწყალი, ამა თუ იმ საგნის პლასტიკურად გადმოცემის რაიმე ცდაც კი. გამოსახულებათა ზედაპირი, ისიც აქა-იქ, სულ ოდნავაა ამოზიდული ფონის სიბრტყიდან, ყველაფერი თითქმის გრაფიკული ხასიათისაა. ფაქტიურად ჩვენ წინ არის ლითონზე შესრულებული ჭედური ნახატი და არა რელიეფი.

ზარზმის ფერისცვალების ხატმა და ამავე წრის სხვა ძეგლებმა მტკიცე საფუძველი შექმნეს ქართული ჭედური ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის. „ამ ნიადაგზე, რომელიც უკვე განმენდილი იყო უცხო სკულპტურული კომპოზიციების მიმბაძველობისაგან (რასაც ქრისტიანული ეკლესია მოითხოვდა), X ს. საქართველოში ისახება ნამდვილ სკულპტურულ გადწყვეტათა ძიების პროცესი“.⁷

ხობის ღვთისმშობლის ხატი, მღვიმევის, გელათის, წალენჯიხის, კაცხის ხატები მაცხოვრის გამოსახულებით, მღვიმევის „ვედრება“ – ყველა ამ ხატზე პირისახეები

ისევ ფერწერითა, საღებავებით შესრულებული (როგორც ეს ზარზმის ხატზეა). მაგრამ ყველგან სხეულის დანარჩენი ნაწილები, ვერცხლის ერთი ფურცლისგან გამოჭედილი, ისევე როგორც ხატის მოჩარჩოების მთელი ორტნამენტი, აშკარად გამოხატული პლასტიკური ფორმებია. რელიეფი, მართალია, ჯერ კიდევ საკმაოდ დაბალია, მაგრამ ყველაფერი ერთ სიბრტყეში კი არაა მოცემული; ჩნდება ერთმანეთზე დალაგებული დამატებითი მოცულობები. ხოლო ცალკეული დეტალები ზოგჯერ პლასტიკურად საკმაოდ გამომსახველიცაა (მაგ., ხელის მტევნები ხობის ღვთისმშობლის ხატზე). ეს უკვე ნამდვილი ჭედურობაა, ნამდვილად რელიეფური ხელოვნება.

განვითარების შემდგომ ეტაპზე ქართველ ოქრომქანდაკებელთა მთავარი მიზანი, მთავარი ამოცანა გამოსახულების საერთო მოცულობითობის გამოვლენაა: ერთიანი, დაუნაწევრებელი ბლოკი, მხოლოდ ძირითადი მოცულობითი ფორმებით; მკვრივი და ძლიერი, მაგრამ დაჭიმული და გახვევებული, ყოველგვარ ელასტიკურობას მოკლებული ფიგურები. ეს არის ე. წ. სკულპტურული არქაიკა – სრულიად აუცილებელი ეტაპი სკულპტურის ევოლუციაში, ეტაპი, რომელიც ყველგან, ყველა ხალხის ხელოვნებაში შეინიშნება, სადაც კი ქანდაკება თავისი საკუთარი, დამოუკიდებელი განვითარების გზას დაადგა. საქართველოში შემორჩენილია ამ ეტაპის ამსახველი უამრავი ძეგლი, მათ შორის, რა თქმა უნდა, ხატებიც (X-XI საუკუნეების მიჯნა).

ამის შემდეგ, საოცრად მოკლე დროში, სულ რაღაც 30-40-ოდე წლის მანძილზე, ქართული ოქრომჭედლობა თავისი განვითარების უმაღლეს დონეზე აღწევს. XI საუკუნის პირველი მეოთხედის ძეგლთა დიდი ჯგუფი აშკარად გვიჩვენებს, როგორ იხვეწებოდა ჩვენში რელიეფის ხელოვნება, თანდათან, სულ უფრო და უფრო როგორ ეუფლებოდნენ ქართველი ოქრომქანდაკებლები სამყაროს სკულპტურული ათვისებისა და გადმოცემის ურთულეს ამოცანებს, რა მარჯვედ და როგორი ოსტატობით ახერხებდნენ ისინი ხშირად სხვადასხვა ფორმების ნამდვილი პლასტიკის ენაზე ამეტყველებას (ცაგერისა და ლაბეჭინის ღვთისმშობლის ხატები, ხიდისთავის წმ. გიორგი, კვირიკეს ხატები სვანეთიდან, ლაკლაკიძეთა „ღვთისმშობელი“, ნაკიფარის წმ. გიორგი და მრავალი სხვა). XI საუკუნის შუა წლებისათვის კი ეს რთული შემოქმედებითი პროცესი დაგვირგვინდა ისეთი ბრწყინვალე ძეგლებით, როგორიცაა, პირველ რიგში, მარტვილის საწინამძღვრო ჯვრის მაცხოვარი, ხატებიდან კი – ლაილაშის ხატის ფრაგმენტი სვიმეონის გამოსახულებით, ლანჩვანის მაცხოვარი, ლალამის სვიმეონ მესვეტე, იოანე და პროხორე ლაშთხვერიდან, იოანე მონისძის ფირფიტები წმ. ნიკოლოზისა და წმ. ბასილის გამოსახულებებით. სწორი პროპორციები, სრულიად ბუნებრივი პოზა და შესტი, მოძრაობათა სავსებით გამართული მექანიზმი, ფორმათა ელასტიკურობა, სხეულზე ზუსტად მორგებული სამოსი და სამოსის ქვეშ მკაფიოდ გამოვლენილი სხეულის სტრუქტურა, სახის მშვიდი გამომეტყველება, ერთნაირად განცდილი და ერთნაირი გულმოდგინებით დამუშავებული ყოველი დეტალი, ყოველი წვრილმანი და, ყოველივე ამის გამო, მთლიანად, მთელი გამოსახულება – სისხლსავსე, ცოცხალი, სავსებით „რეალური“. ეს ღირსებები გამოარჩევს ყველა ზემოდასახელებული ხატის ფიგურებს ქართული ჭედურობის ყველა სხვა ნიმუშისაგან, ეს ღირსებები აყენებს მათ რელიეფური სკულპტურის პირველხარისხოვანი ძეგლების რიგში.

X-XI საუკუნეები მთელი ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიაში ყველაზე დაძაბული, შემოქმედებითად ყველაზე აქტიური და ყველაზე ნაყოფიერი ეპოქაა. ძველი ქართული ოქრომჭედლობის ვერც ერთი სხვა ხანა ვერ შეედრება ამ ეპოქას ვერც რაოდენობრივად, ვერც მხატვრული ამოცანებისა და პრობლემების მრავალფეროვნებითა და სიმძაფრით. ფაქტიურად, სწორედ ამ დროს, X-XI საუკუნეებში, გამოიკვეთა ქართული ჭედური ხატის ყველა ძირითადი ტიპი, ამ ხანებში გამომუშავდა მთელი მისი ტექნიკური არსენალი, საერთო კომპოზიციური სტრუქტურა, მხატვრული ხერხები და პრინციპები.

სკულპტურულობა, ამა თუ იმ რელიგიური პერსონაჟისა თუ მთელი სიუჟეტური კომპოზიციის სკულპტურულ ფორმათა ძიება და გამოვლენა, X-XI საუკუნეების ქართული ჭედურობის ძირითადი პრობლემა იყო. მაგრამ ამ დროის ქართველი ოქრომქანდაკელების წინაშე სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი, მხატვრული ამოცანებიც იდგა.

ქართული ჭედური ხელოვნების უკვე სულ ადრინდელი ძეგლები დეკორატიული ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშებიცაა. ერთ-ერთი არსებითი მომენტი, რითაც ზარზმის ფერისცვალების ხატი იქცევს ყურადღებას, ეს არის სწორედ მისი განსაკუთრებული დეკორატიულობა, გამოვლენილი არა მარტო მთელი კომპოზიციის საერთო აგებულებაში (გამოსახულებათა განაწილება), არამედ ყოველ ცალკეულ დეტალსა და წვრილმანშიც (როგორაა, მაგალითად, დამუშავებული სამოსი – ხაზების წმინდა დეკორატიული ორგანიზაცია).

ზარზმის ფერისცვალების ხატმა საკმაოდ შელახული სახით მოაღწია ჩვენამდე და ახლა ძალზე ძნელია გადაჭრით ითქვას, როგორი იყო მისი თავდაპირველი კომპოზიციური სტრუქტურა მთლიანად (ამჟამინდელი ჩარჩოს ორნამენტირებული ფრაგმენტები გვიანი დანამატია). მაგრამ X-XI საუკუნეებიდან მოყოლებული ჩვენში ძალზე იშვიათია ჭედური ხატი, რომელსაც მდიდრულად შემკული ჩარჩო არ გააჩნდეს (მცენარეული ან გეომეტრიული ორნამენტი, ზოგჯერ კი ორნამენტში ჩართული მედალიონები სკულპტურული რელიეფებით). ასეთი ჩარჩო ქართული ჭედური ხატის სტრუქტურულად აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია და მას მთელი ნაწარმოების, მთელი ხატის მხატვრული აღქმისას სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ხშირ შემთხვევაში ჩარჩო დამატებითი, მეორეხარისხოვანი ელემენტი კი არაა ხატისა; იგი ძირითადი, ცენტრალური გამოსახულების (ე. ი. რელიგიური პერსონაჟისა თუ სცენის) ტოლფასი წარმონაქმნია მთელი თავისი დეკორის ტექნიკური სრულყოფილებითა და მხატვრული მეტყველებით.

ქართველი ოქრომჭედლები არც ხატის ზურგს ტოვებდნენ მთლად უყურადღებოდ. თითქმის ყოველთვის ხატის ეს მხარეც ლითონის, უმეტეს შემთხვევაში, ვერცხლის ფირფიტითაა შემოსილი. საკმაოდ ხშირად ხატის ზურგიც დიდი მონდომებითა და გულმოდგინებით არის დამუშავებული: ზოგჯერ აქ ორნამენტული თუ სხვა დეკორატიული კომპოზიციის წარმოდგენილი, ზოგჯერ წარწერაა ამოკვეთილი – ასომთავრული, მოგვიანებით კი, XVII საუკუნიდან, მხედრულიც.

ქართული ჭედური ხატი (მისი წინაპარი) ორი ძირითადი კომპონენტისგან შედგება: ცენტრალური გამოსახულება, ე. ი. საკუთრივ ხატი, და მისი შემოსაზღვრელი ჩარჩო. ეს უკანასკნელი და ზოგჯერ ცენტრალური არეც – მთელი ფონი გამოსახულების გარშემო, ორნამენტითაა ხოლმე შევსებული. მაგრამ ხში-

რად ქართველი ოქრომჭედლები სხვა დამატებით – ფერადოვან – აქცენტებსაც მიმართავენ.

ძირითადი მასალა, რომელსაც ჭედური ხატებისთვის იყენებდნენ საქართველოში, ვერცხლია. და, როგორც წესი, მთელი ხატი, ე. ი. ვერცხლის ფირფიტის მთელი ზედაპირი, ოქროთია ხოლმე დაფერილი. მაგრამ გვაქვს ცალკეული მაგალითები, როდესაც ხატის ესა თუ ის ნაწილია მხოლოდ მოოქრული. ასეთი ნაწილობრივი დაფერვა, ცხადია, გარკვეული მხატვრული ეფექტისთვისაა გამიზნული (გელათის ტონდო). ზოგჯერ ქართველი ოქრომჭედლები ამავე მიზნით, ე. ი. ნაწარმოების მეტი ფერადოვნებისათვის, სევადაც იყენებენ, უმთავრესად ორნამენტირებულ ჩარჩოზე.

მაგრამ ქართული ჭედური ხატებიდან საერთო ფერადოვნების მხრივ, რა თქმა უნდა, ის ძეგლებია პირველ რიგში აღსანიშნავი, რომლებიც ტიხრული მინანქრებითა და ძვირფასი თვლებითაა შემკული.

საქართველო ერთ-ერთი უმდიდრესი ქვეყანაა ტიხრული მინანქრებით. ჩვენში შემონახულია ამ ხელოვნების ორ ასეულზე მეტი ნიმუში – როგორც ბიზანტიური, ისე საკუთრივ ქართული.⁸ ამ ნიმუშებიდან ზოგი ცალკე, დამოუკიდებელ ნაწარმოებს წარმოადგენს, ბევრი მათგანი კი სპეციალურად სწორედ ჭედური ხატების მოსართავად იყო დამზადებული (ორნამენტირებულ ჩარჩოებზე სრულიად გარკვეული პრინციპით განთავსებული მედალიონები ნახევარფიგურებით). ამასთან გვაქვს ისეთი მაგალითებიც, როდესაც ხატზე, მართალია, უფრო ადრეული ხანის მინანქრებია გამოყენებული, მაგრამ ყოველი მათგანი თავის ადგილზე ზის; ე. ი. ჭედური ნაწარმოების საერთო კომპოზიციაში თავიდანვე იყო გათვალისწინებული მოფიქრებული ამ მინანქრების ჩართვა. მხატვრული თვალსაზრისითაც და ტექნიკურადაც ისინი ზუსტადაა მორგებული ძეგლზე. მაგრამ ზოგჯერ მინანქრული დეკორი შემთხვევითი ხასიათისაა და სრულიად ნათელია, რომ იგი გვიანი დანამატია, მეორადი დანაშრევია.

იგივე ითქმის ძვირფასი თვლების შესახებაც. ერთ შემთხვევაში – როგორც ადრეული, ისე მოგვიანო საუკუნეების მთელ რიგ ხატებზე – თვლები ორგანულად ერწყმის ძეგლის მთელ დეკორს. გათვალისწინებულია და შერჩეული თვლების ზომა, ფორმა, მათი ფერადოვნებაც. და, რაც მთავარია, ძვირფასი თვლები ამ ხატებზე რაღაც თვითნებურად მიმობნეული სამკაული კი არაა, მათი განაწილება ყოველთვის გარკვეულ პრინციპს, გარკვეულ სისტემას ემორჩილება.

დეკორატიულობა, რაც ასე დამახასიათებელია ქართული ჭედური ხელოვნებისათვის მთელი მისი განვითარების მანძილზე, ყოველთვის თანაბარი ძალით არაა გამოვლენილი. ძალზე ნიშანდობლივია ამ მხრივ X-XI საუკუნეები – ქართული ოქრომჭედლობის „სკულპტურული“ ხანა. საერთო დეკორატიული მიდგომა, დეკორატიულობა როგორც მთელი ნაწარმოების აგების პრინციპი, ამ ეპოქაშიც შეინიშნება. ამასთან, თავდაპირველად ამ ეპოქის ძეგლებიც მდიდრული დეკორით გამოირჩევა (მაგ., ხობის ღვთისმშობლის ხატი). მაგრამ თანდათან დეკორატიული ელემენტების მნიშვნელობა აშკარად მცირდება, ხოლო ზოგ შემთხვევაში ოსტატი საერთოდ უარს ამბობს მათზე. ყველგან და ყველაფერზე იმარჯვებს ეპოქის ძირითადი ტენდენცია – ფიგურის სკულპტურულ-პლასტიკური დამუშავება. ესაა ახლა მთავარი, ძირითადი ამოცანა, ყველაფერი სხვა მეორეხარისხოვანია, დამატებითი,

დამხმარე საშუალებებია და ხშირად, როგორც ითქვა, განსაკუთრებით კი XI საუკუნეში, დეკორატიული ელემენტები (მინანქრები და ძვირფასი თვლები) სრულიად უარყოფილია.

მომდევნო საუკუნეებში კი, XII საუკუნიდან მოყოლებული, რაკი სკულპტურის (საკუთრივ სკულპტურის) განვითარებას ჩვენში გზა დაეხმო,⁹ ბუნებრივია, დეკორატიულობის ტენდენციებმა კვლავ ახალი ძალით იჩინა თავი. ამიერიდან ქართველმა ოქრომქანდაკებლებმა ძალაუნებურად მთელი თავიანთი ყურადღება, ნიჭი და უნარი ძეგლის დეკორატიულობაზე გადაიტანეს. დეკორატიულობა განსაზღვრავს ახლა მთელი ძეგლის მხატვრულ ეფექტს. ასეთი ხელოვნების ერთ-ერთი პირველი და ყველაზე მკაფიო ნიმუშია ხახულის კარედი ხატი.¹⁰ შეიძლება არცაა შემთხვევითი, რომ დეკორატიული ხელოვნების ამ ბრწყინვალე ძეგლზე არც ერთი რელიეფური ფიგურა არაა წარმოდგენილი.

ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიაში XI საუკუნის შუა წლები ის ზღვარია, რომლის შემდეგაც ხელოვნების ეს დარგი ჩვენში, გარკვეული აზრით, რეგრესის გზას დაადგა. წმინდა პლასტიკის თვალსაზრისით, საკუთრივ სკულპტურულობის პრობლემის მხრივ, XI საუკუნის პირველ ნახევარში ქართველმა ოქრომქანდაკებლებმა ყველაფერს მიაღწიეს, რისი მიღწევაც კი შეიძლებოდა ქართული რელიეფური პლასტიკის განვითარების პირობებში (ამის საუკეთესო ილუსტრაციაა მარტვილის სანინამძღვრო ჯვრის მაცხოვარი). მომდევნო ხანებში დაიკარგა არათუ ის მონაპოვარი, რაც XI საუკუნის ქართველმა ოქრომქანდაკებლებმა შექმნეს; გაქრა ინტერესი, ყოველ შემთხვევაში, აშკარად შესუსტდა იგი, საერთოდ ფიგურების გამოსახვისადმი. ამ ერთგვარი კრიზისის გამოხატულებაა ანჩის მაცხოვრის ხატის ჩარჩო. ბექა ოპიზარი – XII საუკუნის განთქმული ოქრომქანდაკებელი – მართალია, კვლავ მიმართავს ფიგურებს, მაგრამ სწორედ აქ მით უფრო ნათლად გამოვლინდა ეპოქის საერთო მიმართულობა, საერთო მიზანსწრაფვა. საქმე მარტო ის კი არაა, რომ ბექას ფიგურები პლასტიკურ-სკულპტურული თვალსაზრისით ბევრად გაუმართავია XI ს-ის ძეგლებთან შედარებით. ისაა ხაზგასმით აღსანიშნავი, რომ ანჩის ხატის ჩარჩოზე მკვეთრადაა შეცვლილი თანაფარდობა ფიგურებსა და ორნამენტს შორის. ფიგურები აქ მძლავრი ორნამენტული არშეის დამატებითი ელემენტებია თითქოს, მისი დეტალებია.

კომპოზიციის საერთო ანსამბლში ორნამენტის როლის მნიშვნელოვანი გაზრდა, სკულპტურული ამოცანებისადმი გულგრილობა და წმინდა დეკორატიული პრინციპების წინა პლანზე წამოწევა ის ნიშნებია, რითაც მთელი ეს ეპოქა უპირისპირდება ქართული ჭედური ხელოვნების განვითარების ადრეულ პერიოდს, „სკულპტურულ“ ხანას, X-XI საუკუნეებს. ასეთია XII-XIII საუკუნეების მთელი ჭედური ხელოვნება საქართველოში. ძალზე ტიპურია ამ მხრივ ონის მთავარანგელოზთა ხატი (XIII საუკუნის მეორე ნახევარი) – დისპროპორციული, სრულიად ბრტყელი, ორნამენტალური ფიგურებითა და განსაკუთრებული გულმოდგინებით, მაღალოსტატურად დამუშავებული ფართო მოჩარჩოებით.

ქართული ოქრომჭედლობის ისტორიაში, VIII-IX საუკუნეებიდან მოყოლებული ვიდრე XIX საუკუნის ჩათვლით, XIV-XV საუკუნეები ყველაზე მწირი ეპოქაა. მძიმე ისტორიულმა ვითარებამ (გარეშე მტრების შემოსევები, სოციალური წინააღმდეგობანი, ეკონომიკური სიდუხჭირე), ბუნებრივია, თავისი დალი დაასვა მთელი

ქვეყნის კულტურულ-შემოქმედებით ცხოვრებასაც. არაა გასაკვირი, რომ ამ საუკუნეებიდან ოქრომჭედლობის სულ რამდენიმე ძეგლი შემოგვრჩა. ანჩის ხატის კარედის შიდამოჭედილობა, ჯერჯერობით, ყოველ შემთხვევაში, ერთადერთი ზუსტად დათარიღებული ძეგლია, რომელიც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ, როგორი იყო ქედური ხელოვნება XIV საუკუნის საქართველოში, როგორი იყო მისი საერთო დონე, რა პრინციპებს მისდევდა და იცავდა იგი ამ დროს.

პირველი, რაც თვალში გვხვდება – ნაწარმოების საერთო ანსამბლში კვლავ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირეს ფიგურებმა. შვიდი კომპოზიციანა აქ წარმოდგენილი და შვიდივე ფიგურებითაა გაჭედილი. მაგრამ არაა დაცული არც ფიგურათა საერთო მასშტაბი და, უმეტეს შემთხვევაში, არც ცალკეული ფიგურებია სწორი პროპორციებით აგებული. ზედმეტია ლაპარაკი ფორმათა ნამდვილ სკულპტურულობაზე, ნამდვილ პლასტიკაზე. და, რაც მთავარია, ფიგურათა საერთო ხასიათით, მათი ცალკეული ნაკვეთებისა თუ სამოსის დამუშავების მხრივ, ანჩის ხატის შიდამოჭედილობის კომპოზიციებს შორის არ არის სრული თანხმობა. ეს სხვაობა აქ, ცხადია, სხვადასხვა, ზოგჯერ ქრონოლოგიურადაც განსხვავებული ნიმუშების მიბაძვით უნდა აიხსნას.

ქართული ოქრომჭედლობის ადრეული ხანის, X-XI საუკუნეების, ყოველი ნაწარმოები, მიუხედავად პროფესიული დონისა და მიუხედავად იმისა, ერთი თუ ორი ოსტატის ნახელავია, იგი ერთიანი მხატვრული ორგანიზმია, სტილისტიკურად მთლიანი და გამართული. სწორედ ასეთი მხატვრული ერთიანობა აკლია ანჩის ხატის კარედის შიდამოჭედილობას. იგი ნამდვილი ეკლექტიზმის ნიმუშია. ერთადერთი, რაც ამ კომპოზიციებს აერთიანებს და ერთ ნაწარმოებად კრავს, ეს არის მისი მოჩარჩოების მდიდრული და მრავალფეროვანი ორნამენტი.

ძველი ხატების დამატებითი, ხელახალი მოჭედვა და მორთვა წესად იქცა საქართველოში. ანჩის კარედი ასეთი დამატებითი მოჭედვის ერთი თვალსაჩინო ნიმუშთაგანია.

XIV და XV საუკუნეების საქართველოში იქმნებოდა, ცხადია, მთლიანად ახალი ხატებიც. მათი უმეტესობა აშკარა მაჩვენებელია იმ საერთო დაქვეითებისა, რასაც ქართული ოქრომჭედლობა განიცდის ამ ხანებში. და რამდენად ნიშანდობლივია ისიც, რომ სწორედ ამ დროს, განსაკუთრებით XV საუკუნეში, ძალზე გავრცელდა ჩვენში შტამპური წესით შესრულებული ხატები. შტამპურ ტექნიკას ადრეც მიმართავდნენ ქართველი ოსტატები (XI-XII საუკუნეებში), თუმცა ბევრად იშვიათად და უმთავრესად ორნამენტისათვის, ხატის ჩარჩოზე. ახლა, XV საუკუნეში, არა მარტო ჩარჩო, არა მარტო ორნამენტი, მთლიანად, მთელი ხატი (ე. ი. ძირითადი ცენტრალური გამოსახულებაც) შტამპური წესით არის გაკეთებული. და, რაც მთავარია, XI საუკუნეში ამოტვიფრით შესრულებული ფორმები ზედმინვენით ზუსტი, მკაფიო და მკვეთრია, ხოლო მთელი ანაბეჭდი, თავისი ტექნიკური და მხატვრული ხარისხით, არაფრით არ ჩამოუვარდება ხატის დანარჩენ, ძირითად მოჭედილობას. XV საუკუნის შტამპური ხატები, ერთი მხრივ, იმის გამო, რომ ძველი, უკვე მრავალჯერ ნახმარი, ყალიბები ძალზე გაცვეთილია, ხოლო, მეორე მხრივ ოსტატთა დაუდევრობისა თუ უცოდინარობის გამო, აშკარად ვერ ახდენს ნამდვილ მხატვრულ ზემოქმედებას.

თემურლენგის გამანადგურებელი შემოსევების შემდეგ საქართველო თანდათან ძალებს იკრებს, ნელში იმართება და XVI საუკუნიდან მოყოლებული, ნელ-ნელა ეკონომიკური და კულტურული აღმავლობის გზას ადგება. ჩნდება ახალი ქალაქები, შენდება ეკლესიები, მონასტრები, ციხე-სიმაგრეები, ხიდები, მნიშვნელოვნად მრავლდება ხელოვნებისა და ლიტერატურის ძეგლები.

აშკარა აღმავლობას განიცდის ქართული ოქრომჭედლობაც. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა XVI საუკუნე და არა მარტო ძეგლების სიმრავლით. ამ დროს შეინიშნება სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობანი, ჩნდება სრულიად ახალი, მანამდე უცნობი, მხატვრული თემები და მოტივები, ახალი მხატვრული ხერხები.

პირველ რიგში, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ამ დროის და, საერთოდ მთელი ამ გვიანი ეპოქის, ხატებზე ქტიტორების – ხატის უშუალო დამკვეთთა – გამოსახულებების მომრავლება. ისტორიულ პირთა, საერო თუ სასულიერო წრის წარმომადგენელთა, ამ „პორტრეტებში“ აშკარად ჩანს, ერთი მხრივ, ოსტატთა დაინტერესება რეალური ცხოვრებით, მათი სინამდვილეზე უშუალო დაკვირვების ცდები (ამ თვალსაზრისით ეს ხატები საინტერესო მასალაა კოსტიუმის ისტორიისათვის საქართველოში). მეორე მხრივ, ქტიტორთა ფიგურების მოჭარბება ამ ხანებში უცილო მაჩვენებელია იმისა, თუ როგორ ესწრაფვოდნენ იმდროინდელი საქართველოს საერო თუ საეკლესიო ხელისუფალნი საკუთარი თავის პატივდებასა და განდიდებას. განსაკუთრებით გამოიძო თავი ამ მხრივ XVII საუკუნის საქართველოს ერთ-ერთმა დიდმა პოლიტიკოსმა და მეტად თავისებური ინდივიდუალობის ადამიანმა, სამეგრელოს მთავარმა ლევან II დადიანმა. ხუთმა ხატმა მოაღწია ჩვენამდე ლევანის „პორტრეტით“. ასეთი ფაქტი – ერთი და იმავე პიროვნების რამდენიმე გამოსახულება – ქართული ოქრომჭედლობის ისტორიაში სრულიად უმაგალითოა. ისევე, როგორც არ არსებობს ჩვენში ჭედური ხელოვნების მეორე ისეთი ძეგლი, სადაც მთელი ოჯახი იყოს წარმოდგენილი (ილორის ხატი – ლევან დადიანი მეუღლესთან და შვილებთან ერთად).¹¹

მაღალი ფენების წარმომადგენელთა ასეთი დაინტერესება და გატაცება საკუთარი პერსონით საერთოდ დამახასიათებელია ფეოდალური საქართველოს გვიანი საუკუნეებისათვის. ეს ტენდენცია, გარდა ზემოაღნიშნულისა, კარგად ჩანს აგრეთვე იმ მეტისმეტად ვრცელსა და ზოგჯერ მეტისმეტად პათეტიკურ წარწერებშიც, რომლებიც ასე ხშირად გვხვდება XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლებზე, საერთოდ, და, კერძოდ, ჭედურ ხატებზეც. რამდენად თავდაჭერილი და მოკრძალებულია ყოველგვარი ასეთი გამოვლინების მხრივ ადრინდელი ხანის საქართველო!

გარკვეული „გამოცოცხლება“ შეინიშნება XVI საუკუნიდან იკონოგრაფიაშიც. გვხვდება ჩვეულებრივი, ტრაფარეტული სქემების გადახალისების, ზოგჯერ კი სრულიად ახალი თემების გამოყენების ცდები. ასე გაჩნდა XVI-XVII საუკუნეების ხატებზე რთული იკონოგრაფიული თემა – წინასწარმეტყველთა მთელი გუნდი, თანაც სხვადასხვა ვარიანტით წარმოდგენილი (გელათის ხატი, ქვათახევის, კორცხელის ხატები). ქართული ჭედური ხელოვნება წინასწარმეტყველთა ასეთ იკონოგრაფიას ადრე არ იცნობს.

ძალზე იშვიათია აგრეთვე ჩვენში, საერთოდ ქართულ ხელოვნებაში, ზოგიერთი სცენა წმ. გიორგის სასწაულებიდან – „ხარის გაცოცხლება“ და „ყრმის ტყვეობიდან დახსნა“, კომპოზიციები, რომელიც XVII საუკუნის ერთ-ერთ ხატზე გვხვდება.¹² ანდა სრულიად უნიკალური სცენა – სიუჟეტი, რომელიც აშკარად ქართული სინამდვილიდანაა აღებული: წმ. გიორგი და სასწაულმოქმედი ხარი. ეს თემა XVI-XVII საუკუნეების დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთ რელიგიურ ცენტრს, ილორის ეკლესიას უკავშირდება უშუალოდ; კერძოდ, იგი იმ საკულტო ცერემონიალის ანარეკლია, რომელიც წმ. გიორგის სახელობის დღეს (21 ნოემბერს) იმართებოდა ილორში (შემონახულია თანამედროვეთა ჩანაწერები და მთელი ამ ცერემონიალის უშუალო მხილველთა აღწერილობები).¹³ ჩვენამდე მოაღწია სულ ორად ორმა ხატმა, სადაც ილორის ხარის ეს ლეგენდაა ასახული. ერთი მათგანი ბედიელი მიტროპოლიტის, კირილე ჟვანიძის დაკვეთითაა შესრულებული, ე. ი. XVI საუკუნის მეორე ნახევარში, მეორე – 1640 წელს, ლევან დადიანის, ოდიშის მთავრის, სახელოსნოდანაა. ამ უკანასკნელზე ამოკვეთილია მხედრული წარწერა, რომელიც არა მარტო ხატის შინაარსს გადმოგვცემს; აქაც გამჟღავნებულია აშკარა კავშირი ამ სიუჟეტსა და დღესასწაულს შორის – „წმიდის გიორგის ოდიშის ილორის ხარის მოყვანის სახე გიორგობის დღეს“. ასე რომ, სრულიად უცილობელია, „ილორის ხარის მოყვანის სახე“ ადგილობრივი წარმოშობისაა და იგი სრულიად ორიგინალური თემაა ხელოვნებაში.

რაც შეეხება ნაწარმოების წმინდა მხატვრულ დამუშავებას, ამ მხრივ XVI საუკუნის საქართველოში გამოიყოფა ხატების რამდენიმე ჯგუფი. და ისევე, როგორც ადრეული ეპოქისათვის, X-XI საუკუნეების საქართველოში, ცალკეული საოქრომჭედლო სახელოსნოების დადგენა ძირითადად ორნამენტის საშუალებით გახდა შესაძლებელი, სწორედ ასევე ორნამენტის წყალობით ხერხდება XVI საუკუნის მრავალრიცხოვანი ხატების დაჯგუფება.¹⁴

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

ქართველი ოქრომჭედლები ორნამენტის დამუშავების ორ ძირითად ტექნიკას ფლობდნენ. ერთია ჭედური ტექნიკა, ე. ი. როდესაც ორნამენტული ნახატი ლითონის ფირფიტის ზურგის მხრიდანაა ამოჭედილი, რელიეფურად; და მეორე – გრავირება, როდესაც ოსტატს მსუბუქი ხაზით დააქვს ორნამენტი ფირფიტის წინა პირზე.

და აი, XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ქართველმა ოქრომჭედლებმა პირველად გამოიყენეს სრულიად ახალი ტექნიკა (როგორც ჩანს, აითვისეს მეზობელი ირანიდან). ორნამენტი ამოკვეთილია, ამოჭრილია (სწორედ ამოჭრილი) ლითონზე; ე. ი. ორნამენტული ელემენტი – მკაფიო პლასტიკური რელიეფი – წარმოქმნილია ზემოდან ქვემოთ, ფონისკენ ჩაჭრით, ფონისკენ ჩაღრმავებით, ფონის ამოცლის ხარჯზე. ნიშანდობლივია, რომ ყველა ეს ხატი, სადაც კი ამგვარი ორნამენტი გვაქვს, ოქროსია, ოქროს შედარებით სქელი ფურცლებისგან გაკეთებული. ასეთი ტექნიკისათვის სწორედ ოქრო უფრო მოსახერხებელი მასალაა, უფრო რბილია საჭრელად. საინტერესოა ისიც, რომ ეს ხატები, ყველა, საქართველოს ერთი კუთხიდან, კახეთიდანაა. ამდენად, ეს ძეგლები – 10 ოქროს ხატი – XVI საუკუნეში სა-

ქართველოს ამ პროვინციის ეკონომიკური მომქლავრების კიდევ ერთი დამატებითი საბუთიცაა.¹⁵

კახური ხატების ამ ჯგუფის თავისებურებას შეადგენს აგრეთვე უხვად გამოყენებული თვალ-მარგალიტი, განსაკუთრებით ფირუზი – ამ დროის სპარსეთში დიდად გავრცელებული ქვა – და ლალი. ზოგ შემთხვევაში ეს სხვადასხვა სიდიდის ფერადოვანი ლაქები თვით კომპოზიციაშია ჩართული, როგორც მისი ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი (შუამთისა და ალავერდის ხატები).

ამავე კოლორისტული ეფექტის მიზნით, კახეთის ხატებზე გამოსახულებათა პირისახეები, ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა, ფერწერითაა შესრულებული. მაშინ, როცა XVI საუკუნის ყველა სხვა ჯგუფის ძეგლებზე, რომელთა უმეტესობა დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა ცენტრშია შექმნილი, იშვიათად თუ შეხვდებით ჭედურობისა და ფერწერის ასეთ შეთავსებას; ამ ხატების მეტი წილი მთლიანად ჭედურია.

თუ ორნამენტიკის დარგში და, საერთოდ, ხატის მთელი დეკორატიული სამოსელის მხრივ, XVI საუკუნის ოქრომჭედლებმა არათუ აღადგინეს და განამტკიცეს ძველი ტრადიციები, არამედ ზოგ შემთხვევაში მათ თავისი საკუთარი, ორიგინალური კომპოზიციებიცა და მოტივებიც შექმნეს, ფიგურათა რელიეფის დამუშავება ვერც ამ საუკუნეში და, მით უფრო, ვერც მომდევნო ხანებში, ვერ ავიდა ნამდვილი პლასტიკის დონემდე. XVI საუკუნის საუკეთესო ნაწარმოებებშიც კი ფიგურები ან ძველი ფორმების კარგი მიბაძვაა მხოლოდ, ანდა ძველისა და „ახლის“, ე. ი. სხვადასხვაგვარი ფორმების სრულიად მექანიკური შერწყმა. გვაქვს ამ დროს ზოგი ისეთი ძეგლიც, სადაც პირდაპირაა გადმოტანილი (როგორც ნამდვილი ასლი) ადრინდელი ფორმები; არა მარტო ესა თუ ის დეტალი ან ელემენტი, არა მარტო ცალკეული ფიგურა, არამედ მთელი კომპოზიციებიც.

კიდევ უფრო ეკლექტურია XVII საუკუნე. ეს ეპოქაც ჭედური ხატების დიდი რიცხვითაა წარმოდგენილი. მაგრამ ძეგლები იმდენად განსხვავებულია ერთმანეთისაგან, არა მარტო ფიგურების დამუშავების მხრივ, არამედ ორნამენტული დეკორითაც, რომ ძალზე ჭირს რაიმე ნიშნის მიხედვით მათი კლასიფიცირება. „ეს არის სწორედ დამახასიათებელი ამ გვიანი საუკუნეებისათვის: ერთ ქრონოლოგიურ საზღვრებში, ერთსა და იმავე დროს, გვაქვს (ზოგჯერ ერთი და იმავე ოსტატის ხელით შესრულებული) ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული ნაწარმოებები. ეს არ არის, რა თქმა უნდა, სხვადასხვა განსაკუთრებულ ინდივიდუალობათა შემოქმედებითი ძიებების შედეგი. ეს არ არის ეპოქის ერთი სტილის ფარგლებში გამოვლენილი მრავალფეროვნება, რაც ასე დამახასიათებელია ქართული ჭედური ხელოვნების ადრეული ეტაპისათვის, X-XI საუკუნეებისათვის. ეს არის სტილის არა მრავალფეროვნება, არამედ მისი სხვადასხვაგვარობა; ეს არის ფაქტიურად სტილის, ეპოქის ერთიანი სტილის, რღვევის, დაშლის პროცესი“.¹⁶

XVII საუკუნეშიც, ისევე როგორც XVI საუკუნეში, გვაქვს ხატები, რომელთა კომპოზიციები ადრინდელი ნიმუშებითაა შთაგონებული. ოქრომჭედელთა ერთი რიგი მჭიდროდაა დაკავშირებული ძველ ხელოვნებასთან, ძველ ტრადიციებთან. ისინი ყოველნაირად ცდილობენ მიბაძონ ადრინდელ ძეგლებს – თემატიკით, იკონოგრაფიულად, კომპოზიციის აგების წესით, ფიგურათა პლასტიკური დამუშავებით, ორნამენტული რეპერტუარით (ცაიშის ხატები, მარტვილის დიდი ხატი).

ამ ძეგლების გვერდით იქმნება ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც აშკარად უფრო დაშორებული არიან წინა დროის ნიმუშებს და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო თანამედროვენი არიან, უფრო ეპოქისეული. ეს ძეგლები აშკარად უკვეთადმოდგებიან ეპოქის საერთო სულს. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია XVII საუკუნის ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში უცხოურ გავლენათა შემოჭრვა.

სამეცნიერო ლიტერატურიდან კარგადაა ცნობილი სპარსული ელემენტი XVI-XVII საუკუნეების საქართველოში, როგორც მის ყოფით ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში.¹⁷ ზემოთ, უკვე მინიშნებული იყო XVI საუკუნის ქართული ოქრომჭედლობის სპარსულ სამყაროსთან გარკვეულ დამოკიდებულებაზე (ორნამენტის შესრულების ტექნიკა და თვით ორნამენტული ნახატიც – კახეთის ხატებზე). ორნამენტის იგივე „კახური“ ტიპი გვაქვს XVII საუკუნის ერთ ხატზეც („ჯვარცმის“ ჩასადგამი ხატი ცაიშის დიდი ხატიდან). უფრო ხშირად გვხვდება ამ დროის, ე. ი. XVII საუკუნის, ხატებზე ცალკეული სპარსული მოტივები – არქიტექტურული ფორმები (მაგ., ისლამური ტიპის, მუზარადისებური მოხაზულობის, თალი, რომელიც ასე გავრცელებულია XVI-XVIII საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაშიც), ტანისამოსი, თავსამკაული (ეს უპირატესად ეხება ქტიტორ-ერისკაცთა გამოსახულებებს და ამ მხრივ ეს ფიგურები, ცხადია, აღნიშნული ეპოქის ქართული ფეოდალური საზოგადოების მაღალი ფენების ცხოვრების წესის რეალური გამოხატულებაა).

აღმოსავლური და, კერძოდ, სპარსული ორიენტაცია გვიანი საუკუნეების საქართველოში ისტორიული ვითარებით იყო გაპირობებული. ჩვენი ქვეყანა (კერძოდ, ქართლი და კახეთი) ამ დროს აღზევებული სეფიანთა ირანის პოლიტიკური გავლენის ქვეშ აღმოჩნდა. მეორე მხრივ, ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ენერგია ამ ხანებში აშკარად დაქვეითებულია. ასეთ პირობებში, არაა გასაკვირი, საქართველომ ზოგი რამ მოისესხა უცხოური კულტურიდან და, კერძოდ, ირანული ხელოვნებიდან. მაგრამ ეს უცხოური გავლენა არსებითად მხოლოდ ზედაპირული იყო, მხოლოდ გარეგნული. ამ რიგის ჭედური ძეგლები XVI-XVII საუკუნეების საქართველოში (ხოლო მათი რიცხვი არცთუ ისე ბევრია) „ისლამურია ფორმათა ინვენტარით, წმინდა ქართულია მათი (ამ ფორმების – თ. ს.) შეწყობა-შეხამებით“.¹⁸ იგივე ვითარება გვაქვს ხომ ამ დროს ქართული ხელოვნების სხვა დარგებშიც: ხუროთმოძღვრებაში, კედლის მხატვრობაში. ერთადერთი დარგი, სადაც ირანულმა გავლენამ ბევრად უფრო იმპლავრა ამ ეპოქაში, ეს არის ქართული მინიატურა, უფრო ზუსტად, საერო მინიატურა (არა საეკლესიო). და ამას თავისი ახსნა მოეძებნება.¹⁹

XVII საუკუნეში, აგრეთვე სრულიად გარკვეული ისტორიული და კულტურული ვითარების გამო (განსაკუთრებით კი კათოლიკე მისიონერების ჩამოსვლასა და მოღვაწეობასთან დაკავშირებით), საქართველოში გზა ეხსნება ევროპულ სამყაროს. ევროპული მოტივები იჭრება ქართულ მწერლობაში, ევროპული ელემენტები და დეტალები ჩნდება ქართულ ხელოვნებაშიც. სავსებით ბუნებრივია, რომ „ევროპეიზმის“ ელემენტებმა ქართულ ჭედურობაშიც იჩინა თავი, კერძოდ XVII ს-ის მიწურულში (და შემდეგ, მომდევნო ხანებშიც). საინტერესოა ამ თვალსაზრისით ანჩის კარედი ხატის გარემოჭედილობა (1686 წ.), „სერობის“ კომპოზიციას, რომელიც ამ ხატზეა წარმოდგენილი, გაბრიელ მილე ვენეციურ ტიპს უკავშირებს.²⁰ და ნიშანდობლივია, რომ ჩვენი ხატის „სერობა“ თავისი იკონოგრაფიით ყველაზე

მეტ სიახლოვეს ერთ-ერთი ვენეციური ხელნაწერის (1659 წ.) მინიატურასთან პოულობს. მეორე მხრივ, უთუოდ, დამაფიქრებელია ანჩის ხატის გარემოჭედილობის ერთ-ერთი კომპოზიციის – „თომასგან ხილვის“, არქიტექტურა. ეს შენობა – თავისი საერთო იერით და ცალკეული დეტალებით – აშკარად მოგვაგონებს რენესანსული არქიტექტურის ფერწერითს ნიმუშებს.

XVIII საუკუნეში, როდესაც საქართველო სულ უფრო და უფრო მჭიდროდ უკავშირდება მართლმადიდებლურ რუსეთს, ევროპა ამ გზითაც, რუსეთის მეშვეობითაც შემოდის ჩვენში. და ახლა კიდევ უფრო თვალსაჩინოა ქართულ ოქრომჭედლობაში „ევროპეიზმის“ ნიშნები. აშკარაა ამ დროს თვით რუსული ხელოვნების კვალიც. ეს უცხოური გავლენები აქა-იქ ტექნიკურ ხერხებშიც შეინიშნება, უმთავრესად კი მათ ორნამენტულ მოტივებსა და იკონოგრაფიულ ელემენტებში იჩინეს თავი. მთლიანად კი ვერც ამ ეპოქაში – XVIII საუკუნეში (როდესაც საგრძნობლად დაქვეითებულია ქართული ოქრომჭედლობის საერთო დონე) – ვერ დაიმორჩილეს და ვერ შებოჭეს უცხოურმა გავლენებმა ქართველი ოსტატები. მართალია, ჩხარის დიდი კარედი ხატი (1779-1780 წწ.) თითქმის ერთთავად რუსული ხელოვნების ნიმუშს უფრო წარმოადგენს, მაგრამ ასეთი ძეგლები მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისია. ხოლო იმ ხატების გვერდით, რომლებიც აშკარად უცხოური (ევროპული თუ რუსული) გავლენებითაა აღბეჭდილი, არსებობს ხატების დიდი ჯგუფი, წმინდა ქართული ხატები, მთლიანად ეროვნულ ტრადიციებზე აღმოცენებული. ეს ხატები ძველი ქართული ჭედური ხელოვნების ძირითადი, უწყვეტი ხაზის გაგრძელებაა (დავით აბაშიძის ხატი, სუჯუნის წმ. გიორგი და სხვა).

ქართული ოქრომჭედლობა XIX საუკუნის პირველ ნახევარშიც ჯერ კიდევ მჭიდროდაა დაკავშირებული ძველ ტრადიციებთან. პეპუ მეუნარგიამ და ამ დროის სხვა ქართველმა ოსტატებმა ბევრი რამ აითვისეს და გადმოიღეს წინა საუკუნეების ჭედური ხატებიდან, თუმც ამასთან იმავე ოსტატთა შემოქმედებაში გვხვდება ისეთი ნაწარმოებებიც, რომელთა სიახლოვე რუსულ ხელოვნებასთან სრულიად უდავოა.

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

ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიაში ოქრომჭედლობას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. „ქართული ოქრომჭედლობა – გარდა ხუროთმოძღვრებისა – ქართული ხელოვნების ერთადერთი დარგია, რომელმაც ათასწლოვანი განვითარების მანძილზე მხატვრული დასრულებულობის მწვერვალებს მიაღწია. ხელოვნების ამ დარგში ქართულმა კულტურამ შექმნა არა მარტო სავსებით სრულქმნილი ნაწარმოებები, არამედ მან ამასთან გამოიმუშავა სპეციფიკური ხასიათი მთლიანად და შემადგენელ ნაწილებში“.²¹

ალბომში წარმოდგენილი მასალა ამ დებულების მკაფიო და ნათელი დადასტურებაა.

შენიშვნები:

1. გ. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა VIII-XVIII საუკუნეებისა, ალბომი, თბილისი, 1957; Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.; Š a l v a A m i r a n a š v i l i, Poklady gruzie, Praha, 1971.
2. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 611.
3. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 605-647.
4. გ. ჩუბინაშვილი, იქვე.
5. G. et. M. S o t i r i o n, Icônes du mont sinai, I-II, Athènes, 1956-1958, და ვეიცმანის ნაშრომი ნიგნ-ში Frühe Ikonen, Wien und München, 1965.
6. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა, ალბომი, გვ. 5.
7. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა, ალბომი, გვ. 6.
8. Ch. A m i r a n a c h v i l i, Les emaux de Georgie, Paris, 1962.
9. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა, ალბომი, გვ. 8-9.
10. რ. ყენია, ხახულის ღვთისმშობლის ხატის კარედის მოჭედილობა, თბილისი, 1972, შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ხახულის კარედი, თბილისი, 1972 წ.
11. ლ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბილისი, 1974.
12. ამჟამად ეს ხატი აღარ არსებობს, იგი გაქრა 30-იან წლებში, ილორის ეკლესიის გაძარცვის დროს; დაგვრჩა მხოლოდ მისი ფოტოსურათი და მოკლე აღწერილობა (МАК, вып. III. Москва, 1893, стр. 20, табл. X). სპეციალური გამოკვლევა ამ ძეგლის შესახებ – ლ. ხუსკივაძე, წმ. გიორგის 1651 წლის ხატი ილორიდან, „მაცნე“, №3, 1969, გვ. 135-144.
13. ლ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, გვ. 33.
14. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 536-571, 630-636.
15. ხატების ამ ჯგუფის შესახებ იხ. Р. Шмерлинг, Золотой сосуд из Чхороцку, „ქართული ხელოვნება“, 1, თბილისი, 1942, გვ. 143-157.
16. თ. საყვარელიძე, ანჩის კარედი ხატი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 5, 1976.
17. Г. Чубинашвили, Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии, III Иранский международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград. 1939 г., стр. 251-261; მოხსენება, უცვლელი სახით, გადაიბეჭდა აგრეთვე ავტორის ნიგნში – Вопросы истории искусства, т. I, Тбилиси, 1970 г., стр. 308-320; ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატურა (XVI-XVIII საუკუნეები), თბილისი, 1976.
18. Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв. Тб. 1979.
19. ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 8-11.
20. G. M i l l e t, Recherches sur l'icônographie de l'Évangile, Paris, 1960, p. 3-4, 307.
21. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, стр. 1.