

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია

ბ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების  
ისტორიის ინსტიტუტი

მ. კაცხოვილი

# შუა საუკუნეების დემოკრატიული ქსოვილები ზემო სვანეთიდან



„მეცნიერება“

თბილისი

1988

ნაშრომში განხილულია ზემო სენეთის ეკლესიებში შემორჩენილი VIII—XIII საუკუნეების დეკორატიული ქსოვილები. ამ ქსოვილების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე დადგენილია მათი სადაურობა და შექმნის დრო. დადგინდა, რომ ქსოვილების ერთი ნაწილი ქართულია, ხოლო სხვა უცხოური წარმოშობისაა (ბიზანტიური, სპარსული, არაბული).

ზემო სენეთის ეკლესიებში VIII—XIII საუკუნეების ქართულ დეკორატიულ ქსოვილებთან ერთად ბიზანტიური და სპარსული წარმოშობის დეკორატიული ქსოვილების არსებობა ერთხელ კიდევ მოწმობს, რომ ამ პერიოდში საქართველოს ინტენსიური ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა მეზობელ ქვეყნებთან.

წინამდებარე ნაშრომი პირველი მონოგრაფიული გამოკვლევაა, რომელიც დეკორატიული ქსოვილების შესწავლას ეძღვნება.

რედაქტორი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

გ. ალიბეგაშვილი

რეცენზენტები — ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორები:

ნ. ალადაშვილი, ა. გოლსკაია

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

გამოყენებითი ხელოვნების მრავალფეროვან ნიმუშთა შორის (შუა საუკუნეების საქართველოს კულტურის განვითარებაში) გარკვეული ადგილი უკავია მალალმხატვრულ ქსოვილებს, რომლებიც ქართული კულტურის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენენ. მათი მეცნიერული შესწავლა მხატვრული და ისტორიული თვალსაზრისით საინტერესო მასალას იძლევა არა მარტო საქართველოს ხელოვნების, არამედ შუა საუკუნეების დეკორატიული ქსოვილების ისტორიისათვისაც.

მსოფლიოში დღემდე მოპოვებული შუა საუკუნეების ეპოქის მხატვრული ქსოვილები ერთმანეთისაგან განსხვავდება შესრულების დროებით, რაც ხშირად მათი პრაქტიკული დანიშნულებით და შესრულების ტექნიკური თავისებურებებითაა განპირობებული. მათ შორის გვხვდება აბრეშუმის, ოქროსა და ვერცხლის ძაფით მოქსოვილი ნაწარმი, აგრეთვე მატყლსა და სელთან ბამბაშერეული ქსოვილები. ამ ქსოვილების მხატვრულ-სტილისტური ხასიათი განისაზღვრება აგრეთვე მათი წარმოშობით.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქსოვილების სპეციფიკის გამო (მათი ექსპორტირება, დეკორში ხშირად ნასესხები მოტივები), ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების რომელიმე ქვეყნის ნაწარმად მიჩნევა საკმაოდ ძნელ საკითხს წარმოადგენს. ამ საკითხის გადაწყვეტისათვის გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ზოგ შემთხვევაში ქსოვილებზე შემორჩენილ წარწერებს, რომლებიც ქსოვილის წარმოშობასა და დანიშნულებაზე მიგვითითებენ. მაგალითად, ქ. ზიგბურგის წმ. ანტონის აკლდამაში ნაპოვნ ბიზანტიურ ქსოვილზე, რომელიც თავდაპირველად ბალდახინის ან სავარძლის გადასაფარებლად იხმარებოდა, შერჩენილი წარწერა გვამცნობს, რომ ეს ქსოვილი ბიზანტიის იმპერატორების — რომანოზისა და ქრისტეფორეს — მმართველობის დროსაა მოქსოვილი. წარწერა შემდეგი შინაარსისაა: „επί ραμαυνης και χριστοφορου εν αλεξανδρεια εν εαπριλιο“. ე. ი. „რომანოზისა და ქრისტეფორეს, ქრისტესმოსავ ხელმწიფეთა მმართველობის დროს“. ამ შემთხვევაში პირ-

დაპირი ცნობებია მოცემული ქსოვილის წარმოშობისა და შესრულების ხანის შესახებ<sup>1</sup>. ზოგიერთ შემთხვევაში, მიუხედავად წარწერების არსებობისა, ქსოვილის სადაურობის და შესრულების დროის განსაზღვრა შეუძლებელია. ასე, მაგალითად, არსებობს მდიდრულად გაფორმებული სპილოებისგამოსახულებიანი ქსოვილი, რომელშიც გახვეული იყო კარლოს დიდის გვამი. ამ ქსოვილზე წარწერაა დარჩენილი, მაგრამ მასში მოხსენიებული პირების — მიხეილის და პეტრეს — ვინაობის დადგენა ვერ მოხერხდა (ამ ქსოვილს შ. დილი, წარწერის საფუძველზე, IX ს. მეორე ნახევარს მიაკუთვნებს)<sup>2</sup>.

საქართველოში არ შემონახულა ქსოვილები კონკრეტული ცნობების მქონე წარწერებით, ამიტომ მათ წარმოშობაზე მსჯელობა მხოლოდ მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე შეიძლება. როგორც მატერიალური კულტურის ძეგლთა შესწავლით ირკვევა, საქართველოს ფართოდ განვითარებულ საფეიქრო წარმოებაში იყენებდნენ სელის, ბამბის, მატყლისა და აბრეშუმის ნედლეულს. აქედან მიღებული ნაწარმი, და განსაკუთრებით სელის ნაწარმი, ადრეულ ხანაში (II ს.) ძირითადი საექსპორტო მასალა ყოფილა, რომელიც შემდეგ აბრეშუმს შეუცვლია. ივ ჯავახიშვილი აღნიშნავს, რომ „IX საუკუნიდან მოყოლებული აბრეშუმის ქსოვილები თანდათან იკავებენ პირველ ადგილს საექსპორტო საქონელში“<sup>3</sup>. საქართველოდან აბრეშუმში ჯერ მასალის, შემდეგ კი მზა პროდუქციის და ნართის სახით გადიოდა.

ძველ წერილობით წყაროებში აბრეშუმში პირველად მოხსენიებულია იაკობ ცურტაველის აგიოგრაფიულ ნაწარმოებში „მარტილობაჲ შუშანიკისი“ (VI ს.), სადაც იგი მოხსენიებულია, როგორც ჭიქნაუხტი. ტექსტში ვკითხულობთ: „ხოლო წმიდამან შუშანიკ ნაცვლად ჭიქნაუხტისა საქმისა დიდისა გულსმოდგინებითა კელთა აღიხუნა დავითნი და მცირედთა დღეთა შემდგომად ასერგასისნი იგი ფსალმუნნი დაისწავლა“<sup>4</sup>. XI საუკუნის მოღვაწის ეფრემ მცირის განმარ-

<sup>1</sup> Н. Н. Соколов. Очерки по истории украшения тканей, М.-Л., 1934, გვ. 66—67. აქ მოხსენიებულ ისტორიულ პირთა მიხედვით, ქსოვილი თარიღდება 920—931 წწ.

<sup>2</sup> Ch. Diehl—Manuel d'art Byzantine, Paris, 1910, p. 65—80. მისივე, *Compte rendu du congrès International d'archéologie classique, Cairo, 1909*, p. 267.

<sup>3</sup> ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III—IV, თბ., 1962, გვ. 169.

<sup>4</sup> იაკობ ცურტაველი, მარტილობაჲ შუშანიკისი, თბ., 1938, გვ. 35. ი. აბულაძის რედაქციით.

ტებით „ქიქინაური მამასა ეფთჳმის აბრეშუმისა სახელაუდ მოუპოე-  
ბია“<sup>5</sup>.

აბრეშუმის ქსოვილი, როგორც ძვირფასი სამოსელის მასალა, სხვა ნაწარმთა შორის პირველ ადგილს იკავებს. ქსოვილებს ხშირად ეკლესიას სწირავდნენ და შემდგომში ჯვრებისა და ხატების შესამკობად ხმარობდნენ. ამის შესახებ წერილობით წყაროებში პირდაპირი მითითება გვხვდება. ასე, მაგალითად, გ. მთაწმინდელი (XI ს.) ერთ-ერთ თავის ნაწარმოებში აღნიშნავს: „ოთხთაჲ სტავრაჲთაჲ შემოსილი და ვერცხლისა ლილკილოითა და ჯუარითა“<sup>7</sup>. საქ. სსრ მეცნ. აკად. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში ინახება ბრეთის სახარება, რომლის შიდა ყდაზე დარჩენილია მედალიონიანი ქსოვილის ნაშთი<sup>8</sup>.

აბრეშუმის ქსოვილები დიდებულთა საზეიმო სამოსს წარმოადგენდა. ამის მოწმობას ვხვდებით ეფრემ ასურის ნაწარმოებში „სიტყუა მოლუაწებითი სრულყოფისათვის მონაზონისა“, სადაც ხაზგასმულია აბრეშუმის საზოგადოებრივი კუთვნილება. „მდიდარაჲ მოიღებენ ქიქნაურსა, ხოლო ქურივი მატყლსა შეღებულსა“<sup>9</sup>, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ დიდებულნი საზეიმო ვითარებაში აბრეშუმის ქსოვილით იმოსებოდნენ, ხოლო გლოვის დროს შავი ფერის მატყლის ტანისამოსს ხმარობდნენ, ამასვე ადასტურებს მატერიალური კულტურის ძეგლები და საბუთების ცნობები.

ოშკის ეკლესიის (952—966) სამხრეთის ფასადზე გამოსახული არიან ადარნასე II კურაპალატის ვაჟები — ბაგრატ ერისთავთერისთავი და დავით მაგისტროსი, შემდგომ კურაპალატი, „დიდი უმეტეს განდიდებული ყოველთა მეფეთა ტაოსთა“<sup>10</sup> (ტაბ. I). წარწერა-

<sup>5</sup> კ. კეკელიძის სახ. საქ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფ. III ს, 177, ეფრემ მცირეს კომენტარი გაკეთებული აქვს ეფრემ ასურის ნაწარმოებზე (იაკობ ცურტაველი; მარტვილობაჲ შუშანიისი, თბ., 1938, ლექსიკონი). ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრებით საქართველოში აბრეშუმში სხვადასხვა სახელწოდებით იყო ცნობილი (ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 170—179).

<sup>6</sup> სტავრა — სირმის ნაქსოვი, სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის-კონა, 1949, გვ. 323.

<sup>7</sup> ცხოვრებაჲ ნეტარისა მამისა ჩუენისა იოვანესი და ეფთჳმესი და უწყებაჲ ღირსისა მის მოქალაქეობისა მათისაჲ, აღწერილი გლახაისა გეორგის მიერ ხუცესმონაზონისა. ძველი აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი II, თბ., 1967, გვ. 53.

<sup>8</sup> საქ. მეცნ. აკად. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფ. 906.

<sup>9</sup> იქვე, ფ. № 1115, 177 V.

<sup>10</sup> E. Такаишвили. Археологическая экспедиция 1917 года в Южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, გვ. 61. W. Djobadze, The Donor Relief and the Date of the Church at Oski. p. 39—62, „Bysantinische Zeitschrift, 1976, Bd. 69. H. A. München.

ში აღნიშნული დავითი ჯერ მაგისტროსის, ხოლო შემდეგ კურაპალატის წოდებას ატარებდა. ტიტულების განსხვავების მიუხედავად, ორივე ძმას — ბაგრატსა და დავითს — ერთნაირი მდიდრული ტანისამოსი აცვიათ; კაბაზე და წამოსასხამზე დიდი მედალიონებია გამოსახული. ეს მოტივი ძვირფასი აბრეშუმის ქსოვილისთვისაა ტიპიური. ამ შემთხვევაში გამოსახული ქსოვილი და თვით ტანისამოსიც კი, შესაძლებელია, ბიზანტიური წარმოშობის ყოფილიყო.

IX—XII სს. ტაო-კლარჯეთი ბიზანტიის გავლენას განიცდიდა, „ქართული პოლიტიკური სხეულის განაპირას ბიზანტიასა და სომხეთს შორის მდებარე ეს მხარე მეტისმეტად მნიშვნელოვანი იყო ბიზანტიისათვის, რომელიც ამიერკავკასიაზე, ძველ რომაულ ტრადიციებს არ ეხსენებოდა“<sup>11</sup>. რახან ტაოს მმართველები ბიზანტიურ ტიტულებს — „მაგისტროსი“, „კურაპალატი“ — ატარებენ, მათთვის გათვალისწინებული იყო შესაფერისი სამეფო სამოსის ბოძებაც.

ამრიგად, საქართველოში აბრეშუმის წარმოება არ გამორიცხავდა ამ ნაწარმის გარედან, კერძოდ, ბიზანტიიდან შემოტანასაც. ამის შესახებ საინტერესო ცნობებს იძლევა კონსტანტინე პორფიროგენეტი: „ნეტარხსენებულმან მეფემ, უფალმა რომანოზმა, გაგზავნა კონსტანტი პატრიკიოსი და ნაოსნობის დგუნგარი, რომელიც მაშინ პროტოსპათარი და მანგლაიტი იყო, და მისცა მას სამაგისტრო ჰიმატიონი, რათა მას გურგენ იბერი მაგისტროსად აღეზევებინა“<sup>12</sup>.

მსგავსი ქსოვილები გამოსახულია რკონის ბაზილიკის სადიაკვნოს ჩრდილოეთის კედლის მხატვრობაში, სადაც დიდებულები არიან წარმოდგენილი (ტაბ. 2). მათი ვინაობა ჯერჯერობით დადგენილი არ არის. ეს მხატვრობა რენე შმერლინგმა XII ს. მეორე ნახევრით დაათარილა<sup>13</sup>.

ასეთსავე ძვირფას ქსოვილებს ღვთისმსახურნიც ხმარობდნენ. XI ს. 20—30 წლების ქართული დიპლომატიკის წერილობითმა ძეგლმა შემოგვინახა ცნობა, რომ ბიზანტიის მმართველმა რომანოზმა და ბაგრატ კურაპალატმა მეღქმისედეკ კათალიკოზს ძღვნად სხვა ნივთებთან ერთად გაუგზავნეს: „...შესამოსელი სამღვთისმთმოდრო ოქსინო, უღლითა ანაფორითა, ხატოვანითა, ოქროვანითა და ყოველივე სრული: ე; სამკლავენი; ა; მაზარა ნივარდარი; ა; მწუანე, ა;

<sup>11</sup> ნ. ბერძენიშვილი, კლასობრივი და შინაკლასობრივი ბრძოლის გამოვლენება საქართველოს საგარეო ურთიერთობაში, ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტ. ინსტიტ. შრომები, ტ. I, თბ., 1959, გვ. 168—169.

<sup>12</sup> კონსტანტინე პორფიროგენეტი, De caeremoniis aulae, Byzantinae, a 45.

<sup>13</sup> რ. შმერლინგი, რკონის მონასტერი, ხელნაწერი.

კუერცის გული მაკ(ან)ი ბერძნული ოქროდთა; ა; და ბერძნთა მეფისა რომანოზის ნაბოძვარი შესამოსელი ოქროქსოილი; ა: და მაზარა ოქროქსოილი<sup>14</sup>.

ასეთ დეკორატიულ ქსოვილებს მაღალი წრის წარმომადგენლები იყენებდნენ არა მარტო ტანისამოსისათვის, არამედ ფარდების, დეკორატიული გადასაფარებლებისა და გავალაკებისათვისაც. ამ დანიშნულების ქსოვილები იყო მძიმე, მჭიდროდ მოქსოვილი და იკეთებდა ლამაზ ნაკეცებს. ისინი ამშვენებდნენ სასახლეთა დარბაზებს, ავსებდნენ სვეტებს შორის არეებს. გამოიყენებოდნენ ეკლესიებშიც<sup>15</sup>.

საქართველოში, ამდაგვარი ძვირფასი ორნამენტით შემკული ქსოვილების გამოსახულება გვხვდება აგრეთვე მონუმენტურ მხატვრობაშიც. მაგალითად, ზემო სვანეთის იფარის ეკლესიის მოხატულობაში (1096) კანკელის ფილა და ტრაპეზი მორთულია ორნამენტული მოტივით, რომელიც ამგვარი ქსოვილის იმიტაციას წარმოადგენს<sup>16</sup> (ტაბ. 3).

ქსოვილის იმიტაციას ვხვდებით ბერთუბნის სატრაპეზოს საწინამძღვრო ნიშაშიც (ტაბ. 4). აქ გამოსახულია ორი მედალიონი. ზედა მედალიონის მხოლოდ ნახევარია წარმოდგენილი. შიგ მოთავსებული გამოსახულება ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ მოხაზულობის მიხედვით, იგი ფრთოსანი ლომი, შესაძლებელია, ფასკუნჯიც იყოს. ეს მოხატულობა XIII საუკუნის დასაწყისს ეკუთვნის<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის XI ს. საბუთი, ს. ჯანაშიას სახელობის საქ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. VI, 1931.

<sup>15</sup> Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства культуры, Прага, 1929, гл. 188.

<sup>16</sup> Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. Вольская. Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии Тбилиси, 1966, гл. 111.

აქ გამოსახულია მედალიონები, რომლებიც ერთმანეთთან პატარა მედალიონებით არის გადაბმული. მედალიონებს გარს განიერი სარტყელი უვლის, რომელიც ნახევარწრეებისაგან შემდგარი ორნამენტით არის შევსებული. დიდ მედალიონებში ყვავილოვანი ორნამენტია მოთავსებული. მედალიონებს შორის არსებულ თავისუფალ არეში თითქმის ისეთივე ყვავილოვანი ორნამენტია, როგორც დიდ მედალიონში. ამ დეკორატიული მთლიანი ორნამენტის ფონი მუქი აგურისფერია. ფოთლოვანი ორნამენტის ნახატი კი შავი საღებავით არის შესრულებული; შავი ფერის ნახატი გარს თეთრი ზოლი უვლის. დიდი მედალიონის წრიულ ხაზებს თეთრი ბურთულები მისდევს. ასეთივე თეთრი ბურთულებია პატარა, შემეერთებელი მედალიონების შიგნით, რომელსაც გარს ნახევარწრეებისაგან შემდგარი ორნამენტი უვლის. დიდი მედალიონის დიამეტრია 39 სმ, პატარასი კი — 11,5 სმ. მედალიონის სარტყლის შიგნით ორნამენტი შესრულებულია მუქი მწვანე ფერით, რომელსაც გარს თეთრი ზოლი უვლის.

<sup>17</sup> Г. Н. Чубинашвили. Пещерные памятники монастыря Давид Гареджи, Тбилиси, 1948, гл. 13; А. И. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тбилиси, 1974, гл. 106, 132, ტაბ. 33, 34. ამ ცხოველის გამო-

ზემო სვანეთის სოფ. ფხოტრერის ეკლესიაში დაცულია ხატი, რომლის ზურგი აგრეთვე შემკულია ნახატით, რომელიც ქსოვილის იმიტაციას წარმოადგენს<sup>18</sup> (ტაბ. 5).



საქართველოში შემორჩენილი მხატვრული დეკორატიული ქსოვილების საინტერესო ნიმუშები დაცულია ზემო სვანეთის ეკლესიებში. მართალია, ჩვენამდე მათ მხოლოდ ფრაგმენტების სახით მოაღწიეს, მაგრამ ამითაც შეიძლება ვიმსჯელოთ ქსოვილების მხატვრულ ხასიათსა და ტექნიკურ დამუშავებაზე. ისინი გარკვეული ეპოქის განვითარებული ფეოდალური ხანის დამახასიათებელ ნიშნებს ატარებენ.

ზემო სვანეთში ნაკონი ქსოვილები ამჟამად ინახება გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში.

ყველა ეს ქსოვილი შესრულებულია მაღალხარისხოვანი აბრეშუმის ძაფით<sup>19</sup>.

სვანეთში შემორჩენილ ქსოვილებს პირველად ყურადღება მიაქცია პ. უვაროვამ, რომელმაც ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლთა შესასწავლად X X ს. დასაწყისში საქართველოში იმოგზაურა, კერძოდ, ფშავში, თუშეთში, ხევსურეთსა და ზემო სვანეთში. სვანეთის ეკლესიებში შემონახულ ხელოვნების ძეგლთა შორის მისი ყურადღება ქსოვილებმაც მიიპყრო<sup>20</sup>. ქსოვილების შესახებ პ. უვაროვას ცნობები მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ სხვა მასალასთან შედარებით, ქსოვილი თავისი სპეციფიკური თვისებების გამო ცუდად ინა-

---

სახულებას წინა თათი აწეული აქვს. მედალიონები ერთმანეთზე გადაბმულია სარტყლების ორნამენტით შექმნილი პატარა კვანძებით. მედალიონების ფონი წითელია; მედალიონს გარს სამმაგი სარტყელი უვლის. შიდა განიერ სარტყელზე უწყვეტი გეომეტრიული ორნამენტია მოთავსებული. ორნამენტი ნაცრისფერია, გარეთა სარტყლის ცისფერი ფონი ნაცრისფერი ბურთულებითაა შევსებული. ფრთოსანი ცხოველები ცისფრითაა შესრულებული, გარშემო კი შავი კონტური უვლის. მედალიონებს შორის დარჩენილ არეებში მოთავსებულია ცისფერი ოთხკუთხა ყვავილოვანი ორნამენტი შავი კონტურით შემოკლებული. დიდი მედალიონების სიდიდე სარტყლიდან 72 სმ-ს უდრის, პატარა მედალიონების — 10 სმ-ს.

<sup>18</sup> Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1957, илл. 382.

<sup>19</sup> ქსოვილების ანალიზი შესრულებულია საქართველოს საფეიქრო მრეწველობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ლაბორატორიებში.

<sup>20</sup> П. С. Уварова. Материалы по археологии Кавказа, М., 1904, გვ. 154—162.



ხება, ადვილად ფუქდება, ცვდება, ლბება და უამთა სელას ვერ უძლებს.

პ. უვაროვას მიერ გამოქვეყნებული ზოგი ქსოვილი დაკარგულია, ზოგი კი ისევ ადგილზეა და სავალალო მდგომარეობაშია. იმ დროს, როდესაც პ. უვაროვამ ჩვენთვის საინტერესო მასალას მიაკვლია, დეკორატიული ქსოვილები ჯერ კიდევ არ იყო საკმაოდ ცნობილი<sup>21</sup>. პ. უვაროვა თავის ნაშრომში აღნიშნავს ზემო სვანეთში აღმოჩენილი დეკორატიული ქსოვილების მალალმხატვრულ დონეს, იძლევა მათ ზოგად აღწერას და მასთან ერთად ვარაუდს გამოთქვამს მათი წარმოშობის, დროისა და ადგილის შესახებ — გამოქვეყნებულ მასალას მიაკუთვნებს აღმოსავლური ჯგუფის ქსოვილებს, ხოლო წარმოშობის დროდ VII—XII სს. მიიჩნევს. პ. უვაროვამ მიაქცია ყურადღება ამ ქსოვილების სტილისტური ნიშნების სხვაობას. მართალია, თავის აზრს იგი გამოთქვამს ყოველგვარი ანალიზის გარეშე, მაგრამ აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ქსოვილთა შორის ორს იგი კავკასიურ წარმოშობას მიაკუთვნებს. ქსოვილები, რომლებიც მან კავკასიური წარმოშობის ნაწარმად მიიჩნია, დღეს დაკარგულია და მათ შესახებ არაფრის თქმა შეგვიძლია<sup>22</sup>.

მიუხედავად ავტორის ზოგადი და დაუსაბუთებელი მოსაზრებებისა, ამ შრომას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს, როგორც საქართველოში დაცული ქსოვილების შესახებ პირველ პუბლიკაციას, რომლის საშუალებითაც ეს საინტერესო მასალა ხელმისაწვდომი გახდა სხვადასხვა ქვეყნის მეცნიერთათვის.

საქართველოში მოპოვებულ პ. უვაროვას მიერ გამოქვეყნებულ ამ მასალას ყურადღება მიაქცია გერმანელმა მეცნიერმა ოტო ფონ ფალკემ, რომლის სპეციალური კვლევის საგანს შუა საუკუნეების ქსოვილები წარმოადგენდა. იგი განსაკუთრებით დაინტერესდა ფასკუნჯისგამოსახულებიანი ქსოვილით, რომელიც მან მაჰმადიანურ პე-

---

<sup>21</sup> მხატვრული ქსოვილების შესწავლას დიდი ხნის ისტორია არა აქვს. ამგვარ ქსოვილებს მეცნიერებმა მხოლოდ XIX ს. ბოლოდან მიაქციეს სათანადო ყურადღება, როდესაც დაგროვდა არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული და ეკლესია-მონასტრებში დაცული მასალა. შემდგომში მათ მიეძღვნა საფუძვლიანი ნაშრომები, მათ შორის: Otto von Falk e-ს გამოკვლევა *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913. 1913 წ. ამ მეცნიერმა ქსოვილების შესახებ იმ ხანისათვის ცნობილი მასალა მეცნიერულად დაამუშავა და ორ ტომად გამოსცა.

<sup>22</sup> პ. უვაროვა, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. XIII, 2, ტაბ. XV, სურ. 90. წიგნში მოთავსებული ფოტორეპროდუქციები დღეისათვის ერთადერთი მასალაა ამ ქსოვილების შესახებ.

რიოდს მიაკუთვნა და ძირითადად სწორად განსაზღვრა მისი წარმოშობის დრო<sup>23</sup>.

გამოქვეყნებული მასალის საფუძველზე, საქართველოში ნაპოვნი შუა საუკუნეების ქსოვილები, ბიზანტიური ხელოვნების გამოჩენილმა მკვლევარმა ნ. კონდაკოვმა შეიტანა თავის შრომაში, რომელშიც განიხილა შუა საუკუნეების კულტურისა და ხელოვნების ზოგადი საკითხები. მეცნიერი პ. უეაროვას მიერ გამოქვეყნებულ ქსოვილებსაც შეეხო და დასვა საკითხი მათი წარმოშობის ადგილისა და თარიღის შესახებ<sup>24</sup>. მას ეს შრომა დაუმთავრებელი დარჩა. მეცნიერის მოსაზრებანი საქართველოში მოპოვებული ქსოვილების შესახებ, ძირითადად, ზოგადი ხასიათისაა, მაგრამ თვით ფაქტი, რომ ამ მასალამ მიიპყრო ასეთი დიდი მეცნიერის ყურადღება, თავისთავად მნიშვნელოვანია.

მასალის შესწავლის შემდგომი ეტაპი ივანე ჯავახიშვილის გამოკვლევებთანაა დაკავშირებული. მას საქართველოს ისტორიის მრავალ პრობლემასთან ერთად, ყურადღების გარეშე არ დაუტოვებია შუა საუკუნეების ქართული მატერიალური კულტურის საკითხები. მის მიერ შეგროვილი და დამუშავებული მასალა საქართველოს მატერიალური კულტურის შესახებ გამოქვეყნდა ცალკე ტომად, სადაც საინტერესო მოსაზრებებია გამოთქმული ქართული კოსტიუმის შესახებაც. ივ. ჯავახიშვილმა ძველი ქართული და უცხოური წერილობითი წყაროების საფუძველზე გამოავლინა და დააზუსტა საფეიქრო წარმოებასთან დაკავშირებული ტერმინები და ხაზგასმით აღნიშნა სხვადასხვა სახის ქსოვილის გამოყენება ქართული საზოგადოების ცხოვრებაში<sup>25</sup>.

ივ. ჯავახიშვილი საფეიქრო ნაწარმის მხატვრული სპეციფიკის საკითხებს სპეციალურად არ ეხება თავის შრომაში, მაგრამ გამოთქმული აქვს საყურადღებო მოსაზრება საქართველოში მოპოვებული საფეიქრო მასალის შესახებ: „თუ საქართველოში უძველესი ხნიდან,

<sup>23</sup> Otto von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, 1913.

<sup>24</sup> Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ქსოვილებს, ისევე როგორც მინაწერებს, ოქროსა და ვერცხლის ნივთებს დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო საერთო კულტურის შესწავლისათვის, არამედ ისეთი საკითხის გაშუქებისათვის, როგორცაა ქვეყნების ურთიერთობის საკითხი. ნ. კონდაკოვი სვანეთში მოძიებულ სპილოებიან ქსოვილს VII საუკუნის ეგვიპტურ-სპარსული გავლენით შესრულებულ ნამუშევრად მიიჩნევს, ფასკუნჯებიან ქსოვილს კი — XI—XII საუკუნეების ნაწარმად.

<sup>25</sup> ივ. ჯავახიშვილი. მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III—IV, თბ., 1961.

II საუკ. სელის ქსოვილების წარმოება ფართოდ იყო გავრცელებული და დიდძალი რაოდენობით გაჰქონდათ უცხოეთში, შეიძლება ითქვას, რომ IX საუკუნიდან მოყოლებული აბრეშუმის ქსოვილები თანდათან იკავებენ პირველ ალავს საექსპორტო საქონელში<sup>26</sup>. აბრეშუმში არა მარტო შემოჰქონდათ, არამედ გაჰქონდათ კიდევ, ე. ი. თვით საქართველოში უნდა არსებულიყო საფეიქრო წარმოების კერები, სადაც აწარმოებდნენ მაღალი მხატვრული დონის ქსოვილებს.

ნ. ჩოფიკაშვილს თავის შრომაში განხილული აქვს VI—XIV სს. ქართული კოსტიუმი მატერიალური კულტურის ძეგლებისა და წერილობითი წყაროების მიხედვით. წიგნში განხილულია საერო პირთა (მამაკაცისა და ქალის) სამოსი, მეომართა საქურველი, სამეფო და სამუშაოს შემსრულებელთა სამოსი და სასულიერო პირთა სამოსი. განხილულია სამოსის ნაწილები (მანიაკი, სამკლავე, შეკერვის წესი და სხვ.), თმის ვარცხნილობა და თავსაბურავები, სამოსლის საოლველი და ქსოვილები. შრომაში გათვალისწინებულია ყველა ცნობილი პარალელი და ხელმისაწვდომი ლიტერატურა<sup>27</sup>.

რაც შეეხება საქართველოში შემორჩენილი შუა საუკუნეების დეკორატიულ ქსოვილებს, ისინი დღემდე სპეციალური შესწავლის საგანს არ წარმოადგენენ.

შუა საუკუნეების დეკორატიული ქსოვილების შესწავლა შესაძლებელი გახდა მას შემდეგ, რაც მეცნიერულად დამუშავდა ქართული ხელოვნების ისეთი დარგები, როგორცაა არქიტექტურა, მონუმენტური მხატვრობა, ჰედურობა, მინიატურა, ხეზე კვეთა და განისაზღვრა მათი განვითარების ძირითადი გზები, ეროვნული თავისებურებანი.

საქართველოში შემორჩენილი შუა საუკუნეების დეკორატიული ქსოვილების სპეციალურმა შესწავლამ საშუალება მოგვცა გავვესაზღვრა როგორც მათი მხატვრული და ტექნიკური თავისებურებანი, ასევე მათი შექმნის დროც. ნაშრომში განხილულ ნაწარმოებთა შორის ჩვენ გამოვყავით საქართველოში უცხო ქვეყნებიდან შემოტანილი ქსოვილები და ქსოვილები, რომლებიც შეიძლება ადგილობრივი წარმოშობის ნაწარმად მივიჩნიოთ. ამრიგად, ივ. ჭავჭავაძის მოსაზრება აბრეშუმის წარმოების შესახებ საქართველოში<sup>28</sup> ნივთიერ დასაბუთებასაც იძენს.

შუა საუკუნეების დეკორატიული ქსოვილების შესწავლა ქართუ-

<sup>26</sup> ივ. ჭავჭავაძის შვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 169.

<sup>27</sup> ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი, თბ., 1964.

<sup>28</sup> ივ. ჭავჭავაძის შვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის (III—IV), თბ., 1962, გვ. 169.

ლი ხელოვნების ისტორიის კიდევ ერთ საინტერესო ფურცელს ავსებს. ჩვენ მიერ შესწავლილი ქსოვილები იმ ხანას ეკუთვნის, როცა ფეოდალური საქართველო ეკონომიკური და კულტურული განვითარების აღმავლობას განიცდიდა. ერონულ ნიადაგზე აღმოცენებული ქართული კულტურა მეზობელ ქვეყნებთან კონტაქტში ვითარდებოდა. „საქართველოს ახლო ურთიერთობამ არაბულ-სპარსულ კულტურულ მიმდინარეობებთან და მათი სალიტერატურო ძეგლების გაცნობამ, საქართველო ერთგვარად აქცია შუამავლად მაჰმადიანურ აღმოსავლეთსა და ქრისტიანულ ბერძნულ-რომაულ დასავლეთს შორის, ამ ორ, სარწმუნოებრივად განსხვავებულ სამყაროს შორის“<sup>29</sup>.

ამ პერიოდში იქმნება კულტურული ცენტრები საქართველოსა და მის საზღვრებს გარეთ, ვითარდება ლიტერატურა, საისტორიო მწერლობა, ხელოვნების სხვადასხვა დარგი — ხუროთმოძღვრება, მონუმენტური მხატვრობა, მინიატურა, ჭედურობა. ამ დროს დიდი მასშტაბით მიმდინარეობს საკულტო და საერო ნაგებობათა მშენებლობა, საქართველოს მრავალ რაიონში აღიმართა სასახლეები და კათედრალები. გაერთიანებული ფეოდალური სახელმწიფოს მესვეურები გზების, ფუნდუკების, ქარვასლებისა და ხიდების მშენებლობაზე ზრუნავდნენ, უწყობდნენ ხელს ხელოსნობისა და ვაჭრობის ინტენსიურ განვითარებას. წარმოებდა გაძლიერებული საგარეო ვაჭრობა ძვირფასი საქონლით; შემოჰქონდათ და გაჰქონდათ მაღალხარისხოვანი მატყლი, აბრეშუმი, ხალიჩები, ყველი, თაფლი და სხვ.

სრულიად ბუნებრივია, რომ სწორედ ამ დრომ დაგვიტოვა შედარებით დიდი რაოდენობა ძვირფასი, მაღალი მხატვრული დონის უცხოური თუ ადგილობრივი ქსოვილების ფრაგმენტების, რომლებიც ზემო სვანეთის ეკლესიებში შემორჩა.

აღსანიშნავია, რომ ზემო სვანეთის ეკლესიებში ქსოვილების გარდა, დარჩენილია სხვადასხვა დროის ჭედური და ფერწერული ხატები. ჯვრები, ფიალები და სხვ. ადგილობრივ შესრულებულ ნაწარმოებებთან ერთად, აქ ვხვდებით სხვადასხვა ქვეყნის გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებსაც. ამ მაღალმთიან რაიონში ხელოვნების ნაწარმთა ასეთი თავმოყრა გამოწვეული იყო მისი ხელსაყრელი გეოგრაფიული მდგომარეობით: იგი საქართველოს ცენტრალური რაიონების ტერიტორიისაგან დაცილებული და მტრისათვის ძნელად მისაწვდომი იყო.

ზემო სვანეთის ეკლესიებში დაცული ქსოვილების ფრაგმენტები

<sup>29</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1965, ტ. II, გვ. 407.

უმთავრესად ხატების და საკურთხევლის წინ აღმართული ჯვრების ზურგს ამკობდნენ<sup>30</sup>.

ხატებისა და საკურთხევლის წინ აღმართული ჯვრების წინა მხარე და ზურგი, ჩვეულებრივ, კედური ფირფიტებით იყო შემკული. იმ შემთხვევაში კი, როდესაც ამ ძეგლების ზურგი კედურობით არ იმკობოდა, მას ქსოვილი ჰფარავდა. ასე, მაგალითად, უშგულის თემის სოფ. ჩაყაშის მაცხოვრის ეკლესიაში ინახება ხატი, რომელზეც გამოსახულია ღვთისმშობელი ყრმით (69 სმ X 52 სმ); ხატის ზურგს გადაკრული აქვს ქსოვილი. ქსოვილზე გამოსახულია მედალიონი, რომლის შიგნით ამჟამად ჩანს ლომის თავი, შეერთებული ოთხ ტანთან<sup>31</sup>. ასევე ქსოვილითაა შემკული ჩაყაშის და სვიფი ფარის ეკლესიებში დაცული საკურთხევლის წინ აღმართული ჯვრების ზურგი, აგრეთვე გულის (ბეჩოს თემი) ეკლესიაში დაცული ხატის ზურგი<sup>32</sup>. საინტერესოა ის გარემოება, რომ ზოგ შემთხვევაში ხატის ზურგს ფარავს ფერწერა, რომელიც აშკარად ქსოვილის იმიტაციას წარმოადგენს — გამოყენებულია ქსოვილის მოტივები. ასე, მაგალითად, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ფხოტერის ეკლესიაში დაცულია XI საუკუნის ხატი<sup>33</sup>. მასზე წარმოდგენილია კომპოზიცია „მთავარანგელოზთა კრება“: მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებს უჭირავთ შუაში მოთავსებული

---

<sup>30</sup> Г. И. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959 г., გვ. 449. საქართველოში გავრცელებული საკურთხევლის წინ აღმართული საკმაოდ დიდი ზომის კედური ჯვრები საინტერესო მასალას წარმოადგენს. ეს ჯვრები კვარცხლბეკზე, ეკლესიის შუაში, ე. ი. მლოცველთათვის განკუთვნილ სივრცეში იდგა. ისინი საქართველოს სხვადასხვა, ძირითადად, მაღალმთიან რაიონებში გვხვდებიან, (სვანეთი, რაჭა, ყვირილის ხეობა). როგორც შემორჩენილი ძეგლები ადასტურებს, ასეთი ჯვრების აღმართვას ქართლშიაც ჰქონდა ადგილი, აქ დარჩენილია კვარცხლბეკები ჯვრების გარეშე (მცხეთის ჭვარი). ნაწილი ასეთი ჯვრებისა დაცულია თბილისში — საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში და საქართველოს სხვადასხვა ქალაქის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმებში; ნაწილი ჯვრებისა კი აღვიღზეა დარჩენილი (ზემო სვანეთის ეკლესიებში).

გ. ჩუბინაშვილი ამ ჯგუფის ძეგლებს განიხილავს ევროპული კულტურის წრის ხალხების შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიასთან გარკვეულ კავშირში. იგი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ეკლესიის საკურთხევლის წინ კვარცხლბეკზე აღმართული ჯვარი საქართველოს გარდა ევროპაშიაც გვხვდება. ამ ტიპის ძეგლი როგორც ევროპაში, ისე საქართველოში ქრისტიანობასთან ერთად ჩამოყალიბდა.

<sup>31</sup> შ მ ე რ ლ ი ნ გ ი ამ ხატს XII საუკუნით ათარიღებს. Г. В. Алнбегашвили, Живописные иконы Верхней Сванетии, Средневековое искусство Русь — Грузия, 1978, გვ. 166. ამავე ხატს გ. ალიბეგაშვილი XI ს-ით ათარიღებს. თვით ქსოვილი ძალიან ცუდად არის შენახული.

<sup>32</sup> საკურთხევლის წინ აღმართული ჯვრების და ხატის დათარიღება შეუძლებელია, ვინაიდან მათზე არ არის შერჩენილი მორთულობა.

<sup>33</sup> Г. И. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, გვ. 558.

მედალიონი ქრისტე-ემანუილის გამოსახულებით. ამ ხატის ზურგი დაფარულია თხელი გრუნტით, ზედ ფერწერით შესრულებულია ოთხი მედალიონი, ერთმანეთთან მრგვალი კვანძებით გადაბმული. დიდ მედალიონში გამოსახულია ფასკუნჯი, მის მიერ დამარცხებული ცხოველის ზურგზე<sup>34</sup>. ფერწერით შესრულებული დეკორი, რომელიც დეკორატიული ქსოვილის იმიტაციას წარმოადგენს, კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამგვარი ქსოვილით ხატის ზურგის შემკობის ტრადიციას საქართველოში.

ჩვენი კვლევის საგანს, როგორც აღვნიშნეთ, წარმოადგენს საქართველოში, ზემო სვანეთის ეკლესიებში მოპოვებული ქსოვილები, კერძოდ: სამი ქსოვილის ფრაგმენტი სოფ. ჩაქაშის (უშგული) ეკლესიიდან, სვიფი ფარის ეკლესიაში დაცული სამი ქსოვილის ფრაგმენტი, ორი ქსოვილის ფრაგმენტი იფხის (ლატალი) ეკლესიიდან და ქსოვილის ფრაგმენტი სოფ. გულის (ბეჩო) ეკლესიიდან.

---

<sup>34</sup> მედალიონები არათანაბარი ზომისაა (დაახლ. 63 სმ X 56 სმ). აქაც, როგორც ჩვეულებრივ, აღმოსავლეთის ქვეყნების ქსოვილებზე, მედალიონები რიტმულად მორდება.

ქართული დეკორატიული ქსოვილები

1. იხზის ეკლესიის ქსოვილი (ინვ. № 631)

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში დაცულია ქსოვილის ფრაგმენტი, რომელიც სოფ. იფხის (ლატალი) წმ. გიორგის ეკლესიაში საკურთხევლის წინ აღმართული ჯვრის ზურგს ამკობდა (ტაბ. 6, 7).

ქსოვილი ორმაგია. მისი ფუძე მოქსოვილია აბრეშუმის მსხვილი ძაფით, ხოლო ზედაპირი კი — წმინდა ძაფით. ქსოვილის შექმნისას გამოყენებულია მსხვილსახიანი ხლართი, მანერული ქსელვით და მანერული მისაქსელით. გამოყენებულია წარმოებულნი და სარეის ხლართი. უკანა მხარე რეფსის ხლართია, რეფსის ხლართისაა მისაქსელიც.

ქსელის ძაფების სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup> 15 ძაფი.

მისაქსელის ძაფების სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup> — 16 ძაფი.

ქსელისა და მისაქსელის ძაფების გრეხილობა მარჯვენა მხარისაა. ქსოვილის ფრაგმენტი არც თუ ისე დიდი ზომისაა (25,5 სმ × 19 სმ) და ბევრ ადგილას დაზიანებულია; ზოგან ჩამუქებულია ჭუჭყისგან, ზოგან შედარებით ღია ფერისაა, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის ქსოვილის ფერადოვანი გამის გარჩევას. ქსოვილის ლურჯ ფონზე ჰორიზონტალურ რიგებად განლაგებულია ოქროს, ვერცხლის და წითელი ფერის კონტურით გამოყოფილი მედალიონები, რომელთა შიგნით კონტურის ფერთან შესაბამისი გამოსახულებაა მოთავსებული.

ნახატი კარგად იკითხება და ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს ქსოვილის დეკორის ხასიათზე. ეს მედალიონები ერთმანეთს არ უკავშირდება არც ვერტიკალური და არც ჰორიზონტალური მიმართულებით: ქსოვილის ფრაგმენტზე შემორჩენილი თითოეული მედალიონი დამოუკიდებელ ერთეულს წარმოადგენს. მედალიონების პირველი რიგი ოქროსფერია, მეორე — ვერცხლისფერი, მესამე — წითელი, ხოლო მეოთხე — კვლავ ოქროსფერი. აქ ქსოვილის ნახატი წყდება. ამ ფრაგმენტზე ოქროსფერი მედალიონის გამეორება საშუალებას გვაძ-

ლევს ვივარაუდოთ, რომ მთელს ქსოვილზე ასეთივე თანმიმდევრობით იცვლებოდა მედალიონების ფერი — მუქი ლურჯი აერთიანებდა მთლიანი ქსოვილის ნახატს: ოქროს, ვერცხლისა და წითელი ფერის მედალიონების ფერთა რიტმული მონაცვლეობა და ლურჯ ფონთან დაპირისპირება ქმნიდა ერთიან მდიდრულ ფერადოვან გამას. ამგვარი ფერადოვანი რიტმი ხაზს უსვამს ქსოვილის დეკორატიულ ხასიათს და მდიდრულ იერს ანიჭებს მას.

მედალიონში, რომლის სარტყელი მხოლოდ ვიწრო ზოლისაგან შედგება, გამოსახულია გაურკვეველი ჯიშის ფრინველი. მედალიონები ძალიან პატარა ზომისაა (d — 6 სმ). აქაც, როგორც სხვა ანალოგიურ მაგალითებში, მედალიონების მოხაზულობა სწორ წრეს არ წარმოადგენს. მაგრამ ნახატის ასეთი ხასიათი სიცოცხლეს მატებს ქსოვილის საერთო სახეს. ფრინველები ერთმანეთის მიმართ სარკულად არიან განლაგებული. ერთმანეთისაკენ მობრუნებული ფრინველების პოზის ზუსტი გამეორება (აწეული ფეხი) გამოსახულებას ჰერალდიკურ ხასიათს ანიჭებს. აღსანიშნავია, რომ ფრინველი მყარად დგას, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი ფეხი აწეული აქვს. ამ გამოსახულებაში ფრინველი ძლიერი და ამაყი გამომეტყველებითაა, რასაც ხელს უწყობს მისი მსხვილი მოღუნული და ოდნავ გახსნილი ნისკარტი, ძლიერად წინ წამოწეული და მომრგვალებული მკერდი. ფრთის მრგვალი მოხაზულობა, ზემოთ აწეული და ასევე მომრგვალებული ბოლო თავისი მოხაზულობით, ფრინველის მომრგვალებულ მკერდს პასუხობს. საერთოდ ამ ფრინველის სხეულის ყოველი ნაწილი — მოკაუჭებული ნისკარტი, რომლის ხაზი ოსტატურად გადადის მკერდის ნახატში, მოღუნული ძლიერი ბრჭყალები და ბოლო ჰარმონიულადაა ერთმანეთთან შეფარდებული. ამავე დროს, ფიგურის თითოეული ნაწილი ასევე ჰარმონიულად და ოსტატურად არის შეთანხმებული მედალიონის ფორმასთან. ფრინველსა და მედალიონს შორის დატოვებული თავისუფალი არეები ამსუბუქებს გამოსახულებას და ხელს უწყობს მის ნათელ აღქმას. მიუხედავად გამოსახულების მცირე ზომისა, მისი ყოველი დეტალი მკაფიოდ იკითხება. გამოსახულების გარშემო დატოვებული მედალიონის არე, ისევე როგორც მედალიონებს შორის ფონის ნაწილები არავითარი ორნამენტით არაა შევსებული. ამით ცალკეულ მედალიონს დამოუკიდებელი ხასიათი ენიჭება, რაც მედალიონის წმინდა კონტურთან ერთად ხაზს უსვამს დეკორის გარკვეული სიმსუბუქისა და დახვეწილობის შთაბეჭდილებას.

ზუსტი ანალოგიის პოვნა ამ ქსოვილისათვის ვერ მოხერხდა. მსგავსი დეკორატიული მოტივი გვხვდება ზოგიერთ სასაწურ და ბიზანტიურ ქსოვილზე. მაგრამ ამ მაგალითებში ასევე ცალკე, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ წრებებში მოთავსებული ფრინველის გა-



მოსახულება თავისი სტილისტიკური ნიშნებით მკვეთრად განსხვავდება ზემო სვანეთში ნაპოვნი ქსოვილის გამოსახულების ხასიათისაგან.

ერთ-ერთ სასანურ ქსოვილზე, რომელიც VII საუკუნით თარიღდება, მედალიონში გამოსახულია მამალი პიედესტალზე<sup>35</sup> (ტაბ. 8). იფხის ეკლესიის ქსოვილზე გამოსახული ფრინველისაგან განსხვავებით, სასანურ ქსოვილზე წარმოდგენილი მამალი მეტისმეტად მორთულია. სწორი და მომრგვალებული ხაზების მკვეთრი დაპირისპირება ხაზს უსვამს მის სტატიკურ პოზას. მამლის მკერდის მომრგვალებული ხაზის მიმართულებას ფეხებისა და პიედესტალის სწორი ხაზები ჰკვეთს. მამლის ბოლოც სწორი და მომრგვალებული ხაზების დაპირისპირებით არის გადაწყვეტილი. მედალიონის სარტყელი ორნამენტითაა მორთული, რის გამო თვით სარტყელიც ცალკე, დამოუკიდებელ, დეკორატიულ ელემენტად იკითხება.

წრეში მოთავსებული მამლის გამოსახულება გვხვდება აგრეთვე X ს-ის ერთ-ერთ ბიზანტიურ ქსოვილზე<sup>36</sup> (ტაბ. 9). აქაც გამოსახულებაში თვალს არ ხვდება იფხის ქსოვილის დეკორისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციის დეტალების ის განსაკუთრებული ჰარმონიული შეთანხმება, რომელიც თავს იჩენს არა მარტო გამოსახულების ცალკეული ელემენტების ნახატს შორის, არამედ გამოსახულებისა და ჩარჩოს ნახატის შეფარდებაში.

მართალია, ბიზანტიურ ქსოვილზე, იფხის ქსოვილის დეკორის მსგავსად, მედალიონები არაა დაკავშირებული ერთმანეთთან და მათი შემომსახურავი ზოლი სადაა, მაგრამ აქაც სპარსული ქსოვილის დეკორის მსგავსად, მის მომრგვალებულ ნახატს უპირისპირდება შიგნით მოთავსებული გამოსახულების ზოგიერთი დეტალის სწორხაზოვანი ნახატი.

სპარსული და ბიზანტიური ქსოვილები სხვადასხვა დროს მიეკუთვნება და ეს, რა თქმა უნდა, ართულებს შედარებას. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ბიზანტიურ ქსოვილში, რომელიც აშკარად შექმნილია აღმოსავლური (კერძოდ, სპარსული) ქსოვილების დეკორის გავლენით (რაც ჩვეულებრივი მოვლენა იყო ბიზანტიის ქსოვილთა წარმოებაში), შენარჩუნებულია სპარსული ქსოვილების დეკორისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ნიშანი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, მემკვიდრეობითაა გადმოსული სასანური ტელოგნებიდან: ცალკეული ელემენტების მკვეთრი კონტრასტული დაპირისპირება, რომელიც თავისებურ ექსპრესიით აღსავსე სტატიკურობას ანიჭებს გამოსახუ-

<sup>35</sup> Н. Н. Соколов, დასახლებული ნაშრომი, ტაბ. 42.

<sup>36</sup> E. Fleming, Das Textilwerk, Tübingen, 1957, ტაბ. III.

ლებას. რა თქმა უნდა, დროთა განმავლობაში ეს თვისებაც განიცდის ევოლუციას, მაგრამ მთავარი — თავისებური სტატიკურობა — რჩება.

სწორედ ეს მომენტი განასხვავებს ზემოთ მოყვანილი სასანური და ბიზანტიური ქსოვილების დეკორს იფხის ქსოვილის დეკორისაგან. აქ გამოსახულებათა ზოგადი სტატიკური ხასიათის ნაცვლად გარკვეული დინამიურობის შთაბეჭდილება იქმნება, რომელიც განპირობებულია, მოქნილი ნახატიის ჰარმონიული შეთანხმებით, როგორც ყოველ დეტალში, ასევე მთლიან კომპოზიციაში. ამის შედეგად, როგორც აღვნიშნეთ, მიღწეულია დეკორის გამსუბუქებული ხასიათი.

ამ მხრივ უფრო ახლო სტილისტიკური პარალელები იმავე ქართულ ძეგლებში გვხვდება, თუმცა ამ პარალელებს იძლევიან არა ქსოვილის დეკორები, არამედ ქვაზე გამოკვეთილი რელიეფური გამოსახულებანი. ხახულის ტაძრის (XI ს.) სამხრეთ ფასადზე გამოსახულია „მამალი თუ ფარშევანგი“<sup>37</sup>. (ტაბ. 10). მართალია, აქ გამოსახული ფრინველი მედალიონში არაა ჩაწერილი, მაგრამ აქაც აღსანიშნავია ფრინველის სხეულის დენადი ნახატი, მომრგვალებული ფორმების ჰარმონიული შეფარდება (მრგვალი ნისკარტი, რომლის ნახატი გადადის მომრგვალებულად შემოხაზულ გულმკერდზე და ასევე მომრგვალებულ გაშლილ ბოლოზე); აღსანიშნავია აგრეთვე ფრინველის სხეულის ზედაპირის ზომიერი დეკორირება.

ამ ქსოვილის დეკორის სტილისტურ პარალელს იძლევა ნიკორწმინდის ტაძრის (XI ს.) დასავლეთ ფასადის სარკმლის მორთულობის მოტივი — წრეში მოთავსებული ფასკუნჯის გამოსახულება<sup>38</sup> (ტაბ. 11, 12). აქაც გამოსახულების დეკორატიული ხასიათის თავისებურება განსაზღვრულია გამოსახულების წრეში ჰარმონიული ჩაწერით. ფასკუნჯის სხეულის მომრგვალებული ფორმები ოსტატურად არის შეფარდებული წრიულ მოხაზულობასთან. წრის სარტყელი გამოსახულებასთან ერთად ქმნის ერთ მთლიან დეკორატიულ ორნამენტს. ამ რელიეფებშიც შეიმჩნევა დეკორის მსუბუქი დახვეწილი ხასიათი.

იფხის ეკლესიის ქსოვილის დეკორის ამგვარი სტილისტური მსგავსება ქართულ რელიეფთან იმის საშუალებას იძლევა, რომ დავუშვათ ამ ქსოვილის შესრულება ქართველი ოსტატის მიერ.

პარალელურ მასალად მოყვანილ ქართულ რელიეფში (ნიკორწმინდის რელიეფები), ისევე როგორც იფხის ქსოვილის დეკორში, შეიმჩნევა კიდევ ერთი საერთო ნიშანი — გამოსახულებათა ელემენ-

<sup>37</sup> ე. თაყაიშვილი, 1917 წ. არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 63, ტაბ. 106<sub>2</sub>.

<sup>38</sup> ნ. აღადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957, ტაბ. 17<sub>2</sub>.

ტების ნახატის ჰარმონიული შესატყვისობა ცალკეული მედალიონების ფარგლებში, რაც განპირობებულია მედალიონთა დამოუკიდებელი ხასიათით, მათი მონაცვლეობის რიტმით, გარკვეული პაუზით. ამ მომენტების მსგავსება მათ ერთდროულობაზე მიგვანიშნებს. მაშასადამე იფხის ქსოვილის შექმნის დრო X საუკუნის დასასრულით და XI საუკუნის დასაწყისით შეიძლება განისაზღვროს. ეს უფრო ნათელი ხდება ქსოვილების შემდგომი ფრაგმენტების გარჩევისას. ისინი, მომდევნო ხანის სხვა ქართულ ძეგლებთან ერთად, ამჟღავნებენ ამ პაუზის ისეთ დარღვევას, როდესაც ცალკეული ელემენტების დინამიკურ ხასიათს ემატება ცალკეული ელემენტების შერწყმა მთლიანად კომპოზიციის ერთიანი, დინამიკური ნახატის საშუალებით.

რაც შეეხება ფრინველების გამოსახულებას, ისინი გვხვდებიან შუა საუკუნეების ქართული მატერიალური კულტურის სხვადასხვა ხასიათის ძეგლებზე. განსაკუთრებით უხვია ფრინველთა გამოსახულება, ცხოველებთან და ფანტასტიკურ არსებებთან ერთად, ნიკორწმინდის XI საუკუნის ტაძრის დეკორში. სამხრეთი კარიბჭის ვარსკვლავისებური კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთზე ორი ფრინველია გამოსახული, რომელთა სხეული გრძელი, ზემოთ აწეული მომრგვალებული ბოლოთი მთავრდება, ბოლოზე ორნამენტირებული მომრგვალებული ხვეულები, ხოლო თავზე სავარცხლისებრი ბიბილოები აქვთ.

ამავე კარიბჭის კამარის დასავლეთ მონაკვეთზე გამოსახულია სიმეტრიულად პირისპირ განლაგებული ფრინველები, რომლებიც ერთმანეთს მკერდით ეხებიან. დამუშავების წყალობით ფრინველებს უფრო დეკორატიული ხასიათი გააჩნიათ. ჩრდილოეთ-დასავლეთ მონაკვეთზე ასევე წყვილად ფრინველებია გამოსახული, რომელთა შორის მოთავსებული ასომთავრული წარწერა გვამცნობს, რომ იგი სირაქლემია<sup>39</sup>.

წყვილი ფრინველის მსგავსი გამოსახულების მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ პატარა ონის (XI ს.) დასავლეთის შესასვლელის ტიმპანზე და ხცისის (XI ს.) სამხრეთის ფასადის რელიეფები და სხვა.

ზემო კრიხში XI ს. მხატვრობის ქვეშ გაირჩევა ადრეული მოხატულობის ორი ფრინველის გამოსახულება (შესაძლოა ფარშავანგები)<sup>40</sup>.

როგორც მითითებული მაგალითები მოწმობენ, შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში საკმაოდ მოიპოვება ფრინველების გამოსა-

<sup>39</sup> ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 28<sub>2</sub>, 30, გვ. 74.

<sup>40</sup> Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо Криси, Тбилиси, 1963, გვ. 158.

ხულება. მაგრამ მათი ზუსტი იდენტიფიკაცია გარკვეულ ჯიშებთან ყოველთვის არ ხერხდება. ეტყობა, ოსტატი ნიმუშებს თავისებურად გადაამუშავებდა ხოლმე და საკუთარი ფანტაზიით უცვლიდა სახეს. მათ რიცხვს ეკუთვნის გარჩეული ქსოვილის დეკორის ფრინველის გამოსახულებაც.

## 2. იფხის ეკლესიის ქსოვილი (იხვ. № 151)

სოფ. იფხის იმავე წმ. გიორგის ეკლესიაში მოპოვებულია კიდევ სხვა ქსოვილის ფრაგმენტები, რომლებიც ასევე ჯვრის ზურგს ამშვენებდნენ<sup>41</sup>. ეს ერთი ქსოვილის ექვსი ფრაგმენტია, მართალია, შედარებით კარგად შენახული, მაგრამ მაინც დეკორის მთლიანი სქემის აღდგენა მხოლოდ მიახლოებითაა შესაძლებელი (ტაბ. 13).

ქსოვილი დართული აბრეშუმის ძაფისგანაა მოქსოვილი, ორმაგია, გამოყენებულია ორი ხლართი: ფუძისათვის — ტილოს ხლართი, ზედაპირისათვის — ყაქარდული ხლართი, უფრო მეტად ატლასის ხლართზე, რაც ქსოვილის პირს ბზინვადობას ანიჭებს.

საერთოდ ტილოს ხლართი ყველაზე მაგარი და მტკიცეა, ამიტომ, ჩვეულებრივ, ფუძის ხლართად იყენებდნენ. ქსოვილის ქსელში და მისაქსელში ერთნაირი სისქის ძაფია გამოყენებული.

როგორც აღვნიშნეთ, ეს ორპირი ქსოვილია და ორი ხლართისაგან შედგება. ქსოვილის ზედაპირი (ყაქარდი) და ფუძე (ტილო) სხვადასხვა სიმჭიდროვისაა. ზედაპირის (ყაქარდის) ხლართის სიმჭიდროვე: ქსოვილის სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup>, ქსელის მიმართ ზედაპირზე — 40 ძაფი; ქსოვილის სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup>, ძირის ქსელზე — 35 ძაფი; ფუძის (ტილოს) ხლართის სიმჭიდროვე: ქსოვილის სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup>, მისაქსელის ზედაპირზე — 33 ძაფი; ქსოვილის სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup>, მისაქსელის ქვედაზე — 40 ძაფი.

ამრიგად, ამ ქსოვილში გამოყენებულია ორი ქსელი და ორი მისაქსელი. ფუძისეული მისაქსელი ასრულებს დამაკავშირებელ როლს ზედა და ქვედა ქსელს შორის, ხოლო ზედა ქსელი და მისაქსელი ურთიერთგადახლართვით განსაზღვრავენ ქსოვილის სახეს.

მისაქსელის ზედა და ქვედა ძაფები დაუგრეხავია, ხოლო ქსელის ძაფები, როგორც ზედა, ისე ქვედა, მარჯვენა გრეხილობისაა, ე. ი. ხეიბის ხაზი მიდის მარცხნიდან მარჯვნივ, ქვევიდან ზევით<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> ქსოვილის ფრაგმენტი დაცულია გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში.

<sup>42</sup> ასეთი გრეხილი ძაფი დღევანდელ ტექნიკაში აღინიშნება Z-ით.

აღსანიშნავია, რომ ბიზანტიური უმაღლესი ხარისხის აბრეშუმის ქსოვილები, რომლებიც საიმპერატორო კარისათვის იყო განკუთვნილი, მარჯვნივ გრებილი ძაფით იქსოვებოდა. მაგალითად, ბრიქსენის არწივებისგამოსახულებიანი წამოსასხამი, წმ. გერმანეს სუდარა სენტ-ეზებ დ' ოქსერის ეკლესიიდან (X—XI სს.) და სხვა<sup>43</sup>. ძაფის გრებილობა ცვლის ქსოვილის სახეს, ფაქტურას და ხელს უწყობს ქსოვილში სხვადასხვა მხატვრული ეფექტის წარმოქმნას. ბიზანტიური ქსოვილებისაგან განსხვავებით, აღმოსავლური ქსოვილების ძაფებს ოდნავ ან სულ არ გრებდნენ<sup>44</sup>. ამგვარად, იფხის ეკლესიის ქსოვილის შესრულების ტექნიკა ნებას გვაძლევს დავსვათ საკითხი მისი აღმოსავლური წარმოშობის შესახებ. ამ საკითხის გადაწყვეტაში დაგვეხმარება ქსოვილის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი.

რომ არსებული ფრაგმენტები წარმოადგენს ერთი ქსოვილის ნაწილებს, ამას ქსოვის ტექნიკა, შერჩენილი ორნამენტის დეტალებისა და ფერთა იდენტურობა ამტკიცებს.

როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, ჩვენ ხელთ გვაქვს ექვსი ფრაგმენტი, მათ შორის ხუთი — საკმაოდ დიდი. ეს საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ ქსოვილის გარკვეული ნაწილის ნახატის საერთო სახე და ვიმსჯელოთ მის მხატვრულ ხასიათსა და ღირსებაზე.

ქსოვილის მთლიანი ნახატის ზუსტი აღდგენა არ ხერხდება, რესტავრაციის გრაფიკული სქემა იძლევა მხოლოდ ზოგად წარმოდგენას ორნამენტის ნახატის საერთო კომპოზიციაზე<sup>45</sup>. ფრაგმენტების მიხედვით ჩანს, რომ ქსოვილზე გამოსახული უნდა ყოფილიყო დიდი მედალიონები, რომლებიც ერთმანეთს პატარა მედალიონებით უერთდებოდნენ. შერჩენილი დეტალების მიხედვით დიდი მედალიონების ერთ რიგში გამოსახული იყო ფრინველი, საფიქრებელია, მამალი (?), ხოლო მეორე რიგში რაღაც სხვა გამოსახულება, რომლის დადგენა შეუძლებელია მასალის უქონლობის გამო. ეს ორი გამოსახულება მონაცვლეობდა მედალიონთა მწკრივების მიხედვით.

როგორც აღვნიშნეთ, ქსოვილის ორნამენტის ერთ-ერთ მთავარ ნაწილს წარმოადგენდა წრეში ჩაწერილი ფრინველი, რომელიც მწკრივის გამოშვებით რიტმულად მეორდებოდა მთელი ქსოვილის ზედაპირზე.

პირველი ფრაგმენტი (59 სმ×19 სმ). ეს ფრაგმენტი ყველა სხვა ფრაგმენტზე დიდია (ტაბ. 14). მის მარცხენა მხარეს შერჩენილია გა-

<sup>43</sup> H. H. Соболев, დასახ. ნაშრ. 69.

<sup>44</sup> D. S. Shepherd and W. B. Hennig, Zandiji Identified „Aus der — weit der islamischen Kunst Festschrift für“. E. Kühnel, Berlin, 1959.

<sup>45</sup> რესტავრაცია გაკეთებულია ჩვენ მიერ.

ნიერი რკალისებურად მოღუნული სარტყლის სამმაგი ზოლი. შუა განიერი ზოლი შეესებულა ლურჯი ფერის რვაკუთხედებით, რომელთა შიგნით მოთავსებული წითელი ფერის ჯერები ლურჯი რვაკუთხედებისგან გამოიყოფა ვიწრო ვერცხლისფერი კონტურით. რვაკუთხედებს შორის დარჩენილ არეებში ჩაწერილია არასწორი ფორმის მოყავისფრო-წითელი ფერის სხვადასხვა ფორმის სამკუთხედები. განიერ სარტყელს ორივე მხარეს ვიწრო, ერთნაირი სიგანის სარტყელი უელის, რომელიც დიდი სარტყლისაგან ვიწრო წითელი ზოლითაა გამოყოფილი. ამ ვიწრო სარტყლებში კი ლურჯი ფერის სხვადასხვა ზომის არასწორი მოყვანილობის ბურთულებია მოთავსებული. ასეთივე ორნამენტული ზოლის მცირე ნაწილი ქსოვილის მარჯვენა მხარესაცაა შერჩენილი. ეს ორნამენტული ზოლი ქმნიდა წრეს. ამ წრეში ვერცხლისფერ ფონზე დიდ მოყავისფრო-წითელ ლაქად ამოიკითხება ფრინველის გამოსახულების ნაწილი — მისი ქვედა ტანი, დამატებით დამუშავებული სხვადასხვა ფერის და ზომის ლურჯი, ოქროსა და ვერცხლისფერი ლაქებით. გამოსახულ ფრინველს აქვს ორი ძლიერი ბრჭყალიანი ფეხი. ერთ ფეხზე შემორჩენილია წინა ბრჭყალი და დეზი, ხოლო მეორე ფეხზე — მხოლოდ დეზი. ფრაგმენტზე ჩანს აგრეთვე ფრინველის მკერდის, ფრთისა და ბოლოს ნაწილები. მკერდის წინ შეიძლება გავარჩიოთ ფოთლისებური ორნამენტი, რომელსაც ბოლოზე პატარა მძივი ჰკიდია. ფრინველის ბოლო თითქმის მედალიონის ჩარჩომდეა ჩამოშვებული, ორადაა გაყოფილი და ჩახვეული ერთმანეთის მიმართ მოპირდაპირე მხარეს. ფრთის ორივე წვერიც თითქმის მედალიონის ჩარჩომდეა ჩამოშვებული. ფრინველის სხეულის ზედა მხარეს ჩანს კიდევ ერთი ხვეული. რომელიც, საფიქრებელია, ამავე გაშლილი ბოლოს ერთ-ერთ ნაწილს წარმოადგენს. ამ ქსოვილის ფრაგმენტებზე გამოსახული მამლის მკერდი სადაა, ხოლო ბოლო ორნამენტითაა დეკორირებული.

მეორე ფრაგმენტი (54,5 სმ × 19,5 სმ). შემორჩენილია ორი სხვადასხვა მედალიონის ჩარჩოს ნაწილი ისეთივე ორნამენტით შეესებული, როგორც გვაქვს პირველ ფრაგმენტზე (ტაბ. 15). ფერადოვანი გადაწყვეტაც მიუთითებს, რომ ეს ფრაგმენტი იმავე ქსოვილის ნაწილია, რომელსაც ეკუთვნოდა ზემოთ აღწერილი ფრაგმენტი.

ქსოვილის ამ ნაწილზე ორი დიდი მედალიონის ფრაგმენტი ერთმანეთს პატარა მედალიონის საშუალებით უერთდება. პატარა მედალიონის ჩარჩო შემკულია ლურჯი ბურთულებით, მედალიონს შიგნით კი ჩანს ფოთლოვანი ორნამენტის პატარა ნაწილი.

ამ ფრაგმენტზე გამოსახული დეტალები რამდენადმე განსხვავდება პირველი ფრაგმენტის გამოსახულებისაგან. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ

შემთხვევაში გვაქვს იმავე ქსოვილის ორნამენტის მეორე მოტივი, რომელიც პირველი ფრაგმენტის მედალიონში ჩაწერილ ფრინველის გამოსახულებასთან რიტმული მონაცვლეობით ქმნიდა ქსოვილის ერთიან დეკორს. შერჩენილი ნახატის მიხედვით, სავარაუდებელია, რომ მეორე ფრაგმენტის მედალიონში მოთავსებული იყო ერთმანეთის ზემოთ განლაგებული ორი გამოსახულება. ამასვე გვაფიქრებინებს დეტალების სხვადასხვა ფერადოვანი გადაწყვეტაც. ზედა გამოსახულება მოყავისფრო-წითელი ფერისაა, მისი ზედაპირი ორნამენტირებულია ვიწრო ვერცხლისფერ ზოლზე მოთავსებული ლურჯი ოთხკუთხედებით. ამ გამოსახულების წინ, ისევე როგორც პირველ ფრაგმენტზე, გამოსახულია ფოთლის მსგავსი მოტივი, მასზე დაკიდებული ორი „მძივით“. ქვედა გამოსახულების სხეული ყვითელი ფერის ძაფითაა შესრულებული. კონტურული ნახატი ლურჯი ფერითაა აღნიშნული, დეკორატიული მოტივები, რომლებიც ავსებენ ამ ნახევარწრიული ფორმის ფრაგმენტს, ვერცხლისა და ლურჯი ფერის ძაფებითაა შესრულებული.

მესამე ფრაგმენტი (31 სმ×7 სმ). ამ ფრაგმენტზე მოცემულია დიდი მედალიონების შემაერთებელი პატარა მედალიონი მცენარეულ-გეომეტრიული ორნამენტის მოტივებით. მარჯვნივ მოჩანს დიდი მედალიონის ნაწილი, ხოლო მის შიგნით — ფრინველის შემომხაზველი კონტური და მოყავისფრო-წითელი ბოლო ზედ ლურჯი ბურთულებით. ამ ფრაგმენტის დეკორის ელემენტები იმ დეტალების იდენტურია, რომლებიც პირველ ფრაგმენტზე გაირჩევა (დიდი მედალიონი ფრინველის გამოსახულებით). არასწორი ფორმისაა დიდი მედალიონის მოხაზულობა<sup>46</sup>, ისევე როგორც პატარა მედალიონისა. ფრაგმენტზე პატარა მედალიონის დიამეტრი ერთი მიმართულებით 12 სმ-ს უდრის, ხოლო მეორე მიმართულებით — 14 სმ-ს.

პატარა მედალიონებში ხვეულები და ფოთლებია ჩაწერილი. ხვეულების ლურჯი ფერის ნახატი და ფოთლების წითელი ლაქები ოქროსფერ ფონზეა შესრულებული. კონტურული ნახატი სხვადასხვა სისქისაა, რაც განსაკუთრებულ მეტყველებას ანიჭებს მას.

პატარა მედალიონს გარს ვიწრო (3—2,5 სმ) სივანის ზოლი უვლის. ამ ზოლის კონტურის ერთი ნაწილი შესრულებულია ლურჯი ფერით. შიგნით კი, ოქროსფერ ფონზე მოთავსებულია სხვადასხვა ზომის

<sup>46</sup> აღსანიშნავია, რომ ასევე არასწორი მოხაზულობით ხასიათდება მედალიონის ფორმა ბიზანტიის, სოგდიანას და სხვა ქვეყნების ქსოვილებზე. მკვლევარნი ამ ფაქტს იმდროინდელი საფეიქრო ნაწარმის ხელით წარმოებით ხსნიან; А. М. Беленицкий, М. Б. Бентович. Из истории средневекового шелкоткачества; Советская археология, М., 1961, 2, გვ. 66ხ Н. Н. Соболев, Очерки по украшению тканей, М.-Л., 1939, გვ. 66.

მოყავისფრო-წითელი ფერის ბურთულები, ბოლოს კონტურის მეორე ნაწილი შესრულებულია მოყავისფრო-წითელი ფერით და შიგნით ოქროსფერ ფონზე მოთავსებულია ლურჯი ფერის სხვადასხვა ზომის ბურთულები.

ამ ფრაგმენტზევა დარჩენილი დიდი მედალიონის სარტყლის ნაწილი, რომელიც ლურჯი ფერის კონტურითაა შესრულებული. სარტყლის ვიწრო არეს სხვადასხვა ფორმის წითელი ოთხკუთხედები ავსებს. დიდი მედალიონების რიგი შესრულებულია ლურჯი ფერის კონტურით, ხოლო ბურთულების ფერი კონტურის ფერის საპირისპიროდ იცვლება.

მეოთხე ფრაგმენტი (24,5 სმ×18 სმ). ამ ფრაგმენტზე შემორჩენილია დიდი მედალიონის ჩარჩოს ნაწილი, ფრინველის მკერდი და მის წინ მოყავისფრო-წითელი ფერის „საკიდი“, ლურჯი ფერის სამყურა ფოთლით; საკიდი ლურჯი ფერის „მძივით“ მთავრდება; ჩანს აგრეთვე ფრინველის ბრჭყალი.

მეხუთე ფრაგმენტი (38 სმ×14 სმ). ეს ფრაგმენტი იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ აქ ოთხ მედალიონს შორის მოთავსებულ არეზე დარჩენილია მცენარეულ-გეომეტრიული ორნამენტის ნაწილი, რომელიც ორნამენტის უფრო სრულად აღდგენის საშუალებას იძლევა. გამოსახულია გეომეტრიზირებული ყლორტი, ორივე მხარეს დართული ხვეულებით. ამავე ფრაგმენტზეა დარჩენილი დიდი მედალიონის ჩარჩო და მედალიონის შიდა ფონის ნაწილი. ფონზე მოჩანს ნახატი, ვიწრო ლურჯი კონტურით.

მექვესე ფრაგმენტი (60 სმ×15 სმ). ეს ფრაგმენტი ქსოვილის ნაწიბურს წარმოადგენს. ქსოვილის ორნამენტი ამ ფრაგმენტზე მთავრდება. აქ შეიძლება გავარჩიოთ მედალიონებს შორის არეზე მოთავსებული მცენარეული ორნამენტი, დიდი მედალიონის ჩარჩოს ნაწილი, პატარა შემაერთებელი მედალიონის ნაწილი, აგრეთვე დიდი მედალიონის ფონი, შიგ მოთავსებული ფრინველის ბოლოს ფრაგმენტი.

ამრიგად, ჩვენამდე მოაღწია ერთი მოტივის სხვადასხვა დეტალებმა, რაც საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ ცალკეული მოტივის მთლიანი სახე.

როგორც აღწერიდან ჩანს, ქსოვილის ყველა ფრაგმენტზე ფერადოვანი გამა შედგება მუქი მოყავისფრო, წითელი, ლურჯი, ვერცხლისა და ოქროსფრისაგან, რაც ქსოვილის საკმაოდ მდიდრულ ფერადოვნებაზე მიუთითებს და, ამავე დროს, მკაცრ, თავშეკავებულ შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ საერთო ფერადოვნებაში გაბატონებულია მოყავისფრო-წითელი ფერი, რომელიც ეფექტურად გამოიყოფა ვერცხლისფერ ფონზე.



ჩვენს ვარაუდს, რომ ექვსივე ფრაგმენტი ერთ ქსოვილს ეკუთვნის, პირველ რიგში ადასტურებს ამ ფრაგმენტების ტექნიკური ანალიზი — ყველა ფრაგმენტის ტექნიკური მონაცემები ერთნაირია<sup>47</sup>. გარდა ამისა, ფრაგმენტების დეკორის ელემენტებიც ერთნაირია.

ერთი ქსოვილის ექვსი ფრაგმენტის არსებობის მიუხედავად, ამ ქსოვილის მთლიანი ნახატიც ზუსტი აღდგენა ვერ მოხერხდა, მაგრამ იგი შესაძლებლობას იძლევა ქსოვილის დეკორის საერთო სქემა წარმოვიდგინოთ (ტაბ. 16). აღდგენის შედეგად ჩვენ მივიღეთ საკმაოდ დიდი ზომის მედალიონები, რომლებიც ერთმანეთთან შეერთებულია პატარა მედალიონებით შიგ ჩაწერილი ფოთლოვან-გეომეტრიული ორნამენტით. ჩვენი ვარაუდით, მედალიონების ერთ მწკრივში ერთი გამოსახულება მეორედებოდა, ხოლო მედალიონთა მეორე მწკრივში — მეორე ახალი გამოსახულება<sup>48</sup>. მედალიონებს შორის დარჩენილი რომბისებური არე შევსებული იყო ოთხი ფოთლით, რომელთაც ოთხკუთხედში მოთავსებული საერთო ყლორტი აერთიანებდა.

განხილულ ფრაგმენტებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია ფრაგმენტი № 1 (ინვ. № 151), ვინაიდან იგი ყველაზე დიდია ზომით და უკეთესადაა დაცული.

როგორც აღვნიშნეთ, ამ ფრაგმენტებზე შემორჩენილია ფრინველის ტანის ქვედა ნაწილი, მის წინ მოთავსებული ფოთლოვანი საკიდებით, ბრტყალიანი ორი ფეხი, ფრთისა და ბოლოს ნაწილები. ისინი საშუალებას გვაძლევენ მიახლოებით მაინც დავადგინოთ თუ რომელი ფრინველია გამოსახული. შესაძლებელია იგი იყოს არწივის გამოსახულება. არწივთან მსგავსებას იძლევა ფრინველის ამოზნექილი მკერდი, ენერგიული მონახაზი, ბრტყალებიანი, ძლიერი ფეხები. გარდა არწივისა შეიძლება გამოსახული იყოს მისი მსგავსი სხვა ფრინველი (ორბი, მიმინო და სხვ.), მაგრამ ქსოვილზე ნათლად ჩანს დეზები, რაც გამორიცხავს არწივის ან მისი მსგავსი ფრინველის აქ არსებობას. ცნობილია, რომ დეზები მხოლოდ ქათმის ოჯახის წარმომადგენელთა აქვთ<sup>49</sup>. ქათმის ოჯახიდან კი დეზებიან ფრინველთა შორის სახვითი ხელოვნების ნიმუშებში, ჩვეულებრივ, მამალი, ხოხობი, ფარშავანგი და სხვა მათი მონათესავე ფრინველები გვხვდება. გამოსახულებებს იყენებენ, როგორც ქსოვილის ორნამენტის მთავარ, ცენტრალურ

<sup>47</sup> ყველა ფრაგმენტის მისაქსელის ზედა და ქვედა ძაფები დაუგრეხავია, ხოლო ქსელის ზედა და ქვედა ძაფების გრეხილობა მარჯვენა მხრისაა. ზედაპირისა და მისაქსელის ზედაპირის ქსოვის სიმპიდროვე ყველგან ერთნაირია.

<sup>48</sup> ამის შესახებ იხ. ქვემოთ.

<sup>49</sup> А. Э. Брем, Жизнь животных, т. II, 1900, с. Петербург.

მოტივად<sup>50</sup>, ასევე დეკორის მეორეხარისხოვან ელემენტად<sup>51</sup> ბიზანტიურ, სპარსულ, სიცილიურ ქსოვილებზე.

ჩვენ მიერ განხილული ქსოვილის გამოსახულება არ შეიძლება მივამსგავსოთ ხოხობს და ფარშეანგს, ვინაიდან მისი სხეული არ არის წაგრძელებული, რაც ამ ორი ფრინველის გამოსახულებისათვისაა დამახასიათებელი.

ამიტომ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქ გამოსახულია მამალი, მით უფრო, რომ მამლის გამოსახულება ანალოგიური ნიშნებით VII ს. სასანურ ქსოვილზე გვხვდება<sup>52</sup>.

მოღწეული დეტალების მიხედვით შესაძლებელი ხდება წარმოდგინოთ თუ როგორ იყო განლაგებული წრეში დეკორის მთავარი ელემენტის — დიდ მედალიონში მოთავსებული ფრინველის — მამლის გამოსახულება.

ფრაგმენტზე შემორჩენილი ფრინველის გამოსახულების ნაწილს (ფეხის კანგიდან დაწყებული მხარის დასაწყისამდე) მედალიონის  $\frac{1}{4}$  უკავია. ჩვეულებრივ. როდესაც მედალიონში ერთი გამოსახულებაა მოთავსებული, მის მთლიან სხეულს მედალიონის ფართობის  $\frac{3}{4}$  უკავია, ხოლო დანარჩენი  $\frac{1}{4}$  თავისუფალი არეა. მამლის მთლიანი გამოსახულების წრეში განლაგების წარმოსადგენად უნდა გავითვალისწინოთ მამლის სხეულის აგებულების თავისებურება და შევადაროთ ჩვენი ფრაგმენტები იმ ქსოვილებს, რომლებზეც ამგვარი გამოსახულება მთლიანად არის შემონახული. ასეთია, მაგ., ზემოთ აღწერილი VII ს. სასანურ ქსოვილზე გამოსახული მამალი<sup>53</sup>.

როგორც აღვნიშნეთ, იფხის ქსოვილზე, მამლის კისერთან, მკერდის წინ ვარჩევთ მძივების მსგავს გამოსახულებას. ასეთივე დეტალებისაგან შედგება სასანურ ქსოვილებზე გამოსახული ჰერალდიკური ლენტი ცხოველთა და ფრინველთა კისერზე. ეტყობა, ზემო სვანეთიდან ჩამოტანილ ქსოვილზეც ანალოგიურ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე და დარჩენილი მძივი ლენტის ერთ-ერთი დეტალია. ამ დეტალის მსგავსება გვაძლევს უფლებას ვივარაუდოთ, რომ ქსოვილზე გამოსახული მამლის კისერი, ლენტები, სასანური მაგალითების მსგავსად იყო დამუშავებული.

<sup>50</sup> Otto von Falke, Kunstgeschichte den Seidenweberei, Berlin, 1913, II, გვ. 243, 245, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256 და სხვ.

<sup>51</sup> დასახ. ნაშრ., ტ. II, გვ. 142, 188; II, გვ. 258, 361.

<sup>52</sup> Н. П. Соболев, Очерки по истории украшения тканей, М.-Л., 1934, გვ. 92, ამ გამოსახულებაზე ეხედებით სხულის მსგავს ფორმებს, ღებებს და სხვ.

<sup>53</sup> იქვე, ტაბ. 92.

ასეთი ტიპის ყელსაბამს პირველად ვხვდებით სასანურ ხელოვნებაში, სადაც მან ფართო გავრცელება პოვა ქვის რელიეფში<sup>54</sup>, ვერცხლის მონეტებზე<sup>55</sup>, ქედური ხელოვნების სხვა ნიმუშებზე და სხვ. ამ მაგალითებს შორისაა ლარნაკი ვარნან I-ის ნადირობის სცენით, შაპურ III-ის ნადირობის სცენით.

ეს სამკაული თავსაკრავი დიადემის გადიდებულ და გადამუშავებულ ნაირსახეობას წარმოადგენს, რომელიც სასანურ გვირგვინს დაედო საფუძვლად. მეფის გვირგვინი უკან გაფრიალებული ლენტეხით სწორედ ის გვირგვინია, რომელიც ხელში უჭირავთ აპურამაზდას, მითრას და ანაპიტას, ან ნისკარტით უჭირავთ არწივებს, ხოხბებსა და სხვა ფრინველებს, როგორც ამ ღვთაებათა სიმბოლურ განსახიერებებს<sup>56</sup>. ეს ელემენტები, რომლებიც სასანური სამეფო რეგალიების ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენენ, ყოველთვის თან ახლავს სასანელ მეფეებს, მათ ცხენებს, სხვადასხვა ცხოველს და ფრინველს — ცხვრებს, ხოხბებსა და სხვა (ქედური ხელოვნება, რელიეფები და სხვ.)<sup>57</sup>.

მორთულობის ასეთი დეტალი შემდგომში სხვა ქვეყნებშიც გავრცელდა, განსაკუთრებით არაბების მიერ სპარსეთის დაპყრობის შემდეგ, როდესაც ხელოსნები (მათ შორის ფეიქრები) სხვადასხვა ქვეყანაში გადაიხვეწნენ და იქ განაგრძეს თავისი მუშაობა. ხელოსნებმა შეინარჩუნეს თავისი ხელობის ყველა დამახასიათებელი ხერხი, საშუალება და ქსოვილების დაკანონებული სახეები, დამახასიათებელი მხატვრული თავისებურებანი. რა თქმა უნდა, ამ სამეფო ნიშანს დაეკარგა თავისი პირვანდელი აზრი და წმინდა დეკორატიული მნიშვნელობა შეიძინა.

ხატოვანი ქსოვილების მომხმარებელი ძირითადად სამეფო კარი და სასახლის არისტოკრატია იყო. ძვირფასი სასანური ქსოვილების დეკორში ჩართულია სპილოების, ლომების, არწივების, ფასკუნჯების, ფრთოსანი ცხენების და სხვა ამგვარი გამოსახულებები, რითაც აღმოსავლური მონარქიის ძლიერება იყო სიმბოლურად გამოხატული<sup>58</sup>. სასანური ირანი აწვდიდა მეზობელ ქვეყნებს, კერძოდ ბიზანტიას<sup>59</sup>, აბრეშუმის ნედლეულსა და მზა პროდუქციას. ფ. აკერმანი აღნიშნავს,

<sup>54</sup> И. А. Орбелин, К. В. Тревер, Сасанидский металл, М., 1935, гл. 44, таб. 1, 2.

<sup>55</sup> იქვე.

<sup>56</sup> Н. П. Толль, Заметки по иконографии сасанидских ткачей, Прага, 1929, гл. 304, таб. XXV.

<sup>57</sup> И. А. Орбелин, К. В. Тревер, наз. труд. таб. 5, 15, 25, 28, 51, 52.

<sup>58</sup> Н. П. Соболев, დასახელ. ნაშრ., გვ. 88.

<sup>59</sup> იქვე, გვ. 30.

რომ სასანური ქსოვილების გავრცელება გასაკვირი არ არის, „რადგან თუ მისი სტილი, ერთი მხრივ, ჭეშმარიტად ეროვნულია, მეორე მხრივ, იგი მეტისმეტად მომხიბლავია ესთეტიკური თვალსაზრისით“<sup>60</sup>. სასანურ ირანში, ფრინველი და ცხოველი სხვადასხვა სამეფო რეგალიებით იყო მორთული (სამეფო გვირგვინი, უკან შეკრული და გაფრიალებული ლენტებით, პირში მძივებით და სხვ.), რაც, როგორც იყო აღნიშნული, ხელისუფლების ძალასა და ძლიერებას გამოხატავდა. მეზობელი ქვეყანა — ბიზანტია — იღებდა აღმოსავლურ დეკორს, რომელიც მდიდრულ იერს ანიჭებდა ქსოვილებს. პირველად ბიზანტიის დიდებულები გატაცებული იყვნენ ამ გამოსახულებებში ხორცშესხმული ძალისა და ძლიერების სიმბოლიკით, შემდგომში კი მათ ამ ქსოვილების მხოლოდ დეკორატიული მორთულობის სიმდიდრე იზიდავდა.

ბიზანტიელი ხელოსნები ბაძავდნენ აღმოსავლელ ხელოსნებს საფეიქრო პროდუქციაში; ადგილობრივი წარმოშობის ქსოვილების დეკორის ნახატი იმეორებდა აღმოსავლურ მოტივებს. ხდებოდა მათი გადამუშავება ადგილობრივი მაღალი საზოგადოების გემოვნებისა და მოთხოვნილების შესაბამისად<sup>61</sup>. ბიზანტიელი ხელისუფლებისათვის სასანური სამეფო რეგალიების შინაარსი გაუგებარი იყო. მათ ხელში სიმბოლური ნიშანი თავის პირვანდელ მნიშვნელობას კარგავს და მხოლოდ დეკორატიულ მოტივად იქცევა<sup>62</sup>.

როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, ზემო სვანეთში მოპოვებულ ქსოვილზე მამალს მკერდის წინ შერჩენილი აქვს მარგალიტიანი ფოთლის მსგავსი მოტივი. ეს დეტალი მიგვიითითებს იმაზე, რომ გამოსახულების კისერი შემკული ყოფილა სამკაულით. შერჩენილი ფრაგმენტის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ეს არ უნდა იყოს მცენარეული დეკორი (ღერო, ფოთლები), რომელსაც სასანური ხელოვნების ზოგიერთ ნიმუშზე ვხვდებით (მაგალითად, VII ს. სასანური ქსოვილი<sup>63</sup>). მედალიონში გამოსახულია ქათამი ფოთლოვანი ღეროთი. დარჩენილი ფრაგმენტები, ჩვენი ვარაუდით, საკიდის ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც მამალს ყელსაბამად ჰქონდა, ან შესაძლოა ნისკარტით ეჭირა. სასანურ ეპოქაში ყელსაბამს წინ მარგალიტები ეკიდა, უკან გაფრიალებული ბოლოებით მთავრდებოდა და

<sup>60</sup> Ф. Акерман, К вопросу о Сельджукских и сефевидских тканях, гз. 45; Иранское искусство и археология, III международный конгрес в Ленинграде, М., 1939.

<sup>61</sup> В. И. Лазарев, История византийской живописи, т. I, М., 1947, гз. 21.

<sup>62</sup> Н. П. Толль, Заметки по иконографии сасанидских тканей, Прага, 1934, гз. 105.

<sup>63</sup> Н. П. Соболев, დასახ. ნაშრ. გვ. 93.

კისერთან იყო შეკრული<sup>64</sup>. ყელსაბამი თანდათან იცვლის სახეს. ზოგიერთ შემთხვევაში საკიდი რჩება და უკან გაფრიალებული ლენტები ქრება. „Ленты потеряли свой сасанидский характер и повидному не были поняты ткачами, прикрепившими их не к ошейнику, а к особой седелке или к подпруге“<sup>65</sup>.

ქართულ ხელოვნებაში დეკორატიული ყელსაბამით (წინ საკიდისა და უკან გაფრიალებული ლენტების გარეშე) არის მორთული ნიკორწმინდაში კარიბჭის კამარაზე გამოსახული ფრინველები და ცხოველები<sup>66</sup>. დეკორატიული ყელსაბამითვე არიან მორთული ხახულისა და სამთავისის ფასკუნჯებიც და ა. შ.

ასეთივე გამოსახულებებს ვხვდებით კერამიკაში. განათხარ მასალაში აღმოჩენილ თიხის ჭამებზე გამოსახულია ფრინველები დეკორატიული ყელსაბამით სხვა ატრიბუტების გარეშე<sup>67</sup>.

ქსოვილზე (ზემო სვანეთიდან) ყელსაბამს უკან გაფრიალებული ბოლოები უნდა ჰქონოდა. ასეთი მოსაზრების დაშვების უფლებას გვაძლევს ის გარემოება, რომ XI—XIII სს. ქსოვილებზე უმეტესად დეკორის სწორედ ასეთ ელმენტს ვხვდებით<sup>68</sup>. გამოსახულებებს უკან გაფრიალებული ლენტები აქვს იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ყელსაბამს პირვანდელი სახე დაკარგული აქვს, ე. ი. ყელსაბამი ცალკეა, ხოლო მისი ბოლოები კისერთან კი არ არის შეკრული, არამედ კეფაზე. ამრიგად, ჩვენ თუ ვივარაუდებთ, რომ გამოსახულებას ყელსაბამი უკან გაფრიალებული ლენტებით ჰქონდა, ეს ლენტები მიიღებენ სწორ, გაჭიმულ სახეს ოდნავ ტეხილი კონტურით შემოვლებულს, ზედაპირი დაფარული ექნებოდა ისეთივე არასწორი და სხვადასხვა სიდიდის ოთხკუთხედებით, როგორც გამოყენებულია ქსოვილის მთლიან დეკორში: ჩვენ ქსოვილზე ფრინველის გამოსახულებას აქვს მხარი, მისი ნიშნები სრულებით არ შემოგვრჩა, რის გამოც ძნელი დასადგენია ამ ნაწილის ნახატი. უმეტეს შემთხვევაში სხვადასხვა დროის ხელოვნების ნაწარმოებებზე ანალოგიურ გამოსახულებებში მხარი გამოყოფილია. ასეთ დეკორატიულ დეტალს ვხვდებით სასანური ხელოვნების ნიმუშზე<sup>69</sup>, ბიზანტიურ, სიცილიურ, მავრიტანულ

<sup>64</sup> E. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1923, Taff. 103.

<sup>65</sup> Н. П. Толль, დასახ. ნაშრომი, გვ. 301.

<sup>66</sup> ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბილისი, 1967, ტაბ. 28, 29, 30, 36, 41.

<sup>67</sup> ვ. ჯაფარიძე, ქართული კერამიკა (XI—XIII სს.), თბ., 1966, ტაბ. XII, ტაბ. XIII, 1, 2.

<sup>68</sup> Otto von Falke, დასახ. ნაშრომი, Berlin, 1913.

<sup>69</sup> И. А. Орбели, К. В. Тревер, Сасанидский металл, М.-Л., 1935, таб. 22, 23, 28, 29.

ქსოვილებზე<sup>70</sup>, ქართულ კერამიკაზე<sup>71</sup> და სხვ. დასახელებულ მაგალითებში მხრის ზედაპირი ჩვეულებრივ შემკულია გეომეტრიული ორნამენტით, რომელიც წმინდა დეკორატიულ მოტივად იკითხება და ქსოვილის მთლიანი დეკორის ერთ-ერთ ელემენტს წარმოადგენს. სრულიად დასაშვებია, რომ ზემო სვანეთში ნაპოვნი ქსოვილის ფრაგმენტის გამოსახულებაზედაც ფრინველის მხარი ანალოგიურად გადაწყვეტილი და ისეთი გეომეტრიული ორნამენტით დამუშავებული იყო, რომელიც მთლიანად დეკორის ერთ-ერთ შემადგენელ ელემენტს წარმოადგენდა. ფრინველის ძირს ჩამოშვებული გრძელი ბოლო მთლიანადაა შემორჩენილი, ხოლო მისი სხეულის ზემოთ შეიმჩნევა ბოლოს მსგავსი მცირე ნაწილი. როგორც ჩანს, ფრინველის ბოლო ორი ნაწილისაგან შედგებოდა. ფრინველის ბოლოს ასეთ გადმოცემას ხელოვნების ვერც ერთ ნიმუშზე ანალოგია ვერ მოვუძებნეთ. ამიტომ, ჩვენ მიერ გაკეთებულ რესტავრაციაზე ბოლოში ამ ორი ნაწილის შეერთება სავარაუდოდ უნდა ჩაითვალოს.

აღნიშნულ ფრაგმენტზე კარგად იკითხება ფრინველის ბრჭყალებიანი ფეხი.

ამგვარად, გამოსახულება დაახლოებით შემდეგნაირად უნდა წარმოვიდგინოთ: გამოსახულების ნაწილს — მხრიდან თავამდე — წრის ზედაპირის ფართობის ერთი მეოთხედი უკავია, მამასადამე, დასაშვებია, რომ ფრინველის გამოსახულებას მთლიანად წრის ზედაპირის სამი მეოთხედი ეჭირა, დარჩენილი არე კი, რომელიც ფრინველს ფონს უქმნიდა, თავისუფალი უნდა ყოფილიყო. ეტყობა, მედალიონის ფონს არავითარი შემკულობა არ გააჩნდა, რაც ხელს უწყობდა თვით გამოსახულების დეკორატიული სახის მკვეთრად გამოყოფას. ფრინველი მოძრაობაშია მოცემული, რაც წინ გადადგმული ოდნავ აწეული ფეხითაა გადმოცემული, ამავე დროს მტკიცედ დგას. ფრინველის ამგვარი გამოსახვა ხაზს უსვამს მის ძალას.

სასაწური ქსოვილების დეკორატიული მოტივების შინაარსობრივი მნიშვნელობის დაკარგვა ჩვენს ქსოვილს უშუალოდ აკავშირებს იმ ბიზანტიურ ქსოვილებთან, რომელნიც აღმოსავლური ქსოვილების გავლენით არიან შესრულებული.

როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, ქსოვილის ერთ-ერთ ფრაგმენტზე მოცემულია დიდი ზომის მეორე მედალიონი, რომელშიც

---

<sup>70</sup> Otto von Falke, დასახ. ნაშრომი, გვ. 240, 242; 147, 149, გვ. 217, Taff. 131.

<sup>71</sup> ვ. ჯაფარიძე, ქართული კერამიკა (XI—XIII სს.), 1956, თბ., ტაბ. XI, 1, 2; XI, 11, 3, 4; XI, 111, 3, 5.

მოთავსებულია პირველი, ზემოთ განხილული მედალიონის ფიგურისაგან განსხვავებული გამოსახულების ფრაგმენტები. თუ რა გამოსახულება იყო ამ მედალიონში, გარკვევით რაიმეს თქმა, შემორჩენილი ნაწილების სიმცირის გამო, შეუძლებელია. ფერადოვანი ლაქების განლაგების მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქ რომელიმე სხვა ფრინველი ან ცხოველი იყო გამოსახული, შესაძლებელია ორი ცხოველიც კი. ამ მოსაზრების წამოყენების უფლებას იძლევა ქსოვილები, სადაც რიტმულად განმეორებული მედალიონების მწკრივებში მონაცვლეობს სხვადასხვა ფრინველი და ცხოველი. მაგალითად, XI საუკუნის ბიზანტიურ ქსოვილზე პორიზონტალურად განლაგებულ მედალიონებში სხვადასხვა ცხოველია მოცემული: ერთ რიგში — სიმურღები, მეორეში — ფრთოსანი ცხენები, მესამეში — სპილოები და ა. შ.<sup>72</sup>.

იფხის ეკლესიის ქსოვილის ერთ ფრაგმენტზე (37 სმ×14 სმ), მედალიონის შიდა ფონზე, დარჩენილია ვიწრო ლურჯი კონტური, რომელიც მცირე ზომის ყვითელი ფერის ლაქას შემოხაზავს: ნახატი ძალიან წააგავს მეორე ფრაგმენტზე შემორჩენილ ნახატს. ნახატისა და ფერადოვანი ლაქების მიხედვით შეიძლება დაეუშვათ, რომ აქაც ისეთივე გამოსახულება იყო, როგორც ქსოვილის მეორე ფრაგმენტზე, ე. ი. სავარაუდებელია, რომ აქაც ორი ფიგურა იყო მოცემული. თუ ეს ასეა, მაშინ ერთი გამოსახულება მეორის ზემოთ უნდა ყოფილიყო მოთავსებული, როგორც ხშირად გვხვდება ქსოვილებზე.

იმას, რომ ორივე ფრაგმენტი ერთი ქსოვილის ნაწილს წარმოადგენს, სხვა ისეთი შერჩენილი დეტალებიც ცხადყოფს, როგორიცაა დიდი მედალიონის ჩარჩოს ნაწილი, მედალიონებს შორის დარჩენილ არეში ყვავილოვანი ორნამენტის, პატარა მედალიონებისა და მათში ჩაწერილი დეკორატიული სახეების ფრაგმენტები. ერთნაირია აგრეთვე ამ ქსოვილების ფერადოვანი გამა. ამ ფრაგმენტების ერთი და იგივე დეკორატიული ელემენტები შესრულებულია მუქი შინდისფრით; ქსოვილის შიდა ფონი ყველგან ვერცხლისფერია და სხვადასხვა დეტალი შესრულებულია ლურჯი ფერით. ამასვე ადასტურებს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქსოვილის ტექნოლოგიური და ტექნიკური ანალიზი (აბრეშუმის ძაფის სისქე, ფერი და გრეხილობა, ერთნაირი ქსოვის ტექნიკა, ქსელზე და მისაქსელზე ძაფების ერთნაირი სიმკიდრევე).

გარჩეული ორი უკანასკნელი ფრაგმენტის (№ 2 და № 5) მონაცემები აბსოლუტურად შეესატყვისება პირველი ფრაგმენტის მონა-

ცემებს. მაშასადამე, შესაძლებელია, რომ ერთ ქსოვილზე დიდ მედალიონებში სხვადასხვა გამოსახულება იყო მოთავსებული, ისინი ქსოვილის ზედაპირზე რიტმულად მონაცვლეობდნენ.

ზემოთ მოხსენებული ბიზანტიური ქსოვილის მაგალითის მიხედვით მედალიონებში მოთავსებული სხვადასხვა გამოსახულება (ერთ რიგში ფრთოსანი ცხენები, მეორეში — სიმურღები, მესამეში — სპილოები) ერთმანეთის მიმართ სარკისებურად არის განლაგებული. დასაშვებია, რომ ჩვენ მიერ განხილული ქსოვილიც ანალოგიურად იყო გადაწყვეტილი. ამრიგად, ქსოვილის მთლიანი სახე ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: პირველ რიგში, დიდ მედალიონებში ერთი ამაყად მდგომი ფრინველი იყო გამოსახული, ხოლო მეორე რიგში კი, ზუსტად ასეთსავე მედალიონში — პირველი რიგისაკენ მობრუნებული ორგამოსახულებიანი (ან სხვაგამოსახულებიანი) კომპოზიცია.

როგორც დარჩენილი ფრაგმენტი გვიჩვენებს, ზოგიერთ შემთხვევაში დიდი მედალიონის ჩარჩოს შიგნითა კილიტებიანი სარტყელი (საფიქრებელია გარეთა სარტყელიც) ძირითადი ფერების (ლურჯი და მოყავისფრო-წითელი) მონაცვლეობითაა შესრულებული. ასეთსავე ფერთა მონაცვლეობას ვხედავთ პატარა მედალიონის კილიტებიან სარტყელზე. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს პატარა მედალიონის კილიტებიანი ჩარჩოს გაგრძელება იყო დიდი მედალიონის ჩარჩოს კილიტებიანი სარტყელი. ასეთი ფერადოვანი გადაწყვეტა მედალიონებს აერთიანებს ერთმანეთთან და უწყვეტ, მთლიან კომპოზიციას ქმნის. საფიქრებელია, რომ მედალიონების ფერთა მონაცვლეობით ოსტატი ცდილობს შეარბილოს მედალიონის კონტურის მკვეთრი გამოყოფა. ქსოვილის ვერცხლისფერ ფონზე დიდ ლაქად გამოიყოფა მოწითალო ფერის ფრინველის გამოსახულება. მედალიონთა რიგებშიც სხვადასხვა ფერის გამოსახულებები ასეთივე მხატვრული ეფექტის შექმნას ემსახურებოდა; ფერთა მონაცვლეობა, ნაირსახეობა და შეხამება ხაზს უსვამს ქსოვილის დეკორატიულ ხასიათს და განსაკუთრებულად მდიდრულ იერს ანიჭებს მას. ამ ქსოვილის მედალიონების ჩარჩოს ორნამენტულ-დეკორატიული გადაწყვეტა იმგვარადაა შესრულებული, რომ ორნამენტის მოტივები და ფრინველის გამოსახულება ორგანულ მთლიანობაში იკითხება. ამ ფრაგმენტთან დაკავშირებით საინტერესოა მოვიყვანოთ ქ. ოდენსაში (დანიია) კნუდის ეკლესიაში<sup>73</sup> (1086—1101) დაცული ქსოვილის ფრაგმენტი. ამ ქსოვილზე სამმაგი ჩარჩოთი შემოვლებულ მედალიონებში არწივებია მოთავსებული. ამ სამმაგ ჩარჩოშივეა მოთავსებული დიდი

<sup>73</sup> Rūth Grönvoldt, Weberein und stickerein des mittelalters Bildkataloge des Vesther Museums (Hanover), VII, Textilien Hanover, 1964.



მედალიონის შემაერთებელი პატარა მედალიონები. ოდენსური ქსოვილის ჩარჩოს მოტივები (ერთმანეთის გვერდით განლაგებული ფოთლოვანი ორნამენტი) არ წარმოადგენს ზუსტ ანალოგიას ჩვენი ქსოვილის ჩარჩოს ორნამენტისათვის, მაგრამ პატარა მედალიონის სარტყელი და მედალიონის შიგნით მოთავსებული ორნამენტი, ზუსტად შეესატყვისება ჩვენი ქსოვილის მოტივს. ყოველივე ზემოთ აღნიშნული საშუალებას გვაძლევს იფხის ქსოვილის შესრულება დაახლოებით ამავე ეპოქის XI—XII სს-ით განვსაზღვროთ. ა. გაიერის გამოკვლევით ოდენსის ეკლესიის შესამოსელის ქსელის ძაფების სიხშირე 1 სმ<sup>2</sup>-ზე 35—45 ძაფია (ძაფების სიხშირე მერყეობს). იგი ცვალებადი შორისეთული ძაფითაა უხეშად ნაქსოვი. ძაფის გრეხილობა მარჯვენა მხრისაა. ოდენსის ქსოვილი შესრულების ხარისხით (უხეშად ნაქსოვი, შედარებით მძარე ნახელავი) მიჩნეულია ბიზანტიის ერთი პროვინციის, სიცილიის ან იტალიის ნაწარმად<sup>74</sup>.

იფხის ქსოვილის ძაფების ქსელის სიხშირე 1 სმ<sup>2</sup>-ზე, 30—40 ძაფია (ძაფების სიხშირე აქაც მერყეობს). აქ ზედა ქსელისა და მისაქსელისათვის გამოყენებულია, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დაუგრეხავი ძაფები, ხოლო ქსელის ძაფები, როგორც ზედა, ისე ქვედა, მარჯვენა გრეხილებით არის დაგრეხილი. ამრიგად, ჩვენი ქსოვილის ტექნიკა განსხვავდება ოდენსური: ქსოვილის ტექნიკისაგან დაუგრეხავი ძაფის გამოყენებით, მაშინ როდესაც ბიზანტიური აბრეშუმის ქსოვილები მხოლოდ მარჯვენა გრეხილობით დაგრეხილი ძაფებით იქსოვებოდა<sup>75</sup>. ამრიგად, მსგავს ბიზანტიურ ძეგლთან უშუალო შედარებისას დგება იფხის ქსოვილის ადგილობრივი წარმოშობის საკითხი.

საინტერესოა შევადაროთ ჩვენი ქსოვილის დეკორი VII საუკუნის სასანური ქსოვილის ანალოგიურ დეკორს.

სასანურ ქსოვილზე გამოსახული მამალი მედალიონშია მოთავსებული (ტაბ. 8). თავისუფალ არეზე განლაგებული მედალიონები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ ელემენტებს წარმოადგენს და გამოყოფილია ორნამენტირებული ჩარჩოთი, რაც დეკორის შემადგენელი ელემენტების ცალ-ცალკე აღქმას უწყობს ხელს. მამალი ორმაგ ჩარჩოშია მოთავსებული. გარეთა ვიწრო ჩარჩოს ორნამენტი ხვეულებიან ვიწრო ზოლს წარმოადგენს, ხოლო შიდა ზოლი უფრო განიერია და გულის ფორმის მსგავსი ორნამენტითაა შემკული. მამალი საკმაოდ მკაფიოდ გამოიყოფა ფონზე. იგი ვიწრო ორნამენტირებულ პიედეს-

<sup>74</sup> Rūth Grönvoldt, დასახ. ნაშრომი.

<sup>75</sup> А. А. Иерусалимская, «Челябинская ткань», Культура и искусство народов Востока, т. X, ч. X, Л., 1969, гл. 101.

ტალზე დგას, თავთან ორნამენტირებული შარავანდი აქვს. შარავანდის წრიული ხაზი ოსტატურად გადადის გულმკერდის დაბოლოების მომრგვალებულ ნახატში. ამრიგად, ფიგურის მოხაზულობა ჰარმონიულად ეფარდება მედალიონის ფორმას, რაც განპირობებულია ფეხების მყარი დაყენებით და მამლის ვერტიკალურად აშვერილი მძიმე ბოლოთი. იფხის ქსოვილის გამოსახულება უფრო მოქნილი და მოძრავია, რაც ნახატის ფრაგმენტულობის მიუხედავად იგრძნობა. ასეთ შთაბეჭდილებას ქმნის მოძრაობაში მოცემული ფეხები და ფრინველის დანაწევრებული ფორმა. სასანური მამლის სხეულის მთელი ზედაპირი მორთულია სხვადასხვა ორნამენტით (ფრინველის მკერდი სხვადასხვა ფერის ზოლითაა გამოყოფილი, სხეული დაფარულია სტილიზებული ბუმბულით, ბოლოები ორნამენტირებულია სხვადასხვა ზომის და ფორმის ორნამენტით). ჩვენ მიერ განხილულ ქსოვილზე კი ფრინველის ფიგურის შესამკობად ორნამენტი უფრო თავშეკავებულად არის გამოყენებული. თავისი ძლიერი ბრჭყალებით და ტანის ძლიერი მოხაზულობით მამალს ამაყი და მედიდური გამომეტყველება უნდა ჰქონოდა.

ჩვენ მიერ განხილული ქსოვილის ფრაგმენტები ყურადღებას იქცევს ელვრადი ფერებით. ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მთლიანად ქსოვილის ფერადოვანი გამა, რომელიც ქმნიდა საერთო საზეიმო შთაბეჭდილებას. ვერცხლისფერ ფონზე დიდ ლაქად ჩანდა ფრინველის მოყავისფრო-წითელი ფერის გამოსახულება, დეკორირებული ლურჯი, ოქროს და ვერცხლისფერი ლაქებით. მედალიონის სარტყლის ფერთა შეხამება (ლურჯი, მუქი წითელი) ჰარმონიულად გადადის ერთმანეთში, რაც ფრინველის გამოსახულებას დეკორატიულ მეტყველებას ანიჭებს. ფრინველის გამოსახულებისათვის გამოყენებული მოყავისფრო-წითელი, ლურჯი, ოქროსა და ვერცხლის ფერები, სტილიზებული ფორმების სიბრტყობრივი გადაწყვეტა, აძლიერებდა ქსოვალის საერთო დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას. ქსოვილის მხატვრულ-დეკორატიულ-ორნამენტული სახის შექმნას ხელს უწყობს ნახატის დენადი ხასიათი. ამის გარდა, ქსოვის ტექნიკის თავისებურებით წარმოიქმნება ხაზის „ვიბრაცია“, რაც თავისებურ ცხოველხატულობას ანიჭებს ნახატს.

ქსოვილზე გამოხატული ორნამენტი უახლოეს პარალელს ქართულ ძეგლებში პოულობს. დავით გარეჯის მონასტრის, ბერთუბნის სატრაპეზოს წინამძღვრის ნიშა მორთულია ფერწერული ორნამენტით, რომელიც დეკორატიული ქსოვილის ფერწერულ იმიტაციას წარმოადგენს. მართალია, ბერთუბნის მედალიონებს შიგნით ფასკუნ-

ჩია გამოსახული, მაგრამ იფხვის ეკლესიის ქსოვილზე შემორჩენილი ფრინველის სხეულის ნაწილების ნახატი ისეთივე დამოკიდებულებაშია მედალიონის წრიულ მოხაზულობასთან, როგორც ბერთუბნის მხატვრობის მედალიონსა და გამოსახულებათა შორის მოქნილი კონტურის გადასვლა გულმკერდიდან წინ გაწეული ფეხის ნახატში, ნახატის ყოველი დეტალის შესაბამისობა მედალიონის წრიულ ნახატთან ორივე მაგალითში იდენტურია. ნახატის ხასიათით განსაზღვრულ სტილისტურ იდენტურობასთან ერთად, აღსანიშნავია დამთხვევა თვით დეტალების განლაგებაშიც, სხვადასხვა სახის გამოსახულების მიუხედავად (ფრინველი და ფასკუნჯი).

თუ იფხვის ქსოვილზე გამოსახული მამლის წარმოშობა სასანურ ქსოვილთან გარკვეულ კავშირზე მიუთითებს, ამ უკანასკნელისაგან მისი სტილისტური განსხვავება და ამავე დროს მსგავსება სხვა ქართულ ძეგლთან, მიუთითებს არა მარტო დროის განმავლობაში მომხდარ ევოლუციაზე, არამედ იმ ცვლილებებზეც, რომელიც განიცადა განხილულმა მოტივმა სხვა (ამ შემთხვევაში ქართულ) ნიადაგზე განვითარებისას. ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრებით მამალი ერთ-ერთი ქართული წარმართული ღვთაების სიმბოლოდ ისახებოდა<sup>76</sup>. ჩვენ შემთხვევაში ვფიქრობთ, რომ ეს არის მხატვრული ხერხი და თუ მაინც აქვს რაიმე მითოლოგიურ-რელიგიური დატვირთვა ეს უფრო ქრისტიანულ სიმბოლიკაში უნდა ვეძიოთ.

დიდი სიახლოვე მოყვანილ ქართულ მასალასთან, კერძოდ, ქართული კედლის მხატვრობის ნაწარმოებთან, XIII ს-ის დასაწყისის ბერთუბნის სატრაპეზოს მოხატულობასთან, შესაძლებლობას იძლევა განვსაზღვროთ, იფხვის ქსოვილის შექმნის დრო XII ს-ის დასასრულით და XIII ს-ის დასაწყისით<sup>77</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ იფხვის ეკლესიის ქსოვილის ნახატი შესრულებულია მეტი სიფაქიზით და სინატიფით, ვიდრე ოდენსური ქსოვილის, იგი მაინც არ შეიძლება მივიჩნიოთ უმაღლესი ხარისხის საიმპერატორო ქსოვილად. ქსოვის ტექნიკით მიღწეული მაღალი მხატვრული დონე, შესრულების უმაღლესი ხარისხი, გამოსახულების სინატიფე, სიფაქიზე და ფერით შექმნილი მდიდრული შთაბეჭდილება განსაკუთრებით ახასიათებთ ბიზანტიური უმაღლესი ხარისხის ქსოვილებს. ამის მაგალითს წარმოადგენს ბრიქსენისეული მოსასხამი არწივის გამოსახულებებით. ეს არის ის განთქმული ბიზანტიური სა-

<sup>76</sup> ამ საკითხის შესახებ იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I წიგნი, 1960, გვ. 48—59.

<sup>77</sup> Н. П. Соколов. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 70.

იმპერატორო მეწამულის ქსოვილი, რომელიც ხშირად იხსენიება ბიზანტიურ ლიტერატურულ წყაროებში, როგორც: „Blaitun Buzantea cum rosis et aguales“.

ამრიგად, ბიზანტიური დეკორატიული აბრეშუმის ქსოვილების წარმოებაში ცალკე გამოიყოფოდა საიმპერატორო კარისათვის დამზადებული ქსოვილები<sup>78</sup>, რომლებიც საექსპორტოდ არ გამოიყენებოდნენ, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც თვით იმპერატორი უბოძებდა მას სხვა ქვეყნის მმართველს<sup>79</sup>. დიდი სავაჭრო გზების წყალობით ბიზანტიური საქონელი საქართველოშიც შემოდის. ამას მოწმობს მდიდრული, სახეებიანი ქსოვილების გამოსახვა ხელოვნების ძეგლებში. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ უკვე მოხსენიებული ოშკის (X ს.) სამხრეთის ფასადის აღმოსავლეთის ნაწილში მოთავსებული რელიეფური კომპოზიცია ტაძრის აღმშენებელთა ფიგურებით; მათი ტანისამოსი გადმოსცემს ქსოვილს, რომლის ორნამენტი შედგება ცალ-ცალკე განლაგებული მედალიონებისაგან, შიგ მოთავსებული ყვავილის მოტივით; ორნამენტის ბაზილიკის ჩრდილოეთის კედლის ფრესკაზე გამოსახული არიან დიდებული მანდილოსნები, რომელთა ტანისამოსის მდიდრული ქსოვილი აგრეთვე მედალიონებისაგან შემდგარი ორნამენტით არის შემკული. მედალიონები გეომეტრიული ორნამენტითაა შევსებული. მდიდრული ქსოვილის ფერწერული გამოსახულება ფხოტრერის ხატის ზურგზე, იფარის ეკლესიის კანკელის ფილაზე, ბერთუბნის სატრაპეზოს ნიშაში. რაც შეეხება ისტორიულ საბუთებს, ცნობა საბერძნეთიდან შემოსული ამგვარი ქსოვილების არსებობის შესახებ საქართველოში ჭერჯერობით XI საუკუნის ერთ სიგელში მოგვეპოვება, რომელიც ცნობილია ნიკორწმინდის დაწერილის სახელწოდებით, სადაც ვკითხულობთ: „...შემოსწირა სტავრა ლომოან ბერძნ“<sup>80</sup>.

ქსოვილის ფრაგმენტულობა, თვით ფრაგმენტების ზომები არ იძლევა საშუალებას დავადგინოთ ამ ქსოვილის დანიშნულება. მაგრამ ქსოვილის ტექნიკური შესრულების შედარებით დაბალი დონე გვა-

<sup>78</sup> ზოგიერთი ფერის, მაგ., მეწამული წითელი ფერის ტარება მხოლოდ იმპერატორებს შეეძლო.

<sup>79</sup> ნ. ბერძენიშვილი, კლასობრივი და შინაკლასობრივი ბრძოლის გამოვლინება საქართველოს საგარეო ურთიერთობაში, ივ. ჭავჭავაძის სახ. ისტ. ინსტიტუტის შრომები, ტ. I, თბ., 1959, გვ. 168—169.

<sup>80</sup> თ. ეორდანიია, ქრონიკები, წ. II, ტფილისი, 1897, გვ. 44; მ. ბერძენიშვილი, ნიკორწმინდის „დაწერილი“, მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკვ. 34, თბ., 1962; ი. ანთელავა, ნიკორწმინდის „დაწერილი“ ათარიღებს XIII საუკუნის უკანასკნელი მესამედით და XIV ს. დასაწყისით. ი. ანთელავა, ნიკორწმინდის „დაწერილის“ დათარიღებისათვის, მაცნე, თბ., 1980, გვ. 192.

ფიქრებინებს, რომ იგი არა მეფისა და მისი ოჯახის წევრებისათვის, მაგრამ მაინც მაღალი წრის წარმომადგენელთათვის იყო განკუთვნილი.

### 3. ჩაუაშის მალმისის კსოვილი

განსახილველ ქსოვილებს შორის ერთ-ერთ საუკეთესო ქსოვილს წარმოადგენს უშგულის სოფ. ჩაუაშის მაცხოვრის ეკლესიაში დაცული ქსოვილის ორი ფრაგმენტი. როგორც ჩანს, ეს ქსოვილი თავდაპირველად მთლიანად ფარავდა საკურთხეველის წინ აღმართულ დიდ ჯვარს. მაგრამ ამჟამად მხოლოდ ფრაგმენტების სახითაა დარჩენილი<sup>81</sup> (ტაბ. 17). ჯვარი თავდაპირველ ადგილას არ დგას ეკლესიაში.

ფრაგმენტების ზომის სიმციროს მიუხედავად, აშკარაა, რომ ეს ქსოვილი ეკუთვნის იმ ძვირფას, მდიდრულად დეკორირებულ ქსოვილებს, რომლებიც დიდი მოწონებით სარგებლობდნენ და გამოიყენებოდნენ შუა საუკუნეებში მაღალი წრის საზოგადოებაში. ამაზე მიუთითებს დეკორის მრავალფეროვანი ხასიათი — სხვადასხვა მცენარეული ორნამენტი, ფასკუნჯების გამოსახულება და მდიდრული ფერადოვანი გამა.

ქსოვის ტექნიკის მიხედვით ეს ქსოვილი აბრეშუმის ორმაგი ქსოვილია, რომლისთვისაც გამოყენებულია მსხვილსახიანი ქსოვილის ხლართი მანერული ქსელვით. ქსოვის დროს ნახმარია ყვითელი და ლურჯი ფერის ძაფი. ძირითადად ქსელში გამოყენებულია რამდენიმე სახის ხლართი. ლურჯი ფერის ხლართი ქმნის წარმოებულ ხლართს. ქსელის ძაფების სიმჭიდროვე 1 სმ<sup>2</sup> — 40 ძაფი. მისაქსელის ძაფების სიმჭიდროვე 1 სმ<sup>2</sup> — 28—29 ძაფი.

როგორც ქსელის, ისე მისაქსელის ძაფების გრეხილობა ოდნავ მარჯვენა მხრისაა.

ქსოვილის ერთ-ერთ ფრაგმენტზე, რომელიც ამჟამად გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში ინახება, ნათლად იკითხება პარალელურ ვერტიკალურ ზოლებს შორის მოთავსებული ორნამენტი. საბედნიეროდ ქსოვილის ეს ნაწილი იწყება ნაწიბურით, რაც საშუალებას იძლევა წარმოვიდგინოთ ვერტიკალურ ზოლებში მოთავსებული ორნამენტის ერთი მონაკვეთის დასრულებული სახე.

<sup>81</sup> ამჟამად ამ ქსოვილის ერთი ფრაგმენტი გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტშია, ხოლო მეორე ფრაგმენტი — ჩაუაშის მაცხოვრის ეკლესიაში.

ინტენსიურ ლურჯ ფონზე ოქროსფერი ძაფით შესრულებული ორნამენტი იწყება ხის გამოსახულებით, რომელიც შედგება მსხვილ-ყლორტიანი მცენარეული ორნამენტისაგან. ზემოთ, მთავარი ცენტრალური ღეროდან ორივე მხარეს სიმეტრიულად გამოდის თავისუფლად მომრგვალებული ღეროები, რომელთა ბოლოები სამყურა ფოთლებით მთავრდება; ასეთივე სამყურა ფოთლებია მოთავსებული მომრგვალებულ ღეროებს შორის. სიცოცხლის ხის ქვემოთა ყლორტები უფრო მსხვილია და ისინიც მომრგვალებულია. აქედან გამოდის ყლორტები, რომლებიც ზემოთ, მომრგვალებულ ნაწილამდე ადიან და თავისუფალ არეს სამყურა ფოთლით ავსებენ. ორნამენტი ამ ვერტიკალური ზოლის მინდორს (14 სმ) მთლიანად არ ავსებს: ღეროების განლაგება ისეთია, რომ აქ აქცენტირებულია თვით ლურჯი ფონით განსაზღვრული მხატვრული შთაბეჭდილება.

ხის ღერძი ზემოთ გრძელდება, მაგრამ გამოსახულების მომდევნო ნაწილი, რომელიც ოდნავი ინტერვალის შემდეგ იწყება, განსხვავდება პირველი გამოსახულებისაგან; იგი უფრო მალალია. ამ ნაწილში ხე გადმოცემულია მხოლოდ ცენტრალური ღეროს სახით, ხოლო სტილიზებული ყლორტების ნაცვლად, თავისუფალ არეში ჩაწერილია ორი ფრინველი, რომლებიც ფონს მთლიანად ფარავენ და სიმეტრიულად არიან განლაგებული ცენტრალური ღერძის ორივე მხარეს. ფრინველები ერთმანეთისაკენ არიან მიმართული, ნისკარტით ხეს ეხებიან და ფეხზე მყარად დგანან. ფრინველის ფრთები და ბოლოები ირიბად ეშვება ძირს და იჭრება იმ თავისუფალ არეში, რომელიც დარჩა სიცოცხლის ხის ღერძთან. ფრინველთა თავთან ფონს ავსებს მცენარის მსხვილი, დეკორატიულად გადაწყვეტილი ყლორტები. ფრინველების ზურგთან ორივე მხარეს დარჩენილი თავისუფალი არე აგრეთვე მცენარეული ყლორტებით არის შევსებული. დეტალების განლაგება, ისევე, როგორც ქვემო ნაწილში, ემორჩილება ვერტიკალურ ზოლად გაშლილ არეს, რომელსაც ზემოაღნიშნული დეტალები თანაბრად ავსებენ.

ყოველი დეტალის ნახატი მისთვის განკუთვნილ არესთანაა შეფარდებული. ხე და ფრინველები შესრულებულია ყვითელი ფერის ძაფით, ხოლო ფრინველების ფრთები, თვალები, ნისკარტი გამოყოფილია ლურჯი ფერის ძაფით. ფრინველის სილუეტი ერთი მხრივ, მკაფიოდ გამოიყოფა ორნამენტული დეკორისაგან, ხოლო მეორე მხრივ — მისი ფორმების გეომეტრიული ფორმები ორგანულად ერწყმის ხის მთლიან ორნამენტულ გადაწყვეტას და მასთან ერთად მთლიანი გეომეტრიული ორნამენტის შთაბეჭდილებას ქმნის. ფრინველები და მცენარეული ორნამენტი მთლიანად ავსებენ ფონს, რის შედეგადაც ყვითელი ფერი ამ მონაკვეთში ქარბობს. ხის ფუძესთან

უფრო მეტად ჩანს ფონის ლურჯი ფერი. ამ კომპოზიციის შემდეგ პირველი გამოსახულება მეორდება, რომელსაც ცვლის ისევ ფრინველებიანი მოტივი და ა. შ. ამრიგად, ორი მოტივის რიტმულად მონაცვლეობა, რიტმული გამეორება ხაზს უსვამს მოტივების ორნამენტულ ხასიათს, ქსოვილის ამავე ფრაგმენტზევეა დარჩენილი ვიწრო (2,5) ზოლებიც, რომლებიც განიერ ვერტიკალურ ზოლს ორივე მხრიდან საზღვრავენ. ამ ვიწრო ზოლებში მოთავსებულია ასოების მსგავსი ნიშნები, რომელთა შორის ამოიკითხება ქართული ასომთავრულის ზოგიერთი ასო.

ზემოაღწერილისაგან განსხვავებით, ქსოვილის დანარჩენი ნაწილი ძალიან დაზიანებულია. აქ გაირჩევა დიდი მედალიონების გამოსახულება. ერთ-ერთ მედალიონში ჩანს ფასკუნჯის ფიგურის ქვედა ნაწილი, მეორეში — ფასკუნჯის თავი ყურითა და ნისკარტით, ტანის ნაწილი და აწეული ფეხები: ერთ-ერთი მედალიონის მხოლოდ კონტურული ნახატი გაირჩევა. ქსოვილის ამ ფრაგმენტზე ჩანს აგრეთვე პატარა მედალიონი, შიგ ჩაწერილი ხის სტილიზებული გამოსახულებით.

ქსოვილის დეკორის სახის სავარაუდო აღდგენა იქვე, ჩაეამის მაცხოვრის ეკლესიაში დაცული მეორე ფრაგმენტის დახმარებით შეიძლება. ქსოვილის ეს ფრაგმენტი ძალიან ცუდად არის შენახული, მაგრამ მაინც გაირჩევა აქ დარჩენილი ხის მოტივის ნაწილი, ვიწრო ასოების მსგავსი ნიშნებით, დიდი და პატარა მედალიონიანი ზოლები. პორიზონტალური მიმართულებით სხვადასხვა მწკრივში სხვადასხვა ზომის მედალიონებია განლაგებული. ერთი რიგი მოზრდილი მედალიონების (6 სმ×10 სმ) რიგს პატარა მედალიონების რიგი ცვლის. პატარა მედალიონები ზომით დიდი მედალიონების ნახევარია (3 სმ×6 სმ). დიდ და პატარა მედალიონებში სხვადასხვა გამოსახულებაა მოთავსებული.

ამ ფრაგმენტზე ერთიმეორის გვერდზე განლაგებულ ორ დიდ მედალიონს შორის ერთი მედალიონი მთლიანად ჩანს, ხოლო მეორე — ნაწილობრივ. მედალიონში მოთავსებულია ორი ერთმანეთის მიმართ ზურგით, პროფილში გამოსახული, უკანა ფეხებზე მდგომი ფასკუნჯი. ამ ფასკუნჯებს შუა გამოსახულია ხე, რომელიც სამი გირჩით მთავრდება (ცენტრში — დიდი, გვერდებზე — პატარა). დიდი მედალიონების ქვეშ მოთავსებულია პატარა მედალიონი, ისეთივე გამოსახულებით, როგორც პირველ ფრაგმენტზე გვაქვს. დიდი მედალიონები ერთმანეთთან ახლოსაა განლაგებული, ხოლო პატარა მედალიონები ერთმანეთისაგან დაცილებულია და მათ შორის დატოვებული თავისუფალი არე შევსებულია ჭერებითა და სხვადასხვა ფორმისა და ზომის რვაკუთხედებით. ფასკუნჯიანი ორნამენტი თავსდება ფრინ-

ველებიანი ორნამენტის გვერდით და მისი ზომისაჲ, ხოლო პატარა მედალიონები ხის ორნამენტის გვერდითაა და დაახლოებით ისეთივე ზომისაჲ. ქსოვილის ცუდი შენახულობის გამო, დაბეჭითებით იმის თქმა, თუ რამდენი მედალიონი თავსდება ამ ვერტიკალური ზოლის სიგანეში შეუძლებელია, მაგრამ მომდევნო ზოლის სიგანეს თუ შევადარებთ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ ვერტიკალურ ზოლზე მხოლოდ ორი მედალიონი ეტეოდა.

ამგვარად, ქსოვილის ორი ფრაგმენტის დეკორის ელემენტების განხილვა და შედარება ნათელყოფს, რომ მთლიანი ქსოვილის დეკორის სისტემაში, გარდა ვერტიკალურად მიმართული ელემენტების მონაცვლეობისა, ნათლად იკითხებოდა ჰორიზონტალურად განლაგებული ელემენტების ისეთივე კანონზომიერი მონაცვლეობა.

ვერტიკალურად გაშლილ ზოლებში მოთავსებულ გამოსახულებათა სიმეტრიული აგება, მათ თანმიმდევრულ ცვალებადობასთან ერთად, ქმნიდა მკაფიო და ნათელ კომპოზიციას.

ქსოვილის საერთო კომპოზიციაში ყველაზე მეტად გამოირჩევა ფრინველები და მედალიონში მოთავსებული ფასკუნჯები. ამ ორ აქცენტირებულ გამოსახულებებს შორის კი უფრო მეტად გამოიყოფა ფასკუნჯიანი დიდი მედალიონები. ფასკუნჯის გამოსახულება გამოირჩევა არამარტო თავისი ზომებით, არამედ უფრო სტილიზებულ, წმინდა გეომეტრიულ ფორმებში წარმოდგენილ ხისა და ფრინველის გამოსახულებასთან შედარებით, მასში უფრო მკაფიოდაა გამოვლენილი კავშირი რეალურ სახესთან.

ფასკუნჯის აქცენტირება მიღწეულია დიდი ფერადოვანი ლაქების დაპირისპირებით: ნაკლებად დანაწევრებული ყვითელი ფონი მკაფიოდ უპირისპირდება ცენტრში მოთავსებულ ლურჯ გამოსახულებას, მაშინ როდესაც ფრინველებიან კომპოზიციაში ლურჯი ფონი თანაბრადაა შევსებული რიტმულად გაფანტული გეომეტრიული ელემენტებით.

ჩაუაშის ეკლესიაში ნაპოვნი ქსოვილის დეკორის მთლიანი კომპოზიციის ზუსტი ანალოგიის პოვნა ვერ მოხერხდა; მიუხედავად იმისა, რომ მისი ცალკეული გამოსახულებები — ფრინველები, ხე, მედალიონში მოთავსებული ფასკუნჯები და სხვადასხვა გამოსახულება — მრავლად მოგვეპოვება შუა საუკუნეების ქსოვილებზე<sup>82</sup>.

ჩაუაშის ეკლესიის ქსოვილის კომპოზიციის საერთო აღნაგობისათვის უახლოეს პარალელს წარმოადგენს სპარსული, სელჯუკური პერიოდის XI—XII საუკუნეების აბრეშუმის ქსოვილი, რომელიც და-

<sup>82</sup> E. Fleming, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 18, 23, 25, 27, 42 და სხვ.



ცულია კლიველენდის ხელოვნების მუზეუმში<sup>83</sup> (ტაბ. 18). ამ ორი ქსოვილის ნახატისა და დეკორის ელემენტების განლაგების მსგავსებასთან ერთად, მკაფიოდ ვლინდება მათ შორის პრინციპული განსხვავებაც.

კლიველენდის ქსოვილზე მთლიანი დეკორი ვერტიკალურადაა დაყოფილი და ყოველ ვერტიკალურ ზოლში სხვადასხვა გამოსახულებაა მოთავსებული. ვერტიკალურ ზოლში გამოსახული ორნამენტები მხოლოდ შინაარსობრივად არიან გაერთიანებული. ერთ-ერთ ვიწრო ვერტიკალში მოთავსებული გამოსახულება მზეს, ვერეტრაგნას (სპარსელების უძველესი ღვთაება) განასახიერებს და ნახატის ყველა დეტალიც შინაარსობრივად მას ემორჩილება. ვერტიკალური ზოლები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან მათში მოთავსებული გამოსახულებების არა მარტო შინაარსით, არამედ სიდიდითაც, რის გამოც მხატვრულად ეს ზოლები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ ნაწილებს წარმოადგენენ. ზოლები მხოლოდ ვერტიკალური მიმართულებით იკითხება და მათ შიგნით მოთავსებული ელემენტები ჰორიზონტალური მიმართულებით არავითარ კავშირში არ იმყოფება. ორნამენტი ცალკეულ ვერტიკალში მონოტონურად მეორდება. ჰორიზონტალური მიმართულებით ერთმანეთის გვერდით მყოფი ორნამენტების სხვადასხვა სიმაღლეზე განლაგება კომპოზიციური თვალსაზრისით ერთგვარ ხალიჩისებურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რასაც ხელს უწყობს დეტალების დანაწევრებული დამუშავებაც. ხეების წვრილი ფოთლების, ფრინველების და ფრთოსანი ცხენების მეტად დანაწევრებული ფორმების შედარებისას ჩვენს ქსოვილზე გამოსახულ ფრინველებთან და ფასკუნჯებთან ნათლად ვლინდება უკანასკნელთა უფრო მსხვილი ფორმები.

ჩაუაშის ეკლესიის ქსოვილის ვერტიკალურ ზოლებში ორნამენტის განაწილებისას აღინიშნება ელემენტების შეთანხმება ჰორიზონტალური და ვერტიკალური რიგების მონაცვლეობის მიხედვით, მათი ამგვარი შეთანხმებული განლაგება მთლიანი, მოწესრიგებული, მკაცრად აგებული კომპოზიციის შთაბეჭდილებას ქმნის.

ზემოთ უკვე აღნიშნული იყო, თუ როგორ გეომეტრიულად მკაფიო ფორმას ღებულობს ყოველი დეტალი არესთან შესაბამისად. მათთან შედარებით სპარსულ ქსოვილზე გამოსახული მოტივები უფრო გაფანტულ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეულ დეტალებში ისინიც გასდევენ მათთვის განკუთვნილ ვერტიკალური ზოლების არეს.

<sup>83</sup> A. C. Weibel, Two thousand years of textiles, N. Y., 1952, ტაბ. 11.

სვანეთში მიკვლეული ქსოვილის საერთო დეკორატიულ შთაბეჭდილებაში დიდ როლს თამაშობს ქსოვილის ფერადოვანი გამა. როგორც აღვნიშნეთ, ქსოვილის ინტენსიურ ლურჯ ფონზე პირველ ზოლში რიტმულადაა განლაგებული ყვითელი ფერით შესრულებული ხის მოტივი და ფრინველებიანი ხე. ერთი მოტივი ცვლის მეორეს, ერთმანეთის მიყოლებით, და ერთ მთლიან უწყვეტ ორნამენტულ ზოლს ქმნის. მოტივთა რიტმულ ცვალებადობას, მოჰყვება ფერადოვანი აქცენტების ასეთივე რიტმული ცვალებადობა. სიცოცხლის ხის გამოსახვისას ქარბობს ლურჯი ფონი, ყვითელი ნახატი კი უფრო ნაკლებად ჩანს, იმ დროს როდესაც ფრინველების გამოსახვისას ქარბობს ყვითელი ფერი. მეორე ზოლში დიდი მედალიონების ფონი ყვითელია, ფასკუნჯები კი შესრულებულია ლურჯი ფერით: პატარა მედალიონებში ფონი ლურჯია, ხე — ყვითელი. როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, დიდი მედალიონები და ფრინველებიანი მოტივი ერთმანეთის გვერდით ხედება ჰორიზონტალური მიმართულებით, ისევე როგორც პატარა მედალიონი და ხის მოტივი. ამგვარად, ფერადოვანი ხქცენტები ჰორიზონტალური მიმართულებითაც გარკვეული რიტმული მონაცვლეობით წარმოგვიდგება.

ლურჯის ღრმა და ყვითელის უღერადი ტონების მონაცვლეობა ქსოვილის ფერადოვნებას მდიდრულ იერს ანიჭებს. სპარსული ქსოვილის კოლორიტი ფერთა მკვეთრ დაპირისპირებაზეა აგებული; ლურჯი და თეთრი ლაქების მონაცვლეობა მონოტონურად შეიგრძნობა, რადგან ყველგან ორნამენტის ნახატი შესრულებულია თეთრით, ფონი კი ლურჯია.

სვანურ ფრაგმენტზე კი ორი ფერის აღნიშნული ვარიაციები (ერთი და იგივე ფერი გამოყენებულია ხან ფონისათვის, ხან გამოსახულებისათვის) გარკვეულად აცოცხლებს კომპოზიციას.

სპარსულ ქსოვილზე დეტალების დაწვრილმანებელი დამუშავება, ყოველი ელემენტის აბსოლუტურად ზუსტი, და ამიტომ ერთგვარად მონოტონური რაპორტი, ცალკეული ელემენტების დამოუკიდებლობა, დეკორატიული ელემენტების განლაგების პრინციპს ერთგვარ სტატიკურობის ხასიათს ანიჭებს.

ჩაჯამის ქსოვილზე, მიუხედავად იმისა, რომ ორნამენტული ზოლის ცალკეული მოტივი საკმაოდ მკაფიოდ აღიქმება, ყველა ელემენტი ერთმანეთთან ორგანულ კავშირშია. მთლიანად ზოლი უწყვეტ ჭაჭვისებურ ორნამენტს წარმოადგენს. საკმარისია დავაკვირდეთ, თუ როგორ აერთიანებს მათ საერთო ღერძი, როგორ რიტმულად მეორდება კლაკნილი ღეროები, ხის ზედა ყლორტი და ფრინველების თავთან მოთავსებული ყლორტი. ცალკეული ელემენტების ნახატი შერწყმუ-

ლია ერთიან მოქნილ დენად ნახატში, რომელიც მთელ მანძილზე მკაფიოდ იკითხება, მიუხედავად ცალკეული ელემენტების რიტმული განმეორებისა. ხის ზედა მოხრილი ყლორტების მოქნილი გადასვლა ვერტიკალურ ღეროებში და შემდგომ ხაზთა თითქმის უწყვეტი დინება ვერტიკალური, ცენტრალური ხაზის გასწვრივ, საერთო ნახატს ანიჭებს გარკვეულ შინაგან დინამიკურობას, რის შედეგადაც ქსოვილის მთლიანი ორნამენტული სისტემა ელემენტების მჭიდრო და თანაც მოძრავ კავშირში წარმოგვიდგება.

მსგავს სტილისტურ თავისებურებაზე მიუთითებს გ. ალიბეგაშვილი XII ს-ის (1188) ქართული ხელნაწერის ასტრონომიული ტრაქტატის მინიატურებში. განსაკუთრებით ორნამენტული ზოლის მიმართ, რომელიც ყოველ მინიატურას ქვემოდან გასდევს<sup>84</sup> (ტაბ. 19, 21). ამ მინიატურების უშუალო პარალელად გ. ალიბეგაშვილი ასახელებს უდაბნოს გარეჯის ერთ-ერთი გამოქვაბულის მოხატულობის ორნამენტულ მოტივს (XII ს-ის მეორე ნახევარი). ავტორი განიხილავს ქართული მხატვრობის ძეგლებს და ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ ეს თავისებურება (შინაგანი დინამიურობის შთაბეჭდილება, რის შედეგად მთლიანი ორნამენტული სისტემა ელემენტების მთლიან და მოძრავ კავშირშია), განსაზღვრავს ქართული მინიატურების განსხვავებას ანალოგიური სპარსული მინიატურებისაგან. ეს განსხვავება, რომელიც ორივე ქართულ მაგალითში (ასტრონომიული ტრაქტატი A-65 და დავით გარეჯის უდაბნოს ორნამენტული ზოლი) კომპოზიციის მკაფიო, ნათელი ხასიათით, ნახატის მოქნილობით, დინამიურობითაა განსაზღვრული, მით უფრო საგულისხმოა, რომ ქართული მინიატურების პროტოტიპი სპარსულ სამინიატურო ხელოვნებასთანაა დაკავშირებული<sup>85</sup>.

სწორედ ასეთსავე განსხვავებას ვხვდებით ჩვენ მიერ განხილული ქსოვილისა და სპარსული ქსოვილის ორნამენტებს შორის. თუ შევადარებთ ჩვენი ქსოვილის ორნამენტის სტილისტურ ხასიათს ერთ-ერთი აღრინდელი ქართული ქსოვილის (იფხიდან) ორნამენტს<sup>86</sup>, ნათელი ხდება, რომ დროთა განმავლობაში ქართული ორნამენტის ნახატის ცალკეული ელემენტების შეთანხმებით განპირობებულ დინამიკურობას ცვლის ელემენტების გაერთიანება ერთიან უწყვეტ ნაკადად, რის

<sup>84</sup> გ. ალიბეგაშვილი, საშუალო საუკუნეების ორი ასტრონომიული ტრაქტატის ილუსტრაციები, საქ. სსრ მეცნ. აკად. შობაზე, ტ. XII, № 6, 1951, გვ. 370—376. მისივე, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI начало XIII вв. Тбилиси, 1978, გვ. 110—113.

<sup>85</sup> იქვე, გვ. 375.

<sup>86</sup> ქსოვილი იფხიდან, ინე. № 631.

შედგადაც კომპოზიციის საერთო ნახატს უფრო მეტი დინამიკურობა ენიჭება. საგულისხმოა ისიც, რომ ერთიანი მოძრაობის, საერთო დინამიკურობის ზრდასთან ერთად ცალკეულ ელემენტს ნათელი და მკაფიო ხასიათი არ ეკარგება, აღნიშნული ქართული ძეგლების ასტრონომიული ტრაქტატის მინიატურებისა და უდაბნოს მოხატულობის ორნამენტის მოტივი თავისი სტილისტიკური ხასიათით ჩაჟაშის ქსოვილის ორნამენტის უშუალო პარალელს წარმოადგენს. სწორედ ამ მსგავსების საფუძველზე ქსოვილის შესრულების თარიღი ამავე ძეგლების შესრულების ხანით შეიძლება განისაზღვროს, ე. ი. იგი XII ს. მეორე ნახევარს უნდა მივაკუთვნოთ.

ქსოვილის ქართული წარმოშობის ერთ-ერთ დამადასტურებელ მომენტად შეიძლება ჩაითვალოს აგრეთვე დეკორატიულ ელემენტად ქართული ასომთავრული ნიშნების გამოყენება. ასოების თანმიმდევრობის განხილვისას ირკვევა<sup>87</sup>, რომ ძირითადად სამი ნიშანი მეორდება ერთმანეთის მიყოლებით. ყურადღებას იპყრობს ის, რომ მომრგვალებულ ნიშნებს კუთხოვანი ნიშნები ცვლიდა. Ծ — დონი, Դ — ი და მსხლის ფორმის მსგავსი ნიშანი 0, რომელიც არც ერთ კონკრეტულ ასოს არ შეესაბამება. აქაც იგრძნობა ის საერთო მხატვრული მიდგომა, რომელიც განსაზღვრავს ქსოვილის ორნამენტის კომპოზიციას: მრგვლოვანი და კუთხოვანი ასოები ცვლიდნენ ერთმანეთს და ქმნიდნენ ორნამენტის მსგავს ცვალებად რიტმს. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ოსტატი, რომელმაც იცოდა ქართული ასოები, არ ისწრაფოდა გადმოეცა რაიმე აზრი, არამედ გამოიყენა ისინი, როგორც წმინდა დეკორატიული ელემენტი. მით უმეტეს, რომ ქართულ სინამდვილეში არაერთგზის მოგვეპოვება ასოების წმინდა დეკორატიული მიზნით გამოყენების შემთხვევები: ასე, მაგალითად, კუფურ ასოებს მხოლოდ მხატვრულ დეკორატიული ელემენტის სახით ვხვდებით საქართველოს სხვადასხვა კუთხის კედლის მხატვრობაში: ვარძიის, მიძინების ეკლესიის მოხატულობაში (1184 წ.), ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახული კტიტორის ტანსაცმლის მკლავზე კუფური წარწერა გამოყენებულია როგორც დეკორატიული ელემენტი; ზემო კრიხის მოხატულობაშიც (X ს.) კუფური ასოები კტიტორის ტანსაცმლის მკლავის მორთულობადაა გამოყენებული. ზემო სვანეთში სოფ. მაცხვარიშის (ლატალის თემი) მაცხოვრის ეკლესიაში, ჩრდილოეთის კედლის დასავლეთ ნაწილში, გამოსახულია დიმიტრი მეფის კურთხევის სცენა და აქაც მე-

<sup>87</sup> ქსოვილის ფრაგმენტი ნახა აკად. ა. შანიძემ, რომელმაც გამოთქვა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ეს ნიშნები შეიძლება მივიჩნიოთ ქართულ ასოებად.

ფის კაბის სახელოზე მსგავს ორნამენტს ვხვდებით<sup>88</sup>. ასეთივე მორთულობა გამოყენებული სოფ. კურამის ეკლესიის მხატვრობაში წმ. გიორგის კაბის მკლავზე. ეს მოტივი ხშირად გვხვდება ბიზანტიისა და კაპადოკიის ამავე ხანის მონუმენტურ მხატვრობაში<sup>89</sup>. სავსებით დასაშვებია, რომ კუფური ასოების მსგავსად ქართველმა ოსტატმაც ასომთავრული ასოები გამოიყენება წმინდა დეკორატიული თვალსაზრისით.

ბიზანტიურ ხელოვნებაში ირანულმა ელემენტებმა დიდი როლი ითამაშა. ამ საკითხის ირგვლივ ძალიან ბევრია დაწერილი როგორც რომაული, ისე ბიზანტიური ხელოვნების შემსწავლელ მეცნიერთა მიერ<sup>90</sup>. ბიზანტიაში იხმარებოდა არა მარტო სპარსეთიდან შემოსული, არამედ ადგილობრივი წარმოების ქსოვილებიც, მათთვის ფართოდ იყენებდნენ სპარსული ქსოვილების დეკორატიულ ელემენტებს. შეიძლება ითქვას, რომ ირანული ელემენტების გამოყენება ყველაზე მეტად სწორედ ქსოვილებში ვლინდება, რაც გამოწვეულია, როგორც ჩანს, ამ ნაწარმის უტილიტარული დანიშნულებით. სპარსული მოტივებით მორთული ეფექტური ქსოვილები ძალზე ხიბლავდა მომხმარებელს.

როგორც აღნიშნული გვქონდა, ჩაქაშის ეკლესიის ქსოვილზე მედალიონიანი ვერტიკალების ფონი შევსებულია ჯვრებითა და სხვადასხვა ზომის და ფორმის რვაკუთხედებით. რვაკუთხედები ისეა განლაგებული ჯვრის გარშემო, რომ იგი აქცენტირებულია და მთავარ როლს ასრულებს. აღმოსავლური კულტურის ძეგლებზე ფონის შევსება სხვადასხვა ორნამენტით დიდი პოპულარობით სარგებლობდა როგორც არქიტექტურულ ძეგლებზე<sup>91</sup>, ისე ქსოვილებზე<sup>92</sup> (ტაბ. 20). ქსოვილზე, ისევე როგორც კედლის სიბრტყეზე, ფონი ერთ მთლიან ხალიჩისებურ ორნამენტს წარმოადგენს და რაიმე დეტალი აქცენტირებული არ არის. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ჩაქაშის ქსოვილის ფრაგმენტებზე ფონის დამუშავებისას გადმოტანილია ირანული ქსოვილების საერთო პრინციპი — „ხალიჩისებური“ შევსება. მაგრამ ირანული ძეგლებისაგან განსხვავებით, აქ ელემენტების მონაცვლეო-

<sup>88</sup> Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись Микаела Маглакли в Верхней Сванетии, *Ars Georgica*, Vol. т. IV, Тбилиси, 1965; В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957, г. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტ. ინსტ. ფონდი № 31<sup>3</sup>, 437, 909, 983. პირები შესრულებულია რესტავრატორ ტ. ს. შევიაკოვას მიერ.

<sup>89</sup> ასეთივე ორნამენტს ვხვდებით კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული А-26 ხელნაწერში. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакли в Мацхвариши, გვ. 199.

<sup>90</sup> Д. Т. Раис, Иранские элементы в византийском искусстве, М.-Л., 1939, *Иранское искусство и археология*, გვ. 203.

ბა უფრო თავისუფალია და არ გამოირჩევა ირანული ქსოვილებისათვის დამახასიათებელი ზუსტი და მონოტონური განლაგებით. ბიზანტიურ ქსოვილებში კი, რომლებიც ირანული ქსოვილების გავლენის დიდ დაღს ატარებენ, იგრძნობა ზუსტი, მონოტონური განმეორება იმ ელემენტებისა, რომლებიც ავსებენ ფონს მედალიონის გარშემო.

როგორც აკად. გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს<sup>93</sup>, არც ერთ კულტურულ სახელმწიფოს არ შეუძლია იარსებოს სხვა სახელმწიფოების კულტურისაგან იზოლირებულად, მათთან კონტაქტის გარეშე, პირიქით, ესა თუ ის ქვეყანა სხვა ქვეყნებთან აქტიური კონტაქტებისა და კულტურულ ღირებულებათა გაცვლის გზით იმაღლებს საკუთარ კულტურას. გარედან შემოდღეულ მხატვრულ ფორმებს შეეძლოთ, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, გაემდიდრებინათ ქართული ხელოვნების ინდივიდუალური სახე, მაგრამ სწორედ ამ მიმართულებით მკვეთრად გამოვლინდა ქართული ხელოვნების შემოქმედებითი ძალები და მნიშვნელობა. განვითარების მთელ მანძილზე ქართული ძეგლები ინარჩუნებენ თავის განსაკუთრებულ თავისებურებას და გარე სამყაროდან ითვისებენ მხოლოდ იმ ელემენტებს, რომლებიც როგორც შეესაბამებოდა მათ ეროვნულ ხასიათსა და მიდგომას.

განხილული ქსოვილი, მისი დეკორის მხატვრული სახე, ამის დამადასტურებელი მაგალითია.

ამ ქსოვილის ერთ-ერთი საინტერესო დეკორატიული მოტივია ფასკუნჯის (გრიფონის) გამოსახულება<sup>94</sup>. ამ ქსოვილის დეკორში ფასკუნჯები წყვილად, ერთმანეთის ზურგშექცევით, არის გამოსახული. თუ როგორი ტიპის ფასკუნჯებია გამოსახული, ამის თქმა ძნელდება ფრაგმენტის ცუდი დაცულობის გამო.

გრიფონი საქართველოშიც საკმაოდ გავრცელებული ფიგურაა (ტაბ. 22). უფრო მეტიც, საქართველოში არსებობდა გრიფონის აღ-

<sup>91</sup> A Survey of Persian art, London, N. Y. Vol. V, pl. 527, 528, 532.

<sup>92</sup> Apollo, May, 1969; K. E. Maison, The Abegg Foundation, p. 348. An illustrated Sowerir of the exhibition of Persian art, 1931, p. 68, pl. 386.

<sup>93</sup> Г. Н. Чубинашвили, Иранское влияние в памятниках архитектуры Грузии, с. 252. Иранское искусство и археология М.-Л., 1939.

<sup>94</sup> ეინაიდან ფასკუნჯის შესახებ უამრავი ლიტერატურა არსებობს, ჩვენ არ შევუდგებით მის შესახებ საუბარს. იხ. შემდეგი ლიტერატურა: Н. П. Кондаков, Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, с. 22, 29, 101, 107, 134, 135, 358, 359; К. В. Тревер, Сенмурв-пакундж, Собака-птица, I, 1937; Г. К. Вагнер, Скульптура Владимиро-суздальской Руси, М., 1964, с. 116—125; Н. В. Аладашвили, Мону-ментальная скульптура Грузии, М., 1977, с. 213, таб. 46, 51, 118, 120, 126, 143, 155, 175, 177, 196, 210.

მნიშვნელოვანი საკუთარი სახელიც. ნიკორწმინდის სამხრეთ კარიბჭის (XI ს.) გამოსახულების ასომთავრული წარწერა მას მოიხსენიებს, როგორც ფასქუქს<sup>95</sup>. ამავე ფორმით ეს სახელწოდება გვხვდება ძველი ქართული ბიბლიის ერთ-ერთ ხელნაწერში<sup>96</sup>. ეს კი იმას მოწმობს, რომ საქართველოში შუა საუკუნეებში გრიფონის სახის განსაზღვრისათვის არსებობდა საკუთარი ტერმინი „ფასქუქი“ შეცვლილი ფონეტიკური სახით, იგი მოყვანილია სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში<sup>97</sup>. „ფასქუქი, პასქუქი. ეთიოპიას გვარობს, ტანითა მსგავსი ლომისა; თავი, ნიკარტი, ფრთე და ფერჯი მსგავსი არწივისა; ნაკრტენ მრავალი. რომელიმე არს ოთხი ფერჯი და რომელიმე ორფერჯი. პილოს აიტაცებს, ცხენთ მაზიანებელ არს. სხვა გვარიც არის სრულად არწივის მსგავსი და ფრიად დიდი“.

ფასქუქი ხშირად გვხვდება ქართულ ფოლკლორში<sup>98</sup>, ასევე მეზობელი ხალხების ფოლკლორში<sup>99</sup>, კერძოდ ოსეთში.

ფასქუქი ქართული ზღაპრების საკმაოდ გავრცელებული პერსონაჟია, მას, ჩვეულებრივ, ქვესკნელიდან ამოჰყავს გმირები. მკვლევართა აზრით: „ეს გარემოებაც იმაზე მიუთითებს, რომ ფანტასტიკური ფრინველ-ცხოველის მოცემული სახე ხალხისათვის უცხო, გარედან შემოტანილი კი არ უნდა ყოფილიყო, არამედ უძველესი ხანიდან ჩამოყალიბებული მის აზროვნებაში და რომ ამ წარმოდგენის ძირები ქართველი ხალხის ადრინდელ ისტორიაში უნდა ვეძებოთ“<sup>100</sup>. საქართველოში ფასქუქის სახის წინაქრისტიანულ ხანაში გავრცელებას მოწმობს მატერიალური კულტურის ძეგლები. მცხეთის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილია გემები ფასქუქის გამოსახულებით<sup>101</sup>. პროფ. ბ. კუფტინის მიერ გამოცემულ ბრინჯაოს ბეჭედზე (ეშერის სამარხიდან) გამოსახულია ფასქუქი<sup>102</sup>. ის გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ფასქუქის ეს გამოსახულება არ ჰგავს ფას-

<sup>95</sup> ამის შესახებ იხ. ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, 1967: Н. В. А л а д а ш в и л и, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, с. 157.

<sup>96</sup> საქ. სსრ მეც. აკად. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინ-ტი, А № 51, მცხეთის ნუსხა, გვ. 95.

<sup>97</sup> სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა, თბილისი, გვ. 681.

<sup>98</sup> ქართული ხალხური ზღაპრები, მ. ჩიქოვანიის რედაქციით, თბილისი, 1938, ტ. I, გვ. XXVII—XXVIII.

<sup>99</sup> Н. Я. М а р р, Osselica—Japhetica, Известия Росниской Акад. наук. Петербург, 1918, № 18, с. 2069—2100.

<sup>100</sup> ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფი, თბ., 1957, გვ. 79.

<sup>101</sup> მ. ლორთქიფანიძე, სამთავროს სამაროვანში მოპოვებული გემების კატალოგი, თბ., 1954, გვ. 22.

<sup>102</sup> Б. А. К у ф т и н, Материалы к археологии Колхиды, Тбилиси, 1949—1950, т. I, с. 62.

კუნჯის არც ერთ ფართოდ გავრცელებულ და ჩამოყალიბებულ ტიპს და განხილულ უნდა იქნეს, როგორც ადგილობრივი ტიპი.

ფასკუნჯის გამოსახულებები საქართველოში შუა საუკუნეების ხანაშიც გვხვდება. მათ რელიეფურ გამოსახულებებს იყენებენ ეკლესიების ფასადების დეკორში. მაგ., მარტვილის (VII ს.), ხახულის (X ს.)<sup>103</sup>, ტაძრებზე; ასევე ბაგრატის ტაძარზე ქუთაისში (XI ს.)<sup>104</sup>, სამთავისში (1030 წ.). ყველა ამ ძეგლებზე ფასკუნჯები სხვადასხვანაირად არიან გამოსახულნი. მარტვილში იგი ორ სხვადასხვა პოზაშია წარმოდგენილი<sup>105</sup>. ხახულის ეკლესიის რელიეფზე იგი ზის და მის გამოსახულებაში დეკორატიული მხარეა ხაზგასმული. ბაგრატის ტაძარში ფასკუნჯი ერთ-ერთ სვეტის თავზეა გამოსახული ქალისსახიანი ფანტასტიკური რქოსანი ცხოველის დამორგუნველის სახით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ თვალსაზრისით ნიკორწმინდის XI ს. ტაძრის რელიეფები. აქ ფასკუნჯის რამდენიმე ნაირსახეობას ვხვდებით, იგი ხან ოთხფეხი ცხოველია, რომლის ფრინველის ბუნება მხოლოდ ფრთებითა და ნისკარტითაა აღნიშნული, ხან ცხოველის სხეულის მხოლოდ წინა ნახევარი და მისი ორი თათია გამოსახული.

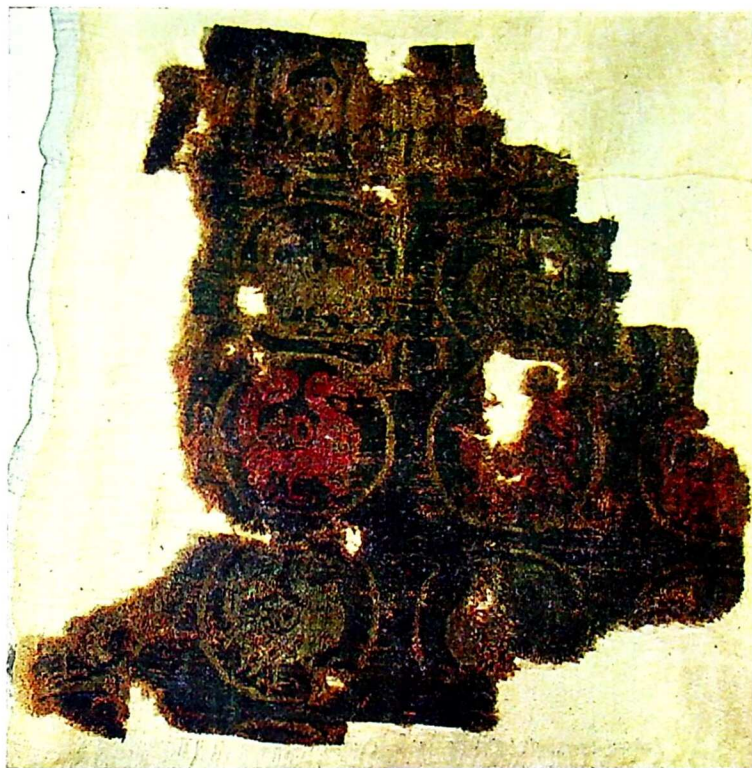
---

<sup>103</sup> Г. Н. Чубиннашвили, Памятники типа Джварш, Тбилиси, 1948. გვ. 186—187, таб. 75, 77.

<sup>104</sup> ვ. ცინცაძე, ბაგრატის ტაძარი, თბ., 1964, ტაბ. 28.

<sup>105</sup> ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფი, თბილისი, 1957, ტაბ. 17, 21, 23, 24.



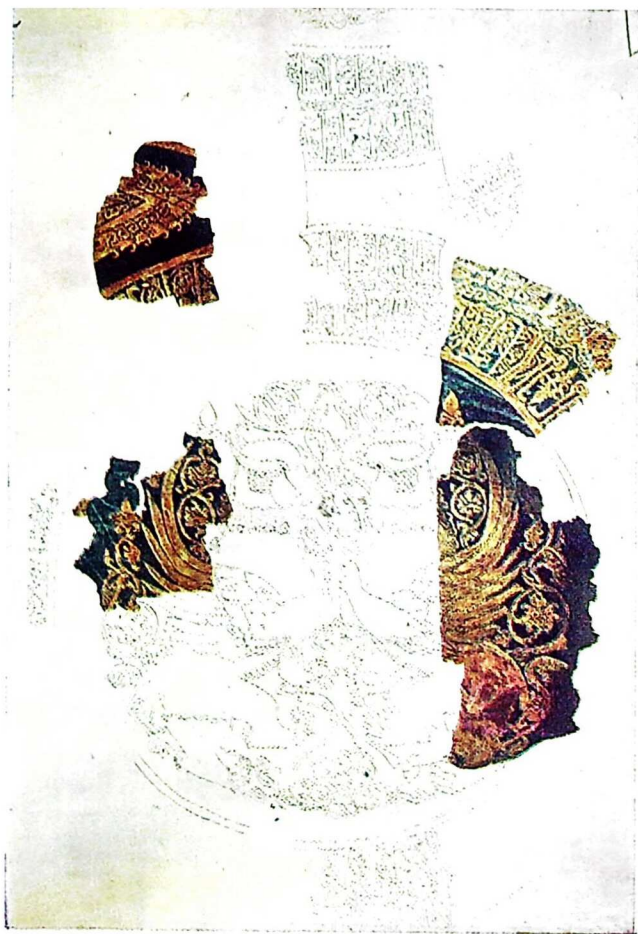


ქართული ქსოვილის ფრაგმენტი იფხიდან  
Фрагмент грузинской ткани из Илхи  
Georgian cloth from Ipche—fragment





ქართული ქსოვილის ფრაგმენტი ჩაჯაშიდან  
 Фрагмент грузинской ткани из Чажаши  
 Georgian cloth from Čažaši—fragment



IV

სპარსული ქსოვილის ფრაგმენტი სვიფი ფარიდან  
Фрагмент персидской ткани из Свипи Пари  
Persian cloth from Svipe Pare—fragment



სპარსული ქსოვილის ფრაგმენტი ბეჩოდან  
Фрагмент персидской ткани из Бечо  
Persian cloth from Becho—fragment



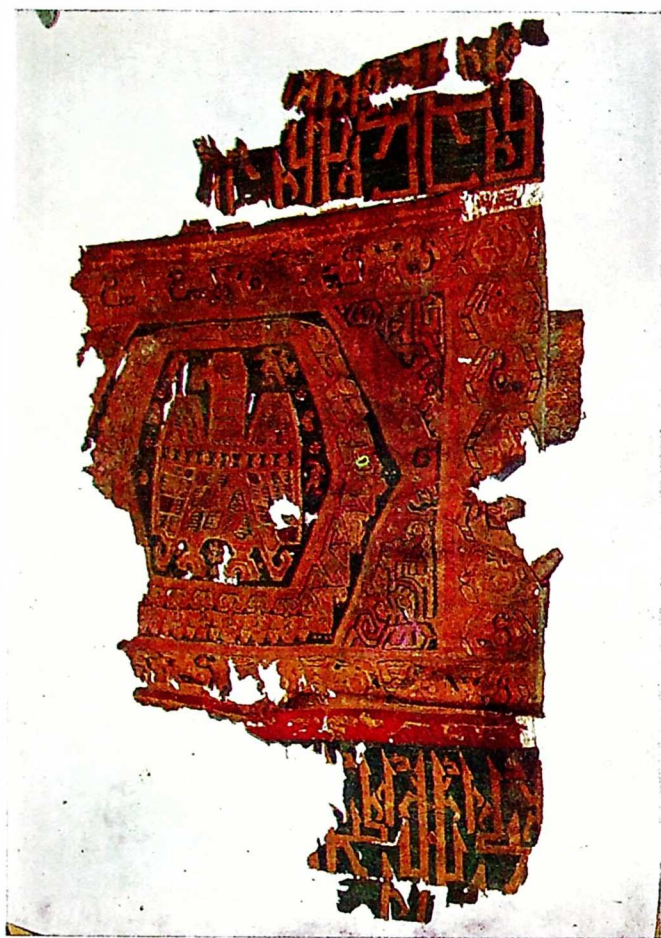
VI

ბიზანტიური ქსოვილის ფრაგმენტი ჩაჯაშიდან  
Фрагмент византийской ткани из Чажашы  
Bisantine cloth from Čažasi



VII

ბიზანტიური ქსოვილის ფრაგმენტი ლაგამიდან  
Фрагмент византийской ткани из Лагами  
Bisantine cloth from Lagame—fragment



VIII

აღმოსავლური ქსოვილის ფრაგმენტი სვიპე ფარიდან  
Фрагмент восточной ткани из Сви́пе Пары  
Eastern cloth from Sviipe Pare—fragment



აღმოსავლური (სპარსული) დეკორატიული  
ქსოვილები

1. სპიფი ფარის ეალსიის ქსოვილი

ზემო სვანეთის სეფი ფარის წმ. გიორგის ეკლესიაში შემორჩენილია ქსოვილის ფრაგმენტი. რომელიც საკურთხევლის წინამდებარე ჯვრის ზურგს ჰქონდა გადაკრული. (ტაბ. 23, 24).

ჯვრის ზურგზე გადაკრული ქსოვილი აბრეშუმის ერთნახევარი ფენის ქსოვილია. აქ გამოყენებულია მსხვილსახიანი ხლართი მანერული ქსელით. ნახშირია ერთი ქსელი, ერთი მისაქსელი: ქსელის დაფების შეფარდებაა 1 : 1. ძირითადი ხლართი რეფსის ხლართია<sup>106</sup>. ქსელის დაფების სიმჭიდროვეა 1 სმ<sup>2</sup> — 20 დაფი, მისაქსელის დაფების სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup> — 15 დაფი.

ქსელის და მისაქსელის დაფების გრეხილობა მარჯვენა მხრისაა. ამ ქსოვილის ორი პატარა ფრაგმენტი ამჟამად გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში ინახება. ამავე ქსოვილის სხვა, ბევრად მცირე ზომის ფრაგმენტი დაცულია ლენინგრადის ერმიტაჟში, სადაც იგი პ. უვაროვამ ჩამოიტანა ზემო სვანეთში მოგზაურობის შემდეგ. 1904 წ. პ. უვაროვამ ეს ფრაგმენტი გამოაქვეყნა თავის წერილში ზემო სვანეთში მოგზაურობის შესახებ<sup>107</sup>. ზემო სვანეთში ნანახ ქსოვილს პ. უვაროვა ადარებს დასავლეთ ევროპის კოლექციებში დაცულ სამ ქსოვილს. ერთი ბელგიაშია და ლესინგის მიერაა გამოცემული<sup>108</sup>, ხოლო დანარჩენი ორი ფიშბახს აქვს გამოქვეყნებული<sup>109</sup> (ერთი დაცულია აახენის Stadischen mu-

<sup>106</sup> ირანში ასეთი ქსოვილის ტექნიკას Serge-ს უწოდებენ.

<sup>107</sup> МАК, вып. X, Москва, 1904, с. 158—159.

<sup>108</sup> J. Lessing, Seidengewebe des Kön Gewebe museum, Berlin, 1900, 1, 81, 13. ლესინგი ამ თარიღს X ს. ათარიღებს.

<sup>109</sup> Fischbach—Ornamente der Gewebe mit besonder Benutung der elemalinen Bochsien soffsanlung, Taff. 4. ფიშბახი ამ ქსოვილს მიაწერს ანტიოქიის სახელოსნოებს და X—XI სს. ათარიღებს.

seum-ში, ხოლო მეორე — ბერლინის Gewerbe museum-ში). პ. უვაროვას მოსახრებით, სვანეთში ნაპოვნი ფრაგმენტი ისეთივე ტექნიკითაა შესრულებული, როგორც ლესინგის მიერ გამოქვეყნებული ქსოვილი. გარდა ამისა, პ. უვაროვა აღნიშნავს, რომ აქაც, როგორც ბელგიის კოლექციის ქსოვილში, ნახატი შესრულებულია ოქროსფერი ძაფით მოლურჯო-მწვანე ფონზე; მხოლოდ მედალიონში მოთავსებული გამოსახულებები გარშემორტყმულია ცხოველური ორნამენტით და არა კუფური ასობისაგან შემდგარი ორნამენტით; როგორც სვანეთში ნახნი ქსოვილის ფრაგმენტებზე. ამ ქსოვილისა და სვანეთში ნაპოვნი ფრაგმენტების შედარებისას პ. უვაროვა აღნიშნავს, რომ სვიფი ფარის ეკლესიის ქსოვილზე გამოსახულებები უფრო ძლიერი ფორმებით ხასიათდება და ზუსტი ნახატითაა შესრულებული. უვაროვა ამ ქსოვილს აღმოსავლეთის რომელიმე ქვეყნის ნაწარმად მიიჩნევს. სხვა რაიმე მოსახრებას მისი წარმოშობის ან შესრულების დროის შესახებ პ. უვაროვა არ გამოთქვამს.

შემდგომში პ. უვაროვას მიერ გამოქვეყნებული ფრაგმენტი ზემო სვანეთიდან გერმანელმა მეცნიერმა ოტო ფონ ფალკემ თავის ფუნდამენტურ, ქსოვილებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში შეიტანა<sup>110</sup>.

XI—XII სს. ქსოვილები. ხშირად იმეორებენ ადრინდელი ქსოვილების ნახატს, მაგრამ ამასთანავე, როგორც აღნიშნავს ოტო ფონ ფალკე, ამ დროის აბრეშუმის ქსოვილები საკმაოდ გამოცვლილი სახით წარმოგვიდგება. ამ დროისათვის განსხვავება დასავლურსა და აღმოსავლურ ისლამურ ხელოვნებას შორის თანდათანობით ქრება. აღმოსავლური მაჰმადიანური ხელოვნება სირიიდან, ეგვიპტიდან, მესოპოტამიიდან ანდალუზიის საშუალებით დასავლეთ ევროპაში გადის. მაჰმადიანური ხელოვნება ვრცელდება რა დასავლეთში, შემდეგ უკუ გავლენას ახდენს სპარსეთზე, რომლისგანაც მან ბევრი შეითვისა. თანდათანობით ირანული ხელოვნება აღარ გამოიყოფა საერთო ისლამური ხელოვნებისაგან. მართალია, მიუხედავად ყველაფრისა, ირანული ხელოვნება ბევრ შემთხვევაში ინარჩუნებს მისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს, თვისებებს, მაგრამ ის მაინც რჩება საერთო მაჰმადიანური ხელოვნების შტოდ. სიუფი ფარის ქსოვილს ო. ფონ ფალკე ადარებს სპარსულ ქსოვილებს, კერამიკულ მასალას, ჭედურობას და ამის საფუძველზე ამ ქსოვილს, XII საუკუნის მეორე ნახევრით ათარიღებს<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> Otto von Falke, დასახ. ნაშრომი, გვ. 102—104.

<sup>111</sup> იქვე.

ლესინგმა 1913 წელს გამოქვეყნებულ ალბომში იგივე ფრაგმენტი შეიტანა და პატარა ანოტაცია დაურთო<sup>112</sup>.

6. კონდაკოვი შუა საუკუნეების ხელოვნებისა და კულტურისადმი მიძღვნილ ნაშრომში, რომლის საბოლოო რედაქცია მეცნიერს არ დასცალდა, ერთ-ერთ თავს ბიზანტიისა და აღმოსავლეთის ქვეყნების ქსოვილებს უთმობს. ზემო სვანეთის სიუფი ფარის ეკლესიაში ნაპოვნი ქსოვილის შესახებ მეცნიერი შენიშნავს: „Но конечно, всех драгоценнее кусок дивной ткани от бывшей парадной мантии“<sup>113</sup>.

6. კონდაკოვი აგრეთვე აღნიშნავს, რომ მომწვანო-ლურჯი ფერის ფონი ჩვეულებრივ გაფერადებას წარმოადგენდა XI—XII საუკუნეების საეკლესიო (საეპისკოპოსო და სხვათა სახმარი) ქსოვილებისათვის.

ქსოვილის ყველაზე დიდი ფრაგმენტი (30 სმ × 58 სმ) ამჟამად ზემო სვანეთის სიუფი ფარის წმ. გიორგის ეკლესიაშია. ამ ფრაგმენტზე გარკვევით ჩანს ქსოვილის დეკორის მთლიანი სახე. მუქ მოლურჯომწვანე ფერის ქსოვილზე გამოსახულია დიდი ზომის მედალიონი, რომელსაც მოჩუქურთმებული სარტყელი აქვს შემოვლებული. მედალიონის დიამეტრია 46 სმ, სარტყლით კი — 76 სმ. მედალიონის არასწორი ფორმა ზომების მერყეობას იწვევს, რაც განისაზღვრება ხელით შესრულებული სამუშაოს ტექნიკური პროცესით. ქსოვილის ამ ფრაგმენტზე შემორჩენილია მედალიონში სიმეტრიულად მოთავსებული, ერთმანეთის პირისპირ ფეხზე მდგომი ფასკუნჯის ორი გამოსახულება. ფასკუნჯებს ერთმანეთისაგან სტილიზებული, დეკორატიული ხასიათის ხის გამოსახულება ჰყოფს. ამ ხის ორსავე მხარეს სტილიზებული ფოთლოვანი ორნამენტი გამოდის და ფასკუნჯის გარშემო თავისუფალ არეს ავსებს. ხის ქვედა და ზედა ნაწილებისა და ფასკუნჯის გამოსახულების დამუშავებისას ერთი და იგივე ორნამენტული მოტივებია გამოყენებული. ერთნაირი ხვეულები ფარავს ფასკუნჯის მუცელს, კისერს, ზურგს, ფეხებს და ხის ქვედა და ზედა ნაწილებს. საკმაოდ დამაჯერებლად, დეტალურადაა გადმოცემული ფასკუნჯის ბრჭყალები, ყურები, თვალები, ნისკარტი და ფრთები (ნისკარტზე ნესტოებია გამოყვანილი, ფრთებზე ბუმბულის აღმნიშვნელი ხაზები და სხვ.). ფასკუნჯის სხეულის ნახატით შემოხაზული ფორმები — ნისკარტი, ფრთები და ბრჭყალები — ოსტატურადაა შეფარდებული როგორც ერთმანეთთან, ასევე მედალიონის წრიულ ფორმასთან. ფას-

<sup>112</sup> J. Lessing, Die Gewerbe Sammlung des Kunst gewerbe museums, Berlin, 1913, T. I, Taff. 13, 81.

<sup>113</sup> Н. П. Кондаков, Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, гл. 347.

კუნძების, ხისა და ყლორტების გამოსახულებანი მკვეთრად არ გამოიყოფიან ერთმანეთისაგან და ერთიანი, მთლიანი ორნამენტის შთაბეჭდილებას ქმნიან. გამოსახულების მთლიან ორნამენტად აღქმას ხელს უწყობს ხელოსნის მიერ ოსტატურად დატოვებული არეები გამოსახულებებსა და მედალიონის კონტურს შორის.

არსებობს ერთი ქსოვილი, რომელსაც მკვლევარნი ისლამური სტილის ჯგუფს მიაკუთვნებენ და რომელიც სვიფი ფარის ეკლესიის ქსოვილის ახლო პარალელს წარმოადგენს (ტაბ. 25). ეს ბერლინის მუზეუმში დაცული შავ-თეთრი ფერის ქსოვილის ფრაგმენტი, რომელზედაც სიმეტრიულად გამოსახულია ორი შევარდენი, ხოლო მათ შორის — ხე. ქსოვილი შესრულებულია ქ. თავრიზში. გამოსახულებებს ორრიგად კუფური წარწერებიანი სარტყელი უვლის გარს<sup>114</sup>. წარწერების გამყოფი ფოთლოვანი ორნამენტი ენათესავენა ჩვენ მიერ განხილული ქსოვილის ძირითად ფოთლოვან ორნამენტს. წარწერასა და შევარდნებს შორის თავისუფალი არე მორთულია ვაზის სქელი ლერწმით. ორნამენტის სახით, კომპოზიციის საერთო ხასიათით და დეტალებით ეს ქსოვილი დიდად ემსგავსება ჩვენ მიერ აღწერილ სიუფი ფარის ეკლესიაში აღმოჩენილ ქსოვილის ფრაგმენტს, მაგრამ განსხვავდება ნახატის უხეში ხასიათით. სტილისტური სიახლოვე თავრიზულ შევარდნებიან ქსოვილსა და სიუფი ფარის ეკლესიაში დაცულ ფრაგმენტებს შორის საფუძველს გვაძლევს ჩვენი ქსოვილის შესრულებაც მაჰმადიანურ პერიოდს მივაკუთვნოთ.

პარალელურ მასალად ჩვენი ქსოვილისათვის შეიძლება მოვიტანოთ აგრეთვე სულ სხვა სახის ნაწარმოები — ეფრატზე, მასკანაში, ძველი ბალისის ადგილზე გახსნილი მდიდრულად შემკული სტუკოს მოპირკეთება, რომელიც მეჩეთისა და ერთ-ერთი კერძო სახლის კედელზე იყო აღმოჩენილი (ტაბ. 26, 27). მეჩეთი სამი ერთმანეთის პარალელურად განლაგებული სათავსოსაგან შედგება. თითოეულ სათავსოს მიჰრაბი ჰქონდა, ხოლო შუა სათავსოს მიჰრაბი, რომელიც შესაძლებელია შენობის ყველაზე ძველ ნაწილს წარმოადგენდა, მორთული იყო მცენარეული ორნამენტით. ორნამენტი შედგება გადახლართული ყლორტებისაგან, რომლებიც პალმეტებიან მოტივს უვლიან გარს. ძველი შესწავლილი აქვს ყოველ სალს, რომელიც მას 1071—1072 წწ. ათარიღებს და ორნამენტს სასანურ მოტივებს უკავშირებს<sup>115</sup>.

ზემო სვანეთში მოპოვებული ქსოვილის შესრულების მანერა, ცალკეული დეტალების გადმოცემა, საერთო მხატვრული მიდგომა,

<sup>114</sup> Otto von Falke, დასახ. ნაშრომი, გვ. 102—104.

<sup>115</sup> Ж. Салль, Стуковые облицовки в Балисе, Иранское искусство II археология, М.-Л., 1939, გვ. 221—226.

რომელიც განისაზღვრება მცენარეული ორნამენტის გეომეტრიულად სტილიზებული ფორმებით, ორნამენტის ელემენტების რიტმით, ამ ელემენტების თავისუფალ არეზე განლაგებით, ანალოგიას პოულობს ჟორჟ სალის მიერ შესწავლილ ძეგლთან. ანალოგიურია აგრეთვე წარწერა — ორნამენტის გამოყენება ჩვენს ქსოვილსა და რელიეფზე.

მართალია მასალა სხვადასხვაა — ერთ შემთხვევაში ქსოვილი, ხოლო მეორეში — სტუკო, მაგრამ აღნიშნული მსგავსება, ისევე როგორც ბერლინის ქსოვილთან სიახლოვე, შესაძლებლობას იძლევა დაისვას საკითხი სიუფი ფარის ეკლესიის ქსოვილის სელჯუქური პერიოდის (XI—XII სს.) ირანის, კერძოდ, მესოპოტამიის ერთ-ერთ სახელოსნოში შესრულების შესახებ.

როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, მედალიონს გარს უვლის მოჩუქურთმებული განიერი სარტყელი, რომელსაც ვიწრო ორნამენტული ზოლი კლაკნილი მცენარეული ყლორტი ხვეულებით ორ ნაწილად ჰყოფს. ამ ვიწრო ზოლის ორივე მხარეს მოცემულია კუფური წარწერა, რომელიც ჩარჩოს ორნამენტის უაღრესად საინტერესო ნაწილია. კუფური წარწერები ორნამენტირებულია ისეთივე მცენარეული ორნამენტით, როგორითაც გაფორმებულია ქსოვილის ძირითადი ნახატი მედალიონის შიგნით. კუფური ასოების ოსტატური ნახატი, შესრულების მანერა, შიგ ჩაქსოვილი ფოთლოვანი ორნამენტი პარალელს პოულობს სელჯუქთა პერიოდის დიარბეგისეულ სამშენებლო წარწერასთან (ამიდა), რომელიც XI—XII სს. თარიღდება<sup>116</sup>.

სიუფი ფარის ეკლესიაში მოპოვებული ქსოვილის წარწერაში გარკვეულად იკითხება ცალკეული ასოები. პ. უვაროვას მიერ აღმოჩენილი ფრაგმენტი პატარა ზომისა იყო ( $13\frac{3}{4}$  სმ  $\times$   $3\frac{1}{4}$  სმ). იგი ვარაუდობდა, რომ ამ ქსოვილის სხვა ფრაგმენტების დახმარებით შესაძლებელი გახდებოდა წარწერის წაკითხვა. მაგრამ არც ჩვენ მიერ განხილული ფრაგმენტი იძლევა წარწერის წაკითხვის შესაძლებლობას. საუარაუდებელია, რომ აქ წარწერა გამოყენებული იყო რომელიმე მბრძანებლის სადიდებლად, რისი მაგალითიც ქსოვილზე<sup>117</sup> მოიპოვება. თუმცა არც ის არის გამორიცხული, რომ ეს ასოები გამოყენებული ყოფილიყო როგორც წმინდა დეკორატიული ელემენტი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კუფური ასოების დეკორატიული ხასიათის გამო მათ აღრევე იყენებდნენ ორნამენტულ მოტივად<sup>118</sup>. და შემ-

<sup>116</sup> M. Berhem, Amida, Paris, 1910, p. 36, pl. 57.

<sup>117</sup> A. C. Weibel, დასახ. ნაშრომი, 1952, ტაბ. 111. ამ ქსოვილების წარწერა, რომელიც ფლორეს ი. დემ წაკითხა, გვაუწყებს: „მპყრობელს — გამარჯვება და სამეფო, მელობელს — გამარჯვება და აყვავება“.

<sup>118</sup> Б. Денике, Искусство Востока, 1925, Казань, гл. 85.

დგომშიც, XI—XII საუკუნეებში ზოგიერთ შემთხვევაში მათ მხოლოდ დეკორატიული მნიშვნელობა გააჩნდათ. კუფური წარწერა მხოლოდ დეკორატიული ელემენტის როლში მალე იკიდებს ფეხს სხვადასხვა ქვეყნის ძეგლთა მხატვრულ გაფორმებაში. მაგალითად, საბერძნეთში დაფნის ეკლესიის მარმარილოს ფილაზე კუფური ასოები მხოლოდ დეკორატიულ როლს ასრულებს<sup>119</sup>. როგორც უკვე აღნიშნული გვექონდა, ასეთ მოვლენას ქართულ ხელოვნებაშიც ვხვდებით<sup>120</sup>.

კუფური ასოების სახით გადაწყვეტილი ორნამენტი სვიფი ფარის ქსოვილზე და ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებზე (კედლის მხატვრობაში ეს მოტივი ძირითადად ტანისამოსის დეკორს შეადგენს) ერთი შეხედვით თითქოს მსგავსია (ტაბ. 28, 29); მაგრამ თუ კედლის მხატვრობის ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში კუფურ წარწერას აშკარად დაკარგული აქვს თავისი პირვანდელი სახე და სტილიზებული სახითაა წარმოდგენილი, გამოყენებულია როგორც წმინდა დეკორატიული ელემენტი, ჩვენ მიერ განხილულ ქსოვილზე ცალკეული ასო ნათლად იკითხება. მიუხედავად ამისა, სავსებით დასაშვებია, რომ ზემო სვანეთში მოპოვებულ ქსოვილზეც კუფურ წარწერას დაკარგული ჰქონდა პირვანდელი ფუნქცია და მას აქაც, მიუხედავად ასოთა ზუსტი მონახულობის შენარჩუნებისა, წმინდა დეკორატიული ხასიათი ჰქონდა და ორნამენტის როლს ასრულებდა.

როგორც უკვე აღნიშნული გვექონდა, ამ წარწერაში ჩაქსოვილია მცენარეული ორნამენტი: ყლორტები და ფოთლები ასოებს შორისაა მოთავსებული და, შეიძლება ითქვას, სარტყლის მთლიანი დეკორის ელემენტების შემაკავშირებელ ღერძს წარმოადგენს. მიუხედავად მთლიანი დეკორის ასეთი ერთიანობისა, მცენარეულ ელემენტებს შორის კუფური ასოები საკმაოდ მკაფიოდ გამოიყოფა. ასოები და მცენარეული დეკორის ელემენტები რიტმულად მონაცვლეობენ ერთმანეთთან, რითაც მოგვაგონებენ ირანულ ორნამენტიკაში ელემენტების განლაგების მხატვრულ პრინციპს.

როგორც უკვე აღნიშნული გვექონდა, ქსოვილზე წარმოდგენილია ფეხზე მდგარი დახვეწილი ნახატით შესრულებული ფასკუნჯები. ამ გამოსახულებაში ჩანს ძველი ტრადიციების გარკვეული შენარჩუნება. მკვლევარნი ხაზს უსვამენ იმ ფაქტს, რომ საერთოდ ირანულ ხე-

<sup>119</sup> M. Berheim, *Amida*, Paris, 1910, გვ. 370, 321.

<sup>120</sup> იხ. ჩვენი ნაშრომის გვ. 53.

ლოვნებაში განსაკუთრებული როლი ტრადიციების შენარჩუნების მომენტს ეკუთვნის<sup>121</sup>.

## 2. ბულის ეკლესიის ქსოვილი

ქსოვილის ფრაგმენტი სოფ. გულის (ბეჩოს თემი) ეკლესიიდან გადაკრული იყო ხატის ზურგზე (ტაბ. 30). ამჟამად ხატის ზურგზე დარჩენილი ქსოვილის გაცვეთილ ზედაპირზე მთლიანი ნახატის გარჩევა შეუძლებელია. მაგრამ ამ ქსოვილის ფრაგმენტზე, რომელიც თავის დროზე მოხსნილი იყო ხატის ზურგიდან და ამჟამად გ. ჩუბინა-შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში ინახება, შემორჩენილია ლომის სხეულის ნაწილი. ორნამენტირებული ჩარჩოს ფრაგმენტი შესაძლებელს ხდის წარმოვიდგინოთ დეკორის ცალკეული ელემენტის საკმაოდ დიდი მასშტაბები.

ქსოვილში გამოყენებულია მსხვილსახიანი ხლართი მანერული ქსელვით, სხვადასხვა ფერის ძაფებით. ძირითადი ქსელი რეფსის ხლართია, მეორე მხარეც რეფსის ბაზაზეა წარმოებული. ქსელის ძაფების სიმჭიდროვეა 1 სმ<sup>2</sup> — 110. მისაქსელის ძაფების სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup> — 22. მისაქსელის ძაფების გრეხილობა მარჯვენა მხრისაა, ხოლო ფუძის გრეხილობა დამრეცია.

მიუხედავად ქსოვილის მეტისმეტი ფრაგმენტულობისა (22 სმ X 8 სმ), ქსოვილის ფერადოვანი გამა წარმოდგენას ქმნის მის მდიდრულ ხასიათზე. ფრაგმენტის მუქ მწვანე ფონზე ნათლად გამოიყოფა ოქროსფერი ძაფით შესრულებული მედალიონი და მასში ჩაწერილი ლომის სხეულის ნაწილი (აკლია თავი და ტანის უკანა ნაწილი). ლომის ტანისათვის გამოყენებულია წმინდა დეკორატიული ხასიათის

---

<sup>121</sup> Otto von Falke, დასახ. ნაშრომი, გვ. 102—104. ე. ჰერცეგოდი, კულტურული ურთიერთობანი ძველს აღმოსავლეთში, ტფილისი, 1931; F. Sorre, Значение традиции в иранском искусстве, გვ. 227—229. Иранское искусство и археология, 1939, М.-Л. ფ. სარე აღნიშნავს, რომ მიუხედავად გარე სამყაროს დიდი გავლენისა, ირანულ ნაწარმოებებში შეიძლება დაინახოთ საკუთარ ტრადიციებზე ყურადღების დიდი გამახვილება: დაწყებული აქემენიდური პერიოდიდან ძველი ტრადიციები განუწყვეტლივ ცოცხლდებიან. ეს შეინიშნება ისლამური ხელოვნების განვითარების პერიოდშიც კი. მკვლევარს მოჰყავს რიგი ფაქტებისა, სადაც ადრინდელი კომპოზიციები გამეორებულია მომდევნო ეპოქებში. ერთ-ერთ ასეთ მაგალითად მოყვანილია აქემენიდური დროის მეფის სავარძლის გამოსახულება ნაქორუსტამის ბარელიეფზე და ზუსტად იგივე მოტივი შესრულებული შირაზში X VIII ს-ში (სავარძელი აღამიანებს უჭირავთ). შემდეგ ფ. სარე მიუთითებს ტაქი-ბოსტანის სასანიდური ეპოქის სიუჟეტებზე, რომლებსაც იმეორებს ბრიტანეთის მუზეუმის ხელნაწერის მორთულობა, შესრულებული 1396 წ. და ა. შ.

მოტივი — ხეულები, რომლებიც აღნიშნავენ ლომის ფაფარს, მუცლის და ფეხების ბეწვს. მედალიონს შუაზე გასდევს ხის გამოსახულება, რომელიც მოცემულია ლომის სხეულის უკან (ე. ი. ლომის სხეული კვეთს ამ ხეს). ხის პოსტამენტიდან ორი ნაზი ხეული ღერო გამოდის, რომლებიც ლომის ფეხებთან უხვევენ და იქვე ორად გამოყოფილი ფოთლებით მთავრდებიან. ხე ლომის ზევით არსად არ იყოფა და მასზე ორი ფოთოლიდაა შერჩენილი. მასალის უქონლობის გამო ძნელია იმის თქმა, მთელი არე იყო თუ არა შევსებული ორნამენტით. ფრაგმენტზე დარჩენილია სარტყლის ნაწილი (5 სმ), რომელიც მედალიონს გარს უვლიდა. ჩარჩოს დეკორი შედგება მცენარეული და ცხოველური ორნამენტისაგან. ამ სარტყელში მცენარეული ორნამენტი მედალიონში გამოსახული ხის დეტალების მსგავსია. სარტყელი ყვითელი ფერის ზოლითაა გამოყოფილი. ცხოველები და ყვავილოვანი ორნამენტი შესრულებულია მუქ მწვანე ფონზე ყვითელი ფერის ძაფით. აღდგენილი სურათის მიხედვით მედალიონის სიდიდე 30 სმ-ს უდრიდა. დასაშვებია, რომ მედალიონები, როგორც ჩვეულებრივ, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მიმართულებით იყო განლაგებული, მაგრამ ერთმანეთთან პატარა შემაერთებელი მედალიონებით არ იყვნენ დაკავშირებულნი.

ყველაზე ახლო პარალელურ მასალას გულის ქსოვილის კომპოზიციის აღნაგობისა და ცალკეულ დეტალებისათვის იძლევა XI—XII სს. აბრეშუმის სპარსული ქსოვილი<sup>122</sup> (ტაბ. 31).

ამ ქსოვილზე დიდი და პატარა მედალიონებია გამოსახული. დიდ მედალიონში რთული კომპოზიციანა: ხის ორსავე მხარეს ქვემოთ ლომები, ხოლო ზემოთ ფრინველებია გამოსახული. ლომის ფიგურის დაყენება, ფეხების განლაგება (მკვეთრად გადადგმული წინა მარცხენა ფეხი), ფაფარის განაწილება, შესრულების მანერა ძალიან ახლოს დგას გულის ეკლესიის ქსოვილის ფრაგმენტის ლომის გამოსახულებასთან. გარკვეული მსგავსება ჩანს აგრეთვე სარტყელში მოთავსებული ცხოველების ნახატთან; ქსოვილის ფრაგმენტზე. სარტყელში დარჩენილია მხოლოდ ორი ცხოველის უკან ორი ფეხი, და კუდი. ისინი ერთმანეთთან ზურგით არიან. ერთ ცხოველს ზურგზე, სავარაუდებელია, ფრთები ჰქონდა. მათი ნაბიჯის ხასიათი, ჩახვეული კუდი და მცენარეული ორნამენტის ფოთლების მოხაზულობა სტილისტურად ახლო დგას გულის ეკლესიის ქსოვილზე გამოსახულ ორნამენტთან.

<sup>122</sup> Perzian art, London, 1931, II ნაწ. ტაბ. 38, ეს ქსოვილი ინახება თეირანის გულისტანის მუზეუმში.



გულის ეკლესიის ქსოვილზე გამოსახული ლომის ბეწვისა და ფაფარის აღნიშნული დეკორატიული ხვეულებისათვის ზუსტ პარალელად შეიძლება მოვიყვანოთ XII საუკუნის სპარსული შავ-თეთრი ქსოვილი (ტაბ. 32). და ზემოთ განხილული სელჯუკური პერიოდის (XI—XII სს.) ქსოვილი სიუფი ფარის ეკლესიიდან. ამ ორივე ქსოვილზე გამოსახული ცხოველების ბეწვი (პირველ შემთხვევაში — ლომის, ხოლო მეორე შემთხვევაში — ფასკუნჯისა) ზუსტად ასეთივე სტილიზებული, გეომეტრიული ორნამენტის ხასიათის ხვეულებითაა შესრულებული.

სოფ. გულის ეკლესიის ქსოვილი სტილისტურ სიახლოვეს პოულობს აგრეთვე სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ XI—XII საუკუნეების სპარსულ სურაზე შესრულებულ მცენარულ-ცხოველურ ორნამენტთან<sup>123</sup> (ტაბ. 33). აქაც ქსოვილის მსგავსად ცხოველები ჩაწერილია მცენარულ ორნამენტში. მსგავსია აგრეთვე ლომის ფეხების თავისებური განლაგება, ზემოთ აწეული ჩახვეული კუდი, მცენარეული ორნამენტის დეტალები.

ცხოველებით და ფრინველებით ჩარჩოს სარტყლის შევსება, როგორც ჩანს, ჩვეულებრივი მოვლენა იყო XI—XII სს. სპარსეთის ხელოვნებისათვის. ამგვარ მორთულობას ხმარობდნენ არა მარტო ქსოვილებისათვის, არამედ ლითონის ნაწარმზეც. XII ს. ერთ-ერთი ბრინჯაოს თეფშის შუა გული შევსებულია ნადირობის სცენით, ხოლო სარტყელი — ცხოველებით და ხვეული გეომეტრიული ორნამენტით<sup>124</sup>. ბრინჯაოს სარკის ზურგის შუა გული შევსებულია ნადირობის სცენით, ხოლო სარტყელი — ცხოველების ცალკეული ფიგურებით და ა. შ.<sup>125</sup>.

ამრიგად, XI—XII სს. სპარსულ ქსოვილებთან სტილისტური მსგავსების საფუძველზე სოფ. გულის ეკლესიის ქსოვილი შეიძლება ჩაითვალოს იმავე დროის — XI—XII საუკუნეების სპარსულ ნაწარმად.

ძველი აღმოსავლეთის ძეგლების შესწავლამ ნ. კონდაკოვი მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ თავდაპირველად ლომების გამოსახულება თავმობრუნებულ, წყნარ ჰერალდიკურ პოზაში გვხვდებოდა. ამის მაგალითად მას მოჰყავს აღმოსავლური ქვეყნების, ძველი და ახალი ბაბილონის, ასირიის, სუზის, ირანისა და სხვათა სასახლეების ფასადებზე გამოსახული ლომები, რომლებიც (თითქმის ყველა) ასეთ პოზაში იყვნენ და ცერემონიალურად უვლიდნენ გარს. სპარსეთში ეს მოტივი

<sup>123</sup> A Survey of Persian Art, Vol. V, London, N. Y., 1939, ტაბ. 1353.

<sup>124</sup> A Survey of Persian Art, Vol. V, London, N. Y., 1939, pl. 1300.

<sup>125</sup> დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 1301.

აქემენიდების პერიოდიდან გადმოდის სასანურ ირანში და განვითარებული ფეოდალური ხანის შუა საუკუნეების ისლამურ ხელოვნებაშიც გვხვდება.

ლომის გამოსახულება მრავლად გვხვდება აგრეთვე ქრისტიანული სამყაროს ხელოვნებაშიც: რუსულ<sup>126</sup>, სომხურ<sup>127</sup>, ქართულ<sup>128</sup> ხელოვნების ძეგლებზე. გვხვდება როგორც მისი ცალკე გამოსახულება, ისე სხვადასხვა ცხოველთან ერთად, ქართულ ძეგლებს შორის მაგ., პარხალში (X ს.) ლომი გამოსახულია ხარის პირისპირ სარკმლის სათაურის ფილაზე, ხანულში (X ს.) ლომი ერთ შემთხვევაში მარტოა გამოსახული, ხოლო მეორე შემთხვევაში იგი ხარს გლეჯს<sup>129</sup>, ვალეში (X ს.) ჩრდილოეთ კარის საპირეზე გამოსახული არიან ერთმანეთის პირისპირ ლომები, კაცხში (XI ს.) ცალკე ფილაზე გამოსახულია ლომი<sup>130</sup> და ა. შ.

ლომების გამოსახულებისადმი ინტერესი გამოწვეული იყო მისი სიმბოლური მნიშვნელობით, რომლის ფესვებს შორს აღმოსავლეთის კულტურაში მიეყვართ. ლომის პირვანდელი მნიშვნელობა ღვთაებაა, შემდეგში — ღვთაების თანამგზავრი, მეფის ემბლემა და მცველი, ზოგჯერ ბოროტი ძალა, რომელსაც მეფე ებრძვის<sup>131</sup>. ლომის მრავალსახეობამ თავისი ანარეკლი ჰპოვა ბიბლიის „ეკლესიის მამათა“ თავში. ბიბლიაში ლომი არა მარტო ბოროტების სიმბოლოა, იგი სიმამაცის სიმბოლოც არის (იუდა მაკიაველი), ღვთისაგან ცნებული (ეზრდა) და თვით ღმერთისაც კი (ეისეი). სახარებაში ლომს ორმაგი ინტერპრეტაცია აქვს. იგი ერთდროულად მტრის სიმბოლოც არის (იერონიმი) და შეშინებელიც, ხოლო მეორე მხრივ, მეფე და მბრძანებელი, იესო ქრისტე, როგორც ძალისა და საწყისის ინტერპრეტაცია (ავგუსტუსი და საფრიონი). ქრისტიანულმა სამყარომ ლომი

---

<sup>126</sup> Г. К. Вагнер, Скульптура Суздальской Руси, М., 1964, с. 184; მ. ი. ს. ი. ვ. ე, Скульптура древней Руси, М., 1964.

<sup>127</sup> Н. Я. Марр, Аши, М.-Л., 1934, с. 78, рис. 164; М. И. Токарский, Архитектура древней Армении, Ереван, 1964, с. 143.

<sup>128</sup> ე. თაყაიშვილი, 1917 წ., არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, 141, 104.

<sup>129</sup> რ. მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, თბ., 1950: Ors Georgica III ტ., ტბ. 15, 17.

<sup>130</sup> ვ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, თბილისი, 1950; Ars Georgica, III ტ., ტბ. 32.

<sup>131</sup> Н. Д. Флитнер, Спро-Хеттские памятники эрмитажа, МОВ, т. I, Л., 1939, с. 24—25; А. И. Ромаскевич, Изваяния и изображения львов

ქრისტეს მკედრებით აღდგომის სიმბოლურ გამოსახულებადაც დახატა<sup>132</sup>.

აღნიშნული სიმბოლური მნიშვნელობის გარდა, ლომს სხვა მნიშვნელობაც ჰქონდა. როგორც ფასკუნჯი, იგი იყო წმინდა ადგილების ძლიერი და ფხიზელი დარაჯი, ე. ი. როგორც სიმამაცის და სიფხიზლის სიმბოლო<sup>133</sup>.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლომის გამოსახულება საკმაოდ გავრცელებულია და მრავლად გვხვდება ნაირ-ნაირი სახით ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. უმრავლეს შემთხვევაში ცხოველებიან და ფრინველებიან გამოსახულებას პროტოტიპებად აღმოსავლური ნიმუშები უდევს საფუძვლად. აღმოსავლეთში დამზადებული ნაწარმი გაქონდათ ბიზანტიაში, საიდანაც უკვე ევროპაში ვრცელდებოდა.

აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლური წარმოშობის შუა საუკუნეების ძეგლებზე, ან მათი გავლენით შესრულებულ სხვადასხვა დარგის ნიმუშებზე ლომის გამოსახულებაში უფრო ხაზგასმულად ვლინდება დეკორატიული მიდგომა, რაც თავის მხრივ აძლიერებს მის იერატიკულ მეტყველებას. საქართველოს ძეგლთა შორისაც გვხვდება ლომის გამოსახულება, რომლის მეტყველება განისაზღვრება მეტი სიცოცხლით, ფორმათა და მოძრაობის უფრო რეალური ასახვით. ასეთი ხასიათი აქვს მაგალითად ლომის გამოსახულებას ნიკორწმინდის რელიეფებში (XI ს.)<sup>134</sup>. კიდევ უფრო მეტყველია ამ თვალსაზრისით ქართული ხელნაწერის ლომის გამოსახულება, XII ს-ის ასტრონომიული ტრაქტატის მინიატურაში<sup>135</sup>. ამ უკანასკნელ მაგალითში, სადაც უშუალოდაა გამოყენებული ისლამური პროტოტიპი, ნათლად ვლინდება მისი თავისებური გადამუშავება ადგილობრივი მხატვრული მიდგომის შესაბამისად<sup>136</sup>.

---

в Иране. Иранское искусство и археология, М.-Л., 1939, с. 213; К. В. Тревер, Отражение в искусстве дуалистической концепции зороастризма, ТОВ, Л., 1939, т. I, с. 244—253.

<sup>132</sup> Н. П. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, Труды VIII, т. I, СПб, 1890, с. XXXII.

<sup>133</sup> А. С. Уваров, Христианская символика, М., 1908, т. I, с. 204—205; Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრომი, გვ. 107.

<sup>134</sup> ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფი, საღისერტაციო ალბომი, ტაბ. 34<sub>2</sub>, 35<sub>2</sub>, 41<sub>2</sub>.

<sup>135</sup> გ. ალიბეგაშვილი, საშუალო საუკუნეების ორი ასტრონომიული ტრაქტატის ილუსტრაციები, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XII, № 6, თბ., 1951, სურ. 3.

<sup>136</sup> იქვე, სურ. 4.

დეკორატიული ქსოვილის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს ჩაქაშის მაცხოვრის ეკლესიაში ღვთისმშობლის ხატის ზურგზე შერჩენილი ფრაგმენტი (ტაბ. 34). ოდესღაც ქსოვილი ხატის მთელ ზურგს ფარავდა (ხატის ზომა 68,7 სმ  $\times$  51,5 სმ). ამჟამად ძალიან ცუდად შენახული, კიდებზემყოფლეთილი ქსოვილის ნაწილი მხოლოდ ხატის შუა ადგილასაა შერჩენილი. ქსოვილის ამ ფრაგმენტის ზომაა 53,5  $\times$  43. ამავე ქსოვილს უნდა მიეკუთვნებოდეს ძალიან მცირე ზომის ფრაგმენტები, რომელნიც გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში ინახება (მათი ზომებია 15  $\times$  5 სმ, 12,5  $\times$  4 სმ, 8,5  $\times$  5 სმ). ამას მოწმობს ქსოვილის ტექნიკა, შესრულების მანერა და ორნამენტული მოტივების იდენტურობა.

ქსოვილი აბრეშუმისაა, გამოყენებულია მსხვილსახიანი ხლართი, მანერული ქსელვით. მანერი მიღებულია ფერადი ძაფით. ქსელის ძაფების სიმჭიდროვეა 1 სმ<sup>2</sup> — 72 ძაფი. მისაქსელის ძაფების სიმჭიდროვე 1 სმ<sup>2</sup> — 15 ძაფი. ქსელისა და მისაქსელის ძაფების გრეხილობა მარჯვენა მხრისაა.

ჩაქაშის ეკლესიაში დაცულ ქსოვილის ფრაგმენტზე ნათლად ჩანს, რომ ორნამენტი მუქ მწვანე ფონზე წითელი და ყვითელი ფერის ძაფებითაა შესრულებული. გარკვევით იკითხება საკმაოდ განიერი ორნამენტული ზოლი, რომელიც მედალიონის რამოდენიმე რიგისაგან შედგება. ყოველი მედალიონის შიდა არე შეესებულება დეკორატიული კომპოზიციით, ლომების გამოსახულებით.

ამ მედალიონებისაგან შედგენილი ზოლი საკმაოდ განიერია (22 სმ) და ერთმანეთისაგან გამოიყოფა ბურთულებით შემკული ვიწრო ზოლის საშუალებით. ყოველ სამ ბურთულას ოთხკუთხედი ცვლის და ა. შ. ყვითელი ფერის ბურთულებს გარს შინდისფერი უვლის, ოთხკუთხედები შიგ ჩაწერილი რომბით შინდისფერია, რომელსაც მწვანე ფონისაგან ყვითელი ზოლი გამოჰყოფს. ჰორიზონტალური მიმართულებით განლაგებული მედალიონები მჭიდროდ ებჯინებიან ერთმანეთს და მათ შეხების ადგილას წრიული ჩარჩო საგრძნობლად ვიწროვდება, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს ჩარჩო მედალიონების მთელი მწკრივისათვის უწყვეტად გადადის ერთმანეთში და ერთიან, ტალღოვან ორნამენტულ ზოლს ქმნის.

ვერტიკალური მიმართულებით მედალიონები მხოლოდ ეხებიან ერთმანეთს და ამ ადგილებში მათი წრიული ჩარჩო უცვლელი რჩება. ჰორიზონტალურად გაშლილ მედალიონთა მწკრივებს შორის წარმოიქმნება რომბისებური ფორმის არეები, რომლებშიც ორნამენტით შევსებული მცირე ზომის ვარდულებია ჩაწერილი (d — 3 სმ). დიდი მე-

დალიონისაგან შედგენილი ბორდიურის ნაპირებთან, სადაც მას წმინდა, ბურთულებით შემკული ზოლი საზღვრავს, მედალიონებს შორის არე სამკუთხედის ფორმას ლებულობს და მის შესაბამისად ვარდულებიც ნახევრად არის გამოსახული.

ჩაუაშის ეკლესიაში ნაპოვნი ქსოვილის ფრაგმენტზე შემორჩენილია მედალიონის ცხრა გამოსახულება (d — 14 სმ), მათ შორის მხოლოდ ორში ნათლად იკითხება შიდა არის გამოსახულებანი.

დიდ მედალიონში გამოსახულია ოთხ-ოთხი ლომი. ამათგან ორი ზის, ორი კი — დგას, ერთმანეთთან ზურგშექცევით. ლომთა ოთხ სხეულს ერთი საერთო თავი გააჩნია, რომელიც ფასშია წარმოდგენილი და მედალიონის ცენტრშია მოხვედრილი. ოთხივე ლომის ტანი სადაა და შემოხაზულია დენადი კონტურული ხაზით. მისი ფაფარი კი ორნამენტულადაა დამუშავებული და მეტად დეკორატიულ ხასიათს ატარებს. ფეხზე მდგომი ლომების გამოსახულებასთან მოთავსებულია ფოთლოვანი ორნამენტი. ყველა მედალიონში ეს კომპოზიცია ზუსტადაა განმეორებული.

როგორც აღვნიშნეთ, ყოველ მედალიონს გარს უვლის საკმაოდ ფართო სარტყელი. ყველა მედალიონის სარტყელი შემკულია ერთნაირი კუფური ასოებისაგან შედგენილი ორნამენტით. მედალიონის ზოლი ყვითელი ფერისაა, ხოლო კუფური მომრგვალებული წარწერა შინდისფერია. ერთნაირადაა გადაწყვეტილი აგრეთვე ამ სარტყელის ორნამენტი შევიწროვებულ ადგილებში, სადაც მედალიონები მჭიდროდ ეკვრიან ერთმანეთს. აქ ცენტრში პატარა ბურთულაა მოთავსებული, ხოლო მის ორსავე მხარეს ყვავილოვანი ორნამენტია განლაგებული. თავისუფალ არეებში მოთავსებულ პატარა ვარდულებშიც ერთნაირი ორნამენტია, ზუსტად გარკვევა, თუ რა ორნამენტი იყო აქ, ძალიან ძნელია ქსოვილის დაზიანების გამო.

როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, ქსოვილის ფონი მუქი მწვანეა, ლომების ტანი შინდისფერი ძაფითაა შესრულებული. ლომის ყვითელი თავისაგან, ფაფარი მწვანე ფერითაა გამოყოფილი. ლომების წითელი ფერის თვალებს შიგ შავი წერტილი აქვთ. ოთხივე ლომს კუდი ზევით აქვს აწეული, კულების ნახევარწრიული მოხაზულობა შეესიტყვება როგორც ლომთა მომრგვალებულ ფორმას, ასევე მედალიონის წრიული სარტყლების მოხაზულობას. მიუხედავად იმისა, რომ მედალიონში ოთხი ლომია გამოსახული, მთელი კომპოზიცია თავისუფლად თავსდება მედალიონის არეში. ბორდიურის ორნამენტში ხშირად მეორდება სამყურა ფოთოლი, რომლის გამოსახულებას ვხვდებით აგრეთვე ლომების ფეხებთან. ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში დაცული ქსოვილის სამივე ფრაგმენტზე შემორჩენილია

ორნამენტული ზოლის მხოლოდ მცირე ნაწილი — ბურთულებიანი ზოლი და დიდი მედალიონის სარტყლის ძალიან მცირე ნაწილი.

ჩაეაშში ნაპოვნი ქსოვილის ორნამენტული მოტივის — ოთხტანიანი ლომის გამოსახულების ზუსტი კომპოზიცია არც ერთ სხვა ქსოვილზე არ შეგვხვდრია. ერთგვარ ანალოგიას შეიძლება წარმოადგენს ერთ-ერთ ტანისამოსის ქსოვილზე არწივის გამოსახულება, სადაც არწივის ოთხ სხეულს მსგავსად ჩვენი ქსოვილის ლომთა გამოსახულებისა, ერთი თავი გააჩნია. ეს ქსოვილი თარიღდება 1218 წლით, გამოქვეყნებული აქვს მ. დრეგერს<sup>137</sup>.

უფრო ახლო პარალელს ჩაეაშის ქსოვილისათვის წარმოადგენს ქ. თერმესში (შუა აზია, თურქმენეთი) არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ერთ-ერთ შენობაზე აღმოჩენილი სტუკოს დეკორი<sup>138</sup> (ტაბ. 35, 36). საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ აქ, დასავლეთ თურქმენეთში მდიდარ, წმინდა ორნამენტალურ მოტივებთან ერთად გვხვდება ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულებები. მოხსენებული შენობის მდიდრული დეკორის მრავალფეროვან მოტივებს შორის წარმოდგენილია ორი ფანტასტიკური, სტილიზებული ცხოველის გამოსახულება. ამ ფანტასტიკურ ცხოველს ორი სხეული და ერთი თავი გააჩნია<sup>139</sup>.

ჩაეაშის ქსოვილთან შედარებით, სადაც ლომების თავი უფრო მეტ მსგავსებას ამჟღავნებს ამ ცხოველის რეალურ ნიშნებთან, შუა აზიაში ნაპოვნი გამოსახულება უფრო მეტად პირობითია: თავის გამოსახულებაში შეიმჩნევა თვალების ქრილის გარდა ულვაშების, ცხვირის ნახატი, მაგრამ ამ შემთხვევაშიაც ლომის გამოსახულება უნდა იყოს, რადგანაც გვერდით შეიმჩნევა სტილიზებულად დამუშავებული ფაფარი. აქაც ვხვდებით სტილიზებული ფოთლების მსგავს გამოსახულებას, ხოლო თუ ჩაეაშის ქსოვილზე მხოლოდ ერთი ფოთოლია ლომის ფეხებთან მოთავსებული, აქ ამ ფოთლების გამოსახულებით ნიშების თავისუფალი არეგია შევსებული. ლომის ტანის დეტალები — ფეხებისა და კუდის ფორმა ორივე შემთხვევაში მსგავსებას ამჟღავნებს; მხოლოდ ჩაეაშის ქსოვილის გამოსახულებისაგან გან-

<sup>137</sup> M. Dregger, *Künsgeschichte entwicklung der und stiekerei*, Wien, 1904, ტაბ. 95, ეს ტანსაცმელი წარმოადგენს გრაფ რ. ბონკაუფონის საჩუქარს.

<sup>138</sup> Б. П. Денике, *Резная декорировка здания раскопанного в Термезе. Иранское искусство и археология*, М.-Л., 1939, с. 38.

<sup>139</sup> ბ. კ. ვეიშარნის მოსაზრებას, რომ აქ არის ორი ცხოველის თავი ერთად შერწყმული, არ ეთანხმება ბ. პ. დენიკე. იგი ამბობს, რომ ორ სხეულს თან ახლავს ერთი, ადამიანის მსგავსი თავი. ამგვარი განზოგადების ხერხი დამახასიათებელი უმაღლესი ფეოდალური არისტოკრატის ხელოვნებისათვის და პასუხობს მათი პიროვნების იდეოლოგიას.

სხვაგვებით, სადაც ფორმები დენადი ხაზითაა შემოხაზული, აქ, შუა აზიის რელიეფზე, ფორმები უფრო კუთხოვანი ნახატით უერთდებიან ერთმანეთს. კუთხოვანი სტატიკური ხასიათის ფორმებით ეს გამოსახულება სასანურ გამოსახულებებს უახლოვდება. დენიკე ამ რელიეფს XII საუკუნის ბოლოთი ათარიღებს.

მსგავსი ორნამენტი გვხვდება აგრეთვე კერამიკულ ნაწარმშიც. კერამიკული ფიალის ფრაგმენტზე ბაალბეკიდან ორი ფრინველია პერალდიკურ პოზაში გამოსახული. ერთი ადამიანის თავით და ბოლოების მაგივრად დრაკონის თავებით<sup>140</sup>. სპარსული ბრინჯაოს სარკეზე, რომელიც მკვლევართა აზრით ანატოლიურ-სელჯუკური წარმოშობისაა, გამოსახული არიან ასეთივე სირინოზის მსგავსი ფრინველები, ერთი თავით, ორი სხეულით და ოთხი ფეხით<sup>141</sup>. ასეთ მაგალითებს მხოლოდ სპარსულ ხელოვნებაში ვხვდებით.

მკვლევართა აზრით შუა აზიის მონუმენტურ რელიეფში წარმოდგენილ რამდენიმე სხეულისა და ერთი თავის პირობით გაერთიანებას უნდა გააჩნდეს ფეოდალური არისტოკრატიის აზროვნებისათვის დამახასიათებელი იდეოლოგიური საფუძველი. თუ გავითვალისწინებთ, რომ აბრეშუმში, მდიდრულად მორთული ქსოვილი დიდგვაროვანთა ტანსაცმლისათვის იხმარებოდა, მაშინ სრულიად დასაშვებია, რომ ამ ქსოვილზედაც მეორდებოდა ის განზოგადოებული, იერატიკული კომპოზიცია, რომელიც მონუმენტურ რელიეფში ჩამოყალიბდა; მხოლოდ აქ ქსოვილის დანიშნულებასთან დაკავშირებით, ამ მოტივმა უფრო მეტად დეკორატიულ-ორნამენტული ხასიათი მიიღო.

ვინაიდან სხვა ქვეყნების ხელოვნებაში (ჩვენთვის მისაწვდომი მასალის მიხედვით) ამგვარი ხასიათის გამოსახულებანი არ გვხვდება, დასაშვებია, რომ ეს გამოსახულებანი აღმოსავლური ქვეყნებისათვის იყო დამახასიათებელი.

უშგულის ქსოვილზე წარმოდგენილი ორნამენტული ჩარჩოთი შემოვლებული და შიდა არის დეკორატიული კომპოზიციით შემკული მედალიონების განაწილების პრინციპი იშვიათია როგორც ირანში, ისე მის მეზობელ ქვეყნებში. მსგავსი ნახატი ქსოვილი გვხვდება მხოლოდ საქართველოს მეზობელ დასავლეთ ქვეყნებში, ბიზანტიაში, XII საუკუნის ნიმუშზე<sup>142</sup> (ტაბ. 37). ასეთი რბილად მოყვანილი, ორნამენტული ფუნქციით გამოყენებული ასოები გვხვდება

<sup>140</sup> Fr. Sarre, Die Keramik von Baalbek, 1925, taff. 15.

<sup>141</sup> Mehmet Aga-Ogly, A not on a bronze mirror, Bulletin of Detroit Institut of arts, 1931, November.

<sup>142</sup> E. Fleming, Das Textilwerk, Tübingen, 1957, Taff. 31.

XII—XIII საუკუნეების ირანულ ხელოვნებაში, სტუკოს რელიეფურ ფიგურაზე (ტაბ. 38, 39), რომელიც XII—XIII საუკუნეებით თარიღდება<sup>143</sup>.

ყველა აქ დასახელებული მაგალითი უფლებას გვაძლევს ქსოვილი უშგულიდან XII—XIII საუკუნეების ირანულ ნაწარმად ჩავთვალოთ.

---

<sup>143</sup> Masterpieces of Persian art, N. Y., 1945, pl. 66.



ბიზანტიის დეკორატიული ქსოვილები

1. ჩაშაშის მაღასიის ქსოვილი

ეს ქსოვილი უშგულის თემის ჩაეაშის მაცხოვრის ეკლესიაში საკურთხეველის წინ აღმართულ დიდი ჯვრის ზურგს ფარავდა (ტაბ. 40, 41). ალბათ, თავის დროზე ჯვრის პირი ქედური ფირფიტებით იყო შემკული. ახლა არც ეს ჯვარი დგას თავის პირვანდელ ადგილზე და არც ქსოვილია მასზე გადაკრული.

ამჟამად ამ ქსოვილის სხვადასხვა ზომის ოთხი ფრაგმენტია დარჩენილი<sup>144</sup>, რომელთა წყალობით შეიძლება წარმოვიდგინოთ ქსოვილის მთლიანი მხატვრული სახე. ქსოვილი ყურადღებას იპყრობს თავისი მხატვრული ღირსებითა და ორნამენტის კომპოზიციის ხასიათით.

ტექნოლოგიური მონაცემებით იგი ეკუთვნის აბრეშუმის ქსოვილებს. ქსოვილი მთლიანად დამზადებულია დართული აბრეშუმის ძაფისაგან. გამოყენებულია მსხვილსახიანი ხლართი მანერული ქსელვით და მისაქსელით. როგორც ქსელში, ისე მისაქსელში გამოყენებულია სხვადასხვა ფერის ძაფები. ქსოვილი ორმაგია, ორი ქსელითა და ორი მისაქსელით. ქსოვილის ძირითადი ქსელი საჩუაა. ქსელის ძაფების სიმჭიდროვეა 1 სმ<sup>2</sup> — 35 ძაფი; მისაქსელის ძაფების სიმჭიდროვე 1 სმ<sup>2</sup> — 17 ძაფი.

მისაქსელის ძაფების გრეხილობა მარჯვენა მხრისაა, ხოლო ფუძის ძაფი დამრეცია.

ამ ქსოვილის ნახატი (როგორც ეს ფრაგმენტების მიხედვით ჩანს) შედგება დიდი მედალიონებისაგან, რომლებშიც გამოსახულია კომ-

<sup>144</sup> ჯვარი ამჟამად დამტვრეულია და ეკლესიის კუთხეში დგას. ამ ქსოვილის სამი ფრაგმენტი ინახება ვ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში (ზომები: 26 სმ×16 სმ; 15 სმ×14 სმ; 35 სმ×44 სმ; 109 სმ×64 სმ). ყველა ამ ფრაგმენტზე იკითხება ერთი და იგივე ორნამენტის სხვადასხვა შემადგენელი ელემენტი. ქსოვილი ძალიან ჭუჭყიანი იყო, მაგრამ რესტავრაციის წყალობით, რომელიც ჩატარდა ლენინგრადში — ერმიტაჟში — ვ. დუდოვას მიერ, ქსოვილმა თითქმის თავისი პირვანდელი სახე მიიღო.

პოზიცია — ჰერალდიკურ პოზაში მდგომი ფასკუნჯი კანჯარს ჯიჯგნის. კომპოზიციას გარს უვლის ორნამენტული სარტყელი, ერთმანეთის გვერდით რიტმულად განლაგებული მცენარეული ყლორტით გაერთიანებული შროშანას ყვავილების მოტივით. ამ დიდ სარტყელს ორივე მხრიდან ვიწრო მარგალიტებიანი სარტყელი უვლის, ფასკუნჯიანი დიდი მედალიონები თითქმის ეხება ერთმანეთს და განლაგებულია სიბრტყეზე ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად. მათ ოთხივე მხრიდან ერთმანეთთან ყვავილოვანი ორნამენტით შევსებული პატარა მედალიონები აერთიანებს. ამ პატარა მედალიონებს დიდი ზომის მარგალიტებიანი სარტყელი უვლის გარს. პატარა მედალიონები ერთ მთლიან კომპოზიციაში აერთიანებს ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად განლაგებულ ქსოვილის ნახატს. დიდ მედალიონებს შორის დარჩენილ არეებში ჩაწერილია ისევე მედალიონში მოთავსებული გეომეტრიული ორნამენტი.

ამრიგად, ქსოვილის კომპოზიციის მთავარ ელემენტად ქსოვილის ზედაპირზე თანაბრად განლაგებული დიდი მედალიონები გვევლინება მათში ჩაწერილი რთული კომპოზიციით. ამგვარად გამოყოფილი კომპოზიცია ნათლად იკითხება და ამავე დროს თავისი ზუსტი, რიტმული განლაგების გამო ხაზს უსვამს მთლიანი დეკორის ორნამენტულ ხასიათს.

ქსოვილი საზეიმო და მდიდრულ შთაბეჭდილებას ქმნის, რასაც ქსოვილის ორნამენტის ელემენტთა დიდი მასშტაბები და სტილიზებულ გამოსახულებათა ნახატის მკაფიო ხასიათი აპირობებს. დეკორის ელემენტთა აღქმა შეიძლება არა მარტო ახლო მანძილიდან, როდესაც დეტალების დახვეწილი დამუშავება კარგად გაირჩევა, არამედ უფრო შორი მანძილიდანაც. ასეთი სახის ქსოვილებს დეკორატიული მნიშვნელობა ჰქონდა<sup>145</sup>.

მდიდრულ შთაბეჭდილებას ქსოვილს ფერადოვანი გამაც ანიჭებს. მისი კოლორიტი ძალიან ლამაზი და დახვეწილია და ამავე დროს თავშეკავებული. ქსოვილის ნატიფ ფერადოვნებას ხელოსნის მიერ ოსტატურად შერჩეული მხოლოდ სამი ფერი განსაზღვრავს: ოქროს-ფერი-ყვითელი, მომწვანო-ყავისფერი და ვერცხლისფერი. ეს ფერები მათი ჩამქრალი ტონალობის წყალობით ჰარმონიულ ერთიანობაში იკითხება. აქცენტირებულია მომწვანო-ყავისფერი მორთული ოქროს-ფერი ყვითლით, რომელიც ძირითადად დეტალების შესამკობად იხმარება. ნაზი ფერადოვანი ლაქები მეტყველად გამოიყოფა და ციმციმებს ქსოვილის მოვერცხლისფრო-თეთრ ფონზე.

<sup>145</sup> Н. П. Кондаков, Очерки и заметки по истории средневекового искусства культуры, Прага, 1929, гв. 331.

ამგვარად, ქსოვილის ფერადოვანი გამა, ნახატის ხასიათი, ტექნოლოგიური მონაცემები (შესრულების მაღალი ოსტატობა), ორნამენტული მოტივების შერჩევა, კომპოზიციის საერთო აღნაგობა, მისი ნათელი ფორმა ყველა შემადგენელი დეტალის გააზრებით, ადასტურებს მხატვრის ოსტატობას და საშუალებას გვაძლევს ეს ქსოვილი გამოყენებითი ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმთა შორის დავაყენოთ.

ჩაუაშის ეკლესიის ქსოვილში განსაკუთრებით ყურადღებას იპყრობს ფასკუნჯის გამოსახულება, რომელიც კანჯარს ჯიჯგნის.

ეს მოტივი — მტაცებლის მიერ ცხოველის ჯიჯგნა — ძალიან გავრცელებულია სხვადასხვა პერიოდში როგორც ქსოვილის, ასევე ლითონის ნაწარმის რელიეფურ ორნამენტულ დეკორში. დიდძალი მასალა გვხვდება სასანური სპარსეთის მატერიალური კულტურის ძეგლებში. მაგალითად, სასანურ ვერცხლის ლარნაკზე გამოსახულია ლომი, რომელიც ხარს ჯიჯგნის, ხოლო მეორე ლარნაკზე გამოსახულია ლომი ქურციკს ჯიჯგნის, ვერცხლის ლარნაკზე და სურაზე არწივი ქურციკს გლეჯს<sup>146</sup> და ა. შ.

არის ქსოვილები, სადაც აღნიშნული მოტივი (მტაცებლის მიერ ცხოველის ჯიჯგნა) მთლიანი კომპოზიციის — ნადირობის სცენის ერთ-ერთ ნაწილს წარმოადგენს. მაგ., სასანური პერიოდის (600 წ.) ქსოვილზე ნადირობის სცენაში ერთ ადგილას ლომი გლეჯს ჯიჯგნს, ხოლო მეორე ადგილას ავაზა გლეჯს ირემს<sup>147</sup>. სირიულ ქსოვილზე (600 წ.) ნადირობის სცენის კომპოზიციის ლომი გლეჯს ჯიჯგნს<sup>148</sup>. ბიზანტიის (VIII—X სს.) ქსოვილზე მედალიონში ფასკუნჯი გლეჯს ცხოველს<sup>149</sup> და ა. შ. არსებობს ქსოვილი, სადაც ფასკუნჯი სპილოს გლეჯს<sup>150</sup>. პრესლავის (ბულგარეთი) კაპიტელის (VIII—IX სს.) რელიეფზე ფასკუნჯი ჯიჯგნის სპილოს<sup>151</sup>. ვენეციაში წმ. მარკოზის ეკლესიის კედლებზე რამდენიმე რელიეფია, ერთზე არწივი კურდღელს ჯიჯგნის, მეორეზე ფრთოსანი ცხოველი თხას გლეჯს, მესამეზე ლომი ორ ცხოველს ერთად გლეჯს<sup>152</sup>.

<sup>146</sup> И. А. Орбелл, К. В. Трsver, Сасанидский металл, М.-Л., 1935, таб. 25, 30, 31, 39.

<sup>147</sup> F. Sarre, Die des alten Persien, Berlin, 1923, S. 99.

<sup>148</sup> E. Fleming, Das Textilwerk, Tübingen, 1957, Thff. 18.

<sup>149</sup> Otto von Falke, დასახ. ნაშრომი, ტ. 1, ტაბ. 213.

<sup>150</sup> ნ. კონდაკოვი თელის, რომ ეს გამოსახულება ინდოეთში ისლამის იმპარატურას გამოხატავს; მისივე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 332.

<sup>151</sup> Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრომი, გვ. 102.

<sup>152</sup> Г. Гагарин, Собрание византийских и древнерусских орнаментов, СПб, 1887, таб. XXXVIII.

ამგვარი მოტივები შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაშიც ხშირად გვხვდება, მაგალითად, ოშკის (X ს.) რელიეფის კომპოზიციაში ლომი ჭიჭვნის შველს, ხახულის (X ს.) რელიეფზე კი ლომი ჭიჭვნის ხარს. ე. თაყაიშვილი ხახულის გუმბათის ყელის აღწერისას აღნიშნავს, რომ დეკორატიული თაღების ერთ-ერთ სვეტის თავზე გამოსახულია მიმინო, რომელიც ნადავლს გლეჯს (სამწუხაროდ, ფოტო არ არსებობს), ტაძრის სამხრეთის ფასადის რელიეფზე ფრთაგაშლილ არწივს კურდღელი უჭირავს<sup>153</sup>. ბაგრატი ტაძრის კარიბჭის (XI ს.) სვეტის თავზე გამოსახულ რელიეფზე ფასკუნჯი ჭიჭვნის არსებას, რომელსაც ცხოველის ტანი და ქალის თავი აქვს<sup>154</sup>. ზემო სვანეთის ფხოტერის ეკლესიის დიდი ხატის ზურგზე მოცემულია ქსოვილის ფერწერული იმიტაცია (ტაბ. 5). აქ დიდ მედალიონებში გამოსახულია ფასკუნჯი, რომელიც ჭიჭვნის სპილოსმაგვარ ცხოველს<sup>155</sup> და ა. შ.

ზუსტად ისეთ კომპოზიციას, როგორც ჩაქაშის ეკლესიის ქსოვილებშია (მედალიონში მოთავსებული ერთმანეთზე გადაბმული ფასკუნჯები, რომლებიც კანჯარს ჭიჭვნთან) ვერსად ვერ შევხვდით. ამგვარად, მასზე წარმოდგენილი კომპოზიცია განხილული მოტივის კიდევ ერთ ნაირსახეობას წარმოადგენს.

ქსოვილის ყველაზე დიდ ფრაგმენტზე<sup>156</sup> (109 სმ X 49 სმ) ვერტიკალური მიმართულებით სამი დიდი მედალიონია განლაგებული (32 სმ). მედალიონში მოვერცხლისფრო ფონზე თავისუფლად ჩაწერილი გამოსახულებები საკმაოდ ნათლად იკითხება, რასაც ხელს უწყობს აგრეთვე ხელოსნის მიერ ოსტატურად დატოვებული ფონი. მედალიონში მოთავსებული გამოსახულებები ცენტრიდან ზემოთ, ნაპირებისაკენ, დიაგონალური მიმართულებითაა გამოსახული. ფიგურები ერთმანეთთან ზურგით არიან შებრუნებულნი, ფასკუნჯი გამარჯვებულის პოზაშია, იგი ცხოველზე დგას. ფასკუნჯის თავი, ნისკარტი, ზემოთ აწეული ფრთები, ბოლო და ბრჭყალები მომრგვალებული ფორმისაა, ხოლო მკერდი, ფრთების ნაწილები, ფეხები მკვეთრი

<sup>153</sup> ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბილისი, 1960, ტაბ. 4<sup>ბ</sup>, 104, 92, გვ. 62.

<sup>154</sup> ე. ცინცაძე, ბაგრატი ტაძარი, თბილისი, 1964, ტაბ. 28.

<sup>155</sup> Г. Н. Ч у н и н а ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, таб. 382.

<sup>156</sup> ქსოვილის ეს ფრაგმენტი იმითაცაა საინტერესო, რომ მისი ორი მხარე ნაწიბური იწყება. ერთ მხარეს ნაწიბური 5 მსხვილი ძაფითაა შესრულებული და მედალიონს შორის თავისუფალ არეში მოთავსებული ორნამენტის ნახევარია მოცემული, ხოლო მეორე ნაწიბური შედარებით წერილი ძაფებით არის შესრულებული და აქაც ნახატის ნახევარია მოცემული.

ტეხილი ხაზებითაა შესრულებული. მისი სტატიკური პოზა მას წარმოგვიდგენს როგორც გამარჯვების სიმბოლოს. სხეული ორნამენტირებულია ოქროსფერი დეკორით, რაც აძლიერებს ქსოვილის დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას. ფასკუნჯის სხეულის ამგვარ ორნამენტირებას, რაც ხაზს უსვამს გამოსახულების სტილიზებულ ხასიათს, ხშირად ვხვდებით VIII—X სს. ბიზანტიურ ქსოვილებზე<sup>157</sup>. ფასკუნჯის კისრის ზიგზაგისებური ორნამენტით დეკორირების პარალელად შეიძლება მოვიყვანოთ XI ს. ბიზანტიური ქსოვილი, სადაც ასეთივე ზიგზაგებითაა დამუშავებული სენმურვის და ცხენის კისრები<sup>158</sup> (ტაბ. 44). კანჯარი, ფასკუნჯთან შედარებით, სხვანაირადაა გადაწყვეტილი. ამ შემთხვევაში გამოსახულია უფრო რეალური ცხოველი. კანჯარის აწეული თავი, ოდნავ ღია პირი, დაცქეტილი ყურები და მოხრილი ფეხები მტერთან მისი უკანასკნელი გაბრძოლების სურათს იძლევა. სხეული ნაკლებორნამენტირებულია, ვიდრე ფასკუნჯისა, მისი მოძრაობა ექსპრესიულია. ფასკუნჯის და კანჯარის პოზა ერთმანეთთან არის შეთანხმებული. ორივე ფიგურა შემოხაზულია ერთი და იგივე ფერის კონტურით, რაც ხაზს უსვამს მის ორნამენტულ ხასიათს.

ორივე გამოსახულების საერთო დეკორატიული შთაბეჭდილება გაძლიერებულია იმით, რომ ცხოველების პოზა, მათი განლაგება მედალიონის წრიულ მოხაზულობას ემორჩილება.

გამოსახულების ირგვლივ მოცემულ სამმაგ სარტყელზე გამოსახული შროშნების განმეორება მომრგვალებული ნახატის უწყვეტ რიტმს იძლევა. მედალიონის ფართო სარტყელი დამოუკიდებელ ორნამენტულ ელემენტად იკითხება.

დიდი მედალიონებისაგან განსხვავებით, მათი შემაერთებელი პატარა მედალიონების ფონი მთლიანადაა შეესებულ ორნამენტით. დასახელებულ ბიზანტიურ ქსოვილებზე ფიგურები სტატიკური და გაყინულია, რაც ჩვენ მიერ განხილულ მაგალითზეც შეიმჩნევა. ამ ქსოვილებზეც, როგორც ჩაუაშის ეკლესიის ქსოვილზე, მედალიონის სარტყელი წარმოადგენს ცალკე, დამოუკიდებელ ელემენტს.

განსხვავებული მხატვრული მიდგომა ჩანს ქართული ხელოვნების ნიმუშებში. მაგალითისათვის მოვიყვანოთ XI საუკუნის ფხოტერის ხატი, რომლის ზურგზე ქსოვილის იმიტაცია წარმოადგენს ერთმანეთ-

<sup>157</sup> Otto von Falke, დასახ. ნაშრომი, ტ. II, ტაბ. 29. .

<sup>158</sup> E. Fleming, დასახ. ნაშრომი., ტაბ. 29.

ზე გადაბმულ მედალიონებს, რომლებშიც ფასკუნჯი სპილოსმაგვარ ცხოველს ჭიჭნის. ერთი და იგივე თემის გადაწყვეტისას შეიმჩნევა ბიზანტიურისაგან ვანსხევაებული მანერა. ხაზი აქ დენადია, ხაზგასმულია დეკორის მთლიანი ნახატის დინამიკურობა, გამოსახულების და მედალიონის კონტურის განსაკუთრებული ურთიერთშეთანხმება. განსხვავებით ბიზანტიური ქსოვილებისაგან, სადაც სარტყელი ცალკე დეკორატიულ ელემენტად იკითხება, ქართულ მაგალითში წრის ხაზი და მასში მოთავსებული გამოსახულება ისეთ ურთიერთშეთანხმებაშია, რომ გამოსახულების ნახატს განსაკუთრებული დინამიკური და დენადი ხასიათი ენიჭება. ასეთივე ხასიათი აქვს ჩვენ მიერ ადრე განხილული (ინვ. № 631) ქართული ქსოვილის (X—XII სს.) დეკორის ნახატს<sup>159</sup> და უფრო გვიანდელ, XIII ს-ის მხატვრობის ბერთუბნის სატრაპეზოს საწინამძღვრო ნიშაში მოთავსებულ გამოსახულების ნახატს<sup>160</sup>.

კომპოზიციური გადაწყვეტილებითა და ნახატის ხასიათით ჩაყაშის ეკლესიის ქსოვილის დეკორი უახლოვდება ზემოთ მოყვანილ ბიზანტიურ ქსოვილებს. საგულისხმოა, რომ განსახილავ ქსოვილზე, ისევე როგორც სხვა ბიზანტიურ ქსოვილებზე, თავისუფალ არეში მოთავსებული გამოსახულებები მთლიანად არ ავსებენ მის ზედაპირს. ზემოთ მოყვანილი ბიზანტიური ქსოვილები დათარიღებულია VIII—X საუკუნეებით.

არსებობს X—XI სს. ბიზანტიური ქსოვილის ძალიან პატარა ფრაგმენტი<sup>161</sup> (11 სმ×9 სმ), რომელზედაც მხოლოდ ფასკუნჯის თავი, სარტყლის ვიწრო ზოლი და თავისუფალ არეზე განლაგებული ორნამენტის ნაწილი ჩანს (ტაბ. 42). ეს ქსოვილი დეკორის კომპოზიციის გადაწყვეტით, ნახატის ხასიათით, დეტალების დეკორირებით და ამით გამოსახულების სტილიზებული ხასიათის ხაზგასმით კიდევ ერთ პარალელს წარმოადგენს ჩაყაშის ეკლესიაში მოპოვებული ქსოვილისათვის.

განხილული პარალელური მასალის საფუძველზე შესაძლებელი ხდება ჩაყაშის ეკლესიის ქსოვილის VIII—XI სს. ბიზანტიის ნაწარმად მიჩნევა.

<sup>159</sup> ამ ქსოვილზე მედალიონში ფრინველია გამოსახული.

<sup>160</sup> А. И. Волская. Росписи средневекových трапезных Грузии, Тбилиси, 1974, с. 33. ამ შემთხვევაში წრეში მოთავსებულია ფრთოსანი ღოში (?).

<sup>161</sup> A. Kendrik, Catalogue of early medieval woven fabrics, London, 1925, 1015. Late Antique and Byzantine art. Victoria and Albert Museum, London, 1963, pl. 31.

## 2. სპივი ფარის ეკლესიის ქსოვილი

ძვირფასი აბრეშუმის ქსოვილი სპილოების გამოსახულებით დაცულია სპივი ფარის წმ. გიორგის ეკლესიაში (ტაბ. 43). იგი სხვა ქსოვილების მსგავსად, გადაკრული იყო საკურთხეველის წინ აღმართულ ჯვრის ზურგზე.

ამ ქსოვილის შესრულების დროს გამოყენებულია მსხვილსახიანი ხლართი, მანერული ქსელვით. იგი ერთნახევარი ფენის ქსოვილია. ქსოვილის ზედაპირი სარკის ხლართისაა. მეორე მხარე ტილოს ხლართისაა. ქსელის სიმჭიდროვეა  $1 \text{ სმ}^2$  — 30 ძაფი; მისაქსელის სიმჭიდროვე  $1 \text{ სმ}^2$  — 70 ძაფი.

ქსელისა და მისაქსელის ძაფების გრეხილობა მარჯვენა მხრისაა. ტექნოლოგიური მონაცემებით ეს ქსოვილი ბიზანტიურ ნაწარმს მიეკუთვნება.

ქსოვილის დეკორის მთლიან სახეს, როგორც ქსოვილის დარჩენილი ნაწილი მოწმობს, გარკვეული მოტივის ვერტიკალური და ჰორიზონტალური მიმართულებით განმეორება განსაზღვრავს.

ეს ქსოვილი შედგება სპილოს გამოსახულებისაგან, რომელიც ჩაწერილია თავისებური ფორმის არეში, რომლის მოხაზულობა განსაზღვრულია კვადრიფოლიის და მართკუთხედის ერთმანეთში ჩაწერით. ამ არეების ფორმაში ამოიკითხება ჯვრის მომრგვალებული „მკლავები“, რომელნიც ერთმანეთთან შეერთებული არიან მართკუთხედის კუთხეების შევრილებით. მოოქროსფრო სპილო მუქ ლურჯ ფონთანაა დაპირისპირებული. არე შემოვლებულია ორმაგი ხაზით, რომელთაგან გარეთა — ოქროსფერია, ხოლო შიგნითა — მოყვითალო-წითელი. ყველა მწკრივში სპილოები ერთი მიმართულებითაა მიბრუნებული.

სპილოებს საკმაოდ რეალური ფორმა აქვთ, ისინი ავსებენ არის იმ ნაწილს, რომელიც შემოსაზღვრულია „მკლავების“ კუთხოვანი შევრილებით. სპილოს ტანი ფეხებთან შედარებით დიდია. თავი წაგრძელებული ფორმისაა. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი წინა ფეხი მას თითქოს აწეული აქვს, ნაბიჯის შთაბეჭდილება მაინც არ არის შექმნილი. ფიგურა სტატიკურია. სპილოს ფორმები გამოსახულია მომრგვალებული და ტეხილი ხაზების შეფარდებით. სპილო შეკაზმულია ორნამენტირებული უნაგირით და აღვირით. ასეთ ორნამენტირებას ვხვდებით როგორც სასანური ქსოვილების გამოსახულებაზე, აგრეთვე ბიზანტიურ ქსოვილებზეც. თვით სპილოების მოტივი აღმოსავლური წარმოშობისაა. აღსანიშნავია, რომ ბიზანტიის ქსოვილების მაგალითებში სპილოს გამოსახულება ნაკლებად ცოცხალია და მე-

ტყველი, ვიდრე სასანურ ქსოვილებზე გამოსახული ცხოველები. ბიზანტიური წარმოშობის ქსოვილების გამოსახულებების ფორმები უფრო სტილიზებული და დეკორატიული ხასიათისაა (მაგალითად, აახენის ქსოვილი — X—XI სს., ბერლინის ქსოვილი — XI ს.<sup>162</sup>).

სიუფი ფარის ქსოვილის სპილოს გამოსახულებაც გარკვეულად სტილიზებულია და თავისი საერთო დეკორატიული ხასიათით ბიზანტიური მაგალითების მსგავსია, თუმცა ნახატის სრულ იდენტურობას არა აქვს ადგილი. მსგავსება განისაზღვრება მხოლოდ ფორმათა მოდუნებული ხასიათით, რაც განპირობებულია მათი ძლიერი სტილიზაციით.

სპილოებისათვის გამოყოფილი არეები ჰორიზონტალურ რიგებში თითქმის ერთმანეთს ეხებიან, ხოლო ვერტიკალური მიმართულებით კი დაცილებულია ერთმანეთისაგან. ამით ხაზგასმულია ქსოვილის მთლიან დეკორში მისი ჰორიზონტალურ ზოლებად დაყოფა. სპილოებისგამოსახულებიან არეებს შორის ფონი მთლიანად შევსებულია ოქროსფერი ძაფით შესრულებული გეომეტრიული ელემენტებისაგან შედგენილი ჯვრისებრი ფორმის ორნამენტული მოტივით. ქსოვილის კომპოზიცია (მოჩარჩოებული არეები, რომლებშიც სპილოებია მოთავსებული და ფონის თავისუფალ არეში მოთავსებული ორნამენტი) ერთი მთლიანი ხალიჩისებური ორნამენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგრამ ამ ხალიჩისებურ ორნამენტში ერთმანეთისაგან განცალკევებული არეები სპილოს გამოსახულებით მაინც მთავარ, დამოუკიდებელ ელემენტად იკითხება. ცხოველებისგამოსახულებიანი მოჩარჩოებული არეების უპირატესობა ხაზგასმულია ბიზანტიური ქსოვილების ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში; მედალიონის ორნამენტირებული ჩარჩო ამ მაგალითებში უფრო „დამძიმებული“ ხასიათისაა.

ახლო პარალელს მთლიანი დეკორის კომპოზიციის გადაწყვეტისათვის წარმოადგენს ერთ-ერთი ბიზანტიური ქსოვილი, რომელზედაც ხარის (?) გამოსახულება სვიფი ფარის ეკლესიაში ნაპოვნი ქსოვილის დეკორის მსგავსი ფორმის ჩარჩოშია მოთავსებული (ტაბ. 45). აქაც ჩარჩოს ზოლი სადაა და ცხოველის გამოსახულებას გამოჰყოფს ქსოვილის დანარჩენი ორნამენტირებული ზედაპირისაგან. მხოლოდ ამ შემთხვევაში დეკორის მთავარი ელემენტის გამოყოფა, აქცენტირება უფრო მკვეთრია. ცხოველისგამოსახულებიანი არეები ერთმანეთისაგან ყოველი მხრიდან დაშორებულია ერთნაირი მანძილით, რომელიც საკმაოდ საგრძნობ პაუზებს ქმნის გამოსახულებათა შო-

---

<sup>162</sup> Н. П. Толль, Заметки по иконографии сасанидских тканей, Прага, 1932, т. V. Seminarium Kondakovianum, p. 305.



რის; თანაც, გამოსახულებათა ფონის შეუესებელი არე უპირისპირდება წვრილი ორნამენტით მთლიანად და თანაბრად დაფარულ ქსოვილის დანარჩენ ზედაპირს.

მიუხედავად განსხვავებისა, მოყვანილი მაგალითისა და სვიფი ფარის ქსოვილის ორნამენტის კომპოზიციის აგების პრინციპი იმდენად მსგავსია, რომ ერთი და იგივე კომპოზიციის ვარიანტად შეიძლება ჩაითვალოს.

მართალია, ჩვენ მიერ განხილულ ქსოვილზე გეომეტრიული ორნამენტის, ცხოველის გამოსახულებისა და მისი მოჩარჩოების განლაგება, ურთიერთშეფარდება, გეომეტრიული მოტივის ზომებთან ერთად, დეკორის ელემენტების მნიშვნელობის დაპირისპირებას ნაკლებ სიმკვეთრეს ანიჭებს, მაგრამ ეს მომენტი არ გამორიცხავს იმას, რომ სვიფი ფარის ეკლესიის ქსოვილი და ბიზანტიური ხარების გამოსახულებიანი ქსოვილი ერთ ჯგუფს მივაკუთვნოთ.

გარდა მთლიანი კომპოზიციისა, ამას ცხოველების გამოსახულების შესრულების მანერის მსგავსებაც ადასტურებს. ორივე შემთხვევაში ცხოველთა გამოსახულებაში არაა ხაზგასმული სიცოცხლისა და ძალის შთაბეჭდილება, რომელიც იგრძნობა ამგვარგამოსახულებიანი სასანური ქსოვილების დეკორში<sup>163</sup>; მაგრამ საერთო დეკორის ხალიჩისებური ხასიათი სვიფი ფარის ეკლესიისა და ზემოთ მოყვანილი ბიზანტიური წარმოშობის ქსოვილებში, საშუალებას იძლევა ზემო სვანეთში ნაპოვნი ქსოვილი, ისევე როგორც ხარისგამოსახულებიანი ბიზანტიური ქსოვილი, სასანური გავლენით შესრულებულ ბიზანტიური ნაწარმის ნიმუშად ჩაეთვალოს. სასანურ გავლენაზე მიუთითებს აგრეთვე ორნამენტის ცალკეული მოტივების ხასიათი (უნაგირისა და აღვირის დეკორირება)<sup>164</sup>, რომელიც მეფეების სამოსის და ცხენების მორთულობის გამოსახვისას ხშირად გვხვდება სასანურ ხელოვნებაში.

ბიზანტიური ქსოვილის კომპოზიციაში, სადაც უპირატესობა ენიჭება ცხოველისგამოსახულებიან „როზეტს“, როგორც აღვნიშნეთ, ამ გამოსახულებას დაკარგული აქვს სასანური ნიმუშების ცხოველთა გამოსახულებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი დამაბულობისა და სიძლიერის შთაბეჭდილება; განხილული ბიზანტიური ქსოვილი, რომელიც თავისი დეკორის სტილიზებული ხასიათით ყველაზე ახლო პარალელს წარმოადგენს სვიფი ფარის ეკლესიის ქსოვილისათვის

<sup>163</sup> Н. П. Толль, Заметки по иконографии сасанидских тканей, Прага, 1932, таб. XXV, 1, 2.

<sup>164</sup> Н. П. Соболев, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. № 44.

დეკორის საერთო კომპოზიციის მიხედვით, მკვლევართა მიერ დათარიღებულია VIII—X საუკუნეებით.

ამრიგად, სვიფი ფარის ქსოვილის შესრულების ქრონოლოგიური ჩარჩო შეიძლება აგრეთვე VIII—X საუკუნეებით განისაზღვროს.

მაგრამ ამ ქსოვილზე გამოსახული სპილოს მომრგვალებული ზურგი, მისი სხეულის მასიური ხასიათი უფრო ახლოსაა სასანურ ნიმუშებთან, მიუხედავად გამოსახულებათა საერთო მეტად დეკორატიული ხასიათისა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბიზანტიურ ქსოვილებზე სასანური ხელოვნების გავლენა ყველაზე ძლიერად VIII—IX სს. გამოვლინდა, დასაშვებია, რომ სვიფი ფარის ეკლესიის ქსოვილი ერთ-ერთი ყველაზე ადრინდელი ნიმუშია სპილოებისგამოსახულებიან ბიზანტიურ ქსოვილთა შორის.

### 3. ლალამის გაცნობის ეკლესიის კსოვილი

მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ინახება წმ. გიორგის ხატი, რომლის ზურგი მთლიანად დაფარულია ქსოვილით (ტაბ. 46), ხატის და მასთან ერთად ქსოვილის ზომებია 30,2 სმ × 20,5 სმ. ქსოვილი ცუდადაა დაცული და რამდენიმე ადგილას გადაკერებულია.

დარჩენილ ფრაგმენტებზე შემორჩენილია დეკორის მთავარი ელემენტი, რომელსაც მედალიონში ჩაწერილი ფრინველის გამოსახულება წარმოადგენს. მედალიონს გარს უვლის საკმაოდ დიდი ზომის სარტყელი. მედალიონის შიგნითა არე მუქი მწვანე ფერისაა. მის ფონზე ფრინველის გამოსახულების ნაწილები, ძირითადად, მუქი შინდისფერი ძაფითაა შესრულებული. ნათლად ჩანს „თუთიყუშის“ თავი და კისრის პატარა ნაწილი. „თუთიყუშის“ წინ რკალი ჩანს, რომელიც ორი რგოლით და მათ შუა ჩამოკიდებული მძივით მთავრდება. თუთიყუშის მუქი შინდისფერი სხეული გარშემოვლებულია ყვითელი ფერის ძაფით. მისი ყვითელი ნისკარტი გაყოფილია მწვანე ფერით, ხოლო ნესტოები ლურჯი. ფერითაა შესრულებული. ფრინველის ყვითელი ფეალი შინდისფერი სხეულისაგან გამოყოფილია ლურჯი ფერის ზოლით. თვალის გუგა და წარბების ზოლი ლურჯი ფერისაა. კისრის დარჩენილი ნაწილი მოწმობს, რომ იგი შემკული იყო ყვითელი და ლურჯი ფერის ძაფით შესრულებული „ზიგზაგებით“.

მედალიონის სარტყლის ზოლი შედგება ყვითელი ბურთულებისაგან. მედალიონის სარტყელი, თუ დარჩენილი ფრაგმენტის მიხედვით ვიმსჯელებთ, შევსებული იყო მწვანე ფონზე ოთხფურცელა პატარა ყვავილებით (ფონზე დარჩენილია მხოლოდ ერთი პატარა ყვავილი). მთლიანი სახის აღდგენა ძნელია.

თუთიყუშის ღაბაბსა და ნისკარტს შორის, როგორც უკვე აღნიშნული გვექონდა, მოთავსებულია რკალი, რომელიც ორი ბურთულით და მათ შორის მოთავსებული მძივით მთავრდება. იმის გარჩევა თუ საიდან იწყება რკალი, ფრაგმენტის სიმცირის გამო, შეუძლებელია. ეს რკალი ძირითადად შინდისფერია, გარშემოვლებული მწვანე და ყვითელი ფერების კონტურული ნახატით. ბურთულები შინდისფერია, შიგ მწვანე წერტილებით, ხოლო მძივი ყვითელი ფერისაა.

ამ ქსოვილის დეკორის მოტივისათვის პარალელს წარმოადგენს ლონდონში, ვიქტორია და ალბერტის მუზეუმში დაცული ბიზანტიური ქსოვილის გამოსახულება (ტაბ. 47), რომელიც X—XI საუკუნეებით თარიღდება<sup>165</sup>. ამ ქსოვილზე, როგორც ლალამის ქსოვილის ფრაგმენტზე, პატარა გამოსახულებაა დარჩენილი, მაგრამ ჩანს, რომ მედალიონში გრიფონი იყო გამოსახული. შემორჩენილია გრიფონის თავი, მის წინ მოთავსებული რკალით, ფრთის ძალიან პატარა ნაწილი, მედალიონის ვიწრო სარტყელი ბურთულებით და მედალიონს შორის დარჩენილ არეში მოთავსებული ორნამენტით, მაგრამ ლონდონის მუზეუმისა და ლალამის ქსოვილების დეკორის ხასიათს შორის გარკვეული განსხვავება შეიმჩნევა. თუ ლონდონის ქსოვილზე კონტური კუთხოვანია და საფეხურებიან ხაზს ქმნის, ლალამის ქსოვილზე კონტური რბილია და საერთოდ ხაზები უფრო დენადია.

უფრო მეტ საერთოს ამჟღავნებს XII საუკუნის ბიზანტიური ქსოვილი<sup>166</sup>, რომელზედაც კონტურული ნახატი მეტი დენადობით ხასიათდება.

ლალამის ფრაგმენტის გამოსახულების მსგავსება ბიზანტიის ამ ქსოვილის გამოსახულებასთან, განსაზღვრული თვით გამოსახულების ხასიათით და შესრულების მანერით, დასაშვებს ხდის ამ ფრაგმენტის ასევე ბიზანტიის რომელიმე სახელოსნოში შესრულებას. ამ თვალსაზრისით მით უფრო საინტერესოა მისი შედარება ფხოტრერის ხატის ზურგზე შემორჩენილ ფერწერულ დეკორთან, რომელიც ქსოვილის იმიტაციას წარმოადგენს და რომელზედაც XII საუკუნის ბიზანტიური ქსოვილის მსგავსი გამოსახულება მოიპოვება. მსგავსებასთან ერთად აქ აშკარად ვლინდება XII ს. ქართულ ძეგლებთან მეტი სიახლოვე. აქ წარმოდგენილ ნახატს ორნამენტულ დენადობასთან ერთად, როგორც გვექონდა სათანადო ადგილზე მითითებული, მეტად

<sup>165</sup> Late Antique and Byzantine art, Victoria and Albert Museum, London, 1963, pl. 31.

<sup>166</sup> J. Lessing, KC I. Museum, Berlin, 1900.

პლასტიკური ძალა გააჩნია. სწორედ ამით განსხვავდება იგი ლაღამში მოპოვებული ქსოვილის ორნამენტის ხასიათისაგან. იკონოგრაფიული მსგავსება ამ უკანასკნელთან საშუალებას გვაძლევს გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ ფხოტრერის ხატის ოსტატმა ორნამენტის ნიმუშად გამოიყენა ლაღამის ქსოვილის ნახატი და გამოსახა იგი ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხებით.

## თ ა ვ ი I V

### კოკატური ქსოვილის ფრაგმენტი სვიში ფარიდან

შუა საუკუნეების ქსოვილის საინტერესო ფრაგმენტი ნაპოვნია ზემო სვანეთში, სვიფი ფარის ეკლესიაში (ტაბ. 48). იგი გადაკრული იყო დიდი ხატის ზურგზე, როგორც თითქმის ყველა ზემო სვანეთში აღმოჩენილი ქსოვილი.

ქსოვილის ზომებია 65 სმ X 46 სმ. იგი მოქსოვილია აბრეშუმის და ბამბის ძაფებისაგან, მოქსოვილია ძველ უკარდულ დაზგაზე გობელენის ტექნიკით. ქსელისა და მისაქსელის სიმჭიდროვე — 1 სმ<sup>2</sup>. ქსელის — 72 ძაფი. მისაქსელის — 24 ძაფი.

ქსელის ძაფები მარჯვენა გრეხილობისაა, ხოლო მისაქსელი დაუგრეხავი ძაფია. შემორჩენილია ქსოვილის ფრაგმენტი დეკორის ერთ-ერთი ელემენტის მთლიანი გამოსახულებით. ექვსკუთხედის ფორმის საკმაოდ ფართო ორნამენტულ ჩარჩოში ლურჯ ფონზე მოთავსებულია დიდი ზომის ფრთებგაშლილი, კუთხოვანი კონტურით შესრულებული არწივის სტილიზებული გამოსახულება. არწივი, ძირითადად, შესრულებულია წითელი ძაფით, რომელსაც გარს ყვითელი ძაფით შესრულებული კონტური უვლის. არწივის გამარტივებული გეომეტრიული ფორმები, შემოხაზული კონტურული ნახატის საკმაოდ სქელი ზოლით, შეესიტყვება ექვსკუთხა ფორმის არეს, რომელშიც არის ჩაწერილი. არწივის ნისკარტი თავთან შეფარდებით საკმაოდ დიდი ზომისაა. მისი თვალის წითელი ფერის გუგა ყვითელი და ლურჯი ფერის კონტურით არის შემოვლებული. კისერზე ორი საყელური აქვს. ზედა საყელური შედგება ლურჯი ოთხკუთხედებისაგან, რომელნიც ყვითელი კონტურითაა გარშემოვლებული. ეს ოთხკუთხედები მოქცეულია ყვითელი და ლურჯი ვერტიკალებისაგან შემდგარ სარტყელში. მეორე საყელური ფრთების სიგანეზეა გაშლილი და ყვითელი ოთხკუთხედებისაგან შედგება, რომელთაც გარს ლურჯი კონტური უვლის. ამ ყვითელ ოთხკუთხედებს ზემოთ ყვითელი ვერტიკალური ზოლებისაგან შემდგარი რკალი უვლის გარს. არწივის სხეუ-

ლის მთელი ზედაპირი შევსებულია ლურჯი, ყვითელი და წითელი ფერის გეომეტრიული ფორმის ლაქებით, რომელიც ორნამენტულ მოტივად გადამუშავებულ ბუმბულს უნდა წარმოადგენდეს. ფრინველების მხრები გამოყოფილია ლურჯ ფონზე ყვითელი ოთხკუთხედების რიგით, რომელიც ბაფთის ფორმას ქმნის და უფრო მეტად აძლიერებს მისი სხეულის დეკორატიულ ხასიათს. ამ დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას ხაზს უსვამს არწივის სხეულის ყვითელი ფერის კონტურით შემოვლება. არწივის ფეხების კონტურული ნახატი ლურჯი და ყვითელი ძაფებითაა შესრულებული.

ექვსკუთხედი ფორმის ლურჯი ფონი შევსებულია ასეთივე კუთხოვანი ფორმის სტილიზებული, მხოლოდ ბევრად მცირე ზომის ფრინველების გამოსახულებებით, რომელთა სხეული ძირითადად ყვითელი ფერით, ლურჯი და წითელი ლაქებით არის დეკორატიულად დამუშავებული. ამ პატარა ფრინველებს შორის მოთავსებულია წითელი ყვავილები; გამოსახულება ყვითელი ფერის ლაქებითაა დეკორირებული, გარდა ამისა არწივის ფეხებს შორის მოთავსებულია ყვითელი ძაფით შესრულებული ჯვრის ფორმის მსგავსი ორნამენტული მოტივი.

ექვსკუთხედის ჩარჩოს ყვითელ სარტყელში ლურჯ და წითელ ფონზე მოცემულია სხვადასხვა ფორმის ყვითელი, ლურჯი კონტურით შემოვლებული ორნამენტი. ეს ორნამენტი ფორმას იცვლის მისი სხვადასხვა ადგილზე განლაგების მიხედვით. იგი ჩარჩოს გვერდებზეა გამოსახული, მის ზედა თუ ქვედა ნაწილში. ექვსკუთხედის ფორმის ჩარჩო ჩასმულია ოთხკუთხედში, რომლის კუთხეების წითელი ფონი შევსებულია ყვითელი და წითელი ფერის ძაფებით შესრულებულ სტილიზებულ, გეომეტრიულ ფორმებამდე დაყვანილი ყვავილოვანი ორნამენტით. ოთხკუთხედის მთავარი სარტყელი წითელი კონტურითაა გამოყოფილი. ამ სარტყლის ყვითელ ფონზე მოთავსებულია იხვების გამოსახულება, ორივე მხრიდან შემოფარგლული ოდნავ შეტეხილი „რკალებით“. იხვებს კისერზე უკან გაფრიალებული ლენტები აქვს. იხვები შესრულებულია წითელი, ყვითელი და ლურჯი ძაფებით. რიგ შემთხვევაში ფრინველის გამოსახულებაში დომინირებს წითელი ფერი, დამატებით დეკორატიულად დამუშავებული ლურჯი და ყვითელი ფერის ძაფებით, რიგ შემთხვევაში კი პირიქით — დომინირებს ყვითელი და ა. შ. ყვითელი ფერით შესრულებულ იხვის გამოსახულებას ცვლის ლურჯი ფერით შესრულებული იხვი, შემდეგ წითელი, ისევ ლურჯი, შემდეგ ისევ წითელი და ბოლოს მათი მონაცვლეობა ბოლოვდება ორი ლურჯი ფერის იხვით. ფერადოვანი ლაქების ამგვარი რიტმული მონაცვლეობა ქსოვილს განსაკუთრებულ ფერადოვნე-

ბას ანიჭებს და აძლიერებს მთელი კომპოზიციის დეკორატიულ ხასიათს. ზოგ შემთხვევაში ფერით გამოყოფილია გამოსახულებათა ცალკეული დეტალები. ასე მაგალითად, იმავე სარტყლის მარცხენა მხარეს ორი ზედა იხვის გამოსახულება შესრულებულია ყვითელი ძაფებით, თვალი და ნისკარტი კი — ლურჯი ძაფით.

ფრაგმენტულად შემორჩენილ ქსოვილზე ორნამენტული მოტივი მთლიანად არ არის წარმოდგენილი: მარტყუთხა ჩარჩოს აკლია მოპირდაპირე მხარე. სარტყლის ქვედა ნაწილზე იხვები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ბაფთისმაგვარი ორნამენტით, ეს ორნამენტი შესრულებულია წითელი, ყვითელი და ლურჯი ფერებით. აქ ერთმანეთის მიყოლებით იხვი წითელი და ყვითელი ფერებით არის შესრულებული, ხოლო ორი იხვი — ლურჯი, ყვითელი და წითელი ფერებით. ქვედა სარტყლის მოპირდაპირე მხარეს იხვის ხუთი გამოსახულებაა. შუა იხვი, ძირითადად, შესრულებულია წითელი ფერით და დეკორირებულია ყვითელი ფერით, ხოლო გვერდებზე ორ-ორი იხვი, ძირითადად, ლურჯი ფერითაა შესრულებული და დეკორირებულია წითელით და ყვითელით. ამ მთლიან ორნამენტს გარს უვლის წითელი 2,5 სმ-იანი ზოლი, რომელზედაც ამოქნძილი ყვითელი ფერის ძაფეებია დარჩენილი. ძაფი, ალბათ, დეკორატიულ როლს ასრულებდა. თავსა და ბოლოში წითელ ზოლს ცვლის დიდი ზომის ლურჯი ფონი, რომელზედაც ყვითელი ფერით შესრულებული კუფური წარწერაა მოცემული, რომელიც დეკორატიული მოტივის როლს ასრულებს. მართალია წარწერაში, რომელიც ამჟამად ძალიან არის დაზიანებული, ამოიკითხება სიტყვა „ალლა“, მაგრამ მთლიანად კომპოზიციაში მეტად ეღერს ამ ასოების წმინდა დეკორატიული ფუნქციის მნიშვნელობა.

გობელენის ტექნიკით ქსოვა, რომლითაც შესრულებულია ეს ქსოვილი, დამახასიათებელია კოპტური ქსოვილებისათვის. მაგრამ თუ მათი ქსოვილი სელის ქსელზე შალის ძაფებითაა შესრულებული, სვიფი ფარის ქსოვილი მოქსოვილია სელის ქსელზე აბრეშუმის ძაფის მისაქსელით. აბრეშუმს ეგვიპტე არ აწარმოებდა. იგი ძალიან ცოტა რაოდენობით შემოქონდათ და მისგან აქ მხოლოდ სუფთა აბრეშუმის ქსოვილებს ამზადებდნენ<sup>167</sup>. ეგვიპტეში აბრეშუმის შემოტანა არაბების შემოსევისთან ერთად გაიზარდა და აბრეშუმის ქსოვილი სამხრეთ ეგვიპტის სახელოსნოებში, პირველ რიგში, ხალიფატისა და ეგვიპტის კარის დიდებულებისათვის მზადდებოდა. ისინი ისეთივე ტექნიკით (გობელენის) ქსოვას განაგრძობდნენ, მხოლოდ

<sup>167</sup> С. Певзнер, Две египетские ткани, VIII—IX вв. СТЭ, Ленинград, 1959, с. 52.

მისაქსელის შალის ძაფები აბრეშუმის ძაფმა შეცვალა, ხოლო ქსელის ძაფები ისევ სელისა დარჩა. სვიფი ფარის ქსოვილიც შესრულებულია ამ ქსოვილის ანალოგიურად — გობელენის ტექნიკით, ქსელის ძაფები ბამბისაა, ხოლო მისაქსელის — აბრეშუმის.

მსგავსება მეღაღნდება ორნამენტის სტილიზებულ, გეომეტრიულ ხასიათშიც. კერძოდ ჩარჩოს ორნამენტული ზოლი თავისი საერთო ხასიათით გარკვეულ სიახლოვეს აშკლავებს VI—IX საუკუნეების კოპტური ქსოვილების დეკორთან (ტაბ. 49): ორივე შემთხვევაში ორნამენტული ზოლის სიგანე ნებისმიერად იცვლება მისთვის განკუთვნილი ადგილის შესაბამისად — იგი ხან ვიწროვდება, ხან ფართოვდება და ამასთან დაკავშირებით ერთი და იგივე ორნამენტული მოტივის ფორმა ცვალებადობას განიცდის (რომელიც ასევე ხან ფართოვდება, იწვევა სიგანეში ან სიგრძეში, ხან კი ვიწროვდება). ასევე მსგავსია კოპტურსა და სვიფი ფარში ნაპოვნ ქსოვილზე მედალიონის სარტყელში მოთავსებული ერთი და იგივე ორნამენტის ცვალებადობის პრინციპი, განპირობებული გამოსახულებათა თითქოს სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან დანახვით. ამის მაგალითს იძლევა VI—VIII სს. ერთ-ერთი კოპტური ქსოვილის ორნამენტი, რომელშიც მედალიონის სარტყლის ზედა და ქვედა ნაწილში გამოსახულებანი ყოველგვარი რაკურსის გარეშეა მოცემული, ხოლო გვერდებზე იმავე გამოსახულებას სხვადასხვა ფორმა აქვს მიღებული — თითქოს ხედვის სხვა წერტილიდან არის დანახული<sup>168</sup>. ასეთივე მიდგომას ვხვდებით ორნამენტის გადაწყვეტაში VII საუკუნის ქსოვილზე, სადაც მედალიონში ლომებია მოთავსებული, VI—VII საუკუნეების ქსოვილზე, რომელშიც მედალიონში წმ. გიორგის გამოსახულებაა მოთავსებული.

ეგვიპტეში არაბების მოსვლასთან ერთად ხელოვნებაში მაჰმადიანური მკაცრი წესები დამკვიდრდა, მაგრამ ამავე დროს ეს წესები სხვა ჯგულის წესებს არ ზღუდავდა. ამით აიხსნება აქ ცოცხალ არსებათა გამოსახულებების გამოყენება ამ დროის ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშებზე; მაგრამ ამ შემთხვევაში ყურადღებას იპყრობს ის ფაქტი, რომ ეს გამოსახულებები თავის სტილიზებულ-გეომეტრიული ფორმის გამო მაინც უფრო ორნამენტის როლში ისახებიან. ამიტომ, კოპტურ ქსოვილებს შორის (მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტით მორთული ნიმუშების გვერდით) მოიპოვება ქსოვილები, რომელთა შესრულების მანერაში ძველი ტრადიციების გაგრძელება ვლინ-

<sup>168</sup> Коптские ткани, Составитель, вступительная статья и каталог Р. Шуриновой, 1967, Вена, таб. 84, 90, 91, 96 и др.



დება. მაჰმადიანობის აქ ბატონობის დროს, როდესაც კოპტურმა ეკლესიამ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, ადგილობრივ სულიერ და მხატვრულ შემოქმედებაზე ტრადიციების მატარებელი მაინც კოპტური ხელოვნება რჩება. ამავე დროს მაჰმადიანური ქვეყნების მეზობლობა მუდმივ გავლენას ახდენდა კოპტების ქვეყანაზე. არაბების და კოპტების ხელოვნების გვერდი-გვერდ არსებობისას ბუნებრივია, ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშებში თავს იჩენდა ორივე ქვეყნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თავისებურება. ქსოვილზედაც მათ ორნამენტულად ეს პოულობს თავის ანარეკლს და ხშირად ძნელდება ამა თუ იმ ქსოვილის წარმოშობის ზუსტი დადგენა. მაგრამ მაინც შეიმჩნევა, რომ მაჰმადიანური სამყაროს ხელოვნების გავლენის შედეგად თანდათან ძლიერდება გამოსახულებათა ორნამენტულ-დეკორატიული ხასიათი, თანდათანობით მთლიანად იკარგება გამოსახულების ის რეალური საფუძველი, რომელიც კოპტურ ხელოვნების ნიმუშებში ნათლად იკითხება. ხელოვნების ამ დარგში ახალი დეკორატიული ტენდენციების გაძლიერება განაპირობებს ფერთა ლაქების ლოკალურ ხასიათს. ლოკალური ფერების ლაქები ფარავენ გეომეტრიულად გამარტივებულ ფორმებს, რომელთა გეომეტრიზირებული სიბრტყობრივი ხასიათი ხაზგასმულია მკვეთრი კონტურით. აქ იკარგება მოცულობის შთაბეჭდილება, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელი იყო კოპტური ქსოვილებისათვის.

ერმიტაჟში ინახება ორი ქსოვილის ფრაგმენტი, რომლებიც VIII—IX საუკუნეებით თარიღდება და დიდ მსგავსებას პოულობს სვიფი ფარის ქსოვილთან საერთო მხატვრულ მიდგომაში (ტაბ. 50). სიახლოვეს ამჟღავნებს ფერადოვანი გამა, გამოყენებულია წითელი, ლურჯი, მწვანე და თეთრი ფერები. აქაც რიტმულ მონაცვლეობაში მოცემული ძირითადი ფერების ლაქები გამდიდრებულია სხვადასხვა ფერებით. ერთ-ერთ ქსოვილზე წარმოდგენილია ფრინველების, ადამიანების, ხეებისა და ცხოველების გამოსახულებანი, რომელნიც ანალოგიურია სვიფი ფარში ნაპოვნი ქსოვილის გამოსახულებებისა და მკვეთრი კონტურით არის შემოხაზული. გამოსახულებებს სიბრტყობრივი ხასიათი გააჩნია, მათ დაკარგული აქვთ მოცულობის ილუზია, რაც ესოდენ თვალსაჩინოა კოპტური ქსოვილებისათვის<sup>169</sup>. სხვადასხვა ფერებით შესრულებული წმინდა ორნამენტული ხასიათის ექვსკუთხედი ვარსკვლავები ანალოგიურ მხატვრულ მიდგომაზე მიუთითებენ.

ერმიტაჟის მეორე ფრაგმენტზედაც ორნამენტი შესრულებულია მსგავსი მკვეთრი კუთხოვანი ნახატით და ფერთა ლაქების მონაცვლე-

<sup>169</sup> Коптские ткани, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 11, 12, 13 და ა. შ.

ობით. მონაცვლეობენ ფერები — წითელი, ლურჯი, თეთრი და მწვანე.

ერმიტაჟის VIII—IX ს-ის ქსოვილებზე, ისევე როგორც სვიფი ფარის ქსოვილის ფრაგმენტზე, ნახატი მსხვილი, უხეში და მკვეთრი კონტურებით აღინიშნება.

დიდი მსგავსება ვლინდება კობტურ და სვიფი ფარის ქსოვილების დეკორის კომპოზიციის საერთო სტრუქტურაშიც (ფონის შევსება პატარ-პატარა ორნამენტებით, ფრინველებით, წვრილი ყვავილებით, მედალიონის სარტყლის ორნამენტის განაწილებით და სხვ.)<sup>170</sup>.

სვიფი ფარის ქსოვილზე მოცემული ბაფთის მსგავსი ორნამენტი გვხვდება XII საუკუნის კობტური ქსოვილების ნიმუშებშიაც, მაგრამ აქ შესრულების მანერა საკმაოდ განსხვავდება VII—IX სს. შესრულების მანერისაგან, ეტყობა ეს ორნამენტი დიდი ხნის მანძილზე ცოცხლობს კობტური ქსოვილების ორნამენტიკაში<sup>171</sup>.

სვიფი ფარში ნაპოვნ ქსოვილის ფრაგმენტსა და კობტურ ქსოვილთა შორის აღნიშნული ყველა მსგავსება უფლებას გვაძლევს სვანეთში ნაპოვნი ქსოვილიც VIII—IX სს. არაბობისდროინდელ კობტურ ქსოვილს მივაკუთვნოთ, რომელიც, სავარაუდოა, საქართველოში არაბობის დროიდან არის შემორჩენილი.

---

<sup>170</sup> Коптские ткани, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 96, 109 და სხვ.

<sup>171</sup> E. Fleming, Das Textilwerk, Tübingen, 1957, Taff. 11.

ზემო სვანეთის ეკლესიებში შემორჩენილი შუა საუკუნეების ქსოვილების ფრაგმენტების შესწავლის, სტილისტური და ტექნოლოგიური ანალიზის შედეგად შესაძლებელი გახდა მათი წარმოშობის დადგენა. ზოგი მათგანი უცხოური, კერძოდ — სპარსული, ბიზანტიური, კოპტური წარმოშობისაა, ზოგიერთი ქსოვილი კი აშკარად ადგილობრივი, საქართველოში შესრულებული ნაწარმის ნიმუშს წარმოადგენს.

უცხოური ძვირფასი აბრეშუმის ქსოვილები, რომლებიც მაღალი წოდების წარმომადგენელთათვის იყო განკუთვნილი, ინტენსიური საგარეო ვაჭრობის შედეგად შემოდიოდა საქართველოში. გარდა ამისა, ბიზანტიის კეისრები, საგანგებო წყალობის ნიშნად, საქართველოს მეფეებს უგზავნიდნენ ძვირფას სამოსელს. თვით საქართველოში, განვითარებულ ფეოდალურ ხანაში, როცა საქალაქო მეურნეობა და ხელოსნობა საკმაოდ მაღალ დონეზე იდგა, როგორც ჩანს, საფეიქრო წარმოებასაც გარკვეული ადგილი ეკავა. სავარაუდებელია, რომ ქართული საფეიქრო ნაწარმი მარტო შინაურ ბაზარს კი არ აკმაყოფილებდა, არამედ მისი ნაწილი საქართველოს ფარგლებს გარეთაც გაჰქონდათ. ამას ხელს უწყობდა ფართოდ განვითარებული სავაჭრო-საქარაფნო გზების სისტემა<sup>172</sup>.

ამრიგად, განხილულმა მასალამ შუა საუკუნეების ძვირფასი ქსოვილის მსოფლიო საგანძური კიდევ რამოდენიმე მაგალითით გაამდიდრა. ქართული ხელოვნების შესწავლის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა ქართული ქსოვილების (როგორც საქართველოს შუა საუკუნეების საზოგადოებრივი ცხოვრების შესწავლისათვის დამატებითი მასალის) გამოყოფა.

აღსანიშნავია, რომ ამ ქსოვილებში ნათლად არის გამომჟღავნებული ყოველი აღნიშნული ქვეყნის სახვითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სტილისტური და იკონოგრაფიული ნიშნები, გადამუშავებული მხატვრული ქსოვილებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი ორნამენტულ-დეკორატიული ბუნების შესაბამისად. ეს მით უფრო საყურადღებოა, რომ ქსოვილები, სწორედ მათი ბუნების გამო, რომელიც დამოკიდებულია მათ უტილიტარულ დანიშნულებაზე, მეტ თავისუფლებას იძლევა ორნამენტული მოტივების „მოგზაურობისათვის“.

<sup>172</sup> ივ. ჯავახიშვილი, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, თბ., 1907, ნაწ. I, გვ. 33.

განხილული მასალის ქართული წარმოშობის დადგენისას ჩვენ ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები მოვიშველიეთ: ბერთუბნის სატრაპეზოს ნიშაში მოთავსებული დეკორატიული მოტივი, უდაბნოს მხატვრობის ერთ-ერთი მოტივი, მინიატურული მხატვრობა, კერძოდ, ასტრონომიული ტრაქტატი, ოშკისა და ნიკორწმინდის ფასადების რელიეფური გამოსახულებანი. სტილისტური ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ქსოვილებშიც იგივე საერთო მხატვრული მიდგომა ვლინდება, რაც ზემოთ ჩამოთვლილ მატერიალურ კულტურის ძეგლებში. ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ქსოვილების შესრულებაში მეზობელი ქვეყნების ხელოვნების გავლენა შეიმჩნევა, აქაც ნათლად ჩანს ადგილობრივი თავისებურების ნიშნები.

ქსოვილის დამუშავებაშიც თავს იჩენს ის საერთო მხატვრული ნიშან-თვისება, რომელიც მას ქართული ხელოვნების სხვა დარგების ნიმუშებთან აკავშირებს. ესაა უპირველესად ყოვლისა ნახატის ხასიათი, ხაზის დინამიკურობა, საერთო კომპოზიციის დეკორატიულობასთან ერთად ცალკეული ელემენტების მკაფიო ხასიათის შენარჩუნება.

სხვადასხვა დროის ნიმუშების განხილვა ცხადყოფს, რომ აქაც დეკორატიულ ქსოვილებში, ისევე როგორც ქართული შუა საუკუნეების სხვა ძეგლებში (რელიეფები, ქედური ხელოვნება, მხატვრობა), ეს დამახასიათებელი ნიშნები გარკვეულ ევოლუციას განიცდიან. თუ ადრეული ხანის (X—XI სს.) ძეგლებში ხაზოვანი დინამიკა ვლინდება კომპოზიციის ცალკეული ერთგვარად დამოუკიდებელი ელემენტების ფარგლებში, XII—XIII საუკუნეების მიჯნაზე იგი კომპოზიციის სხვადასხვა ელემენტების გამაერთიანებელ ძალად იქცევა. მთლიანი კომპოზიციის ნახატისადმი დამორჩილებული ეს ცალკეული ელემენტები ერთიან, მოძრავ ნაკადში ექცევა, რაც მთლიანობაში კომპოზიციის მეტად „მოძრავ“, დინამიკურ ხასიათს ანიჭებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ქსოვილებიც, ისევე როგორც ქართული ხელოვნების სხვა ძეგლები, ფრინველებისა და ცხოველების გამოსახულებისათვის მდიდარ მასალას იძლევიან. ნიშანდობლივია, რომ ამ ფრინველების და ცხოველების გამოსახულებებში წმინდა დეკორატიული დანიშნულების და მასთან დაკავშირებული სტილიზებული-დეკორატიული ფორმების მიუხედავად, მეტად ცოცხლად არის გადმოცემული მათი ზოგადი ხასიათი და მოძრაობა.

ამრიგად, ჩვენ მიერ განხილული მხატვრული ქსოვილები ქართული კულტურისა და ხელოვნების ორგანულ ნაწილად გვევლინება და საშუალებას გვაძლევს ნაწილობრივ მაინც წარმოვიდგინოთ ამ დარგის განვითარების მაღალი დონე შუა საუკუნეების საქართველოში.

## ლიტერატურა

1. ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბილისი, 1957.
2. გ. ალიბეგაშვილი, საშუალო საუკუნეების ორი ასტრონომიული ტრაქტატის ილუსტრაციები, თბილისი, 1951, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XII.
3. ე. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, *Ars Georgica*, № 3, თბილისი, 1950.
4. ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის XI ს. საბუთი, თბილისი, 1931, ს. ჯანაშიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. VI.
5. ნ. ბერძენიშვილი, კლასობრივი და შინაკლასობრივი ბრძოლის გამოვლინება საქართველოს საგარეო ურთიერთობაში, თბილისი, 1959, ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინ-ტის შრომები, ტ. I.
6. ექ. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბილისი, 1960.
7. კ. კეკელიძის სახ. საქ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი №1115.
8. კ. კეკელიძის სახ. საქ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფ. 2.
9. მ. ლორთქიფანიძე, სამთავროს სამაროვანში მოპოვებული გემების კატალოგი, თბილისი, 1954.
10. რ. მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, *Ars Georgica*, № 3, თბილისი, 1950.
11. სუღბან-საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა, თბილისი, 1949.
12. კონსტანტინე პორფიროგენეტი, *De ceirimomis aulae Buzantinal*, a 45.
13. უორდანიო თ., ქრონიკები, ტ. II, ტფილისი, 1897.
14. ვ. ცინცაძე, ბაგრატის ტაძარი, თბილისი, 1964.
15. რ. შშერლინგი, რკონის მონასტერი, ხელნაწერი.
16. იაკობ ცურტაველი, მარტვილობაა შუშანიისი, თბილისი, 1938.
17. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. II, თბილისი, 1965.
18. ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, ნაწ. III—IV, თბილისი, 1962.
19. ივ. ჯავახიშვილი, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, I ნაწ., ტფილისი, 1907.
20. ვ. ჯაფარიძე, ქართული კერამიკა (XI—XIII სს.), თბილისი, 1956.
21. ე. პეტრუაშვილი, კულტურული ურთიერთობანი ძველ აღმოსავლეთში, ტფილისი, 1931.
22. ქართული ხალხური ზღაპრები, მ. ჩიქოვანის რედაქციით, თბ., 1938.
23. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ნ. II, თბ., 1967 წ.
24. А'керман Ф., К вопросу о сасанидских и ссфсфсфидских тканях, Иранское искусство и археология. М.-Л., 1935.

25. Аладашвили Н. А., Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977.
26. Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А., Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966.
27. Алибегашвили Г., Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957.
28. Алибегашвили Г., Живописные иконы верхней Сванетии. Средневековое искусство Русь-Грузия, Т., 1948.
29. Алибегашвили Г., Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги, XI, нач. XIII вв., Тбилиси, 1973.
30. Акерман Ф., К вопросу о сельджукских и сефевидских тканях, Иранское искусство и археология, Л., 1939.
31. Беленицкий А. М., Бентович И. Б. Из истории средневекового шелкоткачества, Советская археология, 2, М., 1961.
32. Брем А. Э., Жизнь животных, т. II, СПб., 1900
- 33 Вольская А. И., Росписи средневековых трапезных Грузии, Т., 1974.
34. Гаприндашвили Г., Пещерный ансамбль Вардзия, Тбилиси, 1966.
35. Данике Б., Искусство Востока, Казань, 1925.
36. Вагнер Г. К., Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964.
37. Вагнер Г. К., Скульптура древней Руси. М., 1964.
38. Вирсаладзе Т., Фресковая роспись художника Микаела Маглакела в Мацхварши, № 4, Тбилиси, 1955.
39. Вирсаладзе Т., Фресковая роспись в ц. Архангелов села Земо Крихи, № 6, Тбилиси, 1963.
40. Воронин Н. И., Памятники Смоленского искусства XII в., М., 1965.
41. Гагарин К., Собрание византийских и древнерусских орнаментов, СПб., 1887.
42. Иерусалимская А. А., «Челябинская» ткань. Культура и искусство народов Востока, XX, 7, М., 1969.
43. Кеня Р. И., Предальтарные кресты Верхней Сванетии, Средневековое искусство, Русь-Грузия, М., 1978.
44. Кондаков Н. П., Очерки и заметки по истории средневекового искусства и скульптуры, Прага, 1929.
45. Куфтин Б. А., Материалы к археологии Колхиды, I, Тбилиси, 1948—1950.
46. Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А., Живописная школа Сванети, Тбилиси, 1983.
47. Лазарев В. И., История Византийской живописи, Т. I, М., 1947.
48. Марр Н. Я., Ани, М.-Л., 1934, Иран, Петербург, 1918, № 18.
49. Памятники грузинской архитектуры, I, М.
50. Материалы по археологии Кавказа, X, М., 1904.
51. Орбели И. А., Тревер К. В., Сасанидский металл, М., 1935.
52. Певзнер С., Две Египетские ткани VIII—IX вв. СТЭ, I, 1959.

53. Погребова Н. И., Грифон и его изображение в искусстве Северного причерноморья в эпоху греческой колонизации, Архив ИААИ ССР, разд. 2, д. № 340.
54. Уваров А. С., Христианская символика, М., 1908, т. I.
55. Покровский И., Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. Труды VIII, А. С., т. I, СПб., 1890.
56. Райс Д. Т., Иранские элементы в византийском искусстве, Иранское искусство и археология, М.-Л., 1939.
57. Ромаскевич Н., Название и изображения львов в ирпие. Иранское искусство и археология, III международный конгресс в Ленинграде, М., 1939.
58. Лордкипандзе И., Живопись Набахтеви, Тбилиси, 1973.
59. Сарье Ф., Значение традиции в иранском искусстве, Иранское искусство и археология, М.-Л., 1939.
60. Салль Ж., Стуковые облицовки в Балисе, Иранское искусство и археология, М.-Л., 1939.
61. Соболев Н. Н., Очерки по истории украшения тканей, М.-Л., 1934.
62. Толль Н. П., Заметки по иконографии сасанидских тканей, Прага, 1932.
63. Тревер К. В., Сенмуры-паскундж, Собака-птица, Л., 1937.
64. Тревер К. В., Отражения в искусстве дуалистической концепции зороастризма, Труды, Отд. Востока, Л., 1939, т. I.
65. Токарский М. Н., Архитектура древней Армении, Ереван, 1964.
66. Уваров А. С., Христианская символика, М., 1908, т. I.
67. Труды Гос. Эрмитажа, Л., 1969, т. X, 2, VII.
68. Чубинашвили Г. Н., Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.
69. Чубинашвили Г. Н., Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948.
70. Чубинашвили Г. Н., Пещерные памятники Давид-Гареджи, Тбилиси, 1948.
71. Чубинашвили Г. Н., Иранское влияние в памятниках архитектуры Грузии. Иранское искусство и архитектура М.-Л., 1939.
72. Флинтер Н. Д., Сиро-Хетские памятники Эрмитажа, ОВ, 1934.
73. Verhem, M., Amida, Paris, 1910.
74. Bovini, G., Ravenna, Rom, 1971.
75. Diehl, C. Comte rendu du Congrès International d'archéologie classique, Cairo, 1909.
76. Diehl, C. Manuel d'art Byzantin, Paris, 1910.
77. Djobadze, W. The Donor Reliefs and The Date of Church at Oski, München, 1976.
78. Delvoe, C. D'art Byzantin, Paris, 1967.
79. Dreger, M. Künstlerische entwicklung der weberei und stickerei, Wien, 1904.
80. Grönvoldt, R. Weberei und sticherei des mitte altert Bildkatalog des Kestner Museums (Hanover), VIII, Textilien, Hanover, 1964.
81. Hutler Irmgart, Frühchristliche Kunst, Byzantinische Kunst, Stütgart, 1968.

82. Fischbach, Ornamente des Gewebs mit besonderer Benutzung der Ehemaligen Bochschen Stoffsammlung.

83. Fleming, E. Das Textilwerk, Tübingen, 1959.

84. Otto von Falke, Kunstgeschichte der seidenweberei, Berlin, 1913.

85. Late Antique and Byzantine Art, Victoria and Albert Museum, London, 1963.

86. Lessing, J., KGL Museum, Berlin, 1900.

87. Mehmet Aga Ogly, A not on a bronze mirror. Bulletin of Detroit Institute of Arts, 1931, november. Masterpieces of Persien Art, New York, 1945.

88. Sarre, F., Die Keramik von Baalbek, 1925.

89. A Servey of Persian Art, Vol. V, London, N. Y., 1938.

90. Shephard, S. and Henning, W. B., Sandeniji, Aus der welt der islamischen Kunst, Festschrift für E. Kühnel, Berlin, 1959.

91. Maison, K. E., The Abegg Foundation, An Illustrated Sownir fo the exhibition of Persian Art, 1931. Apollo, May, 1969.

92. Vendrick, A., Catalogue of early medieval moven fabrics, London, 1925.

93. Weibel, A. C., Two Thousand Years of Textilies, New Yrk, 1925.



## СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ДЕКОРАТИВНЫЕ ТКАНИ ИЗ ВЕРХНЕЙ СВАНЕТИ

### Р е з ю м е

В высокогорном районе Грузии - в Верхней Сванети, которая является настоящей сокровищницей памятников грузинского средневекового искусства, среди многочисленных памятников живописи (стенных росписей, икон, миниатюр рукописей), чеканки, эмалей, изделий из слоновой кости сохранились художественные ткани, изготовленные как на территории страны, так и привозные из Византии, Ирана и других стран. Это, в основном, ткани, относящиеся к периоду VIII-XIII веков.

Тонкое артистическое выполнение декора тканей, так же как и высокие технические качества исполнения, дают возможность причислить их к лучшим образцам средневекового прикладного искусства.

Специфика этой отрасли искусства объясняет сохранность сравнительно небольшого количества фрагментов художественных тканей в коллекциях различных стран мира. Поэтому ткани, сохранившиеся на территории Грузии, представляют особую ценность не только для истории грузинского искусства, но и для истории средневековых тканей вообще.

Декоративные ткани из Верхней Сванети, сохранившиеся в виде отдельных фрагментов, обнаружены в большинстве случаев на культовых памятниках (в основном ими была обита обратная сторона больших предалтарных крестов, живописных и чеканных икон). Почти все эти ткани изготовлены из чистого, высококачественного шелка. Художественно-стилистический и технологический анализ позволяет разгруппировать их на ткани местного, византийского и восточного происхождения.

К грузинским тканям относятся два фрагмента ткани XI и XIII вв. из церкви св.Георгия в селении Ипхи и ткани XII в. из Ушгули, село Чажаша.

Декор этих тканей состоит, в основном, из мотивов, характерных для восточных и византийских тканей (растительные орнаменты, изображение птиц, животных). Грузинские мастера в качестве образца брали широко распространенные узоры восточных тканей, которые часто служили также образцами и для декора византийских тканей. Но это не исключало использования и своих, сугубо местных мотивов (буквы асомтаврული, фигурирующие в качестве декоративного элемента в ткани из Чажаша).

Художественно-стилистический анализ грузинских тканей позволил вскрыть их принципиальное отличие в стилистическом отношении как от восточных тканей, так и византийских, даже при использовании заимствованных мотивов. Именно в их трактовке проявились художественные подходы, характерные для таких памятников грузинского средневекового искусства как живопись, каменные рельефы периода XI-XII вв. Это, прежде всего, стремление к линейной выразительности, а также сохранение четкости каждого отдельного изображения при динамичности общего рисунка всей композиции.

Как в произведениях резьбы по камню, чеканки, живописи и здесь наблюдается определенная стилистическая эволюция: сравнительно о тканях X-XI вв., в тканях XII-XIII вв. происходит изменение стиля в сторону большей декоративности и усиления линейной динамики, посредством которой все составные композиции узора объединяются в единое, гармоничное целое. Грузинское происхождение этих тканей подтверждается и технологическим анализом. Характерно, что в некоторых тканях сочетается техника заполнения, свойственная как мастерам Византии (Ипхи, XI в.), так и мастерам восточных стран (Ушгули, XII в.), заимствование, по-видимому, техники ткац-

кого производства двух соседних стран, грузинские мастера вырабатывают в свою своеобразную технику исполнения.

Эта отрасль прикладного искусства являлась таким образом, органичной частью грузинского средневекового искусства.

Фрагменты декоративных тканей местного происхождения, сохранившиеся в Верхней Сванети служат вещественным доказательством исторических сведений, сообщаящих о существовании в Грузии производства шелковых художественных тканей. Художественное и техническое мастерство грузинских тканей свидетельствует о том, что их производство в стране было поставлено на высокий уровень, особенно в период зрелого феодализма — X—XIII вв., когда развитие городского хозяйства и ремесел достигает высокого уровня. Можно предполагать, что изготовленные в Грузии ткани удовлетворяли не только внутренний рынок, но служили предметом внешней торговли, которой опосредствовала развитая в стране система торговых, караванных путей.

Обнаруженные в Грузии высокохудожественные ткани местного производства имеют большое значение не только для истории грузинского искусства, но представляют интересный дополнительный материал при изучении этой отрасли средневекового искусства вообще.

MEDIEVAL ORNAMENTAL FABRICS FROM  
UPPER SVANETI

S u m m a r y

Among numerous monuments of medieval art found in Georgia (wall paintings, illuminated manuscripts, chasings, enamels, ivories) there are ornamental fabrics some of which were made in Georgia and some imported from Byzantium, Iran and other countries. These fabrics mostly belong to the 9-13th-centuries.

Delicate artistic execution of the textile decor as well as high level of manufacturing skill make it possible to attribute them to the best specimens of medieval applied arts.

Due to specific character of this branch of art, only a small number of fragments of ornamental fabrics have been preserved to the present day in collections all over the world. That is why the fabrics found in Georgia are of particular importance not only for the Georgian art history, but for the history of medieval textiles in general.

Manufacturing of ornamental silk fabrics in Georgia are evidenced by some historical data. The first record of silk fabric can be found in the literary monument of the 5th-century "St. Shushanik's Martyrdom". In "The Life of Ioann and Eupheme" Giorgi Mtatsmindeli, an outstanding ecclesiastic of the 9th-century points out that the nobility used expensive ornamental fabrics for their clothes. On façade reliefs of medieval churches as well as in paintings one can see figures of kytors whose garment is ornamented with decorative motifs reproducing pat-

terns of rich ornamental fabrics. It is known that in periods of close contacts between Georgia and Byzantium the Byzantine emperor used to endow artistic textiles on Georgian rulers. According to literary sources, such textiles were granted to clergymen and donated to churches. Similar textiles were used to decorate interiors of churches as well as that of secular lodgings. They also were used as curtains, canopies, upholsteries of the back of icons, altar crosses and as binding for ecclesiastical books.

It is long since ornamental fabrics preserved on the territory of Georgia attracted scientists' attention (P.Uvarova, N.Kondakov, O.Falke, J.Lessing, I.Dzhavakhishvili). However, no special investigation of this branch of Georgian art was possible until principal stages of Georgian medieval art have been studied and established and national peculiarities of architecture, painting, chasing, wood-and stone-carving have been revealed.

The present investigation is the first attempt of scientific attribution of ornamental fabrics preserved in Upper Svaneti, a highland part of Georgia which is a real treasury of Georgian medieval art. The ornamental fabrics in Upper Svaneti have been preserved in the form of individual fragments and are generally found on cultic objects. Almost all fabrics represent pure silk of high quality. An analysis of their artistic and stylistic features as well as of their technology enables us to classify them in three groups of local, Byzantine and Oriental origin.

Among the fabrics of undoubtedly Georgian origin there are two fragments from the St.George church in the village of Ipkhi (Latadia), one fragment is from the Saviour church in the village of Chazhashi (Ushgul). The fragment of the fabric on the pre-altar cross at Ipkhi (25x19cm) is a double textile whose

ground warp is executed of thick threads, while the face warp - of thin threads in large-mannered weave (set of the warp is 16 threads to the cm, while the set of the weft is 16 threads to the cm). On a blue field figures of birds are placed in medallions arranged in horizontal and vertical regular rows. Alteration of thin golden, silver, and red framings of the medallions as well as coloration of the birds enclosed within them was to create colourful rhythm imparting richness and splendour to the fabric. Irregular outlines of the medallions introduce peculiar liveliness of the textile pattern composition as a whole. No exact parallel to this pattern of the bird with its big beak and rounded uplifted tail is found in any of the known medieval textiles. Some resemblance can be revealed in the decor of several Sassanian and Byzantine fabrics (a fabric of the 7th-century in the Sancta Sanctorum collection in the Lateran church in Rome; a fabric of the 10th-century in the Krefeld collection, item NOOI32). However, in spite of this distant resemblance of the motif, the fabric from Iphki is notable for the lightness and dynamic character typical for its decor which is stipulated mainly by harmonious consistency of patterns of individual details in the composition (in Sassanian and Byzantine fabrics, vice versa, the whole impression is based on a static character of separate compositional elements: in Sassanian fabrics they are expressive due to contrast opposition of the elements, while in Byzantine ones they are isolated and alternate in a quieter rhythm).

The decor of the fabric from Iphki finds the closest stylistic analogy to some patterns in Georgian reliefs of the 10-11th-centuries (e.g. the relief on the southern façade of the Khskhuli church in Teo Klardjeti, the 10th-century; the figure of a griffin on the coverplate of the west window in the church

at Nikortsminda in Racha, early II-th century), which suggests Georgian origin of the Iphki fabric and makes it possible to date it from the same period, viz., late IOth-early IITH-centuries.

The fragment of the double silk fabric from Chazhashi also covering the back of the pre-altar cross is made of double thread characteristic of fabrics of Iranian and Sogdian origin (set of the warp is 40 threads to the cm, set of the weft is 28-29 threads to the cm). but a comparison with a similar motif in the decor on Sassanian textiles reveals that in the decor of the Chazhashi fabric there are pronounced stylistic peculiarities of a different character. The decor system is based on succession of vertical strips with decorative regularly alternating large and small medallions with a pattern of the tree of life flanked by standing griffins in the large medallions and by birds in the small ones.

This fabric bears strong resemblance to a Persian textile of the Seljuk period, II-12th-centuries (the Cleveland Museum). And again we see static character of the decor composition as a whole. This impression results from the lack of coordination in size of the patterns arranged at one level in the horizontal (thus emphasizing detached character of each element). Meanwhile in the Chazhashi fabric it is just the consistency of the decorative motifs both in horizontal and vertical rows with a certain regularity of their alternation in each separate strip that produces an impression of organic coordination of all the elements of the composition, this impression being enhanced owing to harmonious consistency of their bluent and dynamic drawing. Similarity of the principle of the compositional structure and the character of the pattern with those of the Georgian monuments from late I2th to early I3th-centuries (e.g. a miniature of The

Treatise on Astronomy of 1188; an imitation of an ornamental fabric in the abbot's niche of the refectory at Bertubani, David Gareja, early 13th-century) allows us to attribute this fragment to Georgian monuments of the same period.

In the St. George church at Ipkhi six more fragments of another fabric have been preserved which is woven of silk threads of double weave. The warp is characterized by a plain weave, while the surface - by Jacquard weave on satin warp imparting specific silky lustre to the textile (set of the warp is 40 threads to the cm, set of the upper weave surface is 40 threads to the cm, set of the surface layer is 35 threads to the cm, set of the surface weft is 33 threads to the cm, set of the weft on the warp is 40 threads to the cm). The upper and lower threads of the weft are non-twisted, while those of the warp are of Z-twist.

Unlike Byzantine fabrics characterized solely by Z-twist, the thread in fabrics of the Oriental origin is known to be non-twisted or loosely twisted. The use of the non-twisted thread in the fabric from Ipkhi suggests its Oriental origin, while the combination of the non-twisted thread with that of the Z-twist (warp) must imply that the fabric was made in a Georgian weave shop where the techniques adopted from both neighbouring countries could have been employed. A stylistic analysis of the decor confirms Georgian origin of the fabric.

In spite of poor safety of the fragments, one can distinguish alternating large and small medallions covering the whole field of the fabric. Judging by the details in the large medallions, we can suppose that the figures of birds and beasts alternate in rows, the birds in adjacent medallions advancing towards one another.



The closest analogy to the decor of this fabric may be observed in the painted imitation of a fabric at Bertubani (early 13th-century). Both the decor of this fabric and the ornament of the fragment of the lpkhi fabric are characterized by harmonious coordination of the details and both make an impression of lightness conditioning its dynamic character.

Three fragments should be assigned to Oriental (Persian) ornamental fabrics. One of them was found in the St. George church in the village of Siupi (Pari), the second one - in the church of St. Archangel in the village of Guli (Becho), and the third one - in the St. George church in the village of Chazhashi (Ushguli).

Two other fragments of the first fabric used as upholstery on the back of the large pre-altar cross are kept in the Chubina-shvili Institute of the Georgian Art History, and one fragment was transferred by T. Uvarova to the possession of the Hermitage where now it is in the collection of Oriental textiles. This is a silk fabric. Set of the weft is 20 threads to the cm. Set of the warp is 25 threads to the cm.

On the largest fragment (30cm x 58cm) from Siupi large medallions framed in rather a wide ornamental strip are represented on a bluish-green field. The tree of life and griffins symmetrically standing on either side of it are exquisitely enclosed within the circumference of the medallions.

The shapes are outlined with a line. This fabric bears likeness with a fragment of a Persian (Tavrizian) textile from the Berlin Museum with figures of two falcons flanking the tree of life. The fact that the ornamental fabric from Siupi belongs to Oriental monuments is supported by affinity between its ornamental motifs and those of stucco reliefs, which decorated mosques and houses on the Euphrates in the old days, as well as by geometric stylization of forms, their rhythmical succession on the

plane, treatment of letters as decorative element, etc. Despite the difference in the material (fabric in one case and stucco in the other), similarity between them and resemblance to the Berlin fabric enables us to date the Siupi fabric from II-12th centuries of the Seljuk period.

The fragment of the second fabric (22cm x 8cm) was nailed on the back of the iron, whose image has not survive. The warp of the weave is repp. Set of the warp is 110 threads to the cm, set of the weft is 22 threads to the cm. The weft threads are of Z - twist, while the warp thread is of loose twist.

On the fragment of the fabric one can easily see details of a lion body and an ornamental framing making it possible to reconstruct the overall compositional structure of the decor. The large medallions enclose a lion is figure with the tree of life behind it. The impression of clearly perceived contours of the beast and the tree is interrupted by a purely decorative element of rhythmical alternation of ornamental motifs with figures of beasts in the frames of the medallions and by ornamental treatment of the lion's body and mane. The colour scheme is based on the contrast of a rich yellow and deep blue.

Parallel textiles close to the fabric from Guli reveal its Persian origin and allow us to date it from the II-12th-centuries (a Persian fabric of the 12th-century from the Gulistan Museum collection; a Persian fabric of the Seljuk period of the II-12th centuries from Siupi-Parfi; close analogy can also be seen in figures of beasts and a floral ornament on a Persian jug of the II-12th-centuries from the Berlin Museum). The fragment of the fabric (53,5cm x 43cm) is a part of a large piece of textile decorating the back of the Virgin icon from the Saviour church in the village of Chazhashi. The fabric is silk, woven in large mannered. Set of the warp is 72 threads to the cm, set of the

weft is 15 threads to the cm. On the fragment preserved one can unmistakably distinguish rather a wide strip with an ornament consisting rows of medallions. Horizontally the medallions are tightly arranged side by side making an impression of a single wavy ornamental belt including characters.

Within each medallion there is a representation of four lion bodies with one common head. Two of the figures are sitting, the other two are standing back to back.

The lions' bodies are not treated in detail: they are simply outlined with a flowing line. Unlike the body, the mane is notable for its ornamental exquisity which emphasizes its decorative character.

The representation of lions has a close parallel on this fabric in a stucco decor in the town of Termez (Middle Asia, Turkmenistan, 12th-century). The Chazhashi fabric with lions shows features intrinsic to Persian art monuments (reliefs, ceramics).

The figures of four lions with one common head is also rather peculiar: it symbolizes the feudal system and reflects the ideology of the feudal aristocracy. The inscriptions on the fabric also resemble those on Iranian monuments of the 12-13th-centuries. All the above mentioned allows us to attribute this fabric to the works of Iranian art of the 11-12th-centuries.

Apparently of Byzantine origin are fragments of two fabrics kept in the villages of Chazhashi and Siupi (Pari). Four fragments have been preserved from a Chazhashi fabric which are kept in the Institute of Georgian Art. This is silk, double, of complicated twill weave. The main weave is twill. Set of the warp is 35 threads to the cm, set of the weft is 17 threads to the cm. The warp threads are of 2-twist, and those of the weft are of loose twist.

The design of the fabric consists of large medallions joined together both horizontally and vertically by small medallions

enclosing a floral ornament. On the field among the medallions a small medallion is placed with a geometric design. In the large medallions there are representations of two griffins in heraldic postures over thrown down onagers. The medallions are framed by rhythmically arranged lilies. No direct analogy to the decor composition of the fabric could be found.

Due to great dimensions of the elements, stylized figures and our scheme, the fabric looks monumental and lavish. Colouring is rich and yet balanced golden-yellow, greenish-brown and silver subdued colours create harmonious unity.

The griffin's head, beak, raised wings, tail and claws are of rounded shape, while its breast, parts of its wings, and legs are outlined with broken lines. The griffin's body is treated ornamentally. Ornamented figures of beasts are characteristic of the decor of Byzantine fabrics of the 8-10th-centuries. Unlike Persian textiles, where there is a tendency to maximal filling the field of the fabric with patterns, here the image is opposed to the background as in a number of Byzantine fabric of the 8-10th-centuries. On one of them (The Museum of Fine Arts, Boston) the medallions enclose a figure of a griffin devouring a beast. As on the Chazhashi fabric, the figures are outlined by fluent and broken lines. In both cases the figures of beasts are static, and the framing of the medallions looks as a separate independent element. On the contrary in Georgian specimens dynamic character of the design of the whole composition results from harmonious interrelation of its elements (see the painted imitation of a fabric on the back of the icon from Pkhotreri and in the abbot's niche in the refectory at Bertubani).

The decor and composition of the Chazhashi fabric finds direct affinities with Byzantine textiles of the 8-10th-centuries. Another parallel to this fabric is a small fragment of a

Byzantine textile of the 10-11th-centuries (the South Kensington Museum) with a griffin's head, whose composition, character, details, and emphatically stylized design bear close resemblance to the Georgian specimen.

The fragments from the village of Siupi represent a precious fabric with figures of elephants, used as an upholstery of the back of the pre-altar cross.

The fabric is executed in large mannered weave. The upper face is made of twill woven while the lower one - of plain cloth weave. Set of the weft is 30 threads to the cm, set of the warp is 70 threads to the cm. Both the warp and weft threads are of Z-twist. Thus, the technical data of the fabric speak of its Byzantine origin.

The decor of the fabric both in horizontal and vertical rows consisted of repeated figures of golden elephants on a dark-blue field placed in a peculiar frame in the form of a cross, whose rounded "ends" are connected by right angles. In all the rows the figures of the elephants face one and the same direction. The body of the animal compared to its legs, is somewhat massif, its head is elongated, one front leg is raised but the figure is static. The silhouette of the elephant is outlined with smoothly curved and broken lines. Ornamental motifs decorating the saddle and bridle, are common to Sassanian fabrics, though they can be seen on Byzantine samples as well. It should be noted that on all Byzantine samples the elephant's figure looks more stylized and decorative than that on Sassanian stuffs (the Aschen fabric, 10-11th-centuries and the Berlin fabric, 11th-century).

On the fabric from Siupi the elephants' figures in the frames are adjacent in horizontal rows, while in vertical rows, there are intervals between them, thus emphasizing the horizontal direction of the decor. The field of the fabric is covered with a cruciform ornament embroidered in golden thread. On the

carpet - like decor the figures of the elephants are perceived as independent elements like representations on the above mentioned Byzantine textiles. This similarity is expressed in exact identity of the design of stylized forms of the animal.

A Byzantine textile with a design of an ox(?) (5-10th-centuries the collection of the church of St.Servatus, Maastricht) bears still more resemblance to the decor of our fabric. The figures in the Byzantine sample are still more accentuated owing to greater intervals between them. In both cases the figure of the animal does not make an impression of might and liveliness which is felt in analogous figures of Sassanian fabrics. Both the Siupi and the above mentioned Byzantine fabrics can be reckoned among Byzantine textiles which experienced the influence of Sassanian samples. This is evidenced by such details as, for example, the ornament of the saddle and bridle often found in works of Sassanian art, namely in patterns of regal ornaments as well as in ornaments of harnesses. This similarity with Byzantine textiles of the 7-10th-centuries makes it possible to date the Siupi fabric from the same period.

The back of the St.George icon in the church of the Saviour in the village of Lagami (Mestia) is covered with an ornamented fabric (50.2cm x 20.5cm). The fabric is badly damaged and re sewn in some places.

The main element of the decor has survived: on the fragment a bird (to be precise its head) placed in a medallion and a part of rather a wide ornamented frame of the medallion. On a dark - green field the bird was patterned in dark-red and yellow.

The decor (the bird's head) of this fabric has a parallel - a Byzantine textile of the 10-11th-centuries kept in the Victoria and Albert Museum in London. On the London sample, however, the jagged contour of the pattern makes a step-like line, unlike the

Lagami fabric where the contour is mild and the lines are more fluent.

The character of the Lagami fabric design resembles that of a Byzantine stuff of the 12th-century, with its contour lines more flowing. This similarity, caused by the character of the pattern as well as by weaving technique, makes it possible to assume that the Lagami fabric was executed in a Byzantine weaving workshop. It is still more interesting to compare the decor of this fabric with a painted imitation of a fabric on the back of the Pkhotreri icon, where patterns in the medallions remind of an analogous motif on a Byzantine fabric of the 12th-century. A comparison between the Lagami and Byzantine fabrics immediately reveals difference in style. The pattern of the Lagami fabric is distinguished by extraordinary smoothness which is not restricted within one motif: an outline of each element seems to gradually flow into outlines of other elements, thus lending dynamic character to the composition as a whole. Meanwhile in Byzantine fabrics single elements of the decor look more isolated and despite some smoothness of the representing of individual figures, the decor is of more static character (here the decor is based on rhythmical repetition of the motif in intervals).

An interesting specimen of the early medieval fabric found in Svaneti is a stuff once decorating a wall of a big icon in the church at Siupi (Pari). The fabric was woven in tapestry technique. It consists of silk and cotton threads. Set of the warp is 72 threads to the cm, set of the weft is 24 threads to the cm. Rather a wide ornamental frame emphasizes a stylized figure of an eagle.

Highly stylized and angular pattern is executed in red, yellow and blue threads. The ground is filled with tiny stylized patterns of birds.

The style of execution of the Siupi sample is analogous to that of textiles of Egyptian origin (6-9th-centuries), particularly of those belonging to the 8-9th-centuries kept in the Hermitage, which were woven in the period of the Arabian conquest of Egypt.

The resemblance is revealed in technique, general compositional structure and in style.

The study of fragments of the ornamental fabric preserved in Svaneti suggests that along with textiles imported from other countries (Byzantium, Iran), silk ornamental fabrics of high quality were manufactured in Georgia herself.

In the golden age of feudalism (10-13th-centuries) with the development of urban economy and handicrafts silk-weaving manufacture too achieved rather a high level. There are reasons to assume that textiles produced in Georgia could satisfy not only the home market but they could also be exported to other countries which was favoured by the developed system of trade caravans-roads.

Technical peculiarities of Georgian textiles imply that there were various techniques of manufacturing silk fabrics in Georgia.

The ornamental fabrics found in Svaneti show only one aspect of their application, viz. as an upholstery of the back of cultic objects - highly artistic paintings and chasings (icons and large pre-altar crosses). But judging by murals in the church at Iprari (Kala) in Upper Svaneti and in the refectory at Bertubani, David Gareja, similar textiles decorated interiors of churches and monastery lodgings. Decorative design of these fabrics and a quiet rhythm of succession of motifs along with other works of art and applied arts imparted particularly rich and solemn appearance to the interior.

Naturally, in everyday life of the nobility ornamental fabrics



found a wide application. They were used not only for smart garments, but they decorated palaces and lodgings (hangings, tapestries, etc.).

The fragments of the local origin reproduce motifs typical for Oriental and Byzantine fabrics. Georgian weavers must have taken as models some widespread designs of Oriental fabrics, which also frequently served as models for the decor of Byzantine fabrics. This, however, did not preclude the use markedly local motifs ("asomtavruli" characters used as an ornamental element in the fabric from Chazashi). Thus, the locally manufactured artistic fabrics discovered in Georgia give an additional material for elucidating the problem of interaction of the arts of neighbouring countries.

The analysis of artistic and stylistic features of these fabrics enabled us to reveal their principal difference in style from both Oriental and Byzantine ones even if loaned motifs were used in Georgian fabrics.

Artistic solution of decorative motifs is realized via approaches typical for other monuments of Georgian medieval art, namely, painting, stone reliefs, etc. First of all it is striving for linear expressiveness and clearness of individual patterns in combination with dynamic character of the compositional design as a whole.

One can observe a certain stylistic evolution in fabrics (that can also be traced in stone reliefs, chasing, painting) as compared to the 10-11th-centuries fabrics, those of the 12-13th-centuries show a change in style which becomes more decorative, and dynamic, so that the components of the design unite into a single harmonious whole.

It should be noted that despite of a certain stylization and ornamental forms of the birds and beasts on Georgian fabrics,

motivated by purposes for which these fabrics were intended, the design show a certain liveliness of movements - a feature typical for other monuments of medieval Georgian art.

All the mentioned allows us to conclude that this branch of applied arts was an organic part of Georgian culture.

The artistic qualities of these fabrics enable us, at least partially, to form an idea of the high level of development of this branch of art in medieval Georgia, especially in the 10-13th centuries, the hey-day of the country's political, economic and cultural development.

In this period important religious centres were established both in Georgia (Gelati, Iqualto), and abroad - the Iberian Monastery on the Athons, the Closter on Black Mountain (Syria), the Cross Monastery (Palestine), the Petritson (Bulgaria), etc. Literature and numerous branches of art (architecture, monumental painting, miniatura, chacing) are extensively developed. Construction of various kinds of building is carried out on a large scale. In different parts of Georgia cathedrals and palaces are erected. Rulers of the unified state take care of construction of roads, bridges, caravanserais which favour the development of trade and handicrafts. Among the diversity of precious goods which represented articles of export there were woollen and silk fabrics of high quality. Most of the presented fragments of artistic precious silk both of local production and imported from other countries belong to the epoch of the highest level of political economical and cultural development of the country.

## ტაბულაჰის სია

1. ოშკის ეკლესიის (952--966) სამხრეთის ფასადი.
2. რკონის ბაზილიკის სადიაკვნოს ჩრ. კედლის მხატვრობა XII ს.
3. ზემო სევანეთი, იფრარი, კანკელის მოხატულობა, 1096 წ.
4. ბერთუბნის სატრაპეზოს საწინამძღვროს ნიში XII ს.
5. ზემო სევანეთი, ფხოტრერი, XI ს. ხატის ზურგის მოხატულობა.
6. იფხის ეკლესიის ქსოვილი.
7. იფხის ეკლესიის ქსოვილის დეტალი.
8. სასანური ქსოვილი, VII ს.
9. ბიზანტიური ქსოვილი, X ს.
10. ხახული, ფარშევანგი.
11. ნიკორწმინდა, დასავლეთ ფასადის სარკმლის მორთულობა.
12. ნიკორწმინდა, დასავლეთ ფასადის სარკმლის მორთულობა, დეტალი 27.
13. ზემო სევანეთი, ქსოვილი იფხიდან, ქბიი № 151, რეკონსტრუქცია.
14. ზემო სევანეთი, ქსოვილი იფხიდან, ფრაგმენტი, ქბიი № 151.
15. ზემო სევანეთი, ქსოვილი იფხიდან, ფრაგმენტი, ქბიი № 151.
16. ზემო სევანეთი, ქსოვილი იფხიდან, ქბიი № 151, რეკონსტრუქცია.
17. ჩაქაშის ეკლესიის ქსოვილი.
18. სპარსული ქსოვილი, XI--XII სს.
19. A-65 ასტრონომიული ტრაქტატის ილუსტრაცია.
20. A-65 ასტრონომიული ტრაქტატის ილუსტრაცია.
21. ბიზანტიური ქსოვილი:
22. ნიკორწმინდა, სამხრეთ კარიბჭე.
23. სვიფი ფარის ქსოვილის რეკონსტრუქცია.
24. სვიფი ფარის ქსოვილი.
25. ბერლინის მუზეუმის ქსოვილი.
26. მასკანა, ძვ. ბალისი, მიქრაბის მოპირკეთება.
27. მასკანა, ძვ. ბალისი, მიქრაბის მოპირკეთება.
28. ვარძია, მიძინების ტაძარი.
29. ლატალი, მაცხვარიში.
30. გულის ეკლესიის ქსოვილი.
31. სპარსული ქსოვილი, XII ს.
32. სპარსული ქსოვილი, XII ს.
33. სპარსული სურა, XI--XII სს.
34. ჩაქაშის აბრეშუმის ქსოვილი.
35. თერმესი, თურქმენული სტუკოს დეკორი.
36. თერმესი, თურქმენული სტუკოს დეკორი.
37. ბიზანტიური ქსოვილი, XII ს.
38. ქაშანი, მიქრაბის მკლავი, XII ს.

39. ქაშანი, შიპრაბის მკლავი, XIII ს.
40. ჩაქაშის ეკლესიის ქსოვილი.
41. ჩაქაშის ეკლესიის ქსოვილი, დეტალი.
42. ბიზანტიური ქსოვილი, X—XI სს.
43. სვიფი ფარის ქსოვილი.
44. ბიზანტიური ქსოვილი, VIII—X სს.
45. ბიზანტიური ქსოვილი, VIII—IX სს.
46. ლალამის მაცხოვრის ეკლესიის ქსოვილი.
47. ბიზანტიური ქსოვილი, XII ს.
48. ქსოვილის ფრაგმენტი სვიფი ფარიდან.
49. კობტური ქსოვილი, VI—VII სს.
50. ერმეტაჯის ქსოვილი.

## СПИСОК ТАБЛИЦ

1. Церковь Ошки /952-966/, южный фасад.
2. Роспись XII в. северной стены дьяконника базилика Ркони.
3. Верхняя Сванетия, Ипрари, роспись канцеля, 1096 г.
4. Ниша настоятеля в трапезной Бертубани.
5. Верхняя Сванетия, Пхотрер, роспись на обороте иконы XI в.
6. Ткань из церкви Ипхи.
7. Деталь ткани из церкви Ипхи.
8. Сасанидская ткань, УП в.
9. Византийская ткань, X в.
10. Хахули, павлин.
11. Никорцминда, роспись окна западного фасада.
12. Никорцминда, роспись западного фасада, деталь 27.
13. Верхняя Сванетия, ткань из Ипхи, КХИИ, № 151, реконструкция
14. Верхняя Сванетия, ткань из Ипхи, фрагмент, КХИИ № 151.
15. Верхняя Сванетия, ткань из Ипхи, КХИИ № 151
16. Верхняя Сванетия, ткань из Ипхи, КХИИ № 151, реконструкция.
17. Ткань из церкви Чажаша.
18. Персидская ткань, XI-XII вв.
19. Иллюстрация Астрономического Трактата А-65.
20. Иллюстрация Астрономического Трактата А-65.
21. Византийская ткань.
22. Никорцминда, южные ворота.
23. Реконструкция ткани из Свилаи Паря.
24. Ткань из Свилаи Паря.
25. Ткань из Берлинского музея.
26. Маскана, др. Балиси, облицовка михраби.
27. Маскана, др. Балиси, облицовка михраби.
28. Вардзия, Храм успения.
29. Латали, Мацхвариши.
30. Ткань из церкви Гули.
31. Персидская ткань, XII в.
32. Персидская ткань, XII в.
33. Персидский винный кувшин, XI-XII вв.
34. Шелковая ткань из Чажаша.
35. Термес, декор туркменского стука.

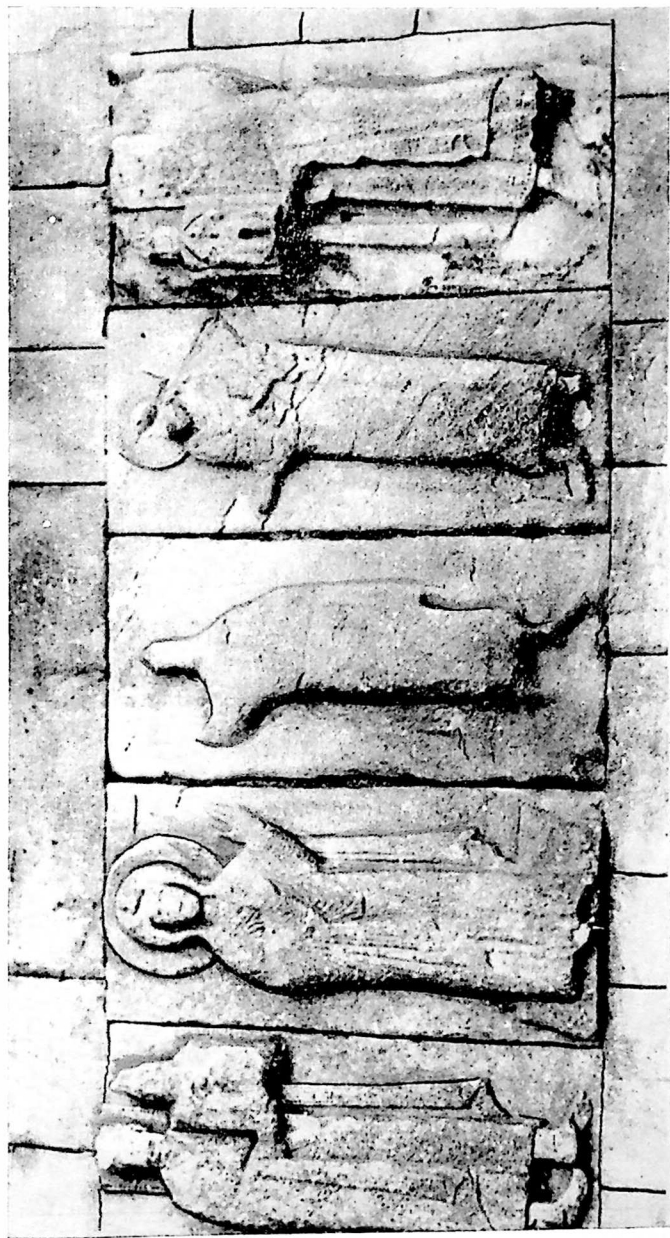
36. Термео, декор туркменского стука.
37. Византийская ткань, XII в.
38. Кашан, ниша Михраби, XII в.
39. Кашан, ниша Михраби, XIII в.
40. Ткань из церкви Чолаши.
41. Ткань из церкви Чолаши, деталь.
42. Византийская ткань, X-XI вв.
43. Ткань из Свипи Пари.
44. Византийская ткань, УШ - X вв.
45. Византийская ткань, УШ-IX вв.
46. Ткань из церкви Спасителя в Лагами.
47. Византийская ткань, XII в.
48. Фрагмент ткани из Свипи Пари.
49. Коптская ткань, УI-УII вв.
50. Ткань из Эрмитажа.

### List of plates

1. Oshki, church (952-966), the southern façade.
2. Rkoni, basilica, the painting of northern wall of diakonikum, XII century.
3. Upper Svaneti, Iprari, painting of the altar screen, 10<sup>th</sup>.
4. Betubani, refectuary, niche of the abbot, XII century.
5. Upper Svaneti, Photreri, icon painting, the back side, XI century.
6. Ipxi, textile.
7. Ipxi, textile fragment.
8. Sassanian textile, VII century.
9. Byzantine textile, X century.
10. Xaxuli, a peacock.
11. Nikorcminda, western façade window.
12. Nikorcminda, western façade window, detail N27.
13. Upper Svaneti, Ipxi, textile, kxi NI5I, reconstruction.
14. Upper Svaneti, Ipxi, textile fragment, Kxi NI5I.
15. Upper Svaneti, Ipxi, textile fragment, kxi NI5I.
16. Upper Svaneti, Ipxi, textile, kxi NI5I, reconstruction.
17. Čažaši, church. Textile.
18. Persian textile, XI-XII centuries.
19. A-65, the miniature of Astronomikal Treatise.
20. A-65, the miniature of Astronomical Treatise.
21. Byzantine textile.
22. Nikorcminda, the southern doorway.
23. Svipi Phari, textile, reconstruction.

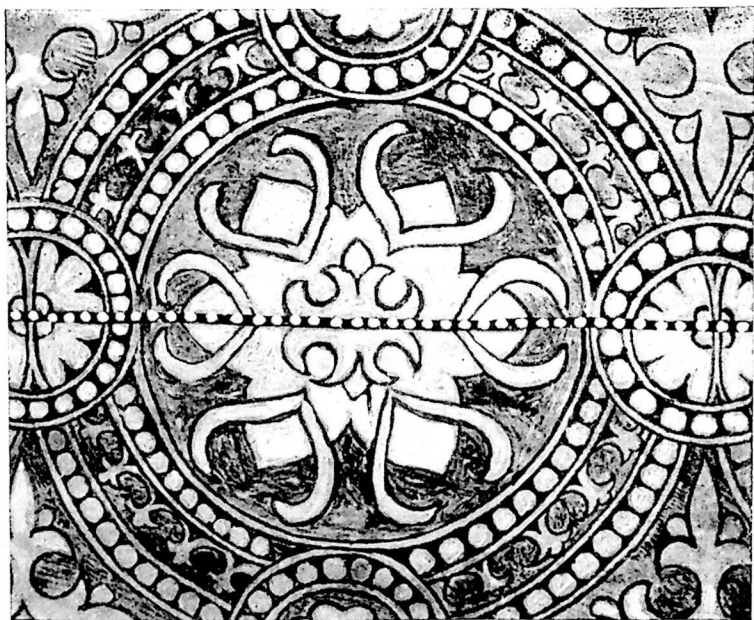
24. Svipi Phari, textile.
25. Berlin museum, textile.
26. Maskana, Old Balissi, Miphrabi façade.
27. Maskana, Old Balissi, Miphrabi façade.
28. Vardzia, Church of the Assumption.
29. Latali, the church of Machvatisi.
30. Guli church, textile.
31. Persian textile, XII century.
32. Persian textile, XII century.
33. Persian jug, XI-XII centuries.
34. Čažasi, silk textile.
35. Termessi, Turkmen stuko decoration.
36. Termessi, Turkmen stuko decoration.
37. Byzantine textile, XII century.
38. Kashan, Mikhrahi niche, XII century.
39. Kashan, Mikhrahi niche, XIII century.
40. Čažasi, church, textile.
41. Čažasi, church, textile fragment.
42. Byzantine textile, X-XI centuries.
43. Svipi Pari, textile.
44. Byzantine textile, VIII-X centuries.
45. Byzantine textile, VIII-IX centuries.
46. Lagami, Saviour Church textile.
47. Byzantine textile, XII century.
48. Svipi Peri, textile fragment.
49. Coptic textile, VI-VII centuries.
50. Hermitage, textile.



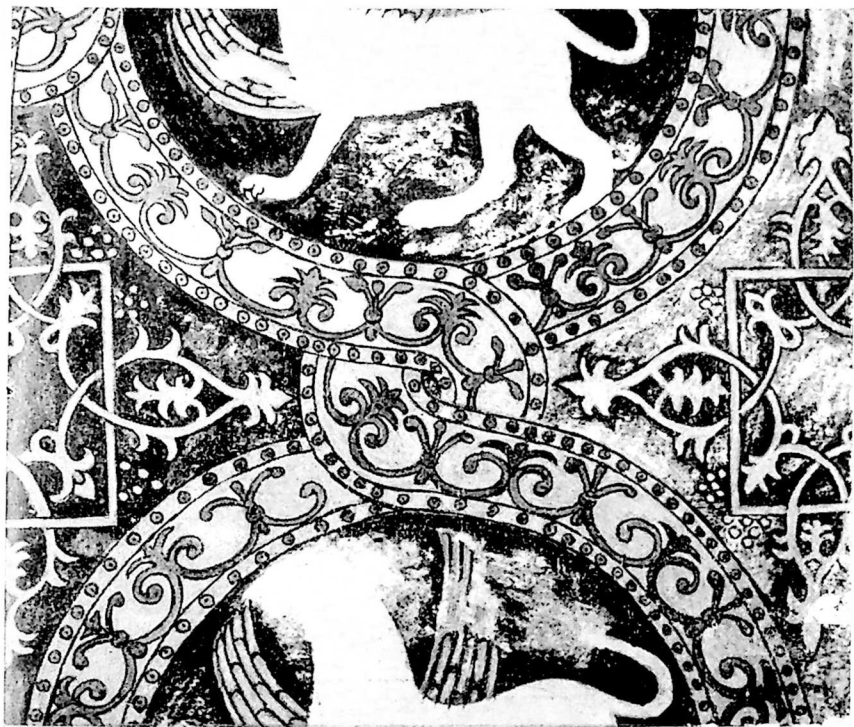




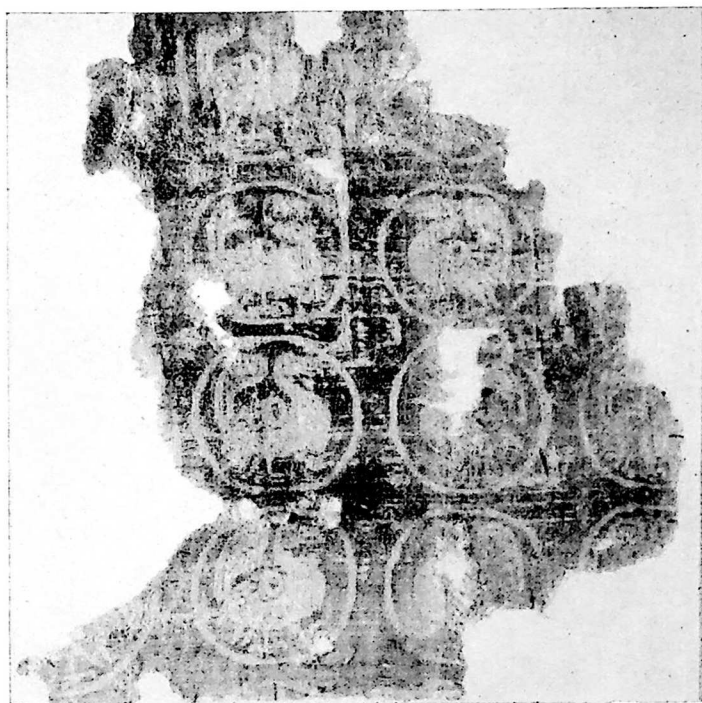
3

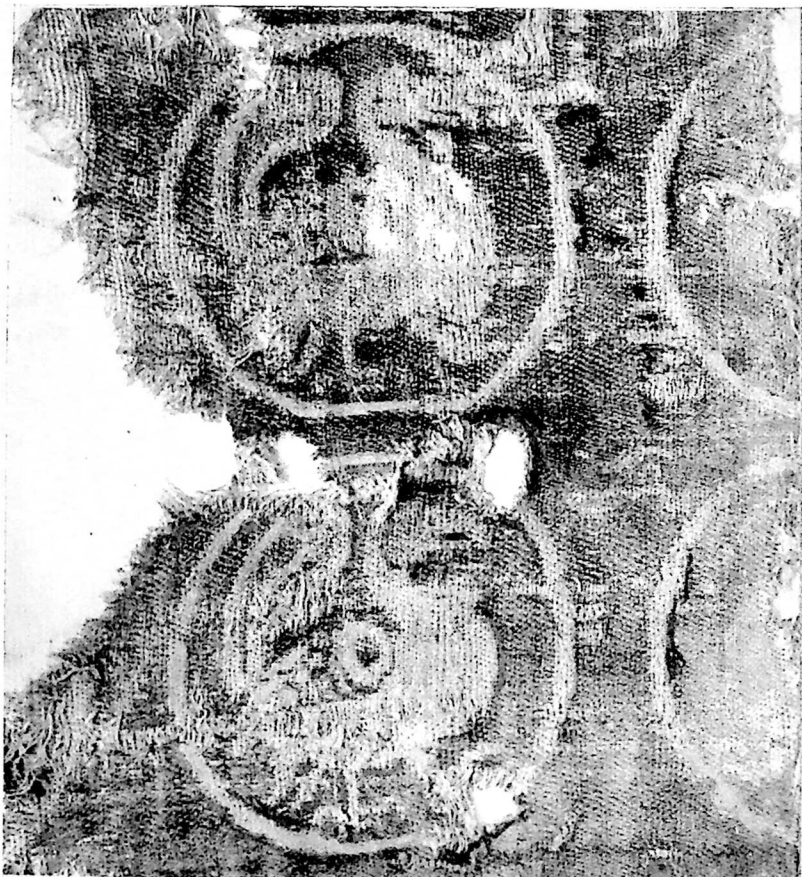


2





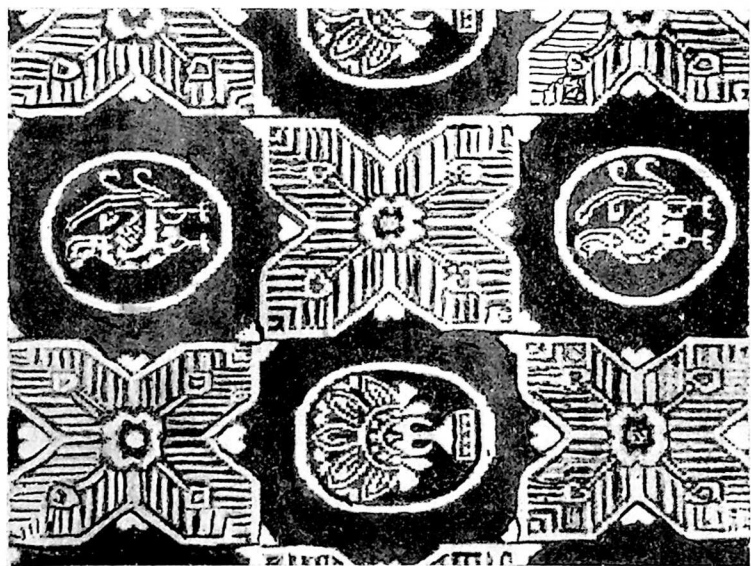




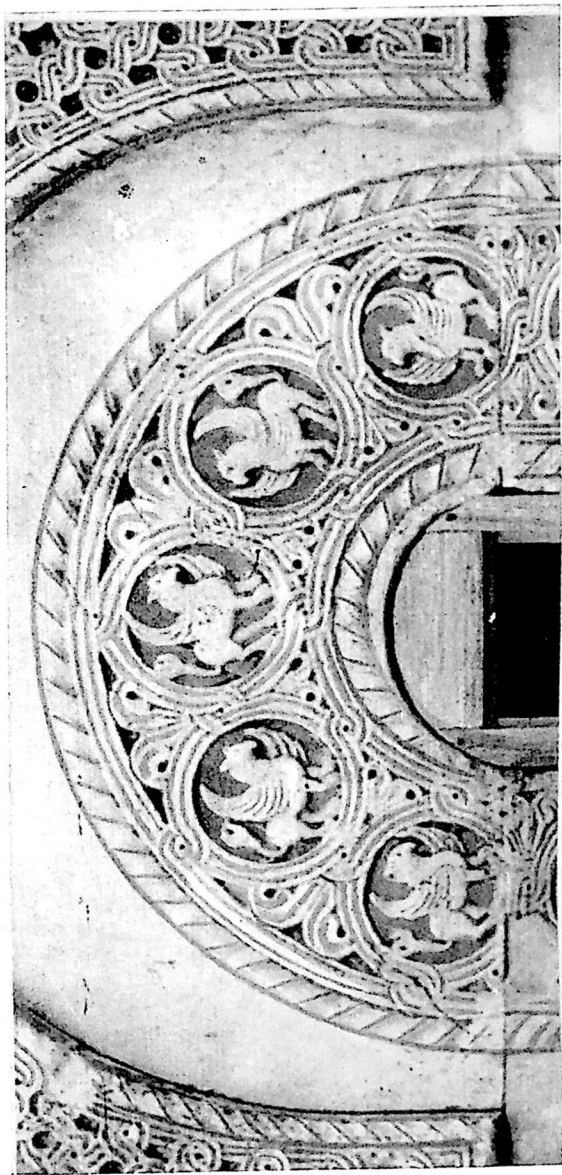




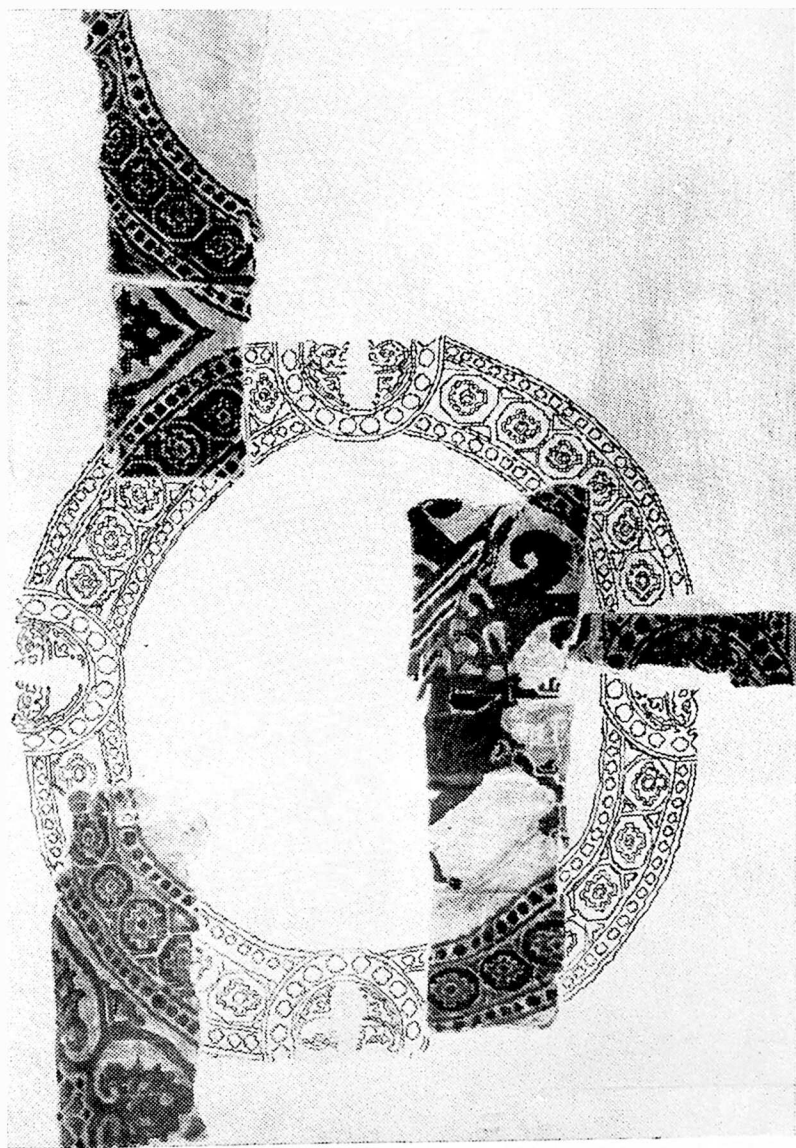
10





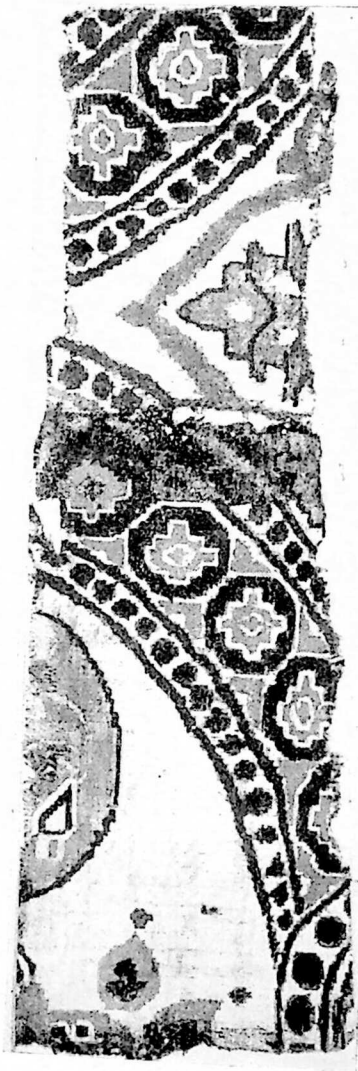




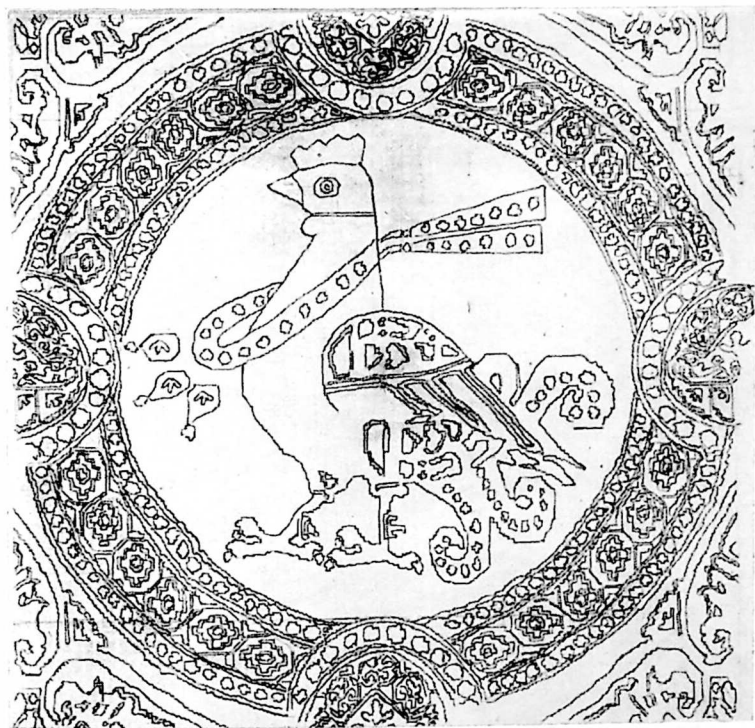




14



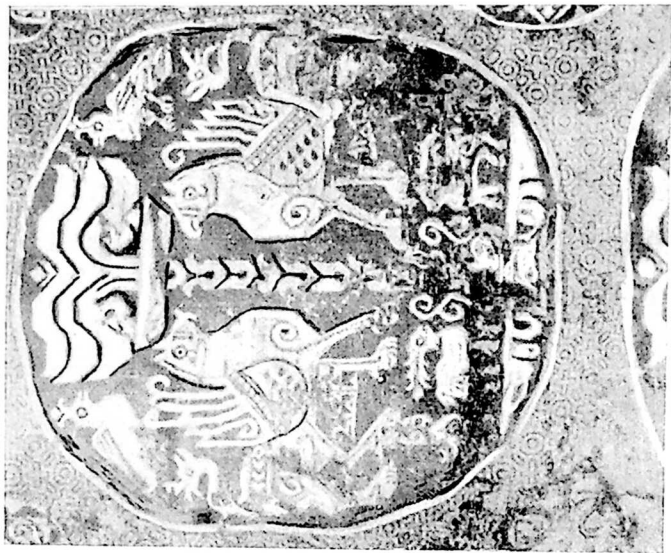
15



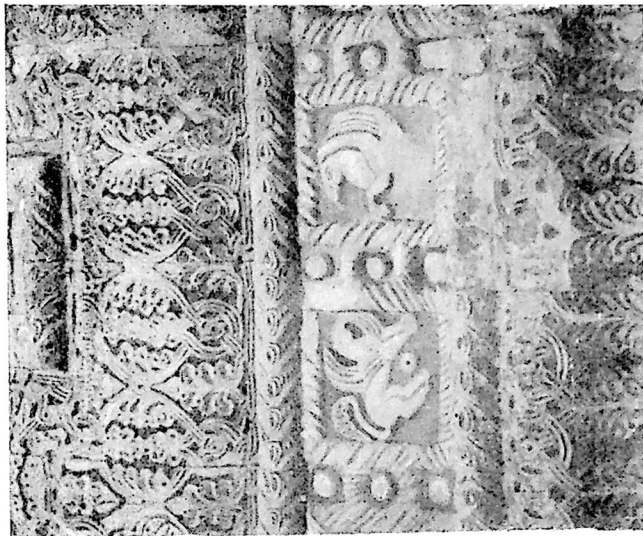
DESCRIPTION OF  
THE GREAT MONUMENTS OF  
THE GREAT MONUMENTS OF  
THE GREAT MONUMENTS OF







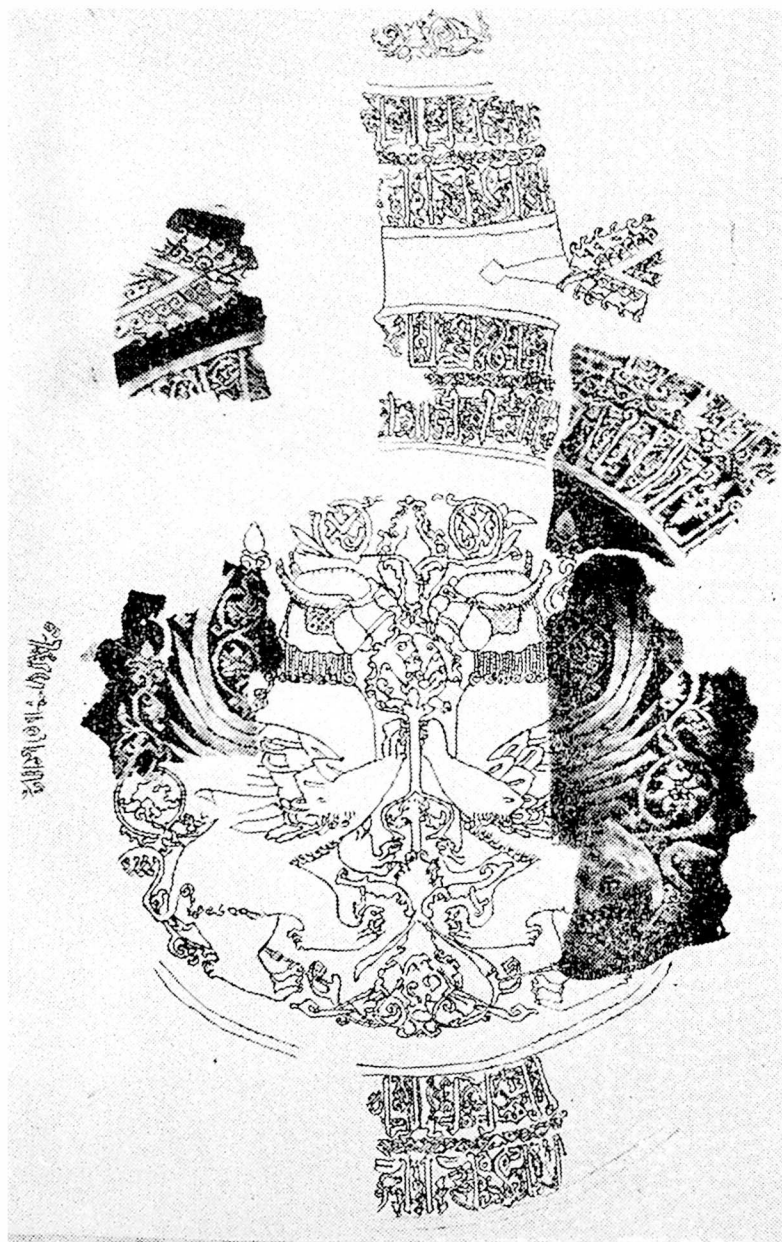




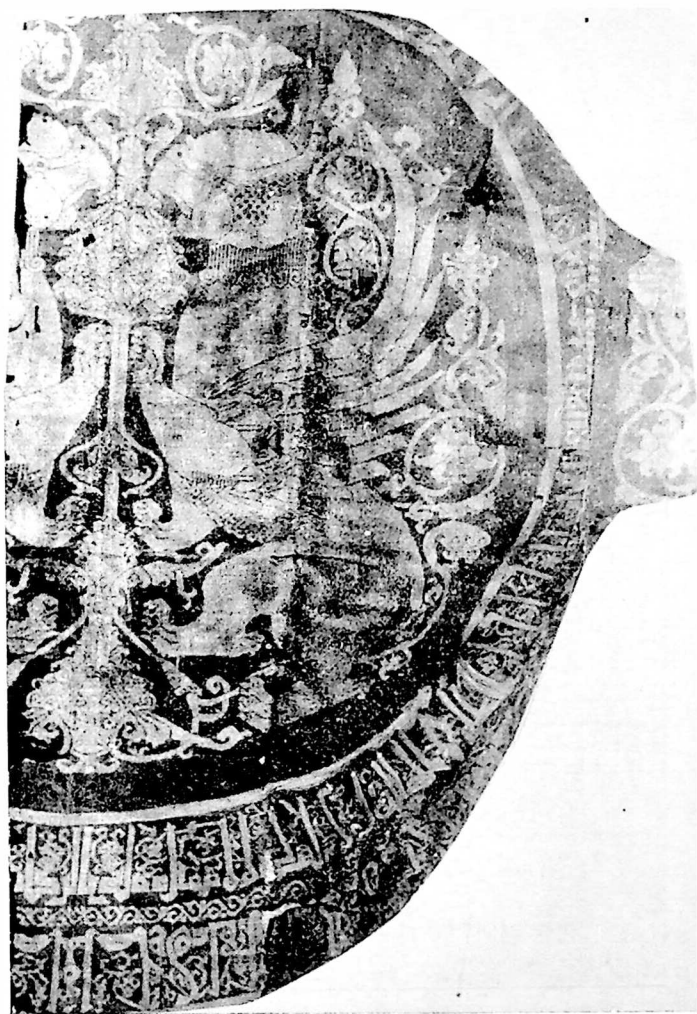
22



21



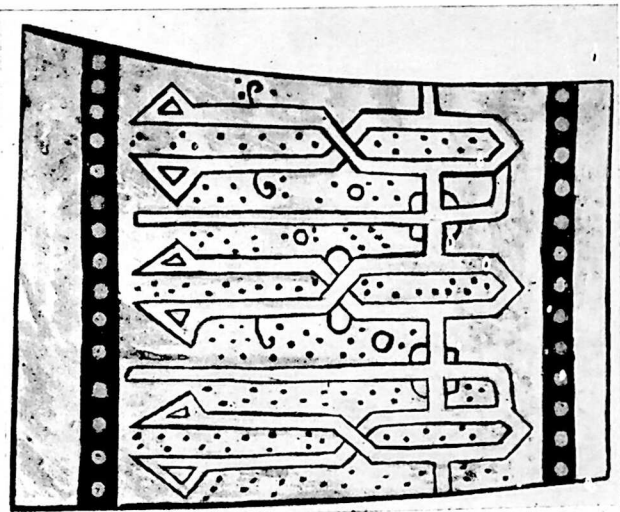
ಶಿಲ್ಪಕಲಾ



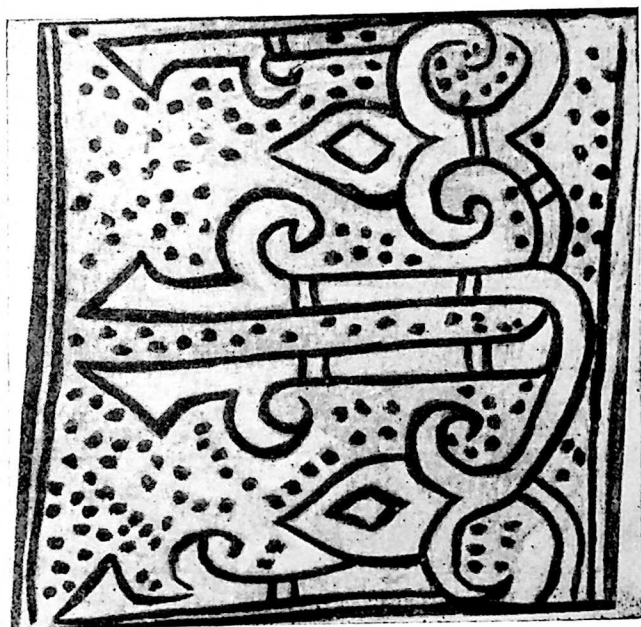








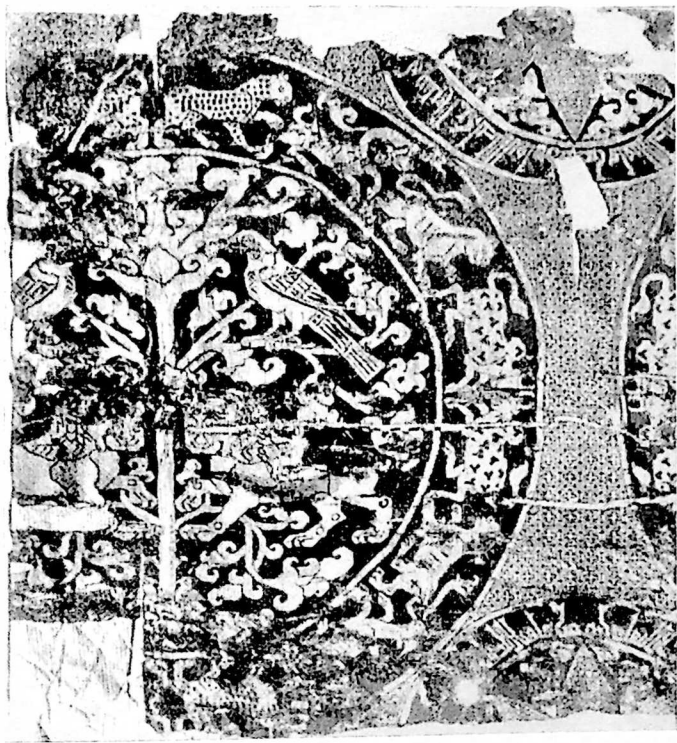
29

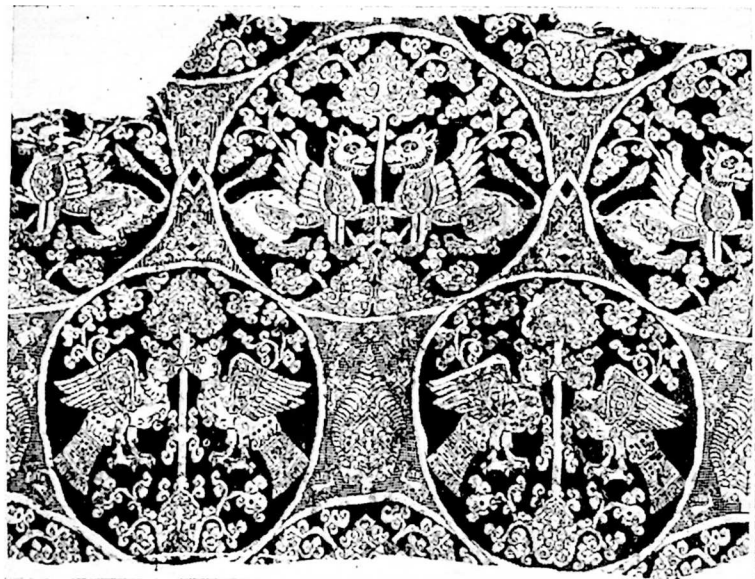


28





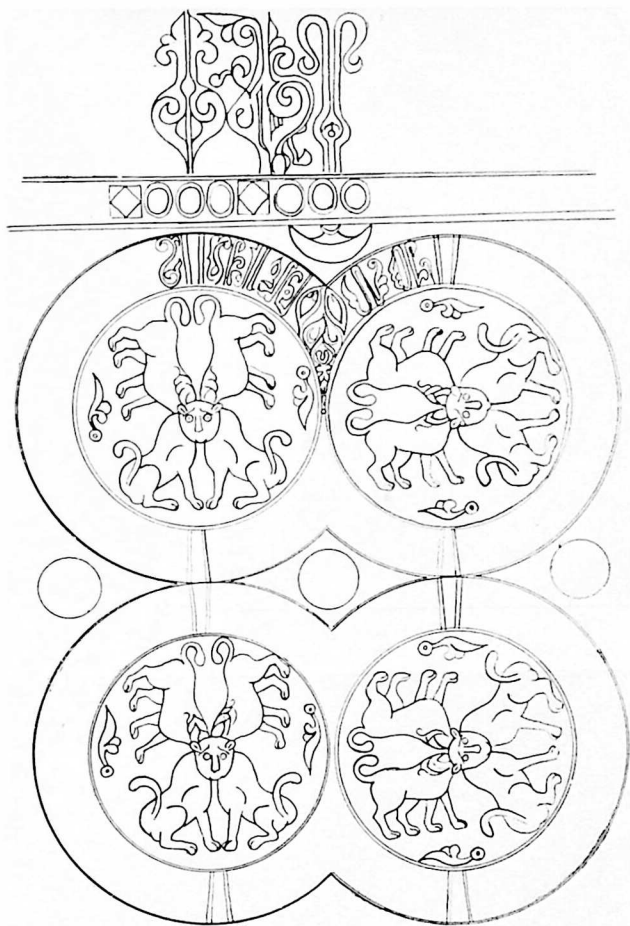


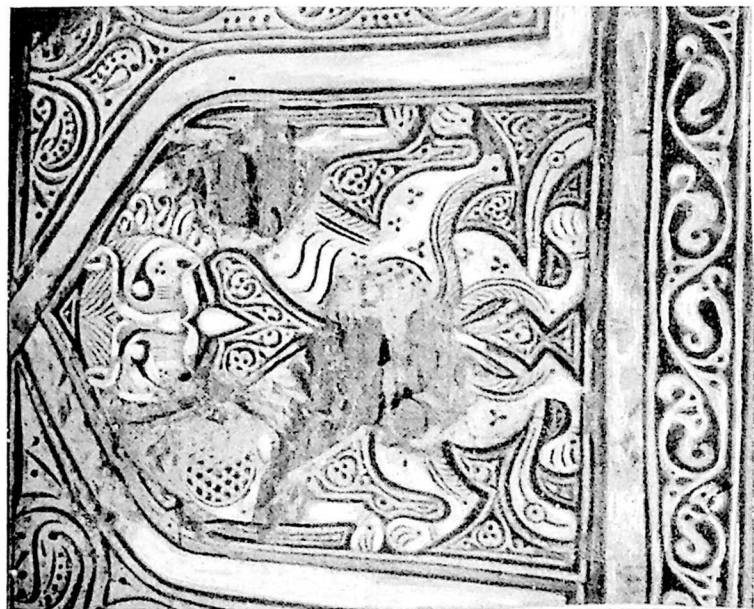


32

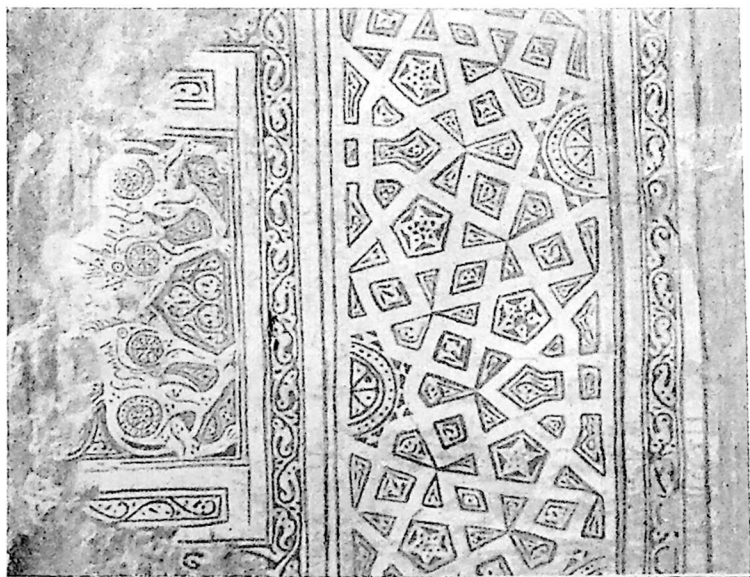


33



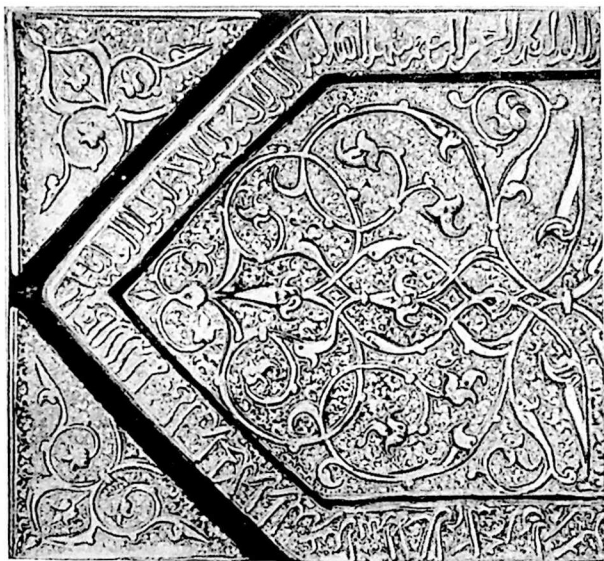


36

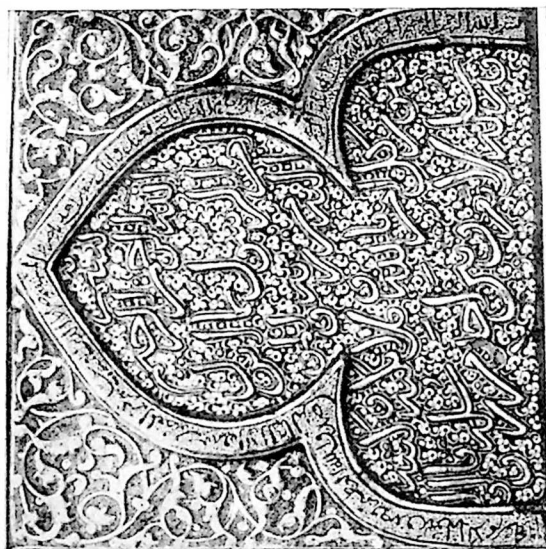


35

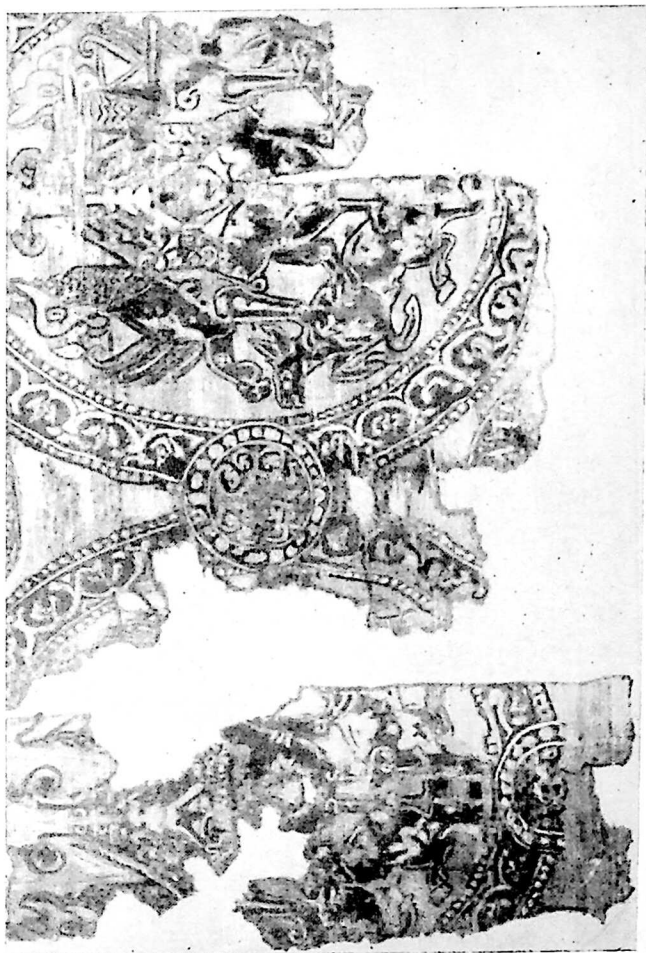


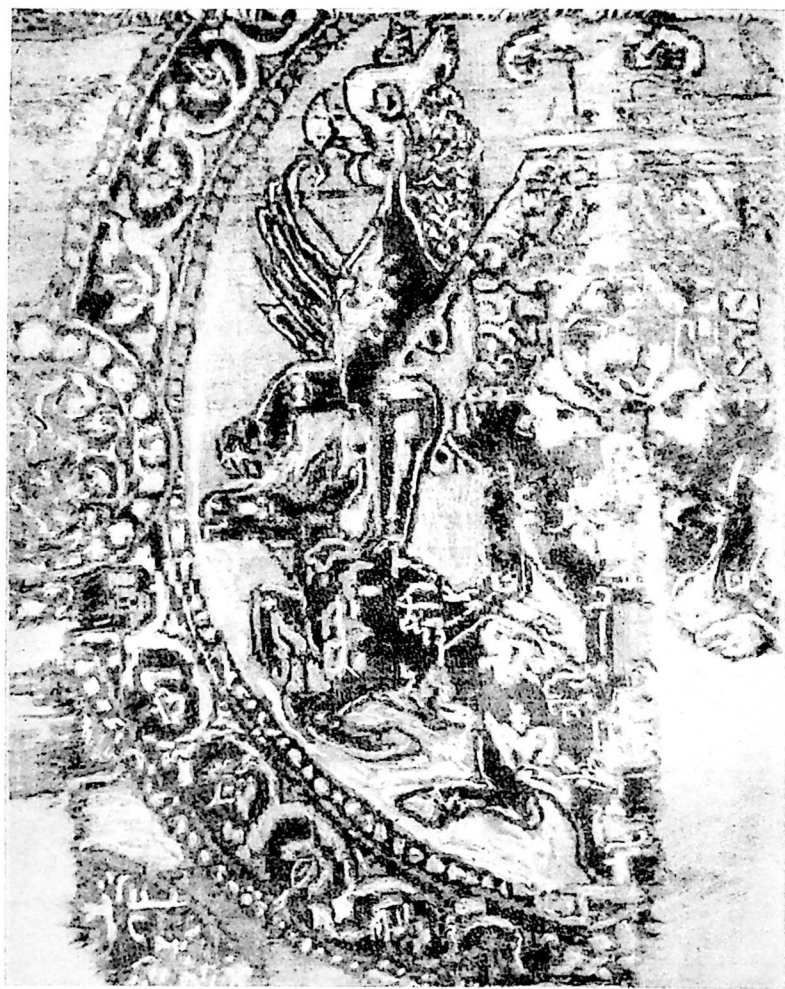


39

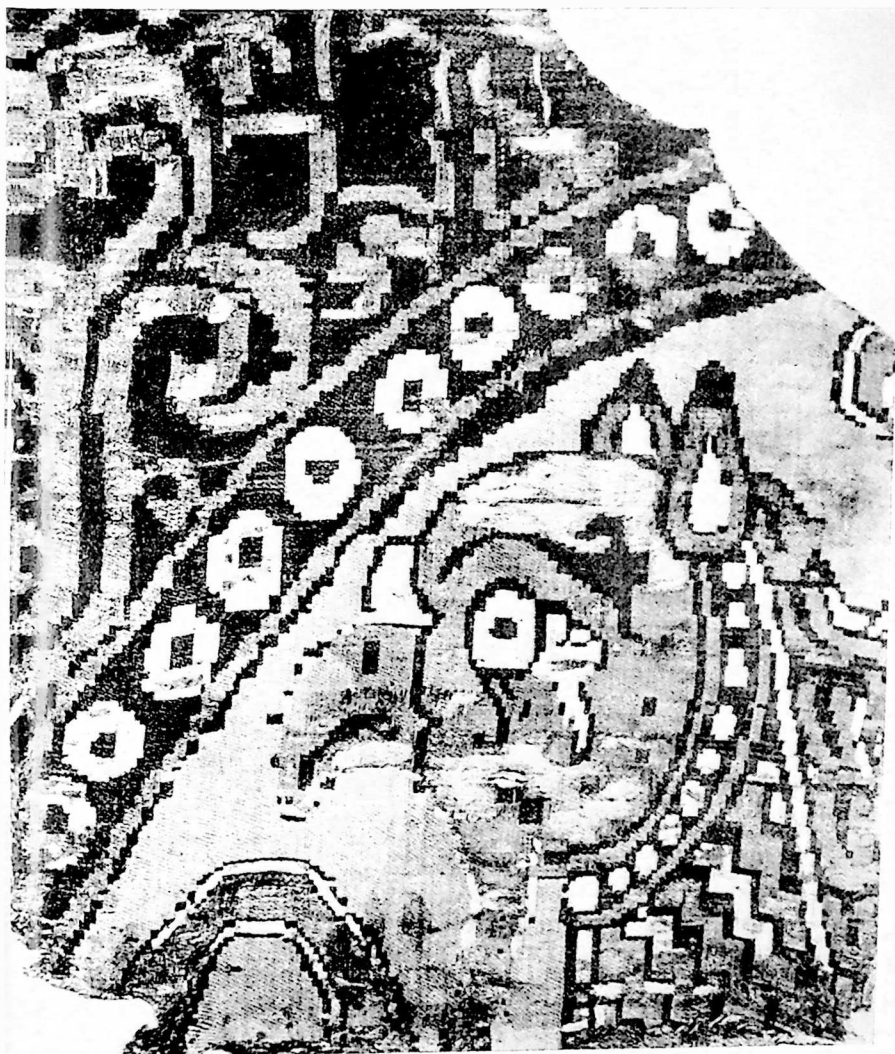


38









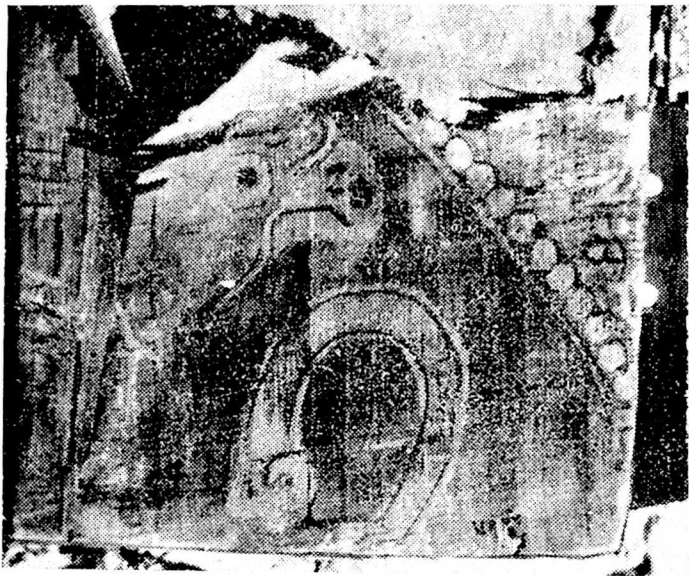




44



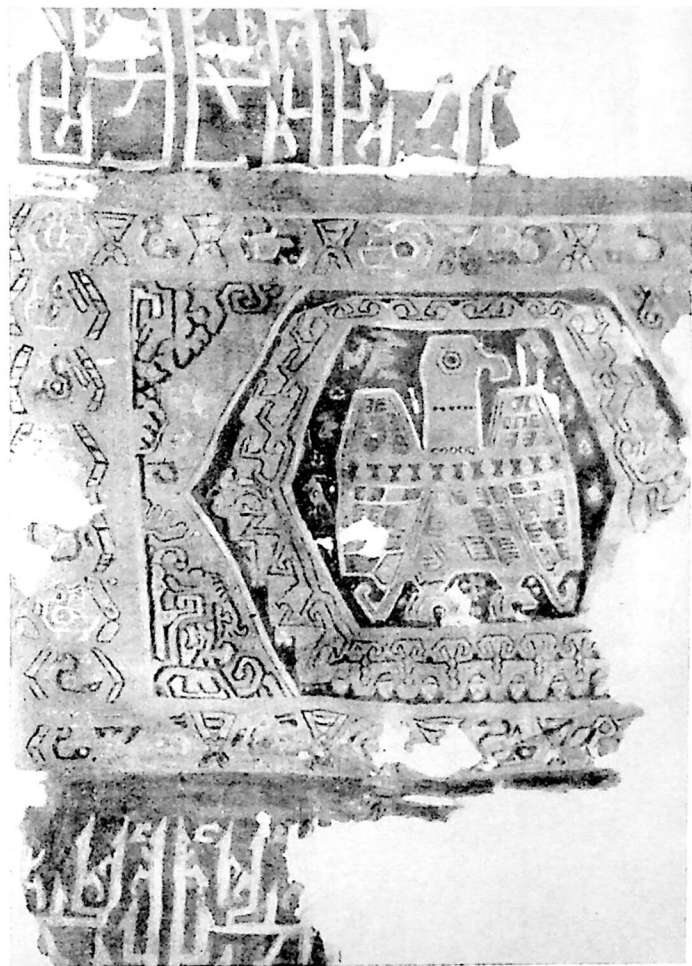
45

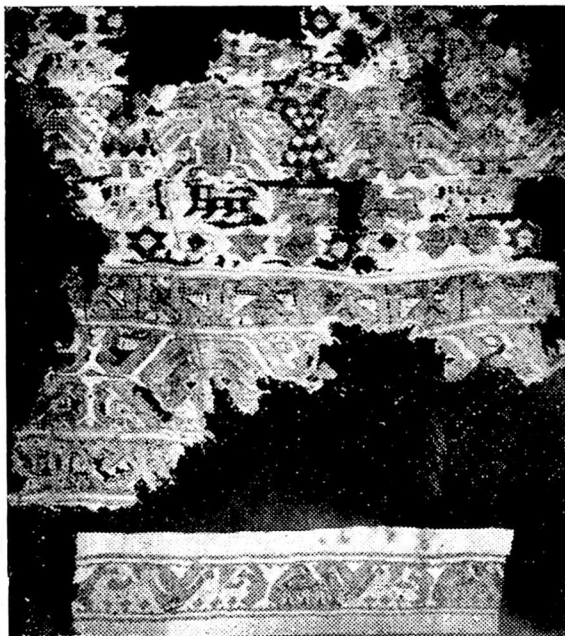


46



47





49



50

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი . . . . .	3
თ ა ვ ი I. ქართული დეკორატიული ქსოვილები . . . . .	15
1. იფხის ეკლესიის ქსოვილი (ინვ. № 631) . . . . .	15
2. იფხის ეკლესიის ქსოვილი (ინვ. № 151) . . . . .	20
3. ჩაქაშის ეკლესიის ქსოვილი . . . . .	37
თ ა ვ ი II. აღმოსავლური (სპარსული) დეკორატიული ქსოვილები . . . . .	49
1. სეიფი ფარის ეკლესიის ქსოვილი . . . . .	49
2. გელის ეკლესიის ქსოვილი . . . . .	59
3. აბრეშუმის ქსოვილი სოფ. ჩაქაშიდან . . . . .	60
თ ა ვ ი III. ბიზანტიის დეკორატიული ქსოვილები . . . . .	65
1. ჩაქაშის ეკლესიის ქსოვილი . . . . .	65
2. სეიფი ფარის ეკლესიის ქსოვილი . . . . .	71
3. ლაღამის შაცხოვრის ეკლესიის ქსოვილი . . . . .	74
თ ა ვ ი IV. კობტური ქსოვილის ფრაგმენტი სეიფი ფარიდან . . . . .	77
დასკვნა . . . . .	83
ლიტერატურა . . . . .	85
Средневековые декоративные ткани из верхней Сванети (Резюме) . . . . .	89
Medieval ornamental fabrics from upper Svaneti (Summary) . . . . .	92
ტაბულების სია . . . . .	107
Список таблиц . . . . .	109
List of plates . . . . .	111

Мзистვალა Николаевна Кецховели

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ДЕКОРАТИВНЫЕ ТКАНИ  
ИЗ ВЕРХНЕЙ СВАНЕТИ.

(на грузинском языке)

«МЕЦНИЕРЕБА»

ТБИЛИСИ

1988

სს 4161

გამომცემლობის რედაქტორი ე. თ. ო. ღ. ჯ. ა.  
მხატვარი მ. დ. ე. დ. ა. ნ. ა. შ. ვ. ი. ლ. ი.  
მხატვრული რედაქტორი გ. ლ. ო. მ. ი. ძ. ე.  
ტექნიკური რედაქტორი ე. ქ. ა. მ. უ. შ. ა. ძ. ე.  
კორექტორი მ. მ. ა. ხ. ა. რ. ა. ძ. ე.  
გამომწვეები ლ. მ. ა. ი. ს. უ. რ. ა. ძ. ე.

გადაეცა წარმოებას 26.4.1988; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1.7.1988;  
ქალაქის ზომა 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>; ქალაქი № 1; ბეჭდვა მაღალი;  
გარნიტურა ვენური; პირობითი საბეჭდო თაბახი 9,75;  
პირ. საღ. გარ. 12,0; საარტიტეხო-საგამომცემლო თაბახი 7,69;

უე 02417;

ტრაჟი 1000;

შეკეთა № 1384;

ფასი 1 მან. 60 კაპ.

გამომცემლობა «მეცნიერება», თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი 380060, კუტუზოვის ქ. 19  
Типография АН Грузинской ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19



