

საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო
გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული ცენტრი

გ. ჩუბინაშვილი

**არმაზის პიტიახვთა
ნაქროპოლში აღმოჩენილი
ნივთების მხატვრული
დახასიათების ცდა**

თბილისი
2007

არმაზის საბანქური

АРМАЗСКАЯ СОКРОВИЩНИЦА

ARMAZI TREASURES

ტექსტი ქართულად თარგმნა და გამოსაცემად მოამზადა კ. მაჩაბელმა

Текст перевела на грузинский язык и подготовила к печати К. Мачабели

რედაქტორი: კიტი მაჩაბელი

Редактор: Кити Мачабели

ყდის დიზაინი და დაკაბადონება: გიორგი ბაგრატიონი

Дизайн обложки и вёрстка: Гиоргий Багратиони

ფოტოები – ს. ქობულაძის სახ. ხელოვნების ძეგლთა ფიქსაციის
ლაბორატორია: ო. ქობალიანი, ო. ცქვიტინიძე, გ. გერსამია

Фотографии - Лаборатория фиксации памятников искусства
им. С. Кобуладзе: О. Кобалиани, О. Цквитинидзе, Г Герсамия



საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და
სპორტის სამინისტრო

Ministry of Culture, Monuments Protection and
Sport of Georgia

© კიტი მაჩაბელი, 2007

© Кити Мачабели, 2007

გამომცემლობა „ნეკერი“, 2007

Издательство „Некери“, 2007

ISBN: 978-99940-910-3-4

*Памяти академика Симона Николаевича Джанашия (1900-1947),
настоятельному и неотступному желанию которого обязано как
оформление предварительного сообщения в докладе на общем
собрании Академии Наук Груз. ССР 20 декабря 1944 года, так и
написание по частям - от времени до времени-этой работы*

"Краткое изложение записей (и незаконченных частей незаконченного
исследования) академика АН ГССР Г. Н. Чубинашвили к Докладу на XVII
Научной сессии Отдела общественных наук АН Грузии 20 декабря 1944
года на тему: "Опыт художественной характеристики предметов из
некрополя питахшей в Армази"

სარჩევი

გამომცემლისაგან	7
არმაზის ვიტინაშვთა ნეკროპოლში აღმოჩენილი ნივთების მხატვრული დახასიათების ცდა	13
შესავალი.....	13
თავი I.....	19
თავი II	41
დასკვნა	76
ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРЕДМЕТОВ ИЗ РАСКОПОК НЕКРОПОЛЯ ПИТИАХШЕЙ В АРМАЗИ	95
ВВЕДЕНИЕ	97
ГЛАВА I.....	103
ГЛАВА II	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	159
THE ATTEMPT OF AN ARTISTIC DESCRIPTION OF THE PITIAKHSHS DISCOVERIES FROM ARMAZI	177
ილუსტრაციების სია	186
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	187
ILLUSTRATIONS LIST	188

გამოცემისაგან

1937-1941 წლებში საქართველოს ძველ დედაქალაქ მცხეთაში და მის მიდამოებში ჩატარებული დიდი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი უმდიდრესი მხატვრული საგანძური დღეს ფართოდაა ცნობილი მსოფლიოში. არმაზისხევში გახსნილმა პიტიახშთა სამაროვანმა თვალწინ გადაგვიშალა ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეთა ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლთა უდიდესი მრავალფეროვნება. მცხეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ აკადემიკოსების ივანე ჯავახიშვილისა და სიმონ ჯანაშიას ხელმძღვანელობით მნიშვნელოვნად გაამდიდრა ქართველი ერის ისტორიის საერთო სურათი.

მცხეთის ექსპედიციის რამდენიმე არქეოლოგიური კამპანიის შედეგად აღმოჩენილი მასალა იმთავითვე მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში მოექცა. ამ კვლევა-ძიებათა განსაკუთრებულ სამეცნიერო ღირებულებას ისიც ადასტურებს, რომ ამ ექსპედიციის ხელმძღვანელობისა და კონსულტაციებისათვის საგანგებოდ შეიქმნა სწავლულ ექსპერტთა კომისია ივ. ჯავახიშვილის ხელმძღვანელობით, რომლის შემადგენლობაში ისტორიკოსებთან და არქეოლოგებთან ერთად შევიდა ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებელი აკად. გ. ჩუბინაშვილი. მან არა მხოლოდ აქტიური მონაწილეობა მიიღო არმაზისხევში მოპოვებული ძვირფასი ლითონების მხატვრულ ნაკეთობათა შესწავლაში, არამედ დიდი ამაგი დასდო ამ არქეოლოგიური მასალის გამოსაცემად მომზადებას. მისი რედაქციით გამოვიდა არმაზისხევის მონაპოვრებისადმი მიძღვნილი დიდი ტომი „მცხეთა. I“, რომლის ავტორები (ა. აფაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომთათიძე) წიგნის წინასიტყვაობაში დიდი მადლიერებით მოიხსენიებენ გ. ჩუბინაშვილის განსაკუთრებულ ღვაწლს ამ არქეოლოგიური ფენომენის კვლევაში და ტომის გამოცემისათვის მის მიერ გაწეულ დიდ შრომას. „დიდი შრომის განევა მოუხდა, ავტორების მხარდამხარ, რედაქტორს, სსსრ მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილ წევრს, პროფესორ გ. ჩუბინაშვილს. რედაქტორის მრავალრიცხოვანმა შენიშვნებმა და სისტემატურმა რჩევა-დარიგებამ საშუალება მისცა ავტორებს საგრძნობლად დაეხვეწათ ნაშრომი და შეძლებისამებრ შეემცირებინათ გამოცემის ტექნიკური ნაკლოვანებები“ – ვკითხულობთ წიგნის შესავალში.

არმაზისხევის ძვირფას ლითონთა მხატვრულმა ნაკეთობებმა გ. ჩუბინაშვილის განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო. მეცნიერმა მაშინვე გაითვალისწინა ამ ძეგლთა მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის. ამიტომ იყო, რომ მათი აღმოჩენიდან სულ ცოტა ხანში (1944 წელს) მან ამ ძეგლების კვლევის შედეგები მოახსენა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XVII სამეცნიერო სესიას. მოხსენების თემა იყო „არმაზის პიტიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩენილი ნივთების მხატვრული დახასიათების ცდა“.

სამწუხაროდ, ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი მოხსენებიდან გამოქვეყნებული იყო მხოლოდ ძალზე მოკლე, ძუნწი თეზისები, რომლებშიც ზუსტად იყო გახსნილი არმაზისხევის ნივთების მხატვრულ-ისტორიული არსი და მოცემული იყო დებულება ოქროს ნივთების ადგილობრივი ძირებისა და ვერცხლულის უპირატესად ელნისტურ-რომაული ხასიათის შესახებ.

არმაზისხევის ოქროსა და ვერცხლის ნანარმის ღრმა შესწავლაზე დამყარებული ეს ფუძემდებლური დებულებები ნლების განმავლობაში ჩვენი ნალთარიცხვის პირველ საუკუნეთა ქართული ოქრომჭედლობისა და ტოტეტიკის შემსწავლელთათვის ერთადერთ დასაყრდენი იყო.

ამ თემასთან დაკავშირებით აუცილებლად მიმაჩნია ერთი ფაქტის გახსენება, როდესაც ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ასპირანტურაში დადგა ჩემი სამეცნიერო მუშაობის სფეროს განსაზღვრის საკითხი, ჩემმა სამეცნიერო ხელმძღვანელმა - აკად. გიორგი ჩუბინაშვილმა შემომთავაზა საკვლევად ნინაქრისტიანული ხანის მხატვრული ვერცხლი. ამ მასალაზე მუშაობის დანებებისას მე შევებდე ბ-ნ გიორგის და ვთხოვე, მოეცა ჩემთვის უფლება გაცნობოდი მის ზემოხსენებულ მოხსენებას, რომლის შესახებ ბევრი მსმენია ჩემი უფროსი კოლეგებისაგან და არქეოლოგებისაგან. ამჟამად იყო, რომ თეზისების რამდენიმე ძუნწი ფრაზის უკან იმალებოდა უდიდესი სამეცნიერო ღირებულების გამოკვლევა, რომლის გათვალისწინების გარეშე გაუმართლებლად მიმაჩნდა არმაზისხევის ვერცხლზე მუშაობა. პასუხად ბ-ნმა გიორგიმ კეთილად გამიღიმა და „ამიხსნა“, რომ მოხსენება მან ზეპირად გააკეთა, რომ ეს მხოლოდ საილუსტრაციო მასალის ზეპირი ინტერპრეტაცია იყო და რომ დანერგილი ტექსტი არ არსებობს. მან გამოთქვა იმედი, რომ მე თავად „გავიკვლევ გზას“ ისეთ რთულ პრობლემაში, როგორცაა საქართველოში აღმოჩენილი გვიანანტიკური ვერცხლის ნაკეთობების მხატვრულ-ისტორიული ღირებულების განსაზღვრა, მათი წარმომავლობისა და შექმნის ცენტრების გარკვევა.

გავიდა წლები, ბ-ნი გიორგი მისთვის ჩვეული თავშეკავებულობით დეთანხმა ჩემი კვლევის შედეგებს, გაიზიარა დასკვნები და მეც ვიწმუნე, რომ არმაზის ძეგლების შესახებ მისი გამოკვლევა არ არსებობდა. მაგრამ ბ-ნი გიორგის გარდაცვალების შემდეგ მის არქივში აღმოჩნდა მანქანაზე ნაბეჭდი მისი მოხსენების ტექსტი, რომელიც ექვსი ათეული წელი უცნობი რჩებოდა ჩვენთვის.

ახლა, წლების გადასახედიდან ჩემთვის გასაგებია გ. ჩუბინაშვილის მაშინდელი პასუხი მოხსენების ტექსტის არარსებობის შესახებ. მეცნიერს, რომლის ნინაშე ქართული ხელოვნების ისტორიის უამრავი გადასაწყვეტი პრობლემა იდგა და რომელიც საფუძველს უყრიდა ხელოვნების უკლებლივ ყველა დარგის შესწავლის პერსპექტივებს, მიაჩნდა, რომ არსებული გამოკვლევა არის მხოლოდ წინასწარული მონახაზი არმაზისხევის უმდიდრესი განძის მომავალი შესწავლისათვის და რომ საბოლოო დასკვნების მისაღებად

აუცილებელია დამატებითი ჩაღრმავებული კვლევის ჩატარება.

რაც შეეხება საკუთრივ ჩვენს ხელთ არსებულ ტექსტს – ქ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული გ. ჩუბინაშვილის არქივში არსებული ხელნაწერი წარმოადგენს 1944 წელს სსსრ მეცნიერებათა აკადემიაში წაკითხული მოხსენების ტექსტს, რომელსაც, როგორც ნაბეჭდი ნაშრომის სატიტულო ფურცელზეა აღნიშნული, ბ-ნი გიორგის გარდაცვალების შემდეგ გამოსაცემად ამზადებდა გ. ჩუბინაშვილის ვაჟ, ცნობილ ხელოვნათმცოდნე ნიკო ჩუბინაშვილი. ნაშრომის რედაქტორად აკად. აღ. ჯავახიშვილი მოიაზრებოდა. ხელნაბეჭდი ტექსტის პირველი პირის მიხედვით შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ გარკვეული მუშაობა მასზე უკვე იყო ჩატარებული. სამწუხაროდ, ნ. ჩუბინაშვილს არ დასცალდა ამ ნაშრომის გამოქვეყნება და ძველი ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი გამოკვლევა კვლავ უცნობი რჩებოდა სპეციალისტებისათვის.

ნიკო ჩუბინაშვილი ტექსტის დასაწყისში განმარტავს, რომ ეს არის „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XVII სამეცნიერო სესიის მოხსენებისათვის – „არმაზის პიტიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩენილი ნივთების მხატვრული დახასიათების ცდა“ – აკად. გ. ჩუბინაშვილის ჩანაწერების (და დაუმთავრებელი გამოკვლევის დაუმთავრებელი ნაწილების) მოკლე გადმოცემა.“

გ. ჩუბინაშვილის აღნიშნული ნაშრომის უდიდესი სამეცნიერო ღირებულება ცხადი გახდა თვალის ერთი გადავლენისას. მიუხედავად იმისა, რომ როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, მეცნიერს ეს სამუშაო დასრულებულად არ მიაჩნდა, აუცილებლად ჩავთვალეთ მისი გამოქვეყნება, რადგან სამოც წელზე მეტი ხნის წინათ დანერღმა გამოკვლევამ დღეისათვის არა თუ დაკარგა თავისი აქტუალობა, არამედ მეტი მნიშვნელობა შეიძინა, რადგან მისი დანერის შემდეგ აღმოჩენილი მრავალფეროვანი არქეოლოგიური მასალის სწორი ინტერპრეტაციისათვის და ქართული ოქრომჭედლობის ისტორიის სრული და ობიექტური სურათის აღსადგენად მან დღემდე შეინარჩუნა უდიდესი სამეცნიერო ღირებულება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ხნის განმავლობაში არმაზისხევის მხატვრული ლითონის ნაწარმი არაერთხელ მოხვდა მკვლევართა ყურადღების ცენტრში და მას მნიშვნელოვანი სამეცნიერო ნაშრომები მიეძღვნა, გ. ჩუბინაშვილის ეს გამოკვლევა ამ უძვირფასესი არქეოლოგიური მასალის შესწავლაში კვლავ რჩება ძველი ხელოვნების ძეგლთა სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის კლასიკურ ნიმუშად – მხატვრული ანალიზის სიზუსტით, მასალის მხატვრულ-ისტორიული გააზრების სიღრმით და, რაც განსაკუთრებით ღირებულია, გვიანანტიკურ ეპოქაში ქართული ეროვნული მხატვრული აზროვნების თავისებურებათა გააზრებით თანადროული მსოფლიო ხელოვნების კონტექსტში.

ნაშრომის ტექსტი შედგება საბეჭდ მანქანაზე გადაბეჭდილი 112 გვერდისაგან. გამოცემაში ხელუხლებლადაა დატოვებული ნაშრომის ავტორი-

სეული კომპოზიცია. იგი შედგება შესავლის, ორი თავისა და დასკვნისაგან. შესავალში განსაზღვრულია საკვლევი მასალა, დასახულია ნაშრომის მთავარი მიზანი. I თავში განხილულია სამი გამორჩეული ძეგლი არმაზისხევის პიტიახშთა ნეკროპოლიდან: ასპარუგის სატევრის სახელური (I სამარხი), სერაფიტას ოქროს ყელსაბამი (VI სამარხი) და ბერსუმას სატევრის ქარქაში (II სამარხი). II თავის თორმეტ პარაგრაფში არმაზის სამარხეული ინვენტარის უმნიშვნელოვანესი ნივთებია განხილული. მოცემულია ყოველი ნივთის მხატვრულ-სტილისტური და ტექნიკური დახასიათება. ძვირფასი ლითონის ნაკეთობათა ეს ორი მხარე განხილულია ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში, რადგან მხოლოდ ამგვარი კომპლექსური კვლევა იძლევა საიმედო საფუძველს საოქრომჭედლო ნაწარმის წარმომავლობისა და მისი ქრონოლოგიური ჩარჩოების ზუსტი დადგენისათვის.

არმაზისხევის ოქროს ნივთების დიდი მრავალფეროვნებიდან შერჩეულია ის მაღალმხატვრული ნივთები, რომლებიც ამ მდიდარი სამარხეული ინვენტარის ჭეშმარიტ მხატვრულ-ისტორიულ ღირებულებას ადასტურებს და საშუალებას აძლევს შეკვლევარს განსაზღვროს ამ ძეგლების ადგილი გვიანანტიკური ხელოვნების საერთო განვითარებაში.

გ. ჩუბინაშვილის ამ ნაშრომში იბერიის პიტიახშთა სამარხებში აღმოჩენილი ოქროს ნივთები გამოკვლეულია უდიდესი პარალელური მასალის მოხმობით. სამხრეთ რუსეთის, ევროპის, ჩრდილო კავკასიის, ახლო აღმოსავლეთის საოქრომჭედლო ნაკეთობათა წრეში ქართული ძეგლების ჩართვით სარწმუნოდაა გამოვლენილი ერთი მხრივ, ქართულ მიწაზე აღმოჩენილი ძეგლების კავშირი მათ თანადროულ დასავლურ და ახლოაღმოსავლურ მხატვრულ ცენტრებთან, მეორე მხრივ კი - მხატვრული და ტექნიკური ხერხების თავისებურებათა უზუსტესი ანალიზით დადგენილია ამ ნაწარმოებთა სრული თავისთავადობა, უძველეს ადგილობრივ ტრადიციებთან მტკიცე კავშირი.

ნაშრომში მნიშვნელოვანი ყურადღება დაეთმო არმაზისხევეში აღმოჩენილ ვერცხლის მხატვრულ ნაკეთობებს, რომელთა ადგილის განსაზღვრა გვიანანტიკურ მხატვრულ კულტურაში წარმოადგენს უმნიშვნელოვანეს დასაყრდენს ამ ეპოქის იბერიის კულტურის ისტორიული ადგილის გარკვევისათვის ხმელთაშუაზღვისპირეთისა და ახლო აღმოსავლეთის ცივილიზაციებთან მიმართებაში ჩვენი წალთარციხვის პირველ საუკუნეებში. ნაშრომს ნითელ ხაზად გასდევს არმაზისხევის მასალის უდიდესი მნიშვნელობის ღრმა რწმენა, მისი ადგილის ზუსტი განსაზღვრა გვიანანტიკურ ხელოვნებაში.

ტექსტის აგების ძირითადი პრინციპი გულისხმობს ყოველი ნივთის მხატვრული მხარის გულდასმით აღწერას, მისი შესრულების ტექნიკური თავისებურებების დანვრილებით განხილვას. ნაშრომი გვიჩვენებს ნაწარმოების არსში წვდომის, მისი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულების გარკვევის იშვიათ ნიმუშებს, რის საფუძველზეც ხდება უაღრესად მნიშვნელოვანი გლო-

ბალური დასკვნების გაკეთება. ყოველი ნივთი ძველი ქართული ხელოვნების ისტორიის მჭევრმეტყველ საბუთადაა ნარმოდგენილი.

ტექსტის განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ გამოსაცემად აუცილებელია ორიგინალური რუსული ტექსტის ხელუხლებლად დატოვება (უმნიშვნელო კორექტურული შესწორებებით). ტექსტში დარჩა საილუსტრაციო მასალის ავტორისეული მითითებები (ილუსტრაციები მითითებულია არმაზისხევის მასალების პირველი დიდი პუბლიკაციის „მცხეთა I“ მიხედვით. სამარხეული ინვენტარის ნივთების ნუმერაციაც ამ ტომში არსებულ კლასიფიკაციას მიუყვება).

ტექსტზე მუშაობისას ცხადი გახდა, რომ არმაზისხევის ძეგლებთან დაკავშირებით მკვლევარს კიდევ ბევრი საკითხის გარკვევა და დაზუსტება ჰქონდა განზრახული. ამაზე მეტყველებს ხელნაწერის გარკვეულ ადგილებში საგანგებოდ გამოკვეთილი ცალკეული ძეგლები, კონკრეტული საკითხები, პარალელურ მასალად აუცილებელი მხატვრული ნაწარმოებების ჩამონათვალი. აქა-იქ დასმული კითხვის ნიშნები ამ საკითხებზე ყურადღების გამახვილების აუცილებლობას აღნიშნავს. ეს ავტორისეული შენიშვნები და საკითხები, ტექსტის სტრუქტურული მთლიანობის დაცვის მიზნით, ტექსტიდან გამოტანილია და შენიშვნებშია მოცემული. ამ ავტორისეულ რემარკებს სერიოზული მნიშვნელობა აქვს კონკრეტული ნაწარმოებების არსის სრულად გასაგებად, ხელოვნების განვითარების ისტორიულ პროცესში მათი ადგილის გასარკვევად. მკვლევრის მიერ კონკრეტული საკითხების საგანგებოდ გამოკვეთა უფრო ნათლად წარმოაჩინოს კვლევის ავტორისეულ მეთოდოლოგიურ პრინციპებს, რომლებიც სანიმუშოდ მიგვაჩინა ძველი ხელოვნების ნაწარმოებთა კვლევისათვის.

ნაშრომის პირველი ნაწილი აგებულია ანტიკური ხელოვნების ცნობილი მკვლევრების ალოიზ რიგლის, მარკ როზენბერგის და მიხეილ როსტოვცევის დებულებებთან და დასკვნებთან ქართული საოქრომჭედლო ძეგლების შესწავლის შედეგად მიღებული დასკვნების შეჯერებაზე. ასეთი მიდგომა საშუალებას აძლევს მკვლევარს უფრო მკაფიოდ წარმოაჩინოს ქართული ნაწარმოებების თავისთავადობა და მხატვრულ-ტექნიკური ხერხების სიახლოვისა და მსგავსების შემთხვევაში სარწმუნო დაადგინოს საქართველოში მათი უფრო ადრეული არსებობა (ეს ეხება როგორც საოქრომჭედლო ნაწარმის მხატვრულ ხასიათს, ასევე მისი დამზადების ტექნიკურ მხარეს).

გამოკვლევის დასკვნით ნაწილში მოცემულია ქართული საოქრომჭედლო ხელოვნების მოკლე, მაგრამ ძალზე ტევადი მიმოხილვა. არმაზისხევის ძეგლები ჩართულია ოქრომქანდაკებლობის უძველესი ადგილობრივი ტრადიციების ქარგაში. ისინი წარმოჩენილი არიან, ერთი მხრივ, როგორც ეროვნული მხატვრული ტრადიციების უტყუარი ნიშნების მატარებლები და გამგრძელებლები, მეორე მხრივ კი, როგორც მტკიცე საფუძელის შემქმნელნი შუა საუკუნეების ქართული ოქრომქანდაკებლობის ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის.

საილუსტრაციო მასალა გამოცემაში შერჩეულია ტექსტში მოცემული თანმიმდევრობის გათვალისწინებით.

ორიგინალური ტექსტი დატოვებულია ავტორისეული ინტერპრეტაციით. მითითებული ლიტერატურიდან აღებული ციტატების შეჯერება ყველა შემთხვევაში ვერ მოხერხდა, ამიტომ ხელუხლებლადაა შენარჩუნებული გერმანული ციტატების ავტორისეული თარგმანები.

გამოცემისათვის საჭიროდ ჩავთვალეთ ორიგინალური რუსული ტექსტის ქართული ვარიანტის შექმნა, რათა ეს უნიკალური ნაშრომი მისაწვდომი ყოფილიყო ქართული საზოგადოების ფართო წრეებისათვის. თარგმნისას ვცდილობდი ქართულ ტექსტში გადმომეტანა ავტორისეული წერის მანერის თავისებურებანი, მისი დამახასიათებელი სტილი, რაც საკმაოდ რთული აღმოჩნდა, რადგან გ. ჩუბინაშვილის წერის მანერა, უნატიფესი ენობრივი ნიუანსებით, რთული ნიაღვრეებით, თარგმნის დროს უკიდურესად ფრთხილ დამოკიდებულებას მოითხოვდა.

ჩემს თავს უფლება მივეცი მეტვირთა ეს ძალზე საპასუხისმგებლო საქმე მხოლოდ იმის გამო, რომ ამ დაუმთავრებელი ნაშრომის გამოქვეყნება შესაძლებლად და საჭიროდ ჩათვალა ბ-ნი გიორგის ვაჟმა და კოლეგამ ნიკო ჩუბინაშვილმა, რომელიც მის გვერდით მუშაობდა მისი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე.

ამ ურთულესი საქმის შესრულება გამაბედვინა უნიკალური ნაშრომის გამოქვეყნების აუცილებლობამ და იმ გარემოებამ, რომ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში (1955-1973) ვმუშაობდი გ. ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით სწორედ გვიანანტიკური ქართული ხელოვნების პრობლემებზე. სწორედ მან მაზიარა ჩვენი ნელთალრიცხვის პირველ საუკუნეთა ქართული ხელოვნების თავისებურ სამყაროს.

თუ კი ამ საქმეს თავი გავართვი, ეს იქნება ჩემი უდიდესი მადლიერების და პატივისცემის მოკრძალებული გამოხატვა ჩემი დიდი მასწავლებლის, სახელოვანი ქართველი მეცნიერის, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებლის გიორგი ჩუბინაშვილისადმი.

კიტი მაჩაბელი

არმაზის პიტიახშთა ნაქროპოლში აღმოჩენილი ნივთების მხატვრული დახასიათების ცდა

შესავალი

1940 წელს არმაზში აღმოჩენილმა პიტიახშთა – საქართველოს სახელმწიფოს ამ ნაწილის მმართველთა საგვარეულოს წევრთა ნეკროპოლმა, ნივთების მხატვრული ხასიათისა და მათი მეშვეობით ქართული კულტურის ისტორიის ახალი ბრწყინვალე ფურცლის გადაშლის წყალობით, მეცნიერებაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. პირველი არქეოლოგიური კამპანიის დროს ამ ნეკროპოლში აღმოჩენილი ცხრა სამარხიდან ექვსი ხელუხლებელი იყო, ამასთანავე, ოთხი მათგანი ნივთების არაჩვეულებრივი სიმრავლით გამოირჩეოდა. მრავალრიცხოვანი სამარხებიდან (60-ზე მეტი), რომლებიც შემდგომ წლებში (1941, 1943 და 1944) პიტიახშთა ამ ნეკროპოლის საზღვრებში იყო აღმოჩენილი, ნივთების მხატვრული ხასიათით ამავე ქრონოლოგიურ ეპოქას მხოლოდ რამდენიმე მათგანი მიეკუთვნება; ოღონდაც ისინი მხოლოდ ცალკეულ ნივთებს შეიცავდნენ. ამავე ტერიტორიაზე დანარჩენი სამარხები კი უფრო გვიანდელი ხანის, სხვადასხვა დროის საფლავებია და, ცხადია, მათთვის არ მზადდებოდა არც საგანგებო ქვის სარკოფაგები და არც მათი მსგავსი ინვენტარი.¹

პიტიახშთა საგვარეულოს წევრთა ამ სამარხების ნივთების შემადგენლობა, მათი მრავალფეროვნების მიუხედავად, შესრულების მხატვრული ხასიათისა და მხატვრული მიდგომის ერთიანობითაა აღბეჭდილი. ზუსტად დათარიღებული ეს სამარხები დროის გარკვეულ მონაკვეთს ფარავს, რისი წყალობითაც ხერხდება ამავე მიდგომათა შემდგომი განვითარების პერსპექტივის მონიშვნა და გამოვლენა. ამასთანავე, გარკვეული მხატვრული წრე, რომელსაც მიეკუთვნება ჩვენი წელთაღრიცხვის II და III საუკუნეების საქართველოს პიტიახშთა ეს ნივთები, სულაც არ შემოიფარგლება მხოლოდ მათი სამარხებით, არამედ ისინი ფართოდ ვრცელდება მთელს საქართველოში, როგორც ამას მიგვანიშნებს ის შემთხვევითი აღმოჩენები, რომლებიც გაკეთდა როგორც უკანასკნელ წლებში, ასევე უფრო ადრე, XX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული.²

არმაზში 1940 წლის 26 ოქტომბერს გახსნილმა უკვე პირველივე სამარხმა, რომელიც დიდი, საგანგებოდ გათლილი და კარგად მორგებული მასიური ქვის ფილებისაგან შედგენილი სარკოფაგის მსგავს ქვაყუთს წარმოადგენდა (შიდა ფართობის ზომა იყო 2,15x1,02 მ., სიმაღლე 90 სმ.) და რომელიც გადახურული იყო ოთხი ასეთივე მასიური ფილის ბრტყელი სახურავით, პიტიახშთა დაკრძალვის ტიპური სურათი გადავიკიშალა, რად-

განაც იგი ეკუთვნოდა, როგორც ამას გვაუწყებს მიცვალებულის საბეჭდავზე მოთავსებული წარწერა, ასპავრუკ პიტიახშს. ამ სარკოფაგის ქვის ფსკერზე მიცვალებული, შესაძლოა, მმართველის საზეიმო სამოსლით შემოსილი, ჩასვენებული იყო ქვისავე ფილაზე დადგმულ ხის ფეხებიან სარეცელზე. შესამოსლის ლითონის ნაწილთა მდებარეობა და შემადგენლობა ამგვარია: ფიგურის ცენტრალურ ღერძზე და მის გარდიგარდმო იდო სატევრისაგან შემორჩენილი ქარქაშის ოქროს შემკული გარსაკრავი (3)¹, სარტყლის ოქროს ბალთები და სხვადასხვა ნაწილები (2 ა-ი). გაურკვეველია, როგორ ეკეთა ასპავრუკს სატევარი: სავარაუდოა, რომ მიცვალებული ზურგზე იყო დასვენებული, ანუ როდესაც სარეცელი დაღმა, შესამოსლის ნაწილები და სატევარი მოხვდა იმ ადგილებში, სადაც ისინი აღმოჩნდნენ სამარხის გახსნისას; მაშინ, როდესაც იგი, ჩვეულებრივ, მარჯვენა თეძოზე მაგრდებოდა.³ ხელებზე (ხომ არ ამაგრებდნენ ისინი ფართო სახელოებს მაჯებთან?) სადა სამაჯურების წყვილია (6), მარჯვენა ხელის თითზე – ბეჭედი (1) პორტრეტული გემით და წარწერით ΑΓΗΛΑΥΡΟΥΚΙΣ ΠΥΤΙΑΞΗΣ, რომელიც შებრუნებითაა ამოჭრილი, საბუთების დამონმებისას ანაბეჭდის მისაღებად. არავითარი შეიარაღება და არავითარი გვირგვინი ასპავრუკს არ ჰქონია, ე.ი. როგორც ჩანს, გვირგვინი და – როგორც შუა საუკუნეების საქართველოში – ხელმწიფის ხმალი განიხილებოდა, როგორც სახელმწიფო ძალაუფლების ინსიგნია. იყო რამდენიმე ნაწილისაგან შედგენილი დიადემა (4 ა-ზ). დანარჩენი შემოსილობისაგან შემორჩა ოქროს წერილი მრგვალი ლილაკები კილოებით, ორი ზომისა, ნაწილობრივ ბრტყელი და გლუვი, ნაწილობრივ – ამობურცული, დამტამპულები, მათზე ჩამოკიდებული ასეთივე კილიტებით, რომლებიც იდო ფილაზე სამარხის ქვედა ნახევარში: დიდები – ასზე მეტი (7,8), წერილები კი „დიდი რაოდენობით“ (9); ანუ, ეჭვსგარეშეა, რომ ისინი ყველა ტანსაცმელზე იყო დამაგრებული. აქვეა დიდი (დიამეტრი — 3,6 სმ.) ამოღრმავებული მინანქრით დაფარული ბრინჯაოს ბალთა, ზურგის მხრიდან შემორჩენილი ყურით, დაკარგული წვერით (დაუანგვისაგან ?). ამგვარად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბალთა დაკერებული იყო (მოსასხამზე ?) დიდ და პატარა ფირფიტებთან (ლილაკებთან) და 7 პატარა ბრტყელ ოქროს ზარაკთან ერთად (5 ბ). ასპავრუკის სამარხში ასევე აღმოჩნდა 400-მდე ცილინდრული და ბურთისებრი პასტის მძივი და ხუთი შემკული ოქროს მძივი (5 ა).

პიტიახშის შესამოსლის ამ ნაშთების გარდა სარკოფაგში დაკძალვისას ჩადეს ხუთი ვერცხლის თასი (12,13,14,15,16) და 21 სმ. სიმაღლის ორი ვერცხლის ჭურჭელი მირჩილული სახელურით (17,18). მათგან, როგორც ჩანს, მხოლოდ ორი თასი (13,16) იდო საკუთრივ მიცვალებულზე⁴, დანარ-

ფრჩხილებში მითითებული ციფრები შეესაბამება სამარხების ინვენტარის აღწერის დროს გამოყენებულ ნუმერაციას პუბლიკაციაში "მცხეთა. I", თბილისი, 1955

ჩენები კი - თვით სარკოფაგის ფსკერზე. დაბოლოს, უკანასკნელი, რაც კიდე (წერილმანების გარდა) აღმოჩნდა სარკოფაგში, იყო ერთი ფორმისა და ერთი ზომის (დაახლ. 25 სმ. სიმაღლის) ვერცხლის ფურცლით მჭიდროდ შემოჭედილი 4 ხის (მუხის) მოჩუქურთმებული „ფეხი“, სავარაუდოდ, დაკრძალვის ცერემონიამდე მიცვალებულის დასასვენებელი სარეცლისა (25). ყველა „ფეხი“ ყოველი მხრიდან მთლიანად იყო მოჭედილი, ზემოდანაც და ქვემოდანაც. ასპავრუკ პიტიახშის ეს სამარხი მიცვალებულის ფერხითი ქვის ფილაზე დადებული ექვსი რომაული აურეუსით (11 ა-ვ) ჩვენი ნელთ-აღრიცხვის II საუკუნის II ათწლეულით თარიღდება⁵ (ტაბ. I, I bis, XXXV და XLV)*.

იგივე საერთო სურათი მეორდება სხვა სამარხებში. ქალისა და გოგონას მეორე სამარხში აღმოჩნდა ოქროს შემკული ყელსაბამი, ბეჭდები და საყურეები, აგრეთვე ქამრის სამკაულები და შესაკრავები (?); კიდეც ვერცხლის ლანგარი და 22,5 სმ. სიმაღლის (შუშის) ჭურჭელი (ტაბ. II და XLVII-L). მესამე სამარხი ბერსუმა პიტიახშისა (ტაბ. III და LI-LVIII), როგორც იუნყება ბაზილევსის ფლავიოს დადესის შემონიშნული ვერცხლის ლანგარის წარწერა, შეიცავდა სხვათა შორის სატევარს ოქროს შემკული სახელურით, მცირე ზომის ორ ოქროს საყურეს, რამდენიმე ვერცხლის თასსა და ვერცხლის გარსაკრავიან „ფეხებს“. აურეუსების მეშვეობით სამარხი III საუკუნის პირველი ნახევრით თარიღდება. განსაკუთრებული სიმდიდრით გამოირჩეოდა მეექვსე და მეშვიდე სამარხები; სარკოფაგები ერთმანეთის გვერდიგვერდ იდგა. ამასთანავე, მეექვსე სამარხში კვლავ იყო ვერცხლის გარსაკრავიანი სარეცლის „ფეხები“ (ტაბ. IV-VIII და LXXVII). ქალის მეშვიდე სამარხი წარმოადგენდა ორფერდა სახურავიან სარკოფაგს (ტაბ. IX, X, და LXXXVIII-LXXXIV): ორი ყელსაბამი, სამაჯურების წყვილი, იმავე ფაცეტირებული სტილისა, როგორც მეექვსე სამარხის სამაჯური და როგორც ცნობილია ბორის ადრეული აღმოჩენებიდან,⁶ ცვარათი შემკული ქამრის წყვილი შესაკრავი და ორი წყვილი (როგორც VI სამარხში) შემკული ოქროს საყურე, რამდენიმე ბეჭედი და ბოლოს, ოქროს ტანსაცმელზე დასამაგრებელი 5200-მდე წერილი მრგვალი ფირფიტა. ვერცხლის ნაქეთობებიდან აღსანიშნავია ზუსტად ისეთივე ხასიათის თასი, როგორც VI სამარხის „ზარფემა“ და ორი სურა, ისეთივე, როგორც VI და I (ასპავრუკის) სამარხებში. ეს სამარხიც, VI სამარხის მსგავსად, თარიღდება აურეუსებით ახ. წ. II საუკუნის II ნახევრით. 1940 წლის 7 დეკემბერს გახსნილი შედარებით ღარიბი მეცხრე სამარხი, შესაძლოა ბავშვისა (ტაბ. LXXXVII), შეიცავდა პიტიახშთა სხვა სამარხების მსგავს სამკაულებს და ახ. წ. II საუკუნის შუა ხანებით დამათარიღებელ ფაუსტინა უფროსის აურეუსს.

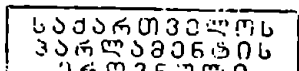
* ტაბულები მითითებულია „მცხეთა.I“-ის მიხედვით (თბილისი, 1955)

ამ სამარხების ნივთებს შორის პიტიახშთა ოჯახის დამარხულ ნევრთა ტანსაცმლისა თუ შესამოსლის ესა თუ ის ნაწილი მკაფიოდ გამოიყოფა დაკრძალვის რიტუალთან დაკავშირებული ნივთებისაგან – ვერცხლის ჭურჭელი და ვერცხლისავე „ფეხები“. რა თქმა უნდა, განსაკუთრებულადაა შემკული შემოსვასთან დაკავშირებული დამოუკიდებელი ნივთები: ყალსა-ბამები, სარტყლები, სატევრები და სხვა. აქ გვხვდება წითელი ალმანდინითა და მწვანე მალაქიტით, მწანე მინითა და ფიროზით შემკობა, ასევე მარგალიტით, რომელიც ჩასმულია როგორც ოქროს ტიხრებს შორის, ასევე როგორც ზედნადები აქცენტები (მთელი რიგი ნაირგვარობით), ამასთანავე, ამავე მიზნით ტიხრული მინანქრის გამოყენება, შემდეგ მათთან ცვარათი და ფილიგრანით შემკობის შეთავსება. დაბოლოს, ნიშანდობლივია აგრეთვე – მართალია, ერთადერთის – ამოღრმავებული მინანქრით შემკული ბრინჯაოს ფირფიტის არსებობა.

ამგვარად, პიტიახშთა სამარხების ოქროს სამკაულთა მთავარი თავისებურებაა ის, რასაც ბოლო ასი წლის სამეცნიერო ლიტერატურაში უწოდებენ ფრანგულ ტერმინს *orfèvrerie cloisonnée* ან *verroterie cloisonnée*; ეს რამდენადმე ბუნდოვანი და უზუსტო გამონათქვამია, რომელსაც ამის გამო ენიჭება ხან უფრო ფართო, ხან უფრო ვიწრო მნიშვნელობა, ხან ერთი, ხან კი სრულიად განსხვავებული. არსებულ ლიტერატურაში არაერთხელ გაკეთებულია ცდა დაზუსტებულიყო და დადგენილიყო წარმოების ან უფრო ზუსტად, ამ სახელწოდებით გაერთიანებულ სხვადასხვა წარმოებათა ტექნიკური მხარე. ამასთან დაკავშირებით, აღნიშნული ტექნიკის ევოლუციის საკითხთა დასაზუსტებლად ხანდახან მოხმობილი იყო ხოლმე დამატებითი მასალა, ან სრულიად უცნობი, ან წინა მკვლევართა ყურადღების მიღმა დარჩენილი. მაგრამ არსებულ დებულებათა გადახედვის მთავარ სტიმულად იქცა ახალ გეოგრაფიულ რაიონებში ახალი ძეგლების აღმოჩენა, ან ძეგლთა უკვე ცნობილი ჯგუფების ახლებური გაშუქება. ყველა ამ გამოკვლევაში (და ძეგლების პუბლიკაციებში) ტექნიკურ თავისებურებათა გამოვლენა, რალა თქმა უნდა, გარკვეულწილად საკუთრივ მხატვრული მხარის ანალიზსა და დახასიათებას უკავშირდებოდა. მაგრამ ფართო და ღრმა ანალიზით, რომლის მიზანი იყო ამ *orfèvrerie cloisonnée* ნივთების ჩართვა გარკვეული ეპოქის ხელოვნების მთლიანი განვითარების სურათში, ანუ მისი ყველა დარგისა, გამოირჩევა მხოლოდ ერთი ნაშრომი, რომელიც, სამწუხაროდ, დარჩა მხოლოდ *torso*, ვინაიდან მისი მეორე ტომი არ იყო დანერგილი ავტორის უდროოდ გარდაცვალების გამო. ვენის ხელოვნებათმცოდნის ალოიზ რიგლის 1901 წელს დაბეჭდილი ეს შესანიშნავი ნაშრომი დღეს, დაახლოებით 50 წლის შემდეგ, ძირითადად, აღნიშნავს ისტორიულ ეტაპს ხელოვნების ისტორიის მეცნიერების განვითარებაში.⁷ მისი პრინციპული ზოგადი დებულებები ორმოცდაათი წლის შემდეგ სავსებით ბუნებრივი დაზუსტებებითა და ნაწილობრივი გადააზრებით, შევიდა მეცნიერების აუცილებელ თეორიულ

ფონდში. მაგრამ ისტორიული ფაქტების განსაზღვრისას მისი კონკრეტული მტკიცებულებანი და დებულებები დღეს ზოგადად კარდინალურ და რადიკალურ გადახედვას მოითხოვს, განსაკუთრებით კი ჩვენთვის საინტერესო ხელოვნების ნაწარმოებებთან მიმართებაში. ამიტომაც, არმაზის პიტიახშთა სამაროვნის მხატვრული ნივთების ცალკეული ჯგუფების დახასიათებისას მოგვიხდება ნაწილობრივ გამოვიყენოთ ან ვისარგებლოთ ა. რიგლის მიერ განვითარებული მისი ანალიზის განსაზღვრებით, უმეტესწილად კი განვავითაროთ და დავასაბუთოთ მისგან პრინციპულად განსხვავებული დაკვირვებები და დებულებები.

ამ სახის სამკაულთა მხატვრული არსის გარკვევის შემდეგ, ბუნებრივი იქნება მათი დაკავშირება ჩვენი ნელთალრიცხვის პირველი საუკუნეების ევროპულ-აზიური ხელოვნების ისტორიიდან ცნობილ სხვა ხალხთა მხატვრული კულტურის ანალოგიურ მოვლენებთან, რაც დაგვეხმარება განვსაზღვროთ საქართველოში ამჟამად აღმოჩენილი ძეგლების ადგილი ხელოვნების განვითარების საერთო მსვლელობაში. და ბოლოს, უკანასკნელი ამოცანა იქნება - ამ მოვლენათა კავშირის განსაზღვრა თრიალეთში აღმოჩენილ პატიოსანი თვლებით შემკულ ოქროს ნივთებთან და, ამასთანავე, მათი დაკავშირება ძვირფას ლითონთა მხატვრული პროდუქციის განვითარებასთან შუა საუკუნეების საქართველოში.



შენიშვნები

1. არმაზის ამ გათხრებს მიეძღვნა დიდი პუბლიკაცია სერიაში „მცხეთა“, არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, ტ. I, ა. აფაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომთათიძე, არმაზისხევის არქეოლოგიური ძეგლები 1937-1946 წლების განათხარის მიხედვით, თბილისი, 1955; 1958 (რუსულ ენაზე).
2. პიტიახშთა სამარხების ხასიათის საკითხს მიეძღვნა მ. ივაშჩენკოს სადისერტაციო ნაშრომი „Устройство погребальных сооружений и обряд погребения в некрополе питахшей в Армази“ 1945 წ. (ი. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის არქივი), რომელშიც მოცემულია აგრეთვე საერთო სტატისტიკური და მიმოხილვითი მონაცემები. ახლა იხ. აგრეთვე III თავი აღნიშნულ პუბლიკაციაში.
3. მცხეთა I, თბილისი, 1955, გვ. 22
4. მცხეთა I, თბილისი, 1955, გვ. 22, 28. სხვათა შორის, მეორე სამარხის მოზრდილი მიცვალებული დასვენებული იყო მარჯვენა გვერდზე, ოდნავ მოღუნული მუხლებით (გვ. 22, 40)
5. იხ. გახსნილი სამარხის ფოტო: ქვის ფილაზე, თავის მარცხნივ განლაგებულია გადაბრუნებული თასი (13) – ე.ი. იქიდან გადმოვარდნილი? – და მიცვალებულის წელს ქვემოთ თეფში (16), რომელიც ჩამოსრილდა (მიცვალებულიდან და) ფილიდან.
6. მცხეთა I, თბილისი, 1955, გვ. 46; E. Придик, Новые кавказские клады (Материалы по Археологии России, вып. 34), 1914, табл. II.
7. A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I Teil, Wien, 1901 (Folio), გადაბეჭდილია in-8 1927 წ. სათაურით Spätrömische Kunstindustrie (Verlag der österreichischen Staatsdruckerei in Wien). ქვემოთ ვუთითებთ ბოლო გამოცემას.

იზისათვის, რომ ჩაუღრმავდეთ უშუალოდ არმაზის პიტიახშთა ნეკრო-პოლის მხატვრულ ნაწარმოებთა არსს, უპირველესად ყოვლისა უნდა შეჩერდეთ სამ ნივთზე, რომლებიც აღნიშნული ტექნიკის ძირითად ვარიანტებს და მხატვრულ მიდგომათა მონაცემებს აელენს, შემდეგ კი მოვიხმოთ ნივთების დანარჩენი მასა. მათ შორის პირველი იქნება სატევეარი პიტიახშ ბერსუმას სამარხიდან (III სამარხი), სწორედ მისი შემორჩენილი სახელურის განხილვა მიგვიყვანს, ალოიზ რიგლის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ ტექნიკისა და მის საფუძვლად არსებული მხატვრული მიზანსწრაფვის არსის ნედომასთან (in das Wesen dieser Technik und der ihr zugrundeliegender Kunstabsicht).¹

ბერსუმა პიტიახშის სატევერის ტარი ოქროსგანაა დამზადებული (ფერადი ტაბ. III და LII-LIII), მასში ჩასმულია ოქროს ზედაპირთან გასწორებული გამჭვირვალე ნიჟელი ქვეები და მწვანე (თავდაპირველი) პასტა;² თითოეული ალმანდინის 77 და ფირუზის 8 თუ 6 (?) პატარა სამკუთხა თელიდან მომიჯნავესაგან ოქროს მეტ-ნაკლებად სქელი ზოლითაა გამოყოფილი. 75 ალმანდინის ქვა განლაგებულია 11 სანტიმეტრის სიგრძის ტარის ექვს ნახნაგზე, დანარჩენი ორი მრგვალი ქვა ჩასმულია მის ზედა ნაწილში და შემოსაზღვრულია ამჟამად გაუფერულებული და ამიტომ გათეთრებული ფირუზის (პროფ. გ. ლემლინის განსაზღვრით) ოთხი სამკუთხედით. ტარის სავარაუდო პირითი მხარის შედარებით ფართო, ზემოთკენ გაფართოებული შუა ნახნაგი შემკულია სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ალმანდინის თელებით: ოდნავ რომბული ფორმის შუა თვალი ნახნაგზე კუთხით სიგრძივად ჩასმული და შემოსაზღვრულია ღია ფერის ფირუზის ოთხი სამკუთხედით, რომლებიც აგრეთვე ოქროს ზოლებს შორისაა მოთავსებული. ზემოთ და ქვემოთ სიმეტრიულადაა განლაგებული ერთნაირი ფორმის ალმანდინის თელები: კვადრატული, მრგვალი, სწორკუთხა და მრგვალი. ამას გარდა, სულ ზემოთ არის კიდევ ერთი ყველაზე დიდი სწორკუთხა ალმანდინი (სულ 10). ზურგის მხარის შესაბამის ფართო ნახნაგზე მხოლოდ ალმანდინის ქვებია ოქროს ზოლებს შორის, შუა ოვალური (მრგვალთან მიახლოებული) ფორმის თელიდან მოყოლებული, ზემოთ და ქვემოთ სიმეტრიულად მეორდება ნითელი აქცენტები - სწორკუთხა, მრგვალი და სწორკუთხა ალმანდინის ქვები (სულ 11).³

სატევერის ტარი სქელკედლიანია, შიგნით ღრუ, ოქროს ფირფიტა (ფოლგა) თხელია.

პიტიახშ ბერსუმას სატევერის ტარი მკაფიოდ გამოაქვს ეპოქის მხატვრულ მიდგომას, მის გამძაფრებულ ინტერესს ფერადოვნებისა და ბზინვარებისადმი, რაც ორნამენტის გეომეტრიულ ნყობაშია განხორციელებული. ე. ი. ინტერესი სახისადმი, რომელიც რაიმე საგნობრივი შთაბეჭ-

დილებების შექმნისკენ კი არ მიისწრაფის, არამედ მოქმედებს მაცურებლის თვალზე მხოლოდ წყობის თანაბარზომიერებით და ერთიან მოელვარე ზედაპირზე ოქროსა და მუქი ნითელი ქვების მსუყე ტონების მონაცვლეობით; ბაცი ფირუზის მცირე ზომის ცივი წერტილები ემსახურება მხოლოდ აღნიშნული ჯგუფის, კონსტრუქციის ცენტრის ხაზგასმას. ორნამენტი მთლიანად არ შეიძლება დაეახასიათოთ, როგორც ამას აკეთებდა ალ. რიგლი დავსლეთევროპულ ნივთებთან მიმართებაში, კერძოდ, V საუკუნის შუა წლების აღმანდინით ინკრუსტირებულ აპახიდის (ავსტრია) ბალთასთან დაკავშირებით, როგორც ბრძოლა, დაძაბულობა, კონფლიქტი ფონსა და ორნამენტს შორის, როგორც მისწრაფება ამ ორი ელემენტის მიჩქმალვისა და გაუქმებისაკენ და როგორც მისწრაფება სივრცის კოლორისტული შევსებისაკენ, ორნამენტში მოძრაობის ხაზგასმისაკენ ოქროს ზოლებით შექმნილი ტეხილი, მოძრავი კონტურების მეშვეობით.⁴ მზერსუმა პიტიახმის სატევრის და არმაზის სხვა ნივთების ანალიზი გვიჩვენებს მათ მიმართ ალ. რიგლის დასკვნების მიუღებლობას,⁵ რომელთა თანახმად, თითქოს ამგვარ სამკაულთა კონსტრუირებას საფუძვლად უდევს ფონის დაპირისპირება ორნამენტთან, რომელსაც ესა თუ ის საგნობრივი შინაარსი აქვს (ყლორტი, ფოთოლი და სხე.); რალა თქმა უნდა, სრულიად მიუღებელია მისი მტკიცება ამ სამკაულში „დამატებითი მოტივების“ შექმნის შესახებ, რომლებიც თუმცა შექმნილია მოცემული სიბრტყის შიგნით მხატვრული კომპოზიციის ნებით, მაგრამ რომლებიც სიუჟეტისამგვარ ფიგურებს (მუხუდოს, ნუშის, ორმაგი ნუშის, ნახევარმთვარის, ფარფლის, გულის და სხვათა ფორმებისა)⁶ ქმნის: არაფერი ამის მსგავსი არ არის ბერსუმას სატევრის სახელურზე, ეს წმინდა ორნამენტული კონსტრუქციაა, რომელშიც ამაოდ დაინიყებთ ორნამენტსა და ფონს შორის განსხვავების ძებნას. მგვარად, არმაზის ნივთებში არ არის და არც შეიძლება იყოს წინააღმდეგობა იმის გაგებაში, რა შეიძლება მივიჩნიოთ ფონად და რა – ორნამენტად, რასაც ალ. რიგლი ნახულობს ამ ტიპის ნივთებში და სხვებშიც, რომლებსაც იგი გვიანრომაული ხალოვნების პროდუქციად მიიჩნევს, ე. ი. კონსტანტინე დიდის ეპოქიდან მოყოლებული, ვიდრე კარლოს დიდის ხანამდე. ა. რიგლის ზემომოყვანილ მოსაზრებას ორნამენტში მოძრაობის შესახებ, რომელიც სრულიად არ შეესაბამება ბერსუმას სატევრის სახელურის შემკობის ხასიათს, უნდა დაემატოს მისი განცხადება იმის შესახებ, რომ აღმანდინის ორნამენტი წარმოადგენს „სივრცის შემავსებელ ოპტიკურ-ბრტყელ ზედაპირებს, რომლებიც სამ განზომილებაშია აგებული, ანუ რომელთაც აქვთ სიღრმისეული ზღვარიც და ამიტომაც ისინი მოდელირებულია კიდებზე ანარეკლებით და იმავდროულად ძირითადი სიბრტყიდანაა გამოთავისუფლებული“.⁷ ჩვენი ტარის აღმანდინის თელები არაერთარ სიღრმეს და აღქმის სივრცობრივობას არ ქმნის – მათში არ გამოსჭვივის გამჭვირვალება, არამედ მხოლოდ მათი მოელვარე, გაპრიალებული ზედაპირი, რომელიც ერწყმის ოქროს სიბრტყე-

ების მოციმციმე ელვარებას, გამოიყოფა მათგან მხოლოდ ფერით ისევე, როგორც ორ ადგილას ჩანვეთებული ფირუზის პატარა სამკუთხედები. ეს დებულბაც რელიეფურობისა და ამ ტიპის შემკულობის თითქოს და ანტიკურობიდან წარმომავლობის შესახებ აგრეთვე უკუგდებულია ბერსუმას სატევრის სახელურის უბრალო ანალიზით.

სამაგიეროდ, საეცებით მართებულად მიმაჩნია ა. რიგლის მტკიცება იმის შესახებ, რომ ძირითადი გეზი აღებულია ფერადოვნებაზე, სხვადასხვა ფერადოვანი ლაქების - მუქი და ნათელი - თანაბარზომიერ მონაცვლეობაზე, მათ ხატოვან განანილებაზე, მათ მოელვარე, ბზინვარე და ციე მქრქალ ზედაპირზე.⁸ ბერსუმა პიტიახშის სატევრის განხილვისას გამოგვადგება ალ. რიგლის გამონათქვამი ძველი ეგვიპტური ხელოვნების ფერადოვანი გეომეტრული ორნამენტების შესახებ: „არავინ არ კითხულობს ფონს, რადგან მთლიანობაში ისედაც უცვლელია არსებული მშვიდი სიბრტყის შთაბეჭდილება“.⁹ როგორი „Kunstwollen“ ვლინდება ალმანდინით ინკრუსტირებულ გვიანრომაულ ოქროს ნივთებში, თუ ასეთები კიდევ შეიძლება გამოიყოს ხალხთა დიდი გადასახლების ეპოქის გერმანული ტომების ე.წ. „ბარბაროსული“ პროდუქციიდან, როგორც ეს სცადა ალ. რიგლმა და რაზეც - თუ მე სწორად მესმის ჩემს ხელთ არსებული ლიტერატურა და თუ არ არის კიდევ რაიმე სხვა, ჩემთვის მიუნვდომელი, სადაც ეს სხვაგვარადაა გააზრებული - უარი თქვას ამ მასალის მკვლევრებმა - ეს სხვა საკითხია; შესაძლოა, მიზანდასახულობათა ხაზგასმული განსხვავება, ფორმათა გარეგნულ მსგავსების დროს, მოგვცემს ა. რიგლის მიერ არაერთგზის ხაზგასმული მოვლენის ძალზე საინტერესო მაგალითს, როდესაც გარეგნული მსგავსება ფარავს ფორმათა შინაგანად საპირისპირო მისწრაფებებს.¹⁰ ერთი რამ კი უეჭველია, ევროპის ხალხთა ხელოვნების დიდი და საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდის გაშუქებას, როდესაც ისინი მძლავრად მიაბიჯებდნენ კულტურის მაღალი საფეხურისკენ, რაც სხვადასხვა - და ამასთანავე სიღრმიევი - მხარეებით განუზომლად მაღლა იდგა საბერძნეთისა და რომის ანტიკურ კულტურაზე, დღეს ძნელად ღა გამოუჩნდება ძველი გაგების მომხრეები, რომლის თანახმად, იგი თითქოს მხოლოდ ბუნებრივი გამგრძელებელია ანტიკური კულტურის განვითარებისა IV-VIII საუკუნეებში. დღეს უკვე გაცხადებული და გაზიარებულია, რომ ამ ხალხთა მხატვრულ კულტურაში, რომლებიც მსოფლიო ასპარეზზე IV და შემდგომ საუკუნეებში გამოვიდნენ, გრძელდება დამოუკიდებელი განვითარების ხაზი, თუმცა ღა მძლავრი ძერებით, რადგანაც იგი იძულებული იყო დაჩქარებული ტემპით აეთვისებინა, გადაემუშაებინა და გამოეყენებინა თავისი განვითარების სრულიად განსხვავებულ გზაზე ანტიკურობის მხატვრული კულტურა, რომელსაც ეს ხალხები შეხვდნენ ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში. როგორც ყოველთვის ხდება ასეთ შემთხვევებში, გადაუმუშავებელი მზა მხატვრული ფორმულებისა და კომპოზიციების განმეორების გვერდით,

უმეტესად გვხვდებოდა ანტიკურობიდან ამოკრეფილი, ახალ მოთხოვნილებებთან მორგებული და გადააზრებული წერილმანები.

ამ ტიპის მხატვრული ნაწარმოებების მეორე ნაირსახეობას, მათი ტექნიკის არსისა და მხატვრული მიდგომის თვალსაზრისით, წარმოადგენს არმაზის ყველაზე ადრეულ, პიტიახშ ასპაერუკის სამარხში (ახ.წ. II საუკუნის II ოცნლეული) აღმოჩენილი სამკაულები, რომელთაგან თავდაპირველად შეეჩერდებით მის სატივარზე, უფრო ზუსტად, სატივერის ქარქაშის ოქროს გარსაკარავზე (3, ტაბ. I bis, ნახ. 9, ტაბ. XXXVII, XXXVIII). თხელი ოქროს ფირფიტის (სისქე — 0,5 მმ.) ერთიან გლუვ ზედაპირზე, რომელიც მომრგვალებულია სიგრძივ ნიბოებზე, შუა ვერტიკალის გასწვრივ ჩამწკრივებულია ოქროსივე კვადრატული ბუდეები მწვანე მინის თვლებით, რომლებიც ძლიერ დაზიანებულია ირიზაციით. ამ წერილ ვერტიკალს ზემოთ და ქვემოთ აქვს დამაგვირგვინებელი — ასევე ფერადოვანი — აქცენტები და კიდევ ერთი საშუალოდო აქცენტია ქვემოთ, სიმაღლის დაახლოებით 1/3-ის დონეზე. ქარქაშის საერთო სიგრძეა 23,1 სმ. მისი შემამკობელი ფერადოვანი ჩანართების ბუდეებს აქვთ სრულიად უბრალო, გლუვი, 4 მმ (?) სიმაღლის კედლები, რომელთა ონდავ გადმოკეცილი ზედა კიდეებითაა დამაგრებული თვლები. ოქროს ფირფიტის ზურგის მხრიდან მკაფიოდ განირჩევა პირით მხარეზე დადებული დეკორის მთელი ნახატი — იგი დარჩილულ თვალბუდეების ჩაზნექილ კონტურებში აისახება. ოქროს თვალბუდეებით შედგენილი სატივერის შემკულობა სამი ფერითაა შექმნილი: ძირითადი ღერძის ზემოთ და ქვემოთ სიმაღლის ერთი მესამედის დონეზე გაფართოებული შვერილები დაახლოებით ერთი ზომის (0,5 x 0,5 სმ.) მწვანე ამობურცული კვადრატებითაა შედგენილი; ვერტიკალზე სულ 19 ასეთი კვადრატია, კიდევ ორია ქვემოთ სიმაღლის მესამედის დონეზე და ორი მწკრივი, თითოეულში ოთხ-ოთხი ბუდით, ზედა ნაწილში. ამ უკანასკნელ მწკრივთა შორის დაახლოებით ამავე ზომის, ოღონდ ოვალური ფორმის ოდნავ ამობურცული ნითელი მინის თვლების მწკრივია. უფრო ამობურცულია ზედა შვერილებზე მოთავსებული ოთხი მსხვილი მინის თვალი, პორიზონტალური მწკრივების შესატყვისად, ორი, უფრო მომცრო მრგვალი ფორმისა მოთავსებულია ქარქაშის ქვედა შვერილზე, სამთელიანი მწვანე მინის კვადრატების განივი მწკრივის გვერდებზე. ბოლოს, ქვედა დამაგვირგვინებელ რგოლს წარმოადგენს სრულიად ბრტყელი ლურჯი მინანქრის ოვალური მედალიონი ოქროს ტიხართა ნახატი.¹¹

ასპაერუკ პიტიახშის სატივერის ქარქაში ასევე ავლენს იმ ეპოქის ხელოვნების გამძაფრებულ ინტერესს ოქროს თბილ ელვარებასთან ფერადოვანი ლაქების შეხამებისადმი. ამასთანავე, ეს მიღწეულია მხოლოდ უმარტივესი გეომეტრიული ფორმების (კვადრატი, სწორკუთხედი, ოვალი, წრე) ორნამენტული განლაგებით მარტივი რიტმით და მათ განლაგებაში რაიმე სიუჟეტური ფიგურის გარეშე. ამგვარად, ა. რიგლის ზემოთ განხილული სხვადასხვა

სპეციფიკური მტკიცებულებანი, რომელნიც ხსნიან და ადასტურებენ ამგვარ საგნებში მათ გვიანრომულ ბუნებას და მათ სწორედ ამგვარ წარმოშობას, ასპავრუკის სატერის მიმართ სრულიად მიუღებელია. მთავარი დამახასიათებელი განმასხვავებელი ნიშანია ის, რომ ყველა ფერადი ქვა არა მხოლოდ არ არის ოქროსთან ერთ სიბრტყეში განლაგებული, არამედ მასზეა დამაგრებული ოქროსავე საგანგებო ბუდეებში და ამას გარდა მათ აქვთ ამობურცული ზედაპირი, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს ქვების ელვარებას. მხოლოდ ტიხრული მინანქრის მედალიონი, როგორც ამას მისი თავისებურება გვიჩვენებს, ერთ კარგად გაპრიალებულ პორიზონტალურ ზედაპირადაა მოსწორებული. სადა ბუდეებში ჩასმული ქვების დამაგრებას ოქროს ზედაპირზე ა. რიგლი ადასტურებს, როგორც ჩვეულებრივ ხერხს და კიდევაც აღნიშნავს, როგორც საიმპერატორო რომისთვის დამახასიათებელს განვითარების „საკუთრივ გვიანრომულ სტადიაზე“.¹² განიხილავს რა ნიმუშებად ფიბულას დიდი სარდიონით Szilágy-Somlyó-ს მეორე აღმოჩენიდან და ფიბულას Nagy Mihály-დან,¹³ ა. რიგლი აღნიშნავს, რომ მათზე დამაგრებული დიდი თელები სადა ბუდეებში ასაბუთებს „ნაწილობრივ დაბრუნებას“ ტაქტიკურ (სხვაგვარად: ხაპტიკურ) აღქმასთან, განვითარების სანყის საფეხურთან, თუმცა გარკვეულად განსხვავდება ადრეული საიმპერატორო ხანის მისი ფორმებისაგან იმით, რომ ქვებს აქ არა აქვს პოლიგონალური დანახნაგება და მკვეთრად გამოკვეთილი ცალკეული სიბრტყეები, არამედ ამობურცული, მასიური, დაუნანვერებელი ფორმა.¹⁴ ე. ი. ასპავრუკის სატერის სამკაული კვლავ ამსხვრევს „გვიანრომული“ მხატვრული მიზანდასახულების შესახებ მთელ ამ კონსტრუქციას, როგორც ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, რადგან Szilágy-Somlyó-ს აღმოჩენები ახლა თარიღდება არა IV საუკუნის II ნახევრით, არამედ V საუკუნის II ნახევრით,¹⁵ ასევე ფორმის სპეციფიკური თავისებურებების მხრივაც.

ძვირფასი თელების ოქროსთან დაკავშირების აქ მოყვანილი თანმიმდევრული „განვითარების სამი სტადია“, რომლებსაც ა. რიგლი ადგენს რომაული ხელოვნებისათვის,¹⁶ როგორც ეს უკვე გაცხადდა არმაზის ნეკროპოლის პიტიახშთა ნივთების შესწავლის შედეგად, არ გამოდგება მათთან მიმართებაში: ა. რიგლი ხაზს უსვამს, რომ ქვების ფერადოვანი მხარე ანტიკურ ხელოვნებაში პირველად ელინისტურ ხანაში იქნა გათვალისწინებული, რადგან საკუთრივ კლასიკური ხელოვნება „საერთოდ პრინციპულად უგულვებლყოფდა ქვისგან გარდაუვალი ოპტიკურ-ფერადოვანი შთაბეჭდილების მიღებას“,¹⁷ ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებისაგან განსხვავებით, იგი იყენებდა ქვებს მათი სხულებრივი ფორმის ღირებულების მიხედვით, გამოავლენდა რა მას ქვის დანახნაგებით და საგანგებოდ დამუშავებულ, დამოუკიდებელ ბუდეში ჩასმით. ადრესაიმპერატორო ხანაში პატიოსან თვალთა ფერადოვანი ღირსებებისადმი ეს „შემწყნარებლობა“ გადაიქცევა სიყვარულად, II საუკუნის შუა წლებიდან კი მათი ფერადოვნება უკვე

სავსებით აკმაყოფილებს მხატვრულ მოთხოვნილებებს. ასე ყალიბდება „განვითარების სამი სტადია: 1) ქვის დამაგრება ზემოდან ლითონზე; ქვა დანახნაგებულია მკაფიოდ გამოკვეთილ სიბრტყეებად და ამგვარად ალიქმება ტაქტიკურად და ამასთანავე, თავისი ბუნებრივი შეფერილობით იწვევს ოპტიკურ ზემოქმედებას. 2) ქვის (ალმანდინის) ინკრუსტაცია ლითონში; ქვა და ლითონი ქმნის ნახატის ტოლფას, ყოველ შემთხვევაში მოძრავ, ერთ საერთო ბრტყელ ფონს. 3) საკუთრივ გვიანრომული სტადია: ოქროთი და ალმანდინის თვლებით შექმნილ მოძრავ ფონზე დამატებით ამაგრებენ ქვებს – ბუდეების გარეშე, თანდათან კი მათ ბუდეებში სვამენ; ამასთან, ეს ქვები აღარ არის დანახნაგებული, არამედ აქვთ არამკვეთრი, მომრგვალებული ფორმა (*“in unklarer Krümmung”*).¹⁸ ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს იმის გარკვევა, თუ რამდენად შეესაბამება ფორმულირებებით ასე მკაფიოდ (როგორც ყოველთვის ა. რიგლთან) გამოიჯნული განვითარების ეს სტადიები რომაული და ბიზანტიური ხელოვნების ფაქტებს | ან თუნდაც II საუკუნიდან VIII, ან თუნდაც VI საუკუნემდე, ე. ი. არის თუ არა მის მიერ განხილული III, IV, V საუკუნეების ნიმუშები ნამდვილად რომაული ხელოვნების ძეგლები. მაგრამ არ შეგვიძლია ხაზგაუსმელად გვერდი აუუაროთ ზემომოყვანილი თარგმნილი ციტატის შემდეგ გაკეთებულ შენიშვნას, რომელიც მეორე და მესამე სტადიებს ეხება: „საერთოდ საეჭვოა, საჭიროა თუ არა მეორე სტადიისათვის ცალკე გამოიჯნული ქრონოლოგიური პოზიციის გამოყოფა; უფრო საყარაუდოა, რომ ნახატის ფონთან გაიგივებასა და ნიველირებას უშუალოდ მოჰყვა მასობრივი კომპოზიციის ახალი ნახატის ზემოდან დადება. მეორე მხრივ, ადრესამიპერატორო ხანის ბუდეში ძველებურად ჩასმულმა ქვებმა III საუკუნის შემდეგაც არ შეწყვიტა თავისი არსებობა, მაგრამ თავის მხრივ შეძლებისდაგვარად მიუახლოვდა ალმანდინით ინკრუსტაციას.¹⁹ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ა. რიგლი, განვითარების სტადიების მკაფიო თეორიული განსაზღვრის შემდეგ, მკვლევრისთვის დამახასიათებელი პატი-ოსნებით, იქვე თავადვე უარყოფს მათ, როდესაც მიმოიხილავს კონკრეტულ ფაქტობრივ მასალას. ბუნებრივია, რომ ალქმის ტაქტიკური მეთოდის რეციდივების გაგრძელებისა და კვლავ გამოვლინებების, პოლიქრომიის გამოყენების შესახებ (რიგლისეული გამოთქმით) და ა. შ. ა. რიგლის მიერ გაკეთებულ შენიშვნებთან ერთად, რომაული მხატვრული ინდუსტრიის განვითარების მთელი პროცესი იმ პერიოდში, რომელსაც იგი შეისწავლიდა, უნდა გაგებულ იქნას სრულიად განსხვავებულად, ვიდრე ამას აკეთებდა თავად მკვლევარი. კერძოდ, არა როგორც ბუნებრივი, რომაელთა და რომეების მიერ დაგროვილი შემოქმედებითი ძალებით შექმნილი, არამედ მნიშვნელოვანწილად, როგორც მოსახლეობის ახალ ელემენტებთან, განსხვავებულ მხატვრულ ჩვეებთან და განსხვავებულ მხატვრულ ცოდნასთან მათი შეთანხმებითა და შერწყმით გაპირობებული.²⁰

მგვარად, ასპავრუკის სატევარი შემკული იყო ოქროს დიდ გლუვ

ბზინვარე სობრტყეებზე დადებული მრავალრიცხოვანი მწვანე, მინაველებული ელვარების მინის თვლებით, რომლებიც ოქროს ზედაპირიდან იყო ამონეული; ნითელი მინის თვლების აქცენტები კი ემსახურებოდა მხოლოდ მწვანე თვლების დამატებით გამოკვეთას და მათ მოჩარჩოებას. ასეთივე დანიშნულება აქონდა ქვემოთ, ქარქაშის ნეერზე უპირველესად ფერთა და შემდეგ გლუვი, გაპირალებული ზედაპირით გამოჩრეულ მინანქრის მედალიონს. ამგვარად, სატევრის მთელი სამკაული ერთიანად წარმოადგენს სახმარი ნივთის მხატვრული გაფორმების ამოცანის წმინდა კოლორისტული, ორნამენტული გადანყვეტის მკაფიო ნიმუშს. მისი განხილვა გეაიძულებს ლიტერატურაში გამოთქმულ მოსაზრებებში შევიტანოთ კიდევ ერთი შემდგომი ფაქტობრივი კორექტივი.

პროფ. ლ. მაცულევიჩი თავის საგულისხმო ნაშრომში ქერჩის თასის შესახებ, რომელიც მან განსაზღვრა, როგორც კონსტანცი II-ის თასი (337-361), ეხება ამ ნივთთან დაკავშირებულ სხვა საგნებსაც სამარხებიდან და ამგვარად აჩერებს ყურადღებას ჩვენი ტიპის ინკრუსტაციაზეც. იგი აღნიშნავს, რომ „ხალხთა გადასახლების ეპოქის ადრეულ ძეგლებზე“, ე. ი. IV და V საუკუნეებში, და ამასთანავე, „ადრეული შუა საუკუნეების შემდგომ ძეგლებშიც“ მწვანე ჩანართები, თუ ისინი საერთოდ არის, ძალიან მცირე ადგილს იკავებს.²¹ მხოლოდ სახელგანთქმულ „ხოსროს თასზე“ (590-628 წწ.) სენ დენიდან, პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში და ორ-სამ ნივთზე ქერჩიდან²² და ნოვოჩრეკასკიდან მწვანე და ნითელ ჩანართებს თანაბარი მნიშვნელობა აქვს კოლორისტულ შემკულობაში.²³ ასპავრუკის სატევარი გვიჩვენებს, რომ არმაზის ნივთებში მწვანე და ლურჯი ფერების დამოუკიდებელი, აღმანდინის თანაბარი, ღირებულება დამტკიცებული ფაქტია. მეორე მხრივ, იგი ადგენს, რომ „ცალკეული ამოზრცული ქვებით შედგენილი ორნამენტის ადრეული სისტემა“ რომელიც, ლ. მაცულევიჩის თანახმად, სამხრეთ რუსეთისა და ბოსფორის ამ სტილის სიძველეებში „გვხვდება IV საუკუნის პირველ ნახევარში“,²⁴ არმაზში უკვე II საუკუნეში დასტურდება – სატევრის შემამკობელი თვლების სადა ბუდეებში, ხოლო „ფილიგრანის რკალი“ ვნახავთ მომდევნო საგანზე.

ასპავრუკის სატევარზე, რომელიც ზუსტად თარიღდება II საუკუნის დასაწყისით, უაღრესად ნიშანდობლივია აგრეთვე ტიხრული მინანქრის მედალიონის არსებობა. ტექნიკურ საშუალებათა თანდათანობითი სრულყოფის პროცესი, რომელმაც კულტურული კაცობრიობა ნელ-ნელა, ტექნიკური უძრაობის, ჩიხისა და ა.შ. თანხლებით, ათასწლიანი ძიებების ბოლოს – ხან მოსინჯვით, ხან კი მიზანმიმართულად – მიიყვანა ოქროზე ტიხრული მინანქრის შექმნამდე, რომელიც განვითარებულ შუა საუკუნეებში იქცა მცირე ხელოვნების ერთ-ერთ ყველაზე შესანიშნავ დარგად, მისი ყველა ეტაპის გათვალისწინებით, არსებულ ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით, დეტალურადაა განხილული განსვენებული პროფ. მარკ როზენბერგის

(კარლსრუე) მიერ.²⁵ ნაშრომის ბოლო გვერდზე ავტორი თავად იძლევა მოკლე შემაჯამებელ ცნობებს ამ ეტაპების შესახებ: „ეგვიპტის პრაქტიკაში იყო ოქროზე ინკრუსტაცია, რომელიც თითქმის ტიხრული მინანქრის მსგავსად გამოიყურებოდა, რადგან სისტემა სრულად იყო შემუშავებული, მხოლოდ ბუდეები იყო შეესებული უბრალოდ (უცეცხლოდ) ჩადგმული ან ჩაზელილი მასალებით და არა იმ გამლღვარი მინის მასით, რომელსაც მინანქარი ეწოდება.“

„მინანქრამდე მივიდნენ მხოლოდ კვიპროსზე. მაგრამ რადგან იქ არ იყო ცნობილი ეგვიპტური კოლოფები ინკრუსტაციის უჯრედებით, იქ არ გამოდიოდა არც ინკრუსტაცია, არც ტიხრული მინანქარი, არამედ რალაც მესამე, ფერნერული მინანქარი გავარსით (Drachtemail), მისი თხელი მინანქრით, რომელიც მოთავსებულია არა უჯრედის კედლებს შორის, არამედ შემოსაზღვრულია მხოლოდ უჯრედის ოქროს ოდნავ ამონეული და გაუპრიალებული კედლებით. შემდეგ საქმეში ჩაერთო მიკენი, რომელიც იყენებს ეგვიპტურ კოლოფებს, მაგრამ ავსებს მათ მასით, რომელიც უკვე აღარ არის ეგვიპტური, მაგრამ ჯერ არც მინანქარია, რომელიც კვიპროსზე გვხვდება.“

„ამით დასრულდა განვითარების პირველი ნაწილი. ჯერ კიდევ გვაქვს ძვიდებიანი უჯრები, რომლებიც გადაურჩა ინკრუსტაციული სამუშაოს გარდაქმნას და მეორე მხრივ, ახლახან გამოგონებული მინანქარი. ახლა საჭიროა იყო ორი ხერხის გაერთიანება. ამის მიღწევა მოხდა სრულიად სხვა ტექნიკის მეშვეობით.“

„აღექსანდრიული მინის ნარმოებიდან მომდინარეობს ლურჯი მინის ფირფიტები ოქროთი შემოსაზღვრული ფიგურებით. ისინი თითქმის ისევე გამოიყურება, როგორც ძველეგვიპტური ინკრუსტირებული ნამუშევრები, მაგრამ მათ ოქროს კოლოფები აკლიათ. ეს არის არა ოქრომჭედლის, არამედ მინის ოსტატის ნახელავი. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მინა გალღვება ოქროს კოლოფში, ნამუშევარი იქცევა მკაფიოდ გამოსატულ ტიხრულ მინანქრად“.²⁶

ამრიგად, ამ ძიებათა ქრონოლოგიურ ეტაპებს მ. როზენბერგი განსაზღვრავს საშუალო სამეფოს დასაწყისის ინკრუსტაციული ნაკეთობების მწვერვლიდან, ეგვიპტის ფარაონთა XII დინასტიიდან, ე. ი. ძვ. წ. XVIII საუკუნიდან მოყოლებული, შემდეგ ძვ. წ. XIV ს. ან XIII ს. კვიპროსის ლურჯი ფერნერული მინანქრის თხელი სამინანქრო ფენის შექმნა, გვიანდელ მიკენში მინანქრის სხვადასხვა ტონების მომრავლება, თავად მინანქრის ტონების დაზუსტება და მისი გარკვეული შემდგომი სრულყოფა ძვ. წ. პირველ ათასწლეულში, საკუთრივ ტიხრული მინანქრის გამოსახულების უშუალო წინამორბედ ტექნიკურ ხერხამდე, რომელიც ალექსანდრიის მინის ინდუსტრიის მიერ იყო შემუშავებული. ოღონდაც, ვერც დრო და ვერც ადგილი მის მიერ განსაზღვრული ტიხრული მინანქრის შექმნისა, რაც გულისხმობდა კოლოფის ოქროს უჯრედების ძვიდებში გამლღვარი მინის

სმალტის შერწყმას, რომელიც გაცივების შემდეგ უნდა გაპრიალებულიყო, მ. როზენბერგმა ზუსტად ვერ გამოავლინა და ვერ დაადგინა ძეგლების არარსებობის გამო; იგი სწორედ ამას უსვამს გარკვევით ხაზს ზემომოყვანილი რეზიუმეს გაგრძელებაში: „ჩვენ ამას (შერწყმას) ვნაბავთ მოგვიანებით, თითქმის დასრულებული ფორმით, კვადრატულ ფიბულაზე შალანდრიდან (Chalandry) და სილიად-შომლიოს (Szilágy-Somlyó) ორივე მოგრძო ფიბულაზე. სრული საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ ეს არ არის პირველად შექმნილი ამგვარი ძეგლები, არამედ პირიქით, უფრო ძველი კულტურული სფეროებიდან წარმოებული ნივთები, და სწორედ იქ უნდა ვეძიოთ ტიხრული მინანქრის პირველსახეები. იმ დრომდე, ვიდრე ჩვენთვის ეს სად და ეს რა ჯერ კიდევ უცნობი სიდიდეებია, ის ლა დაგვრჩენია, რომ ჩვენი განხილვა დავინყოთ ამგვარი ძეგლების ანარეკლიდან, მათი ჩრდილებიდან და მათგან გავადევნოთ თვალი ტიხრული მინანქრის შემდგომ განვითარებას.“²⁷

მარკ როზენბერგის მიერ განხილული ტიხრული მინანქრის შექმნის გზაზე უკანასკნელი ეტაპი (რომელსაც მან უწოდა *Aviculae* - „წინაპრები“, „დიდედები“) კვლავ რამდენიმე განსხვავებული ცდისაგან შედგება. ალექსანდრიულ ნაკეთობათა ნყებაში არის „უკვე გამლღვარი ფონი და ოქროს ტიხრებით შექმნილი ნახატი“.²⁸ მაგრამ არასრული გალღვობის გამო მას ჯერ აკლია კაშკაშა ფერადოვანი გამომსახველობა, რაც გამოწვეულია მინის ფხვნილის მხოლოდ შედედებით. ამას გარდა, ისინი არ არიან გამლღვარნი ერთიან ოქროს საფუძველზე, რაც უკვე - გარე ზედაპირის ერთიანობის არარსებობის პირობებში - გვხვდება ჩვ. წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში სამაჯურზე მეროედან, ქვემო ეგვიპტეში (ამჟამად მიუნქენში).²⁹ ოლონდაც, ერთსაც და მეორესაც აკლია, ბუნებრივია, დამაგვირგვინებელი ტექნიკური თავისებურება - გაპრიალება, რომელიც ტიხრულ მინანქარს საბოლოოდ ანიჭებს მის თვისებას - ფერთა ელვარებასა და თამაშს. ყველაფერს ამას ერთობლივად იგი მოიპოვებს მხოლოდ ახ. წ. V ს-ში რამდენიმე განსხვავებულ ნივთზე, რომლებსაც იგი მიიჩნევს ტიხრული მინანქრის ინკუნაბულებად: *Chalandry-sur-Serre*-ში აღმოჩენილ კვადრატულ ფიბულაზე (ამჟამად ქ. ლანის მუზეუმში), ორ მოგრძო ფიბულაზე ე. წ. სილიად-შომლიოს მეორე განძიდან (ამჟამად ბუდაპეშტის მუზეუმში), ჯვარსანანილეებზე პოლასა (ამჟამად ვენის მუზეუმში) და გრადოში, *Burges* კოლექციის საყურებზე (ბრიტანეთის მუზეუმი).³⁰ ამასთანავე, მარკ როზენბერგი ხაზს უსვამს იმას, რომ თუმცა ტიხრული მინანქრის ყველა ინკუნაბულა დასავლეთ ევროპაშია აღმოჩენილი, ხელოვნების ამ დარგის შექმნა ბიზანტიის იმპერიაზეც უფრო ძველია, და რომ „დარწმუნებულნი ვართ, რომ უფრო საფუძვლიანი ძიებების შედეგად ოდესმე აღმოსავლეთიდან მივიღებთ ადრეულ ძეგლებს. ამიტომ უნდა შევაფასოთ ის მცირერიცხოვანი ადრეული ნიმუშები, რომელთაც ქვემოთ მოვიყვანთ,

უპირატესად, როგორც პარალელური მოვლენები ამ მოძრაობისა, რასაც - ჩვენს თვალთაგან დაფარულად - თავისი სათავეები ჰქონდა აღმოსავლეთში, ხოლო გაგრძელება ბიზანტიის იმპერიაში".³¹

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, ვგონებ, ზედმეტია არმაზის აღმოჩენის მნიშვნელობისა და მისდამი ინტერესის საგანგებოდ ხაზგასმა. საჭიროა უფრო სრულად წარმოვანიროთ იგი, რათა შემდეგ დავადგინოთ მასთან დაკავშირებული საკითხები.

ასპავრუკის ქარქაშის ნეკრზე მოთავსებული ოვალური მედალიონის (1,2x1,8 სმ. ტაბ. I-bis და ნახ. 9) წინასწარულმა შესწავლამ მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ მუქი ლურჯი სმალტა გამლღვარი იყო ოქროს საფუძველზე, რომელსაც, შესაძლოა, ჰქონდა (სამწებაროდ, ამის ზუსტად მტკიცება არ შეიძლება, რადგან ბუდეში ჩამაგრებული კიდე კარგად არ ჩანს) კოლოფისებრი ოქროს კიდე და დაახლოვებით ისეთივე სიმაღლის (3-4 მმ.) დამაგრებული თხელი ოქროს ზოლების ნახატი. ოქროს ეს ხაზოვანი ნახატი მედალიონის ფორმით იყო განსაზღვრული: შუა ხაზზე ოქროს ტიხარით გამოყოფილი იყო ასეთივე ოვალი, რომელსაც განივ ღერძზე მედალიონის კიდემდე ამკობდა ხეიბი. ოქროს ხაზით შემოწერილ ოვალში სრულიად სქემატურად შესრულებული ცხოველის თავია. ვფიქრობ, რომ ამ ცხოველის განსაზღვრა შეუძლებელია, რადგან ოსტატი არ იყო ამით დაინტერესებული; მან გამოსახა ცხოველის თავი ზოგადად, რადგან მიჩვეული იყო ამგვარ ადგილებზე ან ამგვარ ნივთებზე სიუჟეტური კომპოზიციების ხილვას და თვით აღიქვამდა მას, როგორც საერთოდ მთელს მოჩარჩოებას, ორნამენტულ დეკორად. თავად მინანქარი ერთი ფერისაა — მუქი ლურჯი, მთლიანად გამლღვარი. იგი გამოირჩევა სიმკერვით, სიმტკიცითა და ბუმბულების არარსებობით. მინანქრის ფერი სრულიად მკაფიოდაა გამოკვეთილი, კარგად გამოვლენილი. მინანქრის მედალიონი კარგადაა გაპრიალებული ერთ მთლიან ზედაპირად - როგორც მუქი ლურჯი მინანქარი, ასევე მისი ოქროს ტიხრები. სამწებაროდ, მინანქრის ზედაპირის მნიშვნელოვან ნაწილს გადაკრავს ირიზაციის მსუბუქი მოთეთრო ელფერი,³² თუმცა მნიშვნელოვნად უფრო სუსტი და ნაკლებ დამაზიანებელი ხარისხით, ვიდრე ამავე სატყერის ვერტიკალურად განლაგებულ მწვანე მინების კვადრატებს. მინანქრის მედალიონი, როგორც აღინიშნა, მოთავსებული იყო ქარქაშზე მიჩრილულ გლუვ ბუდეში, რომლის ოდნავ გადმოკეცილი კიდეები ამაგრებს მას ადგილზე.

ამგვარად, ჩვენს წინაშეა ოქროს ბუდეში ჩასმული ტიხრული მინანქრის სრულყოფილად დამუშავებული ტექნიკური ნიმუში (cloison, Zelle). იგი არსებითად განსხვავდება VI-XV საუკუნეების ჩვენთვის აქამდე ცნობილ ტიხრული მინანქრებისაგან მხოლოდ იმით, რომ გამოყენებულია მხოლოდ ერთი ფერის მინანქარი, რომლის გლუვ, მოვლევარე ლურჯ ზედაპირთან შეხამებულია ასევე მოვლევარე, საკმაოდ სქელი (მოგვიანო ხანის ტიხრულ მინანქართან შედარებით) ოქროს ნარინჯისფერი ხაზები, რომლებიც

მინანქრის ზედაპირზე ხვიებს ქმნის.³⁴ სხაგვარად რომ ვთქვათ, მოცემული მინანქრის მედალიონი ასპაერუკის სატევრის ქარქამის ოქროს მოპირკეთების ფერადოვანი აქცენტების სერიაში ერთად-ერთად რჩება; მას არა აქვს საგანგებო ყურადღების მიპყრობის პრეტენზია, როგორც ეს იქნებოდა, აქ რომ ყოფილიყო მრავალფერადი სახეები ან, მითუმეტესად, სიუჟეტურად გამოკვეთილი თავი. სწორედ მთლიანი დეკორის სისტემაში სხვა სამკაულებთან თანაბარი მნიშვნელობა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმას, რომ ოქროს ტიხრებით შემოხაზული ცხოველის თავის კონტური, თვალისა და ყურის წრეებით – დროისა და ქვეყნის ძირითადი მხატვრული მიზანდასახულების არსით – მხოლოდ ორნამენტული მოტივია; „სიუჟეტური“ მხარე კი სრულიად უგულებელყოფილია მხატვრის მიერ, გაბათილებულია.

ამ მედალიონის ფერი და აქვე ვთქვათ არმაზის პატარა ბეჭდის მინანქრის მედალიონის იგივე ფერი (211, ნახ. 136, 22) მას ალექსანდრიის მინის წარმოებასთან აკავშირებს, კერძოდ, მინანქრის Aviculae-თა მის ჯგუფთან, როგორც მათ უწოდა მ. როზენბერგმა და საიდანაც მას გამოჰყოფდა მინანქრების ე. წ. „საფირონის“ ჯგუფი. ეგონებ, სავსებით ბუნებრივია მედალიონის შუაში ცხოველის თავის მოთავსება შეეუფარდოთ მ. როზენბერგის მიერ I ტომში მოყვანილ (გვ. 40-41) მინებს, მათში ჩართული ოქროს ჩიტებით, ფოთლებით, ე. ი. ნატურალური სიუჟეტებით (ან ადრეული მინანქრები).³⁴ ვითვალისწინებ რა მედალიონის კარგ შეხამებას არა მხოლოდ მთლიანად ქარქამთან, არამედ განსაკუთრებით ორნამენტულ მიზანდასახულებაზე გათვლილ არმაზის კულტურის საერთო ხასიათთან, ბუნებრივად მესახება ამ მედალიონის მიჩნევა არა შემოტანილ ნივთად, არამედ საქართველოში დამზადებულად, ე. ი. აღიარება იმისა, რომ ალექსანდრიაში შემუშავებული ეს ტექნიკა უკვე ახ. წ. II საუკუნეში სრულად იყო ათვისებული საქართველოშიც.³⁵

არმაზის მხატვრული წრის მესამე ნიმუშად, რომლის განხილვა კიდევ რამდენიმე ნიშნით შეავსებს ამ მხატვრული პროდუქციის სპეციფიკაში სრულ შესვლას, გამოგვადგება ჭვირული რკალებისაგან შედგენილი ყელსაბამი, წინა ნაწილის ცენტრში დამაგრებული კოლოფით (82). ეს ყელსაბამი (ფერადი ტაბ. IV და ტაბ. LXVI) წარმოადგენს კონსტრუქციულად ხისტ, არა-ელასტიურ ყელის სამკაულს, რომელიც მკერდზე ჩამოდიოდა (ყელსაბამით შექმნილი ოდნავ მოგრძო წრის სიგანე – დაახლოებით 20-22 სმ.). მკერდზე განთავსებული კოლოფი (დიამეტრი 5 სმ. და სიმაღლე 1,8 სმ.) როგორც ყელსაბამის ცენტრალური და მთავარი რგოლი, მიმაგრებული იყო ყელსაბამის ორ შემადგენელ რკალზე ყუნთან დაბნეული ისეთივე სამსჭვალეებით, როგორითაც ყელსაბამის ზურგზე მოთავსებული შესაკრავი. კოლოფი შედგება ორი თხელი ოქროს ფირფიტისაგან – სარქველისაგან, ოდნავ შესამჩნევი ძვიდით და ფსკერისაგან; მრგვალი კოლოფის კედლები კი შედგენილია ოქროს მავთულის რკალებით (დიამეტრი 3-4 მმ., მავთულის

ისსე 0,5 მმ-ზე ნაკლებია), რომლებიც სამ-სამადაა მირჩილული ზემოდან დადებული ოქროს ბურთულებით. კოლოფის სახურავი, ასპაერუკის სატევრის მსგავსად, შემკულია ზემოდან დამაგრებული ნაირფერი სამკაულით. ორნამენტული ფიგურა ოქროს მრგვალ არეზე ცენტრიდან სიმეტრიულადაა აგებული: ძირითად სამკაულს შეადგენს ამობურცული წითელი და მწვანე თვლები (ალმანდინი და ფირუზი, მალაქიტი?), მათი დანამატია ოქროს პატარა ბურთულები (დიამეტრი 2-3,5 მმ.) და გრეხილი ოქროს მავთული. ცენტრალური ფერადოვანი აქცენტი ამჟამად აღარ არის - ქვა ამოვარდნილია, თანაბრად განანილებული ფირუზისა და ალმანდინის თითქმის ერთი ზომის ნუშისებრი ფორმის თვლები (ზომაში განსხვავება არ იგრძნობა ფორმის გამო) თანაბრად მონაცვლეობს: ხუთი მწვანე ფირუზი და ხუთი მუქი წითელი ალმანდინი. ყოველი ასეთი ქვა ნანვეტებული ბოლოთი ცენტრისკენაა მიმართული. ოქროს თვალბუდეები მარტივი ფორმისაა, ისევე, როგორც ასპაერუკის სატევარზე, მაგრამ მისგან განსხვავებით, ყოველ ბუდეს შემოუყვება ოქროს მარცვლების მჭიდრო წყება. ფილიგრანის მოჩაჩროება, რომელიც გავარსის იმიტაციას წარმოადგენს, ოდნავ ამაღლებულია კოლოფის კიდეზე და ამით კომპოზიციაში შემოაქვს სამკაულის ერთი და იგივე ელემენტი. ცენტრალურ ფერადოვან რგოლს, რომელიც ოქროს ბურთულებითაა შემოსაზღვრული, ემატება მჭიდროდ მირჩილული ნახევარბურთულების წრე, რომელთაგან თითოეულზე ოქროს პატარა მარცვალაა დამაგრებული. კოლოფის სარქველის ამ შიდა რგოლის საპასუხოდ, მისი ფერადოვანი სამკაულის მომრგვალებულ ბოლოებს შორის დარჩილულია შედარებით მოზრდილი ნახევარბურთულები, ყოველ მათგანზე ოქროს პატარა მარცვლით. ამ ბურთულების საერთო რიცხვია 10. ცენტრისკენ მიმართული თვლების წვეტიან ბოლოთა შორის კი დარჩილულია სამ-სამი მარცვალი, სამკუთხედის წვერით მიმართული ცენტრისაკენ. ამგვარად, კომპოზიციაში ერთგვარად ხაზგასმულია ცენტრალური წრე, მის გარშემო ასევე წრიულად განლაგებული ქვების ფერადოვანი მონაცვლეობით. წითელისა და მწვანის თანასწორუფლებიანობა იმაშიც გამოიყვანება, რომ იმ პოზიციაში, რომელშიც კოლოფი იქნებოდა ყელსაბამზე ჩამოკიდებული პატრონის მკერდზე, მის ზედა ნაწილში წითელი და მწვანე თვლები გვერდიგვერდ აღმოჩნდებოდა, ე. ი. არც ერთ მათგანს არ ეძლეოდა უპირატესობა.

ყელსაბამის შემადგენელი ყოველი მილისებრი რკალი, რომელზეც კოლოფი იყო დამაგრებული, შემკულობის იმავე ელემენტებისა და მოტივებისაგან შედგება, რაც თვით კოლოფის სამკაულშია გამოყენებული. კოლოფის მსგავსად მათ აქვთ ოქროს ფსკერი, რომელზეც დამაგრებულია მორკალური, კიდეებზე ფსკერთან დაკავშირებული მილის ჭვირული ნაწილი. ყელის ამ რგოლის ყოველი ნახევარი შედგება სამი ნაგრძელბული ნაწილისაგან, რომლებიც ერთმანეთთან დამაგრებულია განივი სარტყლებით,

რომლებიც შედგენილია ოქროს თვალბუდეებში ჩასმული ალმანდინის მრგვალი კაბოშონებით, რომლებიც ერთმანეთთანაა დაკავშირებული და მოთავსებული ოქროს ნახევარბურთულეებით შემკულ ორ ოქროს ზოლს შორის. მიღების ზედა შუა ზოლზე, სარტყლიდან სარტყელამდე გაჭიმულია მრგვალი ალმანდინების მწკრივი, რომლებიც ერთმანეთთან მათი ოქროს ბუდეებით არიან დაკავშირებულნი (10 და 10, 11 და 13, 11 და 13 ქვა); მათ ორსავე მხარეს კი განლაგებულია რგოლების ასეთივე ორი მწკრივი, ერთმანეთთან, ალმანდინების მწკრივთან და ოქროს ფსკერთან დაკავშირებული თითოეულ მათგანზე ზემოდან დარჩილული ოქროს მარცვლების მეშვეობით. ე. ი. გამოყენებულია იგივე ელემენტი და მოტივი, რაც კოლოფის კედლებზე. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყელსაბამის მილაკებზე ფერადოვანი აქცენტები მხოლოდ ალმანდინებითაა შექმნილი, უფრო სარწმუნოა ვარაუდი, რომ კოლოფის ცენტრალური ქვა არჩეული იქნებოდა ფერთა მონაცვლეობის პრინციპით, ე. ი. რომ აქ ჩადგმული იყო ფირუზი.

ალმანდინი და ფირუზი, ასპავრუკის სატევრის ქარქაშის მსგავსად, აქ კოლოფის სარქველის სიბრტყეზე ბუდეებში იყო დამაგრებული, ყელსაბამის რგოლზე კი იმ სიბრტყის ზემოდან, რომელშიც განთავსებულია მისი ცალკეული რგოლები. სატევრის ქარქაშის მსგავსად, თვლების ეს დამაგრება ქმნის ოქროს ფირფიტების უკანა მხრიდან გასარჩევ ნახატს მათზე დარჩილული თვალბუდეების კონტურების ჩანაჭდეების წყალობით. ყოველი ქვა შემოსაზღვრულია, როგორც ითქვა, ცვარას წვრილი მარცვლების (0,05 მმ.) მჭიდრო მწკრივით.

სერაფიტას ეს ყელსაბამი უნებურად გვაფიქრებინებს, რომ კოლოფის ჭვირულ კედლებსა და ყელსაბამის ჭვირულ რგოლებში უთუოდ სარჩული უნდა ყოფილიყო. ეს განსაკუთრებით ბუნებრივი ჩანს კოლოფისათვის, რომლის დანიშნულება არ გულისხმობდა ნახვრეტების არსებობას, რომლიდანაც მისი შიგთავსი გადმოცვივდებოდა. თუმცა ყელის რკალი მხოლოდ ორი ფერადოვანი ელემენტით – ნითელი და ოქრო – შესაძლოა წარმოვიდგინოთ მესამე დამატებითი ელემენტით – ქსოვილის სარჩულით შევსებული.³⁶

ზევახ პიტიახშის ქალიშვილისა და „ეპიტროპის“ იოდმანგანის მეუღლის, მშენიერი სერაფიტას ყელსაბამი ახ. ნ. II საუკუნის დასასრულის სამარხიდან სრულად შეესაბამება ეპოქის ძირითად მხატვრულ მიდგომას, როელიც გულისხმობს ფერადოვანი მომენტების, მათ შორის ოქროს, თანხმინაობით წმინდა ორნამენტულ დამუშავებას. აღნიშნული ყელსაბამი გვიჩვენებს შემკულობაში ახალი ელემენტების გვერდით, როგორიცაა ზოგიერთი ნაწილის ჭვირულობა, გავარსი და ფილიგრანი, რომლებიც ცნობილია ორი სატევრის ზემოთ განხილული ნაწილების მიხედვით, იმ ეპოქის ხელოვნების ძირითად მახასიათებელ ელემენტებს – ოქროს ზედაპირზე დადებულ სამკაულში ორი ფერის თვლების – ნითელი ალმანდინისა და მწვანე (resp. ცისფერი) ფირუზის მონაცვლეობას და ოქროს ელვარებასთან მათ

შეხამებას. ეს ქვეები არ წარმოადგენდა ცენტრიდან აგებულ ერთიან ორნამენტულ-ფერადოვან ფიგურას, სადაც ცენტრალურ აქცენტს ეპასუხება ერთმანეთში ჩასმული ორი – ნითელი და მწვანე – ხუთსხივიანი ფიგურა. ეს ჩანს იქიდან, თუ როგორაა კოლოფი დამაგრებული ყელსაბამზე: ყელსაბამის ხმარებისას, როდესაც კოლოფი მკერდზე იყო განთავსებული, ქვემოთ და ზემოთ თანაბრად ნაწილდებოდა ნითელი და მწვანე ქვეები და არა ერთი რომელიმე მათგანი. მათი განლაგება ემყარებოდა მარტივი მონაცვლეობის პრინციპს. ამიტომ, რომ ცენტრალური ბუდიდან ამოვარდნილი ქვა, ჩემი ვარაუდით, მწვანე უნდა ყოფილიყო, როგორც კონტრასტი საკუთრივ ყელსაბამის რგოლის შემამკობელი მუქი ნითელი ალმანდინების ერთიან მწკრივთან. თუმცა, აქ ალმანდინის არსებობაცაა შესაძლებელი.

ამგვარად, ამ ყელსაბამის ძირითადი აგებულება მიუყვება ბერსუმასა და ასპერუკის სატევრებში გამოვლენილ, წმინდა გეომეტრიულ ორნამენტაციაზე გათვლილ მხატვრულ ამოცანას, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ შეხებას განსაზღვრული საგნებით კონკრეტულ დაინტერესებას. ამოცანის ფერადოვანი გადანყვეტა გაპირობებულია ერთი მხრივ, იმავე მომენტებით, რაც წინა ორ ნიმუშში, ამასთანავე, კოლოფის სარქველზე კელავ დამახასიათებელია ნითელი და მწვანე ქვეების თანაბარი მონაწილეობა, მეორე მხრივ – ახალი დამატებითი მომენტებით, – თვით ყელსაბამის რკალისა და კოლოფის ჭვირული გადანყვეტითა და გავარსისა და ფილიგრანის სამკაულით. ეს ორივე მომენტიც იწვევს დაპირისპირებას ალიოზ რიგლის მტიციებულებებთან. ა. რიგლი ლითონის ჭვირულ ნაკეთობებშიც უპირველეს ყოვლისა ყურადღებას ამახვილებს ორნამენტსა, რომელსაც იგი ხედავს ძლიერ რელიეფურ ნაწილებში, და ფონს შორის (ფონად იგი ლიობებს აღიქვამს). აქედან იგი გადადის რელიეფურობისა და სიბრტყობრივი, ჭრილებიანი ნახატის თანდათანობით გაქრობაზე, რომელშიც ლიობები წარმოადგენს კონკრეტული შინაარსის შემცველ შესაბამის შემავსებელ მოტივებს. სერაფიტას ყელსაბამი უარყოფს ამ დებულებებს: კოლოფის კედლებისა და თავად ყელის რგოლის ჭვირულობა აბსოლუტურად მოკლებულია როგორც რაიმე კონკრეტულ შინაარსს, ასევე ორნამენტის ფონთან დაპირისპირებასაც. იგი კი, სხვათა შორის, ჯერ კიდევ ახ. წ. II საუკუნეშია დამზადებული.

ლითონის სახმარ ნივთებში გვიანრომაული ხანის მხატვრული პრინციპების თავისებურებათა გამოვლინების ძირითადი ნიშნების დადგენას ა. რიგლი იწყებს სწორედ ჭვირული ნაკეთობებიდან და მაშინვე ხაზს უსვამს, რომ ეს კერძო ხერხი პირველი მოასწავებს რომაულ ხელოვნებაში „ტაქტიკურიდან“ „ოპტიკურ“ აღქმაზე გადასვლას – როდესაც „სიბრტყის ყველა ნაწილის უწყვეტი ხელშესახები შეერთება უკვე აღარ წარმოადგენდა აბსოლუტურ და პრინციპულ მხატვრულ მოთხოვნილებას“, არამედ შემოდის პაუზები, ფორმის გარღვევები (Durchbruchung der Formen).³⁷ მას შესაძ-

ლებლად მიაჩნია ამ მოვლენის სანყისად მიიჩნოს ნელთალრიცხვათა მიჯნა (ungefähr um Christi Geburt), მაგრამ საკუთრივ ნიმუშების მიხედვით გაანალიზებული განვითარება – ლითონის ამგვარი ჭვირული ნივთების პირველი სამი ქრონოლოგიური ჯგუფი – მის მიერ განისაზღვრა ეპოქით ტრაიანედან (98-117) ავრელიანამდე (270-275), ანუ იგი მათ მიაკუთვნებს ახ. წ. II და III საუკუნეებს.³⁸ ოღონდაც, მის მიერ მოყვანილი ჯგუფები და მათში გამოვლენილი ევოლუცია, რომლის კულმინაციასაც წარმოადგენს მეოთხე ჯგუფი, მისი სამაგალითო ოქროს ფიბულებით, რომლებიც უკვე ახ. წ. V საუკუნეს მიეკუთვნება – აპახიდადან, პალანტინიდან, ფრანკთა მეფის ხილდერიკისა (გარდ. 481 წ.) და სხვ.³⁹ – არსებითად განსხვავდება იმ ჭვირული ოქროს ნივთებისაგან, რომლებიც დიდ რაოდენობით ("in grossen Menge") ამოტივტივდება „მხოლოდ VI ან VII საუკუნეებიდან“ – მის მიერ დადასტურებული შესვენების, V საუკუნის უკუსვლის შემდეგ. მან თავად განსაზღვრა და დაახასიათა ამ უკანასკნელი ჯგუფის ჭვირულობა, როგორც სრულიად განსხვავებული II, III და V საუკუნეების წინარე ოთხი ჯგუფის ჭვირულობისაგან. ნიმუშად იგი განიხილავს ე.წ. „კალათისებურ“ საყურეებს (Körbchenohrringe), რომელთა ძირითადი კორპუსის ხვეარსფეროები შედგება „წერილი ზოლებისაგან, რომლებიც ჭვირულ, ტალღისებურად მოძრავ ხაზობრივ ნახატს ქმნის. ჭვირულობის ეს სახეობა ძირეულად განსხვავდება ოთხ ჯგუფში აქამდე განხილული საგნებისაგან იმის გამო, რომ მას საფუძვლად არა აქვს არავითარი იდეალური სიბრტყე, რომელზეც ნახატი ამოინეოდა ბრტყელ რელიეფად, ზოლები კი აღიქმება, როგორც სივრცეში სრულიად თავისუფლად განთავსებულები. ამგვარად, აქ სრულიად გამქრალია რელიეფურობის ყოველგვარი აღქმა.“⁴⁰

ამ უკანასკნელი ჯგუფის გაჩენა კონკრეტულად სრულიად არ უკავშირდება წინარე ჯგუფებს, მაგრამ იგი – ამისათვის არც არის საჭირო განსაკუთრებული გარჩევა – უახლოეს მსგავსებას ამჟღავნებს სერაფიტას ყელსაბამის ჭვირულობასთან. ე. ი. მსგავს მიდგომას ჭვირული ნივთების შექმნაში, რომელთა დიდი რაოდენობა წარმოდგება VI და VII საუკუნეთა ე. წ. ბარბაროსული სამარხებიდან ლომბარდიასა და ეგვიპტეში, ვხედავთ II და III საუკუნეების ჩვენს არმაზულ სამარხებში.

ოღონდაც, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ა. რიგლი, როგორც ყოველთვის, კი არ ჩქმალავს ამგვარ წყვეტილობას, არამედ ცდილობს უპირველესად სხვადასხვა ჯგუფების დახასიათებას მათი მხატვრული მიზანდასახულების, შემდეგ კი მათი განვითარებისა და წარმომავლობის მიხედვით. ამგვარად, მას, ბუნებრივია, არ შეეძლო, მისთვის ჩვეული აზრის მკაფიოებითა და მეცნიერის კეთილსინდისიერებით, არ აღენიშნა, რომ პირველი ოთხივე ჯგუფი – როგორც პირველი სამი, რომლებიც II და III საუკუნეებს განეკუთვნება, ასევე მეოთხე, რომლის ყველა ნიმუში მასთან V საუკუნეში თავსდება,⁴¹ – თავისი სტილით „მკაცრი განხილვის შედეგად უნდა

მივაკუთვნოთ უფრო შუარომაულს, ვიდრე გვიანრომაულ" პერიოდს.⁴² ამ დროს კი მათი შექმნის ხანაა – კონსტანტინეს შემდგომი ეპოქა, ე. ი. აშკარად გვიანრომაული. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ – უფრო ადრე – თვით აპახიდის ფიბულის ანალიზს იგი ამთავრებს სტილის, როგორც გვიანრომაულის, მკაფიო ქრონოლოგიური განსაზღვრით, – უფრო ზუსტად, V საუკუნის I ნახევრით ან შუა წლებით.⁴³ ესე იგი მასთან ლითონის ჭვირულ ნივთებთან, ისევე, როგორც აღმანდინებით შემკობასთან დაკავშირებით, ვაწყდებით შეუსაბამობას ფაქტებსა და თეორიას შორის, რასაც იგი თავადვე ამკარად ადასტურებს.

სტილის ამგვარ დახასიათებასთან დაკავშირებით, ბუნებრივია, რომ თუმცა იგი „კალათისებრი“ საყურეების ტიპის ჭვირული ნივთების ჯგუფს განსაზღვრავს, როგორც გვიანრომაული მხატვრული პრინციპების მკაფიო ასახვას, მაგრამ იქვე ამტკიცებს, რომ „ისინი უმეტესწილად წარმოდგებიან სამარხეული ინვენტარიდან, რომელიც ბარბაროსი ხალხების მემკვიდრეობას წარმოადგენს“.⁴⁴ ამ განხილვას კი იგი ამთავრებს წინასწარული განსაზღვრებით, რომ „ამ საყურეთა წარმოშობა უნდა ვეძიოთ აღმოსავლურ-რომაულ სახელოსნოებში“, საიდანაც ხდებოდა მათი ექსპორტირება როგორც ეგვიპტეში, ასევე ევროპაში.⁴⁵ ამგვარად, ა. რიგლი აქ არა მხოლოდ აღიარებს დამზადებას სადღაც, რომის ტერიტორიის მიღმა, რადგან ბიზანტიაზე მინიშნება უბრალოდ *Notbehelf*, უმინაარსო მითითებაა, მაგრამ, არსებითად, აღიარებს, რომ ისინი სხვა ხასიათისაა, ვიდრე ჭვირული ნივთები დასავლეთ ევროპის რომაული ბანაკებიდან, რომლებსაც იგი განსაზღვრავს, როგორც საკუთრივ რომაულ ნაწარმს.

აქვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს შემდეგი დამახასიათებელი მომენტი. „კალათისებრი“ საყურეების აღწერისას ა. რიგლი აღნიშნავს, რომ ისინი შემკულია *mit Filigran und kleinen Buckeln*, ანუ ისევე, როგორც სერაფიტას ყელსაბამი. ტერმინით „ფილიგრანი“ იგი განსაზღვრავს, მათალია, მხოლოდ იმას, რაც უფრო ზუსტად უნდა განისაზღვროს სახელწოდებით „გავარსი“, მის დაუკავშირებლად ოქროს უწვრილეს ძაფებთან ან ნახნაგებთან. მაგრამ, თუმცა ა. რიგლი მთელი მოცულობით არ ეხება გავარსისა და ფილიგრანის საკითხს, მაინც კვლევის შედეგების საფუძველზე, თავის თხრობაში გზადგზა იგი ძალზე მნიშვნელოვან ზოგად შენიშვნებს აკეთებს. „ფილიგრანი, როგორც მარცვლებისაგან შედგენილი ტაქტიკური, მაგრამ მხოლოდ სიბრტყეზე კომბინირებული ელემენტი, განუყოფელი თანამგზავრია ხელოვნების ყველა იმ პერიოდისა, რომლებიც მიისრაფოდნენ სიბრტყობრივი შთაბეჭდილებების მიღწევას ტაქტიკური მოტივების მეშვეობით“. აი, რატომ თვლის იგი, რომ ანტიკურ ხელოვნებაში „იგი (ფილიგრანი) ელინისტურ პერიოდში ქრება, ხოლო შემდგომ თანდათანობით, მაგრამ განუხრელად, კვლავ მოიპოვებს აღიარებას საიმპერატორო ეპოქის მესამე საუკუნიდან“.⁴⁶ თუმცა ეს შენიშვნები მან გააკეთა „ბარბაროსული“ წარმოშობის ნივთების შესახებ,

აღბათ მათ უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე მისივე შენიშვნას 287 გვერდის სქოლიოში, სადაც იგი ამბობს, რომ „გვიანრომაული ხელოვნების ყველაზე მკაფიო დროს ფილიგრანი დადასტურებულია მხოლოდ იმპერიის ყველაზე დამორებული სასაზღვრო რაიონებში, სამაგიეროდ, ტაქტიკურ აღქმასთან მზარდ დაბრუნებასთან ერთად, იგი კვლავ იძენს წონას, სწორედ აღმოსავლურ-რომაულ ხელოვნებაში იუსტინიანეს ეპოქიდან მოყოლებული“.⁴⁷

ამ პუნქტშიც კვლავ უნდა დავადასტუროთ გავარსითა და ფილიგრანით დეკორის დასრულებული მხტერული გადანყვეტის ფაქტი ჯერ კიდევ ახ.წ. II საუკუნეში, ე. ი. ბიზანტიაში აღმოსავლურ-რომაული იმპერიის შექმნამდე გაცილებით უფრო ადრე. აქედან გამომდინარე, არა გვაქვს არავითარი საფუძველი, რათა მოგვიანო „კალათისებრი“ საყურეების ჭვირულობა, და გავარსი ფილიგრანთან ერთად დაეუკავშიროთ არც რომაული ხელოვნების შინაგანი განვითარების პროცესს IV და შემდგომ საუკუნეებში, არც მისი არეკლილ განვითარებას ბიზანტიაში იუსტინიანესა და მის შემდგომ ეპოქაში; აუცილებელია დაფიქრება – ხომ არ ღირს სხვაგვარად დაისვას საკითხი ამ „გვიანრომაული“ ხელოვნებისა და მისი ჩამოყალიბების შესახებ, ანუ მოხდეს მისი ძირეული გადახედვა. მაგრამ საამისად მე არ გამაჩნია საჭირო ფაქტობრივი მასალა არა მხოლოდ ორიგინალური ნივთების სახით, არამედ უკვე არსებულ საკმაოდ ჭარბ და სანიმუშო გამოცემებში.

შენიშვნები

1. Al. Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Verlag der österreichischen Statsdruckerei in Wien, 1927, S. 323.
2. M. Rosenberg აღნიშნავს: „საეარაუდოდ, ეს ყოველთვის აღმანდინის თვლებია“ (Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlagen, Abt. Zellenschmelz, I, Frankfurt am Main, 1921, S.2, Anm.2), მაქს ებერტი კი წერს (Die Wolfscheimer Platte und der Goldschale des Chosroes: M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Bd. 1, 1924, S. 60): „აღმანდინის, ჩვეულებრივ, უწოდებენ აღმოსავლურ ძონს, რომელსაც მსუბუქი სილურჯე გადაჰკარავს“ (Als Almandinen pflegt man orientalischen Granaten mit etwas bläulichen Anflug zu bezeichnen). Eduard Salin და Franz Laner თავის გამოკვლევაში აირანის განძის შესახებ კალეადოსში (Mon. Piot, 44, 1949, გვ. 122), ჩამოთვლიან რა აღმოჩენების ადგილებს ევროპაში, აღნიშნავენ, რომ „წარსულში, ყოველ შემთხვევაში, ალბანდაში, მცირე აზიაში მოიპოვებოდა აღმანდინის ყველაზე სახელგანთქმული საბადოები, ინდოეთში კი მათ ამუშავებდნენ, კერძოდ, Syrian-ში“.
მწვანე ლაქვარდი – ლილა ქვა – მალაქიტი.
და ბოლოს, რაც შეეხება ინკრუსტაციის სხვა მასალებს, რომლებიც შედარებით იშვიათად გამოიყენებოდა, ეს არის მწვანე, ცისფერი და დაუფერავი მინა და (?) პასტა. მარკ როზენბერგი (Zellenschmelz, I, S.2) ეგვიპტური ცისფერი პასტის ხესბეტის შესახებ აცხადებს, რომ ეს არის ცისფერი მინა, ცისფერი ჭიქური, რომ იგი შედგებოდა პულვერიზირებული ლილა ქვისაგან; გამლვარ ცისფერ ხესბეტს კი იძლევა მწვანე მინა (იქვე, გვ. 14).
3. ტექსტის ამ ადგილას ავტორს მინიშნული აქვს რამდენიმე საკითხი, რომლებიც დაზუსტებას მოითხოვს:
ფირუზი თუ პასტა, მინა?
როგორია სახელურის გული?
ბუდეების სიღრმე?
ოქროს ფსკერის სისქე?
როგორაა გადაკრული ოქროს ფირფიტა (თაბაშირის მსგავსი თეთრი მასის სარჩულზე)?
ოქროს ფურცელი გლუვია, თუ ?
ჩანს თუ არა ნაწილების, ტიხრების მირჩილვა? (თუ მთლიანი ზოდისგანაა გამოჭედილი?)
ნონა? (მთელი სახელურისა 81,70 გრ. — გვ. 56-ა)
4. Al. Riegl, *ibid.* S. 333-334.
5. იქვე, გვ. 326-328.
6. "Hand in Hand ging die Herstellung des Musters aus solchen Motiven, die nicht nach der Natur gebildet waren sondern als komplementäre Motive aus der Grundfläche geboren, eine rein Künstlerische Existenzursache hatten...(Al. Riegl,

- ibid. S. 327). die daran zahlreich wiederkehrenden Konkaven Umrisse verraten den negativen Ursprung aus den Rankenkurven" (S. 271).
7. "Die Granatornamente sind... optisch-ebene Oberflächen raum füllender dreidimensionaler Motive, die auch nach der Tiefe abgegrenzt und zugleich von der Grund-ebene losgetrennt sind (S. 335)."
 8. "Die koloristische Grundabsicht den gleichen rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel...will die Granateneinlage in Gold rein in der Ebene, das heist mit der Farbe allein, ohne alle natürlichen Licht-und Schattenswirkungen des Reliefs, herforrufen (S. 32)" და კიდევ გვ. 351, სადაც ლაპარაკია ორნამენტის, ნახატის მოძრაობაზე.
 9. "Nach einem Grunde fragt niemand, weil das ganze ohnehin den Sindruck einer ruhenden Ebene festhält" (S. 332).
 10. Al. Riegl, ibid. S. 332; Adama van Scheltema (Die Kunst des Abendlandes, Bd. I, Stuttgart, 1950, S. 163-164) ხაზს უსვამს, რომ თანაფარდობა თვლებით შემკულ ოქროს გერმანულ და ანტიკურ ნივთებს შორის წარმოადგენს, „როგორც ჩანს, სტილის ორი ავტონომიური წყობის შერწყმას“, ამ დროს ალ. რიგლმა ყოველგვარი გარჩევის გარეშე, დაუფიქრებლად, გამოიყენა „გერმანული აღმოჩენების გაცილებით უფრო მდიდარი (reichhaltige) მასალა, რომელშიც სტილის ხასიათი გაცილებით უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთება, ვიდრე გვიანანტიკურ ნაკეთობებში“.
 11. ტექსტში მითითებულია შემდეგი დასაზუსტებელი საკითხები:
ჩანს თუ არა ცარიელ ბუდეში აღმანდინის დამაგრების ხერხი?
აქეს თუ არა ყოველ ბუდეს თავისი ფსკერი?
 12. Al. Riegl, ibid. S.345.
 - 13 იქვე, Taf. III, IV.
 14. იქვე, S. 345.
 15. ასე აღნიშნავს M. Rosenberg (Zellenschmelz, III, 1922, S. 2), იმონებს: E. Brenner, Stand der Forschung über die Kultur der Merovingerzeit, VII, Bericht der Römisch-Germanischen Kommission, 1912, Frankfurt a. M. 1955, S. 276. აგრეთვე Adama von Scheltema, ibid. S. 164, Taf. XXXIX, 2.
 16. Al. Riegl, ibid. S. 343-346.
 17. Ibid. S. 343.
 18. Ibid. S. 345.
 19. Ibid. S. 345-346
 20. დაახლოებით ამგვარად ხსნის მ. როსტოცევი ერთნაირი კულტურის გავრცელებას მკვიდრ მოსახლეობაში, დამკყობლებთან, მომთაბარე მზედარ სარმა-

ტებთან და ბოსფორის სამეფოს ბერძნებთან, შემდეგ გუთებთან, ჰუნებთან და სხვ. – შერწყმით, შერევით.

21. Л. А. Мацулевич, Серебряная чаша из Керчи (Памятники Гос. Эрмитажа, 2, Ленинград, 1926), стр. 38.
22. „ოქროს ნიღბიანი სამარხის“ სატევრის სახელურის ვარდული: „Древности Босфора Киммерийского“, I, табл. XXVII, 7.
23. ლ. მაცულევიჩის ამასთან დაკავშირებით მოპყავს ნივთები ერმიტაჟის ე. წ. ციმბირული კოლექციიდან, სადაც აგრეთვე შეიმჩნევა სხვადასხვა ფერის ჩანართების შერჩევაში ლურჯისა და მწვანის წონასწორობა ნითელ ფერთან (ლ. მაცულევიჩი, დასახ. ნაშრ. გვ. 39-40).
24. ლ. მაცულევიჩი, დასახ. ნაშრ. გვ. 41.
25. M. Rosenberg, (Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlagen, Abteilung: Zellenschmelz, I. Entstehung, II. Frühdenkmäler, Frankfurt am Main, 1921, 1922. პირველი ნაწილის შინაარსს შეადგენს ამ მოსამზადებელი ეტაპების განხილვა (Entstehung, 1921, SS. 1-44).
26. M. Rosenberg, ibid. I, S. 44.
27. იქვე.
28. იქვე, I, გვ. 42.
29. ნატურალური ზომის ილუსტრაცია (59) მოცემულია 42 გვერდზე.
30. M. Rosenberg, ibid. III, 7, Abb. 16.
31. იქვე, III, 1.
32. ამიტომაც აღწერაში ეს ფერი განსაზღვრულია, როგორც „მონაცრისფრო-ცისფერი“ (მცხეთა, I, 1955, გვ. 32).
33. შდრ. სილიად-შომლიოს ფიბულა და სხვ. (M. Rosenberg, ibid. III, 4).
34. M. Rosenberg, ibid. III, S. 7, 29.
35. შესაძლოა, ეს არმაზული მინანქარი, ე.ი. მკაფიოდ აღმოსავლური წარმოშობისა, თავისი შემუშავებული ტექნიკური თავისებურებებით გვიხსნის, თუ რატომ არის, რომ ევროპაში შექმნილი აქამდე ცნობილი მინანქრის ინკუნაბულები (ფიბულები შალანდრიდან და სილიად-შომლიოდან) – არ არის სათანადო ტექნიკურ დონეზე, როგორც მაგალითად, შალანდრის სპილენძის საფუძველი მხოლოდ ოქროს ტიხრებით (M. Rosenberg, ibid III, 1-2).
პროფ ლ. მაცულევიჩმა თავის მოხსენებაში საქართველოსა და სომხეთის მეცნიერებათა აკადემიების გაერთიანებულ სამეცნიერო სესიაზე 1948 წლის მაისში გამოთქვა მოსაზრება ამ ოქროს ნახატიანი მედალიონის შესახებ, რომელიც მთლიანადაა დაფარული მინის ფენით, რომ იგი ალექსანდრიული ტიპისაა.

36. აღენიშნავე, რომ რეინის ოლქში ხალხთა გადასახლების ეპოქის ლითონის აღმოჩენების შესახებ, სადაც ქვირული ფირფიტა დადებულია მთლიან გლუვ ფირფიტაზე, გამოთქმულია მოსაზრება მათ შორის ქსოვილის სარჩულის არსებობის შესახებ, ისევე, როგორც გუთური ეპოქის ანალოგიური ნივთებში (ცნობა ნიგში Al. Riegler, Spätromische Kunstindustrie, გვ. 272, A. Kisa-მასალების პუბლიკაციების მიხედვით).
37. Al. Riegl, *ibid.* S. 265. " daß nun die ununterbrochene tastbare Verbindung aller Teile in der Fläche nicht mehr als absolutes und prinzipielles Kunsterfordernis aufrechterhalten wurde, sondern eine Unterbruchung derselben durch optische Pausen, über welche die geistige Erfahrung(!) gleichsam die verbindende Brücke schlug, für zulässig galt" (S. 264).
38. იგი მხოლოდ პირობითად და დაშვების სახით მიანიშნებს ჩანასახების ელინისტური ეპოქის დასასრულისა (გვ. 265) და უშუალოდ წინაქრისტიანული პერიოდისათვის მიუთვინების შესაძლებლობას (გვ. 69 შენ.). იგი სავარაუდოდ მოხაზავს მიდგომათა პროტოტიპებს 269 გვერდზე შენიშვნაში და ცალკეულ მითითებებში (იქვე, გვ. 266).
39. Al. Riegl, *ibid.* SS. 273-280; 286-288.
40. "Diese Art des Durchbrücher unterscheidet sich von den bisher betrachteten in der gründlichsten Weise durch den Umstand, daß ihr nicht sozusagen eine ideale Fläche zugrunde liegt, von der sich das Muster in flachen Relief erhelt, sondern die Lamellen ganz frei im Raume komponiert erscheinen. Somit ist hier jede Reliefauffassung verschwunden und damit die Brücke zur Antike abgebrochen" (Al. Riegl, *ibid.* S 289-290).
41. მართალია, ვენის მუზეუმის ფიბულის შესახებ (ტაბ. XVI, 4-6) იგი წერს, რომ ფიბულა „შესაძლოა, უკვე IV საუკუნეს" მიეკუთვნება (გვ. 272), მაგრამ ეს არ არის მომავრებული არც აღმოჩენის პირობებით, არც აპახიდისა და სხვა ნიმუშებიდან მისი დაშორების შესაძლებლობით.
42. „Das äußerste Resultat dieser Entwicklung, das wir bisher (in der Verzierung des Fußstückes der Fibel von Apahida) kennen gelehrt haben, müssen wir ganz streng genommen doch noch eher, dem mittellömischen als dem spätromischen Stile zuweisen, den ein bestimmter Rest von Reliefbedeutung war diesem spätesten Ausläufer des kaiserrömischen Durchbruches noch ebenso eigen wie seinen ersten Anfängen in der beginnenden Kaiserzeit~ (S. 288).
43. Al. Riegl, *ibid.* S. 274.
44. იქვე, გვ. 288.
45. იქვე, გვ. 290.
46. „Das Filigran als taktisch-gekörntes, aber nur der Ebene kombinierbares Element ist ein unzertrennlicher Begleiter aller jener Kunstperioden gewesen, die mit

taktischen Motiven flächenhafte Wirkungen angestrebt haben: daher hat es in der archaischen Zeit bis in die klassische reiche Verwendung gefunden, ist es in der hellenistischen Periode zurückgetreten und hat es seit dem dritten Jahrhundert der Kaiserzeit allmählich, aber stetig wieder an Terrain gewonnen~ (A.Riegl, *ibid.* S. 307).

47. "In der strengsten Zeit spätrömischer Kunst ist das Filigran nur in den entlegensten Grenzgebieten des Reichs nachweisbar, wogegen es mit der zunehmenden Rückkehr zu einer taktischen Auffassung, namentlich in der oströmischen Kunst seit Justinian, wiederum an Geltung gewonnen hat (A.Riegl, *ibid.* S. 287, Anmerkung).

თავი II

განხილული სამი ნიეთი არმაზის ნეკროპოლის სამარხების პიტიახშთა სამკაულების მხატვრული გაფორმების ნამყვანი ნაირსახეობების ძირითად, საჩვენებელ ნუმუშებს წარმოადგენს. ამ პირადი მოხმარების ნიეთების უპირატესი ნიშანია – ფერადი თვლებისა და ოქროს ელვარების უღერადობაზე დაფუძნებული ფერადოვნება; ნახატები – წმინდა ორნამენტული, გეომეტრიულია, ე.ი. აბსოლუტურად გულგრილია გარე სამყაროს საგნების რაიმე სახით ასახვისადმი. ტექნიკური ხერხები, რომლითაც ოსტატი აღწევს აღნიშნულ შედეგებს, საკმაოდ მრავალფეროვანია; უკვე განხილული რამდენიმე მხატვრული ხერხის (დაახლოებით ექვსი) გარდა გვაქვს კიდევ სხვებიც და კომბინირებულებიც. ჩვენს წინაშეა დიდი ორნამენტული მხატვრული კულტურა – აი, არმაზის ნიეთების არსი, როგორადაც იგი გვევლინება სამ განხილულ ნიეთში და როგორც უნდა განესაზღვროთ იგი მთელი მათი შემადგენლობის მაგალითზე. განხილული ნიეთები სხვადასხვა დროის სამარხებიდანაა აღებული: ახ. წ. II საუკუნის I ნახევარი, მისი ბოლო და III საუკუნის შუა წლები, ე.ი. ისინი ერთმანეთისაგან საშუალოდ ნახევარი საუკუნითაა დაშორებული. ამ ნიეთებზეც შეგვიძლია მივიანშნოთ განვითარების გარკვეული მიმართულება, ზემოაღნიშნულ საერთო ძირითად მხატვრულ კონტრასტულ გადანყვეტათა შეპირისპირებით, რომლებიც შედეგაბა მთელის მცირერიცხოვანი ფერადოვანი ინგრედიენტების დაპირისპირებისაგან. II ს-ის I ნახევარში დეკორატიული ამოცანის გადანყვეტა ხდება ოქროს ზედაპირზე ფერადი თვლების დამაგრებით, აპლიკაციით. ამასთანავე, ორივე შემადგენელ მომენტს აქვს მომრგვალებული, თანმიმდევრულად მოსრიალე ზედაპირი. III საუკუნის შუა წლებისათვის გამოუმუშავდება მიდგომა ზედაპირის მკაფიო გამიჯვნისა მთლიან სიბრტყეებად, წახნაგებად, ფერადი ქვები კი ოქროს ზედაპირთან გასწორებულ ერთიან სიბრტყეს ქმნის. თუმცა აპლიკაციის გამოყენება და ზედაპირზე დადებული ქვების მომრგვალებული ფორმაც განაგრძობს არსებობას.

პიტიახშთა ნეკროპოლი არმაზში მხოლოდ 1940 წლის გათხრებით გაიხსნა. შემდეგი გათხრების შედეგად აღმოჩენილი სამარხები უკვე რიგითი ხასიათისაა, თუმცა ქრონოლოგიურად თანადროულ ან მათთან მიახლოებულ სამარხებში გვხვდება ამავე მხატვრული სტილის ნიეთები, რომლებიც ზოგად მიმოხილვაში ქვემოთ იქნება მოხმობილი. პიტიახშთა 9 სამარხიდან – სამი სრულიად გაძარცვული იყო, 5 განსაკუთრებით მდიდრული, ერთი კი (IX) იყო ბავშვის სამარხი ნიეთების შეზღუდული რაოდენობით. ასპაერუკ და ბერსუმა პიტიახშების მამაკაცთა სამარხების საინტერესო თავისებურებაა მათში იარაღის არარსებობა. არის მხოლოდ სატევარი – ასე ვთქვათ, მაშინდელი ჯაყვა. იგივე მდგომარეობაა – ყველა მონაცემებით – ბორისა და კლდეეთის მამაკაცთა სამარხებში. ოქროს სამკაულთა სიმრავლის პირობებში,

არავითარი მინიშნება არ არის თავსამკაულზე. ჩნდება მოსაზრება, რომ ეს უკანასკნელი, ანუ გვირგვინი, ისევე, როგორც მახვილი – სახელმწიფო ხელისუფლების ინსტიტუტებს წარმოადგენდა და როგორც მოგვიანებით შუა საუკუნეების საქართველოში, მემკვიდრეობით გადადიოდა. და ბოლოს, ორივე მამაკაცის და ერთი ქალის (VI) სამარხების თავისებურებას მათში ვერცხლის ფურცლებით შემოკრული მუხის გამოჩარხული ფეხების არსებობა წარმოადგენს. საშუალო ზომისა და ერთნაირი გაფორმების ასეთივე ფეხები, უკვე ნახევარი საუკუნეა, რაც ცნობილია სოფ. ბორში (იმერეთი) შემთხვევით და უსისტემოდ გახსნილი სამარხებიდან – იქ ისინი, სულ ცოტა, ოთხი ტიპისა იყო, თუმცა არასრული კომპლექტებით.¹ შემდეგ ბაგინეთის სამარხიდანაც (1946 წლის გათხრები-N1) ცნობილია ოთხი ფეხისაგან შემდგარი სრული კომპლექტი გრიფონის პროტომების გამოსახულებით; ბორის ზოგიერთ ფეხზეც ასევე ცხოველის თავებია. ბუნებრივია ვივარაუდოთ, რომ ეს დაბალი ფეხები 17/19, 29/30 და მხოლოდ ზოგიერთი 35 და 50 სმ. სიმაღლისა, ოთხი ფეხისაგან შედგენილი კომპლექტებით, მეცნიერულად გახსნილ სამარხებში სწორედ მიცვალებულის სარეცლიდან წარმოსდგება (და არა სკამიდან): აკად. ს. ჯანაშიამ გამოთქვა მოსაზრება, რომ ეს ფეხები წარმოდგება იმ პარადული სარეცლიდან, რომელზეც მიცვალებული რიტუალის შესასრულებლად იყო დასვენებული და რომელიც შემორჩა ქართულ ენაში „სარეცლის“ სახელწოდებით. შეიძლება გვეფიქრა, რომ მიცვალებული საფლავში ჩასვენებული იყო ამ სარეცლით. მაგრამ ეჭვს იწვევს სერაფიტას სამარხში ამგვარი ფეხების ორი კომპლექტის არსებობა (35 და 20 სმ-ის სიმაღლისა). თუ წარმოვიდგენთ ასეთ ორსართულიან შემადგენლებს და მასზე დასვენებულ ცხედარს, სარკოფაგში, რომელშიც ის იყო დასვენებული, საამისო საკმარისი სიმაღლე არ არის. ამიტომ დასაშვებია, რომ ასეთ სარეცელს შლიდნენ მიცვალებულის სარკოფაგში ჩასვენებისას და სამარხის ინვენტარში მხოლოდ ვერცხლის გარსაკრავიან ფეხებს ათავსებდნენ. ამ მოსაზრებას ადასტურებს III სამარხში ვერცხლის ფეხების აღმოჩენა ერთ გროვად.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის გეგმაზომიერი გათხრების შედეგად გახსნილი არმაზის პიტიანშთა ნეკროპოლი ინვენტარის სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს. მაგრამ ნივთების მხატვრული ხასიათით არ წარმოადგენს საქართველოში ერთადერთსა და განცალკევებულს. პირიქით, ამგვარი ხასიათისა და ტიპის აღმოჩენები ყვეყნის სხვადასხვა კუთხეშია გაკეთებული.

ასე, 1941 წლის ნოემბრის პირველ რიცხვებში გზის გაყვანისას სადგურ ზესტაფონიდან 5 კილომეტრის დაშორებით, ე.ი. ჯერ კიდევ ანტიკური მწერლებისათვის ცნობილი კოლხეთის დიდი ცენტრის – ქალაქ სარაპანისის, ანიდელი შორაპნის მახლობლად, სოფელ კლდეეთთან შემთხვევით

აღმოჩნდა სამარხები. მოსწავლეთა პირველი შემთხვევითი აღმოჩენების და მათი პედაგოგის შეტყობინების შემდეგ, საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილების მიერ, განყოფილების ხელმძღვანელის დ. ლომაძის ხალმძღვანელობით და ისტორიის ინსტიტუტისა და საქართველოს მუზეუმის თანამშრომლების გ. გობეჯიშვილის, გ. ლომთათიძის, დ. კაპანაძის, ს. მენ-თემაშვილის, ფოტოგრაფის, მხატვრისა და ტოპოგრაფის მონაწილეობით ადგილზე დეტალური გათხრები ჩატარდა. ყველაფერმა ამან მოგვცა შესა-ნიშნავი მასალა გრუნტის სამარხებიდან, რომელთა ნაწილი გვიანდელი იყო.²

1942 წელს მდ. სუფსაზე ტანკსაწინააღმდეგო თხრილის გათხრის დროს შავი ზღვის სანაპიროზე ქ. სუფსასთან, ურეკის საბჭოთა მეურნეობის ტერიტორიაზე აგრეთვე აღმოჩნდა ამავე ხასიათისა და შემდეგში კი მათთან ქრონოლოგიურად ახლო დროის სამარხები, რომელთა ნივთები ორი აქტით (1942 წლის 2 ივლისი და 16 სექტემბრის) გადაეცა საქართველოს მუზეუმს.³

მაგრამ ჯერ კიდევ 40-45 წლის წინათ სოფ ბორში, რომელიც ქ. შორაპნიდან კლდეეთისაგან განსხვავებული მიმართულებით და უფრო შორს მდებარეობს, ადგილობრივმა მცხოვრებმა მაჭავარიანმა რამდენჯერმე ჩაატარა არაპროფესიული და ნაწილობრივ მძარცველური გათხრები ნიაღვრით ჩამორეცხილ ნაკვალევზე. მისი „აღმოჩენების“ ნაწილი მოხვდა ერმიტაჟის კოლექციაში და შემდგომში ნაწილობრივ გამოქვეყნდა ე. პრიდიკის მიერ, რომელმაც გამოთქვა მოსაზრება, რომ ნივთები ნარმოდ-გებიან რამდენიმე, შესაძლოა, მრავალი სამარხიდან: ნივთების ერთმანეთთან კავშირი, სამწუხაროდ, არა თუ არ იყო დაფიქსირებული აღმოჩენის მიერ, პირიქით, შეგნებულად და განზრახ დაფარული და არეული, ისევე, როგორც ვერ გახდა შესაძლებელი აღმოჩენის ადგილის ზუსტი დადგენა; იაკობ სმირნოვი მის მიერ სოფლისა და აღმოჩენის დაგვიანებულად მონახულების შესახებ ლაპარაკობდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მრავალმნიშვნე-ლოვანი მსუბუქი ჩაჯინებით.⁴

არმაზის გარეთ აღმოჩენილი ხარისხობრივად და რიცხობრივად ამ მდიდარი მონაპოვრების გარდა, არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ რიგითი სამარხებიდან ან ცალკეული ადრეული აღმოჩენებიდან შემოსული ამავე წრის ნივთების მცირე რაოდენობა. და ბოლოს, ზოგიერთი ნივთი კავკასიონის ჩრდილოეთი კალთებიდან და ხეობებიდან – სამწუხაროდ, ცუდად ან აშკარად მცდარად დათარიღებული. ესაა ინკრუსტირებული ნივთები იამიდან, ზემო რუთხიდან, კამუნტიდან და, ნაწილობრივ, ბრინჯაოს ნივთები. ისინი ჯერ კიდევ ნ. კონდაკოვმა მოიხსენია, შემდეგ კი უფრო დანერვილებით გამოაქვეყნა პ. უვაროვამ.⁵

ამგვარად, ამავე წრის ნივთების ახლახან დასახელებული უფრო მსხვილი და მკაფიო ჯგუფების წყებას, არმაზის პიტიახშთა რამდენიმე სამარხის გარდა, გამოჰყავს ეს უკანასკნელნი იზოლირებული მდგომარეობიდან და – უფრო მეტიც – უჩვენებს, რომ ეს მხატვრული კულტურა გავრცელებული

იყო მთელს საქართველოში, როგორც დასავლეთში ("კოლხეთი"), ისე აღმოსავლეთში ("იბერია") და, შესაძლოა, ამ უკანასკნელთან დაკავშირებულ ალბანეთში, რადგან მისი ნივთები გვაქვს გურიიდან, შავიზღვისპირეთიდან, შორაპნის მიდამოებიდან იმერეთში, ლეჩხუმშიდან, ქართლიდან და თვით საქართველოს მაშინდელი დედაქალაქიდან – არმაზიდან და სამთავროს ველიდან და ბოლოს, კახეთიდან და პერეთის საზღვრებიდან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს არაა სათბურში გამოყვანილი ქვეყნის ზედაფენის კულტურა, არამედ მთელი ხალხის მხატვრული კულტურა, არეკლილი და ძვირფას მასალებთან მისადაგებული მმართველი ზედაფენის შეკვეთით.

უფრო მეტიც, ოქროს ნივთები – ერთი მხრივ და ვერცხლისა – მეორე მხრივ, ბუნებრივად ერთეობა და უკვე იყო ჩართული, არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის მიხედვით, ჩვენი ნელთალრიცხვის პირველი რამდენიმე საუკუნის ევროპული კულტურის მოვლენათა ფართო გარემოცვაში. ამ ნივთების შემადგენლობაში უკვე აღნიშნულ სხვაობათა გამო თვით მათი განსაზღვრა განსხვავებულ გაშუქებას იღებს.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არმაზის ტიპის ნივთების თარიღის საკითხთან დაკავშირებით სამეცნიერო ლიტერატურაში ხელოვნების ისტორიკოსებმა ორი სრულიად განსხვავებული განსაზღვრება და მტიკიცებულება შემოიტანეს. ერთის თანახმად – ეს პროდუქცია რამდენიმე საუკუნით უფრო გვიანდელია, ვიდრე ახ. წ. II და III საუკუნეები; პროდუქცია წარმოადგენს კანონზომიერ განვითარებას ანტიკური, ბერძნულიდან მომდინარე ხელოვნებისა, რომელიც მიმართულია ელინისტური, გვიანი საიმპერატორო ხანის რომის ხელოვნების სკულპტურულ და პლასტიკურ გამომსახველობისაკენ; მეორე მოსაზრების მიხედვით, რომელიც არ ითვალისწინებს არა მარტო მოცემული მხატვრული მოვლენის განვითარების, შექმნის, გენეზისის საკითხებს, არამედ სტოვებს მათ განხილვისა და აღნუსხვის გარეშეც კი და მხოლოდ ცდილობს არქეოლოგიურად დაადგინოს მდიდრული სამარხებიდან წარმომავალი ამგვარი პროდუქციის ცალკეული ნივთების თარიღი, ეს ნივთები განეკუთვნება არმაზის პიტიახშთა სამარხების უძველესი ნივთების შექმნის წინარე, ან უფრო ადრეულ ორ საუკუნეს. ამ მეორე მოსაზრების ავტორებმა, რომლებიც მშვენივრად იცნობდნენ და დიდად აფასებდნენ ა. რიგლის გამოკვლევათა ღირსებას, ეს მოსაზრება გამოთქვეს პირველ მოსაზრებიდან ათწლეულის შემდეგ, მაგრამ დასტოვეს იგი სახელოვნებათმცოდნეო დასაბუთების გარეშე. ამგვარი დასაბუთება არ მოგვცა არც მ. როსტოცევემა 10-15 წლის შემდეგ სკვითურ-სარმატული პრობლემის ზოგადი და საკმაოდ ბუნდოვანი გადმოცემის დროს. ამგვარად, მდიდარი ახალი მასალა, რომელიც შემოდის სამეცნიერო ხმარებაში, ბუნებრივად საჭიროებს მთელი საკითხის გაშუქებას არსებული დებულებებისა და ვარაუდების ყოველმხრივი განხილვით, რათა გაღრმავდეს, დასაბუთდეს ან უკუგდებულ იქნას ზოგიერთი მათგანი, ან მათი ესა თუ ის მხარე. ეს

გარემოება ამართლებს ცდას მოხდეს არმაზის პიტიახშთა სამარხების ინვენტარის შემადგენელი ნივთების ცალკეული ჯგუფებისა და ამავე პერიოდის სხვა აღმოჩენების დახასიათება და მთლიანობაში განისაზღვროს მთელი კულტურა და მისი მატარებლები.

საკითხის გადახედვისათვის საჭირო ფაქტობრივი ფუნდამენტის შესაქმნელად მივმართეთ საქართველოში აღმოჩენილ ამ ეპოქის ნივთებში მხატვრული გამომსახველობის ცალკეული ხერხების განხილვას.

1. პირველ დიდ ჯგუფს, რომელიც მკაფიოდ იქნა გამოყოფილი არმაზის ყველაზე ადრეულ პიტიახშ ასპავრუკის სამარხში, რომლის სატევრის ქარქაში ზემოთ დანერილებით განვიხილეთ ა. რიგლის მტკიცებულებებთან შეპირისპირებით, შეადგენს ოქროს ნივთები ზემოდან დადებული ნითელი (ალმანდინი), მწვანე (მინა, ფირუზი) და სხვა ფერთა აქცენტებით. პიტიახშ ასპავრუკის ოქროს ნივთების ანალიზის დროს არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ მხატვრული შეხამებები ყოველთვის ნყდება მხოლოდ ძირითად ზედაპირზე ზედდებით: ეს არის ოქროზე ნაირფერი ფერადოვანი აქცენტები – ნითელი ალმანდინები, ცისფერი ფირუზები და ასპავრუკისე სატევრის ქარქაშიდან ცნობილი მწვანე მინები და მინანქრის მედალიონი. მეორე მხრივ, გვაქვს გარკვეული რაოდენობის რამდენიმე ფორმის (გლუვი, ამოტივიფრული, მსხვილი და მომცრო საკიდებით) მცირე ზომის ოქროს მრგვალი ფირფიტები, პატარა ბრტყელი ზარაკები და მცირე ზომის სარტყელის (?) ბალთები, რომლებიც ტანსაცმელზე იყო დაკერებული პატარა კილოების მეშვეობით. ე.ი. ოქრო ისევე შეხამებული იყო ქსოვილის ფერადოვნებასთან ზედდების პრინციპით. პიტიახშის შემკულობის ძირითად ნივთებს შეადგენდა ოქროს მრავალრიცხოვანი სამკაული ალმანდინების აპლიკაციით, როგორცაა სატყელი (2, ტაბ. I bis), რომელზეც ასპავრუკი სატევარს ატარებდა, მსგავსი მედალიონების მეორე ჯგუფი, სარტყელის ცალკეული ფრაგმენტები, ხუთი ოქროს მძივი ალმანდინებით, და ბოლოს, სახელობითი საბეჭდავი (ტაბ. I, 1).

ასპავრუკ პიტიახშის სარტყელი შედგება სულ ცოტა 11 ამგვარი ცალკეული ფერადოვანი რგოლისაგან, რომლებიც თავდაპირველად შესაძლოა ჩარჩოზე იყო დამაგრებული. ნაწილობრივ ორმაგი, ნაწილობრივ კი სარტყელის ბოლოსავით ღრუ ოქროს ფირფიტები შემკულია ზემოდან დამაგრებული დეტალებით, რომლებიც მთლიანობაში გეომეტრიულ დეკორატიულ ნყობას ქმნის. სწორკუთხა ფირფიტებს ერთიანი ნახატი აერთიანებს – ცენტრიდან განლაგებული ხუთი ზედდებული ალმანდინი და გარეთა ოთხ თვალს შორის განთავსებული სპირალისებრი ფიგურა, შედგენილი ისეთივე მავთულისგან, როგორც გარს უვლის თვალბუდეებს;⁶ ფიგურის ყოველი ხვეულის ბოლო შემკულია ცვარას ოთხმარცვლიანი პირამიდისებრი ჯგუფით. ამას გარდა, ფირფიტის კიდეს დაუყვება წინვისებურად განლაგებული ოქროს ორმაგი გრებილი მავთული.

პატარა დასაკერებელი კილიტები, შესაძლოა, თვით ქულაჯის, სახე-
ლოებისა და სხვა ნაწილთა სამკაულია – ისევე სასანიანის გამოსახულებიანი
ვერცხლის ლანგრის მიხედვით II სამარხიდან. მნიშვნელოვანია, შევეცადოთ
სარტყლისა და სხვა ამგვარი რგოლების ერთიან სურათად შეჯერება.

დამახასიათებელია, რომ ფირფიტის კუთხეებში განლაგებული ოთხი
აღმანდინი თავისი ფორმით ემთხვევა აღმანდინისა და ფირუზის თვლებს,
რომლებიც დამაგრებულია II-III საუკუნეების მიჯნის სამარხში აღმოჩენილ
სერაფიტას ყალსაბამის კოლოფის სარქველზე, ისევე, როგორც მასზე
დადასტურებული ცვარას გამოყენება, ქრონოლოგიურად გადაადგილდება
უფრო შორს – II საუკუნის II ოცნლეულში.

ფერადოვანი აქცენტებით შემკული 10 მრგვალი მედალიონისაგან
შედგენილი მეორე ანალოგიური ნაკრები აღმოჩნდა ასპავრუკის იმავე
სამარხში და – როგორი უცნაურიც არ უნდა იყოს, იდო ქვის ფილაზე,
სავარაუდოდ, მიცვალებულის მკერდიდან ნელამდე ხაზზე, დაახლოებით
იქვე, როგორც სარტყელი და სატყერის ქარქაში. სხვადასხვა ზომის ეს
მრგვალი მედალიონები (სარტყელის სწორკუთხა ფირფიტებიც სხვადასხვა
ზომისაა, მცირდება სარტყელის ბოლოებისკენ) ერთი ტიპისაა, თუმცა მათი
სამკაული განსხვავდება, როგორც ცენტრალური ფერადოვანი ლაქით, ასევე
მისი მოჩარჩოებით. ცენტრში მოთავსებული აღმანდინები ოვალური
ფორმისაა და თითქმის ერთი ზომის. მხოლოდ ერთი მედალიონია
მნიშვნელოვნად უფრო დიდი დიამეტრისა და მისი ცენტრალური ლაქა
სიდიდით თითქმის ორჯერ აღემატება დანარჩენ აღმანდინებს – ესაა
სერდოლიკზე ამოკვეთილი მზა intaglio ქალის პროფილური ბიუსტი.
ცენტრში ფირუზებით შემკულ მედალიონებში ფირუზის თვლები სხვადასხვა
ფორმისაა – ხან შევიწროებული ერთი ბოლოსკენ, როგორც აღმანდინები
სარტყელის სწორკუთხა ფირფიტების კუთხეებში, ხან სრულიად თავისებური
ფორმისა, ცალ მხარეს სამი წამახვილებული ნაწილით, რომლებიც რკალითაა
გაერთიანებული. ამ უკანასკნელი ფორმის ფირუზით შემკული ოთხი
მედალიონიდან ორი უფრო მცირე ზომისაა, ორი კი უფრო მსხვილი, ქალის
ბიუსტიანი კამეოს მედალიონის ზომისა. მათ აქვთ დამატებით ორ-ორი
ოქროს ზოლი, რომლებიც გაყრილია მედალიონის კიდეების ნახევრეტებში.
ოვალური აღმანდინებით შემკული ეს ზოლები ამაგრებდნენ თასმას. ამ
თასმებით ხაზგასმული იყო ცენტრალური ფირუზის მიმართულება,
რომელსაც სამოსლის შემკულობაში თავისებური ფორმა ჰქონდა. ამ
მდებარეობით უთუოდ უნდა ვიხელმძღვანელოთ ამავე ფორმის ფირუზის
თვლებითა და ცენტრალური ოვალური აღმანდინით შემკული მცირე
მედალიონების განლაგების დროს, ანუ ისინი უნდა განლაგდეს მედალიონთა
განაწილების ხაზის გარდვიგარდმო. მხოლოდ ერთადერთი მედალიონი ცალ
მხარეს ნაწვეტებული ფირუზით, – ალბათ ათი მედალიონისაგან შედგენილი
სერიის დამასრულებელი – უნდა მიმართული იყოს თავისი დაგრძელებული

ფორმით მთელი სერიისაკენ ისევე, როგორც გემიანი მედალიონი მის სათავეში - თუ ჩათვლით, რომ ეს სერია ევრტიკალურად იყო განლაგებული. თუ კი მივიჩნევთ, რომ იგი, - რაც უფრო სავარაუდოა, - განლაგებული იყო პორიზონტალური რიგით (შესაძლოა, ტანსაცმლის საყელოს გაყოლებაზე, როგორც II სამარხის სასაწურ ლანგარზე), მაშინ გემით შემკული მედალიონი, სხვათა მსგავსად, ყველა შემთხვევაში სიმეტრიულად განლაგდებოდა გემიანი სერიის წინა „ცენტრიდან“ ზურგის მხარის ცენტრის ლანცეტისებური ფირუზის მიმართულებით. ჩვენს მედალიონებზე ცენტრალური ფერადოვანი ლაქის მდებარეობის ამგვარი განსაზღვრით ჩვენ ვიღებთ გასაღებს მათ გარემომცველ წერილ ზედნაღებ სამკაულთა განსახილველად პიტიახშ ასპავრუკის დროის შესაბამისად: ყველგან ხაზგასმულია შუა ევრტიკალი, ზოგან ორი, ზოგან კი ერთი ლაქით. ამ ჯაჭვის ორივე ცენტრალური რგოლი შემკულია ერთ ხაზზე განლაგებული ორ-ორი ალმანდინით ზემოთ და ქვემოთ, რომლებიც განსაზღვრავენ მათ შორის მარჯვენა და მარცხენა ნახევარწრეებზე დანარჩენების განთავსებას - დიდ მედალიონზე 4 და 3 (!), პატარაზე 4 და 4. ანუ ამ ალმანდინების განლაგება არ გულისხმობს დეტალურ სიზუსტეს, არამედ მიზნად ისახავს საერთო ნონასწორობას. ასევე ორ-ორი ალმანდინი ზემოთ და ქვემოთ განაპირობებს ალმანდინის ამ მომჩარჩოებელი სამკაულის განაწილებას ორ პატარა მედალიონზე რთული კონფიგურაციის ფირუზებით ცენტრში. ორივე გვერდით ნახევარწრეზე აქ სამ-სამი თითქმის მრგვალი ალმანდინია. სამ სხვა წყვილზე თითო ფერადოვანი აქცენტია ზემოთ და ქვემოთ. კაუჭებიანი დიდი მედალიონების წყვილი, ბუნებრივია, ფართოდ სვამს ალმანდინების წყვილს კაუჭების გვერდებზე, ამასთანავე ერთერთი მათგანის ფორმა თითქოს ფირუზის წვეტიან შვერილებს აგრძელებს. ყოველ მედალიონს ათ-ათი ალმანდინი შემოუყვება. მთლიანად ალმანდინიანი პატარა მედალიონების წყვილს ევრტიკალზე ორი კვადრატული ალმანდინის თვალი აქვს, გვერდითებს კი 5 და 4 ოვალური ფორმისა. და ბოლოს, უკანასკნელი წყვილია, რომელსაც აგრეთვე ცენტრში ოვალური ფორმის ალმანდინები აქვს, გარშემო კი ალმანდინის და ფირუზის თელების მონაცვლეობა. ევრტიკალზე - ზემოთ ალმანდინი, ქვემოთ კი ფირუზია (resp. პირიქით), ისე რომ პირველი შთაბეჭდილებით შესაძლოა გეფიქრა სიმეტრიულ განაწილებაზე მარცხნივ და მარჯვნივ. მაგრამ თუ შევადარებთ ამ ჯგუფის სხვა მედალიონებს, რომლებზეც ორივე მხარეს, მარცხნივ და მარჯვნივ ქვების სხვადასხვა რაოდენობაა და განვიხილავთ საკუთრივ ამ წყვილს, დავინახავთ, რომ თელების განაწილება ნაკარნახევი იყო არა ფერადოვანი ლაქების სიმეტრიული განაწილებით, არამედ მათი უბრალო მონაცვლეობით, ალტერნირებით. ე.ი. ის მიზანდასახულება, რომელიც ჩვენ დავადგინეთ სერაფიტას ყელსაბამის ანალიზის დროს, წამყვანად უნდა მივიჩნიოთ განსახილველ მედალიონებში. ამის ხაზგასმა აუცილებელია, რადგან ჯერ

კიდევ ადრეული შუა საუკუნეების მარტვილის ცნობილ ენკოლოპიონზე, ტიხრული მინაქრის ვედრებით ენკოლოპიონის შიგნით და ოთხი სევადიანი სცენით ზურგის მხარეზე (კარების გარეთა მხარეზე მინაქარი დაკარგულია),⁷ გარეთა ჩარჩოზე ლალისა და ზურმუხტის თვლების იგივე მონაცვლეობა გვაქვს, როგორც არმაზის ნივთებზე.⁸

ყველა ამ მრგვალ მედალიონზე აღმანდინები და ფირუხები მოთავსებულია მედალიონზე დარჩილულ შესაბამის სადა თვალბუდეებში. დიდი ცენტრალური ბუდეები დამატებით შემოფარგლულია ოქროს მავთულით, რომელიც დასერილია გავარსის მიბაძვით. მათ გარშემო დარჩილული წერილი ფერადოვანი აქცენტები მხოლოდ სადა თვალბუდეებით შემოიფარგლება. მედალიონების გარეთა კიდევ ასევე მირჩილული ოქროს მავთულითაა შემოსაზღვრული, რომელზეც ასევე გავარსის მიბაძვით ჩანაჭდეგებია გაკეთებული.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გვაქვს კიდევ ოთხი დამოუკიდებელი ფირუხი, იმავე უცნაური სამკბილა მოხაზულობისა, როგორც მრგვალ მედალიონების ცენტრში; ყოველი მათგანი დამოუკიდებლად ჩასმულია ოქროს ბუდეში, რომელიც გლუვია ზურგის მხრიდან და რომლის კილოთი ისინი მაგრდებოდნენ სარტყელზე. ბუდის კონტური აქაც შემოსაზღვრულია გავარსის იმიტაციის ოქროს მავთულით.⁹

ერმიტაჟმა შეიძინა სოფ. უსახელოში, ლეჩხუმში აღმოჩენილი ასპაერუკის სარტყლის ფირფიტების ტიპის ბალთა. ფირფიტის შუაგულში დიდი რომაული გემაა, ზუსტად დათარიღებული ნერონის ეპოქით (54-68 წწ.), ე. ი. ან.წ. I საუკუნის მესამე მეოთხედით; მის გვერდებზე წერილი თვლებია და სამკუთხედებად დაჯგუფებული ცვარა, თვალბუდეების გარშემო კი გავარსისებურად დასერილი მავთულია.¹⁰ უსახელოს აღმოჩენებიდან შექენილი ნივთებიდან ამ ერთი ბალთის გამოცემისას ე. პრიდიკმა იგი თითქოს გემის მეშვეობით დაათარიღა, რაც ცოტა არ იყოს, დაუშვებელია.

ანალოგიურად დამუშავებული 9 ფირფიტა კლდეეთშიაც არის აღმოჩენილი, სავარაუდოდ, ისინი თავსამკაულის ნაწილებს წარმოადგენდნენ, რადგან მათ აქვთ ჭკირული ზედა ნაწილი და თავისუფლად ჩამოკიდებული საკიდები.¹¹ ისინი სხვადასხვა ზომისაა. მათი ნაწილი დაზიანებულია, როგორც ჩანს, აღმოჩენთა მიერ; ისე რომ მათი თავდაპირველი რაოდენობა გაურკვეველია. თუმცა საშუალოდ ყოველი მათგანის სიგანე 4 სანტიმეტრამდეა, ე.ი. მათი საერთო სიგრძე 30-35 სმ., ანუ შესაძლოა, ისინი ამკობდნენ თავსაბურავს (კეფამდე). ამ ფირფიტების ცენტრალური ქვა მოლურჯოდ ეღვარებს (აქატი?). კუთხეებში ოთხი მცირე ზომის აღმანდინია. სულ წერილი თვლები, ან მომწვანო პასტაა – ზედა სამკუთხედში და ჩიტების თვლების შსგავსად მათზე დამაგრებულნი. ყველაფერი შემკულია ცვარათი, როგორც ცალკეული პირამიდებით, რომლებიც შედგენილია სამი ან მეტი მარცვლიდან მოყოლებული. თხუთმეტამდე. გავარსითაა შემასაზ-

ღერული თვალბუდეები, ზედა სამკუთხედები, ჩიტების კონტურები და მათი „ნახატის“ ცალკეული ნაწილები. ფირფიტების ზედა ნაწილში დასმული ჩიტების წყვილებზე შეიძლება კარგად დაინახოთ, თუ რამდენად პირობითად აღიქვა ქართველმა ოსტატმა მისთვის უცხო ეს მოტივი: ყოველი წყვილი განსხვავდება ერთმანეთისაგან, სხეული ყოველ შემთხვევაში ახლებურადაა დამუშავებული ხაზებით, ზედდებული „თვალებით“, სამკუთხედებად განლაგებული მარცვლებით და სხვ.¹² საკიდები შედგება ოქროს მრგვალი სადა ფირფიტებისაგან, მირჩილული კილოთი, რომლითაც მიმაგრებული არიან უბრალო ძეწეზე. ამგვარი საკიდები იყო სამ-სამი, ნახვრეტების მიხედვით რომ ეიმსჯელოთ, შესაძლოა ზოგან იყო ოთხ-ოთხი ან ხუთ-ხუთი. ყველა ფირფიტის თვალბუდე, გარდა ყველაზე მაღალისა, სადა კი არ იყო, არამედ შედგებოდა სამკუთხედების გაბმული მწკრივისაგან, რომელთა გადმოლუნული წვერები ამაგრებდა ქვას.

2. ახ. ნ. II საუკუნის მესამე მეოთხედისა და დასასრულის გვერდი-გვერდ მდებარე ქალის ორ ძალიან მდიდრულ სარკოფაგში (VI და VII), რომელთა ინვენტარის ნაწილი კომპოზიციის დეტალებითა და ტექნიკით ძალზე ახლოა ერთმანეთთან, გვაქვს თითო ყელსაბამი, რომელიც ძირითადად შედგება გულზე ჩამოკიდებული კოლოფისაგან. ამგვარი ყელსაბამი, სავარაუდოდ, მშვენიერი სარაფიტასი, პიტიახმ ზევანის ქალიშვილისა და „ეპიტროპის“ იოდმანგანის მეუღლისა (ტაბ. IV), აღმანდინებითა და ფირუზებით შემკული, ზემოთ უკვე დანერილებით განვიხილეთ. გამოვალინეთ მისი თავისებურებები, როგორცაა ყელის რგოლისა და გულზე ჩამოკიდებული კოლოფის კედლების ჭვირულობა, კოლოფის კიდესა და თვალბუდეების გარშემო გავარსისა და გავარსისებურად დაჭდებული მავთულის გამოყენება – ელემენტი, რომელიც ფართოდ იყო გამოყენებული უკვე ასპავრუკის ცალკეულ ნივთებში.

საპარადო ყელსაბამი VII სამარხიდან (VII, 16), სერაფიტას ყელსაბამის მსგავსად, წარმოადგენს ყოველმხრივ განსაკუთრებულად გამორჩეულ მხატვრულ ნაწარმოებს (ტაბ. IX). ისიც შედგება 5,3 სმ-ის დიამეტრის ბრტყელი (1 სმ. სიმაღლის) კოლოფისაგან, რომელიც მტკიცედაა დამაგრებული ნატიფად დამუშავებულ, რბილად დრეკად ძეწეზე, რომელიც ოქროს ძაფებისაგან ნიწვისებურადაა დანული (46 სმ-ის სიგრძის). ეს არის ტიპური ნამუშევარი; იგი უკან დიდი დუგებით იკვრება. კოლოფი შედგება ერთმანეთთან კარგად მორგებული სახურავისა და ფსკერისაგან. სახურავის ცენტრალურ სამკაულად გამოყენებულია მუქი ამეთვისტო, რომლისაგან ოსტატურად გამოკვეთილია ვერძის თავი სრული მოცულობით. ეს ამკარად, შემოტანილი ძვირფასი ნივთია. იგი უპირატესად და ყველაზე ძლიერად ახდენს შთაბეჭდილებას ფერადოვნებით, მუდმივი ელვარებითა და გამოიყოფა თავისი გარემოცვიდან ქვის ზედაპირების ანარეკლებით. ამ

გამჭვირვალე და მოციმციმე, მუქი სოსანისფერი ამეთვისტოს გარშემო მჭიდრო მწკრივად მონაცვლეობით დარჩილულია მრგვალი ალმანდინის თვლები, მოგრძო ფორმის დანახნაგებული ლილაქები (მალაქიტი). დამახასიათებელია ამ ფერადოვანი კომპოზიციის აგება ცენტრიდან: ვერძის თავს, მჭიდროდ მიკრული რქებით, აქვს ოვალური, ქვემოთკენ დაგრძელებული ფორმა; თავად სახურავი მრგვალია და მის გარშემო ალმანდინისა და ლილაქის წრე თავისი განლაგებით ქმნის სრულ სიმშვიდეს სხვადასხვა ზომის ქვების შერჩევითა და მათი განსხვავებული დაშორებით ამეთვისტოსაგან. სახურავის დეკორის ორი ძორითადი ელემენტის ხაზგასასმელად – ცენტრალური მსხვილი, მაღალი ამეთვისტო და ალმანდინისა და ლილაქის წრე – ყოველი მათგანი შემოსაზღვრულია გავარსის მიბაძვით დამუშავებული მავთულით. დანარჩენი კი – ოქროს საკმაოდ თავისუფალი ზედაპირებია. კოლოფის კიდე სრულიად განსხვავებულადაა დამუშავებული, რაზეც ქვემოთ ცალკე იქნება ნათქვამი.¹³

3. VII სამარხის კოლოფიან ყელსაბამზე კოლოფის ქვემოთ მარტივ, გამჭვირვალე ოქროს ძენკვზე ჩამოკიდებულია მცირე ზომის ოქროს მრგვალი სანელსაცხებლე (დიამეტრი დაახლ. 3 სმ.) მაღალი (1 სმ. სიმაღლის), საკმაოდ ფართო (1,7 სმ) ყელით, ასეთივე სარქველით. ორი მოკლე ძენკვი ბოლოებში მოთავსებული რგოლებით მაგრდება მთავარ ძენკვზე. ჭურჭლის მრგვალი ზედაპირი მთლიანად მოოჭვილია ნანვეტებული ფორმის ალმანდინის თვლებით. ჭურჭელი თავდაყირა რომ დაიდგას, ე.ი. ყელზე, ფსკერის ცენტრში აღმოჩნდება ასევე ნანვეტებული ფორმის არა ნითელი ქვა, არამედ ართადერთი მოთეთრო – ფირუზი (?). შემდეგ ალმანდინის ქვები ჩასმულია მწკრივებად ისე, რომ ყოველი შემდეგი ქვა ხვდება მომიჯნავე რიგის ქვებს შორის არსებულ ცეზურებში. მწკრივი სულ ოთხია, ამასთან ქვემოდან მეორე შექმნილია ყველაზე მაღალი და წვეტიანი ალმანდინის თვლებით. ამგვარადვე, ალმანდინის წამახვილებული წვეტიანითაა შემკული სარქველიც – ზემოთ მოთავსებულია ერთი მსხვილი თვალი, მის ბუდეზე მირჩილული ორმაგი გრეხილი მავთულით, სარქველის კიდეზე კი 6 პატარა თვალია სადა ბუდეებში. სახურავის ამ მაღალი კედლის ორივე ნიბო, ცენტრალური თვალბუდის მსგავსად, შემოსაზღვრულია ორმაგი გრეხილი მავთულით. ჭურჭლის მხატვრული შთაბეჭდილების არსებით ელემენტს წარმოადგენს ოქროს მომრგვალებული მოციმციმე ზედაპირი, რომელიც მოჩანს პატარა, შედარებით ხშირი წვეტიან ალმანდინებს შორის. ჭურჭელში იყო რალაც (კოსმეტიკური?) მასა. ალმანდინის თვლებისა და ქვედა ფირუზის ფორმა ვგონებ, მიგვითითებს, რომ ამგვარი ფორმა მათ მინიჭებული აქვთ აპოტროპეული მიზნებით.

თითქმის ამგვარივე პატარა ჭურჭლებია აღმოჩნდ უსტ-ლაბინსკის სამარხებში, ნოვორკასკის განძში, ოლგიაში, და „ოქროს ნილბიანი დედოფლის“

სამარხში, რომელიც 1837 წელს აშკმა აღმოაჩინა გლინიცაში (ქერჩი).¹⁴

ამ ჭურჭლის ანალოგიურად პატარა საკმაოდ ამონეული აღმანდინის თვლების განლაგება სფეროსებრ ზედაპირზე გვაქვს ხუთ მრგვალ (ღრუ?) მძივზე (დაახლ. 2 სმ. დიამეტრისა) ასპაერუკ პიტიახშის სამარხიდან, რომელთა ნახერეტების (4 მმ. დიამეტრის) გარშემო მირჩილულია გავარსისებრად დამუშავებული მავთული. ყოველი მძივი შემკულია მასზე სამ რიგად დარჩილული 12 აღმანდინის თვალით სადა თვალბუდეებში. ზედა და ქვედა რიგები მძივების ნახერეტების გარშემო უფრო წვრილი თვლებითაა შედგენილი, რომლებიც საერთო ვერტიკალურ ხაზებზეა განლაგებული. პორიზონტალურად ოდნავ დაგრძელებული აღმანდინის თვლებისაგან შედგენილი შუა მწკრივი დარჩილულია ზედა და ქვედა მწკრივებს შორის დარჩენილ შუალედში. ამგვარად, ამ მძივებში შესაძლოა დავინახოთ ქრონოლოგიურად უფრო ადრეული გამოხატულება იმ მისწრაფებისა, რომელმაც თავისი სრული გამოხატულება ჰპოვა სანელსაცხებლებში, როგორც მხატვრული ფორმის, ასევე, უთუოდ, მაგიური აპოტროპეული შინაარსის თვალსაზრისით.

4. სამკაულების განსაკუთრებულ ჯგუფს შეადგენს დიდი ზომის აქატის, ონიქსისა და მსგავსი ფიბულები, საკინძები, მეტწილად დამატებითი საკიდებით, რომლებიც გვხვდება, რა თქმა უნდა, თითო ცალად და რომლის ერთი ნიმუში გვაქვს არმაზში (ტაბ. LXXX, 11), ერთი კი ურეკში. არმაზის აგრაფი ოქროს ბუდეში ჩასმულ მრგვალი, ოდნავ ამოზურცული ღვინისფერი აქატის დისკოს წარმოადგენს, წვრილი აღმანდინების აპლიკაციებით (საერთო დიამეტრი 9 სმ.). აქატის დისკო დამაგრებულია მთელი წრის გაყოლებაზე გადმოღუნული დაკბილული სამკუთხედებით. ამ თვალბუდეს გარშემო, ისევე, როგორც კლდეეთის თავსამკაულის ფირფიტებს, დაუყვება გავარსისებურად ჩანაჭდევეებით დამუშავებული ოქროს მავთული. ეს უთუოდ აქატის მირჩილული თვალბუდეა. საკუთრივ აქატის დისკოს მოჩარჩოება 5-ნ მმ-ის სიგანის ორი ზოლისაგან შედგება. შიდა ზოლი თანაბარზომიერადაა გოფირიებული, რითაც ეხმიანება ამავე სამარხის 112 კილიტს. გარეთა სადა ზოლი შედგენილია ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილი, სადა ბუდეებში ჩასმული წვრილი აღმანდინების აპლიკაციით. ამ გარეთა ზოლსაც კიდზე დაუყვება გავარსის მიბაძვით დასერილი მავთული. ზურგის მხრიდან ამ სამკაულს აქვს ოქროს ერთიანი ფირფიტა – აქატის საპირისპირო ნაწილში გლუვი, მირჩილული 10 პატარა კილოთი; ფირფიტის მოჩარჩოებაზე შებრუნებულად აღბეჭდილია ყოველი მონახაზი. კილოები ისეთივეა, როგორც ამავე სამარხის 112 კილიტზე. ჭვირულ ბუდეში ჩასმული ოვალური ფორმის აქატისვე მუქი ფერის დიდი საკინძი (ზომით 10x6 სმ.) ურეკის გათხრებიდან სუფსის მახლობლად, შავი ზღვის სანაპიროზე, შემკულია საკიდების 6 მწკრივით (8 სმ-მდე სიგრძის); ასეთივე ადრევე ცნობილი იყო

აგრეთვე ჩმიდან (ერმიტაჟში) – ონიქსის, რომელიც ნ. კონდაკოვმა II-III საუკუნეებით დაათარიდა.¹⁵ იგი იქვე აღნიშნავს, რომ „უკვე რომის იმპერიის არსებობის ბოლოსთვის ეს ერთგვარ იშვიათობას წარმოადგენდა. გვიანდელ ხანაში კი აქ მომრავლდა ოქროს ნაქეთობები ინკრუსტაციით“. ოლონდაც, ანაპაში აღმოჩენილი საკმაოდ უხეშად დამუშავებული ამგვარივე ძეგლის შესახებ სამი ამოხრცული ონიქსით (იასპით), რომლებიც დიდად უყვარდათ კავკასიის, სამხრეთ რუსეთისა და უნგრეთის ბარბაროსულ ხელოვნებაში, იგი მოგვიანებით წერს, როგორც VI საუკუნის ნახელავეზე.¹⁶ აღ. რიგლთან ამგვარივე, ოლონდ უფრო მცირე ზომის ფიბულები მოყვანილია: ტაბ. II-ზე Ostropataka-დან, ვენის მუზეუმში, დაახლოებით III ს-ის შუა წლებით დათარიღებული ონიქსი ჭვირულ ბუდეში¹⁷, ტაბ. III-ზე Szilagy-Somlyo-ს მეორე განძის სარდონიქსი და ნანილობრივ ტაბ. IV-ზე ფიბულა Nagy-Mihaly-დან – ორივე დაახლოებით V საუკუნის II ნახევრისა.¹⁸

5. სერაფიტას მეორე ყელსაბამი (VI, 5) შედგება ოვალური ფორმის ალამდინის თვლებისაგან, რომლებიც ჩაძირულია ოქროს ბუდეებში ქვის ზედა სიბრტყეზე, რომლიდანაც იშლება 4 მმ-ის სიგანის ოქროს გაპრიალებული კიდეები. ალმანდინის თვლების ზომები კიდეებიდან ცენტრისკენ თითქმის ორჯერ იზრდება. ცალკეული რგოლები ერთმანეთთან დაკავშირებულია პატარა სამსჭვალებით, რომლებიც ყუნწებშია გაყრილი, ერთზე ორი ყუნწია, მეორეზე — ერთი. სულ ასეთი 18 რგოლია, ამასთანავე, ალმანდინის თვლების უმეტესი ნაწილი (13) კაბოშონებადაა გაპრიალებული და რელიეფურად ამონეული ოქროს კოლოფების ბრტყელი კიდეებიდან, ხუთ რგოლში კი ალმანდინის თვლები ოქროსთან ერთ სიბრტყეშია, ანუ კიდეების დონეზე. ეს ბრტყელზედაპირიანი რგოლები სამ გარკვეულ ადგილასაა განლაგებული – სამი მსხვილი მოთავსებულია ერთად ყელსაბამის ცენტრში, თითო-თითო კი ბოლოებიდან სამი რგოლის დამორებით. სამი ცენტრალური ქვიდან ერთ მხარეს ამგვარი თვალი დამორებულია ორი ნახევარმრგვალი ქვით, მეორე მხარეს კი – სამი რგოლით. ამგვარად, გაშლილკიდეიან ოქროს კოლოფში ქვის ჩაძირვის ამ ხერხს და არა მის დამაგრებას ოქროს ზედაპირზე, აქ აქვს ორი ნაორსახეობა. გლუვ ზედაპირად გაპრიალებულ ელემენტებში ჩვენ აქ ვაწყდებით იმ მიზანდასახულებას, რომელიც ასეთი ძალით, პრონონსირებულად და შთამბეჭდავდაა წარმოდგენილი პიტიახშ ბერსუმას სატყერის სახელურზე.

ამავე ტიპის მეორე ყელსაბამი წარმოდგება VII სამარხიდან (ტაბ. LXXX, 17, კატალ. N 198). იგი თითქმის სერაფიტას ყელსაბამის განმეორებაა, ოლონდ შედგება ალმანდინის 23 რგოლისაგან, ამასთან ყველა რგოლი ერთი ზომისაა (საშუალო ზომისაა სერაფიტას ყელსაბამთან შედარებით) და ისინი ყველა ბრტყელია, ერთიან ზედაპირს ქმნის ოქროს კიდეებთან. ნამუშევარი თითქოს ნაკლებ მოხდენილი და დახვეწილია, ვიდრე სერაფიტას ყელ-

საბამისა. ამგვარად, აქ ქვისა და ოქროს ერთიანი სიბრტყე ყველა რგოლზე ვრცელდება, სრულად ბატონობს.

კლდეეთის სამარხშიც აღმოჩნდა ოთხი რგოლისაგან შედგენილი ასეთივე ყელსაბამის ნაწილი, ოღონდ აქ ამობურცულ აღმანდინებს ნუშისებრი ფორმა აქვს, თვალბუდის ოქროს კიდეები კი 2 მილიმეტრამდეა.

სერაფიტას მეორე ყელსაბამში, პირველ ყელსაბამთან და ასპავრუკ პიტიახშის სამარხის ნივთებთან შედარებით, ახალი ტენდენციის ჩასახვა ვლინდება, სიბრტყის ახალი ღირებულების შეგნება, მისი თანდათანობითი გამოჩენა მომრგვალებული ზედაპირის გვერდით, რამაც თავი იჩინა ერთდროულად ორ მომენტში – პირველ ყოვლისა, აღმანდინის ყელსაბამის ყოველ რგოლში შედარებით ფართო, სრულიად გლუვი და გაპრიალებული ოქროს ნაპირების ჩართვა, როგორც შემადგენელი ელემენტისა; შემდეგ კი ამ ყელსაბამში აღმანდინის თვლების მომრგვალებული ფორმიდან ბრტყელ, ოქროს კიდეებთან ერთ სიბრტყედ გაპრიალებაზე გადასვლა.¹⁹

განვითარების ეს ხაზი, იგივე მიზანდასახულება ვლინდება სერაფიტას საყურეთა ჯგუფშიც, რაც, ამგვარად, აღნიშნავს ამ ახალ ნაკადს, ძველის გვერდი-გვერდ, რომელიც გამოვლინდა ნახევარი საუკუნით ადრე ასპავრუკის ნივთებში.²⁰

სერაფიტას საყურეების სამივე წყვილი (ტაბ. VI, 1, 2; LXVI, 24, 25, 26) თავის ორ ძირითად რგოლში ზუსტად ისევეა დამუშავებული, როგორც მისი მეორე ყელსაბამი, ანუ ერთი ფერადოვანი ბირთვი ჩაძირულია ბრტყელ ოქროს კოლოფში (ამასთან, იგი მკაფიოდაა შედგენილი ფსკერითა და მართი კუთხით ამოსული კედლებით — ისევე, როგორც ყელსაბამში) მის გარეთა ზედაპირამდე; აქ კიდეები ერთ სიბრტყედ ემიჯნება ფერადოვან ჩანართს, რომელიც იმავე სიგანისაა, რაც ყელსაბამზე, ანუ დაახლოებით 4 სმ. ერთ წყვილს ამობურცული და სხვადასხვა ფერის ფერადოვანი ჩანარები აქვს (ტაბ. LXVI, 26 და VI, 1).²¹ ზედა რგოლის ჩანართია ოვალური ფორმის წითელი აღმანდინი – კაბოშონი, ქვედასი – სავარაუდოდ, ფირუზი, ერთ საყურეზე გამოთეთრებული და დაშლილი, მეორეზე აგრეთვე გათეთრებული, ოღონდ შენარჩუნებული პირვანდელი ფორმით, სამი ბურცობით სამკუთხედში. საკიდი შედგება ოქროს მავთულისაგან, რომელზეც ნაწილობრივად მილისებურად მავთულივით შემოხვეული; საკიდის წვერზე მირჩილულია პირამიდისებურად ოთხი მსხვილი ოქროს ბურთული, წვერით ქვემოთკენ და ყოველ ასეთ ბურთულას (დიამეტრი 2 მმ.) ქვემოდან მირჩილული აქვს ცვარას ოთხი მარცვლისაგან შედგენილი ასეთივე პირამიდა.²² ამის აღნიშვნა ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან აქ აშკარად ვლინდება ოსტატის ხაზგასმულად ორნამენტული მიდგომა: აღნიშნული ელემენტებისაგან ადვილად შეიძლება ყურძნის მტეენის იმიტაცია (ამის მსგავსია საკიდების ზოგიერთი დამაგვირგვინებელი დაზიანებული ნაწილი).²³ სერაფიტას მეორე წყვილ საყურეს კი (ტაბ. LXVI, 24) ორივე ძირითად

ნაწილში აქვს წითელი ალმანდნის თვალი, რომელიც გაპრიალებულია ოქროს ბუდის პირთან ერთ სიბრტყედ. მეორე რგოლს ორი საკიდი აქვს: ქვემოთკენ ვერტიკალურად მიმართული თითოეული ოქროს მავთული (დაახლ. 1,5სმ. სიგრძის) თავდება ცვარას მარცვლების ისეთივე ჯგუფით, როგორც საყურეების პირველი წყვილის საკიდზე.²⁴ მესამე წყვილი შედგება მწვანე ჩანართიანი ერთი ამობურცული რგოლისაგან (ტაბ. VI, 2 და LXVI, 28), ზემოთ და ქვემოთ სახსრებით, რომელსაც ერთი საკიდი ემიჯნება (მარგალიტითა? და მარცვლების კონით).

VII სამარხში აღმოჩნდა საყურეთა ორი წყვილი, ძირითადად იმავე ტიპისა, როგორიც სერაფიტას სამარხშია მოპოვებული - ერთ-ერთი წყვილის ზედა ნაწილი სწორკუთხაა; ალმანდნის ჩანართები - ბრტყელი. მათ ორმაგი მავთულების საკიდები აქვთ, ბოლოებზე ბურთულებით და ცვარას პირამიდებით (ტაბ. LXXX, 2,3). მეორე წყვილი ერთნაწილიანია (ტაბ. LXXX, 2), ძირითადი რგოლიდან ამოვარდნილი პასტით.

6. ოქროზე კოლორისტული დეკორის განვითარების მკაფიოდ გამოკვეთილ ეტაპია ალმანდნის, მალაქიტისა და სხვათა ბრტყელი ფირფიტებით ინკრუსტაცია, რომლის მრწყინვალე, საჩვენებელი ნიმუში განვიხილეთ III ს. შუა წლების ბერსუმა პიტიახშის სატევრის სახელურზე. ძონითა და მალაქიტით ინკრუსტაციის დიდ განცალკევებულ ჯგუფს წარმოადგენს ოქროს ნივთები, სადაც სწორკუთხა ბრტყელი ფირფიტები თანაბარ-ზომიერადაა გამოყენებული საკმაოდ სქელ ოქროს ტიხრებს შორის.

ამგვარადაა დამუშავებული კოლოფის კედელი ყელსაბამზე VII სამარხიდან, რომლის კოლოფის სახურავი შემკულია მუქი ამეთვისტოსგან გამოკვეთილი ვერძის თავით. იგი შედგება ღია მწვანე ფერის მალაქიტის სწორკუთხა ფირფიტების (ზომა 7x2,5 მმ.) მჭიდრო წყებისაგან, რომლებიც ჩანართებთან საერთო ზედაპირს ქმნის. ზუსტად ამგვარადვე დამუშავებული რეზანხანაგა დეტალები ქმნის ამ ძენკვის კოლოფთან შემართებელ რგოლს. მთლიანად ამ ყელსაბამის მხატვრულ შთაბეჭდილებაში კიდევებისა და ძენკვის დაბოლოებათა ასეთ გადაწყვეტას, ფორმითაც და ფერადოვნებითაც, თითქოს ერთგვარი სიმშვიდე შემოაქვს კოლოფის სახურავის მნიშვნელოვან დინამიკაში. ამგვარი გადაწყვეტის გარკვეულ მომზადებად შეიძლება განვიხილოთ მალაქიტის ფირფიტების ფორმა, რომლებიც თავად სახურავზე ბუდეებით ზემოდანაა დადებული. ყოველ შემთხვევაში, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ინკრუსტაციის ასეთი სისტემის გამოყენება კოლოფის კედლებზე და ძენკვის მძივისებურ ნაწილებში II საუკუნის II ნახევარში თითქოს მეტყველებს სწორედ ინკრუსტაციის თანდათანობით გამოყენებაზე, რომელსაც ჯერ კიდევ არ შეუძლია მეტოქეობის განევა თვლებით აპლიკაციის გავრცელებული ხერხისათვის.

საგანგებოდ უნდა შეეჩერდეთ ყელსაბამზე, რომელიც 1942 წელს აღმოჩნდა ურეკში, ქ. სუფსასთან, გურიამი, შავი ზღვის სანაპიროზე. ეს ყელსაბამი ოქროს ცალკეული ექვსნახნაგა რგოლებისაგან შედგება, მათი საერთო რიცხვი 49-ს უდრის, ყელსაბამის საერთო სიგრძე 80 სმ-ია. ეს რგოლები ორი სახისაა. 33 ექვსნახნაგა ელემენტს ცენტრში ამკობს აღმანდინის ქვა, დანარჩენი ნაწილი - ჭვირულია (მათზე იხ. ქვემოთ \$9), დანარჩენი 16 კოლოფი სქელი ოქროს ტიხრებით დაყოფილია 6 სამკუთხა უჯრედად, რომლებიც დახერხილი აღმანდინის ქვებითაა შევსებული და მათი ზედაპირი გაპირალებულია კოლოფის ოქროს კედლებთან ერთ სიბრტყეში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს შთმბეჭდავი ძეწკი (საერთო წონით თითქმის 315 გრ.), საერთო ძაფზე აცმული ორი მილაკის მეშვეობით, რომლებიც დარჩილულია ყოველი რგოლის ზურგის მხარეზე, ორგვარი გაფორმების რგოლებისაგან შედგება. ერთი იძლევა გამჭვირვალე, ჭვირულ ოქროს კოლოფებს, ამონეული, თითქოს ზემოდან დადებული ამობურცული აღმანდინის თვლებით, მეორე კი - მათი რაოდენობა ნახევარს უდრის - გვაძლევს აღმანდინით ინკრუსტირებულ კოლოფებს, სადაც აღმანდინის ქვების ზედაპირები ერთ სიბრტყეშია მათ გამყოფ სქელ ოქროს ტიხრებთან, ე. ი. იგი, არმაზის VII სამარხის ყელსაბამის მსგავსად, ერთ ნივთში აერთიანებს ორივე გადანყევტას.

ურეკის ყელსაბამის ამ ნაწილების ანალოგიურ შეკრულ, თითქოს ცენტრირებულ ორნამენტულ გადანყევტას მიეკუთვნება აგრეთვე სერაფიტას ბეჭედი (ტაბ. X,4), ტიხრებს შორის ჩასმული ძონის თვლებით, შემდეგ მისი მესამე - „ავგაროზული“ ყელსაბამის (ტაბ. VI, 4) ცენტრალური (?) რგოლი (დაახლ. 1,5 სმ. დიამეტრის), ტიხრებს შორის ჩასმული დახერხილი მალაქიტისა და ძონის ქვებით. ეს არის კოლოფი, რომლის ფსკერზე მირჩილულია ტიხრები. მათ შორის ჩასმულია საჭირო ფორმის მიხედვით გამოხერხილი და სრულიად ბრტყლად გათლილი 2-2,5 სმ-ის ფირფიტები - ოთხი ძონისა და ოთხი ბაცი ლილა ქვისა (მალაქიტისა). მალაქიტის ფირფიტები ზურგის მხრიდან ნაკლები გულმოდგინეობითაა გაპირალებული, როგორც ეს ჩანს ბუდიდან ამოვარდნილ ერთ ქვაზე. ამ მრგვალი კოლოფის ტიხრები და გარეთა კედელი ერთნაირი, საკმაოდ მნიშვნელოვანი სისქისაა. ზურგის მხრიდან მასზე ყელსაბამის თასმის გასაყრელად ორ რიგად ორ-ორი კაუჭია მირჩილული; ამას გარდა, მედალიონის ქვედა ნაწილში ერთი მოზრდილი კაუჭია ჩამოშვებული, რომელზეც, ჩემი ვარაუდით, ავგაროზის მნიშვნელობით ტახის მინიატურული გამოსახულება იყო ჩამოკიდებული (VI, 33).²⁵

ოქროს სქელ ტიხართა შორის სწორკუთხა ბრტყელი ფირფიტების ინკრუსტაციის ამგვარივე დამახასიათებელი ნიმუშები გვხვდება არმაზის კიდევ რამდენიმე სამარხში - სახელდობრ, ბავშვის ყელსაბამის პანდანტივზე III საუკუნის ბოლოთი დათარიღებული II სამარხიდან (ტაბ. II, 2), სადაც იგი

ძალის გამოსახულებიანი ორფენოვანი აქატის გემის მოჩარჩობას წარმოადგენს და ოქროს საყურეზე (?) ბაგინეთის ქვედა ბაქნის (გასასვლელი) სარკოფაგიდან, რომელიც დაახლოებით II საუკუნის მეორე ოცნლეულით თარიღდება (გაიხსნა 1946 წლის 22. IX). საყურის სწორკუთხა წახნაგოვან (6 თუ 8 (?) წახნაგი) დეტალზე ტიხარებს შორის ბუდეებში ნითელი და მწვანე ფირფიტების მონაცვლეობაა გამოყენებული. ოქროს სქელკედლიან კოლოფებში ინკრუსტაციის ზუსტად ასეთივე სისტემა გვაქვს პატარა კოლოფზე ნოვორჩეკასკის განძიდან, რომელსაც ნ. კონდაკოვი V საუკუნით ათარიღებს.²⁶ შემდეგ – საკიდზე აპახიდადან, ანუ დაახლოებით V საუკუნის I ნახევრის ან შუა წლების ნამუშევარზე და სილად-შომლიოს მეორე განძის სარდონიქსის ფიბულაზე.²⁷

ამგვარად, ვხედავთ, რომ ოქროს თანპირად, ოქროს შედარებით სქელ ტიხართა შორის ან ოქროს თვალბუდეებში აღმანდინით, მწვანე ან ცისფერი ქვებით ან პასტით ინკრუსტაციის სისტემა არმაზის პერიახსთა სამარხებში III საუკუნის შუა წლებში იკავებს დიდ, მხატვრულად მნიშვნელოვანსა და შეიძლება ითქვას, ნამყვან ადგილს, მაგრამ მისი გამოჩენა უკვე II საუკუნის II ნახევარში შეინიშნება, თუმცა ჯერ კიდევ როგორც დამატებითი ხერხისა, ე. ი. უფრო ადრე, ვიდრე ივლისხმებოდა გვიან-რომაულ მხატვრულ სახელოსნოებში აღმოჩენების მიხედვით, რომ არაფერი ვთქვათ „ხალხთა დიდი გადასახლების“ ეპოქის ბარბაროსთა ტომების პროდუქციაზე.²⁸

7. 1941 წელს არმაზის სამარხთა შორის გაიხსნა შედარებით ნაკლებად მდიდრული სამარხი, რომელიც თავისი ხასიათით ახლოა პიტიახსთა სამარხების ინვენტართან და რომელიც სპეციფიკური ინკრუსტაციული დახვეწილობის ინვენტარს შეიცავდა. ეს XIX სამარხია. მასში იყო საყურეების წყვილი (ტაბ. XII, 4 და XCVI, 1. კატალ. N 323, 324), შემკული ზემოდან დამაგრებული წერილი მრგვალი ქვებით (ფირუზი?), გავარსით, ლურჯი პასტის პატარა შეკიდული ცილინდრებით, მრგვალი მარგალიტებით, და ბოლოს, აღმანდინის ნახევარცილინდრული გამოხერხილი ფირფიტების განსაკუთრებული ინკრუსტაციით, ასეთივე ნახევარცილინდრულ ოქროს ფსკერზე განლაგებულ ტიხრებში.

ამავე სამარხში იყო 40 პატარა ოქროს მძივისაგან შედგენილი ყელსაბამი (ტაბ. XCVI, 2). 19 ასეთი მარტივი ცილინდრული მძივი შემკულია ნითელი ნახევარცილინდრებით, რომლებიც აღმანდინიდანაა გამოხერხილი იმგვარად, როგორც საყურეებში. 21 ცილინდრული მძივი კი მათ ოქროს ფერით უპირისპირდება (მათ შესახებ იხ. \$ 10).

საინტერესოა, რომ ოქროს კოლოფის ნახევარცილინდრულ ფსკერზე ნახევარცილინდრული აღმანდინის გამოხერხილი თვლების ინკრუსტაცია გამოყენებულია აგრეთვე ამავე XIX სამარხის ერთ საბეჭდავში (ტაბ. XII, 2 და XCVI, 6, კატ. 329) და სხვა სამარხების საბეჭდავებში (მაგ. 1944 წელს

გათხრილ XLVIII და სხვა სამარხებიდან).

ინკრუსტაციის იგივე დახვეწილი ტექნიკაა გამოყენებული ორი (წყვილადი) სამაჯურის შემკულობაში XLIII სამარხიდან, რომელიც 1943 წ. გაიხსნა (ტაბ. XIII, 1,2 და C, 12,13). ყოველი სამაჯური შედგება 10 ცალკეული განსხვავებულად დამუშავებული კვადრატული ნაწილისაგან. მათ ზურგის მხარეზე წარწერაა ე. წ. „არმაზული“ დამწერლობით. ყოველი სამაჯურის ხუთ-ხუთი რგოლი შემკულია სამი ნახევარცილინდრით, რომელთაგან ორივე კიდურა ინკრუსტირებულია ალმანდინის ნახევარცილინდრებით, შუათანა კი გაყოფილია სამ მონაკვეთად ლურჯი-ცისფერი-ლურჯი (et vice versa) ნახევარცილინდრებით. ამ სამაჯურების დანარჩენი ნაწილების შესახებ იხ. ქვემოთ § 11-ში. უკანასკნელი სამარხი კონსტანცის მონეტით ზუსტად თარიღდება IV საუკუნის II მეოთხედით.

ინკრუსტაციის ზუსტად ამგვარი სისტემაა გამოყენებული ოქროს ფიბულაზე Nagy-Mahaly-დან ვენის მუზეუმში, რომელსაც ა. რიგლი ახასიათებს, როგორც „მასობრივი კომპოზიციის კიდევ უფრო დანიშნულ რებულ სტადიას“, ვიდრე Szylágy-Somlyo-ს მეორე განძის სარდონიქსის ფიბულა,²⁹ რომელსაც ბრენერი ათარიღებს დაახლოებით 480 წლით.³⁰ ამგვარად, ეს დახვეწილი ტექნიკაც, ჩვენს ხელთ არსებული ნიმუშების მიხედვით, უფრო ადრე გამოიყენებოდა არმაზში, ვიდრე დასავლეთ ევროპაში, ა. რიგლის მიერ გვიანრომაული ხელოვნების ნიმუშებად მიჩნეულ ნანარმოებებში.

8. გავარსი და გავარსისებურად დამუშავებული მათეული (ფილიგრანი) ფართოდაა გამოყენებული არმაზის ნივთებში. ჩვეულებრივ, ეს არის ოქროს გლუვ ზედაპირზე მცირე ზომის პირამიდების დამატებითი აქცენტები ან საყურეთა საკიდების დამატება და სხავ.

ორ ნივთზე კი ეს არის ზედაპირის მთლიანი დაფარვა. უპირველესად – სარტყლის აბზინდებზე ქალის VII სამარხიდან – II საუკუნისა $\frac{3}{4}$ (ტაბ. X,1 და LXXX,1). იგი შედგება საკმაოდ უჩვეულო ფორმის ორი ერთნაირი ნაწილისაგან, რომელიც, ნაწილობრივ, მოგვაგონებს ასპაერუქის შემკულობის ბალთების სამკბილა ფირუზებს. პირის მხარე მთლიანად მოფენილია მჭიდრო გავარსით, რომლის შიგნით გარკვეული მონაცვლეობით ჩართულია ნითელი (ალმანდინი) და მოთეთრო-მწვანე (ფირუზი) ცალკეული აქცენტები. აბზინდების ფორმების შესაბამისად, თელები მრგვალ და ნუშის ფორმის სადა ბუდეებშია.³¹ მთლიანად გავარსით მოფენილი მათი ზედაპირი ქმნის შუქისა და ჩრდილის მიციმიციმე, მოლივლივე მოძრაობას, რომელიც გარკვეულწილად წააგავს სერაფიტას ყელსაბამის ჭვირულობას. აბზინდებს კონტურზე შემოუყვება ოქროს უფრო მსხვილი მარცვლები.³²

მეორე ნივთი, სადაც გავარსი მთლიანად ფარავს ოქროს ზედაპირს, 40

ცილინდრისებრი მძივისაგან შედგენილი ყელსაბამია XIX სამარხიდან, რომელიც 1941 წელს გაიხსნა (ტაბ. XCVI,2). ამ ყელსაბამის 21 მძივი მთლიანად მჭიდროდ დაფარულია გავარსით, რომელიც ზემოდან ოდნავ დაბრტყელებულია. ამგვარად, აქ ჩვენ გვაქვს ისეთივე ხერხი, როგორიც, მ. როზენბერგის სპეციალური გამოკვლევის თანახმად, როგორიც ელინისტური ალექსანდრიის გავარსში.³³ საინტერესოა, რომ ა. რიგლიც აღნიშნავს გავარსის (ფილიგრანის) გამოყენებაში აღმავლობასა და დაქვეითებას, ოღონდაც, ჩვენი მასალა აქაც არ ადასტურებს მის დასკვნებს.

9. ჭვირულობის გამოყენება ნივთებში ძალზე შეზღუდული რაოდენობით გვხვდება. მაგრამ როგორც ბექედი და კოლოფის კიდეები სერაფიტას ყელსაბამზე წარმოადგენს განსაკუთრებულად გამორჩეულ, მნიშვნელოვან სამკაულს, ზუსტად ასევეა ჭვირული ოქროს სამაჯური III საუკუნის II სამარხიდან (ტაბ. II, 3). ეს სამაჯური შედგება ოთხ რიგად დარჩილული მჭიდრო რგოლებისაგან, ანუ ოქროს უპირისპირდება ქალის ხელის კანი. ამ სამაჯურის ცენტრში დამაგრებულია მუქი მწვანე ნეფრიტის (?) ოვალური მედალიონი (2,2x1,7) გვერდულად მჯდომარე ათენას გამოსახულებით. თვალუდის მოწარჩობა დამატებით ასტრაგალისებური ორნამენტითაა დამუშავებული.

ურთიერთმიმართებათა გათვალისწინებით, რა თქმა უნდა, საკიდების ცალკეული ძეწკებიც და ა.შ. უპირისპირდება კანის ფერს, ისევე, როგორც ძეწკების საკიდები და ავეგაროზებიანი გამჭვირვალე ქვედა ნაწილები აქატის აგრაფზე კლდეეთის სამარხიდან – სამოსლის ქსოვილის ფერს.

ჭვირულობა ქმნის ურეკის მთელი ყელსაბამის განსაკუთრებულობას. მისი 16 რგოლი ზემოთ იყო განხილული (\$ 6), სადაც მოვნიშნეთ 33 ჭვირული ნაწილი და მათი მნიშვნელობა მთლიანობაში. ამ 33 რგოლს აქვს მხოლოდ ცენტრში მრგვალი ამობურცული აღმანდინი, რომელიც რგოლის ოქროს ფსკერამდე და მთლიანად ოქროს ბუდითაა შემოკრული. ამ აღმანდინის გარშემო და კოლოფის თითოეული ექვსი ნახნაგის პირდაპირ დარჩილულია კოლოფის ზედა კიდესათან ერთ სიბრტყეში ოქროს ხვეულები: ამგვარად, ამ დარჩილული რგოლებით ქვის გარშემო კოლოფის სიღრმეში იქმნება შუქისა და ჩრდილის ციმციმი.³⁴

10. კანისა თუ ქსოვილის ფერთან ოქროს იმავე კონტრასტზე აგებულია მთლიანად ოქროსაგან დამზადებული სამკაულების მხატვრული ეფექტი. ასეთებს მიეკუთვნება ტანსაცმელზე დასამაგრებელი სხვადასხვა ტიპის დიდი და მცირე ზომის კლიტები (ტაბ. LII, LXVI, 2XXX). თუმცა ისინი თავისთავად ერთი ფერისაა, მაგრამ, უთუოდ, სამოსლისა და მოსასხამის ფერად ქსოვილებზე დაკერებულები, ისინი ისეთივე კოლორისტულ ეფექტს ახდენდნენ, როგორსაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ცალკეული

ნაკეთობები. ამგვარი მომენტი განსაკუთრებით იმის ნყალობით მიიღწევა, რომ ეს კილიტები სხვადასხვა ზომისა და სხვადასხვა ფორმისაა (წერილი, საშუალო, მსხვილი დისკოები: დიდი და მცირე ბრტყელი ზარაკები: გოფირებულ მარყუჟებიან მილაკებში მოთავსებული ავგაროზები და სხვ.); მთავარი კი ისაა, რომ მათი ნაწილი უბრალოდ დაკერებული კი არ იყო, არამედ მათ აქვთ დაკერებულ ნაწილებზე თავისუფლად შეიკედული ნაწილები, რომლებიც მუდმივ მოძრაობაშია და ამგვარად აძლიერებს ოქროს ათინათსა და მის ელვარებას. ამგვარივე და სხვა ფორმის კილიტები არის კლდეთში.

საინტერესო ყელსაბამებია აღმოჩენილი ურეკსა და ბორში.³⁵ ისინი შედგენილია ნაკვეთილ კუთხეებიანი მასიური ოქროს კუბებით (ნახნაგი 7-8 მმ.), ე. ი. შედგება ექვსი ბრტყელი კვადრატული გვერდისაგან და რვა პატარა სამკუთხედისაგან.

შესაძლოა, უფრო რთული აგებულების *ad hoc* სხვადასხვაგვარი ნაწილებისაგან შედგენილ ყელსაბამებში, როგორცაა, მაგალითად, სერაფიტას (VI) სამარხიდან, ცენტრალური რგოლი შეიძლებოდა ყოფილიყო მრგვალი კოლოფი, ინკრუსტირებული ალმანდინისა და მალაქიტის ფირფიტებით ოქროს ტიხრებს შორის (იხ. ზემოთ § 6), ოქროს ტახის საკიდი, რომელსაც ჩადგმული თვალები ჰქონდა და ქვემოთ პატარა ოქროს დისკოების საკიდები (ტაბ. VI, 4 და 3).³⁶ სხვა შემადგენელი ნაწილები შეიძლება ყოფილიყო ავგაროზები, ნაწილობრივ გახსნილები და მხოლოდ ბოლოებში შეკრული სარქველებით (ტაბ. LXVI, 30), რომლებზეც გოფირებული ყუნწია მიჩნეული, ნაწილობრივ კი მთლიანი მილაკები (1,5-2 სმ. სიგრძის და 2,3 სმ. დიამეტრის) დახშული ბოლოებით (ტაბ. LXVI, 31-32) და ორი მიჩნეული ფართო 2-3 ნახნაგოვანი გოფირებული ყურით ყელსაბამის ძაფის გასაყრელად. ასეთებია ამ სამარხში რამდენიმეა, სხვადასხვა ნომრით (VI, 35, 37, 38, 39). ალბათ ყელსაბამის ნაწილებია პატარა ბრტყელი (ნახნაგებიანი) ოქროს ზარაკები (სიმაღლე 1,5 სმ.) (ტაბ. XVI, 42) ისინი 5-9 ცალია აღმოჩენილი (VI, 15, 16). ამგვარივე ზარაკები გვხვდება ასპაერუკის, ბერსუმას, ბორის სამარხებში.

ასეთივე დანახნაგებული სამყუნწიანი მილაკია ურეკიდან (სიგრძე 7,2 სმ., დიამ. 1,5 სმ.; ავგაროზიანი საკიდი ბავშვის IX სამარხიდან (ტაბ. LXXXVII, 1).

დეკორის კოლორისტული ამოცანის ასეთივე გადანყეცტას, ოქროს მოელვარე ზედაპირების შეხამებით სხულისა თუ ქსოვილის ფერადონებასთან, მიეკუთვნება ოქროსაგან დამზადებული სამაჯურები, რომელთაგან ზოგიერთს ამკობს მხოლოდ ერთი ალმანდინის თვალი. სამაჯურები მხოლოდ ერთი ტიპისაა, მათი ნაწილი განკუთვნილია არა მხოლოდ მაჯაზე, არამედ იდაყვს ზემოთაც, შესაძლოა, სამოსლის ზემოდან, ქსოვილზე სატარებლად და აგრეთვე ფეხზე, კოჭთან სატარებელი სამაჯურები. ასეთებია

სამაჯურები ასპაერუკის (ტაბ. I, 3, XXXIX, 6 და XXXVII, 15), სერაფიტას (ტაბ. V და LXVI, 10, 12, 33, 43) და სხვა სამარხებიდან (ტაბ. X, 5, 6; LXXX, 15 და LXXXVII, 3). ასპაერუკის სამაჯურები, თუ ვიმსჯელებთ მათი მდებარეობით სამარხში, სავარაუდოდ მაჯასთან იყო განლაგებული და შესაძლოა, ამგვარადნენ სახელოების ბოლოებს. ეს არის სადა მრგვალი სალტეები, რომლებსაც სახსართან და შესაკრავთან აქვთ ბურთისებრი შესქელება. ამგვარად, დეკორატიული ეფექტი გათვლილი იყო ოქროს შეხამებაზე სამოსლის ფერადოვან ქსოვილთან.

სერაფიტას პატარა სამაჯურების ერთი წყვილი (ტაბ. LXVI, 12, 33) იმავე ფორმისაა, რაც ასპაერუკის სამაჯურები: ეს არის გლუვი, კვეთაში მრგვალი ოქროს სალტეები, რომლებიც სახსრით იკვრებოდა. ამგვარივე სამაჯურებია კლდეთში. სერაფიტას პატარა სამაჯურების მეორე წყვილზე (ტაბ. X, 5, 6) სამაჯურის ფირფიტის გარეთა ზედაპირი ნახნაგებით დანანევრებულია ბრტყელ ზედაპირებად, ამასთან, ზედა და ქვედა სიბრტყეებზე დამაგრებულია ალმანდინის თვლების მომრგვალებული ოვალები, ოდნავ ამოზიდულ გლუვ თვალბუდეებში. ეს სამაჯურებიც (ტაბ. LXVI, 10), პირველი წყვილის მსგავსად, იკვრება სახსრითა და ბურთულეებიანი ღეროთი. ერთი წყვილი შედგება გლუვი სადა რკალებისაგან (დიამეტრიც 8-9 სმ.), ზემოდან დადებული გაფერმკრთალებული პასტის (?) ჩანართით ბუდეში. მეორე წყვილი კი (ტაბ. LXVI, 43) წარმოადგენს ორ ნახევარწრიულ ღრუ მილაკს, სხვადასხვა სიგანის 6 ნახნაგით და ბოლოებში, სახსრების დამაგრების ადგილას, ოთხი განივი ნიბოთი. ოდნავ განსხვავებული ტიპის სამაჯურებია აღმოჩენილი ურეკში – მასიური, მთლიანად ოქროსაგან დამზადებული და წყვილი ქვების ისეთივე ჩანართებით ბოლოებში.

მხოლოდ ოქროსაგან დამზადებული საყურეები საკმაოდ მცირე რაოდენობითაა აღმოჩენილი, ისინი მცირე ზომისაა, ოღონდ მასიური. ოქროს ასეთი მასიური დანახნაგებული საყურეების წყვილი, ქვემოთკენ მიმართული წვეტით, აღმოჩენილია ბერსუმა პიტიახშის სამარხში (ტაბ. LIII, 2), წყვილიც ბავშვის IX სამარხში (ტაბ. LXXXVII, 2) და ბრინჯაოს საყურეთა წყვილი – N 3 კრამიტსამარხში (ტაბ. CVIII).³⁷ საყურეების ძირითადი ფონდი პიტიახშთა სამარხებიდან და მათი მომიჯნავე სამარხებიდან არმაზისხევში და სხვ. შუიკაცს აგრეთვე, როგორც უკვე იყო განხილული განსაკუთრებით მდიდრულ ზოგიერთ ნიმუშზე, ალმანდინითა და სხვ. ინკრუსტაციას. მათი ფორმები ძალზე მრავალფეროვანია და იმსახურებს გაღრმავებულ და ფართო შესწავლას, საქართველოს გარეთ აღმოჩენილი ნიმუშებთან შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, ისევე, როგორც საბეჭდადების დიდი ჯგუფი. საყურეები იმყოფებოდა თმისა და სხეულის ფერთა, აგრეთვე მთლიანად თავისა და ყელის სამკაულთა გარემოცვაში.

და ბოლოს, აქვე უნდა ვახსენოთ I და III სამარხების, ანუ თვის

პიტიახშთა - ასპავრუკისა და ბერსუმას - სარდიონის, ფერადი მინისა და პასტის მძივები. ფერადოვნებასა და ორნამენტულობაში გამოვლენილი მათი დეკორატიულობა, აქაც, ისევე როგორც სხვა ნივთების შემთხვევაში სავსებით თვალსაჩინოა. რაც თავის მხრივ სრულიად არ ამცირებს მათ აშკარად დაცვით, მაგიურ მნიშვნელობას. მფლობელისათვის მათ, უჭკველად, ზარაკებს და სხვა ხმაურის გამომცემ ნივთებს, კილიტებსა და სხვ. მსგავსად, აპოტროპეს მნიშვნელობა ჰქონდა.

11. არმაზის ნივთებს შორის ტიხრული მინანქრის რამდენიმე მცირე ზომის მედალიონია. პირველი და ყველაზე ადრეული მაგალითი - ასპავრუკ პიტიახშის სატევრის ქარქამის ნეერზე მოთავსებული, უკვე დანვრილებით განვიხილეთ, ამ მედალიონთან დაკავშირებით ტიხრული მინანქრის წარმოშობის საკითხის სრული გაშლით.

მეორე ასეთი ნივთია პატარა ბეჭედი 1941 წელს გახსნილი XIII სამარ-ხიდან, რომელიც ზუსტად ვერ თარიღდება. მარყუჟად შეკრული წერილი მათულის გაღუნვით შექმნილ ბაჭედზე ზემოდან დამაგრებულია ოქროს პატარა ბუდეში (სიმაღლე 2 მმ., დიამ. 1,5 სმ.) ჩასმული ლურჯი მინანქრის მედალიონი (დიამ. 0,8 სმ.). მისი ორნამენტული ნახატის შემქმნელი ოქროს წერილი ტიხარები არ აღწევს კოლოფის კიდეებს. ისინი, შესაძლოა, ფსკერზეა დარჩილული. მინანქარი კარგადაა შემონახული ირიზაციის გარეშე და კარგადაა გაპრიალებული.

მინანქრის მესამე ნივთია - სამაჯურების წყვილი (XLIII სამარხიდან, 1944 წ.), რომელთაგან თითოეული 10 კეადრატული ელემენტისაგან შედგება (2x1,5სმ.). მათი ნაწილი ალმანდინის გამოხერხილი ნახევარცილინდრების ინკრუსტაციით უკვე განვიხილეთ \$ 7-ში. ყოველ სამაჯურზე ალმანდინის თვლების მონაცვლე ხუთი რგოლი შედგება ორი ერთნაირი ოქროს მოგრძო სწორკუთხა ჩარჩოსაგან, მასში ჩამაგრებული ოთხი პატარა კოლოფით თხელი გაღუნული კედლებით, რომლებიც ერთმანეთთანაა მირჩილული მოკლე მხარეებით და საპირისპირო წერტილებითაა დამაგრებული ძირითად ჩარჩოებზე. ყოველი ჩარჩოს ორ-ორი ბუდე ლურჯი მინანქრითაა შევსებული, დანარჩენი ორი კი მოცისფრო-მწვანეთი (ბაცი) და ცისფრით. სამაჯურების მინანქრებისთვის დამახასიათებელია, რომ ტიხრები თავისი თავისუფალი ბოლოების მცირე ნაწილით შეჭრილია მინანქრის ერთიან მასაში. ოღონდაც ეს აქ თავისებური გადმონაშთია - ბეჭედთან და სატევრის მედალიონთან შედარებით. სამარხი კონსტანციუსის მონეტით IV საუკუნით თარიღდება. ვინაიდან მინანქარი მთლიანად არ ავსებს ჩარჩოს და რჩება ღიობები, აქაც, ოქროსთან, ლურჯთან და მომწვანო-ცისფერთან ერთად, კიდევ ერთ ფერადოვან ელემენტს წარმოადგენდა ხელის კანის ფერი.

12. არა მხოლოდ ასპავრუკ პიტიახშის, არამედ არმაზის ნეკროპოლის

საერთოდ ყველა სამარხში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ბრინჯაოს ლილს ამოღარული მინანქრით (XI, 2). მისი დიამეტრი 3,6 სმ-ია. მისი შეფერილობა შედგება სამი ფერისაგან - მუქი ლურჯი, ცისფერი და აგურისფერი-ნითელი (კატალოგში: ღია ნითელი, მწვანე, ცისფერი, მორუხი). ასეთივე ფერების მინანქარი გვაქვს ბრინჯაოს ნივთებზე კლდეეთის გათხრებიდანაც.

მინანქრის ეს ლილი შედის მთელს ევროპაში ფართოდ გავრცელებული მინანქრების საერთო რიგში - გალიის, რეინისპირა ოლქის, ინგლისის, იტალიის, ავსტრიის, უნგრეთის, სამხრეთ რუსეთისა და ჩრდილოეთ კავკასიისა.³⁸ მათ სხვადასხვაგვარად უწოდებენ: ხან გალიურ-კელტურს, ხან გალიურ-რომაულს, ხან ანგლო-საქსურს, ან რეინისპირულს და სხვ. ვგონებ, ნ. კონდაკოვი უსაფუძვლოდ როდი მიუთითებდა მათ არსებობაზე კავკასიაში (ყოზანი-კამუნტა)³⁹ და ფილოსტრატესთან მის ხსენებაზე (I, 28) ერთ-ერთი სურათის აღწერაში: „ოკეანესთან მცხოვრები ბარბაროსები“ ამზადებენ ასეთ მინანქრებს ბრინჯაოზე, რაც მიმანიშნებელია მათ სწორედ აზიურ და არა ბერძნულ-რომაულ წარმომავლობაზე; თუმცა ა. რიგლი უარყოფს ამას, თითქოს და რომში ამგვარი წარმოების ფაქტობრივ არსებობაზე დაყრდნობით.⁴⁰ მაგრამ ეს მხოლოდ მტკიცებაა. მართალია, ნ. კონდაკოვმა თავადვე გამოთქვა ვარაუდი - ხომ არ შეიძლება, რომ კამუნტის მინანქრიანი ბრინჯაო, ისევე, როგორც რეინისპირული, წარმოსდგებოდეს სირიიდან.⁴¹ მაგრამ ეს ხომ ერთი მის ჰიპოთეზათაგანია, რომელიც ასე ბუნებრივად ჩანს სამეცნიერო შესწავლის მაშინდელი მდგომარეობისა და პრობლემატიკის გათვალისწინებით. ამასთან ერთად, იგი გამოთქვამს მოსაზრებას დამოუკიდებელი სლავური პროდუქციის შესახებ. ამგვარი მინანქრების ქრონოლოგია, როგორც ნახევარი საუკუნის წინათ, განისაზღვრება ახ. წ. II საუკუნით და VIII-IX საუკუნეებით.⁴² ალ. რიგლი შენიშნავს, რომ ამ რომაული მინანქრის გამოყენება სუსტდება IV საუკუნიდან, V საუკუნეში კი შეგნებულად იგნორირებულია, თუმცა საეცებით არასდროს არ კვდება;⁴³ ბარბაროსულ ნაკეთობებს - კელტასურს და სხვ. აღმოსავლეთ ალპებიდან, რეინისპირა ქალაქებიდან (მაინცი, ტრირი, ბონი, ვისბადენი), ინგლისიდან (ლონდონი), აღმოსავლეთ გერმანიიდან (რეგენსბურგი) - ალ. რიგლი მიიჩნევს წარმოშობით östlich (ანუ ბიზანტიიდან?) gemeinsame Entstehung და განსაზღვრავს VIII საუკუნის მეორე ნახევრით, უფრო IX საუკუნით.⁴⁴ ამდენად, დღეისათვის ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით, ამგვარი ბრინჯაოს ნივთების წარმოშობის საკითხი ღიად რჩება; ალ. რიგლის მტკიცებულებებს ნიადაგი ეცლებათ ფეხქვეშ, რადგანაც ამ დებულების განსამტკიცებლად გამოყენებული სხვა მტკიცებულებანი თავისთავად იხსნება, საფუძველს მოკლებულია.

როგორც ჩანს, ახ. წ. II საუკუნის მეორე ოცნლეულისათვის ამგვარი ნივთები სიახლეს წარმოადგენდა - რაკი ოქროს დანარჩენი სამკაულის

გვერდით ასპავრუკი იყენებს ამგვარ - ერთადერთ - ღილს.⁴⁵

პირადი სამკაულის ამგვარი ნივთების გვერდით, არმაზის პიტიახშთა ნეკროპოლის სამარხებში, რომლებიც ქრონოლოგიურად განისაზღვრა არქეოლოგიური მონაცემებით, მათ შორის მათში არსებული რომაული ოქროს მონეტების მიხედვით, II-III საუკუნეებით, მეორე უკუფს შეადგენს საკუთრივ დაკრძალვის რიტუალის ინვენტარი. ესაა ძირითადად ვერცხლეული და მინისა და თიხის ცალკეული ჭურჭელი. ვერცხლითვეა მოჭედილი მუხის ხისაგან გამოწარხული დასაკრძალავი სარეცლის ფეხები, რომლებიც იმყოფებოდა ასპავრუკის (I), სერაფიტას (VI) - ორი კომპლექტი და ბერსუმას (III) სამარხებში, უფრო ადრე კი ცნობილი იყო ბორიდან, და ბოლოს, გრიფონის პროტომების ფორმის ფეხები აღმოჩნდა 1946 წლის სექტემბერში ბაგინეთის სარკოფაგში. ვერცხლეულის ძირითადი ნაწილია - ლანგრები, ფიალები და სურები, ე. ი. ჭურჭელი (სურების საერთო რაოდენობა - 14, 4 ტიპისა), რომელთა შემადგენლობაში მარტივად და ბუნებრივად შედის ორი მინის სურა (VI სამარხში) და ერთი თიხისა (IX სამარხი), რომელთაც იგივე დანიშნულება ჰქონდათ, რაც ვერცხლისას, და ორი ბალზამაროში (IX სამარხი). ვერცხლის ჭურჭელს შორის გამოიყოფა რამდენიმე აშკარად შემოტანილი ნივთი, როგორიცაა ლანგარი სასანიანის პორტრეტით (II სამარხიდან)⁴⁶ ან ფლავიოს დადესის მიერ პიტიახშ ბერსუმასთვის ნაჩუქარი ლანგარი, რომლის გარკვეული პარალელები ცნობილია დასავლეთ ევროპის აღმოჩენებიდან, რომლებიც ალექსანდრიულ ნაწარმად ან მის მინაბაძებადაა მიჩნეული. ბერსუმას ლანგარზე მბოძებლის გრაფირებული წარწერაა, რაც, შესაძლოა, ადასტურებს მისი ალექსანდრიული წარმომავლობის უტყუარობას.⁴⁷ კიდევ ერთი ამგვარადვე შემკული ლანგარია აღმოჩენილი საქართველოში, ურეკში და 1948 წელს შევიდა ქ. მახარაძის (ოზურგეთის) მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. რომაული მხატვრული პროდუქციის მწკრივში დგება ორი ლანგარი (VI სამარხიდან) ცენტრში სკულპტურული ბიუსტებით (მამაკაცისა და ქალის), რომელთა მსგავსი ცნობილია ბოსკორეალესა და ჰილდესპეიმში. მამაკაცის თავის დამუშავება, განსაკუთრებით კი მისი წვერი შეესაბამება სწორედ II-III საუკუნეების რომაულ სკულპტურულ პორტრეტს.⁴⁸ ამის გვერდით, ვერცხლის მნიშვნელოვანი ნაწილი აშკარად ადგილობრივი პროდუქციაა, ანტიკურ ხელოვნებასთან მისი მსგავსებისა და სიახლოვის მიუხედავად. ამასთანავე, გამოსახულებების სიუჟეტებიც კი პირდაპირ მზამზარეულადაა აღებული. ასე მაგალითად, ლანგარს ასპავრუკის სამარხიდან, რომლის ცენტრალური მედალიონი შემკულია ანტინოეს გამოსახულებით, ლ. მაცულევიჩი მიიჩნევს არა ჩამოტანილად, არამედ ადგილობრივად დამზადებულად.⁴⁹ ზუსტად ასევე, ვერცხლის ფიალა VII სამარხიდან ან მეორე ტარიანი ჭურჭელი VI სამარხიდან, შემკული ვაზის რტოსა და მტევნების გრაფირებული სახეებით და სხვ. ან ფარშევანგების გამოსახულებები და ა. შ., ანტიკური დეკორის

ელემენტებისა და მისი შესრულების ხერხებთან აშკარა სიახლოვის მოხედვად, არ ინვევენ ეჭვს მათ ადგილობრივ წარმოშობაში.⁵⁰ რაც შეეხება ორ ფიალას, ასევე ბერსუმას სამარხიდან, ტალღისებური პარალელური ღარებით დამუშავებული კალთებითა და ცენტრში ცხენის გამოსახულებით და მესამე თასს სოფ. ბორიდან, რომელიც უკვე ნახევარი საუკუნეა ცნობილი (ინახება ერმიტაჟში), მათი „აღმოსავლური“, ანუ ადგილობრივი წარმოშობა უკვე დიდი ხანია, რაც დადგენილია ლიტერატურაში და განმტკიცებულია არმაზული წარწერით ერთ-ერთ მათგანზე.⁵¹ როგორც ჩანს, ვერცხლის ჭურჭელი ასპარეჟის, ბერსუმას და სხვათა სამარხებიდან დამზადებულია ადგილზე, საქართველოში, ძირითადად ანტიკური ნიმუშების ფორმების გამოყენებით.⁵²

ახალი ნელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეთა საქართველო, როგორც დიდი და განვითარებული კულტურის, და კერძოდ, დიდი და განვითარებული მხატვრული კულტურის ქვეყანა, ისევე, როგორც ათასწლეულის წინარე ხანის საქართველო, ურთიერთობაში და კონტაქტში იმყოფებოდა სხვა მონინავე კულტურულ ქვეყნებთან. თუ ძვ. წ. II ათასწლეულში ეს პირველ რიგში იყო კლასიკური ახლო აღმოსავლეთის მონინავე ქვეყნები, აქ განსახილველ ეპოქაში მათ ადგილი დაუთმეს რომის სახელმწიფოს ხელოვნებას, სიუჟეტური გამოსახულებებისადმი მისი გაძლიერებული ინტერესით და ადამიანისა და ცხოველების სხეულების პლასტიკის გადმოცემის განვითარებული ტექნიკით, მათი რეალისტური დამუშავებით, აგრეთვე მცენარეული და სხვა საგნების რეალისტური ასახვით. ამგვარად, ბუნებრივია, რომ მაშინდელი საქართველოს მხატვრული ნაკეთობების გარკვეულ ნაწილზე, როგორც ეს აისახა ახლახან განხილულ მაგალითებში, ამ ჭურჭლის, ფიალებისა და ლანგრების ფორმებთან და განსაკუთრებით კიმპოზიციების სიუჟეტებთან მიმართებაში და მათი შესრულების ხასიათში, ასევე პორტრეტულ ხელოვნებაშიც მკაფიოდ შეინიშნება მათი თანადროული რომაული ხელოვნების შემუშავებული ხერხების ათვისება. ამასთანავე, ეს ხერხები გარკვეულწილად ეხმიანება საკუთარს, ადგილობრივ ხალხურს, ან ყოველ შემთხვევაში უახლოვდება მათ. მაგალითად, ვერცხლის თასზე სწორი სახელურით VI სამარხიდან, იმ ფორმისა, რომელიც გვიანფეოდალურ ქართულ კულტურაში „აზარფეშად“ იწოდებოდა, თასის კორპუსზე გრავირებულ გამოსახულებებში (ფარშევანგები, ფოთოლი და სხვ.), სახელურის ჭედურ დამუშავებასა და მის დამაგვირგვინებელ ვერძის თავში გამოყენებულია უცხოური მოტივები და ელემენტები, მაგრამ ყველაფერი ეს გაერთიანებულია და დამორჩილებულია ერთ საერთო დეკორატიულ მიდგომას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ უცხოურს არ შესწევდა ძალა მოეკლა, ჩამოეშორებინა, შეეცვალა საკუთარი ხალხური მიზანდასახულებანი, ორნამენტულ-დეკორატიული შემოქმედებისადმი მათი ინტერესით, არამედ გამოიყენებოდა იმდენად, რამდენადაც მიესადაგა მათ

მოთხოვნილებებს. ამგვარად, რომაული ხელოვნებიდან მოხდა გარკვეული გადარჩევა და არა მისი მიღება მთლიანად და მისით საკუთარს შეცვლა.⁵³

არმაზის ნივთების ეს მეორე ჯგუფი მკაფიოდ ნარმოაჩენს სოციალური უთანასწორობის ხაზგასმის მოთხოვნილებას, პიტიახშთა ოჯახის ნევრების გამოყოფას მოსახლეობის დანარჩენი მასისაგან და, შესაძლოა, პრივილიგირებული კლასებისგანაც, რადგან სამარხებში, რომლებიც ღარიბი სამარხებისაგან თავისი ინვენტარით გამოირჩევა, არსებობს მხოლოდ პირადი სამკაულის ნივთები, რომლებიც ეხმიანება პიტიახშთა სამარხების არმაზული ინვენტარის პირველი ჯგუფის ნივთებს. ამგვარად, ჩვენ ხელთ გვაქვს მასალა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ სოციალურ დიფერენციაციას. სწორედ ამ თვალსაზრისითაა განსაკუთრებით საინტერესო არისტოკრატიული ფენების გემოვნების ერთ-ერთი მიმდინარეობის ამსახველი ამ ჯგუფის ნივთები, იმ მიმართულებისა, რომელიც გულისხმობდა რომის მსოფლიო იმპერიის უცხო გემოვნებათა მორგებასა და მათ ათვისებას. ამ შეგუებაში, როგორც იყო აღნიშნული, არ მოსპო რომაულისაგან განსხვავებული საკუთარი, ეროვნული სახე ხელოვნებაში, მისი დეკორატიული ფერადოვნება და ორნამენტულობა. მაგრამ ვინაიდან მაშინდელი საქართველოს საერთო კულტურული დონისათვის აუცილებელი იყო ხილულ სახეებში გარკვეული რელიგიური მითების აღბეჭდვა, მათში მოქმედი ადამიანური და ცხოველური პერსონაჟებით, ამიტომაც თავისთავად, ნახატის, მონახაზებისა და რელიეფის ან თუნდაც მრგვალი ქანდაკების პრაქტიკა არ იყო სრულიად უცნობი, უცხო იმ ეპოქის ქართული მხატვრული შემოქმედებისათვის, როგორც საუკუნეებისა და ათასწლეულების წინათ. მაგრამ, როგორც ამ უძველეს პერიოდებში, ასევე იმდროინდელ საქართველოში ამგვარი გამოსახულებების პრაქტიკამ ვერ კიდევ არ შიილო ფართო დემოკრატიული განვითარება, როგორც ეს იყო ანტიკურ საბარძნეთში, ამიტომაც მათ მხატვრულ განხორციელებაში ვერ გაედევნება თვალი შინაგან განვითარებას ფორმების რეალისტური ათვისების საფუძველზე და მათ მხატვრულ განხორციელებას უპირველესად ყოვლისა პლასტიკურს – სკულპტურასა და რელიეფში, შემდეგ კი ფერწერასა და ნახატში. ამის ნყალობით, კავშირებმა რომაულ ხელოვნებასთან, რომელიც განაგრძობდა ბერძნული და ელინისტური ხელოვნების ათვისებას და რომელიც ანვითარებდა რეალისტური გამოსახულებების ახალ დარგს – პორტრეტს, ბუნებრივად გამოიწვიეს მიმბაძველობა, როგორც სხვადასხვა ფიგურულ კომპოზიციებში, ასევე პორტრეტულ გამოსახულებებში. მაგრამ ერთნიც და მეორენიც იქცნენ არა სინამდვილის რეალისტური ასახვის თანმიმდევრული ძიებების ლოგიკურ შედეგად, არამედ მხოლოდ სხვა კულტურული წრეების ანალოგიური დავალებების მზანიშუმების მიმბაძველობით მორგებად. ამიტომაც მათ არა აქვთ ტყმშარიტად შემოქმედებითი რიგის მხატვრული ღირებულება და ისინი ძალზე განსხვავ-

დებიან თავისი ხელოსნურ-ტექნიკური ხასიათითაც. ისინი რიცხვობრივადაც უმნიშვნელონი არიან, ისევე, როგორც შემოტანილი (ან ნაჩუქარი) ხელოვნების ნაწარმოებები.

ამგვარად, ამ მხრივაც მტიციდება ძირითადი გამოთქმული დებულება, რომ არმაზის აღმოჩენებით წარმოდგენილი მთელი მხატვრული შემოქმედება გვირვენებს ხელოვნების განვითარების, ასე ვთქვათ, წინასკულპტურული სტადიის სურათს, ორნამენტული დეკორატიულობის კულტურას, ანუ მოიცავს სახმარი ნივთების ხალხური წარმოების მთელს დიაპაზონს, რომელიც დიფერენცირებულია მხოლოდ მასალის ღირებულების თვალსაზრისით, რომლიდანაც ეს ნივთებია დამზადებული და არა ფორმის, ორნამენტის, ტექნიკისა და შესრულების ხარისხით. როგორც ვხედავთ, ასპაერუკ პიტიახშის ძვირფას სატევარზეც კი გამოყენებული იყო უბრალო ფერადი (მწვანე) მინები, ანუ არც შემკვეთი, არც შემსრულებელი არ იყვნენ შოკირებულნი მასალის ასეთი მდარე ხარისხით, მისი ჩვეულებრივობით, როდესაც მხატვრულმა ჩანაფიქრმა მოითხოვა სწორედ ეს ფერადოვანი დეკორი, რომელიც არ იყო ძვირფას მასალაში. ამ დიდ, მთლიან ორნამენტულ მხატვრულ კულტურას, ანუ ერთიანს, გარკვეულს ეროვნულ თვალსაზრისით, ემორჩილებოდა და ესადაგებოდა მთლიანად - მართალია, მოცულობით უმნიშვნელო - ფიგურული, სიუჟეტური ხელოვნება. თუ არმაზის პიტიახშთა სამარხების ცალკეულ ვერცხლის ნივთებში ეს ხერხებისა და ფორმების შერჩევამი აისახება, ნაირგვარი ძვირფასი თვლების გამოყენება - შემოტანილი ან ადგილობრივი პროდუქციისა, მათ შორის წარწერიანი პორტრეტული intaglio-ების - ცოტა რამით თუ განსხვავდება გლუვი პატიოსანი თვლებით ამა თუ იმ ყელსაბამის, სამაჯურისა თუ ბეჭდის შემკულობაში მათი გამოყენებისაგან.

ამგვარი ჭრილა ქეები ასპაერუკ პიტიახშის სამარხში მისი ქამრის ზედნადები ნაწილებისა და ყელსაბამის შემადგენლობაში თითო-თითოა გამოყენებული და მათ, სავარაუდოდ, ცენტრალური ადგილი ეკავათ, მაგრამ ამ ნაწილების დამუშავება საეხებით ანალოგიურია დანარჩენებისა, ანუ მათ აქვთ დამატებითი შემკულობა წვრილი ფერადი თვლებით და ჭედური სამკაულით. დამახასიათებელია, რომ ქამრის ენაზეც, მისი ფირფიტის ცენტრში თვლებისა და სხვათა გარემოცვაში მცირე ზომის გემა დამაგრებული, ხმარებისაგან იგი გაბზარულია.⁵⁴

შთაბეჭდილების მოხდენის თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია აგრეთვე ჭრილა ქეები II სამარხიდან, რომელიც უკვე III საუკუნეს მიეკუთვნება. საბავშვო ყელსაბამის პანდანტივის აქატის გემა ძალის გამოსახლებით, ოქროს უჯრედებში ჩასმული ბრტყელი აღმანდინების გარემოცვაში, როგორც ზომით, მდებარეობით, ასევე აქატის ქვის ფერის ორი ტონალობის შეხამებით, წარმოგვიდგება, უეჭველად, ხაზგასმულად აქცენტირებულად, თავი რომ დავანებოთ თვით გემის წარმომავლობის საკითხს.

საქართველოში ჭრილა ქვების ოსტატობის საკმაოდ ფართო გავრცელებას ხაზს უსვამენ მცხეთა-არმაზისა და სხვა ადგილების გათხრებიდან მოპოვებული გემების მკვლევარები, ეს ეხება როგორც გემების აღმოჩენების რაოდენობას, ასევე სიუჟეტების მრავალგვარობასა და შესრულების ხარისხს.⁵⁵ პორტრეტულ ინტალიოებზე ბერძნულად შესრულებული ნარნერების მიუხედავად, ისინი, ეჭვს გარეშეა, საქართველოშია ნაკვეთი.⁵⁶ ასპავრუკის საბეჭდავზე მისი პორტრეტის გამოყენება ნარნერთა და ნოდებით იმაზე მეტყველებს, რომ ეს იყო მისი, როგორც სახელმწიფო ხელისუფლების წარმომადგენლის, საბეჭდავი. ანუ აღნიშნული ფიგურული გამოსახულება, პორტრეტი გარკვეულ ფუნქციას ასრულებდა, ჰქონდა ზუსტად განსაზღვრული დანიშნულება. შესრულების მხატვრულ მხარეს მუორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ იგი იმავდროულად ასახავდა კულტურის მაღალ დონეს, რომელიც მოითხოვდა მხატვრული წარმოების ამ დახვეწილი დარგის გამოყენებას, რომელიც, როგორც ცნობილია, მაღალ დონეზე იდგა ანტიკურ სამყაროში, სპარსეთის სახელმწიფოში; უნდა ვიფიქროთ, რომ საქართველოში იგი სწორედ მათი მიზაძვით განვითარდა. მაგრამ სავარაუდოა, რომ ნივთების ნაწილი შემოტანილი მასალაა, ანტიკურ სამყაროში გავრცელებული ამა თუ იმ სიუჟეტით, – ან კარგი ასლები. ამ საკითხს არ ვეხები, რადგანაც იგი საჭიროებს სპეციალურ კომპეტენციას.⁵⁷ სამაგიეროდ, საჭიროდ მიმაჩნია შევჩერდე იმ გემების შესრულების ხასიათზე, რომლებიც უდავოდ საქართველოში ადგილობრივი ოსტატების მიერაა შესრულებული.

განსაკუთრებით მკაფიო და საჩვენებელია ამ თვალსაზრისით ორივე პორტრეტული *intaglio* ასპავრუკის სამარხიდან – ზევახისა და კარპაკის ბიუსტები ბერძნული ნარნერებით (*ΖΕΥΑΞΗΣ – ΚΑΡΠΑΚ*) და ასპავრუკის საბეჭდავის პორტრეტისანი *intaglio* (*ΑΣΠΑΥΡΟΥΚΙΣ ΠΠΤΙΑΞΗΣ*). პლასტიკური ფორმების დამუშავებაში გამოირჩევა თითქოს ცალკეული ფორმების დაშლა შემადგენელ ნახევარლივებად – ასეა დამუშავებული ასპავრუკის თმა, წერი, თვალეები, შუბლის, ცხვირის, კისრის ნაწილები და თვით ტორსი და იგივეა კარპაკისა და ზევახის თავებისა და მათი სამოსლის დამუშავებასთან დაკავშირებით. ამავე ხერხითაა შესრულებული ნარნერები ორივე გემაზე. იგივე ხერხი ჩანს II სამარხში აღმოჩენილი სამაჯურის გემაზე, რომელზე მჯდომარე ათინა პალადაა გამოსახული ატრიბუტებით, ანუ აშკარად ნახესხებ უცხო სიუჟეტის მიზაძვისას გამოყენებულია საკუთარი დამუშავებული ხერხები, რომლებიც ცდომილებით გადმოსცემენ გამოსახულების პლასტიკურ მოცულობებს. ეს ხერხი ჩანს სხვა ნაწარმოებებზე (მაგალითად, ორ ფიგურულ გემაზე კლდეითიდან, შეად. აგრეთვე კამეო ქალის თავით VII სამარხის სამაჯურზე და სხვ.), მაგრამ განსაკუთრებული მკაფიოებით და მკვეთრად ეს ჩანს ალექსანდრე მაკედონელის მონეტების მიწაბაძებზე, რომლებიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მზადდებოდა.

ასეთი მინაბადები გვხვდება განსახილველი ხასიათისა და დროის სამარხებში, როგორც ამას ვხედავთ მათ გარკვეულ რაოდენობაზე ბორში,⁵⁸ კლდეების სამარხში, ან 1951 წლის ზაფხულში აღმოჩენილ მცხეთის I საუკუნის აკლდამაში.

ამგვარად, თუ ადამიანის თავისა და ფიგურის გამოსახვისათვის ეს პირობითი, თავისი არსით მიმბაძველობითი პროდუქცია იყენებს ერთიანი პლასტიკური ფორმის მრავალ შემადგენელ ლილვებად დაშლის თავისებურ მეთოდს, ცხოველების გადმოცემაში არ შეიძლება არ აღინიშნოს მნიშვნელოვნად უფრო პროგრესული, რეალისტური გადაწყვეტა. ამ ორივე მოვლენას აქვს პარალელები ხელოვნების განვითარებაში როგორც აღმოსავლეთში, ასევე დასავლეთში. კლასიკური ნაწარმოებების მიბაძვისას პლასტიკური ფორმის დაშლის მაგალითები პართიასა და სასანურ ირანში, ასევე ფრანკებთან, გუთებთან და სხვ. უკვე მოვიყვანეთ. ზუსტად ასევე, შემოქმედი მხატვრების ცხოველებზე დაკვირვება, რომელიც უზრუნველყოფდა მათი გადმოცემის გარკვეულ რეალისტურობასაც, ევოლუციური თვალსაზრისით წინ უსწრებს ხელოვნებაში ადამიანის ფიგურისა და სახის გადმოცემის ათვისებას, მათი მოძრაობების დიფერენცირებული მექანიზმით და რთული ფსიქიკური ნყობით (ტყუილად ხომ არ გამოირჩევა რომაულ ქანდაკებაში ცხოველები სიცოცხლით, ექსპრესიულობით და გადმოცემის დამაჯერებლობით).

არმაზის ნივთების შემადგენლობაში არის ოქროსგან გამოჭედილი მინიატურული ტახი, რომელიც საკიდად იყო გამოყენებული მალაქიტითა და ალმანდინით ინკრუსტირებულ მედალიონზე მშვენიერი სერაფიტას ყვლსაბამზე (VI სამარხი). პანანინა, ორი სანტიმეტრის სიგრძის ღრუ ფიგურა, რა თქმა უნდა, დამჯდარი, თავანული ცხოველის მხოლოდ ზოგად მოცულობას გადმოსცემს. სხეულზე მოკლე ნაკანრებით ჯაგარია აღნიშნული; თვალები ნითელი ჩანართითაა ხაზგასმული. ეს ფიგურა უთუოდ აპოტროპედ გამოიყენებოდა, რასაც აძლიერებდა ტახის დრუნჩსა და ფიგურის პოსტამენტზე რგოლებით მიმაგრებული იმ ტიპის ოქროს თხელი ბრტყელი დისკოები, როგორც იყო ასპაერუქის სამოსელზე. ტახის ფორმის ამ საკიდის პარალელს წარმოადგენს ასეთივე მინიატურული და ასეთივე ღრუ ოქროს სკულპტურული საკიდი ვერძის გამოსახულებით, ჩადგმული თვალებით (თეთრი, ოდნავ მომწვანო პასტა), რომელიც შემთხვევით აღმოჩნდა ნაწილობრივ გაძარცულ ქვევრსამარხში ე. წ. „დედოფლის გორის“ მახლობლად, სოფ. არადეთთან, ქართლში.⁵⁹

ალბათ ასევე ადგილობრივადაა დამზადებული პატარა ბრინჯაოს ფიგურები, აღმოჩენილი კლდეების სამარხში და ალ. კალანდაძის შემთხვევითი აღმოჩენები მცხეთაში 1948 წ. (ავაზა 15-20 სმ. სიგრძის.). ისინიც გადმოსცემენ ცხოველს (ან მის თავს) მხოლოდ ძალზე ზოგადი მოცულობით და დამახასიათებელი მოძრაობით. ნამდვილად პლასტიკურ დამუშავებაზე ლაპა-

რაიცი არ შეიძლება. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ სხვაგვარი ხასიათი გამოარჩევს ბრინჯაოსვე მცირე ზომის მუსიკოსის ნახევარფიგურას, რომელიც აღმოჩნდა 1951 წლის ზაფხულში გახსნილ მცხეთის აკლდამაში. იგი მკაფიოა და დამუშავებული, როგორც შეფერება მცირე ზომის ბრინჯაოს რიგით რომაულ ნამუშევარს. ზუსტად ასევე, სპილოს ძელისაგან გამოკვეთილი მოციქევავე ქალის ფიგურა, აღმოჩენილი ბაგინეთში ე.წ. „სვეტიბიანი დარბაზის“ გათხრის დროს, წარმოადგენს შემოტანილ პართულ პროდუქციას.⁶⁰

აქ აუცილებელი იყო ამ ფაქტების გახსენება, რათა მკაფიოდ გაიმიჯნოს, ერთი მხრივ, საუკუნიდან საუკუნეში თანდათანობით განვითარებადი, და რამდენიმე ათასწლეულის განმავლობაში რთული გზა გამოვლილი ქართველი ხალხის ეროვნული ხელოვნება, მაღალი ოსტატობით და მხატვრული სრულყოფით აღბეჭდილი თავისი მიღწევებით, მეორე მხრივ კი – რელიგიური კულტებისა და მითების საჭიროებით გამოწვეული გამოშახველობითი რიგის პირობითი სახევითი პროდუქცია, ფართო რეალისტური დამუშავებისა და დეკორატიულ საფუძველზე განვითარების გარეშე. ამ ფაქტებს უნდა შევხებოდით, რათა მეორე ყგუფში, ე.ი. სიუჟეტურ-გამომსახველობითში, გამოვყოთ საკუთრივ ქართული ადგილობრივი ნაწარმი, რომელიც უთუოდ იქმნებოდა იმპორტირებული უცხოური ხელოვნების ნაწარმოებების აღნიშნული თავისებურებებისა და ხერხების გათვალისწინებითა და შესაბამის ქართულ ნაწარმოებებზე მათი ზეგავლენით.

ამგვარად, ვერცხლის ნაკეთობათა, გემებისა და სხვათა განხილვის შემდეგ, რომლებზეც უცხოური ნიმუშების ათვისებისა და გადამუშავების მნიშვნელოვანი ნიმუშებია ასახული, კიდევ ერთხელ სრულიად მკაფიოდ გამოიკვეთება ახ. წ. II-III საუკუნეების საქართველოს მხატვრული კულტურის ერთიანობა და მთლიანობა. მთელს საქართველოში მის ფართო განვითარებას უკვე დღეს გვიჩვენებს ის აღმოჩენები – უმეტესად შემთხვევითი ხასიათისა, რომლებიც ასე თუ ისე დაფიქსირებულია. არმაზის გარდა აქ შედის კლდეეთისა და ურეკის სამარხების მდიდარი და მრავალფეროვანი მასალა, სამთავროს ველისა და ბაგინეთის ცალკეული სამარხები, ასევე IV საუკუნის სამარხები არმაზში, აგრეთვე უფრო ადრე სხვადასხვა და არც თუ საიმედოდ (სამეცნიერო თვალსაზრისით) გაკეთებული აღმოჩენები ბორში, სამთავროში, აგრეთვე ცალკეული აღმოჩენები, ისეთები, როგორიცაა უსახელოში (ლენხუმი) მოპოვებული ბალთა აღმანდინით, ნერონის ეპოქის გემით ცენტრში, რომელიც სხვა შეძენილ მასალებთან (არ არის აღნიშნული გამოცემლის მიერ) ერთად მოხვდა ერმიტაჟში,⁶¹ 1948 წლის აღმოჩენები ანდრიანწმინდაში, ახალციხის რაიონში, 1948 წლის გაზაფხულზე ახმეტის რაიონში, ძველ ალბანეთში (პროფ. ე. პახომოვის ცნობა), შესაძლოა, ძველ ანაგაში სიღნაღის რაიონში (საქ. ისტ. და ეთნ. საზოგადოების კოლექციიდან 20-იანი წლების დასაწყისში), არადეთში ხაშურის რაიონში, რომელთაც

აგრეთვე უნდა დავუმატოთ სარგვეშის განძი, სასანური თასით ვარაპრან II და მისი ოჯახის წევრთა პორტრეტებით, ცხინვალისა (საქართველოს მუზეუმი) და სხვა ნივთები (ოქრო, ბრინჯაო) კამულტადან, ჩმიდან, ზედა რუთხიდან, მთებსა და კავკასიის ქედის ჩრდილოეთ ხეობებში.

ამგვარად, ამ სამარხთა შემადგენლობაში და აღმოჩენებში ქართველი ხალხით დასახლებული ტერიტორიის ყველა ნაწილში, არმაზის პიტიახშთა ოჯახის წევრთა მსგავსად, დიდი რაოდენობით შედის მუდმივი მოხმარების პირადი სამკაულის ნივთები, ანუ ისინი, რომლებიც ასახავენ ადამიანის მხატვრულ მოთხოვნილებათა ინტიმურ გრძნობას. ამ ნივთებში განმსაზღვრელია, როგორც ითქვას, დეკორატიულ-ორნამენტული გადაწყვეტა, რომელიც გამოსახვის ფორმების დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მათ გვერდით მუდმივად ადგილი აქვს მცირერიცხოვან ნივთებს ფიგურული და სიუჟეტური გამოსახულებებით, რომლებიც ნაწილობრივ გამოიყენებოდა პირადი სამკაულის ორნამენტულ კომპოზიციებში, ანუ იმ ნაწარმოებებში, რომლებშიც მკაფიოდაა გამოვლენილი ხელოვნების ავტონომიური განვითარება, ასევე იმ დამატებით მიმდინარეობის ნაწარმოებებში, რომლებმაც ჯერ კიდევ არ მიაღწია თავისი განსაკუთრებული მხატვრული მეტყველების დასრულებულობასა და გამომსახველობას, და რომელიც ამ არასრულყოფილებისა და ამ მხატვრული მიმდინარეობისადმი არსებული მოთხოვნილების გამო, ქვეყნის მაღალი სულიერი კულტურის შესაბამისად, გარდუვალად აღმოჩნდა ბერძნული და ელინისტური მაღალი სკულპტურულ-პლასტიკური მიღწევების გამგრძელებელი რომაული კულტურის გაველენის ქვეშ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენს წინაშეა დიდი და ერთიანი მხატვრული კულტურა, განვითარების თანმიმდევრულობითა და კანონზომიერებით, და არა ცალკეული მიმბაძველობისა ან შემთხვევითი ნასესხობის პროდუქტი. ეს მხატვრული კულტურა, როგორც ერთიანი მოვლენა, თუმცა შენარჩუნებულია მმართველი კლასის ნივთებში, ნამდვილად გამოირჩევა თავისი ხალხურობითა, და – როგორც ერთხელ აღნიშნა განსვენებულმა აკად. ს. ჯანაშიამ, დემოკრატიულობით.

შენიშვნები

ერმიტაჟი, დარბაზი 223, კარადა 3, NN 16, 22, 23, 24, 25: Каталог Международной Выставки Памятников Иранского Искусства и Археологии, I, Ленинград, 1935, стр. 149-152 (ср. Путеводитель по залам отделения Востока Государственного Эрмитажа, Ленинград, 1939, стр 85-87); статья Е. Придика: МАР, 34, табл. IV, 5, 6, 2, 3 и V внизу.

ნერილი ადგილობრივ ქართულ გაზეთში „ლენინელი“ (1941 წ. 5 XII); ახლა გ. ლომთათიძის დიდი პუბლიკაცია „კლდეეთის სამაროვანიახალი ნალთარციხვის II საუკუნისა“, თბილისი, 1957.

ა. აფაქიძე, გვიანანტიკური ხანის არქეოლოგიური ძეგლები ურეკიდან, საქ. სახ. მუზეუმის მოამბე, ტ. XIV-B, 1947, გვ. 89-111 და გვ. 111-126 — რუსული რეზიუმე; ნ. ხოშტარია, ურეკის არქეოლოგიური გამოკვლევა: მასალები საქართველოსა და კავკასიის არქეოლოგიისათვის, I, თბილისი, 1955.

Е. Придик, დასახ. ნაშრ.; Каталог Международной Выставки Памятников Иранского Искусства и Археологии, I, Ленинград, 1935, стр. 149-152 (Эрмитаж, зал 223). Путеводитель по залам отделения Востока Государственного Эрмитажа, Ленинград, 1939, стр 85-87. ბორის გათხრების ნივთები გამოფენაზე ზოგადად დათარიღებულია „ახ. წ. I-III საუკუნეები“. ა. აფაქიძე, ახალი არქეოლოგიური მასალები სოფ. ბორიდან: საქ. სახ. მუზეუმის მოამბე, ტ. XII-B, 1944, გვ. 441-448. ერმაკოვის ძველი ფოტოების მიხედვით.

Н. П. Кондаков, Византийские Эмали, С-Петербург, 1892. Н. П. Кондаков – И. И. Толстой, Русские Древности в памятниках искусства, вып. III, СПб, 1890. П. С. Уварова, МАК, VIII, Москва, 1904.

შენიშვნა ორიგინალში: Сверить – ОАК, 1903, стр.46, рис.70.

იხ. ჩემი ნერილი: `Ein Goldschmiedetriptychon des VIII-IX. Jahrhunderts aus Martvili`: `Zeitschrift für bildende Kunst`, 1930, Bd. 64, Heft 5/6, Leipzig, S. 81-87; ახლა კი: Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.

ავტორის შენიშვნა ტექსტში: „Может быть развить эту мысль?“

მცხეთა I, ტაბ. I, 9.

Е. Придик, ук. соч. МАР, 34, стр. 109-110, табл. I, 1,2.

გ. ლომთათიძე, დასახ. ნაშრ.

სარტყელის ოქროს ბალთა ურეკიდან (გაზ. „კომუნისტი“, 02.II.1949, N 23).

კოლოფის ძირი გარედან ნარმოადგენს ოქროს გლუვ ზედაპირს, ქვემოთ კაუჭებით, რომლებიც ერთმანეთთან დაწნული შავთულითაა მტკიცედ დაკავშირებული; ზემოდან კოლოფს ჩამკეტი კაუჭი აქვს.

14. ქერჩი: Древности Босфора Киммерийского, 1854, Атлас, табл. XXIV, 25 ჩამოსაკიდებელი სანელსაცხებლე, ზემოდან დამაგრებული 84 სირიული ალმანდინით (წონა 18 გრ.); იგივე M. Rostovtzev, *Iranians and Grecs in South Russia*, 1922, fig. 19,3, p. 177.
15. Н. П. Кондаков-ИИ Толстой, *Русские Древности*, вып. III, СПб. 1890, рис. 139; МАК, VIII, Москва, 1900, табл. СХХIV, I, в красках
16. Н. П. Кондаков, *Русские Клады. Исследование великокняжеского периода*, I, СПб, 1896, стр. 194-195, рис. 105..
- 17 A. Riegl, *ibid.* S. 344
18. სილიად-შომლიოს ფიბულის მოჩარჩოების სარდონიქსისა და ფიბულის ზემოთ და ქვემოთ დამაგრებულ ბუდეებში ჩასმული ალმანდინების კონტრასტზე ალ. რიგლი შეეცადა ეჩვენებინა შუა რომაული სტილიდან გვიანრომაულ სტილზე გადასვლა (A. Riegl, *ibid.* S. 344-345); სარდონიქსის მოჩარჩოება შესრულებულია იმავე პრინციპით, რაც არმაზის VII სამარხის ყელსაბამის კოლოფის კედლები, ანუ ყველაფერი, რაც გამოავლინა ალ. რიგლმა, არმაზის ნივთებზე არსებობს უკვე ახ. წ. II საუკუნეში.
19. ამ ყელსაბამების ზუსტ პარალელს წარმოადგენს ყელსაბამი 630 სამარხიდან, რომელიც 1896 წელს გახსნა კ. კოსციუშკო-ვალიუჟინიჩმა (OAK, 1896, стр. 178-180. *Альбом, 1882-1898*, NN 519, 520). სამწუხაროდ, არ არის გამოთქმული არავითარი მოსაზრება ქალის ამ (ხელუხლებელი) სამარხის თარიღის შესახებ.
20. სერაფიტას ორი წყვილი საყურე (ტაბ. LXVI, 24, 25) წარმოადგენს კონსტრუქციას, რომელმაც თავისი პრინციპით ათასწლეულებს გაუძლო და არც თუ ისე დიდი ხნის წინათ გამოიყენებოდა საყურეებში: ეს არის ორი მეტნაკლებად ბრტყელი რგოლი, რომელთაგან ზედა მყარადაა დამაგრებული კაუჭთან, რომელიც გაყრილია ბიბილოში, ქვედა კი თავისუფალია, სახსრით დაკავშირებულია ზედასთან და შემკულია წვრილი, სულ მცირე მოძრაობისას მთრთოლავი საკიდებით.
21. ამ წვილის ერთი საყურე, როგორც ჩანს, გატეხილი და შეკეთებულია, რაც ჩანს არა მხოლოდ ზურგიდან, არამედ პირით მხრიდან.
22. საკიდი დამაგრებულია პატარა კილოთი, რომელიც დარჩილულია ზურგიდან გამოწეულ კიდეზე. ქვედა ნაწილის წვერზე.
23. ამ დაკერვების განსამტკიცებლად არ შემოიძლია არ მიეუთითო მთლიანად ოქროსგან დამზადებულ საყურეებზე (ან სასაფეთქლებზე) კლდეეთიდან. ამასთანავე, რგოლს აქვს ზემოდან დარჩილული ბურთულები ცვარას პირამიდებით, თითქმის იმავე ზომისა, რაც არმაზის განხილულ საყურეებზე, რგოლზე კი ჩამოკიდებულია ორი ერთმანეთში ჩამჯდარი პირამიდა, შედეგნილი ოთხი დიდი, ალბათ, ღრუ, ერთმანეთთან ნახევარსფეროებით მიჩრილული ბურთულით და მათზე მიჩრილული ცვარას პირამიდებით (გ. ლომთათიძე, დასახ. ნაშრ. ტაბ. XVI, 1).

24. არმაზის სამარხების სხვა ანალოგიურ ნივთებთან შეჯერების შედეგად აუცილებლად დავასკენი, რომ „შიშველი“, სპირალურ მილაკში ჩაურთველი ამ საკიდების ნაწილები თავდაპირველად მარგალიტებით იყო შემოსილი, რომელთა დიამეტრიც გამიშვლებული მავთულის სისქის ტოლი იყო. საყურეების მეორე წყვილზე, ამგვარად, თითო მარგალიტი იყო ყოველი საყურის ორივე საკიდზე; პირველ წყვილზე კი ყოველ საყურეზე სამ-სამი მარგალიტი. ისინი გაქრნენ დროთა ზემოქმედებით, როგორც სხვათა უმეტესობა, მხოლოდ ზოგან შერჩა მათი ნაწილი. საყურეთა ეს მეორე წყვილი კარგადაა შენახული და მათი განხილვა ნათელს ფენს შესრულების სისტემას და ნაწილთა მოძრაობისა და დაკავშირების სისტემას.
25. VI და LXV ტაბულებზე ყელსაბამის ეს ნაწილი უსწოროდაა წარმოდგენილი: მისი ზედა ნაწილის მარყუჟი უთუოდ ემსახურებოდა მასზე საკიდის დამაგრებას, რადგან ყელსაბამზე მისი დამაგრება ხდებოდა ზურგის მხარეზე დარჩილული ორი პორიზონტალური მილაკით.
26. Русские Древности, III, рис. 152-165, стр. 132-140.
27. A. Riegl, *ibid.* Taf. I, 4; III, X.
28. შენიშვნა ტექსტში: «соотношение красных, зеленых, золотых»
29. A. Riegl, *ibid.* Taf. III.
30. როგორც აღნიშნავს მ. როზენბერგი (Zellensvhemelz, III, 2-4), ასევე Adama van Schellema (დასახ. ნაშრ.).
31. შენიშვნა ტექსტში: „не приплюснута ли?“
32. ერთ-ერთ ბალთაზე ზურგის მხრიდან მიჩილულია დიდი კაუჭი, მეორეზე კი შესაბამისად ასეთივე ყური, ყოველი ბალთის სამ განშტოებაზე კიდევ სამ-სამი (ან ორი) პატარა მარყუჟი ქსოვილზე დასაკერებლად.
33. M. Rosenberg, *Geschichte, Abteiluhg: Granulation*, 1918, S. 81-82: *Abflachung der Korner als technischer Trick: alexandrinisch.*
34. შდრ. საყურეები 1902 წლის გათხრებიდან ხერსონესში: OAK, 1902, გვ. 43, ნახ. 72. შენიშვნა ტექსტში: „багинეთи – ორი ყელსაბამი.“
35. E. Придик, *ук. соч. ტაბ. II, 2.*
36. ვერძის ფორმის ანალოგიური ოქროს საკიდი, ასევე პასტის (ციხფერი) თვალებით, დაახლოებით არმაზის თანადროული არადეთის ნახევრადგაძარცული ქვეერსამარხიდან (ვგონებ, „დედოფლის გორის“ ძირას) საჩუქრად მიართვის ჩვენს უნივერსიტეტს 20-იანი წლების შუა ხანებში, იგი მაშინვე შევიდა უნივერსიტეტის ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმის ფონდებში.
37. გამოცემაში „მცხეთა“ I (1958, გვ. 57) მოყვანილია სხვა მაგალითებიც სამთავროს სამარხებიდან და თრიალეთიდან – ყველა თაილდება „უფრო ახ. წ. II-III საუკუნეებით“.

38. Н. П. Кондаков, *Византийские Эмали, С-Петербург, 1892, стр. 25-26 по 47; Fr. Matz, in H. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, IV, Berlin, 1930, S.320; F. Déchelette, Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romain, Paris, 1908-1914; A. Riegl, ibid. Bd. II, Wien, 1923; J. Baum in Handbuch der Wissenschaft; Н. П. Кондаков, Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929.*
39. Н. П. Кондаков, *ук. соч. стр. 25-26 сл.*
40. A. Riegl, *ibid. S.375*
41. Н. П. Кондаков, *ук. соч. стр. 47.*
42. Fr. Matz, *ibid.: 'kommen gegen Ende der Regierungszeit Hadrians (117-138) in gebrauch-, S. 320; A. Riegl, ibid. S. 351-354; Русские Древности, Ш, СПб, 1890, стр. 147- 148. рис. 175.*
43. A. Riegl, *ibid. S. 376.*
44. იქვე, გვ. 68-78.
45. შენიშვნა ტექსტში: "Пряжка из Клдети – орнаментальная выемчатость, б.м. развить"
46. სპარსული წარწერა ამ ლანგარზე განისაზღვრება არდამირ I-ის ეპოქით, ანუ ახ. წ. III საუკუნის 20-იანი წლებით, როგორც აღნიშნა პროფ. გ. წერეთელმა თავის მოხსენებაში საქ. მეცნ. აკადემიის 28 სესიაზე 1948 წლის 11 დეკემბერს.
47. შეად. W. Holmquist, *Kunstprobleme der Merowingerzeit, Stockholm, 1939, Taf. LVII, მასზე აღბეჭდილია ლანგარი ჰასლბენიდან, რომელსაც ეხება (გვ. 237-239) მისდამი მიძღვნილი რ. ცანის გამოკვლევის ძირითადი დებულებები (R. Zahn, Die Silberteller von Hassleben und Augst, Berlin-Leipzig, 1933). ეს გამოკვლევა, ჩემთვის სამწუხაროდ მიუწვდომელია. ამ ნაშრომში ეს ლანგარი ჩართულია გალიის ვერცხლის აღმოჩენების დიდ ჯგუფში და განისაზღვრება, როგორც ალექსანდრიული ნიმუშების მინაბაძი ან განმეორება. დამზადების დრო ივარაუდება II საუკუნის შუა წლებიდან IV საუკუნის შუა ხანამდე. ბერსუმას ლანგარის წარწერების შესახებ იხ.: ს. ყაუხჩიშვილი, არმაზში აღმოჩენილი ბერძნული წარწერები: სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. II, თბილისი, 1941, N 1-2; პ. ინგოროყვა, ქართული დამწერლობის ძეგლები ანტიკური ხანისა, ენიქის მოამბე, ტ. X, თბილისი, 1941, გვ.411; Г В. Церетели, Эпиграфические находки в Мцхета – древней столице Грузии: ВДИ, 1948, N 2, стр. 50.*
48. წერის შესახებ რომში იხ.: A. Riegle, *ibid. 2, 1927, S. 132, 135, 143, 172 და ნახ. 32.*
49. მან ეს აზრი გამოთქვა თავის მოხსენებაში 1948 წლის 29 მაისს ერევანში საქართველოსა და სომხეთის მეცნიერებათა აკადემიების საზოგადოებრივ განყოფილებათა გაერთიანებულ სესიაზე (ამგვარივე მედალიონი – იხ. ს. მაკალათა: 1920-1924 წწ. საქართველოში აღმოჩენილი ზოგიერთი ნეკროპოლის დათარიღებისათვის: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. IV, თბილისი, 1928, გვ. 28, ი. 49).

50. შეად. W. Holmquist-თან გამოქვეყნებული ვერცხლის ლანგარი აუგსტიდან გერმანიაში, რომელიც საეარაუდოდ IV საუკუნით თარიღდება (Kunstprobleme der Merowingerzeit, Stockholm, 1939, Taf. LVI, S. 237-238).
51. იხ. Я. И. Смирнов, Восточное Серебро, СПб., 1909, N 305, табл. СХХ!, 12; Е Придик, МАР, 34, стр. 10-12; Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, 1, Москва, 1950.
52. შეად. აგრეთვე ვერცხლის სურები ნიჩბისიდან, ცხინვალიდან, ბაგინეთიდან.
53. აქ, რა თქმა უნდა, ვერ შევეხები საკითხს, რომლის სხვადასხვა ასპექტი განხილულია მრავალ ნაშრომში - რამდენად შეითვისა ამ დროისათვის თავად რომაულმა ხელოვნებამ აღმოსავლეთიდან მომდინარე ორნამენტულ-დეკორატიული რიგის მიდგომები. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმის გამოკვეთა, თუ რამდენადაა გამოყენებული საკუთრივ ანტიკური რიგის ელემენტები.
54. კლდეეთში მოპოვებულია საკინძი უნარნერო პორტრეტული გემით, რომელიც გამოყენებულია ისევე, როგორც სადა ფერადი ქეები სხვა დაკერებულ სამკაულზე. მათ მსგავსად, მასაც აჩარჩოებს წითელი ალმანდინის თელები.
55. М.И. Максимова, Геммы из некрополя Мцхета-Самтавро: საქართველოს სახ. მუზეუმის მოამბე, ტ. XVI-B, თბილისი, 1950.
56. ზეეახისა და კარაპაის პორტრეტებიან გემაზე მოთავსებულია კიდევ ერთი ნარნერა, რომელიც არ არის გამიზნული ანაბეჭდში ნასაკითხად, ანუ მოგვიანო მინაწერი (ბერძნ.: „სიცოცხლე ჩემი“), რაც უდავოდ მონაშობს ბერძნული ენის ცონდას, როგორც შემკვეთის, ასევე ოსტატის მხრიდან (გ. ლომთათიძე, დასახ. ნაშრ. ტაბ. I, 3)
57. გემა უსახელოდან ან გემა ახალგორის განძის ბექედზე N32 (?) შემოტანილება.
58. МАР, 34, таб. III, 12, 14.
59. ეს ნიეთები შემოვიდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის კაბინეტთან არსებულ ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმში დაახლოვებით 1926-27 წწ., ამჟამად ინახება ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.
60. A. U. Pope, A Survey of Persian Art, London, New York, 1938.
61. Е. Придик, МАР, 34, стр. 109-110 и таб. I, 1-2.

არმაზის ნივთების მხატვრული ხასიათის განხილვამ, საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან მათი თანადროული პარალელური მასალის მოზიდვით, შავი ზღვის სანაპიროდან და კავკასიონის ჩრდილოეთის ხეობებიდან მოყოლებული, გვიჩვენა ამ მხატვრული კულტურის მთლიანობა და ერთიანობა; ამასთანავე, შესაძლებელი გახდა განვითარების გარკვეული ხაზის დასახვა იმ საუკუნენახევრისა თუ ორი საუკუნის განმავლობაში, რომელსაც მიეკუთვნება არმაზის პიტიახშთა სამაროვნის ინვენტარი. IV საუკუნის ზოგიერთი სამარხი (შესაძლოა, V საუკუნისაც) საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ არა მხოლოდ მხატვრული კულტურის ამავე საერთო ნიშნების სიცოცხლისუნარიანობა, არამედ ისიც, რომ ისინი გარკვეულწილად განაგრძობდნენ განვითარებას, მიდიოდნენ უფრო შორს და იძლეოდნენ უფრო დახვეწილ ტექნიკას, რაც გამოვლინდა, მაგალითად, არმაზისხევის 43 და 40 სამარხებში (გახსნილია 1943 და 1944 წლებში) აღმოჩენილ სამაჯურებში, ბეჭდების ან საყურეთა რთულ ფორმებში (ტაბ. XIII, 1, 2; XII, 2; XIII, 6, 7) და სხვ.

ოქროს ნივთების ანალოგიური, ხან კი, შეიძლება ითქვას, იგივე ფორმები აღმანდინის ან მწვანე და ცისფერი მასალის ინკრუსტაციით ან მათი აპლიკაციით, აგრეთვე ჭვირულობის, გავარსისა და ფილიგრანის, ასევე ტიხრული და ამოღრმავებული მინანქრის გამოყენება მეცნიერებისათვის უკვე საუკუნის განმავლობაშია ცნობილი ყუბანისპირა და სამხრეთ რუსეთის სამარხებიდან, რომლებიც სარმატულებად და გუთურებად იყო მიჩნეული. იგივე შეიძლება ითქვას გუთების, პუნების და სხვა უკვე გამქრალი ხალხების, ოსტგოთებისა და ხალხთა დიდი გადასახლების ეპოქის გერმანული ტომების მოძრაობის მთელი გზის გაყოლებაზე გაკეთებული აღმოჩენებიდან მოპოვებული ნივთების შესახებ. IV-VIII საუკუნეების მთელმა ასეთმა პროდუქციამ ჯერ კიდევ XIX საუკუნის შუა წლებში მიიღო სახელწოდება *verroterie cloisonnée* ან *orfèvrerie cloisonnée*, ხოლო უფრო გვიანდელ გერმანულ სამეცნიერო ლიტერატურაში აღინიშნებოდა ტერმინებით: *Zellenverglasung*, *Einlage von Granaten in Gold* და სხვ.

ბუნებრივია, ნაკეთობათა ასეთი თავისებური, მდიდარი მასალის გამოვლენამ, რომელიც, ამასთანავე, თანდათან აღმოჩნდა – მას მერე, რაც სამეცნიერო საზოგადოებამ მიაპყრო მას ყურადღება ასი წლის წინათ – ზემოაღნიშნულ ვრცელ ტერიტორიაზე, კავკასიიდან ევროპის დასავლეთ საზღვრამდე, წარმოშვა მისწრაფება დადგენილიყო მთელი ამ მხატვრული მიმდინარეობის საწყისები და გარკვეულიყო მისი წამომწყები ხალხის ვინაობა. ყველა ცდა ამ მიმართულებით კულმინირებულია ა. რიგლის ზემომოყვანილ ნაშრომში, რომელსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ისტორიის მეცნიერებისათვის. ნაშრომს ნახევარი საუკუნის

ისტორია აქვს, ახალი გამოცემიდან – ოცდაათლიანი. ამის აღნიშვნა მნიშვნელოვანია, რადგანაც არქეოლოგიური მასალის მთელი ძირითადი და არსებითი ბლოკი იმ დროისათვის, გათხრებისა და აღმოჩენების წყალობით, უკვე გამოვლენილი იყო. ის, რაც უკანასკნელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში კიდევ დამატებით ჩაერთო სამეცნიერო პრაქტიკაში, მხოლოდ ავსებს ძველი აღმოჩენებიდან ცნობილ ფაქტობრივ მასალას, რომელიც ხანდახან მნიშვნელოვნად უფრო ძველია, ვიდრე de Linas, J. Labarte და შემდგომი მკვლევრების ნაშრომების პირველი განმარტავადებული მასალები. ადრევე ცნობილი ან ამგვარი უახლესი „განძებისადმი“ მიძღვნილი უკანასკნელი ათწლეულების ცალკეული სპეციალური გამოკვლევები ისტორიული კავშირების დადგენის ჩარჩოებში რჩებოდა.

მ. როსტოვეცი, არქეოლოგიური კვლევების ჩვეული ხერხების შესაბამისად, ნამოჭრის დებულებას უძველესი დროიდან აღმოსავლეთის ხელოვნებაში პოლიქრომიული მიზანსწრაფვის უნივერსალობის შესახებ, ბერძნულ-რომაული სამყაროს ორიენტალიზაციის შედეგად მისი შეღწევის შესახებ გვიანელინისტურ ხანაში რომის იმპერიაში, რომლის ფსიქოლოგის შეცვლა დაახასიათა ა. რიგლმა. მ. როსტოვეცი არ ამტკიცებს „თითქოს საიუველირო საქმეში პოლიქრომიული სტილი წარმოიქმნა და განვითარდა სამხრეთ რუსეთში და იქიდან გავრცელდა რომის იმპერიის მთელს სივრცეში“. „მაგრამ მე ვამტკიცებ, – წერს იგი, – რომ რუსეთის სამხრეთი იყო პოლიქრომიის ერთ-ერთი ცენტრი, რომელშიც პოლიქრომია განვითარდა ადრევე და ამასთანავე, საიუველირო საქმის სხვა ანტიკური ცენტრებისაგან დამოუკიდებლად“. „სარმატებს შორის, რომლებიც კონტაქტში იყვნენ სამხრეთ რუსეთის ბერძნებთან, სტილი ისეთი უბადლო ძალითა და ორიგინალობით ყვაოდა, როგორც ელინისტური სამყაროს არცერთ სხვა ნაწილში“. „გარკვეული საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოდ, რომ ამ პოლიქრომიული საიუველირო ნივთების მეტი ნაწილი დამზადებულია საექსპორტოდ, ბოსფორის სამეფოს სხვადასხვა ქალაქების სახელოსნოებში“. პოლიქრომიამ „საგანგებო ფორმები მიიღო... ახალი სტილი, რომელსაც ჩვეულებრივ გუთურს უწოდებენ“. ამ აზრის განვითარებისას იგი არსებითად ცვლის მას, როდესაც ამბობს, რომ ქერჩის ზოგიერთი აღმოჩენა ა. რიგლის თეორიის „მოდიფიკაციას უდებს სათავეს“: „Ernst von Stern, M. Ebert, S. Reinecke და Kosima ფიქრობენ, რომ ახალი შეგრძნება ნაწილობრივ ძლიერი იყო პანტიკაპეაში; ისინი ამტკიცებენ, რომ გუთები მას შეეჯახნენ პანტიკაპეაში, ათვისეს იგი და შექმნეს შუა საუკუნეების პოლიქრომიული სტილი, რომელიც მათ გადაიტანეს ცენტრალურ ევროპაში, განავითარეს და სრულპყვეს იგი“. ⁴

„როგორც ცნობილია, მთელი III საუკუნის განმავლობაში, რომელიც უშუალოდ უსწრებდა წინ გუთების გამოჩენას, გვაქვს ამგვარი აღმოჩენების

უნყვეტი სერია". „მათში ნივთების შემადგენლობა გვიჩვენებს, რომ III საუკუნის დასასრულისა და IV საუკუნის დასაწყისის ბოსფორის კულტურა წმინდა სარმატული ხასიათისა იყო“. და ბოლოს, ჩნდება ახალი ტალღა, ახალი იარაღებითა და ფიბულების ახალი ფორმებით: „ეს იყო უთუოდ გერმანული, გუთური ტალღა“. „გუთებმა აითვისეს ყველა ის პროცესი (ტექნიკის), რომლებიც გამოიყენებოდა ბოსფორში მათ მოსვლამდე“. „მათი მიდრეკილება აღმანდინისადმი სრულებითაც არ არის ახალი“. გუთურ-სარმატული კულტურა გადადის დუნაიზე, რომის დასავლეთ პროვინციებში, იტალიაში; მისი პროდუქცია იყო რეინზე, მეროვინგულ საფრანგეთში, ინგლისის კენტის პროვინციაში, ესპანეთსა და ჩრდილოეთ აფრიკაში. მაგრამ ხელოვნების მატარებლები იყვნენ არა მხოლოდ გუთები ან ჰუნები, არამედ ელინიზებული სარმატები ან სარმატიზებული ბერძნები, გუთების ექსპედიციების აქტიური მონაწილეები.⁵ „მაგრამ როდესაც გუთები სარმატებთან და მათს ამაღლაში მყოფ ბერძენ-სარმატებთან ერთად შეიჭრნენ ცენტრალურ ევროპაში და იქიდან გაერცვლდნენ სამხრეთ ევროპასა და ჩრდილოეთ აფრიკაში, მათ თან წაიღეს სარმატული ხელოვნება, რომელიც ემსახურებოდა მათი იარაღის, მათი ფიბულების, მათი სამოსელის, მათი ლარნაკების შემკობას“. „რა თქმა უნდა, ევროპისა და აფრიკის ყოველ ახალ სახელმწიფოში სტილი საკმაოდ მოდიფიცირებული (?) და ადგილობრივ ხელოვნებასთან გაერთიანებული იყო: ამგვარად შეიქმნა პოლიქრომიული სტილის ნაირსახეობები - ლომბარდიული, ვანდალური, ესპანური, ფრანკული ანუ მეროვინგული, ანგლო-საქსონური.“⁶

ამგვარად, ა. რიგლის სხვადასხვა ფორმულირებები ამ „სტილის“ წარმოშობისა და მისი მატარებელი ხალხის შესახებ მკვლევრის აზრის არაერთგვაროვან და არც თუ ისე მკაფიო განსაზღვრას იძლევა. თუმცა დიდი მნიშვნელობა აქვს მ. როსტოვეცევის მტკიცებას კულტურის, უფრო ზუსტად, მხატვრული კულტურის მემკვიდრეობითობის შესახებ, კონკრეტულად, წინასკვითური ძირითადი ბინადარი მოსახლეობიდან დამპყრობელ მომთაბარე მხედარ-სკვითებამდე და ბოლოს, მათ შემცვლელ სარმატებამდე. ამასთან, დამახასიათებელია, რომ იგი არსებითად განასხვავებს სკვითეთის სამი ძირითადი ნაწილისა და შემდეგ სარმატების ორი ნაწილის კულტურას: ერთს ყოველთვის უკავია კავკასიის წინა ნაწილი, ყუბანის მხარე და მჭიდროდაა დაკავშირებული აღმოსავლეთთან, და თავის ორბიტაში რთავს ბოსფორის სამეფოს.⁷

ალიარეს რა სახმარი ნივთების შემკულობაში პოლიქრომიული გადაწყვეტის არსებობა კლასიკური ძველი აღმოსავლეთის ტერიტორიაზე, ეგვიპტესა და ევროპაში, კაცობრიობის განვითარების უძველესი პროტოისტორიული ეპოქებიდან მოყოლებული, თეორიების რიგმა ამას დაუკავშირა ოქროზე აღმანდინის ინკრუსტაციის განვითარება, როგორც გამოვლინდა IV-VIII საუკუნეების ე.წ. გუთურ, სარმატულ, მეროვინგულ და

მსგავს ნივთებზე, და როგორც ახლა გამოჩნდა საქართველოში II და III საუკუნეების არმაზული და მსგავსი აღმოჩენების წყალობით.

ბუნებრივია, რომ ამ საკითხში გადამწყვეტი მობრუნება მოახდინა ალიოზ რიგლის გამოკვლევამ, რომელმაც ყურადღების კონცენტრაცია მოახდინა აღმანდინის თვლებით ამგვარი ინკრუსტაციის მკაცრად ისტორიულ გაშუქებაზე, ანუ ზუსტად შემოიფარგლა სანყისი ნიმუშებით და მხატვრულ აღქმასა და მიზანდასახულებაში ძვრების გამომწვევი მიზეზების განსაზღვრით.

მხოლოდ საკითხის ასეთი მკაფიო ისტორიული ჩამოყალიბება შეიძლება დღეს იქცეს ბაზად, კვლევის სანყის პუნქტად და არა ტენდენციების მიახლოებითი შეჯერება ათასწლოვან სივრცეებში, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო არქეოლოგიური ნაშრომებისათვის.

Cloisonnée ტექნიკით შესრულებულ ნაკეთობათა გავრცელების ასეთი ფართო და ხანგრძლივი ტალღა მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში - IV საუკუნიდან მოყოლებული, ვიდრე VIII საუკუნის ჩათვლით, ბუნებრივად სვამს საკითს - რითი უნდა აიხსნას, რომ II-III საუკუნეებში საქართველოში ამ მხატვრული ხერხის ბრწყინვალე განვითარების შემდეგ, მისი მომზადებით წინარე ხანაში და გაგრძელებით IV საუკუნეში, რომელიც მთელ რიგ ნიმუშებში გვიჩვენებს უდიდეს დახვეწილობას, ეს მხატვრული ხერხი საქართველოში, როგორც გვიჩვენებს აღმოჩენები, თანდათან ქრება; V-VI საუკუნეებში იგი შენარჩუნდება მხოლოდ შორეულ მაღალმთიან რაიონებში (ჩმი, რუთხა და სხვ.). ამ მოვლენაში, ვგონებ, ჩვენ გვაქვს მკაფიო მითითება დიდ პროგრესულ სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ ძვრაზე, რომელსაც ადგილი ჰქონდა საქართველოში ახ. წ. IV-VI საუკუნეებში - ეს იყო ქვეყნის ყველა საფუძვლის ახალ ფეოდალურ წესრიგზე გადაწყობის პერიოდი, ქრისტიანული რელიგიის ფორმებში ახალი მსოფლგაგების ფართო დამკვიდრებით, სახვით ხელოვნებაში ლეგენდის სიუჟეტური ეპიზოდების გაფორმების მისი მოთხოვნებით, უკვე IV საუკუნის შუა წლებისათვის ელინისტურ-რომაული კულტურის რაიონებიდან მიღებული ნიმუშების მნიშვნელოვანწილად გადამუშავებით. თუ კი შორეული მთის ხეობები ამ საუკუნეებში ჯერ კიდევ იმყოფებოდნენ მონათმფლობელურ ურთიერთობათა პირობებში და განაგრძობდნენ მხატვრული პროდუქციის შექმნას verroterie cloisonnée-ს ნაცადი ჩვევებით, ძირითად საქართველოში ეს კულტურის უკვე განვლილი ეტაპი იყო და ამავე დროს უცხო, ასე ვთქვათ, საპირისპირო ახალი ფეოდალური წყობისათვის, მისი მიზანდასახულებებითა და მახასიათებლით - ქრისტიანობით, რომელიც მოითხოვდა და ხელოვნურად ავითარებდა სრულიად სხვა ხასიათის ხელოვნებას, რომელიც შორდებოდა ძველ ნორმებსა და, შესაბამისად, ფორმებს. სულ სხვა იყო ევროპის ახალგაზრდა ბარბაროსულ ხალხებთან დაკავშირებით, რომლებმაც IV-VI საუკუნეების საქართველოს დონეს მიაღწიეს მხოლოდ დროის

მნიშვნელოვანი მონაკვეთის შემდეგ, როდესაც მათაც დაკარგეს ინტერესი ამგვარი წარმოებისადმი. საქართველოს მსგავსად, დასავლეთის ამ ხალხებთანაც ფეოდალური წყობის დამკვიდრების პერიოდში მიმდინარეობს ახალი რელიგიური გაგების თანდათანობითი ათვისების პროცესი გარედან შემოსული ქრისტიანობის ფორმებში; მათთანაც ეს ხდება საკუთარი, „გეომეტრიულ“ ფორმებში არსებული დიდი ორნამენტულ-დეკორატიული კულტურისაგან განრიდებით და ასევე, ქრისტიანული ეკლესიის მოთხოვნით, მზა ნორმებისა და ნიმუშების გამოყენებით სიუჟეტური სახვითი ხელოვნების საგანგებო განვითარებით.

არმაზისხევის აღმოჩენების ეპოქის – II-III საუკუნეების – მცირე ხელოვნების სფეროში საქართველოს მთელი პროდუქციის განხილვისას მოვიხმეთ უშუალოდ წინარე საუკუნის მცირერიცხოვანი ცნობილი მაგალითები, რომლებიც შემდგომი განვითარების მომზადებას წარმოადგენდა. საუკუნეთა სიღრმეში რომ მივბრუნდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ I ათასწლეულის ბოლო სამი მეოთხედი სამუზეუმო კოლექციებში ოქროს ნაკეთობათა საკმაოდ მდიდარი მასალითაა წარმოდგენილი, რომელიც ამ თვალსაზრისით ამტკიცებს ძვირფასი ლითონის გამოყენების შესაძლებლობას, რომლის მოპოვება ძველთაგანვე სწარმოებდა ისევე, როგორც სხვადასხვა სახის მეტალურგია და სხვადასხვა ლითონთა მხატვრული დამუშავების ოსტატობა.

პროფ. ბ. კუფტინმა 1936-1940 წლებში თრიალეთის ყორღანებში სხვა კომპლექსი აღმოაჩინა. ამ ყორღანების ერთი ჯუფი შეიცავდა მდიდარ სამარხებს, რომლებშიც ოქროსა და ვერცხლის ნივთებს გამორჩეული ადგილი ეკავა. ბ. კუფტინს ცალკეული ოქროს ნივთების, კერამიკისა და სხვათა განხილვისას უახლოესი პარალელები მოჰყავს ურუკის გათხრებიდან, ურის სამეფო სამარხებიდან, ხეთური და ეგვიპტური ნივთებიდან, რომლებიც III ათასწლეულს, უფრო მის პირველ ნახევარს მიეკუთვნება. მაგრამ შემდეგ იგი დათარიღებას II ათასწლეულის შუა ხანებით შემოფარგლავს იმის საფუძველზე, რომ ერთ-ერთ ამ კომპლექსში აღმოჩნდა ბრინჯაოს მასრიანი შუბი ვერცხლის გარსაკრავით; ამგვარი ფორმის უძველესი ცნობილი ნიმუშები, რომლებიც, დასავლეთ ევროპისაგან განსხვავებით, აღმოსავლეთში საერთოდ იშვიათობას წარმოადგენს, II ათასწლეულის პირველ ნახევარზე ადრე არ შეინიშნება.⁸ თუმცა მთელი თხრობა წარიმართება მაშინ გავრცელებული ერთი მოსაზრების ზემოქმედებით, თითქოს კავკასიის ხალხთა მთელი გამოვლენილი არქეოლოგიური კულტურა გაპირობებულია გარედან – წინა აზიისა და ეგვიპტის ქვეყნებიდან, კაცობრიობის კულტურის აღიარებული მატარებლებიდან შემოსული გავლენებით, თითქოს ამ ყორღანების ხელოვნება „იკვებებოდა რომელიღაც კულტურული ნაკადით“;

ეს უნდა აღინიშნოს, რადგან თრიალეთის ყორღანების ინვენტარში არის ისეთი მალალმბტერული და ტექნიკურად ღირსშესანიშნავი ნივთები, რომელთა მიკუთვნება II ათასწლეულის შუა ხანებისათვის წინააღმდეგობაში შედის თვით ბ. კუფტინის მიერ მოყვანილ პარალელებთან მცირე აზიის სხვა ქვეყნებიდან. სწორედ თრიალეთის ყორღანების ოქროს ნივთებშია ოქროს კათხა შემკული ზედდებული ფერადოვანი აქცენტებით – ფირუზითა და ბაცი სერდოლიკით წერილი გავარსის მოჩარჩობებში. ამ კათხის შემკულობის განხილვაზე, ბუნებრივია, ქვემოთ საგანგებოდ უნდა შევიყრდეთ.

თუ კი ბრინჯაოს ხანის სამარხეულ ინვენტარში ოქროს (და ვერცხლის) ნივთების სიჭარბე იშვიათ გამოჩენის ნარმოადგენდა, ეს მდგომარეობა არსებითად იცვლება, როდესაც რკინა იქცევა დომინირებულ და ქვეყნის ეკონომიკის განმსაზღვრელ ლითონად. ამ დროს იცვლება სოციალური საფუძვლები, მყარდება მნიშვნელოვანი დიფერენციაცია და იქმნება კლასობრივი საზოგადოება; უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ დროს საქართველოში, სხვა ქვეყნების მსგავსად, ხდება ოქრომჭედელთა გამოყოფა მჭედლების, ნალბანდებისა და ლითონის ჩამომსხმალთა ერთიანი წრიდან, როგორც იყო ბრინჯაოს ეპოქაში.

თვით რკინის იარაღისა და ხელსაწყოების პროდუქციას უკონდა მხოლოდ ძალზე ზოგადად შემუშავებული ფორმა; თუკი რომელიმე რკინის ნივთი განსაკუთრებულად უნდა შემკულიყო, ამის მიღწევა ხდებოდა ან ვერცხლის ზარნიშით, ან სრულიად სხვა მასალების მცირე ნაწილაკების დამატებით. რაც შეეხება ბრინჯაოს ნივთებს, ისინი ფერთა და ელვარებით, შთაბეჭდილებით ოქროს ნივთებს უახლოვდებოდნენ; მათი ფორმა დეტალურად, გულმოდგინედ მუშავდებოდა – ხშირად ნივთებს უკონდა ჭვირული ნაწილები, ისინი იფარებოდა გრავირებული გამოსახულებებით, ორნამენტაციით და ა.შ.

ამგვარად, ბუნებრივია, რომ სახმარი ნივთების წარმოებას გამოეყო – საზოგადოების საერთო დიფერენციაციის პირობებში – პირადი შესამოსლის სამკაულებისა და სხვათა დამზადება, რაც მოითხოვდა საგანგებო ჩვევებს, მონყობილობასა და მასალებს. სინამდვილეში, ძვ. წ. პირველი ათასწლეულის განმავლობაში, VII-VI საუკუნეებიდან მოყოლებული, რეგისტრირებულია ძვირფასი ლითონების ნაკეთობების საკმაოდ ბევრი კომპლექსი, რომლებიც დაკრძალული პირების სოციალური მდგომარეობის მაჩვენებლად გამოიყენებოდა. გათხრები და დიდი აღმოჩენები დაბლა-გომში, ვანში, მდ. ალგეთზე, ჭუბურხინჯში, ფარცხანაყანებში, ნოსირში, სამთავროში და განსაკუთრებით კი ე.წ. ყაზბეგისა და ახალგორის განძები, ძვ. წ. I ათასწლეულის II და III მეოთხედების ოქროსა და ვერცხლის ნივთების მცირე რაოდენობით შემცველ სამარხების ინვენტართან შედარებით, მკაფიო და გამორჩეულ მოვლენას აღნიშნავენ.⁹

მნიშვნელოვანი ადგილი, რომელიც ძვ. წ. I ათასწლეულის ქართველი ტომების ცხოვრებასა და ეკონომიკაში ეკავა ოქროსა და ვერცხლის მოპოვებასა და დამუშავებას, კარგად დასტურდება აგრეთვე ომების დროს უცხოელ დამპყრობთა წარწერების ცნობებით. მაგალითად, საქართველოს ტერიტორიის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში ძვ. წ. I ათასწლეულში არსებული ერთ-ერთი ძლიერი სამეფოს – დიაუხების – სიმდიდრის შესახებ მოვითხრობს ურარტუს მბრძანებლების მენუასა და არგიშტის წარწერები, რომლებმაც ომების დროს დიაუხების მეფეს დააკისრეს ხარკი ოქროს, ვერცხლისა და სპილენძის სახით: ზუსტადაა დასახელებული 41 მინა ოქრო, 37 მინა ვერცხლი და 10 000 მინა სპილენძი. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყოველი მინა (ურარტული, ასურულის ტოლი) უდრის 505 გრამს, აღმოჩნდება სოლიდური რაოდენობა: 20 3/4 კგ ოქრო, 18 3/4 კგ. ვერცხლი და 5000 კილოგრამზე მეტი სპილენძი.¹⁰

მეორე მხრივ, ასურულ ანალების ცნობები ურარტუს გაძარცვის შედეგად მოპოვებული ნადავლის შესახებ განსხვავდება ომების პერიოდისაგან: ასე, სარგონმა ძვ. წ. 714 წელს მთლიანად გაითაცა მუსასირის სასახლის მთელი საგანძური, მითითებულია მხოლოდ ოქრო 1040 კგ. ვერცხლი 5060 კგ, დიდი რაოდენობით სუფთა სპილენძი, ტყვია და სხვადასხვა ძვირფასი და ნახევარძვირფასი ქვები.¹¹

აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ბერძნული თქმულება არგონავტებასა და ოქროს სანმისზე, რომლის ხელში ჩაგდება მათ უნდოდათ კოლხეთში. როგორც არ უნდა იყოს დამოკიდებულება თვით გადმოცემისა და მის განმარტებებისადმი, კერძოდ, გვიანდელ ბერძენ ავტორებთან, მაგალითად, სტრაბონთან, მაინც არ შეიძლება არ ვალიაოთ, რომ თქმულებაც მეტყველებს ქართველ ტომთა სიმდიდრეზე, მათ მიერ ოქროს მოპოვებასა და დამუშავებაზე, როგორც ეს მტკიცდება იმავე გვიანი ანტიკურობის მწერალთა მონაცემებით.¹²

ამრიგად, არმაზში პიტიახშთა ოჯახის წევრების სამარხების მდიდარი ინვენტარი არ წარმოადგენს რაიმე განკერძოებულ, შემთხვევით მოვლენას საქართველოს ისტორიაში, არამედ, პირიქით, იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული ისტორიის მთელ წინარე მსვლელობასთან და წარმოადგენს თავისი ისტორიით მდიდარ საქართველოს მხატვრული, საიუველირო, საოქრომჭედლო ოსტატობის სრულიად კანონზომიერ განვითარებას. თუ ამ კუთხით განვიხილავთ მასალას, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ – რა თქმა უნდა სხვადასხვა ეპოქების შესაბამისი ცვლილებებით – რომ უფრო ადრეული ეპოქებიდან მომდინარე ტექნიკური ხერხები და თავისებურებები არსებობას განაგრძობს არმაზის ინვენტარის ხელოვნებაში და ამით ხაზს უსვამს ტრადიციებისა და მხატვრული განვითარების უწყვეტობას

რა თქმა უნდა, მხოლოდ ზემოდასახელებული ოქროს ნივთების დიდი აღმოჩენები როდი მიანიშნებენ ქრონოლოგიურად ერთმანეთთან დაკავში-

რებულ მოვლენებს, არამედ უკლებლივ ყველა, თუნდაც მცირერიცხოვანი ან ცალკეული ოქროს ნივთების მოხმობა, რომლებიც ძვ. წ. სამ ათასწლეულს განეკუთვნება და აღმოჩენილია ქართველთა და მათთან კულტურულად გაერთიანებულ ტომთა განსახლების ტერიტორიაზე, არ იძლევა ასეთ უწყვეტ ქრონოლოგიურ ვაჭვს. მაგრამ ოქროს სამკაულების მუდმივად დამზადების ფაქტი, მხატვრული და მწარმოებლური ტრადიციის არსებობა დასტურდება თავად ამ ნივთების ხასიათით, რომელთა უმეტესობას მხოლოდ ორნამენტული, არასიუჟეტური ხასიათი აქვს, ხოლო იმ იშვიათ შემთხვევებში, როდესაც ნივთს მიცემული აქვს ფორმა ან მასში ჩართულია რომელიმე ცხოველის რელიეფური გამოსახულება, ამ ფიგურების საერთო გადანყვება ნმიდა დეკორატიულია და ჩვეულებრივ, დამატებითაა ორნამენტულად დამუშავებული, როგორც მაგალითად, დიდი საკიდები ახალგორის განძიდან, ან ფრინველები ცხენის ალკაზმულობის ერთ-ერთ ბალთაზე იმავე განძიდან, ან ლომების რელიეფი თრიალეთის ყორღანის შტანდარტზე, ან სხვა რელიეფები სარწყულზე ან კათხაზე იქიდანვე და სხვ.

ძირითად მასას კი დეკორის მნიშვნელობა აქვს, რის გამოც ქსოვილზე დასაკერებელი ერთნაირი დაშტამპული ლომებისა და ხარების გრძელი რიგიც მაიკოპის ყორღანიდან ორნამენტაციად აღიქმება. ეს ნივთები უძველესი დროიდან აღბეჭდილია შესრულების მაღალგანვითარებული ტექნიკით, ისეთი დახვეწილი ხერხებით, როგორიცაა გავარსი, ოქროს ნვრილი ბურთულებით სხვადასხვა გეომეტრიული ფორმების შექმნა (პირამიდები და სხვ.), ფილიგრანი, გრეხილი მავთულების, ან დანაჭდევიბიანი მავთულების ნახატი, გამჭვირვალე ჭვირული ან დაშტამპული ოქროს ფირფიტები, უმეტესწილად ვარდულებით, წრეებით და სხვ. იშვიათად კი ფიგურული, მაგრამ ყოველთვის ორნამენტულად გაგებული რიტმული სერიებით. რა თქმა უნდა, ეს განსხვავებული ტექნიკური ხერხებიც გარკვეულ დროისმიერ ცვლილებებს ექვემდებარება, როგორც საკუთრივ ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისით, ასევე მხატვრული მიდგომისა და ორნამენტის შერჩევის მხრივ.

არმაზის ინვენტარის ოსტატთა მიდგომების გარკვევისათვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება თრიალეთის XVII ყორღანული სამარხის ოქროს თასს, რადგან იგი შემკულია ფილიგრანით შემოვლებულ ზემოდან დამაგრებულ ბუდეებში ჩასმული ფირუხისა და ბაცი ვარდისფერი სარდიონის თვლებით.¹³ ამ თასში გამოყენებული ხერხების – ფილიგრანისა და გავარსის მოძრავ ორნამენტში ცისფერი და წითელი ლაქების აქცენტები – შედარება არმაზის ნივთებთან, კერძოდ, ასპაერუკის სატევრის ქარქაშის შემკულობასთან ამოცანისადმი მიდგომით, მხატვრული მიზანმიმართულებით პრინციპულ განსხვავებას ავლენს. თრიალეთის თასის ფერადოვანი სამკაული ნივთის ფორმიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ შექმნილია მისგან დამოუკიდებლად და დადებულია საკუთრივ ნივთზე: ორ პორიზონტალურ ზოლს შორის

დადებულია ხვები ცალკეულ, თანაბრად განმეორებულ ელემენტებად. ეს ხვები, ისევე როგორც ფილიგრანით (დასერილი მავთულით) მოჩარჩოებული ზემოდან დადებული ოქროს პორიზონტალური ზოლები თასის პირსა და მის ქვედა ნაწილზე, გარკვეულ ფიგურას წარმოქმნის. აქედან გამომდინარე, შეიძლება დაისვას საკითხი – წარმოადგენენ თუ არა ისინი მხოლოდ ორნამენტაციას, თუ გულისხმობენ რაიმე შინაარსსაც. ოქროს თასის ძირითად სხეულზე დადებულ ამ გამოჭრილ ოქროს ფიგურებზე დასმულია ფილიგრანის მავთულით შემონერილ სადა ბუდეებში ჩასმული მრგვალი ფორმის სარდიონები და ფირუზები. თუ ვივარაუდებთ თასის თავშექცევით განთავსებას მაგიდებზე, ანუ ფსკერით ზემოთ, ამ ფერადოვანი ლაქების განაწილებაში მკაცრ სიმეტრიას შევამჩნევთ: თასის „ფეხის“ შემკული ზედაპირი გვაფიქრებინებს, რომ ღვინით სავსე თასი ეკავათ ხელში, მისი დაცლის შემდეგ კი მას გადმოპირქეავებულად დებდნენ მაგიდაზე, ანუ ფეხით ზემოთ. ამგვარად, კათხის ამ მდგომარეობის დროს ქვედა ზოლს წარმოადგენდა სამი წითელი და სამი ცისფერი ლაქის მონაცვლეობა წითელი თვლები იყო ხვეულების პირდაპირ, ცისფრები – მათ შორის პაუზებში. შემდეგი ზოლი თასის მთელ სიმაღლეს იკავებს – ოთხი ხვეული, რომელთაგან თითოეულზე დარჩილულია რვა-რვა წითელი ლაქა, ხვეულის ძირიდან მოყოლებული და ოთხი ცისფერი – ხვეულის ბოლოს. ამას აგვირგვინებს ზოლი, ერთმანეთის მონაცვლე სამი წითელი და ორი ცისფერი ლაქით, რომლებიც ქვედა პორიზონტალურ ზოლს ეპასუხება. ამ ზოლისადმი კუთხით არის განლაგებული მეორე, მთლიანად შევსებული მხოლოდ სარდიონის წითელი ლაქებით (სულ 20 ცალი). ამ შეზნექილი ზედაპირის საპასუხოდ, ამონეულ ზოლს მხოლოდ ოთხი ზემოდან დადებული ენა აქვს მსუბუქი ფერადოვანი აქცენტებით. მთელი შემკულობა დასრულებულია „ფეხის“ „ქვედა“ ზედაპირის ცენტრული ფიგურით.¹⁴

ამისგან განსხვავებით, ასპაერუკის სატყერის ქარქაშის სამკაული სრულადაა დამორჩილებული საგნის ფორმას: მწვანე კვადრატებით შედგენილი მთავარი ღერძი, სათანადო ადგილებში გაფართოებებით. ამასთანავე, ქვედა ნაწილის მომრგვალებულ შვერილებზე წითელი ალმანდინის მრგვალი თვლებია დასმული, თითქმის სწორკუთხა ზედა კიდეზე კი დიდი ოვალური ქვებია; ქარქაშის ეს გაფართოებული ზედა ნაწილი ხაზგასმული, გაძლიერებულია თვლების სამი რიგით: მოგრძო ალმანდინების ოთხი თვალბუდით მწვანე მინის კვადრატული თვლების ორ მწკრივს შორის. ქარქაშის ქვედა შევიწროვებული ბოლო შემკულია დამასრულებელი რგოლით – მინაქრით – წვერის მთელს სიგანეზე.

ეს გარემოება ბუნებრივად წამოჭრის საკითხს საქართველოს ხელოვნების განვითარების ამ მონაკვეთის კავშირის შესახებ მის წინარე და შემდგომ ეტაპებთან, მითუმეტესად, რომ წინასწარულად უკვე გამოთქმული

იყო მოსაზრება საქართველოს მხატვრული კულტურის აღნიშნული ეტაპის კანონზომიერების შესახებ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აუცილებელია განვიხილოთ – მხატვრული ამოცანების თვალსაზრისით – ნინარე ორი-სამი ათასწლეულის ნივთების ძირითადი ჯგუფები, რამდენადაც ისინი უკვე გამოვლენილი და განსაზღვრულია არქეოლოგიური გამოკვლევებით. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება დასაბუთდეს დებულება იმის შესახებ, რომ ახ. წ. II-IV საუკუნეთა საქართველოს მთელი მხატვრული კულტურა, როგორც ეს ზემოთ იყო დახასიათებული, შეიქმნა, გაფორმდა, გაიზარდა მშობლიურ ნიადაგზე, თვით საქართველოში, კანონზომიერად და უცილობლად. ამასთან დაკავშირებით მხოლოდ ის შეიძლება დამტკიცდეს, რომ ის არ არის გარედან შემოსული უცხო გავლენის პროდუქტი, არ წარმოადგენს ამა თუ იმ ახლობელი თუ შორეული ხალხებისაგან ნასესხებას თუ გადმოღებულს. განვითარების თავისთავადობისა და ორგანულობის შემდგომ მტკიცებულებად შუა საუკუნეების საქართველოში პლასტიკურ ხელოვნებათა განვითარების მოკლე მიმოხილვა გამოგვადგება.

კავკასიისა და კერძო, საქართველოს არქეოლოგიურმა შესწავლამ მხოლოდ ბოლო წლებში მიიღო სათანადო ჩაღრმავებული და მიზანმიმართული ხასიათი. გარკვეული გეგმით წარმოებული გათხრებით მრავალრიცხოვანი ფაქტობრივი მასალა გამოვლინდა. მეცნიერულად დოკუმენტირებული განათხარი მასალის თანმიმდევრული შესწავლა და ამის შედეგად წამოჭრილი ცალკეული სპეციალური საკითხების კვლევა მასალისადმი სახელოვნებათმცოდნეო მიდგომის საშუალებებს იძლევა.

არქეოლოგიურმა გამოკვლევებმა მჭიდრო კულტურული კავშირები დაადგინა ჩრდილოეთ და სამხრეთ კავკასიის მთელს ტერიტორიაზე და ჩრდილოეთიდან მიმდებარე სტეპებისა და მცირე აზიის, შუამდინარეთისა და მთიანი ირანის სიღრმეში მიმავალ რაიონებში. ეს მონაცემები დასტურდება როგორც ენობრივი მონაცემებით, ასევე ისტორიული ცნობებითაც. განსვენებული აკად. ივ. ჯავახიშვილის უახლესი გამოკვლევებით, რომლებიც შემდგომში გააგრძელეს სხვადასხვა სპეციალობების წარმომადგენლებმა, დადგინდა, რომ სხვადასხვა ტომები და ხალხები, რომლებითაც დასახლებული იყო აღნიშნული ტერიტორია და რომლებიც მნიშვნელოვანილად დღესაც ცხოვრობენ კავკასიაში, ხალხთა მონათესავე ჯგუფს შეადგენენ. ენობრივი, ეთნოგრაფიული, კულტურული და აგრეთვე ნაწილობრივ, ანთროპოლოგიური მონაცემები ქართველ ტომთა სიახლოვეს ავლენს ნინა აზიის უძველესი მოსახლეობის მნიშვნელოვან და წამყვან ნაწილთან. ამ მონათესავე ტომებსა და ეროვნებებს, რომლებიც კავკასიის სამხრეთით ცხოვრობდნენ (ძვ. წ. IV-I ათასწლეულებში), წარმოადგენენ შუმერები, ხეთები, ელამელები და მთიანი ზაგრის სხვა ტომები, დურიტები (სუბარები) და ურარტელები.¹⁵ ამა თუ იმ ხალხის ისტორიული ცხოვრებისა და ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა არა მხოლოდ

დაქუცმაცებულობამ და დაშორებებმა, არამედ მონათესავე ტომების შერევამ და შეჯვარებებმა, ასიმილაციამ. ქართველი ერის ჩამოყალიბების ისტორიაში ზუსტად ასევე შეინიშნება მისი დაქუცმაცება რიგ ძირითად ნაწილებად, რომლებიც დღეს ენობრივი ნიშნით განისაზღვრება, როგორც ქართლური, ლაზური და სვანური ჯგუფები. დაქუცმაცება მოხდა ამ ტომთა უძველესი განსახლების ტერიტორიაზე, ე. ი. კავკასიაში, იმავე უძველეს ხანაში.

შემდგომში ხდება შეჯვარება და შერევა. პირველყოფილ-თემური ნყობილებიდან კლასობრივად დიფერენცირებულ ნყობაზე გადასვლის დროისათვის (ძვ. წ. I ათასწლეულის დასაწყისი) დასავლურ-ქართული კულტურული რეგიონი, რომელიც დღევანდელი დასავლეთ საქართველოს გარდა მოიცავდა აგრეთვე ჩრდილოეთ კავკასიის მთიანეთს მდ. თერგამდე, მდ. ჭოროხის აუზს და შავიზღვისპირეთის სამხრეთ სანაპიროს ნაწილს, მჭიდრო შეხებაში იყო მცირე აზიისა და ევფრატის ხეთურ და პურიტულ ტომებთან; ასევე აღმოსავლურ-ქართული რეგიონი, რომელიც მოიცავდა აღმოსავლეთ საქართველოს, აზერბაიჯანის მომიჯნავე ნაწილით, სამხრეთით – მდინარე არაქსამდე, ესაზღვრებოდა პური-ურარტულ ტომებს. ურარტუს სამეფოს განადგურებას მოჰყვა ძლიერ ქართულ სამეფოთა წარმოქმნა, რომლებმაც მნიშვნელოვნად წაიწიეს სამხრეთისაკენ და შეინოვესა ამ რაიონების მონათესავე მოსახლეობა. ამგვარად, ამიერ-კავკასიის სამხრეთ ნაწილებში მიმდინარეობდა მთელი რიგი ტომების შერწყმის, შეჯვარების ასიმილაციის პროცესი მთელი კავკასიის ძირითადი მოსახლეობის ამ ეთნიკურ ქართულ ფუძესთან. სავარაუდოდ, ანალოგიური მოვლენებია დადგენილი კავკასიის ჩრდილოეთით, მიმდებარე სტეპების ზოლში. ქართველურ ტომებთან ახლო მონათესავე ადიღურ-ჩეჩნურ-ლექური ე.ი. ჩრდილოკავკასიური ტომები ძვ. წ. I ათასწლეულში ანტიკურ მწერლებთან იწოდებიან „სკვითების“, „კიმერიელების“, „სარმატების“ კრებითი სახელებით, ამასთანავე, სტრაბონი აღნიშნავს სკვითებისა და სარმატების ნათესაობას იბერიელებთან. ყველა მონაცემით, საკუთრივ ადიღურ-ჩეჩნურ-ლექურ ტომებს შორის იმყოფებოდნენ სლავური ხალხების წინაპრები, ასევე ირანული წარმოშობის ტომები. დამახასიათებელია, რომ ისინი სისტემატურად აწყობდნენ თავდასხმებს და შემოსევებს მთის გასასვლელებით ამიერ-კავკასიის მაღალკულტურულ რეგიონებში, ხანდახან კი მნიშვნელოვნად უფრო სამხრეთითაც (მცირე აზია, მესოპოტამია, სირია); ამიტომაც ამ გასასვლელთა გამაგრება და მათზე კონტროლი მუდმივად წარმოადგენდა სახელმწიფო ხელისუფლების უმთავრეს საზრუნავს. ამ „სკვითების, კიმერიელების, სარმატების“ წარმოადგენლები სახლდებოდნენ ამა თუ იმ ადგილას და მათ მონათესავე ძირითად ადგილობრივ მოსახლეობასთან ასიმილირდებოდნენ.¹⁶

ამგვარად, ქართველურ ტომთა კულტურის სახე სრულიად მკაფიოდ გამოიკვეთა „სპილენძის საუკუნის“ ეპოქიდან, განვითარებულ ბრინჯაოს ეპოქაში კი, როდესაც მისი ორი დიდი არეალი (კლასიკურ მწერლებთან

ცნობილი, როგორც „სასპერები-იბერები“ და „კოლხები“) საქართველოს მოსახლეობას აქვს მტიკიე კავშირები და მონენსრიგებული გაცვლა-გამოცვლა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ცალკეულ კულტურულ ქვეყნებთან – მესოპოტამიასთან, მცირე აზიასთან, ეგვიპტესთან და ევროპასთანაც კი (დღევანდელი პოლონეთი).

ნივთების ფერადოვანი აქცენტებით შემკობისადმი არმაზის ნივთების ოსტატების მიდგომის გასარკვევად სხვა ძვირფას მასალას ის ნივთები წარმოადგენს, რომლებიც მართალია, არ შედის ქართულ კულტურულ ნრეში, მაგრამ მასთან შეხებაშია. ესაა რამდენიმე ძვირფასი ყელსაბამი და ა.შ., რომლებიც აქემენიანთა ხელოვნებას განეკუთვნება¹⁷ და ე. წ. ციმბირული ოქროს ფირფიტები, რომლებიც ახლა სკვითური ხელოვნების ნაწარმოებებადაა მიჩნეული. თუ შესადარებლად მოვიხმობთ ერმიტაჟში დაცულ ძვ.წ. V საუკუნის აქემენიდურ ყელის სამკაულს, უპირველასად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფერადი ჩანართებით იმკობა ცხოველის ფიგურა, ფანტასტიკური ფრთოსანი და რქებიანი ლომი და არა მთლიანად რომელიმე განსაკუთრებული ორნამენტული კომპოზიცია. ერმიტაჟის ყელის რგოლი შემოვიდა კუნსტაკამერიდან, სადაც იგი ინახებოდა 1726 წლიდან ციმბირული ნივთების შემოსვლის დროიდან, ანუ არ არსებობს არავითარი მითითება მისი წარმოშობის შესახებ.¹⁸ როგორც ე. პრიდიკი აღნიშნავს, „ნეკები, ფეხის კუნთები, ფრთების კიდევები და თავების დეტალები პირობითად, გადმოცემულია ბუდეების მეშვეობით“, რომლებშიც ისევე, როგორც ამ ურჩხულების (გროფონების) რქებსა და ფაფარზე მოთავსებულ თხელი ტიხრებით დაყოფილ ბუდეებში, ფირუზის ნაწილებია ჩადგმული. ამგვარად, ფერადოვანი ჩანართებს აქვს აზრობრივი მნიშვნელობა – ამ ფანტასტიკური ცხოველის სხეულის გარკვეული ნაწილების გამოვლენა. ამიტომაცაა, რომ ცალკეულ ჩანართთა მოხაზულობა ამ ამოცანასაა დაქვემდებარებული.

ზუსტად ასეთივე მდგომარეობაა ციმბირულ ოქროს ფირფიტებთან დაკავშირებით, რომლებიც უდიდეს ალტაცებას იწვევს ექსპრესიისა და დაძაბულობის არაჩვეულებრივი ძალით; ითვლება, რომ ფირფიტები 1726 წელს ციმბირიდან შემოვიდნენ პეტერბურგის კუნსტაკამერაში, ამჟამად კი ისინი ერმიტაჟის განსაკუთრებულ კოლექციას შეადგენენ.¹⁹ ჩვეულებრივ, ესაა ფანტასტიკური ცხოველების შერეკინება ერთმანეთთან, ამასთან, მათ სხეულებში კუნთების, ყურების, თვალების და სხვათა აღსანიშნავად გაკეთებულია თუმცა პირობითი, მაგრამ დანიშნულების მეტ-ნაკლებად შესატყვისი, – ანუ შესაბამისი ორგანოს ფორმის გამოსავლენად, მის ხაზგასამელად – ბუდეები ფერადი ჩანართებით შესავსებად – ალუბლისფერი წითელი მინებით, ცისფერი მინისებრი პასტიტ.²⁰

მათი ქრონოლოგიური განსაზღვრა სხვადასხვაგვარადაა მოცემული სხვადასხვა ავტორთან. აკად. ნ. კონდაკოვი მათ ჩვ. წ. პირველ საუკუნეებს

მიაკუთვნებს. ასეთივე თარიღს ემხრობა მ. როსტოვეცივი. თავის ბოლო ლექციებში ნ. კონდაკოვი ხაზს უსვამს, რომ „ციმბირის სიძველეები შეიძლება მიეკუთვნებოდეს ქრისტეშობამდე ეპოქას, ოღონდაც არა ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებს, არამედ ძვ. წ. I ს. ან ახ. წ. I-II საუკუნეებს და არა ძველი აღმოსავლეთის სამყაროს“.²¹ გრიგოლ ბოროვეკამ, პირიქით, ადრეული ფირფიტები ძვ. წ. IV ს. მიაკუთვნა, უკანასკნელი კი ნელთალრიცხვათა მიჯნას.

ჩვენ როდი ვუგულებელვყოფთ ციმბირის ამ ფირფიტების დათარიღების საკითხს, მაგრამ იძულებულნი ვართ შევეხოთ სხვა საკითხსაც — ეერძოდ, ამ ციმბირულ ფირფიტებთან დაკავშირებულ „ცხოველური სტილის“ სკვითურ ან სკვითურ-სარმატულ სვადასხვა ნაწარმოებებს. ეს კი, გარკვეული თვალსაზრისით უპირატესად ქართველური და მათი მონათესავე ჩრდილო-კავკასიური ტომების განსახლების მომიჯნავე, ან მათ საზღვრებში შემავალი რაიონების — ეერძოდ, ყუბანისპირეთის აღმოჩენებია. ჩვეულებრივ, ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებიდან, ვიდრე I საუკუნემდე პერიოდით დათარიღებულ მრავალრიცხოვან ოქროს, ვერცხლისა და ბრინჯაოს ნივთებს შორის არის რამდენიმე, რომლებშიც გამოყენებულია ცხოველთა ფიგურების გაცოცხლება ფერადი ჩანარებით — ქარვით. ორი ასეთი ნაწარმოები ეელერმესიდან²² გამოირჩევა ტიხართა ხასიათით, რომლებიც გამოყენებულია ავაზის დიდი ყურისა და სხვა ცხოველების თავების გამაერთიანებელი რგოლის შემკულობაში. ეს მსხვილი ტიხრები ძვ. წ. VI ან VII საუკუნისთვისაც კი ერთეულ შემთხვევებს წარმოადგენს და ქრონოლოგიურად მონყვეტილია ჩვ. წ. პირველი საუკუნეების მათი დიდი მასისაგან. ისე რომ უნებურად ისმის კითხვა, წარმოდგება კი ეს ორი ნივთი იმავე ყორღანული სამარხიდან ეელერმესში, რომლიდანაც მოიპოვა შულცმა ოქროს ნივთები, რომლებიც ახლო დგას სამკაულის ანტიკურ დამუშავებასთან; მან ხომ იქ რამდენიმე ყორღანი გათხარა.²³ აქვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ მაიკოპის სხვადასხვა ყორღანებში პროფ ნ. ვესელოვსკიმ აღმოაჩინა როგორც ძვ. წ. III ათასწლეულით განსაზღვრული ნივთების კომპლექსები, ასევე ძვ.წ. II-I საუკუნეებით, ან ახ. წ. I საუკუნით დათარიღებული ნივთები. ამასთანავე, სწორედ უკანასკნელ კომპლექსში არის ვერცხლის სარტყლის ბალთა ამავე ხასიათის ნაწილებით და ტიხრებს შორის მოთავსებული ფერადოვანი ჩანარებით. ტყუილად როდი წერდა გრ. ბოროვეკა ამ ბალთის შესახებ, რომ „იგი უნდა დათარიღდეს არა უადრეს ნელთალრიცხვათა მიჯნისა, ქვევით ინკრუსტაციისათვის კუთხოვანი ფორმებისა და სხვათა გამო“.²⁴

ამგვარად, არმაზის ინკრუსტაციის აქემენიანთა, „ციმბირული“ და სკვითური ოქროს ბალთებისაგან განსახვაებას სრულიად პრინციპული ხასიათი აქვს. თუ არმაზის ნივთებში ეს არის ორნამენტი, მეორე შემთხვევაში ინკრუსტაცია ემსახურება ცხოველთა ფიგურების შეფერადებასა და მათი გარკვეული ნაწილების გამოკვეთას, რომლებიც ორნამენტულად მხოლოდ ალაგ-ალაგაა დამუშავებული.

ის, რომ არმაზის ოქროს სამკაულები ქართველი ხალხის კულტურაში შემთხვევით შემოტანილ ეპიზოდს კი არ წარმოადგენს, არამედ პირიქით, მასთან ძალიან მტკიცეადაა მიბმული არა მხოლოდ უძველესი ხანიდან მოყოლებული, ვიდრე ახ. წ. პირველი სამი-ოთხი საუკუნის პერიოდამდე, რომელსაც მიეკუთვნება არმაზი და მელი რიგი სხვა კომპლექსებისა, არამედ ქართული კულტურის შემდგომ, უკვე ფეოდალურ ხანაში, ბრწყინვალე განვითარებით, რაც დასტურდება ოქროსა და ვერცხლის ქართული ჭედურობის შექმნით, ქრისტიანული ფეოდალური კულტურის ახალი მოთხოვნების საპასუხოდ, მისი განვითარების, აყვავებისა და დაშლის გრძელ გზაზე, XIX საუკუნის ჩათვლით. მრავალი საუკუნის განმავლობაში ქვეყნის მტერთაგან განადგურების კოლოსალური მასშტაბების მიუხედავად, ეკლესია-მონასტრების საგანძურების, ჭედურობით, მინაქრით, პატიოსანი თვალმარგალიტით შემკული ნივთების თითქმის სრული მოსპობის მიუხედავად, იმ შემთხვევაში, როდესაც შესაძლებელია არსებულის შეჯერება XVI-XVIII საუკუნეების აღწერებთან,²⁵ - გადარჩენილი და რესპუბლიკის მიზეუმებში დღეისათვის აღნუსხული ქართული ოქრომჭედლობის ნივთების რაოდენობა მაინც განსაკუთრებით შთამბეჭდავია. ხარისხობრივად ჩვენ ყოველი ეპოქისათვის გვაქვს ოსტატობით გამორჩეული, ანუ ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოებების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, რაც აშკარად მეტყველებს ჭედური ხელოვნების ფართო განვითარებასა და სხვადასხვა მიმდინარეობებისა და სკოლების არსებობაზე. ახალ, ფეოდალურ ნყოზაზე გადასვლისას, ისევე, როგორც კლასობრივად დიფერენცირებულ მონათმფლობელურ საზოგადოებაზე გადასვლის დროს, აუცილებელია ხანგრძლივი პერიოდი, რათა ასეთმა სპეციფიკურმა ხელოსნობამ თავისი გარკვეული მხატვრული ხასიათი შეიძინოს. მაგრამ უკვე VIII-IX საუკუნეებიდან შესაძლებელი ხდება თვალის გადევნება ქართული საოქრომჭედლო ხელოვნების განვითარების ახალი წრისათვის, მის უწყვეტ მსვლელობაში, მის სხვადასხვა ტექნიკურ გამოვლინებაში. ამგვარად, წარმოებისა და ოსტარობის ეს დარგი, მის მიმართ სხვადასხვა ეპოქაში და მითუმეტესად მთელი საზოგადოებრივი ნყოზის შეცვლისას, საზოგადოებრივი მოთხოვნების ძირეული ცვლილებების მიუხედავად, ცალკეული ტომებისა და მთლიანად ქართველი ხალხის უცვლელ თანამგზავრს წარმოადგენს ისტორიული ცხოვრების მთელს მრავალათასწლოვან გზაზე.

ნიშანდობლივია, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ჭედურობაში ახალი, პლასტიკურად დამუშავებული სიუჟეტური თემების გვერდით, IX საუკუნიდან მოყოლებული, მუშავდება, შეიძლება ითქვას, მათი ტოლფასი ორნამენტაცია. ამ უკანასკნელის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს ძვირფასი თვლებით, ტიხრული მინაქრით, მარგალიტის მოჩარჩოებებით, სევადის აქცენტებითა და სხვა ტექნიკური ხერხებით შექმნილი მდიდარი დეკორი. საკმარისია გავიხსენოთ ისეთი ნაწარმოებები, როგორიცაა იშხნის 973 წლის სანი-

ნამძღვრო ჯვრის შემკულობა, ან VIII-IX საუკუნეთა ენკოლპიონი მარტვილიდან მინანქრის ვედრებით და სევადით შესრულებული ოთხი სცენით და სხვ., რათა ცხადი და უდავო გახდეს მიდგომათა მემკვიდრეობითობა, თუმცა ლა ახალ ფორმებში.

ზემომოყვანილი ცნობა გვიჩვენებს, რომ მონათმფლობელური საქართველოს მმართველი ზედაფენის წარმომადგენელთა მთელ რიგ სამარხებში აღმოჩენილი პირადი შემკულობის ნივთები ქართული ოქრომჭედლობის განვითარების მსვლელობაში კანონზომიერ მოვლენას წარმოადგენს, რომ იგი დაკავშირებულია, როგორც ამავე ტერიტორიაზე არსებულ წინარე, პირველყოფილ-თემური ფორმაციის მრავალათასწლოვან განვითარებასთან და ამავე ტომობრივ წარმონაქმნებთან, ასევე ფეოდალური საქართველოს შემდგომდროინდელ ათასწუთასწლოვან განვითარებასთან, მისი ხალხური საიუველირო და საოქრომჭედლო ხელოვნების უმდიდრეს მემკვიდრეობასთან.

შენიშვნები

1. M. Rostovtzev, *Iranians and Grecks*, pp. 172-173.
2. იქვე, გვ. 182.
3. იქვე, გვ. 172-173.
4. იქვე, გვ. 181.
5. იქვე, გვ. 183-186
6. იქვე, გვ. 190-191.
7. М. Ростовцев, *Эллинизм и Иранство на юге России*, СПб. 1918, стр. 43, 76, 202- 203.
8. Б. А. Куфтин, *Археологические раскопки в Триалети, I*, Тбилиси, 1941, (особ. табл. XXXVIII, XCIII-CVI); მისივე მოხსენება ენიშკ-ში (*Краткие Сообщения*, 1940, вып. VIII). – ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვა: E.H.Minns: *Antiquity*, vol. XVII, September, 1943, стр. 129-135.
9. ყაზბეგის განძი: Отчет Археологической Комиссии, за 1888, 1889 гг. ახალგორის განძი გამოსაცემად მოამზადა ი. სმირნოვმა 1912 წელს, იგი გამოსცა საქართველოს მუზეუმმა (დიდი დაგვიანებით, მხოლოდ ავტორის გარდაცვალების შემდეგ) 1934 წელს.
10. ეს ზუსტი ცნობები თავიანთად მომანოდა გ. მელიქიშვილმა: *Corpus Inscriptionum Chalkidarum*, წარწერები N 27, 121 B1; (შეად. მისი ნაშრომი დიახების შესახებ – *Диахи*: ВДИ, Москва, 1950, N 4).
11. Б. Б. Пиотровский, *История и культура Урарту*, Ереван, 1944, стр. 125-126, 61-85.
12. მ. როსტოვეცი (Iranians and Greeks) აღნიშნავს, რომ თქმულება არგონავტებზე წინაწინაა და მიეკუთვნება ძვ. წ. 1000 წელს. ა. იესენმა და ტ. პასეკმა საგანგებო ნაშრომი უძღვნეს „კავკასიურ ოქროს“ (*Известия ГАИМК*, вып. 110, М.-Л. 1935, стр. 162 сл.), სადაც მოცემულია ოქროს ნივთების აღმოჩენებისა და ოქროს მოპოვების შესახებ არსებული ლიტერატურული მოხსენიებებისა და ცნობების მიმოხილვა (ძირითადად ძვ. წ. I ათასწლეულისა).
13. იხ. ილუსტრაციები: ნახ. 15 ბ. კუფტინის ნერილში (*Краткие сообщения ИИМК*, вып. VIII, 1940; და მისივე «*Археологические раскопки в Триалети*», Тбилиси, 1941, табл. XCIII, და აღწერა გვ. 92-ზე. აღწერაში ლაპარაკია გავარსსა და ცვარაზე, თუმცა ეს უკანასკნელი თასსზე გამოყენებული არ არის.
14. ამის ანალოგიურად, ზედნადები სამკაულით, ფერადოვანი ლაქების ჩართვით, ფილიგრანის ხეობით და სხვ., რომლებიც დამოუკიდებლადაა ჩაფიქრებული და მხოლოდ მისადაგებული მძივის ფორმას, შემკულია მძივები თრიალეთის

VIII ყორღანიდან (Б. Куфтин, «Археологические раскопки в Триалети», таб.ХСV, XVI, рис. 97).

15. И. А. Джавахишвили, Основные историко-этнологические проблемы истории Грузии, Кавказа и Ближнего Востока древнейшей эпохи ВДИ, 1939, №4; გადაბეჭდილია მისივე «ქართველი ერის ისტორიის შესავალი», თბილისი, 1950, I გვ. 227-252; Г. А. Меликишвили, О происхождении грузинского народа. Публичная лекция в Обществе по распространению политических и научных знаний Груз. ССР, Тбилиси, 1952. (არნ. ჩიქობავას მოხსენება საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის სესიაზე 14. 11. 1952).
16. სკვითებისა და სარმატების ეთნიკური და კულტურული კუთვნილების საკითხის გადაწყვეტა ავტორთა მოსაზრებების მნიშვნელოვანი სხვაობით აღინიშნება და დღემდე არცერთი გამოთქმული მოსაზრება არ შეიძლება ერთსულონად მიღებულად ჩაითვალოს. ამიტომაც მომყავს ძირითადი საეტაპო შეხედულებები.
- ი. ტოლსტოიმ და ნ. კონდაკოვმა 1889-1990 წლებში ნაშრომის «Русские древности в памятниках искусства» პირველ სამ გამოცემაში სკვითებისა და სარმატების შესახებ მასალების კლასიკური ნაკრები შემოგვთავაზეს; ნაშრომი მაშინ ითარგმნა (დამატებებით?) ფრანგულ ენაზე სოლომონ რენიაკოს რედაქციით. ბუნებრივია, ნაშრომში განიხილებოდა საკითხი მათი წარმომავლობის შესახებ და წინასწარულად მოცემული იყო პასუხი, რომელიც ქართულ მასალასაც მოიცავდა. დაახლოებით 25 წლის შერე გამოვიდა სკვითების ხელოვნებისადმი მიძღვნილი შემდეგი დიდი გამოკვლევა. ეს იყო ელის მინზის ნაშრომი ინგლისურ ენაზე (The Skyththians and Greeks, Oxford, 1913). ავტორმა სკვითები ეთნიკურად ტურანელებს მიაკუთვნა. ამის შემდგომ თავის გამოკვლევებში მ. როსტოვეცივი შეეპასუხა ე. მინზს და შეეცადა დაესაბუთებინა (ძირითადად არქეოლოგიური ინვენტარით) სკვითების, კიმერიელებისა და სარმატების კუთვნილება და გამოსელა ირანიდან (ორ ძირითად ნაკადად კასპიიდან შავი ზღვის ჩრდილოეთით და სამხრეთით მცირე აზიაში) (იხ. მისი ნაშრომები: Скифия и Босфор, 1925, стр.303-304, 458, 468, 309, 575-576; Эллинизм и Иранство, 1918, стр 6-75, 127 сл.). თავისი ნაშრომის Iranians and Greeks I თავსა და შესავალში იგი უკუაგდებს მთელი რიგი მაღალი ავტორიტეტების მიერ (Geza Nagy, E. Minns, Treidler) ცოტა ხნით ადრე აღორძინებულ მონღოლურ ანუ ტურანულ თეორიას (გვ. 60), და აღნიშნავს, რომ «როგორც კიმერიელების, ასევე სკვითების წარმოშობა აქამდე ჯერ კიდევ სამეცნიერო კამათის საგანს წარმოადგენს» (М. И. Ростовцев, Скифия и Босфор, стр. 306). თავის განმარტებადებულ გამოკვლევებში მ. როსტოვეცივი, ერთი მხრივ, გამოპყოს ამიერ-კავკასიაში მუდმივი ძირძველი მოსახლეობის არსებობას, რომელიც ბინადარ მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობას მისდევდა და თანდათან იცვლიდა ცხოვრების წესს. ძვ. წ. III, II და ნაწილობრივ I ათასწლეულების წივები, რომლებითაც საბუთდება ეს მოსაზრებები «სტოლითა და ტექნიკით უახლოვდება ხეების სამეფოს ადრეულ ნაწარმოებებს, თუმცა მთლიანად არ ემთხვევა მათ (Эллинизм и Иранство, стр. 23). ეს ბინადარი მოსახლეობა (ცალკეული ტომობრივი სახელები დგინდება) მოექცა დამპყრობთა – სკვითებისა

და მოგვიანებით სარმატების ხელქვეით, რომლებმაც შექმნეს ტიპური მომთაბარე მხედრული სახელმწიფო იმავე ტიპისა, როგორც მოგვიანებით ხაზართა სამეფო ან ოქროს ურდო, და შეადგინეს ზედა, გაბატონებული ფენები, რომლებიც კულტურულად შეერწყა ადგილობრივ ბინადარ მოსახლეობას. „ძალზე მნიშვნელოვანია იმის მითითება“, – წერს თვით ავტორი, რომ ამ დროის ყუბანის ყორღანებში „ჩვენ გვაქვს საგნები, რომელთა კავშირი ალაროდულ-ხეთურ კულტურულ სამყაროსთან და მასზე დამოკიდებულ ამიერკავკასიურ კულტურასთან უჭველია“ (გვ. 46). მ. როსტოცევი თავისი ინგლისური წიგნის II თავში, სადაც იგი აუჯამებს და ხაზს უსვამს კავკასიის ბრინჯაოს ინდუსტრიის თვითმყოფადობასა და ორიგინალობას, დასაშვებად მიიჩნევს შესაძლო კავშირს მცირე აზიასთან და მესოპოტამიასთან ხეთურ პერიოდში არა მიგრაციის ან გავლენის მეშვეობით, არამედ როგორც საერთო კულტურის ერთ-ერთი ცენტრისა. ანუ იგი თითქოს ცნობს კავკასიისა და ხეთური კულტურის ერთიანობას და ამავე დროს, ხაზს უსვამს სკვითებისა და სარმატების ირანულობას.

აკად. ნ. კონდაკოვის მიერ XX საუკუნის 20-იან წლებში პრალის ჩებურ უნივერსიტეტში სკვითურ-სარმატული სიძველეების შესახებ ნაკითხული ლექციები (გამოიცა მისი გარდაცვალების შემდეგ 1929 წ. ლ. ნიდერლეს რედაქციით) იწყება სკვითების ეთნიკური მიკუთვნების განსაზღვრებით: „მოკლედ რომ ვთქვათ, შეიძლება დამტკიცებულად მივიჩნიოთ, რომ სკვითურ ტომთა უმრავლესობა, ფინურ-უგრული ხალხების გარდა, თურქული მოდგმისა იყო, მაგრამ სარმატების უმეტესობა, თუ მთლიანად არ იყვნენ ირანელები, მაინც მიეკუთვნებოდნენ ინდოევროპულ რასას“. შემდეგ იგი ხაზს უსვამს შესაძლებლობებს: 1) მონლოებად, თურქებად, თათრებად ტომობრივი ღიფრენციაციის ჯერ კიდევ არარსებობას – და 2) რომ ეს სახელწოდებები – ალანები, ავარები, ჰუნები „მიუთითებს არა რასებზე, არამედ ისტორიულად გაერთიანებულ ან შერეულ ტომებზე, რომლებიც სხვათაგან თავისი გაბატონებული მდგომარეობით გამოირჩეოდნენ“ (Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, стр. 5).

სკვითების წარმომავლობის საკითხის გაშუქებამ, რომელიც საბჭოთა არქეოლოგიაში დაიწყო გრ. ბოროცკას ნაშრომებით, ბოლო წლებში მიიღო თავისი განვითარება.

აკად. ივ. ჯავახიშვილმა, როგორც უკვე აღინიშნა, გაარკვია, მისი თქმით, „საკმაო სიცხადით“, სარწმუნო ლექსიკური მასალის დახმარებით, რომ „სკვითები და სარმატები ჩრდილო-კავკასიურ ადიღურ-ჩეჩნურ-ლეკურ ეროვნებებს მიეკუთვნებოდნენ და ამრიგად, „სტრაბონის ცნობა ქართველთა და სარმატთა ნათესაობის შესახებ სარწმუნოდ დასტურდება“ (Основные историко-этнологические проблемы истории Грузии, Кавказа и Ближнего Востока древнейшей эпохи: ВДИ, 1939, 4).

17. O. M. Dalton, The Treasure of the Oxus, London, 1905; J. de Morgan, Délégation en Perse, t. VIII, Paris, 1902; E. Придик, Мельгуновский клад 1763 года, СПб. 1906, табл. V, (Шейное кольцо 1726 г. в Кунсткамере).

18. გამოქვეყნებულია: E. Придик, МАР, СПб. 1911, табл. V, стр.9-11

19. ფართო სამეცნიერო ხმარებაში შემოიტანეს ი. ტოლსტოიმ და ნ. კონდაკოვმა (Русские древности в памятниках искусства, СПб, 1891, стр.33-43-71), იგივეა ფრანგულ თარგმანში. კარგი ილუსტრაციები დაზუსტებული განსაზღვრებების ცდით გრ. ბოროვკას ნაშრომებში (The Scythian Art, 1928), ნერილი გამოცემაში Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. von H.Th Bossert, I, Berlin, 1928).
20. Русские Древности, III, стр. 46.
21. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, стр. 52 сл. (лекции 1922-24 гг.).
22. ეს არის 1903 წელს დ. შულცის მიერ მტაცებლურად გათხრილი ყორღანები კელერმესის სტანიცასთან. რამდენიმე ყორღანიდან ამოღებული ყველა ნივთის სავარაუდო გამოცემა, MAP 31 ტომისათვის ანონსირებული (მელგუნოვის 1763 წლის განძის შესახებ ე. პრიდიკის ნაშრომთან ერთდროულად), განუხორციელებული დარჩა (OAK за 1903 г., СПб. 1906, стр. 168-169 и OAK за 1904 г. СПб. 1907 стр. 85 сл.). OAK-ის ტომები შეიცავს მხოლოდ ზედაპირულ და მოკლე ცნობებს ბ. ფარმაკოვსკი სრულ გამოცემაზე მითითებებით. დარჩა მხოლოდ ბ. ფარმაკოვსკის ცნობები Archäologischer Anzeiger-ში (1904, გვ.100 შემდ. და 1905, გვ. 57 შემდ.). კარგი რეპროდუქციებია მ. როსტოვცევთან (Iranians and Greeks in South Russia, 1922, ტაბ. VI, VII, VIII, IX, X და სხვადასხვა გამოცემებში შედარებებისათვის მოყვანილი ცალკეული ილუსტრაციები.
23. კელერმესის ავაზის ყური, თვალი და ნესტოები მნიშვნელოვანი გადიდებით მოცემულია მარკ ზელენშმელთან (Zellenschmelz, I-II, 1921, S. 34-37, ნახ. 44-46). იგი ეჭვის ქვეშ აყენებს მოსაზრებას, რომ ყურში ქარვია ინკრუსტირებული, ვარაუდობს, რომ შესრულების ტექნიკა უფრო პასტაზე მიუთითებს და მოუნოდებს საგანგებო კელევისაკენ.
24. გრ. ბოროვკა (Geschichte des Kunstgewerbes, Bd.I, S. 144).
25. Н. П. Кондаков-Д. З. Бакрадзе, Описание памятников древности в нескольких храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890 ("Статейный список посольства в Имеретию 1650-52 гг. составленный Алексеем Иевлевым").

**ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРЕДМЕТОВ
ИЗ РАСКОПОК НЕКРОПОЛЯ
ПИТИАХШЕЙ В АРМАЗИ**

ВВЕДЕНИЕ

Открытый в 1940 году в Армази некрополь членов рода питиахшей, т.е. правителей данной области грузинского государства, занял в науке совершенно исключительное место благодаря художественному характеру предметов и благодаря раскрывшейся в них новой, яркой странице из истории грузинской культуры. Из 9 обнаруженных в первую же кампанию погребений этого некрополя шесть были нетронуты, причем в четырех было чрезвычайное обилие предметов. Из многочисленных погребений (свыше 60), вскрытых в пределах этого некрополя питиахшей в следующие годы (1941, 1943 и 1944), только несколько еще относятся по художественному характеру предметов к той же ограниченной хронологической эпохе; однако они содержали только единичные предметы. Остальные же погребения являются позднейшими, разного времени, захоронениями на той же площади и, конечно, для них не изготовлялось, как то делали для членов семьи правителей, ни специальных каменных саркофагов, ни подобных им составных.¹

Состав вещей в этих погребениях членов рода питиахшей, при всем разнообразии их, отмечен единством художественного характера выполнения, единством художественной установки. Хронологически погребения эти, точно датируемые, покрывают определенный отрезок времени, благодаря чему делается возможным наметить, уловить перспективу дальнейшего развития тех же установок. Вместе с тем, определенный художественный круг, который представляют эти предметы питиахшей Грузии II и III века нашей эры, вовсе не ограничивается только их погребениями, а имеет широкое распространение по всей Грузии, как на это указывают даже те случайные находки, которые сделаны как в последние годы, так равно и раньше с начала XX века.

Уже первое вскрытое раскопками в Армази 26.X.1940г. погребение в большом, сложенном из хорошо специально подогнанных массивных каменных плит, саркофагообразном ящике, размером 2,15x1,02 м внутренней площади и высотой 90 см и покрытом плоской крышкой из четырех таких же массивных каменных плит,² представило типичную картину погребения питиахшей, ибо оно принадлежало, как о том гласит надпись на перстне-печати покойника - Аспавруку питиахшу. На каменное дно этого по смыслу полученных форм - саркофага был опущен на каменную же плиту на деревянном с ножками ложе покойник по-видимому, в торжественном облачении правителя. Расположение и

состав металлических частей облачения таковы: по центральной оси и поперек фигуры лежала уцелевшая от кинжала наружная, золотая и украшенная, обкладка ножен (3)* и украшенные золотые звенья и части от пояса (2 а-и). Как кинжал был надет на Аспавруке остается неясным: предполагается, что покойник лежал вытянутым на спине, т.е. когда ложе стнило, оставшиеся части облачения и кинжал попали на обнаруженное при вскрытии место; тогда как кинжал обычно укреплялся при правом бедре.³ На руках (не схватывали ли они широкие рукава у запястья?) пара гладких браслетов (6), на пальце правой руки перстень-печатка (1) с портретной геммой и подписью ΑΣΠΑΥΡΟΥΚΙΣ ΠΙΤΙΑΞΗΣ, резанных в обратном смысле для оттискивания при скреплении документов. Никакого вооружения и никакой короны на Аспавруке не было, т.е. очевидно корона и - как и в средневековой христианской Грузии еще - меч государя рассматривался как инсигния государственной власти. Была диадема золотая из нескольких звеньев (4 а-ж). От остального облачения остались золотые с петельками круглые мелкие двух размеров бляшки (пуговицы), частью гладкие и плоские, частью выпуклые, отштампованные и с подвешенными к ним такими же, лежавшие на плите в нижней половине погребения крупные числом свыше 100 (7,8), а маленькие "в большом количестве" (9), т.е. несомненно все нашитые на одежду. И крупная (в 3,6 см диаметром) бронзовая, покрытая выемчатой эмалью бляха (27) с торчащим с оборота ушком, видимо утерявшим (от ржавчины?) окончание. Таким образом, кажется можно предполагать, что эта бляха была нашита (на плаще?) вместе с мелкими и крупными бляшками (пуговицами) и с 7 маленькими плоскими золотыми колокольчиками (5 б). Кроме того, в погребении Аспаврука было собрано около 400 цилиндрических и шарообразных пастовых бус (31), а также 5 золотых украшенных (5 а).

Кроме этих остатков облачения питиахша в саркофаге были при погребении поставлены пять серебряных чаш (12, 13, 14, 15, 16) и два серебряных сосуда с припаянной ручкой (17, 18) высотой 21 см, из них, видимо, только две чаши (13, 16) находились на самом покойнике⁴, остальное же было поставлено на дно самого саркофага. Наконец, последнее, что еще (помимо мелочей) находилось в саркофаге, были 4 плотно покрытые серебряным листом по резной деревянной (дубовой) болванке "ножки", одной формы и размера (ок. 25 см высотой),

* Указанные в скобках цифры соответствуют нумерации, примененной при описании инвентаря гробниц в публикации «Мцхета» I, 1958

предположительно от погребального ложа до церемонии погребения (25). Каждая "ножка" была сверху и снизу, по торцам, тоже окована. Датируется это погребение Аспаврука питахша (табл. I, I-bis, XXXV-XLV)* * на второе десятилетие II века нашей эры положенными на каменной плите, в ногах покойника, римскими ауреусами (11 а-е), в числе 6 штук.⁵

Та же общая картина повторяется и в остальных погребениях. Второе, женское с девочкой погребение представило золотые украшения ожерелья, перстеньки и серьги, а также накладки и застежки поясов (?); затем опять серебряное блюдо и (стеклянный) сосуд 22,5 см высоты (табл. II и XLVII-L). Третье погребение питахша Берсумы (табл. III LI-LIII), как означено на серебряном блюде, поднесенном базилевсом Флавием Дадесом, содержало между прочим кинжал с золотой украшенной ручкой, две небольших золотых массивных серьги, несколько серебряных чаш и обложенных серебром "ножек". Датируется ауреусами на первую половину III века. Шестое и седьмое погребения были особенно богаты предметами; саркофаги стояли рядом, причем в шестом (табл. IV-VIII и LXXVII) опять одетые серебром "ножки" Седьмое, женское погребение в саркофаге с двускатной крышкой (табл. IX, X и LXXVIII-LXXXIV): два ожерелья, пара браслетов того же фацетированного типа, что есть и в VI погребении и известны из старых находок в Бори,⁶ пара пряжек с зернью от пояса и две пары, как и в VI погребении серег золотых украшенных, несколько перстней и, наконец, до 5200 мелких золотых кругленьких нашивок на облачение. Из серебра здесь была чаша, того же совершенно характера убора, как "азарпеша" VI погребения, и два кувшинчика, таких же как в погребении VI и I (Аспаврука). Это погребение датируется ауреусами, как и VI, на вторую половину II века. Девятое, относительно бедное, по-видимому, детское погребение, вскрытое 7.XII.1940 г. (табл. LXXXVII), содержало сходные с другими погребениями питахшей украшения и датирующий ауреус Фаустины Старшей на середину II века.

Среди предметов этих погребений резко выделяются те или иные части одеяния или облачения похороненного члена семьи питахшей от предметов погребального ритуала серебряной посуды, может и серебряных же "ножек". Конечно, только самостоятельные предметы в облачении, как ожерелья, пояса, кинжалы и т.д. особо украшены. Мы встречали здесь украшения красными гранатами и зеленой ляпис-

* Таблицы указаны по изданию «Мцхета» I, 1958

лазурью (малахитом), зеленым стеклом и бирюзой, равно жемчугом, вставленными между золотыми перегородочками и в виде накладных акцентов (в ряде разновидностей), затем применение перегородчатой эмали в тех же целях, далее совмещение с ними отделки зернью и филигранью, и т.д. Наконец, примечательно наличие также - хотя бы и одной единственной - бляшки с выемчатой эмалью на бронзе.

Таким образом, основным характером золотых украшений из погребений питахшей являются то, что в научной литературе примерно ста последних лет кратко именуется французским выражением *orfèvrerie cloisonnée* или *verroterie cloisonnée*, выражением естественно несколько расплывчатым, не точным, которому сообразно этому не только придается то более широкое, то более узкое значение, но даже иногда одно, а иногда совсем иное. В существующей литературе неоднократно была сделана попытка установления и уточнения технической стороны производства или, вернее, разных объединяемых приведенным наименованием производства. В связи с этим подчас привлекался дополнительно материал для уяснения вопросов эволюции изучаемой техники, ранее или неизвестный вовсе или же ускользнувший от внимания предыдущих исследователей. Но главным стимулом к пересмотру положений служило открытие новых памятников в новых географических районах или по-новому освещавших уже известные группы. Во всех этих исследованиях (и публикациях памятников) выявление технических особенностей, конечно, соединялось в той или иной степени и с анализом и характеристикой собственно художественной стороны. Но широким, глубоким анализом, поставившим задачей включить предметы этой *orfèvrerie cloisonnée* в общую картину развития искусства определенной эпохи в целом, т.е. всех его отраслей, отмечена одна только работа, оставшаяся, к сожалению, только *torso*, ибо второй том за ранней смертью автора не был им написан. Эта замечательная работа венского искусствоведа Алоиза Ригля, напечатанная в 1901 году⁷, представляет сегодня, через 50 примерно лет, в основном, значение исторического этапа в развитии науки истории искусства. Общие принципиальные положения ее в естественном через 50 лет уточнении и частичном переосмыслении вошли в необходимый теоретический фонд науки. Но его конкретные утверждения и положения при определении исторических фактов нуждаются сегодня в кардинальном и радикальном пересмотре вообще и в особенности в

отношении интересующих нас здесь произведений искусства. Поэтому, давая характеристику отдельных групп художественных предметов из погребений питахшей в Армази, придется частично использовать или применить развитые Риглем определения его анализа, а в большей части развить и обосновать принципиально расходящиеся с его утверждениями наблюдения и положения.

После определения характера этих видов украшения в их художественном смысле, будет естественно перейти к увязке их с известными из истории европейско-азиатского искусства первых веков нашей эры у других народов аналогичными явлениями художественной культуры, что поможет определить место обнаруженных ныне в Грузии памятников в общем ходе развития искусства. Наконец, последней задачей будет - определить связь этих явлений с обнаруженными в Триалети золотыми предметами, украшенными камнями, отстоящими на тысячелетия назад от Армази, и, с другой стороны, увязать их со средневековым развитием в Грузии художественной продукции из драгоценных металлов.

Примечания.

Этим армазским раскопкам ныне посвящена большая публикация в серии "Мцхета". Итоги археологических исследований, том I: А.М. Апакидзе, Г.Ф. Гобеджишвили, А.Н. Каландадзе и Г.А. Ломтатидзе. Археологические памятники Армазис-Хеви по раскопкам 1937-1946 гг., Тбилиси, 1955, на груз. языке; Тбилиси, 1958 в русском переводе.

Вопросу характера погребений питиахшей посвящена диссертация М.М. Иващенко 1945г. «Устройство погребальных сооружений и обряд погребения в некрополе питиахшей в Армази» (рукопись. Архив Института истории им. И.Джавахишвили), где даются и общие статистические и обзорные данные. - Теперь см. также главу III в означенной публикации.

Мцхета, I, Тбилиси, 1958, стр. 26.

Мцхета, I, Тбилиси, 1958, стр. 23 и 28. Впрочем взрослый покойник второго погребения был уложен на правый бок со слегка согнутыми коленями (стр. 23, 47).

См. фото вскрытого погребения: перевернутая на плите чаша левее головы (13) т.е. упавшая с нее? и блюдце (16) ниже пояса покойника, соскользнувшее с (покойника и) плиты.

Мцхета, I, Тбилиси, 1958, стр.46. Е. Придик, Новые кавказские клады (Материалы по археологии России, вып.34, С.-Петербург,1914) табл. II.

A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil. Wien, 1901 (Folio). Перепечатано in-8 Spätrömische Kunstindustrie в 1927 году (Verlag der österreichischen Staatsdruckerei in Wien). Ниже цитируется последнее издание.

ГЛАВА I

Чтобы непосредственно углубиться в самую суть художественных произведений Армазского некрополя питахшей, следует остановиться прежде всего на трех предметах, выявляющих основные варианты данной техники и данных художественных подходов, а затем уже привлечь остальную массу их. Первым будет кинжал из третьего погребения питахша Берсумы, именно сохранившаяся его ручка, рассмотрение которой введет нас, согласно словам Алоиза Ригля, в существо этой техники и лежащего в основе его художественного устремления ("in das Wesen dieser Technik und der ihr zugrundeliegender Kunstabsicht")¹

Ручка кинжала питахша Берсумы (табл. III в красках и LII и LIII) сделана из золота со вставленными в одну плоскость с видимым золотым остовом ее прозрачными красными камнями и зеленой (первоначально) пастой²; каждый из 77 гранатов и 8 или 6(?) небольших треугольников бирюзы отделены от соседних более или менее широкой полосой золота, 75 гранатов расположены по 6 граням ручки, имеющей в длину 11 сантиметров, а два круглых вставлены сверху ее и окружены четырьмя треугольными заполнениями из бирюзы (по определению проф. Г.Г. Лемлейна) ныне выцветшей и потому белой. Передняя, как можно полагать, сторона ручки украшена по широкой средней, заметно расширяющейся сверху, грани гранатами различной формы и величины: средний - слегка ромбоидальной формы поставлен углом по длине грани и окружен до общего квадрата (в этом отрезке грани) четырьмя треугольничками светлой бирюзы, помещенной, конечно, также между полосками золота. Затем сверху и снизу расположены симметрично гранаты одной и той же формы: квадратный, круглый, прямоугольный и круглый. Сверх этого сверху имеется еще один самый большой прямоугольный гранат (всех 10). Отвечающая этой стороне задняя широкая грань располагает гранаты только между золотыми плоскостями, исходя от среднего овальной (близкой и круглой) формы граната симметрично повторяющимися вверх и вниз по форме и величине красными же ударами прямоугольными, круглыми, и прямоугольными гранатами (всех 11)³

Рукоятка толстостенная, полая внутри. Фольга - тонкая золотая.

Ручка кинжала питахша Берсумы выявляет с полной отчетливостью художественный подход эпохи, ее повышенный интерес к красочности и гляncy, осуществляемых в геометрического построения орнаментах, т.е.

в интересе к узору, не стремящемуся вызывать какие-либо предметные впечатления, а действующему на глаз зрителя только равномерностью построения и чередования на единой глянцевой поверхности сочных тонов золота и темно-красного камня; холодные небольшие точки бледного бирюзового тона призваны только оттенить известную группу, центр построения. Весь орнамент нельзя характеризовать, как это делал с западноевропейскими вещами, в частности на примере поясной золотой пряжки с инкрустацией гранатами из Апахиды (в Австрии) середины V века, Ал. Ригль, как борьбу, напряжение, конфликт между фоном и узором, как стремление затушевать, аннулировать эти два элемента и как стремление колористически заполнить пространство, подчеркнуть движение в узоре посредством подвижных криволинейных контуров, создаваемых золотыми полосами⁴. Анализ кинжала питиахша Берсумы, как и других Армазских вещей, показывает неприложимость к ним утверждений Ал. Ригля⁵ будто бы в основе построения таких украшений лежит противопоставление фона узору, имеющему то или иное предметное содержание (стебель, лист и т.д.); конечно, совершенно отпадает и его утверждение о создании в этом украшении "дополняющих мотивов", образованных хотя исключительно велениями художественной композиции внутри заданной плоскости, но создающих сюжетоподобные фигуры (формы боба, миндаля, двойного миндаля, полумесяца, чешуйки, сердечка и т.п.)⁶: ничего похожего нет на ручке Берсумова кинжала, это чисто орнаментальное построение, в котором излишне искать или делать различие между узором и фоном. Следовательно, и находимого Ал. Риглем в вещах данного типа и других, относимых им к продукции позднеармазского искусства, т.е. ко времени от Константина Великого до Карла Великого, противоречия в понимании того, что считать фоном и что узором, нет в Армазских и быть не может. В дополнение к приведенному основному, вовсе не подходящему для определения характера убора ручки кинжала Берсумы утверждению движения в нем, Ал. Ригль заявляет далее еще, что орнаменты из гранат суть "оптически-плоские поверхности заполняющих пространство мотивов, построенных в трех измерениях, т.е. имеющих границу и в глубину и потому моделированных отсветами по краям и одновременно высвобожденными из основной плоскости"⁷ Никакой глубины, пространственности восприятия гранаты нашей ручки не создают в них не выступает прозрачность, а только блестящая, шлифованная поверхность их, сливающаяся также с блестящим глянцем золотых плоскостей, отделяется от них только краской, так же как и маленькие, вкрапленные в двух

местах, бирюзовые треугольнички. И это положение о рельефности в идущем будто бы из античности происхождении данного типа украшений также опровергается из простого анализа ручки Берсумова кинжала.

Зато вполне правильным представляется мне утверждение Ал. Ригля о том, что основная установка взята на красочность, на соразмерное чередование, узорное расположение разных светлых и темных красочных пятен, гляцевую, отсвечивающую и холодную матовую поверхность их.⁸ И как он сам говорит относительно подобных красочных геометрических орнаментов в древнем египетском искусстве, так и глядя на кинжал питахша Берсумы, "никто и не спрашивает о фоне, ибо в целом и без того неизменно впечатление покоящейся плоскости".⁹ Какое "Kunstwollen" проявляется в инкрустированных гранатами золотых предметах позднеримского искусства, если таковые еще могут быть выделены из так называемой "варварской" продукции германских племен эпохи великого переселения народов, как то пытался делать Ал. Ригль и отчего, если я правильно понимаю имеющуюся у меня научную литературу и если нет еще другой, иначе трактующей, мне недоступной, - отказались уже исследователи подлежащего материала, - вопрос иного порядка; вероятно, подчеркиваемая разница установок при сходстве внешних форм даст интереснейший пример для несколько раз подчеркиваемого Риглем явления, когда внешнее сходство покрывает внутренне противоположные устремления форм.¹⁰ Одно несомненно, а именно, что освещение всей большой и достаточно длительной полосы в искусстве европейских народов, в бурном движении подымавшихся на ступень высокой культуры, которая разными - и при этом глубинными - сторонами была неизмеримо выше античной культуры Греции и Рима, сегодня едва ли может найти много сторонников старого понимания, согласно которому она будто бы была только естественно продолжающей развитие античной культуры в IV-VIII веках. Сегодня понятно и принято, что в художественной культуре этих народов, впервые вышедших на арену мировой истории в IV и следующих веках продолжалась линия самостоятельного развития, хотя и с сильным потрясением, вынужденная ускоренным темпом усвоить, переварить и использовать на пути своего, совсем иного развития, художественную культуру античности, с которой эти народы столкнулись в первые века н.э. Как всегда в таких случаях, рядом с повторяемыми в не переваренном виде готовыми художественными формулами и композициями, больше всего встречается мелких оторванных частей из античности, приспособленных или переосмысленных на новые

потребности.

Вторую разновидность данного типа художественных произведений в отношении сущности их техники и художественной направленности (или установки) представляют открытые уже в самом раннем погребении питиахшей, именно питиахша Аспаврука, второго двадцатилетия II еще века н.э., украшения, из числа которых мы прежде всего остановимся сейчас на кинжале его, именно уцелевшей золотой обивке ножен кинжала (3, табл. I bis и рис. 9, табл. XXXVII, XXXVIII). На сплошной гладкой поверхности тонкой золотой пластины (толщиной 0,5 мм), закругляющейся по продольным краям, наложен по средней вертикали один ряд из квадратных золотых же ячеек с зелеными стеклами, сильно пострадавшими от иризации. Эта тонкая вертикаль имеет сверху и внизу замыкающие ее также красочные акценты, а равно еще один промежуточный на высоте 1/3 снизу. Общая длина ножен 23,1 см. Все эти украшающие ножны ячейки с цветными вставками имеют совсем простые гладкие, высотой в 4 (?) мм стенки, верхние края которых, слегка загибаясь, прижимают и тем удерживают вставленное. С оборотной стороны золотой пластины отчетливо прослеживается весь рисунок накладного по лицевой стороне убора — он отражен продавленными контурами напаянных гнезд. Накладной в золотых гнездах убор этого кинжала был составлен из трех цветов: основной стержень с двумя расширениями вверху и на высоте нижней трети составлен зелеными выпуклыми квадратиками примерно одной величины 0,5x0,5 см; их всего 19 по вертикали, еще 2 на высоте нижней трети и два ряда по 4 в каждом наверху; между этими двумя верхними поперечными рядами ряд из таких же, приблизительно, по величине, но овальной формы, слегка выпуклых же темно-красного стекла. Еще сильнее выпуклость у четырех крупных красных стекол пары овальной формы на верхних выступах, отвечающей двум поперечным рядам накладных здесь оправ, и пары, поменьше, круглой формы на выступах нижней трети ножен и по сторонам этого поперечного ряда из трех квадратиков с зеленым стеклом. Наконец, нижнее завершающее звено занимает совершенно плоский, овальный медальон синей эмали с узором из золотых перегородочек.¹¹

Ножны кинжала питиахша Аспаврука выявляют также повышенный интерес искусства той эпохи к сочетанию красочных пятен с теплым глянцем золота. Причем это преследуется исключительно орнаментальным расположением простых геометрических форм (квадрат, прямоугольник, овал, круг) в простом ритме и т.п., без какой-либо сюжетной

фигуры в расположении их. Таким образом, все уже разобранные специфические утверждения Ал. Ригля, объясняющие и доказывающие в данного рода предметах их позднеримскую природу и именно такое их происхождение, и в отношении Аспаврукова кинжала оказываются не приемлемыми. Характерным общим отличием является здесь то, что все цветные камни не только не расположены в одну плоскость с золотом, а наложены на нее в особых золотых же гнездах, но имеют кроме того еще выпуклую поверхность, что еще усиливает переливы глянца на стеклах. Только медальон перегородчатой эмали, как это составляет особенность ее, выравнен в одну горизонтальную поверхность, хорошо отшлифованную. Насаживание в простой оправе камней поверх золотой поверхности Ал. Ригль подтверждает, как обычный прием и даже обозначает характерным для "собственно позднеримской стадии" развития в императорском Риме¹². Рассматривая, как примеры, фибулы с большим сердоликом из второй находки в Szilágy-Somlyó и фибулу из Nagy Mihály¹³, Ригль отметит, что посаженные на них большие камни в простых оправках документируют "частичный возврат" к тактическому (иначе: хаптическому) восприятию, возврат к исходной ступени развития, хотя определенно отличаются от ее форм в искусстве ранней императорской поры тем, что камни здесь не имеют полигональной огранки и четких отдельных плоскостей, а выпуклую, массивную, нечлененную форму¹⁴. Т.е. убор Аспаврукова кинжала опять разрушает все это построение о "позднеримской" художественной установке как с хронологической стороны, ибо находки в Szilágy-Somlyó ныне датируют даже не второй половиной IV века, а второй половиной V века¹⁵, так и со стороны специфических частных форм.

Приводимые здесь последовательные "три стадии развития" способов соединения драгоценных камней с золотом, которые устанавливает Ал. Ригль для римского искусства¹⁶, как и следовало из всего уже выясненного о вещах питахшей из Армазского некрополя ожидать, не приложимы к ним: Ригль оттеняет, что красочная сторона камней в античном искусстве впервые учитывается в эллинистическую эпоху, ибо собственно классическое искусство "вообще принципиально игнорировало неизбежное оптически-красочное впечатление от камня"¹⁷; в отличие от искусства Древнего Востока, оно использовало камни по ценности их телесных форм, выявляя их огранкой и заключая камни в разработанную, самостоятельную оправу. В раннюю императорскую эпоху эта "снисходительность" к красочным достоинствам драгоценных камней превращается в любовь, а с середины II века красочность их

полностью одна уже удовлетворяет художественные потребности. Так получаются "три стадии развития": 1) наложение камня на металл; камень расчленяется огранкой на ясные отдельные плоскости и таким образом воспринимается тактически, однако одновременно возбуждая оптическое действие своей естественной окраской. 2) Инкрустация камня (гранат) в металле; камень и металл составляют вместе один общий плоский фон, однако равноценный узору, т.е. во всяком случае (*durchaus*) подвижной фон. 3) Собственно позднеримская стадия: на образуемый металлом и гранатами подвижной фон снова накладывают камни - без оправы, а постепенно также в оправе, причем однако эти камни больше не бывают гранеными, а имеют формы нечетких округлостей ("*in unklarer Krümmung*")¹⁸. Не наша задача входить здесь в рассмотрение того, отвечают ли эти очень четко (как всегда у Ригля) разграниченные формулировками стадии развития фактам римского и византийского искусства с I или хотя бы II и до VIII веков, или хотя бы до VI века, т.е. тем самым являются ли рассматриваемые им примеры III, IV, V веков действительно памятниками римского искусства. Но чего нельзя пройти, не оттенив, так это сделанной немедленно после приведенной в переводе цитаты оговорки, касающейся второй и третьей стадии: "вообще сомнительно, нужно ли выделять для второй стадии отдельно обособленное хронологически положение; скорее вероятно, что немедленно с последовавшим приравниванием и нивеллировкой узора к фону новый узор массовой композиции был наложен поверх. С другой стороны, по старине оправленный камень ранней императорской поры, хотя никогда полностью не утерял после III века своего существования, но со своей стороны приблизился по возможности к стилю гранатовой инкрустации".¹⁹ Другими словами, Ригль, только что теоретически четко определив стадии развития, с присущей исследователю честностью тут же отвергает их сам, обозревая конкретный материал фактов. Естественно тогда, что вместе с различными сделанными Риглем оговорками о продолжающихся или проявляющихся снова рецидивах тактического способа восприятия, применения полихромии (в Риглевском словоупотреблении) и т.п. весь процесс развития римской художественно-индустриальной продукции изучавшегося Риглем периода придется понимать совсем иначе, чем это делал он сам. А именно вовсе не как естественный, совершавшийся внутренними накопленными творческими силами римлян и ромеев, а как в очень сильной и значительной мере обусловленный сочетанием, слиянием их с новыми элементами населения, иными художественными навыками и иными

художественными знаниями²⁰.

Кинжал Аспаврука был украшен, таким образом, при больших, гладких переливавших блеском, золотых поверхностях, большим числом зеленых, приглушенного блеска, накладных, выступающих над золотой поверхностью стеклышек; удары же красного стекла создавали лишь дополнительное к зеленым оттенение и обрамление их. Такое же значение имел внизу на кончике ножек, выделенный прежде всего цветом, а затем и плоской гладкой шлифованной поверхностью, эмалевый медальон. Весь убор кинжала в целом, таким образом, представляет собой яркий пример чисто колористического, орнаментального разрешения задачи художественного оформления обиходного предмета. Рассмотрение его заставляет нас внести еще один дальнейший фактический корректив к высказанным в литературе взглядам.

В своей четкой работе о серебряной Керченской чаше, определенной им как чаши Констанция II (337-361 гг.), проф. Л.А. Мацулевич касается также различных других, связанных с нею предметов из погребений и таким образом останавливается и на инкрустации нашего типа. Он оттеняет при этом, что на "ранних памятниках эпохи переселения народов", т.е. IV и V веков, впрочем "и в последующих памятниках раннего средневековья" зеленые вставки всегда занимают, если вообще имеются, очень мало места.²¹ Только на знаменитой "чаше Хозрея" (590-628гг.) из Сен-Дени в Национальной Библиотеке в Париже, да на двух-трех предметах из Керчи²² и Новочеркасска зеленые и красные вставки имеют равное значение в колористическом уборе²³ Аспавруков кинжал показывает, что в армазских вещах самостоятельная, равная гранатам, красочная ценность зеленого или синего несомненно устанавливаемый факт. С другой стороны, он же устанавливает, что "ранняя система орнаментации из отдельных выпуклых камней", которая по Мацулевичу в южно-русских и боспорских древностях этого стиля "приходится на первую половину IV века"²⁴. применялась в Армази уже во II веке - в простых оправах на кинжале, а "с ободком филигрании" увидим сейчас на следующем предмете.

В высокой степени знаменательным является также на кинжале Аспаврука, как твердо датированном началом II века предмете, наличие медальона перегородчатой эмали. Процесс постепенного совершенствования технических мероприятий, приведшего культурное человечество медленно и не без периодов технического застоя, тупика и т.п. в конце тысячелетних - когда ощущую, а когда целеустремленно - поисков к созданию перегородчатой на золоте эмали, ставшей в зрелое сред-

невековые одной из самых замечательных отраслей малого искусства, прослежен в своих, выдвигаемых наличным фактическим материалом, этапах покойным проф. Марком Розенбергом (Карлсруэ) во всех деталях²⁵ Автор сам делает сжатую сводку этих этапов на последней странице: "Египет практикует инкрустационные работы в золоте. Они выглядят почти как перегородчатые эмали, так как система разработана полностью, только ячейки заполнены просто (без огня) вставленными или замазанными материалами, а не той расплавляемой стеклянной массой, которая называется эмалью.

"До нее доходят только на Кипре. Но так как там не известны египетские ящички с ячейками инкрустации, там не получается ни инкрустации, ни перегородчатой эмали, а получается нечто третье, именно со сканью финифть (Drahtemail), с ее тонкой эмалью, покоящейся не между стенками ящичка, а обрамленной только слабо выступающими и не отшлифованными золотыми краями. Затем вступают в работу Микены, привносят египетские ящички, однако заполняют их массой, которая хотя уже не египетская, но еще и не эмаль, встречавшаяся на Кипре.

"Этим закончена первая часть развития. Мы все еще имеем ящички с переборками, которые спасены из преобразованной инкрустационной работы, и с другой стороны, только что изобретенную эмаль. Теперь дело было за соединением того и другого между собой. Это достигается посредствованием иной техники.

"Из александрийской стекольной промышленности происходят синие стеклянные пластинки с обчерченными золотом фигурами. Они выглядят почти как древнеегипетские инкрустированные работы, но им не достает золотых ящичков. Это продукция мастера стекольных, но не золотых дел. Только если стекло будет расплавлено в самом золотом ящичке, работа превращается в четко выраженную перегородчатую эмаль"²⁶

Хронологические этапы этого нахождения Марк Розенберг намечает, таким образом, от вершин инкрустационной работы в начале Среднего Царства, при XII династии египетских фараонов, т.е. за 18 веков до н.э., через тонкий эмалевый слой синей финифити на Кипре XIV или XIII веков до н.э., при умножении разных тонов, уточнении самих тонов эмали в позднейших Микенах и некоторых дальнейших усовершенствованиях ее в первое тысячелетие до н.э., до непосредственно предшествующего изображения собственно перегородчатой эмали технического приема, разработанного александрийской стекольной индустрией. Однако, ни время, ни место намеченного им, как самое создание перегородчатой

эмали, воссоединения расплавленной между стенками золотых ячеек ящичка стеклянной смальты, по остывании шлифованной Марк Розенберг точно выявить и установить за неимением памятников не мог; он это как раз определенно подчеркивает, продолжая вышеприведенное резюме так: "Мы увидим это (соединение) позднее, почти в завершенной форме, на квадратной фибуле из Шаляндри (Chalandry) и на обоих удлинённых фибулах из Силядь-Шомльо (Szilágy-Somlyó). Мы имеем полное основание предполагать, что это не впервые сделанные памятники такого рода, а наоборот производные из более древних культурных областей вещи, и там то надлежит искать первообразы перегородчатой эмали. До тех пор однако, пока для нас это где и что еще неизвестные величины, нам ничего не остается, как начать свое рассмотрение с отсвета, с тени таких памятников и от них проследить дальнейшее развитие перегородчатой эмали"²⁷

Последний прослеженный Марком Розенбергом этап на пути получения перегородчатой эмали (который он озаглавил *Aviculae* "предки", "бабушки") состоит опять из нескольких различных попыток. В ряде александрийских вещиц имеется "уже плавный фон и созданный золотыми перегородочками рисунок"²⁸, но не достигает еще яркой красочной выразительности из-за неполного плавления, а лишь спеченности стеклянного порошка. А кроме того они не расплавлены на сплошном золотом основании, что уже - но при этом при отсутствии единства наружной поверхности - встречается в первых веках н.э. на браслете из южного Египта, из Мероз (ныне в Мюнхене)²⁹ И тем и другим однако не достает естественно заключительного технического свойства - шлифовки, которая только и дает, наконец, перегородчатой эмали ее свойства блеска и игры красок. Все это объединенным он находит только уже в V веке н.э. на нескольких разнородных памятниках, которые и обозначает инкунабулами перегородчатой эмали, именно на квадратной фибуле, найденной в *Chalandry-sur-Serre* (ныне в музее города Лан), на двух удлинённых фибулах из так наз. второго клада в Силядь-Шомльо (ныне в Будапештском музее), на крестиках мощехранительниц в Пола (ныне в Венском музее) и в Градо, на серьгах из колл. *Burges* в Британском музее³⁰. Марк Розенберг оттеняет при этом, что хотя все инкунабулы перегородчатой эмали найдены в Западной Европе, но создание этой отрасли искусства древнее даже в византийской империи, и "мы можем с уверенностью принять, что мы получим после более основательных разысканий когда-нибудь и с Востока ранние памятники. Мы должны поэтому оценивать те немногие примеры, которые в

дальнейшем приводятся, преимущественно как параллельные явления такого движения, которое - скрыто от наших глаз - имело свое начало на Востоке и свое продолжение в византийской империи"³¹.

После всего сказанного, мне кажется, нет надобности особо определять интерес и значение Армазской находки. Нам нужно полнее представить ее, чтобы затем установить, вызываемые ею вопросы.

Предварительное изучение овального эмалевого медальона (1,2x1,8см) на кончике ножен Аспаврукова кинжала (табл. I-bis и рис. 9) приводит к заключению, что темно-синяя смальта была расплавлена на золотой основе, имевшей (видимо, к сожалению зажатый в оправе край неясно виден, чтобы это можно было точно установить) золотой борт ящичком и наклеенный линейный рисунок из тонких золотых полосок той же высоты в 3-4 примерно мм. Этот рисунок из золотых линий определен был формой медальона: выделен такой же овал золотой перегородочкой на средней линии с украшающими его по продольной оси завитками до внешнего края медальона; внутри же очерченного золотой линией овала сделана голова животного совершенно схематически. Я полагаю, что определить, что это за животное, нельзя потому, что делавший не был заинтересован в выявлении этого, вероятно вообще сделал голову животного от привычности видеть сюжетные композиции в таких местах или на таких вещах, а собственно воспринимал ее, как и все обрамление у него сделано, орнаментальным декором. Сама эмаль одного цвета - темно-синего, расплавлена была полностью, отличается твердостью, крепостью и отсутствием пузырьков. Цвет у эмали совершенно определенный, выраженный. Эмалевый медальон хорошо отшлифован в одну сплошную поверхность, как темно-синяя эмаль, так и золотые перегородочки в ней. К сожалению, эмалевая поверхность имеет беловатый, слабый налет иризации на значительной части плоскости³², хотя и в значительно более слабой и менее разрушительной степени, чем зеленые квадратные стеклышки вертикальных накладок этого же кинжала. Монтирован эмалевый медальон, как сказано, в напаянной на ножнах гладкой оправе, слегка пригнутые края которой крепко удерживают его на своем месте.

Итак, перед нами совершенно отработанный технически пример перегородчатой эмали в золотой ячейке (cloison, Zelle). Он существенно отличается от известных до сих пор перегородчатых эмалей с VI по XV вв. только тем, что применена одного цвета эмаль, с гладкой, блестящей, темно-синей поверхностью которой сочетается только декор блестящих же, довольно толстых (относительно позднейших перегородчатых

эмалей), оранжевых линий золота, делающих завитки в плоскости эмали³³. Другими словами, данный эмалевый медальон остается только одним из серии красочных прилеп на золотой обивке ножен Аспаврукова кинжала без претензии привлечь особое, выделяющее его из общего, внимание, как это было бы, если бы здесь был многокрасочный узор или тем более сюжетно обособленная голова. Именно этот характер равного с другими налепами значения в построении целого декора лишней раз подчеркивает, что нанесенный золотой перегородочкой контур отрезанной головы животного с кружком глаза и ухом есть только - по существу художественной установки времени и страны - орнаментальный мотив; "сюжетная" же сторона игнорирована художником, сведена на нет.

Цвет этого медальона и - скажем вперед уже - тот же цвет эмалевого медальона в маленьком колечке из Армази (211, рис.136-22) связывает его со стекольной промышленностью Александрии, в частности с ее группой эмалевых *Aviculae*, как их называл Марк Розенберг, откуда он выводил группу ранних же эмалей - "сапфировую". Мне кажется, что и помещение в середине медальона головы животного естественно сопоставить с приведенными М. Розенбергом в 1 т. (стр. 40-41) воспроизведениями стеклышек с золотыми вкраплениями птичек, листиков, т.е. натуралистических сюжетов (или ранних эмалей)³⁴. Однако, из хорошего сочетания медальона не только со всеми ножнами в целом, но в особенности с самим характером художественной культуры Армази, устремленной на орнаментальный убор, мне представляется естественным считать не заводным данный медальон, а сделанным в Грузии, т.е. считать, что эта, очевидно, уже во II в.н.э. выработанная в Александрии техника полностью была освоена также и Грузией³⁵.

Третьим образцом армазской художественной среды, рассмотрение которого должно дополнить еще некоторыми чертами всестороннее введение в специфику этой художественной продукции, послужит ожерелье из ажурных трубочек с центральной спереди коробочкой (82). Это ожерелье (красочная табл. IV и табл. LXVI) представляет собой жесткое, не эластичное по конструкции шейное украшение, которое спускалось на грудь (ширина образуемого им вытянутого кольца - около 20-22 см). Коробочка (5 см диаметром и 1,8 см высотой) лежала уже на груди, поддерживаемая, как центральное и главное звено ожерелья, прикрепленными здесь двумя половинами шейного кольца, застегивавшимися на затылке, сзади таким же штифтом через ушки, каким привешена коробочка. Коробочка состоит из двух тонких золотых

листочков - крышечки с едва заметным бортиком и донышка ее; стенки же круглой коробочки составлены из золотых проволочных колец (3-4 мм диаметром при толщине проволоки меньше 0,5 мм), спаянных по три в ряд золотыми шариками, насаженными сверху. Крышка коробочки украшена накладным, как и на Аспавруковом кинжале, разноцветным узором. Орнаментальная фигура построена на круглом золотом поле симметрично из центра: основным украшением служат выпуклые красные и зеленые камни (гранаты и бирюза, малахит?), а дополнением к ним золотые маленькие шарики (в 2 и в 3,5 мм диаметром) и зернь с филигранью. Центрального красочного удара сейчас нет - камень выпал и отсутствует, расставленные же равномерно и почти одной величины миндалевидной формы гранаты и бирюзы (различие в величине благодаря, очевидно, форме скрадывается) чередуются равномерно: пять зеленых бирюз и пять темно-красных гранат. Каждый такой камень сужающимся заостренным концом расположен к центру коробочки. Камни находятся в простых золотых оправках, такие же, как и на кинжале Аспаврука, но в отличие от последнего, каждую оправку окружает плотный ряд зерни. Имитирующее зернь филигранное окаймление слегка возвышается по самому краю крышечки, тем самым всюду вводя один и тот же элемент украшения. Центральное красочное звено в оправе и окруженное зернью имеет еще, кроме того кольцо из полушариков, плотно напаянных и увенчанных каждое одним зернышком зерни. В ответ этому кольцу по внутреннему кругу крышечки, между тупыми концами основного красочного, расположенного по кругу убора ее, напаяны, по одному, полушарики покрупнее размером, опять с зернью на каждом. Общее число этих шариков 10. Между острыми же, обращенными к центру концами камней напаяны каждый раз маленькие городки из трех зернышек зерни каждый, острой вершиной пирамидки смотрящие на 10 крупных шариков. Таким образом, в узоре как бы подчеркивается кружок центра и затем вокруг идущая полоса с чередующимися по краске камнями. Равноправие красного и зеленого проявилось и в том, что вверху коробочки, как она держалась ожерельем на груди носившего, расположены рядом красный и зеленый камни, т.е. без выделения одного какого-либо из них.

Каждая из трубочек шейного кольца, к которым прицеплена коробочка, сработаны из тех же элементов и мотивов убора, как и сама коробочка. Они имеют, как и последняя, донышко сплошного золота полосой, на котором повышается полукруглая, прикрепленная по краям к донышку, ажурная часть трубочки. Каждая половинка этого шейного

кольца состоит из трех длинных частей, соединенных между собой поперечными поясками из небольших круглых гранатовых кабошонов в золотой оправе, соединенных друг с другом и укрепленных между двумя золотыми полосками с напаянными на них отдельными полушариками. От пояска до пояска же тянется по средней верхней линии трубочек цепь круглых гранат, соединенных золотой оправой каждого (по 10 и 10, 11 и 13, 11 и 13 камней), а по бокам их с каждой стороны такие две цепи из колечек, соединенных между собой, с полосой гранат и с золотым донышком посредством напаянных сверху шариков с зернышком зерни на каждом. Т.е. применен тот же элемент и мотив, что и на стенках коробочки. Исходя из того, что по трубочкам ожерелья красочные удары составлены из одних гранат, кажется более вероятным предположить, что средний камень на коробочке был дан по принципу чередования цветов, т.е. что здесь было вставлена бирюза.

Гранаты и бирюзы укреплены здесь, как и на кинжальных ножнах Аспаврука, в оправе и поверх плоскости крышки коробочки, а на шейном кольце поверх той плоскости, в которой расположены отдельные его колечки. Так же, как на ножнах кинжала, это закрепление камней создало видимый с оборота золотых пластин узор, благодаря вдавленному в них контура от напаянных оправ с камнями. Каждый камень окружен как сказано, сплошным рядом маленьких (0,05 мм) шариков зерни.

Это ожерелье Серапиты, как в ажурных стенках коробочки, так и в ажурных звеньях шейного кольца, невольно заставляет думать о том, что они имели как бы подкладку. Особенно это кажется естественным для коробочки, назначение которой требует отсутствия дыр, через которые бы могло выпадать содержимое ее. Впрочем и шейное кольцо с наличием только двух красочных элементов красного и золотого - хорошо можно представить себе дополненным еще третьим в виде цветной тканной подкладки³⁶

Ожерелье, из погребения конца II в.н.э., предположительно красавицы Серапиты, дочери питахша Зеваха, и жены "эпитропа" Иодмангана, вполне согласуется с основным художественным подходом эпохи, состоявшим из чисто орнаментальной разделки при посредстве сочетания красочных моментов и входящего в их число золота. Данное ожерелье показывает рядом с новыми элементами в уборе, именно ажурностью некоторых частей, зернью и филигранью, также известные нам уже по рассмотренным частям двух кинжалов, основные, характеризующие искусство той эпохи элементы, как-то равномерное чередование в накладном уборе красочных камней двух цветов

красного граната и зеленого (resp. голубого) бирюзы и сочетание их с глянцем золота. Что эти камни не образовывали построенной из центра единой орнаментально-красочной фигуры, где бы центральному удару отвечали две вставленные друг в друга пятилучевые - красная и зеленая - фигуры, видно из того, как установлена коробочка в ожерелье: верху и внизу равномерно приходились, когда ожерелье было надето и коробочка покоилась на груди, красный и зеленый камни, а не один какой-нибудь из них. Таким образом, расположение их строилось по принципу простого чередования. Вот почему для выпавшего из гнезда центрального камня на коробочке я предположил зеленый по контрасту со сплошным рядом темно-красных гранат на обруче. Хотя, конечно, возможен и тут гранат.

Таким образом, основное построение убора этого ожерелья следует общей, уже четко выявленной на разделке кинжалов питахшей Берсумы и Аспаврука, установке на чисто геометрическую орнаментацию, т.е. лишенную какой-либо переклички с конкретной заинтересованностью определенными предметами. Красочное разрешение задачи определяется, с одной стороны, теми же моментами, что на предыдущих двух примерах, причем опять характерно равное участие на крышечке коробочки красных и зеленых камней, а с другой, - дополнительными новыми, как ажурная разделка самого шейного обруча и стенок коробочки, и убор из зерни с филигранью. Оба эти момента также вызывают противопоставление с утверждениями Алоиза Ригля. Ригль и в ажурных металлических работах прежде всего останавливает свое внимание на противопоставлении узора, который он видит в сильно рельефных частях, и фона, за который он считает прорезы. И уж отсюда переходит к постепенной утере рельефности и плоскостного с прорезами рисунка, в котором прорезы составляют соответствующие, восполняющие мотивы, опять с конкретным содержанием. Ожерелье Серапиты отвергает эти положения: ажурность стенок коробочки и самого шейного кольца абсолютно лишены как какого-либо конкретного содержания, так и противопоставления узору фона. А между тем оно сработано еще во II веке н.э.

Свое установление основных разделов проявления особенностей художественной установки позднеримского времени в металлических предметах обихода Ригль начинает именно рассмотрением прорезных, ажурных предметов, причем сразу же оттеняет, что этот частный прием первым знаменует в римском искусстве отход от "тактического" к "оптическому" восприятию - когда "непрерывающееся осязаемое соеди-

нение всех частей плоскости уже не было преследуемо более, как абсолютное и принципиальное художественное требование", а вводятся паузы, провалы, прорывы в формах (*Durchbruchung der Formen*)³⁷ Начало этому явлению он полагает возможным относить ко времени перелома летоисчисления (*ungefähr um Christi Geburt*), но собственно анализируемое на примерах развитие, - первые три хронологические группы таких ажурных металлических предметов, - он сам определяет временем от Траяна (98-117) до Аврелиана (270-275), т.е. относит ко II и III векам н.э.³⁸ Однако, приводимые им группы и прослеживаемая на них эволюция, которая кульминирует в четвертой группе, с ее показательными золотыми фибулами, относимыми однако уже к V веку н.э., из Апахиды, с Палантина, короля франков Хильдерика (умершего в 481 году) и др.³⁹, существенно отличаются от ажурности тех золотых предметов, которые в большом числе ("*in grossen Menge*") выплывают "только с VI или VII века" - после утверждаемого им перерыва, отхода в V в. Он сам характеризует ажурность этой последней группы, как совершенно отличающуюся от ажурности предыдущих четырех групп II, III и V веков. Как образец он рассматривает серьги (обычно именуемые "корзинными" - *Körbchenohrringe*), основной корпус полушария которых состоит "из тоненьких полосок, составляющих ажурный, волнообразно подвижной линейный узор. Этот род ажурности отличается от рассмотренных до сих пор в четырех группах предметов самым коренным образом благодаря тому, что в основании ее нет так сказать никакой идеальной плоскости, над которой бы узор подымался плоским рельефом, а полоски воспринимаются скомпонованными в пространстве совершенно свободно. Таким образом здесь совершенно исчезло всякое восприятие рельефности"⁴⁰

Появление этой последней группы конкретно не связывается вовсе с предыдущими, но она - как едва ли нужно особо разбирать - ближайше схожа с ажурностью ожерелья Серапиты. Т.е. сходные подходы в создании ажурных предметов, в большом числе подаваемых из так называемых варварских погребений VI и VII веков в Ломбардии и в Египте, мы видим в наших Армазских погребениях II и III веков.

Впрочем и тут нужно отметить, что как всегда Ригль не обходит молчанием такой разрыв, а стремится прежде всего четко охарактеризовать различные группы по их художественной установке, а затем по их развитию и происхождению. Таким образом, он естественно не может, благодаря присущей ему четкости мысли и честности ученого, не отметить, что все четыре первых группы, как три первых

распределяющихся на протяжении II и III веков, так и четвертая, примеры которой у него все падают только на V век,⁴¹ - по стилю "должны мы, совершенно строго рассматривая, все еще скорее причислить среднеримскому, нежели позднеримскому периоду"⁴². А между тем время их после Константина, т.е. отчетливо позднеримское. Не удивляет поэтому, что - ранее того - самый анализ фибулы из Апахиды он включает четким хронологическим определением стиля, как позднеримского - именно первой половины или середины V века⁴³. Т.е. и в отношении ажурных металлических вещей у него, как и относительно украшения гранатами, мы сталкиваемся с расхождением фактов и теории, которое он однако, четко нам регистрирует.

В связи с такой характеристикой стиля, естественно, что группу ажурных вещей типа "корзинных" серег он, хотя и определяет как четкое отображение позднеримских художественных установок, однако сразу же оттеняет, что "они происходят по большей части из погребального инвентаря, который составляет наследие варварских народов"⁴⁴. А включает рассмотрение предварительным определением, что "происхождение этих серег мы должны искать в восточно-римских ателье", откуда их экспортировали, как в Египет, так и в Европу⁴⁵. Т.е. здесь Ригль не только признает изготовление где-то вне римской территории, ибо ссылка на Византию здесь просто *Notbehelf*, бессодержательное указание, но и по существу иной характер, чем ажурные вещи из римских лагерей в Западной Европе, определенные им как собственно римская продукция.

Нельзя здесь же не отметить далее еще и следующего характерного момента. Описывая "корзинные" серьги, Ригль отмечает, что они украшены *mit Filigran und Kleinen Buckeln*, т.е. так же, как и ожерелье Серапиты. Термином "филигрань" он обозначает, правда, только то, что точнее определяется наименованием "зернь", без соединения ее с тоненькими золотыми нитями или ребрышками. Но, не касаясь в полном объеме вопроса о зерни и филиграни, Ал. Ригль все-таки попутно делает в своем изложении важные общие о них замечания, как результат исследования. "Филигрань как тактический из зернышек, но комбинированный только на плоскости элемент являлась неразделимым спутником всех тех периодов искусства, которые стремились достичь плоскостных впечатлений при посредстве тактических мотивов". Вот почему он считает, что в античном искусстве "она исчезает в эллинистический период, а затем постепенно, но неуклонно вновь завоевала себе признание с третьего века императорской эпохи"⁴⁶.

Впрочем эти замечания сделаны им по поводу вещей "варварского" происхождения, почему, пожалуй, большего значения его же замечания в прим. на стр.287, где он говорит, что "в самое четкое время поздне-римского искусства филигрань документирована только в самых отдаленных пограничных районах империи, напротив того с возрастающим возвратом к тактическому восприятию она опять приобретает вес, а именно в восточно-римском искусстве с Юстиниана"⁴⁷

И в этом пункте снова приходится констатировать факт законченного художественного разрешения декора и зерню и филигранью еще во II веке н.э., т.е. задолго до образования восточно-римской империи в Византии. Следовательно, и ажурность типа позднейших "корзинных" серег, и зернь с филигранью нет основания связывать с процессом внутреннего развития ни римского искусства в IV и следующих веках, ни отраженного его развития в Византии Юстиниановской и следующей поры, а скорее приходится задумываться над тем, не следует ли по иному поставить самый вопрос об этом "позднеримском" искусстве и его образовании, т.е. в корне пересмотреть его. Но для этого я не располагаю нужным фактическим материалом не только в подлинных предметах, но даже и в существующих, достаточно обильных и показательных изданиях.

Примечания:

1. Al. Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei in Wien, 1927, S. 323.
2. М. Розенберг (Geschichte der Goldschmiedekunst auf Technischer Grundlage. Abteilung: Zellenschmelz. I, Entstehung. II. Technik. III. Frühdenkmalier. Frankfurt am Main. 1921, 1922. (Zellenschmelz, I, S. 2, Anm. 2) отмечает, что "повидимому это всегда гранаты, а точнее альмандины", а Макс Эберт (Die Wolfsheimer Platte und die Goldschale des Chosroes: M. Ebert, Reallexikon der Virgeschichte, B. 1, 1924, S. 60) пишет, что "альмандинами обычно обозначают восточные гранаты с легким синеватым налетом" ("Als Almandine pflegt man orientalischen granaten mit etwas blaulichen Anflug zu bezeichnen"). Eduard Salin и Franz Lanerд в своем исследовании об Айранском кладе, в Кальведосе (Mon. Piot. 44, 1949, p. 122) отмечают, назвав места добычи в Западной Европе, что "в древности во всяком случае это в Алябанда в Малой Азии находились залежи альмандинов наиболее известные, а в Индии обрабатывали их, в частности, в Syrian"

Зеленый лазурит - ляпис-лазурь - малахит.

Что же, наконец, касается других материалов инкрустации, применяемых сравнительно ограничено, то это зеленое, голубое и неокрашенное стекло и (?) паста. Марк Розенберг (Zellenschmelz, I, S. 2) сообщает об египетской голубой пасте хесбет, что это голубое стекло, голубые лазури, что оно состояло из пульверизированной ляпис-лазури, а расплавленный голубой хесбет дает зеленое стекло (там же, 14).

3. В этом месте текста дается перечень вопросов, которые необходимо уточнить:

Бирюза или паста, стекло?

Каков остов всей рукоятки?

Глубина ячеек?

Толщина золотого дна?

Как ложилась фольга (на белой вроде гипса массе?)?

Фольга гладкая или?

Видна ли спайка частей, перегородок? (или чеканено из целой болванки?)

Вес? (всей рукоятки 81,70 гр.).

4. Al. Riegl, ук. соч., стр. 333-334.
5. Там же, стр. 326-328.
6. "Hand in Hand ging die Herstellung des Muster aus solchen Motiven, die nicht nach der Natur gebildet waren, sondern, als komplementäre Motive aus der Grundfläche geboren, eine rein Künstlerische Existenzursache hatten..." (Al. Riegl, *ibid*, S. 327) ...die daran zahlreich wiederkehrenden Konkaven Umrisse verraten den negativen Ursprung aus den Rankenkurven" (S. 271).

7. "Die Granatornamente sind..., optisch-ebene Oberflächen raum füllender dreidimensionaler Motive, die auch nach der Tiefe abgegrenzt und zugleich von der Grundebene losgetrennt sind" (S. 335).
8. "Die koloristische Grundabsicht... den gleichen rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel... will die Granateneinlage in Gold rein in der Ebene, das heisst mit der Farbe allein, ohne alle natürlichen Licht und Schattenswirkungen des Reliefs, herforufen" (S.32) и еще стр. 351, где говорится о движении узора.
9. "Nach einem Grunde fragt niemand, weil das ganze ohnehin den Eindruck einer zuhenden Ebene festhält" (S. 332).
10. А. Ригль (Al. Riegler, *ibid.*, S. 332; Adama van Scheltema, *Die Kunst des Abendlandes*, Bd., I, Stuttgart, 1950 S. 163-164) оттеняет, что соотношения между германским и античным убором золотых вещей камнями являются "очевидно скрещением двух автономных рядов стиля", между тем Ригль, не задумываясь, использовал без различия "куда более обильный (reichhaltige), без сомнения, германский материал находок, в котором характер стиля вырисовывается гораздо яснее, нежели в позднеантичных поделка.-".
11. Замечания в тексте:
Видно ли в пустой ячейке, как был прикреплен гранат?
Имеет ли каждая ячейка свое дно?
12. Al. Riegl, *ibid.*, S. 345.
13. *Ibid.* Taf. III, IV.
14. *Ibid.*, S. 345.
15. Так отмечает М. Розенберг (Zellenschmelz, III, 1922, S. 2), цитируя: E. Brenner, *Stand der Forschung über die Kultur der Merowingerzeit. VII. Bericht der Römisch-germanischen Kommission*, 1912, Frankfurt a. M. 1955. S. 276. Равно, Adama von Scheltema. *Die Kunst des Abendlandes*, I, Stuttgart, 1950, S. 164, und Taf. XXXIX, 2.
16. Al. Riegl, *ibid.* S. 343-346.
17. *Ibid.*, S. 343.
18. *Ibid.* S. 345.
19. *Ibid.* 345-346.
20. Примерно так именно объясняет М.И.Ростовцев распространение одинаковой культуры у коренного населения, у завоевателей кочевых конников сарматов и у греков Босфорского царства, а затем у готов, гуннов и т.д. - слиянием, растворением.
21. Л.А. Мацулевич, *Серебряная чаша из Керчи: Памятники Гос. Эрмитажа*, II, Ленинград, 1926, стр. 38.
22. Розетка на рукоятке кинжала из "гробницы с золотой маской": *Древности Босфора Киммерийского*, I, табл. XXVII, 7; Linas, II, pl. C.

23. Л.А. Мацулевич привлекает к этому еще предметы так наз. Сибирской коллекции Эрмитажа, где также наблюдается в подборе разного цвета вставок это равновесие синего или зеленого с красным (Л.А. Мацулевич, ук. соч. стр. 38-40).
24. Л.А. Мацулевич, ук. соч., стр. 41.
25. Рассмотрение этапов этой подготовки составляет содержание первой части работы М. Розенберга: *Geschichte der Goldschmiedekunst auf Technischer Grundlage. Entstehung, 1921, SS. 1-44*).
26. М. Rosenberg, *ibid*, I, S. 44.
27. Там же.
28. Там же, I, стр. 42.
29. Илл. 59 в натуральную величину приводит он на стр. 42.
30. М. Rosenberg, *ibid*, III, 7, Abb. 16.
31. Там же, III, 1.
32. Поэтому в описании цвет назван "серовато-голубым" (Мцхета, 1, 1958, стр. 32).
33. Ср. фибулы Силядь-Шомльо и др. (М. Rosenberg, *ibid*, III, 4).
34. М. Rosenberg, *ibid*, III. S. 7, 29.
35. Может быть армазская эмаль, т.е. отчетливо восточного происхождения, своими отработанными техническими свойствами объясняет, почему до сих пор известные инкунабулы эмали, сделанные в Западной Европе (фибулы из Шаляндри и Силядь-Шомльо), - технически не на высоте, как медная основа фибулы из Шаляндри лишь с золотыми перегородочками (М. Rosenberg, III, 1-2).
Проф. Л.А. Мацулевич в своем докладе на объединенной сессии Груз. АН и Арм. АН в мае 1948 г. в Ереване высказался об этом медальоне с золотым рисунком, покрытым сплошь стеклянным слоем, что он александрийского типа.
36. Отмечу, что для металлических находок эпохи переселения народов из Рейнской области, где ажурная пластина наложена на сплошную глухую, высказано предположение о наличии между ними цветной прокладки из ткани, так же, как и для аналогичных готских эпохи вещей (справка в книге Al. Riegl, *Spatrömische Kunstindurtrie*, S. 272 по публикациям материалов А. Kisa).
37. Al. Riegl, *ibid*, S. 205. dass nun die ununterbrochene lastbare Verbindung aller Teile in der Fluche nicht mehr als absolutes und prinzipielles Kunsterfordernis aufrechterhalten wurde, sondern eine Unterbruchung derselben durch optische Pausen, über welche die geistige Erfahrung (!) gleichsam die verbindende Brücke schlug, für zulässig galt", S. 264.
38. Возможность относить зачатки к концу эллинистической (Al. Riegl, *ibid*, S. 265)

и последней дохристианской поре (Al. Riegl, S. 69 прим. там же) он только условно и как допущение намечает в прим. на стр. 269 и в отдельных указаниях прототипа подходов (там же, стр. 266).

39. Al. Riegl, *ibid.*, SS. 273-280, 286-288.

40. "Diese Art des Durchbrucher unterscheidet sich von den bisher betrachteten in der gründlichsten Weise durch den Umstand, dass ihr nicht sozusagen eine ideale Fläche zugrunde liegt, von der sich das Muster in flachen Relief erhalt, sondern die Lamellen ganz frei im Raume komponiert erscheinen. Somit ist hier jede Reliefauffassung verschwunden und damit die Brücke zur Antike abgebrochen" (S. 289-290).

41. Правда, о фибуле Венского Музея (табл. XVI, 4-6) он пишет, что она относится "вероятно уже к IV веку" (стр. 272), но это не подкреплено ни обстоятельствами находки, ни возможностью отделить от Апахидской и др.

42. "Das äusserste Resultat dieser Entwicklung, das wir bisher (in der Verzierung des Fusstückes der Fibel von Apahida) kennen gelehrt haben, müssen wir ganz strenggenommen doch noch eher dem mittelrömischen als dem spätrömischen Stile zuweisen, denn ein bestimmter Rest von Reliefbedeutung war diesem spätesten Asuläufer des kaiserrömischen Durchbruches noch ebenso eigen wie seinen ersten Anfängen in der beginnenden Kaiserzeit" (S. 288).

43. A. Riegle, *ibid.*, S. 274.

44. Там же, стр. 288.

45. Там же, стр. 290.

46. "Das Filigran als taktisch-gekörntes, aber nur in der Ebene kombinierbares Element ist ein unzertrennlicher Begleiter aller jener Kunstperioden gewesen, die mit taktischen Motiven flächenhafte Wirkungen angestrebt haben: daher hat es in der archaischen Zeit bis in die klassische reiche Verwendung gefunden, ist es in der hellenistischen Periode zurückgetreten und es seit dem dritten Jahrhundert der Kaiserzeit allmählich, aber stetig wieder an Terrain gewonnen (L. Riegl, *ibid.* S. 387)".

47. "In der strengsten Zeit spätromischer Kunst ist das Filigran nur in den entlegensten Grenzgebieten des Reichs nachweisbar, wogegen es mit der zunehmenden Rückkehr zu einer taktischen Auffassung, namentlich in der oströmischen Kunst seit Justinian, wiederum an Geltung gewonnen hat" (A Riegle, *ibid.*, S. 287, Anmerkung).

ГЛАВА II

Рассмотренные три предмета являются показательными примерами основных, ведущих разновидностей в художественном оформлении убора питахшей по погребениям Армазского некрополя. Основная черта этих личных вещей украшения - красочность, построена она на сочетании блеска цветных камней и золота; узоры чисто орнаментальные, геометрические, т.е. абсолютно безразличны к какому бы то ни было отражению предметов окружающего мира. Технические приемы, посредством которых мастер достигает названных результатов, достаточно многообразны; помимо рассмотренных уже нескольких (примерно шести) имеются еще другие и комбинированные. Перед нами большая орнаментальная художественная культура вот сущность Армазских вещей, как она проступает на трех рассмотренных предметах и как нам надлежит проверить на всем составе их в полности. Рассмотренные вещи взяты из разного времени погребений - первая половина II века, конец его и середина III, т.е. в среднем на расстоянии по полвека одно от другого. И на этих вещах можно наметить определенную направленность развития при отмеченных общих основных, состоящих из небольшого числа сопоставляемых красочных ингредиентов целого и их сопоставления контрастных решений. В первой половине II века все решение декоративной задачи дается путем наложения, аппликации цветных камней на поверхности золота. При этом и тот и другой составной момент имеют закругленную поверхность, скользящую постепенно. На середину III же века вырабатывается установка на четкое разграничение поверхностей в сплошные плоскости, грани, а красочные камни образуют выравненные в одну с золотом общую плоскость. Впрочем и применение аппликации, и закругленная форма накладываемых камней продолжают свое существование.

Некрополь питахшей в Армази был вскрыт только раскопками 1940 года. Последующими раскопками вскрытые погребения имеют уже характер рядовых погребений, хотя в хронологически одновременных или близких погребениях встречаются отдельные предметы того же художественного стиля, которые ниже по возможности - будут привлечены в общем обзоре. Из 9 погребений питахшей три оказались совершенно разграбленными, пять исключительно богатыми, а одно (IX) является детским погребением с ограниченным числом предметов. Интересной особенностью обоих мужских погребений питахшей Аспаврука и Берсумы является отсутствие в них оружия, как такового. Имеется

только кинжал, - так сказать перочинный ножик тогдашнего времени. То же - по всем данным - имеет место и в мужских погребениях в Бори и Кудеети. При избытке золотых украшений никакого намека на головной убор. Родится предположение, что последний, т.е. корона, как и меч - являлись инсигниями государственной власти, как и позднее в средневековой Грузии, и переходили к преемнику. Наконец, своеобразие обоих мужских и одного женского (VI) погребений состоит еще в наличии в них дубовых, токарных, обтянутых серебряными листами ножек ложа для покойника. Такие же ножки, невысоких размеров и общего оформления известны уже около полувека из случайно и бессистемно вскрытых погребений в сел. Бори (Имеретия) - их там не менее четырех разных типов, хотя неполные комплекты¹. Затем из погребения из Багинети (раскопки 1946 года №1) тоже известен полный комплект четырех ножек с изображением протомов грифона, как впрочем и на некоторых ножках из Бори тоже звериные головы. Естественно полагать, что эти низенькие ножки в 17/19, 29/30 и только единично в 35 и 50 см высоты, притом в научно вскрытых погребениях комплектом из четырех ножек, происходят именно от погребального ложа (а не от сидалища): акад. С.Н. Джанашиа высказал предположение, что эти ножки того торжественного ложа, катафалка, на котором почивал до погребения во исполнение ритуала покойник и которое переживает в языке словом "сарцели". Казалось, что на таком ложе он и был опущен в саркофаг. Но сомнение вызывает наличие двух комплектов таких ножек в женском погребении Серапиты (в 35 и 20 см высоты): если представить себе такое двухступенчатое возвышение и тело поверх него, то в саркофаге, где она была погребена, недостаточно для этого высоты. Поэтому допустимо, кажется, предположение, что такое ложе разбирали, опуская покойника в саркофаг, и, очевидно, единственно - украшенные серебряной обивкой ножки его включали в погребальный инвентарь. Кажется это соображение подтверждает нахождение ножек в III погребении в одной куче.

Некрополь питахшей в Армази, планомерно вскрытый раскопками Института Истории имени акад. И.А. Джавахишвили Грузинской Академии Наук, по богатству и разнообразию инвентаря занимает совершенно исключительное место. Но по художественному характеру вещей не является, однако, в Грузии обособленным или единичным. Напротив того находки такого же характера и типа вещей сделаны по самым различным местам страны.

Так, в первых числах ноября 1941 года при прокладке дороги, случайно обнаружены погребения в 5 км от ст. Зестафони, т.е.

поблизости известного еще и античным писателям крупного центра Колхиды города Сарапанис, теперешнего Шорапани, именно около селения Клдеети. После первых случайных находок школьников и сообщений об этом их преподавателя, Отделом Охраны Памятников Культуры Грузии во главе с начальником Отдела, тов. Д.В. Ломадзе и при участии научных работников Института Истории и Музея Грузии Г.Ф. Гобеджишвили, Г.А. Ломтатидзе, Д.Г. Капанадзе, С. Ментешашвили, фотографа, художника и топографа проведены были на месте детальные раскопки. Все это дало хороший материал из грунтовых погребений, частью таюке поздних².

В 1942 году, при рытье противотанкового рва на р. Сулсе по Черноморскому побережью, невдалеке от г. Супса, именно на территории совхоза Уреки таюке были обнаружены погребения того же характера, а затем и близкого времени, предметы из которых переданы по двум актам (от 2 июля и 16 сентября 1942 года) Музею Грузии³

Но еще лет 40-45 тому назад в сел. Бори, расположенном в другом направлении и несколько дальше, чем Клдеети, от г. Шорапани, местным жителем Мачавариани были произведены в несколько приемов любительски, а отчасти, пожалуй, и грабительски по выявленным ливнями следам - раскопки. Значительная часть его "находок" поступила в коллекции Эрмитажа, и частично опубликована была затем Е. Придиком, высказавшим тогда же предположение, что предметы происходят из нескольких, а может быть, даже из многих погребений: связь предметов между собой, к сожалению, не только не была зафиксирована находчиком, но наоборот нарочито и сознательно скрыта и запутана им, как и точное местонахождение своевременно установить не было дано возможности, а о своем запоздалом посещении селения и находчика Я.И. Смирнов говорил только со свойственной ему выразительной легкой усмешкой⁴

Кроме этих качественно и количественно богатых находок вне Армази, нельзя не обратить внимания на поступающие в небольшом числе предметы того же круга из рядовых погребений, или разрозненные находки прежнего времени. Наконец, некоторые предметы из комплексов северных склонов и ущелий Кавказа к сожалению, плохо или явно ошибочно датированных. Это золотые с инкрустацией предметы из Ями, Верхней Рутхи, Камунты, и отчасти бронза. Их упоминал еще Н.П. Кондаков, а затем подробнее издала гр. П.С. Уварова⁵

Таким образом, ряд названных только что более крупных и ярких групп вещей того же круга, помимо нескольких погребений питахшей в

Армази, выводят последние из изолированного положения и, более того, показывают, что эта художественная культура была распространена по лицу всей Грузии, как Западной ("Колхиды"), так и Восточной ("Иберии") и, по-видимому, связанной с последней Албании, ибо предметы ее мы имеем из Гурии, с черноморского побережья, из окрестностей Шорапани в Имеретии, из Лечхуми, из Картли и из самой тогдашней столицы Грузии Мцхета - из Армази и с Самтаврского поля, наконец, из Кахетии и с границ Херетии. Иначе говоря, это не теплично возвращенная культура правящей верхушки страны, а художественная культура всего народа, отраженная и приспособленная к дорогим материалам заказами правящей группы.

Но мало этого. И золотые предметы - с одной стороны, и серебряные - с другой, естественно включаются и включались уже в существующей научной литературе в широкое окружение явлений европейской культуры первых нескольких веков нашей эры. Ввиду же уже отмеченного различия в составе этих предметов, и само определение их претерпевает различное освещение.

Другими словами, по вопросу о дате для такого типа вещей, как Армазские, в ученой литературе историками искусства высказаны два совершенно расходящихся предложения и утверждения. По одному - это продукция на несколько веков более поздняя, чем II и III века н.э., продукция, являющаяся закономерным развитием античного, идущего от греческого с его направленностью на скульптурную и пластическую выразительность, эллинистического искусства Рима позднее имперского времени, а по другому, оставляющему вопросы развития, образования, генезиса данного художественного явления в стороне и вне рассмотрения и даже вне учета, а просто старавшемся археологически установить дату отдельных вещей из богатых погребений с предметами данной продукции, вещи эти относятся к предшествующему веку, или даже двум предшествующим, нежели время древнейших вещей из погребений питахшей в Армази. Это второе утверждение, авторы которого хорошо знали и высоко ценили заслуги исследования А. Ригля, было ими высказано десятилетием позднее первого, но оставлено без искусствоведческого обоснования. Такого - при несколько расплывчатом в данном вопросе общем изложении скифо-сарматской проблемы еще через 10-15 лет - не дал и М.И. Ростовцев. Таким образом, богатый новый материал, ныне поступающий в научный обиход, естественно нуждается в освещении всего вопроса со всесторонним рассмотрением существующих утверждений и предположений ради углубления, обос-

нования или отклонения отдельных из них, или тех или иных сторон в них. Это обстоятельство оправдывает попытку дать художественную характеристику отдельных групп предметов, составляющих инвентарь погребения питиахшей в Армази и других находок того же периода, и определение развития всей культуры в целом и ее носителя.

Чтобы иметь нужный фактический фундамент при пересмотре вопроса, обратимся к просмотру каждого отдельного художественного выражения в вещах данного периода из находок по Грузии.

1. Первую большую группу, четко выявленную уже в самом раннем из Армазских погребений, именно в погребении питиахша Аспаврука, ножны кинжала которого выше подробно рассмотрены с противопоставлением утверждениям Ригля, составляют золотые предметы с наложенными красочными ударами красного цвета (гранаты), зеленого (стекла, бирюзы) и т.д. Анализируя золотые предметы питиахша Аспаврука, нельзя не отметить, что художественное сочетание решается всегда только наложением поверх основной поверхности: на золоте это цветные красочные удары - красные гранаты, голубая бирюза или известные нам по ножнам его кинжала зеленые стеклышки и эмалевый медальон. С другой стороны, имеется известное количество мелких золотых круглых бляшек нескольких форм (гладких, штампованных, с подвесками побольше и поменьше), маленьких плоских колокольчиков, и небольших ременных (?) пряжек, которые нашивались посредством петелек поверх одеяния, т.е. опять золото сочеталось с красочностью ткани посредством наложения. Основные предметы его убора составляют многочисленные золотые с аппликацией гранатами украшения, как пояс (2, табл. I-bis), на котором Аспаврук носил кинжал, другой схожий набор медальонов, отдельные ременные накрепты, пять золотых с гранатами бус, наконец, именной перстень-печать (I, 1).

Пояс питиахша Аспаврука состоит по меньшей мере из 11 таких отдельных красочных звеньев, по-видимому накрепленных первоначально на рамке. Золотые пластины, частью двойные, а частью, как кончик пояса, полые для ремня, украшены накладными деталями, составляющими в целом геометрическое декоративное построение. Прямоугольные пластины объединяет единый узор пять накладных, размещенных от центра гранатов, а между наружными четырьмя накладывается спиралевидная фигура⁶ из такой же, как обводка гранатовых оправ, проволоки с группой из четырех зернышек зерни, поставленных пирамидкой, на конце каждого завитка этой фигуры. Кроме

того, по краям пластины идет обкладка из двойного жгута золотой проволоки, положенного елочкой.

Мелкие нашивные бляшечки, пожалуй, нашивки самого камзола, рукавов и т.п. опять по изображению сасанида на блюде из II погребения. Важно попытаться составить пояс и другие подобные звенья - в единую картину.

Характерно, что форма четырех размещенных к углам пластины гранатов совпадает с формой гранатов и бирюзы, закрепленных на крышке коробочки ожерелья Серапиты из погребения перелома II и III веков, как и применение зерни, установленное нами там, хронологически отодвигается теперь еще дальше - во второе двадцатилетие II века.

Другой аналогичный набор из 10 золотых, но уже круглых, медальонов с наложенными на каждом красочными ударами, находился в том же погребении питахша Аспаврука и как ни странно лежал на каменной плите примерно там же, ориентировочно на линии от груди до пояса покойника, как и пояс и ножны кинжала. Эти круглые медальоны - несколько различных размеров (впрочем и прямоугольные пластины пояса не одного размера, а составляют как бы нисходящий к кончику ряд) имеют однотипный, но разнящийся узор, как в отношении центрального пятна, так и окружающих его. Гранаты в центре имеют овальную форму и приблизительно одну величину. Только один медальон значительно большего диаметра имеет и центральное пятно почти вдвое большего размера других гранатов - это готовое *intaglio* с женским бюстом в профиль, резанное на сердолике. На украшенных в центре бирюзой медальонах, бирюза имеет разную форму - то сужающуюся к одному концу, как гранаты по углам прямоугольных пластин пояса, то совсем своеобразной формы с тремя как бы заострениями в ряд с одной стороны и объединяющим их полукругом с другой. Из четырех медальонов с центральной бирюзой последней формы два медальона небольшой формы, а два крупных, одного размера с медальоном с камеей женского бюста, имеют еще по две дополнительные золотые полоски, вдетые через отверстия в медальонных бортах; полоски эти - с накладными овальными гранатами, которыми удерживался ремешок. Благодаря этим ремешкам, оттеняется направление центральной бирюзы, имеющей своеобразную форму в уборе одеяния. Этим положением, очевидно, нужно руководствоваться и при расположении малых медальонов с такой же формы бирюзой, а также и с центральным овальным гранатом, т.е. располагая их поперек линии расположения медальонов. Только единственный медальон с бирюзой, заостренной к

одному концу формы, - очевидно конечный всей серии из 10 медальонов - должен стоять этой удлинённой формой по направлению всей серии так же, как и большой медальон с геммой во главе ее - если считать, что эта серия была расположена вертикально. Если же, - что вероятнее, - она была расположена горизонтальным рядом (может быть по вороту одежды, как на сасаниде блюда из II погребения в Армази), тогда и медальон с геммой был расположен, как остальные, каждый раз симметрично расходясь от переднего "центра" серии с геммой и подходя к заднему с "ланцетообразной" бирюзой центра. Во всяком случае, установлением такого расположения центрального пятна на наших медальонах мы получаем в руки ключ к рассмотрению окружающих их мелких налп согласно времени питахша Аспаврука: подчеркнута во всех средняя вертикаль, где двумя, где одним пятном (считая расположение по горизонтали). Оба центральных звена этой цепи имеют каждое по два граната сверху и внизу, поставленных в ряд и определяющих размещение между ними по левому и правому полукругу остальных - на большом медальоне 4 и 3 (!), на маленьком 4 и 4. Т.е. расположение этих гранатов не подразумевает детального учета, а преследует лишь общее равновесие. Тоже по два граната сверху и внизу определяют расположение этого окружающего убора гранатов на двух малых медальонах со сложной конфигурацией бирюзы в центре. По обоим боковым полукружиям здесь расположено по 3 и 3 граната, почти круглой формы. По одному лишь акцентирующему пятну сверху и внизу видим на трех других парах. Крупная пара медальонов с прицепками естественно ставит пошире друг от друга пару гранатов по сторонам прицепок и притом форма одной из них как бы продолжает острые языки бирюзы. Вокруг этих гранатов по 10 на каждом медальоне. Малая пара сплошь гранатовых медальонов - имеет по вертикали оба квадратных гранат, а боковые - 5 и 4 - овальной на них формы. Наконец, последняя пара, также имеющая в центре овальные гранаты, а вокруг них альтернирующие пятна гранатов и бирюзы. По вертикали же стоят сверху гранат, внизу бирюза (resp. наоборот), так что на первый взгляд можно бы думать о расположении симметричном вправо и влево. Однако, не только из сопоставления с другими медальонами этой группы, где имеем на ряде их отличное число камней на правой стороне от числа на левой, но и от рассмотрения этой самой пары видно, что расположение было продиктовано не симметричным распределением пятен, а простым их чередованием, альтернированием. Т.е. ту установку, которую мы установили при анализе ожерелья Серапиты, нужно считать

ведущей и на рассматриваемых медальонах. Это приходится оттенять, ибо еще на энкольпии раннего средневековья, именно, известном Мартвильском энкольпии с Деисусом перегородчатой эмали внутри и четырьмя сценами, исполненными чернью на спинке, при утерянных эмалях наружных сторон створок⁷, мы имеем тот же прием альтернирования рубинов и изумрудов по внешней раме, как и в Армазских вещах⁸.

Все эти круглые медальоны имеют прикрепленные гранаты и бирюзы в соответствующих гладких оправках, напаянных на медальон. Центральные большие обведены по оправе еще золотой проволочкой, насеченной в подражание зерни. Мелкие же напаянные вокруг их красочные удары ограничиваются только гладкой оправой. Наружный борт медальонов опять оттенен напаянной проволочкой, насеченной под зернь.

Здесь же нужно отметить, что имеется еще четыре отдельных бирюзы того же причудливого очертания с тремя языками каждая, как на круглых медальонах в их центре, самостоятельно заключенные в золотую оправу, глухую с изнанки и со шпнем, очевидно, закреплявшим их на ременном поясе. По контуру оправы и они окаймлены той же нарубленной под зернь золотой проволокой⁹.

Такого же типа бляшка, как поясные Аспаврука, была приобретена Эрмитажем из находок в сел. Усахело в Лечхуми. По середине пластины крупная римская гемма, точно датируемая эпохой Нерона (54-68 г.), т.е. третьей четвертью I века; по сторонам ее мелкие камни и зернь треугольничками, а вокруг оправы камней насеченная под зернь проволока¹⁰. Издавая одну эту бляшку из всех предметов, приобретенных из находки в Усахело, Е. Придик как бы датировал ее геммой, что едва ли позволительно.

Такие и из Клдеети происходят 9 бляшек аналогичной разделки, но вероятнее всего от нашивок головного убора, так как имеют прорезное навершие и свободно висящие подвески¹¹. Они не совсем одного размера. Часть искалечена очевидно, это результат обхождения находчиков; таким образом, нельзя быть уверенным и в первоначальном числе их. Впрочем в среднем каждая по ширине до 4 см, т.е. все вместе до 30-35 см, иначе говоря, примерно украшали головной убор (за исключением затылка). Центральный камень этих бляшек синеватого отлива (агат?). По углам четыре мелких граната. Совсем мелкие, или же паста зеленоватая на верхних треугольничках и как глаза птичек, сидящих на последних. Все украшено зернью, как отдельными

пирамидками из трех или большего числа, до 15 шариков. Зернью же обведены оправы с камнями, верхние треугольники, контуры птичек и отдельные части "рисунка" их. На этих посаженных вверху бляшек парах птичек хорошо можно увидеть насколько условно воспринят этот чуждый грузину-мастеру мотив: каждая пара не похожа на другую, туловище каждый раз по новому разделено линиями, накладными "глазками", зернью треугольничками и иначе, и т.д.¹². Подвески состоят из гладких золотых круглых пластинок с припаянной петлей, которой подвешены на простой цепочке. Таких подвесок было по 3, а судя по дырочкам, может быть, кое-где и по 4 и 5. Оправы камней всех бляшек, кроме самой высокой, были не гладкими, а состояли из сплошного ряда треугольников, загибом острия придерживавших камень.

2. В двух рядом стоявших саркофагах с очень богатыми женскими погребениями третьей четверти и конца II века (именно VI и VII погребения), инвентарь которых частью ближайше сходен в деталях композиции и техники, мы имеем по ожерелью, состоящему в основном из подвешенной на груди коробочки. Такое ожерелье – предположительно, красавицы Серапиты, дочери питиахша Зеваха и жены "эпитропа" Иодмангана (табл. IV) - с накладными гранатами и бирюзой выше было подробнее разобрано, причем отненены его особенности, как ажурность шейного кольца и стенок коробочки, свисавшей спереди на грудь Серапиты, и применение зерни и нарубленной под зернь проволоки по краю коробочки и вокруг оправы камней элемент, который имел широкое применение уже на отдельных вещах Аспаврука.

Парадное ожерелье из VII погребения является так же, как и ожерелье Серапиты, во всех отношениях исключительно выдающимся художественным произведением (табл. IX). Оно также состоит из плоской (1 см высоты) коробочки в 5,3 см диаметром, накрепко подвешенной на тонкой работе, мягко извивающейся цепочке, плетеной из золота в елочку (46 см длины), типичной работы, застегивающейся сзади на большой крючок петлей. Коробочка состоит из входящих друг в друга крышечки и донышка. В центре убора крышечки использован темный аметист, которому придана мастерски резанная форма головы горного барана полным объемом, очевидно, драгоценная завозная вещь, но все-таки прежде всего и сильнее всего производившая впечатление красочностью и постоянными переливами и отсветами разных плоскостей этого камня среди его окружения. Вокруг этого темно-лилового аметиста, просвечивающего и переливающего, напаяны тесным кругом

поочередно примерно круглый гранат и удлиненный граненный ляпис-лазурит (малахит). Характерно построение из центра всего этого убора: голова горного барана с плотно прижатыми рогами имеет овальную, вытянутую книзу форму; между тем крышечка круглая и кольцо из гранат и ляпис-лазури вокруг аметиста своим расположением создает полное успокоение подбором разной величины камней и установкой их ближе или дальше от аметиста. Для подчеркивания основных двух элементов убора этой крышки центрального, большого, высокого аметиста и кольца гранат с ляпис-лазурью каждый из них обведен крупной, насеченной под зернь проволокой. В остальном же достаточно свободных плоскостей золота. Борт этой коробочки отделан совершенно иначе, о нем ниже отдельно¹³

3. К ожерелью с коробочкой VII погребения был подвешен под последним на простой прозрачной золотой цепочке небольшой круглый флакон (диаметром около 3 см) с высоким (в 1 см высоты) довольно широким (до 1,7 см) горлышком с такой же крышечкой. Недлинные (7-8 см) две цепочки имеют в конце колечки, которые и были надеты на цепь. Круглое тело флакона все равномерно усыпано гранатами, отточенными как шипы. Если поставить его вверх дном, т.е. на горлышко, то в центре дна мы имеем опять отточенный шипом единственный не красный камень, а белесый - бирюзу (?). Затем все гранаты посажены рядами так, что следующие камни попадают в цезуры между камнями соседних рядов. Всех рядов 4, причем второй снизу составлен из наиболее высоких острых шипов гранат. Также точно украшена точеными остриями гранат и крышечка - сверху один крупный с напаянной по оправе его двойной крученой проволокой, а по борту шесть маленьких в гладких оправках. Оба края этого высокого борта крышечки обведены тоже двойной крученой проволокой, как и центральный гранат сверху. На флаконе существенный элемент впечатления составляет переливающая отсветами закругленная поверхность золота, в значительной части видимая с небольшими, хотя относительно частыми колющими гранатами. Во флаконе была какая-то (косметическая?) масса. Форма гранат и нижней бирюзы говорит, мне кажется, за то, что она придана в магических апотропеических целях.

Такие же почти флакончики имеются из погребений Усть-Лабинской, Новочеркасского клада, из Ольвии и из известного погребения "царицы с золотой маской", открытого в 1837 г. Ашиком в Глиннице (Керчь)¹⁴.

Аналогичное с этими флакончиками размещение небольших,

выступающих достаточно сильно гранат на шаровидной поверхности имеем на пяти золотых круглых (полых?) бусинах (до 2 см диаметром) из погребения питахша Аспаврука, отверстия которых (до 4 мм диаметра) обведены напаянной проволокой под зернь (табл. 1, 2). Каждая бусина украшена напаянными на нее в три ряда 12 гранатами в гладких оправках. Верхний и нижний ряды, расположенные по кругу отверстия, состоят из более мелких камней, расположенных на общих вертикальных линиях. Средний же пояс, состоящий из более крупных, слегка удлиненных в горизонтальном направлении гранат, напаян в промежутках между камнями верхнего и нижнего рядов. Таким образом, пожалуй в этих бусинах можно видеть хронологически предшествующее выражение того устремления, которое во флаконах получило свое полное выражение как в отношении художественной формы, так и, вероятно, магического апотропеического содержания.

4. Особую группу украшений составляют крупных размеров агатовые, ониксовые и подобные фибулы, брошки, большей частью с дополнительными подвесками, встречающиеся, конечно, по одной штуке, один пример чего имеется в Армази (Табл. LXXX, 11) и один в Уреки. Армазский аграф представляет собой правильно круглый, слегка выпуклый агатовый, винного цвета диск в золотой оправе с аппликацией мелкими гранатами (общий диаметр 9 см). Агатовый диск удерживают лапки треугольничками, загнутые на него сплошным рядом по всей окружности. Вокруг этой оправы того же рода, как на бляшках от головного убора из Клдеети, идет насеченная под зернь проволока. Это, видимо, напаянная оправа с агатом. Собственно обрамление агатового диска состоит из двух полос, в 5/6 мм шириной каждая. Внутренняя полоса равномерно гофрирована, чем перекликается с 112 нашивками из того же погребения. Внешняя же, гладкая полоса - с аппликацией из мелких гранат в гладкой оправе, поставленных тесным кругом. Эта полоса по внешнему краю имеет опять насеченную под зернь проволоку. С оборота это украшение имеет сплошную золотую пластину - гладкую против агата, но с напаянными мелкими 10 петельками, и передающую на оправе все очертания в обратном смысле. Петельки такие же, как и на 112 нашивках этого погребения. Большая темная агатовая же брошь (размером до 10х6 см) овальной формы в ажурной оправе из раскопок совхоза Уреки близ Супса на Черноморском побережье имеет шестой ряд подвесок (до 8 см длиной); ранее известны такие из Чми (в Эрмитаже) - оникс, отнесенный Кондаковым ко II-III веку¹⁵ У него же

сказано, что "уже в конце существования Римской империи это было своего рода редкостью. В эпоху позднейшую здесь умножаются золотые изделия с инкрустацией". Однако, о подобной же цепи с медальонами с выпуклыми тремя ониксами (яшмой), весьма любимыми в варварских древностях Кавказа, Южной России и Венгрии, грубой работы из Анапы он же позднее пишет, как о поделках VI века¹⁶. У Ригля подобные, но менее крупных размеров, фибулы приведены на табл. II - из Osztropataka в Венском музее: оникс в ажурной оправе примерно середины III века¹⁷, на табл. III - сардоникс из второго клада в Szilagy-Somlyo и отчасти на табл. IV - из Nagy-Mihaly - оба примерно второй половины V века¹⁸.

5. Второе ожерелье Серапиты (Табл. VI, 5) состоит из отдельных овальной формы гранат, утопленных в золотых ящичках до верхней поверхности камня, в одну линию с которой выступают отходящие золотые шлифованные борты, шириной в 4 мм. Гранаты от концов ожерелья к его середине увеличиваются в размерах почти до двойной величины. Соединены между собой отдельные звенья небольшими штырями, продетыми в ушки - 2 на одном и 1 между ними с соседнего. Всех звеньев 18, причем большая часть гранат (13) отшлифована кабошоном и подымается горками из плоских краев золотых ящичков, а в 5 звеньях - в общую плоскость, т.е. вровень с бортами. Эти звенья с плоской поверхностью расположены в трех определенных местах - три крупных в центре ожерелья подряд, а по одному за 3 звена до каждого конца они приходятся от центральных трех в одну сторону через 2 полукруглых, а в другую через 3 звена. Таким образом, этот прием утопления камня в золотом ящичке с отстоящими бортами, а не закрепление его поверх золотой поверхности, здесь имеет две разновидности. Мы здесь сталкиваемся в отшлифованных в гладкую поверхность с той установкой, которая с такой силой, прононсированностью и впечатляемостью представлена на ручке кинжала питиахша Берсумы.

Второе ожерелье такого же типа происходит из VII погребения (Табл. LXXX, 17, по каталогу №198). Оно представляет собой почти повторение ожерелья Серапиты (Только оно состоит из 23 звеньев гранат, причем звенья одной величины (средней по сравнению с Серапитовым) и все они гладкие в одну плоскость с золотыми бортами. Работа как будто менее щегольская и тщательная, чем в ожерелье Серапиты. Здесь таким образом единая плоскость камня и золота распространена на все звенья, захватила полностью господство.

И в открытых в Кледеи погребениях имеется обрывок из 4 звеньев такого же типа ожерелья, только здесь выпуклые гранаты имеют миндалевидную форму, а золотые борта ящичка едва 2 мм ширины.

На втором ожерелье Серапиты по сравнению с первым и с предметами из погребения питахша Аспаврука выявляется зарождение новой установки, именно новой оценки плоскости, постепенное появление ее рядом с применением закругленной поверхности, сказывающееся сразу в двух моментах - прежде всего во включении золотых бортов относительно значительной ширины, совершенно гладких и отшлифованных, как составного элемента в каждом звене ожерелья из гранат; а затем переход от закругленной формы гранат в этом ожерелье к плоской, в одну поверхность шлифовки их с золотом бортов¹⁹.

Эта же линия развития, эта же направленность его проявляется и в наборе серег Серапиты, отмечая, таким образом, эту новую струю рядом со старой, единственно выявленной в вещах Аспаврука полу столетием раньше²⁰

Все три пары серег Серапиты (табл. VI, 1, 2; LXVI. 24. 25. 26) в своих двух основных звеньях сработаны так же, как второе ее ожерелье, т.е. одно красочное ядро затоплено в плоскую золотую коробочку (причем она четко сработана из дна и бортов, под четким прямым углом - так же, как и в ожерелье) до наружной поверхности его; здесь примыкают края в общую же плоскость с красочной вставкой, примерно той же ширины, что и на ожерелье, т.е. около 4 см. Одна пара (табл. LXVI. 25 и VI.1) имеет вставки красочные - выпуклые и разного цвета²¹ Вставка верхнего звена - красный гранат овальной формы и кабошоном, а нижнего - видимо, бирюза, на одной серьге побелевшая и разрыхленная от разложения, на другой тоже побелевшая, но еще сохранившая первоначальную форму из трех выпуклостей в треугольнике. Подвеска у этих серег состоит из золотой проволоки, обмотанной частью проволокой же в тесную трубочку; на конце подвески припаяны четыре крупных золотых шарика пирамидкой вниз головой, а к каждому такому шарiku (2 мм диаметра) опять снизу припаяно по такой же пирамидке из 4 ядрышек зерни²². Это очень важно оттенить, ибо здесь ясно выявляется исключительно орнаментальная установка мастера: из данных элементов легко можно было бы имитировать виноградную гроздь. (Некоторые поперечные такие завершения подвесок с этим сходны)²³ Вторая же пара ее серег (табл. LXVI-24) имеет в обоих основных звеньях по красному гранату, шлифованному в одну ровную плоскость, продолжавшуюся во вне бортом золота. У второго звена две подвески:

каждая из одной вертикально идущей вниз золотой проволоочки (примерно 1,5 см длиной), оканчивающейся такой же группой шариков с зернью, как и на первой паре серег у подвески²⁴. Третья пара состоит из одного звена (табл. VI, 2 и LXVI, 28) с зеленой вставкой, выпуклой на шарнирах сверху и внизу, где примыкает одна подвеска (с жемчужиной (?)) и пучком зернышек).

Две пары серег того же в основном типа, как и серьги из погребения Серапиты имеются и в VII погребении верхнее звено одной пары прямоугольное; вставки гранат - плоские. У них двойные проволоочные подвески, на конце опять с шариками и пирамидками зерни (табл. LXXX, 2,3). Вторая пара из одного звена (табл. LXXX, 2) с выпавшей из основных звеньев - видимо, пастой (по каталогу №196).

6. Совершенно отчетливый этап в развитии колористического декора в золоте представляет инкрустация плоскими пластинами гранат, малахита и т.д., блестящий, показательный пример чего мы рассмотрели на ручке кинжала питиахша Берсумы, середины III века. Большую обособленную группу инкрустации гранатами и малахитом составляют золотые предметы с равномерным применением прямоугольных плоских пластин между довольно плотных золотых стенок.

Так отделан борт коробочки на ожерелье из VII погребения с головой горного барана из темного аметиста на крышечке. Он состоит из сплошного ряда прямоугольных пластинок нарезанного размером в 7х2,5 мм малахита бледно-зеленого цвета, вставленных в ячейки из золота толщиной стенки до 1 мм заподлицо с ними. Точно такие сделанные восьмигранные барабанчики составляют соединительное звено цепочки при шарнирах этой коробочки. В художественном впечатлении всего этого ожерелья такая трактовка борта и концов цепочки и по форме, и по цвету создает успокоенность значительной подвижности убора крышечки коробочки. До некоторой степени подготовкой к такому решению можно, пожалуй, рассматривать форму малахитовых пластинок, наложенных в оправе на самой крышечке. Во всяком случае, нельзя не отметить, что применение такой системы инкрустации на бортике коробочки и на барабанчиках цепи во второй половине II века, как будто говорит о постепенном применении именно инкрустации, которая далеко еще не может соперничать с ходкой аппликацией камней.

Особо нужно остановиться на большом ожерелье из находки 1942 года в совхозе Уреки, близ г. Супса в Гурии на Черноморском побережье.

Ожерелье это состоит из отдельных золотых шестигранных звеньев, общим числом 49, и общей длиной до 80 см. Звенья эти – двух видов. 33 шестигранных имеют в центре гранат, а остальное – ажурное (о нем ниже в параграфе 9). 16 же остальных ящичков поделены толстыми золотыми перегородочками на 6 треугольных ячеек, заполненных напильными гранатами, выравненными поверху в одну общую плоскость с золотыми стенами ящичка. Другими словами эта внушительная цепь (общим весом почти 315 грамм), нанизанная на общую нить через две трубочки, напаянные на обороте каждого звена, состоит из звеньев двух оформлений. Одно дает просвечивающие, ажурные с выступающими, как бы накладными, выпуклыми гранатами золотые ящички, другое же – притом в половинном количестве – дает ящички с инкрустацией гранат в одну плоскость с толстыми золотыми между ними перегородочками, т.е. как и на ожерелье из VII погребения в Армази, объединяет оба решения на одном предмете.

К таким замкнутым, как бы центрическим орнаментальным решениям, как эти звенья Урекского ожерелья, относится также колечко Серапиты (табл. X, 4) с гранатами между перегородочками; затем центральное (?) звено (около 1,5 см диаметра) от третьего ее – «амулетного» - ожерелья (табл. VI, 4) с вставленными между перегородочек напильными ляпис-лазури и гранатами. Это ящичек, ко дну которого напаяны перегородочки. Между ними вставлены выпиленные по полученным формам и совершенно плоско отшлифованные пластинки в 2-2,5 мм толщиной – четыре гранатовых и четыре бледных ляпис-лазури (малахит). Малахитовые пластинки с оборота менее тщательно отшлифованы, как видно по одной выпадающей из гнезда. Перегородочки и наружная стенка этого круглого ящичка одной толщины, достаточно значительной. Со спины на нем напаяны в два ряда по 2 петли для продевания шнуров ожерелья, а кроме того одна большая, свисающая внизу медальона, на которой был подвешен, как я полагаю, со значением амулета маленький кабан (табл. VI, 3)²⁵

Эта же характерная работа инкрустации прямоугольными плоскими пластинками среди плотных золотых стенок встречается еще в ряде Армазских погребений – именно, на пандантиве детского ожерелья из II погребения (табл. II, 2) конца III века, где она составляет обрамление среднего двухслойного опала с камеей, изображающей собачку, и на золотой серьге (?) с прямоугольным же граненым (на 6 или 8 (?) граней) барабанчиком из чередующихся между перегородочками красных и зеленых пластинок в ячейках из саркофага на нижней площадке Багинети

(в проходе), примерно второго двадцатилетия II века, раскрытой 22.09.1946 (?). Точно такая же система инкрустации в толстых (до 1 мм) стенках ящичков имеется на коробочке Новочеркасского клада²⁶, относимой Н.П. Кондаковым к V веку. Затем на подвеске из Апахиды, т.е. примерно первой половины или середины V века и на сардониковой фибуле из второго клада Силядь-Шомльо²⁷

Таким образом, мы видим, что эта система инкрустации гранатами, зелеными или голубыми камнями или пастой заподлицо с золотом и между сравнительно толстыми золотыми перегородочками или в золотых ячейках, в погребениях питахшей в Армази занимает в середине III века большое, видное художественное, можно кажется сказать, ведущее место, но уже во второй половине II века замечается ее появление, правда еще только на дополнительном месте. Т.е. раньше, чем появление ее предполагалось найденным в поздне-римских художественных мастерских, не говоря уже о продукции варварских племен "эпохи великого переселения"²⁸.

7 Среди Армазских погребений в 1941 году было вскрыто одно ближайше совпадающее по характеру – правда, не очень богатого – инвентаря с погребениями питахшей, содержащее ряд предметов специфической инкрустационной изощренности. Это погребение XIX. В нем находилась пара серег (табл. XII. 4 и XCVI. 1 по каталогу № 323 и 324) с применением, как накладных маленьких кругленьких камней (бирюза?), зерни, подвесок с пастовыми синими цилиндриками и круглым жемчугом и, наконец, особенной – инкрустации из выпиленных полуцилиндриками гранатовых пластин, вставленных между переборками поверх такого же полуцилиндрического золотого (?) дна.

В том же погребении имеется ожерелье, состоящее из 40 небольших золотых барабанчиков (табл. XCVI. 2). 19 этих барабанчиков отделаны красными полуцилиндриками, выпиленными из гранат таким же образом, как и для серег. А 21 барабанчик контрастирует с ними цветом золота (о них ниже, параграф 10).

Интересно, что тот же метод инкрустации по золотому полуцилиндрическому дну ящичка полуцилиндрически выпиленным гранатом применен и для одного перстня в том же погребении XIX (табл. XII, 2 и XCVI, 6, по каталогу №329) и для перстней в других погребениях, например, XLVIII за 1944 год и др.

Эта же изощренная инкрустационная техника применена в отделке двух (парных) браслетов из погребения XLIII, вскрытого в 1943 году (табл.

XIII. 1, 2 и С. 12. 13). Браслеты эти состоят каждый из 10 отдельных квадратных звеньев с альтернирующей разделкой. На тыльной части их имеется надпись так называемым "армазским" письмом. По пять звеньев каждого браслета украшены тремя полуцилиндриками, из которых оба крайних инкрустированы гранатовыми полуцилиндрами, а средний поделен на три отрезка с синим-голубым-синим (et vice verso) полуцилиндриками. Об остальных звеньях этих браслетов см. ниже в параграфе 11. Последнее погребение датируется довольно точно второй четвертью IV века приложенной монетой Констанция.

Точно такая же система инкрустации применена и на золотой фибуле из Nagy-Mihaly в Венском музее, которую Ригль характеризует, как "еще более продвинувшуюся стадию массовой композиции" по сравнению с сардониковой фибулой из второго клада в Szilágy-Somlyó²⁹ (датируемой Бренером около 480 года³⁰). Таким образом, и эта утонченная техника по наличным примерам оказывается применяемой в Армази ранее, чем в Западной Европе, в считавшихся Риглем примерах позднеримского искусства.

8. Зернь и разделанная под зернь проволока (филигрань) имеют довольно широкое применение на Армазских вещах. Это обычно дополнительные удары небольшими пирамидками на гладкой золотой поверхности или добавки к подвескам серег и т.п.

На двух же предметах это – сплошное заполнение поверхности. Во-первых, на пряжках пояса из VII женского погребения третьей четверти II века (табл. X,1 и LXXX,1). Она состоит из двух одинаковых звеньев достаточно вычурной формы, отчасти напоминающей форму бирюзы с трех зубцах на бляшках Аспаврукова убора. Лицевая сторона усыпана вплотную зернью, между которой даны отдельные удары красного (гранаты) и белесо-зеленоватого (бирюзы) в определенном чередовании. Камни в гладких оправках – круглой и миндалевидной формы в соответствии с формой пряжек³¹. Засыпанная сплошь зернью золотая поверхность их создает мерцающее, колышющееся движение света и тени, схожее до известной степени с впечатлением ажурности ожерелья Серапиты. По контуру пряжка окаймлена насеченной под зернь проволокой, более крупно, чем сама зернь на ней³².

Второй предмет, где зернь тоже сплошь заполняет золотую поверхность, ожерелье из 40 барабанчиков в XIX погребении, вскрытом в 1941 году (табл. XCVI. 2). 21 барабанчик этого ожерелья как раз сплошной золотой, усыпанный вплотную зернью, которая сверху

несколько приплюснута. Мы имеем, таким образом, здесь такую же выдумку как в зерни эллинистической Александрии, согласно специальному исследованию Марка Розенберга³³. Интересно, что и Ригль отмечает подъемы и снижения в применении зерни (филиграни), причем опять не поддерживают его утверждений наши материалы.

9. В очень ограниченном числе примеров встречается применение ажурности в вещах. Но как кольцо и борта коробочки в ожерелье Серапиты является очень видным, значительным украшением, так точно и ажурное ожерелье из II погребения III века (11-15). Ожерелье это состоит из спаянных в четыре ряда плотных колец, т.е. с золотом контрастировала кожа шеи носившей его женщины. В центре этого ожерелья закреплен овальный медальон (2,2x1,7 см) темно-зеленого нефрита (?) с изображением сидящей боком Афины. Обрамление оправы дополнено разделкой под астрагал.

По смыслу соотношений, конечно, и отдельные цепочки пандаптивов и т.п. противопоставлены цвету кожи или в подвесках из цепочек и сквозных нижних с амулетами расширений агатовой броши Урекского погребения цвету ткани одеяния.

Ажурность создает характерную особенность всему ожерелью из Уреки, 16 звеньев которого рассмотрены выше (параграф 6), где указано и на 33 ажурных и их значение в целом. Эти 33 звена имеют только в центре круглый выпуклый гранат, достигающий до золотого дна звена и охваченный целиком золотым бортом. Вокруг же этого граната и против каждой из 6 граней ящичка впаян золотой завиток на одной плоскости с верхним краем борта ящичка: таким образом вокруг камня мерцают свет и тень в глубине ящичка от этих напаянных звеньев³⁴

10. На том же контрасте золота с цветом тела или ткани построен художественный эффект украшений, сделанных из одного золота. К числу их принадлежат состоящие из различного типа небольшие или прямо мелкие нашивки на одеянии (табл. LII, LXVI, LXXX). Хотя сами по себе они так сказать однотипны, однако размещенные нашивкой на, несомненно, цветных тканях одеяния и плаща преследовали и достигали, конечно, того же колористического эффекта, как и отдельные крупные, имевшие самостоятельное значение поделки. Особенно этот момент утверждается благодаря различным размерам, различным формам нашивок (мелкие, средние, крупные диски; поменьше и побольше плоские колокольцы; амулеты, заключенные в трубочки на гофриро-

ванных петельках и др.), а самое главное там, что часть их не просто нашита, а имеет подвешенные к нашитым частям на петельках свободно висящие звенья, находящиеся таким образом постоянно в движении и усиливающие тем самым переливы золота и его блеск. Такие же и других форм имеются в Кледеети.

Интересные ожерелья обнаружены в погребениях из Уреки и из Бори (табл. II, 2)³⁵ Они состоят из массивных золотых кубиков (7-8 мм сторона) с усеченными углами, т.е. состоящих из шести плоских квадратных сторон и восьми треугольных малых.

По-видимому, более составные ad hoc ожерелья из разных звеньев, как например, в погребении (VI) Серапиты центральным мог быть круглый ящичек с инкрустацией пилеными гранатовыми и малахитовыми пластинками между золотыми перегородочками (см. выше параграф 6) с подвесным золотым кабаном с вставленными цветными глазами и подвесными внизу небольшими золотыми дисками (табл. VI, 4 и 3)³⁶. Другими звеньями могли быть амулеты, частью открытые и только по концам охваченные как бы крышечками (табл. LXVI, 30), к которым припаяно ушко гофрированное, а частью сплошные трубочки (в 1,5-2 см длиной и 2,3 см диам.) с глухими концами (табл. LXVI, 31, 32) и с двумя - каждая - напаянными широкими гофрированными же на 2 и 3 ребра ушками для продевания нити ожерелья. Таких несколько в этом погребении под разными номерами (VI-35, 37, 38, 39). От ожерелья же, возможно, и маленькие плоские (с ребрами) колокольчики (1,5 см высоты) из золота (табл. LXVI, 42) - их 5-9 штук (VI-15, 16). Такие же колокольчики имеются из погребений Аспаврука, Берсумы, в Бори.

Большая граненая такая же трубочка о 3 петельках из Уреки (длиной 7,2 см при 1,5 см диам.); подвеска с амулетом из детского IX погребения (табл. LXXXVII, 1).

К этому же решению колористической задачи декора путем сочетания блестящих поверхностей сплошного золота с цветом тела или красочностью ткани относятся и сработанные исключительно из золота, а частью с одним сверху гранатом, браслеты. Браслеты имеются разного типа, частью рассчитанные не только для рук у кисти их, но и подлокотные, иначе говоря одетые возможно поверх ткани, затем ножные около щиколоток. Таковы из погребения Аспаврука (табл. I, 3, XXXIX,6 и XXXVII,15), Серапиты (табл. V и LXVI: 10. 12. 33. 43) и другие (табл. X. 5. 6, LXXX.15 и LXXXVII.3). Браслеты Аспаврука находились, судя по положению их в погребении, позволительно думать, у запястья, быть может охватывали конец рукавов. Это круглые гладкие стержни,

имеющие только в шарнире и застежке по два шаровидных расширения. Следовательно, декоративный расчет был на сочетании золота с красочной тканью одеяния.

Одна пара малых браслетов Серапиты (табл. LXVI, 12, 33) имеет ту же форму, что и браслеты Аспаврука: это гладкие, круглые в сечении, золотые стержни, застегивающиеся на шарнирах. Такие же имеются из Клдеети. На второй же паре малых браслетов Серапиты (табл. X, 5,6) наружная поверхность пластины браслета расчленена гранями на ровные плоскости, причем на верхней и нижней укреплены закругленные овалы гранат в едва выступающих гладких оправках. Застегиваются и эти браслеты (табл. LXVI. 10) на шарнирах с шариками стержня, как и первая пара гладких. То же соотношение повторяется и на больших, подлокотных браслетах. Одна пара (гробн.VI-16) состоит из круглых гладких стержней (диаметром 8-9 см) с наложенной в оправе отделкой из пасты, выцветшей (?). Вторая же пара (табл. LXVI. 43) представляет собой две идущие в полукруг трубочки, полые, граненые на 6 разной ширины граней и обхваченные на концах, где сделаны шарниры, четырьмя поперек ребрами. Несколько иного типа браслеты обнаружены в Уреки - массивные из одного золота и такие же с вставкой по паре камней у каждого конца.

Серьги только в незначительном числе найдены изготовленные из одного золота, небольшие, но массивные. Массивные из золота серьги (?), граненные, с острым концом вниз имеются из погребения питахша Берсумы - пара (табл. LIII, 2) и пара из детского IX погребения (табл. LXXXVII, 2), а также бронзовые из черепичного ящика №3 (табл. CVIII)³⁷ Основной же фонд серег из погребений питахшей, а также примыкающих к ним в Армазисхеви и др. включает, как было разобрано на некоторых, особенно прециозных, также инкрустацию гранат и др. Формы их очень разнообразны и заслуживают углубленного и широкого сравнительного с другими вне Грузии находками исследования, как и громадный набор перстеньков. Серьги находились в окружении цвета волос, тела и всего убора головы и шеи.

Наконец, здесь же следует упомянуть о найденных в большом числе в I и III погребениях, т.е. погребениях самих питахшей - Аспаврука и Берсумы - бусах: из сердолика, цветного стекла, пасты. Их красочность и орнаментальность в декоративном отношении и здесь, как всегда, вполне очевидны, несколько не умаляя, конечно, их несомненно охранительного, магического значения для носившего, как апотропея против сглаза и т.п., как это же значение имели колокольчики и другие производившие звон, шум нашивки и пр.

11. Среди Армазских вещей имеются несколько небольших медальонов перегородчатой эмали. Первый и наиболее ранний пример на конце ножен кинжала питахша Аспаврука был уже выше рассмотрен подробнее с разворотом всего вопроса о происхождении перегородчатой эмали в связи с этим медальоном.

Вторым таким предметом является небольшое колечко из XIII погребения (табл. XCVII. 7-?), вскрытого в 1941 году и точно не датированного. На колечке из тонкой изогнутой в петли проволоки укреплен сверху в золотой коробочке (высотой 2 мм и диам. 1,5 см) круглый эмалевый медальон (диаметром 0,8 см) синей эмали с орнаментальным рисунком в нем, сделанным только из золотых перегородочек, не доходящих до бортов коробочки, но напаянных, видимо, на дно. Эмаль хорошо сохранилась, без ирризации, и хорошо полирована.

Третий эмалевый предмет - это пара браслетов (из XLIII погребения 1943 г.) из 10 квадратных звеньев (2x1,5 см) каждый, одна серия которых с инкрустацией выпиленных полуцилиндров гранатовых, выше рассмотрена в параграфе 7 (табл. XIII, 1.2). Альтерирующие с ними пять звеньев каждого браслета состоят из двух одинаковых удлиненных золотых прямоугольных рам с укрепленными в них четырьмя ящичками с тонкими загнутыми стенками, небольшим своим протяжением спаянные вместе, а небольшими противоположными точками припаянные к основным рамам. По два ящичка в каждой раме заполнены синей эмалью, а по два других - зеленой (бледно), голубой. Характерно и в эмалях браслетов, что перегородочки небольшой частью свободных своих концов врезаются в сплошную массу эмали. Впрочем здесь это только как пережиток - сравнивая с колечком и с медальоном ножен кинжала. Погребение датируется монетой Констанция на IV век. Так как эмаль не заполняет всю раму, а остаются просветы, то и здесь еще одним красочным элементом, наравне с золотом, синим и зелено-голубым, является цвет тела руки.

12. Совсем особое место не только в погребении питахша Авпаврука, но и вообще во всех погребениях Армазского некрополя, занимает бронзовая пуговица с выемчатой эмалью (табл. XI, 2). Диаметр ее 3,6 см. Раскраска состоит из трех цветов - темно-синего, голубого и кирпично-красного (в каталоге: ღია წითელი, მწვანე, ცისფერი, მორუხი). Таких же цветов эмаль на бронзовых предметах имеется еще и из раскопок Кддеети.

Эта эмалевая пуговица входит в общий ряд широко распространенных по всей Европе эмалей - Галлии, прирейнской области, Англии, Италии, Австрии, Венгрии, юга России и Северного Кавказа³⁸. Их различно именуют: то галло-кельтскими, то галло-римскими, англосаксонскими, прирейнскими и т.д. Мне кажется, Н. П. Кондаков не без основания указывал на наличие их на Кавказе (Кобань-Камунта)³⁹ и на упоминание у Филострата (1.28) в описании одной из картин, что "варвары, живущие у Океана", производят такие эмали на бронзе, как на показатель их именно азиатского, не греко-римского, происхождения; хотя Ригль и возражает против этого как будто основываясь на фактическом наличии такого производства в Риме⁴⁰ Но это только утверждение. Правда, Кондаков сам высказал предположение, не идут ли камунтские бронзы с эмалью, как и прирейнские - все из Сирии⁴¹ Но это одна из пришедших ему - по тогдашнему состоянию научной изученности и проблематики вполне естественная гипотеза. Рядом с нею он высказывает предположение о самостоятельной славянской продукции. Хронология таких эмалей, как еще полвека назад, лимитируется II веком н.э. и VIII-IXвв.⁴² Ригль замечает, что употребление этой римской эмали сдает с IV века, а в V веке сознательно игнорируется, хотя не умирает полностью никогда⁴³; а варварские - кеттлахские и др. с восточных Альп, из прирейнских городов (Майнц, Трир, Бонн, Висбаден), из Англии (Лондон), восточной Германии (Регенсбург) - относит по происхождению östlich (т.е. Византия?), gemeinsame Entstehung, а по времени - со второй половины VIII века и особенно в IX⁴⁴ Таким образом, пока по наличному материалу вопрос о происхождении такого рода бронзовых предметов - остается открытым; утверждение Ригля, когда другие им выдвинутые в подтверждение его положения отпадают, теряет почву под ногами.

По-видимому для II двадцатилетия II века н.э. такие предметы были новинкой - если рядом с золотом остального убора, Аспаврук употреблял такую - одну - пуговицу⁴⁵

Рядом с этими вещами личного убора из погребений некрополя питиахшей в Армази, погребений, хронологическое определение которых археологическими данными и в том числе наличными в них римскими золотыми монетами устанавливается на II и III века н.э., вторую группу составляет собственно инвентарь погребального ритуала. Это в основном серебро и отдельные стеклянные и глиняные сосуды. Серебром же обиты точеные дубовые ножки погребального ложа, которые находились в погребениях Аспаврука (погр. I), Серапиты (погр.

VI) - два набора - и Берсумы (погр. III), а также известны были еще раньше из Бори и, наконец, в форме протомов грифона находились также в обнаруженном в сентябре 1946 года саркофаге в нижнем проходе из Багинети. Основная же часть серебра - это блюда, чаши и кувшины, т.е. посуда (общим числом - 14 и 4 типа (7 штук) кувшинов), в состав которой просто и естественно входят два стеклянных кувшинчика (в VI погребении) и один глиняный (погр. IX), как имевшие общее с серебряными назначение, да два бальзамария (IX погребение). Среди серебряной посуды выделяются несколько несомненно завозных предметов, как блюдо с изображением сасанида (из II погребения)⁴⁶ или даренное Флавием Дадесом питахшу Берсуме блюдо, для которого известно ряд параллелей из находок в Западной Европе, определенных, как продукция Александрии или подражание ей. Блюдо Берсумы снабжено награвированной подписью дарителя, что, видимо, обеспечивает подлинность александрийского изготовления⁴⁷ Еще одно такого же убора блюдо найдено в Грузии, именно в Уреки и поступило в 1948 году в Краеведческий музей г. Махарадзе. Тоже в ряд с римской художественной продукцией становятся два блюда (из VI погребения) со скульптурными в центре их бюстами (мужским и женским), именно с известными по кладам в Боскореале и Хильдесхайме. Обработка мужской головы, особенно борода его, соответствует портретной римской скульптуре как раз II-III веков⁴⁸ Рядом же с этим значительная часть серебра явно является местной продукцией при всем сходстве и близости ее к античному искусству. При этом даже сюжеты изображений бывают прямо взяты готовыми. Так блюдо из погребения Аспаврука имеет в центральном, накладном медальоне рельефное изображение бюста Антиноя, которое проф. Л.А. Мацулевич считает не привозным, а местного изготовления⁴⁹. Точно также и чаша из VII погребения или другая с ручкой из VI, украшенные награвированными побегами с гроздьями винограда и др. или изображениями павлинов и т.д., при всей очевидной общности элементов декора и приемов исполнения с античными, едва ли вызовут сомнение в их местном изготовлении⁵⁰ Что же касается двух чаш (фиал) опять из погребения Берсумы, украшенных как бы штригелированным бортом, а в центре изображением коня, и третьей известной уже около полустолетия, из сел. Бори (хранящейся в Эрмитаже), то "восточное", т.е. местное их изготовление давно установлено в литературе и закреплено надписью армазским письмом на одном из них⁵¹ По-видимому, и остальная посуда из погребений Аспаврука и Берсумы и др., как и ножки погребальных лож, используя в

основном формы античных образцов, изготовлены были на месте в Грузии⁵².

Грузия эпохи первых веков н.э., как страна большой и развитой культуры, и в частности большой и развитой художественной культуры, находилась, как и Грузия тысячелетиями ранее той поры, в общении и в контакте с другими передовыми культурными странами. Если, скажем, во II тысячелетии до н.э. это были в первую очередь ведущие страны классического Переднего Востока, то в рассматриваемую здесь пору они уступили это место искусству римского государства с его повышенным интересом к сюжетным изображениям и развитой техникой передачи пластики человеческих и животных тел в реалистический проработке и отражении их, равно растительных и других предметов. Естественно, таким образом, что на некоторой части художественных изделий тогдашней Грузии, как это сказалось на только что привлеченных примерах, как в отношении формы этих сосудов, фиал и блюд, так особенно в отношении сюжетов композиций и характера исполнения их, а также портретного искусства, отчетливо замечается усвоение разработанных приемов современного им римского искусства. Однако, эти приемы в известном смысле перекликаются со своими, местными народными, или во всяком случае приближаются к ним. Например, серебряная чаша с прямой ручкой из VI погребения, имеющая форму, именуемую в позднефеодальной культуре Грузии "азарпеша", использовала и в гравированных на корпусе чаши изображениях (павлины, лист и пр.) и в чеканной разработке ручки и венчающей последнюю головы барана чужеземные мотивы и элементы, но соединила и подчинила все их одному декоративному подходу в целом. Другими словами, это чужеземное не было в силах убить, отстранить, заменить свои народные установки с их художественной заинтересованностью в орнаментально-декоративном творчестве, а было только использовано постольку поскольку, т.е. приспособлено к своим требованиям. Таким образом, из римского искусства сделан известный отбор, а не приятие его полностью и замена им своего⁵³.

Это вторая группа Армазских вещей является ярким представителем потребности в нарочитом подчеркивании социального неравенства, в выделении представителей членов семьи питахшей против остальной массы населения и, видимо, даже ее привилегированных классов, ибо в погребениях, выделяющихся по своему инвентарю от бедных, имеются только предметы личного убора, перекликающиеся с таковыми первой группы армазского инвентаря из погребений питахшей. Мы, таким

образом, получаем в руки материал, позволяющий проследить социальную дифференцированность. Именно в этом отношении особенно интересны предметы этой группы, т.е. отражающие одно из течений во вкусах аристократических слоев, течение подлаживания к иноземным вкусам мировой римской державы и усвоения их. Это приспособление впрочем, как было оттенено, не в силах было уничтожить тогдашнее свое национальное, отличное от римского, лицо в искусстве, его декоративную красочность и орнаментальность. А так как по общему и для тогдашней Грузии культурному уровню требовалось запечатлеть в зримых изображениях определенные религиозные мифы, с действовавшими в них человеческими или животными персонажами, то сама по себе, таким образом, практика фигурных изображений в рисунке, в прописях или как бы в рельефе или даже округло, не была совершенно незнакома, чужда грузинскому художественному творчеству того времени, как равно столетиями и тысячелетиями раньше него. Только, как в эти древнейшие периоды, так и в тогдашней Грузии практика таких изображений не приобрела еще широты демократического распространения, как было в античной Греции, а потому в их художественной разработке нельзя проследить внутреннего развития на основе реалистического освоения форм и их художественного претворения, прежде всего пластического в скульптуре и рельефе, а затем уже в живописи и рисунке. Благодаря этому, связи с римским искусством, продолжавшим приобретения греческого и эллинистического искусства, и развившим новую отрасль реалистических изображений, именно, портрет, - естественно вызывали подражание, как в разных фигурных композициях, так и в портретных изображениях. Но и те, и другие явились не логическим следствием последовательных исканий реалистического претворения действительности, а только подражательным приспособлением к готовым образцам по аналогичным заданиям в других культурных кругах. А потому они не имеют художественной ценности действительно творческого порядка и даже по своему ремесленно-техническому качеству очень различны. Да они и количественно незначительны, как и завозные (или дареные) произведения искусства.

Таким образом, и с этой стороны подкрепляется высказанное основное положение о том, что все представляемое армазскими находками художественное творчество являет собой картину, если можно так выразиться, доскульптурной стадии развития искусства, культуру орнаментальной декоративности, т.е. обнимающую всю широту народного производства предметов обихода, дифференцированного только в

отношении ценности материалов, из которых сделаны сами предметы, а не в отношении форм, узоров, техники и качества исполнения. Впрочем, как мы видим, даже и на дорогостоящем кинжале питиахша Аспаврука были применены просто цветные (зеленые) стеклышки, т.е. ни заказчик, ни исполнитель не были шокированы такой низкопробностью, обыденностью материала, когда художественный замысел потребовал именно этого красочного декора, не имевшегося в драгоценном материале. И этой большой, целостной орнаментальной художественной культуре, т.е. единой, определенной в национальном смысле, было подчинено и приспособлено все - незначительное, правда, по объему - фигурное, сюжетное искусство. Если еще в отдельных предметах из серебра армазских погребений питиахшей это сказывается в отборе приемов и форм, то применение разных драгоценных камней - завозных или местной продукции, в том числе подписных портретных *intaglio* - мало чем отличается от применения гладких драгоценных камней для украшения тех или иных ожерелий, браслетов или перстней в их уборе.

В погребении питиахша Аспаврука такие резные камни в составе накладных звеньев его пояса, а также ожерелья, украшают по одному из них, занимавшему, можно предполагать, центральное место, но разделка и этого звена совершенно однотипна остальным, т.е. имеет дополнительные помельче цветные камни и остальную чеканную разделку. Характерно, что на язычке пояса тоже установлена небольшая гемма в центре его бляшки среди камней и пр., причем она от употребления треснула⁵⁴.

Такие более значительными во впечатлении являются и резные камни II погребения, т.е. падающего уже на III век н.э. Агат с изображением собачки в пандативе детского ожерелья, имеющий рамочку из плоских гранат в ячейках золотого ящичка, как размером, так местом и сочетанием двух типов расцветки опала представляется несомненно подчеркнутым, акцентированным, оставляя в стороне вопрос о провениенции самой геммы.

Что мастерство резных камней получило в Грузии достаточно широкое распространение подчеркивается исследователями гемм из раскопок Мцхета-Армази и др., как в отношении количества находимых гемм, так и разнообразия сюжетов и качества исполнения⁵⁵. Несмотря на подписи, исполненные по-гречески у портретных инталий, они резаны несомненно в Грузии⁵⁶. А применение в перстне Аспаврука его портрета с подписью и званием говорит о том, что это была печать его, как представителя государственной власти. Т.е. данное фигурное изобра-

жение, портрет, выполнял определенную функцию, имел точно определенное назначение. Художественная сторона выполнения имела второстепенное значение, но вместе с тем отражала высокий уровень культуры, требовавшей применения этой утонченной отрасли художественного производства, стоявшей, как известно, на высоком уровне и в античном мире и в персидском государстве, в подражание которым - можно думать - и в Грузии она получила свое развитие. Впрочем, по-видимому часть их является привозным материалом с теми или иными сюжетами, ходкими в античном искусстве, - или хорошими копиями: этого вопроса не касаюсь, т.е. он требует специальной компетенции⁵⁷ Считаю напротив того нужным остановиться на характере исполнения гемм, изготовленных несомненно местными мастерами в Грузии.

Особенно яркими и показательными в этом отношении являются оба портретные *intaglio* из погребения Аспаврука - бюсты Зеваха с Карпак, имеющие греческие подписи (Ζεφάξης - Карпак) и *intaglio* печати с портретом Аспаврука (Ασπλουροκῆσ Πιτταξῆσ). В разработке пластических форм выделяется как бы разложение отдельных форм на составные полуваляки - так сработаны волосы на голове, борода, глаза, части лба, носа, шеи и даже самого торса Аспаврука и то же самое в отношении голов Карпак и Зеваха, а также показа их одеяния. Тем же приемом исполнены на обоих геммах сами подписи изображенных. И этот же прием виден на гемме браслета из II погребения, изображающей сидящую фигуру Афины Паллады с атрибутами, т.е. и в чуждом сюжете, иначе говоря явно заимствованном, при подражании применены выработавшиеся свои приемы, которые ложно формируют пластические объемы изображаемого. Прием этот можно наблюдать и на разных других (например, и на двух фигурных геммах из Клдеети, ср. также камеею женской головы в перстне VII погребения и др.), но особенно явно и драстически видим его на подражаниях монетам Александра Македонского, изготовлявшихся в течение значительного времени. Такие подражания встречаются и в погребениях рассматриваемого характера и времени, как видно по довольно значительному числу их в Бори⁵⁸, в Клдеетском погребении или в погребении I века во Мцхетском склепе, обнаруженном летом 1951 года.

Если, таким образом, для изображения человеческой головы и фигуры это условная, подражательная по существу своему, продукция прибегает к своеобразному методу разложения единой пластической формы на множество составных валиков, то в изображениях животных нельзя не отметить значительно более прогрессивного, реалистического

решения. Оба этих явления имеют параллели в развитии искусства как на Востоке, так и на Западе. Для разложения пластической формы при подражании классическими произведениями в Парфии и сасанидском Иране, равно у франков, готтов и др. были только что приведены примеры. Точно также реальное наблюдение творящих художников над животными, обеспечивающее и определенную реалистичность в передаче их, предшествует в эволюционном отношении освоению в искусстве человеческой фигуры и лица с его дифференцированным механизмом движений и сложной психической жизнью (не даром животные в римской скульптуре выделяются живостью, экспрессивностью и убедительностью передачи).

В составе армазских вещей имеется миниатюрный, чеканный из золота, кабан, служивший свободной подвеской медальона с инкрустацией малахитом и гранатами в центре одного ожерелья красавицы Серапиты (VI погребение). Крошечная, сантиметра два длиной, полая фигурка передает, конечно, только общий объем как бы присевшего животного с поднятой мордой. На туловище короткими насечками показана щетина; глаза оттенены красочной вставкой. Несомненно, эта фигурка служила апотропеем, усилением которого являлись тонкие плоские золотые диски того же вида, что и на облачении Аспаврука, подвешенные в колечках к морде и постаменту всей фигурки. Параллелью к этой подвеске в виде кабана, является такая же миниатюрная и тоже полая золотая скульптурная подвеска, изображающая барана со вставными (из белой пасты, слегка зеленоватого оттенка) глазами из случайно обнаруженного в кувшине частично разграбленного погребения около так называемого "Дедоплис гора" ("холма царицы") близ сел. Арадети в Картли⁵⁸

По-видимому, местного же изготовления являются небольшие бронзовые фигурки, найденные в Кледеетском погребении и случайные находки А.Н. Каландадзе во Мцхета 1948 года - барс (15/20 см длины). Они тоже передают изображаемое животное (или голову его) только в самом общем объеме и характерном движении. О действительно пластической проработке, конечно, речи не может быть. Здесь следует оттенить, что иной характер отличает бронзовую же небольшую (15-20 см высоты) полуфигуру музыканта, обнаруженную в сводчатом, открытом летом 1951 года склепе во Мцхета. Она отчетливо проработана, как и полагается такой небольшой рядовой бронзовой римской поделке. Точно так же и резная из слоновой кости фигурка танцовщицы, найденная при раскопках так называемого "колонного зала" в Багинети, является

завозной парфянской продукцией⁶⁰

Эти факты необходимо было здесь напомнить, чтобы ясно разграничить, с одной стороны, постепенно развивающееся из столетия в столетие и проходящее на протяжении нескольких тысячелетий сложный путь, национальное искусство грузинского народа в его отмеченных высоким мастерством и художественной яркостью достижениях, а с другой стороны, вызываемую потребностью религиозных культов и мифов, условную образную продукцию изобразительного порядка, но без широкой реалистической проработки и развития на демократической основе. И далее еще необходимо было коснуться этих фактов, чтобы во второй группе, т.е. сюжетно-изобразительной, выделить собственно местную грузинскую продукцию с ее необходимо рождающимися из указанных условий особенностями и приемами от импортированных чужих произведений искусства и оказываемых ими влияний на соответствующие грузинские.

Таким образом, после просмотра всего раздела серебра, гемм и пр., носящего на себе значительные черты усвоения и проработки иноземных образцов, еще раз совершенно отчетливо выступает единство и целостность художественной культуры Грузии II-III веков н.э. Широту развития ее по всей Грузии демонстрируют уже и сегодня те по большей части случайные - находки, которые сделаны и так или иначе зафиксированы. Сюда относится помимо Армази богатый и разнообразный состав погребений из Клдеети и Уреки, отдельные погребения Самтаврского поля и Багинети, а равно погребения IV века из Армази, затем различные, давно и не вполне надежно (в научном отношении) сделанные открытия в Бори, и на Самтавро, а также разрозненные находки, как прежняя из Усахело (Лечжум) бляшка с гранатом и римской геммой эпохи Нерона в ее центре (поступившая в числе других, не обозначенных издателем, приобретений в Эрмитаж)⁶¹, Андриацминда в Ахалцихском районе 1948 года, в Ахметском районе весной 1948 г., в древней Албании (сообщение проф. Е.А. Пахомова), по-видимому в Дзвели Анага Сигнахского района (из собран. Груз. Общ. Ист. и Этн. начала 20-х годов) и в Арадети Хашурского р-на, и к которым надо также привлечь Саргвешский клад, с его сасанидской чашей с портретом Варахрана II и его семьи, Цхинвальский (Музей Грузии) и различные предметы (золото, бронза) из Камульты, Чми, Верхней Рутхи в горах и по северным ущельям Кавказского хребта.

Таким образом, в состав этих погребений и находок во всех частях территории, населенной грузинским народом, как и у членов семьи

Армазских питахшей, входят в очень большом числе вещи постоянного личного убора, т.е. отражающие самое живое, сокровенное, интимное чувство человека в отношении художественных требований. В предметах этих определяющим, как сказано, является декоративно-орнаментальное решение, отличающееся чрезвычайным многообразием форм выражения. Рядом с этим постоянно находит себе место и небольшое число предметов с фигурными и сюжетными изображениями, частью использованными и в орнаментальных композициях личных украшений, т.е. как в произведениях искусства, явившихся четким выявлением автохтонного развития искусства, так и в том дополнительном течении, не достигнувшем еще законченности и выразительности своего особого художественного языка, которое в силу этой неполноценности и ввиду наличия потребности в нем, сообразно высокому уровню духовной культуры страны, неминуемо подпало под влияние продолжавшего высокие скульптурно-пластические достижения греческой и эллинистической культуры римского искусства. Другими словами, перед нами большая и целостная художественная культура, с последовательностью и закономерностью развития, а не продукт какого-либо отдельного подражания или случайного заимствования. Как целое, это художественная культура, сохраненная хотя и в предметах правящего класса, действительно отличается своей народностью и - как выразился однажды покойный акад. С.Н. Джанашия - демократичностью.

Примечания.

1. Эрмитаж, зал 223 - шкаф 3, №№ 16, 22, 23, 24, 25: Каталог Международной Выставки Памятников Иранского искусства и археологии. I. Ленинград 1935, стр. 149-152 (ср. Путеводитель по залам отделения Востока (Эрмитаж), Ленинград 1939, стр. 85-87). Материалы по Археологии России, вып. 34, СПб., статья Е. Придика, Новые клады Кавказа: МАР, вып.34, СПб, 1914, табл. IV, 5, 6, 2, 3 и табл.V внизу.
2. Статья в местной грузинской газете "Ленинели" 1941 года от 5 декабря. Теперь большая публикация Г.А. Ломтатидзе, Некрополь II в н.э. в Клдеети (на груз. яз. с русск. резюме). Тбилиси, 1957.
3. А. Апакидзе. Археологические памятники позднеантичного времени из Уреки (Вестник Музея Грузии, т. XIV-B, 1947, стр. 89-111 (на груз. яз.) и стр. 111-126 русское резюме; Н. Хоштариа, Археологическое исследование Уреки (Материалы по археологии Грузии и Кавказа, I, Тбилиси, 1955).
4. Е. Придик, ук. соч.; Каталог Международной Выставки Памятников Иранского искусства и археологии; вып. 1, Ленинград, 1935, стр. 149-152 (Эрмитаж, зал 223); Путеводитель по залам отделения Востока Государственного Эрмитажа. Ленинград, 1939, стр. 85-87. Предметы из раскопок в Бори на выставке были суммарно датированы "I-II века н.э."; А.Апакидзе, Осведомительная статья о дополнительных "Новых археологических материалах из сел. Бори" по старым фото Ермакова, Вестник Музея Грузии, В-XII, т. 1944, стр. 441-447/8 (на груз.яз. с русск. резюме).
5. Н.П. Кондаков, Византийские эмали, СПб, 1892, Н.П. Кондаков - Н.И. Толстой, Русские древности в памятниках искусства, вып. 3, СПб, 1890; П.С. Уварова, МАК, VIII, Москва, 1904.
6. Сверить: ОАК 1903, стр. 46, рис. 70.
7. См. мою статью "Ein Goldschmiedetriptychon des VIII-IX. Jahrhunderts aus Martvili" в "Zeitschrift für bildende Kunst" за 1930 год, Bd. 64, Heft 5/6, Leipzig, S. 81-87; а теперь: Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр. 43-44.
8. Замечание - "М. б. Дополнительно развить эту мысль" (Г.Ч.).
9. Мцхета I, табл. I, 9.
10. Е. Придик: МАР, №34, стр. 109-110, табл. I, 1-2.
11. Г. Ломтатидзе. Клдеетский некрополь II в. н.э. Тбилиси, 1957, табл. XV, 2 (на груз. яз.).
12. Золотая поясная бляха из Уреки (газ. Комунисти, 2, II, 1949, №23).
13. Донышко коробочки снаружи представляет гладкую золотую поверхность с

петлями внизу, между собой сплетенными проволокой на постоянное, и крючком сверху, застегивающим коробочку.

14. Керчь: Древности Босфора Киммерийского. 1854. Атлас, табл. XXIV. 25 - подвесной ароматник с наложенными 84 сирийскими гранатами (весом 18 гр); то же M. Rostowtzev, *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, 1922, fig. 19, 3, p.177.
15. Н.П. Кондаков-И.И. Толстой, Русские древности в памятниках искусства, вып. III, СПб, 1890, рис. 139; МАК, VIII, Москва, 1900, табл. СХХIV, 1- в красках.
16. Н. П. Кондаков, Русские клады, Исследование великокняжеского периода, I, Москва, 1896, стр. 194-195, рис. 105.
17. A. Riegl, *ibid.* S. 344.
18. На контрасте обрамления сардоникса и накрепленных в оправах гранат сверху и внизу фибулы из Сияльдь-Шомльо А. Ригль пытается продемонстрировать переход от среднего к позднеармазскому стилю (стр. 344/5); обрамление сардоникса исполнено по тому же типу, что и на бортах коробочки из VII погребения в Армази, т.е. все выявляемое Риглем налицо уже во II веке на армазских вещах.
19. К этим ожерельям прямую параллель составляет ожерелье из 630 гробницы, вскрытой в 1895 году в Херсонесе К.К. Косцюшко-Валыжиничем (Отчет императорской Археологической Комиссии, СПб, 1896, стр. 178-180 и Альбом за 1882-1898 гг., №№ 519-520). К сожалению, никаких соображений о времени этого (нетронутого) женского погребения не дано.
20. Две пары серег Серапиты (табл. LXVI, представляют собой построение, которое по принципу пережило тысячелетия и еще недавно применялось для серег: это два крупных, более или менее плоских звена, из которых верхнее жестко соединено с крючком, вдеваемом в мочку уха, а нижнее свободно на шарнире, соединено с первым и имеет мелкие, дрожащие при малейшем движении подвески.
21. Одна серьга из этой пары, видимо, была поломана и починена, как видно даже с лица, а не только со спинки.
22. Подвеска укреплена в петельке, напаянной к выступающему борту со слины, в самом острие нижнего звена.
23. В подкрепление этого наблюдения не могу не указать на серьги (или височные украшения?) из Кледеети, сделанные сплошь из золота, причем кольцо имеет напаянные сверху шарики с пирамидками зерни, почти той же величины, что на разобранных серьгах из Армази, а на кольцо подвешена составленная из двух входящих в промежутки друг друга пирамид из 4 больших, очевидно, полых, спаянных из двух половинок каждый шарик и

припаянной к нему пирамидки из зерни (Г. Ломтатидзе, ук. соч.таб. XVI,1).

24. Из сопоставления с другими аналогичными предметами из Армазских погребений делаю с необходимостью заключение, что "голые", не заключенные в спиральную трубочку, проволочные части этих подвесок были первоначально одеты жемчужинами, диаметром равной оголенной части проволоки. На второй паре серег, таким образом, было по одной жемчужине на каждый из двух подвесок каждой серьги; а на первой паре каждая серьга имела три жемчужины. Они исчезли от разложения, как и большинство других, лишь кое-где сохранивших части их. Эта вторая пара серег в полной сохранности и рассмотрение ее делает вполне ясной всю систему изготовления и систему подвижности и сопряжения частей.
25. На табл. VI и LXVI это звено ожерелья воспроизведено неправильно: видная сверху его петля несомненно служила для подвешивания к нему предмета, так как для самого укрепления его в ожерелье служат две горизонтально напаянные на спинке трубочки.
26. "Русские Древности", III, рис. 152-165, стр. 132-140.
27. A. Riegle, *ibid.* Taf. I, 4, III, X.
28. Примечание редактора - "соотношение красных, зеленых, золотых" (рукоп. стр. 74).
29. A. Riegl, *ibid.* Taf. III.
30. Как отмечает М. Розенберг, *Zellenschmelz*, III, 2-3. А также и Adama van Schellema.
31. Замечание автора - "не приплюснута ли?"
32. На одной пряжке на обороте напаян большой крючок, а на другой соответственно такая же петля, а по трем ответвлениям каждой пряжки еще по три (или две) небольшие петельки для пришивания концов - очевидно, из материи.
33. M. Rosenberg, *Geschichte. Abteilung: Granulation*, 1918, s. 81-82: *Abflachung der Komer als technischer Trick; alexandrinisch.*
34. Ср. серьги из раск. 1902г. в Херсонесе: ОАК, 1902, стр. 43 и рис. 72.
35. Е.Придик, МАК, 34,1914, табл. II, 2.
36. Аналогичная золотая подвесочка в виде барана, также с пастовыми (голубыми) глазами из полуразграбленного примерно того же времени, что и армазское, погребения (в кувшине) из Арадети (кажется, от подножия так наз. "Дедоплис-гора") была принесена в дар в середине 20-х годов нашему Университету и поступила тогда же в фонды его Музея древнегрузинского искусства.

37. В издании "Мцхета", I (1958, стр. 57) цитируются еще и другие примеры из Самтаврских погребений, и из Триалети - " все датируются скорее II-III веками н.э."
38. Н.П. Кондаков, Византийские эмали, СПб, 1892, стр. 25-26. 41 по 47; Fr. Matz, Das Runstgewerbr der römischen Reiserzeit, in H. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, IV, Berlin, 1930; S. 320; F. Dechelette, Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine, Paris, 1908-14; Al. Riegl, *ibid.* Bd. II, Wien, 1923; J. Baum, in: Handbuch der Kunstwissenschaft. Н.П. Кондаков, Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929.
39. Н.П. Кондаков, ук. соч. стр. 25-26, 41 сл.
40. Al. Riegl, *ibid.* S. 375
41. Н.П. Кондаков, ук. соч. стр. 47.
42. Fr. Matz, *ibid.* S. 320: "kommen gegen Ende der Regierungszeit Hadrians (117-138) in gebrauch"; Al. Riegl, *ibid.* S. 351-354. Русские Древности, III, СПб, 1890, стр. 147-148 и рис. 175.
43. Al. Riegl, *ibid.* S. 376.
44. Там же, II, 1923, стр. 68-78.
45. Замечание - "Пряжка из Клдеети - орнаментальная выемчатость - развить"
46. Персидская надпись на этом блюде определяется временем Ардашира I, т.е. 20-ми годами III века н.э., как отметил проф. Г.В. Церетели в своем докладе на 28-ой сессии АН ГССР 11 декабря 1948 года.
47. Ср. W. Holmquist, Kunstprobleme der Merowingerzeit, Stockholm, 1939, табл. LVII, на которой воспроизведено блюдо из Хасслебена, к которому передаются (на стр. 237-9) основные положения посвященного ему исследования Р.Цана (Robert Zahn, Die Silberteller von Hassleben und Augst, Berlin-Leipzig, 1933), мне, к сожалению, недоступного, в котором оно включается в большую группу находок серебра в Галлии и определяется, как подражание или повторение Александрийских образцов. Время изготовления падает с середины II и по середину IV в включительно. - О надписях на блюде Берсумы см. С. Г. Каучишвили, Греческие надписи, обнаруженные в Армази: Вестник АН Грузинской ССР, т. II, Тбилиси, 1941, N 1-2 (на груз. яз.); П. Ингорква, Памятники грузинской письменности античного времени: Известия ИЯИМК АН ГССР, т. X, Тбилиси, 1941, стр. 411; Г. В. Церетели, Эпиграфические находки в Мцхета – древней столице Грузии: ВДИ, 1948, N 2, стр. 50.
48. О бородах в Риме: Al. Riegl, *ibid.* II, 1927. S. 132, 135, 143, 172 и рис. 32.
49. Так он высказался в докладе 29.05.1948 г. в Ереване на объединенной

сессии отделений общественных наук Академии Наук Груз. ССР и Арм. ССР. (Подобный же медальон см. С. Макалатия, К датировке некоторых некрополей, обнаруженных в Грузии в 1920-1924 гг. Вестник Музея Грузии, т. IV, Тбилиси, 1925).

50. Ср. воспроизведенную у W. Holmquist, *Kunstprobleme der Merowingerzeit*, Stockholm, 1939, на табл. LVI серебряное блюдо из Аугста в Германии, датируемое, по-видимому, на IV век (ср. стр. 237 и 238).
51. См. Я.И. Смирнов, *Восточное Серебро*, СПб., 1909, N 305, табл. СХХI, 12; Е. Придик, *МАР* №34, стр. 10-12; Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, I, М., 1950, Г.В. Церетели, ук. соч.
52. Ср. еще серебряные кувшины из Ничбиси, Цхинвали, Багинети.
53. Я, конечно, не могу касаться здесь вопроса о том, насколько к этому времени само римское искусство впитало в себя установки орнаментально-декоративного порядка, шедшие с Востока, вопроса, который с разных сторон задет во многих работах. Для нас важно оттенить, насколько использованы собственно античного порядка элементы.
54. В Клдеети имеется брошь с портретной, но неподписной геммой, где эта гемма использована таюже, как гладкие цветные камни на других нашивных цатах и таюже обрамлена красными гранатами и пр., как эти последние (Г Ломтатидзе, ук. соч. таб. I, 3).
55. М. И. Максимова, *Геммы из некрополя Мцхета-Самтавро: Вестник Музея Грузии*, т. XVI-B, Тбилиси, 1950).
56. А на гемме с изображением Зеваха и Карпак имеется еще уже не рассчитанная на чтение в оттиске, т.е. позднейшая, приписка на греч. "жизнь моя", что говорит явно о знании греческого языка и заказчиком и мастером.
57. Гемма из Усахело или на перстеньке №32 (?) Ахалгорийского клада завозные.
58. *МАР*, 34, табл. III, 12 и 14.
59. Вещи эти поступили в Музей древнегрузинского искусства при Кабинете истории искусства Тбилисского Университета примерно в 1926-27гг., а ныне в коллекциях Государственного Музея искусств Груз. ССР.
60. Ср. A. Pope, *A Survey of Persian Art*, London, New York, 1936.
61. Е. Придик, *МАР*, 34, СПб, 1914, стр. 109-110 и табл. I, 1-2.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение Армазских вещей в отношении художественного их характера с привлечением в параллель к ним одновременных находок из разных концов Грузии от берегов Черного моря и от северных ущелий Кавказского хребта показало целостность и единство этой художественной культуры; при этом на протяжении тех полутора-двухсот лет, к которым относится рассмотренный инвентарь из погребений питахшей в Армази, удалось наметить определенный путь развития. А некоторые погребения IV (и, может быть, даже и V) века дают возможность установить не только, что те же общие черты художественной культуры продолжали жить, но что они развивались до некоторой степени дальше, давая еще более изощренную технику работ, как это проявилось, например, в браслетах из 43, 40 погребений в Армазисхеви (вскрытым в 1943 и 1944 гг.), в формах приданных дужкам перстеньков или в вычурной форме серег (Табл. XIII. 1, 2; XII, 2; XIII. 6, 7 и др.).

Аналогичные, а подчас, можно сказать, тождественной формы, предметы из золота с инкрустацией гранатами или зелеными и голубыми материалами, или аппликацией ими, затем ажурность и применение зерни, филиграни, а также перегородчатых и выемчатых эмалей известны науке уже на протяжении сотни лет из различных погребений Прикубанья и Юга России, считавшихся сарматскими и готскими, а также далее из находок на всем пути движения готтов, гуннов и других переживших исчезновение остготов и гуннов германских племен великого переселения народов. Вся такая продукция IV по VIII веков получила еще в середине прошлого века общее наименование *verroterie cloisonnée* или *orfèvrerie cloisonnée*, а в более поздней немецкой научной литературе еще и обозначения *Zellenverglasung*, *Einlage von Granaten in Gold* и т.д.

Естественно, выявление такого своеобразного, богатого материала поделок, притом - как только внимание научной общественности около ста лет тому назад было ими привлечено - обнаруженного постепенно на указанном территориально большом протяжении от Кавказа и до западных границ Европы, породило стремление установить истоки всего этого художественного течения и выявить народ, зачинатель его. Все попытки в этом направлении кульминировали в вышепривлеченном труде Алоиза Ригля, имевшего решающее общее для науки истории искусства значение. Труд этот имеет полувековую давность, а по отношению к перепечатке тридцатилетнюю. Это важно вспомнить, потому что весь основной и существенный блок археологического

материала был к тому времени выявлен раскопками и находками. То, что, конечно, было за последние полвека еще дополнительно включено в научный обиход только пополняет фактический материал, известный из выдающихся старых находок, иногда гораздо более значительной давности, чем первые обобщающие материалы работы de Linas, J. Labarte и последующих исследователей. Отдельные специальные исследования, посвященные в последние десятилетия таким «кладам», ставшим ранее известными или новейшим, оставались в рамках установления исторических связей.

М. Ростовцев, согласно с обычными приемами археологических исследований, выдвигает положение об универсальности полихромной установки в искусстве Востока с древнейших времен, о проникновении ее в результате ориентализации греко-римского мира в позднеллинистический период в Римскую империю, изменение психологии которой характеризовал Ал. Ригль. М. Ростовцев не утверждает, «будто полихромный стиль в ювелирном деле возник и развился на Юге России и распространился оттуда по всей поверхности Римской империи» «Но я утверждаю, - пишет он, - что Юг России был одним из центров, в котором полихромия развилась рано, и независимо от других центров античного ювелирного дела»¹. «Среди сарматов, которые были в контакте с греками Юга России, стиль процветал с силой и оригинальностью, непревзойденными, поскольку мы можем видеть, ни в одной другой части эллинистического мира»² «Есть некоторый резон предположить, что большая часть этих полихромных ювелирных предметов были изготовлены на экспорт, в мастерских разных городов Босфора». Полихромия «приняла специальные формы...новый стиль, обычно именуемый готским»³. Развивая эту мысль, он, пожалуй, по существу меняет ее, когда говорит, что некоторые открытия в Керчи «дают начало для модификации» теории Ригля: «Ernst von Stern, M. Ebert, S. Reinecke, Kosima думают, что новое ощущение было частично сильно в Пантикапее; они утверждают, что в Пантикапее готы столкнулись с ним, восприняли его и создали полихромный стиль Средневековья, который они перенесли в Центральную Европу, изменяя его и усовершенствуя»⁴

«Через весь III век, как известно, период непосредственно предшествующий появлению готов, мы имеем почти непрерывную серию подобных находок». «Набор вещей в них показывает, что Босфорская культура конца III и начала IV веков носила чисто сарматский характер». Наконец, устанавливается новая волна с новым оружием и новыми

формами фибул: "Это была несомненно германская, готическая волна" "Готы восприняли все те процессы (техники), которые применялись на Босфоре до их прихода". "Их пристрастие к гранату совсем не ново". Гото-сарматская культура переходит на Дунай, в западные римские провинции, в Италию; продукция ее находится на Рейне, в меровингской Франции, в английской провинции Кент, в Испании, и в Северной Африке. Носителями искусства были однако не одни готы или гунны, а преимущественно эллинизированные сарматы или сарматизованные греки, принимавшие активное участие в экспедициях готов⁵ "Но когда готы с сарматами и греко-сарматами в их свите вторглись в центральную Европу и распространились оттуда в южную Европу и в северную Африку, они взяли с собой сарматское искусство, которое служило декору их оружия, их фибул, их одежды, их ваз". "Конечно в каждом из новых государств в Европе и Африке стиль был достаточно (?) модифицирован и объединен с местным искусством: разновидности полихромного стиля таким образом возникли - ломбардский, вандалский, испанский, франкский или меровингский, англо-саксонский"⁶.

Таким образом, разные обороты дают не совсем одинаковое, не совсем четкое определение его мысли о происхождении и носителях этого "стиля" Впрочем, важное значение имеет утверждение Ростовцева о преемственности культуры, и художественной в частности, от доскифского основного оседлого населения к завоевателям кочевым конникам-скифам и, наконец, к сменившим их сарматам. Причем характерно, что он делает существенное различие между культурой трех основных частей Скифии и затем двух в культуре сарматов: одна каждый раз занимает Предкавказье, Прикубанье и тесно связывается с Востоком, включая в свою орбиту босфорское государство⁷

Оттеняя или признавая наличие полихромного решения убора предметов обихода с древнейших протоисторических эпох развития человечества на территории классического Древнего Востока, Египта, а также Европы, ряд теорий связывало с этим развитие инкрустации гранатов в золото, как оно выявлено было в так называемых готских, сарматских, меровингских и подобных вещах IV-VIII веков, и как оно теперь выявлено подобными находками Грузии II и III веков.

Естественно, что решительный поворот в этом вопросе составило исследование Алиоза Ригля, который концентрировал свое внимание на строго историческом освещении развития этой инкрустации гранатами, т.е. строгом ограничении его начальными примерами и определении послуживших созданию ее сдвигов в художественных восприятии и

установке.

Такая четко историческая постановка вопроса только и может быть сегодня базой, исходным пунктом разыскания, а не приблизительное сопоставление тенденций, как это свойственно археологическим трудам, на тысячелетних просторах.

Такая широкая и длинная волна распространения поделок техники *cloisonnée* в течение долгих столетий с IV по VIII естественно выдвигает вопрос, чем объяснить, что после блестящего разворота этого художественного приема в Грузии во II и III веках с подготовкой его в предшествующее время и с продолжением в IV веке, показывающем в ряде образцов чрезмерную изощренность, этот художественный прием, сколько показывают находки, сходит в Грузии на нет, удержавшись в V-VI веках только в отдаленных высокогорных районах (Чми, Рутха и др.). Мне кажется, что мы имеем в этом явлении четкое указание на большой прогрессивный социально-экономический и культурный сдвиг, имевший место в Грузии с IV по VI век н.э. - период переустройства всех основ на новый феодальный порядок с широким внедрением и нового миропонимания в формах христианской религии с ее требованиями оформления сюжетных эпизодов легенды в изобразительном искусстве по разработанным уже к середине IV века в значительной части образцам из районов эллинистическо-римской культуры. Если отдаленные горные ущелья еще пребывали в условиях рабовладельческих отношений в эти века и продолжали художественную продукцию в испытанных навыках *vergotérie cloisonnée*, то в основной Грузии это составляло уже пройденный этап культуры и притом чуждый, так сказать, противоположный установкам нового строя, феодального, с его характеристикой, требовавшим и искусственно взращивавшим поэтому совсем иного характера искусство, отходившее от норм, а отсюда и форм старого. Иное дело молодые варварские народы Европы, которые достигли того же уровня, что и Грузия IV-VI вв. только через значительный отступ времени, когда и у них пропал интерес к такому производству. У этих народов Запада происходит аналогичный Грузии процесс постепенного усвоения нового религиозного понимания в формах принесенного извне христианства в период установления феодального порядка также с отстранением большей своей орнаментально-декоративной культуры в "геометрических" формах и также с нарочитым взращиванием по требованию христианской церкви сюжетного изобразительного искусства по готовым нормам и образцам.

При рассмотрении всей продукции Грузии в области малого искусства периода находок из Армазис-хеви II и III веков были приведены также и немногочисленные известные примеры непосредственно примыкающего предшествующего века, которые являют собой подготовку следующего развития. Если обратиться далее в глубь веков, то нужно отметить, что последние три четверти I тысячелетия до н.э. представлено в музейных собраниях довольно богатым материалом поделок из золота, которые, таким образом, доказывают закономерность, показывают возможность в этом отношении использования драгоценного металла, добыча которого культивировалась издревне, как и металлургия разного вида и мастерство художественной обработки разных металлов.

Другой комплекс был открыт проф. Б.А. Куфтиным в Триалетских курганах в 1936-1940 гг. Одна группы этих курганов заключала в себе богатые погребения, в числе которых видное место занимают предметы из золота и серебра. Проф. Куфтин при разборе отдельных золотых предметов, керамики и др. проводит ближайшие параллели из раскопок в Уруке, царских гробниц в Уре, из хетских и египетских предметов, падающих на III тысячелетие до н.э., даже на его первую половину. Но затем ограничивает датировку серединой II тысячелетия, исходя из находки в одном из этих комплексов бронзового втульчатого копья с серебряной обоймой, древнейшие известные примеры какой-либо формы вообще редкие на Востоке, в противоположность Западной Европе глубже первой половины II тысячелетия не прослежены⁶ Впрочем все изложение выдержано под единственно распространенным тогда взглядом, будто вся выявляемая археологами культура народов Кавказа обусловлена воздействиями извне из стран Переднего Востока и Египта, признанных носителей культуры человечества, будто искусство этих курганов "питалось какой-то культурной струей", это приходится отмечать, так как среди инвентаря Триалетских курганов имеются такие высокохудожественные и технически примечательные вещи, отнесение которых к середине II тысячелетия до н.э. вступает в противоречие с приводимыми проф. Куфтиным же параллелями в других странах Передней Азии. Как раз среди золотых предметов из Триалетских курганов имеется золотой кубок, украшенный накладными красочными ударами -бирюзой и бледным сердоликом в обрамлении мелкой зернью, на рассмотрении убора этого кубка естественно придется ниже особо остановиться.

Если обильное наличие золотых (и серебряных) вещей в погребальном инвентаре периода бронзы составляет редкое исключение, то положение это существенно меняется, когда железо стало доминирующим и определяющим экономику страны металлом. В это время меняются социальные устои, устанавливается значительная дифференциация и вырастает классовое общество; можно полагать, что в это время и в Грузии, как в других странах, происходит выделение золотых дел мастеров из единого круга ковачей, кузнецов и литейщиков металлов, как было в эпоху бронзы.

Сама продукция железного оружия и орудий имели отработанный только самую общую форму их; если же какой-либо железный предмет должен был получить особо украшенный вид, то достигалось это либо путем серебряной насечки, либо добавлением из совсем других материалов небольших его частей. Что же касается бронзовых вещей, то они и по цвету и по блеску приближались по впечатлению к золотым предметам; форма их разрабатывалась в деталях старательно - нередко предметы имели ажурные части, покрывались гравированными изображениями орнаментацией и т.п.

Таким образом, естественно, что от производства предметов потребления отделилось – при общей дифференцированности общества – и производство предметов убора личного одеяния и т.п., требовавшее иных навыков, оборудования и материалов. И действительно, в течение этого первого тысячелетия до н.э. с VII-VI столетий начиная, зарегистрировано довольно много комплексов вещей из драгоценных металлов, служивших показателем социального положения погребенных лиц. Раскопки и крупные находки в Дабла-Гоми, Вани, на р. Алгетхе, в Чубурисихинджи, Парцханаканеви, Носири, Самтавро и особенно так называемые Казбекский и Ахалгорийский клады обозначают среди многих относительно мелких по составу инвентаря золотых и серебряных предметов в погребениях 2-ой и 3-ей четверти I тысячелетия до н.э. яркое и видное явление⁹

Большое место, которое занимали в жизни и экономике грузинских племен I тысячелетия до н.э. добыча и обработка золота и серебра, ясно определяется также сообщениями надписей иноземных захватчиков во время войн. Так, о богатстве диаухов, т.е. одного из сильных государств первой половины тысячелетия на юго-западной грузинской территории говорят надписи урартских завоевателей Мануа и Аргишти, наложивших дань на царя диаухов в форме золота, серебра и меди: четко названы 41 мина золота, 37 мин серебра и 10000 мин меди, при 505 граммах каждой

мины (урартской, равной ассирийской), получается солидное количество в 20 3/4 кг золота, 18 3/4 серебра и 5000 с лишним килограммах меди¹⁰

С другой стороны и трофеи ограбления Урарту в ассирийских анналах отличаются от периода войн: так Саргон в 714 г. взял из дворцовых сокровищниц в Мусасире все их содержимое, в число которого указывается одного только золота 1040 кг, серебра 5060 кг, большое количество чистой меди, свинца и разных драгоценных и полудрагоценных камней¹¹.

Тут же нельзя не вспомнить греческого сказания об аргонавтах и золотом руне, которое они стремились захватить в Колхиде. Как бы не относиться к самому преданию и его толкованию, в частности у позднейших античных писателей, например, у Страбона, все-таки нельзя не признать, что оно тоже говорит о богатстве, добычи и обработке золота грузинскими племенами, как это подкрепляется и данными тех же поздних античных писателей¹².

Таким образом, богатый инвентарь из погребений членов семьи питахшей в Армази не является каким-то обособленным, случайным явлением в истории Грузии, а напротив того тесно связан со всем предыдущим ходом истории и является вполне закономерным продолжением богатого своей историей художественного, ювелирного золотых дел мастерства Грузии. Если присмотреться с этой стороны к материалу, то мы не можем не отметить, что целый ряд характерных технических приемов и особенностей – конечно, с определенными изменениями сообразно различным эпохам – продолжают жить в искусстве армазского инвентаря – из более ранних эпох, подчеркивая этим непрерывность традиций и художественного развития.

Конечно, не только названные выше крупные находки золотых предметов не намечают увязанных хронологически между собой явлений, но даже и привлечение всех без исключения, хотя бы и совсем малочисленных или даже просто единичных, золотых предметов, относящихся к трем тысячелетиям до н.э. и найденных на территории расселения грузинских и культурно объединенных с ними племен, не дает такой непрерывной хронологической цепи. Но факт постоянно изготавливаемых золотых украшений, наличие художественной традиции подтверждается самим характером этих вещей, в подавляющей своей массе имеющих только орнаментальный, не сюжетный характер, а в тех немногочисленных случаях, когда предмету дается форма или включается рельефное изображение какого-либо животного, то вся трактовка этих фигур чисто декоративная и обыкновенно еще

разделанная орнаментально, как например, большие серьги с парой коней из Ахалгорийского клада, или птички на одной из блях конского убора того же клада, или рельеф львов на штандарте из Триалетского кургана или другие рельефы на ведерке или кубке оттуда же и т.п. Основная же масса имеет значение декора, почему и длинный ряд одинаковых, отштампованных для нашивки на ткань львов и быков из Майкопского кургана тоже воспринимаются как орнаментации. Предметы эти с древнейшего времени отмечены высоко развитой техникой исполнения с такими утонченными приемами, как зернь с созданием тех или иных геометрических узоров – пирамидок, городков и т.п.; как филигрань, витые проволочные или насеченные проволочные узоры, ажурные просвечивающие, или отштампованные золотые пластинки, большей частью с розетками, кружками и т.д., а изредка и с фигурными, но всегда орнаментально понятыми ритмическими сериями. Конечно, эти различные технические приемы тоже подвержены известным различиям по времени, как в отношении собственно технического исполнения, так и в отношении художественного понимания и подбора узоров.

Существенно важное значение как раз для выяснения подходов мастеров Армазского инвентаря принадлежит золотому кубку из XVII курганного погребения в Триалети, так как этот кубок украшен наложенными отдельными в филигранной обводке ячейками с бирюзой и светло-розовым сердоликом¹³ Сравнение приемов, примененных для украшения этого кубка ударами голубых и красных пятнышек в подвижной филигранной и зерновой отделке, с убором армазских вещей в частности ножен от кинжала из погребения питиахша Аспаврука, выявляет принципиальное различие в подходе к задаче, в художественной установке. Орнаментальный красочный убор кубка из Триалети не идет от формы предмета, а придуман независимо от него и наложен на самый предмет: между двумя горизонтальными полосами наложены завитки отдельными, равномерно повторяющимися элементами. Завитки эти составляют так же, как и горизонтальные полосы по верхнему краю кубка и по нижнему золотые накладные полосы, обрамленные филигранью (насеченной проволочкой), т.е. представляют собой определенную фигуру. Следовательно, может быть поставлен даже вопрос, являются ли они только орнаментацией или же подразумевали какое-либо содержание. На этих наложенных на основное тело золотого кубка вырезанных золотых фигурах насажены круглой формы сердолик и бирюза в гладкой оправе и обведенные опять филигранной проволочкой. При распределении этих красочных пятен

наблюдается строгая система, исходя из обратного нашему положению кубка, стоящего на столе – именно в опрокинутом виде: украшенная поверхность «ножки» заставляет полагать, что при наполнении вином кубок держали в руке, опорожняли его полностью и ставили затем краями вниз на стол, т.е. «ножкой» вверх. Таким образом, нижней в этом положении кубка полосой была линия из чередующихся трех красных и трех голубых пятен – красные приходились против завитков, а голубые в промежутках между ними. Затем следующая полоса занимает место по высоте всего кубка – четырем завитками на каждом из которых напаяно по 8 красных пятен, считая от основания, и в конце завитка 4 голубых. Завершает это полоса с чередующимися тремя красными и двумя голубыми пятнами, расположенными в ответ нижней горизонтальной полосе. К этой полосе уже под углом расположена вторая заполненная вся сплошь только красными пятнышками сердолика (всего 20). В ответ этой заглубленной поверхности, выступающая имеет только наложенных 4 язычка с небольшими красочными ударами. Завершает весь убор «нижняя» поверхность «ножки» с ее центрической фигурой¹⁴.

Убор ножен Аспаврукова кинжала в отличие от этого полностью подчинен форме предмета: основной стержень из зеленых квадратиков с расширением в соответствующих местах, причем внизу на полукруглых концах посажены круглые красные гранаты, а на почти прямоугольных верхних овальные гранаты, как в этом усиленном тремя рядами расширении линии средних 4-х удлиненных занята гранатами же. Наконец, нижний сужающийся конец ножен украшен заключающим весь предмет звеном с эмалью на всю ширину конца.

Это обстоятельство, естественно, выдвигает вопрос о связи этого отрезка развития искусства Грузии с предыдущими и последующими его этапами, тем более, что в предварительном порядке уже было высказано утверждение о закономерности данного этапа художественной культуры в Грузии. Другими словами необходимо подвергнуть рассмотрению – с точки зрения художественных задач – основные группы предметов, падающих на предыдущие два-три тысячелетия до н.э., поскольку они уже выявлены и датированы археологическими изысканиями. Только таким путем может быть подтверждено положение о том, что вся художественная культура Грузии II-IV веков н.э., как она была выше характеризована, образовалась, сформировалась, выросла на родной почве, в самой Грузии, закономерно и с необходимостью. А в связи с этим только и может быть обосновано, что она не является продуктом

чужого влияния извне, не является заимствованием у тех или иных, близких или дальних народов. Дальнейшим подтверждением самостоятельности и органичности развития явится краткий взгляд на развитие пластических искусств в средневековой Грузии.

Археологическое изучение Кавказа и в частности Грузии только в последнее время приобрело надлежащий углубленный и целеустремленный характер. Раскопками, организованными по определенному плану, выявлен обильный фактический материал. Последовательно налаженное изучение научно документированного раскопчного материала и исследование отдельных выдвигаемых им специальных вопросов открывает возможности и искусствоведчески подойти к материалу.

Археологические исследования устанавливают тесные культурные связи по всей территории Северного и Южного Кавказа и примыкающих с севера степей и районов, уходящих в глубь Малой Азии, Междуречья и нагорного Ирана. Эти данные получают подтверждение как в языковых данных, так и в исторических сообщениях. Устанавливаются новейшими разысканиями, проведенными покойным акад. И.А. Джавахишвили и продолжаемыми дальше представителями разных специальностей, что различные племена и народы, населявшие указанную территорию и в значительной мере населяющие и теперь еще Кавказский перешеек, составляют группу родственных народов. Языковые, этнографические и другие данные по культуре и отчасти даже по антропологии выявляют близость грузинских племен к значительной и ведущей части древнейшего населения Передней Азии. Этими родственными племенами и народностями, заселявшими земли южнее Кавказа, являются (с IV по I тысячелетие до н.э. включительно) шумеры, хетты, эламиты и другие племена нагорного Загра, дурриты (субары) и урартийцы¹⁵ В процессе исторической жизни и становления того или иного народа немаловажную роль играют не только дробления и расхождения, но и смешения и скрещения родственных племен, ассимиляция одними других. В истории происхождения грузинского народа точно также наблюдается дробление его на ряд основных частей, определяемых сегодня по языковому признаку, как картская, лазская и сванская группы. Дробление произошло на территории древнейшего расселения этих племен, т.е. на Кавказе, и в ту же древнюю пору.

А затем происходят скрещения и смешения. Ко времени перехода от первобытно-общинного строя к строю с классовой дифференциацией (к началу I тысячелетия до н.э.) западно-грузинская культурная область, охватывавшая кроме нынешней Западной Грузии также нагорный

Северный Кавказ до р. Терек, бассейн р. Чорохи и значительную часть южного Черноморского побережья, тесно соприкасается с хеттскими и хурритскими племенами Малой Азии и верховьев Евфрата, как восточно-грузинская область, охватывавшая Восточную Грузию с прилегающей частью Азербайджана, и на юг до р. Аракс погранична с хурри-урартскими племенами. За разгромом урартского государства последовало образование сильных грузинских государств, значительно продвинувшихся на юг и впитавших в себя родственное население этих районов. Т.е. происходит процесс слияния, скрещения, ассимиляции ряда племен с этой этнической грузинской основой населения всего Кавказа в южных частях Закавказья. Аналогичные явления предположительно устанавливаются и на севере Кавказа в прилегающей степной полосе. Ближе родственные грузинским племена адыгейско-чечено-лезгинские, т.е. северокавказские, в I тысячелетии до нашей эры именуется у античных писателей собирательными именами "скифов", "киммерийцев" и "сарматов", причем Страбон говорит даже о родстве скифов и сарматов с иберийцами. По всем данным в числе их кроме собственно адыгейско-чечено-лезгинских племен находились и предки славянских народов и племена иранского происхождения. Характерно, что они совершали систематически набеги и нашествия через горные проходы в высококультурные области Закавказья, а иногда и много южнее (Малая Азия и Месопотамия, Сирия); почему укрепление и контроль этих проходов всегда составляли одну из важных забот государственной власти в Грузии. Оседая в тех или иных местах, представители этих "скифов, киммерийцев, сарматов" ассимилировались основным родственным им населением¹⁶.

Таким образом, облик культуры грузинских племен совершенно отчетливо выделяется, начиная с эпохи «медного века», а в эпоху развитой бронзы, когда определялись две большие ее области (у классических писателей известные под именем "Саспейры-Иберы" и "Колхи") население Грузии имеет прочные связи и налаженный обмен с отдельными культурными странами Востока и Запада – с Месопотамией, Малой Азией, Египтом и даже Европой (нынешняя Польша).

Другим ценным материалом для выяснения особенностей подхода мастеров Армазских вещей к задаче убора их красочными пятнами являются предметы, правда, скорее только соприкасающиеся с грузинским культурным кругом, чем входящие в него. Это – несколько отдельных драгоценных ожерелий и т.п., относимых к ахеменидскому

искусству¹⁷ и так называемые сибирские золотые пластины, которые сейчас считаются произведениями скифского искусства. Если привлечь к сравнению, например, ахеменидское шейное кольцо Эрмитажа V века, то прежде всего нужно оттенить, что красочными вставками украшается фигура животного, фантастического льва с крыльями, рогами и т.д., а не целиком и исключительно какая-либо орнаментальная композиция. Эрмитажное шейное кольцо поступило из Кунсткамеры, где оно хранилось с 1726 года вместе с поступлением сибирских вещей, т.е. никакого точного сведения о происхождении его не имеется¹⁸. Как отмечает Е. Придик `ребра, мускулатура на ляжках, края крыльев и детали голов переданы условно в виде гнезд~, в которые также как и в разделенные на ячейки тонкими перегородочками рога и гривы этих чудовищ (грифонов) были вставлены кусочки бирюзы. Таким образом, красочные вставки имеют, так сказать, смысловое назначение выявить определенные части тела этого фантастического зверя, почему и очертание отдельных вставок подчинено этой задаче.

Точно такое же положение имеем и в вызывающих большое восхищение своей чрезвычайной силой экспрессии и напряжения сибирских золотых бляхах, поступивших, считается, в 1926 году из Сибири в Кунсткамеру Петербурга, а ныне составляющих исключительное собрание Эрмитажа¹⁹. Это изображение ожесточенных схваток фантастических, обычно, зверей между собой, причем в туловище их для мускулатуры, ушей, глаз и т.п. сделаны той или иной формы, хотя и условной, но более или менее отвечающей назначению выявить, подчеркнуть соответствующий орган, углубление для заполнения цветной вставкой – вишнево-красными стеклами, голубой стекловидной пастой²⁰

Хронологическое их определение дается различно отдельными авторами. Акад. Н.П. Кондаков относил их к первым векам н.э. Такой же датировки придерживается и М. Ростовцев. В своих последних лекциях Н.П. Кондаков подчеркивает, что `сибирские древности могут относиться и к эпохе до Р.Хр., однако не к VII-VI векам до Р.Хр., а к I до или I-II по Р.Хр., и не к сфере древнего восточного мира"²¹ Григорий Боровка, напротив того, отнес начальные пластины даже к IV веку до н.э., а последние только ко времени перехода к н.э.

Не оставляя в стороне вопрос об уточненной датировке этих сибирских блях, приходится коснуться еще другого вопроса – именно связываемых с этими сибирскими бляхами различных скифских или скифо-сарматских произведений `звериного стиля~. Это же в определенной, значительной

своей части, находки из территориально примыкающих или входящих в пределы расселения грузинских и родственных им северо-кавказских племен районов именно Прикубанья. Среди многочисленных золотых серебряных и бронзовых предметов, датируемых обычно на века до н.э. VII-VI и по I век, имеются несколько, в которых применен способ оживления животных фигур цветными вставками - янтарем. Два таких произведения из Келермеса²² выпадают характером перегородочек, как примененных в большом ухе барса, так и в объединяющем головы разных зверей звене другого украшения. Эти толстые перегородки для VI или даже VII в. до н.э. являются одиночными и оторванными хронологически от всей большой ее массы первых веков н.э. Так что невольно задаешь вопрос, а происходят ли эти два предмета из того же курганного погребения, что другие, близкие к античной разработке убора золотые предметы, извлеченные Шульцем в Келермесе; ведь по словам ? в ОАК за 1903 и 1904 год он раскопал несколько курганов²³. Нельзя здесь не отметить, что из разных курганов в Майкопе проф. Н.И. Веселовский извлек, как комплексы предметов, определяемых в III тысячелетие до н.э., так и другие, датируемые II-I вв. до н.э. или I в. н.э. Причем, как раз в последнем комплексе имеется серебряная поясная пряжка с близкого характера звеньями и с перегородочками и цветными в них вставками. Не даром даже Гр. Боровка пишет относительно этой пряжки, что датировать ее нужно временем не ранее перелома летоисчисления "ввиду угловатых форм для инкрустации камней и др."²⁴

Таким образом, отличие инкрустации армазских от ахеменидских, "сибирских" и скифских золотых блях имеет уже совершенно принципиальный характер. Если в первых - это орнамент, то во вторых инкрустация служит расцветке и оттенению определенных частей звериных фигур, лишь кое-где при этом трактуемых орнаментально.

Что армазские золотые украшения не являются случайным заносным эпизодом культуры грузинского народа, а наоборот, очень крепко увязаны в ней не только от древнейших времен или в эпоху первых трех-четырех веков н.э., к которым относится Армази и ряд других комплексов, но также и при дальнейшем развитии грузинской культуры уже в феодальную пору, это подтверждается пышным развитием грузинской чеканки из золота и серебра в ответ новым требованиям христианской феодальной культуры на длительном пути ее развития, подъема и разложения до XIX века включительно. Несмотря на колоссальные размеры опустошений, которым подвергалось государство в течение не одного столетия от иноземных захватчиков, несмотря на почти полное исчезновение при этом церковно-монастырского оборудования чекан-

ными, эмалевыми, украшенными камнями и жемчугом предметами в тех случаях, где возможно сопоставить наличность с описями XVI или XVII веков²⁵, - все-таки количество уцелевших и взятых сегодня на учет в музеях республики предметов грузинского золотых дел мастерства исключительно велико. Качественно мы имеем для каждой эпохи значительное число выдающихся по мастерству, т.е. полноценных произведений искусства, говорящих о широком развитии его и о наличии различных течений и школ. Здесь при переходе к новому строю, так же как и при переходе к классово дифференцированному рабовладельческому строю, требуется немалое время, прежде чем такое специфическое ремесло получило свой определенный художественный характер. Но уже с VIII-IX веков возможно проследить в непрерывном ходе этот новый круг развития грузинского золотых дел мастерства в его различных технических проявлениях. Таким образом, эта отрасль производства и мастерства, несмотря на коренные изменения общественных требований, предъявляемых ему в разные эпохи и особенно при смене всего общественного строя, является неизменным спутником развития искусства у отдельных племен и у грузинского народа в целом на всем многотысячелетнем пути исторической жизни.

Типично, что рядом с новыми, пластически разработанными сюжетными темами в грузинской средневековой чеканке, с IX века начиная, разрабатывается, можно сказать, равноценная им орнаментация. А составной частью последней является богатый декор из цветных камней, перегородчатых эмалей, жемчужных обрамлений, черневых оттенков и других технических приемов. Стоит напомнить такие произведения, как убор Ишханского выносного креста 973 года или небольшой энкольпий из Мартвили VIII-IX века с эмалевым Деисусом и четырьмя сценами в черни, и т.п., чтобы преемственность подходов, хотя и в новых формах, стала очевидной и несомненной.

Выше данная справка показывает, что обнаруженные в ряде погребений представителей правящей верхушки рабовладельческой Грузии драгоценные художественные предметы личного убора представляют собой закономерное явление в ходе развития грузинского золотых дел мастерства, что оно увязано, как с предшествующим многотысячелетним развитием первобытно-общинной формации на той же территории и у тех же племенных носителей, так и с последующим более чем полуторатысячелетним развитием феодальной Грузии, с ее богатейшим наследием народного ювелирного и золотых дел мастерства.

Примечания

1. M. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks*, p. 172-173.
2. Там же, стр. 182.
3. Там же, стр. 172-173.
4. Там же, стр. 181.
5. Там же, стр. 183-186.
6. Там же, стр. 190-191
7. М. И. Ростовцев, *Эллинизма и иранство на юге России*, 1918, стр. 43, ср. стр. 76 и 202-203.
8. Б. А. Куфтин, *Археологические раскопки в Триалети, I*, Тбилиси, 1941 (особ. табл. XXXVIII, XCIII-CVI). Его же доклад в ИИМК (Краткие сообщения, 1940, вып. VIII). Библиографический разбор Е.Н. Minns в *Antiquity*, vol. XVII, September, 1943, pp. 129-135.
9. Казбекский клад: Отчет Археологической Комиссии, Спб. за 1888 и 1889 гг. Ахалгорийский клад был подготовлен к изданию Я.И. Смирновым в 1912 г. и издан (с большим опозданием только посмертно) Музеем Грузии в 1934 году.
10. Этими точными сведениями я обязан любезности Г.А. Меликишвили (*Corpus Inscriptionum Chaldicarum*, надписи №27 и 121 В1). (Ср. его работу о Диуаехах- Диаухи: ВДИ, Москва, 1950, N4).
11. Б.Б. Пиотровский, *История и культура Урарту*, Ереван, 1944, стр. 125/6; ср. еще стр. 61-85.
12. М.И. Ростовцев (*Iranians and Greeks*) отмечает, что сказание об аргонавтах доэллиническое и относится ко времени за 1000 лет до н.э. - А.А. Иесен и Т.С. Пассек посвятили специальную работу "Золоту Кавказа" (*Известия ГАИМК*, вып. 110, М.-Л. 1935, стр. 162 сл.), где дают обзор как литературных упоминаний, так и сведений о находке предметов и добыче золота (в основном в период I тысячелетия до н.э.).
13. См. иллюстрации: рис. 15 в статье Б.А. Куфтина в "Кратких сообщениях ИИМК", Москва, вып. VIII, 1940 и на табл. XCIII в его же I томе "Археологических раскопок в Триалети", Тбилиси, 1941 и описание на стр.92. В описании говорится о скани и зерни, хотя применения последней нет на кубке.
14. Аналогично этому наложенным убором с включением красочных пятен, завитков скани и т.п., задуманным независимо и только приспособленным к форме бусы, является разделка бусы из Триалетского VIII кургана (Куфтин, ук. соч. табл. XCV, XCVI и рис. 97).

15. Акад. И.А. Джавахишвили, Основные историко-этнологические проблемы истории Грузии, Кавказа и Ближнего Востока древнейшей эпохи (ВДИ, 1934, №4, перепечатан в 1 т. его Введения в историю грузинского народа, Тбилиси, 1950, стр. 227-252). Г.А. Меликишвили, О происхождении грузинского народа. Публичная лекция в Обществе по распространению политических и научных знаний Груз. ССР, Тбилиси, 1952 (доклад А. Чикобава на сессии АН 14.11.1952).
16. Разрешение вопроса об этнической и культурной принадлежности скифов и сарматов отмечено значительными расхождениями авторов и до сих пор не может считаться единодушно принятым ни одно из высказанных объяснений. Поэтому привожу основные этапные взгляды. И.И. Толстой и Н.П. Кондаков дали в 1889-1890 гг. в первых трех выпусках "Русских древностей в памятниках искусства" классическую сводку материалов о скифах и сарматах, тогда переведенную (с добавлениями) на французский язык под редакцией Соломона Рейнака. В этой работе, естественно, был затронут вопрос о происхождении их и дан в предварительном порядке ответ, включающий материал Грузии. Примерно через 25 лет вышло следующее большое исследование, посвященное искусству скифов. Эта работа Эллиса Миннза на английском языке (*The Skythians and Greeks*, Oxford, 1913). Автор отнес этнически скифов к туранцам. Основная его задача выявить соотношение с греческим искусством. В своих последовавших за этими исследованиях М.И. Ростовцев возражает Миннзу и пытается обосновать (главным образом археологическим инвентарем) принадлежность и выход скифов, киммерийцев и сарматов из Ирана (двумя основными потоками из-за Каспия на север Черного моря и на юг в Малую Азию) (См. его работы: *Скифия и Босфор*, 1925, стр. 303-304, 458, 468, 309, 575/6; *Эллинство и Иранство на юге России*, 1918, стр. 6-75, 127 слл.; *M. Rostovzew, Iranians and Greeks*, гл. I, вступление. Он отклоняет возрожденную незадолго до того рядом высоких авторитетов, как Geza Nagy, Minns и Treidler, монгольскую или туранскую теорию (Iг. and Gr. p. 60), отмечая, что "само происхождение как киммерийцев, так и скифов, до сих пор еще составляет предмет научного спора" (*Скифия и Босфор*, стр. 306). В изложении своих обобщающих исследований М.И. Ростовцев выделяет, с одной стороны, наличие в Предкавказье исконного постоянного населения, которое было оседлыми земледельцами и скотоводами и которое постепенно меняло уклад своей жизни. Предметы III, II и частью I тысячелетия до н.э., которыми документируются эти утверждения, "примыкают к стилю и технике ранних произведений хеттского царства, не совпадая однако с ними полностью" (*Эллинство и Иранство*, стр. 23). Это оседлое население (отдельные племенные наименования устанавливаются) подпало завоевателям скифам и позднее сарматам, которые создали типичное государство кочевых конников того же типа, что позднее хазарское царство и Золотая Орда, и

составляли верхние, господствовавшие слои, слившись культурно с оседлым населением. "Очень важно указать на то", - пишет сам автор, что в кубанских курганах этого времени "мы имеем предметы, связь которых с алародийско-хеттским и халдонским культурным миром и с зависимой от него закавказской культурой несомненно" (стр. 46). Ростовцев подчеркивает, резюмируя во второй главе английской книги, самостоятельность и оригинальность кавказской бронзовой продукции, допуская возможную связь с Малой Азией и Месопотамией хеттского периода не от миграции или влияния, а как одного из центров общей культуры. Т.е. как бы признает единство культуры кавказской и хеттской, подчеркивая с другой стороны, что скифы и сарматы - иранцы.

Читанные в первой половине 20-х годов акад. Н.П. Кондаковым лекции в чешском университете в Праге (изданы посмертно в 1929 г. под ред. Л. Нидерле) о скифо-сарматских древностях начинаются с определения этнической принадлежности скифов: "кратко говоря, можно считать утвержденным, что большинство Скифских племен, помимо финно-угорских народов, были тюркской расы, но большинство сарматов, если не целиком было иранцами, то относилось все-таки к индоевропейской расе"; далее оттеняет возможность: 1) отсутствия еще племенной дифференциации на монголов, турок, татар и 2) что эти названия, как равно аланы, авары, гунны "указывают вовсе не на расы, но на исторически соединившиеся или смешавшиеся племена, выделявшиеся из других своим господством" (Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, стр.5).

Посвятили ряд исследований скифскому искусству сотрудник Эрмитажа Гр. Боровка и Тамара Тальбот Райс (на англ. яз.).

Освещение вопроса о происхождении скифов, начатое в советской археологии работами Гр. Боровка, получило в последние годы свое развитие.

Акад. И.А. Джавахишвили, как было выше отмечено, выяснил по его собственным словам "с достаточной очевидностью", при помощи несомненного лексического материала, что "скифы и сарматы принадлежали к северокавказским адыгейско-чечено-лезгинским народностям", и таким образом "сообщение Страбона о родстве грузин с сарматами получает убедительное подтверждение" (И. А. Джавахишвили, ук. соч.).

17. O.M. Dalton, *The Treasure of the Oxus*, 2 ed. London, 1926; J.de Morgan, *Délégation en Perse*, t. VIII, Paris, 1902; Е. Придик, Мельгуновский клад 1763 года, СПб., 1906, табл. V (шейное кольцо 1726г. в Кунсткамере).
18. Издано Е. Придиком в №31 "Материалов по археологии России", СПб, 1911, табл. V и стр. 9-11.
19. Введены в широкий научный обиход в издании И. И. Толстого и Н. П. Кондакова, *Русские древности в памятниках искусства* (СПб,1891, стр. 33, 43,

71) и то же во французском переводе. Хорошие иллюстрации с попыткой уточненного определения в работах Григория Боровка (*The Skythian Art*, 1928, статья в *Geschichte des Kunstgewerbes*, hrsg. von H. Th. Bossert, I, 1928), М. Ростовцева и Е.Н. Minns.

20. И. Толстой-Н. Кондаков, *Русские Древности*, III, СПб., 1890, стр. 46.
21. Н. П. Кондаков, *Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры*. Прага 1929 (издание Чешской Академии Наук и Искусств), стр. 52 сл. (лекции 1922-24 гг.).
22. Это - из хищнически раскопанных в 1903 г. Д.Г. Шульцем курганов у станицы Келермесской. Предположенное издание всех извлеченных им из нескольких курганов вещей, анонсированное для №31 материалов по археологии России (одновременно с работой Е. Придика о Мельгуновском кладе 1763 года), осталось не осуществленным. ОАК за 1903 г. стр. 168-169 и за 1904 г. стр. 85 сл. содержат только беглые сообщения с указанием на полное издание (Б.В. Фармаковским). Остаются только сообщения Фармаковского в *Archäologischer Anzeiger*, 1904, от стр. 100 сл. и 1905, стр. 57 сл. Ряд хороших воспроизведений у Ростовцева (*Iranians and Greeks in South Russia*, 1922, табл. VI, VII, VIII, IX, X и отдельные при случае сравнений в разных исследованиях).
23. Большие увеличения уха и глаза с ноздрей Келермесского барса дает Марк Розенберг (*Zellenschmelz*, I-II, 1921, S. 34-37 и рис. 44-46); он берет под сомнение утверждение, что инкрустирован в ухе янтарь, полагая, что техника исполнения говорит о пасте. И вызывает на специальное расследование.
24. Гр. Боровка (*Geschichte des Kunstgewerbes*. Bd. I, 1928, S. 144).
25. Н. П. Кондаков-Д. З. Бакрадзе, *Опись памятников древности в нескольких храмах и монастырях Грузии*, СПб., 1890 ("Статейный список посольства в Имеретию 1650-52 гг. составленный Алексеем Иевлевым").

THE ATTEMPT OF AN ARTISTIC DESCRIPTION OF THE PITIAKSHS DISCOVERIES FROM ARMAZI

The items, discovered in the family necropolis of the Pitiakhshs – the rulers of this part of Georgia – in Armazi, in 1940, thanks to their artistic value and the magnificent period of Georgian culture that they represent, took an absolutely particular place in science. Among nine burial places discovered during the first archeological company six were untouched; besides, four of them were marked with the great number of objects.

Articles found in the tombs of the Pitiakhshs family members, despite their diversity, are distinguished with an artistic unity. These precisely dated tombs belong to the definite period of time that makes it possible to define and reveal the perspective of the subsequent development of this artistic approach. A certain artistic circle that the Pitiakhsh objects of the 2nd and 3rd centuries belong to, is not limited only by these tombs but it covers the whole Georgia, that is proved not only by the recent discoveries but the earlier findings as well, beginning from the first years of the 20th c.

In the introduction of this work is given description of artifacts from the rich tombs of Armaziskhevi Pitiakhshs' necropolis. There are singled out objects connected with the burial ritual such as jewelry, parts of clothing adornments, ritual vessels and plates underlining their artistic and historical significance. New discoveries made in other geographical regions throw a new light on groups of already known artistic monuments and permit to re-interpret them. Basing on the thorough artistic analysis of these artifacts they must be included in the general picture of the development of art of the certain epoch. While characterizing separate groups of the Armaziskhevi artistic works one must use the recent methodology of artistic analysis and connect them with the similar events of well-known artistic culture of Euro-Asian art of the first centuries of our era. Such approach will help us to determine the place of monuments discovered in Georgia in the general development of art. Lastly, the final task is to determine the links of this phenomenon with the gold objects discovered in Trialeti, and at the same time connect them with the development of precious metal artistic production in medieval Georgia.

In order to extend our knowledge about artistic production from Armaziskhevi Pitiakhshs' tombs at first three objects have been chosen, those that reveal the main artistic approaches and technical methods. Further will be discussed the rest of the objects.

The first object is the handle of a dagger from the tomb of Pitiakhsh Bersuma (N III). It is made of gold and is adorned with red and green precious stones of different shape (garnet, turquoise) over flat gold surface. The handle of the dagger clearly shows an artistic approach of the epoch – an increased interest towards polychromy and glittering embodied in the geometric structure of the ornament. This is a purely ornamental construction affecting a viewer with its symmetry and interchange of deep colours of gold and dark red over the entire sparkling surface. Contrast and Contradiction or inconsistency between the background and the ornament, found in the works of late Roman period, is excluded here. In such Roman objects Aloise Riegle sees tension and conflict between background and ornament in, emphasizing the movement in the ornament with broken lines. Comparison between the late Roman gold works and Bersuma Pitiakhsh's dagger handle demonstrates how despite superficial resemblance there is revealed an internal contradiction and different aims.

Another variety of such type artistic works according to their technique and artistic purpose, is an object from Pitiakhshs' earliest tomb – tomb of Asparug Pitiakhsh (N I, second twenty years of 2nd c. A.C.) dagger sheathing. It reveals an increased interest of the epoch to the correlation of warm gold colour with the colourful spots achieved only by the disposition of simple geometric forms and a laconic rhythm.

Thus, Asparug's dagger sheathing was decorated with numerous green stones over the large glittering gold surface. In addition, the green stones were accentuated with red stones. An enamel medallion with a colourful and smooth surface at the point of the sheathing had the same purpose. This is also a striking example of accomplishing colour and ornamental tasks. Opposite to the common opinion developed in art historical literature, that 'the earliest ornamental system made of using separate relief stones~ (L. Matsulevich) appears on the antiquities of south Russia and Bosphorus only in 4-5th centuries, was used in the objects from Armaziskhevi already in the beginning of the 2nd c. A.C.

The third object that will greatly supplement the variety of artistic and technical methods revealed in the Armaziskhevi antiquities is a gold necklace

from the tomb of Seraphita (N VI). A small round gold box adorned with almond-shape turquoise and almandine is fastened to the necklace made of openwork gold rings. The ornamental composition taking its start from the center, is constructed symmetrically over the round gold surface with interchanging accents of red and green colour spots and inserted gold granulations and twisted wires. The tube-like ring is also decorated with the same elements as the small box itself. Turquoise and almandine on Seraphita's necklace are set in similar simple cells as executed on the sheath of Asparug's dagger.

Thus the main structure of this necklace follows pure geometrical ornament revealed in the decoration of Bersuma and Asparug's items, i.e. interchanging colour accents on the gold background. In the case of the necklace some new elements are added to this ornamental system – the openwork ring and the walls of the box, and grains and twisted wires. In connection with the openwork it is necessary to note that this jeweller's technique, so widely spread among the objects from Armazi in the 2-3rd centuries, appears in the European art mainly in the late Roman period (4-5th cc). It means that in this case, as well as in other cases Armaziskhevi material proves its importance in the question of formation of the late Roman art and while studying the art of this period Georgian material must be taken into consideration. Thus it is essential to investigate this material more thoroughly and widely.

Above discussed three objects are discovered in tombs of different periods – first half of the 2nd c. AD, the end of the 2nd and the middle years of the 3rd cc. Thus the time difference among them is about half a century and they make it possible to point out the development of surface adornment and reaching original colour harmony between the gold surface and precious stones.

Wooden bed legs reveted with silver, connected with the peculiarities of burial rituals, are common for the Armazi rich tombs. The same silver legs are discovered in other places in Georgia (Bori, Bagineti). Acceptably beds were taken to pieces and only silver cover legs were put into the grave with the dead.

Besides Armazi, the objects of this circle are found in different parts of Georgia both in East and West parts of the country, that proves that it is not a culture developed in the hothouse conditions of the upper ruling class but it is an artistic culture of the nation, revealing itself in the private objects of the rulers.

Artistic and historical significance of Armazi gold and silver objects will be fully revealed only if they are included in the general developments of the European culture of the first centuries of our era. To solve this question it is necessary to study artistic peculiarities of these objects dividing them into different groups.

1. Numerous and varied gold and almandine jewelry from Asparug's tomb, gold sheets sewed to the clothes, a belt, on which Asparug used to fasten his dagger, different buckles of the belt and gold necklaces with almandines are considered in the first group.

The belt is made of gold plates decorated with almandines placed according to one scheme, spirals of twisted gold wire and groups of pyramid-like granulation. Four almandine stones attached to the corners of the plate correspond to shapes of the named stones on the small box on Serafita's necklace (the turn of 2-3rd cc). As for using granulation, it is connected with the second decade of the 2nd c.

The second similar group consists of ten round gold medallions adorned with colour spots. The medallions are of different size and on one of them instead of a central turquoise spot, there is a gemma with engraved woman bust. Presumably, this medallion was situated in the center dictating a symmetric disposition of medallions on both sides of this central point. Coloristic accents of semi-precious stones are also placed according to a certain scheme that follows the principle used on Serafita's necklace. The central turquoise and almandine stones are set in soldered simple cells. In addition these cells are surrounded with twisted gold wires imitating granulation.

Buckles of the type of Asparug's belt were found in other parts of Georgia (village Usakhelo in the region of Lechkhumi, Kldeeti). Ornament of these buckles is directly connected with the décor of Armazi ones – central bluish stone and four almandines placed in the corners. On the buckles from Kldeeti there are depicted quite conventional images of birds.

2. A gold necklace from the VII burial place in Armazi is an absolutely exceptional artistic work. It consists of 5cm diameter flat box fastened to the flexible chain of twisted gold thread. A head of a ram carved from dark amethyst is used as a main adornment of the box. Around this transparent and flickering amethyst there is soldered a close-packed row of round almandine

and oblong malachite stones. Thus an artistic impression of the lid of the box is determined by two main elements – a strongly prominent amethyst plastic accent and an almandine and malachite circle over the gold background.

3. On the necklace with a box, a small with wide neck is hung on a open-work gold chain under the box. Entire surface of the spheric flask has is covered with a pointed form almandine stones. The décor scheme of the vessel is well seen if we keep it upturned. In the center there is a whitish colour pointed stone (turquoise?) which is surrounded with four rows of pointed form almandine stones. The main artistic impression of the bottle is small almandine red accents over the flickering spheric gold surface. The same placement of small almandines is found on the necklace from Asparug's tomb. The principle of placing different size red stones on the surface of the necklace probably represents the first step of that aspiration which was fully revealed in the gold bottle. Here we mean not only its artistic form but its magic, apotropaic significance as well.

4. A peculiar group of jewelry represents a large agate and onyx fibulas, brooches. Significant samples are found in Armazi and Uerki. An agraffe from Armazi is a round and a bit prominent agate set in a gold notched cell with the applique' work of small almandines. This type objects were popular in the Caucasus and south Russia. Among the precisely dated (3-5th cc) known samples the agraffe from Armazi is the earliest.

5. Serafita's another necklace is composed of oval garnets sunk in gold cells up to their upper surface, so that the stones lie in the same plane as the gold framing. This method of setting stones was already used on Bersuma Pitiakhsh's sheath of a dagger. The second necklace of this type comes from the seventh tomb. It consists of equal size circles and the principle of decoration is similar to that of Serafita's necklace – a single glittering polished surface of gold and garnets.

This line of development is also revealed in the group of Serafita's earrings. Along with the old trend they mark new developments that that was revealed on the items of Asparug a half century before. An exceptionally ornamental approach of the master is expressed in the use of garnet and turquoise stones together with gold granules forming different shape pyramids.

6. The encrustation of gold surface with flat plates of garnet, malachite

and other stones which is so successfully executed on Bersuma Pitiakhsh's handle of a dagger (middle years of the 3rd c) was revealed in the group of gold articles where rectangular plates are placed between quite thick partition. This is the way of decorating of a gold small box on the ram headed necklace. Such system of encrustation spread in the second half of the 2nd c could not compete with the tradition of stone applique'work.

From this point of view a large necklace made of hexahedral gold parts (49 pieces) discovered in Ureki is really very important. Here two methods of decorating are used: one is soldering prominent garnet stones to the open work gold box and the other is encrustation of a box with garnet stones where the stones lie in the same plane as the gold partitions among them. Thus, here as well as on the necklace from the seventh tomb in Armazi both artistic methods are used.

The same ornamental solution is found on one of the rings of Serafita and on the parts of her 'amulet~ necklace where flat malachite and garnet plates are set among the thick gold partitions soldered to the bottom of the object. Similar technique is used on the items from several burial places in Armazi: a pendant of a child's necklace from the II tomb (the end of the 3rd c), a rectangular adornment from the sarcophagus in the lower terrace in Bagineti (second ten years of the 2nd c).

Thus it is be proved that the way of encrustation of colour stones set among thick gold partitions when the stones and the gold surface make one single plane takes a leading place in decorating the objects from the Armazi Pitiakhshs' tombs in the 3rd century. But this artistic method is already revealed in Armazi in the second decade of the 2nd century. It means that this artistic method which was so far supposed to be in use from the 5th c (in some cases its spread is connected with the barbarian art of the epoch of 'Great Migration of Nations'), according to the Armazi material must have existed in Georgia in the far earlier period.

7. Similar refined technique of encrustation is used on the group of articles (earrings, a necklace, a ring and bracelets) from other tombs (N XIX, XL) in Armazi. The date (5th c) accepted in Europe for the adornments executed in this technique is much later than the date of the objects from Armazi.

8. Granulation and wire worked out like granulation is widely used on the items from Armazi. Usually they are small pyramid form accents made from grains of gold on the plain gold surface.

But there are two items the surface of which is fully covered with

granulation (a buckle of the belt from the VII tomb of a woman and a necklace made from four strings of beads from the XIX tomb). Entire covering of the gold surface with granulation creates a flickering wavy movement of light and shadow. It is remarkable that this material throw new light on our knowledge concerning stages of use of granulation accepted so far.

9. The use of openwork on the objects from Armazi is comparatively limited. The best samples of this technique are a small box on Serafita's necklace and a ring and an openwork necklace with a green nephrite medallion from the II tomb. Similar method is used in executing the necklace from Ureki.

10. Adornments made purely from gold impress with the contrast of gold with the colour of skin or cloth. Different form big and small spangles attached to the clothing and creating a peculiar colour effect belong to this type. In addition these adornments have small parts hung under them and being in permanent movement they intensify twinkling and flickering of gold.

Correlation between the colour of the body and clothing and bracelets made purely from gold serves to accomplish a colouring task of the decoration. It must be taken into consideration that bracelets were fastened not only directly on the wrist but often they were used to fasten sleeves and besides, they were also worn above the elbow and on the ankle.

Colouring was paid a serious attention while executing gold earrings, a large group of rings and gold necklaces. The latter besides being just an adornment also had a protective magic significance.

11. Among the articles from Armazi there are some samples of small size cloisonne medallions. The first and earliest sample is attached to the top of Asparuk Pitiakhsh's sheath of the dagger, the second is a small ring from the XIII tomb. One more cloisonne object represents a pair of bracelets dated from the 4th c found in the XIII tomb.

12. Among the objects from Armazi necropolis an important place is occupied by a bronze button with champleve enamel. Up to the present the issue of the origin of such bronze enamel objects remains open. Apparently, in the second decade of the 2nd c such objects were quite innovative for this period because this only bronze button was discovered in Pitiakhsh's tomb together with the richest gold items.

In the tombs of Pitiakhsh's necropolis in Armazi (AD 2-3rd cc) along with personal adornments there are discovered objects connected with burial rituals. They mainly are silverware, glass vessels and pottery. Wooden legs of the burial deathbed were covered with silver (I, III and VI tombs). Silver legs with griffin protome were discovered in the sarcophagus from Bagineti. In the silverware imported objects (a tray with the portrait of a Sassanian noble man, a tray donation by Flavius Dades, two trays with man and woman sculptural busts) are marked out. A certain part of the silverware reveals proximity to the antique art but they must have been executed in the local workshops. Production of certain number of silverware in Georgia should not give rise to doubts because of their peculiar character (trays with horses, silver legs of deathbeds).

Georgia of our era, as a country of great and developed culture, as well as a thousand years before was in close contact with other progressive culture countries. If in the II millenium BC they were progressive countries in Asia, in the period being considered here those countries were replaced by the Roman Empire. Georgian works of art evidently reveal the influence of Roman art but these foreign elements and motives were unified making one whole and obeyed the rules of a local ornamental and decorative approach. On the base of the material from the tombs of Armazi necropolis we can observe a social differentiation of Iberian society. Modification of Roman artistic tradition is clearly seen in the objects of the ruling class. Georgian art transformed in its own way realistic traditions of Hellenistic-Roman art.

From this point of view monuments of glyptics found in Armazi are very interesting. Here a specific interpretation of influences coming from the classical world is easily noticed. It is especially obvious in two portrait gem from Asparug's tomb. Treatment of plastic forms reveals characteristic methods, breaking of the depicted body into separate geometric shapes. Similar method is used on several gems from Armazi.

The 2-3rd cc silverware and glyptics from Armazi manifest the unity and integrity of Georgian artistic culture spread all over Georgia. Besides Armazi it includes rich material from Bori, Ureki, Kideeti, Samtavro and Bagineti. In these objects a decorative-ornamental approach marked with a great variety of forms is fully determined. It is a single artistic culture with its own development and principles. Although it is survived only on the objects belonging to the ruling class it is distinguished with real folk and democratic character.

The study of the items from Armazi gave us the opportunity to determine

the way of development of Georgian artistic art during one and a half or two centuries. Some material from the 4th c tombs (perhaps 5th c as well) gives us the right to suppose that similar characteristic features of the artistic culture kept existence in the following epoch, when it achieved further perfection.

It must be taken into consideration that Armazi artistic works of the 2-3rd cc were preceded by the richest discoveries of gold objects of the second half of the I millenium BC that prove a long time existence of goldsmithery in Georgia originated from the ancient times. Refined artistic and technical methods revealed in the precious metal objects from Armazi are seen in works of earlier epochs found on the territory of Georgia. Study of Armazi material gives us the right to assert that Georgia's whole artistic culture of the 2-4th cc was created, formed and developed on the native soil. This is proved not only by its close relationship with the goldsmith works of the previous epochs but also with further development of Georgian culture during new feudal society. Here a splendid development of precious metal repousse works in medieval Georgia is meant.

Despite an enormous scale of destruction which was a result of numerous invasions during centuries, despite a nearly complete destruction of churches and monasteries, even today the repousse works of ancient Georgian masters strike us by their high artistic and technical level and number. Beginning from the 8-9th cc we can observe a new turn of Georgian metalwork. Each epoch of Middle Ages produced significant number of works marked by sophisticated mastery an unmistakable artistic intuition.

Works of Georgian medieval goldsmith and silversmith exhibit great variety of artistic and technical methods – application of precious stones, cloisonné enamel, framings of pearls, niello accents and other colour elements. All these testify that works of medieval Georgian masters were firmly based on the ancient local traditions transformed in new epoch in new forms.

Precious gold adornments discovered in Armazi in the tombs of the members of an upper class is a quite logic development of Georgian goldsmithery, which on the one hand is tied with a many thousand years long tribal development and on the other hand with the following 1500 years long period of feudal Georgia, with its richest tradition of production of precious metal repousse works.

ილუსტრაციების სია

1. ბერსუმა პიტიახშის სატევარი. III სამარხი.
2. პიტიახშ ასპავრუკის სატევრის ქარქაში. I სამარხი.
3. ყელსაბამი კოლოფით. VI სამარხი.
4. სარტყლის ფირფიტა პორტრეტული გემით. I სამარხი.
5. პიტიახშ ასპავრუკის საბეჭდავი. I სამარხი.
6. ოქროს მედალიონები ალმანდინითა და ფირუზით. I სამარხი.
7. ვერძისთავიანი ყელსაბამი. VII სამარხი
8. ვერძისთავიანი ყელსაბამი. დეტალი.
9. ვერძისთავიანი ყელსაბამი. დეტალი.
10. აქატის აგრაფი. VII სამარხი.
11. აქატის აგრაფი. კოლდეეთი.
12. ყელსაბამი ალმანდინებით, საყურეები. VI სამარხი.
13. ყელსაბამი ალმანდინებით, საყურეები, ბეჭედი. VII სამარხი.
14. ყელსაბამი ალმანდინებით. კლდეეთი.
15. ყელსაბამი აქატის გემიანი მედალიონით. II სამარხი.
16. ორნამენტული ფირფიტები. კლდეეთი.
17. სამაჯურები. X და XII სამარხები.
18. აბზინდები. VII სამარხი.
19. ავგაროზი — ტახი. VI სამარხი.
20. ჭვირული სამაჯური ნეფრიტის გემით. II სამარხი.
21. საყურეები. XIX სამარხი.
22. საყურეები. VI სამარხი.
23. საყურეები. VI სამარხი.
24. სამაჯურები. VI სამარხი.
25. ტახტის ფეხები. ბაგინეთი.
26. სარეცლის ფეხები. VI სამარხი.
27. სასანიანის პორტრეტი ვერცხლის თასზე. II სამარხი.
28. ბერსუმას ლანგარი. III სამარხი.
29. ფიალა ფორტუნას ბიუსტით. VI სამარხი.
30. ფიალა სკულპტურული პორტრეტით. VI სამარხი.
31. ფიალა ანტინოეს პორტრეტით. I სამარხი.
32. პატერა ("აზარფემა") ფარშევანგებით. VI სამარხი.
33. ცხენიანი პინაკი. III სამარხი.
34. თრიალეთის ოქროს თასი.
35. თრიალეთის თასი. ფსკერი.
36. საკიდები ცხენების სკულპტურული გამოსახულებებით. ახალგორი.
37. საკიდები ცხენების სკულპტურული გამოსახულებებით. დეტალი.
38. მარტილის ენკოლპიონი.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Кинжал питиахша Берсумы. III погребение.
2. Ножны кинжала питиахша Аспаврука. I погребение.
3. Ожерелье с коробочкой. VI погребение.
4. Фрагмент пояса с портретной геммой. I погребение.
5. Перстень с портретной геммой питиахша Аспаврука. I погребение.
6. Золотые медальоны с гранатами и бирюзой. I погребение.
7. Ожерелье со скульптурной головкой барана. VII погребение.
8. Ожерелье со скульптурной головкой барана. Деталь.
9. Ожерелье со скульптурной головкой барана. Деталь.
10. Агатový аграф. VII погребение.
11. Агатový аграф. Клдеети.
12. Ожерелье с гранатами. Серьги. VI погребение.
13. Ожерелье с гранатами. Серьги. Перстень. VII погребение.
14. Ожерелье с гранатами. Клдеети.
15. Ожерелье с агатовой геммой. II погребение.
16. Декоративные пластины. Клдеети.
17. Браслеты. XL и XLIII погребения.
18. Пряжка. VII погребение
19. Амулет – кабан. VI погребение
20. Ажурный браслет с нефритовой геммой. II погребение.
21. Серьги. XIX погребение.
22. Серьги. VI погребение.
23. Серьги. VI погребение.
24. Браслеты. VI погребение.
25. Ножки от трона. Багинети.
26. Ножки от погребального ложа. VI погребение.
27. Сасанидский портрет на серебряной чаше. II погребение.
28. Блюдо Берсумы. III погребение.
29. Фиала с бюстом Фортуны. VI погребение.
30. Фиала со скульптурным портретом. VI погребение.
31. Фиала с портретом Антиноя. I погребение
32. Патера с изображениями павлинов ("Азарпеша"). VI погребение.
33. Чаша с конем. III погребение.
34. Триалетский золотой кубок.
35. Триалетский золотой кубок. Донышко.
36. Подвески со скульптурными изображениями коней.
37. Подвески со скульптурными изображениями коней. Деталь.
38. Мартивильский энколпий.

ILLUSTRATIONS LIST

1. Dagger of Bersuma Pithiakhs, 3rd tomb;
2. Aspauruk Pithiakhs's dagger sheath, 1st tomb;
3. Necklace with pendant, 4th tomb;
4. Golden plate with gemmed portrait, part of belt, 1st tomb;
5. Ring with gemmed portrait of Aspauruk Pithiakhs, 1st tomb;
6. Golden pendants with turquoise and garnets, 1st tomb;
7. Necklace and pendant with ram head relief, 7th tomb;
8. Necklace and pendant with ram head relief, detail;
9. Necklace and pendant with ram head relief, detail;
10. Agate clasp, 7th tomb;
11. Clasp from Kideeti;
12. Garnet necklace, earrings, 6th tomb;
13. Garnet necklace, earrings, ring, 7th tomb;
14. Garnet necklace from Kideeti;
15. Necklace and agate gem, 2nd tomb;
16. Decorative plates, Kideeti;
17. Bracelets, 40th and 43rd tombs;
18. Clasp, 7th tomb;
19. Wild boar - amulet, 7th tomb;
20. Open-worked bracelet with nephrite gem, 2nd tomb;
21. Earrings, 19th tomb;
22. Earrings, 6th tomb;
23. Earrings, 6th tomb;
24. Bracelets, 6th tomb;
25. Throne legs, Bagineti;
26. Legs of funerary bed, 6th tomb;
27. Silver bowl with Sassanian portrait, 2nd tomb;
28. Plate of Bersuma, 3rd tomb;
29. Bowl with Fortuna bust, 4th tomb;
30. Bowl with sculptural portrait, 4th tomb;
31. Bowl with Antinoe portrait, 1st tomb;
32. Patera with peacocks ("Azarpesha"), 6th tomb;
33. Bowl with horse, 3rd tomb;
34. Golden bowl from Trialeti;
35. Golden bowl from Trialeti, bottom;
36. Pendants with horses;
37. Pendants with horses, detail;
38. Martvili encolpion;

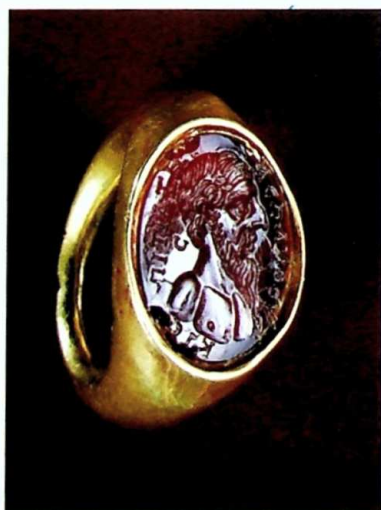








4



5







8



9



















18



19







22



23

























36



37



ვრცელდება უფასოდ

**www.mcs.gov.ge
E-mail: info@mcs.gov.ge**