

K 2521
4

საქართველოს
საგარეო
მინისტრო

ქართული
მუსიკის
ისტორია



საგარეო ურთიერთობების
მინისტროს
განყოფილება

K 2524
4

ვიორჯი ჩუზინაძე

ქართული სელოვნების ისტორია

ტომი 1

სახელგამი - 1936 - ცეფილისი



პ/შგ. რედაქტორი — ა. ტეიშელი
რედაქტორი-სტილისტი — ქ. რაჭველიშვილი
ტექნორედაქტორი — ბ. გორდენიანი
გამომცემი — ა. ჩხენკელი
კორექტორი: — ს. ლორდელი
მთავ. № 2270 შევ. № 277
გადაცა წარმოებას 20/V, 35
ხელმოწ. დასაბეჭდად 25/XII-35
წ. ხ. 8¹/₂ × 12. ქ. ხ. 82 × 110.
ფ. რ. 15. ტირ. 2000

საბეჭდადის 1-ლი სტაბა, პლენარის პრ. № 91.

წინასიტყვაობა

„ქართული ხელოვნების ისტორიის“ პირველი ტომი დაწერილი მქონდა ჯერ კიდევ ამ 10 წლის წინათ, მაგრამ დაიბეჭდა მხოლოდ მისი ერთი ნაწილი. ამგვარი წიგნის საჭიროება განსაკუთრებით საგრძნობი ვახდა ჩვენი ქვეყნისათვის ახლა, როდესაც ამ უკანასკნელ ხანს შესამჩნევად გაიზარდა მშრომელთა ფართო მასებში ამ დარგის ცოდნის ინტერესი. ეს დარგი შეიცავს ჩვენი ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის მეტად მდიდარსა და თავისი მხატვრული თვისებებით განსაკუთრებულ ძეგლებს, რომელთა კრიტიკულად აუთვისებლადაც შეუძლებელია სრულ ღირსებათა საბჭოთა ხელოვნება საქართველოში. განსაკუთრებით მტკივნეულად განიცდიან ქართული ხელოვნების ისტორიის სახელმძღვანელო წიგნების სრულ უქონლობას ჩვენი უმაღლესი სასწავლებლები. ბუნებრივია ამიტომ, რომ დიდი ხალხით გამოვცხმაურე საქართველოს სახელგამის წინადადებას, დამეთმო მისთვის გამოსაცემად ხელნაწერი და ჩამერთო ტექსტში საკმარისად სრული რიცხვი ილუსტრაციებისა.

უწინარეს ყოვლისა ჯერ თვით ტექსტი იქნა გადათვალთვრებული, გადამუშავებული და შეესებოდა იმ ფარგლებში, რომლებიც საერთოდ თავიდანვე იყო დადგენილი თხრობისათვის. იმედი მაქვს, რომ თხრობის წუასწებშიაც დატულია სრული შეფარდება იმ მიღწევებთან, რომლებიც ავტორს აღნიშნულ დარგში დღეს მოეპოება.

რაც შეეხება ამ წიგნში დასახელებულ „ლიტერატურას“ ქართული ხელოვნების ძეგლების თაობაზე, უნდა ითქვას, რომ ძველი ნაშრომებიდან ნაჩვენებია მხოლოდ ძირითადი და მასალის მხრივ ჯერ კიდევ ამოუწურავი შრომები. ახალი შრომები კი ჩამოთვლილია ჩემთვის მისაწვდომი სისრულით. აქვე უნდა ხაზი გაესვას იმას, რომ ამ მასალით სარგებლობა თხოულობს უდიდეს სიფრთხილეს და კრიტიკულ მოპყრობას და თითქმის ყოველთვის მხოლოდ პირობითი მტკიცებების საშუალებას იძლევა.

როცა გამომცემლობამ გამოარკვია ილუსტრაციების შესაძლებელი რიცხვი, ჩემგან მიიღო კიდევ ჩემ განკარგულებაში მყოფი კლიშეების ნაწილი. ეს შექმნის მკითხველისათვის როგორც თხრობის შედარებით სრულ გარკვეულობას და ჩემი მტკიცების შემოწმების შესაძლებლობას, ისე ზოგიერთ პუნქტში მითითებათა სიუხვეს, ტექსტის უშუალო ჩვენებათა გარეშე, ე. ი. მკითხველს შეუძლია ხანდახან ილუსტრაციებში ამოიკითხოს ძეგლის ნაკლებად გამომჟღავნებული მხატვრული, კონსტრუქციული და სხვა დეტალები იმედი მაქვს, რომ ამას განსაკუთრებით დათმობენ უმაღლესი სასწავლებლების მოსწავლენი.

ეს წიგნი მთლად აგებულია იმ სპეციალურ კვლევა—ძიებაზე, რომელსაც ოცი წელიწადია უკვე ეწეარბობენ განსაზღვრული სისტემატური გეგმის მიხედვით და რომელიც ნაწილობრივ მხოლოდ ახლახან გამოქვეყნდა. მაგრამ, რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა, ეს წიგნი გულისხმობს სწორედ აღნიშნული კვლევა—ძიების არსებობას. თვით თხრობა, ერთის მხრით, წარმოადგენს ძეგლების კვლევა—ძიებით მოპოებული მთელი მასალის დასისტემატებას და ლიტერატურული მასალის დამუშავებას, ე. ი. წიგნს მასალა სისტემატში მოჰყავს მხატვრული მოვლენების ისტორიულ შეცვლათა სახილველად. მეორეს მხრივ, იგი იძლევა თითქმის კონსპექტურ სახეს, ასე ვთქვათ,

გეიყენებს წინ განსაზღვრულ დებულებებს, შეიცავს განსაზღვრულ მტკიცებებს, მაგრამ საყენებო არ ლამობს მათ სრულსა და მკაფიოდ დადასტურებას, იძლევა მხოლოდ მითითებებს, ნიშნებს, მასალას დასამტკიცებლად. ამგვარად წარმოდგენილი თხრობა ანარეკლის სახით მოცემული რწმენა ჩემი, რომელიც ჩამომიყალიბდა ძველების ერთმანეთთან დამოკიდებულებისა და მათი ქრონოლოგიის საკითხების კვლევა-ძიების დროს, მსოფლიო ისტორიის განვითარების შესწავლისათვის დაცემიერებით.

ესევე გარემოება აუცილებლად უნდა ექონიოთ სახეში თვით ძველების იმ ფაქტიური მასალის განხილვისას, რომელიც ამ ისტორიის შინაარსის საფუძველს შეადგენს. გამოყენებულია თითქმის მხოლოდ ისეთი ძველები, რომლებიც დეტალურად (ან გაცივით მაინც) პირადად მე მაქვს გამოკვლეული, ლიტერატურული მასალიდან კი მოშველებული მაქვს მაგალითები მხოლოდ როგორც დამატება და ისიც მუდამ დიდი სიფრთხილით და ექვემდებარება კი. რადგან ძველების უმეტესობა, ლიტერატურაში ცნობილი (როგორც ამბობენ ხოლმე — „რეგისტრირებული“) ძველებისაც კი, პირადად მე ჯერ კიდევ არ შემისწავლია. მათი თანდათან გამორჩევა — შესწავლა დამოკიდებულია, როგორც უკვე ითქვა, სისტემატურ პროგრამაზე, პრობლემების გეგმაზომილად წამოყენებაზე. საქართველოს ერთ-ერთი ისტორიული პროვინციის ძველების ჩემ მიერ ჩატარებულმა შესწავლამ, რაც გამოწვეული იყო ამ ძველების მეტად საყურადღებო თავისებურებით, მომცა ქართული ხელოვნების უძველესი ისტორიის მდიდარი მასალა, თქმა არ უნდა, საქართველოს ეს არათანაბარი შესწავლა დაეტყო მაგალითების სიუხვესაც და მრავალნაირობასაც. უმეტესად, მომავალი შესწავლით ბევრი პრობლემა შეივსება და საქართველოს მხატვრული განვითარების სურათი ყველა ისტორიული პროვინციის მიმართულებით მიიღებს თანაბარზომიერებას და ახლანდელთან შედარებით უფრო მეტ სიაყსაშეს.

ამნაირად, თხრობის მხრივ ეს წიგნი ესწრაფვის მოგვცეს ჯერ მიმოხილვა არსებული ფაქტიური მასალისა, რომლითაც გაუტენილია მთელი გამოკვლევა. მაგრამ ამასთან ერთად წიგნს მიზნად დასახული აქვს ქართული ხელოვნების ისტორიის ფაქტების გადგმა მსოფლიოს და, განსაკუთრებით, საქართველოს მეზობლად მყოფი ქვეყნებისა და კულტურების ამგვარივე ფაქტებთან. აქ მოცემული გამოკვლევა არ არის მოწყვეტილი კულტურის განვითარების საერთო პროცესს და სწარმოებს ან მის ფონზე, ან იმის გათვალისწინებით, რასაც ადგილი ჰქონდა საქართველოს გარეთ ერთსა და იმავე ეპოქებში. სხვადასხვად რომ ვთქვათ, წიგნი ესწრაფვის აგრეთვე წამოაყენოს მთელი მასალის შესწავლიდან გამომდინარე განსაზღვრული საკითხები, ესწრაფვის აღნიშნოს განსაზღვრული პრობლემები და პერსპექტივები, რომლებიც საჭიროებენ შემდგომ გაღრმავებას, და ამით იგი პირველ ნაბიჯს სდგამს — მოუნახოს ქართული ხელოვნების ძველებს ის ადგილი, რომელიც სამართლიანად ეკუთვნით მათ ევროპულ-წინანაზური კულტურული წრის ხელოვნების ევოლუციაში.

ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორია გვიჩვენებს, რომ ქართული ხელოვნება არის განსაკუთრებული მხატვრული მოვლენა, ბუნებრივად და შინაგანი აუცილებლობით განვითარებული და გაზრდილი ხალხურ ფართო საფუძველზე და არა ხელოვნურად დამყნობილი და გარედან გადმონერგული რამ: წიგნში განხორციელებული ეს შესაძლებლობა — გაცალუქ იქნას განვითარების ეს სვლა და გარკვეულ იქნას ძირითადი ხაზები, რომელთა საფუძველზედაც მიმდინარეობდა ხელოვნების განვითარება ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი ათასი წლის განმავლობაში საკვანძო მნიშვნელობის ტერიტორიაზე — სავსებით უპასუხებს თანამედროვე მეცნიერების მოთხოვნას, უქმნის მაგარ საძიარკველს მთელი ევროპული ხელოვნების ევოლუციის დასაწყისს ეტაპებსა. თუ მხედველობაში მივიღებთ ქართული ხელოვნების განსაკუთრებულ თვისებას მისი სრული აყვავებისა და ამაღლების ეპოქებში, მაშინ ინტერესს მოცემულ მასალისადმი და ამასთანავე მის საერთო მნიშვნელობას უფრო დიდი ფასი ედება, მით უმეტესად, რომ აყვავებისა და ამაღლების ერთი ბრწყინვალე ფურცელთაგანი ხედება სწორედ ამ პირველ ტომში განხილულ პერიოდსა.



ხსენებული მასალის დიდმნიშვნელოვანების დასამტკიცებელი საბუთი შეუძლია მხოლოდ ნახაზებს, შესრულებულს თითონ ძეგლების გაზომვის სათანადო აკრიბიით. მართალია, ნახაზების წაკითხვა სპეციალურ შესწავლას მოითხოვს, როგორც მაგალითად, ნოტების წაკითხვა, მაგრამ ყურადღებით აღჭურვილ მკითხველთა ფართო წრეებში მაინც შენიშნავენ ნახაზებში ნაგებობათა ძირითად მხატვრულ მხარეებს. მეცნიერული მუშაობისას თავიდანვე ყველაზე დიდ ყურადღებას ვაქცევდი არქიტექტურული ძეგლების ფაქსაციას გაზომვებში, და ბედნიერად ვთვლი თავს აღენიშნო, რომ შეეძლო ამ საქმეში ჩამება ზურომოდერების ისეთი დიდი ოსტატი, როგორიც არის ნ. პ. სევეროვი, რომელიც ათი წლის განმავლობაში მუშაობდა უნივერსიტეტის ხელოვნების მეცნიერების კაბინეტში (1931 წლამდე) და რომელმაც შეასრულა ამ ტომში მოთავსებული თითქმის ყველა ნახაზი. გაზომვის სიზუსტე და მოსაზრებულობა და ნახაზების ოსტატური შესრულება ძეგლების მხატვრულობის საუკეთესო დამადასტურებელია და იძლევიან შეუდარებელ მასალას მათი ისტორიული ადგილისა და მნიშვნელობის დასადგენად.

ტფილისი. 27 VI. 1936.

ბიოგრაფიკი ჩუბინაშვილი.

ს ა რ ჩ ე ბ ი

შესავალი	გვ. 1
1. ქართული ხელოვნების ისტორიის ამოცანის თავისებურება	3
2. ქართული ხელოვნების ცნების ფარგლები	5
3. ამ ისტორიისა აუცილებელი ხასიათი	6
4. დავუბას, კონდაკოვის, მარბის და სტრიგოვსკის თეორიული შეხედულებანი ქართული ხელოვნების განვითარების საკითხების შესახებ	8
5. ქართული ხელოვნების ისტორიის განაწილება ხანებად	10
ლიტერატურა	13
ძველი ქართული ხელოვნების ისტორია	19
თავი 1. ძველი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანა	23
1. მე IV საუკუნის ხელოვნება	23
2. მე-V საუკუნის ხელოვნება	27
3. ხელოვნება მე-V და მე-VI სს, საზღვარზე	32
4. მე-IV — VI სს. ქართული ზღოთომოდერების პრობლემათა და ფორმათა განიხილა.	50
5. მე-VI ს. ნახევრის ხელოვნება	54
თავი 2. ქართული ხელოვნების აყვავების ხანა ძველ დროში და მისი პირველი ეტაპი	75
1. ხელოვნების განვითარების საერთო მსვლელობა წინა აღმოსავლეთში მე-VI ს. დასასრულამდე	75
2. ამ ხანის ძეგლთა საზოგადო დახასიათება და მათი დაჯგუფება	81
3. მცხეთის ჯვარისა მდებარეობა და ისტორია	88
4. მცხეთის ჯვარისა გეგმის და მასში შექმნილი სივრცის თვისებანი	86
5. მცხეთის ჯვარისა გარეგანი ფორმები და ფასადები	97
6. მცხეთის ჯვარისა ფასადების დეკორატიული სისტემა და ნაკეთიანი რელიეფები	108
თავი 3. მცხეთის ჯვარისა ტიპის შენობათა ჯგუფი	115
1. მარტვილის ტაძარი კუროდიდში	115
2. ატენის სიონის დამოკიდებულება მცხეთის ჯვართან	128
3. განხილული ტიპის ტაძართა ქართული და სომხური ჯგუფების ურთიერთობა	136
4. მცხეთის ჯვარისა ტიპის ზოგიერთი ვარიაცია	140
თავი 4. ძველი ქართული ხელოვნების აყვავების ხანის მეორე და მესამე ეტაპი	145
1. წრომის ტაძარი—მეორე ეტაპის მთავარი ძეგლი	145
2. ახალი დეკორატიული პრინციპი	162
3. ძველი ქართული ზღოთომოდერების განვითარების მესამე ეტაპი აყვავების ხანაში: იშხანი და ბანა	168
4. გუმბათოვანი ზღოთომოდერების სხვა ტიპის ძეგლები აყვავების ხანაში	179
5. არაგუმბათიანი ზღოთომოდერების ძეგლები აყვავების ხანაში	188
თავი 5. კანდაკება და მხატვრობა ქართული ხელოვნების განვითარების ძველ ხანაში	205

ქსავალი

საპარტავლომ შეინახა თავის შედარებით პატარა ტერიტორიაზე ძველი ხელოვნების აუარებული ძეგლი. ეს ძეგლები, როგორც მუდამ, აზნდენ, უკდავყოფდენ, შესაბამებოდენ თავის დროის იდეებს და მოთხოვნილებებს და დაიწყებას ეძლეოდენ იმ წუთიდან, რა წუთსაც იმ ცხოვრების მოვლენანი, რომელნიც მთავარ ტონს აძლევდენ მათს შინაარსს, ჰკარგავდენ ცხოველყოფილობას. ხელოვნების ამ ნაწარმოებთ უკვე აღარ შეეძლოთ სრული, სავსე სიცოცხლე, იაინი იზიდავდენ ჩვენს ყურადღებას, ჩვენს ინტერესს მხოლოდ ერთი მხრით, სახელდობრ: მხატვრული, არტისტული და ნაწილობრივ წმინდა ისტორიული, არქეოლოგიური მხრით. ცხადია, ასეთ მოთხოვნას დააკმაყოფილებს მხოლოდ კულტურის ამალგებული დონე. ამიტომაც ქართული ხელოვნების ბედი ისეთია, რომ დღემდე არ შემუშავებულა ისეთი ცოდნის დარგი, რომელსაც შეიძლებოდას დაერქვას ქართული ხელოვნების ისტორიის სახელი. მხოლოდ მას აქეთ, რაც დაარსდა ტფილისის უნივერსიტეტი, შეიქმნა პირობები ამ დარგის საკითხების დასამუშავებლად და ის საერთო ზოგადი მიმოხილვა ქართული ხელოვნებისა, რომელსაც მე აქ ვიძლევი, წარმოადგენს უკანასკნელი ოცი წლის მეცნიერული ძიების ნაყოფს.

საქართველოს მხატვრული ძეგლები, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, შედარებით დიდი ხანი არაა, რაც ევროპელებმა გაიცნეს. ასი წელიწადი ძლივსაა მას აქეთ, რაც ამ ძეგლებს პირველად ყურადღება მიაქცია ცნობისმოყვარე, მრავალმხრეანმა მეცნიერმა და მოგზაურმა, შვეიცარიელმა დამუბუა დე მონპერაომ.

დამუბუას ცნობილი ექსტომაინი შრომა, რომელსაც დართული ჰქონდა ცალკე ტაბულეზის ატლასი in-folio მრავალი ნაირნაირი ძეგლის სურათით და ნახაზებით, წარმოადგენს შრომას, რომელმაც ათეული წლებით განსაზღვრა ქართული ხელოვნების ადგილი ევროპის ხელოვნების წრეში. საყურადღებოა, რომ დამუბუას შემხედენ საქართველოს ყველა პროვინციაში ცოცხალი გზის მაჩვენებლები, ისეთი პირები, რომლებიც აცნობდენ მას სამშობლო სიძველეთა და ხელოვნების ძეგლებს. მართლაც და, ამავე წარსული საუკუნის მე-30 წლებში ჩვენ ვხედავთ, რომ იწყება მთელი რიგი სხვადასხვა მნიშვნელობის შრომები, რომლებიც თავის ყურადღებას უმთავრესად აქცევენ სწორედ ამათი საკითხებს. მართალია, აკადემიკოს ბროსეს და პლატონ იოსელიანის თაოსნობით მათ სხვანაირი მიმართულება მიიღეს, მიმართულება სპეციფიკურად ისტორიული და ნაწილობრივ ფილოლოგიური, მაგრამ იმავე დროიდან იწყება განსაზღვრული ზრდა და გაძლიერება თითონ ამ „არქეოლოგიური“ ინტერესისა ქართული საზოგადოების ფართო წრეების მხრივ, ინტერესისა, რომელიც უკანასკნელი წლებში განსაზღვრულად მომწიფდა და გამოიხატა ჩვენ წინაპართა ხელოვნების წმინდა მხატვრული დაფასებით და გაგებით.

წარსული ასი წლის განმავლობაში სამშობლო სიძველეთა ძეგლებისადმი სიყვარულით მოპყრობის წყალობით შეგროვდა მასალა ქართული ხელოვნების ისტორიის შენობის ასაგებად,



მოგროვდა განცალკევებული ქვები ამ შენობისათვის, მეტად ხშირად, სრულიად გაუთვლილად და ზუსტად არასდროს გავსაზრდოვებდა დიდი ალბომები ხუროთმოძღვარ დ. გარსევას, მხატვრის გ. გაგარინისა სხვადასხვა მხატვრული ნაწარმოების სურათებით; ამით მოსდევს დიდი ტომები მასალების კავასიის არქეოლოგიისათვის (Материалы по археологии Кавказа), რომელსაც სცემდა გრ. პ. უვაროვის რედაქციით მოსკოვის საარქეოლოგო საზოგადოება; დასასრულ, გვაქვს ზოგიერთი გამოცემა აკადემიკოს ნ. მარასა. მეორე მხრით, ეს თვალსაჩინო მასალები, რომელთაც ზოგჯერ დაწვრილებით აღწერა ჰქონდათ დართული, ჰპოვებდნენ თავის დამატებას, ხანდახან განმარტებასაც საქართველოს წარსულის წმინდა ისტორიული მასალების დამუშავებაში, ხოლო თავის მხრივ, არა იშვიათად სწორედ ეს ძეგლები დახმარებას უწევდნენ ისტორიული ეპოქების ანუ ფაქტების გაგებას. ასეთია შრომები აკადემიკოს ბროსესი, პლ. იოსელიანის, დიმი. ბაქრაძის, თ. ჟორდანიასი, ე. თაყაიშვილისა და სხვა მრავალთა, ხსენებული პირების მიმდევართა, რომელთა მთელი ცხოვრება შეეწირა საქართველოს წარსულისა და მის სიმძველეთა გამოკვლევას. სწორედ საქართველოს ამ სიმძველეთა მკვლევართა შრომით, დაახლოვებით ნახევარი საუკუნის წინ, სიყვარულით აღზრდილი და მერე განხორციელებული იყო იდეა — მოეკრიბათ წერილობითი, მოძრავი ნაწარმოებები ქართული ხელოვნებისა, იდეა მუზეუმის შექმნისა. უკვე ქართული კულტურული მოძრაობის ცენტრალური ნერვი — ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება — აქცევდა თავის ყურადღებას ამ მხარეს, მაგრამ სპეციალურ გამოცანად იგი დაენიშნა დიმი. ბაქრაძის მიერ დაარსებულს, ეგრეთწოდებულს „საეკლესიო“ მუზეუმს. უფრო გვიან, უკვე მე-XX საუკუნეში, ა. სარაჯიშვილის და ე. თაყაიშვილის მიერ დაარსებულ იქნა მეორე ქართული მუზეუმი ტფილისში საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებასთან.

ყველა ამ ცდამ თავისი დამთავრებული სახე მიიღო საეკლესიო ქონებისგან ხელოვნების და ისტორიული ძეგლების გადარჩევისათან ერთად, რომელიც 1923 — 24 წ. წ. მოხდა. მაშინ საფუძველი დაედო სამუზეუმო გეგმიან მშენებლობას ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმის დაარსების სახით.

უფრო ახალ მუზეუმებზე, როგორიცაა მუზეუმი ქუთაისისა, ზუგდიდისა, ახალციხისა, თელავისა და სხვა მე აქ არას ვიტყვი. დღეს ჩვენ ვდგევართ მუზეუმის იდეის საერთოდ ფართე პოპულარობის ფაქტის წინაშე და აგრეთვე დიდი მხატვრულ-მეცნიერული ღირებულების მასალის მოგროვების ფაქტის წინაშე, ისეთი მასალის, რომელიც მუდამ იზიდავს გარედან მნახველებს — სპეციალისტებს.

როგორც ნათქვამი იყო, ყველა ეს წარმოადგენს ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის ნედლ მასალას, რომელიც მოითხოვს წესიერ დამუშავებას. აგრეთვე ჩვენი მუზეუმების კოლექცი-ათა უმეტესი ნაწილი წარმოადგენდა სულ უკანასკნელ დრომდე უფრო უბრალო საწყობების სურათს, ვიდრე ნამდვილ მუზეუმებს. მხოლოდ ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმის ნაწილობრივ შესრულებული მასალის დამუშავება (დამთავრებული თვით ექსპოზიციაში) არსებული ქართული მუზეუმების სურათებიდან სრულებით განსხვავდებოდა. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, მთელი ეს უკვე ასი წლის განმავლობაში მოგროვებული სიმდიდრე თითქმის არ არის მოწესრიგებული, სისტემატურად დლაგებული და შესწავლილი, არ არის დამუშავებული მისი განცალკევებული ფაქტების განზოგადებით. ის დასაწყისი სანიმუშო განზოგადოების ცდები, რომლებსაც ეპოვებთ კარლოს შნააზეს, აკადემიკოს ნ. კონდაკოვის და ნაწილობრივ პროფესორ ი. სტრიგოვსკის და G. Millet-ის ნაშრომებში, ან მოკლეა და აშენებული მცირეზომიან ფაქტებზე, ან მეტად კონსტრუქციულია და მხოლოდ არაპირდაპირ შეეხება საკუთრივ ქართულ მასალას; ამ მიზეზით ისინი როდი გამოდგებიან საჭირო მასამხადებელ საძირკვლად ქართული ხელოვნების საერთო ისტორიისათვის. და ზუსტად ასევეა და საერთო მიდგომაზე ხომ ლაპარაკიც არ შეიძლება; ხოლო რაც შეეხება მრავალ კომპლატურ შრომას და კომპენდიუმების განყოფილებებს, ისინი იმეორებენ ამა თუ იმ უკვე დასახელებული თეორიული ნაშრომების აზრებს.

ამნაირ პირობებში საქართველოს მხატვრული ფორმების და საერთოდ მხატვრულ მოვლენათა ისტორიული მოძრაობის მწყობრი სურათის მოცემის ცდა, ამ მოვლენათა დამოკიდებულების განსაზღვრით სხვადასხვა ხანებში ევროპის და წინა აზიის სხვა ქვეყნების მხატვრულ მოძრაობასთან, — მეტად ძნელია, რადგან იგი წარმოადგენს პირველ ასეთ ცდას, მას წინ არ მოუძღვოდა უშუალოდ მოსამზადებელი ნაშრომები.

2

საქართველოს ხელოვნების ისტორია იწყება, რასაკვირველია, იმ დროიდან, როდესაც ქართველი ერი, როგორც განსაზღვრული, ჩამოყალიბებული ეროვნულ-კულტურული ერთეული, გამოვიდა ისტორიულ ასპარეზზე. მაგრამ ეს მომენტი არ არის უცილობლად გამორკვეული, ხოლო მიწაწყალზე, რომელიც ეჭირათ ისტორიულად ცნობილ დროს ქართველებს, ან მათ მახლობელ მონათესავე ტომებს, შენახულია ნაირნაირი მხატვრული საგნების ნაშთები, დაწყებული ქრისტიანობის წინა დროის ხანიდან, რომლის თარიღი მხოლოდ ვარაუდითაა დადგენილი. ამნაირად, იდეალური სისრულით გაგებული ქართული ხელოვნების ისტორია გულისხმობს, როგორც ქრისტიანობის წინა დროის ხანას უძველეს დროიდან, ისე ქრისტიანობის გავრცელების დროიდან ჩვენ დრომდე.

რაც შეეხება ქრისტიანობის წინა დროის ხანას, აქ ჩვენ დღემდე ვიმყოფებით ნაირნაირ ჰიპოთეზურ მეტნაკლებად სწორე, მეტნაკლებად სარწმუნო მოსაზრებათა ხანაში. ობიექტების ცალ-ცალკე ჯგუფებს შორის მკვლევართ დღემდე ვერაფრითაა კავშირის დამყარება ვერ მოახერხეს. იმას ხომ აღარ ვამბობთ, რომ სხვადასხვა მკვლევარი სულ სხვადასხვა დროს აკუთვნებს ერთდამიანე მოვლენას. ყოველ შემთხვევაში უთუოდ განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოაჩინეს თვით უძველესი ტიპის მეგალითური შენობები, რომელთა გამოკვლევას შეუდგა უკანასკნელ წლებში პრაოფ. ლეონ მელიკეთ-ბეგო. იგი აღნიშნავს, რომ ასეთი შენობები არსებობენ ქართველთა ტერიტორიის სხვადასხვა რაიონში; აღნიშნავს აგრეთვე იმასაც, რომ შეიძლება მათი აგების დროისათვის დიდი დიპაზონი იქმნას დადგენილი, მათი აგების დროს სრულიად არაა მოხმარებული ლითონის (რკინის, ბრინჯაოს) იარაღები; ე. ი. მათი აშენების ქრონოლოგიურ საზღვრად იგი სთვლის ვანის სამეფოს ხანას, ე. ი. IX საუკუნეს ჩვენი წელთაღრიცხვის წინათ. შემდეგ იგი აღნიშნავს, რომ ეს აღმოჩენა საინტერესოა არა თუ მარტო «საქართველოს პრაისტორიულ და პროტოისტორიულ ხანათა შესწავლისათვის», არამედ ეგერეთობდებულ «ციკლოპურ სისტემის ყველა უძველეს შენობათა აგების დათარიღების» საერთო პრობლემისათვისაც, ვინაიდან ეს მასალა სრულიად ახალ ჯგუფს უმატებს წინათ ცნობილ განცალკევებულ ჯგუფებს და შესაძლებელი ხდება ყველა ამ ჯგუფების ერთმანეთთან დაკავშირება.

ქრონოლოგიურად გამოურკვეველი რჩება აგრეთვე უძველესი რელიგიურ-საკულტო ხელოვნების თავისებური ძეგლების ჯგუფი: უზარმაზარი ქვის ბოძები, მომეტებულ ნაწილად «უზარმაზარივე (სიგრძით 3-დან 5 მეტრამდე) თევზების სახით»; მათზე გაკეთებულია «ბარელიეფები, რომლებიც გვიჩვენებენ ძეგლების საკულტო, სარწმუნოებრივ მნიშვნელობას». ეს ბარელიეფები შესრულებულია ლითონის იარაღებით მოხმარებით. მიუხედავად ამისა, ნ. მარკის აზრით, ესენი აგებულია «არა ნაკლებ ათასი წლის წინათ ქრისტეს შობამდე». ამასთან უტყველია მათი ავტოხთონობის ფაქტი, რადგან მათ არ უდგება «არაფრითაა არქეოლოგიური შეფარდება».

რელიგიური ქრონოლოგიური განსაზღვრა მიიღეს პირველყოფილი ადამიანის ქვის იარაღებმაც, რომლებსაც სხვადასხვა ადგილას აკეთებდნენ. ეგაა დამუშავებულია ჯერჯერობით მხოლოდ მასალები, აღმოჩენილი სპეციალური გათხრის დროს, რომელსაც აწარმოებდა სტეფანე კრუკოვსკი შორანის მაზრაში. ესაა პალეოლითური ადამიანის საგნები; მათ შორის კრუკოვსკიმ აღმოაჩინა ფორმები, რომლებიც დღემდე არსად არ აღმოუჩენიათ და რომლებსაც მან დაარქვა გრანის (სოფელია ჭიათურის ახლო) სახელი. უკანასკნელ წლებში კიდევ აღმოჩენილია «დევის-ხერელის» გამოქვაბულები (იმერეთში) და დიდუბეში პალეოლითური იარაღები, რომლებზედაც

მუშაობს დოქ. გიორგი ნიორაძე. ამათვე უნდა შეეუფარდოთ აგრეთვე აღმოჩენილი საეკლესიო კვებულის საგნები ნეოლითური აღამიანისა.

საგნების დამოუკიდებელ და დიდ ჯგუფს წამოადგენენ აგრეთვე სასაფლაოების გათხრით აღმოჩენილი საგნები, ნაირნაირი შემადგენლობით. ესენი ეკუთვნიან მრავალ საუკუნეებს, დაწყებული ურარტელთა და ქალდეელთა ხანიდან ქრისტიანულ ერამდე. აქ ჩვენ ვხედავთ ბრინჯაოს და რკინის საგნების, ტლანქი კერამიკის და შუმის დიდად ნაირნაირი ინვენტარებს.

დასასრულ, ამით მოსდევს ნაირნაირი ძვირფასი ოქროს და ვერცხლის საგნები, რომლებსაც ახით ბეჭედი ძველი კლასიკური აღმოსავლეთის მხატვრული მრეწველობისა ერთი მხრით, ხოლო კლასიკური საბერძნეთ-რომის მსოფლიოსი მეორე მხრით. მხატვრულ მოვლენათა ამ ჯგუფს ჩვენ მიეკუთვნება პირდაპირ საქართველოში ქრისტიანობის მიღების და გავრცელების ხანამდე. მართლაც, ქრისტიანულ საქართველოს ძველ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ დიდხანს ჩანს ამ ორ კულტურულ მსოფლიოთა მხატვრული ხერხები, ჩვევები და მიდგომა. ამასთანავე ეს უკვე ის ხანაა, როდესაც საქართველოს ისტორიისთვის ხელთა გვაქვს ნაირნაირი, ჯერ კიდევ განცალკევებული, მაგრამ მაინც უკვე საკმაოდ დალაგებული, სპეციალურად მიძღვნილი მისადმი აღწერანი და სხვა წერილობითი მასალები, ეს უპირველესად ყოვლისა ქსენოფონტეს (IV საუკუნე ქრ. შობ. წინათ) ცნობები და ნაშეტნავად ცნობები გეოგრაფ სტრაბონისა (I საუკუნე).

ქსენოფონტე მიდიოდა ბერძენთა დაქირავებული ჯარით სომხეთიდან ზღვისკენ და გზადაზნა დაწერილი მისი ცნობები სხვადასხვა ერის ქვეყნებზე, სახელდობრ ხალიბებისა, მესხებისა, ტიბარელებისა და სხვათა, საფუძველს გვაძლევს ვიდიქროთ, რომ ამ ქართველთა მონათესავე ტომებს მაშინ, გარდა სოფლებისა, ჰქონდათ ქალაქებიც, გარშემორტყმული კიბის გალავნებით, მრავალსართულიანი კოშკები, როგორც სასახლეები და საცხოვრებელი ბინები, და რომ უბრალო სახლები შენდებოდა მიწაში ზემოდან დატანებული შესავლით. ეს უკანასკნელი ფორმა ძალაუნებურად გვაგონებს ქართველი გლეხის სახლის ტიპს, რომელიც საბოლოოდ ისპობა ქართლშიაც. ეს სახლი მიწაში ზის და მასში სინათლე შედის სპეციალური ცენტრალური ღია ადგილიდან, თავისიერი გვირგვინიდან¹. რაც შეეხება ორი ერას საზღვრის დროს, რადგან სტრაბონი წერდა უკვე ჩვენი ერას I საუკუნეს, აქ საყურადღებოა კავკასიის ქედთან მცხოვრებ ივერიისა და ალბანიის ერების, როგორც კულტურული ერების დაპირდაპირება ყველა სხვა პატარა ერთან. ამასთან დაკავშირებით, თავისი წიგნის მესამე თავს, სპეციალურად ივერიისადმი მიძღვნილს, სტრაბონი ასე იწყებს: «მართლაც და, ივერია მშვენიერად დასახლებულია მომეტებულ ნაწილად ქალაქებით და პატარა სოფლებით, ისე რომ იქ გვხვდება კრამიტისა სახურავიც და ხუროთმოძღვრული ხელოვნების წესების თანახმად აშენებული საცხოვრებელი სახლები, ბაზრები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები» (lib. XI, cap. 3, § 1)². ესე იგი, ამ ხანაში საქართველოს კულტურული დონე ეთანასწორებოდა სხვა სახელმწიფოებისას.

3

თუ ქრისტიანული ერას წინა დროის მხატვრულ მოვლენათა ცალკე ჯგუფები ასე ძლიერ განცალკევებულნი არიან, სამაგიეროდ ქრისტიანული საქართველოს ძეგლები დგანან ჩვენ წინ უკვე განუწყვეტელი დაკავშირებულნი ევოლუციური მოძრაობის ჯაჭვით საუკუნიდან საუკუნემდე, ეპოქიდან ეპოქამდე. არა მგონია, ეს აიხსნებოდეს მარტო იმ უბრალო შემთხვევით, რომ ამ ეპოქის ძეგლები და საგნები შენახულია; ეს აიხსნება იმ უეჭველი ფაქტით, რომ გაქრისტიანების ეპოქის დროსაც მაგრადება, ყოლიბდება საბოლოოდ ქართველი ერის სახე, ფიზიონომია. ხოლო ეს თავისთავად არის ის აუცილებელი მინიმუმი, ურომლისადაც არც ერთი ნამდვილი,

¹ ამ ტიპის რამდენიმე განასახლვრული მაგალითი გამოცემულია ჩემ მიერ ზურათომოდვარ ნ. სევეროვით ან და მხატვარ ნ. შარლემანთან ერთად (ქართლის დარბაზი. 1 — 4. ტფილისი 1926, 1927).

² Латышев. Известия греч. и латин. писателей о Скифии и Кавказе, т. I. СПб. 1893, с. 139.

დიდი ხელოვნება, არავითარი უკუდავი, გარდუვალი მხატვრული შემოქმედება არ არსებობდა ვერც იარსებებს.

საქართველო, როგორც ცნობილია, ეკუთვნის იმ სახელმწიფოთა მცირე რიცხვს, რომელთაც ქრისტიანობა აღიარეს თავიანთ სახელმწიფო სარწმუნოებად კონსტანტინეს რომის იმპერიასთან ერთად, ე. ი. იმ სახელმწიფოთა რიცხვს, რომელთაც პირველთ მიიღეს ქრისტიანობა. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, საქართველო იდგა კულტურულად იმ სახელმწიფოთა მწკრივში, რომელნიც პირველობდნენ და ტონს აძლევდნენ მსოფლიო კულტურას. იგი იდგა როგორც აღმოსავლეთიდან, ისე დასავლეთიდან მომავალ სხვადასხვა კულტურულ მიმდინარეობათა ჯვარედინზე და ამის წყალობით მომზადებული იყო მაშინდელი მოწინავე მიმდინარეობის მისაღებად. მართლაც და, ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ საქართველოში საკმაო სიუხვით მოიპოვება ხელოვნების ძეგლები, რომლებსაც აკუთვნებენ ერთი მხრით აღმოსავლეთის, მეორე მხრით დასავლეთის მხატვრულ წრეებს. ქრონოლოგიურად კი ისინი ჯგუფდებიან ჩვენი ერას დასაწყისის გარშემო გარდატეხის როგორც მის წინ, ისე მის შემდეგ. საითხი იმის შესახებ, რომ ეს ძეგლები გარედანაა შემოტანილი, მუდამ დადებითად როდი წყდება. იყო შემთხვევები, როდესაც მათ თვით საქართველოში ამაღლდნენ, ესე იგი, ეპკს გარეშეა, მხატვრული შემოქმედების დიდი განვითარება თითონ ქართველ ერში; ეს შემოქმედება შეადგენდა მისი კულტურის ფართო და არაშემთხვევით მოთხოვნილებას. მე-IV საუკუნის დასაწყისში საქართველოს მიერ მიღებულმა ქრისტიანობამ ამ დროისთვის უკვე გამოიმუშავა ფართო მოთხოვნები კულტურული შემოქმედების ყველა დარგში ნაცვლად პირვანდელი მოძღვრების პრიმიტულ, ვიწრო სიმარტივისა. ამიტომ ბუნებრივია, რომ საქართველოშიც ახალი მოძღვრების მიღება, რომელმაც თავისი საკმაოდ მრავალნაირ მოვლენათა სინკრეტიზაციის უნარის წყალობით გამოიწვია ძალების გაერთიანება შემოქმედების კულტურულ დამაბავში, დაქივავში, მიიყვანა ჩაღვ მხატვრული შემოქმედების საერთო ამაღლებამდე. ამ მხატვრულმა შემოქმედებამ იპოვა ცხოვრების ახლადშექმნილი საერთო წესის თანახმად ახალი ცხადი ამოცანები და მიზნები თავის მოქმედებისა და გაუმჯობესებისათვის. დაწყებული ამ მე-IV საუკუნიდან ჩვენ შეგვიძლია კვლავდავალ მივჭყუთ ქართული ხელოვნების ევოლუციას საუკუნიდან საუკუნემდე, მრავალი საუკუნის განმავლობაში, ვიდრე დღემდე.

ქრისტიანობის მიღებით, თავის სახელმწიფო სარწმუნოებად მისი აღიარებით საქართველომ გაამავრა თავისი საზოგადო მდგომარეობა მსოფლიოს კულტურული ერების მოწინავე რაზმში, იგი დაუკავშირდა საუკუნო კავშირით ევროპის კულტურას, თუმცა გეოგრაფიულად, ე. ი. ფიზიკურად იმყოფებოდა აზიაში. თავის დამოუკიდებელი არსებობის უკანასკნელ საუკუნეებში ღრმა პოლიტიკურ და ეკონომიურ ძვრათა შემდეგ, ამ ფიზიკურმა მდგომარეობამ შესაძინევი უპირატესობა მოიპოვა და საქართველო თვალსაჩინოდ შორდება ევროპას, სანამ, დაბოლოს, იძულებული არ შეიქმნა XVIII და XIX საუკუნეების საზღვარზე დამორჩილებოდა აგრეთვე ნახევრადპოლიტიკური რუსეთის სახელმწიფოს, რათა ამით მიიწვ შეენარჩუნებინა, რამდენადაც-კი შეიძლებოდა, თავისი კულტურა. ამ დრომდე კი, როგორც ნათქვამი იყო, საქართველოს მდგომარეობა ევროპის კულტურის მოწინავე მწკრივში საკმაოდ განსაზღვრულად იხატება. ხოლო ეს ფაქტი კიდევ ახალ მოთხოვნებს უყენებს ქართული ხელოვნების ისტორიკოსს. ქართული ხელოვნება უნდა დაიხატოს მის თანამედროვე ევროპული ხელოვნების საერთო მოვლენათა ფონზე; ჩვენ უნდა ვეცადოთ გამოვარკვიოთ ის ადგილი, რომელიც ევროპული კულტურის განვითარების ისტორიულ პროცესში უჭირავს საქართველოს ხელოვნებას, გავიკეთო მისი ურთიერთობა საერთო ევროპულ მხატვრულ მიმდინარეობასა და პრობლემებთან.

ანაირად, ამ წაშრომის ხასიათი ძალაუწებურად აუცილებლად ხდის აღვნიშნეთ გარდა საქართველოს მხატვრული ფორმების თანდათანობითი, პროგრესული მოძრაობის შესწავლისა ჩვენი ერას მე-IV საუკუნიდან მე-XX-მდე ხელოვნების ის საერთო პრობლემები, რომლებიც აილეგებდნენ მსოფლიოს სათანადო ხანებში, და ელჩენოთ, თუ როგორ ეხმარებოდნენ მათ საქართველოს მხატვრული წრეები. საკითხების გაშუქება ამ ორნაირი მიმართულებით თავისთავად გამოაჩენს

არა თუ მარტო აბსოლუტურ, ასე ვთქვათ, ღირებულებას, ღირებულებას ისტორიული დროის ფარგლებს გარეშე, ღირებულებას ინდივიდუალური მხატვრული ქმნილების, როგორც ასეთისას, არამედ გამოაჩენს აგრეთვე განსაზღვრული ისტორიული აქტის ღირებულებასაც, ღირებულებას მის მნიშვნელობის მხატვრული შემოქმედების ევოლუციის საერთო მსვლელობისათვის და პლასტიკური ხელოვნების ევოლუციისათვის საერთოდ.

4

ქართულ ხელოვნებას, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, აქვს თავისი განსაზღვრული, ეროვნული მნიშვნელობა, როგორც ერის კულტურის ერთერთ მაჩვენებელს; მეორე მხრით მას აგრეთვე საერთო საკაცობრიო მნიშვნელობა აქვს იმ როლის წყალობით, რომელიც მან ითამაშა ხელოვნების საერთო ევოლუციაში და იმ ინდივიდუალური ძეგლების წყალობით, რომლებიც მხატვრულად დამთავრებულნი არიან და ღირსი არიან გვერდში ამოუდგენ სხვა ეროვნებათა მიერ შექმნილ მსოფლიო ხელოვნების უდიდეს ნაწარმოებებს.

თუ ქართული ხელოვნების პირველი გაცნობა თითქმის ყველა მკვლევართა მიერ წარსულ საუკუნეს გამოწვეული იყო სურვილით გაეცნოთ ახალი, ჯერ კიდევ უცნობი ფენომენი რომელიც ეროვნული (სახელდობრ ქართული) ხელოვნებისა, სამაგიეროდ მალე, უკვე ერთი-ორი ათეული წინობის, მხატვრობის, ანუ პლასტიკის ნაწარმოების დათვალიერების შემდეგ, ეს ინტერესი იცვლებოდა აღტაცებად ქართული ხელოვნების თითოეული ნაწარმოების წინაშე და ზოგჯერ სურვილად, რომ ეს ძეგლები დაეკავშირებიათ სხვა, ხელოვნების საზოგადო ისტორიის ცნობილ მოვლენებთან.

ამაშირად, წარსული დროის ქართული ხელოვნება ავად თუ კარგად გაცნობილ იქნა რამოდენიმე ნიმუშის სახით და მან დაიჭირა ადგილი აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ხელოვნების სხვა ფაქტების მწკრივში. ეგაა, ამ მასალის დაფასება, მეცნიერების საერთო მდგომარეობის გამო სრულიად შეცდარი გამოდგა, რადგან მეცნიერება მძიმედ, ნელა მიდიოდა ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვადასხვა კულტურული ერთეულების ურთიერთობის შეგნებისაკენ: ეს შეცდომა ნაკარნახევი იყო იმ თვალსაზრისით, აშკარა განსხვავებით, რომელიც არსებობს დასავლეთ ევროპის ხელოვნებასა და იმ ხელოვნებას შორის, რომელსაც საყოველთაოდ ეძახიან „ბიზანტიურს“.

ცნობები ქართული ხელოვნების შესახებ მეცნიერებაში პირველად შეიტანა ფ რ ე დ ე რ ი ქ დ ა ლ ბ უ ა დ ე მონპერემ, შევიცარიელმა მოგზაურმა და არქეოლოგმა, რომელმაც ნედლ მასალასთან ერთად წამოაყენა მთელი რიგი თეორიული დებულებანი. და ლ ბ უ ა მ პირველმა განაცხადა, რომ საქართველოს ტაძრებს აქვთ ელფერი ბიზანტიური სტილისა, რომელიც არ უნდა ავირიოთ ირანულში. შემდეგ იგი ლაპარაკობს ბიზანტიურ და რომანულ სტილებზე, როგორც იდენტურ ცნებებზე. ამნაირად, აქ ყველაფერი ცხადია, რეალურად შეესაბამება ცნებათა შინაარსს და მეცნიერების მდგომარეობას წარსული საუკუნის პირველ ნახევარში. მაგრამ ისე როდი მოიქცნენ შემდეგი ნაწარმოების ავტორები: და ლ ბ უ ა ს მიერ ნახმარმა ტერმინმა „ბიზანტიური“ ხელოვნება, მიიღო სხვა შინაარსი; მაშინ როდი უყურებდნენ შინაარსს, პირდაპირ ხმარობდნენ იმავე ტერმინს. ნამდვილად კი ცხადია, და ლ ბ უ ა მ ამ ტერმინით დაახასიათა მხოლოდ ის, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება ეკუთვნის საშუალო საუკუნეების ევროპის წრეს და არა ირანულ-მუსულმანურს, როგორც შეიძლებოდა გვეფიქრა საქართველოს ირანთან გეოგრაფიული სიახლოვის მიხედვით. და ლ ბ უ ა სხვა საკითხებშიაც გახდა მიზეზად დღემდე დაუშვრეტელი გაუგებრობისა, რომლის თანახმად სომხეთის ხუროთმოძღვრები დიდხანს იყვნენ ქართველი ხუროთმოძღვრების მასწავლებლები. ეს აზრი დასაბუთებულია ძეგლების ერთი, მასთან არასწორი შეფარდებით; ხოლო მეორე მხრით და ლ ბ უ ა, როდესაც ლაპარაკობს ბაგრატის ტაძარზე ქუთაისში, თითონვე აბათილებს ამ აზრს, აღიარებს, რომ საშუალო საუკუნეების მოტივები საერთოინ სომხურ ხუროთმოძღვრებასთან, დამთავრებულია მხოლოდ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. მაგრამ ასეთ შემცდარი ზოგადი შენიშვნების გარდა, და ლ ბ უ ა ს ნაშრომი საესეა მახვილი შენიშვნებით და სწორი

განსაზღვრებით ცალკე ძეგლების შესახებ. ამ საკითხმა საქმე გაუჭირეს 20 წლის შემდეგაც მანამდე, სანამ და ღრმა კრიტიკოსს, როგორიც იყო ხელოვნების ისტორიკოსი კარლ შნააზე. იგი არსებითად ზღუდავს დაუბუას დებულებას, რითაც სპობს მათს მნიშვნელობას და შემდეგ დაწვრილებით ანალიზს უთეთებს თითონ ძეგლებს მათი მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით.

მაგრამ განვლო კიდე 20 წელია და ნ. კონდაკოვი, რომელმაც ამოცანად დაისახა გამოკვლევის დაწერა ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაზე, იძულებული იყო ამ ორ საკითხს პრინციპიალურად შეეხებოდა. იგი ცდილობს, ერთის მხრით გაიგოს ქართული ხუროთმოძღვრების ფორმების და სახის ნათესაობა ბიზანტიის და დასავლეთ ევროპის ფაქტებთან, როგორც იმ საერთო სახალხო მოძღვრების შედეგი ხელოვნებაში, რომელიც მოედვა მთელ ქრისტიანულ მსოფლიოს საშუალო საუკუნეების დასაწყისში ირლანდიდან საქართველომდე. ამასთან, იგი ხაზს უსვამს, რომ ბიზანტიის ხუროთმოძღვრების წინააღმდეგ და მისგან განსხვავებულად, ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ განავითარა შენობათა სპეციალური ფასადის სახე, რაც პრინციპიალურად ანათესავებს მას დასავლეთ ევროპის საშუალო საუკუნეების ხუროთმოძღვრებასთან. ესევე უნდა ითქვას სწორედ საქართველოში შემუშავებულ შენობათა ორნამენტულ დეკორაციასა და, რომელიც ქართულ ხუროთმოძღვრებას პირველ ადგილას აყენებს ევროპის ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა შორის. ამნაირად, საკითხი ქართული ხუროთმოძღვრების ბიზანტიურთან ურთიერთობის შესახებ კონდაკოვის თვის შედარებითი ანალიზის შემდეგ სრულიად ნათლად წყდება: ეს ორი დამოუკიდებელი, თუმცა ქრონოლოგიურად პარალელური მოვლენა ისტორიაში, რომელთაც ჰქონდათ ხოლმე საერთო წერტილებიც.

მეორე საკითხზე, რომელიც წამოაყენა დაუბუამ, კონდაკოვი იძლევა სრულიად კატეგორიულ დასკვნას, რომელიც ავითარებს მხოლოდ შნააზეს პოზიციას. კონდაკოვის აზრით არ გვაქვს არავითარი საფუძველი ვილაპარაკოთ ქართული ხუროთმოძღვრების დამოკიდებულებაზე სომხურისაგან, ხოლო ბუნებრივი იქნებოდა გველაპარაკნა ამის საწინააღმდეგო ურთიერთობაზე. ამნაირად, კონდაკოვი თავის მტკიცე მიმოხილვაში, დეტალური შედარებითი ანალიზის თანახმად, იძლევა არა თუ მარტო საქართველოს საშუალო საუკუნეების ხუროთმოძღვრების განვითარების საერთო მიმოხილვას, არამედ აღნიშნავს აგრეთვე მისი ძველი ხუროთმოძღვრების მთელ რიგ პრობლემებს და ორივესთან დაკავშირებულ ხელოვნების განვითარების საერთო პრობლემებსაც.

მას აქვთ, რაც კონდაკოვმა დაწერა თავისი თეორიული გამოკვლევა, განვლო რამდენიმე ათეულმა წელმა, სანამ ხელახლა შეჩვენენ—ისიც გზადავა—ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო საკითხებს. სახელობრ, აკადემიკოს ნ. მარკის ნაშრომებში ერთის მხრივ ხელახლა, თუმცა არა explicite, გატარებული იყო აზრი, ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ჩაეყარა საძირკველი დაუბუას აზრს ქართული ხელოვნების სომხურზე დამოკიდებულების შესახებ. ხოლო მეორე მხრით ნ. მარკის მთელი მეცნიერული აგების შემდეგი ეტაპი წავიდა იაფეტური კულტურის საფუძველთა ძიებისა, გამოყოფისა და ჩამოყალიბების გზით, მის განსასხვავებლად სხვა ერების კულტურებისაგან. ეს მეორე ტენდენცია, რომელმაც ინაცვალა და უწყაგდო მარკის მეცნიერული აგების პირველი ტენდენცია, შევსაბამება საერთო მეცნიერულ მისწრაფებას აღმოსავლეთის ხელოვნების შესწავლის დარგში — სახელდობრ, აღნიშნოს და დაადგინოს ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნების განვითარების დამოუკიდებლობის ფაქტი განსახვავებლად ბიზანტიური და დასავლეთ ევროპულსაგან. სწორედ ეს ტენდენცია, მისი დასაბუთება და განვითარება შეადგენს ვენის უნივერსიტეტის პროფესორ სტრიგოვსკის მთელი ცხოვრების მიზანს. სტრიგოვსკიმ დიდიწყო რომიდან და თანდათან, ნელანელა მიდიოდა უფრო და უფრო შორს აღმოსავლეთისკენ, აზიაში, მხოლოდ მსოფლიო ომის წინა დღეებში იგრძნო მან პირველად სომხური და ნაწილობრივ ქართული ხუროთმოძღვრების გამოკვლევის შედეგად მგაბრი ნიადაგი ფეხქვეშ ქრისტიანულ ერთა ხელოვნების იმ ფორმების საკითხში, რომლებიც საფუძველად დაედვა ყველა ცნობილ ფორმას. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, სტრიგოვსკიმ იცნო და დაწვრილებით ასწერა თავისი რწმენა

კავკასიის შემოქმედებით როლზე ქრისტიანული ხელოვნების შექმნაში და შემდეგ ევოლუციურად მაგრამ ამ დროს იგი არ ასხვავებს ქართულ და სომხურ ხელოვნებას; ის უცქერის ორივეს, როგორც სომხურს; იგი პირდაპირ იმეორებს დაუბუხას შეხედულებას, რომლის შრომიდან მას ციტატებიც მოჰყავს.

მაშასადამე, ამ უკანასკნელ გამოკვლევებში პრინციპიალურად საყურადღებოა ახალი განწყობილება, რომელსაც შენიშნავთ სხვადასხვა მხრიდან და სხვადასხვა გზით საერთო აზრებამდე მისული ავტორების ნაშრომებში; ეს ავტორები არიან: მარარი, სტრიგოვსკი, აგრეთვე მილლე და შმიტი. ამჟამად უკვე უცნობლად შეიქმნა ქართული ხელოვნების დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და მისი საყურადღებო როლი ხელოვნების განვითარების საერთო მსვლელობაში საზოგადოდ.

5

ამნაირად, ყველა ნაშრომში, რომელიც ეხება ქართულ ხელოვნებას საკუთრივ, ან სომხურთან ერთად, მის ძეგლებს არჩევენ დროს მიხედვით, მაგრამ სრულებით არა ჰყოფენ მტკიცედ შემოფარგულ ხანებად, ცალკე სტილებს ხომ სულ არ არჩევენ, ე. ი. აქ ადვილი აქვს იმ ზოგად ხიზხს, რომელსაც ხმარობენ ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიის განხილვის დროს; ხოლო ამ ხელოვნებას თავისი ათასწლოვანი ისტორიის განმავლობაში არ განუვითარებია, არ გამოუმუშავებია ისტორიის სხვადასხვა ხანისათვის დამოუკიდებელი სტილები: მისი ისტორია წარმოადგენს პირვანდელი ფორმების ნელი და არა არსებითი, არა რადიკალური ხასიათის ცვლილებათა სურათს. რასაკვირველია, აკად. ნ. კონდაკოვის ნაშრომში, აგრეთვე პროფ. ი. სტრიგოვსკის და აკად. ნ. მარარის ნაშრომებში რამდენადმე უკვე გარჩეულია, საშუალო საუკუნეების ხელოვნება, ნაწილობრივ დაპირდაპირებულია საქართველოს ძველი ხელოვნებისადმი, მაგრამ ამ გარჩევას არა აქვს პრინციპიალური ხასიათი, მას უფრო ფაქტების შეგვეყუების ხასიათი აქვს და სხვა არაფერი.

ბიზანტიის ხელოვნებამ მიაღწია თავის უმაღლეს განვითარებას იუსტინიანეს ხანაში მე-VI საუკუნეში. ეს მიღწევა გამოიხატა სოფიოს კათედრალში კონსტანტინეპოლს და რაინების მოზაიკურ მხატვრობაში. სტილისტურად ეს ძეგლები წარმოადგენენ გვიან — რომაული ბაროკოსური სტილის ხელოვნების ნაწარმოებებს; ისინი, ასე ვთქვათ, განვითარების საკმაოდ გრძელი პერიოდის დამთავრებას წარმოადგენენ. ეს ძეგლები განცალკევებულნი დგანან ბიზანტიის ხელოვნების ისტორიაში, რადგან მათ მომდევნო ნაწარმოებში მთელი რიგი საუკუნის განმავლობაში ნაწილობრივ ხმარობენ ამ ძეგლების ელემენტებს, ხოლო ნაწილობრივ შეიცავენ სულ სხვა ელემენტებს. მაგრამ ბიზანტიის ხელოვნებამ ვერას დროს ვეღარ მიაღწია ისეთ ძლიერებასა და დიდებულებას, შეერთებულს სტილის მხატვრული ფორმების სილამაზესთან, დამთავრებასთან და მთლიანობასთან, როგორც ამ ძეგლებშია. ქართული ხელოვნების ისტორია, პირიქით, წარმოადგენს არსებითად სხვანაირ სურათს. იგი წარმოადგენს არა თუ მარტო მკაფიოდ ინდივიდუალურ მხატვრულ შემოქმედებას, არამედ მხატვრულად და სტილისტურად დამთავრებულ ევოლუციურ მოვლენასაც სულ სხვანაირი წესისა — სახელდობრ, სტილის კლასიკური გაფორმებისა, ე. ი. აქ ბიზანტიასთან შედარებით ჩვენ საქმე გვაქვს კარდინალური დაშორების ფაქტთან, რომელიც სოციალ-ეკონომიური ბაზისის განსხვავებით მტკიცდება.

ქართული ხელოვნება აღწევს თავის უმაღლეს განვითარებას დაახლოებით 50 წლით გვიან კონსტანტინეპოლზე. ამ ხანას საქართველოს ისტორიაში წყვეტს შემდეგში არაბების შემოსევა და გაბატონება მე-VII საუკუნის დასასრულს. საქართველოს საერთო ისტორიისთვის ეს უპირველეს ყოვლისა პოლიტიკური მომენტი შეიქმნა მეტად მნიშვნელოვან მომენტად სხვა მხრივაც, სხვათა შორის ხელოვნების მხრივაც, რადგან უცხო სახელმწიფოს ხელისუფლის ყოფნამ საქართველოს დედაქალაქში გამოიწვია საქართველოს ცალკე, განაპირა პროვინციების გაძლიერება, ხოლო, სამაგიეროდ ცენტრის დასუსტება. ამნაირად, საქართველოს სხვადასხვა ადგილას შეიქმნა ახალი კულტურული ცენტრები და თანდათან ხელახლა იწყება მხატვრული გამოცოცხლება და განვითარება. მართლაც, მე-IV საუკუნიდან მე-VIII საუკუნემდე ჩვენა გვაქვს ქართული ხელოვნების ერთი ხანა, რომელსაც სხვა სპეციალური სახელწოდების უქონლობის გამო ვეძახით ძველს.

საქართველოში არაბთა ხელისუფლების გაძლიერებისა და მის ცენტრში პოლიტიკური, ნომიური ძალოვნების მთელი სისტემის განვითარებისა და მაგარი ადმინისტრაციული აპარატის შექმნის შემდეგ, განაპირა პროვინციები მალე ძლიერდებიან და ხელახლა იქმნება ეროვნული ცხოვრების კულტურული ცენტრები. გეოგრაფიულად განცალკევებულნი, პოლიტიკურად დაუკავშირებელნი, საქართველოს ცალკე პროვინციები, რომელთაც ამასთანავე სხვადასხვა ადგილის რამდენადმე განსხვავებული მხატვრული ტრადიციები ჰქონდათ—ქმნიან იმ დროს აღმოსავლეთსა და დასავლეთში ფორმით სხვადასხვანაირს ამ სიტყვის ეიწრო მნიშვნელობით, მაგრამ მხატვრული შეხედულებით ერთიანი ნაწარმოებებს. უკვე მე-IX საუკუნეში ჩვენა გვაქვს სრულიად განვითარებული ძეგლები ამ ახალი ხანისა, რომელიც მე-X და მე-XI საუკუნეების საზღვარზე აღწევს განვითარების უმაღლეს წერტილს.

საინტერესოა, რომ ძველ და ამ საშუალო საუკუნეების ხანებს შორის იყო მეტად გრძელი პერიოდი ხელოვნების განვითარების შეჩერებისა, რომელიც გარეგნულად საქართველოში უცხო ხელისუფლების დამყარებით იწყება. საშუალო საუკუნეების ხელოვნებამ, რომელსაც მე-X—XI საუკუნეებში მიაღწია თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილს საქართველოში, განვლო მას შემდეგ რამოდენიმე სტადია მხატვრული ფორმების გაღრმავებისა ამ ბაროკალურ სტილში. ეს განვითარება, რასაკვირველია, საერთო ისტორიის პარალელურად მიდის, მისი კულტურულ-პოლიტიკური და ეკონომიური ამაღლებისთან ერთად, და აქვს თვალსაჩინო ფაზები მე-XI და XII საუკუნეებში. მერე ქვეყნის აკლდება და განადგურდება თემურლენგის მიერ ისეუ ძირს სცემს ხელოვნების დონეს. იგი მას აქეთ ველარ ამაღლდა წინანდელ დამთავრებულ ფორმებამდე და მთლიანობამდე, თუმცა კიდევ ჰქონდა ერთი ამაღლების ხანა მე-XVI—XVII საუკუნეებში; მაგრამ ამ უკანასკნელი დროის ძეგლებს აღარ ეტყობათ ისეთი მკაფიოება და სიმძლავრე შემოქმედებისა, როგორიც აქვთ წინანთავისი დელი ხანების ძეგლებს.

ამინათლად, ქრისტიანობის დროის ქართული ხელოვნების ისტორია განაწილდება ორ დიდ ხანად: ეს არის—ძველი ხანა მე-IV საუკუნიდან მე-IX საუკუნემდე და ახალი—მე-IX საუკუნიდან მე-XIX საუკუნემდე. საგულისხმოა აქ პარალელი გავატაროთ ქართული ლიტერატურის განვითარების ისტორიასთან და მის პერიოდებთან.

პროფ. კ. კეკელიძე ჰყოფს აღნიშნული დროის ქართული ლიტერატურის ისტორიას 5 პერიოდად¹; ამასთან იგი შესაფერისად ახასიათებს მათ და ასახულებს მათს ამათში ხასიათს. პირველი ხანა შეიცავს დროს მე-VIII საუკუნის დასაწყისამდე ამ უკანასკნელის ჩათვლით და ხასიათდება ქრისტიანული აღმოსავლეთის უდიდესი გავლენით, ე. ი. სირიისა, პალესტინისა, ირანისა და განსაკუთრებით სომხეთის გავლენით. ავტორის აზრი სომხეთის უშუალო გავლენის შესახებ წარმოადგენს ანარეკლს იმ საზოგადო აზრისა, რომელიც დადგენილი იყო აკადემიკოს მარკოს მიერ. ამ ხანის დახასიათების დასაწყისში პროფ. კ. კეკელიძის მიერ ნახსენები იმ დროის ენის „ხანმეტობის“ ფაქტი მოწმობს აგრეთვე ენის მტკიცე ხასიათს და დამუშავებას. იმ დროის დამოუკიდებელი ეროვნული კულტურის ერთერთი გამოსახვის—დამოუკიდებელი განვითარებული ენის და დამოუკიდებელი ლიტერატურის ბუნებრივი მდგომარეობის—უშუალო ვაგრძელებს წარმოადგენს მომდევნო ხანაც. ამიტომ ადვილი გასაცხება, რომ ეს მომდევნო ხანა, რომელიც იწყება მე-VIII საუკუნიდან და თავდება მე-X საუკუნის დასაწყისს, ხასიათდება, როგორც უმთავრესად ეროვნული, თუმცა იმ დროს კიდევ როგორც უმთავრესად ეროვნული, თუმცა იმ დროს კიდევ განაგრძობდნენ უცხო ლიტერატურის გაძლიერებულ თარგმნას. ამინათლად, ამ ხანებად განაწილებაში ჩვენ გვაქვს მხატვრული ევოლუციის მოვლენათა პარალელი, მხოლოდ უკანასკნელში ჩვენ შეგვიძლია პირველი ორ-ნახევარი საუკუნე, ე. ი. მე-VI საუკუნის მეორე ნახევრამდე, ჩავთვალოთ ქრისტიანობის დროის ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანად, მე-VI საუკუნის დასასრულიდან მე-VII საუკუნის დასასრულამდე კი—ძველი ქართული ხელოვნების ოქროს

¹ იხ. მისი „ქართული ლიტერატურის ისტორია“, ტფილისი 1923 და 1924, პირველი და მეორე ტომის შესავალი.

ხანად. შემდეგ ისტორიულ ამბებთან დაკავშირებით მე-VIII საუკუნიდან მე-IX საუკუნის ნახევარამდე ჩვენ შეგვიძლია გამოვყოთ დასუსტების ხანა და მის შემდეგ შემოქმედებითი ენერგიის დაგროვების ხანა. ამის შემდეგ მე-IX საუკუნიდან დაგროვილი ხალხის შემოქმედებითი ენერგია ჰპოვებს პლასტიკური ხელოვნებისთვის ახალ დამთავრებულ ფორმებს, რომლებმაც ახლა სრულიად ცხადად იჩინა თავი და მოგვცა მომდევნო ორზე მეტ საუკუნის განმავლობაში საშუალო საუკუნეების ხელოვნების პირველი ეტაპი. მე-XI საუკუნის დასაწყისიდან მე-XIV დასაწყისამდე ჩვენ გვაქვს ამ ბარიკადული ხელოვნების მეორე ეტაპი; ამას შეეფარდება აგრეთვე ლიტერატურის ისტორიის მესამე პერიოდის აყვავება, რომელიც იწყება მე-X საუკუნის დამლევს და რომლის უკანასკნელი ნაწარმოებნი ეკუთვნიან მე-XIII საუკუნის ნახევარს. ამნაირად, როგორც პლასტიკურ ხელოვნებათა ისტორიაში, ისე ლიტერატურის ისტორიაში მე-VIII საუკუნე წარმოადგენს სახლვარს, გარდამავალ მომენტს, რომლიდანაც იწყება აყვავების ხანა. ამასთან დამახასიათებელია, რომ ორსვე შემთხვევაში მთელი ეს დრო განიცდევდა მე-X—XI საუკუნეების მიჯნაზე ამ აღყვავების ერთიანი ხანის ორი სხვადასხვა ფორმის შექმნით.

ამის მომდევნო განვითარებაც საერთოდ პარალელურად მიდის. მეოთხე პერიოდი მე-XIII საუკუნის ნახევრიდან, ვიდრე მე-XVI საუკუნემდე არის დრო ლიტერატურული შემოქმედების დაცემისა; პლასტიკურ ხელოვნებათა ისტორიაში ეს დაცემა ნამეტანის თანდათანობით იჩენს თავს მე-XIV საუკუნის ნახევრიდან, ხოლო მე-XVI საუკუნის დასაწყისში თავს იჩენს განსაზღვრულად ახალი ამბლებით, რომელიც შეესაბამება ქართული ლიტერატურის ევრცხლის საუკუნეს მე-XVI საუკუნიდან მე-XVIII საუკუნემდე. ამნაირად, ქართული ხელოვნების დაცემის დრო უფრო მოკლეა, ისე დიდი არაა, როგორც ლიტერატურაში, რომლიდანაც ხელოვნების ამბლები უკანასკნელ ხანას საერთო ტენდენცია აქვს: უცხო, უზთავრესად აღმოსავლეთის ელემენტების და მოტივების შეთვისების ტენდენცია.

ამნაირად, საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების დაპირდაპირება გვიჩვენებს მოვლენათა პარალელურ მსვლელობას, ე. ი. ქართული კულტურის ევოლუცია მთლიანად, ერთიანი პროცესია და მისი მაღალი მხატვრული მიწვევანი როლი წარმოადგენს გაუგებარს და შემთხვევით მოვლენას. პირიქით, ისინი კანონიერებად გაბმული არიან მთლიან ისტორიულ პროცესში და ხელოვნების განვითარების ცალკე დამახასიათებელი განყოფილებანი ლავდებიან სოციალ-ეკონომიური ფორმაციებით, რომელთა სხვაობა ნათლად გვიჩვენებს ქართული ხელოვნების პირვანდელი განვითარების დამოუკიდებლობას ბიზანტიურისაგან. მე-IV საუკუნეში საქართველო პატრიარქალურ-გვაროვნული წყობილების დაშლის პროცესშია და ფეოდალური წყობილებისაკენ მიისწრაფვის. ფეოდალიზაციის პროცესის რამდენიმე მნიშვნელოვანი ეტაპი მას განვლილი აქვს მე-VI ს. დამლევს და მე-VIII ს. დამდეგს, რაც საკმაოდ გარკვევით ევლტურის განვითარებაშია ჩანს. მე-X საუკუნის დამდეგს საქართველო განვითარებულ ფეოდალიზმის ქვეყანას წარმოადგენს, მისი დამახასიათებელი თვისებებით; შემდეგი დროის განმავლობაში ფეოდალიზმი საქართველოში განვლის ევოლუციის საფეხურებს. თუ ჩვენ შევიდარებთ საქართველოს ამ პერიოდის ხელოვნებას ბიზანტიაში არსებულ ხელოვნების განვითარებასთან, დავინახავთ, რომ უკვე შესაძლოა რეალური შედარება და შეფარდება. მაგრამ მაინც შეუდარებლად ნაყოფიერი იქნება შეფარდება დასავლეთ-ევროპის ხელოვნების ევოლუციის საქართველოს ქრონოლოგიურ წინსვლასთან, ეპოქის დაწყებიდან მე-XII საუკუნემდე. ამ ხნიდან კი ჩვენ გვაქვს დავიანება განვითარებაში. ამ ხანებში დასავლეთ ევროპაში იწყება ვადასვლა ახალ სოციალურ წყობილებაზე და მასთან ერთად მხატვრული განვითარებაც ახალ ფორმებს პოულობს. საქართველოში — კი ფეოდალიზმის დაშლის პროცესი თავს იჩენს მხოლოდ მე-XVI საუკუნეში, როცა ხელოვნებასაც ახალი ხასიათი აქვს. მაგრამ აქტუური შემოქმედებითი ელემენტების უქონლობის გამო, ამ ეპოქამ ხელოვნებაშიც მხოლოდ შედარებითი ამბლება მოგვცა. თვითმპყრობელური რუსეთის სახელმწიფოში შესვლის შემდგომ საქართველო კაპიტალიზმის კალაპოტში შედის და ევროპის ოფიციალური ხელოვნების ტიპის არენად იქცევა, რომელიც რუსეთის გზით შემოდის. ამ ხნის განმავლობაში ხელოვნების ორგანული განვითარება საქართველოში შეწყვეტილი და გაუპიროვნებულია.

ლიტერატურა

1. მეგალითური შენობები:

- 1) ლეონ გელმსაეთ-გაბიძე, მანგლისის რაიონი ისტორიულ-არქეოლოგიური თვალსაზრისით (ახალი სკოლისაქენი, № 2—3, მაისი, ტფ. 1924 წ.), 77—79.
- 2) ლეონ გელმსაეთ-გაბიძე, ახალი პრობლემა საქართველოს ისტორიაში (საქართველოში ახლადმოჩენილი „ციკლოპური“ შენობების გამო)—(„მნათობი“, 1925 წ. მარტი), გვ. 214—225.
- 3) Л. М. МЕЛИКСЕТ-БЕКОВ. К Археологии и этнологии Тульской Оссии (Труды ЗНА при Зак. ЦИК-е, сер. I, вып. I: „Юго-Осетия“, Тифлис 1925), с. 258—271.
- 4) ლეონ გელმსაეთ-გაბიძე, მეგალითური შენობები საქართველოში, ალბომითურთ — დამზადებულია დასაბეჭდად.

2. მეგალითური ძეგლები:

- 1) Н. Я. МАРР. Кавказ и памятники духовной культуры. Речь 29, XII. 1911 г. (Изв. ИАН. СПб. 1912), с. 77.
- 2) Н. Я. МАРР. Записка о Кавказском Историко-Археологическом Институте (Изв. РАН. Пгт. 1917), с. 935.
- 3) Н. Я. МАРР. Кавказский культурный мир и Армения (ЖМНП., 1915 июнь), с. 288.
- 4) В. В. БАРТОЛЬД и Я. И. СМЕРНОВ Отзыв о трудах Н. Я. МАРРА по исследованию древностей Ани (Зап. Вост. отд. ИРАрх. Общ., т. XXIII, Пгт. 1916), с. 409—410.
- 5) Н. Я. МАРР. О религиозных верованиях абхазов (Христ. Вост., т. IV, Пгт. 1915), с. 120.
- 6) И. И. МЕЩАНИНОВ. Каменные статуи рыб-вишанов на Кавказе и в Северной Монголии (Зап. Коллегии Востоковедов при Азиатск. Музее РАН, т. I, Ленинград, 1925), сс. 401—409; შედ. იქვე, გვ. 242, 245, 251.
- 7) Я. И. СМЕРНОВ и Н. Я. МАРР. Вишань. С предисловием Н. Я. МАРРА (Том I. Трудов ГАИМК). Лпгт. 1931.
- 8) შედ. აგრეთვე: РОСТОМОВ, Ахалкалакский уезд в археологическом отношении (Сборн. Мат. для Опис. местн. и племен Кавказа. т. XXV, Тифлис 1898), с. 93—94 და Е. ТАКАЙШВИЛИ (Материалы по Археологии Кавказа, изд. гр. П. С. УВАРОВОЙ, т. XII, Москва 1909), с. 28 и рис. 13.

3. პალეოლითი და ნეოლითი:

- 1) Стефан КРУКОВСКИЙ. Пещера Гварджила-кдз в Рвани (Изв. Кавк. Муз., т. X, Тифлис 1916), с. 253—259.
- 2) Стефан КРУКОВСКИЙ. Гварджила-кдз. Палеолит в Грузии. Исследование с 12 табл. (ჰონორაჟია, რომელიც 1917-18 წ. დაწერილია, მაგრამ დღემდე საშუაზაროდ ჯერ დაბეჭდილი არ არის. გეგმების, როგორც თვით ნივთები, „საქართველოს მუზეუმს“).
- 3) А. А. ФЛОРЕНСКИЙ. Стоянка около Шавнабада под Тифлисом (მოხსენება წაკითხულია საქართველოს გეოგრაფიულ საზოგადოებაში 1925 წ.).
- 4) А. А. ПОТАПОВ. К вопросу о путях распространения обсидиановых изделий в каменном веке из Закавказья на Север. Тезисы см. Второй краеведческий съезд Черноморского Побережья в Западном Кавказа. Постановления и Резолюции. Батум 1925, с. 40—41.
- 5) გ. ნიკრამიძე, პალეოლითის ადამიანი დღეის ხერგელში, ტფილისი 1933.

4. ბრინჯაოს და რკინის ხანა:

- 1) VIRCHOW. Das Graeberfeld von Koban im Lande der Osseten im Kaukasus. Berlin 1883.
- 2) Fr. BAYERN. Untersuchungen über die ältesten Gräber und Schatzfunden in Kaukasien. Zeitsch für Ethnol. Supplementband 1885, vgl. Bd. IV, 1872. S. 163—186, 231—248, 268—288; Bd. X, 1878, S. 415—447; Bd. XIV, 1882, Verh. S. 325—355, 471—481, 503—505; Bd. XV, 1883; Verh. S. 203—205, 256—264, 303—306; Bd. XVI, 1884; Verh. S. 125—132.
- 3) Ernst CHANTRE. Recherches anthropologiques dans le Caucase. 4 vol. et atlas in—4°, 1885—1887.
- 4) J. DE MORGAN. Mission scientifique au Caucase. Etudes archéologiques et historiques. 2 vol. Paris, 1889.
- 5) VIRCHOW. Über die culturgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentierten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern, Berlin 1895.
- 6) Труды предварительного Комитета и V-го археологического съезда в Тифлисе. 2 тома. Москва 1879 и 1881.
- 7) Гр. П. С. УВАРОВА. Могильники Северного Кавказа (Мат. по Археол. Кавказа, т. VIII), М. 1900.
- 8) Гр. П. С. УВАРОВА. Каталог Кавказского Музея (Museum Caucasicum, V), Тифлис 1902.
- 9) RÖSSLER. Mitteilungen über Funde, in: Zeitschrift für Ethnologie vom J. 1892 (Bd. 24) an bis 1904 (Bd. 36), vgl. vereinzelte Mitteilungen in späteren Jahrgängen.
- 10) Е. С. ТАКАЙШВИЛИ. Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. II, Тифлис 1905, сс. 79—89; вып. IV, 1913, сс. 167—173.
- 11) Краткий путеводитель по Гос. Российскому Историческому Музею. 3-ье изд., Москва 1923, сс. 59—60, 74—79, 94—95, 124—126 (главн. места).
- 12) Georges SEURE. Notes d'archéologie russe, IX: Tumuli et poteries de l'âge du bronze en Géorgie. Paris 1902 (Extrait du Revue Archéologique).
- 13) WILKE. Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und den unteren Donauländern, in: Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 36, Berlin 1904, SS. 39—104.
- 14) W. BELCK. Die Erfinder der Eisentechnik, in: Zt. f. E., Bd. 39 (Berlin 1907), SS. 334—381, 945—948; Bd. 40 (1908), SS. 45—69, 241—253; Bd. 42 (1910), SS. 15—30.
- 15) J. DECHELETTE. Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine. Paris 1910. Tome II, partie 1.
- 16) J. DECHELETTE. Influences égéenne sur le Caucase, in: Anthropologie, 1910, p. 425 ss.
- 17) ივ. ჯაფარიძე. ქართველი ერის ისტორია, II, ტფილისი 1913, თავი I და II; II, 1928, თავი, პირველი.
- 18) Б. В. ФАРМАКОВСКИЙ. Арханский период в России (Матер. по Арх. России, № 34). СПб. 1914, сс. 15—78.
- 19) E. HERZFELD. Khattische und Khaldische Bronzen, in: Janus. 1921, S. 145 ff.
- 20) HOERNES, Kultur der Urzeit, II. Bronzezeit, 1917 (Sammlung Göschen, № 565).
- 21) А. А. МИЛЕР. Изображения собаки в древностях Кавказа (Изв. Росс. Акад. Ист. Матер. Культуры, т. II), Пб. 1922, сс. 287—324.
- 22) И. И. МЕЩАНИНОВ. Змея и собака на вещевых памятниках Кавказа (Записки Коллегии востоковедов при Азиатском Музее РАН, т. I), Ленинград 1925, сс. 241—256.
- 23) И. И. МЕЩАНИНОВ. Закавказские поясные пряжки. Опыт афетидологического анализа памятников материальной культуры. Махач-Кала 1927.
- 24) И. И. МЕЩАНИНОВ. Ассирийская бусина из Азербайджана. Т. ПАСЕК и Б. ЛАТЫНИН, Ходжаланский курган № II, in: Известия О-ва Исследования и Изучения Азербайджана. Баку 1926 (23 стр.).
- 25) Т. ИВАНОВСКАЯ. Материалы к изучению искусства древнего Кавказа, II. Кавказские бронзовые „поясные“, пряжки, in: Мистецтвознавство. Збірник I. Харків 1928—29, сс. 11—27.
- 26) Franz HANCAR, Einige Gürtelschliessen aus dem Kaukasus. Untersuchung über ihre Stellung innerhalb der Kaukasischen Tierdarstellungen, in: Eurasia Septentrionalis Antiqua, VI, 1931, pp. 146—158.
- 27) Fr. HANCAR. Eine kaukasische Gürtelschnalle aus Bronze im Wiener Völkerkundemuseum. Wien 1931 (in: Wiener Prähistorische Zeitschrift, XVIII), SS. 45—53.
- 28) Fr. HANCAR. Die Nadelformen des prähistorischen Kaukasusgebietes. in: ESA, VII, 1932, pp. 113—182.

- 29) Fr. HANCAR. Kaukasus-Luristan. Züge kultureller Verwandtschaft des prähistorischen Kaukasusgebietes mit dem Alten Orient. in: ESA, IX, 1934, S. 47—112.
- 30) Fr. HANCAR. Der Inhalt eines Kobaner Katakombengrabes im Wiener Völkerkundemuseum. in: Mitt. der Anthr. Ges., Wien, Bd. LXIII, 1933, SS. 34—45.
- 31) Fr. HANCAR. Die Beile aus Koban in der Wiener Sammlung kaukasischer Altertümer, in: Wiener Prähistorische Zeitschrift, Bd. XXI, 1934, SS. 12—44 u. Taf. I—V.
- 32) ROSTOWITZ. L'âge du cuivre dans le Caucase septentrional et les civilisations de Sumer et de l'Egypte protodynastique, in: Rev. Arch., Juillet—Septembre 1920, p. 1—37.
- 33) V. MINORSKI. Transcaucasica, in: Journ. Asiat., décembre 1930.
- 34) ბ. ნოშაძე, ზემაქალის სამარე, in: საქ. მეზ. მოამბე, VI, 1931, გვ. 139—228.
- 35) ბ. ნოშაძე, კარსის ზევის სასაფლაო. (საქ. მეზ. შრომები, I), ტფ. 1926 (28 გვ.)
- 36) G. NIORADZE, Der Verwahrfund von Kvemo-Sasirethi, in: ESA VII (1932), SS. 82—97.
- 37) ს. შაველაშვილი, ფლავიანის უძველესი ევროპული, in: საქ. მეზ. მოამბე, V, 1930, გვ. 223—240.
- 38) H. HUBERT. De quelques objets de bronze trouvés à Byblos, in: Syria, t. VI, 1925, p. 16—29.
- 39) А. П. КАЛИТИНСКИЙ. К вопросу о некоторых формах двуластинчатых фибул из России, in: Seminarium Kondakovianum, t. II, 1928, pp. 277—310 (табл. XXXI—XLI).
- 40) Stefan PRZEWORKSI, Znaleziisko Kruhowieckie, in: Swiatowit, t. XIII, Warszawa 1929. pp. 32—68.
- 41) A. M. TALLGREN, Etudes sur le Caucase du nord, in: ESA, IV, 1929.
- 42) A. M. TALLGREN, Caucasian monuments, in: ESA, V, Helsinki 1930, pp. 103—182.
- 43) А. А. ЗАХАРОВ, Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир. Несколько археологических параллелей. in: РАИОН, Труды Секции Археологии, 3, сс. 33—45 и табл. II.
- 44) O. G. von. WESENDONK, Fenstergefäße im Kaukasus, in: Prähistorische Zeitschrift, Bd. XVIII, 1927, SS. 301 ff.
- 45) J. de MORGAN, La Préhistoire Orientale. t. III. Asie antérieure. Paris 1927.
- 46) Я. И. СМЕРНОВ, Ахалгорийский клад. Посмертное издание (Музея Грузии). Тифлис 1934.
- 47) ROSTOVITZ. Bronze Belt-Clasps and Pendants from the Northern Caucasus. Bullet. of the Metropolitan Museum of Art, 1922.
- 48) Fr. HANCAR. Zum Problem des «kaukasischen» Tierstiles (Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens. Bd. IX), 1935, S. 3—34.
- 49) St. PRZEWORKSI. Kaukasische Bronzefiguren in polnischen Sammlungen und ihre syrischen Parallelen. Kond. IV, 1931, p. 231—235).
- 50) Fr. HANCAR, Probleme des kaukasischen Tierstiles, in: Mitt der Anthr. Ges., Wien, Bd. LXV, 1935, S 276—294 u. 8 Taf.

5. ჩვენს გრას ქართველი ზეღუფების ისტორიისთვის დამხმარე ლიტერატურა:

ა. მასალები.

- 1) Fr. DUBOIS DE MONTPEREUX, Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkazes, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée, t. I—VI avec un atlas, Paris 1839—1843.
- 2) П. А. ЮСЕЛИАНИ, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис 1866.
- 3) П. А. ЮСЕЛИАНИ, Описание города Думета (Зап. Кавк. о. Рус. Геогр. Общ., вып. V), Тифлис 1860.
- 4) П. А. ЮСЕЛИАНИ, Города существующие и существовавшие в Грузии. Тифлис 1844.
- 5) П. А. ЮСЕЛИАНИ, Шиагвмская пустыня. Тифлис 1845.
- 6) П. А. ЮСЕЛИАНИ, Путевые записки по Кахетии, Тифлис 1846.
- 7) BROSSET, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie. Avec un Atlas. SPbs 1851.
- 8) J. BARTHOLOMAEI. Lettres numismatiques et archéologiques. SPbg 1859.
- 9) Дм. БАКРАДЗЕ. Кавказ в древних памятниках христианства. Тифлис 1875.
- 10) Дм. БАКРАДЗЕ. Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре. СПб. 1878.
- 11) Д. ГРИММ. Памятники архитектуры в Грузии и Армении. СПб. 1864.
- 12) Prince Gr. SAGARINE. Le Caucase pittoresque, Paris 1845—1857.
- 13) НОРЕВ, Чертежи обмеров (Русские Древности, И. ТОЛСТОГО и Н. КОНДАКОВА, вып. IV. СПб. 1891).
- 14) М. ПАВЛИНОВ. Христ. памятники (Мат. по Арх. Кавк., вып. III). М. 1893.
- 15) Гр. П. С. УВАРОВА. Христ. памятники. (МАК. IV). М. 1894.
- 16) А. С. ХАХАНОВ, Г. ЦЕРЕТЕЛИ, Г. САДЗАГЕЛОВ-ИВЕРИЕЛИ. Христ. памятники (МАК, т. VII), М. 1898.



- 17) Гр. П. С. УВАРОВА, Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию (МАК, т. X) 1904.
- 18) Е. ТАКАЙШВИЛИ, Христ. памятники (МАК, т. XII), М. 1909.
- 19) Е. ТАКАЙШВИЛИ, Археологические экскурсии, разыскания и заметки. Вып. I—V, Тифлис 1905—1915.
- 20) ე. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი I და II, ტფილისი, 1907, 1914.
- 21) Е. ТАКАЙШВИЛИ, Древности Тквирской, Суджунской и Гулекарской цц, Христ. Вост.; т. IV, V, VI, Пг. 1916—1920.
- 22) Е. ТАКАЙШВИЛИ, Церкви и церковные древности в Мегрелии. Церковь в Ване в Имеретии, и ее древности (Изв. КИАИ, т. II, Тифл., 1927, сс. 69—85 и 86—110).
- 23) Н. Я. МАРР, Дневник поездки в Пшаветию и Кларджетию (Тексты и разыскания по арх.-груз. филологии, книга VII), СПб. 1911.
- 24) ქართული ზღოთმოძღვრების აღბოძი. შედგენილია ე. თაყაიშვილიმ მიერ. ტფილ. უნივ. გამოცემა. 1924. წელს. კატალოგი ძველი ქართული ზღოთმოძღვრების გამოფენისა. ტფილისი 1920 (ან რუსულად: Указатель выставки древне-грузинской архитектуры. Составил Д. П. ГОРДЕЕВ. Тифлис, 1920) და „ქვენი შეცნობება“, II წელს. № 2 (14), ტფილისი, 1924, გვ. 140—142.
- 25) Центральнокупольные культовые здания в Промии и Атини. Альбом чертежей М. Г. КАЛАШНИКОВА. Изд. КИАИ. Тифлис 1928.
- 26) Д. А. КИПИЦДЗЕ, О росписи большого храмового пещерного сооружения Вардзии. Извлечение из черновых материалов, изд. н. ред., с прим. и предислов. Д. П. ГОРДЕЕВА (Изв. КИАИ, т. III, Тифлис 1925, сс. 87—96).
- 27) შალვა ამირანაშვილი. უბისი, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის. ტფილისი, 1929.
- 28) Н. И. ТОЛМАЧЕВСКАЯ, Фрески древней Грузии, Тифлис 1931.
- 29) გ. ბოგორიძე, რატის ისტორიულა ძეგლები, in: საქ. მუზეუმის მოამბე, ტ. V, VII და VIII.
- 30) Н. КОНДАКОВ и Д. БАКРАДЗЕ, Опись древностей в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб. 1891.
- 31) თ. შოკლანიძე, ქრონიკები და სხვა მასალა, წ. I და II, ტფილისი 1893, 1897.
- 32) Bibliographie analytique des oeuvres de M. BROSET. SPbg. 1857.

გამოცელები და კომპენდიუმები.

- 1) C. SCHNAASE, Geschichte der bildenden Künste, Bd. III, 2. Aufl. 1864.
- 2) Н. П. КОНДАКОВ, Древняя архитектура Грузии. М. 1876 (отд. отт. из „Древностей. Труды Москов. Арх. Общ.“).
- 3) А. А. АВДЕЕВ, О планах церквей Грузии и Армении и их отношении к планам церквей византийских (Труды V-го арх. съезда в Тифлисе. М. 1887), с. 193—195 и табл.
- 4) A. BAUMSTARK, Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzesklosters bei Jerusalem. (Orientierung Überblick); in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, S. 771—784.
- 5) Н. А. ОРБЕЛИ, Грузинское искусство. (Новый Энцикл. Словарь, т. III).
- 6) C. BAYET, L'art byzantin. Paris (Picard), s. a., pp. 282—286.
- 7) ВЕРМАН, История искусства всех времен и народов. Пер. с немецкого. СПб. т. II, сс. 95—97, и 168—169.
- 8) FERGUSSON, History of the architecture. Third edition by Phené SPIERS. London 1893, Vol. I, pp. 466—480.
- 9) Aug: CHOISY, Histoire d'architecture. т. II, Paris (1899).
- 10) Ch. DIEHL, Manuel d'art byzantin, Paris, 1910, pp. 315—319, 441—447, 553—554, 651—657. (2-me éd. 1925, 1926).
- 11) François BENOIT, Architecture. L'orient médiéval et moderne. (Manuels d'histoire de l'art) Paris (Laurens) 1912, pp. 82—96.
- 12) Oskar WULFF, Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft). Bände I—II, Berlin 1914.
- 13) O. M. DALTON. Byzantine art and archaeology. Oxford 1911.
- 14) O. M. DALTON. East christian art. Oxford 1925.
- 15) Th. KLUGE, Versuch einer systematischen Darstellung der altgeorgischen (grusinischen) Kirchenbauten. Berlin 1918 (Diss.).

16) О. И. ШМИТ. Заметки о поздние-византийских храмовых росписях (Визант. Врем. 1915—17), с. 62—126; შავდ. ზეი კრიტიკა: Хр. Восток, т. VI, 1917, с. 98—106.

17) Д. В. АЙНАЛОВ. Византийская живопись XIV века (Записки Классич. Отдел. Рус. Арх. Общ., т. IX), 1917.

18) შ ანონანაშვილი. ხონის ეკლესიის წმიდა გიორგის ხატი (საისტორიო მონამბე, წიგნი II, ტფ. 1924, გვ. 136—151).

19) L. MACULEVIC. Monuments disparus de Djoumati, in: Byzantion, t. II, Paris 1926, pp. 77—108.

20) Д. ГОРДЕЕВ. К вопросу о расгруппировании эмалей Хахульского склади, in: Мистецтвознаство, I, Харків 1928—1929, сс. 147—165 и табл.

21) Р. ШМЕРЛИНГ. Оправы камней на памятниках чеканки бывшего Музея Древне-Грузинского искусства, in: საქ. მუზეუმის მონამბე, ტ. VIII (1935), გვ. 349—360 და ტაბ. XXII—XXIII.

22) Д. ГОРДЕЕВ. Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сюнского древнехранилища в Тифлисе. Журн. АРС, Тифлисе 1918, № 2—3, сс. 81—102 и табл. I—V.

23) К. БЕРЛАДНА. Памятка грузинского образотворного гашування XVII вѣку, Схидний Світ, 1928 г.

24) J. BALTRUSAITIS, Art Sumérien, Art roman. Paris, E. Leroux, 1934. Chap. VI.

25) Jurgis BALTRUSAITIS. Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Paris, Leroux, 1929.

26) Gabriel MILLET, L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916.

27) J. STRZYGOWSKI. Die Baukunst der Armenier und Europa. 2 Bände. Wien 1918; შავდ. ზეი წერტილი: Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte (Eine kritische Würdigung Josef Strzygowskis „Die Baukunst der Armenier und Europa“, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, XV. Jahrgang, Heft 7—9, Leipzig 1922, S. 217—237.

28) ГАИМК. Бюро по делам аспирантов. Сборник I. Лгр. 1929—статья Г. Ф. КОРЗУХИНА-ВОРОНИНА, Разъясн в сложении архитектурных форм XII—XIII веков (с. 69—82).

29) J. PUIG I CADAFALCH (Barcelona). Un détail de construction oriental dans le premier art roman, in: Byz. Zt., Bd. 30, 1929—30, pp. 540—547.

30) G. BALS, Influences arméniennes et Géorgiennes sur l'architecture roumaine. (Comission des Monuments historiques de Roumanie) Valenii-de-Munte 1931.

31) N. BRUNOV, Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst, in: Byz. Zt., Bd. XXVII, 1929, S. 63—93.

32) ივ. ჯავახიშვილი. К вопросу о времени построения грузинского храма в Атене по вновь обнаруженным эпитафиям. in: Хр. Вост., т. I, 1917, сс. 277—297.

33) ივ. ჯავახიშვილი. Термины искусства и главные сведения о памятниках искусства и матер. культуры в древнегрузинской литературе, in: Хр. Вост., т. III, СПб. 1914, сс. 17—31.

34) Известия Кавказского Историко-Археологического Института. Том I, 1923; т. II. Лгр. 1927; т. III, Тифлисе 1925 и т. IV, Тифлисе 1926.

35) გიორგი ჩუბინაშვილი. წერილები: ტფილისის უნივერსიტეტის მონამბე-ში, ტ. II, III, V, VI და XI; Христ. Восток (изд. Р. Акад. Наук; Пгр.), т. IV, V, VI, 1915—1917; საქართველოს მუზეუმის მონამბე, ტ. I (1922), VI (1931), VIII (1934); ვაჟა-ფშაველას, 1924, № 3-4; არილი (პროფ. ივ. ჯავახიშვილისადმი მიძღვნილი კრებული), ტფ. 1925; Byzantinische Zeitschrift, Bd. XXVIII (1928), XXIX (1929); Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 64 (1930); Osteuropa, V Jg., 1930, № 11—12.

36) Georgische Kunst (Ihre Entwicklung vom 4—18. Jh. Architektur, Silbertreibikonen, Wand, Nadel- und Miniaturmalerei.) Ausstellung der Deut. Gesellschaft zum Studium Osteuropas und des Volksbildungskommissariats der S. S. R. Georgien in Berlin, Köln, Leipzig und München. Juli—Oktober 1930 (Mit Vorworten von Dr. Schmidt-Ott, Staatsminister, und von D. Kandelaki, ehem. Volksbildungskommissar der SSR Georgien). Berlin, Osteuropa-Verlag, 1930. 48 SS. und 16 Abb.

37) Georg. TSCHUBINASCHWILL. Georgische Baukunst. Band II: Die Kirche in Zromi und ihr Mosaik. Tiflis 1931 (mit 66 Tafeln).

ძველი ქართული სელოვების
ისტორია

ქრისტიანობა ეს იყო თავისი ეთიკური ხასიათით სრულიად ახალი რელიგიური მოძღვრება, რომელიც გავრცელდა მაშინდელ მსოფლიოს სხადასხვა ქვეყნებში. ახალმა მოძღვრებამ მოიცვა მოსახლეობის ისეთი ფართო წრეები, რომ ხელისუფლებამ ბევრს ქვეყანაში პოლიტიკურად საჭიროდ სცნო. ქრისტეს სარწმუნოების სახელმწიფოს ოფიციალურ სარწმუნოებად გამოცხადება. როგორც ცნობილია, ასეთ ფაქტებს ადგილი ჰქონდა მე-III საუკუნიდან, ხოლო მე-IV საუკუნის დასაწყისს, როდესაც ქრისტიანობა აღიარებულ იქმნა რომის იმპერიის, ე. ი. მაშინდელი დროის მსოფლიო მონარქიის ოფიციალურ სარწმუნოებად, ქრისტიანობამ საბოლოოდ მოიპოვა ახალი შესაძლოებანი თავისი განვითარებისათვის. მორწმუნეთა მცირერიცხოვან, ხშირად მალულად მაცხოვრებელ ცალკე ჯგუფების ვიწრო მოთხოვნილებამ დაუთმო ადგილი საეკლესიო მექანიზმის რთული იერარქიული აპარატის ბუნებრივად დამზადებულ, სახელმწიფოს მასშტაბით დამუშავებულ მოთხოვნებს. ამნაირად, პლასტიკური ხელოვნების ყველა დარგს დაეკისრა საერთო ამოცანა თავის შეძლების ფარგლებში, თავის საშუალებით პასუხი გაეცათ იმ რელიგიური მოძღვრების მოთხოვნებზე, რომლებმაც მოიცვა ადამიანისა და საზოგადოების ცხოვრების ყოველი მხარე.

ქრისტიანობა გავრცელდა სხვადასხვა სახელმწიფოში, რომელთაც ჰქონდათ სხვადასხვანაირი ძველი კულტურა, მაგრამ მისი შინაგანი ორგანიზაცია მაინც არ იყო შეზღუდული საზღვრებით, პირიქით, მას ჰქონდა ტენდენცია ანგარიში არ გაეწია მათთვის. ამას, როგორც ნათქვამი იყო. ნამეტნავად ხელს უწყობდა მისი ცნობა რომის იმპერიის მიერ, რომელსაც ემორჩილებოდა მრავალი სხვადასხვა ერი და სახელმწიფო. ამ უკანასკნელთ აქვთ არსებითი მნიშვნელობა ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების პირველდაწყებით ეტაპების გასაცემად: ქრისტიანული ხელოვნება გავრთიანებული იყო საერთო სულიერი შინაარსით, ახალი ეთიკური და რელიგიური მოთხოვნებით, მაგრამ სხვადასხვა ქვეყანაში მას ჰქონდა სხვადასხვა ტრადიცია და სხვადასხვა პირობები თავისი განვითარებისათვის.

ეს მოვლენა აყენებდა და აყენებს ძველი ქრისტიანული და აგრეთვე, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიის დამწერს მეტისმეტად ძმომე მდგომარეობაში: თითქმის გამოუვალ წინააღმდეგობაში, როდესაც იგი შეეცდებოდა დახატოს ამ მოძღვრების შინაგანი თანდათან განვითარების სრულიად მთლიანი, მწყობრი, ერთიანი სურათი მისი გავრცელების მთელ სივრცეზე, რადგან ყოველად შეუძლებელია ქრისტიანობის დროს ხელოვნების ნაწარმოებთა რომსა და მცირე აზიაში, აფრიკასა და ირანში, კონსტანტინეპოლსა და საქართველოში და სხვაგან ფორმალური და სტილისტური მხრით მოფუძენილი მათი შექმნის ერთნაირი ზოგადი გამოსავალი ფორმები. პირიქით, მიუხედავად კულტურულ ღირებულებათა ფართო გაცვლა-გამოცვლისა, რომელიც ახასიათებს ქრისტიანობის პირვანდელ ხანას, მიუხედავად მხატვრული შემოქმედების საზოგადო ხელმძღვანელი იდეების სრული ერთობისა (ფორმალობისა და შინაარსის მხრივ), მათი

გამოვლენის კონკრეტული ფორმები, ისე როგორც ახლანდელ კულტურულ ქვეყნებში, მაშინვე სრულიად სხვადასხვანაირია და ცხადად ტიპური. ეს აიხსნება საერთოდ მაღალი ხარისხით კულტურისა, რომელიც, როგორც ცნობილია, რეალურად ხორციელდება ამა თუ იმ ეროვნულ ფორმებში. ამიტომ ნამდვილად ნაყოფიერი იქნება ისეთი ისტორიის დაწერა, რომელიც თავის შეგნებულ ამოცანად ისახავს—მთელი მაშინდელი კულტურული მსოფლიოს მხატვრული პრობლემების მოძრაობის საერთო ფონზე გამოავლინოს ცალკე ეროვნული მხატვრული ტიპები და განსაზღვროს ადგილი, რომელიც უჭირავს ყოველ ამ ინდივიდუალობას ხელოვნების განვითარების საერთო პროცესში.

საქართველო ეკუთვნის იმ სახელმწიფოთა რიცხვს, რომელთაც ადრე აღიარეს ქრისტიანული სარწმუნოება თავიანთ სახელმწიფო სარწმუნოებად. მართო ეს ფაქტი თავისთავად ცხადად ლაღდება ქართველი ხალხის კულტურის სიმაღლისა და გარკვეული ხასიათის სასარგებლოდ იმ ხანაში. მაგრამ ამის დასამტკიცებლად ჩვენა გვაქვს სხვა ნაირნაირი საბუთებიც, მათ შორის პლასტიკური ხელოვნების დარგშიაც. სწორედ პლასტიკური ხელოვნების ძეგლებზე, რომლებიც მისდევენ ერთმანეთს მე-IV საუკუნიდან დაწყებული მწყობრი განუწყვეტელი ჯაჭვივით, ჩვენ შეგვიძლია დავრწმუნდეთ ქართველი ხალხის კულტურული შემოქმედების ძალასა და სიცხოველეში; უეჭველია ამ დარგში უფრო მცირედ, ვიდრე მაგალითად ლიტერატურაში, უნდა იჩინა (და იჩინა კიდევ) ქრისტიანული აზროვნების და კულტურის ამა თუ იმ ცენტრების გავლენას. მაგრამ, უეჭველია, თავისი ინდივიდუალობის გამოჩენის ობიექტური პირობების გარდა, ქართველ ხალხს ჰქონდა სპეციალური მიდრეკილება, სპეციალური ნიჭი სწორედ ხელოვნების დარგში: ამ სუბიექტური პირობის გარეშე შეუძლებელი იყო ის რაოდენობით და ღირსებით კოლოსალური ნაყოფიერება ხუროთმოძღვრებაში, პლასტიკასა და მხატვრობაში, რომელიც განავითარა და გამოავლინა საქართველომ.

თავი 1

ძველი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანა

1. მ-IV საუკუნის ხელოვნება

მეოთხე საუკუნის პირველ ნახევარში აღმოსავლეთ საქართველოში, რომელსაც ძველს საბერძნეთში იცნობდნენ ივერიის სახელით, ქრისტიანობა ცნობილ იქნა სახელმწიფო სარწმუნოებად. ამან უტევს ორი შედეგი იქონია სარწმუნოების დარგში. ერთის მხრით, ერთი, თავის ფსიქოლოგიის არსით, ჯერ კიდევ მაგიური სარწმუნოების ფორმიდან, საჭირო იყო გადასვლა მეორე წმინდა „ეთიკური“ სარწმუნოების ფორმაზე. მეორე მხრით, უნდა მოწესრიგებულიყო, მოგვარებულიყო ახალი სარწმუნოების მიერ ძველი სარწმუნოების ელემენტების, ნაწილების ასიმილაციის, შეთვისების პროცესი. ეს ორმაგი პროცესი ბუნებრივად დააჩნდა ხელოვნების განვითარების პროცესსაც.

ქრონიკებში შენახულია რამდენიმე ნაწყვეტი ისეთი აღწერისა, რომელნიც უცილობლად მოთხრობილი ამბების დროსვეა დაწერილი და რომელნიც დაცულია მრავალს, შემდეგ მიწერილსა და მთლიანად გადამუშავებულ ადგილებს შორის. ასეთ ნაწყვეტებად მე მიმაჩნია რამდენიმე ფრაზა ეგრეთწოდებულ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს (IX საუკუნისა) ქრონიკიდან — იმ მიზრით მეფის წერილ-ანდერძიდან, რომელსაც ისტორიული გარდმოცემა აწერს ქრისტიანობის სახელმწიფო სარწმუნოებად გამოცხადებას საქართველოში. ამ ფრაზებში ცხადად, სრულის უცქელობით გამოიხატა მორწმუნის მაგიური ფსიქოლოგია, რომელიც აიძულებს მას შიშით მიუახლოვდეს ეკლესიას, ახალი ღმერთის მსახურების ადგილს; კვირაობით ეკლესიაში შედიოდნენ გალობით მხოლოდ მღვდლები¹. საჭირო იყო ჯერ ფსიქოლოგიის გარდაქმნა, რაც, რასაკვირველია, ერთბაშად არ მოხდებოდა, მაგრამ ამასთან ერთად იგივე ცნობები უცილობლად მოწმობენ, რომ საქართველოში პირველად აშენებული ეკლესიები მცირე ზომისა იყო, რაც, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, საესე-ბით მტკიცდება შენახული ძეგლებით.

მეორე მხრით ქრისტიანები აშენებდნენ თავიანთ სალოცავებს იმ ადგილებში, რომელნიც ძველთაგანვე ხალხს წმიდა ადგილად მიაჩნდა; ასეთი ადგილების წმიდა, ნაკურთხ ხეებს ქრისტიანები ხშირად ეკლესიების საშენებლად. ამნაირად ძველ ადგილებს თავისთვის იყენებდა ახალი სარწმუნოება, ხოლო ძველი რწმენა ემყებოდა ახალი რწმენის სისტემაში. პირდაპირი ისტორიული

¹ E. Такайшвили, Описание Рукописей Общества Распространения Грамотности. Том II, Тифлис 1906 — 1912, с. 801 — 802: «და [ყოვლად] ვერ ვიკადრებდი კართა მისთა განხუშად თჳნიერ, ზოლო დღესა კრიაკესა; არც შეხლად ვინ იკადრებდა თჳნიერ მღვდელთასა, რომელნი გალობედ მას შინა; რამეთუ შიში დიდი დაცემულ იყო ყოველსა ზედა კაცსა სეტყისა მიგან ცხოველისა».

ცნობების გარდა, რომელიც ასწერენ ამას, როგორც მაგალითად, მოთხრობა მცხეთის ცხოვლის¹ ტაძრის აშენების შესახებ დიდი ნეძვის აღვილას, ანუ ჯვარის აღმართვა მცხეთის პირდაპირ გორაზე, ამავე ფაქტს მოწმობს ზოგიერთი ადგილის სახელწოდება, მაგალ., ჭყონდიდი („დიდი მუხა“) სამეგრელოში, ან რკონი ქართლში და სხვ.

ტაძრის პირვანდელი შენობები, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, მეტად მცირე ტანისანი იყვნენ და მალე მათ ნაცვლად ან სხვები ააგეს, ან გადააკეთეს; ამიტომ ასე ცოტაა დარჩენილი ეს პირვანდელი ტაძრები.

წყრილობითი წყაროები მოგვითხრობენ თავდაპირველად ეკლესიების აშენებას მცხეთაში. პირველი ეკლესია, აშკარად აშენებული საქართველოში, დაწყებული იყო ნინოს ჩვენებით ახლად-მოქცეულ მირიან-მეფის მიერ იმ ადგილას, სადაც ახლანდელი მცხეთის ტაძარი დგას. მატანე, სხვათა შორის, აღნიშნავს, ვითომ ეს ეკლესია აშენებული იყო ხისაგან. არსებული წყაროები, თითქო, გვაძლევს მასალას იმის დასადგენად, თუ ლიტერატურულის გზით როგორ წარმოდგა და შეიქნა ეს განმარტება². დამახასიათებელია ყოველ შემთხვევაში, რომ არც ერთ შემდეგ ეკლესიაზე მსგავსი არაფერია ნაშრობი. ამიტომ აქ არ შევუდგები ისტორიულ ცნობათა დეტალურ ანალიზს, მხოლოდ საჭიროდ ვთვლი აღნიშნო იმ ცნობის მცდარობა, ვითომ პირველი ეკლესია საქართველოში აშენებულიყოს ხის მასალისაგან.

მირიან-მეფის დროსვე, რომელსაც ქართული ისტორიული გარდმოცემა აწერს ქრისტიანობის სახელმწიფო სარწმუნოებად აღიარებას, აშენებული იყო ეკლესიები ერუშეთსა (მესხეთს) და მანგლისში. აქ შეინახეს კონსტანტინეპოლიდან მოტანილი რელიკვიები, სახელდობრ ლურსმნები და „ფერხთა ფიცარი“ ჯვარისა³. მანგლისის ეკლესია უძღვნეს ცხოველყოფელ ჯვარს და მისი ამალღების-აღმოჩენის ხსოვნას, საიდანაც, გვგონია, წარმოდგა მისი სახელი „მანგლისის ჯვარი“. ამ ტაძარმა და აგრეთვე მცხეთის პირდაპირ გორაზე აღმართულმა ჯვარმა უცებ დიდი სახელი გაითქვეს და მათ სალოცავად მოდიოდნენ სომხეთის მცხოვრებნიც⁴. მერვე მირიანმა ააშენა მცხეთაში ყოველდღიური ღოცისთვის მეორე ზემო ეკლესია; მანვე ააშენა წმ. ნინოს დაკრძალვის ადგილას ახლანდელ სოფ. ზოდბეს (კახეთში) ახლო ეკლესია „ფრიად დიდი“ და შეამკო „იგი ყოვლითა სამკაულითა“⁵.

მირიანის მომდევნო მეფეებიც აშენებდნენ აგრეთვე ეკლესიებს, რომელთაგან ქრონიკები იხსენიებენ წილკნის ტაძარს, აშენებულს მირიანის შემდეგი ბაქურ მეფის მიერ⁶. ინტერესმოკლებული არაა მემატანეს მიერ ნაშრობი დეტალი, რომ აშენება ხუთ წელიწადს გაგრძელდაო. ბაქურის ძმის თრდატის დროს შენდება ეკლესია ნეკრესსა და რუსთავში (კახეთი)⁷, ხოლო ბაქურის ვაჟიშვილის მირდატის დროს შენდება ეკლესია თუხარისის ციხეში „რამეთუ კეცსა კლარჯეთისასა არა იყო ეკლესია“ და განაგრძობენ ეკლესიების აშენებას ერუშეთსა და წუნდაში⁸. მერე პეტრე ქართველის, მაჟუმის ეპისკოპოსის (პალესტინაში) მამის ვარაზ-ბაქურის დროს ნახსენებია, რომ აღაშენეს აზნაურთა ეკლესიაა გიორგი წმიდისაა მცხეთასა⁹. აი ის ლიტერატურული ცნობები, რომლებიც მოგვითხრობენ IV საუკუნის შენობების ამბავს. ამ შემთხვევითი წერილობითი ცნობებიდანაც კი ვხედავთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა ნაწილში, სახელდობრ, ქართლსა, კახეთსა და მესხეთში, ყველგან აშენებენ ტაძრებს.

¹ შატერდის „მოქცევა ქართლისაჲს ქრონიკაჲში (X საუკუნის ხელნაწერი) ამ ეკლესიის მასალაზე არაფერია ნათქვამი. (Опис., II, 712).

² Опис., II 714.

³ ივ. ჯავახიშვილი, История церковного разрыва между Грузией и Арменией в начале VII века (Изв. Акад. Наук, СПб. 1908, № 6), с. 512, 513, 536.

⁴ Опис., II, 803 — 804 (ქელიშის ხელნაწერი).

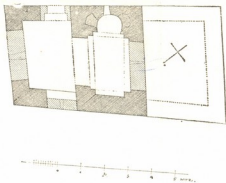
⁵ Опис., II, 720 და ქართლის-ცხოვრ. მართამ დდუ., გვ. 112 (* 287).

⁶ Опис., II, 720, შეად. მს. დდუ. კ.-ცხ., გვ. 115 (* 292).

⁷ კ. ცხ. მს. დდუ., გვ. 112 — 113 (* 287).

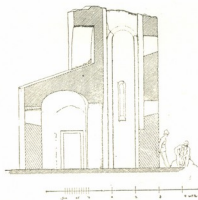
⁸ Опис., II 720 (ქელიშის ხელნაწერის თანახმად; შატერდის ხელნაწერში-კი ტექსტი გაუფუჭებულია).

ყველა აქ ნახსენებ შენობათაგან ჩვენ შესაძლებლად ეთელით მივაკუთვნით ხსენებულ ნაგებობას ნეკრესის მონასტრის ერაერთი ეკლესია კახეთში, რომელიც თუმცა სრულად არა, მაგრამ მაინც საკმაოდაა შენახული. ეს სრულიად თავისებური შენობაა როგორც ზოგადი ფორმითა და ზომით, ისე დეტალებით. საინტერესოა, რომ ორიენტაციის მხრივ იგი ანგარიშს არ უწყევს იმ კანონიკურ მიმართულებას აღმოსავლეთისკენ, რომელიც მხოლოდ უფრო გვიან დამყარდა. თავისი გეგმით, იგი გაყოფილია სამ ნაწილად, ბაზილიკური გეგმის სამ ნაწილად, რომელნიც შეერთებული იყვნენ ერთმანეთთან თაღების მალეებით. შუალა ნავის სივრცე უდრის მხოლოდ 4-ზე მეტ კვ. მეტრს, ამასთან ეს სივრცე ბევრად ნაკლებია გვერდის ნაწილის სივრცეზე, რადგან თუმცა ეს ნავის სივრცით მათი თანასწორია, მაგრამ ვიწროა. მათზე შუალა ნავი ორჯერ მაღალია გვერდის ნაწილებზე, თანაც მეტისმეტად ვიწროა; ამიტომ იგი ვაკონებთ კოშკს. ეკლესიას შესავლები ჰქონდა გვერდის ნაწილებიდან, რომელთაც ყოველ სამ მხარეზე, ე. ი. აღმოსავლეთით, დასავლეთით და ჩრდილოეთით (ანუ სამხრეთით) ჰქონდათ ფართო თალიანი შესავლები, რომლების წყალობითაც ოთხსავე მხარეს ღია ადგილი ჰქონდათ. მირიან მეფის წვრილის შენიშვნა, მორწმუნეთ ეშინოდათ ეკლესიაში შესვლისა და ეკლესიაში შედიოდნენ მხოლოდ მღვდლები — ჰპოებს, მგონი, აქ რეალურ ილუსტრაციას: წირვაზე დასწრება, მოსმენა და თვით ნახევა შეიძლებოდა შიგ ტაძარში შეუსვლელობით, საესვებით გასაგები ხდება ტაძრის მცირე ზომა; გასაგები ეკლესიიდან დასავლეთისკენ, თუმცა რეალურად მათზე გავლა

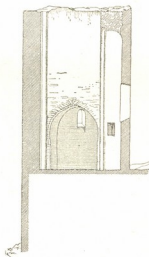


სურ. 1. ნეკრესი. გეგმა.

შეუძლებელი იყო, რადგან აქ არის ვერტიკალური კედელი $3\frac{1}{2}$ მეტრის სიმაღლით. დამახასიათებელია, რომ თაღები ამ შენობაში ნალისებურია მსუბუქი ტეხილებით ქარგირებისაგან, რომლების შეწყობითაც აშენებდნენ და დღეაღამაშ ასხამდნენ თაღებს. ასეთ-სავე ნალისებურ თაღებს ამთავრებს ეკლესიის საკურთხევლის ფანჯარაც. დარჩენილი გვერდის ნავი დახურულია ცილინდრული თალით, ხოლო ბანი დახურულია რამდენიმე შრედ გათხლედი შიფერის ფილებით. დასასრულ, უნდა მოვიხსენიოთ, რომ ეკლესიის ქვეშ დატანებულია აკლდამა, რომელიც ერთნაირ პოსტამენტს წარმოადგენს მიწილი შენობისთვის.



სურ. 2. ნეკრესი. განაკეთი სივრცეზე.



სურ. 3. ნეკრესი. განაკეთი სივრცეზე.

ასეთია ეს პატარა ბაზილიკა ნეკრესის მონასტრისა. ჩვენ ბაზილიკას ვეძებთ მას, რადგან მასში ვხედავთ მაინც სამი ნავის ნასახს, რომელთაგან შუალა ამაღლებულია¹; თუმცა სრულიად

¹ იხ. ბაზილიკის რესტავრაცია (სურ. 2).

სხენარი ფორმას, ისეთს, რომელიც ანგარიშს არ უწევს ბაზილიკურ ფორმებს, წარმოადგენს სფერების უქონლობა ნაგებობის შორის. ამ შენობას რომ ვიხილავთ, ძალუნებურად გვაგონდება მე-IV საუკუნის ისტორიკოს რუფინის მოთხრობა ივერიის ქრისტიანობაზე მოქცევის შესახებ, სადაც ნათქვამია, რომ ტყვე-ქალმა (ნინომ) წინადადება მისცა, აეშენებინათ ეკლესია, და ასწერა



სურ. 4. ნეკრესის ბაზილიკის რესტავრაცია.

შისი ფორმებითი (formamque describit)¹. მართლაც და, აქ ცოტა რამ აღებულია ბაზილიკური ეკლესიების ზოგადი ფორმებიდან, მაგრამ იმდენივე გაკეთებულია თავისითაც. „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ქრონიკის ცნობით, ეს ეკლესია აშენებულია ბაკურის ძმის, მირიანის შვილიშვილის თრდატ-მეფისა და საქართველოს მთავარ-ეპისკოპოზის იობის დროს, რომელიც წინათ იყო

¹ შედარე „მოქცევაჲ ქართლისა“.

დიკანად სომხეთის კათალიკოზის ნერსეს I პართელთან (353—373). ეს სინქრონიზმი ვეიხენდელის მიერ მომზადებული „ქრონოლოგია“ (1895) წიგნის მე-IV საუკუნის მესამე მეთხევში¹.

ამ ნეკრესის მონასტრის უძველესი ბაზილიკის გარდა შესაძლებლად მიმაჩნია, ქრონიკაში მოხსენიებული „ფრიად დიდი“ ეკლესია, აშენებული „წმ. ნინოს“ დეკრძალის ადგილას ბოდბეში, შენახული იყო დღევანდლამდე. მე ვფიქრობ, ეს არის ნაწილი მონასტრის უფრო გვიანი დროის სამნავიანი ბაზილიკისა, მიშენებული ამ ძველ პატარა ეკლესიასთან, რომელსაც სივრცე, არა მგონია, 4—5 კვად. მეტრზე მეტი ჰქონდეს; თუ საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების ხანისთვის ასეთი ეკლესია ფრიად დიდი იყო, მაშინ ეს დამახასიათებელი ცნობა ამტკიცებს ჩვენ მიერ საკითხის გაშუქებას შემთხვევით შენახული უძველესი ძეგლებითაც, ბოდბეს კაპელასაც აქვს აკლდამა საფლავით; ხუროთმოძღვრული ფორმებიდან უნდა აღვნიშნოთ აფსიდის გარედან ნახევრად მრგვალი შევილი.

დასასრულ, ჩემის აზრით კიდევ, მესამე ძველი ეკლესიის იმავ მეთხე საუკუნეს — ეს არის თავისებური შენობა ჭერების საეპისკოპოსო კათედრალის გალავნის ფარგლებში. ჭერებში, როგორც ცნობილია, ვახტანგ გორგასალმა მე-V საუკუნის მეორე ნახევარში დააწესა ეპისკოპოსის კათედრა და ააშენა კათედრალი². ეს ცნობა ცხადდ ვეიჩენდელს, რომ ჭერებში უკვე ამ დროზე დიდი ხნით წინ იყო ქრისტიანული პუნქტი, რომელიც ვახტანგის დროს განცალკევებულ და გამოყოფილ ი მნა დამოუკიდებელ საეპისკოპოსოდ. ბუნებრივია, რომ ასეთ ადგილას კათედრალი ააშენეს ქალაქის ძველი პირვანდელი ეკლესიის გვერდით. ეს პირვანდელი ეკლესია, რომელსაც აქვს სპეციალური, ნახევრად მიწაში ჩასული კრიბტა-აკლდამა შესავლით დასავლეთიდან, დღემდეა შენახული. ეს არის კვადრატი ოთხსაგ მხარეს ღია კამარებით დახურული გუმბათიანი თალით. კუთხეები თაღებ ზემოთ ისეა გადებული, რომ კვადრატს ზემოთ შედგება წრე, რომლიდანაც მიდის ნახევარსფერო. სახურავი კი ორგვერდინაია ხაზით აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ³. ჩვენ ვხედავთ აქ ამნაირად მარტივიშის ფორმებს კრიბტა-აკლდამით რომელიმე წამებულის დასაკრძალავად და სხვ. უფრო მეტად, ვიდრე ნეკრესში, ეს ღია შენობაა ისეთივე პატარა სივრცით (4 მეტრამდე), ისე რომ მღვდლების გარდა იქ აღარავისთვის არ იქნებოდა ადგილი. ნეკრესსა და ბოდბეს აქ ემატება ხუროთმოძღვრულ-მხატვრულის მხრით მთელი რიგი ახალ თვისებათა — ყველა ეს კიდევ გვეუბნება, რომ მე-IV საუკუნის საქართველოში არსებობდა უკვე თავისი დამუშავებული სამშენებლო ფორმები და მეთოდები, არსებობდა და ვითარდებოდა საკუთარი განსაზღვრული მხატვრული ტრადიციები.



სურ. 5. ჭერ ე. კვადრატი, საერთო სახე.

2. მე-V საუკუნის ხელოვნება

მეთხე საუკუნე საქართველოს ისტორიაში მოუწდა იმას, რომ ქვეყანა და მისი ფსიქოლოგია თანდათან ეგუებოდა ახალ სახელმწიფო სარწმუნოებას, რომელიც განსხვავდებოდა თავისი უნივერსალობით და დამაინის ცხოვრების და კულტურის ყველა დარგის შემცველი მოძღვრებით; მან განვლო იმაში, რომ ქრისტიანობა ითვისებდა ხალხის ძირითად მკვიდრ რწმენას და მხოლოდ საუკუნის დასასრულს მიღწეულ იქნა ამ მხრივ შესამჩნევი წონასწორობა, რამაც შეაძლებინა საქართველოს

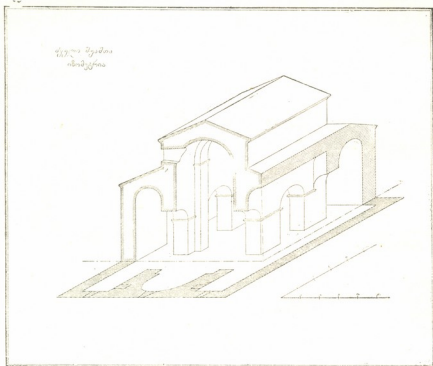
¹ Опис., II, 720.

² ქ.-ტ. მმ. დღე, გვ. 179 (* 391).

³ იმ. სურ. 5 ფოტოსურათის მიხედვით შესრულებული.

სხვა ქრისტიანულ ერებთან ერთად მონაწილეობა მიიღო მოძღვრების დოგმების გამომუშავებაში. სამაგიეროდ მეხოთე საუკუნეს ღია და თავისუფალი ჰქონდა გზები ახალი ცხოვრების მოთხოვნილებათა უშუალოდ გამოვლინებისთვის, რადგან ეს ცხოვრება უკვე მტკიცედ და საბოლოოდ დამკვიდრდა საქართველოში.

ქრონიკების ცნობები ამ საუკუნეში აგებული შენობების შესახებ უკვე უფრო მცირეა: — ეკლესიის აშენების ფაქტი უკვე აღარ იქცევა ისეთ დიდ ყურადღებას, აღარ წარმოადგენდა სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ფაქტს, როგორც მე-IV საუკუნეში. უეჭველია, — და ამას ამტკიცებს ღღემე აქა-იქ შენახული მე-V საუკუნის შენობებიც, — ამ საუკუნეშიაც მრავალი



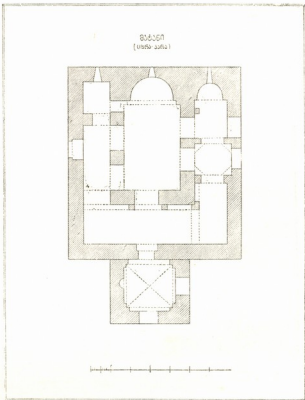
სურ. 6. ძველი შუაშთა, ბახმარის მონასტერი.

შენობა შენდება და ისიც სულ სხვადასხვა ადგილას, მაგრამ მრავალი მათგანის ხსენებაც კი არაა ქრონიკებში. ეკლესიებს აშენებენ არა თუ მარტო დასახლებულ ცენტრებში, არამედ წინანდებურად მათ გარეთაც, მაღალსა და ტყიან ადგილებზე, რომლებიც, უნდა ვიფიქროთ, წმიდა ადგილებად ითვლებოდა ქრისტიანობის წინა დროის რწმენითაც. ქრონიკები მოგვითხრობენ: არჩილ მეფის დროს, რომელიც მე-V საუკუნის პირველ ნახევარში მეფობდა, აზნაურთა სტეფანე წმიდა ალაშენეს არაგუსა ზედა¹. შემდეგ ქრონიკები გვაცნობენ სიონის აშენებას სამშვილდეში, რომელიც ერგოთ საერისთაოდ მირდატსა და საგდუხტს თავის მამის არჩილ მეფისაგან; სამშვილდის სიონს აშენებს მირდატის ცოლი საგდუხტ, ვახტანგ გორგასალის დედა, ე. ი. მე-V საუკუნის ნახევარში². ვახტანგ გორგასალის დროს ქართულმა ეკლესიამ დიდი ცვლილება განიცადა საზოგადოდ: მან მოიპოვა ავტოკეფალია, კათალიკოსის დამოუკიდებლად არჩევის უფლება და შინაური საქმეების

¹ Опис., II, 721, შუაღ. კ.-იბრ მმ. დღუ. 118 (* 296), სადაც ვკითხულობთ: «არჩილ მეფემან ალაშენა ეკლესია სტეფანე წმიდასა მცხეთას, კართა ზედა არაგვისათა, სადა იყუნეს კოშკნი მტკიცენი, საბრძოლონი, რომელნი მასვე აღუშენა».

² კ.-იბ. მმ. დღუ. 120 (* 298 — 299).

მმართველობაში დამოუკიდებლობა, მანამდე კი ქართული ეკლესია ემორჩილებოდა და კიდებული იყო ანტიოქიის პატრიარქზე. კერძოდ ვახტანგი ახდენს საეპისკოპოსოთა ახალ განაწილებას, ახალ გადაჯგუფებას; ამასთან ის აწესებს 12-მდე ახალ კათედრას და აშენებს რამდენსამე ახალ ეკლესიას, სახელდობრ: უჯარმის ციხეში, ჰერემში, ჩელთაში, ხორნაბუჯსა და ნიქოზში¹. ამას გარდა ვახტანგმა ხელახლა ააშენა მცხეთის კათედრალი, რომელიც დანგრეა არჩილ მეფის დროს და რომელსაც მაშინ სიონს ეძახდნენ². ვახტანგის ვაჟიშვილებიც აგებენ ტაძრებს: მირდატი ჯავახეთის წყაროსათვის³, ხოლო დანი უჯარმელის დროს ძლიერ გამრავლებული მოსახლეობა აშენებს წმ. მარინის ეკლესიას ტფილისში⁴. დასასრულ, მე. VI საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოს სახელმწიფო ხელისუფლების პატრიარქალური წეს-წყობილების უკანასკნელი მეფეების დროს (როდესაც ეს ხელისუფლება ჯერ კიდევ არ იყო მოსაბოლია სპარსეთის მონარქიის მიერ), — ბოლნისის ეპისკოპოსი დავითი დაახლოვებით 505 წელს აშენებს ბოლნისის დიდებულ სიონს. ამ დღევანდლამდე შენახულა ძველ თ თავდება ხელოვნოვანების განვითარების მსგელოება მე-V საუკუნეში. როგორც ქართული ეკლესიის შინაგანი ორგანიზაცია თანდათან მაგრდებოდა და თავისუფლებოდა ანტიოქიის პატრიარქატის გავლენისაგან, და ვახტანგ გორგასალის დროს, 472 და 484 წლებს შუა⁵ სრულიად დამოუკიდებელი და ავტოკეფალური ხდება, ისე აგებულ შენობათა ხასიათი მე-V საუკუნის მეორე ნახევრისათვის არსებითად იცვლება და ზომით მცირე, უბრალო მორთულ-მოკაზმული შენობებს ნაცვლად ახლა აგებენ დიდ შენობებს, იხენენ ტენდენციას დაუახლოვდნენ როგორც ფორმით, ისე მორთულობის ღირსებით ფართოდ ცნობილ, მსოფლიო ტაძრებს.



სურ. 7. მატანის ცხრაკარა. მთავარი ბაზილიკის გეგმა.

მე-V საუკუნის პირველი ძეგლების აშენების თარიღების შესახებ, სამწუხაროდ, არავითარი ისტორიული ცნობები არ მოგვეპოვება და ამიტომ არ შეგვიძლია ზედმიწევნით აღვნიშნოთ მათი აშენების დრო. ასეთ ძეგლებად ჩვენ ვთვლით ბაზილიკურ ეკლესიებს ძველ შუამთაში, ეგრეთ-წოდებულ ცხრაკარა მონასტერში სოფ. მატანს ახლო (კახეთში) და 40 მოწამის ძლიერ გადაკეთებულ ეკლესიას ნოქალაქეში (სამეგრელოში); მერე წმ. მარინეს ჯვარისებურ ეკლესიას ზეგანს ახლო (კახეთში).

ძველი შუამთის და მატანის ცხრაკარას ბაზილიკები წარმოადგენენ ორ პატარა თანასწორი ზომის და ერთნაირი ფორმის შენობებს⁶. ესეც მეტად სათუო ბაზილიკებია: ნამდვილად აქ ჩვენ

¹ ქ.ბ. 88. დღე. 179 (* 391 — 392).

² Опис. II, 722 და 721.

³ ქ.ბ. 88. დღე. 186 (* 401).

⁴ Опис., II, 722.

⁵ იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტფილისი, 1928, გვ. 320.

⁶ იხ. ძველი შუამთის იხუმეტრია (სურათი 5) და მატანის გეგმა (სურ. 6).

გვაქვს სივრცით პატარა, მაგრამ საკმაოდ მაღალი ერთნაფიანი ეკლესია სამი მხრიდან გარშემოწერილობით, რომელიც თაღებით შეერთებულია ეკლესიასთან. აქაც ნამდვილად არ არსებობს არავითარი ბურჯები, შენობას რომ სამ ნაგად ჰყოფდნენ. ეს ბაზილიკები განათებულია უმთავრესად კარებით, ფანჯრები სულ პატარები აქვს. დამახასიათებელია გარშემოსასვლელების აგების ხერხი — მათ აქვთ ცილინდრული თაღები, რომელნიც ერთმანეთთან არაა შეერთებული გაერთიანებით არამედ, პირიქით, განცალკევებულია ერთი მეორისაგან. მატანის ბაზილიკას, ამას გარდა ახასიათებს ერთი მეტად ძვირფასი განსხვავება, თუმცა ტაძარი სხვაფრივ ირრგულარულია — ეს არის სამხრეთის გასავლის კვადრატი, რომელიც გამოყოფილია გარშემოსავლეში და გადახურულია გუმბათიანი თალით; ეს თალი ამოყვანილია კვადრატის 8 წახნაგოვან საფუძველზე, ხოლო ეს საფუძველი მიღებულია ოთხი კუთხის ტრომპის შემწობით, რომელთაგან თითოეული ამოჭრილია მთლიან ქვაში; თაღში გამოტოვებულია ქვები ჯვარის სახით.

ნოქალაქევის ბაზილიკა მჭიდროდ უახლოვდება შუათის და მატანის ბაზილიკას გემით და თავისი სივრცის საერთო მიდგომით¹. მაგრამ ის მათზე გაცილებით უფრო დიდია



სურ. 8. ნოქალაქი. საერთო სახე.

($1\frac{1}{2}$ -ჯერ) და აქვს წინამოწეული ხუთწახნაგოვანი აფსიდი. ეს შენობა ახლა შენახულია მეტისმეტად გადაკეთებული და მიშენებული სახით, თაღებზე აღმართული მრგვალი გუმბათით და პირვანდელი კედლების მრავალნაირი ცვლილებით. ამრიგად, ძველი შენობის შთაბეჭდილება შეიცვალა მეორით და როგორც გარეგანი მასებით, ისე სივრცითი ფორმით ჩვენა გვაქვს სულ სხვა ერთეული. სოქალაქევის ბაზილიკის დროის განსაზღვრა ჩემ მიერ წამოყენებულა ქართული არქიტექტორული მასალების შედარების საფუძველზე, ვფიქრობ, დამტკიცა, ქალაქის ვახტრამ, რომელსაც დოქტორ ალფონს შნაიდერი

ხელმძღვანელობდა 1930 — 31 წლებში; მის მიერ დადგენილია ორი უცხო ტომის ციხე-ქალაქური აღმშენებლობა ნოქალაქეში: რომაული და ბიზანტიური იუსტინიანეს დროს². უკახსენელი გამოიყენებს და შეაკეთებს რომაულ კედლებს. წინა პერიოდის ქალაქიდან საცხოვრებლად გამოიყვანეს მხოლოდ რამდენიმე უბანს და ცხოვრების ცენტრი აკროპოლისში გადააქვს. ცხადია — დიდი საეკლესიო შენობა შეუფერებელ ალაგას იყო, რომ არ ელაპარაკათ იმაზე, რომ ბიზანტიელები ააშენებდნენ მას მათთვის ჩვეულ ფორმებით. ამრიგად, წამოყენებული თარიღი მე-V საუკუნის უკახსენელი მესამედი ამ მხრივაც ჰპოვებს დასაყრდენს.

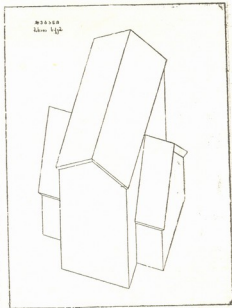
ეს შენობები გაცილებით უფრო რეგულარულია, ვიდრე ნეკრესის ბაზილიკა, მასზე უფრო დიდებია და არა აქვთ ისეთი განსაკუთრებული თავისებური ხაზულები, როგორიც ნეკრესის

¹ შედარებით დაწვრილებითი განხილვა, რამდენადაც იგი შესაძლებელი იყო ძველის დეტალური გახიზნის გარეშე, მოცემულია ჩემ მიერ წერილში „К вопросу о Нокалахеве“, რომელიც დაწერილია 1928 წ. და დაბეჭდილია ტფ. სახ. უნივ. მოამბეში, ტ. XI (1931), გვ. 128—135 ძველი ბაზილიკის სქემატური გეგმის თანდართვით.

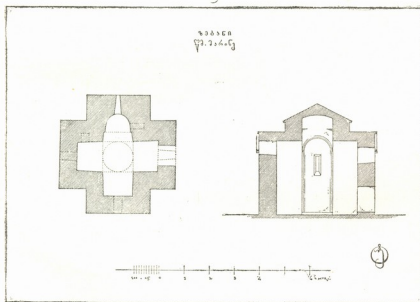
² იხ. მისი მოკლე ანგარიში, რომელიც იბეჭდება საქართველოს მუზეუმის მიერ გვირგვინ წიგნაკად სერიისა „მატიერიალური კულტურის ისტორიის ბიბლიოთეკაში“, და „Forschungen und Fortschritte“.

ბაზილიკას აქვს. მაგრამ ნამდვილ ბაზილიკებთან შედარებით ჩვენ აქაც უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ რომ ეს შენობები მხოლოდ გარეგანი მასებში გადმოგვცემენ ნაწილობრივი ბაზილიკის ფორმებს ფორმების ასეთი თანდათანობითი განვითარებისათვის ამ ბაზილიკებზე არანაკლებ საინტერესოა გვემთავევარი-სებური, კიდევ სულ პაწაწინა ეკლესია სოფელ ზეგანს ახლო (კახეთი). გვემთავევარი და გარეგანი ფორმებით იგი წარ-მოადგენს სწორ, თანაბარმკლავებიან ჯვარს¹. მხოლოდ გადაჯვარედინების ამოღებული ადგილი გაერთიანებულია ჯვარის აღმოსავლეთით² და დასავლეთის მკლავებთან და დახურულია ერთი მთლიანი ორგვერდიანი სახურავით, რომელიც სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავების სახურავეზე უფრო მაღალია³. აღმოსავლეთის და დასავლეთის თაღები ცოტათი უფრო მაღალია, ვიდრე სამხრეთისა და ჩრდილოეთის. აღმოსავლეთის მკლავი თავდება აფსი-დით, ხოლო დანარჩენი სამი მკლავი სწორკუთხიანია-თაღები ნალისებურია, ამიტომ მათი ქუსლები ყველგან გამოწეულია. მკლავების ჯვარედინზე კვადრატს ზემოთ ამოყვანილია ჯერ პირველად გადასავალი რვა წახნაგო-ვანზე, ხოლო შემდეგ ამ უკანასკნელზე ამოყვანილია აგ-რეთვე არასწორი თაღი. გადასავალს არა აქვს ნათელი ფორმა, ალბათ, კირის გვიან წასმის და დახატვის წყალობით, მაგრამ უფრო მართალი იქნება თუ ვიტყვით, რომ პირველად ეს გადასავალი უბრალოდ ჯვარედინ კუთხოვანად დაწყობილი ქვების საშუალებით უნდა იყოს ამოყვანილი³.

ეს ტარები იქნება საინტერესო იყოს უმთავრესად იმით, რომ ისინი არ ემორჩილებიან მთელ ქრისტიანულ მსოფლიოში დამყარებულ ნორმებს; ეს გვიჩვენებს,



სურ. 9. ზეგანი. მასათა სქემა.



სურ. 10 და 11. ზეგანი. გეგმა და განაკვეთი.

რომ ჩვენ საქმე როდი გვაქვს უბრალო და სა-ვალდებულო ასლის გა-დაღებასთან, არამედ სა-ქმე გვაქვს წინათ ცნო-ბილ, საკუთარი ნორმე-ბის და ფორმების გან-გრობასა და მოხმარე-ბასთან, და რომ ესა თუ ის საზოგადოდ მიღე-ბული შაბლონები მიდის დიდის წვალებით და თანდათანობით შედიან ხმარებაში. რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო ძლიერად ჩანს ეს. ასე მატარებებში მოხსე-ნებული ეკლესია, აშე-ნებული ეხატანგ გო-რასალის მიერ კახეთის ერთერთ მნიშვნელო-

1 იხ. ზეგანის გეგმა (სურ. 10).

2 იხ. ზეგანის ეკლესიის მასათა სქემა იზომტრიის სახით (სურ. 9).

3 იხ. ზეგანის განაკვეთი (სურ. 11).

ვან ციხეში—უჯარმაში, წარმოადგენს, მართალია, აგრეთვე არა დიდს, მაგრამ მაინც ძალზედ მნიშვნელოვან სეზონურ შენობას. დღემდე დარჩენილი ორსართულიანი ეკლესიიდან მხოლოდ ქვედა სართულს შეუძლია დაიჩემოს ხსენებული სიძველე. ეკლესია აგებულია სიბი ქვისაგან, ხოლო თალი ქონებით და შეულა ეკლესიის მთელ სიგრძეზე ამოყვანილი ფართო კამარა აგებულია სწორედ დაწყობილი თლილი ქვის ფილებისაგან, ეკლესია მაღალი როდია; ჩრდილოეთიდან აქვს ცალკე სწორკუთხიანი ოთახი შესავალით, ხოლო სამხრეთით უერთდება ეკლესიას ხსენებული კამარით; ფანჯრები პატარა აქვს, აღმოსავლეთით და დასავლეთით. ეკლესია მდებარეობს ძველი ციხის კედლის ახლო. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეკლესიის პირვანდელი სახის დეტალები ჯერჯერობით გამოურკვეველია.

ახლა მოხსენებული ეკლესიების განხილვით, რომელთაც ჩვენ ფართო შედარებითი ანალიზის თანახმად (უზთავრესად უფრო გვიანა შენობებთან შედარებით) მე-V საუკუნეს ვაკუთვებით. ჩვენ ვათავებთ საქართველოს ხუროთმოძღვრების ჩამოყალიბების ხანას, იმ ხანას, როდესაც ამშენებელნი ჯერ ვერ ისახავდენ დიდმნიშვნელოვან ამოცანებს.

3. ხელოვნება მე-V და მე-VI საუკუნეების მიჯნაზე

საქართველოს პოლიტიკური ძლიერების ზრდას ვახტანგ გორგასალის დროს უნდა რიგში დაეყენებინა ახალი მიდგომა, ახალი მოთხოვნები დიდ, მნიშვნელოვან ამოცანების გადასაწყვეტად; ასეთ მოვლენას უცილობლად ჰქონდა კიდევ ადგილი, რასაც მოწმობს ის ძეგლები, რომლებიც თუმცა ძლიერ დამახინჯებულნი და დანგრეულნი არიან, მაგრამ მაინც გადარჩენილან ვახტანგის უშუალოდ მომდევნო მეფეების დროიდან. ამ დროის დიდი ზომის შენობები ყველა აგებულია არაგუმბათიან, ბაზილიკური ეკლესიების ტიპზე და მეტად უახლოვდება დანარჩენი ქრისტიანული მსოფლიოს მიერ გამოუმუშავებულ ნამდვილ ბაზილიკურ ტაძრებს. ასეთი შენობებია: უპირველეს ყოვლისა ბოლნისის და დიდუბის სიონი, შემდეგ ჯავახეთის წყაროსთან ავი და ეგრეთწოდებული ანჩისხატის ტაძარი ტფილისში თავისი პირვანდელი სახით, ურბნისის ბაზილიკა (მე-XVII საუკუნის ნახევარში გაკეთებულ რესტავრაციამდე), კაწარეთი (ხაშმის სამება) და ხირსის ამჟამად გუმბათიანი ეკლესია მათ პირვანდელ ფორმებში, დასასრულ, ურიათუბნის ბაზილიკა და ბაზილიკად გადაკეთებული ბოდბის ერთნავიანი ეკლესია.

ამ დიდი მრავალსკეტიანი ბაზილიკების მთელ ჯგუფს ახლავს ერთად განვიხილავთ; განხილვის სათავეში დავაყენებთ ბოლნისის სიონის ბაზილიკას, როგორც ყველაზე დიდსა და მნიშვნელოვანს, თუმცა აგების დროის მიხედვით იგი მთელ ჯგუფში იქნება ყველაზე გვიანი იყოს. ამას გარდა განხილვის ასეთი წესი უფრო მკაფიოდ, უფრო კონკრეტულად გამოაჩენს განსხვავებას უძველეს ძეგლებსა და ამ უკვე ნამდვილად დიდ ხელოვნებას შორის.

ბოლნისის სიონი წარმოადგენს მეტად დიდი ზომის შენობას არა თუ შედარებით შემოხსენებულბთან, არამედ მათთან შეუდარებლადაც¹. გვემით ესაა სამნავიანი ბაზილიკა, გაყოფილი შიგნით ხუთი წყვილი სვეტით, განსაკუთრებული სტოებით გვერდებზე. მე არ შემიძლია, რასაკვირველია, აქ შევუდღე ზენობის უფრო გვიანა შრეების გამოყოფას; მე იძულებული ვარ მხოლოდ მოკლედ აღვნიშნო აქ მისი პირვანდელი ფორმების და განსხვავებულ თვისებათა აღდგენის ძირითადი პუნქტები. ბოლნისის ბაზილიკის სამივე ნაწილს დახურული იყო ერთი საერთო ორგვერდიანი სახურავით; შეულა ნაეს ჰქონდა ცილინდრული თაღები, ხოლო გვერდის ნაგებს — ნახევრად ცილინდრული. ტაძრის კამარებს ყველა მიმართულებით ჰქონდა ნალისებური ფორმა სუფთად, მკაფიოდ გამოყვანილი თლილი ქვის კარგად დაწყობილი დ-და კვადრებისაგან. ნალისებური ფორმა ჰქონდათ აგრეთვე ტაძრის სტოების კამარებსაც. ტაძრის შესავალთ, რიცხვით ოთხს, პრეტელი ქვის კოჭს ზემოთ ჰქონდათ მაღალი ღია ლუნეტი (არქა) ნალის სახით. მთელი შენობის განაწილებაში უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ არსებობდა მხოლოდ საკუთხოველის აუსიდი,

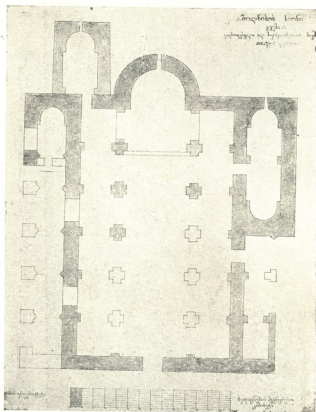
¹ იხ. ბოლნისის სიონის გეგმა.



სურ. 12. ბოლნისის სოფნი. ნაწარგეების საფლავი სურათი. მარჯვნივ სამრეკლო კოშკით.

რომელსაც არა ჰქონდა ცალკე ოთახები საღიაკონოსა და სამსხვერპლოსთვის. თითონვე იმყოფებოდა გარეთ ნახევარ წრედ გამოღის¹. სამხრეთ სტილიდან გამოყოფილია აღმოსავლეთის ნაწილი, რომელიც შეადგენს შემოზღუდულ სამყოფელს ორი აფსიდით (აღმოსავლეთით და დასავლეთით) შესავლით მხოლოდ თითონ ეკლესიის შიგნიდან. ამ სამყოფელის ფორმები მოწმობს, რომ აქ უნდა ყოფილიყო ძველი სანათლავი, შეერთებული ეპისკოპოსის ტაძართან, რადგან ქრისტიანობის ძველ ხანაში ნათლობას უშუალოდ თვით ეპისკოპოსები თვალყურს ადევნებდნენ.

რაც შეეხება ამ ჯგუფის დანარჩენ ძეგლებს, უნდა ითქვას, რომ ჯავახეთის წყაროსთვის ბაზილიკა არ შემონახულა პირვანდელი ფორმით: პირვანდელი აფსიდის ადგილას, საფორტე-



სურ. 13. ბოლნისის სიონი. სქემატიური გეგმა რესტავრაციით.

ბელია, რომ გამოყვანილია შენობის დამატებითი ნაწილი გუმბათის ცენტრით, რომელიც თავისი ფორმებით საშუალო საუკუნეებს მიეკუთვნება. დანარჩენი ნაწილებიც აგრეთვე დაინგრა, ან შესაძლებელია გადააკეთეს. რამდენადაც შესაძლებელია მსჯელობა ძველის შესახებ, გამოკვეყნებულ მოკლე აღწერით, მისი ბაზილიკის ნაწილი მეტად უახლოვდება ბოლნისის სიონს². აქაც შემონახულია ღია სტოა (ნარჩენებში) და ისიც აგრეთვე ნალისებური თაღებით (სურ. 17), სამი წყვილი შიგნითა ბოძები და განცალკევებული შენობა, მსგავსად ბოლნისის სიონის სანათლავისა და დასავლეთის აფსიდურ ნახევარი წრე; სანათლავს შესავალი აქვს ბაზილიკურ ჩრდილო ნაწიდან. კაწარეთის ბაზილიკა მეტად ამაღლებულია, პირმეცელილია და საერთოდ გადაკეთებულია საშუალო საუკუნეებში. აქაც შიგნით შემონახულია ნალის მსგავსი თაღები. სულ მთლად რადიკალურად შეცვლილია ხირსის ეკლესია გუმბათოვან ეკლესიად და მხოლოდ პირობითი რესტავრაციის ვიძლევი, როგორც დიდი ბაზილიკურ შენობისა სამი წყვილი სვეტით (სურ. 18—20). ასევე არა ნაკლებ რადიკალურად აღდგენილია მე-17

საუკ. ტფილისის ეგერეთწოდებული ანჩისხატის ბაზილიკა. არსებითად უფრო მცირეა და გადაკეთებული აღდგენის დროს ურბნისის ბაზილიკა. მხოლოდ პატარა შესწორებებით შემონახულია ურბნისის დიდი ბაზილიკა, რომელსაც სამ მხრიდან აქვს წინამდებარე ოთხ ბაზილიკებთან განსხვავებით) გარეგანი გარშემოსავლები (სურ. 21—24).

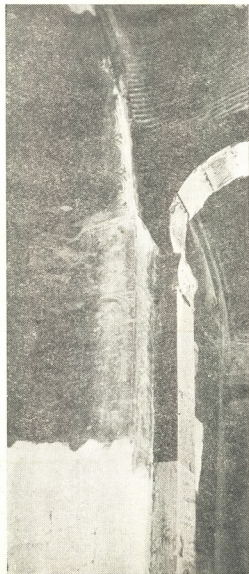
ასეთია ბოლნისის სიონის და მთელი ამ ჯგუფის ხუროთმოძღვრების განსხვავებული და დამახასიათებელი თვისებანი. შენობა განირჩევა საერთოდ დიდი ზომით (სურ. 25); ცხადია, იმ

¹ შეად. ეგრეთწოდებული „ჯვარ-პატიოსანის“ აღმოსავლეთი ფასადის სურათი (იხ. გვ. 36) შესრულებულია ხუროთმოძღვარი ნიკ. სევეროვის მიერ.

² ექ. თაყაიშვილი, მე-XII ტომში *Мат. по Арх. Кавказа*, Москва 1909, გვ. 45—51, სურ. 23—26 და ტაბ. IX.

გარდამავალი მაგალითების შემდეგ, როგორც შუამთა, მატნის ცხრაკართან ნოქალაქევი, ბოლნისის სიონი ან ურბნისის ბაზილიკა ხუთი წყვილი სვეტით, ან ჯავახეთის წყაროს თავი 3 წყვილი

სვეტით, აგრეთვე კაწარეთი, ურიათუბანი და თვით ბოდბე და სხვა დიდი მხატვრულ შემოქმედებითი სიმაღლის მომასწავებელია. ფორმების მერყეობა შეიცვალა იმ ნორმების შესრულებით, რომლებიც გადმოღებული იყო სხვა ქრისტიანული ქვეყნებიდან, უპირველეს ყოვლისა პალესტინიდან და მცირე აზიიდან, რის დამტკიცებაც ძეგლების შედარებით შეგვიძლია. რიტუალის შესაქრულებლად ამ ბაზილიკების მთელ რიგში, როგორც ბოლნისი, წყაროსთავი, ხაშმი, ხირსა, — აკურთხევის აღსიდის გარდა არ არის განსაკუთრებული სამყოფელი სამსხვერპლოსა და სალაროსთვის, მაგრამ ზოგში, როგორც, მაგ., ეგრეთწოდებული ანჩისხატის ეკლესიაში ტფილისს, ურბნისის ბაზილიკაში, ურიათუბანს და ბოდბეში, ჩვენ ვხედავთ, რომ საკურთხევის გვერდით გამართულია ასეთი საგანგებო ოთახები; სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, ამ დროს ტაძრის ეს უფრო განვითარებული ფორმა უკვე ხმარებაშია, იგი უკვე კარგადაა ცნობილი საქართველოში. საინტერესო არქაულ მოტივს წარმოადგენს სანათლავი ტაძართან, მოქცეული თვით შენობაში, როგორც ამას ვხედავთ სხვადასხვა მხარეს ბოლნისის სიონში, წყაროსთავში და, ეტყობა, ურიათუბნის ბაზილიკაშიაც. მეორე არანაკლებ არქაულ მოტივს წარმოადგენს ამავე სამს ბაზილიკაში არსებული ნაწილობრივ ღია სტოა — გარშემოსავლელი. ეს მოტივი მეტად თავისებურია და თავისი ისეთი მოხმარებით, როგორიც აქა, ახასიათებს აგრეთვე სომხეთის ზოგიერთ უძველეს ბაზილიკას, როგორც ერერუიქს და თეკორს (V—VI ს. ს.)¹. კიდევ ერთს არქაულ მომენტს ზოგიერთ ჩვენს ბაზილიკაში წარმოადგენს ყველა სამივე ნავის ერთი ორგვერდიანი სახურავით დახურვა; ასეთებია ყოველ შემთხვევაში: ბოლნისი, ურბნისი, ხაშმი. ეს მოტივი ახასიათებდა კონსტანტინეს ბაზილიკის შენობას ქრისტეს საფლავზე იერუსალიმში; იგი გვიჩვენებს ფორმების ძიებას უძველეს დიდებულ ქრისტიანულ ტაძარში, რომელიც იზიდავდა მლოცველებს მთელი ქრისტიანული მსოფლიოდან. აქედან ქართველ და აგრეთვე სომეხ ხუროთმოძღვრებს (შეადარე ერერუიქი) სრულიად ბუნებრივად შეეძლო გადაეღოთ ეს მოტივი ისე, როგორც სხვებიც. ასეთი დიდი ღია ლუნეტების მოხმარება შესაძლებელია ზემოთ, როგორიც გვაქვს ბოლნისში, აგრეთვე

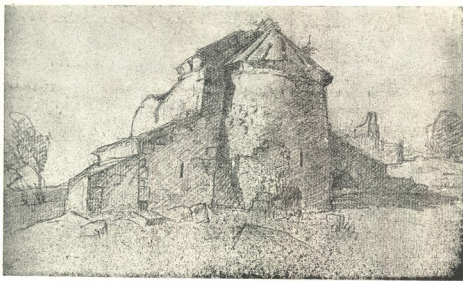


სურ. 14. ბოლნისის სიონი, ძველი კამარის დეტალი.

¹ Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918, Bd. I SS. 153—158, 400—403; 335—341; შდრ აგრეთვე Н. Я. Марр, Ереванская базилика V—VI века (Записки Вост. о. РАО т. XVIII, СПб. 1908) с. XII—XIV; Новые археол. данные о постройках типа Ереванской базилики, т. XIX, СПб. 1909 с. 664—666; К датировке ктиторской надписи Текорского храма (Хр. Восток, т. III) Пгг. 1914, сс. 56—71.

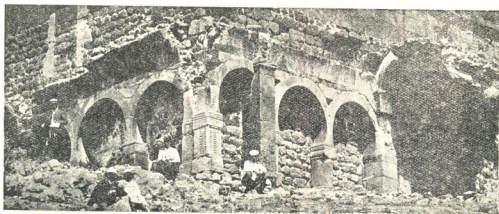


სურ. 15. ბოლნისის სიონი, სამხრეთ სტოას შესავალი.



სურ. 16. «ჯვარ-პატიოსანი» ტყემო-ჭალას აბლო, აღმოსავლეთის მხარე. ნაბატი ზღროთიშოდღვარ
ნიც. სვედროვისა.

ანჩისხატის ბაზილიკაში ტფილისს, წარმოადგენს ხუროთმოძღვრულ ხერხს, რამდენადმე გავრცელებული იყო ბულს წინა აღმოსავლეთში, სახელდობრ სირიასა, ირანსა და საქართველოში, დაწყებული მე-II საუკუნიდან მე-IV-მდე. ამ ლუნეტებს ბოლნისის სიონის ჩრდილოეთ შესავლის თავზე აქეთ მკვეთრად გამოხატული ნალის ფორმა ისე, როგორც ყველა კამერას ტაძარში. ჩვენ უკვე გვხვდება მთელ რიგ ქართულ ძეგლში ამ ფორმის მოხმარება კამარებში და ეს ფორმა აქ ცოცხლობს საშუალო საუკუნეების ხანის დაწყებამდე, როდესაც ხელოვნების საზოგადო ისტორია ჰხედავს მის ნაირნაირად მოხმარებას ისლამის ხელოვნებაში და განსაკუთრებით ერთერთ მის შტოში, ეგრეთწოდებულ მაგრიტანულში. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრჯერ და დიდი ხანია, რაც დაყენებულია საკითხი ამ კანარის ფორმის განვითარებისა და ევოლუციის შესახებ, დღემდე ეს საკითხი მაინც სათანადოდ დამუშავებული და გამორკვეული ვერაა. ამის მიზეზი უძველია, შეადგენს ის, რომ მეცნიერებაში არა საკმაოდ იცნობენ აღმოსავლეთის ხელოვნების სხვადასხვა რაიონის, მათ შორის ქართული ხელოვნების ფაქტიურ მასალას, ხოლო ამის წყალობით წარმოადგება ის ყალბი საერთო სურათი, რომელსაც მკვლევარი მიჰყავს უმართებლო დასკვნამდე, თუნდაც ამ ფორმის პირველად შემოღების დროის შესახებ. აქ არ შევალ საკითხის დეტალების გარჩევაში, მე მხოლოდ საჭიროდ მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ უძველესი ძეგლები, რომლებიც ხმარობენ ნალსებურ კამარა



სურ. 17. ჯავახეთის წყაროს-თავი. შენობის ნაწილი დასავლეთ-სამხრეთის მხრიდან.

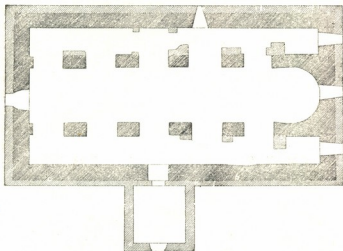
საამშენებლო და არა მარტო დეკორატიულ კომბინაციებში, — მოიპოვება ჩრდილოეთ ირანში, საქართველოსა და სომხეთში; უფრო გვიან, მე-VI — VII ს.ს. ეს ფორმა გვხვდება აგრეთვე ქრისტიანულ შენობებში მცირე აზიასა, სირიასა და მესოპოტამიაში. ასეთია მისი გავრცელების სურათი წინა აზიაში. ამის გამო ხელოვნების საერთო ისტორიის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან საქმეს წარმოადგენს საქართველოში ნალსებური კამარის მოხმარების თვით ფაქტის დადგენა. იმ ჯგუფის ეკლესიებიდან, რომელსაც ახლა ვიხილავთ, ამ ფორმას ვხედავთ ბოლნისის სიონში, წყაროსთავში, ანჩისხატის ეკლესიაში, ხაშში, ურიათუბანში.

ასეთებია იმ დროის ბაზილიკების ზოგად ხუროთმოძღვრული ფორმები საქართველოში. არანაკლებ დამახასიათებელი და მნიშვნელოვანია არა თუ მხოლოდ საქართველოს ხელოვნების განვითარების შესაცნობლად, არამედ ხელოვნების საერთო ისტორიისათვისაც ის დეკორატიული მოტივები, რომელნიც ასეთი იშვიათი სიუხვით შენახულია ბოლნისის სიონში და აგრეთვე ზოგიერთი სხვა ტაძრის ცალკე ფრაგმენტებში.

ბოლნისის სიონის ორნამენტალური მოტივების მთელი შემადგენლობა ნათლად გვითითებს ირანულ მხატვრულ წრეზე, სასანიდთა და ქრისტიანულ-სირიულ ხელოვნებაზე. ტაძრის დასამშენებელ ორნამენტალურ მოტივებად მოხმარებულია არა თუ მარტო გეომეტრიული სურათები

და მცენარეები, არამედ ცხოველებიც; ქრისტიანული სიმბოლო — ჯვარიც — არის ზოგან შეტანილი ორნამენტალურ მორთულობაში. თავისი მრავალნაირი თემის შემადგენლობით ტაძრის მთელი ეს მორთულობა მეტად ერთნაირია თავისი შესრულების სტილით.

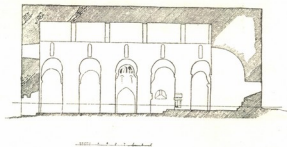
თავდაპირველად ენახოთ ჯვარის გამოსახვა, რომელიც შეადგენს ტაძრის ზოგიერთ ადგილას სრულიად დამოუკიდებელ, არა თუ მარტო დეკორატიულ, არამედ



სურ. 18. ზაშვის სამება. გეგმა. შესრულებულია ტ. ბეიერისა.

ლებიც შეადგენენ განუწყვეტელ ზიგზაგს, ხანდახან ზიგზაგების ორმაგ მჭკრევსაც¹. თვით ჯვარის გამოსახვა იმითაც არის მორთულ-დამშვენებული, რომ იქ მოკემულია ჯვრის შემამკობელი ქვების ძვირფასი ჭედლობის ანარეკლი.

ამ დამოუკიდებელი მორთულობის გარდა, ბოლნისის სიონში ჩუქურთმით მორთულია სვეტის თავებიც. ტაძრის შიგნით მარტო საკურთხეველის ახლო ორი სვეტისთავია მორთული ჩუქურთმით, ხოლო დანარჩენი გლუვია. ეს თითონ ტაძრის სვეტისთავები მეტად მაღლაა მოქცეული და ეს გარემოება, ვფიქრობ, გვიხსენის, თუ რისთვისაა ისინი დატოვებული მოურთველად, გარდა საკურთხეველის ახლო აფსიდის პილასტრების ორი სვეტისთავისა, რომელიც უშუალოდ მომართულია ტაძარში მლოცველთადმი და რომელიც მორთულია მკაფიო მდიდარი ჩუქურთმით. მარჯვენა (სამხრეთის) სვეტისთავს პირის მხარეს აქვს ნაკვთიანი სურათების ორი ჰორიზონტალური არე, გაყოფილი წერილი ზოლით; გვერდის მხარეებზე გამოსახულია თითო ხე დაშვებული ტოტებით, რომელნიც ავსებენ მთელ არეს. სვეტისთავს ზემოთ აქვს არა ფართო ჰიმი კოვხისებური ორნამენტი, ხოლო ქვემოთ ხეული ჩალიჩი (სურ. 27). ზედა, უფრო ფართო არე გავერებულია სიმეტრიულად, ერთმანეთის პირდაპირ თავებით მჯდომი ფრთიანი ლომების გამოსახულებით, რომელთა შორის გაქცეული ცხოველია გამოსახული, ხოლო მის ზემოთ, სვეტისთავის ცენტრსა



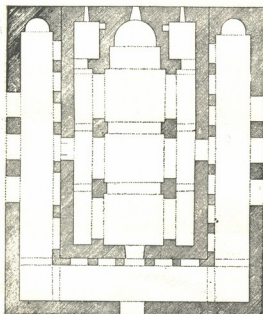
სურ. 19. ზაშვის სამება. განაკვეთო სივრცეზე. შესრულ ტ. ბეიერისა.

¹ M. Uan Berchem und J. Strzygowski, Amida. Heidelberg 1910, S. 198 und 200.

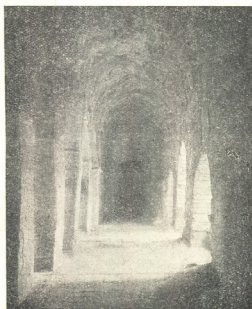
² იხ. აფსიდის ფანჯარაზე წარწერა ჯვართი შუაში (სურ. 25).



სურ. 20. ხაშმის სამეხა. მონასტრის საერთო სურათი, ნახატი ტ. ბეიერისა.

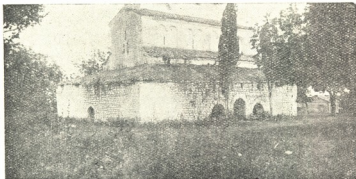


სურ. 21. ურიათუბანი, სტეპატოური გეგმა.



სურ. 22. ურიათუბანი, სამხრეთის გარშემოსაღელელის შიგნითა სურათი.

და კუთხეებში, ლომებს უკან პატარა ხეები. იმავე ცხოველების მიერ ერთმანეთის დევნის სურათი და ძლიერ შტოიანი ხე გამოსახულია ქვედა მუკრივშიც. ცხოველების, ამასთან მოძარბაში მყოფი ცხოველების გამოსახვა წარმოადგენს სასანიდთა ხელოვნების მეტად საყვარელ თემას; განსაკუთრებით ფრთიანი ცხოველები ძლიერ კარგადაა ცნობილი სასანიდთა ხელოვნებაში — ფრთები მეფის ღირსების ატრიბუტია. ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჩვენ ვხვდებით მათ მე-V საუკუნის ზოგიერთ ეკლესიაში მცირე აზი-აში¹, სირიაში², აგრეთვე ერერუიქს (სომხეთში) სასანიდთა ჩვეულებრივი მორთულობის თუ მეტი არა, ნაკლები მნიშვნელობის ელემენტს არ წარმოადგენენ ხეები, მეტადრე ძლიერ მრავალტოტიანი³. ხეები გვხვდება აგ-



სურ. 23. შურიათუბანი, საერთო სურათი დასავლეთ-სამხრეთიდან.

რეთვე კარის გვერდის ჩარჩოებზე, ერერუიქში (სომხეთი)⁴. ამ სვეტისთავის ზედა ჭიმის კოვზისებურ ორნამენტს თავის წინამორბედები ჰყავს: იგი ადის, როგორც უკვე აღნიშნა სტრიგოვსკიმ,

იმ მოტივამდე, რომელიც ამჟღავნებს აქემენიდთა ძველი სასახლეების შესაღებებს პერსეპოლისში და კირის წასმის დროს განმეორებული სასანიდთა სასახლეში სარვისტანს⁵. შემდეგ იგი გვხვდება მცირე აზიის, სირიის, ეგვიპტის და აგრეთვე ძველ ეკლესიებზე სომხეთში⁶. საქართველოში ეს მოტივი ჩვენ გვხვდება მე-VI საუკუნის ნახევარში და მის დასასრულამდე, ხოლო უკვე მე-VII საუკუნიდან იგი უთმობს ადგილს სხვა მოტივებს, როგორც ამას გვიჩვენებს ატენის სიონის მორთულობის შესწავლა.



სურ. 24. შურიათუბანი, აღმოსავლეთის ფასადი.

ტაძრის სანათლაფში, ე. ი. დაზუსტულ არა-მალე სამხრეთ კარიბჭეში შესავალით მხოლოდ

¹ Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908, SS. 247, 196, 186; Strzygowski, Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903, S. 69.

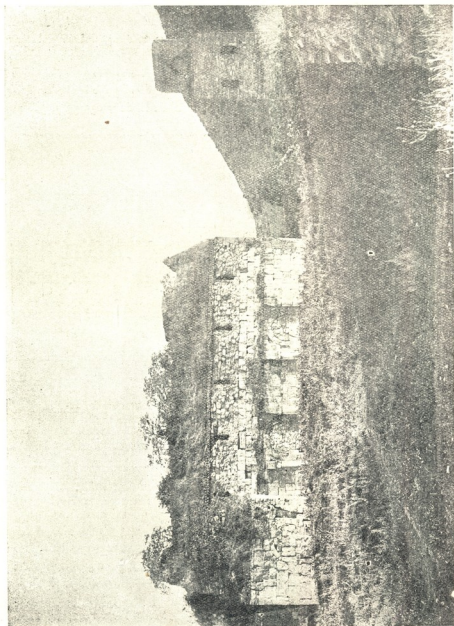
² Vogüé, Syrie centrale, Paris 1875, pl 48, 24 et page 136.

³ E. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin 1920, Taf. 38—40, 54, 57, 59 und Abb. 15, 30 u. 31; XV. Sarre, Die Kunst des alten Persiens, Berlin 1922, Taf. 90, 91 u. Abb. 13; Strzygowski, Mschatta (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Band XXV), Berlin 1904, S. 349, 354, 356; Dieulafoy, L'art antique de la Perse, t. IV, Paris 1884, p. 61—62; t. V, p. 96.

⁴ Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918, Abb. 442, S. 413.

⁵ Sarre und Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin 1910, Textband, S. 153 (Abb. 70), S. 15 (Abb. 5); Perrot et Ghipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, t. V, Paris 1890, fig. 366, 367, 368.

⁶ შეადარე ჩემი Untersuchungen. Band. I. Heft 1, გვ. 25—27 (ანუ: ტფ. უნივ. მოამბე, II, 1922—23, გვ. 46—48)



სურ., 25. ბილენის სიონი. ჩრდილოეთის შტატი.



ეკლესიიდან, სვეტისთავები შედარებიჲ დაბლა და ამიტომ ყველა მორთულია ჩუქურთმით¹ სამ სანათლავის რამდენიმე სვეტისთავს როგორც მის აღმოსავლეთის, ისე მის დასავლეთის აფსიდთან აქვს საერთო მოტივი გეომეტრიული ორნამენტის გადაჯვარედინებული წრეებისაგან; ხოლო სვეტისთავის ზემო ქიშხე ამავე ორნამენტის ზოლებია, დაბლა ქიშხე კი ხვეული ჩალიჩი. იგივე მოტივი ჰფარავს ერთს სვეტისთავს სამხრეთ სტოას ღია ნაწილში, მაგრამ, რადგან აქ სვეტისთავის ფორმა შეგუებულია რთულ ნახევარ სვეტთან, რომელსაც იგი აგვირგვინებს, ამიტომ მისი კუბი კუთხეებში ჩამოჭრილია და ჩამოჭრილი ადგილები დაფარულია მორთულობით გაბმული ფოთლით. (სურ. 29). ასეთივე გადაჯვარედინებული წრეების მოტივი ფარავს იმ სვეტისთავების ზედა ქიშხე ზოლებსაც, რომელთაც სხვა ძირითადი მოტივებიც აქვთ; ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში აღებულია მხოლოდ ნახევარი სივანე ასეთი ზოლისა. ასეთი პრინციპის ორნამენტს ალ. ო. ზ. რ. გ. ლ. ი. ე. მ. ხ. „unendliche Rapport“, ხოლო სტრიგოვსკი „Muster ohne Ende“; იგი გვხვდება უკვე უძველეს



სურ. 29. ბოლნისის სინი. აღმანერის წარწერა აღმოსავლეთ ფასადზე.

ქრისტიანულ შენობებში². და აგრეთვე სასანიდთა სასახლეების სვეტისთავებზე³. სანათლავის სხვა სვეტისთავებიდან ერთზე გამოსახულია მცენარეთა მოტივები, რომელთაც დაახლოებული პარალელი აქვთ სასანიდთა ვერცხლის ჭურჭელზე და სხვ., ხოლო მეორეზე გამოსახულია სხვათა შორის ხარის დიდი თავი ჯვრით რქებ შუა და ფარშევანგები — ეს საყოველთაოდ გასაგები უკვდავების და აღდგომის სიმბოლო პირვანდელ ქრისტიანობაში (სურ. 28)

სამხრეთ სტოას ღია ნაწილში პირვანდელ ადგილას დარჩენილია აგრეთვე ერთი, უკვე მოხსენებული სვეტისთავი გადახლართული წრეების მოტივით. სტოას მეორე სვეტისთავი შემთხვევით ადგილასა და აქვს კუბის ფორმა კუთხიდან, ე. ი. გამოსახვა აქვს მხოლოდ ორის მხრით (სურ. 30). ამ სვეტისთავის ზედა ქიშხე დაფარულია აგრეთვე ჯვარედინი წრეების ზოლით, ამასთან ზოგიერთი წრის ცენტრში პატარა ჯვრებია გამოსახული, ზოგიერთში — პატარა ბურთები. მის ძირზე გავლებულია ხვეული ჩალიჩი. ძირითად არეზე გარეთა მხრიდან ნაპირებზე გამოსახულია

¹ Vogüé, pl. 81, 49, 50; Strzygowski, Koptische Kunst, Cairo 1904, Abb. 189; Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, t. XIII, part. I, bl. 25; Colasanti, L'art byzantin en Italie, pl. 71.
² Strzygowski, Mschatta, Abb. 117.

სხვადასხვანაირი ხეები და მათ შორის ჩამოგდებულია ცოცხელების გამოსახულება. სვეტის თავის სხვადასხვა არეზე ხეებია, რომელნიც წვეტრი თავდებიან სამსამი პატარა ფოთლით; უფრო დაბლა დაშვებულია აგრეთვე ფოთლები, ხოლო მათ შორის ხის ღეროზე მომხდულია ორი ზოლი, რომელნიც გაყინული სახით ზეით მიიწევენ. ეს სასანიდთა ზოლები გვხვდება ასეთივე გაყინული სახით უკვე სასანიდთა რელიეფებზეც¹. დამახასიათებელია, რომ მთელი ჩუქურთმა მოქცეულია თითქო სპეციალურ პატარა ჩარჩოში ისევე, როგორც სვეტის თავზე ტაძარს შიგნით, ე. ი. მთელი ეს ჩუქურთმა სვეტის თავზე გაკეთებულია ისე, რომ მაინცდამაინც დიდი ანგაროში არ გაუწევიან არისთვის.

ჩრდილოეთის სტოას სვეტის თავები თითქო ერთს ჯგუფს შეადგენენ. ყველა ცნენი იმ თავისებურად ფორმისანი არიან, როგორიცაა ერთი in situ დარჩენილი სვეტის თავი სამხრეთის სტოასი, სახელდობრ ისინი შეთანხმებულია იმ პატარა ნახევარსვეტების ფორმასთან, რომელთაც ისინი ავირგვინებდნენ². ეს სვეტის თავები მეტად დაბლაა მოქცეული, მეტადრე ახლა, როდესაც ტაძარს ვარდნად მიჰყავს მიყრილი 2 მეტრის სიმაღლეზე მეტად, ხოლო ჩრდილოეთ სტოას შენახული სვეტის თავების მთელი რიგი ამჟამად ტაძარს ვარდნაა მოქცეული და მათზე სურათები განზრახაა გაფუჭებული. ერთით ამ სვეტის თავზე ზემოთა ქიმს ქვეშ ჯვარედინ წრეებში ჩანს ჯვარი სამუთხედზე-ზიგზაგების ორმაგ წრეში, როგორც ტაძრის დამოუკიდებელი, ზემოთ აწერილი მორთულობა. ამ მრგვალი მედალიონის კუთხეებში ჩანს ტოტები (სურ. 32). მეორე, სვეტის თავზე ასეთსავე ზემოთა ქიმს ქვეშ ძლიერ ჩანს პატარა ნიშებში სამი ჯვარი. ნიშებს შორის ფოთლის ფრთებიან ორნამენტალურ კანელურებად. ჯვრების ხაზს ქვეშ ფოთლების ზოლია (სურ. 33 და 31). ამ სვეტის თავების კუთხეების ჩამოჭრილი ადგილები თავისებურადაა მორთული რამდენსამე სართულად. მათ ქვედა ნაპირებს შემოვლებული აქვს ხეული ჩალიჩები. ამ სვეტის თავების ნიშნებში ჯვრების ფორმა წაგრძელებულია. პროფესორ დიმიტრი ნალოვის აზრით³, ამისთანა სამი ჯვარის გამოსახვა ძველი ქრისტიანობის დროს წარმოადგენს იმ სამსჯვარს, რომელნიც იმპერატორ კონსტანტინეს დედა ელენე იოვან იერუსალიმში და რომელნიც ყოველთვის იხატება სამივე მწკრივად მდგარ კონსტანტინეს ბაზილიკაში გოლგოთაზე, ე. ი. ეს გამოსახვა სვეტის თავზე წარმოადგენს გოლგოთაზე ჯვარცმის სცენის სიმბოლოს ან შემოკლებულ გადმოცემას.

ჩვენ მოკლედ განვიხილეთ ბოლნისის სიონის თვით შენობის უმთავრესი მორთულობა და გვერდი ავუხვიეთ, რასაკვირველია, ჩუქურთმიან ფრაგმენტებს, რომელნიც შემთხვევით მოპყვენ შეგებების დროს მის კედლებში, ან, საზოგადოდ, უფრო გვიან გაუკეთებით მის ახლადმიშენებულ ნაწილების მოსართავად⁴. ამ ჩუქურთმას ახასიათებდა მორთულობის ერთნაირობა, თუმცა მისი ცალკე ჯგუფები რამდენადმე განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან. ბოლნისის ტაძრის განხილული მორთულობის სტილი ახლა უდგება სპარსეთის სასანიდთა ხელოვნების ნაწარმოებებს — მიუხედავად ძლიერ პრეტყელი რელიეფისა და თითქმის სახალიჩო მხატვრობისა, ეს მორთულობა მოხერხებული მოდელირობის შემწეობით ახდენს დახატულის პლასტიკური ღირებულების შთაბეჭდილებას. ზოგიერთ შემთხვევაში, რასაკვირველია, შეიძლება აღმოჩნდეთ ასეთი მხატვრობად ნახიოსტატობა; — მაშინ ხანდახან გამოვიდოდნენ ბარელიეფი, რომელიც უახლოვდება მომრგვალებულ ქანდაკებას; ამას ხედავთ სასანიდთა ხელოვნებაში, აგრეთვე ბოლნისის სიონის მორთულობაში. ბოლნისის მორთულობის სტილის განსაზღვრისათვის მეტად საყურადღებოა სასანიდთა მონუმენტალური ხელოვნების ნაწარმოებები, როგორც შესრულებულნი იმავე მასალისგან, სახელდობრ,

¹ Sarre und Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, 1910, Abb. 102, S. 211; E. Herrfeld, *Am. Tor von Asia* Taf. 33, 42, 44, 49, 55, 56, 58 (სურ. II-ის დროს).

² ანაირი სვეტისა და სვეტის თავის სქემა მოცემულია ნახაზე: იხ. სურ. 31 (ნახაზე ა. კალგინის ცნობების მიხედვით შესრულებულია).

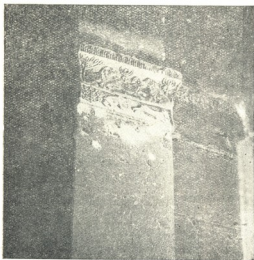
³ Эллинистические основы византийского искусства (Записки И. Р. А. О, т. XII. Труды отл. Арх. др.-классич., визант. и зап.-евр. V), СПб. 1901, с. 199 — 200 и рис. 40.

⁴ ქვემოთ გვექნება შემთხვევა შევხებით ზოგიერთ ასეთს ფრაგმენტს (იხ. ჟეანასენილე ლარი).

ქვისგან¹. მაგრამ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ისიც, რომ მცირე აზიის ქრისტიანული ხელობის მოძღვრების უძველესი მაგალითები ადალიიდან და ბინბირკილისიდან განსხვავდებიან აგრეთვე იმავე დამახასიათებელი ხაზულებით².

თუმცა ბოლნისის სიონის მორთულობას, როგორც უკვე ნათქვამი იყო, საერთო ხასიათი და სტილი აქვს, მაგრამ მაინც უნდა აღვნიშნოთ შესრულების ზოგიერთი შინაგანი განსხვავება. ასე, სვეტისთავის მცენარეული სურათები მეტად ბრტყელია, სხვა სვეტისთავთა გეომეტრიული და მეტადრე ნაკეთიანი მოტივები კი შესამჩნევად უფრო მაღალია. თვისებითაც ესენი ერთნაირი ოსტატობისა როდი არიან — ყველა ნაკეთიანი გამოსახვა უფრო მაღლა დგას სხვებზე. იქნება ეს იმიტაც აიხსნებოდეს, რომ, რადგან ასეთ დიდ სამუშაოებს ამხანაგობანი იღებდნენ, უფრო პასუხსაგებ საქმეს მთავარ ოსტატი ასრულებდა.

ეკეი არაა, ნაკეთების გამოსახვა, კერძოდ ცხოველებისა, გავრცელებული იყო საქართველოში მის მიერ ქრისტიანობის მიღე-



სურ. 27. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი აუსიდასთან.



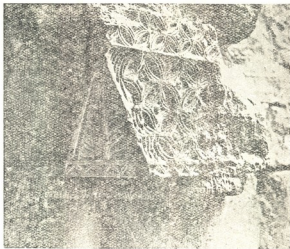
სურ. 28. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი ბატისტერიუმში.

ბის დროს. ცნობილ უძველეს საეკლესიო შენობებზე მე-VI—VII საუკუნეებში ჩვენ ვხედავთ სწორედ ასეთი სიუჟეტის მაგალითებს, როგორც საქართველოში, ისე სომხეთში; ამასაც ადგილი აქვს აგრეთვე ზოგიერთ სხვანაირ ძეგლზე. დროთა განმავლობაში ნაკეთიანი გამოსახულებანი უფრო იშვიათი ხდება ტაძრებზე, აშკარაა იმ მიზეზით, რომ აღმოსავლეთის მართლმადიდებელი ეკლესიები საზოგადოდ ეწინააღმდეგებოდნენ ასეთ გამოსახვებს; მათ ტენდენცია ჰქონდათ გადასულიყვნენ განსაკუთრებით მხატვრულ გამოსახვაზე, და თუ ძველ ეკლესიებში შენახულია ქანდაკების უხვი მაგალითები, ეს არის უცილობელი მარჯვენა იმისა, რომ ხელოვნების ეს

¹ Sarre und. Herzfeld, Iran. Felsreliefs. S. 201 oben, S. 208 — 211, Abb. 96 und 98. E. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin 1920; XV. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin 1922, Einleitung.

² Rott, Kleinasiatische Denkmäler, 1908, S. 35; Ramsay and Bell, The thousand and one churches London 1909, fig. p. 52. (№ 2).

დარგი ყვოდა ქრისტიანობის წინა დროსაც. ამას გვიჩვენებს ცალკე მოტივებიც, მათ შორის ფრთიანი ლომები ბოლნისში: — სასანიდთა ხელოვნების და მსოფლმხედველობის მეფური ან ლეითური ატრიბუტის გამოსახვა მოასწავებს იმას, რომ ეს გამოსახვა დიდი ხნის შესისლბორცებული ჰქონია ქართველ მოსახლეობას, ამ ატრიბუტს თავისი სპეციალური ელფერი დაპყარგვია და შერჩენია მხოლოდ-და-მხოლოდ მისი მხატვრული მხარე. რელიგიური რწმენის საგანთა პლასტიკურად გამოსახვის მოთხოვნილება რომ გავრცელებული იყო ქართველ ხალხში, ცხადია იმიტომ, რომ იგი ძველთაგანვე გაჩეული იყო მხატვრულ სახეთა ქვისა ან ლითონისგან გადაკეთებაში, — მტკიცდება სხვათა შორის იმითაც, რომ სწორედ საქართველოში — რა თქმა უნდა გვიან ხანებში — განვითარდა და უმაღლეს განვითარების ხარისხს მიაღწია ოქრომჭედლობის ტექნიკამ. აქ ჰპოვა, ვფიქრობ, მე გამოსავალი ხალხის სკულპტურული შემოქმედების ენერგიის ნაკადულმა.



სურ. 29. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი სამხრეთ სტოაში.

მაშასადამე, ბოლნისის სიონის ხუროთმოძღვრული და დეკორატიული ელემენტები გვიჩვენებენ მთელ რიგ განსაკუთრებულ არქაულ თვისებებს. ერთი საკუთხოველი, რომელსაც არა აქვს დამოუკიდებელი სამსხვერპლო და საღიაკენო, გარეთ ნახევარწრედ გამოსული აფსიდი, ტაძართან დაკავშირებული სანათლაფი აფსიდებით აღმოსავლეთისა და დასავლეთისკენ, ერთი სახურავი სამ ნაეზე, ღია სტოები, ღია ლუნეტები კარებზე, ნალისებური თაღების, მონოლითური ნახევარსვეტების და სვეტისთავების თავისებური ფორმების მოხმარება;

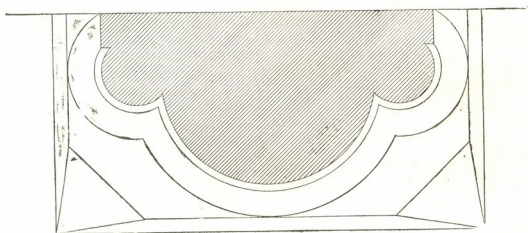
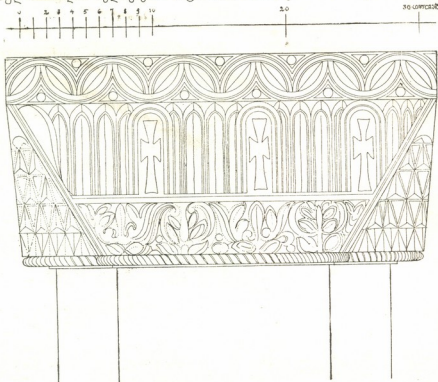


სურ. 30. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი სამხრეთ სტოაში.

თავისებური შეფარდება და რამდენაღმე შემოხვევითი ელფერი ნაწარმოებისა. მაგრამ ეს ანალიზი გვაძლევს სერიოზულად, ყურადღებით მოგვეკიდოთ ისტორიულ ცნობებს ტაძრის აშენების დროის შესახებ. რადგან ბოლნისის სიონი დიდი და მნიშვნელოვანი ძეგლია, მეტად მდიდარი სხვადასხვა მხრით 'იმათის, ვინც საზოგადოდ ძველ ხელოვნებას სწავლობს, ჩვენ რამდენაღმე უფრო

დაწერილობით გაეარჩევათ ამ ცნობებს იმ მიზნით, რომ უფრო ზედმიწევნით დაეადგინათ ბოლნისის სიონის აშენების თარიღი.

როგორც ჩვენ დავადგინეთ ზემოთ, ბოლნისის სიონის აშენების დრო ეკუთვნის ირანში ეგრეთწოდებულ სასანიდთა ხელოვნების ბატონობის ხანას, ე. ი. ხანას მე-III საუკუნიდან მე-VII



სურ. 31. ბოლნისის სიონი. გეგმა და სქემატიკური ნახატი ერთერთი სვეტისა და სვეტისთავისა ჩრდილოეთ სტოპში. ანატ. კალკინის მასალების მიხედვით.

საუკუნის დაწყებამდე. უშუალოდ დაახლოებული პარალელები გვიჩვენებენ მე-V და VI საუკუნეების დროს, ხოლო ქართული ხელოვნების საზოგადო მსვლელობა გვიჩვენებს ხანას არა უადრეს

ვახტანგ გორგასალისა და არა უგვიანეს კიდევ მე-VI საუკუნის დასასრულისა. ამნაირად, ამ მხატვრულ-ხელოვნობითა და ანალიზი ამ 100 წლის მანძილის ფარგლებში უნდა ხდებოდეს.

მართლაც და, ერთის მხრით შენობის გეგმა მისი სპეციალური, კომპოზიციაში მოქცეული სანათლაგით, ხოლო მეორე მხრით — საამშენებლო წარწერა აღმოსავლეთ ფასადზე¹, რომელშიაც მოხსენებულია ეპისკოპოსი დავით თავისი სამწყობით, გვეუბნება, რომ ეს შენობა იმ დროისაა, როდესაც ბოლნისში დაწყებული იყო საეპისკოპოსო კათედრა. ვახტანგ გორგასალის ისტორიიდან საბედნიეროდ ვიცობთ, რომ დამოუკიდებელი საკათალიკოსოს დამყარების შემდეგ გადიდებული იყო საეპისკოპოსოთა რიცხვი რამდენიმეტი, რომელთა სიაც მოყვანილია². 11 — 12 ეპარქიის სია რომ არის მატრიანეში მოყვანილი, ეს მხოლოდ ახლად დაწყებულ კათედრებს შეეხება.



სურ. 32. ბოლნისის სიონი. ჩრდილოეთ სტოიდან შესავალი კარები საუდარში.

ეს ცხადია, როგორც თვით მათი ჩამოთვლიდან, ისე იმ ფაქტიდან, რომ 506 წელს სიაში დასახელებულია 23 კათედრა, ხოლო მათი საერთო რიცხვი კი იყო 35³. ამნაირად, სხვა კათედრები, დაუსახელებელი ამ სიაში, არსებობდნენ უკვე ვახტანგ მეფის წინად. ხოლო, რადგან ახლად დამტკიცებულ საეპისკოპოსოთა სიაში მცხეთე ადგილას მოხსენებულია ბოლნისი, ამიტომ ბოლნისის საეპისკოპოსოს დაწყება აქ განისაზღვრება მე-V საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი, და ჩვენი დასკვნა ტაძრის აშენების დროის შესახებ აქ დასამტკიცებელ საბუთს ჰპოვებს. მაგრამ ამ ცნობებს

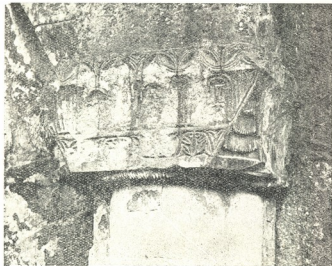
¹ სურ. 10 — ეს წარწერა გამოსცა უკანასკნელად და ენის მხრივ მას ანალიზი გაუკეთა პროფ. აკ. შანიძემ. იბ. მისი „ნაშთები მესამე პირის ობიექტური პრეფიქსის კვლევის კომენტარის წინ ქართულ ხმებში“ (ტფ. უნივერსიტეტი, ტ. II, ტფილისი 1922—23), გვ. 277—279.

² კ. ცხ. მმ. დღევ. გვ. 179 (*391—392).

³ ივ. ჯავახიშვილის *История церковного разрыва*, 1908, გვ. 514; Н. Я. Марр, *Краткая история грузинской церкви*, 1907, с. 116; ივ. ჯავახიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, I, გვ. 244. ანუ II, გვ. 277—278.—პროფ. ივ. ჯავახიშვილის ახლად გამოთქმული აზრი, იბ. ქართ. ერის ისტორია, II, 1928, გვ. 290—320, განსაკუთრ. 317—318.



სხვა საბუთებიც ამტკიცებენ. ცნობილ სომხურ კრებულში «წერილთა წიგნი»¹ დაცულია ზეცხეპირთა წერილი სომეხთა კათალიკოსის აბრაამისა და ქართველთა კათალიკოსის კირიონ I-ისა, დწერილი 607 — 609 წ. წ. მათში მოყვანილია ერთი მეტად ძვირფასი ცნობა სომხურისა და ქართული ეკლესიების ადგილობრივ კრებზე, რომელიც მოწვეული ყოფილა ღვინაში 506 წ.² ამ კრებას დაესწრა 23 ქართველი ეპისკოპოსი და ზეხუთე ადგილას ხელი უწერია დავითს, ბოლნისის ეპისკოპოსს. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, შეიძლება სრულიად უცეცხლოდ ჩაითვალოს, რომ ბოლნისის სიონი აშენებულია დაახლოებით 506 წელს. ყოველ შემთხვევაში, თუ მივიღებთ მხედველობაში ყველა შემონათქვამს, ბუნებრივი ხდება ის მოსაზრება, რომ მემართანეთა ცნობები ბოლნისის სიონის აშენების შესახებ მოითხოვენ ერთნაირ შესწორებას. როგორც ქრონიკა «მოქცევაჲ ქართლისაჲ», ისე ლეონტი მროველის ისტორია ბოლნისის ტაძრის აშენებას აკუთვნებენ მე-V საუკუნის დასაწყისს. მაგრამ იქ მოხსენიებულ მეფეთა შესახებ თქმულით ისინი განსხვავდებიან. პირველი ქრონიკა ამ შენობას აწერს ვარაზბაქურის მომდევნო მეფეს ბაკურ III, თრდატის ძეს, მთავარეპისკოპოს ელიას დროს, ხოლო ლეონტი მროველი აწერს ამავე ბაკურის მომდევნო მეფეს — ფარსმან IV, ვარაზბაქურის ძეს, რომლის დროსაც მთავარ ეპისკოპოსი ელია შეცვალა სიმონმა³. გარდა იმისა, რომ აქ უთანხმოებაა, — ბოლნისის სიონის აშენებას სხვადასხვა მეფობას აწერენ, რაც, უტყვევლია, ამცირებს ამ ცნობების მნიშვნელობას, ახლა აუცილებლად დამტკიცებულია, რომ ქრონიკის «მოქცევაჲ ქართლისაჲ»-ს ცნობებში სრულიად ზედმიწევნით დადგენილი ამბები (სხვათაშორის სწორედ მე-V და მე-VI საუკუნეებისა)



სურ. 33. ბოლნისის სიონი, სვეტისთავი ჩრდილო სტაში.

მთელი რიგი შეცდომითაა ნაჩვენები და სულ სხვა დროს გადანაცვლებული⁴. ვფიქრობ, ბოლნისის ტაძრის შემთხვევაშიაც საქმე გვაქვს ასეთ გადანაცვლებასთან; ეს მით უმეტეს ადვილი იყო, რომ მე-VI საუკუნის დამდეგს ერთმანეთი შეცვალეს ბაკურ IV და ფარსმან მე-V. ხოლო, რადგან იმავე «მოქცევაჲ ქართლისაჲ» ქრონიკის სიტყვით, 523 წელს⁵ «დასრულდა მეფობაჲ ქართლისაჲ», ამიტომ ბოლნისის სიონის აშენებას, თუ ასე გამოვიყენებთ ქრონიკის ცნობას, როგორც ნათქვამი იყო, — საზღვრად აქვს 523 წელი. მეორე მხრით, თუ ვახტანგ გორგასალის სიკვდილის დროდ მივიღებთ 502 ან 503 წელს (ბატონიშვილ ვახუშტის მიერ ნაჩვენებ 499 წლის შესასწორებლად)⁶, ჩვენ მივიღებთ მეორე საზღვარსაც ამავე მეფობისთვის. მაშასადამე, ბოლნისის სიონი, საეპისკოპოსო საყდარი, უნდა იყოს აშენებული ეპისკოპოს დავითის მიერ დაახლოებით 506 წელს და ყოველ შემთხვევაში ოცი წლის განმავლობაში 502 წლიდან 523 წლამდე.

¹ «წერილთა წიგნი» (სომეხურად), ტფილისი 1901, გვ. 182—183. აგრეთვე ისტორიკოსი უხთანესი, ფრანგული თარგმანი ბრ. სესი, Stég. 1871, გვ. 327; შედ. Н. Адонц, Амвель, епископ Херсонский (Хр. В., II, 1913), с. 176, 185.

² Опис., II, 720—721 და ქ. ც. მ. დდფ., გვ. 115—116 (* 292).

³ ივ. ჯავახიშვილი, ისტორიის მეთოდები, ნიჰანი და წყაროები, I, 1916, გვ. 7—8; II, 1921, გვ. 8—9.

⁴ ივ. ჯავახიშვილი, ქართ. ერას ისტორია, I, 196.

⁵ ივ. ჯავახიშვილი, ქართ. ერას ისტ., II, 1923, გვ. 267. ს. გორგასალე, წერილები საქართველოს ისტორიიდან, II, გვ. 94—95, 112.

ჩვენ მივიღეთ ამაირად მნიშვნელოვანი ეტაპი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. ეს ეტაპი, როგორც ნათქვამი იყო, ხასიათდება ბოლნისის სიონის და მთელი რიგი სხვა ტაძრების აშენებით. ზოგიერთ მთვანში დარჩენილია ნაშთები პირვანდელი მორთულობისა, რომელიც ატარებს მე-V და მე-VI საუკუნეების გარდატეხის პერიოდის დალს, დადგენილი სხვა ცნობების თანახმადაც. ასე, ურბნისის ბაზილიკაში დასავლეთ კედელზე ტაძარს შიგნით კამარათა ქუსლების სიმაღლეზე დარჩენილია თავისებური ჰორიზონტალური კოშმიდი (სურ. 34); ანჩისხატის ეკლესიაში ტფილისს გარეთა დასავლეთ კედელზე დარჩენილი გაფუჭებული მორთულობაც ჩაითვლება ნამდვილ დამამტკიცებელ საბუთად; დასასრულ, წყაროსთავიც ჯავახეთში არ იყო მოკლებული საინტერესო დეკორატიულ დეტალებს, რომლებიც, სამწუხაროდ, არაა მოთავსებული გამოცემაში¹. რაც შეეხება კახეთის იმ დროის ბაზილიკების ჯგუფს, ისინი, ისე, როგორც კახეთის მთელი ხუროთმოძღვრება, პრინციპიდან მორთულობას არ ხმარობენ.

რადგან განხილულ ეტაპს დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, საჭიროდ ვთვლით ორიოდ სიტყვით შევხებო ამ ჯგუფის ზოგიერთი შენობის ქრონოლოგიურ საკითხს. ურბნისის ბაზილიკის წარწერანი არ შეიცავენ, სამწუხაროდ, ზედმიწევნით თარიღს, მაგრამ აღმშენებლად იხსენიებენ ეპისკოპოსს თეოდორეს, ლუკას ძეს. ამასთანავე ნაამბობია, რომ «იყო ესე სიონი დაძვლებულ უფროს ზომისა: ოთხნი კუთხენი და კონქი გაბობილ იყვნეს», აგრეთვე სვეტებიც (?). მაშინ ეპისკოპოსმა თეოდორემ ააშენა აქ მომეტებულ ნაწილად დღემდე შენახული ტაძარი². არაბთა სარდალს მურვან-ბენ-მაჰმადის (ქართულ წყაროებში მურვანყრუს სახელით ცნობილის) შემოსევის დროს, რომელმაც ქართლი და მესხეთი გაიარა 729—730 (და არა უგვიანეს 743) წელს³, ურბნისის გაძარცვული ტაძარი კათალიკოსმა სამოელმა ჩააბარა ქრისტიანობაში ახლადმოქცეულს, მურვან-ყრუს ყოფილ სარდალს ნეოფიტეს, რომელიც ნაჯრთხი იყო ეპისკოპოსად. ამასთან ნაამბობია მისი სასულიერო მოღვაწეობა, ზოლო ერთი სიტყვაც არაა ნათქვამი საამშენებლო საქმიანობაზე; მაშასადამე, ურბნისის ტაძარი გაუძარცავთ, მაგრამ არ დაუნგრევიათ⁴. ასე იდგა ის თემურ-ლენგისა და შემდეგ შაჰ-აბაზის შემოსევამდე, როდესაც



სურ. 34. ურბნისი. შიგნითი პერსპექტივა დასავლეთისაკენ.

¹ იხ. Материалы по Археологии Кавказа, т. XII, Москва 1909, сс. 45—51 и табл. IX.

² ურბნისის წარწერანი უკანასკნელად გამოცემულია ექვთ. თაყაიშვილის მიერ, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, I, ტფ. 1937, გვ. 41—51.

³ ივ. ჯავახიშვილი, ქართ. ერ. ისტ., II, გვ. 350—351.

⁴ საქართველოს სამოთხე, სპბ. 1882, გვ. 258—260.

დაზიანდა თითონ შენობაც, შეკეთებული მერე 1566 და 1668 წლებში¹. ჯავახეთის თავის შესახებ ჩვენა გვაქვს მატინანეს ცნობა, რომ აქ ეკლესია აშენებულია ვახტანგ გორგასალის ძის მირდატის მიერ, რომელიც მეფედ არა ყოფილა². როგორც ნათქვამი იყო, ამ ძეგლის არსებული ცნობის თანახმად მე შესაძლებლად მიმაჩნია, ამ გუმბათიან ეკლესიად გადაკეთებულ შენობაში მისი დასაფლავების სამწავიანი ნაწილი ჩაითვალოს აღნიშნული დროის, ე. ი. მე-V და მე-VI საუკუნეების გარდატეხის დროის ძველ ბაზილიკად. რაც შეეხება ანჩისხატის ეკლესიას ტფილისში, მისი ძველი სახელწოდება დაკარგულია, ხოლო ახლანდელი წარმოდგება ანჩის (მესხეთში) საეპისკოპოზო ტაძრიდან აქ გადმოტანილი ძველი ხატისგან. მაგრამ ამ ძლიერ აღდგენილი, შეკეთებული და დამახინჯებული ძეგლის დაწვრილებითი ანალოზი გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს ჩვენ მიერ ახლა განხილული ხანის შენობასთან, ხოლო სწორედ ამ დროისთვის დაწერილია მოქცევაჲ ქართლისაჲ-ს ქრონიკაჲში, რომ ვახტანგ გორგასალის ძეს და მემკვიდრის დანი უჯარმელის დროს «ტფილისს კაცნი დასხდებოდეს და მარიამ წმიდაჲ ეკლესიაჲ აღაშენესა»³. მართლაც და, ანჩისხატის ეკლესია ნაკურთხი ღვთისმშობლის დაბადების სახელობაზე, ხოლო სახელწოდება «წმიდა მარიამ» თავისთავად მოწმობს ძველ-ქრისტიანულ წეს-ჩვეულებას, რომელიც არსებობდა ღვთისმშობლის კანონიზაციამდე — 431 წლამდე. რასაკვირველია, ანჩისხატის ბაზილიკის ახლანდელი სახე სრულიად ვერ გადმოგვცემს მის ძველს, მეტადრე შინაგან სახეს, და მხოლოდ დეტალური გამოკვლევის შემწეობით შეიძლება გამოყოფილ იქნეს დღემდე შენახული მისი ძველი და შესამჩნევის დაახლოვებით აღდგენილ იქნეს მისი პირვანდელი ფორმები.

4. მე-IV—VI საუკუნეების ძარბული ხუროთმოძღვრების პარკლმამათა და ფორმათა განხილვა

საქართველოს სამეფოს პოლიტიკური ძლიერების ამადლებას, რითაც აღნიშნულია ვახტანგ გორგასალის ხანა, მე-VI საუკუნის ბოლო მეოთხედში, ორი თითქმის მსოფლიო მასშტაბის მეტოქის, სახელდობრ, ირანის და ბიზანტიის იმპერიების ბრძოლის წყალობით მოჰყვა ძლიერი დაცემა. ისეთი მდგომარეობაც-კი შეიქმნა, რომ სასანიდთა შემოტევის დროს საქართველოს მთელი სამეფო გვარეულობა იძულებული იყო სიციცხლის გადასარჩენად გაქცეულიყო ერთმორწმუნე ბიზანტიაში, ხოლო დამპყრობელებმა მარზანაბო (მეფის ნაცვლობა) დააწესეს საქართველოში. მაგრამ, თუ პოლიტიკურად იმ დროის საქართველო არ იყო დამოუკიდებელი, სამაგიეროდ კულტურულად მან, იქნება სწორედ ახლა უფრო მიიღო თავისუფალი განვითარების შესაძლებლობა: თითონ ეს პროცესი ვახტანგ გორგასალის დროს დაიწყო და, რასაკვირველია, იგი ვერ შეწყდებოდა მარტო ვარეშე ამბების გავლენით. პირიქით, სამეფო ხელისუფლების მოსპობა, ესე იგი სწორედ რომ ეთქვათ, მთელი პატრიარქალური სახელმწიფო წყობილების მოსპობა უნდა გვემსოდეს, როგორც ქვეყნის შინაგანი და მისი წყობილების ზრდის ერთერთი მომენტი. აი ამიტომაც, რომ ასეთ, თითქმის დიდ გარდატეხას, რომელსაც უნდა შეერყია ქვეყნის სახელმწიფო ცხოვრების და კულტურის ყველა საფუძველი, თითქმის არავითარი კვალი არ დაუტოვებია ქვეყნის ისტორიაში. ხოლო საქართველოში მე-VI საუკუნის ნახევრიდან დამყარებულმა სახელმწიფო წყობილების ახალმა ფორმებმა — მემკვიდრეობითი მონარქიის უკვე ჩამოყალიბებულმა ფორმამ და ფეოდალური წყობილების სისტემამ — შექმნეს ის საფუძველი, რომელიც სპარსეთის მონარქიის შემოტევის ხანაში ხელს უწყობდა ქვეყნის კულტურულ პროგრესს; ამან მალე იჩინა თავი ქართველი ხალხის მხატვრულ შემოქმედებაში. მართლაც და, სულ რაღაცა საუკუნის მეოთხედის განმავლობაში საქართველო აღწევს პლასტიკური ხელოვნების დარგში თავის სრულ აყვავებას, რომელსაც სამართლიანად შეიძლება დაერქვას ოქროს ხანა.

¹ შუად. საქართველოს სიძეულნი, I, ტფ. 1899, გვ. 321—323, 323—324; ე. თ. ა. ი. შ. ე. ლ. ი., არხეოლ. მოგზ. და შენ., I, 1907 გვ. 48.

² ქ. ცხ. 88. დ. ფ. გვ. 186 (* 401).

³ Опис, II, 722.

იმ ისტორიული პროცესის გასაგებად, უწინარეს ყოვლისა, ჯამი უნდა გავუკეთოთ იმერეთის ლურ ხერხებსა და მეთოდებს, რომელსაც ხმარობდნენ IV—V საუკუნეების და მე-VI საუკუნის დასაწყისის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში; ჯამი უნდა გავუკეთოთ აგრეთვე იმ დროის მხატვრულ-ხუროთმოძღვრულ პრობლემებს და ფორმებს. ეს მიმოხილვა დაგვებმარება სათანადოდ გავიგოთ ქართული ხელოვნების განვითარების მსვლელობა მე-VI საუკუნის ნახევრიდან. მთელი ამ პირვანდელი ხანიდან საქართველოში არ შენახულა ხელოვნების არავითარი სხვა დამოუკიდებელი სახე, გარდა ხუროთმოძღვრებისა. ეს ფაქტი თავისთავად არ წარმოადგენს რაიმე გამოხატულებას, ან შემთხვევის. პირობით, ის მეტად, კანონზომიერია. არა მარტო ძველი ხანის ხელოვნება, არამედ თითქმის მთელი საშუალო საუკუნეების ხელოვნებაც წარმოადგენს მთლიანობის სურათს, რომლის დროსაც ქანდაკება და მხატვრობა, ასე ვთქვათ, განუყოფლად არიან შეერთებული ხუროთმოძღვრებასთან. ქანდაკების და მხატვრობის გამოყოფა მხატვრულ შემოქმედების დამოუკიდებელ განყოფილებად; წარმოადგენს ხანგრძლივ პროცესს; იგი დამოკიდებულია საზოგადოებრივ განვითარების საერთო მოძრაობაზე, და ყოველთვის დროის შემდგომ მონაკვეთებში ხდება. კერძოდ საქართველოში მხოლოდ საშუალო საუკუნეებში იყო ისეთი მომენტი, როდესაც ქანდაკებას შეეძლო გამოყოფა დამოუკიდებელ დარგად. მაგრამ, როგორც ეტყობა, ამას ხელი შეუშალა ეკლესიამ; შემდეგ ის შეიფერხა ფეოდალიზმის ბატონობის გაქიანურებულმა ხასიათმა და მის დაშლის ეპოქამ, რომელსაც აკლდა წინსვრლოავი აქტიური საზოგადოებრივი ელემენტი. რაც შეეხება მხატვრობას, უნდა ითქვას, რომ მის გამოსაყოფად საერთოდ არ დამდგარა დრო საქართველოს დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ არსებობის განმავლობაში. ის გაჩნდა მხოლოდ მე-19 საუკუნეში და გარკვეულ ხასიათს ატარებს.

საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღებამ წინ წამოაყენა, როგორადაც სხვა ქვეყნებში, შენობის ახალი ტიპის, სახელდობრ ქრისტიანული ტაძრების აგების ამოცანა. მაგრამ ამ ამოცანას ართულებს ის, რომ ერთის მხრით საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღების დროს ამ ტიპის შენობისთვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა ერთიანი, დადგენილი ნიმუში, შაბლონი. ასეთი ნიმუშის გამოუმუშავება ის იყო იწყებოდა; მეორე მხრით საქართველოს იმ დროს უკვე ჰქონდა თვალსაჩინო ძველი კულტურა, მისი ხუროთმოძღვრება უმაღლეს დონემდე იყო განვითარებული; მას ჰქონდა თავისი უკვე გამოუმუშავებული გეოგნება, თავისი მოთხოვნა ფორმებისადმი. უკვე სტრუქტურა იწყება, ივერიაში «გვხვდება კრამიტის სახურავები, და ხუროთმოძღვრული ხელოვნების წესების თანახმად აშენებული საცხოვრებელი სახლები, ბაზრები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები». ეს იყო სამი საუკუნით წინ საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღებამდე. მართლაც, პირველი ძეგლებივე, რომლებმაც ჩვენ დრომდე მოაღწიეს, სრულიად ამტკიცებენ ხუროთმოძღვრული ხელოვნების და სპეციალური სამშენებლო კოდნისა და წესის არსებობას საქართველოში. ხოლო წერილობითი წყაროები რეალების ფაქტიურ ცნობებს კიდევ უმატებენ ცნობებს მე-V საუკუნის პირველ ნახევარში აგებული შენობის, სახელდობრ სასახლის აშენების შესახებ; მას დარბაზი ჰქონია რვა ფსილით და ნახევარსვეტებით, რომლებიც ამ ფსილებს ერთი მეორისგან ჰყოფდა. შემდეგ, იწყებიან სისტემო-ფუნდუკების და საავადმყოფოების აშენების შესახებ¹. ე. ი. მე-V საუკუნის დამდეგს საქართველოში არსებობს შენობები ყველა სახელმწიფო და საზოგადოებრივი საქორებისთვის. მათი ფორმები უნდა შემუშავებულიყო თვით საქართველოში, რომელიც მხოლოდ განსაზღვრულად, რამდენადმე უგდებდა ყურს და ხმარობდა თავის გარეშე შემუშავებულ ნორმებს სპეციალური დანიშნულების ქრისტიანული შენობებისთვის.

ძველი ქრისტიანული ხუროთმოძღვრება სხვადასხვა ქვეყანაში ფორმების მხრით მეტისმეტად ნაირნაირ სურათს წარმოადგენს. მაგრამ ყველგან მკაფიოდ ჩანს მისწრაფება, განსაზღვრული მოთხოვნის შესასრულებლად — შექმნან დიდი შენობა სალოცავად შეკრებილ მორწმუნეთათვის.

¹ Petrus der Iherer. Ein Charakterbild zur Kirchen-und Sittengeschichte des V. Jahrhunderts Syrsche Übersetzung einer um das Jahr 500 verfassten griechischen Biographie. Herausgegeben und übersetzt von R. Raabe. Leipzig, 1895. 3. 20.

ნაცვლად ქრისტიანობის წინააღმდეგობის ტაძრისადმი, როგორც ღვთის სამყოფელისადმი, მიღწევის
ახლა გვაქვს ახალი, პრინციპიალურად განსხვავებული მიდგომა. ცხადია, ვიდრე შექმნიდეს სრუ-
ლიად ახალ კომპოზიციას ასეთი დანიშნულებისათვის, სხვადასხვანაირად შეეცადენ ძველი ხუროთ-
მოდღერეული შენობებიდან გამოყენებინათ ამა თუ იმ ტიპის შენობები, რომლებიც უფრო შეფუ-
რებული ამ მიზნებს.

სისტემატურად რომ დავაჯგუფოთ ყველა ეს თემა, მაშინ ყველა საეკლესიო შენობა გაიყო-
ფება ორ დიდ ჯგუფად, გუმბათიანსა და ბაზილიკურ-უგუმბათო შენობად; მაგრამ ამასთან ყოველ
ჯგუფში ჩვენ ვხედავთ ახალ შინაგან დაჯგუფებას, რომელიც გვიჩვენებს მათი განვითარების სხვა-
დასხვა ფესვს. ის ტენდენციები, რომლებიც ახასიათებს მთელ ამ გაყოფას, ისახება ძველი ქართული
ხუროთმოდღერების ძეგლებზე; ამიტომ ჩვენ საჭიროდ ვთვლით აქ მოკლედ დავახსიანოთ ისინი.

ბაზილიკური ეკლესიის თემა დაკავშირებულია თავის წარმოშობით იმ ტენდენციებთან,
რომლებიც გამოდინარეობენ ჰელენისტური ხუროთმოდღერების საშუალებით საბერძნეთ-რომის
ხუროთმოდღერებიდან. მის უახლოეს წინამორბედად უნდა ჩათვალოს საეკლესიო და სხვა საზოგა-
დოებრივი ბაზილიკები და დიდ ჰელენისტურ ქალაქებში, ებრაელების სინაგოგები, კერძო
მდიდარი სახლების დარბაზები სვეტების შინაგან მწყობრებით და სხვა, ზოლო ცენტრალურ-გუმბათ-
თიანი ეკლესიის თემა წარმოადგენს აღმოსავლეთის, სახელდობრ წინა აზიის კულტურების ტენდენ-
ციების განვითარებას. მაგრამ მარტო ტაძრის ცალკე დამოუკიდებელი კომპოზიციით როდის ხასი-
ათდება ეს ორი ტენდენცია; ამას გარდა, როგორც ჰელენისტურ, ისე სპეციფიკურად-აღმოსავლურ
აზრსა და გემოვნებას აქვს თავისი განსხვავებული ხუროთმოდღერეული ელემენტები ფორმებში,
ნაწილობრივ განსხვავებული მასალა შენობებისთვის. ამიტომ, ნამდვილი ჰელენისტური ტიპის
ბაზილიკაში — მისი ანტიკური სვეტებით, არქიტრავეზით, ბრტყელი სახურავებით და ხის კერით, —
შეაქვთ ძველთაგანვე აღმოსავლეთში სიყვარულით შემუშავებული ელემენტები, როგორიცაა: ოთხ-
წახნაგოვანი ბოძი, კამარა და თალი. მეორე მხრით, გუმბათიან შენობათა რიცხვში არის შემთხვე-
ვები, როდესაც ამ ელემენტების რომაულ-ჰელენისტურად გადამუშავებით უშუალოდ განვითარე-
ბულა მრავალი ტაძრები და ოქტოგონები (რეწახნაგოვანები), რომლებსაც არა ჰქონდათ გუმბათი
ქვეშ შინაგანი თავისუფალი ბურჯები. ამის წყალობით ყოველ ამ ხუროთმოდღერულ თემაში, —
ე. ი. გუმბათიანსა და უგუმბათოში (ბაზილიკურში) — განირჩევიან დამატებით კიდევ ქვეჯგუფები:
ჰელენისტური და აღმოსავლური ბაზილიკისა ერთში და გუმბათიანი ტაძრის ძირითადი კვადრა-
ტით (აღმოსავლეთის ჯგუფი) ან ძირითადი რეწახნაგოვანით, ან წრით (ჰელენისტურ-რომაული
ჯგუფი) მეორეში.

ჰელენისტური ჯგუფები, როგორც აღნიშნული იყო უკვე წინათვე არსებულ ხუროთმოდღ-
ერულ თემებს უფრო ახალი ეკლესიის მოთხოვნებს. სულ სხვაა აღმოსავლეთის, აღმადრენით
შექმნილი ცოცხალი, ჯერ კიდევ გამოუყენებელი, მოუხმარებელი თემა გუმბათით კვადრატულ
საფუძველზე.

მასასადავმე, როგორც «ელენისტური» ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ისე «აღმოსავ-
ლური» ბაზილიკის ფორმები მთელი თავისი სახითი ძველ-ქრისტიანული ხელოვნების გამოუ-
შავებელი დროს წარმოადგენენ მხოლოდ ახალი სარწმუნოების მოთხოვნებისადმი, მისი კულტისადმი
ისეთი ფორმების შეგუებას და მათ ერთმანეთთან შეფარდებას, რომლებიც კარგად იყვნენ ცნო-
ბილი. ესევე ითქმის ჰელენისტური საეკლესიო გუმბათიანი ხუროთმოდღერების შტოზე — რე-
წახნაგოვან და მრავალ საფუძველზე, რომელიც წარმოადგენს რომაულ-ჰელენისტური მიდგომისა
და ხერხების განგრძობას. სამაგიეროდ, ამ აღრინდელ-ქრისტიანული ხუროთმოდღერების ნამდვილ
აღმოსავლურ ტენდენციას შეაქვს მთლიანად სულ ახალი ხერხები; იგი ჰქმნის ახალ ფორმებს და
სწევრებს ახალ საშვებებო პრობლემებს, რომლებიც პირველად წამოიჭრა მხატვრების წინაშე
საეკლესიო ხუროთმოდღერების ამოცანების განხორციელების დროს. ეს ამოცანა გაგებული იყო
არა მარტო, როგორც მოთხოვნა, შეექმნათ ახალი ხუროთმოდღერეული, იდეის სიდიადის და
რიტუალის შესაფერი სივრცე, არამედ გადაეწყვიტათ აგრეთვე კონსტრუქციული პრობლემები,

დაკავშირებულნი ამასთან გუმბათიანობის ძირითადი, ამ შექმნილი სიერცის განსაზღვრებით მომენტი. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, აქ ერთად წყდება მხატვრული და წმინდა კონსტრუქციული ამოცანები, თუმცა ეს საამშენებლო ამოცანები წარმოადგენენ მხოლოდ მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტის შედეგს. გუმბათი ადრესალეთ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში მუდამ ფარავს გეგმით ყოველთვის კვადრატულ სიერცს და არა წრეს ან ოქტოგონს, როგორც ეს ჰელენისტურ ხელოვნებაშია. მაგრამ ამ დროს დგება ამოცანა — კონსტრუქციულად გადაწყდეს გადასვლა გუმბათის საფუძვლის წრიდან მის მიერ დახურულ კვადრატზე. ამ ამოცანის დამთავრებულ გადაწყვეტას შეადგენს ოთხსავე კუთხეში ნიშნების ანუ ეგრეთწოდებული ტრომპების, ან პანდანტივების (აფრების), ე. ი. სფერული სამკუთხედების გამართვა; მათი მეოხებით კვადრატი გადაიქცევა ერთ შემთხვევაში რეაქსანაგონად, რომელიც შემდეგ ტრომპების ანალოგიური მწკრივებით გადაიქცევა წრედ, მეორე შემთხვევაში კი პირდაპირ გადაიქცევა წრედ. გადასვლის ამ ორივე სისტემას აქვს განვითარების ეტაპები — ზეკუთხოვნად დაწყებული ბრტყელი ქვის კავშირები — პირველს, ხოლო აფრიან-გუმბათიანი თალი — მეორეს. დამახასიათებელია ისიც, რომ ეს ორი გადაწყვეტა სხვადასხვა ადგილას გავრცელდა. ტრომპის სისტემას ხშირბენ ყველგან ნამდვილ ადრესალეთ ეკლესიებში, ხოლო რეაქსანაგონს — ბიზანტიურ ხელოვნებაში და უშუალოდ მასზე დამოკიდებულ ეკლესიებში. ეს ამოცანა ძლიერ რთულდებოდა, როდესაც გუმბათის ყელიცა ჰქონდა, რადგან მაშინ მისი გამწვობის გავლენა უნდა გაეთვალისწინებინათ გაცილებით უფრო რთულ კომბინაციაში.

ასეთი იყო მოკლედ ის ამოცანები, რომლებიც იდგა ხუროთმოძღვრის წინაშე ქრისტიანული სარწმუნოების სახელმწიფო სარწმუნოებად აღიარების პირველ საუკუნეებში, აგრეთვე მათი გადაწყვეტის ის მიმართულებანი, რომელთაც ისტორიულად იჩინეს თავი. ნაირნაირი ელემენტების და ტენდენციების შერევა მით უმეტეს რადიკალური იყო, რომ ამ შერევას ხელი შეუწყო სხვადასხვა გარემოებამ. როდესაც ქრისტიანობა გაბატონებულ სარწმუნოებად იქნა იმ დროის უდიდესმა იმპერიამ — მისმა ორივე ნახევარმა, იმპერატორმა კონსტანტინემ და დედამისმა ელენემ ააგეს დიდი საეკლესიო შენობები იესო ქრისტეს ცხოვრებაში შესანიშნავ წმინდა ადგილებში — გოლგოთასზე და ზაითისხილის მთაზე იერუსალიმსა და ბეთლემში იმ გამოქცეულზე, რომელშიაც გადმოცემით დაიბადა ქრისტე, და სხვა. მათ მიერ შეკვეთილი შენობები აგებული იყო, რასაკვირველია, ჰელენისტური ხელოვნების ტენდენციის თანახმად, მაგრამ გეოგრაფიულმა ადგილმა აუცილებლად შეიტანა მათში ადრესალური ელემენტებიც. ამ ეკლესიებში სალოცავად და თაყვანისცემად მოდიოდა ხალხი ქრისტიანული მსოფლიოს ყოველი მხრიდან; ამიტომ ეს შენობები გახდა ყველასათვის წმინდა ნიშნებად და ყველანი შეგნებულად ცდილობდნენ მათთვის მიემატათ. ამიტომაც ძველი ქრისტიანული ხელოვნების მთელი ისტორია წარმოადგენს ასეთ რთულ, ხანდახან ერთი მეორის წინააღმდეგ, არეულ სურათს — მხატვრული განვითარების და შინაგანი ზრდის ბუნებრივი მსვლელობა იირთუნებოდა მხატვრობის გარეშე მდგომი პიეტეტისა და მიზანძვის მომენტებით.

ქართული ხელოვნება ამ განხილული ორი საუკუნის განმავლობაში წარმოადგენს ზემოთ გამოთვლილ დებულების საინტერესო და თავისებურ ილუსტრაციას. პირვანდელი ეკლესიები აშენებულია საქართველოს „განმანათლებელი ნინოს“ ზეპირი სწავლებით და დარიგებით. სრულიად ბუნებრივია, რომ ამიტომ ჩვენ მივიღეთ სრულიად თავისებური ბაზილიკა, მაგალითად, ნეკრესში. ჭერებში ხომ, ცხადია, შექმნეს სრულიად თავისებური ფორმა ტაძრისთვის. ეს ნამდვილად ქრისტიანული ეკლესია კი არ არის, ეს არის ღია საკუროთხეველი, სამსხვერპლო აჩრდილს (ბაღდაქნს) ქვეშ. ამასთან მასში გამოსახულია სპეციფიკური ელემენტები და გეგმონება — კვადრატი გუმბათიანი თალით სიერცის გადასახურავად და მთელი შენობა აგებულია უბრალო ქვითა და კირით. სხეანაირად რომ ვთქვათ, შემთხვევით გადარჩენილ ძველ შენობებში ჩვენ უკვე შეგვიძლია გამოვარკვიოთ და დავადგინოთ მთელი თემები, რომელნიც ახასიათებენ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების როგორც ზოგად მიმართულებას, ისე მის ცალკე ელემენტებსა და ფორმებს. ჩვენ

საქმე გვაქვს ქვის შენობის აგებაში დაწინაურებულ ხუროთმოძღვრებასთან, რომელსაც ტრადიციები გააჩნია და რომელიც ხმარობს ცილინდრულსა და გუმბათიან თაღებს, კამარებსა და სვეტებს¹. ამ სურათს ამოწმებს და ავსებს მე-V საუკუნის ძეგლებიც. მათში ვხედავთ სვეტებს; ამ გუმბათი დაიმყარებულა ტროპეებზე და თითონ ზაზილიკური ტიპის ტაძრის კოპპოზიციები უახლოვდება უკვე უფრო ნორმალურ ბაზილიკურ შენობას, თუმცა აქაც დიდი თავისებურება ჩანს და ნორმის თავისუფალი მოხმარება. ამ დროს ხმარობენ ჯვარისებურ-გუმბათიან თემსაც, რაც მტკიცდება დარჩენილი ძეგლებით; ამასთან გადსვლა გუმბათზე ამ მეტად მცირე ზომის ეკლესიებში შესრულებულია, როგორც ეტყობა, კუთხეებში ჯვარედინად დაწყობილი ქვებით, ხოლო თითონ გარეგანი ფორმა როდი აჩენს გუმბათს ყელზე. საზოგადოდ საყურადღებოა ამ ეკლესიების აბსოლუტური ზომები: — ეს ზომა სულ მცირეა მე-IV საუკუნეში, უფრო დიდია მე-V საუკუნეში, და დასასრულ, მე-V და მე-VI საუკუნეების სახლვარზე, როდესაც შეთვისებული იყო ბაზილიკური ეკლესიების უკვე ჩამოყალიბებული ნორმები, ქართული ეკლესიები უკვე ნამდვილად მეტად დიდ შენობებს წარმოადგენენ².

მასასიამოვნო, ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ორი პირველი საუკუნიდან დარჩენილი ძეგლები თითონ გვიჩვენებენ, რომ საქართველოში იმ დრომდეც ყოფილა უკვე შესაშინევი ხუროთმოძღვრება, მთლად გაქვნილი «აღმოსავლური» ტენდენციებით; ქვა, როგორც შენობის მასალა; სვეტები, კამარები, თაღები და გუმბათები ტროპეებზე, როგორც კონსტრუქციული ელემენტები; დასასრულ, ცენტრალობა და არა წაგრძელება შექმნილ სივრცეში, როგორც ძირითადი ტენდენცია. ამ ტენდენციით აიხსნება როგორც ბოლნისის სიონზე ადრე აშენებული პირვანდელი ბაზილიკების თავისებური ფორმები საქართველოში, ისე გუმბათიანი თემების მოხმარება, თუ რამდენად მტკიცე საძირკველი ჰქონდა ამ უკანასკნელ თემას მე-VI ს. საქართველოში იმდროინდელ ნაირ-ნაირ გარდამავალსა და პირვანდელ ფორმებს შორის, რომელთაგან შემთხვევით მოაღწიეს ჩვენამდე მხოლოდ მათმა ფრაგმენტებმა ქვერეშში, ზევანსა და ნაწილობრივ მატანში, აგრეთვე ლიტერატურულმა ცნობამ პეტრე ივერიელის ნათესავთა სასახლეზე — ამას გვიჩვენებს ქართული ხუროთმოძღვრების შემდეგი მსვლელობა.

5. მე-VI საუკუნის ნახევრის ხელოვნება

ირანის გავლენა მე-VI საუკუნის პირველ მეოთხედს საქართველოში, კულტურის სფეროშიც უნდა გამოსახულიყო და ფაქტურად გამოისახა კიდევ ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გაძლიერებით, მართლაც და, სპარსეთის ბატონობის სულ რაღაც მეოთხედი საუკუნის შემდეგ საქართველომ წარმოიშვა თავის წრიდან ახალი კულტურული მოძრაობის წარმოადგენელი, რომელთაც შემდეგ ახალი სახელმწიფო წყობილებაც მოაწყეს, სახელდობრ, ერისთავები. ქრონიკები, სამწუხაროდ, მეტად მცირე ცნობებს იძლევიან მთელ ამ ხანაზე, მაგრამ თვით მათი ლაქონიკები, თითქო კონსტრუქციური შენიშვნებიც კი უცილობლად ახდენენ ისეთ შთაბეჭდილებას, რომ პირველი ერისთავი გუარამი, რომელიც სათავეში ჩაუდგა საქართველოს მართველობას და რომელმაც, როგორც ჩანს, პირველმა დააწესა ამ უფლებათა მემკვიდრეობით გადაცემა უფროს ვაჟიშვილზე — მნიშვნელოვანი პიროვნება ყოფილა. ქრონიკა აღნიშნავს, რომ, როდესაც «შეგრბა

¹ ამ დიდი ხუროთმოძღვრების ფორმებს ფართო სახალხო საძირკველი აქვს საქართველოში საცხოვრებელ სახლებში, ვერცთქოვდებულ დარბაზებში, რომლებს სურათები გადაღებულია ქართლში და რომლებიც დღითიდღე კრებიან. (შეად. ზემოთ შენიშვნა).

² შეად. ამ შენობების ზომის სიბატარავე ისეთსავე სიბატარავე ცეცხლთაყვანისმცემელთა ტაძრებისა სპარსეთში, რომელნიც ფორმების მხრივაც უახლოვდებიან ქერემის კვადრატს (E Herzfeld, Reisebericht, in: Zeitschrift der Deut. Morgenländischen Gesellschaft, N. F., Bd. V (Bd. 80), Leipzig 1926, S. 255, 256, 269, 271, 275 — 276), ანდა მითრესების ზომა (J. Burckhardt, Die Zeit Konstantin des Grossen, 5te Aufl., Leipzig 1928, S. 221 — 222).

ქართლი და ერისთავი განაჩინეს გუარამ დიდი, ესე იყო პირველი ერისთავი და მერმე პალატადცა იყოა¹. ამ სიტყვებიდან ნათლად ჩანს გუარამის დიდი მნიშვნელობა: მის მიერ თავის თავზე მთელი მოძრაობის ხელმძღვანელობის მიღება², ამ მოძრაობის წარმატებით დამთავრება, ახალი სახელმწიფო ორგანიზაციის შექმნა და დიდი ზრუნვა კულტურულ ფრონტზე, კერძოდ საამშენებლო ამოცანების სფეროშიაც. ასეთი დასაწყისი შემდეგი ერისთავების სტეფანოზ I-ის და ადრნერსეს, გუარამის ვაჟიშვილების დროს თავისი ბრწყინვალედ და სრულად განვითარდა. ეს განვითარება გრძელდებოდა კიდევ ადრნერსეს ვაჟიშვილის სტეფანოზ II-ის დროსაც, მიუხედავად გამანადგურებელი ომისა იმპერატორ ირაკლისთან მე-VII საუკუნის 20-იანი წლების დასასრულს და ხალიგების პირველი შემოტევისა ამავე საუკუნის ნახევარში.

ამ მე-VI საუკუნის ნახევარში განსაზღვრულად გამოსახულ კულტურულ მოძრაობას ჰქონდა თავის თანდათანობითი მომზადების შესაძენვე მომენტები. ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ მე-IV—V საუკუნეების ქართველი მოღვაწე, რომელიც იღვწოდა პალესტინაში. ეს მხოლოდ ერთ-ერთი ეპიზოდია საქართველოს კავშირისა ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან; ქრისტიანობის მიღების შემდეგ საქართველომ განუწყვეტელი იძლეოდა თავის წრიდან რელიგიურ-მორალური ტიპის მოღვაწეებს, რომელთა დიდი ნაწილი მუშაობს პალესტინასა და სირიაში, ჰქმნის სპეციალურ ქართულ ლიტერატურას და მონაწილეობას იღებს ქრისტიანული მსოფლმხედველობის საკითხების საზოგადო დამუშავებაში როგორც თეორიულად, ისე თავისი ცხოვრების პრაქტიკით³. მე-VI საუკუნეში არსებობს უკვე ქართველთა სამონასტრო კოლონიები იერუსალიმში, ანტიოქიისა და ედესის ახლო და სხვა ადგილებში. იწყება დროდამოწყებით ამ მოღვაწეთა ცალკე-ცალკე დაბრუნება საქართველოში ქრისტიანობის საქადაგებლად ჯერ კიდევ მოუქცეველ რაიონებში და მონასტრების დასაარსებლად სირიის ასკეტისმისა და მისტიკური რელიგიოზობის სასტიკი წესით. სწორედ მე-VI საუკუნეში მესოპოტამიიდან სხვადასხვა დროს მოდის რამდენიმე წყება ეგრეთწოდებულ ათცამეტ სირიელ მამათა, ქრისტიანობის რელიგიური აზროვნების მონოფიზიტური მიმდინარეობის წარმომადგენელთა — როგორც ეს დადგენილია პროფ. კ. კეკელიძის გამოკვლევით⁴. მე-VI საუკუნის მე-20, მე-40 წლებში და უფრო გვიანაც ისინი ჯგუფდებოდნენ მოდიან საქართველოში, აარსებენ მთელ რიგ მონასტრებს და ქადაგებენ ხალხში. მათი მოღვაწეობის წყალობით საქართველოში შესაძენვედ გაძლიერდა ბერ-მონაზნობა. შეიქმნა აგრეთვე განათლების თვალსაჩინო ცენტრები: ქვეყნის სულიერ ცხოვრებაში თავს იჩენს რელიგიური აზროვნების და გათანაგვის დიდი მიმდინარეობანი; ეკლესიათა ცხოვრებაში საეკლესიო ყალიბდება სამონასტრო წესწყობილებად. ამავე დროს ქრისტიანული სარწმუნოება შეიქმნა მთელი ხალხის ფაქტიურ გაბატონებულ მსოფლმხედველობად; რელიგიურ მოთხოვნილებასთან დაკავშირებით მხატვრული შემოქმედებაც იღებს ახალ იმპულსებს განვითარებისთვის და ახალ შესაძლებლობას თავისი არსებობისთვის.

ასეთი იყო, მოკლედ, ის კულტურულ-პოლიტიკური პირობები, რომლებშიაც საქართველომ სულ მოკლე ხანში, რაღაც ნახევარ საუკუნის განმავლობაში, მიიღწია თავის მხატვრული განვითარების ისეთ სიმაღლეს, რომ ჩვენ დღემდე შენახულ იმდროინდელ ძეგლებს თამამად შეუძლიათ გვერდში ამოუდგნენ სხვა კულტურის მსოფლიო ნაწარმოებთ. შევუდგეთ ახლა ამ უკანასკნელი ნახევარ საუკუნის ძეგლების განხილვას, იმ ნახევარ საუკუნისა რომელიც უშუალოდ წინ უძღვის ქართული ხელოვნების აყვავების ხანაც; ამასთან ხსენებული ძეგლები უნდა დავანაწილოთ ტიპოლოგიურად, ჯგუფებად.

¹ Опис. II, 724 (კელიძის ხელნაწერი).

² იხ. ცნობა თეოდანე ბიზანტიელისა ივერიელთა აჯანყების შესახებ 571 წელს სპარსელთა წინააღმდეგ და მათ მეთაურ გუერგენზე (Nist. graeci minores, ed. Dindorf, I 448).

³ იხ. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტომი I, ტფილისი 1923, გვ. 90 და მომდევნო; კ. კეკელიძე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ (ტფილ. უნივერსიტ. მოამბე, VI), გვ. 105; Цагарели, Памятники Грузинской старины в Святой земле и на Синае, СПб. 1888, Глава II.

⁴ ტფ. უნივ. მოამბე, VI, 1926, გვ. 82—107. — პროფ. კ. კეკელიძის დებულებები ასურულ მამათა შესახებ რამდენადაც შეზღუდვა პროფ. ივ. ჯავახიშვილი (ქართვ. ერის ისტ., II, 1928, გვ. 323—347, სადაც სხვა არსებული ლიტერატურა განიხილულია).



როგორც წინა საუკუნეებში, ისე იმ ხანაში, რომელიც ჩვენ ამჟამად გვანტერესებს, ჩვენ შეგვიძლია დავხატოთ ქართული ხელოვნების განვითარების სურათი თითქმის განსაკუთრებით მარტო ხუროთმოძღვრული ძეგლების შემწეობით, რადგან პლასტიკური ხელოვნების სხვა დარგთა ძეგლები, თითო-ორილას გარდა, არ მოღწეულა ჩვენ დრომდე. ხუროთმოძღვრული შენობებიდანაც ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ ერთი გვარის, სახელადობრ, საეკლესიო გვარის ძეგლებმა; ყველა დანარჩენი შენობა კი, როგორც, მაგალითად, სასახლეები, ციხეები, ხიდები, სხვადასხვა-ნაირი საზოგადოებრივი შენობები (სახლები მგზავრათვის, საავადმყოფოები და სხვ.) გაქრნენ უკვალოდ, ყოველ შემთხვევაში დღემდე არ არიან აღმოჩენილი. რაღა თქმა უნდა, საეკლესიო შენობებიდანაც მხოლოდ მცირე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე. ამიტომ ეკვს გარეშეა, შენახულ ძეგლებში არ არის დაცული მთელი ნაირნაირობა საეკლესიო შენობათა ტიპებისა. მაგრამ ამ დარგში ჩვენ მაინც შეგვიძლია დავადგინოთ განსაზღვრული ჯგუფები, მათი იმ დროის ურთიერთობა და განვითარების მოტივები.

როგორც უკვე აღნიშნული იყო, საქართველო თავისი ძველი ხუროთმოძღვრებით დამახასიათებელი წარმომადგენელია აღმოსავლეთ-ქრისტიანული ხელოვნებისა, რაც გამოისახება ყოველ უწინარეს შენობის მოწყობისადმი საერთო მიდგომაში, აგრეთვე ამ დროს მოხმარებულ ცალკე ფორმებსა და საამშენებლო მეთოდებში. ამ დებულების თანახმად საქართველოში განვითარება უკვე ადრე უნდა მიეღო გუმბათიან აშშენებლობას, იმ დროს, როდესაც ჰელენისტური კულტურის ქვეყნებში უმთავრესად გავრცელდა არაგუმბათიანი ბაზილიკური ეკლესიები. მართლაც, იმ ხანაში, რომელსაც ამჟამად ვიხილავთ, ჩვენ ვხედავთ გუმბათიან შენობათა ნაირნაირობას, თუმცა ბაზილიკურ შენობებსაც აქვთ ადგილი, ხოლო, რასაკვირველია, «აღმოსავლურ» ფორმებში.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ზემოთ, რომ გუმბათიანი თემა საქართველოში უკვე მუშავდებოდა მე-IV და მე-V საუკუნეებში, რასაც ამტკიცებენ იმ დროის ცალკე ნაშთები და ფრაგმენტები. ამ უძველეს გუმბათიან შენობათა განსაკუთრებულ ხაზულს, რომლითაც ისინი განსხვავდებიან მომდევნო შენობათაგან, წარმოადგენს ტაძრის უშუალოდ გადახურვა გუმბათიანი თალით, რომელსაც არა აქვს გარედან განსაკუთრებული ღია ყელი, — ეს ყელი საბოლოოდ მუშავდება ჩვენში მე-VI საუკუნის ნახევარში. სამაგიეროდ, უძველესი დროის გუმბათიანი შენობები უკვე ყოველთვის ჰხურავენ კვადრატულ ნაწილს, რისთვისაც ხმარობენ ტროპეების სისტემას, ანდა კუთხეებში დაწყობილი ბრტყელი ქვის ფილების სისტემას. ყველა ეს უძველესი გუმბათიანი შენობა, ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშების მიხედვით, მეტად მცირე ზომისა ყოფილა.

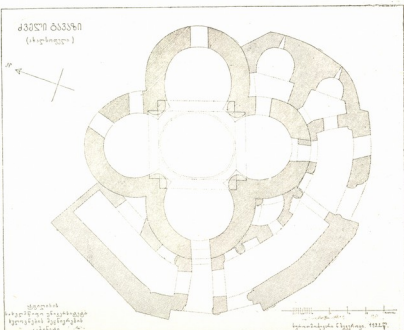
ჩვენი ხანის გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების განვითარება უშუალოდ დაკავშირებულია ამ ფორმებთან. ამ ფორმების განვითარება ხშირად უფრო შორსაც მიდის, კომპოზიციის ძირითად ნაწილს შეადგენს ცენტრალური კვადრატი, რომელსაც ოთხსვე კუთხეზე დამატებული აქვს რაოდენიმე სივრცე, რის წყალობითაც გეგმაში გამოდის იმ დროს მეტად გავრცელებულ ჯვარის სიმბოლური ფორმა. ერთი მისი ნიმუში ჩვენ უკვე ვნახეთ მარინეს პატარა ეკლესიაში ზეგანში. ჯვარის ასეთი ფორმა გუმბათიანი ეკლესიის გეგმაში შეიძლება შეიქმნას ძირითად ცენტრალურ კვადრატთან შეერთებული ნაირნაირი ფორმების შეფარდებით. მართლაც, ზოგად ვხედავთ, რომ ოთხივე მხარეს დამატებულია ნახევრად მრგვალი აფსიდული მკლავები, ე. ი. ეგრეთწოდებული ტრიკონები, ან, როგორც ზეგანში, საკუთხეების ნახევარ წრესთან დამატებულია სამი სწორკუთხიანი მკლავი, ან, დასასრულ, ზოგიერთი სხვა ვარიანტი. ყველა ეს გეგმით მარტივი ჯვრის ფორმა, როგორცა ჩანს, წარმოადგენს ამავე საზოგადო ხუროთმოძღვრული ამოცანის პარალელურ გადაწყვეტას, ხოლო არავითარ შემთხვევაში არ წარმოიშობა ერთი მეორისგან ქრონოლოგიური მიმდევრობით. იმ ნახევარი საუკუნის ძეგლებისთვის, რომელსაც ამჟამად ვიხილავთ, ჩვენ ხელთ არა გვაქვს სწორე ქრონოლოგიური თარიღები; ამიტომ იძულებული ვართ ტიპოლოგიურად დავაჯგუფოთ მასალა. ეს კია, ასეთი გარეშე მოტივებით გამოწვეული მასალის დაჯგუფება სარგებლობას მოგიტანს ქართული ხელოვნების შემდეგი განხილვის დროსაც.

სწორედ მე-IV საუკუნის ნახევარს ეკუთვნის ორი შენობა ტეტრაკონქის ტიპის, ე. ი. ისეთი ფორმისა, სადაც ცენტრალურ გუმბათქვეშა კვადრატის ყოველ მხარეზე აფსიდი არის გამართული, ე. ი. სივრცის მომრგვალებული ნაწილი, გადახურული ისევ სფერული ფორმის თალით, ეგრეთ-წოდებული კონქით. სამწუხაროდ, ერთი მათგანი სრულიად განახლებული იყო მე-XVIII საუკუნეში, ისე რომ შენახულია მხოლოდ ძველი ძირითადი გეგმა—ეს არის მიმდინარე საუკუნის დამდეგს სრულიად ახალი შენობით შეცვლილი ქაშვეთის ეკლესია ტფილისში, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ მხოლოდ ნახაზებით და ფოტოგრაფიული სურათებით. მეორე უკეთესად არის შენახული, თუმცა ესეც გადაკეთებული იყო ჯერ კიდევ ძველ დროს (VIII—IX საუკუნეებში) და მეტადრე წარსული საუკუნის მეორე ნახევარში და მიმდინარე საუკუნის დასაწყისს. ესაა ტეტრაკონქი ძველ გავაზში (ამჟამად ახალსოფელი ჰქვია) ალაზნის გაღმა, კახეთში (თელავის რაიონი).

გავაზის ტეტრაკონქის განსხვავებას წარმოადგენს ნალისებური ფორმის გამოყენება როგორც აფსიდების გეგმაში, ისე მათი კამარებისა და კარების ფორმებში. ძველი დროის, სახელდობრ არა უგვიანეს მე-VI საუკუნის მესამე მეოთხედის დამახასიათებელ თვისებას ამ შენობაში წარმოადგენენ გარედან ნახევრადმრგვალი აფსიდური შეერილები, ჰორიზონტალური კოშმიდები აღმოსავლეთსა და დასავლეთ აფსიდებში კონქის ხაზზე და, დასასრულ, ორი შესავალი აღმოსავლეთიდან საკუროთხევლის აფსიდის გვერდებზე. ამ დეტალებს ჩვენ უკვე გავეცანით უფრო ძველ შენობებში და საქართველოში საზოგადოდ ესენი მე-VII საუკუნის სახლვარს არ სცილდებიან.

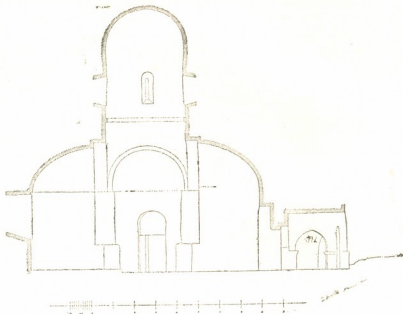
გარედან მრგვალი აფსიდი ახასიათებს ბოლნისის სიონსაც, აშენებულს დაახლოებით 506 წელს; იგი შეგვხვდება აგრეთვე მე-VI საუკუნის მეორე ნახევრის ზოგიერთ ძეგლშიაც. ჰორიზონტალური კოშმიდი, რომელიც სახლვარს კონქს, ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ბოლნისის სიონშიაც. ხოლო შესავლები აღმოსავლეთის მხრიდან საკუროთხევლის აფსიდის გვერდებზე ჩვენ უკვე შეგვხვდა ჩვენამდე მოსულ უძველეს ეკლესიაში, სახელდობრ მე-IV საუკუნის ბაილიკაში ნეკრესის მონასტერში: ანალოგიური კარები აქვს ბოლნისის სიონის ჩრდილოეთის ნავსაც, ასეთსავე კარებს ვნახავთ კიდევ საქართველოს რამდენიმე ეკლესიაში; შენიშნულია ესენი სომხეთსა და ბიზანტიაშიც რანაირი დანიშნულება ჰქონდათ ამ კარებს,—ეს გამოკვეთული არაა. მგონია, რომ ამის განმარტებას უნდა ვეძებდეთ ძველი კულტის განსაკუთრებულ რიტუალურ წესებში.

გავაზის ტეტრაკონქი, როგორც უკვე აღნიშნული იყო, გადაკეთებული იყო მე-VIII—IX საუკუნეში, როდესაც ძველი გუმბათი ძლიერ ამაღლეს და მისცეს გარედან წესიერი რეწახანაგოვანი ფორმა; გარდა ამისა თვით შენობის ტანს სამი მხრიდან, ე. ი. მისი სამი აფსიდის ირგვლივ, გაუკეთეს კამარიანი ღია გარშემოსავლები.

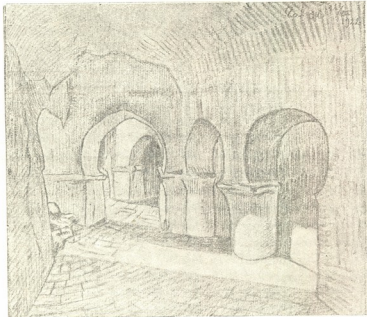


სურ. 35. ძველი გავაზი. გეგმა.

თავისი პირვანდელი ფორმებით გავაზის ტეტრაკონქი წარმოადგენს სრულიად ცხადად დასახსიათებელი ადრეული მოუხერხებელი, ჩამოუყალიბებელი ძეგლა: ხუროთმოძღვარი მთლად და განუყოფელად შეპყრობილი ყოფილა ერთი ძირითადი ხუროთმოძღვრული პრობლემით და მისი გადაწყვეტის სურვილით — სახელდობრ, ახალი სივრცის შექმნის პრობლემით. მას ამ მიზნით გამოუყენებია გეგმით ნალისებული აფსიდების ფორმები, რომლებიც თითქო განზე, ფართოდ იშლებიან თავიანთ მომრგვალებულ კონტურს იქითაც მის მიერ შექმნილი სივრცის გრანდიოზობის შთაბეჭდილების მოსახდენად, ხოლო აფსიდების კამარების ნალისებული ფორმით მას შეუქმნია რკინისებური სიმკვდრის, მათი კონქის დამთავრების შეურყევლობის შთაბეჭდილება.



სურ. 36. ძველი გავაზი. გ. ანკვეთი.



სურ. 37. ძველი გავაზი მე-VIII-IX სს. შინაშენი გარშემოსაველი ნახევრადწრილი სახე.

ამასთან დაკავშირებულია კონქის, როგორც შენობის დამოუკიდებელი ნაწილის ცხადი გამოყოფა ჰორიზონტალური კოზმიდის გავლებით, რომელიც შესავლიდან აღნიშნავს შენობის დანიშნულების ძირითად ხაზს. თავისი გარეგანი სახით ეს შენობა იმთავითვე ახდენდა სიტლანქის და მოუხეშაობის შთაბეჭდილებას ოთხი ნახევრადმრგვალი ტლანქი აფსიდის წყალობით, რომელთაც არავითარი ფორმის ორგანიზაცია არ ჰქონდათ, რადგან ეს მათი გარეგანი ფორმა პირდაპირი განმეორება იყო შინაგანი ფორმისა: ხუროთმოძღვარს ჯერ არ შეეძლო საკმაო ყურადღება მიექცია თავისი შენობის გარეგნობისთვის (იხ. სურ. 38).

ამინაირად, ტეტრაკონქს გავაზში ჩვენ ვსთვლით მე-VI საუკუნის ნახევრას მიეწინებულ ძეგლად, რომელსაც ოდესღაც თითონ ტფილისში ჰქონდა პარალელური

ხუროთმოძღვრული ფორმების მქონე შენობა, დაკავშირებული 520 წელს საქართველოში, ანუ დაიწყო გარეგნული მოღვაწეობასთან, ე. ი. შენობა, რომელიც ქრონოლოგიურად, ალბათ, ეკუთვნის დაახლოებით აგრეთვე ამავე საუკუნის ნახევარს ან მის მეორე მეოთხედს.

ამავე დროისთვის ჩვენ გვაქვს კიდევ მთელი რიგი შედარებით პატარა გუმბათიანი შენობა ტოლფერდა ჯვარისებური გეგმით. ყოველთა შორის უწინარეს უნდა დავასახელოთ მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძარი, აშენებული ერისმთავარი გუარამ დიდის მიერ, რომელიც მთავრობდა 544/45 და 585/6 წლებს შუა¹. ამ ეკლესიის განსხვავებას წარმოადგენს—ცენტრალური კვადრატის გადა-



სურ. 38. ძველი გავაზი. აღმოსავლეთიდან.

ხურვა არა გუმბათით, არამედ ჯვარისებური თალით; მთელი ჯვარისებური ფორმის სივრცის მოთავსება გარეგან სწორკუთხედში ორგვერდიანი სახურავით და პირვანდელ შენობაში არსებობა ორი სპეციალური ფორმის სვეტიანი სტოასი, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის შესაველების წინ, რომლებსაც ღია კიბეები, ასასვლელები ჰქონდათ².

ამ შენობის განსხვავებას წარმოადგენს კიდევ სპეციალური სივრცეები დასაფლავებისათვის ზემოთკვლის ნაწილში (შეად. სურ. 39 და 40). ჩვენ უკვე გვქონდა ამის ჩავალითები ნეკრესში, ქერეშში და სხვაგან; შემდეგი დროის ძეგლებსაც აქვთ ამაიარი სტრუქტურა³.

¹ იხ. ჩემი Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst. Band I. Heft 1: Die kleine Kirche des hl. Kreuzes von Mchetha. Tiflis 1921 და ქრონოლოგიკური ცხრილი: მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძარი—ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე-ში, II, 1922—23, გვ. 22—65, შვიდი ტაბული.

² ნ. ქვემოთ გვჩვენებ (სურ.)—მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძრის გვერდით. აგრეთვე სურ. 39—43.

³ ნ. ბრუნოვი არცვებს საკითხს, თუ რა ადგილი უჭირავს საქართველოს ორსართულიანი ეკლესიების წარმოშობაში (ჩემ გამოცემის საფუძველზე ამ ეკლესიის შესახებ; იხ. Известия на Български Археологически Институт, София 1927, т. IV, с. 135—144).—აქაც საჭიროდ ესთვლი აღვნიშნო, რომ გვერდ-ვარნი ცნობენ სირიისათვის როგორც სრულებით გასაოცარ რამეს, ამისთანა კრიტიკას ეკლესიის ქვემო ნაწილში, (I. Sauer, Besprechung von Beyer, Der syrische Kirchenbau, in: Gnomon, 3, 1927, s. 213).

ამნაირად აქ გარეთაც, ხოლო სხვანაირად, ვიდრე ტაძრის შიგნით, აღნიშნული იყოს იგივე ჯვარისებურება შენობისა. საზეიმო ასაღლები ტაძარში, სტოების დაწვეცება სვეტებით და მდინარული ჩუქურთმით მორთული სვეტისთავეებით, დასასრულ ტაძრის შინაგანი მორთვა, სახელდობრ



სურ. 37. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. ჩრდილო სტოის ძველი ნაწილი.

მისი საკურთხევის კონქის შიგნიდან მოზაიკური მორთვა ოქროს ნაირნაირი ფერის პატარა კენჭებით, ხოლო დასავლეთ კედელში კათალიკოზის დასადგომი ნიშის მორთვა აჩრდილის გაშალაშინებული სვეტით და აყვავებული ჯვარით ზურგის კედელში (სურ. 43) — ყველაფერი ეს გვიჩვენებს,

რომ აქ, საქართველოს სულიერი დედაქალაქის პირდაპირ, დიდი ეროვნული დღესასწაულის
ადგილზე, იმ დღესასწაულისა, რომელიც გადმოცემით დაკავშირებულია წინის მოღვაწეობასთან,

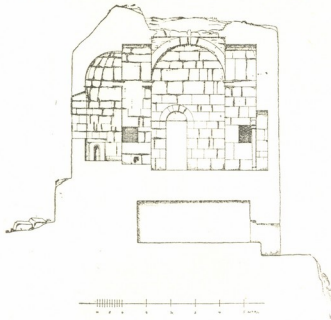


სურ. 40. მეხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. საპატიო წიშა დასაღვთო კედელში.

ააგეს დიდი მხატვრული შენობა, რომელიც შეეფერებოდა თვით ადგილის მნიშვნელობას. თავისი
მხატვრული სხვაობით ეს შენობა გვიჩვენებს დიდ კავშირს, დამოკიდებულებას სასახლეებზე, სახეიმო

შენობებზე ერთის მხრით, ხოლო მეორე მხრით — კავშირს ხუროთმოძღვრების იმ დრომდებამდე, სანამ ხეცსა და ფორმებთან, რომლებმაც იქნება სწორედ ამ მცხეთის ჯგერას პატარა ეკლესიაში იჩინა უკანასკნელად თავი.

მეორე ამგვარსავე ძეგლს წარმოადგენს მე-XIX საუკუნეში შეეცემის დროს დამახინჯებული პატარა ეკლესია იყალთოს მონასტრისა (კახეთი), რომელიც დაარსებულია ერთერთ 13 სირიელ მამათაგან, სახელდობრ, ზენონის მიერ, რომელიც მოვიდა საქართველოში 543 წელს¹. ეს არის სამების ეკლესია, რომელიც მდებარეობს მონასტრის უმთავრესი ეკლესიის აღმოსავლეთით და არის, როგორც საბუთი გვაქვს ვიფიქროთ, მისი უძველესი ეკლესია (სურ. 44 და 45). დამახასიათებელია აქ — პირვანდელ შენობაში — უცხოელის არსებობა გუმბათისა და გარედან ფრონტონებით გამოსახული ოთხი მკლავისა. უკვე ამ შენობაში ქართველმა ხუროთმოძღვარმა გამოიჩინა მერმინდელი შენობებისთვის მხატვრული ჩამოყალიბების ჩვეული პრინციპი: გუმბათი მოთავსებულია შენობის სიგრძეზე გაწეული ღერძის ცენტრში და არასოდეს არ არის ხოლმე ცენტრის დასავლეთით. მაგრამ ამ ეკლესიაში ასეთი გადაწყვეტისთვის უკვე არსებობდა ერთნაირი სიძნელე — წესიერ ცენტრალურ გუმბათქვეშე კადრატს ყოველი მხრიდან ერთნაირი შედარებით მოკლე მკლავები, ხოლო აღმოსავლეთის მკლავს, გარდა ამისა ერთნაირი კიდევ აფსიდური ნახევარწრე, ე. ი. სწორედ აქ შენობის ღერძი გაგრძელებულია. ამნაირად, ხუროთმოძღვრის წინ დაუდგა ამოცანა — ეპოვა წონასწორობა ამ შევირისთვის დასავლეთით. ამ მიზნით მან გამართა კარიბჭე, უფრო დაბალი, ვიდრე შენობის მკლავები, რითაც იმავე დროს ხაზი გაუსვა მის



სურ. 41. მცხეთის ჯგერის მცირე ტაძარი. განაკვეთი სიგრძეზე.

დამატებითი მნიშვნელობას. სამწუხაროდ, ეს შენობა, როგორც ნათქვამი იყო, დამახინჯებულია წარსულ საუკუნეში გაკეთებული რესტავრაციით.

ამავე ძეგლების ჯგუფს ეკუთვნის შიომღვიმის მონასტრის ძველი ეკლესია, აშენებულია მე-VI საუკუნის 50—60 წლებში მონასტრის დამაარსებლის ერთერთი 13 სირიელ მამათაგანის, შიონის მიერ². იგი ზომით უკანასკნელად მოხსენებულ ეკლესიებზე უფრო დიდია და მასში გარეგანი ფორმები გამოსახვენ, გაბრ. მიღწეს სიტყვით, «croix libre» (ე. ი. თავისუფალი, მარტივი ჯგერა (სურ. 46—50 და ტაბულა I). მაგრამ ამასთან ერთად შიომღვიმელის მთელი ფსიქოლოგიური სტრუქტურის განსხვავებულ თვისებათა წყალობით. ეს ეკლესიაც ნახევრად ამოკრილია მიწაში და მხოლოდ მისი ზედა ნაწილებია მიწაზე აშენებული³. ხუროთმოძღვრების მხრივ, ამას გარდა, საყურადღებოა შეკრული თაღის მოხმარება ნამდვილი გუმბათის მაგივრად. რაც შეეხება კამარების ნალისებური ფორმის მოხმარებას, როგორც ეს იყალთოს სამებაშია, ამ ელემენტს ჩვენ ვხედავთ უკვე ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ეკლესიებშიც პარალელურად გამოყენებულს ნახევარწრიან კამარასთან

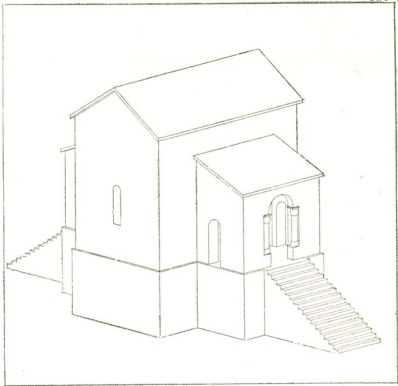
¹ ი. ბ. კეკელიძე. ტფილ. უნ-ტის მოამბე, VI, გვ. 99—100.

² იხ. ჩემი Die Schiomghwime-Lawra. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte Georgiens, ტფილ. უნივერსიტეტის მოამბე-ში, V, 1925, გვ. 209—253 რვა ტაბულით.

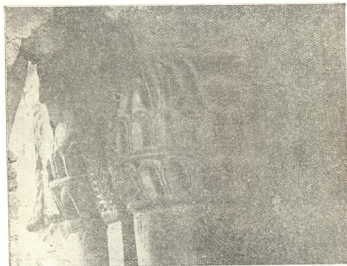
³ იხ. სურ. 46, 47, 50 და ჩემი ზემოხსენებულ გამოკვლევაში ტაბულა VI, II და III.

ერთად. ეს ძველი ერთობ სასიამოვნოა თავისი ზოგადი ფორმებით, სრულიად მარტივი, შეიძლება ითქვას, ლარიბა მორთულობით, ყოველ ნაბიჯზე მოწმობს, თუ ყურადღებით დაეყურებით, რომ მისი აღმშენებელი წინ ფრთხილად მიდიოდა და ერიდებოდა ყოველ რთულ ხერხს¹.

მარტივი ჯგერისებური გუმბათიანი ეკლესიის ტიპი მე-VI საუკუნის მესამე მეოთხედში რომ ყოველ შემთხვევაში საქართველოს უკიდურეს აღმოსავლეთ პროვინციაში, სახელდობრ კახეთში, კარგად ცნობილი და ნაირნაირად შეცვლილი იყო, ამას გვიჩვენებს ამ ტიპის ორი თითქმის ერთნაირი პატარა ეკლესია, მოთავსებული კედლების გარეგან რეწახნაგოვანში. ეს არის 40 მოწამის ეკლესია, ეგრეთწოდებულ დავითიანის უბანში სოფ. ურიათუბნის განაპირას² და მცხეთის სვეტიცხოვლის სახელობაზე მშენ-



სურ. 42. მცხეთის ჯგერის მცირე ტაძარი. პირვანდელი ფორმების რესტავრაცია.



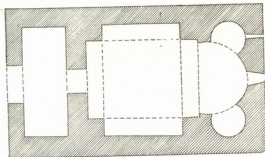
სურ. 43. მცხეთის ჯგერის მცირე ტაძარი. სვეტის თავი.

ნებული ეკლესიის ნანგრევები სოფ. ვარნაძიანში, წმ. გიორგი ამილდსტურის ეკლესიის გვერდით 1923 — 1924 წ. ანტირელიგიური მოძრაობის წყალობით უკანასკნელი ნანგრევები მიწასთან გასწორებულა. ამნაირად, ზუროთმოძღვრების ევოლუციისათვის ფრიად შესანიშნავი ნაშთიდან ეხლა არადფერი დარჩენილა.) დავითიანის ეკლესია, შიომღვიმის ეკლესიის მსგავსად, გუმბათის ნაცვლად შეკრულ თაღს ხმარობს. კვადრატული რეწახნაგოვანზე გადასვლის ტრომები საკმაოდ მაღლა იმყოფებიან, ხოლო მათ ზემოთ უკვე თალი იწყება. თავისი ზოგადი ფორმებით და პროპორციებით ეს მეტად სასიამოვნო, პატარა, მთლიანი შენობაა, შენახული სრულიად გადაუკეთებლად, თითქმის ხელუხლებლად.

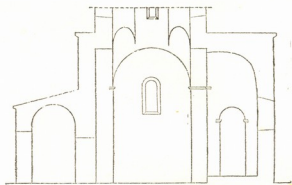
¹ იხ. იქვე განსაკუთრებით გვ. 246—253.

² პართული ზუროთმოძღვრების აღბოში. ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა. 1924, ტაბულა 78. იქ, ნახაზებში შეპარულია შეტომები, რომლებიც გასწორებულია აქ დართულ სურათში.

ამნაირად, ჩვენ წინ იშლება ამ ნახევარ საუკუნის მარტივი ჯგერის საფუძველზე გუმბათიან შენობათა შესამჩნევი ნაირნაირობის სურათი. მაგრამ, როგორც ითქვა, ეს შემთხვევით ჩვენამდე მოღწეული ძეგლები როდი ამოსწორავენ ყველა ყოფილ ფორმას, როგორც ეს შეგვიძლია დავამტკიცოთ სხვა უფრო გვიანი ფორმების არსებობით, რასაც ქვემოთ შევხებით.

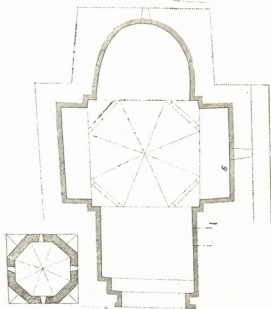


სურ. 44. იყალთო. გეგმა.

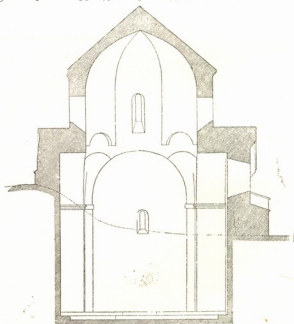


სურ. 45. იყალთო. განაკვეთი სიგრძეზე აღდგენილი სახით.

მარტივი ფორმის ძეგლების გარდა, ამავე დროს გვეუწყის აგრეთვე ცდა — შექმნან უფრო რთული ფორმის გუმბათიანი შენობები, თუმცა ეს შენობები უშუალოდ წინ მიუძღვიან ქართული ხუროთმოძღვრების აყვავების ხანის მიღწევებს. სანამ მათ განხილვას შევუდგებოდით, განვიხილოთ იმ არაგუმბათიანი შენობების ფორმები, რომლებსაც იმ დროს აგებდნენ საქართველოში.

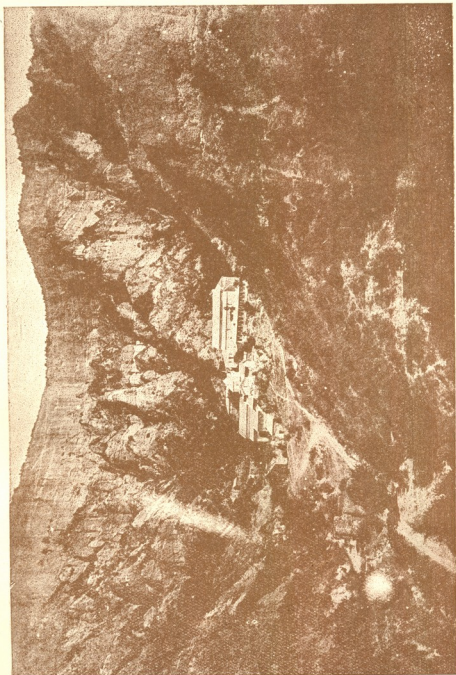


სურ. 46. შიოშღიშის მონასტერი. გეგმა.



სურ. 47. შიოშღიშის მონასტერი. განაკვეთი სიგანეზე.

რაც შეეხება საკუთრივ სამნავიან ბაზილიკებს, უნდა ვთქვათ, რომ ჯერჯერობით ჩვენ არ შეგვიძლია დავასახელოთ თუნდაც ერთი, რომელიც შეიძლება იყოს უცილობლად მივაკუთვნოთ



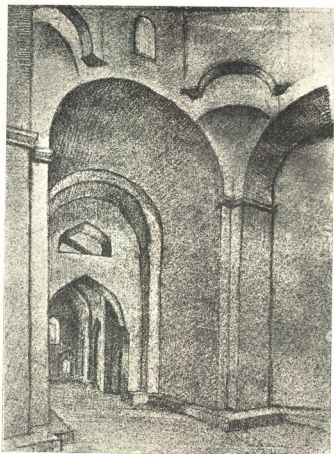
1. შიომღვიმის ლავრა მდებარეობს.

ჩვენს ხანას. ეს საკმაოდ ადვილად აიხსნება იმ უბრალო მოსაზრებით, რომ იმ დროს მწიფდებოდა დამთავრებულ გრანდიოზულ გუმბათიან შენობათა შექმნის მომენტი, ე. ი. მხატვართა მთელი შემოქმედებითი გათავაზვა მიმართული იყო, სახელდობრ, ამ ძირითადი, ქართველი ერისთვის ჩვეული მიდგომები გადაწყვეტისადმი და არა უცხო საფუძველზე აგებული, წაგრძელებული ბაზილიკური ტიპის დამუშავებისადმი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ბაზილიკურმა შენობამ, როგორც ტიპმა, უკვე დააითავრა თავისი განვითარების ციკლი ბოლნისის სიონში, და მის მსგავს შენობებში. ქრონოლოგიურად მომდევნო ძეგლები წარმოადგენენ სრულიად უბრალო, ჩვეულებრივ

შენობებს, რომლებიც ძლივს აკმაყოფილებენ პრაქტიკულ მოთხოვნილებებს და მხოლოდ იშვიათად თუ აქვს ზოგიერთ მათგანს რაიმე დეკორატიული ელემენტები, გადმოცემული იმ დროის გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლებიდან. მხოლოდ, ერთის თქმა შეგვიძლია დარწმუნებით იმ დროის ბაზილიკებზე ისევე, როგორც მათ მომდევნოებზეც, სახელდობრ, ისინი გვემით დაახლოებული არიან კვადრატთან, სვეტების რაოდენობა დაყვანილია ორ წყვილამდე. ანაირად, ქართული ხუროთმოძღვრების ზოგადი განმასხვავებელი ხასული — მისი ცენტრალობა — აქაც იჩენს თავის გავლენას, რომელიც შეიძლება აღმოვაჩინოთ შედარებითი განხილვითაც.

თუ, ანაირად, ჯერ არ შეგვიძლია მიეუთითოთ სამნავიან ბაზილიკაზე, რომელიც მე-VI საუკუნის ორ შუამოთხედს ეკუთვნოდეს, მაინც შეიძლება აღინიშნოს, რომ სწორედ ამ დროს საქართველოში ჩნდება ტაძრის თავისებური ფორმა, რომელსაც არა აქვს — რამდენადაც ვიცით ჯერ-ჯერობით — პარალელები სხვა ქვეყნებში¹. ეს უკვე მერ „სამეცუესიან ბაზილიკებად“ წოდებული შენობები.

ამ ტიპის შენობა თავისი გარეგანი ფორმებით წარმოადგენს ნამდვილ სამნავიან ბაზილიკას, ზოგჯერ თითქო დასავლეთის მხრიდან გარშემოსავლელით, როგორც ძველ შუამთასა და სხვა ზემოთ აღნიშნულებში, მაგრამ შიგნიდან, როგორც სივრცის შთაბეჭდილებით, ისე კონსტრუქციული აზრით, იგი სრულიად განსხვავდება ბაზილიკისგან: ჩვენ გვაქვს სამი დამოუკიდებელი, რამდენადმე წაგრძელებული, მეტნაკლები სიმაღლის ოთახი. შუალა ჩვეულებრივ შესამჩნევად უფრო დიდი და უფრო მაღალია, ვიდრე გვერდის ოთახები. ერთიდან მეორეში გასასვლელად



სურ. 48. შიომღვიმის მონასტრის შიგნით, ნახატი ნ. სევეროვისა.

¹ გაბრიელ შილეს (L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916) შემოხვევით, ბუნდოვანი შენიშვნის მიხედვით იქნება ანაირი მოვლენა ჯიუს ზერმულ ეკლესიებშიაც, ასეთი ტიპის არსებობას სიმხეთშიაც ვაფიქრებინებს ზოგიერთი ცნობა სტრიგოვსკის წიგნში Die Baukunst der Armenier. 1918.

კარია, ამასთან არაიშვიათად ზოგი ოთახი გასაველია მეორეებისთვის. შემდეგ ჩვენ შენახავთ, რომ შენობათა ამ ტიპმა ძლიერ საინტერესო ევოლუცია განიცადა საქართველოში და განსაზღვრულ ხანაში მოგვცა მხატვრულად დამთავრებული ნაწარმოები. რაც შეეხება მის პირველ ნაბიჯებს, რომელნიც სწორედ ამ ხანაში იყო გადადგმული, მათ სწორედ შესამჩნევი გაუბედავობა ახასიათებს.

ამის ერთერთი უძველესი ნიმუში გვაქვს ახლანდელ სოფელ ბოლნის-ქაფანაქჩიში. მისი აშენების თარიღი შეიძლება კარგად გამოირკვეს მისი სხვადასხვა ელემენტის შედარების



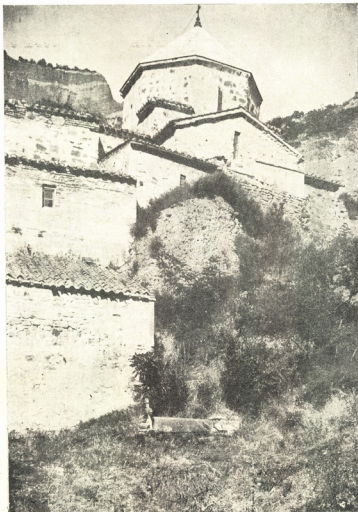
სურ. 49. შიომღვიმის მონასტერი. იოანე ნათლის-მცემლის ეკლესია (90-იან წლები¹ რესტავრაციაზე) დასავლეთი მინაშენებით ჰევეით საოსტიგნე.

შემწეობით ბოლნისის სიონის ასეთსავე ელემენტებთან¹. ეს შენობა წარმოადგენს ნახევრად დანგრეულ შენობას შუალა უმთავრესი ეკლესიის გარეთ ნახევარწრედ გამოსული აფსიდით (სურ. 53—56). ჩრდილოეთის და სამხრეთის ეკლესიებს არა ჰქონიათ თანჯრები აფსიდებში. შესავალი ყოფილა მხოლოდ სამხრეთიდან — მთავარ ეკლესიაში ორი კარით, ჩრდილოეთისაში — კარით მთავარ ეკლესიიდან.

¹ წინასწარი მოხსენება ამ ეკლესიაზე მე დაგებულ 1916 წელს ჟურნალში: Христ. Восток. Серия, посвященная изучению культуры народов Азии и Африки. Изд. Акад. Наук, т. V, Пгг. 1916.

ორივე შესავალი მთავარ ეკლესიაში მორთულია დიდი, რეპრეზენტატიული კომპოზიციებით ამალ-
ლების გამოსახვით, ფანჯრები დიდი ზომისაა კამარების ნალისებური ფორმით; მათ ჰქონდათ
სპეციალური კამარისებური ზედა-არშიები, მორთულნი კერძოდ დასავლეთის ფანჯარაზე «მარგა-
ლიტების» რიგით; არის აგრეთვე სხვა დეკორაციული მოტივებიც, რომელნიც ძლიერ ჰგავან
ბოლნისის სიონის მოტივებს. საამშენებლო-ტექნიკურის მხრით ჩვეულებრივად ჰქონდათ
ბის მოხმარებას, რისგანაც ღრმა-
ედება ქვებს შუა ლაგები, რო-
გორც ამას ვხედავთ მცხეთის
ჯვრის მცირე ტაძარშიაც. ამნა-
ირად, პარალელები გვითითებენ
საუკუნის პირველ მეოთხედსა და
ნახევარზე; ამიტომ სოფ. ბოლ-
ნის-ქათანაქის მახლობლად მდე-
ბარე ეკლესია აშენებული უნდა
იყოს აგრეთვე ამავე საუკუნის
ნახევარში. თავისი ხუროთმოძ-
ღვრული ასახვით ეს უბრალოდ
მწკრივზე აშენებული სამი ეკლე-
სიაა, რომელნიც შიგნიდან სრუ-
ლიად არ არიან შეერთებული
ერთ კომპოზიციურ მთლიანად.
ეს ფორმა აიხსნება, ალბათ, კულ-
ტის მოთხოვნილებით — საჭირო
იყო დღეში რამდენჯერმე ეწი-
რათ, ხოლო ყოველი წირვისთვის
ცალკე ტრაპეზი იყო საჭირო.

როგორც ნათქვამი იყო,
დიდ ინტერესს წარმოადგენენ
ბოლნის-ქათანაქის ბარელიეფ-
ები. დიდი კარის ზემოთ ბარელი-
ეფი შესრულებულია მწვანე ქვა-
ზე, პატარა კარის ზემოთ —
წითელი ღვინისფერ ქვაზე. ქრის-
ტეს ამალება ანგელოზების
მიერ შესრულებულია ძველი
ხელოვნებისათვის ჩვეულებრივი
რეაქციით, მაგრამ საინტერე-
სოა ტახტის მორთულობის დე-
ტალები: იგი დამუშავებულია
გვერდზე მჯდომარე ფრინველებით, რომელნიც გამოსახვენ ტახტის სახეურებს, და ანგელოზების
ნაკვეთებით, რომელთაც ფრინველის ფრთები და ბოლოები ატეხს ტახტის ქვედა ნაწილის ნაკვე-
ლად¹. ამის უფრო ახლობელი ანალოგიები გვხვდება ქვაზე აღმოსავლეთის ეკლესიაზე ზეხედაში,
სირიას (VI საუკუნისა)² და აგრეთვე ეგვიპტეში აღმოჩენილ სუმპატ მეფის ძეგლზე ოქსში (ახლანდელი
უზულარი), სომხეთში.

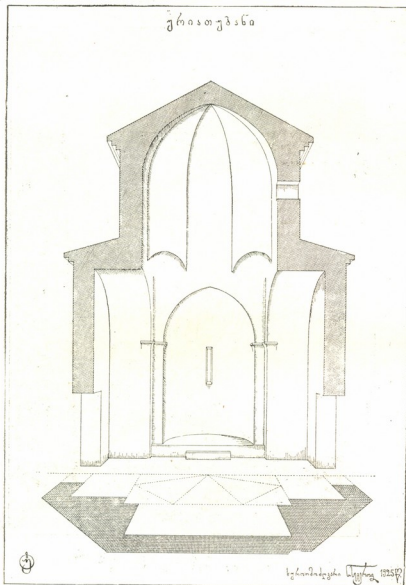


სურ. 50. შიომღვიმის მონასტერი. იოანე ნათლისმცემლის საყდარი
მინაშენებ-თ სამხრეთის მხრიდან.

¹ იხ. სურ. 56 და აგრეთვე შემოხსენებული წერილის XVI სურათი.

² H. C. Butler, Architecture and other arts, New York 1903, გვ. 308 და 309 — სურათები; შეად.
აგრეთვე გვ. 307—308.

ასეთმა უმწეო ხუროთმოძღვრულმა ფორმამ, როგორც ბოლნის-ქაფანაქის ეკლესიაში, რომელსაც კიდევ რამდენიმე პარალელი აქვს, მაღე, სახელდობრ ისევ იმავე ხანაში დაიწყო გამო-სავალის ძეგლი და შეეცადა უბრალოდ გამწკრივებული სამი ოთახი მთლიან ერთეულად შეეყრა. ასე-თი პირველი, ჯერ კიდევ გაუბედავი ცდის ხასიათი აქვს სამს ეკლესიას, ხუროთმოძღვრების მხრით მე-



სურ. 51. დავითაგის ეკლესია ურიათუბანში. პერსპექტივა გვერდითი.
ნაზნი ნიკ. სევერცისა.

თხევანში მთავარი ეკლესიის სივრცის — მთლიანად მომენტანური შეგრძნების ხერხებსა და შესაძლებლას.

ასეთია სხვადასხვა მარტივი ტიპები საეკლესიო შენობებისა, რომელთა ცალკე ნიმუშები გადარჩენილია ჩვენ დრომდე. იქნება უფრო ვასაოცარი იყოს ის ფაქტი, რომ გადარჩენილია ზოგიერთი რთული კომპოზიციაც, რომელიც მხატვრობის მხრივ წარმოადგენს გარდამავალ მოვლენას

ტად დაახლოებული, მაგრამ გეოგრაფიულად დაშორებული. მე მხედველობაში მაქვს საგურამოს ეკლესია «ქასური» გიორგისა, კისის ხევის მონასტრის ეკლესია წმ. კოზმა და დამიანისა («კონდამიანი») და რუისპირის ნანგრევი. განვითარების ამ ეტაპის სამეცნიერო ბაზილიკებში გვერდის ეკლესიები იღებენ სტოების ხასიათს რამდენიმე ფართო კამარებით; ერთის შესავლის ნაცვლად (სამხრეთიდან) კეთდება ორი შესავალი — სამხრეთით და ჩრდილოეთით. მერე, ჩრდილოეთის ეკლესიის აღმოსავლეთის ნაწილში გამოიყოფება ცალკე ოთახი მთავარ, შუალა ეკლესიის სამსხვერპლოსთვის, ე. ი. გვერდის ეკლესიები ასრულებენ აქ ჯერ კიდევ დამატებით ფუნქციას, როგორც მთავარი ეკლესიის შესავლის სტოების (სურ. 57 და 58). ასე თავისებურად გადაამუშავა ქართველმა ხუროთმოძღვარმა შენობის არაგუმბათიანი, ბაზილიკური თემა; იგი ანეიტრალურ ცალკე სვეტების რიტმულ თანდათანობას, როგორც შენობის შინაგანი სივრცის შეგრძნების ეტაპებს და უახლოვდება მთელი სივრცის — ჩვენ შემ-

ახალი ძიების გზაზე. ერთერთს ასეთს შენობას ახლავე განვიხილავთ, სახელდობრ ნი ნო-წმინდის სახლი. კათედრალის კახეთში, რომელიც მე-XIX საუკუნის პირველ ნახევარს მომხდარი მიწისძვრის წყალობით სრულიად დანგრეულია.

კათედრალი სოფ. ნი ნო წმინდაში, მიძღვნილი საქართველოს განმანათლებელ ნინოსადმი, ე. ი. ეროვნულ-კულტურულ გმირისადმი, რომლის თაყვანისცემა ფართოდ იყო გავრცელებული უძველეს დროიდანვე, ყოველ შემთხვევაში კახეთში მაინც, — გუმბათიანი ცენტრალური გეგმის შენობაა. იგი მრავალჯერ ყოფილა შეკეთებული, სანამ არ დაინგროდა მიწისძვრისაგან; ამის შემდეგ მისი ნაწილები, რომელნიც გადმონგრევის ლამობდნენ, განგებ იყო დანგრეული თითქმის ჩვენ თვალწინ. ეს ძეგლი წარმოადგენს დიდ ისტორიულ ინტერესს. თავისი გარეგანი სახით ესაა მასივი, შემდგარი რვა შეერთებული ნახევარწირისა და მათ ცენტრში ამაღლებული გუმბათისაგან. დიდ ნახევარწირებს რიგრიგისად მისდევნენ რამდენადმე როგორც სიფართოთ, ისე სიმაღლით უფრო პატარა ნახევარწირები. ამ ნახევარწირებს შიგნიდან დაპირდაპირებული აქვს: დიდებს — აფსიდური მომრგვალებანი მათ წინ ცენტრისკენ გამოყოფილი სწორკუთხიანი ბემებით, ხოლო პატარებს — პატარა, ცენტრალური სწორკუთხედისა და მასთან აღმოსავლეთის და დასავლეთის მიმართულებით შეერთებული აფსიდებისგან შემდგარი ოთახები. ყველა ამ ნაწილის შემაერთებელი სივრცე, გადახურული იყო გუმბათით, უფრო სწორად, ეგროფოიდებული შეკრული თალით, ისე როგორც ეს შიომღვიმეშია. დასავლეთის მთავარ შესავალს ჰქონდა სპეციალური სვეტებით მორთული სტოა, რომელიც ფორმით იქნებ მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძრის სტოებს ემსგავსებოდა.



სურ. 52. დავითიანის ეკლესია ღრიათუბანში.
სახოვაჟო სურათი.

ნინოწმინდის კათედრალი, მიუხედავად იმისა, რომ ის ნამდვილ ნანგრევს წარმოადგენს, საკმაო მასალას იძლევა მისი შეკეთების რამდენიმე ხანის დასადგენად; ამასთან, რაც უფრო გვიახლოვდება დრო, მით უფრო ხშირია ეს შეკეთება. პირველი დიდი გადაკეთება, რომელიც შეეხო მთელ შემო ნაწილს — თალებს და გუმბათს, ეკუთვნის მე-IX — XI საუკუნეების ხანას; შემდეგ მე-XIII — XIV საუკუნეების ხანაში გუმბათის ნაწილის ბურჯების კუთხეებს გაუკეთეს სპეციალური კონტრფორსები; მერე ამას მოსდევს სხვადასხვა შეკეთება მე-XVI საუკუნის ნახევარში, მე-XVII და მე-XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, სანამ 1824 წელს კათედრალი არ დაინგრა მიწისძვრისგან. ამ ნაირნაირმა შეკეთებამ და გადაკეთებამ თავისი ბეჭედი დაასვა შენობის გარეგან სახესაც, მისი კედლების მოსახულობას და სხვა (სურ. 59 — 62). ის, რაც ნათქვამი იქნება აქ ამ ტაძრის პირვანდელ რესტავრაციაზე, დაფუძნებულია მის დეტალურ შესწავლაზე და მხოლოდ რამდენსამე მუხლზე, რომელთა შესახებ არაერთი ცნობა არაა შენახული, ვეყარებოდით სხვა ძეგლებთან შეფარდებასა და შედარებას.



ნინოწმინდის ძირითადი გეგმა წარმოადგენს ტეტრაკონქს, მაგრამ ხუროთმოძღვარმა დასახსნა მიზანი განეფთხებინა, გაეფართოვებინა ეს თემა დამატებული სივრცეებით, რომელნიც მოქცეულნი არიან განზე გაწეული აფსიდებს შორის. ხუროთმოძღვარი იცავს ყოველი აფსიდის ზომას განსაზღვრულ ფარგლებში, მაგრამ იღებს სულ სხვა, შესაძენეად უფრო ვრცელს, ცენტრალურ გუმბათქვეშე სივრცეს, რადგან ყოველ წვეთს აფსიდურ შევირის შორის მას პირვანდელი ცენტრალური ტეტრაკონქის კვადრატის დიაგონალებზე მოუქცევია კიდევ დამოუკიდებელი, სიდიდით თითქმის აფსიდების ტოლი სამყოფლები. ეს ნაწილები გაერთიანებულია; ისინი შეადგენენ მთელი სივრცის ნაწილს, რადგან გუმბათქვეშე ნაწილისკენ აქვთ ღია მაღალი ერთიანი კამარების მალეზი. მაგრამ ამასთან ერთად ისინი მაინც საკმაოდ დამოუკიდებელი არიან თავიანთი შინაგანი განაწილებით და ყოველ მათგანს აქვს თავისი



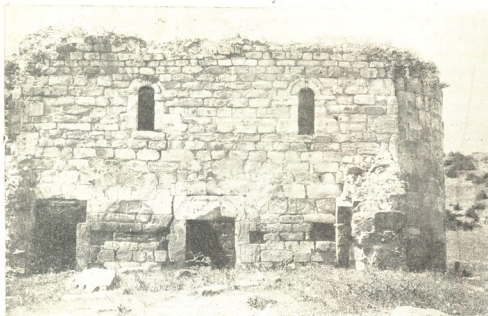
სურ. 53. ბოლნის-ქაფანაქი, სახოგადო სურათი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან.



სურ. 54. ბოლნის-ქაფანაქი, დასავლეთი ფასადი.

საკუთარი კარი გარედან. შენობის სივრცის ამნაირად გაფართოვებით ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარმა შესძლო აეგო გრანდიოზული შთაბეჭდილებისა და კოლოსალური ზომის შენობა. ძირითადი ამოცანა, რომელიც ხუროთმოძღვარმა დაისახა, იყო — შეექმნა ფორმით და დიადობით ახალი შინაგანი სივრცე. ეს ამოცანა მან უცილობლად გადაწყვიტა, საკითხი მხატვრულად დამთავრებული გარეგანი სახის შესახებ, როგორც ჩანს, მისთვის არ არსებობდა. ამიტომ მისი შენობის გარეგანი სახე არა თუ ნაკარნახევა შინაგანი ფორმებით, არამედ სრულიად ექვემდებარება მათ, უფრო სწორად, ექვემდებარება ძირითად ფორმებს: ხუროთმოძღვარი გარედან იმეორებს გარეგანი კედლების ნახევარწრიან მოხაზულობას, რაც შეეფარდება აფსიდური მკლავების ნახევარწრივებს, ესე იგი აქ მეორდება იგივე ხერხი, რომელზედაც ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ ვაგაზის ტეტრაკონქის განხილვის დროს (სურ. 59 და 60).

ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარი, ამრიგად, ტაძრის ახალი ფორმის შექმნისათვის საფუძვლად იღებს ტეტრაკონქს და განაგრძობს ისევ იმავე ფორმებში აზროვნებას. ამიტომ მისი ტაძარი

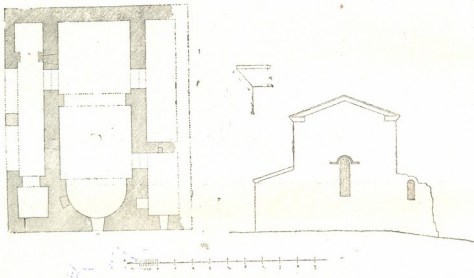


სურ. 55. ბოლნის-ქაფანაქი, სამხრეთი ფასადა.



სურ. 56. ბოლნის-ქაფანაქი, მთავარი შესასვლელი კარის ჭანდაკება.

სრულიად სიმეტრიულია, იგი ნამდვილად გამოსახავს წესიერ ვარსკვლავისებურ ფორმას, შემსვლელი უცებ ჰხდებოდა, ერთბაშად თვალს ავლებდა მთელ მის სივრცეს, იგი იღებდა საერთო შთაბეჭდილებას გვერდის სამყოფელებისაგანაც. რალა თქმა უნდა, მაღლა მის წინ იშლებოდა ცენტრალური ნაწილის სახურავიც, რომელსაც, ჩემის აზრით, შეკრული თალის ფორმა ჰქონდა და არა ნამდვილი გუმბათისა. ტაძარი უმთავრესად განათებული იყო ამ ცენტრალური ნაწილის ფანჯრებით და მხოლოდ დამატებითი სინათლეს იღებდა აფსიდების ფანჯრებისა და შვიდი შესავლის კარიდან. ამნაირად სინათლე ნაწილდებოდა ზემოდან გრადაციებით ქვემოთკენ, სადაც ყოველი ნაწილის სიღრმეში ემატებოდა სინათლე ფანჯრებიდან ან კარებიდან. ამ დამატებითი სინათლის წყაროების განაწილებით ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარი შექმნილია ხაზს უსვამს განსაკუთრებულ განწყობილებას, თავისი კომპოზიციის გაგებას. კუთხის სამყოფელები იღებდნენ სინათლეს მხოლოდ ტაძრისა და შესავლის კარებიდან; სპეციალური ფანჯრები მათში არ ყოფილა (გარდა პატარა ჯუჯრუტანებისა გვერდებზე). სხვანაირადაა განათებული ოთხი აფსიდური მკლავი —



სურ. 57 და 58. საკურამოს ქასური გიორგი. გეგმა და აღმოსავლეთის ფასადი.
მნახუნი ნიკ. სევეროვი ს.

დიდი კარებიც გარდა მათ ჰქონდათ კიდე ფანჯრები, კერძოდ საკურთხევის აფსიდს (უშესავლოდ იყო, რასაკვირველია) ჰქონდა სამი დიდი ფანჯრა. ამნაირად, აქ მნახველზე შთაბეჭდილების მოსახდენად კუთხის სამყოფელების მეორეხარისხოვანება აფსიდებთან შედარებით არა თუ მარტო კამარის უფრო მცირე გაშლითაა ხაზგასმული, არამედ მათი შინაგანი სივრცის ერთნაირი დარღვივითაც, ხოლო აფსიდებში ყველაზე უფრო კარგად საკურთხევის ნაწილი და მასში წარმომადგენელი წესები განათებული საშუალო სიმაღლეზე მდებარე სამი ფანჯრით, საიდანაც უხედავად შედის კაშკაშა სინათლე.

კუთხის სამყოფელების თავისებური ფორმა, ყოველ მათგანში გარედან შესავალი კარის არსებობა ტაძრის ძირითად სამყოფელის დამოუკიდებლად ჯერ კიდევ როდი გვაძლევს მასალას მათი დანიშნულების გამოსაკვევად. არ შემძლია, რასაკვირველია, ხაზი არ გაუსვა, რომ ეს ფორმა სავსებით უდგება იმ სამხრეთი გვერდის შეზღუდული შემოფარგლული ნაწილის ფორმას, რომელიც ბოლნისის სიონში შეიძლება ჩაითვალოს სპეციალურ სანათლავად. ალბათ იგივე სანათლე იყო ნინოწმინდის საეპისკოპოსო ტაძრის ერთერთი კუთხის ოთახშიც; რაც შეეხება სხვა



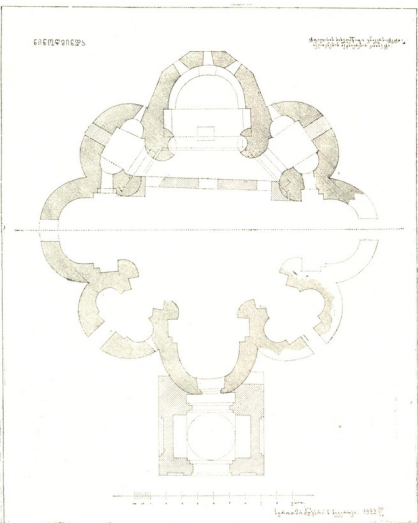
II. ნინოწმინდის კათედრული ზეციან.



ოთახებს, ესენი, შესაძლებელია, იყო სპეციალური სამყოფელი ქალებისთვის, იქნება კათაგმევლთათვისაც. უფრო გვიან, საკურთხევის ახლო მდებარე ოთახებს გარედან შესავლები ამოჭმენს და ეს ოთახები გამოიყენეს მთავარი საკურთხევის სამსხვერპლოდ და ეკვდრად.

როგორც აღვნიშნეთ, ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარმა ვერ მოახერხა დამთავრებული სასიამოვნო მოსახლეობა მცეა ტაძრის გარეგანი ფორმებისათვის. მას გამოუვიდა სიმაღლით და

მოცულობით კოლოსალური ნახევარწრეების საკმაოდ უფორმო გრძეობა; ამასთან ისეთი ნახევარ წრეებისა, რომლებიც არაფრითაა გაყოფილი; მათ მხოლოდ კარი და ფანჯრები ჰქონდათ დატანებული ცენტრში. მაგრამ ეს პრობლემა ჯერ სულაც არ იყო დამდგარი იმ დროის ხუროთმოძღვრის წინ; ამიტომ ისეთი ensemble-ის შექმნა, რომელსაც ჩვენ ეპოევთ ნინოწმინდაში, მაინც მოითხოვს შესაფერადაფასებას, ხოლო მასში არის ისეთი დეტალები, რომელთაც ქართული ხუროთმოძღვრების მერმინდელი განვითარებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდათ. როგორც ვთქვით, ყველა შვერილი გამოსახავს რვა ნაირნაირი სიდიდის ნახევარწრეს, რომელნიც რიგრიგად მისდევნენ ერთმანეთს. მხოლოდ აღმოსავლეთის ნახევარწრემ მიიღო შუალა ნაწილი დატანებით განაწილება ხუთწახნაგად, რაც გამოიწვია აქ საკურთხევის სამი ფანჯრის არსებობამ. ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარმა ცხადად იგრძნო ამ მუხლში, რომ საჭირო იყო ფანჯრებისთვის კედელი გაესწორებინა; მან არ მოინდომა ფანჯრების გამოჭრა კედლის გამოზნეკი, მომრგვალებულ ზედაპირზე და ფანჯრების შეფარდებით გააკეთა წახნაგები, რომელიც ამიტომ ხუთი გამოვიდა (სურ. 62). რომ სწორედ ფანჯრებს გამოუწვევია ამ წახნაგების გაკეთება, ჩანს იქიდან, რომ ხუროთმოძღვარი კარის კავშირებსაც კუთხის სამყოფელისკენ ერთიანი ქვის კოჭებისგან აკეთებს. ამნაირად, აქ ისახება, პირველად ჩნდება ის მიდგომა, რომელიც ქართული ხელოვნების განვითარების მომდევნო ეტაპში სრულად და ნათლად ყალიბდება. ნინოწმინდის კათედრალი



სურ. 59. ნინოწმინდა. კათედრალის გეგმა. შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

ბოლომდე. ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარმა ცხადად იგრძნო ამ მუხლში, რომ საჭირო იყო ფანჯრებისთვის კედელი გაესწორებინა; მან არ მოინდომა ფანჯრების გამოჭრა კედლის გამოზნეკი, მომრგვალებულ ზედაპირზე და ფანჯრების შეფარდებით გააკეთა წახნაგები, რომელიც ამიტომ ხუთი გამოვიდა (სურ. 62). რომ სწორედ ფანჯრებს გამოუწვევია ამ წახნაგების გაკეთება, ჩანს იქიდან, რომ ხუროთმოძღვარი კარის კავშირებსაც კუთხის სამყოფელისკენ ერთიანი ქვის კოჭებისგან აკეთებს.

ამნაირად, აქ ისახება, პირველად ჩნდება ის მიდგომა, რომელიც ქართული ხელოვნების განვითარების მომდევნო ეტაპში სრულად და ნათლად ყალიბდება. ნინოწმინდის კათედრალი

მთელი რიგი მუხლით წარმოადგენს წინამორბედ ეტაპს, უშუალოდ გარდამავალ საფეხურს მთელი ხუროთმოძღვრების შემდეგი, უმაღლესი მიღწევისთვის — მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრისათვის. ნინოწმინდის კათედრალი წარმოადგენს იმ დიდი ხუროთმოძღვრის მიერ მოფიქრებულ



სურ. 60. ნინოწმინდა, კათედრალის პირვანდელი ფორმების რესტავრაცია.

შენობას, რომელსაც ჰქონდა უეჭველი უნარი ტაძრის სივრცის სიდიადის შეგრძნობისა. ეს ტაძარი, ზოგიერთი შედარებითი ხუროთმოძღვრული ცნობის მიხედვით, ეკუთვნის იმავე დროს, როდესაც მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარია აგებული, ე. ი. დაახლოებით მე-VI საუკუნის ნახევარს¹.

¹ ალენიშნაე, რომ ს. კ ა კ ბ ა ძ ე აღმოსაქველეთი ფასადის გრთერთი უცნობი ანბანით ამოჭრილი წარწერის (პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა ს აზრით, იგი აღბანური ენაზეა დაწერილი) პრობლემატური წაკითხვით და წმ. ნინოს შესახებ არსებული ისტორიული ცნობების თავისებური ახსნაგანმარტებით, მაგრამ ძეგლის არქიტექტურულ-მხატვრული ანალიზის მოკლებით, — ნინოწმინდის კათედრალს ათარიღებს მე-IV ს. ნახევრით (იხ. ს. კ ა კ ბ ა ძ ე საისტორიო ძიებანი, ტფ. 1924, გვ. 82 და ს. კ ა კ ბ ა ძ ე, საისტორიო კრებული II, 1928, გვ. 101 — რეცენზია).

თავი 2

ქართული ხელოვნების აყვავების ხანა ძველ დროში და მისი პირველი ეტაპი

1. ხელოვნების განვითარების საერთო მსვლელობა წინა აღმოსავლეთში მე-VI საუკუნის დამლევამდე

6 ინა თავში ჩვენ შევეცადეთ გამოვეკვლია ქართული ხელოვნების მსვლელობა მე-IV საუკუნიდან მე-VI საუკუნის დამლევამდე, ე. ი. დაახლოებით ორნახევარი საუკუნის განმავლობაში. ამ გამოკვლევის დროს ბუნებრივად იჩინა თავი ვახტანგ გორგასალის ნახევარსაუკუნიანი მეფობის ხანამ, რომელიც აღნიშნულია მძიმე ბრძოლით, მაგრამ ამავე დროს უცხოვრებელი წარმატებითაც ქვეყნის კულტურული ზრდის უზრუნველყოფის საქმეში. მისი მეფობის დასაწყისის ძეგლების (როგორიცაა, ჯვარ-პატიოსანი შუაგარმაში) მარტო დაპირდაპირება მისი უშუალოდ მომდევნო მეფეების დროის ძეგლებთან (როგორიცაა ბოლნისის სიონი) გვიჩვენებს, რომ მხატვრულმა შემოქმედებამ წინა ნახევარ-საუკუნეში გადადგა დიდი ნაბიჯი წინ; ქვეყნის კულტურული დაწინაურება და მასზე დამყარებული მხატვრის შემოქმედებითი თავისუფლების დონის სიმაღლე მისი მეფობის დამდეგსა და დასასრულს იმდენად განირჩევიან ერთმანეთისაგან, რომ თითქმის შეუძლებელი ხდება მათი შედარება. ამნაირად, მე-VI საუკუნის დასაწყისის საქართველო უკვე გამოსულია თავისუფალი შემოქმედების ფართო გზაზე, რაც გულისხმობს, რასაკვირველია, ამისათვის საჭირო საერთო პირობების არსებობას. საერთო შესაფერი კულტურული პირობები რომ ნამდვილად არსებობდა საქართველოში, ამას მოწმობს თვით ქართული ლიტერატურა, აგრეთვე უცხოელ მწერალთა მოკლე ცნობები საქართველოზე. ამიტომ მეფისა და მისი სახლობის იძულებითი წასვლა ბიზანტიაში, რასაც ადგილი ჰქონდა 528 წელს¹, უნდა ყოფილიყო ნაყოფი არა მარტო გარეშე ამგებისა, არამედ სახელმწიფოს სხეულის შინაგანი ზრდისა და რაც ჩვენთვის უფრო საყურადღებოა — მას საგრძნობი გავლენა არ ჰქონია ქვეყნის კულტურული განვითარების წარმატებით მსვლელობაზე². პირიქით, ჩვენ დავინახეთ, თუ რა ძლიერებით იჩენს თავს, მაგრდება და იზრდება იმ ხანის დარჩენილ ძეგლებში თავისუფალი მხატვრული შემოქმედების ძალა მომდევნო ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, რომელ დროსაც ეკუთვნის პირველი ერისთავის დიდი გუარამ კურაპალატის ხანაც. თუ დრო მე-V საუკუნის ნახევრიდან მე-VI საუკუნის დასაწყისამდე წარმოადგენს მეთად

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წიგნი I, ტფილისი 1913, გვ. 196 = ²1, 1928, გვ.226—227.

² ტყეშელაშვილი კი არაა, რომ მატეანეში ეს მომენტი არაა აღნიშნული რაიმე კატასტროფით, ხოლო გადამშეშეულ ქორონიკებში სრულებითაც მოხსენებულიც არ არის.

დიდი განვითარების ეტაპს, დრო მე-VI საუკუნის დასაწყისიდან მის უკანასკნელ ათეულამდე წარმოადგენს წინანდელი ეტაპის გაგრძელებას, აგრეთვე მეტად დიდი განვითარების მეორე ეტაპს. და აი ეს სწრაფი კულტურული წინსვლა აღწევს ხელოვნების განვითარების უმაღლეს წერტილს ორსავე სტეფანოზის ხანაში, ე. ი. ნახევარ საუკუნეში მე-VI საუკუნის დასასრულიდან მე-VII საუკუნის ნახევრამდე, უეჭველია ამნაირად, რომ ერისმთავრების ახალი ეროვნული ხელისუფლება შეეფერებოდა სახელმწიფოს, რომელსაც აღარ აკმაყოფილებდა ხელისუფლების პატრიარქალური ფორმები, შეესაბამებოდა მის საერთო ზრდას.

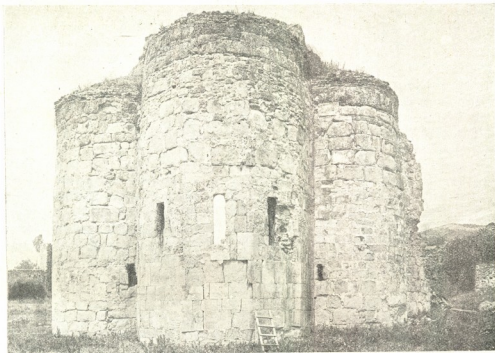


სურ. 61. ნინოწმინდა, კათედრალის ეხლანდელი სახე.

ქართული ხელოვნება ამ ნახევარ საუკუნეში წარმოადგენს მხატვრული დამთავრების სურათს, რომელსაც დამოუკიდებელი ეროვნული მიდგომა ახასიათებს. ამიტომ, ვიდრე ამ ხანის ქართული ძეგლების განხილვას შევუდგებოდით, მოკლედ განვიხილავთ პლასტიკური ხელოვნების მდგომარეობას წინა აზიაში საზოგადოდ, რომ ქართული ხელოვნების ისტორიის შემდგემა აღწერამ დაიჭიროს

განსაზღვრული ადგილი განვითარების ამ საერთო ფონზე და ამნაირად ქართული ხელოვნების ადგილი მასში თავის თავად განისაზღვროს.

ჩვენი ერას დამღევსი პლასტიკური ხელოვნების განვითარებამ კულტურულ ერებში არა თუ მარტო რამდენიმე თვალსაჩინო ეტაპი განვლო, არამედ შეიძლება ითქვას, ამოწურა კიდეც ის თემები და მიდგომა, რომლებიც ახასიათებს ამ ხელოვნებას ძველ აღმოსავლეთსა და ანტიკურ მსოფლიოში. ამის გამო ცოცხალ მხატვრულ წრეში იმ დროს იწყება გარდატეხა, თუმცა მეტად თანდათანობით; გარდატეხა, რომელიც — როგორც ყოველთვის პლასტიკურ ხელოვნებათა ისტორიაში — იწყება ხუროთმოძღვრებიდან, რომლის წიაღიდან მხოლოდ თანდათან, დროთა განმავლობაში, მაგრამ მაინც ყოველთვის მასთან საჭირო დამოკიდებულების და კავშირის შერჩენით, გამოეყენენ ქანდაკება და მხატვრობა. ძველმა თემებმა მოკაპა დრო და იწყება ახლის ძებნა. ყველაზე ადრე ამან თავი იჩინა, რასაკვირველია, ისევე ხუროთმოძღვრებაში, ხოლო საუკუნეების შემდეგ ქანდაკებასა და მხატვრობაშიაც. ძველი მიდგომისას მონუმენტალური ხუროთმოძღვრები-



სურ. 62. ნინოწმინდა, კათედრალის აღმოსავლეთი ფასადი.

სადმი ყურადღებას აქცევდნენ მხოლოდ ფასადებზე მორთულ მასებს, რომელთა დანიშნულება მხოლოდ ის იყო, რომ მოეხდინათ დიდი გარეგნული შთაბეჭდილება. ახლა კი თვით შენობის შინაგან ნაწილებსა და ეზოებშიაც-კი, — თავს იჩენს ახალი მიდგომა, რომლის თანახმად ხუროთმოძღვარი უმოავრეს ყურადღებას აქცევს ასაგები შენობის შინაგან სივრცეს და მის განმასხვავებელ თვისებას — სიფართისა და თავისუფლების შთაბეჭდილებას; სწორედ ამ დროს იზრდება ახალი ერას ახალი მსოფლმხედველობა და ისეთი ახალი შინაგანი თვისებები, რომელთაც მარტოდ შეეძლოთ გამოეყენებინათ და სრულ განვითარებამდე მიეყვანათ ხუროთმოძღვრების ახალი ტენდენციები. ასე თანდათან ჩვენი ერას პირველი ოთხი საუკუნის განმავლობაში იზრდება, თავისუფლდება წინანდელი ხანის ხუროთმოძღვრული ფორმებისა, თემებისა და მეთოდებისგან ახალი

მონუმენტალური ხუროთმოძღვრება. ხოლო კიდევ ორი საუკუნის შემდეგ შემუშავდა მხატვრობის და ქანდაკების ახალი დეკორაციულ-მონუმენტალური სტილი.

ჩვენი ერას პირველი სამი და ერთი მეოთხედი საუკუნე მოუღდა ქრისტიანობის მოთხოვნებთან იმ ტრადიციულ მხატვრული ფორმების შეგუებას, რომელნიც შეთვისებული ჰქონდა კულტურული მსოფლიოს ამა თუ იმ რაიონს. ამ კულტურული მსოფლიოს მომეტებულ ნაწილში მხოლოდ ქრისტიანობის გაბატონებულ სარწმუნოებად ცნობის შემდეგ გაეხსნა ხელოვნებას ხელფეხი თავისუფალი განვითარებისათვის ახლადამოწონილი გზებით. თემების დამახასიათებელი ძირითადი ჯგუფები, რომელთა დამუშავებაც დაიწყო ამ ხნიდან, ჩვენ უკვე დაეასახლეოთ ზემოთ; ამასთან აღვნიშნეთ ახალი ხუროთმოძღვრული ტენდენციაც, რომელმაც იჩინა თავი თემების ერთ ნაწილში. აქ ჩვენ გვანტერესებს თვით ამ განვითარების მსვლელობა მე-IV, მე-V და მე-VI საუკუნეებში, როგორც იგი გამოირკვა მეცნიერული გამოკვლევებით სირიისა, პალესტინისა, მესოპოტამიისა, სომხეთისა, მცირე აზიისა, ბიზანტიისა, ეგვიპტისა და რომისთვის.

ქრისტიანული ხელოვნების ეს რაიონები წარმოადგენენ თავისი ძეგლებით განცალკევებულ ჯგუფებს, ცოტად თუ ბევრად ერთმანეთისაგან განსხვავებულს. ამასთან მეოთხე საუკუნისთვის ჩვენ არა გვაქვს დარჩენილი ძეგლები, თუ არ ჩავთვლით ცალკე ფრამენტებს და შემთხვევით ლიტერატურულ აღწერებს, რასაკვირველია იმდენად მოკლესა და ზოგადს, რომ მათ არ შეეძლოთ დაკარგული ძეგლების სრული სურათი მოგვცენ. რამდენადმე უფრო სრული ხედვა სურათი მე-V და მეტადრე მე-VI საუკუნეებში. პალესტინისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებით რომაულ-ბელენისტური ხუროთმოძღვრული და დეკორაციული ელემენტების სხვადასხვანაირად შეცვლა, შეგუება და შენობათა ზოგადი ფორმების მიმსგავსება ქრისტიანების წინა დროის სხვადასხვა დანიშნულების ბაზილიკებისა, სინაგოგებისა და ეკრპთთაყენისმცემელთა ტაძრებისაღმად. განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ეს ქრისტეს შობის ბაზილიკაში ბეთლემს, რომელიც პირველად ააშენა იმპერატორ კონსტანტინეს დედამ ელენემ, დაახლოებით 330 წელს და რომლის მომეტებული ნაწილი დღემდე შენახულია, ხოლო დანარჩენი მისი ნაწილის პირვანდელი ფორმების აღდგენა საკმაოდ ნათლად შეიძლება¹. სირიის შენობებს შეაქვთ მთელი რიგი „აღმოსავლური“ ხასიათის დამატებითი ელემენტი პალესტინაში გამოყენებულ ელემენტებში, ხოლო შენობათა საერთო დაგეგმვასა და ფორმებში ისინი იჩენენ დამოუკიდებელ განვითარებას. ეს ელემენტები სრულ ჩამოყალიბებას აღწევენ მხოლოდ მე-VI საუკუნის ძეგლებში, რომლებსაც აზის სრულიად განსაკუთრებული საერთო ბეჭედი, რომელიც უმთავრესად უნდა მიეწეროს სირიის შენობათა მასალას — კარგად გათლილი ქვის კვადრებს. ამ სირიის ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების განვითარებაში თავი იჩინა ქვეყნის დიდმა მხატვრულმა ხუროთმოძღვრულმა ტრადიციამ და დიდმა მხატვრულმა კულტურამ². სირიის მსგავსი მდგომარეობა ახასიათებს მესოპოტამიასაც, სადაც ელემენტებში, გარდა ანტიკური ტრადიციებისა, რომელნიც კიდევ მრავალ საუკუნესა სძლებენ, ვხედავთ აგრეთვე „აღმოსავლური“ ხასიათის დამოუკიდებელი მიდგომის გამომუშავებასაც. მაგრამ, თუ მე-VI საუკუნეში სირიის ხუროთმოძღვრებას შეუძლიან დაასახელოს რამდენიმე, თავისი ინდივიდუალური

¹ იხ. მეტადრე A. Vincent et H. Abel, Bethléem, Paris 1914 და აგრეთვე (ნაწილობრივ მათი საწინააღმდეგო ნაშრომები) Edm. Weigand, Die Geburtskirche von Bethlehem, Leipzig 1911; R. Weir Schultz, The Church of Nativity at Bethlehem, London 1910; H. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб. 1904; A. Heisenberg, Zwei Basiliken Konstantins: I. Die Grabeskirche, 1908; K. Kohl u. C. Waitzinger, Antike Synagogen in Galiläa, Leipzig 1916.

² Melchior de Vogue, Syrie centrale, 2 vol. Paris 1875; H. C. Butler, American archaeological expedition to Syria: t. II, Architecture and other arts. New York 1903; H. C. Butler, Princeton University Archaeological expedition to Syria, div. II, A. B: Ancient architecture in Syria, Leyden 1907—1920 (2 vol); H. Glück; Der Breit und Langhausbau in Syrien (Beihft der „Zeitschrift für Geschichte der Architektur“), Heidelberg 1916, H. W. Beyer, Der syrische Kirchenbau, Berlin 1925.

ღირსებით უცილობლად ძვირფასი ნაწარმოები, ეს არ ითქმის მესოპოტამიაზე. იქაცა ვხვდებით უმკველ საინტერესო ცდებს, მაგრამ მეტს არაფერს¹.

შენიშნავთ ტიპების სამსავე რაიონში აღნიშნულ მე-IV, მე-V და მე-VI საუკუნეებში პირველი ადგილი უჭირავს ბაზილიკური ტიპის არაგუმბათიან შენობებს, ე. ი. თავისი ძირითადი ხასიათით ეს შენობები ეკუთვნის უცხო, გადაკეთებულ ტიპს და არა ახალ კომპოზიციას. მხოლოდ ცალკე, ნაწილობრივ შეტანილ ელემენტებში, როგორიცაა კამარები, თაღები, სვეტები, თავს იჩენს აქტიურად და მხატვრული აზრით ჩამოყალიბებული „აღმოსავლური“ მომენტები. გუმბათიანი ხუროთ-მოდგერების შენობებსაც ამ ქვეყნებში იგივე ორმაგი ხასიათი აქვთ. ძირითადი ფორმებით ეს ოქტოგონებია, ანდა მრგვალი ტაძრები, რომელთა საამშენებლო ელემენტებში მხოლოდ თანდათან, საუკუნეთა განმავლობაში შეტანილ იქმნენ თალიანი ქერები. მე-VI საუკუნეში, ნაწილობრივ მხოლოდ მის მეორე ნახევარში, ჩვენ ვხვდებით რამდენსამე დიდსა და მხატვრულ თავისებურ შენობას, როგორც ბოსრას, ვირანშეჰრში და სხვანაირად.

ამავე მოვლენას აქვს ადგილი ხუროთმოდგერების განვითარებაში მცირე აზიისა, ბიზანტიისა და ეგვიპტის ტერიტორიაზედაც². ყველაზე დაწყებით ხანაში ჩვენ ვხვდებით ძიგბას და ხსენებული თემების შეგუებას საეკლესიო შენობების მოთხოვნებთან, ხოლო შემდეგ საუკუნეებში მე-VI საუკუნის დასაწყისამდე ვხვდებით თავისებურ, სხვა რაიონებისგან განსხვავებულს უფრო დიდ შენობებს, რომელნიც უცილობლად ჰყოფენ მხატვრულ შესაძლებლობათა და მხატვრულ მოაზროვნათა ზრდის ფაქტს, მაგრამ, რომელნიც ჯერ კიდევ შორს არიან ნამდვილი მხატვრული დამთავრებისგან. ამასთან იმ ძეგლებში, სადაც მოხმარებულია თალიანი და მეტადრე გუმბათიანი ქერი მეტს თავისებურებასა და შემოქმედების თავისუფლებას ვამჩნევთ.

ლიტერატურული ცნობები სომხეთის შესახებ არ იძლევა მასალას მე-IV, მე-V და მე-VI საუკუნეებში არსებულ ტაძართა ფორმებზე მსჯელობისთვის. ხოლო დარჩენილი შენობები მე-V და მე-VI საუკუნის მიჯნაზე (ერერუჟი, თეკორი) გვიჩვენებს, რომ მაშინ არსებობდა დიდი და გულმოდგინედ მორთული ბაზილიკური შენობები თალიანი ქვითა და ფართოდ მოხმარებული კამარებით; მაგრამ საეკლესიო, ამ შემთხვევით დარჩენილ, ან იქნებ სომხეთის მხოლოდ შემთხვევით ცნობილ ძეგლებს შეეძლოს საკითხის გადაწყვეტა იმ დროს არსებული ხუროთმოდგერული თემების შესახებ. მერე, მე-VII საუკუნის დასაწყისიდან ჩვენ ვხვდებით სომხეთში გუმბათიანი თემების დიდ ნაირ-ნაირობას, რაც აუცილებლად დიდს მოსაზრებულ ეტაპს გულისხმობს³.

თუ ეს რაიონები მჭიდროდ იყო დაკავშირებული აღმოსავლეთთან, სამაგიეროდ დასავლეთში — რომსა და საერთოდ იტალიაში — ჩვენ ვხვდებით საინტერესო მოვლენას: არსებითად საკუთარი რომაულ-ჰელენისტური კომპოზიციის თემის გაქვნივას აღმოსავლური ელემენტებით, როგორიცაა კამარა და თალი, თვით გუმბათი-კი. იმ დიდსა და ძვირფასად მორთულ შენობებში, რომელთაც რომში უკვე კონსტანტინეს დროიდან აგებდნენ, ჩვენ ვერ ვხვდებით დიდს, ნამდვილს შემოქმედებას — ამ შენობების ყველა დადებითი თვისებანი დაფუძნებულია მხოლოდ დიდსა და ხანგრძლივ მხატვრულ კულტურაზე.

¹ შედ. Strzygowski, Amida, Heidelberg 1910; Miss G. L. Bell, Churches and monasteries of the Tur Abdin (Beiheft zur „Zeitschrift für Gesch. der Architektur“, Heidelberg 1913; Sarre und Herzfeld. Archäologische Forschungsreise im Euphrat- und Tigrisgebiet, Band II, Berlin 1920, Kap. IV (von S. Guyer) und VIII (Kerkuk u. Nisibis); Conrad Preusser. Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit, Leipzig 1911; H. Spanner u. S. Guyer. Rusafa. Berlin 1926.

² Strzygowski, Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903; Ramsay and Miss Bell, The 1001 churches, London 1909; H. Rott, Kleinasienische Denkmäler, Leipzig 1908; Somers Clarke, Christian antiquities in the Nile Valley, Oxford 1912, A. I. Butler, The ancient coptic churches of Egypt, 2vol., Oxford 1884; B. F. Бок, Материалы по археологии христианского Египта, СПб. 1901; Gayet, L'art copte, Paris 1902.

³ Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 Bände, Wien 1918. და ჩემი კრიტიკული განხილვა Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1922, № 7—9, S. 217—237.



წინა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნების განვითარების ამ მოკლე განხილვაში ჩვენი განსაკუთრებით ხაზი უნდა გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ ყოველ ეროვნულ-კულტურულ რაიონში დამოუკიდებლად, მაგრამ თანდათან ვითარდებოდა ახალი ხუროთმოძღვრება, რომელიც უფრო და უფრო ითვისებდა აღმოსავლეთის საამშენებლო ელემენტებს, როგორცაა სვეტი, კამარა, თაღი და გუმბათი, რომელნიც დღევანდელ ანტიკურ სვეტებს, არქიტრავეებს, ხის ვადასახურავებს და სხვა. თუმცა კი დარჩენილ ძეგლებში გაბატონებულია თითქმის მარტო რომაულ-ჰელენისტური თემები და არა აღმოსავლური. ხოლო იმ თემას, რომელიც მე-V საუკუნის ნახევრის ოსტინიანეს დიდებულსა და მხატვრულად დამთავრებულ შენობებს (წმ. სოფიი. წმ. ირინე კონსტანტინოპოლში) დაედვა საფუძვლად — სახელდობრ, ძირითადი გუმბათქვეშე კვადრატი, — მხოლოდ რამდენიმე სპორადული წინამორბედი აქვს მცირე აზიაში. ქრისტიანული აღმოსავლეთის მთელი შემდეგი ხუროთმოძღვრების განვითარებისთვის სწორედ ეს თემა, დამუშავებული იმავე დროის სასანიდთა სასახლეებში სპარსეთში, წარმოადგენს მთელი აღმოსავლეთის ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პროგრესული, შემოქმედებითი საფუძვლის ძირითად, განსაზღვრულ თემას. სხვათადაც რომ ვთქვათ, საკითხი ამ თემის დაწყებითი ეტაპების შესახებ დღემდე წყვედიდითაა დაფარული და მათ შესახებ მხოლოდ ჰიპოთეზები მოგვეპოება.

ქართული ხუროთმოძღვრების დაწყებითი ისტორიის ცნობებს შეუძლიათ შეიტანონ ამ მუხლში ბევრი ახალი ძვირფასი მასალა, რომელიც გავვიადვილებს იმ დროის მთელი მხატვრული პროგრესის კონკრეტული მსვლელობის გაგებას. ხოლო უძველესი, ზემოთ განხილული ქართული ხუროთმოძღვრების ყველა ტენდენციას აქვს სრულიად თანდათან და უკლებლივ ერთნაირი ხასიათი, რომელშიაც ადგილი არა აქვს ჰელენისტურ ტენდენციებს, ხოლო სრულიად გამოვლინებული აღმოსავლური ტენდენციები, ე. ი. სწორედ ისინი, რომელნიც განსაზღვრავენ განვითარების მთელ პროგრესს. თუ მე-IV და მე-V საუკუნეების ქართულ ძეგლებში ჩვენ შესაძლოება გვქონდა აღგვინოვნა ცენტრალური გუმბათქვეშე კვადრატთან კომპოზიციის რამდენიმე მაგალითი, სამაგიეროდ მე-VI საუკუნის განმავლობაში ეს თემა იძლევა მრავალ სხვადასხვა ვარიანტს. ეს ადვილად გასაგები მოვლენაა, თუ მხედველობაში მივიღებთ ამ თემის განვითარების ფართო სახალხო საფუძველს მოწმუნეტალურ ხუროთმოძღვრებაში, რომელიც დღესაც ცოცხალია ზემოდმოხსენებული ქართული გლენხის საცხოვრებელი «დარბაზის» ფორმაში განსაკუთრებული გადასახურავით, ეგრეთწოდებული გვირგვინით — და ცენტრალური, ზემოდან მიღებული სინათლით.

მაგრამ მარტო ამ ისტორიული შეფარდებით როდი ამოიწურება ქართული ხელოვნების მნიშვნელობა ძველ დროს. როგორც აღინიშნა, საქართველოში დაცული ძეგლების სხვა რაიონების ძეგლებთან შედარებით განხილვის დროს უწინარეს ყოვლისა თვალში გვეცემა ხუროთმოძღვრებაში «აღმოსავლური» ელემენტების განსაკუთრებული გამოყენების ძლიერება. ეს ფაქტი იმის მაჩვენებელია, რომ საქართველო იმ დრომდეც ყოფილა წმინდა აღმოსავლური ხუროთმოძღვრების რაიონი, რასაც მოწმობს, ხუროთმოძღვრების სახალხო ფორმებიც. ამასთანავე იგი არსებული ძეგლების მიხედვით ამ აღმოსავლური ხელოვნების განვითარების დამოუკიდებელი შემოქმედი მონაწილე იყო. და სწორედ მე-VI საუკუნის უკანასკნელი ათეული წლის ნაწარმოებში, ქართული ხელოვნება აღწევს მხატვრულ დამთავრებას, მთლიანობას, აღწევს კლასიკურ ფორმას. ეს ფორმები ეკუთვნის მხოლოდ საქართველოს; მათ არა აქვთ პარალელები ანუ განმეორება ბიზანტიაში. მართალია, ქრონოლოგიურად, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრული განვითარების ამ ორ უმაღლეს პუნქტს შორის ბიზანტიაში ოსტინიანეს დროს (526—565) და საქართველოში სტევანოს I-ის დროს (586/590—604/5) დაახლოებით 50 წლის მანძილია, მაგრამ ამას თვით წმინდა ფორმალური მხრივაც არა აქვს მნიშვნელობა მხატვრული გათანგვით მიღწეული შედეგის დასაფასებლად, რადგან კომპოზიციის ფორმებით ეს ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენები როდია. ამ ფორმების ჩამოყალიბებაში ბიზანტიის ხუროთმოძღვრებას არა თუ არ შეუშუშავებია რაიმე ნორმები ფასადისათვის, როგორც მხატვრულ-დეკორაციული ერთეულისათვის, არამედ არც კი დაუსვამს ასეთი პრობლემა, არ შეუგნია მისი არსი; ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ-კი უკვე მცხე-

თის ჯგერის პატარა ეკლესიაში, ან ნინოწმინდის კათედრალში განსაზღვრული ცდა მოახდინა მისი მიმართულებით, რომელიც, როგორც განვითარების ყველა სხვა მოსამზადებელი ძაფი, ჩვენს თავის სრულ დამთავრებას მცხეთის ჯგერის დიდი ეკლესიის გენიალურ შენობაში¹.

ხასიათისა და შინაარსის მსგელობის მიხედვით დახასიათებული მდგომარეობა უფრო ზუსტად უნდა იყოს წარმოდგენილი. რომაულ-ჰელენისტური კულტურის ქვეყნებს ხელოვნების განვითარება იმ ფაზისში ჰქონდათ, რომელიც სტილის მხრივ ყველაზე უფრო კარგად ხასიათდება ტერმინით ბაროკო. რომის იმპერიის ორგანიზმიდან წარმოშობილმა იმპერატორ კონსტანტინეს ბიზანტიამ იუსტინიანეს დროს მიაღწია დამთავრებას ბაროკოს სტილი, სათანადო სოციალ-ეკონომიური ბაზისის განვითარების მიხედვით, გაფორმების დასრულებულ ხარისხამდე — კონსტანტინე-პოლის სოფიოს ტაძრის სახით, — რომელიც განვითარების მწვერვალს წარმოადგენს. ეს გარემოება ხელს არ უშლის და არც ეწინააღმდეგება იმ ფაქტს, რომ ეს ბაროკალური სტილი ითვისებს უცხო ხასიათის «ლემოსავლურ» ელემენტებს, რომელნიც ბაროკალური სტილის მიხედვით იცვლება. სულ სხვას წარმოადგენს საქართველო და, როგორც შეგვიძლია ვიფიქროთ, სიმშეთიც. ეს ქვეყნები განვითარების დაწყებით ეტაპებს წარმოადგენენ: გვაროვნულ წყობილებაზე წარმოშობილ პატრიარქალურ მონარქიას შეეფარდება საკმაოდ პრიმიტიული ხელოვნება, რომელიც მიიღის მისი პირველი სტილისტური გაფორმებისაყენ. შემდეგი განვითარება ხაზოვან-პლასტიკური ფორმის სტილს აღწევს, თუ საერთოდ მოცემულ ნაციონალურ ერთეულს პლასტიკური ხელოვნების კულტურა სრულ განვითარებამდე მიჰყავს. საქართველოში ეს მომენტი ფაქტიურად იმავე ძველ ეპოქაში, მე-VI და მე-VII საუკუნეების მიჯნაზე დადგა. ცხადია, როგორც სოციალურ-ეკონომიური ფორმაციით ბიზანტია კარდინალურად განსხვავდებოდა საქართველოსაგან, ასევე მისი ხელოვნება განსხვავდება საქართველოს ხელოვნებისაგან. ამის გამო ყოველგვარი ლაპარაკი იმის შესახებ, რომ ქართული ხელოვნება წარმოადგენს ბიზანტიური ხელოვნების შტოს, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა მოისპოს. ყველაფერზე უკეთ, რასაკვირველია, ამას ცხადყოფს თვით ძეგლების სებაობა.

მასაღამე, წინა აღმოსავლეთში მე-VI საუკუნის დასასრულამდე ხელოვნების განვითარების მსგელობის განხილვა გვიჩვენებს შინაგან ბრძოლას, ახალი ფორმების ძიებას, რაც ხდება ყოველ რაიონში სხვადასხვანაირი პირობებში და სხვადასხვანაირი პრინციპების საფუძველზე. ამიტომ იმთავითვე ძილვა ნაირნაირ შედეგებს და მიჰყავს ზოგჯერ — როგორც საქართველოსა და ბიზანტიაში — დამეტრალურად საწინააღმდეგო კომპოზიციის ფორმებამდე და კონსტრუქციის ხერხებამდე. მაგრამ, როგორც სწორედ პროგრამულად აღნიშნა ჯერ კიდევ 50 წლის წინათ აკადემიკოსმა ნ. კონდაკოვმა, თვით ეს შემოქმედება ადრინდელი ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში მთელ მის გრძელ მანძილზე ევროპასა, აზიასა და აფრიკაში არის შედეგი საერთო კულტურული მოძრაობისა, რომელიც მოედვა ხალხთა ფართო მასებს, აიყვანა ისინი მაღლა და დაუდგრომელ ტალღასავით გადაიარა ყველა ეს ქვეყანა. ამიტომ ერთი რაიონის განვითარება შეიძლება გაგებულ იქნას მხოლოდ სხვა რაიონებთან შედარებით, საერთო განვითარება კი შეიძლება აღინიშნოს მხოლოდ ყველა ამ ცალკე, პარალელურად განვითარებულ მოვლენათა გულდასმითი შესწავლით.

2. ამ ხანის ძველთა წოვადი დახასიათება და დაჯგუფება

ქართული ხელოვნების განვითარებამ ორნახევარი საუკუნის განმავლობაში მის ნაწარმოებებში თანდათან გაძლიერებული შემოქმედებითი ელემენტის ზრდამ მიაღწია, დაბოლოს, მე-VI საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წელიწადში იმ მხატვრულ ღირებულებათა სრულ ჩამოყალიბებას, რომელნიც იმთავითვე აღინიშნენ მასში და ეძებდნენ თავის ადეკვატურ გამოსახვას. ხანა ძიებისა,

¹ ფსადის პრობლემის შეგება თავს იჩენს აგრეთვე სირიისა და სომხეთის ზეოთმოძღვრებაში, რომელნიც შენობის მასალად, როგორც ქართული ზეოთმოძღვრება, ქვას ხმარობენ.

ჩამოყალიბებული, არაშეგნებული შემოქმედებისა, რომელიც ნელის ნაბიჯით მიდის წინ. მელსაც არა აქვს ნათლად ჩამოყალიბებული ამოცანები, არა აქვს ანალიზით აწონილი საშუალებანი, რომელთა შემწეობით შეიძლებოდა მათი დამკაოვრება — უკვე უკანაა. ახლა ხელოვნება საქართველოში მყარება უკვე განსაზღვრული, შეუპოვარი ბრძოლით შემოწავებულ მსოფლმხედველობას, მსოფლშეგნებას; იგი წარმოადგენს პლასტიკურად ნათელი არქიტექტონიკის და მსოფლიოს ყოველმხრით მოფიქრებული გავების პასუხს, მის ანარეკლსა და გამოსახვას. ასეთი ხანების გამოჩენა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში — ხელოვნების საკითხებში მიაზროვნის და მახვილი ანალიტიკოსის ჰენრიხ ვაოლფლინი¹ სამართლიანი შენიშვნისა არ იყოს — როდია თავისთავად გასაგები და სავალდებულო; პირიქით, იგი გვხვდება მხოლოდ განსაზღვრულ დროს და მხოლოდ ზოგიერთ პუნქტში. და აი ამისთანა პუნქტს წარმოადგენს საქართველო მე-VI საუკუნის დასასრულიდან მე-VII საუკუნის ნახევრამდე.

მხატვრის შემოქმედება სრულიად შეგნებულად მიიმართება განსაზღვრული შთაბეჭდილების მოსახდენად მაყურებელზე, იგი ემორჩილება გამოსახვის, ჩამოყალიბების განსაზღვრულად დამუშავებულ კანონებს და ამის წყალობით ამ აღნიშნულ დროს საქართველოში ჰქმნიან ხელოვნების კლასიკურ ძეგლებს. მხატვარი ნათლად ჰხედავს თავის საერთო ამოცანას მხატვრულ მოტივებზეაბათა შექმნაში, მშენიერების ნაწარმოებათა შექმნაში. ამ მიზნის მისაღწევად იგი სრულად შეგნებულად ხმარობს განსაზღვრულ საშუალებას, ხერხებს. ახლა ქართულ ძეგლს აქვს შენობის ნაწილთა მოცემული შეფარდებისა, და მოცემული სიმკვიდრის ურყევი აუცილებლობის დამთავრებული ფორმა; ამ შეფარდებასა და სიმკვიდრეში არაფრის შეცვლა ან გადადგმა არ შეიძლება — ყველაფერი უნდა დარჩეს ისე, როგორც შექმნილია მხატვრის მიერ. ეს არის სწორედ განმასხვავებელი თვისება ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოებისა საერთოდ.

ეკრძოდ კლასიკური ხელოვნების და მათ შორის ქართული კლასიკური ხუროთმოძღვრობის იმ ხანის დამახასიათებელ მომენტებს, რომელიც ახლა უნდა განვიხილოთ, წარმოადგენს გეომეტრიული ფორმების დამთავრებული გარკვეულობა, როგორც გეგმასა, ისე შენობის აგებაში, მათი გამჟღავნებელი განაწევრება, პროპორციათა სისრულე, სიძინჯის, წონასწორობის და ზეიმობის შთაბეჭდილება. აქ გამოსახული კანონშეზომილობა, ვაოლფლინის სიტყვით რომ ვთქვათ, „ეს არის ფორმათა კონსონანსი, თანასწორად მიმავალი შეფარდება, ნათლად გამოსახულ ერთობთან დაკავშირებული კონტრასტები; იგია სისტემა განაწევრება, რომლის დროს ყოველი ნაწილი საკმარის დამოუკიდებელია, დასასრულ, იგი მდგომარეობს ფორმათა თანდათანობის განსაზღვრულ ორგანიზაციაში და სხვა“². შენობის დამოუკიდებელ ფორმათა ერთობა ნაგრძნობია, როგორც ერთი მთლიანი, განწყობილი კანონშეზომილი სხეული, ორგანიზმი; ჩვენ წინ არის განაწევრებული მთლიანი, რომელშიაც ყოველი ნაწილი დამოუკიდებლად მოქმედებს და შეიგრძნობის თავის განსხვავებით; მაგრამ ამავე დროს მას უჭირავს განსაზღვრული ადგილი ერთობაში, როგორც მთელი ფორმის წევრს მთლიანში. ფორმათა დამთავრებული სიცხადე გამოსახება როგორც ჰარმონიულად და პროპორციულად შემოფარგლული საზღვრებით სიერცის შექმნაში, ისე დეკორში, მორთულობაში, რომელიც სრულად მკაფიოდ ჩანს უკანასკნელ ხაზამდე და ამასთანავე შესრულებულია იმდენად, რამდენადაც ეს ამსოფლებურად საჭიროა მთლიანი შთაბეჭდილებისათვის.

ამნაირი მიღწევანი, რასაკვირველია არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი, მარტოდ-მარტო მოწყვეტილი და დაპირდაპირებული ყველა დანარჩენი მხატვრული მოვლენისადმი, არამედ ისინი არიან მიზეზთა რთული გადახმისა და განსაზღვრული განვითარების კანონშეზომილი შედეგი; ისინი წარმოადგენენ მთელი ხანის, განსაზღვრული დროის და მთელი რიგი მხატვრების შემოქმედების დახასიათებას. ამიტომ ამ ხანის ქართულ ხელოვნებაში ჩვენ გვაქვს მთელი რიგი ასეთი მნიშვნელოვანი, დამთავრებული მხატვრული ნაწარმოები. მაგრამ, ამას გარდა ამ ხანაში წარმოებს

¹ Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 3. Aufl, München 1928. Einleitung und Abschluss, განსაკუთრებით გვ. 247.

² იქვე გვ. 163.

განსაზღვრული განვითარება, ჩანს დიდი ეტაპები ხუროთმოძღვრული კომპოზიციების დამუშავებაში მათი შემადგენელი ელემენტებით, ეტაპები, რომელნიც განსაზღვრავენ შემდეგი დროის ხუროთმოძღვრებასაც.

პირველი ხუროთმოძღვრული თემა გამომდინარეობს გუმბათიანი კომპოზიციის იმ საფუძველ-თაგან, რომელთაც ვიცნობთ უკვე განხილული საუკუნეების ქართული გუმბათიანი ხუროთმოძღ-ვრების განვითარების ისტორიიდან. გუმბათი, რომელიც გადახურულია შენობის ცენტრალურ კვადრატზე, დამყარებულია გარეგან კედლებზე, რომელნიც ჭედავს შენობის მთელ სივრცეს. მას არა აქვს სხვა დასაყრდნობი რამ ბურჯი. ასეთი მიდგომა დაცულია ქრონოლოგიურად პირ-ველ დიდ ძეგლში — მცხეთის ჯვარის დიდ ტაძარში და, რასაკვირველია, აგრეთვე პატარა შენო-ბებში, რომელნიც მისდევნენ უკვე წინათ გამომუშავებულ ტიპებს. მეორე ეტაპი განისაზღვრება დამოუკიდებელ, ტაძრის შიგნით თავისუფლად მდგომ ოთხი ბურჯით, რომლებზედაც დაყრდნო-ბილია გუმბათი; აქ ახალი თემა შეაქვთ კომპოზიციაში, ბიზანტიურსა და სომხურ ხუროთმოძღ-ვრებებში არსებულ პარალელურ მოვლენათა მსგავსად. ამასთან ერთად ტაძრის საერთო კომპოზიცია სივრცის მისდამი მიდგომის ხასიათს განსაზღვრულად ხაზგასმული სივრცის ღერძით და მისი დაპირდაპირებით სივრცის ღერძისადმი. დასასრულ, მესამე ეტაპი გუმბათიანი კომპოზიციების განვითარებაში, რომელიც წარმოდგენილია ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტის სახით მიღწეული და გადაკეთებული ძეგლებით, გამომდინარეობს წინანდელ ჯგუფთა ყველა ამ ცალკე ხუროთმოძღ-ვრული ელემენტის რთული შეერთებისა და ახლად გადამუშავებისაგან. რასაკვირველია, ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მხოლოდ იმ მოვლენებზე, რომელთათვის დარჩენილია თვალსაჩინო მაგალითები, თუმცა უცილობლად მიგვაჩინა გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების სხვა რთული კომპო-ზიციებიც არსებობაც.

თუ მთელი ამ ხანის განსაზღვრულად უნდა ჩაითვალოს სწორედ გუმბათიანი ხუროთმოძღ-ვრება, უნდა ითქვას, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე სპეციალურად შექმნილი სამეკლესიანი ბაზილიკის არაგუმბათიანი ტაძრის თემაც მაინც სათანადოდ იყო დამუშავებული და რომ მან მიაღწია სულ სხვა განსაკუთრებულ მხატვრულ ეფექტებს. ამნაირად, ცხადად იქნეს თავს ფართო გაშლა, რომელიც იპყრობს და მხატვრულად ინელებს სულ ნაირნაირსა და ერთობის საწინა-აღმდეგო მოვლენებს. ამასვე ამტკიცებენ ის ცოტათოდენი ქანდაკების ნაწარმოებები, რომელთაც ჩვენამდე მოაღწიეს. თვით არსებულ ძეგლებზე შეგვიძლია გამოვიკვლიოთ სტილისტური სხვაობის განვითარება და დეკორაციული მიდგომის ცვლა. რაც შეეხება მხატვრობას, მის ხასიათსა და მხატვრულ მიღწევებს იმ ხანაში, რომელიც გვავიწროვებს, სამწუხაროდ ჩვენ არ შეგვიძლია თუნდაც ცოტათოდნად ნათელი წარმოდგენა მაინც ვიქონიოთ მათზე, რადგან იმ დროიდან არაა დარჩენილი ნაწარმოებთა საკმაო რიცხვი. ასეთი მხატვრული განყოფილების არსებობის ფაქტი-კი უძველესია: ამას მოწმობს მოსაიკუთრი მხატვრობის ფრაგმენტების არსებობა მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძარში, მარტვილსა და წარმოშ. მხატვრული კომპოზიციები განსხვავდებოდნენ სახეობი დიდებულებით; ეს იყო მონუმენტალური კომპოზიციები იმავე საერთო ნიშნებით, რომ-ლებიც ჩვენა გვაქვს ქანდაკებასა და ხუროთმოძღვრებაში.

3. მცხეთის ჯვარის მხატვრობა და ისტორია

მცხეთის ჯვარი, ანუ ეგრეთწოდებული მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძარი, რომელსაც აღტა-ცებამო შეჰყავდა და მოყავს ურიცხვი მხატვრული სტილენი, დაუბუა, ბართოლომეი და ბროსეთი დაწყებული და გათავებული ნიკოდიმე კონდაკოვითა, იაკობ მირნოვით და თანამედროვე მხატვრებით, მეტადვე მხატვარნი და შორიდან მოსული ევროპიელი, დასას-რულ აწერილი ლერმონტოვის მიერ, როგორც ფონი, პოემა „მწირში“ — არის ის მხატ-ვრული ნაწარმოები, რომელიც წარმოადგენს ქართული ხელოვნების აღყვების ხანის ქვეყნობას.

ჯვარი მდებარეობს ფრიალო კლდეზე, ავეირგვინებს მის გარეგან მწვერვალს, ძველი დედაქალაქის და შემდეგ საკათალიკოსო კათედრის მცხეთის პირდაპირ. ამ შენობით მხატვარი განმასხვავებულ ბეჭედს ასევე აქაური მთების სილუეტს; და მართლაც, ჯვარი არის ჩუმი დარაჯი, თითქმის სიმბოლო მცხეთისა, რომელიც განსაკუთრებულ ელფერს აძლევს მთელ პეიზაჟს. მთელი დღე, ყოველ ეკლესიას, მზის ამოსვლის დროს, როდესაც ჯვრის ბნელი სილუეტი მკაფიოდ შემოხაზულია მზის სხივებით მთას იქიდან აღმოსავლეთით, თუ შუადღის პაპანაგების დროს, როდესაც მკაცრი ჩრდილებით პლასტიკურად გამოყოფილია შენობა; თუ საღამო ხანს, როდესაც მიმქრალი მზის სხივების შარავანდელში ქრება სითბო და იკარგება მისი სინახე, — მუდამ ეკლესია, უცვლელად ჯვარი განსაკუთრებულ, დაუფიქრებლად აჩრდილს აყენებს მცხეთის მთელ პეიზაჟს.

ჯვარი აშენებულია პირველ, გამოჩენილ, ამაღლებულ ადგილას მცხეთაში და ეს მდებარეობა ყოველ მხრივ იყო შეგნებული და გამოყენებული მისი ამშენებელი მხატვრის მიერ. მან კარგად გამოიყენა ის უპირატესობა, რომელიც ამის წყალობით მიეცა მას, და შენობა გაბედულად აავსო სწორედ კედლის ნაპირს, რითაც შექმნა მახვილად შემოსახული სილუეტი. ამ გადაწყვეტილებით ჯვარის არქიტექტურაში უცვლელად რადიკალურად გამოსახა განსაზღვრულად, გარკვეულად ჩამოაყალიბა ქართული ხუროთმოძღვრების ის საერთო ტენდენცია, რომლის თანახმად დასახლებულ ადგილებს გარედ აგებული ტაძრის შენობები მაღალ, გამოჩენილ, შორიდან დასანახ, ღია ადგილებზე შენდებოდა, ტენდენცია, რომელიც იმ დრომდე მხოლოდ თითქმის ფარული ფორმით მოჩანს მატანში ან ძველ შუამთაში, ნეკრესში და სხვაგან, და რომელიც ამიერიდან მეტად ფართოდ და ცხადად ვითარდება (ტაბულა III).

ჯვარის შენობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აშენებულია იმ კლდეზე, რომელზედაც ლეგენდის თანახმად ნინოს მიერ მირიან მეფის დროს აღმართული იყო დიდი ხის ჯვარი, როგორც სიმბოლო ახლადმიღებული სარწმუნოებისა. დამახასიათებელია, რომ ამ ჯვარის პარტისკულარულ დაწესებული იყო ეროვნული საეკლესიო უკუ, რომელიც მოხსენებულია მე-VII საუკუნის ქართული ეკლესიის განჩინებაში¹. აქ ამწიხად, ნამდვილად იყო რომელიმე დიდი სახალხო წმინდა ადგილი ქრისტიანობის მიღების დროისა, — სახელდობრ, ეს იყო ევრეთწოდებული მცხეთის ჯვარი, ე. ი. აღმართული ღია ცის ქვეშ, რასაკვირველია, სპეციალურ საფუძველზე დიდი ხის ჯვარი, რომელსაც ლეგენდები აწერენ ნაირნაირ სასწაულებს და განკურნებას. ამ დიდმა სალოცავმა, რომლის სახელი გავრცელებული იყო შორს საქართველოს საზღვრებს იქით და რომელსაც მოჰყავდა სალოცავად არა მცირედი რიცხვი სომხეთის მცხოვრებთა², აიძულა უკვე პირველი ერისთავი გუარამი იმ ჯვარს ახლო, რომელსაც ეფარა თანახმად მოქცევა ქართლისაჲს ცნობებისა ღია ფარდული, აეშენებინა სალოცავი, პატარა ეკლესია მთელი წირვის გამოსაცხადად³. მაგრამ გუარამის ასეთი ზრუნვა უკვე აღარ აკმაყოფილებდა საქართველოს კეთილდღეობის იმ საერთო ამაღლებას და ზრდას, რომელსაც მიაღწია ქვეყანამ მისი შვილი სტეფანოს I-ის დროს. ამიტომ ჩვენ ვხედავთ, რომ სტეფანოსი, ერისთავის სახლობის სხვა წევრებთან ერთად, შეუდგა აქ, მაგრამ არა ჯვარს ახლო, არამედ სწორედ ამ ჯვარის ზემოდ, სხვა დიდი ტაძრის აგებას. ჯვარი აშენებულია მხოლოდ პირთა შეძლებით, რომელთაც ერთდამთავრად დროს წვლილი შეიტანეს ამ საქმისთვის, როგორც ჩვენ ამას დავინახავთ იმ ნაკეთიანი რელიეფების განხილვის დროს, რომელიც ამშენებენ ამ შენობის კედლებს, და არა შედეგი თანდათან შემაჯობის მიცემისა შენობის ასაგებად, როგორც შთაბეჭდილებას ახდენს მოკლე ცნობები ამ დიდებული საქმის მონაწილეთა შესახებ მატანეებში⁴.

¹ კ. კეკელიძე. Иерусалимский канонарь VII-го века. Грузинская версия. Тбилиси, 1912, გვ. 110 და 239-245.

² ეს ბუნებრივად ისვენება იმ აღკრძალვიდან, რომელიც გამოისცა საქართველოსა და სომხეთის ეკლესიების განუთქმლებელს შემდეგ სომხეთის კათალიკოსმა აბრაჰამმა, 607 წელს.

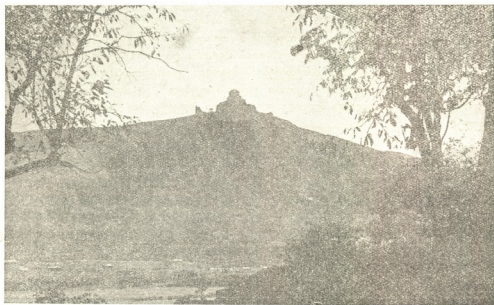
³ Опис, II 796. და აგრეთვე კ.-ბ. მმ. დღფ., გვ. 104 (*273-274), კტბ. I. გვ. 96 და საქართვ. სამოთხე, 101, 102.

⁴ შეადარე ჩემი Untersuchungen, I, 1, Kap. III (ტფილ. ჟინე. მოამბე. II, 1922-23, გვ. 52 შემდ.).



III. მეტეხის ჯვარი მთაზე.

ბოლო დროის გამოკვლევებით¹ სტეფანოს I დიდის მმართველობის დრო საკმაოდ ზედმეტი წყნარობა დადგენილი. იგი დაიწყო დაახლოებით 586/7 წელს და ყოველ შემთხვევაში არა უგვიანეს 590 წლისა, ხოლო გათავდა 604 ანუ არა უგვიანეს 605 წლისა. ამნაირად ჩვენ სწორედ ვიცით, როდის არის აშენებული ჯვარი. ეს შენობა, როგორც ნათქვამი იყო და როგორც უფრო დაწვრილებით იქნება ქვემოთ დასაბუთებული, იმდენად მთლიანი და ორგანულია, რომ გულისხმობს მთელი კომპოზიციის დეტალურ წინასწარ დამუშავებას მთლიანად, ე. ი. იმას, რასაც ჩვენ ამჟამად ვეძებთ ნახაზებიან პროექტს. ყოველ შემთხვევაში მთელი შენობა მისი ქტიტორების ნაკეთებით აგებულია ჯერ კიდევ სტეფანოსის დროსვე, როგორც ამას მკვერმეტყველურად გვაუწყებს ქტიტორების გამოსახვა, რომელთაგან ერთი გარდაიცვალა ჯერ კიდევ სტეფანოსის სიკვ-



სურ. 63. მცხეთის ჯვარი. საერთო სურათი მცხეთიდან.

დილის რამდენიმე წლის წინათ. სხვა სიტყვით, ეს შენობა მთელი კომპოზიციის კონცეპციით ეკუთვნის მე-VI საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წელიწადს.

ამ ძეგლის შემდეგი ისტორია სდუმს იმნაირადვე, როგორც სდუმს ხელოვნების სხვა დიდ და პატარა ქართულ ნაწარმოებთა შესახებაც. ერთხელ 'კვითხულობით მე-X საუკუნის მატინანეში, რომ ამავე ეპოსა მოვიდეს სარკინოზნი და დაწუეს ჯვარი მცხეთისაჲ'². ეს ცნობა თავისთავად ცოტას გვაუწყებს, — დიდი ზიანი რომ არა ჰქონდეს თითონ შენობას, ზიანი, დაკავშირებული სახურავის გაფუჭებასა და იქნება სიციხის მოულოდნელ მოქმედებასთან შეიგნიდან. უეჭველია, როდესაც ქართული ხელოვნების ახალ აყვავებამდე საშუალო საუკუნეებში ჯვარში ჩამოინგრა გუმბათიანი თაღის ნაწილი და დაზიანდა მისი შინაგანი ფორმები — ჩამოიჭერტნა ნაგები ქვები და შრე, ჩამოიშალა მკაფიოდ გამოყვანილი კამარების და კედლების კუთხეები და სხვ.

¹ იხ. ჩემი Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst, I, 1, Kapitel III (ან, ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, II, გვ. 52—65) და ზოგიერთ თარიღებში შეტანილი მეტი სისწრაფე ივ. ჯავახიშვილის წერილში, ახლად აღმოჩენილი უძველესი ქართული ხელნაწერები (ტფ. უნივ. მოამბე, II გვ. 324—336).

² ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლისეული, გვ. 229 ("452; ქართლის ცხოვრება ბროსეს გამოცემული ზელმეორედ დაბეჭდილი ნ. მარჩის მიერ, 1923, გვ. 197, შეად. ვახუშტის ისტორია საქართველოსა, ნაწ. I, გამოცემული დიმიტრი მარჩის მიერ, ტფილისი 1885, გვ. 128.



ამ ზიანის გამო, რომელიც მიყენებული იყო, ცხადია, ადამიანის ხელით, და არა ბუნებრივი სტიქიით, როგორც ეს ჩანს თითონ ამ ზიანიდან, — შენობას დასჭირდა აღდგენა, რომელიც კიდევ შესრულებული იყო საშუალო საუკუნეების დასაწყისს.

ამის შემდეგ უკვე, რასაკვირველია, უკანასკნელ საუკუნეებში, არა უადრეს მე-XVI საუკუნისა, უფრო საფიქრებელია მე-XVII და მე-XVIII საუკუნეებში — ჩაშენებული იყო მეორე უფრო დაბალი თალი ტაძრის ერთერთი კუთხის ოთახში, როგორც საფარი ლეკთა თარგზობის დროს და სხვა; აშენებული იყო აგრეთვე ღმერთ შენახული კანკელის ყრუ კედელი, რომელიც მალავს შინაგანი სივრცის ნახევრის სანახაობას.

ქართული ხელოვნების ამ ძეგლის-ძეგლმა ძეგლმა თავისი მსოფლიო ღირებულების მხატვრული თვისებებით დაიმსახურა 1924 წლის შემოდგომაზე შემწეობა ფულით, რომელიც გადადვა სამეცნიერო დაწესებულებათა მთავარმა სამმართველომ ჯვარის შენობის შესაკეთებლად, რათა გადაარჩინოს იგი დანგრევას თაღებსა და გუმბათში ჩამავალ წყლისაგან. ამ სარემონტო მუშაობიდან იმავე 1924 წელს დამთავრებული იყო მხოლოდ ერთი ნაწილი, სახელობრ, ბეტონით გამაგრებული იყო გუმბათი. მას შემდეგ გუმბათის ბეტონს დაეხურა კრამიტი. მაგრამ შეუქეთებელი დარჩა გვერდის ნაწილების სახურავები; შენობის ერთერთი კუთხე, რომელიც ჰაერში ჰკიდია, არ არის გამაგრებული დასაყრდნობი კედლის აგებით¹. ეს მუშაობა ჯერ კიდევ ვალდებულად ჯვარის წინაშე და დიდის მოუთმენლობითა და აღელვებით ველით, როდის შეუდგებიან მათ შესრულებას².

4. «მცხეთის ჯვარის» გავრცელება და მასში შემავალი სივრცის თვისებანი

იმ ჯვარიან-გუმბათიანი ტაძრის ფორმის შექმნის იდეა, რომელსაც ჩვენ აქ ვიხილავთ, ბუნებრივად გამომდინარეობს წინა ეპოქის მიღწევითაგან. უეჭველია, აქ ერთსა და იმავე დროს შეიყარა და მოქმედებდა ორი ძალა. კულტის და საერთოდ ქრისტიანობის გაფართოების მოთხოვნილება, რომელმაც საქართველოში უკვე მე-VI საუკუნის დასაწყისს აუცილებელყო არაგუმბათიანი შენობის აგება ბოლნისსა, ურბნისსა და სხვაგან, მოითხოვდა სულ უფრო და უფრო დიდი დამტეობის შენობებს. მეორე მხრით ხუროთმოძღვართ, რომელთაც საეკლესიო შეითვისეს ახალი ხუროთმოძღვრების მოთხოვნა — სივრცის ღირებულებათა შექმნა, — შეთვისებული ჰქონდათ აგრეთვე ახლად-გამოშუავებული მეთოდები და ხერხები ამ ამოცანათა მკაფიოდ გამოჩენისათვის გუმბათიან ხუროთმოძღვრებაში.

იმ დროის ხუროთმოძღვარს ხელთა ჰქონდა, როგორც ეს ზემოთ დავინახეთ ცალკე მგალითებზე, — ცენტრალურ-გუმბათიანი ტაძრების თემების საკმაოდ დიდი მარაგი, სადაც გვეგმაში გამოჩენილი სივრცეები, ჯვარის მკლავები, ეკვროდნენ შენობის ცენტრალურ, გუმბათით გადახურულ კუბურატს. ისინი ამუშავებდნენ ჯვარიან გეგმას, რომელშიაც გუმბათი ცენტრში მდებარეობდა და

¹ იხ. ხუროთმოძღვარი ნ. სევეროვის ანგარიში საისტორიო მოამბეში, 1925 წ. I. გვ. 267—269 და ბიულეტენი ს. ს. ა. განათლების სახალხო კომისიარატის სიძველეთა ხელოვნების და ბუნების ძეგლთა დაცვის განყოფილების, № 1, ტფილისი, 1925 წ., გვ. 6—10.

² ჯვარის ყოველმხრივი გამოკვლევა ამ სარემონტო მუშაობის დროს დამთავრდა ხუროთმოძღვარი ნ. სევეროვის მიერ შენობის გაზომვით. ნაზახების შესრულების შემდეგ საქართველოს სამხატვრო აკადემიის ბინაზე გამართული იყო (1925 წლის იანვარში) საეკლესიო გამოფენა, რომელზედაც წარმოდგენილი იყო ამ ძეგლის სხვადასხვა ნაწილების სურათები, რელიეფების ესტამპაჟები და წაკითხულ იქნა ჩემ მიერ მოკლე მოხსენება. აქ უნდა ვთქვა, რომ ის ინტერესი, რომელიც გამოფენამ საზოგადოებაში გამოიწვია, თითქმის სრულიად არ იყო აღნიშნული პერიოდულ პრესაში. გამოფენილი სამუშაოების სია მხოლოდ თითქმის ერთი წლის შემდეგ იყო დაბეჭდილი «საისტორიო მოამბეში» 1925 წ., № 1, გვ. 269—270, როგორც დამატება ხუროთმოძღვარი სევეროვის სხვა მოხსენებული შენიშვნის; შეად. O. G. von Wesendonk-ის შენიშვნები ჟურნალ Caucasica-ში, ტ. II, Leipzig 1925, s. 133—135. — ჩემი ვრცელი გამოკვლევა იბეჭდება გერმანიაში (Georgische Baukunst, Band I: Die Kirchen des Dschuari-Typus, in-4, 235 SS. und 80 Tafeln).

შენობის მასები მის გარშემო თავსდებოდა, ცდილობდნენ შეექმნათ ერთიანი, შესაგნებებელი მთლიანი სივრცე. ყველა ასეთი შენობა გუმბათის ამაგრებად კუთხეებში მკაცრად შემოხაზულ კვადრატზე, რომლის კუთხის ბურჯები შეადგენდნენ ამ შენობათა გარეგან და იმავე დროს ერთადერთი კედლების ყველაზე უფრო მეტად (ტაძრის სივრცეში) შენებულ ნაწილებს. ამნაირად გუმბათის უშუალო ბურჯები შეადგენდნენ თითონ შენობის კედლების ნაწილებს. რასაკვირველია ამ მოცემული ფორმებისა და კონსტრუქციული სხვაობის წყალობით ასეთი მარტივი ჯვარიან-გუმბათიანი გეგმის შენობები დიდი ზომის ვერ იქნებოდა, როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ კიდევეც.

ვიწრო ფარგლების გაფართოვების და ამ თემის საფუძველზე დიდებული სივრცის შექმნის პირველ ცდას წარმოადგენს, როგორც ვიცით, ნინოწმინდის კათედრალი. იგვევ ძირითადი მიდგომა გუმბათქვეშ ცენტრალური კვადრატის ძლიერი გადიდება¹ და იმავე დროს ჯვარის აფსიდური მკლავების წინანდელი მაქსიმალური ზომის დატოვება — ახასიათებს ნინოწმინდას და მცხეთის ჯვარს. ორსავე შენობაში წინათ ერთიანი კედლების გუმბათქვეშ კუთხეები ახლა გახსნილია, გაყოფილია წყვილიან ბურჯებად კუთხეებში გუმბათქვეშ განსაკუთრებული ნახევარწრიანი სივრცითურთ. მხოლოდ ჯვარში ეს ხერხი აღწევს სრულ მოფიქრებას, ორგანულს კავშირს მთელთან; იგი აღწევს თავის სრულ დამთავრებას, რომელიც შეუძლებელსაა ჰდის რაიმე ცვლილებას ამ ნაწარმოებში მისი მხატვრული მთლიანობის დაზარალებად.

ჯვარში ხუროთმოძღვარმა შექმნა ერთიგვარმანეთთან მჭიდროთ დაკავშირებული ნაწილები: შენობაზე ფართოდ გაბატონებული გუმბათი ყელით, ფართო შინაგანი სივრცე, დამატებით განწყობილი ოთხი მრგვალი ნიშის შემწეობით კუთხეებში ჯვარის აფსიდურ მკლავებს შუა, ამ მრგვალი ნიშების კარების წყალობით აღნიშნული, შენობის ძირითადი სივრცისადმი დაქვემდებარებული ცალკე დამატებითი ოთახები. ხუროთმოძღვარი აღნიშნული ხერხებით აღწევს არა თუ მარტო შენობის სივრცის რეალურ გადიდებას, არამედ აღწევს შექმნილი სივრცით თავისუფალი, ფართო, გრანდიოზული და დიდებული შენობის უშუალო შთაბეჭდილებასაც.

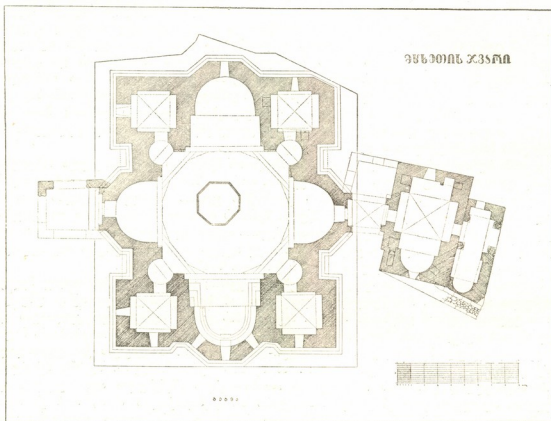
მცხეთის ჯვარის გეგმის საფუძვლად დადებულია ჯვარი; ამასთან ამ ჯვარის ოთხივე მკლავი გათავებულია აფსიდებით, რის წყალობით დადგენილია ამ ხუროთმოძღვრული თემის უშუალო კავშირი ტეტრაკონქებითან გენიზისის მხრივ². მაგრამ ამის გარდა ცენტრალურ კვადრატსა და ყოველ ამ ოთხ აფსიდათაგანი შორს არის უფრო მოკლე ან უფრო გრძელი სწორკუთხიანი მკლავები, ეგრეთწოდებული ბემები (ბეჟები). აღმოსავლეთ-დასავლეთის ხაზით ამ ბემებს აქვთ უფრო დიდი სიგრძე, ვიდრე ჩრდილოეთ-სამხრეთის ხაზით. ამ ხერხით ხუროთმოძღვარი აღწევს შესაძლებლობას თავისუფლად გამართოს ოთხი ცალკე ოთახი — ესენი აშენებულია აღმოსავლეთის და დასავლეთის აფსიდების გვერდებზე. ხუროთმოძღვარი არ დამაყოფილად იმით, რომ ეს ოთახები უშუალოდ დაგეგმვითაა კარების შემწეობით ძირითადი ცენტრალური კვადრატის კუთხეებთან; მას უნდოდა ხაზი გაესვა, რომ კარები რაიმე სამყოფელში გადის და არა პირდაპირ გარეთ და ასეთ სამყოფელთა არსებობის აღსანიშნავად იგი ჰქმნის გუმბათქვეშ კვადრატის კუთხეებში თავის მრგვალ, ანუ უფრო სწორად რომ ვთქვათ, $\frac{3}{4}$ -ან ნიშებს, რომელთაგან მხოლოდ კარები გადის ცალკე ოთახებში, შენობის კუთხეებში. ეს მრგვალი ნიშები თავისთავად მეტად უმნიშვნელონია სივრცით, და მათ არ შეიძლება რაიმე სხვა დაინიშნულება ჰქონდეს, გარდა ტაძრის უმთავრეს სივრცის ფორმების რითმის მხატვრული დამთავრებისა და წინ დამალული დამატებითი სამყოფელების ცხადყოფისა.

რადიუსი, რომლითაც შემოხაზულია აფსიდების ნახევარწრეები, ყოველ მათგანში ერთი და იგივეა. ამის წყალობით ტაძრის გარეგნობაში მიღებულია ფასადების წინ წამოწეული ნაწილები, რომლებსაც აქ ხუროთმოძღვარი მკაფიოდ აყალიბებს წახანადებით და როდღაც იძლევა ნახევარწრეს, როგორც ეს იყო ბოლნისის სიონში, ბოლნის-ქაფანაქიში, ან გავაზსა და ნინოწმინდაში. შენობის ყოველ შევირისა და კუთხის ოთახებს შუა ფასადებზე ხუროთმოძღვარმა შექმნა ნიშები

¹ იხ. ჯვარის გეგმა (სურ. 64 და 65) შესრულებული ხუროთმოძღვარი ნ. სევერკოვის მიერ ტაძრის დეტალური გაზომვის თანახმად 1924 წლის შემოდგომაში.

სწორკუთხიანი ან ტრაპეციის მსგავსი გეგმით; ესენი არ არის მხოლოდ დასავლეთის მხარეზე, რაზედაც ქვემოთ ვილაპარაკებთ.

ჯვარის ასეთი გეგმა ყველა მისი შემადგენელი ნაწილით აღნიშნავს ამშენებლის მიერ აქ შექმნილი სივრცის ფორმებსა და სხვაობას. სწორედ ხუროთმოძღვრული შემოქმედების ეს მხარე — შინაგანი სივრცე — არის ის ჩონჩხი, რომელიც ასულდგმულებდა ხუროთმოძღვრებას საქართველოში უძველესი, ჯერ კიდევ ქრისტიანობის წინა დროიდან, როგორც ეს შეიძლება დავასკვნათ



სურ. 64. მცხეთის ჯვარი. დიდი და მცირე ტაძრის გეგმა. შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

უკვე მოხსენებული გლეხური დარბაზების მიხედვით ქართლსა და მესხეთში. ამნაირადვე ჯვარ-შიაც გვაოცებს ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილი სივრცე — ტაძარში შემსვლილი ძალაუვნურად სწორდება წელში, თავისუფლად სუნთქავს და იგრძნობს ამ დასრულებული, დამთავრებული სივრცის თავისუფლებას, სიფართოეს და დიდებულებას.

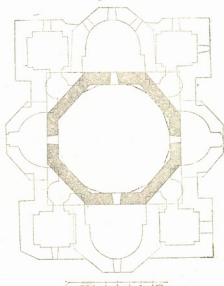
ჯვარის სივრცე მოქმედებს შიგნით შესულ მაყურებელზე უცებ, ერთბაშად და არა თანდათან, ტაძრის ნაწილ-ნაწილად განხილვისა და გვარად. იგი შეიგრძნევა მთლიანად, ერთბაშად, იგი წარუდგება მაყურებლის თვალს თავისი სრული ნათელი საზღვრებით და ფორმებით გუმბათის მწვერვალიდან იატაკამდე, საკუთრებელიდან დასავლეთისა, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის აფსიდებამდე. მაგრამ მთელი ეს მთავარი სამყოფელი როდი წარმოადგენს უბრალო ელემენტარულ სივრცეებრივ ნაწილს; პირიქით, იგი წარმოადგენს თავისთავად სხეულს, რომელშიც ცალკე ნაწილებს აქვთ არაერთნაირი მნიშვნელობა და არაერთნაირი დანიშნულება.

ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილი სივრცის ცენტრალური ნაწილი აღნიშნულია გუმბათით. გუმბათი ქვეშა კვადრატზე. ამიტომ სივრცის თვით შეგრძნებაც თითქმის მალედიან ქვემოთ ხდება: იგი არის ფორმალური მომენტების შეგრძნება და არა შენობის მოძრაობის ანუ ზრდის შეგრძნება ქვეყიდან ზევით, მიწიდან ზეცისკენ. მთელი სივრცე შენდება, იქმნება შინაგან, გუმბათიანი შეფარდებით; სახელდობრ, გუმბათი განსაზღვრავს სივრცის ზომას და გავრცელებას, სიგრძეს და სიმაღლეს. ეს ცენტრალური ნაწილი ორსართულიანია — ძირითადი კვადრატი და მასზე მყოფი გუმბათი რეაქანაგანი ყელით. სწორედ ყელის წყალობით გუმბათი ქართულ და აგრეთვე სომხურ შენობებში შეადგენს თითქმის მთელ სართულს, რადგან იგი თავისთავად შედგება არა თუ მარტო ნახევარ სფეროსგან, არამედ მასთან განუწყვეტლად დაკავშირებული, მხატვრის წარმოდგენაში განუყოფელი, ყელისაგანაც. გუმბათის ყელი და თავი — ერთი მთლიანი ერთეულია საქართველოსა და სომხეთის ხუროთმოძღვრებაში, განუწყვეტლად შეერთებული გუმბათის ერთ ზოგად მცნებაში, როგორც ამას გვიჩვენებს თითონ ტერმინოლოგიაც.

მთელი ტაძრის სივრცის ცენტრალური ნაწილის ორსართულიანობა მოითხოვდა წონასწორობას, მოითხოვდა საკმაო თავისუფალი სივრცეების შექმნას ცენტრალური სივრცის გვერდებზე და იმავე დროს, რასაკვირველია, მასთან შეერთებულებს. ხუროთმოძღვარი — ყელის ზემოთკენ დამატებითი სივრცის შეფარდებით — უმატებს აგრეთვე კვადრატის ოთხს.ვე მხარეს გვერდით ნახევარწრიან სივრცეებს, რომელნიც მალა ერთიან გუმბათის ზეცითა საფუძველს კონქის სფეროს მოთხედის მსუბუქი მოხაზულობის შუალობით. ასე მიიღება მთლიანი, უცბად შესაგრძნები და ამავე დროს განაწყვეტელი მთლიანი სივრცე. ტაძრის დანიშნულების მიხედვით მის უმთავრეს ადგილს, საკუთხედებს რომ ხაზი გაუსვას, ხუროთმოძღვარი მას ოდნავ ძლიერ საგრძნობ ნიშნს ადებს — სახელდობრ, აღმოსავლეთ-დასავლეთის ხაზს ჯვარის მკლავების გაგრძელებით. მაგრამ აღნიშნული ნაწილებით როდი თავდება სივრცის მთელი განწყვეტა.

როგორც უკვე ვიცით გვემის განხილვიდან, ჯვარის აფსიდური მკლავები, რომელნიც ავანიერებენ ცენტრალური კვადრატის სივრცეს, ერთიან მხოლოდ მისი მხარეების შუალა ნაწილებს და არა მთელ მის სიგანეს. კვადრატის კუთხის ნაწილებში ხუროთმოძღვარმა გამართა კიდეც, პატარა, თითქმის მრგვალი ნიშები, რომლებიც შუალა კვადრატისკენ იღება მათი წრეხაზის ერთი მეთხედვით. ეს ნიშები ერთი მხრივ ხაზს აწესრიგებს ერთი მკლავიდან მეორეზე გადასვლას; მეორე მხრივ თავიანთი მცირე ზომის წყალობით, ისინი იმის მაჩვენებელი არიან, რომ მათ შენობის კიდეც სხვა დამოუკიდებელი სამყოფელები მოსდევს, ამას ადასტურებს კარები.

შექმნილი ხუროთმოძღვრული სივრცე იქნის ცოცხალ, ცხოველმყოფელ ძალას მასში შუქის წყაროების, ე. ი. ფანჯრების განაწილების წყალობით. ამ მხრივ სრულიად ცხადია, თუ რა მახვილად ასწონ-დასწონა ჩვენმა ხუროთმოძღვარმა ყველა დეტალი ჯვარში და განათლების ისეთი სისტემა მოიხმარა, რომელიც ორგანულად დაკავშირებულია მის მიერ შექმნილ სივრცესა და იმ დანიშნულებასთან, რომელიც განისაზღვრება ქრისტიანული ტაძრის ცნებით. ეს სისტემა არის ის ნათლად და ბოლომდე მოფიქრებული მიდგომა, რომელიც ბუნდოვანად, თითქმის ინსტინქტურად იყო წინა გამოყენებული ნინოწმინდის ხუროთმოძღვრის მიერ.



სურ. 65. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის გვერდითი ფორმების აღნიშვნით კუთხის ოთახების ზემოთ.

¹ იხ. შენობის განაკვეთი სიგანეზე და დიანალური განაკვეთი, შესრულებული ხუროთმოძღვარი ნ. სევერის მიერ (სურ. 66 და 67), რომელზედაც აღდგენილია დროთა ვითარებაში დამახინჯებული შენობის ნაწილები.



მოცულობითა ყრადღების თავმოყრის ლიტერგიულ პუნქტს ჯვარის ხუროთმოძღვარის წესდებას უხვი სინათლის შექმნით, რომელიც შედის საკუთრების აფსიდის სამი ფანჯრით. სხვა აფსიდებში ჩვენ შედარებით ცოტა გვაქვს სინათლის წყარო: დასავლეთით — ფანჯარა, ჩრდილოეთით — კარი, სამხრეთით — ფანჯარა და კარი. თუ ამნაირად ღვთისმსახურების ცენტრალური პუნქტი — საკუთრებელი ძლიერა მომარაგებული ფანჯრებით, სამაგიეროდ შენობის სიერის მიერ შექმნილი შთაბეჭდილების მთლიანობისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს განათებას ცენტრიდან, გუმბათის ყელიდან. ამ სინათლის წყაროთი განისაზღვრება შთაბეჭდილების მხატვრული მხარე სათანადო ხარისხებით და ზემოთაღნიშნული აფსიდების ფანჯრების საშუალებით ხაზი ესმება სიერცენტრივ სხეულის შემადგენელი ნაწილების მნიშვნელობის გრადაციას.

ტაძრის აფსიდების გადამბეჭდილი კუთხის ნიშებს, რასაკერაველია, არა აქვთ განათების საკუთარი წყაროები, მაგრამ ეს უტყველია სრულიად შეგნებულად იყო ჩადენილი აშშენების მიერ; ამ გარდაბეჭდილ, შემავსებლებელ ნაწილებს იგი ჩრდილონ ტოვებს; პატარა კარი, კუთხის სამყოფლებში რომ გადის, მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ მას მოსდევს დამოუკიდებელი სამყოფლები, და მეტს არაფერს. თითონ ფორმა გასავლებისა ჰორიზონტალური ზემოთა ნაწილით და სრულიად მოუთრეველი აღნიშნავს, რომ ხუროთმოძღვარს განზრახ და განსაზღვრულად არ უნდოდა რამენაირად გამოეყო ეს გასავლები, იგი უყურებდა მათ, განსაკუთრებით, როგორც სამოსამსახურის, სრულიად დაქმნებულებულს მის მიერ შექმნილ ძირითად სიერცეში, უყურებდა მათ მხოლოდ როგორც იმის ნიშანს, რომ ამ ძირითად სიერცეს შეერთებული აქვს დამატებითი სამყოფლებიც.

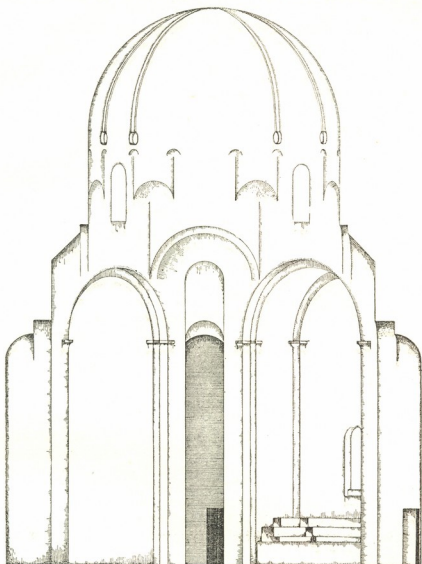
ტაძარში შესავალი კარი ხუროთმოძღვარმა შექმნა სამხრეთით და ჩრდილოეთით. ეს ნაკარნახეზია უტყველად სურვილით — ერთბაშად დაანახოს, წარუდგინოს შემსვლის თვალს მთელი სიერცი, გაუშალოს მას ყველა სიერცის განმსაზღვრელი პუნქტები — როგორც მაღლა, ისე გვერდებზე. ვინაიდან წინააღმდეგ შემთხვევაში, ხუროთმოძღვარს თავისუფლად შეეძლო უფრო შორს დაესხა კლდის ნაპირიდან და დაეტოვებინა ადგილი გასავლისთვის დასავლეთის აფსიდიდანაც, მაგრამ მან ეს არა ჩნა, რადგან მაშინ დასავლეთის, გაცილებით მეტი სიერძის მქონე აფსიდში, შემსვლელს მოემალეობოდა ზოგიერთი ტაძრის შინაგან სიერცის განმსაზღვრელი პუნქტი, როგორც მაგ., გუმბათის მწვერვალი¹.

შექმნილი სიერცის განწყობებულ სხეულში ჯვარის აშშენებული დიდის მოფიქრებით და სიფრთხილით ხაზს უსვამს შენობის სააშშენებლო პუნქტებს, რომ არ დაარღვიოს უცემო შთაბეჭდილების, შეგრძნების მთლიანობა. გუმბათის ნახევარსფერო მორთული იყო ჯვარის გამოხატულებით, რომლის ყოველი მკლავის მწვერვალიდან ორი წიბო მიდიოდა გვერდებისაკენ და თავდებოდა ნახევარსფეროს ქუსლის ხაზზე პატარა დეკორაციული წრეებით. ეს რელიეფური ჯვარი თავის სააშშენებლო მნიშვნელობის გარდა, ერთგვარად შეელოდა დასაბამითი და მთელი სიერცის დამაგვიგინებელი ადგილის მხატვრულ შთაბეჭდილებას². ამას გარდა ხაზგასმული იყო ქუსლებიც აფსიდების კამარების დასაწყისში და 3/4-იან ნიშებში პატარა მარტივად წინ გამოწყვეტილი პროფილებით, რასაც მოწმობს ფრაგმენტების არსებობა საკუთრების აფსიდში. ჯვარის ხუროთმოძღვარმა სრულიად შესაძლებლად სცნო გუმბათის და ქუსლების ხაზის გასმა დეკორაციულად და სრულიად არასაშიშად შთაბეჭდილების დასუსტების მხრივ, თუმცა, უტყველია, ასეთი ართული განწყვერება, რომელიც ხელს მოახდინა, საშიში იყო. პირიქით, გუმბათის მორთულობას უფრო მეტად უნდა შეეწყოს ხელი მიმართულებისთვის ზემოთიდან ქვემოთ მთელი სიერცის შეგრძნების და მისი მთლიანი მოკრების და დახსოვნის დროს.

¹ იხ. პერსპექტივა ნ. სვეტოვსკის (სურ. 68), აღებული სწორედ დასავლეთის აფსიდიდან იმ აზრით, რომ საკმაოდ მოშორებული წერტილი ჰქონოდა სურათისთვის, რადგან სურათი წარმოადგენს ერთს უცვლელს სანახავს, რადგანაც შენობის მყურებელი განხილვის დროს უამრავ შთაბეჭდილებას იღებს.

² ამ ჯვარისაგან გუმბათის უკვე მოხსენებული ჩანგრევის შემდეგ დარჩა მხოლოდ ფრაგმენტები. მათი მიხედვით აღდგენილია დიაგონალური განაკვეთი (სურ. 66), სადაც სხვა ანალოგიურად მორთული ძეგლის მიხედვით (და ყოველთა უწინარეს ატენის სიონისა) ამ სიხევის ბოლოში დამატებულია პატარა თვლები.

გუმბათი ჯვარში ჰხურავს არსებითად ცენტრალურ კვადრატულ სივრცეს, ამიტომ მისი საფუძვლის წრის გადასაბმელად ამ ქვედა კვადრატთან მოხმარებულია ტრომპით გადასვლის სისტემა. ტრომპები მოთავსებულია სამ მწკრივად: ამასთან ქვედა მწკრივი ოთხი კუთხის ტრომპის



სურ. 66. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის დიაგონალური განაკვეთი. შესრ. ნ. სვეტოვოიის მიერ.

შემწეობით კვადრატს გადააქცევს წესიერ რვაწახნაგოვანად. ამ რვა წახნაგიდან ოთხში მოთავსებულია ყელის ფანჯრები, რომლებიც ტაძარს აძლევენ მთავარ სინათლეს. ორი შემდეგი მწკრივი 8 და 16 ტრომპიანი ჰქმნის პირველად 16 წახნაგოვანს, ხოლო შემდეგ 32 წახნაგოვანს, რომელიც უშუალოდ გადადის გუმბათის საფუძვლის წრეში. ეს სამი სართული მაინც ფორმებითა და განა-

წილებით ისეთის ცოდნითაა ამოყვანილი ზურთომოდღერის მიერ, რომ იგი სრულიად არ ასუსტებს შთაბეჭდილებას; იგი წარმოადგენს მხოლოდ აუცილებელ ეტაპს გუმბათის ზომებისა და ფორმის წესიერი დაფასებისთვის, იმ გუმბათისა, რომელსაც ავეირგვინებს დეკორაციული ჯვარი ნახევარ სფეროში.

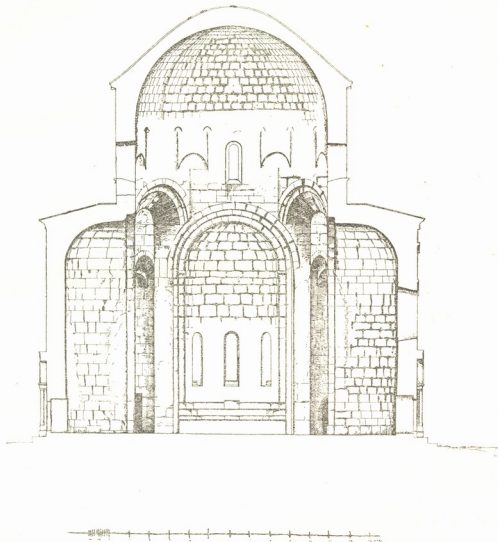
ტრომპათა ეს თანდათან გადასვლის სისტემა უშუალოდ გადაებმის ქვემოთ აფსიდებსა და მრგვალ ნიშებს თავის მნიშვნელობით გუმბათის გამწვობისთვის. უძველესი, ეს საამშენებლო მომენტიც გათვალისწინებული ჰქონდა ზურთომოდღერას; ეს მომენტიც შედიოდა მის თვალთახედვის პროზაში, როდესაც იგი ჰქმნიდა «მცხეთის ჯვარის» ფორმას. სამყოფელის კომპოზიციის დანაზრჩენ მოტივებს დამატა საამშენებლო მომენტიც წნევის ყველა მხარეს, ვარსკვლავისებური, თანაბარი გადაცემისა და მისთვის თანასწორი ბურჯისა. იგი ჰქმნის ჯვარის ოთხ მკლავს აფსიდებით და ოთხი კუთხის მრგვალ ნიშს კუთხის ოთახებით, მათ უკან კონსტრუქციულად ჯვარის შენობა საოცრად მთლიანია და გამძლე, რაც დამატეცა მისმა თითქმის ათას ხუთასი წლის ისტორიამ.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ როდესაც აღმშენებელი კუთხის მრგვალ ნიშებს ჰქმნიდა, მას სურდა აღენიშნა დამატებითი დამოუკიდებელი სამყოფელების არსებობა შენობაში გარდა ძირითადი სამყოფელისა ცენტრალური გუმბათით. დაბალი, ბრტყელსარკველიანი კარების საშუალებით გამოხატულია ამ სამყოფელთა დამატებითი მნიშვნელობა, მათი დაქვემდებარება ცენტრალური სამყოფელისადმი. და ამისდა კვალადაც მოწყობილია ორივე კუთხის სამყოფელი. ისინი შედგებიან შუალა კვადრატისაგან, პატარა მკლავებით გვერდებზე. შუალა კვადრატს დახურულია ჯვარისებური თალით, ე. ი. არ არსებობს არავითარი მოძრაობა ზევითკენ და მისთვის საჭირო სივრცის მოძრაობა განისკვნ. პირიქით, მიღწეულია დიდი სიმედეგე, სიღრმე, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ იქცევა ინტიმობად. ასეთი სერიოზობის და ადგილის დიდი მნიშვნელობის შენარჩუნება მიღწეულია სივრცის დიდი სიმძლიერით და მოხდენილობით, რომელთაც, რასაკვირველია, ეხმარება ქვით მორთვა.

ამ, გარედან კედელთა ერთიან სწორკუთხედში მოქცეული სამყოფელების განხილვა აუცილებლად გვაძლევს ჯვარი მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიის შევადაროთ¹. ეს პატარა ეკლესია აგებულია ჯვარისებური გეგმით, სწორკუთხიანი მოკლე მკლავებით, ჯვარისებური თალით შუალა კვადრატზე და მოქცეულია ერთიან გარეგან სწორკუთხედში. ჯვარის ზურთომოდღერაში, რომელიც სულ სხვანაირად მიუდგა სივრცის და აგრეთვე ტაძრის გარეშე ფორმების შექმნის ამოცანას, ვიდრე მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიის აშენებელი, გამოიყენა უკვე შუა, უკვე მდგარი ფორმა თავისი შენობის ზოგად სისტემაში შესატანად, მაგრამ მან აქაც გამოიჩინა თავისი დიდი შემოქმედებითი გენიოსობა: მან სრულად შეცვალა ამ ეკლესიის ცალკე ელემენტებისა და ნაწილების ურთიერთობა და პროპორციები; იმას ზომ აღარ ვამბობთ, რომ ორგანულად მოექცა იგი მის მიერ შექმნილ მთელი ნაწარმოების ტანში. ყოვლის უწინარეს მან შესამჩნევად აამაღლა თითოეული ამ კუთხის სამყოფელთაგანი; სახელდობრ, მან დატოვა თითქმის იგივე სიფართოე შუალა კვადრატისა, სამაგიეროდ აღამაღლა ეს სამყოფელები პატარა ეკლესიის სიმაღლის $\frac{1}{2}$ -ით. კუთხის სვეტისთაგებიც, რომლებზედაც დაყრდნობილია ჯვარის მკლავების ოთხი კამარა, რასაკვირველია, აგრეთვე უფრო შესამჩნევად აღამაღლებული, ვიდრე პატარა ეკლესიაში. ფანჯრებს იგივე განი აქვთ, მაგრამ სიგრძე კი $\frac{1}{2}$ -ჯერ მეტი, ვიდრე პატარა ეკლესიის ფანჯრებს; შესაძლებელია გაუცლებით დაბალია. პროპორციების ასეთი შეცვლით ზურთომოდღერამ მიაღწია ამ სამყოფელებში თავისუფალი მსუბუქად გადახურული სივრცის შთაბეჭდილებას. ჯვარისებური თალი თუმცა არ იძლევა ისეთ გაქანებას და იმ თვითგამაყფიდ სისრულეს და სიფართოს, როგორებიც მან შექმნა ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში, მაგრამ ის თავისი მომრგვალებულ-თლიანი ფორმით მინიც ამრგვალებს ამ სამყოფელებში სივრცის ფორმას. ამანაზად, ჯვარის ზურთომოდღერაში აიღო პატარა ეკლესიის შუა ფორმა და გააანალიზა ის, სასტიკად აწონ-დაწონა, დატოვა, ან თავის ამოცანებისადმი კვალად შეცვალა აღებული ფორმის ელემენტები.

¹ იხ. ზემოთ, გვ. 59-62.

მაშასადამე, მხატვარმა, რომელმაც შექმნა ჯვარის ტაძრის ფორმა, ისე გაანაწილა მასში ცალკე სამყოფელები, რომ აქ უმთავრეს როლს თამაშობს ვიწრო ცენტრალური სამყოფელი, რომლის გვერდებზე კუთხეებში გამართულია კიდეც ოთხი შედარებით პატარა დამატებითი სამყოფელი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ გვერდის განხილვის დროს, რომ ხუროთმოძღვარს სურდა გაედიდებინა ტაძრის შუალა ნაწილი და მან სრულიად ლოგიკურად გამართა კუთხეებში დამატებითი სამყოფელები. მაგრამ, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე ორგანულ შემოქმედებით დიდ ნაწარმოებებში, ყო-



სურ. 67. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის განაკვეთი სიგანეზე. შესრ. ნ. სევეროვს მიერ.

ველი მათი წევრი ერთის რომლისაზე მიზეზის შედეგს როდი წარმოადგენს, არამედ მიზეზთა მთელი განსაზღვრული ერთობისას. აქაც კუთხის ოთახების გამართვა გამოწვეულია მიზეზთა, განზრახვათა ერთობლიობით; იგი ასრულებს მთელ რიგ ფუნქციებს შენობის სხეულში, შესაბამება მოთხოვნათა მთელ რიგს. იმ შეფარდებასთან დაკავშირებით, რომელსაც აქ ვიხილავთ, ამ ოთახებს აქვთ თავიანთი დანიშნულება, როგორადაც დანიშნულება აქვს ფასადების ჩამოყალიბებაში

და აღმწენლობის მხრივ ყოველ კუთხის სამყოფელს; უძველესი, მას აქვს სრულიად განსაზღვრული დანიშნულება, რომელიც საკმაო სისწორით შეგვიძლია ახლა კი განვსაზღვროთ.

ქრისტიანობის რიტუალმა მე-VI საუკუნის დასასრულს მიადნა სრულ ჩამოყალიბებას, სრულ სიფარტეს და სათანადო ზენიმობას და დიდებულებას¹, ხოლო ამასთან ერთად, რასაკვირველია, სულ უფრო ნათლად და განსაზღვრულად ირკვეოდა ღვთისმსახურებისთვის საჭირო სამყოფელის შინაგანი განაწევრება, ისახლავდა (ცალკე სამყოფელები, სახელდობრ, საკურთხეველის ახლო გამოყოფა დამოუკიდებელ ოთახებად საშესამოსლო და სამსხვერპლო. პირვანდელი მათი დამოკიდებულება საკურთხეველთან გამოიხატება მხოლოდ მოსაზღვრე მდებარეობაში, მაგრამ მათ შორის არ არსებობს არავითარი შინაგანი, უშუალო ურთიერთობა. ამ სამყოფელებში შესვლა რომ გინდოდეთ, საკურთხეველიდან სულ უნდა გახვიდეთ მლოცველთა სამყოფელში; ხოლო აქედან მათ აქვთ დამოკიდებული შესავლები, როგორც ეს ენახეთ ურბნისში და სხვა დიდ ეკლესიებში. ამნაირად, ლიტურგიული წესების შინაგანმა ზრდამ, ქრისტიანული რიტუალის განვითარებამ მოითხოვა ორი ცალკე სამყოფელის შექმნა საშესამოსლისა და სამსხვერპლოსათვის საკურთხეველის გვერდით, და ეს მოთხოვნა სრულიად დაკმაყოფილა ჩვენმა ხუროთმოძღვარმა.

მაგრამ მან კიდევ ორი ოთახი მოგვცა ტაძრის დასავლეთ ნაწილში. ამ ოთახთა დანიშნულების შესახებ დღემდე არავითარი მოსაზრება არ ყოფილა გამოთქმული. სამხრეთ-დასავლეთი სამყოფელის დანიშნულება სრულიად ზედმიწევნითაა განსაზღვრული მის შიგნით შესავლის თავზე მყოფი წარწერით, სადაც ნათქვამია, რომ ეს სამყოფელი აშენებულია «თაყვანისცემლად დედათა», ე. ი. ეს არის სპეციალური ქალთა განყოფილება ტაძარში. ეს რომ ნამდვილად ასეა, ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ ამ სამყოფელს აქვს სპეციალური გარეთა კარი, შედარებით არა დიდი; ამავე სამხრეთის მხრიდან გვაქვს მთავარი შესავალიც ტაძარში, რადგან მცხეთიდანაც ამ ტაძარში სამხრეთის მხრიდან აღიდრენ. ასე რომ მეორეხარისხოვანი შესავლის შექმნა ტაძრის მთავარი შესავლის მხრით, თანაც ნამდვილად ტაძრის დამატებით სამყოფელში, აისწება იმ ჩვეულებით, რომლის ძალითაც ქალები ეკლესიაში კაცებისაგან განცალკევებულად იდგნენ, მაგრამ აქ უფრო მეტსაც ეტყვიან; აქ, როგორც ეტყობა, თავი იჩინა საერთო სახალხო ჩვეულებამ, რომელიც იმდენად ქალებს არა ჰყოფს, რამდენადაც კაცებს აყენებს პირველ ადგილზე².

დასავლეთის მეორე ოთახის დანიშნულების შესახებ შეიძლება მხოლოდ ზოგიერთი მოსაზრების წამოყენება. არავითარი უძველესი ცნობა მის დანიშნულებაზე ჩვენ არა გვაქვს. ეტყობა, მას არცა ჰქონდა ასეთი ნათლად გარკვეული დანიშნულება; იგი იყო ალბათ დამატებითი სამყოფელი ტაძარში, მაგალითად წირვა-ლოცვის წინ და შემდეგ საერო თუ საეკლესიო ხელისუფლების უმაღლესი წარმომადგენლების სამყოფად. ტყუილად კი არაა, რომ მხოლოდ ამ ოთახში არის ორი იმნი-თარი და აგრეთვე სამკუთხიანი სანათური (რომლებიც კედელში, საიდანაც ჩანს მცხეთა და მისი კათედრალი: ამნაირად, ამ ოთახის დანიშნულება თითქმის არ უნდა იყოს განსაზღვრულად დაკავშირებული ღვთისმსახურებასთან.

მაშასადამე, ჯვარის ყოველ დამატებითს ოთახს ჰქონდა ესა თუ ის სპეციალური დანიშნულება. ეს დანიშნულება გავებული იყო როგორც განსაზღვრული ამოცანა, და ამისდაგვირად გადაწყვეტილი იყო ხუროთმოძღვრის მიერ საერთო ხუროთმოძღვრული პრობლემა.

ჯვარის მთავარ სამყოფელში სახელდობრ ეკლესიის ცენტრში გუმბათ ქვეშ იმყოფება შემდეგ გადაკეთებული შენობა რვაწახნაგოვანი ფორმისა, რომელიც უთუოდ უნდა განვიხილოთ, რადგან იგი არსებითს გაუღენას ახდენს თვით ხუროთმოძღვრის მიერ აქ შექმნილ სივრცეზე. ეს შენობა იყო ტაძრის მდიდრული დეკორაციული ნაწილი, აგებული ძვირფასი მასალისაგან. ეს ოქტოგონი

¹ იხ. L. Duchesne, Les origines du culte chrétien. 4-me éd. Paris 1908. თავი II.

² კაცებისა და ქალების შესაკრებელთა გაყოფის შესახებ მცხეთის პირველსავე ეკლესიაში წმ. ნინოს დროს გარკვეულად წერს ბერძენი ისტორიკოსი გელასი კესარიელი (რომელიც ისარგებლა ზოგიერთი ცვლილების შეტანით ისტორიკოსმა რუფინუსმა, ამის შესახებ იხ. ს. ყაუხჩიძე, ი. გელასი კესარიელი ქართლის მოქცევის შესახებ: მიმოხილვები, I, ტფილისი 1926, გვ. 64).

აღნიშნულია 8 სვეტით, რომლებიც ერთმანეთთან, პროფილიანი არქიტრავეებით არის შეერთებული, ეტყობა, მხოლოდ ერთი დასაველეთის მალი არა ყოფილა შეერთებული არქიტრავით დალია მდგარა გასაველელად. ახლა ამ ადგილას მიშენებულია ნიში და მის წინ საფეხურები. რა დანიშნულება ჰქონდა ამ შენობას, ჰქონდა მას ზოგადი ხასიათი, თუ იგი სრულიად განცალკევებული ერთეულია?

მისი შედარება საქართველოს მთიან რაიონებში დაცულ მთელ რიგ ეკლესიებთან, აგრეთვე ძველ ეკლესიათა ნაშთების დაკვირვება გვეუბნება, რომ ეს შენობა არის ძველი დროის ქართული



სურ. 68. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის პერსპექტიული სურათი შიგნით.

ეკლესიის სახესხვაობა, რომელსაც ჯვარში დამატებული ნაშენებით მიცემული აქვს განცალკევებული ერთეულის სახეს.

ეს სახესხვაობა მდგომარეობს იმ ჩვეულებაში, რომლის თანახმად დიდ ჯვრებს აღმართავდნენ ხოლმე სპეციალურ კვარცხლბეგებზე ეკლესიის შუა, აღსავლის კარის წინ. ამ ჩვეულებას აქვს მრავალი პარალელი და ამიტომ მისი წარმოშობა ფსიქოლოგიურად ადვილი ასახსნელია. ხოლო ეს ჩვენი შენობა გამოწვეული იყო აქ იმ დიდი ხის ჯვარ-პატრიოსანის არსებობით, რომელიც გადმოცემის თანახმად აღმართული იყო წმ. ნინოს მიერ ქვის პოსტამენტზე. ამასთან თითონ ჯვარს შემოვლებული ჰქონდა სპეციალური ბალუსტრადა, რომელიც მარტოდმარტო დარჩენილა ჩვენ დრომდე თავის ადგილს, თუკა ის ძლიერაა გადაკეთებული. ჯვარი, რომელიც იმყოფებოდა ბალუსტრადის ცენტრში, რასაკვირველია, ამ ბალუსტრადაზე გაცილებით უფრო მაღალი იყო, რადგან ეს ბალუსტრადა სიმაღლაო სულ $1\frac{1}{2}$ მეტრის იყო. ჯვარის თავჯანისსაცემლად მოსულნი უნდა შესულიყვნენ მის ზღუდეში.



ეს ჯვარ-პატიოსანი თავის აღმართვის დღიდანვე დარჩა ახდელი, თუმცა ის აჩრდილო-აღმოსავლეთით (დახმანს) ქვეშ იდგა. თვით გუარამის მიერ აშენებულმა ტაძარმა იგი დატოვა შენობის გარეთ. მხოლოდ გუარამის მემკვიდრემ, სტეფანოზმა, ტაძარი ააგო იმ პატარა ტაძრის გვერდით, რომელიც ცოტა ხნის წინ ააშენა მისმა მამამ გუარამმა, და ამ ახალმა ტაძარმა მოზნად დაისახა ღირსეულად მიეღო თავის წილში ეს მთელი ხალხის ჭატი — ჯვარ-პატიოსანი. თვით ტაძარი აშენიარდ იყო პასუხი ხუროთმოძღვრისთვის დასმული ამოცანისა — შეექმნა ჯვარ-პატიოსნის გარშემო და მასზე სივრცე, რომლის შუაგულში თვით ჯვარი უნდა ყოფილიყო.

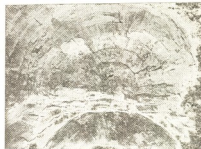
თუ ჩვენ ახლა უკან მივიხედავთ და საქმეს ამოცანის ჩამოყალიბების ვაგების ამ ახალი თვალსაზრისით ჩაუვყვირდებით, უცებ მივიღებთ გასაღებს ამ ნაწარმოების გასაგებად მთელი მისი რკინისებური, ლოგიკური აუცილებლობით. ხუროთმოძღვარს მოცემული ჰქონდა ცენტრი, ყურადღების მიხედვით — ჯვარი-პატიოსანი, რომელიც რასაკვირველია კიდევ საგანგებოდ უნდა მოერთოთ. იგიც ჯვარის გარშემო ჰქმნის ბალუსტრადის ოქტოგონის სახით. ეს გარემოება აუცილებლად ხდის ბრუნვის ტაძრის სივრცის და კერძოდ სწორედ მისი ცენტრალური ნაწილის სივრცის გადილობაზე, როდესაც ჯვარის ყოველი მკლავი შეიძლება დარჩეს ჩვეულებრივი ზომისა. ხუროთმოძღვარი განზე სწევს, სწევებს მათ ერთიმეორეს და ქმნის მათ შორის შემაერთებელ სივრცეებს, ხოლო დამატებითი სამყოფლების ჯერონად მოთავსებისთვის და, ალბათ გუმბათის კუთხებისკენ გაწევის ასაცილებლად, ზემოთ გამოჩვეულ მხატვრულ მოთხოვნებთან დაკმაყოფილების გარდა ქმნის კუთხის ოთახებს. ამ შუალა სივრცის თვით ფორმა თითქო ჩრდილავს კვადრატს ძირს ხაზგასმული რვა ბურჯით და რვა ნიშით, რომელნიც სიმეტრიულად განაწილდა ბოლო არიან. მასზე აღმართულია კიდევ რვაწახანავიანი გუმბათის ყელი, ე. ი. ცხელი მისწრაფება — ბალუსტრადის და თვით სივრცის ფორმები შეუთანხმოს ერთმანეთს. თითონ გუმბათში მკაცრად გამოჩენილია რელიეფად დიდი ჯვარი — ხაზგასმულია ტაძრის სიმაღლო, მთავარი სიწმინდე, ჭატი და ამასთან ერთად შექმნილია მალა, თითქო ზეცას მიმავალი ჩრდილი ამ წმინდა ადგილისა. რაღა თქმა უნდა, ტაძრის თვით ჯვარისებური ფორმა ხაზს უსვამს ამავე მოტივს, სიმაღლოს და რელიეფს. დასასრულ, ტაძრის შესავლების მოთავსებაც სამხრეთით და ჩრდილოეთით ხაზს უსვამს ტაძრის ამ სულიერი ცენტრის მნიშვნელობას — მასში შემსვლელს აყენებს უშუალოდ პირდაპირ ამ წმინდა ჯვარის წინაშე. მაგრამ მას უნდა აღეწიწა ამასთანავე, თუ სად იმყოფება ტაძარში რიტუალური მოქმედების, ე. ი. ღვთისმსახურების, მთავარი ადგილი, უნდა ყურადღება მიექცა ჯვარის შემდეგ ერთი განსაზღვრული მიმართულებით, და მან მოხერხებულად, ცოდნით შეასრულა ეს ძნელი ამოცანაც — ყოველი უწინარეს მან გააგრძელა აღმოსავლეთ-დასავლეთის ღერძი შედარებით ჩრდილოეთ-სამხრეთის ღერძთან; ამას გარდა ჯვარის ოქტოგონის ზღუდეში შესავალი მან გამართა მარტო დასავლეთიდან, რითაც მლოცველებს ბუნებრივად და თავისთავად აყენებდა საკურთხევის წინ, რომელიც ძლიერ იყო გასათებული ფანჯრების საშუალებით და აშენიარდ ყურადღებას იზიდავდა ღვთისმსახურებისკენ.

კიდევ ერთი პუნქტი უწყობდა ხელს ამავე მიმართულებას, სახელობრ საკურთხევის კონქის მხატვრობა. შენობის ქვის ბეჯითი, სფუთა თლა როგორც შიგნიდან, ისე გარედან მოწმობს, რომ არავითარი დამატებითი ფეროვანი და სიუჟეტური მორთულობა ტაძარს არა ჰქონია. პირიქით, თავისი სასტიკი სერიოზობით და შინაგანი მორთულობის დამთავრებული სიმარტყით ტაძარს ხელი უნდა შეეწყო რელიგიური გრძნობის გამოყვანილებისთვის. ეს, რასაკვირველია, არ ნიშნავდა საერთოდ წმინდა ხატების განდევნას ტაძრიდან; ეს ნიშნავდა მხოლოდ მათი რიცხვის შემცირებას აუცილებლად საჭირო რიცხვამდე, მათ მოთავსების ტაძრის ერთს განსაზღვრულ ცენტრალურ ადგილას, სახელობრ, საკურთხეველზე, კერძოდ მის კონქზე. მართალია, ჯვარში კონქზე არ შეინახულა მხატვრობა, მაგრამ იგი ისე ძლიერა დაზიანებული, რომ ეს არც გასაკვირველია, ხოლო სხვა ეკლესიების მაგალითები, რომლებზედაც ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი, მეტადრე კონქის მორთულობა მოზიკით¹ მეზობლად აშენებულ მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიაში, რომელიც

¹ ი. ზემოთ, გვერდი 62.

ააგო სტეფანოზის მამამ, სრულიად უტილობელსა ჰყოფს, რომ ჯვარშიაც საკურთხევის მოზაიკით იყო მორთული.

რაც შეეხება მთელ ტაძარს, შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ მხატვარი-ხუროთმოძღვარი მის კედლებზე არავითარ მეტს მორთულობას არ აპირებდა. მაგალითად, კუთხის ოთახების კედლებს არასოდეს არა ჰქონიათ წამსული კირი. მართლაც და, თითონ ტაძრის ფორმების ხუროთმოძღვრული დეტალებიც კი შეუძლებელსა ხდის მორთულობას¹. უწინარეს ყოვლისა ესოდენ



სურ. 69. 7-სტეფანის ჯვარი. დიდი ტაძრის
თალი სრულია აფსიდში.

განწყევლებული, მოძრავი, კიბის საფეხურებივით მაღლისკენ მიმავალი ნაწილები, როგორიც არის კუთხის ნაწილები გუმბათ ქვეშ, მათი ბეჭითად, სუფთად, თითქო სხივისებურად დაწყობილი ქვები, — ყველაფერი ეს თავთავის მნიშვნელობით არის მოაზრებული ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილ სიერცეში. აღარას ვამბობთ იმის შესახებ, რომ მაშინ ამ ნაწილების დეტალებში საჭირო იქნებოდა ტაძრის მხატვრობის დამუშავებული სქემები. მერე, არის მეორეხარისხოვანი ნაწილებიც, რომელსაც უფრო გვიან აშენებულ ტაძრებში ხუროთმოძღვრები ანგარიშს არ უწევენ, როგორც თვითკმარ დეტალებს და სიმობდენ მათ მხატვრობისთვის ალ fresco. სურ. 69. 7-სტეფანის ჯვარი. დიდი ტაძრის თალი სრულია აფსიდში.

ასეთ ელემენტებს წარმოადგენენ სვეტის თავები, ანუ კოზმიდნი, რომელნიც ხუროთმოძღვრულად ანაწყევრებენ შენობას. დასასრულ, ჯვარს აქვს კიდევ საპედიფიკური დეტალი, სახელდობრ, რელიეფური ჯვარი გუმბათის თაღში, შედგენილი დაწყობილი ქვებისგან. ამ მოტივის არსებობა მრავალნაირად არის დაკავშირებული შენობასთან, სხვათა შორის მის ქვეშ მდგარ წმინდა ჯვარ-პატიოსანთთანაც.

ჯვარის ტაძრის გუმბათის და შინაგანი სიერცის დაწყვილებითმა განხილვამ გვიჩვენა მთელი შენობის და მისი ნაწილების სრული ჰარმონიული შეფარდება, მოფიქრება, ყოველი ნაწილის ლოგიკური დამთავრება და ყოველი მათგანის შეკავშირება, მჭიდრო გადახმა საერთო კომპოზიციასთან; გვიჩვენა, დასასრულ, კონკრეტული ამოცანის — ჯვარპატიოსნის წმინდა სალოცავის თავზე ტაძრის შექმნა — დაქვემდებარება საერთო ამოცანისადმი და ახალი მხატვრული ხუროთმოძღვრული ფორმის გადაწყვეტისადმი. ამშენებლისათვის ამ პრობლემასთან განუწყვეტლევ დაკავშირებული იყო დიკოარციული და ფეროვანი მორთულობის საკითხები, რომლებიც მან გადაწყვიტა თავისებური ზედმიწევნით მოფიქრებული მოპყრობით მთელი შექმნილი მხატვრული ნაწარმოებისადმი.

5. «მცხეთის ჯვარის» გარშემოწერილობა და ფასადები

საქართველოს და სომხეთის ტაძრების გარეგანი ფორმები ყოველთვის ჩამოყალიბებული სიერცის მაგნიტუდაა; ისინი თითქო აღნიშნავენ გაყოფას, რომელიც დასახულია შიგნით; ისინი გვაგრძნობინებენ შენობის შინაგან განწყევრებას. გარეგანი შეხედულება იქნება უფრო ძლიერად, ვიდრე შინაგანი, ხაზს უსვამს, რომ შენობა არის მთლიანი ერთეული, ამაირად მოწყობილი, რომ უცებ შეიცვალდეს მისი ძირითადი ფორმები². ხელმძღვანელი პუნქტი შეგრძნებისთვის და მასების ურთიერთობისადმი დამოკიდებულების განმსაზღვრელი — არის გუმბათი ყველზე. მისი პროპორციები განსაზღვრებენ დანარჩენ მასებს; ამ პროპორციებს გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების ჰარმონიული შეფარდებისა და სიკვადისთვის. სწორედ ეს პროპორციები და გუმბათ-

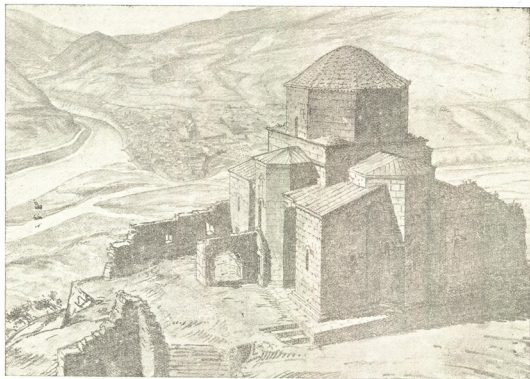
¹ აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჯვარში როგორც გარედან, ისე შიგნიდან არსებობს მეტად ბევრი ქვეში ამოკრილი ნიშნები პირობითი ნიშნების ან ცალკე ასუბების სახით.

² იმ. 5. სვეტოროვის ნაბატი ზემოვან (სურ. 70) და ერმაკოვის ოხზოვიანი წლის ფოტო (სურ. 71)

თის შეფარდება ტაძრის დანარჩენ მასებთან ცხადად ასხვავებს ქართველ ხუროთმოძღვრულ შენობებს სომხის ხუროთმოძღვართა შენობებისგან.

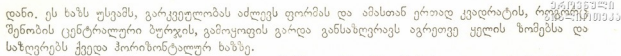
გუმბათიდან ჯვარის შენობის მასები საფეხურებივით მოდიან ქვევით. ყოველ უწინარეს ყელის რეაქსანავოიანის საფუძველს შეადგენს კვადრატი. ეს კვადრატი წარმოადგენს ფაქტიურ ცენტრს, რომელიც ცალკე ნაწილებს აერთებს ორგანულ მთლიანად. კვადრატი ყოველი გვერდის ცენტრში მას ერთიან შინაგანი ჯვრის მკლავები, რომელთაც ბოლოში სამ-სამი წახნაგი აქვთ. ამ მკლავების სახურავები, რომლებიც ბოლოში ქოლგასავით იშლებიან წახნაგებს ზემოთ, განაგრძობენ გუმბათის სახურავის მიმართულებას და ამნაირად ამთავრებენ ტაძრის საერთო შთაბეჭდილებას. ჯვარის მკლავები გარედანაც ხსვასმულია მით, რომ ისინი ამოღებულა მის მეზობლად მდებარე მთელი შენობის კუთხის ნაწილებზე: ეს კუთხის ნაწილები უბრალოდ კი არ არის შეერთებული ჯვარის მკლავებთან, არამედ აღნიშნულია საკმაოდ ბრტყელი ნიშების საშუალებით, როგორც დამოუკიდებელი ნაწილები. ამას გარდა, ნიშების არსებობა, მათი ფორმები და ზომები ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ ტაძრის შიგნით მათ დაპირდაპირებული აქვთ რალაცა განსაკუთრებული სამყოფელები, ანუ შენობის ნაწილები. დასასრულ, მთელი ეკლესია დადგმულია განსაკუთრებულ რამდენიმე საფეხურიან იმპოსტზე. ასეთია ჯვარის ზოგადი ფორმები გარედან და მათი ფუნქციონალური მნიშვნელობა.

ახლა შევედგეთ ამ მომენტების ცალკალკე დაწერილებით განხილვას, რომ მოცემული მხატვრული ნაწარმოები ღირსეულად დავაფასოთ ამ მხრივაც.



სურ. 70. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის პერსპექტივა ქ. მცხეთიდან. შესრულებულია ხუროთმოძღვრ. ს. გვარამაძის მიერ.

მთელი შენობის ცენტრს და საფუძველს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შეადგენს კვადრატი, რომლის თავზედაც არის გუმბათის რეაქსანავოიანი ყელი. ამასთან «ჯვარის» ხუროთმოძღვარი განსაზღვრულად ყოფს, არჩევს ამ ორ ელემენტს იმით, რომ კვადრატის თავზე გაჰყავს ლავარ-



ჯუარის ყულო მაღალი როდია, მას რვა წახნავი აქვს. ამასთან ძირითადი კვადრატი ზაზგას-
მულია იმით, რომ მის ოთხ წახნავში, რომლებიც შეესაბამებიან კვადრატის გვერდებს, გამართუ-
ლია ფანჯრები, რომელნიც სწორად აჩენენ, არკვევენ აღნიშნულ მდგომარეობას. დანარჩენი ოთხი
წახნავი ყრუა და წარმოადგენს მხოლოდ გადასვლას. გუმბათის ყელზე გვაქვს სცეცხლაურად
გაყვანილი, პატარა კამარებად მორთული კოშკი და ამას გარდა სახარების წახნავზე ნაკეთიანი
რელიეფი. გუმბათის სახურავი არ არის მაღალი, ის შეესაბამება ნახევარსფეროს უმთავრეს მომრ-
გვლებას შგნით და კოშკიმდის ზემოთ აწეული ნაპირები აქვს. ეს ფორმა ახლა ჯუარის შეკეთე-
ბის დროს ხელახლა გამაჩნდა წინაშედელი რკინის სახურავ ქვეშიდან, რომელიც აუშოვებდა
შენობას და ამახინჯებდა მის ფორმებს.

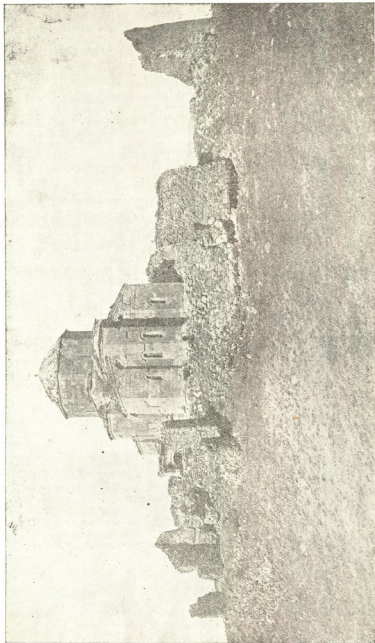
ცენტრალური კვადრანტიდან მიღიან ტაძრის დანარჩენი ნაწილებიც, რომელთა ზომები და პროპორციები განსაზღვრულია ამ კვადრატის მიერ. ამანირადვე შენობის დანარჩენი ნაწილების სახურავებიც შეესაბამებოდა გუმბათის და მისი საფუძვლის კვადრატის სახურავს — ისინი მცირედ დაქანებული იყვნენ და ნახალ, მსუბუქად განავრცობდნენ გუმბათის სახურავის მიმდინარეობას.

გვარის ფასადები უშუქელია ძლიერ მოძრაობი და განწყობებული არიან. მათი განხილვა გათვალისწინებულია, როგორც ყოველ ხელოვნების კლასიკურ ნაწარმოებში, ერთი განსაზღვრული ხასიანდ, რომელიც შეესაბამება ფასადის ნაწილების თანასწორად მდებარეობას და მაყურებლისადმი. თუ შენობის მასშტაბი განხილვის კუთხიდან დაიწყება და ორივე ფასადი ერთმანეთს შეხებად შეიძლება, მაშინ მათი ორგანული მთლიანობა, იქნება, რამდენადმე დაიჩრდილოს. როგორც ნათქვამი იყო, ყოველი ფასადის ცალკე განხილვის დროს პირიქით მისი მრავალგანწყობებისა და მოძრაობისგან, რომელიც დაგვირგვინებულია სასტიკად მარტივი, ღინჯი გუმბათის ყელით, მუშავდება, ირჩევა, თავს იჩენს ორგანულად შეკავშირებული სისტემა, დამთავრებული და სრულიად მთლიანი სიცოცხლე.

შენობის ფასადების ამ გარეგნულ ფორმებში აღნიშნულია ტაძრის შინაგანი გაყოფა, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ წინანდელი აღწერიდან. იგი ხაზგასმულია იმით, რომ თითოეული ამ ფასადთაგანი შედგება სამი ნაწილისგან, რომელნიც შეერთებულია არიან განსაკუთრებული რკინაგვით. ფასადები წყვილ-წყვილად წარმოადგენენ საერთოდ მასების ერთიანი დანაწილებას, როგორც ამას მოითხოვს გვიგნის სიმეტრია, თანწმარადობა. მაგრამ კარებისა და ფანჯრების განაწილება სპეციალურად შეთანხმებულია იველი მათგანის რეალურ სტრუქტურასთან. ამნაირადვე სწორედ მორთვა ნაკეთიანი რელიეფებით და ორნამენტული ჩუქურთმით ინდივიდუალურად შექმნილია განსაკუთრებული პირობების მიხედვით და შეთანხმებულია ფანჯრებისა და კარების ადგილებთან. ამასთან დამახასიათებელია ისიც, რომ ჯვარში განსაზღვრულად და ძლიერად გამოჩენილია, როგორც მთავარი, — აღმოსავლეთისა და სამხრეთის ფასადები; ეს აიხერხა და ამასთანათებელ თვისებად დარჩება ქართული ბუროთმოძღვრების ძეგლებისათვის. ამ ფასადების გამოჩენა როდეს წარმოადგენს რასმედ ბუნებრივს, რაც თავისთავად იგულისხმებოდა: დასავლეთ ევროპის საშუალო საუკუნეების რომანული და გოთიკური სტილის ბუროთმოძღვრებამ განავითარა ორი სხვა ფასადი, როგორც უმთავრესი, სახულობრი, ჩრდილოეთისა და დასავლეთის. შესაძლებელია, ჯვარის შენების სფეციფიკურმა პირობებმა, რომელმაც წინ წამოაყენეს, გამოაცხეს სწორედ აღმოსავლეთის და სამხრეთის ფასადები და ამნაირად გელისიაში შექმნეს მხოლოდ ორი უმთავრესი ფასადი, მოამზადეს და განამტკიცეს ასეთი ლითონიანია(ვა); ისინი გახლენ ასეთი ნაყოფის ნიმუშად.

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადები ანალოგიურად არიან აშენებული. ფასადის შუაში არის სამწინანგოვანი შევრილი, რომელიც ცოტათია წინ წამოწეული და გვიჩვენებს მისში მოთავსებულ აფხიდს; ფასადის გვერდებზე სწორი კედლებია კუთხის ოთახების შესატყვისად. მერე კი ფასადები მაინც სხვადასხვანაირად ყალიბდება. აღმოსავლეთის ფასადზე შუალა შევრილი გაყოფილია

გვერდის კედლებისაგან არა ღრმა, ბრტყელი ნიშებით კამარისებური ზედანით, რომელიც გვერდის გლუვ ფრთებს შვერილთან აერთებს. დასავლეთის ფასადზე ასეთი ნიშები არ არის, ხოლო კედლები უშუალოდ ერთვის შვერილის გვერდის წახნაგებს. ეს სხვაობა იმიტომ გამოწვე-



სურ. 71. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის და სხვა შენობის ნანგრევთა საზოგადო სურათი აღმოსავლეთიდან.

ული, რომ ჯვარის დასავლეთის ფასადი მოთავსებულია სწორედ კლდის ხრამზე და იყურება მცხეთისკენ. მანძილი კი ქალაქიდან, საიდანაც ტაძარი ჩანს, იმდენად დიდია, რომ ნიშების არსებობას თუ არარსებობას არ შეეძლო გავლენა ჰქონოდა მხატვრული შეგრძნების ხასიათზე.

შვერილის გვერდის წახნაგების შეფარდება შუალა წახნაგთან უდრის 4:5, ხოლო შვერთების კუთხე მეტად ბლავდია. ამის წყალობით ჩვენ ვაღებთ დიდი დამთავრების შთაბეჭდი-
ლებას: გვერდის ფრთები ერთიან შვერილს შედარებით უფრო წინა ნაწილში, ასე რომ აღმო-



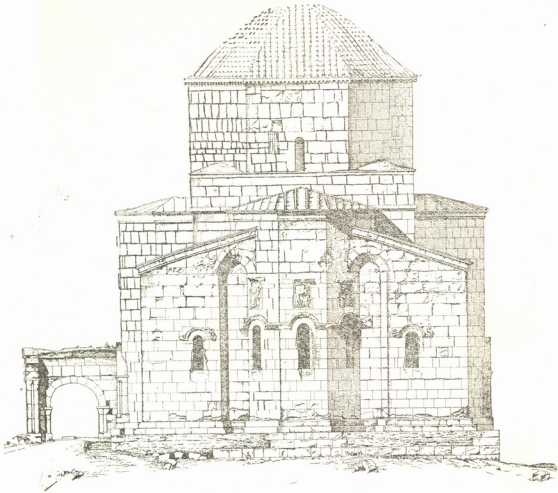
სურ. 72. მეცხეთის ჯვარი, დიდი ტაძრის ნაწილი სამარეთის მხრიდან.

საელეთში ფასადის წილები მოციან თითქმის მთლად შვერილის წინ—წილების ერთერთი გვერდის
კედელი შეადგენს შვერილის გვერდის წახნაგის ნაწილს, ამასთან იგი სრულად არ იწყება შორს ამ

¹ იბ. გვგმა (სურ. 64).

წახნაგის ნაპირიდან¹. ამნაირად, ფასადის გვერდის ფრთების კედლები არ იმყოფება შენობის გვერდის წახნაგების გარეგანი ნაპირების ზაზზე; ისინი გადასჭრიან ამ წახნაგებს და არ ერთვებიან მათ ნაპირას ჯვარის ძირითად კედლებს; ეს გადაჭრა თვით სახურავამდე როდი აღის, წახნაგების კედლების ნაწილი მაღლა ღია რჩება.

ჯვარის აღმოსავლეთის ფასადს აქვს სამ-სამი საკურთხეველის ფანჯარა შვერილის ყოველ წახნაგში და თითო ფანჯარა გვერდის ფრთებში, რომელნიც ანათებენ სამსხვერპლოს და სადი-



სურ. 73. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი.

აკნოს. საკურთხეველის ფანჯრებს ზემოთ მიდის საერთო ზედაპირი, მორთული ყვავილოვან-ფოთლოვანი ჩუქურთმით. ხოლო მათ ზემოთ მოთავსებულია კომპოზიცია სამი ნაკვთიანი რელიეფისგან. ფასადის გვერდის ფრთების ფანჯრებს გააჩნია დამოუკიდებელი მორთულობა კამარით, რომელსაც ჰორიზონტალური ტოტები აქვს.

ჯვარის დასავლეთის ფასადს არა აქვს ნიშები და ფანჯრების განაწილება მასში ასიმეტრიულია: ჩრდილოეთის გვერდის არეში არის ერთი ფანჯარა კუთხის ოთახისაკენ, ხოლო სამხრეთი-

საში ფანჯარა არ არის. მაგრამ იმის გამო, რომ მნახველი ძლიერ არის დაშორებული ტაძრს, ეს ასიმეტრია სრულიად არ ასუსტებს შთაბეჭდილებას, იგი შეუნიშნავი რჩება. რასაკვირველია, აქ არ არის არც ფანჯრების რაიმე მორთულობა, არც ნაკეთიანი რელიეფები.

სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადები ისევე ანალოგიურად არის განაწილებული¹. ამ ორ ფასადს აქვს უფრო მეტი სიგრძის გვერდის ფრთები; მათზე სახურავებიც გამართულია დაქანებით სამხრეთისკენ, ანუ ჩრდილოეთისაკენ. უფრო მეტმა სიგრძემ გამოიწვია უფრო ფართო ნიშის შექმნა, ხოლო მასთან შეფარდებით ტაძრის შიგნით პატარა მრგვალი ნიშის — კუთხის ოთახებში გადასასვლელის — არსებობამ ნება მისცა, იგი უფრო ღრმა გაეკეთებინა. ეს ნიშები, ისე როგორც აღმოსავლეთის ფასადზე, შვერილის გვერდის წახნაგების ნაწილებს იჭერს. ამასთან ისინი შვერილის სისქეში იჭრებიან შემაერთებელი კამარით, სკელიან წახნაგების სივანის შეფარდებას უფრო მეტი დამთავრების მხრივ და იღებენ ამ ნიშების პარალელურ კედლებს. შემაერთებელი კამარის ზემოთ და ამ გვერდის ნაწილების სახურავზე ჩანს შვერილის გვერდის წახნაგების გაგრძელება, რადგან ამ ზომების მოთხოვნა ტაძრის მასების წონასწორობა ჯვარის მკლავების შეფარდებით გუმბათქვეშე კადრატთან.

ფანჯრების და კარების დანაწილება სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადებზე და აგრეთვე დეკორატიული მორთულობა ყოველთვის გამოწვეულია ფასადების სრულიად სხვადასხვა პირობით. სამხრეთის ფასადზე გააქვს ორი კარი: ერთი შვერილის ცენტრში, ე. ი. მომავალი ტაძრის სამხრეთის აფსიდში, მეორე — სამხრეთ-დასავლეთის ოთახის სპეციალური დანიშნულების თანახმად ფასადის ამ გვერდის არეში. ხუროთმოძღვარს არ უნდოდა ფასადზე მხოლოდ ერთი დამატებითი ფანჯარა გვერდიდან გაემართა, და წონასწორობისათვის მეორე გვერდის არეში გამართა ფანჯარა; ამან კი თავის მხრივ გამოიწვია ფანჯარა სამხრეთ-დასავლეთის ოთახის კარებზე. ამნაირად, გასაგები ხდება, თუ დასავლეთის ფასადის სამხრეთ ნაწილზე რატომ არ არის ფანჯარა — იგი უკვე არის სამხრეთიდან იმავე სამყოფელში; ხოლო მეორე ფანჯრის გაკეთება, როდესაც კარი უკვე იყო, ზედმეტი იქნებოდა. სამხრეთ-დასავლეთის ოთახში გაკეთდა ორი ფანჯარა — აღმოსავლეთისა და სამხრეთისაკენ. დასასრულ, ფანჯარა არის თვით ეკლესიაშიც — სახელობრ, კარის თავზე შვერილის შუალა წახნაგში. მთელი ეს დანაწილება შეესაბამება იყო კიდევ ნაკეთიანი რელიეფებით შუალა ფანჯარასა და ორსავე კარს ზემოთ, ორსავე ნიშაში და ყელის წახნაგში, აგრეთვე ორნამენტალური კამარებით ყველა სამსავე ფანჯარას ზემოთ.

რაც შეეხება ჩრდილოეთ ფასადს, იგი როგორც უკვე ვიცით დამალული იყო მასზე უფრო წინ აშენებული მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიით და, ამნაირად მისი განხილვა არსაიდან არ შეიძლებოდა. ამიტომ მთელი ფასადი დატოვებულია მხოლოდ ძირითად ხუროთმოძღვრულ მასებად, იგი არ არის განწყვერებული ფანჯრებით ან რაიმე მორთულობით: მასში არის ერთი შესავლის კარი ჩრდილოეთის აფსიდში და ერთი ფანჯარა გუმბათის ყელში².

ჯვარის გარეგანი ფორმების განხილვა გვიჩვენებს მათ სრულ შეთანხმებას და განუწყვეტელ დამოკიდებულებას მთელი კომპოზიციისა შენობის გეგმასა და შინაგან სივრცესთან. ამას გარდა იგი გვიჩვენებს, რომ დეკორატიული მორთულობა, აგრეთვე ძირითადი მასებისადმი შენობის დამატებით განწყვერება ზედმიწევნით არის შეთანხმებული ტაძრის ადგილობრივი მდებარეობის ყველა ინდივიდუალურ პირობებსა და სხვა შენობებთან, ამნაირად შეესაბამება ფასადების განხილვის და მათი მორთულობის შეგრძნების რეალურ შესაძლებლობას.

6. მცხეთის „ჯვარის“ ფასადების დამოკიდებული სისტემა და ნაკეთიანი ჩაღმევები

ჯვარის ფასადების დეკორატიული სისტემა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განვითარებულია ტაძრის ტოპოგრაფიული მდებარეობის სრულიად განსაკუთრებულ კონკრეტულ პირობებში. ოთხი ფასადიდან, რომელიც წყვილ-წყვილად ერთნაირი არიან თავიანთი ფორმებით, მხოლოდ ორს,

¹ შეად. სურ. 72.

² იხ. აგრეთვე ამ პუნქტის შესახებ ჩემი Untersuchungen, I, 1, S. 35, ტფილ. უნივ. მოამბე, II, გვ. 54.

თითოს ყოველი წყვილიდან, აქვს სპეციალური დეკორატიული მორთულობა. ეს აიხსნება იმით, რომ ორი სხვა ფასადის მორთულობა სრულიად მიუწოდებელი იქნებოდა შესაგრძნებად, ე. ი. მათი მხატვრული შემოქმედება და მუშაობა დაღუპული იქნებოდა, რასაც, რასაკვირველია, ისევე მხატვარი, როგორც იყო ჯვარის ხუროთმოძღვარი, ვერ დაუშვებდა. დასავლეთის ფასადი თითქო განაგრძნობს ზეითენ კლდის ხაზს არაგვზე და ჩანს მხოლოდ არაგვის გაღმა ნაპირიდან, მცხეთიდან, ხოლო ჩრდილოეთის ფასადი დამალული იყო იმ დროს უკვე იქ მდგარი მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიით; ამ ფასადისა ჩანდა მხოლოდ განცალკევებული მცირე ნაწილები: ესეც როდი ამჟღავნებდა ხუროთმოძღვარს. მან ამჯობინა მოეცა ყოველ ასეთ ნაკეთიშო ქვის კედლის გლუვი ერთიანი ზედაპირი მთელი მისი ქალწულებრივი უმანკოებით. მაშასადამე, ხუროთმოძღვარმა მთელი თავისი ყურადღება მიაკეთა ტაძრის ორ ღია ფასადს, რომლებსკენაც მიდიოდა უმთავრესი გზები გარედან — სამხრეთისა და აღმოსავლეთისა.

სამხრეთის ფასადი ამ მხრიდან მიმავალ მოლოცველთა თვალის წინაშე უკვე შორიდან იშლებოდა და თანდათან, რომ უახლოვდებოდნენ ტაძარს, სულ თვალთ ხედავდნენ მას. აქედან ცხადია, მისი დეკორატიული მორთულობის ამოცანა — რაკი იგი, როგორც ასეთი, განსაზღვრულად ჩამოყალიბებული იყო — რაც შეიძლებოდა, ფართოდ უნდა დამუშავებულიყო.

მართლაც და, მაღლიდან დაწყებული ჩვენა გვაქვს შემდეგი საფეხურები, შერობის რამდენიმე სიბრტყე, რომლებიც მოითხოვენ განსაზღვრულ გამოყოფას. პირველი — ყელის სამხრეთის წახნავი, შემოვლებული მაღლა კოზმოდით კამარისებური მოტივით: მას აქვს მკაცრი ვერტიკალური აქცენტები ქვემოთ — ფანჯარა. ეს წახნავი, როგორც ფასადისა, ხაზგასმულია, გვერდის წახნავებთან შედარებით, კამაროსანი ფანჯრის ხაზით, რომელიც მიმართულია ქვემოთ; იგი უპირდაპირდება გვერდის წახნავებს, რომლებსაც აქვთ ტალღისებური მოძრაობა ზემოთენ გუმბათქვეშე კვადრატის კუთხეების იმ ნაწილების წყალობით, რომლებიც მათ ერთიან. მეორე, სიბრტყეთა მეორე საფეხურს შეადგენენ სიღრმეში მყოფი და ამიტომ მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობის მქონე გუმბათქვეშე კვადრატის სამხრეთის კედლები და ტაძრის ჯვრის სივრცის წყავეტის კედლები. მათ ჰქონდათ მხოლოდ მარტივი კოზმოდით, რომელიც ოდნავ თაროსავით წამოყვანილია კედლის ზედაპირზე, შემდეგ შუალა პორიზონტალურ ხაზზე იყო კიდევ მეორე კოზმოდით. დასასრულ, მესამე საფეხური, რომელიც თავის მხრივ შედგება ორისაგან, თითქმის სამი სიბრტყისაგან, ჩვენა გვაქვს ფასადის ქვემო ნაწილში სამწახნავოვანი შვერილი, მის წინ სტოათი ცენტრალურ ნაწილში და ორი მხვით მათ გვერდებზე. ამ მესამე ნაწილში ჯვარის ხუროთმოძღვარმა განავითარა დეკორატიული მოსაზრების მთელი სისრულე, რომლის მხოლოდ უკანასკნელ დამთავრებას წარმოადგენს ზემონაწილების მორთულობა¹.

ხუროთმოძღვრული ფორმები, როგორც ასეთები, აღნიშნავენ იმ პუნქტებს, სადაც უნდა დაიწყოს ფასადის დეკორაციული მორთულობა. ყოველი ფანჯარა მორთულია ზემოდან რელიეფური პატარა კამარით, რომელიც იმეორებს ფანჯრის ზედაწილს კონტურს; იგი გვერდებზე პორიზონტალურად იშლება უფრო შორის და ყოველი ფანჯარა ზემოთ თაროსნირად არის დამთავრებული. შუალა ფანჯრის კამარით ზემოთ მოთავსებულია კიდევ დიდი ფილი რელიეფური ჯგუფით. ამ ფანჯარის ქვეშ იმყოფება შესავალი ტაძარში — შედარებით პატარა მალი, — პატარა, თუნდაც ავილოთ მისი პირვანდელი ზომა შემიცრებად, — შემოვლებული კამარით წყვილიან კოლონებზე. კარებს ზემოთ ტიშანზე იმყოფება ჯვარის ამაღლების რელიეფური გამოსახვა. მაგრამ ამ დეკორატიულმა ნაწილმა მთელი შენობის აგების უმაღლესი, ისე ჯვარის აღმშენებლის ხელით, მიიღო დამოუკიდებელი მნიშვნელობა; იგი, გამოყენა ფასადის დეკორაციის სხეულს, მთელმა შესავალმა კი მიიღო განსაკუთრებული სტოა წინა ფართო კამარიანი მალით და ორი გვერდის უფრო პატარა კალით. ამ სტოას არსებობა დიდი კამარებით შეესაბამებოდა ტაძრის ყველა ფორმას, ხოლო ეკლესიის ახლანდელი პატარა კარი არ შეესაბამება მათ. ამას გარდა ეს სტოა ავითარებდა და ამტკიცებდა ტაძრის მასების მთელ დანაწილებას, ჰქმნიდა საჭირო ელფერს მისი ვერტიკალუბისა

¹ შეჯ. სურ. 72 და 70.

და ჰორიზონტალების ჰარმონიულ თამაშში, რომელიც მეტისმეტ მასივობასთან ერთად თავისუფალი კეთილშობილური აღმადრენის ასეთს დამთავრებულ შთაბეჭდილებას იძლევა. ასეთივე შთაბეჭდილება დამახასიათებელია აგრეთვე რომანული ხუროთმოძღვრებისთვის დასავლეთ ევროპაში.

ფასადის სამს მორთულ აქცენტს შორის — გვერდის ფანჯრებსა და შვერილს შორის — იყოფება ორი ნიში, რომელთა ზედა ნაწილებში იყო აგრეთვე რთული ნაკეთიანი კომპოზიციები, რელიეფურად შესრულებული. ამნაირად, ეს ნიშები როდი წარმოადგენენ რაღაცა შავ უნძინუნელო წინწყობის ფასადზე, არამედ თითონ იყენებენ მხატვრული კომპოზიციების მატარებელნი.

ნახი და ამასთანავე მახვილი მხატვრული გრძნობის მოფიქრებული ყველა დეტალების ამწონ-დამწონი შემოქმედების დამატებით მაჩვენებელია ფასადის იმ მეორე სპეციალური კარის მორთულობა, რომელიც იმყოფება დასავლეთის ფანჯრის ქვეშ. ამ პატარა ბრტყელსარქველიან კარს პატარა ჰორიზონტალური ზოლი აქვს ამაღლების კომპოზიციით, რომელიც განაგრძობს, შესაბამება შესავლის ფორმებს.

ასეთია ძირითადი განმასხვრელი ფორმებით საშრეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობის სისტემა. როგორც აღნიშნული იყო, ეს მორთულობა უმთავრესად მოთავსებულია ფასადის სიბრტყეთა ქვედა, მაყურებელთან უახლოეს საფეხურზე. მისი ზედა ნაწილები მხოლოდ ამთავრებენ ამ სისტემას. ასეთს დამახასიათებელ დამთავრებას, გარდა კოზმიდებისა და ლავგარდნებისა, წარმოადგენს ყელის წახნაგის მორთულობა. როგორც ის თითონ წარმოადგენს მესამე საფეხურს ფასადის ამ შუალა ზოლში (სტრა — შვერილი — გუმბათი), ისე მას აქვს მალის მოშავო ვერტიკალური ზოლი შუაში, ისე როგორც ორს ქვევითა საფეხურს აქვთ, და ისე, როგორც იმათ, გუმბათის ამ წახნაგს ჰქონდა მორთულობა ნაკეთიანი რელიეფით, რომელიც იმყოფებოდა გუმბათის ფანჯრას ზემოთ. ამნაირად, აქ გამეორებულია მოტივი, რომელიც გვაქვს შვერილზე და მასთან ერთად ამ ვერტიკალური მოძრაობით ადვილდება ტაძრის შეგრძნება მისი აგების, მისი ამაღლების მოვლენაში¹.

სხვა მდგომარეობა იყო აღმოსავლეთის მხრიდან. ტაძართან მიმავალი აღმოსავლეთის მხრით უკვე მაღლა გამოდიოდნენ, ტაძრის თვით ფასადს ახლო, ამიტომ მისი ფართოდ შეგრძნება შეუძლებელი იყო, მას ადვილად გასარჩევი დეტალები რომ არ ჰქონოდა. ამიტომ თვით მხატვრის მიდგომაც ამ ფასადის დეკორაციისადმი ცხადად სულ სხვაა, ვიდრე სამხრეთის მხრიდან. იმ მორთულობის ნაცვლად, რომელიც მოფენილია მთლიანი ქსელივით მთელ ფასადზე და რომელსაც უნდა ემოქმედა სამხრეთის ფასადზე აცულა წინწყობის ერთობით, აღმოსავლეთის ფასადზე, მიუხედავად მორთული ნაწილების მთელი შეთანხმებისა და სიმეტრიისა, უმთავრესი ღირებულება აქვს ამ დეკორაციის ყოველ ნაწილს ცალკე; ესენი ცოცხლობენ ამნაირად უმთავრესად დამოუკიდებელი სიციცხლით და გამსჭვალული არიან არტისტულ ძიებათა სულ სხვა თვისებით.

მთელი აღმოსავლეთის ფასადი არის კომპაქტური, თითქო ერთად თავმოყრილი². შვერილის გვერდებზე ნიშები ძლივს აღნიშნავს სხვადასხვა სიბრტყეებს, ხოლო ქვლის ზედა ნაწილის წყალობით კედლებით აღნიშნულია მხოლოდ როგორც ვადასავალი, და არა როგორც ფასადის დამოუკიდებელი ნაწილები. მისი ხუთი ფანჯარა, განსაკუთრებით აშკარაა მისი ჰორიზონტალური დანაწილებას და აღნიშნავს რითმულად დათვალეობის თანასწორ კვალდევლობას. აქ, რასაკვირვლია, დანაწილება ცენტრიდან სიმეტრიულია. ცენტრს შეადგენს შვერილი თავისი სამი წახნაგით, რომელთაგან ყოველში ფანჯარაა გაჭრილი. ჯვარის ხუროთმოძღვარმა შეაერთა ეს სამი ფანჯარა ერთმანეთთან შერეული ზედანიით, რომელიც ნახევარ წრეებად უვლის თვით

¹ სტინებული რელიეფი ამჟამად ჩასმულია შემთხვევით, ფანჯრის გვერდით, — უძველესი ტაძრის შეგებების დროს საშუალო საუკუნეებში, მე-X საუკუნის დასაწყისის დანერგვის შემდეგ.

² იხ. აღმოსავლეთი ფასადის ნახაზი, შესრულებული არქ. ნ. სევეროვის მიერ (სურ. 73) და შედ. ფოტო სურ. 71.

ფანჯრებს და თავდება ნაპირებზე, მაღლა უკვე ნიშების სიბრტყეში, რითაც უფრო მეტად უზრუნველყოფდა ამ უკანასკნელთა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. ამ მათი ერთმანეთთან შეერთებით მან გამოყო ისინი გვერდის ფანჯრებისაგან განსასხვავებლად. თითოეული ამ უკანასკნელთაგანი მორთულია ზემოდან პატარა განსაკუთრებული კამარით, რომელთაც აქვთ სამხრეთის ფასადის უკიდურესი ფანჯრების მორთულობის ანალოგიური სახე¹. აქ, ამნაირად ხუროთმოძღვარი დათვალეობის



სურ. 74. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის ფანჯრის ზედა ნიშ (სამხრეთის ფასადისა).



სურ. 75. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის ფანჯრის ზედა ნიშ (აღმოსავლეთის ფასადისა).

ბოლოს აღწევს დეკორის განსაზღვრული სისტემის მთლიან დამთავრებულ შთაბეჭდილებას. უფრო მეტად ეს სხვაობა და თავისა და ბოლოს (გვერდის ფანჯრები) განმეორება შუალა ფანჯრების გამოყოფასა და გაერთიანებასთან ერთად ხაზგასმულია, დამოუკიდებელი რელიეფებით.



სურ. 76 და 77. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის ორნამენტაცია (აღმოსავლეთის ფასადის შუალა ფანჯრებისა).

სამს შუალა ფანჯარას ზემოთ, შვერილის სამს წახნაგზე, ჯვარის ხუროთმოძღვარმა მოათავსა სტეფანოზ I-ისა, ადრნერსესი და დემეტრეს გამოსახულები, ე. ი. იმ კაცთა, რომელნიც იყვნენ უმთავრესი შემწირობელი ტაძრის აშენებისათვის. აქ სრულიად ცხადია, რომ იგი ხაზს უსვამს ამ გარემოებას: განსაზღვრული გარემოება მან საბუთად გამოიყენა განსაზღვრული მხატვრული

¹ იხ. სურ. 74 და 75.

კომბინაციის შესაქმნელად. და აი ეს შინაგანი შეკავშირება, ეს შნო — ქტიტორების განსაზღვრება მოთხოვნათა შესასრულებლად გამოძენოს ადრეკატური მხატვრული გამოთქმა, რომელიც ჩვენ არ შეგვეძლო არ აღგვეჩინა ყოველთვის ამ ნაწარმოებში, — დეკორის ამ პუნქტშიაც ჰპოვეს თავის ახალ დამტკიცებას. ქტიტორების ამ მოთხოვნებს იგი ათავსებს კონკრეტულ პირობათა მიხედვით განსაზღვრულ მოცემულ მხატვრულ ჩარჩოებში; ანაწილებს მათ მნიშვნელობისდაკვალად სამ მხარეზე. ცენტრში უმთავრესი პირია, ორსვე მხარეს — გეოგრაფიკისხოვანი. იმ საკითხს, თუ რამდენად მოფიქრებითაა შექმნილი კომპოზიციის მხრივ თვით რელიეფები — ჩვენ ქვემოთ შევიხებით. ხოლო ამ სამი წახნაგის გაერთიანებით კამპიროსანი ლავარდანის საშუალებით მან ხაზი გაუსვა, რომ სამივე ერთმთავარი უმთავრესი შემწირველი და ინიციატორები არიან ტაძრის აშენებისა; მხოლოდ სტეფანოზია მათ შორის გამორჩეული. და ამ კომპოზიციის დაპირდაპირება სამხრეთ ფასადზე რელიეფების დანაწილებისადმი მეტად საგულისხმოა. იქ არის ორი ქტიტორის საგვარეულო ჯგუფი ნიშებში და შემდეგ ორი რელიეფი ცენტრში — ერთი მალაა გუმბათზე, მეორე ქვევით (შევირლზე). ყოველი ჯგუფი აქ თავისთავად არ აღნიშნავს არავითარს გაერთიანებას მეზობელ ჯგუფებთან იმ დროს, როდესაც აღმოსავლეთის ფასადზე სამივე ჯგუფი გაერთიანებულია.

მაშასადამე, ორივე ეს ფასადი მოწყობილია განსაკუთრებული პრინციპის მიხედვით, ამავე დროს ყოველი მათგანი არსებითად და მხატვრულად ემორჩილება თავის აონკრეტულ, განსაკუთრებულ მოთხოვნებს; ყველა ამის შედეგად მხატვრის მიდგომაც შესრულებისადმი, მუშაობის ხერხებისადმი დეტალებში უნდა იცვლებოდეს. საკითხის ამ მხარეს ჩვენ ახლავ შევიხებით უფრო ვრცლად, რისთვისაც გავარჩევთ რამდენიმე მაგალითს.

ჩვენ არ შევუღლებით დეტალურად ორნამენტალური დეკორის განხილვას, თუმცა იგი ამ პუნქტების დასასაბუთებლად და გამოსარკვევად არა ნაკლებად საგულსმზომ, ვიდრე ნაკეთიანი რელიეფები. აღნიშნავთ მხოლოდ, რომ ამ ორნამენტების შესრულება გვაოცებს განსაკუთრებული ღირსების ოსტატობით¹. აქ ნათლად ჩანს, რომ მხატვარი სრულიად იმორჩილებს ნოტივს, ჩანს უაღრესი არტისტული რწმენა, დამთავრება და თავისუფლება. ეს არის სრულიად მომწიფებული ნაწარმოები, რომელიც გულისხმობს მთელი თაობების წინასწარ მოსამზადებელ მუშაობას ისეთი სრული სიმწიფის განვითარებამდე, როგორსაც ვხედავთ ჯვარში.

ხუროთმოძღვრის ფართო, ორგანული, მხატვრული მიდგომა ტაძრის ფასადის სახის საკითხის გადაწყვეტისადმი შეიძლება კარგად დასურათდეს ნაკეთიანი კომპოზიციების განხილვით.



სურ. 76. მცხეთის ჯვარი დიდი ტაძრის ორნამენტისა (სამხრეთი სტოასი)

¹ იხ. სურ. 76, 77 (ესტამპაჟის მიხედვით, რომელიც გაკეთებულია საქ. სამხ. აკადემიის მასწავლებლის ა. ბ. ოლინკოვის მიერ) და 78.

მაგრამ საკითხის ამ მხარეს ჩვენ ჯერ არ განვიხილავთ, ჯერ მივმართოთ რელიეფებს რაგვითი ქართული ქანდაკების ნაწარმოებს.

ჯვარში შენახულია საკმაოდ დიდი რიცხვი რელიეფებისა ქვაზე, რომლებსაც სრულიად დამთავრებული ქანდაკებრივი მნიშვნელობა აქვთ. მათი განხილვა სრულიად უცულოდ და



სურ. 79. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის ქტიტორების სტეფანოსისა, დემეტრეს და აღმწერის რელიეფი.

თვალსაჩინოს ჰყოფს, რომ საქართველოში არსებობდა განვითარებული ქანდაკება; ეს სრულიად ბუნებრივია, თუ გავიხსენებთ, რომ ქართულ ხელოვნებას სხვა საერთო პუნქტებიც აქვს სპარსეთის ეგრეთწოდებულ სასანიდთა ხელოვნებასთან, საერთოდ კლასიკური აღმოსავლეთის მხატვრულ წრეებთან. მაგრამ ამასთან უნდა გვახსოვდეს, რომ აღმოსავლური მართლმადიდებლობის საერთო მიმართულება არ უწყობდა ხელს ქანდაკების განვითარებას, პირიქით, უფრო აბრკოლებდა მას. ამიტომ ჯვარში დაცული, აგრეთვე ჩვენ მიერ წინათ აღნიშნული ქანდაკებები (ბოლნისის სიონში და ბოლნის-ქაფანაქში), თუმცა გამონაკლისს წარმოადგენენ, მაინც უნდა ჩაითვალოს რომელიმე ფართო მხატვრული მოვლენის ნაშთად, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში ისეთი ოსტატობა, როგორიც ჩანს ჯვარში, გაუგებარი იქნებოდა.

სამი ქტიტორის გამოსახვა აღმოსავლეთის ფასადზე წარმოადგენს, როგორც უკვე ნათქვამი იყო, ერთიან, შეერთებულ რიგს, ერთიან მხატვრულ კომპოზიციას¹. ეს ნათლად ჩანს, ფორმალურად, წახნაგებზე რელიეფების თანაბრად განაწილებაში, მათ საერთო ზომებში, მათ საერთო ფორმებსა და შეერთებულ, შეკავშირებულ კომპოზიციას. შუალა რელიეფის კომპოზიცია, რომლის დამატება ორსავე მხარეზე ორი სხვა რელიეფი, წარმოადგენს თავისთავად en face მდგარი ქრისტეს ნაკეთის და მის წინ მუხლმოყრილი სტეფანოსის, ქართლის პატრიარქის გამოსახვას, როგორც ეს წერია მის თავს, თავისუფალ არეზე. მხატვარი თანაბრად ავსებს მთელ არეს; ფილის

ფორმა მას განზრახ აურჩევია — ეს არის არაწესიერი სწორკუთხედი; გამოსახვანი მოათესებულა

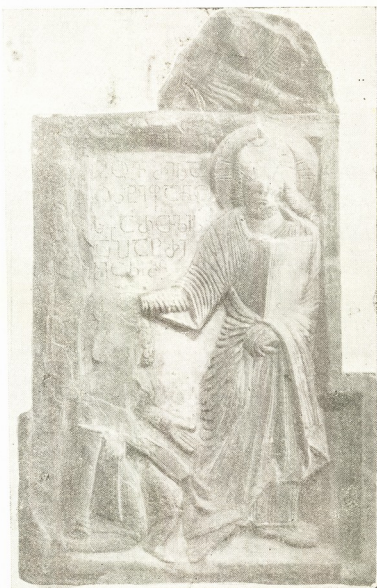
¹ იხ. სურ. 79, შესრულებულია რენე შმელონიჩის მიერ, შეად. აგრეთვე სურ. 73.

იმავე ქვიდან გაკეთებულ ჩარჩოებში. ამ ჯგუფის თავზე მოთავსებულია ლავგარდანივით წამოჭრილი ული ქვა, რომელზედაც გამოსახულია ჰაერში მფრინავი ანგელოზის ნახევარ-ნაკეთი¹.

შედარებით ამ სასტიკ, უაღრესად მნიშვნელოვან კომპოზიციასთან, რომელსაც ფასადის შუალა და ცენტრალური ადგილი უჭირავს, გვერდის კომპოზიციებს აქვთ არსებითად განსხვავებული ხასიათი, სახელდობრ

შესამჩნევად უფრო მარტივი. ისინი წარმოადგენენ ისევე ფილს ანალოგიური ფორმის ჩარჩოში და ლავგარდანივით მალა. მთელი არე უჭირავს ქტიტორის მუხლმოდრეკილ ნაკეთს, რომლის თავზე ჰაერში მფარველობით ფრთები გაუშლია მთავარანგელოზს, რომელსაც მოუწოდებს გამოსახული ერისმთავარი. მარცხენა (სამხრეთის) წახნაგზე გამოსახული ერისთავი მიმართულია წარუგნე, ხოლო მარჯვენა (ჩრდილოეთის) წახნაგზე მიმართულია მარცხნივ, ე. ი. ორივე მიმართულია შუალა კომპოზიციისკენ და შეადგენენ მასთან ერთად ერთ მთლიანს, მხოლოდ გაყოფილს სამ არედ.

რათა ხაზი გაუსვას ამ სამწევრიანი კომპოზიციის მთლიანობას, ხელოვანი იძლევა თანაწორ რიტმულ მიმდევრობას ყველა სამი რელიეფის საერთო ზომის საშუალებით. ეს რითმული მიმდევრობა მეორე მხრით იმითაც არის გამოსახული, რომ სამი ფანჯარა უშუალოდ რელიეფებს ქვეშ ჩუქურთმით არის თანაბრად შემოვლებული. რასაკვირველია, იმავე ხერხს ეხმარება რელიეფების არეთა ფორმები, მათი დამუშავება ფონის გაღრმავებით და ჩარჩოების შექმნით. მაგრამ შემდეგ, როდესაც მხატვარმა შეასრულა ყველა ეს შემოაღნიშნული იმ აზრით, რომ გამოიჩინოს, ჩამოაყალიბოს ეს სამიანი მთლიანი, სამწევროვანი ერთეული, იგი კომპოზიციით და მისი შინაარსით გამოაყოფს საშუალო



სურ. 80. მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძარი. სტეფანოს I-ის რელიეფი.

შეგება ფონის გაღრმავებით და ჩარჩოების შექმნით. მაგრამ შემდეგ, როდესაც მხატვარმა შეასრულა ყველა ეს შემოაღნიშნული იმ აზრით, რომ გამოიჩინოს, ჩამოაყალიბოს ეს სამიანი მთლიანი, სამწევროვანი ერთეული, იგი კომპოზიციით და მისი შინაარსით გამოაყოფს საშუალო

¹ იხ. სურ. 80 (ფოტო გაკეთებულია ესტამპაჟის მიხედვით, რომელიც ჩამოსხმული იყო ა. ბ. ოლინკევიჩის მიერ ჯვარის რესტავრაციის დროს 1924 წ.).

რელიეფს, როგორც უმთავრესს, რომელსაც უკავშირდებიან, როგორც დამატება, გვერდის მხარეები. ეს განხრახება ჰქონის სხვადასხვა განწყობილებას რელიეფებში — სერიოზულს, დიდს, მნიშვნელოვანს ცენტრალურში და უფრო მარტივს გვერდის რელიეფებში. ამის წყალობით უმთავრესი ადგილი ცენტრალურ რელიეფში უჭირავს ქრისტეს, ხოლო ერისმთავრის ნაკეთი მასთან შეიძლება იყოს მხოლოდ მცირე: წინააღმდეგ შემთხვევაში ქრისტეს ნაკეთის მნიშვნელობა დამკირებულ იქნებოდა. ზომების ასეთი კონტრასტით მხატვარი თავის მიზანს აღწევს: რელიეფის ცენტრის მხატვრულად წარმოადგენს ქრისტე და არა მთავარი. გვერდის ნაკეთებში-კი მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენენ ერისმთავრების ნაკეთები; ამიტომ ისინი იმავე სიდიდისა არიან, როგორისაც ქრისტეს ნაკეთია შუა რელიეფზე. მათ თავზე მდრინავი მთავარ ანგელოზების ნაკეთები წარმოადგენენ მხოლოდ დამატებით გამოსახელებს, რომელთა წყალობით მხატვარს ერთი მხრით შეუძლია გამოსახოს ეს ერისმთავრები მუხლმოდრეკილი და



სურ. 81. მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძარი. ქობულ-სტეფანოსის რელიეფი სამოთხე ფასდაზე.

არაზე და არ დატოვოს ცარიელი ადგილი, ხოლო მეორე მხრით, იგი მათ ასრულებინებს მხატვრული განხრახვით მნიშვნელოვან როლს მიეღო კომპოზიციაში. სახელდობრ, ყოველი მთავარანგელოზი წარმოადგენს შუამავალ რგოლს მოცემული კომპოზიციის გაერთიანებაში ცენტრალურთან: მთავარანგელოზი ერთი ხელით ამაგრებს, მიმართულებას აძლევს მის მფარველობის ქვეშ მყოფ მთავრის თავს, მეორე ხელით უჩვენებს მას ქრისტეს, გამოსახულს ცენტრალურ რელიეფზე სტეფანოსის წინ. მაგრამ მხატვარმა კიდევ ერთი მხრივ გამოიყენა მდრინავი ანგელოზების პოტივი; სახელდობრ, მან მოგვცა კომპოზიციის პოტივებში ყველა სამი რელიეფის გამაერთიანებელი, ფორმალურად მხატვრული ელემენტი: იგი ათავსებს მდრინავ ანგელოზს შუალა რელიეფზეც (სახელდობრ, ლავარდანის შვერილზე). ამნაირად, მხატვარი ნაირნაირი წვრილი ძაფით აღნიშნავს, რომ ეს სამი რელიეფი აღმოსავლეთის ფასადზე არ არის შესაფერი კომპოზიციების შემთხვევითი ასხმა, არამედ ორგანული მთლიანია, წარმოუშობილი ერთიანი მოსახრებიდან და გამოთქმული შეთანხმებულ, ერთმანეთთან გადაბმულ და ერთი მეორეზე დამოკიდებულ მხატვრულ ფორმებში¹.

თუ კომპოზიციის მთლიანად განხილვიდან, რომელიც გვიჩვენებს კლასიკური, ლინეარული ხელოვნების ტიპურ თვისებებს ერთიანი მთლიანის ნაწილების დამოუკიდებლობაში და სხვ. —

¹ ამ რელიეფებით მტკიცდება ქრონიკების ცნობა, რომ ჯვარის ამწვენელობი იყვნენ სტეფანოს I, დემეტრე, ადრნერსე და სტეფანოს II. მხოლოდ, თუ ქრონიკები ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებენ, თითოეუნი ჩამოთვლილი პირნი ქრონოლოგიურის თანდათანობით, ერთი მეორის შემდეგ ზრუნადენ ჯვარზე, ეს რელიეფები გადავრით უარყოფენ ამას, როგორც უკვე ვნახეთ. ამიტომ პროფ. ივ. ჯავახიშვილი ს. მოსახრებასა და მოუხმარებლობაზე (ტფილ. უნივ. შიამბე, № II, 1922—23, გვ. 324—326), ვერ დავეჭკრთ მხარს, თუმცა იგი არ არის დაკავშირებული უთუოდ ამ ძირითად პოტივთან. ყველა სამივე რელიეფი, როგორც ერთიანი კონცეპტია, შესრულებულია ერთსა და იმავე დროს ტაძრის აშენების პროცესში, რომელიც გათავებული იყო მოკლე ვადაში 10—15 წელს, ჯერ კიდევ სტეფანოს I-ლის დროს.

ელემენტს. მიდგომის ასეთი დეკორატიულობა მეტად მკაფიოდ ჩანს თვალებისა, თმისა და ტანისაშის, აგრეთვე ანგლოზების ფრთების დამუშავებაში, — რაც დეტალებს შეეხება¹. საინტერესოა ამასთან აღწერა, რომ ერისმთავრების სახეები, ნამდვილ მათ საკუთარ სახეებს უნდა გადმოგეცემდნენ: დარჩენილი მათი თავები სხვადასხვანაირია და არა შაბლონური.

თუ აღმოსავლეთ ფასადის რელიეფები წარმოადგენენ ერთიან კომპოზიციას, განაწილებულს სამს ფილაქანზე, სამაგრიოდ სამხრეთის ფასადის რელიეფებში, როგორც აღნიშნულია, ჩვენა გვაქვს ერთიმეორისაგან სრულიად განსხვავებული კომპოზიციები, რომლებიც მხოლოდ როგორც წინწყლები, განსაზღვრული სისტემით განაწილებულია ფასადზე.

სამხრეთის ფასადის უმთავრესი რელიეფი, აღმოსავლეთის რელიეფების მსგავსად, მოთავსებულია შვირილზე. ფანჯარას ზემოთ. გამოსახვა იძლევა ჰაბუკი ჰაბულ-სტეფანოზის მუხომოდრეკილ ნაკეთს წმ. დიკონი სტეფანოზის წინ². იგი მოცემულია სპეციალური ფორმის ქვაზე ჩარჩოთა და სპეციალური ნაპირით; ქვედა ნაწილი ეყრდნობა დეკორატიულ კამარას ფანჯარას ზემოთ და ფორმით შეესაბამება მას. ჰაბულის ტანისამოსს არ ემჩნევა აღმოსავლეთ ფასადის ქტიტორების ტანისამოსის სიმდიდრე, მათი ფართო, მდიდრულად ნაკერი წამოსასხამებით. იგი მთლად ნაკეცებითაა სასეც და მჭიდროდ ზის მის ვაზხდარ ნაკეთზე. სტილიზტურად შესრულებული ისეთივეა, როგორც საერთოდ აღმოსავლეთის რელიეფებში, მაგრამ ისეთი დეტალური არაა, როგორც იქ; ეს აიხსნება იმით, რომ რელიეფი უფრო შორს მდებარეობს მაყურებლიდან და იქ ნაგარაუდევია უფრო სუბარული, ეიდრე დეტალური დათვალეობა³.



სურ. 82. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის ხუროთმოძღვრის ავტოპორტრეტი.

სამხრეთ ფასადის მეორე რელიეფი, სახელდობრ გუმბათის წახნაგზე, იძლევა აგრეთვე მუსლიმური ნაკეთს. ეს რელიეფი შეადგენდა პირვანდელ ადგილზე სამხრეთი ფასადის ევრტიკალის მოფიქრებულ ხაზს, მაგრამ ამ ამოკანას ასრულებდა მხოლოდ მეტად ზოგადად, რადგან იგი მიუყვდომელი იყო დეტალური განხილვისთვის. ნაკეთი განმარტოვებულია, მის წინ არაიან დგას, თუმცა მას მლოცავის პოზა აქვს; არც რაიმე წარწერა ყოფილა გამოსახვასთან, თუმცა ამისთვის არის საკმაო თავისუფალი არე. ძალაუფლებად გვახსენებს აზრი, რომ ამ რელიეფით მცხეთის ჯვარის მხატვარმა-ხუროთმოძღვარმა მოინდომა თავისი თავის და თავის ვედრების უკვდავყოფა; მან ვერ გახედა თავისი თავი გამოცხასა ძირს, ისიც ვერ გახედა, რომ თავის წინ გამოცხასა რომელიმე მფარველი და თავისი ვედრება ზედ წარწერით გამოეთქვა: იგი მხოლოდ ნაკეთის პოზით გამოთქვამს ვედრებას. თუ რელიეფს ისე შევხედავთ, როგორც ხუროთმოძღვრის ავტოპორტრეტს, მაშინ ადვილი გასაგები ხდება მისი განმასხვავებელი ხასულები. შესრულებით რელიეფი მარტივია; გამოყოფილია, მხოლოდ სამოსელი, რომელიც უბრალოა, იმნარიადე გამოჭრილი, როგორც ჰაბულისა⁴.

¹ იხ. განსაყოფიებით სურ. 80.

² იხ. სურ. 81. შესრულებული რენე შმერლინგის მიერ. შვად. სურ. 72.

³ ეს ჰაბულ-სტეფანოზის რელიეფი (შემდეგი მეორე სტეფანოზის ერისმთავრისა) გამოსახავს ჰაბუკს, ე. ი. ადრენესის იმავ ეპიშოპოსს, რომელიც მასთან ერთად გამოსახულია აღმოსავლეთი ფასადზე (იქ დარჩენილია წარწერის ნაგლეჯი: ჰაბოვლ ადრენესეს-ქე) და იმავ ხნოვანების. აღმოსავლეთის ფასადზე ეს ჰაბუკი, როგორც ვაჟი-შვილი — ძველი მხატვრების საერთო მიდგომის თანახმად გამოსახულია პატარა, აქ-იქ მას უკრავს ცალკე ადგილი, აშკარა იმის გამო, რომ მან საკუთარი წვლილი შეიტანა ამ საერთო შენობისთვის, რომელშიც, როგორც ვიცით, მონაწილეობას იღებდა თემესტიაც. ჰაბუკს ჰაბულის მაშინ ჯერ არავითარი ბიზანტიური ტიტული არა ჰქონდა, ამიტომ წარწერა შეიცავს მხოლოდ სახელებს (გრაჰაჰაჰანისმცემლურს და ჰრისტიანულს). რელიეფი, რასაკიერებელია, შესრულებულია, ისე როგორც სხვები, 600 წელს ახლი და არა მე-VII საუკუნის ნახევარში, როგორც, ეტყობა, ფიქრობს პროფ. ივ. ჯ. ა. ა. შ. ე. ი. პალეოგრაფიულ დაკვირვებათა ძალით (იხ. ტფილ. უნივ. მოამბე II, გვ. 333—334).

⁴ ნაბატი შესრულებულია იმ ესტამპიის სურათიდან, რომელიც შეასრულა სარემონტო მუშაობის დროს საკარბელოს სამხატვრო აკადემიის მასწავლებელმა ა. ა. ლ. ი. ა. შ. ე. ი. სურათი შესრულებულია რენე შმერლინგის მიერ (იხ. სურ. 82).

ასეთი ამოხრევილი პორტრეტების გარდა ჯვარის ფასადებზე არის აგრეთვე რელიეფური შინაარსის გამოსახვანიც. ეს გამოსახვანი ხუროთმოძღვარმა მოათავსა შესავალს ზემოთ. უეჭველია, ეს შემთხვევით როდია; მას ნამდვილად უნდოდა შესაელები გამოეჩინა რელიგიური გამოსახვებით, რომლებიც თითქო ამზადებენ მლოცველთ ტაძარში შესვლის დროს.

კომპოზიცია, მხატვრის მიერ მთავარ შესავლისათვის არჩეული, წარმოადგენს რამდენადმე შეფარდებას თითონ ტაძრის უმთავრეს სიწმინდესთან, ვინაიდან იგი გამოსახავს ანგელოზების



სურ. 83. მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძარი, სამხრეთის შესავალი კარის კომპოზიცია.

მიერ ჯვარის ამოღებას ცაში, ხოლო ჩვენი გელესია აშენებულია მცხეთის ჯვარ-პატოსნის სახელზე. ჯვარის ამოღების კომპოზიცია ფართოდ იყო გავრცელებული ძველ და ადრეულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. მე-VI საუკუნის დასასრულს, მცხეთის ჯვარის აგების დროს, იყო სრულიად განვითარებული და განმტკიცებულია. რასაკვირველია, დამთავრებული ოსტატური ფორმით, როგორც ამ კომპოზიციას აქვს მცხეთის ჯვარში მთავარ შესავალზე, პირდაპირ დამოკიდებულია ამ საერთო პირობებზე, მაგრამ ამას გარდა ჩვენი ხუროთმოძღვრის და მოქანდაკის მხატვრულმა თვისებებმა განსაკუთრებული ხასიათი მიანიჭეს მას.

ჯვარის ამოღება მოთავსებულია ტიმპანის ნახევრად მრგვალ არეში, მაგრამ ისე, რომ გამოსახვის ზემოთ რჩება ქვის არეს კარიელი სეგმენტი¹. მთელი რელიეფი საესეებით მოთავსებულია ერთ ქვაზე, რაც სრულიად შეგნებულად არის შესრულებული: აქ ანგელოზთა სხეულები დაწყობილია ირიბად ზემოდან ქვემოთ და არა პორიზონტალურად; ესაა განმეორება, გამომხატულება ტიმპანის მთავარი ზეხისა; ზედა გადახალათული ფრთების დალაგებისთვისაც არ იყო საჭირო მათი

ზემოთ გაწევა; ფრთების თავისუფალი დალაგება კარგად ხერხდება ამ შემოფარგულ კომპოზიციაშიც. აღებული წრის ზომა თუმცა დიდი არაა, მაგრამ წრის ცენტრილობის შთაბეჭდილება მაინც სრულიად არის მიღწეული მისი რელიეფობით და თავისუფალი დაყენებით წრეში.

როგორც საერთო საკომპოზიციო დალაგებაში, ისე შესრულების შირი, აქაც ისეთივე ოსტატური ხელოვნება და მახელობა ჩანს, როგორიც ენახეთ აღმოსავლეთ ფასადების რელიეფებში. თმები მიცემულია ცალკე ზუჭუჭებად, თვალები გამოყოფილია დამუშავებული ხაზებით, ორკეც თვალში, თვალის გუგას ორკეცი წრეა ისე, როგორც ადრენერსეს აქეს; სახე ბეჯითადაა გამოდელირებული — ანგელოზების ცხვირი, პირი, თვალები, წარბები და მთელი სახის ოვალი, თვით ვერტიკალური ღალარიც-კი ცხვირიდან ტუჩისკენ კარგადაა გამოყვანილი, სამხრეთის ფასადის ანგელოზების ფრთები შესრულების დროს გაყოფილია ორ ნაწილად: ზედა უფრო მცირე

¹ იხ. სურ. 83.



ნაწილი შესდგება პატარა კოვხისებური ბუმბულისგან, გრძელი ქვედა ნაწილი—ერთიანი ბისგან, ისე როგორც აღმოსავლეთ რელიეფების ანგელოზებს აქვთ. სხეულის და ხელების შესრულებაში მოცემულია ნაწილთა პროპორციულობა და ესტის ბუნებრივობა, მიუხედავად რთული მოძრაობისა, მაღლა ხელების მოდრეკისა და ყველა თითის ცალ-ცალკე დამუშავებისა. ამნაირადვე მსუბუქედ, თავისუფლად და ბუნებრივად შესრულებულია სამოსელის სახელოები, რომელიც ჩამო-
 ჰყვება მხოლოდ იდაყვებამდე და რომელიც საესკის ქსოვილის ნაკეცები. ანგელოზების როგორც სახელოები, ისე ყველა ქიტონი შესდგება ნაკეცებისაგან, რომლებიც ბეჭითად არის შესრულებული დამატებითი ჩაღრმავებით ყოველი ნაკეცის ზურგზე. მხარზე ჩანს ფიბულა, რომელიც ამავრებს ქიტონებს. კისერი ღიაა, რადგან დიდათაა ამოჭრილი. ფეხები და სამოსელის ქვედა ნაწილი ამთავრებენ სხეულის ხაზის მსუბუქ ტალღას, რომელიც იძლევა ჰაერში ფრენის შთაბეჭდილებას. მაგრამ სამოსელი ყოველ ანგელოზს სხვადასხვანაირად ასხია; ეს როდია ტრაფარეტო, განმეორებული სხვადასხვა ნაზრეს; ეს არის თავისუფალი შემოქმედება მხატვრისა, რომელიც აქ განაგრძობს აღმოსავლეთ ფასადზე მოცემულ ნაკეთთა სამოსლისა და მოძრაობის ნაირნაირად შეცვლას, ამაღლების ორივე ანგელოზების ნაკეთი მოცემულია სიმეტრიულად; ისინი თითქო აჩვენებენ ამაღლებულ ჯვარს, რომლიდანაც ქვეითენ წრის ფარგლებს იქით გამოდის ორი დიდი გასტილიზებული ფოთლისაგან. ამ მოტივით ოსტატურად იყვება კომპოზიციის ცარიელი არე.

ამ რელიეფის საერთო შესრულება არის უნაკლო, ოსტატური, ბრწყინვალე. იგი გვიჩვენებს, თუ ცნობილი კომპოზიცია აქ როგორ არის მხატვრულად შეცვლილი და მტკიცედ მოფიქრებული მოცემულ არეზე. ამის წყალობით მის შემადგენელ ნაწილებზე სხვანაირად და დასმული აქცენტები და დამოკიდებულ ღირებულებამდე დამუშავებულია ცალკე ელემენტები¹.

ამნაირად, მცხეთის ჯვარში, ხუროთმოძღვრული ნაწარმოების გარდა, ჩვენა გვაქვს კიდევ დამთავრებული ქანდაკებანიც. როგორც კომპოზიციების, ისე შესრულების მხრივ ეს ქანდაკებანი უნდა შევფარდით აღრეულა-ქრისტიანულ ძეგლებს ერთის მხრით, ხოლო მეორე მხრით სპარსიის ძეგლებს (აღმოსავლეთ ქვეყნებიდან ყველაზე უფრო მეტად). ეს შეფარდება მეტად დამახასიათებელია, რადგან ორსავე მხატვრული წრის მომენტები იმდენად არის გადამუშავებული, მათ იმდენად დაუკარგავთ თავიანთი სრულიად სპეციფიკური ხასიათი და შეუდგენიან ერთი მხატვრული მოვლენა, რომ ამ ძეგლებს შეიძლება დაეარქვათ მხოლოდ განსაზღვრული ხანის ქართული ხელოვნების ძეგლების სახელი: მათ აქვთ თავიანთი სახე, რომელმაც სრულიად ცხადად იჩინა თავი; ენის როლი წარმოადგენენ რაიმე მიზანძას უცხო ხელოვნებისადმი, სხვის გამომხატვრებას თავისა საკუთარი შემოქმედების უშუალოდ გამო. ყველა კომპოზიცია, ყველა მხატვრულ-ქანდაკებრივი ზრახვა, იდეები მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვარმა და მოქანდაკემ ჯერ საძირიდანვე გადაიმუშავა თავის შემოქმედ სულში, თავის მხატვრულ გავებასა და მიდგომაში, და მხოლოდ ამის შემდეგ ხორცი შეასა მათ ქვაზე „ჯვარის“ კედლებზე. ეს გულისხმობს მხატვრის სიმწიფეს, მისი მხატვრული ნიჭის დამთავრებას და სრულს განვითარებას; იგი გვიჩვენებს მხატვარს თავისი შემოქმედების აღყვავების მწვერვალზე, მხატვარს, რომელსაც უხვად აქვს მიმდლებული ყველა ნიჭი — მხოლოდ ასეთ მხატვარს შეეძლო გადაეჭრა ის რთული პრობლემები, რომელნიც მან თავის თავს დაუსაბა მცხეთის ჯვარში. კერძოდ ქტიტორების კომპოზიციების შემქმნის საკითხში მან დარწმუნებით შეუთანხმა საერთო ქრისტიანული ხელოვნების მიერ შემუშავებული ელემენტები თითონ მის მიერ სპეციალურად შექმნილ ელემენტებს. ამ ორი ელემენტის ნიადაგზე მოფიქრებული, შეთანხმებული და განვითარებული შესრულებით მან მიიღო დამთავრებული, მთლიანი, თითქმის შროიანად და მოზერხებით ერთმანეთთან დაკავშირებული სცენები.

ახლა, როდესაც მცხეთის ჯვარის რამდენიმე ქანდაკება განვიხილეთ, როგორც ქანდაკებრივი ნაწარმოებნი, აუცილებლად საჭიროა ერთხელ კიდევ თვლი გავდავლოთ მათ შეფარდებას მთელი

¹ ქრისტეს ამაღლების მეორე რელიეფი ამშვენებს სამხრეთ-დასავლეთი ოთახის შესავალს. ის ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ მუხუტავად ამოა, ნათლად ჩანს, რომ ეს თითქო ერთი და იგივე თემა მხატვარმა აქ სულ სხვადასხვანაირად შეასრულა.

მხატვრული ნაწარმოებისადმი, არ შეიძლება აღტაცებაში არ მოვიდეთ იმისგან, თუ გადისწყვეტა მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვარმა თითონ მის მიერვე დასახული ამოცანა — ეკლესიის მორთულობა ორგანულად შეუერთოს, შეუთანხმოს მისი ელემენტების ხუროთმოძღვრებას. ამ ამოცანის გადაწყვეტაშია მან ცხადად გამოიჩინა დიდი შემოქმედებითი ნიჭი და განვითარებული ნაზი გემოვნება.

თითონ ტიპი ამ შენობისა პირველად შექმნა მცხეთის ჯვარის ამშენებელმა. ამნაირად, მორთულობის სისტემაც თითონვე მას უნდა დაემუშაებინა, არავითარი მოსამზადებელი, წინასწარი ძიება ამ მხრივ მის წინათ არა ყოფილა. როგორც ტაძრის ფორმებში, ისე მის დეკორაციულ მორთულობაში ჯვარის ხუროთმოძღვარმა ყველა დეტალი შეუთანხმა საერთოს, მთელს; მოისაზრა ისინი უკანასკნელ წერილმანამდე. ამის წყალობით მან ისე მოაწყო საფეხურებად, რომ შეკავშირება, დამთავრება ყოველი ფსადის ერთობის საშუალებით, მისი მორთულობის ამა თუ იმ ნაწილების ერთობისა და წონასწორობის საშუალებით მიღის ყოველი რელიეფის მთლიანობისა და მისი ორნამენტალური მორთულობისკენ. ეს თანდათანობითი გრადაცია და უფროდაუფრო დაწვრილებითი მხატვრული დამთავრება ეტაპიდან ეტაპამდე ტაძრის მორთულობაში აქ მტკიცედაა გამომკლავებული. ჩვენ გვაქვს ამნაირად მცხეთის ჯვარში ხელოვნების პირველხარისხიანი, სამაგალითო ძეგლი, რომელშიაც არ არის არც ერთი შემთხვევითი, არც ერთი დაუსრულებელი პუნქტი; პირიქით, მისი ყოველი თვით უმცირესი ხაზულიც-კი გვიჩვენებს თავის შინაგან მხატვრულ დამოკიდებულებას მთელთან, სწორედ ასეთი ფორმის და ასეთი პროპორციის აუცილებლობას დამთავრებისა და სისრულის ჰარმონიული ეფექტის მისაღებად.



თავი 3

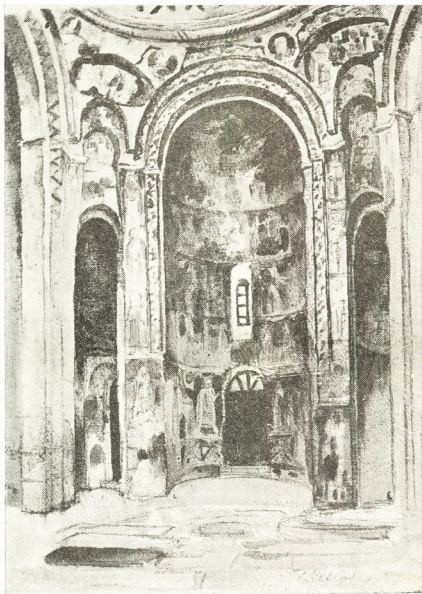
«მსხეთის ჯვარის» ტიპის შენობათა ჯგუფი

1. მატყლის ბაჰარი აქონდიშვილი

მსხეთის ჯვარის დიდი ეკლესიის შენობა, რომლის შექმნა შესაძლებელი იყო მხოლოდ იმ ღრმა და ტრადიციული მხატვრული კულტურის საერთო ფართო საფუძველზე, რომელს თანდათანობითი შეკუმშვის ეტაპები ჩვენ ზემოთ გამოვიკვლიეთ. თითონაც, რასაკვირველია, მეტად ძლიერი და მნიშვნელოვანი სტიმული, აქტიური ფაქტორი გახდა შემდეგი მხატვრული პროგრესისა. ეს გამოიხატა უწინარეს ყოვლისა მცხეთის ჯვარის კომპოზიციის რამდენსამე ადგილას განმეორებაში, თანაც ისეთ განმეორებაში, რომელთა ამშვენებელი ცდილობდნენ ამა თუ იმ პუნქტებში ამა თუ იმ დავალებისდაგვარად შეეცადათ ნაწილების შეფარდება. შემდეგ ეს გამოიხატა ისეთ შენობების შექმნაში, რომელნიც მოფიქრებულნი იყვნენ წინანდელი დამუშავებული თემებისდაგვარად, მაგრამ შესრულებულნი სრულიად ახალი მხატვრული მიდგომით და დამუშავებით. დასასრულ, — და ამაში ჩანს მიღწევის მაქსიმუმი, — მხატვრულ-ხუროთმოძღვრული შემოქმედება დაადგა ახალი კომპოზიციების შექმნის გზას, რისთვისაც იყენებდა ახალ ელემენტებსაც, რომელთაც იქამდის არა ხმარობდნენ საქართველოში გუმბათიანი ხუროთმოძღვრებისთვის.

მცხეთის ჯვარის ქმნილება აშენების შემდეგ იყო განსაკუთრებული ამბავი; მისი ახალი გაბედული მხატვრული ფორმების გაუგონარი სილამაზისა და საერთო ჰარმონიის შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერი და წაირნაირი იყო, რომ როგორც ქვემოთ დავინახავთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, აგრეთვე სომხეთში ჩნდება ამ შენობის განმეორებანი და მიბაძვანი. ასე, მაგალითად, სამეგრელოს ერთერთ ყოფა-ცხოვრების მხრივ მნიშვნელოვან ადგილას, სახელდობრ, ჭყონდიდში, სადაც განთქმულ კერპთაყვანისმცემელთა „ხატი“ (მუხა) იყო, რომელიც გამოჩენილ გორაზე იდგა, აიგეს დიდი, თვალსაჩინო შენობა „ჯვარის“ ტიპის მსგავსად. სხვა მხარეს — აღმოსავლეთში, კახეთში, სახელდობრ, თელავის ახლო, ეგრეთწოდებული ძველი შეამთის მონასტერში აგებენ აგრეთვე ამ ტიპის ტაძარს, ჩაგრამ პატარა ზომისას. ქართლშიც, სახელდობრ, ატენის ხეობაში, ადგილობრივი ფეოდალები აგებენ „ჯვარის“ ნამდვილ პირს ყველა ხუროთმოძღვრული დეტალებით, რომელნიც ხშირად არც-კი უდგება ამ ადგილს.

მცხეთის ჯვარ-პატიოსანს თაყვანსა სცემდნ სომხებიც და ამ თაყვანისცემამ გამოიწვია ტიპის შენობები სომხეთშიაც. ეს არის ჯვარის ტიპის ერთმანეთთან დაკავშირებულ ეკლესიათა განცალკევებული ჯგუფი. უძველესი მათგანი არის ეკლესია ამჟინებული ერევანს ახლო ავანში კათალიკოს იოანე ბაგრატიონის მიერ (591—611 წ.წ.), რომელიც მართლმადიდებელთაგან იყო¹.



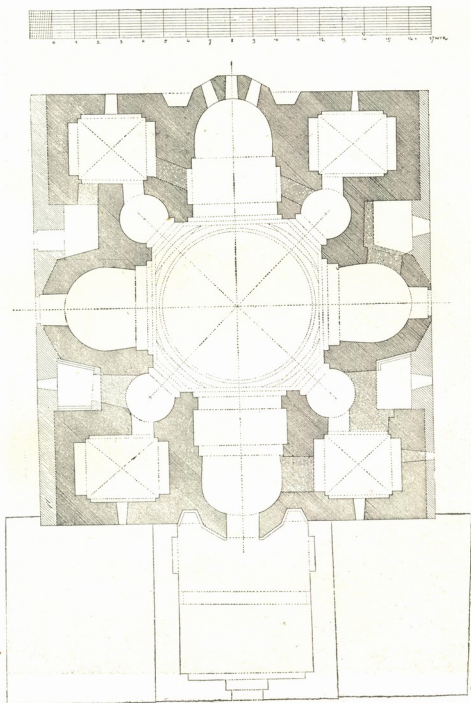
სურ. 84. მარტვილი. შიგნითი სურათი, ზურთთმომ. ნ. სევეროვი ს აკვარელის მიხედვით.

ამავე ტიპის მეორე ძეგლი არის ვლარშაბატის (ენშიაძინის) განთქმული ეკლესია, აგებული „წმ. რიფსიმეს“ დაკრძალვის ადგილას². ამათ მოსდევნ ეკლესიები თარგმანაჲც ვანქში, ენშიაძინს ახლო, ადიამანში ალაგაზონს მთაზე და ყარაქილისაში გერაუსის ახლო.

¹ Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, Wien 1918, Bd. I, S. 89 ff.

² იქვე, გვ. 92.

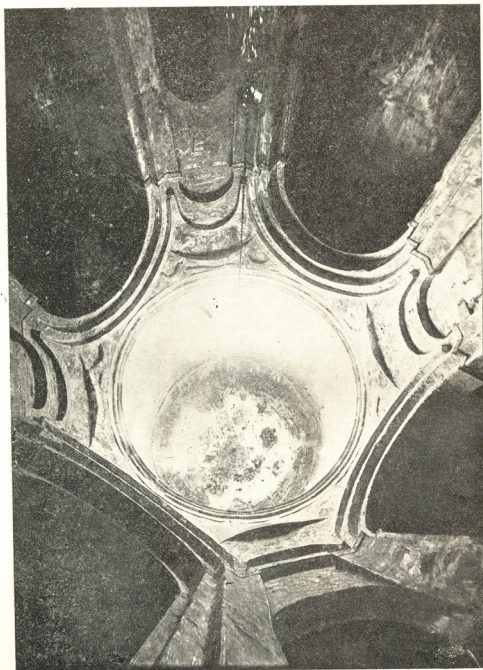
ამნაირად, მარტო ამ დარჩენილ ძეგლთა ჩამოთვლა გვიჩვენებს, რამდენად თვალსაჩინოა მოვლენასა, და შეიძლება გაბედულად ვთქვათ, დიდ ამბავს წარმოადგენდა ამ ხუროთმოძღვრული



სურ. 85. მარტვილი. კათედრალის გეგმა.

ნაწარმოების (მცხეთის ჯვრის) შეკმნა. ამიტომ ჩვენ უახლოეს ამოცანას შეადგენს ხსენებულ მოვლენათა მოკლე მიმოხილვა.

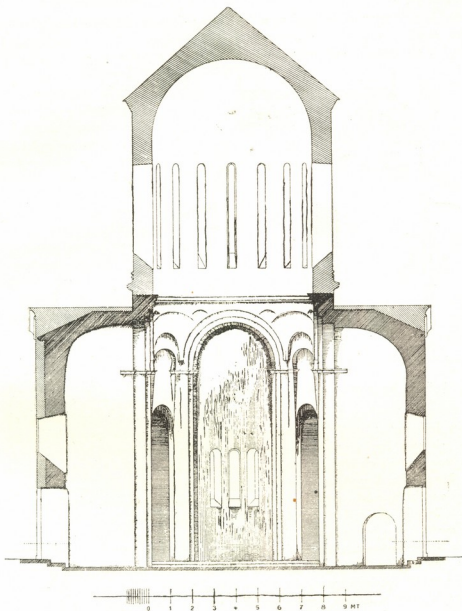
მარტილის ტაძრის შენობა ჭყონდიდში აგებული იყო, როგორც მცხეთის ჯვარიც, ნიჟარის
 ზუროთმოძღვარის მიერ. ჯვარის ტიპის ტაძრის აშენების შესახებაც წინადადებისთვის მას შეუ-



სურ. 86. მარტილი. გუმბათის დაყრდნობის სისტემა.

ხედნია არა როგორც ჯვარის განმეორების, პირის გადაღებისთვის, არამედ როგორც დამოუკი-
 დებელ ამოცანისთვის. ამიტომ, აუცილებლად უნდა გაეიცნოთ ეს ძეგლი, როგორც დამოუკიდებელი

მხატვრული ნაწარმოები. მარტივი ვერაა შენახული ისე ხელუხლებლად, როგორც ჯვარედინი ძლიერ არის გადაკეთებული; სრულიად დაუმახინჯებიათ მისი გარეგანი სახე და არსებითად დაუმახინჯებიათ შინაგანი სახეც. ტაძრის ჯვარედინი ფორმების თავისებური კონტურები დაფარულია აქ სწორი კედლებით, რომლებიც მიშენებულია ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ფასადების

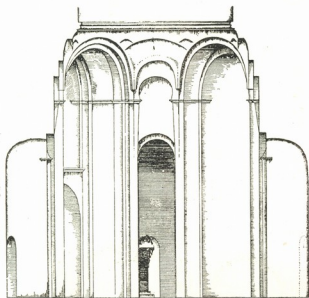


სურ. 87. მარტივი. კათედრალის განაკვეთი სივანეთ.

გაყოფებით, ხოლო დასავლეთის ფასადზე მიშენებულია კარიბჭე, ძველი გუმბათი ყელით შეცვლილია უფრო მაღალი 16 ფანჯრიანი გუმბათით. აი, ამ ახალი პროპორციებით აშენებულმა გუმბათმა არსებითად შეცვალა სივრცის შთაბეჭდილება ტაძრის შიგნით; შთაბეჭდილებას აფრთხევ

რამდენიმე ადგილას გაკრილი დამატებითი გასავალი, გეგმის პირვანდელი ფორმების ცვლილება აღნიშნულია აქ დართულ გეგმაზე, რომელიც ბეჯითად, მკაფიოდ შესარულა ხუროთმოძღვარმა ნ. სევეროვმა; ძირითადი ნაწილები მოცემულია ხშირი ხაზებით, ხოლო დამატებული — თხელი ხაზებით; ძირითადი შენობის შეცვლილი ნაწილები აღნიშნულია გაწყვეტილი ხშირი ხაზებით¹.

კარბუქე დასავლეთით მოშენებულია მე-X საუკუნეში, თანახმად ფრანგმენტული წარწერისა, რომელიც ამჟამად არ არის შენახული, მაგრამ, რომელიც წაითხული ჰქონდა აკადემიკოს ბროსს². ამას გარდა, ისტორიკოსი აღნიშნავს, რომ აფხაზთა მეფემ გიორგი II (912 — 957)



სურ. 88. მარტილი. დიაგონალური განაკვეთი.

„აღაშენა საყდარი ჭყონდიდისა, შექმნა საფისკოპოსოდ“³, ესე იგი შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ტაძრის ძირითადი გადაკეთება — ახალი გუმბათი და კედლების გარეგანი გადაკეთება — შესრულებულია სწორედ მე-X საუკუნის ნახევარში; ამას არ ეწინააღმდეგებიან მორთულობის ფორმებიც. რასაკვირველია, სხვადასხვა წერილობითი შეგუება ხშირად უფრო გვიანაც, მე-XIX საუკუნეშია-კი ხდებოდა.

მარტილის ტაძარი ჭყონდიდში მდებარეობს პატარა გორაკზე, იმ სოფლებს გარეთ, რომლებიც გაფანტულია მის ძირზე და, როგორც ჩანს, გარდმოცემისა და სახელწოდებიდან, იგი აგებულია ძველი კერპთაყვანისმცემელთა სალოცავის ადგილზე. ამ ამაღლებულ ადგილიდან ყველა მხარეს იშლება შორი

და ფართო სურათი; აქედან შეგიძლიათ დაინახოთ სამეგრელოს თითქმის მთელი ზედაპირი. უძველესი, ეს ღია მდებარეობა მხედველობაში ჰქონდა მიღებული ხუროთმოძღვარს და მის მიერ მცხეთის ჯვარის ფორმებში შეტანილი ცვლილებანი მრავალ მუხლში პირდაპირ აიხსნება, როგორც შეთანხმება, შეფერება ამ საერთო მდგომარეობასთან.

უკვე თავის შენობის გეგმაში მარტილის ხუროთმოძღვარმა გადაწყვიტა მთელი რიგი ცვლილების შეტანა, რომელნიც შეთანხმებულნი იყვნენ ტაძრის შინაგანი სიერის და შემდეგ გარეგანი ფორმების ცვლილებასთან. ააგო რა უფრო მკირე ზომის შენობა, ვიდრე ჯვარი, მარტილის ხუროთმოძღვარმა სხვანაირად შეაფარა მისი ნაწილები — გუმბათქვეშე სიერე იღება უფრო ნაკლები სიფართისა, ვიდრე ჯვარში, კამარებით ოთხ ფსილში, მაგრამ კვადრატის კუთხეებში მრგვალი ნიშებისკენ კი იღება უფრო დიდი კამარებით. ამას გარდა ყოველი ფსილური მკლავის სიღრმე უფრო დიდია, ვიდრე ჯვარში, და მათ მიცემული აქვთ ნაოსებური ფორმა. ამისდაგვალად გადიდებულია კუთხის ოთახების ზომა. შემდეგ ხუროთმოძღვარმა სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხრიდან შესავლების გარდა დაატანა კიდევ შესავალი დასავლეთიდან, განსაკუთრებით გარედან მორთული. ასე სცვლის იგი გეგმის ნაწილების შეფარდებას დეტალებში და

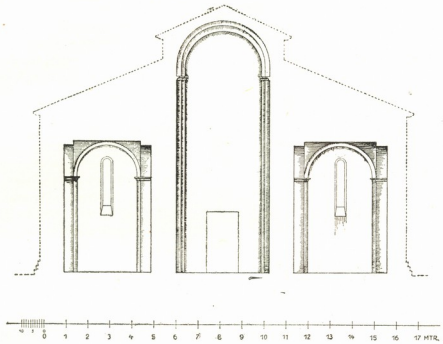
¹ იხ. სურ. 85.

² Rapports sur un voyage archéologique, VII, p. 12, ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, II, 1913 წ., გვ. 40—41.

³ მარტივეა ქართლისა (მმ. დღფ. ქ. ცხ.), გვ. 229, *452.

მთელი შენობის ზომების ფაქტიურად დაკლებასთან, ამით აღწევს, იქნებ, უფრო დიდი შინაგანი სივრცის შეთავსებულობას, ვიდრე მცხეთის ჯვარში. რასაკვირველია, აქ უნდა აღინიშნოს, რომ მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვრის ზოგადი მხატვრული ხერხი მას სრულიად უკუუვლია.

შენობის შინაგანი სივრცისთვის დამახასიათებელია თავდაპირველად კვადრატული მრავალ წახნაგოვანზე გადასვლის გუმბათქვეშე სისტემის შეცვლა¹. აქ მოცემულია კუთხეებში ერთიმეორეზე გადმოკიდული პატარა კამარების რიგი, რაც უფრო მოძრავ მსუბუქ სანახაობას აძლევს მთელ-ტაძარს. ეს გადასვლის სისტემა პატარა კამარების რიგის საშუალებით, ე. ი. ტრომპის დაშლა ნაწილებად, რომელიც მას იქნება უკარნახა კუთხის ტრომპების კონუსის ძირითადმა წაკვეთამ მცხეთის ჯვარში, მას, შექვევლია, ამოურჩევი თანისი განსაკუთრებული დეკორატიულ-მხატვრული.



სურ. 89. მარტილი, განაკვეთი დასავლეთის ოთახებზე.

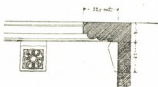
მიდგომის მიხედვით. მას, შექვევლია, სურდა შეემცირებინა მცხეთის ჯვრის ფორმების სიმკაცრე, სიმძაფრე და შეექმნა უფრო მოძრავი და მსუბუქი ფორმები, რასაც ფაქტიურად მან მიაღწია კიდევაც. აგრეთვე სინათლის განაწილებაშიც, რომელიც, რასაკვირველია, წარმოადგენს მცხეთის ჯვრის საერთო სისტემის გაგრძელებას, შეტანილია ნაწილობრივი ცვლილება—საკურთხევლის სამი ფანჯარა უფრო დაახლოებულია ერთმანეთთან, სამხრეთის და ჩრდილოეთის შესავლებს ზემოთ გაკეთებული თითო დიდი ფანჯარა და დასასრულ დასავლეთიდან გვაქვს დიდი მთავარი შესავალი².

რაც შეეხება ფასადებს, აქ შეტანილია ძირითადი ცვლილებანი და ნაწილობრივ გაუმჯობესება მცხეთის ჯვართან შედარებით. მარტილის ხუროთმოძღვარი ოთხსავე ფასადზე (ე. ი. დასავლეთისაზედაც) აღრმავებს ნიშებს და აძლევს მათ უფრო დამოუკიდებელ მნიშვნელობას, რადგან ყოველ შევირის იგი ეკეთებს ხუთ მკაფიო წახნაგს³. აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადების ნიშები შესამჩნევად უფრო დაბალია და ამიტომ ამ ფასადების გვერდის სიბრტყეთა.

¹ იხ. სურ. 86, 87 და 88, შეად. 84.
² იხ. სურ. 84 და 87.
³ იხ. სურ. 91.

შეერთება შუალა ნაწილების მრავალ წახნაგოვან შვერილებთან მიღწეულია უფრო მარტივად, ვიდრე ჯვარში. სიგრძის ფასადების ფორმებიც აგრეთვე უფრო დამუშავებულია. ფანჯრების განაწილებაც კუთხის ოთახებში მწყობრი სისტემითაა შესრულებული, ვინაიდან მარტელი ღია იყო ოთხივე ფასადიდან. მან ყოველ ოთახში თითო ფანჯარა დაატანა აღმოსავლეთისკენ ან დასავლეთისკენ, ე. ი. გვერდის ფასადებზე აქ არა ყოფილა ფანჯრები და, რასაკვირველია, კარიც. მაგრამ მარტო ეს მომენტები როდი ასხავებენ მარტივს მცხეთის ჯვარისგან, თუმცა ეს განსხვავებაც საკლად საკმარისი იქნებოდა იმის დასამტკიცებლად, რომ მარტივლის ამშვენებელი ნიჟიერი მხატვარი იყო, რომელსაც სასეებით შეგნებული ჰქონდა თავისი ამოცანები და განსაზღვრულ მხატვრულ მიზნებს ისახავდა. იგი სცვლის აგრეთვე ფასადების დეკორაციისადმი და მისი გამოყენებისადმი მიდგომასაც საერთო მიზნით.

ჯვარში დეკორატიული სისტემის არსი მდგომარეობდა განსაზღვრული თავისი შინაარსით თავისთავად ღირებული ნაკეთიანი რელიეფების შექმნაში, ცალკე შესაძენევი სცენების შექმნაში, რომლებიც ფასადების მთელ შთაბეჭდილებაში მხოლოდ ხას უსვამდენ განსაზღვრულ ადგილებს. დამოუკიდებელი ნაკეთიანი კომპოზიციების ასეთი მიდგომა, შექვევლია მოასწავებს თავისით განსაზღვრულ ხანას და მის განსაზღვრულ მხატვრულ მიდგომას. ამ ხანამ მოკმა თავისი დრო მე-VI და VII საუკუნეების საზღვარზე; მის ნაცვლად მოდიოდა დეკორაცია, რომელიც თვით თავისი დიდგომით უარყოფდა ცალკე მსხვილ ნაკეთიან კომპოზიციებს, რომლებსაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და სიცოცხლე ჰქონდათ. და ეს ახალი პრინციპის შემოღება ძლიერა აღნიშნული



სურ. 90. მარტივი, ძველი კოხ-მიდია ნახატი.

მცხეთის ჯვარში, სადაც ცალკე დამოუკიდებელი ქანდაკების გარდა არის ფანჯრების დიდი ზედა არშიებიც, რომლებშიაც დამუშავებულია ნატურალისტური მოტივები ან ნაკეთიანი მომენტები.

ფასადების მორთულობის პრინციპი მარტივში წარმოადგენს თავისით ახალი გადაწყვეტაზე გადასვლის საინტერესო მაგალითს¹. დამოუკიდებელი ქანდაკებები, როგორც დეკორატიული პრინციპს, უკვე დაეკარგა მნიშვნელობა მარტივლის ხუროთმოძღვრის თვალში. იგი, პირიქით, აერთებს მათ ორ მთლიან ლავგარდანად, რომლებიც ავირაგინებენ აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადების შევრილებს. ამასთან ცალკე სცენების უბრალოდ გამწკრივებას იგი აქცევს მწყობრ ზოლად ცალკე პირობითი ღეროს ხაზის საშუალებით, რომელიც ჩაქსოვილია ცალკე სცენების არეგში. ასეთი ხერხის წყალობით ეს ლავგარდანი, მოთავსებული განსაკუთრებულ, ბეჯითად დამუშავებულ ჩარჩოში, ხდება საერთოდ დეკორატიული აზრის გაპოთქმეულად. აქ ყოველი ცალკე სიუჟეტი, ცალკე სცენა შეიცავს ერთ დეკორატიულ ზოლად და თითქმის არც კი აქვს პრეტენზია, რომ ცალკე იქნეს შეგრძნებულნი².

მაგრამ ამას გარდა ამ ლავგარდანმა შეითვისა მცხეთის ჯვარის აღმოსავლეთი ფასადის სამი რელიეფისაგან მისი მეორე ფუნქცია, სახელდობრ, ფუნქცია ხუროთმოძღვრული ფორმების განწყობისა. სრულიად ნათლად ჩანს, რომ ამ ლავგარდანს საკმაოდ მაღლა ფასადზე გაჟაფეს მის განსაზღვრული ვერტიკალების წინააღმდეგ მკაცრად გამოყოფილი ხაზი. ეს პოზიზიონალური ხაზი თავისი მდებარეობით ფასადზე და თავისი ზომებით ხელს უწყობს შენობის ზომების უფრო მეტად გამოჩენას, მის ამაღლებას. ჰყოფს რა განსაზღვრულად შევრილებს სიმაღლით რამდენსამე აბზაცად, ხუროთმოძღვარი იძლევა ნათელ მასშტაბს შენობის საერთო სიმაღლის შთაბეჭდილების მისაღებად: თვალი არ იბნევა კედლის სიერცხზე, ვინაიდან მას განსაზღვრული ეტაპები აქვს თავის მიმდინარეობაში. თავის ფასადზე მისცა, ასე ვთქვათ, რამდენიმე საფეხური: აღმოსავლეთის

¹ იხ. სურ. 91 და ტაბ. IV.

² მარტივლის დეკორატიული სისტემა და ორი ლავგარდანის განხილვა მოცემულია დაწერილებით ჩემ მიერ გერმანულად დაწერილ ნაშრომში, რომელიც იბეჭდება ამაჟამად შემდეგი სათაურით: Georgische Baukunst, Band I (Die Kirchen des Dschuari Typs), S. 182—192 und Taf. 73—76.



IV. მარტვილი. დასაღული ფასადის ნაწილი რელიეფებით.

ფასადზე — შვერილის სამი ფანჯარა და ორივე ნიში მის გვერდებზე, დასავლეთისაზე — ნიშების კიდე კარი და ლუნეტი მოზაიკით.

მაგრამ ყველაფერი ეს ვერ ამოწურავს მარტილის ამშენებლის მოფიქრებულ მიდგომას. იგი არ აცეთებს პირდაპირ უშუალო გადასვლას ლავგარდანიდან კოზმილზე სახურავ კვეშ, არამედ ხმარობს კოზმილის ქვეშ თითქო მოდილიონების მოტივის ორიგინალურ ვარიანტს; ყოველ ამ მოდილიონზე მას მოთავსებული აქვს რიგრიგად ნახევარ-ნაკეთი და ორნამენტული წენა¹. მხოლოდ ამ მოდილიონების ზემოთ მიდის პროფილიანი კოზმილი. ასეთი ზერხით, კიდე უფრო გაძლიერებულია შთაბეჭდილება, ხოლო ყველაზე უმთავრესად მოცემულია მანძილი, ხაზგასმულია ღირებულების განსხვავება ლავგარდანის ჰორიზონტალური ზოლსა და კოზმილის ჰორიზონტალურ ზოლს შორის.

მარტილში დასავლეთ ფასადზე, რომელსაც მე-X საუკუნეში მიშენებული აქვს კარიბზე, შენახულია სრულიად ხელუხლებლად პირვანდელი კოზმილი მას, როგორც აღნიშნული იყო, აქვს მეტისმეტად დამახასიათებელი ფორმა — ძლიერ წინ არის წამოწეული, პროფილი აქვს ძლიერ განვითარებული, აქვს თითქო დამატებითი მოდილიონები ჩუქურთმით, რასაც გვიჩვენებს ხუროთმოძღვარი სევეროკის ნახაზი².

ჩვენ არა გვაქვს საუფძველი ვიფიქროთ, რომ სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზეც როდისმე ყოფილიყოს ასეთივე ლავგარდანები შვერილებზე. ფასადის სახე განსხვავდება აქ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადებისგან; იგი მეტად ფართოა, ძლიერაა განზე განწყვერებული ორი ნიშით; ამიტომ შვერილის ამა თუ იმ სიმაღლეს აქ უკვე ჰქონდა მის ნაპირა ნაწილებში საკმაო გრადაციები სიმაღლეზე. ამას გარდა შვერილში ცენტრალზე ჯერ გაკრილია კარი, ხოლო მის ზემოთ ფანჯარა, ე. ი. შვერილი შეიცავს იმდენ საღებურს, რომ არ იყო საჭირო კიდე მეტი გრადაცია ლავგარდანით. ხოლო ლავგარდანების უქონლობა ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ფასადებზე ნაირ-ნაირობას აძლევდა ფასადებს და როდი აქცევდა მათ ერთფეროვან შაბლონად, როდი უსპობდა, უკარგავდა თავის განსაკუთრებულ თვისებებსა და ხასიათს.

ამნარად, თავის დეკორატიულ მიდგომაში მარტილის ხუროთმოძღვარმა გამოიჩინა განსაზღვრული სისტემა, განსხვავებული მცხეთის ჯვარის სისტემისგან. მარტილის ხუროთმოძღვარმა განსაზღვრულად და ძლიერად დაუქვემდებარა გვერდის ფასადები — ჩრდილოეთისა და სამხრეთისა — დასავლეთისას და აღმოსავლეთისას. უკანასკნელი ყოველთა უწინარეს ძლიერ განწყვერებული არიან არა თუ მარტო თითონ კედლების მასებით, არამედ არსებული კარებით, ფანჯრებით და მათი შეთანხმებით, როდესაც გვერდის ფასადებზე კარები და ფანჯრები არის მხოლოდ შუალა ღერძზე შვერილში. დამახასიათებელია, რომ ტაძრის ყველა დარნებს, როგორც ფანჯრისას, ისე კარისას, არა ჰქონდათ არავითარი სპეციალური მორთულობა, იქნება არავითარი სპეციალური ჩარჩო-კი. ისინი შედიოდნენ ფასადების საერთო სურათში მხოლოდ თავისი კონტურისა და ჩრდილის სიღრმის წმინდა ხაზით. ამ საერთო მდგომარეობასთან დაკავშირებულია ერთნაირი გამოყოფა აღმოსავლეთის შვერილის სამი ფანჯრისა, რომელნიც გაერთიანებული იყვნენ თუ ახლანდელნი ზედაპირით არა, მისი ძლიერ მსგავსით რითიმე მაინც, და მერე გამოყოფა ტაძრის უმთავრესი შესავლისა დასავლეთით, რომელსაც გაღრმავებულ ლუნეტში ჰქონდა მოზაიკური გამოსახვა. ეს მხოლოდ პატარა აქცენტებია, რომლებიც უთუოდ საჭირო იყო, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში აუცილებლად გამოვიდოდა განურჩევლობა. მაგრამ ძლიერი, საერთო სანახაობისა და შთაბეჭდილებისგან განყენებული, განსხვავებული მნიშვნელობა მათ არა ჰქონდათ.

მთელი შენობა მარტილისა, როგორც ხუროთმოძღვრების ნაწარმოები, აგრეთვე საერთო დეკორატიული სისტემა მისი ამტკიცებს, რომ იგი წარმოადგენს სრულ მხატვრულ ნაწარმოებს. ესევე თქმის ფასადების აღმოსავლეთ და დასავლეთ შვერილების ორივე ლავგარდანზედაც, რომელია ნაწილობრივ ანალიზსა და დახასიათებას ჩვენ ახლა უნდა შეუდგეთ.

¹ შეად. ტაბ. IV.

² იხ. სურ. 90.

დასავლეთ ფასადის ლავვარდანი შესდგება ოთხი არე — კომპოზიციისაგან, რომელნიც მართალია მოადგენენ მთლიან ლავვარდანს, რაც თვალსაჩინოდ აღინიშნულია რამდენიმე ხერხით. უმთავრეს ხერხს წარმოადგენს ჩარჩო ერთიანი მთელი ლავვარდანისთვის. ჩარჩო აქლია მას როგორც ზემოდან და ქვემოდაც, ისე გვერდებიდანაც. ლავვარდანის ისეთი მთლიანობის მეტად თვალსაჩინოდ გასმული აქვს ხაზი მით, რომ გვერდებზე ჩარჩოს იქით ჩანს კიდევ ზოლი შემდგომი წახნაგების იმ შევრდისა, რომელზედაც მოთავსებულია ლავვარდანი, როგორადაც ერთი მხატვრული მთლიანი დამატებით ხერხებს ლავვარდანის მთლიანობის გამოაჩენად მე ვხედავ იმაში, თუ როგორ აუჩივია მხატვარს ფილაქანზე რელიეფის შესასრულებლად. მას აქლია ოთხი ქვა, რომელთაგან — როგორც უკვე იყო მოხსენებული — უკიდურესებზე, ლავვარდანის ჩარჩოს ფარგლებს იქით ჩანს შემდგომი წახნაგების მცირედ გამოწეული ნაწილები. ყოველი ქვა ეფარდება ერთი კომპოზიციის არეს; მაგრამ ამასთან დამახასიათებელი და საყურადღებოა შემდეგი: მხატვარი ისე ხელეწიურად ანაწილებს მცენარულ ღეროებს ცალკეული არების გასართიანებლად ორი ქვის ორს მოაჯნავე ნაპ რზე, რომ აღწევს მთლიანი ქვის შთაბეჭდილებას¹. შუალა ქვევს აქეთ პატ რა არეები, რომელნიც სცილდებიან ნაპირა წახნაგებს, სადაც ამოჭრილია სახელდობრ გამართიანებული ღეროები, ასეთივეა მხატვრის მიდგომა აღმოსავლეთ ფასადზედაც, მხოლოდ აქ უკრო ნაკლებია დანაწილება ცალკეულ კომპოზიციურ არეებად და ყველაფერი უფრო ძლიერადაა გაერთიანებული მცენარეული ღეროთი.

დასავლეთ ლავვარდანს ოთხ არეზე აქვს შემდეგი კომპოზიციები. პირველ არეზე ორი კომპოზიციისა — მხედარი, რომელიც შუბით თრგუნავს ადამიანს, და სამსონი, რომელიც ხახას უშობს ლომსა. მეორე არეზე სიმეტრიული კომპოზიციის ორი ცხენოსანი წმინდანისა და ანგელოზებისა, რომელნიც წმინდანების თაგზე დაფრინავენ. მესამე არეზე ამაღლება ქრისტესი ოთხი ანგელოზის მიერ, ხოლო მეოთხეში — დანიელია ლომთა მღვიმეში².

მთელი დასავლეთი ლავვარდანი მთლიანად და ყოველი თავისი ნაწილით წარმოადგენს ერთი მხატვრის ნაწარმოებს, რომელმაც სრულიად ერთნაზად გადაამუშავა დასახატად აღებული სიუჟეტები და, შეიძლება ითქვას, თითქმის ყველაგან მზა კომპოზიციები. ეს გადაამუშავება შეეზო როგორც ადამიანის ნაკეთებს, ანგელოზებს, ისე ცხოველებს და იმ მცენარულ ღეროს, რომელიც აერთიანებს ცალკეულ კომპოზიციებს ერთ მთლიან ნაწარმოებად. მაგრამ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ აგებაში ნათლად ჩანს, თუ რა განსაზღვრული სიმბოლური და ფორმალურ-მხატვრული მოსახრებით შერჩეული და დალაგებულია ოთხივე არის ოთხივე შევსება. ორი შუალა არე — ყოველი მათგანი იძლევა სიმეტრიულ ჯგუფს, სადაც ორი გვერდის ნაწილი მესამის მიერაა გაერთიანებული შუაზე, რის წყალობით ვიღებთ ფორმების სწორკუთხედს. მათი შინაარსი არის — ბოროტების დათრგუნვა და ღვთიების ამაღლება. ნაპირა არეები აგებულია სამკუთხედად: ერთში — ფართო საფუძველით, მეორეში — კუთხეა ქვემოთ, ცენტრში მოცემულია ერთი en face მდგომი ნაკეთი, დანარჩენი ეგვლაფერი კი მხოლოდ განმარტებით დამატებას წარმოადგენს მისდამი. ანაზარად, ცხადად ჩანს, რომ მხატვარი ცდილობს წონასწორობა მოგვეცეს ლავვარდანის ცალკეულ ნაწილებში.

ამ ლავვარდანის სამი მხედარი, მიუხედავად მათი კომპოზიციურად სხვადასხვანაირი მდგომარეობის და წარმოადგენილ ჯგუფის სხვადასხვა მიმოხერხისა, — ყველანი მაინც სრულიად ერთნაირი ფორმით არიან მოცემული. თავები მოცემულია სულ საერთო. ხაზებით, სტერეოტიპულად: თმის ხაზი შუბლზე იმეორებს ნახევრად მრგვალ წარბების ხაზს; წვერის ხაზი და პირისხაზის მოყვანილობა მოცემულია სრულიად მკაფიოდ. სამოსელი მოცემულია მხოლოდ ძირითადი ხაზებით, რაც ჰქმნის ერთი მეორეზე ჩიქმულ ნაწილების და მათი მსუბუქი დამუშავების შთაბეჭდილებას; ზურგს უკან გაშლილია წამოსახანი, რომელიც აქ უფრო ჰაერში გაფრიალებულ დიდ ბოლებს გვაგონებს. პირის ხის იგივე ფორმა და ყველა დეტალი მეორდება დანიელში, ქრისტეში,

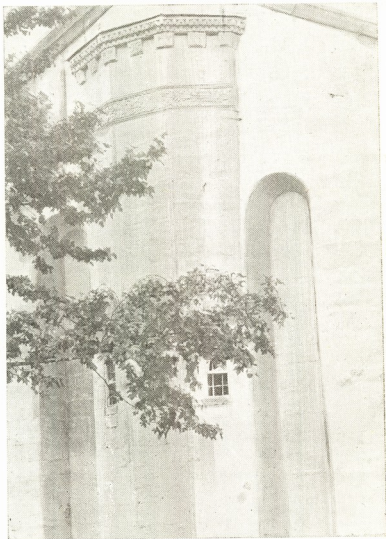
¹ შეად. ტბ. IV.

² იხ. ტბ. IV

სამსონსა და ანგელოზებშია. იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ სამსონს თმის სტერეოტიპული დაფარცხნის გარდა, განსაკუთრებით დამატებული აქვს თმები, დაწვეთული მარჯვენა მხარეზე, ხოლო ანგელოზებს არა აქვთ წვერი და უღვაში. იგივეა სამოსელის მხრივაც.

მხედრების ცხენები წარმოდგენილია ყველა იითქო ყალყზე შემდგარი და მიწას მარტო ლეკვებით ეკარებიან, წინა ფეხები კი მალა ჰაერში აუწევიათ, მსგავსად ლომებისა, რომელიც მოცემულნი არიან საერთო ხაზებით, ლომების ამოჭრილ ნაკეთებშია ციხე რამ არის მოცემული საერთო ფორმები-გარეშე: ძვლები, სახე კბილებით, ფაფარი და კუდის ბეწვიანი ბოლო. უკანასკნელი დეტალები მოცემულია არა პლასტიკური დამუშავებით, არამედ თითქო ამოჭრილი სურათით. სწორედ ასეთივე ხერხით დანაწილებულია ასო-ასო ვეშაპის გრძელი უფორმო სხეულიც, რის შემწვობითაც მოცილებულია მისი მძიმე და უსიამოვნო სანახაობა.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რომ თავის რელიეფების შესრულებაში მარტივების ხელოვანი ორი ერთობის შემავსებელი მეთოდიტ ამუშავებს, აჩენს ნაკეთებს. ერთის მხრივ იგი იძლევა პლასტიკურ, რელიეფურ ფორმას, რომელშიც დამუშავებულია ნაკეთების ყველა განმსაზღვრელი ნაწილი. მეორე მხრით იგი ზოგერთი ძლიერ მცირე ზომით, რელიეფურ ფორმებს უმატებს ამოჭრილ ხაზულებს; ასეთ ხაზს უსვამს იგი, მაგალითად, წვერს, ლომების კუდის ბოლოს, ცხენების ქოჩორს და ფაფარს და სხვა. ამნაირს. ნაკეთები თავებს გარდა, სრულიად პროპორციულად და საერთოდ წესიერადაა მოცემული, მხოლოდ თავებია დი-



სურ. 91. მარტიული. აღმოსავლეთი ფაადის მთავარი ნაწილი ლავგარჯანით.

დი. მაგრამ ეს გარემოება შემთხვევითი როდია, არამედ მოცემულია ყველგან, უგამონაკლისოდ და — უმთავრესი ესაა — ყოველთვის ერთნაირი შეფარდებით 1:4. ამნაირად, ყველა ნაკეთი ერთი სიდიდისაა და ყველა თავიც აგრეთვე; იქ კი, სადაც ნაკეთები უფრო პატარაა, როგორც მფრინავი ანგელოზების ნაკეთები, იქ თავებიც მცირე შეფარდებით ნაკლებია.

როგორც თვალსაჩინოდ აღნიშნავს და ასხევეებს იგი პირველხარისხიან ნაწილს დამატებით ნაწილისაგან რელიეფურ განსახიერებაში, ისე გრავურული ხაზუღებით იგი აღნიშნავს მხარულ ცოტა-რამეს, სახელდობრ ისეთ ნაწილებს, რომელნიც უამისოდ სწორედ არ იქნებიან გაგებულნი (წვერის რელიეფური ხაზი), ან ძლიერ უფორმოდ გახდიან მის რელიეფს (მაგალითად, ვეშაპს). და ამ ორსავე მეთოდს ჩვენ ვხედავთ იმ შემთხვევებში, როდესაც მცენარეულის ღეროს ისეთსავე ფუნქციებსა და მოდულობაში, სადაც არის სრულიად გლუვი ფოთლებიც (ე. ი. ერთი პლასტიკური ფორმა) და ხუჭუჭებიც და, დასასრულ გრავურული ხაზუღები — ყველა სხვადასხვანაირად გამოყენებულნი იმავე შეფარდებით და ამავე საფუძვლით, როგორც ნაკეთებში. თვით ფოთლების პლასტიკურ ფორმებში გამოყენებულია იგივე ხერხები, რომლებიც ნაწილობრივ გამოყენებულია ნაკეთებში, როგორც, მაგალითად, კოვზები დანიელის და ამაღლების ანგელოზების სამოსელში, სადაც ისინი, რასაკვირველია, შეფარდებით მცირეებიან. ბოლო ღეროს დალაგება-დანაწილება დანიელის სცენაში იცავს სიმეტრიულობას, მაგრამ ანაირნაირებს მას წონასწორი სცენით — ერთ კუთხეში ჩიტები ყურძენსა კენკენ.

ამნაირად, ხელოვანს რეალური ობიექტები განუმარტივებია მაქსიმალურად შესაძლებელ ხარისხამდე, ოღონდ კი შესაძლებელი დარჩეს მაყურებელში აღძრას საჭირო ასოციაცია, რომ



სურ. 92. მარტელი. კათედრალის ძველი იატაკის ცენტრალური ნაწილი.

გაიგონ დახატული სიუჟეტი, ყველაფერს, გარეშე ამისა იგი უკუავდებეს. მხატვრულ განსახიერების გათვალისწინებული კანონების ასეთი თანდათანობითი და მტკიცე ჩატარება მთელ ლავარდანში აძლევს მას ისეთს სისრულეს და გამომეტყველებას, რომელნიც აყენებენ მას ადრეულ ქრისტიანულ ცხოვრების გამოჩენილ ნაწარმოებთა რიგში.

რაც შეეხება აღმოსავლეთის ლავარდანს, იგი მხატვრულად სრულიად უღრის დასავლეთისას. ნაცვლად კომ-

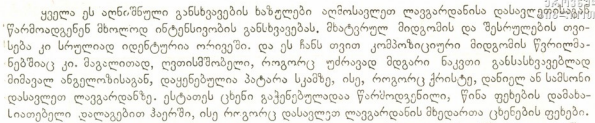
ოზიციების საერთო დალაგებისა დასაქუი ის შევრილის წახნაგებზე, სადაც არეები ცხადად იყო გამოყოფილი ცალკეულ სუეეტებისთვის, აღმოსავლეთის ლავარდანზე ჩვენ ვხედავთ სრულიად მწყობრ, წყნარ, წყალივით ვადასვლას, განუწყვეტელს ერთი კომპოზიციიდან მეორემდე. ასეთ დასკვნას გვაძლევს ხარებობის შუალა კომპოზიციის განხილვა და მისგან გადასვლა მარცხენა და მარჯვენა წახნაგებზე. აქ მცენარეული ღერო როდესაც წარმოადგენს მხოლოდ განსაზღვრულ, ვერტიკალურ ზოლს ცალკეულ სუეეტებს შორის, თანაც ისეთ ზოლს, რომელიც ამთავრებს ერთს არეს და აღარ გადადის მეორე არეზე. აქ, პირიქით, იგი ამთავრებს ერთს არეს და იწყებს მეორეს, ვრცელდება და გრძელდება ძირითად ვერტიკალურ ზოლიდან შემდგომში ჰორიზონტალური მიმართულებით, იკლანება მეზობელ ნაკეთებზე და ავსებს მათ ფონებს. ამნაირად, აქ ამ ღეროს მხატვრული ფუნქცია აღწევს სუეეტების სრულ გადაქცევას ორნამენტალურ ელემენტებში. მაგრამ ეს ფორმალური მხარე მაინც როდესაც ჰკლავს ვაგებებს და დეტალებში, წვრილმანებში სიკვარულით მოპყრობას სუეეტოვან კომპოზიციებისაღმდეგ: ვინაიდან ღვთისმშობლის გარშემო ღეროს ეძლევა მსხვილი მტეენები, რომლებსაც ცხადი სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ.

აღნიშნული ორნამენტალური წყნარი მიმდინარეობისდაკვალად, თვით სუეეტების კომპოზიციებში არა ვხედავთ იმ „მოქმედების დრამატულ კონცენტრიულობას“, რომელიც მხატვრულად აერთიანებს დასავლეთ ლავარდანის ყოველ არეს. ანგელოზი მოშორებით დგას ღვთისმშობლისაგან; მხედარი ესტათეც დაშორებულია ჯგუფის დამატებით ნაკვს (ირემს) ფონის მცენარეული შეგვებით. თვით მისი შუბის მდგომარეობა (თითქმის ჰორიზონტალური) ხელს უწყობს იმავ



სურ. 93. ატენის სიონი. შინაგანი სივრცის სურათი.

ცალი შუბის თითქმის ვერტიკალურ მიმართულებაში. ესეთივე მწყობრი, წყნარი მიზიდინარეობა, ცხადია, არა ნაკლებ მკაფიოდ იყო გამოჩენილი შვერილის სამხრეთ წახნაგზედაც.



ამნიორად, ორივე ეს ლავგარდანი წარმოადგენს, უტყველია, ნამუშევარს ერთი მხატვრისას, რომელმაც დააწინა მათ თავის ხელოვნების ბეჭედი, გააერთიანა რა ყველაფერი ერთის გამო-
თქმით, მიუხედავად იმისა, რომ იგი იყენებდა ადრეულ-ქრისტიანულ საუნჯეთა სუეტებს და
კომპოზიციებს.

მ.რტილის ტაძარი წარმოადგენს, როგორც ლეგი ვნახეთ, დანოუდიებელ შწნობას მცხეთის ჯვარში შექმნილ მხატვრულ თემაზე. მის ანშენებელს შეაქვს თავისი ცვლილებანი, ანაირ-ნაირებს ნაწილების ცნობილ შეფარდებას, ეძებს ნაწილების შეფარდების უფრო დანშვიდებულ გადაწყვეტას აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებზე, დასასრულ, ხმარობს არსებითად სხვა დეკორატიულ ხერხს, თუშვა ყოველი მისი ლეგებარდანი შედგება განსაზღვრული სუქეტების ცალკე ნაკეთიანი კომპოზიციებისგან, რასაც ქვემოთ შევხებით. სხვა დამოკიდებულებას ვხედავთ მცხეთის ჯვარის და ამავე რიბის სხვა ძეგლების შორის.

128

კახეთის ხუროთმოძღვრების ძეგლებში, ამ ეკლესიასაც არა აქვს არავითარი განსაკუთრებული მორთულობა ფასადებზე¹.

ჩვენ ვხედავთ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხუროთმოძღვრის სრულიად შეგნებულ მოპყრობას მზა კომპოზიციისადმი, რომელსაც იგი ასრულებს; ეს ჩანს როგორც გაპარტიცებაში, ისე მის



სურ. 94. აღენის სიონი, ბენედიქტური ტიპი.

შიერ შეტანილ ცვლილებებში. აქ არა ჩანს არავითარი ახალი ცდა იპათი მსგავსი, რომელიც ზემოთ აღენიშნეი მარტივლისთვის, მაგრამ ყოველი დეტალი, თუ განპირობებულია, განვირგებულია შეგნებულად და გონიერ, ლად, და თუ იგი არ გამოძვარა, მაშინ მის მაგვრად მოხმარებულია

¹ შეად. ქვემოთ სურ. 103—შედა შენობა.

სხვა დეტალი საერთო პრინციპების თანახმად სრულის ცოდნით. სულ სხვანაირი შეფასება გვხვდება ატენის სიონში, რომელიც ასეთივე დიდი ზომისაა, როგორც მცხეთის ჯვარი¹.

ატენის სიონი, როგორც ხუროთმოძღვრული ნაწარმოები, არის შედგამოქრობილი, პირდაპირი, შეიძლება ვთქვათ, მონური ასლი მცხეთის ჯვარისა. თუ გავისწავლოთ „ჯვარის“ სრულიად ინდივიდუალურ მიდგომას, ეს მიბაძვა იმდენად შორს მიდის, რომ მხოლოდ ასეთი მიზნით აიხსნება



სურ. 95. ატენის სიონი. დასავლეთიდან.

ატენის სიონის ხაზუღები. ამიტომ ჩვენ შეგვიძლია თითქმის განსაკუთრებით განვიხილოთ საკითხის ეს მხარე, ხოლო ტაძრის ფორმებზე კი როგორც მცხეთის ჯვარის ფორმების განმეორებაზე, ხმაც არ ამოვლოთ. მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ თუ ჯვარის შინაგანი სივრცე დაზიანებულია, სამაგიეროდ ატენის სიონის შინაგანი სივრცე დაუზიანებლად არის შენახული საკურთხევის ბალუსტრადების გამართულობით მრავალი ფრაგმენტით და სხვ².

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ მცხეთის ჯვარის დიდი ეკლესიის შენობა მისი შინაგანი განწყობით და განსხვავებებით, თვით ფასადების ნაირნაირი მორთულობით აიხსნება ეკლესიის მდებარეობის, ადგილის და საერთოდ შენობის და გზების ანტურაჟის განსხვავებული პირობებით, ე. ი. სრულიად განზრახული შეთანხმება, რომლის უდიდესი ელემენტები, ესა თუ ის პირობები რომ არ ყოფილიყო, ცხადია, უნდა შეცვლილიყო სხვა ელემენტებით, როგორც ამას ფაქტურად ვხედავთ მარტვილში და ძველ შუამთაშიაც ატენის სიონში-კი ჩვენ საკმარისად სულ სხვა შეფასებასთან, აქ

დაცულია ყველა თვით უწვრილესი ხუროთმოძღვრული დეტალები გამოყენებული მცხეთის ჯვარის დიდ ეკლესიაში.

¹ მისი გეგმა, ორი განავეთი და ფაადის სურათები, ნახატების მიხედვით, მოცემულია ჟურნალ „დროშაში“, 1924 წ. აპრილი, № 12 და ჟურნალ „Памят“-ში, 1924 წ., მარტი № 3—4. მას შემდეგ-კი გაზომვის ნახატების კომპლექტი გამოცემულია კავკასიის საისტორიო და საარქეოლოგიო ინსტიტუტის მიერ in folio 1927 წ. სათაურით: Центральнокупольные культовые здания в П.ром-и и Атен-и. Альбом чертежей, выполненных по обмерам с натуры арх.-худ. М. Г. Калашиниковым. Табл. 12—18.

² იხ. სურ. 93.

მცხეთის ჯვარი აშენებულია ხრამზე, რომლიც სწორედ ზედ ნაპირას დგას ტაძრის ფასადის ზედა ნაწილი. ამ მხრიდან ტაძრის შენობა სრულიად შეუძლებელია. შორს ტაძარი ჩანს სწორედ ამ დასავლეთის მხრიდან; აღმოსავლეთის, სამხრეთის და ჩრდილოეთის მხრიდან შეიძლება ახლო, ზედ ტაძართან მისვლა. შეიძლება აგრეთვე საესეებით პირველი ორი ფასადის განხილვა: ატენის სიონიც ხრამზე დგას და მოედანი მისთვის ხელოვნურად შეუქმნიათ სპეციალური სუბსტრუქციით, მაგრამ ქვეყნის მხარეებისადმი შეფარდება სულ სხვაა, ვიდრე ჯვარში. ხრამი მოდის აღმოსავლეთის წხრიდან. თუმცა აქ ტაძრის კედელზე გაკეთებულია გზა, მაგრამ ეს გზა იმდენად ვიწროა, რომ ფასადის დათვალიერება შეუძლებელია; შეუძლებელია აგრეთვე ბევრი ქანდაკებრივი მორთულობის განხილვა; მთლიანად შორი მანძილიდან (იქნებ უფრო შორიდან, ვიდრე მცხეთაში) შეიძლება ისიამოვნოთ ტაძრის საერთო სანახაობით აღმოსავლეთიდან. სამხრეთის ფასადიც ხელოვნურ სუბსტრუქციაზე მოდის, რომელიც რამდენადმე უფრო განიერია, ვიდრე აღმოსავლეთის მხრიდან, მაგრამ არც ეს იძლევა მთლიან სანახაობას. პირიქით, ატენის სიონის დასავლეთის და ჩრდილოეთის ფასადებს აქვთ მისაღები; ისინი მისაწვდომი არიან თვალისთვის. მაშასადამე, აქ სულ სხვა შეფარდებაა ადგილთან და ტაძრის ბუნებრივ მდებარეობასთან, ნამდვილად კი თანჯრებისა და კარების განრიგების მთელი სისტემა იგივეა დატოვებული, სრულიად შეუცვლელად¹.



სურ. 96 ატენის სიონი. ქტიტორის (აღმოსავლეთი ფასადის ერთერთი წახანაგზე) რელიეფი საყდრის მოედლით ხელში. ხუროთმოძღვარ თოდოსას ნამუშევარი.

სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადების აფხიდებში ორი უმთავრესი შესავლის გარდა მცხეთის ჯვარში არის კიდევ სპეციალური შესავალი ქალების განყოფილებაში; ეს შესავალი სამხრეთიდან არის, უმთავრესი შესავლის დასავლეთით, იმ მხარეს, საიდანაც სხვაგან აღარსად არ არის გასავალი. შესავლების ასეთივე განარგება გამეორებულია ატენშიც, მაგრამ აქ ხომ მომსვლელები გადიოდნენ არა სამხრეთის, ან ჩრდილოეთის და აღმოსავლეთის ფასადებზე, როგორც მცხეთის ჯვარში, არამედ დასავლეთის ფასადის ჩრდილოეთის კუთხეში. ეს ერთადერთი მისავალი ტაძართან, საიდანაც მომსვლელები იყოფოდნენ და შედიოდნენ ჩრდილოეთისა და სამხრეთის შესავლებით. ამასთან სამხრეთ კარებიან წასვლებს უნდა გაველოთ კიდევ ქალთა განყოფილების კარის წინ, რომ შესულიყვნენ ტაძრის მეორე მთავარ კარებში, რასაკვირველია, ცხადი შეუსაბამოა და

¹ იხ. სურ. 94 — ატენის სიონის გენერალური გეგმა, შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

შენობის ადგილის პირობებთან შეხამების არცოდნა. ცხადია, ადგილმდებარეობა უკარნახობდა დასავლეთის შესავლის გამართვას, რომელიც შეტანილი აქვს თავის შენობაში მარტელის ხუროთმოძღვარს.

იგივე მეორდება ფანჯრების განაგებ. შიკ. მცხეთის ჯვრის სამხრეთ-დასავლეთის კუთხის ოთახში, რომელიც წარმოადგენდა ქალ-ა სპეციალურ განყოფილებას, სამხრეთის კარის შემოთ ფასადის სამხრეთ-აღმოსავლეთის არესთან შესაბამად არის ფანჯრები და ამიტომ არ არის ფანჯარა დასავლეთის ფასადზე, რომლის სიმეტრიულ ჩრდილოეთის არეში გამართულია ფანჯარა; ეს არასიმეტრიულობა დასავლეთის ფასადის შენიშნავი რჩებოდა ქალაქთან. ს-ლ სხვა ატენში —



სურ. 97. ატენის სიონი. ორი ფიგურის რელიეფი (სამხრეთ ფასადზე).
თოდოსას ნამუშევარი.

მოლოცვლები, როცა პირდაპირ დასავლეთის ფასადისკენ მიდიოდნ და ზედ მიადგებოდნ, ხედავდნ წინ თითქო მრუდე ფასადს ერთი გვერდის ფანჯარით¹. აღმოსავლეთის და სამხრეთის ფასადები ხუროთმოძღვარს ბეჯითად მოუტოვებს ნაკეთიანი რელიეფებით, რომლებს ეტობაშად დანახვა ფასადზე თუმცა შეუძლებელია, ისე, როგორც შეუძლებელია ცალკე-ცალკე დეტალების განხილვა მათი მდებარეობის გამო, ე. ი. აქ ჩანს სრული გაუგებრობა იმ მიჯგომისა, რომელსაც ხუროთმოძღვარმა მცხეთის ჯვარში მიმართა. ხოლო ჩრდილოეთის ფასადს ქარისგან აქ კლდით დაიკლეს, ისე როგორც საერთოდ მთელი ეკლესია, მან ისე, როგორც მცხეთის ჯვარში, მოაკლო

ფანჯრები, თუცა მთელი ფასადი მისაწვდომია განხილვისთვის. არც ფასადის გვერდის არეებშია ფანჯრები, არც მის შფერილში, ე. ი. ისე ისე, როგორც შესვლებში, აქაც მონურად იღებს ასლს, სრულებით არც-კი უეჭვრია ტაძრი. აშენების სხანაპ პირობებთან შეხამება-შეფარდება.

ამ აღნიშნულ ელემენტებს გარდა, რომლებიც ერთად განსაზღვრავენ შენობის ფასადების სახესაც, არის აგრეთვე განცალკევებული მომენტებიც. მცხეთის ჯვარის დასავლეთის ფასადზე, რომელიც მხოლოდ შორიდან ჩანს, ე. ი. ჩანს განსაკუთრებით მარტო ზოგადი კონტურებით, შფერილის გვერდებზე არ არის ნიშები, რომლებიც ამკობენ აღმოსავლეთის ფასადს და ხაზს უსმენ მასზე განსაზღვრულ ნაწილებს, როგორც შემოთ იყა ნაწვენები². ატენის სიონში ეს შეფარდებაც უტყველად არის განმეორებული. ამანირად, ფასადი თავისი უბნისოდაც არა-სასიამოვნო სახის დასავიკრებლად იღებს ტლანქ ფორმებს. აღმოსავლეთის ფასადზე ატენის სიონშიაც ნიშები გამართული.

¹ იხ. სურ. 95.

² იხ. სურ. 63 და 71, 73.

ჯვარში სამხრეთიდან მთავარი შესავლის წინ არის სტოა, ხოლო ჩრდილოეთის მხრიდან სტოას ნაცვლად, რეალურ პირობებთან შესაბამად, გაკეთებულია გასავალი პატარა ეკლესიასთან



სურ. 98. ატენის სიონი. ირემო სიმბოლური კომპოზიცია ჩრდილოეთი კარის ტიპანზე. თოდოსის ნამუშევარი.

შესაერთებლად. ეს გასავალი უსწორო ფორმისა იყო, სრულიად შეფერებული რეალურ პირობებთან¹. ატენის ხელოვნომაღლვარი, ეტყობა დაიბნა ამ პირობების წინ შე და გამართა რა სტოა

¹ იხ. ჩემი Untersuchungen, I, 1, 11—12, ტფ. უნივ. მოამბე, II, გვ 32—33.

სამხრეთ შესავლის წინ, რომლისთვისაც სპეციალური შევრილი ააგო სუბსტრუქციაში, ჩაღვრულ მდგომარეობაშია ქუთის შესავლის წინ სრულდებით არაფერი არ დაატანა.

მცხეთის ჯვრის დიდი ეკლესია, როგორც საქართველოს ეკლესიის უდიდესი სალოცავი, იმყოფება კათალიკოსის კათედრასთან და წარმოადგენს მისი მსახურების აღვილს მღვდლების თანამსახურებით. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ჯვარში ხუროთმოძღვარმა შექმნა სამი რიგი საჯდომი, პატრიარქისთვის ცენტრალური საპატიო საჯდომით. მაგრამ არავითარ ამის მსგავსს არ წარმოადგენდა ატენის სიონი, რომელიც არც საეპისკოპოსო კათედრა იყო, არც მონასტერი. ამიტომ ატენის სიონის საკურთხეველში კათედრის გამართვა საჯდომებით მღვდლებისთვის კონკრეტული მოთხოვნების დაკმაყოფილება-კი არ არის, არამედ უბრალო ასლის გადაღებაა.

მაშასადამე, ატენის სიონის ხუროთმოძღვარმა გამოიჩინა სრული დამოკიდებულება, მიმბაძველობა, ნიმუშის ასლის მონური გადაღება. მხოლოდ ქანდაკებრივი მორთულობის მოხმარებაში, რომელნიც მრავალადა გაბნეული ატენის სიონის კედლებზე. იგი ზოგიერთ მუხში ნიმუშებისგან დამოუკიდებლად მოქმედებდა. მაგრამ ეს მხარეც მხოლოდ კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს უცხოლობად, რომ მას არც ნიჭი ჰქონდა, არც გეგმონება. არც ერთი დადებითი მხარე სიონში არ მიეწერება მისი ხუროთმოძღვრის შემოქმედებას. ს.მაგიეროდ ყველა მისი დეფექტი გამომდინარეობს მხოლოდ მისი უნიკობიდან. ამრიგად, იმ ძველ დროშიც ვხედავთ დამახასიათებელ გან-



სურ. 99. ატენის სიონი. ერთერთი რელიეფი ჩრდილოეთ ფასადზე. თოდოსას ნამუშევარი, მის მიერვე ხელმოწერილი.

სხვაგვებას ერთის მხრით მხატვართა, წმინდა ხუროთმოძღვართა, და მეორე მხრით (ატენში) მართო ტექნიკოს-ინჟინერებს შორის, რომელთაც კარგად გამოიანგარიშეს სუბსტრუქცია, მაგრამ მოუერიდებლად, მოცემული სახის განმეორების შეუგნებლად, იღებდნენ მორთულობას რელიეფების სახით სხვადასხვა ხასიათის ძეგლებიდან.

ატენის სიონის დეკორატიული მორთულობის საერთო სისტემა იმეორებს ჯვრის მიდგომას, იმისგან არის გადაღებული. მხოლოდ ეს სისტემა აქ მეტად დაკნინებულია, შემცირებულია თითოეული გამოსახვის ზომა, სამაგიეროდ გამრავლებულია მათი რაოდენობა. რამდენიმე წამოსადეგი მნიშვნელოვანი დიდი და თვალსაჩინო რელიეფის ნაცვლად, რომლებიც გვაქვს მცხეთის ჯვარში და რომლებიც თავიანთ პროპორციებით შეესაბამებიან მორთული კედლების და მთელი ფასადების პროპორციებს, ატენის სიონში ჩვენ ვხედავთ მრავალ წვრილ უმნიშვნელო რელიეფს,

თითქო შემთხვევით ჩარკმულს, ხანდახან დაქარგულს კედლების დიდ გლუვ სიბრტყეზე. ესაა მაგი დეფექტი საერთო განრიგებისა, სახელდობრ, ერთი მხრით რელიეფების სიპატარავე ამთავრებს ადგილებზე, რომლებსთვისაც მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვარს ჰქონდა ისინი დანიშნული, მეორე მხრით სხვა ადგილების გავსება ნაირნაირი რელიეფებით, გვიჩვენებს, რომ ატენის სიონის ხუროთმოძღვარს არა ჰქონია არც გემოვნება და არც მხატვრული მიდგომა საერთოდ, რაც ასე აშკარად გამოხატულია მცხეთის ჯვარის აღმშენებლის ნაწარმოებში: ატენის სიონის ოსტატი მხოლოდ უბრალო, საშუალო ხელოსანია¹.

თითოეული რელიეფის ცალკე განხილვაც არ გვიჩვენებს რაიმე სანუგეშოს. აქ ყოველთა უწინარეს ირჩევა რიცხვით მცირე, მაგრამ მნიშვნელოვანი მის მიერ დატყევილი ადგილების მიხედვით, მეტად დაბალი ხარისხის რელიეფების ჯგუფი, შესრულებული ხუროთმოძღვრის შეგირდის მიერ, რომელსაც ეტყობა, სახელად გრიგოლ ერქვა. მაგრამ თითონ ხუროთმოძღვრის სახელად თოდოსას (თეოდოსე), რელიეფებიც მაგდენად მალა როდი დგას ამ შეგირდის რელიეფებზე. მათი საერთო ხასიათი ასეთია: რელიეფების კომპოზიციები, ე. ი. ესა თუ ის განზრახვა, აზრი ან შინაარსის არჩევა გამოსახისთვის მას მშაშხარეული აქვს გადაღებული. ამასთან გადაღების წყარო ერთი კი არა, ბევრი აქვს. ეს წყაროები მეტად ნაირნაირია და განსხვავებული ერთმანეთისგან, როგორც ღირსებით, ისე მხატვრობის სახით; ასევე ნაირნაირია მათი შესრულების ხასიათიც, სტილიც, რომელსაც ოსტატი თოდოსა ცდილობს მიჰბადოს. უმთავრეს ხაზულებში იგი ახერხებს როგორც კომპოზიციების გადაცემას, ისე მათი სტილისას, რამდენადაც ნიმუშებად მას ჰქონია რელიეფური — მსხვილი თუ წვრილი — ხელოვნების ნაწარმოებები, მაგრამ სადაც-კი იგი ცდილობს მოხატული მორთულობის ფეროვანი კომპოზიციის ქანდაკებით გადმოგვეცეს, იქ თავს იჩენს მისი უძლურება. უფრო პასუხსაგებ დეტალებშიაც იგივე ჩანს, მას არ შეუძლია გაიგოს და სავსებით შეითვისოს ნიმუშის მხატვრული კონცეპცია.



სურ. 100. ატენის სიონი. ზღაპრული ცხოველის გრიფონის რელიეფი, თოდოსან ნამუშევარი.

ერთადერთი ღირსება, რომელიც მას აქვს და რომლითაც ცხადად თავს აწონებდა შეგვეთელს, ეს არის ქვისთლის საკმაოდ მარტივ ტექნიკა, რომლის წყალობით მას იმედიანად დარწმუნებით გაჰყავს ხაზები, აღნიშნავს სურათს და იმეორებს სახეებს, რომლებიც არის ნიმუშში, ხოლო ხშირად თითონაც ჩასვამს ხოლმე სიბრტყეთა მთლიანად გავსებისთვის. რასაკვირველია, ტექნიკური ოსტატობა, თუ ამავე დროს შემოქმედებითი ნიჭი, მხატვრული გაცემა და გემოვნება სრულებით არა აქვს მხატვარს, შეიძლება საკმარისი იყოს მხოლოდ შესაფერი ნიმუშებიდან ასლების

¹ დეკორატიული მორთულობის მთელი სისტემის განხილვა და რელიეფების დაწერალებითი და შედარებითი გაჩევა მოცემულია ჩემს ზემოხსენებულ გერმანულ გამოცელებაში (გვ. 156—182 და ტაბულები 47—58).

გადაღების დროს. მაგრამ რაწამს საკითხი გადადის ნახტერულ დავალებათა და განცდილობათა შორის, მესხე თავს იჩენს მისი უძლურება. აქ ხომ ოსტატს უნდა განცდილი, შესაგრძნობი ჰქონდეს ფორმები, კომპოზიციები, აგრეთვე შინაარსიც, რომ სათანადო მხატვრული ეფექტი მოახდინოს; ამნაირსავე ტექნიკოს — ასლის გადაშლეს-კი ყოველთვის ამის ნაცვლად გამოსდის ღუნე, უწნა, უგემური გარეგანი განმეორება და მიბაძვა. ამასთან რაკი გემოვნება არა აქვს და აქვს მხოლოდ საყვარელი ჩვეული შაბლონური წერილმანი სახეების ასრულებისადმი, იგი ცდილობს ყველაფერი უკლებლივ მთლიანად მისით გაავსოს. შედეგად, ამ გადავილებულ სახეებს იგი ხმა-რობს ჯერ იმ სახეების ნაცვლადაც, რომლებიც ნიმუშებში იყო. მხოლოდ ისეთი საყვარელითა და სახეების განმეორებისგან კმაყოფილებით, შეიძლება, ვთქვათ, ავსნათ ერთისა და იმავე სახის გამოყვანა რელიეფებზე, რომლებიც სტილისტურად და კომპოზიციურად სრულიად სხვადასხვაა¹.

ცალკე ნაკეთიანი რელიეფების დეკორატიული მორთულობის ელემენტებს შორის არის ისეთებიც, რომლებიც გამოყენებულია ცალკე საერთო დეკორატიულ-ხუროთმოძღვრულ ნაწილებში, როგორცაა: ფანჯრების თაბახები, შესაღების სახეიარ-კოლონები, დასასრულ, კოზმინები, ე. ი. ეს შედარება ცხადად ამტკიცებს, რომ მთელი დეკორატიული მორთულობა ნაკეთიანი რელიეფების ჩათვლით შესრულებულია ერთისადა იმავე პირის მიერ, სახელდობრ, ეკლესიის ხუროთმოძღვრის მიერ. ეს საფასებით მტკიცდება წარწერებით: სამშენებლო წარწერით სამხრეთი ფასადის ნიშაზე სომხურ ენაზე, რომელიც ხუროთმოძღვრად ასახელებს ვინმე თოდოსას (თოდოსეს)² და წარწერით ერთერთ რელიეფზე, კიდევ სომხურ ენაზე, სადაც დასახელებულია ისევე ის თოდოსა. დასახელებული შეფარდება და ერთერთის შევება რეალების და წარწერების მიერ, რომელნიც მკიდრად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული და გადახლართულნი, გვიჩვენებს, რომ ატენის სიონი, ათლიანად აგებული კლდის სუბასემენტიდან დაწყებული ტაძრის მწვერვალამდე ყველა თავისი მორთულობით, ორნამენტული და ნაკეთიანით, რომელმაც თავის ათას ორას წელზე მეტს არსებობის დროს მხოლოდ გარეგანი კანის დანგრევა განიცადა, ტლანქად და დაუდგენელად იყო შევსებული, ნამდვილად აშენებულია სიმეხ ხუროთმოძღვარი თოდოსას და მისი თანაშემწის, სოახისევი გრიგორის მიერ, როგორც ამას მოწმობს წარწერები, აგრეთვე შენობის საერთო პროპორციები გარედან³.

საოცარია, რომ სომხეთიდან მოწვეულია ოსტატა, საქართველოს შუაგულში აშენებს ტაძარს, ჰბაძავს გამოჩენილს, ახლად სახელმოხვეჭილ მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვარს და ბრმად იმეორებს ჯვარის სახეს, ე. ი. არც თემაა ორიგინალური, არც მისი შესრულება. ამიტომ, შეიძლება, ფსიქოლოგიურად გასაგებ ახსნად გამოდგეს წარსულში შემწეული მისწრაფება, აღემაღლებათა უცხო სპეციალისტების ღირსება და არ ეცნათ თავიანთი სპეციალისტები.

3. განხილული ტიპის ტაძართა ძარბული და სომხური ჯგუფების ურთიერთობა

ზემოთ გავიკანთ არა თუ მარტო მთელი მოვლენის წინაპარი — მცხეთის ჯვარის ღიდი ტაძარი, არამედ მასთან დაახლოებული შენობებიც, როგორც მარტვილის ტაძარი, რომელიც განაგრძობს მის ხაზს, ისე მცხეთის შუამთა და ატენის სიონი, რომელნიც მხოლოდ იმეორებენ მას. სანამ გადავიდოდეთ მცხეთის ჯვარის თემის არსებითად შეცვლის იმ გარდამავალი ცდების

¹ შეად. სურ. 95 — 101.

² კრიტიკულად გამოცემულია პროფ. ივ. ჯავახიშვილის მიერ (К вопросу о времени построения грузинского храма в Атене по вновь обследованным эпиграфическим памятникам, — Христ. Восток, т. I, СПб. 1912, с. 294—295 и табл. XIX).

³ შეად. ზემოთმოყვანილი განაცხადების და ფასადის ნახაზები. პროფ. ივ. ჯავახიშვილის გეო, იქნებ მე-VII საუკუნის სომხური სამშენებლო წარწერა ამ დარჩენილ ძეგლს არ ეკუთვნოდეს, უნდა გაიფანტოს (იხ. Христ. Восток, I, 1912, გვ. 292—295).

განხილვაზე, რომელნიც, ეტყობა, შემდეგში აღარ განვითარებულან და რომელთაც მისივე დრანდაში, ან ძველი შუამთის — მეორე პატარა გუმბათიან ეკლესიაში. ჩვენ უნდა შევხვით მცხეთის ჯვარის ტიპის ტაძართა ქართული და სომხური ჯგუფების ურთიერთობას, ვინაიდან ეს საკითხი არა ერთხელ დასმულა და თითქო გადაწყვეტილა კიდევ არსებულ ლიტერატურაში.

სწორედ ამ ტიპის ეკლესიებთან არის იმთავითვე დაკავშირებული ან შეიძლება ითქვას, რომ მართა სულდგმულებს იმის მტკიცება, რომ საქართველოს და სომხეთის ხუროთმოძღვრება არის ერთი მიმდინარეობა, საქართველოს ხუროთმოძღვრები მხოლოდ პირს იღებენ, როგორც შეგირდები, — თანაც მთელი საუკუნეების განმავლობაში¹ სომხეთის ძეგლებიდან. ეს უქანასწავლი მტკიცება დაფუძნებულია მხოლოდ აბსოლუტურად ნათელი ისტორიული ცნობების სრულიად თავისებურ არაღწერად გაგებაზე და სხვა არაფერზე.

ამიტომ ჩვენ აუცილებლად უნდა შევჩერდეთ ამ პუნქტებზე; ამასთან გზადგანა გამოირკვევა ამ ტიპის წარმოშობის საკითხიც.

უკვე პირველ² ა მკვლევარმა, რომელმაც კავკასიის ხელოვნებას უძღვნა დიდი დრო, ძალა და აღტაცებული იყო მით, სახელობარ, შეიცვარიელმა დეზუბა-დე-მონპერეიმ სწორედ ეკლესიების ამ ტიპს დაუკავშირა საკითხი სომხური და ქართული ხელოვნების ურთიერთობაზე, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, საკითხი პირველი მათგანის უფროსობასა და ხელმძღვანელობაზე. ამ შეხედულებამ განსაზღვრა მეცნიერული აზროვნების მთელი შემდეგი მიმართულება. ატენის სიონის სომეხ ხუროთმოძღვრის მიერ აშენების ფაქტი უკარნახებდა განცხადებას, რომ „ეკლესიის გვეგა არის ასლი, გადაღებული სომეხ-ხუროთმოძღვრის მიერ წმ. რიფსიმეს განთქმულ ეკლესიიდან ვალარ-შაპატში ან ერზაინში, სომხეთის და საქართველოს გრავალი ეკლესიის ან პროტოტიპიდან“³. ასეთ მტკიცებას მეტადრე ხელი შეუწყო აკადემიკოს ბროსეს მიერ მოცემულმა წარწერების ახსნამ, რომლის თანახმად ატენის სიონი აშენებული აღმოჩნდა მე-XI საუკუნე ი. ერთადერთი, რაც საჭიროდ მიაჩნია აღინიშნოს დაუბუხას — ესაა დაუსაბუთებელი მტკიცება, რომ ატენის სიონი არის წმ. რიფსიმეს ასლი „მარამ შესწორებული“⁴. მართალია შესახებ ეს აღნიშნავს: მისი გვეგა „არის ასლი ატენის სიონისა“, „მარამ იგი გაუმჯობესებულ ქართულ სტილზეა აშენებული; გუმბათს აქ აქვს მთელი სინარჩარე ამ სტილის გუმბათებისა, სიონის ეკლესიაში კი ყველაფერი სრულიად სომხურადაა შესრულებული“⁵. ე. ი. დეზუბა სრულიად არ უწევს ანგარიშს იმ გარეობებს, რომ გუმბათი მარტვილში არის უგვიანესი გადაკეთება, რაც აშკარად ჩანს. თუ დაუბუხას მტკიცება ესოდენ კატეგორიულია ამ ტიპის ქართული ძეგლების აღწერის დროს, სამაგიეროდ, როცა იგი გვაცნობებს თავის მოგაზრობას წმ. რიფსიმეს ეკლესიაში, იგი ფრთხილად სწერს, ატენის სიონი წმ. რიფსიმეს ეკლესიის „ასლად შენეწებულაო“⁶: შემდეგ-კი აღნიშნავს. „რიფსიმეს გუმბათი დაბალია, მარამ ნაკლებ დაჰყუნულია, ვიდრე სიონის გუმბათი“⁷. ე. ი. ამ სიტყვებს თუ შევეფარდებთ მისივე შენიშვნას მარტვილის შესახებ, გამოდის, რომ ატენის სიონი თითქმის უფრო უნდა ადრე იყოს აგებული.

დეზუბას მიერ შეკრებილ მასალას, აგრეთვე მისთვის დასვენებს, ამ მასალის მიხედვით მოცემულს ქრისტიანულ კავკასიის ხუროთმოძღვრებაზე განსაზღვრული მნიშვნელობა ჰქონდა ნახევარ საუკუნის განმავლობაში. დასავლეთ ევროპის მეცნიერი — შნაპე, ფერგაუსონი და აგრეთვე ბროსე იმყოფებიან დეზუბას დებულებათა გავლენა ქვეშ⁸. აპას მისთვის ჩვეულის აზრის სინათლით აღნიშნავს. კონდაკოვი: „მართალია, დეზუბას წყალობით ჩვენში საკმაოდ მეტიდრად დამყარდა აზრი, საქართველოს ხუროთმოძღვრება, სრულიად დამოკიდებულია

¹ Dubois de Montpereux, Voyage autour du Caucase, Paris 1839, t. I, p. 406—407, 409—412.

² იქვე, ტ. III, გვ. 213.

³ იქვე, ტ. II, გვ. 410.

⁴ იქვე, ტ. III, გვ. 47.

⁵ იქვე, ტ. III, გვ. 213.

⁶ იქვე, ტ. III, გვ. 380.

⁷ იქვე, ტ. III, გვ. 381.



და პირდაპირ წარმოდგება სომხურისგან... მაგრამ რა საცოდავი საბუთებით ამტკიცებდა ამ დებულებას! ¹. შემდეგ კონდაკოვი ერთად უყრის თავს და ჯუბუას საბუთებს და მარტო ამითაქი უკვე აშკარად აჩენს მათ შეუწყნარებლობას. ანაირად აკად. კონდაკოვი იყო პირველი მკვლევარი, რომელმაც კრიტიკულად შეხედა და ჯუბუას მტკიცებას; მან გადწყვეტილი უარყო იგი და ხაზი გაუსვა ორივე მხატვრული წრის განსაზღვრულობას და დამოუკიდებლობას ².

თუ მაინცა და მაინც არ არის საკვირველი, რომ და ჯუბუას აზრი უკრიტიკოდ მიიღეს მეცნიერებმა, რომლებსაც მასალა ჰქონდათ ამოღებული მხოლოდ მისივე გამოცემიდან, სამაგიეროდ ძალიან საკვირველია, როდესაც მე-XX საუკუნეში კონდაკოვის გამოკვლევისა, ბარონ ე. შტაკელბერგის და გრ. გაგარინის მასალების ³ და დიმი. ბაქრაძის შენიშვნების შემდეგ ⁴ მაინც აყენებენ იმავე პიპოთეზურ დებულებას და ისე ჩამოყალიბებულს, როგორც პიპოთეზი და არა როგორც რეალური დასკვნის ფაქტებიდან.

ასე აკადემიკოსი ნ. მარარი გამოსთქვამს იმავე აზრს, როგორც და ჯუბუა, ამასთან მარარის აზრი დაკავშირებულია მის სხვა ძიებასთან, კერძოდ ფილოლოგიურთან. მაგრამ ნ. მარარი მაინც განსაზღვრულად აღნიშნავს, რომ მცხეთის ჯვარის „ლიბი სიძველე“ „არავის არ უცნია საეჭვოდ; არსებულ ქრონოლოგიურ ცნობათა მიხედვით „ჯვარის აღმშენებლები, როცა მას აშენებდნენ, ვერ იქონიებდნენ მხედველობაში რიფსიმეს ეკლესიას, აშენებულს კათალიკოს კომიტასის მიერ: სომხის კათალიკოსი შეუდგა რიფსიმეს ეკლესიის აგებას 619 წელს“. მაგრამ ხსენებულის აზრის გავლენით მარარი (აგრეთვე შემდეგ სტრიგოვსკი) აკეთებს შენიშვნას: რომელიც წარმოადგენს მხოლოდ მოსაზრებას და არაავითარი ფაქტები არ მოჰყავს მის დასასაბუთებლად. „მასასადამე, ამ წლამდე ეს ხუროთმოძღვრული ტიპი თავის განსხვავებული თვისებებით უკვე ცნობილი იყო, და აქვალაზე უფრო ძლიერ უნდა ვიფიქროთ, იმავე ვალარშაპატში. ქართველთა და სომეხთა მხატვრული გემოვნება, როგორც მრავალი მათი სარწმუნოებრივი გადმოცემა და ჩვეულება, მსგავსებას იჩენდა, თუმცა მათი საეკლესიო განკალკულებების შემდეგ საუკუნეებმა განვლო“ ⁵.

ანაირად, საკითხი სომხური და ქართული ხელოვნების ურთიერთობის შესახებ თვით მე-XX საუკუნეში აკადემიკოსი ნ. მარარის მეოხებით ხელახლა მოექცა და ჯუბუას უკვე განვიღო ფაშაში. მით უფრო შეუწყნარებელია, როდესაც დასავლეთ ევროპული მეცნიერება, რომლის წარმომადგენლებისთვისაც კონდაკოვის გამოკვლევა სრულიად უცნობი დარჩა, წინანდებურად საერთო ტერმინით — სომხური ხელოვნების სახელით — იხსენიებს როგორც სომხური, ისე ქართული ხელოვნების ძეგლებს ⁶.

მაგრამ ასეთ დებულებების გამართლება თითქმის შეუძლებლად უნდა ჩაითვალოს, როდესაც მას გამოთქვამს აღმოსავლეთის ხელოვნების ისეთი კრიტიკოსი და ღრმა მკოდნე, როგორც სტრიგოვსკი. მან სრულად არ დაიმუშავა ქართული ხელოვნების მასალები, იგი დამყაფილდა პარალელების უბრალო მოხსენებით, რომლებსაც იგი იცნობდა ლიტერატურიდან ⁷.

¹ Brosset, Rapports sur un Voyage archéologique, Sfbg. 1851, VI, გვ. 20, თუმცა ბროსეს ამტკიცებდა, რომ მცხეთის ჯვარი მე-VII საუკუნის დასაწყისს არის აშენებული (იქვე, I, 47—50).

² Древняя Архитектура Грузии, Москва 1876, с. 6—7.

³ სიონტერეჟო, რომ და ჯუბუას ამ მტკიცების შეუწყნარებლობა აღნიშნა ლიჩხაძე თავის წიგნში „სომხეთი“, რუს. თარგმანი, ტფილისი 1910, ტ. I, გვ. 350 შენიშვნა 1.

⁴ Le Caucase pittoresque, Paris 1847, explic. à livraison 17-e, pl. LVII et à livraison 19-a pl. LXIII.

⁵ ისტორია საქართველოს, ტფილისი 1889, გვ. 218—219 და ვახუშტის საქართველოს ისტორია, დიმიტრი ბაქრაძის რედაქტორობით, ნაწილი I, ტფილისი, 1885, გვ. 167 შენ.

⁶ По поводу работы архитектора Т. Торамания „О древнейших формах Эчмиадзинского храма“ (Записки Вост. отд. Русск. Арх. О., т. XIX, СПб 1909), с. C56.

⁷ შეადარე ნაშრომები Fergusson-ისა, Ch. Bauet-ისა, Aug. Choisy-ისა, K. Woermann-ისა, Gabr. Millet-ისა, Ch. Diehl-ისა ან Oskar Wulff-ისა.

⁸ მისი ნაშრომის კრიტიკას მე ვუძღვენი, წერილი ბერლინის ჟურნალში „Monatshfte für Kunstwissenschaft“—1922 წ. № 7—9.



სტრიგოვსკი იმ საერთო პოსტულატის თანახმად, რომელიც მან საფუძვლად დაუდგინა თავის აზრს სომხური ხელოვნების ევოლუციის შესახებ, ამტკიცებს კერძოდ მცხეთის ჯვრის ტიპის ეკლესიების შესახებაც, რომ მისი ჩამოყალიბება მოხდა მე-IV და მე-V საუკუნეებში და რომ მე-VI და მე-VII საუკუნეების დარჩენილი მაგალითები „წარმოადგენენ მხოლოდ მე-IV ანუ V საუკუნეების დიდი ორიგინალების განმეორებას პატარა მასშტაბით“¹. ერთადერთი საბუთი, მოყვანილი ამის დასამტკიცებლად საეკეკოა, რომ თითონ ავტორისათვისაც იყოს მისაღები: დასაბამ პუნქტად შეიძლება უფრო ჩაითვალოს სხვათა შორის მე-IV ს-სუქუნის მარტიროსში, რომლის-თვისაც ღვთის მსახურების მოთხოვნათათვის უნდა დამატებინათ სხვა ოთახებიც². ხოლო ამ ჩამოყალიბების დათარიღება V საუკუნით დაკავშირებულია „ბერძნულ-სირიული მიმდინარეობის“ დასაწყისთან, რომელიც გამოიხატა, სტრიგოვსკის აზრით ფრონტონების, ცილინდრულ თაღის მოხმარებაში და შენობის წვარძელებაში. რაკი სტრიგოვსკი ტიპის ასეთი ნააღრევი ჩამოყალიბება შემოიღო, მას, რაღა თქმა უნდა, შეუძლია ილაპარაკოს იმაზე, რომ „ეს ხუროთ-მოძღვრული ფორმა თავისთავად უფრო ძველია სომხეთში“³, ვიდრე საქართველოში — ამის დამტკიცება ხომ, სულ ერთია, შეუძლებელია. მართალია, იგი ცდილობს დაამტკიცოს თავისი აზრი იმით, რომ ამ სპეციფიკურად სომხურ ტიპს ჰგავს უძველესი წარმომადგენელიც, მაგრამ ამას იგი აღწევს მხოლოდ ორი კათალიკოსი იოანეს ერთმანეთში არევიით.

მეტი არ იქნება მაინც, აქ ითქვას, რომ მიუხედავად თავის პოსტულატებისა, სტრიგოვსკი ამ აღნიშნა ტიპის განვითარების მთელი რიგი დეტალი — ეტყობა, რეალური ძეგლები ავიწყებდნენ მას თავის საკუთარ ჰიპოტეზებს. იგი მომხრეა, მაგალითად იმისი, რომ გამოშვერილი აფსიდებიანი ეკლესიები უფრო ძველად ჩაითვალოს იმ ეკლესიებთან შედარებით, რომლებიც მოქცეულია გარეგან სწორკუდხედში ფრონტონებითა ჯვარის მკლავებს ზემოთ⁴.

შეიკრე მხრით თითონ სტრიგოვსკი და არა სხვა ვინმე მთელი ძალით და უხეი დასაბუთებითუყოფადო და დაარღვია ძველი შეხედულება, რომელიც აგრეთვე არ იყო დამყარებული რეალურ ფაქტებზე, — ვითომ კავკასიის ხუროთმოძღვრება არის ბიზანტიის ხელოვნების ერთერთი გამოსახვა. ამ მუხლში იგი სრულიად განსაზღვრულად გვიჩვენებს კავკასიის ხელოვნების დამოუკიდებლობას ბიზანტიის და საერთოთა დასავლეთის ხელოვნებისაგან. მცხეთის ჯვარის ტიპის ეკლესიები, მართლაც, როგორც ვნახეთ, წარმოადგენენ სრულიად თავისებურ ტიპს, რომელსაც არა აქვს პარალელები საქართველოსა და სომხეთს გარეთ.

იმ ცნობის შემდეგ, რომელიც ზემოთ მოვიყვანეთ, საქართველოში და სომხეთში მცხეთის ჯვარის ტიპის ძეგლთა საკითხის მდგომარეობის შესახებ, ცხადია ინტერესი მათი რეალური შეფარდებისადმი უნდა გაზრდილიყო. აქედმეიკოსი ნ. მარარი და პროფესორი ი. სტრიგოვსკი ერთხმად აღიარებენ: რეალურად არსებული ძეგლები თავისი ფორმებით და ისტორიული ცნობები მოწმობენ, რომ ასეთი ტიპის შენობები საქართველოში უფრო ძველია, ვიდრე იმავე ტიპის შენობები სომხეთში. ჩვენ კიდევ რამდენიმე სიტყვით უნდა შევეხოთ ამ საკითხს, დავახასიათოთ სომხური ძეგლების განსხვავება და თვალი გადავავლოთ მათ საერთოდ, მათი ღირსების, როგორც მხატვრული ნაწარმოების თვალსაზრისით.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ მცხეთის ჯვარის აშენების თარიღი საქამოდ ზედმიწევნითაა დადგენილი: იგი ეკუთვნის მე-VII საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წელს. ატენის სიონის, ძველი ჟუმათის, აგრეთვე მარტვილის აშენება, უშუალოდ დამოკიდებული მცხეთის ჯვარზე, ეკუთვნის მე-VII საუკუნის დამდეგს, რაკ თითოეულ მათგანში მტკიცდება სხვა ელემენტებითაც (წარწერებით, ქანდაკების იკონოგრაფიით და სტილით, ორნამენტაციის მოტივებით და სპე). რაკ შეეხება სომხურ ძეგლებს, მათგან წმ. რიფსიმეს ეკლესია აშენებულია ისტორიკოს სებეოსის ცნობების თანახმად კათალიკოს კომიტასის ტახტზე ასვლის დროს, ე. ი. 618 — 619 წელს⁵. პოლო სოფ. ავანის

¹ Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918. Bd. II. S. 470 u. 764.

² იქვე, გვ. 471.

³ იქვე, გვ. 82 შემდ., და გვ. 471.

⁴ იხ. მისი ისტორია, თავი XXV. |



ეკლესიის აშენებას ეხება იმავე სებეოსის ცნობა, რომ იქ, თავის რეზიდენციაში სომხეთში ქალკედონელმა (მართლმადიდებელმა) კათალიკოსმა იონენ ბაგარანელმა (501 — 611) ააშენა ეკლესია, რომელშიაც ივა დაკრძალულიც იყო¹. სხვა მაგალითები სომხეთში ან დათარიღებული არ არის, ან ეკუთვნის უფრო გვიანა დროს. მართლაც და ამ ტიპის სომხური წარმომადგენლების დეტალური ანალიზი სრულიად აუცილებელსა ჰქნის, რომ ქრონოლოგიურად წმ. რიფსიმეს ეკლესიის აშენების პირველი და უშუალო წინამორბედი არის ავანის ეკლესია. ამასთან ავანის ეკლესია არის სუსტი ძეგლი, მიუხედავად იმისა, რომ მასში გამოყენებულია მეტად კარგი, დამჯდარი მოტივები ბაზილიკური ხუროთმოძღვრებისა; იქვე ნათლად ჩანს, რომ ხუროთმოძღვარი ვერ მოპოვებია მცხეთის ჯვარის ტიპის გუმბათიან ტაძრის ახალ თავისებურ თემას.

ორივე ეს ეკლესია, აგრეთვე სხვა ამავე ტიპის ეკლესიები სომხეთში, უფრო გვიან აშენებულნი, ათავსებენ გეგმის თემას გარეგან სწორკუთხედში. ეს აიძულებს ხუროთმოძღვარს წყვილ-წყვილად გამართოს აფსიდები სხედანსავე ზომის: სამხრეთისა და ჩრდილოეთისაკენ იგივე უფრო პატარაა. ამას წყალობით იკარგება ფორმებისა და ზომების მწყობრივი სიხადე. ავანში გარედან მოცემულია მთლიანი კედლები, რიფსიმეში-კი ყოველ ფასადს აქვს დატანებული კოლოსალური ნიშები, რომლებიც სამ ნაწილად ჰყოფენ მას. დამახასიათებელია, რომ ავანში, როგორც მცხეთის ჯვარში, არის განსაკუთრებული კარი სამხრეთ-დასავლეთის კუთხის ოთახში, მხოლოდ დასავლეთიდან და არა სამხრეთიდან, როგორც მცხეთის ჯვარში.

ორივე ეს ეკლესია, როცა მათ მცხეთის ჯვარს უპირდაპირებთ, გვაოცებს თავის მხატვრული სისუსტით. ავანში ჩანს, რომ ხუროთმოძღვარი. მოპრეცია თემას საერთოდ, მაგრამ დეტალებში ის ყოფილა მკოდნე ხუროთმოძღვარი, რაც შეეხება რიფსიმეს აქ როგორც საერთოდ, ისე დეტალებში თვალში გვგვდება ხუროთმოძღვარის გემოვნების ნაკლებობა.

ამნაირად, მცხეთის ჯვარის ტიპის შენობები სომხეთში წარმოადგენენ განსაკუთრებულ ჯგუფს, რომელშიაც ძირითადი ტიპი რამდენადმე შეცვლილა თანამედ ხუროთმოძღვართა სურვილისა — მოათავსონ იგი კედლების გარეგან სწორკუთხედში, მაგრამ ამ სურვილმა ხუროთმოძღვრის ნაკლები ნიჭის წყალობით ვერ შექმნა ისეთი დიდი მხატვრული მწიფება, როგორიც გვაქვს მცხეთის ჯვარში, ქრონოლოგიურად, აგრეთვე ფორმებით ეს ძეგლები დამოკიდებულნი არიან მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძრის ძირითად შენობისაგან, რომელმაც შექმნა თვით ეს ტიპიც.

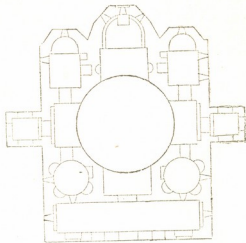
4. „მცხეთის ჯვარის“ ტიპის ზომიერტი მარიაძია

მხატვრის მიერ მცხეთის ჯვარში შექმნილი კომპოზიცია, როგორც ზემოთ ენახეთ, იმდენად დამთავრებულ ნაწარმოებს წარმოადგენს, რომ არც არავინ მოინდომებს და ვერც ვერავინ შეიძლებს მასში რაიმე შეცვალოს. ამიტომ მხოლოდ მცხეთის ჯვარის ცნობილი მიღგომების უარყოფით შეიძლო მარტვილის ხუროთმოძღვარმა მისი თემის ზოგიერთი დეტალის შეცვლა და იმავე ძირითადი შთაბეჭდილების მიღწევა. სომხებმა არქიტექტორებმა-კი ან სრულიად ზედგამოჭრილი ასლი მოგვცეს მცხეთის ჯვარისა, როგორც ეს ატენში ენახეთ, ან შეცვალეს ნაწილთა შეფარდების ზოგიერთი პრინციპი და ამის წყალობით მიიღეს არადაშავაყოფილებელი შედეგი. ეს დაკვირვებები ძეგლებზე გვიმოტიკცებს მეორე მხრივ იმავე დებულებას პირვანდელი კომპოზიციის (მცხეთის ჯვარის) სრული დამუშავების, მოფიქრების, დამთავრების შესახებ. იგინი გასაგებად ჰქონდა იმ ფაქტს, რომ ამ თემის უფრო რადიკალური ვარიაციების შემწეობითაც ვერ მიაღწიეს მეტ მხატვრულ ეფექტს.

¹ იხ. სებეოსის ისტორია, თავი XXIII და IX.

² ამ ძეგლთა დეტალური გარჩევა, აგრეთვე შეფარდების მთელი პრობლემის გარჩევა მოთავსებულია სომხეთში 1924 წლის ექსპედიციის დროს შეკრებილი მასალების დამუშავებაში, რომელიც დამზადებულია დასაბეჭდად.

ერთერთ ასეთ ვარიანტად მიმანჩია დრანდის ტაძარი აფხაზეთში¹. ეს კოლოსალური საკრებულო ტაძარი სამწუხაროდ ისე საფუძვლიანად არის შეკეთებული მასში ჩასახლებული რუსის ზეგრების მიერ, რომ მისი შესწავლა ძალიან ძნელია. მაგრამ, რის გამოკვეცაც, მოხერხდა — საკმაოდ საინტერესოა. დრანდას გეგმით მცხეთის ჯვართან ანათესავენ ცენტრში დიამეტრით უხარმავარი გუმბათის შეფარდება ჯვარის განით ძლიერ ნაკლებ ოთხ მკლავთან: მკლავები განცალკევებულია, მოწყვეტილია ერთი მეორეს; ყოველ წყვილ მკლავს შორის გამართულია განსაკუთრებული კუთხის ოთახები, როგორც მცხეთის ჯვარში, მხოლოდ ამით კარი აქვთ არა გუმბათ ქვეშ სივრცისკენ, არამედ სამხრეთ და ჩრდილოეთ მკლავებისკენ სიმეტრიულად. აი ის საერთო მომენტები, რომლებიც გვაფიქრებენ, რომ დრანდა რამდენადმე დამოკიდებულია მცხეთის ჯვარზე. მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ განსხვავება მრავალია და მეტად დამახასიათებელი. ჯვარის მკლავები თავდება სწორი კუთხეებით. გუმბათი ემყარება კედლების მრგვალ შევრტილებს და არა კვადრატს, ე. ი. აქ არა ჩანს საქართველოს გუმბათის შენობების საფუძველი. აქ ჩვენ ვხედავთ ჰელენისტური ელემენტების დაახლოვებას გამოყენებას. თალი აქ შეკრულია 16 წახნაგზე; ყოველ წახნაგში ფანჯარაა გაჭრილი.



სურ. 101. დრანდა. გეგმა. შესრულებულია არქ. ნორვეის მიერ. 1847 წ.



სურ. 102. დრანდა. განაკვეთი, შესრულებულია არქ. ნორვეის მიერ 1847 წ.

კუთხის ოთახებზე აქვთ მრგვალი ფორმა დასავლეთ ნაწილში და სწორ-კუთხიანი აღმოსავლეთისაში, ეგ არის უკანასკნელებში გაკეთებული აფრა-გუმბათიანი თალი. ვინაიდან

¹ შვად. М. Павлинов, Материалы по Археологии Кавказа, т. III, Москва; 1897. გვ. 3—17 და ნახაზი და აგრეთვე ფოტო ძველი ნახაზები მუსლოვისა ბროსისეს ატლასში მის წიგნში დართულ „Rapports sur un voyage archéologique“-თან, pl. XXXI და ნორვეისა, გამოცემულია ი. ტოლსტოისა და ნ. კონდაკოვის მიერ, იტ. Русские Древности, вып. IV, СПб. 1891. ყველა — დეფიქტებითაა.

შენობა გუმბათის ცენტრიდან ცოტა აღმოსავლეთისკენაა გაგვრძელებული საში წინააღმდეგობა აფსიდიტ, ზუროთმოდღართა ქართული შეგრძნების თანახმად დასავლეთისკენ გააგრძელა შენობა-კარიბჭის გაპართეთი ფასადის მთელ სიგრძეზე. როგორც ამ ნაბრეგ იჩინა თავი ქართულმა მიდგომამ, ისე აღმოსავლეთი ფასადის ფორმების მხრივაც მისი აფსიდების საში სამუხანაგოვანი შეერილით, რომლებიც შეერთებულია იმავე ტიპის პატარა კამარებით, როგორც მცხეთის ჯვარის აღმოსავლეთი ფასადებია¹.

ამაირად, ჩვენ ამ შენობაში აღვნიშნავთ ქართულ მხატვრულ გავებასთან ბიზანტიური ხასიათის ელემენტების შეერთებას; ასეთივე ხასიათი ჩანს მასალაშიაც: რიყის ქვა, რომელსაც დაახლოებით ყოველ ერთ მეოთხედ არწინე მისდევს აგურის ზოლი. მეორე მხრით ნალისებური



სურ. 103. მცირე ეკლესია. პატარა გუმბათოვანი ეკლესია აღმოსავლეთიდან.

კამარის მოხმარება შესავლებისა, ფანჯრებისა, ჯვარის მკლავების თაღებისთვის ისევე ქართულ ელემენტებზე დაყრდნობა. ტაძრის გარეგნობაში ჩანს ორადობა, რომელიც უკვე ვახსენეთ ზემოთ — საერთო მხედები და ცალკე დეტალები.

რალა თქმა უნდა, არ შეიძლება გულწრფელად არ ვისტროთ, რომ დრანდა შეიქმნეს დაწერილობითი ყოველმხრივი გამოკვლევის საგანი და გაუწიდა იქნეს როგორც ნიადაგი, ისე თითონ შენობაც. იქნებ მაშინ აღმოჩნდეს აგრეთვე დამატება და ბაქრადის მიერ მოხსენებული მარმარილოს ზღუდეს ჩუქურთმიანი ნაწილები და ფრესკიანი გამოსახვანი კედლებზე². მაგრამ ყველაზე უმთავრესი ის არის, რომ მაშინ, იმედია, სრულიად ზედმიწევნით გამოირკვევა

¹ იხ. MAK, ტ III, ტაბლ. I.

² Dubois ტ. I, p. 317-318 და Д. Бакрадзе, Кавказ в памятниках христианства, Тифлис 1875, с. 79.

ქრონოლოგიაც ამ ძეგლისა, რომლის ხაზულები გვაგონებენ მეორე კოლოსალურ, მაგრამ უფრო ახალ სავეჯერ ჩამოუყალიბებელ, ჯერ გამოუყვეველ ძეგლს, სახელდობრ ნინოწმინდის, ერთი მხრით, ხოლო მეორე მხრით, მასში არსებობს კლემენტები, რომელნიც შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ მცხეთის ჯვარის ხერხის ანარეკლად, მაგალითად, აღწოსავლეთ ფასადის უკვე მოხსენებული პატარა ნიშები.

როგორც ვთქვით, ღრანდა წარმოადგენს მცხეთის ჯვარისგან შესამჩნევად დამოუკიდებელ შენობას, თუმცა მასთან დაკავშირებულს; სამაგიეროდ ძველ-შუამთის მეორე გუმბათიან ეკლესიაში, პირიქით, ეხედეთ სრულ დამოკიდებულებას მცხეთის ჯვარისგან. ეს ეკლესია წარმოადგენს არც მეტს, არც ნაკლებს — მხოლოდ ტიპის — კერძოდ, იმავე მონასტრის დიდი (პირველი) გუმბათიანი ეკლესიის ტიპის — განმარტივებას. ამ დებულებით განისაზღვრება როგორც მსგავსება, ისე განსხვავება ორივე ეკლესიისა.

ხუროთმოძღვარმა უწყავდო ამ ეკლესიის გეგმიდან კუთხის ოთახები, ხოლო დატოვა მრგვალი კუთხის ნიშების დეკორატიულად ლამაზი მოტივი აფსიდებს შორის; ამით მან მიიღო გარედან ჯვარის გამოწვეულ მკლავებს შორის სწორკუთხიანი კუთხეები, რომელნიც გვიჩვენებენ შენობის ძირითად შუალა კედრატს. ოღონდ ამ გარემოებამ ყველა მკლავი როდი გააცეთებინა მას ერთნაირად გრძელი. მან ერთი წყვილი გააკეთა ბრტყელი, ხოლო მეორე უფრო წაგრძელებული, მაგრამ ორივე წყვილში ბეშები გაუმეხებულია, რადგან საჭირო არ იყო, დარჩა განმარტოებული და საერთოდ თითქმის სიმეტრიული გეგმა. მაგრამ რა მიზეზია, რომ მისმა ხუროთმოძღვარმა ასე აშკარად უწყავდო ყველაფერი ზედმეტი ამ სულ პაუწინა ეკლესიიდან, მაგრამ დატოვა რაიმე საჭიროებისთვის ცხადად გამოუსადეგარი კუთხის მრგვალი ნიშები, რომელთაც დიამეტრში ძლივს აქვთ 60 სანტიმეტრი? ეს საკითხი მისთვის როდი სწყდებოდა მათ მიერ არქიტექტონიკულ მნიშვნელობის დაკარგვას უბრალო მითითებით, — მან დატოვა ისინი მხატვრულად მშვენიერ მომენტის გულისთვის. ეს კუთხის ნიშები ჰქონიან თეთრ ეკლესიის ფორმების რიგ-რიგობას სინათლის და ჩრდილის მდიდარი სკალით ეკლესიაში. მისი განათების პრინციპი იგივეა, როგორც მცხეთის ჯვარის ტიპის ეკლესიებში — მისი უმთავრესი წყარო არის ოთხი ჯანჯარა ყელში. სინათლე მოდის მაღლიდან და ჰპოვებს ხაზუ ხაზუ სადგურებს კუთხის ტრომების, აფსიდების და კუთხის ნიშების მორგებულებაში. ამის წყალობით ვიღებთ მსუბუქ ტალღას მსუბუქი ლივლივით.

დაისახა რა აზოცანად ანაირი პაუწინა (გ. 109 — 110) შენობის შექმნა სრულიად ნათელი, მარტივი ფორმებით, როგორც შევინთ, ისე გარედან, ხუროთმოძღვარმა ანგარიში გაუწია ამას შესაძლების მხრივაც. მან მარტო ერთი შესავალი გააკეთა — სამხრეთიდან, იმ მხრიდან, საიდანაც არის საერთო მისავალი მონასტერთან. მეორე, ჩრდილოეთის შესავალი მან არ დაატანა; მას კარგად ესმოდა, რომ მაშინ მყუდრო, ინტიმური კაპელიდან რომელიც იზიდავს განმარტობით ლოცვისა და ღვთის მსახურებისთვის, გამოვიდოდა რაღაცა ოპორი გასავალი. რასაკვირველია, გარდა ყელის ფანჯრებისა მან დატოვა კიდევ ერთი საკუთრების ფანჯარა, რომელშიც შემსვლელს მაშინვე უნდა უჩვენოს ორიენტაცია. მან აქ უწყავდო ტრომების მეორე რიგიც, რომელიც ჩვენ ვნახეთ აზივ მონასტრის დიდ გუმბათიან ეკლესიაში: აქ ეს ტრომები იქნებოდა მხოლოდ ზედმეტად შეაწუხებული ნომრავლები. გუმბათის თითონ ნახევარსფეროს იკი იწყებს უშუალოდ ზედ ყელის ფანჯრებზე. ყველაფერი ეს ჰქმნის ლამაზი, ინტიმური, სწორედ დაფიქრებული, განმარტოებული რელიგიოზობისადმი მიმზიდველი სალოცავის შაბაკედილობას.

გარედან ასეთივე შაბაკედილობა უნდა მოეხდინა ამ ეკლესიის თავისი დაბალი ყელით და ამ ყელის ბრტყელ კონუსით: დიდი ხნის შემდეგ ეს ყელი ძლიერ იყო ამაღლებული და შეცვლილი ფორმით. ეს იყო სულ პატარა, მეტად წყნარი შენობა, რომელსაც არა ჰქონდა არავითარი ეფექტიანობა, ან წამოსადეგობა, მაგრამ იგი მაინც აიგნს ამშენებლის განვითარებულ გემოვნებას, მის გონიერულ მოხერხებას და ცოდნას, როგორც აწონ-დაწონის ყველა დეტალი, რომ მიღწიოს სასიამოვნო, წყნარ დამკამყაფილებელ გრძნობას (გვ. 112).



ეს ეკლესია ყველა თავისი საერთო თვისებით, მინიატურული ზომებით, პროპორციებით, მასალით და სხვ. არის იმდენად დაახლოებული და მსგავსი ამავე მონასტრის პირველი გუმბათიანი ეკლესიისა, რომ ექვი არაა, რომ იგი აშენებულია ერთი და იმავე ხუროთმოძღვრის მიერ, მალე პირველის შემდეგ, რაც ჩანს მისი მდებარეობიდან მონასტერში. ამ შეფარდებით უფრო მცირდება მისი აშენების დროის პერიოდი: არა უგვიანეს XI-VII საუკუნის მეორე ათეული წლისა.

ამნაირად, მოგვცა რა მცხეთის ჯვარში ერთბაშად ყველა მხრივ პარმონიული მხატვრული ნაწარმოები თეორაკონქიანი გართულებული გეგმით, ქართული ხუროთმოძღვრება იძულებული იყო გამოეტენა ახალი კომპოზიციები, რომ დარჩენილიყო თავის სიმაღლეზე. ამ ტენდენციად გადაკეთება ან ნაწილობრივი შეცვლა აღარ იძლეოდა დიდებულ შენობებს.

თავი 4

ძველი ქართული ხელოვნების აყვავების ხანის მეორე და მესამე ეტაპი

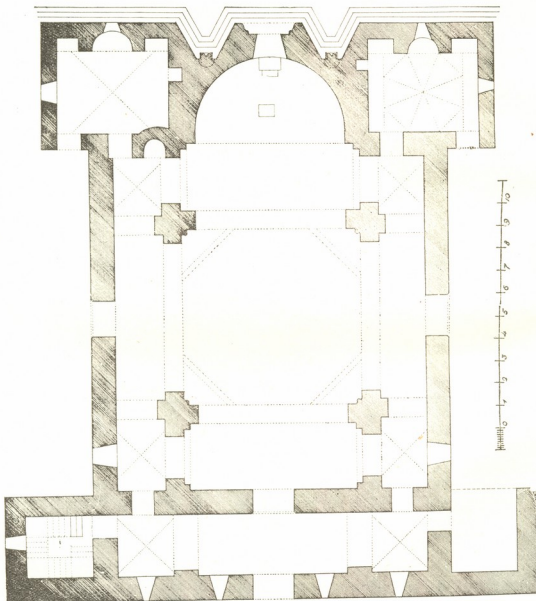
1. წარმოს ბაჰარი — მარა მბაჰის მთავარი ქველი

მცხეთის ჯვარის ტიპის ეკლესიები შეადგენენ, როგორც ვნახეთ, განსაზღვრულ ჯგუფს მკაცრად შემოხაზულს არა თუ მარტო მხატვრული ფორმებით, არამედ მთელი კომპოზიციის შექმნის დროითაც. თითოეული მისი წარმომადგენლის ვარიაციები მეტად უმნიშვნელოა; ისინი გვიჩვენებენ, სახელდობრ, რომ ყოველი მათგანი მჭიდროდა დაკავშირებულია და უახლოვდება დასაბამით წარმომადგენელს, ეტაპის პირველ გამომსახველს.

ამ ტიპის შექმნის ხანა არის ხანა დიდი მხატვრული შემოქმედებისა ქართული ხელოვნობის დღეების სფეროში. არის ხანა დამთავრებული, შეგნებული განვითარებისა, ხანა დასრულებული ხელოვნობის ნაწარმოებებისა. ამ დროს უკვე სავსებით ჩამოყალიბდა, დაიხე წა ტაძრის დიდებული შენობის გაგება: შექმნეს სივრცე, რომელსაც აქვს ყოველ მხრივ შეზღუდული გარეგანი ფორმები. ამას ა ეს ძალა, რასაკვირველია ქრისტიანული აზრის ხელოვნობისთვის, მეტადვე საქართველოსა და სომხეთისთვის; ხოლო, თუ ავიღებთ რომისა და ბიზანტიის ხელოვნობისგან, მასში დავინახავთ, რომ გარეგან სახეზე სრულიად არა ფიქრობენ, მას თითქმის განუჩივრად უტყეპიან, მცხეთის ჯვარი არის სწორედ ყველა ამ დაგროვილ შესაძლებლობა გამოჩენის ასეთი მკაფიო მომენტი. ანტონ ბუნებრივია, რომ იგი ვერ დარჩებოდა მარტოდ-მარტო; მან მიადწია ერთი მიმართულებით კომპოზიციურ ძიებათა ისეთ დამთავრებას, რომელიც შეუძლებელს ხდიდა შემდეგ მოძრაობას იმავე მიმართულებით: ბუნებრივი იყო ისიც, რომ ძიება გაეშარათა სხვა მიმართულებით, აზრმა დაიწყო ენერგიულად მუშაობა და შექმნა ახალი საფუძველი, შეიტანა ახალი ელემენტები გუშათთან ტაძრების ფორმათა კომპოზიციაში. ეს ნაბიჯი მაშინვე იყო გადადგმული, სახელდობრ, გუშათის საბუენი ტაძრის კედლებიდან გადატანილი იყო განცალკევებულ, ტაძრის შიგნით თავისუფლად მდგარ ბურჯ-სვეტებზე.

გუშათთან ხელოვნობის განვითარება საქართველოში როგორც ეს გამოვიკვლიეთ მე-VI საუკუნის მრავალ ძეგლზე და როგორც ეს მტკიცდება წინა საუკუნეებიდან ცალკე იშვიათად დარჩენილი მაგალითებით, დაკავშირებული იყო გუშათის დაწარებასთან გარეთა კედლებზე. ეს პრინციპი ჩვენ ვნახეთ უკვე ზეგანის ჰატარა ეკლესიაში. იგი ჩანს იმავე გეგმის შენობებში, აგრეთვე თეთრაკონქებში. ბუნებრივია, რომ წარმოსადევ გუშათთან ეკლესიათა აგების პირველი

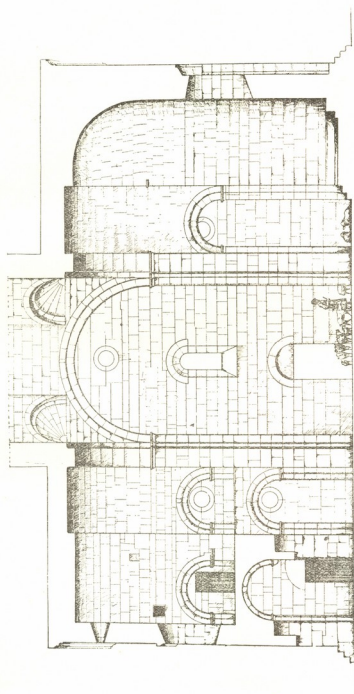
ცდები უნდა დაფუძნებულიყო ასეთისავე გეგმაზე და ამავე პრინციპზე. მართლაც, ნინოწმინდის მცხეთის ჯვარს, ღრანდას — ყველას ერთნაირად საფუძვლად აქვთ იგივე პრინციპი გუმბათის დამყარებისა შენობის გარეშე კედლებზე, მათთან დაკავშირებული კედლების ნაწილებზე. და ეს ასეა, მიუხედავად ამ ეკლესიათა გეგმის დიდი სირთულისა. დასახელებულ სამ მაგალითში მასთანავე ჩანს ძიება სხვადასხვანაირად მიდგომისა თავისი ამოცანის გადაწყვეტისადმი, მაგრამ



სურ. 104. წიმი. გეგმა შესრულებულია არქ. ნ. სვერდლოვის მიერ.

შედეგს საერთოდ მსგავსი ხასიათი აქვს: მხატვარი ვერ ახერხებს ამნაირად თითქო წინასწარ შექმნილ შესაძლებლობათა ფარგლებიდან გასვლას. რაიმე ახლის და იმდენადვე მხატვრულად დამთავრებულის შესაქმნელად, როგორც მცხეთის ჯვარის კომპოზიცია იყო, მხატვარს უნდაჭებოდა ახალი პრინციპი კომპოზიციური მიდგომისა. როგორც ნათქვამი იყო, ასეთი პრინციპი ჰპოვეს

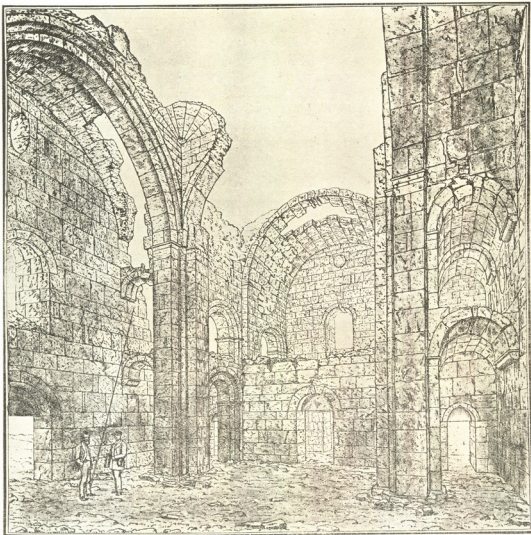
ეკლესიის სივრცის შიგნით ოთხი ცალკე სვეტის აშენებით შენობის ძირითად გუმბათქვეშა კუთხეებს, რომლებიც, როგორც ხუროთმოძღვრების შემადგენელ ნაწილს, რასაკვირ-



სურ. 105. წრიმი, განაკვეთი სგბქზე. შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

ველია, კარგად იცნობდნენ ხუროთმოძღვრები. დიდ განვითარებას, თავისებურ ფორმებს ამ ელემენტმა მიაღწია ბაზილიკებში, მეტადრე დიდ ბაზილიკებში V და VI საუკუნეების საზღვარზე.

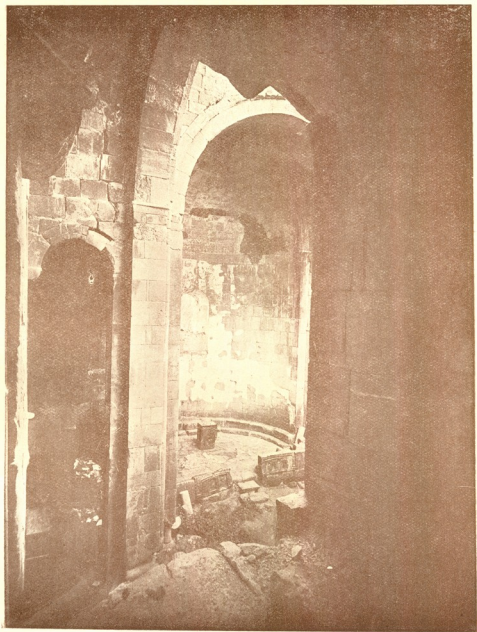
სრულიად ბუნებრივი იყო, რომ საქართველოს ხუროთმოძღვრებს ეს ელემენტი უნდა მოეხმარათ. ახალი მხატვრული en semble-ის შესაქმნელად, მით უმეტეს, რომ გუმბათიანი ტაძრების მთელი რიგი ფორმები აშაირი განცალკევებული პილთნებით, თუ არ სვეტებით, უკვე შექმნილი იყო ბიზანტიის ხუროთმოძღვრებაში. ესაა, საქართველოს ძეგლები აქაც იჩენენ სრულ თვითმყოფე-



სურ. 106. წრომი. პერსპექტივა შიგნითი, შესრულებულია ნ. სევეროვის და ი. შარლემანის მიერ.

ლობას და, ეტყობა, დამოუცილებლობას ბიზანტიური მიდგომისგან. ამ ახალი მიღწევის დამატკიცებელ საბუთს საქართველოში წარმოადგენს წრომის ტაძრის გრანდიოზული ნანგრევები ქართლში, სადგურ გომს ახლო¹.

¹ წრომის ტაძრის, როგორც არქიტექტურული შედგენის განილა მოცემულია დაწერილებით ჩემ მიერ გერმანულად დაწერილ გამოცემაში, რომელიც დაიბეჭდა Georgische Baukunst-ის მოთხოვნით (Die Kirche in Zvartnots und ihr Mosaik, Tiflis 1934, in — 4^o, 16 ტაბულითურთ) მოზაიკის გამოცემა ეკუთვნის ერმიტაჟის ცოხილ მეცნიერს, განსვენებულ აკადემიკოს იაკობ სმირნოვს. პროფ. ნიკ სევეროვის განსაკუთრებული თხოვნით აღვიწმავ, რომ ტაძრის გაზომვაში თანამუშევრებად მუშაობდნენ საქართველოს სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები გ. ლეივა და მ. ჩიკვაძე.



V. წოდების ტაძარი. აფხიზი პატრიარქიდან.

საერთო შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს წარმის ტაძარი, განისაზღვრება მოძღვრული ხაზებისა და ფორმების ჰარმონიითა და შეთანხმებით. ხუროთმოძღვარი, რომელმაც შექმნა ხელოვნების ეს ნაწარმოები, იყო არქიტექტორი par excellence, იგი ისწრაფოდა გადაეწყვიტა იმ საამშენებლო პრობლემათა მთელი რიგი, რომელნიც აფიქრებდნენ სხვა მის თანამედროვეებსაც. ამასთან მისი ზოგიერთი სახიფათო ნაბიჯი ამ მხრივ შეზღუდული აღმოჩნდა შენობის მთლიანობისთვის. სახეების მორთულობას იგი ზომიერების იშვიათი კეთილშობილებით, როგორც მსუბუქ აქცენტს ადებდა შენობის ცალკე ნაწილებს და ამით აღწევდა სერიოზულ ზეიმობის შთაბეჭდილებას. ტაძრის გარეგანი სახე გარედან ქვიშის ფერისაა, მოყვითალო და მოვარდისფერო ელფერებით, ხოლო ტაძრის შიგნიდან ეს ფერი იღებს ეფექტიან ფეროვან ვარიანტს — იცვლება ბოლის ფერად, რომელსაც აქა-იქ სიწვავე გაჰყავს. აქ ბრწყინავდა მხოლოდ აფსიდი, მორთული მოზაიკით კონქაზე. უეჭველია, ასეთ ტაძარში დღისით, მზის სინათლის დროს, რომელიც უხვად მოდიოდა ტაძრის დიდი ფანჯრებიდან, კანდელებისა და სანთლების ციმციმის დროს სალამოებით, მდიდრული მოზაიკით მორთულ საკუთხეულის წინ ლოცვად იქნებოდა მორწმუნე.

მეორე მხრით, როგორც მხატვარი, წარმის ტაძრის ხუროთმოძღვარი თავისი სპეციფიკური მიდრეკილებით მკაცრ ტექტონიკურ მიდგომისადმი საამშენებლო ამოცანების გადაწყვეტაში ის ყალიბდა, რომელიც საჭირო იყო, რომ გადაეღვა გაუგონარად სახიფათო, სრულიად ახალი ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის ნაბიჯი — ეცადა შეეერთებინა ელემენტები, რომლებსაც იმ დროზე არ აერთებდნენ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში.

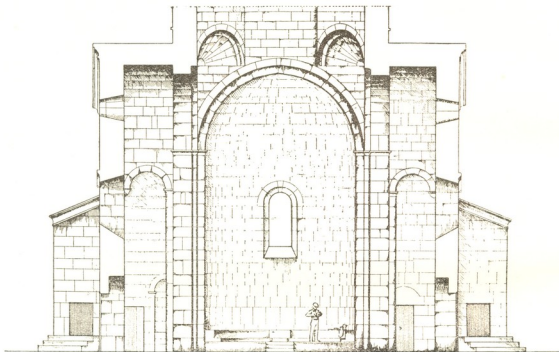
წარმის ტაძრის თავის გეგმის საფუძველში ისე, როგორც აქამდე განხილულ ტაძრებს, აქვს ჯვარის ფორმა, ე. ი. ცენტრალურ გუმბათქვეშე კვადრატს ყოველი მხრიდან აქვს თანასწორი სიგრძის მკლავები¹. აღმოსავლეთის მკლავს აკრავს მეორე მძლავრი აფსიდის ნახევარ წრე, ხოლო დასავლეთისას კარიბჭე, რომლის ზემოთ გამართულია ტაძრისკენ ღია პატრონიკენი. ამნაირად, მთელი შენობა მოათავსებულია გარეგან სწორკუთხედში, ხოლო ცენტრს წარმოადგენდა — წარმის ტაძრის გუმბათი, რომელიც იდგა ოთხ მძლავრ კოხტა სვეტზე, რის წყალობით ტაძრის ძირითადი სივრცე იღებდა დამატებით, მეორეხარისხოვან ნაწილებს სვეტებს იქით. ტაძრის შინაგანი სივრცის ეს ფორმა და მრავალ შედგენილობა აძლევდა ხუროთმოძღვარს შესაძლებლობას შეექმნა გუმბათი უფრო ნაკლები დიამეტრისა, ვიდრე მცხეთის ჯვარში და მაინც შეენარჩუნებინა იშვიათი დიდებულების და თავისუფლების შთაბეჭდილება.

ხოლო შენობის ოთხივე კუთხეში გამართულია ცალკე სამყოფელები, ნაწილობრივ მოათავსებულნი სწორკუთხედის ფარგლებს გაცილებულ შევრილებში სიგრძის ფასადებზე. ამნაირად, გარედან გეგმამ მიიღო სრულიად თავისებური, მხოლოდობითი სახე — გაგრძელებული სწორკუთხედის სახე-შევრილებით გრძელი მხარეების (ე. ი. სამხრეთის და ჩრდილოეთის მხარეების) კუთხეებში, ამას გარდა აღმოსავლეთ ფასადზე აფსიდის და ეკვდერეს შორის გამართულია ღრმა ნიშები.

წარმის გეგმის საფუძველად, როგორც მცხეთის ჯვარში დადებულია ჯვარი, მაგრამ თუ ამ ჯვარის ყოველი მკლავი მცხეთის ჯვარში თავდებოდა აფსიდით, სამაგიეროდ წარმში ასე აღარ არის: საკუთხეულის გარდა ყველა მკლავი სწორკუთხიანია, ხოლო თითონ ჯვარი წარმოადგენს, ბიზანტინისტი გაბრიელ მთლეს მარჯვე ტერმინოლოგიით „croix inscrite“, ე. ი. სწორკუთხედში ჩახსულ ჯვარს. მართლაცდა ეს ჯვარი ცოტად თუ ბევრად ნათლად აღინიშნება მხოლოდ მძლავრ, თაღების და მათი სახურავების მიმართულების წყალობით. ჯვარის ასეთი ფორმის გამოისახებით შენობის გაგრძელება აღმოსავლეთ-დასავლეთის ხაზით იყო სრულიად ბუნებრივი, თითქმის წინააღმდეგ გადაწყვეტილი, ძალაუნებური, რადგან, როგორც ვნახეთ, ეს მსუბუქი გაგრძელება

¹ იხ. გეგმა, შესრულებულია არქ. ნ. სევეროვის მიერ. სურ. 104.

უკვე შეტანილი იყო თვით მცხეთის ჯვარში. ამ გაგრძელებას აქ უკარნახებდა აგრეთვე ნაწილთა ჩამოყალიბებაც, რადგან ხუროთმოძღვრის ძირითადი მოთხოვნა და მისწრაფება იყო შეერთებინა ყველა ნაწილი ერთად: საკურთხეველის აფსიდის წარმოადგენდა აღმოსავლეთის მხრიდან ცენტრალური კედრატის დამატებას მისი ოთხი თანასწორი სიღრმის მკლავით. გეგმის ცენტრალიზმისა და საკურთხეველისთვის განსაკუთრებული ადგილის მიცემის აუცილებლობას შორის, ე. ი. გეგმის ცენტრალიზმისა და შენობის წინ, აღმოსავლეთისკენ გაგრძელებას შორის წონასწორობის პრობლემა მეტის მეტად მხატვრულადაა გადაწყვეტილი კარიბჭის თავზე დასა-

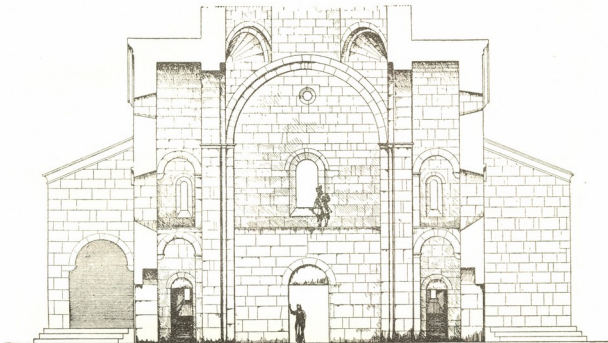


სურ. 107. წრომი, განაგებთი სიგანეზე აღმოსავლეთისაკენ.

ლეთ პატრონიკენის შექმნით. ასეთი ხეობი ამაზე უფრო ადრე გამოიყენა იყალთოს მონასტრის პატარა ეკლესიის ხუროთმოძღვარმა, მაგრამ აქ ძირითად სივრცესთან შერთულ პატრონიკენის ფართო გაქანების წყალობით მიღებულია ახალი მხატვრული ღირებულება. აღმოსავლეთისკენ ტაძრის ძირითად სივრცეს მისი ოთხი სვეტით და მათ იქით მყოფი თავისუფალი ნაწილებით ერთვოდა საკურთხეველის ნახევარწრე, რის წყალობით ტაძრის სხეული დაუბრკოლებლივ იჩენს, ავითარებს ფორმათა სრულ თავისუფლებას, სიფართოვეს და ხალვათობას. აღმოსავლეთის მიმართულებით ასეთ გაქანებას და სიფართოვეს შეესაბამებოდა გაფართოვება დასავლეთის მხრიდან პატრონიკენის ფორმაში მათი დიდი ფანჯრებით და დეკორატიული ფანჯრით მალა, ხილა ქვედა ნაწილი პატრონიკენს ქვეშ შეადგენდა კარიბჭეს, რომლიდანაც კარი გადიოდა ტაძარში.

წრომის ტაძრის თითონ პატრონიკენიც წარმოადგენს არა უბრალო სივრცის მის დასაფლავებას ნაწილზე, არამედ აგრეთვე დამატებებს, შეერთებულებს სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაწილებზე დასავლეთის სექტებამდე¹. ამნაირად, აქ მიღებულია შენობის ცალკე ელემენტების და ნაწილების გართულება და ერთმანეთთან გადაბმა.

კარიბჭეს ერთვის სამხრეთით და ჩრდილოეთით პატარა დამოუკიდებელი სამყოფელები: ჩრდილოეთით კიბე, მიმავალი პატრონიკენზე, სამხრეთით ძირს ღია პარაკლისი, ხოლო მდლა პატარა ოთახი, კარით დაკავშირებული პატრონიკენთან.



სურ. 108. წრომი. განაკვეთი სიგანეზე დასავლეთისაკენ.

საკურთხევის გვერდებზე არის ცალკე სამყოფელები, რომელნიც წარმოადგენენ სრულიად დამოუკიდებელ ეკლდერებს საკურთხევის ნიშებით და შესავლებით არა თუ მარტო ტაძრიდან, არამედ უშუალოდ გარედანაც.

ასეთია წრომის ტაძრის საერთო ხაზულები: ესენი სრულიად განსხვავებულია მცხეთის ჯვარის ხაზულებისგან, როგორც თავიანთი შემადგენელი ელემენტებით, ისე ნაწილების ერთმანეთთან შეფარდებით. ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილი სივრცე გვაოცებს გაქანების გრანდიოზობით, სიფართოვით, ხალვათობის და „სივრცის შექმნის“ შთაბეჭდილებით; ხუროთ-

¹ იხ. სურ. 106.

ოდღეარი „ჰქმნის სიერცეს“ განსახვევებლად ტაძართა ძველი ხუროთმოძღვრებისა, ზოგიერთ შემთხვევაში „ზღუდავდა სიერცეს“. ასე უპირდაპირებდა ერთმანეთს ორივე ხუროთმოძღვრების არსს ალოზი რიგლი¹. ამ მხრივ წრომი მიდის იმავე მიმართულებით, როგორც მცხეთის ჯვარი, ე. ი. მიუხედავად ორივე შენობის გეგმის განსხვავებისა, სრული წინააღმდეგობისა გეგმისადმი კომპოზიციური მიდგომაში, სიერცის შთაბეჭდილება მოცემულია ერთნაირად.



სურ. 109. წრომის ტაძარი. შიგნითი სურათი აფსიდიდან პატრონიკენისაკენ.

წრომის ტაძრის შინაგანი სიერცე გეგმის თანახმად, რასაკვირველია, იძლევა სულ სხვა ასახვას, ვიდრე მცხეთის ჯვარში: აქ არ არის სრული განმეორება ფორმებისა, არის მხოლოდ შესაბამობა, წონასწორობა ნაწილთა განრიგებაში, მათი განსაზღვრული კონსონანსი². როგორც ერთი მთლიანი, წრომის სხეული რთულია, მაგრამ იმდენადვე მოფიქრებული და აწონილ-დაწონილი ყველა დეტალში, როგორც მცხეთის ჯვარი. გუმბათს უჭირავს, რასაკვირველია, ტაძრის ცენტრალური ნაწილი; იგი განსაზღვრავს ტაძრის ყველა ნაწილს, რომელიც განვითარებულია სწორედ მის ზომათა კვალად. გუმბათიდან ოთხივე მხარეს მიდის ჯვარის ოთხი, ცილინდრული თაღებით დახურული მკლავი, რომელთა შორის მოთავსებულია შენობის უფრო დაბალი დამატებითი ნაწილები ჯვარისებური თაღებით და კუთხეებში ცალკე ოთახები. ძირითადი სიერცის

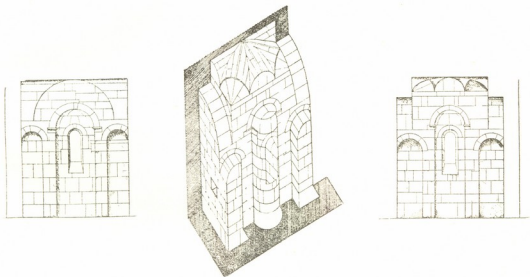
ჯვარისებური ფორმა წრომში განსაზღვრულად გამოსახულია ურთიერთ პერპენდიკულარულ ცილინდრული თაღების შუალობით, რომელნიც იწყებიან სვეტიდან სვეტზე გადაყვანილ მსუბუქ კაპარებში გუმბათ ქვეშ. ოთხივე მკლავთაგან ყოველში თითო გრძელი ფანჯარაა, როგორც ტაძრის განათების მნიშვნელოვანი წყარო, რომელიც აძლიერებს გუმბათის ფანჯრებიდან მიღებულ სინათლეს.

¹ Al. Riehl. Spätromische Kunstindustrie. 1. Aufl. 1901. 2-te Aufl. Wien 1927, Kap. I.

² იხ. სურ. 105—და ტაბ. V.

სასს სწორკუთხიან მკლავში, ამას გარდა, მაღლა კიდევ არის თითო მრგვალი ფანჯარა, რომლის მნიშვნელობა ცხადად გამოიხატება იმაში, რომ იგი დეკორატიულად ხაზს უსვამს ფორმებს, პირველ რიგში ფასადებზე.

კუთხეებში ყველა სვეტს იქით რჩება პატარა სივრცეები, რომლებიც სვეტების მიერ თითქო მოჭრილია მთავარ სამყოფელისაგან; ამიტომ ხუროთმოძღვარი სვეტებს აკავშირებს კედლებთან კამარების შუალობით, რომელნიც ეყრდნობიან კონსოლებს და არა კედლიდან გამომწვეულ პილასტრებს: მას ეწადა შეძლებისდაგვარად ხელი შეეწყო მთელი სივრცის ერთიანობის, შეკავშირების შთაბეჭდილებისთვის. ეს კუთხის ნაწილები სვეტებს უკან გადახურულია ჯვარისებური თალებით, ე. ი. ევოლუციურ ასპექტში გვიჩვენებენ მცხეთის ჯვარის ტრადიციის გაგრძელებას. ესევე



სურ. 110. წარმის ტაძარი. აღმოსავლეთის კუთხის ოთახების განაკვეთი.

გამოყენებულია აგრეთვე ტაძრის დასავლეთ ნაწილშიც, სადაც ამ კუთხეებში ორი სართულია, — სახელდობრ, ქვევთაში, საიდანაც მერე გადის კარი კარიბჭეში. ზემო სართულში-კი აქ ცილინდრული თალები თვით ტაძრის დასავლეთ გარეგან კედლამდე, რომელიც დასავლეთ მკლავის ცილინდრული თალის პარალელურად მიდის. ეს ნაწილები სვეტებს უკან განათებულია დამოკიდებული მრგვალი ფანჯრებით (დასავლეთის ნაწილში ორივე სართულში), ე. ი. ხუროთმოძღვარს მათი განათებითაც, თუმცა განათების წყარო ხაზგასმული არ არის (ამიტომაც მრგვალი ფანჯარა), უნდოდა განემტკიცებინა შეკავშირება ზენობის ძირითად სივრცესთან.

შინაგანი სივრცის ჩამოყალიბებაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არსებითი ადგილი უჭირავს კარიბჭეს პატრონიკენით დასავლეთ ნაწილში¹. ხუროთმოძღვარმა კარიბჭე გამოყო დამოუკიდებელ, სრულიად განცალკევებულ სამყოფელოდ ტაძრის მთელ სიგანეზე, — ტაძართან კარიბჭე შეერთებულია სამი კარით. ეს კარიბჭე არ არის მაღალი; მის თაღს ზემოთ არის პატრონიკენი, რომელიც დასავლეთ ზოლის გარდა გაწეულია კიდევ წინ გვერდებზე გუმბათქვეშე სივრცეებში: შუალა დასავლეთ პატრონიკენზე თალი შეერთებულია ერთ მთლიანად დასავლეთ მკლავის თავთან, რაც განსაკუთრებულ სიფართოვეს, თავისუფლებას აძლევს შექმნილი სივრცის შთაბეჭდილებას. ამ

¹ შეად. სურ. 109 და 106.

ბრწყინვალე ხერხს, რამდენადაც ცნობილია, არა აქვს პარალელები; იგი შექმნილია წარმოსახვითი სილამაზის შთაბრძნებით და აყენებს მის ქმნილებას იშვიათ სიმაღლეზე. ამ მოტივის ერთნაირი ანალოგია ჩანს მთელი რიგი ბიზანტიური ეკლესიების გვერდის მკლავებში, როგორც, მაგალითად, წმ. ირინეასში კონსტანტინეპოლს; ნაწილობრივ, ეტყობა, წმ. სოფიოშიც, სადაც გუმბათქვეშე პილონებს შორის ჩაშენებულია პატრონიკენი, მაგრამ ამ პატრონიკენს, გარდა იმისა, რომ იგი გამართული იყო ქალებისა და კათაკმევლათების, სხვა დანიშნულებაც ჰქონდა: იგი შველის გუმბათის წნევის განაწილებას¹. წარმოსახვითი კი ამისთანა არა არის რა; არავითარი ხსენება ბაზილიკურ ტიპთან კავშირის, მისი განცდის ცილინდრული ან მთელი რიგი ჯვარისებური თაღებით გადახურულ არსებულ გვერდის ნაწილებში ტაძრის სივრცეზე არ არსებობს. მკლავების უზარმაზარი, ურთიერთ პერპენდიკულარული თაღები ხაზს უსმენ შენობის საფუძველს, რომელსაც ემატება კუთხის ნაწილები. და აი ამ კომპოზიციაში სივრცის მხატვრული განსახივების ძალით



სურ. 111. სოფელი წარმო ტაძრით.

დასავლეთ მკლავის სიღრმეში იმართება პატრონიკენი. ამნაირად, ეს გარეგნული ანალოგია შედარების დროს უქმდება — ჩვენ აქ საქმე გვაქვს სრულიად სხვადასხვა მოვლენასთან.

აღმოსავლეთის კუთხის ოთახები, აგრეთვე (დასავლეთ) კარიბჭესთან მახლობელი კიბე და ღია პარაკლისი გამოყოფილია სრულიად დამოუკიდებელ ოთახებად. აღმოსავლეთ ეკვდრების ფორმებში საინტერესოა საკურთხევის ნიში ფანჯრით და ორი სწორკუთხიანი ნიში მის ორსავე გვერდით, აგრეთვე თაღები — ჯვარისებური ჩრდილოეთისაში და სხვისებური 8 გარედანი სამხრეთისაში². ყოველ ამ ეკვდრთაგანს ჰქონდა როგორც კარი გარედან, ისე მეორე ტაძრიდან, რითაც ძლიერად ხაზგასმულია მათი დამოუკიდებელი დანიშნულება ტაძრის სხეულში. მართლაც, ტაძრის მთავარი საკურთხევისთვის გამართული იყო ცალკე ნიში, როგორც სამსხვერპლო ჩრდილოეთის მხრიდან კედელში სვეტის პირდაპირ, ე. ი. ოთახები დანიშნული იყო განსაკუთრებით ეკვდრებად.

¹ შეადარე O. Wulff, Die Koimesiskirche von Nicäa; Strassburg 1903, S. 86—87.

² იხ. სურ. 110.

რამდენად ოსტატურად, სიყვარულით იყო აგებული ეს ეკედერები, იმდენადვე პატრონიკურად მიმავალი კიბე თავის ნაწილთა შეფარდებით, მასალის შერჩევით და სხვ. აჩენს დიდ, მახვილ მხატვარს. სამწუხაროდ, ეს კიბე შესამჩნევად დაზიანებულია და უმთავრესი ისაა, რომ მას შემდეგში მიშენებული აქვს ძირის ტლანქი კედლები მარცვლის შესანახად ბელოსი გასაშართავად.

წრომის ტაძარი დგას ვაკე ადგილას უზარმაზარ ნანგრევად სოფლის პატარა სახლებს შორის და აღტაცებაში მოჰყავს მაყურებელი თავის ფორმებით და ზომებით¹. თაღები გუმბათიანად ჩანგრეულა, მხოლოდ ნაგლეჯებად გადარჩენილა მათი ნაწილები, მსუბუქი უზარმაზარი კამარები და სხვ.² ძირითადი სივრცის კვადრატიდან სვეტებს შუა გადასვლა გუმბათის ყელის რვაწახნაგოვანზე აქ შესრულებულია ოთხი კუთხის ტრომპის შუალობით, რომელთა ნაწილები ჯერ კიდევ



სურ. 112. წრომის ტაძარი. სამხრეთი კამარა ქვევლიდან.

დარჩენილია. ტრომპებს აქ, როგორც მცხეთის ჯვარში, აქვთ ფორმა ნახევარ კონუსისა, მაგრამ არა წარკვეთილისა, არამედ სრულისა. ამას გარდა, გამოყოფილია ისე, როგორც იქ, წინიდან დიდი კამარალი³. ამნაირად, უქვევლია, აქაც, ყელი როგორც შიგნიდან, ისე გარედან რვაწახნაგოვანი იყო.

როგორც მცხეთის ჯვარში, ისე წრომშიაც, ტაძრის გარეგანი ფორმები გადმოგვცემენ, აღნიშნავენ მის შინაგან განაწევრებას და გეგმას, შესაბამისიან მათ⁴. სახურაეთა დალაგების სისტემა აღნიშნავდა ძირითად განაწილებას: გუმბათი ცენტრში და მისგან სხვადასხვა მხარეს მიმავალი ოთხი მკლავი ორგვერდიან სახურავებს ქვეშ. მერე სამხრეთ და შესაბამად ჩრდილოეთ მხარეებზე დამატებითი სახურავები რამდენიმე აბზ. ცად: სახურავები, რომლებიც ახურია ცალ

¹ იხ. სურ. 111.

² იხ. სურ. 112.

³ იხ. სურ. 113.

⁴ იხ. სურ. 114.

გვერდზე აღმოსავლეთის ნაწილის კუთხის შვერილებს და დასავლეთის ნაწილის შვერილებს პატრონიკენის იმ ნაწილებიანად, რომელნიც საზღვრავენ დასავლეთ მკლავამდე; მერე უფრო მოკლე სახურავები ამ შვერილებს შორის და ჯვარის განის მკლავებს შორის. აქ ჩვენ ვხედავთ მცხეთის ჯვარის სისტემის თავისებურ განცდას: როგორც იქ სივრცის ფასადებზე კუთხის ნაწილებში არის შვერილები და მერე უფრო მოკლე სახურავები ნიშნებს შვერილებთან, ისე აქ. მხოლოდ აქ ისინი, გარდა ამისა, სხვადასხვა სიმაღლეზეა დაყენებული, რაც იძლევა ტაძრის მასების შთაბეჭდილების განსაკუთრებულ თავისუფლებას. მცხეთის ჯვარის სხვა ასეთი გამომავლილი შეიძლება



სურ. 113. წრომის ტაძარი. ერთ-ერთი ტრომპის სურათი.

ვიგრძნობთ გუმბათის და გუმბათქვეშე კედლარტის ზომებსა და მათს შეფარდებაში ჯვარის მკლავების ვანთან: კედლარტი უფრო ვანიერია, ვიდრე მკლავები, რითაც ხაზი ესმება მის სიმძლავრეს.

შენობის მასათა კომპოზიცია ერთიანად წარმოადგენს აწონდაწონვის და მოდუქრების სურათს, რომელსაც დეტალური განხილვა ესაჭიროება. იგი ამასთან აჩენს ყოველი ცალკე ხაზულის სრულ დაკავშირებას სხვა ცალკეულ ხაზულებსა და მთლიან კომპოზიციასთან — და უპირველესად ყოვლისა შინაგანი სივრცის შექმნასთან.

თავისუფალ გრანდიოზულ შინაგან სივრცის შესაქმნელად მხატვრისთვის საჭირო იყო კარიბჭეს ზემოთ ღია პატრონიკენის მოტივი, რომელიც ქმნის წინასწარობას, მაგრამ ამაზე არა ნაკლებად მისთვის საჭირო იყო, ქართული ხუროთმოძღვრების საერთო მოთხოვნის თანახმად, ტაძრის თანაბარი გაგრძელება აღმოსავლეთისა და დასავლეთისკენ იმ მიზნით, რომ გუმბათს შერჩენოდა სივრცის ხაზზე მისი ცენტრალური მდებარეობა. ამასთან ხუროთმოძღვარი ჰქმნის გუმბათის აღმოსავლეთ ნაწილთან მეტი სიახლოვის ილუზიას, რისთვისაც იგი ამ ნაწილს ასუსტებს დაბალი შვერილებით, ხოლო დასავლეთის ნაწილს აძლიერებს ორსართულიანი და უფრო ძლიერი შვერილებით.

მასათა აგებულების გაფორმებაში დომინანტია — რა მხრიდანაც უნდა მივუღდეთ

შენობას — სიმეტრიე, მონოლითობა, მასივობა. მართლაც ქართული მონუმენტალური ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი სიმდიდრეთაგანია, ერთერთ ძირითად ღირებულებათაგანია — კედელი, ქვის მტკიცე კედელი; თავისი წინააღმდეგობით ზრდისა, ამაღლების შთაბეჭდილებებისა, თავისი ჰორიზონტალიზმით, რომელიც თუმცა თვალში არ ეჩხირება მაყურებელს, — იგი სავსებით შეიძლება დაფასდეს და შეგნებულ იქნას წრომის ტაძარში, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ძეგლი დაზარალებულია. კედლის ეს ფუნქცია უკვე გამოყვანებულია ორივე სივრცის ფასადამდე, თუმცა მასზე მასების

შვერილები ჯერ კიდევ წარმოადგენენ მთავარ მომენტს. მაგრამ ხაზგასმით იგი გამომჟღავნებულია აღმოსავლეთ და განსაკუთრებული ძალით დასავლეთ ფასადებზე.

უპირველესად ყოვლისა ჩვენ შეგვიჩრდებით სივრცის ფასადების განხილვაზე¹. სივრცის ფასადები მას აშენებული აქვს არაჰიმეტრიულად, არამედ ისე, როგორც შინაგანი სივრცე, ნაწილთა წონასწორობის დაცვით, მათი კონსონანსის შექმნით. ამ ხერხს იგი განაგრძობს დეტალებშიაც. შუალა ევრტიკალური ღერძის გვერდებზე, რომელიც აღნიშნულია კარისა, დიდი სივრცის ფანჯრისა და მალა მრგვალი ფანჯრის დალაგებით, იგი აკეთებს აღმოსავლეთ ნაწილში ერთ მრგვალ ფანჯარას, ხოლო დასავლეთ ნაწილში ორ ფანჯარას ორი სართულისთვის; დასასრულ, შვერილებში — კიდევ მრავალი ფანჯრები აღმოსავლეთისაში, ხოლო დასავლეთის შვერილებში — ჩრდილოეთის ფასადზე ერთი გაგრძელებული ფანჯარა (კიბისკენ), ხოლო სამხრეთის ფასადზე



სურ. 114. წრომის ტაძრის ზოგადი სურათი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.

ეტყობა, არავითარი ფანჯარა არა ყოფილა. რასაკვირველია, როგორც კარი, ისე მთავარი ფანჯრები, ხაზგასმული იყო პატარა ორნამენტული ზოლებით. ამნაირად, ეს სივრცის ფასადები ნათლად გადმოგვცემს შენობის შინაგან სხეულს და მსუბუქი დეკორატიული აქცენტებით ამრგვალებს მათს საერთო ჰარმონიულ შთაბეჭდილებას.

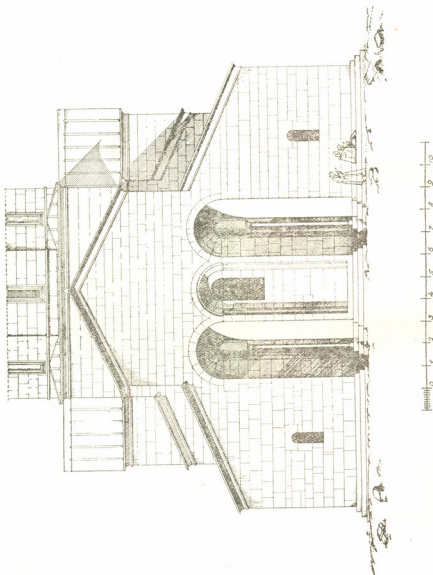
ორი დანარჩენი ფასადი — აღმოსავლეთის და დასავლეთის — ამნაირადვე აღნიშნავს შინაგან სივრცეს, ორივე დამთავრებულია მხატვრული თვალსაზრისითაც; ორივე ფასადი გარეგან მასათა მთელი შეფარდებით ახდენს გამძლეობისა, მთლიანობისა და მასიურობის შთაბეჭდილებას.

წრომის აღმოსავლეთის ფასადი აღნიშნავს სამყოფელთა შინაგან განრიგებს: შუალა ნაწილი მაღალი კედლით ორ გვერდიან სახურავ ქვეშ სპეციალურად არის მორთული და შეესაბამება საკურთხეველს, ხოლო გვერდის დაბალი ნაწილები ეკუთვნის². გეგმით ნახევრად მრგვალი,

¹ შეად. სურ. 114.

² იხ. სურ. 115 — აღმოსავლეთის ფასადის ნახატი, შესრულებულია არქ. ნ. სეფეროვის მიერ.

აღმოსავლეთის ფასადის პირდაპირი კედლის უკან მოთავსებული საკურთხეველის აფსიდის დამატება გაქანებამ გამოიწვია დიდი მკედარი მასივის არსებობა, რომელსაც შეეძლო დაერღვია შენობის წონასწორობა. ამიტომ ხუროთმოძღვარი ამ მასივს აკლებს ნაწილს და აფსიდის გვერდებზე კმნის ორ სამკუთხიან ნიშას ფასადზე, რითაც ერთბაშად აღნიშნავს შენობის გვერდის იდეას. მაგრამ ეს საამშენებლო მოთხოვნა მას გამოუყენებია როგორც მხატვრულ-დეკორატიული საბუთი. იგი კმნის



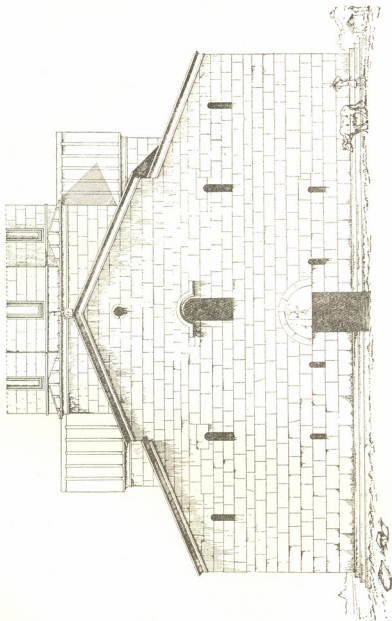
სურ. 115. წრეაშის ტაძარი, აღმოსავლეთის ფასადი. ნახატი შეკრულბეულა ხუროთმოძღვარ ნ. სეკოივის მიერ.

აღმოსავლეთ ფასადის ორიგინალურ განრიგებას. ორი უზარმაზარი ნიში შეკავშირებულია ერთად, ერთ ჰარმონიულ ორნამენტალურ მთლიანად მათ შორის მოთავსებული კიდევ მესამე, მეტად ბრტყელი ნიშის შუალობით¹. ამ კავშირს იგი კმნის მხოლოდ თვით ქვათა წყებით, რომელიც აქ, ისე როგორც მთელ შენობაში, მეტად აწონილ-დაწონილია, მოფიქრებული და ამიტომ აუტდენეულად

¹ იხ. ტაბულა VI.

მოქმედებს მაყურებლის შთაბეჭდილებაზე¹. ამნაირად, ტაძრის აღმოსავლეთ კედლის შუალა ნაწილი, რომელიც შეესაბამება მის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს — საკურთხეველს ერჩევა, როგორც ფასადის უმთავრესი ნაწილი, დამთავრებული თანასწორი სიბრტყეებით გვერდებზე და მალს.

პირველი შეხედვით ასეთი სასტიკი, მკაცრი განრიგება შეიძლება გეგმენით უმოწყალოდ; გეგონებათ, ნიშები რომ გაიწიოს, შეიძლება მივიღოთ სხვა, რბილი და დინჯი შთაბეჭდილება.



სურ. 16. წიხის ტაძარი. დასავლეთის ფასადი. ნახატი შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

მაგრამ ეს უეჭველია ნიშნავს სხვა დროის გრძნობათა გადატანას იმ სასტიკ და მწყობრ ხანაში, როდესაც ხუროთმოძღვარი ეძებდა მასათა დინჯ მკაცრ დიდებულებას, როდესაც იმ სამმაგ ურყევ

¹ შეად. მაგალითად, კიბე, ან წყება ჯვარისებური თაღების, აფსიდის და სხ. და სხ.

არადიდი შედუღებულ შუალა ნაწილს იგი უპირდაპირებდა კედელთა გლჯე ზედაპირს გვერდებზე და მალა.

თვით ნიშების მორთულობა, უფრო ორივე ძირითადი ნიშის მორთულობა, მეტად დამახასიათებელი და მხოლოდითაა — სიღრმეში დადგმულია ორი პატარა ნახევარკალონა, რომელნიც არ აღწევენ ნიშების თვით თავიდან, არამედ სტოვებენ კიდე შესაძენე ადგილს სვეტისათვის ზემოდ; ამასთან ნიშის კუთხეში ეს ნაწილი დამატებით მორთულია, როგორც გვერდით ნახევრად მრგვალი ნიში, რომელიც უნდა გავსებულ იქნას რაიმე ქანდაკებრივ ან უფრო მეტი, რაიმე სტატუის გამოსახვით¹. მართლაც და, ადრეულ ქრისტიანული ხელოვნება სულაც არა თავილობდა ქანდაკებას; აქი ჩვენამდე მოაღწიეს როგორც ქანდაკების ასეთმა ფრაგმენტებმა, ისე კერძოდ ტაძრებში სტატუებისთვის დანიშნულმა ან სტატუებით მორთულმა ნიშებმა². ხოლო წინამორბედი დროის ქართული ხელოვნება, როგორც უკვე ვიცით, უმეტესად ხმარობდა ნაკეთიან ქანდაკებას, უამისოდ შეუძლებელი იქნებოდა ისეთი. რელიეფები, როგორებიც ამშვენებენ ბილნისის სიონს, მცხეთის ჯვარს და მარტვილს.

წრომის ხუროთმოძღვარი თავის ამოკანას მიუღდა სწორედ მხატვრული მხრივ, თუმცა ყოველ მის ნაბიჯს ამ მხრივ მუდამ აქვს აგრეთვე თავის კანონიერი საბუთი ან კავშირი შენობის საამშენებლო მხარესთან. უნდა სვეტიალურად შევანეროთ ყურადღება ისე, თითქო ყველასათვის, ვინც იცნობს ქართულ ხუროთმოძღვრების ძეგლებს, ჩვეულებრივ მომენტზე, როგორიცაა ნიშები აღმოსავლეთ ფასადზე. ეს გადაწყვეტა რომ არ იგულისხმებოდა თავისთავად, არამედ იყო სწორედ განსაზღვრული მხატვრული შემოქმედების ნაყოფი — ძლიერ თვალსაჩინო ხდება ქრისტიანული სირიის ძეგლებთან დაპირდაპირების დროს. მოთხოვნილებას ნახევრად მრგვალი შიგნიდან აფსიდი გვერდის ოთახებთან იმავე ხასზე კონსტრუქციულად შევთანხმებინათ აღმოსავლეთ კედლის სისწორესთან გარედან, ეტყება, გარძნოდენ სირიელი ხუროთმოძღვრებები, ჩვენ აქა ვგვხვდებით სწორკუთხიანი შიგნით სამივე აფსიდი³, ან მხოლოდ გვერდისა⁴, და უსწორო ფორმის გვერდის ოთახები, რომელნიც წარმოდგებიან მთავარ აფსიდის ნახევრად მრგვალი კედლისგან⁵ და მოთავსებული არიან სამყოფლის ჩამონაკრებში⁶ და დასასრულ ისეთი მხატვრობის მხრივ ახირებული ფასადები, სადაც ნახევრად მრგვალ ან მრავალ წახანაგვან აფსიდის ბოლოში აკრავს სწორი, თითქო წინაწილი გვერდის გველებთან ოთხკუთხედი, ერთგვერდიან სახურავებს ქვეშ, როგორც, მაგალითად, ტურმანინში, ბაქუსაში და სხვ.⁷ მხოლოდ ამ დაპირდაპირებებიან ხდება სრულიად უცხოლობელი, რომ ქართველმა ხუროთმოძღვარმა წრომში მაშინვე დაისახა მიზნად

¹ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ნიშებს მორთულობის ასეთივე მატევი შევხვდა ჩვენ მე-VIII საუკ. ძეგლში სამ-შვილდში და სომხეთშიაც, სახელობარ, ადიამანსა, თალინსა, ირინდსა და არტაში, ე. ი. მე IX—XI საუკუნეების ძეგლებში. ამასთან ამ მოტივის მოხმარებას აქვს იმდენად შემთხვევითი, დნარჩინთან დაუკავშირებელი ხასიათი, ვლფერი, რომ ხელოვნური შეფრთხვა ამ მოტივის ყოველ გვეს გარეშეა.

² იხ. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, I, Berlin, S. 150 und 225; — დ. ვ. აინალოვის რეცენზია ბოკოს წიგნის ვიკიტეს ძეგლთა შესახებ, „Виз. Врем.“, т. IX (ПБ. 1902, გვ. 192—196).

დამახასიათებელია, რომ უფრო კიდე ტბეთის კათედრალში (კლარჯეთი), ე. ი. მე-IX—X საუკუნის ძეგლში საზრგოთი ფასადის ფრონტონის ნიში დარჩენილია ადამიანის ქანდაკება, რომელიც ამაჟამდ ინახება ყოფ. საქართველოში. და საფთვარაფრო მუხებში. ტფილისი (შე-დარე TP, VII JH., სტ. 3 და MAK, III табл. XLVI).

³ M. de Vogüé, Syrie centrale, Paris 1865—1875, pl. 65 (Hass, IV საუკუნის); pl. 137—138 (Behioh VI საუკუნის); Butler, American archeological expedition to Syria: Architecture and other arts, New-York 1903, pp. 198—218 passim 230—236 pass.

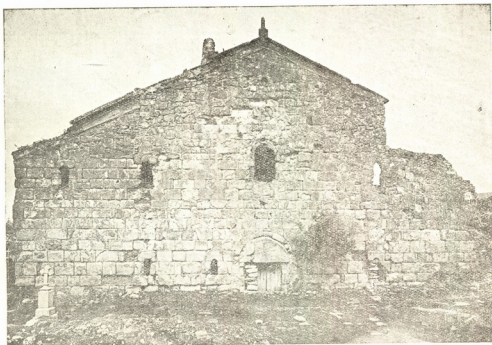
⁴ Vogüé, pl. 68. Roueilla VI საუკუნის; Butler, 1903, pp. 93, 96, 97 et passim.

⁵ Vogüé, pl. 59 (Kherbet-Hass, IV საუკუნის), pl. 60 (El-Barah, მცირე ეკლესია IV—V საუკუნის); Butler, 1903, p. 153 (fig. 60), 154 (fig. 61).

⁶ Vogüé, pl. 60 (El-Barah, მთავარი ეკლესია IV—V ს. უკ.). Butler, 1903, p. 83 (fig. 29), 137 (fig. 51), 219 (fig. 88).

⁷ Vogüé, pl. 118—119 (Baquouza, VI საუკუნის), pl. 130 et 134 (Tourmanin VI საუკ.), Butler, 1903, p. 131 (fig. 49), 146 (fig. 56), 194 (fig. 74. Voqad-თი), 197 (fig. 76), 198 (fig. 77).

საამშენებლო ამოცანა — გადაეწყვიტა მხატვრული ჩამოყალიბების მიმართულებით, რაც, როგორც ჩანს მოყვანილი სირიული ხუროთმოძღვრების პარალელურ ძიებათაგან სულაც არ იგულისხმებოდა თავისთავად. საინტერესოა მერე ისიც, რომ ეს მხატვრული ხერხი, ეს გადაწყვეტა ჩნდება სწორედ ამ წლებში. წინანდელი ძეგლები არ იძლევიან ასეთი თემის გამოყენების არც ერთს მაგალითს, თუმცა, ისე როგორც სირიაში, დიდ ბაზილიკებს შეეძლოთ მოეცათ ხუროთმოძღვრისთვის საბაზი საეთ პრობლემის დასაყენებლად (მაგ., ურბნისი, ხაშმის სამება, ურიათუბანი და სხვ.). მხოლოდ მხატვრული შემოქმედების იმ აყვავებამ, რომელსაც უნდა ვუმაღლოდეთ განხილულ გუმბათიან ძეგლების შექმნას, დააყენა პირველად მთელი მისი ნამდვილი მნიშვნელობით ამოცანა შენობათა გარეგანი მორთულობისა. და იმ დროს, როგორც ჩვენ უკვე ვნახეთ, მცხეთის ჯვარის ფასადებზე ჩნდება დეკორატიული ნიშები, რომლებმაც, ასე ვთქვათ, დაამზადეს წრომის ტაძრის ნიშებიც. კონსტრუქციული და ამავე დროს ფასადის სწორი კედლის დეკორატიული ნიშები, ეფიქრობ,



სურ. 117. წრომის ტაძარი. დასავლეთის ფასადი.

პირველად, სახელდობრ, წრომის ხუროთმოძღვარმა შექმნა. მათი ზომა კოლოსალურია და სხვა ძეგლებში არა გვხვდება ასეთი შეფარდებით. სომხეთის პარალელურმა ძეგლებმა, როგორც გაიანეს ეკლესიამ ჭალაშაბატი ან ოძუნის ეკლესიამ (უზუნლარში) ნიშები არ იციან, ხოლო მრენის საკრებულო ტაძარი და ბალავანი ხმარობენ ჯერ კიდევ მრავალწახნაგოვან შევირის საკურთხევ-ლებისთვის. ამნაირად, წრომის ხუროთმოძღვარმა არა თუ სრული დამთავრებით ჩამოაყალიბა აღმოსავლეთის ფასადი ნიშების მოტივის შუალდობით, არამედ იგი, ყველა ცნობის თანახმად ნამდვილად ამ მოტივის შემოქმედად უნდა ჩაივალოს.

თუ აღმოსავლეთის ფასადი თავისი მორთულობის სხვაობით იჩენს თავის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და დანიშნულებას, რის წყალობითაც იგი სხვებზე მდიდრულად იყო მორთული, სამაგიეროდ დასავლეთის ფასადი მხატვრული ეფექტით ახორციელებს სულ სხვა ხერხს. დასავ-ლეთის ფასადი იძლევა უზარმაზარ გულე კედელს, რომელიც წარმოადგენს მთლიან ზედაპირს.

ეს ზედაპირი მაინც იძლევა დაწყებული, აგებული მასივის განსაზღვრულ სურათს იმის წყალობით, რომ ქვეთა წყებები ჩაღრმავებული და ხაზგასმულია ფახების ამოღებით ისე, როგორც ჯვარში: მზე რომ ანათებს, ჩრდილი ადგება ამ ფახებს და თითქო აღრმავებს მათ. ქვეთა წყება ამასთან, რასაკვირველია, უნდა ყოფილიყო მტკიცედ აწონილ-დაწონილი და უნახტომო¹. მეტად ფართო ფასადის მთელი საერთო მასა იძლევა მშვენიერ შესაძლებლას დავაყრდნოთ პორიზონტალიზმის ტენდენციის განსახივებას, იმ პორიზონტალიზმისა, რომელსაც საერთოდ ჩვეულია ქართული ხუროთმოძღვრება, ვინაიდან ეს პორიზონტალიზმი მეტე აღინიშნება აქ ორი რიგი ფანჯრით. რასაკვირველია, ეს ფანჯრები, ჩვეულებრივი ხერხის თანახმად, ხაზი არ გაუსვან თავის ტენდენციას, დატანებულია შუალა ვერტიკალური ღერძის აქეთ-იქით მხარეს მისი მთავარი შესავლით ტაძარში დაბლა, დიდი ფანჯრით მისი ზემოთ და მრგვალი ფანჯრით ფრონტონში. ამნაირად, ხუროთმოძღვარი აქ გრადაციას ქმნის ფასადების ფორმაში: მდიდრულად მორთული აღმოსავლეთ ფასადისგან საკმაოდ მოძრაი გვერდის ფასადებით სრულიად მკაცრ და დიდებული თავის სიმარტივით დასავლეთ ფასადამდე.

წრომის ტაძრის, როგორც ხუროთმოძღვრული ნაწარმოების განხილვამ გვიჩვენა, რომ იგი ჭეშმარიტად არის ნაწარმოები დიდი მხატვრის — ხუროთმოძღვრისა, რომელიც მტკიცედ სწონიდა ყველა დეტალს და რომელმაც მიიღწია თავის ნაწარმოებში ახალმონუმენტულობას; ყველა მისი ძირითადი ხაზი კონსტრუქციულად გასაგები, აუცილებელია, ხოლო ცალკე დეკორატიული მიღვამა ბუნებრივად შეფარებულია მათთან და იწვევს მათ შექმნას. მან გაბედული ხელთ აავო განდიოხული შენობა, რომლის უზარმაზარი გუმბათი აღამალა ოთხ მწყობრ სეკტზე. რა იყო შავედითი შეცთობა, რისგან ჩამოინგრა გუმბათი — ჯერჯერობით არ არის მტკიცედ გამოკვლეული. შენობის მასების საერთო დალაგება, შეკავშირება მისი ცალკე ნაწილებისა, რომელნიც შეადგენენ ერთს მთლიანს, ოსტატურად დადებული აქცენტები ამა თუ იმ ფასადებზე სრულიად შეესაბამებია როგორც მათს შინაგან მნიშვნელობას შენობაში, ისე შენობის სტრუქტურულ სხვაობას. დასასრულ, ტაძრის შიგნით საკუთხევის ნათლად გამოყოფა აფსიდის მორთვით ბრწყინვალე მონუმენტალური მოხაზვით — გვიჩვენებს მასში გაბედულ, შემოქმედ სულს. ამნაირად, წრომის ტაძრის ხუროთმოძღვარი გვიჩვენებს თავის თავს ქეშპარიტ წარმომადგენლად ამ ნაირ-ნაირ მხატვრულ შესაძლებლობით სავსე ხანისა, როდესაც სულ მოკლე ვადაში შექმნეს სხვადასხვა დათავარებული კომპოზიციები, რომლებშიც განსახივებულია არა თუ მარტო სივრცითი ღირებულებანი, არამედ გარეგანი სახეც, რომელიც ბრწყინვალედ ეფარდება და გადმოგვცემს მათ.

2. ახალი დემოკრატიული პრინციპი

წრომის ტაძრის დიდი მნიშვნელობა როდი ამოიწურება ორი განხილული მქედროდ დაავ-შირებული ერთმანეთთან მომენტი ქართული ხუროთმოძღვრების ევოლუციის საფეხურსა და მხატვრული ნაწარმოების ინდივიდუალური ღირებულების მნიშვნელობით. წრომის ტაძარი წარმოადგენს აგრეთვე ახალი დემოკრატიული პრინციპის კვალიდავლობით გამოყენებასა და განვითარებას.

მარტივის ტაძრის განხილვის დროს ჩვენ აღვნიშნეთ ცვლილება მორთულობის ამოცანისადმი მხატვრული მიდგომისა, რომელიც შეიტანა მარტივის ხუროთმოძღვარმა მცხეთის ჯვარის მორთულობის ხასიათთან შედარებით. მცხეთის ჯვარში ჩვენ გვქონდა კიდევ თვითღირებული ნაკეთიანი რელიეფები, რომელთაც დიდ სიმაღლეზე გვიჩვენებს ეს დარგი პლასტიკური ხელოვნებისა საქართველოში, გვიჩვენებს, რომ ესენი არა თუ მარტო შემთხვევითი არაა, არამედ შედეგია

¹ წრომის დასავლეთი ფასადის ახლანდელი სახეც, მიუხედავად წვრილად შეცთობისა, სავსებით გადმოგვცემს ამ შთაბეჭდილებას. იხ. სურ. 116 და 117.



ლებზე და ფანჯრებზე¹. ამასთან ეს მორთულობა მოცემულია მაქსიმალური მომჭირნეობით, აუცილებლობის ფარგლებში, იმ მიზნით, რომ ფასადი არ გამოიღვს შიშველი, ღარიბი. გვერდის ფასადზე შესავლების ჩარჩოების კუთხეები მორთულია ორნამენტული ზოლებით, სამხრეთის შესავალზედაც დიდი ტიშპანის ქვაში გამოკაჩილია ჯვარი²; ამას გარდა მთავარ ფანჯრებზე იყო თითო ცალ-ცალკე მდგომი რელიეფური კამარა მორთული პორიზონტალური მოხვეულებით ქუსლებთან; მორთული იყო აგრეთვე ქვედა მრგვალი ფანჯრებიც. გვერდის ფასადების მსგავსად დასავლეთის ფასადზედაც შუალა დიდი ფანჯარა და შესავალი მორთული იყო ტიშპანში ამოჭრილი ჯვრით³. ორნამენტულ-ბაგრატიონული ზოლი აქ გადატანილია შუალა შესავალზე კარიბეიდან ტაძარში: ხუროთმოძღვარის შეუძლებლად მიაჩნდა ორჯერ მოერთვა დასავლეთის შესავალი, ეს მეტისმეტი იქნებოდა და ეწინააღმდეგებოდა მის მკაცრ შეხედულებას დეკორაციაზე. ჩვენ ვხედავთ, თუ მორთულობის მხრივ რანაირი განსაკუთრებული, დინჯი სიმკაცრე და მეტისმეტი სიმარტივე ახასიათებენ მონუმენტალურ, დიდებულ დასავლეთის ფასადს შედარებით თვით იმავე შენობის გვერდის ფასადებთან.

საყურადღებო და გამოსაკნობ პრაბლემას იმ საკითხში, რომელიც ამჟამად ჩვენ ვაინტერესებს, წარმოადგენს წრომის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი. დეკორაციით, რომელშიც ისევ და კიდევ უფრო ნათლადაა გატარებული, გამოჩენილი პრინციპი, ვიდრე დანარჩენ ფასადებზე, — ხაზგასმულია მხოლოდ ხუროთმოძღვრული ფორმები, სახელდობრ, არკადა შუალა ნაწილი⁴, ფასადის ფანჯრები სრულიად არა ყოფილა მორთული; ესენი მხოლოდ თანასწორად სჭრიდნენ კედელს და მათ ჰქონდა მკაფიო კონტური ქვის საეციალურ წყებაში. საოცარ სიმახვილეს აღწევს ხუროთმოძღვარი უმთავრესი ფანჯრის გამარჯვებაში ნიშის მორგავლების მიმართ. და აი, ამ სიმკაცრით, ამ მორთულობისადმი რიგორიზმით აღსავსე ხუროთმოძღვარი ორი ძირითადი ნიშის სიღრმეში იძლევა წყვილ-წყვილ პატარა კოლონებს, დაგვირგვინებულს სტატუების ქანდაკებით სადა, გლუვი სვეტითავების ზემოთ. აქ ჩანს მხატვრული გემოვნებისა, ისე როგორც ყველა სხვა მხრივაც; მახელო მიდგომა: უზარმაზარი ნიშები საშინელი იქნებოდნენ (როგორც ახლა) თავისი აშკარა სიკალიერით, ისინი დასტოვებდნენ სიშიშვლის შთაბეჭდილებას. მეორე მხრით შეუძლებელი იყო ან ნიშების მორთვა მხოლოდ რაიმე ორნამენტული მორთულობით, ვინაიდან ეს ან ისევე ღარიბული და ცარიელი გამოვიდოდა, როგორადაც უქანდაკებოდ, ან სახეიშო და გადაჭარბებულად მდიდრული, ბაროკალური მორთულობის მსგავსად⁵. არც ერთი არ მიაჩნდა შესაძლებლად წრომის ხუროთმოძღვარს, როგორც ჩვენ მას საკმაოდ კარგად ვიცნობთ მისი ნაწარმოებიდან. ამიტომ ის გადაწყვეტა, რომელიც მან მოგვცა, იყო ერთად-ერთი შესაძლებელი მისთვის და აბსოლუტურად აუცილებელი მხატვრობის მხრივ.

მაშასადამე, წრომის ხუროთმოძღვარმა საესებით, შეგნებულად გამოიყენა და განავითარა ახალი დეკორატიული პრინციპი. ამიტომ ძეგლებზე, რომლებიც ქრონოლოგიურად უახლოვდებიან წრომს, ჩვენ შეგვხვდება სწორედ ამ პრინციპის მოხმარება. მაგრამ ამას გარდა (მე განსაკუთრებით აღვნიშნავ ამ გარემოებას) ქართული ხელოვნების და კერძოდ ხუროთმოძღვრების შემდეგ განვითარებას. საშუალ საუკუნეებსა და ახალ დროის — სწორედ ეს მიდგომა დაედო საფუძვლად. თითქმის შეიძლება ითქვას, რომ მან განსაზღვრა მორთულობის ხასიათი.

განსაზღვრეთ რა საკითხის პრინციპიალური მხარე ჩვენ შეგვიძლია ახლა შევედგეთ წრომის ორნამენტული კომპოზიციების თვით მოტივების და მათი იმ სტილისტური სხვაობის გრძნობას, რომელიც აუცილებლად საჭიროა ტაძრის დათარიღების საკითხის გადაწყვეტისთვის.

¹ იხ. სურ. 118.

² იხ. სურ. 118 ზემოთ შუაში, —რაც შეეხება მორთულობას, შეადარე გამოსახვა უკანა კედელზე მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიაში ჩემი გამოკვლევის მე-VIII ტაბულაზე (Untersuchungen I, 1—ტფ. უნივ. მოამბე, № 2).

³ იხ. სურ. 118 ქვემოთ შუაში.

⁴ იხ. ტაბულა VI, შეად. სურ. 104 და 115.

⁵ სწორედ ამ აზრით უფრო გვიან, საშუალ საუკუნეებში, დამუშავებული იყო დეკორაცია ანაირი ნიშებისა, სადაც ისინი იძენენ თვალსაჩინო ადგილს.



VI. წრომის ტაძარი, აღმოსავლეთის ფასადის შუალა ნაწილი.

სამხრეთის და დასავლეთის შესავლების თამასების ორნამენტული მოტივები შესდგება მცხეთის ხარის ტალასავით მიმავალ ღეროვან, რომელიც უშვებს ყვავილს ან ფოთოლს. ამ მოტივის პარალელები მსოფლიო ხელოვნებიდან აღნიშნავენ მათ დიდ სიძველეს, ისე როგორც ჩვენთვის ცნობილი აღმოსავლეთი ფანჯრების მორთულობა მცხეთის ჯვარში და ატენის სიონში. ძველი დროის ასეთი ორნამენტების დამახასიათებელ სხვაობას წარმოადგენს მათი ძირითადი ელემენტის — ფოთლის, ყვავილის და სხვის — სრულიად განცალკევებულად დაყენება, როგორც თავისთავად დამთავრებული მომენტისა, რითაც იქმნება ნაწარმოების დიდი ცხოველყოფილობის ილუზია. მხოლოდ თითონ ამ დამოუკიდებელი ერთეულების მწყრივად, სრულიად თანაბრად, რიტმულად ასხმის ფაქტი ქმნის ორნამენტს: განმეორება სპობს გამოსახული ობიექტის თვითღირებულებას. კერძოდ საინტერესოა აღენიშნოთ წრომის სამხრეთი შესავლის სახის იგივეობა ეპატოს დემეტრეს სამოსლის მორთულობასთან მცხეთის ჯვარის აღმოსავლეთ ფასადზე.

ამ სურათის შესრულება ტალისტურად სრულიად დინჯია და ძალიან ჰგავს ზოგიერთი მცენარეული მოტივის შესრულებას ბოლნისის სიონისა და მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიის სვეტისთავების ჩუქურთმაში. სრულიად სუსტ რელიეფთან ერთად აქ ჩანს გამოსახვის ბევრითი ჩაოყალიბება, რის წყალობით გამოსახულის პლასტიკური ღირებულება აღწევს სრულს გამოთქმას და ახდენს ცხოველყოფილობის, სიახლის შთაბეჭდილებას. სწორედ ესევე ახასიათებს სასანიდო პლასტიკასაც; ტყუილად კი არაა, რომ სურათის პარალელებსაც იქა ვპოვებთ¹.

ჩუქურთმის ესევე სტილი ახასიათებს ტაძრის ყველა დანარჩენ ორნამენტსაც: სურათის შემადგენლობითაც, კომპოზიციური პრინციპითაც ესენი შესრულებულია იმნაირადვე, როგორც განხილული ორნამენტები, ე. ი. საფუძვლად არის აღებული ერთი განსაზღვრული ელემენტი — აქ გეომეტრიული ხაზოვანი ნაკეთია აღებული და მუკვრივად მისი განმეორებით იქმნება ორნამენტი. მაგრამ ამ გეომეტრიულ ორნამენტებს შორის ზოგიერთი იმნაირია, — მაგალითად, ჩრდილოეთ შესავლის ორნამენტისთვის პატარა წრეების ან ოთხ ფოთლიანების ფორმით. მაყურებელი ხედავს მუდმივ ცვლას, გადასვლას ერთი ელემენტიდან მეორეში, ე. ი. აქ ჩანასახია შემდეგი დროის ორნამენტის უსაზღვრო გაგრძელებისა, მოძრაობის ორნამენტალური მიღგამოსა.

როგორც ტაძრის ფასადები ხუროთმოძღვარის მიერ მორთულია მხოლოდ ხუროთმოძღვრების მხრივ შესანიშნავ ადგილებში, ისე ტაძრის შიგნით იგი გამოყოფს კამარების ტუსლებს, კონსოლებს და სხვ. აგრეთვე აშვენენს საკუთონების კონქს და მხოლოდ მას მარტოკას, მოზაიკური მორთულობით, როგორც ეს იყო მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიაში და უძველესი, იყო დიდშია: — შენობის, როგორც ტაძრის, სწორედ ეს ნაწილი უნდა გამოყოფილიყო, განსაკუთრებით ამაღლებულიყო მოლოცვლათა წარმოდგენაში და ამიტომ აქაა შეარულებული მოზაიკური გამოსახვა. მართლაც და წრომის მოზაიკის ფრაგმენტები გვიჩვენებენ დიდი სახეიმო-წარმოსადგე კომპოზიციის არსებობას, რომელსაც ევროპული ხელოვნების ისტორიაში აქვს დამახასიათებელი სახელი *traditio legis aut pacis* (Christus legem, pacem dat). მთელი უზარმაზარი კონქი ოქროს ფონზე მორთული იყო ცენტრში მჯდომი ქრისტეს ნაკეთით გაშლილი სიგელით მარჯვენა ხელში და მასთან მიმავალი (დაფარული ხელებით) ორი მოციქულის (პეტრესი და პავლეს) ნაკვეთით გვერდებზე². ძირს ამ კომპოზიციის შემოვლებული ჰქონდა ორნამენტული ზოლი, შესრულებული ისევე ერთი ელემენტის განმეორებით, მისი გამოყოფით ერთი შესაძლებლობიდან მეორეში მუდმივი გადასვლით: ე. ი. ვხედავთ სრულ იგივეობას ორნამენტული ჩუქურთმის ხერხებთან. თითონ ეს კომპოზიცია, როგორც მთელი მოზაიკა წრომში, დაწვრილებით გააჩნია განსვენებულმა აკადემიკოსმა

¹ იხ. ქოსრო II, ამბარეზის დროის სვეტისთავი ბისტუნში: Sarre und Herzfeld, Iranische Felsreliefs, 1911 Textband, Abb. 110.

² წარწერა სიგელზე საინტერესოა ასო ბ თავშეკრული დამახასიათებელი გამოსახვით.



იაკობ სმირნოვმა 1915—16 წელს¹. *Traditio legis* არის, როგორც ეს მეტად მაფიოდ გვეჩვენება დასახელებულ გამოკვლევაში ი. ი. სმირნოვმა. კომპოზიცია, ჩასახული, განვითარებული და გაფრცხლებული ანტიოქიიდან; იგი არის სპეციალურად აღმოსავლეთ-ქრისტიანული თემა უძველესი დროისა, რომელიც შემდეგში გადაიარა ხმარებიდან². ჩვენ აქ გვაქვს ამნაირად ერთერთი, მსოფლიო ხელოვნების ისტორიისთვის უძვირფასესი ძეგლი, ვინაიდან უძველესი დროის მოზაიკა საერთოდ მეტად ცოტაა დარჩენილი, განსაკუთრებით აღმოსავლეთში და კერძოდ კომპოზიციის ასეთი სუვერთი³.

მაშასადამე, წრომის ტაძრის ხუროთმოძღვარმა პირველად მოიხმარა ქართული ხელოვნების ისტორიაში ახალი პრინციპი შენობის მორთულობაში, შესრულებული მის მიერ სრულიად თანმიმდევრებით. ბუნებრივია, რომ ამასთან დაკავშირებით ერთიორად უფრო საინტერესო ხდება საკითხი წრომის ტაძრის თარიღის შესახებ, რომელსაც ჩვენ აქ კიდევ მოკლედ უნდა შევეხეთ.

ტაძრის სამხრეთ კედელზე მოთავსი ფანჯრის დასავლეთით არის მოკლედ სამხრეთიკონიანი წარწერა ასო მთავრულით **ⲫⲗⲁ ⲛⲉⲣⲉ ⲛⲁⲣⲉ ⲛⲁⲣⲉ** ქართულად: „ეს წარწერა არ არის მაინცა და მაინც კარგად შესრულებული, არც დიდი ასოებითაა დაწერილი და უჭირავს შემთხვევითი აღგვილი. ამ გარემოების გამო მე წინათ ყურადღებას არ ვაქცევდი ამ წარწერის შინაარსს, ვინაიდან ვფიქრობდი, რომ მე-VII საუკუნისთვის წარწერა ქვაზე უნდა ყოფილიყო შესრულებული სულ სხვა ღირსებით, ისე, მაგალითად, როგორც შესრულებულია წარწერები ბოლნისში, ურბნისში, მცხეთის ჯვარში. მაგრამ მთელმა რიგმა ძეგლებმა, რომელთა შესახებ ლაპარაკი გვქვამდა ამ თავის უკანასკნელ ნაწილში, მაიძულა შემეცვალა ამ წარწერის შეფასება და მეცნა მისი ჩვენების ღირებულება. ეს მით უმეტეს, რომ მას მხოლოდ მეტი სისწორე შეჰქონდა ძეგლის დათარიღებაში, რომელიც დაუფრენებული იყო წარწერის ანალოზზე.

ამ წარწერის ორიგინალობას და სინამდვილეს სცნობდა ჯერ კიდევ ისტორიკოსი თედო ჟორდანიძე⁴. მან სწორედ ჰოვია ამ წარწერებში მოხსენებული სტეფანოზ იპატოსის იგივეობა ანდრენერსს მომდევნო ერისმთავარ სტეფანოზ II-დან. მართალია, ჩვენ არ ვიცით, რომ სტეფანოზ II ატარებდა იპატოსის ბიზანტიურ ტიტულს, მაგრამ სამაგიეროდ საერთო მდგომარეობა და ბიზანტიასთან ურთიერთობა ხსენებულ ხანაში უკვე გამოარკვეულია. ჩვენ ვიცით, რომ გურამ დიდმა, პირველმა ერისთავმა, მიიღო კუროპალატის ტიტულიც. აის შემდეგ სტეფანოზ I, მისი ვაჟი, ატარებს ქართლის პატრიკიოსის წოდებას, ხოლო მისივე დროს ერისმთავარაა დაახლოებული სტეფანოზ I-მა მემკვიდრეები — დემეტრე და ადრენერსე — იწოდებიან ევპატოსებად. ბუნებრივია, რომ გამარჯვებით დამთავრებული ომისა და ტფილისის აღების შემდეგ ბიზანტიის იმპერატორმა ირაკლიმ უბოძა საქართველოს მაშინდელ მმართველს ადრენერსეს უფრო მაღალი ტიტული, იქნებ ორიც (პატრიკიოსი, კუროპალეტი)?⁵, ხოლო მის მემკვიდრეს კობულ-სტეფანოზს მისცა ევპატოსის

¹ დაიბეჭდა ცალკე წიგნად რუსულად (Я. И. Смирнов, Промская мозаика. Посмертное издание. Тифлис, 1935) და გერმანულ თარგმნად, როგორც მეორე ნაწილი ზემოდახელებულ Georgische Baukunst-ის მეორე ტომში. ხელოვნებისა და სიძველეთა ძეგლის დაცვის კომიტეტმა თითონ მოზაიკა დაიკავა მოსკოვისაგან ერთად ერთი შესაძლებელი საშუალებით — სახელმწიფო, ჩამოიღო იგი კედლიდან და გადაიტანა მუზეუმში, ვინაიდან უახლოესი იგი არა თუ მართო თავისთავად განუწყვეტელი ცვიოდა, არამედ, რაც გაცილებით უარესია, ძალით ისპობოდა მნახველთა მიერ (ზოგჯერ ახლოვნებისა და მეცნიერების) მოყვარულთაგან).

² ფ. ი. შმიტი წერს თავის გამოკვლევაში „Заметки о позднервизантийских росписях“ (Виз. Врем. т. XXII), რომ „წრომში ჩვენ გვაქვს დისუსის კომპოზიციის“ (ცხადია, დ. პ. გორდენკის ცნობის თანახმად), ეს არ შეესაბამება სინამდვილეს.

³ იხ. ტაბულა VII.

⁴ ქრონიკები და სხვ., 1, ტფილისი 1893, გვ. 69—70.

⁵ თუ მივიღებთ ალბანეთის ისტორიკოსის მოსე კალანკატუშელის (იხ. ტფილ. უნივ. მოაბე, II, გვ. 327) ცნობას სამშაჰ პატრიკზე („რომელსაც პრომიქსიან მფლობელსაგან სამშაჰ პატრიკი ჰქონდა“), რომელიც 634 წელს ადრენერსეს ჰქონდა.



VII. შრომის ტაძარი. მონათესი გავარჩევილი ნაწილი.



ტიტული, რომელსაც მემკვიდრეობის დროს ატარებდა იმისი მამა ადრინერსე. მართლაც, წარწერა აქ მარტივად იხსენიებს განსაზღვრული ტიტულის მატარებელს და არა მმართველის სახელმწიფო თანამდებობას, როგორიცაა ქართლის პატრიკიოს სტეფანოზ I-ის წარწერაში მცხეთის ჯვარზე. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენ გვაქვს საქმე ხანისთან. როდესაც სტეფანოზ ჯერ არ იყო ერის-მთავარის ტახტზე ასული, ე. ი. მისი მამა *ადრინერსეს გარდაცვალებამდე. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხანა 626 წელს (ტფილისის აღება იმპერატორ ირაკლის მიერ) და 634—5 წელს (ადრინერსეს სიკვდილი) შორის¹. მმართველი გვარეულობის მხოლოდ წვერის მდგომარეობას, როგორიც იყო მაშინ იპატოსი სტეფანოზ, რამდენადმე შეეფერებოდა მისი უბრალო წარწერა, ანალოგიური გრიგოლ იპატოსის წარწერისა კათაულის პატარა ეკლესიაში სოფ. კავთისხევის ბოლოს². შესაძლებელია, სტეფანოზ ცხოვრობდა წრომში, როგორც, გრიგოლი კავთისხევში და არა სახელმწიფოს დედაქალაქში, სადაც შემდეგ გადასახლდა.

მაშასადამე, წრომის ტაძრის აშენების დრო, მოექცა ერთ ათეულ წელში და ამასთან მეტის-მეტად შესანიშნავ ათეულ წელში. VII საუკუნის მე-20 წლების ნახევრიდან მე-30 წლების ნახევრამდე. ეს ხანა, ჩემის აზრით, მეტად საგულისხმოა, ვინაიდან VII საუკუნის მე-30 წლებსე ეკუთვნის ყველა ის თარიღიანი სომხური გუმბათიანი ეკლესიაც, იმავე გვეგვისა (როგორიც წრომა, სახელდობრ წმ. გაიანეს ეკლესია ეჩმიაძინში (აშენებული 630 და 636 წ. წ. შორის), წმ. კარაბე-ტის ბალავანის ტაძარი (631 წლიდან 639 წლამდე) და მრენის ტაძარი (დაწყებული 639—640 წ.)³. თუ წრომის ტაძარს შევეფერდებით ამ სამ სომხურ ძეგლს, მათი განსხვავება ორი მიმართულებით ნამდვილად საკვირველი ხდება. გვეგვის თემა ერთი აქვთ, მაგრამ შეტანილია არსებითი ცვლილებანი, რომელთა ნაწილი გამოწვეულია და აიხსნება კონსტრუქციული გაუმჯობესებით, წრომის ხუროთმოძღვრის მეტად გაბედული ხერხების უარყოფით და მათ მაგიერ მეტის სიფრთხილის გამოჩენით, ხოლო მეორე ნაწილი გამომდინარეობს სომხური ხელოვნების სხვანაირი მხატვრული მიდგომიდან: გუმბათის დიამეტრის შემცირება მისი მეტი გამაგრების მიზნით, აქ იქნებ გუმბათ-ქვეშე სვეტების გამაგრება მეტ მანძილზე დაშორებული კედლებით — აი ძირითადი განსხვავება კონსტრუქციული მხრით, რომელმაც სრულიად უშუალოდ ჰყო დანგრევისგან სომხეთის ეს ტაძრები. ამასთან დაკავშირებულია ყველაფერი დანარჩენიც. ამნაირად, გვერდის კედლებს და დასავლეთის კედლის დაშორებით, რადგან პატრიონიკენის მოტივი კარიბჭეზე ყველანაირ უარყოფილია, მაყურებელი იღებს სივრცის სრულიად სხვა შთაბეჭდილებას: იგი ვეღარ ავლენს თვალს ამ სივრცეს ერთბაშად ვერც ერთი კარიდან და მათში აღარა ჩანს იმ სიფართოვების და თავისუფლების გაქანება, რომელსაც იძლევა წრომის ხუროთმოძღვარი. სხვანაირივე მხატვრული მიდგომის თანახმად აქ მთელი შენობა მოთავსებულია გარეგან სწორკუთხედში და უარყოფილია კუთხის შევირ-ლებით, რისთვისაც დაშორებულია ერთმანეთისგან გვერდის კედლები. ამ მოცემული გვეგვის და პატრიონიკენის თემის უარყოფის გამო გუმბათი ტაძრის დასავლეთ ბოლოსთან უფრო ახლოა, ვიდრე, აღმოსავლეთ ბოლოსთან, რაც დამახასიათებელია სომხური ხუროთმოძღვრებისთვის საერთოდ. ამას გარდა მრენისა და ბალავანის აღმოსავლეთის ფასადს დატანებული აქვს მრავალ-წახნაგოვანი შევრილი; წმ. გაიანეს ეკლესიაში-კი ეს ფასადი თუმცა სწორკუთხიანია, მაგრამ გამართულია როგორც შენობის ძირითადი ტანის დამატება.

ამნაირად, ხუროთმოძღვრული შეფარდება ამტიკცებს თარიღების ცნობებს და გვიჩვენებს წრომისთვის შესაძლებელ თარიღებიდან ყველაზე ადრეულ თარიღს, ე. ი. 626 წელს, როგორც აშენების დაწყების დროს. ეს ადვილი გასაგებია, — იგი დაწყებულია ქვეყნის დამშვიდების,

¹ როგორც ადგენს ამ თარიღებს პროფ. ივ. ჯავახიშვილი (ტფილ. უნივ. მოამბე, II, გვ. 331 და 330) შედარე მისივე ქართული ერის ისტორია, I, 1938, გვ. 217—219.

² ამ წარწერაზე იხ. ქვემოთ.

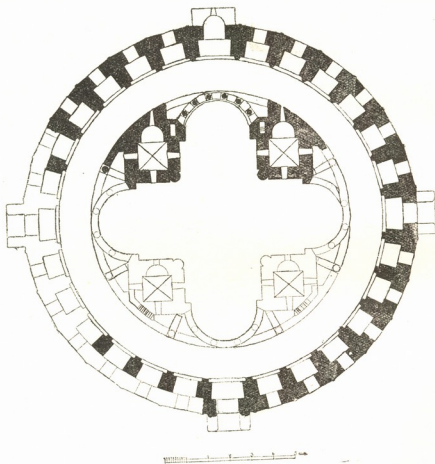
³ ზე არ მომყავს აქ ამ. ეკ ტპის კიდევ მეოთხე ძეგლი (ოჰუნი ანუ უზუნლარი), ვინაიდან მისთვის მიღებული თარიღი (მე-VIII საუკუნის დასაწყისი) ვერ ჩაითვლება მტკიცედ, თუმცა ეს ძეგლი მეტად საინტერესოა შესადარებ-ლადაც. ყველა მათზე დაწერილობით მაქვს ლაპარაკი ზემოხსენებულ გამოცვლევაში წრომის ტაძრის შესახებ.



იმპერატორი ირაკლის მიერ ტიტულების ბოძების შემდეგ, რაც დაკავშირებული იყო ყოველწლიურ ჯილდოსთან და სხვ. ბაღეანი და გაიანეს ეკლესია ეჩმიაძინში, დაწყებული მე-VII საუკუნის მე-30 წლების დასაწყისში, აგებული იყო კათალიკოს ეზრას, ხალკედონიტის, ე. ი. მართლმადიდებლის მიერ, რაც გასაგებად ხდის ამ ერთნაირი ფორმების მოხმარებას.

3. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების მესამე ეტაპი აყვავების ხანაში: იუხანი და ბანა

ძველი დროის ქართული ხელოვნების აყვავების ხანის ხუროთმოძღვრებაში სრულიად მკაფიოდ ირკვევა ორი ეტაპი, რომლითაც რადიკალური, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ: ესაა

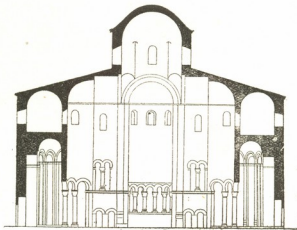


სურ. 119. ბანა. გეგმა შესრულებულია არქ. ან. კალკინის მიერ.

ჯგარი და წრომი. მათში გამოჩენილია ორი შესაძლებლობა, მხატვრული ამოცანისადმი მიდგომის ორი პრინციპი, ორივე მოყვანილი მხატვრული დამთავრების და შემოქმედების გათანაგვის უკიდურეს საზღვრამდე. ბუნებრივია, რომ ამ ორი პრინციპისთვის ასე თუ ისე ანგარიში უნდა გავწიოთ მთელ დანარჩენ გუმბათოვან ხუროთმოძღვრებასაც, რომელზედაც ჯგარმა და წრომმა თავიანთ ხუროთმოძღვრათა განსაკუთრებული ნიჭის წყალობით დიდი გავლენა იქონიეს. ამ დროს გაჩნდა

ძეგლები, უკვე დიდხანს ცნობილი ფორმებით, მაგრამ შესრულებული მხატვრული გავების მოსაზრების ისეთი სიმახვილით, რომ თითო ეს ძველი ფორმები წარმოგვიდგება თითქო პირველად აღმოჩენილ ფორმებად.

მეორე მხრით ჩვენ ვხედავთ გრანდიოზულ განსარტყას შეაერთონ ორივე პრინციპი, შექმნან ისეთი კომპოზიცია, რომელშიც შევა ორივე თემის სხვაობა. აი ეს სრულიად ახალი კომბინაცია, მე გმონია, შეიძლება ჩაითვალოს აუკვეების ხანის ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების მესამე ეტაპად. საფუძვაროდ, როგორც ამ ეტაპის მთავარი ძეგლების ცუდი შენახულობა, აგრეთვე მათი უმარისი შესწავლა ნებას გვაძლევს ჩვენ გამოვსთვავთ ნაოლოდ ქვემოთმოყვანილი დებულებანი, ისიც, როგორც მოსაზრება, მოკლებული სათანადო სიმტკიცეს, რადგან ამ მისი საფუძვლიანობისათვის საჭიროა ძეგლების დეტალური და ყოველმხრივი შესწავლა. ამ ძეგლების ქრონოლოგიური განსაზღვრის საკითხებიც ვერ ჩაითვლება გამოკვეთულად, თუ ანგარიშს გავუწევთ ძეგლების მნიშვნელობას და ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო პრობლემებს VII საუკუნეში. ამ შენობათა ფორმების შედარებითი განსივლა და ქართული ხელოვნების განვითარების ძრითადი ხაზები საერთოდ მაიშულბეს ბანაში ტაძრის აშენების დროს მივიჩნიოთ აგრეთვე VII საუკუნის ნახევარი, რაზედაც რამდენსამე სიტყვას ვიტყვი ამ ნაწილის ბოლოში ამ ეტაპის დახასიათებას ჩვენ დავეიწყებთ სწორედ ბანას ტაძრით, რადგან იგი სხვაზე უკეთესად იყო შენახული მის გამოკვლევის წლებში¹.



სურ. 120. ბანა. განკვეთი.

თავის გვემით და მასზე აგებული სიერ-კითი შენობით ბანა წარმოადგენს კოლოსალური ზომის თეორაკონქს, რომელშიაც შემავრთებელი რგოლები, გადასვლა აფსიდის და აფსიდამდე განვითარებული მრავალსართულიან პატრონიკეებად, ხოლო ყოველი აფსიდის ქვევით ნაწილში ამოყვანილია კამარები, რაც მოითხოვს სპეციალურ — სახელოდორ, მრგვალი კორიდორის ჩსკავსად აშენებულ — შემოსაველს. ამასთან, ოთხი გუმბათ ქვეზე ბურჯი გამოაყოფა ამ კომპოზიკაში, როგორც საფუძვლად უდევს ბურჯის დაყრდნობა კედლების გარეგან შემოხაზულობაზე (აბრახსე). გვემიანი კომპოზიციის ეს უქანსკნელი (დასაბამი) მოტივიც თავის განვითარებას და გარეგან დასაყრდენს იღებს შემოსაველში. ასე რომ განვითარების პირველი ორი ეტაპის განმსაზღვრელი მომენტები თვისებურად შეერთებულ-შეთავსებულა. თან შივ პატრონიკეთა ელემენტაცა შეტანილი.

ტაძრის შინაგან სიერციკს განსაზღვრავდა ცენტრალური კვარატი გუმბათიანი გადახურვით ყელზე, რომელსაც დიამეტრში მ მეტრამდე ჰქონდა განი, და ჯვარის ოთხი თანასწორი სიგანისა მქონე მკლავი, რომლის სიმაღლე 2 1/2-ჯერ მეტია, ვიდრე მკლავის სიგანე². ეს ქმნის შთაბეჭდილების გრანდიოზობას; ამასთან უნდა წარმოიდგინოთ განათების ძალის გრადაცია: ზედა ნაწილი მაქსიმალურად არის განათებული გუმბათში ამოჭრილი და აფსიდების ზედა ნაწილების ფანჯრებით — აფსიდებში სამ-სამი ფანჯარაა თითოში; ხოლო ქვედა ნაწილი ნაკლებად განათებული

¹ Материалы по Археологии Кавказа, т. 12, Москва. 1909, сс 88 - 117 პირველ გამოკვლევას, რომელიც შესრულებული იყო ე. ს. თაყაიშვილის მიერ, 1932 წელს მოჰყვა დამატებითი გამოკვლევა 1907 წელს. მანვე გამოიკვლია 1917 წელს იშპანი, როგორც ბანა, ისე იშპანი ახლა საქართველოს სახლერების გარეშე — თურქეთში.

² იხ. სურ. 120 — ბანის გადაკეთებული განკვეთი არტ. ს. კლდიაშვილის ნახატისდამხიედვით. შეად. სურ. 121.

ორმაგი კედლიდან, ფანჯრებით შემოსავლელში და კამარებით აფსიდებში. რაც შეეხება სართულად გუმბათქვეშე კვადრატის კუთხეებში გამართულ პატრონიკებს ამაში ეტყობა, სინათლე შედიოდა ტაძრის შიგნიდან, ე. ი. ესენი სწულად არ არღვევდენ ცენტრალური ნაწილის სიწყნა-



სურ. 121. ბანა, აფსიდის ნაშთი.

რეს. შინაგანი სივრცის გრანდიოზულ ზომებს ანელებდა, არბილებდა მრგვალი სვეტები აფსიდების ქვედა კამარებში და ჩუქურთმით მორთული სვეტისთავეები პატრონიკეთა მეორე სართულში.

საკურთხეველი კამარების (არკატურის) დანაწილების ფორმით გამოყოფილია აფსიდებისაგან, რომლებთანაც დანარჩენში სრულიად იდენტურია¹. საკურთხევლის აფსიდის ქვედა არკატურა შედგება 6 სვეტისაგან 2 მეტრზე ცოტა მეტი სიმაღლისა, რომელნიც დაყენებულია თითქმის ასეთივე სიმაღლის სპეციალურ კედელზე. დანარჩენ აფსიდებს კი ჰქონდათ მხოლოდ 4 სვეტი თითოს ორპაგი სიმაღლისა და უფრო დიდი მასივობისა. ამით მიღწეულია საკურთხეველის სრულიად მკაფიო გამოცალკეება, მისი მიუვალობა შემოსაველიდან განსასხვავებლად დანარჩენ აფსიდებისაგან, რომელთაც განიერი შესაღები ჰქონდათ კამარებში შემოსაველიდან და ღერძების გასწვრივ დატანებულ გარეგან კარებიდან.

ეს ძირითადი შინაგანი სივრცე შეიცავს ცალკეულ ოთახების სამს სართულს, რომელნიც ტაძრის იატაკის დონეზე მდგარ ქვედა სართულში კარიბჭეს რაღას ასრულებდენ, როგორც ამას მოწმობს ალ. ოსაველეთისკენ მიმართული აფსიდები, ხოლო ზედა სართულში — პატრონიკეებად². ამ ოთახებს შორის არის ჯვარისებურებიც კვადრატზე. ამ ძირითად სივრცეს აქვს კიდევ სპეციალური რგოლისებური შემოსაველი. ამ მოტივების განსახიერებაში ჩვენ ვხედავთ ცალკეული ფორმების სრულ დამოკიდებულებას ერთიერთმანეთზე: შემოსაველი საჭირო იყო, რომ გამძლეობა და შედგრობა მისცემოდა მთელ შენობას მისი კოლოსალური სიმაღლით და გუმბათის გამწვანების ძლიერებით. შემოსაველის არსებობა მოითხოვდა აფსიდების ქვედა ნაწილში არკატურის გაჭრას, რათა ტაძრის ქვედა ნაწილი საკმაოდ განათებულიყო შიგნიდან. ყველაფერი ეს ერთად იძლეოდა დასაბამ წერტილებს მთელი სივრცის განათების გრადაციისთვის, საფუძვრების შესაქმნელად და აშნაირად ზოგიერთი ნაწილის გამოსაყოფად და ზოგიერთის დასაჩრდილად.

შემოსაველს მიცემული აქვს წესიერი რგოლისებური ფორმა, ე. ი. მთელი შინაგანი ტეტრაკონქი კუთხის ოთახებით მოქცეულია კედლის ცილინდრში, რომელ კედელშიაც ნაწილობრივ

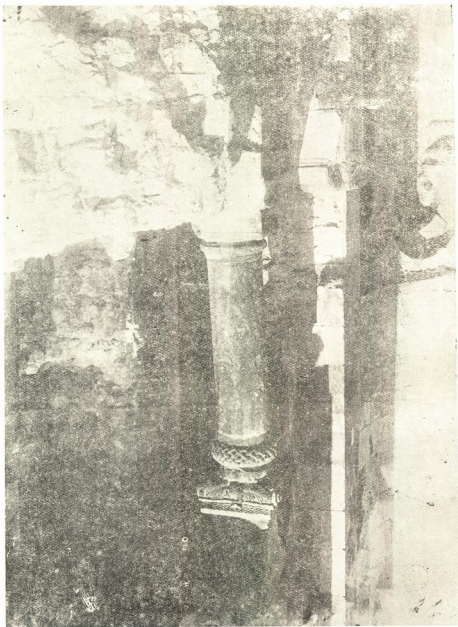


სურ. 122. ბანა. პატრონიკნის ჩრდილოეთი ნაწილი.

¹ იხ. სურ. 121 და ტ. ბელა VIII.

² იხ. სურ. 122 და 123.

კამარებია გაჭრილი, და მისგან განსაზღვრულ მანძილზე აშენებულია მეორე დაბალი რომელიც თავის თავზე იღებს დაყრდნობას¹. აქ შემოსავლელში კიდევ მკაფიოდ ჩანს დეკორატიული შესრულება მთავარი სივრცისა მისი სვეტებით, ჩუქურთმებიან სვეტისთავებით და ნალისებური

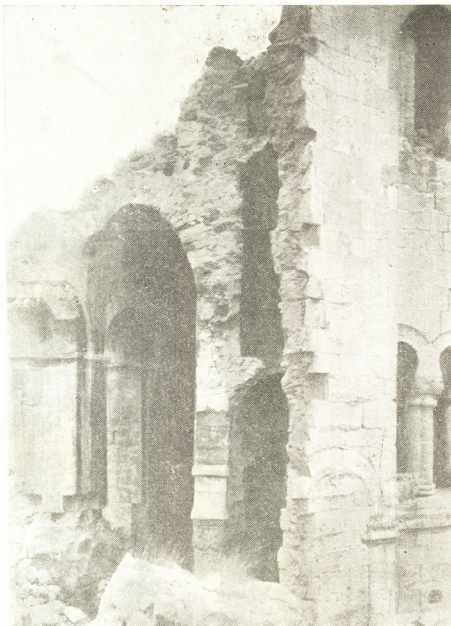


სურ. 123. ბანა. სამხრეთი პატრონიკენის ფრთ-ფრთი სვეტი (სვეტისთავით).

კამარებით. საკითხი რგოლისებური შემოსავლის მეორე სართულის არსებობის შესახებ გამოცემაში არ არის აღნიშნული, მაგრამ არსებული ცნობების მიხედვით კი უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს

¹ იხ. სურ. 124.

შეორე სართული იქნებოდა. რასაკვირველია, იგი არ იქნებოდა შედარებით მაღალი და გარდა
ალბათ, აღწევდა აფსიდების ფანჯრებამდე¹.

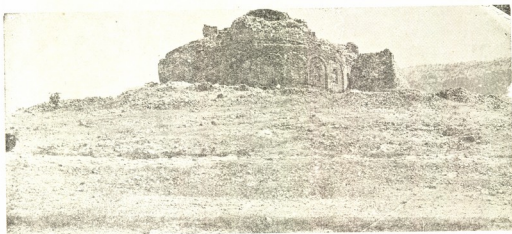


სურ. 124. ბანა, გარშემოსაველელის სურათი.

ტაძრის გარეგანი მასები, ალბათ, წარმოადგენდნ სრულიად თავისებურ სანახაობას. მაღლა
იქნებოდა დანარჩენ მასებთან შედარებით მოცუო გუმბათი (დიამეტრით 9¹/₂ მეტრამდე); შემდეგ

¹ ასე რომ, რეკონსტრუქციის ორივე ვარიანტი მოცემული MAK, XII-ში, სურ. 67 (არქ. კლდიაშვილი)
და ტაბ. XX-ა-ში (არქ. კალგინი) ვერ ჩაითვლება სწორად (ამასდა მიხედვით ზემოთ სურ. 12მ მიღებულია გადაჭე-
თებული ვარიანტი).

იქნებოდა შედარებით მასებთან საკმაოდ მოძრავი შენობა რგოლი შედარდებული შინაგან ტიპის კონქთან და კუთხის ოთახებთან, რომელნიც იწვევენ ბანების (სახურ ვების) თამაშს და კუბიკური ნაწილების შედარდებას; დასასრულ აქ იქნებოდა ქვეით გარშემო მიმავალი მრგვალი ზემოსავლელის რგოლი ამოკრილი არკადით ცილინდრის ქვედა ნაწილში¹.



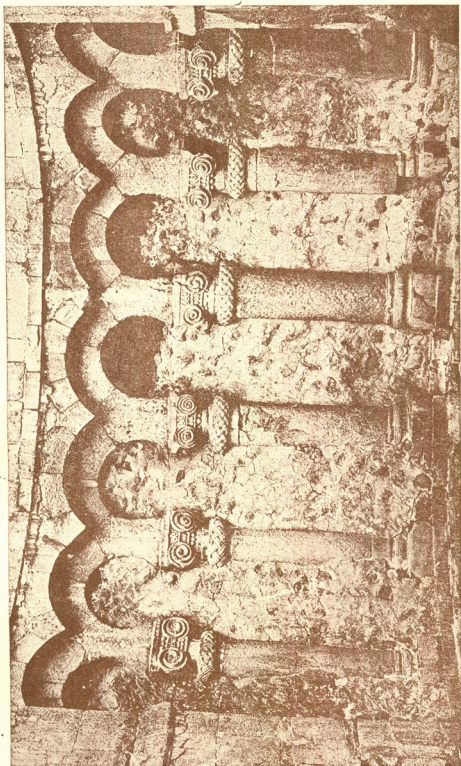
სურ. 125. ბანა, ზოგადი სახე გარედან.



სურ. 126. ბანა, ზოგადი სახე ჩრდილოეთი მხრიდან.

ასეთია ეს შენობა, როგორც ზუროთმოძღვრული მთლიანი. ჩვენ ვხედავთ მასში მოთქმებას და ცალკეულ ელემენტების ერთმანეთთან გადამხმას მთლიანი ჯაჭვის აუცილებელ რგოლებად, რომელნიც მხატვრულ განსახიერებას აკავშირებენ კონსტრუქციული პრობლემების გადაწყვეტასთან.

¹ იხ. სურ. 125 და 126, სადაც ნათლად ჩანს შენობის მდგომარეობა დანგრევის მხრით.



VIII. ბანა ავსტანის კოლინადა.

იშხანში ახლაც შენახული საკურთხეველის კოლონადის მიხედვით, ნება გვაძეს ვითქრობოდა, როგორც უფრო დიქრობდნენ, თაყაიშვილი და სტრიგოვსკი, რომ აქაც იქნებოდა აგებული ასეთივე ტიპის ტაძარი, ე. ი. ტეტრაკონქი აფსიდებით, რომელთა სიმრგვალონი გაჭრილი იქნებოდა არკატურით, და მათ გარშემო მრგვალი შემოსავლელით.

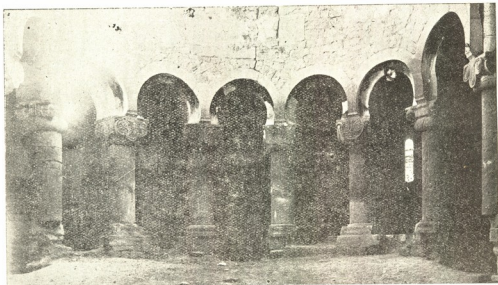
ტაძარი იშხანში პირველად ააშენა ნერსესმა, იშხანის ეპისკოპოსმა, რომელიც 641 წელს ეკურთხა სომხეთის კათალიკოსად. ნერსეს იყო სომხეთის ერთერთი მართლმადიდებელ კათალი-



სურ. 127. იშხანი. აფსიდი.

კოსთავანი, რომელიც ეწეოდა დიდ ბრძოლას მართლმადიდებლობის სასარგებლოდ სომხეთში. თითონ ნერსესიც იშხანიდანვე იყო, საქართველოს ამ სამხრეთ-დასავლეთ რაიონიდან (ტაოს პროვინციიდან), სადაც კიდევ მრავალი საუკუნის შემდეგაც ცხოვრობდა ქართველთა და სომხთა შერეული მოსახლეობა. იშხნელ ეპისკოპოსთა კათედრა, როგორც სიები გვჩვენებს, შედიოდა იმ დროს საქართველოს საკათალიკოსოს შემადგენლობაში ისე, როგორც მე-IX საუკუნეში და უფრო

გვიანაც. ამიტომ დაექვევება, იშხნელთა კათედრა საქართველოს კათალიკოსს ეკუთვნოდა, თუ სხვა ხეთისას, — უადგილოა. ხოლო ჩვენ ვიცით ფაქტები, რომ ცალკე პირები დროებით იერარქიულად ემორჩილებოდნენ ხოლმე მეზობელ კათალიკოსს. აგრეთვე გიორგი მერჩულის ცნობებიდანაც, რომელმაც 950 წელს დაწერა გრიგოლ ხანძთელის მოღვაწეობის ისტორია, ვგებულობთ, რომ „იქმნა საბა ეპისკოპოს იშხანსა ზედა ნეტარისა ნერსე კათალიკოსისა აღშენებულსა კათოლიკე ეკლესიასა და საყდარსა მისსა“¹. ე. ი. ამ საკათედრო, საეპისკოპოსო ეკლესიის აშენების დრო წინ უძღოდა ზეარტნიკის აშენებას, რომელიც იმავე (ეპარქიული) გეგმით იყო აგებული ნერსესის მიერ. მისი უკვე კათალიკოსად ყოფნის დროს უფრო ზუსტად, 652 წლიდან 661 წლამდე². ემზადნის ახლო მდებარე ზეარტნიკის ეკლესიის, აგრეთვე, ანისში მეფე ბაგიკის მიერ (989—1020) აშენებული, როგორც ზეარტნიკის ასლი, ეკლესიის გეგმა ყველაზე მეტად ჰგავს ბანის გეგმას³. არსებით განსხვავებას შეადგენს ორივე ამ სომეხური ძეგლის არაგამძლეობა და



სურ. 128 იშხანი, კოლნაბადა საკურთხეველში.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მათზე ადრე აშენებული იშხანის ტაძარიც არ იყო აგრეთვე გამძლე, რადგანაც ხსენებულმა საბანმა, გრიგოლ ხანძთელის მოწაფემ და ძმისწულმა 826 აღადგინა იშხანის ტაძარი. ვინაიდან ამ აღდგენამდე იშხანი დაეცემოდა იყო და გრიგოლის ჯგუფიდან მას არავინ არც კი იცნობდა, შეიძლება ვიფიქროთ (ვიღებთ რა მხედველობაში გრიგოლის წყნარ, უჩინარ ზღოროთმოძღვრულ-მხატვრულ შენობებს, რომ აღდგენის უზრაველსა ზნარეს შეადგენდა არა შენობის აღდგენა, არაუდ მისი ნაშთის გამოყენება ღვთისმსახურებისთვის და სასულიერო ცენტრის შექმნა როგორც ჩანს, ნერსეს იშხნელის შენობიდან იმ დროს მართო კედლების ნაგებ-ჯები-და ყოფილა გადარჩენილი, რადგან იშხანის უფრო გვიან აღდგენის დროს — მე-XI საუკუნის

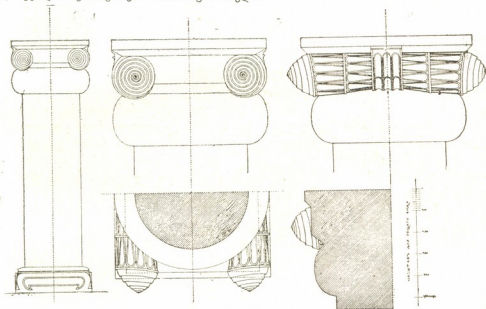
¹ Н. Я. Марр, Тексты и разыскания по армянско-грузинской филологии, книга VII: Житие Григория Хандзтийского. СПб. 1911, გვ. 26 და გვ. 107; შეადარე აგრეთვე Samouel d'Ani, Histoire chronologique, trad. par M. Brosset, SPB. 1871, p. 405; თ. ჟორდანიას, ქრონიკები და სხვ., 1, გვ. 331.

² ისტორიკოს სეგუნიის ცნობების თანახმად (თავები 33, 35, 38), რომელნიც ამოკრეფილი ჰქვს Strzygowski-ს, Die Baukunst der Armenier, S. 682—683.

³ ზეარტნიკის ტაძარი ამოთხრალი იყო არქიმან, ხაჩიკის მიერ (იხ. Известия археол. Ком., вып. 7, СПб. 1903, გვ. 1—32). ბაგიკის ტაძარი კი ანისში ამოთხარა აკად. მარამბა (Тексты и разыскания по арм.-груз. филологии, т. X, СПб. 1907, ორივეს შესახებ იხ. Strzygowski, Baukunst der Armenier, 1918, გვ. 108—121).

დამდეგს ძველი ტაძრიდან მხოლოდ საკურთხევის აფსიდის ერთი არქატურის გამრეკნება მოახერხეს¹. ე. ი. ნება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ უკვე საბანის დროს ძველი შენობიდან ბევრი არ იქნებოდა გადაარჩენილი ამაზე მეტი. ამას არაპირდაპირ ამტკიცებს ის გარემოებაც, რომ, როგორც ზუარტნოცა, ისე გავიკმა დიდხანს ვერ გასძლეს: ზუარტნოციდან უკვე X საუკუნეში იყო დარჩენილი, ხოლო გავიკმა ტაძარმა ნახევარ საუკუნესაც ვერ გასძლო.

მაშასადამე, თუ იშხანის აშენებას მივაკუთვნებთ VII საუკუნის მე-30 წლებს, ხოლო ზუარტნოცისას — მე-50-ს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ძირითადი ცვლილებანი შენობის გაძლიერების მხრივ, რომელთაც ვხედავთ ბანაში, მომწოდებენ ან ბანის ხუროთმოძღვრის სრულ დამოკიდებლობას, ან ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას იმავე თემის ძირითად გადამუშავებაში. ნე უფრო სწორად მიმაჩნია უკანასკნელი მოსაზრება, და ამნაირად ბანის აშენებაც უნდა მიეკუთვნოს მე-VII საუკუნის ნახევარს. ბანა, როგორც იშხანი, ტაოში მდებარეობს, ამიტომ მის აშენებელს ადვილად შეეძლო შემთავონება იშხანისგან მიეღო.



სურ. 129. იშხანი. სვეტის თავის დეტალი.

თუ ბანისა და ზუარტნოცის გვეგებს ერთმანეთს შევადარებთ, მაშინვე შევამჩნევთ, თუ მეტი გაძლიერების საკითხები როგორია აქ შეფარდებული სხვა მხატვრულ მიდგომასთან. ბანის აშენებელი ვაჭრილი არქატურების ელემენტების აქცენტებს აფისიდების ქვედა რიგში და მათ საპასუხოდ მალა მართავს სამ ფანჯარას. სამაგიეროდ იგი გამოყუფის ფართო გუმბათ-ქვეშე ბურჯებს მათში სამ სართულად მოთავსებული ოთახებით, რომელთა მალეებს აქვთ ნაირნაირი გამოსახულება. ბანის შენობას მიეცა კონტრასტების მეტი სიმახვილე იმითაც, რომ შეიცვალა გუმბათის დიამეტრის შეფარდება ტეტრაკონქის მკლავების სიგრძესთან. პატრონიკეთა არსებობამ კი უკვეელია ხელი შეუწყო მთელი შინაგანი სივრცის ძლიერ ამძლევას. ამ შინაგანი სივრცის გადამუშავების გარდა ორივე მიმართულებით — მხატვრული და საამშენებლო — ბანის აშენებელმა გადაამუშავა აგრეთვე რგოლისებური შემოსავლიც. თავდაპირველად მან შექმნა თითქმის კედლებით შინაგანი ცილინდრი, რომელსაც ეყრდნობა შეზოსავლის თალი და მის გარეგან კედელს ორჯერ მეტი სიგანე მისცა შინაგანი არქატურის საშუალებით, ე. ი. იგი ცდილობს გაათანაბროს როგორც მხატვრული ფორმები, ისე შენობის გაძლიერება. ყველა ეს მომენტი მეტი

¹ იხ. სურ. 128 და 128.



გამძლეობისა უკვე აღნიშნულია ლიტერატურაში, აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ ბანა 100 წლის წინად ჯერ კიდევ იდგა თავისი სახურავებით¹. მაგრამ ამ გარემოებას არაპირდაპირ უკავშირებდნენ ბანის ვითომ უფრო გვიანა აშენების თარიღსაც, სახელდობრ, სუმბატ დავითის ძის ქრონიკაში ნათქვამია: „ამან აღაღრსეს (881—923) ძემან დავით მოკლულისმან აღაშენა ბანა ხელითა კვირიკე ბანელისათა, რომელი იგი ქანა პირველი ეპისკოპოზ ბანელ“². ეს ცნობა თითქმის განსაზღვრულად მიუთითებს IX და X საუკუნეების მიჯნაზე, როგორც აშენების დროზე. მაგრამ ამას სრულიად არ უდგება ტაძრის მორთულობის მხატვრული ელემენტების შერჩევა, აგრეთვე მთელი კომპოზიცია საერთოდ.

ბანას კომპოზიცია, რომ უშუალოდ უდგება ზუარტნოცისას, ამაზე ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ. თუ ამას დეკორატიულ მომენტებს დაუმატებთ, მაშინ უნდა ჩავსახოთ აღენიშნოთ, რომ სვეტის-თაეების მთელი ჩუქურთმა და მათი ფორმები წარმოადგენენ უშუალო ანალოგიას ზუარტნოცის და იშხანის აფსიდის სვეტისთაეების ჩუქურთმასა და ფორმასთან³. ტაძრის გარეგანი კორპუსის ცრუ არკატურის ზემოთ სამკუთხედი არების მორთვა ბროწეულებით, როგორც მოტივით, ისე კომპოზიციით და შესრულების ხარისხით სრულიად ჰგავს ასეთსავე ზუარტნოცში⁴. ბანაში ვხვდებით აგრეთვე უახლოეს, დამაკავშირებელ ძაფებს წრმოთან—ესაა გუმბათიქვეშე კვადრატის ნახევარგეგმბად დამარგვალბული კუთხეები, აწეულნი გუმბათამდე; შემდეგ უნდა აღენიშნოთ პატრონიკეთა მოტივი და ჯვარისებური თაღები კვადრატზე.

ამიტომ ისტორიკოს სუმბათის ზემოთმოყვანილი ცნობა, ჩემის აზრით, უნდა გავიგოთ, როგორც ტაძრის „მეორედ აშენება“, ე. ი. რესტავრაცია დაკავშირებული ახალი ეპისკოპოსის დანიშვნასთან. ეტყობა, შენობაში შენახულია კიდევ სხვადასხვა ადგილი, სადაც კარგი იქნებოდა გამოკვლეულიყო ამ მუშაობის და მისი ცვლილების ისტორია. იქნება მაშინ ვასაგები გახდეს ტაძრის შიგნით დარჩენილი, რამდენჯერმე განმეორებული, ტაძრის აშენების დროის წარწერა მთავრული ასოებით, რომელშიაც მოხსენებულია ვინმე თეოდორე დიდი. ამ წარწერაში ხომ არაიქნე კვირიკე ბანელი არ არის ნახსენები⁵.

მასასაღამე, მე შესაძლოად და საჭიროდ მიმაჩნია მაშინ აშენება პირობით არ ვაკუთვნო IX და X საუკუნეების მიჯნას, როდესაც ამნაირი ტიპის შენობებს, ყოველ შემთხვევაში ასეთ დეკორატიულ მორთულობას და მოტივებს არა თუ ჩვენ არ ვიცნობთ საქართველოში, არამედ მათი არსებობა იმ დროს შეუძლებელიც იყო, რადგან ესენი არ შეესაბამებოდა განვითარების კანონზომილებას. ყველა ეს ელემენტი, პირიქით, ბანას განსაზღვრულად, ცხადად ეწევა VII საუკუნისკენ, ზუარტნოცის და იშხანის ძეგლი ნაწილის უშუალო მეზობლად.

ამ კომპოზიციაში იყო გაკეთებული ცდა შეექმნათ ფორმებისა და გეგმის ახალი შეფარდება. აქ ყურადღება უნდა შევაჩეროთ იმ პრინციპიულურ განსხვავებაზე, რომელიც არსებობს ბანის კომპოზიციასა და ბიზანტიის სერგისა და ვაქსის ეკლესიებს შორის კონსტანტინეპოლში. აგრეთვე ბანასა და რავენაში ვიტალის ეკლესიას შორის, რომელიც პირველი შეხედვით მეტად ახლოებული კომპოზიციისაა. იქაც არის ცენტრალური სივრცის შემოსაველი, მაგრამ იგი ტეტრაკონქი კი არ არის შუალა კვადრატით, არამედ ოქტოგონი; ამ გადამავალ ფორმებს ემატება დამახასიათებელი მორთულობაც. ამნაირად, აქაც დასაბამი განსხვავება ძველი ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების სტილისტური განსახიერებაში გვიჩვენებს, რომ იმ შემოქმედებით აქტს, რომლის წყალობითაც შექმნილია მოცემული ტიპი საქართველოსა და სომხეთში, არავითარი კავშირი არა აქვს

¹ ეს ჩანს ბანას აღწერიდან, რომელიც მოგვცა კ. კოხმა თავის მოგზაურობაში, *Reise im pontischen Gebirge*, II, Weimar 1846, გვ. 243—248.

² სამი ისტ. ჟრ., გვ. 59. ქ. ცხ., I, 194. *Hist. de la Géorgie*, t. I, 272.

³ იხ. სურ., 129.

⁴ შეადარე ბანას ტაძარი (MAK, XII, ტაბ. XVII, 31 და XIX, 35) ზუარტნოცთან (ი. სტრიგოვსკის ნაშრომში, I, სურ. 113, 115; აგრეთვე სხვა ორნამენტული მოტივებისთვის სურ. 111, 120 და სხვ.).

⁵ MAK, XII, c. 108.

ეს-ეს არის ნახსენები ბიზანტიის ხელოვნების ძეგლებთან და რომ იგი არის, ადგილობრივ შემოქმედებითი ძიების ნაყოფი¹. ბიზანტიის ტაძრებში ჩვენ გვაქვს შედარებით ღია აფსიდები ან სწორი წახნაგები ორსართულიანი კოლონადების წყალობით; გამოდის მეტად მსუბუქი, მორთული, შედარებით არა მაღალი ოთახი, ე. ი. მთელი თავისი მხატვრული ხასიათით, აგრეთვე გამოყენებული ფორმებით არსებითად განსხვავებული ნაწარმოებია. ჩვენი ძეგლები კი სრულიად კანონზომიერად მიდიან განვითარების იმ ხაზით, რომელიც ზემოთ იყო დახასიათებული.

4. გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების სხვა ტიპის ძეგლები აქვანების ხანაში

ძველი ქართული ხელოვნების აყვავების ხანის ხუროთმოძღვრების განვითარების სამს ეტაპს, როგორც აღნიშნული იყო, უნდა გამოეწვია, ცხადია, ხუროთმოძღვრების ამოღება მთლიანად და საზოგადოდ, ე. ი. არა თუ მარტო გამოჩენილ, განსაკუთრებით მოსაზრებულ, გრანდიოზულ სამშენებლო და მხატვრული ამოცანების მხრივ. არამედ საერთო მხატვრული დონის ამოღებით, იმ მოთხოვნათა გაძლიერებით შენობათა მხატვრული მხარისადმი, რომელნიც მაჩვენებელი არიან დამჯდარ, ღრმად ფესვგადგმულ კულტურისა.

მართლაც და, თვით შემთხვევით გადარჩენილ (და ცნობილ) ძეგლების მიხედვითაც-კი ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ეს ზრდა.

დამახასიათებელია და მხატვრული კულტურის ამ ზრდასთან და გაღრმავებასთან სრულიად შეხამებული, რომ ამავდროს ხდება გაღრმავება თვით არა-გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების თემებისა სრულიად დამთავრებული მხატვრული შესრულებით, რომელიც ძლიერ მაღლა დგას არა დახვეწილ, არა დამჯდარი, თუმცა ისტორიული განაკვეთით პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის მქონე VI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებზე, ხოლო გუმბათოვან თემებს შორის შენახულია შენობები, აგებულია ჯვარისებური გეგმის ნაირნაირი მარტივ ფორმაზე შესრულებულნი ახლა ფორმების იშვიათი დათავრებით, სიმბელით და პარმონით. ჩვენ ვხვდებით შენობები სამი სწორკუთხედიანი მკლავით, სამი აფსიდით, ორი აფსიდით, აგრეთვე ოთხი აფსიდული მკლავით.

უწინარეს ყოვლისა ამ თემათა რიცხვიდან, ჩვენ განვიხილავთ ერთ ძეგლს სამი სწორკუთხედიანი მკლავით, სახელდობრ, სოფ. სამწევრისის (ქართლი) ეკლესიას². იგი დგას პატარა მთის ქედის აღმოსავლეთ ბოლოზე, რომელიც მიდის დასავლეთიდან ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთისკენ და ყოველ მდინარე ძამის ხეობას მტკვრისაგან. საერთო შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს ეკლესია, გარედან, შეიძლება დახასიათდეს, როგორც მეტისმეტად დიდი და ძლიერ შეთანხმებული პროპორციები, ინტიმოზისა და მარტივობის შთაბეჭდილების მოზღვდენი³. რაც შეეხება სივრცითი ღირებულების შექმნის პრობლემას, შევდივართ თუ არა ეკლესიაში, რომელიც მეტად პატარაა, ვგაძნობთ — მიუხედავად მისი მცირე ზომისა — თავისუფლებას, ხალვათობას, არაფერი არ გვაფიქროვებს⁴. ეს მიღწეულია ეკლესიის სიმაღლისა და მისი დამალი გუმბათის შედარებით დიდი განის წყალობით; გუმბათი პარმონიულად შეეფარდება დანარჩენ შენობას. გარედან, როგორც ნათქვამი იყო, გუმბათის პროპორციები შენობის მაღალ ტანზე გვეჩვენება დაბლად — მათ საცესებით შერ-

¹ ეს აზრი გამოსთქვა ს ტ რ ი გ ო ვ ს კ ი მ უფრო ადრე, ვიდრე გამოსცემდა *Baukunst der Armenier*, სახელდობრ წიგნი *Der Dom zu Aachen*. 1904. მიუხედავად ამისა, ძველი აზრი, ვითომ ეს ფორმა ბიზანტიიდან იყოს ნას სხები, გამოსკვივის მ ა რ ტ ი ა ს (Тексты и разыскания, X, 1906; სხვაწარად 1934 წელს—იხ. Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, Ленинград-Москва, 1934, стр. 59) და თ ა ე ა ი შ ე ი ლ ი ს (МАК, XII, 112—113 და 117) წერილებში.

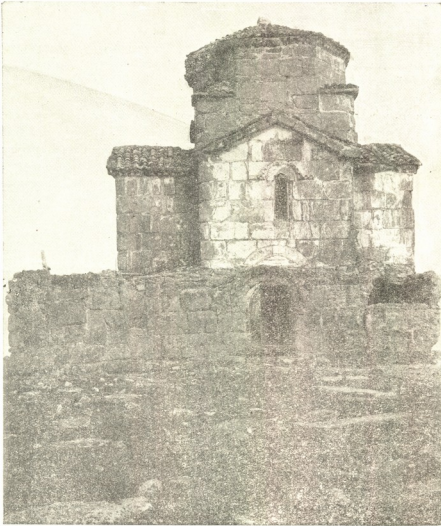
² იხ. სურ. 130 და 131.

³ იხ. განაკვეთი—სურ. 132.

⁴ იხ. სამხრეთი ფასადის ნახაზი, შესრულებული ხუროთმოძღვარ ნ. ს ე ე ვ რ ო ვ ი ს მიერ (სურ. 133 და 130).

ჩენიათ თავიანთი პირვანდელი, ძველი სახე და შეფარდება, რომელიც წარმოადგენენ პირვანდელ მცხეთის ჯვართან¹.

სამეცნიერის გარეგანი მორთულობა შედარებით კარგად არის შენახული და როცა იგი აღადგინა XVI საუკუნის მერაბ ფანასკერტელის ციციშვილმა, როდი შეხებია იმ დრომდე დარჩენილ ნაწილებს, მაშინ მხოლოდ შეუკეთებიათ დანგრეული ნაწილები. ეს ეკლესია,



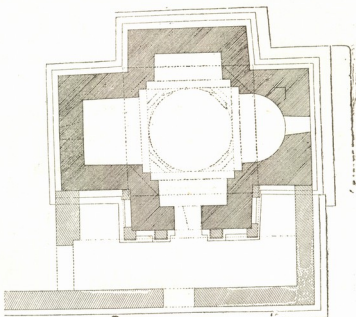
სურ. 130. სამეცნიერის. სამხრეთიდან.

როგორც აყვავების ხანის სხვა ძეგლებიც, აგებულია მკაფიოდ; მის ამშენებელს ზედმიწევნით შეგნებული ჰქონდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული შთაბეჭდილებისთვის კედლების წესიერ აგებას ერთნაირი ქვების თანასწორი წყებისაგან. ეკლესია დგას სპეციალურ პლატფორმაზე და მასზე გამართულ სამფეხურიან იმბოსტზე. აგრეთვე მკაფიოდ აგებული იყო კარიც გამოწეულ

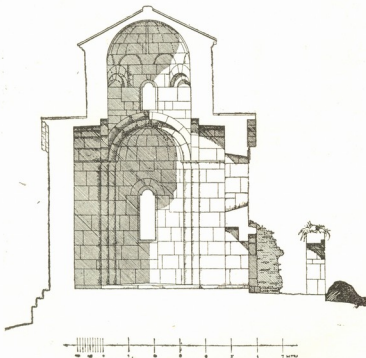
¹ სამეცნიერის ეკლესიის გარეგან მორთულობას აქვს ზემო წერილი, მოთავსებული იაკობ სმირნოვის ხსოვნის კრებულში: Die Kirche von Samtzevissi in Georgien (in: Seminarium Kondakovianum. Ed., II, 1928, S. 127—134).

კედლის წყებასთან გადაბმულ პორტალით, ე. ი. პილასტრებითა და კამარით მათ ზემოთ კამარაში პატარა მორთულობაა პატარა ჯვარის მსგავსად. ყოველ ფანჯარას, აგრეთვე მკაფიოდ აგებულს, აქვს დეკორატიული კამარა მოხვეულობით, მორთული პატარა კამარების მოტივით სამხრეთ ფანჯარაზე და თავისებური ლერძაკით თავისუფალი არწივებით გვერდებზე, რომელნიც ჰქმნიან რკების შტოების შორეულ ილუზიას და ძლიერ ემსგავსებიან მცხეთის ჯვარის ზოგიერთი ფანჯრის მორთულობას¹.

როგორც კარი და ფანჯრები გამშვენებულია მორთულობით, რომელიც თვალში არ ეჩხირება მაყურებელს, მაგრამ მაინც ზედმიწევნით შეესაბამება მთელს, ისე მთელი ეკლესიის და ყელის ლავგარდანებიც მორთული იყო იმავე კამარით, მოტივით და მას ქვემოთ დამატებულია



სურ. 131. სამწევრისი. გვგზა. შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.



სურ. 132. სამწევრისი. განაკვეთი, შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

¹ იხ. სურ. 134.

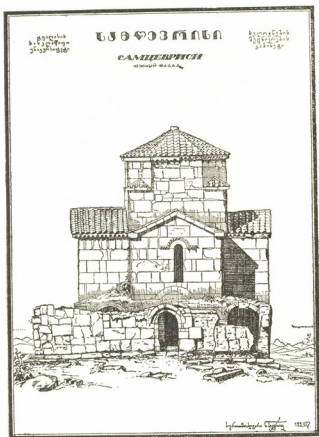
² სამხრეთით ეკლესიის წინ იმყოფება ნანგრევი კარიბჭისა, რომელიც მიშენებულია თუმცა ეკლესიაზე გვიან, მაგრამ მაინც უკვე ძველ დროს. სამწუხაროდ, უნდა აღინიშნა, რომ უწყურადღებობით ამ რამდენიმე მის წინააღმდეგ კარიბჭის და ეკლესიის ნაწილები. სურ. 136 წარმოადგენს კარიბჭის შიგნითი სახეს დანარჩენი წინ.

სამკუთხედთა ორმაგი. რიგით (იხ. სურ. 135) ყოველ ფასადზე ლავგარდანს ორგვერდიან სახურავს ქვეშ აქვს კიდეც თითო პორიზონტალური ქვე. ეს ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელი ძველი მოტივია, რომელიც უკვე შეგვხვდა ზეგანში, ძველ შუამთაში და სხვ.² ამნაირად, დეკორაციის მოტივებში ჩვენ ვხედავთ მცხეთის ჯვარის დეკორის ცალკე ელემენტების მოხმარებას, ხოლო მისი საერთო სისტემისთვის — გამოყენებულია წრომის ხუროთმოძღვრის მიღვამი. მაშასადამე, ამ შენობის აგებაც უნდა უშუალოდ მოსდევდეს წრომის აგებას, ე. ი. უნდა იყოს VII საუკუნის პირველი მესამედის ბოლო.

ეს დასკვნა საეკლესიო მტკიცებულება შენობის შინაგანი სივრცის უფრო დაწვრილებითი განხილვის დროს. აქ, როგორც ნაუქვამი იყო, შექმნილია

ხალვათი, თავისუფალი სივრცის შთაბეჭდილება. ფანჯრებიდან ტაძარში სჩქრის უხვი სინათლე, რაც მეტად მარჯვედაა მიღწეული ფანჯრების დალაგებით: ისინი აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ მალდებიან; ამასთან სამხრეთ კედელში არის კიდევ შესავალი ტაძარში; ხოლო ჩრდილოეთის მხრიდან საერთოდ არ არის არავითარი ღარიანი. ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა სინათლის ღენას მალა დასავლეთით გაჭრილი უკანა ფანჯრიდან. ეს შეგნებული ანგარიში-ანობა — მეტად დამახასიათებელია იმ ხანისა და კერძოდ ძეგლისთვის.

გუმბათის გამართულობაც საგულახშია: ოთხი კუთხის ტრომპა მდებარეობს არა უშუალოდ გუმბათქვეშე კამარებს ზემოთ, არამედ ბევრად უფრო მაღლა. იმდენად მაღლა, რომ ყელის ორი



სურ. 133. სამწვერისი. სამხრეთი ფასადი. შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

სამწვერისის ეკლესია შედარებით ძლიერ კარგადაა შენახული და ამ თავის სახით მსყურებელს უშუალოდ აგრძნობინებს ძლიერ ესთეტიკურ სიამოვნებას. სამწუხაროდ, სულ სხვა ბედი ეწვიათ სხვა მარტივი ფორმის გუმბათიან შენობებს იმ დროისას, რომელიც ჩვენ ამჟამად გავინტერესებს. მათგან ნაწილმა ჯერ კიდევ საშუალო საუკუნეებში განიცადა შესამჩნევი გადაკეთება და ხელახლა აშენება, ხოლო მეორე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე მხოლოდ დანგრეულმა და მეტწილად სრულებით შეუსწავლელმა. ეს უკანასკნელი შეეხება ძეგლებს, რომლებიც ამჟამად

¹ იხ. სურ. 137 — გუმბათი ქვევიდან და სურ. 138 — ხუროთმოძღვარ სევეროვის ნახაზით, სადაც მოცემულია ფასადი, განაკვეთი და გეგმა ერთ-ერთი ძირითადი ტრომპისა.

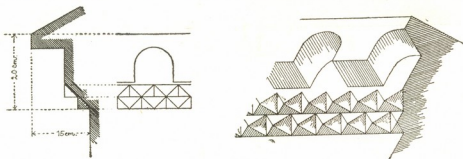
იმყოფებიან თურქეთში. იმ ძეგლთა შორის, რომელნიც ჩვენ ახლა უნდა განვიხილოთ, ჩვენ გვინდა აქ მარტივი ჯვარის ტიპის გამოშხატელები რამდენიმე აფსიდური მკლავით — ოთხი, ორი და სამი. ჩვენ დავიწყებთ ტეტრაკონქებიდან, რომელთა რიცხეს უნდა ვაკუთვნოთ მანგლისის საყდარი თავისი პირვანდელი სახით და თორთუმის რაიონის ტაძარი იაილა სუხბეჩში თურქეთში. მართალია, მანგლისის ტაძარი იწვევდა და ახლაც იწვევს მნახველთა აღტაცებას, მაგრამ არა როგორც ძველი ტაძარი, არამედ როგორც დამახასიათებელი წარმომადგენელი ქართული საშუალო საუკუნეებისა.

მანგლისის ტაძარს, როგორც ვთქვი, არ მოუღწევია ჩვენამდე თავისი პირვანდელი სახით. XI საუკუნის დამდეგს (1020 წელს) იგი რადიკალურად გადაკეთებულ, გაფართოებულ და გამშვენიერებულ იქნა¹. ამას გარდა 1852 და შემდეგ წლებში იგი საესეებით იყო აღდგენილი და შიგნიდან გაღესილი, რაც არსებითად ხელს უშლის ახლა მის შესწავლას და ზოგიერთი ძირითადი საკითხის გამორკვევას.

პირვანდელი ტაძარი წარმოადგენდა გეგმით წესიერ თეორაკონქს, ე. ი. ცენტრალურ გუმბათქვეშე კადრატს ყველა მხრიდან საზღვრავდა თითო აფსიდი. XI საუკუნეში გადაკეთების



სურ. 134. სამწევრისი, აღმოსავლეთი ფსადის ფანჯრის მორთულობა.



სურ. 135. სამწევრისი, კოზმიდის ნახატი.

დროს საკურთხევის აფსიდი წინ იყო წაოწყული, სამყოფლები ღვთისმსახურებისთვის ერთიორად და უფრო მეტად გადიდებული იყო, სამხრეთიდან მაშინვე მიშენებულ იქნა კარიბჭე და გაკრილი იყო კარი ტაძარში, დასავლეთი კარიბჭე კი აგებულ იქნა უშუალოდ ამ აწერილი გადაკეთების

¹ ახლანდელი ძეგლის ცალკე ნაწილებს ქრონოლოგიურ რიგზე აშენების, აგრეთვე მისი პირვანდელი ფორმების და ძველი რესტავრატორის მზატვრული მიდგომების საკითხთა გამორკვევას მე ვუძღვენი წერილი „საქართველოს მუზეუმის მოამბეში“, № 1, ტფ. 1921—1922 გვ. 33—62.—მანგლისის ტაძარზე გადარჩენილი წარწერები, პროფ. აკ. შანიძის მიერ წაკითხული („მომომხილველი“, № 1, ტფ. 1926, გვ. 223—235), ნათელსა ჰფენენ ტაძრის გადაკეთების ამბავსა.

წინ¹. ამ დიდმა საშენებლო მუშაობამ, რომელმაც არსებითად შეცვალა ორნამენტული ჩუქურთმით ახლა მდიდრულად მორთული ტაძრის პროპორციები, რასაკვირველია, გამოიწვია დრამატული ნაწილის ცვლილებაც — სახელდობრ, გუმბათის და ყელისა, რომელიც იმავე დროსაა აშენებული.

მანგლისის ტაძრის ფორმებში უთუოდ უნდა აღენიშნოთ მთელი შენობის დიდი ზომა — ეს არის ძველი დიდი კულტურული ამაღლების ხანისა. ამშენებელი როდი სჯერდება შენობის შინაგანი ფორმების გარეგან გადაცემას, არამედ ცდილობს შექმნას აქ მათთან დაკავშირებული, მაგრამ მაინც ახალი მხატვრული სხეული. ამის წყალობით აქ ქვედა ნაწილში მიღწეული იყო



სურ. 136. სამწევრისი. კარიბჭე შიგნით.

დაახლოვება რეაწახნაგოვანისადმი. მაგრამ სამხრეთ-დასავლეთ და ჩრდილოეთ-დასავლეთ წახნაგებში მისი ზღვრითმოძღვარი ავეთებს მალალ და ფართო გარეგან ნიშებს აფსიდური გაღრმავებით აღმოსავლეთის მიმართულებით და პატარა კარით ტაძარში. XI საუკუნეში გადაკეთების დროს ეს ნიშები დაფარული იყო მიშენებული კედლებით და მას აქეთ ისინი გადაიქცნენ ბნელ ოთახებად. ეს მიშენებული კედლები გამოიწვია საერთო საპირობამ, რომ ტაძრის მთელი ძირითადი ტანი ყოფილიყო უფრო მძლავრი; ეს კი მოითხოვდა ნიშების დახურვასაც².

მაშასადამე, გარედან აქ მოხმარებული იყო საინტერესო ახალი თემა, ღოღო შენობის თითონ ტიპაჲ მიიღო თავისებური გართულება — ღია გარეგანეკვდრების ან იქნება სანათლავეების სახით, როგორც ეს ჩანს მთელი რიგი პარალელებიდან.

იგივე ტეტრაკონქის თემა თავისებურადაა შეცვლილი სოფ. კისისხევის პატარა ეკლესიაში (თელავის ახლო³). ეს პატარა ეკლესია მოხმარებული ფორმებით არ წარმოადგენს ფორმათა გამარტივებას, ან უფრო დიდი ნიმუშის ასლს, თუმცა ყველა ეს ფორმა გადიდებული ზომით რომ

¹ იხ. ძველი გეგმის და განაკვეთის აღდგენილი სახე — სურ. 139 და 140.

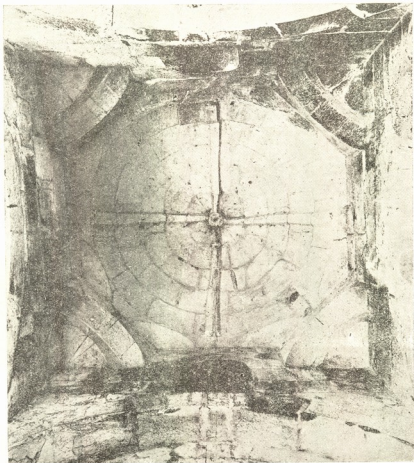
² ხსენებულ ოთახებში ახლაც იმჩნევა უწინდელი ქვათა წყების ზემოთ ზაზასმული მკაფიოება და ოსტატობა.

³ იხ. სურ. სურ. 141—143.

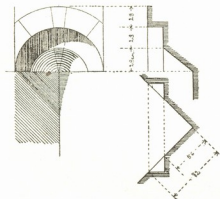
წარმოვიდგინოთ, მივიღებთ თვალსაჩინო, ფორმებით მარტივ შენობას გარეგანი კუთხეების რაიმე ნაღმე უცნაური გამართულობით. გეგმით კისისთვის ეკლესია წარმოადგენს ცენტრალურ-გუმბათიან.

შენობას ორი აფსიდით (აღმოსავლეთისა და დასავლეთისკენ) და ორი სწორკუთხიანი მკლავით. მაგრამ შენობაში ეს სწორკუთხიანი მკლავებიც გადახურულია კონქებით, რომლებიც ეყრდნობიან ორი კუთხის ტრომპას.

ხოლო მკლავებს შუა კუთხეების გარეგანი გამართულობა შესდგება კუთხეში დაყენებულ ნახევარ კოლონისგან და გადაყვანილი თალისგან, რომელსაც ნახევარი კონუსის ფორმა აქვს. ამას გარდა დარჩენილი კამარა აღმოსავლეთ ფანჯარაზე მორთული იყო მთელი რიგი კამარებით ისე, როგორც ესევე მოტივი მოხმარებულია სამწევრისა და მცხეთის ჯვარის ლავარდანში. ამ შენობის საერთო შთაბეჭდილება ნებას არ გვაძლევს ე-



სურ. 137. სამწევრის. გუმბათი ქვევლიდან.



სურ. 138. სამწევრის. ტრომპის ნახატი.

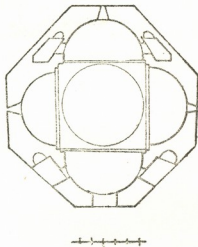
ლაპარაკით მისი ამშენებლის რაიმე მხატვრულ ან ხელოვნობით მოძღვრულ ამოცანებზე; მაგრამ მთელი ეს ეკლესია იმდენად სასიამოვნოა, მწყობრია და სავსე წინასწორობით, იმდენად შეგნებულადაა მორთული, რომ ძალაუვნებურად იბადება რწმენა, რომ იგი არის მხოლოდ შემთხვევით გადარჩენილი პატარა განმეორება მოცემული ფორმისა. ხოლო, ვინაიდან ყველა მისი დეტალი ადვილი განსამეორებელი იყო განუმარტებელადაც, ამიტომ იგი ასეც იყო ამშენებული თანჯრების დიდი რიცხვით და სამი შესავალი კარით¹. ამ შენობაში ჩვენა გვაქვს ტეტრაკონქის თემის საინტერესო ვარიანტი თავისებური გარეგანი მოხაზულობით.

¹ X—XI საუკუნეში ამ ეკლესიას აშენებდნენ გუმბათის ყელი და წინაპირი გაუყეთეს მორთულობით დროს. შესაფერად, რაც სველის, რასაკვირველია, შენობას პროპორციებად.

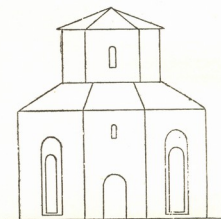


როგორც ტეტრაკონქებს მთელი რიგი წარმომადგენელი ჰყავდათ იმ დროში, რომელსაც ახლა ვიხილავთ, ისე ტრიკონქებიც, უნდა ვფიქროთ, ცნობილი იქნებოდნენ ამავე დროს რწმენა იზადება იმის შემდეგ, როცა გაიცნობთ ამ თემის გავრცელებას ძეგლებში VIII — IX საუკუნიდან დაწყებული, ვიდრე საშუალო საუკუნეების ხუროთმოძღვრების აყვავებამდე, ამ უკანასკნელი ხანის ჩათვლით. რაც შეეხება მთელ რიგ მაგალითს, რომელიც შეიძლება ვაკუთვნოთ ამ ჩვენთვის ახლა საინტერესო ხანას, სამწუხაროდ ცნობები მათ შესახებ იმდენად მცირეა, რომ ამის გაკეთება შეიძლება მხოლოდ პირობით, ვარაუდით.

ტრიკონქები წარმომადგენენ თავისით გეგმით მარტივი ჯვარის შენობებს დასავლეთის ცოტად თუ ბევრად გაგრძელებული სწორკუთხიანი მკლავით და სამი სხვა აფსიდით, რომელთაც ნახევარდმრგვალი დამთავრება აქვთ. სამი ასეთი ძველი ცნობილია გეგმებიდან, რომლებიც გადღებულია სულ ზოგადი ხაზულობით დაახლოვებით 20 წლის წინათ¹. ამავე თემის მეტად განვი-



სურ. 139. მანგლისი. გეგმა აღდგენილი სახით.



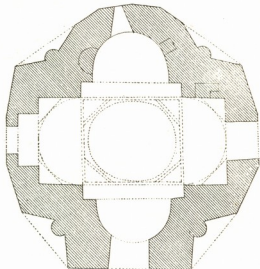
სურ. 140. მანგლისი, დასავლეთის ფასადი აღდგენილი სახით.

თარებული და დიდი ტაძარი აღმოაჩინა 1917 წელს საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ექსპედიციამ თურქეთში, ოშკის ახლო სოფელ ისში. აქ ჩვენ გვაქვს შენობა წესიერად დაწყებული თლილი კვადრებისგან, ისე როგორც დაწყებულია იშხანის და სუხბეჩის ძველი ნაწილები. გარედან ტაძარს ძლიერ აქვს მიყრილი ბინა ფანჯრებამდე; თაღები ჩანგრეულია; მათ დარჩენიათ მხოლოდ ერთი გუმბათქვეშე ტრომბა. გეგმაში საინტერესოა ცალცალკე სამყოფლების არსებობა სამსხვერპლსა და სადიაკონოსთის — შესვლებით გვერდის მკლავებიდან. ესეც და აგრეთვე რამდენამე სხვა დეტალი, შესაძლებელია უფრო გვიანა დროის მაჩვენებელი იყოს.

ეკლესიები სამი აფსიდით, ე. ი. ეგრედწოდებული ტრიკონქებით წარმომადგენენ მთელ ქრისტიანულ მსოფლიოში განცალკევებულ მაგალითებს, რომლებიც მით უმეტეს იზიდავდნენ მკვლევართა ყურადღებას არა თუ მარტო თავისთავად, არამედ როგორც აგრეთვე მასალა ქრისტიანული ტაძრის ამ ხუროთმოძღვრული ფორმის განვითარების გასაგებად. მიუხედავად ყველა ცნობების საერთო განხილვის არა ერთი კლისა — ეკლესიათა სამკონქიანი ფორმის წარმოშობისა და

¹ ი. ხ. კართული ხუროთმოძღვრების ალბომი, ტფ. 1924, ტაბულა 23 (ორთვლი, ბაზილიკა კაშლა და დორთკილისა კოლაში).

განვითარების საითხი ჯერ საკმაოდ ნათლად არ არის ჩამოყალიბებული. ზოგი მკვლევარი ეძებს მის დასაბამს დასავლეთში, რომში და ამტკიცებს ამ ფორმის რომიდან წარმოშობას, რის დასაბამს ტკიცებდალ შოკათ კალისტის პატაკომპების მაწისქვეშე შენობა, რომელსაც აკუთვნებენ III საუკუნეს; ამის გარდა, აღინიშნავენ იმავე ფორმის არსებობას ადრიანეს ვილას გეგმაში და სხვ.¹ მეორე ჯგუფი ამტკიცებს მის აღმოსავლეთურ წარმოშობას, ძალას ატანს აღმოსავლეთის მაგალითებს და ამ ფორმის განვითარების და გავრცელების დასაბამით პუნქტად ნაწილობრივ ეგვიპტეს თვლის. მათ მხედველობაში აქვთ დიდ ძეგლთაგან უმთავრესად თეთრა და წითელი ღონასტრები სიხაგს ახლო, რომლებსაც აკუთვნებენ V საუკუნეს², ნაწილობრივ სირია³, ხოლო ნაწილობრივ, როგორც სტრიგოვსკის ახალი თეორია ამტკიცებს, ირანი და იქნებ სომხეთიც⁴. მხოლოდ აქედან ტრიკონქის ფორმა გადაღებული იყო კონსტანტინოპოლში; აგრეთვე მთელი წრე საკუთრივ ბიზანტიური ხელოვნებისა, როგორც, მაგალითად ვლასერნის ტაძარი, ან იუსტიანის დროს გადაკეთებული ბეთლემის ბაზილიკა⁵ და სხვ. გარდა ამ ორი დიამეტრულად მოწინააღმდეგე, მაგრამ ცალმხრივ თვალსაზრისისა, შეეცადენ აგრეთვე დიწხად გაერაოთ მთელი მასალა. ედ. ვეიგანდი შეეცადა 1914 წელს შეეკრიბა ტრიკონქების ყველა მაგალითი, და მაშინ თითქო თავისთავად აღინიშნა განვითარების დამოუკიდებელი ხაზების მთელი რიგი, რომელნიც მივიდენ ტრიკონქის ერთნაირ ფორმამდე, თუმცა მათი განვითარების გზა სრულიად სხვადასხვა იყო. მაგრამ ავტორს არ გამოუტანია მასალიდან ბუნებრივი დასკვნა, თუმცა აღნიშნა კულტურულ მსოფლიოს სხვადასხვა მხარეში უცილობელი არსებობა. თვითმყოფელთ, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ჯგუფებისა, მაგრამ როგორღაც მიაფუჩნია ეს დასკვნა; იგი ბეჯითად ამტკიცებდა, რომ ერთერთ მიმდინარეობას განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვს.



სურ. 141. კისისხევი. გეგმა. შესრულებულია ნ. სვეტოვოვის მიერ.

ნამდვილად კი თითონ მასალა უთითებს განვითარების სხვადასხვა ფესვზე. მოსავლელ გზებზე, რომლებზეც ზოგიერთ შემთხვევაში მიიყვანეს გუმბათიან ტრიკონქებამდე; თუ ამ მასალას

¹ Rivoira, A Moslem architecture, 1918, p. 277—278.

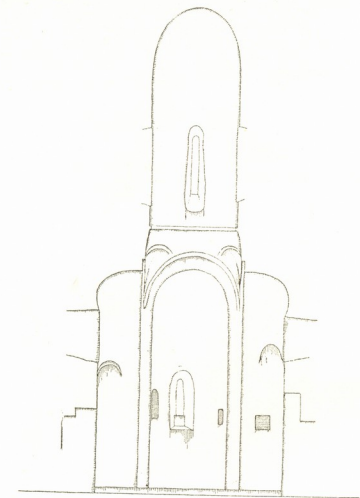
² U Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst, Berlin - Neubabelsberg, 1914, Bd. I, S. 27, 225.

³ Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris—1910, 58.

⁴ Strzygovski, Die Baukunst der Armenier, I, S. 496, 497.

⁵ კანდაკოვი, (Иконография Б. М., С. II. Б. 1915, ტ. 11, გვ. 55—56.

დაეუმეტებთ ცნობებს საქართველოდან და სომხეთიდან (რომლებიც ვეიგანდს არა ჰქონდათ) მაშინ უკანასკნელი ქვეყნების განსაკუთრებული ცხოვრება და განვითარება ნათელი შერჩევით კავკასიაში ეს ტიპი, ეტყობა, წარმოიშვა თეთრაკონტებისაგან, რომლებშიც დასავლეთი მკლავი გააგრძელეს და დახუტეს ცილინდრული თალით სხვა ჯვარისებური გუმბათიანი ტაძრების მაგალითით ან ასიმილაციით.



სურ. 142. კისისხევი, განაკვეთი შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

ამნარიად, ის საერთო ზრდა მხატვრული შემოქმედებისა, რომელიც აღინიშნა საქართველოში მცხეთის ჯვარისა და წრომის შექმნით, მას შემდეგ, რაც გავიცანით ამავე დროის, ანუ უფრო სწორად რომ ვთქვათ, VII საუკუნის პირველი ნახევრის გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების სხვა, ჯერჯერობით ცნობილი ძეგლები, გვეჩვენება არა რაღაცა შემთხვევით მომენტად, რომელიც ვერ ჩასწვდა ხალხის ცხოვრების და შემოქმედების სიღრმეს, არამედ, პირიქით. ისეთ მოვლენად, რომელსაც ღრმად ნიადაგი ჰქონდა და რომელშიც მთლად ააფერადა ყოველი მისი განსახიერება. ეს სურათი თითქო ჩვენდა უნებურად, თავისთავად იხატება, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ძეგლების ნაწილი ცუდად არის შენახული. იგივე სურათი განმეორდება, როცა გავიცნობთ არაგუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლებს და პლასტიკური ხელოვნების სხვა განყოფილებათა ნაშთებს საერთოდ.

5. არაგუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლები აზერბაიჯანის ხანაში

ყველაზე უფრო მკაფიო ფორმები ძეგლმა ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ აყვავების ხანაში მიიღო გუმბათიან შენობებში. როგორც ვიცით, ეს ხანა დაიწყო გუმბათიანი შენობით—სახელობრ, მცხეთის ჯვარით, და თავისი განვითარების ძირითადი ეტაპები აღნიშნა იმ გუმბათიანივე შენობებით, რომლებიც ზემოთ განვიხილეთ. მაგრამ კულტურული შემოქმედების ამაღლება როდის დაკმაყოფილდება ერთი რომელიმე ვიწრო მიმდინარეობით, არამედ ფართო ტალღასავით იშლება და იტაცებს სხვა მიმდინარეობათაც. ასე იყო განხილული პერიოდის ქართული ხელოვნების საქმე საერთოდ, ხოლო ხუროთმოძღვრებისა კერძოდ.

შემოქმედების აღმავლობა, რომელიც ეტყობა გუმბათიან შენობებს, გადავიდა არაგუმბათიან ტიპებზედაც და დაისახა მიზნად — შეექმნა მათგან მხატვრული ნაწარმოებები. ეს ამოცანა, რასაც კვირველია, ყველგან აწვდის ძველი რაღაც იყო გადაწყვეტილი რიგაინად, ვინაიდან თითონ ეს ტიპები თავიანთი საერთო ძირითადი პრინციპებით შეუფერებელნი იყვნენ ქართული ხელოვნებისათვის. მაშასადამე, საჭირო იყო, როგორმე გარდაეკმნათ მათი ფორმები, შეეცვალათ ნაწილთა შეფარდება, რომ დაახლოებულიყვნენ ქართული ხელოვნების პრინციპებს. სადაც ეს მიღწეულ იქნა, იქ ჩვენ უფრო დამთავრებული ძეგლები მივიღეთ; სადაც ეს ვერ მოხერხდა, ან სადაც შეუძლებელი იყო ამის ცდა, — იქ მოცემულ ხანაში ჩვენ ვხედავთ ცდას — დაფარონ ნაკლი, ან შეამცირონ იგი.

არაგუმბათიანი ძეგლები მოცემულ ხანაში, ისე როგორც წინათაც, გაიყოფებიან სამ ჯგუფად: ბაზილიკური შენობები, სამნავად შინაგანი სვეტებით. შემდეგ სამ-ეკლესიანი ბაზილიკები. როგორც ვიცით, შენობათა ეს ტიპი, ეტყობა, მნიშვნელოვანი და მოხმარებული იყო მხოლოდ ქართულ ხელოვნობაში. დასასრულ, ერთნა-ვიანი დარბაზიანი ეკლესიები. აი, იმ დროის არაგუმბათიანი ხელოვნობის სამი თე-მა, რომელთაც ვიცნობთ ძეგლებიდან. მათ-გან სწორედ საშუალო, აღმოჩენილი, ეტყობა, სახელდობრ საქართველოში, იყო არსები-თად შეცვლილი და შეიძლება ითქვას, მან მოგვცა საესეებით მხატვრული ძეგლები. ჩვენც მისით დავიწყებთ ამ ჯგუფების გაც-ნობას. ამ განყოფილებაში, როგორც ნაწი-ლობრივ წინანდელშიაც ჩვენ ხელთ არა გვაქვს ხელმოწერილი ქრონოლოგია თითო-ეული ან ათეული წლებისა; ჩვენ გვაქვს მხოლოდ სუბარული, საერთო ქრონოლოგია, განსაზღვრული პერიოდისთვის, რომელიც გვიჩვენებს ზოგიერთი იმ ხეობისა და მოტივის შეთვისებას და მოხმარებას, რომელნიც შემოიღეს მცხეთის ჯვარის და წრომის შემოქმედებმა. ამიტომ ჩვენ მასალას ვაჯგუფებთ, სახელდობრ, ტიპების მიხედვით, ტიპოლოგიურად.

სამეკლესიანი ბაზილიკის ტიპი გაჩნდა VI საუკუნის ნახევარში და მის უძველეს წარმო-მადგენლებს ზედ ახის ყოველგვარი ნიშანი ახალი ფორმის გაუბედავი ძიებისა. სულ სხვა სურათს ვხედავთ VII საუკუნის ნახევარში. ამ დროისთვის პირველი სამეკლესიანი ბაზილიკის თემამ, ე. ი. სამდარბაზიანი ეკლესიის მარტივად ერთმანეთზე მიწებებამ მწკრივად ერთ შენობად, ისე რომ შუალა ეკლესია რამდენადმე ამაღლებული იყოს, — ამ თემამ შეითვისა ისეთი ბაზილიკურ ეკლესიებისგან, როგორებიცაა ძველ შუაქართში, ან მატანის ცხრა-კარში¹. მოტივი გვერდის ეკლესიების შემადგირთველი კორიდორისა შენობის დასავლეთ მხარეს შემუშავდა ფორმამ საშუალო მაღალი შენობისა უფრო დაბალი შემოსავლით სამი მხრიდან. ამ ახალმა კომპოზიციამ შესა-



სურ. 143. კისისველი.

¹ იხ. ზემოთ, გვ. 28—30.

ძლებელი გახდა სულ სხვანაირად გადაეწყვიტათ საერთოდ მთელი ზუროთმოძღვრული ამოცანა, თუმცა ამისთვის ერთბაშად არ მიუღწევიათ, მაგრამ უფრო აღრეულ ძეგლებში, რომლებშიაც გვხვდება ამ მოტივის მოხმარება, როგორც, მაგალითად, წმ. სტეფანეს ეკლესიის ნანგრევში სოფ. წინარეხს (ქართლი) უკვე ჩანს ეს ტენდენცია, რომელიც შემდგომ იღებს სრულ განვითარებას, სახელდობრ, გაძლიერებას, გადიდებას, შუალა უმთავრეს ეკლესიის გვერდის ეკლესიების ხარჯით წინ წაწევას¹. ამ მიწისძვრისგან დაღუბლ ეკლესიას შერჩენილი აქვს აღმოსავლეთი ფანჯრის თავზე დეკორატიული კამარა, რომელიც აერთებს რამდენსავე საინტერესო მოტივებს². კამარის ძირითადი ნაწილი მორთულია პატარა კამარების მოტივით, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ მცხეთის ჯვრიდან, სამწყურისიდან, კისისხევიდან და სხვ.; კამარა დაგვირგვინებულია მარტივი, ამ ხანისთვის ტიპური, გაგვრძელებული ფორმის ჯვრით³, ხოლო კამარის ბოლოებში მაღლებზე



სურ. 144. წინარეხი. წმ. სტეფანეს სამკლესიანი ბაზილიკის ფანჯრის მორთულობა.

ფრთების სტილიზაცია, კარგად ცნობილი სასანიდთა ხელოვნების მრავალი ნაწარმოებიდან, როგორც მეფური ან ღვთაებრივი ღირსების ატრიბუტი⁴. ამნაირად, ამ უბრალო შენობაშიც ვპოუბთ განსაზღვრულ ელემენტებს, რომლებიც გვიჩვენებენ სამშენებლო ამოცანათა მხატვრული გადაწყვეტის საერთო ახალ ხერხს.

ეს ხერხი თავის სრულ ჩამოყალიბებას პირველად იღებს დიდი ეკლესიის შენობაში ჩვენ მიერ წინათ განილული ზეგანის მონასტრის ჯვარისებურ-გუმბათიან პატარა ეკლესიის ახლო⁵. იქნება ამას ხელს უწყობდა და ყოველ შემთხვევაში აადვილებდა ზუროთმოძღვრების ის საერთო ტენდენცია და სხვაობა კახეთის

ფარგლებში, რომელიც ჩანს ამ პროვინციის უძველეს ძეგლებიდან — სახელდობრ შენობათა ამაღლება, მისწრაფება ზევით. ჯერჯერობით ერთი რამ უნდა აღვნიშნოთ: მხოლოდ კახეთის ფარგლებში, რომელიც იმ ძველ დროსაც რამდენადმე განკალკეებული იყო დანარჩენი საქართველოსგან, ისე როგორც შემდეგაც, ჩვენ ვიცნობთ უკვე მხატვრული შთაბეჭდილებით დამთავრებული სამეკლესიანი ბაზილიკების მაგალითებს. მართლაც, უკვე გვგვიძინა ჩანს განსაზღვრული მხატვრული იდეა, რომელიც ხელმძღვანელობდა ზუროთმოძღვარს, რის წყალობითაც, მან

¹ იხ. აგრეთვე ლკანის ეკლესიის ნანგრევები ბორჯომის ხეობაში (გვგვ: ტაბულა 60, ქართული ზუროთმოძღვრების ალბომი ტფილისი. 192).

² შესაძლებელია, ზონის წმ. გიორგის ეკლესიაც თავის პირვანდელი სახით იყო ასეთივე სამეკლესიანი ბაზილიკა VII საუკუნის პირველი მეოთხედისა; უცილობლად სასურველია, მეცნიერულად გამეკვლეულ იქნას ეს ძეგლი რომელშიაც შენახულია, მართლაც, გვიანა, მაგრამ თავის კოლორიტის სიღრმეით მაინც საინტერესო მხატვრობაა.

³ იხ. სურ. 144.

⁴ შეადარე Untersuchungen, I, 1, SS 30—31=ტფ. უნივ. მოამბე, № II. გვ. 51, სადაც მოყვანილია პარალელები.

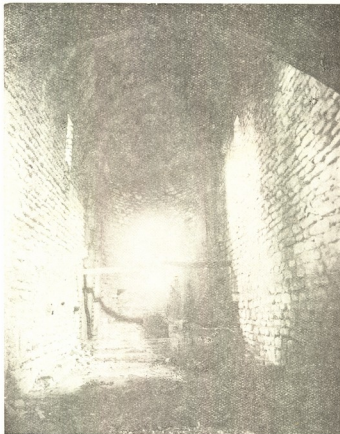
⁵ შეადარე ზემოთ, გვ. 45.

⁶ შეადარე ზემოთ, გვ. 31.

ააგო ნამდვილად საინტერესო და შესანიშნავი შენობა¹. შუალა უმთავრეს ეკლესიას აქვს დიდი ზომა და მეტად მაღალი თალი² და საკუთხეველს გვერდზე გამოყოფილი იყო ოთახი, როგორც სამსახერპლო და საშესამოსლო მასთან, რომელიც ეკუთვნის, სახელდობრ, მთავარ ეკლესიას. გვერდის ნაგებობის დანარჩენი ნაწილები დაკავებულია ვიწრო და შესაფერად დაბალი პატარა ეკლესიებით ორმაგი და სამმაგი არკადით მრგვალ სვეტებზე, რომელნიც მათ თითქმის მთავარი ეკლესიის სტოებად ჰქვია³. ამ

მათ ფუნქციას, როგორადაც სტოებისას ამტკიცებს დასავლეთი შემოსავლელი, სადაც განმეორებულია ორმაგი კამარის იგივე მოტივი ცენტრალურ ნაწილში. მართლაც, აი სწორედ ეს არის ის მთელი კომპოზიციის გამაერთიანებელი იდეა, რომელიც ხელმძღვანელობას უწევდა ხუროთმოძღვრის. გარედან ფასადებზე იგი იძლევა მეტად ამაღლებულ მთავარ ეკლესიას დაბალი და ვიწრო მთავარი ნაგებობი აღმოსავლეთ მხრიდან⁴ და ციხის დასავლეთ ფასადს უზარმაზარ გლუვი კედლით ორ სართულად (აქ პატრონიკენი ყოფილა), რომელშიაც გაჭრილია მხოლოდ ორმაგი კამარა დაბლა და ერთი ფანჯარა მის ზემოთ⁵.

ეს ზეგანის კომპოზიცია გავრცელდა კახეთში; მისი ვარიანტები გვხვდება ნეკრესის მონასტერში⁶, გიორგი ამიდასტურის ეკლესიაში სოფ. ვაჩნაძიანს და გრანდიოზულ ხუთნაგიან სამეკლესიან ბაზილიკაში ყოლა-წმინდის მონასტერში (სოფ. ვაჩნაძიანს ახლო), რომელიც ამჟამად მთლად დანგრეულია, გარდა საკუთხეველის ნაწილისა.



სურ. 145. ზეგანი. ყოლა-წმინდის მონასტრის მთავარი ეკლესიის შუა ნაწილი.

¹ იხ. შესრულებული ზღოთმოძღვრის მ. გ. კალაშნიკოვის მიერ გეგმა ქართული ზღოთმოძღვრების ალბომი ტფილისი, 1924, ტაბულა 75). სამუშაოთ, კალაშნიკოვის გეგმაში დაშვებული შეცდომები, თუ ძეგლს არ იცნობთ, გაუგებრობას იწვევს და ყალბ წარმოდგენას იძლევიან მის კონსტრუქციულ ნაწილებზე (მაგ. დასავლეთი ნაწილი ნაჩვენებია შემდეგი ჩაშენებული კედელი).

² იხ. სურ. 145.

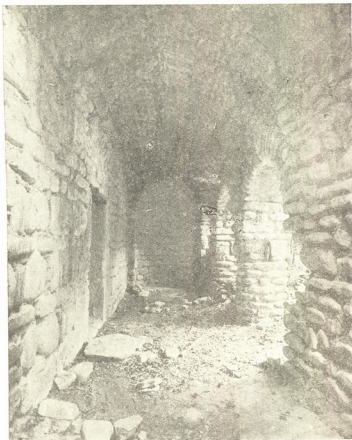
³ იხ. სურ. 146.

⁴ იხ. სურ. 147.

⁵ იხ. სურ. 148; ერთი კამარა ამოშენებულია.

⁶ იხ. სურ. 149—151. აქ დართული გეგმა შესრულებულია ზღოთმოძღვრის ნ. პ. სევეროვის მიერ; შეადგანავეთი Le Caucase pittoresque-ში გრ. გაგარიჩისა, Paris 1847, pl. XLVIII, რომელზედაც აღნიშნულია საკმაოდ კარგად შენებული მხატვრობის სქემა.

დიდი სამეკლესიანი ბაზილიკა გამოყვანილია დმანის ტყე¹, სამწუხაროდ, მისი მდგომარეობა ისეთია, რომ შუა, მთავარი ეკლესიის გარდა, მისი ფორმების შესახებ ლაპარაკი არ შეუძლია. ეს შენობა, რომლის სიგრძეს 20,35 მეტრი შეადგენს 8,80 მეტ. სიგანესთან, ე. ი. თითქმის ერთიორად მეტია ბოლნის ქაფანაქჩისზე, შემდეგ გადაკეთებულ იქმნა ქალაქის კათედრალურ ტაძრად. მთავარი ეკლესია ახლაც ახდენს სივრცის თავისუფალ, ფართო გასაქანის შთაბეჭდილებას. ამ ძალას ხაზს უსვამენ შიგნით მყოფი სწორი პილასტრები, და ძირი შესავლის მაღალი მალი. გარეგან სახეში დომინირობს ამ მთავარი ეკლესიის სიმაღლე და ძლიერი, დაუყოფელი აფსიდის ნახევარწრე; შენობის მასალაც, მისი ღარიბული შეკაზმულობაც აყენებენ ამ შენობას



სურ. 146. ზეგანი. სამხრეთი გვერდის. საყდარი — შემოსავლელი.

სხვანაირ ყაიდაზე; მაგრამ ყველაფერი ეს გაკეთებულია მხატვრული მშლიანობის, ერთიანობის და დამთავრების ძიების ძალით.

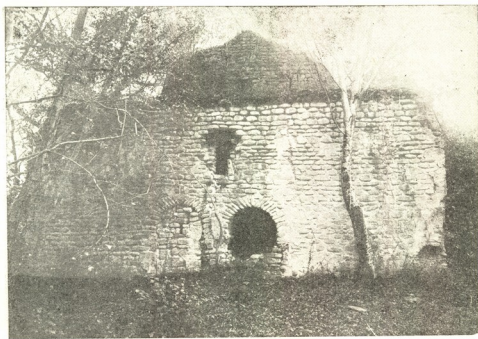
ეს ენაა აღნიშნული სამეკლესიანი ბაზილიკების თემა, რომელიც გამოიხატა მთავარი ეკლესიის შესამჩნევ გადიდებაში, გამოყენებულ იქმნა, რასაკვირველია, ცალნაიან ეკლესიებშიც. ასეთი ცალნაიანი ეკლესიის დამახასიათებელი მაგალითი, გადიდებული ზომით და სიმაღლით,

¹ იხ. სურ. 152.

² ქართული ხუროთმოძღვრების აღბრუნებაში (ტაბ. 36 და 37) მოთავსებულია ტაძრის გეგმა და განკვეთი, მაგრამ გაზომვის დროს შედეგად აღმოჩნდა, რომ იყო მიღებული ის რადიკალური გადაკეთება, რომელიც ტაძარმა განიცადა საუკუნეთა განმავლობაში, რაც გვაძლევს ტაძრის პირვანდელ ფორმებზე არა სწორ წარმოდგენას.

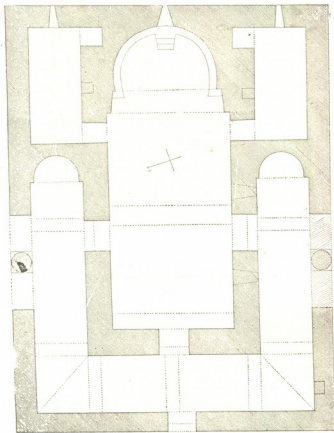


სურ. 147. ზეგანი, აღმოსავლეთის ფასადი.



სურ. 148 ზეგანი, დასავლეთის ფასადი.

ჩვენ გვაქვს სოფ. ბიეთში (მეჯვრისხევის რაიონი ქართლში). ბიეთის თეოდორეს ეკლესია მოადგენს მეტად თავისებურ შენობას. იგი მიშენებულია ბუნებრივ მთის სერზე სამხრეთიდან. თითონ ეკლესიის დამატებული ზოგიერთი სამყოფელი გამოჰრილია ამ მასივში. ეკლესია მიკრულია მასივზე; ამიტომ მისი სახურავი დაწყებული მთელი სურის მწვერვლიდან გამართულია ეკლესიაზე ცალგვერდად სამხრეთისკენ, და მხოლოდ კონქის თავზე გამოყოფილია სახურავის მცირე ნაწილი ცალ გვერდად აღმოსავლეთისკენ¹. ეს ეკლესია თავისი შინაგანი სივრცით, მაღალი და შედარებით ვიწრო, დაახლოებით ისეთს შთაბეჭდილებას სტოვებს, როგორც მთავარი ეკლესია ზეგანში. იგი აგებულია შიგნიდან შეთანასწორებული რიყის ქვებისგან, როგორც ზეგანი. გარედან კი მთელი ეკლესიის პირი აგებული იყო შირიმისა (წყლის ტუფი) ნესტოვანი ფილებისგან, რომელნიც პირველად დაწყებული იყო სწორე რიგებად, ახლა კი ბევრგან მეტად დაუდევრელად არის შეკეთებული. ტაძრის სივრცის კედლებზე მარჯვნივ და მარცხნივ გაკეთებულია კამარის მღლები (მარცხნივ) ან ალკოვები (მარჯვნივ). ამ მღლების ზემოთ ჩრდილოეთ კედელზე გაკეთებულია პატრონიკენის ფანჯრების არკადა; პატრონიკენი გამოჰრილია მასივში; დასავლეთ ნაწილში ფანჯრების მაგიერ გაკეთებულია მხოლოდ დეკორატიული ნიშები, ისე, როგორც ეკლესიის დასავლეთ კედელზე. ეკლესიის საინტერესო დეტალს შიგნით წარმოადგენს აგრეთვე სვეტისთავი ფსიდასთან². იგი განათებული იყო რამდენიმე ფანჯრით; მათ შორის ორი დიდი იყო სამხრეთის მხრიდან.



სურ. 149. ნეფრისი. სამეკლესიანი ბაზილიკის გეგმა, შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

შესდგება ორ გადმოშვებულ თანასწორ ქვისგან. ამას გარდა ფასადების საშუალო სიმაღლეზე გაუღებულია მეორე კოზმიდი. სამი, ერთი მეორის თავზე გადმოშვებული ქვებისაგან. ეს კოზმიდი აერთებს აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებს; უკანასკნელზე იგი მიდის ორი დიდი ფანჯრის შუა სიმაღლეზე და ამიტომ ყოველ ფანჯარასთან ზემოთ იყო ახრალი. ეს ხერხი, ცნობილი

¹ იხ. ქართული ხუროთმოძღვრების აღბოძი, ტაბულა 56 — 58. ნახაზები შესრულებულია ხუროთმოძღვარ მ. გ. კალაშნიკოვის მიერ.

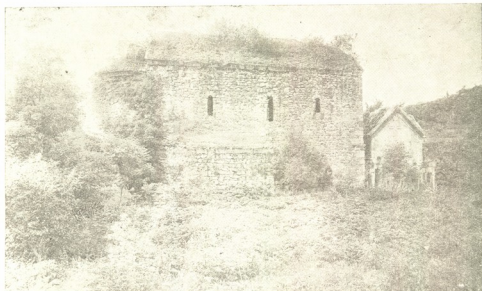
² იხ. სურ. 153.

ქრისტიანული სირიის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებში, ჩვენ კიდევ შეგვხვდება ქვემოთ, ვერსა-
ლიკის აღმოსავლეთ ფასადზე. დასასრულ, აღმოსავლეთ ფასადზე უფრო დაბლა, სადაც გვაქვს
კიდევ მესამე გზიში, საწყოფელაკლდამას ეკლესიის ქვეშ შესავლით აღმოსავლეთიდან ჰყოფს



სურ. 15^ა. ნეკრესი. შუალა ეკლესია შიგნით.

მთელი შენობისგან. იგი მართულია ნილისებური პატარა კამარების მოტივით, როგორც მცხეთის
ჯვარის ლავკარდანი. იგი გავლებული იყო სამხრეთ ფასადზედაც მაგრამ მისი გამოკვლევა აქ



სურ. 152. დმანისი, საერთო სურათი ჩრდილოეთიდან

ამ ეკლესიის გამართულობაში ჩვენა გვაქვს ერთი მეტად დამახასიათებელი სხვაობა, რომელიც როდია სრულიად განმარტოებული საკართველოს უწინდელ ხუროთმოძღვრებაში. მხედველობაში მაქვს ჯერე მოხსენებული აკლდამა-სამყოფელი ეკლესიის



სურ. 153. ბიეთი, აფსიდის კაპიტელი.



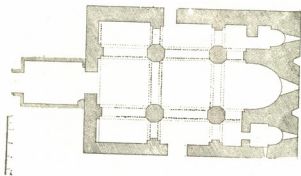
სურ. 154. ბიეთი, შესავალი კარის მორთულობა.

ქვეშ, შესავლით აღმოსავლეთი მხრიდან, როგორც ნათქვამი იყო, ეს ნაწილი მიწიდან დაახლო-
ვებით ორი მეტრის სიმაღლეზე გაყოფილია გზიშვით და აქვს საკმაოდ ფართო, არა მაღალი

¹ იხ. სურ. 154.

კამარა-შესავალი დაბალთაღიან კამარაში, რომელიც სუფთა წყებითაა აგებული და ადის დაახლო-
ვებით ეკლესიის შუა სიღრმემდე¹. ეს შესავალი თავდაპირველად, ალბად, ჩანდა; ახლაც მასწავლებელი
ფარავს მიწა. ეს სამყოფელიც აკლამა უნდა ყოფილიყო, ამიტომ იგი ახლაც სავესა ძვლებით.

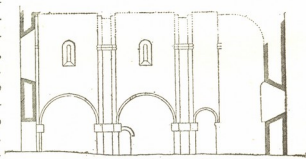
ორი ვიწრო შესავლის ასეთსავე გამართულობას აღმოსავლეთიდან მიცვალბულთა დასა-
სვენებლად ეხედავთ ზე კანის სამეკლესიან ბაზილიკაში², აგრეთვე ზოგიერთ სხვებშიც³. ასეთივე



სურ. 155. ვერე. გეგმა.

ჰქონდა იგივე დანიშნულება — მიცვალბულთა დასვენება, უშუალოდ საკურთხევის ქვეშ ამ ეკ-
ლესიას აქვს კიდეც ერთი საინტერესო დეტალი შიგნით: იქ გეგმით ჩვენ გვაქვს სწორკუთხი,
ამასთან აღმოსავლეთ ნაწილში სწორკუთხიან საფუძველზე დადგმულია ნახევრად მრგვალი კონქი,
რომელიც კუთხეებში ეყრდნობა კუთხის, ღმრთაურად დაღვებული ქვის ფილებს, ე. ი. ამ დაქო-
ჩენილია ერთი კუთხის ტროპეების განვითარების ზემოაღნიშნული პირვანდელი სტადიათაგანი⁴.

თუ ეს უკანასკნელი ნაწარგვი საინტერესოა ქართული ხელოვნებისგან, ევოლუცი-
ისთვის, თითონ კი თავისთავად არ წარმოადგენს სხვა მხატვრულ ელემენტებს, სამაგიეროდ, ეს სრულიად ვერ ითქმის ბიეთის ეკლესიაზე.
მასში, როგორც აღნიშნული იყო არის მთელი რიგი დეკორატიული დეტალები; მთელი კომპო-
ზიცია საერთოდ მოფიქრებულია მოხდენილად და განსაზღვრული მხატვრული მისწრაფებით.
ამნაირად, იგი გვიჩვენებს, რომ ქვეყნის კულ-
ტურული ცენტრებიდან დაშორებულ ადგილებში ამ აყვავების ხანაში აგებენ შენობებს,
რომლებიც, რასაკვირველია, ვერ ჩაითვლება პირველხარისხიან მხატვრულ ნაწარმოებად, მაგრამ
რომელთა მნიშვნელობა ზიანს უცილობელია და რომელთაც აქვთ ღირებულება, როგორც მხატ-
ვრულ მოტივების გაერკვლების და ნაირნაირი კომპოზიციებში გამოყენების მარცხენაგზები.



სურ. 156. ვერე. სივრცეზე განაკვეთი.

შენობათა აბსოლუტური ზომები, საერთო მიდგომა ამოცანისადმი, — ყველაფერი ეს ახლა
სულ სხვანაირი შეიქმნა, ისე, როგორც მოხმარებული დეკორატიული მორთულობაც, რომელიც
შენობას აძლევს ხასიათს, განსხვავებულს V-VI საუკუნეების არა გუშაბათიანი შენობების ხასი-
ათისგან. ამ ახალმა ტენდენციამ დეკორატიული მხრით ნამეტნავად მკაფიო განსახიერება მიიღო

¹ იბ. ტაბულა 58 „ალბომ“-ში.

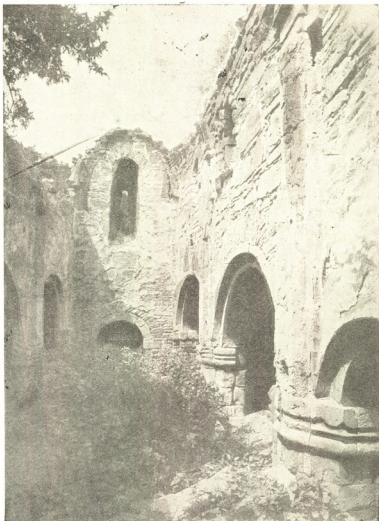
² იბ. მისი გეგმა, ტაბულა 75 „ალბომ“-ში.

³ ასე, მაგალითად, ცნობების თანახმად, სოფ. ტაპაინის (იმერეთი) სამეკლესიან ბაზილიკაშიც.

⁴ დაკრძალვის ოთახების შესახებ ეკლესიების ქვედა სართულში იხ. ზემოთ, გვ. 59 (მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი).

VII საუკუნის ნამდვილ ბაზილიკებში. ბაზილიკური ფორმა, როგორც ასეთი, ეუცხოვნებდა ქართული ხუროთმოძღვრის ფსიქოლოგიას და მან არ იცოდა, როგორ მოეხმარა ეს უცხო ხუროთმოძღვრული ფორმა. ჩვენ ვნახეთ ამიტომ ამ თემის სრულიად თავისებური ევოლუცია საქართველოს ნიადაგზე IV, V და VI საუკუნეებში, და ამ ევოლუციის ყოველ ეტაპში გვაკვირვებდა, ერთი მხრით მისი უკავშირებლობა წინა ეტაპებთან, მეორე მხრით ამასთან დამოუკიდებლად ცალკე ბაზილიკების სიტლანქე. საერთო განვითარებას და სიმალეს, მიღწეულს ხელოვნების მიერ VII საუკუნეში, არ შეეძლო, რასაკვირველია, გავლენა არ მოეხდინა ამ უცხო თემაზედაც, გინდაც იმ იშვიათ შემთხვევაში მაინც, როცა იგი მოხმარებული იყო ხოლმე. თუ ეს თემა თავის თავად, როგორც ხუროთმოძღვრული ზემოთაგონება, არ აღვიძებდა ქართული ხუროთმოძღვრის შემოქმედების ინტერესს ამ დროსაც-კი, სამაგიეროდ იგი ეცადა ახლა მიეღწია სასიამოვნო გარეგნობისთვის შენობის დეკორატიულ მორთულობის უფალობით. ასეთი მიდგომის მაგალითს ჩვენ ვხედავთ რკონის მონასტრის ბაზილიკაში თეძამის ხეობაში და ვერეს ღვთისმშობლის ბაზილიკაში (ატენის ხეობა).

ორივე ბაზილიკა შედარებით გრძელი არაა; მათ აქვთ მხოლოდ ორ-ორი წყვილი სვეტი, საკურთხევის გვერდებზე არის ცალკე ოთახები სამსხეერბლოსა და სადიკანოსთვის შესავლებით გვერდის ნაგებიდან, ვერესი ეს ოთახები დანიშნული იყო ეკედერებადაც, ენაიდან მათში არის აფსიდური მომრგვალებანი¹. საინტერესოა სვეტების ფორმა ვერესში — ოვაწახნაგოვანი გამოყოფილი ზედანით, სამწუხაროდ, ამ ეკლესიას შესამჩნევ სიმალემდე მიყრილი აქვს ქვიშა ხეობიდან და ამიტომ სვეტების მთელი ქვედა ნაწილი ბაზუბიანად დამალულია².



სურ. 157. ვერე. მთავარი ნაგის სურათი დასავლეთისაკენ.

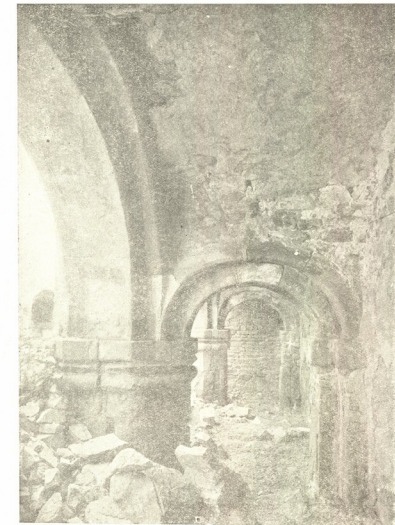
¹ იხ. სურ. 155.

² იხ. განაცხეტი — სურ. 156 და სურ. 157—158.

ამ ბაზილიკების ზომებსა და საერთო გეგმაში, რომელთაც შიგნიდან მხოლოდ ოთხი სვეტი აქვთ, თავი იჩინა ქართული ხუროთმოძღვრების მისწრაფებამ — ბაზილიკური ეკლესია 'გაეთანასწორებინათ გუმბათიანებისთვის, სადაც წრომის ტაძრის თაოსნობით შემოღებულია ოთხი სვეტი და თითქმის გეგმის კვადრატი. მართლაც, VIII და IX საუკუნეების შემდეგი ბაზილიკებიც, როგორც იოანე ზედაზნელისა ან აკურის მამადავითი ამავე ნორმებს ხმარობენ. ამნაირად,

ჩვენ ვხედავთ მისწრაფებას, რომელიც განისაზღვრება გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების განსხვავებული თვისებებით, და ეს ტენდენცია თავს იჩენს სხვა ნხრითაც.

რკონის და ვერეს ბაზილიკების აღმოსავლეთ ფასადის დეკორატიული მორთულობაც შესრულებულია წრომში შემუშავებული ნიშების მიხედვით. აფსიდსა და გვერდის ოთახებს შუა გეგმით გამართულია ორი სამკუთხიანი ნიში: ანალოგიურ ადგილებზე, აღმოსავლეთ ნაწილის ასეთ-სავე გეგმით ეს ნიშები როდი ჰქონდათ VI საუკუნის დასაწყისის ბაზილიკებს, როგორც ურბნისის, „ანჩისხატის“ ტფილისში და სხვა¹. რკონში ეს ნიშები მომცრო ზომისაა, შეადგენს მახვილ კუთხეს, დამატებით მორთულია ზემოთ და აქვს ხუთი განშლადი წითელი ზოლი. ვერეში ნიშები გარედან განსაკუთრებითაა მორთული და მოქცეულია ფასადის საერთო დეკორატიულ განრიგებაში, რაზედაც ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი. ორივე ეკლესიაში ეს ნიშები მთლად მოთავსებულია მთავარი ნაეის ხეში, როგორც ეს ენახეთ წრომშიაც.

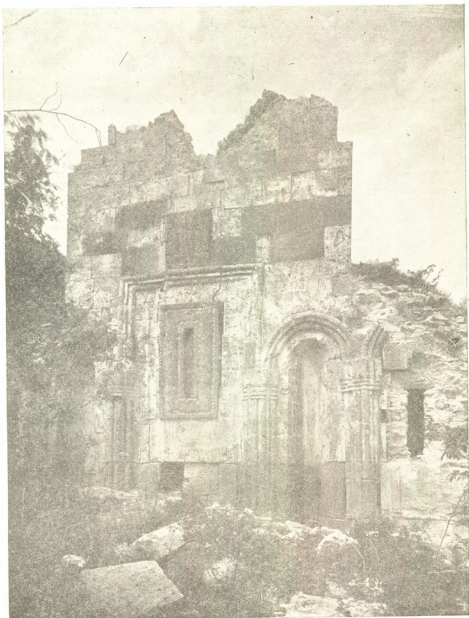


სურ. 158. ვერე. ვერდის ნაეის სურათი (აღმოსავლეთისაკენ).

ბაზილიკა ვერეში ხეობიდან ჩანს აღმოსავლეთის ფასადის მხრით. იგი დაყოფილია ნაწილ-ნაწილ კამარებით, რომელნიც იდგენ წვრილ ნახევარკოლონებზე. სხვა სიტყვით — აქ ისეთივე პრინციპით მიღგომია, როგორც შეგვხვდა ბანაში: კამარებით მოკაშმულობა წვრილ ნახევარკოლონებზე. სამი ფანჯარა და ორი ნიშა, შემოვლებულია ამ არკატურით, შეკავშირებულია

¹ იხ. სურ. 159 (ვერე) და 160 (რკონი).

ერთ მთლიანად; ამასთან შუალა არეს, ნიშებს შორის შემოვლებული აქვს არა კამარა, არამედ სწორკუთხი. ეს მოტივი, რომელიც უკვე აღვნიშნეთ ბიეთში სამხრეთ ფასადზე, ცნობილია



სურ. 159. ვერე, აღმოსავლეთის ფასადი.

სირიის ქრისტიანული VII საუკუნის ხუროთმოძღვრების ძეგლებიდან, თუმცა მის განცალკევებულ მაგალითებს გვიჩვენებენ სირიის II საუკუნის რომაულ შენობებში¹ და სხვებში, აგრეთვე

¹ სახელდობრ ბაალბეკს, აგრეთვე სასახლეში მშატას (რომელიც დ.თარიღებულია IV საუკუნიდან VII-მდე) (იხ. Jahrb. der Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XXV, Berlin 1924, 120. II, III, VIII).

ერთ მცირეაზიურ ეკლესიაში¹. ამნაირად, მაგალითების უმთავრესი მასა, მასთან დიდი ზეგავლენისა, ასეთი დეკორატიული მოტივით, როგორიცაა სირიის რუკეხა, ჟალბ-ლუზე, ბეჰიზ-ქალატში² სიმან, ეკლესიის VI საუკუნეს და ანგნ ამ სირიის ხუროთმოძღვრების მეტად ბაროკალურ ხასიათს³. სირიის და მცირეაზიის ხუროთმოძღვრების გავლენა ვერეში, იქნებ, თავი იჩინა სვეტების ფორმაშიც, თუ გაეცნენ ისეთ ძეგლებს, როგორიცაა იგივე ჟალბ-ლუზე, რუკეხა და სხვა⁴.



სურ. 160. რკონი, ბაზილიკის აღმოსავლეთის ფასადის ერთ-ერთი ნიშა.

ორივე ბაზილიკაში — რკონშიაც, ვერეშიაც — დარჩენილია აგრეთვე (ნაწილობრივ) ძველი დროის მორთული ლავგარდანები იმავე კამარების მოტივით, როგორც მცხეთის ჯვარში და სხვა.

ვერე კიდევ ერთი მხრით წარმოადგენს დიდ ინტერესს, როგორც ძველი ძეგლი. ვერეში უთუოდ უნდა გავარჩიოთ ძველი ხანის ძეგლი XI საუკუნის მე-60 წლების ძეგლისაგან — ამ უკანასკნელ დროს ეკლესიის მისი აღდგენა ნანგრევებიდან და ჩუქურთმით მორთვა, რომელიც მოხდა ატენის ცხისთავის გრგნელის განკარგულებით⁵.

ძველ ძეგლში თაღები ისე თავისებურადაა გამართული, რომ ეს თავისებურება აერთებს მას გუმბათიან ზენობებთან. აქაც კიდევ ნათლად ჩანს გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების გავლენა. სწორედ ამით აიხსნება თაღების დალაგება გვერდის ნაგებში არა შუა ნავის პარალელურად, არამედ მის პერპენდიკულარულად სვეტებს შორის ნაკვეთში, ე. ი. სწორედ ისე, როგორც ეს საჭიროა დგნობისათვის გუმბათის მოქმედების წინააღმდეგ ზენობის ცენტრში⁶.

ამნაირად, VII საუკუნის საკუთრივ ბაზილიკურ ეკლესიებში ჩვენ

¹ H. Rott. Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908, S. 193, 65. All.

² Vogué. Syrie centrale, Paris 1875, pl. 121, 123—124 138, 145; Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, p. 28, fig. 4.

³ Vogué; Diehl, Manuel, p. 27, fig. 3. Strzygowski, Kleinasien, S. 59, fig. 47; H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, 55, 33, 250, Abb. 89. S. 239. Abb. 107—მეტრ არ იქნება გაეცნენ, რომ ლავგარდანები კედლებზე, როგორც ბიეთში, იშვიათი როდია სირიის ეკლესიებში.

⁴ შეად. მისი სამი წაწერა, გამოცემული ბროსეს (Voyage arch. VI, 29—30) და თაყაიშვილის მიერ) (Археол. Экскурсии, разыскания и заметки, IV, 1914, с. 70-71 нр.), რომელთაგან 1915 წელს ერთი კიდევ თავის ადგილას იყო, ხოლო 1922 წელს მარტო მისი ნახევარი იყო დარჩენილი. ამნაირად, ძეგლები იღუპება ჩვენ თვალწინ საერთოდ ვერე 7 წელიწადს წრავალი ნაწილი დაკარგა თავისი დეკორატიული მორთულობისა; იგი გადააქციეს მზა, კარგად გათლილ ქვების წყაროდ. ამ ძეგლებს-კი მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს ისტორიისთვის.

⁵ იხ. სურ. 158.

ვხედავთ საერთო ტენდენციას — ზოგჯერ მოკლე, თითქმის კვადრატულ შენობას. მორთულობის მხრივ ვხედავთ ქართულ გუმბათიან ხუროთმოძღვრებაში შემუშავებულ ხერხებისა და მოტივების მოხმარებას. მეორე მხრით სწორედ ამ ძეგლებში, ისე როგორც ერთნაირი ტიპებში, ჩანს ასეთი ელემენტების და მხატვრული ხერხების არსებობა, რომლებიც კარგადაა ცნობილი სირიისა და მცირე აზიის ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრების ძეგლებიდან. ეს შეფარდება მეტად საგულისხმოა. ძველი დროის გუმბათიან ხუროთმოძღვრებაში საქართველომ განავითარა ის საფუძველი, რომელიც ასე ვთქვათ, და ფარულად არსებობდნენ მის ხუროთმოძღვრულ გაგების არსში; ამიტომ ეს განუყოფელი, განვითარებული სრულიად თვითმყოფელად და დამოუკიდებლად სხვა ქრისტიანულ ხელოვნებასთან.



სურ., 161. რკონი. დასავლეთის ფასადი (გვიანი კარიბჭეთიურთ).

ნული ქვეყნების მზა ფორმებისგან, დგას ჩვენს წინაშე მხატვრულ მიღწევათა სიმამაცით. მისი ნაწარმოებები სრულიად ჰარმონიული და დამთავრებული არიან თავისთავად. ასეთსავე მნიშვნელობას უახლოვდება ზოგიერთი სამეკლესიანი ბაზილიკა, ქცეული დამთავრებულ მხატვრულ ნაწარმოებად VII საუკუნის აღმშენებელთა მიერ, რომელნიც აღზრდილნი იყვნენ გუმბათიან ხუროთმოძღვრების ძეგლებზე და გამოცდილნი საერთოდ მხატვრულ შენობათა აგებაში. ეს განსაზღვრული ხანაა, ასეთ სამეკლესიან ბაზილიკების განსაზღვრული ჯგუფია, რომლის ადგილი ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო მხედველობაში ჯერ კიდევ უნდა გაირკვეს. ჯერ კიდევ გამოუკვეთლად უნდა იქმნას მისი შინაგანი საფუძველი და მოტივები, რომელთაც გამოიწვიეს ასეთი მოვლენა. სულ სხვანაირადაა ბაზილიკურ და დარბაზულ ძეგლთა საქმე. ქართველ ხუროთმოძღვრისთვის ამ უცხო თემებს ღრმა ფესვები არა ჰქონია. მონუმენტური მხატვრული განვითარების ფართო ბაზაში, რომელსაც წარმოადგენს ხალხის ფსიქოლოგია; ესენი მხოლოდ გარეგნულად იქმნენ ძლეულნი და ასე ვთქვათ, შეგუებულნი. ამიტომ მათში საკუთარ გუმბათიან ხუროთმოძღვრებიდან აღებულ მოტივებთან და ელემენტებთან ერთად ადგილი აქვს დეკორატიულ ხერხებსა და მოტივებს, გადმოიღებულს გარედან, იმ ქვეყნებისგან, რომლებთანაც ძველ საქართველოს



კავშირი ჰქონდა საეკლესიო, სარწმუნოებრივ საკითხებში და რომლებიც მხატვრობის მხრივ განსაზღვრულ სიდიდეს წარმოადგენდნენ. ვერა ხმარობდა რა გაბედულად ამ თემებს, ქართველი ხუროთმოძღვარი ბუნებრივად ცალკე დეკორატიულ მოტივებსაც იღებდა იმ ქვეყნებიდან, რომელთაც მისცეს. თითონ ეს ხუროთმოძღვრული თემა.

არაგუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლთა განხილვა ხელოვნების აყვავების ხანაში შეიცავს, ამნაირად რამდენსამე მნიშვნელოვან მხარეს. იგი გვიჩვენებს უწინარეს ყოვლისა კიდევ ერთის მხრით, რა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, რა განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულება აქვს ამ დროის ქართულ გუმბათიან ხუროთმოძღვრების ძეგლებს. შემდეგ იგი გვიჩვენებს, რა მეორეხარისხოვანი, ზერედე იყო საერთოდ სხვა მხატვრულ მიმდინარეობათა გავლენა ძველი საქართველოს ხელოვნების განვითარებაზე; დასასრულ, იგი ამდიდრებს ჩვენს ცოდნას თუმა-არა მრავალრიცხოვან, მაგრამ ინდივიდუალურად მაინც საინტერესო ძეგლთა მავალითებით.

თავი 5

ქანდაკება და მხატვრობა ქართული ხელოვნების ბანკითარების ძველ ხანაში

ძველი ხანის ქართული ხელოვნება, რომლის ძეგლთა განვითარება ორ ნახევარი საუკუნის განმავლობაში განვიხილეთ, წარმოდგენილია — შეიძლება ითქვას — განსაკუთრებით ხუროთმოძღვრების ნაწარმოებით, ამასთანავე, როგორც დაგინახეთ, ამ ნაწარმოებთა თვისებას მხატვრობის მხრივ აყენებს მათ ისეთ განსაკუთრებულ სიმაღლეზე, რომელსაც მიაღწია მხოლოდ ზოგიერთმა კულტურულმა ერმა, ამა თუ იმ ხანაში. რაც შეეხება ქანდაკებისა და ხატვის ნაწარმოებს, ესენი ცნობილი არიან მეტად მცირე რაოდენობით და ამასთან, მათ არა აქვთ თვითმყოფელი, ხუროთმოძღვრულ კომპოზიციაზე დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. ხოლო ეს, რასაკვირველია, სულაც არა ნიშნავს არც იმას, ვითომ იმ დროის საქართველოში ცნობილი არ ყოფილიყო პლასტიკური ხელოვნების სხვა დარგებიც, არც იმას, ვითომ სხვა დარგის ყველა ნაწარმოები დაღუპულიყოს. რასაკვირველია მრავალი ძეგლი და უფრო სწორია რომ ითქვას, პლასტიკური ხელოვნების, ხუროთმოძღვრების ჩათვლით, ყველა დარგის ძეგლთა უმეტესობა დაიღუპა ისიც, რამაც ჩვენამდე მოაღწია, წარმოადგენს მთელის მხოლოდ მცირე, შემთხვევით ნაწილს. ხუროთმოძღვრების მხრივ ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ არა ერთხელ ის ცარიელი ადგილები, რომელნიც სრულიად უცილობელნი არიან და რომელთა თეორიულად შეესების ცდები შესაძლებელია მცირე, შემთხვევითი ფრაგმენტების, უფრო გვიან განვითარებულ მოვლენათა მიხედვით და სხვა ქვეყნებში ხელოვნების განვითარების ანალოგიურ პერიოდებთან შედარებით-სწორედ ამნაირადვე, რასაკვირველია, ხატვის, ქანდაკებისა და მცირე ხელოვნებათა დარგებშიაც ანგარიში უნდა გავუწიოთ გადარჩენილ ძეგლთა შემთხვევითობის ფაქტს. მაგრამ ამ გადარჩენილ ნაწარმოებთა მიხედვითაც ჩვენ შეგვიძლია წარმოადგენა ვიქონიოთ ქართული ხატვისა და ქანდაკების ხასიათზე საერთოდ იმ ხანაში, რადგან ხატვის ძეგლთა შორის ჩვენა გვაქვს ნიმუში, წრომის ტაძარი, ერთერთი ისეთი ტაძარი, რომელიც განსაზღვრავდა ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა ხანის მხატვრობას, როდესაც, ხატვაც, რასაკვირველია, იმ დროის უმაღლეს მიღწევას იძლეოდა. ქანდაკების ნაწარმოებნი ჩვენა გვაქვს გაცილებით ნეტი რაოდენობით პირველხარისხოვან ძეგლებზე VI საუკუნის დამდეგიდან დაწყებული, როგორიცაა ბოლნისის სიონი, ჯვარი, მარტვილი და სხვა. ამნაირად, ნიმუშების სიმცირის მიუხედავად, ჩვენ შეგვიძლია დავადსოთ მოცემული ხანის ქართველ მხატვართა ცდები მხატვრობისა და ქანდაკების დარგში. ისტორია მათი ხასიათის და რა ადგილი უჭირავთ მათ ქართული ხელოვნების განვითარებაში საერთოდ?

ქართული მხატვრობის და ქანდაკების ადგილი და ხასიათი მოცემული ხანისათვის განისაზღვრება მათი საზოგადოებრივი ფორმაციის კულტურულ განვითარების საერთო სტადიით. როგორც ევროპის კულტურის წრის სხვა ქვეყნებში, ისე იმ ხანის საქართველოში არც მხატვრობა, არც ქანდაკება არ ყოფილა გამოცალკევებული ისეთ დამოუკიდებელ დარგებად, რომელნიც განავითარებენ მხატვრული განსახიერების საკუთარ სპეციფიკურ მიდგომას; ამნაირად, მათ ვერ მიაღწიეს აგრეთვე სისწიფეს, სისრულეს, უნარს — დამოუკიდებლად გამოეყენებინათ თავიანთი ხანა მოცემულ ხელოვნებაში: ასეთი დარგი იყო იმ დროს ზეოთმოდღერება — იგი ხელოვნების ყველა დარგთან ერთად შემთხვევაში ევროპის კულტურის წრეში მაინც პირველი ხდება მხატვრული კულტურის მატარებელი და მისი ძეგლები მხატვრულად განსაზღვრავენ მოცემულ ხანის ხასიათს.

მართალია, ქართული ხელოვნების განვითარების შემდგომ სელაშიაც, ე. ი. იმ ხანებში, როდესაც ზეოთმოდღერება კარგავს თავის ხელმძღვანელ მნიშვნელობას ხელოვნებაში, როდესაც ანალოგიურ შემთხვევებში ევროპის კულტურის სხვა ქვეყნებშიაც (გაეხსენით თუენდ ძველი საბერძნეთი, საშუალო საუკუნოების ევროპა და სხვ.) ქანდაკება ხდებოდა ხანის მხატვრულ ძიებათა სრულ გამომსახველად, — საქართველოში ასეთი გადასვლა არ მომხდარა, თუმცა ჩვენს ხელოვნებაში იმის სრულიად განსაზღვრული მატარებელია, რომ სწორედ ეს პროცესი საქართველოშიაც ისახებოდა. ცხადია, ქანდაკებრივ განსახიერების ხელოვნური აკრძალვა ეკლესიის მიერ ისეთი დაბრკოლება იყო, რომ ამ პირიქედან მატარებელთა გარდა ჩვენ აღარაფერი არა გვაქვს. ქანდაკება დარჩა როგორც ძველ, ისე საშუალო საუკუნოებში ისევე (იქნებ უფრო ძლიერადაც) დამოკიდებულად ზეოთმოდღერულ კომპოზიციასა და მის ხელქვეითად. ამნაირად, შეუძლებელია იმის თქმა, ვითომ კედელზე ხატვა, ანუ ხატების ხატვა დამოუკიდებელ, საკუთარ ღირებულების მქონე დარგად გამოყოფილიყოს, რაც ყოველშემთხვევაში ჩვენს კულტურულ წრეში მაინც გულისხმობს ქანდაკების წინასწარ გამოცალკევებას და მის ხელმძღვანელ მნიშვნელობას.

როგორც ხატვის, ისე ქანდაკების დავიანებულად გამოცალკევებულ განვითარებას საქართველოში ადგილი ჰქონდა მე-19 საუკუნის დასასრულიდან და ჩვენს დროში. ამნაირად, ქართული ქანდაკების და ხატვის ძველთა განხილვის ამ თავში აქვს მცირედი დანიშნულება — აღნიშნოს ის ჩარჩოები, რომელთა დარგულშიცა ვითარდებოდნენ ისინი, შემდეგ განსაზღვროს ხელოვნების ამ განსაზღვრული დარგების ურთიერთობა და დამატებით უჩვენოს ის ნაწარმოებები, რომელთა შესახებაც ზევით ლაპარაკი არა ყოფილა.

გადარჩენილი უძველესი ნიმუშები ქანდაკებისა — რელიეფები ადამიანისა და ცხოველების ნაკეთების გამოსახვით დაცულნი, როგორც დეკორატიული მორთულობა, VI საუკუნის ბოლოსის სიონის ბაზილიკისა და VI საუკუნის ნახევრის ბოლოსის ქაფანაქის სამეფოეკლესიის ფასადებზე, — უტილობლად მოწმობს, რომ ძველ საქართველოში რელიეფების ხელოვნება საკმაოდ კარგად ცნობილი და, შეიძლება ვიფიქროთ, საკმაოდ ფართოდ გავრცელებული ყოფილა. ამას, რასაკირველია, ადასტურებენ, მეორე მხრით ის რელიეფური გამოსახვანი ქვაზე, რომელნიც ეკუთვნიან ჩვენ წელთაღრიცხვამდე¹ ათასეულ წელთა წინა დროს, და უკვე აღნიშნული პლასტიკური განსახიერების ძიებანი, მიუხედავად მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ აკრძალვისა, რაც მოხდა აქ შესწავლილ ხანის მომდევნო საუკუნეებში. აღნიშნულ ძეგლთა რელიეფები თავის სტილისტური ხაზულებით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ მოცემულ ძეგლთა განხილვის დროს, ბუნებრივად შედიან აღმოსავლეთის, წინა აზიის როგორც (აღრე) ქრისტიანულ, ისე არაქრისტიანულ (სასანიდო სპარსეთის) ქვის რელიეფების ოჯახში. ასევე უნდა ითქვას სუეეტების შესახებაც, სადაც ეს ორი ფენი თავისებურად იხლართება ერთმანეთში. ამნაირად, ყოველი ამ რელიეფთა-

¹ იხ. საკულტო მნიშვნელობის ქვის ბოძები, აკადემიკოს ნ. ი. შარის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ წოდებული (Н. Я. Мар и Я. И. Смирнов, Вишаны. Ленингр. 1931) ანუ რელიეფი „ადამიანის“ ნაკეთი თფირი წყაროს (აღბუღალის) მიდამოებზე.

განის შესწავლა გვიჩვენებს, რომ მოცემული სახის მხატვრულ განსახიერებას გასავალი იმდროინდელ საქართველოში. ამ დასკვნას მეტი ძალა მიეცემა, თუ ყურადღებას მივაქცევთ დეკორატიულ მიდგომას ამ შენობათა ქვის რელიეფებით მორთულობისადმი.

ქართული ხუროთმოძღვრების ევოლუციის განხილვის დროს აღნიშნული იყო, რომ საქართველოში დიდი ბაზილიკები და შემდეგ სამეფოსიანი ბაზილიკის კომპოზიცია წარმოადგენდა მხატვრული ამოცანის თითქო კომპრომისულ გადაწყვეტას ეკლესიის მიერ მოცემულ თემაზე. და აი დაშვებული ხუროთმოძღვრული ძალდატანების დასაფარად, ბოლნისის სიონში და ბოლნის-ქაფანაქისაში გამოყენებულია ასეთი მეთოდი: გარეგანა მასების მიხედვით ამ „სარაის მსგავსი“ (მეტრე-დელაგარდის მოსწრებული თქმით) შენობების ხუროთმოძღვრულად გამოუჩენელი, დაუნაწილებელი ფასადებით მორთული იყო ქვის რელიეფებით. გავისხენოთ უფრო, საერთოდ გავრცელებული: ბოლნისის სიონში ყველა ფასადი მორთული იყო დიდ-დიდი ფილაქნით; მეტადრე ხაზგასმული იყო ბოძებისა და სვეტების ხუროთმოძღვრული გვირგვინები, თანაც ამ სვეტისთავეების ფორმა როდი წარმოადგენს უცხო ქვეყნების სვეტისთავეების განვითარებას ან გადაკეთებას; არა ესენი შექმნილ არიან სულ დამოუკიდებლად და რელიეფურ გამოსახვითაც აგრეთვე სრულად დამოუკიდებლად არიან მორთულნი, რომეტებულ ნაწილად მოცემულ სვეტისთავეის სტრუქტურის გამოუჩენლად, ზოგჯერ პირდაპირ მის წინააღმდეგაც. რელიეფით მორთვა ფასადების გარდა გადააქვთ ამ უცხო სივრცის შიგნითაც: ამნარად, ტაძარში შემსვლელის ყურადღება შორდებოდა, სცილდებოდა უსიამოვნო სივრცით ფორმებს.

უნდა ვიფიქროთ, რომ დიდმა მშენებლობამ ბაზილიკური ფორმებით, რომელიც ძალით მოახვიეს თავზე მხატვრებს, მთელი საუკუნის განმავლობაში მიიყვანა ისინი გრანდიოზული ცენტრალური კომპოზიციის შექმნამდე, რომელმაც განათავისუფლა მხატვრები აუცილებელ მოვალეობისაგან — ეშენებინათ უცხო სივრცითი განსახიერების და ტლანქი, დაუნაწილებელი გარეგანი მასების ფორმებით; ამას გარდა ამან მიაჩია ისინი კედლების სიბრტყეთა მორთვას ქვის ფილაქნებით, რომლებზედაც შესრულებული იყო ნაკეთიანი რელიეფური კომპოზიციები. აი ამიტომ მცხეთის ჯვრის გენიალურ კომპოზიციაში ფასადების დეკორატიულმა მორთულობამ გამოიყენა ასეთი ნაკეთიანი რელიეფების ხერხი. რასაკვირველია, აქ ესენი ორგანულად ჩაქსოვილნი არიან კომპოზიციაში, როგორც ასეთში, და მათი კავშირი ბაზილიკურ მორთულობასთან ირკვევა მხოლოდ ევოლუციის შედარებითი ანალიზით. მაგრამ ამასთან ერთად ჯვარის მორთულობაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს წმინდა ორნამენტულ მორთულობასაც. ჩვენ აღვნიშნეთ შემდეგ, თუ განვითარებამ ამ მუხლში როგორ გაიარა მთელი რივი საფეხურები, დაწყებული, მარტვილის კათედრალის ფრიზებით და გათავებული ხუროთმოძღვრული ფორმების განსაკუთრებით — ორნამენტული აქცენტურობით წრომში, სადაც დღემდე შენახულია იმისი ხუროთმოძღვრული მანერნებელი, რომ იმ დროინდელ საქართველოში ყოფილა ნამდვილი მომრგვალო ქანდაკებრივი ნაკეთები. სტილისტური ნაზულები, როგორც გვიჩვენა ამ რელიეფურ ნაწარმოების ანალიზმა, ხასიათდება შემდგომი, სრულიად დამოუკიდებელი და მკაფიო განვითარებით აღმოსავლეთის საერთო ხელოვნების საფუძველზე.

დიდი ხუროთმოძღვრული ძეგლების ჩვენთვის ცნობილი რელიეფების დასამატებლად, აქ უთუოდ უნდა მოვიყვანოთ მხოლოდ სამი გადარჩენილი ფრაგმენტი რელიეფური მორთულობისა წარქოლიდან (ქართლი). რელიეფი ამ სამ ქვაზე, ზომით ყოველი ქვა 23×25 სანტიმეტრი, მკრთალად დაფერადებული, წარმოადგენს ორი კომპოზიციის ნაწილებს; ერთი მეორის ზემოთ მდებარეს და ერთმანეთისაგან გამოყოფილს პორიზონტალურად გამოშვებლი გლველი ღერძით. ზემოთი კომპოზიცია, რომელსაც უკავია ორი ქვა სრულად და მესამე ქვის მხოლოდ ზემოთა მეოთხედი, პირვანდელი სახით ვრცელდებოდა აგრეთვე დაახლოებით ქვების შუალა რიგის დაახლოებით ასეთსავე სიგანეზე—23 სმ (იხ. სურ. 162).

გამოსახულია დანიელი ლომების ორპოში ხელთაყრობილი, ვიწრო სარტყელი მოჭერილ ტანისამოსში. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი აქაც (როგორც მარტვილის ფრიზში) საფეხურზე

იდგა. დანიელის გვერდით დგას ორი ლომი, ძლიერ ამოხეწილი ზურგით და გრძელი, კლდით, რომელიც თითქმის ისევე ვერტიკალურად არის დაშვებული, როგორც თითონ ლომები



სურ. 162. წირქოლი

დგანან. ლომები სიმეტრიულად დგანან დანიელის ორივე მხარეს და პირით მის ხელებს ეკარებიან. ზემოთ მათ თავზე თითო მოფრინავი ჩიტია. ნაკვეთებს შორის წარწერის ასოები.

ქვემოთა კოშკი თავისი სრული სახით არ არის ნათლად გასაგები: შენახულ ნაწილს (2/3 სიგრძისა) უნდა შევხედოთ, როგორც ქტიტორის გამოსახვის ტიპს, ამაზე

მიგვითითებს ნაკვეთს შორის წარწერაც: ანგელოზი შეიწყალე ფეარელიეფის დაჟუშავებაში, მიუხედავად ნაკვეთის სიტლანქისა უნდა თავდაპირველად აღინიშნოს დანიელის, ქტიტორის და ანგელოზის სამოსელის გულდასმითი შესრულება, ლომების ფაფრის, ფრინველების ბუმბულის და ანგელოზების ფრთების სუფთად გამოყვანა. დამახასიათებელია, რომ ანგელოზი გამოსახულია ტრაფარეტული სწორი პერანგით, როდესაც ორსავე დანარჩენს ნაკეთს არტყაით სარტყელი და თანაც მათ ემჩნევათ დაჟუშავების დეტალებიც: ქტიტორის ქსოვილი (მატერია) სულ მრგვალსახიანია, სურათებით, ხოლო დანიელის შენახულ ნაწილებში ჩანს რაღაცა გლეგი ზოლები, რომელთაგან ზო-

გიერთი შეღებილია წითლად, ე. ი. რელიეფს მიზნად ჰქონდა განსაზღვრული ფერადოვანი შთაბეჭდილების მოხდენა. ქტიტორის სამოსელი მხატვარს შესრულებული აქვს იმდროინდელი ტანსაცმელის რეალური ფორმების მიხედვით (იხ. ჯვარის რელიეფები და სხ.), ხოლო დანიელის, ან ანგელოზის იკონოგრაფიულად დადგენილ ნაკვეთებში იგი მისდევდა ამა თუ იმ არსებულ ნიმუშებს. ფრინველთა ფეხები, წარწერების ასოები და კიდევ ზოგიერთი დეტალი შეღებილი ყოფილა წითელი ფერითვე.

არა ნაკლებ საინტერესოა რელიეფები, აღმოჩენილი გადამწმენდის საშუალებით გრაფინია უვაროვის მიერ მე 80 წლების დასასრულს დანგრეულ უსახულო ეკლესიაში, აფხაზეთს, ეგრეთ-წოდებული ვორონოვის ეკლესიაში. აქ აღმოჩენილი იყო მცირე ეკლესიის თაღებს ქვეშ დამარბული ფილაქნების ნამტერებები, როგორც ფიქრობენ, საკუთრბევის ზღუდისა, რომელთაგან მათი მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში ყოფნის დროს კიდევ დაიკარგა სამი ნატეხი¹. უძველესთ ამ ფილაქნთაგანს პროფ. დ. ვ. იანალოვმა² უძღვნა სპეციალური გამოკვლევა. მან დაწვრილე-

¹ გამოცემულია Материалы по Археологии Кавказа-ს IV ტომში, ტაბულა VII და VIII, შეადარე გვ. 22—23, ხოლო ამაზე ადრე „Археол. Известиях и Заметках“-ში (Москва, 1893). 1924 წლიდან იწაბება ტფილისში ყოფილი ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმში, სადაც მიტანილი იყო მხოლოდ ორი უდიდესი ნატეხი (2 სხედასხვა ფილაქნისა). МАК. VI-ში გამოცემულია იმავე შემაღეზლობით, როგორც ნაჰოვნი იყო.

² დ. ვ. იანალოვი „Некоторые Христианские памятники Кавказа“ в Археолог. Известиях и Заметках“ გამოცემული მოსკოვის არ. საზოგადოების მიერ, ტ. III, მოსკოვი, 1895, გვ. 233—243 და ტაბულები; აინალოვმა უფრო დაახუსტა თავისი დაკვირვებანი და კიდევ ერთხელ შეხვა ამ რელიეფებს თავის ცნობაზე გამოკვლევაში „Эллинистические основы Византийского Искусства“ СПб. 1901, (отд. отт. из Записок Русск. Арх. Общ., т. XII), сс. 202—203.

ბით გააჩნია კომპოზიციები და დაადგინა: ერთი მხრივ სრულიად ცხადია, რომ ეს რელიეფები ნაწილობრივ იკონოგრაფიის მხრივ ეკუთვნის ქრისტიანულ ადრეულ ძეგლებს, ხოლო მეორე მხრივ, ფორმალურად, მათი სტილი უკვე აკმაყოფილებს იკონოგრაფიის მოთხოვნებს.



სურ. 163. წებელდა.

ბის და ყოფაცხოვრების დეტალების შესრულების მიხედვით, ცხადია მათი კავშირი სასანიდთა ხანის ირანულ რელიეფურ ხელოვნებასთან. მართლაც, ფილაქნები იმ შემადგენლობით, როგორც ისინი აღმოაჩინეს, დამუშავებულია სპილოს ძელისაგან ხუთწვერიან დიქტინების (VI საუკუნის ტიპის) დაგვირგაწად. მათი ფორმაც იწინააღმდეგე დაგრძელებულია ზეითიკენ; ფილაქნებს, როცა მთელი ყოფილან, ზომა ჰქონიათ დაახლოებით 125×87 სანტმ. ველის საშუალო სიღრმით 50 სანტმ. და შუალა ველი ძლიერ ჩაღმავებულია განაპირა ველებთან შედარებით და გამოყოფილია უკანასკნელთაგან ფართო ორნამენტული ჩარჩოთი; აქ ერთ ფილაქანზე, ხუროთმოძღვრული ფარდა-გადაწეულ არქატურის წინ, წარმოდგენილია ტახტზე მჯდომი ღვთისმშობელი ყრმით მუხლებზე (ქვედა კომპოზიცია არ შენახულა); მეორე ფილაქანზე გამოსახულია ჯვარცმა, ხოლო მის ქვეშ ანგელოზი, მირონმცხებელი ღვთისმშობლის კუბოსთან. პირველ



სურ 164. წებელდა.



ფილაქნის ზედა ნაპირს ამშვენებს ორი ცხენოსანი წმინდანი, რომელნიც ფეხითა ჰქედიან. და ღემონს, ადამიანად გამოსახულს. გვერდის ნაპირები ვერტიკალურად გაყოფილია სამ ნაწევად. ერთზე გამოსახულია დანიელი ლომების ორმოში და ერთი სცენა ძნელი გასაგები სუფეტით; მეორე ხაკვეთზე—პეტრე მოციქულის უარყოფა მასთან მამალი და იმავე მოციქულის ჯვარცმა თავქვე; მერე აბრამის მიერ ისაყის მსხვერპლად შეწირვა (ცხვარი წარმოდგენილია ხის ტოტზე დაკიდებულად, აქ ზედმიწევნით არის გადმოცემული დაბადების თარგმანის სხვაობა, როგორც გვიჩვენა აკად. ნ. ი. მარმა¹; აქვე დამატებულია ქაბუკი, რომელსაც ჯორი მყავს, ხოლო ამას ქვემოთ ნათლის-ლება. ქვედა ნაპირი უჭირავს ესტატე პლაკიდის ნადირობას და მის ჩვენებას, ხოლო მარჯვნივ მოთავსებულია გაურკვეველი სიუჟეტის სცენა. კომპოზიციების ამ შერჩევას მათ საერთო დამუშავებაში სრულიად ცხადია კავშირი იმ საერთო შერჩევასთან (თუმცა ძლიერ იშვიათსა და შესანიშნავთან), რომელიც ცნობილია აღრეული ქრისტიანული და მეტადრე აღმოსავლეთის ხელოვნების ძეგლებიდან. შესრულების დეტალებში ვხედავთ მიუღ რიგს ხაზულებს, რომელნიც ამ რელიეფებს უშუალოდ აკავშირებენ სასანიდთა ხელოვნებასთან: უპირველესად ყოვლისა მხედრების გამოსახვა, როგორც ორი ცხენოსანი წმინდანისა, ისე ესტატესი. ესტატეს ჩვენების შესახებ პროფ. ა. ი. ნალოვი სწერს: „ყველაზე საინტერესო ამ სცენაში ის არის, რომ მის შესრულებას ახასიათებს აღმოსავლეთის სასანიდთა ხელოვნების სტილის მკაცრი ხაზულები. ესტატეს აცვია, როგორც სასანიდთა მეფეს. თეძოსთან ჰკიდია მახვილი, მხარზე აშურაით ჩამოკიდული. თავის სამკაულიდან ძირს ზურგს უკან ჰაერში ეშვება გრძელი, ხოლო რაც გვაგონებს კბილოვან მორთულობას ლენტეხის სახით სასანიდთა მეფეების თავზე, — ეს შეცვლილი დეტალებია პერსეპოლისის რელიეფური ძეგლებისა, სასანიდთა ვერცხლის მათრახებისა და ფულებისა. ცხენის მდიდრული ორმაგი ყაჯარი დაშვებული ძირს, მილად აპრელებულია წინწკლებით, რომელნიც, ცხადია, გადმოგვცემენ მხეცის ბეწვის წინწკლებს. ცხენის კული გამოწკნულია, როგორც სასანიდთა ძეგლებზე. ცხენის შეკაზმულობა გვაგონებს მორთულთა ისევე, როგორც იქ, ჩამომებული ფალარებით. მხედარს ფეხი უზანგში აქვს, ხმალთან ჰკიდია სამზილდე. დამახასიათებელია აგრეთვე შევარდნის ნაკეთი, სოცემული აღმოსავლეთის გემოვნებაზე; იგი მოწმობს აღმოსავლეთის გემოვნებაზე; იგი მოწმობს აღმოსავლეთთან დაახლოვებულ ნაცნობობას. თუმცა მკრეფის ტექნიკური ხერხები მეტად მცირე და ტლანქია, მაგრამ სახის გამოჩენა პროფილით გვეჩვენებს მიბაძვას სასანიდთა — იმავე რელიეფებისადმი, რომელნიც იძლევიან ისეთსავე სწორ და ბოლოში გამსხვილებულ ცხვირს, განიერ წვერს და განიერ სახეს². დახასიათებინა სრულიად უეჭველი ხდება, რომ ყველა ეს ხაზული სასეგებით შეთვისებული ჰქონია იმდროინდელ ქართულ ხელოვნებას და ქართულ კულტურას, რომელსაც ზოგიერთი ამ ხაზულთაგანი დღემდე აქვს შერჩენილი. მაშასადამე, ახრი მიბაძვის შესახებ, რაღა თქვა უნდა, უარყოფილი უნდა იქნას; რჩება მხოლოდ დაკვირვების თითონ არსი, რომელიც ზევით უკვე ხაზგასმით აღვნიშნეთ, როდესაც ბოლნისის სიონის, ან მეცხეთის ჯვარის რელიეფებს ვიხილავდით, ე. ი. რჩება აღმოსავლეთურ პარალელების სახალგაო.

სტალისტიკის მხრივ ეს რელიეფები, როგორც წერტილის რელიეფებიც, ხოლო ნაწილობრივ ბოლნის ქაინაქსიაც (ანგელოზები სცენაში) და ძველი რიგი რელიეფები, რომელსაც ჩვენ ქვევით მოვიყვანთ, წარმოადგენენ ბოლნისის სიონის, ჯვარის და მარტვილის რელიეფებისაგან სრულიად განსხვავებულ ჯგუფს. ესენი უფრო და უფრო იჩენენ არა ქანდაკებრივ, არამედ გრაფიკულ მიდგომას: ეს თითქო ქვაზე ამოფხანძლი ნახატებია. პლასტიკურ და თითქო გრაფიკულ რელიეფების საინტერესო შეთავსებას წარმოადგენენ ატენის სიონის კედლები თავისი ღიად მნიშვნელოვან რელიეფებით, სადაც ჩანს ორივე მიმდინარეობის შეთავსება იმ დროის ხელოვნებაში.

ვორონოვის რელიეფები საკმაოდ ამაღლებულია ფონზე და საკმაოდ მომრგვალებულია ნაპირებზე, ისე როგორც წირკოლისა. სულ სხვანაირად არის გველდისი და სვეტებზე შესრულებული.

¹ იხ. მარმა ნ. Описание дворцовой церкви в Ани (Анийские древности, вып. I) Пг 1916, ст. 8-9

и прим.

² Археол. Изв. и Зам., т. III, Москва 1895, с. 239—240 (ზოგიერთი შემოკლებით).

ბული რელიეფების (იხ. ქვემოთ) საქმე. ჩვენ აქ მეტად მკაფიოდ ვხედავთ, რომ ნაკვეთების პლასტიკურობას იმ დროის საქართველოში ჯერ კიდევ არა ჰქონია შემუშავებული შეგნების არავითარი საკუთარი ფორმალური კანონზომილება, ე. ი. ქანდაკებას არ მიეღწია ჯერ კიდევ თავის გამოცალკეების მომენტამდე, თავის მხატვრული ამოცანების და განსახიერების დამოუკიდებლობამდე.

დასასრულ, ამ მეტად საინტერესო და მრავალი ცალკეული სცენით მდიდარი რელიეფების გარდა უნდა გავიხსენოთ საკუთრივების რთული ზღუდის და ტრაპეზის ფრაგმენტები გველდესიდან ქართლში¹. აქ ჩვენ გვაქვს ორი ფართო ფილაქანი (რელიეფურ სიბრტყეთა ზომით 40×70 სმ.) და მთელი რიგი პატარა შუა-შუა სვეტები ნაკეთიანი გამოსახვებით და ორნამენტული ლავგარდანებით) სივანით — 18 სმ.); მერე ტრაპეზი და სამსხვერპლო. გამოსახვათა შერჩევაში ჩანს სრული უყურადღებობა სასიუჟეტო დასაბუთებულ დამუშავებისადმი: არსებული ზედაპირები, ეტყობა, შეესებულია განსაკუთრებით „ხალჩის ყაიდაზე“, ე. ი. თითქო სახეების დაყოფით, რომელთაგან თითოეული საინტერესოა თავისთავად, მაგრამ მათ არ უჩანთ ყველა მათთვის საერთო კომპოზიციის ძიება. ამიტომ ერთ ფილაქანზე ორნამენტულ ჩარჩოში გვაქვს ფანტასტიკური ფრინველი, ცნობილ გვიან-სასანიდურ ან ადრეულ-ისლამურ ჭურჭელზე, უზარმაზარ დაწნული წრის გვერდით მასში ჩასმული ერთმანეთში გადაწნული ორი კვადრატით და პატარა წრეები. მეორე ფილაქანზე ორი მრავალნაკეთიანი სცენაა, გამართული პორბონტალურად ერთი მეორის თავზე, მაგრამ კომპოზიციის ცენტრალური ღერძის აშკარა დაუცველად და სხვ., ე. ი. ნაკეთები პატარა სვეტებზე და კუბებზე დალაგებულია ერთი მეორეზე მდებარეობის ფორმალურობის პროპორციების დაუცველად და სხვ., ე. ი. ისევ სურათით შევსების მიდგომით, მაგრამ შეგნებული მხატვრული დამუშავების გარეშე. სტილისტურ შევსებაში რელიეფი არ არის, მოცემულია მხოლოდ ღრმად ნახატი ქვაზე. აქაიქ, მაგალითად, ფრინველის შესრულებაში, გვაქვს სრულიად მახვილი კონტურები და სრულიად ბრტყელი ნაკეთი, რომელზედაც სურათი გრავირებით არის შესრულებული — ბუმბულით შემოსვა მოცემულია სრულიად პირობითი ორნამენტული ხაზულობით. ამავე დროს ორნამენტების შესრულება მკაფიოა, დარწმუნებული და დამუშავებული წინათვე მოსაზრებული გეგმით.

ჩვენ ვხედავთ აშინაირად, ამ აფხაზეთის და გველდესის რელიეფებზე, რომ სიუჟეტოვანი კომპოზიციების ორნამენტული დამუშავებით შესრულების პროცესს, რომელიც ჩვენ ვცდილობდით გამოგვეშკარავებინა მარტივობის ფრიზების განხილვის დროს და რომელმაც მიიყვანა ორნამენტული დეკორატიულ მიდგომის სრულ გამარჯვებამდე წროში, ადგილი ჰქონდა აქაც; მხედართა გვერდით, აგრეთვე ვორონოვის რელიეფების სხვა კომპოზიციების გვერდებზე ზედაპირები დაფარულია მცენარეულობით, ხოლო გველდესში მთლიანი ორნამენტულ-გერმეტიული ნაკეთობით.

ძველი დროის ქართული რელიეფურ-ქანდაკებრივ ძეგლებს, რომლებზედაც უთუოდ უნდა შეეჩერდეთ, წარმოადგენს განსაკუთრებული ტიპის ოთხხაზოვანი ბოძით ერთიდან ორ მეტრამდე



სურ. 165. გველდესი. კანკლის ერთერთი სვეტი რელიეფით.

¹ შეადარე Die Schiompwime-Lawra. ტფილ. უნივ. შიამბე V, 1925, გვ. 228.

სიმაღლით, გამაგრებულნი სპეციალურ ქვისავე საფუძვლებზე, სიმაღლით ნახევარ მეტრამდე, წყებულნი და მეტი. ასეთი ბოძის წახანგებზე, აგრეთვე იმ ცალკეულ საფუძვლების გვერდებზე, რომლებზედაც იდგნენ ისინი, ამოკეცილი იყო რელიეფური გამოსახვანი, განსაზღვრული სიუჟეტოვანი კომპოზიციებით. 45⁰-ზე ჩამოჭრილი კუთხეებში არა იშვიათად ათავსებდნენ ორნამენტულ ზოლს. ასეთი ტიპის ძეგლები გვხვდება როგორც საქართველოში, ისე სომხეთში. პირველად ჩათვრადღება მიუძღვის თავის თავზე სწორედ სომხეთში, ანისს ახლო მდებარე აგრაკში. ამ ძეგლ-ქრისტიანულ რელიეფებიან ძეგლების დამუშავებას შეუდგა ჯერ კიდევ 25 წლის წინათ აწ განსვენებული იაკობ სმირნოვი. 1916 წელს მან წაიკითხა აქ ძეგლების თემაზე (რომლებიც მაშინ განსაკუთრებით მხოლოდ სომხეთში იყო ცნობილი) მოხსენება, რომელშიაც დაამტკიცა, რომ მის მიერ გაცნობილი მაგალითები აგრაკიდან, თალინიდან და სხვა ადგილებიდან ქრონოლოგიურად ეკუთვნის დროს VI—VII საუკუნეებიდან VIII—IX საუკუნეებამდე¹. მოხსენების წაკითხვის წინ სმირნოვმა მიიღო ცნობა, რომ თურქეთში, სოფ. კოსორში ასეთივე ძეგლი აღმოაჩინესო. ამ წუთიდან ყურადღება გაორკაცდა, და ახლა ჩვენ მთელი რიგი ადგილი ვიცით საქართველოში, სადაც ასეთივე ძეგლები მოიპოვება—თმოგვი (სიღობის ტროლო-მისაგანი), უდე (ბარკალაიშვილისაგანი), ან თითონ ძეგლები გვაქვს მუხრანში, ან მათი ფოტოგრაფიული სურათები მაინც გვაქვს ხელთა. ამნაირად, ძველი საქართველოს უკიდურეს საზღვრეთ-დასავლეთიდან მესხეთით, ქართლით კახეთის საზღვრამდე (დავთ გარეჯა) ერთ მხარეს და კავკასიის ქედს იქით (კავკასიის სიონი) მეორე მხარეს ჩვენ ახლა უკვე ვიცნობთ ასეთ ძეგლებს საქართველოში.

ინტერესი და მნიშვნელობა მათი სიუჟეტების მხრივ გამოაშკარავებული იყო ი. სმირნოვი ნაშრომში. მანვე დაადგინა სტილის ძირითადი დამახასიათებელი ნაშულები, რომლებმაც მიიქცეს მისი ყურადღება პირველ ძეგლებში, რომლებიც მან ნახა სომხეთში. ახლა უფრო დაწვრილებით უნდა შევჩერდეთ ჩვენს ძეგლებზე და რამდენადაც ეს შესაძლებელია სტრიგოვსკის წიგნში მოთავსებული სომხური ძეგლების სურათების შემწეობით—შევედაროთ სომხურებს².

მეჯვრისევის მღამოებიდან უსანეთის გორიდან გიორგი ბოჭორიძის დიდი მხნეობის წყალობით ტფილისში ჩამოტანილი იყო ასეთი ტიპის ძეგლი. ეს არის ოთხწახანაგოვანი ბოძი, სიმაღლით 1 მეტრამდე, ყოველ მის მხარეს განი აქვს 26 სტ. სამს მხარეს მოთავსებული ნაკეთიანი კომპოზიციები, დალაგებულნი რამდენიმე მწკრივად, რომელნიც ერთმანეთისაგან პორი-ზონტალური ხაზით არიან დაშორებულნი. მეოთხე მხარეს ორი დიდი, ერთი მეორის ზემოთ დაყენებული ჯვარია, ხოლო მათ ქვეშ მწკრივად დგას 4 ნაკეთი, რომელთაგან პირველს აქვს ხმალი ბუდეში, და ზედწარწერა³. ერთ მხარეს, ეტყობა, ქვიტორის ნაკეთია, მუხლმოყრელი, ორი ნაკეთს შუა, რომელთაგან ყოველი აღნიშნულია, როგორც წმ. კვირიკეს ნაკეთი. ცალკეულ კომპოზიციებიდან მეტად საინტერესოა დანიელის სცენა ლომთა ორმოში, შემდეგ იერუსალიმში შესვლა და, დასასრულ ნათლილება, დასურათებული არა მდინარეში, არამედ ამბაზში, და არა დიდი აღამიანისა, არამედ ყრმისა (ქვეშწარწერით იოანეს ახლო—წმ. აკოვანე, ხოლო ქვეშ—ნათლის ღებვა. ძალაგებურად გვახსენდება შედარება ქვიტორის უკვე ცნობილი დანიელის გამო-სახვასთან მარტვილის ლავგარდანზე: თუ იქ განსაზღვრულად გამოდევნებული რელიეფი იყო,

¹ მოხსენება წაკითხული იყო 11 მაისს 1916 წელს რუსეთის არქეოლოგიური საზოგადოების კლასიკურ განყოფილების სხდომაზე ლენინგრადში, იქ დაუშვავებულია მთელი მასალა: მეტად დიდი მნიშვნელობა ექნება: ამ ხელოვან გამოყვლევის გამოცემას.

² სომხეთში ექსპედიციის დროს 1924 წელს ზაფხულში ვე ვახა, როგორც მთელი რიგი ლიტერატურაში უკვე ცნობილი ამნაირი ძეგლი, ისე მთელი რიგი ჯერ კიდევ უცნობი ძეგლი.

³ ამ ძეგლიდან დიდი ხანია არსებობდა ფოტოგრაფიული სურათი № 16654 ერმაკოვის კოლექციაში. მაგრამ, ვინაიდან მეცნიერთა აზრი ჯერ არ იყო მიქცეული ასეთ ძეგლებზე, ეს ძეგლი უყურადღებოდ იყო დარჩენილი და თვით ი. სმირნოვის მიერაც-კი არ იყო გამოყენებული.

აქ არის უკიდურესი პრიმიტივი გრაფიკული ხაზებით ბოძის სრულიად გლუვ სიბრტყეზე. ამგვარი იქნებ, უფრო მკაფიოდ იყო დასურათებული ნათლისღება, სამოსელის, თმის დასახეით, ნაკეთების დაწკობით და ასე შემდ., ან შესვლა იერუსალიმში სახედრით, რომელიც დასურათებულია



სურ. 166. უსანეთი. მონუმენტის სახო-
გადო სურათი.



სურ. 167. უსანეთი. მონუმენტის ორი კომპოზიცია.

სრულიად თიკინის ფორმებით; აქაც სამოსელი, თმა, მცენარეთა შტოვები დახაზულია პარალელური ხაზებით და ა. შ. ამნაირად, ჩვენ აქა გვაქვს უკიდურესი წინააღმდეგობა რელიეფური ხელოვნების მიდგომებისადმი ბოლნისში, ჯვარსა ან მარტვილში; მხოლოდ ატენის ზოგიერთი რელიეფი ან ბოლნისის ზოგიერთი სვეტისთავეების გეომეტრიული დეკორაცია გვაძლევს პარალელებს ასეთი შესრულების მანერისადმი.

დაახლოებით ასეთივე ხასიათისაა კატაულის ბოდის მორთულობა წარწერით და გრაგოლ იპატოსის გამოსახვით კავთისხევში¹. ამ ბოდს, რომლის ზემო ნაწილი არ არის შენახული, სტეფანე



სურ. 168. დავით გარეჯი. ნათლის-მცემლის მონასტერი. ფრაგმენტი.

¹ პირველი ცნობა ამ ბოძზე მოგვცა გაბო ჩაჩანიძემ (იხ. საისტორიო მოამბე, წიგნი 1, 1925 წ. გვ. 261—263).

² ქართული ზურთთმოდვრების ძეგლთა გამოყენებაზე, რომელიც გამართული იყო საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მიერ ეროვნული გალერეის დარბაზებში 1920 წელს, გამოყენილი იყო 4 ფოტო-გრაფიული სურათი ასეთივე ძეგლისა ორთულდიდან (პროფ. ტაო), 1907 წლის ექსპედიციის მიერ გადაღებული. ეს ბოძი გააღებულ იქნა სურათების მიხედვით, ყოფილა სიმაღლით 3 1/2 მეტრამდე და დაფარული ცალკეული ნაკეთების მსხვილი გამოსახვებით ორ მწკრივად და ქვედა მცენარეულის დამთავრებით. ტექნიკურად უახლოვდება დანარჩენებს (შეადარე კატალოგი ძველი ქართული ზურთთმოდვრების გამოყენისა, ტფ. 1920. № 99).

აქეს 175 სტ. და გვერდების განი ოდნავ დაწვრილებული ზემოთკენ (ქვემოთ 31, ზემოთ 27 სტ.). წიბოები ჩამოჭრილია 45°-ზე და დაფარულია ორნამენტული მოტივით, რომელიც ატენის სიონის შენობაშიაც ვხვდებოდა. გრიგოლ იპატოსის კედლის სამ მხარეს გამოსახულია რამდენიმე მწკრივად (4,5) ნაკეთები en face (თითო ან ოროლი მწკრივში); ხოლო მეოთხე მხარეს მცენარეული ხეულია ქვემოთ ზემოთ, რომლის ქვედა შესახვევებში გამოსახულია ნახევარ ნაკეთი იარაღით ხელში და შემდეგ ზეზემდგარი ნაკეთი: ეს ალბათ, მუშაობის შემსრულებელნი არიან.

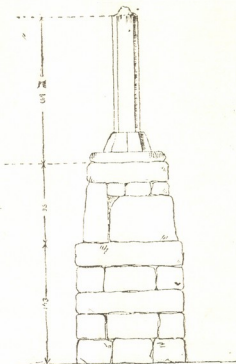
ამ ორს თითქმის მთლიანად დაცულ ძეგლს, რომელთა ზემო ნაწილში ამოღრმავებულია, სადაც, ცხადია, ჩასმული იყო დამაგვირგენებელი მორთულობა, — უფრო რომ ჯვარი, — მოსდევს ფრაგმენტების მწკრივი². მათ რიცხვიდან აღვნიშნავ ბოდის ფრაგმენტს, ჩასმულს როგორც კარის ერთერთი ჩარჩო ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარი ეკლესიის შესავალში დავით გარეჯის მრავალშთაში. აქ გამოსულია სცენა: ესტაჟე პლაკიდა ისარს ესვრის ირემს; კუთხეების ფერდობზე იგივე ორნამენტი, როგორც გრიგოლ იპატოსის ძეგლზე. ხოლო გამოსახვის ქვეშ ექვს-სტრიქონიანი წარწერაა მთავრული ასოებით, შემკვეთელის სახელის აღვნიშნით, რომელიც სრულიად არ იკითხება; შემდეგ დასახლებულია ძეგლი, როგორც ჯვარი («ესე ჯოვარი») ამართული სალოცავად. არის ფრაგმენტები



სურ. 168. ბოლნისის სიონი. მონუმენტის ერთერთი ფრაგმენტი.

ბოლნისის სიონის კედლებშია (დასავლეთის ფასადზე) ხეული ვაზით მთელ სიგრძეზე და-
ნის-ქაფანაქის დასავლეთისავე კედელზე, ევა „შიგნიდან“¹.

ამ ტიპის ძეგლები, სრულიად უცილებელია
კიდევ რამდენსავე საუკუნეს შერჩენენ საქართვე-
ლოში. ეს სრულია ცხადად ჩანს, როგორც ქუ-
მურდის X საუკუნის ტაძრის წინ ჯავახეთში²
შენახულ ძეგლიდან, ისე კავკასიის სიონთან³
მდებარე, ისე დასასრულ, პროფესორ პ. ზ.
ვინოგრადოვი-ნიკიტინის წყალობით
სოფ. აზეთა-შხედან ბორჯომის პარკის მოედან-
ზე ჩამოტანილ ძეგლებიდან და წყლისაგან წა-
ღებულ წყალდიდობის დროს მიმდინარე საუ-
კუნის დასაწყისში და სხვ.⁴ სოფ. აზეთა-შხე-
მდებარეობს 3-4 ვერსის სიშორეზე წალე-
რიდან; ეს ძეგლები წარმოებული იყო 1916
წელს ზამთარში; ძირს დაცემის დროს პოს-
ტამენტი გაიპო. პოსტამენტის სიმაღლე 77
სტ-ია; სიგანე ზედა საფეხურთან 82 სტ,
კვადრატის გვერდში, მე 2 საფეხურთან — 124
სტ., ხოლო ქვედა საფეხურთან — 150 სტ-მდე.
ბოძის კუთხის სოლისთვის სიღრმეს ჰქონდა
35 სტ. განი. ბოძი შედგებოდა ორი ქვისაგან:
ქვედა 209 სტ. სიმაღლე აქვს 38×40 სტ. სი-
განე. ზედა ქვა პირაპიდალი ფორმისაა, სი-
მაღლით 75 სტ.-მდეა და იმ ადგილას, სადაც
ქვედა ქვას აწევს დაშვებული კიდეები აქვს
(სიმაგრისათვის), მაღლა თავდება დოლბანდი-
კით მრგვალი საფუძელით ჯვარისთვის, რომე-
ლიც ჯერ ადგილზედაც არ იყო შენახული. გა-
მოსახვანი გვერდებზე მოცემულია არა ზმირად,
როგორც ჩვენს ძველ ძეგლებზე, არამედ ძლიერ
თხლად — სამს გვერდზე ჯვრები და განყენებუ-
ლი ნაკეთებია, ხოლო ერთზე კიდევ en. face
მდგარი, ძლიერ გაჭიმული ნაკეთი მამაკაცისა
გრძელი წვერით. იქვე იყო მეორე ბოძიც და
კიდევ რამდენიმე გატეხილი პოსტამენტი. ეს,
რასაკვირველია, ბევრად უფრო გვიანა ძეგლე-
ბია, ვიდრე უსანეთისა და კატაულისა, მაგ-



სურ. 170. კავკასიის სიონი. სვეტი კვარცხლბეკზე. ნახატი
შესრულებულია ნ. სევეროვიის მიერ.

¹ იხ. ჩემი წინასწარი ცნობა სამეცნიერო აკადემიის სერიაში „Христ. Вост.“, т. VI, 1916 წ. გვ. 219.
ეტყობა, ნატეხა ასეთი კედლის ჩასმულია სამეკლესანი ბაზილიკის სამხრეთ კაშხლის კედელში დანისში:
ოგი ძლიერ გატეხილია და გაუფუჭებულია გამოჩენილ ადგილას, — არის პატარა ფრაგმენტი წოლიდანაც (საქართვე-
ლოს მუზეუმში).

² იხ. ფოტ. № 12446 გრმაკოვის კოლექციაში და MAK, XII, ტაბ. VI, II—I გი 4 მეტრამდეა სიმაღლით და
დასა მტკრიან საფუძველზე.

³ აუწყრე ერთი მათგანის ნახატის (ხომებით) მიხედვით, რომელიც შესარულა ზეოთიმოძღვარმა პ. პ. სევე-
როვიმ 1921 წელს.

⁴ ცნობები მათ შესახებ მომავალ 1918 წლის ჩანაწერების და მასწინე გადაღებული ფოტოგრაფების მიხედვით.

რამ განცდა-კი იწავ ფორმისაა. ქნდაცხერს „გაქრობა“ მათზე გამოსკერის, იქნებ, თუკი
ძლიერად არა, არც თუ უფრო სუსტად, ვიდრე წინანდელეებზე.



სურ. 171 - 173 ნხეთა-მზე, სვეტი კვარცხელებზე—წინაპირი, გვერდისა და უკანაპირი.

მთელი ჯგუფის შედარება ამ ტიპის სომხურ კედლებთან გვიჩვენებს ორივეს უახლოეს მსგავსებას. დამახასიათებელია, რომ იაკობ სპირნოვი სიუჟეტოვან აწუობისა და შესრულების სტილ სტურ სხვაობათა მიხედვით, საპიროდ თვლიდა განესაზღვრა თავისთვის ცნობილ სომხურ ძეგლების აშენების დრო დაახლოებით ოთხი საუკუნით. ესევე ეტყობა, ითქმის ჩვენს, აქ მოკლედ განხილულ მაგალითებზეც, რამეთუა რაოდენობა, უნდა იმედი ვიქონიოთ და ვ სურვით კიდევ, ადგილებზე მუშაკების ზეცადიერებით თანდათან შეიცვება.

ამ თავის დასასრულში უნდა განვიხილოთ ხატვის საკითხი ქართული ხელოვნების ისტორიის ძველ ხანაში; თავდაპირველად ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ ისევე მისი საერთო მდგომარეობა სხვა ხელოვნებებთან დარგების დაკავშირებით და ამის წყალობით მისი განააზღვრულ მდგომარეობა. ხატვა უკანასკნელი გამოიკოდა დამოუკიდებელ დარგად სხვა დიდ ხელოვნებათაგან, სახელდობრ, უკვე ქანდაკების გაფორმების შემდეგ, ვინაიდან ქართული ხელოვნების განვითარების

ძველ ხანაში ქანდაკებაშიც ვერ მიაღწია ხუროთმოძღვრებისაგან დამოუკიდებელ მდგომარეობას. ბუნებრივია, რომ ხატვისათვის ეს სტადია ვერც-კი გამოისახებოდა, როგორც მისი განვითარების დამთავრებული ფაზა. მართლაც, ხუროთმოძღვრების შენახულ ძეგლებიდან ჩვენ ვიცით, მათ ფორმათაგან მრავალი მოწმობს, რომ შენობათა ძირითადი შინაგანი ნაწილებით სრულიად არ იყო და ვერც იქნებოდა დაფარული ხატვით. ხატვით ჰფარავდნენ კედლების მხოლოდ მცირე, მკაფიოდ განსაზღვრულ ზედაპირს — სახელობორ, რიტუალ-სალოცავ მომენტებით განსაზღვრულ ზედაპირს: ჩვენა გვაქვს საკურთხეველის კონის მოზაიკური მორთულობის ნაშთები მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიაში, წრომის ტაძარში და ლიუნეტში მთავარ შესავლის თავზე მარტილში. ამასთან უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ IX საუკუნის ნახევარში ატენის სიონის კედლები არ ყოფილა ხატვით დაფარული, როგორც ამაზე მიგვითითებს შენახული ცნობილი ისტორიული აღწერა ტფილისის ალებისა 853 წელს ბულა თურქის მიერ. ანალოგიურ მდგომარეობას ეხედვით იმავე ჯვარის ტიპის დიდ გუმბათიან ეკლესიაში ძველ შუამთაში, სადაც ხატვით დაფარულია შენობის მხოლოდ ზედა ნაწილები — გუმბათის თალი და ყელი, 4 ძირითადი კონქი და საკურთხეველის კედელი: ე. ი. ზედაპირის დაკავება ხატვის მიერ ხდებოდა თანდათან საუკუნეების განმავლობაში. ამასთან ხატვის შეტანა უძველეს ძეგლებში მიგვითითებს თითქო ხატის მიდგომაზე მოცემულია მარტო კომპოზიცია, რომლის შინაარსი ნაკარნახევი შენობის ფუნქციონალური დანიშნულებით.



ხატვის ასეთი მდგომარეობა ევროპული ხელოვნების ევოლუციის მსვლელობაში საერთოდ და ის მოტივები (უტილიტარული რიგისა, ასე ვთქვათ), რომლებმაც განსაზღვრეს მისი არსებობა უკვე უძველეს ქართულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებში, გვაგებინებენ ამ ხატვის მხატვრული ხასიათის სხვაობას.

უკვე ქანდაკებრივი რიგის ნაწარმოებთა განზილვა ბუნებრივად გვადიხლებდა, მასალას გვაძლევდა, რომ ხაზგასმით აღგვენიშნა ფორმალური ხერხების და მიდგომების სრული მსგავსება სასანიდთა სპარსეთის და ადრე-ქრისტიანულ რელიგიურ ხელოვნებასთან; ამასთან ცალკეულ ნაწარმოებთა დეტალური გარჩევა იგივეობის უფრო საოცარ სურათს მოგვცემდა, მაგრამ მაინც ცალკეული ძეგლების, როგორცაა, ჯვარი, მარტილი ან წრომი, რელიგიურ მორთულობაში ჩვენ არ შეგვიძლო არ აღგვენიშნა მისი მხატვრული მიდგომის და გაფორმების სისრულე. მთლიანობა, როგორც ხუროთმოძღვრული კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილისა. ხატვის კომპოზიციები საკურთხეველების კონქებში კი პირიქით წარმოადგენენ დამატებას ხუროთმოძღვრულ კომპოზიციისადმი და ამ დამატების უქონლობა არ მოახდენდა გავლენას კომპოზიციის მთლიანობაზე, რადგანაც იგი არ წარმოადგენდა მის ორგანულ ნაწილს. აქედან ვასაგები ხდება, რომ ასეთი დახატული „ხატების“ ჩართვა წარმოადგენდა ეკლესიის მოთხოვნას და სულაც არ აღზრდილა კანონშეზოგილად ხელოვნების განვითარებიდან ქართული კულტურის გარემოებასა და წინაპირობებში. ამ გარემოებამ განსაზღვრა როგორც კომპოზიციების შინაარსი, ისე მათი გაფორმების ხასიათი, — წრომის მოზაიკის ფრაგმენტების ანალიზით, რომელიც ვააკეთა განსვენებულმა ი. ს. მირნოვმა, დადგენილია, რომ იგი შედის ადრეული ქრისტიანული მოზაიკების ალმოსავლითურ წრეში, რომ მას აქვს სიბრტყეთა დეკორაციული, რეპრეზენტაციული ხასიათი.

სურ. 174. ნეთა-მეტი. მეორე სვეტი კვარცხელგებზე — წინაპირი



მაგრამ მანვე, სმირნოვმა, დაადგინა, რომ ფართო ორნამენტული ზოლი, შემთავსებული მოზაიკურ კომპოზიციას, სრულიად ბუნებრივად შედის თითონ ეკლესიის ქვაზე ამოკვეთილ სწრაფ მენტების წრეში. აქედან შეიძლება დაეასკვნათ, რომ მოზაიკა ან საერთოდ კედელზე ხატვა არ იყო უცხო იმ დროის ქართული ხელოვნებისათვის. მხოლოდ სიუჟეტოვანი რიგის კომპოზიციები, შენახულნი ჩვენს დრომდე, შეთვისებულნი არიან საერთო აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ წყაროებიდან ისე, როგორც სიუჟეტოვან რელიეფურ გამოსახვათა უმეტესობა. ნება გვაქვს ვიფიქროთ, მაგალითების მეტი რაოდენობა რომ გვქონდეს ხელთა, ვიდრე ახლა გვაქვს, შესაძლებელი იქნებოდა ხატვაშიაც აღგვენიშნა სხვადასხვა ხაზულები, საქართველოში შემუშავებულნი, ისე როგორც ესენი აღნიშნულია რელიეფურ ნაწარმოებებში.

ამნაირად, ერთადერთ სრულ და მთლიან წარმოდგენას ძველი დროის ქართულ ხელოვნებაზე, მის მნიშვნელობასა და ღირებულებაზე გვაძლევს ხუროთმოძღვრება, რომლის შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენენ ქანდაკებრივი, ხოლო მეორე ადგილზე, ე. ი. როგორც დამატება, ხატვითი მორთულობანი. ეს გარემოება-კი არსებითად აძლევს მის დაფასებას, რადგან ხუროთმოძღვრება, როგორც ხელოვნება, თანამედროვე ევროპულ კულტურაში მხოლოდ დიდი წვალეებით, ისიც მხოლოდ სულ უკანასკნელ დროს, ხელახლა ივსება თანდათან აქტიური შემოქმედებითი შინაარსით.



