

K $\frac{2.666}{9}$





სსსს-2000
შემოწმებულია



ПУТИ ГРУЗИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ДОКЛАД

Г. Н. ЧУБИНАШВИЛИ и Н. П. СЕВЕРОВА

ПРОЧИТАННЫЙ НА ПЕРВОМ ВСЕГРУЗИНСКОМ СЪЕЗДЕ
СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ 21-го ФЕВРАЛЯ 1936 ГОДА

ГОСТЕХИЗДАТ ГРУЗИИ „ТЕХНИКА და შრომა“
ТБИЛИСИ

1 9 3 6

ქართული არქიტექტურის გზეპნი

მ ო ხ ს ე ნ ე ბ ა

ბ. ჩუბინაშვილისა და ნ. სევეროვის

წამითხული სკულიად საქართველოს საზოგადოება არქიტექტურის
ტორების პირველ ყრილობაზე 1936 წლის 21 თებერვალს

ჩ 2.666
4

ირ. სონღულაშვილის თარგმანი.



შ ი ნ ა ა რ ს ი

1. შესავალი	7
2. არქიტექტურა მე-4, მე-5 და მე-6 საუკუნეებისა	9
3. კლასიკის აყვავება	15
4. მცხეთის ჯვარი	15
5. ჯვარის შედარება ბიზანტიისა და სხვა ქვეყნების არქიტექტურასთან	35
6. ჯვარის ჯგუფი	36
7. წრომი	37
8. წრომის შედარება სხვა ქვეყნების არქიტექტურასთან	58
9. იშხანი და ბანა	69
10. კლასიკური ეპოქის დანარჩენი ძეგლები	70
11. მე-8 და მე-9 საუკუნეების გარდამავალი ეპოქა (ვაჩნაძიანი)	71
12. ბაროკოს სტილზე გადასვლა	72
13. ბაროკოს ეპოქა	81
14. ალავერდი, ქუთაისი, მცხეთა	83
15. ორნამენტალური განვითარება მე-10-დან მე-15 საუკუნემდე	96
16. ბაროკოს ეპოქის შედარება ბიზანტიისა და დასავლეთ ევროპის არქიტექტურასთან	133
17. არქიტექტურა საქართველოს დამოუკიდებლობის უკანასკნელი ეპოქისა	134
18. რუსეთთან შეერთებით მომხდარი გარდატეხა და არქიტექტურა მე-19 საუკუნის 1-ლი ნახევრისა	145
19. არქიტექტურა მე-19 საუკუნის მე-2 ნახევრისა და მე-20 საუკუნის 1-ლი მესამედისა	175
20. საქართველოს საბჭოთა არქიტექტურის ამოცანები	177
21. ზოგიერთი სიტყვების ახსნა	180

საქართველოს ტერიტორიას, ამ გეოგრაფიულსა და ისტორიულს, აზიიდან ევროპაში გადაჭიმულს ხიდს, თავისი ფართობით (თუ ვიანგარიშებთ აგრეთვე თურქეთში მოქცეულ საქართველოს ყოფილ პროვინციებსაც) ორჯელ და უფრო მეტს შვეიცარიაზე (421298 კვ. კლტ.), ამ მთიან მხარეს, საცა მდინარეების აუზები—შავ ზღვაში მინადენის ქოროხისა და რიონისა და კასპიის ზღვაში მინადენის მტკვრისა ალაზნითურთ, დაფარულია გაბარდნული მცენარეულობით, საცა მდიდრადაა წარმოდგენილი მრავალნაირი ფეროვანი და ჯავარიანი ქვები (სილაქვა და კირაქვა), აგრეთვე გრანიტები და მარმარილოები, უკანასკნელ ხანებში ექსპლოატაციის საგნად გამხდარნი,—აი სწორედ ასეთ ქვეყანას 15 ასეული წლების და უფრო მეტი დროის მანძილზე შეუწარმუნებია არქიტექტურის აუარებელი მონუმენტალური ძეგლები.

ეს, გრძელი და ამასთანავე რთული, არქიტექტურის განვითარების ისტორია საქართველოში თვალსაჩინო თავისი მთლიანობით ატარებს სრულიად ორგანულ ხასიათს. უკანასკნელს თავისი საფუძველი აქვს ნაჩვენებ ხანამდესაც: ნაჩვენები ხანის არქიტექტურულ ფორმებს ჩვენ ვხედავთ დღემდე გადარჩენილ ძეგლებზე, მის წინა ხანისაზე კი ცნობებს იძლევიან უცხოელი მწერლები. როგორც მტკიცდება მათი წერილების დამოწმებით, საქართველოს ჰქონია კულტურა და სკოლდნია არქიტექტურული წესებით საზოგადოებრივი შენობის აყვანა. ამგვარად ისტორიული განვითარების ის ნაკვეთი, რომელიც შეგვიძლია გავკვლით ძეგლების მიხედვით, თავისთავად კიდევ ჰგულისხმობს დროის რომელიღაც უკვე განვლილს ნაკვეთს (საკმარისად ხანგრძლივს). ეს უნდა ვიქონიოთ სახეში, რადგანაც შენახულ არქიტექტურას აქვს სპეციფიკური ხასიათი და ჰფარავს საქართველოს ისტორიის მაშინდელ ხანას, როცა საქართველო ქრისტიანული სახელმწიფო იყო. ე. ი. მონუმენტალურ არქიტექტურულ შენობათა ამოცანებში თავი იჩინა ახალმა ცენტრალურმა თემამ და საერთოდ მოხდა არსებითი გადასაცვლება.

რასაკვირველია, არავითარი ეჭვიც არ უნდა იბადებოდეს (და უარყოფილიც არის ყოველნაირი ეჭვი, შემთხვევითი, მაგრამ პირდაპირი, ჯერ კიდევ მე-4 და მე-5 საუკუნეების, წერილობით წყაროებში მოხსენებული ცნობებით) რომ არსებობდნენ ქრისტიანული კულტის ნაგებობათა გარდა კიდევ სხვა სახისანი, საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი, როგორც, მაგალითად, —სასახლეები, სამსჯავროები, სასტუმროები, სახლები მგზავრთათვის, სააჯადმყოფოები და სხვა ამისთანები. მაგრამ პირველნი (სასახლეები), თუ კი შესძლებდნენ ხოლმე თავისი მონუმენტალობითა და მხატვრულობით ტაძრების მეტოქეობის გაწევასა, ხდებოდნენ გაძარცვის რჩეული ობიექტები საქართველოში რომელიმე მხრიდან დროგამოშვებით შემოსეულ უცხო სახელმწიფოებისა, რომელნიც ლამობდნენ საქართველოს დაკავებას მასზე მიმავალი სავაჭრო გზებისა და მის ფარგლებში დამზადებულ გასაზიდი პროდუქციის მთავარი პუნქტების ხელში ჩასაგდებად. ამის გამო შესაძლებელია გადარჩენილიყვნენ (და ნამდვილად გადარჩნენ კიდევც) მხოლოდ ზოგიერთნი საერო ნაგებობანი და ისიც როგორც მხოლოდ დამატებითი რეზიდენციები. რაც შეეხება არქიტექტურული გაფორმების დანარჩენ თემებს, ამაზე შეიძლება ითქვას, რომ მათი რეალური ნაშთების არსებობისა თითქმის არა ვიცით რა. მაშ ასე, არქიტექტურული ძეგლების ძირითად მასსად, ისე როგორც ქვემოთ მოხსენებულ ყველა ხალხის ქვეყანაშია, ჩვენშიაც გამოდიან საკულტო მნიშვნელობის ნაგებობანი, რომელთა საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია დაგხატოთ ქარ-

თული არქიტექტურის განვითარების სურათი და რომელთა შედარების საშუალებით სხვა კულტურული ქვეყნების არქიტექტურულ ძეგლებთან, შეგვიძლიან გამოვარკვიოთ მათი მნიშვნელობა, დამოუკიდებელი დამუშავება და ფრიადი აუცილებლობა არქიტექტურის განვითარების საერთო მსვლელობის შესაგნებლად ჩვენი წელთაღრიცხვის ევროპულ ხალხების წრეში. აქნაირივე მნიშვნელობით გვევლინებიან საკულტო ნაგებობანი ძველ ელლადასა, რომსა და სხვა მხარეებში.

როგორც ბუნებრივია ყველასათვის, არც ერთს კულტურულ სახელმწიფოს არ შეუძლია სხვებისაგან განმარტობული ცხოვრება, პირიქით, საკუთარი კულტურული დონის ასამაღლებლად მას სჭირდება სხვა სახელმწიფოებთან ცხოველი კავშირის გაბმა და კულტურულ ღირებულებათა გაცვლა-გამოცვლის წარმოება. ამ მხრივ საქართველო განსაკუთრებულ პირობებში იმყოფებოდა. მისი გეოგრაფიული მდებარეობა და აქედან გამომდინარე ეკონომიური და პოლიტიკური ინტერესები სხვადასხვა სახელმწიფოსი ძალზე ხელს უწყობდა მის არემარეში კულტურულ ღირებულებათა გარედან მოზღვაგებას. აი, სწორედ აქ მოსხანს სრული სახით მნიშვნელობა და შემოქმედებითი ძალა, დამახასიათებელი ქართული არქიტექტურის ძეგლებისა, საცა გამოაშკარავებულია, მიმოხილვისათვის მისადგომი, განვითარების მთელ გრძელ გზაზე დაჯერებული ხელი, გამოზრჩევი გარედან მოყრილ ღირებულებათა მასსიდან მხოლოდ განსაზღვრული ელემენტებისა, რომელნიც საესებით უპასუხებენ ეროვნულად გარკვეულ მიდგომასა, სხვებისა და მეზობელ ეროვნებათა მიდგომისაგანაც კი განსხვავებულს. ამგვარად ქართული არქიტექტურა ხასიათდება თავისი ფორმებისა და განვითარების მთლიანობით და ორგანულობით, ე. ი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ქართულმა არქიტექტურამ გამოიმუშავა და დაიცვა თავისი ინდივიდუალური მხატვრული ფიზიონომია ჩვენი წელთ-აღრიცხვის ევროპულისა და აზიური კულტურული წრის სხვა ეროვნებებთან ერთად, რომლებთანაც აწარმოებდა კულტურულ ღირებულებათა გაცვლა-გამოცვლას.

სრულ მხატვრულ სიმწიფეობასა და დამთავრებულობას მიღწეულის ქართული არქიტექტურის ნაჩვენები ღირსება, ე. ი. ის ფაქტი, რომ ქართულმა არქიტექტურამ გამოიჭედა დამთავრებული სტილისტიკური გაფორმება, რასაც (როგორც ცნობილია) ყოველთვის არა აქვს ადგილი და რაც არც ყველა ხალხშია, გვიკარნახებს არც ისე ნაკლებ საყურადღებო ფაქტს, რომ თავისი განვითარების თვალუწვდენელ მანძილზე ქართულ არქიტექტურას უნდა გაეელო, და გაუვლია კიდევ მთელი რიგი მკაფიო სტილისტიკურ გაფორმებათა, თითოეულში ცალკე ეტაპების მთელი რიგის მოცემით. ქართული არქიტექტურის თვითონ შესწავლა—გეგმიანი და სისტემატური—, 15 თუ 20 წლით აღნიშნული, წამოყენებულია მხოლოდ მას უკან, როცა სოციალისტურმა რევოლუციამ გაანთავისუფლა დედამიწის $\frac{1}{6}$ ბურთობის ეროვნებანი. ამასთანავე შესწავლის ინტერესს, საქართველოს გარეშე წამოყენებულის რომელიღაც საკითხებისათვის მიღებულ მასალის შედარებით, როგორც ეს დამახასიათებელია შე-19 საუკუნისა და მე-20-ს დამდეგის დიდი შრომებისათვის, ეხლა მიეცა სხვა მიმართულება, რაც გამოიხატება ქართული არქიტექტურის ისტორიის ყველა ფაქტის პირდაპირ შესწავლაში და ამ ფაქტების ცხადსაყოფად სხვა ქვეყნების ფაქტების მოშველიებაში. ეს არა დიდხნის ამბავი—მოქცევა ქართული მასალებისა სისრულით მეცნიერების თვალთახედვის სარბიელზე, რასაკვირველია, გვეუბნება, რომ ამ სტილების გამოსამიჯნავად დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ისტორიისაგან არავითარი სახელები (თუნდაც პირობითნი და ხანდახან თავისი წარმოშობით არა სასიქადულონი) არ არსებობს. ეს საგრძნობლად აძნელებს ჩვენ ამოცანას და განსხვავებულობას არ აძლევს საჭირო მკაფიო გამომეტყველებას, რომელსაც აძლევენ ცალკე სტილებს დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში ასეთი სახელწოდებანი, როგორიც არიან, მაგალითად, რენესანსი, ბაროკო, როკოკო და ამპირი.

მომზადებასა და მხატვრულ დამთავრებულობას არმიღწეულის მთელირიგი ხანების გარდა, ქართულ არქიტექტურის ისტორიაში შეიძლება გავკვლიოთ ძეგლების მიხედვით სრულიად დამთავრებული სტილები, კლასიკური და ბაროკალური მიდგომისა.

მე 4 საუკუნის პირველ ნახევარში მეფის ძალაუფლებამ საქართველოში,— როგორც ჩ.ხს რამოდენიმე ხნის ყოყმანის შემდეგ, დაინახა პოლიტიკური თვალსაზრისით საჭიროდ ეცნა ქრისტიანობა სამეფოს ოფიციალურ რელიგიად და საქმის დაწყებისათვის დაემყარა რა ქალაქების მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ წრეებს, გადაწყვიტა ჩაეტარებინა ერთის მხრივ ქრისტიანობის პროპაგანდა, მეორეს მხრივ ბრძოლა ცეცხლთაყვანისმცემლობასა და წარმართობასთან. ამგვარი მოქმედებით საქართველო ამაგრებდა კავშირს ზღვას იქით არსებულ ევროპის ქრისტიანულ ქვეყნებთან და ამით უზრუნველჰყოფდა თავის თავს მისგან ნაწილობრივ სომხეთისა და ალბანეთის ტერიტორიებით რამდენადმე დაშორებულის სამხრეთით მდებარის ირანისაგან.

საქართველოს გადარჩენილი უძველესი ძეგლები ეკუთვნის მე-4 საუკუნის უკანასკნელ მე-1 მედს. ესენი არიან არქიტექტურის ნაგებობანი, რომელთა ნაწილის აშენებას საფუძვლად უდევს, კონსტანტინესა და ელენესაგან წარმოებულ მშენებლობით იერუსალიმში შექმნილის, ქრისტიანული ტაძრების ფორმების თაობაზე სიტყვიერი გადმოცემა, რის გამოც უნდა მიეკუთვნონ ბაზილიკურ ტიპებს, ე. ი. დაგრძელებულ უგუმბათო ნაგებობებსა. მაგრამ ეს ასეა მხოლოდ ფორმათა ევოლუციის გათვალისწინებით. ნამდვილად კი ფორმებისაგან შექმნილ უმეფეო შთაბეჭდილებით ხსენებული ჯგუფი შენობათა ძალიან თავისებურია და ჰქმნის თითქმის კვადრატულ სივრცეს თავის ამპლობებულ შუალა მესამედით. სხვანიირად რომ ვთქვათ, სიტყვიერად აღწერილი სამნავიანი ბაზილიკა შუალა ნავის ერთ ბოლოში საკურთხევისათვის გამიჯნულ ნახევარ მრგვალ აბსიდით სულ სხვა ახალ აღნაგობად გარდაექმნა თავში აღმშენებელსა, სამნავიანი ბაზილიკის ფორმების პირადად არასდროს მნახველსა, ამასთანავე ჩვეულ ზისამებრ წარმომდგენსა შინაგან სივრცის აღნაგობისა სულ სხვა ფორმებში—სახელდობრ, გუმბათისებურად აზიდულის გვირგვინის მქონეს ცენტრალური აღნაგობის კუბიკურ ფორმებში. ამის მიუხედავად აღმშენებელი მაინც სავსებით დაემორჩილა ეკლესიისაგან ნაკარნახევს საჭიროებებს, შინაგანი დანაწილების მოთხოვნებს. იმასაც კი შეეცადა, რომ გარედან ნაგებობისათვის მიეცა გარეგნული აბრისის სამნავიანი ბაზილიკისა, მაგრამ სულ სხვა რალაც განსაკუთრებული გამოუვიდა. ასეთია, მაგალითად, ნეკრესში უძველესი ტაძარი, რომელსაც შიგნითა ფართობი, ექვსი შესასვლელი კარის უშველებელი ღიადების შექცველ კამარებთან შედარებით, აქვს მხოლოდ 12 მეტრამდე.

მეორე ნაგებობა იმავე დროისა, ჭერემში, წარმოადგენს უფრო ღია სამსხვევრბლოს, ჩარდახწამოდგმულ საკურთხეველს, რადგანაც იგი არის ოთხმეტრიანი ფართობის მქონე პატარა კვადრატი, ოთხივე მხარეს ღიაღიანი კამარებით. ჩვენ აქ გვაქვს უკვე სავსებით დამოუკიდებელი რომელიმე „ნიმუშისაგან“ შენობა, შესრულებული ნაჩვევი ელემენტების გამოყენებით, ჯერ კიდევ მოკრძალებული პირველი ცდები ამ ელემენტების მოხმარებისა მონუმენტალურ არქიტექტურის ნაგებობაში. მონუმენტალური არქიტექტურის ამ ფორმების განვითარების ფართო ხალხური ფუძე ჩვენ შეგვიძლიან შევისწავლოთ გლებთა სახლებზე (პირობით „დარბაზებად“ ცნობილებზე), რომლების უკანასკნელი რუდიმენტები აღნიშნულია საქართველოს ზოგიერთს რაიონში. აგებულია შენობა ჭერემში, ისე როგორც ყველა სხვა, ქვითკირით და სახურავად გამოყენებული აქვს ისევ თალი, მაგრამ ნახევარფარგლური კი არა, როგორც ნეკრესში,—ცოტა უფორმო, გუმბათობის ტენდენციით.

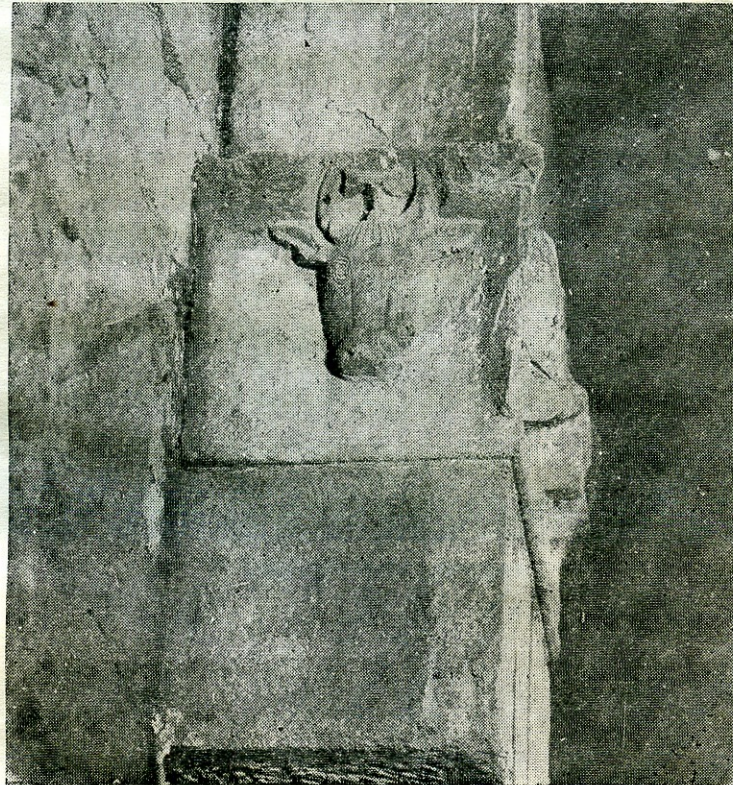
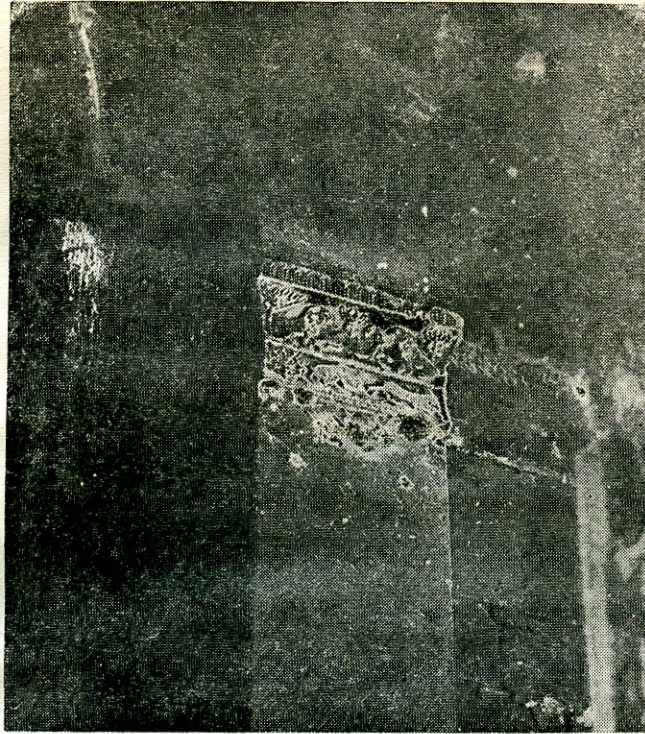
ამგვარად მონაცემების მიხედვით მოკლედ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენ გვაქვს საშუალება დავადგინოთ გადარჩენილის რამოდენიმე უძველესის (სახელდობრ მე-4 საუკუნის დამლევის) ნაგებობის შემწვობით, როგორც თვითონ თემები, დამახასიათებელი ქართული ძველი არქიტექტურის მიმართულებისა, ისე ამავე არქიტექტურის ცალკეული ელემენტები და ფორმები. ამითვე მტკიცდება სოციალურ-ეკონომიური ევოლუციის დამოუკიდებელი მსვლელობის შესაფერისად აგრეთვე არსებობა ნაცადის არქიტექტურული ტრადიციისა (რაზედაც უთითებს თავის გეოგრაფიაში სტრაბონიც),—სახელდობრ ქვით ამოყვანილ ნაგებობებში, საცა მოხმარებულია თალები სივრცის სახურავად, კამარები და სვეტები.

ესევე სურათი დასტურდება და ღრმავდება მე-5 საუკუნის გადარჩენილ ძეგლებში. ჩვენ გვხვდება მათ შორის უკვე საცხებით შემომიჯნული შენობათა შიგნით ბოძები, ე. ი. აყვანილია ცალკეული ქვებით სწორკუთხოვანი და ან სხვა წახნაგოვანი ფორმების დედაბოძები და არა მრგვალი, მონოლიტური სვეტები, შემდეგ—საცხებით სწორი გუმბათები, კვადრატულ ფუძეზე დამყარებულნი, კუთხეთა ოთხი ტრომპისა ან არა და ირიბად დადებული ფიქალების საშუალებით. ნაგებობათა ფორმების მხრივ საერთოდ უნდა აღინიშნოს ბაზილიკური შენობების მიახლოება, შიგნით შემომიჯნულის დედაბოძების მქონე ნამდვილ ბაზილიკამდე. ცენტრალურებს შორის კიდევ საცხებით გამომქლავებულია სწორი ჯვრულ-გუმბათური თემა. ბოლოს, ნაგებობთა აბსოლუტური ზომები იზრდება და მე-5 და მე-6 საუკუნეების უღელტეხილზე ბაზილიკებში უშველებელ სიდიდეს აღწევენ (ბოლნისის სიონი, წყაროსთავი, ურბნისი, ხაშვი და სხვ.).

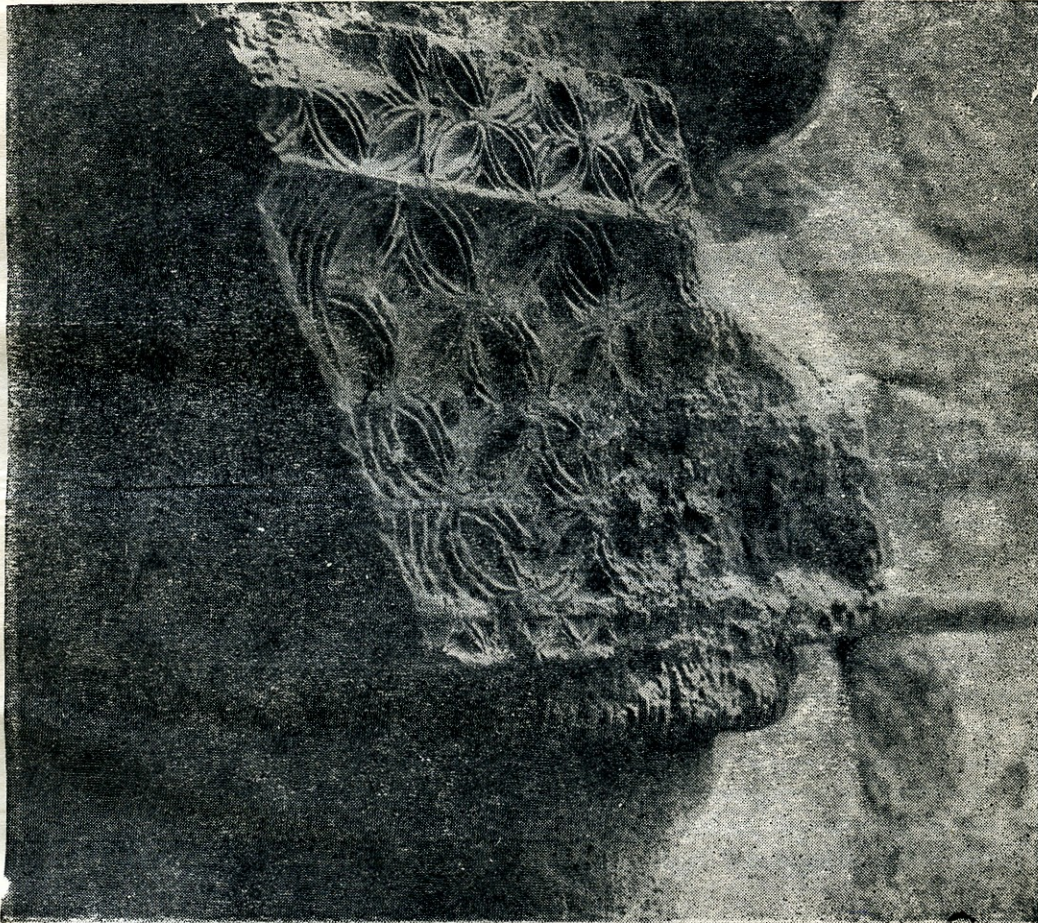
დამახასიათებელია, რომ ამ ბაზილიკების რიცხვში ბოლნისის სიონი, შეიძლება ითქვას—ერთად ერთი ნაგებობაა ძველ საქართველოში, საცა ანარეკლები კლასიკური ხელოვნებისათვის აღმოსავლეთური სახით (სირიულითა და მცირე აზიურით) გვაგარდობინებენ თავის თავსა ცალკე ელემენტებში. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პირდაპირ ზუსტს პარალელს, მაგალითად, ისეთი ნაკვეთობის სვეტებისას ან მათზე მოქცეულის ისეთი ფორმის კაპიტელებისას, როგორებიც ბოლნისის სიონშია, ჩვენ ვერ დავასახელებთ ვერც სირიაში და ვერც ბიზანტიაში და ან კიდევ სხვაგან სადმე (ნახ. სურათები კაპიტელებისა). მაგრამ ქათული არქიტექტორის საერთო მიწარზე ცალკეული ხაზები ამ გამოჩენილისა და ევოლუციურად ფრიად მნიშვნელოვან ძეგლისა უცხოურის შთაბეჭდილებას იძლევიან. ზოგიერთის მხრივ ბოლნისის სიონთან დაახლოებულ ჯგუფად გვევლინებიან დიდი ბაზილიკები, დაახლოებით იმავე დროისა, სომხეთში (ერურუი და თეკორი).

მე-6 საუკუნიდან შენახულია და ცნობილია უკვე ორ ათეულამდე ძეგლები, მაჩვენებელი, როგორც არქიტექტურული თემების საგრძობი მრავალნაირობისა, ისე, უმთავრესად, იმისა, რომ ძველი საქართველოს ძირითადი არქიტექტურული ტენდენცია თავისი ცენტრალურობით არამც თუ მარტო გამარჯვებული გამოვიდა, გაბატონების მდგომარეობასაც მიაღწია, შემუშავდა უცხოური ბაზილიკური ფორმების ვიწროებში და მიადგა იმ მომენტს, როცა უნდა გამოემქლავებინა დამთავრებული მხატვრული გაფორმებანი. არის მაგალითები ცენტრალურ-გუმბათურისა: ტეტრაკონქი, შემდეგ ტრიკონქი, ბოლოს ჯვარული გეგმის ნაგებობანი ჯვრის სწორკუთხიანი სამიტოტით, და სხვა ზოგიერთი ვარიანტი, აგრეთვე მათი გარეგნული მოჩარჩოება საკმარისად მრავალნაირი მათს გარეთა მასსებში. ბაზილიკური ტიპის უგუმბათო ნაგებობათა საფუძვლებზე, მაგრამ იმ დროის ქართული ხუროთმოძღვრის ძირითად ტენდენციებთან შეგუებულ გაფორმებით, მე-6 საუკუნის შუა ხანს ჩნდება ახალი თემა—„სამსაყდრიანი ბაზილიკა“. აქ ჩვენ გვაქვს სამი, რამოდენამდე დაგრძელებული, ერთად აყვანილი, ერთიმეორისაგან გამიჯნული, ეკლესია ცილინდრული თალებით, ერთი მეორესთან შეერთებული მხოლოდ კარებით, ამასთანავე შუალა ეკლესია შესამჩნევად მაღალია და ფართო განაპირეებისაზე. ალბათ, ეს თემა ნაკარნახევია განვითარებაში შესულის კულტის მოთხოვნით. განსაკუთრებულ მაგალითად გვევლინება, როგორც ეტაპი განვითარებაში ნინოწმინდის კათედრალი. ეს არის რთული კოჰოზიცია გუმბათური ნაგებობისა ტეტრაკონქის თემაზე, მხატვრულობის მხრივ გარდამავალი მოვლენა მონუმენტალური არქიტექტურის გაფორმებათა ძიების გზაზე. ნინოწმინდაში ჩვენ გვაქვს ვარსკვლავისებური გეგმა, თავისებური ადგილსამყოფებით გუმბათის საყრდნობ კვადრატის კუთხეებში და შეკრული თაღით გუმბათის ადგილას. გარედან კიდევ—დამძიმებული კორპუსი რვა ნახევარ-ნახევარ მომრგვალებით და შვიდი შესასვლელით. ამ შენობაში ქართულმა გუმბათურმა არქიტექტურამ მიაღწია, ბოლოს, აბსოლუტურ უშველებელ სიდიდეს, ისევე როგორც ნახევარ საუკუნით ადრე ბოლნისის სიონმა ბაზილიკურებს შორის.

ამგვარად ყოველმხრივი მიმართულების მომზადებამ ისეთი მდგომარეობა შექმნა, რომ, ბოლოს, განვითარების შემდეგმა ნაბიჯმა დაგვირგვინებით დაამთავრა წინა ორი საუკუნის ძიებანი,



ბოლნისის სიონი, კაპიტელები.



ბოლნისის სიონი. კაბიტელი.

—ძიებანი ცენტრალურ გუმბათური ნაგებობის ამოცანის ისეთი კომპოზიციური გადაჭრისათვის, რომელიც სავსებით უპასუხებდა განსაკუთრებულ მოთხოვნებს სივრცის შექმნაში და ამასთანავე მისცემდა მასების გარეგნობასა და ფასადების დასახსრებაში მხატვრულ დამთავრებულობას. ეს არის ის ეპოქა გარდატეხისა საქართველოს ისტორიაში, როცა აღრინდელ სახელმწიფოებრივ წყობილებას თავისი ზრდით აცილებული მხარე გარკვეულად და გამარჯვებით იბრძვის თავისი პოლიტიკური დამოუკიდებლობისათვის, წინ წამოწეულია სამხედრო უფლება და ქვეყანა დგება ფეოდალიზაციის გზაზე. ახალი პოლიტიკური მფლობელობა — ერის მათავარობა სავსებით ჩამოყალიბებულია მე-6 საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში და ბუნებრივია, რომ ამის შემდეგ სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ამოცანებში მოქცეულია აგრეთვე მთელი რიგი მონუმენტალურ არქიტექტურულ ნაგებობათა აშენება.

3.

როგორც ვთქვით, სწორედ ახლაა გადადგმული გადამწყვეტი ნაბიჯი ქართული არქიტექტურის განვითარებაში — ქართული არქიტექტურა მიღწეულია კლასიკის სრულ დამთავრებულობამდე.

ახლა არქიტექტურა საქართველოში გვევლინება მკაფიო პლასტიკური არქიტექტონიკისა და სამყაროს ყოველმხრივი მონაფიქრი შეგნების პასუხად, ანარეკლად, გამოსახულებად. ამგვარი ხანის მოვლინება ხელოვნების ისტორიაში არაა მაინცდამაინც ნაგულსხმევი და აუცილებელი, პირიქით, შენიშნულია მხოლოდ განსაზღვრულ დროთა დენაში და ისიც ზოგიერთ პუნქტში. საქართველო სწორედ ასეთ პუნქტად გვევლინება მე-6 საუკუნის დამლევდიან მე-7 საუკუნის შუა წლებამდე.

ამ დროის ძეგლები შეიცავენ გეომეტრიული ფორმების ნათელ დამთავრებულობას, როგორც გეგმაში, ისე შენობის აყვანაში, მკაფიო დასახსრულებასა, გაქლენილობასა და პროპორციების სისრულეს. სტოვებენ შთაბეჭდილებას სიმშვიდისას, წონასწორობისასა და ზემობისას. ნაგებობის დამოუკიდებელი ფორმების ჯამი შეგრძნობილია, როგორც ერთი მთლიანი, კანონშეწონილად აგებული ორგანიზმი. ჩვენს წინაშე დასახსრებული მთლიანობაა, რომელშიაც თითოეული ნაწილი თავისთავადად გვევლინება და ეთვისება თვალს თავისი განსაკუთრებულებით, მაგრამ ერთსა და იმავე დროსვე უკავია განსაზღვრული ადგილი მთელის კავშირში, როგორც წევრს მთლიანი ფორმისას. დამთავრებული მკაფიურობა ფორმებისა მქლავნდება, როგორც ჰარმონიული პროპორციის შექმნაში, სივრცის საზღვრების ნათელი შემოხაზვით, ისე სისრულით და გარკვევით უკანასკნელ მონასმამდე გამოჩენილს დეკორში, რომელიც ამასთანავე მოცემულია ისეთი მოცულობით რაც მხოლოდ აბსოლუტურ საჭიროებას შეადგენს მთლიანი შთაბეჭდილების გამოსაწვევად. ყველა ნაწილის ერთიმეორესთან დამოკიდებულებას აქვს ამგვარად უდავო და აუცილებლობის ხასიათი, არ შეიძლება ამ ნაწილების გადაწევა ან შეცვლა კომპოზიციის უზარალოდ.

ამგვარი ჯურის მიღწევანი მთელი ეპოქის დამახასიათებლად გამოდიან და შეიცავენ თავის ფარგლებში შესამჩნევ რიცხვს ნაწარმოებთა და ხელოვანთა. მაგრამ ამის გარდა მთელი ეპოქის განვითარებაში ერჩევიან განსაზღვრული ეტაპები, — ჩვენ შემთხვევაში ასეთი ეტაპები სამია.

4.

პირველ ეპოქალურ შემოქმედებად გვევლინება გენიალური ნაგებობა მცხეთის ჯვარისა. უეჭველია, რომ თავისი ჰარმონიით ამ ნაგებობამ მიიზიდა ჯერ კიდევ ლერმონტოვი, რომელმაც თავისი პოემის „მწირის“ სამოქმედო ადგილი სწორედ აქ გადმოიტანა.

ჯვარ-გუმბათური ტაძრის ეხლა აქ განსახილველის ფორმის შექმნის იდეა წარმოიშვა წინამორბედი განვითარებით, კანონშეწონილად მომზადებულის ბუნებრივი და აუცილებელი ნაბიჯის წინ გადადგმით.

ჯვარში ხუროთმოძღვარმა შექმნა ერთიმეორის თავმდები ნაწილები: ნაგეგობაზე გაუფლებული ყელიანი ფართო გუმბათი, შიგნითა ფართო სივრცე, ჯვრის აბსიდალურ ტოტებ-

შორის მოთავსებული დასახსრება თავისი ოთხი მრგვალი ნიშით და კიდევ გასასვლელებით აღნიშნული ოთხი ოთახი (ნახეთ გეგმა).

ჯვარის შემოქმედისაგან შექმნილი სივრცე ანაზღეულად მოქმედობს შიგნით შესულ მნახველზე, მთლიანად ხვდება თვალსა, დამთვალეირებლის წინ იმართება სრულ ნათელ საზღვრებსა და ფორმებში, გუმბათის მწვერვალისაგან ზღვემდე, საკურთხეველიდან დასავლეთისა, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის აბსიდებამდე. მაგრამ ეს მთელი თავიდათავი ადგილსამყოფი უბრალო ელემენტარული სივრცის აღნაგობა როდია, პირიქით, განსკუთრებული ორგანიზმია, საცა ცალკეულ ნაწილებს არც ერთნაირი მნიშვნელობა აქვთ, არც ერთნაირი დანიშნულება. ცენტრალური ნაწილი არქიტექტორისაგან შექმნილი სივრცისა აღნიშნულია საყრდნობ კვადრატზე დამაგრებული გუმბათით. ამიტომ თვითონ ათვისებაც სივრცისა ხდება თითქოს ზევიდან ქვევით, და არა როგორც მოძრაობა და ან ზრდა ნაკებობისა ქვევიდან ზევით. მთელა სივრცე შექმნილია, შინაგნურად აგებულ გუმბათთან შეგუებით გუმბათით ისაზღვრება ზომები და გავრცელება, გაშლილობა და სიმალლე სივრცისა (ნახ. განაკვეთი).

გუმბათი ყოველი ქართული ხაგებობისა ორადი შენადგენია: უსათუოდ შეიცავს, სახურავის ნახევარსფეროს გარდა, ყელსაც საკველებით. ამასთან შეფარდებით ქვემოებში გუმბათის საყრდნობ კვადრატის თითოეული მხარის წინ გეგმაში არიან ნახევარ მრგვალი სივრცენი, მალა გუმბათის ფუძესთან შეერთებულნი კონქის სფეროს მეოთხედის რბილი შემოხაზვის საშუალებით. ასე მიღებულია მთლიანი, შესავლისასვე აათვისებელი და იმავე დროს დასახსრებული ერთიანი სივრცე.

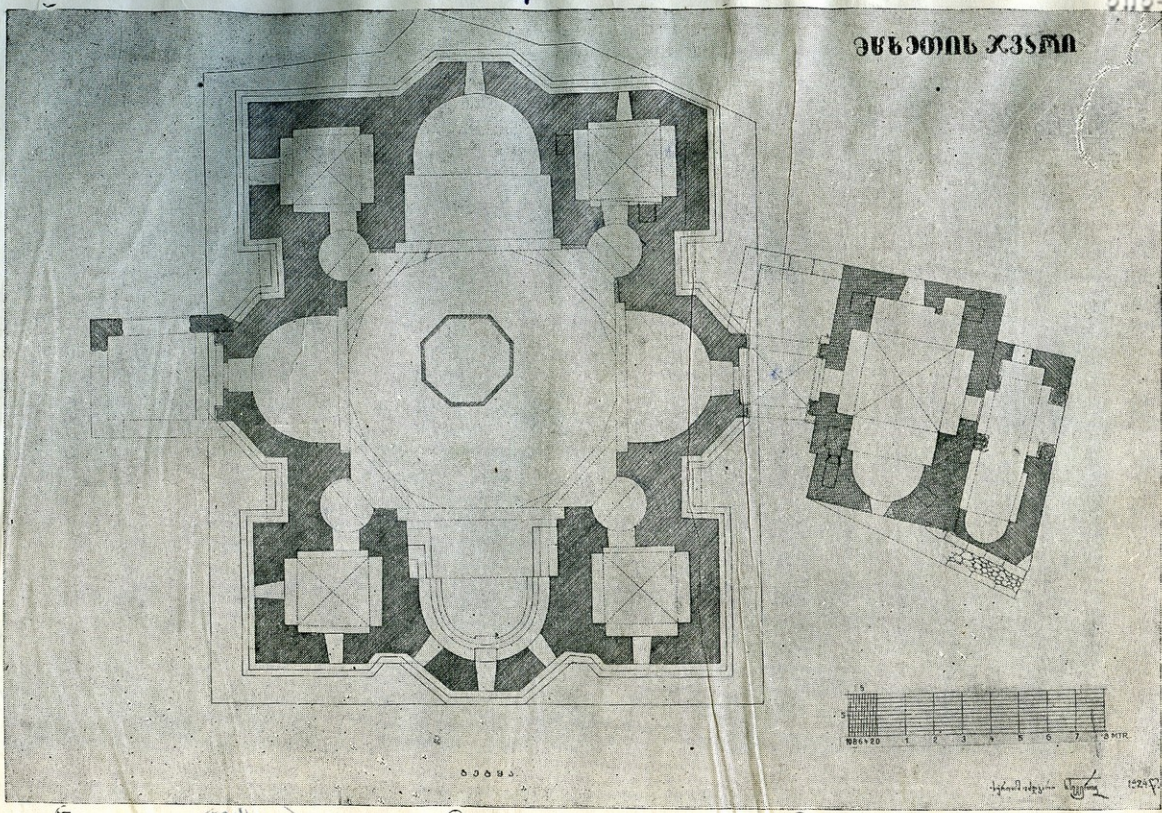
შექმნილ არქიტექტურულ სივრცეს, მასში შუქის მომგვარებელი წყაროებით, ე. ი. სარკმელებით, მოპოვებული აქვს ცოცხალი ცხოველი ძალა. თუ-კი ხერელობებს ნაკებობის ქვედა ნაწილებში შეაქვთ დამატებითი მონასმები ტაძრისა და მისი ნაწილების საერთო დანიშნულების შესაფერისად, მაშინ არქიტექტორისაგან შექმნილის სივრცის შთაბეჭდილების დამთავრებულობისათვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა ეთვისება ცენტრიდან განათებას, ყელიდან გუმბათში. ამ შუქის წყაროთი იშლება კიბურობა და იერები, არქიტექტურის ფორმების კონტურთა მკაფიურობა (ნახ. შიგნ. პერსპექტივა).

დავკმაყოფილდები ჯვარის გეგმასა და ჯვარში შექმნილის სივრცეზე ამ ძირითადი ჩვენების მოცემითა და არ მოვხადენ მათ ღრმა ანალიზსა, მაგრამ საჭიროდ ვთვლი ხაზი გავესვა მთელისა და მის ნაწილების სრულ ჰარმონიულობას, თითოეულის ცალკეულის შიგნით-შიგნობამდე მოფიქრებულობას, ლოგიკურ დამთავრებულობას, გადაბმულობას თუ გადაჭაჭვულობას თითოეულის მათგანისა საერთო კომპოზიციაში, ბოლოს ამ დასახელებულ ტაძარში კონკრეტული ამოცანის საერთო მონაცემთან დაქვემდებარებას და ახალი მხატვრულ-არქიტექტორული ფორმის გადაჭრას. არქიტექტორისაგან შექმნილი სივრცე აოცებს ადამიანსა, ტაძარში შემსვლელი შესვლისთანავე უნებურად სწორდება წელში, სუნთქავს მკერდის სისრულით და ეთვისება ამ დამთავრებულის, დამშვიდებულის სივრცის სიუართოვეს, თავისუფლებას და ზეიმურ სიდიადესა. მაგრამ ამით არ თავდება არქიტექტორისათვის მისგან დასახული ამოცანები და არ იზღუდება შემოქმედებითი ძლიერება მისი მხატვრული მალალი ნიჭისა, როგორც—შიგნითა სივრცისათვის შიგნით შიგნობამდე მოიფიქრა დეკორატიული და ფერადული შემკულობაც კი, მთლიანობის არქიტექტონიკის პირობებით სავსებით განსაზღვრული, ისევე შეგნებით დაუსახა თავის თავსა გარეთა მასებისა და ფასადების მონაცემების—ორგანული და მხატვრული გაფორმების ამოცანა.

ქართული ტაძრის გარეგანი ფორმები მუდამ გაფართოებული სივრცის მაჩვენებლად გამოდიან, თითქოს გვითითებენ შიგნით მოცემულს დანაყოფებზე, იძლევიან შენობის შინაგნურ დასახსრების შეგრძნობის საშუალებას. აქაც ათვისების გზის პუნქტად და მასების განმსაზღვრელად მათ ერთი მეორესთან დაქვემდებარებაში ისევ ყელიანი გუმბათი გამოდის. მისი პროპორციები და ნაკებობის საერთო მასებთან დამოკიდებულება სკრიან ნაწარმოების ჰარმონიულო-

K2666
4

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



მცხეთის ჯვარი

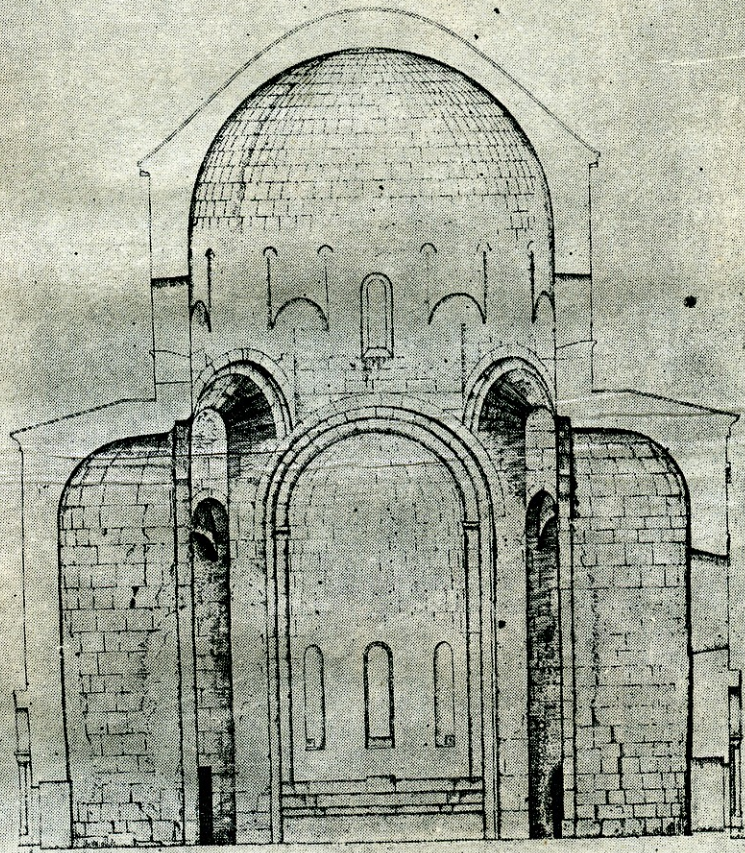


ქალაქის გეგმა 1924

მცხეთის ჯვარი. გეგმა. ნ. პ. სვეეროვის დაზომილი.

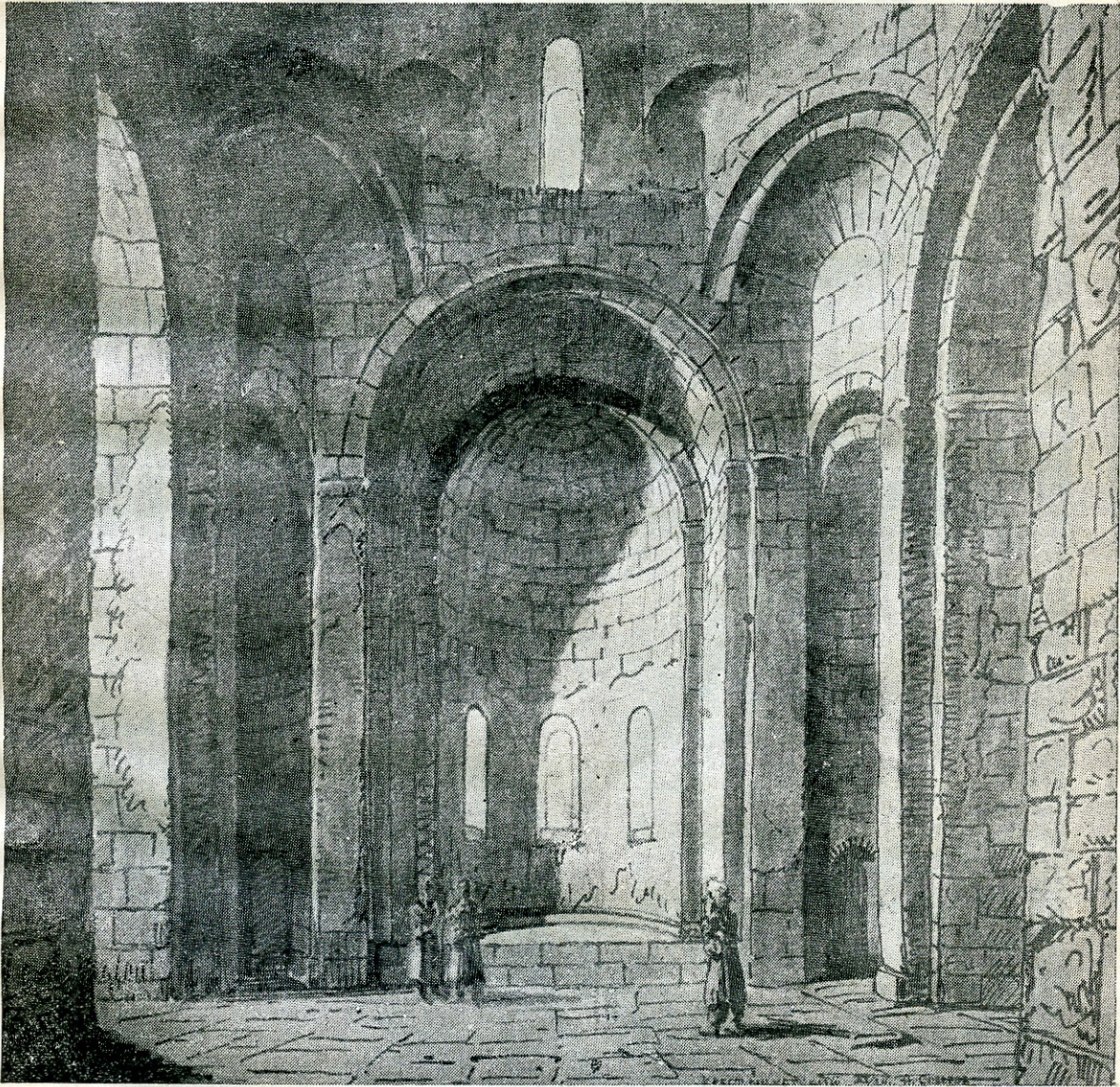
საქართველოს
ბიბლიოთეკა

მხსოთის ახალი

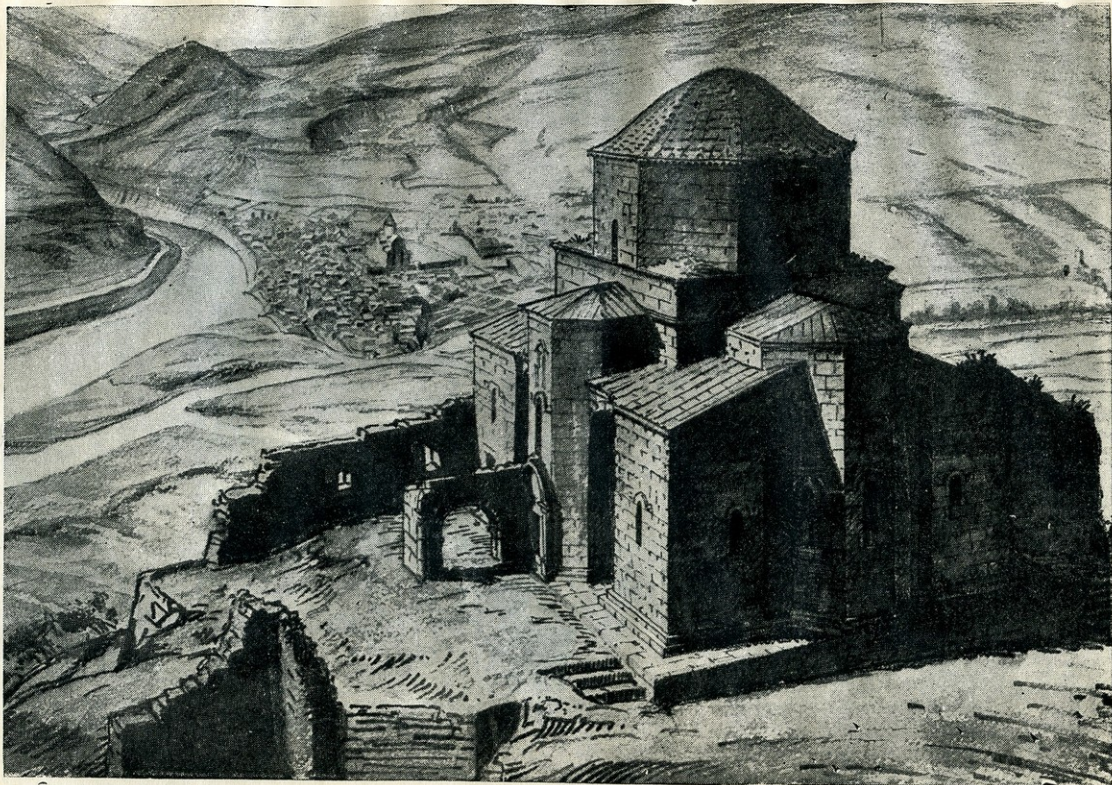


მცხეთის ახალი
1924 წ.

მცხეთის ახალი. განაკვეთი.



მცხეთის ჯვარი. პერსპექტივა



მცხეთის ჯვარი. გარეული პერსპექტივა.

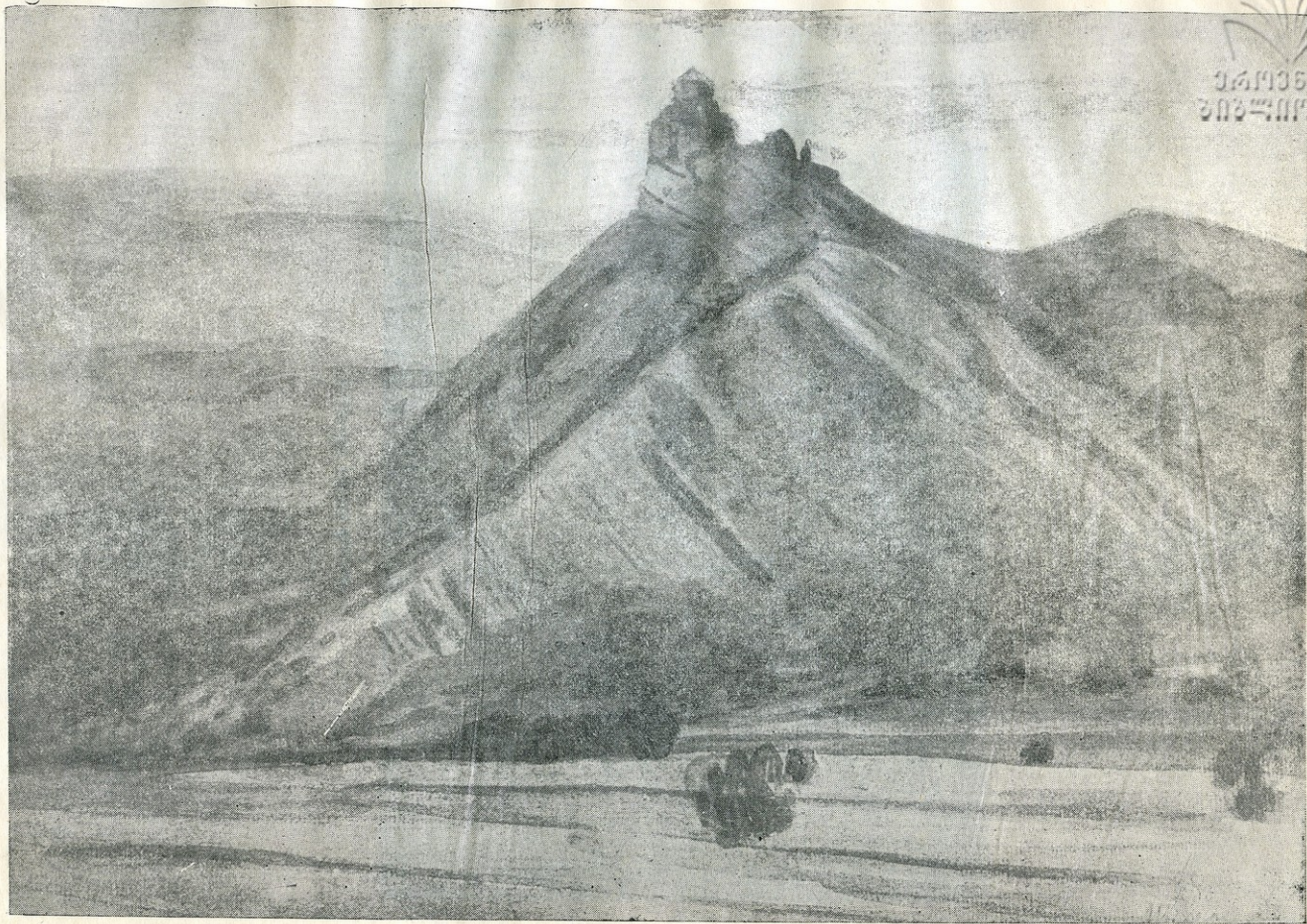
მცხეთის ჯვარი



მცხეთის ჯვარი. აღმოსავლეთის ფასადი



მცხეთის ჯვარი. რელიეფები.



მცხეთის ჯვარი. აკვარელი ნ. პ. სევეროვისა.



მარტვილი. ნაწილი ფრიზისა.

ბისა და მკაფიურობის საკითხებსა და აგრეთვე ცხადზე უცხადეს საზღვარს სდებენ ქართველსა და სომეხ ხუროთმოძღვართა შორის.

გუმბათიდან მასები კიბურად ეშვებიან ძირსა. თავდაპირველად, რვაწახნაგოვან ყელის ფუძედ თვალს ხვდება კვადრატი. ეს კვადრატი ფაქტიურ ცენტრად, გულად და ერთი ორგანული მთლიანობის შემქმნელის ნაწილების შემაერთებლად გვევლინება. ჯვრის ტოტები გარედანაც მეტად აზიდულია სანამ მთელი ნაგებობის აქვე მოყოლებული კუთხეთა ნაწილები, და დამთავრებულია სამწახნაგოვანი ყურეებით, რომლებიც დაფარულია გუმბათის სახურავთან შეფარდებული ქოლგისებურად გაშლილი სახურავებით. კუთხეების ოთახები შეერთებული ჯვრის ტოტებთან მასივით, გამიჯნულია, როგორც დამოუკიდებელი ნაწილები ნაგებობისა, საკმარისად თხელი უბის მქონე ნიშნების საშუალებით (ნახ. პერსპექტივა).

თუ საზრიანი დაგრძელება შიგნითა სივრცისა ლერძის აღმოსავლეთ-დასავლეთის მიმართულებით ოდნავად ითვისება, სამაგიეროდ გარეთა მასებში საშველს იძლევა თითოეული წყვილის მეზობლად მდებარე ფასადების სავსებით დამოუკიდებელ გაფორმებისათვის, ე. ი. ჰქმნის ფასადების რიტმულ რიგსა. ჯვარის ფასადები თავისი მრავალ დასახსრულობითა და მოძრაობის ილუზიით ნავარაუდევია, როგორც კლასიკური სტილის ყოველ ნაწარმოებში, ფრონტალური ათვისებისათვის. მხოლოდ ამგვარად მქდავნიდება სისრულითა და მთელი მკაფიურობით ორგანულად შენაბამი მთელი სისტემა, მთელი მთლიანობა სიცოცხლისა.

თითოეული ფასადი სამწვერიანია—ცენტრშია სამწახნაგოვანი ყურე, აქეთ-იქით კიდე (მეტითა თუ ნაკლები გაშლით) გლუვი კედლები, შეკავშირებული ყურესთან სხვადასხვა ფორმის ნიშებით. ამ ყურეების არსებობა განსაზღვრულია გეგმაში ერთნაირი რადიუსებით შემოხაზული აბსიდებით. მოცემული ნაგებობის განსაკუთრებულებათა მიხედვით განსაკუთრებით გამოყოფილია ფიგურული რელიეფებისა და ორნამენტალური დეკორის მომცემი შემკობილობით ორი ფასადი აღმოსავლეთისა და სამხრეთისა.

სამხრეთის გაშლილი ფასადის აგებულებაში, საცა ვხედავთ კიდეც ერთ მეტ მალს ღია სტოვას სახით, საჭიროა ავლნიშნოთ ჩვენი ოსტატისათვის დამახასიათებელი ჩვეულება—მოცემა მასების გაწყობაში წყალივით მიმდინარე კიბურობისა.

აღმოსავლეთი ფასადი გვევლინება, როგორც შეკრებილი რამ, კომპაქტური. ყურეს აქეთ-იქითა ნიშები ოდნავ აღნიშნავენ სხვადასხვა გეგმასა და კედლის ზემო ნაწილის წყალობით ნაჩვენებია მხოლოდ როგორც გადასასვლელები და არა როგორც დამოუკიდებელი ნაწილები ფასადებისა. ფასადის ხუთი სარკმელი განსაკუთრებულად ხაზს უსვამს ამ ჯერ კიდეც პორიზონტალურ განაწილებას. მთელი დალაგება მიმდინარეობს სიმეტრიული ცენტრიდან, რომელსაც გვიჩვენებს სამწახნაგოვანი ყურე, თითოეულ წახნაგზე თითო სარკმელით. არქიტექტორმა ჯვარისამ შეაერთა ეს სამი სარკმელი ერთმანეთთან გაბმული თავსამკაულით, რომელიც ნახევარ წრეებით გადაჰვლებია სარკმელებსა და ბოლოებში მალლა აზიდვით ასცილებია ნიშების სამყოფ პრტყელობსა, რითაც უფრო მეტად დამტკიცებულია ნიშნების დამოუკიდებელი მნიშვნელობის უქონლობა. განაპირა გვერდის სარკმელები არაა გადაბმული შუალა სამთან, მორთულია თითოეული დამოუკიდებელი თავსამკაულით, და გამოყოფილია ამგვარად, რითაც მიღწეულია დეკორის შემორგვალეებითი სიმტემის შთაბეჭდილება. ეს უფრო გაძლიერებულია შუალა სამი სარკმლის ზევით მოთავსებული რელიეფური ფიგურებით (ნახ. აღმოს. ფასად. ნახაზი).

სამი რელიეფური ფიგურა აღმოსავლეთ ყურეს წახნაგებზე წარმოადგენს ტაძრის მთავარ კტიტორების გამოსახულებასა. ხელოვანმა მოახერხა შემკვეთებლების ამ მოთხოვნის შეგუება წმინდა მხატვრულ შესრულებასთან: რელიეფები წარმოადგენენ ერთ მთლიან კომპოზიციას, თითქოს ტრიბტიქსა.

ეს გამომქდავნიებულია ფორმალურად რელიეფების სწორზომიანი მოთავსებით წახნაგებზე და რელიეფების საერთო ზომში, ფიქალების საერთო ფორმისა და შეერთებულად გადაბმულს კომპოზიციასში. კტიტორების ფიგურები გვერდების რელიეფებზე მიმართულია შუალა რელი-

ეფისაკენ, რომლის მდგომარე ფიგურაზე პირდაპირ უჩვენებენ გამოწვდილი თითით ჰაერში მოცურავე მთავარანგელოზები.

კომპოზიცია შუალა რელიეფისა წარმოადგენს იესო ქრისტეს მდგომარე ფიგურას en face და მის წინ მუხლმოყრილს სტეფანოსის ფიგურასა, საქართველოს პატრიკოსისას, როგორც მოგვითხრობს წარწერა მის თავის ზევით არსებულს სპეციალურად გათვალისწინებულ არეზე. ხელოვანს თანაბრად შეუვისა მთელი არე; საგანგებოდ აღურჩევია ფიქალი; ეს არ წარმოადგენს თანაბარ სწორკუთხედს; გამოსახულებანი მოთავსებულნი არიან იმავე ფიქალზე გამოყვანილ ჩარჩოში. ამ ჯგუფის ზემოთ მოთავსებულია წინწამოწეული ქვა, შემცველი ჰაერში მცურავი ანგელოზის ნახევარ გამოსახულებისა. ე. ი. აქ ჩვენ კომპოზიციური მიდგომით ვხედავთ ერთი-ანად გატარებულ მოტივსა, მაგრამ სხვადასხვანაირი მოთხოვნის მიხედვით განმარტებულსა. შუალა რელიეფი გამოყოფილია, როგორც თავიდათავი და უფრო სერიოზული, დიდი, მნიშვნელოვანი შანაარსით და გუნებიანობით. სამწუხაროდ დროის სიმცირის გამო არ ვიძლევი დეტალურ ანალიზსა და მხოლოდ ვთვლი საჭიროდ ერთხელ კიდევ გაუსვა ხაზი, რომ ხელოვანი გვიჩვენებს მრავალნაირი წმინდა ქსელებით, რომ ეს სამი რელიეფი შემთხვევითი ასხმულა კი არაა ერთი მეორესთან მიყენებულ კომპოზიციებისა, ორგანული მთელაა, აღმოცენებული ერთიანი განზრახვით და გამომყდარებული შეთანხმებულისა და ერთმანეთის გამსაზღვრელი ფორმებისა.

ჯვარის რელიეფების განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულობის გამო ჩვენ მოგვიხდება შეჩერება კიდევ ერთ დიდს, სამხრეთის შესასვლელის ტიმპანში მოთავსებულს რელიეფზე. ეს არის ევროპულ საერთო ხელოვნებაშიაც დამუშავებული, იმ ეპოქის კომპოზიზია, უეჭველია, დაკავშირებული თვითონ ნაგებობასთან. სწორედ ამნაირს, საყოველთაოდ კარგა ცნობილ თემაზეა, რომ აშკარა ხდება ხოლმე ხელოვანის მაღლა მდგარი ოსტატობა. წყალივით მიმდინარე ძირითადი ხაზები კომპოზიციისა, საამისო არე—გამოყენებულად გამოყოფილი, თავისუფალი დალაგება ფრთებისა, ოსტატური გამოყოფა რელიეფით შუალა წრიარის სადა ფიგურისა, ადამიანური ფიგურის პროპორციული აგებულება, ტანისამოსის მრავალნაირი დანაოჭება, თაფთა გამოყვანილობის დამთავრებული ოსტატობა, ხელებისა და სხვა შემდეგისა—ყველა ეს საერთოდ და დეტალების წვრილმანებამდე შესრულებულია უმწიკვლოდ, ოსტატობით, ბრწყინვალედ. შედარება კიდევ ამავე კომპოზიციის მოხმარებისა ბიზანტიურს სპილოს ძვლის ხუთნაწილიან ტრიპტიქში, ან მონუმენტალურ ხელოვნებაში (ხოჯა-კილისა, ფერწერა S. Vitale რავენაში და სხვ.) გვიჩვენებს, რომ არც ერთმა ამ მაგალითმა ვერ შესძლო დაძლევა ჯერ კიდევ რომაულ ხელოვნების კომპოზიციიდან მომდინარე, გაყინული არის სწორკუთხოვანი ფორმისა და მოცემა გაუჭირებლივ ჰაერში სუბუქი ცურვის შთაბეჭდილებისა და ფიგურების ბუნებრივი პოზისა (ფოტო — ჯვართ-ამალღება).

ამგვარად ჯვარის შემოქმედი გამოდიოდა თავისი არქიტექტურის კომპოზიციის მოთხოვნებისაგან და ამუშავებდა და სჭედდა თავისის შემოქმედებითი ნიჭის სახმილში სკულპტურულ კომპოზიციებსაც. ეს ელემენტება დეკორატიული სამკაულებისა შეთანხმებულია საერთო განზრახვასთან და ძირიან ფესვიანად მოფიქრებულია უკანასკნელ წვრილმანებამდე. ჩვენ ვხედავთ მთელ ნაწარმოებში სრულ შეგუებასა და ღრმა საზრიანობასა. მაგრამ ამით როდია დამთავრებული ყველა მხატვრული პრობლემები, რომელიც ქართული არქიტექტურის მონაცემმა ეპოქამ პირველ ადგილზე წამოსწია. არქიტექტორს უნდა შეეფარდებინა თავისი ნაწარმოები იმ მზა ბუნების მოწყობილებასთან, საცა განზრახულა იყო მისი მოთავსება. ეს შეთანხმება ესმოდა არქიტექტორსა, როგორც აქტიური დამთავრება, პეიზაჟის გაფორმება და არა როგორც პასიური შეფარდება ნაგებობისა მონაცემ პეიზაჟთან. არქიტექტორმა ააგო ჯვარი კლდეზე, ფრიალოს ნაპირას, ვიწრო შემოსავლელის დაუტოვებლადაც კი ამ მხრიდან, მცხეთის პირდაპირ, საკათალიკოზო კათედრის გასწვრივ (ფოტო ნ. პ. სევეროვის აკვარელისა). ამგვარად მიღებულია ის განსაცვიფრებელი დაუვიწყარი სილუეტი სავსებით ინდივიდუალური ხასიათისა, რო-

მელიც მცხეთის მთელ პეიზაჟს აქვს. ამ გამბედავი შეგნებული მოქმედებით ჯვარის არქიტექტორმა მისცა მძაფრი გამომეტყველება იმ ტენდენციას, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ქართულმა არქიტექტურამ თავის დამახასიათებელ მუდმივ თვისებად შეინარჩუნა და ამით განსაკუთრებულ მდგომარეობაში ჩააყენა თავისი თავი, რადგანაც შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარ შეგუებას პეიზაჟთან არსადა აქვს ასე თავისუფალი და ფართო გაშლა, როგორც საქართველოში.

5

მცხეთის ჯვარი, ზუსტად დათარიღებული როგორც კტიტორების წარწერებით, ისე ისტორიული ცნობებით, ძალიან—დაზარალდა მე-10 საუკუნის პირველ ნახევარში (ჩამოენგრა რამოდენიმე ნაწილი გუმბათისა). დანარჩენით კი გადაუკეთებლივ მოაღწია ჩვენამდე, თუ არ მივიღებთ სახეში სახურავებისა და ნაწილობრივ კოზმიდების ჩვეულებრივ შესწორებასა. როგორც თვალსაჩინო ძეგლს, ჯვარს 1924—27 წლებში შეკეთება დაუწყეს განსახკომისაგან გაღებული ფულით, მაგრამ ჯერ კიდევ ბოლომდე არ დაუყვანიათ. ასე—ჩვენ წინ ძეგლია 590—604/5 წლებს შორის აგებული. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ეს ნაგებობა შექმნილია იმ ეპოქაში, რომელიც ევროპასა და წინააზიაში აღნიშნულია ბიზანტიური და სასანიდური ხელოვნების აყვავებით. რა დამოკიდებულებაშია ამ ორ ხელოვნებასთან ქართული არქიტექტურა?

მე-6 საუკუნის ბიზანტიური არქიტექტურა, როგორც ცნობილია, თავის მიღწევების მწვერვალს მოექცა იუსტინიანეს ეპოქაში. ამისი მძაფრი დამამტკიცებელია, ადამიანის აქნობამდე გაცვიფრებასა და ალტაცებაში მომყვანი გრანდიოზული აია სოფია. ჯერ მართა აბსოლუტური ზომები, სიმდიდრე, ბეჯითად წარმოებული შინაგანი შემკულობა და სხვა, განსაკუთრებულ მდგომარეობაში აყენებენ ამ ძეგლსა. მაგრამ თუ მივუღებთ იმას მხატვრული ანალიზის ცივი იარაღით, დაუკოვნიებლივ ჩვენ თვალს ეცემა რომაულ-ელისისტური ფეროვანი ბაროკალური ხელოვნების ტრადიციების გამგრძელებელის ძველის მხატვრულის საშუალებებისა და მიდგომების დაუმუშავებელი, შეუსწორებელი შეთვისება ახლებთან, ხაზნაგ—კლასიკურთან, რომელიც მოდიოდნენ, ან მოვიდნენ, ალბათ, —აღმოსავლეთიდან. ეს სჩანს ხუროთმოძღვრისაგან შექმნილ სივრცესა და გეგმის გაორებაში და თვითონ კონსტატუციაშიაც, შემდეგ ცალკეულ საამშენებლო ფორმებსა (სვეტები, კაპიტელები) და მთელ დეკორატიულ შემკულობის წარმოებაში. რამდენადაც ფაშფაშა არ უნდა იყოს, რამდენადაც არ უნდა ანცვიფრებდეს ადამიანსა შიგნით აია სოფია, მაინც ეს არის ფაშფაშა ფეროვანი ბაროკალური სამოსელი თითქოს ხაზნაგ—კლასიკურ ჩონჩხზე—ე. ი. ორი პრინციპულად განსხვავებული სხვადასხვა მხატვრული სამყარო—დაურიღებლივ გამოდგმული თვალს სანახავად. სულ სხვა მდგომარეობაა ნაჩვენები ზევით, ჯვარში: წმინდა, ამასთან ერთად სრულწონიანი და ჰარმონიული დამთავრება კლასიკისა. ესაა რომ ჯვარში შექმნილი სივრცე ჰბიზლავს მნახველსა და მის აბსოლუტურ ზომებს კი არავითარი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ ეს ცოტაა. აია სოფიამ არ იცის ეხლა, არც წინად სცოდნია, ფასადური პრობლემა და ფასადებისა და ნაგებობის საერთო მასების გაფორმება (თუმცა შესაძლებელია ეხლანდელი მათი აწეწილობა, წინად იქნება რამოდენადმე შერბილებულიც იყო); ჯვარის ხუროთმოძღვარი სრულის მოცულობითაც ისახავს ამ ამოცანებსა და ოსტატურადაც სჭრის მათ, მხატვრულად დამთავრებულობის ფასადების შექმნით. ჩვენ გვაქვს აქ ამგვარად უფსკრული გამმიჯვნიელი ბიზანტიის მე-6 საუკუნის მხატვრული იდეალისა და საქართველოს ამგვარივესი, ერთი მეორისაგან დაშორებულის რაღაც ნახევარ საუკუნით. ლეგენდა, რომლის თანახმადაც მართლმადიდებლობის აღმასრულებლის ყველა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნება ვითომდა ბიზანტიური იყო, უკეთეს შემთხვევაში, რაღაც არა არსებითი პროვინციურ პაწაწინა თვისებებით, ძველი ქართული არქიტექტურის მიმართ აბსოლუტურად უნიადაგოა და რეალური მდგომარეობის ძირიანად დამამახინჯებელი.

აქვე უნდა გავიხსენო, რომ საქართველოს არაფერი საერთო აქვს ქრისტიანულ სირიასთან, რომლის მთელი ხელოვნება წარმოადგენს უფრო მეტად სუფთასა, სანამ კონსტანტინოპოლური,

ბაროკალურ ხელოვნების ტიპსა, თავიდან ბოლომდე რომაული ელემენტებით გაუღენთილსა. ოდნავი ნიშნები, რომელიც ჩვენ განგებ დავასახელებთ მე-6 საუკუნის დამდეგის ბოლნისის სიონში მიტოვებულია წამსვე, როგორც კი ქართული არქიტექტურა აღწევს კლასიკის სრულ განვითარებასა ჯვარის არქიტექტორის შემოქმედებაში. ერთადერთი რაც აახლოვებს სირიასა და საქართველოსა, — მაგრამ წმინდა გარეგნული კი, შემთხვევითი, — ეს ნაგებობათა მასალა იქაცა და აქაც: მკაფიო კვადრული დალაგება კარგა გათლილის ფიქალებისა. მაგრამ ამაშიაც განსხვავება გასაოცარია. საქართველო ხმარობს უძველეს დროიდან და შემდეგაც საუკუნეების მანძილზე მრავალნაირ ფერადსა, მაგრამ მუდამ ღია რბილ იერების ქვებსა, რომლებსაც აშკარა სიყვარულით არჩევდა და ჰქმნიდა (გვიან ხანებში) წმინდა ნიუანსებსა და შეხამებებს რამდენიმე იერისაგან. სირია კი ხმარობს ჩლუნგ შავ-რუხი იერის ბაზალტსა. აგრეთვე კონსტრუქტივობის მხრივ საქართველო უკვე ადრე გარკვევით მისდევს, როგორც ქვით შემოსილ ბეტონის კედლებსა, ისე ქვით შემოსილ ბეტონის თალებსა, მაშინ, როცა სირიისათვის ტიპურია შენობის ქერის უფრო დახურვა დიდი მთლიანი ფიქალებით.

ახლა ვილაპარაკოთ სასანიდურ ხელოვნებასთან დამოკიდებულებაზე. მე-6 საუკუნეში ირანსაც ჰქონდა თავისი უმაღლესი არქიტექტურული მაღწევანი. მაგრამ სამართლიანი იქნება რომ ვთქვათ, ამ ქვეყანაში მაინც ვერ გადააბიჯეს მხატვრულ ძიებათა წრესა და ვერ მოხვდნენ დამთავრებულ მიღწევების წრეში, ოდესღაც დიდებული და შეუდარებელი მეცნიერული მნიშვნელობის მქონე, სასახლეები ფირუზაბადისა, კტეზიფონისა, კასრ-ი-შირინი და სხვ. მაგრამ ძველ ქართულ არქიტექტურას აქვს სასანიდურთან საერთო საფუძვლები, საერთო მხატვრული ძიებანი და — ვთქვათ, ნუ შეგვევინდება პრობლემების განმარტივებისა — ფართო რეალური საყრდნობი ხალხურ არქიტექტურის ფორმებში. ჩვენ სახეში გვაქვს ეგრედწოდებული გლეხური „ღარბაზები“ ქართლსა და მესხეთში. ამიტომაც რომ ჯვარის ფიგურულ რელიეფზე და ორნამენტალურ შემკულობაში ჩვენ ვხედავთ საკმარის სიახლოვეს სასანიდურთან.

მხოლოდ ერთი არქიტექტურა, საქართველოს მეზობლის სომხეთისა, გვიჩვენებს ამ ძველ ეპოქაში იმავე საერთო ტენდენციებსა, რომლებიც დაახლოებით ამავე დროს იძლევიან შემოქმედების სრულწონიან ნიმუშებსა. მართალია, მთელმა რიგმა ტაძრებისამ, რომელნიც თავისი კომპოზიციით უმეშვევოდ უახლოვდებიან ჩვენგან განხილულს ნაგებობას ჯვარში და არც ამაზე ისე ძალიან გვიან არიან აშენებულნი, ვერ შეიძინა, ვერ აითვისა აქ მხატვრული გადაჭრის თვითონ არსებითი მხარე და, მაშასადამე, მისი შედარების ჩატარებაზე არავითარა ლაპარაკიც არ შეიძლება, მაგრამ მაინც შეიცავს ყველა დამახასიათებელ ინდივიდუალურად ნაციონალურ თვისებასა და ამით აძლევს სომხეთის არქიტექტურას მნიშვნელოვანი ადგილის დაკავების საშუალებას.

ამ შეხედულებამ მე-6 საუკუნის მხატვრულ მოვლენებზე საქართველოს ირგვლივ მყოფ ქვეყნებში გვაჩვენა, რომ ქართული არქიტექტურა მე-6 საუკუნეში გამოდის მხატვრული თვალსაზრისით სრულიად დამთავრებული და ანვითარებს კანონშეწონილ პროცესში კომპოზიციურად ისეთ გეგმიან თემებს, რომლებიც ხელოვნების სხვა წრეებში გამოკლებულია. ყველაფერი ეს მოცემულია თავის სპეციფიკურ ეროვნულ ფორმებში, ურომლითოდაც საერთოდ არ შეიძლება იყოს მხატვრულად დამთავრებული ნაწარმოები ხელოვნებისა.

განხილული ნაგებობა, მცხეთის ჯვარი, ქრონოლოგიურადაც და მხატვრულადაც მთელი ჯგუფის სათავეში დგას. მაგალითად, ამ ჯგუფიდან გვაქვს ორი ძეგლი, საცა შეტანილია ცოტადენი ცვლილებანი სივრცის ნაწილების დამოკიდებულებაში და აგრეთვე ნაგებობის მასებში, ცხადია, მათი არქიტექტორების სხვა სახის მისწრაფების შესაფერისად. ამის გამო ჯვარში შექმნილმა გუნებიანობამ განიცადა არსებითი გარდაქმნა (შუამთა და მარტვილი). არის მცხეთის ჯვრის სრულიად შორეული მსგავსებაც გეგმაში არსებითი გადახრებით, მხატვრულობის მხრივ

ძალიან ჩამორჩენილი (დრანდა). დამახასიათებელია, რომ გვაქვს ჯვარის ზუსტი პირიც, შესრულებული, შემოქმედების დაბალი დონის მქონის, კარგი ხელოსნური სკოლის, არქიტექტორისაგან (ატენი). ძნელია გვერდი ავუქციოთ და არ მივუთითოთ ამ დასახელებულ მასალაში მარტივების დეკორატიული რელიეფური ფრიზის ერთ პატარა ნაწილზე მაინც. ეს იმდენად ცხადზე უცხადესი მხატვრული გადამუშავებაა, გარდაქმნა ერთ მხატვრულ მოვლენად იმ მასალის ფუძეებისა, რომელიც ცნობილია იმ დროის ირანის რელიეფებში ერთის მხრივ და მეორეს მხრივ ძველ-ქრისტიანულში, რომ მასზე სხვანაირად არ შეიძლება ლაპარაკი თუ არა, როგორც ქართულ ხელოვნების კუთვნილებაზე. აქვს თავისი ფიზიონომია სავსებით მძაფრად გამომჟღავნებული და არ წარმოადგენს გადმონაძახსა, სხვისის მიბაძვასა (ფოტო მარტივი).

როგორც უკვე ნახსენებია, ჯვარისვე არქიტექტურული კომპოზიცია განმეორებულ იქნა სომხეთში. როგორც პირდაპირი ნასესხობა, ჩადენილი ჩვეულებრივი რიგის ხუროთმოძღვრისაგან, ქრონოლოგიურად უახლოესი ძეგლი (ავან) გვიჩვენებს რომ არ არის გაგებულნი ჯვარის მხატვრული მონასაზრი. რაც შეეხება სხვა მაგალითებსა (რიფსიმესა, თარგმანჩაცსა, აღიამანსა და სხვა შემდეგებსა) ეს არის გადმონაძახი უფრო გვიან დროში ძალიან განსხვავებული თვისებებით.

7

მე-2 ეტაპი ქართული კლასიკის განვითარებისა აღნიშნულია წრომის ტაძრის აგებით 626 და 634/15 წლებს შორის. მის განმასხვავებელ თვისებად გვევლინებიან პირციპულად ახალი კონსტრუქციული მიდგომანი ნაგებობის შინაგანი სივრცის მოგვარებაში. ის საშუალება, რომლის გვირგვინად ჯვარი გვევლინება, როცა გუმბათი—ასე თუ ისე,—ემყარება გარეგან ძირითად კედლებსა, წრომის არქიტექტორს მიუტოვებია და გუმბათის საყრდნობი ტაძრის ადგილებიდან გადაუტანია ცალკეულად, თავისუფლად შიგნით მდგომს ოთხ ბოძზე (ნახ. გეგმა).

გეგმას საფუძვლად უდევს, როგორც საქართველოს ყველა წინამორბედს გუმბათიან ტაძრულ ნაგებობაში, ტოლტოტიანი ჯვარის სახე, ე. ი. ცენტრალური გუმბათის საყრდნობ კვადრატს აქვს გაშვებული ყოველმხრივ თანაბარი სიგძის ტოტი. აღმოსავლეთისას მიმდგარი აქვს ნახევარწრივად ძლიერი აბსიდისა, დასავლეთისას კიდეც—კარიბჭე და მასზე ტაძრისაკენ ღია პატრონიკენი. ამგვარად მთელი ნაგებობა მოქცეულია გარეგან სწორკუთხედში, მის ცენტრს კი შეადგენს გუმბათი: გუმბათის საყრდნობის ოთხი ბოძის, თითოეულის უკან ჯვარული თალის შემცველის თითქოს გამოყოფილის თითო მომცრო კვადრატის გარდა, არის კიდეც ნაგებობის კუთხეებში თითო ცალკეული ადგილსამყოფი, ნაწილობრივ გარედანაც ყურების მომცემნი სივრცის ფასადების მიმართულებით.

აქ შექმნილ ნაწარმოების პროპორციებზე, მის ჰარმონიასა და ხაზთა შეთანხმებაზე, ძირითად ნაწილების სიფართოვესა და გაქანებაზე უფრო სწორ წარმოდგენას ვაძლევს განაკვეთის ნახაზი (ნახ. საკუთხეველი). აქა ჩანს სიმაღლე, სიფართოვე აბსიდისა და ამასთანავე სუბუქი გადასვლა მისი რვაწახნაგოვან გუმბათის ყელში კუთხეთა ტრომპების საშუალებით, ბოლოს ბოძებს უკან მოცემულია გაბედული თავისი ტანშეწყობილობით და თავისი მოწოდის ფანდით გვერდის სავლელები შესასვლელებით გვერდების ოთახებში.

ამ თავისუფლებას, სიფართოვეს, გაქანებას აღმოსავლეთის მხარეზე ბანს აძლევს დასავლეთიდან კედლების ანალოგიური გაწევა, რომლის მიზეზად თავის ფორმით გვევლინება პატრონიკენი, ტაძრისაკენ სრულიად ღია და ამის გამო არგაგონილი სიფართოვის შთაბეჭდილების მომცემი. ამ ბრწყინვალე ფანდს, რამდენადაც ჩვენ ვიცით, პარალელები არა აქვს. აქ მართლაც და სრულ სინამდვილედ იქცა თქმა „შექმნილი (და არა კედლებით შემოზღუდული) სივრცე“ (ნახ. პერსპექტივა). ეს, სხვადასხვანაირად გაფორმებული აღმოსავლეთისა და დასავლეთისაკენ, აგრეთვე ამ უკანასკნელის ანალოგიურად, სამხრეთისა და ჩრდილოეთისაკენ, ტაძრის სივრცის ნაწილები შეიცავენ გამოყვანილობის მკვეთრ წონასწორობას, ტაძრის ცენტრში აღმარ-

თულით, ძლიერად და მკაფიოდ შემოხაზულ გუმბათით ნაკარნახევსა. ორჯერ დაქცევის შემდეგ მე-11-12 საუკ. და მე-18 საუკუნის დასაწყისში გუმბათი მოღწეულია ჩვენამდე მხოლოდდა საცოდავ ნაგლეჯებად, მაგრამ მაინც იძლევა, კონსტრუქციის დადგენის საშუალების გარდა, აგრეთვე არქიტექტურული ფორმების აღდგენისასაც. როგორც ჯვარში, აქაც გუმბათი ახარისხებს არქიტექტურული მთელის ყველა ნაწილს, განვითარებულს სწორედ მისი ფორმებისა და ზომების გათვალისწინებით. აქაც უკანასკნელი აქცენტი სივრცის არქიტექტურულს ფორმებს მისცა განათების სისტემამ, აგრეთვე დამთავრებულმა, შიგნით-შიგნობამდე მოფიქრებულმა, შემცველმა ამასთანავე სუბუქი დეკორატიული მომენტისა (რგვალი სარკმელები სამი ტოტისა). (ნახეთ ფოტო).

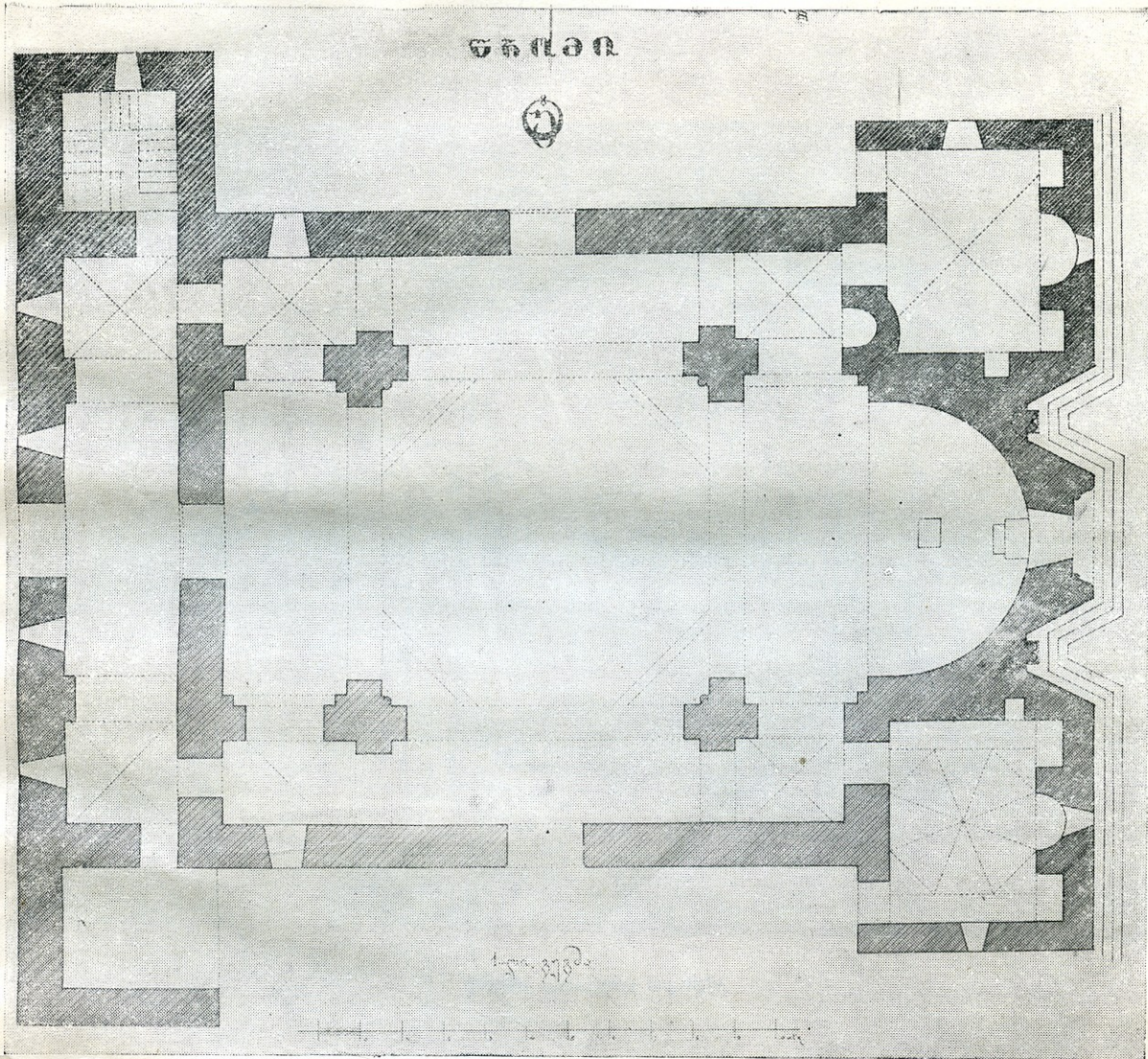
როგორც ჯვარში, ისევე წრომში ნაგებობის გარეთა ფორმები გადმოგვიცემენ, გვიჩვენებენ, უღებებიან მის შიგნითა დასახსრებასა და გეგმას. სახურავების მთავარი გარიგება ააშკარავებს სივრცის მთავარ დასახსრებას: გუმბათი ცენტრში და მისგან წასული ოთხი ტოტი ორფერდობა სახურავის ქვეშ, შემდეგ სამხრეთითა და ამის შესაფერისად ჩრდილოეთის მხარეს დამატებითი სახურავების რამდენიმე აბზაცით (ნახ. ფოტო საერთო სახის).

ნაგებობის მასების კომპოზიცია ერთიანად გვიჩვენებს შიგნით-შიგნობამდე მოფიქრებასა და ზეამაღლებულობას. მისი განხილვა გვიჩვენებს სრულ გადაბმულობას თითოეული ცალკეულისასა, თითოეული წვრილმანი მონასმისასა დანარჩენებთანა და მთელთან,—და ყველაზე უწინ სივრცის წარმოშობასთან. ხელოვნისათვის საჭირო იყო თავისუფალისა, გრანდიოზულისა, ზეიმური სივრცისათვის კარიბჭეზე ღია პატრონიკენი, მოტივი წონასწორობის შემქნელი. მაგრამ ამაზე ნაკლებ როდი უნდოდა ქართული არქიტექტურის საერთო მოთხოვნის მიხედვით ეს თანაზომიერი დაგრძელება ტაძრისა აღმოსავლეთისა და დასავლეთისაკენ, რომ სივრცის მიმართულებით, გუმბათისათვის ცენტრალური მდებარეობა შეენარჩუნებინა. ეს კიდევ ცოტაა—ხუროთმოძღვარი ჰქმნის ილუზიას გუმბათის დაახლოებისა ნაგებობის აღმოსავლეთ ნაწილთან, უკანასკნელის შესუსტებით დაბალი ყურეებით და დასავლეთი ნაწილის გაძლიერებით ორსართულიანით და უფრო ძლიერი ყურეებით.

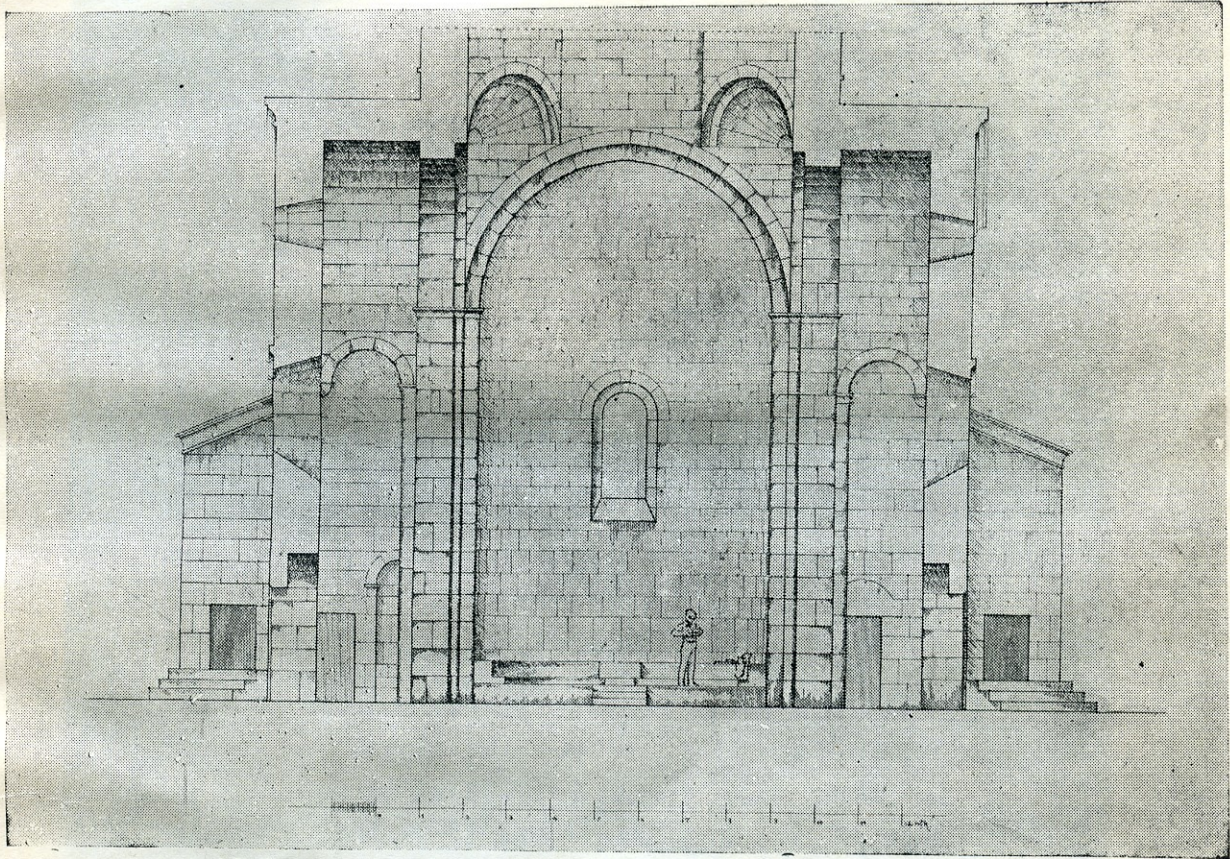
მასების აგებულობის თითოეული ნაწილის გაფორმებაში, რომელი მხრიდანაც კი არ მიედგებით ნაგებობასა, ყველაზე გაბატონებულად გვევლინება სიმტკიცე, მთლიანობა და მასიურობა მისი. და მართლაც, კედელი, ქვის მაგარი კედელი, სწორედ გატარებული რიგები კარგა დათლილი კვადრებისა,—ეს ძირითადი ღირებულებათაგანია საერთოდ ქართული მონუმენტალური არქიტექტურისა. კედელი, როგორც დამთავრებული ფაქტი, დამთავრებულია თავისთავადობით და გამოდის არქიტექტურის მალა ზრდის განცდის მოწინააღმდეგედ, აადვილებს ნაგებობის აქეთ იქითა სწორზომიან გაშლასა. კედლის ეს მნიშვნელობა შეიძლება სისრულით და სწორედ შეფასებულ იქმნას წრომში, მიუხედავად იმისა, რომ ტაძარი ეხლა ნანგრევების სახითა შეგვრჩენია ხელში. განსაკუთრებით აშკარად გამომჟღავნებულია კედლის ეს ფუნქცია აღმოსავლეთის ფასადში და ერთი მთლიანი ძალით დასავლეთისაში.

წრომის ყველა ფასადი, როგორც ნათქვამია, აღნიშნავს შიგნითა სივრცეს მის მიერ დაფარულსა, თითოეული, მხატვრული თვალსაზრისით, თავისთავადად დამთავრებულია.

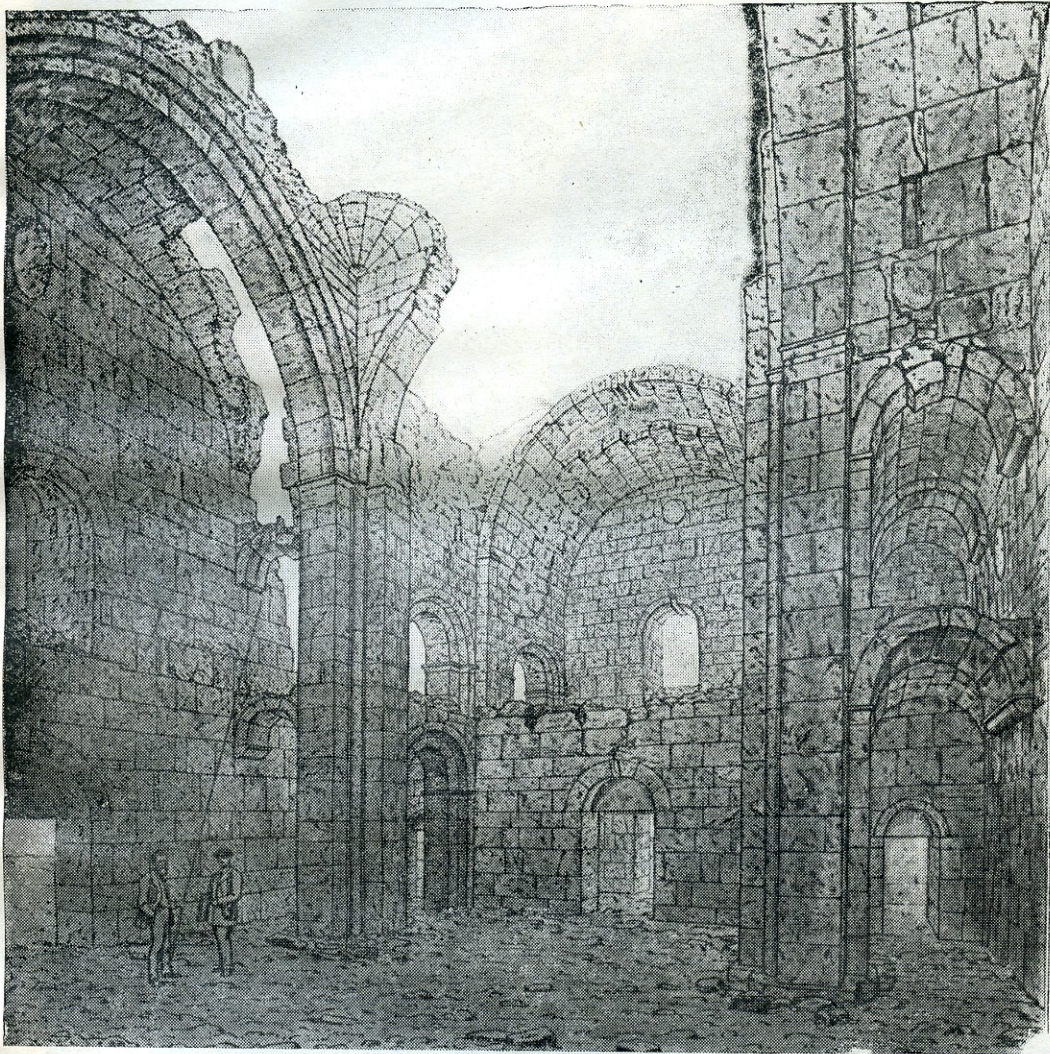
აღმოსავლეთი ფასადი გლუვ კედელში განსაკუთრებული შემკულობით იძლევა მხოლოდ შუაგამოყოფილს ნაწილსა მის შიგნით მდებარე აბსიდალურა ნახევარწრიარის საპასუხოდ: პირველად გვევლინება მოტივი სამკუთხა ნიშებისა, გეგმაში აღმოსავლეთ ფასადზე. მაგრამ ამასთანავე აქ ორი ნიში გადაბმულია, მოცემულია გაუწყვეტელ რიგად, შეერთებულია ერთი ჰარმონიული მთლიანობით მათ შორის მოთავსებული მესამე (თხელუბა) ნიშით და კედლის აღნაგობაში გატარებული კამარნარით. ეს მკაფიოდ გამოანგარიშებული ქვათა დალაგება უშეცდომოდ მოქმედებს მაყურებელზე, როგორც აქა, ისე ნაგებობის სხვა ნაწილებში. თავდაპირველი დაპირისპირება თითქოს სამმაგი კამარნარია კედლების გლუვი ზედაპირისა აქეთ-იქით და მიღლა, პასუხია მასების თავდაპირველი და დამშვიდებული სიდიადის ძიებისა იმ ეპოქაში. თვითონ ორივე



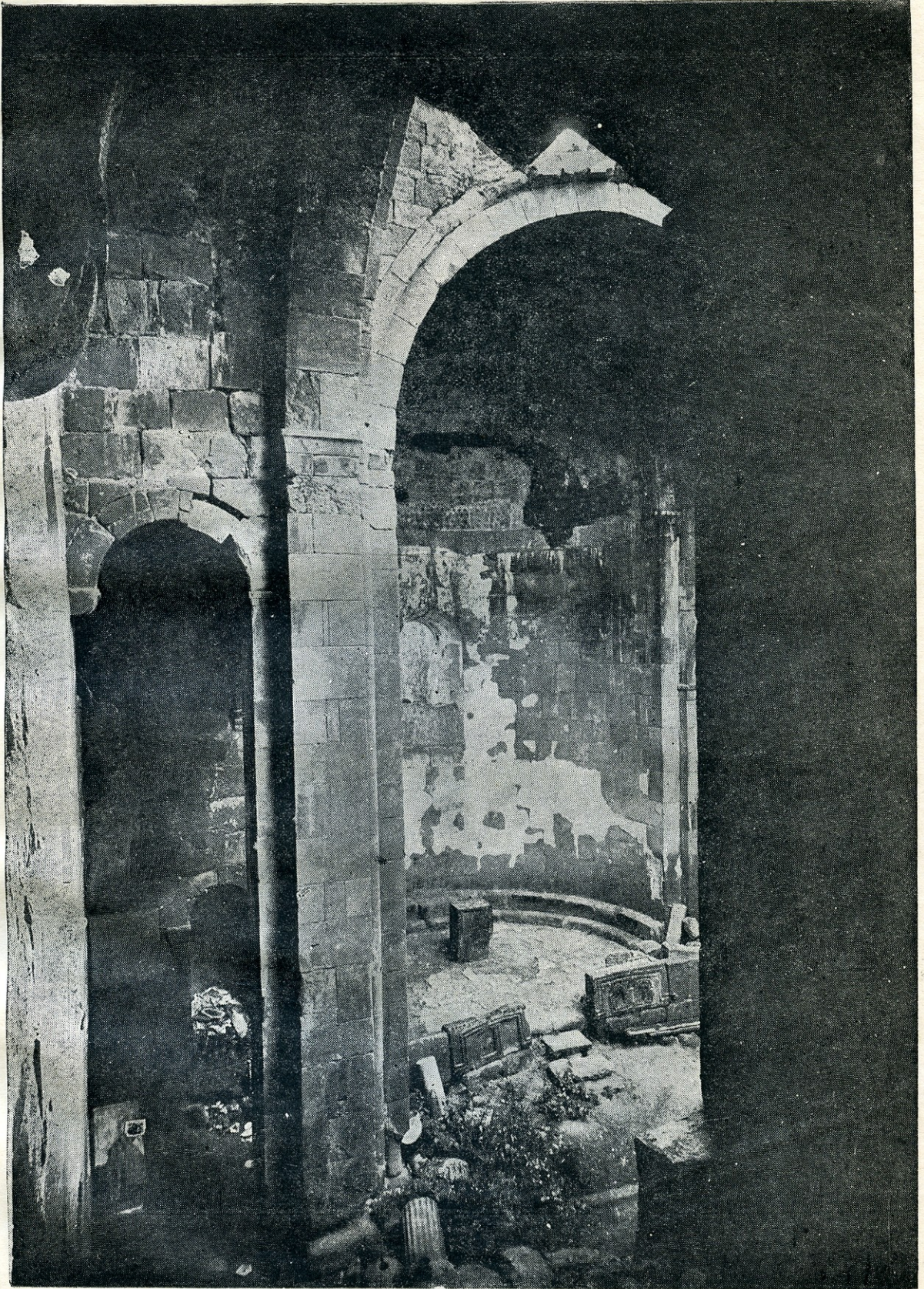
წარმ. გეგმა. ნ. სვეტიცხოვის დაზოძილი.



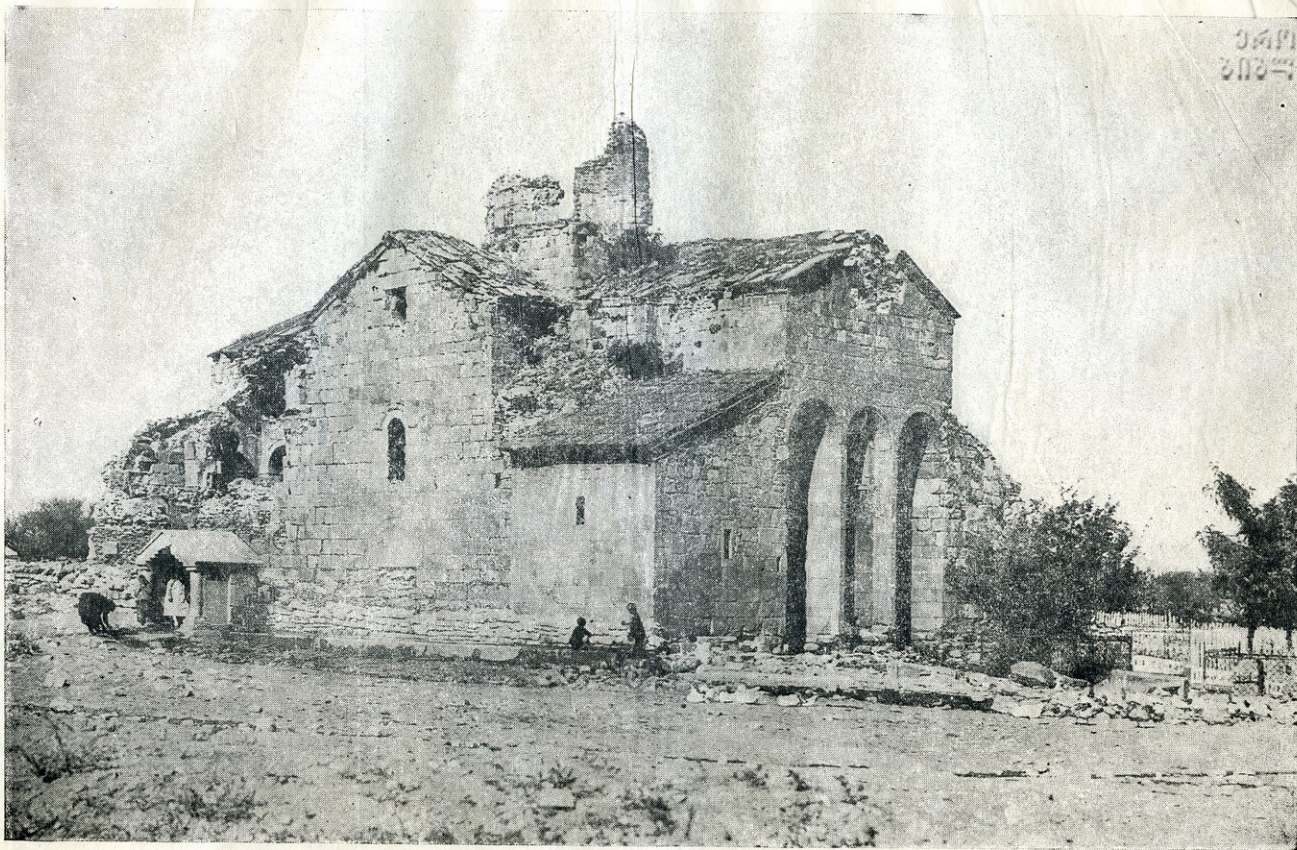
წრომი. განაკვეთი სიგანეზე.



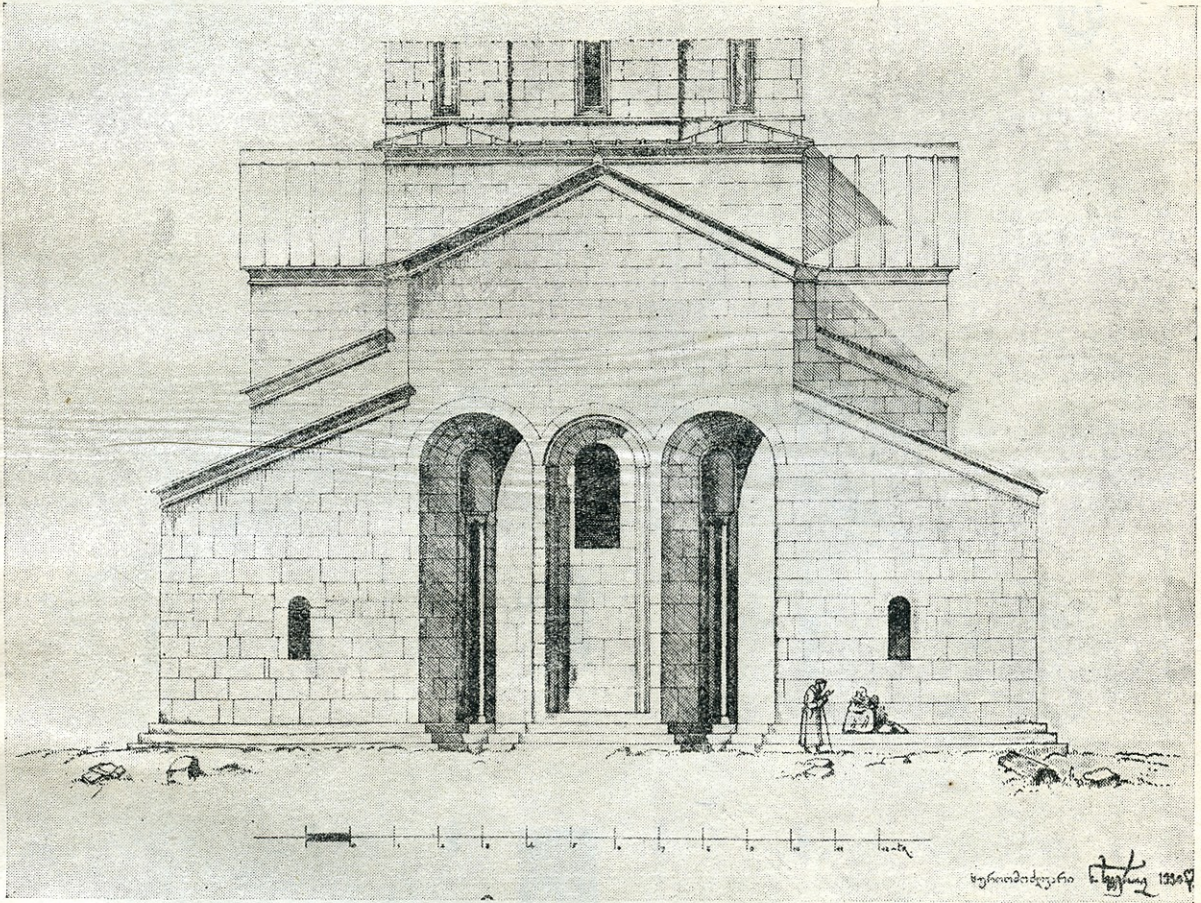
წრთმი. პერსპექტივა.



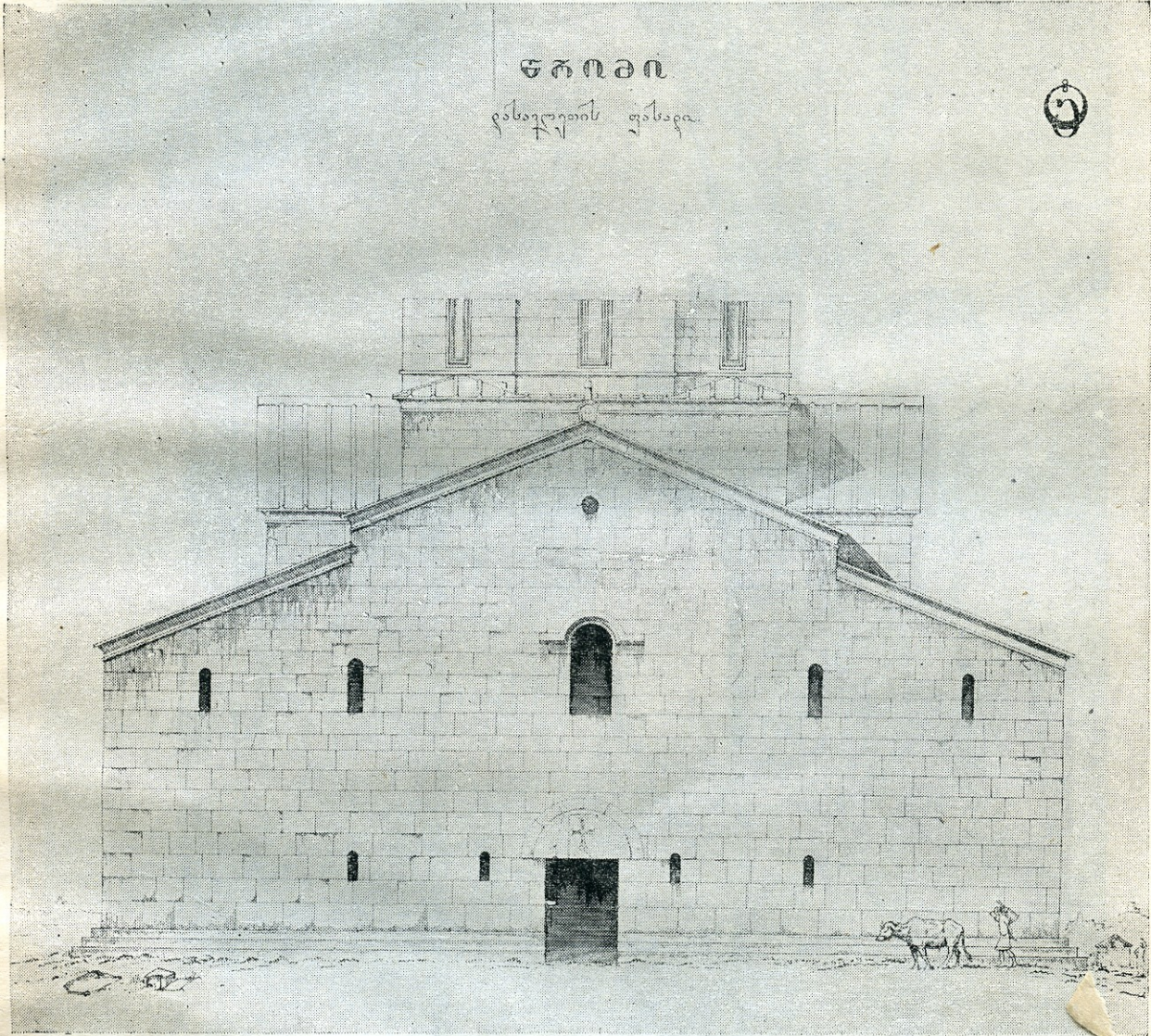
წრომი. საკურთხეველი პატრონიკენიდან.



წრომი. საერთო ასახელება სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.



წრამი. აღმოსავლეთის ფასადი.



წიმი. დასავლეთის ფასადი.



არქ. მ. კერნის გუაში.



წრომი, ორნამენტალური დეტალი.

ღრმა ნიშის დამუშავება იშვიათად დამახასიათებელია და ერთადერთია—სიღრმეში მდგომი წყვილის ნახევარ-სვეტის თავებზე, უმეველია, სკულპტურული ფიგურები უნდა ყოფილიყო მოთავსებული. საშუალო საუკუნეებში მართლმადიდებელი ეკლესია ყოველნაირად შეეცადა წინააღმდეგობა გაეწია მონუმენტალური ამ დარგის განვითარებისათვის, ნაწილობრივ მას თავი ამოაყოფინა ქედურ ხელოვნებაში და გზა გადუჭრა შემდეგი შესაძლებელი სრული განვითარებისაკენ იმ ბრწყინვალე მონაცემებს, რომლის მაჩვენებლად გამოდიან ფიგურული რელიეფები ბოლნისის სიონსა, ჯვარსა და მარტიელში (ნახ. ნახაზ. აღმ. ფასადისა).

წრომის არქიტექტორი, როგორც ყოველი არქიტექტორი დიდი, მხატვრულად მომწიფებული და ძლიერი ეპოქისა, უდებოდა თავის ამოცანას მხატვრული თვალსაზრისით, ე. ი. ყოველი გამორჩევა ფორმებისა და ელემენტებისა, ნაწილების ერთმანეთთან შეთანხმება, მოხმარება ამა თუ იმ კონსტრუქციებისა და მასალებისა წარმოებდა მთლიანი კომპოზიციის მოთხოვნის მიხედვით. თქმა არ უნდა, თითოეულ მის ნაბიჯს ამ აზრით გადადგმულს მუდამ ჰქონდა აგრეთვე თავისი კანონიერი დასაფუძვლება ან კიდევ—კავშირი კონსტრუქტივულობის მონაცემთან. მაგალითად, კედლის მკედარი მასივის შესუბუქებისათვის ნიშების შექმნის აუცილებლობა იმდენადვე იყო შეფასებული, რამდენადვეც დეკორატიული შესაძლებლობანი. რომ ეს უკანასკნელი გადაჭრა არ არის თავისთავად ნაგულისხმევი, როგორც შესაძლებელია გვეჩვენოს, არამედ არის განსაზღვრული მხატვრული შემოქმედების რეზულტატი, უფრო უბრალოდ, ვფიქრობ, შეიძლება აშკარა ვქნათ, სირიულის დიდი ბაზილიკების აღმოსავლეთის ფასადებთან შედარებით. საქართვება იმისა, რომ კონსტრუქტივულად შეხამება უნდოდა შიგნითა ნახევარმრგვალ აბსიდსა და მისივე ხაზის მიმართულებით მდებარე გვერდების ოთახებსა აღმოსავლეთის კედლის გარეთა სისწორესთან, ნაგრძობი იყო, როგორც ჩანს, სირიელი ხუროთმოძღვრებისაგანაც, რადგანაც აქაც წარმოებდა ამის სხვადასხვა ცდები. კერძოდ ცნობილია ტურმანინში, ბანკუზაში და სხვაგან, საცა ხუროთმოძღვრები უარზე არიან ერთ სწორ კედელზე, თუმცა ათავსებენ მრგვალ აბსიდს ერთ ხაზზე გვერდის ოთახებთან და არ ჰქმნიან ამის გულისათვის ყურესა. ამ შედარებიდან სრულიად ცხადი ხდება, რომ ქართველმა ხუროთმოძღვარმა წრომში ერთბაშადვე დაისახა მიზნად გადაეჭრა კონსტრუქტივული ამოცანა, როგორც მხატვრული გაფორმება. რომ აღნიშნული მთელი პრობლემა იყო წამოყენებული წრომში, ეს ჩვენ ხელახლად გვიჩვენებს საქართველოს იმ ეპოქის ხელოვნების სიმალღეს, სიმწიფეს და მის კანონმეწონილ განვითარებასა ჯვარიდან წრომამდე. ჯვარის აღმოსავლეთ ფასადზე ჩვენ გვაქვს მომზადება წრომში გადაჭრილ ამოცანისათვის. ამგვარად წრომის ხუროთმოძღვარი არამცთუ სრული დამთავრებით აფორმებს აღმოსავლეთ ფასადს ნიშების მოტივის საშუალებით, არამედ იგი უნდა ვიცნათ კიდევ შემოქმედად ამ ფასადური ზორთვისა, რომელსაც ასეთი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჯერ კიდევ საშუალო საუკუნეების საქართველოს არქიტექტურაში და რომელიც დაემყნო აგრეთვე სომხეთშიაც.

თუ აღმოსავლეთის ფასადი ამგვარად ამჟღავნებს თავის განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და დანიშნულებასა თავისი განსაკუთრებულობით და თავისი შემკულობის სიმდიდრით, დასავლეთის ფასადი კიდევ მხატვრული ეფექტისათვის ახორციელებს სრულიად სხვა ფანდსა: სადაა, მაგრამ გამონაკლისია თავისი მონუმენტალობითა და კრძალვის მომგვრელი თავისი სისადავით. გლუვი კედლის მთლიანი ზედაპირი იძლევა წყობით ავებულის მასივის მძლავრ შთაბეჭდილებას, რასაც გასმული აქვს ხაზი ნაბამობის ჩრდილოვანი სიღრმეებით. მთელი საერთო მასა ძალიან ფართო ფასადისა დიდ შესაძლებლობას იძლევა იმისას, რომ გავკვიოთ გამოჩედიანება ჰორიზონტალიზმის ტენდენციისა, რომელიც ქართული არქიტექტურის თვისებას შეადგენს და აღნიშნულია ორი რიგი სარკმელებით. რასაკვირველია სარკმელები გარიგებულია ჩვეული ფანდის შესაფერისად—ნაძალადეობის უარყოფით, ამ ტენდენციის ხაზგაუსმელობით, ფასადის შვეულა შუალა ღერძის აქეთ-იქით, რომლის მიმართულებით ძირს მთავარი შესასვლელია, შუაში დიდი სარკმელი და სახურავის კუთხის არეში მრგვალი პატარა სარკმელი. ასე ჰქმნის ხუროთმოძღვარი ფასადების ფორმებში გრადაციას, დაწყებულსა მდიდრულად შემკულს აღმოსავლეთის ფასადს.

დიდან და გადასულსა საქმარისად მოძრავობის მაჩვენებელის გვერდების ფასადებით სავსებით თავდაპირველსა და დიადს თავისი სისადავით დასავლეთის ფასადზე (ნახ. ნახაზი დასავლეთის ფასადისა).

წრომის ფასადურ გაფორმებას აქვს ერთი კიდე (საერთო ყველა ფასადისათვის) მნიშვნელოვანი ხაზი, რომელიც აგრეთვე, როგორც თვითონ კომპოზიცია გეგმისა, დაედო საფუძვლად საშუალო საუკუნეების ქართული არქიტექტურის მიდგომებსა—ეს არის დეკორატიული პრინციპი.

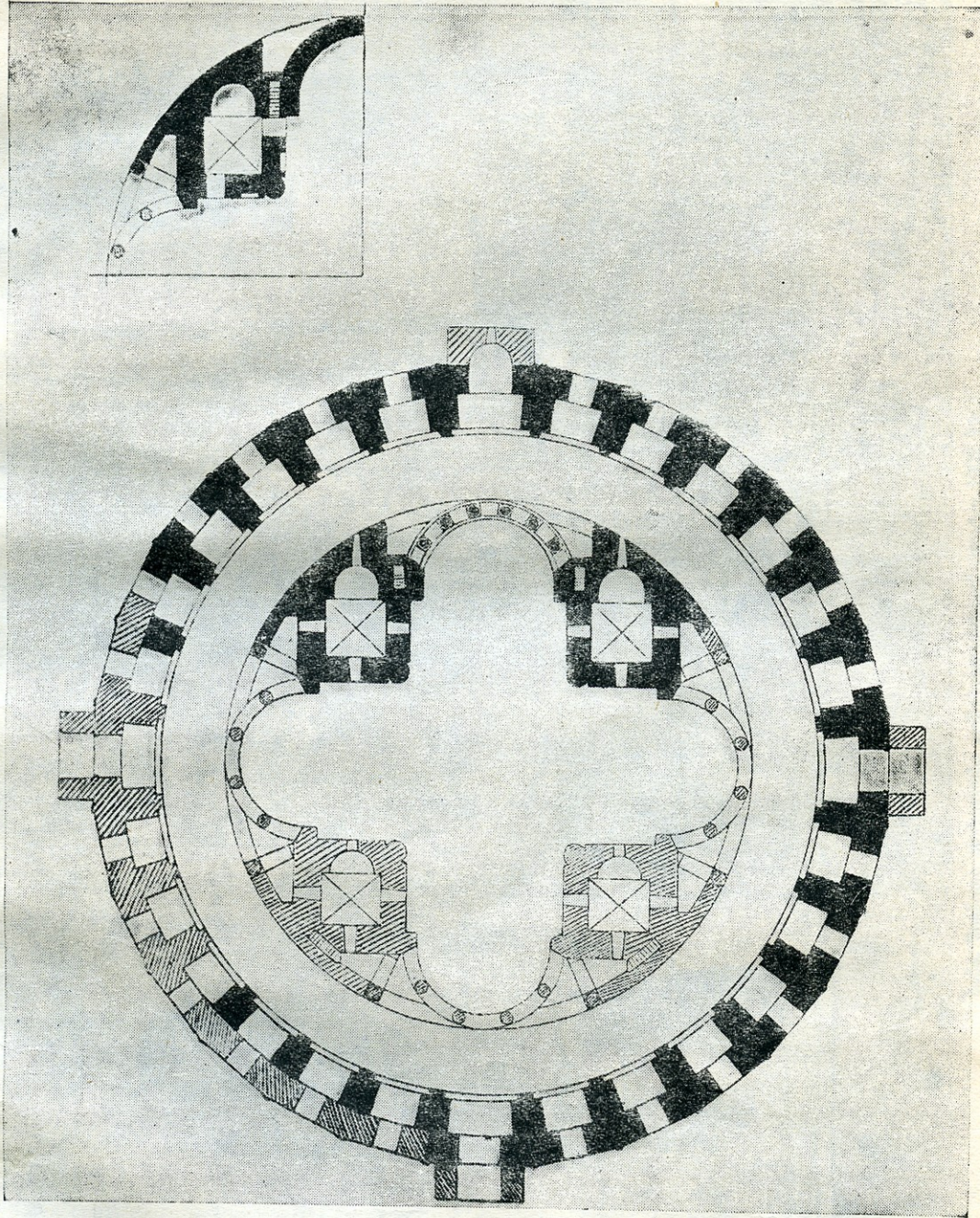
წრომის ხუროთმოძღვარმა უარი თქვა დამოუკიდებელ, დამატებითს საარქიტექტურო შემკულობაზე—ფიგურულ რელიეფებზე; ნირშეუცვლელად მისდევს მხოლოდ ორნამენტალურ დეკორსა, რომელსაც ხმარობს იშვიათი კეთილშობილური ზომიერებით, როგორც სუბუქ აქცენტს არქიტექტურული მნიშვნელოვანი ადგილებისას, რითაც აღწევს ამგვარად დარბაისლური ზეიმობის შთაბეჭდილებას. თვითონ მოტივებიც ორნამენტაციისა წარმოადგენენ წმინდა და თავაზიანი გემოვნების ნიმუშებსა (ნახ. ფოტო კარიბჭის ბაზოსი).

როგორც უკანასკნელი დათმობა, ჯერ კიდევ არქიტექტურაში ცოცხალის, მიდგომის წინაშე—სახელდობრ ფიგურებისაგან შექმნა განსაზღვრული სკულპტურული კომპოზიციისა, ჯვარში ნანახისა,—წრომის არქიტექტორმა დაუშვა აღმოსავლეთ ფასადზე ქანდაკებიანი მორთვა ნიშებისა. მაგრამ ამასთან ერთად თავი იჩინა არქიტექტორის მკაფიო გაგებამ, შეგნებულმა გადაჭრამ ამოცანისამ: ნიშები, როგორც ასეთები თხოულობდნენ თვითონვე თავის არსებობის ლოგიკურ გამართლებასა, რაც მიღწეულია მათ უბებში ქანდაკებების დაყენებით. როცა ეს მოტივი ცნობილი გახდა, მაშინ შესაძლებელიც შეიქნა მისი დამუშავება ორნამენტებით.

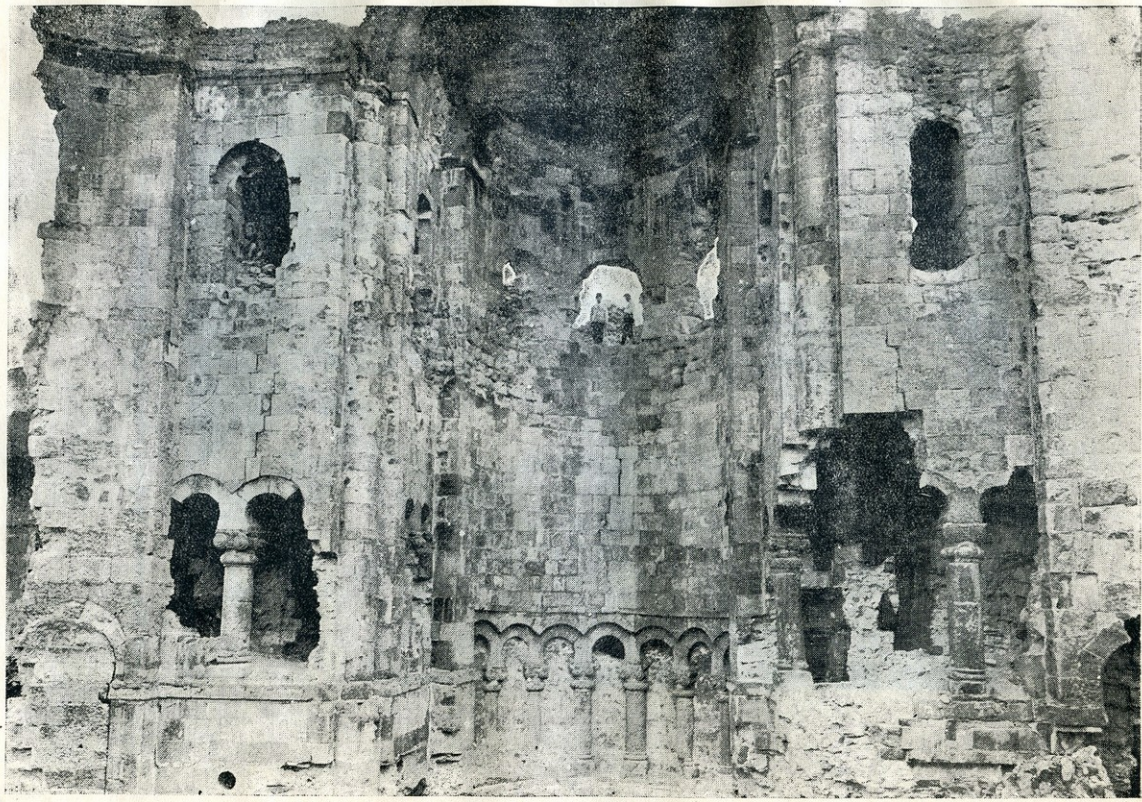
8.

წრომის ტაძრის აშენება ჰყვება ათეულ წლებს, 626-დან 634/5 წლამდე. ამ დროს უკვე დაემზო სასანიდების მონარქია ირანში, ახალი, თითქმის სტიქიურის პოლიტიკური ძალის—არაბების, მოღვაწეებისაგან და ბიზანტია კი მიიწევს მისი კულტურისათვის იმ აღრევის ხანისკენ, რომელიც მონათლულია „ხატთა ბრძოლის“ ხანად. ირანი აღარა ჰქმნის დიდმნიშვნელოვან არქიტექტურულ ნაგებობებს. ამის გამო აღარ ჩანან ყველასათვის ერთნაირად მისაღები შედარების ობიექტნი, ნაგებობანი. დანარჩენი ევროპის კულტურა ამ დროს ჯერ არ გასცილებოდა ბავშვურ წლებსა, რომლებიც კიდევ დიდხანს გასტანდნენ. მხოლოდ საქართველოს მეზობლად მდებარე სომხეთს ღირს, რომ მიეპყროს თვალი. როგორც ეტყობა მე-7 საუკუნის 20-ნსა თუ 30-ნს წლებში სომხეთი სდგამს წინ მნიშვნელოვან ნაბიჯსა არქიტექტურის სარბიელზე. ქრონოლოგიურად წრომის მიმყოლე დროს სომხეთში აჰყავთ რამდენიმე ნაგებობა წრომისვე გეგმისა, მაგრამ თავისი ინდივიდუალური ხაზებით, ზოგ შემთხვევაში სრულიად მხატვრულ ნაფიქრად მოვლინებული (გაიანე, გრენი, ოძუნი). დეკორატიული მიდგომაც მისდევს წრომში შემუშავებულსა. მაგრამ არც ერთს აქ ჩატარებულს ფანდს არ მოუხმარია აღმოსავლეთ ფასადზე ნიშების მოტივი, რითაც ზედმეტად მტკიცდება, რომ სომხეთში დამოუკიდებელ ევოლუციას ჰქონდა ადგილი.

წრომის (და გაიანე-მრენის) ევოლუციური მნიშვნელობის თაობაზე საერთო თვალსაზრისით საჭიროა ითქვას აქ რამოდენიმე სიტყვა. წრომი, როგორც მკვეთრი გამომხატველი თავისი განსაკუთრებული მხატვრული თვისებებით წმინდა კლასიკისა, თავის ფორმებით მტკიცედაა გადაბმული მე-7 საუკუნის დასაწყისის ქართულ არქიტექტურასთან. ამიტომ მისს ცენტრალურ გუმბათურ ნაგებობას ოთხს თავისუფლად მდგომ ბოძზე დამყარებულ გუმბათით, რაკი იმავე ეპოქის სხვა მხატვრულ წრეებში არ მოეპოვება თავისი ღირებულების სრულწონიანი წარმომადგენელი, ეძლევა ევროპული არქიტექტურის ევოლუციის გაგების თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რადგანაც მისივე ტიპი მე-10 საუკუნეში ხდება ძირითად ტიპად ბიზანტიისა, რუსეთისა და სხვებისათვის, და არა მხოლოდ საშუალო საუკუნეების საქართველოსათვის.



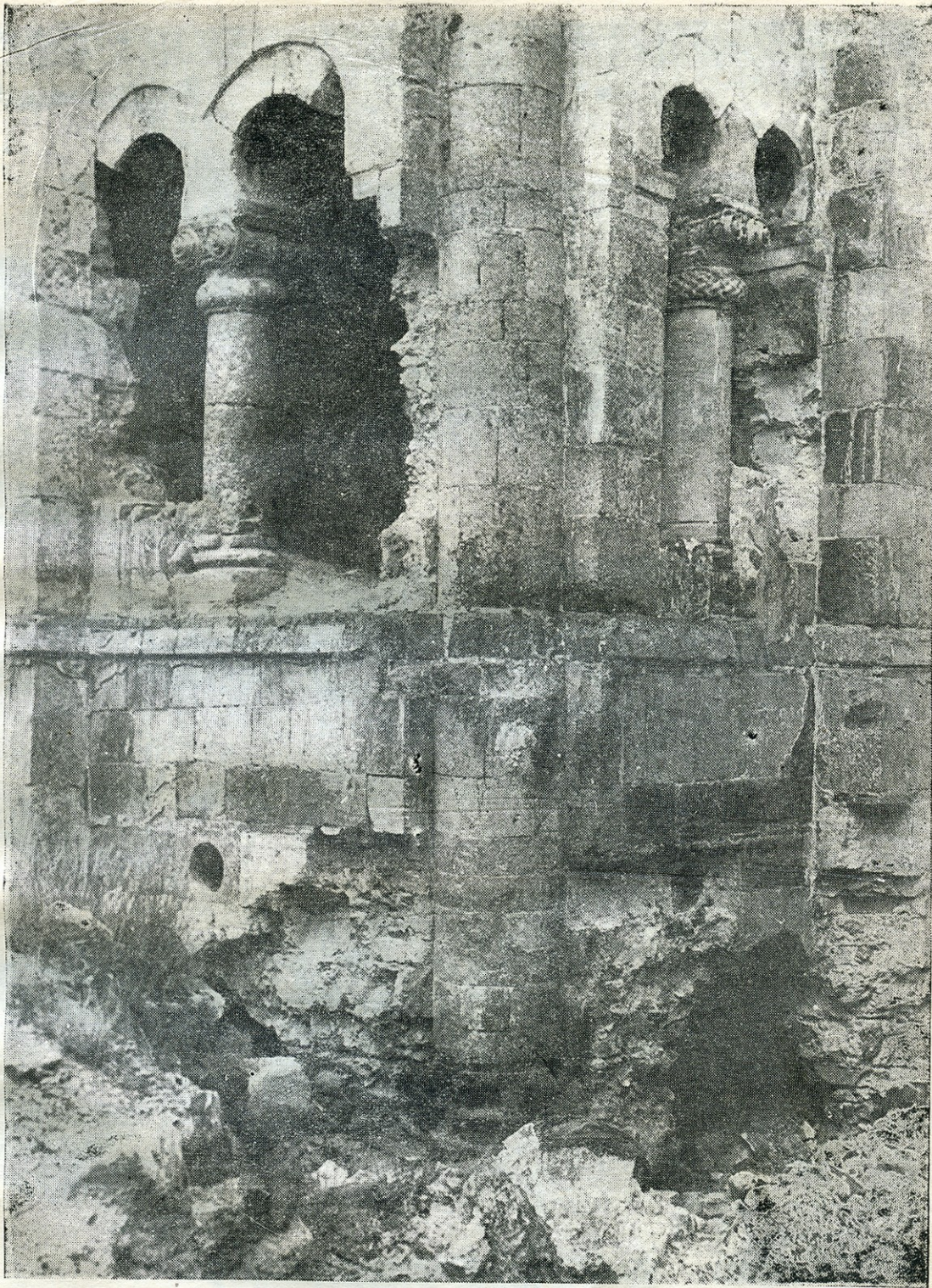
ბანა. გეგმა. ა. ნ. კალგინის დაზომილი.



ბანა, შიგნიითი ასახულობა აღმოსავლეთისაკენ (ფოტო 1902 წლ.).



ბანა, სამხრეთ-აღმოსავლეთის პატრონიკენის კაპიტალი (ფოტო 1907 წლ.).



ბანა, ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთის კუთხე პატრონიკენიდან (ფოტო 1902 წ.).



67

იშანი. სვეტნარის ნაწილი (ფოტო 1917 წ.)

მესამე ეტაპი ქართული კლასიკის განვითარებაში აღნიშნულია პირველი და მეორე ეტაპების თავისებური კომბინაციის შექმნით და ხვდება მე-7 საუკუნის 30-ან წლების ბოლოსა და 40-ანს წლებსა. ეს არის გრანდიოზული მონაფიქრის ნაგებობა, რომლისაგანაც იმ დრომდე, სანამ ამ ტიპის ძეგლები 20 თუ 30 წლის წინად ზერელები იქნებოდნენ განხილულნი, გადარჩა მხოლოდ ნანგრევები და გადანაკეთობანი. განმეორებითი, მკაფიოდ დასმული პრობლემატიკით, დეტალური კვლევა-ძიება აღარ მოხერხებულა, იმიტომ რომ ჩვენი ძეგლების ნაწილი იმყოფება საბჭოთა კავშირის ტერიტორიის გარეშე—თურქეთში. იმ ტიპს, რომელიც ჩვენ სახეში გვაქვს, ეკუთვნის პირვანდელი ფორმის იშხანის კათედრალი, ძირითადად გადაკეთებული აღდგენისას მე-9 საუკუნის პირველ ნახევარში და შემდეგ განსაკუთრებით მე 11 საუკუნის პირველ ნახევარში, და ბანის კათედრალის, აგრეთვე მე-9 და მე 10 საუკუნეების უღელტეხილზე აღდგენილი და ძალიან დანგრეული მე 19 საუკუნეში (აქ წარმოებული ომების დროს).

თავისი გეგმით და სივრცის აღნაგობით ბანა წარმოადგენს უზარმაზარ ზომის ტეტრაკონქსა, რომელშიაც შემაერთებულნი თავდებნი, გადამსვლელნი აბსიდან აბსიდაში განვითარებულან მრავალსართულიან პატრონიკენად, დაბლობი კი თითოეული აბსიდისა დაპობილა კამარებით, რასაც მოუთხოვია სპეციალური,—სახელდობრ, მრგვალი ფორმის ტალალად გამოყვანილი, შემოსავლელი. ამის გამო მომხდარა გუმბათის საყრდნობი დედაბოძების გამოცალკეება ამ გუმბათის საყრდნობსა და კედლების გარეგან აბრისზე დამყარებულ კომპოზიციაში და გეგმის კომპოზიციის უკანასკნელი სათავე მოტივი განვითარებულა და შეუძენია გარეთა საყრდნობი შემოსავლელში (ნახ. გეგმა 1-ელი სართული). ამგვარად ჩვენ მიღებული გვაქვს ახალი რთული გრანდიოზული კომპოზიცია.

ტაძრის შიგნითა სივრცეს მარტავდა, ყელზე გუმბათური გადახურვის მქონე, კვადრატი, 8 მეტრამდე დიამეტრით და ჯვრის თანაბარსიღრმიანი ოთხი ტოტით, რომელთაგანი თითოეული თავის სიმაღლით $2\frac{1}{2}$ -ჯერ მეტი იყო თავის სიგანეზე (ნახ. ფოტო აბსიდი). ეს ჰქმნიდა გრანდიოზობის შთაბეჭდილებას. ამასთანავე უნდა წარმოვიდგინოთ ზემოების მაქსიმალური განათების შუქის ძალის გრადაციაც დაბლა ნაკლებად განათებულ, ორმაგ კედლებში გაჭრილი სარკმლების მქონე, შემოსავლელამდე და აბსიდის კამარებამდე. მაქსიმალური განათება მოდიოდა გუმბათში გაჭრილ სარკმლებიდან და თითოეული აბსიდის სამსარკმლიან ზემოებიდან. სამ სართულად წარმოდგენილი, გუმბათის საყრდნობ კვადრატის კუთხეებში პატრონიკენი კი, როგორც ჩანს შუქს იღებდა ტაძრის შიგნიდან, ე. ი. არ არღვევდნენ ცენტრალური ნაწილის სიმშვიდესა. შიგნითა სივრცის უზარმაზარ ზომებს არბილებდა, ჩუქურთმიანი კაპიტალების შემცველის, მრგვალი ბოძებისა არსებობა. აბსიდის ძირა კამარებში და პატრონიკენის მეორე სართულში (ნახ. ფოტო სვეტებისა).

ეს ძირითადი სივრცე დამატებითი პატრონიკენით შეიცავს კიდევ რკალად შემორტყმულ სპეციალურ შემოსავლელსა. ამ მოტივების არსებობაში ჩვენ ვხედავთ ისევ ცალკეულ ელემენტებისა და ფორმების სრულ გადამბულობას: შემოსავლელი, როგორც აგრეთვე მრავალსართულიანი პატრონიკენი და თითოეული ტოტის სიღრმე, საჭირო იყო უზარმაზარი სიმაღლისა და აგრეთვე გუმბათის ძლიერი ლაჯის მქონის მთელი ნაგებობის ურყევლობის შესაქმნელად. ამით ცხადი ხდება აბსიდების დაპობა და სხვა. შემოსავლელს მიცემული აქვს სწორი რკალისებური ფორმა, ე. ი. შიგნითი ტეტრაკონქი თავისი კუთხის ოთახებით მოქცეულია ნაწილობრივ კამარებად დაპობილის კედლის ცილინდრში. ამ ცილინდრისაგან განსაზღვრულ მანძილის სიშორეზე დადგმულია მეორე დაბალი—ლაჯის მხარმომცემი, აქ, შემოსავლელში განაგრძობს უღერას, სვეტებისა, სვეტებზე ჩუქურთმიანი კაპიტალებისა და ნალისებური კამარების შემცველის მთავარი სივრცის დეკორატიული გადაჭრა.

ტაძრის გარეთა მასები უქვევლია წარმოადგენენ სრულიად თავისებურ სანახაობას. ზევით არის დანარჩენ მასებთან შედარებით მომცრო გუმბათი, შემდეგ საკმარისი მოძრაობის მაჩვენებელი

ბელი თავისი მასებით შუა თავმდები, შესატყვისი შიგნითა ტეტრაკონქისა და კუთხეების ადგილ-სამყოფებისა, რომლებითაც გამოწვეულია გარკვეული ბიზინი სახურავებისა და შეხამება კუბი-კური ნაწილებისა; ზოლოს თავმდები—შემოსაღწელი რკალი, დაბლა ირგვლივ შემოტარებული, მაგრამ კამარნარიანი ცილინდრის დაწახნაგებით ძირა ნაწილებში.

საკმარისად სიზუსტით დათარიღებული მე-7 საუკუნის 30-ან წლების დამლევით იშხანის ნაგებობა შენახულია, როგორც ნაგლეჯები, მოქცეული გვიანი ხანის გადანაკეთობებში. ააშენა, იშხანის ეპისკოპოსმა ნერსესმა, მართლმადიდებელმა, შემდეგ 641 წელს სომხეთის კათალიკოსად არჩეულმა, როგორც ჩანს, 652 და 661 წლებს შორის იშხანის ტიპისა და გეგმისავე 30 წლის წინათ თხრებით აღმოჩენილის ზვარტნოცის (ეჩმიადინის მახლობლად) ტაძრის ამშენებელმა. დეკორატიული დეტალები (კაპიტელები და სხვ.) იშხანსა და ზვარტნოცში ძალიან ახლოს უდგებიან ბანისასა (ნახ. ფოტო იშხანის კაპიტელისა).

რადგანაც კონსტრუქტივულობის მხრივ ბანას უჩანს საგრძობლად არსებითი ცვლილებანი რამაც ასე უზრუნველყო მისი არსებობა, რომ თაღებით მოაღწია გასული 100 წლის წინა დრომდე, მაშინ როცა იშხანმაცა და ზვარტნოცმაც ძლივს გასძლეს ორი ასეული წელიწადი, ამიტომ უნდა ჩაითვალოს იგი ამ უკანასკნელების რიგში ბოლო მოვლენად და აშენებით უნდა მიეკუთნოს მე-7 საუკუნის შუა წლებსა.

როგორც დასახელებული რიგის ტაძრების მთლად მთლიან კომპოზიციაში, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ევოლუციის მოქმედები, ოდნავ მაჩვენებელი ბაროკალურ მიჯღამებთან მიახლოების ტენდენციისა, ისე ესევე არ შეიძლება არ დავინახოთ კერძოდ გამჟღავნებული მოხმარება მხოლოდ მათ ტიპის ნაგებობაში ჩუქურთმიანი კაპიტელების მქონე მრგვალი სვეტებისა, რომლებიც წარმოადგენენ გადამუშავებულის ჯერ კიდევ კლასიკური კაპიტალების შორეულ გამოცხილსა.

ეს კომპოზიცია შედარებით კარგა ხანია ცნობილი ზვარტნოცისა და, მეფის გაგიკ I-ის სურვილით აგებულის მე 10 საუკუნის დამლევსა და მარისაგან გათხრებით აღმოჩენილი, ზვარტნოცის პირის წყალობით და არა ერთხელ შეუდარებით უკვე ლიტერატურაში სერგისა და ბახუსის ეკლესიასთან კონსტანტინეპოლში და ვიტალესასთან რავენაში. ერთი შეხედვით მართლაც არის საახლოვე ჩამოთვლილ კომპოზიციებს შორის. მაგრამ ძირითადი განსხვავება არსებობს სწორედ სტილისტიკურ მიდგომებში: ჩვენი მაგალითები, თუმცა დაშორებიან კიდევ ჯვარის კლასიკას, მაინც შექმნილან ამ სტილის შეგრძობით, იმ დროს, როცა ორივე ბიზანტიური მაგალითი გემითაცა და შემკულობითაც ნიმუშებია ბიზანტიური ბაროკოსი. ამგვარად თუ ვიფიქრებთ, ჩვენში იცნობდნენ ამ ძეგლებსაო, ამასთანავე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მთელი კომპოზიცია საფუძვლიდანვე და არსებითადაც გადამუშავებულია და მოვლინებულია როგორც კანონშეზომილი წვერი ქართული (და შესაფერისადაც სომხურის) არქიტექტურისა. სამწუხაროდ თავისი მნიშვნელობით ქვაკუთხედებისა ძველი საქართველოს ამ არქიტექტურული ძეგლების და აგრეთვე მთელი რიგის პირველხარისხოვან სხვა ნაგებობების მდებარეობამ საბჭოთა კავშირის ტერიტორიის გარეშე, ნება არ მოგვცა აქნობამდე ჩავვეტარებინა მათი დაქინებითი აუცილებელი ყოველმხრივი შესწავლა, რაც არ შეგვიძლიან, რომ არ ვისურვოთ.

10.

ქართული ხელოვნების აყვავების ძველ ეპოქაში განვითარებული არქიტექტურის დამახასიათებელს სამ ეტაპს, ბუნებრივია, უნდა გამოეწვია არქიტექტურის წარმატება მთლიანად და საერთოდ, როგორც დიდმნიშვნელოვანის განსაკუთრებით ნასახრის, გრანდიოზული სამშენებლო და მხატვრული ამოცანების გადაჭრაში, ისე დაწმენდილი, ღრმად შეთვისებული კულტურის მაჩვენებლად გამოსულ ნაგებობათა საერთო მხატვრული დონის აწევაში.

მართლაც, ეს ზრდა ჩვენ შეგვიძლიან გავკლიოთ, უეჭველია, შემთხვევითა და ნაკლებულობით გადარჩენილს ძეგლებშიაც. ამ ზრდას ჰყვება, თქმა არ უნდა, პირველ ჯერში ყველა

გუმბათური თემა, ამასთანავე წინანდელი უფრო სადა თემები,—ტეტრაკონქი, ტრიკონქი და სხვანაირები,—სრულდება ახალფორმების იშვიათი დამთავრებულობის, გამახვილებით და ჰარმონიით. მაგრამ დამახასიათებელია,—და ეს სავსებითაც შეეგუება იმ საერთო ზრდასა და მხატვრული კულტურის გაღრმავებას,—რომ ხდება გადამუშავება სრულიად დამთავრებულის მხატვრული გადაჭრების უგუმბათო არქიტექტურისაც კი. ასეთებია სწორედ საქართველოში შექმნილის, როგორც იყო აღნიშნული, სამსაყდრიანი ბაზილიკის თემის წარმომადგენლები. იქ კი, სადაც, როგორც, მაგალითად, ნამდვილ ბაზილიკებში, ამას ვერ მიაღწიეს, ჩვენ ვხედავთ მონაცემ ხანაში ან მიმალვის ან შერბილების ცდას. ამგვარად ეს ზრდა გაიშალა მთელი სიფართოვით, ჩასწვდა ხალხური ცხოვრების სიღრმეებსა და გამოვიდა მისი თითოეული გამომწვევებულის შემფერადებლად.

11.

ყველა მონაცემის მიხედვით, მსოფლიო ისტორიის ამბებმა,—სახელდობრ წინა აზიაში არაბების მოსვლამ, მათმა მე 7 საუკუნის შუა წლების შემოსევებმა ირანიდან კავკასიაში და შემდეგ მე 7 საუკუნის დამლევებში საქართველოში დამყარებულმა მათმა მფლობელობამ ემირის რეზიდენციით ტფილისში,—შეაკავეს თვითონ განვითარებაც და შემდეგ რამოდენადმე ჩამოაქვეითეს არქიტექტურულ ნაგებობათა ხარისხიც.

არაბთა ძალა-უფლების დამყარებასთან ერთად იწყება შემომიჯვნა და მერმე თანდათანობით გაძლიერებაც საქართველოს ცალკეული პროვინციებისა. თითოეული მათგანი ხდება სწრაფად ხელახლად ფაქტიური დამოუკიდებელი სახელმწიფოებრივი ერთეული. ამასთანავე არქიტექტურის განვითარების შემდეგი პროცესი, არაბთა ძალაუფლების დამყარების უკან, როგორც გვიჩვენებენ ძეგლები, დაყოფილი გაშლილი დენით ცალკეულ პროვინციებში, გვაცნობებს თავსა თავისი მჭახე მხატვრული ნაწარმოებებით მე-8 საუკუნის დამლევსა და მე-9 საუკუნის დასაწყისში.

ამ ხნის ძეგლების მთელი კრებულიდან ჩვენ გავჩერდებით მხოლოდ ერთზე,—სახელდობრ ძალიან რთულ კომპოზიციის გრანდიოზულ გუმბათურ სრულიად გამოცალკევებულ ნაგებობაზე, სოფელ შრომასთან ახლოს მალალ მთასა ტყეში მდებარეზე, ეგრედ წოდებულს „ვაჩნაძიანის ყველა წმინდაზე“. ამას მოითხოვს არამტოუ მისი განსაკუთრებული მხატვრული თვისებები, არამედ აგრეთვე ევოლუციურობის თვალსაზრისით ნამეტნავად საყურადღებო მნიშვნელობის ახალ სტილშეგრძნობისაკენ—ადრეული ბაროკოსაკენ,—მკაფიო გადანაცვლება.

საერთო მხატვრობის ნასაზრობით ჩვენ წინ არის რთული, მრავალშენადგენიანი, როგორც კლასიკურები საერთოდ, კომპოზიცია, გრანდიოზული, ფართომოცულობისა, მრავალსაკურთხევლიანი, გუმბათური ტაძრისა. ძირითადი მისი ტაძრული სივრცე წარმოადგენს დიდ გრძელს დარბაზს, გუმბათიანსა ცენტრალურ ნაწილში. თუ განიხილება ეს ადგილსამყოფი თავისთავად, მივიღებთ, ეგრეთაა წოდებულს ევროპულ მეცნიერულ ლიტერატურაში „Kuppelhalle“-ს, საცა გუმბათი ემყარება ნაკლებად წარმოზიდულს ყურეებს სიგრძის კედლებიდან, რომლების გაყოფები, სამჯერ მეორდება პერპენდიკულარულად დადგმული თალები, გუმბათისა და დიდი ცილინდრული ჩარდახების ლაჯის მხარმომცემნი (ნახ. გეგმა). ამ მთავარი სივრცის სიგრძის მიმართულებით ორივე მხრივ გასდევს ორი დამატებითი აბზაცი სივრცისა: მთავარ საკურთხევლიდან გაყვანალია გასასვლელები დამოუკიდებელ ტრიკონქებში, ამის გარდა დასავლეთით გამომიჯნულია კიდევ დამოუკიდებელი აბსიდები, შეერთებული ერთმანეთთან მთელი შენობის დასავლეთის ფონტზე შემოტარებული შემოსავლელით. ადგილსამყოფის ერთი სპეციალურად გამომიჯნულ ნაკვეთიდან აღიარდა კიბე მეორე სართულის ადგილსამყოფებში, რომლებიც მხატვრული გარკვეული ანგარიშით შედიოდნენ მთავარი ადგილსამყოფის საერთო სივრცის აღნაგობაში. ამგვარად, ამ ნაგებობის არქიტექტორმა გადაამუშავა საფუძვლიანად და გადააქცია თავისი სამსაყდრიანი ბაზილიკის არსებითად უბრალო გეგმა რთულ, მხატვრულად დავითარებულ და ამას-

თანავე გუმბათურ კომპოზიციად, რომელიც მთლიანად მჭიდროდ გადაჯაჭვულია ქართული არქიტექტურის განვითარებასთან.

სივრცის შთაბეჭდილება, რასაკვირველია, ხუროთმოძღვარს მთავარ ადგილსამყოფთან აქვს გადაბმული. ზომების გამმართველად გამოდის ისევე გუმბათი თავისი ყელით. არქიტექტორი აგვირგვინებს ამ გუმბათით ცენტრალურ კვადრატს ნაგებობისას, რომელსაც აქვს შესამჩნევი მაღალი ზომები. გუმბათიდანაა ნავარაუდები სწორედ მუდამ ცვალებადი მთელი განათება და ჩრდილთცემა ნიშნებისა, ტრომპებზე დამყარებული კონქებისა და კიდევ ბევრის რამის შემცველის სივრცისა. ასეთი ცვალებადობით სივრცეს ეძლევა მხატვრული ეფექტის დამატებითი გარკვეული ნაწილი. ფორმების პლასტიკური მკაფიურობისაგან მთელი მთავარი სივრცის დაშორებას განსაკუთრებით ძალიან ცხადჰყოფს ტრომპების ნაცვლად აფრების მოხმარება, კვადრატისა და გუმბათის წრეში გადასასვლელად: ამ გადამწყვეტ ადგილას მოცემულია მოცუთრავე, თითქოს შეუმჩნეველი გადასვლა, შესაძლებელია უფრო კიდევ გამაძლიერებელი სიმაღლის შთაბეჭდილებისა, გრანდიოზობისა, მთელის პროპორციის წყობიერებისა. ეს ფანდი და თვით ფორმა სწორედ რომ ბაროკოს გამომხატველია (ნახ. სევეროვის აკვარელი).

დამახასიათებელია, რომ განხილვის საგანს ნაგებობაში სავსებით გარკვეულად გამოყოფილი აქვს მისი სივრცის მიმართულების ღერძი, სრულიად შეგნებულად გამოქვეყნებული გუმბათის საყრდნობ კვადრატის მომხრე ნაწილებში. მაგრამ ამის გარდა ნაგებობას აგრძელებს კიდევ არსებობა აბსიდისა და აბსიდის მოპირდაპირე დასავლეთის შემოსავლელისა, საცა ოსტატურად ჩართულია პატრონიკენიდან ნაგებობის გეგმის ჯვრის სამი ტოტის უტვირთო კედლებში სამ-სამი ღიადი, რომელთა ზევით ფანჯრებია მოთავსებული, ე. ი. მეორე სართული, პატრონიკენი მხოლოდ განსაზღვრულ ადგილას გამოიყოფება, რის ხაზგასმასაც სთვლიდა საჭიროდ არქიტექტორი. მაგრამ შიგნითა სივრცის კიბურობას განსაკუთრებული გარკვევით აფორმებს კედლებში არსებული, გუმბათქვეშა ნაკვეთის, აქეთ-იქით, თითქოს სწორკუთხიანი მაღალი ექსედრები, კუთხეების ტრომპებზე შემცველი კვერცხისებური კონქისა. ამ ნაკვეთებშიაც კიდევ სჩანს რომ სივრცის ათვისება სწარმოებს მაღლა ცილინდრული მორგვალეებიდან კიბურად დაშვებულის ექსედრების კონქების საშუალებით. აქ, გადასასვლელებად ტრომპების მოხმარება აუცილებელია უნდა აღინიშნოს კლასიკურ მიდგომად. ჩანს არქიტექტორი ითვისებდა გარკვეულ ფორმალაში მონაცემ ფორმას, როგორც გამომეტყველების საპოვნელ მაქსიმუმსა. მაგრამ არ შეიძლება ხაზი არ გაუსვათ, რომ ეს ექსედრები ფაქტიურად მთავარ დარბაზს აძლევენ, როგორც იყო ნათქვამი, სხვადასხვა თვალთახედვის ცვალებადი ათვისების მთელ შემადგენლობას (ნახ. განაკვეთი სივრცე), ე. ი. გველაპარაკებიან ახილ სტილის დადგენაზე—ბაროკოზე.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გვერდების ადგილსამყოფებში კლასიკური ფორმები და ელემენტები ურყევლებად გვევლინებიან. გვერდების ტრიკონქებში შუალა კვადრატს კუთხეების გადასასვლელებად აქვს ტრომპები და არა აფრები და სხვა ამგვარი.

როგორც მთავარი ნაწილის შიგნითა სივრცეში გვაქვს ნაწილების ერთიმეორესთან შეწონილი დამოკიდებულება, ასევე მთელი ნაგებობის მასები იძლევიან გაპროპორციებულს გადასასვლელებსა. ამასთანავე გამოდის კიდევ ახალი ვარიანტი—თანდათანობით დალაგება თითქოს კიბურად წამოსული სახურავებისა. ძირითადი მომენტები შეიძლება ამოგკრიბოთ გარდღივარდმო განაკვეთში, რომელიც ცხად ჰყოფს აგრეთვე ზოგიერთი სივრცის გაფორმების დამატებით დეტალებსა. მაგრამ აქ საჭიროა აღინიშნოს, რომ ეპოქის გარდამავლობამ სტილის შეგრძობაში ხელი შეუშალა არქიტექტორს მიეღო გარედან შენობის სრული და ჰარმონიული დამთავრებულობა (ნახ. გარდღივარდმო განაკვეთი).

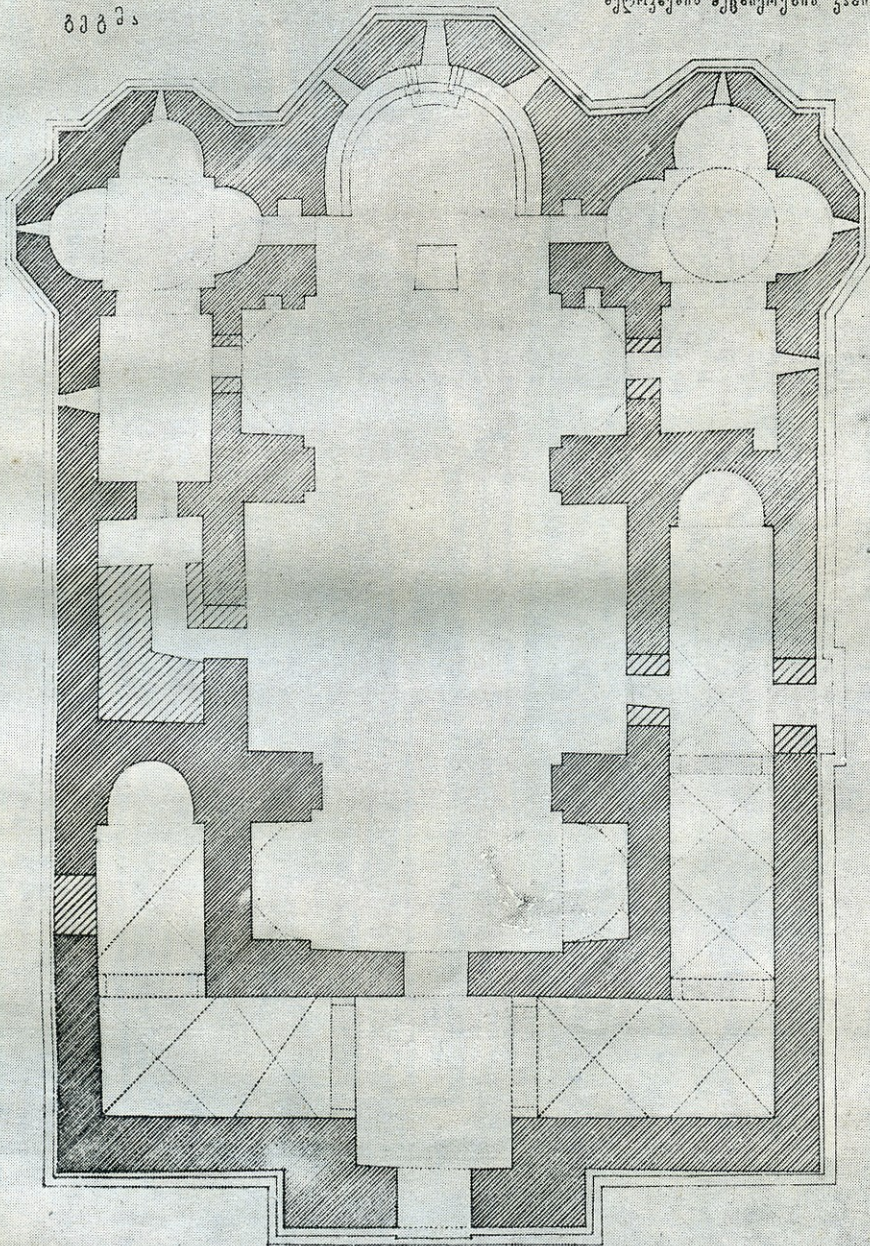
12.

როგორც იყო აღნიშნული, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდამ მიიპყრო ჩვენი ყურადღება, როგორც თავისი მაღალი მხატვრული ღირსებებით, ისე იმ ადგილით, რომელიც უკავია ქართული არქიტექტურის ევოლუციაში. როგორც იმ ეპოქის ძეგლი, როცა ჩვენი ქვეყნის მხატვ-

ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა

გეგმა

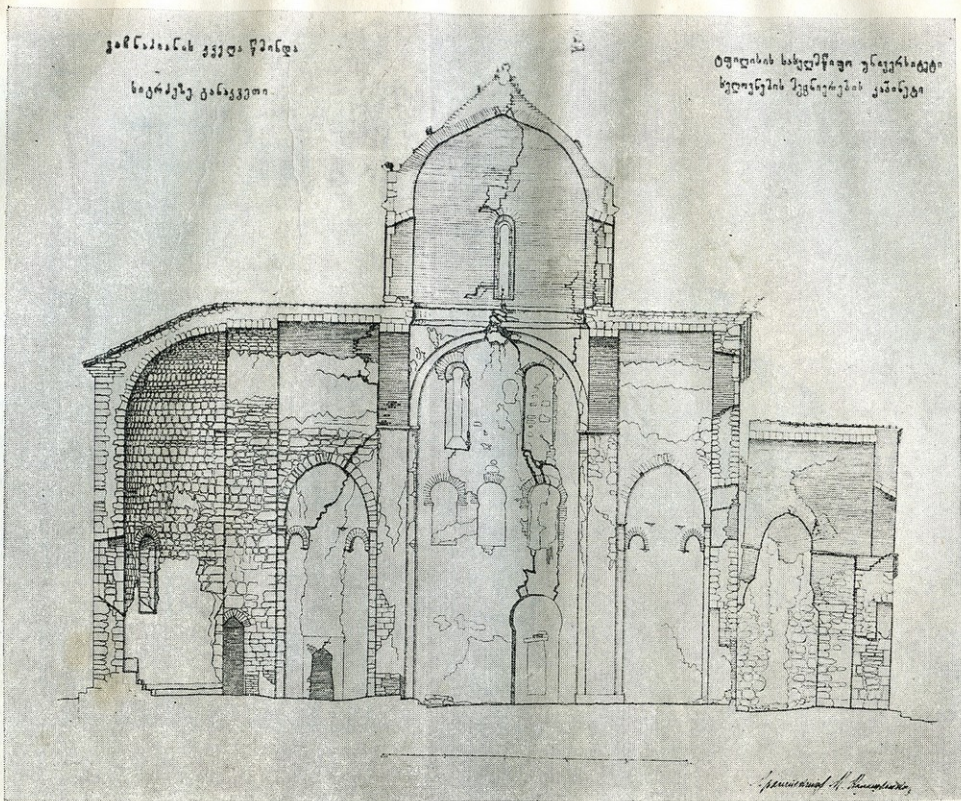
ტფილისის სასულჰოფო უნივერსიტეტის
სელოვნების მუდწიერების კაბინეტი.



ვაჩნაძიანი. ყველაწმინდა. გეგმა მ. გ. კალაშნიკოვის დაზომილი.



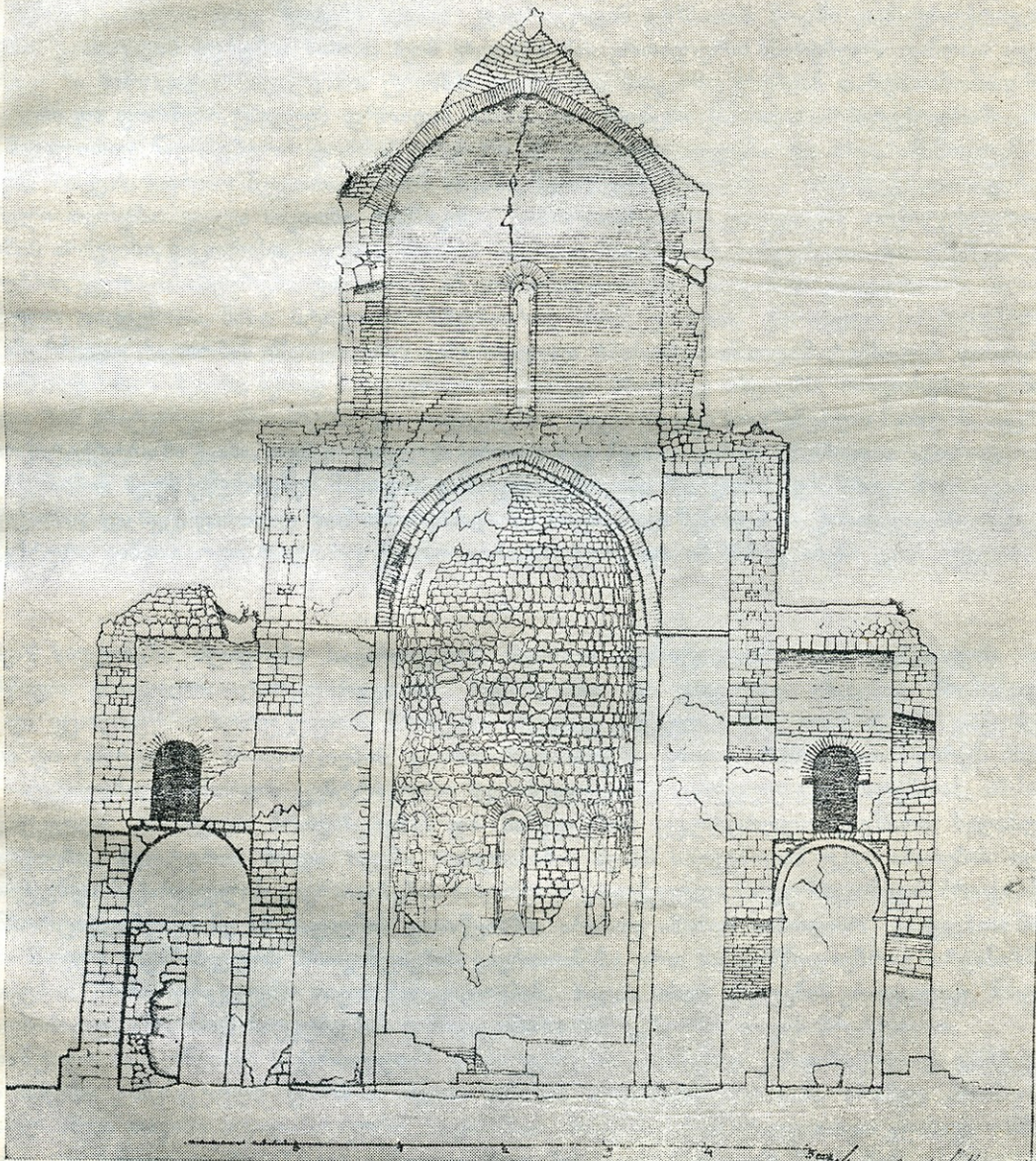
ვახნაძიანი, შიგნითა ასახულობა. ნ. პ. სევეროვის სკეჩარელი.



ვანაძიანი. განაკვეთი სივრცეზე.

ვახნაძიანის ეკლესია წმინდა
სიგანეს განკვეთი

ტფილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნების მეცნიერების კანონები



ვახნაძიანი. გარდღარდმო განკვეთი.

რული შემოქმედების მატარებლად გამოვიდნენ ახალი სტილისტიკური დაღვანანი, მაგრამ როცა ჯერ კიდევ სისრულით არ იყო მოგვარებული ამ სტილის არქიტექტურის მატერიალური ფორმების თვითონ გროვა, ვაჩნაძიანის ყველა-წმინდა გვიჩვენებს, მართლაც, კლასიკის დამახასიათებელ თვისებების მთელ რიგსა. მაგალითად, თვალს ხვდება კომპოზიცია თავისი მთლიანობით, შედგენილი დამოუკიდებელი ერთეულების კოორდინაციით, შემდეგ ზოგიერთი ერთეულის გაფორმება და ცალკეული ელემენტების მოხმარება. მთავარი სივრცე და ძისი გაფორმება კი თავისი მთლიანობით მოცემულია ადრეული ბაროკოს შეგრძნობით, ე. ი. მთავარ, გამსახვდრელ ნაწილში უკვე გამეფებულია ბაროკო.

აქედან ცხადია, რომ ასეთ კომპოზიციას, როგორც მთლიან რამეს, მომავალი არ ჰქონდა: დარჩა მარჯოდმარტო. რაც შეეხება ფუძის კვადრატთან გუბათის წრეში კონსტრუქტიული ფორმების გადასვლას აფრების სახით, ჩვენ ვხედავთ მას ერთად-ერთ ხმარებულს ფანდათ ყველა შემდეგს, ე. ი. ბაროკალურ ძეგლებში. ტრომპი ქრება, ისე, როგორც ქრებიან თანდათანობით სხვა ელემენტები და ფორმები, უძველეს დროიდან გასავალის მქონენი ქართულ არქიტექტურაში, როგორც, მაგალითად, ნალისებური ფორმის კამარები ან ჯვარული თაღები და სხვა. ამ მოვლენაში, შეიძლება ითქვას, უფრო მკვეთრად, სანამ სხვაში, მჩლავნდება ქართული არქიტექტურის დამახასიათებელი თვისება: ყველა საკითხი ტექნიკისა, კონსტრუქციისა, ცალკეული არქიტექტურული ფორმების არჩევისა, დეკორისა, — ყველა წყდება საერთო მხატვრულ კონცეპციასთან უმეფეო დაკავშირებით, ყველა ისახვდება უმეფეოდ ამ კომპოზიციით და ამის გარდა კიდევ ხაზის საერთო მხატვრული დაღვანითა, მისი სტილითა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ქართველი არქიტექტორი არც განურჩევლ ტაციობას ეწეოდა, არც განურჩევლად ხმარობდა ამათუიმ ტექნიკურ ფანდებსა, ახალ საშუალებასა, — ხელთა მქონე მასალებიდან იკრებდა მხოლოდ ისეთებს, როგორებიც გამოადგებოდა მის მხატვრულ ამოცანებსა და დაღვანებსა. ასევე ექცევა საამშენებლო მასალას, იყენებს დიდ არქიტექტურაში ქვასა, თუმცა უძველეს დროიდანვე ჩვენში კარგა ცნობილია აგურიც (რომლის არსებობას ხელს უწყობდნენ მისთვის განსაკუთრებულად მდიდარი ბუნებრივი პირობები საქართველოში) და ხეც, ფართოდ რომ იხმარებოდა საცხოვრებელ შენობებში. ქართული მხატვრული არქიტექტურა განვითარდა, როგორც ქვიანი არქიტექტურა და ამ მხრივ იჩენს დიდ კულტურას.

13.

მე-9 საუკუნეში ძლიერება საქართველოს საერთო ტერიტორიაზე აღმოცენებულის სამი სახელმწიფო ერთეულის — ტაოკლარჯეთისა, აფხაზეთისა და კახეთისა, იმდენად მნიშვნელოვანია, და ფეოდალური სტრუქტურის პროცესი იმდენად წაწეულია წინ, რომ იწყება დავა ჰეგემონიისა და ცალკეული პროვინციების გაერთიანებისათვის ერთის მხრივ და მეორეს მხრივ კიდევ — აუცილებელი ბრძოლა ცენტრალური ხელისუფლებისა ცალკეულ ფეოდალებთან, ამასთანავე ცალკეული ქართული პროვინციების და სამეფოების კულტურული კავშირი ხელახლად მჭიდროვდება, კულტურის ზრდა ხდება თვალსაჩინო. მე-10 საუკუნიდან უკვე ამოვბას აღარ წარმოადგენდა საქართველოს გაერთიანების პოლიტიკა გადაქცეული სახელმძღვანელო პროგრამად და განხორციელებული მე-12 საუკუნის დასაწყისში. არაბთა ამირის საბოლოო გაძევებით მიღწეულია მთელი საქართველოს პროვინციების გაერთიანება ერთ სახელმწიფოებრივ ორგანიზმში. საქართველო შორს ავრცელებს თავის ძალაუფლებას, ხდება ისეთ გავლენინ ერთეულად მთლად წინა აღმოსავლეთში, რომ საუკუნეების განმავლობაში სარგებლობს თავის პრესტიჟით.

სამუშალო საუკუნეების საქართველოს არქიტექტურა არამცთუ კარდინალურად განსხვავებულია თავისი კონკრეტული ფორმით ძველი დროის არქიტექტურისაგან, არამედ პრინციპულად სულ სხვაა თავისი სტილისტიკური მიდგომით: როგორც ჩვენ მივუთითეთ კლასიკა თანდათანობით და სრულიად ბუნებრივი განვითარებით შესცავლა ბაროკომ. ჩვენ წინა არქიტექტურული კომპოზიციები ცხოველსახულ მასებად და შიგნითა სანახაობის ცხოველსახულ სურათებად, სუბუქი მოკურავე გადასვლები — გადანადენნი, საცა არც ერთი ნაწილი ნაგებობისა არ გაფი-

ქრებიანებს მკაფიო ათვისებასა და არ შეიცავს დამოუკიდებლობის ნასახსაც კი, სადაც, პირიქით, ყველაფერი მთლიანად დაპმორჩილებია საერთო იდეას და ამიტომ თვალს იპყრობს მოძრაობის ჩვენებით, მკვეთრი ჩრდილთცემით და შუქადებით, ფაშფაშა და შემორგვალეზულ ფორმებით; სადაც, ამ დადგენათა მთლიანად პასუხისმგებელი და მორჩილი, დეკორატიული და სურათებიანი მორთულობა ვითარდება ქარიშხლისებურად მოტივების გაუთავებელი გამოგონებით და თითქოს კიდევ მთლიანი არქიტექტონიკისაგან დამოუკიდებლად, რითაც იძლევა ხშირად თითქმის შემთხვევითის, მოულოდნელობის, დაუსაბუთებელ შთაბეჭდილებასა. ასეთი სტილისტიკური დადგენება საქართველოშია ბუნებრივად განვითარდა მისი წინამორბედი კლასიკიდან. ეს განვითარება ითხოვდა კარგა დროსა, რაც გამოსკვივის მნიშვნელოვან მომენტებში. თვითონ ქართულმა არქიტექტურამ ამ ბაროკალური ეპოქისამ, ისე როგორც არქიტექტურამ კლასიკური ეპოქისამ, გაიარა თავის განვითარებაში მთელი რიგი ეტაპებისა. ზოგიერთნი მათგანნი განსაკუთრებულად მკვეთრნი უკვე საკმარისად გამომქაფავებულნი არიან მეცნიერული ანალიზით. საზოგადოდ კი ეს მუშაობა ჯერ შორსაა დამთავრებისაგან, ისევე როგორც ქართული ფეოდალიზმის განვითარებაში საერთოდ ყველა ეტაპის ანალიზი.

საშუალო საუკუნეების გამომუმშავებულის ხელოვნების ეპოქაში ქართული არქიტექტურის განვითარების განხილვა, ისეთის—როგორც არის ნათქვამი—სახისას, რანაირსაც ჩვენ ვნახულობთ მე-9 საუკუნის დამლევადან, ჯერ უნდა ანგარიშს უწევდეს ცალკეულ პროვინციებში მხატვრული ტენდენციების გამომიჯვნის ფაქტსა, მათ ერთმანეთისაგან მოწყვეტას და ამას მოყოლილს შენაზავისათვის ხმარებულ ფანდების დაშორებას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, საშუალო საუკუნეების დამდეგს ქართული არქიტექტურის წინაშე თავი იჩინა აუცილებლობამ შეეთანასწორებინათ ეს დაშორებანი, მოენახათ სხვადასხვა პროვინციის კერძოული მიღწევანი და შესაძლებლად ეყოთ მათი გამოყენება მთლიანში. შემდეგ სახეში უნდა ვიქონიოთ, რომ კონსტრუქტიული რიგის ძიებანი ამ ხანის არქიტექტორისათვის არ შეადგენდნენ სიამაყესა, არ იზიდავდნენ. მისგან წამოყენებულთა სხვა მხარე, სახელობრ—მისწრაფება—აამაღლოს, გააძლიეროს შთაბეჭდილება ნაგებობისა, გრანდიოზობის და სიდიადის და აგრეთვე მისი აბსოლუტური ჯომების მიხედვით. ამასთანავე ერთად, რასაკვირველია, უპირატესი მნიშვნელობა ეძლევა ნაგებობის დეკორატიულ მორთულობის ძლიერ განვითარებას, კერძოდ ფასადებისას. ბოლოს, ძველ კლასიკასთან შედარებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ საშუალო საუკუნეების, ე. ი. ბაროკალური სტილის ძირითადი კომპოზიციური ტიპების ნაგროვებიდან, უკვე საშუალო საუკუნეების დამდეგს საესებით გამოტოვებულთა ტაძრულ ნაგებობათა მთელი ჯგუფი ბაზილიკური თემებისა. მათი უკანასკნელი მაგალითები, როგორც სამნავიანი ბაზილიკისა, ისე დამოუკიდებელი „სამსაყდრიანი ბაზილიკის“ ტიპებისა, ჰყვება აქა-იქ კიდევ მე-10 საუკუნეს და წარმოადგენენ მომაკვდავ მოვლენას, სრულებით დამკვნარსა და უმნიშვნელო განმეორებებს. მთელი დიდი არქიტექტურა სარგებლობს განსაკუთრებით გუმბათური კომბინაციების სხვადასხვა თემით. ამასთანავე კონსტრუქტივობაში ეს საშუალო საუკუნეები გადადის სხვა ფორმების და ფანდებისა ხმარებაზე, რაც ნაკარნახევია სტილის შევრძნობით, მაგალითად, სცვლის ტრომპებს აფრებით.

ადრეული ეტაპი წარმოადგენს ჯერ კიდევ ძალიან მრავალნაირს მოძრავ სურათს გუმბათურ ნაგებობებში ხმარებულის ფორმებისასა და თემებისას. ამ თემების რიგში უეჭველობით გამოსკვივის არამცთუ ფორმების გამარტივების ტენდენცია დამოუკიდებელი ნაწილების ერთ მთლიან ერთეულთან სრული დამორჩილების ხაზით, არამედ ამ დამუშავებულ თემების ახალი წესით მოცემული მრავალნაირობა. ამგვარად, ჩვენ წინ ამართულია სადა ჯვრის გეგმის ათეული ძეგლის დაგრძელებული რიგი: ტრაკონქებისა, ტეტრაკონქებისა და ცენტრალურ-გუმბათური ახალი კომბინაციებისა მრავალი აბსიდალური შემორგვალეზებით, შემდეგ ჯვრის, წრომის და სხვ. ტიპების გასადავებული ნაგებობანი. მაგრამ ამ მრავალსახიან ფორმებისაგან გამოეყო, როგორც ძირითადი ტიპი,—საქართველოს ტაძრული არქიტექტურის შემდეგი განვითარების საფუძვლად დადებული,—დაგძელებული ფორმის ტაძარი, ჯვარედინის თავისუფალად მდგარ ბოძებზე გუმბათ-

თით და ნაგებობაში ტოტებშიორის მოთავსებულ დაბლა დაშვებულის კუთხეების ნაწილებით. მოხდენილ შერჩევასა და ტიპის განსაკუთრებულ გავრცელებაში გადამჭრელი მნიშვნელობა უნდა მიეკუთვნოს სამს, ქრონოლოგიურად ერთი მეორის მიმდევროს, ქართულ საშუალო საუკუნეების უდიდეს კათედრალსა, სახელდობრ: ალავერდსა, ქუთაისისას და მცხეთისას. პირველი აგებულია მე-10 საუკუნის მე-2 ნახევარში, საქართველოს აღმოსავლეთის ყველაზე განაპირა პროვინციაში, კახეთში, მეორე დამთავრებულია 1003 წელს დასავლეთ პროვინციაში, იმერეთში; მესამე კიდევ დამთავრებულია 1029 წელს ცენტრალურ ქართლში, მთელი ქართული სახელმწიფოებრივობის აკვანში და შეჯამებით გვაძლევს ადრეული ბაროკოს მიღწევებსა და გვევლინება, როგორც ჩვენ გვგონია, სიმწიფის ეპოქის წარმომადგენელად.

14.

თითოეულის ამ კათედრალთაგანის არქიტექტორი ჰქმნის ერთიანის კოლოსალური სივრცის ტაძარს და ამასთანავე აფორმებს ჯვარულ-გუმბათური ტიპის ნორმებით. ამგვარად აქ ვარეთა ფორმებში მიღებულია მყარი ნიშუში მასებისა და სახურავების გაწყობის იმ სისტემისა, რომელსაც ვიცნობთ, როგორც საშუალო საუკუნეების ქართულისა (და აგრეთვე სომხურის) არქიტექტურის ტიპსა,—საცა გვევლინება ცენტრში გვაქვს გუმბათი, შემდეგ მისგან გამოსული ძირითადი მაღალი ჯვარი და ნაკვეთებში ჯვრის ტოტებს შორის დაბალი ცალფერდობიანი სახურავები თვითონ ნაკვეთებისა. მონაცემი კათედრალებისათვის არსებობს კიდევ ერთი მალი ვარეთა მასებისა, ახლა სინამდვილეში აღარ არსებული, მოსპობილი წარსულ საუკუნის პირველ ნახევარში რესტავრაციის წარმოებისას,—ეს არის სტრა სამთავე მხრიდან (ნახეთ გეგმა ალავერდისა, და შეად. ქუთაისისა და მცხეთისა).

ამნაირ საერთო საფუძველზე თითოეული სამი კათედრალთაგანი, ავითარებს სრულიად ინდივიდუალურ მხატვრულ შემოქმედებას, რომელშიაც ანარეკლებულია, როგორც მონაპოვარნი და საქართველოს არქიტექტურულ ოსტატობის მიღწევანი სისრულით, ისე სპეციალური გემოვნება, ფორმებისა და განსაკუთრებით მიდგომის არჩევის მხრივ, საქართველოს ამათუიმ კუთხეში, საცა თითოეული ტაძარი აგებულია.

მაგრამ მხატვრული ეფექტისათვის შიგნით უმნიშვნელოდა რჩება ის ფაქტი, რომ ალავერდში ჩვენ გვაქვს თითქოს მთლიან კედლებისაგან შემდგარი ტრიკონქი, ქუთაისში—დეკორატიულად გადგმულნი და ცალკეული ღიადებით გამოყოფილი გვერდების აბსიდები. მცხეთაში კიდევ ამის ნაცვლად სწორკუთხეებიანი ტოტები: ყველგან ეს ფორმები გადადენილია ფორმებისა და გადასვლების, მუდამ ცვალებადობაში მყოფთ, თვალთახედვის ისართა საერთო ღვარებში და ამიტომ მხოლოდ ოდნავ ასხვაფერებენ მთელის ნიუანსსა და მეტს არაფერსა. ამასავე სჩადიან მოხმარებული კონკრეტული ფორმების დანარჩენი განსხვავებანიც და სხვა (ნახ. ფოტო ალავერდისა დასავლეთით).

ფორმებიდან ფორმებში, სურათიდან სურათზე განუწყვეტლივ გადადენილს, გაერთიანებულ კომპოზიციაში შიგნითა სივრცის ნაჩვენებ შეერთებას ემსახურება აგრეთვე სავალდებულოდ ქცეული ეხლა ტაძრის ყველა კედლის მხატვრობა. ძველი ეპოქის ძეგლებში არქიტექტორის მხატვრული ნასაზრობა უკიდურეს შემთხვევაში უწყევდა ანგარიშს ერთ მოზაიკურ გამოსახულებას საკუთხევის კონქში. საშუალო საუკუნეებში სხვანაირ სტილთშეგრძნობის საპასუხოდ კედლის ქვიანი ზედაპირები იცემა ადგილგამოუტოვებლად მხატვრობით. გაფორმებული ალავერდში სივრცე კოლოსალურია: ამას კარგად აჩვენებენ მარტო შეხამებანი კი არა გუმბათის საყრდნობის დაბლა ღია გვერდების მომცემის, ორი რიგის დედაბოძებისა და ზემოდ პატრონიკენი, აგრეთვე რიგზე გაჯგუფება სარკმელებისა მაღლა, გვერდების აფსიდების ზემოებში, და ძირითად შესასვლელების უშველებელი ღიადები.

ლაპარაკი არ უნდა, არქიტექტურული კომპოზიციის დედანსიმძიმე ეხლა აშკარა გადანაცვლება იწყოს,—არქიტექტორის პირველ საზრუნავ საგნად, ძირითად ამოცანად იქცა ნაგებობის

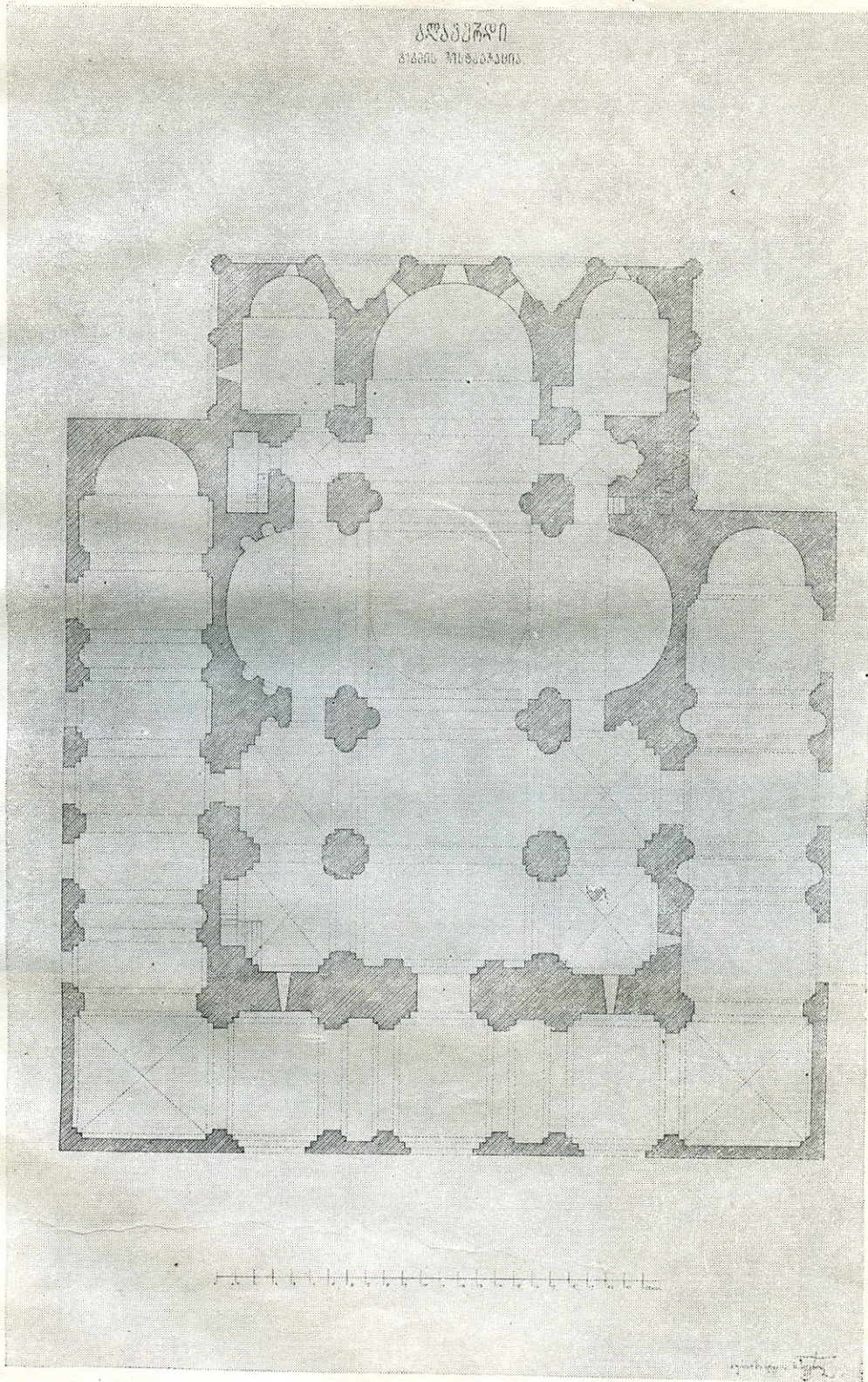
გარეთა გაფორმება და სწორედ აქ განსაკუთრებული გარკვეულობით თავი იჩინა ადრეული ბარაკოს გადასვლამ მომწიფებულში.

თავდაპირველად იწყება საერთო მასების დამუშავება და ფასადების ძირითადი დეკორატიული გაწყობა. ეს მიმდინარეობს მნიშვნელოვანი ოდენობით დეკორატიული კამარნარის შექმნის სახით, რასაც ხელს უწყობს აგრეთვე თვითონ არქიტექტურული მასები (ნახ. ფოტო ალავერდი და მცხეთის სვეტიცხოვლის აკვარელი).

ამ ტაძრების, შიგნითა ძირითადი შთაბეჭდილების გამომწვევთა მიდგომანი—გრანდიოზობისა, მადლოვანობისა, გამომკლადენებულია გარედანაც ძლიერებითა და მბრძანებლობითა. ალავერდისა და მისი გუმბათის იშკიათი ტანშეწყობილობა არის თვისება, რამაც ქართული არქიტექტურის შემდეგ მსვლელობას დიდს ხნით დაასვა თავისი ბეჭედი, და თუმცა ეს ჯერ კიდევ არაა მიღებული მცხეთის კათედრალში, ამის მიუხედავად მაინც აქაც გარეგან სახეს მიცემული აქვს განსაკუთრებული გრანდიოზობა და დიდი შთამბეჭებლობა. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი ნაწილია პრობლემისა. მეორე კი—შემდეგ თანდათანობით უფრო გაძლიერებული,—არის დეკორის კონკრეტული ფორმები. რომლებმაც გაიარეს ამ კათედრალების წინამორბედი განსაზღვრული სტადიები განვითარებისა და ამავე კათედრალურში მიიღეს შესაფერი ეტაპებისათვის განსაზღვრული დამთავრებულობა.

ფასადების შემკულობის დეკორატიული სისტემა სავსებით დამთავრებულია და ითვალისწინებს თავის გაფორმებებში შიგნითა სივრცის ნაწილებსაც. აღმოსავლეთის ფასადი სამივე კათედრალში არის კამარნარის შეკრული სისტემა: შიგ მოცემული ორი სამკუთხედი ნიში,—მოტივი პირველად შექმნილი წრომის ამშენებლისაგან,—ეხლა უკვე არსებითად გადაკეთებულია არამცთუ თავის გაფორმებაში, არამედ აგრეთვე თავისი ნაბამობით მთლიან დეკორის მთელ კომპოზიციასთან. კამარნარი შექმნილია სვეტების კონებისაგან და თავისი განწყობით და პროპორციებით ემსახურება მონაცემი არქიტექტურული ნაწარმოების საერთო ხასიათის ამათუიმ მხარის ხაზის გასმას.—სივრცის ფასადები კი, თუმცა მორთულია დეკორატიული კამარებით, მაგრამ არიან შეერთებულნი განუწყვეტელი ნაბამობით, წარმოადგენენ ცალკე ჯგუფებსა და მხოლოდ ფასადების მთლიანობაში განსაზღვრული სისტემის შემქმნელსა. ამას აქვს ადგილი ქუთაისში, საცა სივრცის ფასადების შუა ნაწილი წინ წამოწეულია, თუმცა აქ უკვე თითქმის განხორციელებულია კამარნარის გადანაბამობა, შემდეგში მცირე ზომების ტაძრების დაზახსიათებელი ქართლსა და დასავლეთ საქართველოში. სამწუხაროდ სივრცის ამ ფასადებზე სრული წარმოდგენა, იმ შთაბეჭდილებაზე, რასაც ეს ფასადები იწვევენენ თავდაპირველად, როგორც არის ნათქვამი, არ შეგვიძლიან ვიქონიოთ, რადგანაც დაზარალდნენ ნგრევებისა და შემდეგ წარმოებული რესტავრაციებისაგან, რომლებმაც ასი წლის წინად მოუსპეს ყველა ღია გარეთა გალერეებიც.—ბოლოს დასავლეთი ფასადი ქუთაისის კათედრალისა მოგვარებულია დეკორატიული კამარეტების გამოკლებით: მოხმარებულა მხოლოდ მოჩუქურთმებული აქცენტები მცხეთაში კი ხაზგასმულად ჩნდება კამარაც,—მოტივი, რომელიც მომდევნო ძეგლებზე განსაკუთრებული ხალისით მუშავდება (ნახ. ფოტო, მცხეთა). აი ამ დიდი უნიფიკაციობისაკენ გადასვლების თანდათან უფრო გამცდელს დეკორის სისტემას, როგორც ასეთს, ე. ი. თავისი ნაწილების დადამოუკიდებლობის შესუსტებისაკენ მიმდინარეს, გარკვეულად ემჩნევა ადრეული სტილისაგან მომწიფებულისაკენ გადასვლა.

ზრდის ესევე პროცესი, ან სხვანაირად რომ ვთქვათ, მხატვრულ ფანდში განსხვავება გაკვლელია ფასადის შემკულობის ორნამენტისაკენაც. ყველაზე ადრეულს ამ სამთავანიდან კათედრალზე,—ალავერდზე,—მოსიანს რაიონის განსაკუთრებანი, თითქმის სრული უქონლობა ორნამენტისა. ქუთაისისეულს 1003 წლის შემოქმედებაში ორნამენტალური დეკორი ძალიან თავშეკავებითაა მოხმარებული და ოსტატურად შესრულებული გრაფიკული ხასიათისაა,—იწვევს უფრო ნახატის, სანამ რელიეფური ჩუქურთმის შთაბეჭდილებას. მცხეთის კათედრალში კი ორ-



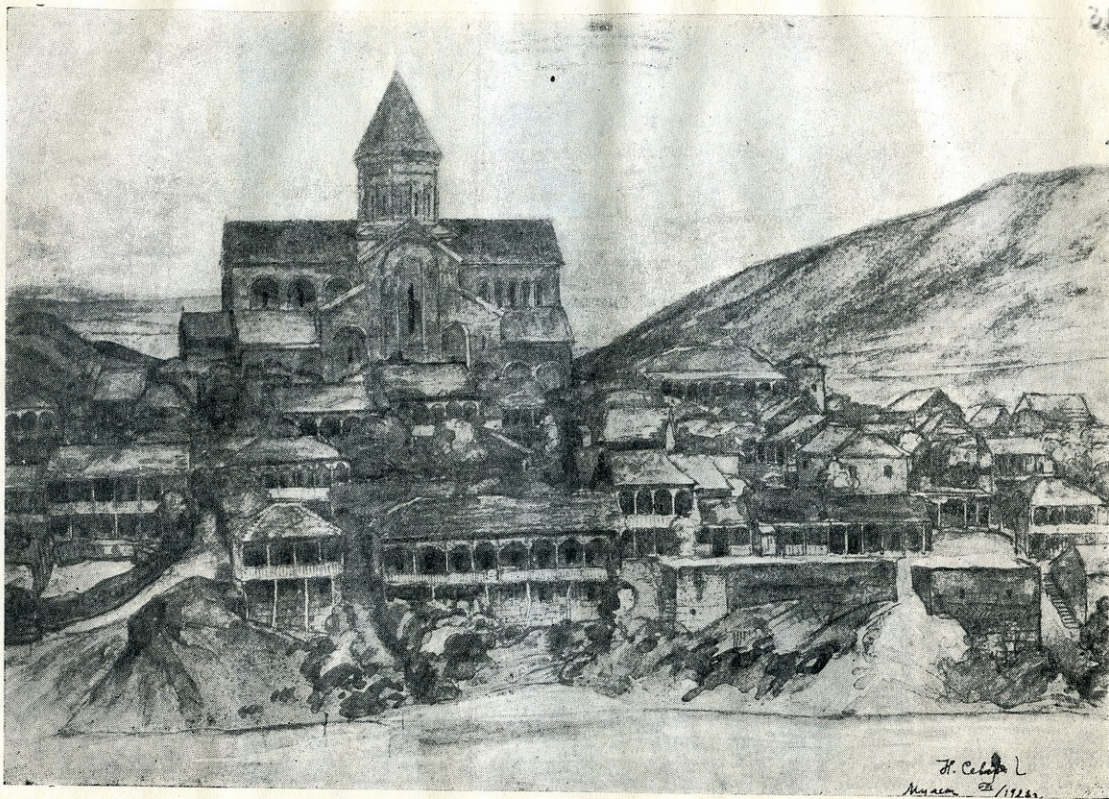
ალავერდი. გუმბათის რეკონსტრუქციით. ნ. პ. სევეროვის დაზომილი.



ალავერდი. საერთო ასახულობა ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთიდან.



ალავერდი. შიგნითი ასახელობა დასაველეთის მზარისა,





მცხეთა. სვეტი-ცხოველი დასავლეთიდან.

ნამენტალურ დეკორს უჭირავს კედლების მნიშვნელოვანი ზედაპირი და შესრულებულია რელიეფურად, საკმარისი ცვრიანობით და ძლიერებით.

როგორც იყო ნათქვამი, მცხეთის კათედრალში ჩვენ გვაქვს მჭახე და დამთავრებული მაგალითი სიმწიფისა, — სტილი ცხოველსახელობის რიგიდან. არქიტექტორი, უჩველია, იცნობს იმ გადაჭრებსა და მიღწევებს, რაც აღნიშნულია ალავერდსა და ქუთაისში, მაგრამ ამასთანავე მტკიცედ მისდევს თავისი მშობლიო პროვინციის ტრადიციებსა, რამაც, — ჩვენ დარწმუნებული ვართ, — გაუადვილა სტილის ადრეულ ეტაპიდან მომწიფებულისაკენ გადასვლა. კომპოზიციაში აცილებული აქვს თავიდან ტრიკონქის მოტივი, პატრონიკენს ჰმარტავს, როგორც ცხოველსახელობის გამაძლიერებელსა, ამკობს ჩუქურთმიანი თავების მქონე პატარა სვეტებით და აცხოველებს კომპოზიციას გამოჩენის მოულოდნელობით და შუქის ეფექტებით. სარკმლების გაწყობა ამ მიმართულებით იძლევა შემდეგ შესაძლებლობას და გვითითებს არქიტექტორისაგან დასმულის სრულად გარკვეული ამოცანების გადაჭრაზე. ბოლოს ვხედავთ ორნამენტურ შევსებისაკენა და არამცთუ მხოლოდ ცალკე ფასადებისა, არამედ ერთიანად მთელი ნაგებობის დეკორატიული სისტემის დამუშავებისაკენ მკაფიო გადასვლას, ამასთანავე მოცემულია ცალკეული ორნამენტები შესრულებული რელიეფურობის წესით, შუქისა და ჩრდილების ძლიერი თამაშით.

ამნიარად საშუალო საუკუნეების განხილული სამი კათედრალი საყურადღებოა არამც თუ მარტო თავისი პირდაპირი მხატვრული ღირსებებით, აგრეთვე იმიტომაც, რომ ამზადებდნენ და ამ მომზადებაშივე ახორციელებდნენ ადრეული ეტაპის მომწიფებულისაკენ გადასვლას და ამით ხელს უწყობდნენ აქნობამდე ერთი მეორესაგან დაშორებულის ქართული პროვინციების სხვადასხვა გამოცდილების შეერთებასა, ერთის მეორეში შედენასა და შემოქმედების საერთო ხაზის გამო-მუშავებასა. მაგრამ, რაღა თქმა უნდა შემდეგშიც ცალკეული რაიონების ინდივიდუალურ თვისებებს შეაქვთ ძეგლებში თავისი დამახასიათებელი იერებიც.

ამ მიმართულებით ფრიად საყურადღებო მაგალითს წარმოადგენს ქუთაისის კათედრალი. საქმე ის არის, რომ ამ ნაგებობის პირვანდელი პროექტი მთლიანად არ ყოფილა განხორციელებული: აუშენებიათ ძირითადი ნაგებობა, მაგრამ, ყველა მონაცემის მიხედვით, უგუმბათოდ და აგრეთვე არ გამოუყვანიათ გალერეის გარეთა შემოსავლელი და (ნაგებობის დროებით გამოსაყენებლად) დაუგიათ 1003 წელს ზღუე. შემდეგ ჩვენის ვარაუდით 5-10 წლის უკან შესდგომიან სამშენებლო მუშაობის დამთავრებას: ამასთან მეორე არქიტექტორი აყვანიებს ახალი წესით, აფორმებს გუმბათსა და ჰქმნის სულ სხვანაირს კარიბჭეებს და არა პროექტის მონაცემებისთანაა. ყველა ეს მდიდრულადაა მორთული ორნამენტალური ჩუქურთმით, რომელმაც ქუთაისის კათედრალს სამართლიანად გაუთქვა სახელი. ამ ორნამენტების შესრულების სტილი და მათი მოტივები, აგრეთვე მოხმარებისა და შედგენის ფასადები ერთნიარად სულ სხვაა, სანამ 1003 წლის ნაგებობის ორნამენტები. ჩვენ წინ მკაცრი გარდატეხვის მოვლენაა. — ადრეული ეტაპის გრაფიკული ორნამენტის ნაცვლად აღიშაროა მომწიფებული ეტაპის ფაშფაშა, რელიეფური და ცვრიანი ორნამენტი. ამასთან ამ ახალი ხასიათის სიმჭახე აქ უფრო შესამჩნევი სიმკვეთრითაა გამო-მკლავებული, სანამ მცხეთის 1029 წელს დამთავრებულის კათედრალის მეტ წილ ორნამენტებში. მართალია აქ, როცა იქმნებოდა დასავლეთის ფასადი აშენებული, — როგორც ეს ბუნებრივია, — და გაფორმებული სხვებზე გვიან, არქიტექტორი იძლევა ორნამენტალურ დეკორს უკვე ეპოქის მთელი ცვრიანობითა და ფაშფაშობით, მდიდარს სიღრმიანი და ცვალებადიანი ჩრდილებით, მაგრამ მაინც ქუთაისში ჩვენ გვაქვს დასავლეთი საქართველოს განსაკუთრებული მიდრეკილება გამახვილებული მკობილობისაკენ და მისი ზრდისაკენ. ამ ტენდენციას აქ ადრე უჩანს თავი, უფრო ადრე, სანამ გადავიდოდა საკუთრივ არქიტექტურულ ფორმებში, რომლებიც დაამყარა მცხეთის კათედრალმა. როგორც ნაგებობათა პროპორციების ამაღლების ტენდენციას ჩვენ ვაწერთ საქართველოს აღმოსავლეთის განაპირა პროვინციას, — კახეთს, ისე დეკორატიულის და, კერძოდ, ორნამენტალური შემკულობის ტენდენციას მივაკუთნებთ დასავლეთისას, იმერეთს) მთელი რიგი მონაცემებისა ამ მხრივ ქვეით იქნება წარმოდგენილი).

მომწიფებულს ბაროკალურ სტილს მიღწეულ არქიტექტურას ელგვა საკუთრივ არქიტექტურული ფორმების კომპოზიციური მონასაზრი, — ფორმები მონაცემ თემისათვის სტაბილური ხდება და თითოეულ არქიტექტორს შეაქვს მთელში მხოლოდ თავისი ნიუანსება, ან არარსებითი ცვლილება, მთელ თავის ყურადღებას, შემოქმედების სიმძაფრეს აჩერებს ფასადების დეკორატიულს, განსაკუთრებით ორნამენტალურს დამუშავებაზე, ამგვარად ეს მნიშვნელოვანი ელემენტი საქართველოში თითოეული არქიტექტურული კომპოზიციის მხატვრულად გაფორმებაში, ჯერ კიდევ უძველეს ძეგლებიდან დაწყებული, ახლა ხდება პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი მოქმეტი შემოქმედებისა. სივრცის ფორმების შექმნის პრობლემა, მართალია ჯერ კიდევ სავსებით არაა უკუგდებული (როგორც შემდეგ დროს), მაგრამ, როგორც ასეთს არქიტექტორი აღარ ჰხედავს თავის წინ და იღებს მზა ფორმებს, როგორც აუცილებელსა და თავისთავად ნაგულისხმევსა მთელი კომპოზიციის ინგრედიენტსა. დედა-სიმძიმე გადანაცვლებულია ახლა, როგორც ზევით აღნიშნული გვექონდა, სხვა სფეროში, ამის გამო ჩვენთვის აუცილებელია შევჩერდეთ კიდევ და მოკლედ გავცნოთ ამ უკანასკნელს, ე. ი. ქართული საშუალო საუკუნეების ორნამენტურობა. ქართული არქიტექტურული ძეგლების ფასადების შემკულობაში ორნამენტების გამოყენებამ, რომელიც თან დასდევს, შეიძლება ითქვას, ჩვენი მიმოხილვისათვის მისაღვამს მთელს ისტორიულ გზას, გაიარა განვითარების ფრიალ არსებითი ეტაპები, როგორც სისტემების მოხმარებისა, ისე სახეების არჩევისა, და ბოლოს სახეების შესრულების ხასიათისა. ძველი ეპოქის ორნამენტალური დეკორი, როგორც ჩვენ შეგვხვდა ბოლნისის სიონსა, ჯვარსა, წრომსა, მარტვილსა და ბანაში, წარმოადგენს მიდგომებისა და სახეების მთელი თავისი მრავალნაირობით, აგრეთვე შესრულების ხასიათით, საშუალო საუკუნეების ორნამენტურობის ერთს გარკვეულად მოპირდაპირე ჯგუფსა. განსაკუთრებით ძლიერად ჩანს ეს განსხვავება ფასადებზე ორნამენტალური შემკულობის მოხმარების სისტემაში.

გარდამავალი ხანის ნაგებობებზე, როცა ფაქტიურად უკვე მოხდა გადაკეთება ახალ ცხოველსახულს წესზე, რომლითაც ემორჩილებოდა ერთს ერთიან მთლიანსა დამოუკიდებელი ნაწილების უქონელად ყველაფერი, ორნამენტაცია — ასე ვთქვათ — ქრება ერთი წამით. შემდეგ მომდევნო წამს კი, ჩნდება თუ არა ისევ, ჩვენ ვხედავთ მთლიანად საერთო დეკორატიულ მონასაზრთან დამორჩილებულსა, როგორც მთლიანი ნაგებობით მოცემულს მოძრაობისა, მრავალნაირობისა და ცვალებად სურათების ცვლილებების მომენტსა. ორნამენტალური ოლეები აღარ აცხადებენ პრეტენზიას დაწვრილებით დათვალეობასა, გააშკარავებასა და სახის სრული მკაფიურობით ათვისებაზე, პირიქით, გვევლინებიან ფარული შედგენილობის ფორმით, რომ მნახველის თვალმა მათი ანალიზის წარმოებაც არ გაიფიქროს და კმაყოფილება განისაზღვროს სახეების ღვარებიდან ჩრდილთა ცემიდან და სხვა ამისთანებიდან მიღებულ საერთო შთაბეჭდილებით. თუ კლასიკურ სტილში ორნამენტი ხაზს უსვამდა და აქცენტს ასვამდა ნაგებობის არქიტექტურულად ფრიალ მნიშვნელოვან ნაწილებსა და ჰქონდა მოპოვებული რელიეფის დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, ახლა აღარაფერი დამოუკიდებლობა აქვს; მისი სახეები, თუ პირველ ხანს შედგენილი იყო ელემენტების ასხმის განმეორების წესით, მაშინაც ისეთი სქლად, თითქოს შემჭიდროებით არის მოცემული, რომ შემდეგ ხლართულებს იძლევა და ბოლოს ჰქმნის, კარგახანია უკვე ფართოდ სახელგანთქმულს ქართულს ორნამენტალურ წესებს. ეს, რაც უფრო წინ მიდის უფრო და უფრო იძლევა ორნამენტალური სახეების ახალ სხვადასხვაობას, ამოკრებილს მონუმენტალური ხელოვნების დასამშვენებლად ხალხის შემოქმედების დაუსრუტელ წყაროდან. მცენარეულობის მოტივების გამოსახულებანი სწრაფად და უფრო და უფრო ჰკარგავენ პლასტიკობას, რელიეფურ რეალობას და ინდივიდუალობასა და გვევლინებიან სტილიზაციაქმნილ ჩუქურთმად. ესევე სწორედ ორნამენტად მოხმარებული ცხოველებისა და ადამიანის გამოსახულებები, თავდაპირველ ხანაში დრო და დრო რომ გვხვდება, გვიან საუკუნეებში, როგორც ცალკეული მოვლენები, ჰკარგავენ დამოუკიდებელი ჩანასახის ხასიათსა და თვითღირებულობის ინტერესსა მნახველის თვალში, ჰყვე-



ოშკი. ნაწილი აღმოსავლეთ ფასადისა (ფოტო 1917 წ.)



სცისი, ნაწილი აღმოსავლეთ ფასადისა.



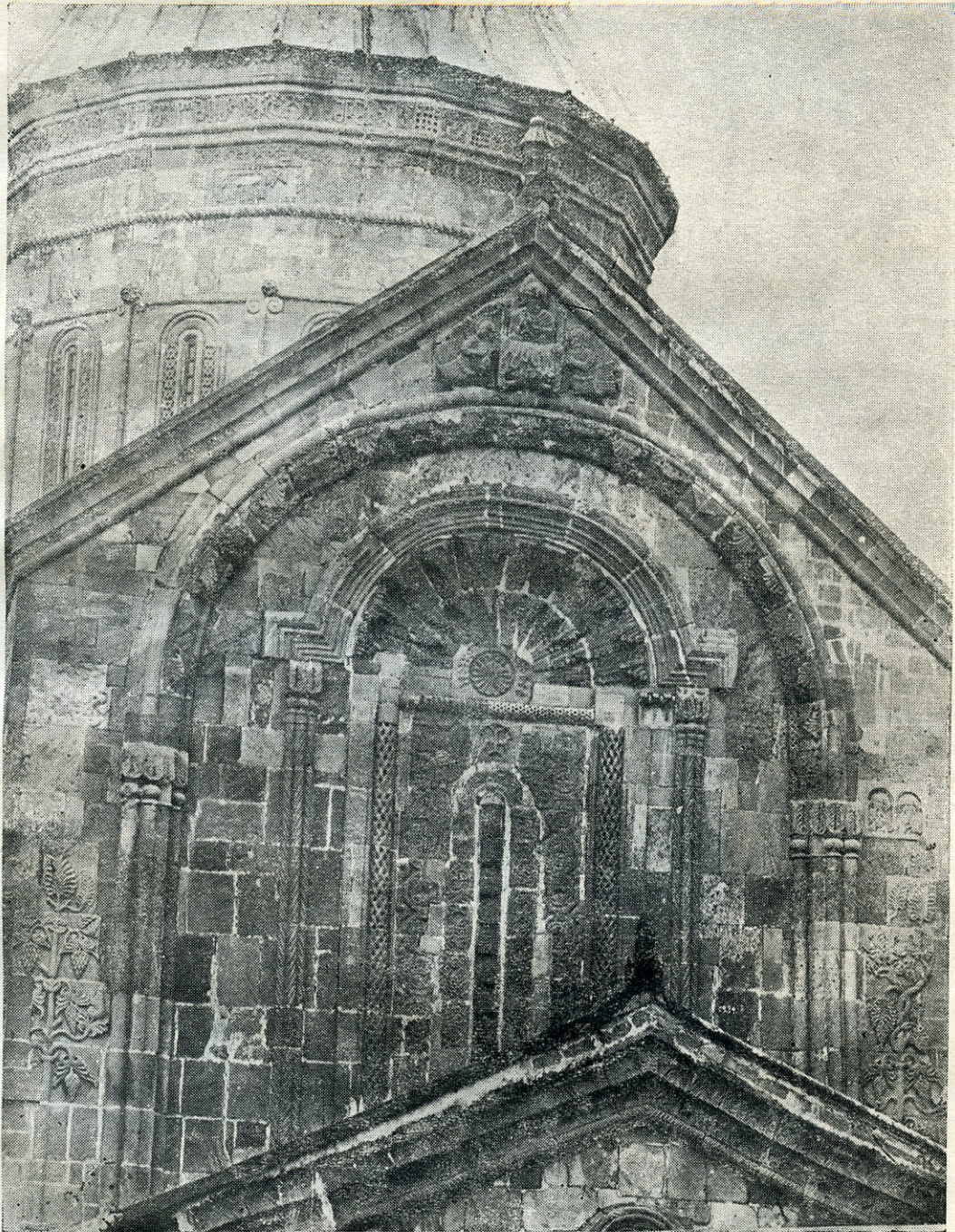
სცისი, ნაწილი დასავლეთ ფასადისა.



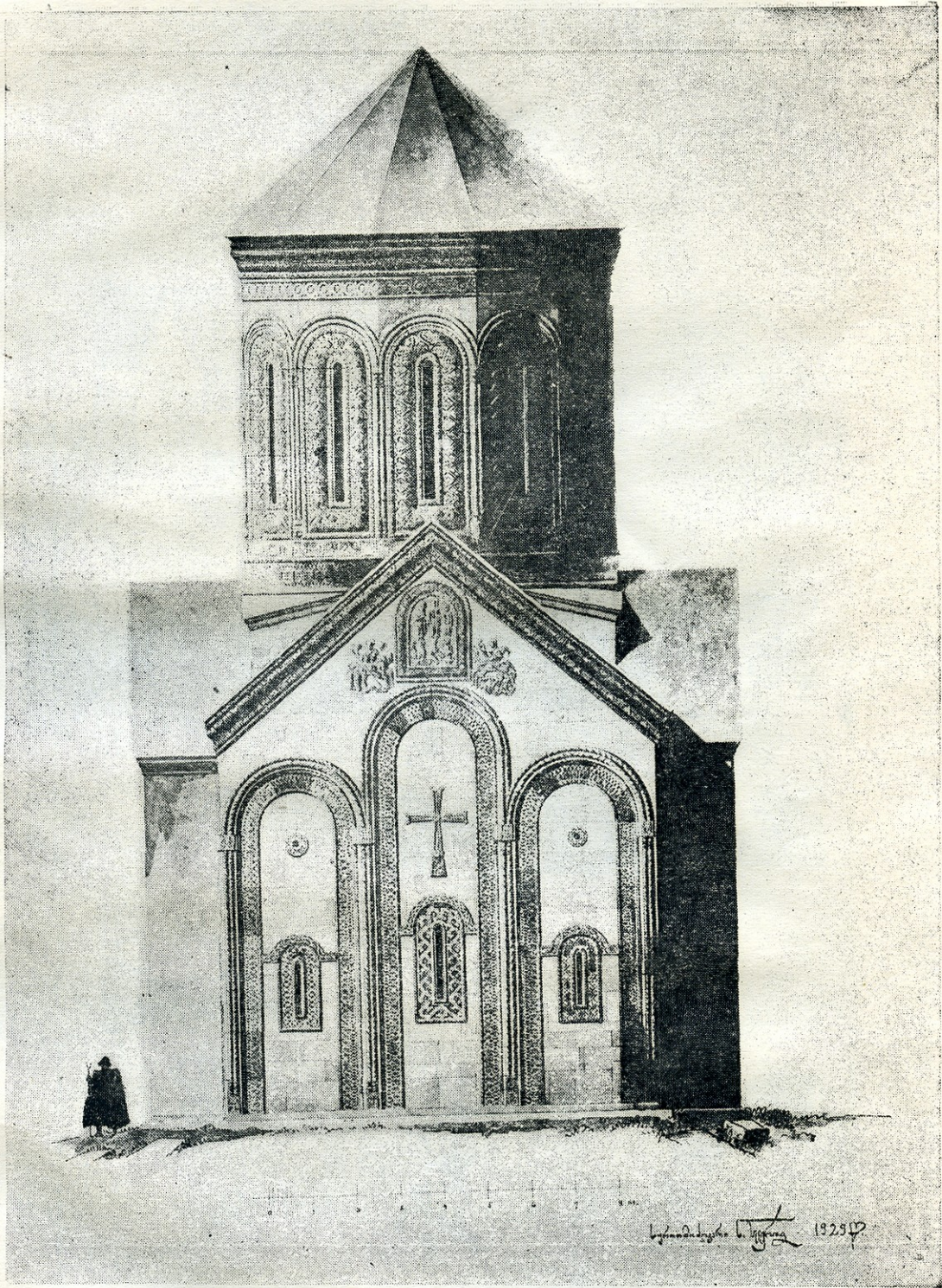
ქუთაისის ტაძარი. კაპიტელი დასავლეთ კარიბჭისა.



ქუთაისის ტაძარი. ფრაგმენტები კარიბჭის ორნამენტაციისა.

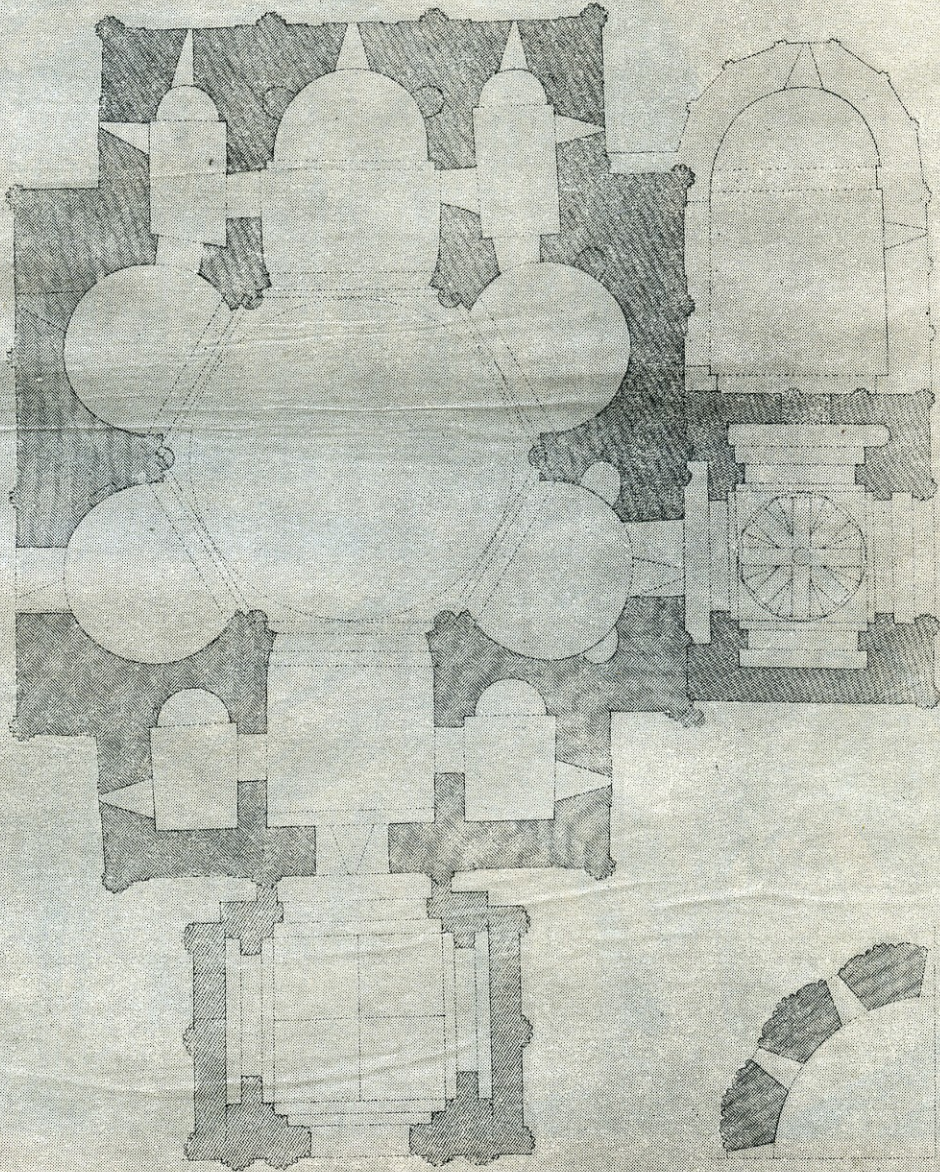


მცხეთა. სვეტი-ცხოველი. ნაწილი დასავლეთ ფასადისა.



ნიკორწმინდა. აღმოსავლეთი ფასადი, ნ. პ. სევეროვის დაზომილი.

ნიკორწმინდა

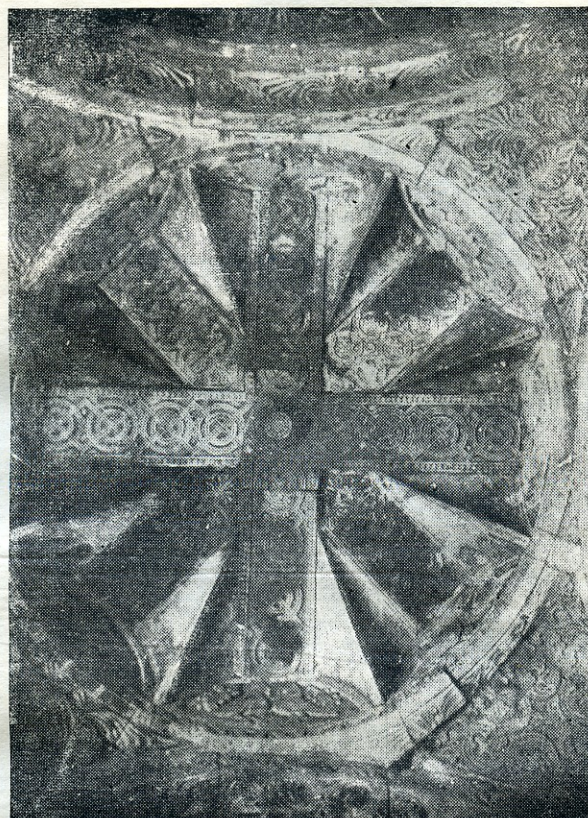


სკანირებული ნ. სეფიაშვილი 1929

ნიკორწმინდა. გეგმა.



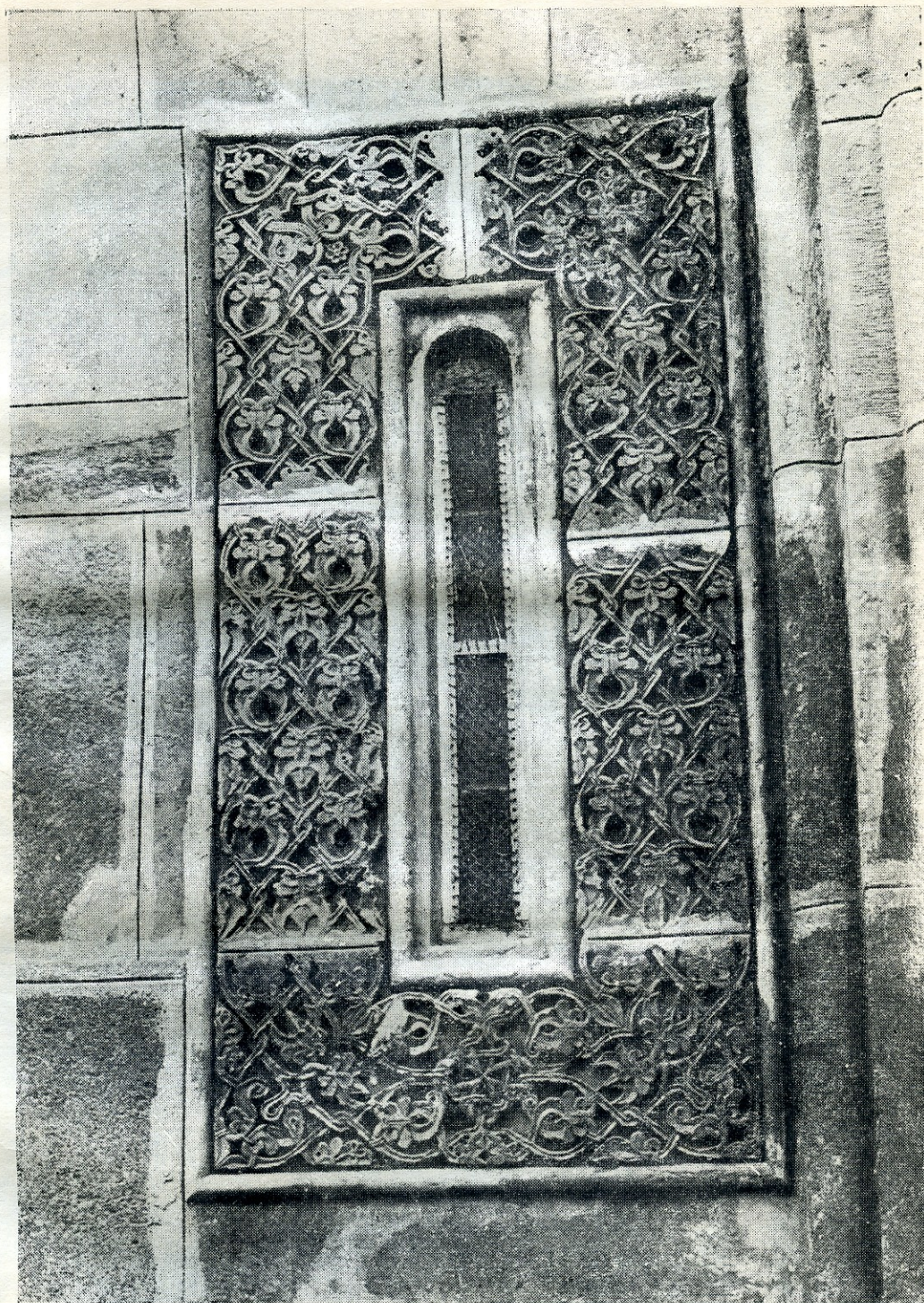
ნიკორწმინდა. ყელი გუმბათისა და ნაწილი სამხრეთ-ფასადისა.



ნიკორცმინდა. ორნამენტაცია სვოდა ვ პრითვორე.



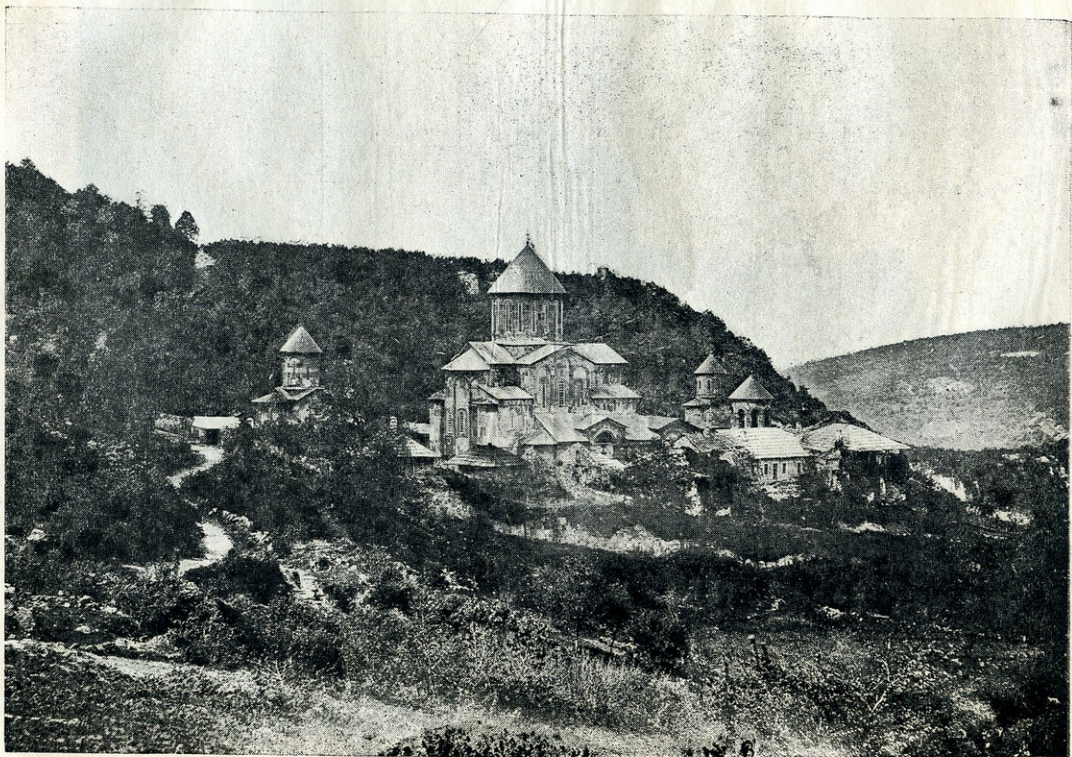
Самтависи. Общий вид с северо-востока.



Самтависи. Орнаментация одного окна восточного фасада.



Икорга. Часть восточного фасада.



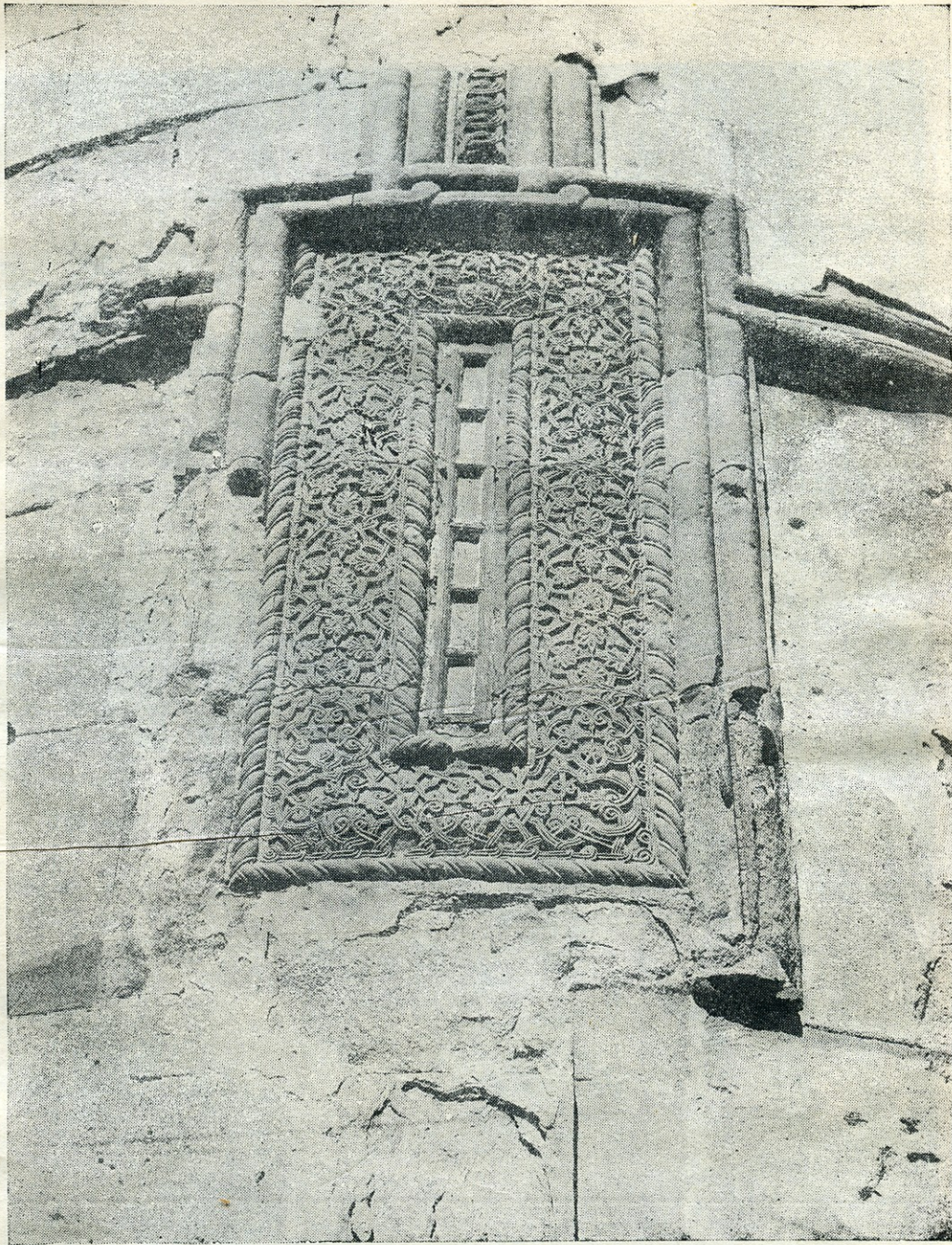
Гелати. Общий вид монастыря.



Цугругашени. Общий вид.



Тбилиси. Общий вид „Метехского замка“.



Тбилиси. Орнамент одного восточного окна Метехской церкви.



ახტალა. ორნამენტალური მორთულობა, ერთ-ერთი შესასვლელისა.

ბიან საერთო ღვარებს და სხვა ნაწილებთან თანაბრდებიან. ამნაირად ნაგებობის ქართული ორნამენტალური შემკულობისაგან გამოწვეული შთაბეჭდილების მთელი ძალა თავმოყრილია წნულების ხასიათის მატარებელს განყენებულ აღნაგობებში და არა ზევით დასახელებულ მოტივებსა და მათ ელემენტებში. პირველად ჯერ უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს მცენარეული ფორმების თითქოს შორეულ ნატამლებსა. შემდეგ კი მათთან წმინდა გეომეტრული სახეებიც თითქმის გათანასწორებულია. შესრულების ძირითადი ეს ორნამენტები თავდაპირველად გვეჩვენებინან ხაზების შეხამებად, შემდეგ ლაქებისად, საცა მიწარი, როგორც ასეთი ყოველნაირ მნიშვნელობას მოკლებულია, გაარაფერებულია, უარყოფალია, როგორც შემადგენელი ერთეული ორნამენტური აღნაგობისა.

საშუალო საუკუნეების საქართველოს არქიტექტურული ორნამენტის განვითარების ცალკეული ეტაპების აქ მოცემული მეტად საერთო ხაზებით დახასიათებანი და აგრეთვე ამაზე დართული რამდენიმე ტიპური მაგალითის მოყვანით განმარტებანი, რასაკვირველია, გვიჩვენებენ მხოლოდ მიმართულების მიმცემ მთავარ ხაზს განვითარებისას. ჩვენი არქიტექტურული ორნამენტი ჯერ კიდევ ელის თავის დამუშავებას თავის განვითარებაში, აქ მოცემულია განვითარების მხოლოდ სქემა. უმეფეო კი მისი ცხოველი ცხოვრება უსაზღვროდ მდიდარია და მრავალნაირი, უფრო ცვრიანი და რთული, იძლევა ხანდახან მონაცემი სქემის ერთმანეთში გადაჯვარედინებულს ნაწილებსა და ხანდახან ამ სქემის საზღვარსაც ჰლახავს (კერძოდ, ქვემოლ ნაჩვენებ ძეგლებშიაც).

რომ ცხადყოთ ზევით დასახელებული მომენტები საშუალო საუკუნეების საქართველოს ორნამენტის სურათო განვითარებისა, ჩვენ გიჩვენებთ მისი სხვადასხვა ეტაპის რამოდენიმე ნიმუშს და ამასთანავე ხაზს გაუსვამთ საკუთრივ არქიტექტურული კომპოზიციების განვითარებაში საერთო ტენდენციებსაც.

აღრეული საშუალო საუკუნეების ორნამენტს, რომელიც ჰყვება მე-10 ე საუკუნესა და თავდება მე-11 საუკუნის პირველი წლებით, იძლევიან ქუთაისის 1003 წლის კათედრალი, ოშკისა (958—966 წ. წ.), კუმურდოსი (964 წ.), ხახული, ხცისი, (1002 წ.), ეკეკი (1008 წ.) და სხვ. აქ წარმოდგენილი მაგალითებო ოშკიდან და ხცისიდან გვიჩვენებს ორნამენტის სიბრტყეობას, შეიძლება ითქვას, მის დალაგებას ერთს პრტყელობზე. მისი აღნაგობის ელემენტები მკაფიოდ შემომიჯნულია და ზომასწორობით ასხმულ მწკრივს წარმოადგენს, მოცემულია ელემენტების უბრალო განმეორებით და თუ შევხედავთ მათ გაწყობას ხცისის დასავლეთ ფასადზე, ჩვენ ვხედავთ ერთბაშად მხატვრის ტენდენციას—გამოიწვიოს მოძრაობის საერთო ცხოველსახული შთაბეჭდილება, ნახევარწრიული გადასვლების გადანადგინები.

რამოდენიმე ეტაპის მქონე მომწიფებული ბაროკოსათვის დამახასიათებელია ფაშფაშა ცვრიანი ფორმებო, საცა ხელოვანი არავითარ პრტყელობებს აღარ უჩვენებს მნახველსა და მუდამ ხაზს უსვამს ორნამენტის აღნაგობის სიღრმეს, გადადის წნულზე, როგორც მის ხელიდან გამოსულს სურათის ძირითად ფანდზე. მაგალითისათვის გაჩვენებთ ქუთაისის კათედრალზე მეორე არქიტექტორისაგან მიშენებული სტოების ორ ფრაგმენტსა. თუ ახლა ამას შევადარებთ მცხეთის კათედრალის დასავლეთი ფასადის ნაწილსა (დამთავრებულს 1029 წ.), დავინახავთ, რომ ეს მიდგომა სჩანს მთელ რიგ ნაწილებში, იმ დროს, როცა სხვები უფრო ახლოს არიან ადრეულ ბაროკოსთან. როგორც იყო აღნიშნული, ამაში გამოიხატა ქუთაისის კათედრალის გეოგრაფიული მდებარეობის თვისება, და შედარებით დეკორატიულთან არქიტექტონიკური ინტერესის დიდი ძალა. დასავლეთ საქართველოს მთიან პროვინციაში—რაჭაში (1014 წ.) აშენებულის ნიკორწმინდის კათედრალის სახით ჩვენ გვაქვს გვემით რაზოლუნადმე დაგვანებული კომპოზიცია—ექვსაბსიდიანი, რომელიც უახლოვდება კუმურდოს და სხვებს მე-10 საუკუნისას (ნახ. ნიკორწმინდის გეგმა). მაგრამ თავისი ორნამენტალური შემკულობის გაუღწევითი კი ძალიან უკან სტოვებს ქუთაისის კარიბჭეებსა და სამთავისსაც კი. რასაკვირველია, ყველა ამას სხვა მიზეზებიც აქვს, მაგრამ ჩვენ გვგონია რომ ძირითადია აქ მიდრეკილება მორთულობისადმი და სიყვარული გემოდაწმენდისა, სიკოხტავისა (ნახ. ფასადი ნიკორწმინდისა). თუ შევჩერდებით შემკუ-

ლობის დეტალებზე, ჩვენ ვხედავთ, რომ თვალი, რომელიც ისწრაფის გააკვილოს სახე, აღადგინოს ხაზთა დენის მსვლელობა, პირდაპირ იბნევა და კომპოზიციის მთლიანობის მკაფიოდ შეგრძნობილ მიწარზე მხოლოდ ცალკეულ ნიწყვეტებს სწვდება. ორნამენტალური სახეების სიმდიდრით ძალიან მაგალითს იძლევა ნიკორწმინდის კარიბჭის გუმბათური თაღი. ასეთი კარიბჭეები და თაღები შემკულობის მუდამ ახალი და ახალი სხვადასხვაობით თითქმის აუცილებელ თანამგზავრებად უხდებიან მსხვილ ცენტრალურ-გუმბათურ კომპოზიციებსა. (თუ კიდევ შევჩერდებით მომწიფებულ საშუალო საუკუნეების ერთ-ერთს დამთავრებულს კათედრალზე, მცხეთის კათედრალისაგან გადაჭრილის განვითარების საკითხის მიხედვით ავებულს, სახელდობრ 1050 წლის სამთავისზე, თავდობირველად საჭიროა ხაზი ვაუწყავთ პროპორციების გემოდაწმენდას, თავისუფალ გაქანებას და ნაგებობის სიმალღეს, შემდეგ კი დეკორატიულ შემკულობაში საერთო კეთილშობილურ თავშეკავებასა (ნახ. საერთო სახე ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთიდან). სიმწიფის ხანის ზევით აღნიშნული მიდგომისათვის დამახასიათებელია ფასადიდან ფასადზე დეკორატიულ გაწყობის წრის ზღუდურობა. ესაა აღმოსავლეთ ფასადზე ნიშებსაც ეძლევათ საგანგებოდ ზეიმური სახე კუწუბიანი კამარით. ორნამენტაციას უმაგრებს მხარს აგრეთვე განსაკუთრებული დეკორატიული მოხაზულობის მქონე წარწერაც, რომელსაც ასობის ზომითა და თავის გაწყობის ადგილით აშკარად ეკარგება მხოლოდ დამხმარებლობითი მნიშვნელობა. შეიძლება ითქვას, რომ ჩუქურთმების დაწყობასა და შესრულებაშიაც აგრეთვე უფრო მეტი დაწმენდილობაა და ამიტომ გამჭვირვალება (ნახ. დეტალი სარკმლისა). როგორც მთელი ნაგებობა ისე მისი ორნამენტიკა სავსებით დამუშავებული ბროლია.

ჩვენ უჩვენებთ კიდევ ერთს გტაპს მომწიფებულ ბაროკოსას იკორთის 1172 წლის ნაგებობაში. აქ მოჩანს აღმოსავლეთ ფასადის ნიშის მორთულობის დეტალები თავისი სხვა ფორმის კუწუბებითა, სანამ სამთავისში, და კიდევ ახალი ორნამენტალური მოტივები (ნახ. დეტალი იკორთისა). დასანანებელია, აქვე უნდა ვთქვათ, რომ გელათი დამთავრებული არაა ამ მხრივ — არ მიუღია თავისი ორნამენტალური დეკორი, რაც უეჭველია დიდი საუნჯე იქნებოდა მე-12 საუკუნის ნახევრის ორნამენტებისათვის. მთელი ნაგულისხმევი შემკულობა ორი თუ სამი ვარდულის გარდა მოხაზვითაც კი არაა გადმოცემული (ნახ. გელათის საერთო სახე).

როგორც ზემოთა ვთქვით, მომწიფებულმა ბაროკომ გაიარა რამდენიმე ეტაპი და ჯერ კიდევ მკაფიოდ არაა გამოჯნული. ჩვენ შევეცადეთ მხოლოდ მოგვეცა რამდენიმე მჭახე მაგალითი და არა გვეკონია სავსებით მიზნად თემის ამოწურვა და არც მისი საჭირო სისრულით მოცემა.

უფრო ნაკლები სისრულით და ნაკლებ დაწვრილებით ჩვენ შევეხებით გვიან ბაროკოს, რომელმაც, ვფიქრობ გაიარა მე-13 საუკუნიდან მოყოლებით მე-15 საუკუნემდე აგრეთვე ეტაპების რიგი. ეს ხანა ბუნებრივად სცვლის მთლიანობით აღებულს ცხოველსახულ—ბაროკალურ მიდგომასა. ტაძრის ნაგებობის პროპორციებში ხდება არსებითი ცვლილება (ნახ. წულრულაშენის საერთო სახე). თბილისის მეტეხის მაგალათზე ერთხელ კიდევ შეიძლება გაეცვას ხაზი, თუ როგორ მტკიცედ არის შეგნებული აუცილებლობა ნაგებობის დაკავშირებისა პეიზაჟის მთლიანობასთან საქართველოს ისტორიის მრავალნაირ დროსა, თვითონ ნაგებობის პროპორციებისა და ფორმების ცვლილებების განურჩევლად (ნახ. მეტეხის ტაძარი კლდეზე). მაგრამ აგრეთვე ორნამენტიკაც განიცდის ესაა ცვლილებასა. მას თითქოს ემჩნევა დაღლილობა, სიმჭკნარე, დაწვრილმანება, სინშრალე (ნახ. დეტალები ახტალისა, მეტეხისა).

საქართველოში აღმშენებლობის ხანა ცხოველსახულ—სტილშეგრძნობის მიმართულებით გრძელდებოდა დიდხანს, არამცთუ ხაზნაგ—კლასიკურთან, არამედ დასავლეთ ევროპის ბაროკოს ხანის ხანგრძლივობასთან შედარებით. აქაც ძალიან სასარგებლო იქნება, თუ კი გადავკრავთ თვალს სხვადასხვა მიმართულებით ერთდამიამვე პროცესებს ევროპის ხელოვნების განმავლობაში. ჯერ ავიღოთ ბიზანტია. მე-9 საუკუნის არქიტექტურას არ შეუძლიან დაასახელოს ბიზანტიაში

არც ერთი მხატვრულად შესამჩნევი ნაწარმოები, თუ არ ვირწმუნებთ პანეგირიკებს კოსტანტინე-პოლში გამქრალის, იმპერატორის ვასილ I-ელის მაკედონელის, მე-9-ე საუკუნის დამლევის თაობაზე, რომლის ფორმები ჩვენ არ შეგვიძლიან ზუსტად წარმოვიდგინოთ აღწერილობის მიხედვით. შემდეგ მე-10 საუკუნის შუა წლებში და მე-11 საუკუნეში მუშავდება ბიზანტიური არქიტექტურა, ეგრედწოდებული მეორე აყვაგების ხანა, ძალიან მოკლებული იუსტინიანეს ეპოქის ბრწყინვალებას. ეს ეპოქა, როგორც იუსტინიანესიც, არ იცნობს არსებითად ნაგებობის ფასადური გაფორმების პრობლემას, მაგრამ სამაგიეროდ აყალიბებს მხატვრულ ნაგებობას ერთიან მთლიანობის სტილთშეგრძნობით, — სახელდობრ ცხოველსახულ ბაროკოს სახით. ამის გამო იბადება მიმსგავსება, როგორც გამოწვეული სტილისტიკური დადგენითა, ისე რამოდენადმე ტაძრული ფორმების ერთმანეთთან დაახლოებით. მაგრამ მოგვეთხოვება კიდევ სავსებით მკაფიო და მკაცრად ხაზის გასმა, რომ მაშინ, როცა ბიზანტიურმა არქიტექტურამ არ მოიყვანა არც ნაგებობის მასები დამთავრებულობაში, განსაკუთრებით არც რანაირად გაააფორმა დეკორატიულ—მხატვრულობის მხრივ და შიშვლად სტოვებდა აგურებისა, ქვებისა და ღულაბების ფენებსა, ამ დროის ქართულმა არქიტექტურამ გაავითარა, არამც თუ ნაგებობის მასების დამთავრებული სახე, არამედ მათი დეკორატიული შემკულობის ფრიად მდიდარი სისტემა, გამონაკლისი თავისი ძლიერებითა და სახეების მოტივების გაუთავებელი მრავალნაირობის მქონე ორნამენტიკით, ამნაირად ჩვენ აქ გვაქვს უბრალო შეხვედრის მოვლენა, მეტად თუ ნაკლებად ერთი დროისა, ნაწილობრივ მიღებული სტილშეგრძნობის მიხედვით სრულიად ერთი ტიპის ფორმებისაგან. განვითარების პროცესები თითოეულს მხარეზე მიდიოდნენ თავის-თავად და დამოუკიდებლად. ✕

წინააღმდეგ მოვლენას ვხედავთ საშუალო საუკუნეებში, როცა ვადარებთ საქართველოსა და სომხეთის არქიტექტურას. იმ დროს, როცა ძველ ეპოქაში ჩვენ აღვნიშნეთ მათი არქიტექტურის მატერიალური ფორმების სიახლოვეც კი, ეხლა სტილისტიკურ დადგენათა პარალელიზმის მიხედვით. მატერიალურ ფორმებში იწყება დაშორება, რაც განსაკუთრებით ძალიან ჩანს 12—13 საუკუნეებში, როცა სომხეთში შეიქნა მოვაჭრე კლასი რომელსაც ადგილი არა ჰქონდა მაშინ საქართველოში. ნაჩვენებ დროის სომხურ ძეგლების შემკულობას სულ სხვა გარეგნობა აქვს, ფიზიონომია, როგორც სახეების ნაგროვობით, ისე შესრულების ხასიათით და, ბოლოს, აგრეთვე მათი ფასადებზე მოხმარების ფანდებით. ასე ეს ორი მეზობელი ხალხი, ისტორიით მოქცეული განვითარების თითქოს ერთნაირ პირობებში მთელი საუკუნეების მანძილზე არქიტექტურაში სულ მუდამ იცავენ თავისი ნაციონალური ფიზიონომიის ინდივიდუალობას. ეს არის მკაფივ პარალელი ანალოგიური მოვლენისათვის საფრანგეთისა და გერმანიის ხელოვნების განვითარებაში.

სულ ბოლოს, არ იქნება უსარგებლო, თუ შედარების თვალს გადავაკლებთ დასავლეთ ევროპასაც. თუ ქართული არქიტექტურის მთელი ძველი ხანისათვის ასეთი შედარების ჩატარება არ შეიძლებოდა, რაკი დასავლეთ ევროპაში არ მოიპოვებოდა სრულწონიანი დამთავრებული მხატვრული ძეგლები, სამაგიეროდ საშუალო საუკუნეებისათვის ეს არამც თუ შესაძლებელია, ფრიად საინტერესოც არის და მეტ რამის მასწავლებელიც. მთელს „წყვიადიან“ მე-10 საუკუნის მანძილზე დასავლეთი ევროპა ითვისებდა და ინელებდა აღმოსავლეთის მიღწევებს არქიტექტურის სარბიელზე და წარმოშვა ქვეყნად თითქოს ანაზღეულად მე-11 საუკუნეში რომანული სტილის არქიტექტურა, სრულიად დამუშავებული ფორმებით. საქართველოში საშუალო საუკუნეების არქიტექტურა წამოიზარდა, როგორც ნაჩვენები იყო, თავის საფუძვლებზე და ამიტომ მიაღწია თავის სრულ ამეტყველებას ბევრად უფრო ადრე—ჯერ კიდევ მე-9 საუკუნის ბოლოს. შემდეგ რომანული სტილი თავის განვითარების სხვა-ასხვა ფაზებით წარმოადგენს ხაზნაგ-პლასტიკურის კლასიკურ რიგსა, ე. ი. შესატყვისია ჩვენი ძველი ეპოქისა. ტყუილად კი არაა, რომ აქაც კვადრატადან გუმბათის რვაწახნაგოვან ყელზე გადასვლა ხდება ტრომპების საშუალებით. მხოლოდ საფრანგეთის ერთი ჯგუფის რომანული სტილის საკუთრივ გუმბათიან ტაძრებში (აკვიტანია: Cahor, Périgueux, Souillac, etc.), რომლებსაც უმნიშვნელო დამოკიდებულება ჰქონიათ ქრისტიანულ აღმო-

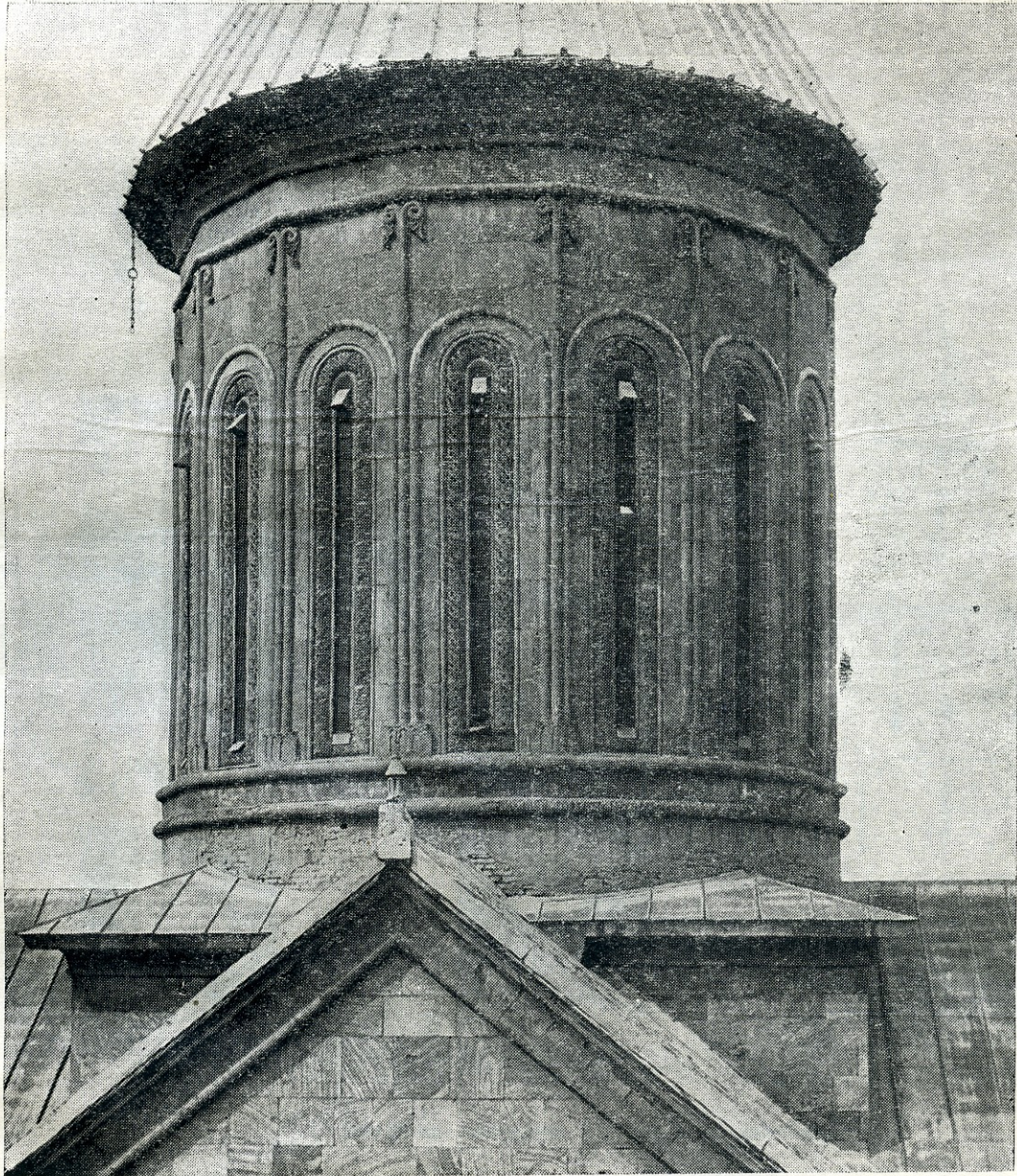
სავლეთთან, საცა ამდროს აფრები იხმარებოდა, გადასასვლელ საშუალებად მიღებულია აგრეთვე აფრებიც. სამაგიეროდ თავისი ქვების მასების მასიურობით, პატარა სვეტებისა და კამარნარის გაწყობით და დროდადრო ფასადებზე სკულპტურისა და ორნამენტალური შემკულობის მოხმარებით ასევე ნაგებობის მხატვრულ-ფასადური სახის დამუშავების პრინციპით, რომანული არქიტექტურა იმავე გზით მიდის, მისწრაფის იმავე მიზნებისაკენ, რასაც ესწრაფოდა ქართული არქიტექტურა. მაგრამ მე-12 საუკუნის მანძილზე საფრანგეთში, შემდეგ ინგლისში და მე-13 საუკუნის შუაწლებში გერმანიაშიაც და დანარჩენ ევროპაშიაც ვითარდება გოტიკა, — სტილი მჭახე ცხოველსახელობისა, გაზოგადოებული წესისა, რომელმაც პირველად ევროპაში გაავითარა სრულიად ახალი, თავისი საკუთარი კონსტრუქციული ფანდები და ფორმები. რამაც განსაზღვრა გოტიკური არქიტექტურის დანარჩენი ნაგროვი მატერიალური ფორმების შესამჩნევი თავისებურებაც. უეჭველია, რომ მონაცემ დროს დასავლეთ ევროპის ამ შედარებით სწრაფ წინგასწრობაში თავი იჩინეს საზოგადოებრივ-ეკონომიური ხასიათის პირობებმა. ასევე დაკავშირებულია ამასთან და საერთო პოლიტიკურ აზრებთან შემდეგი სწრაფი ნაბიჯით სვლაც ევროპისა და უფროდაუფრო ძლიერი ზრდა ნაპრაღისა საქართველოსა და ევროპას შორის მე-19 საუკუნის დასაწყისამდე.

17.

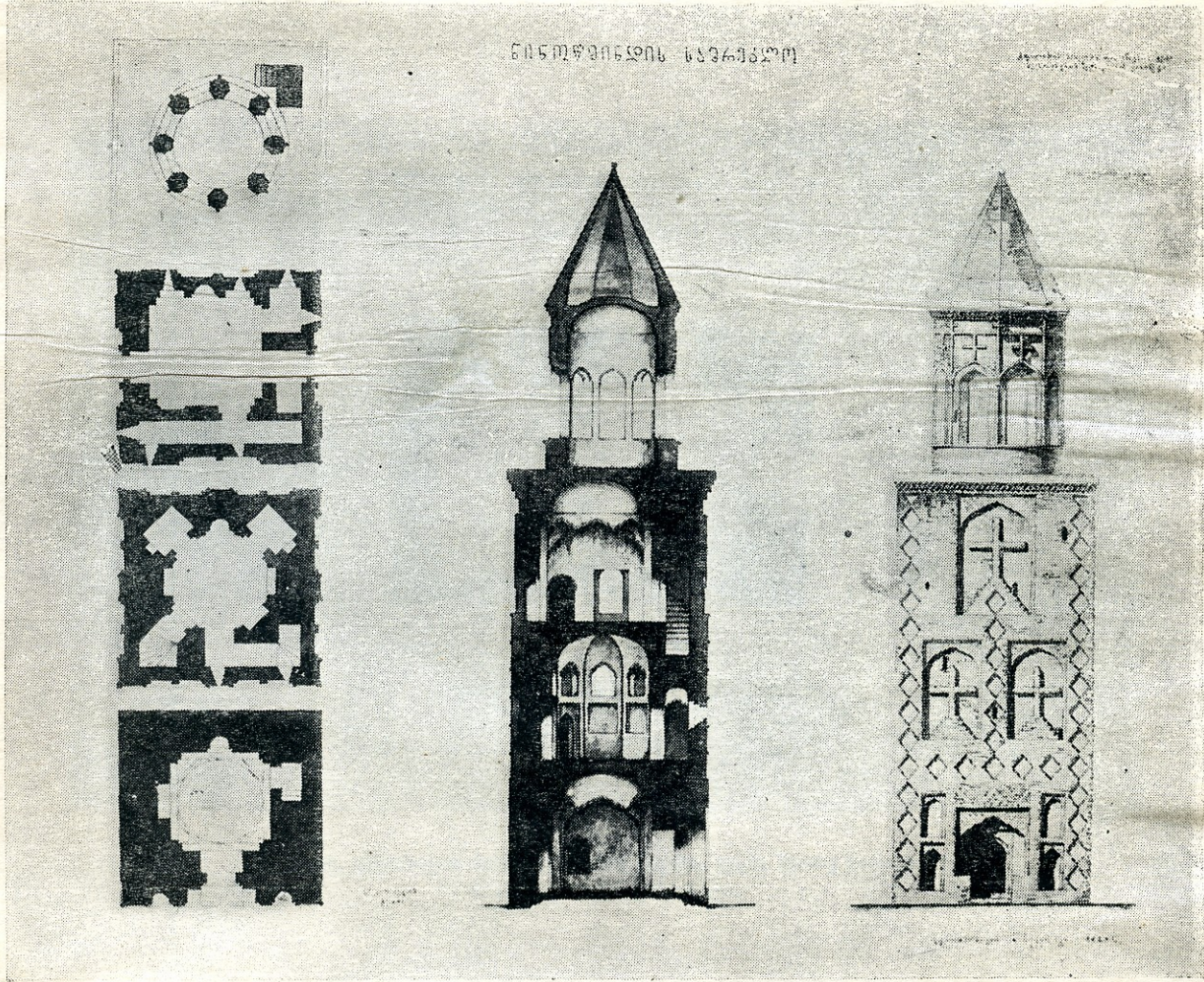
საქართველომ მე-12 საუკუნეში მიიღწია მთელ წინააზიაში არაჩვეულებრივ პოლიტიკურ ძლიერებას, მოაქცია თავის საზღვრებში მთელი კავკასიის ყელი შავი ზღვიდან კასპიის ზღვამდე და შეიჭრა მცირე აზიის შუაგულამდე, მე-13 საუკუნეში კი შეეჯახა მონგოლების ურდობს. მე-13 და მე-14 საუკუნეები ტრაგიკული ფურცლებია კულტურისათვის მებრძოლთ მასებისა და ერთეულებისა, მაგრამ მაინც გადმოგვცემს, როგორც დავინახეთ, გარკვეულს, შემდეგს წინ წაწევას, იმის მიუხედავად, რომ ატარებს სტილის გვიანი ფაზის კვალსა, ეს ეპოპეა ბოლოვდება თემურლენგის ექვსი შემოსევით და საქართველოს განადგურებით. მე-15 საუკუნეში ჩვენ ვხედავთ, რომ მთელი გონება მიპყრობილია არა გავრძელებაზე, არა შემდეგს მხატვრულ შემოქმედებაზე, არამედ მხოლოდ ქვეყნის მთელი განადგურებული კულტურული სიმდიდრის ნამცეცების მოკრეფაზე. ოღონდაც კი როგორმე გადაერჩინათ ეს ნამცეცები სრულ დაღუპვისაგან და რა არ იყო და რა იყო ვარგი იმას აღარ ფიქრობდნენ. ამ სახით გადის მე-15 საუკუნე და მხოლოდ მე-16 საუკუნეში ჩვენ შეგვიძლიან დავადასტუროთ არქიტექტურულ ახალ ნაგებობათა არსებობა და ამასთან მათი გარკვეული მხატვრული ფიზიონომია. ქართული არქიტექტურის განვითარების ეს ხანა მოქცეულია დამოუკიდებელი ქართული სამეფოების არსებობის სამს უკანასკნელს მე-16, მე-17 და მე-18 საუკუნეში.

ამ ხანისათვის დამახასიათებელია აღმოსავლეთის, უმთავრესად ირანული მხატვრული ელემენტების მძაფრი შესუტვა: მაგალითად აგურს ძლიერი როლი თვით ეკლესიურ არქიტექტურაშიაც კი ეკისრება, არამც თუ როგორც მხოლოდ საამშენებლო მასალას, არამედ როგორც დეკორატიული შემკულობის გამაფორმებელს. შემოღებულია თაღებიან ჭერებზე მოფენვა სახეებისა ობობასებურ დაწმენდილ უცხო ქსელებად. იფარებიან განსაკუთრებული სურათებით, როგორც თაღების მთელი ზედაპირი, ისე განსაკუთრებით ისლამური ტიპის აფრები, ტეხურა კამარები კარებისა, სარკმლებისა, დეკორატიული ნიშებისა და სხვ... ბოლოს ედება ფასადებს ორსა თუ სამს პრტყელობზე მოქცეული სახეები და ჰხმარდება პატარა სვეტებს, ნახევარ სვეტებს, კოზმიდებს და სხვ. თარგმრულე აგური. მაგრამ ამასთან ერთად მაინც გრძელდება აგრეთვე მშენებლობა ქვითა; ორნამენტი განაგრძობს ქვაზე თავის არსებობას და შემდეგ განვითარებას, რის მაგალითადაც შეგვიძლიან მოვიყვანოთ ტფილისის სიონის ჩუქურთმა, რომელიც, როგორც სიონის მთელი პერანგი, ვახტანგ მე-VI-ის — სჯულისმდებლის — მეოხებითაა გაკეთებული მე-18 საუკუნის დასაწყისში, 1770 წელს (ნახ. ფოტო).

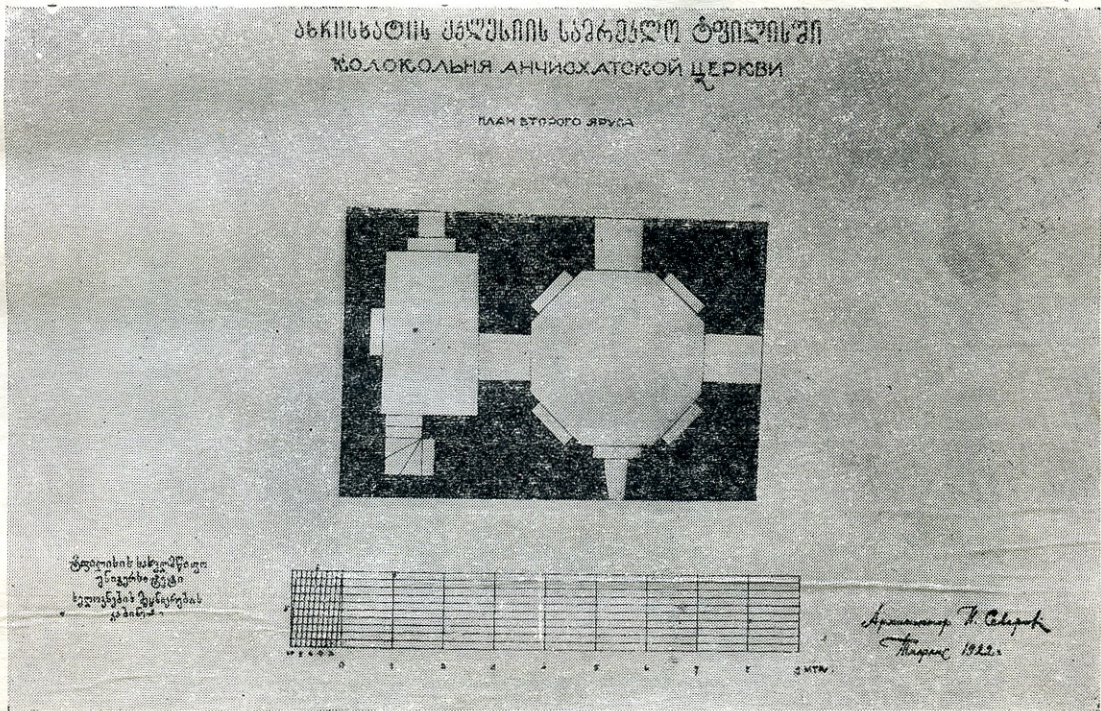
ირანული ელემენტებისა და ფორმების, ზევით ხსენებული, შესუტვის ნიმუშად ჩვენ ვასახელებთ მე-16 საუკუნეზე მიკუთვნებულს, ნინოწმინდის სამრეკლოს, საცა სჩანს გარდაქმნა ქართულ ძირითადს თემებში, მისგან განსხვავებულის ირანული თემებისა, გვიანი ირანული არქიტექტურის აქ მოხმარებული, მკაფიო და კარგა ცნობილი ცალკეული მატერიალური ფორმების



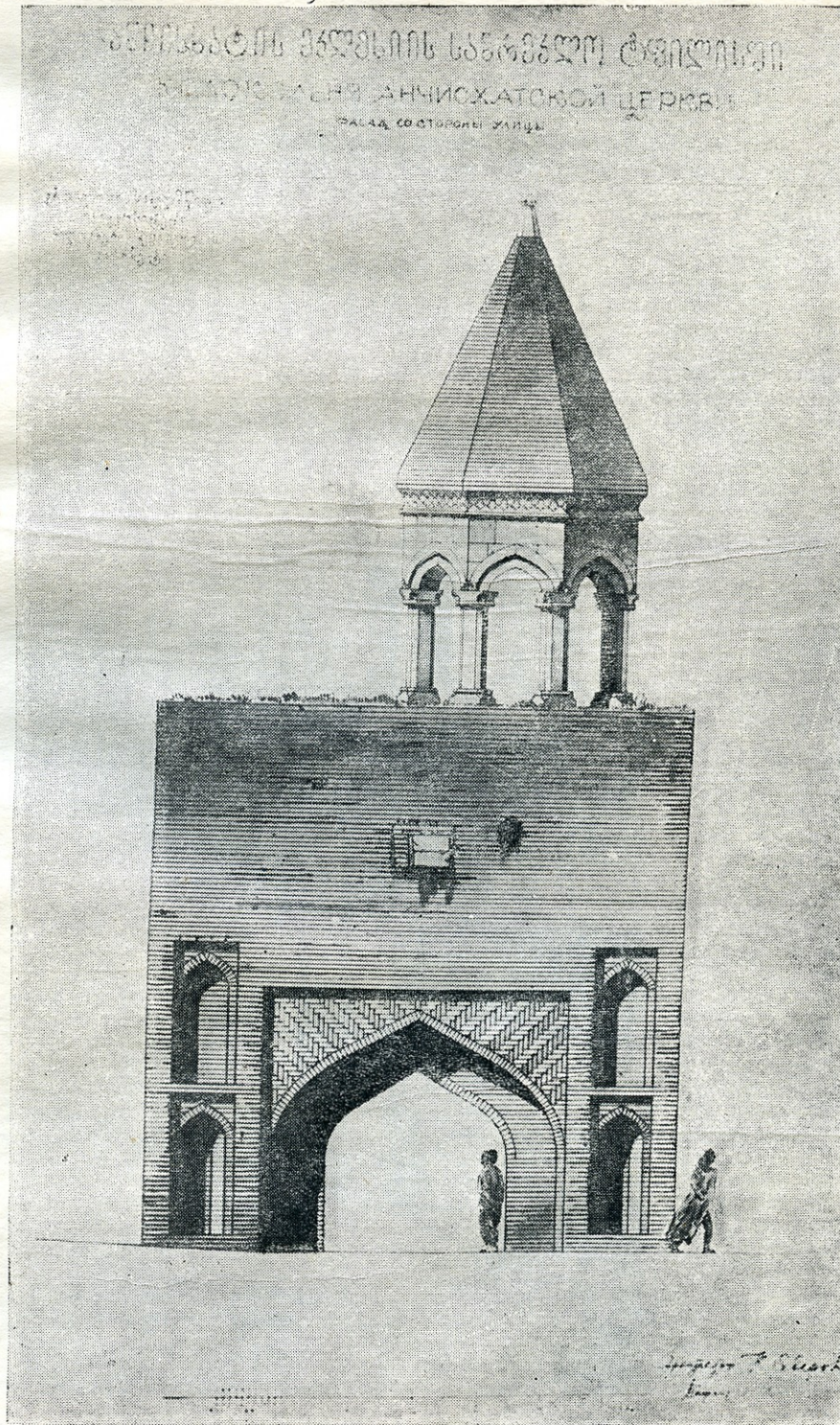
ტფილისი. გუმბათი სიონის ტაძრისა.



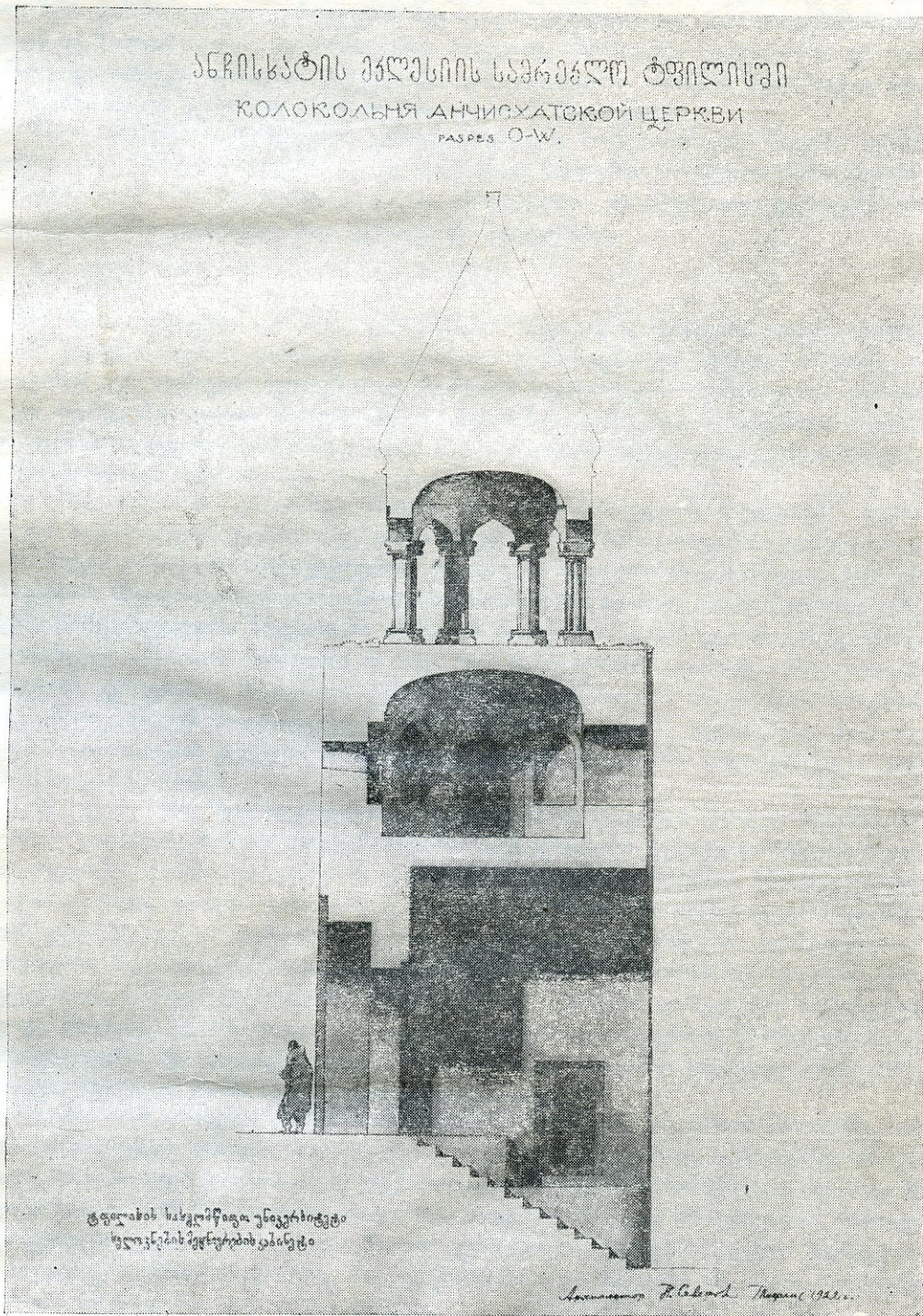
ნინოწმინდა. სამარეკლო. ნ. პ. სევეროვის დაზომილი.



ტფილისი. ანჩისხატის სამრევლო 1675 წლისა. გეგმა მეორე სართულისა.
 ნ. პ. სევეროვის დაზომილი.



ტფილისი. ანისბატის სამრეკლო. ფასადი ქუჩის მხარეს.



ტფილისი. ანჩისხატის სამრევლო. განაკვეთი.

კომბინაცია ერთიან არქიტექტურის კომპოზიციაში ატარებს განსაკუთრებულს დაღსა, როგორც საერთო ნაგებობისა და პროპორციებისა, ისე დეკორატიული სქემის მიხედვით (ნახ. ნახაზი). თუ ჩვენ დამახვილებულ ყურადღებას შევაჩვენებთ სტილისტიკურ ხასიათზე, მაშინ ცხადი გახდება, რომ აქ მთლიან მკაცრ დამორჩილების ნაცვლად წარმოიშვა კეკლუცობა და სისუბუქე, წვრილნარი და სუბუქი უბრალო შემკულობა. ეს ყველაფერი თითქოს ბუნებრივად მოითხოვს ჩვენგან თავისი თავის ევროპულ ცნობილ როკოკოსთან შედარებას. ირანული ფორმების ზეგავლენის განსაკუთრებულმა სიძლიერემ და მთელმა აღნიშნულმა ცვლილებამ თავი იჩინა სასახლეებსა და საცხოვრებელ სახლებში, რომელთა მორთულობა უდგებოდა ირანულს და ირანულისებურადვე იყო აჭრელებული და ბჭყვრიალა ფეროვანი: მოხატულობა და ძვრწენარი უფარავდა მათ ჭერსაცა და კედლებსაც.

18.

სამასი წლის მანძილზე, „ირანულ გემოვნებათა“ ზეგავლენა, შეიძლება ითქვას — ძალდატანება, მათთან შეგუება, უფრო ფართოდ და ფართოდ ვითარდებოდა, თუმცა, — როგორც ჩანს — მაინც სიღრმეს ვერ აღწევდა. ხელოვნურად შექმნილს საქართველოს გამომიჯნავს ევროპისაგან, ირანსა და თურქეთზე თვალის ძალდატანებით შეჩერებას მაინც მუდამ ხედებოდა თავისნათქვამობა და ევროპულ კულტურის ტრადიციები: საქართველო განუწყვეტლივ ეძებდა ზურგის გამაგრებას უმეშვეოდ ევროპიდანაც და რუსეთიდანაც.

ასეთ მდგომარეობას ერთბაშად მოელო ბოლო საქართველოს რუსეთთან შეერთებით, 1801 წელსა, საქართველომ უცბად ისევ ევროპისაკენ იბრუნა პირი, რაც, რასაკვირველია, ჯერჯერობით ნიშნავდა ქართული არქიტექტურის ორგანული მსვლელობის გაბზარვასა. ჩვენ ვხედავთ ჩვენში სავსებით სხვადასხვა სტილის ფაქტიურ თანაარსებობას და ამავე დროს სრულიად გარკვეულ მოვლენებს. მონუმენტალური ნაგებობები რუსეთის მთავრობას აპყავს ევროპიდან გადმონერგილ ბოლოდროინდელ ამპირით, რომელიც ის იყო რომ ჩამოყალიბდა ევროპულ სტილად. ირანისა და თურქეთის გემოვნებას შეგუებულ ადგილობრივ „კენწეროთა“ ნაგებობებს საუკუნის შუა წლებამდე ახორციელებენ მოურიდებელი მიბაძვის „აღმოსავლური“ ფორმებით. საქართველოს ცალკეული პროვინციების გლეხები კი იცავენ თავისი წინანდებული საცხოვრებელი სახლების ფორმების მრავალნაირობას.

ბოლოს ყველა ამას, ზედ მოყოლებით, რუსეთის მბრძანებლობის პირველ ხანებში ემატება თავისებურად გადამუშავებულის ამპირის პატარა საცხოვრებელი ქალაქური სახლები ტფილისისა, ქუთაისისა, თელავისა, გორისა და დუშეთში და სხვაგან, ყოველთვის თავისი ინდივიდუალური ხაზებით. აქ თავი იჩინა, თითქოს გამოხეტია გარედ, სიჭრელისაგან და აღმოსავლური გვიანი არქიტექტურის ყველაზე უფრო დამახასიათებლის ნაგებობათა ტექტონიკის უარყოფილობისაგან ქვეშმოყოლილმა, შეგუებულმა ძირითადმა დამახასიათებელმა ათვისებამ და გაგებამ ქართული არქიტექტურისამ, რომელსაც, როგორც მუდამ, ჰქონდა გასაგები გარკვეული არქიტექტონიკა, მხოლოდ და მხოლოდ დეკორატიული შემკულობის მარკისა და აქცენტის მქონებელი. საქართველო ამ მომენტიდან — შესაძლებელია ცოტა ბორძიკით — აპყვა საერთო ევროპულ არქიტექტურულ განვითარებას, მე-19 და მე-20 საუკუნეების დამახასიათებელს.

იმის გამო, რომ არაფერი არსებითად ახალი არ გაჩენილა ამ დროის მანძილზე სოფლის (გლეხურ) საცხოვრებელ სახლებს შორის, ჩვენ გიჩვენებთ აქ, როგორც არქიტექტურის ევოლუციის თვალსაზრისით საინტერესოსა, ისე დეკორატიული ჩუქურთმის მოხმარებითა და სხვა მხატვრული მომენტებით, ნიმუშსა — გლეხის სახლს საქართველოს შუაგულ პროვინციაში, ქართლში, — ეგრედ წოდებულს „დარბაზსა“, საცა ცხადია ფორმების ათასეული წლების ანარეკლები. ეს ითქმის, როგორც შექმნილს სივრცეზე, ისე გაფორმებასა და ფასადზე (ნ. სურ. დიდი მური დარბაზის შინაგანი და ფასადი).

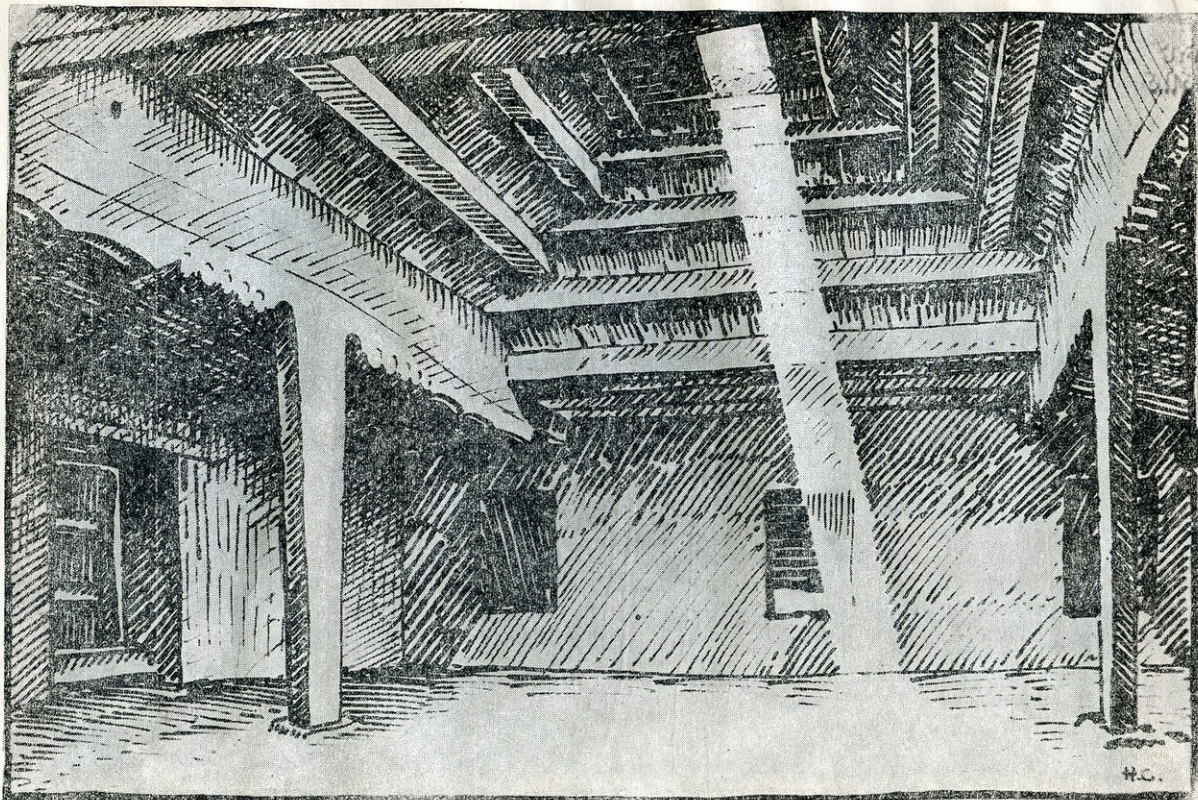
სწორედ ასევე არაფერს ახალს, უცნობს არ შეიცავს, არც ისლამურ აღმოსავლეთთან გათანაბრების მონატურის ფულიანი და მივაჭრე „კენწეროები“-სა, არც საქართველოს ახალი

რუსული ხელისუფლების ოფიციალური არქიტექტურა. ნაგებობანი ერთისაჲ და მეორისაჲ მე-19 საუკუნის ჯერ კიდევ სამოციან წლებამდე ინარჩუნებენ, პატრონებს რომ მოსდგამთ, იმ თვისებებს. მაგალითისათვის მოვიყვანთ აქ ერთის მხრივ, ძველს, აქნობამდე შენახულს—რასაკვირველია, გადაკეთებების გამოშვლელს—ქარვასლას ტფილისში „თათრის მოედანთან“ (ნ. ფოტო ნაგებობის შინაგანი), მეორეს მხრივ წითელ არმიის შტაბის შენობასა და ტფილისის ყოფილ სემინარიას (ნ. ფოტო). ჩვენ შევჩერდებით რამოდენადმე უფრო მეტად საცხოვრებელ სახლებზე.

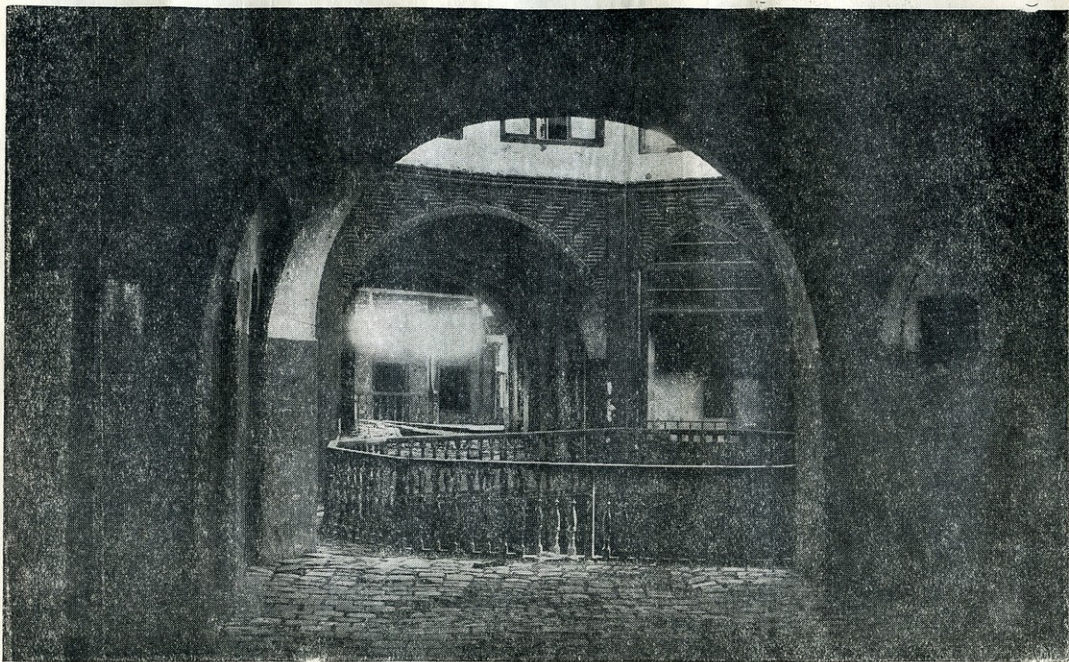
სახლი აბაზ-აბადის (ეხლა ალავერდის) მოედანთან, № 2, ჩვენ თანდათან ნაზარდად გვეჩვენება (ნ. ნახ. და ორი ფოტო). მარჯვენა მისი მალი, მგონი, პირველად საკომენდანტო სახლს წარმოადგენდა. რაც უნდა იყოს, ამის გარეგნობაში თვალს უცხად სისრულით ხვდება ევროპული ცხოვრების სამხრეთის თვისება: სახლი მთლად პირმობრუნებულია ქუჩისაკენ, სადაც გამოფენილა მისი დიდი ღია აივნები; ღიაა აგრეთვე ქუჩისათვის, მეოთხე მხრიდან, ეზოს შიგნითა ფასადებიც და ამგვარად სუყველაფერი გაფარდალალებულია. მთელ ანსამბლს ერთის გადახედვით ემჩნევა ფასადების გარიგება კლასიციზმის კარგი ნიმუშებისდა კვალად: ასევეა მოცემული სვეტებიც. საარქივო საქმეები ადასტურებენ იმ შთაბეჭდილებას, რომ ამ ტიპის სახლები შენდებოდა აკადემიური განათლების მქონის არქიტექტორების (მოსულების და ადგილობრივების) პროექტებით. არა მგონია რომ მოგვეცეს რაიმე შესაძლებლობა ამ სახლებში დავინახოთ ამპირის სპეციალურად დამახასიათებელი ხაზები, მაგრამ საერთო კლასიკური საფუძველი კი უეჭველია. ამასთან, უნდა ითქვას, რომ კლასიციზმის მოწმე, ყველაზე დამახასიათებელი ნაწილი კომპოზიციაში—სვეტების მწკრივები, ალბად მატერიალური პირობების შევიწროების გამო, წარმოდგენილია ხით და არა ქვით, ეს ამბავი სულ სხვა პროპორციებს იწვევს: სვეტებს აძლევს ტანშეწყობილებას და სისუბუქეს და აადვილებს მათთან მალა კამარებისას და დაბლა დაქვირული ფიცრების შეერთებას. ფრიად დამახასიათებელია ხის სვეტების კლასიკური ფორმა დასახლებული სახლის მარჯვენა მალზე მოაჯირების ხის სურაიებითა და კუთხის ღიადების სრულიად სხვა ტიპის—აღმოსავლურის—შუშაჩასმულ ჰვირულ შენაგებებით. შემდეგ: ფრიად დაწეულილია, ე. ი. სრულიად არაკლასიკური პროპორციებისაა ეზოში სვეტები, აზიდული დერეფნის ზევით მალა ორი სართულის წინ და დამყარებული სვეტების ქვემო რიგზე. ბოლოს სახლის მარცხენა მალის აივანი, მთლად ხეა დამუშავებული წვრილმანი კლასიკური დეტალებით (კონსოლებით, თავხეების ბოლოების მორთულობით და სხვა აივნის მხარმომცემი კონსტრუქციებით), კაპიტელებისა და კვარცხლბეკების კლასიკური გაფორმებით, მაგრამ სრულიად კლასიციზმისაგან თავისუფალი სუბუქი სპოსლებით, არამც თუ მოაჯირებზე, აგრეთვე სვეტებ შორის ჩამატებულს ხის ჰვირულ დეკორატიულ კამერებზე. უეჭველია, ასეთი თავისებური შეერთება კლასიციზმისა „აღმოსავლური“ ჰვირული ორნამენტის თავისუფალ თამაშთან, რომლის შემადგენელი ელემენტების წარმოშობის გარკვევა ადვილი არაა, მაგრამ მიმზიდავი ამოცანა კი არის, ბრალია არქიტექტურის კარგის აკადემიური განათლებისა და ნაგებობისადმი სიყვარულისა შემკვეთის მხრივ, რომელმაც მკაფიოდ იცოდა, რაც უნდოდა და არქიტექტორსაც აცოდინა, თუ არქიტექტურის, როგორი ცოცხალი ნიმუშებით უნდა ესარგებლნა, რომ მისი გემოვნება დაემყოფილებინა. ესაა მიზეზი, რომ გამოსულა მშვენიერი, მაგრამ კლასიციზმის თეორიით მიუღებელი, შეხამებანი—ქვედა რიგის ქვის სვეტების გაწყობა-დალაგება და მათზე დამყარებული ქვედა სვეტების საზღვრებს გადაცდენილი აივანი. ანალოგიურ მოვლენას წარმოადგენს მეორე ფერადობის ანსამბლი, სახლი მუხრანთან ქუჩაზე № 10 (ნ. ნახ. და ფოტო). ამ სახლს შენახული აქვს რიცხვით იმდენი დეტალები, რომ შეგვიძლიან დავინახოთ კარგი ნასაზრი და დამუშავებული პროექტი. სართულების სვეტები სახურავებში იწვევენ ვარიანტებს,—დაბლა პრეტყელობი არქიტრავებია; მაღალა ხის არქივოლტები, კლასიკურ კაპიტალებზე დაყრდნობილი კამარების მორთულობით; სახლის დამამთავრებელ მანსარდში კი, კამარები—თითოეული სამსამი მშვილდურის სახითაა მოცემული. ამ ფორმების შეხამება, მათი კომბინაცია იძლევა შთაბეჭდილებას თავისებურად მომხიბვლელი



დიღომი. ფასადი გლეხის დარბაზისა. ნ. პ. სევეროვის დაზომილი.



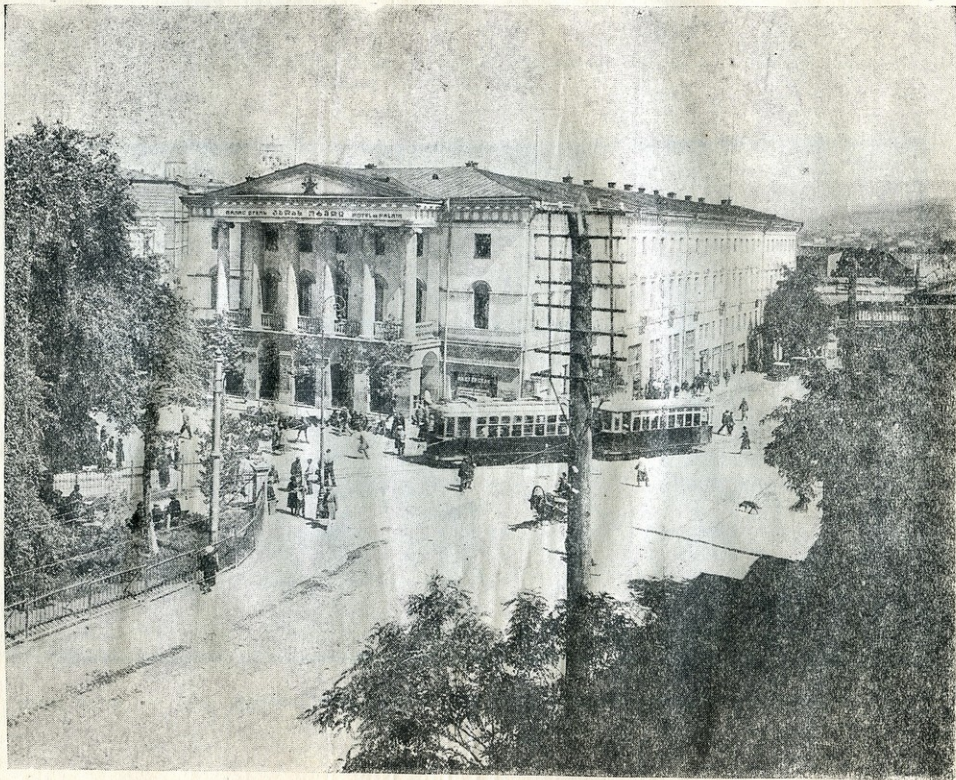
დიდოში. შინაგანი ასახულება გლეხის დარბაზისა. ნ. პ. სევეროვის ნახატი.



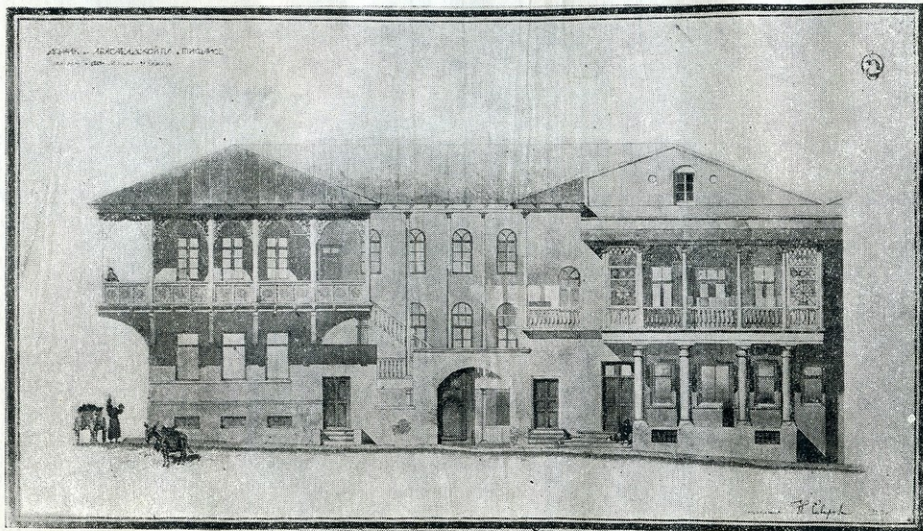
ტფილისი. ქარვასლა შეიტან ბაზრის მოედანთან.



ტფილისი, წითელი არმიის შტაბის სახლი.



ტფილისი. ყოფილი სემინარიის სახლი (ცხლა პალას-ოტელი).



ტფილისი, სახლი ალექსანდრე სუხოვსკის მოედანთან. ფასადი. ნ. პ. სევეროვის დაზოვილი.



ტფილისი. სახლი ალავერდის მოედანთან.

8



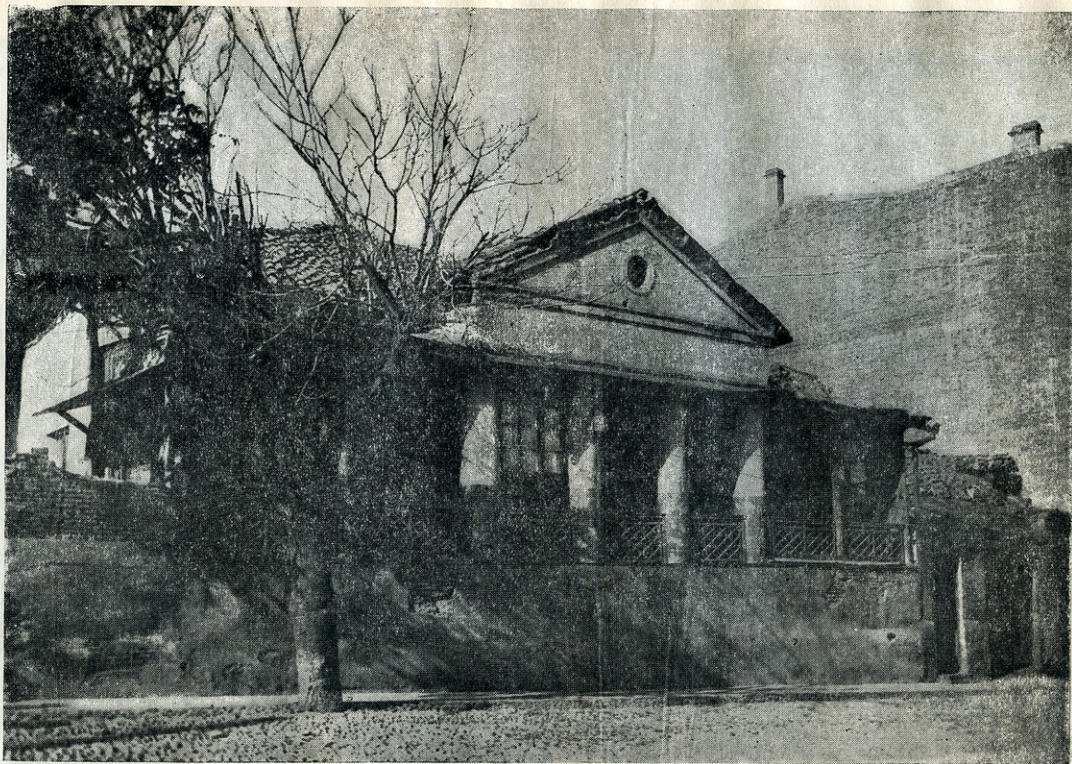
ტფილისი სახლი ალავერდის მფუძანთან.



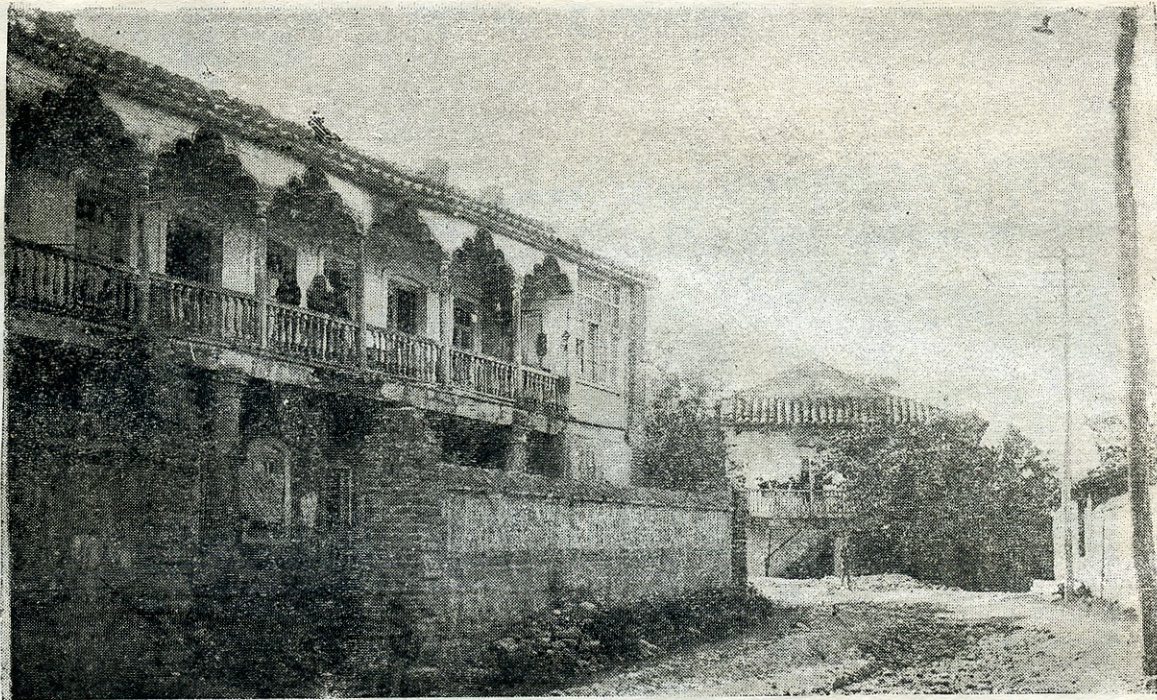
ტფილისი. სახლი მუხრანაიანთ ქუჩაზე. ფასადი. ნ. პ. სევეროვის დაზომილი.]



ტფილისი. სახლი მეგრანინანთ ქუჩაზე.



ტფილისი. გუბერნატორის ყოფილი სახლი.



თელავი. ძველებური სასლები.



თულავი. ძველბურთის სახლები.



სახერე. ძველბური სახლები.

მშენიერებისას, მაგრამ ორგანიულად ერთიანისას, საცა ზევითმოყვანილ ნაწილებად დასახსრება შედეგია საგანგებო ანალიზისა, გონიერად წარმოადგენს გუბერნატორის ყოველი სახლი, ტრიბუნალის ქუჩაზე № 30. აქ მასიურს შუა მალს ქვის სვეტნაირი და მათზე მოთავსებული ფრონტონით გაუშლია აივნის ფართო ფრთები ხის სვეტებზე დამყარებული (ნ. ფოტო).

საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში შენახული აგრეთვე მე-19 საუკუნის 1-ელი ნახევრის, სახლებიც გვიწლიან თვალწინ ეხლახანს განხილულის არქიტექტურული შემოქმედების საყურადღებო სურათსა. აქ დამახასიათებელია ის, რომ ამ ქალაქებში მეტნაწილად და ხანდახან, როგორც ჩანს, განსაკუთრებითაც კი (დუშეთი, საჩხერე) შემოღებულია ქვის სვეტნარი. წარმოგიდგინებ რამდენიმე მაგალითს თელავიდან და საჩხერეიდან (ნ. ფოტო). აქ არა ჩანს ისეთი გულმოდგინება დამუშავებაში, რომ ჩვეთვალთ შენობები შესრულებული დამუშავებული პროექტების მიხედვითა და ამ უკანასკნელების ჩვენებებს დაცვით, პირიქით, შესრულება თითქოს თავისუფალია პროექტისაგან. საჩხერის ორივე სახლს, რომელთაგანი ერთია, საცა დაიბადა სახელოვანი ქართველი პოეტი აკაკი წერეთელი, შეიძლება ითქვას, რომ უვრო ძლიერ, სანამ ტფილისში აჩნია იერი იტალიური კლასიკური არქიტექტურისა, მაგრამ კურონოზული მეტროცებით (სვეტების გასიგბული ქვემოებისთანაოთ) და რაღაც ბუნდოვნად შესაგრძნობი კავშირით რაიონის შინაური არქიტექტურის ჩვეულებებთან და ფანდებთან.

ამგვარად, საქართველოს მე-19 საუკუნის დასაწყისის არქიტექტურა გვაძლევს ჯერ კიდევ სავსებით მთლიან მხატვრულ შთაბეჭდილების სურათს, თუმცა საფუძვლად არ უდევს უფრო პირდაპირი კანონშეზომილი განვითარება, პირიქით იძლევა ევროპულ კლასიციზმის გარდაქმნილს გადამუშავებულს ფორმებს, რომლებიც მე-19 საუკუნის დასაწყისისათვის წარმოადგენს ევროპისათვისაცა და რუსეთისათვისაც ერთად ერთს დასაშვებელს, შესაძლებელს არქიტექტურული კომპოზიციის ფუძესა. მაშინდელ აშენებულ სახლებს, თავისი ხასიათისდა კვალად, შეიძლება ეწოდოს მე-19 საუკუნის მე-2 ნახევრის და განსაკუთრებით დამლევს ტფილისში აშენებულის სახლების საწინააღმდეგოდ, სახელი საკუთრადი. აქედან გასაგებია გაბმითი აივნები, ფასადები, ღია ცხოვრება (თითქმის კარზე გამოტანილი).

ამგვარი ხასიათის არქიტექტურა ინახება, ცოცხლობს საქართველოში უფრო ხანგრძლივ, სანამ რუსეთში, ევროპაზე ხომ ამის თქმაც არაა საჭირო. ჩვენში 50 ან და 60 ან წლებშიც კი აშენებდნენ ჩვენგან განხილული ხასიათის მქონე სახლებისდა კვალად.

19

მე-19 საუკუნის უკანასკნელი ათეული წლების ხანა საქართველოს არქიტექტურისათვის იყო ხანა აღრევისა, პარალელური მოვლენა იმისი, რაც ხდებოდა რუსეთში. ამ ხანის ერთი პლუსი კი შეიძლება დავსახელოთ — არა შენდებოდა საერთოდ რამოდენადმე დიდი ნაგებობანი, როგორც საზოგადოებრივი, სახელმწიფო, ისე კერძოებისა.

რამოდენადმე, შენიშნულია წარმატება მე-20 საუკუნის დამდეგსა. მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით არაფერი ერთიანობა არ არის და არც შეიძლება აღინიშნოს სადმე. ამშენებლობა წარმოებს ყველანაირი სტილით, ევროპულითაცა და აღმოსავლურითაც.

რეგულაციამ გაათავისუფლა მეფის რუსეთის „ინოროდცები“ მეფის ხელისუფლების ქანჩებისაგან — ეროვნულ კულტურას განვითარებისათვის წინ სხვადასხვა შესაძლებლობა გადაეშალა. მისმა ძლიერმა აღორძინებამ საქართველოში თავი იჩინა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღიდან. არქიტექტურამ უცბად მოიპოვა თავისი ხმა საერთო გუნდში — ჯერ მხოლოდ გრაფიკულად, მაშინ დაარსებულის საქართველოში სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურული ფაკულტეტის სასტუდენტო მონაცემებში, და შემდეგ ფაქტიურად თანდათან დაწყებულს და ახლა უდიდეს გაქანებას მიღწეულ ამშენებლობაში.

ნამდვილ ეროვნულ განვითარების შესაძლებლობის პირველ წლებიდანვე გამოწვეულ იქნა არქიტექტორების გაძლიერებული ინტერესი ქართული ისტორიული არქიტექტურის ძეგლების მიმართ, რაც მოხდა ტფილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისაგან მეცნიერული კვლევა-ძიების

მუშაობის დაწყების დროს. სამხატვრო აკადემიაში გამოყოფილ იქნა ცალკე დამოუკიდებელ კურსად აღმოსავლეთისა და ევროპის არქიტექტურის ფორმების სწავლიდან ქართული.

მაგრამ სანამ დაიწყებოდა ნამდვილად ახალი ეტაპი განვითარებაში, მანამდის ჰქონდა ადგილი ერთ გადახვევას—გადახვევას კონსტრუქტივიზმისაკენ. ნაწილობრივ ეს კონსტრუქტივიზმი მოგვევლინა როგორც რეაქცია გამოწვეული პრინციპულად არასწორი ფანდით. ეს ფანდი უკანახებდა აშენებას ვითოდა ქართული სტილით, რასაც მისდია მაშინ პროვინციულმა და ნაწილობრივ ტფილისის ამშენებლობამ. ეს, თანამედროვე მოთხოვნილებებისა, მისი განსაკუთრებულად დამახასიათებლის მხატვრული ამოცანებისა და შესაძლებლობათა სრული არგაგება, ნოყიერ ნიადაგად ექცა უკვე ნიადაგის მაძებარს საწინააღმდეგო ნახტომსა, რაც შემდეგ ზეაღზნებული დეკლარატიული გამოსვლებით უარყოფდა არქიტექტურის ყოველნაირ სპეციფიკობას და არქიტექტურის გამოჩენილი ისტორიული ძეგლების ცოდნის ყოველნაირ საჭიროებას. კონსტრუქტივიზმისა და ფორმალისმის თეორეტიკულ მოწოდებათა ძალად თავსმოხვევმა მითქმა-მოთქმამ საქართველოს ტალღა შემოჰკრა. ყოველი სხვანაირი რიგის მიდგომა, თვიონ ეროვნული გამომეტყველების ძიებაც კი, გამოცხადებულ იქნა რეაქციურ მოვლენად. მაშინ მოხდა რომ წელში გადატეხეს საქართველოს სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურული ფაკულტეტი, მაშინ დაეტაკნენ ნაგებობათა მხატვრულ გაფორმებას თეორეტიკული თვალსაზრისითაც.

სახლვარგარედ უფრო მეტად ფაშფაშა ყვავილად გადაშლალს, სანამ ჩვენში, კონსტრუქტივიზმს, რასაც, როგორც ცნობილია, ჰქონდა ერთი მეორისაგან განსხვავებული მრავალნაირი დენანი, ფუძედ და მიზეზად მოევლინა იმპერიალისტურ ომის შედეგი—ეკონომიური ჩიხი. მაგრამ კონსტრუქტივიზმის გამოცხადებას უმადლეს ხარისხის მიღწევად და თვითშეზღუდვის კანონად გაქირვება ვერც გაამართლებს და ამიტომ, მით უფრო უმეტესად, ვერც გასწევს არქიტექტურულ მხატვრულის ფაქტიური უძღურების ნიღაბობას. კონსტრუქტივიზმს ბევრი იყენებდა ძალიან ხშირად ფარადა და გასაძვრლელ ხერხელად. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ხელმოკერილობის რეჟიმი გაგების მკაცრ რეალურ ფარგლებში—სახელდობრ როგორც ბრძნული პატრონობა იმის, რაც არის და რა ფარგლებშიც არის—მოგვევლინა თანამედროვე არქიტექტურის გამაჯანსაღებელ ხანად. გაუთავებლად განმეორებულს ევროპული არქიტექტურის სხვადასხვა ეპოქისა და სტილების მოტივებს, მთელი ამ ხელოვნურად გაახალგაზრდავების დეკლარატიული დეტალების საგზალსა და ტექნიკოსთაგან დადგენილის ნორმების მიხედვით დამოდასმული აღსრულების სათბურულ აღზრდას—დიდი ხანია გრძნობდნენ ევროპულ კულტურაში, როგორც უჯანსაღო მოვლენას, მაგრამ მხოლოდ ომის ქარიშხალმა შესძლო საბოლოოდ ამ პირობითი დაბრკოლების გადაგვა. თავისი წესიერი გამოსვლითა, ე. ი. შეგნებით უკუგდება ხელოვნურისა, ყალბისა, მაშასადამე, სხვისი მოტივების არასწორი გადმონერგვისა, და ნაგებობათა სავესებით გამოცვლილის ახალი დანიშნულებებისა და ფუნქციებისაგან დადებითად ამოქმედებული ამ ტიპის ამშენებლობა სრულებითაც არ უპირისპირებდა თავის თავსა არქიტექტურას, როგორც ხელოვნებასა, სწორედ ისე, როგორც ყველა ხანაში, არქიტექტურა ეძიებდა განსაზღვრულ მხატვრულ კომპოზიციებსა და სრულიად არა ფიქრობდა ვინმე დაერწმუნებია, რომ არქიტექტურული ფორმის მიღება შეიძლებოდა თავისთავად ფუნქციურის და ტექნიკური მოთხოვნილებისაგან. აქ გაცილებით მეტი იყო საჭირო. სახელდობრ—ამ პირობებში მყოფს არქიტექტორს ხელახლად იზიდავდა მონაცემების საკუთრივ არქიტექტურული მიდგომის მიზანი: გამოენახა წონასწორი, სასიამოვნოდ ვაპროპორციებული მასები და მათი შეკავშირებული კომპოზიციურად მთლიანი სისტემის გარიგება.

თავდაპირველად აწინაირი რიგორისტული შეზღუდვის მოთხოვნები მხოლოდ აუცილებლობის მიხედვით შორს იმდენად უნდა წასულიყვნენ, რომ—სულ ერთია რა ნაგებობაც იქნებოდა—უკან დახევა საერთოდ დასაშვები აღარ ყოფილიყო. გაიარა 2-3 წელმა, ეკონომიური მდგომარეობა მკვეთრად გამოიკვალა. სოციალისტურმა ამშენებლობამ თავი ანება ვიწრო უტილიტარული მიზნების განხორციელებას და მასების კულტურულ ყოფა-ცხოვრებაში მისგან მოვლიან ეხლა შემოქმედების როლში გამოსვლას. ამასთან დაკავშირებით დანიშნულებისა კვალად

მოხდა უცაბელი გაშლა მშენებლობისა. სახლებთან ერთად აგებენ სასახლეებს, მუზეუმებს, საკონცერტო დარბაზებს, თეატრებს, კინოებს, ბიბლიოთეკებს, სამეცნიერო ინსტიტუტებს და სხვა-სა. ყველა ეს ნაგებობა, საცა წარმოებს მუშაობა და ცხოვრება ადამიანისა — სოციალისტური საზოგადოების ადამიანისა, არამც თუ თავის დანიშნულების სრულ სახეს უნდა წარმოადგენდნენ, აგრეთვე უნდა იყვნენ გამსჭვალულნი მხატვრულობით, რომელიც არის ძლიერი მოქმედი ფაქტორიც შრომის ნაყოფიერებისათვის. მაგრამ ეს მხატვრულობა, რასაკვირველია, სხვადასხვანაირია ეხლა, დამოკიდებულია დანიშნულების სხვადასხვანაირობაზე.

ჩვენ მივადექით ეხლა არქიტექტურის განვითარების ახალ ეტაპსა. ცნობილია რომ საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის მერმე ამშენებლობის ერთადერთ სტიმულად გამოდიოდა გამოყენების უმეშვეო უტილიტარული მიზნები; ინიციატორის პიროვნება არავითარი არსებითი როლის შემსრულებელი არ იყო; მონაცემები უპიროვნობის სახეს ატარებდნენ. როგორც შემოსავლიან სახლში იყვნენ წარამარა ერთმანეთის შემცვლელი მდგმურები (თვითონ სახლის პატრონიც კი მხოლოდ ერთი მათგანი იყო), ისე სახელმწიფო და საზოგადოებრივ შენობებში არიან მხოლოდ წამსვლელ-მომსვლელები, მოსამსახურეები, ხალხი—პატრონი, პიროვნება კი არადა ჩანს. ახალი ადამიანის არქიტექტურა, არქიტექტურა სოციალისტური ყოფა-ცხოვრებისა იზრდება ახალი პატრონისა, ყოველმხრივ განვითარებულის და ახალი ხალხისიანი მსოფლ-შეგრძნობის პიროვნების ხელის ქვეშა. აქედანაა სწორედ ზევით ხაზგასმული მიზნების მქაზე გაშლა ჩვენ არქიტექტურაში, აქედანაა მათი ადეკვატის მხატვრული ფორმების ზევით აღნიშნული ძიებანი ჩვენი კავშირის თითოეულის მრავალთაგანის ეროვნულ ინდივიდუალობისა. ამხანაგი სტალინის ფორმულამ, რომელმაც განმარტა ჩვენი, შინაარსით სოციალისტური და ეროვნული თავისი ფორმით კულტურა, დაადასტურა ეს დებულება და ამასთანავე შეიტანა სრული მკაფიურობა არქიტექტორის შემოქმედების გზის გამკვლევის ამოცანებსა და მიდგომებში.

საქართველოს არქიტექტურაში ეს ჩვენებანი გათვალისწინებულია და გვიმარტავენ მთელ მუშაობას. არქიტექტორებმა ერთბაშადვე აქციეს აქტუალურ ამოცანად თავისი კულტურული მემკვიდრეობის კრიტიკული ათვისების პრობლემა, გამოწვეული სოციალისტური მშენებლობის ეპოქის მთელი მრავალწახნაგოვანი სიდიადის გამოსახატავად, მოწოდებული თანამედროვეობის მხატვრული არქიტექტურის სრულღირებულისანი განვითარებისათვის. ეს უფრო იმითია მეტად დასაბუთებული, რომ ქართული არქიტექტურა, როგორც ზევით იყო ნაჩვენები, წამოიზარდა ორგანულად ევროპისა და აზიის საზღვარზე და მისცა მთელ რიგს სტილებისას სრულწონიანი და ინდივიდუალურად შემოხაზული განვითარება და ამიტომ წარმოადგენს, როგორც სასწავლებელ მასალასა, ისე ახალ შთაგონებათა შესაძლებელ წყაროსა.

ქართული არქიტექტურის განვითარების მიმოხილვამ გვიჩვენა, რომ ჩვენ აქ გვაქვს საქმე, არამც თუ მხოლოდ ინდივიდუალურად თავისებურ მხატვრულ კულტურასთან, არამედ ისეთთან, რომელმაც მიაღწია თავის მთლიან სტილურ დამთავრებულობას, სისრულეობას და ამგვარად ადგილი დაიკავა ცოტაოდენ რჩეულთა რიგში. მაშასადამე, ამ მხრივ პრინციპულად არაფერს საჭიროებას წარმოადგენს, რომ კომპოზიციებს დაედოთ საფუძვლად რომელიმე სხვა კლასიკური ნიმუშები. მაგრამ აგრეთვე არ შეიძლება ერჩიოს ვინმეს ეს ფანდი ჯერ იმითომ, რომ შესცვლის ნასესხებით საღს ხელმძღვანელობას და მერე მეთოდების და შეთვისების მიდგომებს; რომ ეს არ მოხდეს საჭიროა არქიტექტურის ისტორიული ფორმების გაღრმავებული შესწავლა, რაც არის უსათუოდ აუცილებელი პირობა თანამედროვე არქიტექტორის დადებითი მოღვაწეობისათვის.

ქართული ხელოვნების თითოეული ეპოქის სტილი (როგორც საერთოდ) ორი მომენტისაგან შედგება — ჯერ ერთია განსაკუთრებული მატერიალური არქიტექტურული ფორმების ნაგროვება და დასახული მიზნებისაგან ნაკარნახევი კომპოზიციები, და მეორე კიდე გასდევს ყველა ეპოქას, ფორმების ყველა განსხვავებას, და ეროვნული კულტურის ჩამოყალიბების წუთიდან, ე. ი. როპელიდაც კონსტანტური მომენტები, დადგენანი, მიდგომანი, გარდაქმნანი და სხვა. ჩვენ ვნახეთ, თუ როგორ ერთი ეპოქიდან მეორეში გადადიოდა ზოგიერთი მატერიალური ელემენტი, როგორ წარმოებდა ერთიმეორისაგან გამონადენი განვითარება; ვნახეთ აგრეთვე, თუ როგორ ითვისებდნენ სხვა ქვეყნებისა და ხალხების მიღწევებსა და რომ იყენებდნენ ამას ყველაფერს მხოლოდ ზომიერ მასივალური გაუმჯობესებისათვის თავისი ნაციონალური მიდგომების შესაფერისობით. ამასთანავე წარსულის მაგალითები გვასწავლიან გარკვეულად, რომ ხელოვნების ეროვნული სტრუქტურისაგან შეთვისებული მომენტების ეს შესაფერისობა ჩანს სავსებით გარკვეულად და დაუთხოვლად აგრეთვე განსხვავების მიხედვითაც. — ამიტომაც ეს ასე საინტერესო საქართველოსა და სხვა ქვეყნებში ქრონოლოგიური შეუფერებლობის სურათი, გამოწვეული ან ცალკეული ფორმების სარგებლობით, ან მისი განვითარების ყველა ეპოქაში განსაზღვრული მოვლენების უყურადღებოდ დატოვებით. მეორეს მხრივ დამახასიათებელია, რომ ქართული არქიტექტურის ცალკეული სტილების მატერიალური ელემენტების რიცხვიდან ისტორიის მთელ მანძილზე, შეიძლება ითქვას, ორი რამაა სპეციფიკური, ურყევი: 1. ქვა, როგორც გარეგნობი. მასალა, კანი ნაგებობისა; 2. ორნამენტური ჩუქურთმა ფასადური დამუშავებისა ქვაზე.

ამ უხვი წინწანამძღვარებისაგან თანამედროვეობისათვის, როგორც ჩვენ გვგონია, გამომდინარეობს შემდეგი დასკვნები: ძირიანად გამოცვლილ არქიტექტურულ მიზანდადგენათა და აგრეთვე არქიტექტურით სივრცის შექმნის დრომოჭმული პრობლემისა და ნაგებობის მოცულობის კომპოზიციური გადაჭრის წამმართველი ამოცანის შეცვლის თანახმად, თანამედროვე არქიტექტურას საფუძვლად ედება, უნდა დაედოს, არ შეიძლება რომ არ დაედოს ნაგებობის მოცულობის მასების „კონსტრუქციული კოლოფი“. მასების გარიგებასა და საერთო ორგანიზაციაში სწორკუთხედი და კვადრატს მიახლოებული ფორმა გვევლინება ბუნებრივ ლოგიკურ შედეგად. ჰორიზონტალიზმისაკენ მისწრაფება უდგება ამასთანავე მთელი ისტორიული ქართული არქიტექტურის ტენდენციებსა მაშ, ასე, კომპოზიციური აღნაგობის ამ ჩონჩხს არქიტექტორმა უნდა თავისი შემოქმედებით მოუნახოს ნაგებობის საერთო მასებსა და აგრეთვე ხერხელობით ფასადების გარიგებასა და სხვა რამეს კიდე ისეთი პროპორციები, რომლებიც შეთანხმებით იქნებენ არქიტექტურული ფორმების ეროვნული ათვისების სტრუქტურასთან ერთად. ეს არის ყველაზე მთავარი, მაგრამ ყველაზე ძნელიც, რადგანაც ეს არის სწორედ შემოქმედების ძირითადი აქტი. ამის გარდა, რაღა თქმა უნდა, ამისვე შესაფერისად უნდა იყოს გაფორმებული შექმნილი კომპოზიცია ცალკეულ ნაწილებშიაც. ამასთანავე არ შეიძლება ხაზი არ გაესვას ზევით მოხსენებულს, მატერიალურ ფორმების ურყეველობის ფრიად მნიშვნელოვან ორ მომენტსა. ცოდო არ იქნება თუ ჩვენ ნაგებობათა პერანგად ვინატრებთ ქვას, ჩვენ ადგილობრივს სხვადასხვა ჯიშის ქვასა თავის დამახასიათებელი რბილი (ოდნავ თბილი, ოდნავ ცივი) იერებითა, სუბტილი ფერალოვანი აქცენტობის შემტანსა პერანგში. ნალესობა კი ნაგებობათა პერანგად თავისი ხელოვნური ვეადიანობით მგონია უზარალოდ შეიძლება დაეთმოს ჩრდილოეთსა. მეორე მომენტი, გადაჯაჭვულია პირველზე — ეს არის ორნამენტური ჩუქურთმის ქვაზე გამოყვანის შესაძლებლობა და სურვილი ნაგებობის არქიტექტურული ფორმებისა და მისი შემოქმედების აქცენტ სათვის. ამ ფანდით ნორმალურ ჩარჩოებში იქნება მოთავსებული მოხმარება სკულპტურისა და ბარელიეფებისა, რომლებითაც ეხლა სარგებლობენ ნამეტნავ სიზშირით შინობის სიშიშკლისა და გაუფორმებლობის დასაფარავად. აქ ზოგიერთს შემთხვევაში მოქალაქებრივია უნდა მოიპოვოს კამარამაც. ამასთან ერთად ძლიერამოსილი სოციალიზმის ეპოქის ქართული არქიტექტურა დაგვანახებებს თავის-თავს ღირსეულ სიმალღეზე, თუ თანამედროვე კონსტრუქციულ-ტექნიკურ შესაძლებლობისა და ფორმების მდიდარი



საგზლიდან ამოკრებს მხოლოდ იმას, რაც თავისი ძირითადი კონსტანტებით ნამდვილად პასუხს გასცემს მის მიდგომებს. თანამედროვე ქართულმა არქიტექტურამ უნდა მოგვცეს და აქვს საშუალება მოგვცეს ინდივიდუალურად დამახასიათებელი, ახალი, განსხვავებული, როგორც სხვა ხალხების თანამედროვე არქიტექტურისაგან, ისე შედარებითი წინამორბედი ისტორიული ეპოქების ქართული არქიტექტურისაგანაც. მხოლოდ ამგვარი გზით განახორციელებს დანამდვილებით ნაციონალურ ფორმებში შინაარსით სოციალისტური კულტურის განვითარების ღიზუნგსა, რომელიც წარმოსთქვა ქართველი ხალხის დიდმა შვილმა, მთელი მსოფლიოს მშრომელთა წინამძღოლმა გენიოსმა სტალინმა.

ზოგირთი სიტყვის ახსნა

ასახულობა—Вид
გადმონახი—Перепев
დედასიმძიმე—Центр тяжести
ვარდული—Розетка
ზღუდურობა—Замкнутость
თავსამკაული—Навершие
იერი—Оттенок
კამარნარი—Аркатура
კიბურობა—Ступенчатость
მალი (ს. ს. ორბელიანის განმარტებით)
რომელიმე მხარე ან ნაწილი სახ-
ლისა, — Какая нибудь сторона или
часть здания
მიწარი—Фон
ოლე—Полоса
საკუთრადი—Особняк
სვეტნარი—Колонада
ლიადი—Пролет
შუქადი—Просвет
ცხოველსახული—Живописный
ძერწვნარი—Лепные украшения
წრიარე—Круг
ხაზნაგ-კლასიკური Линейно-классический
ხვრელობი—Проем

პ/მგ. რედაქტორი—ვ. ლუარსაბიძე. ტექ. რედაქტორი, კორექტორი—შ. აფხაიძე. გამომშვები—ნ. მალანია
გადაეცა წარმოებას 1936 წ. 21/VI. ხელმოწერ. დასაბეჭ. 1936 წ. 15/VIII. მთავლ. 15624-ბ. ტირაჟი 1000 ც. შეკვ 764



სტამბა „ტექნიკა და შრომა“-ს ფურცელადის ქ. № 5

