


ზიოჯი ჩუბინაშვილი

რამოდენიმე თავი

პატული ხელთვნების
ისტორიანი



გამომცემლობა
„მეცნიერება საქართველოში“

თბილისი
1926

წინასიტყვაობის მახიერა.

ეს წიგნი «რამდენიმე თავი ქართული ხელოვნების ისტორიიდან» წარმოადგენს იმ «ისტორიის» I ტომს, რომლის გამოცემა წინად გეგმონდა განზრახული. როცა შევეუდებით წიგნის ბეჭდვას, მისი წინასწარად გამოქვეყნებული პროგრამა შევამოკლეთ და დავტოვეთ მხოლოდ მისი პირველი ნაწილი, რომელიც შეიცავს ძველ ხანას. მაგრამ შემდეგ, უკვე ბეჭდვის პროცესში, იძულებული ვიყავი კიდევ შევამოკლებინა ეს შრომა დაახლოვებით ერთი ორად, და ამიტომ ამჟამად გამოდის მხოლოდ ეს «თავები». მიუხედავად ამ შემოკლებისა, მე მაინც ვიმედოვნებ, რომ ეს სამი თავი ერთგვარ სამსახურს გაუწევს მკითხველს იმით, რომ შეავსებს იმ ხარვეზს, რომელიც არსებობს ჩვენს მწერლობაში. გარდა ამისა გამოცემულ თავებში მოთავსებულია განსაზღვრული ცნობები მთელი ისტორიის ფარგლების შესახებ ვიდრე დღევანდლამდე. რადგან რამოდენიმე მასალა იმ განვითარების ეტაპების შესახებ, რომლებითაც ხასიათდება ქართული ხელოვნების ისტორია, სქემატიური სახით მოცემულია შესავალში, ხოლო ძველი ხანისთვის კიდევ მასალა მოცემულია მე-II თავის დასაწყისშიც. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, იქ ნაჩვენებია განზრახული ისტორიის ჩარჩოები. ამას გარდა «შესავლისადმი» დართული ლიტერატურის სიაც საკირო ცნობებს აძლევს დაინტერესებულ პირებს საგნის უფრო ღრმად შესწავლისათვის. საკიროთ აქვე მიმაჩნია მკითხველი გავაფრთხილო, რომ ამ ლიტერატურით სარგებლობას არ ვურჩევთ არაფერს, თუ შესაფერი ხელმძღვანელი არ ეყოლებათ, ვინაიდან თითქმის მთელი ეს ლიტერატურა კრიტიკულის თვალსაზრისით როდი უდგება საგანს. არა ვკარგავთ რა იმედს, რომ როდისმე გამოვაქვეყნებთ დანარჩენ ნაწილებსაც, საკიროდ ვთვლით ხაზი გაუსვით, რომ

გამოცემულ ნაწილში მინც მოთავსებულია ცნობები ისტორიის საერთო გეგმისა და მის ფარგლების შესახებ.

თითონ ეს «ისტორია» საერთოდ თითქო დოკმატიურად არის დაწერილი, ესე იგი აქ წამოყენებულია განსაზღვრული დებულებანი, მაგრამ ისინი არ არიან დამტკიცებითი ხასიათის; იგი იძლევა დამტკიცებისთვის მხოლოდ მაჩვენებელს, მოსაზრებებს, მასალას. ეს ისტორია წარმოადგენს ავტორის რწმენათა ანარეკლს, რომელნიც შეუმუშავდა მას ძეგლთა ერთმანერთთან, დამოკიდებულების, მათი ქრონოლოგიის და მსოფლიო ისტორიის მსვლელობასთან კავშირის გამოკვლევაში. ამნაირად ეს წიგნი სავსებით აგებულია იმ სპეციალურ გამოკვლევებზე, რომელნიც ნაწარმოები იყო უკანასკნელ ათ წელიწადში და რომელნიც ჯერ კიდევ გამოუქვეყნებელი აწყვია; და — რაც უფრო მნიშვნელოვანია — ეს წიგნი გულისხმობს სწორედ ამ გამოკვლევებს, როგორც ფართე საძირკველს.

მეორე მხრით ესევე გარემოება უთუოდ უნდა ვიქონიოთ მხედველობაში თითონ ძეგლთა, ესე იგი იმ ფაქტიური მასალის არჩევის დროსაც, რომლის საფუძველზე აგებულია ეს «ისტორია». მოხმარებულია, სწორედ რომ ვთქვათ, თითქმის განსაკუთრებით ასეთი ძეგლები, რომლებიც დეტალურად ან გაკვრით, მაგრამ მინც პირადად ჩემ მიერაა გამოკვლეული. მხოლოდ ლიტერატურული მასალა გამოყენებულია, როგორც დამატებითი მასალა, თან ყოველთვის დიდის სიფრთხილით და ექვიტაც-კი. ნამდვილად კი, რასაკვირველია, ძეგლთა უმეტესობა ლიტერატურაში ცნობილთაგანაც კი («რეგისტრაციაში გატარებული», როგორც ჩვეულებრივ ამბობენ) ჩემ მიერ პირადად არ არის შესწავლილი, რადგან ძეგლის არჩევა შესასწავლად განსაზღვრული იყო ხოლმე სისტემატიური პროგრამით, პრობლემათა დაყენების გეგმა-შეზომილობით. მაგრამ ეს მხარე უმთავრესად უნდა დააჩნდეს მაგალითების სიუხვესა და ნაირ-ნაირობას; ექვი არაა, რომ მომავალში ბევრი ნაკლი შევსებულ იქნება და საქართველოს მხატვრული განვითარების სურათი დახატულ იქნება მეტის სიკაშკაშით და უფრო თანასწორად ყველა მის პროვინციებისთვის.

ეს წიგნი ცდილობს წამოაყენოს განსაზღვრული საკითხები, რომელნიც გამოირკვნენ მთელი მასალის შესწავლის შემდეგ, ცდილობს აღნიშნოს პრობლემები და პერსპექტივები, რომელნიც მოითხოვენ მეტ გაღრმავებას, — ილუსტრაციათა არჩევასაც განსაზღვრავს წიგნის ასეთივე ხასიათი. ამ ილუსტრაციებს, რასაკვირველია, სრულებით არა აქვთ პრეტენზია სავსებით ამოსწურონ, ყოველმხრივად გააშუქონ საკითხები, არამედ მიზნად აქვთ ხაზი გაუსვან ცნობილ, მნიშვნელოვან, დამახასიათებელ პუნქტებს და ნაწილობრივ შეეცადონ დასვან ზოგიერთი საკითხები. ეს ილუსტრაციები არჩეულია აგრეთვე იმ სისტემატიურად მოგროვილი მასალიდან, რომელიც დაჯგუფებულია ჩვენი უნივერსიტეტის ხელოვნების-მეცნიერების კაბინეტში და თითქმის ყველა შესრულებულია კაბინეტის ხუროთმოძღვრის ნ. სევეროვის მიერ. აღნიშნავ აქ, რომ იმ ორ ტაბულაში, რომელნიც განზრახული იყო გამოსაცემად, უნდა მოთავსებულყო: 1) ბოლნისის სიონის გეგმა, დაბეჭდილი «ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომ»-ში, 1924, ტაბ. 41; 2) მისი მორთულობის მოტივები, რომელთაგან საკუთხველის სვეტისთავისა მკითხველებს შეუძლიათ ნახონ ტაბულაზე ივ. ჯავახიშვილის წიგნში «ქართველი ერის ისტორია», II, 1914, გვ. 294; ხოლო სამხრეთის სვეტის თავისა — იოს. ორბელიის რუსულ წერილში ახალ ენციკლოპედიურ ლექსიკონში ტ. III?.

ვუშვებ რა დიდის უკმაყოფილებით ამ წიგნს, რომელსაც ცალკე თავების სახე აქვს, მინდა დასასრულ კიდევ ერთხელ ხაზი გაუსვა მისი თემის მნიშვნელობას და ამით გაეამართლო წიგნის გამოცემა. ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორია გვიჩვენებს, რომ ეს ხელოვნება სრულიადაც არ ყოფილა რაღაც ნამყენი, უცხოეთიდან გადმონერგული მცენარე, არამედ პირიქით ბუნებრივად, შინაგანი აუცილებლობით განვითარებულა და თავისებური მხატვრული წესის ფართე სახალხო საფუძველზე აღზრდილა. ამ მსვლელობის გამოკვლევა და იმ ძირითადი ხაზულების განსაზღვრა, რომელთა საფუძველზე

სწარმოებდა ჩვენი ერის პირველი ათასეული წლის ხელოვნების განვითარება, წარმოადგენს თანამედროვე მეცნიერების არსებით მოთხოვნილებას, რადგან ამნაირად მაგარი საძიარკველი ეყრება მთელი ევროპიული ხელოვნების ევოლუციის პირველდაწყებითს ეტაპებს. და აი ამ თემამ ბოდიში უნდა მოჰხადოს ამ ქართული ხელოვნების განვითარების მწყობრი აღწერის პირველი ცდის ნაწყვეტს.

21. VII. 1926.

3 0 6 2 3 2 3 0

საქართველომ შეინახა თავის შედარებით პატარა ტერიტორიაზე ძველი ხელოვნების აუარებელი ძეგლი. ეს ძეგლები, როგორც მუდამ, აჩენდენ, უკვდავყოფდენ, შეესაბამებოდენ თავის დროის იდეებს და მოთხოვნილებებს და დავიწყებას ეძლეოდენ იმ წუთიდან, რა წუთსაც იმ ცხოვრების მოვლენანი, რომელნიც მთავარ ტონს აძლევდენ მათს შინაარსს, ჰკარგავდენ ცხოველმყოფელობას. ხელოვნების ამ ნაწარმოებთ უკვე აღარ შეეძლოთ სრული, სავსე სიცოცხლე, ისინი იზიდავდენ ჩვენს ყურადღებას, ჩვენს ინტერესს მხოლოდ თავიანთი ერთი მხარით, სახელდობრ: მხატვრული, არტისტიული და ნაწილობრივ წმინდა ისტორიული, არქეოლოგიური მხარით. ცხადია, რომ ასეთ მოთხოვნას დააკმაყოფილებს მხოლოდ კულტურის ამალღებული დონე. ამიტომაც ქართული ხელოვნების ბედი ისეთია, რომ დღემდე არ შემუშავდა ისეთი ცოდნის დარგი, რომელსაც შეიძლებოდეს დაერქვას ქართული ხელოვნების ისტორიის სახელი. მხოლოდ მას აქეთ, რაც დაარსდა ტფილისის უნივერსიტეტი, შეიქმნა პირობები ამ დარგის საკითხების დასამუშავებლად და ის საერთო ზოგადი მიზნობილი ქართული ხელოვნებისა, რომელსაც მე აქ ვიძლევი, წარმოადგენს უკანასკნელი ათეული წლის მეცნიერული ძიების ნაყოფს.

საქართველოს მხატვრული ძეგლები, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, შედარებით დიდი ხანი არაა, რაც ევროპელებმა გაიცნეს. ასი წელიწადი ძლივსაა მას აქეთ, რაც ამ ძეგლებს პირველად ყურადღება მიაქცია ცნობის მოყვარე, მრავალმხროვნა მცენიერმა და მოგზაურმა, შვეიცარიელმა დეზუბუა დე მონპელორემ.

დეზუბუას ცნობილი ექვსტომიანი შრომა, რომელსაც დართული ჰქონდა ცალკე ტაბულების ატლასი in-folio მრავ-

ვალი ნაირ-ნაირი ძეგლების სურათებით და ნახაზებით, წარმოადგენს შრომას, რომელმაც ათეული წლებით განსაზღვრა ქართული ხელოვნების ადგილი ევროპის ხელოვნების წრეში. საყურადღებოა, რომ დეჟუბუას შეჰხვდა საქართველოს ყველა პროვინციაში ცოცხალი გზის მაჩვენებლები, ისეთი პირები, რომლებიც აცნობდნენ მას სამშობლო სიძველეთა და ხელოვნების ძეგლებს. მართლაც და, ამავე წარსული საუკუნის მე-30 წლებში ჩვენ ვხედავთ, რომ იწყება მთელი რიგი სხვა და სხვა მნიშვნელობის შრომებისა, რომლებიც თავის ყურადღებას უმთავრესად აქცევენ სწორედ ამნაირ საკითხებს. მართალია აკადემიკოს ბროსეს და პლატონ იოსელიანის თაოსნობით მათ სხვანაირი მიმართულება მიიღეს, მიმართულება სპეციფიურად ისტორიული და ნაწილობრივ ფილოლოგიური, მაგრამ იმავე დროიდან იწყება განსაზღვრული ზრდა და გაძლიერება თითონ ამ „არქეოლოგიური“ ინტერესისა ქართული საზოგადოების ფართე წრეების მხრივ, ინტერესისა, რომელიც უკანასკნელ წლებში განსაზღვრულად მომწიფდა და გამოიხატა ჩვენ წინაპართა ხელოვნების წმინდა მხატვრული დაფასებით და გაგებით.

წარსული ასი წლის განმავლობაში სამშობლო სიძველეთა ძეგლებისადმი სიყვარულით მოპყრობის წყალობით შეგროვდა მასალა ქართული ხელოვნების ისტორიის შენობის ასაგებად, მოკრავდა განცალკევებული ქვები ამ შენობისთვის, მეტად ხშირად სრულიად გაუთლელი. დეჟუბუას ატლასს ვარდა ჩვენა გვაქვს კიდევ დიდი ალბომები ხუროთმოძღვარ დ. გრიმისა, მხატვრის გ. გაგარინისა სხვა და სხვა მხატვრული ნაწარმოების სურათებით; ამათ მოსდევს დიდი ტომები მასალებისა კავკასიის არქეოლოგიისთვის (Материалы по археологии Кавказа), რომელსაც სცემდა გრ. პ. უვაროვისას რედაქციით მოსკოვის საარქეოლოგო საზოგადოება; დასასრულ, გვაქვს ზოგიერთი გამოცემა აკადემიკოს ნ. მარრისა. მეორე მხრით, ეს თვალსაჩინო მასალები, რომელთაც ზოგჯერ დაწერილებითი აღწერა ჰქონდათ დართული, ჰპოვებდნენ თავის დამატებას, ხანდახან.

განმარტებასაც საქართველოს წარსულის წმინდა ისტორიული მასალების დამუშავებაში, ხოლო თავის მხრივ, არა იშვიათად სწორედ ეს ძეგლები დახმარებას უწევდნენ ისტორიული ეპოქების ანუ ფაქტების გაგებას. ასეთია შრომები აკადემიკოს ბროსესი, პლ. იოსელიანის, დიმ. ბაქრაძის, თ. ჟორდანიასი, ე. თაყაიშვილისა და სხვა მრავალთა, ხსენებული პირების მიმდევართა, რომელთა მთელი ცხოვრება შეეწირა საქართველოს წარსულისა და მის სიძველეთა გამოკვლევას. სწორედ ამ საქართველოს სიძველეთა მკვლევართა შრომით დაახლოვებით ნახევარი საუკუნის წინ, სიყვარულით აღზრდილი და მერე განხორციელებულიც იყო იდეა—მოეკრიბათ წვრიმალნი, მოძრავი ნაწარმოებნი ქართული ხელოვნებისა, იდეა მუზეუმის შექმნისა. უკვე ქართული კულტურული მოძრაობის ცენტრალური ნერვი—ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება—აქცევდა თავის ყურადღებას ამ მხარეს, მაგრამ სპეციალურ ამოცანად იგი დაენიშნა დიმ. ბაქრაძის მიერ დაარსებულს, ეგრედ წოდებულს საეკლესიო მუზეუმს. უფრო გვიან, უკვე მე-XX საუკუნეში ა. სარაჯიშვილის და ე. თაყაიშვილის მიერ დაარსებულ იქმნა მეორე ქართული მუზეუმი ტფილისში საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებასთან. უფრო ახალ მუზეუმებზე, როგორცაა მუზეუმი ქუთაისისა, ზუგდიდისა, ახალციხისა, თელავისა და სხვა მე აქ არას ვიტყვი. დღეს ჩვენ ვდგევართ მუზეუმის იდეის საერთოდ ფართე პოპულარობის ფაქტის წინაშე და აგრეთვე დიდი მხატვრულ-მეცნიერული ღირებულების მასალის მოგროვების ფაქტის წინაშე, ისეთი მასალის, რომელიც მუდამ იზიდავს გარედან მნახველებს-სპეციალისტებს.

როგორც ნათქვამი იყო, ყველა ეს წარმოადგენს მასალას ქართული ხელოვნების ისტორიისთვის, მაგრამ ისეთ მასალას, რომელიც ჯერ კიდევ არაა რიგზე დამუშავებული, რომელიც ჯერ კიდევ ნედლ მასალას წარმოადგენს. აგრეთვე ჩვენი მუზეუმებიც როდნი წარმოადგენს ნამდვილი მუზეუმის

სურათს; ისინი ჰგვანან უფრო უბრალო საწყობებს. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, მთელი ეს უკვე ასი წლის განმავლობაში მოგროვებული სიმდიდრე არ არის მოწესრიგებული, ს-სტემატიურად დალაგებული და შესწავლილი, არ არის დამუშავებული მისი განცალკევებული ფაქტების განზოგადებით. ის დასაწყისი სანიმუშო განზოგადების ცდები, რომლებსაც ეპოვეთ კარლოს შნააზეს, აკადემიკოს ნ. კონდაკოვის და ნაწილობრივ პროფესორ ი. სტრიგოვსკის და G. Millet-ს შრომებში, ან მოკლებია და აშენებული მცირერიცხოვან ფაქტებზე, ან მეტად კონსტრუქტიულია და მხოლოდ არა პირდაპირ შეეხებიან საკუთრივ ქართულ მასალას; ამ მიზეზით ისინი როდი გამოდგებიან საჭირო მოსამზადებელ საძირკვლად ქართული ხელოვნების საერთო ისტორიისთვის. დაუბუხას აგებაზე და საერთო მიდგომაზე ხომ ლაპარაკი არ შეიძლება, ხოლო რაც შეეხება მრავალ კომპილაციურ შრომას და კომპენდიუმების განყოფილებებს, ისინი იმეორებენ ამა თუ იმ უკვე დასახელებული თეორიული შრომების აზრებს.

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

2.

საქართველოს ხელოვნების ისტორია იწყება, რასაკვირველია, იმ დროიდან, როდესაც ქართველი ერი, როგორც განსაზღვრული, ჩამოყალიბებული ეროვნულ-კულტურული ერთეული, გამოვიდა ისტორიული ცხოვრების ასპარეზზე. მაგრამ ეს მომენტი არ არის უცილობლად გამორკვეული, დადგენილი, ხოლო ქვეყნის ზედაპირზე, რომელიც ეჭირათ ისტორიულად ცნობილ დროს ქართველებს ან მათ მახლო-

ბელ მონათესავე ტომებს, შენახულია ნაირ-ნაირი მხატვრული საგნების ნაშთები, დაწყებული ქრისტიანობის წინა დროის ხანიდან, რომლის თარიღი მხოლოდ ვარაუდითაა დადგენილი. ამნაირად, იდეალური სისრულით გაგებული ქართული ხელოვნების ისტორია გულისხმობს, როგორც ქრისტიანობის წინა დროის ხანას უძველეს დროიდან, ისე ქრისტიანობის გავრცელების დროიდან ჩვენ დრომდე.

რაც შეეხება ქრისტიანობის წინა დროის ხანას, აქ ჩვენ დღემდე ვიმყოფებით ნაირ-ნაირ ჰიპოთეტიურ მეტ-ნაკლებად სწორე, მეტ-ნაკლებად სარწმუნო მოსაზრებათა ხანაში. ობიექტების ცალ-ცალკე ჯგუფებს შორის მკვლევართ დღემდე ვერაფრითარი კავშირის დამყარება ვერ მოახერხეს. იმას ხომ აღარ ვამბობთ, რომ სხვა და სხვა მკვლევარი სულ სხვა და სხვა დროს აკუთვნებს ერთ და იმავე მოვლენას. ყოველ შემთხვევაში უთუოდ უნდა განსაკუთრებით აღვნიშნათ, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოაჩინეს თვით უძველესი ტიპის მეგალითური შენობები, რომელთა გამოკვლევას შეუდგა უკანასკნელ წლებში დოცენტი ლ. მელნიქსეთ-ბეგოვი. იგი აღნიშნავს, რომ ასეთი შენობები არსებობენ ქართველთა ტერიტორიის სხვა და სხვა რაიონებში, აღნიშნავს აგრეთვე, იმასაც, რომ შეიძლება მათი აგების დროისთვის დიდი დიაპაზონი იქმნას დადგენილი, ხოლო მათი აგების დროს სრულიად არაა მოხმარებული ლითონის (რკინის, ბრინჯაოს) იარაღები; ე. ი. მათი აშენების ქრონოლოგიურ საზღვრად იგი სთვლის ვანის სამეფოს ხანას, ე. ი. IX საუკუნეს ქრისტეს შობის წინად. შემდეგ იგი აღნიშნავს, რომ ეს აღმოჩენა საინტერესოა არა თუ მართლმადიდებელთა პრაქტიკული და პროტოისტორიული ხანათა შესწავლისათვის, არამედ ეგრედ წოდებულ კლასიკურ სისტემის ყველა უძველესი შენობათა აგების დათარიღების, საერთო პრობლემისთვისაც, ვინაიდან ეს მასალა სრულიად ახალ ჯგუფს უმატებს წინად ცნობილ განცალკევებულ ჯგუფებს და იქნება შესაძლებელი შეიქმნეს ყველა ამ ჯგუფების ერთმანეთთან დაკავშირება.

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

რელატიური ქრონოლოგიური განსაზღვრა მიიღეს პირველყოფილი ადამიანის ქვის იარაღებმაც, რომლებსაც სხვა და სხვა ადგილებში აკეთებდნენ. ეგაა დამუშავებულია ჯერ-ჯერობით მხოლოდ მასალები, აღმოჩენილი სპეციალური გათხრის დროს, რომელსაც აწარმოებდა სტეფანე კრუკოვსკი შორაპნის მაზრაში. ესაა პალეოლითიური ადამიანის საგნები; მათ შორის კრუკოვსკიმ აღმოაჩინა ფორმები, რომლებიც დღემდე არსად არ აღმოუჩენიათ და რომლებსაც მან დააქვა რგანის (სოფელია ქიათურის ახლო) სახელი. ამათვე უნდა შეუფარდოთ აგრეთვე აღმოჩენილი განცალკევებული საგნები ნეოლითიური ადამიანისა

საგნების დამოუკიდებელ და დიდ ჯგუფს წარმოადგენენ აგრეთვე სასაფლაოების გათხრით აღმოჩენილი საგნები, ნაირნაირი შექადგენლობით. ესენი ეკუთვნიან მრავალ საუკუნეებს დაწყებული ურარტელთა და ქალდეველთა ხანიდან ქრისტიანულ ერამდე. აქ ჩვენ ვხედავთ ბრინჯაოს და რკინის საგნების, ტლანქი კერამიკის და შუშის დიდად ნაირნაირ ინვენტარებს.

დასასრულ, ამათ მოსდევს ნაირ-ნაირი ძვირფასი ოქროს და ვერცხლის საგნები, რომლებსაც აზით ბეჭედი ძველი კლასიკური აღმოსავლეთის მხატვრული მრეწველო-

ბისა ერთის მხრით, ხოლო კლასიკური საბერძნეთ-რომის მსოფლიოსი მეორე მხრით. მხატვრულ მოვლენათა ამ ჯგუფს ჩვენ მივყევართ პირდაპირ საქართველოში ქრისტიანობის მიღების და გავრცელების ხანამდე. მართლაც და, ქრისტიანულ საქართველოს ძველ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ დიდხანს ჩანს ამ ორ კულტურულ მსოფლიოთა მხატვრული ხერხები, ჩვეულებები და მიდგომები. ამასთანავე ეს უკვე ის ხანაა, როდესაც საქართველოს ისტორიისთვის ჩვენ ხელთა გვაქვს ნაირ-ნაირი, ჯერ კიდევ განცალკევებული, მაგრამ მაინც უკვე საკმაოდ დალაგებული, სპეციალურად მიძღვნილი მისდამი აღწერანი და სხვა წერილობითი მასალები. ეს პირველად ყოვლისა ქსენოფონტეს (IV საუკუნე ქრ. შობ. წინად) ცნობებია და ნამეტნავად ცნობები გეოგრაფ სტრაბონისა (I საუკუნე).

ქსენოფონტე მიდიოდა ბერძენთა დაქირავებული ჯარით სომხეთიდან ზღვისკენ და მისი გზა და გზა დაწერილი ცნობები სხვა და სხვა ერების ქვეყნებზე, სახელდობრ ხალიბებისა, მესხებისა, ტიბარენებისა და სხვათა, საფუძველს გვაძლევენ ვიფიქროთ, რომ ამ ქართველთა მონათესავე ტომებს მაშინ გარდა სოფლებისა ჰქონდათ ქალაქებიც, გარშემორტყმული ციხის გალავნებით, მრავალსართულიანი კოშკები, როგორც სასახლეები და საცხოვრებელი ბინები, და რომ უბრალო სახლები შენდებოდა მიწაში ზემოდან დატანებული შესავლით. ეს უკანასკნელი ფორმა ძალა-უნებურად გვაგონებს ქართველი გლეხის სახლის ტიპს, რომელიც საბოლოოდ ისპობა ქართლშიაც. ეს სახლი მიწაში ზის და მასში სინათლე შედის სპეციალური ცენტრალური ღია ადგილიდან, თავისებური გვირგვინიდან¹. რაც შეეხება ორი ერას საზღვრის დროს, რადგან სტრაბონი სწერდა უკვე ჩვენი ერას I საუკუნეს, აქ საყურადღებოა კავკასიის ქედთან მცხოვრებ ივერიისა და ალბანიის ერების, როგორც კულტურული ერების

¹) ამ ტიპის ერთი გასასაზღვრელი მაგალითი გამოცემულია ხუროთმოძღვარ ნ. სევეროვის ნახაზების მიხედვით 1922 წელს (გლეხის დარბაზი დილონში, ტფილისი 1922) საქართველოს სამხატვრო აკადემიის მიერ. სხვებსაც ვამზადებთ გამოსაცემად.

დაპირდაპირება ყველა სხვა პატარა ერებთან. ამასთან დაკავშირებით, თავის წიგნის მესამე თავს, სპეციალურად ივერიისადმი მიძღვნილს, სტრაბონი ასე იწყებს: «მართლაც და, ივერია მშვენივრად დასახლებულია მომეტებულ ნაწილად ქალაქებითა და პატარა სოფლებით, ისე რომ იქ გვხვდება კრამიტიანი სახურავიც და ხუროთმოძღვრული ხელოვნების წესების თანახმად აშენებული საცხოვრებელი სახლები, ბაზრები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები» (lib. XI, cap. 3, § 1)¹. ესე იგი ამ ხანაში საქართველოს კულტურული დონე ეთანასწორებოდა სხვა სახელმწიფოებისას.

ჰ.

თუ ქრისტიანული ერას წინა დროის მხატვრულ მოვლენათა ცალკე ჯგუფები ასე ძლიერ განცალკევებულნი არიან, სამაგიეროდ ქრისტიანული საქართველოს ძეგლები დგანან ჩვენ წინ უკვე განუწყვეტლივ დაკავშირებულნი ევოლუციონური მოძრაობის ჯაქვით საუკუნიდან საუკუნემდე, ეპოქიდან ეპოქამდე. არა მგონია, ეს აიხსნებოდეს მარტო იმ უზრალო შემთხვევით, რომ ამ ეპოქის ძეგლები და საგნები შენახულია, არამედ იმ უექველი ფაქტითაც, რომ გაქრისტიანების ეპოქის დროსაც მაგრდება, ყალიბდება საბოლოოდ ქართველი ერის სახე, ფიზიონომია. ხოლო ეს თავისთავად არის ის აუცილებელი მინიმუმი, ურომლისოდაც ვერც ერთი ნამდვილი, დიდი ხელოვნება, არავითარი უკვდავი, გარდუვალი მხატვრული შემოქმედება არ არსებობს და ვერც იარსებებს.

საქართველო, როგორც ცნობილია, ეკუთვნის იმ სახელმწიფოთა მცირე რიცხვს, რომელთაც ქრისტიანობა აღიარეს თავიანთ სახელმწიფო სარწმუნოებად კონსტანტინეს რომის იმპერიასთან ერთად, ე. ი. იმ სახელმწიფოთა რიცხვს, რომელთაც პირველთ მიიღეს ქრისტიანობა. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, საქართველო იღვა კულტურულად იმ სახელ-

¹) Л а т ы ш е в. Известия греч. и латин. писателей о Скифии и Кавказе, т. I, СПб. 1893. с. 139.

მწიფოთა მწყკრევში, რომელნიც პირველობდენ და ტონს აძლევდენ მსოფლიო კულტურას. იგი იღგა როგორც აღმოსავლეთიდან, ისე დასავლეთიდან მომავალ სხვა და სხვა კულტურულ მიმდინარეობათა ჯვარედინზე და ამის წყალობით მომზადებული იყო მაშინდელი მოწინავე მიმდინარეობის მისაღებად. მართლაც და, ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ საქართველოში საკმაო სიუხვით მოიპოვება ხელოვნების ძეგლები, რომლებსაც აკუთვნებენ ერთი მხრით აღმოსავლეთის, მეორე მხრით დასავლეთის მხატვრულ წრეებს ერას გარდატეხასთან ახლო საუკუნეების დროისას—გარდატეხის როგორც წინ, ისე შემდეგ. საკითხი იმის შესახებ, რომ ეს ძეგლები გარედანაა შემოტანილი, მუდამ როდი სწყდება დადებითად; იყო შემთხვევები, როდესაც მათ თვით საქართველოში ამზადებდენ, ესე იგი ექვს გარეშეა მხატვრული შემოქმედების დიდი განვითარება თითონ ქართველ ერში; ეს შემოქმედება შეადგენდა მისი კულტურის ფართე და არაშემთხვევით მოთხოვნილებას. ხოლო რადგან მე-IV საუკუნის დასაწყისში საქართველოს მიერ მიღებულმა ქრისტიანობამ ამ დროისთვის უკვე გამოიმუშავა ფართე მოთხოვნები კულტურული შემოქმედების ყველა დარგებში ნაცვლად პირვანდელ მოძღვრების პრიმიტიულ, ვიწრო უბრალოებისა, ამიტომ ბუნებრივია, რომ საქართველოშიაც ახალი მოძღვრების მიღება, რომელმაც თავისი საკმაოდ მრავალნაირ მოვლენათა სინკრეტუზაციის უნარის წყალობით გამოიწვია ძალების გაერთიანება შემოქმედების კულტურულ გათანგვაში, გაქიმვაში, მიიყვანა მალე მხატვრული შემოქმედების საერთო ამაღლებამდე. ცხოვრების ახლად შექმნილი საერთო წესის თანახმად, ამ მხატვრულმა შემოქმედებამ იპოვა ახალი ცხადი ამოცანები და მიზნები თავის მოქმედებისა და გაუმჯობესებისათვის. დაწყებული ამ მე-IV საუკუნიდან ჩვენ შეგვიძლიან კვალდაკვალ მივყევთ ქართული ხელოვნების ევოლუციას საუკუნიდან საუკუნემდე, მრავალი საუკუნის განმავლობაში ვიდრე ამ დღემდე.

ქრისტიანობის მიღებით, მისი აღიარებით თავის სახელმწიფო სარწმუნოებად საქართველომ გაამაგრა თავისი საზო-

გადო მდგომარეობა მსოფლიოს კულტურული ერების მოწინავე რაზმში, იგი დაუკავშირდა საუკუნო კავშირით ევროპის კულტურას, თუმცა გეოგრაფიულად, ე. ი. ფიზიკურად იმყოფებოდა აზიაში. თავის დამოუკიდებელი არსებობის უკანასკნელ საუკუნეებში ღრმა პოლიტიკური და ეკონომიური ნძრევის შემდეგ, ამ ფიზიკურმა მდგომარეობამ შესამჩნევი უპირატესობა მოიპოვა და საქართველო თვალსაჩინოდ შორდება ევროპას, სანამ, დაბოლოს, იძულებული არ შეიქმნა XVIII და XIX საუკუნეების საზღვარზე დამორჩილებოდა ასეთ-სავე ნახევრად აზიური რუსეთის სახელმწიფოს, რათა ასეთი საშუალებით მაინც შეენარჩუნებინა, რამდენადაც შეიძლებოდა თავისი კულტურა. მაგრამ ამ დაქვეითებას საქართველო განიცდის მხოლოდ უკანასკნელი საუკუნეების განმავლობაში და აგრეთვე ჩვენს დროსაც, რომელსაც თუმცა თან მოაქვს ახალი მხატვრული ამალგების ჩანასახი. ამ დრომდე კი, როგორც ნათქვამი იყო, საქართველოს მდგომარეობა ევროპის კულტურის მოწინავე მწკრივში იხატება საკმაოდ განსაზღვრულად. ხოლო ეს ფაქტი კიდევ ახალ მოთხოვნებს უყენებს ქართული ხელოვნების ისტორიკოსს. ქართული ხელოვნება უნდა დაიხატოს მის თანამედროვე ევროპიული ხელოვნების საერთო მოვლენათა ფონზე; ჩვენ უნდა ვეცადოთ გამოვარკვიოთ ის ადგილი, რომელიც ევროპიული კულტურის განვითარების ისტორიულ პროცესში უჭირავს საქართველოს ხელოვნებას, გავიგოთ მისი ურთიერთობა საერთო ევროპიულ მხატვრულ მიმდინარეობასთან და პრობლემებთან.

ამაირად ამ შრომის ხასიათი ძალაუწებურად აღუცილებლად ხდის, აღვნიშნოთ გარდა საქართველოს მხატვრული ფორმები თანდათანობით, პროგრესიული მოძრაობის შესწავლისა ჩვენი ერას მე-IV საუკუნიდან მე-XX-მდე ხელოვნების ის საერთო პრობლემები, რომლებიც ადევლებდნენ მსოფლიოს სათანადო ხანებში, და უჩვენოთ, როგორ ეხმაურებოდნენ მათ საქართველოს მხატვრული წრეები. საკითხების გაუქმება ამ ორნაირი მიმართულებით თავის თავად გამოაჩენს არა თუ მარტო აბსოლუტურ, ასე ვთქვათ, ღირებულებას, ღირებუ-

ლებას ისტორიული დროის ყარგლებს გარეშე, ღირებულებას ინდივიდუალური მხატვრული ქმნილების, როგორც ასეთის, არამედ გამოაჩენს აგრეთვე განსაზღვრული ისტორიული აქტის ღირებულებასაც, ღირებულებას მის მნიშვნელობის მხატვრული შემოქმედების ევოლუციის საერთო მსვლელობისათვის და პლასტიური ხელოვნების ევოლუციისათვის საერთოდ.

4.

ქართულ ხელოვნებას, როგორც ეს უკვე იყო ზემოთ აღნიშნული, აქვს თავისი განსაზღვრული, ეროვნული მნიშვნელობა, როგორც ერის კულტურის ერთ-ერთ მაჩვენებელს, ზოლო მეორე მხრით მას აგრეთვე აქვს საერთო საკაცობრიო მნიშვნელობა იმ როლის წყალობით, რომელიც მან ითამაშა ხელოვნების საერთო ევოლუციაში და იმ ინდივიდუალური ძეგლების წყალობით, რომლებიც მხატვრულად დამთავრებულნი არიან და ღირსნი არიან გვერდში აწოდდნენ მსოფლიო ხელოვნების უდიდეს ნაწარმოებებს, სხვა ეროვნებათა მიერ შექმნილებს.

თუ ქართული ხელოვნების პირველი გაცნობა თითქმის ყველა მკვლევართა მიერ წარსული საუკუნის დროს გამოწვეული იყო სურვილით გაეცნოთ ახალი, ჯერ კიდევ უცნობი ფენომენი რომელიდაც ეროვნული (სახელდობრ ქართული) ხელოვნების, სამაგიეროდ მალე, უკვე ერთი-ორი ათეული შენობის, მხატვრობის, ანუ პლასტიკის ნაწარმოების დათვალიერების შემდეგ, ეს ინტერესი იცვლებოდა აღტაცებად ქართული ხელოვნების თვითეული ნაწარმოების წინაშე და ზოგჯერ სურვილად ეს ძეგლები დაეკავშირებიათ სხვა, ხელოვნების საზოგადო ისტორიის ცნობილ მოვლენებთან

ამნაირად წარსული დროის ქართული ხელოვნება ავიდა. თუ კარგად გაცნობილ იქმნა რამოდენიმე ნიმუშის სახით და მან დაიკირა ადგილი აღმოსავლეთ-ქრისტიანული ხელოვნების სხვა ფაქტების მწკრივში. ეგაა ამ მასალის დაფასება, მეცნიერების საერთო მდგომარეობის შესაფერად გამოდგა:

სრულიად შემცდარი, რადგან მეცნიერება მძიმედ, ნელა მიდიოდა ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვა და სხვა კულტურული ერთეულების ურთიერთობის შეგნებისკენ: ეს შეცთობა ნაკარნახევი იყო იმ თვალსაჩინო, აშკარა განსხვავებით, რომელიც არსებობს დასავლეთ ევროპის ხელოვნებას და იმ ხელოვნებას შორის, რომელსაც საყოველთაოდ ეძახიან „ბიზანტიურს“.

ცნობები ქართული ხელოვნების შესახებ მეცნიერებაში პირველად შეიტანა ფრედერიკ დე ლუბუა დე მონპეორემ, შვეიცარიელმა მოგზაურმა და არქეოლოგმა, რომელმაც ნედლ მასალასთან ერთად წაშოაყენა თეორიულ დებულებათა მთელი რიგიც. დე ლუბუამ პირველმა განაცხადა, რომ საქართველოს ტაძრებს აქვთ ელფერი ბიზანტიური სტილის, რომელიც არ უნდა აურიოთ სპარსულთან. შემდეგ იგი ლაპარაკობს ბიზანტიურ და რომანულ სტილებზე, როგორც იდენტიურ მცნებებზე. ამნაირად აქ ყველაფერი ცხადია და რეალურად შეესაბამება მცნებათა შინაარსს და მეცნიერების მდგომარეობას წარსული საუკუნის პირველ ნახევარში. მაგრამ ესე როდი მოიქცენ შემდეგი შრომების ავტორები: დე ლუბუას მიერ ნახმარვა ტერმინმა „ბიზანტიური“ ხელოვნება მიიღო სხვა შინაარსი; მაშინ როდი უყურებდენ შინაარსს, პირდაპირ ხმარობდენ იმავე ტერმინს. ნამდვილად კი ცხადია, რომ დე ლუბუამ ამ ტერმინით დაახასიათა მხოლოდ ის, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება ეკუთვნის საშუალო საუკუნეების ევროპის წრეს და არა სპარსულ-მუსულმანურს, როგორც შეიძლებოდა გვეფიქრა საქართველოს სპარსეთთან გეოგრაფიული სიახლოვის მიხედვით. დე ლუბუა სხვა საკითხშიაც გახდა მიზეზად დღემდე დაუშრეტელი გაუგებრობისა, რომლის თანახმად სომხეთის ხუროთმოძღვრები დიდხანს იყვნენ ქართველი ხუროთმოძღვრების მასწავლებლებად. ეს აზრი დასაბუთებულია ძეგლების ერთი, მასთან არასწორე შეფარდებით; ხოლო მეორე მხრით დე ლუბუა როდესაც ლაპარაკობს ბაგრატის ტაძარზე ქუთაისში, თითონვე ახათილებს ამ აზრს, როდესაც აღაარებს, რომ საშუალო საუკუნეების მოტივები

საერთონი სომხურ ხუროთმოძღვრებასთან, დამთავრებულია მხოლოდ ქართულ ხუროთმოძღვრებაშიო. მაგრამ ასეთ შემცდარი საზოგადო შენიშვნების გარდა, დეუბუას შრომა საესეა მახვილი შენიშვნებით და სწორე განსაზღვრებით ცალკე ძეგლების შესახებ. ამ საკითხებმა საქმე გაუჭირვეს 20 წლის შემდეგაც ისეთ მახვილ და ღრმა კრიტიკოსს, როგორც იყო ხელოვნების ისტორიკოსი კარლოს შნააზე. იგი არსებითად ზღუდავს დეუბუას დებულებას, რითაც სპობს მათს მნიშვნელობას და შემდეგ დაწვრილებით ანალიზს უკეთებს თითონ ძეგლებს მათი მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით.

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

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

მას აქვთ, რაც კონდაკოვმა დაწერა თავისი თეორიული გამოკვლევა, გაიარა რამდენიმე ათეულმა წელმა, სანამ ხელახლად შეეხნენ—ისიც გზა და გზა—ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო საკითხებს. სახელდობრ აკადემიკოს ნ. მარჩის შრომებში ერთის მხრივ ხელახლად, თუმცა არა explicite. გატარებული იყო აზრი, ან უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, ჩაეყარა საძირკველი დ. ჯუბუას აზრს ქართული ხელოვნების სომხურისაგან დამოკიდებულების შესახებ. ხოლო მეორე მხრით ნ. მარჩის მთელი მცენიერული აგების შემდეგი ეტაპი წავიდა „იაფეტური კულტურის“ საფუძველთა ძიებისა, გამოყენისა და ჩამოყალიბების გზით, მის განსახილველად სხვა ერების კულტურებისაგან. ეს მეორე ტენდენცია, რომელმაც ინაცვალა და უკუაგდო მარჩის მცენიერული აგების პირველი ტენდენცია, შეესაბამება საერთო მცენიერულ მისწრაფებას აღმოსავლეთის ხელოვნების შესწავლის დარგში—სახელდობრ, აღნიშნოს და დაადგინოს ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნების განვითარების დამოუკიდებლობის ფაქტი განსახილველად ბიზანტიური და დასავლეთ ევროპიულისგან. სწორედ ეს ტენდენცია, მისი დასაბუთება და განვითარება შეადგენს ვენის უნივერსიტეტის პროფესორის სტრიგოვსკის მთელი

სიკოცხლის მიზანს. სტრიგოვსკიმ დაიწყო რომიდან და თანდათან, ნელა-ნელა მიდიოდა უფრო და უფრო შორს აღმოსავლეთისკენ, აზიაში. მხოლოდ მსოფლიო ომის წინა დღეებში იგრძნო მან პირველად სომხური და ნაწილობრივ ქართული ხუროთმოძღვრების გამოკვლევის შედეგად მაგარი ნიადაგი ფეხ ქვეშ ქრისტიანულ ერთა ხელოვნების იმ ფორმების საკითხში, რომლებიც საფუძვლად დაედვენ ყველა ცნობილ ფორმებს სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, სტრიგოვსკიმ იცნო და დაწერილებით ასწერა თავისი რწმენა კავკასიის შემოქმედებით როლზე ქრისტიანული ხელოვნების შექმნაში და შემდეგ ევოლუციაში. მაგრამ ამ დროს იგი არ ასხვავებს ქართულ და სომხურ ხელოვნებას; ის უცქერის ორივეს, როგორც სომხურს; იგი პირდაპირ იმეორებს დეუბუას შეცდომას, რომლის შრომიდან მას ციტატებიც მოჰყავს.

მაშასადამე ამ უკანასკნელ გამოკვლევებში პრინციპიალურად საყურადღებოა ახალი განწყობილება, რომელსაც შენიშნავთ სხვა და სხვა მხრიდან და სხვა და სხვა გზით საერთო აზრებამდე მისული ავტორების შრომებში; ეს ავტორებია: მარრი, სტრიგოვსკი, აგრეთვე მილლე და შმიტი, ამ ჟამად უკვე უცილობელი შეიქმნა ქართული ხელოვნების დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და მისი საყურადღებო როლი ხელოვნების განვითარების საერთო მსვლელობაში საზოგადოდ.

5

ამნაირად ყველა შრომებში, რომლებიც ეხება ქართულ ხელოვნებას ან საკუთრივ, ან სომხურთან ერთად, მის ძეგლებს არჩევენ დროს მიხედვით, მაგრამ სრულებით არა ჰყოფენ მტკიცედ შემოფარგლულ ხანებად, მით უმეტეს ცალკე სტილებს ხომ სულ არ არჩევენ. ე. ი. აქ ადგილი აქვს იმ საზოგადო ხერხს, რომელსაც ხმარობენ ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიის განხილვის დროს; ხოლო ამ ხელოვნებამ თავისი ათასწლოვანი ისტორიის განმავლობაში არ განავითარა, არ გამოიმუშავა ისტორიის სხვა და სხვა

ხანისთვის დამოუკიდებელი სტილები; მისი ისტორია წარმოადგენს პირვანდელი ფორმების ნელი და არა არსებითი, არა რადიკალური ხასიათის ცვლილებათა სურათს. რასაკვირველია, აკად. ნ. კონდაკოვის შრომაში, აგრეთვე პროფ. ი. სტრიგოვისკის და აკად. ნ. მარჩის შრომებში რამდენაღმე უკვე გარჩეულია, საშუალო საუკუნეების ხელოვნება ნაწილობრივ დაპირდაპირებულია საქართველოს ძველი ხელოვნებისადმი, მაგრამ ამ გარჩევას არა აქვს პრინციპიალური ხასიათი, მას აქვს უფრო ფაქტების შეჯგუფების ხასიათი და სხვა არაფერი

ბიზანტიის ხელოვნებამ მიაღწია თავის უმაღლეს განვითარებას იუსტინიანეს ხანაში მე-VI საუკუნეში. ეს მიღწევა გამოიხატა სოფიოს კათედრალში კონსტანტინებოლში და რავენის მოზაიკურ მხატვრობაში. ეს ძეგლები განსაკუთრებულნი დგანან ბიზანტიის ხელოვნების ისტორიაში, რადგან მათ მომდევნო ნაწარმოებნი მთელი რიგი საუკუნის განმავლობაში ნაწილობრივ ხმარობენ ამ ძეგლების ელემენტებს, ხოლო ნაწილობრივ შეიცავენ სულ სხვა ელემენტებს. მაგრამ ბიზანტიის ხელოვნებამ ვერას დროს ვეღარ მიაღწია ისეთ ძლიერებასა და დიდებულებას, შეერთებულს სტილის მხატვრული ფორმების სილამაზესთან, დამთავრებასთან და მთლიანობასთან, როგორც ამ ძეგლებშია. ქართული ხელოვნების ისტორია პირიქით წარმოადგენს არსებითად სხვანაირ სურათს. იგი წარმოადგენს არა თუ მარტო კაშკაშად-ინდივიდუალურ მხატვრულ შემოქმედებას, არამედ მხატვრულად და სტილისტურად დამთავრებულს ევოლუციონურ მოვლენასაც. ამასთან ასეთს ზრდასა და მიღწევას სრული დამთავრების მწვერვალამდე ქართული ხელოვნების ისტორიაში ორჯერ აქვს ადგილი.

ქართული ხელოვნება აღწევს თავის უმაღლეს განვითარებას დაახლოებით 50 წლით გვიან, კონსტანტინებოლზე. ამ ხანას საქართველოს საზოგადო ისტორიაში სწყევტს შემდეგში არაბების შემოღება და გაბატონება მე-VII საუკუნის დასასრულს. საქართველოს საზოგადო ისტორიისთვის ეს

პირველად ყოვლისა პოლიტიკური მომენტი შეიქმნა მეტად მნიშვნელოვან მომენტად სხვა მხრივაც, სხვათა შორის ხელოვნების მხრივაც, რადგან უცხო სახელმწიფოს ხელისუფლის ყოფნამ საქართველოს დედა ქალაქში გამოიწვია საქართველოს ცალკე განაპირა პროვინციების გაძლიერება, ხოლო სამაგიეროდ ცენტრის დასუსტება. ამნაირად, საქართველოს სხვადასხვა ადგილებში შეიქმნა ახალი კულტურული ცენტრები და თანდათან ხელახლად იწყება მხატვრული გამოცოცხლება და განვითარება. მართლაც და მე-IV საუკუნიდან მე-VIII საუკუნემდე ჩვენა გვაქვს ქართული ხელოვნების ერთი ხანა, რომელსაც სხვა სპეციალური სახელწოდების უქონლობის გამო ვეძახით ძველს.

საქართველოში არაბთა ხელისუფლების გაძლიერებისა და მის ცენტრში პოლიტიკური და ეკონომიური ძალოვნების მთელი სისტემის განვითარებისა და მაგარი აღმინისტრაციული აპარატის შექმნის შემდეგ, განაპირა პროვინციები მალე ძლიერდებიან და ხელახლად იქმნება ეროვნული ცხოვრების კულტურული ცენტრები. გეოგრაფიულად განცალკევებულნი, პოლიტიკურად დაჯკავშირებულნი, საქართველოს ცალკე პროვინციები, რომელთაც ამასთანავე სხვა და სხვა ადგილებში რამდენადმე განსხვავებული მხატვრული ტრადიციები ჰქონდათ—ჰქმნიან იმ დროს აღმოსავლეთში და დასავლეთში ფორმით სხვადასხვანაირს ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით, მაგრამ მხატვრული შეხედულებით ერთნაირს ნაწარმოებებს. უკვე მე-IX საუკუნეში ჩვენა გვაქვს სრულიად განვითარებული ძეგლები ამ ახალი ხანისა, რომელიც X და XI საუკუნეების საზღვარზე აღწევს თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილს.

ძველი და ამ საშუალო საუკუნეების ამალღების ხანებს შორის მეტად არსებითი განსხვავებაა. ხელოვნების ბუნებრივი განვითარება ძველ ხანაში შეწყვეტილი იყო საქართველოში უცხო ხელისუფლების დამყარებით და ამიტომ კლასიკური ხელოვნების ნაცვლად არა თუ ბაროკალური ხელოვნების მოცემა ვერ მოასწრო მან, უბრალო თანდათანობითი დაქვეი-

თემაც კი ვერ მოახერხა. საშუალო საუკუნეებში კი, პირიქით, მიაღწია რა X—XI საუკუნეებში თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილს საქართველოში, კლასიკური ხელოვნება ჰქმნის განსახიერების ახალ ტიპს—სახელობრ, ჰქმნის ბაროკალური ხელოვნების ძეგლებს. ეს განვითარება, რასაკვირველია, ისევ პარალელურად მიდის საქართველოს საზოგადო ისტორიასთან, ზის კულტურულ-პოლიტიკურ ამაღლებასთან XI საუკუნიდან და მასთან ერთად აღწევს მე-XII საუკუნეში განვითარების უმაღლეს წერტილს. მერე ქვეყნის აკლება და განადგურება თემურლენგის მიერ ისევ ძირს სცემს ხელოვნების დონეს. იგი მას აქეთ ვეღარ ამაღლდა წინანდელ დამთავრებულ ფორმებამდე და მთლიანობამდე, თუმცა კიდევ ჰქონდა ერთი ამაღლების ხანა XVI—XVII საუკუნეებში, ხოლო ამ უკანასკნელი დროის ძეგლებს აღარ ეტყობათ ისეთი სიცხადე და სიმძლავრე შემოქმედებისა, როგორც აქვთ წინანდელი ხანების ძეგლებს.

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

პროფ. კ. კეკელიძე ჰყოფს აღნიშნული დროის ქართული ლიტერატურის ისტორიას 5 პერიოდად ¹; ამასთან იგი შესაფერისად ახასიათებს მათ და ასაბუთებს მათს ამა თუ იმ ხასიათს. პირველი ხანა შეიცავს დროს მე-VIII საუკუნის დასაწყისამდე ამ უკანასკნელის ჩათვლით და ხასიათდება ქრისტიანული აღმოსავლეთის უდიდესი გავლენით, ე. ი. სირიისა, პალესტინისა, სპარსეთისა და განსაკუთრებით სომხეთის გავლენით. ავტორის აზრი სომხეთის უშუალო გავლენის შესახებ წარმოადგენს ანარეკლს იმ საზოგადო აგების, რომე-

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

ლიც დადგენილი იყო აკადემიკოს მარჩის მიერ და რომელიც იმ ხანის ლიტერატურულ ნაწარმოებთა რეალური ფაქტებით თითქო არა მტკიცდება. ამ ხანის დახასიათების დასაწყისში პროფ კ. კეკელიძის მიერ ნახსენები იმ დროის ენის „ხანმეტობის“ ფაქტი მოწმობს აგრეთვე ენის მტკიცე ხასიათს და დამუშავებას. იმ დროის დამოუკიდებელი ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი გამოსახვის — დამოუკიდებელი განვითარებული ენის და დამოუკიდებელი ლიტერატურის ბუნებრივი მდგომარეობის — უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენს მომდევნო ხანაც და ამიტომ ადვილი გასაგებია, რომ ეს მომდევნო ხანა, რომელიც იწყება მე-VIII საუკუნიდან და თავდება მე-X საუკუნის დასაწყისს, ხასიათდება, როგორც უმთავრესად ეროვნული, თუმცა იმ დროს კიდევ განაგრძობდნენ უცხო ლიტერატურის გაძლიერებულ თარგმნას. ამნაირად, ამ ხანებად განაწილებაში ჩვენ გვაქვს მხატვრული ევოლუციის მოვლენათა პარალელი, მხოლოდ უკანასკნელში ჩვენ შეგვიძლიან პირველი ორ-ნახევარი საუკუნე, ე. ი. მე-VI საუკუნის მეორე ნახევრამდე, ჩავთვალოთ ქრისტიანობის დროის ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანად, ხოლო მე-VI საუკუნის დასასრულიდან მე-VII საუკუნის დასასრულამდე — ძველი ქართული ხელოვნების ოქროს ხანად. შემდეგ ისტორიულ ამბებთან დაკავშირებით მე-VIII საუკუნიდან მე-IX საუკუნის ნახევრამდე ჩვენ შეგვიძლიან გამოვყოთ დასუსტების ხანა და მის შემდეგ შემოქმედებითი ენერჯის დაგროვების ხანა. ამის შემდეგ მე-IX საუკუნიდან დაგროვილი ხალხის შემოქმედებითი ენერჯია ჰპოვებს პლასტიური ხელოვნებისთვის ახალ დამთავრებულ ფორმებს, რომლებმაც ეხლა სრულად ცხადად იჩინეს თავი და მოგვცეს მომდევნო ორზე მეტ საუკუნის განმავლობაში ნამდვილი კლასიკური საშუალო საუკუნეების ხელოვნების ხანა. მე-XI საუკუნის დასაწყისიდან მე-XIV დასაწყისამდე ჩვენ გვაქვს ბაროკალური საშუალო საუკუნეების ხელოვნების ხანა; ამას შეეფარდება აგრეთვე ლიტერატურის ისტორიის მესამე პერიოდის აყვავება, რომელიც იწყება X საუკუნის ბოლოს და რომლის უკანასკ-

ნელი ნაწარმოებნი ეკუთვნიან მე-XIII საუკუნის ნახევარს. ამნაირად, როგორც პლასტიურ ხელოვნებათა ისტორიაში, ისე ლიტერატურის ისტორიაში მე-VIII საუკუნე წარმოადგენს საზღვარს, გარდამავალ მომენტს, რომლიდაცაღ. იწყება აღყვა-
ვების ხანა. ამასთან დამახასიათებელია, რომ ორსავ შემთხვე-
ვაში მთელი ეს დრო განიყოფება X—XI საუკუნეების მიჯ-
ნაზე ამ აღყვაების ერთიანი ხანის ორი სხვადასხვა ფორმის
შეკმნით.

ამის მომდევნო განვითარებაც საერთოდ პარალელურად
მიდის. მეოთხე პერიოდი მე-XIII საუკუნის ნახევრიდან ვიდრე
მე-XVI საუკუნემდე არის დრო ლიტერატურული შემოკმედების
დაცემისა; პლასტიურ ხელოვნებათა ისტორიაში ეს დაცემა
ნამეტანის თანდათანობით იჩენს თავს მე-XIV საუკუნის ნახე-
რიდან, ხოლო მე-XVI დასაწყისში თავს იჩენს განსაზღვრულად
ახალი ამალღებით, რომელიც შეესაბამება ქართული ლიტე-
რატურის ვერცხლის საუკუნეს XVI საუკუნიდან XVII საუ-
კუნემდე. ამნაირად ქართული ხელოვნების დაცემის დრო
უფრო მოკლეა, ისე დიდი არაა, როგორც ლიტერატურაში,
რომლიდანაც ხელოვნების ამალღების უკანასკნელ ხანას სა-
ერთო ტენდენცია აქვს: უცხო, უმთავრესად აღმოსავლეთის,
ელემენტების და მოტივების შეთვისება.

ამნაირად საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნე-
ბის განვითარების დაპირდაპირება გვიჩვენებს მოვლენათა
პარალელურ მსვლელობას, ე. ი. ქართული კულტურის ევო-
ლუცია წარმოადგენს მთლიან, ერთიან პროცესს და მისი
მაღალი მხატვრული მიღწევანი როდი წარმოადგენენ გაუგე-
ბარსა და შემთხვევით მოვლენას.

ლ ი ბ ე რ ა ტ უ რ ა .

1. მეგალითური შენობები:

1) ლეონ მელიქსეთ-ბეგი, მანგლიის რაიონი ისტორიულ-არქეოლოგიური თვალსაზრისით (ახალი სკოლისაკენ, № 2—3, მაისი, ტფ. 1924 წ.), გვ. 77—79.

2) ლეონ მელიქსეთ-ბეგი, ახალი პრობლემა საქართველოს ისტორიაში (საქართველოში ახლად აღმოჩენილი „ციკლოპიური“ შენობების გამო)—(მნათობი, 1925 წ. მარტი), გვ. 214—225.

3) Л. М. Меликсет-Бекоев. К Археологии и этнологии Туальской Оссии (Труды ЗНА при Зак. ЦИК-е, сер. I, выг. 1: „Юго-Осетия“. Тифлис 1925) с. 258—271.

4) ლეონ მელიქსეთ-ბეგი, მეგალითური შენობები საქართველოში, ალბომითურთ—დამზადებულია დასაბეჭდად.

2. მეგალითური ძეგლები:

1) Н. Я. Марр. Кавказ и памятники духовной культуры. Речь 29. XII. 1911 г. (Изв. ИАН, СПб. 1912,) с. 77.

2) Н. Я. Марр. Записка о Кавк. Историко-Археологическом Институте, (Изв. РАН, Птг. 1917) с. 985.

3) Н. Я. Марр. Кавказский культурный мир и Армения. (ЖМНПр., 1915 июнь), с. 288.

4) В. В. Бартольд и Я. И. Смирнов. Огзыв о трудах Н. Я. Марра по исследованию древностей Азии (Зап. Вост. отд. ИРАрх. Общ., т. XXIII, Птг. 1916), с. 409—410.

5) Н. Я. Марр. О религиозных верованиях абхазов (Христ. Вост., т. IV, Птг. 1915), с. 120.

6) И. И. Мешанинов. Каменные статуи рыб-вишапов на Кавказе и в Северной Монголии (Зап. Коллегии Востоковедов при Азиатск. Музее РАН., т. I, Ленинград 1925), сс. 401—409; შუად. იქვე, გვ. 242, 245, 251.

7) Я. И. Смирнов и Н. Я. Марр. Монография о вишапах. Готова к печати с 1917 года.

8) შუად. აგ-ეთვე: Ростомов, Ахалкалакский уезд в археологическом отношении (Сборн. Мат. для Опис. местн.

и племен Кавказа. т. XXV, Тифлис 1898). с. 93—94 და
Е. Такайшвили (Материалы по Археологии Кавказа,
изд. гр. П. С. Уваровой, т. XII, Москва 1909), с. 28 и
рис. 13.

3. პალეოლითი და ნეოლითი:

1) Стефан Круковский. Пещера Гварджила-
клдэ в Ргани (Изв. Кавк. Музея, т. X, Тифлис 1916),
с. 253—259.

2) Стефан Круковский. Гварджила-клдэ. Па-
леолит в Грузии. Исследование с 12 табл. (მონოგრაფია,
რომელიც 1917-18 წ. დაწერილია, მაგრამ დღემდე სამწუხაროდ
ჯერ დაბეჭდილი არ არის. ეკუთვნას, როგორც თვით ნივთები,
„საქართველოს მუზეუმს“).

3) А. А. Флоренский. Стоянка около Шавнаба-
да под Тифлисом (მოხსენება წაკითხულია საქართველოს გეო-
გრაფიულ საზოგადოებაში 1925 წ.).

4) А. А. Потапов. К вопросу о путях распро-
странения обсидиановых изделий в каменном веке из Закав-
казья на Север. Тезисы см.: Второй краеведческий с'езд
Черноморского Побережья и Западного Кавказа. Постанав-
ления и Резолюции. Батум 1925, с. 40—41.

4. ბრინჯაოს და რკინის ხანა:

1) Virchow. Das Gräberfeld von Koban im Lande
der Osseten im Kaukasus. Berlin 1883.

2) Fr. Bayern. Untersuchungen über die ältesten Grä-
ber und Schatzfunden in Kaukasien. Zeitsch. für Ethnol. Suppe-
mentband 1885, vgl. Bd. IV, 1872, S. 168—186, 231—248
268—288; Bd. X, 1878, S. 415—447; Bd. XIV, 1882, Verh.
S. 326—355, 471—481, 503—505; Bd. XV, 1883; Verh. S.
203—205, 256—264, 303—306; Bd. XVI, 1884; Verh. S.
125 132.

3) Ernst Chantre. Recherches anthropologiques dans
le Caucase. 4 vol et atlas in—4°, 1885—1887.

4) J. de Morgan. Mission scientifique au Caucase.
Etudes archéologiques et historiques. 2 vol. Paris 1889.

5) Virchow. Über die culturgegeschichtliche Stellung
des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamen-
tierten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern, Berlin 1895.

6) Труды прелварительного Комитета и V-го архео-
логического с'езда в Тифлисе. 2 тома. Москва 1879 и 1881.

7) Гр. П. С. Уварова. Могильники Северного Кавказа (Мат. по арх. Кавк., т. VIII), М. 1900.

8) Гр. П. С. Уварова. Каталог Кавказского музея (Museum Caucasicum т. V), Тифлис 1902.

9) Rössler. Mitteilungen über Funde in der Zeitschrift für Ethnologie, vom J. 1892 (Bd. 24) an bis 1904 (Bd. 36), vgl. vereinzelt Mitteilungen in späteren Jahrgängen.

10) Е. С. Такайшвили. Археологические Экскурсии, разсказы и заметки, вып. II, Тифлис 1905, сс. 79—89; вып. IV. 1913, сс. 167—173

11) Краткий путеводитель по Гос. Российскому историческому Музею. 3-ье изд, Москва 1923, сс. 59—60, 74—79, 94—95, 124—126 (главн. места).

12) Georges Seure. Notes d'archéologie russe. IX: Tumuli et poteries de l'âge du bronze en Géorgie. Paris 1902 (Extrait du „Revue Archéologique“)

13) Wilke. Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und den unteren Donauländern, in: Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 36, Berlin 1904, SS 39—104.

14) W. Belck. Die Erfinder der Eisentechnik, in: Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 39, Berlin 1907, SS. 334—381, 945—948; Bd. 40 (1908), SS. 45—69, 241—253; Bd. 42 (1910), SS. 15—30.

15) J. Déchelette. Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine. Paris 1910. Tome II, partie 1.

16) ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, 21, ტფილისი 1913, თავი I და II.

17) Б. В. Фармаковский. Архаический период в России, (Материалы по Археологии России, № 34). СПб. 1914, сс. 15—78.

18) Hoernes. Kultur der Urzeit, II. Bronzezeit, 1917, (Sammlung Göschen, № 565).

19) А. А. Миллер. Изображения собаки в древностях Кавказа (Изв. Росс. Акад. Ист. Матер. Культуры, т. II), Пб. 1922, сс. 287—324.

20) И. И. Мещанинов, Змея и собака на вещевых памятниках Кавказа (Записки Коллегии востоковедов при Азиатском Музее РАН, т. I), Ленинград 1925, сс. 241—256.

21) Т. А. Ивановская. Стилистическая характеристика искусства бронзовых доисторических пряжек музеев Тифлиса. Тезисы см. II краев. с'езд, Батум 1925, с. 41—42.

5. ჩვენი ერის ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის დამხმარე ლიტერატურა:

ა. მ ა ს ა ლ ე ბ ი.

1) Fr. Dubois de Montpereux, Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkazes, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée. t. I—VI avec un atlas. Paris 1839—1843.

2) Пл. Иосселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис 1866.

3) Пл. Иосселиани, Описание города Душета (Зап. Кавк. отд. Рус. Геогр. Общ., вып. V) Тифлис 1860.

4) Пл. Иосселиани, Города существующие и существовавшие в Грузии. Тифлис 1844.

5) Пл. Иосселиани, Шиомгвимская пустыня, Тифлис 1845.

6) Пл. Иосселиани, Путевые записки по Кахетии, Тифлис 1846.

7) Grosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie. Avec un Atlas. SPbg 1851.

8) Bartholomaei, Lettres numismatiques et archéologiques. SPbg 1859.

9) Дм. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства. Тифлис 1875.

10) Дм. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре. СПб. 1878.

11) Д. Гримм, Памятники архитектуры в Грузии и Армении. СПб. 1864.

12) Prince Gr. Gagarine, Le Caucase pittoresque Paris 1845—1857.

13) Норов. Чертежи обмеров (Русские древности, И. Толстого и Н. Кондакова, вып. IV. СПб. 1891).

14) М. Павлинов, Христ. памятники (Мат. по Арх. Кавк., вып. III), Москва 1893.

15) Гр. П. С. Уварова, Христ. памятники (МАК, т. IV), М. 1894.

16) А. С. Хаханов, Г. Церетели, Г. Садзагелов-Ивериели, Христ. памятники (МАК, т. VII), М. 1898.

17) Гр. П. С. Уварова, Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию (МАК, т. X), М. 1904.

18) Е. Такайшвили, Христ. памятники. (МАК, т. XII), М. 1909.

19) Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки. Вып. I—V, Тифлис 1905—1915.

20) ე. თაკაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი I და II, ტფილისი 1907, 1914.

21) Е. Такайшвили, Древности Тквирской, Суджунской и Гулекарской цц., (Христ. Вост.; т. IV, V и VI. Изг. 1916—1920.

22) Н. Я. Марр, Дневник поездки в Шавшетию и Кларджетию (Тексты и разыскания по арм.-груз. филологии, книга VII), СПб. 1911.

23) ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი. შედგენილია ე. თაკაიშვილის მიერ. ტფილ. უნივ. გამოცემა. 1924. შედ. კატალოგი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოყენისა. ტფილისი 1920 (ან რუსულად: Указатель выставки древне-грузинской архитектуры. Составил Д. П. Гордеев. Тифлис, 1920) და „ჩვენი მეცნიერება“, II წელ. № 2 (14), ტფილისი, 1924, გვ. 140—142.

24) Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Описание древностей в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб. 1891.

25) თ. ეორდანიძე, ქრონიკები და სხვა მასალა, წ. I და II, ტფილისი 1893, 1897.

26) Bibliographie analytique des oeuvres de M. Brosset. SPbg. 1887.

ბ. გამოკვლევანი და კომპენდიუმები.

1) C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. III, 2. Aufl. 1864.

2) Н. П. Кондаков, Древняя архитектура Грузии М. 1876 (отд. отд. из „Древности. Труды Москов. Арх. Общ.“).

3) А. А. Авдеев, О планах церквей Грузии и Армении и их отношении к планам церквей византийских (Труды V-го арх. с'езда в Тифлисе. М. 1887), с. 193—195 и табл.

4) И. А. Орбели, Грузинское искусство. (Новый Энцикл. Словарь, т. III).

5) С. Bayet, L'art byzantin. Paris (Picard), s. a., pp. 282—286.

6) Верман, История искусства всех времен и народов. Пер. с немецкого. СПб. т. II, сс. 95—97, и 168—169.

7) Fergusson, History of the architecture. Third edition by Phené Spiers. London 1893, Vol. I, pp. 466—480.

8) Aug. Choisy, Histoire d'architecture. t. II, Paris (1899), pp.

9) Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin. Paris, 1910. pp. 315—319, 441—447, 553—554, 651—657.

10) François Benoit. Architecture. L'orient médiéval et moderne. (Manuels d'histoire de l'art). Paris (Laurens) 1912. pp. 82—96.

11) Oskar Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft), Bände I—II, Berlin, 1914.

12) О. И. Шмит, Заметки о поздне-византийских храмовых росписях (Визант. Временник, т. XXII, Пг 1915—17), с. 62—126; შუაღ. ხუბი კრიტიკა: Христ. Вост., т. VI, Пг. 1917, с. 98—106.

13) Дм. Гордеев, Миниатюры Грузинских лицевых рукописей Сионского древнехранилища в Тифлисе (Журн. Ars, Тифлис 1918, № 2—3, стр. 81—102 и табл. I—V).

14) Gabriel Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916.

15) J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 Bände, Wien 1918; შუაღ. ხუბი წერილი, Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte (Eine kritische Würdigung Josef Strzygowskis „Die Baukunst der Armenier und Europa“) in: Monatshefte für Kunstwissenschaft. XV Jahrg. Heft 7—9, Leipzig 1922, SS. 217—237.

16) Известия Кавказского Историко-Археологического Института. Том I, Петроград 1923, т. III, Тифлис 1925, т. II (печатается).

17) გიორგი ხუბინაშვილი, წერილები: ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე-ში № II, III, V, VI; Христ. Восток (Изд. Р. Акад. Наук, Пг.) т. IV, V, VI, 1915—1917; საქართველოს მუზეუმის მოამბე № I; არილი (პროფ. ივ. ჯავახიშვილისადმი მიძღვნილი კრებული), და სხვა.

ქველი ქართული ხელნაწების
ისტორია.

ქრისტეს მოძღვრებამ თავისი ჩამოყალიბების შემდეგ რევოლუცია მოახდინა მთელ მსოფლიოში. ეს იყო სრულიად ახალი თავისი ეთიკური ხასიათით რელიგიური მოძღვრება, როგელიც გავრცელდა მაშინდელ კულტურულ მსოფლიოს მოწინავე ქვეყნებში. ახალმა მოძღვრებამ მოიცვა მოსახლეობის ისეთი ფართე წრეები, რომ სახელმწიფოს ხელისუფლებამ ბევრს ქვეყანაში პოლიტიკურად საჭიროდ სცნო ქრისტეს სარწმუნოების სახელმწიფოს ოფიციალურ სარწმუნოებად გამოცხადება. როგორც ცნობილია, ასეთ ფაქტებს ადგილი ჰქონდათ მე-III საუკუნიდან, ხოლო IV საუკუნის დასაწყისს, როდესაც ქრისტიანობა ცნობილი იყო რომის იმპერიის, ე. ი. მაშინდელი დროის მსოფლიო მონარქიის, ოფიციალურ სარწმუნოებად, ქრისტიანობამ საბოლოოდ მოიპოვა ახალი შესაძლოებანი თავისი განვითარებისათვის. მორწმუნეთა მცირერიცხოვან, ხშირად მალულად მაცხოვრებელ ცალკე ჯგუფების ვიწრო მოთხოვნილებამ დაუთმო ადგილი საეკლესიო მექანიზმის რთული იერარქიული აპარატის ბუნებრივად დ.შხადებულ, სახელმწიფოს მასშტაბით დამუშავებულ მოთხოვნებს. ამნაირად, პლასტიური ხელოვნების ყველა დარგს დაეკისრა საერთო ამოცანა თავის შეძლების ფარგლებში, თავის საშუალებით პასუხი გაეცათ იმ რელიგიურ მოძღვრების მოთხოვნებზე, რომელმაც საესებით მოიცვა ადამიანისა და საზოგადოების ცხოვრების ყოველი მხარე.

ქრისტიანობა გავრცელდა სხვა და სხვა სახელმწიფოში, რომელთაც ჰქონდათ სხვადასხვანაირი ძველი კულტურა, მაგრამ მისი უინაგანი ორგანიზაცია მაინც არ იყო შეზღუდული საზღვრებით, პირიქით, მას ტენდენცია ჰქონდა ანგარიში არ

გაეწია მათთვის. ამას, როგორც ნათქვამი იყო, ნამეტნავად ხელს უწყობდა მისი ცნობა რომის იმპერიის მიერ, რომელსაც ემორჩილებოდა მრავალი სხვა და სხვა ერი და სახელმწიფო. ამ უკანასკნელთ აქვთ არსებითი მნიშვნელობა ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების პირველ დაწყებით ეტაპების გასაგებად: ქრისტიანული ხელოვნება გაერთიანებული იყო საერთო სულიერი შინაარსით, ახალი ეთიკური და რელიგიური მოთხოვნებით, მაგრამ სხვა და სხვა ქვეყანაში მას ჰქონდა სხვა და სხვა ტრადიცია და სხვა და სხვა პირობები თავისი განვითარებისათვის.

ეს მოვლენა აყენებდა და აყენებს ძველი ქრისტიანული და აგრეთვე, ამ სიტყვის ფართე მნიშვნელობით, ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიის დამწერს მეტიც მეტად მძიმე მდგომარეობაში, თითქმის გარდაუწყვეტელ წინააღმდეგობაში, როდესაც იგი შეეცდება დახატოს ამ მოძღვრების შინაგანი თანდათან განვითარების სრულიად მთლიანი, მწყობრი, ერთიანი სურათი მისი გავრცელების მთელ დიდ სივრცეზე, რადგან ყოველად შეუძლებელია ქრისტიანობის დროს ხელოვნების ნაწარმოებთ რომსა და მცირე აზიაში, აფრიკასა და სპარსეთში, კონსტანტინეპოლსა და საქართველოში და სხვაგან ფორმალური და სტილისტიური მხრით მოუძებნოთ მათი შექმნის ერთნაირი საზოგადო გამოსავალი ფორმები. პირიქით, მიუხედავად კულტურულ ღირებულებათა ფართე გაცვლა-გამოცვლისა, რომელიც ახასიათებს ქრისტიანობის პირვანდელ ხანას, მიუხედავად მხატვრული შემოქმედების საზოგადო ხელმძღვანელი იდეების სრული ერთობისა (ფორმალობისა და შინაარსის მხრივ), მათი გამოჩენის კონკრეტული ფორმები, ისე როგორც ეხლანდელ კულტურულ ქვეყნებში, მაინც სრულიად სხვა და სხვა ნაირია და ცხადად ტიპიური. ეს აიხსნება მაღალი, საერთო საზოგადო ხარისხით კულტურისა, რომელიც როგორც ცნობილია, რეალურად ხორციელდება ამა თუ იმ ეროვნულ ფორმებში. ამიტომ ნამდვილად ნაყოფიერი იქნება ისეთი ისტორიის დაწერა, რომელიც თავის შეგნებულ ამოცანად ისახავს — მთელი მაშინდელი კულტუ-

რული მსოფლიოს მხატვრული პრობლემების მოძრაობის საერთო ფონზე გამოაჩინოს ცალკე ეროვნული მხატვრული ტიპები და განსაზღვროს ადგილი, რომელიც უჭირავს ყოველ ამ ინდივიდუალური ხელოვნების განვითარების საზოგადო პროცესში.

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

თავი I.

ძველი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების
ხანა.

1. მე-IV საუკუნის ხელოვნება.

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

ქრონიკებში შენახულია რამდენიმე ნაწყვეტი ისეთი აღწერისა, რომელნიც უცილობლად მოთხრობილი ამბების დროსვეა დაწერილი და რომელნიც დაცულია მრავალს, შემდეგ მიწერილსა და მთლიანად გადამუშავებულ აღგილებ შორის. ასეთ ნაწყვეტებად მე მიმაჩნია რამდენიმე ფრაზა ეგრეთ წოდებულ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს (IX საუკუნისა) ქრონიკიდან— იმ მირიან-მეფის წერილ-ანდერძიდან, რომელსაც ისტორიული გარდმოცემა აწერს ქრისტიანობის სახელმწიფო სარწმუნოებად გამოცხადებას საქართველოში. ამ ფრაზებში კხადად, სრულის უეკველობით გამოიხატა მორწმუნის მაგიური ფსიქოლოგია, რომელიც აიძულებს მას შიშით მიუახლოვდეს ეკლესიას, ახალი ღმერთის მსახურების ადგილს; კვირაობით ეკლესიაში შედიოდნენ გალობით მხოლოდ მღვდლები¹. საქირო იყო ჯერ ფსიქოლოგიის გარდაქმნა, რაც, რასაკვირ-

¹) Е. Такайшвили, Описание рукописей Общества Распространения Грамотности. Том II, Тифлис 1906—1912, с. 801—802.

ველია, ერთბაშად არ მოხდებოდა. მაგრამ ამასთან ერთად იგივე ცნობები უცილობლად მოწმობენ, რომ საქართველოში პირველად აშენებული ეკლესიები მცირე ზომისა იყო, რაც, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, სავსებით მტკიცდება შენახული ძეგლებით.

მეორე მხრით ქრისტიანები აშენებდნენ თავიანთ სალოცავებს იმ ადგილებში, რომელნიც ძველთაგანვე ხალხს წმიდა ადგილად მიაჩნდა; ასეთი ადგილების წმიდა, ნაკურთხ ხეებს ქრისტიანები ხმარობდნენ ეკლესიების ასაშენებლად. ამნაირად ძველ ადგილებს თავისთვის იყენებდა ახალი სარწმუნოება, ხოლო ძველი რწმენა ებმებოდა ახალი რწმენის სისტემაში. პირდაპირი ისტორიული ცნობების გარდა, რომელნიც ასწერენ ამას, როგორც მაგალითად, მოთხრობა მცხეთის „სვეტი ცხოვლის“ ტაძრის აშენების შესახებ დიდი ნეძვის ადგილას, ანუ ჯვარის აღმართვა მცხეთის პირდაპირ გორაზე, ამავე ფაქტს მოწმობს ზოგიერთი ადგილის სახელწოდება, მაგალ. კყონდიდი („დიდი მუხა“) სამეგრელოში, ან რკონი ქართლში და სხვ.

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

წერილობითი წყაროები მოგვითხრობენ თავდაპირველად ეკლესიების აშენებას მცხეთაში. პირველი ეკლესია, აშკარად აშენებული საქართველოში, დაწყებული იყო ნინოს ჩვენებით ახლად მოქცეულ შირიან-მეფის მიერ იმ ადგილას, სადაც ეხლანდელი მცხეთის ტაძარი დგას. მატთანე სხვათა შორის აღნიშნავს, ვითომ ეს ეკლესია აშენებული იყო ხისაგან. არსებული წყაროები, თითქო, გვაძლევენ მასალას იმის დასადგენად, თუ ლიტერატურულის გზით როგორ წარმოსდგა და შეიქმნა ეს განმარტება¹. დამახასიათებელია ყოველ შემთხვევაში, რომ არც ერთ შემდეგ ეკლესიაზე არა-

¹) შატერდის „მოქცევა ქართლისაჲს ქრონიკაში (X სუკუნის ხელნაწეო) ამ ეკლესიის მასალაზე არ იყენი არის ნათქვამი. (Опнс, II, 712).

ვერია ნაამბობი ამის მსგავსი. ამიტომ აქ არ შეუდგები ისტორიულ ცნობათა დეტალურ ანალიზს, მხოლოდ საჭიროდ ვთვლი აღვნიშნო იმ ცნობის მცდარობა, ვითომ პირველი ეკლესია საქართველოში აშენებულიყოს ხის მასალიდან.

მირიან-მეფის დროსვე, რომელსაც ქართული ისტორიული გარდმოცემა აწერს ქრისტიანობის სახელმწიფო სარწმუნოებად აღიარებას, აშენებული იყო ეკლესიები ერუშეთში (მესხეთში) და მანგლისში. აქ შეინახეს კონსტანტინეპოლიდან მოტანილი რელიკვიები, სახელდობრ ლურსმნები და „ფერხთა ფიცარნი“ ჯვარისა¹. მანგლისის ეკლესია უძღვნეს ცხოველმყოფელ ჯვარს და მისი ამალღების-აღმოჩენის ხსოვნას, საიდანაც, გვგონია, წარმოსდგა მისი სახელი „მანგლისის ჯვარი“. ამ ტაძარმა და აგრეთვე მცხეთის პირდაპირ გორაზე აღმართულმა ჯვარმა უცებ დიდი სახელი გაითქვეს და მათ სალოცავად მოდიოდნენ სომხეთის მცხოვრებნიც². მერე მირიანმა ააშენა მცხეთაში ყოველდღიური ლოცვისთვის შეორე ზემო ეკლესია; მანვე ააშენა წმ ნინოს დაკრძალვის ადგილას ეხლანდელ სოფ. ბოდბეს (კახეთში) ახლო ეკლესია «ფრიად დიდი» და შეამკო «იგი ყოველითა სამკაულითა»³.

მირიანის მოჰდევნო მეფეებიც აშენებდნენ აგრეთვე ეკლესიებს, რომელთაგან ქრონიკები იხსენიებენ წილკანის ტაძარს, აშენებულს მირიანის შემდეგი ბაკურ მეფის მიერ⁴. ინტერეს მოკლებული არაა მემატრიანეს მიერ ნაამბობი დეტალი, რომ აშენება ხუთ წელიწადს გაგრძელდაო. ბაკურის ძმის თრდატის დროს შენდება ეკლესია ნეკრესში და რუსთავში (კახეთი)⁵, ხოლო ბაკურის ვაჟიშვილის, მირდატის დროს შენდება ეკლესია თუხარისის ციხეში «რა-

1) Опис., II, 714.

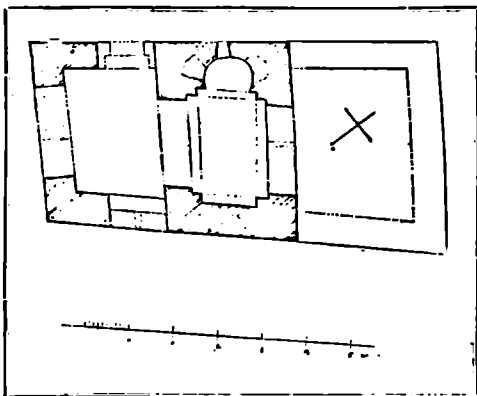
2) ივ. ჯავახიშვილი, История церковного разрыва между Грузией и Арменией в начале VII века (Изв. Акад. Наук, СПб. 1908, № 6), с. 512, 518, 536.

3) Опис., II, 803—804 (ქელიშის ხელთნაწერი).

4) Опис., II, 721 და ქართლის-ცხოვრ. ზარიან დღგ., გვ. 112 (*287).

5) Опис., II, 720, შეიღ. მშ. დღგ. ქ.-ცხ., გვ. 115 (*292).

მეთუ კევსა კლარჯეთისასა არა იყო ეკლესია» და განაგრძობენ ეკლესიების აშენებას ერუშეთსა და წუნდაში¹. მერე პეტრე ქართველის, მაჯუმის ეპისკოპოსის (პალესტინაში) მამის ვარაზბაკურის დროს ნახსენებია, რომ «ალაშენეს აზნაურთა ეკლესიაჲ გიორგი წმიდისაჲ მცხეთასა»² აი ის ლიტერატურული ცნობები, რომელნიც გვიამბობენ IV საუკუნის შენობების შესახებ. ამ შემთხვევითი წერილობითი ცნობებიდანაც კი ვხედავთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა ნაწილებში, სახელდობრ ქართლსა, კახეთსა და მესხეთში, ყველგან აშენებენ ტაძრებს, ე. ი. ქრისტიანობის გავრცელების, განმტკიცების ფაქტი მთელ სამეფოში ყოველ ექვს გარეშე ღვას.



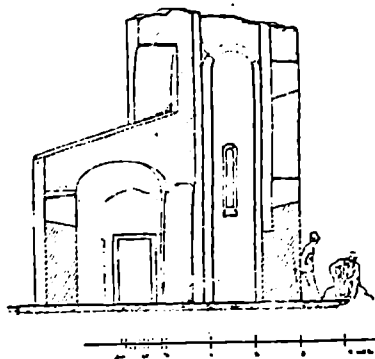
სურ. 1. ნეკრესი. გეგმა.

ყველა აქ ნახსენებ შენობათაგან ჩვენ შესაძლებლად ვთვლით მივაკუთვნოთ ხსენებულ დროს ნეკრესის მონასტრის ერთ-ერთი ეკლესია კახეთში, რომელიც თუმცა სრულად არა, მაგრამ მაინც საკმაოდ აშენახული. ეს სრულიად თავისებური შენობაა როგორც საზოგადო ფორმითა და ზომით, ისე დეტალებით; საინტერესოა, რომ ორიენტაციის მხრივ იგი ანგარიშს არ უწევს იმ კანონიურ მიმართულებას აღმოსავლეთისკენ, რომელიც მხოლოდ უფრო გვიან დამყარდა. თა-

¹) ქ.-ცხ. მშ. დღე., გვ. 112--113 (*287).

²) ОИЗС. II, 720 (ქელიშის ხელნაწერის თანახმად; შატბერდის ხელნაწერში-კი ტექსტი გათუქებულია.)

ვისი გეგმით, იგი გაყოფილია სამ ნაწილად, ბაზილიკური გეგმის სამ ნაწილად, რომელნიც შეერთებულნი იყვნენ ერთმანეთთან თაღების მალეებით. შუალა ნაწიის სივრცე უდრის მხოლოდ 4-ზე მეტ კვ. მეტრს, ამასთან ეს სივრცე ბევრით ნაკლებია გვერდის ნაწილის სივრცეზე, რადგან თუმცა ეს ნაწილი სივრცით მათთან თანასწორია, მაგრამ ვიწროა. მათზე შუალა ნაწილი ორჯელ მალა-ლია გვერდის ნაწილებზე, თანაც მეტი მეტად ვიწროა, ამიტომ იგი გაგონებთ კოშკს. ეკლესიას შესავლები ჰქონდა გვერდის ნაწილებიდან, რომელთაც ყოველ სამ მხარეზე, ე. ი. აღმოსავლეთით, დასავლეთით და ჩრდილოეთით (ანუ სამხრეთით) ჰქონდათ ფართე თაღიანი შესავლები, რომლების წყალობით ოთხსავე



ხურ. მ. ნეკრესი. განაკვეთი სიგანეზე.

მხარეს ღია ადგილი ჰქონდათ. მირიან მეფის წერილის შენიშვნა, რომ მორწმუნეთ ეშინოდათ ეკლესიაში შესვლა და რომ ეკლესიაში შედიოდნენ მხოლოდ მღვდლები, — ჰპოვებს, მგონი, აქ რეალურ ილუსტრაციას: წირვაზე დასწრება, მოსმენა და თვით ნახვაც შეიძლებოდა შიგ ტაძარში შეუსვლელადაც. სრულად გასაგები ხდება ტაძრის მცირე ზომა; გასაგები ხდება თაღიანი მალეები-კარები ეკლესიიდან დასავლეთისკენ, თუმცა რეალურად მათზე გავლა შეუძლებელი იყო, რადგან აქ არის ვერტიკალური კედელი $3\frac{1}{2}$ მეტრის სიმაღ-

ლით $1/2$. დამახასიათებელია, რომ თაღები ამ შენობაში ნალისებურია მსუბუქი ტეხილებით ქარგირებისგან, რომლებიც შეწყობითაც აშენებდენ და დუღაბს ასხამდენ თაღებს. ასეთსავე ნალისებურ თაღებს ამთავრებს ეკლესიის საკურთხევის ფანჯარაც. დარჩენილი გვერდის ნაწილი დახურულია ცილინდრული თალით, ხოლო ბანი დახურულია რამდენიმე შრედ გაუთლელი შიფერის ფილებით. დასასრულ უნდა მოვიხსენიოთ, რომ ეკლესიის ქვეშ დაქანებულია აკლამა, რომელიც ერთნაირ პოსტამენტს წარმოადგენს მთელი შენობისთვის.

ასეთია ეს პატარა ბაზილიკა ნეკრესის მონასტრისა. ჩვენ ბაზილიკას ვეძახით მას, რადგან მასში ვხედავთ მაინც სამი ნაწილის ნასახს. რომელთაგან შუალა ამალღებულია; თუმცა სრულიად სხვანაირ ფორმას, ისეთს, რომელიც ანგარიშს არ უწევს ბაზილიკურ ფორმებს, წარმოადგენს სვეტების უქონლობა ნავეებს შორის. ამ შენობას რომ ვიხილავთ, ძალაუნებურად გვაგონდება IV საუკუნის ისტორიკოს რუფინის მოთხრობა ივერიის ქრისტიანობაზე მოქცევის შესახებ, სადაც ნათქვამია, რომ ტყვე-ქალმა (ნინომ) წინადადება მისცა, აეშენებინათ ეკლესია, და ასწერა მისი ფორმებიო (formamque describit)². მართლაც და აქ ცოტა რამ აღებულია ბაზილიკური ეკლესიების საზოგადო ფორმებიდან, მაგრამ იმდენივე გაკეთებულია თავისითაც. „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ქრონიკის ცნობით, ეს ეკლესია აშენებულია ბაკურის ძმის, მირიანის შვილიშვილის თრდატ-მეფისა და საქართველოს მთავარებისკაპოზის იობის დროს, რომელიც წინად იყო დიაკონად სომხეთის კათალიკოზის ნერსეს I პართელთან (353—373). ეს ს-ნქრონიზმი გვიჩვენებს, რომ ეკლესია უნდა აშენებული იყოს IV საუკუნის მესამე მეოთხედში³.

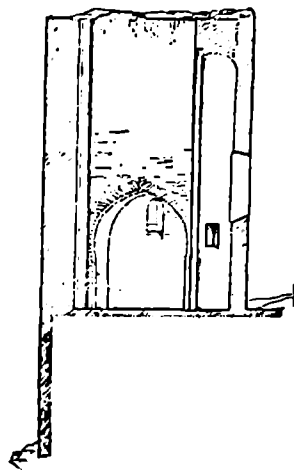
ამ ნეკრესის მონასტრის უძველესი ბაზილიკის გარდა შესაძლებლად მიმაჩნია, რომ ქრონიკაში მოხსენებული «ფრიად

1) იხ. ბაზილიკის რესტავრაცია (სურ. 2).

2) შეიღარე „მოქცევა ქართლისა“.

3) Опис., II, 720.

დიდი» ეკლესია, აშენებული საქართველოს განმანათლებელი წმ. ნინოს დაკრძალვის ადგილას ბოდბეში, შენახული იყოს დღევანდლამდე. მე ვფიქრობ, რომ ეს არის ნაწილი მონასტრის უფრო გვიანი დროის სამნავიანი ბაზილიკისა, მიშენებული ამ ძველ პატარა ეკლესიასთან, რომელსაც სივრცე, არა მგონია, 4—5 კვად. მეტრზე მეტი ჰქონდეს; თუ საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების ხანისთვის ასეთი ეკლესია «ფრიად დიდი» იყო, მაშინ ეს დამახასიათებელი ცნობა ამტკიცებს ჩვენ მიერ საკითხის გაშუქებას შემთხვევით შენახული უძველესი ძეგლებითაც. ბოდბეს კაპელასაც აქვს აკლდამა საფლავით; ხუროთმოძღვრული ფორმებიდან უნდა აღვნიშნოთ აფსიდის გარედან ნახევრად მრგვალი შევრილი.



სურ. 4. ნეკრესი. განაკვეთი სიგრძეზე.

დასასრულ, ჩემის აზრით, კიდევ მესამე ძეგლი ეკუთვნის იმავე მეოთხე საუკუნეს — ეს არის თავისებური შენობა ქერემის საეპისკოპოსო კათედრალის გალავნის ფარგლებში. ქერემში, როგორც ცნობილია, ვახტანგ გორგასალმა V საუკუნის მეორე ნახევარში დააწესა ეპისკოპოსის კათედრა და ააშენა კათედრალი¹. ეს ცნობა ცხადად გვიჩვენებს, რომ ქერემი უკვე ამაზე დიდი ხნით წინ იყო ქრისტიანულ პუნქტად, რომელიც ვახტანგის დროს განცალკევებულ და გამოყოფილ იქმნა დამოუკიდებელ საეპისკოპოსოდ. ბუნებრივია, რომ ასეთ ადგილას კათედრალი ააშენეს ქალაქის ძველი პირვანდელი ეკლესიის გვერდით. ეს პირვანდელი ეკლესია, რომელსაც აქვს სპეციალური, ნახევრად მიწაში ჩასული კრიბატა-

¹) კ. ხ. მმ. დფ., გვ. 179 (*391).

აკლდამა შესავლით დასავლეთიდან, დღევანდლამდეა შენახული. ეს არის კვადრატი ოთხსავე მხარეს ღია კამარებით დახურული გუმბათიანი თალით. კუთხეები თაღებ ზემოთ ისეა გავსებული, რომ კვადრატს ზემოთ შედგება წრე, რომლიდანაც მიდის ნახევარსფერო. სახურავი კი ორგვერდიანია ხაზით აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ. ჩვენ ვხედავთ აქ ამნაირად მარტირიუმის ფორმებს კრიპტა-აკლდამით რომელიმე წამებულის დასაკრძალავად და სხვ. უფრო მეტად, ვიდრე ნეკრესში, ეს ღია შენობაა ისეთივე პატარა სივრცით (4 მეტრამდე), ისე რომ მღვდლების გარდა იქ აღარავისთვის არ იქნებოდა ადგილი. ნეკრესსა და ბოდბეს აქ ემატება ხუროთმოძღვრულ-მხატვრულის მხრით მთელი რიგი ახალ თვისებათა—ყველა ეს კიდევ გვეუბნება, რომ მე-IV საუკუნის საქართველოში არსებობდა უკვე თავისი დამუშავებული სამშენებლო ფორმები და მეთოდები, არსებობდა და ვითარდებოდა თავისი განსაზღვრული მხატვრული ტრადიციები.

მე-IV საუკუნის ბოლოს საქართველოს, როგორც ქრისტიანულ ქვეყანას უკვე განსაზღვრული ადგილი ეჭირა სხვა ქვეყნებს შორის. ეს ცხადი ხდება ჩვენთვის იმ ფაქტიდან, რომ მეფე ვარაზბაკურის ვაჟიშვილი მიდის პალესტინაში და იქ ხდება მაჟუმის ეპისკოპოსად გაზაში, იღებს აქტიურ მონაწილეობას საკითხების დოღმატიურ დამუშავებაში და სიკვდილის შემდეგ მას ჩარიცხავენ წმიდანებში პეტრე ქართველის სახელით. უეჭველია, პეტრე ქართველი გადასახლდა პალესტინაში იხლოოდ იმ აზრით, რომ უფრო ფართე მონაწილეობა მიეღო საეკლესიო ცხოვრებაში; ხოლო ამ მოღვაწეობისთვის მომზადება მან მიიღო საქართველოში, ე. ი. მე-IV საუკუნის დასასრულისთვის უნდა დამთავრებულად ჩაითვალოს საქართველოს გადაქცევა ქრისტიანულ სახელმწიფოდ.

2. მე-V საუკუნის ხელოვნება.

თუ მეოთხე საუკუნემ საქართველოს ისტორიაში გაიარა იმაში, რომ ქვეყანა და მისი ფსიქოლოგია თანდათან ეგუებოდა ახალ სახელმწიფო სარწმუნოებას, რომელიც განსხვავდებოდა თავისი უნივერსალობით და აღამიანის ცხოვრების და კულტურის ყველა დარგების შემცველი მოძღვრებით, გაიარა იმაში, რომ ქრისტიანობა ითვისებდა ხალხის ძირითად მკვიდრ რწმენას და თუ მხოლოდ საუკუნის დასასრულს მიღწეულ იქნა ამ მხრივ შესამჩნევი წონასწორობა, რამაც შეაძლებინა საქართველოს სხვა ქრისტიანულ ერებთან ერთად მონაწილეობა მიეღო მოძღვრების დოღმების გამომუშავებაში, სამაგიეროდ მეხუთე საუკუნეს ღია და თავისუფალი ჰქონდა გზები ახალი ცხოვრების მოთხოვნილებათა უშუალოდ გამოჩენისთვის, რადგან ეს ცხოვრება უკვე მტკიცედ და საბოლოოდ დამკვიდრდა საქართველოში.

ქრონიკების ცნობები ამ საუკუნეში აგებული შენობების შესახებ უკვე უფრო მცირეა: — ეკლესიის აშენების ფაქტი უკვე აღარ იზიდავდა ისეთ დიდ ყურადღებას, აღარ წარმოადგენდა სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ფაქტს, როგორც მე-IV საუკუნეში. უეჭველია, — და ამას ამტკიცებს თვით ღღემდე აქა-იქ შენახული მე-IV საუკუნის შენობებიც, — ამ საუკუნეშიაც მრავალი შენობა შენდება და ისიც სულ სხვა და სხვა ადგილას, მაგრამ მრავალი მათგანის ხსენებაც კი არ მოიპოვება ქრონიკებში. ეკლესიებს აშენებენ არა თუ მარტო დასახლებულ ცენტრებში, არამედ წინანდებურად მათ გარეთაც, მაღალსა და ტყიან ადგილებზე, რომლებიც, უნდა ვიფიქროთ, წმინდა ადგილებად ითვლებოდა ქრისტიანობის წინა დროის რწმენითაც. ქრონიკები მოგვითხრობენ არჩილ მეფის დროს, რომელიც მე-IV საუკუნის პირველ ნახევარში მეფობდა რომ «აზნაურთა სტეფანე წმიდაჲ აღაშენეს არაგუსა ზედა»¹. შემდეგ ქრონიკები გვაცნობენ სიონის აშენებას სამშვილდეში, რომელიც ერგოთ საერისთაოდ მირდატსა

¹) Оливс., II, 721, შეილ. ქ.ც. მ. დღ. 118 (*296).

და საგდუხტსა თავის მამის არჩილ-მეფისაგან; სამშვილდის სიონს აშენებს მირდატის ცოლი საგდუხტ, ვახტანგ გორგასალის დედა, ე. ი. მე-V საუკუნის ნახევარში¹. ვახტანგ გორგასალის დროს ქართულმა ეკლესიამ დიდი ცვლილება განიცადა საზოგადოდ: მან მოიპოვა ავტოკეფალობა, კათალიკოზის დამოუკიდებლად არჩევის უფლება და შინაური საქმეების მმართველობაში დამოუკიდებლობა, იმ დროს, როდესაც მანამდე ქართული ეკლესია ემორჩილებოდა და დამოკიდებული იყო ანტიოქიის პატრიარქისაგან. კერძოდ ვახტანგი ახდენს საეპისკოპოსოთა ახალ განაწილებას, ახალ გადაჯგუფებას; ამასთან ის აწესებს 12-მდე ახალ კათედრას და აშენებს რამდენსამე ახალ ეკლესიას, სახელდობრ: უჯარმის ციხეში, ქერემში, ჩელთაში, ხორნაბუჯში და ნიქოზში². ამას გარდა ვახტანგმა ხელახლად ააშენა მცხეთის კათედრალი, რომელიც დაინგრა არჩილ მეფის დროს და რომელსაც მაშინ სიონს ეძახდენ³. ვახტანგის ვაჟიშვილებიც აგებენ ტაძრებს: მირდატი ჯავახეთის წყაროსთავში⁴, ხოლო დაჩი უჯარმელის დროს ძლიერ გამრავლებული მოსახლეობა აშენებს წმ. მარიაშის ეკლესიას ტფილისში⁵. დასასრულ მე-VI საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოს სახელმწიფო ხელისუფლების პატრიარქალური წეს-წყობილების უკანასკნელი მეფეების დროს, (როდესაც ეს ხელისუფლება ჯერკიდევ არ იყო მოსპობილი სპარსეთის მონარქიის მიერ), — ბოლნისის ეპისკოპოსი დავითი დაახლოვებით 506 წელს აშენებს ბოლნისის დიდებულ სიონს. ამ დღევანდლამდე შენახული ძეგლით თავდება ხუროთმოძღვრების განვითარების მსვლელობა მე-V საუკუნეში. როგორც ქართული ეკლესიის შინაგანი ორგანიზაცია თანდათან მაგრდებოდა და თავისუფლდებოდა ანტიოქიის პატრიარქატის გავლენისაგან, და ვახ-

1) ქ.ცხ. შპ. დღე. 120 (*298—299).

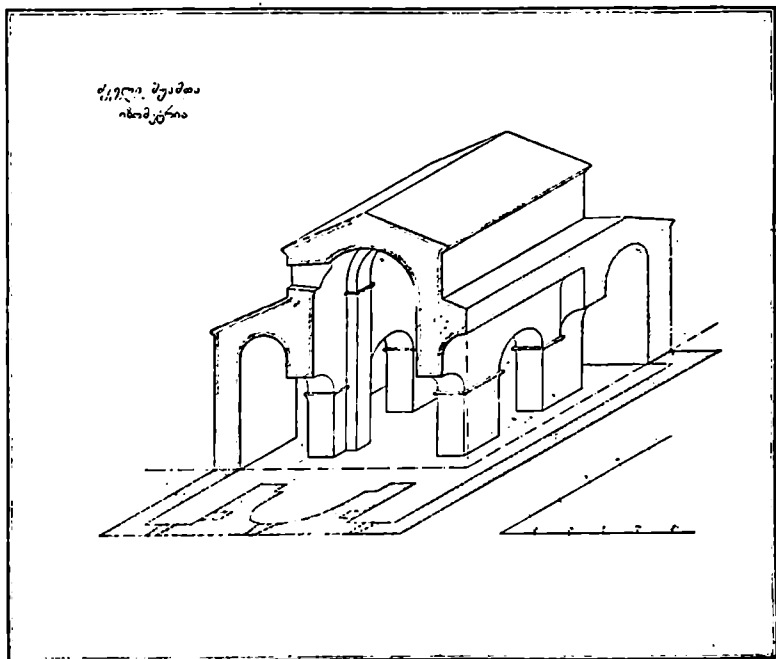
2) ქ.ცხ. შპ. დღე. 179 (*391—392).

3) Ош. II, 722 და 721.

4) ქ.ცხ. შპ. დღე. 186 (*401).

5) Ош. II, 722.

ტანგ გორგასალის დროს, 460 და 484 წლებს შუა¹ სრულიად დამოუკიდებელი და ავტოკეფალური გახდება, ისე აგებულ შენობათა ხასიათი მე-Ⅴ საუკუნის მეორე ნახევრისათვის არსებითად შეიცვლება და ზომით მცირე, უბრალო მორთულ-მოკაზმული შენობების ნაცვლად ეხლა აგებენ დიდ შენობებს და იჩენენ ტენდენციას დაუახლოვდნენ როგორც ფორმით, ისე მორთულობის ღირსებით ფართედ ცნობილ, მსოფლიო ტაძრებს.

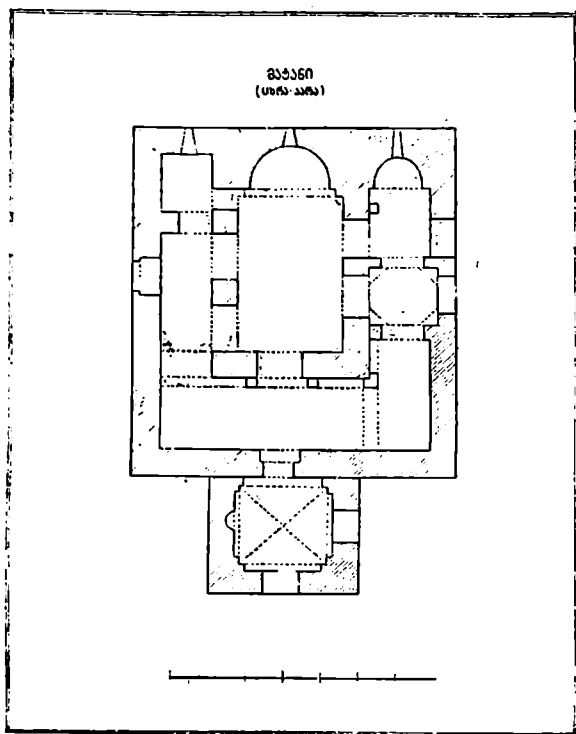


სურ. 5. ძველი შუამთა. ბაზილიკის იზომეტრია.

მე-Ⅴ საუკუნის პირველი ძეგლების აშენების თარიღების შესახებ, სამწუხაროდ, არაფითარი ისტორიული ცნობები არ მოგვეპოვება და ამიტომ არ შეგვიძლიან ზედმიწევნით აღვნიშნოთ მათი აშენების დრო. ასეთ ძეგლებად ჩვენ ვთვლით

¹) იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველ ერის ისტორია, I, გვ. 244.

ბაზილიკურ ეკლესიებს ძველ შუამთაში, ეგრეთ წოდებულ ცხრაკარა მონასტერში სოფ. მატანს ახლო (კახეთში) და ძლიერ გადაკეთებულ 40 მოწამის ეკლესიას ნოქალაქევში (სამეგრელოში); მერე წმ. მარინეს ჯვარისებურ ეკლესიას ზეგანს ახლო (კახეთში).



სურ. 6. მატანის ცხრა-კარა. მთავარი ბაზილიკის გეგმა.

ძველი შუამთის და მატანის ცხრაკარას ბაზილიკები წარმოადგენენ ორ პატარა თანასწორი ზომის და ერთნაირი ფორმის შენობებს¹. ესეც მეტად სათუო ბაზილიკებია: ნამდვილად აქ ჩვენ გვაქვს სივრცით პატარა, მაგრამ საკმაოდ მაღალი ერთნაირი ეკლესია სამი მხრიდან გარშემოსავლელით,

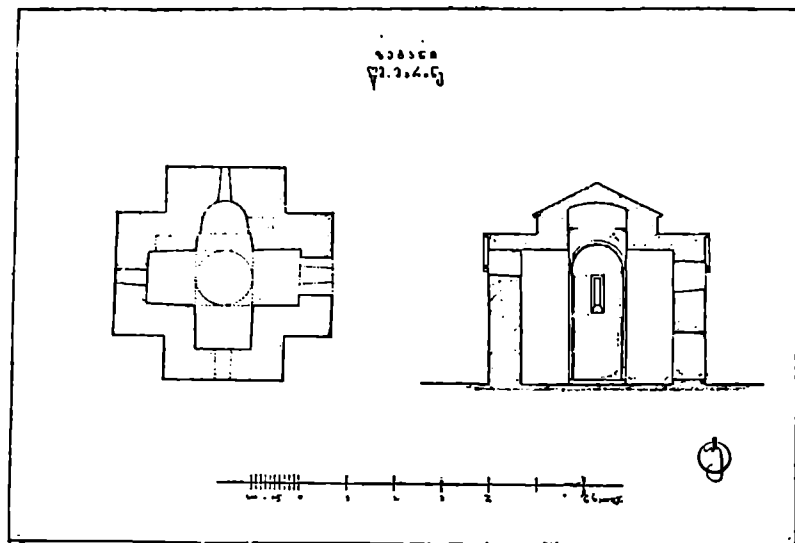
¹) იხ. ძველი შუამთის იზომეტრია (სურათი 5) და მატანის გეგმა სურ. 6).

რომელიც თაღებით შეერთებულია ეკლესიასთან. აქაც ნამდვილად არ არსებობს არავითარი ბურჯები, შენობას რომ სამ ნავედ ჰყოფდენ. ეს ბაზილიკები განათებულია უმთავრესად კარებით, ფანჯრები სულ პატარები აქვს. დამახასიათებელია გარშემოსავლელების აგების ხერხი—მათ აქვთ ცილინდრული თაღები, რომელნიც ერთმანეთთან არაა შეერთებული გაერდანით, არამედ პირიქით განცალკევებულია ერთი მეორისაგან. მატანის ბაზილიკას, ამას გარდა ახასიათებს ერთი მეტად ძვირფასი განსხვავება, თუმცა ტაძარი სხვაფრივ ირრეგულარულია—ეს არის სამხრეთის გასავლის კვადრატი, რომელიც გამოყოფილია გარშემოსავლეში და გადახურულია გუმბათიანი თალით; ეს თალი ამოყვანილია კვადრატის 8 წახნაგოვან საფუძველზე, ხოლო ეს საფუძველი მიღებულია ოთხი კუთხის ტრომპის შემწეობით, რომელთაგან თითოეული ამოქრილია მთლიან ქვაში; თაღში გამოტოვებულია ქვები ჯვარის სახით.

ეს შენობები გაცილებით უფრო რეგულარულია, ვიდრე ნეკრესის ბაზილიკა, მასზე უფრო დიდებია და არა აქვთ ისეთი განსაკუთრებული თავისებური ხაზულები, როგორც ნეკრესის ბაზილიკას აქვს. მაგრამ ნამდვილ ბაზილიკებთან შედარებით ჩვენ აქაც უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს შენობები მხოლოდ გარეგან მასსებში გადმოგვეცემენ ნაწილობრივი ბაზილიკის ფორმებს. ფორმების ასეთი თანდათანობითი განვითარებისათვის ამ ბაზილიკებზე არა ნაკლებ საინტერესოა გეგმით ჯვარისებური, კიდევ სულ პაწაწინა ეკლესია სოფელ ზეგანს ახლო (კახეთი). გეგმით და გარეგანი ფორმებით იგი წარმოადგენს სწორე, თანაბარ მკლავებიან ჯვარს¹. მხოლოდ გადაჯვარედინების ამაღლებული ადგილი გაერთიანებულია ჯვარის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მკლავებთან და დახურულია ერთი მთლიანი ორგვერდიანი სახურავით, რომელიც სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავების სახურავზე უფრო მაღალია². აღმოსავლეთის და დასავლეთის თა-

1) იხ. ზეგანის გეგმა (სურ. 7)

2) იხ. ზეგანის ეკლესიის მასათი სქემა იზომეტრიის სახით (სურ. 9).

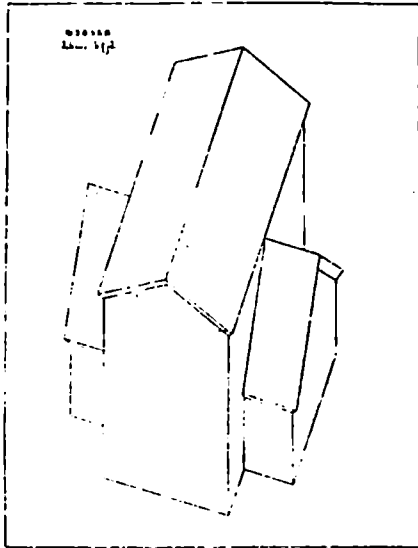


სურ. 7 და 8. ზეგანი. გეგმა და განაკვეთი.

ღები ცოტათი უფრო მაღალია, ვიდრე სამხრეთისა და ჩრდილოეთის. აღმოსავლეთის მკლავი თავდება აფსიდით, ხოლო დანარჩენი სამი მკლავი სწორკუთხიანია. თაღები ნალისეურია, ამიტომ მათი ქუსლები ყველგან გამოწეულია. მკლავების ჯვარედინზე კვადრატს ზემოთ ამოყვანილია ჯერ პირველად გადასავალი რვა წახნაგოვანზე, ხოლო შემდეგ ამ უკანასკნელზე ამოყვანილია აგრეთვე არასწორე თაღი. გადასავალს არა აქვს ნათელი ფორმა, ალბათ, კირის გვიან წასმის და დახატვის წყალობით, მაგრამ უფრო სწორე იქნება თუ ვიტყვით, რომ პირველად ეს გადასავალი უბრალოდ ჯვარედინ კუთხოვანად დაწყობილი ქვების საშუალებით უნდა იყოს ამოყვანილი¹.

ეს ტაძრები იქნებ საინტერესო იყოს უმთავრესად იმით, რომ ისინი არ ემორჩილებიან მთელ ქრისტიანულ მსოფლიოში დამყარებულ ნორმებს; ეს გვიჩვენებს, რომ ჩვენ საქმე როდი გვაქვს უბრალო და სავალდებულო ასლის გადაღებას-

¹ იხ. ზეგანის განაკვეთი (სურ. 8).



ხურ. 9. ზეგანი. მახსათა სქემა.

თან, არამედ საქმე გვაქვს წინათ ცნობილ, საკუთარი ნორმების და ფორმების განგრძობასა და მოხმარებასთან, და რომ ესა თუ ის საზოგადოდ მიღებული შაბლონები დიდის წვალეებით და თანდათანობით შედიან ხმარებაში. რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო ძლიერად ჩანს ეს. ასე, უკვე ანტიოქიის ეკლესია მცხეთაში, რომლის ერთი ფრაგმენტი დღემდე გადარჩენილა არაგვზე, გვიჩვენებს შესამჩნევ დაახლოვებას შაბლონთან. ეს იყო სამნავიანი ბაზილიკა წინ წამოწეული აფსიდით, რომელიც თუმცა ჯერ კიდევ მეტად მოკლეა¹. მისი ხუროთმოძღვრული ფორმები მოწმობენ აშენების უძველეს ხანას, ხოლო სპეციალურად ისტორიული ცნობები მთელ საკითხს წარმოადგენენ შემდეგნაირად. ქართული ეკლესია მოქცევის შემდეგ ემორჩილებოდა ანტიოქიის

¹) იხ. Известия Кавказского Историко-Археологического Института, т. III, ტფილისი 1925, გვ. 157—170 და ტაბულები IV—IX.

პატრიარქატს, რომელსაც თავისი წარმომადგენელი ჰყავდა და მეტოქე ჰქონდა საქართველოს სულიერ დედა-ქალაქ მცხეთაში; ვახტანგ გორგასალის დროს საქართველოს ეკლესიამ მოიპოვა დამოუკიდებლობა და მას ჰყავდა თავისი კათალიკოზი, რომელსაც პირველ ხანებში ამტკიცებდა ანტიოქიის პატრიარქი. მე-VI საუკუნის დამდეგს კათალიკოზებს ირჩევდნ მცხეთის მცხოვრებთაგან, ხოლო მე-VI საუკუნის დასასრულიდან წყდება ეს რეალური კავშირი¹. ამნაირად, როგორც ხუროთმოძღვრული, ისე ისტორიული ცნობები გვიჩვენებენ, რომ ანტიოქიის ბაზილიკა მცხეთაში უნდა იყოს აშენებული არა უგვიანეს მე-V საუკუნის 50-იანი წლებისა. ანუ უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, ამ საუკუნის ნახევარში.

თუ ეს ანტიოქიის პატრიარქის მეტოქე საქართველოს დედა-ქალაქში იყო შედარებით დიდი შენობა, სამაგიეროდ მათიანეებში მოხსენებული ეკლესია, აშენებული ვახტანგ გორგასალის მიერ კახეთის ერთ-ერთ პასუხისმგებელ ციხეში—ჯჯარმაში, წარმოადგენს, მართალია, არა ისეთ დიდს, მაგრამ მაინც ძლიერ თავისებურ შენობას. დღემდე დარჩენილ ორ-სართულიანი ეკლესიიდან მხოლოდ ქვედა სართულს შეუძლიან დაიჩემოს ხსენებული სიძველე. ეკლესია აგებულია სიპი ქვისაგან, ხოლო თალი კონქით და შუალა ეკლესიის მთელ სიგრძეზე ამოყვანილი ფართე კამარა აგებულია სწორედ დაწყობილი თლილი ქვის ფილებისაგან. ეკლესია მაღალი როდია; ჩრდილოეთიდან აქვს ცალკე სწორკუთხიანი ოთახი შესავლით, ხოლო სამხრეთით იგი უერთდება ეკლესიას ხსენებული კამარით; ფანჯრები პატარები აქვს, აღმოსავლეთით და დასავლეთით. ეკლესია მდებარეობს ძველი ციხის კედლის ახლო. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეკლესიის პირვანდელი სახის დეტალები ჯერ-ჯერობით გამოურკვეველია.

ესლა მოხსენებული ეკლესიების განხილვით, რომელთაც ჩვენ ფართე შედარებითი ანალიზის თანახმად (უმთავრესად

¹ იხ. ეფრემ მცირეს წერილი: თ. გორდინი, ქრონიკები და სხ., I, 1893 წ. 76.

უფრო გვიანა შენობებთან შედარებით) მე-V საუკუნეს ვაკუთვნებთ, ჩვენ ვათავებთ საქართველოს ხუროთმოძღვრების ჩამოყალიბების ხანას, იმ ხანას, როდესაც ამ შენებელნი ჯერ ვერ ისახავდნენ დიდ მნიშვნელოვან ამოცანებს.

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

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

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

ბოლნისის სიონი წარმოადგენს მეტად დიდი ზომის შენობას არა თუ შედარებით ზემოხსენებულებთან, არამედ მათთან შეუდარებლადაც¹⁾ გვევლინება ესაა სამნავიანი ბაზილიკა, გაყოფილი შიგნით ხუთი წყვილი სვეტით, განსაკუთრებული სტოებით გვერდებზე. მე არ შემძლიან, რასაკვირველია, აქ შეუდგე შენობის უფრო გვიანა შრეების გამოყოფას, მე იძულებული ვარ მხოლოდ მოკლედ აღვნიშნო აქ მისი პირვანდელი ფორმების და განსხვავებულ თვისებათა აღდგენის ძირითადი პუნქტები. ბოლნისის ბაზილიკის სამივე ნაწილს დახურული იყო ერთი საზოგადო ორგვერდიანი სახურავით; შუალა ნაწილს ჰქონდა ცილინდრული თაღები, ხოლო გვერდის ნაწილს—ნახევრად ცილინდრული. ტაძრის კამარებს ყველა მიმართულებით ჰქონდათ ნალისებური ფორმა სუფთად, მკაფიოდ გამოყვანილი თლილი ქვის კარგად დაწყობილი დიდი კვადრებისგან. ნალისებური ფორმა ჰქონდათ აგრეთვე ტაძრის სტოების კამარებსაც. ტაძრის შესავალთ, რიცხვით ოთხს, პრტყელი ქვის კოქს ზემოთ ჰქონდათ მაღალი ღია ლუნეტი (არქა) ნალის სახით. მთელი შენობის განაწილებაში უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ არსებობდა მხოლოდ საკურთხეველის აფსიდი, რომელსაც არა ჰქონდა ცალკე ოთახები საღვთისმშობლისა და სამსხვერპლოსთვის. თითონ აფსიდი გარეთ ნახევარ წრედ გამოდის. სახრეთ სტოიდან გამოყოფილია აღმოსავლეთის ნაწილი, რომელიც შეადგენს შემოზღუდულ სამყოფელს ორი აფსიდით (აღმოსავლეთით და დასავლეთით) შესავლით მხოლოდ თითონ ეკლესიის შიგნიდან. ამ სამყოფელის ფორმები მოწმობენ, რომ აქ უნდა ყოფილიყო ძველი სანათლაფი, შეერთებული ეპისკოპოსის ტაძართან, რადგან ქრისტიანობის ძველ ხანაში ნათლობას უშუალოდ თვით ეპისკოპოსები თვალიყურს ადევნებდნენ.

ასეთია ბოლნისის სიონის ხუროთმოძღვრების განსხვავებული და დამახასიათებელი თვისებანი. [შენობა ერთობ განსხვავდება დიდი ზომით;] ცხადია, რომ იმ გარდამავალი მაგა-

1) იხ. ბოლნისის სიონის გეგმა, შესრულებულია ხუროთმოძღვრ. ინ. კ. ლგინი ხ მიერ (ტაბულა 1).

ლითების შემდეგ, როგორც უშუალოდ, ანტიოქიის ეკლესია და სხვ., ბოლნისის სიონი ან ურბნისის ბაზილიკა ხუთი წყვილი სვეტით, ან ჯავახეთის წყაროსთავი 4 წყვილი სვეტით, აგრეთვე კაწარეთი, ურიათუბანი და თვით ბოდბე და სხვა დიდი მხატვრულ-შემოქმედებითი სიმაღლის მომასწავებელია. ფორმების მერყეობა შეიცვალა იმ ნორმების შესრულებით, რომლებიც გადმოღებული იყო სხვა ქრისტიანული ქვეყნებიდან, პირველად ყოვლისა პალესტინიდან და მცირე აზიიდან, რის დამტკიცებაც ჩვენ შეგვიძლია ძეგლების შედარებით. რიტუალის შესასრულებლად ამ ბაზილიკების მთელ რიგში, როგორც ბოლნისი, წყაროსთავი, ხაშში, ხირსა,—საკურთხევის აფსიდის გარდა არ არის განსაკუთრებული სამყოფელი სამსხვერპლოსა და სალაროსათვის, მაგრამ ზოგში, როგორც მაგ., ეგრეთწოდებული ანჩისხატის ეკლესიაში ტფილისში, ურბნისის ბაზილიკაში, ურიათუბანში და ბოდბეში, ჩვენ ვხედავთ, რომ საკურთხევის გვერდით გამართულია ასეთი საგანგებო ოთახები; სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, ამ დროს ტაძრის ეს უფრო განვითარებული ფორმა უკვე ხმარებაშია, იგი უკვე კარგადაა ცნობილი საქართველოში. საინტერესო არქაულ მოტივს წარმოადგენს სანათლავი ტაძართან, მოქცეული თვით შენობაში, როგორც ჩვენ ამას ვხედავთ სხვადასხვა მხარეს ბოლნისის სიონში, წყაროსთავში და, ეტყობა, ურიათუბნის ბაზილიკაშიაც. მეორე არა ნაკლებ არქაულ მოტივს წარმოადგენს ამავე სამს ბაზილიკაში არსებული ნაწილობრივ ღია სტოა—გარშემოსავლელი. ეს მოტივი მეტად თავისებურია და ისეთი თავისი მოხმარებით, როგორც აქ, ახასიათებს აგრეთვე სომხეთის ზოგიერთ უძველეს ბაზილიკებს, როგორც ერერუიქს და თეკორს (V—VI ს. ს.)¹. კიდევ ერთს არქაულ მომენტს ზოგიერთ

¹) Strzygowski, Die Baukunst der Armenter und Europa, Wien 1918, Bd. I, SS. 153—158, 400—403; 335—341; შტრ. აგრეთვე Н. Я. Марр, Ереруяская базилика V—VI века (Записки Вост. о. РАО т. XVIII, СПб. 1908) с. XII—XIV; Новая археол. лянныя о постройках типа Ереруяской базилики, т. XIX, СПб. 1909, с. 064—066; К датировке ктитурской надписи Текорского храма (Хр. Восток, т. III) Пгг. 1914, сс. 56—71.

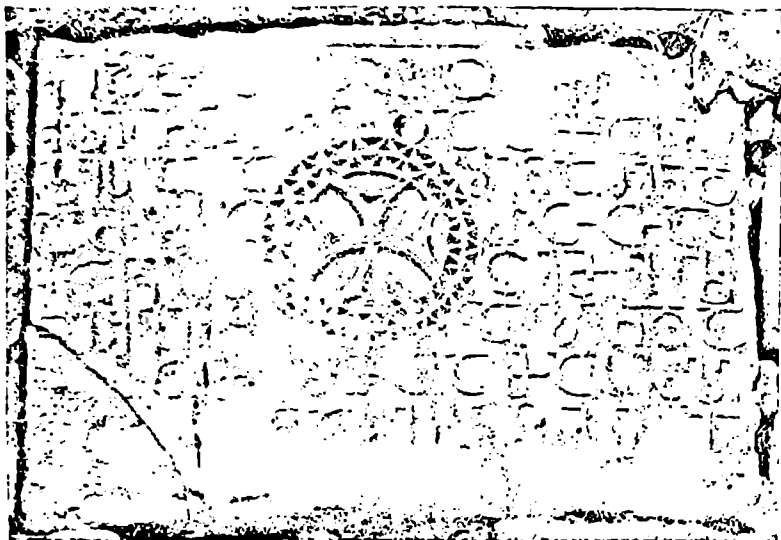
ჩვენს ბაზილიკებში წარმოადგენს ყველა სამივე ნავის ერთი ორგვერდიანი სახურავით დახურვა; ასეთებია ყოველშემთხვევაში: ბოლნისი, უზნისი, ხაშვი. ეს მოტივი ახასიათებდა კონსტანტინეს ბაზილიკის შენობას უფლის საფლავზე იერუსალიმში; იგი გვიჩვენებს ფორმების ძიებას უქველეს დიდებულ ქრისტიანულ ტაძარში, რომელიც იზიდავდა მლოცველებს მთელი ქრისტიანული მსოფლიოდან. აქედან ქართველ და აგრეთვე სომეხ ხუროთმოძღვრებს (შეადარე ერერუიქი) სრულიად ბუნებრივად შეეძლოთ გადაეღოთ ეს მოტივი ისე, როგორც სხვებიც. ასეთი დიდი ღია ლუნეტების მოხმარება შესავლევს ზემოთ, როგორც გვაქვს ბოლნისში და აგრეთვე ანჩისხატის ბაზილიკაში ტფილისში, წარმოადგენს ხუროთმოძღვრულ ხერხს, რამდენადმე გავრცელებულს წინა აღმოსავლეთში, სახელდობრ სირიასა, სპარსეთსა, სომხეთსა და საქართველოში, დაწყებული მე-II საუკუნიდან მე-IV-მდე. ამ ლუნეტებს ბოლნისის სიონის ჩრდილოეთ შესავლის თავზე აქვთ მკვეთრად გამოხატული ნალის ფორმა ისე, როგორც ყველა კამარებს ტაძარში. ჩვენ უკვე გვხვდება მთელ რიგ ქართულ ძეგლში ამ ფორმის მოხმარება კამარებში და ეს ფორმა აქ ცოცხლობს საშუალო საუკუნეების ხანის დაწყებამდე, როდესაც ხელოვნების საზოგადო ისტორია ჰხედავს მის ნაირ ნაირად მოხმარებას ისლამის ხელოვნებაში და განსაკუთრებით ერთ-ერთ მის შტოში, ეგრეთწოდებულ მავრიტანულში. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრჯერ და დიდი ხანია, რაც დაყენებულია საკითხი ამ კამარის ფორმის განვითარებისა და ევოლუციის შესახებ, დღემდე ეს საკითხი მაინც რჩება ისევ ისე არა სათანადოდ დამუშავებული და გამოურკვეველი. ამის მიზეზს, უეჭველია, შეადგენს ის, რომ მეცნიერებაში არა საკმაოდ იცნობენ აღმოსავლეთის ხელოვნების სხვადასხვა რაიონის, მათ შორის ქართული ხელოვნების ფაქტიურ მასალას, ხოლო ამის წყალობით წარმოსდგება ის ყალბი საერთო სურათი, რომელსაც მკვლევარი მიჰყავს უმართებულო დასკვნებამდე თუნდაც ამ ფორმის პირველად შემოღების დროის შესახებ. აქ არ შე-

ვალ საკითხის დეტალების გარჩევაში, მე მხოლოდ საჭიროდ ვთვლი აღვნიშნო, რომ უძველესი ძეგლები, რომლებიც ხმარობენ ნალისებურ კამარას საამშენებლო და არა მარტო დეკორატიულ კომბინაციებში, — მოიპოვება ჩრდილოეთ სპარსეთში, საქართველოში და სომხეთში; უფრო გვიან, მე VI—VII ს. ს. ეს ფორმა გვხვდება აგრეთვე ქრისტიანულ შენობებში მცირე აზიასა, სირიასა და მესოპოტამიაში. ასეთია მისი გავრცელების სურათი წინა აზიაში. ამის გამო ხელოვნების საერთო ისტორიის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან საქმეს წარმოადგენს საქართველოში ნალისებური კამარის მოხმარების თვით ფაქტის დადგენა. იმ ჯგუფის ეკლესიებიდან, რომელსაც ეხლა ვიხილავთ, ამ ფორმას ვხედავთ ბოლნისის სიონში, წყაროსთავში, ანჩისხატის ეკლესიაში, ხაშმში, ურიათუბანში.

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

[ბოლნისის სიონის ორნამენტალური მოტივების მთელი შემადგენლობა ნათლად გვითითებს სპარსეთის მხატვრულ წრეზე, სასანიდთა და ქრისტიანულ-სირიულ ხელოვნებაზე. ტაძრის დასამშენებელ ორნამენტალურ მოტივებად მოხმარებულია არა თუ მარტო გეომეტრიული სურათები და მცენარეები, არამედ ცხოველებიც; ქრისტიანული სიმბოლო — ჯვარიც — არის ზოგან შეტანილი ორნამენტალურ მორთულობაში. თავისი მრავალნაირი თემების შემადგენლობით ტაძრის მთელი ეს მორთულობა მეტად ერთნაირია თავისი შესრულების სტილით.]

თავდაპირველად ვნახოთ ჯვარის გამოსახვა, რომელიც შეადგენს ტაძრის ზოგიერთ ადგილებში სრულიად დამოუკი-



სურ. 10. ბოლნისის სიონი. წარწერა აფხიდზე.

დებელ, არა თუ მარტო დეკორატიულ, არამედ, ჩანს, სიმბოლურ ღირებულებასაც. ბოლნისის სიონზე ამნაირ შემთხვევაში გამოსახულია სწორმკლავიანი ჯვარი, რომელიც მუდამ ჩასმულია წრეში, მედალიონში, ესე იგი გამოსახულია, სტრიგოვსკის თქმის არ იყოს, როგორც იმპერატორ კონსტანტინეს აღმოსავლეთში გამარჯვების ტიპიური ჯვარი¹. სამხრეთ სტოას შესავლის თავზე, საკურთხეველის ფანჯარაზე გარეთა წარწერის შუა ადგილას და ზოგიერთ სხვა ადგილასაც დახატულია ასეთი მედალიონები ამ ტიპისთვის ჩვეული ფორმის სწორმკლავიანი ჯვრებით. მედალიონები, რომლებშიაც ჩასმულია ჯვრები, შესდგება ან გლუვი ორმაგი წრეებისგან, ან სამკუთხეებისგან, რომლებიც შეადგენენ განუწყვეტელ ზიგზაგს, ხანდახან ზიგზაგების ორმაგ მწკრივსაც². თვით ჯვარის გამოსახვა იშითაც არის მორთულ-დამ-

¹) M. van Berchem urd J. Strzygowski, *Amida*. Heidelberg 1910, S. 198 und 200.

²) იხ. აფხიდის ფანჯარაზე წარწერა ჯვარით შუაში (სურ. 10).

შვენებული, რომ იქ მოცემულია ჯვრის შემამკობელი ქვების ძვირფასი ჰელილობის ანარეკლი.

ამ დამოუკიდებელი მორთულობის გარდა, ბოლნისის სიონში ჩუქურთმით მორთულია სვეტისთავებიც. ტაძრის შიგნით მარტო საკურთხეველის ახლო ორი სვეტისთავია მორთული ჩუქურთმით, ხოლო ყველა დანარჩენი გლუვებია. ეს თითონ ტაძრის სვეტისთავები მეტად მალაა მოქცეული და ეს გარემოება, ვფიქრობ, გვიხსნის თუ რისთვისაა ისინი დატოვებული მოურთველად, გარდა საკურთხეველის ახლო აფსიდის პილასტრების ორი სვეტისთავისა, რომელნიც უშუალოდ მომართულია ტაძარში მლოცველთადმი და რომელნიც მორთულია მკაფიო მდიდარი ჩუქურთმით. მარჯვენა (სამხრეთის) სვეტისთავს პირის მხარეს აქვს ნაკვთიანი სურათების ორი ჰორიზონტალური არე, გაყოფილი წვრილი ზოლით; გვერდის მხარეებზე გამოსახულია თითო ხე დაშვებული ტოტებით, რომელნიც ავსებენ მთელ არეს. სვეტისთავს ზემოთ აქვს არა ფართე ქიმი კოვზისებური ორნამენტით, ხოლო ქვემოთ ხეული ჩალიჩი¹. ზედა, უფრო ფართე არე გავსებულია სიმეტრიულად, ერთმანეთის პირდაპირ თავებით მჯდომი ფრთიანი ლომების გამოსახვით, რომელთა შორის გაქცეული ცხოველია გამოსახული, ხოლო მის ზემოთ, სვეტისთავის ცენტრსა და კუთხეებში, ლომებს უკან პატარა ხეებია. იმავე ცხოველების მიერ ერთმანეთის დევნის სცენა და ძლიერ შტოიანი ხე გამოსახულია ქვედა მწკრივშიც. ცხოველების, ამასთან მოძრაობაში მყოფ ცხოველების, გამოსახვა წარმოადგენს სასანიდთა ხელოვნების მეტად საყვარელ თემას; განსაკუთრებით ფრთიანი ცხოველები ძლიერ კარგადაა ცნობილი სასანიდთა ხელოვნებაში—ფრთები მეფის ღირსების ატარიბუტია. ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჩვენ ვხედავთ მათ მე-ყ საუკუნის ზოგიერთ ეკლესიებში მცირე აზიაში², სირიაში³

1) იხ. ტაბულა II.

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

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

და აგრეთვე ერერუჯქში სომხეთში. სასანიდთა ჩვეულებრივი მორთულობის თუ მეტი არა, ნაკლები მნიშვნელობის ელემენტს არ წარმოადგენენ ხეები, მცტადრე ძლიერ მრავალ ტოტიანნი¹. ხეები გვხვდება აგრეთვე კარის გვერდის ჩარჩოებზე, ერერუჯქში (ლომხეთი)². ამ სვეტისთავის ზედა ქიმის კოვზისებურ ორნამენტს თავის წინამორბედები ჰყავს: იგი აღის, როგორც უკვე აღნიშნა სტრიგოვსკიმ, იმ მოტივამდე, რომელიც ამშვენებს აქემენიდთა ძველი სასახლეების შესავლებს პერსეპოლში და კარის წასმის დროს განმეორებულია სასანიდთა სასახლეში სარვისტანში³. შემდეგ იგი გვხვდება მცირე აზიის, სირიის, ეგვიპტის და აგრეთვე ძველ ეკლესიებზე სომხეთში⁴. საქართველოში ეს მოტივი ჩვენ გვხვდება მე-¹ საუკუნის ნახევარში და მის დასასრულამდე, ხოლო უკვე მე-¹ საუკუნიდან იგი უთმობს ადგილს სხვა მოტივებს, როგორც ამას გვიჩვენებს ატენის სიონის მორთულობის შესწავლა.

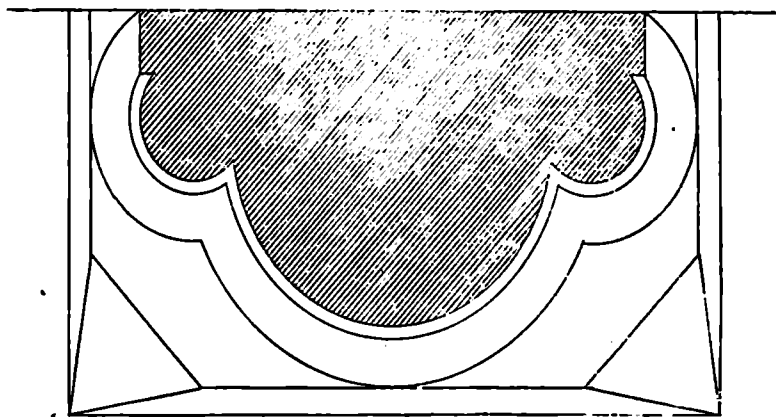
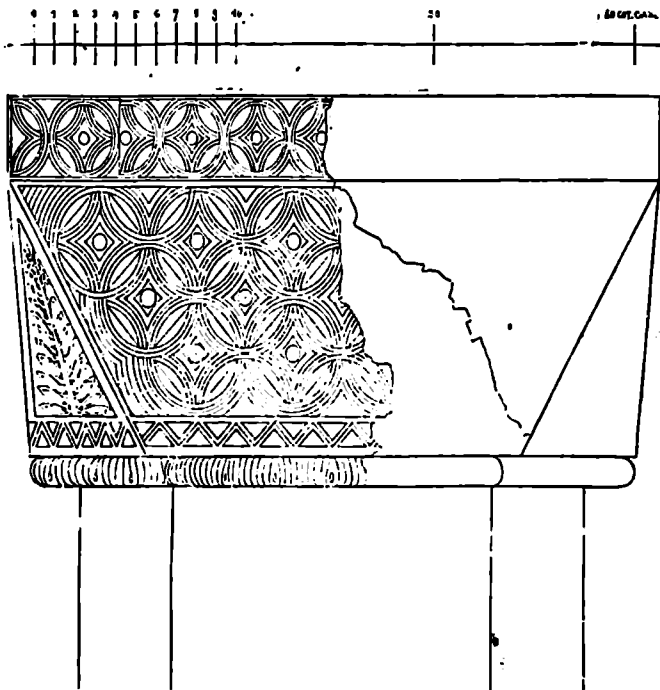
ტადრის სანათლაეში, ე. ი. დახურულ არა-მალალ სამხრეთ კარიბჭეში შესავლით მხოლოდ ეკლესიიდან, სვეტისთავები შედარებით დაბლაა და აიტომ ყველა მორთულია ჩუქურთმით. ამ სანათლაეის რამდენიმე სვეტისთავს როგორც მის აღმოსავლეთის, ისე მის დასავლეთის აფსიდთან აქვს საერთო მოტივი გეომეტრიული ორნამენტის გადაჯვარედინებული წრეებისაგან; ხოლო სვეტისთავის ზემო ქიმზე ამავე ორნამენტის ზოლებია, დაბლა ქიმზე კი ხვეული ჩალიჩი. იგივე მოტივი ჰუარავს ერთს სვეტისთავს სამხრეთ სტოას ღია ნაწილში, მაგრამ რადგან აქ სვეტისთავის ფორმა შეგუ-

1) Strzygowski, Mechatta (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Band XXV), Berlin 1904, S. 349. 351, 356: Dieulafoy, L'art antique de la Perse, t. IV, Paris 1884, p. 61—62: t. V, p. 96.

2) Strzygowski, Die Baukunst der Armenter und Europa, Wien 1918, Abb. 412, S. 413.

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

4) შიდაძრე ჩიტი Untersuchungen, Band I, Heft 1, გვ. 25—27 (ანუ: ტფ. უნივ. ზემაზე, II, 1922—23, გვ. 46—48)



ხურ. 11. ძალბიხის ხილი. ხეტიბთავის ხაზე და გეგმა.

ებუღია რთულ ნახევარ სვეტთან, რომელსაც იგი აგვირგვინებს, ამიტომ მისი კუბი კუთხეებში ჩამოქრილია და ჩამოქრილი ადგილები დაფარულია მორთულობით გაბმული ფოთლისგან¹. ასეთივე გადაჯვარედინებული წრეების მოტივი ჰეარავს იმ სვეტისთავეების ზედა ქიმზე ზოლებსაც, რომელთაც სხვა ძირითადი მოტივებიც აქვთ, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში აღებულია მხოლოდ ნახევარი სიგანე ასეთი ზოლისა. ასეთი პრინციპის ორნამენტს ალოიზი რიგლი ეძახის „unendliche Rapport“, ხოლო სტრიგოვსკი „Muster ohne Ende“; იგი გვხვდება უკვე უძველეს ქრისტიანულ შენობებში². და აგრეთვე სასანიდთა სასახლეების სვეტისთავეებზე³. სანათლავის სხვა სვეტისთავეებიდან ერთზე გამოსახულია მცენარეთა მოტივები, რომელთაც დაახლოვებული პარალელი აქვთ სასანიდთა ვერცხლის ქურქელზე და სხვ., ხოლო მეორეზე გამოსახულია სხვათა შორის ხარის დიდი თავი ჯვრით რქებ შუა და ფარშევანგები—ეს საყოველთაოდ გასაგები უკვდავების და აღდგომის სიმბოლო პირვანდელ ქრისტიანობაში.

სამხრეთ სტოას ღია ნაწილში პირვანდელ ადგილას დარჩენილია აგრეთვე ერთი, უკვე მოხსენებული სვეტისთავი გადახლართული წრეების მოტივით. სტოას მეორე სვეტისთავი შემთხვევით ადგილასაა და აქვს კუბის ფორმა კუთხიდან, ე. ი. გამოსახვა აქვს მხოლოდ ორის მხრით. ამ სვეტისთავის ზედა ქიმი დაფარულია აგრეთვე ჯვარედინი წრეების ზოლით, ამასთან ზოგიერთი წრის ცენტრში პატარა ჯვრებია გამოსახული, ზოგიერთში—პატარა ბურთები. მის ძირზე გავლებულია ხვეული ჩალიჩი. ძირითად არეზე გარეთა მხრიდან ნაპირებზე გამოსახულია სხვა და სხვანაირი ხეები და მათ შორის ჩამოგდებულია ცხოველების გამოსახვა: სვეტისთავის

1) იხ. სურ. 11 (ნახიზი ა. კალგინის ცნობების მიხედვით შესრულებული).

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

3) Strzygowski, Mechatta, Abb. 117.

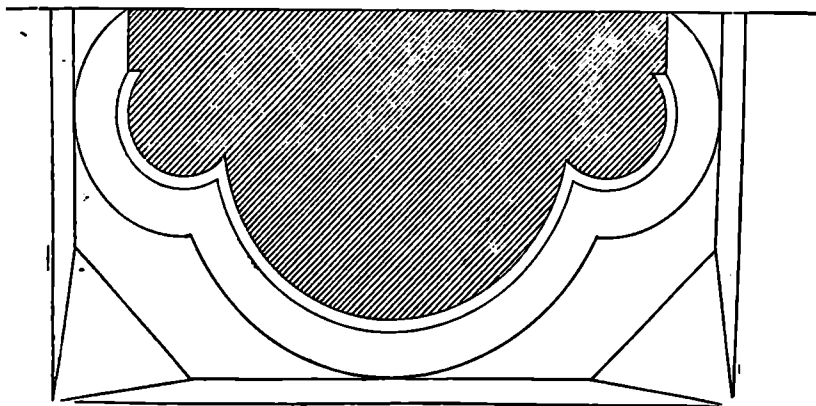
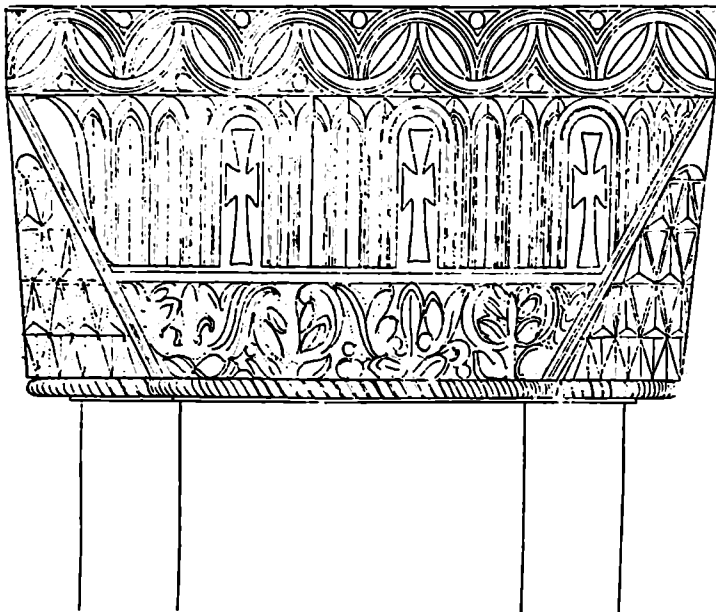
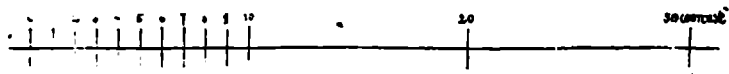
სხვა არეზე ხეებია, რომელნიც წვერში თავდებიან სამ სამი პატარა ფოთლით; უფრო დაბლა დაშვებულია აგრეთვე ფოთლები, ხოლო მათ შორის ხის ღეროზე მოხმულია ორი ზოლი, რომელნიც გაყინული სახით ზევიტყენ მიიწევენ¹. ეს სასანიდთა ზოლები გვხვდება ასეთივე გაყინული სახით უკვე სასანიდთა რელიეფებზეც². დამახასიათებელია, რომ მოელი ჩუქურთმა მოქცეულია თითქო სპეციალურ პატარა ჩარჩოში ისევე, როგორც სვეტისთავზე ტაძარს შიგნით, ე. ი. მთელი ეს ჩუქურთმა სვეტისთავზე გაკეთებულია ისე, რომ მაინც და მაინც დიდი ანგარიში არ გაუწევიათ არესთვის.

ჩრდილოეთის სტოას სვეტისთავები თითქო ერთს ჯგუფს შეადგენენ. ყველა ესენი იმ თავისებური ფორმისანი არიან, როგორისაცაა ერთი *in situ* დარჩენილი სვეტისთავი სამხრეთის სტოასი, სახელდობრ ისინი შეთანხმებულია იმ პატარა ნახევარსვეტების ფორმასთან, რომელთაც ისინი აგვირგვინებდენ. ეს სვეტისთავები მეტად დაბლაა მოქცეული, მეტადრე ვხლა, როდესაც ტაძარს გარედან მიწა აქვს მოყრილი 2 მეტრის სიმაღლეზე მეტად, ხოლო ჩრდილოეთ სტოას შენახული სვეტისთავების მთელი რიგი ამ ჟამად ტაძარს გარეთაა მოქცეული და მათზე სურათები განზრახაა გაფუჭებული. ერთ-ერთ ამ სვეტისთავზე ზემოთა ქიმს ქვეშ ჯვარედინ წრეებში ჩანს ჯვარი სამკუთხედებ-ზიგზაგების ორმაგ წრეში, როგორც ტაძრის დამოუკიდებელი, ზემოთ აწერილი მორთულობა. ამ მრგვალი მედალიონის კუთხეებში ჩანს ტოტები. მეორე სვეტისთავზე ასეთსავე ზემოთა ქიმს ქვეშ ძლივს ჩანს პატარა ნიშებში სამი ჯვარი. ნიშებს შორის ფოთლის ფრთებია ორნამენტალურ კანელურებსავით. ჯვრების ხაზს ქვეშ ფოთლების ზოლია³. ამ სვეტისთავების კუთხეების ჩამოქრილი ადგილები თავისებურადაა მორთული რამდენსამე სართულად. მათ ქვედა ნაპირებს შემოვლებული აქვს ხვეული ჩალიჩები. ამ სვეტისთავების ნიშებში ჯვრების ფორმა

1) იხ. ტახლა II.

2) Sarre und Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, 1910, Abb. 100, S 211.

3) ამ სვეტისთავის სქემა მოცემულია ნახაზზე: იხ სურ. 12.



ხურ. 12. ბაღნიხის ხილი. ხეტიხთაჲს ხანუ და გეგმა.

წაგრძელებულია. პროფესორ დიმ. ახნალოვის აზრით¹, ამისთანა სამი ჯვარის გამოსახვა ძველი ქრისტიანობის დროს წარმოადგენს იმ სამს ჯვარს, რომელნიც იმპერატორ კონსტანტინეს დედამ ელენემ იპოვა იერუსალიმში და რომელნიც ყოველთვის იხატება სამივე მწკრივად მდგარი კონსტანტინეს ბაზილიკაში გოლგოთაზე, ე. ი. ეს გამოსახვა სვეტისთავზე წარმოადგენს გოლგოთაზე ჯვარცმის სცენის სიმბოლოს ან შემოკლებულ გადმოცემას.

ჩვენ მოკლედ განვიხილეთ ბოლნისის სიონის თვით შენობის უმთავრესი მორთულობა და გვერდი აუხვიეთ, რასაკვირველია, ჩუქურთმიან ფრაგმენტებს, რომელნიც შემთხვევით მოპყვნენ შეკეთების დროს მის კედლებში, ან, საზოგადოდ, უფრო გვიან გაუკეთებიათ მის ახლად მიშენებული ნაწილების მოსართავად². ამ ჩუქურთმას ახასიათებდა მორთულობის ერთნაირობა, თუმცა მისი ცალკე ჯგუფები რამდენადმე განსხვავდებიან ერთი-მეორისაგან. ბოლნისის ტაძრის განხილული მორთულობის სტილი ახლო უკვება სპარსეთის სასანიდთა ხელოვნების ნაწარმოებებს — მიუხედავად ძლიერ პრტყელი რელიეფისა და თითქმის სახალიჩო მხატვრობისა, ეს მორთულობა მოხერხებული მოდელირობის შემწეობით ახდენს დახატულის პლასტიური ღირებულების შთაბეჭდილებას. ზოგიერთ შემთხვევაში, რასაკვირველია, შეიძლება არ გამოეჩინათ ასეთი მხატვრულად ნაზი ოსტატობა; — მაშინ ხანდახან გამოუვიდოდათ ზორელიეფი, რომელიც უახლოვდება მომრგვალებულ ქანდაკებას; ამას ვხედავთ სასანიდთა ხელოვნებაში და აგრეთვე ბოლნისის სიონის მორთულობაში. ბოლნისის მორთულობის სტილის განსაზღვრისათვის მეტად მაჩვენებელია სასანიდთა მონუმენტალური ხელოვნების ნაწარმოებნი, როგორც შესრულებულნი იმავე მასალის-

¹) *Эллинистическое искусство византийского искусства* (Записки И. Р. А. О, т. XII. Труды отд. Арх. др.-классич., визант. и зап.-евр., V) СПБ. 1901, с. 199—200 и рис. 40.

²) ქვემოთ გვექნება შემთხვევა შევხვით ზოგიერთს ასეთს ფრაგმენტს.

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

თუმცა ბოლნისის სიონის მორთულობას, როგორც უკვე ნათქვამი იყო, საერთო ხასიათი და სტილი აქვს, მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს შესრულების ზოგიერთი შინაგანი განსხვავება. ასე, სვეტისთავის მცენარეული სურათები მეტად პრტყელია, იმ დროს როდესაც სხვა სვეტისთავთა გეომეტრიული და მეტადრე ნაკეთიანი მოტივები შესამჩნევად უფრო მაღალია. თვისებითაც ესენი ერთნაირი ოსტატობისა როდი არიან — ყველა ნაკეთიანი გამოსახვა უფრო მაღლა დგას სხვებზე. იქნება ეს აიხსნებოდეს იმითაც, რომ, რადგან ასეთ დიდ სამუშაოებს ამხანაგობანი იღებდენ, უფრო საპასუხისმგებლო საქმეს მთავარი ოსტატი ასრულებდა.

ქვეი არაა, რომ ნაკეთების გამოსახვა, კერძოდ ცხოველები³, ჰყვოდან საქართველოში მის მიერ ქრისტიანობის მიღების ხანაში. ცნობილ უძველეს საეკლესიო შენობებზე მე-VI—VII საუკუნეებში ჩვენ ვხედავთ სწორედ ასეთი სხუეტი⁴ მაგალითებს, როგორც საქართველოში, ისე სომხეთში; ამასაც ადგილი აქვს აგრეთვე ზოგიერთ სხვანაირ ძეგლებზე. დროთა განმავლობაში ნაკეთიანი გამოსახვანი უფრო იშვიათი ხდება ტაძრებზე, აშკარაა იმ მიზეზით, რომ აღმოსავლეთის მართლმადიდებელი ეკლესიები საზოგადოდ ეწინააღმდეგებოდენ ასეთ გამოსახვებს, მათ ტენდენცია ჰქონდათ გადასულიყვნენ განსაკუთრებით ნხატვრულ გამოსახვაზე. და თუ ძველ ეკლესიებში შენახულია ქანდაკების უხვი მაგალითები, ეს არის უცილობელი მაჩვენებელი იმისა, რომ ხელოვნების ეს დარგი ჰყვოდან ქრისტიანობის წინა დროსაც. ამას გვი-

¹) Sarre und Herzfeld. Iran. Felsreliefs. S. 201 oben, S. 208—211, Abb. 96 und 98.

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

ახალი ამოცანები და მოთხოვნები, რომელნიც კარდინალურად განსხვავდებოდნენ ძველი ქრისტიანულისაგან. ამით აიხსნება თავისებური შეფარდება და რამოდენამდე შემთხვევითი ელფერი ნაწარმოებისა. მაგრამ ეს ანალიზი გვაიძულებს სერიოზულად, ყურადღებით მოვეკიდნეთ ისტორიულ ცნობებს ტაძრის აშენების დროის შესახებ. რადგან ბოლნისის სიონი დიდი და მნიშვნელოვანი ძეგლია, მეტად მდიდარი სხვა და სხვა მხრით იმათთვის, ვინც საზოგადოდ ძველ ხელოვნებას სწავლობს, ჩვენ რამდენადმე უფრო დაწვრილებით გავარჩევთ ამ ცნობებს იმ მიზნით, რომ უფრო ზედმიწევნით დავადგინოთ ბოლნისის სიონის აშენების თარიღი.)

[როგორც ჩვენ დავადგინეთ ზემოთ, ბოლნისის სიონის აშენების დრო ეკუთვნის სპარსეთში ეგრეთწოდებულ სასანიდთა ხელოვნების ბატონობის ხანას, ე. ი. ხანას მე- II საუკუნიდან მე- V II საუკუნის დაწყებამდე. უშუალოდ დაახლოებული პარალელები გვიჩვენებდნენ მე- V და VI საუკუნეების დროს, ხოლო ქართული ხელოვნების საზოგადო მსვლელობა გვიჩვენებს ხანას არა უადრეს ვახტანგ გორგასალისა და არა უგვიანეს კიდევ მე- VI საუკუნის დასასრულისა. ამნაირად, ამ ძეგლის მხატვრულ-ხუროთმოძღვრული ანალიზი ამ 100 წლის მანძილის ფარგლებში უნდა ხდებოდეს.]

მართლაც და, ერთის მხრით შენობის გეგმა მისი სპეციალური, კომპოზიციაში მოქცეული სანათლავით, ხოლო მეორე მხრით — სამშენებლო წარწერა აღმოსავლეთ ფასადზე ¹, რომელშიაც მოხსენებულია ეპისკოპოსი დავით თავისი სანწყისოთი, გვეუბნება, რომ ეს შენობა იმ დროისაა, როდესაც ბოლნისში დაწესებული იყო საეპისკოპოსო კათედრა. ვახტანგ გორგასალის ისტორიიდან საბედნიეროდ ვიგებთ, რომ დამოუკიდებელი საკათალიკოსოს დამყარების შემდეგ გადიდებული იყო საეპისკოპოსოთა რიცხვი რამდენიმეთი,

¹) სურ. 10.—ეს წარწერა გამოცემა უკანასკნელად და ენის მხრივ მას ანალიზი გაუქეთა პროფ. ა. კ. შინიძემ. იხ. მისი „ნაშთები მესამე პირის ობიექტური პროექტის კომპონენტების წინ ქართულ ხელოვნებაში“ (ტფ. უნივ. მოძიებ., ტ. II. ტფილისი 1922-23), გვ. 277-279.

რომელთა სიაც მოყვანილია¹. 11—12 ეპარქიის სია რომ არის მატიანეში მოყვანილი, ეს მხოლოდ ახლად დაწესებულ კათედრებს შეეხება. ეს ცხადია როგორც თვით მათი ჩამოთვლიდან, ისე იმ ფაქტიდან. რომ 506 წელს სიაში დასახელებულია 23 კათედრა, ხოლო მათი საერთო რიცხვი კი იყო 35². ამნაირად, სხვა კათედრები, დაუსახელებელნი ამ სიაში, არსებობდენ უკვე ვახტანგ მეფის წინათ. ხოლო რადგან ახლად დამტკიცებულ საეპისკოპოსოთა სიაში მეხუთე ადგილას მოხსენებულია ბოლნისი, ამიტომ ბოლნისის საეპისკოპოსოს დაწესება აქ განისაზღვრება მე-Ⅳ საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედით, და ჩვენი დასკვნა ტაძრის აშენების დროის შესახებ ჰპოვებს აქ დასამტკიცებელ საბუთს. მაგრამ ამ ცნობებს სხვა საბუთებიც ამტკიცებენ. ცნობილ სომხურ კრებულში „წერილთა წიგნი“ შენახულია ზოგიერთი წერილი სომეხთა კათალიკოზის აბრაამისა და ქართველთა კათალიკოსის კირიონ I-ისა, დაწერილნი 607—609 წ. წ.. მათში მოყვანილია ერთი მეტად ძვირფასი ცნობა სომხურისა და ქართული ეკლესიების ადგილობრივ კრებაზე. რომელიც მოწვეული ყოფილა დვინში 506 წ. ³. ამ კრებას დაესწრო 23 ქართველი ეპისკოპოსი და მეხუთე ადგილას ხელი უწერია დავითს, ბოლნისის ეპისკოპოსს. სხვა სიტყვით. რომ ვთქვათ, შეიძლება სრულიად უცილობლად ჩაითვალოს, რომ ბოლნისის სიონი აშენებულია დაახლოვებით 506 წელს. ყოველ შემთხვევაში, თუ მივიღებთ მხედველობაში ყველა ზემონათქვამს, ბუნებრივი ხდება ის მოსაზრება, რომ მემატიანეთა ცნობები ბოლნისის სიონის აშენების შესახებ მოითხოვენ ერთნაირ შესწორებას. როგორც ქრონიკა «მოქცევაჲ ქართლისაჲ», ისე ლეონტი მროველთა ისტორია ბოლნისის

1) ქ. ცხ. მშ. დღე, გვ. 179 (*391—392).

2) ივ. ჯავახიშვილი ის История церковного разрыва, 1908, გვ. 514; Н. Я. Марр, Краткая история грузинской церкви, 1907, с. 116; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველ ერის ისტორია, I, გვ. 244.

3) „წერილთა წიგნი“ (სომხურად), ტფილისი 1901, გვ. 182—183. აგრეთვე ისტორიკოს უხთანესი, ფრანგული თარგმანი ბროსესი, SPbg. 1871, გვ. 327; შეიღ. Н. Алопц, Амполит, епископ Херсонский (Хр. В., II, 1913), с. 176, 185.

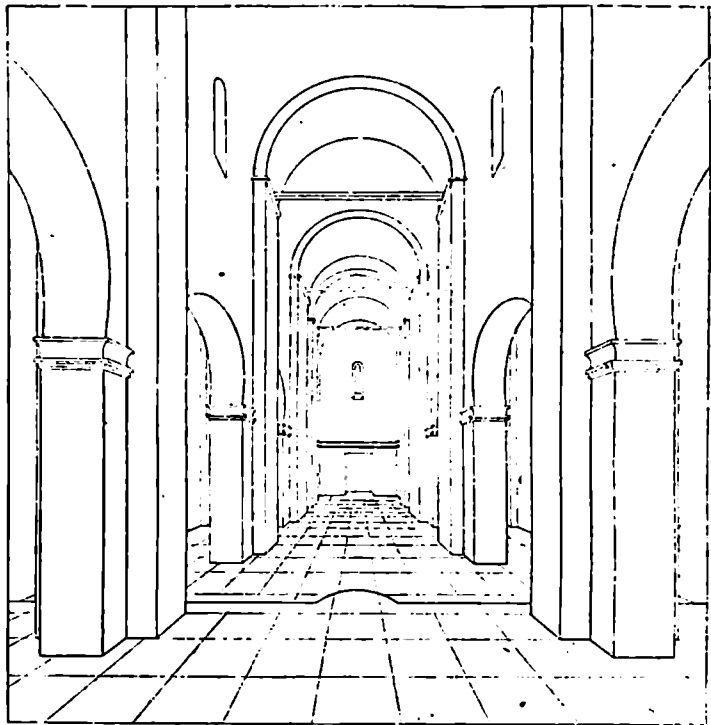
ტაძრის აშენებას აკუთვნებენ მე-IV საუკუნის დასაწყისს. მაგრამ იქ მოხსენებულ მეფეთა შესახებ განსხვავებაა მათში. პირველი ქრონიკა ამ შენობას აწერს ვარაზბაკურის მომდევნო მეფეს ბაკურ III, თრდატის ძეს, მთავარეპისკოპოს ელიას დროს, ხოლო ლეონტი მროველი აწერს ამავე ბაკურის მომდევნო მეფეს—ფარსმან IV, ვარაზბაკურის ძეს, რომლის დროსაც მთავარეპისკოპოსი ელია შესცვალა სიმონმა¹. გარდა იმისა, რომ აქ უთანხმოებაა,—ბოლნისის სიონის აშენებას სხვა და სხვა მეფობას აწერენ, რაც უეჭველია ამტკიცებს ამ ცნობების მნიშვნელობას,—ეხლა უცულობლად დამტკიცებულია, რომ ქრონიკის «მოქცევაჲ ქართლისაჲ»-ს ცნობებში სრულიად ზედმიწევნით დადგენილი ამბები (სხვათაშორის სწორედ მე-V და მე-VI საუკუნეებისა) მთელი რიგი შეცდომითაა ნაჩვენები და სულ სხვა დროს გადანაცვლებული². ვფიქრობ, რომ ბოლნისის ტაძრის შესახებაც ჩვენ საქმე გვაქვს ასეთ გადანაცვლებასთან, რაც მით უმეტეს ადვილი იყო, რომ მე-VI საუკუნის დასაწყისს ერთმანეთი შეცვალეს ბაკურ IV და ფარსმან მე-V. ხოლო რადგან იმავე «მოქცევაჲ ქართლისაჲ» ქრონიკის სიტყვით, 523 წელს³ «დასრულდა მეფობაჲ ქართლისაჲ», ამიტომ ბოლნისის სიონის აშენებას, თუ ასე გამოვიყენებთ ქრონიკის ცნობას, როგორც ნათქვამი იყო,—საზღვრად აქვს 523 წელი. მეორე მხრით, თუ ვახტანგ გორგასალის სიკვდილის დროდ მივიღებთ 503 წელს (ბატონიშვილ ვახუშტის მიერ ნაჩვენებ 499 წლის შესასწორებლად)⁴, ჩვენ მივიღებთ მეორე საზღვარსაც ამავე მეფობისთვის. მაშასადამე ბოლნისის სიონი, სავსეკოპოსო საყდარი უნდა იყოს აშენებული ეპისკოპოს დავითის მიერ დაახლოვებით 506 წელს და ყოველ შემთხვევაში ოცი წლის განმავლობაში 503 წლიდან 523 წლამდე.

1) Опис., II, 720—721 და ქ. ცხ. მშ. დღგ., გვ. 115—116 (* 292).

2) ივ. ჯავახიშვილი, ისტორიის შეთოდები, მიზანი და წყაროები, I/1, 1916, გვ. 7—8; II/1, 1921, გვ. 8—9.

3) ივ. ჯავახიშვილი, ქართვ. ერის ისტორია, I, 196.

4) ს. გორგაძე, წერილები საქართველოს ისტორიიდან, II, გვერ. 94—95, 112.



სურ. 13. უ რ ბ ნ ი ს ი. პერსპექტივა ეხლანდელი სასისა.

ჩვენ მივიღეთ ამნაირად მნიშვნელოვანი ეტაპი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. ეს ეტაპი, როგორც ნათქვამი იყო, ხასიათდება ბოლნისის სიონის და სხვა მთელი რიგი ტაძრების აშენებით. ზოგიერთ მათგანში დარჩენილია ნაშთები პირვანდელი მორთულობისა, რომელიც ატარებს მე-V და მე-VI საუკუნეების გარდატეხის პერიოდის დას, დადგენილი სხვა ცნობების თანახმადაც. ასე, ურბნისის ბაზილიკაში დასავლეთ კედელზე ტაძარს შიგნით კამარათა ქუსლების სიმაღლეზე დარჩენილია თავისებური ჰორიზონტალური კოზმიდი; ანჩისხატის ეკლესიაში ტფილისში გარეთა დასავლეთ კედელზე დარჩენილი გაფუჭებული მორ-

თულობაც ჩაითვლება ნამდვილ დამამტკიცებელ საბუთად, დასასრულ, წყაროსთავიც ჯავახეთში არ იყო მოკლებული საინტერესო დეკორატიულ დეტალებს, რომლებიც სამწუხაროდ არაა მოთავსებული გამოცემაში¹. რაც შეეხება კახეთის იმ დროის ბაზილიკებს, ჯგუფს, ისინი, ისე როგორც კახეთის მთელი ხუროთმოძღვრება, პრინციპიალურად მართულობას არ ხმარობენ.

რადგან განხილულ ეტაპს დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, საჭიროდ ვთვლი ორიოდ სიტყვით შევხვო ქრონოლოგიურ საკითხს ამ ჯგუფის ზოგიერთი შენობისა. ურბნისის ბაზილიკის წარწერანი არ შეიცავენ, სამწუხაროდ, ზედმიწევნით თარიღს, მაგრამ აღმშენებლად იხსენიებენ ეპისკოპოსს თევდორეს, ლუკას ძეს. ამასთანავე ნაამბობია, რომ «იყო ესე სიონი დაძველებულ უფროჲს ზომისა: ოთხნი კუთხენი და კონქი გაპობილ იყვნეს», აგრეთვე სვეტებიც (?). მაშინ ეპისკოპოსმა თევდორემ ააშენა აქ მომეტებულ ნაწილად დღემდე შენახული ტაძარი². გაძარცული არაბთა სარდლის მურვან-ბენ-მაჰმადის (ქართულ წყაროებში მურვან-ყრუს სახელით ცნობილის) შემოღების დროს, რომელმაც ქართლი და მესხეთი გაიარა 729—730 (და არა უგვიანეს 743) წელს³, ურბნისის ტაძარი კათალიკოსმა სამოელმა ჩააბარა ქრისტიანობაში ახლად მოქცეულს, მურვან-ყრუს ყოფილ სარდალს ნეოფიტეს, რომელიც ნაკურთხი იყო ეპისკოპოსად. ამასთან ნაამბობია მის სასულიერო მოღვაწეობაზე, ხოლო ერთი სიტყვაც არაა ნათქვამი სამშენებლო მოქმედებაზე; მაშასადამე ურბნისის ტაძარი გაუძარცავთ, მაგრამ არ დაუნგრევიათ⁴. ასე იღვა ის თემურ-ლენგისა და შემდეგ. შაჰ-აბა-

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

2) ურბნისის წარწერანი უკანასკნელად გამოცემულია ექვთ. თყაიშვილის მიერ, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, I, ტფ. 1907, გვ. 41—51.

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

4) სქართველოს სმოთზე, სპბ. 1882, გვ. 258—260.

ზის შემოსევამდე, როდესაც დაზიანდა თითონ შენობაც შეკეთებული მერე 1566 და 1668 წლებში¹. ჯავახეთის წყაროსთავის შესახებ ჩვენა გვაქვს მატთანეს ცნობა, რომ აქ ეკლესია აშენებულია ვახტანგ გორგასალის ძის მირდატის მიერ, რომელიც მეფედ არა ყოფილა². როგორც ნათქვამი იყო, ამ ძეგლის არსებული ცნობის თანახმად მე შესაძლებლად მიმაჩნია, რომ ამ გუმბათიან ეკლესიად გადაკეთებულ შენობაში მისი დასავლეთის სამნავიანი ნაწილი ჩაითვალოს აღნიშნული დროის, ე. ი. მე-V და მე-VI საუკუნეების გარდატეხის დროის ძველ ბაზილიკად. რაც შეეხება ანჩისხატის ეკლესიას ტფილისში, მისი ძველი სახელწოდება დაკარგულია, ხოლო ეხლანდელი წარმოსდგება ანჩის (მესხეთში) საეპისკოპოსო ტაძრიდან აქ გადმოტანილი ძველი ხატისგან. მაგრამ ამ ძლიერ აღდგენილი, შეკეთებული და დამახინჯებული ძეგლის დაწვრილებითი ანალიზი გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს ჩვენ მიერ ეხლა განხილული ხანის შენობასთან. ხოლო სწორედ ამ დროისთვის დაწერილია «მოქცევაჲ ქართლისაჲ»-ს ქრონიკაში, რომ ვახტანგ გორგასალის ძის და მემკვიდრის დაჩი უჯარმელის დროს «ტფილისს კაცნი დასხდებოდეს და მარიამ წმიდაჲ ეკლესიაჲ აღაშენეს³.» მართლაც და, ანჩისხატის ეკლესია ნაკურთხია ღვთისმშობლის დაბადების სახელობაზე, ხოლო სახელწოდება «წმიდა მარიამ» თავისთავად ჰმოწმობს ძველ-ქრისტიანულ წეს-ჩვეულებას, რომელიც არსებობდა ღვთისმშობლის კანონიზაციამდე—431 წლამდე. რასაკვირველია, ანჩისხატის ბაზილიკის ეხლანდელი სახე სრულიად ვერ გადმოგვცემს მის ძველს, მეტადრე შინაგან სახეს, და მხოლოდ დეტალური გამოკვლევის შემწეობით შეიძლება გამოყოფილ იქნეს დღემდე შენახული მისი ძველი ფორმები და შესამჩნევების დაახლოვებით აღდგენილ იქნეს მისი პირვანდელი ფორმები.

1) შეიღ. სეპართველოს სიძველენი, I, ტფ. 1899, გვ. 321—323, 323—324; ი. თ. ყაი შვილი, არხეოლ. მოგზაურ. და შენ., I, 1907 გვ. 48.

2) ქ. ცხ. მშ. აღმ., გვ. 186 (* 401). •

3) Опис., II, 722.

4. მე-IV—VI საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების პრობლემათა და ფორმათა განხილვა.

საქართველოს სამეფოს პოლიტიკური ძლიერების ამალ-
ლებას, რითაც აღნიშნულია ვახტანგ გორგასალის ხანა მე-VI
საუკუნის პირველ მეოთხედში, ორი თითქმის მსოფლიო მას-
შტაბის მეტოქის, სახელდობრ სპარსეთის და ბიზანტიის იმ-
პერიების ბრძოლის წყალობით მოჰყვა ძლიერი დაცემა და
ისეთი მდგომარეობაც-კი შეიქმნა, რომ სასანიდთა სპარსეთის
შემოტევის დროს საქართველოს მთელი სამეფო გვარეულო-
ბა იძულებული იყო სიცოცხლის გადასარჩენად გაქცეული-
ყო ერთმორწმუნე ბიზანტიაში, ხოლო დამპყრობელებმა
მარზპანობა (მეფის ნაცვლობა) დააწესეს საქართველოში. მაგ-
რამ თუ პოლიტიკურად იმ დროის საქართველო არ იყო და-
მოუკიდებელი, სამაგიეროდ კულტურულად მან, იქნება სწო-
რედ ეხლა, უფრო მიიღო თავისუფალი განვითარების შესა-
ძლოება: თითონ ეს პროცესი ვახტანგ გორგასალის დროს
დაიწყო და, რასაკვირველია, იგი ვერ შესწყდებოდა მარტო
გარეეე ამბების გავლენით. პირიქით, სამეფო ხელისუფლების
მოსპობა, ესე იგი სწორედ რომ ვთქვათ, მთელი პატრიარ-
ქალური სახელმწიფო წყობილების მოსპობა უნდა გვესმო-
დეს; როგორც ქვეყნის შინაგანი და მისი წყობილების ზრდის
ერთ-ერთი მომენტი. აი ამიტომაც, რომ ასეთმა, თითქო დიდ-
მა გარდატეხამ, რომელსაც უნდა შეერყია ქვეყნის სახელ-
მწიფო ცხოვრების და კულტურის ყველა საფუძველნი, თი-
თქმის არავითარი კვალი არ დატოვა ქვეყნის ისტორიაში.
ხოლო საქართველოში მე-VI საუკუნის ნახევრიდან დამყა-
რებულმა სახელმწიფო წყობილების ახალმა ფორმებმა—მე-
მკვიდრეობითი მონარქიის უკვე ჩამოყალიბებულმა ფორმამ
და ფეოდალური წყობილების სისტემამ—მხოლოდ შეადგინეს
ის საფუძველი, ის წესწყობილება, რომელიც ამ სპარსეთის
მონარქიის შემოტევის ხანაში ხელს უწყობდა ქვეყნის კულ-
ტურულ პროგრესს, რომელმაც მალე იჩინა თავი ქართველი
ხალხის მხატვრულ შემოქმედებაში. მართლაც და, სულ რა-

დაცა საუკუნის მეოთხედში საქართველო აღწევს პლასტიური ხელოვნების დარგში თავის სრულ აყვავებას, რომელსაც სამართლიანად შეიძლება დაერქვას ოქროს ხანა.

ამ ისტორიული პროცესის გასაგებად უწინარეს ყოვლისა ჯამი უნდა გაუკეთოთ იმ რეალურ ხერხებს და მეთოდებს, რომელსაც ხმარობდნენ IV—V საუკუნეების და მე-VI საუკუნის დასაწყისის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, ჯამი უნდა გაუკეთოთ აგრეთვე იმ დროის მხატვრულ-ხუროთმოძღვრულ პრობლემებს და ფორმებს. ეს მიმოხილვა დაგვეხმარება სათანადოდ გავიგოთ ქართული ხელოვნების განვითარების მსვლელობა მე-VI საუკუნის ნახევრიდან. სამწუხაროდ, მთელი ამ პირვანდელი ხანიდან საქართველოში არ შენახულა ხელოვნების არავითარი სხვა დამოუკიდებელი სახე, გარდა ხუროთმოძღვრებისა.

საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღებამ წინ წაძო-აყენა, ისე როგორც სხვა ქვეყნებშიაც, შენობის ახალი ტიპის, სახელდობრ ქრისტიანული ტაძრების, აგების ამოცანა. მაგრამ საქართველოში ამ ამოცანას ართულებს ის, რომ ერთის მხრით საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღების დროს ამ ტიპის შენობისთვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა ერთიანი, დადგენილი ნიმუში, შაბლონი. პირიქით ასეთი ნიმუშის გამოძიება იმ იყო იწყებოდა; ხოლო მეორე მხრით საქართველოს იმ დროს უკვე ჰქონდა თვალსაჩინო ძველი კულტურა, მისი ხუროთმოძღვრება უმაღლეს დონემდე იყო განვითარებული, მას ჰქონდა თავისი უკვე გამოძიებული გემოვნება, თავისი მოთხოვნა ფორმებისადმი. ასე, უკვე სტრ. ახლანდ. იწყება, რომ ივერიაში «გვხვდება კრამიტის სახურავები, — და ხუროთმოძღვრული ხელოვნების წესების თანახმად აშენებული საცხოვრებელი სახლები, ბაზრები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები». ეს იყო სამი საუკუნით წინ საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღებამდე. მართლაც, პირველი ძეგლებივე, რომლებმაც ჩვენ დრომდე მოაღწიეს, სრულიად ამტკიცებენ ხუროთმოძღვრული ხელოვნების და სპეციალური სააშენებლო ცოდნისა და წესის არსებობას

საქართველოში. ხოლო წერილობითი წყაროები რეალიების ფაქტიურ ცნობებს კიდევ უმატებენ ცნობებს მე-V საუკუნის პირველ მეოთხედში აგებული შენობის შესახებ, სახელდობრ სასახლის აშენების შესახებ, რომელსაც დარბაზი ჰქონია რვა აფსიდით და ნახევარ-სვეტებით, რომლებიც ამ აფსიდებს ერთი მეორისგან ჰყოფდნენ. შემდეგ, იუწყებიან სასტუმრო-ფუნდუკების და საავადმყოფოების აშენების შესახებ¹. ე. ი. მე-V საუკუნის დამდეგს საქართველოში არსებობს შენობები ყველა სახელმწიფო და საზოგადოებრივი საკურობებისთვის. მათი ფორმები უნდა გამომუშავებულიყო თვით საქართველოში, რომელიც მხოლოდ განსაზღვრულად, რამდენადმე უკლებდა ყურს და ხმარობდა მის გარეშე გამო-მუშავებულ ნორმებს სპეციალური დანიშნულების ქრისტიანული შენობებისთვის.

ძველი ქრისტიანული ხუროთმოძღვრება სხვა და სხვა ქვეყანაში წარმოადგენს ფორმების მხრით მეტის მეტად ნაირ-ნაირს სურათს. მაგრამ ყველგან მკაფიოდ ჩანს მისწრაფება, განსაზღვრული მოთხოვნის შესასრულებლად — შექმნან დიდი შენობა სალოცავად შეკრებილ მორწმუნეთათვის. ნაცვლად ქრისტიანობის წინა დროის ტაძრისადმი, როგორც ღმერთის სამყოფელისადმი, მიდგომისა ეხლა ჩვენ გვაქვს ახალი, პრინციპიალურად განსხვავებული მიდგომა. ცხადია, ვიდრე შექმნიდნენ სრულიად ახალ კომპოზიციას ასეთი დანიშნულებისთვის, სხვადასხვანაირად შეეცადნენ ძველი ხუროთმოძღვრული შენობებიდან გამოეყენებინათ ამა თუ იმ ტიპის შენობები, რომლებიც უფრო შეფერებოდნენ ამ მიზნებს.

სისტემატიურად რომ დავაჯგუფოთ ყველა ეს თემები, მაშინ ყველა საეკლესიო შენობები გაიყოფება ორ დიდ ჯგუფად გუმბათიანსა და ბაზილიკურ-უგუმბათო შენობებად, მაგრამ ამასთან ყოველ ჯგუფში ჩვენ ვხედავთ ახალ შინაგან დაჯგუფებას, რომელიც გვიჩვენებს მათი განვითარების სხვადასხვა ფესვებს. ის ტენდენციები, რომლებიც ახა-

¹) R. Raabe. Petrus der Jberer. Ein Charakterbild des V. Jhdts. Leipzig 1895. S. 20.

სიათებენ მთელ ამ გაყოფას, ისახება ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებშიაც; ამიტომ ჩვენ საჭიროდ ვთვლით აქ მოკლედ დავახასიათოთ ისინი.

ბაზილიკური ეკლესიის თემა დაკავშირებულია თავის წარმოშობაში იმ ტენდენციებთან, რომლებიც გამომდინარეობენ ჰელენისტური ხუროთმოძღვრების საშუალებით საბერძნეთ რომის ხუროთმოძღვრებიდან. მის უახლოეს წინამორბედად უნდა ჩაითვალოს სავაქრო და სხვა საზოგადოებრივი ბაზილიკები დიდ ჰელენისტურ ქალაქებში, კერძოდ მდიდარი სახლების დარბაზები სვეტების შინაგან მწკრივებით. ხოლო ცენტრალურ-გუმბათიანი ეკლესიის თემა წარმოადგენს აღმოსავლეთის, სახელდობრ წინა აზიის კულტურების ტენდენციების განვითარებას. მაგრამ მართა ტაძრის ცალკე დამოუკიდებელი კომპოზიციით როდი ხასიათდება ეს ორი ტენდენცია; ამას გარდა, როგორც ჰელენისტურ, ისე სპეციფიურად-აღმოსავლურ აზრსა და გემოვნებას აქვთ თავისი განსხვავებული ხუროთმოძღვრული ელემენტები ფორმებში, ნაწილობრივ თვით განსხვავებული მასალაც შენობებისთვის. ამის წყალობით, ნამდვილი ჰელენისტური ტიპის ბაზილიკაში—მისი ანტიური სვეტებით, არქიტრავებით, პრტყელი სახურავებით და ხის ქერებით,—შეაქვთ ძველთაგანვე აღმოსავლეთში სიყვარულით შემუშავებული ელემენტები, როგორცაა: ოთხწახნაგოვანი ბოძი, კამარა და თალი. მეორე მხრით გუმბათიან შენობათა რიცხვში არის შემთხვევები, როდესაც ამ ელემენტების რომაულ-ჰელენისტურად გადაშუშავებით გუმბათიანი შენობებიდან უშუალოდ განვითარებულა მრგვალი ტაძრები ანუ ოქტოგონები (რვაწახნაგოვანები), რომლებსაც არა ჰქონდათ გუმბათ ქვეშ შინაგანი თავისუფალი ბურჯები. ამის წყალობით ყოველ ამ ხუროთმოძღვრულ თემაში,—ე. ი. გუმბათიანში და არაგუმბათიანში (ბაზილიკურში)—განიჩევიან დამატებით კიდევ ქვეჯგუფები: ჰელენისტური და აღმოსავლური ბაზილიკისა ერთში და გუმბათიანი ტაძრის ძირითადი კვადრატით (აღ-

მოსავლეთის ჯგუფი) ანუ ძირითადი რვაწახნაგოვანით ანუ წრით (ჰელენისტურ-რომაული ჯგუფი) მეორეში.

ჰელენისტური ჯგუფები, როგორც აღნიშნული იყო, უკვე წინადავე არსებულ ხუროთმოძღვრულ თემებს უგუებენ ახალი ეკლესიის მოთხოვნებს, სულ სხვაა აღმოსავლეთის; აღმაფრენით შექმნილი ცოცხალი, ჯერ კიდევ გამოუყენებელი, მოუხმარებელი თემა გუმბათით კვადრატულ საფუძველზე.

მაშასადამე. როგორც «ჰელენისტური» ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ისე «აღმოსავლური» ბაზილიკის ფორმები მთელი თავისი ხასიათით ძველ-ქრისტიანული ხელოვნების გამომუშავების დროს წარმოადგენენ მხოლოდ ახალი სარწმუნოების მოთხოვნებისადმი, მისი კულტისადმი ისეთი ფორმების შეგუებას და მათ ერთმანეთთან შეფარდებას, რომლებიც კარგად იყვნენ ცნობილი. ესევე ითქმის ჰელენისტური საეკლესიო გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების შტოზე—რვაწახნაგოვან და მრგვალ საფუძველზე, რომელიც წარმოადგენს რომაულ-ჰელენისტური მიდგომისა და ხერხების განგრძობას. სამაგიეროდ, ამ აღრინდელ-ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ნამდვილ აღმოსავლურ ტენდენციას შეაქვს მთლიანად სულ ახალი ხერხები, იგი ჰქმნის ახალ ფორმებს და სწყვეტს ახალ საამშენებლო პრობლემებს, რომლებიც პირველად წამოიჭრა მხატვრების წინაშე საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ამოცანების განხორციელების დროს. ეს ამოცანა გაგებული და დაყენებული იყო, როგორც მოთხოვნა არა თუ მარტო შეექმნათ ახალი ხუროთმოძღვრული, იდეის სიდიადის და რიტუალის მოთხოვნების შესაფერი სივრცე, არამედ გადაეწყვიტათ აგრეთვე კონსტრუქტიული პრობლემები, რომელნიც დაკავშირებულნი არიან ამასთან გუმბათიანობის ძირითადი, ამ შექმნილი სივრცის განსაზღვრელი მომენტი. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, აქ ერთს დროს ერთად სწყდება მხატვრული და წმინდა კონსტრუქტიული ამოცანები, თუმცა ეს საამშენებლო ამოცანები წარმოადგენენ მხოლოდ შედეგს მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისას. გუმბათი აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ხელოვნება-

ში მუდამ ჰფარავს გეგმით ყოველთვის კვადრატულ სივრცეს და არა წრეს ან ოქტოგონს, როგორც ეს ჰელენისტურ ხელოვნებაშია. მაგრამ ამ დროს დგება ამოცანა—კონსტრუქტიულოდ გადასწყდეს გადასვლა გუმბათის საფუძვლის წრიდან მის მიერ დახურულ კვადრატზე: ამ ამოცანის დამთავრებულ გადაწყვეტას შეადგენს ოთხსავე კუთხეში ნიშების ანუ ეგრეთწოდებული ტრომპების, ან პანდანტივების (აფრების), ე. ი. სფერიული სამკუთხედების გამართვა, რის მეოხებით კვადრატი გადაიქცევა ერთ შემთხვევაში რვაწახნაგოვანად, რომელიც შემდეგ ტრომპების ანალოგიური მწკრივებით გადაიქცევა წრედ, ანუ მეორე შემთხვევაში პირდაპირ გადაიქცევა წრედ. გადასვლის ამ ორივე სისტემას აქვს განვითარების ეტაპები—ზეკუთხოვნად დაწყობილი პრტყელი ქვის კავშირები—პირველს, ხოლო აფრიან-გუმბათიანი თალი—მეორეს. დამახასიათებელია ისიც, რომ ეს ორი გადაწყვეტა სხვადასხვა ადგილას გავრცელდა. ტრომპის სისტემას ხმარობენ ყველგან ნამდვილ აღმოსავლურ ეკლესიებში, ხოლო პანდანტიურს—ბიზანტიურ ხელოვნებაში და უშუალოდ მისგან დამოკიდებულ ეკლესიებში. ეს ამოცანა ნამეტნავად უფრო რთულდებოდა, როდესაც გუმბათს ყელიცა ჰქონდა, რადგან მაშინ მისი გამწეობის გავლენა უნდა გაეზვალისწინებინათ გაცილებით უფრო რთულ კომბინაციაში.

ასეთები იყო მოკლედ ის ამოცანები, რომლებიც იდგნენ ქრისტიანული ხუროთმოძღვრის წინაშე ქრისტიანული სარწმუნოების სახელმწიფო სარწმუნოებად აღიარების პირველ საუკუნეებში, და აგრეთვე მათი გადაწყვეტის ის მიმართულებანი, რომელთაც ისტორიულად იჩინეს თავი. ნაირ-ნაირი ელემენტების და ტენდენციების შერევა მით უმეტეს რადიკალური იყო, რომ ამ შერევას ხელი შეუწყო სხვა და სხვა გარემოებამაც. როდესაც ქრისტიანობა გაბატონებულ სარწმუნოებად იქნა იმ დროის უდიდესმა იმპერიამ—მისმა ორივე ნახევარმა, იმპერატორმა კონსტანტინემ და დედა მისმა ელენემ ააგეს დიდი საეკლესიო შენობები იესო ქრისტეს ცხოვრებაში შესანიშნავ წმინდა ადგილებში—გოლგოთაზე

და ზეთისხილის მთაზე იერუსალიმში და ბეთლემში იმ გამოქვაბულზე, რომელშიაც დაიბადა ქრისტე. და სხვა. მათ მიერ შეკვეთილი შენობები აგებული იყო, რასაკვირველია, ჰელენისტური ხელოვნების ტენდენციის თანახმად, მაგრამ გეოგრაფიულმა ადგილმა აუცილებლად შეიტანა მათში აღმოსავლური ელემენტებიც. ხოლო რადგან ამ ეკლესიებში სალოცავად და თაყვანის საცემად მოდიოდა ხალხი ქრისტიანული მსოფლიოს ყოველი მხრიდან, ამიტომ ეს შენობები გახდა ყველასათვის წმინდა ნიმუშებად და ყველანი შეგნებულად ცდილობდნენ მათთვის მიებაძათ. ამიტომაც ძველ-ქრისტიანული ხელოვნების მთელი ისტორია წარმოადგენს ასეთ რთულ, ხანდახან ერთი მეორის წინააღმდეგ, არეულ სურათს— მხატვრული განვითარების და შინაგანი ზრდის ბუნებრივი სვლელობა ითრგუნებოდა მხატვრობის გარეშე მდგომი პიეტეტისა და მიბაძვის მომენტებისაგან.

ქართული ხელოვნება ამ განხილული ორი საუკუნის განმავლობაში წარმოადგენს ზემოთ გამოთქმული დებულების საინტერესო და თავისებურ ილუსტრაციას. პირვანდელი ეკლესიები აშენებულია საქართველოს განმანათლებელი წმ. ნინოს ზეპირი სწავლებით და დარიგებით. სრულიად ბუნებრივია, რომ ამის წყალობით ჩვენ მივიღეთ სრულად თავისებური ბაზილიკა, მაგალითად, ნეკრესში. ქერემში ხომ, ცხადია, შექმნეს სრულიად თავისებური ფორმა ტაძრისთვის— ეს ნამდვილად ქრისტიანული ეკლესია კი არ არის, ეს არის ღია საკურთხეველი, სამსხვერპლო აჩრდილს (ბალდაქინს) ქვეშ. ამასთან მასში გამოსახულია სპეციფიკური ელემენტები და გემოვნება—კვადრატი გუმბათიანი თალით სივრცის გადასახურავად და მთელი შენობა აგებულია უბრალო ქვითა და კირით. სხვა ნაირად რომ ვთქვათ, შემთხვევით გადარჩენილ ძველ შენობებში ჩვენ უკვე შეგვიძლიან გამოვარკვიოთ და დავადგინოთ მთელი თემები, რომელნიც ახასიათებენ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების როგორც საზოგადო მიმართულებას, ისე მის ცალკე ელემენტებსა და ფორმებს. ჩვენ საქმე გვაქვს ქვის შენობის აგებაში დაწინაურებულ ხუროთმო-

ძღვრებასთან, რომელსაც თავისი ტრადიციები აქვს და რომელიც ხმარობს კლინდრულსა და გუმბათიან თაღებს, კამარებსა და სვეტებს¹. ამ სურათს ამოწმებს და ავსებს მე-V საუკუნის ძეგლებიც. მათში ვხედავთ სვეტებს, აქ გუმბათი დამყარებულია ტრომპებზე და თითონ ბაზილიკური ტიპის ტაძრის კომპოზიციები უახლოვდებიან უკვე უფრო ნორმალურ ბაზილიკურ შენობას, თუმცა აქაც დიდი თავისებურება ჩანს და ნორმის თავისუფალი მოხმარება. ამ დროს ხმარობენ ჯვარისებურ-გუმბათიან თემასაც, რაც მტკიცდება დარჩენილი ძეგლებით; ამასთან გადასვლა გუმბათზე ამ მეტად მცირე ზომის ეკლესიებში შესრულებულია, როგორც ეტყობა, კუთხეებში ჯვარედინად დაწყობილი ქვებით, ხოლო თითონ გარეგანი ფორმა როდი აჩენს გუმბათს ყელზე. საზოგადოდ საყურადღებოა ამ ეკლესიების აბსოლუტური ზომები: — ეს ზომა სულ მცირეა მე-IV საუკუნეში, უფრო დიდია მე-V საუკუნეში, და დასასრულ, მე-V და მე-VI საუკუნეების საზღვარზე, როდესაც შეთვისებული იყო ბაზილიკური ეკლესიების უკვე ჩამოყალიბებული ნორმები, ქართული ეკლესიები უკვე ნამდვილად მეტად დიდ შენობებს წარმოადგენენ.

მაშასადამე ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ორი პირველი საუკუნიდან დარჩენილი ძეგლები თითონ გვიჩვენებენ, რომ საქართველოში იმ დრომდეც ყოფილა უკვე შესამჩნევი ხუროთმოძღვრება, მთლად გაქდენთილი «აღმოსავლური» ტენდენციებით: ქვა, როგორც შენობის მასალა; სვეტები, კამარები, თაღები და გუმბათები ტრომპებზე, როგორც კონსტრუქტიული ელემენტები; დასასრულ, ცენტრალობა და არა წაგრძელება შექმნილ სივრცეში, როგორც ძირითადი ტენდენცია. ამ ტენდენციით აიხსნება როგორც ბოლნისის სიონზე აღრე აშენებული პირვანდელი ბაზილიკების თავისე-

¹ ამ დიდი ხუროთმოძღვრების ფორმებს ფართე სახალხო სიძირკველი აქვთ საქართველოში საცხოვრებელ სახლებში, ეგრეთწოდებულ დარბაზებში, რომლების სურათები გადაღებულია ქართლში და რომლებიც დღე და დღე ქრებიან. (შეიღ. ზემოთ მე-9 გვერდის შენიშვნა).

ბური ფორმები საქართველოში, ისე გუმბათიანი თემების მოხმარება, თუ რამდენად მტკიცე საძირკველი ჰქონდა ამ უკანასკნელ თემას მე-VI ს. საქართველოში იმდროინდელ ნაირნაირ გარდამავალსა და პირვანდებურ ფორმებს შორის, რომელთაგან შემთხვევით მოაღწიეს ჩვენამდე მხოლოდ მათმა ფრაგმენტებმა ქერემში, ზეგანში და ნაწილობრივ მატანში, და აგრეთვე ლიტერატურულმა ცნობამ პეტრე ივერიელის ნათესავთა სასახლეზე—ამას გვიჩვენებს ქართული ხუროთმოძღვრების შემდეგი მსვლელობა.

5. მე-VI საუკუნის ნახევრის ხელოვნება.

ის ძლიერი პოლიტიკური მდგომარეობა, რომელიც ჰქონდათ სპარსელებს მე-VI საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოში, კულტურის სფეროშიც უნდა გამოსახულიყო და ფაქტიურად გამოისახა კიდევ ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გაძლიერებაში. მართლაც და, სპარსეთის ბატონობის სულ რაღაცა მეოთხედი საუკუნის შემდეგ საქართველომ წარმოშვა თავის წრიდან ახალი კულტურული მოძრაობის წარმომადგენელნი, რომელთაც შემდეგ ახალი სახელმწიფო წყობილებაც მოაწყეს, სახელდობრ, ერისთავები. ქრონიკები. სამწუხაროდ, მეტად მცირე ცნობებს იძლევიან მთელ ამ ხანაზე, მაგრამ თვით მათი ლაკონიური, თითქო კონსპექტიური შენიშვნებიც კი უცილობლად ახდენენ ისეთ შთაბეჭდილებას, რომ პირველი ერისთავი გუარამი, რომელიც სათავეში ჩაუდგა საქართველოს მმართველობას და რომელმაც, როგორც ჩანს, პირველმა დააწესა ამ უფლებათა მემკვიდრეობით გადაცემა უფროს ვაჟიშვილზე—მნიშვნელოვანი პიროვნება ყოფილა. ქრონიკა აღნიშნავს; რომ, როდესაც «შეკრბა ქართლი და ერისთავი განაჩინეს გუარამ დიდი, ესე იყო პირველი ერისთავი და მერმე კურაპალატადცა იყო»¹. ამ სიტყვებიდან ნათლად ჩანს გუარამის დიდი მნიშვნელობა: მის მიერ თავის თავზე მთელი მოძრაობის ხელმძღვანელობის

1) Опис. II, 724 (კელიშის ხელნაწერი).

მიღება¹, ამ მოძრაობის წარმატებით დამთავრება, ახალი სახელმწიფო ორგანიზაციის შექმნა და დიდი ზრუნვა კულტურულ ფრონტზე, კერძოდ საამშენებლო ამოცანების სფეროშიაც. ასეთმა დასაწყისმა მიიღო შემდეგი ერისთავების სტეფანოზ I-ის და ადრნერსეს, გუარამის ვაჟიშვილების, დროს თავისი ბრწყინვალე და სრული განვითარება, რომელიც გრძელდებოდა კიდევ ადრნერსეს ვაჟიშვილის სტეფანოზ II-ის დროსაც, მიუხედავად გამანადგურებელი ომისა იმპერატორ ირაკლისთან მე-VII საუკუნის 20-იანი წლების დასასრულს და ხალიფატის პირველი შემოტევისა ამავე საუკუნის ნახევარში.

ამ მე-VI საუკუნის ნახევარში განსაზღვრულად გამოსახულ კულტურულ მოძრაობას ჰქონდა თავის თანდათანობითი მომზადების შესამჩნევი მომენტები. ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ მე-IV—V საუკუნეების ქართველი მოღვაწე, რომელიც იღვწოდა პალესტინაში. ეს მხოლოდ ერთ-ერთი ეპიზოდია საქართველოს კავშირისა ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან; ქრისტიანობის მიღების შემდეგ საქართველო განუწყვეტლივ იძლევა თავის წრიდან რელიგიურ-მორალური ტიპის მოღვაწეებს, რომელთა დიდი ნაწილი მუშაობს პალესტინასა და სირიაში, ჰქმნის სპეციალურ ქართულ ლიტერატურას და მონაწილეობას იღებს ქრისტიანული მსოფლმხედველობის საკითხების საზოგადო დამუშავებაში როგორც თეორიულად, ისე თავის ცხოვრების პრაქტიკით². მე-VI საუკუნეში არსებობს უკვე ქართველთა სამონასტრო კოლონიები იერუსალიმში, ანტიოქიისა და ედესის ახლო და სხვა ადგილებში და იწყება დროგამოშვებით ამ მოღვაწეთა ცალკე-ცალკე დაბრუნება საქართველოში ქრისტიანობის საქადაგებლად ჯერ

1) იხ. ცნობა თეოფანე ბიზანტიელის ივერიელთა აჯანყების შესახებ 571 წელს სპარსელთა წინააღმდეგ და მათ შეთაურ გურგენზე (Hist. graeci minores, ed. Dindorf, I, 448).

2) იხ. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტომი I, ტფილისი 1923, გვ. 90 და მომდევნო; კ. კეკელიძე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ, (ტფილ. უნივერსიტ. მოამბე, VI), გვ. 105; Ц а г а р е л я, Памятники Грузинской старины в Святой земле и на Синае, СПб. 1888, глава II.

კიდევ მოუქცეველ რაიონებში და მონასტრების დასაარსებლად სირიის ასკეტიზმისა და მისტიური რელიგიოზობის სასტიკი წესით. სწორედ მე-VI საუკუნეში მესოპოტამიიდან სხვადასხვა დროს მოდის რამდენიმე წყება ეგრეთწოდებულ ათცამეტ სირიელ მამათა, ქრისტიანობის რელიგიური აზროვნების მონოფიზიტური მიმდინარეობის წარმომადგენელთა — როგორც ეს დადგენილია ამჟამად პროფ. კ. კეკელიძის გამოკვლევით¹. მე-VI საუკუნის მე-20, მე-40 წლებში და უფრო გვიანაც ისინი ჯგუფებად მოდიან საქართველოში, აარსებენ მთელ რიგ მონასტერს და ქადაგებენ ხალხში. მათი მოღვაწეობის წყალობით საქართველოში შესამჩნევად გაძლიერდა ბერ-მონაზნობა და შეიქმნა განათლების თვალსაჩინო ცენტრები: ქვეყნის სულიერ ცხოვრებაში თავს იჩენს რელიგიური აზროვნების და გათანგვის დიდი მიმდინარეობანი; ეკლესიათა ცხოვრებაში სავსებით ყალიბდება ხამონასტრო წესწყობილება. ამავე დროს ქრისტიანული სარწმუნოება შეიქმნა მთელი ხალხის ფაქტიურ გაბატონებულ მსოფლმხედველობად, და რელიგიურ მოთხოვნილებასთან დაკავშირებით მხატვრული შემოქმედებაც იღებს ახალ იმპულსებს თავისი განვითარებისთვის და ახალ შესაძლოებას თავისი არსებობისთვის.

ასეთი იყო, მოკლედ რომ ვთქვათ, ის კულტურულ-პოლიტიკური პირობები, რომლებშიაც საქართველომ სულ მოკლე ხანში, რაღაც ნახევარ საუკუნის განმავლობაში, მიაღწია თავის მხატვრული განვითარების ისეთ სიმაღლეს, რომ ჩვენ დრომდე შენახულ იმდროინდელ ძეგლებს თამამად შეუძლიათ გვერდში ამოუდგენ სხვა კულტურის მსოფლიო ნაწარმოებთ. შეუდგეთ ეხლა ამ უკანასკნელი ნახევარ საუკუნის ძეგლების განხილვას, იმ ნახევარ საუკუნის, რომელიც უშუალოდ წინ უძღვის ქართული ხელოვნების ოქროს საუკუნეს; ამასთან ხსენებული ძეგლები უნდა დავანაწილოთ ტიპოლოგიურად, ჯგუფებად.

¹) ტფ. უნივ. ზომბე, VI, 1926, გვ. 82—107.

როგორც წინა საუკუნეებში, ისე იმ ხანაში, რომელიც ჩვენ ამ ეპოქად გვანტერესებს, ჩვენ შეგვიძლიან დავხატოთ ქართული ხელოვნების განვითარების სურათი თითქმის განსაკუთრებით მარტო ხუროთმოძღვრული ძეგლების შემწეობით, რადგან პლასტიური ხელოვნების სხვა დარგთა ძეგლები, თითო-ორიოლას გარდა, არ შენახულა ჩვენ დრომდე. ხუროთმოძღვრული შენობებიდანაც ჩვენამდე მოაღწიეს მხოლოდ ერთი გვარის, სახელდობრ საეკლესიო გვარის ძეგლებმა; ყველა დანარჩენი შენობები კი, როგორც, მაგალითად, სასახლეები, ციხეები, ხიდები, სხვადასხვანაირი საზოგადოებრივი შენობები (სახლები მგზავრთათვის, საავადმყოფოები და სხვ.) გაქრენ უკვალოდ, ყოველ შემთხვევაში დღემდე არ არიან აღმოჩენილი. რაღა თქმა უნდა, საეკლესიო შენობებიდანაც მხოლოდ მცირე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე, ამიტომ ექვს გარეშეა, რომ შენახულ ძეგლებში არ არის დაცული მთელი ნაირნაირობა საეკლესიო შენობათა ტიპებისა. მაგრამ ამ დარგში ჩვენ მაინც შეგვიძლიან დავადგინოთ განსაზღვრული ჯგუფები, მათი იმ დროის ურთიერთობა და განვითარების მოტივები.

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

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ზემოთ, რომ გუმბათიანი თემა

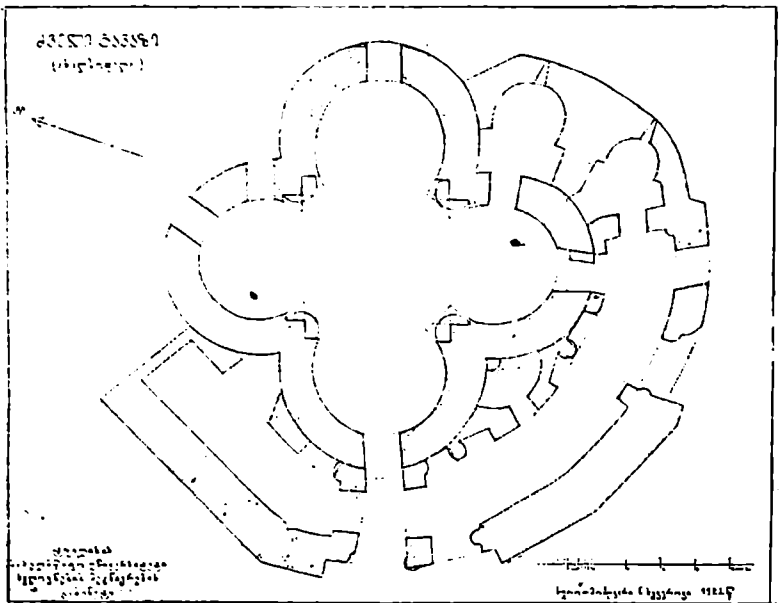
საქართველოში უკვე მუშავდებოდა მე-IV და მე-V საუკუნეებში, რასაც ამტკიცებენ იმ დროის ცალკე ნაშთები და ფრაგმენტები. ამ უძველეს გუმბათიან შენობათა განსაკუთრებულ ხაზულს, რომლითაც ისინი განსხვავდებიან მომდევნო შენობათაგან წარმოადგენს ტაძრის უშუალოდ გადახურვა გუმბათიანი თაღით, რომელსაც არა აქვს გარედან განსაკუთრებული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

ჩვენი ხანის გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების განვითარება უშუალოდ დაკავშირებულია ამ ფორმებთან. ამ ფორმების განვითარება ხშირად უფრო შორსაც მიდის. კომპოზიციის ძირითად ნაწილს შეადგენს ცენტრალური კვადრატის, რომელსაც ოთხსავე კუთხივ დამატებული აქვს რაოდენიმე სივრცე, რის წყალობით გეგმაში გამოდის იმ დროს მეტად გავრცელებულ ჯვარის სიმბოლიური ფორმა. ერთი მისი ნიმუში ჩვენ უკვე ვნახეთ წმ. მარინეს პატარა ეკლესიაში ზეგანში. ჯვარის ასეთი ფორმა გუმბათიანი ეკლესიის გეგმაში შეიძლება შეიქმნას ძირითად ცენტრალურ კვადრატთან შეერთებული ნაირ-ნაირი ფორმების შეფარდებით. და მართლაც, ჩვენ ზოგან ვხედავთ, რომ ოთხსავე მხარეს დამატებულია ნახევრად მრგვალი აფსიდური მკლავები, ე. ი. ეგრეთ წოდებული ტეტრაკონქები, ან დამატებულია სამი ნახევრად მრგვალი და ერთი სწორკუთხიანი მკლავი, ე. ი. ეგრეთწოდებული ტრიკონქები, ან, როგორც ზეგანში, საკურთხეველის ნახევარ წრესთან დამატებულია სამი სწორკუთხიანი მკლავი, ან, დასასრულ, ზოგიერთი სხვა ვარიანტი. ყველა ეს გეგმით მარტივი ჯვრის ფორმები, როგორცა ჩანს, წარმოადგენენ ამავე საზოგადო ხუროთმოძღვრული ამოცანის პარალელურ გადაწყვეტას, ხოლო არავითარ შე-

მთხვევაში არ წარმოიშობიან ერთი მეორისგან ქრონოლოგიური მიმდევრობით. იმ ნახევარი საუკუნის ძეგლებისთვის, რომელსაც ამ ჟამად ვიხილავთ, ჩვენ ხელთ არა გვაქვს სწორე ქრონოლოგიური თარიღები, ამიტომ იძულებული ვართ ტიპოლოგიურად დავაჯგუფოთ მასალა. ეს კია, რომ ასეთი გარეშე მოტივებით გამოწვეული მასალის დაჯგუფება თავის სარგებლობას მოგვიტანს ქართული ხელოვნების შემდგომ განხილვის დროს.

სწორედ მე-IV საუკუნის ნახევარს ეკუთვნის ორი შენობა ტეტრაკონქის ტიპისა, ე. ი. ისეთი ფორმის. სადაც ცენტრალურ გუმბათქვეშა კვადრატის ყოველ მხარეზე აფსიდი არის გამართული, ე. ი. სივრცის მომრგვალებული ნაწილი, გადახურული ისევ სფერიული ფორმის თაღით, ეგრეთწოდებული კონქით. სამწუხაროდ, ერთი მათგანი სრულიად აღდგენილი იყო მე-XVIII საუკუნეში, ისე რომ შენახულია მხოლოდ ძველი ძირითადი გეგმა—ეს არის მიმდინარე საუკუნის დამდევს სრულიად ახალი შენობით შეცვლილი ქვაშვეთის ეკლესია ტფილისში, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ მხოლოდ ნახაზებით და ფოტოგრაფიული სურათებით. მეორე უკეთესად არის შენახული, თუმცა ესეც გადაკეთებული იყო ჯერ კიდევ ძველ დროს (VIII—IX საუკუნეებში) და მეტადრე წარსული საუკუნის მეორე ნახევარში და მიმდინარე საუკუნის დასაწყისს. ესაა ტეტრაკონქი ქველ გავაზში (ამ ჟამად ახალსოფელი ჰქვია) ალაზნის ვაკეში, კახეთში (თელავის მაზრაში).

გავაზის ტეტრაკონქის განსხვავებას წარმოადგენს ნაღისებური ფორმის გამოყენება როგორც აფსიდების გეგმაში, ისე მათი კამარებისა და კარების ფორმებში. ძველი დროის, სახელდობრ არა უგვიანეს მე-VI საუკუნის მესამე მეოთხედის დამახასიათებელ თვისებას ამ შენობაში წარმოადგენენ გარედან ნახევრად მრგვალი აფსიდური შვერილები, ჰორიზონტალური კოზმიდები აღმოსავლეთსა და დასავლეთ აფსიდებში კონქის ხაზზე და, დასასრულ, ორი შესავალი აღმოსავლეთიდან საკურთხეველის აფსიდის გვერდებზე. ამ დეტა-



ხურ. 14. ძველი გავაზი. გეგმა.

ლებს ჩვენ უკვე გავეცანით უფრო ძველ შენობებში და საქართველოში საზოგადოდ ესენი მე-VII საუკუნის საზღვარს არ სცილდებიან. გარედან მრგვალი აფსიდი ახასიათებს ბოლნისის სიონსაც, აშენებულს დაახლოვებით 506 წელს; იგი შეგვხვდება აგრეთვე მე-VI საუკუნის მეორე ნახევრის ზოგიერთ ძეგლშიაც. ჰორიზონტალური კოზმიდი, რომელიც ჰსაზღვრავს კონქს, ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ბოლნისის სიონშიაც. ხოლო შესავლები აღმოსავლეთის მხრიდან საკურთხევის აფსიდის გვერდებზე ჩვენ უკვე შეგვხვდა ჩვენამდე მოსულ უძველეს ეკლესიაში, სახელდობრ მე-IV საუკუნის ბაზილიკაში ნეკრესის მონასტერში: ანალოგიური კარები აქვს ბოლნისის სიონის ჩრდილოეთის ნავსაც, ასეთსავე კარებს ვნახავთ კიდევ საქართველოს რამდენიმე ეკლესიაში; შენიშნულია ესენი სომხეთში და ბიზანტიაშიც. რანაირი დანიშნულება ჰქონდათ ამ კარებს, — ეს. გამორკვეული არაა.



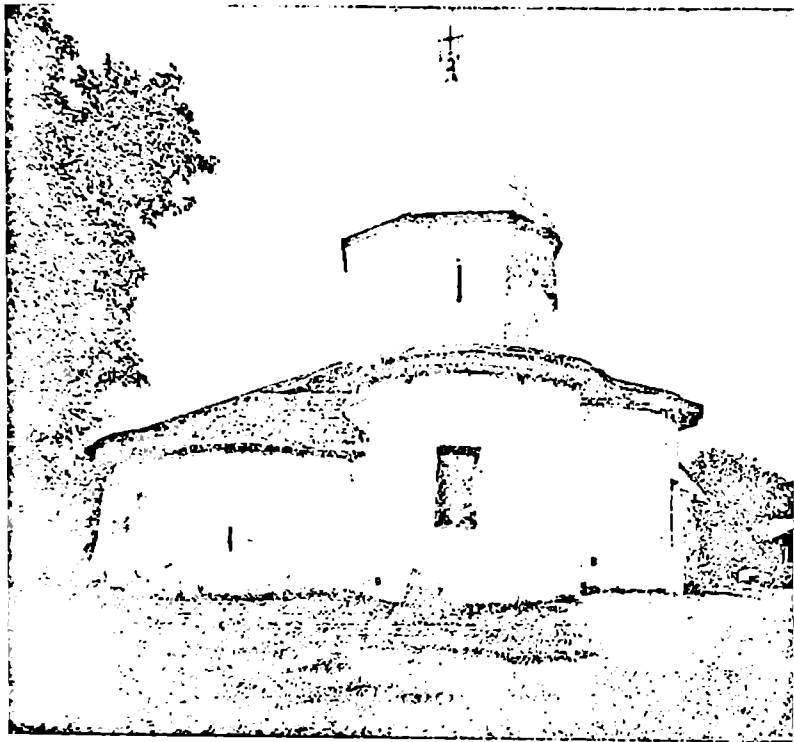
სურ. 15. ძველი გავაზი. მე-VIII—IX ს.ს. მინაშენი
გარშემოხავლელის ეხლანდელი სასე.

მგონია, რომ ამის განმარტებას უნდა ვეძებდეთ ძველი კულტის განსაკუთრებულ რიტუალურ წესებში.

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

თავისი პირვანდელი ფორმებით გავაზის ტეტრაკონქი წარმოადგენს სრულიად ცხადად დახასიათებული ადრეული გუმბათიანი შენობის სახეს, რომელსაც ამჩნევია ხუროთმოძღვრის მოუხერხებელი, ჩამოუყალიბებელი ძიება: ხუროთმოძღვარი მთლად და განუყოფელად შეპყრობილი იყო ერთი ძირითადი ხუროთმოძღვრული პრობლემით და მისი გა-

დაწვევების სურვილით — სახელდობრ, ახალი სივრცის შექმნის კობლემით. მან ამ მიზნით გამოიყენა გეგმით ნალისებური აფსიდების ფორმები, რომლებიც თითქო განზე, ფართოდ იშლებიან თავიანთი მომრგვალებული კონტურს იქი-



სურ. 16. ძველი გავაზი.

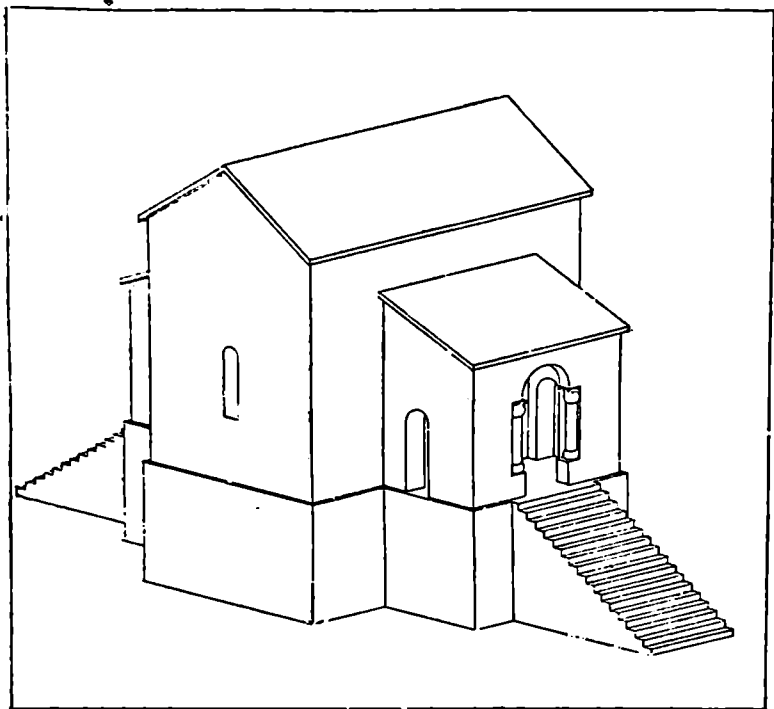
თაც მის მიერ შექმნილი სივრცის გრანდიოზობის შთაბეჭდილების მოსახდენად, ხოლო აფსიდების კამარების ნალისებური ფორმით მან შექმნა რკინისებური სიმკვიდრის, მათი კონქის დამთავრების შეურყევლობის შთაბეჭდილება. ამასთან დაკავშირებულია კონქის როგორც შენობის დამოუკიდებელი ნაწილის ცხადი გამოყოფა ჰორიზონტალური კოზ-

მიდის გავლებით, რომელნიც შესავლიდან აღნიშნავენ შენობის დანიშნულების ძირითად ხაზს. თავისი გარეგანი სახით ეს შენობა იმთავითვე ახდენდა სიტლანქის და მოუხეშავობის შთაბეჭდილებას ოთხი ნახევრადმრგვალი ტლანქი აფსიდის წყალობით, რომელთაც არავითარი ფორმების ორგანიზაცია არა ჰქონდათ, რადგან ეს მათი გარეგანი ფორმა პირდაპირი განმეორება იყო შინაგანი ფორმისა: ხუროთმოძღვარს ჯერ არ შეეძლო საკმაო ყურადღება მიექცია თავისი შენობის გარეგნობისთვის.

ამნაირად ტეტრაკონქს გავაზში ჩვენ ვსთვლით მე-VI საუკუნის ნახევრის მაჩვენებელ ძეგლად, რომელსაც ოდესღაც თითონ ტფილისში ჰქონდა პარალელური ხუროთმოძღვრული ფორმების მქონე შენობა, დაკავშირებული 520 წელს საქართველოში მოსულ დავით გარეჯელის მოღვაწეობასთან, ე. ი. შენობა, რომელიც ქრონოლოგიურად, ალბათ, ეკუთვნის დაახლოვებით აგრეთვე ამავე საუკუნის ნახევარს ანუ მის მეორე მეოთხედს.

იმავე დროისთვის ჩვენ გვაქვს კიდევ მთელი რიგი შედარებით პატარა გუმბათიანი შენობა ტოლფერდა ჯვარისებური გეგმით. ყოველთუწინარეს უნდა დავასახელოთ მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძარი, აშენებული ერისმთავარი გუარამ დიდის მიერ, რომელიც მთავრობდა 544/45 და 585/6 წლებს შუა¹. ამ ეკლესიის განსხვავებას წარმოადგენს—ცენტრალური კვადრატის გადახურვა არა გუმბათით, არამედ ჯვარისებური თალით; მთელი ჯვარისებური ფორმის სივრცის მოთავსება გარეგან სწორკუთხედში ორგვერდიანი სახურავით და პირვანდელ შენობაში არსებობა ორი სპეციალური ფორმის სვეტიანი სტოასი ჩრდილოეთისა და სამხრეთის შესავლების წინ, რომლებსაც ღია კიბეები ასასვლები ჰქონდათ. ამნაირად აქ გარეთაც, ხოლო სხვანაირად ვიდრე ტაძ.

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



ხურ. 17. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. პირვან-
დელი ფორმების რესტავრაცია.

რის შიგნით, აღნიშნული იყო იგივე ჯვარისებურება შენობისა. საზეიმო ასაღლები ტაძარში, სტოების დამშვენება სვეტებით და მდიდრული ჩუქურთმით მორთული სვეტისთავეებით, დასასრულ ტაძრის შინაგანი მორთვა, სახელდობრ მისი საკურთხეველის კონქის შიგნიდან მოზაიკური მორთვა ოქროს ნაირ-ნაირი ფერის პატარა კენჭებით, ხოლო დასაფლეთ კედელში კათალიკოზის დასადგომი. ნიშის მორთვა აჩრდილის გაშალაშინებული სვეტით და აყვავებული ჯვარით ზურგის კედელში—ყველა ეს გვიჩვენებს, რომ აქ საქართველოს სულიერი დედაქალაქის პირდაპირ. დიდი ეროვნული დღესასწაულის ადგილზე, იმ დღესასწაულის, რომე-



ხურ. 18. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. სვეტიცთავი.

ლიც გარდმოცემით დაკავშირებულია წმ. ნინოს მოღვაწეობასთან, ააგეს დიდი მხატვრული შენობა, რომელიც შეფუერებოდა თვით ადგილის მნიშვნელობასა. თავისი მხატვრული სხვაობით ეს შენობა გვიჩვენებს დიდ კავშირს, დამოკიდებულებას სასახლეებისაგან, საზეიმო შენობებისგან ერთის მხრით, ხოლო მეორე მხრით—კავშირს ხუროთმოძღვრების იმ დრომოკმულ ხერხებთან და ფორმებთან, რომლებმაც იქნება სწორედ ამ მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიაში იჩინეს უკანასკნელად თავი.

მეორე ამგვარსავე ძეგლს წარმოადგენს მე-XIX საუკუნეში შეკეთების დროს დამახინჯებული პატარა ეკლესია იყალთოს მონასტრისა (კახეთი), რომელიც დაარსებულია ერთ-ერთ 13 სირიელ მამათაგან, სახელდობრ ზენონის მიერ, რომელიც მოვიდა საქართველოში 543 წელს¹. ეს არის სამების ეკლესია, რომელიც მდებარეობს მონასტრის უმთავრე-

¹) იხ. კ. კეკელიძე. ტფილ. მოაზრე, VI, გვ. 99—100.



ხურ. 19. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი.
სვეტის თავის ორნამენტაცია.

სი ეკლესიის აღმოსავლეთით და არის, როგორც საბუთი გვაქვს ვიფიქროთ, მისი უძველესი ეკლესია. დამახასიათებელია აქ—პირვანდელ შენობაში—უცილობელი არსებობა გუმბათისა და გარედან ფრონტონებით გამოსახული ოთხი მკლავისა. უკვე ამ შენობაში ქართველმა ხუროთმოძღვარმა გამოიჩინა მერმინდელი შენობებისთვის მხატვრული ჩამოყალიბების ჩვეული პრინციპი: გუმბათი იმყოფება შენობის სიგრძეზე გაწეული ღერძის ცენტრში და არასოდეს არ არის ხოლომე ცენტრის დასავლეთით. მაგრამ ამ ეკლესიაში ასეთი გადაწყვეტისთვის უკვე არსებობდა ერთნაირი სიძნელე—წესიერ ცენტრალურ გუმბათქვეშე კვადრატს ყოველი მხრიდან ერთვის შედარებით მოკლე მკლავები, ხოლო აღმოსავლეთის მკლავს, გარდა ამისა ერთვის კიდევ აფსიდური ნახევარწრე, ე. ი. სწორედ აქ შენობის ღერძი გაგრძელებულია. ამნაირად ხუროთმოძღვარს წინ დაუდგა ამოცანა—ეპოვა წონასწორობა ამ შევრილისთვის დასავლეთით. ამ მიზნით მან გამართა კარიბჭე, უფრო დაბალი ვიდრე შენობის მკლავები, რითაც იმავე დროს ხაზი გაუსვა მის დამატებით მნიშვნელობას. სამწუხაროდ, ეს შენობა, როგორც ნათქვამი იყო, დამახინჯებულია წარსულ საუკუნეში გაკეთებული რესტავრაციით¹.

ამავე ძეგლების ჯგუფს ეკუთვნის შიომღვიმის მონასტრის ძველი ეკლესია, აშენებული მე-VI საუკუნის 50—60 წლებში მონასტრის დამაარსებლის ერთ-ერთი 13 სირიელ

1) დაიხლოვებითი გეგმე იხ. ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი, ტფ. უნივერსიტეტის გამოცემა 1924, ტბ. 79.

მამათაგანის, შიოს მიერ¹. იგი ზომით უკანასკნელად მოხსენებულ ეკლესიებზე უფრო დიდია და მასში გარეგანი ფორმები გამოსახავენ, გაბრ. მილლეს სიტყვით, «croix libre». მაგრამ ამასთან ერთად შიო-მღვიმელის მთელი ფსიქოლოგიური სტრუქტურის განსხვავებულ თვისებათა წყალობით, ეს ეკლესიაც ნახევრად ამოკრილია მიწაში და მხოლოდ მისი ზედა ნაწილებია მიწაზე აშენებული². ხუროთმოძღვრების მხრივ ამას გარდა საყურადღებოა შეკრული თაღის მოხმარება ნამდვილი გუმბათის მაგივრად. რაც შეეხება კამარების ნაღისებური ფორმის მოხმარებას, როგორც ეს იყალთოს სამებაშია, ამ ელემენტს ჩვენ ვხედავთ უკვე ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ეკლესიებშიც პარალელურად გამოყენებულს ნახევარწრიან კამარასთან ერთად. ეს ძეგლი ერთობ სასიამოვნოა თავისი საზოგადო ფორმებით, სრულიად მარტივი, შეიძლება ითქვას, ლარიბი მორთულობით, ყოველ ნაბიჯზე მოწმობს, თუ ყურადღებით დაუკვირდებით, რომ მისი აღმშენებელი წინ მიდიოდა ფრთხილად და ერიდებოდა ყოველ რთულ ხერხს³.

მარტივი ჯვარისებური გუმბათიანი ეკლესიის ტიპი მე-VI საუკუნის მესამე მეოთხედში რომ ყოველ შემთხვევაში საქართველოს უკიდურეს აღმოსავლეთ პროვინციაში, სახელდობრ კახეთში, კარგად ცნობილი და ნაირნაირად შეცვლილი იყო, ამას გვიჩვენებს ამ ტიპის ორი თითქმის ერთნაირი პატარა ეკლესია მოთავსებული კედლების გარეგან რვაწახნაგოვანში. ეს არის 40 მოწამის ეკლესია ეგრეთწოდებულ დავითიანის უბანში სოფ. ურიათუბნის განაპირას⁴ და მცხეთის სვეტიცხოვლის სახელობაზე აშენებული ეკლესიის ნანგრევი სოფ. ვაჩნაძიანში, წმ. გიორგი ამიდასტურის ეკლესიის

¹) იხ. ჩემი Die Schlomghwime-Lawra. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte Georgiens, ტფილ. უნივერსიტეტის შოამბე-ში, V. 1925, გვ. 209—253. რეა ტაბულით.

²) იხ. იქვე ტაბული VI, II და III.

³) იხ. იქვე განსაკუთრებით გვ. 246—253.

⁴) ქართული ხუროთმოძღვრების აღბოძი. ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, 1924, ტაბული 78. იქ, ნახაზებში შეპარულია შეცდომები, რომლებიც გასწორებულია აქ დართულ სურათში.

გვერდით. დავითიანის ეკლესია, შიომღვიმის ეკლესიის მსგავსად, გუმბათის ნაცვლად შეკრულ თაღს ხმარობს. კვადრატისა და რვაწახნაგოვანზე გადასვლის ტროპეები საკმაოდ მალა იმყოფებიან, ხოლო მათ ზემოთ უკვე თაღი იწყება. თავისი საზოგადო ფორმებით და პროპორციებით ეს მეტად სასიამოვნო, პატარა, მთლიანი შენობაა, შენახული სრულად გადაუკეთებლად, თითქმის ხელუხლებლად.

ამნაირად ჩვენ წინ იშლება ამ ნახევარ საუკუნის მარტივი ჯვრის საფუძველზე აგებულ გუმბათიან შენობათა შემსამჩნევი ნაირ-ნაირობის სურათი. მაგრამ, როგორც ნათქვამი იყო, ეს შემთხვევით ჩვენამდე მოღწეული ძეგლები როდი ამოსწურავენ ყველა ყოფილ ფორმებს, როგორც ეს ჩვენ შეგვიძლიან დავამტკიცოთ სხვა უფრო გვიანი ფორმების არსებობით, რასაც ქვემოთ შევვხებით. მარტივი ფორმის ძეგლების გარდა, ამავე დროს ეკუთვნის აგრეთვე ცდა—შექმნან უფრო რთული ფორმის გუმბათიანი შენობები, თუმცა ეს შენობები უშუალოდ წინ მიუძღვიან ქართული ხელოვნების მოძღვრების ოქროს საუკუნის მიღწევებს. სანამ მათ განხილვას შევუდგებოდეთ, განვიხილოთ იმ არაგუმბათიანი შენობების ფორმები, რომლებსაც იმ დროს აგებდნენ საქართველოში.

რაც შეეხება საკუთრივ სამნავიან ბაზილიკებს, უნდა ვთქვათ, რომ ჯერ ჯერობით ჩვენ არ შეგვიძლიან დავასახელოთ თუნდაც ერთი, რომელიც შეიძლებოდეს უცილობლად მივაკუთვნოთ ჩვენს ხანას. ეს საკმაოდ ადვილად აიხსნება იმ უბრალო მოსზრებით, რომ იმ დროს მწიფდებოდა დამთავრებულ გრანდიოზულ გუმბათიან შენობათა შექმნის მომენტი, ე. ი. მხატვართა მთელი შემოქმედებითი გათანგვა მიმართული იყო, სახელოდობრ, ამ ძირითადი, ქართველი ერისთვის ჩვეული მიდგომები გადაწყეტისადმი და არა უცხო საფუძველზე აგებული, წაგრძელებული ბაზილიკური ტიპის დამუშავებისადმი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ბაზილიკურმა შენობამ, როგორც ტიპმა, უკვე დაამთავრა თავისი განვითარების ციკლი ბოლნისის სიონში და მის მსგავს შენობებში. ქრო-

ნოლოგიურად მომდევნო ძეგლები წარმოადგენენ სრულიად უბრალო, ჩვეულებრივ შენობებს, რომლებიც ძლივს აკმაყოფილებენ პრაქტიკულ მოთხოვნილებებს და მხოლოდ იშვიათად თუ აქვს ზოგიერ მათგანს რაიმე დეკორატიული ელემენტები, გადატანილი იმ დროის გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლებიდან. მხოლოდ, ერთის თქმა შეგვიძლიან დარწმუნებით იმ დროის ბაზილიკებზე ისე, როგორც მათ მომდევნოებზეც, სახელდობრ, რომ ისინი გეგმით დაახლებული არიან კვადრატთან, სვეტების რაოდენობა დაყვანილია ორ წყვილამდე და ამნაირად ქართული ხუროთმოძღვრების საზოგადო განმასხვავებელი ხაზული—მისი ცენტრალობა— აქაც იჩენს თავის გავლენას, რომელიც შეიძლება აღმოვაჩინოთ შედარებითი განხილვითაც.

თუ, ამნაირად, ჯერ არ შეგვიძლიან მიუთითოთ სამნავიან ბაზილიკაზე, რომელიც მე-VI საუკუნის ორ შუა მეოთხედს ეკუთვნოდეს, ჩვენ შინც შეგვიძლიან აღვნიშნოთ, რომ სწორედ ამ დროს საქართველოში ჩნდება ტაძრის თავისებური ფორმა, რომელსაც არა აქვს—რამდენათაც ვიცით ჯერ-ჯერობით—პარალელები სხვა ქვეყნებში¹. ესაა ჩემ მიერ „სამეკლესიან ბაზილიკებად“ წოდებული შენობები. ამ ტიპის შენობა თავისი გარეგანი ფორმებით წარმოადგენს ნამდვილ სამნავიან ბაზილიკას, ზოგჯერ თითქო დასავლეთის მხრიდან გარშემოსაველელით, როგორც ძველ შუამთაში და სხვა ზემოთ აღნიშნულებში, მაგრამ შიგნიდან, როგორც სიერცის შთაბეჭდილებით, ისე კონსტრუქტიული აზრით იგი სრულიად განსხვავდება ბაზილიკისგან: ჩვენ გვაქვს სამი დამოუკიდებელი, რამდენადმე წარგძელებული, მეტ-ნაკლები სიმალლის ოთახი. შუალა ჩვეულებრივ შესამჩნევად უფრო დიდი და უფრო მაღალია, ვიდრე გვერდის ოთახები. ერთიდან მეორეში გასასვლელად კარებია, ამასთან არაიშვიათად

¹) გაბრიელ შოლეს (L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916) შემთხვევით, ბუნდოვანი შენიშვნის მიხედვით იქნება ამნაირი მოვლენა იუოს ბერძნულ ეკლესიებშიც. ახეთი ტიპის არსებობის სომხეთშიაც გვეჩიკრებინებს ზოგიერთი ცნობა სტრიგოვის წიგნში Die Baukunst der Armenter, 1918.

ზოგი ოთახი გასავლელია მეორეებისთვის. შემდეგი ჩვენ ვნახავთ, რომ შენობათა ამ ტიპმა ძლიერ საინტერესო ევოლუტია განიცადა საქართველოში და განსაზღვრულ ხანაში მოგვცა მხატვრულად დამთავრებული ნაწარმოები. რაც შეეხება მის პირველ ნაბიჯებს, რომელნიც სწორედ ამ ხანაში იყო გადადგმული, ისინი ხასიათდებიან სწორედ შესამჩნევი გაუბედავობით.

ამის ერთ-ერთი უძველესი ნიმუში გვაქვს ეხლანდელ სოფელ ბოლნის-ქაფანაქჩიში. მისი აშენების თარიღი შეიძლება კარგად გამოიკვეს მისი სხვადასხვა ელემენტების შედარების შემწეობით ბოლნისის სიონის ასეთსავე ელემენტებთან¹. ეს შენობა წარმოადგენს ნახევრად დანგრეულ შენობას შუალა უმთავრესი ეკლესიის გარეთ ნახევარწრედ გამოსული აფსიდით. ჩრდილოეთის და სამხრეთის ეკლესიებს არა ჰქონიათ ფანჯრები აფსიდებში. შესავალი ყოფილა მხოლოდ სამხრეთიდან—მთავარ ეკლესიაში ორი კარით, ჩრდილოეთისაში—კარით მთავარ ეკლესიიდან. ორივე შესავალი მთავარ ეკლესიაში მორთულია დიდი, რეპრეზენტატიული კომპოზიციებით ამალღების გამოსახვით. ფანჯრები დიდი ზომისაა კამარების ნალისებური ფორმით; მათ ჰქონდათ სპეციალური კამარისებური ზედა-არშიები, მორთულნი კერძოდ დასავლეთის ფანჯარაზე «მარგალიტების» რიგით; არის აგრეთვე სხვა დეკორატიული მოტივებიც, რომელნიც ძლიერ ჰგვანან ბოლნისის სიონის მოტივებს საამშენებლო-ტექნიკურის მხრით ჩვენ ვხედავთ ქვის დიდი კვადრების მოხმარებას, რისგანაც ღრმავდება ქვებს შუა ლარები, როგორც ამას ვხედავთ მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარშიაც. ამნაირად პარალელური გვითითებენ საუკუნის პირველ მეოთხედსა და ნახევარზე: ამიტომ სოფ. ბოლნის-ქაფანაქჩის მახლობლად მდებარე ეკლესია აშენებული უნდა იყოს აგრეთვე ამავე საუკუნის ნახევარში. თავისი ხუროთმოძღვრული ასახვით ეს

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



სურ. 21. ბოლნის-ქაფანაქისი. საზოგადო სურათი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან.

უბრალოდ მწკრივზე აშენებული სამი ეკლესიაა, რომელნიც შიგნიდან სრულიად არ არიან შეერთებული ერთ კომპოზიციურ მთლიანად. ეს ფორმა აიხსნება, ალბათ, კულტის მოთხოვნილებით—საქირო იყო დღეში რამდენჯერმე ეწირათ, ხოლო ყოველი წირვისთვის ცალკე ტრაპეზი იყო საქირო.

როგორც ნათქვამი იყო, დიდ ინტერესს წარმოადგენენ ბოლნის-ქაფანაქისის ბარელიეფები. დიდი კარის ზემოთ ბარელიეფი შესრულებულია მწვანე ქვაზე, პატარა კარის ზემოთ—წითელი ლეინისფერ ქვაზე. ქრისტეს ამალღება ანგელოზების მიერ შესრულებულია ძველი ხელოვნებისათვის ჩვეულებრივი რედაქციით, მაგრამ საინტერესოა ტახტის მორ-

თულობის დეტალები: იგი დამშვენებულია გვერდზე მჯდომარე ფრინველებით, რომელნიც გამოსახვენ ტახტის სახელურებს, და ანგელოზების ნაკეთებით, რომელთაც ფრინველის ფრთები და ბოლოები აქვთ ტანის ქვედა ნაწილის ნაცვლად¹. ამის უფრო ახლობელი ანალოგიები გვხვდება ქვაზე აღმოსავლეთის ეკლესიაზე ზებედაში, სირიაში (VI საუკუნისაა)² და აგრეთვე ეგრეთწოდებულ სუმბატ მეფის ძეგლზე ოძუნში (ახლანდელი უზუნლარი), სომხეთში.

ასეთმა უმწეო ხუროთმოძღვრულმა ფორმამ, როგორც ბოლნის-ქათანაქის ეკლესიაა, რომელსაც კიდევ რამდენიმე პარალელი აქვს, მალე, სახელდობრ ისევ იმავე ხანაში და იწყო გამოსავალის ძებნა და შეეცადა უბრალოდ გამწკრივებული სამი ოთახი მთლიან ერთეულად შეეკრა. ასეთი პირველი, ჯერ კიდევ გაუბედავი ცდის ხასიათი აქვთ სამს ეკლესიას, ხუროთმოძღვრების მხრით მეტად დაახლოვებულთ, მაგრამ გეოგრაფიულად დაშორებულთ: მე მხედველობაში მაქვს საგურამოს ეკლესია «ქასური» გიორგისა, კისისხევის მონასტრის ეკლესია წმ. კოზმა და დამიანისა («კონდამიანი») და რუისპირის ნანგრევი. განვითარების ამ ეტაპის სამეკლესიან ბაზილიკებში გვერდის ეკლესიები იღებენ სტოების ხასიათს რამდენიმე ფართე კამარებით; ერთის შესავლის ნაცვლად (სამხრეთიდან) კეთდება ორი შესავალი—სამხრეთით და ჩრდილოეთით. მერე, ჩრდილოეთის ეკლესიის აღმოსავლეთის ნაწილში გამოიყოფება ცალკე ოთახი მთავარ, შუალა ეკლესიის სამსხვერპლოსთვის, ე. ი. გვერდის ეკლესიები ასრულებენ აქ ჯერ კიდევ დამატებით ფუნქციას, როგორც მთავარი ეკლესიის შესავლის სტოები. ასე თავისებურად გადაამუშავა ქართველმა ხუროთმოძღვარმა შენობის არაგუმბათიანი, ბაზილიკური თემა: იგი ანეატრალებს ცალკე სვეტების რითმიულ თანდათანობას, როგორც შენობის შინაგანი სიერცის შეგრძნების ეტაპებს, და უახლოვდება მთელი სიერცის—ჩვენ

1) იხ. ზემოხსენებული წერილის XLVIII ტ.ბ., სურათი 3.

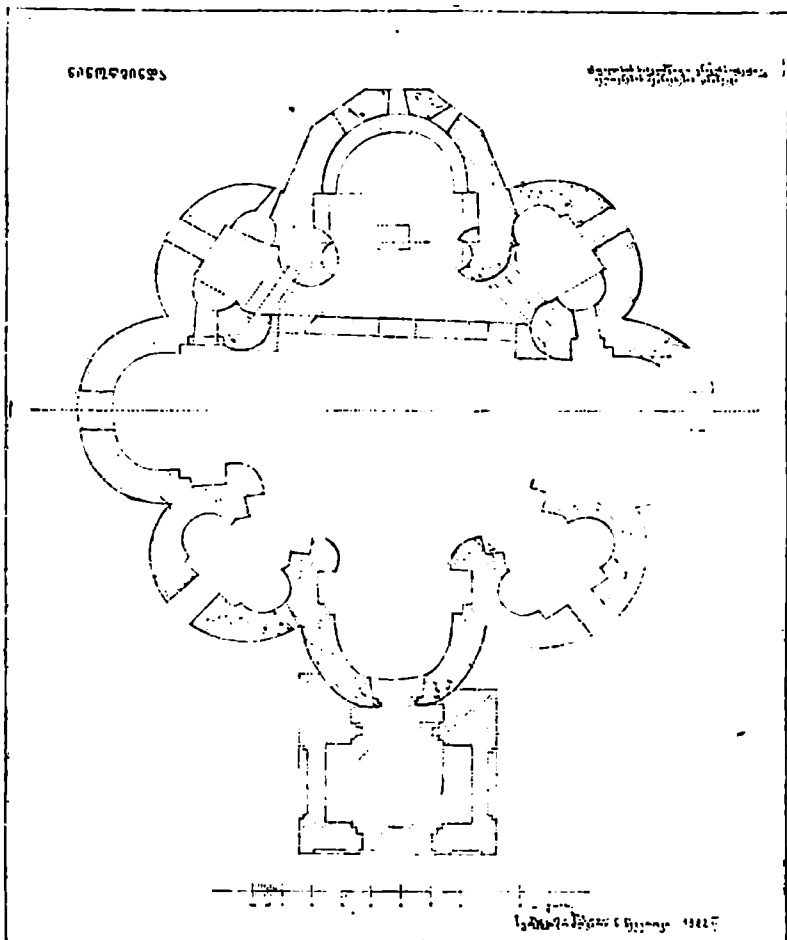
2) H. C. Butler, Architecture and other arts, New York 1903, გვერდი 308 და 309—სურათები; შეიღ. აგრეთვე გვ. 307—308.

შემთხვევაში მთავარი ეკლესიის სივრცის—მთლიანად მომენტანური შეგრძნების ხერხებსა და შესაძლოებას.

ასეთია სხვადასხვა მარტივი ტიპები საეკლესიო შენობებისა, რომელთა ცალკე ნიმუშები გადარჩენილა ჩვენ დრომდე. იქნება უფრო გასაოცარი იყოს ის ფაქტი, რომ გადარჩენილია ზოგიერთი რთული კომპოზიციებიც, რომელნიც მხატვრობის მხრივ წარმოადგენენ გარდამავალ მოვლენებს ახალი ძიების გზაზე. ერთ-ერთს ასეთს შენობას ეხლავე განვიხილავთ, სახელდობრ ნინოწმინდის კათედრალს კახეთში, რომელიც მე-XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მომხდარი მიწისძვრის წყალობით სრულიად დანგრეულია.

კათედრალი სოფ. ნინოწმინდაში, მიძღვნილი საქართველოს განმანათლებელ ნინოსადმი, ე. ი. ეროვნულ-კულტურული გმირისადმი, რომლის თაყვანისცემა ფართედ იყო გავრცელებული უძველეს დროდანვე. ყოველ შემთხვევაში კახეთში მაინც,—არის გუმბათიანი ცენტრალური გეგმის შენობა. იგი მრავალჯერ ყოფილა შეკეთებული, სანამ არ დაინგრეოდა მიწისძვრისაგან; ამის შემდეგ მისი ნაწილები, რომელნიც გადმონგრევას ლამობდენ, განგებ იყო დანგრეული თითქმის ჩვენ თვალწინ. ეს ძეგლი წარმოადგენს დიდ ისტორიულ ინტერესს. თავისი გარეგანი სახით ესაა მასივი, შემდგარი რვა შეერთებული ნახევარწრისა და მათ ცენტრში ამალღებული გუმბათისაგან. დიდ ნახევარწრეებს რიგ-რიგისად მისდევენ რამდენადმე როგორც სიფართით, ისე სიმაღლით უფრო პატარა ნახევარწრეები. ამ ნახევარწრეებს შიგნიდან დაპირდაპირებული აქვს: დიდებს—აფსიდური მომრგვალებანი მათ წინ ცენტრისკენ გამოყოფილი სწორკუთხიანი ბემებით, ხოლო პატარებს—პატარა, ცენტრალური სწორკუთხედისა და მასთან აღმოსავლეთის და დასავლეთის მიმართულებით შეერთებული აფსიდებისგან. შემდგარი ოთახები. ყველა ამ ნაწილების შემაერთებელი სივრცე, გადახურული იყო გუმბათით, უფრო სწორედ, ეგრეთწოდებული შეკრული თალით, ისე როგორც ეს შიომღვიმეშია. დასავლეთის მთავარ შესავალს ჰქონდა სპეციალური სვეტებით

მორთული სტოა, რომელიც ფორმით იქნებ მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძრის სტოებს ემსგავსებოდა.



სურ. 22. ნინოწმინდა. კათედრალის გეგმა.

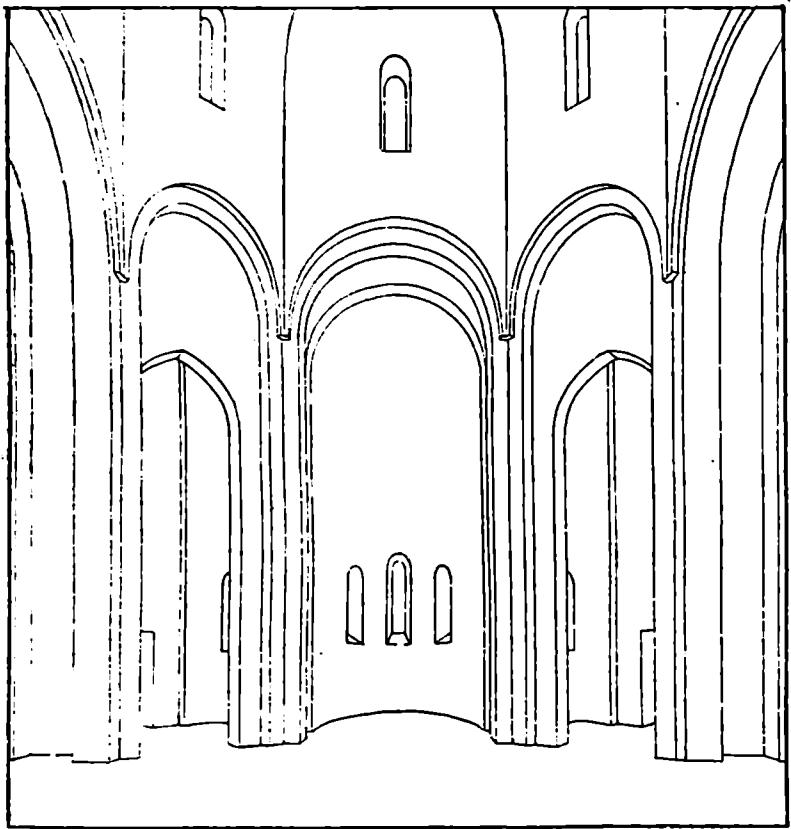
ნინოწმინდის კათედრალი, მიუხედავად იმისა, რომ ის ნამდვილ ნანგრევს წარმოადგენს, საკმაო მასალას იძლევა მისი შეკეთების რამდენიმე ხანის დასადგენად; ამასთან, რაც

უფრო გვიახლოვდება დრო, მით უფრო ხშირია ეს შეკეთება. პირველი დიდი გადაკეთება, რომელიც შეეხო მთელ ზემო ნაწილს—თალებს და გუმბათს, ეკუთვნის მე-IX—XI საუკუნეების ხანას; შემდეგ მე-XIII—XIV საუკუნეების ხანაში გუმბათის ნაწილის ბურჯების კუთხეებს გაუკეთეს სპეციალური კონტროლსები; მერე მოსდევს სხვადასხვა შეკეთება მე-XVI საუკუნის ნახევარში, მე-XVII და მე-XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, სანამ 1824 წელს კათედრალი არ დაინგრა მიწისძვრისგან. ამ ნაირ-ნაირმა შეკეთებამ და გადაკეთებამ თავისი ბეჭედი დაასვა შენობის გარეგან სახესაც, მისი კედლების მოსახულობას და სხვა. ის, რაც ნათქვამი იქნება აქ ამ ტაძრის პირვანდელ რესტავრაციაზე, დაფუძნებულია მის დეტალურ შესწავლაზე და მხოლოდ რამდენსამე მუხლში, რომელთა შესახებ არაერთარი ცნობა არაა შენახული, ვემყარებოდით სხვა ძეგლებთან შეფარდებასა და შედარებას.

ნინოწმინდის ძირითადი გეგმა წარმოადგენს ტეტრაკონქს, მაგრამ ხუროთმოძღვარმა დაისახა მიზანი განეფითარებინა, გაეფართოვებინა ეს თემა დამატებული სივრცეებით, რომელნიც მოქცეულნი არიან განზე გაწეულ აფსიდებს შორის. ხუროთმოძღვარი იცავს ყოველი აფსიდის ზომას განსაზღვრულ ფარგლებში, მაგრამ იღებს სულ სხვა, შესამჩნევად უფრო ვრცელს, ცენტრალურ გუმბათქვეშე სივრცეს, რადგან ყოველ წყვილ აფსიდურ შვერილს შორის მას პირვანდელი ცენტრალური ტეტრაკონქის კვადრატის დიაგონალებზე მოუქცევია კიდევ დამოუკიდებელი, სიდიდით თითქმის აფსიდების ტოლი, სამყოფლები. ეს ნაწილები გაერთიანებულია; ისინი შეადგენენ მთელი სივრცის ნაწილს, რადგან გუმბათქვეშე ნაწილისკენ აქვთ ღია მაღალი ერთიანი კამარების მალეები. მაგრამ ამასთან ერთად ისინი მაინც საკმაოდ დამოუკიდებელი არიან თავიანთი შინაგანი განაწილებით და ყოველ მათგანს აქვს თავისი საკუთარი კარი გარედან. შენობის სივრცის ამნაირად გაფართოვებით ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარმა შესძლო აეგო გრანდიოზული შთაბეჭდილებ-

ბისა და კოლოსალური ზომის შენობა. ძირითადი ამოცანა, რომელიც ხუროთმოძღვარმა დაისახა, იყო— შეექმნა ფორმით და დიდებულებით ახალი შინაგანი სივრცე. ეს ამოცანა მან უცილობლად გადაწყვიტა. საკითხი მხატვრულად დამთავრებული გარეგანი სახის შესახებ, როგორც ჩანს, მისთვის არ არსებობდა. ამიტომ მისი შენობის გარეგანი სახე არა თუ ნაკარნახევია შინაგანი ფორმებით, არამედ სრულიად ექვემდებარება მათ, უფრო სწორედ, ექვემდებარება ძირითად ფორმებს: ხუროთმოძღვარი გარედან იმეორებს გარეგანი კედლების ნახევარწრიან მოხაზულობას, რაც შეფთვარდება აფსიდური მკლავების ნახევარწრეებს, ესე იგი აქ მეორდება იგივე ხერხი, რომელზედაც ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ გავაზის ტეტრაკონქის განხილვის დროს.

ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარი, ამრიგად, ტაძრის ახალი ფორმის შექმნისათვის საფუძლად იღებს ტეტრაკონქს და განაგრძობს ისევ იმავე ფორმებში აზროვნებას. ამიტომ მისი ტაძარი სრულიად სიმეტრიულია, იგი ნამდვილად გამოსახავს წესიერ ვარსკვლავისებურ ფორმას. მასში შემსვლელი უცებ ჰხედავდა, ერთბაშად თვალს ავლებდა მთელ მის სივრცეს, იგი იღებდა საერთო შთაბეჭდილებას გვერდის სამყოფელე ბისაგანაც. რაღა თქმა უნდა, მალლა მის წინ იშლებოდა ცენტრალური ნაწილის სახურავიც, რომელსაც, ჩემის აზრით, ჰქონდა შეკრული თალის ფორმა და არა ნამდვილი გუმბათისა. ტაძარი უმთავრესად განათებული იყო ამ ცენტრალური ნაწილის ფანჯრებით და მხოლოდ დამატებით სინათლეს იღებდა აფსიდების ფანჯრებიდან და შვიდი შესავლის კარიდან. ამნაირად სინათლე ნაწილდებოდა ზემოდან გრანდაციებით ქვემოთკენ, სადაც ყოველი ნაწილის სიღრმეში ემატებოდა სინათლე ფანჯრებიდან ან კარებიდან. ამ დამატებითი სინათლის წყაროების განაწილებით ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარი უეკველია ხაზს უსვამს განსაზღვრულ განწყობილებას, თავისი კომპოზიციის გაგებას. კუთხის სამყოფლები იღებდენ სინათლეს მხოლოდ ტაძრიდან და შესავლის კარებიდან; სპეციალური ფანჯრები მათში არ ყოფილა (გარდა



სურ. 23. ნინოწმინდა. კათედრალის პირვანდელი
ფორმების რესტავრაცია.

პატარა ჯუჯრუტანებისა გვერდებზე). სხვანაირადაა განათე-
ბული ოთხი აფსიდური მკლავი—დიდი კარების გარდა მათ
ჰქონდათ კიდევ ფანჯრები, კერძოდ საკურთხევლის აფსიდს
(უშესავლოდ იყო, რასაკვირველია) ჰქონდა სამი დიდი ფან-
ჯარა. ამნაირად აქ მნახველზე შთაბეჭდილების მოსახდენად
კუთხის სამყოფლების მეორეხარისხოვანება აფსიდებთან შე-
დარებით არა თუ მარტო კამარის უფრო მკირე გაშლითაა
ხაზგასმული, არამედ მათი შინაგანი სივრცის ერთნაირი



სურ. 24. ნინოწმინდა. კათედრალის ეხლანდელი სახე.

დარდილვითაც, ხოლო აფსიდებში ყველაზე უფრო კარგად საკურთხევის ნაწილი და მასში წარმოებული წესებია განათებული საშუალო სიმაღლეზე მდებარე სამი ფანჯრით, საიდანაც უხვად შედის კაშკაშა სინათლე.

კუთხის სამყოფელების თავისებური ფორმა, ყოველ მათგანში გარედან შესავალი კარის არსებობა ტაძრის ძირითად სამყოფელის დამოუკიდებლად ჯერ როდი გვაძლევს მასალას მათი დანიშნულების გამოსარკვევად. არ შემძლიან, რასაკვირველია, ხაზი არ გაუსვათ, რომ ეს ფორმა სავსებით უდგება იმ სამხრეთი გვერდის შეზღუდული შემოფარგლული ნაწილის ფორმას, რომელიც ბოლნისის სიონში შეიძლება ჩაითვალოს სპეციალურ სანათლადად ალბათ, იგივე სანათლავე იყო ნინოწმინდის საეპისკოპოსო ტაძრის ერთ-ერთი კუთხის ოთახშიც; რაც შეეხება სხვა ოთახებს, ესენი, შეიძლება, იყო სპეციალური სამყოფელი ქალებისთვის, იქნება კათაკმეველთათვისაც. უფრო გვიან საკურთხევის ახლო მდებარე ოთახებს გარედან შესავლები ამოუშენეს და ეს ოთახები გამოიყენეს მთავარი საკურთხევის სამსხვერპლოდ და ეკვდერად.

როგორც აღნიშნული იყო, ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარმა ვერ მოახერხა დამთავრებული სასიამოვნო მოსახულობა მიეცა ტაძრის გარეგანი ფორმებისათვის. მას გამოუვიდა სიმაღლით და მოცულობით კოლოსალური ნახევარწრეების საკმაოდ უფორმო გროვა; ამასთან ისეთი ნახევარწრეებისა, რომლებიც არაფრითაა გაყოფილი; მათ მხოლოდ კარები და ფანჯრები ჰქონდათ დატანებული ცენტრში. მაგრამ ეს პრობლემა ჯერ სულაც არ იყო დამდგარი იმ დროის ხუროთმოძღვრის წინ; ამიტომ ისეთი ensemble-ის შექმნა, რომელსაც ჩვენ ვპოულობთ ნინოწმინდაში, მაინც მოითხოვს შესაფერ დაფასებას, ხოლო მასში არის ისეთი დეტალები, რომელთაც ქართული ხუროთმოძღვრების მერმინდელი განვითარებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდათ. როგორც ნათქვამი იყო, ყველა შვერილები გამოსახვენ რვა ნაირნაირი სიდიდის ნახევარწრეს, რომელნიც რიგ-რიგად მისდევენ ერთმანეთს. მხოლოდ აღმოსავლეთის ნახევარწრემ მიიღო შუალა ნაწილში დამატებითი განაწილება ხუთწახნაგად, რაც გამოიწვია აქ საკურთხევის სამი ფანჯრის არსებობამ. ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარმა ცხადად იგრძნო ამ

მუხლში, რომ საქირო იყო ფანჯრებისთვის კედელი გაესწორებინა; მან არ მოინდომა ფანჯრების გამოქრა კედლის გამოზნექილ, მომრგვალებულ ზედაპირზე და ფანჯრების შეფარდებით გააკეთა წახნაგები, რომელიც ამიტომ ხუთი გამოვიდა. რომ სწორედ ფანჯრებმა გამოიწვიეს ამ წახნაგების გაკეთება, ჩანს იქიდან, რომ ხუროთმოძღვარი კარის კავშირებსაც კუთხის სამყოფელისკენ აკეთებს ერთიანი ქვის კოქებისგან.

ამნაირად აქ ისახება, პირველად ჩნდება ის მიდგომები, რომლებიც ქართული ხელოვნების განვითარების მომდევნო ეტაპში მიიღებენ თავის სრულსა და ნათელ ჩამოყალიბებას. ნინოწმინდის კათედრალი მთელ რიგ მუხლში წარმოადგენს წინამორბედ ეტაპს, უშუალოდ გარდამავალ საფეხურს ქართული ხუროთმოძღვრების შემდეგი, უმაღლესი მიღწევისთვის—მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრისათვის. ნინოწმინდის კათედრალი წარმოადგენს დიდი ხუროთმოძღვრის მიერ მოფიქრებულ შენობას, იმ ხუროთმოძღვრის, რომელსაც ჰქონდა უექველი უნარი ტაძრის სივრცის დიდებულების შეგრძნებისა. ეს ტაძარი, ზოგიერთი შედარებითი ხუროთმოძღვრული ცნობის მიხედვით, ეკუთვნის იმავე დროს, როდესაც მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარია აგებული, ე. ი. დაახლოებით მე-VI საუკუნის ნახევარს.

თ ა ვ ი II.

ქართული ხელოვნების აუზავების ხანა ძველ დროში და მისი პირველი ეტაპი.

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

წინა თავში ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეკვლია ქართული ხელოვნების მსვლელობა მე-IV საუკუნიდან მე-VI საუკუნის დასასრულამდე, ე. ი. დაახლოვებით ორნახევარი საუკუნის განმავლობაში. ამ გამოკვლევის დროს ბუნებრივად იჩინა თავი ვახტანგ გორგასალის ნახევარსაუკუნიანი მეფობის ხანამ, რომელიც აღნიშნულია მძიმე ბრძოლით, მაგრამ ამავე დროს უცილობელი წარმატებითა ცქვეყნის კულტურული ზრდის უზრუნველყოფის საქმეში. მისი მეფობის დასაწყისის ძეგლების (როგორცაა ჯვარ-პატიოსანი უჯარმაში) მართო და პირდაპირება მისი უშუალოდ მომდევნო მეფეების დროის ძეგლებთან (როგორცაა ბოლნისის სიონი) გვიჩვენებს, რომ მათერულმა შემოქმედებამ წინა ნახევარ-საუკუნეში გადადგა დიდი ნაბიჯი წინ; ქვეყნის კულტურული დაწინაურება და მასზე დამყარებული მხატვრის შემოქმედებითი თავისუფლების დონის სიმაღლე მისი მეფობის დამდეგსა და დასასრულს იმდენად განირჩევიან ერთმანეთისაგან, რომ თითქმის შეუძლებელი ხდება მათი შედარება. ამნაირად მე-IV საუკუნის დასაწყისის საქართველო უკვე გამოსულია თავისუფალი შემოქმედების ფართე გზაზე, რაც გულისხმობს, რასაკვირველია, ამისათვის საჭირო საერთო პირობების არსებობას. საერთო შესაფერი კულტურული პირობები, რომ ნამდვილად არსებობდენ საქართველოში, ამას მოწმობს თვით ქართული ლიტერატურა და აგრეთვე უცხოელ მწერალთა მოკლე ცნობები საქართველოზე. ამიტომ მეფისა და მისი

სახლობის იძულებითი წასვლა ბაზანტიაში, რასაც ადგილი ჰქონდა 523 წელს¹, უნდა ყოფილიყო ნაყოფი არა თუ მარტო გარეშე ამბებისა, არამედ სახელმწიფო სხეულის შინაგანი ზრდისაც და რაც ჩვენთვის უფრო საყურადღებოა — მან საგრძნობი გავლენა არ იქონია ქვეყნის კულტურული განვითარების წარმატებით მსვლელობაზე². პირიქით, ჩვენ დავინახეთ, თუ რა ძლიერებით იჩენს თავს, მაგრდება და იზრდება იმ ხანის დარჩენილ ძეგლებში თავისუფალი მხატვრული შემოქმედების ძალა მომდევნო ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, რომელ დროსაც ეკუთვნის პირველი ერისთავის დიდი გუარამ კურაპალატის ხელისუფლების ხანაც. თუ დრო მე-V საუკუნის ნახევრიდან მე-VI საუკუნის დასაწყისამდე წარმოადგენს მეტად დიდი განვითარების ეტაპს, დრო მე-VI საუკუნის დასაწყისიდან მის უკანასკნელ ათეულ წლამდე წარმოადგენს წინანდელი ეტაპის გაგრძელებას, აგრეთვე მეტად დიდი განვითარების მეორე ეტაპს. და აი ეს სწრაფი კულტურული წინსვლა აღწევს ხელოვნების განვითარების უმაღლეს წერტილს ორსავე სტეფანოზის ხანაში, ე. ი. ნახევარ საუკუნეში მე-VI საუკუნის დასასრულიდან მე-VII საუკუნის ნახევრამდე. უეჭველია ამნაირად, რომ ერისმთავრების ახალი ეროვნული ხელისუფლება სწორედ შეეფერებოდა სახელმწიფოს, რომელსაც აღარ აქმაყოფილებდა ხელისუფლების პატრიარქალური ფორმები და შეესაბამებოდა მის საერთო ზრდას.

ქართული ხელოვნება ამ ნახევარ საუკუნეში წარმოადგენს მხატვრული დამთავრების სურათს, რომელსაც დამოუკიდებელი ეროვნული მიდგომა ახასიათებს. ამიტომ, ვიდრე ამ ხანის ქართული ძეგლების განხილვას შეუდგებოდეთ, ჩვენ მოკლედ განვიხილავთ პლასტიური ხელოვნების მდგომარეობას წინა აზიაში საზოგადოდ, რომ ქართული ხელო-

¹) ივ. ჯ. ე. ხ. ი. შვილი, ქართველი ერის ისტორია, წიგნი I, ტფილისი 1913, გვ. 196.

²) ტყუილად კი არაა, რომ მითინებში ეს მომენტი არაა აღნიშნული რაიმე კატასტროფით, ხოლო გადამუშავებულ ქრონიკებში სრულებითაც მოხსენიებულიც არ არის.

ვნების ისტორიის შემდგემა აღწერამ დაიქიროს განსაზღვრული ადგილი განვითარების ამ საერთო ფონზე და ამნაირად ქართული ხელოვნების ადგილი მასში თავის თავად განისაზღვროს.

ჩვენი ერას დამდევისთვის პლასტიური ხელოვნების განვითარებამ კულტურულ ერებში არა თუ მარტო რამდენიმე თვალსაჩინო ეტაპი გაიარა, არამედ შეიძლება ითქვას, ამოსწურა კიდევ ის თემები და მიდგომები, რომლებიც ახასიათებენ ამ ხელოვნებას ძველ აღმოსავლეთსა და ანტიკურ მსოფლიოში. ამის გამო ცოცხალ მხატვრულ წრეში იმ დროს იწყება გარდატეხა, თუმცა მეტად თანდათანობითი; გარდატეხა, რომელიც—როგორც ყოველთვის პლასტიურ ხელოვნებათა ისტორიაში—იწყება ხუროთმოძღვრებიდან, რომლის წიაღიდან მხოლოდ თანდათან, მაგრამ მაინც ყოველთვის მასთან საკირო დამოკიდებულების და კავშირის შერჩენით, გამოეყვნენ ქანდაკება და მხატრობა. ძველმა თემებმა მოქამეს დრო და იწყება ახლების ძებნა. ყველაზე ადრე ამან თავი იჩინა, რასაკვირველია, ისევ ხუროთმოძღვრებაში და მხოლოდ საუკუნეების შემდეგ ქანდაკებასა და მხატვრობაშიაც. ნაცვლად ძველი მიდგომისა მონუმენტალური ხუროთმოძღვრებისადმი, როდესაც ყურადღებას აქცევდნ მხოლოდ ფასადებზე მორთულ მასსებს, რომელთა დანიშნულება მხოლოდ ის იყო, რომ მოეხდინათ დიდი გარეგნული შთაბეჭდილება თვით შენობის შინაგან ნაწილებსა და ეზოებშიაც-კი, —თავს იჩენს ახალი მიდგომა, რომლის თანახმად ხუროთმოძღვარი უმთავრეს ყურადღებას აქცევს მის მიერ ასაგები შენობის შინაგან სივრცეს და მის განმასხვავებელ თვისებას—სიფართისა და თავისუფლების შთაბეჭდილებას; სწორედ ამ დროს იზრდება ახალი ერას ახალი მსოფლმხედველობა და ისეთი ახალი შინაგანი თვისებები, რომელთაც მარტოდ შეეძლოთ გამოეყენებინათ და სრულ განვითარებამდე მიეყვანათ ხუროთმოძღვრების ახალი ტენდენციები. ასე თანდათან ჩვენი ერას პირველი ოთხი საუკუნის განმავლობაში იზრდება, თავისუფლდება წინანდელი ხანის ხუროთმოძღვრუ-

ლი ფორმებისა, თემებისა და მეთოდებისგან ახალი მონუმენტალური ხუროთმოძღვრება. ხოლო კიდევ ორი საუკუნის შემდეგ შემუშავდა მხატვრობის და ქანდაკების ახალი დეკორატიულ-მონუმენტალური სტილი.

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

ქრისტიანული ხელოვნების ეს რაიონები წარმოადგენენ თავისი ძეგლებით განცალკევებულ ჯგუფებს, მეტად თუ ნაკლებად. განსხვავებულს ერთმანეთისაგან. ამასთან მეოთხე საუკუნისთვის ჩვენ არა გვაქვს დარჩენილი ძეგლები, თუ არ ჩავთვლით ცალკე ფრაგმენტებს და შემთხვევით ლიტერატურულ აღწერებს, რასაკვირველია იმდენად მოკლესა და ზოგადებს, რომ მათ არ შეეძლოთ დაკარგული ძეგლების სრული სურათი მოგვცენ. რამდენადმე უფრო სრული ხდება სურათი მე-V და მეტადრე მე-VI საუკუნეებში. პალესტინისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებით რომაულ-ჰელენისტური ხუროთმოძღვრული და დეკორატიული ელემენტების სხვა და სხვანაირად შეცვლა, შეგუება და შენობათა ზოგადი ფორმების მიმსგავსება ქრისტიანების წინა დროის სხვა და სხვა დანიშნულების ბაზილიკებისა, სინაგო-

გებისა და კერპთაყვანის მცემელთა ტაძრებისადმი, განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ეს ქრისტეს შობის ბაზილიკაში ბეთლემში, რომელიც პირველად ააშენა იმპერატორ კონსტანტინეს დედამ ელენემ დაახლოვებით 330 წელს და რომლის მომეტებული ნაწილი დღემდე შენახულია, ხოლო დანარჩენი მისი ნაწილის პირვანდელი ფორმების აღდგენა საქმოდ ნათლად შეიძლება¹⁾ სირიის შენობებს შეაქვთ მთელი რიგი «აღმოსავლური» ხასიათის დამატებითი ელემენტი პალესტინაში გამოყენებულ ელემენტებში, ხოლო შენობათა საერთო დაგეგმვასა და ფორმებში ისინი იჩენენ დამოუკიდებელ განვითარებას. ეს ელემენტები სრულ ჩამოყალიბებას აღწევენ მხოლოდ მე-11 საუკუნის ძეგლებში, რომლებსაც აზის სრულიად განსაკუთრებული საერთო ბეჭედი, რომელიც უმთავრესად უნდა მიეწეროს სირიის შენობათა მასალას — კარგად გათლილი ქვის კვადრებს. ამ სირიის ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების განვითარებაში თავი იჩინი ქვეყნის დიდმა მხატვრულ ხუროთმოძღვრულმა ტრადიციამ და დიდმა მხატვრულმა კულტურამ.²⁾ სირიის მსგავსი მდგომარეობა ახასიათებს მესოპოტამიასაც, სადაც ელემენტებში გარდა ანტიკური ტრადიციებისა, რომელნიც კიდევ მრავალ საუკუნესა სძლებენ, ვხედავთ აგრეთვე «აღმოსავლური» ხასიათის დამოუკიდებელი მიდგომების გამომუშავებასაც. მაგრამ თუ მე-11 საუკუნეში სირიის ხუროთმოძღვრებას შეუძლიან დაასახელოს რამდენიმე, თავისი ინდივიდუალური ღირსებით უცილობლად ძვირფასი ნაწარმოები, ეს არ ითქ-

1) იხ. პეტარდ A. Vincent et H. Abel, Bethléem, Paris 1914 და აგრეთვე (ნაწილობრივ მთი მოწინააღმდეგე) შრომები A. Weigand, Die Geburtskirche von Bethlehem, Leipzig 1911; R. Weir Schultz, The Church of Nativity at Bethlehem, London 1910; Н. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб. 1904, сс. 268—270.

2) Melchior de Vogüé, Syrie centrale, 2 vol. Paris 1875; H. C. Butler, American archaeological expedition to Syria: t. II. Architecture and other arts, New Jerk 1903; H. C. Butler, Princeton University Archaeological expedition to Syria, div. II: Ancient architecture in Syria, Leyden 1908.

მის შესოპოტამიაზე. იქაცა ვხედავთ უეკველ საინტერესო ცდებს მაგრამ მეტს არაფერს¹.

შენობათა ტიპების სამსავე რაიონში აღნიშნულ მე-IV, V და VI საუკუნეებში პირველი ადგილი უჭირავს ბაზილიკური ტიპის არაგუმბათიან შენობებს. ე. ი. თავისი ძირითადი ხასიათით ეს შენობები ეყუთენიან უცხო, გადაკეთებულ ტიპს და არა ახალ კომპოზიციას და მხოლოდ ცალკე, ნაწილობრივ შეტანილ ელემენტებში, როგორცაა კანარები, თაღები, სვეტები, თავს იჩენს აქტიურად და მხატვრული აზრით ჩამოყალიბებული «აღმოსავლური» მომენტი. გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების შენობებსაც ამ ქვეყნებში აქვთ იგივე ორმაგი ხასიათი. ძირითადი ფორმებით ეს ოქტოგონებია ანდა მრგვალი ტაძრები, რომელთა საამშენებლო ელემენტებში მხოლოდ თანდათან საუკუნეთა განმავლობაში შეტანილ იქმნენ თალიანი კერები. მე-VI საუკუნეში, ნაწილობრივ მხოლოდ მის მეორე ნახევარში, ჩვენ ვხედავთ რამდენსამე დიდსა და მხატვრულ თავისებურ შენობას, როგორც ბოსრას, ვირანშეჰრში და სხვაგან.

ამავე მოვლენას აქვს ადგილი ხუროთმოძღვრების განვითარებაში მცირე აზიისა, ბიზანტიისა და ეგვიპტეს ტერიტორიაზედაც². ყველგან დაწყებით ხანაში ჩვენ ვხედავთ ძიებას და ხსენებული თემების შეგუებას საეკლესიო შენობების მოთხოვნებთან, ხოლო შემდეგ საუკუნეებში მე-VI საუკუნის დასაწყისამდე ვხედავთ თავისებურ, სხვა რაიონებისგან განსხვავებულს უფრო დიდ შენობებს, რომელნიც უცილობელსა

¹) შუად. Strzygowski, Amida, Heidelberg 1910; Sarre und Horsfeld, Archäologische Forschungreise im Euphrat-und Tigrisgebiet, Band II, Berlin 1920, Kap. IV (von S. Guyer); Conrad Preusser, Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit, Leipzig 1911.

²) Strzygowski, Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903; Ramsay and Miss Bell, The 1001 churches. London 1909; H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908. Somers-Clarcke, Christian antiquities in the Nile Valley, Oxford 1912, A. I Butler, The ancient coptic churches of Egypt, 2 vol., Oxford 1884; B. Г. Бок, Материалы по археологии христианского Египта, СПб. 1901; G a y e t, L'art copte, Paris 1902.

ჰყოფენ მხატვრულ შესაძლოებათა და მხატვრულ მოთხოვნათა ზრდის ფაქტს, მაგრამ რომელნიც ჯერ კიდევ შორს არიან ნამდვილი მხატვრული დამთავრებისგან. ამასთან იმ ძეგლებში, სადაც მოხმარებულია თალიანი და მეტადრე გუმბათიანი კერი შეტს თავისებურებასა და შემოქმედების თავისუფლებას ვაძინევთ.

ლიტერატურული ცნობები სომხეთის შესახებ არ იძლევიან მასალას მე-IV, V და VI საუკუნეებში არსებულ ტაძართა ფორმებზე მსჯელობისთვის. ხოლო დარჩენილი შენობები მე-V და VI საუკუნის მიჯნაზე (ერერუჟი, თეკორი) გვიჩვენებენ, რომ მაშინ არსებობდა დიდი და გულმოდგინედ მორთული ბაზილიკური შენობები თალიანი კერით და ფართედ მოხმარებული კამარებით, მაგრამ საეკვოა, რომ ამ შემთხვევით ჯარჩენილ და ან იქნებ ამ მხოლოდ შემთხვევით ცნობილ სომხეთის ძეგლებს შეეძლოთ საკითხის გადაწყვეტა იმ დროს არსებული ხუროთმოძღვრული თემების შესახებ. მე-რე, მე-VII საუკუნის დასაწყისიდან ჩვენ ვხედავთ სომხეთში გუმბათიანი თემების დიდ ნაირ-ნაირობას, რაც აუცილებლად ჰკულისხმობს დიდს მოსამზადებელ ეტაპს¹.

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

წინა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნების განვითარების ამ მოკლე განხილვაში ჩვენ განსაკუთრებით ხაზი უნდა გაუსვათ იმ გარემოებას, რომ ყოველ ეროვნულ-კულტურულ რაიონში დამოუკიდებლად, მაგრამ თანდათან ვი-

¹) შეად. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 Bände. Wien 1918.

თარდებოდა ახალი ხუროთმოძღვრება, რომელიც უფრო და უფრო ითვისებდა აღმოსავლეთის სააღმშენებლო ელემენტებს, როგორცაა სვეტი, კამარა, თალი და გუმბათი, რომელნიც დევნიდენ ანტიკურ სვეტებს, არქიტრავეებს, ხის გადასახურავებს და სხვა. თუმცა კი დარჩენილ ძეგლებში გაბატონებულია თითქმის მარტო რომაულ-პელენისტური თემები და არა აღმოსავლური. ხოლო იმ თემას, რომელიც მე-VI საუკუნის ნახევრის იუსტინიანეს დიდებულსა და მხატვრულად დამთავრებულ შენობებს (წმ. სოფიო, წმ. ირინე კონსტანტინეპოლში) დაედვა საფუძვლად — სახელდობრ, ძირითადი გუმბათქვეშე კვადრატი —, მხოლოდ რამდენიმე სპორადიული წინამორბედი აქვს მკირე აზიაში. ქრისტიანული აღმოსავლეთის მთელი შემდეგი ხუროთმოძღვრების განვითარებისთვის სწორედ ეს თემა, დამუშავებული იმავე დროის სასანიდთა სასახლეებში სპარსეთში, წარმოადგენს მთელი აღმოსავლეთის ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პროგრესიული, შემოქმედებითი საფუძვლის ძირითად, განსამზღვრელ თემას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, საკითხი ამ თემის დაწყებითი ეტაპების შესახებ დღემდე წყველიადითაა დაფარული და მათ შესახებ მხოლოდ ჰიპოთეზები მოგვეპოვება.

ქართული ხუროთმოძღვრების დაწყებითი ისტორიის ცნობებს შეუძლიათ შეიტანონ ამ მუხლში ბევრი ახალი ძვირფასი მასალა, რომელიც გაგვიადვილებს იმ დროის მთელი მხატვრული პროგრესის კონკრეტული მსვლელობის გაგებას. ხოლო უძველესი, ზემოთ განხილული ქართული ხუროთმოძღვრების ყველა ტენდენციებს აქვთ სრულიად თანდათან და უკლებლივ ერთნაირი ხასიათი, რომელშიაც ადგილი არა აქვს პელენისტურ ტენდენციებს, ხოლო სრულიად განსახივებულია აღმოსავლური ტენდენციები, ე. ი. სწორედ ისინი, რომელნიც განსაზღვრავენ განვითარების მთელ პროგრესს. თუ მე-IV და V საუკუნეების ქართულ ძეგლებში ჩვენ შესაძლოება გვქონდა აღგვენიშნა ცენტრალური გუმბათქვეშე კვადრატის კომპოზიციის რამდენიმე მაგალითი, სამაგიეროდ მე-VI საუკუნის განმავლობაში ეს თემა იძლევა მრავალ სხვა და სხვა ვარიანტს. ეს ადვილად გასაგები მოვლენაა, თუ მხედველობაში

მივიღებთ ამ თემის განვითარების ფართე სახალხო საფუძველს მონუმენტალურ ხუროთმოძღვრებაში, რომელიც დღესაც ცოცხალია ზემოთმოხსენებული გლეხის საცხოვრებელი «დარბაზის» ფორმაში განსაკუთრებული გადასახურავით — ეგრეთ წოდებული გვირგვინით — და ცენტრალური, ზემოდან მიღებული სინათლით.

მაგრამ მართლაც ამ ისტორიული შეფარდებით როდი ამოიწურება ქართული ხელოვნების მნიშვნელობა ძველ დროში. როგორც აღნიშნული იყო, საქართველოში დაცული ძეგლების სხვა რაჟონების ძეგლებთან შედარებით განხილვის დროს უწინარეს ყოვლისა თვალში გვეცემა ხუროთმოძღვრებაში «აღმოსავლური» ელემენტების განსაკუთრებული გამოყენების ძლიერება. ეს ფაქტი იმის მაჩვენებელია, რომ საქართველო იმ დრომდეც ყოფილა წმინდა აღმოსავლური ხუროთმოძღვრების რაჟონი, რასაც მოწმობს, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ხუროთმოძღვრების სახალხო ფორმებიც. ამასთანავე იგი არსებული ძეგლების მიხედვით ამ აღმოსავლური ხელოვნების განვითარების დამოუკიდებელი შემომქმედი მონაწილე იყო. და სწორედ მე-VI საუკუნის უკანასკნელი ათეული წლის ნაწარმოებში ქართული ხელოვნება აღწევს მხატვრულ დამთავრებას, მთლიანობას, აღწევს კლასიკურ ფორმებს. ეს ფორმები ეკუთვნის მხოლოდ საქართველოს, მათ არა აქვთ პარალელები ანუ განმეორება ბიზანტიაში. მართალია, ქრონოლოგიურად, როგორც აღნიშნული იყო, მხატვრული განვითარების ამ ორ უმაღლეს პუნქტს შორის ბიზანტიაში იუსტინიანეს დროს (528 — 565) და საქართველოში სტეფანოზ I-ის დროს (586/590 — 604/5) დაახლოებით 50 წლის მანძილია, მაგრამ ამას თვით წმინდა ფორმალური მხრითაც არა აქვს მნიშვნელობა მხატვრული გათანგვით მიღწეული შედეგის დასაფასებლად, რადგან კოპპოზიციის ფორმებით ეს ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენები როდია. ამ ფორმების ჩამოყალიბებაში ბიზანტიის ხუროთმოძღვრებამ არა თუ არ შეიქმნა არავითარი ნორმები ფასადისათვის, როგორც მხატვრულ-დეკორატიული ერთეულისათვის, არამედ არც კი დასვა ასეთი

პრობლემა, ვერ შეიგნო მისი არსი; ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ-კი უკვე მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიაში, ან ნინოწმინდის კათედრალში განსაზღვრული ცდა მოახდინა ამ მიმართულებით, ცდა, რომელიც, როგორც განვითარების ყველა სხვა მოსამზადებელი ძაფები, იღებენ თავის სრულ დამთავრებას მცხეთის ჯვრის დიდი ეკლესიის გენიალურ შექმნაში¹.

მაშასადამე, წინა აღმოსავლეთში მე-VI საუკუნის დასაწყისამდე ხელოვნების განვითარების მსვლელობის განხილვა გვიჩვენებს შინაგან ბრძოლას, ახალი ფორმების ძებნას, რაც ხდება ყოველ რაჟონში სხვადასხვანაირ პირობებში და სხვადასხვა-ნაირი პრინციპების საფუძველზე — და ამიტომ იმ თავითვე იძლევა ნაირ-ნაირ შედეგებს და მიჰყავს ნაირ-ნაირ — ზოგჯერ, როგორც საქართველოსა და ბიზანტიაში — დიამეტრალურად საწინააღმდეგო კომპოზიციის ფორმებამდე და კონსტრუქციის ხერხებამდე. მაგრამ, როგორც სწორედ პროგრამულად აღნიშნა ჯერ კიდევ 50 წლის წინად აკადემიკოსმა ნ. კონდაკოვმა, თვით ეს შემოქმედება ადრინდელი ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში მთელ მის გრძელ მანძილზე ევროპასა, აზიასა და აფრიკაში არის შედეგი საერთო კულტურული მოძრაობისა, რომელიც მოედდა ხალხთა ფართე მასებს და დაუდგრომელ ტალღასავით გადაიარა ყველა ეს ქვეყნები; ამიტომაც ერთი რაჟონის განვითარება შეიძლება გაგებულ იქმნას მხოლოდ სხვა რაჟონებთან შედარებით და შეფარდებით, ხოლო საერთო განვითარება შეიძლება აღინიშნოს მხოლოდ ყველა ამ ცალკე, პარალელურად განვითარებულ მოვლენათა გულდასმითი შესწავლით.

2. ამ ხანის ძეგლთა საზოგადო დახასიათება და მათი დაჯგუფება.

ქართული ხელოვნების განვითარებამ ორნახევარი საუკუნის განმავლობაში მის ნაწარმოებებში თან-და-თან გაძლიერებული შემოქმედებითი ელემენტის ზრდამ მიაღწია, დაბოლოს, მე-VI საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წელიწადში იმ

¹ ფასადის პრობლემის შეიქმნა თავს იჩენს აგრეთვე სირიისა და სომხეთის ხუროთმოძღვრებებშიაც, რომელნიც შენობის მასალად, ისე როგორც ქართული ხუროთმოძღვრება, ქვას ხმარობენ.

მხატვრულ ღირებულებათა სრულ ჩამოყალიბებას, რომელნიც იმ თავითვე აღინიშნენ მასში და ეძებდნენ თავის ადეკვატურ გამოსახვას. ხანა ძიებისა, ჩამოყალიბებელი, არა-შეგნებული შემოქმედებისა, რომელიც ნელის ნაბიჯით მიდის წინ, რომელსაც არა აქვს ნათლად ჩამოყალიბებული მიზნები, ამოცანები, არა აქვს ანალიზით აწონილი საშუალებანი, რომელთა შემწეობით შეიძლებოდა მათი დაკმაყოფილება — უკვე უკანაა. ეხლა ხელოვნება საქართველოში ემყარება უკვე განსაზღვრული, მედგარი ბრძოლით შემუშავებულ მსოფლმხედველობას, მსოფლ-შეგნებას, იგი წარმოადგენს პლასტიურად ნათელი არქიტექტონიკის და მსოფლიოს ყოველმხრით მოფიქრებული გავების პასუხს, მის ანარეკლსა და გამოსახვას. ასეთი ხანების გამოჩენა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში — ხელოვნების საკითხებში მახვილი ანალიტიკოსის და მოაზროვნის ჰენრიხ ვაოლფლინის¹⁾ სამართლიანი შენიშვნისა არ იყოს — როდია თავისთავად გასაგები და სავალდებულო, პირიქით იგი გვხვდება მხოლოდ განსაზღვრულ დროს და მხოლოდ ზოგიერთს პუნქტში. და აი ამისთანა პუნქტს წარმოადგენს საქართველო მე-VI საუკუნის დასასრულიდან მე-VII საუკუნის ნახევრამდე.

მხატვრის შემოქმედება სრულიად შეგნებულად მიიმართება განსაზღვრული შთაბეჭდილების მოსახდენად მაყურებელზე, იგი ემორჩილება გამოსახვის, ჩამოყალიბების განსაზღვრულად დამუშავებულ კანონებს და ამის წყალობით ამ აღნიშნულ დროს საქართველოში ჰქმნიან ხელოვნების კლასიკურ ძეგლებს. მხატვარი ნათლად ჰხედავს თავის საერთო ამოცანას მხატვრულ ღირებულებათა შექმნაში, მშვენიერების ნაწარმოებათა შექმნაში და ამ მიზნის მისაღწევად იგი სრულიად შეგნებულად ხმარობს განსაზღვრულ საშუალებათ, ხერხებს. ეხლა ქართულ ძეგლს აქვს შენობის ნაწილთა მოცემული შეფარდებისა და მოცემული სიმკვიდრის ურყევი აუცილებლობის დამთავრებული ფორმა; ამ შეფარდებაში და სიმკვიდრეში

¹⁾ Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 3. Aufl. München 1918. Einleitung und Abschluss, განსაკუთრებით გვ. 247.

არათრის შეცვლა ან გადადგმა არ შეიძლება — ყველაფერი უნდა დარჩეს ისე, როგორც შექმნილია მხატვრის მიერ. ეს არის სწორედ განმასხვავებელი თვისება ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოებისა საერთოდ.

კერძოდ კლასიკური ხელოვნების და მათ შორის ქართული კლასიკური ხუროთმოძღვრების იმ ხანის დამახასიათებელ მომენტებს, რომელიც ეხლა უნდა განვიხილოთ, წარმოადგენს გეომეტრიული ფორმების დამთავრებული გარკვეულობა, როგორც გეგმაში, ისე შენობის აგებაში, მათი გამკვირვალე განაწევრება, პროპორციათა სისრულე, სიღინჯის, წონასწორობის და ზეიმობის შთაბეჭდილება. აქ გამოსახული კანონშეწონილობა მდგომარეობს, ვაოლ ფლ ინი სიტყვით რომ ეთქვათ, «ფორმათა კონსონანსში, თანასწორად მიმავალ შეფარდებაში, ნათლად გამოსახულ ერთ-ერთთან დაკავშირებულ კონტრასტებში, მდგომარეობს სასტიკ განაწევრებაში, რომლის დროს ყოველი ნაწილი საკმაოდ დამოუკიდებელია, დასასრულ, ფორმათა თანდათანობის განსაზღვრულ ორგანიზაციაში და სხვა»¹. შენობის დამოუკიდებელ ფორმათა ერთობა ნაგრძნობია, როგორც ერთი მთლიანი, განწყობილი კანონშეწონილი სხეული, ორგანიზმი; ჩვენ წინ არის განაწევრებული მთლიანი, რომელშიაც ყოველი ნაწილი დამოუკიდებლად მოქმედებს და შეიგრძნობის თავის განსხვავებით, მაგრამ ამავე დროს მას უკირავს განსაზღვრული ადგილი ერთობაში, როგორც მთელი ფორმის წევრს მთლიანში. ფორმათა დამთავრებული სიცხადე გამოისახება როგორც ჰარმონიულად და პროპორციულად შემოფარგლული საზღვრებით სივრცის შექმნაში, ისე დეკორში, მორთულობაში, რომელიც სრულად მკაფიოდ ჩანს უკანასკნელ ხაზამდე და ამასთანავე შესრულებულია იმდენად, რამდენადაც ეს აბსოლუტურად საკიროა მთლიანი შთაბეჭდილებისთვის.

ამნაირი მიღწევანი, რასაკვირველია არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი, მარტოდ-მარტო მოწყვეტილი და დაპირდაპირებული უფლა დანარჩენი მხატვრული მოვლენებისადმი, არა-

¹) იქვე გვ. 163.

მედ ისინი არიან მიზეზთა რთული გადაბმისა და განსაზღვრული განვითარების კანონშეწონილი შედეგი; ისინი წარმოადგენენ მთელი ხანის, განსაზღვრული დროის და მთელი რიგი მხატვრების შემოქმედების დახასიათებას. ამიტომ ამ ხანის ქართულ ხელოვნებაში ჩვენა გვაქვს მთელი რიგი ასეთი მნიშვნელოვანი, დამთავრებული მხატვრული ნაწარმოებისა. მაგრამ, ამას გარდა ამ ხანაში სწარმოებს განსაზღვრული განვითარება, ჩანს დიდი ეტაპები ხუროთმოძღვრული კომპოზიციების დამუშავებაში მათი შემადგენელი ელემენტებით, ეტაპები, რომელნიც განსაზღვრავენ შემდეგი დროის ხუროთმოძღვრებასაც.

პირველი ხუროთმოძღვრული თემა გამომდინარეობს გუმბათიანი კომპოზიციის იმ საუფუძველთაგან, რომელთაც ჩვენ ვიცნობთ უკვე განხილული საუკუნეების ქართული გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების განვითარების ისტორიიდან. გუმბათი, რომელიც გადახურულია შენობის ცენტრალურ კვადრატზე, დამყარებულია გარეგან კედლებზე, რომელნიც ჰფარგლავენ შენობის შთელ სივრცეს. მას არა აქვს სხვა დასაყრდნობი რამ ბურჯი. ასეთი მიდგომა დაცულია ქრონოლოგიურად პირველ დიდ ძეგლში—მცხეთის ჯვარის დიდ ტაძარში და, რასაკვირველია, აგრეთვე პატარა შენობებში, რომელნიც მისდევენ უკვე წინად გამომუშავებულ ტიპებს. მეორე ეტაპი განისაზღვრება დამოუკიდებელ, ტაძრის შიგნით თავისუფლად მდგომ ოთხი ბურჯით, რომლებზედაც დაყრდნობილია გუმბათი; აქ ახალი თემა შეაქვთ კომპოზიციაში, ბიზანტიურსა და სომხურ ხუროთმოძღვრებებში არსებულ პარალელურ მოვლენათა მსგავსად. ამასთან ერთად ტაძრის საერთო კომპოზიცია სცვლის მისდამი მიდგომის ხასიათს განსაზღვრულად ხაზგასმული სიგრძის ღერძით და მისი დაპირდაპირებით სიგანის ღერძისადმი. დასასრულ, მესამე ეტაპი გუმბათიანი კომპოზიციების განვითარებაში, რომელიც წარმოდგენილია ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტების სახით მიღწეული, ძლიერ გადაკეთებული ძეგლით, გამომდინარეობს წინანდელ ჯგუფთა ყველა ამ ცალკე ხუროთმოძღვრული ელემენტების რთული შეერთებისა და ახლად გა-

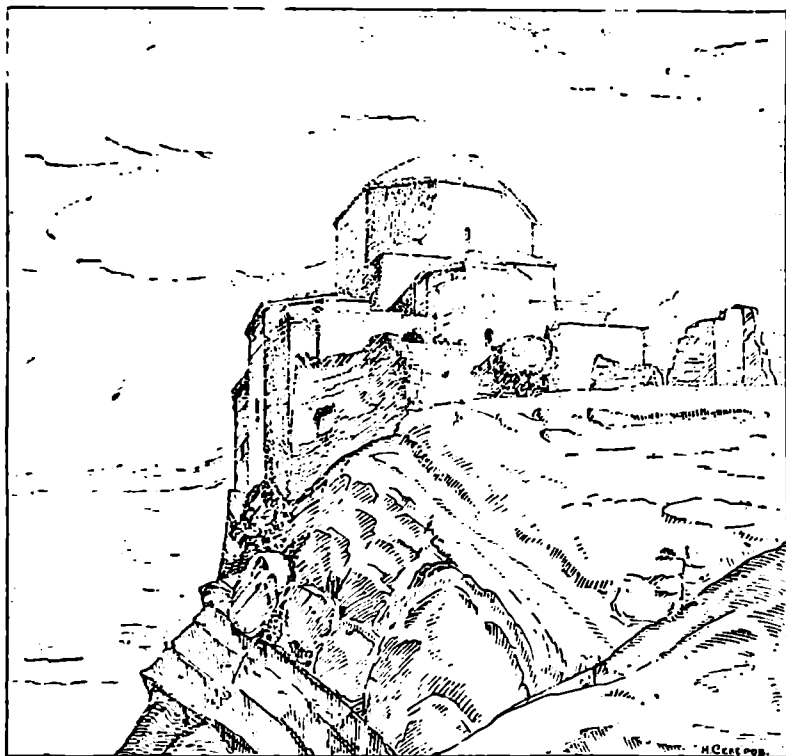
დამუშავებისაგან. რასაკვირველია, ჩვენ შეგვიძლიან ვილაპარაკოთ მხოლოდ იმ მოვლენებზე, რომელთათვის დარჩენილია თვალსაჩინო მაგალითები, თუმცა უცილობლად მიგვაჩნია გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების სხვა რთული კომპოზიციების არსებობაც.

თუ მთელი ამ ხანის განსამზღვრელად უნდა ჩაითვალოს სწორედ გუმბათიანი ხუროთმოძღვრება, უნდა ვთქვათ, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე სპეციალურად შექმნილი სამეცლესიანი ბაზილიკის არა-გუმბათიანი ტაძრის თემაც მაინც სათანადოდ იყო დამუშავებული და რომ მან მიაღწია სულ სხვა განსაკუთრებულ მხატვრულ ეფექტებს. ამნაირად, ცხადად იჩენს თავს ფართე გაშლა, რომელიც იპყრობს და მხატვრულად ინელებს სულ ნაირ-ნაირსა და ერთ-ერთის საწინააღმდეგო მოვლენებს. ამასვე ამტკიცებენ ის კოტაოდენი ქანდაკების ნაწარმოებნი, რომელთაც ჩვენამდ მოაღწიეს. თვით არსებულ ძეგლებზე შეგვიძლიან გამოვიკვლიოთ სტილისტიური სხვაობის განვითარება და დეკორატიული მიდგომების ცვლა. რაც შეეხება მხატვრობას, მის ხასიათსა და მხატვრულ მრწვევებს იმ ხანაში, რომელიც გვიანტერესებს, სამწუხაროდ ჩვენ არ შეგვიძლიან რამდენადმე, თუნდაც კოტაოდნად ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ მათზე, რადგან იმ დროიდან არაა დარჩენილი ნაწარმოებთა საკმაო რიცხვი. მხოლოდ ასეთი მხატვრული განყოფილების არსებობის ფაქტიკი უეჭველია: ამას მოწმობს მოზაიკური მხატვრობის ფრაგმენტების არსებობა მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძარში, მარტვილსა და წრომში. მხატვრული კომპოზიციები განსხვავდებოდნენ სახეი-მო დიდებულებით; ეს იყო მონუმენტალური კომპოზიციები იმავე საერთო კლასიკური ნიშნებით, რომლებიც ჩვენა გვაქვს ქანდაკებასა და ხუროთმოძღვრებაში.

3. «მცხეთის ჯვარის» მდებარეობა და ისტორია.

მცხეთის ჯუარხი, ანუ ეგრეთწოდებული მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძარი, რომელსაც ალტაცებაში მოჰყავდა და მოჰყავს ურიცხვი მნახველნი სტევენს, დჟუბუა, ბართოლომეი და ბროსეთი დაწყებული დაგათავებული ნიკოდიმე კონდაკო-

ვითა, იაკობ სმირნოვიტ და თანამედროვე მნახველებით, და ჰეტადრე მხატვარნი და შორეულ ქვეყნებიდან მოსული ევროპიელნი, დასასრულ აწერილი ლერმონტოვის მიერ, როვორც ფონიპოემა „მწირ“-ში — არის ის მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც წარმოადგენს ქართული ხელოვნების ალყავების ხანის ქვაკუთხედს.



სურ. 25. მცხეთის ჯვარი. დიდი ცაპარი.

ჯვარი მდებარეობს ფრიალო კლდეზე, აგვირგვინებს მის გარეგან მწვერვალს, სწორედ ძველი დედაქალაქის და შემდეგ საკათალიკოსო კათედრის მცხეთის პირდაპირ. ამ შენობით მხატვარი განმასხვავებელბეკედს ასვამს აქაური მთების სილუეტს; და წართლაც, ჯვარი არის ჩუმი დარაჯი, თითქმის სიმბოლო

მცხეთისა, რომელიც განსაკუთრებულ ელფერს აძლევს მთელ პეიზაჟს. მთელი დღე, ყოველ ჟამს, მზის ამოსვლის დროს, როდესაც ჯვრის ბნელი სილუეტით მკაფიოდ შემოახაზულია მზის სხივებით მთას იქიდან აღმოსავლეთით, თუ შუადღის პაპანაქების დროს, როდესაც მკაცრი ჩრდილებით პლასტიურად გამოყოფილია შენობა; თუ საღამო ხანს, როდესაც მიმქრალი მზის სხივების შარავანდედში ქრება სითბო და იკარგება მისი სინაზე, — მუდამ ჟამს, უცვლელად ჯვარი განსაკუთრებულ, დაუეიწყარ აჩრდილს აყენებს მცხეთის მთელ პეიზაჟს.

ჯვარი აშენებულია პირველ, გამოჩენილ, ამაღლებულ ადგილას მცხეთაში. და ეს მდებარეობა ყოველ მხრივ იყო შეგნებული და გამოყენებული მხატვრის, მისი ამშენებლის მიერ. მან კარგად გამოიყენა ის უპირატესობა, რომელიც ამის წყალობით მიეცა მას, და შენობა გაბედულად ააგო სწორედ კედლის ნაპირას, რითაც მან შექმნა მახვილად შემოხაზული სილუეტით. ამ გადაწყვეტილებით ჯვარის არქიტექტორმა უცებ რადიკალურად გამოსახა, განსაზღვრულად, გარკვეულად ჩამოაყალიბა ქართული ხუროთმოძღვრების ის საერთო ტენდენცია, რომლის თანახმად დასახლებულ ადგილებს გარეთ აგებული ტაძრის შენობებზე მაღალ, გამოჩენილ, შორიდან დასანახ, ღია ადგილებზე შენდებოდა, ტენდენცია, რომელიც იმ დრომდე მხოლოდ თითქო ფარული ფორმით მოსჩანს მატანში ან ძველ შუამთაში, ნეკრესში და სხვაგან, და რომელიც ამიერიდან მეტად ფართედ და ცხადად ვითარდება.

ჯვარის შენობა, როგორც უკვე იყო ზემოთ აღნიშნული მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის აშენების გამო, აშენებულია იმ კლდეზე, რომელზედაც ლეგენდის თანახმად წმ. ნინოს მიერ მირიან მეფის დროს აღმართული იყო დიდი ხის ჯვარი, როგორც სიმბოლო ახლად მიღებული სარწმუნოებისა. დამახასიათებელია, რომ ამ ჯვარის პატივსაცემლად დაწესებული იყო ეროვნული საეკლესიო უქმე, რომელიც მოხსენებულია ე-VII საუკუნის ქართული ეკლესიის განჩინებაში¹. აქ ამა-

¹) კ. კვეციანი. Иерусалимский канонарь VII-го века. Грузинская версия. Тифლისი 1912, გვ. 110 და 239-245.

ირად, ნამდვილად იყო რომელიმე დიდი სახალხო წმინდა ადგილი ქრისტიანობის მიღების დროისა, — სახელდობრ, ეს იყო ევრეთწოდებული მცხეთის ჯვარი, გ. ი. აღმართული ღია ცის ქვეშ. რასაკვირველია, სპეციალურ საფუძველზე დიდი ხის ჯვარი, რომელსაც ლეგენდები აწერენ ნაირ-ნაირ სასწაულს და განკურნებას. ამ დიდმა სალოცავმა, რომლის სახელი გავრცელებული იყო შორს საქართველოს საზღვრებს იქით და რომელსაც მოჰყავდა სალოცავად არა მცირედი რიცხვი სომხეთის მცხოვრებთა¹, აიძულა უკვე პირველი ერისთავი გუარამი იმ ჯვარს ახლო, რომელსაც ეფარა თანახმად მოქცევაჲ ქართლისაჲს ცნობებისა ღია ფარდული, აეშენებინა სალოცავი, პატარა ეკლესია მთელი წირვის გამოსაყვანად². მაგრამ გუარამის ასეთი ზრუნვა უკვე აღარ აკმაყოფილებდა საქართველოს კეთილდღეობას იმ საერთო ამალღებას და ზრდას, რომელსაც მიაღწია ქვეყანამ მისი შვილი სტეფანოზ I-ის დროს და ამიტომ ჩვენ ვხედავთ, რომ სტეფანოზი, ერისმთავარის სახლობის სხვა წევრებთან ერთად, შეუდგა აქ, მაგრამ არა ჯვარს ახლო, არამედ სწორედ ამ ჯვარის ზემოთ, სხვა დიდი ტაძრის აგებას. ჯვარი აშენებულა მრავალ პირთა შეძლებით, რომელნიც ერთდამადვე დროსწვლილი შეიტანეს ამ საქმისთვის, როგორც ჩვენ ამას დავინახავთ იმ ნაკვთიან რელიეფების განხილვის დროს, რომელნიც ამშვენებენ ამ შენობის კედლებს, — და არა შედეგი თანდათან შემწეობის მიცემისა შენობის ასაგებად, როგორც შთაბეჭდილებას ახდენს მოკლე ცნობები ამ დადებული საქმის მონაწილეთა შესახებ მატრიანებში³.

ბოლოს დროის გამოკვლევებით⁴ სტეფანოს I დიდის

¹) ეს ბუნებრივად ისვენება იმ აღკრძალვიდან, რომელიც გამოსცა საქართველოსა და სომხეთის ეკლესიების განბეთქილების შემდეგ სომხეთის კათალიკონმა აბრამმა 607 წელს.

²) Опис., II, 796. და აგრეთვე ჯ. ცხ. მმ. დღე., გვ. 104 (*273-274), ქცხ., II, გვ. 96 და საქართვ. საზოთხე. 101, 102.

³) შეადარე ჩემი Untersuchungen, I, Kap. III (ტფილ. უნჯ. მოამბე, II, 1922-23, გვ. 52 შემდ.)

⁴) იხ. ჩემი Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst, I, Kapitel III (ან: ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, II, გვ. 52-65) და ზოგერთ თარიღებში შერანილი მეტი სისწორე ივ. ჯავახიშვილის წერილში, ახლად აღმოჩენილი უძველესი ქართული ხელთნაწერები (ტვ. უნივ. მოამბე, II გვ. 324-336).

მმართველობის დრო საკმაოდ ზედმიწევნითაა დადგენილი. იგი დაიწყო დაახლოვებით 586/7 წელს და ყოველ შემთხვევაში არა უგვიანეს 590 წლისა, ხოლო გათავდა 604 ანუ არაუგვიანეს 605 წლისა. ამნაირად ჩვენ სწორედ ვიცით, როდის არის აშენებული ჯვარი. ეს შენობა, როგორც ნათქვამი იყო და როგორც უფრო დაწვრილებით იქნება ქვემოთ დასაბუთებული, იმდენად მთლიანი და ორგანიულია, რომ გულისხმობს მთელი კომპოზიციის დეტალურ წინასწარ დამუშავებას მთლიანად, ე. ი. იმას, რასაც ჩვენ ამ ჟამად ვეძახით. ნახაზებიან პროექტს. ყოველ შემთხვევაში მთელი შენობა მისი კტიტორების ნაკვთებით აგებულია ჯერ კიდევ სტეფანოზის დროსვე, როგორც ამას მკვერმეტყველურად გვაუწყებს კტიტორების გამოსახვა, რომელთაგან ერთი გარდაიცვალა ჯერ კიდევ სტეფანოზის სიკვდილის რამდენიმე წლის წინად. სხვა სიტყვით, ეს შენობა მთელი კომპოზიციის კონცეფციით ეკუთვნის მე-VI საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წელიწადს.

ამ ძეგლის შემდეგი ისტორია სდუმს იმნაირადვე, როგორც სდუმს ხელოვნების სხვა დიდ და პატარა ქართულ ნაწარმოებთა შესახებაც. ერთხელ ვკითხულობთ მე-X საუკუნის მატრიანეში, რომ «ამავე ჟამსა მოვიდეს სარკინოზნი და დაწუეს ჯვარი მცხეთისაჲ»¹. ეს ცნობა თავის თავად ცოტას გვაუწყებს, — დიდი ზიანი რომ არა ჰქონდეს თითონ შენობას, ზიანი, დაკავშირებული სახურავის გაფუჭებასთან და იქნება სიცხის მოულოდნელ მოქმედებასთან შიგნიდან. უეჭველია, რომ როდესღაც ქართული ხელოვნების ახალ აღყვავებამდე საშუალო საუკუნეებში ჯვარში ჩამოინგრა გუმბათიანი თალის ნაწილი და დაზიანდა მისი შინაგანი ფორმები — ჩამოიქერტნა ნაგები ქვები და შრე შრე ჩამოიშალა მკაუიოდ გამოყვანილი კამარების და კაძლების კუთხეები და სხვა. ამ ზიანის გამო, რომელიც მიყენებული იყო, ცხადია, ადამიანის ხელით, და არა ბუნებრივი სტიქიით, — როგორც ეს ჩანს თითონ ამ ზიანიდან, — შე-

¹) ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლისეული, გვ. 229 (*452; ქართლის ცხოვრება, ბროსეს გამოცემული. ხელმეორედ დაბეჭდილი ნ. მარის მიერ, 1923, გვ. 197. შეად. ვახუშტის ისტორია საქართველოსა, ნაწ. I, გამოცემულია დიმიტარაძის მიერ, ტფილისი 1885, გვ. 128.

ნობამ მოითხოვა აღდგენა, რომელიც იყო კიდევ შესრულებული საშუალო საუკუნეების დასაწყისში.

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

ქართული ხელოვნების ამ ძველის-ძველმა ძეგლმა თავისი მსოფლიო ღირებულების მხატვრული თვისებებით დაიმსახურა 1924 წლის შემოდგომაზე შემწეობა ფულით, რომელიც გადასცა სამეცნიერო დაწესებულებათა მთავარმა სამმართველომ ჯვარის შენობის შესაკეთებლად, რათა გადაარჩინოს იგი დანგრევას თაღებში და გუმბათში ჩამავალი წყლისაგან. ამ სარემონტო მუშაობიდან იმავე 1924 წელს დამთავრებული იყო მხოლოდ ერთი ნაწილი, სახელდობრ ბეტონით გამაგრებული იყო გუმბათი. მაგრამ შეუკეთებელი დარჩა გვერდის ნაწილების სახურავები; შენობის ერთ-ერთი კუთხე, რომელიც ჰაერში ჰკიდია, არ არის გამაგრებული დასაყრდნობი კედლის აგებით, გუმბათის ბეტონსაც არ დაეხურა კრამიტი¹. ეს მუშაობა ჯერ კიდევ ვალად გვადევს ჯვარის წინაშე და დიდის მოუთმენლობითა და აღელვებით ველით, როდის შეუდგებიან მათ შესრულებას².

1) იხ. ხუროთმოძღვარი ნ. სევეროვის ანგარიში საისტორიო მოამბეში, 1925 წ. 1. გვ. 267—268 და ბიულეტენი ს. ს. რ. განათლების სახალხო კომისარიატის სიძველეთა, ხელოვნების და ბუნების ძეგლთა დაცვის განყოფილებაში, №1, ტფილისი, 1925 წ., გვ. 8—10.

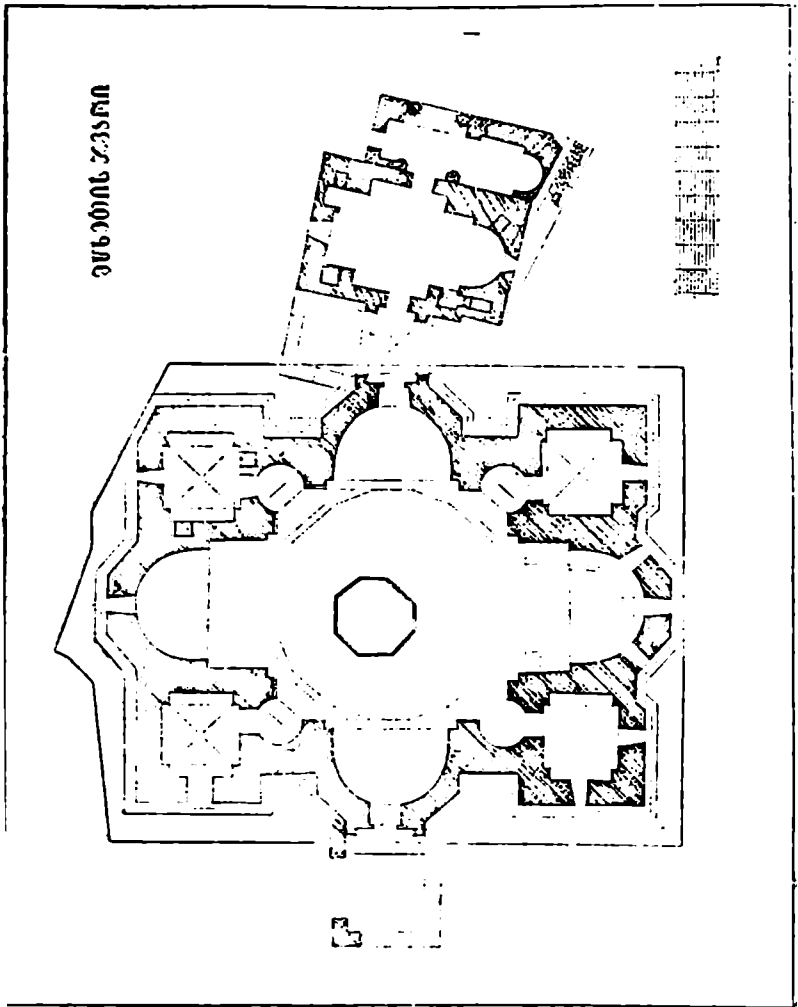
2) ჯვარის ყოველმხრივი გამოკვლევა ამ სარემონტო მუშაობის დროს დამთავრდა ხუროთმოძღვარი ნ. სევეროვის მიერ შენობის გაზომვით. ნახაზების შესრულების შემდეგ საქართველოს სამხატვრო აკადემიის ბინაზე გამართული იყო (1925 წლის იანვარში) საეკიალური გამოფენა, რომელზედაც წარმოდგენილი იყო ამ ძეგლის სხვა და სხვა ნაწილების სურათები, რელიეფების ესტამპაჟები და წაკითხულ იქნა ჩემ მიერ მოკლე მოხსენება. აქ უნდა ვთქვა, რომ ის ინტერესი, რომელიც გამოფენამ საზოგადოებაში გამოიწვია, თითქმის სრულიად არ იყო აღნიშნული პერიოდულ პრესაში. გამოფენილი საშუაოების სია მხოლოდ თითქმის ერთი წლის შემდეგ იყო დაბეჭდილი „საისტორიო მოამბე“ში 1925 წ., № 1, გვ. 268—270, როგორც დაბეჭდა ხუროთმოძღვარი სევეროვის ზემოთ მოხსენებული შენიშვნისა.

4. «მცხეთის ჯვარის» გეგმის და მასში შექმნილი სივრცის თვისებანი.

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

იმ დროის ხუროთმოძღვარს ხელთა ჰქონდა, როგორც ეს ზემოთ დავინახეთ ცალკე მაგალითებზე, — ცენტრალურ-გუმბათიანი ტაძრების თემების საკმაოდ დიდი მარაგი, სადაც გეგმაში გამოჩენილი სივრცეები, ჯვარის მკლავები, ეკვროდნენ შენობის ცენტრალურ, გუმბათით გადახურულ კვადრატს. ისინი ამუშავებდნენ ჯვარიან გეგმას, რომელშიაც გუმბათი ცენტრში მდებარეობდა და შენობის მასსები მის გარშემო თავსდებოდა, კდილობდნენ შეექმნათ ერთიანი, შესაგრძნებად მთლიანი სივრცე. ყველა ასეთი შენობა გუმბათს ამარგებდა კუთხეებში მკაცრად შემოხაზულ კვადრატზე, რომლის კუთხის ბურჯები შეადგენდნენ ამ შენობათა გარეგან და იმავე დროს ერთად-ერთი კედლების ყველაზე უფრო მეტად (ტაძრის სივრცეში) შენებულ ნაწილებს. ამ ნაირად გუმბათის უშუალო ბურჯები შეადგენდნენ თითონ შენობის კედლების ნაწილებს. რასაკვირველია ამ მოცემული ფორმებისა და კონსტრუქტიული სხვაობის წყალობით ასეთი მარტივი ჯვარიან-გუმბათიანი გეგმის შენობები დიდი ზომის ვერ იქნებოდა, როგორც ჩვენ ეს ზემოთ ვნახეთ კიდევაც.

ვიწრო ფარგლების გაფართოვების და ამ თემის საფუძველზე დიდებული სივრცის შექმნის პირველ კლას წარმოადგენს,



სურ. 26. მცხეთის ჯვარი. დადა და მცირე ცებრკის გუმბათოვანი ნაგებობა, ნინოწმინდის კათედრალი. იგივე ძირითადი მიდგომა გუმბათოვან ცენტრალურ კვადრატის ძლიერი გადი-

დება და იმავე დროს ჯვარის აფსიდური მკლავების წინანდელი მაქსიმალური ზომის დატოვება —ახასიათებს ნინო-წმინდას და მცხეთის¹⁾ ჯვარს. ორსავე შენობაში წინათ ერთიანი კედლების გუმბათქვეშე კუთხეები ეხლა გახსნილია, გაყოფილია წყვილიან ბურჯებად კუთხეებში გუმბათქვეშ განსაკუთრებული ნახევარწრიანი სივრცითურთ. მხოლოდ ჯვარში ეს ხერხი აღწევს სრულ მოფიქრებას, ორგანიულს კავშირს მთელთან; იგი აღწევს თავის სრულ დამთავრებას, რომელიც შეუძლებელსა. ჰხდის რაიმე ცვლილებას ამ ნაწარმოებში მისი მხატრული მთლიანობის დაურღვეველად.

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

მცხეთის ჯვარის გეგმის საფუძველად დადებულია ჯვარი; ამასთან ამ ჯვარის ოთხივე მკლავი გათავებულია აფსიდებით, რის წყალობით დადგენილია ამ ხუროთმოძღვრული თემის უშუალო კავშირი ტეტრაკონკებთან გენეზისის მხრივ¹⁾. მაგრამ ამის გარდა ცენტრალურ კვადრატსა და ყოველ ამ ოთხ აფსიდათაგანი შორს არის უფრო მოკლე ან უფრო გრძელი სწორკუთხიანი მკლავები, ეგრედ წოდებული ბემები (ἄξια). აღმოსავლეთ-დასავლეთის ხაზით ამ ბემებს აქვთ უფრო დიდი სიგრძე, ვიდრე ჩრდილოეთ სამხრეთის ხაზით. ამ ხერხით ხუროთმოძღვარი აღწევს შესაძლებლობას თავისუფლად გამართოს ოთხი ცალკე ოთახი — ესენი აშენებულა აღმოსავლეთ-

¹⁾ იხ. ჯვარის გეგმა (სურ. 26) შ სრულყოფილი ხუროთმოძღვარი ნ. სვეტიცხოველის მიერ ტაძრის დეტალური გაზომვის თანახმად 1924 წლის შემოღებულს.

ჯის და დასავლეთის აფსიდების გვერდებზე. ხუროთმოძღვარი არ დაკმაყოფილდა იმით, რომ ეს ოთახები უშუალოდ დაიკავშირებინა კარების შემწეობით ძირითადი ცენტრალური კვადრატის კუთხეებთან; მას უნდოდა ხაზი გაესვა, რომ კარები რაიჰე საპყოფელში გადის და არა პირდაპირ გარეთ და ასეთ სამყოფელთა არსებობის აღსანიშნავად იგი ჰქმნის გუმბათქვეშე კვადრატის კუთხეებში თავის მრგვალ, ანუ უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, $\frac{3}{4}$ -ან ნიშებს, რომელთაგან მხოლოდ კარები გადის ცალკე ოთახებში, შენობის კუთხეებში. ეს მრგვალი ნიშები თავის თავად მეტად უმნიშვნელოანი არიან სივრცით, და მათ არ შეიძლება რაიმე სხვა დანიშნულებაჲ ჰქონდეს გარდა ტაძრის უმთავრეს სივრცის ფორმების რითმის მხატვრული დამთავრებისა და წინ დამალული დამატებითი სამყოფელების ცხადყოფისა.

რადიუსი, რომლითაც შემოხაზულია აფსიდების ნახევარწრეები, ყოველ მათგანში ერთი და იგივეა. ამის წყალობით ტაძრის გარეგნობაში მიღებულია ფასადების წინ წამოწეული ნაწილები, რომლებსაც აქ ხუროთმოძღვარი მკაფიოდ აყალიბებს წახნაგებით და როდღია იძლევა ნახევარწრეს, როგორც ეს იყო ბოლნისის სიონში, ბოლნის ქათანაქჩიში ანუ გავახსა და ნინოწმინდაში. შენობის ყოველ შვერილსა და, კუთხის ოთახებს შუა ფასადებზე ხუროთმოძღვარმა შექმნა ნიშები სწორკუთხიანი ან ტრაპეციის მსგავსი გეგმით; ესენი არ არის მხოლოდ დასავლეთის ფასადზე, რაზედაც ქვემოთ ვილაპარაკებთ.

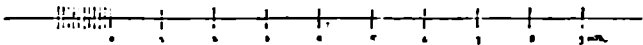
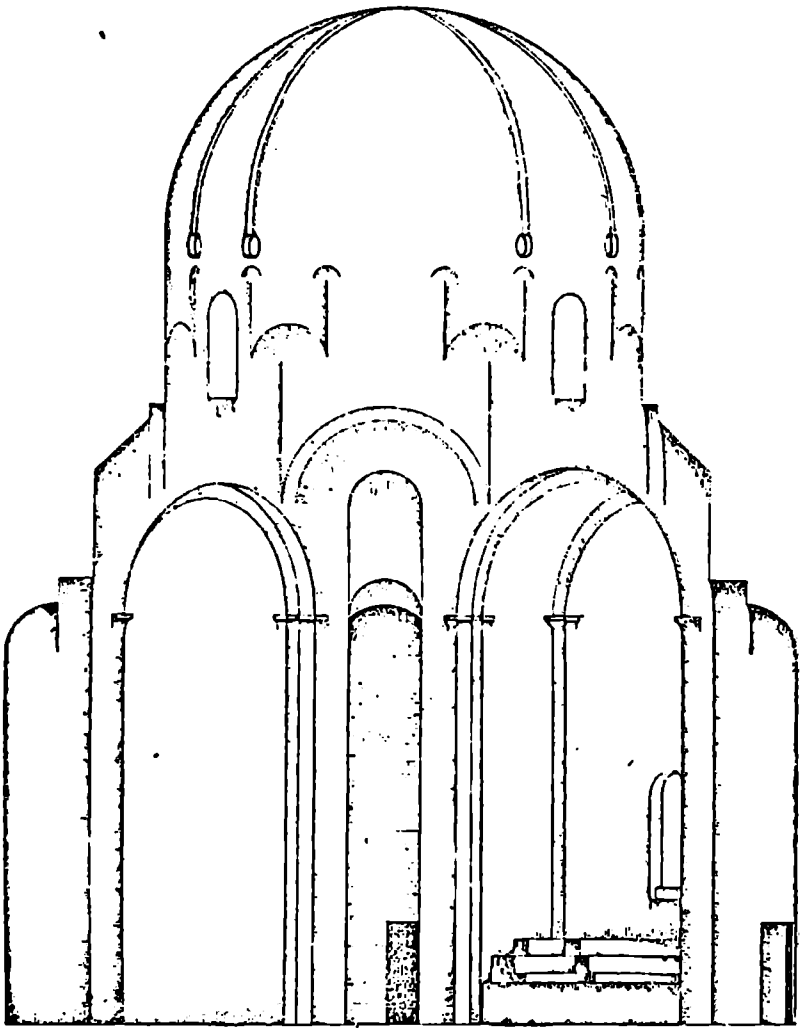
ჯვარის ასეთი გეგმა ყველა მისი შემადგენელი ნაწილებით აღნიშნავს ამშენებლის მიერ აქ შექმნილი სივრცის ფორმებსა და სხვაობას და სწორედ ხუროთმოძღვრული შემოქმედების ეს მხარე — შინაგანი სივრცე — არის ის ჩონჩხი, რომელიც ასულდგმულებდა ხუროთმოძღვრებას საქართველოში უძველესი ჯერ კიდევ ქრისტიანობის წინა დროიდან, როგორც ეს შეიძლება დავასკვნათ უკვე მოხსენებული გლახური დარბაზების მიხედვით ქართლსა და მესხეთში. ამნაირადვე ჯვარშიაც გვაოკებს ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილი სივრ-

ცე—ტაძარში შემსვლელი ძალაუნებურად სწორდება წელ-
ში, თავისუფლად ჰსუნთქავს და იგრძნობს ამ დასრულე-
ბული, დამთავრებული სივრცის თავისუფლებას, სიფართვს და
დიდებულებას.

ჯვარის სივრცე მოქმედებს შიგნით შესულ მაყურებელზე
უცებ, ერთბაშად და არა თანდათან, ტაძრის ნაწილ-ნაწილად
განხილვისდა გვარად. იგი შეიგრძნება მთლიანად, ერთბაშად,
იგი წარუდგება მაყურებლის თვალს თავისი სრული ნათელი
საზღვრებით და ფორმებით გუმბათის მწვერვალიდან იატა-
კამდე, საკუროთხევლიდან დასავლეთისა, ჩრთილოეთისა და სამ-
ხრეთის აფსიდებამდე. მაგრამ მთელი ეს მთავარი სამყოფელი
როდი წარმოადგენს უბრალო ელემენტარულ სივრცებრივ
ნაწილს; პირიქით, იგი წარმოადგენს თავისთავად სხეულს,
რომელშიაც ცალკე ნაწილებს აქვთ არა ერთნაირი მნიშვნე-
ლობა და არა ერთნაირი დანიშნულება.

ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილი სივრცის ცენტრალური
ნაწილი აღნიშნულია გუმბათით გუმბათ ქვეშა კვადრატზე.
ამიტომ სივრცის თვით შეგრძნებაც თითქო მადლიდან ქვე-
მოთქენ ხდება: იგი არის ფორმალური მომენტების შეგრძნე-
ბა და არა შენობის მოძრაობის ანუ ზრდის შეგრძნება ქვე-
ვიდან ზევითკენ, მიწიდან ზეცისკენ. მთელი სივრცე შენდება,
იქმნება შინაგან, გუმბათიანი შეფარდებით; სახელობრ გუმ-
ბათი განსაზღვრავს სივრცის ზომას და გავრცელებას, სიგრძეს
და სიმაღლეს. ეს ცენტრალური ნაწილი ორსართულიანია —
ძირითადი კვადრატი და მასზე მყოფი გუმბათი რვაწახნაგიანი ყე-
ლით. სწორედ ყელის წყალობით გუმბათი ქართულ და აგრეთვე
სომხურ შენობებში შეადგენს თითქო მეორე სართულს, რად-
გან იგი თავის თავად შესდგება არა თუ მარტო ნახევარ სფეროს-
გან, არამედ მასთან განუწყვეტლად დაკავშირებული, მხატ-
ვრის წარმოდგენაში განუყოფელი, ყელისაგანაც გუმბათის ყე-
ლი და თავი—ერთი მთლიანი ერთეულია საქართველოსა და

1) იხ. შენობის დიაგონალური განაკვეთი, შესრულებულია ხუროთმოძღვარი
ნ. სევეროვის მიერ (სურ. 27), რომელზედაც აღდგენილია დროთა ვიწარებაში
დაზიანებული შენობის ნაწილები.



სურ. 27. მცხეთის ჯვარი. დედა წმინდის დიაკონალური განაკუთი.

სომხეთის ხუროთმოძღვრებაში, განუწყვეტლად შეერთებული გუმბათის ერთ ზოგად მცნებაში, როგორც ამას გვიჩვენებს თითონ ტერმინოლოგიაც.

მთელი ტაძრის სივრცის ცენტრალური ნაწილის ორსართულიანობა მოითხოვდა წონასწორობას, მოითხოვდა საკმაო თავისუფალი სივრცეების შექმნას ცენტრალური სივრცის გვერდებზე და იმავე დროს, რასაკვირველია, მასთან შეერთებულებს. ხუროთმოძღვარი—ყელის, ზემოთკენ დამატებითი სივრცის შეფარდებით—უმატებს აგრეთვე კვადრატის ოთხსავე მხარეს გემით ნახევარწრიან სივრცეებს, რომელნიც მალა ერთიან გუმბათის ზევითა საფუძველს კონქის სფეროს მეოთხედის მსუბუქი მოხაზულობის შუალობით. ასე მიიღება მთლიანი, უცხად შესაგრძნები და ამავე დროს განაწევრებული მთლიანი სივრცე. ტაძრის დანიშნულების მიხედვით მის უმთავრეს ადგილს, საკურთხეველს, რომ ხაზი გაუსვას, ხუროთმოძღვარი მას ოდნავ ძლიერს საგრძნობ ნიშანს აძებს—სახელდობრ, აღმოსავლეთ-დასავლეთის ხაზს ჯვარის მკლავების გაგრძელებით. მაგრამ აღნიშნული ნსწილებით როდი თავდება სივრცის მთელი განწევრება.

როგორც უკვე ვიკით გეგმის განხილვიდან, ჯვარის აფსიდური მკლავები, რომელნიც აგანიერებენ ცენტრალური კვადრატის სივრცეს, ერთიან ნხოლოდ მისი მხარეების შუალა ნაწილებს და არა მთელ მის სიგანეს. კვადრატის კუთხის ნაწილებში ხუროთმოძღვარმა გაპართა კიდევ პატარა, თითქმის მრგვალი ნიშები, რომლებიც შუალა კვადრატისკენ იღება მათი წრეხაზის ერთი მეოთხედით. ეს ნიშები ერთის მხრივ ხაზს აწესრიგებენ ერთი მკლავიდან მეორეზე გადასვლას; მეორე მხრივ თავიანთი მცირე ზომის წყალობით, ისინი იმის მაჩვენებელი არიან, რომ მათ შენობის კიდევ სხვა დამოუკიდებელი სამყოფელები მოსდევს, ამას ადასტურებენ კარები.

შექმნილი ხუროთმოძღვრული სივრცე იძენს ცოცხალ, ცხოველმყოფელ ძალას მასში შუქის წყაროების, ე. ი. ფანჯრების განაწილების წყალობით. ამ მხრივ სრულიად ცხადია, თუ რა მახვილად ასწონ-დასწონა ჩვენმა ხუროთმოძღვარმა

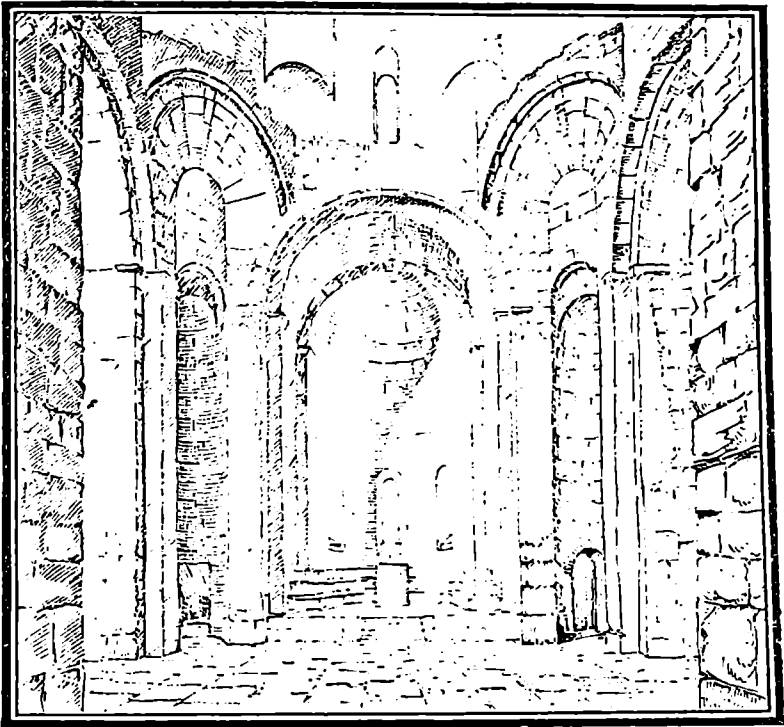
ყველა დეტალები ჯვარში და ვანათების ისეთი სისტემა მოიხმარა, რომელიც ორჯანიულად დაკავშირებულია მის მიერ შექმნილ სივრცესთან და მის იმ დანიშნულებასთან, რომელიც განისაზღვრება ქრისტიანული ტაძრის ცნებით. ეს სისტემა არის ის ნათლად და ბოლომდე მოფიქრებული მიდგომა, რომელიც ბუნდოვანად, თითქმის ინსტინქტიურად იყო წინა გამოყენებული ნინოწმინდის ხუროთმოძღვრის მიერ.

ქმლოცველთა ყურადღების თავმოყრის ლიტურგიულ პუნქტს ჯვარის ხუროთმოძღვარი ხაზს უსვამს უხვი სინათლის შექმნით, რომელიც შედის საკურთხეველის აფსიდის სამი ფანჯრით სხვა აფსიდებში ჩვენ შედარებით ცოტა გვაქვს სინათლის წყარო: დასავლეთით—ფანჯარა, ჩრდილოეთით—კარი, სამხრეთით—ფანჯარა და კარი. თუ ამნაირად ღვთისმსახურების ცენტრალური პუნქტი—საკურთხეველი ძლიერაა მომარაგებული ფანჯრებით, სამაგიეროდ შენობის სივრცის მიერ შექმნილი შთაბეჭდილების მთლიანობისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ვანათებსა ცენტრიდან, გუმბათის ყელიდან. ამ სინათლის წყაროთი განისაზღვრება შთაბეჭდილების მხატვრული მხარე სათანადო ხარისხებით და ზემოთ აღნიშნული აფსიდების ფანჯრების საშუალებით ხაზი ესმება სივრცებრივი სხეულის შემადგენელი ნაწილების მნიშვნელობის გრადაციას.)

ტაძრის აფსიდების გადამბმელი კუთხის ნიშებს, რასაკვირველია, არა აქვთ ვანათების საკუთარი წყაროები, მაგრამ ეს უქვევლია სრულიად შეგნებულად იყო აწონილი და გაკეთებული ამშენებლის მიერ; ამ გარდამავალ, შემაკავშირებელ ნაწილებს იგი ჩრდილში სტოვებს; პატარა კარები, კუთხის სამყოფლებში რომ გადის, მხოლოდ იმას აღნიშნავენ, რომ მათ მოსდევენ დამოუკიდებელი სამყოფელები, და მეტს არაფერს თითონ ფორმა გასაველებისა ჰორიზონტალური ზემოთა ნაწილით და სრულიად მოურთველი აღნიშნავს, რომ ხუროთმოძღვარს განზრახ და განსაზღვრულად არ უნდოდა რამენაირად გამოეყო ეს გასაველები, იგი უყურებდა მათ, განსაკუთრებით, როგორც სამოსამსახუროს, სრულიად დაქვემდებარებულს მის მიერ შექმნილ ძირითად სივრცეში, უყურებდა მათ მხო-

ლოდ როგორც იმის ნიშანს, რომ ამ ძირითად სივრცეს შეერთებული აქვს დამატებითი სამყოფელებიც.

[ტაძარში შესავალი კარები ხუროთმოძღვარმა შექმნა სამხრეთით და ჩრდილოეთით. ეს ნაკარნახევია უეჭველად სურვილით — ერთბაშად დაანახვოს, წარუდგინოს შემსვლელის თვალს მთელი სივრ-



სურ. 28. მცხეთის ჯვარი. დიდი ცაძრის პარსაქტავა.

ცე, გაუშალოს მას ყველა სივრცის განმსაზღვრელი პუნქტები — როგორც მაღლა, ასე გვერდებზე. ვინაიდან წინააღმდეგ შექმთხვევაში, ხუროთმოძღვარს თავისუფლად შეეძლო უფრო შორს დაეხია კლდის ნაპირიდან და დაეტოვებინა ადგილი გასაელისთვის დასაველეთის აფსიდიდანაც. მაგრამ მან ეს არა ქმნა, რადგან მაშინ დასაველეთის, გაცილებით მეტი სივრცის მქონე

აფსიდაში, შემსვლელს მოემალეობოდა ზოგიერთი ტაძრის შინაგან სივრცის განმსახურებელი პუნქტები, როგორც მაგ., გუმბათის მწვერვალი¹.

④ შექმნილი სივრცის განწესებულ სხეულში ჯვარის ამშენებელი დიდის მოუქრებით და სიფრთხილით ხაზს უსვამს შენობის საამშენებლო პუნქტებს, რომ არ დაარღვიოს უცები შთაბეჭდილების, შეგრძნების მთლიანობა. გუმბათის ნახევარსფერო მორთული იყო ჯვარის გამოხატულებით, რომლის ყოველი მკლავის მწვერვალიდან ორი წიბო მიდიოდა გვერდებისაკენ და თავდებოდა ნახევარსფეროს ქუსლის ხაზზე პატარა დეკორატიული წრეებით. ეს რელიეფური ჯვარი თავის საამშენებლო მნიშვნელობის გარდა, ერთგვარად შეელოდა დასაბამითი და მთელი სივრცის დამაგვირგვინებელი ადგილის მხატვრულ შთაბეჭდილებას². ამას გარდა ხაზგასმული იყო ქუსლებიც აფსიდების კამარების დასაწყისში და 3/4-იან ნიშებში პატარა მარტივად წინ გაშლილი პროფილებით, რასაც მოწმობს ფრაგმენტების არსებობა საკურთხევის აფსიდაში. ჯვარის ხეროთმოძღვარმა სრულიად შესაძლებლად სცნა გუმბათის და ქუსლების ხაზის გასმა დეკორატიულად და სრულიად არა საშიშად შთაბეჭდილების დასუსტების მხრივ, თუმცა, უეჭველია, ასეთი რთული განწვევება, რომელიც მან მოახდინა, საშიში იყო. პირიქით გუმბათის მორთულობას მეტად უნდა შეეწყო ხელი მიმართულებისთვის ზემოდან ქვემოთკენ მართლი სივრცის შეგრძნების და მისი მთლიანად მოკრების და დახსომების დროს.

გუმბათი ჯვარში ჰხურავს არსებითად ცენტრალურ კვადრატულ სივრცეს. ამიტომ მისი საფუძვლის წრის გადასაბმელად ამ ქვედა კვადრატთან მოხმარებულია ტრომპით გადას-

¹) იხ. პერსპექტივა ნ. სევეროვისა (სურ. 28), აღებული სწორედ დასავლეთის აფსიდიდან იმ აზრით, რომ საკმაოდ მოზოგბული წერტილი ჰქონოდა სურათისთვის. — ჩადგან სურათი წარმოადგენს ერთს უცვლელს სანახავეს, როდესაც შენობის მ. ყურებული გ. ნაილის დროს უამრავ შთაბეჭდილებას იღებს.

²) ამ ჯვარისაგან გუმბათის უკვე მოხსენებული ჩანგრების შემდეგ დარჩა მხოლოდ ფრაგმენტები. მათი რიხედვით აღდგენილია დიაგონალური განაკვეთი სადაც სწავა ანალოგიურად მორთული ძეკლის მიხედვით (და ყოველთ უწინარეს ა. რენის სიონისა) ამ სხეების ბოლოში დამატებულია პატარა თვლები.

ვლის სისტემა. ტროპები მოთავსებულია სამ მწკრივად, ამასთან ქვედა მწკრივი ოთხი კუთხის ტროპის შემწეობით კვადრატს გადაქცევს წესიერ რვაწახნაგოვანად. ამ რვა წახნაგიდან ოთხში მოთავსებულია ყელის ფანჯრები, რომლებიც ტაძარს აძლევენ მთავარ სინათლეს. ორი შემდეგი მწკრივი 8 და 16 ტროპიანი ჰქმნის პირველად 16 წახნაგოვანს, ხოლო შემდეგ 32 წახნაგოვანს, რომელიც უშუალოდ გადადის გუმბათის საფუძველის წრეში. ეს სამი სართული მაინც ფორმებითა და განაწილებით ისეთის ცოდნითაა ამოყვანილი ხუროთმოძღვრის მიერ, რომ იგი სრულიად არ ასუსტებს შთაბეჭდილებას; იგი წარმოადგენს მხოლოდ აუცილებელ ეტაპს გუმბათის ზომებისა და ფორმის წესიერი დაფასებისთვის, იმ გუმბათის, რომელსაც აგვირგვინებს დეკორატიული ჯვარი ნახევარ სფეროში.

ტროპათა ეს თანდათან გადასვლის სისტემა უშუალოდ გადაებმის ქვემოთ აფსიდებსა და მრგვალ ნიშებს თავის მნიშვნელობით გუმბათის გამწეობისთვის. უეჭველია, რომ ეს საამშენებლო მომენტიც გათვალისწინებული ჰქონდა ხუროთმოძღვარს, რომ ეს მომენტი შედიოდა აგრეთვე მის თვალთახედვის პრიზმაში, როდესაც იგი ჰქმნიდა «მცხეთის ჯვარის» ფორმას. სამყოფელის კომპოზიციის დანარჩენ მოტივებს დაემატა საამშენებლო მომენტიც წნევის ყველა მხარეს, ვარსკვლავისებური, თანაბარი გადაცემისა და მისთვის თანაწისორი ბლოჯისა. იგი ჰქმნის ჯვარის ოთხ მკლავს აფსიდებით და ოთხი კუთხის მრგვალ ნიშს კუთხის ოთახებით მათ უკან. კონსტრუქტიულად ჯვარის შენობა საოცრად მთლიანია და გამძლე, რაც დაამტკიცა მისმა თითქმის ათას ხუთასი წლის ისტორიამ.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ როდესაც აღმშენებელი კუთხის მრგვალ ნიშებს ჰქმნიდა, მას სურდა აღვნიშნა დამატებითი დამოუკიდებელი სამყოფლების არსებობა შენობაში გარდა ძირითადი სამყოფელისა ცენტრალური გუმბათით. დაბალი, პრტყელ სარკველიანი კარების საშუალებით გამოხატულია ამ სამყოფელთა დამატებითი მნიშვნელობა, მათი დაქვემდებარება ცენტრალური სამყოფელისადმი. და ამისდა კვალადაც მოწყობილია ორივე კუთხის სამყოფელი. ისინი შესდგებიან შუალა

კვადრატისგან, პატარა მკლავებით გვერდებზე. შუალა კვადრატი დახურულია ჯვარისებური თალით, ე. ი. არსებობს არავითარი მოძრაობა ზევითკენ და მისთვის საჭირო სივრცის მოძრაობა განისკვნ. პირიქით მიღწეულია დიდი სიმედგრე, სიღინჯე, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ იქცევა ინტიმობად. ასეთი სერიოზობის და ადგილის დიდი მნიშვნელობის შენარჩუნება მიღწეულია სივრცის დიდი სიმაღლით და მოხდენილობით, რომელთაც, რასაკვირველია, ეხმარება აგრეთვე ქვით მორთვაც.

ამ, გარედან კედელთა ერთიან სწორკუთხედში მოქცეული სამყოფელების, განხილვა აუცილებლად გვაიძულებს ჯვარი მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიას შევადაროთ¹. ეს პატარა ეკლესია აგებულია ჯვარისებური გეგმით, სწორკუთხიანი მოკლე მკლავებით, ჯვარისებური თალით შუალა კვადრატზე და მოქცეულია ერთიან გარეგან სწორკუთხედში. ჯვარის ხუროთმოძღვარმა, რომელიც სულ სხვანაირად მიუღდა სივრცის და აგრეთვე ტაძრის გარეშე ფორმების შექმნის ამოცანას, ვიდრე მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიის ამშენებელი, გამოიყენა უკვე მზა, უკვე მდგარი ფორმა თავისი შენობის ზოგად სისტემაში შესატანად, მაგრამ მან აქაც გამოიჩინა თავისი დიდი შემოქმედებითი გენიოსობა: მან სრულად შესცვალა ამ ეკლესიის ცალკე ელემენტებისა და ნაწილების ურთიერთობა და პროპორციები; იმას ხომ აღარ ვამბობთ, რომ ორგანიულად მოაქცა იგი მის მიერ შექმნილ მთელი ნაწარმოების ტანში. ყოვლის უწინარეს მან შესამჩნევად აამაღლა თვითეული ამ კუთხის სამყოფელთაგანი; სახელდობრ მან დატოვა თითქმის იგივე სიფართე შუალა კვადრატისა, სამაგიეროდ ალაამაღლა. ეს სამყოფელები პატარა ეკლესიის სიმაღლის $\frac{1}{3}$ -ით. კუთხის სვეტისთავებიც, რომლებზედაც დაყრდნობილია ჯვარის მკლავების ოთხი კამარა, რასაკვირველია, აგრეთვე უფრო შესამჩნევადაა ამაღლებული, ვიდრე პატარა ეკლესიაში. ფანჯრებს იგივე განი აქვთ, მაგრამ სიგრძე კი $1\frac{1}{2}$ ჯერ მეტი, ვიდრე პატარა ეკლესიის ფანჯრებს; შესავლები-კი გაცილებით დაბა-

¹) იხ. ზემოთ, გვ 89-91.

ლია. პროპორციების ასეთი შეცვლით ხუროთმოძღვარმა მიაღწია ამ სამყოფელებში თავისუფალი მსუბუქად გადახურული სიერცის შთაბეჭდილებას. ჯვარისებური თალის თუმცა არ იძლევა ისეთ ვაქანებას და იმ თვითკამყოფელ სისრულეს და სიფართეს, როგორებიც მან შექმნა ტაძრის ცენტრალურ სიერცეში; მაგრამ ის თავისი მომრგვალებულ-თალიანი ფორმით მაინც ამრგვალებს ამ სამყოფელებში სიერცის ფორმას. ამნაირად ჯვარის ხუროთმოძღვარმა აიღო პატარა ეკლესიის მზა ფორმა და გააანალიზა ის, სასტიკად აწონ-დაწონა, დატოვა, ან თავის ამოცანებისაღმი კვალად შეცვალა აღებული ფორმის ელემენტები.

მაშასადამე მხატვარმა, რომელმაც შექმნა ჯვარის ტაძრის ფორმა, ისე გაანაწილა მისი ცალკე სამყოფელები, რომ აქ უმთავრეს როლს თამაშობს ვეება ცენტრალური სამყოფელი, რომლის გვერდებზე, კუთხეებში გამართულია კიდევ ოთხი შედარებით პატარა დამატებითი სამყოფელი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ გეგმის განხილვის დროს, რომ ხუროთმოძღვარს სურდა გაედიდებინა ტაძრის შუალა ნაწილი და მან სრულიად ლოდიკურად გამართა კუთხეებში დამატებითი სამყოფელები. მაგრამ, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე ორგანიულ შემოქმედებით დიდ ნაწარმოებებში, ყოველი მათი წევრი როდი წარმოადგენს ერთის რომლისაზე მიზეზის შედეგს, არამედ მიზეზთა მთელი განსაზღვრული ერთობისას. ისე კერძოდ აქაც კუთხის ოთახების გამართვა გამოწვეულია მიზეზთა, განზრახვათა ერთობლიობით; იგი ასრულებს მთელ რიგ ფუნქციას შენობის სხეულში, შეესაბამება მოთხოვნათა მთელ რიგს. იმ შეფარდებასთან დაკავშირებით, რომელსაც ჩვენ აქ ვიხილავთ, ამ ოთახებს აქვთ თავიანთი დანიშნულება, ისე როგორც დანიშნულება აქვთ ფასადების ჩამოყალიბებაში და აღმშენებლობის მხრივაც ყოველ კუთხის სამყოფელს, უეჭველია, აქვს სრულიად განსაზღვრული დანიშნულება, რომელიც ჩვენ საკმაო სისწორით შეგვიძლიან ეხლაც კი განვსაზღვროთ.

ქრისტიანობის რიტუალმა მე-VI საუკუნის უასასრულს მიაღწია სრულ ჩამოყალიბებას, სრულ სიფართეს და სათანა-

ლო ზემობას და დიდებულებას¹, ხოლო ამასთან ერთად, რასაკვირველია, სულ უფრო ნათლად და განსაზღვრულად ირკვეოდა ღვთისმსახურებისთვის საჭირო სამყოფლის შინაგანი განაწევრება, ისაზღვებოდა ცალკე სამყოფელები, სახელდობრ, საკურთხევის ახლო გამოიყოფა დამოუკიდებელ ოთახებად საშესამოსლო და სამსხვერპლო. და პირვანდელი მათი დამოკიდებულება საკურთხეველთან გამოიხატება მხოლოდ მოსაზღვრე მდებარეობაში, მაგრამ მათ შორის არ არსებობს არავითარი შინაგანი, უშუალო ურთიერთობა. ამ სამყოფლებში რომ შესვლა გინდოდეთ, უნდა საკურთხეველიდან სულ გახვიდეთ მლოცველთა სამყოფელში; ხოლო აქედან მათ აქვთ დამოკიდებული შესავლები, როგორც ჩვენ ეს ვნახეთ ურბნისში და სხვა დიდ ეკლესიებში. ამნაირად ლიტურგიული წესების შინაგანმა ზრდამ, ქრისტიანული რიტუალის განვითარებამ მოითხოვა ორი ცალკე სამყოფელის შექმნა საშესამოსლოსა და სამსხვერპლოსათვის საკურთხევის გვერდით, და ეს მოთხოვნა სრულიად დააკმაყოფილა ჩვენმა ხუროთმოძღვარმა.

მაგრამ მან კიდევ ორი ოთახი მოგვცა ტაძრის დასავლეთ ნაწილში. ამ ოთახთა დანიშნულების შესახებ დღემდე არავითარი მოსაზრება არ ყოფილა გამოთქმული. სამხრეთ-დასავლეთი სამყოფელის დანიშნულება სრულიად ზედმიწევნითაა განსაზღვრული მის შიგნით შესავლის თავზე მყოფი წარწერით, სადაც ნათქვამია, რომ ეს სამყოფელი აშენებულია «თავყანისა ცემელად დედათა», ე. ი. ეს არის სპეციალური ქალთა განყოფილება ტაძარში. ეს რომ ნამდვილად ასეა, ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ ამ სამყოფელს აქვს სპეციალური გარეთა კარი, შედარებით არა დიდი; ამავე სამხრეთის მხრიდან გვაქვს მთავარი შესავალიც ტაძარში, რადგან მცხეთიდანაც ამ ტაძარში სამხრეთის მხრიდან აღიოდენ. ასე რომ მეორე ხარისხოვანი შესავლის შექმნა ტაძრის მთავარი ფასადის მხრით, თანაც ნამდვილად ტაძრის დამატებით სამყოფელში, აიხსნება იმ ჩვეულებით, რომლის ძალითაც ქალები ეკლესიაში კაცე-

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

ბისაგან განცალკევებულად იდგნენ. მაგრამ აქ უფრო მეტსაც ვიტყვი; აქ, როგორც ვტყობა, იჩინა თავი საერთო სახალხო ჩვეულებამ, რომელიც იმდენად ქალეის არა ჰყოფს, რამდენადაც კაცებს აყენებს პირველ ადგილზე¹.

მეორე დასავლეთის ოთახის დანიშნულების შესახებ შეიძლება მხოლოდ ზოგიერთი მოსაზრების წამოყენება. არავითარი უეჭველი ცნობა მისი დანიშნულებისა ჩვენ არა გვაქვს. ვტყობა, მას არცა ჰქონდა ასეთი ნათლად გარკვეული დანიშნულება; იგი იყო დამატებითი სამყოფელი ტაძარში, რომელიც იქნებ დანიშნული იყო, მაგალითად, წირვა-ლოცვის წინ და შემდეგ საერო თუ საეკლესიო ხელისუფლების უმაღლეს წარმომადგენლების სამყოფად. ტყუილად კი არაა, რომ მხოლოდ ამ ოთახში არის ორი ნიში-თარო და აგრეთვე სამკუთხიანი სანათური დასავლეთის კედელში, საიდანაც ჩანს მცხეთა და მისი კათედრალი: ამნაირად ამ ოთახის დანიშნულება თითქო არ უნდა იყოს განსაზღვრულად დაკავშირებული ღვთისმსახურებასთან.

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

ჯვარის მთავარ სამყოფელში, სახელდობრ ეკლესიის ცენტრში გუმბათ ქვეშ იმყოფება შემდეგ გადაკეთებული შენობა რვა წახნაგრვანი ფორმისა, რომელიც უთუოდ უნდა განვიხილოთ, რადგან იგი არსებითს გავლენას ახდენს თვით ხუროთმოძღვრის მიერ აქ შექმნილ სივრცეზე. ეს შენობა იყო ტაძრის მდიდრული დეკორატიული ნაწილი, აგებული ძვირფასი მასალისაგან. ეს ოქტოგონი აღნიშნულია მ სვეტით, რომლებიც ერთმანეთთან პროფილიანი არქიტრავეებით არის შეერთე-

¹) კაცებისა და ქალების შესაჯრებელთა გაყოფის შესახებ მცხეთის პირველსავე ეკლესიაში წმ. ნინოს დროს გარკვეულად სწერს ბერძენი ისტორიკოსი გელასი კესარიელი (რომლითაც ისარგებლა ზოგიერთი ცვლილების შეტანით იატორიკოსმა რუფინუსმა; ამის შესახებ იხ. ს. ყაუხჩი შვილი, გელასი კესარიელი ქართლის მოქცევის შესახებ: მიმ. მხილველი I, 64.

ბული. ეტყობა, მხოლოდ ერთი დასავლეთის მალი არა ყოფილა შეერთებული არქიტრავით და ღია მდგარა გასავლელად. ეხლა ამ ადგილას მიშენებულია ნიში და მის წინ საფეხურები. რა დანიშნულება ჰქონდა ამ შენობას, ჰქონდა მას საზოგადო ხასიათი, თუ იგი სრულიად განცალკევებული ერთეულია?

მისი შედარება საქართველოს მთიან რაიონებში დაცულ მთელ რიგ ეკლესიებთან და აგრეთვე ძველ ეკლესიათა ნაშთების დაკვირვება გვეუბნება, რომ ეს შენობა არის ძველი დროის ქართული ეკლესიის სხვაობა, რომელსაც ჯვარში დამატებული ნაშენებით მიცემული აქვს განცალკევებული ერთეულის სახეს.

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

ეს ჯვარ-პატიოსანი თავის აღმართვის დღიდანვე დარჩა ახდელი, თუმცა ის აჩრდილს (ბალდახინს) ქვეშ იდგა. თვით გუარამის მიერ აშენებულმა ტაძარმა იგი დატოვა შენობის გარეთ. მხოლოდ გუარამის მემკვიდრემ, სტეფანოზმა, ტაძარი ააგო იმ პატარა ტაძრის გვერდით, რომელიც ცოტა ხნის წინ ააშენა მისმა მამამ გუარამმა, და ამ ახალმა ტაძარმა მიზნად დაისახა ღირსეულად მიეღო თავის წიაღში ეს მთელი ხალხის

«ხატი» — ჯვარ-პატიოსანი. თვით ტაძარი ამნაირად იყო პასუხი ხუროთმოძღვრისთვის დასმული ამოცანისა — შეექმნა ჯვარ-პატიოსნის გარშემო და მასზედ სივრცე, რომლის შუაგულში თვით ჯვარი უნდა ყოფილიყო.

თუ ჩვენ ეხლა უკან მივიხედავთ და საქმეს ამოცანის ჩამოყალიბების გაგების ამ ახალი თვალსაზრისით ჩაუყვირდებით, ჩვენ უცებ მივიღებთ გასაღებს. ამ ნაწარმოების გასაგებად მთელი მისი რკინისებური, ლოლიკური აუცილებლობით. ხუროთმოძღვარს მოცემული ჰქონდა ცენტრი, ყურადღების მიზანი — ჯვარი პატიოსანი, — რომელიც რასაკვირველია, კიდევ საგანგებოდ უნდა მოერთოთ. იგიც ჯვარის გარშემო ჰქმნის ბალუსტრადას ოქტოგონის სახით. ეს გარემოება აუცილებლად ჰხდის ბრუნვას ტაძრის სივრცის და კერძოდ სწორედ მისი ცენტრალური ნაწილის სივრცის გადიდებაზე, როდესაც ჯვარის ყოველი მკლავი შეიძლება დარჩეს ჩვეულებრივი ზომისა. ხუროთმოძღვარი განზე სწევს, სწყვეტს მათ ერთი მეორეს და ჰქმნის მათ შორის შემაერთებელ სივრცეებს, ხოლო დამატებითი სამყოფლების ჯეროვანად მოთავსებისთვის და, აღბად, გუმბათის კუთხეებისკენ გაწევის ასაცილებლად, ზემოთ გამოკვეთულ მხატვრულ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების გარდა ჰქმნის კუთხის ოთახებს. ამ შუალა სივრცის თვით ფორმა თითქო ჩრდილავს კვადრატს ძირს ხაზგასმული რვა ზურჯით და რვა ნიშით, რომელნიც სიმეტრიულად განაწილებული არიან. მასზედ აღმართულია კიდევ რვა წახნაგოვანი გუმბათის ყელი. ე. ი. ცხადია მისწრაფება — ბალუსტრადის და თვით სივრცის ფორმები შეუთანხმოს ერთმანეთს. თითონ გუმბათში მკაცრად გამოჩნეულია რელიეფად დიდი ჯვარი — ხაზგასმულია ტაძრის სიმბოლო და მთავარი სიწმინდე. «ხატი» და ამასთან ერთად შექმნილია მალა თითქო ზეცას მიმავალი ჩრდილი ამ წმინდა ადგილისა. რაღა თქმა უნდა, ტაძრის თვით ჯვარისებური ფორმაც ხაზს უსვამს ამავე მოტივს, სიმბოლოს და რეალობას. დასასრულ, ტაძრის შესავლების მოთავსებაც სამხრეთით და ჩრდილოეთით ხაზს უსვამს ტაძრის ამ სულიერი ცენტრის მნიშვნელობას — მასში შემსვლელს აყენებს უშუა-

ლოდ პირდაპირ ამ წმინდა ჯვარის წინაშე. მაგრამ მას უნდა აღენიშნა ამასთანავე, თუ სად იმყოფება ტაძარში რიტუალური მოქმედების, ე. ი. ღვთისმსახურების, მთავარი ადგილი, უნდა ყურადღება მიექცა ჯვარის შემდეგ ერთი განსაზღვრული მიმართულებით. და მან ხერხიანად, ცოდნით შეასრულა ეს ძნელი ამოცანაც—ყოველის უწინარეს მან გააგრძელა აღმოსავლეთ-დასავლეთის ღერძი შედარებით ჩრდილოეთ-სამხრეთის ღერძთან; ამას გარდა ჯვარის ოქტოგონის ზღუდეში შესავალი მან გამართა მარტო დასავლეთიდან, რითაც მლოცველებს ბუნებრივად და თავისთავად აყენებდა საკურთხეველის წინ, რომელიც ძლიერ იყო განათებული ფანჯრების საშუალებით. და ამნაირად ყურადღებას იზიდავდა ღვთისმსახურებისკენ.

კიდევ ერთი პუნქტი უწყობდა ხელს ამავე მიმართულებას, სახელდობრ საკურთხეველის კონქის მხატვრობა. შენობის ქვის ბეჯითი, სუფთა თლა როგორც შიგნიდან, ისე გარედან ჰმოწმობს, რომ არავითარი დამატებითი ფეროვანი და სმუყეტიანი მორთულობა ტაძარს არა ჰქონია. პირიქით თავისი სასტიკი სერიოზობით და შინაგანი მორთულობის დამთავრებული სიმარტივით ტაძარს ხელი უნდა შეეწყო რელიგიური გრძნობის გამოქვლავებისთვის. ეს, რასაკვირველია, არა ჰნიშნავდა საერთოდ წმინდა ხატების განდევნას ტაძრიდან; ეს ჰნიშნავს მხოლოდ მათი რიცხვის შემცირებას აუცილებლად საკირო რიცხვამდე და მათ მოთავსების ტაძრის ერთს განსაზღვრულ ცენტრალურ ადგილას, სახელდობრ საკურთხეველზე, კერძოდ მის კონქაზე. მართალია, ჯვარში კონქაზე არ შენახულა მხატვრობა, მაგრამ იგი ისე ძლიერაა დაზიანებული, რომ ეს არც გასაკვირველია, ხოლო სხვა ეკლესიების მაგალითები, რომლებზედაც ქვემოდ გვექნება ლაპარაკი, და მეტადრე კონქის მორთულობა მოზაიკათ¹ მეზობლად მყოფ მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიაში, რომელიც ააშენა სტეფანოზის მამამ, სრულიად უცილობელსა ჰყოფს, რომ ჯვარშიაც საკურთხეველის კონქა მოზაიკით იყო მორთული.

¹ იხ. ზემოთ, გვერდი 89—91.

რაც შეეხება მთელ ტაძარს, შეიძლება დარწმუნებით ვთქვათ, რომ მხატვარი-ხუროთმოძღვარი მის კედლებზე არავითარ მეტს მორთულობას არ აპირებდა მაგალითად კუთხის ოთახების კედლებს არა დროს არა ჰქონიათ წასმული კირი. მართლაც და, თითონ ტაძრის ფორმების ხუროთმოძღვრული დეტალებიც კი შეუძლებელსა ჰხდინა მორთულობას¹. უწინარეს ყოვლისა ესოდენ განწვევებული, მოძრავი, კიბის საფეხურებივით მაღლისკენ მიმავალი ნაწილები, როგორც არის კუთხის ნაწილები გუმბათ ქვეშ, მათი ბეჯითად, სუფთად, თითქო სხივისებურად დაწყობილი ქვები,—ყველაფერი ეს თავთავისი მნიშვნელობით არის მოაზრებული ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილ სივრცეში: აღარას ვამბობთ იმის შესახებ, რომ მაშინ ამ ნაწილების დეტალებში საკირო იქნებოდა ტაძრის მხატვრობის დამუშავებული სქემები. მერე, არის მეორე ხარისხოვანი ნაწილებიც, რომლებსაც უფრო გვიან აშენებულ ტაძრებში ხუროთმოძღვრები ანგარიშს არ უწყვენ, როგორც თვითკმამყოფელ დეტალებს და სთავობდენ მათ მხატვრობისთვის *al fresco*. ასეთ ელემენტებს წარმოადგენენ სვეტის თავები, ანუ კოზმიდნი, რომელნიც ხუროთმოძღვრულად ანაწევრებენ შენობას. დასასრულ, ჯვარს აქვს კიდევ სპეციფიური დეტალი, სახელდობრ რელიეფური ჯვარი გუმბათის თაღში, შედგენილი დაწყობილი ქვებისგან. ამ მოტივის არსებობა მრავალნაირად არის დაკავშირებული შენობასთან, სხვათა შორის მის ქვეშ მდგარ წმინდა ჯვარ-პატიოსანთანაც.

ჯვარის ტაძრის გეგმის და შინაგან სივრცის დაწვრილებითმა განხილვამ გვიჩვენა მთელი შენობის და მისი ნაწილების სრული ჰარმონიული შეფარდება, მოფიქრება, ყოველი ნაწილის ლოდიკური დამთავრება და ყოველი მათგანის შეკავშირება, მკიდრო გადაბმა საერთო კომპოზიციასთან; გვიჩვენა დასასრულ კონკრეტული ამოცანის — ჯვარ პატიოსნის წმიდა სალოცავეის თავზე ტაძრის შექმნა — დაქვემდებარება საერთო ამო-

¹) აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჯვარში როგორც გარედან, ისე შიგნიდან არსებობს მეტად ბევრი ქვაში აზოპრილი ნიშნები პირობითი ნიშნების ან ცალკე ასოების სახით (სხვაზე უფრო ხშირად **გ** და **გ'1**).

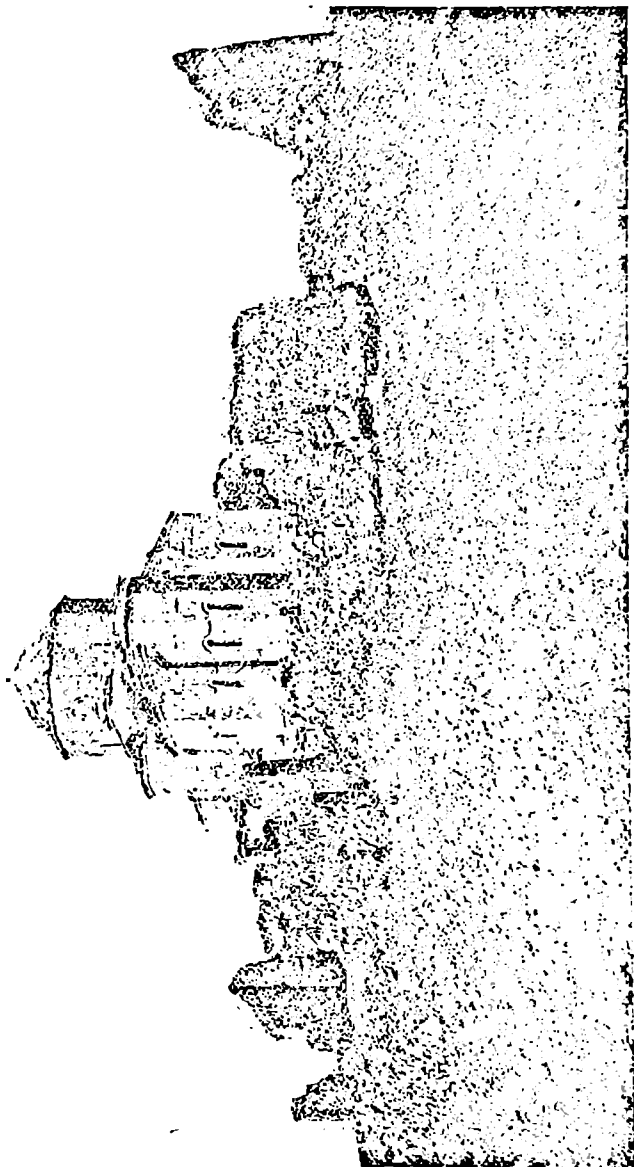
ცანისადმი და ახალი მხატვრული სუროთმოდერული ფორმის გადაწყვეტისადმი. ამშენებლისათვის ამ პრობლემასთან განუწყვეტლივ დაკავშირებული იყო დეკორატიული და ფეროვანი შორთულობის საკითხები, რომლებიც მან გადასწყვიტა თავისებური ზედმიწევნით მოფიქრებული მოპყრობით მთელი შექმნილი მხატვრული ნაწარმოებისადმი.

5) «მცხეთის ჯვარის» გარეგანი ფორმები და ფასადები.

საქართველოს და სომხეთის ტაძრების გარეგანი ფორმები ყოველთვის ჩამოყალიბებული სივრცის მაჩვენებელია; ისინი თითქო აღნიშნავენ გაყოფას, რომელიც დასახულია შიგნით; ისინი გვაგრძობინებენ შენობის შინაგან განწევრებას. გარეგანი შეხედულება იქნება უფრო ძლიერად ვიდრე შინაგანი ხაზს უსვამს, რომ შენობა არის მთლიანი ერთეული, იმნაირად მოწყობილი, რომ უცებ შეიგრძნებოდეს თავის ძირითად ფორმებში¹. ხელმძღვანელი პუნქტი შეგრძნებისთვის და მასების ურთიერთისადმი დამოკიდებულების განმსაზღვრელი არის გუმბათი ყელზე. მისი პროპორციები განსაზღვრავენ დანარჩენ მასებს: ამ პროპორციებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ ნაწარმოების ჰარმონიული შეფარდებისა და სიცხადისთვის. სწორედ ეს პროპორციები და გუმბათის შეფარდება ტაძრის დანარჩენ მასებთან ცხადად ასხვავებენ ქართველ ხუროთმოდღვართა შენობებს სომხის ხუროთმოდღვართა შენობებისგან.

გუმბათიდან ჯვარის შენობის მასები საფეხურიებით მოდიან ქვევითკენ. ყოველთ უწინარეს ყელის რვაწახნაგოვანის საფუძველს შეადგენს კვადრატი. ეს კვადრატი წარმოადგენს ფაქტიურ ცენტრს, რომელიც ცალკე ნაწილებს აერთებს ორგანიულ მთლიანად. კვადრატი ყოველი გვერდის ცენტრში მას ერთვიან შინაგანი ჯვრის მკლავები, რომელთაც ბოლოში სამ-სამი წახნაგი აქვთ. ამ მკლავების სახურავები, რომლებიც ბოლოში ქოლგასავით იშლებიან წახნაგებს ზემოთ, განაგრ-

¹) იხ. ნ. სევეროვის ნახატი ზემოდან (სურ. 30) და ერმაკოვის ფოტ. № 2697 (სურ. 29).



სურ. 29. მცხეთის ჭყვარბი. დიდია ფარბის და სხვას მქონებულ ნაგებობათა სარტყალთ სურათთა.

ძობენ გუმბათის სახურავის მიმართულებას და ამნაირად ამთავრებენ ტაძრის საერთო შთაბეჭდილებას. ჯვარის მკლავები გარედანაც ხაზგასმულია მით, რომ ისინი ამადლებულია მის მეზობლად მდებარე მთელი შენობის კუთხის ნაწილებზე: ეს კუთხის ნაწილები უბრალოდ კი არ არის შეერთებული ჯვარის მკლავებთან, არამედ აღნიშნულია საკმაოდ პრტყელი ნიშების საშუალებით, როგორც დამოუკიდებელი ნაწილები. აქას გარდა ნიშების არსებობა და მათი ფორმები და ზომები ხაზს უსმენ აგრეთვე იმ გარემოებას, რომ ტაძრის შიგნით მათ დაპირდაპირებული აქვთ რალაცა განსაკუთრებული სამყოფელები ანუ შენობის ნაწილები. დასასრულ, მთელი ეკლესია დადგმულია განსაკუთრებულ რამდენიმე საფეხურიან იმპოსტზე. ასეთია ჯვარის ზოგადი ფორმები გარედან და მათი ფუნქციონალური მნიშვნელობა.

ესლა შეუდგეთ ამ მომენტების ცალ-ცალკე დაწვრილებით განხილვას, რომ მოცემული მხატვრული ნაწარმოები ღირსეულად დავაფასოთ ამ მხრივაც.

მთელი შენობის ცენტრს და საფუძველს, როგორც ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, შეადგენს კვადრატი, რომლის თავზედაც არის გუმბათის რვაწახნაგოვანი ყელი. ამასთან «ჯვარის» ხუროთმოძღვარი განსაზღვრულად ჰყოფს, არჩევს ამ ორ ელემენტს იმით, რომ კვადრატის თავზე გაჰყავს ლავგარდანი. ეს ხაზს უსვამს, გარკვეულობას აძლევს ფორმას და ამასთან ერთად კვადრატის, როგორც შენობის ცენტრალური ბურჯის, გამოყოფის გარდა განსაზღვრავს აგრეთვე ყელის ზომებსა და საზღვრებს ქვედა ჰორიზონტალურ ხაზზე.

ჯვარის ყელი მაღალი როდია, მას რვა წახნაგი აქვს. ამასთან ძირითადი კვადრატი ხაზგასმულია იმით, რომ მის ოთხ წახნაგში, რომლებიც შეესაბამებიან კვადრატის გვერდებს, გამართულია ფანჯრები, რომელნიც სწორედ აჩენენ, არკვევენ აღნიშნულ მდგომარეობას. დანარჩენი ოთხი წახნაგი ყრუა და წარმოადგენს მხოლოდ გადასვლას. გუმბათის ყელზე გვაქვს სპეციალურად გაყვანილი, პატარა კამარებად მორთული კოზმიდი და ამასგარდა სამხრეთის წახნაგზე ნაკეთიანი რელიეფი-

გუმბათის სახურავი არ არის მალალი, ის შეესაბამება ნახევარ-სფეროს უმთავრეს მომრგვალებას შიგნით და კოზმილის ზემოთაწეული ნაპირები აქვს. ეს ფორმა ეხლა ჯვარის შეკეთების დროს ხე-



სურ. 30. მცხეთის ჯვართი. დიდი ცაბის პრესპექტივა დ. მცხეთის ურთი.

ლახლად გამოჩნდა წინანდელი რკინის სახურავ ქვეშიდან, რომელიც აუშნოვებდა შენობას და ამახინჯებდა მის ფორმებს.

ცენტრალური კვადრატის მიღიან ტაძრის დანარჩენი ნაწილებიც, რომელთა ზომები და პროპორციები განსაზღვრულია ამ კვადრატის მიერ. ამნაირადვე შენობის დანარჩენ ნაწილების სახურავებიც შეესაბამებოდა გუმბათის და მისი საფუძვლის კვადრატის სახურავს—ისინი მცირედ დაქანებულნი იყვნენ და ნაზად, მსუბუქად განაგრძობდნენ გუმბათის სახურავის მიმდინარეობას.

ჯვარის ფასადები უქვევლია ძლიერ მოძრავნი და განწევრებულნი არიან. მათი განხილვა გათვალისწინებულია, როგორც ყოველ ხელოვნების კლასიკურ ნაწარმოებში, ერთი განსაზღვრული ხაზიდან, რომელიც შეესაბამება ფასადის ნაწილების თანასწორად მდებარეობას და მაყურებლისადმი. თუ შენობის მასების განხილვას კუთხიდან დავიწყებთ და ორივე ფასადს ერთბაშად შევხედავთ შემოკლებით, მაშინ მათი ორგანიული მთლიანობა, იქნება, რამდენადმე დაიზრდილოს. როგორც ნათქვამი იყო, ყოველი ფასადის ცალკე განხილვის დროს პირიქით მისი მრავალგანწევრებისა და მოძრაობისგან, რომელიც დაგვირგვინებულია სასტიკად მარტივი, დინჯი გუმბათის ყელით, მუშავდება, ირჩევა, თავს იჩენს ორგანიულად შეკავშირებული სისტემა, დამთავრებული დასრულიად მთლიანი სიკაცხლე.

შენობის ფასადების ამ გარეგნულ ფორმებში აღნიშნულია ტაძრის შინაგანი გაყოფა, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ წინანდელი აღწერიდან. იგი ხაზგასმულია იმით, რომ თითოეული ამ ფასადთაგანი შესდგება სამი ნაწილისგან, რომელნიც შეერთებული არიან განსაკუთრებული რგოლებით: ფასადები წყვილ-წყვილად წარმოადგენენ საერთოდ მასების ერთნაირ დანაწილებას, როგორც ამას მოითხოვს გეგმის სიმეტრია, თანსწორადობა. მაგრამ კარების და ფანჯრების განაწილება სპეციალურად შეთანხმებულია ყოველი მათგანის რეალურ სხვაობასთან. ამნაირადვე სწორედ მორთვა ნაკვთიანი რელიეფებით და ორნამენტალური ჩუქურთმით ინდივიდუალურად შექმნილია განსაკუთრებული პირობების მიხედვით და შეთანხმებულია ფანჯრებისა და კარების ადგილებთან. ამას-

თან დამახასიათებელია ისიც, რომ ჯვარში განსაზღვრულად და ძლიერად გამოჩენილია, როგორც მთავარი, — აღმოსავლეთისა და სამხრეთის ფასადები; ეს ამიერიდან დამახასიათებელ თვისებად დარჩება ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებისთვის. ამ ფასადების გამოჩენა როდი წარმოადგენს რასმე ბუნებრივს, რაც თავისთავად იგულისხმებოდა: დასავლეთ ევროპის საშუალო საუკუნეების რომანული და გოთიკური სტილის ხუროთმოძღვრებამ განავითარა ორი სხვაფასადი, როგორც უმთავრესი, სახელდობრ ჩრდილოეთისა და დასავლეთის. შესაძლებელია, რომ ჯვარის შენების სპეციფიურმა პირობებმა, რომლებმაც წინ წამოაყენეს და გამოყვეს სწორედ აღმოსავლეთის და სამხრეთის ფასადები და ამნაირად ეკლესიაში შექმნეს მხოლოდ ორი უმთავრესი ფასადი, მოამზადეს და განამტკიცეს ასეთი დიფერენციაცია; ისინი გახდენ ასეთი გაყოფის ნიმუშად

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადები ანალოგიურად არიან აშენებული. ფასადის შუაში არის სამწახანაგოვანი შევრილი, რომელიც ცოტათია წინ წამოწეული და გვიჩვენებს მასში მოთავსებულ აფსიდსა; ფასადის გვერდებზე სწორედ კედლებია კუთხის ოთახების შესატყვისად. მერე კი ფასადები მინც სხვა და სხვანაირად ყალიბდება. აღმოსავლეთის ფასადზე შუალა შევრილი გაყოფილია გვერდის კედლებისაგან არაღრმა, პრტყელი ნიშებით კამარისებური ზედანით, რომელიც გვერდის გლუვ ფრთებს შევრილთან აერთებს. დასავლეთის ფასადზე ასეთი ნიშნები არ არის, ხოლო კედლები უშუალოდ ერთიან შევრილის გვერდის წახნაკებს. ეს სწავაბა იმითაა გამოწვეული, რომ ჯვარის დასავლეთის ფასადი მოთავსებულია სწორედ კლდის ხრამზე და იყურება მცხეთისკენ. მანძილი კი ქალაქიდან, საიდანაც ტაძარი ჩანს, იმდენად დიდია, რომ ნიშების არსებობას თუ არარსებობას არ შეეძლო გავლენა ჰქონოდა მხატვრული შეგრძნების ხასიათზე.

შევრილის გვერდის წახნაგების შეფარდება შუალა წახნაგთან უდრის 4:5, ხოლო მათი შეერთების კუთხე მეტად ბლაგვია. ამის წყალობით ჩვენ ვიღებთ დიდი დამთავრების

შთაბეჭდილებას: გვერდის ფრთები ერთიან შვერილს შედარებით უფრო წინა ნაწილში, ასე რომ აღმოსავლეთის ფასადის ნიშები მოდიან თითქმის მთლად შვერილის წინ—ნიშების ერთ-ერთი გვერდის კედელი შეადგენს შვერილის გვერდის წახნაგის ნაწილს, ამასთან იგი სულაც არ იწყება შორს ამ წახნაგის ნაპირიდან¹. ამნაირად ფასადის გვერდის ფრთების კედლები არ იმყოფება შვერილის გვერდის წახნაგების გარეგან ნაპირების ხაზზე; ისინი გადასჭრიან ამ წახნაგებს და არ ერთვებიან მათ ნაპირას ჯვარის ძირითად კედლებს; ეს გადაჭრა როდი ადის თვით სახურავამდე: წახნაგების კედლების ნაწილი მალა ღიად რჩება.

ჯვარის აღმოსავლეთის ფასადს აქვს სამ-სამი საკურთხეველის ფანჯარა შვერილის ყოველ წახნაგში და თითო ფანჯარა გვერდის ფრთებში, რომელნიც ანათებენ სამსხვერპლოს და საღიაკვნოს. საკურთხეველის ფანჯრებს ზემოთ მიდის საერთო ზედა პირი, მორთული ყვავილოსან-ფოთლოვანი ჩუქურთმით. ხოლო მათ ზემოთ მოთავსებულია კომპოზიცია სამი ნაკეთიანი რელიეფისგან. ფასადის გვერდის ფრთების ფანჯრებს აქვთ დამოუკიდებელი მორთულობა კამარით, რომელსაც პორიზონტალური ტოტები აქვს.

ჯვარის დასავლეთის ფასადს არა აქვს ნიშები და ფანჯრების განაწილება მასში ასიმეტრიულია: ჩრდილოეთის გვერდის არეში არის ერთი ფანჯარა კუთხის ოთახისაკენ, ხოლო სამხრეთისაში ფანჯარა არ არის. მაგრამ იმის წყალობით, რომ მნახველი ძლიერ არის დაშორებული ტაძრისაგან, ეს ასიმეტრია სრულიადაც არ ასუსტებს შთაბეჭდილებას, იგი შეუნიშნავი რჩება. რასაკვირველია, აქ არ არის არც ფანჯრების რაიმე მორთულობა, არც ნაკეთიანი რელიეფები.

სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადები ისევ ანალოგიურად არიან განაწილებული. ამ ორ ფასადს აქვს უფრო მეტი სიგრძის გვერდის ფრთები; მათზე სახურავებიც გამართულია დაქანებით სამხრეთისკენ, ანუ ჩრდილოეთისაკენ. უფრო მეტმა სიგრძემ გამოიწვია უფრო ფართე ნიშის შექმნა, ხოლო

¹) იხ. გეგმა (სურ. 26).

მასთან შეფარდებით ტაძრის შიგნით პატარა მრგვალი ნიშის—კუთხის ოთახებში გადასასვლელის—არსებობამ ნება მისცა, იგი უფრო ღრმა გაეკეთებინა. ეს ნიშები, ისე როგორც აღმოსავლეთის ფასადზე, იკერენ შვერილის გვერდის წახნაგების ნაწილებს. ამასთან ისინი შვერილის სისქეში იჭრებოდნენ შემაერთებელი კამარით, სცვლიან წახნაგების სივანის შეფარდებას უფრო მეტი დამთავრების მხრივ და იღებენ ამ ნიშების პარალელურ კედლებს. შემაერთებელი კამარის ზემოთ და ამ გვერდის ნაწილების სახურავზე ჩანს შვერილის გვერდის წახნაგების გაგრძელება, რადგან ამ ზომებს მოითხოვდა ტაძრის მასების წონასწორობა ჯვარის მკლავების შეფარდებით გუმბათქვეშე კვადრატთან.

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

რაც შეეხება ჩრდილოეთ ფასადს, იგი როგორც ჩვენ უკვე ვიცით, დამალული იყო ამაზე უფრო წინ აშენებული მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიით და ამნაირად მისი განხილვა არსაიდან არ შეიძლებოდა. ამიტომ მთელი ფასადი დატოვებულია მხოლოდ ძირითად ხუროთმოძღვრულ მასსებად, იგი არ არის განწევრებული ფანჯრებით ან რაიმე მორთულობით: მასში არის ერთი შესავლის კარი ჩრდილოეთის აფსიდში და ერთი ფანჯარა გუმბათის ყელში¹.

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

ნ) მცხეთის ჯვარის» ფასადების დეკორატიული სისტემა და ნაკვთიანი რელიეფები.

ჯვარის ფასადების დეკორატიული სისტემა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განვითარებულია ტაძრის ტოპოგრაფიული მდებარეობის სრულიად განსაკუთრებულ კონკრეტულ პირობებში. ოთხი ფასადიდან, რომელიც წყვილ-წყვილად ერთნაირი არიან თავიანთი ფორმებით, მხოლოდ ორს, თითოეული წყვილიდან, აქვს სპეციალური დეკორატიული მორთულობა. ეს აიხსნება იმით, რომ ორი სხვა ფასადის მორთულობა სრულიად მიუწოდომელი იქნებოდა შესაგრძნებად, ე. ი. მათი მხატვრული შემოქმედება და მუშაობა დაღუპული იქნებოდა, რასაც, რასაკვირველია, ისეთი მხატვარი, როგორც იყო ჯვარის ხუროთმოძღვარი, ვერ დაუშვებდა. დასავლეთის ფასადი თითქო განაგრძნობს ზევითკენ კლდის ხრამს არაგვზე

¹) იხ. აგრეთვე ამ პუნქტის შესახებ ჩემი Untersuchungen, I, 1, S. 35 = ტფილ. უნივ. მოკმბე, II, გვ. 54.

და ჩანს მხოლოდ არაგვის გაღმა ნაპირიდან, მცხეთიდან ხოლო ჩრდილოეთის ფასადი დამალული იყო იმ დროს უკვე იქ მდგარი მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიით; ამ ფასადისა ჩანდა მხოლოდ განცალკევებული მცირე ნაწილები: ესეც როდი აკმაყოფილებდა ხუროთმოძღვარს და მან ამჯობინა მოეცა ყოველ ასეთ ნაკვეთში ქვის კედლის გლუვი ერთიანი ზედაპირი მთელი მისი ქალწულებრივი უმანკოებით. მაშასადამე ხუროთმოძღვარმა მთელი თავისი ყურადღება მიაქცია ტაძრის ორ ღია ფასადზე, რომლებისკენაც მიდიოდა უმთავრესი გზები გარედან—სამხრეთისა და აღმოსავლეთისა.

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

მართლაც და, მაღლიდან დაწყებული ჩვენა გვაქვს შემდეგი საფეხურები, შენობის რამდენიმე სიპრტყე, რომლებიც მოითხოვენ განსაზღვრულ გამოყოფას. პირველი—ყელის სამხრეთის წახნაგი, შემოვლებული მაღლა კოზმიდით კამარისებური მოტივით: მას აქვს მკაცრი ვერტიკალური აქცენტი ქვემოთ—ფანჯარა. ეს წახნაგი, როგორც ფასადისა, ხაზგასძულია, გვერდის წახნაგებთან შედარებით, კამაროსანი ფანჯრის ხაზით, რომელიც მიმართულია ქვემოთ; იგი უპირდაპირდება გვერდის წახნაგებს, რომლებსაც აქვთ ტალღისებური მოძრაობა ზემოთკენ გუმბათქვეშე კვადრატის კუთხეების იმ ნაწილების წყალობით, რომლებიც მათ ერთიან. მერე, სიპრტყეთა მეორე საფეხურს შეადგენენ სიღრმეში მყოფი და ამიტომ მხოლოდ მეორე ხარისხოვანი მნიშვნელობის მქონე გუმბათქვეშე კვადრატის სამხრეთის კედლები და ტაძრის ჯვრის სიგრძის მკლავების კედლები. მათ ჰქონდათ მხოლოდ მარტივი კოზმიდი, რომელიც ოღნავ თაროსავით წამოწეულია კედლის ზედაპირზე, შემდეგ შუალა ჰორიზონტალურ ხაზზე იყო კიდევ მეორე

კოზმიდი. დასასრულ, მესამე საფეხური, რომელიც თავის მხრივ შესდევბა ორისაგან, თითქმის სამი სიპრტყისაგან, ჩვენა გვაქვს ფასადის ქვემო ნაწილში სამწახნაგოვანი შევრილი, და მის წინ სტოათი ცენტრალურ ნაწილში და ორი ნიშით მათ გვერდებზე. ამ მესამე ნაწილში ჯვარის ხუროთმოძღვარ-მა განავითარა დეკორატიული მოსაზრების მთელი სისრულე, რომლის მხოლოდ უკანასკნელ დამთავრებას წარმოადგენს ზემონაწილების მორთულობა.

ხუროთმოძღვრული ფორმები, როგორც ასეთები, აღნიშნავენ იმ პუნქტებს, სადაც უნდა დაიწყოს ფასადის დეკორატიული მორთულობა. ყოველი ფანჯარა მორთულია ზემოდან რელიეფური პატარა კამარით, რომელიც იმეორებს ფანჯრის ზედანის კონტურს; იგი გვერდებზე ჰორიზონტალურად იშლება უფრო შორს და ყოველი ფანჯარა ზემოთ ნაირ-ნაირად არის დამთავრებული. შუალა ფანჯრის კამარის ზემოთ მოთავსებულია კიდევ დიდი ფილი რელიეფური ჯგუფით. ამ ფანჯარას ქვეშ იმყოფება შესავალი ტაძარში—შედარებით პატარა მალი, — პატარა, თუნდაც ავილოთ მისი პირვანდელი ზომა შემცირებამდე,—შემოვლებული კამარით წყვილიან კოლონებზე. კარებს ზემოთ ტიშპანზე იმყოფება ჯვარის ამალღების რელიეფური გამოსახვა. მაგრამ ამ დეკორატიულმა ნაწილმა მთელი მენობის აგების უმაღლესი, ისევე ჯვარის აღმშენებლის ხელოთ, მიიღო დამოუკიდებელი მნიშვნელობა; იგი, გამოეყო ფასადის დეკორაციის სხეულს იმ დროს, როდესაც მთელმა შესავალმა მიიღო განსაკუთრებული სტოა წინა ფართე კამარინი მალით და ორი გვერდის უფრო პატარა მალით¹. ამ სტოას არსებობა დიდი კამარებით შეესაბამებოდა ტაძრის ყველა ფორმებს, ხოლო ეკლესიის ეხლანდელი პატარა კარი არ შეესაბამება მათ. ამას გარდა ეს სტოა ავითარებდა და ამტკიცებდა ტაძრის მასების მთელ დანაწილებას, და ჰქმნიდა საკირო ელჟერს მისი ვერტიკალებისა და ჰორიზონტალების ჰარმონიულ თამაშში, რომელიც მეტის მეტ მასივობასთან ერთად თავისუფალი კეთილშობილური აღმაფრენის ასეთს დამთავ-

¹) იხ. გვერ. (სურ. 26)

რებულ შთაბეჭდილებას იძლევა. ასეთივე შთაბეჭდილება დამახასიათებელია აგრეთვე რომანული ხუროთმოძღვრებისთვის დასავლეთ ევროპაში.

ფასადის სამს მორთულ აქცენტს შორის—გვერდის ფანჯრებსა და შევრილს შორის — იმყოფება ორი ნიში, რომელთა ზედა ნაწილებში იყო აგრეთვე რთული ნაკეთიანი კომპოზიციები, რელიეფურად შესრულებული. ამნაირად ეს ნიშები როდი წარმოადგენდნენ რაღაცა შავ უმნიშვნელო წინწყლებს ფასადზე, არამედ თითონ იყვნენ მხატვრული კომპოზიციების მატარებელნი.

ნაზი და ამასთანავე მახვილი მხატვრული გრძნობის მოფიქრებული ყველა დეტალების ამწონ-დამწონი შემოქმედების დამატებით მაჩვენებელია ფასადის იმ მეორე სპეციალური კარის მორთულობა, რომელიც იმყოფება დასავლეთის ფანჯარას ქვეშ. ამ პატარა პრტყელ სარკველიან კარს პატარა ჰორიზონტალური ზოლი აქვს ამღლების კომპოზიციით, რომელიც განაგრძნობს, შეესაბამება შეაველის ფორმებს.

ასეთია ძირითადი განმსაზღვრელი ფორმებით სამხრეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობის სისტემა. როგორც აღნიშნული იყო, ეს მორთულობა უმთავრესად მოთავსებულია ფასადის სიპრტყეთა ქვედა, მაყურებელთან უახლოეს საფეხურზე. მისი ზედა ნაწილები მხოლოდ ამთავრებენ ამ სისტემას. ასეთს დამახასიათებელ დამთავრებას, გარდა კოზმიდებისა და ლავგარდანებისა, წარმოადგენს ყელის წახნაგის მორთულობა. როგორც ის თითონ წარმოადგენს მესამე საფეხურს ფასადის ამ შუალა ზოლში (სტოა — შევრილი — გუმბათი), ისე მას აქვს მალის მოშავო ვერტიკალური ზოლი შუაში, ისე როგორც ორს ქვევითა საფეხურს აქვთ, და ისე, როგორც იმათ, გუმბათის ამ წახნაგსაც ჰქონდა მორთულობა ნაკეთიანი რელიეფით, რომელიც იმყოფებოდა გუმბათის ფანჯრის ზემოთ. ამნაირად აქ გამეორებულია მოტივი, რომელიც გვაქვს შევრილზე და მასთან ერთად ამ ვერტიკა-

ლური მოძრაობით ადვილდება ტაძრის შეგრძნება მისი აგების, მისი აპალლების მოვლენაში¹.

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

მთელი აღმოსავლეთის ფასადი არის კომპაქტური, თითქო ერთად თავმოყრილი. შვერილის გვერდებზე ნიშები ძლივს აღნიშნავენ სხვადასხვა სიპრტყეებს, ხოლო კედლის ზედა ნაწილის წყალობით კედლებით აღნიშნულია მხოლოდ როგორც გადასავალი, და არა როგორც ფასადის დამოუკიდებელი ნაწილები. მისი ხუთი ფანჯარა. განსაკუთრებით ააშკარავენ ამ ჰორიზონტალურ დანაწილებას და აღნიშნავენ რითმიულად დათვლიერების თანასწორ კვალდაკვლობას. აქაც, რასაკვირველია, დანაწილება ცენტრიდან სიმეტრიულია. ცენტრს შეადგენს შვერილი თავისი სამი წახნაგით, რომელთაგან ყოველში ფანჯარაა გაქრილი. ჯვარის ხუროთმოძღვარმა შეაერთა ეს სამი ფანჯარა ერთმანერთთან შეკრული ზედანით, რომელიც ნახევარ წრეებად უფლის თვით ფანჯრებს და თავდება ნაპირებზე, მალლა, უკვე ნიშების სიპრტყეში,

¹) ხსენებული რელიეფი ამ ეამად ჩასმულია შემთხვევით. ფანჯრის გვერდით, — ეხუველია ტაძრის შეკეთების დროს საშუალო საუკუნეებში, მე-X საუკუნის დასაწყისის დანგრევის შემდეგ.

რითაც უფრო მეტად აშკარავდება ამ უკანასკნელთა დამოკიდებული მნიშვნელობა. ამ მათი ერთმანერთთან შეერთებით მან გამოყო ისინი გვერდის ფანჯრებისაგან განსახევეებლად. თვითეული ამ უკანასკნელთაგანი მორთულია ზემოდან პატარა განსაკუთრებული კამარით, რომელთაც აქვთ სამხრეთის ფასადის უკიდურესი ფანჯრების მორთულობის ანალოგიური სახე. აქ ამნაირად ხუროთმოძღვარი დათვალეირების ბოლოს აღწევს დეკორის განსაზღვრული სისტემის მთლიან დამთავრებულ შთაბეჭდილებას. უფრო მეტად ეს სხვაობა და თავისა და ბოლოს (გვერდის ფანჯრები) განმეორება შუალა ფანჯრების გამოყოფასა და გაერთიანებასთან ერთად ხაზგასმულია დამოუკიდებელი რელიეფებით.

სამს შუალა ფანჯარას ზემოთ, შვერილის სამს წახნაგზე, ჯვარის ხუროთმოძღვარმა მოათავსა სტეფანოზ I-ისა, აღრნერსესი და დემეტრეს გამოსახვები, ე. ი. იპ კაცთა, რომელნიც იყვნენ უმთავრესი შემწირველნი ტაძრის აშენებისათვის. აქ სრულიად ცხადია, რომ იგი ხაზს უსვამს ამ გარემოებას: განსაზღვრული გარემოება მან საბუთად გამოიყენა განსაზღვრული მხატვრული კომბინაციის შესაქმნელად. და აი ეს შინაგანი შეკავშირება, ეს შნო—კტიტორების განსაზღვრულ მოთხოვნათა შესასრულებლად გამოძებნოს ადეკვატური მხატვრული გამოთქმა, რომელიც ჩვენ არ შეგვეძლო არ აგვენიშნა ყოველთვის ამ ნაწარმოებში, — დეკორის ამ პუნქტშიაც კპოვებს თავის ახალ დამტკიცებას. კტიტორების ამ მოთხოვნებს იგი ათავსებს კონკრეტულ პირობათა მიხედვით განსაზღვრულ მოცემულ მხატვრულ ჩარჩოებში; ანაწილებს მათ მნიშვნელობისდა კვალად სამს მხარეზე ცენტრში უმთავრესი პირია, ორსავე მხარეს—მეორე ხარისხოვანნი. იმ საკითხს, თუ რამდენად მოფიქრებითაა შექმნილი კომპოზიციის მხრივ თვით რელიეფები—ჩვენ ქვემოთ შევეხებით. ხოლო ამ სამი წახნაგის გაერთიანებით კამაროსანი ლავგარდანის საშუალებით მან ხაზი გაუსვა, რომ სამივე ერისამთავარი უმთავრესი შემწირველნი და ინიციატორები არიან ტაძრის აშენებისა; მხოლოდ სტეფანოზია მათ შორის გამორჩეული. და ამ კომპოზიციის დაპირდაპირება

საზხრეთ ფასადზე რელიეფების დანაწილებისადმი მეტად საგულ-
ისხმოა. იქ არის ორი ქტიტორის საგვარეულო ჯგუფი ნიშებ-
ში და შემდეგ ორი რელიეფი ცენტრში—ერთი მალაა გუ-
მბათზე, მეორე ქვევით (შვერილზე). ყოველი ჯგუფი აქ თა-
ვის-თავად არ აღნიშნავს არავითარს გაერთიანებას მეზობელ
ჯგუფებთან იმ დროს, როდესაც აღმოსავლეთის ფასადზე სამი-
ვე ჯგუფი გაერთიანებულია.

მაშასადამე, ორივე ეს ფასადი მოწყობილია განსაკუთრე-
ბული პრინციპის მიხედვით და ამავე დროს ყოველი მათგანი
არსებითად და მხატვრულად ემორჩილება თავის კონკრეტულ,
განსაკუთრებულ მოთხოვნებს; ყველა ამის შედეგად მხატვრის
მიდგომაც შესრულებისადმი, მუშაობის ხერხებისადმი დეტა-
ლებში უნდა იცვლებოდეს. საკითხის ამ მხარეს ჩვენ ეხლავე
შევვხებით უფრო ვრცლად, რისთვისაც გავარჩევთ რამდენიმე
მაგალითს.

ჩვენ არ შევუდგებით ორნამენტალური დეკორის განზი-
ლვას დეტალებში, თუმცა იგი ამ პუნქტების დასასაბუთებლად
და გამოსარკვევად არა ნაკლებაა საგულისხმო ვიდრე ნაკეთი-
ანი რელიეფები, მაგრამ მისი განხილვა მოითხოვს სრულ თვალ-
საჩინო ტაბულებს, რომლებიც ჩვენ არა გვაქვს ეხლა. აღნი-
შნავ მხოლოდ, რომ ამ ორნამენტების შესრულება გვაოცებს
განსაკუთრებული ღირსების ოსტატობით¹, აქ ნათლად ჩანს,
რომ მხატვარი სრულად იმორჩილებს მოტივს, ჩანს უაღრესი
არტისტული რწმენა, დამთავრება და თავისუფლება. ეს არის
სრულიად მომწიფებული ნაწარმოები, რომელიც ჰგულისხმობს
მთელი თაობების წინასწარ მოსამზადებელ მუშაობას ისეთი
სრული სიმწიფის განვითარებამდე, როგორსაც ჩვენ ვხედავთ
ჯვარში.

ხუროთმოძღვრის ფართე, ორგანიული, მხატვრული მი-
დგომა ტაძრის ფასადის სახის საკითხის გადაწყვეტისადმი შე-
იძლება კარგად დასურათდეს ნაკეთიანი კომპოზიციების გან-
ხილვით. მაგრამ საკითხის ამ მხარეს ჩვენ ჯერ არ განვიხი-

¹ ერთი ნიმუში მოთავსებულია ივ. ჯავახიშვილის, ქართველ ერის
ისტორიის I ტომში (გვ. 215).

ლავთ, ჯერ მიემართათ რელიეფებს, როგორც ქართული ქანდაკების ნაწარმოებს.

(ჯვარში შენახულია საკმაოდ დიდი რიცხვი რელიეფებისა ქვაზე, რომლებსაც სრულიად დამთავრებული ქანდაკებრივი მნიშვნელობა აქვთ. მათი განხილვა სრულიად უცილობელსა და თვალსაჩინოდ ჰყოფს, რომ საქართველოში არსებობდა განვითარებულ ქანდაკება, რაც სრულიად ბუნებრივია, თუ გავიხსენებთ, რომ ქართულ ხელოვნებას სხვა საერთო პუნქტებიც აქვს სპარსეთის ეგრედწოდებულ სასანიდთა ხელოვნებასთან და საერთოდ კლასიკური აღმოსავლეთის მხატვრულ წრეებთან. მაგრამ ამასთან უნდა გვახსოვდეს, რომ აღმოსავლური მართლმადიდებლობის საერთო მიმართულება არ უწყობდა ხელს ქანდაკების განვითარებას, პირიქით უფრო აბრკოლებდა მას. ამიტომ ჯვარში დაცული და აგრეთვე ჩვენ მიერ წინააღმდეგობით ქანდაკებები (ბოლნისის სიონში და ბოლნის-ქაფანაქში), თუმცა გამონაკლისს წარმოადგენენ, მაინც უნდა ჩაითვალოს რომელიღაც ვართე მხატვრული მოვლენის ნაშთად, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში ისეთი ოსტატობა, როგორიც ჩანს ჯვარში, გაუგებარი იქნებოდა.

სამი ქტიტორის გამოსახვა აღმოსავლეთის ფასადზე წარმოადგენს, როგორც უკვე იყო ნათქვამი, ერთიან, შეერთებულ რიგს, ერთიან მხატვრულ კომპოზიციას¹. ეს ნათლად ჩანს, ფორმალურად, წახნაგებზე რელიეფების თანაბრად განაწილებაში, მათ საერთო ზომებში, მათ საერთო ფორმებში და შეერთებულ, შეკავშირებულ კომპოზიციაში. შუალა რელიეფის კომპოზიცია, რომლის დამატებაა ორსავე მხარეზე ორი სხვა რელიეფი, წარმოადგენს თავისით en face მდგარი ქრისტეს ნაკეთის და მის წინ მუხლ მოყრილი სტეფანოზის ქართლის პატრიკიოსის გამოსახვას, როგორც ეს სწერია მის თავზე თავისუფალ არეზე. მხატვარი თანაბრად ავსებს მთელ არეს; ფილის ფორმა მას განზრახ აურჩევია — ეს არის არა წე-

¹) იხ. სურ. №2, შესრულებულია ახალგაზრდა მხატვარი ქალის რენე შმერლინგის მიერ, როგორც აგრეთვე მცხეთის ჯვარის რელიეფურ კომპოზიციათა შემდეგი სურათები.



სურ. 32. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის მთავარი ქვიშაღობის სტუქანობის, ქვიშაღობის და აკრძარის რელიეფი

შიერი სწორკუთხედი; გამოსახვანი მოთავსებულია იმავე ქვიდან გაკეთებულ ჩარჩოებში. ამ ჯგუფის თავზე მოთავსებულია ლავგარდანივით წამოწეული ქვა, რომელზედაც გამოსახულია ჰაერში მფრინავი ანგელოზის ნახევარ-ნაკეთი.

შედარებით ამ სასტიკ, უაღრესად მნიშვნელოვან კომპოზიციასთან, რომელსაც ფასადის შუალა და ცენტრალური ადგილი უჭირავს, გვერდის კომპოზიციებს აქვთ არსებითად განსხვავებული ხასიათი, სახელდობრ შესამჩნევად უფრო მარტივი. ისინი წარმოადგენენ ისევ ფილს ანალოგიური ფორმის ჩარჩოში და ლავგარდანივით მალდა. მთელი არე უჭირავს ქტიტორის მუხლმოდრეკილ ნაკვთს, რომლის თავზე ჰაერში მფარველობით ფრთები გაუშლია მთავარანგელოზს, რომელსაც მოუწოდებს გამოსახული ერისმთავარი. (მარცხენა (სამხრეთის) წახნაგზე გამოსახული ერისთავი მიმართულია მარჯვნივ, ხოლო მარჯვენა (ჩრდილოეთის) წახნაგზე მიმართულია მარცხნივ, ე. ი. ორივე მიმართულია შუალა კომპოზიციისკენ და შეადგენენ მასთან ერთად ერთ მთლიანს, მხოლოდ გაყოფილს სამ არედ.

რათა ხაზი გაუსევას ამ სამწვერიანი კომპოზიციის მთლიანობას, ხელოვანი იძლევა თანასწორ რითმიულ მიმდევრობას ყველა სამი რელიეფის საერთო ზომების საშუალებით. ეს რითმიული მიმდევრობა მეორე მხრით იმითაც არის გამოსახული, რომ სამი ფანჯარა უშუალოდ რელიეფებს ქვეშ ჩუქურთმით არის თანაბრად შემოვლებული. რასაკვირველია, იმავე ხერხს ეხმარება რელიეფების არეთა ფორმები, მათი დამუშავება ფონის გაღრმავებით და ჩარჩოების შექმნით. მაგრამ შემდეგ, როდესაც მხატვარმა შეასრულა ყველა ეს ზემოაღნიშნული იმ აზრით, რომ გამოაჩინოს, ჩამოაყალიბოს ეს სამიანი მთლიანი, სამწვეროვანი ერთეული, (იგი კომპოზიციით და მისი შინაარსით გამოჰყოფს საშუალო რელიეფს, როგორც უმთავრესს, რომელსაც უკავშირდებიან, როგორც დამატება, გვერდის რელიეფებიც. ეს განზრახვა ჰქმნის სხვა და სხვა განწყობილებას რელიეფებში — სერიოზულს, დიდს, მნიშვნელოვანს ცენტრალურში და უფრო მარტივს გვერდის რელიეფებ-

ში. ამის წყალობით უმთავრესი ადგილი ცენტრალურ რელიეფში უჭირავს ქრისტეს, ხოლო ერისმთავრის ნაკვთი მასთან შეიძლება იყოს მხოლოდ მცირე; წინააღმდეგ შემთხვევაში ქრისტეს ნაკვთის მნიშვნელობა დამცირებულ იქნებოდა. ზომების ასეთი კონტრასტით მხატვარი თავის მიზანს აღწევს: რელიეფის ცენტრს მხატვრულად წარმოადგენს ქრისტე და არამთავარი. გვერდის ნაკვთებში-კი მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენენ ერისმთავრების ნაკვთები, ამიტომ ისინი იმავე სიდიდისა არიან, როგორისაც ქრისტეს ნაკვთია შუა რელიეფზე. მათ თავზე მფრინავი მთავარანგელოზების ნაკვთები წარმოადგენენ მხოლოდ დამატებით გამოსახვებს, რომელთა წყალობით მხატვარს ერთი მხრით შეუძლიან გამოსახოს ეს ერისმთავრები მუხლმოდრეკილნი დიდ არეზე და არ დატოვოს ცარიელი ადგილი, ხოლო მეორე მხრით, იგი მათ ასრულებინებს მხატვრული განზრახვით მნიშვნელოვან როლს მთელ კომპოზიციაში. სახელდობრ ყოველი მთავარანგელოზი წარმოადგენს შუამავალ რგოლს მოცემული კომპოზიციის გაერთიანებაში ცენტრალურთან: მთავარანგელოზი ერთი ხელით ამაგრებს, მიმართულებას აძლევს მის მფარველობის ქვეშ მყოფ მთავრის თავს, მეორე ხელით უჩვენებს მას ქრისტეს, გამოსახულს ცენტრალურ რელიეფზე სტეფანოზის წინ. მაგრამ მხატვარმა კიდევ ერთის მხრივ გამოიყენა მფრინავი ანგელოზების მოტივი; სახელდობრ მან მოგვცა კომპოზიციის მოტივებში ყველა სამივე რელიეფის გამაერთიანებელი, ფორმალურად მხატვრული ელემენტი: იგი ათავსებს მფრინავ ანგელოზს შუალა რელიეფზეც (სახელდობრ ლავგარდანის შვერილზე). ამნაირად მხატვარი ნაირ-ნაირი წვრილი ძაფებით აღნიშნავს, რომ ეს სამი რელიეფი აღმოსავლეთის ფასადზე როდი არის შესაფერი კომპოზიციების შემთხვევითი ასხმა, არამედ ორგანიული მთლიანი წარმოშობილი ერთიანი მოსაზრებიდან და გამოჩენილი გამოთქმული შეთანხმებულ, ერთმანერთთან გადაბმულ და ერთი მეორეზე დამოკიდებულ მხატვრულ ფორმებში¹.

¹) ამ რელიეფებით მტკიცდება ქრონიკების ცნობა, რომ ჯვარის ამშენებლები იყვნენ სტეფანოზ I, დემეტრე; ადრნერსე და სტეფანოზ II. მხოლოდ თუ

თუ კომპოზიციის ძთლიანად განხილვიდან, რომელიც ჩვენ გვიჩვენებს კლასიკური, ლინეარული ხელოვნების ტიპიურ თვისებებს ერთიანი მთლიანის ნაწილებს და მოუკიდებლობაში და სხ.—გადავალთ დეტალების განხილვაზე, მაშინ რასაკვირველია, არ შეიძლება არ შეენიშნოთ სხვა და სხვა უსწორ-მასწორობა და ძალის დატანება ნაკეთების გამოსახვაში, რომლებიც ჩვეულებრივს დეფექტს წარმოადგენენ იმ ხელოვნებაში, რომელიც არ აქუშავებდა როგორც დამოუკიდებელ დავალებას ადამიანის ნაკეთს, ან რომელმაც ეს დავალება არ მიიყვანა სათანადო სიმაღლემდე, არამედ ჰსახავდა მას მხოლოდ სხვათა შორის, როგორც საერთო დეკორატიული დანიშნულების ერთ-ერთს ელემენტს. მიდგომის ასეთი დეკორატიულობა მეტად მკაფიოდ ჩანს თვალებისა, თმისა და ტანისამოსის და აგრეთვე ანგელოზების ფრთების დამუშავებაში, —რაც დეტალებს შეეხება. სინტერესოა ამასთან აღენიშნოთ, რომ ერისმთავრების სახეები, ნამდვილ მათ საკუთარ სახეებს უნდა გადმოგვეცემდნ: დარჩენილი მათი თავები სხვა და სხვა ნაირია და არა შაბლონური.

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

ქრონიკები ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვენ, თითქო ჩამოთვლილნი პირნი ქრონოლოკიურის თანდათანობით, ერთი მეორის შემდეგ ბრუნავდენ ჯვარზე, ეს რელიეფები ვადაკრით უარჰყოფენ ამას, როგორც ჩვენ უკვე ვნახეთ. ამიტომ პროფ. ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრებას, რომ სტეფანოზ I და დემეტრე რელიეფებზე შესრულებულია დაახლოებით 600 წელს, ხოლო ადრენესის და მისი ვაჟიშვილის რელიეფები 626 და 634 წლებს შუა, დაფუძნებული ხანპეტრი სისტემის მომზადებასა და მოუხმარებლობაზე (ტფილ. უნივ. მოამბე. № II, 1922—23, № 324—336), ვერ დაუტყვართ მხარს, თუკა იგი არ არის დაკავშირებული უთუოდ ამ ძირითად მოტოვან. ყველა საჩივე რელიეფი, როგორც ერთიანი კონცეპცია, შესრულებულია ერთსა და იმავე დროს ტაძრის აშენების პროცესში, რომელიც გათავებული იყო მოკლე ვადაში — ერთ, ერთნახევარ ათეულ წელში, ჯერ კიდევ სტეფანოზ I-ლის დროს.

სამხრეთის ფასადის უმთავრესი რელიეფი, აღმოსავლეთის რელიეფების მსგავსად, მოთავსებულია შვერილზე, ფანჯარას ზემოთ. გამოსახვა იძლევა კაბუკი ქობულ-სტეფანოზის მუხლ-მოდრეკილ ნაკეთს წმ. დიაკონი სტეფანოზის წინ¹. იგი მო-



სურ. 33. მცხეთის ჯვარის დიდი ფაბარი. ქობულ-სტეფანოზის რელიეფი სამხრეთ ფასადზე.

ცემულია სპეციალური ფორმის ქვაზე ჩარჩოთი და სპეციალური ნაპირით; ქვედა ნაწილი ეყრდნობა დეკორატიულ კამარას ფანჯარას ზემოთ და ფორმით შეესაბამება მას. ქობულის ტანისამოსს არ ემჩნევა აღმოსავლეთ ფასადის ქტიტორების

¹ იხ. სურ. 33. შესრულებული რენე შმერლინგის მიერ.

ტანისამოსის სიმდიდრე, მათი ფართე, მდიდრულად ნაკერი წამოსასხამებით. იგი მთლად ნაკეცებითაა სავსე და მჭიდროდ ზის მის გამხდარ ნაკეთზე. სტილისტიურად შესრულება ისეთივე, როგორც საერთოდ აღმოსავლეთის რელიეფებში, მაგრამ ისეთი დეტალური არაა, როგორც იქ, რაც აიხსნება იმით, რომ რელიეფი უფრო შორს მდებარეობს მაყურებლიდან და აქ ნავარაუდევია უფრო სუმარული, ვიდრე დეტალური დათვალეირება¹.

სამხრეთ ფსადის მეორე რელიეფი, სახელდობრ გუმბათის წახნაგზე, იძლევა აგრეთვე მუხლმოყრილ ნაკეთს. ეს რელიეფი შეადგენდა პირვანდელ ადგილზე სამხრეთი ფსადის ვერტიკალის მოფიქრებულ ხაზს, მაგრამ ამ ამოკანას ასრულებდა მხოლოდ მეტად ზოგადად, რადგან იგი მიუწოდმელი იყო დეტალური განხილვისთვის. ნაკეთი განმარტოვებულია, მის წინ არაფერ დგას, თუმცა მას მლოცავის პოზა აქვს; არც რაიმე წარწერა ყოფილა გამოსახვასთან, თუმცა ამისათვის არის საკმაო თავისუფალი არე. ძალაუნებურად გებადება ახრი, რომ ამ რელიეფით მცხეთის ჯვარის მხატვარმა-ხუროთმოძღვარმა მოინდომა თავისი თავის და თავის ვედრების უკვდავყოფა; მან ვერ გაბედა თავისი თავი გამოესახა ძირს, ისიც ვერ გაბედა, რომ თავის წინ გამოესახა რომელიმე მფარველი და თავისი ვედრება ზედ წარწერით გამოეთქვა: იგი მხოლოდ ნა-

¹) ეს ქობულ-სტეფანოზის რელიეფი (შემდეგი მეორე სტეფანოზის ერისმთავრისა) გამოსახავს კაბუკს, ე. ი. ადრნერსეს იმავე ვაიშივილს, რომელიც მასთან ერთად გამოსახულია აღმოსავლეთის ფსადზე, (იქ დარჩენილია წარწერის ნაგლეჯი: ქობოკლ ადრნერსეს ძე) და იმავე ხნოვანების. აღმოსავლეთის ფსადზე ეს კაბუკი, როგორც ვაიშივილი—ძველი მხატვრების საერთო მიდგომის თანახმად—გამოსახულია პატარა. აქ-კი მას უჭირავს ცალკე ადგილი, აშკარაა იმის გამო, რ-მ მან საკუთარი წვლილი შეიტანა ამ საერთო შენობისთვის, რომელშიაც როგორც ვიცით, მონაწილეობას იღებდა თემესტიაც. კაბუკს ქობულს მაშინ ჯერ არავითარი ბიზანტიური ტიტული არა ჰქონდა, ამიტომ წარწერა შეიცავს მხოლოდ სახელებს (კერპთაყვანისმცემლურს და კრისტანულს). ეს რელიეფი, რასაკვირველია, შესრულებულია, ისე როგორც სხვები, 600 წელს ახლო—და არა მე-VII საუკუნის ნახევარში, როგორც. ეტყობა, ფიქრობს პროფ. ივ. ჯავახიშვილი პალეოგრაფიულ დაკვირვებათა ძალით (იხ. ტფილ. უნივ. მოამბე II, გვ. 333—3:4).

კვანის პოზით გამოთქვამს ევღრებას. თუ რელიეფს ისე შევხე-
დავთ, როგორც ხუროთმოძღვრის ავტოპორტრეტს, მაშინ
ადვილი გასაგები ხდება მისი განმასხვავებელი ხაზულები. შე-
სრულებით რელიეფი მარტ-ეია; გამოყოფილია მხოლოდ სა-
მოსელი. რომელიც უბრალოა იმნაირადვე გამოქრილი რო-
გორც ქობულისა¹.



სურ. 34. მცხე-
თის ჯვართი. დი-
დი ცაბრის სურათ-
მაბღვრის ავტო-
პორტრეტი.

ასეთი ამობერვილი პორტრეტების გარდა ჯვარის ფასა-
დებზე არის აგრეთვე რელიგიური შინაარსის გამოსახვანიც. ეს
გამოსახვანი ხუროთმოძღვარმა მოათავსა შესავალს ზემოთ.
უეჭველია, რომ ეს შემთხვევით როდია; მას ნამდვილად უნდო-
და შესავლები გამოეჩინა რელიგიური გამოსახვებით, რომლე-
ბიც თითქო ამზადებენ მლოცველთ ტაძარში შესვლის დროს.

¹ ნახტი შესრულებულია იმ ესტამპაის სურათიდან, რომელიც შეასრუ-
ლა სარემონტო მუშაობის დროს საქართველოს სამხატვრო აკადემიის მასწავლე-
ბელმა ა. ოლინკევიჩმა. სურათი შესრულებულია რენე შმერლინგის მიერ
(იხ. სურ. 34).

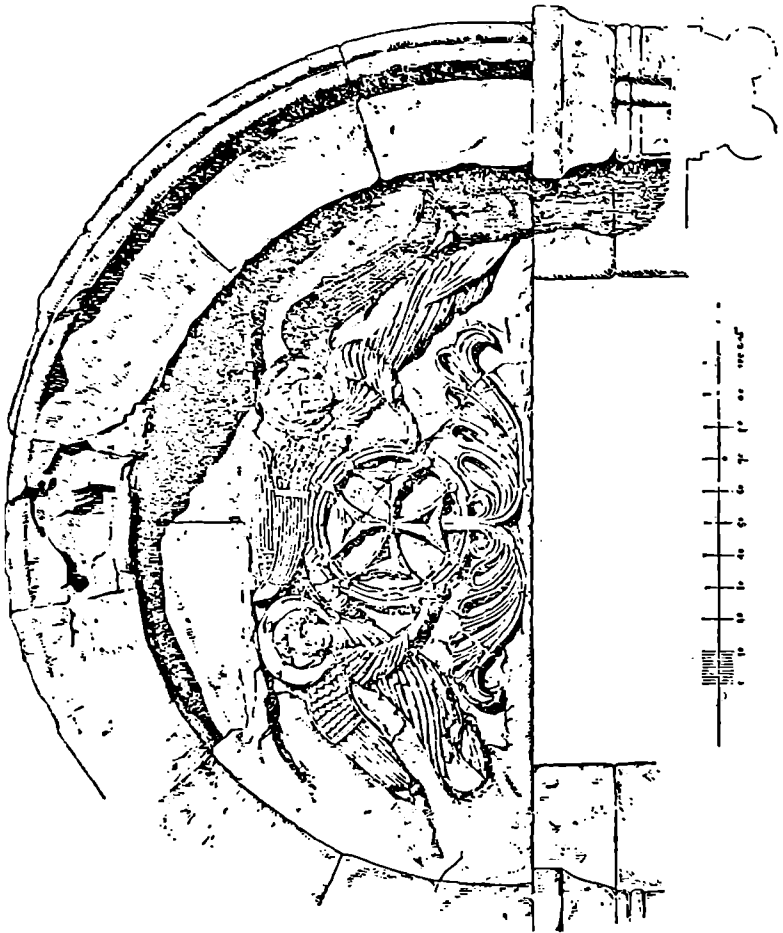
კომპოზიცია, არჩეული მხატვრის მიერ მთავარ შესავლი-
სათვის, წარმოადგენს რამდენადმე შეფარდებას თითონ ტაძრის
უმთავრეს სიწმიდესთან, ვინაიდან იგი წარმოადგენს ანგელო-
ზების მიერ ჯვრის ამაღლებას ცაში, ხოლო ჩვენი ეკლესია
აშენებულია მცხეთის ჯვარ-პატიოსნის სახელზე. ჯვრის ამაღ-
ლების კომპოზიცია ფართედ იყო გავრცელებული ძველ და
ადრეულა ქრისტიანულ ხელოვნებაში და მე-VI საუკუნის დასას-
რულს, მცხეთის ჯვარის აგების დროს, იყო სრულიად განვითა-
რებული და განმტკიცებული. რასაკვირველია, დამთავრებული
ოსტატური ფორმა, როგორც აქვს ამ კომპოზიციას მცხეთის
ჯვარში მთავარ შესავალზე, პირდაპირ დამოკიდებულია ამ სა-
ერთო პირობებისგან, მაგრამ ამას გარდა ჩვენი ხუროთმოძღ-
ვრის და მოქანდაკის მხატვრულმა თვისებებმა განსაკუთრებუ-
ლი ხასიათი მიანიჭეს მას.

ჯვარის ამაღლება მოთავსებულია ტიმპანის ნახევრად
მრგვალ არეში, მაგრამ ისე, რომ გამოსახვის ზემოთ რჩება
ქვის არეს ცარიელი სეგმენტი¹⁾. მთელი რელიეფი სავსებით
მოთავსებულია ერთ ქვაზე, რაც სრულიად შეგნებულად არის
შესრულებული: აქ ანგელოზთა სხეულები დაწყობილია ირი-
ბად ზემოდან ქვემოთკენ და არა ჰორიზონტალურად; ესაა
განჭეორება, გამოსჩაურება ტიმპანის მთავარი ხაზისა; ზედა გა-
დახლართული ფრთების დალაგებისთვისაც არ იყო საჭირო
მათი ზემოთკენ გაწევა; ფრთების თავისუფალი დალაგება კარ-
გად ხერხდება ამ შემოფარგულ კომპოზიციაშიაც. აღებული
წრის ზომა თუმცა დიდი არაა, მაგრამ წრის ცენტრულობის
შთაბეჭდილება მაინც სრულიად არის მიღწეული მისი რელიე-
ფობით და თავისუფალი დაყენებით წრეში.

როგორც საერთო საკომპოზიციო დალაგებაში, ისე შეს-
რულების მხრივ, აქაც ისეთივე ოსტატური ხელოვნება და მა-
ხვილობა ჩანს, როგორც ვნახეთ აღმოსავლეთ ფასადების რე-
ლიეფებში. თემები მიცემულია ცალკე ხუჭუქებად, თვალები

¹⁾ იხ. სურ. 35 შესრულებული რენე შმერლინგის მიერ.

გამოყოფილია დამუშავებული ხაზებით, ორკეც ოვალში, თვალის გულვას ორკეცი წრეა ისე, როგორც ადრნერსეს აქვს; სა-



სურ. 35. მცხეთის ჯვარის დიდი ცაბარი.
სამხრეთი მუსავალი კარის კამარ ზილია.

ხე ბეჯითადაა გამოდელირებული—ანგელოზების ცხვირი, პირი, თვალები, წარბები და მთელი სახის ოვალი, თვით ევრტიკა-

ლური ნალარიც-კი ცხვირიდან ტუჩისკენ კარგადაა გამოყვანილი. სამხრეთის ფასადის ანგელოზების ფრთები შესრულების დროს გაყოფილია ორ ნაწილად: ზედა უფრო მცირე ნაწილი შესდგება პატარა კოვზისებური ბუმბულისგან, გრძელი ქვედა ნაწილი — ერთიანი ღარებისგან, ისე როგორც აღმოსავლეთ რელიეფების ანგელოზებს აქვთ. სხეულის და ხელების შესრულებაში მოცემულია ნაწილთა პროპორციონალობა და ექსტის ბუნებრივობა, მიუხედავად რთული მოძრაობისა, მალა ხელების მოდრეკისა და ყველა თითების ცალ-ცალკე დამუშავებისა. ამნაირადვე მსუბუქად, თავისუფლად და ბუნებრივად შესრულებულია სამოსელის სახელოები, რომელნიც მიდიან მხოლოდ იდაყვებამდე და რომელნიც სავსეა ქსოვილის ნაკეცებით. ანგელოზების როგორც სახელოები, ისე ყველა ქიტონები შესდგება ნაკეცებისაგან, რომლებიც ბეჯითად არის შესრულებული დამატებითი ჩაღრმავებით ყოველი ნაკეცის ზურგზე. მხარზე ჩანს ფიბულა, რომელიც ამაგრებს ქიტონებს. კისერი ღიაა, რადგან დიდათაა ამოქრილი. ფეხები და სამოსელის ქვედა ნაწილი ამთავრებენ სხეულის ხაზის მსუბუქ ტალღას, რომელიც იძლევა ჰაერში ფრენის შთაბეჭდილებას. მაგრამ სამოსელი ყოველ ანგელოზს სხვა და სხვანაირად ასხია; ეს როდია ტრაფარეტი, განმეორებული სხვა და სხვა მხარეს; ეს არის მხატვრის თავისუფალი შემოქმედების ქმნილება, მხატვრის, რომელიც აქ განაგრძობს აღმოსავლეთ ფასადზე მის მიერ მოცემულ ნაკეთთა სამოსლისა და მოძრაობის ნაირ-ნაირად შეცვლას. ამალღების ორივე ანგელოზების ნაკეთი მოცემულია სიმეტრიულად; ისინი თითქო აჩვენებენ ამალღებულ ჯვარს, რომლიდანაც ქვევითკენ წრის ფარგლებს იქით გამოდის ორი დიდი გასტილიზებული ფოთლისაგან. ამ მოტივით ოსტატურად ივსება კომპოზიციის ცარიელი არე.

ამ რელიეფის საერთო შესრულება არის უნაკლო, ოსტატური, ბრწყინვალე. იგი გვიჩვენებს, თუ ცნობილი კომპოზიციის აქ როგორ არის მხატვრულად შეცვლილი და მტკიცედ მოფიქრებული მოცემულ არეზე. ამის წყალობით მის შემადგენელ ნაწილებზე სხვანაირადაა დასმული აქცენტები და და-

მოკიდებულ ღირებულებამდე დამუშავებულია ცალკე ელემენტები¹. ✓

ამნაირად მცხეთის ჯვარში, ხუროთმოძღვრული ნაწარმოების გარდა, ჩვენა გვაქვს კიდევ დამთავრებული ქანდაკებანიც. როგორც კომპოზიციების, ისე შესრულების მხრივ ეს ქანდაკებანი უნდა შეუფარდოთ აღრეულა-ქრისტიანულ ძეგლებს ერთის მხრით, ხოლო მეორე მხრით სპარსეთის ძეგლებს (აღმოსავლეთ ქვეყნებიდან ყველაზე უფრო მეტად). ეს შეფარდება მეტად დამახასიათებელია; რადგან ორსავე მხატვრული წრის მომენტები იმდენად არის გადამუშავებული, მათ იმდენად დაუკარგავთ თავიანთი სრულიად სპეციფიური ხასიათი და შეუღდგენიათ ერთი მხატვრული მოვლენა, რომ ამ ძეგლებს შეიძლება დავარქვათ მხოლოდ განსაზღვრული ხანის ქართული ხელოვნების ძეგლების სახელი: მათ აქვთ თავიანთი სახე, რომელშიც სრულიად ცხადად იჩინა თავი; ესენი როდი წარმოადგენენ რაიმე მიბაძვას უცხო ხელოვნებისადმი, სხვის გამოხმაურებას თავისი საკუთარი შემოქმედების უმწეობის გამო. ყველა კომპოზიციები, ყველა მხატვრულ-ქანდაკებრივი ზრახვანი, იდეები მცხეთის, ჯვარის ხუროთმოძღვარმა და მოქანდაკემ ჯერ საძირიდანვე გადიამუშავა თავის შემომქმედ სულში, თავის მხატვრულ გაგებასა და მიდგომაში, და მხოლოდ ამის შემდეგ ხორცი შეასხა მათ ქვაზე «ჯვარის» კედლებზე. ეს ჰგულისხმობს მხატვრის სიმწიფეს, მისი მხატვრული ნიჭის დამთავრებას და სრულს განვითარებას; იგი გვიჩვენებს მხატვარს თავისი შემოქმედების აღყვავების მწვერვალზე, მხატვარს, რომელსაც უხვად აქვს მიმადლებული ყველა ნიჭი:— მხოლოდ ასეთ მხატვარს შეეძლო გადაეჭრა ის რთული პრობლემები, რომელნიც მან თავის თავს დაუსახა მცხეთას ჯვარში. კერძოდ ქტიტორების კომპოზიციების შექ-

¹) ქრისტეს ამაღლების მეორე რელიეფი ამშვენებს სამხრეთ-დასავლეთი ორჯინის შესავალს. ის ძლიერ დახიანებულია, მაგრამ მიუხედავად ამისა ნათლად ჩანს, რომ ეს თითქო ერთი და იგივე თემა მხატვარმა აქ სულ სხვა და სხვანაირად შეასრულა.

მნის საკითხში მან დარწმუნებით შეუთანხმა საერთო ქრისტიანული ხელოვნების მიერ შემუშავებული ელემენტები თითონ მის მიერ სპეციალურად შექმნილ ელემენტებს. ამ ორი ელემენტის ნიადაგზე მოფიქრებული, შეთანხმებული და განვითარებული შესრულებით მან მიიღო დამთავრებული, მთლიანი სცენები და თითქმის მთელი რიგი ასეთი შნოიანად და მოხერხებით ერთმანეთთან დაკავშირებული სცენებისა.

ეხლა, როდესაც მცხეთის ჯვარის რამდენიმე ქანდაკება განვიხილეთ, როგორც ქანდაკებრივი ნაწარმოებნი, აუცილებლად საჭიროა კიდევ ერთხელ თვალი გადავაგლოთ მათ შეფარდებას მთელი მხატვრული ნაწარმოებისადმი. არ შეიძლება აღტაცებაში არ მოვიდეთ იმისგან, თუ როგორ გადასწყვიტა მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვარმა თითონ მის მიერვე დასახული ამოცანა— ეკლესიის მორთულობა ორგანიულად შეუერთოს, შეუთანხმოს მის ელემენტების ხუროთმოძღვრებას. ამ ამოცანის გადაწყვეტაშიაც მან ცხადად გამოიჩინა დიდი შემოქმედებითი ნიჭი და განვითარებული ნაზი გემოვნება.

თვით ტიპი ამ შენობისა პირველად შექმნა მცხეთის ჯვარის ამშენებელმა. ამნაირად მორთულობის სისტემაც თითონვე მას უნდა დაემუშავებინა, არაერთარი მოსამზადებელი, წინასწარი ძიება ამ მხრივ მის წინ არა ყოფილა. როგორც ტაძრის ფორმებში, ისე მის დეკორატიულ მორთულობაში ჯვარის ხუროთმოძღვარმა ყველა დეტალები შეუთანხმა საერთოს, მთელს; მოისაზრა ისინი უკანასკნელ წვრილ დეტალებამდე. ამის წყალობით მან ისე მოაწყო საფეხურებად, რომ შეკავშირება, დამთავრება ყოველი ფასადის ერთობის საშუალებით და მისი მორთულობის ამა თუ იმ ნაწილების ერთობისა და წონასწორობის საშუალებით მიღის ყოველი რელიეფის მთლიანობისა და მისი ორნამენტალური მორთულობისკენ. ეს თანდათანობითი გრადაცია და უფრო-და-უფრო დაწვრილებითი მხატვრული დამთავრება ეტაპიდან ეტაპამდე ტაძრის მორთუ-

ლობაში მტკიცედაა გამოჩენილი აქა. ჩვენ გვაქვს ამნაირად მკვხეაის ჯვარში ხელოვნების პირველხარისხოვანი, სამაგალი-
თო ძეგლი, რომელშიაც არ არის არც ერთი შემთხვევითი,
არც ერთი დაუსრულებელი პუნქტი; პირიქით, მისი ყოველი
თვით ლმცირესი ხაზულიც-კი გვიჩვენებს თავის შინაგან მხატ-
ვრულ დამოკიდებულებას მთელთან და სწორედ ასეთი ფორ-
მის და ასეთი პროპორციის აუცილებლობას დამთავრებისა და
სისრულის ჰარმონიული ეფექტის მისაღებად.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

	გვერ.
შესავალი	1
1. ქართული ხელოვნების ისტორიის ამოცანის თავისებურება	3
2. ქართული ხელოვნების ცნების ფარგლები	6
3. ამ «ისტორიის» აუცილებელი ხასიათი	10
4. დღუბუას, კონდაკოვის, მარჩის და სტრი- გოვსკის თეორიული შეხედულებანი ქარ- თული ხელოვნების განვითარების საკითხე- ბის შესახებ	13
5. ქართული ხელოვნების ისტორიის განაწი- ლება ხანებად	17
ლიტერატურა	23
ძველი ქართული ხელოვნების ისტორია	28
1. ძველი ქართული ხელოვნების ჩამოყალი- ბების ხანა	34
1. მე-IV საუკუნის ხელოვნება	34
2. მე-V საუკუნის ხელოვნება	34
3. ხელოვნება მე-V და მე-VI სს. საზღვარზე	51
4. მე-IV—VI სს. ქართული ხუროთმოძღვ- რების პრობლემათა და ფორმათა გან- ხილვა	72
5. მე-VI ს. ნახევრის ხელოვნება	80
II. ქართული ხელოვნების აყვავების ხანა ძველ დროში და მისი პირველი ეტაპი	108
1. ხელოვნების განვითარების საერთო მსვლე- ლობა წინა აღმოსავლეთში მე-VI ს. დასას- რულამდე	108

2. ამ ხანის ძეგლთა საზოგადო დახასიათება და მათი დაჯგუფება 117
3 «-ცხეთის ჯვარის» მდებარეობა და ისტორია 121
4. «მცხეთის ჯვარის» გეგმის და მასში შექ- მნილი სივრცის თვისებანი 127
5. «მცხეთის ჯვარის» გარეგანი ფორმები და ფასადები 146
6. «მცხეთის ჯვარის» ფასადების დეკორატი- ული სისტემა და ნაკეთიანი რელიეფები 154

