

ვიორჯი ჩუბინაძევილი

ქართული ხელოვნების ისტორია

ტომი 1

სახელგამი - 1936 - ტფილისი

პ/შგ. რედაქტორი — ა. ბეიშვილი
რედაქტორი-სტილისტი — ქ. რაჭველიშვილი
ტექნიკური რედაქტორი — ბ. გორდეზიანი
გამომცემი — ა. ჩხეიძე
კორექტორი: — ს. ლორდელი
მთავ. № 2270 შვედ. № 277
გადაეცა წარმოებას 20/IV. 35
ხელმოწ. დასახელებად 25/XII-35
წ. ნ. 81/3 X 12. ქ. ნ. 82 X 110.
ფ. რ. 15. ტირ. 2000

სახელგამის 1-ლი სტამბა, პლუზანოვის პრ. № 91.

წინასიტყვაობა

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

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

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

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

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

გვიყენებს წინ განსაზღვრულ დებულებებს, შეიცავს განსაზღვრულ მტკიცებებს, მაგრამ საესებით არ ლაშობს მათ სრულსა და მკაფიოდ დადასტურებას, იძლევა მხოლოდ მითითებებს, ნიშნებს, მასალას დასამტკიცებლად. ამგვარად წარმოდგენილი თხრობა ანარქელის სახით მოცემული რწმენა ჩემი, რომელიც ჩამომიყალიბდა ძველების ერთმანეთთან დამოკიდებულებისა და მათი ქრონოლოგიის საკითხების კვლევა-ძიების დროს, მსოფლიო ისტორიის განვითარების მსვლელობასთან დაკავშირებით.

ესევე გარემოება აუცილებლად უნდა ვიქონიოთ სახეში თვით ძველების იმ ფაქტური მასალის განხილვისას, რომელიც ამ ისტორიის შინაარსის საფუძველს შეადგენს. გამოყენებულია თითქმის მხოლოდ ისეთი ძველები, რომლებიც დეტალურად (ან გაკვრიოთ მინც) პირადად მე მაქვს გამოკვლეული, ლიტერატურული მასალიდან კი მოშველებული მაქვს მავალითები მხოლოდ როგორც დამატება და ისიც უმადო დიდი სიფრთხილით და ექვეებიითაც კი. რადგან ძველების უმეტესობა, ლიტერატურაში ცნობილი (როგორც ამბობენ ხოლმე — „რეესტრირებული“) ძველებისა კი, პირადად მე ჯერ კიდევ არ შემისწავლია. მათი თანდათან გაშორება — შესწავლა დამოკიდებულია, როგორც უკვე ითქვა, სისტემატურ პროგრამაზე, პრობლემების გეგმაშეზომილად წამოყენებაზე. საქართველოს ერთ-ერთი ისტორიული პროვინციის ძველების ჩემ მიერ ჩატარებულმა შესწავლამ, რაც გამოწვეული იყო ამ ძველების მეტად საყურადღებო თავისებურებით, მომცა ქართული ხელოვნების უძველესი ისტორიის მდიდარი მასალა. თქმა არ უნდა, საქართველოს ეს არათანაბარი შესწავლა დაეტყო მავალითების სიუხვსაც და მრავალნაირობასაც. უეჭველია, მომავალი შესწავლით ბევრი პრობლემა შეივსება და საქართველოს მხატვრული განვითარების სურათი ყველა ისტორიული პროვინციის მიმართულებით მიიღებს თანაბარზომიერებას და ახლანდელთან შედარებით უფრო მეტ სიკაშკაშეს.

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

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

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

ტფილისი. 27 VI. 1936.

გიორგი ჩუბინაშვილი.

ს ა რ ჩ ი ვ ი

83-

შესავალი		1
1.	ქართული ხელოვნების ისტორიის ამოცანის თავისებურება	3
2.	ქართული ხელოვნების ცნების ფარგლები	5
3.	ამ «ისტორიის» აუცილებელი ხასიათი	6
4.	დავებუას, კონდაკოვის, მარჩის და სტროგოვსკის თეორიული შეხედულებანი ქართული ხელოვნების განვითარების საკითხების შესახებ	8
5.	ქართული ხელოვნების ისტორიის განაწილება ხანებად	10
	ლიტერატურა	13
ძველი ქართული ხელოვნების ისტორია		19
თავი 1.	ძველი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანა	23
1.	მე-IV საუკუნის ხელოვნება	23
2.	მე-V საუკუნის ხელოვნება	27
3.	ხელოვნება მე-V და მე-VI ს.ს. საზღვარზე	32
4.	მე-IV — VI სს. ქართული ხუროთმოძღვრების პრობლემათა და ფორმათა განხილვა.	50
5.	მე-VI ს. ნახევრის ხელოვნება	54
თავი 2.	ქართული ხელოვნების აყვავების ხანა ძველ დროში და მისი პირველი ეტაპი	75
1.	ხელოვნების განვითარების საერთო მსვლელობა წინა აღმოსავლეთში მე-VI ს. დასასრულამდე	75
2.	ამ ხანის ძველთა საზოგადო დახასიათება და მათი დაჯგუფება	61
3.	«მცხეთის ჯვარის» მდებარეობა და ისტორია	83
4.	«მცხეთის ჯვარის» გეგმის და მასში შექმნილი სივრცის თვისებანი	86
5.	«მცხეთის ჯვარის» გარეგანი ფორმები და ფასადები	97
6.	«მცხეთის ჯვარის» ფასადების დეკორატიული სისტემა და ნაკეთიანი რელიეფები	103
თავი 3.	«მცხეთის ჯვარის» ტიპის შენობათა ჯგუფი	115
1.	მარტილის ტაძარი კჳონდიდში	115
2.	ატენის სიონის დამოკიდებულება მცხეთის ჯვართან	128
3.	განხილული ტიპის ტაძართა ქართული და სომხური ჯგუფების ურთიერთობა	136
4.	«მცხეთის ჯვარის» ტიპის ზოგიერთი ვარიაცია	140
თავი 4.	ძველი ქართული ხელოვნების აყვავების ხანის მეორე და მესამე ეტაპი	145
1.	წრომის ტაძარი—მეორე ეტაპის მთავარი ძეგლი	145
2.	ახალი დეკორატიული პრინციპი	162
3.	ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების მესამე ეტაპი აყვავების ხანაში: იშხანი და ბანა	168
4.	გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების სხვა ტიპის ძეგლები აყვავების ხანაში	179
5.	არაგუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლები აყვავების ხანაში	188
თავი 5.	ქანდაკება და მხატვრობა ქართული ხელოვნების განვითარების ძველ ხანაში	205

ქესავალი

საქართველომ შეინახა თავის შედარებით პატარა ტერიტორიაზე ძველი ხელოვნების აუარებელი ძეგლი. ეს ძეგლები, როგორც მუდამ, აჩნდნენ, უკვდავყოფდნენ, შეესაბამებოდნენ თავის დროის იდეებს და მოთხოვნილებებს და დღეისთვისაც ეძლეოდნენ იმ წუთიდან, რა წუთსაც იმ ცხოვრების მოვლენანი, რომელიც მთავარ ტონს აძლევდნენ მათს შინაარსს, ჰკარგავდნენ ცხოველყოფილობას. ხელოვნების ამ ნაწარმოებთ უკვე აღარ შეეძლოთ სრული, საესე სიციცხლე, იახინ იზიდავდნენ ჩვენს ყურადღებას, ჩვენს ინტერესს მხოლოდ ერთი მხრით, სახელდობრ: მხატვრული, არქიტექტული და ნაწილობრივ წმინდა ისტორიული, არქეოლოგიური მხრით. ცხადია, ასეთ მოთხოვნას დააკმაყოფილებს მხოლოდ კულტურის ამადლებული დონე. ამიტომაც ქართული ხელოვნების ბედი ისეთია, რომ დღემდე არ შემუშავებულა ისეთი ცოდნის დარგი, რომელსაც შეიძლება დავარჯავს ქართული ხელოვნების ისტორიის სახელი. მხოლოდ მას აქვთ, რაც დაარსდა ტფილისის უნივერსიტეტი, შეიქმნა პირობები ამ დარგის საკითხების დასამუშავებლად და ის საერთო ზოგადი მიმოხილვა ქართული ხელოვნებისა, რომელსაც მე აქ ვიძლევი, წარმოადგენს უკანასკნელი ოცი წლის მეცნიერული ძიების ნაყოფს.

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

დეჟუბუას ცნობილი ექსტრემიანი შრომა, რომელსაც დართული ჰქონდა ცალკე ტაბულეების ატლასი in-folio მრავალი ნაირნაირი ძეგლის სურათით და ნახაზებით, წარმოადგენს შრომას, რომელმაც ათეული წლებით განსაზღვრა ქართული ხელოვნების ადგილი ევროპის ხელოვნების წრეში. საყურადღებოა, რომ დეჟუბუას შემხედნენ 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 სხვადასხვა მნიშვნელობის შრომები, რომლებიც თავის ყურადღებას უმთავრესად აქცევენ სწორედ აწნაირ საკითხებს. მართალია, აკადემიკოს ბროსეს და პლატონ იოსელიანის თაოსნობით მათ სხვანაირი მიმართულება მიიღეს, მიმართულება სპეციფიკურად ისტორიული და ნაწილობრივ ფილოლოგიური, მაგრამ იმავე დროიდან იწყება განსაზღვრული ზრდა და გაძლიერება თითონ ამ „არქეოლოგიური“ ინტერესისა ქართული საზოგადოების ფართო წრეების მხრივ, ინტერესისა, რომელიც უკანასკნელ წლებში განსაზღვრულად მომწიფდა და გამოიხატა ჩვენ წინაპართა ხელოვნების წმინდა მხატვრული დაფასებით და გაცებით.

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

მოგროვდა განცალკევებული ქვები ამ შენობისათვის, მეტად ხშირად, სრულიად გაუთვლელი. დაუბუხას ატლასს გარდა ჩვენა გვაქვს კიდევ დიდი ალბომები ხუროთმოძღვარ დ. გრიმისა, მხატვრის გ. გაგარინისა სხვადასხვა მხატვრული ნაწარმოების სურათებით; ამათ მოსდევს დიდი ტომები მასალებისა კავკასიის არქეოლოგიისათვის (Материалы по археологии Кавказа), რომელსაც სცემდა გრ. პ. უვაროვის რედაქციით მოსკოვის საარქეოლოგო საზოგადოება; დასასრულ, გვაქვს ზოგიერთი გამოცემა აკადემიკოს ნ. მაკარისა. მეორე მხრით, ეს თვალსაჩინო მასალები, რომელთაც ზოგჯერ დაწერილობითი აღწერა ჰქონდათ დართული, ჰკოვებდნენ 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, პ. იოსელიანის, დიშ. ბაქრაძის, თ. ყორღანისი, ე. თაყაიშვილისა და სხვა მრავალთა, სხედებული პირების მიმდევრთა, რომელთა მთელი ცხოვრება შეეწირა საქართველოს წარსულისა და მის სიმშველეთა გამოკვლევას. სწორედ საქართველოს ამ სიძველეთა მკვლევართა შრომით, დაახლოებით ნახევარი საუკუნის წინ, სიყვარულით აღზრდილი და მერე განხორციელებულიც იყო იდეა — მოეკრიბათ წერილობითი, 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 დიშ. ბაქრაძის მიერ დაარსებულს, ეგრეთწოდებულს „საეკლესიო“ მუზეუმს. უფრო გვიან, უკვე მე-XX საუკუნეში, ა. სარაჯიშვილის და ე. თაყაიშვილის მიერ დაარსებულ იქნა მეორე ქართული მუზეუმი ტფილისში საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებასთან.

ყველა ამ ცდამ თავისი დამთავრებული სახე მიიღო საეკლესიო ქონებისგან ხელოვნების და ისტორიული ძეგლების გადარჩევასთან ერთად, რომელიც 1923 — 24 წ. წ. მოხდა. მაშინ საფუძველი დაედა სამუზეუმი ვეგმიან მშენებლობას ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმის დაარსების სახით.

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 იზრდავს გარედან მნახველებს — სპეციალისტებს.

როგორც ნათქვამი იყო, ყველა ეს წარმოადგენს ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის ნელ მასალას, რომელიც მოითხოვს წესიერ დამუშავებას. აგრეთვე ჩვენი მუზეუმების კოლექციითა ათა უმეტესი ნაწილი წარმოადგენდა სულ უკანასკნელ დრომდე უფრო უზრალ საწყობების სურათს, ვიდრე ნამდვილ მუზეუმებს. მხოლოდ ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმის ნაწილობრივ შესრულებული მასალის დამუშავება (დამთავრებული თითი ექსპოზიციაში) არსებული ქართული მუზეუმების სურათებიდან სრულებით განსხვავდებოდა. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, მთელი ეს უკვე ასი წლის განმავლობაში მოგროვებული სიმდიდრე თითქმის არ არის მოწესრიგებული, სისტემატურად დალაგებული და შესწავლილი, არ არის დამუშავებული მისი განცალკევებული ფაქტების განზოგადებით. ის დასაწყისი სანიმუშო განზოგადოების ცდებით, რომელსაც ვპოვებთ კარლოს შნააზეს, აკადემიკოს ნ. კონდაკოვის და ნაწილობრივ პროფესორ ი. სტრუგოცის და G. Millet-ის ნაშრომებში, ან მოკლეა და აშენებული მცირერიცხოვან ფაქტებზე, ან მეტად კონსტრუქციულია და მხოლოდ არაპირდაპირ შეეხება საკუთრივ ქართულ მასალას; ამ მიზეზით ისინი როდღ გამოდგებიან საკირო მსასამზღებელ საძირკვლად ქართული ხელოვნების საერთო ისტორიისათვის. დაუბუხას აგებაზე და საერთო მიდგომაზე ხომ ლაპარაკიც არ შეიძლება; ხოლო რაც შეეხება მრავალ კომპილატურ შრომას და კომპენდიუმების განყოფილებებს, ისინი იმეორებენ ამა თუ იმ უკვე დასახელებული თეორიული ნაშრომების აზრებს.

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

2

საქართველოს ხელოვნების ისტორია იწყება, რასაკვირველია, იმ დროიდან, როდესაც ქართული ერი, როგორც განსაზღვრული, ჩამოყალიბებული ეროვნულ-კულტურული ერთეული, გამოვიდა ისტორიულ ასპარეზზე. მაგრამ ეს მომენტი არ არის უცილობლად გამორკვეული, ხოლო მიწაწყალზე, რომელიც ექიბათ ისტორიულად ცნობილ დროს ქართველებს, ან მათ მახლობელ მონათესავე ტომებს, შენახულია ნაირნაირი მხატვრული საგნების ნაშთები, დაწვეული 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 ნაირნაირი ჰიპოთეზურ მეტნაკლებად სწორე, მეტნაკლებად სარწმუნო მოსაზრებათა ხანაში. ობიექტების ცალცალკე ჯგუფებს შორის მკვლევართ დღემდე ვერავითარი კავშირის დამყარება ვერ მოახერხეს. იმას ხომ აღარ ვამბობთ, რომ სხვადასხვა მკვლევარი სულ სხვადასხვა დროს აკუთვნებს ერთდამივე მოვლენას. ყოველ შემთხვევაში უთუოდ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოთ, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოაჩინეს თვით უძველესი ტიპის მეგალითური შენობები, რომელთა გამოკვლევას შეუძლავ უკანასკნელ წლებში პროფ. ლეონ მელიქიძე - ბეგია. იგი აღნიშნავს, რომ ასეთი შენობები არსებობენ ქართველთა ტერიტორიის სხვადასხვა რაიონში; აღნიშნავს აგრეთვე იმასაც, რომ შეიძლება მათი აგების დროისათვის დიდი დიაპაზონი იქმნას დადგენილი, მათი აგების დროს სრულიად არაა მოხმარებული ლითონის (რკინის, ბრინჯავის) იარაღები; ე. ი. მათი აშენების ქრონოლოგიურ საზღვრად იგი სთვლის ვანის სამეფოს ხანას, ე. ი. IX საუკუნეს ჩვენი წელთაღრიცხვის წინათ. შემდეგ იგი აღნიშნავს, რომ ეს აღმოჩენა საინტერესოა არა თუ მართო მსაქართველოს პრაისტორიულ და პროტოისტორიულ ხანათა შესწავლისათვის, არამედ ევროფოლდებულ «ციკლოპურ სისტემის ყველა უძველეს შენობათა აგების დათარიღების» საერთო პრობლემისათვისაც, ეინადან ეს მასალა სრულიად ახალ ჯგუფს უმატებს წინათ ცნობილ განცალკევებულ ჯგუფებს და შესაძლებელი ხდება ყველა ამ ჯგუფების ერთმანეთთან დაკავშირება.

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

რელატიური ქრონოლოგიური განსაზღვრა მიიღეს პირველყოფილი ადამიანის ქვის იარაღებმაც, რომლებსაც სხვადასხვა ადგილას აკეთებდნენ. ეგაა დამუშავებულია ჯერჯერობით მხოლოდ მასალები, აღმოჩენილი სპეციალური გათხრის დროს, რომელსაც აწარმოებდა სტეფანე ქრუცოვსკი შორაპნის მახარში. ესაა პალეოლითური ადამიანის საგნები; მათ შორის კრუცოვსკიმ აღმოაჩინა ფორმები, რომლებიც დღემდე არსად არ აღმოუჩენიათ და რომლებსაც მან დაარქვა რკანის (სოფელია ქუთაისის ახლო) სახელი. უკანასკნელ წლებში კიდევ აღმოჩენილია «დევის-ხერცხის» გამოქვაბულები (იმერეთში) და დიდუბეში პალეოლითური იარაღები, რომლებზედაც

მუშაობს დოც. გიორგი ნიორაძე. ამათვე უნდა შეეუფარღოთ აგრეთვე აღმოჩენილი განცალკეებულ საგნები ნეოლითური ადამიანისა.

საგნების დამოუკიდებელ და დიდ ჯგუფს წამოადგენენ აგრეთვე სასაფლაოების გათხრით აღმოჩენილი საგნები, ნაირნაირი შემადგენლობით. ესენი ეკუთვნიან მრავალ საუკუნეებს, დაწყებული ურარტელთა და ქალდეველთა ხანიდან ქრისტიანულ ერაზმდე. აქ ჩვენ ვხედავთ ბრინჯაოს და რკინის საგნებს, ტლანქი კერამიკის და შუშის დიდად ნაირნაირი ინტერაგებს.

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

ქსენოფონტი მიდიდა ბერძენთა დაქირავებული ჯარით სომხეთიდან ზღვისკენ და გზადაგზა დაწერილი მისი ცნობები სხვადასხვა ერის ქვეყნებზე, სახელგანთა ხალიბებისა, მესხებისა, ტიბარენებისა და სხვათა, საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ამ ქართველთა მონათესავე ტომებს მამინ, გარდა სოფლებისა, ჰქონდათ ქალაქებიც, გარშემორტყმული ციხის გალანებით, მრავალსართულიანი კოშკები, როგორც სასახლეები და საცხოვრებელი ბინები, და რომ უბრალო სახლები შენდებოდა მიწაში ზემოდან დატანებული შესავლით. ეს უკანასკნელი ფორმა ძალაუნებურად გვაგონებს ქართველი გლეხის სახლის ტიპს, რომელიც საბოლოოდ ისპოა ქართლშიაც. ეს სახლი მიწაში ზის და მასში სინათლე შეიღს სპეციალური ცენტრალური ღია ადგილიდან, თავისებური გვირგვინიდან¹. რაც შეეხება ორი ერას საზღვრის დროს, რადგან სტრაბონი წერდა უკვე ჩვენი ერას I საუკუნეს, აქ საყურადღებოა კავკასიის ქედთან მცხოვრებ ივერიისა და ალბანიის ერების, როგორც კულტურული ერების დაპირდაპირება ყველა სხვა პატარა ერთან. ამასთან დაკავშირებით, თავისი წიგნის მესამე თავს, სპეციალურად ივერიისადმი მიძღვნილს, სტრაბონი ასე იწყებს: «მართლაც და, იგერია მშვენიერად დასახლებულია მომეტებულ ნაწილად ქალაქებითა და პატარა სოფლებით, ისე რომ იქ გვხვდება კრამიტიანი სახურავი და ხუროთმოძღვრული ხელოვნების წესების თანახმად აშენებული საცხოვრებელი სახლები, ბაზრები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები» (lib. XI, cap. 3, § 1²). ესე იგი, ამ ხანაში საქართველოს კულტურული დონე ეთანასწორებოდა სხვა სახელმწიფოებისას.

3

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

¹ ამ ტიპის რამდენიმე განსაზღვრული მაგალითი გამოცემულია ჩემ მიერ ხუროთმოძღვარ ნ. სევეროვით ან და მხატვარ ი. შარლდმანთან ერთად (ქართლის დარბაზი. 1 — 4. ტფილისი 1926, 1927).

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

დიდი ხელოვნება, არავითარი უკედავი, გარღვეული 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 ეთქვას, საქართველო იდგა კულტურულად იმ სახელმწიფოთა მწკრივში, რომელნიც პირველობდენ და ტრანს აძლეოდენ მსოფლიო კულტურას. იგი იდგა როგორც აღმოსავლეთიდან, ისე დასავლეთიდან მომავალ სხვადასხვა კულტურულ მიმდინარეობათა ჯვარედინზე და ამის წყალობით მოშაადებული იყო მაშინდელი მოწინავე მიმდინარეობის მისაღებად. მართლაც და, ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ საქართველოში საქამო სიუხვით მოიპოვება ხელოვნების ძეგლები, რომლებსაც აქუთუნებენ ერთი მხრით აღმოსავლეთის, მეორე მხრით დასავლეთის მხატვრულ წრეებს. ქრონოლოგიურად კი ისინი ჯგუფდებიან ჩვენი ერის დასაწყისის გარშემო გარდატეხის როგორც მის წინ, ისე მის შემდეგ. საკითხი იმის შესახებ, რომ ეს ძეგლები გარდადნა შეპოტანილი, მუდამ დადებითად როდი წყდება. იყო შემთხვევები, როდესაც მათ თვით საქართველოში აშაადებდენ, ესე იგი, ექვს გარეშეა, მხატვრული შემოქმედების დიდი განვითარება თითონ ქართველ ერში; ეს შემოქმედება შეადგენდა მისი კულტურის ფართო და არაშემზბევეთ მოთხოვნილებას. მე-IV საუკუნის დასაწყისში საქართველოს მიერ მიღებულმა ქრისტიანობამ ამ დროისთვის უკვე გამოიშუშავა ფართო მოთხოვნები კულტურული შემოქმედების ყველა დარგში ნაცულად პირვანდელი მოძღვრების პრიმიტულ, ვიწრო სიმარტივისა. ამიტომ ბუნებრივია, რომ საქართველოშიაც ახალი მოძღვრების მიღება, რომელმაც თავისი საკმაოდ მრავალნაირ მოვლენათა სინკრეტუზაციის უნარის წყალობით გამოიწვია ძალების გაერთიანება შემოქმედების კულტურულ დაძაბვაში, დაკვირვება, მიიყვანა ზღვ მხატვრული შემოქმედების საერთო ამაღლებამდე. ამ მხატვრულმა შემოქმედებამ იპოვა ცხოვრების ახალდმუქნელი საერთო წყისი თანახმად ახალი ცხადი ამოცანები და მიზნები თავის მოქმედებისა და გაუმჯობესებისათვის. დაწყებული ამ მე-IV საუკუნიდან ჩვენ შეგვიძლია კვლდაკვალ მიგვიყვით ქართული ხელოვნების ევოლუციას საუკუნიდან საუკუნემდე, მრავალი საუკუნის განმავლობაში, ვიდრე დღემდე.

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

ამნაირად, ამ ნაშრომის ხასიათი ძალაუნებურად აუცილებლად ხდის აღვნიშნოთ გარდა საქართველოს მხატვრული ფორმების თანდთანობითი, პროგრესული მოძრაობის შესწავლისა ჩვენი ერის მე-IV საუკუნიდან მე-XX-მდე ხელოვნების ის საერთო პრობლემები, რომლებიც აიღვებდენ მსოფლიოს სათანადო ხანგში, და ეუჩვენოთ, თუ როგორ ეხმარებოდენ მათ საქართველოს მხატვრული წრეები. საკითხების გაშუქება ამ ორნაირი მიმართულებით თავისთავად გამოაჩენს

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

4

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

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

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

ცნობები ქართული ხელოვნების შესახებ მეცნიერებაში პირველად შეიტანა ფრედერიკ დე ჰუბუა დე მონპერემ, შვეიცარიელმა მოგზაურმა და არქეოლოგმა, რომელმაც ნელ მასალასთან ერთად წამოაყენა მთელი რიგი თეორიული დებულებანი. დე ჰუბუამ პირველმა განაცხადა, რომ საქართველოს ტაძრებს აქვთ ელფერი ბიზანტიური სტილისა, რომელიც არ უნდა ავრიოთ ირანულში. შემდეგ იგი ლაპარაკობს ბიზანტიურ და რომანულ სტილებზე, როგორც ოდინტურ ცნებებზე. ამნიარად, აქ ყველაფერი ცხადია, რეალურად შეესაბამება ცნებათა შინაარსს და მეცნიერების მდგომარეობას წარსული საუკუნის პირველ ნახევარში. მაგრამ ესე როდი მოიქცნენ შემდეგი ნაშრომების ავტორები: დე ჰუბუას მიერ ნახმარმა ტერმინმა „ბიზანტიური“ ხელოვნება, მიიღო სხვა შინაარსი; მაშინ როდი უყურებდნენ შინაარსს, პირდაპირ ხმარობდნენ იმავე ტერმინს. ნამდვილად კი ცხადია, დე ჰუბუამ ამ ტერმინით დაახასიათა მხოლოდ ის, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება ეკუთვნის საშუალო საუკუნეების ევროპის წრეს და არა ირანულ-მუსულმანურს, როგორც შეიძლებოდა გვეფიქრა საქართველოს ირანთან გეოგრაფიული სიახლოვის მიხედვით. დე ჰუბუა სხვა საკითხებშიაც გახდა მიზეზად დღემდე დაუსრტეველი გაუგებრობისა, რომლის თანახმად სომხეთის ხუროთმოძღვრები დიდხანს იყვნენ ქართველი ხუროთმოძღვრების მასწავლებლები. ეს აზრი დასაბუთებულია ძეგლების ერთი, მასთან არასწორი შეფარდებით; ხალხი მეორე მხრით დე ჰუბუა, როდესაც ლაპარაკობს ბაგარტის ტაძარზე ქუთაისში, თითოთვე აბათილებს ამ აზრს, აღიარებს, რომ საშუალო საუკუნეების მორტელების საერთოინ სომხურ ხუროთმოძღვრებასთან, დამთავრებულია მხოლოდ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. მაგრამ ასეთ შემცდარი ზოგადი შენიშვნების გარდა, დე ჰუბუას ნაშრომი სასეა მახვილი შენიშვნებით და სწორი

განსაზღვრებით ცალკე ძველების შესახებ. ამ საკითხმა საქმე გაუჭირეს 20 წლის შემდეგაც ისეთ მახვილ და ღრმა კრიტიკოსს, როგორც იყო ხელოვნების ისტორიკოსი კარლ შნააზე. იგი არსებითად ზღუდავს დაუბუხას დებულებას, რითაც სპობს მათს მნიშვნელობას და შემდეგ დაწერილობით ანალიზს უკეთებს თითონ ძველებს მათი მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით. მაგრამ განვლო კიდევ 20 წელმა და ნ. კონდაკოვი, რომელმაც ამოცანად დაისახა გამოკვლევის დაწერა ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაზე, იძულებული იყო ამ ორ საკითხს პრინციპიალურად შეეხებოდა. იგი ცდილობს, ერთის მხრით გაიგოს ქართული ხუროთმოძღვრების ფორმების და სახის ნათესაობა ბიზანტიის და დასავლეთ ევროპის ფაქტებთან, როგორც იმ საერთო სახალხო მოძღვრების შედეგი ხელოვნებაში, რომელიც მოედვა მთელ ქრისტიანულ მსოფლიოს საშუალო საუკუნეების დასაწყისში/იროანდიდან საქართველომდე. ამასთან, იგი ხაზს უსვამს, რომ ბიზანტიის ხუროთმოძღვრების წინააღმდეგ და მისგან განსხვავებულად, ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ განავითარა შენობათა სპეციალური ფასადის სახე, რაც პრინციპიალურად ანათესავებს მას დასავლეთ ევროპის საშუალო საუკუნეების ხუროთმოძღვრებასთან. ესევე უნდა ითქვას სწორედ საქართველოში შემუშავებულ შენობათა ორნამენტულ დეკორაციასზედაც, რომელიც ქართულ ხუროთმოძღვრებას პირველ ადგილას აყენებს ევროპის ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა შორის. ამაირად, საკითხი ქართული ხუროთმოძღვრების ბიზანტიურთან ურთიერთობის შესახებ კონდაკოვიმ სთავის შედარებით ანალიზის შემდეგ სრულიად ნათლად წყდება: ეს ორი დამოუკიდებელი, თუმცა ქრონოლოგიურად პარალელური მოვლენა ისტორიაში, რომელთაც ჰქონდათ ხოლმე საერთო წერტილებიც.

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

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

კავკასიის შემოქმედებით როლზე ქრისტიანული ხელოვნების შექმნაში და შემდეგ ევოლუციაში. მაგრამ ამ დროს იგი არ ასხვავებს ქართულ და სომხურ ხელოვნებას; ის უტყვობს ორივეს, როგორც სომხურს; იგი პირდაპირ იმეორებს დაუბუჯას შეხედულებას, რომლის შრომიდან მას ციტატები მოჰყავს.

მაშინადაც, ამ უქანასნელ გამოკვლევებში პრინციპიალურად საყურადღებოა ახალი განწყობილება, რომელსაც შენიშნავთ სხვადასხვა მხრიდან და სხვადასხვა გზით საერთო აზრებამდე მისული ავტორების ნაშრომებში; ეს ავტორები არიან: მარკი, სტრიგოვსკი, ავრეთევი მილენე და შმიტი. ამჟამად უკვე უცილობელი შეიქმნა ქართული ხელოვნების დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და მისი საყურადღებო როლი ხელოვნების განვითარების საერთო მსვლელობაში საზოგადოდ.

5

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

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

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

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

საინტერესოა, რომ ძველ და ამ საშუალო საუკუნეების ხანებს შორის იყო მეტად გრძელი პერიოდი ხელოვნების განვითარების შეჩერებისა, რომელიც გარეგნულად საქართველოში უცხო ხელისუფლების დამყარებით იწყება. საშუალო საუკუნეების ხელოვნებამ, რომელსაც მე-X—XI საუკუნეებში მიაღწია თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილს საქართველოში, განვლო მას შემდეგ რამდენიმე სტადია მხატვრული ფორმების გაღრმავებისა ამ ბაროკალურ სტილში. ეს განვითარება, რასაკვირველია, საერთო ისტორიის პარალელურად მიდის, მისი კულტურულ-პოლიტიკურ და ეკონომიურ ამალღებთან ერთად, და აქვს თვალსაჩინო ფაზები მე-XI და XII საუკუნეებში. მერე ქვეყნის აკლება და განადგურება თემურლენგის მიერ ისევ ძირს სცემს ხელოვნების ღონეს. იგი მას აქეთ ვეღარ აშალდა წინანდელ დამთავრებულ ფორმებამდე და მთლიანობამდე, თუმცა კიდევ ჰქონდა ერთი ამალღების ხანა მე-XVI—XVII საუკუნეებში; მაგრამ ამ უკანასკნელი დროის ძეგლებს დღარ ეტყობათ ისეთი მკაფიობა და სიმძლავრე შემოქმედებისა, როგორც აქეთ წინანთავისი დელი ხანების ძეგლებს.

ამინარად, 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. ქეკელიძე ჰყოფს აღნიშნული დროის ქართული ლიტერატურის ისტორიას 5 პერიოდად¹; ამასთან იგი შესაფერისად ახასიათებს მათ და ასაბუთებს მათს ამოთუიმ ხასიათს. პირველი ხანა შეიცავს დროს მე-VIII საუკუნის დასაწყისამდე ამ უკანასკნელის ჩათვლით და ხასიათდება ქრისტიანული აღმოსავლეთის უდიდესი გავლენით, ე. ი. სირიისა, პალესტინისა, ირანისა და განსაკუთრებით სომხეთის გავლენით. ავტორის აზრი სომხეთის უშუალო გავლენის შესახებ წარმოადგენს ანარქულს იმ საზოგადო აგებისა, რომელიც დაღვნილი იყო აკადემიკოს მარკოის მიერ. ამ ხანის დახასიათების დასაწყისში პროფ. კ. ქეკელიძის მიერ ნახენები იმ დროის ენის „ნამეტობის“ ფაქტი მოწმობს აგრეთვე ენის მტკიცე ხასიათს და დამუშავებას. იმ დროის დამოუკიდებელი ეროვნული კულტურის ერთერთი გამოსახვის — დამოუკიდებელი განვითარებული ენის და დამოუკიდებელი ლიტერატურის ბუნებრივი მდგომარეობის — უშუალო გავრძელებას წარმოადგენს მომდევნო ხანაც. ამიტომ ადვილი გასაკვბია, 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. ამინარად, ამ ხანებად განაწილებაში ჩვენ გვაქვს მხატვრული ევოლუციის მოვლენათა პარალელი, მხოლოდ უკანასკნელში ჩვენ შეგვიძლია პირველი ორ-ნახევარი საუკუნე, ე. ი. მე-VI საუკუნის მეორე ნახევრამდე, ჩავთვალოთ ქრისტიანობის დროის ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანად, მე-VI საუკუნის დასასრულადან მე-VII საუკუნის დასასრულამდე კი — ძველი ქართული ხელოვნების ოქროს

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

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

ამის მომდევნო განვითარებაც საერთოდ პარალელურად მიდის. მეოთხე პერიოდი მე-XIII საუკუნის ნახევრიდან, ვიდრე მე-XVI საუკუნემდე არის დრო ლიტერატურული შემოქმედების დაღვივებისა; პლასტიკურ ხელოვნებათა ისტორიაში ეს დაღვივება ნამეტანის თანდათანობით იჩენს თავს მე-XIV საუკუნის ნახევრიდან, ხოლო მე-XVI საუკუნის დასაწყისში თავს იჩენს განსაზღვრულად ახალი ამან-ლენტი, რომელიც შეესაბამება ქართული ლიტერატურის ვერცხლის საუკუნეს მე-XVI საუკუნეიდან მე-XVIII საუკუნემდე. ამნაირად, ქართული ხელოვნების დაღვივების დრო უფრო მოკლეა, ისე დიდი არაა, როგორც ლიტერატურაში, რომლიდანაც ხელოვნების ამაღლების უკანასკნელ ხანას საეროო ტენდენცია აქვს: უცხო, უმთავრესად აღმოსავლეთის ელემენტების და მოტივების შეთვისების ტენდენცია.

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

ლიტერატურა

1. მეგალითური შენობები:

- 1) ლეონ მელიქსეთ-ბეზი, მანგლისის რაიონი ისტორიულ-არქეოლოგიური თვალსაზრისით („ახალი სკოლისკენ“, № 2—3, მაისი, ტფ. 1924 წ.), 77—79.
- 2) ლეონ მელიქსეთ-ბეზი, ახალი პრობლემა საქართველოს ისტორიაში (საქართველოში ახლად აღმოჩენილი „ციკლოპური“ შენობების გმო)—„მნათობი“, 1925 წ. მარტი, გვ. 214—225.
- 3) J. M. МЕЛИКСЕТ-БЕКОВ. К Археологии и этнологии Тульской Осени (Труды ЗНА при Зак. ЦНК-с, сер. 1, вып. 1: „Юго-Осетия“. Тифлис 1925), с. 256—271.
- 4) ლეონ მელიქსეთ-ბეზი, მეგალითური შენობები საქართველოში, ალბომითურთ — დამზადებულია დასაბუთად.

2. მეგალითური ძეგლები:

- 1) Н. Я. МАРР. Кавказ и памятники духовной культуры. Речь 29, XII. 1911 г. (Изв. ИАН. СПб. 1912), с. 77.
- 2) Н. Я. МАРР. Записка о Кавказском Историко-Археологическом Институте (Изв. РАН. Пг. 1917), с. 935.
- 3) Н. Я. МАРР. Кавказский культурный мир в Армении (ЖМНП, 1915 июнь), с. 288.
- 4) В. В. БАРТОЛЬД и Я. И. СМЕРНОВ Отзыв о трудах Н. Я. МАРРА по исследованию древностей Аны (Зап. Вост. отд. ИРАрх. Общ., т. XXIII, Пг. 1916), с. 409—410.
- 5) Н. Я. МАРР. О религиозных верованиях абхазов (Христ. Вост., т. IV, Пг. 1915), с. 120.
- 6) И. И. МЕЩАНИНОВ. Каменные статуи рыб-птиц на Кавказе и в Северной Монголии (Зап. Коллегии Востоковедов при Азиатск. Музее РАН, т. I, Ленинград, 1925), сс. 401—409; შედ. იქვე გვ. 242, 245, 251.
- 7) Я. И. СМЕРНОВ и Н. Я. МАРР. Вишани. С предисловием Н. Я. МАРРА (Том I. Трудов ГАНМК). Лгр. 1931.
- 8) შეად. აგრეთვე: РОСТОМОВ, Ахалнахский 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 Гварджилас-квძე в Рвант (Изв. Кавк. Музея, т. X, Тифлис 1916), с. 259—259.
- 2) Стефан КРУКОВСКИЙ. Гварджилас-квძე. Палеолит в Грузии. Исследование с 12 табл. (ჰონორატუა, რომელიც 1917-18 წ. დაწერილია, მაგრამ დღემდე სამუშაოდ ვერ დაბეჭდილი არ არის. ვესტის, როგორც თვით ნოემბი, „საქართველოს მუზეუმს“).
- 3) А. А. ФЛЮРЕНСКИЙ. Столны около Шавшабада под Тифлисом (მრხენება წაითხულია საქართველოს გეოგრაფიულ საზოგადოებაში 1925 წ.).
- 4) А. А. ПОТАПОВ. К вопросу о путях распространения обиходных изделий в каменном веке из Закавказья на Север. Тезисы см. Второй краеведческий съезд Черноморского Побережья и Западного Кавказа. Постановления и Резолюции. Батум 1925, с. 40—41.
- 5) ბ. ნოსტრადე, პალეოლითის ადამიანი დევის ხერგლში, ტფილისი 1933.

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 Gräber und Schatzfunden in Kaukasien. Zeitsch für Ethnol. Supplementband 1885, vgl. Bd. IV, 1872. S. 169—180, 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, 258—264, 303—306; Bd. XVI, 1884; Verh.; S. 125—132.
- 3) Ernst CHANTRE. Recherches anthropologiques dans le Caucase. 4 vol. et atlas in—4°, 1885—1887.
- 4) J. DE MORGAN. Mission scientifique au Caucase. Etudes archéologiques et historiques. 2 vol. Paris, 1889.
- 5) VIRCHOW. Über die culturgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentierten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern, Berlin 1895.
- 6) Труды предварительнаго Комитета и V-го археологическаго съезда в Тифлисе. 2 тома. Москва 1879 и 1881.
- 7) Гр. П. С. УВАРОВА. Могильники Северного Кавказа (Мат. по Археол. Кавказа, т. VIII), М. 1900.
- 8) Гр. П. С. УВАРОВА. Каталог Кавказскаго Музея (Museum Caucasicum, V), Тифлис 1902.
- 9) RÖSSLER. Mittheilungen über Funde, in: Zeitschrift für Ethnologie vom J. 1892 (Bd. 24) an bis 1904 (Bd. 36), vgl. vereinzelte Mitteilungen in späteren Jahrgängen.
- 10) Е. С. ТАКАЙШИВИЛИ. Археологическіе экскурси, ризисკაშია и заметки, вып. II, Тифлис 1906, сс. 79—89; вып. IV, 1913, сс. 167—173.
- 11) Краткий путеводитель по Гос. Російскому Историческому Музею. 3-е изд., Москва 1923, сс. 59—60, 74—78, 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. Archéologische Parallelen aus dem Kaukasus und den unteren Donauländern, in: Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 36, Berlin 1904, SS. 39—104.
- 14) W. BELCK. Die Erfinder der Eisentechnik, in: Zt. f. E., Bd. 39 (Berlin 1907), SS. 334—381, 945—948; Bd. 40 (1908), SS. 45—69, 241—253; Bd. 42 (1910), SS. 15—30.
- 15) J. DECHELETTE. Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine. Paris 1910. Tome II, partie I.
- 16) J. DECHELETTE, Influences égéenne sur le Caucase, in: Anthropologie, 1910, p. 425 ss.
- 17) ივ. ჯაშახიანი. ქართველი ერის ისტორია, XI, ტფილისი 1913, თავი I და II; XII, 1926, თავი, პირველი.
- 18) Б. В. ФАРМАКОВСКИЙ, Арханчевский период в России (Матер. по Арх. России, № 34). СПб. 1914, сс. 15—78.
- 19) E. HERZFELD, Khattische und Khaldische Bronzen, in: Janus, 1921, S. 145 ff.
- 20) HOERNES, Kultur der Urzeit, II. Bronzezeit, 1917 (Sammlung Göschen, № 565).
- 21) А. А. МИЛЕР. Изображения собаки в древностях Кавказа (Изв. Росс. Акад. Ист. Матер. Культуры, т. II), Пб. 1922, сс. 287—324.
- 22) И. И. МЕЩАНИНОВ, Змея и собака на вещевых памятниках Кавказа (Записки Коллегии востоковедов при Азиатском Музее РАН, т. I), Ленинград 1925, сс. 241—256.
- 23) И. И. МЕЩАНИНОВ, Закавказские полевые пряжки. Опыт археологического влияния памятников материальной культуры. Махач-Кала 1927.
- 24) И. И. МЕЩАНИНОВ, Ассирийская бусина из Азербайджана. Т. ПАССЕК и Б. ЛАТЫНИН, Ходжалинский курган № 11, in: Известия О-ва Исследования и Изучения Азербайджана. Баку 1926 (23 стр.).
- 25) Т. ИВАНОВСКАЯ. Материалы к изучению искусства древнего Кавказа, II. Кавказские бронзовые „полевые“ пряжки, in: Искусствоведство. Сборник I. Харьков 1928—29, сс. 11—27.
- 26) Franz HANCAR, Einige Gürtelschnellen aus dem Kaukasus. Untersuchung über ihre Stellung innerhalb der Kaukasischen Tierdarstellungen, in: Eurasia Septentrionalis Antiqua, VI, 1931, pp. 146—158.
- 27) Fr. HANCAR. Eine kaukasische Gürtelschnalle aus Bronze im Wiener Völkerkundemuseum. Wien 1931 (in: Wiener Prähistorische Zeitschrift, XVIII), SS. 45—63.
- 28) Fr. HANCAR. Die Nadelformen des prähistorischen Kaukasusgebietes. in: ESA, VII, 1932, pp. 113—182.

29) Fr. HANCAR. Kaukasus-Luristan. Züge kultureller Verwandtschaft des prähistorischen Kaukasusgebietes mit dem Alten Orient. in: ESA, IX, 1934, S. 47—112.

30) Fr. HANCAR. Der Inhalt eines Kobaner Katakombengrabes im Wiener Völkerkundemuseum. in: Mitt. der Anthr. Ges., Wien, Bd. LXIII, 1933, SS. 34—45.

31) Fr. HANCAR. Die Beile aus Koban in der Wiener Sammlung kaukasischer Altertümer, in: Wiener Prähistorische Zeitschrift, Bd. XXI, 1934, SS. 12—44 u. Taf. 1—V.

32) ROSTOWITZEFF. L'âge du cuivre dans le Caucase septentrional et les civilisations de Sumer et de l'Égypte protodynastique, in: Rev. Arch., Juillet—Septembre 1920, p. 1—37.

33) V. MINORSKI. Transcaucasia, in: Journ. Asiat., décembre 1930.

34) ბ. ნიორაძე, ზემოკავკასიის სამარე, in: საქ. მუზ. მოამბე, VI, 1931, გვ. 139—228.

35) ბ. ნიორაძე, კარსის ხევის სასაფლაო. (საქ. მუზ. შრომები, IV), ტფ. 1926 (28 გვ.)

36) G. NIORADZE, Der Verwahrfund von Kvevo-Sasirethi, in: ESA VII (1932), SS. 82—97.

37) ლ. შაქალაიანი. ფლავიანის უძველესი ერობოლი; in: საქ. მუზ. მოამბე, V, 1930, გვ. 223—240.

38) H. HUBERT. De quelques objets de bronze trouvés à Byblos, in: Syria, t. VI, 1925, p. 16—29.

39) А. П. КАЛИТИНСКИЙ. К вопросу о некоторых формах двуластичатых фибул из России, in: Seminarium Kondakovianum, t. II, 1928, pp. 277—310 (табл. XXXI—XLI).

40) Stefan PRZEWORKSI, Znalezisko Kruhowickie, in: Swiatowit, t. XIII, Warszawa 1929, pp. 32—68.

41) A. M. TALLGREN, Etudes sur le Caucase du nord, in: ESA, IV, 1929.

42) A. M. TALLGREN, Caucasian monuments, in: ESA, V, Helsinki 1930, pp. 103—182.

43) А. А. ЗАХАРОВ, Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир. Несколько археологических параллелей. in: РАИОН, Труды Секции Археологии, 3, сс. 33—45 и табл. II.

44) O. G. von WESENDONK, Fenstergefäße im Kaukasus, in: Prachistorische Zeitschrift, Bd. XVIII, 1927, SS. 301 ff.

45) J. de MORGAN, La Préhistoire Orientale. t. III. Asie antérieure. Paris 1927.

46) Я. И. СМЕРНОВ, Ахалорпийский клад. Посмертное погребение (Музей Грузии). Тифлис 1934.

47) ROSTOWITZEFF. Bronze Belt-Clasps and Pendants from the Northern Caucasus. Bullet. of the Metropolitan Museum of Art, 1922.

48) Fr. HANCAR. Zum Problem des «kaukasischen» Tierstiles (Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens. Bd. IX), 1935, S. 3—34.

49) St. PRZEWORKSI. Kaukasische Bronzefiguren in polnischen Sammlungen und ihre syrischen Parallelen (Sem. Kond. IV, 1931, p. 231—239).

50) Fr. HANCAR, Probleme des kaukasischen Tierstiles, in: Mitt der Anthr. Ges., Wien, Bd. LXV, 1935, S. 276—294 u. 8 Taf.

5. ჩვენს ვრცელ კართული ხელნაწების ისტორიისთვის დამხმარე ლიტერატურა:

ა. მასალები.

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

2) П. ЮССЕЛИАНИ, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис 1866.

3) П. ЮССЕЛИАНИ, Описание города Душета (Жан. Кавк. о. Рус. Геогр. Общ., VIII, V), Тифлис 1860.

4) П. ЮССЕЛИАНИ, Города существовавшие и существовавшие в Грузии. Тифлис 1844.

5) П. ЮССЕЛИАНИ, Шпоглиянская пустыня. Тифлис 1845.

6) П. ЮССЕЛИАНИ, Путевые записки по Кавказу, Тифлис 1846.

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

8) J. BARTHOLOMAË, Lettres numismatiques et archéologiques. SPbs 1859.

9) Др. БАКРАДЗЕ, Кавказ в древних памятниках христианства. Тифлис 1875.

10) Др. БАКРАДЗЕ, Археологическое путешествие по Гурии и Ачаре. СПб. 1878.

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

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

13) НОРЕВ, Чертежи обмеров (Русские Древности, II. ТОЛСТОГО и Н. КОНДАКОВА, вып. IV. СПб. 1891).

14) М. ПАВЛИНОВ, Христ. памятники (Мат. по Арх. Кавк., VIII, III). М. 1893.

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

16) А. С. ХАХАНОВ, Г. ЦЕРЕТЕЛИ, Г. САДЗАГЕЛОВ-ИВЕРИЕЛИ. Христ. памятники (МАК, т. VII), М. 1898.

- 17) Гр. П. С. УВАРОВА, Посадка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию (МАК, т. X), М. 1904.
- 18) Е. ТАКАЙШВИЛИ, Христ. памятники (МАК, т. XI), М. 1909.
- 19) Е. ТАКАЙШВИЛИ, Археологические экскурсии. разыскапи и заметки. Вып. I—V, Тифлис 1905—1915.
- 20) Д. ტაძარიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი I და II, ტფილისი, 1907, 1914.
- 21) Е. ТАКАЙШВИЛИ, Древности Тквириской, Суджукской и Гузекарской дц, Христ Вост.; т. IV, V, VI, Пгт. 1916—1920.
- 22) Е. ТАКАЙШВИЛИ, Церкви и церковные древности в Иапе и Имеретии, и ел древности (Изв. КИАИ, т. II, Лпгд, 1927, сс. 69—85 и 86—110).
- 23) Н. Я. МАРР, Дневник поездки в Шавшетию и Каарджетию (Тексты и разыскапи по арм.-груз. филологии, книга VII), СПб. 1911.
- 24) ქართული ხელოვნების ძეგლის აღწერა. შედგენილია Д. ტაძარიშვილის მიერ. ტფილ. უნივ. გამოცემა. 1924. წიგნი კატალოგი ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლების გამოფენისა. ტფილისი 1920 (ან რუსულად: Указатель выставки древне-грузинской архитектуры. Составил Д. П. ГОРДЕЕВ. Тифлис, 1920) და „ჩვენი მემორია“ II წიგნი № 2 (14), ტფილისი, 1924, გვ. 140—142.
- 25) Центральнокуюбинские культовые здания в Цром и Атеши. Альбом чертежей М. Г. КАЛАШНИКОВА. Изд. КИАИ. Тифлис 1928.
- 26) Д. А. КИПШИДЗЕ, О росписи большого храмового пещерного сооружения Вардзии. Изучение из черновых материалов, изд. и ред., с ирм. и предислов. Д. П. ГОРДЕЕВА (Изв. КИАИ, т. III, Тифлис 1925, сс. 87—96).
- 27) შალვა ამირანაშვილი. უბისი. მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის. ტფილისი, 1929.
- 28) Н. И. ТОЛМАЧЕВСКАЯ, Фрески древней Грузии, Тифлис 1931.
- 29) ბ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, in: საქ. მუზეუმის მოამბე, ტ. V, VII და VIII.
- 30) Н. КОНДАКОВ и Д. БАКРАДЗЕ, Опись древностей в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб. 1891.
- 31) შ. შოროღანიძე, ქრონიკები და სხვა მასალა, წ. I და II, ტფილისი 1893, 1897.
- 32) Bibliographie analytique des oeuvres de M. BROSSET. SPBg. 1837.

გამოკლევანი და კომპენდიუმები.

- 1) C. SCHNAASE, Geschichte der bildenden Künste, Bd. III, 2. Aufl. 1864.
- 2) Н. П. КОНДАКОВ, Древняя архитектура Грузии. М. 1876 (отд. отт. на „Древности. Труды Москов. Арх. Общ.“).
- 3) А. А. АВДЕЕВ, О планах церквей Грузии в Армошии и их отношении к планам церквей византийских (Труды V-го арх. съезда в Тифлисе. М. 1897), с. 193—195 и табл.
- 4) A. BAUMSTARK, Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzklosters bei Jerusalem. (Orientierender Überblick); in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, S. 771—784.
- 5) Н. А. ОРБЕЛИ, Грузинское искусство. (Новый Энцикл. Словарь, т. III).
- 6) С. BAYET, L'art byzantin. Paris (Picard), s. a., pp. 292—286.
- 7) ВЕРМАН, История искусства всех времен и народов. Пер. с немецкого. СПб. т. II, сс. 95—97, и 168—169.
- 8) FERGUSSON, History of the architecture. Third edition by Phenc SPIERS. London 1893, Vol. I, pp. 466—480.
- 9) Aug. CHOISY, Histoire d'architecture. t. II, Paris (1899).
- 10) Ch. DIEHL, Manuel d'art byzantin, Paris, 1910, pp. 315—319, 441—447, 553—554, 651—657. (2-me éd. 1925, 1926).
- 11) François BENOIT, Architecture. L'orient médiéval et moderne. (Manuels d'histoire de l'art). Paris (Laurens) 1912, pp. 82—96.
- 12) Oskar WULFF, Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft). Bände 1—II, Berlin 1914.
- 13) O. M. DALTON, Byzantine art and archaeology. Oxford 1911.
- 14) O. M. DALTON, East christian art. Oxford 1925.
- 15) Th. KLUGE, Versuch einer systematischen Darstellung der altegeorgische (grusinischen) Kirchenbauten. Berlin 1918 (Diss).

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

17) Д. В. АИНАЛОВ. Византийская живопись XIV века (Записки Кавказ. Отд. Рус. Арх. Общ., т. IX), Пгр. 1917.

1-) შ ანონავაშვილი. ხონის ეკლესიის წმიდა გიორგის ხატი (საისტორიო მოამბე, წიგნ II, ტფ. 1924, გვ. 136—151).

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

20) Д. ГОРДЕЕВ. К вопросу о расгруппировании эмалей Хазульского кладья, in: Мистецтвознаство, I, Харків 1928—1929, сс. 147—165 в табл.

21) Р. ШМЕРЛИНГ. Оправы камней на памятниках чеканки бывшего Музея Древне-Грузинского искусства, in: საქ. მუზეუმის მოამბე, ტ. VIII (1925), გვ. 359—360 და ტაბ. XXII—XXIII.

22) Д. ГОРДЕЕВ. Миниатюры грузинских лицевых рукописей Своякоского древнехранилища в Тифлисе. Журн. АРС, Тифлис 1918, № 2—3, сс. 81—102 в табл. 1—V.

23) К. БЕРЛАДИНА. Памятка грузинского образцового галтувания XVII века, Схიდიფი წიგ., 1928 г.

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

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

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

27) J. STRZYGOWSKI. Die Baukunst der Armenier und Europa. 2 Bände. Wien 1913; შუად. ზეი 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. Jahrgang, Heft 7—9, Leipzig 1922, S. 217—237.

28) ГАЙМК. Бюро по делам ассириантов. Сборник I. Лигр. 1929—статья Г. Ф. КОРЗУХИНА-ВОРОНИНА, Размышл. в сочинении архитектурных форм XII—XIII веков (с 69—82).

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

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

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

32) ივ. ჯავახიშვილი. К вопросу о времени построения грузинского храма в Атене по новым обследованным эгграфич. памятникам. in: Хр. Вост., т. I, Пгр. 1912, сс. 277—297.

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

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

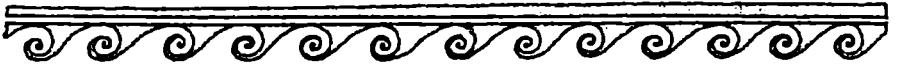
35) გიორგი კანინავაშვილი, წერილები: ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე-ში. ტ. II, III, V, VI და XI; Христ. Восток (იხ. Р. Акад. Наук; Пгр.), т. IV, V, VI, 1915—1917; საქართველოს მუზეუმის მოამბე. ტ. I (1922), VI (1931), VIII (1934); კავკასიონი, 1924, № 3-4; არლი (პროვ. ივ. ჯავახიშვილისადმი მიძღვნილი კრებული). ტფ. 1925; Byzantinische Zeitschrift, Bd. XXVIII (1928), XXIX (1929); Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 61 (1930); Osteuropa, V Jg., 1930, № 11—12.

36) Georgische Kunst (Ihre Entwicklung vom 4—18. Jh. Architektur, Silbertreibikonen, Wand, Nadel-und Miniaturmalerei). Ausstellung der Deut. Gesellschaft zum Studium Osteuropas und des Volksbildungskommissariats der S. S. R. Georgien in Berlin, Köln, Leipzig und München. Juli—Oktober 1930 (Mit Vorworten von Dr. Schmidt-Utt, Staatsminister, und von D. Kandelaki, ehem. Volksbildungskommissar der SSR Georgien). Berlin, Osteuropa-Verlag, 1930. 46 SS. und 16 Abb.

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



შველი ქართული სელოვენების
ისტორია



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

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

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

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

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

○

ძველი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანა

1. მ-IV საუკუნის ხელოვნება

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

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

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

¹ Е. Такайшвили, Описание Руконисей Общества Распространения Грамотности. Том II, Тифлис 1906 — 1912, с. 801 — 802: «და [ყოველ]ვე უერ ვიკადრებდი კართა მისთა განხუმად თვნიერ, ხოლო დღესა კურიაესა; არც შეხლვად ვინ იკადრებდა თვნიერ მღვდელთასა, რომელნი ვალობედ მას შინა; რამეთუ შიში დიდი დაცემულ იყო ყოველსა ზედა აესა სეტრისა მისგან ცხოველისა».

ცნობების გარდა, რომელიც ასწერენ ამას, როგორც მავალითად, მოთხრობა მცხეთის „სვეტი ცხოვლის“ ტაძრის აშენების შესახებ დიდი ნიჭის ადგილას, ანუ ჯვარის აღმართვა მცხეთის პირდაპირ გორაზე, ამავე ფაქტს მოწმობს ზოგიერთი ადგილის სახელწოდება, მაგალ., ქუონდილი („დიდი მუხა“) სამეგრელოში, ან რკონი ქართლში და სხვ.

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

წერილობითი წყაროები მოგვითხრობენ თავდაპირველად ეკლესიების აშენებას მცხეთაში. პირველი ეკლესია, აშკარად აშენებული საქართველოში, დაწყებული იყო ნინოს ჩვენებით ახლად-მოქცეულ მირიან-მეფის მიერ იმ ადგილას, სადაც ახლანდელი მცხეთის ტაძარი დგას. მატანაე, სხვათა შორის, აღნიშნავს, ვითომ ეს ეკლესია აშენებული იყო ხისაგან. არსებული წყაროები, თითქო, გვაძლევენ მასალას იმის დასადავებლად, თუ ლიტერატურულის გზით როგორ წარმოდგა და შეიქნა ეს განმარტება¹. დამახასიათებელია ყოველ შემთხვევაში, რომ არც ერთ შემდეგ ეკლესიაზე მსგავსი არაფერია ნააშობი. ამიტომ აქ არ შეეძლებოდა ისტორიულ ცნობათა დეტალურ ანალიზს, მხოლოდ საჭიროდ ეთელი აღვნიშნო იმ ცნობის მცდარობა, ვითომ პირველი ეკლესია საქართველოში აშენებულიყოს ხის მასალისაგან.

მირიან-მეფის დროსვე, რომელსაც ქართული ისტორიული გარდმოცემა აწერს ქრისტიანობის სახელმწიფო სარწმუნოებად აღიარებას, აშენებული იყო ეკლესიები ერუშეთსა (მესხეთს) და მანგლისში. აქ შეინახეს კონსტანტინეპოლიდან მოტანილი რელიკვიები, სახელდობრ ლურსმნები და „ფერხთა ფიცარნი“ ჯვარისა². მანგლისის ეკლესია უძღვნეს ცხოველყოფელ ჯვარს და მისი ამაღლების-აღმოჩენის ხსოვნას, საიდანაც, ვგვონია, წარმოდგა მისი სახელი „მანგლისის ჯვარი“. ამ ტაძარმა და აგრეთვე მცხეთის პირდაპირ გორაზე აღმართულმა ჯვარმა უცებ დიდი სახელი გაითქვეს და მათ სალოცად მდიდროდენ მცხოვრებნიც³. მერვე შორინმა ააშენა მცხეთაში ყოველდღიური კოცვისთვის მყოფი ხელო ეკლესია; მანვე ააშენა წმ. ნინოს დაკრძალვის ადგილას ახლანდელ სოფ. ბოდბეს (კახეთში) ახლო ეკლესია ფრიად დიდი: და შეამკო იგი ყოველითა სამკაულითა⁴.

მირიანის მომდევნო მეფეებიც აშენებდნენ აგრეთვე ეკლესიებს, რომელთაგან ქრონიკები იხსენიებენ წილკნის ტაძარს, აშენებულს მირიანის შემდეგი ბაკურ მეფის მიერ⁵. ინტერესმოკლებული არაა მემატანაის მიერ ნააშობი დეტალი, რომ აშენება ხუთ წელიწადს გაგრძელდაო. ბაკურის ძმის თრდატის დროს შენდება ეკლესია ნეკრესსა და რუსთავში (კახეთი)⁶, ხოლო ბაკურის ვაჟიშვილის მირდატის დროს შენდება ეკლესია თუხარისის ციხეში: რამეთუ ეკვსა კლარჯეთისასა არა იყო ეკლესია: და განაგრძობენ ეკლესიების აშენებას ერუშეთსა და წუნდაში⁷. მერე პეტრე ქართველის, შაჰუმის ეპისკოპოსის (პალესტინაში) მამის ვარაზ-ბაკურის დროს ნახსენებია, რომ აღაშენეს აზნაურთა ეკლესიაა გიორგი წმიდისაჲ მცხეთას⁸. აი ის ლიტერატურული ცნობები, რომელნიც მოგვითხრობენ IV საუკუნის შენობების ამბავს. ამ შემთხვევითი წერილობითი ცნობებიდანაც კი ვხედავთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა ნაწილში, სახელდობრ, ქართლსა, კახეთსა და მესხეთში, ყველგან აშენებენ ტაძრებს.

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

² Опис., II 714.

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

⁴ Опис., II, 805 — 804 (კელიშის ხელნაწერი).

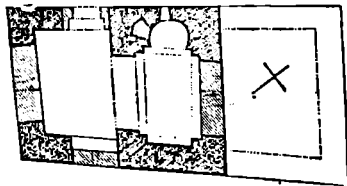
⁵ Опис., II, 720 და ქართლის-ცხოვრ. მარიაჲ დედ., გვ. 112 (* 287).

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

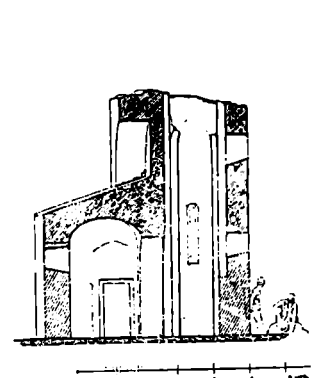
⁷ კ. ცხ. მს. დედ., გვ. 112 — 113 (* 287).

⁸ Опис., II 720 (კელიშის ხელნაწერი თანახმად; შატბერდის ხელნაწერში-კი ტექსტი გაუშუქებულია).

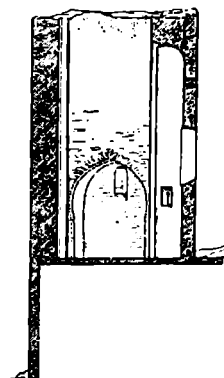
ყველა აქ ნახსენებ შენობათაგან ჩვენ შესაძლებლად ვთვლით მივაკუთვნოთ ხსენებულ დროს ნეკრესის მონასტრის ერაუერთი ეკლესია კახეთში, რომელიც თუმცა სრულად არა, მაგრამ მინც საკმარისად შენახული. ეს სრულიად თავისებური შენობაა როგორც ზოგადი ფორმითა და ზომით, ისე დეტალებით. საინტერესოა, რომ ორიენტაციის მხრივ იგი ანგარიშს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



სურ. 1. ნეკრესი. გეგმა.



სურ. 2. ნეკრესი. განაკეთი სიგამეზე.

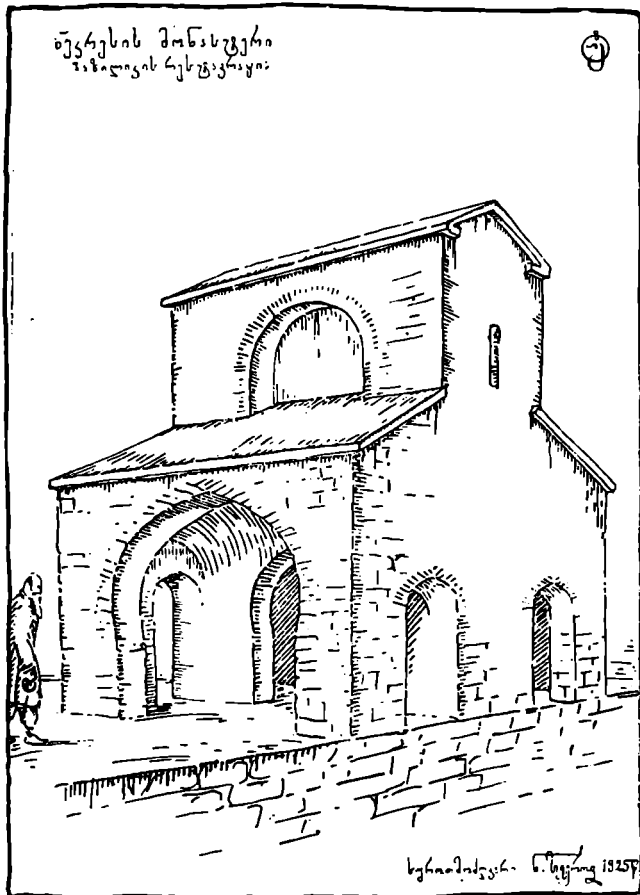


სურ. 3. ნეკრესი. განაკეთი სიგამეზე.

ასეთია ეს პატარა ბაზილიკა ნეკრესის მონასტრისა. ჩვენ ბაზილიკას ვეძახით მას, რადგან მასში ვხედავთ მინც სამი ნაწილი ნასახს, რომელთაგან შუალა ამაღლებულია¹; თუმცა სრულიად

¹ იხ. ბაზილიკის რესტავრაცია (სურ. 2).

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



სურ. 4. ნ ე კ რ ე ს ი. ბაზილიკის რესტავაცია.

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

¹ შეადარე „მოქცევა ქართლისა“.

დიაკვნად სომხეთის კათალიკოზის ნერსეს I პართელთან (353—373). ეს სინქრონიზმი გვიჩვენებს, რომ ეკლესია უნდა აშენებული იყოს მე-IV საუკუნის მესამე მეოთხედში¹.

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

დასასრულ, ჩემის აზრით კიდევ, მესამე ძეგლი ეკუთვნის იმავე მეოთხე საუკუნეს — ეს არის თავისებური შენობა ჭერემის საეპისკოპოსო კათედრალის გალავნის ფარგლებში. ჭერეშში, როგორც ცნობილია, ვახტანგ გორგასალმა მე-V საუკუნის მეორე ნახევარში დააწესა ეპისკოპოსის კათედრა და ააშენა კათედრალი². ეს ცნობა ცხადად გვიჩვენებს, რომ ჭერეში უკვე ამ დროზე დიდი ხნით წინ იყო ქრისტიანული პუნქტი, რომელიც ვახტანგის დროს განცალკევებულ და გამოყოფილ ი მნა დამოუკიდებელ საეპისკოპოსოდ. ბუნებრივია, რომ ასეთ ადგილას კათედრალი ააშენეს ქალაქის ძველი პირვანდელი ეკლესიის გვერდით. ეს პირვანდელი ეკლესია, რომელსაც აქვს სპეციალური, ნახევრად მიწაში ჩასული კრიბატა-აკლდამა შესავლით დასაველიდან, დღემდე შენახული. ეს არის კვადრატი ოთხსაე მხარეს ღია კამარებით დახურული გუმბათიანი თალით. კუთხეები თაღებ ზემოთ ისეა გაესხებული, რომ კვადრატს ზემოთ შედგება წრე, რომლიდანაც ზიდის ნახევარსფერო. სახურავი კი ორგვერდიანია ხაზით აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ³. ჩვენ ვხედავთ აქ აშანიად მარტირიუმის ფორმებს კრიბატა-აკლდამით რომელიმე წამებულის დასაკრძალვად და სხვ. უფრო მეტად, ვიდრე ნეკრესში, ეს ღია შენობაა ისეთივე პატარა სივრცით (4 მეტრამდე), ისე რომ მღვდლების გარდა იქ აღარაგისთვის არ იქნებოდა ადგილი. ნეკრესსა და ბოდბეს აქ ემატება ხუროთ-მოძღვრული-მხატვრულის მხრით მთელი რიგი ახალ თვისებთა — ყველა ეს კიდევ გვეუბნება, რომ მე-IV საუკუნის საქართველოში არსებობდა უკვე თავისი დამუშავებული საამშენებლო ფორმები და მეთოდები, არსებობდა და ვითარდებოდა საკუთარი განსაზღვრული მხატვრული ტრადიციები.



სურ. 5. ჭერეში. კვადრატი, საერთო სახე.

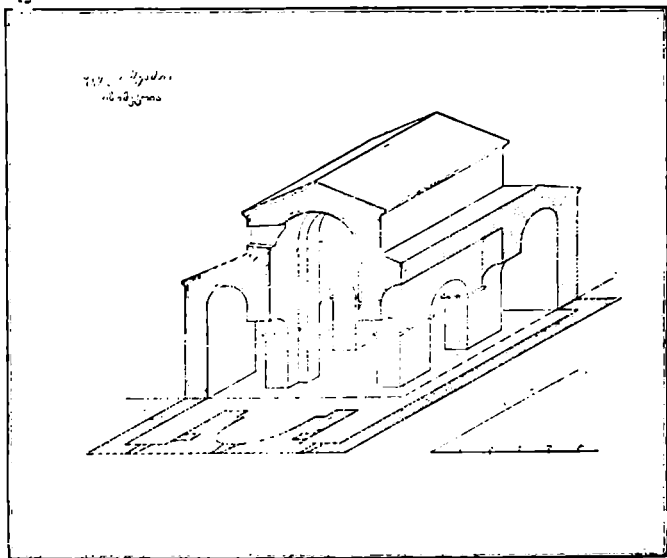
2. მე-V საუკუნის ხელოვნება

მეოთხე საუკუნე საქართველოს ისტორიაში მოუწდა იმას, რომ ქვეყანა და მისი ფსიქოლოგია თანდათან ვგუებოდა ახალ სახელმწიფო სარწმუნოებას, რომელიც განსხვავდებოდა თვისი უნივერსალობით და ადამიანის ცხოვრების და კულტურის ყველა დარგის შემცველი მოძღვრებით; მან განვლო იმაში, რომ ქრისტიანობა ითვისებდა ხალხის ძირითად მკვიდრ რწმენას და მხოლოდ საუკუნის დასასრულს მიღწეულ იქნა ამ მხრივ შესაძენი წინასწრობა, რამაც შეაძლებინა საქართველოს

¹ Onic., II, 720.
² ქ.-ბ. მმ. დღვ, გვ. 179 (* 391).
³ იხ. სურ. 5 ფორსურათის მიხედვით შესრულებული.

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

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



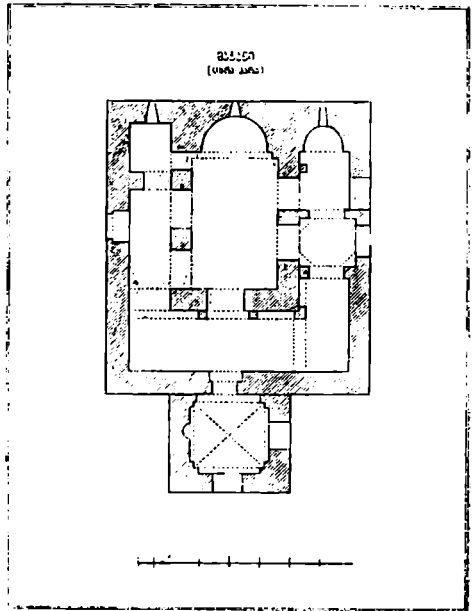
სურ. 6. ძველი შუამთა ბაზილიკის იზომეტრია.

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

¹ Опис., II, 721, შუად. ქ.-ცხრ მშ. დღფ. 118 (* 296), სადაც ევთიმობოთ: «არჩილ მეფემან ალაშენა ეკლესია სტეფანე წმიდასა მცხეთას, კართა ზედა არავისათა, სადა იყუნეს კოშკნი მტკიცენი, საბრძოლონი, რომელნი მასვე აღეშენა».

² ქ.ცხ. 83 დღფ. 120 (* 298 — 299).

მმართველობაში დამოუკიდებლობა, მანამდე კი ქართული ეკლესია ეპორჩილებზედა და დამოკიდებული იყო ანტიოქიის პატრიარქზე. ეკრძოდ ვახტანგი ახდენს საეპისკოპოსოთა ახალ განაწილებას, ახალ გადაჯგუფებას; ამასთან ის აწესებს 12-მდე ახალ კათედრას და აშენებს რამდენსავე ახალ ეკლესიას; სახელდობრ: უჯარმის ციხეში, ჭერემში, ჩელთაში, ხორანბუჯსა და ნიქოზში¹. ამას გარდა ვახტანგმა ხელახლა ააშენა მცხეთის კათედრალი, რომელიც დაინგრა არჩილ მეფის დროს და რომელსაც მამონ სიონს ეძახდენ². ვახტანგის ვაეიშვილებიც აგებენ ტაძრებს: მირდატი



სურ. 7. მატანის ცხრაკარა. შთავარი ბაზილიკის გეგმა.

ჯავახეთის წყაროსთავში³, ხოლო დაჩი უჯარმელის დროს ძლიერ გამრავლებული მოსახლეობა აშენებს წმ. მარიაშის ეკლესიას ტფილისში⁴. დასასრულ, მე-VI საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოს სახელმწიფო ხელისუფლების პატრიარქალური წეს-წყობილების უკანასკნელი მეფეების დროს (როდესაც ეს ხელისუფლება ჯერ კიდევ არ იყო მოსპობილია სპარსეთის მონარქიის მიერ), — ბოლნისის ეპისკოპოსი დაეითი დაახლოვებით 503 წელს აშენებს ბოლნისის დიდებულ სიონს. ამ დღევანდლამდე შენახულა ძველ თ თავება ხუროთმოძღვრების განვითარების მსუელეობა მე-V საუკუნეში. როგორც ქართული ეკლესიის შინაგანი ორგანიზაცია თანდათან მგვრდებოდა და თავესუფლდებოდა ანტიოქიის პატრიარქატის გავლენისაგან, და ვახტანგ გორგასალის დროს, 472 და 484 წლებს შუა⁵ სრულიად დამოუკიდებელი და ავტოკეფალური ხდება, ისე აგებულ შენობათა ხასიათი მე-V საუკუნის მეორე ნახევრისათვის არსებითად იცვლება და ზომით მცირე, უპირალო მორთულ-მოკაზმული შენობებ-ს ნაცვლად ახლა აგებენ დიდ შენობებს, იჩენენ ტენდენციას დაუახლოვდენ როგორც ფორმით, ისე მორთულობის ღირსებით ფართოდ ცნობილ, მათელოი ტაძრებს.

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

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

¹ ქ.ც. მმ. დფ. 179 (* 391 — 392).

² Опис. II, 722 და 721.

³ ქ.ც. მმ. დფ. 186 (* 401).

⁴ Опис. II, 722.

⁵ იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტფილისი, №. 1928, გვ. 320.

⁶ იხ. ძველი შუამთის იხრომეტრია (სურათი ბ) და მატანის გეგმა (სურ. 6).

გვაქვს სივრცით პატარა, მაგრამ საკმაოდ მაღალი ერთნაფიანი ეკლესია სამი მხრიდან გარშემოსავლივით, რომელიც თაღებით შეერთებულია ეკლესიასთან. აქაც ნაშედილად არ არსებობს არავითარი ბურჯები, შენობას რომ სამ ნაწილად ჰყოფდნენ. ეს ბაზილიკები განათებულია უმთავრესად კარებით, ფანჯრები სულ პატარები აქვს. დამახასიათებელია გარშემოსასვლელების აგების ხერხი — მათ აქვთ ცილინდრული თაღები, რომელნიც ერთმანეთთან არაა შეერთებული გავრდანი თარაშად, პირიქით, განცალკევებულია ერთი მეორისაგან. მატანის ბაზილიკას, ამას გარდა ახასიათებს ერთი მეტად ძვირფასი განსხვავება, თუმცა ტაძარი სხვაფერ ირრეგულარულია — ეს არის სამხრეთის გასავლის კვადრატი, რომელიც გამოყოფილია გარეშემოსავლელში და გადახურულია გუმბათიანი თალით; ეს თალი ამოყვანილია კვადრატის 8 წახნაგოვან საფუძველზე, ხოლო ეს საფუძველი მიღებულია ოთხი კუთხის ტრომპის შემწობიბო, რომელთაგან თითოეული ამოკრილია ზოლიან ქვად; თალში გამოტოვებულია ქვემო ჯვარის სახით.

ნოქალაქევის ბაზილიკა მკიდროდ უახლოვდება შუამთის და მატანის ბაზილიკას გვეგმით და თავისი სივრცის საერთო მიდგომით¹. მაგრამ ის მათზე გაცილებით უფრო დიდია



სურ. 8. ნოქალაქევი. საერთო სახე.

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

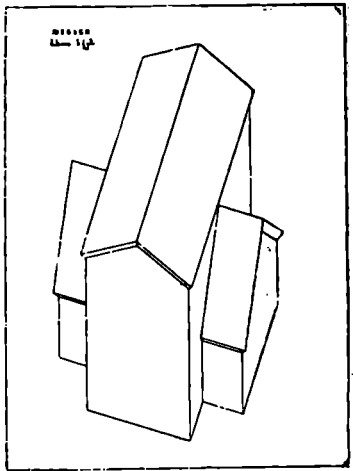
ხელმძღვანელობდა 1930 — 31 წლებში; მის მიერ დადგენილია ორი უცხო ტომის ციხე-ქალაქური აღმშენებლობა ნოქალაქევი რომაული და ბიზანტიური იუსტინიანეს დროს². უკანასკნელი გაროყენებს და შეაკეთებს რომაულ კედლებს. წინა პერიოდის ქალაქიდან საცხოვრებლად გამოჰყოფს მხოლოდ რამდენიმე უბანს და ცხოვრების ცენტრი აკროპოლისში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

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

¹ შედარებით დაწერილები განხილვა, რამდენადაც იგი შესაძლებელი იყო ძველის დეტალური გახომვის გარეშე, მოცემულია ჩემ მიერ წერილში „Из истории и Нокхалкхви“, რომელიც დაწერილია 1928 წ. და დაბეჭდილია ტფ. სახ. უნივ. მოაზრებში, ტ. XI (1931), გვ. 128—135 ძველი ბაზილიკის სქემატური გეგმის თანდართით.

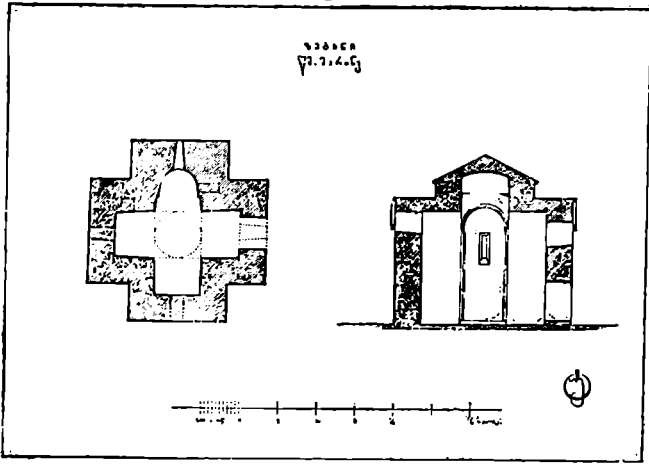
² იხ. მისი მოკლე ანგარიში, რომელიც იბეჭდება საქართველოს მუზეუმის მიერ გამოცემულ სწრაფისა „მატერიალური კულტურის ისტორიის ბიბლიოთეკაში“, და „Forschungen und Fortschritt“.

ბაზილიკას აქვს. მაგრამ ნამდვილ ბაზილიკებთან შედარებით ჩვენ აქაც უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს შენობები მხოლოდ გარეგანი მასებში გადმოგვეყვანნ ნაწილობრივი ბაზილიკის ფორმებს. ფორმების ასეთი თანდათანობითი განვითარებისათვის ამ ბაზილიკებზე არანაკლებ საინტერესოა გვეგმია ჯვარი-სებური, კიდევ სულ პაწაწინა ეკლესია სოფელ ზეგანს ახლო (კახეთი). გეგმით და გარეგანი ფორმებით იგი წარმოადგენს სწორ, თანბარმკლავებიან ჯვარს¹. მხოლოდ გადაჯვარედინების ამოღებული ადგილი გაერთიანებულია ჯვარის აღმოსავლეთი² და დასავლეთის მკლავებთან და დახურულია ერთი მთლიანი ორგვერდიანი სახურავით, რომელიც სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავების სახურავზე უფრო მაღალია³. აღმოსავლეთის და დასავლეთის თაღები ცოტათი უფრო მაღალია, ვიდრე სამხრეთისა და ჩრდილოეთის. აღმოსავლეთის მკლავი თავდება აფსიდით, ხოლო დანარჩენი სამი მკლავი სწორკუთხიანი თაღები ნალისებურია, ამიტომ მათი ქუსლები ყველგან გამოწეულია. მკლავების ჯვარედინზე კედრატს ზემოთ ამოყვანილია ჯერ პირველად გადასავალი რვა წახნაგოვანზე, ხოლო შემდეგ ამ უკანასკნელზე ამოყვანილია აგრეთვე არასწორი თაღი. გადასავალს არა აქვს ნათელი ფორმა, ალბათ, კირის გვიან წასმის და დახატვის წყალობით, მაგრამ უფრო მართალი იქნება თუ ვიტყვით, რომ პირველად ეს გადასავალი უბრალოდ ჯვარედინი კუთხოვანად დაწყობილი ქვების საშუალებით უნდა იყოს ამოყვანილი².



სურ. 9. ზეგანი. მასათა სქემა.

ეს ტაძრები იქნებ საინტერესო იყოს უმთავრესად იმი, რომ ისინი არ ემორჩილებიან მთელ ქრისტიანულ მსოფლიოში დამყარებულ ნორმებს; ეს გვიჩვენებს, რომ ჩვენ საქმე როდღე ვვაქვს უბრალო და სავალდებულო ასლის გადაღებასთან, არამედ საქმე ვვაქვს წინათ ცნობილ, საკუთარი ნორმების და ფორმების განგრძობასა და მოხმარებასთან, და რომ ესა თუ ის საზოგადოდ მიღებული შაბლონები მიდის დიდის წვლებით და თანდათანობით შედიან ხმარებაში. რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო ძლიერად ჩანს ეს. ასე მატიაანებში მოხსენებული ეკლესია, აშენებული ვახტანგ გორგასალის მიერ კახეთის ერთერთ მნიშვნელო-



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

1 იხ. ზეგანის გეგმა (სურ. 10).
 2 იხ. ზეგანის ეკლესიის მასათა სქემა იზომეტრიის სახით (სურ. 9).
 3 იხ. ზეგანის განაკვეთი (სურ. 11).

ვან ციხეში — უჯარმაში, წარმოადგენს, მართალია, აგრეთვე არა დიდს, მაგრამ მაინც ძალიან თავისებურ შენობას. დღემდე დარჩენილ ორსართულიანი ეკლესიიდან მხოლოდ ქვედა სართულს შეუძლია დაიჩვენოს სხენებული სიძველე. ეკლესია აგებულია სიძველესა და სიძველეს, ხოლო თალი ქონებით და შუალა ეკლესიის მთელ სიგრძეზე ამოყვანილი ფართო კამარა აგებულია სწორედ დაწყობილი თლილი ქვის ფილებიდან, ეკლესია მაღალი როდია; ჩრდილოეთიდან აქვს ცალკე სწორკუთხიანი ოთახი შესავლით, ხოლო სამხრეთით უერთდება ეკლესიას სხენებული კამარით; ფანჯრები პატარა აქვს, აღმოსავლეთით და დასავლეთით. ეკლესია მდებარეობს ძველი ციხის კედლის ახლო. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეკლესიის პირვანდელი სახის დეტალები ჯერჯერობით გამოურკვეველია.

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

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

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

ამ დიდი მრავალსვეტიანი ბაზილიკების მთელ ჯგუფს ახლავ ერთად განვიხილავთ; განხილვის სათავეში დავაყენებთ ბოლნისის სიონის ბაზილიკას, როგორც ყველაზე დიდსა და მნიშვნელოვანს, თუმცა აგების დროის მიხედვით იგი მთელ ჯგუფში იქნებ 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 შეუდარებლადაც! გვევლით ესაა სამწველიანი ბაზილიკა, გაყოფილი შიგნით ხუთი წყვილი სვეტით, განსაკუთრებული სტრუქტურით გვერდებზე. მე არ შემიძლია, რასაკვირველია, აქ შევედრე შენობის უფრო გვიანა შრეების და გამოყოფას; მე იძულებული ვარ მხოლოდ მოკლედ აღვნიშნო აქ მისი პირვანდელი ფორმების და განსხვავებულ თვისებათა აღდგენის ძირითადი პუნქტები. ბოლნისის ბაზილიკის სამივე ნაწილს დახურული იყო ერთი საერთო ორგვერდიანი სახურავით: შუალა ნავს ჰქონდა ცილინდრული თაღები, ხოლო გვერდის ნაწილებს — ნახევრად ცილინდრული. ტაძრის კამარებს ყველა მიმართულებით ჰქონდა ნალისებური ფორმა სუფთად, მკაფიოდ გამოყვანილი თლილი ქვის კარგად დაწყობილი დღე კვადრებისაგან. ნალისებური ფორმა ჰქონდა აგრეთვე ტაძრის სტრუქტურის კამარებსაც. ტაძრის შესავალი, რიცხვით ოთხს, პრეტყლი ქვის კოკს ზემოთ ჰქონდათ მაღალი ღია ლუნეტი (არქა) ნალის სახით. მთელი შენობის განაწილებაში უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ არსებობდა მხოლოდ საკურთხევლის აუცილი,

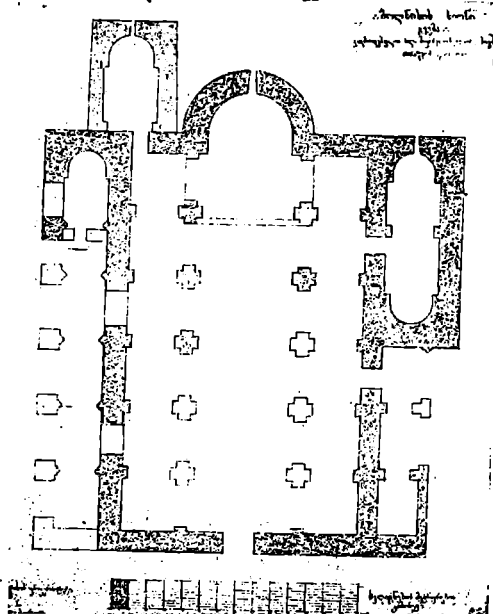
1 იხ. ბოლნისის სიონის გვერდი.



სურ. 12. ბოდბის სოფ. ნანგრევების საერთო სურათი. მარჯვნივ სამხედრო კოშკი.

რომელსაც არა ჰქონდა ცალკე ოთახები საღიაკონოსა და სამხსვერკლოსთვის. თითონ აფსიდი გარეთ ნახევარ წრედ გამოდის¹. სამხრეთ სტოიდან გამოყოფილია აღმოსავლეთის ნაწილი, რომელიც შეადგენს შემოზღუდულ სამყოფელს ორი აფსიდით (აღმოსავლეთით და დასავლეთით) შესავლით მხოლოდ თითონ ეკლესიის შიგნიდან. ამ სამყოფელის ფორმები მოწმობს, რომ აქ უნდა ყოფილიყო ძველი სანათლაი, შეერთებული ეპისკოპოსის ტაძართან, რადგან ქრისტიანობის ძველ ხანაში ნათლობას უშუალოდ თვით ეპისკოპოსები თვალყურს ადევნებდნენ.

რაც შეეხება ამ ჯგუფის დანარჩენ ძეგლებს, უნდა ითქვას, რომ ჯავახეთის წყაროს თავის ბაზილიკა არ შემონახულა პირვანდელი ფორმით: პირვანდელი აფსიდის ადგილას, საფიქრებელია, რომ გამოყენილია შენობის დამატებითი ნაწილი გუმბათის ცენტრით, რომელიც თავისი ფორმებით საშუალო საუკუნეებს მიეკუთვნება. დანარჩენი ნაწილები აგრეთვე დაინგრა, ან შესაძლებელია გადააკეთეს. რამდენადაც შესაძლებელია მსჯელობა ძეგლის შესახებ, გამოქვეყნებულ მოკლე აღწერით, მისი ბაზილიკის ნაწილი მეტად უხბლოვდება ბოლნისის სიონს². აქაც შემონახულია



სურ. 13. ბოლნისის სიონი. სკემატიური გეგმა რესტავრაციით.

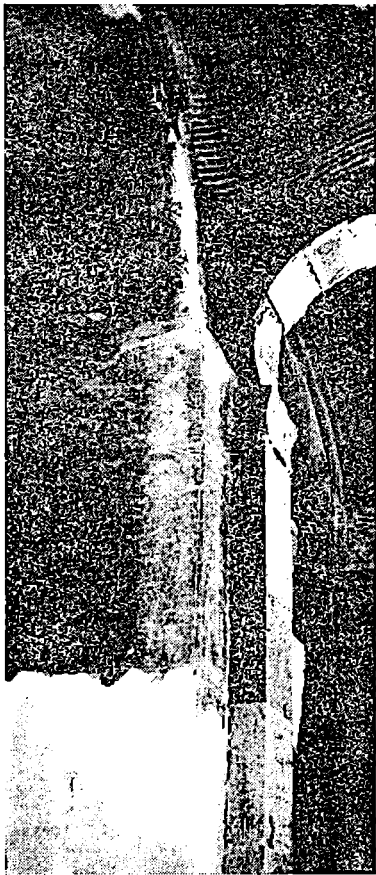
ლია სტოა (ნარჩენებში) და ისიც აგრეთვე ნალისებური თაღებით (სურ 17), სამი წყვილი შიგნითა ბოძებით და განცალკევებული შენობა, მსგავსად ბოლნისის სიონის სანათლაისა და დასავლეთის აფსიდური ნახევარი წრე; სანათლავს შესავალი აქვს ბაზილიკურ ჩრდილო ნაწიდან. კაწარეთის ბაზილიკა მეტად ამაღლებულია, პირშეცვლილია და საერთოდ გადაკეთებულია საშუალო საუკუნეებში. აქაც შიგნით შემონახულია ნალის მსგავსი თაღები. სულ მთლად რადიკალურად შეცვლილია ხირსის ეკლესია გუმბათოვან ეკლესიად და მხოლოდ პირობით რესტავრაციას ვიძლევი, როგორც დიდ ბაზილიკურ შენობისა სამი წყვილი სვეტით (სურ. 18—20). ასევე არა ნაკლებ რადიკალურად აღდგენილია მე-17

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

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

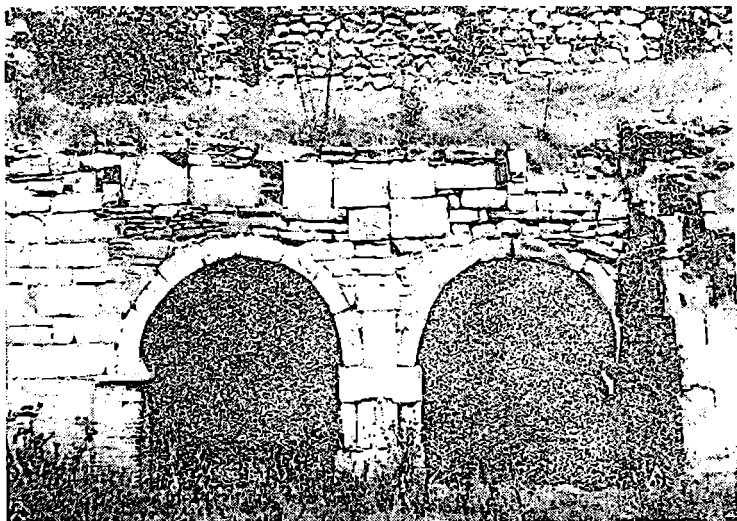
¹ შეად. ეგრეთწოდებული „ჯვარ-პატიოსანის“ აღმოსავლეთი ფასადის სურათი (იხ. გვ. 36) შესრულებულია ხუროთმოძღვარი ნიკ. სევეროვიის მიერ.
² ექ. თაყაიშვილი, მე-XII ტომში Mat. no Arch. Kavkaza, Moskva 1909, გვ. 45-51, სურ. 23—26. და ტაბ. IX.

გარდამავალი მაგალითების შემდეგ, როგორც უნდა, მატნის ცხარაკართან ნოქალაქევი, ბოლნისის სიონი ან ურბნისის ბაზილიკა ხუთი წყვილი სვეტით, ან ჯაეხეთის წყაროს თავი 3 წყვილი სვეტით, აგრეთვე კაწარეთი, ურიათუბანი და თვით ბოლბე და სხვა დიდი მხატვრულ შემოქმედებითი სიმაღლის მომასწავებელია. ფორმების მერყეობა შეიცვალა იმ ნორმების შესრულებით, რომლებიც გადმოღებული იყო სხვა ქრისტიანული ქვეყნებიდან, უპირველეს ყოვლისა პალესტინიდან და მცირე აზიიდან, რის დამტკიცებაც ძეგლების შედარებით შეგვიძლია. რიტუალის შესასრულებლად ამ ბაზილიკების მთელ რიგში, როგორც ბოლნისი, წყაროსთავი, ხაზმი, ხირსა, — აკურთხევის ასუილის გარდა არ არის განსაკუთრებული სამყოფელი სამსხვერპლოსა და სალაროსათვის, მაგრამ ზოგნი, როგორც, მაგ., ეგრეთწოდებული ანჩისხატის ეკლესიაში ტფილისს, ურბნისის ბაზილიკაში, ურიათუბანს და ბოლბეში, 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 არაქაულ მოტივს წარმოადგენს სანათლაი ტაძართან, მოქცეული თვით შენობაში, როგორც ამას ვხედავთ სხვადასხვა მხარეს ბოლნისის სიონში, წყაროსთავში და, ეტყობა, ურიათუბნის ბაზილიკაშიაც. მეორე არანაკლებ არაქაულ მოტივს წარმოადგენს ამავე სანს ბაზილიკაში არსებული ნაწილობრივ ღია სტოა — გარშემოსავლელი. ეს მოტივი მეტად თავისებურია და თავისი ისეთი მოხმარებით, როგორც აქა, ახასიათებს აგრეთვე სომხეთის ზოგიერთ უძველეს ბაზილიკას, როგორც ერერუიქს და თეკორს (V—VI ს. ს.)¹. კიდევ ერთს არაქაულ მომენტს ზოგიერთ ჩვენს ბაზილიკაში წარმოადგენს ყველა სამივე ნავის ერთი ორგვერდიანი სახურავით დაბურავ; ასეთებია ყოველ-შემთხვევაში: ბოლნისი, ურბნისი, ხაზმი. ეს მოტივი ახასიათებდა კონსტანტინეს ბაზილიკის შენობას ქრისტეს საფლავზე იერუსალიმში; იგი გვიჩვენებს ფორმების ძიებას უძველეს დიდებულ ქრისტიანულ ტაძარში, რომელიც იზიდავდა მლოცველებს მთელი ქრისტიანული მსოფლიოდან. აქედან ქართველ და აგრეთვე სომეხ ხუროთმოძღვრებს (შეადარე ერერუიქი) სრულიად ბუნებრივად შეეძლოთ გადაეღოთ ეს მოტივი ისე, როგორც სხვებიც. ასეთი დიდი ღია ლუნეტების მოხმარება შესაძლებლად ზემოთ, როგორც ვაკვს ბოლნისში, აგრეთვე

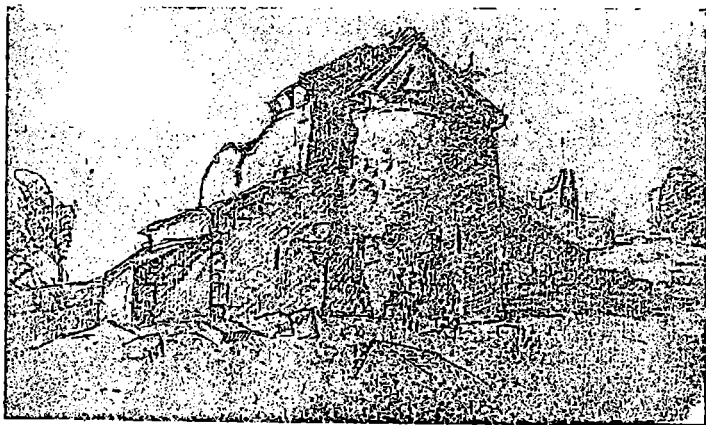


სურ. 14. ბოლნისის სიონი. ძველი კამარის დეტალი.

¹ Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1910, Bd. I. SS. 153—158, 400—403; 335—34; შტრ აგრეთვე Н. Я. Марр, Ереруйская базилика V—VI века (Записки Вост. о. РАО т. XVIII, СПб. 1908) с. XII—XIV; Новая археол. данные о постройках типа Ереруйской базилики, т. XIX, СПб. 1909 с. 064—066; К диаврове ктиторской впадины Текорского храма (Хр. Восток, т. III) Пгг. 1914. сс. 56—71.

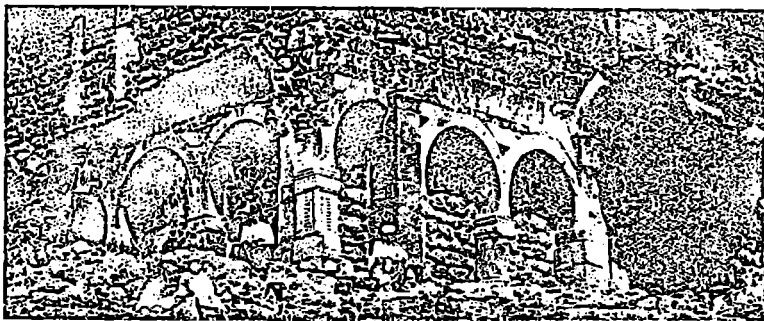


სურ. 15. - ბოლნისის სიონი, სამხრეთ სტოას შესავალი.



სურ. 16. «ჯეჯარ-პატიოსანი» ქვემო-კალას ახლო, აღმოსავლეთის მხარე. ნახატი ზუროთმოდჯარ ნიკ. სვეტოვიისა.

ანჩისხატის ბაზილიკაში ტფილისის, წარმოადგენს ხუროთმოძღვრულ ხერხს, რამდენადმე გავრცელებულს წინა აღმოსავლეთში, სახელდობრ სირიასა, ირანსა და საქართველოში, დაწყებული მე-II საუკუნიდან მე-IV-მდე. ამ ლენეტებს ბოლნისის სიონის ჩრდილოეთ შესავლის თავზე აქვთ მკვეთრად გამოხატული ნალის ფორმა ისე, როგორც ყველა კამერას ტაძარში. ჩვენ უკვე გვხვდება მთელ რიგ ქართულ ძეგლში ამ ფორმის მოხმარება კამარებში და ეს ფორმა აქ ცოცხლობს საშუალო საუკუნეების ხანის დაწყებამდე, როდესაც ხელოვნების საზოგადო ისტორია მხედავს მის ნაირნაირად მოხმარებას ისლამის ხელოვნებაში და განსაკუთრებით ერთერთ მის შტოში, ეგრეთწოდებულ მაურიტანულში. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრჯერ და ღიდი ხანია, რაც დაყენებულია საკითხი ამ კანარის ფორმის განვითარებისა და ევოლუციის შესახებ, დღემდე ეს საკითხი მაინც სათანადოდ დამუშავებული და გამორკვევული ვერაა. ამის მიზეზი უეჭველია, შეადგენს ის, რომ მეცნიერებაში არა საკმარის იცნობენ აღმოსავლეთის ხელოვნების სხვადასხვა არაონის, მათ შორისს ქართული ხელოვნების ფაქტიურ მასალას, ზოლო ამის წყალობით წარმოდგება ის ყალბი საერთო სურათი, რომელსაც მკვლევარი მიჰყავს უმართებულო დასკვნამდე, თუნდაც ამ ფორმის პირველად შემოღების დროის შესახებ. აქ არ შევალ საკითხის დეტალურ გარჩევაში, მე მხოლოდ საჭიროდ მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ უძველესი ძეგლები, რომლებიც ხმარობენ ნალსებურ კამარა



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

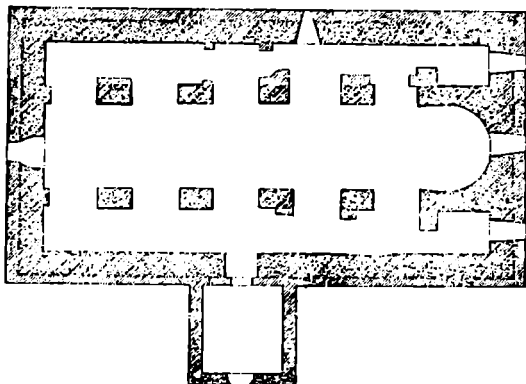
სააშენებლო და არა მარტო დეკორატიულ კომბინაციებში, — მოიპოვება ჩრდილოეთ ირანში, საქართველოსა და სომხეთში; უფრო გვიან, მე-VI — VII ს.ს. ეს ფორმა გვხვდება აგრეთვე ქრისტიანულ შენობებში მცირე აზიას, სირიასა და მესოპოტამიაში. ასეთია მისი გავრცელების სურათი წინა აზიაში. ამის გამო ხელოვნების საერთო ისტორიის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

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

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

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

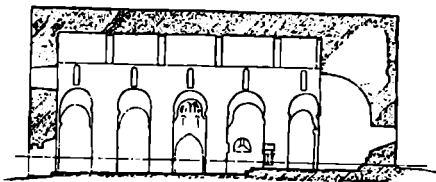
თავდაპირველად ენახით ჯვარის გამოსახვა, რომელიც შეადგენს ტაძრის ზოგიერთ ადგილას სრულიად დამოუკიდებელ, ანა თუ მარტო დეკორატიულ, არამედ, ჩანს, სიმბოლურ ღირებულებასაც. ბოლნისის სიონზე ამნაირ შემთხვევაში გამოსახულია სწორმკლავიანი ჯვარი, რომელიც მუდამ ჩასმულია წრეში, მედალიონში, ესე იგი გამოსახულია, სტრიგოვსკის თქმის არ იყოს, როგორც იმპერატორ კონსტანტინეს აღმოსავლეთში გამარჯვების ტიპური ჯვარი¹. სამხრეთ სტოას შესავლის თაგზე, საკურთხევის ფანჯარაზე გარეთა წარწერის შუაადგილას და ზოგიერთ სხვა ადგილასაც დახატულია ასეთი მედალიონები ამ ტიპისთვის ჩვეული ფორმის სწორმკლავიანი ჯვრებით. მედალიონები, რომლებშიაც ჩასმულია ჯვრები, შედგება ან გლუვი ორმაგი წრეებისგან, ან სამკუთხედებისგან, რომ-



სურ. 18. ხაშმის სამება. გვემა. შესრულებულია ტ. ბეიერისა.

ლებიც შეადგენენ განუწყვეტელ ზიგზაგს, ხანდახან ზიგზაგების ორმაგ მწყრივსაც². თვით ჯვარის გამოსახვა იმიტაც არის მორთულ-დამშვენებული, რომ იქ მოცემულია ჯვრის შემამკობელი ქვების ძვირფასი ქვილიობის ანარეკლი.

ამ დამოუკიდებელი მორთულობის გარდა, ბოლნისის სიონში ჩუქურთმით მორთულია სვეტის თავებიც. ტაძრის შიგნით მარტო საკურთხევის ახლო ორი სვეტისთავია მორთული ჩუქურთმით, ხოლო ყველა დანარჩენი გლუვია. ეს თითონ ტაძრის სვეტისთავები მეტად მაღლა მოქცეული და ეს გარემოება, ვფიქრობ, გვიხსნის, თუ რისთვისაა ისინი დატოვებული მოურთველად, გარდა საკურთხევის 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 ნაორონტალური არე, გაყოფილი წვრილი ზოლით; ვეერდის მხარეებზე გამოსახულია თითო ხე დაშვებული ტოტებით, რომელნიც ავსებენ მთელ არეს. სვეტისთავს ზემოთ აქვს არა ფართო კიმი კოვზისებური ორნამენტით, ხოლო ქვემოთ ხეული ჩალიჩი (სურ. 27). ზედა, უფრო ფართო არე გავსებულია სიმეტრიულად, ერთმანეთის პირდაპირ თავებით მჯდომი ფრთიანი ლომების გამოსახულებით, რომელთა შორის გაქცეული ცხოველია გამოსახული, ხოლო მის ზემოთ, სვეტისთავის ცენტრსა



სურ. 19. ხაშმის სამება. განაკეთო სიგრაძე. შესრულ ტ. ბეიერისა.

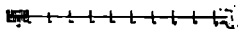
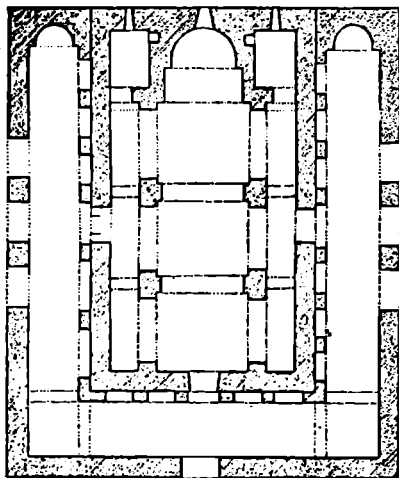
¹ M. Van Berchem und J. Strzygowski, Amida. Heidelberg 1910, S. 198 und 200.

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



სურ.

სურ. 20. ხაშმის სამება. მონასტრის საერთო სურათი. ნახატი ტ. ბეიერისა.



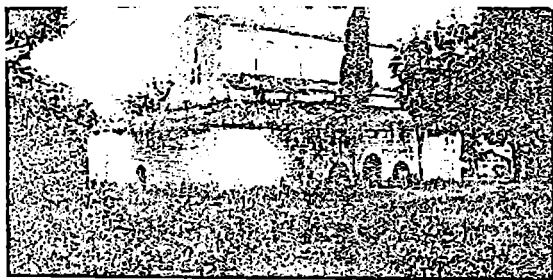
სურ. 21. ურიათუბანი. სქემატიკური გეგმა.



სურ. 22. ურიათუბანი. სამხრეთის გარშემოსაუღელის შიგნითა სურათი.

და კუთხეებში, ლომებს უკან პატარა ხეებია. იმავე ცხოველების მიერ ერთმანეთის დევნის სცენა და ძლიერ შტოიანი ხე გამოსახულია ქვედა მწკრივშიც. ცხოველების, ამასთან მოძრაობაში მყოფი ცხოველების გამოსახვა წარმოადგენს სასანიდთა ხელოვნების მეტად საყვარელ თემას; განსაკუთრებით ფრთიანი ცხოველები ძლიერ კარგადაა ცნობილი სასანიდთა ხელოვნებაში — ფრთები მფის ღირსების ატრიბუტია. ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჩვენ ვხედავთ მათ მე-V საუკუნის ზოგიერთ ეკლესიაში მცირე აზი-აში¹, სირიაში², აგრეთვე ერეროიქს (სომხეთში) სასანიდთა ჩველებრივი მორთულობის თუ მეტი არა, ნაკლები მნიშვნელობის ელემენტს არ წარმოადგენენ ხეები, მეტადრე ძლიერ მრავალტოტიანი³. ხეები გვხვდება აგრეთვე კარის გვერდის ჩარჩოებზე, ერეროიქში (სომხეთი)⁴. ამ სტეკისთავის ზედა კიბის კოვზისებურ ორნამენტს თავის წინამორბედები ჰყავს: იგი ადის, როგორც უკვე აღნიშნა სტრიგოვსკიმ, იმ მოტივამდე, რომელიც ამჟღავნებს აქემენიდთა ძველი სასახლეების შესაღებებს პერსეპოლში და კირის წასმის დროს განმეორებულია სასანიდთა სასახლეში სარეიტანს⁵. შემდეგ იგი გვხვდება მცირე აზიის, სირიის, ეგვიპტის და აგრეთვე ძველ ეკლესიებზე სომხეთში⁶. საქართველოში ეს მოტივი ჩვენ გვხვდება მე-VI საუკუნის ნახევარში და მის დასასრულამდე, ხოლო უკვე მე-VII საუკუნიდან იგი უთმობს ადგილს სხვა მოტივებს, როგორც ამას გვიჩვენებს ატენის სიონის მორთულობის შესწავლა.

ტაძრის სანათლაეში, ე. ი. დაბურულ არა-მალღ საშხრეთ კარიბჭეში შესაღლით მხოლოდ



სურ. 23. სურიათუბანი. საერთო სურათი დასაღელთ-სამხრეთიდან.



სურ. 24. სურიათუბანი. აღმოსაღელის ჟსაღი.

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

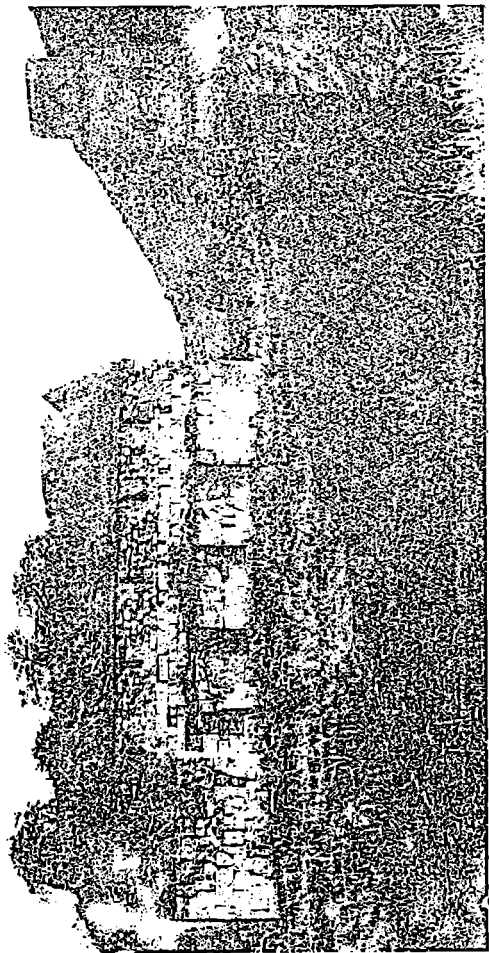
² Vogüé, Syrie centrale, Paris 1875, pl 48, 24 et page 136.

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

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

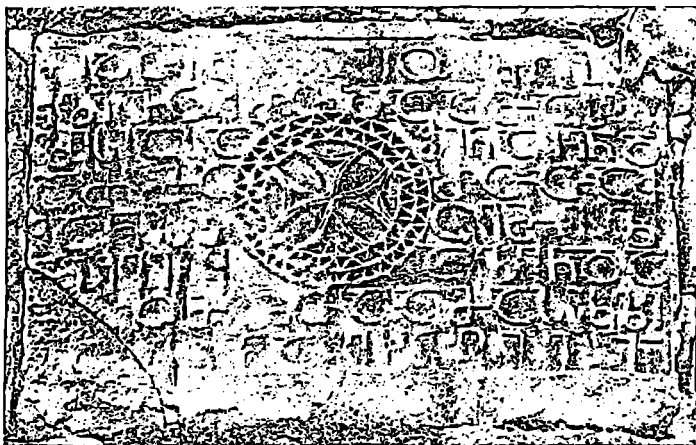
⁵ Sarre und Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin 1910, Textband, S. 153 (Abb. 70), S. 15 (Abb. 5); Perrot et Ghipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, t. V, Paris 1890, fig. 366, 367, 368.

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



სურ. 25. ბოლნისის სოფნი... ჩრდილოეთის მხარე.

ეკლესიიდან, სვეტისთავეები შედარებით დაბლა და ამიტომ ყველა მორთულია ჩუქურთმით. ამ სანათლაის რამდენიმე სვეტისთავს როგორც მის აღმოსავლეთის, ისე მის დასავლეთის აფსიდთან აქვს საერთო მოტივი გეომეტრიული ორნამენტის გადაჯვარედინებული წრეებისაგან; ხოლო სვეტისთავის ზემო კიმზე ამავე ორნამენტის ზოლებია, დაბლა კიმზე კი ხვეული ჩალიჩი. იგივე მოტივი ჰფარავს ერთს სვეტისთავს სამხრეთ სტოას ღია ნაწილში, მაგრამ, რადგან აქ სვეტისთავის ფორმა შეგუებულია რთულ ნახევარ სვეტთან, რომელსაც იგი ავეირავინებს, ამიტომ მისი კუბი კუთხეებში ჩამოჭრილია და ჩამოჭრილი ადგილები დაფარულია მორთულობით გაბმული ფოთლით. (სურ. 29). ასეთივე გადაჯვარედინებული წრეების მოტივი ფარავს იმ სვეტისთავეების ზედა კიმზე ზოლებსაც, რომელთაც სხვა ძირითადი მოტივებიც აქვთ, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში აღებულია მხოლოდ ნახევარი სიგანე ასეთი ზოლისა. ასეთი პრინციპის ორნამენტს ალოიზიო გლიემახის „unendliche Rapport“, ხოლო სტრიგოვსკი „Muster ohne Ende“; იგი გვხვდება უკვე უძველეს



სურ. 25. ბოლნისის სოფნი. აღმშენებლის წარწერა აღმოსავლეთ ფასადზე.

ქრისტიანულ შენობებში¹. და აგრეთვე სასანიდთა სასახლეების სვეტისთავეებზე². სანათლაის სხვა სვეტისთავეებიდან ერთზე გამოსახულია მცენარეთა მოტივები, რომელთაც დაახლოებული პარალელი აქვთ სასანიდთა ვერცხლის ჭურჭელზე და სხვ., ხოლო მეორეზე გამოსახულია სხვათა შორის ხარის დიდი თავი ჯვრით რქებ შუა და ფარშევანგები — ეს საყოველთაოდ გასაგები უყვადებების და აღდგომის სიმბოლო პირვანდელ ქრისტიანობაში (სურ. 28)

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

¹ Vogüé, pl. 81, 49, 5C; 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.

² Strzygowski, Mschatta, Abb. 117.

სხვადასხვანაირი ხეები და მათ შორის ჩამოვლებულია ცხოველების გამოსახულება. სვეტისთვის სხვა არეზე ხეებია, რომელნიც წვერში თავდებიან სამსამი პატარა ფოთლით; უფრო დაბლა დაშვებულია აგრეთვე ფოთლები, ხოლო მათ შორის ხის ღეროზე მოშპულია ორი ზოლი, რომელნიც გაყინული სახით ზევით მიიწევენ. ეს სასანიდთა ზოლები გვეხვება ასეთივე გაყინული სახით უკვე სასანიდთა ჩაღიფებზე¹. დამახასიათებელია, რომ მთელი ჩუქურთმა მოქცეულია თითქო სპეციალურ პატარა ჩაჩოროში ისევე, როგორც სვეტისთავე ტაძარს შიგნით, ე. ი. მთელი ეს ჩუქურთმა სვეტისთავე გაკეთებულია ისე, რომ მაინცდამაინც დიდი ნაკარში არ გაუწევიათ არსისთვის.

ჩრდილოეთის სტრას სვეტისთავეები თითქო ერთს ჯგუფს შეადგენენ. ყველა ესენი იმ თავისებური ფორმისანი არიან, როგორიცაა ერთი in situ დარჩენილი სვეტისთავი სამხრეთის სტრასი, სახელდობრ ისინი შეთანხმებულია იმ პატარა ნახევარსვეტების ფორმასთან, რომელთაც ისინი აგვირგვინებდნენ². ეს სვეტისთავეები მეტად დაბლა მოქცეული, მეტადრე ახლა, როდესაც ტაძარს გარედან მიწა აქვს მიყრილი 2 მეტრის სიმაღლეზე მეტად, ხოლო ჩრდილოეთ სტრას შენახული სვეტისთავეების მთელი რიგი ამჟამად ტაძარს გარეთაა მოქცეული და მათზე სურათები განზრახაა გაფუჭებული. ერთერთ ამ სვეტისთავეზე ზემოთა ქიმს ქვეშ ჯვარედინ წრეებში ჩანს ჯვარი სამუთხედებ-ზოგზაგების ორვაჟ წრეში, როგორც ტაძარის დამოუკიდებელი, ზემოთ აწერილი მორთულობა. ამ მრგვალი მედალიონის კუთხეებში ჩანს ტოტები (სურ. 32). მეორე, სვეტისთავე ასეთსავე ზემოთა ქიმს ქვეშ ძლივს ჩანს პატარა ნიშებში სამი ჯვარი. ნიშებს შორის ფოთლის ფრთებია ორნამენტალურ კანელურებსავეთა. ჯვრების ხაზს ქვეშ ფოთლები ზოლია (სურ. 33 და 31). ამ სვეტისთავეების კუთხეების ჩამოკრილი ადგილები თავისებურადაა მორთული რამდენსამე სართულად. მათ ქვედა ნაპირებს შემოვლებელი აქვს ხეული ჩალიჩები. ამ სვეტისთავეების ნიშნებში ჯვრების ფორმა წაგრძელებულია. პროფესორ დ. ა. ხანალოვის აზრით³, ამისთანა სამი ჯვარის გამოსახვა ძველი ქრისტიანობის დროს წარმოადგენს იმ სამსჯვარს, რომელნიც იმპერატორ კონსტანტინეს დედა ელენე იბოჯა იერუსალიმში და რომელნიც ყოველთვის იხატება სამივე მწყობრად მდგარ კონსტანტინეს ბაზილიკის გოლგოთაზე, ე. ი. ეს გამოსახვა სვეტისთავე წარმოადგენს გოლგოთაზე ჯვარცმის სცენის სიმბოლოს ან შემოკლებულ გადმოცემას.

ჩვენ მოკლედ განვიხილეთ ბოლნისის სიონის თვით შენობის უმთავრესი მორთულობა და გვერდი ავუხვიეთ, რასაკვირველია, ჩუქურთმიან ფრაგმენტებს, რომელნიც შემთხვევით მოპყვნენ შეკეთების დროს მის კედლებში, ან, საზოგადოდ, უფრო გვიან გაუკეთებიათ მის ახლადმიწევი-ბული ნაწილების მოსართავად⁴. ამ ჩუქურთმას ახასიათებდა მორთულობის ერთნაირობა, თუმცა მისი ცალკე ჯგუფები რამდენადმე განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან. ბოლნისის ტაძრის განხილული მორთულობის სტილი ახლო უდგება სპარსეთის სასანიდთა ხელოვნების ნაწარმოებებს — მიუხედავად ძლიერ პრეტრიული რელიეფისა და თითქმის სახალიჩო მხატვრობისა, ეს მორთულობა მოხერხებული მოდერნიზმის შემწეობით ახდენს დახატულის პლასტიკური ღირებულების შთაბეჭდილებას. ზოგიერთ შემთხვევაში, რასაკვირველია, შეიძლება არ გამოეჩინათ ასეთი მხატვრული ნაზი ოსტატობა; — მაშინ ხანდახან გამოუვიდოდათ ბარელიეფი, რომელიც უახლოვდება მომრგვალებულ ქანდაკებას; ამას ეხებათ სასანიდთა ხელოვნებაში, აგრეთვე ბოლნისის სიონის მორთულობაში. ბოლნისის მორთულობის სტილის განსაზღვრისათვის მეტად საყურადღებოა სასანიდთა მონუმენტალური ხელოვნების ნაწარმოებნი, როგორც შესრულებულნი იმავე მასალისგან, სახელდობრ,

¹ Sarre und Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, 1910, Abb. 103, S. 211; E. Herzfeld, *Am. Tor von Asla* Taf. 33, 42, 44, 49, 55, 56, 58 (სურ. II-ის დროსა).

² ამნაირი სვეტისა და სვეტისთვის ქვება მოცეპულია ნახაზე: იხ. სურ. 31 (ნახაზი ა. კალგინის ცნობების მიხედვით შესრულებულია).

³ Эллинистические основы византийского искусства (Записки И. Р. А. О, т. XII. Труды отд. Арх.-класичн., визант. и зап.-евр. V), С.ПБ. 1901, с. 199 — 200 и рис. 40.

⁴ ქვემოთ გვეყენება შემთხვევა შეუხვით ზოგიერთ ასეთს ფრაგმენტს (იხ. უანასანჯოი თაირ)

ქვისგან¹. მაგრამ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ისიც, რომ მცირე აზიის ქრისტიანული ხელოვნების უძველესი მაგალითები ადალიიდან და ბინბიკილისიდან 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 ბრტყელია, სხვა სვეტისთავთა გეომეტრიული და მეტადრე ნაკეთიანი მოტივები კი შესამჩნევად უფრო მაღალია. თვისებითაც ესენი ერთნაირი ოსტატობისა როდი არიან — ყველა ნაკეთიანი იმითაც აიხსნებოდეს, რომ, რადგან ასეთ დიდ სამუშაოებს ამხანაგობანი იღებდნენ, უფრო პასუხსავებ საქმეს მთავარ ოსტატი ასრულებდა.

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



სურ. 28. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი ბატისტერიუმში.



სურ. 27. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი აფსიდისთან. ■

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

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

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

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

მაშასადამე, ბოლნისის სიონის ხუროთმოძღვრული და დეკორატიული ელემენტები გვიჩვენებენ მთელ რიგ განსაკუთრებულ არჩულ თვისებებს. ერთი საკუთხვევლი, რომელსაც არა აქვს დამოუკიდებელი სამსხვერპლო და საღიაკენო, გარეთ ნახევარწრედ გამოსული აფსიდი, ტაძართან დაკავშირებული სანათლაგი აფსიდებით აღმოსავლეთისა და დასავლეთისკენ, ერთი სახურავი სამ ნაგზე, ღია სტოები, ღია ლუნეტები კარებზე, ნალისებური თაღების, მონოლითური ნახევარსვეტების და სვეტისთავეების თავისებური ფორმების მოხმარება



სურ. 29. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი სამხრეთ სტოაში.

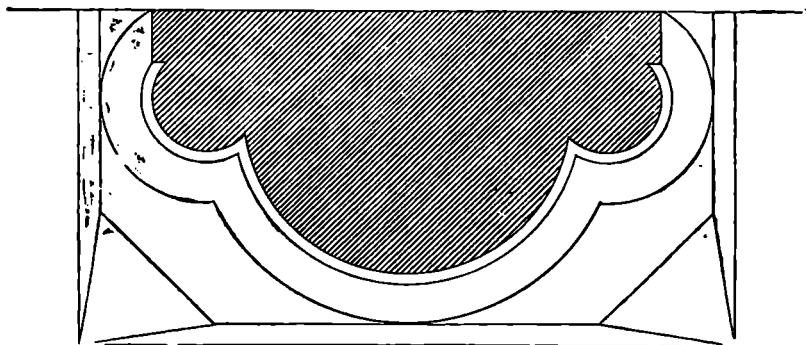
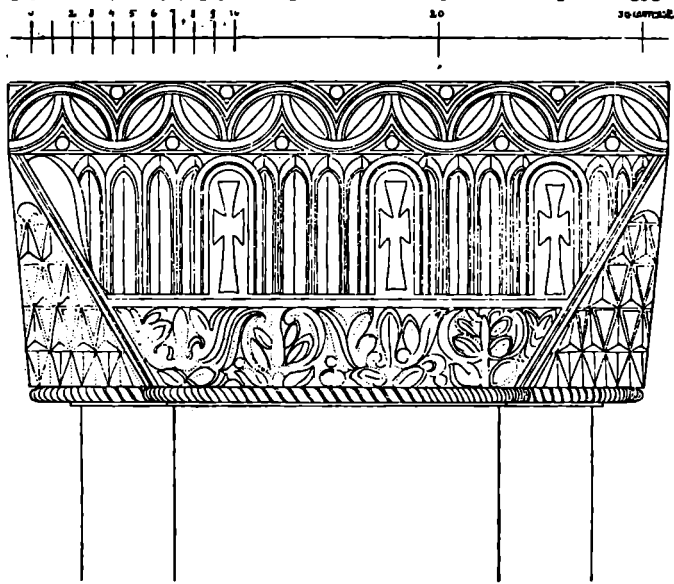


სურ. 30. ბოლნისის სიონი. სვეტისთავი სამხრეთ სტოაში.

დასასრულ, ორნამენტალური მორთულობა, რომელიც როგორც სტოლით, ისე სიუჟეტებითა და დეტალებითაც, ერთის მხრით შეადგენს სასანიდთა ხელოვნების ნაწარმოებებთან დაახლოვებულ ჯგუფს; მეორე მხრით იმავე მორთულობას აქვს საზოგადო ქრისტიანული, სახელობრ, ძველი ხანის სიუჟეტებიც. ყველა ეს უძველესი გვიჩვენებს, რომ ჩვენ წინ არის გარდატეხის ხანა: ერთმანეთს დაეჯახა ორი მომენტი — საქართველოს ძველი ხელოვნების წესებში გამოზრდმედილი და გამოცდილი ოსტატების წინაშე წამოიჭრა ახალი ამოცანები და მოთხოვნები, რომელნიც კარდინალურად განსხვავებულდნ ძველი ქრისტიანული საგან. ამით აიხსნება თავისებური შეფარდება და რამდენადმე შემხვევითი ელფერი ანალოზი გვაიძულებს სერიოზულად, ყურადღებით მოგვიკიდოთ ისტორიულ ცნობებს ტაძრის აშენების დროის შესახებ. რადგან ბოლნისის სიონი დიდი და მნიშვნელოვანი ძეგლია, მეტად მნიდარი სხვადასხვა მხრით იმითთვის, ვინც საზოგადოდ ძველ ხელოვნებას სწავლობს, ჩვენ რამდენადმე უფრო

დაწერილებით გვარჩევთ ამ ცნობებს იმ მიზნით, რომ უფრო ზედმიწევნით დავადგინოთ ბოლნისის სიონის აშენების თარიღი.

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



სურ. 31. ბოლნისის სიონი. გეგმა და სქემატური ნახატი ერთერთი სვეტისა და სვეტისთავისა ჩრდილოეთ სტოპში. ანატ. კ ა ლ გ ი ნ ი ს მასალების მიხედვით.

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 — საამშენებლო წარწერა აღმოსავლეთ ფასადზე¹, რომელშიაც მოხსენებულია ეპისკოპოსი დაეთ თავისი სამწყობით, 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, რომელთა სიაც მოყვანილია². 11 — 12 ეპარქიის სია რომ არის მატიანეში მოყვანილი, ეს მხოლოდ ახლად დაწესებულ კათედრებს შეეხება.



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

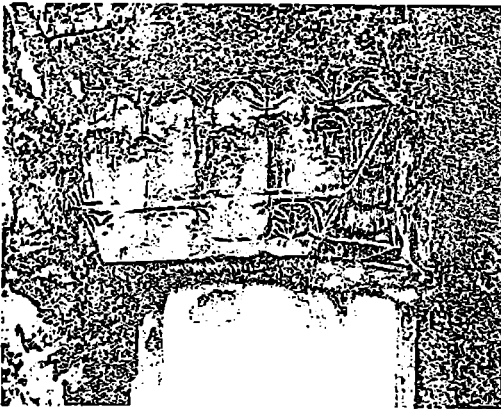
ეს ცხადია, როგორც თვით მათი ჩამოთვლიდან, ისე იმ ფაქტიდან, რომ 506 წელს სიაში დასახელებულია 23 კათედრა, ხოლო მათი საერთო რიცხვი კი იყო 35³. ანაირად, სხვა კათედრები, დაუსახელებელი ამ სიაში, არსებობდნენ უკვე ვახტანგ მეფის წინადა. ხოლო, რადგან ახლად დამტკიცებულ საეპისკოპოსოთა სიაში მეხუთე ადგილას მოხსენებულია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

¹ სურ. 10 — ეს წარწერა გამოსცა უკანასკნელად და ენის მხრივ მას ანალიზი გაუკეთა პროფ. აკ. შანიძემ. იხ. მისი „ნათვლითი შესაშვ პირის ობიექტური პრეფიქსის კარებისა კოუნების წინ ქართულ ხმებში“ (ტფ. უნივ. შობაზე, ტ. II, ტფილისი 1922—23), გვ. 277—279.

² ქ. ცხ. მმ. დღგ. ?ვ. 179 (*391—392).

³ ივ. ჯაქაბიშვილის *История церковного разрыва*, 1908, გვ. 514; Н. Я. Марр, *Краткая история грузинской церкви*, 1907, с. 116; ივ. ჯაქაბიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, I, გვ. 244. ანუ II, გვ. 277 — 278.—პროფ. ივ. ჯაქაბიშვილის ახლად გამოთქმული აზრი, იხ. *ქართ. ერის ისტორია*, II, 1928, გვ. 296 — 320, განსაკუთრ. 317—318.

სხვა საბუთებიც ამტკიცებენ. ცნობილ სომხურ კრებულში «წერილთა წიგნი»¹ დატულია ზოგიერთი წერილი სომეხთა კათალიკოსის აბრაამისა და ქართველთა კათალიკოსის კირიონ I-ისა, დაწერილი 607 — 609 წ. წ. მათში მოყვანილია ერთი მეტად ძვირფასი ცნობა სომხურისა და ქართული ეკლესიების ადგილობრივ კრებაზე, რომელიც მოწვეული ყოფილა ღვინში 506 წ. წ. ამ კრებას დაესწრო 23 ქართველი ეპისკოპოსი და ზებუნებრივად აღვილას ხელი უწერია დადეთს, ბოლნისის ეპისკოპოსს. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, შეიძლება სრულიად უცილობლად ჩაითვალოს, რომ ბოლნისის სიონი აშენებულია დაახლოებით 506 წელს. ყოველ შემთხვევაში, თუ მივიღებთ მხედველობაში ყველა ზემონათქვამს, ბუნებრივი ხდება ის მოსაზრება, რომ მემატინათა ცნობები ბოლნისის სიონის აშენების შესახებ მოითხოვენ ერთნაირ შესწორებას. როგორც ქრონიკა დმოქცევაჲ ქართლისაჲ», ისე ლეონტი მროველის ისტორია ბოლნისის ტაძრის აშენებას აკუთვნებენ მე-V საუკუნის დასაწყისს. მაგრამ იქ მოხსენებულ მეფეთა შესახებ თქმულით ისინი განსხვავდებიან. პირველი ქრონიკა ამ შენობას აწერს ვარაზბაქურის მომდევნო მეფეს ბაკურ III, თრდატის ძეს, მთავარეპისკოპოს ელიას დროს, ხოლო ლეონტი მროველი აწერს ამავე ბაკურის მომდევნო მეფეს — ფარსმან IV, ვარაზბაქურის ძეს, რომლის დროსაც მთავარ ეპისკოპოსი ელია შეცვალა სიმონმა². გარდა იმისა, რომ აქ უთანხმოებაა, — ბოლნისის სიონის აშენებას სხვადასხვა მეფობას აწერენ, რაც, უუძველესა, ამტკიცებს ამ ცნობების მნიშვნელობას, ახლა აუცილებლად დამტკიცებულია, რომ ქრონიკის მოქცევაჲ ქართლისაჲ-ს ცნობებში სრულიად ზედმიწევნით დადგენილი ამბები (სხვათაშორის სწორედ მე-V და მე-VI საუკუნეებისა)



სურ. 33. ბოლნისის სიონი, სვეტისათვი ჩრდილო სტაში.

მთელი რიგი შეცდომითაა ნაჩვენები და სულ სხვა დროს ვადანაცვლებული³. ვფიქრობ, ბოლნისის ტაძრის შემთხვევაშიაც საქმე გვაქვს ასეთ ვადანაცვლებასთან; ეს მით უმეტეს ადვილი იყო, რომ მე-VI საუკუნის დამდევს ერთმანეთი შეცვალეს ბაკურ IV და ფარსმან მე-V. ხოლო, რადგან იმავე დმოქცევაჲ ქართლისაჲ ქრონიკის სიტყვით, 523 წელს⁴ აღმართლდა მეფობაჲ ქართლისაჲ, ამიტომ ბოლნისის სიონის აშენებას, თუ ასე გამოვიყენებთ ქრონიკის ცნობას, როგორც ნათქვამი იყო, — საზღვრად აქვს 523 წელი. მეორე მხრით, თუ ვახტანგ გორგასალის სიკვდილის დროდ მივიღებთ 502 ან 503 წელს (ბატონიშვილ ვახუშტის მიერ ნაჩვენებ 499 წლის შესასწორებლად)⁵, ჩვენ მივიღებთ მეორე საზღვარსაც ამავე მეფობისთვის. მაშასადამე, ბოლნისის სიონი, საეპისკოპოსო საყვარო, უნდა იყოს აშენებული ეპისკოპოს დავითის მიერ დაახლოებით 506 წელს და ყოველ შემთხვევაში იოც წლის განმავლობაში 502 წლიდან 523 წლამდე.

¹ „წერილთა წიგნი“ (სომხურად), ტფილისი 1901, გვ. 182—183. აგრეთვე ისტორიკოს უხთანესი, ფრანგული თარგმანი ბრ. ა. ს. ს. I, წგ. 1871, გვ. 327; შედ. Н. А. Дюби, Амплии, епископ Херсонский (Хр. В., II, 1913), с. 176, 185.

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

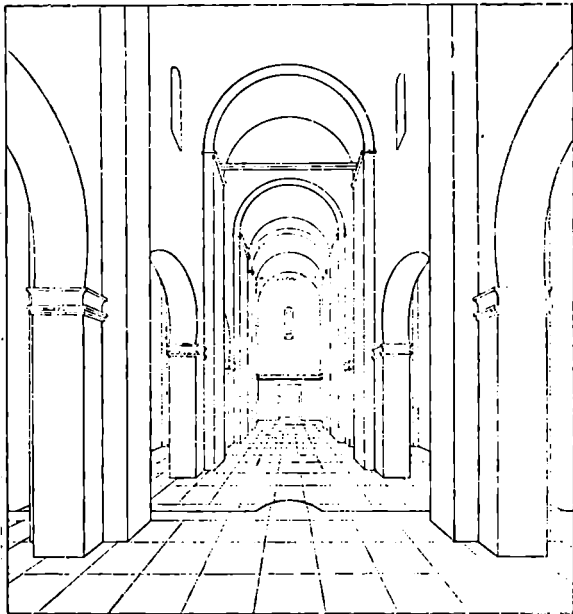
³ ივ. ჯავახიშვილი, ისტორიის მეთოდები, წიხანი და წყაროები, I, 1916, გვ. 7—8; II, 1921, გვ. 8—9.

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

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

ჩვენ მივიღეთ ამნაირად მნიშვნელოვანი ეტაპი ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. ეს ეტაპი, როგორც ნათქვამი იყო, ხასიათდება ბოლნისის სიონის და მთელი რიგი სხვა ტაძრების აშენებით. ზოგიერთ მათგანში დარჩენილია ნაშთები პირვანდელი მორთულობისა, რომელიც ატარებს მე-V და მე-VI საუკუნეების გარდატეხის პერიოდის დასს, დაღვნილი სხვა ცნობების თანხმად. ასე, ურბნისის ბაზილიკაში დასავლეთ კედელზე ტაძარს შიგნით კამარათა ქუსლების სიმაღლეზე დარჩენილია თავისებური ჰოროზონტალური კოზმიდი (სურ. 34); ანჩისხატის ეკლესიაში ტუმბოლის გარეთა დასავლეთ კედელზე დარჩენილი გაფუჭებული მორთულობაც ჩაითვლება ნამდვილ დამამტყიცებელ საბუთად; დასასრულ, წყაროსთავიკ ჯავახეთში არ იყო მოკლებული საინტერესო დეკორატიულ დეტალებს, რომლებიც, სამწუხაროდ, არაა მოთავსებული გამოცემაში¹. რაც შეეხება კახეთის იმ დროის ბაზილიკების ჯგუფს, ისინი, ისე, როგორც კახეთის მთელი ხუროთმოძღვრება, პრინციპიალურად მორთულობას არ ხმარობენ.

რადგან განხილულ ეტაპს დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, საკუროდ ვთვლი ორიოდე სიტყვით შევეხო ამ ჯგუფის ზოგიერთი შენობის ქრონოლოგიურ საკითხს. ურბნისის ბაზილიკის წარწერანი არ შეიცავენ, სამწუხაროდ, ზედმიწევნით თარიღს, მაგრამ აღმშენებლად იხსენიებენ ეპისკოპოსს თეოდორეს, ლუკას ძეს. ამასთანავე ნაამბობია, რომ «იყო ესე სიონი დაძველებულ უფროს ზომისა: ოთხნი კუთხენი და კონკი გამობილ იყვნესა, აგრეთვე სვეტებიც (?)». მაშინ ეპისკოპოსმა თეოდორემ ააშენა აქ მომეტებულ ნაწილად დღემდე შენახული ტაძარი². არაბთა სარდლის მურვან-ბენ-შაჰმადის (ქართულ წყაროებში მურვანყრუს სახელით ცნობილის) შემოსევის დროს, რომელმაც ქართლი და მესხეთი გაიარა 729—730 (და არა უგვიანეს 743) წელს³, ურბნისის გაძარცვული ტაძარი კათალიკოსმა სამოელმა ჩააბარა ქრისტიანობაში ახლადმოქცეულს, მურვან-ყრუს ყოფილ სარდალს ნეოფიტეს, რომელიც ნაკურთხი იყო ეპისკოპოსად. ამასთან ნაამბობია მისი სასულიერო მოღვაწეობა, ხოლო ერთი სიტყვაც არაა ნათქვამი საშემენებლო საქმიანობაზე; მაშასადამე, ურბნისის ტაძარი გაუძარცვთ, მაგრამ არ დაუნგრევით⁴. ასე იღვა ის თემურ-ლენგისა და შემდეგ შაჰ-აბაზის შემოსევამდე, როდესაც



სურ. 34. ურბნისი. შიგნითი პერსპექტივა დასავლეთისაკენ.

¹ იხ. Материалы по Археологии Кавказа, т. XII, Москва 1909, сс. 45—51 и табл. IX.
² ურბნისის წარწერანი უკანასკნელად გამოცემულია ექვთ. თაყაიშვილის მიერ, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, I, ტფ. 1937, გვ. 41—51.
³ ივ. ჯავახიშვილი, ქართ. ერ. ისტ., II, გვ. 350—351.
⁴ საქართველოს სამთხ. სპბ. 1882, გვ. 258—260.

დაზიანდა თითონ შენობაც, შეკეთებული მერე 1566 და 1668 წლებში¹. ჯავახეთის წყაროს-თავის შესახებ ჩვენა ვაკეს მატიანეს ცნობა, რომ აქ ეკლესია აშენებულია ვახტანგ გორგასალის ძის მირდატის მიერ, რომელიც მეფედ არა ყოფილა². როგორც ნათქვამი იყო, ამ ძეგლის არსებობაში ცნობის თანახმად შე შესაძლებლად მიმართა, ამ გუმბათიან ეკლესიად გადაკეთებულ შენობაში მისი დასავლეთის სამხრეთიანი ნაწილი ჩაითვალოს აღნიშნული დროის, ე. ი. მე-V და მე-VI საუკუნეების გარდატეხის დროის ძველ ბაზილიკად. რაც შეეხება ანჩისხატის ეკლესიის ტფილისში, მისი ძველი სახელწოდება დაკარგულია, ხოლო ახლანდელი წარმოდგება ანჩის (მესხეთში) საეპისკოპოზო ტაძრიდან აქ გადმოტანილი ძველი ხატისგან. მაგრამ ამ ძლიერ აღდგენილი, შეკეთებული და დამახინჯებული ძეგლის დაწერილებითი ანალიზი გვიჩვენებს, რომ საქმე ვაკეს ჩვენ მიერ ახლა განხილული ხანის შენობასთან, ხოლო სწორედ ამ დროისთვის დაწერილია ამოკვეცვად პირთლისაჲ-ს ქრონიკაში, რომ ვახტანგ გორგასალის ძეს და მემკვიდრის დაჩი უჯარმელის დროს «ტფილისის კაცნი დასხდებოდეს და მართამ წმიდაჲ ეკლესიაჲ აღაშენეს»³. მართლაც და, ანჩისხატის ეკლესია ნაკურთხია ღვთისმშობლის დაბადების სახელობაზე. ხოლო სახელწოდება «წმიდა მართამ» თავისთავად მოწმობს ძველ-ქრისტიანულ წეს-ჩვეულებას, რომელიც არსებობდა ღვთისმშობლის კანონიზაციაში — 431 წლამდე. რასაკვირველია, ანჩისხატის ბაზილიკის ახლანდელი სახე სრულიად ვერ გადმოგვცემს მის ძველს, მეტადრე შინაგან სახეს, და მხოლოდ დეტალური გამოკვლევის შემუშავებით შეიძლება გამოყოფილ იქნეს დღემდე შენახული მისი ძველი და შესამჩნევის დაახლოებით აღდგენილ იქნეს მისი პირვანდელი ფორმები.

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

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

¹ მეფ. საქართველოს სიძეულენი, I, ტფ. 1899, გვ. 321—323, 323—324; ე. თაყაიშვილი, არხეოლ. მოგზ. და შენ., I, 1907 გვ. 48.

² კ. ცხ. მმ. დფფ., გვ. 186 (* 401).

³ Опис, II, 722

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

საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღებამ წინ წამოაყენა, როგარადაც სხვა ქვეყნებში, შენობის ახალი ტიპის, სახელდობრ ქრისტიანული ტაძრების აგების ამოცანა. მაგრამ ამ ამოცანას ართულებს ის, რომ ერთის მხრით საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღების დროს ამ ტიპის შენობისთვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა ერთიანი, დადგენილი ნიმუში, შაბლონი. ასეთი ნიმუშის გამომუშავება ის იყო იწყებოდა; მცორე მხრით საქართველოს იმ დროს უკვე ჰქონდა თვალსაჩინო ძველი კულტურა, მისი ხუროთმოძღვრება უმაღლეს დონემდე იყო განვითარებული; მას ჰქონდა თავისი უკვე გამომუშავებული გემოვნება, თავისი მოთხოვნა ფორმებისადმი. უკვე სტრატონი იწყებდა, იეგრიანში გვხვდება კრამიტის სახურავები, და ხუროთმოძღვრული ხელოვნების წესების თანახმად აშენებული საცხოვრებელი სახლები, ბაზრები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები¹. ეს იყო სამი საუკუნით წინ საქართველოს მიერ ქრისტიანობის მიღებამდე. მართლაც, პირველი ძეგლებივე, რომლებმაც ჩვენ დრომდე მოაღწიეს, სრულიად ამტიციებენ ხუროთმოძღვრული ხელოვნების და სპეციალური სამშენებლო კოდინისა და წესის არსებობას საქართველოში. ხოლო წერილობითი წყაროები რეალიების ფაქტური ცნობებს კიდევ უმატებენ ცნობებს მე-V საუკუნის პირველ მეოთხედში აგებული შენობის, სახელდობრ სასახლის აშენების შესახებ; მას დარბაზი ჰქონია რვა აფსიდით და ნახევარსვეტებით, რომლებიც ამ აფსიდებს ერთი მეორისგან ჰყოფდა. შემდეგ, იწყებთან სასტუმრო-ფუნდუკების და საავადმყოფოების აშენების შესახებ². ე. ი. მე-V საუკუნის დამდეგს საქართველოში არსებობს შენობები ყველა სახელმწიფო და საზოგადოებრივი საქორებისთვის. მათი ფორმები უნდა შემუშავებულიყო თვით საქართველოში, რომელიც მხოლოდ განსაზღვრულად, რამდენადმე უკლებლად ეურს და ხმარობდა თავის გარეშე შემუშავებულ ნორმებს სპეციალური დანიშნულების ქრისტიანული შენობებისთვის.

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

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

ნაცვლად ქრისტიანობის წინადროის ტაძრისადმი, როგორც ლეთის სამყოფელისადმი, მიდგომისა, ახლა გვაქვს ახალი, პრინციპიალურად განსხვავებული მიდგომა. ცხადია, ვიდრე შექმნიდეს სრულად ახალ კომპოზიციას ასეთი დანიშნულებისათვის, სხვადასხვანაირად შეეცადენ ძველი ხუროთმოძღვრული შენობებიდან გამოუყენებინათ ამა თუ იმ ტიპის შენობები, რომლებიც უფრო შეფერებოდად ამ მიზნებს.

სინტემატურად რომ დავაჯგუფოთ ყველა ეს თემა, მაშინ ყველა საეკლესიო შენობა გაიყოფება ორ დიდ ჯგუფად, გუმბათიანსა და ბაზილიკურ-უგუმბათო შენობად; მაგრამ ამასთან ყოველ ჯგუფში ჩვენ ვხედავთ ახალ შინაგან დაჯგუფებას, რომელიც გვიჩვენებს მათი განვითარების სხვადასხვა ფესუს. ის ტენდენციები, რომლებიც ახასიათებს მთელ ამ გაყოფას, ისახება ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებშიაც; ამიტომ ჩვენ საჭიროდ ვთვლით აქ მოკლედ დავახასიათოთ ისინი.

ბაზილიკური ეკლესიის თემა დაკავშირებულია თავის წარმოშობით იმ ტენდენციებთან, რომლებიც გამომდინარებობენ ჰელენისტური ხუროთმოძღვრების საშუალებით საზღვრწინეთ-რომის ხუროთმოძღვრებიდან. მის უახლოეს წინამორბედად უნდა ჩაითვალოს საეპრო და სხვა საზოგადოებრივი ბაზილიკები და დიდ ჰელენისტურ ქალაქებში, ებრაელების სინაგოგები, კერძო მდიდარი სახლების დარბაზები სვეტების შინაგან მწკრივებით და სხვა, ხოლო ცენტრალურ-გუმბათიანი ეკლესიის თემა წარმოადგენს აღმოსავლეთის, სახელდობრ წინა აზიის კულტურების ტენდენციების განვითარებას. მაგრამ მარტო ტაძრის ცალკე დამუშავებელი კომპოზიციით როდესაც ახსიათდება ეს ორი ტენდენცია; ამას გარდა, როგორც ჰელენისტურ, ისე სპეციფურად-აღმოსავლურ აზრსა და გემოვნებას აქვს თავისი განსხვავებული ხუროთმოძღვრული ელემენტები ფორმებში, ნაწილობრივ განსხვავებული მასალა შენობებისთვის. ამიტომ, ნამდვილი ჰელენისტური ტიპის ბაზილიკაში -- მისი ანტიკური სვეტებით, არქიტრაევებით, ბრტყელი სახურავებით და ხის ქვით, -- შეაქვთ ძველთაგანვე აღმოსავლეთში სიყვარულით შემუშავებული ელემენტები, როგორცაა: ოთხ-წახნაგოვანი ბოძი, კამარა და თალი. მეორე მხრით, გუმბათიანი შენობათა რიცხვში არის შემთავრებები, როდესაც ამ ელემენტების რომაულ-ჰელენისტურად გადაშეშვებით უშუალოდ განვითარებულია მრგვალი ტაძრები და ოქტოგონები (რეწახნაგოვანები), რომლებსაც არა ჰქონდათ გუმბათი კვეშ შინაგანი თავისუფალი ბურჯები. ამის წყალობით ყოველ ამ ხუროთმოძღვრულ თემაში, -- ე. ი. გუმბათიანსა და უგუმბათოში (ბაზილიკურში) -- განირჩევიან დამატებით კიდევ ქვეჯგუფები: ჰელენისტური და აღმოსავლური ბაზილიკისა ერთში და გუმბათიანი ტაძრის ძირითადი კვადრატით (აღმოსავლეთის ჯგუფი) ან ძირითადი რეწახნაგოვანით, ან წრით (ჰელენისტურ-რომაული ჯგუფი) მეორეში.

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

მაშასადამე, როგორც «ელენისტური» ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ისე «აღმოსავლური» ბაზილიკის ფორმები მთელი თავისი ხასიათით ძველ-ქრისტიანული ხელოვნების გამოშვებების 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 -- რეწახნაგოვან და მრგვალ საფუძველზე, რომელიც წარმოადგენს რომაულ-ჰელენისტური მიდგომისა და ხერხების განგრობას. სამაგიეროდ, ამ აღრინდელ-ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ნამდვილ აღმოსავლურ ტენდენციას შეაქვს მთლიანად სულ ახალი ხერხები; იგი ჰქმნის ახალ ფორმებს და სწვევს ახალ საამშენებლო პრობლემებს, რომლებიც პირველად წამოიჭრა მხატვრების წინაშე საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ამოცანების განხორციელების დროს. ეს ამოცანა გაგებული იყო არა მარტო, როგორც მოუხოვნა, შეექმნათ ახალი ხუროთმოძღვრული, იდეის სიდიადის და რიტუალის შესაფერის იხრაცე, არამედ გადაეწყვიტათ აგრეთვე კონსტრუქციული პრობლემები,

დაკავშირებულნი ამასთან გუმბათიანობის ძირითადი, ამ შექმნილი სივრცის განსაზღვრული მომენტით. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, აქ ერთად წყდება მხატვრული და წმინდა კონსტრუქციული ამოცანები, თუმცა ეს სააშენებლო ამოცანები წარმოადგენენ მხოლოდ მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტის შედეგს. გუმბათი აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში მუდამ ფარავს გეგმით ყოველთვის კვადრატულ სივრცეს და არა წრეს ან ოქტოგონს, როგორც ეს ჰელენისტურ ხელოვნებაშია. მაგრამ ამ დროს დგება ამოცანა — კონსტრუქციულად გადაწყდეს გადასული გუმბათის საფუძვლის წრიდან მის მიერ დახურულ კვადრატზე. ამ ამოცანის დამოთავრებულ გადაწყვეტას შეადგენს ოთხსაე კუთხეში ნიშნების ანუ ევგროფოდებელი ტრომპების, ან პანდანტივების (აფრეზის), ე. ო. სფერული სამკუთხედების გამართვა; მათი მეოხებით კვადრატი გადაიქცევა ერთ შემთხვევაში რაწახნაგოვანად, რომელიც შემდეგ ტრომპების ანალოგიური მწკრივებით გადაიქცევა წრედ, მეორე შემთხვევაში კი პირდაპირ გადაიქცევა წრედ. გადასვლის ამ ორივე სისტემას აქვს განვითარების ეტაპები — ზეყოფიანად დაწყობილი ბრტყელი ქვის კამერები — 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 მანვე დამოკიდებულ ეკლესიებში. ეს ამოცანა ძლიერ რთულდებოდა, როდესაც გუმბათის ყელიცა ჰქონდა, რადგან მაშინ მისი გამწობის გავლენა უნდა გაეთვალისწინებინათ გაცილებით უფრო რთულ კომბინაციაში.

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

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

საქმე გვაქვს ქვის შენობის ავებაში დაწინაურებულ ხუროთმოძღვრებასთან, რომელსაც თავისი ტრადიციები გააჩნია და რომელიც ხმარობს ცილიანდრულსა და გუმბათიან თალებს, კამარებსა და სვეტებს¹. ამ სურათს ამოწმებს და აყვებს მე-V საუკუნის ძეგლებიც. მათში ვხედავთ სვეტებს; ამ გუმბათი დამყარებელია ტრომპებზე და თითონ ჰაზილიკური ტიპის ტაძრის კოშკის-ციხის უახლოვდება უკვე უფრო ნორმალურ ბაზილიკურ შენობას, თუმცა აქაც დიდი თავისებურება ჩანს და ნორმის თავისებური მოხმარება. ამ დროს ხმარობენ ჯვარისებურ-გუმბათიან თემასაც, რაც მტკიცდება დარჩენილი ძეგლებით; ამასთან ვაძახებთ გუმბათზე ამ მეტად მცირე ზომის ეკლესიებში შესრულებულია, როგორც ეტყობა, კუთხეებში ჯვარედინად დაწყობილი ქვებით, ხოლო თითონ გარეგანი ფორმა როდი აჩვენს გუმბათს ყელზე. საზოგადოდ საყურადღებოა ამ ეკლესიების აბსოლუტური ზომები:—ეს ზომა სულ მცირეა მე-IV საუკუნეში, უფრო დიდია მე-V საუკუნეში, და დასასრულ, მე-V და მე-VI საუკუნეების სახლვარზე, როდესაც შეთვისებული იყო ბაზილიკური ეკლესიების უკვე ჩამოყალიბებული ნორმები, ქართული ეკლესიები უკვე ნამდვილად მეტად დიდ შენობებს წარმოადგენენ².

მასასადავამ, ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ორი პირველი საუკუნიდან დარჩენილი ძეგლები თითონ გვიჩვენებენ, რომ საქართველოში იმ დრომდე ყოფილა უკვე შესამჩნევი ხუროთმოძღვრება, მთლად გაყვანილი «აღმოსავლური» ტენდენციებით: ქვა, როგორც შენობის მასალა; სვეტები, კამარები, თალები და გუმბათები ტრომპებზე, როგორც კონსტრუქციული ელემენტები; დასასრულ, ცენტრალობა და არა წარატყლება შექმნილ სივრცეში, როგორც ძირითადი ტენდენცია. ამ ტენდენციით აიხსნება როგორც ბოლნისის სიონზე ადრე აშენებული პირვანდელი ბაზილიკების თავისებური ფორმები საქართველოში, ისე გუმბათიანი თემების მოხმარება, თუ რამდენად მტკიცე საძირკველი ჰქონდა ამ უკანასკნელ თემას მე-VI ს. საქართველოში იმდროინდელ ნაირ-ნაირ გარდამავალსა და პირვანდელ ფორმებს შორის, რომელთაგან შემთხვევით შოაღწივს ჩვენამდე მხოლოდ მათმა ფრაგმენტებმა ქვეყნში, ზევანსა და ნაწილობრივ მატანში, აგრეთვე ელტერატურულმა ცნობამ პეტერ ტეიგილის ნათესაეთა სასახლეზე — ამას გვიჩვენებს ქართული ხუროთმოძღვრების შემდეგი მსვლელობა.

5. მე-VI საუკუნის ნახევრის ხელოვნება

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

¹ ამ დიდი ხუროთმოძღვრების ფორმებს ფართო სახალხო საძირკველი აქვს საქართველოში საცხოვრებელ სახლებში, ევრთყოფილებულ დარბაზებში, რომლებს სურათები ვადალებულია ქართლში და რომლებიც დიდიხდელ ქრებია. (შეად. ზემოთ შენიშვნა).

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

ქართლი და ერისთავი განაჩინეს გუარამ დიდი, ესე იყო პირველი ერისთავი და მერმე კურა-პალატად იყოა¹. ამ სიტყვებიდან ნათლად ჩანს გუარამის დიდი მნიშვნელობა: მის მიერ თავის თავზე მთელი მოძრაობის ხელმძღვანელობის მიღება², ამ მოძრაობის წარმატებით დამთავრება, ახალი სახელმწიფო ორგანიზაციის შექმნა და დიდი ზრუნვა კულტურულ ფრონტზე, კერძოდ საამშენებლო ამოცანების სფეროშიაც. ასეთი დასაწყისი შემდეგი ერისთავების სტეფანოზ I-ის და აღდნერესტს, გუარამის ვაჟიშვილის დროს თავისი ბრწყინვალე და ახრულად განვითარდა. ეს განვითარება გრძელდებოდა კიდევ აღდნერესტ ვაჟიშვილის სტეფანოზ II-ის დროსაც, მიუხედავად გამანადგურებელი ომის 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 თავისი თანდათანობით მომხადების ისეააჩნევი მომენტები. ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ მე-IV—V საუკუნეების ქართული მოღვაწე, რომელიც ეპისკოპოსად პალესტინაში. ეს მხოლოდ ერთ-ერთი ეპიზოდია სა-ქართველოს 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 თავისი ცხოვრების პრაქტიკით³. მე-VI საუკუნეში არსებობს უკვე ქართველთა სამონასტრო კოლონიები იერუსალიმში, ანტიოქიისა და ედესის ახლო და სხვა ადგილებში. იწყება დროგამოშვებით ამ მოღვაწეთა ცალკე-ცალკე დაბრუნება საქართველოში ქრისტიანობის საქადაგებლად ჯერ კიდევ მოუქცეველ რაიონებში და მონასტრების დასაარსებლად სირიის ასკეტოზმისა და მისტიკური რელიგიოზობის სასტიკი წესით. სწორედ მე-VI საუკუნეში მესოპოტამიიდან სხვადასხვა დროს მოიხსნა რამდენიმე წყება ეგრეთწოდებულ ათამეტ სირიელ მამათა, ქრისტიანობის რელიგიური აზროვნების მონოფიზიტური მიმდინარეობის წარმომადგენელთა — როგორც ეს დადგინილია პროფ. კ. კეკელიძის გამოკვლევით⁴. მე-VI საუკუნის მე-20, მე-40 წლებში და უფრო გვიანაც ისინი ჯგუფებად მოდიან საქართველოში, აარსებენ მთელ რიგ მონასტრებს და ქადაგებენ ხალხში. მათი მოღვაწეობის წყალობით საქართველოში შესაძინეად გაძლიერდა ბერ-მონაზნობა. შეიქმნა აგრეთვე განათლების თვალსაჩინო ცენტრები: ქვეყნის სულიერი ცხოვრებაში თავს იჩენს რელიგიური აზროვნების და გაათავისი დიდი მიმდინარეობანი; ეკლესიათა ცხოვრებაში სავსებით ყალიბდება სამონასტრო წესწყობილება. ამავე დროს ქრისტიანული სარწმუნოება შეიქმნა მთელი ხალხის ფაქტიურ გაბატონებულ მსოფლმხედველობად; რელიგიურ მოთხოვნილებასთან დაკავშირებით მატერული შემოქმედებაც იღებს ახალ იმპულსებს განვითარებისთვის და ახალ შესაძლებლობას თავისი არსებობისთვის.

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

¹ Опис. II, 724 (ველიძის ხელნაწერი).

² იხ. ცნობა თეოფანე ბიზანტიელისა იერიელთა აჯანყების შესახებ 571 წელს სარსელთა წინააღმდეგ და მათ მეთაურ გურგენზე (Nist. graeci miuores, ed. Dindori, I 448).

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

⁴ ტფ. უნივ. შრომები, VI, 1926, გვ. 82—107. — პროფ. კ. კეკელიძის იხ. დღევანდელი ასურული მამათა შესახებ რამდენიმე შეხუდულ პროფ. ივ. ჯავახიშვილმა (ქართ. ერის ისტ., XI, 1928, გვ. 323—347, სადაც სხვა არსებული ლიტერატურა განიხილულია).

როგორც წინა საუკუნეებში, ისე იმ ხანაში, რომელიც ჩვენ ამჟამად გვინტერესებს, ჩვენ შეგვიძლია დაეხატოთ ქართული ხელოვნების განვითარების სურათი თითქმის განსაკუთრებით მარტო ხუროთმოძღვრული ძეგლების შემწვობით, რადგან პლასტიკური ხელოვნების სხვა დარგთა ძეგლები, თითო-ორიოლას ვარდა, არ მოღწეულა ჩვენ დრომდე. ხუროთმოძღვრული შენობებიდანაც ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ ერთი გვიანის, სახელდობრ, საეკლესიო გვიანის ძეგლებმა; ყველა დანარჩენი შენობა კი, როგორც, მაგალითად, სასახლეები, ციხეები, ხიდები, სხვადასხვანაირი საზოგადოებრივი შენობები (სახლები მგზავრთათვის, საავადმყოფოები და სხვ.) გაქრნენ უკვალოდ, ყოველ შემთხვევაში დღემდე არ არიან აღმოჩენილი. რალა თქმა უნდა, საეკლესიო შენობებიდანაც მხოლოდ მცირე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე. ამიტომ ექვს გარეშეა, შენახულ ძეგლებში არ არის დაცული მთელი ნაირნაირობა საეკლესიო შენობათა ტიპებისა. მაგრამ ამ დარგში ჩვენ მაინც შეგვიძლია დავაღვანოთ განსაზღვრული ჯგუფები, მათი იმ დროის ურთიერთობა და განვითარების მოტივები.

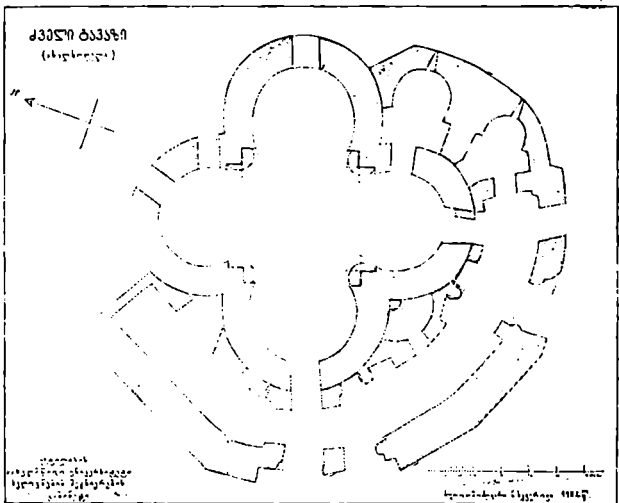
როგორც უკვე აღნიშნული იყო, საქართველო თავისი ძველი ხუროთმოძღვრებით დამახასიათებელი წარმომადგენელი აღმოსავლეთ-ქრისტიანული ხელოვნებისა, რაც გამოისახება ყოველთ უწინარეს შენობის მოწყობისადმი საერთო მიდგომაში, აგრეთვე ამ დროს მოხმარებულ ცალკე ფორმებსა და საამშენებლო მეთოდებში. ამ დებულების თანხმად საქართველოში შესაძრწევი განვითარება უკვე აღრე უნდა მიეღო გუმბათიან ამშენებლობას, იმ დროს, როდესაც ჰელენისტური კულტურის ექვეყნებში უმთავრესად გავრცელებდა არაგუმბათიანი ბაზილიკური ეკლესიები. მართლაც, იმ ხანაში, რომელსაც ამჟამად ვიხილავთ, ჩვენ ეხედავთ გუმბათიან შენობათა ნაირნაირობას, თუმცა ბაზილიკურ შენობებსაც აქვთ ადგილი, ხოლო, რასაკვირველია, ძაღმოსავლურა ფორმებში.

ჩვენ უკვე აღენიშნეთ 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 მოდერნო შენობათაგან, წარმოადგენს ტაძრის უშუალოდ გადახრევა გუმბათიანი თაღით, რომელსაც არა აქვს გარედან განსაკუთრებული ღია ყელი, — ეს ყელი საბოლოოდ მუწავდებდა ჩვენში მე-VI საუკუნის ნახევარში. სამაგიეროდ, უძველესი დროის გუმბათიანი შენობები უკვე ყოველთვის ჰხურავენ კვადრატულ ნაწილს, რისთვისაც ხმარობენ ტრომპების სისტემას, ანდა კუთხებში დაწყობილი ბრტყელი ჰქვის ფილების სისტემას. ყველა ეს უძველესი გუმბათიანი შენობა, ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშების მიხედვით, მეტად მცირე ზომისა ყოფილა.

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

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

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

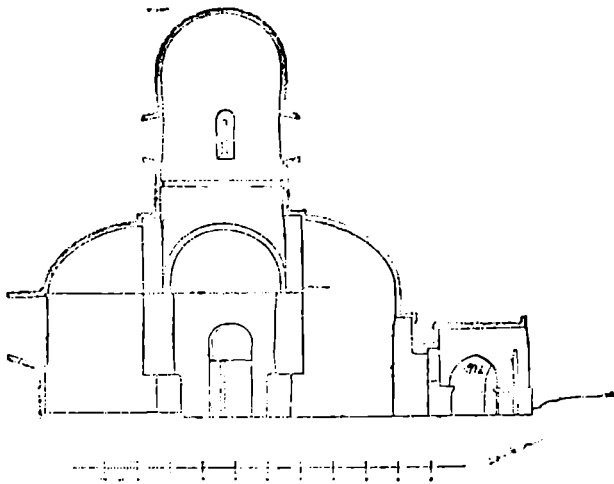


სურ. 35. ძველი გაეზი. გეგმა.

გარედან მრგვალი აფსიდი ახასიათებს ბოლნისის სიონსაც, აშენებულს დაახლოებით 506 წელს; იგი შეგებულია აგრეთვე მე-VI საუკუნის მეორე ნახევრის ზოგიერთ ძეგლშიაც. პორიზონტალური კოზმიდი, რომელიც საზღვრავს კონქს, ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ბოლნისის სიონშიაც. ხოლო შესავლები აღმოსავლეთის მხრიდან საკურთხევლის 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 ენახათ კიდევ საქართველოს რამდენიმე ეკლესიაში; შენიშნულია ესენი სომხეთსა და ბიზანტიაშიც რანაირი დანიშნულება ჰქონდათ ამ კარებს, — ეს გამოჩვეული არაა. მგონია, რომ ამის განმარტებას უნდა ვეძებდეთ ძველი კულტის განსაკუთრებულ რიტუალურ წესებში.

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

თავისი პირვანდელი ფორმებით გაევაზის ტეტრაკონქი წარმოადგენს სრულიად ცხადად დიხსიათებულ ადრეული გუმბათიანი შენობის სახეს, რომლებსაც ამწნევია ხუროთმოძღვრის მოუხერხებელი, ჩამოუყალიბებელი ძიება: ხუროთმოძღვარი მთლად და განუყოფელად შეპყრობილი ყოფილა ერთი ძირითადი ხუროთმოძღვრული პრობლემით და მისი გადაწყვეტის სურვილით — სახელდობრ, ახალი სიერცის შექმნის პრობლემით. მას ამ მიზნით გამოუყენებია გევით ნალისებური აფსიდების ფორმები, რომლებიც თითქო განზე, ფართოდ იშლებიან თავიანთ მომრგვალებულ კონტურს იქითაჲ მის მიერ შექმნილი სიერცის გრანდიოზობის შთაბეჭდილების მოსახდენად, ხოლო აფსიდების კამარების ნალისებური ფორმით მას შეუქმნია რკინისებური სიმკვიდრის, მათი კონქის დამთავრების შეურყეველობის შთაბეჭდილება.



სურ. 36. ძველი გაევაზი. განაკვეთი.



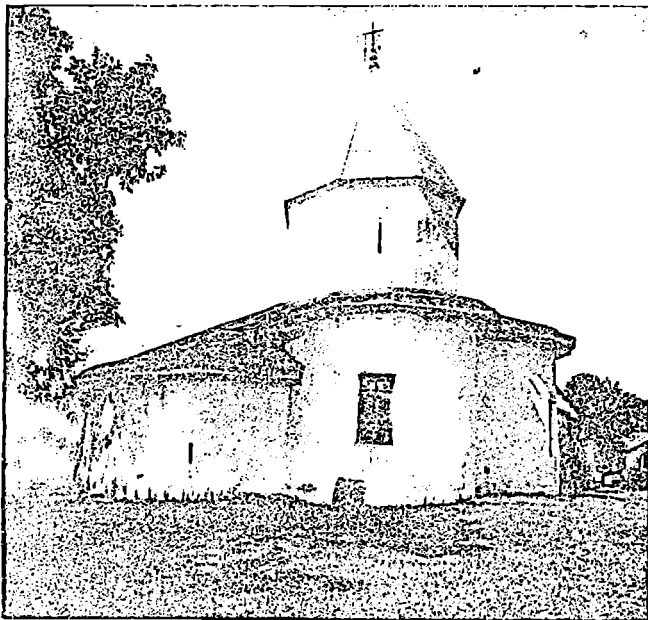
სურ. 37. ძველი გაევაზი მე-VIII—IX სს. შინაშენი გარშემოსავლელის ეზლანდელი სახე.

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

ამნაირად, ტეტრაკონქს გაევაზში ჩვენ ვსთვლით მე-VI საუკუნისში ჩვენსაჲ პქონდა პარალელური

ხუროთმოძღვრული ფორმების მქონე შენობა, დაკავშირებულია 520 წელს საქართველოში მოსულ დავით გარეჯელის მოღვაწეობასთან, ე. ი. შენობა, რომელიც ქრონოლოგიურად, ალბათ, ეკუთვნის დაახლოებით აგრეთვე ამავე საუკუნის ნახევარს ან მის მეორე მეოთხედს.

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



სურ. 38. ძველი გაეაზი. აღმოსავლეთიდან.

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

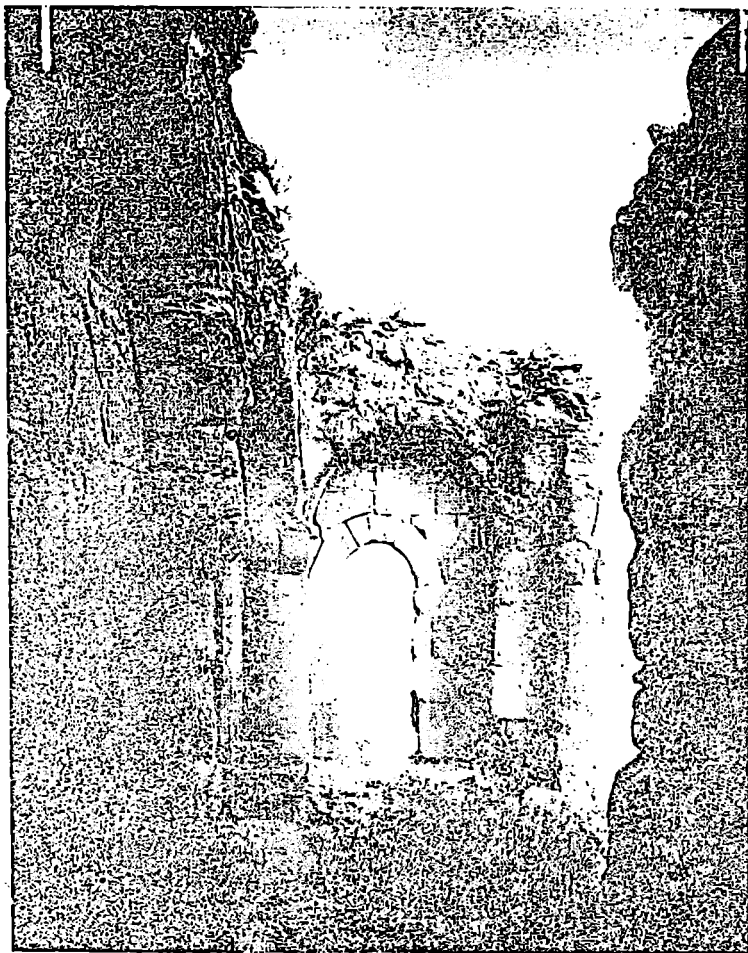
ამ შენობის განსხვავებას წარმოადგენს კიდევ სპეციალური სივრცეები დასაფლავებისათვის ზედიკელის ნაწილში (შეად. სურ 39 და 40). ჩვენ უკვე გვქონდა ამის ჩაგალითები ნეკრესში, ქერეში და სხვაგან; შემდეგი დროს ძეგლებსაც აქვთ ამნაირი სტრუქტურა³.

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

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

³ ნ. ბ რ ე თ ვ ი არცვებს საკითხს, თუ რა ადგილი უჭირავს საქართველოს ორსართულიანი ეკლესი-აკლდამების წარმოშობაში (ჩემ გამოკვლევების საფუძველზე ამ ეკლესიის შესახებ; იხ. Известия на Български Археологически Институт, София 1927, т. IV, с. 135—144).—აქაც საჭიროდ ვთვლი აღინიშნო, რომ მკვლევარნი ცნობენ სარკინათვის როგორც სრულებით გასაოცარ რამებს, ამისთანა კრიკტას ეკლესიის ქვემო ნაწილში, (L. S a u e r, Besprechung von Heber, Der syrische Kirchenbau, in: G r o n o n, 3, 1927, s. 213).

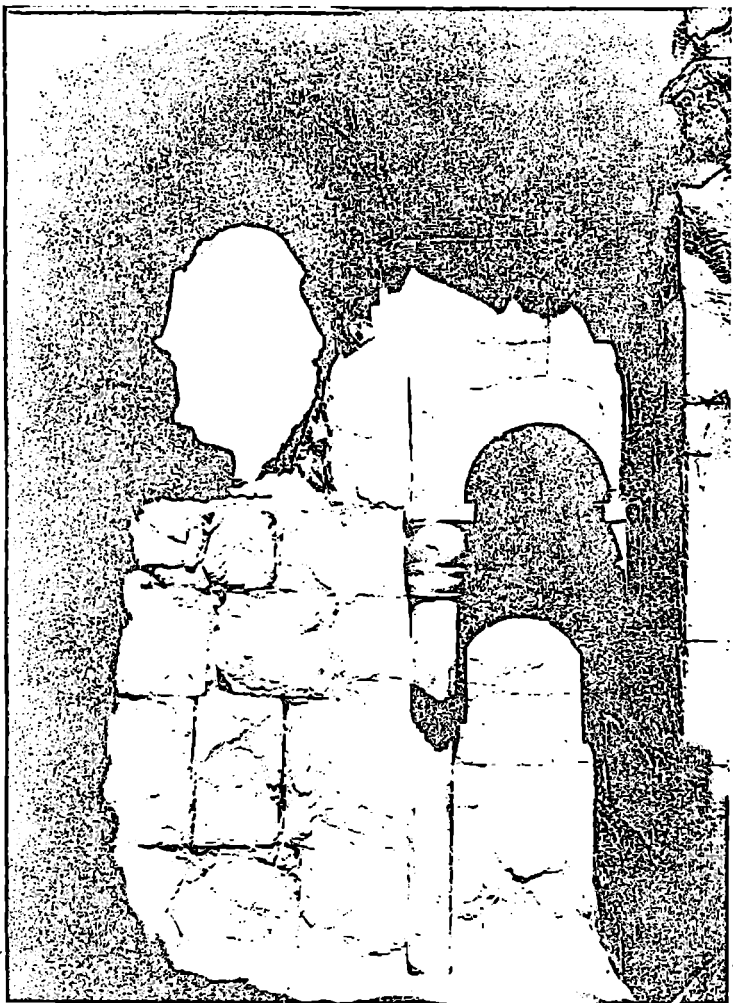
ამნაირად აქ გარეთაც, ხოლო სხვანაირად, ვიდრე ტაძრის შიგნით, აღნიშნული იყო იგივე ჯვარისებურება შენობისა. საზეიმო ასაელები ტაძარში, სტოების დაწვევება სვეტებით და მდიდრული ჩუქურთმით შორეთული სვეტისთავეებით, დასასრულ ტაძრის შინაგანი მორთვა, სახელდობრ



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

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

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

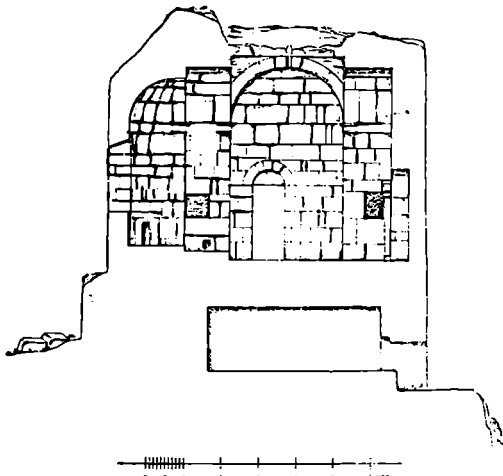


სურ. 40. მცხეთის ჯერის მცირე ტაძარი. საპატრიო ნიშნა დასაუღეთ კედელში.

ააგეს დიდი მხატვრული შენობა, რომელიც შეეუერებოდა თვით ადგილის მნიშვნელობას. თვისი მხატვრული სხვაობით ეს შენობა გვიჩვენებს დიდ კავშირს, დამოკიდებულებას სასახლეებზე, საზეიმო

შენობებზე ერთის მხრით, ხოლო მეორე მხრით — კავშირის ხუროთმოძღვრების იმ დრომოკმულ ხე-
ხეხა და ფორმებთან, რომლებმაც იქნება სწორედ ამ მცხეთის ჯვ. რას პატარა ეკლესიაში იჩინა
უკანასკნელად თავი.

მეორე ამგვარსავე ძველ წარმოადგენს მე-XIX საუკუნეში შეკეთების დროს დამახინჯებული
პატარა ეკლესია იუალთოს მონასტრისა (კახეთი), რომელიც დაარებულია ერთერთი 13 სირიელ
მამათაგან, სხელდობრ, ზენონის მიერ, რომელიც მოვიდა საქართველოში 543 წელს¹. ეს არის
სამების ეკლესია, რომელიც მდებარეობს მონასტრის უმათერესი ეკლესიის აღმოსავლეთით და
არის, როგორც საბუთი გვაქვს ვიფიქროთ, მისი უძველესი ეკლესია (სურ. 44 და 45). დამახინ-
ათებულია აქ — პირვანდელ შენობაში—უცილობელი არსებობა გუმბათისა და გარედან ფრონტო-



სურ. 41. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. განაკეთი სივრცეზე.

ნებით გამოსახული ოთხი მკლავისა. უკვე
ამ შენობაში ქართველმა ხუროთმოძღ-
ვარმა გამოიჩინა მერმინდელი შენობების-
თვის მხატვრული ჩამოყალიბების ჩვეული
პრინციპი: გუმბათი მოთავსებულია შენო-
ბის სივრცეზე გაწეული ღერძის ცენტრში
და არასოდეს არ არის ხოლმე ცენტრის
დასავლეთით. მაგრამ ამ ეკლესიაში ასეთი
გადაწყვეტისთვის უკვე არსებობდა ერთ-
ნაირი სიძნელე — წესიერ ცენტრალურ
გუმბათქვეშე კვადრატს ყოველი მხრიდან
ერთვის შედარებით მოკლე მკლავები,
ხოლო აღმოსავლეთის მკლავს, გარდა
ამისა ერთვის კიდევ აფსიდური ნახევარ-
წრე, ე. ი. სწორედ აქ შენობის ღერძი
გაგრძელებულია. ამნაირად, ხუროთმო-
ძღვარს წინ დაუდგა ამოცანა — ეპოვა
წონასწორობა ამ შევილისთვის დასაე-
ლეთით. 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 რესტავრაციით.

ამავე ძეგლების ჯგუფს ეკუთვნის ში ო მ დ ე მ ი ს მონასტრის ძველი ეკლესია, აშენებულია
მე-VI საუკუნის 50—60 წლებში მონასტრის დამაარსებლის ერთერთი 13 სირიელ მამათაგანის,
შიოს მიერ². იგი ზომით უკანასკნელად მოხსენებულ ეკლესიებზე უფრო დიდია და მასში გარეგანი
ფორმები გ. მოსახევენ, გაბრ. მი ლ ლ ე ს ს რ ტყვიით, «croix libre» (ე. ი. თავისუფალი, მარტივი
ჯვარი) (სურ. 46—50 და ტაბულა I). მაგრამ ამასთან ერთად შიოდლიმელის მთელი ფსიქოლოგი-
ური სტრუქტურის განსხვავებულ თვისებათა წყალობით. ეს ეკლესიაც ნახევრად ამოკრილია მიწაში
და მხოლოდ მისი ზედა ნაწილებია მიწაზე აშენებული³. ხუროთმოძღვრებას მხრივ, ამას გარდა,
საყურადღებოა შეკრული თაღის მოხმარება ნამდვილი გუმბათის მკლავად. რაც შეეხება კამარების
ნალისებური ფორმის მოხმარებას, როგორც ეს იუალთოს სამებაშია, ამ ელემენტს ჩვენ ვხედავთ უკვე
ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ეკლესიებშიც პარალელურად გამოყენებულს ნახევარწრიან კამარასთან

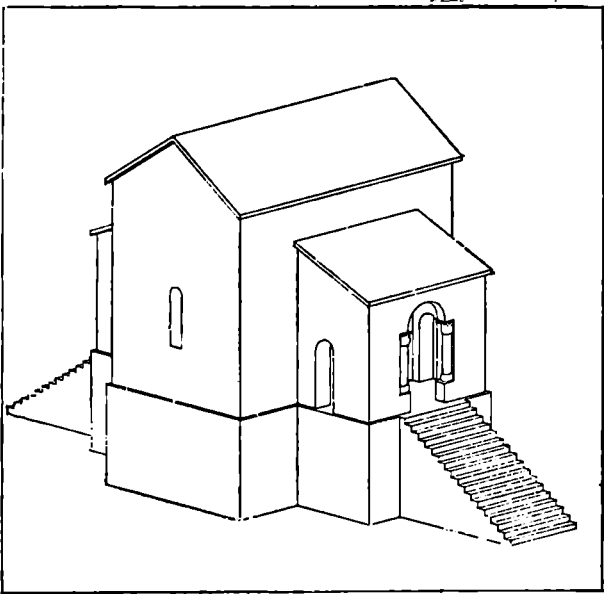
¹ იხ. კ. კ ე ვ ე ლ ი ძ ე. ტფილ. უნ-ტის მოამბე, VI, გვ. 99—100.

² იხ. ჩემი Die Schiombgymne-Lavra. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte Georgiens, ტფილ. უნივერსიტე-
ტის მოამბე-ში, V, 1925, გვ. 209—253 რვა ტაბულით.

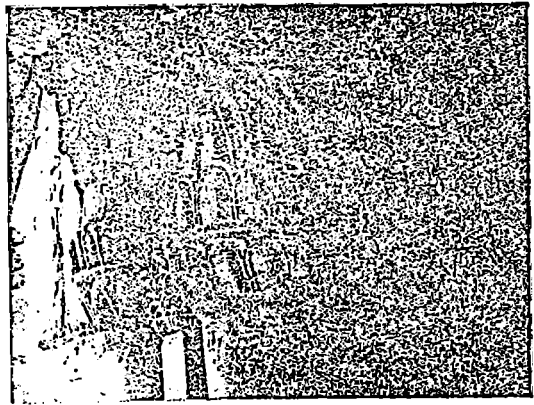
³ იხ. სურ. 46, 47, 50 და ჩემ ზემოხსენებულ გამოკვლევაში ტაბულა VI, II და III.

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

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. ურიათუნის განაპირას² და მცხეთის სვეტისცხოვლის სახელობაზე აშე-



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



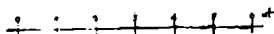
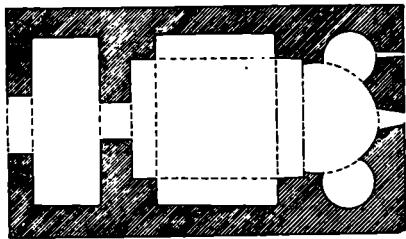
სურ. 43. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. სვეტის თავი.

ნებული ეკლესიის ნანგრევები სოფ. ვაჩანაძიანში, წმ. გიორგი ამილახვრის ეკლესიის გვერდით 1923—1924 წ. ანტირელიგიური მოძრაობის წყალობით უკანასკნელი ნანგრევები მიწასთან გასწორებულია. ამახიარად, ხუროთმოძღვრების ევოლუციისათვის ფრიალ შესანიშნავი ნაშთიდან ეხლა არაფერი დარჩენილა.) დავითიანის ეკლესია, შიომღვიმის ეკლესიის ნსგუესად, გუმბათის ნაცვლად შეკრულ თაღს ხმარობს. კვადრატიდან რვაწახნაგოვანზე გადასვლის ტროპეები საკმაოდ მალა იმყოფებიან, ხოლო მათ ზემოთ უკვე თალი იწყება. თავისი ზოგადი ფორმებით და პროპორციებით ეს მეტად სასიამოვნო, პატარა, მთლიანი შენობაა, შენახული სრულიად გადაუქცებლად, თითქმის ხელუხლებლად.

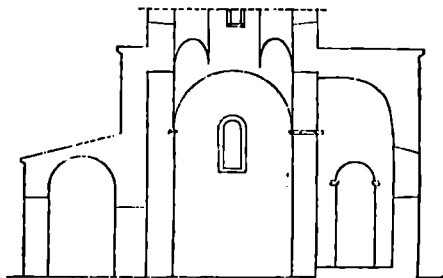
¹ იხ. იქვე განსაკუთრებით გვ. 246—253.

² კართული ხუროთმოძღვრების აღბოძო. ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა. 1924, ტაბულა 78. იქ, ნახაზებში შეპარულია შეტოვები, რომლებიც გასწორებულია აქ დართულ სურათში.

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

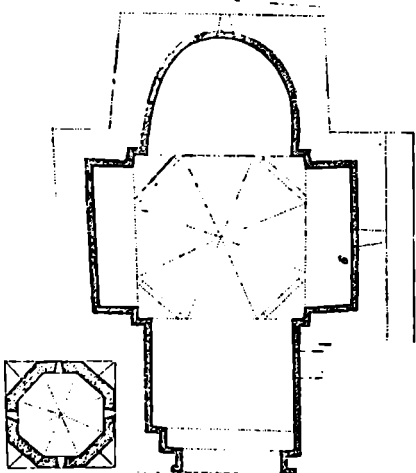


სურ. 44. იყალთო. გგმა.

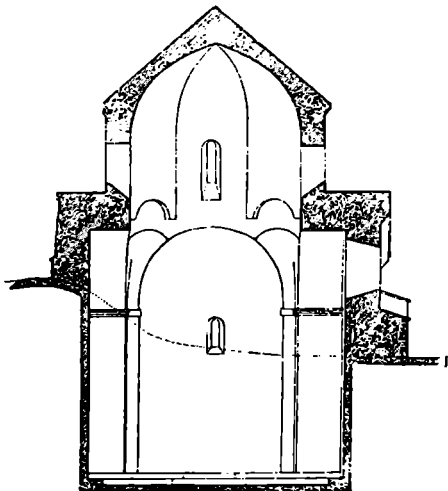


სურ. 45. იყალთო. განაკეთი სიგარძე აღდგენილი სახით.

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

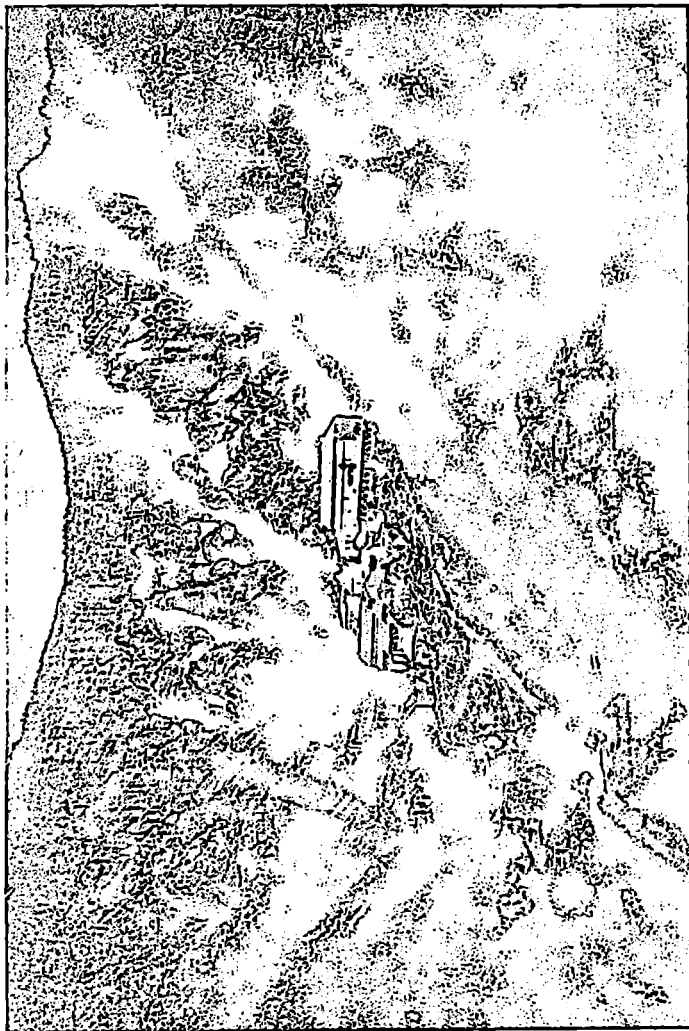


სურ. 46. შიოშლიშის მონასტერი. გგმა.



სურ. 47. შიოშლიშის მონასტერი. განაკეთი სიგანზე.

რაც შეეხება საკუთრივ სამწივიან ბაზილიკებს, უნდა ვთქვათ, რომ ჯერჯერობით ჩვენ არ შეგვიძლია დაეახლოთ თუნდაც ერთი, რომელიც შეიძლება უცილობლად მივაკუთვნოთ



1. შარმ-ელ-შიხის ლაკაზა მდებარეობა.

ჩვენს ხანას. ეს საკმაოდ ადვილად აიხსნება იმ უბრალო მოსაზრებით, რომ იმ დროს მწიფდებოდა დამთავრებულ გრანდიოზულ გუმბათიან შენობათა შექმნის მომენტი, ე. ი. მხატვართა მთელი შემოქმედებითი გათანგვა მიმართული იყო, სახელდობრ, ამ ძირითადი, ქართველი ერისთვის ჩვეული მიღგომები გადაწყვეტისადმი 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. ქართლოლოგიურად მომდევნო ძეგლები წარმოადგენენ სრულიად უბრალო, ჩვეულებრივ

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

თუ, ანაირად, ჯერ არ შეგვიძლია მივეთითოთ სამნავიან ბაზილიკაზე, რომელიც მე-VI საუკუნის ორ შუამეოთხედს ეკუთვნოდეს, მაინც შეიძლება აღინიშნოს, რომ სწორედ ამ დროს საქართველოში ჩნდება ტაძრის თავისებური ფორმა, რომელსაც არა აქვს — რამდენადაც ვიცით ჯერჯერობით — პარალელები სხვა ქვეყნებში¹. ეს უკვე მიერ „სამეცლესიან ბაზილიკებად წოდებული შენობები. ამ ტიპის შენობა თავისი გარეგანი ფორმებით წარმოადგენს ნამდვილ სამ-



სურ. 48. შიომღვიმის მონასტრის შიგნით. ნახატი ნ. სვეტოვოვისა.

ნავიან ბაზილიკას, ზოგჯერ თითქო დასავლეთის მხრიდან გარშემოსავლელი, როგორც ძველ შუამთასა და სხვა ზემოთ აღნიშნულგებში, მაგრამ შიგნიდან, როგორც სიერის შთაბეჭდილებით, ისე კონსტრუქციული აზრით, იგი სრულიად განსხვავდება ბაზილიკისგან: ჩვენ გვაქვს სამი დამოუკიდებელი, რამდენადმე წაგრძელებული, მეტნაკლები სიმაღლის ოთახი. შუალა ჩვეულებრივ შესამჩნევად უფრო დიდი და უფრო მაღალია, ვიდრე გვერდის ოთახები. ერთიდან მეორეში გასასვლელად

¹ გაბრიელ სილესი (L'École grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916) შემთხვევით, ბუნდოვანი შენიშვნის მიხედვით იქნება აზნაირი მოვლენა (იყოს ბერძნულ ეკლესიებშიაც, ასეთი ტიპის არსებობა სომხეთშიაც ვაკუიკებთან ზოგიერთ ციობა სტრიკოვიცი წიგნში Die Baukunst der Armenier. 1918.

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

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



სურ. 49. შიომღვიმის მონასტერი. იოანე ნათლის-მცემლის ეკლესია (90-იან წლები) რესტავრაციაზე დასავლეთი მინაშენებით ჰევიით საოსტენგე.

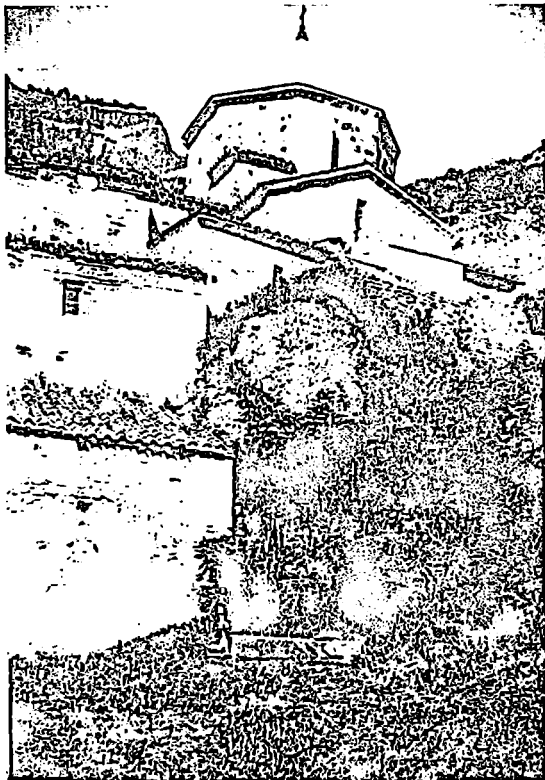
შემწეობით ბოლნისის სიონის ასეთსავე ელემენტებთან¹. ეს შენობა წარმოადგენს ნახევრად დანგრეულ შენობას შუალა უმთავრესი ეკლესიის გარეთ ნახევარწრულ გამოსული აფსიდით (სურ. 53—56). ჩრდილოეთის და სამხრეთის ეკლესიებს არა კქონიათ ფანჯრები აფსიდებში. შესავალი ყოფილა მხოლოდ სამხრეთიდან — მთავარ ეკლესიაში ორი კარით,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

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

ორივე შესავალი მთავარ ეკლესიაში მორთულია დიდი, რუკრეანტატიული კომპოზიციებით ამალ-
 ლების გამოსახვით, ფანჯრები დიდი ზომისაა კამარების ნალისებური ფორმით; მათ ჰქონდათ
 სპეციალური კამარისებური ზედა-არშიები, მორთულნი კერძოდ დასავლეთის ფანჯარაზე მარგა-
 ლიტებისა რიგით; არის აგრეთვე სხვა დეკორატიული მოტივებიც, რომელნიც ძლიერ ჰგვანან
 ბოლხისის სიონის მოტივებს. სააშენებლო-ტექნიკურის მხრით ჩვენ ვხედავთ ქვის დიდი კვადრე-

ბის მოხმარებას, რისგანაც ღრმა-
 ვდება ქვებს შუა ლარები, რო-
 გორც ამას ვხედავთ მცხეთის
 ჯვრის მცირე ტაძარშიაც. ამა-
 ირად, პარალელები გვითითებენ
 საუკუნის პირველ მეოთხედსა და
 ნახევარზე; ამიტომ სოფ. ბოლ-
 ნის-ქაფანაქის მახლობლად მდებ-
 არე ეკლესია აშენებული უნდა
 იყოს აგრეთვე ამავე საუკუნის
 ნახევარში. თავისი ხუროთმოძ-
 ლერული ასახვით ეს უბრალოდ
 მწკრივზე აშენებული სამი ეკლეს-
 სიაა, რომელნიც შიგნიდან სრუ-
 ლიად არ არიან შეერთებული
 ერთ კომპოზიციურ მთლიანად.
 ეს ფორმა აიხსნება, ალბათ, კულ-
 ტის მოთხოვნილებით — საჭირო
 იყო დღეში რამდენჯერმე ეწი-
 რათ, ხოლო ყოველი წირვისთვის
 ცალკე ტრაპეზი იყო საჭირო.

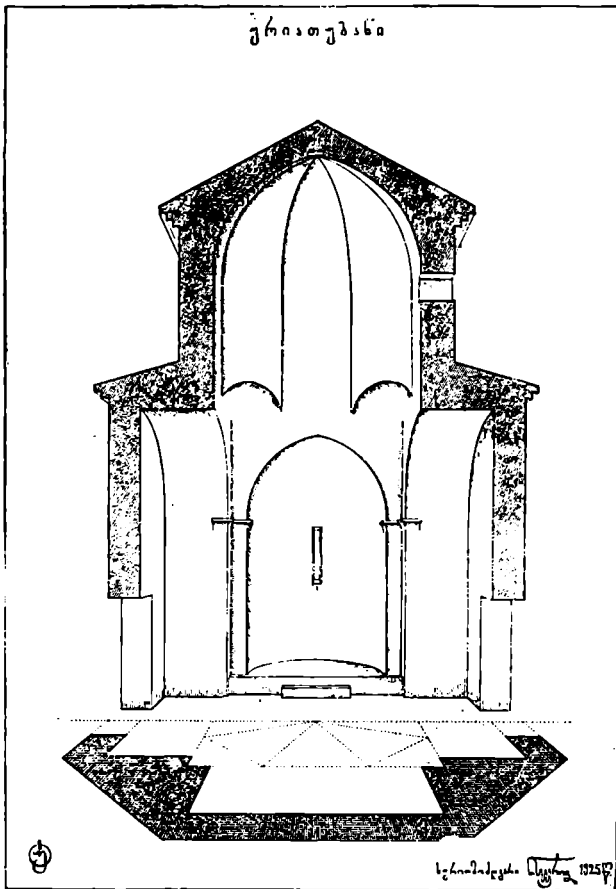
როგორც ნათქვამი იყო,
 დიდ ინტერესს წარმოადგენენ
 ბოლნის-ქაფანაქის ბარელიეფე-
 ბი. დიდი კარის ზემოთ ბარელი-
 ეფი შესრულებულია მწვანე ქვა-
 ზე, პატარა კარის ზემოთ —
 წითელი ლვინისფერ ქვაზე. ქრის-
 ტეს ამალება ანგელოზების
 მიერ შესრულებულია ძველი
 ხელოვნებისათვის ჩვეულებრივი
 რედაქციით, მაგრამ საინტერეს-
 სია ტახტის მორთულობის დე-
 ტალები: იგი დამშენებულია
 გვერდზე მჯდომარე ფრინველებით, რომელნიც გამოსახავენ ტახტის სახელურებს, და ანგელოზების
 ნაკეთებით, რომელთაც ფრინველის ფრთები და ბოლოები აქვთ ტანის ქვედა ნაწილის ნაცვ-
 ლად¹. ამის უფრო ახლობელი ანალოგიები გვხვდება ქვაზე აღმოსავლეთის ეკლესიაზე ზებედაში,
 სირიას (VI საუკუნისა)² და აგრეთვე ეგრეთწოდებულ სუმბატ მეფის ძეგლზე ოძუნში (ახლანდელი
 უზუნლარი), სომხეთში.



სურ. 50. შიომღვიმის მონასტერი. იოანე ნათლისმცემლის საყდარი
 შინაშენებ-თ ს. მხარეთის მხრიდან.

¹ იხ. სურ. 56 და აგრეთვე ზემოხსენებული წერილის XLVIII ტაბ., სურათი 2.
² H. C. Butler, Architecture and other arts, New York 1903, გვერდი 308 და 309 — სურათები; შეად.
 აგრეთვე გვ. 307—308.

ასეთმა უძვეო ხუროთმოძღვრულმა ფორმამ, როგორც ბოლნის-ჭაფანაქის ეკლესიაა, რომელსაც კიდევ რამდენიმე პარალელი აქვს, მალე, სახელდობრ ისევ იმავე ხანაში დაიწყო გამო-სავალის ძებნა და შეეცადა უბრალოდ გამწკრივებული სამი ოთახი მთლიან ერთეულად შეეკრა. ასეთი პირველი, ჯერ კიდევ გაუბედავი ცდის ხასიათი აქვს სამს ეკლესიას, ხუროთმოძღვრების მხრით მე-



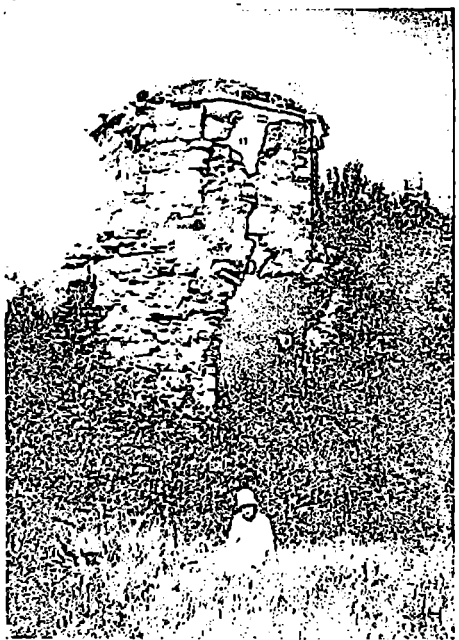
სურ. 51. დავითიანის ეკლესია ურიათუბანში. პერსპექტივა გგმითვით. ნაბაზი ნიკ. ს. ე. ე. რ. ო. ვ. ის. ა.

თხვევაში მთავარი ეკლესიის სიერცის მთლიანად მომენტანური შეგრძნების ხერხებსა და შესაძლებლას. ასეთი სხვადასხვა მარტივი ტიპები საეკლესიო შენობებისა, რომელთა ცალკე ნიმუშები გადარჩენილია ჩვენ დრომდე. იქნება უფრო გასაოცარი იყოს ის ფაქტი, რომ გადარჩენილია ზოგიერთი რთული კომპოზიციაც, რომელიც მხატვრობის მხრივ წარმოადგენს გარდამავალ მოვლენას

ტად დაახლოვებულთ, მაგრამ გეოგრაფიულად დაშორებულთ. მე მხედველობაში მაქვს საგურამოს ეკლესია ქვასურია გიორგისა, კისისხევის მონასტრის ეკლესია წმ. კოზმა და დამიანისა (კონდამიანი) და რუისპირის ნანგრევი. განვითარების ამ ეტაპის სამეკლესიან ბაზილიკებში გვერდის ეკლესიები იღებენ სტოების ხასიათს რამდენიმე ფართო კამარებით; ერთის შესავლის ნაცვლად (სამხრეთიდან) კეთდება ორი შესავალი — სამხრეთით და ჩრდილოეთით. მერე, ჩრდილოეთის ეკლესიის აღმოსავლეთის ნაწილში გამოიყოფება ცალკე ოთახი მთავარ, შუალა ეკლესიის სამსხვერპლსათვის, ე. ი. გვერდის ეკლესიები ასრულებენ აქ ჯერ კიდევ დამატებით ფუნქციას, როგორც მთავარი ეკლესიის შესავლის სტოების (სურ. 57 და 58). ასე თავისებურად გადაამუშავა ქართველმა ხუროთმოძღვრებამ შენობის არაგუმბათიანი, ბაზილიკური თემა; იგი ანიტრალებს ცალკე სვეტების რიტმულ თანდათანობას, როგორც შენობის შინაგანი სიერცის შეგრძნების ეტაპებს და უახლოვდება მთელი სიერცის — ჩვენ შუამ-

ახალი ძიების ვაზე. ერთერთს ასეთს შენობას ახლავე განვიხილავთ, სახელდობრ ნინო-წმინდის კათედრალს კახეთში, რომელიც მე-XIX საუკუნის პირველ ნახევარს მომხდარი მიწისძვრის წყალობით სრულიად დანგრეულია.

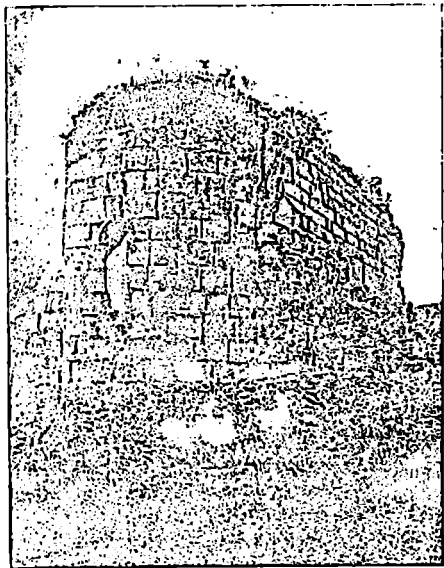
კათედრალი სოფ. ნინოწმინდაში, მიძღვნილი საქართველოს განმანათლებელ ნინოსადმი, ე. ი. ეროვნულ-კულტურულ გმირისადმი, რომლის თაყვანისცემა ფართოდ იყო გავრცელებული უძველეს დროიდანვე, ყოველ შემთხვევაში კახეთში მაინც, — გუმბათიანი ცენტრალური გეგმის შერობაა. იგი მრავალჯერ ყოფილა შეკეთებული, სანამ არ დაინგრეოდა მიწისძვრისაგან; ამის შემდეგ მისი ნაწილები, რომელნიც გადმონგრევის ლამობდნენ, განგებ იყო დანგრეული თითქმის ჩვენ თვალწინ. ეს ძველი წარმოადგენს დიდ ისტორიულ ინტერესს. თავისი გარეგანი სახით ესაა მასივი, შემდგარი რვა შეერთებული ნახევარწრისა და მათ ცენტრში ამაღლებული გუმბათისაგან. დიდ ნახევარწრეებს რივრივისად 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 ნაწილის შემაერთებელი სივრცე, გადახურული იყო გუმბათით, უფრო სწორად, ეგროფოლდებულ შეკრული თაღით, ისე როგორც ეს შიომღვიმეშია. დასავლეთის მთავარ შესავალს ჰქონდა სპეციალური სვეტებით მორთული სტოა, რომელიც ფორმით იქნებ მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძრის სტოებს ემსგავსებოდა.



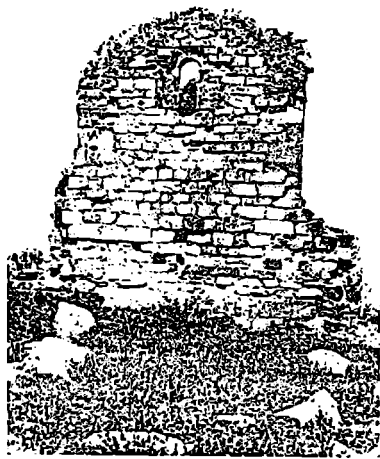
სურ. 52. დავითიანის ეკლესია ურიათუბანში. სახოჯალო სურათი.

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

ნინოწმინდის ძირითადი გეგმა წარმოადგენს ტეტრაკონქს, მაგრამ ხუროთმოძღვარმა დაისახა მიზანი განეითარებინა, გაეფართოვებინა ეს თემა დამატებული სივრცეებით, რომელნიც მოქცეული არიან განხე გაწეული აფსიდების შორის. ხუროთმოძღვარი იცავს ყოველი აფსიდის ზომას განსაზღვრულ ფარგლებში, მაგრამ იღებს სულ სხვა, შესამჩნევად უფრო ვრცელს, ცენტრალურ გუმბათქვეშე სივრცეს, რადგან ყოველ წყვილ აფსიდურ შევირის შორის მას პირვანდელი ცენტრალური ტეტრაკონქის კვადრატის დიაგონალებზე მოუქცეოა კიდევ დამოუკიდებელი, სიდიდით თითქმის აფსიდების ტოლი სამკუთხედები. ეს ნაწილები გაერთიანებულია; ისინი შეადგენენ მთელი სივრცის ნაწილს, რადგან გუნბათქვეშე ნაწილისკენ აქვთ ღია მაღალი ერთიანი კამარების მალები. მაგრამ ამასთან ერთად ისინი მაინც საკმაოდ დამოუკიდებელი არიან თავიანთი შინაგანი განაწილებით და ყოველ მათგანს აქვს თავისი



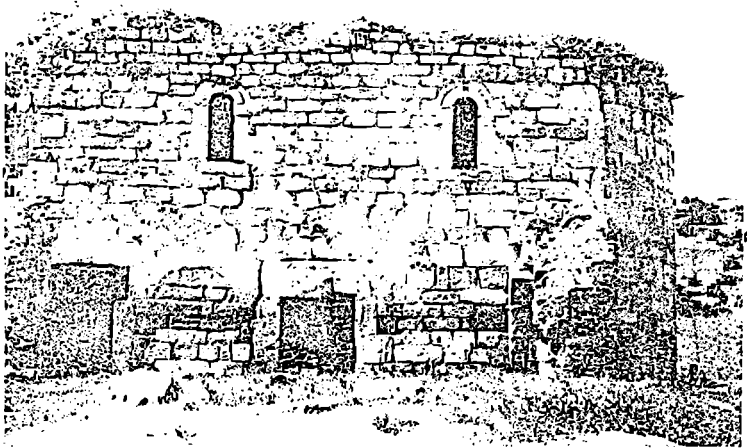
სურ. 53. ბოლნის-ქაქუნაჭი. საზოგადო სურათი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან.



სურ. 54. ბოლნის-ქაქუნაჭი. დასავლეთი ფასადი.

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

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

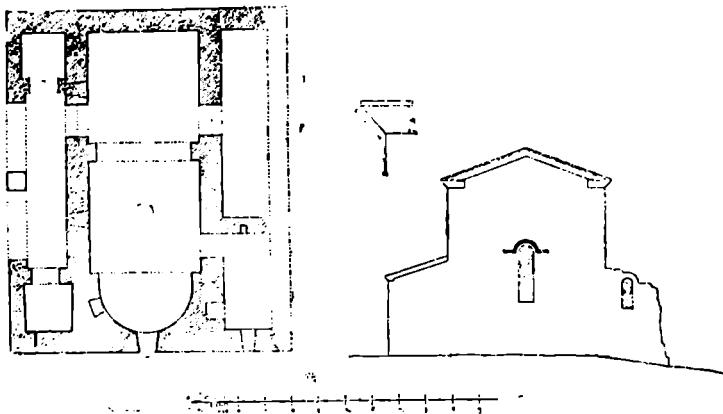


სურ. 55. ბოლნის-კაფანაკი, სამხრეთი ფასადი.



სურ. 56. ბოლნის-კაფანაკი, მთავარი შესასვლელი კარის კანდაკება.

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



სურ. 57 და 58. საგურამოს ქასური გიორგი. გეგმა და აღმოსავლეთის ფასადი. ნახაზი ნიკ. სევეროვიცისა.

დიდი კარების გარდა მათ ჰქონდათ კიდევ ფანჯრები, კერძოდ საკურთხეველის აფსიდს (უშესავლოდ იყო, რასაკვირველია) ჰქონდა სამი დიდი ფანჯარა. ამნაირად, აქ მნახველზე შთაბეჭდილების მოსახდენად კუთხის სამყოფელების მეორეხარისხოვანება აფსიდებთან შედარებით არა თუ მარტო კამარის უფრო მცირე გაშლითაა ხაზგასმული, არამედ მათი შინაგანი სივრცის ერთნაირი დაჩრდილვითაც, ხოლო აფსიდებში ყველაზე უფრო კარგად საკურთხეველის 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 კიდევ როდი გვაძლევს მასალას მათი დანიშნულების გამოსარკვევად. არ შემიძლია, რასაკვირველია, ხაზი არ გაუსვა, რომ ეს ფორმა საესებით უღებება იმ სამხრეთი გვერდის შეზღუდული შემოფარგლული ნაწილის ფორმას, რომელიც ბოლნისის სიონში შეიმღება ჩაითვალოს სპეციალურ სანათლაევად. ალბათ იგივე სანათლაევი იყო ნინოწმინდის საეპისკოპოსო ტაძრის ერთერთი კუთხის ოთახშიც; რაც შეეხება სხვა

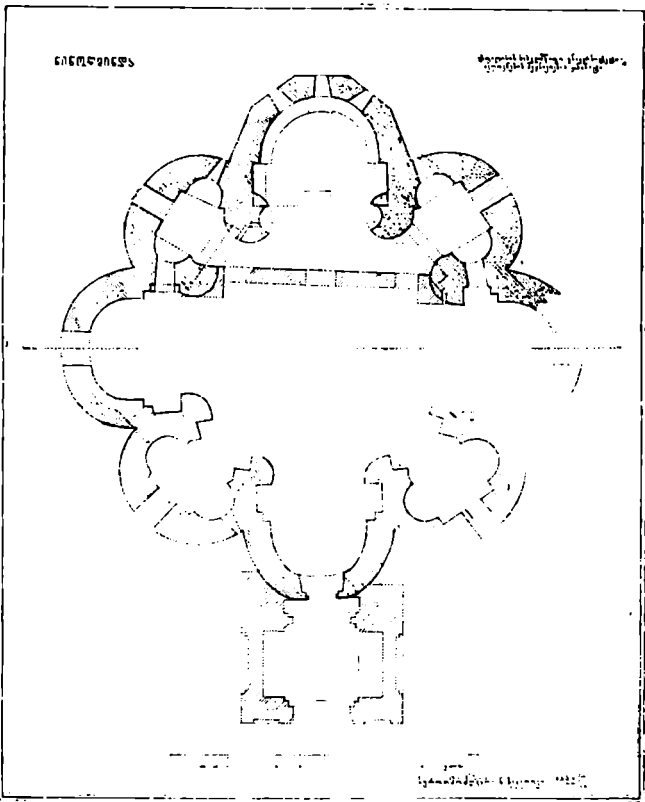


II. ნაწიწილის კაუდრალი ხეობა.

ოთახებს, ესენი, შესაძლებელია, იყო სპეციალური სამყოფელი ქაღებისთვის, იქნება კათაკმეველთათვისაც. უფრო გვიან, საკურთხევის ახლო მდებარე ოთახებს გარედან შესავლები ამოუშენეს და ეს ოთახები გამოიყენეს მთავარი საკურთხევის სამსხვერპლოდ და გვედრად.

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

მოცულობით კოლოსალური ნახევარწრეების საკმაოდ უფორმო გროვა; ამასთან ისეთი ნახევარ წრეებისა, რომლებიც არაფრითაა გაყოფილი; მათ მხოლოდ კარი და ფანჯრები ჰქონდათ დატანებული ცენტრში. მაგრამ ეს პრობლემა ჯერ სულაც არ იყო დამდგარი იმ დროის ხუროთმოძღვრის წინ; ამიტომ ისეთი ensemble-ის შექმნა, რომელსაც ჩვენ ეპოქებთ ნინოწმინდაში, მაინც მოითხოვს შესაფერ დაფასებას, ხოლო მასში არის ისეთი დეტალები, რომელთაც ქართული ხუროთმოძღვრების მერმინდელი განვითარებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდათ. როგორც ეთქვით, ყველა შვერილი გამოსახავს რვა ნაირნაირი სიდიდის ნახევარწრეს, რომელიც რიგრიგად მისდევნენ ერთმანეთს. მხოლოდ ამდროსველის ნახევარწრემ მიიღო შუალა ნაწილში დამატებითი განაწილება ხუთწახნაგად, რაც გამოიწვია აქ საკურთხევის სამი ფანჯრის არსებობამ.



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

ნინოწმინდის ხუროთმოძღვარმა ცხადად იგრძნო ამ მუხლში, რომ საკირო იყო ფანჯრებისთვის კედელი გაესწორებინა; მან არ მოინდომა ფანჯრების გამოჭრა კედლის გამოზნექილ, მომრგვალებულ ზედაპირზე და ფანჯრების შეფარდებით გააკეთა წახნაგები, რომელიც ამიტომ ხუთი გამოვიდა (სურ. 62). რომ სწორედ ფანჯრებს გამოუწვევია ამ წახნაგების გაკეთება, ჩანს იქიდან, რომ ხუროთმოძღვარი კარის კავშირებსაც კუთხის სამყოფლისკენ ერთიანი ქვის კოჭებისგან აკეთებს. ამნარად, აქ ისახება, პირველად ჩნდება, იმ მიღგომამ, რომელიც ქართული ხელოვნების განვითარების მომდევნო ეტაპში სრულად და ნათლად ყალიბდება. ნინოწმინდის კათედრალი.

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



სურ. 60. ნინოწმინდა. კათედრალის პირვანდელი ფორმების რესტავრაცია.

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

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

ქართული ხელოვნების აყვავების ხანა ძველ დროში და მისი პირველი ეტაპი

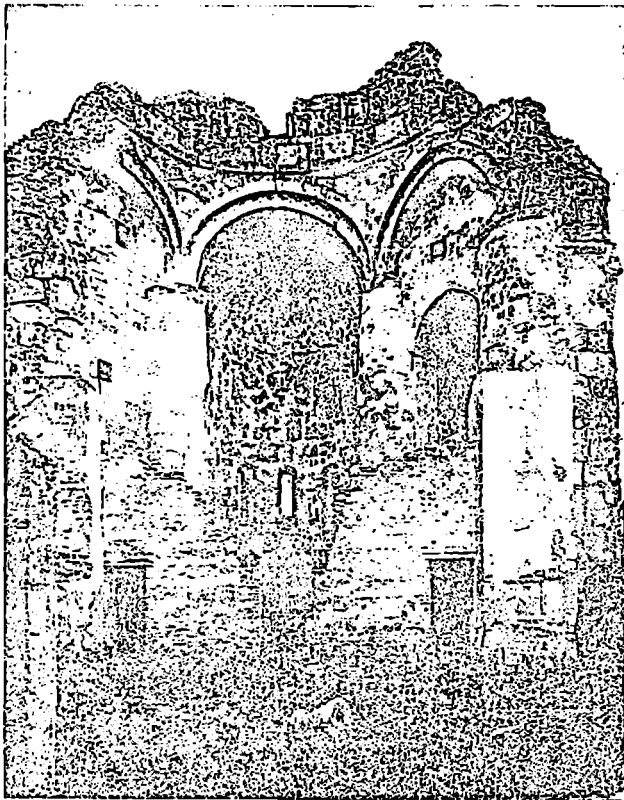
1. ხელოვნების განვითარების სამართ მსვლალობა წინა აღმოსავლეთში მე-VI საუკუნის დასაწყისამდე

6ინა თავში ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეკვლია ქართული ხელოვნების მსვლალობა მე-IV საუკუნიდან მე-VI საუკუნის დამლევამდე, ე. ი. დაახლოებით ორნახევარი საუკუნის განმავლობაში. ამ გამოკვლევის დროს ბუნებრივად იჩინა თავი ვახტანგ გორგასალის ნახევარსაუკუნეანი მეფობის ხანამ, რომელიც აღნიშნულია მძიმე ბრძოლით, მაგრამ ამავე დროს უცილობელი წარმატებითაც ქვეყნის კულტურული ზრდის უზრუნველყოფის საქმეში. მისი მეფობის დასაწყისის ძეგლების (როგორცაა, ჯგერ-პატიოსანი უჯარმაში) მართო დაპირდაპირება მისი უშუალოდ მომდევნო მეფეების დროის ძეგლებთან (როგორცაა ბოლნისის სიონი) გვიჩვენებს, რომ მხატვრულმა შემოქმედებამ წინა ნახევარ-საუკუნეში გადადგა დიდი ნაბიჯი წინ; ქვეყნის კულტურული დაწინაურება და მასზე დამყარებული მხატვრის შემოქმედებითი თავისუფლების დონის სიმალღე მისი მეფობის დამდეგსა და დასასრულს იმღენად განირჩევიან ერთმანეთისაგან, რომ თითქმის შეუძლებელი ხდება მათი შედარება. ამნაირად, მე-VI საუკუნის დასაწყისის საქართველო უკვე გამოსულია თავისუფალი შემოქმედების ფართო ვახზე, რაც გულისხმობს, რასაკვირველია, ამისათვის საჭირო საერთო პირობების არსებობას. საერთო შესაფერი კულტურული პირობები რომ ნამდვილად არსებობდა საქართველოში, ამას მოწმობს თვით ქართული ლიტერატურა, აგრეთვე უცხოელ მწერალთა მოკლე ცნობები საქართველოზე. ამიტომ მეფისა და მისი სახლობის იძულებითი წასვლა ბიზანტიაში, რასაც ადგილი ჰქონდა 528 წელს¹, უნდა ყოფილიყო ნაყოფი არა მართო გარეშე ამბებისა, არამედ სახელმწიფო სხეულის შინაგანი ზრდისა და რაც ჩვენთვის უფრო საყურადღებოა — მას საგრძობი გავლენა არ ჰქონია ქვეყნის კულტურული განვითარების წარმატებით მსვლალობაზე². პირიქით, ჩვენ დაინახეთ, თუ რა ძლიერებით იჩინს თავს, მაგრადება და იზრდება იმ ხანის დარჩენილ ძეგლებში თავისუფალი მხატვრული შემოქმედების ძალა მომდევნო ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, რომელ დროსაც ეკუთვნის პირველი ერისთავის დიდი გუარამ კურაპალატის ხანაც. თუ დრო მე-V საუკუნის ნახევრიდან მე-VI საუკუნის დასაწყისამდე წარმოადგენს მეტად

¹ ივ. ჯ. ვახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, წიგნი I, ტფილისი 1913, გვ. 196 = II, 1923, გვ. 226—227.

² ტყუილად კი არაა, რომ მეტიანეებში ეს მომენტი არაა აღნიშნული რაიმე კატასტროფით, ხოლო გადაშენებულ ქორონიკებში სრულბითაუკ მახსენებულად არ არის.

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 ორსაე სტეფანოზის ხანაში, ე. ი. ნახევარ საუკუნეში მე-VI საუკუნის დასასრულიდან მე-VII საუკუნის ნახევრამდე. უეკველია ამნაირად, რომ ერისმთავრების ახალი ეროვნული ხელისუფლება შეეფერებოდა სახელმწიფოს, რომელსაც აღარ აკმაყოფილებდა ხელისუფლების პატრიარქალური ფორმები, შეესაბამებოდა მის საერთო ზრდას.

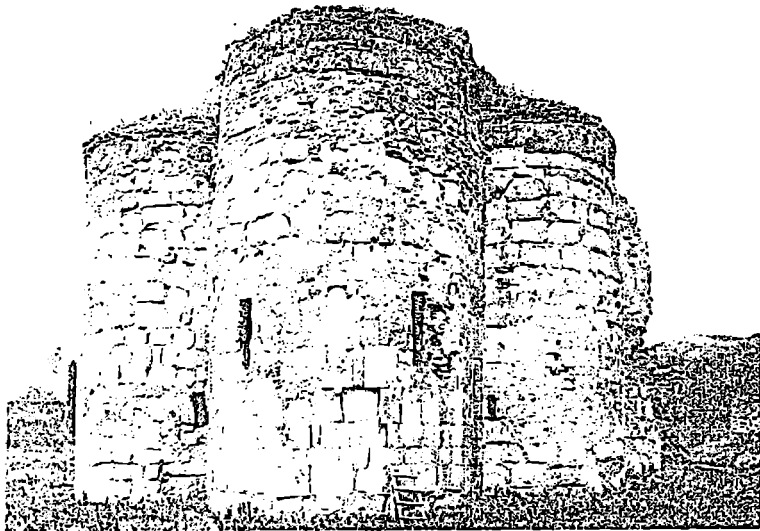


სურ. 61. ნინოწმინდა, კათედრალის ეხლანდელი სახე.

ქართული ხელოვნება ამ ნახევარ საუკუნეში წარმოადგენს მხატვრული დამთავრების სურათს, რომელსაც დამოუკიდებელი ეროვნული მიდგომა ახასიათებს. ამიტომ, ვიდრე ამ ხანის ქართული ძეგლების განხილვას შევუდგებოდეთ, მოკლედ განვიხილათ პლასტიკური ხელოვნების მდგომარეობას წინა აზიასი საზოგადოდ, რომ ქართული ხელოვნების ისტორიის შემდგემა აღწერამ დაიპიროს

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

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



სურ. 62. ნინოწმინდა. კათედრალის აღმოსავლეთი ფასადი.

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

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

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

ქრისტიანული ხელოვნების ეს რაიონები წარმოადგენენ თავისი ძეგლებით განცალკევებულ ჯგუფებს, ცოტად თუ ბევრად ერთმანეთისაგან განსხვავებულს. ამასთან მეოთხე საუკუნისთვის ჩვენ არა ვგაქვს დარჩენილი ძეგლები, თუ არ ჩავთვლით ცალკე ფრაგმენტებს და შემოხვევით ლიტერატურულ აღწერებს, რასაკვირველია იმდენად მოკლეა და ზოგადს, რომ მათ არ შეეძლოთ დაკარგული ძეგლების სრული სარჩული მოგვცენ. რამდენადმე უფრო სრულ სხედა სურათი მე-V და მეტადრე მე-VI საუკუნეებში. პალესტინისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებით რომაულ-ჰელენისტური ხუროთმოძღვრული და დეკორაციული ელემენტების სხვადასხვანაირად შეცვლა, შეგუება და შერობათა ზოგადი ფორმების მინსგაესება ქრისტიანების წინა დროის სხვადასხვა დანიშნულების ბაზილიკებისა, სინაგოგებისა და ეკრძთათყვანისმკემელთა ტაძრებისადმი. განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ეს ქრისტეს შობის ბაზილიკაში ბეთლემს, რომელიც პირველად ააშენა იმპერატორ კონსტანტინეს დედა ელენემ, დაახლოებით 330 წელს და რომლის მომეტებული ნაწილი დღემდე შენახულია, ხოლო დანარჩენი მისი ნაწილის პირვანდელი ფორმების აღდგენა საქმაოდ ნათლად შეიძლება¹. სირიის შენობებს შეაქვთ მთელი რიგი აღმოსავლური ბასილიკის დამატებითი ელემენტი პალესტინაში გამოყენებულ ელემენტებში, ხოლო შენობათა საერთო დაგეგმვასა და ფორმებში ისინი იჩენენ დამოუკიდებელ განვითარებას. ეს ელემენტები სრულ ჩამოყალიბებას აღწევენ მხოლოდ მე-VI საუკუნის ძეგლებში, რომლებსაც აზის სრულიად განსაკუთრებული საერთო ბეჭედი, რომელიც უმოთავრესად უნდა მიეწეროს სირიის შენობათა მასალას — კარგად გათლილი ქვის კვადრებს. ამ სირიის ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების განვითარებაში თავი იჩინა ქვეყნის დიდმა მხატვრულმა ხუროთმოძღვრულმა ტრადიციამ და დიდმა მხატვრულმა კულტურამ². სირიის მსგავსი მდგომარეობა ახასიათებს მესოპოტამიისაც, სადაც ელემენტებში, გარდა ანტიკური ტრადიციებისა, რომელნიც კიდევ მრავალ საუკუნესა სძლებენ, ეხედავთ აგრეთვე აღმოსავლური ბასილიკის დამოუკიდებელი მიდამოს გამოშუქვებისა. მაგარა, თუ მე-VI საუკუნეში სირიის ხუროთმოძღვრებას შეუძლიან დასახელოს რამდენიმე, თავისი ინდივიდუალური

¹ იხ. მეტადრე A. Vincent et H. Abel, Bethléem, Paris 1914 და აგრეთვე (ნაწილობრივ მათი საწინააღმდეგა ნაშრომები) Edm. Weigand, Die Geburtskirche von Bethlehem, Leipzig 1913; R. Weir Schultz, The Church of Nativity at Bethlehem, London 1910; Н. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб. 1904; A. Heisenberg, Zwei Basiliken Konstantins: I. Die Grabeskirche, 1908; K. Kohl u. C. Waltzinger, Antike Synagogen in Galiläa, Leipzig 1916.

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

ღირსებით უცილობლად ძვირფასი ნაწარმოები, ეს არ ითქმის მესამოკრამიაზე. იქაცა ვხედავთ უეკველ საინტერესო ცდებს, მაგრამ მეტს არაფერს¹.

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

ამავე მოვლენას აქვს ადგილი ხუროთმოძღვრების განვითარებაში მცირე აზიისა, ბიზანტიისა და ეგვიპტის ტერიტორიაზედაც². ყველგან დაწყებით ხანაში ჩვენ ვხედავთ ძიებას და ხსენებულ თემების შეგუებას საეკლესიო შენობების მოთხოვნებთან, ხოლო შემდეგ საუკუნეებში მე-VI საუკუნის დასაწყისამდე ვხედავთ თავისებურ, სხვა რაიონებისგან განსხვავებულს უფრო ღიდ შენობებს, რომელთა უცილობელსა ჰყოფიერებ მხატვრულ შესაძლებელსა და მხატვრულ მოუზონებათა ზრდის ფაქტს, მაგრამ, რომელნიც ჯერ კიდევ შორს არიან ნამდვილი მხატვრული დამთავრებისგან. ამასთან იმ ძეგლებში, სადაც მოხმარებულია თალიანი და მეტადრე გუმბათიანი ქერი მეტს თავისებურებასა და შემოქმედების თავისუფლებას ეამჩნევთ.

ლოტერატურული ცნობები სომხეთის შესახებ არ იძლევა მასალას მე-IV, მე-V და მე-VI საუკუნეებში არსებულ ტაძართა ფორმებზე მსჯელობისთვის. ხოლო დარჩენილი შენობები მე-V და მე-VI საუკუნის მიჯნაზე (ჩერუფაქი, თეგორი) ვიზიერებს, რომ მაშინ არსებობდა ღიდი და გულმოდგინედ მორთული ბაზილიკური შენობები თალიანი ქერით და ფართოდ მოხმარებული კამარებით; მაგრამ საეკვოა, ამ შემთხვევით დარჩენილ, ან იქნებ სომხეთის მხოლოდ შემთხვევით ცნობილ ძეგლებს შეეძლოს საკითხის გადაწყვეტა იმ დროს არსებული ხუროთმოძღვრული თემების შესახებ. მერე, მე-VII საუკუნის დასაწყისიდან ჩვენ ვხედავთ სომხეთში გუმბათიანი თემების ღიდ ნაირ-ნაირობას, რაც აუცილებლად დიდს მოსაშაბადებელ ეტაპს გულისხმობს³.

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

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

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

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

წინა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნების განვითარების ამ მოკლე განხილვაში ჩვენ განსაკუთრებით ხაზი უნდა გავუსვით იმ გარემოებას, რომ ყოველ ეროვნულ-კულტურულ რაიონში დამოუკიდებლად, მაგრამ თანდათან ვითარდებოდა ახალი ხუროთმოძღვრება, რომელიც უფრო და უფრო ითვისებდა აღმოსავლეთის საამშენებლო ელემენტებს, როგორცაა სვეტი, კამარა, თალი და გუმბათი, რომელნიც დღეიდან ანტიკურ სვეტებს, არქიტრავეებს, ხის გადასახურავებს და სხვა. თუმცა კი აღნიშნულ ძეგლებში გამბატონებულია ითიქის მარტო რომელი-ქველური 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 სპორადული წინამორბედი აქვს მცირე აზიაში. ქრისტიანულ აღმოსავლეთის მთელი შემდეგი ხუროთმოძღვრების განვითარებისთვის სწორედ ეს თემა, დამუშავებული იმავე დროის სასანიდა სახალკებში სპარსეთში, წარმოადგენს მთელი აღმოსავლეთის ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების პროგრესული, შემოქმედებითი საფუძვლის ძირითად, განმსაზღვრელ თემას. სხვაინაირად რომ ვთქვათ, საკითხი ამ თემის დაწყებითი ეტაპების შესახებ დღემდე წყვედიალითაა დაფარული და მათ შესახებ მხოლოდ ჰიპოთეზები მოგვეპოება.

ქართული ხუროთმოძღვრების დაწყებითი ისტორიის ცნობებს შეუძლიათ შეიტანონ ამ მუხლში ბევრი ახალი ძვირფასი მასალა, რომელიც გავეცანიდეთ იმ დროის მთელი მხატვრული პროგრესის კონკრეტული მსვლელობის გავებას. ხოლო უძველესი, ზემოთ განხილული ქართული ხუროთმოძღვრების ყველა ტენდენციას აქვს სრულიად თანდათან და უკლებლივ ერთნაირი ხასიათი, რომელშიაც ადგილი არა აქვს პლენისტურ ტენდენციებს, ხოლო სრულიად გამოვლინებული აღმოსავლური ტენდენციები, ე. ი. სწორედ ისინი, რომელნიც განსაზღვრავენ განვითარების მთელ პროგრესს. თუ მე-IV და მე-V საუკუნეების ქართულ ძეგლებში ჩვენ შესაძლებლად გვაჩვენდა ადგენიშნა ცენტრალური გუმბათქვეშე კვადრატანი კომპოზიციის რამდენიმე მაგალითი, სამაგიეროდ მე-VI საუკუნის ღანწავლობაში ეს თემა იძლევა შრავალ სხვადასხვა ვარიანტს. ეს ადვილად გასაგები მოვლენაა, თუ მხედველობაში მივიღებთ ამ თემის განვითარების ფართო სახალხო საფუძველს მონუმენტალურ ხუროთმოძღვრებაში, რომელიც დღესაც ცოცხალია ზემომდობსენებული ქართული გლეხის საცხოვრებელი «დაბაზის» ფორმაში განსაკუთრებული გადასახურავით, ეგრეთწოდებული გვირგვინით — და ცენტრალური, ზემოდან მიღებული სინათლით.

მაგრამ მარტო ამ ისტორიული შეფარდებით როდინ ამოიწურება ქართული ხელოვნების მნიშვნელობა ძველ დროს. როგორც აღინიშნა, საქართველოში დაცული ძეგლების სხვა რაიონების ძეგლებთან შედარებით განხილვის დროს უწინარეს ყოვლისა თვალში გვეცემა ხუროთმოძღვრებაში აღმოსავლური ელემენტების განსაკუთრებული გამოყენების ძლიერება. ეს ფაქტი იმის მარჯვენებელია, რომ საქართველო იმ დრომდე ყოფილა წმინდა აღმოსავლური ხუროთმოძღვრების რაიონი, რასაც მოწმობს, ხუროთმოძღვრების სახალხო ფორმებიც. ამასთანავე იგი არსებული ძეგლების მიხედვით ამ აღმოსავლური ხელოვნების განვითარების დამოუკიდებელი შემოქმედი მონაწილე იყო. და სწორედ მე-VI საუკუნის უკანასკნელი ათეული წლის ნაწარმოებში, ქართული ხელოვნება აღწევს მხატვრულ დამთავრებას, მთლიანობას, აღწევს კლასიკურ ფორმას. ეს ფორმები ეკუთვნის მხოლოდ საქართველოს; მათ არა აქვთ პარალელები ანუ განმეორება ბიზანტიაში. მართალია, ქრონოლოგიურად, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრული განვითარების ამ ორ უმაღლეს პუნქტს შორის მიზანტიაში იუსტინიანეს დროს (526—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 გათანაბრებით მიღწეული შედეგის დასაფასებლად, რადგან კომპოზიციის ფორმებით ეს ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენები როდია. ამ ფორმების ჩამოყალიბებაში ბიზანტიის ხუროთმოძღვრებას არა თუ არ შეუძლებია რაიმე ნორმების ფასადისათვის, როგორც მხატვრულ-დეკორატიული ერთეულისათვის, არამედ არც კი დაუსუფავს ასეთი პრობლემა, არ შეუგნია მისი არსი; ქართულმა ხუროთმოძღვრებამაც მცხე-

თის ჯერის პატარა ეკლესიაში, ან ნინოწმინდის კათედრალში განსაზღვრული ცდა მოახდინა ამ მიმართულებით, რომელიც, როგორც განვითარების ყველა სხვა მოსაშაღდებელი ძაფი, იღებს თავის სრულ დამთავრებას მცხეთის ჯერის დიდი ეკლესიის გენიალურ შენობაში¹.

ხასიათისა და შინაარსის მსვლელობის მიხედვით დახასიათებული მდგომარეობა უფრო ზუსტად უნდა იყოს წარმოდგენილი. რომაულ-პელენისტური კულტურის ქვეყნებს ხელოვნების განვითარება იმ ფაზისში ჰქონდათ, რომელიც სტილის მზრტი ყველაზე უფრო კარგად ხასიათდება ტერმინით ბ ა რ ო კ ო . რომის იმპერიის ორგანიზმიდან წარმოშობილმა იმპერატორ კონსტანტინეს ბიზანტიამ იუსტინიანეს დროს მიიღწია და მიიყვანა ბაროკოს სტილი, სათანადო სოციალ-ეკონომიური ბაზისის განვითარების მიხედვით, გაფორმების დასრულებულ ხარისხამდე — კონსტანტინეპოლის სოფიოს ტაძრის სახით, — რომელიც განვითარების მწვერვალს წარმოადგენს. ეს გარემოება ხელს არ უშლის და არც ეწინააღმდეგება იმ ფაქტს, რომ ეს ბაროკოს სტილი ითვისების უცხო ხასიათის ადმოსავლურა ელემენტებს, რომელნიც ბაროკოს სტილის მიხედვით იცვლებიან. სულ სხვას წარმოადგენს საქართველო და, როგორც შევნიშნა ვიფიქროთ, სომხეთიც. ეს ქვეყნები განვითარების დაწყებით ეტაპებს წარმოადგენენ: გვაროვნულ წყობილებაზე წარმოშობილ პატრიარქალურ მონარქიას შეეფარდება საქმაოდ პრიმიტიული ხელოვნება, რომელიც მიღის მისი პირველი სტილისტური გაფორმებისაკენ. შემდეგი განვითარება ხაზოვან-პლასტიკური ფორმის სტილს აღწევს, თუ საერთოდ მოკმეულ ნაციონალურ ერთულს პლასტიკური ხელოვნების კულტურა სრულ განვითარებამდე მიჰყავს. საქართველოში ეს მომენტი ფაქტიურად იმავე ძველ ეპოქაში, მე-VI და მე-VII საუკუნეების მიჯნაზე დადგა. ცხადია, როგორც სოციალურ-ეკონომიური ფორმაციით ბიზანტია კარდინალურად განსხვავდებოდა საქართველოსაგან, ასევე მისი ხელოვნება განსხვავდება საქართველოს ხელოვნებისაგან. ამის გამო ყოველგვარი დაპარაკი იმის შესახებ, რომ ქართული ხელოვნება წარმოადგენს ბიზანტიური ხელოვნების შტოს, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა მოისპოს. ყველაფერზე უკეთ, რასაკვირველია, ამას ცხადყოფს თვით ძეგლების სხვაობა.

მაშასადამე, წინა აღმოსავლეთში მე-VI საუკუნის დასასრულამდე ხელოვნების განვითარების მსვლელობის განხილვა გეიჩვენებს შინაგან ბრძოლას, ახალი ფორმების ძიებას, რაც ხდება ყოველ რაიონში სხვადასხვანაირ პირობებში და სხვადასხვანაირი პრინციპების საფუძველზე. ამიტომ იმთავითვე იძლევა ნაირნაირ შედეგებს და მიჰყავს ზოგჯერ — როგორც საქართველოსა და ბიზანტიაში — დამპეტკარულად საწინააღმდეგო კომპოზიციის ფორმებამდე და კონსტრუქციის ხერხებამდე. მაგრამ, როგორც სწორედ პროგრამულად აღნიშნა ჯერ კიდევ 50 წლის წინათ აკადემიკოსმა ნ. კონდაკოვმა², თვით ეს შემოქმედება ადრინდელი ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში მთელ მის გრძელ მანძილზე ევროპასა, აზიასა და აფრიკაში არის შედეგი საერთო კულტურული მოძრაობისა, რომელიც მოედვა ხალხთა ფართო მასებს, აიყვანა ისინი მაღლა და დაუდგვრომელ ტალღასავით გადაიარა ყველა ეს ქვეყანა. ამიტომ ერთი რაიონის განვითარება შეიძლება ვაგებულ იქნას მხოლოდ სხვა რაიონებთან შეჯარებით და შეფარდებით, საერთო განვითარება კი შეიძლება აღინიშნოს მხოლოდ ყველა ამ ცალკე, პარალელურად განვითარებულ მოვლენათა გულდასმითი შესწავლით.

2. ამ ხანის ქველთა ზოგადი დახასიათება და დაჯგუფება

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

¹ ფასადის პრობლემის შეგნება თავს იჩენს აგრეთვე სირიისა და სომხეთის ბუროთომოძღვრებაში, რომელნიც შენობის მასალად, როგორც ქართული ბუროთომოძღვრება, ქვას ხმარობენ.

ჩამოყალიბებული, არაშეგნებული შემოქმედებისა, რომელიც ნელის ნაბიჯით მიდის წინ, რომელსაც არა აქვს ნათლად ჩამოყალიბებული ამოცანები, არა აქვს ანალიზით აწონილი საშუალებანი, რომელთა შემწვობით შეიძლებოდა მათი დაქმავიფლება — უკვე უკანაა. ახლა ხელოვნება საქართველოში ემყარება უკვე განსაზღვრული, შეუპოვარი ბძიოლით შემუშავებულ მსოფლმხედველობას, მსოფლშეგნებას; იგი წარმოადგენს პლასტიკურად ნათელი არქიტექტონიკის და მსოფლიოს ყოველმხრით მოფიქრებული გაგების პასუხს, მის ანარეკლს და გამოსახვას. ასეთი ხანების გამოჩენა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში — ხელოვნების საკითხებში მოახროების და მახვილი ანალიტიკოსის ჰენრიხ ვაოლფლინი¹ სამართლიანი შენიშვნისა არ იყოს — როდია თავისთავად გასაგები და სავალდებულო; პირიქით, იგი გვხვდება მხოლოდ განსაზღვრულ დროს და მხოლოდ ზოგიერთ პუნქტში. და აი ამისთანა პუნქტს წარმოადგენს საქართველო მე-VI საუკუნის დასასრულიდან მე-VII საუკუნის ნახევარამდე.

მხატვრის შემოქმედება სრულად 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 ნაწარმოებთა შექმნაში. ამ მიზნის მისაღწევად იგი სრულიად შეგნებულად ხმარობს განსაზღვრულ საშუალებას, ხერხებს. ახლა ქართულ ძეგლს აქვს შენობის ნაწილი მოცემული შეფარდებისა, და მოცემული სიმკვიდრის უწყვიტი აუცილებლობის დამთავრებული ფორმა; ამ შეფარდებისა და სიმკვიდრეში არაფრის შეცვლა ან გადადგმა არ შეიძლება — ყველაფერი უნდა დარჩეს ისე, როგორც შექმნილია მხატვრის მიერ. ეს არის სწორედ განმასხვავებელი თვისება ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოებისა საერთოდ.

კერძოდ კლასიკური ხელოვნების და მათ შორის ქართული კლასიკური ხუროთმოძღვრობის იმ ხანის დამახასიათებელ მომენტებს, რომელიც ახლა უნდა განვიხილოთ, წარმოადგენს გეომეტრიული ფორმების დამთავრებული გარკვევლობა, როგორც გეგმასა, ისე შენობის აგებაში, მათი გამჭვირვალე განაწილება, პროპორციათა სისრულე, სიღინჯის, წონასწორობის და ზეიმობის შთაბეჭდილება. აქ გამოსახული კანონზომიერობა, ვაოლფლინი სიტყვით რომ ვთქვათ, ეს არის ფორმათა კონსონანსი, თანასწორად მიმავალი შეფარდება, ნათლად გამოსახულ ერთობთან დაკავშირებული კონტრასტები; იგია სასტიკი განაწილება, რომლის დროს ყოველი ნაწილი საკმაოდ დამოუკიდებელია, დასასრულ, იგი მდგომარეობს ფორმათა თანდათანობის განსაზღვრულ ორგანიზაციაში და სხვა². შენობის დამოუკიდებელ ფორმათა ერთობა ნაგრძნობია, როგორც ერთი მთლიანი, განწყობილი კანონზომიერი სხული, ორგანიზმი; ჩვენ წინ არის განაწილებული მთლიანი, რომელშიც ყოველი ნაწილი დამოუკიდებლად მოქმედებს და შეიგრძნობის თავის განსხვავებით; მაგრამ ამავე დროს მას უჭირავს განსაზღვრული ადგილი ერთობაში, როგორც მთელი ფორმის წევრს მთლიანში. ფორმათა დამთავრებული სიხადე გამოსახება როგორც პარონიუსულად და პროპორციულად შემოფარგლული საზღვრებით სივრცის შექმნაში, ისე დეკორში, მორთულობაში, რომელიც სრულად მკაფიოდ ჩანს უკანასკნელ ხაზამდე და ამასთანავე შესრულებული იმდენად, რამდენადაც ეს აბსოლუტურად საჭიროა მთლიანი შთაბეჭდილებისთვის.

ამნაირი მიღწევანი, რასაკვირველია არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი, მარტოდ-მარტო მოწყვეტილი და დაპირდაპირებული ყველა დანარჩენი მხატვრული მოვლენისადმი, არამედ ისინი არიან მიზეზთა რთული გადაბისა და განსაზღვრული ვანეითარების კანონზომიერი შედეგი; ისინი წარმოადგენენ მთელი ხანის, განსაზღვრული დროის და მთელი რიგი მხატვრების შემოქმედების დახასიათებას. ამიტომ ამ ხანის ქართულ ხელოვნებაში ჩვენა ვაქვს მთელი რიგი ასეთი მნიშვნელოვანი, დამთავრებული მხატვრული ნაწარმოები. მაგრამ, ამას გარდა ამ ხანაში წარმოებენ

¹ Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 3. Aufl. München 1928. Einleitung und Abschluss, განსაკუთრებით გვ. 217.

² იქვე გვ. 163.

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

პირველი ხუროთმოძღვრული თემა გამომდინარეობს გუმბათიანი კომპოზიციის იმ საფუძველ-თაგან, რომელთაც ვიცნობთ უკვე განხილული საუკუნეების ქართული გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების განვითარების ისტორიიდან. გუმბათი, რომელიც გადახურულია შენობის ცენტრალურ კედრატზე, დამკარებულა გარეგან კედლებზე, რომელიც ჰფარვალავენ შენობის მთელ სივრცეს. მას არა აქვს სხვა დასაყრდნობი რამ ბურჯი. ასეთი მიდგომა დაცულია ქრონოლოგიურად პირველ დიდ ძეგლში — მცხეთის ჯვარის დიდ ტაძარში და, რასაკვირველია, აგრეთვე პატარა შენობებში, რომელიც მისდევნენ უკვე წინათ გამოუმუშავებულ ტიპებს. მეორე ეტაპი განისაზღვრება დამოუკიდებელ, ტაძრის შიგინთ თავისუფლად მდგომ ოთხი ბურჯით, რომლებზედაც დაყრდნობილია გუმბათი; აქ ახალი თემა შეაქვეთ კომპოზიციაში, ბიზანტიურსა და სომხურ ხუროთმოძღვრებებში არსებულ პარალელურ მოვლენათა შსგავსად. ამასთან ერთად ტაძრის საერთო კომპოზიცია სცელის მისდამი მიდგომის ხასიათს განსაზღვრულად ხაზგასმული სივრცის ღერძით და მისი დაპარდაპირებით სივრცის ღერძისადმი. დასასრულ, მესამე ეტაპი გუმბათიანი კომპოზიციების განვითარებაში, რომელიც წარმოდგენილია ჩვენამდე მხოლოდ ფრაგმენტის სახით მიღწეული და გადაკეთებული ძეგლებით, გამომდინარეობს წინანდელ ჯგუფთა ყველა ამ ცალკე ხუროთმოძღვრული ელემენტის რთული შეერთებისა და ახლად გადაუმუშავებისაგან. რასაკვირველია, ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მხოლოდ იმ მოვლენებზე, რომელთათვის დარჩენილია თვალსაჩინო მაგალითები, თუმცა უცილობლად მივგანჩნა გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების სხვა რთული კომპოზიციების არსებობაც.

თუ მთელი ამ ხანის განსაზღვრულად უნდა ჩათვალოს სწორედ გუმბათიანი ხუროთმოძღვრება, უნდა ითქვას, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე სპეციალურად შექმნილი სამეკლესიანი ბაზილიკის არაგუმბათიანი ტაძრის თემაც მაინც სათანადოდ იყო დამუშავებული და რომ მან მიაღწია სულ სხვა განსაკუთრებულ მხატვრულ ეფექტებს. ამანიად, ცხადად იჩენს თავს ფართო გაშლა, რომელიც იპყრობს და მხატვრულად ინელებს სულ ნაირნაირსა და ერთურთის საწინააღმდეგო მოვლენებს. ამასვე ამტკიცებენ ის ცოტაოდენი ქანდაკების ნაწარმოებნი, რომელთაც ჩვენამდე მოაღწიეს. თვით არსებულ ძეგლებზე შეგვიძლია გამოვიკვლიოთ სტილისტური სხვაობის განვითარება და დეკორატიული მიდგომის ცვლა. რაც შეეხება მხატვრობას, მის ხასიათსა და მხატვრულ მიღწევებს იმ ხანაში, რომელიც გეინტერესებს, სამწუხაროდ ჩვენ არ შეგვიძლია თუნდაც ცოტაოდნად ნათელი წარმოდგენა მაინც ვიქონიოთ მათზე, რადგან იმ დროიდან არაა დარჩენილი ნაწარმოებთა საკმაო რიცხვი. ასეთი მხატვრული განყოფილების არსებობის ფაქტი-ცი უმეტველია: ამას მოწმობს მოწაიკური მხატვრობის ფრაგმენტების არსებობა მცხეთის ჯვარის მცირე ტაძარში, მარტის ეკლესია და წარმოშობის. მხატვრული კომპოზიციები განსხვავდებოდნენ სახეიწოდ დიდებულებით; ეს იყო მონუმენტალური კომპოზიციები იმავე საერთო ნიშნებით, რომლებიც ჩვენა გვაქვს ქანდაკებასა და ხუროთმოძღვრებაში.

3. მცხეთის ჯვარის მდებარეობა და ისტორია

მცხეთის ჯვარი, ანუ ვერეთოდებული მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძარი, რომელსაც აღტაცებაში მოყავდა და მოყავს ურიცხვი მნახველნი სტევენს, და უბუა, ბართოლომეი და ბროსეთი დაწებულნი და გათავებული ნიკოდიმე კონდაკოვითა, იაკობ სმირნოვით და თანამედროვე მნახველებით, მეტადრე მხატვარი და შორიდან მოსული ევროპიელი, დასასრულ აწერობს დეკორაციის მთლიან მხატვრულ ფონს, პირველი „მწირომი“ — არის ის მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც წარმოადგენს ქართული ხელოვნების აღკვეთის ხანის ქვაკუთხედს.

ჯვარი მდებარეობს ფრიალო კლდეზე, აგვირგვინებს მის გარეგან მწვერვალს, სწორედ ძველი დედაქალაქის და შემდეგ საკათალიკოსო კათედრის მცხეთის პირდაპირ. ამ შენობით მხატვარი განმსახვებელ ბექედს ასევე აქაური მთების სილუეტს; და მართლაც, ჯვარი არის ჩუმი დარაჯი, თითქმის სიმბოლო მცხეთისა, რომელიც განსაკუთრებულ ელფერს აძლევს მთელ პეიზაჟს. მთელი ღღე, ყოველ ჯამს, მზის ამოსვლის დროს, როდესაც ჯვარის ბნელი სილუეტი ჯვადით შემოხაზულა მზის სხივებით მთას იჭიდან აღმოსავლეთით, თუ შუადღის პაპანაქების დროს, როდესაც მკაცრი ჩრდილებით პლასტიკურად გამოყოფილია შენობა; თუ საღამო ხანს, როდესაც მიმქარალი მზის სხივების შარავანდედში ქრება სითბო და იკარგება მისი სინაზე, — მუდამ ჯამს, უცვლელად ჯვარი განსაკუთრებულ, დაუფიქრარ აჩრდილს აყენებს მცხეთის მთელ პეიზაჟს.

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

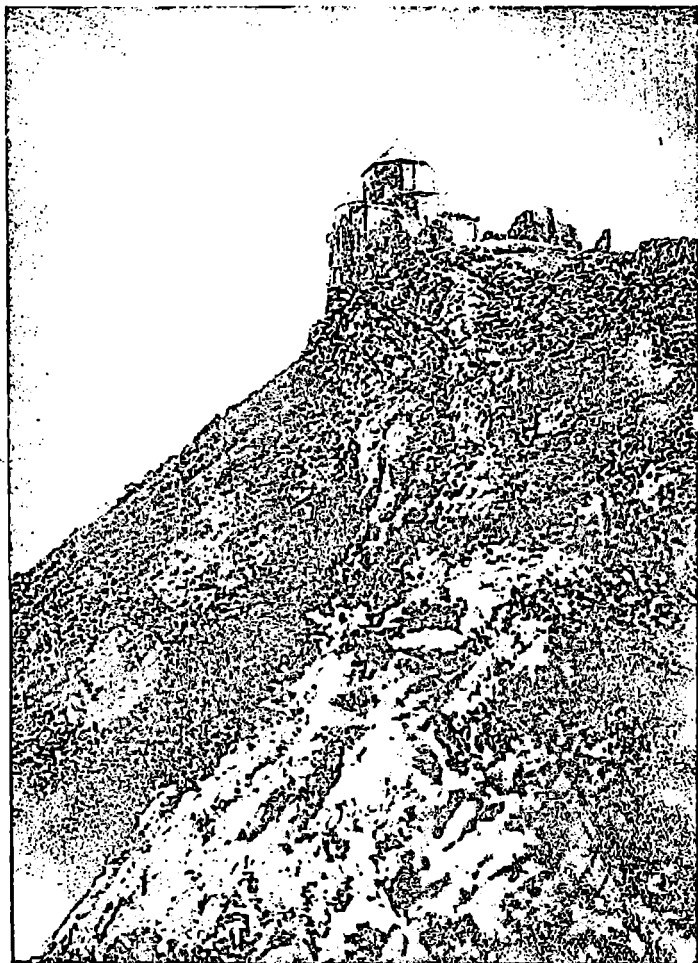
ჯვარის შენობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აშენებულია იმ კლდეზე, რომელზედაც ლეგენდის თანახმად ნინოს მიერ მიზანს შეეღის დროს აღმართული იყო დიდი ხის ჯვარი, როგორც სიმბოლო ახლადმჩივებული სარწმუნოებისა. დამახასიათებელია, რომ ამ ჯვარის პატრისკეპალ დაწესებული იყო ეროვნული საეკლესიო უკვე, რომელიც მოხსენებულია მე-VII საუკუნის ქართული ეკლესიის განჩინებაში¹. აქ ამანად, ნამდვილად იყო რომელიმე დიდი სახალხო წმინდა ადგილი ქრისტიანობის მიღების დროისა, — სახელდობრ, ეს იყო ეგვიპთოდებული მცხეთის ჯვარი, ე. ი. აღმართული ღია ცის ქვეშ, რასაკვირველია, სპეციალურ საფუძველზე დიდი ხის ჯვარი, რომელსაც ლეგენდები აწერენ ნაირნაირ სასწაულებს და განკურნებებს. ამ დიდმა სალოცავმა, რომლის სახელი გავრცელებული იყო შორის საქართველოს საზღვრებს იქით და რომელსაც მოკაედა სალოცავად არა მცირედი რიცხვი სომხეთის მცხოვრებთა², აიძულა უკვე პირველი ერისთავი გუარანი იმ ჯვარს ახლო, რომელსაც ფარა თანახმად მოქცევა ქართლისას ცნობებისა ღია ფარდული, აფენებინა სალოცავი, პატარა ეკლესია მთელი წირვის გამოსაყვანად³. მაგრამ გუარამის ასეთი ზრუნვა უკვე აღარ აკმაყოფილებდა საქართველოს კეთილდღეობის იმ საერთო ამაღლებას და ზრდას, რომელსაც მიადრწესებდა ჩვეყანამ მისი შვილი სტეფანოს I-ის დროს. 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 აშენებულია მრავალ პირთა შეძლებით, რომელთაც ერთდამთავრად დროს წვლილი შეიტანეს ამ საქმისთვის, როგორც ჩვენ ამას დავინახავთ იმ ნაკეთიანი რელიეფების განხილვის დროს, რომელნიც ამშვენებენ ამ შენობის კედლებს, და არა შედგენ თანდათან შემწეობის მიცემისა შენობის ასაგებად, როგორც შთაბეჭდილებას ახდენს მოკლე ცნობები ამ დიდებული საქმის მონაწილეთა შესახებ მატანეებში⁴.

¹ კ. კე ე ლ ი ძ ე. Иерусалимский канонар. VII-го века. Грузинская версия. ტფილისი, 1912, გვ. 110 და 239-245.

² ეს ბუნებრივად ისვენება იმ ალკრადიდან, რომელიც გამოსცა საქართველოსა და სომხეთის ეკლესიების განხუთილების შემდეგ სომხეთის კათალიკოსმა აბრამმა, 607 წელს.

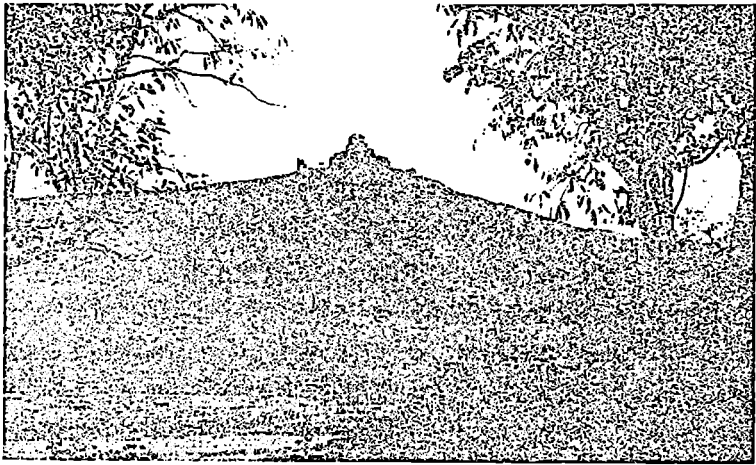
³ Ошце, II 796. და აგრეთვე კ. ცხ. მმ. დღმ., გვ. 101 (*273-271), ქტხ. I. გვ. 96 და საქართ. სამოთხე, 101, 102.

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



III. მცხეთის ჯვარი მთაზე.

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



სურ. 63. მცხეთის ჯვარი. საერთო სურათი მცხეთიდან.

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

ამ ძეგლის შემდეგი ისტორია სდუმს იმნაირადვე, როგორც სდუმს ხელოვნების სხვა დიდ და პატარა ქართულ ნაწარმოებთა შესახებაც. ერთხელ 'ვკითხულობთ მე-X საუკუნის მატრიანეში, რომ ამავე ეამსა მოვიდეს სარკინოზნი და დაწუეს ჯვარი მცხეთისაჲა?'. ეს ცნობა თავისთავად ცოტას გვაუწყებს, — დიდი ზიანი რომ არა ჰქონდეს თითონ შენობას, ზიანი, დაკავშირებული სახურავის გაფუჭებასა და იქნება სიცხის მოულოდნელ მოქმედებასთან შიგნიდან. უეჭველია, როდესაც ქართული ხელოვნების ახალ აყვავებადღე საშუალო საუკუნეებში ჯვარში ჩამოინგრა გუმბათიანი თაღის ნაწილი და დაზიანდა მისი შინაგანი ფორმები — ჩამოიჭრტნა ნაგები ქვები და შრე, ჩამოიშალა მკაფიოდ გამოყვანილი კამარების და კედლების კუთხეები და სხე.

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

² ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლისეული, გვ. 229 (*452; ქართლის ცხოვრება ბროსეს გამოცემული ხელნაწერად დაბეჭდილი ნ. მარარიის მიერ, 1923, გვ. 197, შეად. ეახუშტის ისტორია საქართველოსა, ნაწ. I, გამოცემულია დიშ. ბაქრაძის მიერ, ტფილისი 1885, გვ. 128.

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

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

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

4. მსახურის ჯვარისა გუმბათის და მასში შემყვნილი სივრცის თვისებანი

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

იმ დროის ხუროთმოძღვარს ხელთა ჰქონდა, როგორც ეს ზემოთ დავინახეთ ცალკე მაგალითებზე, — ცენტრალურ-გუმბათიანი ტაძრების თემების საკმაოდ დიდი მარაგი, სადაც გვეგაში გამოჩენილი სივრცეები, ჯვარის მკლავები, ეკვრადენ შენობის ცენტრალურ, გუმბათით გადახურულ კვადრატს. ისინი ამუშავებდენ ჯვარიან გეგმას, რომელშიაც გუმბათი ცენტრში მდებარეობდა და

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

² ჯვარის ყველმხრივი გამოკვლევა ამ სარემონტო მუშაობის დროს დამთავრდა ხუროთმოძღვარი ნ. ს. კევეროვი ს. მიერ შენობის გახმოვით. ნახაზების შესრულების შემდეგ საქართველოს სამხატვრო აკადემიის ბინაზე გახართული იყო (1925 წლის იანვარში) სპეციალური გამოყენება, რომელზედაც წარმოდგენილი იყო ამ ძეგლის სხვადასხვა ნაწილების სურათები, რელიეფების ესტამპაჟები და წაკითხულ იქნა ჩემ მიერ მოკლე მოხსენება. აქ უნდა ვთქვა, რომ ის ინტერესი, რომელიც გამოიწვევამ საზოგადოებაში გამოიწვია, თითქმის სრულიად არ იყო აღნიშნული პერიოდულ პრესაში. გამოთვნილი სამუშაოების სია მხოლოდ თითქმის ერთი წლის შემდეგ იყო დაბეჭდილი „საისტორიო მოამბეში“ 1925 წ., № 1, გვ. 269—270, როგორც დამატება ხუროთმოძღვარი ს. კევეროვის ს. ზემოთ მოხსენებულ შენიშენისა; შეად. O. G. von Wesendonk-ის შენიშენები ტურნალ Caucasica-ში, ტ. II, Leipzig 1925, s. 133—135. — ჩემი ვრცელი გამოკვლევა იხილეთ გერმანიაში (Georgische Baukunst, Band I: Die Kirchen des Dschuari-Typus, in-4, 235 SS. und 80 Tafeln,

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

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

ჯვარში ხუროთმოძღვარმა შექმნა ერთიერთმანეთთან მკიდრით დაკავშირებული ნაწილები: შენობაზე ფართოდ გაბატონებული გუმბათი ყველით, ფართო შინაგანი სივრცე, დამატებით განწყვირებული ოთხი მრგვალი ნიშის შემწვობით კუთხეებში ჯვარის აფსიდურ მკლავებს შუა, ამ მრგვალი ნიშების კარების წყალობით აღნიშნული, შენობის ძირითადი სივრცისადმი დაქვედრება-რებული ცალკე დამატებითი ოთახები. ხუროთმოძღვარი აღნიშნული ხერხებით აღწევს არა თუ მარტო შენობის სივრცის რეალურ გადიდებას, არამედ აღწევს შექმნილი სივრცით თავისუფალი, ფართო, გრანდიოზული და დიდებული შენობის უშუალო უშაბეკიდობასაც.

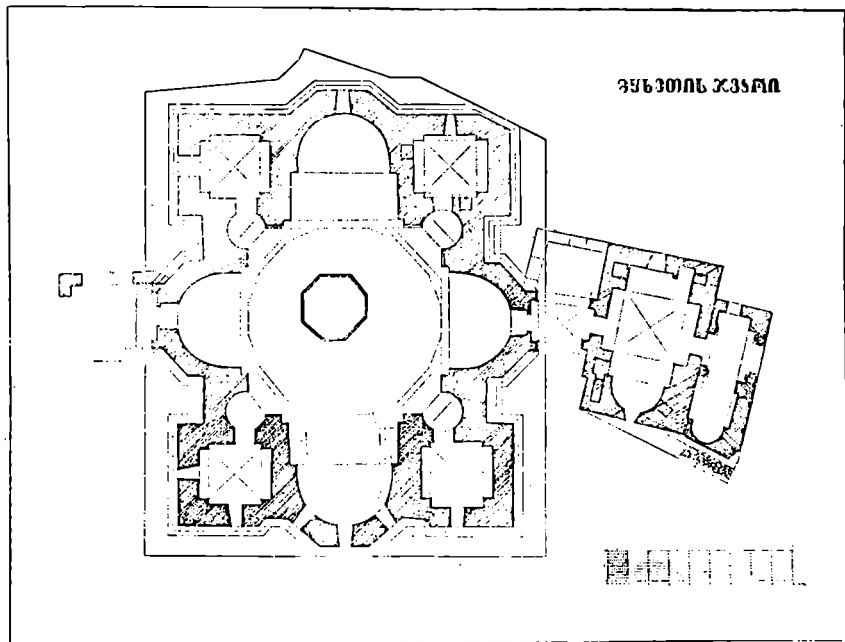
მცხეთის ჯვარის გეგმის საფუძველად დადებულია ჯვარი; ამასთან ამ ჯვარის ოთხივე მკლავი გათავებულია აფსიდებით, რის წყალობით დადგენილია ამ ხუროთმოძღვრული თემის უშუალო კავშირი ტეტრაკონკრეტთან გენეზისის მხრივ¹. მაგრამ ამის გარდა ცენტრალურ კვადრატსა და ყოველ ამ ოთხ აფსიდათაგანი შორს არის უფრო მოკლე ან უფრო გრძელი სწორკუთხიანი მკლავები, ეგვიფორდებული ბემები (წაუქა). აღმოსავლეთ-დასავლეთის ხაზით ამ ბემებს აქვთ უფრო დიდი სიგრძე, ვიდრე ჩრდილოეთ სამხრეთის ხაზით. ამ ხერხით ხუროთმოძღვარი აღწევს შესაძლებლობას თავისუფლად გამართოს ოთხი ცალკე ოთახი — ესენი აშენებულია აღმოსავლეთის და დასავლეთის აფსიდების გვერდებზე. ხუროთმოძღვარი არ დაქაყაფილდა იმით, რომ ეს ოთახები უშუალოდ დაეკავშირებინა კარების შემწვობით ძირითადი ცენტრალური კვადრატის კუთხეებთან; მას უნდოდა ხაზი გაესვა, რომ კარები რაიმე სამყოფელი გადის და არა პირდაპირ ვარჯეთ და ასეთ სამყოფელთა არსებობის აღსანიშნავად იგი მკვების გუმბათიქვე კვადრატის კუთხეებში თავის მრგვალ, ანუ უფრო სწორად რომ ვთქვათ, 1/4-ან ნიშებს, რომელთაგან მხოლოდ კარები გადის ცალკე ოთახებში, შენობის კუთხეებში. ეს მრგვალი ნიშები თავისთავად მეტად უმნიშვნელონი სივრცით, და მათ არ შეიძლება რაიმე სხვა დანიშნულება ჰქონდეს, გარდა ტაძრის უმთავრეს სივრცის ფორმების რითმის მხატვრული დამთავრებისა და წინ დამალული დამატებითი სამყოფელების ცხადყოფისა.

რადიუსი, რომლითაც შემოხაზულია აფსიდების ნახევარწრეები, ყოველ მთგანში ერთი და იგივეა. ამის წყალობით ტაძრის გარეგნობაში მიღებულია ფასადების წინ წამოწეული ნაწილები, რომლებსაც აქ ხუროთმოძღვარი მკაფიოდ აყალიბებს წახნაგებით და როდილა იძლევა ნახევარწრეს, როგორც ეს იყო ბოლნისის სიონში, ბოლნის-ქაფანაქშიში, ან გაეაზნა და ნინოწმინდაში. შენობის ყოველ შეკრილსა და კუთხის ოთახებს შუა ფასადებზე ხუროთმოძღვარმა შექმნა ნიშები

¹ იხ. ჯვარია გეგმა (სურ. 64 და 65) შესრულებული ხუროთმოძღვარი ნ. სევერიაევი მიერ ტაძრის დეტალური გახზობის თანხმად 1924 წლის შემოდგომის.

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

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



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

შევე მოხსენებული გლეხური დარბაზების მიხედვით ქართლსა და მესხეთში. ამნაირადვე ჯვარშიც გვაოცებს ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილი სივრცე — ტაძარში შემსვლელი ძალაუნებურად სწორდება წელში, თავისუფლად სუნთქავს და იგრძნობს ამ დასრულებული, დამთავრებული სივრცის თავისუფლებას, სიფართოეს და დიდებულებას.

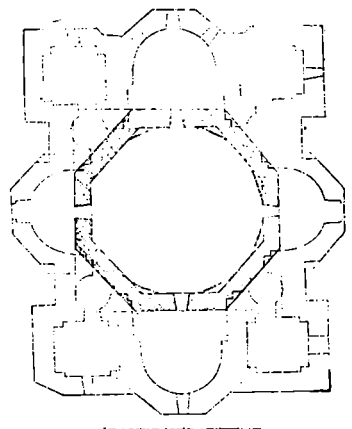
ჯვარის სივრცე მოქმედებს შიგნით შესულ მაყურებელზე უცებ, ერთბაშად და არა თანდათან, ტაძრის ნაწილ-ნაწილად განხილვისდა გეარად. იგი შეიგრძნება მთლიანად, ერთბაშად, იგი წარუდგება მაყურებლის თვალს თავისი სრული ნათელი საზღვრებით და ფორმებით გუშაათის მწვერვალიდან იატაკამდე, საკურთხეველიდან დასავლეთისა, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის აფსიდებამდე. მაგრამ მთელი ეს მთავარი სამყოფელი როდი წარმოადგენს უბრალო ელემენტარულ სივრცებრივ ნაწილს; პირიქით, იგი წარმოადგენს თავისთავად სხეულს, რომელშიაც ცალკე ნაწილებს აქვთ არაერთნაირი მნიშვნელობა და არაერთნაირი დანიშნულება.

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

მთელი ტაძრის სივრცის ცენტრალური ნაწილის ორ-სართულიანობა მოითხოვდა წონასწორობას, მოითხოვდა საკმაო თავისუფალი სივრცეების შექმნას ცენტრალური სივრცის გვერდებზე და იმავე დროს, რასაკვირველია, მასთან შეერთებულებს. ხუროთმოძღვარი — ყელის ზემოთკენ დამატებითი სივრცის შეფარდებით — უმატებს აგრეთვე კვადრატის ოთხს.ვე მხარეს გეგმით ნახევარწრიან სივრცეებს, რომელნიც მალეა ერთიანი გუმბათის ზევითა საფუძველს კონქის სფეროს მეოთხედის მსუბუქი მოხაზულობის შუალობით. ასე მიიღება მთლიანი, უტბად შესაგრძნები და ამავე დროს განაწევრებული მთლიანი სივრცე. ტაძრის დანიშნულების მიხედვით მის უმთავრეს ადგილს, საკურთხეველს რომ ხაზი გაუსვას, ხუროთმოძღვარი მას ორნავე ძლივს საგრძნობ ნიშანს ადებს — სახელდობრ, აღმოსავლეთ-დასავლეთის ხაზს ჯვარის მკლავების ვაგრძელებით. მაგრამ აღნიშნული ნაწილებით როდი თავდება სივრცის მთელი განწყვერება.

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

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



სურ. 65. შებენის ჯვარი. დიდი ტაძრის გეგმა ფორამების აღნიშნული კუთხის ოთახების ზემოთ.

¹ იხ. შენობის განაკვეთი სივრცეზე და დიკონალური განაკვეთი, შესრულებული ხუროთმოძღვარი ნ. ს. ევკრ. ი. სისტემის მიერ (სურ. 66 და 67), რომელზედაც აღდგენილია დროთა ვითარებაში დამახინჯებული შენობის ნაწილები.

მლოცველთა ყურადღების თავმოყრის ლიტურგიულ პუნქტს ჯვარის ხუროთმოძღვარი ხაზს უსვამს უხვი სინათლის შექმნით, რომელიც შედის საკურთხეველის აფსიდის სამი ფანჯრით. სხვა აფსიდებში ჩვენ შედარებით ცოტა ვვაქვს სინათლის წყარო: დასავლეთით — ფანჯარა, ჩრდილოეთით — კარი, სამხრეთით — ფანჯარა და კარი. თუ აწინიარად ღვთისმსახურების ცენტრალური პუნქტი — საკურთხეველი ძლიერაა მომარაგებული ფანჯრებით, სამაგიეროდ შენობის სივრცის მიერ შექმნილი შთაბეჭდილების მილიანობისთვის ვაღმარებულები ვართ განათების ცენტრიდან, გუმბათის ყელიდან. ამ სინათლის წყაროთი განისაზღვრება შთაბეჭდილების მხატვრული მხარე სათანადო ხარისხებით და ზემოთაღნიშნული აფსიდების ფანჯრების საშუალებით ხაზი ესმება სივრცებრივი სხეულის შემადგენელი ნაწილების მნიშვნელობის გრადაციას.

ტაძრის აფსიდების გადამბმელი კუთხის ნიშებს, რასაკვირველია, არა აქვთ განათების საკუთარი წყაროები, მაგრამ ეს უეჭველია სრულიად შეგნებულად იყო ჩადენილი აშშენების მიერ; ამ გარდათვალ, შემაკავშირებელ ნაწილებს იგი ჩრდილო ტოვებს; პატარა კარი, კუთხის სამყოფლებში რომ ვადის, მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ მას მოსდევს დამოუკიდებელი სამყოფლები, და მეტს არაფერს. თითონ ფორმა ვასავლებისა ჰორიზონტალური ზემოთა ნაწილით და სრულიად შორეთველი აღნიშნავს, რომ ხუროთმოძღვარს განზრახ და განსაზღვრულად არ უნდოდა რამენაირად გამოეყო ეს ვასავლები, იგი უყურებდა მათ, განსაკუთრებით, როგორც სამოსასახურის, სრულიად დაქვემდებარებულს მის მიერ შექმნილ ძირითად სივრცეში, უყურებდა მათ მხოლოდ როგორც იმის ნიშანს, რომ ამ ძირითად სივრცეს შეერთებული აქვს დამატებითი სამყოფლებიც.

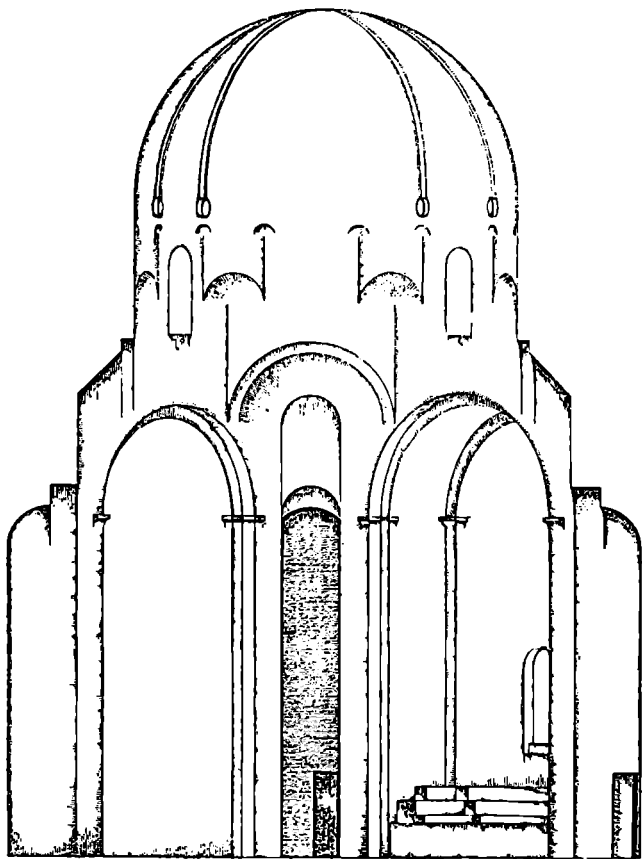
ტაძარში შესავალი კარი ხუროთმოძღვარს შექმნა სამხრეთით და ჩრდილოეთით. ეს ნაკარნახევი უეჭველად სურვილით — ერთბაშად დაანახვის, წარუდგინოს შემსვლელის თვალს მთელი სივრცე, გაუშალოს მას ყველა სივრცის განმსაზღვრელი პუნქტები — როგორც მაღლა, ისე გვერდებზე. ვინაიდან წინააღმდეგ შემთხვევაში, ხუროთმოძღვარს თავისუფლად შეეძლო უფრო შორს დაეხია კიდის ნაპირიდან და დაეტოვებინა ადგილი ვასავლისთვის დასავლეთის აფსიდისთვის, მაგრამ მან ეს არა ქნა, რადგან მაშინ დასავლეთის, ვაცილებით მეტი სივრცის მქონე აფსიდში, შემსვლელს მოემალეზობდა ზოგიერთი ტაძრის შინაგან სივრცის განმსაზღვრელი პუნქტი, როგორც მაგ., გუმბათის მწვერვალი¹.

შექმნილი სივრცის განწყობებულ სხეულში ჯვარის აშშენებელი დიდის მოფიქრებით და სიფრთხილით ხაზს უსვამს შენობის სააშშენებლო პუნქტებს, რომ არ დაარღვიოს უცემალი შთაბეჭდილების, შეგრძნების მთლიანობა. გუმბათის ნახევარსფერო მორთული იყო ჯვარის გამოხატულებით, რომლის ყოველი მკლავის მწვერვალიდან ორი წიბო მიდიოდა გვერდებისაკენ და თავდებოდა ნახევარსფეროს ქუსლის ხაზზე პატარა დეკორაციული წრეებით. ეს რელიეფური ჯვარი თავის სააშშენებლო მნიშვნელობის გარდა, ერთგვარად შეულოდა დასაბამითი და მთელი სივრცის დამაგვირგვინებელი ადგილის მხატვრულ შთაბეჭდილებას². ამას გარდა ხაზგასმული იყო ქუსლებით აფსიდების კამარების დასაწყისში და 3/4-იან ნიშეში პატარა მხატვრულ წინ გამოწეული პროფილებით, რასაც მოწმობს ფრაგმენტების არსებობა საკურთხეველის აფსიდში. ჯვარის ხუროთმოძღვარს სრულიად შესაძლებლად სცნო გუმბათის და ქუსლების ხაზის გასმა დეკორაციულად და სრულიად არასაშიშად შთაბეჭდილების დასუსტების მხრივ, თუმცა, უეჭველია, ასეთი რთული განწყობება, რომელიც მან მოახდინა, საშიში იყო. პირობით, გუმბათის მორთულობას უფრო მეტად უნდა შეეწყო ხელი მიმართულებისთვის ზემოდან ქვემოთ მთელი სივრცის შეგრძნების და მისი მთლიანი მოკრების და დახსოვების დროს.

¹ იხ. პერსპექტივა ნ. სევეროვი (სურ. 68), აღებული სწორედ დასავლეთის აფსიდისგან იმ ახრით, რომ საკმაოდ მოშორებულ წერტილში ქონიდა სურათისთვის, რადგან სურათი უარშობადგნს ერთს უცვლელს სანახავს, როდესაც შიგნით მუდმივად განხილვის დროს უამრავ შთაბეჭდილებას იღებს.

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

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



სურ. 66. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის დიაგონალური განაკვეთი. შვ. რ. 5. სვეტოვის მიერ.

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

წილებით ისეთის ცოდნითაა ამოყვანილი ხუროთმოძღვრის მიერ, რომ იგი სრულად არ ასუსტებს შთაბეჭდილებას; იგი წარმოადგენს მხოლოდ აუცილებელ ეტაპს გუმბათის ზომებისა და ფორმის წესიერი დაფასებისთვის, იმ გუმბათისა, რომელსაც ავირაგინებს დეკორატიული ჯვარი ნახევარ სფეროში.

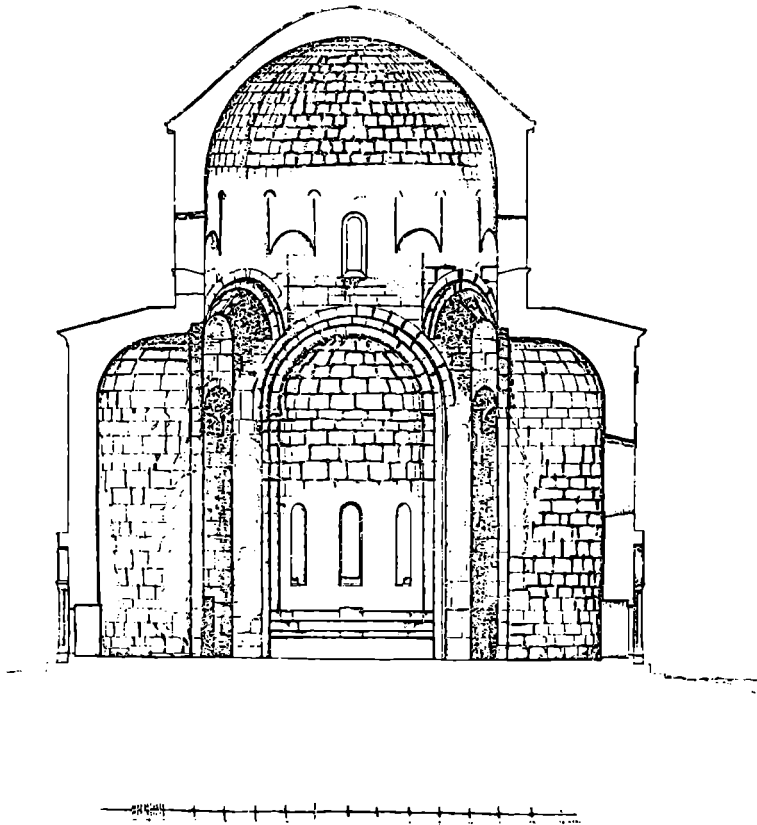
ტრომპათა ეს თანდათან გადასვლის სისტემა უშუალოდ გადაბმის ქვემოთ აფხიდებსა და მრგვალ ნიშებს თავის მნიშვნელობით გუმბათის გამწვანებისთვის. უშეკველია, ეს საამშენებლო მომენტიც ვაშლისწინებული ჰქონდა ხუროთმოძღვარს; ეს მომენტიც შედიოდა მის თვალთახედვის პრიზმაში, როდესაც იგი ჰქმნიდა მცხეთის ჯვარის ფორმას. სამყოფელის კომპოზიციის დანარჩენ მოტივებს დამატა საამშენებლო მომენტიც წნევის ყველა მხარეს, ვარსკვლავისებური, თანაბარი გადაცემისა და მისთვის თანასწორი ბურჯისა. იგი ქმნის ჯვარის ოთხ მკლავს აფხიდებით და ოთხი კუთხის მრგვლ ნიშს კუთხის ოთხნობით, მათ უკან კონსტრუქციულად ჯვარის შენობა-საოცრად მთლიანად 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, ბრტყელსარკველიანი კარების საშუალებით გამოხატულია ამ სამყოფელთა დამატებითი მნიშვნელობა, მათი დაქვემდებარება ცენტრალური სამყოფლისადმი. და ამისდა კვლავად მოწყობილია ორი კუთხის სამყოფელი. ისინი შედგებიან შუალა კვადრატისაგან, პატარა მკლავებით გვერდებზე. შუალა კვადრატი დახურულია ჯვარისებური თაღით, ე. ი. არ არსებობს არავითარი მოძრაობა ზეფითკენ და მისთვის საჭირო სივრცის მოძრაობა განისკვნ. პირიქით, მიღწეულია დიდი სიმედგერე, სიღინჯე, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ იქცევა ინტრიგობად. ასეთი სერიოზობის და ადგილის დიდი მნიშვნელობის შენარჩუნება მიღწეულია სივრცის დიდი სიმბალით და მოხდენილებით, რომელთაც, რასაკვირველია, ეხმარება ქვით მორთვა.

ამ, გარედან კედელთა ერთიან სწორკუთხედში მოქცეული სამყოფელების განხილვა აუცილებლად გვაიძულებს ჯვარი მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიას შევიდაროთ¹. ეს პატარა ეკლესია აგებულია ჯვარისებური გვერით, სწორკუთხიანი მოკლე მკლავებით, ჯვარისებური თაღით 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, გამოიხატა უკვე მზა, უკვე მდგარი ფორმა თავისი შენობის ზოგად სისტემაში შესატანად, მაგრამ მან აქაც გამოიჩინა თავისი დიდი შემოქმედებითი გენიოსობა: მან სრულად შეცვალა ამ ეკლესიის ცალკე ელემენტებისა და ნაწილების ურთიერთობა და პროპორციები; იმას ხომ აღარ ვამბობთ, რომ ორგანულად მოექცა იგი მის მიერ შექმნილ მეორე ნაწარმოების ტანში. ყოვლის უწინაეს მან შესაძინებლად აამალა თითოეული ამ კუთხის სამყოფელთაგან; სახელდობრ, მან დატოვა თითქმის იგივე სიფართე შუალა კვადრატისა, სამაგიეროდ აღამალა ეს სამყოფელები პატარა ეკლესიის სიმაღლის 1/3-ით. კუთხის სვეტისთავებიც, რომლებზედაც დაყრდნობილია ჯვარის მკლავების ოთხი კამარა, რასაკვირველია, აგრეთვე უფრო შესაძინებელადაა ამაღლებული, ვიდრე პატარა ეკლესიაში. ფანჯრებს იგივე განი აქვთ, მაგრამ სიგრძე კი 1/3-ჯერ მეტი, ვიდრე პატარა ეკლესიის ფანჯრებს; შესაღებო-კი გაცილებით დაბალია. პროპორციების ასეთი შეცვლით ხუროთმოძღვარმა მიაღწია ამ სამყოფელებში თავისუფალი მსუბუქად გადახურული სივრცის შთაბეჭდილებას. ჯვარისებური თაღი თუმცა არ იძლევა ისეთ გაქანებას და იმ თვითმყოფელ სისრულეს და სიფარტეს, როგორც კი მან შექმნა ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში, მაგრამ ის თავისი მომრგვალებულ-თაღიანი ფორმით მაინც ამრგვალებს ამ სამყოფელებში სივრცის ფორმას. ამნაირად, ჯვარის ხუროთმოძღვარმა აიღო პატარა ეკლესიის შუა ფორმა და გააანალიზა ის, სასტიკად აწონ-დაწონა, დატოვა, ან თავის ამოცანებისადმი კვალად შეტოვა აღებული ფორმის ელემენტები.

¹ იხ. ზემოთ, გვ. 59-62.

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



სურ. 67. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის განაკეთი სიგანეზე. შესრ. ნ. სკევერციის მიერ.

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

და აღმშენებლობის მხრივ ყოველ კუთხის სამყოფელს; უწყველია, მას აქვს სრულად განსაზღვრული დანიშნულება, რომელიც საკმაო სისწორით შეგვიძლია ახლაც კი განვსაზღვროთ.

ქრისტიანობის რიტუალმა მე-VI საუკუნის დასასრულს მიაღწია სრულ ჩამოყალიბებას, სრულ სიფართოს და სათანადო ზეიმობას და დიდებულებას¹, ხოლო ამასთან ერთად, რასაკვირველია, სულ უფრო ნათლად და განსაზღვრულად ირკვეოდა ღვთისმსახურებისთვის საჭირო სამყოფლის შინაგანი განაწესებება, ინსტრუქციები ცალკე სამყოფელებში, სახელოდები, საკურთხევის ახლო გამოყოფა დამოუკიდებელ ოთახებად საშესამოსლო და სამსხვერპლო. პირვანდელი მათი დამოკიდებულება საკურთხეველთან გამოიხატება მხოლოდ მოსაზღვრე მდებარეობაში, მაგრამ მათ შორის არ არსებობს არავითარი შინაგანი, უშუალო ურთიერთობა. ამ სამყოფელებში შესვლა რომ გინდოდეთ, საკურთხეველიდან სულ უნდა გახვიდეთ მლოცველთა სამყოფელში; ხოლო აქედან მათ აქვთ დამოკიდებულება შესაძლებელი, როგორც ეს ენახეთ უბანისში და სხვა დიდ ეკლესიებში. ამან ირად, ლიტურგიული წესების შინაგანმა ზრდამ, ქრისტიანული რიტუალის განვითარებამ მოითხოვა ორი ცალკე სამყოფელის შექმნა საშესამოსლოსა და სამსხვერპლოსათვის საკურთხეველის გვერდით, და ეს მოთხოვნა სრულიად დააკმაყოფილა ჩვენმა ხუროთმოძღვრებამ.

მაგრამ მან კიდევ ორი ოთახი მოგვცა ტაძრის დასავლეთ ნაწილში. ამ ოთახთა დანიშნულებების შესახებ დღემდე არავითარი მოსაზრება არ ყოფილა გამოთქმული. სამხრეთ-დასავლეთი სამყოფელის დანიშნულება სრულიად ზედმიწევნითაა განსაზღვრული მის შიგნით შესავალი თავზე მყოფი წარწერით, სადაც ნათქვამია, რომ ეს სამყოფელი აშენებულია თაყვანისაცემად ღვთათა, 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 ადიოდნენ. ასე რომ მეორეხარისხოვანი შესავალი შექმნა ტაძრის მთავარი ფასადის მხრით, თანაც ნამდვილად ტაძრის დამატებითი სამყოფელში, აიხსნება იმ ჩვეულებით, რომლის ძალითაც ქალები ეკლესიაში კაცებისაგან განცალკევებულად იდგნენ, მაგრამ აქ უფრო მეტსაც ვიტყვი; აქ, როგორც ეტყობა, თავი იჩინა საერთო სახალხო ჩვეულებამ, რომელიც იმდენად ქალებს არა ჰყოფს, რამდენადაც კაცებს აყენებს პირველ ადგილზე².

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

მასსადავამე, გვარის ყოველ დამატებითს ოთახს ჰქონდა ესა თუ ის სპეციალური დანიშნულება. ეს დანიშნულება გაგებული იყო როგორც განსაზღვრული ამოცანა, და ამისდაგვარად გადაწყვეტილი იყო ხუროთმოძღვრის მიერ საერთო ხუროთმოძღვრული პრობლემა.

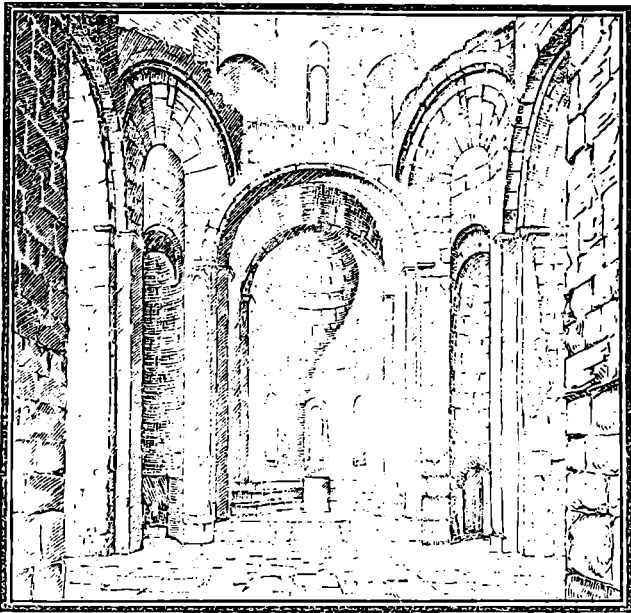
გვარის მთავარ სამყოფელში სახელდობრ ეკლესიის ცენტრში გუმბათ ქვეშ იმყოფება შემდეგ გადაკეთებული შენობა რეაქსნაგოვანი ფორმისა, რომელიც უთუოდ უნდა განვიხილოთ, რადგან იგი არსებითს გველენას ახლენს თვით ხუროთმოძღვრის მიერ აქ შექმნილ სივრცეზე. ეს შენობა იყო ტაძრის მდიდრული დეკორაციული ნაწილი, აგებული ძვირფასი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

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

² კაცებისა და ქალების შესაკრებელთა გაყოფის შესახებ მცხეთის პირველსავე ეკლესიაში წმ. ნინოს დროს გარკვეულად წარს ბერძენი ისტორიკოსი გელასი კესარიელი (რომლითაც ისარგებლა ზოგიერთი ცვლილების წეტებით ისტორიკოსმა რუფინუსმა, ამის შესახებ იხ. ყ ა უ მ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, გელასი კესარიელი ქართლის მოქცევის შესახებ: მიმოხილველი, I, ტფილქსი 1926, გვ. 64).

აღნიშნულია 8 სვეტი, რომლებიც ერთმანეთთან, პროფილიანი არქიტრავებით არის შეერთებული, ეტეობა, მხოლოდ ერთი დასავლეთის მალი არა ყოფილა შეერთებული არქიტრავით და ღია მდგარა გასავლელად. ახლა ამ ადგილას მიშენებულია ნიში და მის წინ საფეხურები. რა დანიშნულება ჰქონდა ამ შენობას, ჰქონდა მას ზოგადი ხასიათი, თუ იგი სრულიად განცალკევებული ერთეულია?

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



სურ. 69. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის პერსპექტიული სურათი შიგნით.

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

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

ეს ჯვარ-პატრიოსანი თავის აღმართვის დღიდანვე დარჩა ახლილი, თუმცა ის აჩრდილს (ბალ-დახინს) 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 აღმართულად მივლით თავის წიაღში ეს მთელი ხალხის ახარება — ჯვარ-პატრიოსანი. თვით ტაძარი ამნარად იყო პასუხი ხუროთმოძღვრისთვის დასმული ამოცანისა — შეექმნა ჯვარ-პატრიოსნის გარშემო და მასზე სივრცე, რომლის შუაგულში თვით ჯვარი უნდა ყოფილიყო.

თუ ჩვენ ახლა უკან მივიხედვით და საქმეს ამოცანის ჩამოყალიბების გაგების ამ ახალი თვალსაზრისით ჩაუუყვარდებით, უცებ მივიღებთ გასაღებს ამ ნაწარმოების გასაგებლად მთელი მისი რკინისებური, ლოგოკური აუცილებლობით. ხუროთმოძღვრის მოცემული ჰქონდა ცენტრი, ყურადღების მიზანი — ჯვარი-პატრიოსანი, რომელიც რასაკვირველია კიდევ საგანგებოდ უნდა მოეთარდა. იგივე ჯვარის გარშემო ჰქმნის ბალუსტრადის ოქტოგონის სახით. ეს ცარემოება აუცილებლად ხდის ბრუნვას ტაძრის სივრცის და კერძოდ სწორედ მისი ცენტრალური ნაწილის სივრცის გადიდებაზე, როდესაც ჯვარის ყოველი მკლავი შეიძლება დარჩეს ჩვეულებრივი ზომისა. ხუროთმოძღვარი განუხე სწევს, სწევებს მათ ერთიმეორეს და ქმნის მათ შორის შემავრთებელ სივრცეებს, ხოლო დამატებითი სამყოფლების ჯვაროვნად მოთავსებისთვის და, ალბათ გუმბათის კუთხებისკენ გაწვევის ასაკლებლად, ზემოთ გამოაკვეთულ მხატვრული მოთხოვნილებათა დამაკაყოფილების გარდა ქმნის კუთხის ოთახებს. ამ შუალა სივრცის თვით ფორმა თითქო ჩრდილავს კვადრატს ძირს ხაზგასმული რვა ბურჯით და რვა ნიშით, რომელნიც სიმეტრიულად განაწილებული არიან. მასზე აღმართულია კიდევ რვაწახანაგოვანი გუმბათის ყელი, ე. ი. ცხადია მისწრაფება — ბალუსტრადის და თვით სივრცის ფორმები შეუთანხმოს ერთმანეთს. თითონ გუმბათში მკაცრად გამოჩენილია რელიეფად იდგი ჯვარი — ხაზგასმულია ტაძრის სიმაღლო, მთავარი სიწმინდე, ახარება და ამასთან ერთად შექმნილია მაღლა, 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 უშუალოდ პირდაპირ ამ წმინდა ჯვარის წინაშე. მაგრამ მას უნდა აღენიშნა ამასთანავე, თუ ხელ იძლევა ტაძარში რიტუალური მოქმედების, ე. ი. ლეთისმსახურების, მთავარი ადგილი, უნდა საყრდენება მიეყრდა ჯვარის შემდეგ ერთი განსაზღვრული მიმართულებით, და მან მოხერხებულად. ცოდნით შეასრულა ეს ძნელი ამოცანაც — ყოვლის უწინარეს მან გააგარქმეა აღმოსავლეთ-დასავლეთის ღერძი შედარებით ჩრდილოეთ-სამხრეთის ღერძთან; ამას გარდა ჯვარის ოქტოგონის ზღუდეში შესავალი მან გამართა მარტო დასავლეთიდან, რითაც მლოცველებს ბუნებრივად და თავისთავად აყენებდა საკურთხევის წინ, რომელიც ძლიერ იყო გაერთიებული ფანჯრების საშუალებით და ამნარად ყურადღებას იზიდავდა ლეთისმსახურებისკენ.

კიდევ ერთი პუნქტი უწყობდა ხელს ამავე მიმართულებას, სახელობრ საკურთხეველის კონქის მხატვრობა. შენობის ქვის ბეჯითი, სუფთა თლა როგორც შიგნიდან, ისე გარედან მოწმობს, რომ არავითარი დამატებითი ფეროვანი და სიუეტეტიანი მორთულობა ტაძარს არა ჰქონია. პირიქით, თავისი სასტიკი სერიოზობით და შინაგანი მორთულობის დამთავრებული სიმარტივით ტაძარს ხელი უნდა შეეწყო რელიგიური გრძნობის გამომკლავებისათვის. ეს, რასაკვირველია, არ ნიშნავდა საერთოდ წმინდა ხატების დამოკლებას ტაძრიდან; ეს ნიშნავს მხოლოდ მათი რიცხვის შემცირებას აუცილებლად საჭირო რიცხვამდე, მათ მოთავსების ტაძრის ერთს განსაზღვრულ ცენტრალურ ადგილას, სახელობრ, საკურთხეველზე, კერძოდ მის კონქზე. მართალია, ჯვარში კონქაზე არ შენახულა მხატვრობა, მაგრამ იგი ისე ძლიერაა დაზიანებული, რომ ეს არც გასაკვირველია, ხოლო სხვა ეკლესიების მაგალითები, რომლებზედაც ქვემოთ გვექმნება ლაპარაკი, მეტადრე კონქის მორთულობა მოზაიკით¹ მებზობლად აშენებულ მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიაში, რომელიც

¹ იხ. ზემოთ, გვერდი 62.

ააკო სტეფანოზის მიმამ, სრულიად უცილობელსა ჰყოფს, რომ ჯვარშიაც საკურთხეველის კონქა მოზაიკით იყო მორთული.

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

განწვერებული, მოძრავი, კიბის საფეხურებივით მალისსკენ მიმავალი ნაწილები, როგორც არის კუთხის ნაწილები გუმბათ ქვეშ, მათი ბეჯითად, სუფთად, თითქო სხევისებურად დაწყობილი ქვები, — ყველაფერი ეს თავთავისი მნიშვნელობით არის მოახრებული ხუროთმოძღვრის მიერ შექმნილ სიერაცეში. აღარას ვამბობთ იმის შესახებ, რომ მაშინ ამ ნაწილების დეტალებში საკირო იქნებოდა ტაძრის მხატვრობის დამუშავებული სქემები. მერე, არის მეორეხარისხოვანი ნაწილებიც, რომელსაც უფრო გვიან აშენებულ ტაძრებში ხუროთმოძღვრები ანგარიშს არ უწევენ, როგორც თვითმპარ დეტალებს და სიმობდენ მათ მხატვრობისთვის ან fresco. სურ. 69. ჩხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის ასეთ ელემენტებს წარმოადგენენ სვეტის თავები, ანუ კოზმინდი, რომელნიც ხუროთმოძღვრულად ანაწევრებენ შნობას. დასასრულ, ჯვარს აქვს კიდევ სპეციფიკური დეტალი, სახელდობრ, რელიეფური ჯვარი გუმბათის თაღში, შედგენილი დაწყობილი ქვებისგან. ამ მოტივის არსებობა მრავალნაირად არის დაკავშირებული შნობასთან, სხვათა შორის მის ქვეშ მდგარ წმინდა ჯვარ-პატიოსანთან.



ჯვარის ტაძრის გეგმის და შინაგანი სიერცის დაწვრილებითმა განხილვამ გვიჩვენა მთელი შნობის და მისი ნაწილების სრული პარმონიული შეფარდება, მოფიქრება, ყოველი ნაწილის ლოგიკური დაშთაუბრება და ყოველი მათგანის შეკავშირება, მკვიდრო გადაბმა საერთო კომპოზიციასთან; გვიჩვენა, დასასრულ, კონკრეტული ამოცანის — ჯვარპატიოსანის წმინდა სალოცავის თავზე ტაძრის შექმნა — დაქვემდებარება საერთო ამოცანისადმი და ახალი მხატვრული ხუროთმოძღვრული ფორმის გადაწყვეტისადმი. ამშენებლისათვის ამ პრობლემასთან განუწყვეტელი დაკავშირებული იყო ღვარაგვიანი და ფეროვანი მორთულობის საკითხები, რომლებიც მან გადაწყვიტა თავისებური ზედმიწევნით მოფიქრებული მოპყრობით მთელი შექმნილი მხატვრული ნაწარმოებისადმი.

5. «მხხთის ჯვარის» ბაკბანი ფორმები და მასალები

საქართველოს და სომხეთის ტაძრების გარეგანი ფორმები ყოველთვის ჩამოყალიბებული სიერცის მაჩვენებელია; ისინი თითქო აღნიშნავენ გაყოფას, რომელიც დასახულია შინით; ისინი გეგარძნობინებენ შნობის შინაგან განწვერებას. გარეგანი შეხედულება იქნება უფრო ძლიერად, ვიდრე შინაგანი, ხაზს უსვანს, რომ შნობა არის მთლიანი ერთეული, ამნაირად მოწყობილი, რომ უცებ შეგარძნებოდეს მისი ძირითადი ფორმები². ხელმძღვანელი ბუნქტი შეგარძნებისთვის და მასების ურთიერთადადმი დაშთაუბრების განმსახლრელი — არის გუმბათი ყელზე. მისი პროპორციები განაპსლრავენ დანაწილ მსესებს; ამ პროპორციებს გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების პარმონიული შეფარდებისა და სიკბადისთვის. სწორედ ეს პროპორციები და გუმბათ-

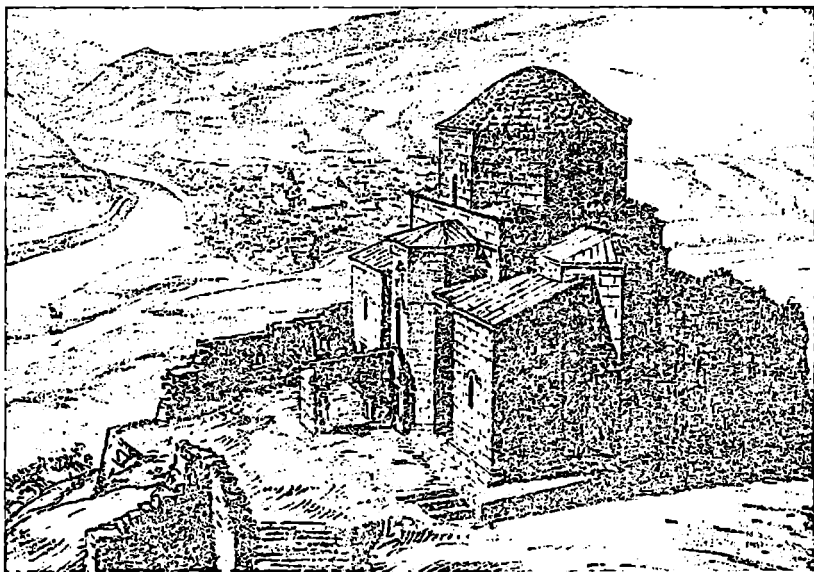
¹ აქ უნდა აღნიშნოთ, რომ ჯვარში როგორც გარეგან, ისე შინგდან არსებობს მუტად ბეირი ქვაში ამოკრილი ნიშნება პირბითი ნიშნების ან ცალკე ასუბების სახით.

² იხ. ნ. სევეროვის ნაბატი ხელოვან (სურ. 70) და ვრმაკოვის ოპოზიციანი წლს ფურა (სურ. 71)

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

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

ახლა შევედგეთ ამ მომენტების ცალკეულ დაწერილებით განხილვას, რომ მოცემული მხატვრული ნაწარმოები ღირსეულად დავაფასოთ ამ ნხრიაც.



სურ. 70. ნცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის პერსპექტივა კ. მცხეთიძურთ. შესრულებულია ხუროთმოძღვარ ნ. სევეროვიის შერ.

მთელი შენობის ცენტრს და საფუძველს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შეადგენს კვადრატი, რომლის თავზედაც არის გუმბათის რეაწანაგოვანი ყელი. ამასთან «ჯვარის» ხუროთმოძღვარი განსაზღვრულად ყოფს, არჩევს ამ ორ ელემენტს იმით, რამე კვადრატის თავზე გააჴყეს: ლევგარ--

დანი. ეს ხაზს უსვამს, გარკვეულობას აძლევს ფორმას და ამასთან ერთად კვადრატის, როგორც შენობის ცენტრალური ბურჯის, გამოყოფის გარდა განსაზღვრავს აგრეთვე ყელის ზომებსა და საზღვრებს ქვედა პირიზონტალურ ხაზზე.

ჯვარის ყელი მალალი როდია, მას რვა წახნაგი აქვს. ამასთან ძირითადი კვადრატი ხაზგას-
მულია იმით, რომ მის ოთხ წახნაგში, რომლებიც შეესაბამებან კვადრატის გვერდებს, გამართულ-
ლია ფანჯრები, რომელნიც სწორად აჩენენ, არკვევენ აღნიშნულ ელემენტარობას. დანარჩენი ოთხი
წახნაგი კრუა და წარმოადგენს მხოლოდ გადასვლას. გუმბათის ქვეზე გვაქვს სპეციალურად
გაყვანილი, პატარა კამარებად მორთული კოშკი და ამასგარდა სამხრეთის წახნაგზე ნაკეთიანი
რელიეფი. გუმბათის სახურავი არ არის მალალი, ის შეესაბამება ნახევარსფეროს უმთავრეს მომრ-
გვალებას შიგნით და კოშკიდის ზემოთ აწეული ნაპირები აქვს. ეს ფორმა ახლა ჯვარის შეკეთე-
ბის დრას ხელახლა გამოაჩინა წინანდელი რკინის სახურავ ქვეშიდან, რომელიც აუშნოვებდა
შენობას და ამახინჯებდა მის ფორმებს.

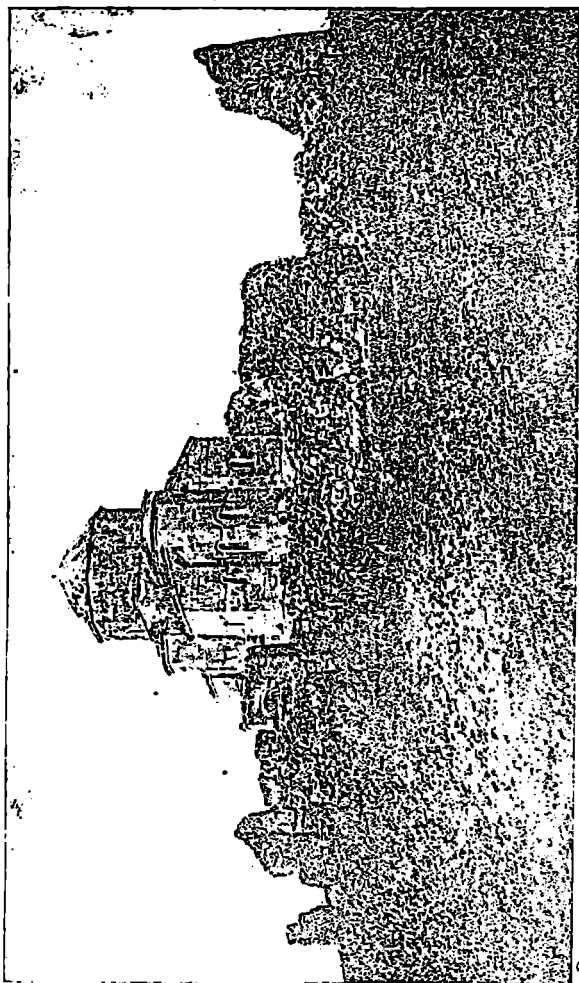
ცენტრალური კვადრატიდან მიღიან ტაძრის დანარჩენი ნაწილებიც, რომელთა ზომები და
პროპორციები განსაზღვრულია ამ კვადრატის მიერ. ამაირადვე შენობის დანარჩენი ნაწილების
სახურავებიც შეესაბამებან გუმბათის და მისი საფუძვლის კვადრატის სახურავს — ისინი მცირედ
დაქანებული იყვნენ და ნაზად, მსუბუქად განაგრძობდენ გუმბათის სახურავის მიმდინარეობას.

ჯვარის ფასადები უეჭველია ძლიერ მოძარევი და განუყვრებელი არიან. მათი განხილვა
გათვალისწინებულა, როგორც ყოველ ხელოვნების კლასიკურ ნაწარმოებში, ერთი განსაზღვრული
ხაზიდან, რომელიც შეესაბამება ფასადის ნაწილების თანასწორად ზღვარგობას და მაყურებლი-
სადმი. თუ შენობის მასების განხილვას კუთხიდან დავიწყებთ და ორივე ფასადს ერთბაშად შეე-
ხედავთ შემოკლებით, მაშინ მათი ორგანული მთლიანობა, იქნება, რამდენადმე დაიჩრდილოს.
როგორც ნათქვამი იყო, ყოველ ფასადის ცალკე განხილვის დროს პირიქით მისი მრავალგანწყე-
რობის და მოძრაობისგან, რომელიც დავგვირგინებულა სასტიკად მარტოვ, დინჯი გუმბათის
ყელით, მუშავდება, ირჩევა, თავს იჩენს ორგანულად შეჯავიერებელი სისტემა, დამთავრებული
და სრულიად მთლიანი სიკოცხლე.

შენობის ფასადების ამ გარკვეულ ფორმებში აღნიშნულია ტაძრის შინაგანი გაყოფა, რო-
მელსაც ჩვენ ვიწინებთ წინანდელი აღწერიდან. იგი ხაზგასმულია იმით, რომ თითოეული ამ
ფასადთაგანი შედგება სამი ნაწილისგან, რომელნიც შეერთებული არიან განსაკუთრებული რგო-
ლებით. ფასადები წყვილ-წყვილად წარმოადგენენ საერთოდ მასების ერთნაირ დანაწილებას,
როგორც ამას მოითხოვს გეგმის სიმეტრია, თანსწორადობა. მაგრამ კარების და ფანჯრების განა-
წილება სპეციალურად შეთანხმებულია ყოველი მათგანის რეალურ სეკიბასთან. ამნარადვე სწო-
რედ მორთვა ნაკეთიანი რელიეფებით და ორნამენტული ჩუქურთმით ინდივიდუალურად შექმნილია
განსაკუთრებული პირობების მიხედვით და შეთანხმებულია ფანჯარებისა და კარების ადგილებთან.
ამასთან დამახასიათებელია ისიც, რომ ჯვარში განსაზღვრულია და ძლიერად გამოჩენილია, რო-
გორც მთავარი, — აღმოსავლეთისა და სამხრეთის ფასადები; ეს აპირიდან დამახასიათებელ
თვისებად დარჩება ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებისათვის. ამ ფასადების გამოჩენა რო-
ნი წარმოადგენს რასმე ბუნებრივს, რაც თავისთავად იგულისხმებოდა: დასავლეთ ვერობის საშუალო
საუკუნეების რომანული და გოთიკური სტილის ხუროთმოძღვრებამ განავითარა ორი სხვა ფასადი,
როგორც უმთავრესი, სახელდობრ, ჩრდილოეთისა და დასავლეთის. შესაძლებელია, ჯვარის შენე-
ბის სფეროეუკობა პირობებმა, რომლებმაც წინ წამოაყენეს, გამოყენეს სწორედ აღმოსავლეთის
და სამხრეთის ფასადები და ანაირად ეკლესიაში შექმნეს მხოლოდ ორი უმთავრესი ფასადი,
მაშინდღეს და განამტკიცეს ასეთი დიფერენციალაც; ისინი გახდენ ასეთი ნაყოფის ნიშნად.

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადები ანალოგიურად არიან აშენებული. ფასადის შუაში
არის სამწახნაგოვანი შვერილი, რომელიც ცოტათია წინ წამოყვული და გვიჩვენებს მასში მოთა-
ვებულ აფსიდს; ფასადის გვერდებზე სწორი კედლებია კუთხის ოთახების შესატყვისად. მერე კი
ფასადები პირიც სხვადასხვანაირად ყალიბდება. აღმოსავლეთის ფასადზე შუალა შვერილი გაყოფილია

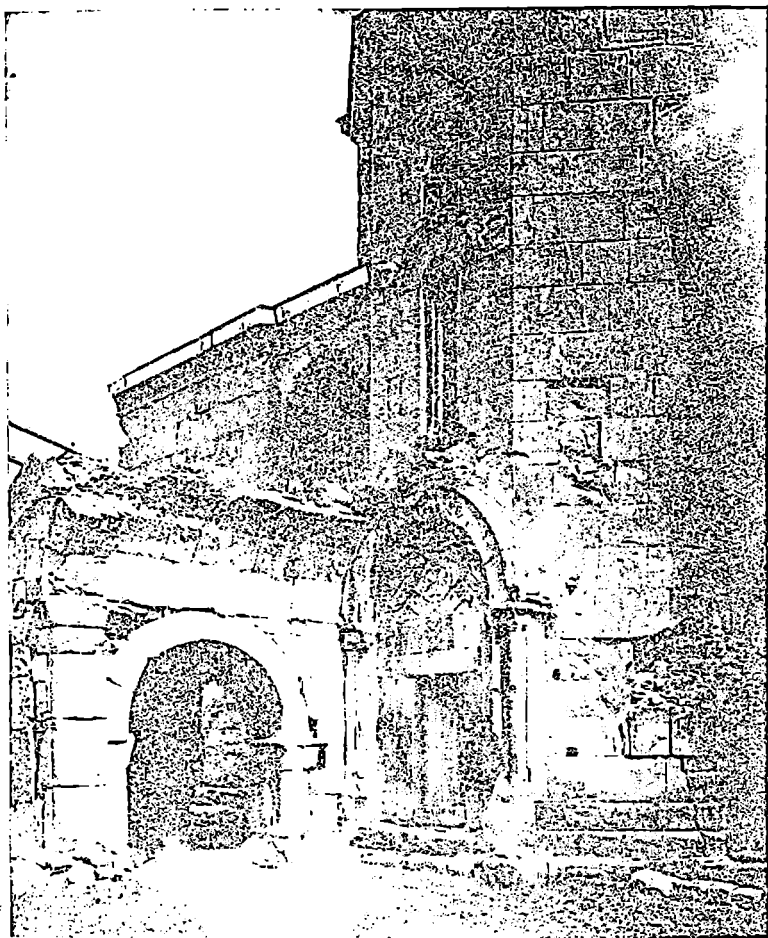
გვერდის კედლებისაგან არა ღრმა, ბრტყელი ნიშებით კამარისებური ზედნით, რომელიც გვერდის გლუვ ფრთებს შვერილთან აერთებს. დასაველეთის ფასადზე ასევე ნიშები არ არის, ხოლო კედლები უშუალოდ ერთეის შვერილის გვერდის წახნაგებს. ეს სხვაობა იპითაა გამოწვე-



სურ. 71. გუმბაზის ჯგაფი და სხვა შინაგანი ნაწილები საბოლოო სურათი აღმოსავლეთიდან.

ული, რომ ჯგაფის დასაველეთის ფასადი მოთავესებულია სწორედ კლდის ხრამზე და იყურება მცხეთისკენ. მანძილი კი ქალაქიდან, საიდანაც ტაძარი ჩანს, იმდენად დიდია, რომ ნიშების არსებობას თუ არარსებობას არ შეეძლო გავლენა ჰქონოდა მხატვრული შევრძნების ხასიათზე.

შვერილის გვერდის წახნაგების შეფარდება შუალა წახნაგთან უდრის 4:5, ხოლო მათი შვერთების კუთხე მეტად ბლაგვია. ამის წყალობით ჩვენ ვალებთ დიდი დამთავრების შთაბეჭდილებას: გვერდის ფრთები ერთვიან შვერილს შედარებით უფრო წინა ნაწილში, ასე რომ აღმო-



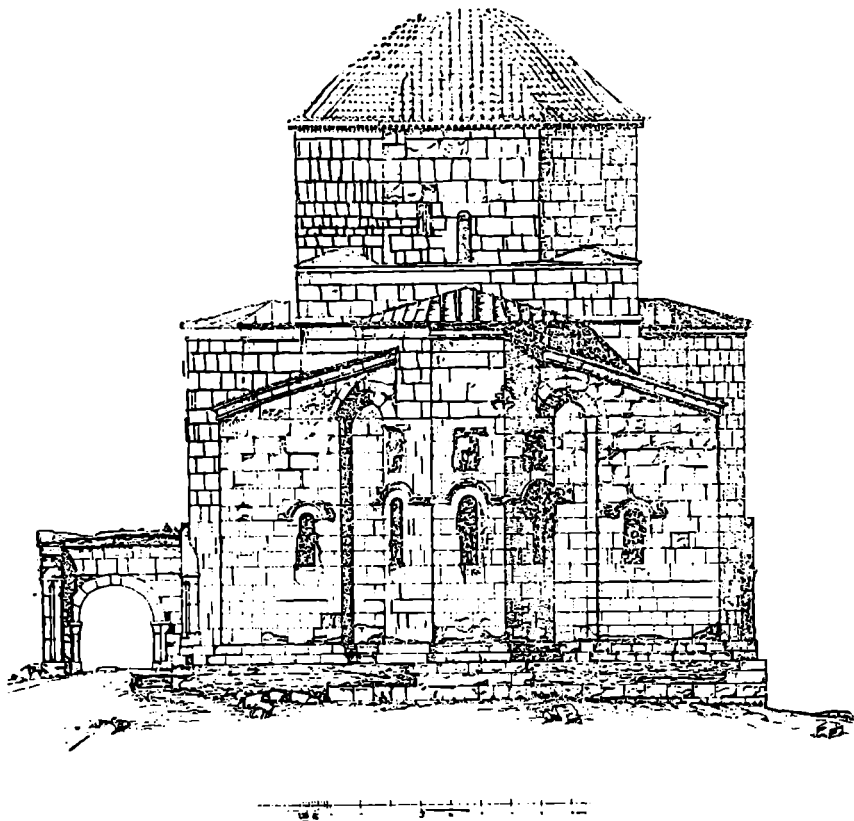
სურ. 72. მცხეთის კვარი. დიჯი ტაძრის ნაწილი სამხრეთის მხრიდან.

საელეთში ფასაჯის წიშები მოჯიან თითქმის მთლად შვერილის წინ—ნიშების ერთერთი გვერდის კედელი შეადგენს შვერილის გვერდის წახნაგის ნაწილს, ამასთან იგი სრულად არ იწყება შორს ამ

¹ იხ. გეგმა (სურ. 64).

წახნაგის ნაპირიდან¹. ამჟამად, ფასადის გვერდის ფრაგმენტების კვლევები არ იმყოფება შვერილის გვერდის წახნაგების გარეგანი ნაპირების ხაზზე; ისინი გადასკრიან ამ წახნაგებს და არ ერთვებიან მათ ნაპირას ჯვარის ძირითად კედლებს; ეს გადაკრა ივეთ სახურავამდე როდი აღის, წახნაგების კედლების ნაწილი მაღლა ღია რჩება.

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



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

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

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

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

სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადები ისევ ანალოგიურად არის განაწილებული¹. ამ ორ ფასადს აქვს უფრო მეტი სიგრძის გვერდის ფრთები; მათზე სახურავებიც გამართულია დაქანებით სამხრეთისკენ, ანუ ჩრდილოეთისაკენ. უფრო მეტმა სიგრძემ გამოიწვია უფრო ფართო ნიშის შექმნა, ხოლო მასთან შეფარდებით ტაძრის შიგნით პატარა მრგვალი ნიშის — კუთხის ოთახებში ვადსასელელის — არსებობამ ნება მისცა, იგი უფრო ღრმა გაეკეთებინა. ეს ნიშები, ისე როგორც აღმოსავლეთის ფ.სადზე. შერილის გვერდის წახნაგების ნაწილებს იჭერს. ამასთან ისინი შერილის სისქეში იჭრებიან შემავრთებელი კამარით, სკვლიან წახნაგების სივანის შეფარდებას უფრო მეტი დამთავრების მხრივ და იღებენ ამ ნიშების პარალელურ კედლებს. შემავრთებელი კამარის ზემოთ და ამ გვერდის ნაწილებს სახურავზე ჩანს შერილის 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 სხვადასხვა პირობით. სამხრეთის ფასადზე გვაქვს ორი კარი: ერთი შერილის (ცენტრში, ე. ი. მომავალი ტაძრის სამხრეთის აფსიდში, მეორე — სამხრეთ-დასავლეთის ოთახის სპეციალური დანიშნულების თანახმად ფასადის ამ გვერდის არეში. ხუროთმოძღვარს არ უნდოდა ფასადზე მხოლოდ ერთი დამატებითი ფანჯარა გვერდიდან გაემართა, და წონასწორობისათვის მეორე გვერდის არეში გამართა ფანჯარა; ამან კი თავის მხრივ გამოიწვია ფანჯარა სამხრეთ-დასავლეთის ოთახის კარებზე. ამნაირად, გასაგებია ხდება, თუ დასავლეთის ფასადის სამხრეთ ნაწილზე რატომ არ არის ფანჯარა — იგი უკვე არის სამხრეთიდან იმავე სამყოფელში; ხოლო მეორე ფანჯარის გაკეთება, როდესაც იგი უკვე იყო, ზედმეტი იქნებოდა. სამხრეთ-დასავლეთის ოთახში გაკეთდა ორი ფანჯარა — აღმოსავლეთისა და სამხრეთისაკენ. დასასრულ, ფანჯარა ჰრის თვით ეკლესიაშიც — სახელდობრ, კარის თავზე შერილის შულა წახნაგში. მთელი ეს დანაწილება შევსებული იყო კიდევ ნაკეთიანი რელიეფებით შულა ფანჯარასა და ორსავე კარს ზემოთ, ორსავე ნიშში და ყელის წახნაგში, აგრეთვე ორნამენტალური კამარებით ყველა სამაგვე ფანჯარას ზემოთ.

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

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

6. მსხმეთის ჯვარის ფასადების დეკორატიული სისტემა და ნაკეთიანი რელიეფები

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

¹ შულა. სურ. 72.

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

თითოს ყოველი წველიდან, აქვს სპეციალური დეკორატიული მორთულობა. ეს აიხსნება იმით, რომ ორი სხვა ფასადის მორთულობა სრულიად მიუწოდებელი იქნებოდა შესაგრძნებლად, ე. ი. მათი მხატვრული შემოქმედება და მუშაობა დალუპული იქნებოდა, რასაც, რასაკვირველია, ისევე მხატვარი, როგორც იყო ჯვარის ხუროთმოძღვარი, ვერ დაუშვებდა. დასავლეთის ფასადი თითქო განაგრძობს ზეითენ კედლის ხრამს არაგვზე და ჩანს მხოლოდ არაგვის ვაღმა ნაპირიდან, მცხეთიდან, ხოლო ჩრდილოეთის ფასადი დამალული იყო იმ დროს უკვე იქ მდგარი მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიის; ამ ფასადის ჩანდა მხოლოდ განცალკევებული მცირე ნაწილები: ესეც როდი აკმაყოფილებდა ხუროთმოძღვარს. მან ამჯობინა მოეცა ყოველ ასეთ ნაკვეთში ჭვის კედლის გლუვი ერთიანი ზედაპირი მთელი მისი ქალწულებრივი უმანკოებით. მაშასადამე, ხუროთმოძღვარმა მთელი თავისი ყურადღება მიაქცია ტაძრის ორ ღია ფასადს, რომლებსკენაც მიდიოდა უმთავრესი გზები გარედან — სამხრეთი და აღმოსავლეთისა.

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

მართლაც და, მაღლიდან დაწყებული ჩვენა გვაქვს შემდეგი საფეხურები, შენობის რამდენიმე სიბრტყე, რომლებიც მოითხოვენ განსაზღვრულ გამოყოფას. პირველი — ყელის სამხრეთის წახნაგი, შემოვლებული მაღლა კოშიზიდი კამარისებური მოტივით: მას აქვს მკაცრი ვერტიკალური აქცენტი ქვემოთ — ფანჯარა. ეს წახნაგი, როგორც ფასადისა, ხაზგასმულია, გვერდის წახნაგებთან შედარებით, კამაროსანი ფანჯრის ხაზით, რომელიც მიმართულია ქვემოთ; იგი უპირდაპირდება გვერდის წახნაგებს, რომლებსაც აქვთ ტალღისებური მოძრაობა ზემოთენ გუმბათქვეშე კვადრატის კუთხვების იმ ნაწილებში წყალობით, რომლებიც მათ ერთვიან. მეორე, სიბრტყეთა მეორე საფეხურს შეადგენენ სიბრტყის მყოფი და ამიტომ მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობის მქონე გუმბათქვეშე კვადრატის სამხრეთის კედლები და ტაძრის ჯვრის სივრცის მკლავების კედლები. მათ ჰქონდათ მხოლოდ მარტივი კოშიზიდი, რომელიც ოდნე თაროსავით წამოწეულია კედლის ზედაპირზე, შემდეგ შუალა პორიზონტალურ ხაზზე იყო კიდევ მეორე კოშიზიდი. დასასრულ, მესამე საფეხური, რომელიც თავის მხრივ შედგება ორისაგან, თითქმის სამი სიბრტყისაგან, ჩვენა გვაქვს ფასადის ქვემო ნაწილში სამწახნაგოვანი შევრილი, მის წინ სტოთა ცენტრალურ ნაწილში და ორი ნიშით მათ გვერდებზე. ამ მესამე ნაწილში ჯვარის ხუროთმოძღვარმა განაუთარა დეკორატიული მოსაზრების მთელი სისრული, რომლის მხოლოდ უკანასკნელ დამთავრებას წარმოადგენს ზემონაწილების მორთულობა¹.

ხუროთმოძღვრული ფორმები, როგორც ასეთები, აღნიშნავენ იმ პუნქტებს, სადაც უნდა დაიწყოს ფასადის დეკორატიული მორთულობა. ყოველი ფანჯარა მორთულია ზემოდან რელიეფური პატარა კამარით, რომელიც იმეორებს ფანჯრის ზედაწილ კონტურს; იგი გვერდებზე პორიზონტალურად იშლება უფრო შორს და ყოველი ფანჯარა ზემოთ ნაირნაირად არის დამთავრებული. შუალა ფანჯრის კამარით ზემოთ მოთავსებულია კიდევ დიდი ფილი რელიეფური ჯგუფით. ამ ფანჯარის ქვეშ იმყოფება შესავალი ტაძარში — შედარებით პატარა მალი, — პატარა, თუნდაც ავილოთ მისი პირვანდელი ზომა შემცირებამდე, — შემოვლებული კამარით წველიან კოლონებზე. კარები ზემოთ ტიპიანზე იმყოფება ჯვარის ამაღლების რელიეფური გამოსახვა. მაგრამ ამ დეკორატიულმა ნაწილმა მთელი შენობის აგების უმაღ, ისევე ივარსა აღმშენებლის ხელით, მიიღო დამოუკიდებელი მნიშვნელობა; იგი, გამოეყო ფასადის დეკორაციის სხეულს, მთელმა შესავალმა კი მიიღო განსაკუთრებული სტოა წინა ფართო კამარინი მალით და ორი გვერდის უფრო პატარა კალით. ამ სტოას არსებობა დიდი კამარებით შეესაბამებოდა ტაძრის ყველა ფორმას, ხოლო ეკლესიის ახლანდელი პატარა კარი არ შეესაბამება მათ. ამას გარდა ეს სტოა აუითარებდა და ამტკიცებდა ტაძრის მასების თვალ დაწინაღობას, ჰქმნიდა საჭირო ელფერს მისი ვერტიკალებისა

¹ შეჯ. სურ. 72 და 70.

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

ფასადის სამს მორთულ აქცენტს შორის — გვერდის ფანჯრებსა და შვერილს შორის — იყოფება ორი ნიში, რომელთა ზედა ნაწილებში იყო აგრეთვე რთული ნაკეთიანი კომპოზიციები, რელიეფურად შესრულებული. ამნაირად, ეს ნიშები როდი წარმოადგენენ რალაცა შვე უნნიშენლო წინწყლებს ფასადზე, არამედ თითონ იყენებენ მხატვრული კომპოზიციების ბატარებელნი.

ნახი და ამასთანავე მახვილი მხატვრული გრძობის მოფიქრებული ყველა დეტალების ამწონ-დამწონი შემოქმედების დამატებით მაჩვენებელია ფასადის იმ მეორე სვეციალური კარის მართულობა, რომელიც იყოფება დასავლეთის ფანჯრის ქვეშ. ამ პატარა ბრტყელსარქველიან კარს პატარა ჰორიზონტალური ზოლი აქვს ამაღლების კომპოზიციითა, რომელიც განავარძობს, შეესაბამება შესავლის ფორმებს.

ასეთია ძირითადი განსახლებელი ფორმებით სახბრეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობის სისტემა. როგორც აღნიშნული იყო, ეს მორთულობა უმთავრესად მოთავსებულია ფასადის სიბრტყეთა ქვედა, მაყურებელთან უახლოეს საფეხურზე. მისი ზედა ნაწილები მხოლოდ ამთავრებენ ამ სისტემას. ასეთს დამახასიათებელ დამთავრებას, გარდა კოზნილებისა და ლავარ-დანებისა, წარმოადგენს ყველის წახანის მორთულობა. როგორც ის თითონ წარმოადგენს მისამე საფეხურს ფასადის ამ შუალა ზოლში (სტრა — შვერლი — გუმბათი), ისე მას აქვს მალის მოშავო ვერტიკალური ზოლი შუაში, ისე როგორც ორს ქვევითა საფეხურს აქვთ, და ისე, როგორც იმათ, გუმბათის ამ წახანასაც კჳინდა მორთულობა ნაკეთიანი რელიეფით, რომელიც იმყოფებოდა გუმბათის ფანჯრის ზემოთ. ამნაირად, აქ გამოვრებულია მოტივი, რომელიც გვაქვს შვერილზე და მასთან ერთად აღ ვერტიკალური მოძრაობით აღვიღდება ტაძრის შვეგრძნება მისი აგების, მისი ამაღლების მოვლენაში¹.

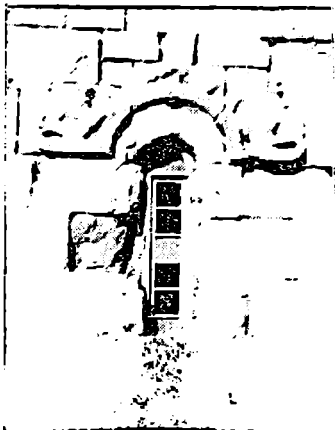
სხვა მდგომარეობა იყო აღმოსავლეთის მხრიდან. ტაძართან მიმავალნი აღმოსავლეთის მხრით უკვე მალა გამოდიოდნენ, ტაძრის თვით ფასადს ახლო, აზიტომ მისი ფართოდ შვეგრძნება შეუძლებელი იყო, მას აღვილად გასარჩევი დეტალები რომ არ კჳინოდა. აზიტომ თვით მხატვრის მიდგომაც ამ ფასადის დეკორაციისადმი ცხადად სულ სხვაა, ვიდრე სამხრეთის მხრიდან. იმ მორთულობის ნაცვლად, რომელიც მოფენილია მთლიანი ქსელივით მთელ ფასადზე და რომელსაც უნდა ემოქმედა სამხრეთის ფასადზე ყველა წინწყლების ერთობით, აღმოსავლეთის ფასადზე, მიუხედავად მორთული ნაწილების მთელი შეთანხმებისა და სიმტკიცისა, უმთავრესი ღირებულება აქვს ამ დეკორაციის ყოველ ნაწილს ცალკე; ესენი ცოცხლობენ ამნაირად უმთავრესად დამოუკიდებელი სიკოცხლით და გამსჭვალული არიან არტისტულ ძიებათა სულ სხვა თვისებით.

მთელი აღმოსავლეთის ფასადს არის კომპაქტური, თითქო ერთად თამოყილი². შვერილის გვერდებზე ნიშები ძლიეს აღნიშნავენ სხვადასხვა სიბრტყეებს, ხოლო თველის ზედა ნაწილის წყალობით კედლებით აღნიშნულია მხოლოდ როგორც გადასავალი, და არა როგორც ფასადის დამოუკიდებელი ნაწილები. მისი ხუთი ფანჯარა, განსაკუთრებით აშუქარავებს ამ ჰორიზონტალურ დანაწილებას და აღნიშნავს რითმულად დითვალეიერების თანასწორ კვალდაკვალობას. აქ, კ, რასაკვირველია, დანაწილება ცენტრიდან სიმეტრიულია. ცენტრს შეადგენს შვერილი თავისი სანი წახანავით, რომელითაც ყოველში ფანჯარა გაჭრილი. ჯვარის ხურათმოძღვარმა შეაერთა ეს სამი ფანჯარა ერთმანეთთან შვერული ზედანით, რომელიც ნახევარ წრეებდა უელის თვით

¹ სხეულებული რელიეფი ამგანად ჩასმულია შემთხვევით, ფანჯრის გვერდით, — უძველესი ტაძრის შეკეთების დროს საშუალო საუკუნეები, მე-X საუკუნის დასაწყისი დაწვრცელების შემდეგ.

² იხ. აღმოსავლეთი ფასადის ნახაზი, შესრულებულია არქ. ნ. სვეტოვოვის მიერ (სურ. 73) და შეად. ფოტო სურ. 71.

ფანჯრებს და თავდება ნაპირებზე, მალა უკვე ნიშების სიბრტყეში, რითაც უფრო მეტად აშკარაა აღემა ამ უკანასკნელთა დამოკიდებული მნიშვნელობა. ამ მათი ერთმანეთთან შეერთებით მან გამოყო ისინი გვერდის ფანჯრებისაგან განსახვავებლად. თითოეული ამ უკანასკნელთაგანი მორთულია ზემოდან მატარა განსაკუთრებული კამარით, რომელთაც აქვთ სამხრეთის ფასადის უკიდურესი ფანჯრების მორთულობის ანალოგიური სახე¹. აქ, ამნაირად ხუროთმოძღვარი დათვალეობის

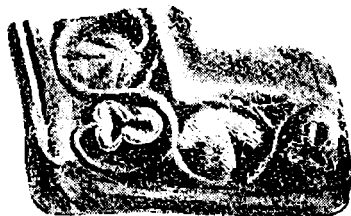


სურ. 74. მცხეთის ჯვარი. დიდი ტაძრის ფანჯრის ხელანი (სამხრეთის ფასადისა).



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

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



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

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

¹ იხ. სურ. 74 და 75.

კომბინაციის შესაქმნელად. და აი ეს შინაგანი შეკავშირება, ეს შრა — ქტიტორების განსაზღვრულ მოთხოვნათა შესასრულებლად გამოძებნოს ადეკვატური მხატვრული გამოთქმა, რომელიც ჩვენ არ შეგვეძლო არ აღვენიშნა ყოველთვის ამ ნაწარმოებში, — დეკორის ამ პუნქტშიაც ჰპოვებს თავის ახალ დამტკიცებას. ქტიტორების ამ მოთხოვნებს იგი ათავსებს კონკრეტულ პირობათა მიხედვით განსაზღვრულ მოცემულ მხატვრულ ჩარჩოებში; ანაწილებს მათ მნიშვნელობისდაკვალად სამ მხარეზე, ცენტრში უმთავრესი პირია, ორსავე მხარეს — ფეორენბარისხეიანი. იმ საკითხს, თუ რამდენად მოფუკრებითაა შექმნილი კომპოზიციის მხარე თვით რელიეფები — ჩვენ ქვემოთ შევხებით.

ხოლო ამ სამი წახანაგის გაერთიანებით კავაროსანი ლავგარდანის საშუალებით მან ხაზი გაუსვა, რომ სამივე ერისმთავარი უმთავრესი შემწირველი და ინიციატორები არიან ტაძრის აშენებისა; მხოლოდ სტუფენოზია მათ შორის გამორჩეული. და ამ კომპოზიციის დაპირდაპირება საშხრეთ ფასაღზე რელიეფების დანაწილებისადმი მეტად საგულისხმოა. იქ არის ორი ქტიტორის საგვარჯელო ჯგუფი ნიშებში და შემდეგ ორი რელიეფი ცენტრში — ერთიმალაა გუმბათზე, მეორე ქვევით (შვერილზე). ყოველი ჯგუფი აქ თავისთავად არ აღნიშნავს არავითარს გაერთიანებას მეზობელ ჯგუფებთან იმ დროს, როდესაც აღმოსავლეთის ფასაღზე სამივე ჯგუფი გაერთიანებულია.

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

ჩვენ არ შევედგებით დეტალურად ორნამენტალური დეკორის განხილვას, თუმცა იგი ამ პუნქტების დასასაბუთებლად და გამოსარკვევად არა ნაკლებაა საგულს ხსმო, ვიდრე ნაკეთიანი რელიეფები. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ამ ორნამენტების შესრულება გვაოცებს განსაკუთრებული ღირსების ოსტატობით¹. აქ ნათლად ჩანს, რომ მხატვარი სრულიად იმორჩილებს შოტიეს, ჩანს უაღრესი არტისტიული რწმენა, დამთავრება და თავისუფლება. ეს არის სრულიად მომწონებული ნაწარმოები, რომელიც გულისხმობს მთელი თაობების წინასწარ მოსამზადებელ მუშაობას ისეთი სრული სიმწიფის განვითარებამდე, როგორსაც ვხედავთ ჯვარში.

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



სურ. 78. მცხეთის ჯვარი დიდი ტაძრის ორნამენტოკა (სამხრეთი სტოასი)

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

მაგრამ საკაიხის ამ მხარეს ჩვენ ჯერ არ განვიხილავთ, ჯერ მივმართოთ რელიეფებს როგორც ქართული ქანდაკების ნაწარმოებს.

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



სურ. 79. მცხეთის ჯვარში. დი. ფი. ტაძრის ქტიტორების სტეფანოზისა, დემეტრეს რელიეფი.

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

სამი ქტიტორის გამოსახვა აღმოსავლეთის ფასალზე წარმოადგენს, როგორც უკვე ნათქვამი იყო, ერთიან, შეერთებულ რიგს, ერთიან ნახატურ კომპოზიციას¹. ეს ნათლად ჩანს, ფორმალურად, წახნაგებზე რელიეფების თანაბრად განაწილებაში, მათ საერთო ზომებში, მათ საერთო ფორმებსა და შეერთებულ, შეკავშირებულ კომპოზიციაში. შუალა რელიეფის კომპოზიცია, რომლის დამატებამა ორსავე მხარეზე ორი სხვა რელიეფი, წარმოადგენს თავისით en face მდგარი ქრისტეს საკეთის და მის წინ მუხლმოყრილი სტეფანოზის, ქართლის პატრიარქოსის გამოსახვას, როგორც ეს წერია მის თავს, თავისუფალ არეზე. მხატვარი თანაბრად ავსებს მთელ არეს; ფილის-

ფორმა მას განზრახ აურჩევია — ეს არია არაწესიერი სწორკუთხედი; გამოსახვანი მოთავსებულია

¹ იხ. სურ. 79, შესრულებულია რენე შმეტლინგის მიერ, შვად. აგრეთვე სურ. 73.

ამვე ქვიდან გავეთხეულ ჩარჩოებში. ამ ჯგუფის თავზე მოთავსებულია ლავგარდანივით წამოწეული ქვა, რომელზედაც გამოსახულია ჰაერში მფრინავი ანგელოზის ნახევარ-ნაკეთი¹.

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

რათა ხაზი გაუყვას ამ სამწვერიანი კომპოზიციის მთლიანობას, ხელოვანი იძლევა თანასწორ რიტმულ ნიმუშებობას ყველა სამი რელიეფის საერთო ზომის საშუალებით. ეს რითმული მიმდევრობა მეორე მხრით იმითაც არის გამოსახული, რომ სამი თანაგარა 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 გაღიჩინოს, ჩამოაყალიბოს ეს სამიანი მთლიანი, სამწვერიანი ერთეული, იგი კომპოზიციით და მისი შინაარსით გამოაყოფს საშუალა



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

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

რელიეფს, როგორც უმთავრესს, რომელსაც უკავშირდებიან, როგორც დამატება, გვერდის რელიეფებიც. ეს განხრახება ჰქნნას სხვადასხვა განწყობილებას რელიეფებში — სეროიზულს, დიდს, მნიშვნელოვანს ცენტრალურში და უფრო მარტივს გვერდის რელიეფებში. ამის წყალობით უმთავრესი ადგილი ცენტრალურ რელიეფში უჭირავს ქრისტეს, ხოლო ერისმთავრის ნაკეთი მასთან შეიძლება იყოს ნსოლოდ მცირე: წინააღმდეგ შემთხვევაში ქრისტეს ნაკეთის მნიშვნელობა დამკირებულ იქნებოდა. ზომების ასეთი კონტრასტით მხატვარი თავის მიზნას აღწევს: რელიეფის ცენტრს მხატვრულად წარმოადგენს ქრისტე და არა მთავარი. გვერდის ნაკეთებში-კი მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენენ ერისმთავრების ნაკეთები; ამიტომ ისინი იმავე სიდიდისა არიან, როგორისაც ქრისტეს ნაკეთია შუა რელიეფზე. მათ თავზე მფრინავი მთავარ ანგელოზების ნაკეთები წარმოადგენენ ნსოლოდ დამატებით გაზოსახეებს, რომელთა წყალობით მხატვარს ერთი მხრით შეუძლია გაროსახოს ეს ერისმთავრები მუხლმორტიკლით დიდ არეზე და არ დატოვოს ცარიელი ადგილი, ხოლო მეორე მხრით: იგი მათ ასრულებინებს მხატვრული განხრახებით მნიშვნელოვან როლს მთელ კომპოზიციაში. სახელდობრ, ყოველი მთავარანგელოზი წარმოადგენს შუამავალ რაგოლს მოცემული კომპოზიციის გაერთიანებაში ცენტრალურთან: მთავარანგელოზი ერთი ხელით ამავრებს, მიმართულებას აძლევს მის მფარველობის ქვეშ მყოფ მთავრის თავს, მეორე ხელით უჩვენებს მას ქრისტეს, გამოსახულს ცენტრალურ რელიეფზე სტეფანოზის წინ. მაგრამ მხატვარმა კიდევ ერთს მხრივ გამოიყენა მფრინავი ანგელოზების ნოტიევი; სახელდობრ, მან მოგვცა კომპოზიციის მოტივებში ყველა სამი რელიეფის გამაერთიანებელი, ფორმალურად მხატვრული ელემენტი: იგი ათავსებს მფრინავ ანგელოზს შუალა რელიეფზე (სახელდობრ, დავეაარდანის შევარილზე). ამნაირად, მხატვარი ნაირნაირი წვრილი ძაფით აღნიშნავს, რომ ეს სამი რელიეფი აღმოსავლეთის ფასადზე არ არის შესაფერი კომპოზიციების შემთხვევითი ასხმა, არამედ ორგანული მთლიანია, წარმოშობილი ერთიანი მოსახრებიდან და გამოთქმული შეთანხმებულ, ერთმანეთთან გადაბმულ და ერთი მეორეზე დაყოფილებულ მხატვრულ ფორმებში¹.



სურ 81. მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძარი. ქობულან-სტეფანოზის რელიეფი. სწრაფი დანახვა.

თუ კომპოზიციის მთლიანად განხილვიდან, რომელიც გვიჩვენებს კლასიკური, ლინეარული ხელოვნების ტიპურ თვისებებს ერთიანი მთლიანის ნაწილების დამოუკიდებლობაში და სხვ. — გადავალთ დეტალების განხილვაზე, მაშინ რასაკვირველია, არ შეიძლება არ შევინწინოთ სხვადასხვა უსწორმასწორობა და ძალის დატანება ნაკეთების გამოსახვაში, რომლებიც ჩვეულებრივს დეტექტს წარმოადგენენ იმ ხელოვნებაში, რომელიც არ ამუშავებდა როგორც დამოუკიდებელ დავალებას აღმინის ნაკეთს. ან როგორმაც ეს დავალება არ მიიყენა სათანადო სიმამლემდე, არამედ მსახვედა მას მხოლოდ სხვათა შორის, როგორც საერთო დეკორატიული დანიშნულების ერთერთს

¹ ამ რელიეფებით მტკიცდება ქრონიკების ცნობა, რომ ჯვარის ამშენებლები იყვნენ სტეფანოზ I, დემეტრე. ადრნესუ და სტეფანოზ II. მხოლოდ, თუ ქრონიკები ისეთ შთაბეჭდილებას სტეფანებს, თითქო ჩამოთვლილი პირნი ქრონოლოგიურის თანდათანობით, ერთი მეორის შემდეგ ზრუნავდენ ჯვარზე, ეს რელიეფები გადაჭრით უარყოფენ ამას, როგორც უკვე ვნახეთ. ამიტომ ჰკითხეთ, იგი ვადასი შეიღის მოსახრებას, რომ სტეფანოზ I და დემეტრეს რელიეფები შესრულებულია დაახლოებით 600 წელს, ხოლო ადრნესუს და მსი ნავიშოლის რელიეფები 626 და 634 წლებს შუა, დღევანდელი ხანმეტყობის სიტყვით მოხარებასა და მომხატველობაზე (ტფილ. უნივ. შიამბე, № II, 1922—23, გვ 324—336), ვერ დავუპკრთ მზარს, თუმცა იგი არ არის დაკავშირებული უფოოდ ამ ძირითად მოტივთან. ყველა სამავე რელიეფი, როგორც ერთიანი კონცეპცია, შესრულებულია ერთსა და იმავე დროს ტაძრის აშენების პერიოდში, რომელიც გათვებული იყო მოკლე ვადაში 10—15 წელს, ჯერ კიდევ სტეფანოზ I-ლის დროს.

ელემენტს. მიდგომის ასეთი დეკორატიულობა მეტად მკაფიოდ ჩანს თვალებისა, თმისა და ტანისამოსის, აგრეთვე ანგლოზების ფრთების დაშუშებაში, — რაც დეტალებს შეეხება¹. საინტერესოა ამასთან აღნიშნოთ, რომ ერისმთავრების სახეები, ნამდვილ მათ საკუთარ სახეებს უნდა გადმოვეცემოდნენ: დარჩენილი მათი თავები სხვადასხვანაირია და არა შაბლონურია.

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

სამხრეთის ფასადის უმთავრესი რელიეფი, აღმოსავლეთის რელიეფების მსგავსად, მოთავსებულია შვირილზე, თანჯარას ზემოთ. გამოსახვა იძლევა კბუჯი კობულ-სტეფანოზის მუხლმოდრეკილ ნაკეთს წმ. დიკონი სტეფანოზის წინ². იგი მოცემულია სპეციალური ფორმის ქვაზე ჩარჩოთი და სპეციალური ნაპირით; ქვედა ნაწილი ეყრდნობა დეკორატიულ ემპარას თანჯარას ზემოთ და ფორმით შეესაბამება მას. კბუჯის ტანისამოსს არ ემჩნევა აღმოსავლეთ ფასადის ქტიტორების ტანისამოსის სიმდიდრე, მათი ფართო, მდიდრულად ნაკერი წამოსახამებით. იგი მთლად ნაკეცებითაა სასვე და მკიდრად ზის მის გახმდარ ნაკეთზე. სტილისტურად შესრულება ისეთივეა, როგორც საერთოდ აღმოსავლეთის რელიეფებში, მაგრამ ისეთი დეტალური არაა, როგორც იქ; ეს აიხსნება იმით, რომ რელიეფი უფრო შორს მდებარეობს მაყურებლიდან და იქ ნაყარადღვია უფრო სუშარული, ვიდრე დეტალური დათვლიერება³.

სამხრეთ ფასადის მეორე რელიეფი, სახელდობრ გუმბათის წახანგზე, იძლევა აგრეთვე მუხლმოდრეკილ ნაკეთს. ეს რელიეფი შეადგენდა პირვანდელ ადგილზე სამხრეთი ფასადის ვერტიკალის მოფიქრებულ ხაზს, მაგრამ ამ ამოკანას ასრულებდა მხოლოდ მეტად ზოგადად, რადგან იგი მიეწოდებოდა იყო დეტალური განხილვისთვის. ნაკეთი განმარტოვებულია, მის წინ არაეინ დგას, თუმცა მას მლოცავის პოზა აქვს; არც რაიმე წარწერა ყოფილა გამოსახვასთან, თუმცა ამისთვის არის საკმაო თავისუფალი არე. ძალაუნებურად გაბადება აზრი, რომ ამ რელიეფით მსხეთის 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 ნაკეთის პოზით გამოთქვამს ვედრებას. თუ რელიეფს ისე შევხვდეთ, როგორც ხუროთმოძღვრის ავტოპორტრეტს, მაშინ ადვილი გასაგები ხდება მისი განმსხვავებელი ხაზულები. შესრულებით რელიეფი მარტივია; გამოყოფილია, მხოლოდ სანოსელი, რომელიც უბრალოა, იწინარადვე გამოქრილი, როგორც კობულისა⁴.



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

¹ იხ. განსაკუთრებით სურ. 80.

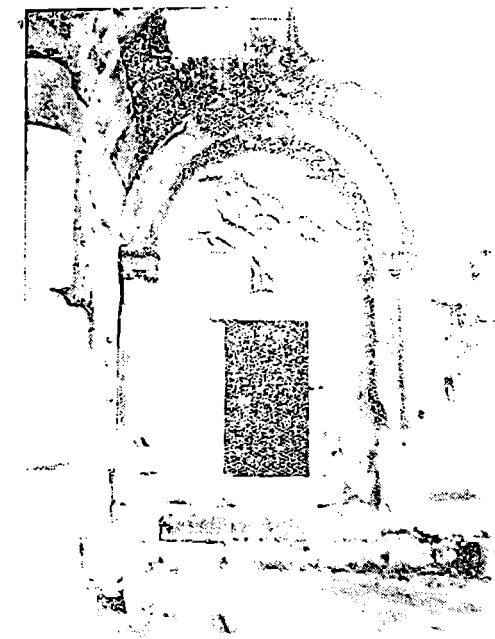
² იხ. სურ. 81. შესრულებული რენე შმერლინგის მიერ. შუად. სურ. 77.

³ ეს კობულ-სტეფანოზის რელიეფი (შემდგომი მეოთხე სტეფანოზის ერისმთავრისა) გამოსახავს კბუჯს, ე. ი ადრნერკის მიწაე ვეიშვილს, რომელიც მამათნ ერთად გამოსახულია აღმოსავლეთის ფასადზე (იქ დარჩენილია წარწერის ნაგლეჯი: კბოკლ ადრნერკს-ჰე) და იმავე ხნოვანების. აღმოსავლეთის ფასადზე ეს კბუჯი, როგორც ვაეი-შვილი — ძველი მხატვრების საერთო მიდგომის თანახმად გამოიხატულია პაჭარა, აქ-კი მას უჭირავს ცალკე ადგილი, აშკარაა იმის გამო, რომ მან საკუთარი წვლილი შეიტანა ამ საერთო შენებისთვის, რომელშიც, როგორც ვეიშვილს, მონაწილეობას იღებდა თეფსტიაც. კბუჯს კობულს მაშინ ჯერ არაუთავი ბიზანტიური ტრეტული არა ჰქონდა, ამიტომ წარწერა შეიტანა მხოლოდ სახელის (კრასთავიანისმცემლურის და ქრისტიანულს). რელიეფი, რასაკვირველია, შესრულებულია, ისე როგორც სხები, 600 წელს ახლო და არა მე-VII საუკუნის ნახევარში, როგორც, ეტაბობ, ფერბის პრეტ. იე. ავ. ახ. ი. შ. ი. ლ. ი. ალავერდიული დაკვირვებათა ძალით (იხ. ტფილ. უნივ. მოაზბე II, გვ. 333—334).

⁴ ნახატი შესრულებულია იმ ესტამპების სურათიდან, რომელიც შეასრულა საერმონტო მუშაობის დროს საკართვლის სამხატვრო აკადემიის მასწავლებელმა ა. ო. ლინკევიჩმა. სურათი შესრულებულია რენე შმერლინგის მიერ (იხ. სურ. 82).

ასეთი ამომბერელი პორტრეტების გარდა ჯვარის ფასადებზე არის აგრეთვე რელიგიური შინაარსის გამოსახვანიც. ეს გამოსახვანი ხუროთმოძღვარმა მოათავსა შესავალს ზემოთ. უშეკელია, ეს შემთხვევით როდია; მას ნაშედილად უნდოდა შესავლები გამოეჩინა რელიგიური გამოსახებით, რომლებიც თითქო ამზადებენ მლოცველთ ტაძარში შესვლის დროს.

კომპოზიცია, მხატვრის მიერ მთავარ შესავლისათვის არჩეული, წარმოადგენს რამდენადმე შეფარდებას თითონ ტაძრის უმთავრეს სიწმინდესთან, ვინაიდან იგი გამოსახავს ანგელოზების მიერ ჯვრის ამაღლებას ცაში, ხოლო ჩვენი ეკლესია აშენებულია მცხეთის ჯვარ-პატიოსნის სახელზე. ჯვრის ამაღლების კომპოზიცია ფართოდ იყო გავრცელებული ძველ და ადრეულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. მე-VI საუკუნის დასასრულს, მცხეთის ჯვარის აგების დროს, იყო სრულიად განვითარებული და განმტკიცებულია. რასაკვირველია, დამთავრებული ოსტატური ფორმით, როგორც ამ კომპოზიციას აქვს მცხეთის ჯვარში მთავარ შესავალზე, პირდაპირ დამოკიდებულა ამ საერთო პირობებზე, მაგრამ ამას გარდა ჩვენი ხუროთმოძღვრის და მოქანდაკის მხატვრულმა თვისებებმა განსაკუთრებული ხასიათი მიანიჭეს მას.



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

ჯვარის ამაღლება მოთავსებულია ტიმპანის ნახევრად მრგვალ არეში, მაგრამ ისე, რომ გამოსახვის ზემოთ რჩება ქვის არეს ცარიელი სეგმენტი¹. მთელი რელიეფი საეცებით მოთავსებულია ერთ ქვაზე, რაც სრულიად შეგნებულად არის შესრულებული: აქ ანგელოზთა სხეულები დაწყობილია ირიბად ზემოდან ქვემოთ და არა პორიზონტალურად; ესაა განმეორება, გამოხმაურება ტიმპანის მთავარი ჯახისა; ზედა გადალაოთული ფრთების დალაგებისთვისაც არ იყო საჭირო მათი ზემოთ გაწევა; ფრთების თავისუფალი დალაგება კარგად სერხდება ამ შემოფარვლულ კომპოზიციაშიაც. აღებული წრის ზომა თუმცა დიდი არაა, მაგრამ წრის ცენტრილობის შთაბეჭდილება მაინც სრულიად არის მიღწეული მისი რელიეფობით და თავისუფალი დაყენებით წრეში.

როგორც საერთო საკომპოზიციო დალაგებაში, ისე შესრულების მხრივ, აქაც ისეთივე ოსტატური ხელოვნება და მახილობა ჩანს, როგორც ვნახეთ აღმოსავლეთ ფასადების რელიეფებში. თმები მიცემულია ცალკე ხუჭუჭებად, თვალები გამოყოფილია დამუშავებული ხაზებით, ორკეც თვალში, თვალის გუგას ორკეცი წრება ისე, როგორც ადრენრსეს აქეს; სახე ბეჭითადაა გამოდღერებული — ანგელოზების ცხვირი, პირი, თვალები, წარბები და მთელი სახის ოვალი, თვით ვერტიკალური ზალარტიკი ცხვირიდან ტურისკენ კარგადაა გამოყვანილი, სამხრეთის ფასადის ანგელოზების ფრაგმენტი შესრულების დროს გაყოფილია ორ ნაწილად: ზედა უფრო მცირე

¹ იხ. კურ. 83.

ნაწილი შესდგება პატარა კოვზისებური ბუმბულისგან, ვრძელი ქვედა ნაწილი—ერთიანი ღარე-ბისგან, ისე როგორც აღმოსავლეთ რელიეფების ანგელოზებს აქვთ. სხეულის და ხელების შესრუ-ლებაში მოკმეულია ნაწილთა პროპორციულობა და ეესტის ბუნებრივობა, მიუხედავად რთული მოძრაობისა, მაღლა ხელების მოდრეკისა და ყველა თითის ცალ-ცალკე დამუშავებისა. ამნიარადვე მსუბუქად, თავისუფლად და ბუნებრივად შესრულებულია სამოსელის სახელოები, რომელიც ჩამო-ჭყედა მხოლოდ იდაყვებამდე და რომელიც სასევილის ნაკეციბით. ანგელოზების როგორც სახელოები, ისე ყველა ქიტონი შესდგება ნაკეციბისაგან, რომლებიც ბეჭითად არის შესრულე-ბული დამატებითი ჩაღრმავებით ყოველი ნაკეცის ზურგზე. მხარზე ჩანს ფიბულა, რომელიც ამაგრებს ქიტონებს. კისერი ღიაა, რადგან დიდათაა ამოჭრილი. ფეხები და სამოსელის ქვედა ნაწილი ამთავრებენ სხეულის ხაზის მსუბუქ ტალასს, რომელიც იძლევა ჰაერში ფრენის შთაბე-ჭაილებს. მაგრამ სამოსელი ყოველ ანგელოზს სხვადასხვანაირად ასხია; ეს როლი ტრაფარეტი, განმეორებული სხვადასხვა მხარეს; ეს არის თავისუფალი შემოქმედება მხატვრისა, რომელიც აქ განაგრძობს აღმოსავლეთ ფასადზე მოკმეულ ნაკეთსა სამოსლისა და მოძრაობის ნიარნაირად შეცვლას, ამალღების ორივე ანგელოზების ნაკეთი მოკმეულია სიმეტრიულად; ისინი თითქო აზენებენ ამალღებულ ჯვარს, რომლიდანაც ქვეითეენ წრის ფარგლებს იქით გამოდის ორი დიდი გასტილოზებული ფოალიისაგან. ამ მოტივით ოსტატურად ივსება კომპოზიციის ცარიელი არე.

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

ამნიარად, მცხეთის ჯვარში, ხუროთმოძღვრული ნაწარმოების ვარდა, ჩვენა გვაქვს კიდევ დამთავრებული ქანდაკებანიც. როგორც კომპოზიციების, ისე შესრულების მხრივ ეს ქანდაკებანი უნდა შეფუარდოდ აღრეულა-ქრისტიანულ ძეგლებს ერთის მხრით, ხოლო მეორე მხრით სპარ-სეთის ძეგლებს (აღმოსავლეთ ქვეყნებიდან ყველაზე უფრო მეტად). ეს შეფარდება მეტად დამა-ხასიათებელია, რადგან ორსავე მხატვრული წრის მომენტები იმდენად არის გადამუშავებული, მათ იმდენად დაუკარგავთ თავიანთი სრულიად სპეციფიკური ხასიათი და შეუდგენიათ ერთი მხატვრული მოვლენა, რომ ამ ძეგლებს შეიძლება დავარქვათ მხოლოდ განსაზღვრული ხანის ქართული ხელოვნების ძეგლების სახელი: მათ აქვთ თავიანთი სახე, რომელმაც სრულიად ცხადად იჩინა თავი; ესენი როლი წარმოადგენენ რაიმე მიზაძქას უტხო ხელოვნებისადმი, სხვის გამომხატვრებს თავისა საკუთარი შემოქმედების უმწეობის გამო. ყველა კომპოზიცია, ყველა მხატვრულ-ქანდაკებრივი ზრახვა, იღებები მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვარმა და მოქანდაკემ ჯერ საძირიდანვე გადამიშვავა თავის შემოქმედ სულში, თავის მხატვრულ გავებასა და მიღვამაში, და მხოლოდ ამის შემდეგ ხორცი შესახა მათ ქვაზე ჯვარისა კედლებზე. ეს გულისხმობს მხატვ-რის სიმწიფეს, მისი მხატვრული ნიჭის დამთავრებას და სრულს განვითარებას; იგი გვიჩვენებს მხატვარს თავისი შემოქმედების ალყავების მწვერვალზე, მხატვარს, რომელსაც უხვად აქვს მიმალ-ღებული ყველა ნიჭი—მხოლოდ ასეთ მხატვარს შეეძლო გადაეჭრა ის რთული პრობლემები, რომელნიც მან თავის თავს დაუსახა მცხეთის ჯვარში. კერძოდ ქტიტორების კომპოზიციების შექმნის საკითხში მან დარწმუნებით შეუთანხმა სავითო ქრისტიანული ხელოვნების მიერ შემუშ-ვავებული ელემენტები თითონ მის მიერ სპეციალურად შექმნილ ელემენტებს. ამ ორი ელემენტის ნიადაგზე მოფიქრებული, შეთანხმებული და განვითარებული შესრულებით მან მიიღო დამთავ-რებული, მთლიანი, თითქმის შნოიანად და მოხერხებით ერთმანეთთან დაკავშირებული სცენები.

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

¹ ქრისტეს ამალღების მეორე რელიეფი ამჟენებს საზრგოთ-დასავლეთი ოთახის შესავალს. ის ძლიერ დაზო-ანჯღლია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ნათლად ჩანს, რომ ეს თითქო ერთი და იგივე თემა მხატვარმა აქ სულ სხვა-დასხვანაირად შეასრულა.

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

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



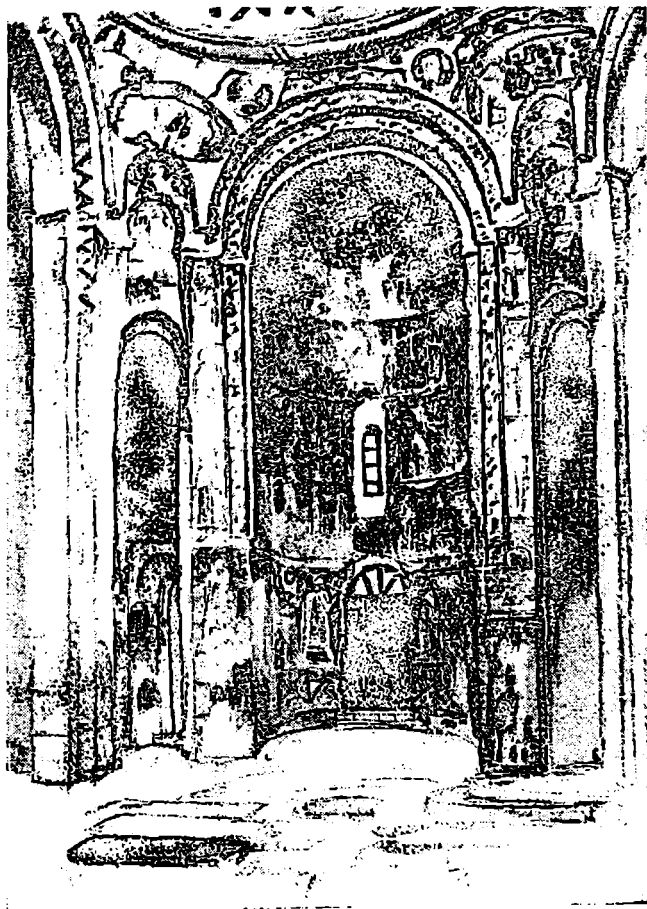
«მსხეთის ჯვარის» ტიპის შენობათა ჯგუფი

1. მარტვილის ტაძარი ზუონდიდში

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

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

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



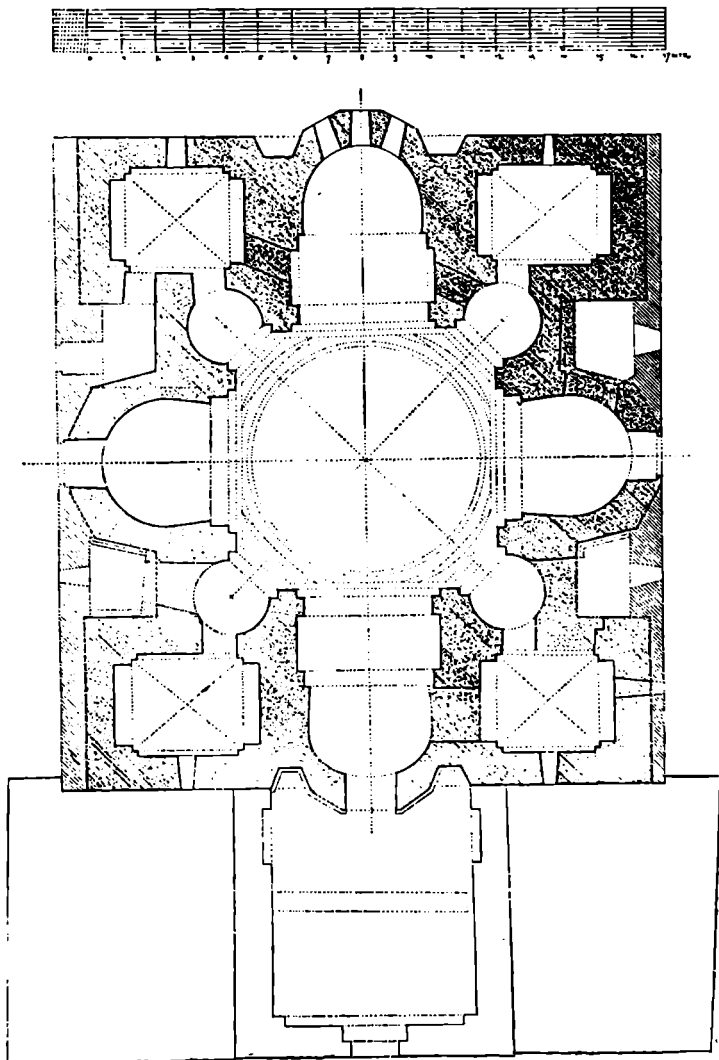
სურ. 84. მარტვილი. შიგნითი სერაჰი, ხეროთომოდ. ნ. სევეროვის აკვარელის მიხედვით.

ამავე ტიპის მეორე ძეგლი არის ვალარშაპატის (ეჩმიადინის) განთქმული ეკლესია, აგებული „წმ. რიუსიმეს“ დაკრძალვის ადგილას². ამათ მოსდევენ ეკლესიები თარგმანჩაყ ვანკში, ეჩმიადინს ახლო, აღიამანში ალაგაოზის მთაზე და ყარაქილისაში გერაუსის ახლო.

¹ Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, Wien 1918, Bd. I, S. 87 ff.

² იქვე, 83-92.

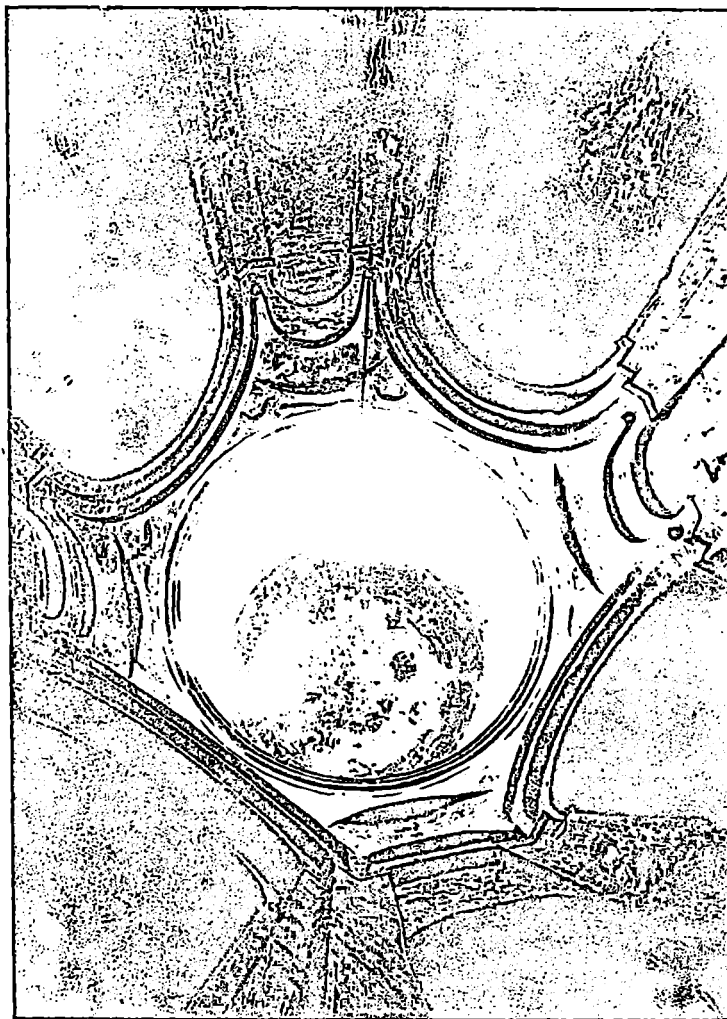
ამნაირად, მარტო ამ დარჩენილ ძეგლთა ჩამოთვლა გვიჩვენებს, რამდენად თვალსაჩინო მოვლენასა, და შეიძლება გაბედულად ვთქვათ, დიდ ამბავს წარმოადგენდა ამ ხუროთმოძღვრული



სურ. 85. მარტელი. კათედრალის გეგმა.

ნაწარმოების (მცხეთის ჯერის) შექმნა. ამიტომ ჩვენ უახლოეს ამოცანას შეადგენს ხსენებულ მოვლენათა მოკლე მიმოხილვა.

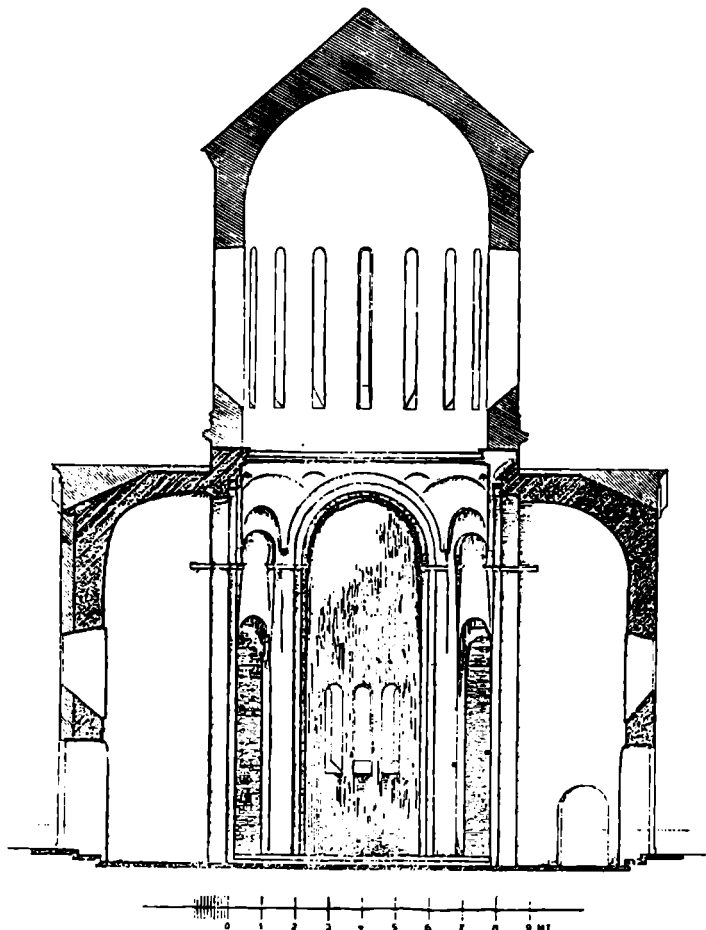
მარტილის ტაძრის შენობა კუნძულში აგებული იყო, როგორც მცხეთის ჯვარიც, ნიკიერი ხუროთმოძღვარის მიერ. ჯვარის ტიპის ტაძრის აშენების შესახებაც წინადადებისთვის მას შეუ-



სურ. 86. მარტილო. გუმბათის დაყრდნობის სისტემა.

ზენდნია არა როგორც ჯვარის განმეორების, პირის გადაღებისთვის, არამედ როგორც დამოუკიდებელ ამოცანისთვის. ამიტომ, აუცილებლად უნდა გაეიცნოთ ეს ძეგლი, როგორც დამოუკიდებელი

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

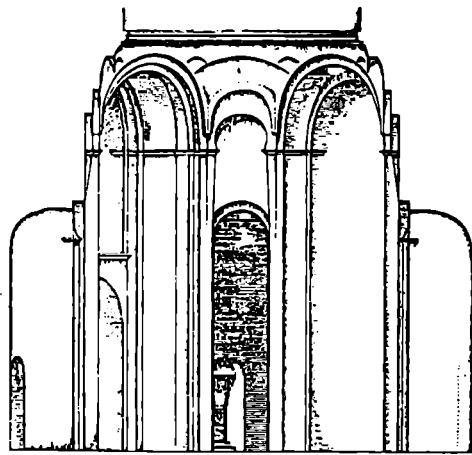


სურ. 87. მარტვილი. კათედრალის განაკვეთი სიგანეზე.

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

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

კარიბჭე დასავლეთით მოშენებულია მე-X საუკუნეში, თანახმად ფრანგმენტული წარწერისა, რომელიც ამჟამად არ არის შენახული, მაგრამ, რომელიც წაკითხული ჰქონდა აკადემიკოს ბროსეს². ამას გარდა, ისტორიკოსი აღნიშნავს, რომ აფხაზთა მეფემ გიორგი II (912—957)



სურ. 88. მარტილი. ღიაგონალური განაკეთი.

„ალაშენა საყდარი კუონდილისა, შექმნა საეპისკოპოსოდ“³, ესე იგი შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ტაძრის ძირითადი გადაკეთება — ახალი გუმბათი და კედლების გარეგანი გადაკეთება — შესრულებულია სწორედ მე-X საუკუნის ნახევარში; ამას არ ეწინააღმდეგებია მორთულობის ფორმებიც. რასაკვირველია, სხვადასხვა წერილმანი შეკეთება ხშირად უფრო გვიანაც, მე-XIX საუკუნეშიაც კი ხდებოდა.

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

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

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

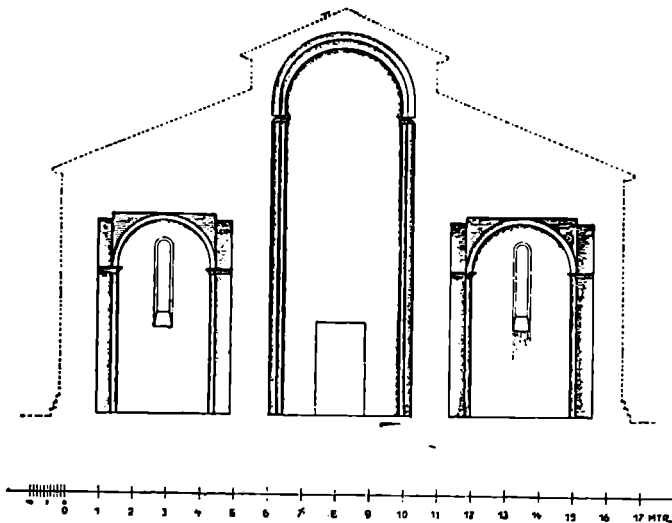
¹ იხ. სურ. 85.

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

³ მატაიანე ქართლისა (მშ. დღე. ქ. ცხ.), გვ. 229, *452.

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

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



სურ. 89. მარტილი. განაკვეთი დასავლეთის ოთახებზე.

მიღგომის მიხედვით. მას, უეჭველია, სურდა შეემცილებინა მცხეთის ჯვრის ფორმების სიმკაცრე, სიმძაფრე და შეექმნა უფრო მოძრავი და მსუბუქი ფორმები, რასაც ფაქტიურად მან მიაღწია კიდევაც. აგრეთვე სინათლის განაწილებასიც, რომელიც, რასაკვირველია, წარმოადგენს მცხეთის ჯვრის საერთო სისტემის ვაკრძელებას, შეტანილია ნაწილობრივი ცვლილება—საკურთხევლის სამი ფანჯარა უფრო დაახლოვებულია ერთმანეთთან, სამხრეთის და ჩრდილოეთის შესავლებს ზემოთ გაკეთებულია თითო დიდი ფანჯარა და დასასრულ დასავლეთიდან გვაქვს დიდი მთავარი შესავალი².

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

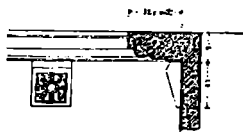
¹ იხ. სურ. 86, 87 და 88, შეად. 84.

² იხ. სურ. 84 და 87.

³ იხ. სურ. 91.

შეერთება შუალა ნაწილების მრავალ წახანაგოვან შეკრებებთან მიღწეულია უფრო მარტივად და ბუნებრივად, ვიდრე ჯვარში. სიგრძის ფასადების ფორმებიც აგრეთვე უფრო დამუშავებულია. ფანჯრების განაწილებაც კუთხის ოთახებში მჭკობრი სისტემითაა შესრულებული, ვინაიდან მარტივად ღია იყო ოთხივე ფასადიდან. მან ყოველ ოთახში თითო ფანჯარა დაატანა აღმოსავლეთისკენ ან დასავლეთისკენ, ე. ი. გვერდის ფასადებზე აქ აყოფილა ფანჯრები და, რასაკვირველია, კარიც. მაგრამ მართა ეს მომშენებელი როდი ასხვავებენ მარტელის მცხეთის ჯვარისაგან, თუმცა ეს განსხვავებაც სწულიად სამხარისი იქნებოდა იმის დასამტკიცებლად, რომ გვარტივად ამშენებელი ნიჭიერი მხატვარი იყო, რომელსაც სავსებით შეგნებული ჰქონდა თავისი ამოცანები და განსაზღვრულ მხატვრულ მიზნებს ისახავდა. იგი სცვლის აგრეთვე ფასადების დეკორაციისადმი და მისი გამოყენებისადმი მიდგომასაც საერთო მიზნით.

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



სურ. 50. მარტივი. ძველი კოხ-მილია ნახატი.

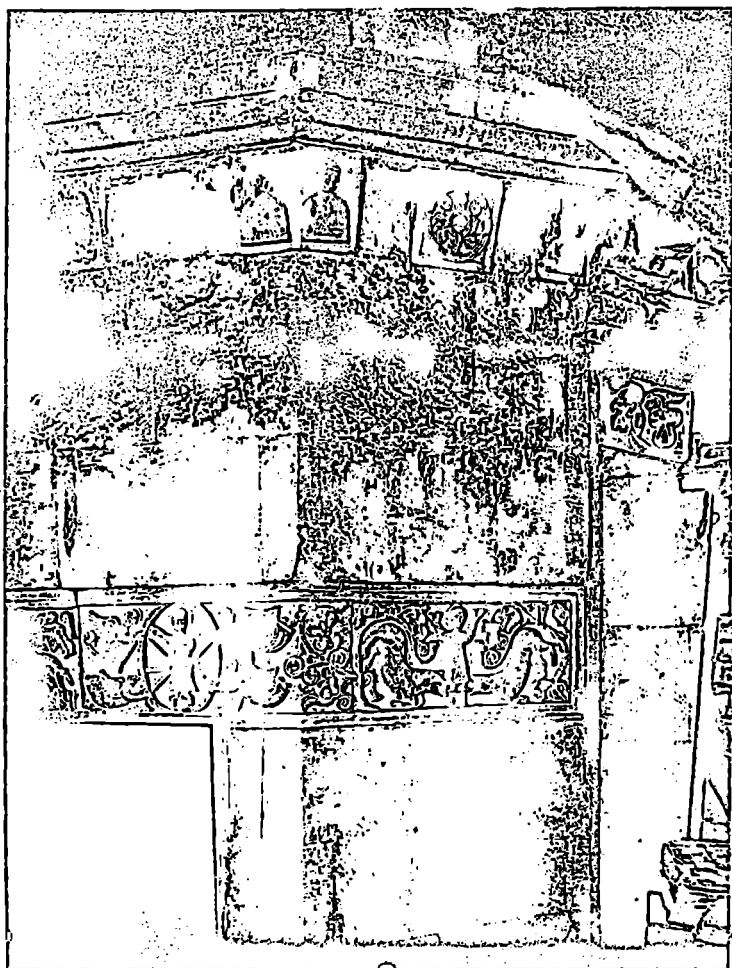
მცხეთის ჯვარში, სადაც ცალკე დამოუკიდებელი ქანდაკების გარდა არის ფანჯრების დიდი ზედა არშიებიც, რომლებშიაც დამუშავებულია ნატურალისტური მოტივები ან ნაკეთიანი მომენტები.

ფასადების მორთულობის პრინციპი მარტივში წარმოადგენს თავისით ახალი გადაწყვეტაზე გადასვლის საინტერესო მაგალითს¹. დამოუკიდებელ ქანდაკებთ, როგორც დეკორატიულ პრინციპს, უკვე დაეკარგა მნიშვნელობა მარტივლის ხუროთმოძღვრის თვალში. იგი, პირიქით, აერთებს მათ ორ მთლიან ლავგარდნად, რომლებიც ავგორგვიზებენ აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადების შეკრილებს. ამასთან ცალკე სცენების უზარალოდ გამწკრივებას იგი აქცევს მჭკობრ ზოლად ცალკე პირობითი ღეროს ხაზის საშუალებით, რომელიც ჩაქსოვილია ცალკე სცენების არეებში. ასეთი ხერხის წყალობით ეს ლავგარდანი, მოთავსებული განსაკუთრებულ, ბეჯითად დამუშავებულ ჩარჩოში, ხდება საერთოდ დეკორატიული აზრის გაჰომიქმელად. აქ ყოველი ცალკე სიუჟეტი, ცალკე სცენა შეიცვალა ერთ დეკორატიულ ზოლად და თითქმის არც კი აქვს პრეტენზია, რომ ცალკავე იქნეს შეგარდნებული².

მაგრამ ამას გარდა ამ ლავგარდანში შეითვისა მცხეთის ჯვარის აღმოსავლეთი ფასადის სამი რელიეფისაგან მისი მეორე ფუნქციაც, სახელდობრ, ფუნქცია ხუროთმოძღვრული ფორმების განწყევრებისა. სრულიად ნათლად ჩანს, რომ ამ ლავგარდანს სამკაოდ მალა ფასადზე გაჰყავს მის განსაზღვრული ვერტიკალების წინააღმდეგ მკაცრად გამოყოფილი ხაზი. ეს პირობითი ხაზი თავისი მდებარეობით ფასადზე და თავისი ზომებით ხელს უწყობს შენობის სიშვების უფრო მკაფიოდ გამოჩენას, მის ამაღლებას. ჰყოფს რა განსაზღვრულად შევირლებს სიმალით რამდენსამე აბზაცად, ხუროთმოძღვარი იძლევა მათელ მასშტაბს შენობის საერთო სიმალის შთაბეჭდილების მისაღებად: თვალი არ იბნევა კედლის სიგრცეზე, ვინაიდან მას განსაზღვრული ეტაპები აქვს თავის მიმდინარეობაში. თავის ფასადებს მისცა, ასე ვთქვათ, რამდენიმე საფეხური: აღმოსავლეთის

¹ იხ. სურ. 91 და ტაბ. IV.

² მარტივლის დეკორატიული სისტემა და ორი ლავგარდანი განხილვა მოცემულია დაწერილობით ჩემ მიერ გერმანულად დაწერილ ნაშრომში, რომელიც იბეჭდება ამაჰად შემოღები სათაურით: Georgische Baukunst, Band I (Die Kirchen des Dschuri Typs), S. 182—192 und Taf. 73—76.



IV. შატერის დანაწილი ფასადის ნაწილი რელიეფებზე.

ფასადზე — შვერილის სამი ფანჯარა და ორივე ნიში მის გვერდებზე, დასაუღეთისაზე — გარდა ნიშებისა კიდევ კარი და ლუნეტი მოზაიკით.

მაგრამ ყველაფერი ეს ვერ ამოწურავს მარტივლის აშენებლის მოფიქრებულ მიდგომას. იგი არ აცეთებს პირდაპირ უშუალო გადასვლას ლავგარდანიდან კოზშილზე სახურავ კვეშ, არამედ ხმარობს კოზშილის ქვეშ თითქო მოდილიონების მოტივისს ორიგინალურ ვარიანტს; ყოველ ამ მოდილიონზე მას მოთავსებული აქვს რიგრიგად ნახევარ-ნაყები და ორნამენტული წენა¹. მხოლოდ ამ მოდილიონების ზემოთ მიდის პროფილიანი კოზშილი. ასეთი ხერხით, კიდევ უფრო გაძლიერებულია შთაბეჭდილება, ხოლო ყველაზე უმთავრესად ზოცემულია მანძილი, ხაზგასმულია ღირებულების განსხვავება ლავგარდანის ჰორიზონტალური ზოლსა და კოზშილის პორიზონტალურ ზოლს შორის.

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

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

ამნაჲრად, თავის დეკორატიულ მიდგომაში მარტივლის ხუროთმოძღვარმა გამოიჩინა განსაზღვრული სისტემა, განსხვავებული მცხეთის ჯვარის სისტემისგან. მარტივლის ხუროთმოძღვარმა განსაზღვრულად და ძლიერად დაუქვემდებარა გვერდის ფასადები — ჩრდილოეთისა და სამხრეთისა — დასავლეთისა და აღმოსავლეთისას. უკანასკნელნი ყოველ უწინარეს ძლიერ განწევრებულინი არიან არა თუ მარტო თითონ კედლების მასებით, არამედ არსებული კარებით, ფანჯრებით და მათი შეთანხმებით, როდესაც გვერდის ფასადებზე კარები და ფანჯრები არის მხოლოდ შუალა ღეროზე შევსრულში. დამახასიათებელია, რომ ტაძრის ყველა დარჩენს, როგორც ფანჯრისას, ისე კარისას, აქა ჰქონდათ არაერთი საეკიალური მორთულობა, იქნება არაერთი სპეციალური ჩარჩოც კი. ისინი შედიოდნენ ფასადების საერთო სურათში მხოლოდ თავისი კონტურის და ჩრდილის სიღრმის წყინდა ხაზით. ამ საერთო მდგომარეობასთან დაკავშირებულია ერთნაირი გამოყოფა აღმოსავლეთის შვერილის სამი ფანჯრისა, რომელნიც ვაერთიანებულნი იყვნენ თუ ახლანდელნი ზედაარწით არა, მისი ძლიერ მსგავსით რითიმე მაინც, და მერე გამოყოფა ტაძრის უმთავრესი შესავლისა დასავლეთით, რომელსაც გაღრმავებულ ლუნეტი ჰქონდა მოზაიკური გამოსახვა. ეს მხოლოდ პატარა აქცენტებია, რომლებიც უთუოდ საჭირო იყო, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში აუცილებლად გამოვიდოდა განურჩევლობა. მაგრამ ძლიერი, საერთო სანახაობისა და შთაბეჭდილებისგან განვსებულნი, განსხვავებული, განსხვავებული მნიშვნელობა მათ არა ჰქონდათ.

მთელი შენობა მარტივლისა, როგორც ხუროთმოძღვრების ნაწარმოები, აკრთვეს საერთო დეკორატიული სისტემა მისი ამტკიცებს, რომ იგი წარმოადგენს სრულ მხატვრულ ნაწარმოებს. ესევე ითქმის ფასადების აღმოსავლეთ და დასავლეთ შვერილების ორივე ლავგარდანზედაც, რომელთა ნაწილობრივ ანალიზსა და დახასიათებას ჩვენ ახლა უნდა შევედგეთ.

¹ შუად. ტაბ. IV.

² იხ. სურ. 90.

დასავლეთ ფასადის ლავგარდანი შესდგება ოთხი არე — კომპოზიციისაგან, რომელიც წარმოადგენს მთლიან ლავგარდანს, რაც თვალსაჩინოდ აღნიშნულია რამდენიმე ხერხით. უმთავრეს ხერხს წარმოადგენს ჩარჩო ერთიანი მთელი ლავგარდანისთვის. ჩარჩო აკლია მას როგორც ზემოდან და ქვემოდან, ისე გვერდებიდანაც. ლავგარდანის ისეთს მთლიანობას მეტად თვალსაჩინოდ გასმული აქვს ხაზი მით, რომ გვერდებზე ჩარჩოს იქით ჩანს კიდევ ზოლი შემდგომი წახნაგების იმ შვერილისა, რომელიც მოთავსებულია ლავგარდანი, როგორადაც ერთი მხატვრული მთლიანი დამატებით ხერხებს ლავგარდანის მთლიანობის გამოსაჩენად მე ეხედვებ იმაში, თუ როგორ აუჩივია მხატვარს ფილაქნება რელიეფის შესასრულებლად. მას აუღია ოთხი ქვა, რომელთაგან — როგორც უკვე იყო მოხსენებული — უკიდურესებზე, ლავგარდანის ჩარჩოს ფარგლებს იქით ჩანს შემდგომი წახნაგების მკირველ გამოწვეული ნაწილები. ყოველი ქვა ფარგლებზე ერთი კომპოზიციის არეს; მაგრამ ამასთან დამახასიათებელი და საყურადღებოა შემდეგი: მხატვარი ისე ხელმძღვანელ ანაწილებს მკენარულ ღეროებს ცალკეული არების გასაერთიანებლად ორი ქვის ოსს მოიჯნავე ნაპ რზე, რომ აღწევს მთლიანი ქვის შთაბეჭდილებას¹. შუალა ქვებს აქვთ პატ რა არეები, რომელიც სცილდება ნაპირა წახნაგებს, სადაც ამოჭრილია სახელდობრ გამაერთიანებელი ღეროები. ასეთივეა მხატვრის მიღგომა აღმოსავლეთ ფასადზედაც, მხოლოდ აქ უკრო ნაკლებია დანაწილება ცალკეულ კომპოზიციურ არეებთან და ყველაფერი უფრო ძლიერადაა გაერთიანებული მკენარეული ღეროთ.

დასავლეთ ლავგარდანს ოთხ არეზე აქვს შემდეგი კომპოზიციები. პირველ არეზე ორი კომპოზიციია — მხედარი, რომელიც შუბით თრგუნავს ადამიანს, და სამსონი, რომელიც ხახას უპობს ლომსა. მეორე არეზე სიმეტრიული კომპოზიციია ორი ცენოსანი წმინდანისა და ანგლოზებისა, რომელიც წმინდანების თაზე დაფრინავენ. მესამე არეზე ამაღლებაა ქრისტესი ოთხი ანგლოზის მიერ, ხოლო მეოთხეში — დანიელა ლომთა მლკომში².

მეორე დასავლეთი ლავგარდანი მთლიანად და ყოველი თავისი ნაწილით წარმოადგენს ერთი მხატვრის ნაწარმოებს, რომელმაც სრულიად ერთნაირად გადაამუშავა დასახატად აღებული სიუეტები და, შეიძლება ითქვას, თითქმის ყველგან შუა კომპოზიციები. ეს გადაამუშავება შეეხო როგორც ადამიანის ნაკეთებს, ანგლოზებს, ისე ცხოველებს და იმ მკენარეულ ღეროს, რომელიც აერთიანებს ცალკეულ კომპოზიციებს ერთ მთლიან ნაწარმოებად. მაგრამ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ აგებაში ნათლად ჩანს, თუ რა განსაზღვრული სიმბოლური და ფორმალური-მხატვრული მოსაზრებით შერჩეული და დლაგებულია ოთხივე არის ოთხივე შევსება. ორი შუალა არე — ყოველი მათგანი იძლევა სიმეტრიულ ჯგუფს, სადაც ორი გვერდის ნაწილი მესამის მიერაა გაერთიანებული შუაზე, რის წყალობით ვიღებთ ფორმების სწორკუთხედს. მათი შინაარსი არის — ბოროტების დათრგუნვა და ლეთაბის ამაღლება. ნაპირა არეები აგებულია სამკუთხედად: ერთში — ფართო საფუძველით, მეორეში — კუთხეა ქვემოთ, ცენტრში მოცემულია ერთი en face მდგომი ნაკეთი, დანარჩენი ევლოკური კი მხოლოდ განმარტებით დამატებას წარმოადგენს მისდამი. ანნაირად, ცხადად ჩანს, რომ მხატვარი ცდილობს წინასწარობა მოგვეცეს ლავგარდანის ცალკეულ ნაწილებში.

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

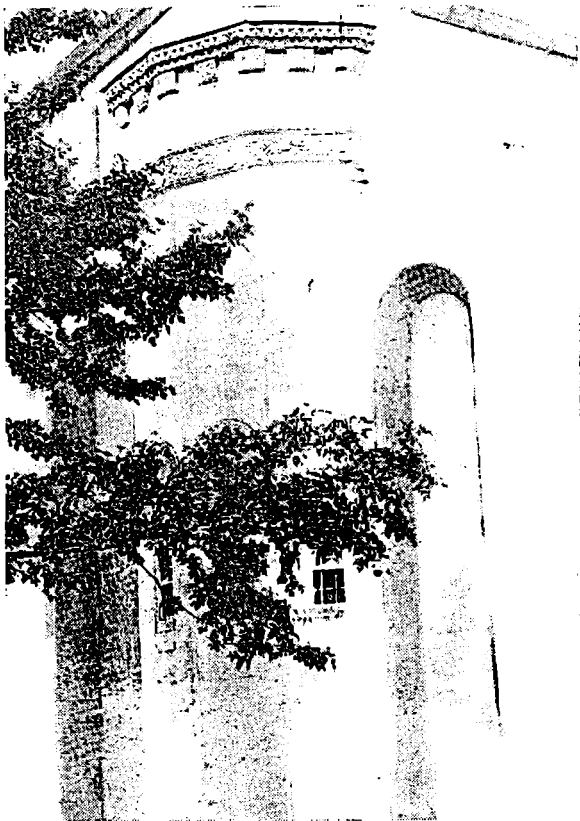
¹ შედ. ტ.ბ. IV.

² იხ. ტ.ბ. IV

სამსონსა და ანგელოზებშიაც. იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ სამსონს თვის სტერეოტოპულ დეარტხნის გარდა, განსაკუთრებით დამატებული აქვს თემები, დაწვეული მარჯვენა მხარეზე, ხოლო ანგელოზებს არა აქვთ წვერი და უღვაში. იგივეა სამოსელის მხრივაც.

მხედრების ცხენები წარმოდგენილია ყველა ითხოუ ყალბზე შემდგარი და მიწას მარტო ლქანა ფეხებით ეკარებიან, წინა ფეხები კი მაღლა ჰაერში აუწევიან, მსგავსად ლომებისა, რომელნიც მოცემული არიან საერთო ხაზებით, ლომების ამოჭრილ ნაკეთებშიაც ცირე რამ არის მოცემული საერთო ფორმები-გარეშე: ძვლები, სახე კბილებით, ფაფარი და კედის ბეწვიანი ბოლო. უქანასკნელი დეტალები მოცემულია არა პლასტიკური დამუშავებით, არამედ თითქო ამოჭრილი სურათით. სწორედ ასეთივე ხერხით დანაწილებულია ასო-ასო ვეშაპის გრძელი უფორმო სხეულიც, რის შემწობითაც მოცილებულია მისი მძიმე და უსიამოვნო სანახაობა.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რომ თავის რელიეფების შეს რულებში მარტივლის ხელოვანი ორი ერთობის შემავსებელი მეთოდი ამუშავებს, აჩენს ნაკეთებს. ერთის მხრივ იგი იძლევა პლასტიკურ, რელიეფურ ფორმას, რომელშიც დამუშავებულია ნაკეთების ყველა განსახლვრელი ნაწილი. მეორე მხრით იგი ზოგიერთი ძლიერ მკირე ზონით, რელიეფურ ფორმებს უმატებს ამოჭრილ ხაზულებს; ასეთ ხაზს უსვამს იგი, მაგალითად, წვერს, ლომების კედის ბოლოს, ცხენების ქოჩორს და ფაფარს და სხვა. აწნაირს. ნაკეთები თავებს გარდა, სრულიად პროპორციულად და საერთოდ წესიერადაა მოცემული, მხოლოდ თავებია დი-



სურ. 91. მარტილი. აღმოსავლეთი ფაადის მთავარი ნაწილი ლავარდანიო.

დი. მაგრამ ეს გარემოება შემთხვევითი როდია, არამედ მოცემულია ყველგან, უგამონაკლისოდ და — უმთავრესა ესა — ყოველთვის ერთნაირი შეფარდებით 1 : 4. აწნაირად, ყველა ნაკეთი ერთი სიდიდისაა და ყველა თეივ აგრეთვე; იქ კი, სადაც ნაკეთები უფრო პატარაა, როგორც მფრინავი ანგელოზების ნაკეთები, იქ თეივებიც მკიცე შეფარდებით ნაკლებია.

როგორც თვალსაჩინოდ აღნიშნავს და ასხეავენს იგი პირველხარისხოვან ნაწილს დამატებით ნაწილისაგან რელიეფურ განსახიერებაში, ისე გრავურული ხაზულებით იგი აღნიშნავს მხოლოდ ცოტა-რამეს, სახელდობრ ისეთ ნაწილებს, რომელიც უამისოდ სწორედ არ იქნებიან გაგებულნი (წვერის რელიეფური ხაზი), ან ძლიერ უფორმოდ გახდიან მის რელიეფს (მაგალითად, ვეშაპს). და ამ ორსავე მეთოდს ჩვენ ვხედავთ იმ შემავსებელი მცენარეულის ღეროს ისეთსავე ფუნქციებსა და მოდელბაში, სადაც არის სრულიად ვლუვი ფოთლები (ე. ი. ერთი პლასტიკური ფორმა) და ხუჭუჭებიც და, დასასრულ გრავურული ხაზულები — ყველა სხვადასხვანაირად გამოყენებულნი იმავე შეფარდებით და ამავე საფუძვლით, როგორც ნაკეთებში. თვით ფოთლების პლასტიკური ფორმებში გამოყენებულია იგივე სერხები, რომლებიც ნაწილობრივ გამოყენებულია ნაკეთებში, როგორც, მაგალითად, კოვზები დანიელის და ამაღლების ანგლოზების სამოსელში, სადაც ისინი, რასაკვირველია, შეფარდებით მცირეებია. ხოლო ღეროს დალაგება-დანაწილება დანიელის სცენაში იცავს სიმეტრიულობას, მაგრამ ანაირნაირებს მას წონასწორობი სცენით — ერთ კუთხეში ჩიტები ყურძენსა კენკენ.

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

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

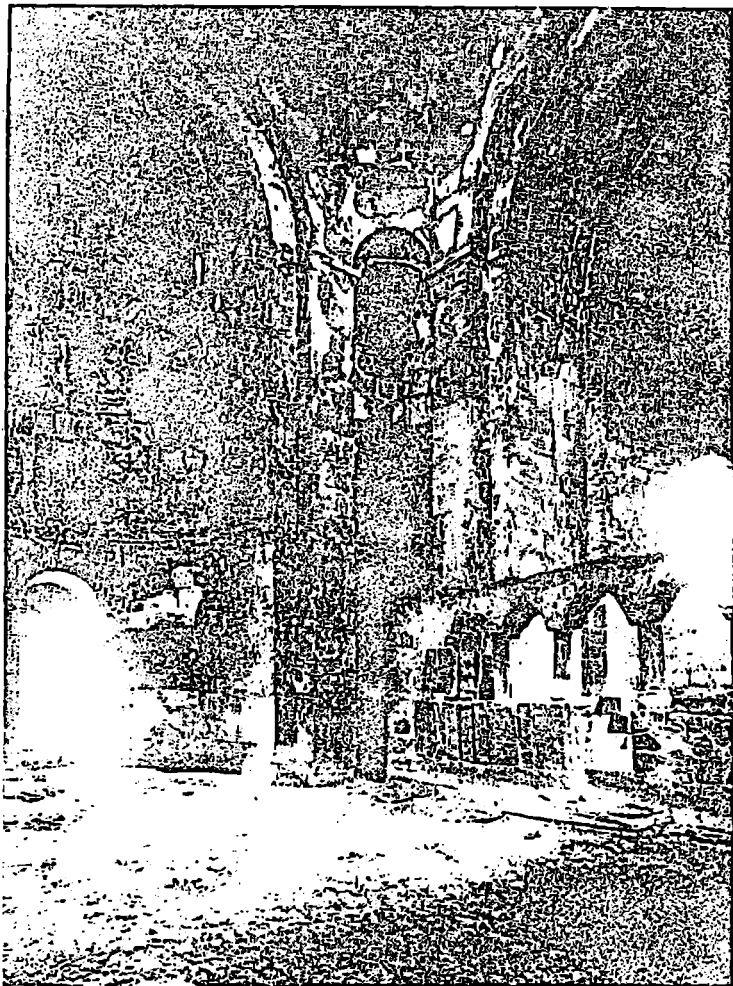


სურ. 92. მარტივი. კათედრალის ძველი იატაკის ცენტრალური ნაწილი.

ოზიციების საერთო დალაგებასა დასაქლო ის შვერილის წახნაგებზე, სადაც არებიც ცხადად იყო გამოყოფილი ცალკეულ სუეეტებისთვის, აღმოსავლეთის ლავგარდანზე ჩვენ ვხედავთ სრულიად მწყობრ, წყნარ, წყალივით გადასვლას, განუწყვეტელს ერთი კომპოზიციიდან მეორემდე. ასეთ დასკვნას გვაძლევს ხარგობის შუალა კომპოზიციის განხილვა და მისგან გადასვლა მარცხენა და მარჯვენა წახნაგებზე. აქ მცენარეული ღერო როდი წარმოადგენს მხოლოდ განსაზღვრულ, ვერტიკალურ ზოლს ცალკეულ სუეეტებს შორის, თანაც ისეთ ზოლს, რომელიც ამთავრებს ერთს არს და აღარ გადადის მეორე არეზე. აქ, პირიქით, იგი ამთავრებს ერთს არეს და იწყებს მეორეს, ვრცელდება და გრძელდება ძირითად ვერტიკალურ ზოლიდან შემდგომში ჰორიზონტალური მიმართულებით, ილაკება მეზობელ ნაკეთებზე და აესებს მათ ფონებს. ამნაირად, აქ ამ ღეროს მხატვრული ფუნქცია აღწევს სუეეტების სრულ გადაქცევას ორნამენტალურ ელემენტებში. მაგრამ ეს ფორმალური მხარე მაინც როდი ჰქალავს გაგებას და ელტალებში, წვირილმანებში სიკვარულით მოპყრობას სუეეტოვან კომპოზიციებისადმი: ვინაიდან ლეთისმომბლის გარშემო ღეროს ეძლევა მსხვილი მტეენები, რომლებსაც ცხადი სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ.

აღნიშნული ორნამენტალური წყნარი მიმდინარეობისდაეკვალად, თვით სუეეტების კომპოზიციებში არა ვხედავთ იმ „მოქმედების დრამატულ კონცენტრულობას“, რომელიც მხატვრულად აერთიანებს დასავლეთ ლავგარდანის ყოველ არეს. ანგლოზი ნაშრომებით დგას ლეთისმომბლისაგან; მხედარი ესტატიეც დაშორებულია ჯუჟუფის დამატებით ნაკვთს (ირემს) ფონის მცენარეული შეესებებით. თვით მისი შუბის მღვამარობა (თითქმის ჰორიზონტალური) ხელს უწყობს იმავე

მწეობა, წყნარ განხილვას მათურების მიერ, როდესაც დასავლეთ ლავგარდანში კი ჩვენ ვხედავთ მოქმედების კონცენტრაციას ორი მხედრის შუბების შემხედრ მოძრაობაში და მეტადრე მარტო



სურ. 93. ატენის საონა. შინაგანი სფერის სურათი.

ცალი შუბის თითქმის ვერტიკალურ მიმართულებაში. ესეთივე მწეობა, წყნარი მიზლინარობა, ცხადია, არა ნაკლებ მკაფიოდ იყო გამოჩენილი შვერილის სამხრეთ წასნაგბედაც.

ყველა ეს აღნიშნული განსხვავების ხაზუღები აღმოსავლეთ ლავგარდანისა დასავლეთისაგან წარმოადგენენ მხოლოდ ინტენსიუობის განსხვავებას. მხატვრულ მიდგომის და შესრულების თვითნება კი სრულიად იდენტურია ორივეში. და ეს ჩანს თვით კომპოზიციური მიდგომის წვრილმანებშიც კი. მაგალითად, ლეთისმშობელი, როგორც უძრავად მდგარი ნაკეთი განსასხვავებლად მიმავალ ანგელოზისაგან, დაყენებულია პატარა სკამზე, ისე, როგორც ქრისტე, დანიელ ან სამსონი დასავლეთ ლავგარდანზე. ესტათის ცხენი გაქენებულიადაა წარსოვდენილი, წინა ფეხების დამახალისათებელი ჯალაგებით ჰაერში, ისე როგორც დასავლეთ ლავგარდანის მხედართა ცხენების ფეხები.

შესრულების სტილისტური ხერხები ერთი და იგივე ორივე ლავგარდანში, იგივე განსაზღვრული დამუშავება ჩელიფებისა, იგივე ყოველი ნაკეთის დასახასიათებლად საჭირო დეტალები, იგივე შეფარდება თავისა მთელი სხეულისადმი. ანგელოზის ბალავთ სამოსელს აქაც პარალელურად დაწყობილი ნაოჭები აქვს, რომლებიც ცხადყოფენ და აცოცხლებენ სამოსელის მოძრაობას. როგორც ანგელოზების ფრთები დამუშავებულია აქ გრძელი, პარალელურად ქვემოთ მიმავალი წიბოებით და მოკლე, წვეტიანი ბუმბულებით ზემო ნაწილებში, ისე მოდლობის ასეთივე ფორმები მოხმარებულია ვეშაის და გრიფონის ფრთების შესრულებაში. მცენარეული ღეროს შესრულებაში აღმოსავლეთ ლავგარდანზე გამოყენებულია სრულიად იგივე ხერხები მთელი მათი ნაირნაირობით. ეს გარემოება ამთავრებს ორივე ლავგარდანის იდენტუობის, მათი შესრულების ერთნაირობის სურათს. არ შეიძლება აქაც არ აღინიშნოს ხელახლა სრული თავისუფლება, რომლითაც მხატვარს გაუნაწილებია ეს ღერო ფონებზე, შეუქმნია საუცხოო გრებილები, რომელნიც აჩერებენ თვალის მოძრაობას და ხელს უწყობენ ლავგარდანის ცალკეულ ერთეულების შეთვისებას სრული მათი მთლიანობით.

ამნაირად, ორივე ეს ლავგარდანი წარმოადგენს, უეჭველია, ნაშუაგარს ერთი მხატვრისას, რომელმაც დააჩინა მათ თავის ხელოვნების ბეჭედი, გააერთიანა რა ყველაფერი ერთის გამოთქმით, მიუხედავად იმისა, რომ იგი იყენებდა ადრეულ-ქრისტიანულ საუნჯეთა სუვეტებს და კომპოზიციებს.

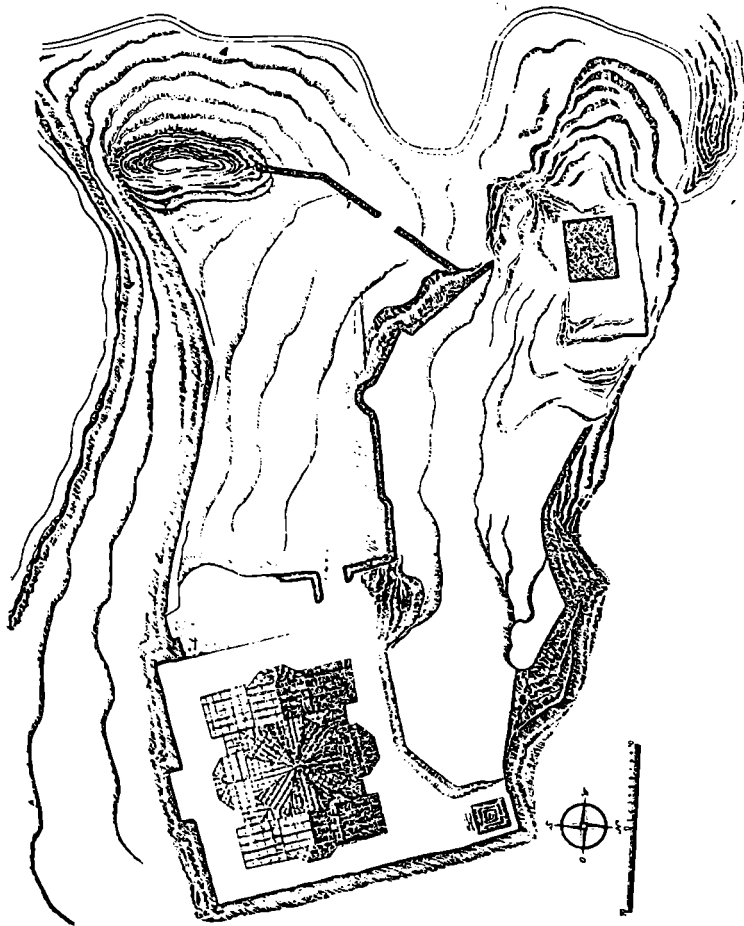
2. აბნის ხილოს დამოკიდებულმა მსხმთის ჯვართა

მარტილის ტაძარი წარმოადგენს, როგორც ღვე ენაქეთ, დანოუჯიდებელ მცნობას მცხეთის ჯვარში შექმნილ მხატვრულ თემაზე. მის ანუენებელს შეაქვს თავისი ცვლილებანი, ანაირნაირებს ნაწილების ცნობილ შეფარდებას, ეძებს ნაწილების შეფარდების უფრო დამწვიდებულ გადაწყვეტას აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასალებზე, დასასრულ, ხმარობს არსებითად სხვა დეკორატიულ ხერხს, თუშკაც ყოველი მისი ლავგარდანი შედგება განსაზღვრული სუვეტების ცალკე ნაკეთიანი კომპოზიციებისგან, რასაც ქვემოთ შევხებით. სხვა დამოკიდებულებას ეხედვით მცხეთის ჯვარსა და ამავე ტიპის სხვა ძეგლებს შორის.

ძველიშუამთის პატარა ეკლესია მდებარეობს რამდენიმე კილომეტრის დაშორებით თელავიდან (კახეთი) ზემოხსენებული ბაზილიკის გვერდით, სახელდობრ, მის ჩრდილოეთით, და წარმოადგენს ბაზილიკისათვის მითრეებულ მშენიერ შენობას სახერაფზე ამოსული იეებით. იგი ერთი ოთხად პატარა მცხეთის ჯვარზე. ამისდაგვარად მისმა ხუროთმოძღვრმა, რომელსაც, უეჭველია, განვითარებული გემოვნება ჰქონდა, მაგრამ ნაკლები ნიჭი, რამდენადმე გაამარტვა ფორმები და სრულიად უკუაგლო მცხეთის ჯვარის ინდივიდუალური ხაზუღები, შეცვალა ისინი ზოგადი პრიციპების თანახმად. ამნაირად, იგი შიგნით აკეთებს მხოლოდ რა რიგ ტრომას და, რასაკვირელია, კახეთის სხვა შენობებისთვისაც დამახასიათებელი კონქის ფორმით და არა ნახევარი კონუსის ფორმით. კუთხის ოთახებს აქც სწორკუთხანი გვემა პირამიდულად ჩამოსხმული თაღით. გარედან იგი აკეთებს დასავლეთ ფასაზე შევრირლის ვერდებზე ნიშებს, რომლებიც შეესაბამებინ აღმოსავლეთის ფასაზე ნიშებს. ფანჯრები არის კუთხის ოთახებიდან აღმოსავლეთისკენ ანუ დასავლეთისაკენ; შესავალი კი, როგორც მცხეთის ჯვარში, მხოლოდ ორია. ისე როგორც საერთოდ

კახეთის ხუროთმოძღვრების ძეგლებში, ამ ეკლესიასაც არა აქვს არაფეთარი განსაკუთრებული შორთულობა ფასადებზე¹.

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



სურ. 94. ატენის სიონი. მსწრაღული გეგმა.

მიერ შეტანილ ცვლილებებში. აქ არა ჩანს არაფეთარი ახალი ცდა იჟათი მსგავსი, რომელიც ზემოთ აღენიშნეი მარტილისთეის, მაგრამ ყოველი დეტალი, თუ განშეორებულია, განწეორებულია შეგნებულად და გონიერად, და თუ იგი არ გამომღვარა, მაშინ მის მაგეორად მოხმარებულია

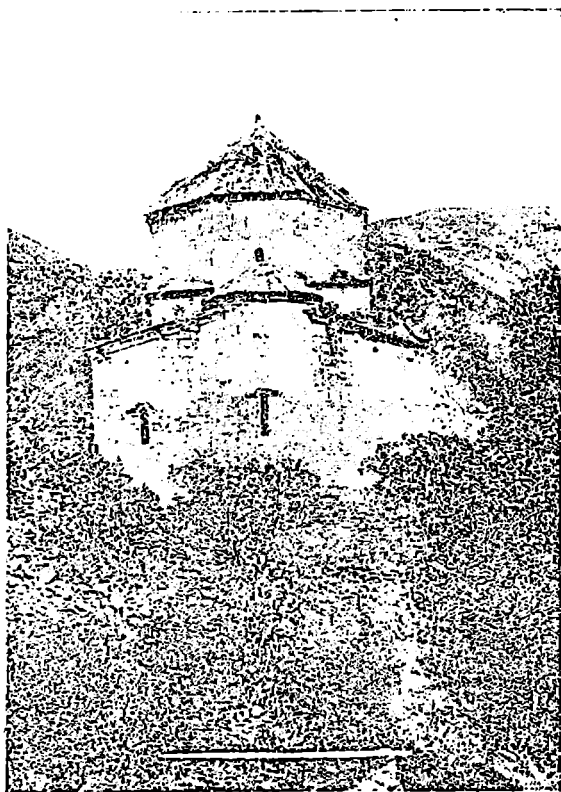
¹ შეად. ქეეჟოთ სურ. 103—შეალა შენობა.

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

ატენის სიონი, როგორც ხუროთმოძღვრული ნაწარმოები, არის ზედამოჭრილი, პირდაპირი, შეიძლება ვთქვათ, მონაწილე ასლი მცხეთის ჯვარისა. თუ გაიხსენებთ «ჯვარის» სრულიად ინდივიდუალურ მიდგომას, ეს მიბაძვა იმდენად შორს მიდის, რომ მხოლოდ ასეთი მიზნით აიხსნება

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

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ მცხეთის ჯვარის დიდი ეკლესიის შენობა მისი შინაგანი განწყობით და განსხვავებებით, თვით ფასადების ნაირნაირი მორთულობით აიხსნება ეკლესიის მდებარეობის, ადგილის და საერთოდ შენობის და გზების ანტიურაქის განსხვავებული პირობებით, ე. ი. სრულიად განზრახული შეთანხმებაა, რომლის უდიდესი ელემენტები, ესა თუ ის პირობები რომ არ ყოფილიყო, ცხადია, უნდა შეეცვლილა სხვა ელემენტებით, როგორც ამას ფაქტიურად ვხედავთ მარტივში და ძველ შუამთაშაიკ ატენის სიონში-კი ჩვენ საქმე გვაქვს სულ სხვა შეფარებასთან, აქ



სურ. 95. ატენის სიონი. დასავლეთიდან.

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

¹ მისი გეგმა, ორი განაკვეთი და ფასადის სურათები, ნახაზების მიხედვით, მოცემულია ჟურნალ «დროშაში», 1924 წ. აპრილი, № 12 და ჟურნალ «Планин-ში», 1924 წ., მარტი № 3-4. მას შემდეგ-კი გაზომვის ნახაზების კომპლექტი გამოცემულია კავკასიის საისტორიო და საარქეოლოგიო ინსტიტუტის მიერ in folio 1927 წ. სათაურით: Центральнокупольные храмы в Грузии в Широм-и в Атен-и. Альбом чертежей, выполненных по образцу с натуре арх.-худ. М. Г. Каланшиковым. Табл. 12-18.

² იხ. სურ. 93.

მცხეთის ჯვარი აშენებულია ხრამზე, რომლით სწორედ ზედ ნაპირის დგას ტაძრის დასავლეთის ფასადი. ამ მხრიდან ტაძრის შენობა სრულიად შეუძლებელია. შორს ტაძარი ჩანს სწორედ ამ დასავლეთის მხრიდან; აღმოსავლეთის, სამხრეთის და ჩრდილოეთის მხრიდან შეიძლება ახლო, ზედ ტაძართან მივსვლა. შეიძლება აგრეთვე საესებო პირველი ორი ფასადის განხილვა. ატენის სიონი ხრამზე დგას და მოედანი მისთვის ხელოვნურად შეუქმნიათ სპეციალური სუბსტრუქციით, მაგრამ ქვეყნის მხარეებისადმი შეფარდება სულ სხვაა, ვიდრე ჯვარში. ხრამი მოდის აღმოსავლეთის მხრიდან. თუმცა აქ ტაძრის კედელზე გაკეთებულია გზა, მაგრამ ეს გზა იმდენად ვიწროა, რომ ფასადის დათვალიერება შეუძლებელია; შეუძლებელია აგრეთვე ბევრი ქანდაკებრივი მორთულობის განხილვა; მხოლოდ შორი მანძილიდან (იქნებ უფრო შორიდან, ვიდრე მცხეთაში) შეიძლება ისიამოვნოთ ტაძრის საერთო სანახაობით აღმოსავლეთიდან. სამხრეთის ფასადიც ხელოვნურ სუბსტრუქციასე მოდის, რომელიც რამდენადმე უფრო განიცრია, ვიდრე აღმოსავლეთის მხრიდან, მაგრამ არც ეს იძლევა მთლიან სანახაობას. პირიქით, ატენის სიონის დასავლეთის და ჩრდილოეთის ფასადებს აქვთ მისაღები; ისინი მისაწვდომნი არიან თვალისთვის. მაშასადამე, აქ სულ სხვა შეფარდებაა ადგილთან და ტაძრის ბუნებრივ მდებარეობასთან, ნამდვილად კი თანჯრებისა და კარების განრეგების მთელი სისტემა იკვირება დატოვებული, სრულიად შეუცვლელად¹.

სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადების აფსიდებში ორი უმთავრესი შესავლის გარდა მცხეთის ჯვარში არის კიდევ სპეციალური შესავალი ქალების განყოფილებაში; ეს შესავალი სამხრეთიდან არის, უმთავრესი შესავლის დასავლეთით, იმ მაჩვენებელს, საიდანაც სხვაგან აღარსად არ არის გასავალი. შესავლების ასეთივე განრეგება გამეორებულია ატენშიც, მაგრამ აქ ხომ მოწესრიგები გდობდნენ არა სამხრეთის, ან ჩრდილოეთის და აღმოსავლეთის ფასადებზე, როგორც მცხეთის ჯვარში, არამედ დასავლეთის ფასადის ჩრდილოეთის კუთხეში. ეს ერთადერთი მისავალია ტაძართან, საიდანაც მომსულელები იყოფოდნენ და შედიოდნენ ჩრდილოეთისა და სამხრეთის შესავლებით.

ამასთან სამხრეთ კარზე, ან წასულს უნდა გაეყოლოთ კიდევ ქალთა განყოფილების კარის წინ, რომ შესულიყვნენ ტაძრის მეორე მთავარ კარებში, რასაკვირველია, ცხადი შეესაბამება და

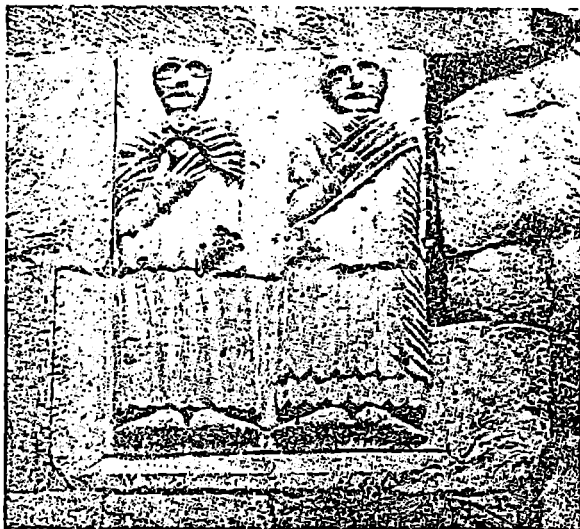


სურ. 96 ატენის სიონი. კტიტორის (აღმოსავლეთი ფასადის ერთერთ წახნაგზე) რელიეფი საყდრის მოედლით ხელში. ხერხობილითა თოლისა ნამუშევარი.

¹ იხ. სურ. 94 — ატენის სიონის გენერალური გეგმა, წესდებულია ნ. სევერიაკის მიერ.

შენობის ადგილის პირობებთან შეხამების არცოდნა. ცაღია, ადგილმკვება-რეობა უკარნახებდა დასავლეთის შესავლის გამა-ტუას, რომელიც შეტანილი აქვს თავის შენობაში მარტივლის ხუროთ-მოდლვარს.

იგივე მეორდება ფანჯრების განრიგებშიც. მცხეთის ჯერის სამხრეთ-დასავლეთის კუთხის ოთახში, რომელიც წარმოადგენდა ქალ-საქციალურ განყოფილებას, სანხრეთის კარის შემოთ ფასადის სამხრეთ-აღმოსავლეთის არესთან შესაბამად არის ფანჯ-ეტი და ამიტომ არ არის ფან-ჯარა დასავლეთის ფასადზე, რომლის სიპეტრიულ ჩრდილოეთის არეში გამართულია ფანჯარა; ეს არასიმეტრიულობა დასავლეთის ფასადის შენიშნავე რჩებოდა ქალაქიდან. ს-ლ სხვა ატენში —



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

ფანჯრები, ო თუცა მთელი ფასადი მისაწვდომია განხილვისთვის. არც ფასადის გვერდის არეგებია ფანჯრები, არც მისი შეფარდში, ე. ი. ისევე ისე, როგორც შესავლებში, აქაც მონურად იღებს ასლს, სრულებით არც-ეტი უფიჭრია ტაძრი-აშენების სხვანაირ პირობებთან შეხამება-შეფარდება.

ამ აღნიშნულ ელემენტებს გარდა, რომლებიც ერთად განსაზღვრავენ შენობის ფასადების სახესაც, არის აგრეთვე განსაკუთრებული მოპინტებიც. მცხეთის ჯე-ის დასავლეთის ფასადზე, რომელიც მხოლოდ შორიდან ჩანს, ე. ი. ჩანს განსაკუთრებით მარტო ზოგადი კონტურებით, შეფარდის გვერდებზე არ არის ნიშნები, რომლებიც ამკობენ აღმოსავლეთის ფასადს და ხაზს უსმენ მასზე განსაზღვრულ ნაწილებს, როგორც შემოთ იყო ნაწევნი. ატენის სიონში ეს შეფარ-დებაც უტყველვად არის განმეორებული. ამასობადა, ფასადი თავისი უნიშისოდაც არა-სასიამოვნო სახის დასავიჯრეინებლად იღებს ტონაქ უორკებს. აღმოსავლეთის ფასადზე ატენის სიონშიაც ნიშნებია გამართული.

1 იხ. სურ. 95.

2 იხ. სურ. 43 და 71, 73.

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



სურ. 98. ატენის სიონი. ირემთა სიმბოლური კომპოზიცია ჩრდილოეთი კარის ტიზაზე. თოდოსას ნამუშევარი.

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

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

სამხრეთ შესაველის წინ, რომლისთვისაც სპეციალური შვერილი ააგო სუბსტრუქციაში, ჩრდილოეთის შესაველის წინ სრულებით არაფერი არ დაატანა.

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

მაშასადამე, ატენის სიონის ხუროთმოძღვარმა გამოიჩინა სრული დამოკიდებულება, მიმბაძველობა, ნიმუშის ასლის მონური გადაღება. მხოლოდ ქანდაკებრივი მორთულობის მოხმარებაში, რომელიც მრავლადაა გაბნეული ატენის სიონის კედლებზე. იგი ზოგიერთ მუხლში ნიმუშებისგან დამოუკიდებლად მოქმედებდა. მაგრამ ეს მხარეც მხოლოდ კიდეც ერაზელ გვიჩვენებს უცილობლად, რომ მას არც ნიჭი ჰქონდა, არც გემოვნება. არც ერთი დადებითი მხარე სიონში არ მიეწერება მისი ხუროთმოძღვრ-ს შემოქმედებას. ს. მაკიეიროდ უკვლა მისი დეფექტი გამოაშინარებებს მხოლოდ მისი უნიკობიდან. ამრიგად, იმ ძველ დროშიც ეხედავთ დამახასიათებელ გან-



სურ. 99. ატენის სიონი. ერთერთი რელიეფი ჩრდილოეთ ფასადზე. თ.-დოსას ნაშუგვარი, მის მიერვე ხელმოწერილი.

სხვაეგვას ერთის მხრით მხატვართა, წმინდა ხუროთმოძღვართა, და მეორე მხრით (ატენში) მართო ტენიკოს-ინენერებს შორის, რომელთაც კარგად გამოიანგარიშეს სუბსტრუქცია, მაგრამ მოურიღებლად, მოცემული სახის განმეორების შეუგნებლად, იღებდნენ მორთულობას რელიეფების სახით სხვადასხვა ხასიათის ძეგლებიდან.

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

თითქო შემთხვევით ჩარქმულს, ხანდახან დაკარგულს კედლების დიდ გლუვ სიბრტყეზე. ეს ორ-მაგი დეფექტი საერთო განრიგებისა, სახელდობრ, ერთი მხრით რელიეფების სიპატარავე ამთავრებს ადგილებზე, რომლებისთვისაც მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვარს ჰქონდა ისინი დანიშნული, მეორე მხრით სხვა ადგილების გავება ნაირნაირი რელიეფებით, გვიჩვენებს, რომ ატენის სიონის ხუროთმოძღვარს არა ჰქონია არც გემოვნება და არც მხატვრული მიდგომა საერთოდ, რაც ასე აშკარად გამოხატულია მცხეთის ჯვარის აღმშენებლის ნაწარმოებში: ატენის სიონის ოსტატი მხოლოდ უბრალო, საშუალო ხელისასია¹.

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



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

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

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

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

გადაღების დროს. მაგრამ რაწმანს საკითხი გადაღის ნხატურულ დავალებათა და განცდათა სფეროში, მისევე თავს იჩენს მისი უძლურება. აქ ხომ ოსტატს უნდა განცილილი, შესაგრძობი ჰქონდეს ფორმები, კომპოზიციები, აგრეთვე შინაარსიც, რომ სათანადო მხატვრული ეფექტი მოახდინოს; აწინაურსავე ტექნიკოს — ასლის გადაღების-კი ყოველთვის ამის ნაცვლად გამოარდის დუნე, უწრა, უგემური გარეგანი განმეორება და მიბაძვა. ამასთან რაკი ვეროვნება არა აქვს და აქვს მხოლოდ საუკარული ჩვეული შაბლონური წყრილმანი სახეების ასრულებისადმი, იგი ცდილობს ყველაფერი უკლებლივ მთლიანად მისით გაეცოს. უეჭველია, ამ გადაღებულ სახეებს იგი ხმარობს ჯერ იმ სახეების ნაცვლად, რომლებიც ნიმუშებში იყო. მხოლოდ ისეთი სიყვარულით და სახეების განმეორებისგან კმაყოფილებით, შეიძლება, ვთქვათ, ავსხნათ ერთისა და იმავე სახის გამოყენება რელიეფებზე, რომლებიც სტილისტურად და კომპოზიციურად სრულიად სხვადასხვაა¹.

ცალკე ნაკეთიანი რელიეფების დეკორატიული მორთულობის ელემენტებს შორის არის ისეთებიც, რომლებიც გამოყენებულია ცალკე საერთო დეკორატიულ-ხუროთმოძღვრულ ნაწილებში, როგორცაა: ფანჯრების თაბახები, შესავლების ნახევარ-კოლონები, დასასრულ, კოშმიდები, ე. ი. ეს შედარება ცხადად ამტკიცებს, რომ მთელი დეკორატიული მორთულობა ნაკეთიანი რელიეფების ჩათვლით შესრულებულია ერთისადა იმავე პირის მიერ, სახელდობრ, ეკლესიის ხუროთმოძღვრის მიერ. ეს საესებით მტკიცებით წარწერებით: საამშენებლო წარწერით სამხრეთი ფასადის ნიშაზე სომხურ ენაზე, რომელიც ხუროთმოძღვრად ასახელებს ვინმე თოდოსას (თეოდოსეს)² და წარწერით ერთერთ რელიეფზე, კიდევ სომხურ ენაზე, სადაც დასახელებულია ისევე ის თოდოსა. დასახელებული შეფარდება და ერთერთის შეესება რელიეფების და წარწერების მცერ, რომელნიც მქილროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი და გადახლართულნი, გვიჩვენებს, რომ ატენის სიონი, თლიანად აგებული კლდის სუბაქმენტიდან დაწყებული ტაძრის მწვერვალამდე ყველა თავისა მართულობით, ორნამენტული და ნაკეთიანით, რომელშიც თავის ათას ორას წელზე მეტს არსებობის დროს მხოლოდ გარეგანი კანის დანგრევა განაყადა, ტლანქად და დაუდგენელად იყო შეკეთებული, ნაღვლიად აშენებულია სომეხ ხუროთმოძღვარი თოდოსას და მისი თანაშემწის, სოხისივე გრიგოლის მიერ, როგორც ამას მოწმობს წარწერები, აგრეთვე შენობის საერთო პროპორციები გარედან³.

საოკრია, რომ სომხეთიდან მოწვეულია ოსტატ, საქართველოს შუაგულში აშენებს ტაძარს, ჰბაძავს გამოჩენილს, ახლად სახელმწიფეკილს მცხეთის ჯვარის ხუროთმოძღვარს და ბრმად იმჯორებს ჯვარის სახეს, ე. ი. არც თემაა ორიგინალური, არც მისი შესრულება. ამიტომ, შეიძლება, ფსიქოლოგიურად გასაგებ ახსნად გამოვგეს წარსულში შემწნეული მისწრაფება, აღმალლებითა უცხო სპეციალისტების ღირსება და არ ეცნათ თავიანთი სპეციალისტები.

3. მანხილული ტიპის ტაძართა ძარტული და ხრომური ჯგუფების უკითიარტობა

ზემთ გავიკანით არა თუ მარტო მთელი მოვლენის წინაპარი — მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი, არამედ მასთან დაახლოებული შენობებიც, როგორც მარტელიის ტაძარი, რომელიც განაგრძობს მის ხაზს, ისე ძველი შუამთა და ატენის სიონი, რომელნიც მხოლოდ იმჯორებენ მას. სანამ გადავიდოდეთ მცხეთის ჯვარის თემის არსებითად შეკვლის იმ გარდამავალი ცდების

¹ შეად. სურ. 95 — 101.

² კრიტიკულად გამოყენებულია პროფ. ივ. ჯავახიშვილის მიერ (К вопросу о премиях построения грузинского храма в Атене по типовым исследованиям энциклопедическим памятникам. — Христ. Восток, т. I, СПб. 1912, с. 294 — 295 и табл. XIX

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

განხილვაზე, რომელნიც, ეტყობა, შემდეგში აღარ განვითარებულან და რომელთაც ვხედავთ: დრან და ში, ან ძველი შუა მთის — მერვე პატარა გუმბათიან ეკლესიაში. ჩვენ უნდა შევხებოთ მცხეთის ჯვარის ტიპის ტაძართა ქართული და სომხური ჯგუფების ურთიერთობას, ვინაიდან ეს საკითხი არა ერთხელ დასმულა და თითქო გადაწყვეტილა კიდევ არსებულ ლიტერატურაში.

სწორედ ამ ტიპის ეკლესიებთან არ-ს იმთავითვე დაკავშირებული ან შეიძლება ითქვას, რომ მართო სულდგმულებს იმის მტკიცება, რომ საქართველოს და სომხეთის ხუროთმოძღვრება არის ერთი მილინარობაო, საქართველოს ხუროთმოძღვრები მხოლოდ პირა იღებენ, როგორც შევირდები, — თანაც მთელი საუკუნეების განმავლობაში სომხეთის ძეგლები და. ნ. ეს უკანასკნელი მტკიცება დაფუძნებულია მხოლოდ აბსოლუტურად ნათელი ისტორიული ცნობების სრულიად თავისებურ არაწორად გაგებაზე და სხვა არაფერზე.

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

უკვე პირველ ა მკვლევარმა, რომელმაც კავკასიის ხელოვნებას უძღვნა დიდი დრო, ძალა და ალტაცებული იყო მით, სახელდობრ, შვეიცარიელმა დ. ჯ. ბუა-დ. ე-მ. ო. ჰ. კ. რ. ე. სწორედ ეკლესიების ამ ტიპს დაეკვივრა საკითხი სომხური და ქართული ხელოვნების ურთიერთობაზე, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, საკითხი პირველი მათგანის უფროსობა:სა და ხელმძღვანელია. ბაზე. ამ შეხედულებამ განასაზღვრა მეცნიერული აზროვნების მთელი შემდეგი მიმართულება. ატენის სიონის სომხე ხუროთმოძღვარის მიერ აშენების ფაქტი უკანახებდა განცხადებას, რომ „ეკლესიის გეგმა არის ასლი, გადაღებული სომხე-ხუროთმოძღვრის მიერ წმ. რიფსიმეს განთქმულ ეკლესიიდან ვალარ-შაპატზე ან ეჭვიანიში, სომხეთის და საქართველოს მთავალი ეკლესიის ან პროტოტიპიდან“¹. ასეთ მტკიცებას მებტარე ხელი შეუწყო აკადემიკოს ბ. რ. ო. ს. ნიერ მოცემულმა წარწერების. ასნმა, რომლის თანახმად ატენის სიონი აშენებული აღმოჩნდა მე- XI საუკუნე ი. ერთადერთი, რაც საკითხს მიანიდა აღინიშნოს დღევანდელ — ესაა დაუსაბუთებელი მტკიცება, რომ ატენის სიონი არის წმ. რიფსიმეს ასლი „მ. გრამ შესწორებული“². მ. ა. რ. ტ. ი. ლ. ს. შესახებ კი ის აღნიშნა: მისი გეგმა „არის ასლი ატენის სიონისა“, მაგრამ იგი გაუმჯობესებულ ქართულ სტილზეა აშენებული; გუმბათს აქ აქვს მთელი სინარჩარე ამ სტილის გუმბათებისა, სიონის ეკლესიაში კი ყველაფერი სრულიად სომხურადაა შესრულებული“³. ე. ი. დ. ჯ. ბ. უ. ა. სრულიად არ უწყის ანგარიში იმ გარეობებს, რომ გუმბათი მარტვილში არის უგვიანესი გადაკეთება, რაც აშკარად ჩანს. თუ დავუბრუნებთ მტკიცება ესოდენ კატეგორიულია ამ ტიპის ქართული ძეგლების აღწერის დროს, სამაგიეროდ, როცა იგი გვაცნობებს თავის მოგაწარმოებას წმ. რიფსიმეს ეკლესიაში, იგი ფრთხილად სწერს, ატენის სიონი წმ. რიფსიმეს ეკლესიის „ასლად მჩვენებოდაო“⁴: შემდეგ კი აღნიშნავს, „რიფსიმეს გუმბათი დაბალია, მაგრამ ნაკლებ დაქუჩულია, ვიდრე სიონის გუმბათი“⁵, ე. ი. ამ სიტყვებს თუ შევუფარდებთ მისივე შენიშვნას „მარტვილის შესახებ, გამოდის, რომ ატენის სიონი თითქმის უფრო უნდა აღრე იყოს ადრე“.

და ჯ. ბ. უ. ა. ს. ნიერ შეკრებილ მასალას, აგრეთვე ინისავე დასვენებს, ამ მასალის მიხედვით მოცემულს ქრისტიანულ კავკასიის ხუროთმოძღვრებაზე განსაზღვრული მნიშვნელობა ჰქონდა ნახევარ საუკუნის განმავლობაში. დასავლეთ ევროპის მეცნიერნი — შ. ნ. ა. ზ. ე. გ. გ. ჯ. ო. ნ. და აგრეთვე ბ. რ. ო. ს. ნიერ იმყოფებიან და ჯ. ბ. უ. ა. ს. ნიერ დახულებათა გაუღებია ქვეშ⁶. აპას მისთვის ჩვეულის აზრის სინაღლით აღნიშნავს ნ. კ. ო. რ. დ. ა. კ. ო. ე. მ. ა. რ. ო. დ. ჯ. ბ. უ. ა. ს. ნიერ დასავლეთ დასავლეთი საქმიონი მკვიდრად დამყარდა აზრი, საქართველოს ხუროთმოძღვრება, სრულიად დამოკიდებულია

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

² იქვე, ტ. III, გვ. 213.

³ იქვე, ტ. II, გვ. 410.

⁴ იქვე, ტ. III, გვ. 41.

⁵ იქვე, ტ. III, გვ. 213.

⁶ იქვე, ტ. III, გვ. 380.

⁷ იქვე, ტ. III, გვ. 381.

და პირდაპირ წარმოდგება სომხურისგან... მაგრამ რა საცოდავი საბუთებით ამტკიცებს იგი ამ დებულებას!¹ შემდეგ კონდაკოვი ერთად უყრის თავს და ჯუბუას საბუთებს და მარტო ამითაქი უკვე აშკარად აჩენს მათ შეუწყნარებლობას. ანაირად აკად. კონდაკოვი იყო პირველი მკვლევარი, რომელმაც კრიტიკულად შეხედა და ჯუბუას მტკიცებას; მან გადაწყვეტით უარყო იგი და ხაზი გაუსვა ორივე მატერიალი წრის განსაზღვრულობას და დამოუკიდებლობას².

თუ მინცა და მინცე არ არის საკვირველი, რომ და ჯუბუას აზრი უკრიტიკოდ მიიღეს მეცნიერებმა, რომლებსაც მასალა ჰქონდათ ამოღებული მხოლოდ მისივე გამოკვინდან, სამაგიეროდ ძალიან საკვირველია, როდესაც მე-XX საუკუნეში კონდაკოვის გამოკვლევისა, ბარონ ე. შტაკელბერგის და გრ. გაგარინის მასალებისა³ და დიშ. ბაქრაძის შენიშვნების შემდეგ⁴ მინცე აყენებენ იმავე ჰიპოთეზურ დებულებას და ისე ჩამოყალიბებულს, როგორც ჰიპოთეზი და არა როგორც რეალური დასკვნას ფაქტებიდან.

ასე აკადემიკოს ნ. მარრი გამოსთქვამს იმავე აზრს, როგორც და ჯუბუა, ამასთან მარრი აზრი დაკვირვებულია მის სხვა ძიებასთან, ეერძოდ ფილოლოგიურთან. მაგრამ ნ. მარრი მინცე განსაზღვრულად აღნიშნავს, რომ მცხეთის ჯვარის „დიდი სიძველე“ „არაიეს არ უცნობა საეკლესიო; არსებულ ქრონოლოგიურ ცნობათა მიხედვით „ჯვარის აღმშენებლები, როცა მას აშენებდნენ, ვერ იქონიებდნენ მხედველობაში რიფსიმეს ეკლესიას, აშენებულს კათალიკოს კომიტასის მიერ: სომხის კათალიკოსი შეუდგა რიფსიმეს ეკლესიის აგებას 619 წელს“. მაგრამ სხენებულის აზრის გავლენით მარრი (აგრეთვე შემდეგ სტრიგოვსკი) აკეთებს შენიშვნას: რომელიც წარმოადგენს მხოლოდ მოსაზრებას და არაერთი ფაქტები არ მოჰყავს მის დასაბუთებლად. „მაშასადამე, ამ წლამდე ეს ხუროთმოძღვრული ტიპი იავეის განსხვავებული თვისებებით უკვე ცნობილი იყო, და ავლახე უფრო ძლიერ უნდა ვიფიქროთ, იმავე ვალარშაპატში. ქართულთა და სომეხთა მხატვრული გემოვნება, როგორც მრავალი მათი სარწმუნოებრივი გადმოცემა და ჩვეულება, მსგავსებას იჩენდა, თუმცა მათი საეკლესიო განცალკევების შემდეგ საუკუნეებმა განვლო“⁵.

ანაირად, საერთო სომხური და ქართული ხელოვნების ურთიერთობის შესახებ ივით მე-XX საუკუნეში აკადემიკოს ნ. მარრის მეოხებით ხელახლა მოეჭა და ჯუბუას უკვე განვილილ ფაზაში. მით უფრო შეუწყნარებელია, როდესაც დასავლეთ ევროპული მეცნიერება, რომლის წარმომადგენლებისთვისაც კონდაკოვის გამოკვლევა სრულიად უცნობი დარჩა, წინანდებურად საერთო ტერმინით — სომხური ხელოვნების სახელით — იხსენიებს როგორც სომხური, ისე ქართული ხელოვნების ძეგლებს⁶.

მაგრამ ასეთ დებულების გამართლება თითქმის შეუძლებლად უნდა ჩაითვალოს, როდესაც მას გამოთქვამს აღმოსავლეთის ხელოვნების ისეთი კრიტიკოსი და ღრმა მკვლევარი, როგორც სტრიგოვსკი. მან სრულად არ დაიმუშავა ქართული ხელოვნების მასალები, იგი დაკმაყოფილდა პარალელის უბრალო მოხსენებით, რომლებსაც იგი იცნობდა ლიტერატურად⁷.

¹ Brossel, Rapports sur un Voyage archéologique, S[er]ie. 1851, VI, გვ. 20, თუმცა ბროსესე ამტკიცებდა, რომ მცხეთის ჯვარი მე-VII საუკუნეს დასაწყისს არის აშენებული (ტყვე, I, 47—50).

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

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

⁴ Le Caucase pittoresque, Paris 1847, explic. à livraison 17-c, pl. I.VII et à livraison 19-a pl. LXIII.

⁵ ისტორია საქართველოსი, ტფილისი 1859, გვ. 218—219 და ვახუშტის საქართველოსი ისტორია, დიმიტრი ბაქრაძის რედაქტორობით, ნაწილი I, ტფილისი, 1885, გვ. 167 შენიშვნა.

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

⁷ შედარებ ნაშრომები Ferguson-ისა, Ch. Bauc-ისა, Aug. Choisy-ისა, K. Wocmann-ისა, Gabr. Millet-ისა, Ch. Diehl-ისა ან Oskar Wulff-ისა.

⁸ მისი ნაშრომის კრიტიკის მე ვედლენი, წერილი ბერლინის ჟურნალში „Monatshefte für Kunstwissenschaft“— 1922 წ. № 7—9.

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

შეტი არ იქნება მაინც, აქ ითქვას, რომ მიუხედავად თავის პოსტულატებისა, სტრიგოვსკიმ აღნიშნა ტიპის განვითარების მთელი რიგი დეტალი — ეტყობა, რეალური ძეგლები ავიწყებდნენ მას თავის საკუთარ ჰიპოტეზებს. იგი მომხრეა, მავალითად იმისი, რომ გამოშვებული აფსიდებიანი ეკლესიები უფრო ძველად ჩაითვალოს იმ ეკლესიებთან შედარებით, რომლებიც მოქცეულია გარეგან სწორკუთხედში ფრონტონებითა ჯვარის მკლავებს ზემოთ³.

მეორე მხრით თითონ სტრიგოვსკიმ და არა სხვა ვინმემ მთელი ძალით და უხეი დასაბუთებითუკუაგლო და დაარქია ძველი შეხედულება, რომელიც ავრთვეთ არ იყო დამყარებული რეალურ ფაქტებზე, — თითომ კავკასიის ხუროთმოძღვრება არის ბიზანტიის ხელოვნების ერთერთი გამოსახვა. ამ მუხლში იგი სრულიად განსაზღვრულად გვიჩვენებს კავკასიის ხელოვნების დამოუკიდებლობას ბიზანტიის და საერთოთ დასავლეთის ხელოვნებისაგან. მცხეთის ჯვრის ტიპის ეკლესიები, მართალიც, როგორც ენახეთ, წარმოადგენენ სრულიად თავისებურ ტიპს, რომელსაც არა აქვს პარალელები საქართველოსა და სომხეთს გარეთ.

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

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ მცხეთის ჯვარის აშენების თარიღი საკმაოდ ზედმიწევნითაა დადგენილი: იგი ეკუთვნის მე-VII საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წელს. ატენის სიონის, ძველი შუამთის, აგრეთვე მარტვილის აშენება, უშუალოდ დამოკიდებული მცხეთის ჯვარზე, ეკუთვნის მე-VII საუკუნის დამდეგს, რაც თითოეულ მათგანში მტკიცდება სხვა ელემენტებითაც (წარწერებით, ქანდაკების იკონოგრაფიით და სტილით, ორნამენტაციის მოტივებით და სპე). რაც შეეხება სომხურ ძეგლებს, მათგან წმ. რიფსიმეს ეკლესია აშენებულია ისტორიკოს სებეოსის ცნობების თანახმად კათალიკოს კომიტასის ტახტზე ასვლის დროს, ე. ი. 618 — 619 წელს⁴. პოლო სოფ. ავანის

¹ Die Baukunst der Armenien und Entrope, Wien 1918. Bd. II. S. 470 u. 764.

² იქვე, გვ. 471.

³ იქვე, გვ. 82 შემდ., და გვ. 471.

⁴ იხ. მისი ისტორია, თავი XXV. |

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

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

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

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

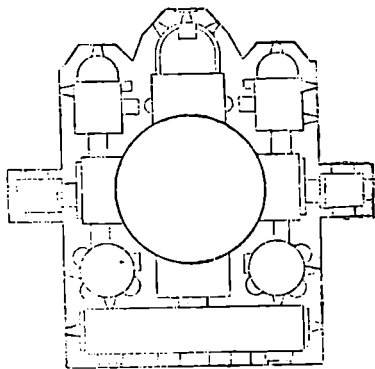
4. „მცხეთის ჯვარის“ ტიპის ზომიერტი მხარიათა

მხატვრის მიერ მცხეთის ჯვარში შექმნილი კომპოზიცია, როგორც ზემოთ ვნახეთ, იმდენად დამთავრებულ ნაწარმოებს წარმოადგენს, რომ არც არაინი მოინდომებს და ვერც ვერავინ შეიძლებს მასში რაიმე შეცვალოს. ამიტომ მხოლოდ მცხეთის ჯვარის ცნობილი მიდგომების უარყოფით შეიძლო მარტელოს ხუროთმოძღვარმა მისი თემის ზოგიერთი დეტალის შეცვლა და იმავე ძირითადი შთაბეჭდილების მიღწევა. სომეხმა არქიტექტორებმა-კი ან სრულიად ზედგამოჭრილი ასლი მოგვეცეს მცხეთის ჯვარისა, როგორც ეს ატენში ვნახეთ, ან შეცვალეს ნაწილთა შეფარდების ზოგიერთი პრინციპი და ამის წყალობით მიიღეს არადაპაკეყოფილებელი შედეგი. ეს დაკვირვებები ძეგლებზე გვიმოტივებს მეორე მხრივ იმავე დებულებას პირვანდელი კომპოზიციის (მცხეთის ჯვარის) სრული დამუშავების, მოფიქრების, დამთავრების შესახებ. იგინი გასაგებად ხლიან იმ ფაქტს, რომ ამ თემის უფრო რაციონალური ვარიაციების შემწვობითაც ვერ მიადღწევს მეტ მხატვრულ ეფექტს.

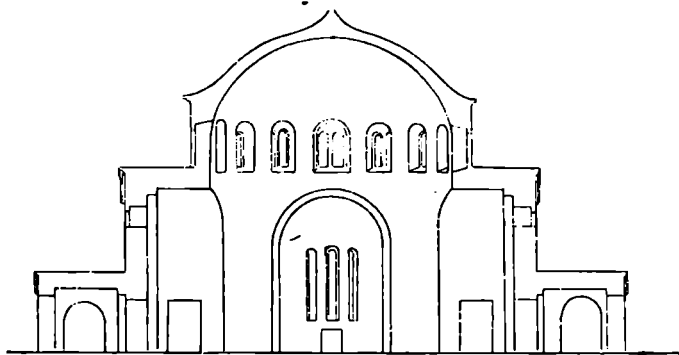
¹ იხ. სებეოსის ისტორია, თავი XXIII და IX.

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

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



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



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

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

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

შენობა გუმბათის ცენტრიდან ცოტა აღმოსავლეთისკენაა გაგრძელებული საპი წინწაწული. აფსიდი, ხუროთმოძღვართა ქართული შეკრანების თანახმად დასავლეთისკენ გააგრძელა შენობა. კარიბჭის გაპართვით ფასადის მთელ სიგრძეზე, როგორც ამ ბხრიც იჩინა თავი ქართულმა მიდგომამ, ისე აღმოსავლეთი ფასადის ფორმების მხრივაც მისი აფსიდების საპი სამწახნაგოვანი შეფილით, რომლებიც შეერთებულია იმავე ტიპის პატარა კამარებით, როგორც მცხეთის ჯვარის აღმოსავლეთ ფასადზეა¹.

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



სურ. 103. ძველი შუამთა. პატარა გუმბათოვანი ეკლესია აღმოსავლეთიდან.

კამარის მოხმარება შესავლებისა, დანჯრებისა ჯვარის მკლავების თაღებისთვის ისევე ქართულ ელემენტებზე ლადადებს. ტაძრის გარეგნობაში ჩანს ორადობა, რომელიც უკვე ვახსენეთ ზემოთ - საერთო მახები და ცალკე დეტალები.

რალა თქმა უნდა, არ შეიძლება გულწრფელად არ ვისურვოთ, რომ დრანდა შეიქნას დაწვრილებითი ყოველმხრივი გაპოკლევების საგანი და გაწენდილ იქნეს როგორც ნიადაგი, ისე თითონ შენობაც. იქნებ მაშინ აღმოჩნდეს აგრეთვე დეუბუასა და ბაქრადის მიერ მოხსენებული მარმარილოს ზღუდეს ჩუქურთმიანი ნაწილები და ფრესკიანი გამოსახვანი კედლებზე². მაგრამ ყველაზე უმთავრესი ის არის, რომ მაშინ, იმედია, სრულიად ზედმიწევნით გაპოირკვევა

¹ იხ. МАК, ტ III, ტაბლ. I.

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

ქრონოლოგიაც ამ ძეგლისა, რომლის ხაზუღები გვაგონებენ მეორე კოლოსალურ, ზეგრამ ასეთ-სავე ჯერ ჩამოუყალიბებულ, ჯერ გამოურკვეველ ძეგლს, სახელდობრ ნინოწმინდის, ერთი მხრით, ხოლო მეორე მხრით. მასში არსებობს ცუგმენტები, რომელნიც შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ მცხეთის ჯვარის ხერხის ანარეკლად, მაგალითად, აღწოსავლეთ ფასადის უკვე წობსენებული პატარა ნიშები.

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

სურათმოდერანმა უუუაგოდ ამ ეკლესიის გეგმიდან კუთხის ოთახები, ხოლო დატოვა მრგვალი კუთხის ნიშების დეკორატიულად ლამაზი მოტივი აფსიდებს შორის; ამით მან მიიღო გარედან ჯვარის გამოწვეულ მკლავებს შორის სწორკუთხიანი კუთხეები, რომელნიც გვიჩვენებენ შენობის ძირითად შუალა კვადრატს. ოღონდ ამ გარემოებამ ყველა მკლავი როდი გააკეთებინა მას ერთნაირად გრძელი. მან ერთი წყვილი გააეთა ბრტყელი, ხოლო მეორე უფრო ვაგრძელბული, მაგრამ ორივე წყვილში ბეჭები გაუქმებულა, რადგან საკირო არ იყო, დარჩა განმარტოვებული და საერთოდ თითქის სიმეტრიული გეგმა. მაგრამ რა მიზეზია, რომ მისმა ხურათ:ოდერანმა ასე აშკარად უუუაგოდ ყველაფერი იფიქრე ამ სულ პაწაწინა ეკლესიიდან, მაგრამ დატოვა რაიმე საკიროებისთვის ცხადად გამოუსადეგარი კუთხის მრგვალი ნიშები, რომელთაც დიამეტრში ძლივს აქვთ 60 სანტიმეტრი? ეს საკითხი მისთვის როდი სწყდებოდა მათ მიერ არქიტექტონიკული მნიშვნელობის დაკარგვზე უბრალო მიითვებით, --- მან დატოვა ისინი მხატვრულად მშენიერ მომენტის გულისთვის. ეს კუთხის ნიშები ჰქვნიან თითო ეკლესიის ფორმების რიგ-რიგობას სინათლის და ჩრდილის მდიდარი სკალით ეკლესიაში. მისი განათების პრინციპი იგივეა, როგორც მცხეთის ჯვარის ტიპის ეკლესიებში --- მისი უმთავრესი წყარო არის ოთხი ჯანჯარა ყელში. სინათლე მოდის მაღლიდან და ჰპოვებს ხაზუმ ხაზუმ საფესურებს კუთხის ტრომპების, აფსიდების და კუთხის ნიშების მორგებულებაში. ამის წყალობით ვიღებთ მუშუქ ტალას მსუბუქი ლივლით.

დაისახა რა აზოცანად ამნაირი პაწაწინა (გ. 109 - 110) შენობის შექმნა სრულიად ნათელი, მარტივი ფორმებით, როგორც შიგნით, ისე გარედან, ხურათმოდერანა ანგარიში გაუწია ამას შესავლების მხრივაც. მან მარტო ერთი შესავალი გააკეთა --- სამხრეთიდან, იმ მხრიდან, საიდანაც არის საერთო მისავალი მონასტრითან. მეორე, ჩრდილოეთის შესავალი მან არ დაატანა; მას კარვად ესმოდა, რომ მაშინ მუდრო, ინტიმური კაპელიდან რომელიც იზიდავს განმარტობით ლოკისა და ლეთის მსახურებისთვის, გამოვიდოდა რალაცა ორპირი გასავალი. რასაცირველია, გარდა ყელის ფანჯრებისა მან დატოვა კიდე ერთი საკიროების ფანჯარა, რომელმაც შემსველელს მაშინვე უნდა უჩვენოს ორიენტაკია. მან აქ უუუაგოდ ტრომპების მეორე რივიც, რომელაც ჩვენ ენახეთ აქვე მონასტრის დიდ გუმბათიან ეკლესიაში: აქ ეს ტრომპები იქნებოდა მხოლოდ ზედმეტად შეწაწუხებული რომგვალეება. გუმბათის თითონ ნახევარდეროს ივი იწყებს უშუალოდ ზედ ყელის ფანჯრებზე. ყველაფერი ეს ჰქმნის ლამაზი, ინტიმური, სწორედ დაფიქრებული, განმარტოვებული რელიგიოზობისადმი მიმზიდველი სალოცავის შაბაქედლებს.

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

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

ამნაირად, მოგვცა რა მცხეთის ჯვარში ერთბაშად ყველა მხრივ ჰარმონიული ნეატერული ნაწარპოები თეთრაკონქიანი გართულებული გეგმით, ქართული ხუროთმოძღვრება იძულებული იყო გამოეძებნა ახალი კომპოზიციები, რომ დარჩენილიყო თავის სიმაღლეზე. ამ ტიპის რაშენაირად გადაკეთება ან ნაწილობრივი შეცვლა აღარ იძლეოდა დიდებულ შენობებს.

ძველი ქართული ხელოვნების აყვავების ხანის მეორე და მესამე ეტაპი

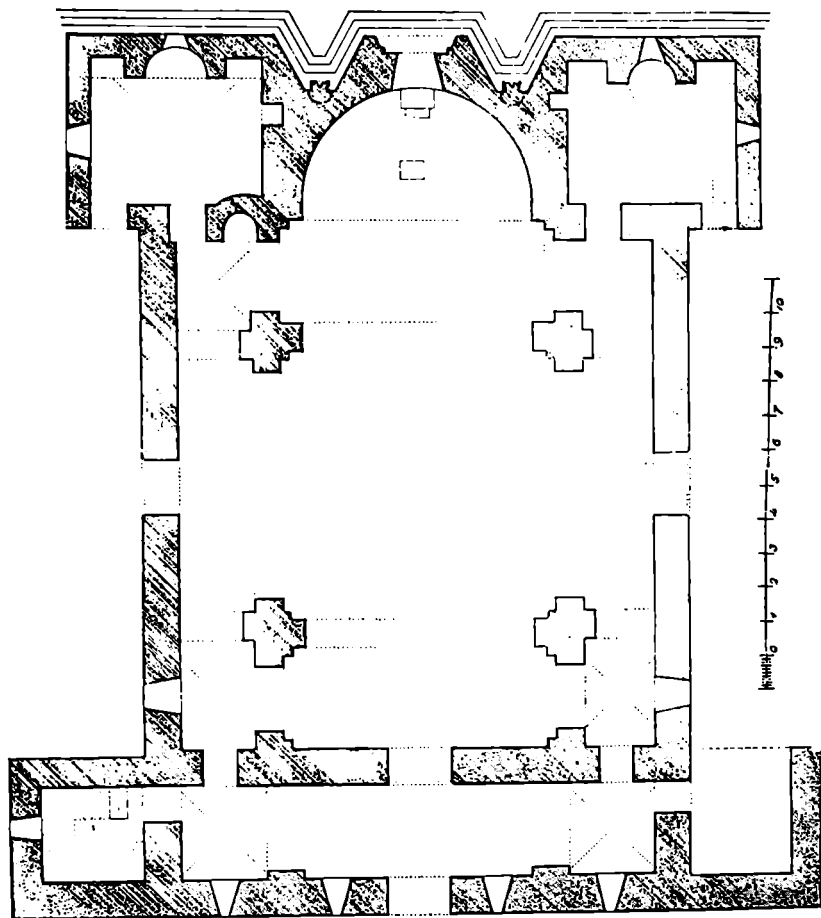
I. წარმის ტაძარი — მორამ მთაპის მთავარი ქველი

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

ამ ტიპის შექმნის ხანა არის ხანა დიდი მხატვრული შემოქმედებისა ქართული ხელოვნობის სფეროში. არის ხანა დამთავრებული, შეგნებული განვითარებისა, ხანა დასრულებული ხელოვნობის ნაწარმოებებისა. ამ დროს უკვე სავსებით ჩამოყალიბდა, დაიხვეწა ტაძრის დიდებული შენობის გაგება: შექმნეს სივრცე, რომელსაც აქვს ყოველ მხრივ შეხანებული გარეგანი ფორმები. ამას ა ეს ძალა, რასაკვირველია ქრისტიანული აზრის ხელოვნობისთვის, ჩეტადრე საქართველოსა და სამხეთისთვის; ხოლო, თუ ავიღებთ რომისა და ბიზანტიის ხელოვნობებს, მასში დავინახავთ, რომ გარეგნულად სრულიად არა ფიქრობენ, მას თითქო განურჩევლად უცქერიან, მცხეთის ჯვარი არის სწორედ ყველა ამ დაგროვილ შესაძლოებათა გამოჩენის ასეთი მკაფიო მომენტი, აზიტომ ბუნებრივია, რომ იგი ვერ დარჩებოდა მარტოდ-მარტო; მან მიადწია ერთი მიმართულებით კომპოზიციურ ძიებათა ისეთ დამთავრებას, რომელიც შეუძლებელს ხდიდა შემდეგ მოძრაობას იმავე მიმართულებით: ბუნებრივი იყო ისიც, რომ ძიება გავართა სხვა მიმართულებით, აზრმა დაიწყო ენერგიულად მუშაობა და შექმნა ახალი საფუძველი, შეიტანა ახალი ელემენტები გუნდათთან ტაძრების ფორმათა კომპოზიციაში. ეს ნაბიჯი მშინვე იყო გადადგმული, სახელდობრ, გუმბათის საბჯენი ტაძრის კვლევებიდან გადატანილი იყო გაცალკეებულ, ტაძრის შიგნით თავისუფლად მდგარ ბურჯ-სვეტებზე.

გუმბათოვანი ხელოვნობის განვითარება საქართველოში როგორც ეს გამოვიკვლიეთ მე-11 საუკუნის მრავალ ძეგლზე და როგორც ეს ნტიცილება წინა საუკუნეებიდან ცალკე იშვითად დარჩენილი მავალითებით, დაკავშირებული იყო გუმბათის დაყარებასთან გარეთა კედლებზე. ეს პრინციპი ჩვენ ენახეთ უკვე ზეგანის პატარა ეკლესიაში. იგი ჩანს იწავე გეგმის შენობებში, აგრეთვე თეთრაკონებში. ბუნებრივია, რომ წარმოსადგენ გუნდათთან ეკლესიათა აგების პირველი

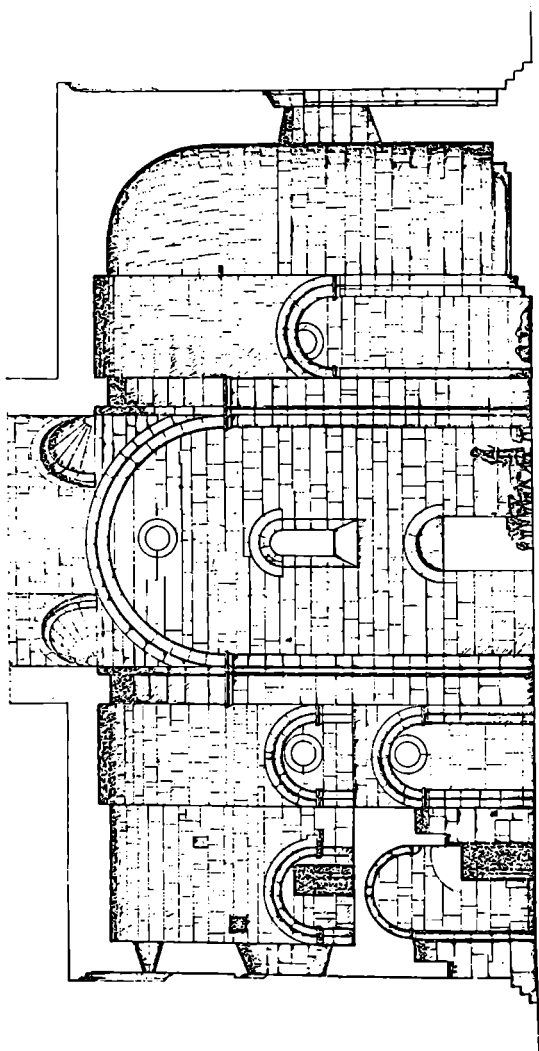
ცდები უნდა დაფუძნებულიყო ასეთსავე გეგმაზე და ამავე პრინციპზე. მართლაცაა ნინოწმინდას, მცხეთის ჯვარს, ღრანდას — ყველას ერთნაირად საფუძვლად აქვთ იგივე პრინციპი გუმბათის დამყარებისა შენობის გარეშე კედლებზე, მათთან დაკავშირებული კედლების ნაწილებზე. და ეს ასეა, მიუხედავად ამ ეკლესიათა გეგმის დიდი სირთულისა.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



სურ. 104. წრიმი. გეგმა შესრულებულია არქ. ნ. სევეროლიის მიერ.

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

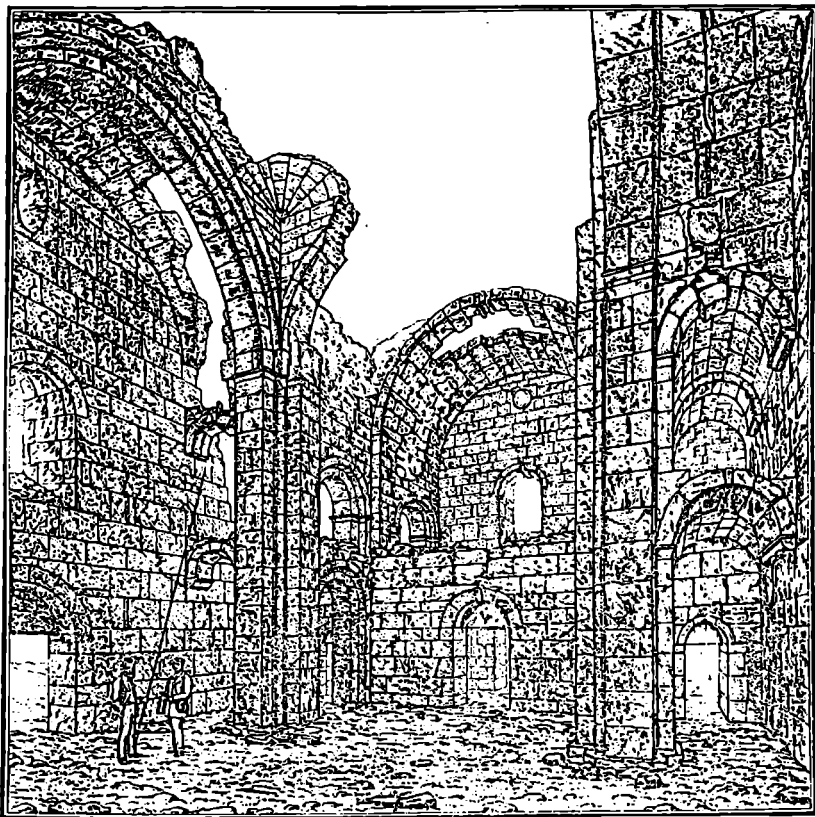
ეკლესიის სივრცის შიგნით ოთხი ცალკე სვეტის აშენებით შენობის ძირითად გუმბათქვეშე კვადრატის კუთხეებში. ამ ელემენტს, როგორც ხუროთმოძღვრების შემადგენელ ნაწილს, რასაკვირ-



სურ. 105. წილი. განაკეთი სფრსუ. შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

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

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



სურ. 106. წრომი. პერესპექტივა შიგნით, შესრულებულია ნ. სვეეროვის და ი. შარლემანის მიერ.

ლობას და, ეტყობა, დამოუკიდებლობას ბიზანტიური მიდგომისგან. ამ ახალი მიღწევის დამატკიცებულ საბუთს საქართველოში წარმოადგენს წრომის ტაძრის გრანდიოზული ნანგრევები ქართლში, საღვთო გომს ახლო¹.

¹ წრომის ტაძრის, როგორც არქიტექტურული შედევრის განხილვა მოცემულია დაწერილებით ჩემ მიერ აგრამ ნულად დაწერილ გამოცემაში, რომელიც დაიბეჭდა Georgische Baukunst-ის მოუ ტომად (Die Kirche in Xromi und ihr Mosaik, Tiflis 1934, III-4, ახ ტაბულითურთ) მონაიკის გამოცემა ეყუთუნა ერმიტაჟის ც ლილ შეყილია, განსენებულ აკადემიკოს იაკობ სმირნოვს პროფ. ნიკ სვეეროვის კანსაუორებელი თბოჯით აღუჩიშაჲ, რომ ტაძრის გახოუჲში თანაშეწყეჲად მემოზბნენ საქართველოს სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებო გ. ლიჲეჲა და მ. ჩიკიარე.



V. წარმის ტაძარი. აფსიდა კატრონიკულიდან.

საერთო შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს წარმის ტაძარი, განისაზღვრება ხუროთ-მოძღვრული ხაზებისა და ფორმების ჰარმონიითა და შეთანხმებით. ხუროთმოძღვარი, რომელმაც შექმნა ხელოვნების ეს ნაწარმოები, იყო არქიტექტორი par excellence, იგი ისწრაფოდა გადაწყვიტა იმ საამშენებლო პრობლემათა მთელი რიგი, რომელიც აფიქრებდნენ სხვა მის თანამედროვეებსაც. ამასთან მისი ზოგიერთი სახიფათო ნაბიჯი ამ მხარე შებედილით აღმოჩნდა შენობის მთლიანობისთვის. სახეების მორთულობას იგი ზომიერების იმეოთი კეთილშობილებით, როგორც მსუბუქ აქცენტს ადებდა შენობის ცალკე ნაწილებს და ამით აღწევდა სერიოზულ ზეიშობის შთაბეჭდილებას. ტაძრის გარეგანი სახე გარედან ქვიშის ფერისაა, მოყვითალო და მოვარდისფერო ელფერებით, ხოლო ტაძრის შიგნიდან ეს ფერი იღებს ეფექტიან ფეროვან ვარიანტს — იცვლება ბოლის ფერად, რომელსაც აქა-იქ სიშვევ გაჰკრავს. აქ ბრწყინავდა მხოლოდ აფსიდი, მართული მოზაიკით კონქაზე. უქვევლია, ასეთ ტაძარში დღისით, მისი სინათლის დროს, რომელიც უხვად მოდიოდა ტაძრის დიდი ფანჯრებიდან, კანდელების და სანთლების ციმციმის დროს საღამოობა, მდიდრული მოზაიკით მორთული საკურთხეველის წინ ლოცვად იქნებოდა მორწმუნე.

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

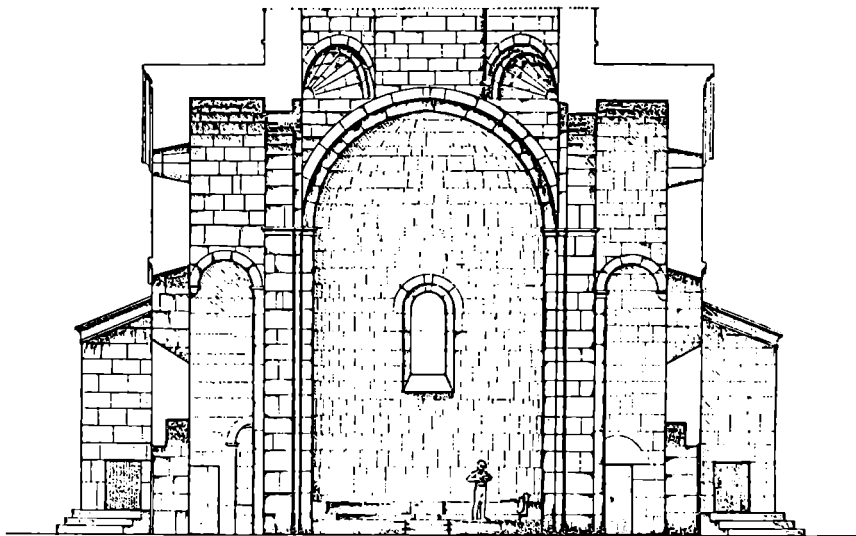
წარმის ტაძარს თავის გვეგმის საფუძველში ისე, როგორც აქამდე განხილულ ტაძრებს, აქვს ჯვარის ფორმა, ე. ი. ცენტრალურ გუმბათქვეშე კვადრატს ყოველი მხრიდან აქვს თანასწორი სიგრძის მკლავები¹. აღმოსავლეთის მკლავს აკრავს მეორე მძლავრი აფსიდის ნახევარი, აწინააღმდეგება დასავლეთისას კარძის, რომლის ზემოთ გაშართულია ტაძრის ცენტრ ღია პატრონიკენი, შიგნით, მთელი შენობა მოთავსებულია გარეგან სწორკუთხედში, ხოლო ცენტრს წარმოადგენდა — წარმის ტაძრის გუმბათი, რომელიც იდგა ოთხ მალა, კოხტა სვეტზე, რის წყალობით ტაძრის ძირითადი სიერცე იღებდა დაშატებით, მეორეხარისხოვან ნაწილებს სვეტებს იქით. ტაძრის შინაგანი სიერცის ეს ფორმა და მრავალ შედგენილობა აძლევდა ხუროთმოძღვარს შესაძლოებას შეექმნა გუმბათი უფრო ნაკლები დიამეტრისა, ვიდრე მცხეთის ჯვარში და მისი შეენარჩუნებინა იმეოთი დიდებულების და თავისუფლების შთაბეჭდილება.

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

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

¹ იხ. გვეგმა, შესრულებულია არქ. ნ. ვევეროვის მიერ. სურ. 104.

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

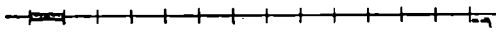
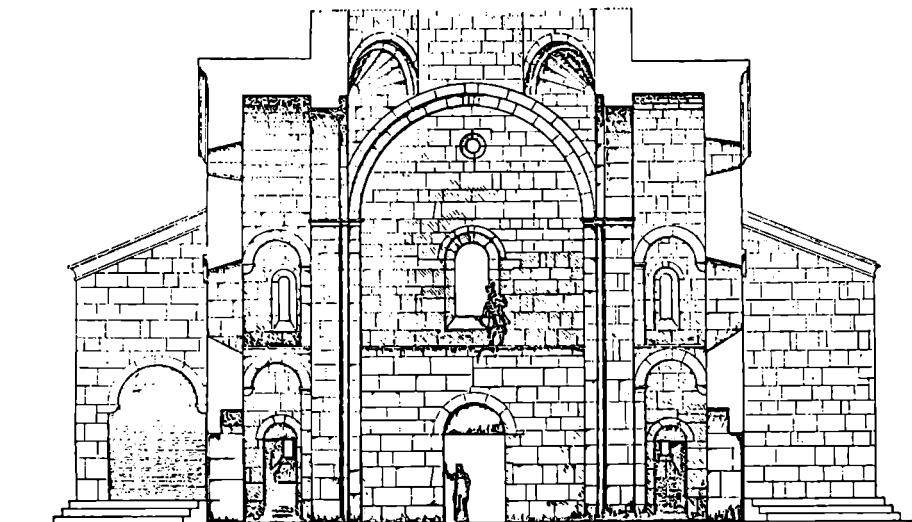


სურ. 107. წრომი. განაკვეთი სიგანეზე აღმოსავლეთისკენ.

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

წრომის ტაძრის თითონ პატრონიკენიც წარმოადგენს არა უბრალო სივრცეს მის დასაველეთ ნაწილზე, არამედ აგრეთვე დამატებებს, შეერთებულებს სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაწილებზე დასაველეთის სვეტებამდე¹. ამნაირად, აქ მიღებულია შენობის ცალკე ელემენტების და ნაწილების გართულება და ერთმანეთთან გადაბმა.

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



სურ. 108. წრომი. განაკვეთი სივანეზე დასაველეთისაკენ.

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

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

¹ იხ. სურ. 106.

ოდღვარი „ჰემნის სივრცეს“ განსახვევებლად ტაძართა ძველი ხუროთმოძღვრებისა, რომელიც „ზღუდავდა სივრცეს“. ასე უპირდაპირებდა ერთმანეთს ორივე ხუროთმოძღვრების არსს ალოიზი რიგლი¹. ამ მხრივ წრომი მიდის იმავე მიმართულებით, როგორც მცხეთის ჯვარი, ე. ი. მიუხედავად ორივე შენობის გეგმის განსხვავებისა, სრული წინააღმდეგობისა გეგმისადმი კომპოზიციური მიდგომაში, სივრცის შთაბეჭდილება მოცემულია ერთნაირად.



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

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

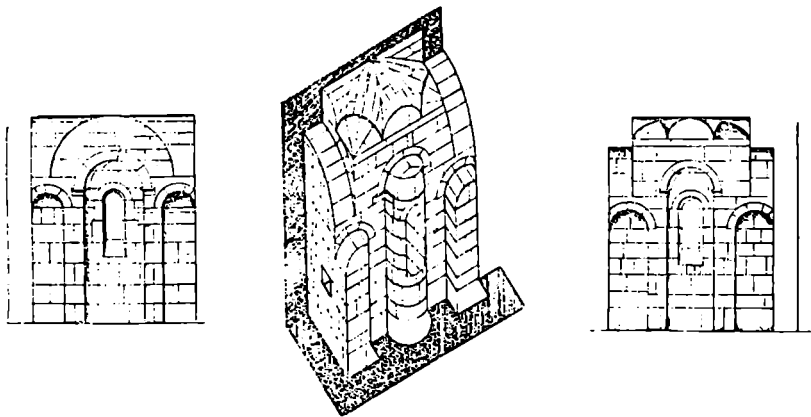
წრომის ტაძრის შინაგანი სივრცე გეგმის თანახმად, რასაკვირველია, იძლევა სულ სხვა ასახვას, ვიდრე მცხეთის ჯვარში: აქ არ არის სრული განმეორება ფორმებისა, არის მხოლოდ შესაბამობა, წონასწორობა ნაწილთა განრიგებაში, მათი განსაზღვრული კონსონანსი². როგორც ერთი მთლიანი, წრომის სხეული რთულია, მაგრამ იმდენადვე მოფიქრებული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

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

² იხ. სურ. 105—და ტაბ. V.

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

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



სურ. 110. წრაშის ტაძარი. აღმოსავლეთის კუთხის ოთახების განაკეთი.

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

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

¹ შეად. სურ. 109 და 106.

ბრწყინვალე ხერხს, რამდენადაც ცნობილია, არა აქვს პარალელები; იგი შექმნილია წრომის ხუროთმოძღვრის შთაგონებით და აყენებს მის ქმნილებას იშვიათ სიმალღზე. ამ მოტივის ერთნაირი ანალოგია ჩანს მთელი რიგი ბიზანტიური ეკლესიების გვერდის მკლავებში, როგორც, მაგალითად, წმ. ირინეაში კონსტანტინეპოლს; ნაწილობრივ, ეტუბა, წმ. სოფიოშიაც, სადაც გუმბათქვეშე პილონებს შორის ჩაშენებულია პატრონიკენი, მაგრამ ამ პატრონიკენს, გარდა იმისა, რომ იგი გამართული იყო ქალებისა და კათაქმეველათვის, სხვა დანიშნულებაც ჰქონდა: იგი შეელის გუმბათის წნევის განაწილებას¹. წრომის ტაძარში კი ამისთანა არა არის რა; არავითარი ხსენება ბაზილიკურ ტიპთან კავშირის, მისი განცდის ცილინჯრული ან მთელი რიგი ჯვარისებური თაღებით გადახურულ არსებულ გვერდის ნაევში ტაძრის სიგრძეზე არ არსებობს. მკლავების უზარმაზარი, ურთიერთ პერპენდიკულარული თაღები ხაზს უსმენ შენობის საფუძველს, რომელსაც ემატება კუთხის ნაწილები. და აი ამ კომპოზიციაში სიერცის მხატვრული განსახივების ძალით



სურ. 111. სოფელი წრომი ტაძრით.

დასაყვამ მკლავის სიღრმეში იმართება პატრონიკენი. ამნაირად, ეს გარეგნული ანალოგია შედარების დროს უქმდება — ჩვენ აქ საკმე ვაკვს სრულიად სხვადასხვა მოვლენასთან.

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

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

² იხ. სურ. 110.

რამდენად ოსტატურად, სიყვარულით იყო აგებული ეს ეკლესიები, იმდენადვე პატრონიკენზე მიმავალი კიბე თავის ნაწილთა შეფარდებით, მასალის შერჩევით და სხვ. აჩენს დიდ, მახვილ მხატვარს. სამწუხაროდ, ეს კიბე შესამჩნევად დაზიანებულია და უმთავრესი ისაა, რომ მას შემდეგში მიშენებული აქვს ძირის ტლანჭი კედლები მარცვლის შესანახად ბელლის გასამართავად.

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



სურ. 112. წრომის ტაძარი. სამხრეთი კამარა ქვეიდან.

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

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

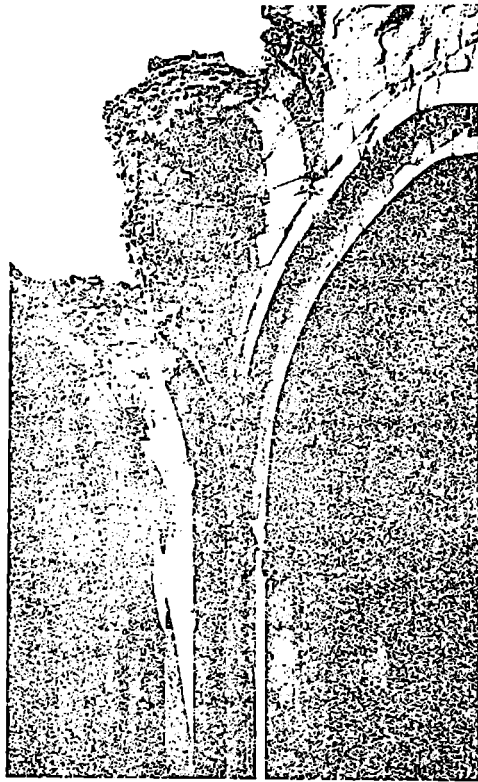
¹ იხ. სურ. 111.

² იხ. სურ. 112.

³ იხ. სურ. 113.

⁴ იხ. სურ. 114.

გვერდზე აღმოსავლეთის ნაწილის კუხის შევრიღებს და დასავლეთის ნაწილის შევრიღებს პატრონიკენის იმ ნაწილებიანად, რომელიც საზღვრავენ დასავლეთ მკლავამდე; მერე უფრო მოკლე სახურავები ამ შევრიღებს შორის და ჯვარის განის მკლავებს შორის. აქ ჩვენ ვხედავთ მცხეთის ჯვარის სისტემის თავისებურ განცდას: როგორც იქ სიგრძის ფასადებზე კუთხის ნაწილებში არის შევრიღები და მერე უფრო მოკლე სახურავები ნიშნუბტვებით, ისე აქ. მხოლოდ აქ ისინი, გარდა ამისა, სხვადსხვა სიმაღლეზეა დაყენებული, რაც იძლევა ტაძრის მასების შთაბეჭდილების განსაკუთრებულ თავისუფლებას. მცხეთის ჯვარის სხვა ასეთი გამომხიბლი შეიძლება



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

ვიგრძნობთ გუმბათის და გუმბათქვეშე კვადრატის ზომებსა და მათს შეფარდებაში ჯვარის მკლავების განთან: კვადრატი უფრო განიერია, ვიდრე მკლავები, რითაც ხაზი ეშვება მის სიმძლავრეს.

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

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

მასათა აგებულების გაფორმებაში დომინანტია — რა მხრიდანაც უნდა მიუვლდეთ

შენობას — სიმტკიცე, მონოლითობა, მასივობა. მართლაც ქართული მონუმენტალური ხელომოდღერების ერთ-ერთი სიმდიდრეთაგანია, ერთერთ ძირითად ღირებულებათაგანია — კედელი, ქვის მტკიცე კედელი; თავისი წინააღმდეგობით ზრდისა, ამაღლების შთაბეჭდილებისადმი, თავისი პარიონტალიზმით, რომელიც თუმცა თვალში არ ეჩხიბრება მაყურებელს, — იგი საესკებით შეიძლება დაფასდეს და შეგნებულ იქმნას წრომის ტაძარში, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ძეგლი დაწარმოდა. კედლის ეს ფუნქცია უკვე გამომკლავებულია ორივე სიგრძის ფასადამდე, თუმცა მასზე მასების

შეერილები უკრ კიდევ წარმოადგენენ მთავარ მომენტს. მაგრამ ხაზგასმით იგი გამოძლეაწებულია აღმოსავლეთ და განსაკუთრებული ძალით დასავლეთ ფასადებზე.

უპირველესად ყოვლისა ჩვენ შევჩერდებით სიგრძის ფასადების განხილვაზე¹. სიგრძის ფასადები მას აშენებული აქვს არა იმეტრიულად, არამედ ისე, როგორც შინაგანი სივ-ცეც, ნაწილთა წონასწორობის დაცვით, მათი კონსონანსის შექმნით. ამ ხერხს იგი განაჯრძობს დეტალებშიაც. შუალა ვერტიკალური ღერძის გვერდებზე, რომელიც აღნიშნულია კარისა, დიდი სიგრძის ფანჯრისა და მალა მრგვალი ფანჯრის დალაგებით, იგი აკეთებს აღმოაველეთ ნაწილში ერთ მრგვალ ფანჯარას, ხოლო დასავლეთ ნაწილში ორ ფანჯარას ორი სართულისთვის; დასასრულ, შეერილებში — კიდევ მრავალი ფანჯრებია აღმოსავლეთისაში, ხოლო დასავლეთის შეერილებში — ჩრდილოეთის ფასადზე ერთი გაგრძელებული ფანჯარა (კიბისკენ). ხოლო სამხრეთის ფასადზე



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

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

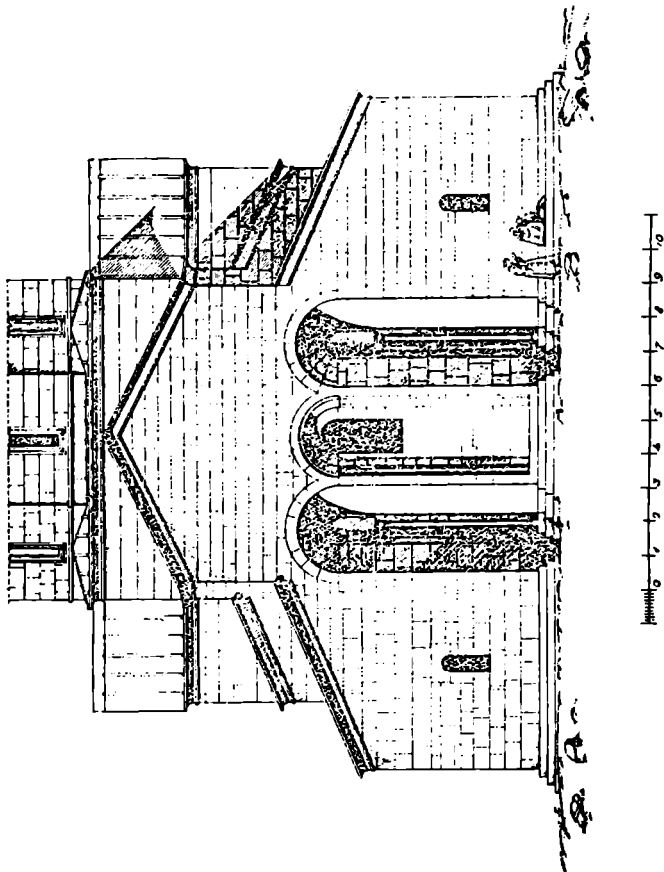
ორი დანარჩენი ფასადიც — აღმოსავლეთის და დასავლეთის — ანაირადვე აღნიშნავს შინაგან სივრცეს, ორივე დამთავრებულია მხატვრული თვალსაზრისითაც; ორივე ფასადი გარეგან მასათა მთელი შეფარდებით ახდენს გამძლეობისა, მთლიანობისა და მასივობის შთაბეჭდილებას.

წრომის აღმოსავლეთის ფასადი აღნიშნავს საშუალოდ შინაგან განრიგებას: შუალა ნაწილი მაღალი კედლით ორ გვერდიან სახურავ ქვეშ სპეციალურად არის მორაული და შეესაბამება საკურჩხველს, ხოლო გვერდის დაბალი ნაწილები ეკედრებს². გვერდით ნახევრად მრგვალი,

¹ შეად სურ. 114.

² იხ. სურ. 115 — აღმოსავლეთის ფასადის ნ.ხ.ტ., შესრულებულია არქ. ნ. სვეტოვოვის მიერ.

აღმოსავლეთის ფასადის პირდაპირი კედლის უკან მოთავსებული საკურთხევლის აფსიდის დიდმა გაქანებამ გამოიწვია დიდი მკვლარი მასივის არსებობა, რომელსაც შეეძლო დაერღვია შენობის წონასწორობა. ამიტომ ხუროთმოძღვარი ამ მასივს აკლებს ნაწილს და აფსიდის გვერდებზე კმნის ორ სამკუთხიან ნიშას ფასადზე, რითაც ერთბაშად აღნიშნავს შენობის გვეგმის ილქას. მაგარამ ეს საამშენებლო მოთხოვნა მას გამოუყენებია როგორც მხატვრულ-დეკორატიული საბუთი. იგი კმნის



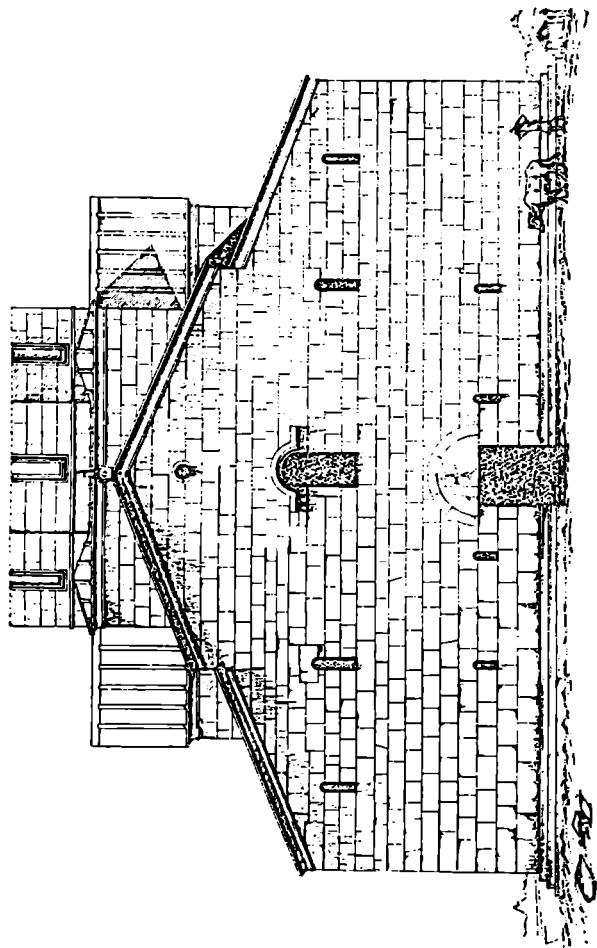
სურ. 115. წაბის ტაძარი. აღმოსავლეთის ფასადი. ნახატი შეკრულბულა ხუროთმოძღვარ ნ. სუვერივის მიერ.

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

¹ იხ. ტაბულა VI.

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

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



სურ. 16. წილის ტაძარი, დასავლეთის ფასადი. ნახტი შექრულბუნულია ნ. სეკერიის მიერ.

მაგრამ ეს უეჭველია ნიშნავს სხვა დროის გრძნობათა გადატანას იმ სასტიკ და მწყობრ ხანაში, როდესაც ხუროთმოძღვარი ეძებდა მასათა დინჯ მკაცრ დიდებულუნას, როდესაც ამ სამშაგ ურევე

¹ შუად. მაგალითად, კიბე, ან წებვა ჯვარისებური თაღების, აფსიდის და სხ. და სხ.

არკადით შედარებულ შუალა ნაწილს იგი უპირდაპირებდა კედელთა გლჯე ზედაპირს გვერდებზე და მაღლა.

თვით ნიშების მორთულობა, უფრო ორივე ძირითადი ნიშის მორთულობა, მეტად დამახასიათებელი და მხოლოდითია — სიღრმეში დადგმულია ორი პატარა ნახევარკოლონა, რომელნიც არ აღწევენ ნიშების თვით თავამდე, არამედ სტოვებენ კიდევ შესაძრწვე ადგილს სვეტისთავების ზემოდ; ამასთან ნიშის კუთხეში ეს ნაწილი დამატებით მორთულია, როგორც გვეგით ნახვერად მრგვალი ნიში, რომელიც უნდა გავსებულ იქნას რაიმე ქანდაკებრივ ან უფრო მეტი, რაიმე სტატუის გამოსახვით¹. მართლაც და, ადრეულ ქრისტიანული ხელოვნება სულაც არა თაკილობდა ქანდაკებას; აკი ჩვენამდე მოაღწიეს როგორც ქანდაკების ასეთმა ფრაგმენტებმა, ისე კერძოდ ტაძრებში სტატუებისთვის დანიშნულმა ან სტატუებით მორთულმა ნიშებმა². ხოლო წინამორბედი დროის ქართული ხელოვნება, როგორც უკვე ვიცით, უძველად ხზარობდა ნაკეთიან ქანდაკებას, უამისოდ შეუძლებელი იქნებოდა ისეთი. რელიეფები, როგირებები აშშვენებენ ბოლნისის სიონს, მცხეთის ჯვარს და მარტივლს.

წროვის ხუროთმოძღვარი თავის ამოცანას მიუღდა სწორედ მხატვრული მხრით, თუმცა ყოველ მის ნაბიჯს ამ მხრივ მუდამ აქვს აგრეთვე თავის კანონიერი საბუთი ან კავშირი შენობის საამშენებლო მხარესთან. უნდა სპეციალურად შევაჩეროთ ყურადღება ისე, თითქო ყველასათვის, ვინც იცნობს ქართულ ხუროთმოძღვრების ძეგლებს, ჩვეულებრივ მომენტზე, როგორცაა ნიშები აღმოსავლეთ ფასადზე. ეს გადაწყვეტა რომ არ იგულისხმებოდა თავისთავად, არამედ იყო სწორედ განსაზღვრული მხატვრული შემოქმედების ნაყოფი — ძლიერ თვალსაჩინო ხდება ქრისტიანული სირიის ძეგლებთან დაპირდაპირების დროს. მოთხოვნილებას ნახვერად მრგვალი შიგნიდან აფსიდი გვერდის ოთახებთან იმავე ხაზზე კონსტრუქციულად შეეთანხმებინათ აღმოსავლეთ კედლის სისწორესთან ვარგთან, ეტკობა, გრძნობდენ სირიელი ხუროთმოძღვრებიც. ჩვენ აქა გვხვდება სწორკუთხიანი შიგნით სამივე აფსიდი³, ამ მხოლოდ გვერდისა⁴, და უსწრო ფორმის გვერდის ოთახები, რომელნიც წარმოდგებიან მთავარ აფსიდის ნახვერად მრგვალი კედლისგან⁵ და მოთავესებულნი არიან სამყოფლის ჩამონაკრებში⁶ და დასასრულ ისეთი მხატვრობის მხრივ ახირებული ფასადები, სადაც ნახვერად მრგვალ ან მრავალ წახანაგვან აფსიდის ბოლოში აკრავს სწორი, თითქო წინწაყული გვერდის ეკვდრების ოთხკუთხედები, ერთგვერდიან სახურავებს ქვეშ, როგორც, მაგალითად, ტურმანინში, ბაქუხაში და სხვ.⁷ მხოლოდ ამ დაპირდაპირებითან ხდება სრულიად უტილობელი, რომ ქართულმა ხუროთმოძღვარმა წრომში მაშინვე დაიხიან მიზნად

¹ უნდა აღინიშნოთ, რომ ნიშებს მორთულობის ასეთივე მორტივი შეგახდა ჩვენ მე-VIII საუკ. ძეგლში სამ-შვილდეში და სომხეთში, სახელობრ, ადიანსა, თალინსა, ირინდსა და არტეში, ე. ი. მე IX—XI საუკუნეების ძეგლებში. ამასთან ამ მორტივის მოზარებას აქვს იმდენად შემოხვეითი, დ ნარჩენთან დაუყვანირებული ხასიათი, ვეფირო, რომ ხელოვნური შეფრთხვა ამ მორტივისა ყოველ გეგს გარეშა.

² O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, Berlin, S. 150 und 225; — დ. ე. აიხალთის რეცენზია ბოკის წიგნის ვაიბატის ძეგლთა შესახებ. „Виз. Врем.“, т IX (III. 1902, г. 192—196.

დამახასიათებელია, რომ ჯერ კიდევ ტბისის კათედრ. ლში (კლარჯეთი), ე. ი. მე IX—X საუკუნის ძეგლში საზრეთი ფსიდის ფორმის ნიში დარჩენილია ადამიანის ქანდაკება, რომელი აწმად იხაზება ყოფ. საქართვე. ისტ. და საეთნოგრაფიო მუზეუმში, ტფილისი (შე. დარე TP, VII №1, სტ. 3 და МАК. III №16 XI.VI.

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

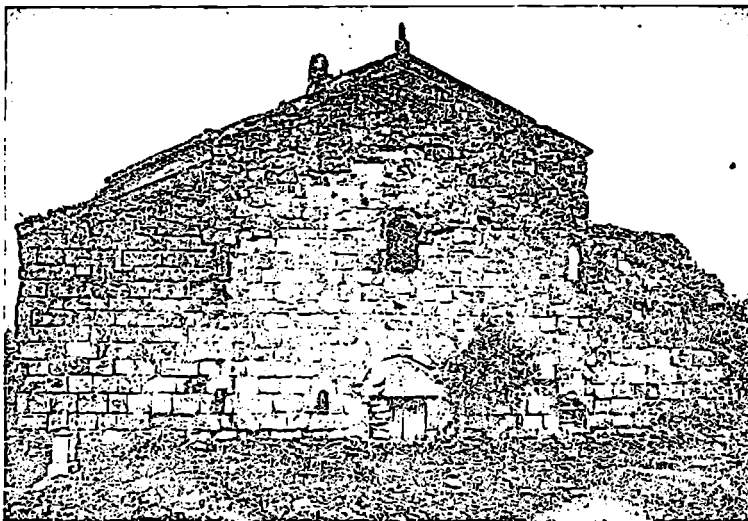
⁴ Vogüé, pl. 68 Roueitha VI საუკუნის; Butler, 1903, pp. 93, 96, 97 et passim.

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

⁶ Vogüé, pl. 60 (El-Barah, მთავარი ეკლესია IV—V ს.უკ.). Butler, 1903, p. 83 (fig. 29), 137 (fig. 51), 219 (fig. 89).

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

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



სურ. 117. წრომის ტაძარი. დასავლეთის ფასადი.

პირველად, სახელდობრ, წრომის ხუროთმოძღვარმა შექმნა. მათი ზომა კოლოსალურია და სხვა ძეგლებში არა გვხვდება ასეთი შეფარდებით. სომხეთის პარალელურმა ძეგლებმა, როგორც გაიანეს ეკლესიამ ვალარშაბატში ან ოძუნის ეკლესიამ (უზუნლარში) ნიშები არ იციან, ხოლო მრენის საკრებულო ტაძარი და ბაღავანი ხმარობენ ჯერ კიდევ მრავალწინაგოვან შვერილს საკუროთხევლებსთვის. ამნაირად, წრომის ხუროთმოძღვარმა არა თუ სრული დამთავრებით ჩამოაყალიბა აღმოსავლეთის ფასადი ნიშების მოტივის შუალობით, არამედ იგი, ყველა ცნობის თანახმად ნამდვილად ამ მოტივის შემოქმედად უნდა ჩაიკვალოს.

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

ეს ზედამიერი მინც იძლევა დაწყებული, აგებული მასივის განსაზღვრულ სურათს იმის წყალობით, რომ ქვათა წყებები ჩაღრმავებული და ხაზგასმულია ფახების ამოღებით ისე, როგორც უკვარში: მზე რომ ანათებს, ჩრდილი ადგება ამ ფახებს და თითქო აღრმავებს მათ. ქვათა წყება ამასთანა, რასაკვირველია, უნდა ყოფილიყო მტკიცედ აწონილ-დაწონილი და უნახტომო¹. მეტად ფართო ფასადის თელი საერთო მასა იძლევა მშვენიერ შესაძლოებს დაეკვირდეთ ჰორიზონტალიზმის ტენდენციის განსახივებას, იმ ჰორიზონტალიზმისა, რომელსაც საერთოდ ჩვეულება ქართული ხუროთმოძღვრება, ვინაიდან ეს ჰორიზონტალიზმი მეგრ აღინიშნება აქ ო-ი რავი ფანჯრით. რასაკვირველია, ეს ფანჯრები, ჩვეულებრივი ხერხის თანახმად, ხაზი არ გაუსვან თავის ტენდენციას, დატანებულია შუალა ვერტიკალური ლერძის აქეთ-იქით მხარეს მისი შთავარი შესავლით ტაძარში დაბლა, დიდი ფანჯრით მი' ზემოთ და მრგვალი ფანჯრით ფრონტონში. ამნაირად, ხუროთმოძღვარი აქ გარდაციას ქმნის ფასადების ფორმაში: მდიდრულად მორთული აღმოსავლეთ ფასადისგან საქმაოდ მოძრავი გვერდის ფასადებით სრულიად მკაცრ და დიდებულს თავის სიმარტივით დასავლეთ ფასადამდე.

წრომის ტაძრის, როგორც ხუროთმოძღვრული ნაწარმოების განხილვამ გვიჩვენა, რომ იგი კუშმარიტად არის ნაწარმოები დიდი მხატვრის — ხუროთმოძღვრისა, რომელიც მტკიცედ სწონიდა ყველა დეტალს და რომელმაც მიიღწია თავის ნაწარმოებში ახალმონუმენტულობას; ყველა მისი ძირითადი ხაზი კონსტრუქციულად გასაგები, აუცილებელია, ხოლო ცალკე დეკორატიული მიდგომა ბუნებრივად შეუარღებელია მათთან და იწყებს მათ შექმნას. მან გაბედული ხელით აავო განდიოზული შენობა, რომლის უზარმაზარი გუმბათი აღამაღლა ოთხ მწყობრ სვეტზე. რა იყო შეგებდითი შეცთომა, რისგან ჩამოინგრა გუმბათი — ჯერჯერობით არ არის მტკიცედ გამოკვლეული. შენობის მასების საერთო დალაგება, შეკავშირება მისი ცალკე ნაწილებისა, რომელნიც შეადგენენ ერთს მთლიანს, ისტატურად დადებული აქტენტები ამა თუ იმ ფასადებზე სრულიად შეესაბამებიან როგორც მათს შინაგან მნიშვნელობას შენობაში, ისე შენობის სტრუქტურულ სხვაობას. დასასრულ, ტაძრის შიგნით საკურთხევლის ნათლად გამოყოფა აფსიდის მორთვით ბრწყინვალე მონუმენტალური მოზაიკით — გვიჩვენებს მასში გაბედულ, შემომქმედ სულს. ამნაირად, წრომის ტაძრის ხუროთმოძღვარი გვიჩვენებს თავის თავს კუშმარიტ წარმომადგენლად ამ ნაირ-ნაირ მხატვრულ შესაძლოებით სავსე ხანისა, როდესაც სულ მოკლე ვადაში შექმნეს სხვადასხვა დამთავრებული კომპოზიციები, რომლებშიც განსახივებულია არა თუ მარტო სივრცითი ღირებულებანი, არამედ გარეგანი სახეც, რომელიც ბრწყინვალედ ეფარდება და დადმოგვცემს მათ.

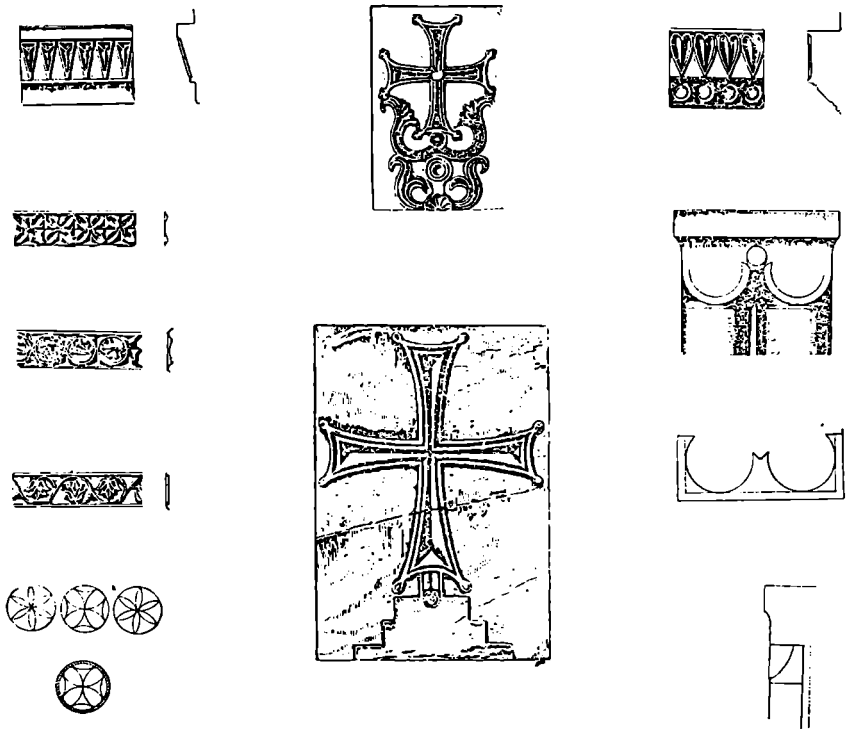
2. ახალი დეკორატიული პრინციპი

წრომის ტაძრის დიდი მნიშვნელობა როდი ამოიწურება ორი განხილული მქიდროდ დაკავშირებული ერთმანეთთან მომენტით ქართული ხუროთმოძღვრების ევოლუციის საფეხურ: სა და მხატვრული ნაწარმოების ინდივიდუალური ღირებულების მნიშვნელობით. წრომის ტაძარი წარმოადგენს აგრეთვე უხალი დეკორატიული პრინციპის კვალდაკვალობით გამოყენებასა და განვითარებას.

მარტოლის ტაძრის განხილვის დროს ჩვენ აღვნიშნეთ ცვლილება მორთულობის ამოცანი-სადმი მხატვრული მიდგომისა, რომელიც შეიტანა მარტოლის ხუროთმოძღვარმა მცხეთის უკვარის მორთულობის ხასიათთან შედარებით. მცხეთის უკვარში ჩვენ გვქონდა კიდევ თვითღირებულნი ნაკეთიანი რელიეფები, რომელთაც დიდ სიმაღლეზე გვიჩვენებს ეს დარგი პლასტიკური ხელოვნებისა საქართველოში, გვიჩვენებს, რომ ესენი არა თუ მარტო შემთხვევითი არაა, არამედ შედეგია

¹ წრომის დასავლეთი ფასადის ახლანდელი სახეც, მიღებულია წყაროები შეკეთებისა, სახეებით გადმოგვცემს ამ შთაბეჭდილებას. იხ. სურ. 116 და 117.

სრული მომწიფებისა. სრულიად ბუნებრივი შეიქმნა რაიმე ახლის ძიება. ეს მით უმეტეს ბუნებრივი იყო, რომ ამ ნაკეთიანი რელიეფების გარდა შენობების მოსართავად ხმარობდნენ ჩუქურთმის ორნამენტულ მოტივებსაც. მართლაც, მარტილის ხუროთმოძღვარი უარს ჰყოფს ნაკეთიანი რელიეფების მოხმარებას, როგორც თვითმკაცოფილი კომპოზიციის, და ინახავს მათ, როგორც სრულიად ქვემდებარე მომენტს საერთო დეკორატიულ მორთულობაში. მაგრამ მაინც მარტილშიაც ორი ლავგარდანია გაკეთებული შევრილებზე კედლების გლუვ ზედაპირზე, გარეშე რაიმე



სურ. 118. წრომის ტაძარი. მორთულობის დეტალები.

ფორმებისა, რომელნიც ნაკარნახევი იყო შენობის ხუროთმოძღვრების მიერ, თუმცა ეს ლავგარდანები, რასაკვირვლია, როგორც ზენით იყო აღნიშნული, განსაზღვრულ როლს თამაშობენ შენობისგან მხატვრული შთაბეჭდილების ჩამოყალიბებაში.

წრომის ხუროთმოძღვარი ამ მხრივ გაბედულ ნაბიჯს დგამს წინ. როგორც ვნახეთ, მას არა აქვს დანოუქილებელი, შენობის ფორმებით არა ნაკარნახევი მორთულობა, მთელი მისი მორთულობა ერთიანულია მხოლოდ აღნიშნულ ადგილებზე, მხოლოდ როგორც განმარტება, მხოლოდ როგორც აქცენტი, ან უფრო მსუბუქი ან უფრო ძლიერი იმ ადგილისდაკვალად, სადაც იგი დიდებულია. დასავლეთ, ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფასადებზე ჩვენ ვხედავთ მორთულობას შესავ-

ლებზე და ფანჯრებზე¹. ამასთან ეს მორთულობა მოცემულია მაქსიმალური მომჭირნობით, მხოლოდ აუცილებლობის ფარგლებში, იმ მიზნით, რომ ფასადი არ გამოვიდეს შიშველი, ლარიბი. გვერდის ფასადზე შესავლების ჩარჩოების კუთხეები მორთულია ორნამენტული ზოლებით, სამხრეთის შესავალზედაც დიდი ტიშპანის ქვაში გამოჭრილია ჯვარი²; ამას გარდა მთავარ ფანჯრებზე იყო თითო ცალ-ცალკე მდგომი რელიეფური კამარა მორთული ჰორიზონტალური მოხვეულებით ქუსლებთან; მორთული იყო აგრეთვე ქვედა მრგვალი ფანჯრებიც. გვერდის ფასადების მსგავსად დასავლეთის ფასადზედაც შუალა დიდი ფანჯარა და შესავალი მორთული იყო ტიშპანში ამოჭრილი ჯვარი³. ორნამენტალური ზოლი აქ გადატანილია შუალა შესავალზე კარიბჭიდან ტაძარში: ხუროთმოძღვრის შეუძლებლად მიაჩნდა ორჯერ მოერთვა დასავლეთის შესავალი, ეს მეტისმეტი იქნებოდა და ეწინააღმდეგებოდა მის მკაცრ შეხედულებას დეკორაციაზე. ჩვენ ვხედავთ, თუ მორთულობის მხრივ რაინარი განსაკუთრებული, დინჯის სიმკაცრე და მეტისმეტი სიმარტივე ახასიათებენ მონუმენტალურ, დიდებულ დასავლეთის ფასადს შედარებით თვით იმავე შენობის გვერდის ფასადებთან.

საყურადღებო და გამოსაცნობ პრობლემას იმ საკითხში, რომელიც ამჟამად ჩვენ გვაინტერესებს, წარმოადგენს წრომის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადი. დეკორაციით, რომელშიაც ისევ და კიდევ უფრო ნათლადაა გატარებული, გამოჩენილი პრინციპი, ვიდრე დანარჩენ ფასადებზე, — ნახვასმულია მხოლოდ ხუროთმოძღვრული ფორმები, სახელდობრ, არკადა შუალა ნაწილში⁴, ფასადის ფანჯრები სრულიად არა ყოფილა მორთული; ესენი მხოლოდ თანასწორად სტრიდენ ქვევლს და მათ ჰქონდათ მკაფიო კონტური ქვის სპეციალურ წყებაში. საოცარ სიმახვილეს აღწევს ხუროთმოძღვარი უმთავრესი ფანჯრის გამართვაში ნიშის მორგვალების მიმართ. და აი, ამ სიმკაცრით, ამ მორთულობისადმი რეგორიზმით აღსაყვებ ხუროთმოძღვარი ორი ძირითადი ნიშის სიღრმეში იძლევა წყვილ-წყვილ პატარა კოლონებს, დაევირგინებულს სტატუების ქანდაკებით სადა, გლევი სტეიტისაგების ზემოთ. აქ ჩანს მხატვრული გემოვნებისა, ისე როგორც ყველა სხვა მხრივაც, მახვილი მიდგომა: უზარმაზარი ნიშები საშინელი იქნებოდენ (როგორც ახლა) თავისი აშკარა სიკალიერით, ისინი დასტოვებდნენ სიშიშვლის შთაბეჭდილებას. მეორე მხრით შეუძლებელი იყო ამ ნიშების მორთვა მხოლოდ რაიმე ორნამენტული მორთულობით, ვინაიდან ეს ან ისევე ლარიბული და ცარიელი გამოვიდოდა, როგორადაც უქანდაცებოვ, ან საზეიმო და გადაჭარბებულად მდიდრული, ბაროკალური მორთულობის მსგავსად⁵. არც ერთი არ მიაჩნდა შესაძლებლად წრომის ხუროთმოძღვარს, როგორც ჩვენ მას საცმაოდ კარგად ვიცნობთ მისი ნაწარმოებებიდან. ამიტომ ის გადაწყვეტა, რომელიც მან მოგვცა, იყო ერთად-ერთი შესაძლებელი მისთვის და აბსოლუტურად აუცილებელი მხატვრობის მხრივ.

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

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

¹ იხ. სურ. 118.

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

³ იხ. სურ. 118 ქვემოთ შუაში.

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

⁵ სწორედ ამ ახრით უფრო გვიან, საშუალ საუკუნეებში, დამუშავებული იყო დეკორაცია ანაირი ნაშენებისა, სადაც ისინი იძენენ თელს:ჩინო ადგილს.



VI. წრომის ტაძარი, აღმოსავლეთის ფასადის შუალა ნაწილი.

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

ამ სურათის შესრულება სტილისტურად სრულიად დინჯია და ძალიან ჰგავს ზოგიერთი მცენარეული მოტივის შესრულებას ბოლნისის სიონისა და მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიის სვეტისთავების ჩუქურთმაში. სრულიად სუსტ რელიეფთან ერთად აქ ჩანს გამოსახვის ბევრით ჩამოყალიბება, რის წყალობით გამოსახულის პლასტიკური ღირებულება აღწევს სრულს გამოთქმას და ახდენს ცხოველმყოფელობის, სახლის შთაბეჭდილებას. სწორედ ესევე ახასიათებს სასანიდთა პლასტიკასაც; ტუთილად კი არაა, რომ სურათის პარალელებს იქა ეპოვებთ¹.

ჩუქურთმის ესევე სტილი ახასიათებს ტაძრის ყველა დანარჩენ ორნამენტსაც: სურათის შემადგენლობითაც, კომპოზიციური პრინციპითაც ესენი შესრულებულია იმნაირადვე, როგორც განხილული ორნამენტები, ე. ი. საფუძვლად არის აღებული ერთი განსაზღვრული ელემენტი — აქ გეომეტრიული ხაზოვანი ნაკვთია აღებული და მწყვრივად მისი განმეორებით იქმნება ორნამენტი. მაგრამ ამ გეომეტრიულ ორნამენტებს შორის ზოგიერთი შესანიშნავია იმ მხრით, რომ მისი ამსახველი ელემენტის გამოყოფა შესაძლებელია ორი ფორმით, — მავალითად, ჩრდილოეთ შესავლის ორნამენტისთვის პატარა წრეების ან ოთხ ფოთლიანების ფორმით. მაყურებელი ხელდას მუდმივ ცვლას, გადასვლას ერთი ელემენტიდან მეორეში, ე. ი. აქ ჩანასახია შემდეგი დროის ორნამენტის უსაზღვრო ვაკრძელებისა, მოძრაობის ორნამენტალური მიდგომისა.

როგორც ტაძრის ფასაღები ხუროთმოძღვარის მიერ მორთულია მხოლოდ ხუროთმოძღვრების მხრივ შესანიშნავ ადგილებში, ისე ტაძრის შიგნით იგი გამოყოფს კამარების ქუსლებს, კონსოლებს და სხვ. აგრეთვე ამშვენებს საკურთხევლის კონქს და მხოლოდ მას მარტოკას, მოზაიკური მორთულობით, როგორც ეს იყო მცხეთის ჯვარის პატარა ეკლესიაში და უშუკველია, იყო დიდშიაი — შენობის, როგორც ტაძრის, სწორედ ეს ნაწილი უნდა გამოყოფილიყო, განსაკუთრებით ამაღლებულიყო მლოცველთა წარმოდგენაში და ამიტომ აქაა შეჩარღებული მოზაიკური გამოსახვა. მართლაც და წრომის მოზაიკის ფრაგმენტები გვიჩვენებენ დიდი საზეიმო-წარმოსადგე კომპოზიციის არსებობას, რომელსაც ევროპული ხელოვნების ისტორიაში აქვს დამახასიათებელი სახელი traditioledis aut pasis (Christus legem, pacem dat). მთელი უზარმაზარი კონქი ოქროს ფონზე მორთული იყო ცენტრში მჯდომი ქრისტეს ნაკვითი გაშლილი სიგელით მარჯვენა ხელში და მასთან მიმავალი (დაფარული ხელებით) ორი მოციქულის (პეტრესი და პავლეს) ნაკვეთით გვერდებზე². ძირს ამ კომპოზიციას შემოვლებული ჰქონდა ორნამენტული ზოლი, შესრულებული ისევე ერთი ელემენტის განმეორებით, მისი გამოყოფით ერთი შესაძლოებიდან მეორეში მუდმივი გადასვლით: ე. ი. ეხებდათ სრულ იგივეობას ორნამენტული ჩუქურთმის ხერხებთან. თითონ ეს კომპოზიცია, როგორც მთელი მოზაიკა წრომში, დაწვრილებით გაარჩია განსვენებულმა აკადემიკოსმა

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

² წარწერა სიგლეზე საინტერესოა ახო ბ თვეშკრული დამახასიათებელი გამოსახვით.

იაკობ სმირნოვმა 1915 --16 წელს¹. Traditio legis არის, როგორც ექ მეტად მაჟიმოდ გვიჩვენა დასახელებულ გამოკვლევაში ი. ი. სმირნოვმა. კომპოზიცია, ჩასახული, განვითარებული და გავრცელებული ანტიოქიიდან; იგი არის სპეციალურად აღმოსავლეთ-ქრისტიანული თემა უძველესი დროისა, რომელიც შემდეგში გადაეცადა ხმარებიდან². ჩვენ აქ გვაქვს ამნაირად ერთგვარი, მსოფლიო ხელოვნების ისტორიისთვის უძვირფასესი ძეგლი, ვინაიდან უძველესი დროის მოზაიკა საერთოდ მეტად ცოტაა დარჩენილი, განსაკუთრებით აღმოსავლეთში და კერძოდ კომპოზიციის ასეთი სუვერტი³.

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

ტაძრის საშორეო კედელზე მთავარი ფანჯრის დასავლეთით არის მოკლე სამსტრიქონიანი წარწერა ასო მთავრულით **ՔԱ ԴԽԸ ԱՄԽ ԴԸԼ ԻՄ** ქარაგმით, რაც წაიკითხება ასე: „წმიდაო ეკლესიაო სტეფანოზ ვპატროსი შეიწყალე“. ეს წარწერა არ არის მაინცა და მაინც კარგად შესრულებული, არც დიდი ასოებითაა დაწერილი და უჭირავს შემთხვევითი ადგილი. ამ გარემოების გამო მცენი თ ურადღებებს არ ვაქცევდი ამ წარწერის შინაარსს, ვინაიდან ვფიქრობდი, რომ მე-VIII საუკუნისთვის წარწერა ქვაზე უნდა ყოფილიყო შესრულებული სულ სხვა ღირსებით, ისე, მაგალითად, როგორც შესრულებულია წარწერები ბოლნისში, ურბნისში, მცხეთის ჯვარში. მაგრამ მთელმა რიგმა ძეგლებმა, რომელთა შესახებ ლაპარაკი გვექნება ამ თავის უქანასკნელ ნაწილში, მიიძღვა შემეცნალა ამ წარწერის შეფასება და მეცნა მისი ჩვენების ღირებულება. ეს მით უმეტეს, რომ მას მხოლოდ მეტი სისწორე შეჭქონდა ძეგლის დათარიღებაში, რომელიც დაფუძნებული იყო წარწერის ანალიზზე.

ამ წარწერის ორიგინალიობას აცნობდა ჯერ კიდევ ისტორიკოსი თ ე ლ ე ო რ დ ა ნ ი ა⁴. მან სწორედ ჰპოვა ამ წარწერებში მოხსენებული სტეფანოზ იპატროსის იგვეგობა ანდრენერსეს მომდევნო ერისმთავარ სტეფანოზ II-დან. მართალია, ჩვენ არ ვიცით, რომ სტეფანოზ II ატარებდა იპატროსის ბიზანტიურ ტიტულს, მაგრამ სამაგიეროდ საერთო მდგომარეობა და ბიზანტიასთან ურთიერთობა ხსენებულ ხანაში უკვე გამოკვეთულია. ჩვენ ვიცით, რომ ჯერამ დიდმა, პირველმა ერისთავმა, მიიღო კურთხევის ტიტულიც. ამის შემდეგ სტეფანოზ I, მისი ვაჟი, ატარებს ქართლის პატრიარქოსის უწოდებას, ხოლო იმავე დროს ერისმთავართან დაახლოებული პირები და შემეკიდრებები — დემეტრე და ადრენერსე -- იწოდებიან ეპატროსებად. ბუნებრივია, რომ გამარჯვებით დამთავრებული ომისა და ტფილისის აღების შემდეგ ბიზანტიის იმპერატორმა ირაკლიმ უბოძა საქართველოს მაშინდელ მმართველს ადრენერსეს უფრო მაღალი ტიტული, იქნებ ორიც (პატრიარქოსი, კურაპალატი)⁵, ხოლო მის შემეკიდრეს ქობულ-სტეფანოზს მისცა ვპატროსის

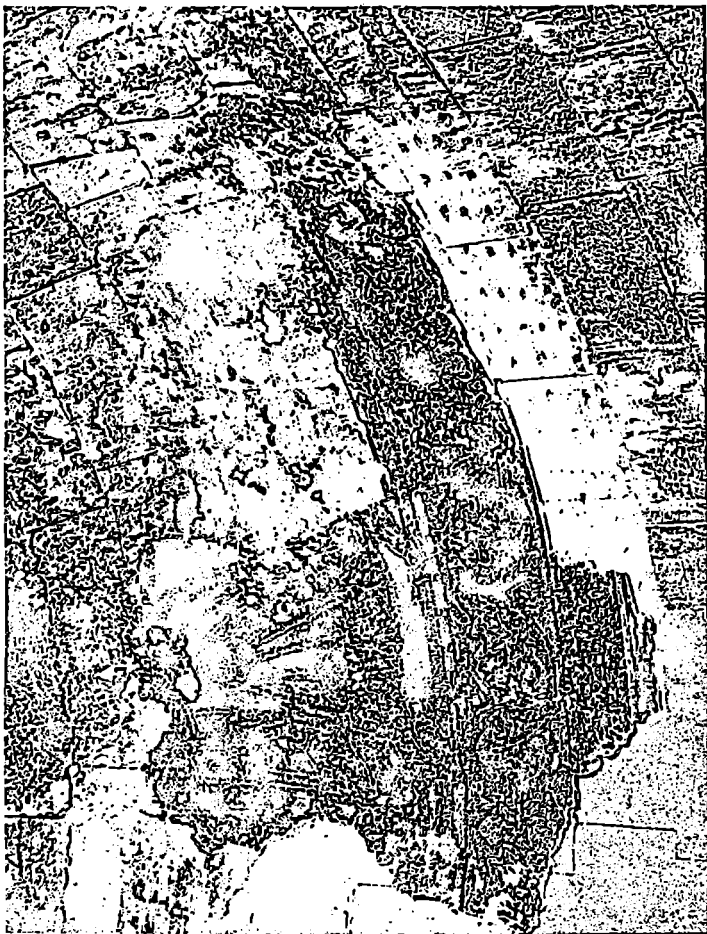
¹ დაიბეჭდა ცალკე წიგნად რუსულად (Я. И. Смирнов, Цромская мозаика. Посмертное издание. Тифлис, 1935) და გამოჩნულ თარგმანად, როგორც მეორე ნაწილი ზემოდასახელებულ Georgische Baukunst-ის მეორე ტომში. ხელოვნებისა და სიძველეთა ძეგლის დაცვის კომიტემა ამ თომონ მ.ზ.ოაკა დაიცვა მოსამობისაგან ერთად ერთი შესაძლებელი საშუალებით — სახელდობრ, ჩამოიღო იგი კედლიდან და გადაიტანა მუზეუმში, ვინაიდან ზამისოდ იგი არა თუ მართო თავისთავად განუწყვეტლოდ ცუიოდა, არამედ, რაც გაიცელებით უარესია, ძალით ისობოდა მნახეულთა მიერ (ზოგჯერ „ბ.ლოენებისა და მეცნიერების“ მოყვარულთაგან).

² ფ. ი. შ შ ი ტ ი წერს თავის გამოკვლევაში „Заметки о поздневизантийских росписях“ (Виз. Врем. т. XXI), რომ „წრომში ჩვენა გვაქვს დისუსის კომპოზიცია“ (ცხადია, დ. პ. გ ო რ დ ე ე ე ი ს ცნობის თანახმად), ეს არ შეესაბამება სინამდვილეს.

³ იხ. ტაბულა VII.

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

⁵ თუ მივიღებთ აღმანეთის ისტორიკოსის მოსე კალანკატუელის (იხ. ტფილ. უნივ. მოამბე, II, გვ. 327) ცნობას მანამე პატრიკე (რომელსაც პროპელთა მეფობისაგან სამმაგე პატრიკე ჰქონდა), რომელიც 634 წელს ადრენერსეს ჰქონდა.



VII. Քլորոնոս Ծածրոն. ձեռնոյս ճաշտիկցողոն ԵՏԲՈՒՆ.

ტიტული, რომელსაც მეგვიდრეობის დროს ატარებდა იმისი მამა ადრენერსე. მართლაც, წარწერა აქ მარტივად იხსენიებს განსაზღვრული ტიტულის მატარებელს და არა მმართველის სახელმწიფო თანამდებობას, როგორცაა ქართლის პატრიკიოს სტეფანოზ I-ის წარწერაში მცხეთის ჯვარზე. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენ ვეპქს საქმე ხანსთან. რადეაც სტეფანოზ ჯერ არ იყო ერის-მთავარის ტახტზე ასული, ე. ი. მისი მამა 'ადრენერსე ვარდაცვალებამდე. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხანა 626 წელსა (ტფილისის აღება იმპერატორ ირაკლის მიერ) და 634—5 წელს (ადრ-ნერსეს სიკვდილი) შორის¹. მმართველი ვაერულობის მხოლოდ წვერის მდგომარეობას, როგორც იყო მაშინ იპატოსი სტეფანოზ, რამდენადმე შეეფერებოდა მისი უბრალო წარწერა, ანალოგიური გრივოლ იპატოსის წარწერისა კათაულის პატარა ეკლესიაში სოფ. კაეთისხევის ბოლოს². შესაძ-ლებელია, სტეფანოზ ცხოვრობდა წრომში, როგორც, გრივოლი კაეთისხევი და არა სახელმწიფოს დედაქალაქში, სადაც შემდეგ გადასახდა.

ამასაღამე, წრომის ტაძრის აშენების დრო, მოექცა ერთ ათეულ წელში და ამასთან მეტის-მეტად შესანიშნავ ათეულ წელში. VII საუკუნის მე-29 წლების ნახევრიდან მე-30 წლების ნახევრამდე. ეს ხანა, ჩემის აზრით, მეტად საგულისხმოა, ვინაიდან VII საუკუნის მე-30 წლებზე ეკლეთის ყველა ის თარიღიანი სომხური გუმბათიანი ეკლესია, იმავე გეგმისა როგორც წრომია, სახელდობრ წმ. გაიანეს ეკლესია ეზმიაძინში (აშენებული 630 და 636 წ. წ. შორის), წმ. კარაბე-რის ბაღთან ტაძარი (631 წლიდან 639 წლამდე) და მრინის ტაძარი (დაწყებული 639—640 წ.)³. თუ წრომის ტაძარს შევეუფარდებთ ამ სამ სომხურ ძეგლს, მათი განსხვავება ორი მიმართლებით ნამდვილად საკვირველი ხდება. გეგმის თემა ერთი აქვთ, მაგრამ შეტანილია არსებითი ცვლილე-ბანი, რომელთა ნაწილი გამორეულია და აიხსნება კონსტრუქციული გაუმჯობესებით, წრომის ხუროთმოძღვრის მეტად გაბედული ხერხების უარყოფით და მათ მაგიერ მეტის სიფრთხილის გამოჩენით, ხლო მეორე ნაწილი გამოინარჩუნებს სომხური ხელოვნების სხვანაირი მხატვრული მიდგომიდან: გუმბათის დიაგონალის შემოღების შემოღების მისი მუტი გამაგრობის მიზნით, აქ იქნებ გუმბათ-ქვეშე სვეტების გამაგრება მეტ მანძილზე დაშორებულ კედლებით — აი ძირითადი განსხვავება კონსტრუქციული მხრით, რომელმაც სრულიად უშიშარ ჰყო დანგრევისგან სომხეთის ეს ტაძრები. ამასთან დაკავშირებულია ყველფერი დანარჩენიც. ამნაირად, გვერდის კედლების და დასავლეთ-ის კედლის დაშორებით, რადგან პატრონიკენის მოტივი კარიბჭეზე ყველგან უარყოფილია, მაყურებელი იღებს სივრცის სრულიად სხვა შთაბეჭდილებას: იგი ვეღარ ავლენს თვალს ამ სივრ-ცეს ერთობლივად ევრც ერთი კარიდან და მათში აღარა ჩანს იმ სიფართოების და თავისუფლების გაქანება, რომელსაც იძლევა წრომის ხუროთმოძღვარი. სხვანაირივე მხატვრული მიდგომის თანახ-მად აქ მთელი შენობა მოთავსებულია გარეგან სწორკუთხედში და უარყოფილია კუთხის შეერი-ლები, რისთვისაც დაშორებულია ერთმანეთისგან გვერდის კედლები. ამ მოკლემული გეგმის და პატრონიკენის თემის უარყოფის გამო გუმბათი ტაძრის დასავლეთ ბოლოსთან უფრო ახლოა, ვიდრე, ამომსავლეთ ბოლოსთან, რაც დამახასიათებელია სომხური ხუროთმოძღვრებისთვის საერ-თოდ. ამას გარდა მრინისა და ბალაანის აღმოსავლეთის ფასადს დატანებული აქვს მრავალ-წახნაგოვანი შევრილი; წმ. გაიანეს ეკლესიაში-კი ეს ფასადი თუმცა სწორკუთხიანია, მაგრამ გამართულია როგორც შენობის ძირითადი ტანის დამატება.

ამნაირად, ხუროთმოძღვრული შეფარდება ამტიკებს თარიღების ცნობებს და გვიჩვენებს წრომისთვის შესაძლებელ თარიღებიდან ყველაზე ადრეულ თარიღს, ე. ი. 626 წელს, როგორც აშენების დაწყების დროს. ეს ადვილი ვასაგებიცაა, — იგი დაწყებულია ქვეყნის დამშვიდებისა,

¹ როგორც აღგნის ამ თარიღებს პროფ. ივ. ჯავეახიშვილი (ტფილ. უნივ. მოამბე, II, გვ. 331 და 330) შეადარე მისივე ქართული ერის ისტორია, I, 1938, გვ. 217—219.

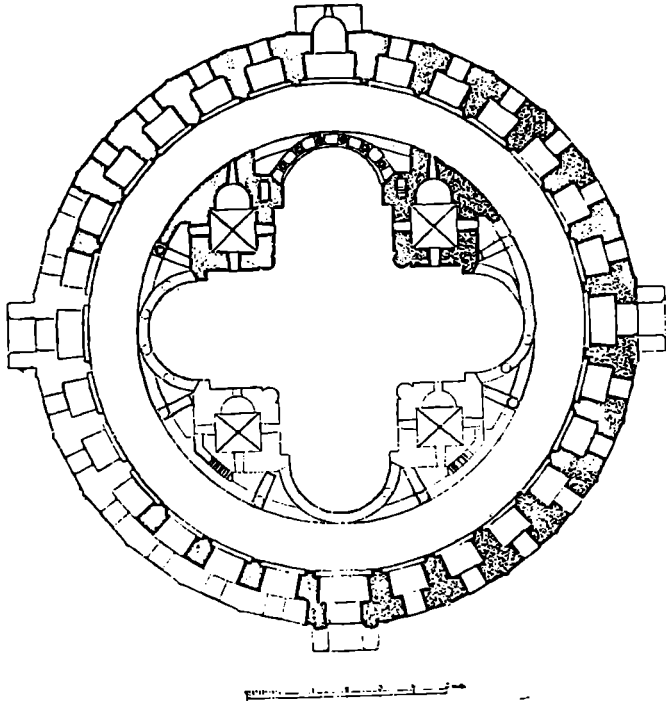
² ამ წარწერაზე იხ. ქვემოთ.

³ მე არ მომყავს აქ ამ ეკლესიის კიდევ მოთხვე ძეგლი (ოქონი ანუ უხუნლარი), ვინაიდან მისთვის მიღებული თარიღი (ივ. VIII საუკუნის დასაწყისი) ვერ ჩაითვლება მტკიცედ, თუმცა ეს ძეგლი მეტად საინტერესოა შესადარებ-ლადაც. ყველა მათზე დაწერილობით მატქს ლაპარაკი ხუმროსუნებულ გამოკვლევაში წრომის ტაძრის შესახებ.

იმპერატორი ირაკლის მიერ ტიტულუმის ბოძების შემდეგ, რაც დაკავშირებული იყო ყოველწლიურ ჯილდოსთან და სხვ. ბალანნი და გაიანეს ეკლესია ერშიაძინში, დაწყებული მე-VII საუკუნის მე-30 წლების დასაწყისში, აგებული იყო კათალიკოს ეზრას, ხალკედონიტის, ე. ი. მართლმადიდებლის მიერ, რაც გასაგებად ხდის ამ ერთნაირი ფორმების მოხმარებას.

3. კმეილი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების მესამე ეტაპი აქვავების ხანაში: იშხანი და ბანა

ძველი დროის ქართული ხელოვნების აყვავების ხანის ხუროთმოძღვრებაში სრულიად მკაფიოდ ირკვევა ორი ეტაპი, რომლითაც რადიკალური, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვთ: ესაა

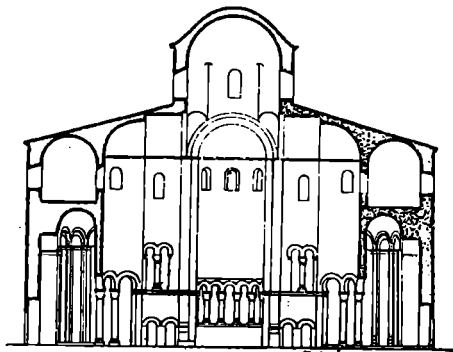


სურ. 119. ბანა. გეგმა შესრულებულია არქ. ან. კალგინის მიერ.

ჯვარი და წრომი. მათში გამოჩენილია ორი შესაძლებლობა, მხატვრული ამოცანისადმი მიდგომის ორი პრინციპი, ორივე მოყვანილი მხატვრული დამთავრების და შემოქმედების გათანგვის უკიდურეს საზღვრამდე. ბუნებრივია, რომ ამ ორი პრინციპისთვის ასე თუ ისე ანგარიში უნდა გაეწია მთელ დანარჩენ გუმბათოვან ხუროთმოძღვრებასაც, რომელზედაც ჯვარმა და წრომმა თავიანთ ხუროთმოძღვართა განსაკუთრებული ნიჭის წყალობით დიდი გავლენა იქონიეს. ამ დროს გაჩნდა

ძველები. უკვე დიდხანს ცნობილი ფორმებით, მაგრამ შესრულებული მხატვრული გაგების და მოსაზრების ისეთი სიმბოლით, რომ თითო ეს ძველი ფორმები წარმოვლიდებოდა თითქმის პირველად აღმოჩენილ ფორმებად.

მეოთხე ცხრიტ ჩვენ ვხედავთ გრანდიოზულ განზრახვას შეაერთონ ორივე პრინციპი, შექმნან ისეთი კომპოზიცია, რომელშიც შევა ორივე თემის სხეობა. აი ეს სრულიად ახალი კომპოზიცია, მე მგონია, შეიძლება ჩაითვალოს აუკეთესი ხანის ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების მესამე ეტაპად. სანწებაროდ, როგორც ამ ეტაპის მთავარი ძეგლების უდიდესი შენახულობა, აგრეთვე მათი უკმარისი შესწავლა ნებას ვაძლევ ჩვენ გამოვსთქვათ ნხოლოდ ქვემოთმოყვანილი დებულებანი, ისიც, როგორც მოსაზრება, მოკლებული სათანადო სინტიციეს, რადგან ამ მისი საფუძვლიანობისათვის საკითხი ძველების დეტალური და ყოველმხრივი შესწავლა. ამ ძველების ქრონოლოგიური განსაზღვრის საკითხებიც ვერ ჩაითვლება გამოკვეთულად. თუ ანგარიშს გავუწევთ ძველების მნიშვნელობას და ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო პირობებს VII საუკუნეში. ამ შენობათა ფორმების შედარებითი განხილვა და ქართული ხელოვნების განვითარების ძირითადი ხაზები საერთოდ მიიძღვება ბანაში ტაძრის აშენების დროს მივიჩნიოთ აგრეთვე VII საუკუნის ნახევარი, რაზედაც რამდენსავე სიტყვას ვიტყვი ამ ნაწილის ბოლოში ამ ეტაპის დასასიათებას ჩვენ დავიწყებთ სწორედ ბანას ტაძრით, რადგან იგი სხვაზე უკეთესად იყო შენახული მის გამოკვლევის წლებში¹.



სურ. 120. ბანა. განკვეთი.

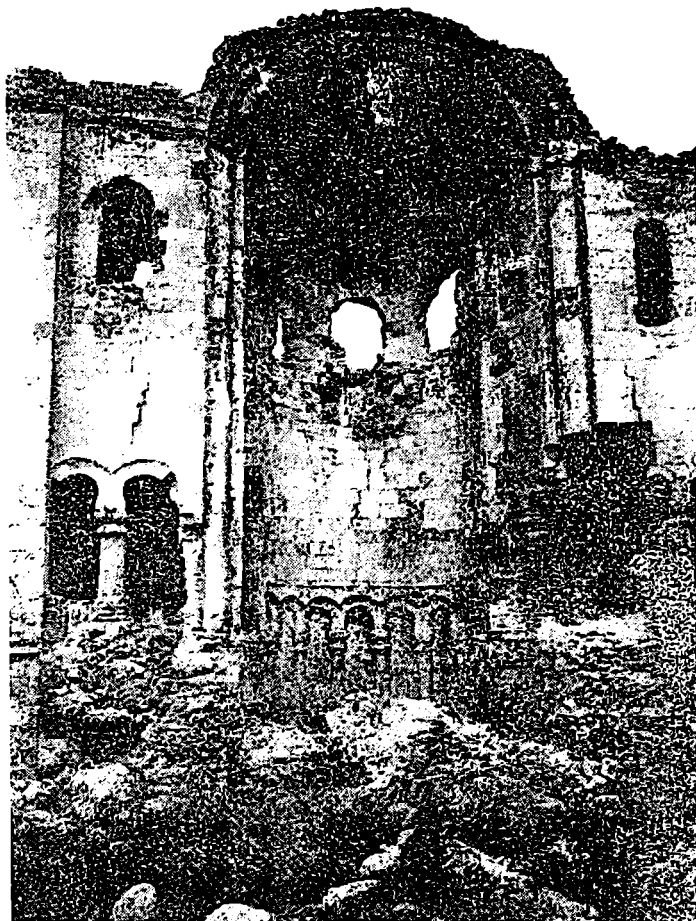
თავის გვერდით და მასზე აგებულ სიკრცითი შენობით ბანა წარმოადგენს კოლონალური სომის თეთრაკონქს, რომელშიაც შემაერთებელი რგოლები, გადასვლა აფსიდთან აფსიდამდე განვითარებულია მრავალსართულიან პატრონიკებად, ხოლო ყოველი აფსიდის ქვევითა ნაწილში ამოყვანილია კამარები, რაც მოითხოვს სპეციალურ — სახელობრ, მრგვალი კოლიდორის ჩსკავსად აშენებულ — შემოაკვლეს. ამანირად, ითბი გუმბათ ქვეზე ბურჯი გამოყოფა ამ კომპოზიციაში, რომელსაც საფუძვლად უდევს ბურჯის დაყრდნობა კედლების გარეგან შემოახულობაზე (აბრახე). გვერდითი კომპოზიციის ეს უკანასკნელი (დასაბამი) მოტივი თავის განვითარებას და ვარგვან დასაყრდენს იღებს შემოსავლეში. ასე რომ განვითარების პირველი ორი ეტაპის განმსაზღვრელი მომუქე ითვისებურად შეერთებულ-შეთავსებულა. თან შიგ პატრონიკეთა ელემენტაცა შეტანილი.

ტაძრის შინაგან სივრცეს განსაზღვრავდა ცენტრალური კვადრატი გუმბათიანი გადახურვით ყელზე, რომელსაც დიამეტრში მ ცენტრალზე ქონდა ვანი, და ჯუარის ოთხი თანასწორი სივრცისა მქონე მკლავი, რომლის სიმაღლე 2¹/₂-ჯერ მეტია, ვიდრე მკლავის სივრცე². ეს კმნის შობებულების გრანდიოზობას; ამასთან უნდა წარმოიდგინოთ განათების ძალის გრადაცია: ზედა ნაწილი მაქსიმალურად არის განათებული გუმბათში ამოჭრილი და აფსიდების ზედა ნაწილების თანჯარებით — აფსიდებში სამსამი თანჯარაა თითოში; ხოლო ქვედა ნაწილი ნაკლებად განათებული

¹ Материалы по Археологии Кавказа, т. 12, Москва. 1909, сс 88 - 117 პირველ გამოკვლევას, რომელიც შესრულებული იყო ე. ს. თაყაიშვილის მიერ, 1902 წელს მოკვადამატეო გამოკვლევა 1907 წელს. მანვე გამოიკვლია 1917 წელს იზანი, როგორც ბანა, ისე იზანი ახლა საქართველოს სახლარების გარეშე — თურქეთში.

² იხ. სურ. 120 — ბანის გააკვთებული განკვეთი არქ. ს. კლდიაშვილის ნახატის დამოხდვით. შედ. სურ. 121.

ორმაგი კედლიდან, ფანჯრებით შემოსავლელში და კამარებით აფსიდებში. რაც შეეხება სამ სართულად გუმბათქვეშე კედრატის კუთხეებში გამართულ პატრონიკებს ამაში ეტყობა, სინათლე შედიოდა ტაძრის შიგნიდან, ე. ი. ესენი სწულად არ არღვევდენ ცენტრალური ნაწილის სიწყნა-



სურ. 121. ზანა, აფსიდის ნაშთი.

რეს. შინაგანი სივრცის გრანდიოზულ ზომებს ანელებდა, არბილებდა მრგვალი სვეტები აფსიდების ქვედა კამარებში და ჩუქურთმით მორთული სვეტისთავეები პატრონიკეთა მეორე სართულში.

საკურთხეველი კამარების (არკატურის) დანაწილების ფორმით გამოყოფილია დანარჩენ აფსიდებისაგან, რომლებთანაც დანარჩენში სრულიად იდენტურია¹. საკურთხევის აფსიდის ქვედა არკატურა შედგება 6 სვეტისაგან 2 მეტრზე ცოტა მეტი სიმაღლისა, რომელნიც დაყენებულია თითქმის ასეთივე სიმაღლის სპეციალურ კვებულზე. დანარჩენ აფსიდებს კი ჰქონდათ მხოლოდ 4 სვეტი თითოს ორპაგი სიმაღლისა და უფრო დიდი მასივობისა. ამათ ნიღწეულია საკურთხევის სრულიად მკაფიო გამოცალკეება, მისი მიუყვალაობა შემოსავლელიდან განსასხვავებლად დანარჩენ აფსიდებისაგან, რომელთაც განიერი შესაულები ჰქონდათ კამარებში შემოსავლელიდან და ღერძების გასწვრივ დატანებულ ვარეგან კარებიდან.

ეს ძირითადი შინაგანი სივრცე შეიცავს ცალკეულ ოთახების სასარათულს, რომელნიც ტაძრის იატაკის დონეზე მდგარ ქვედა სართულში კარიბჭეს რაღაც ასრულებდენ, როგორც ამას მოწმობს ალ. ოსაველეთისკენ მიმართული აფსიდები, ხოლო ზედა სართულში — პატრონიკეებად². ამ ოთახებს შორის არის ჯვარისებურებიც კვადრატზე. ამ ძირითად სივრცეს აქვს კიდევ სპეციალური რგოლისებური შემსაულები. ამ მოტივების განსახიერებაში ჩვენ ეხედავთ ცალკეული ფორმების სრულ დამოკიდებულებას ერთიერთმანეთზე: შემოსავლელი საკურო იყო, რომ გამძლეობა და მდგრობა მისცემოდა მთელ შენობას მისი კოლოსალური სიმაღლით და გუმბათის გამწეობის ძლიერებით. შემოსავლის არსებობა მოითხოვდა აფსიდების ქვედა ნაწილში არკატურის გაქრას, რათა ტაძრის ქვედა ნაწილი საკმაოდ განათებულიყო შიგნიდან. ყველაფერი ეს ერთად იძლეოდა დასაბამ წერტილებს მთელი სივრცის განათების გრადაციისთვის, საფეხურების შესაქმნელად და აშინაოდ ზოგიერთი ნაწილის გამოსაყოფად და ზოგიერთის დასაჩრდილად.

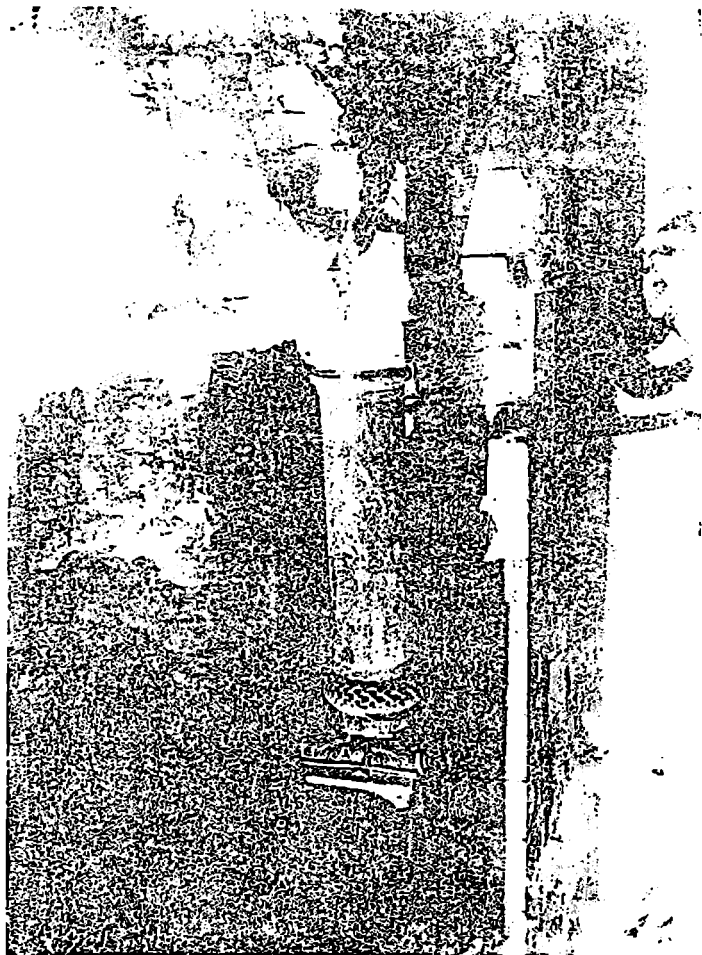


სურ. 122. ბანა. პატრონიკენა ჩრდილოეთი ნაწილი.

შემოსავლელს მიეკუთვნება აქვს წესიერი რგოლისებური ფორმა, ე. ი. მთელი შინაგანი ტეტრაონქი კუთხის ოთახებით მოქცეულია კედლის ცილინდრში, რომელ კედელშიაც ნაწილობრივ

¹ იხ. სურ. 121 და ტ. ბ. ლა VIII.
² იხ. სურ. 122 და 123.

კამარებია გაკრილი, და მისგან განსაზღვრულ მანძილზე აშენებულია მეორე დაბალი კამარა, რომელიც თავის თავზე იღებს დაყრდნობას¹. აქ შემოსავლელში კიდევ მკაფიოდ ჩანს დეკორატიული შესრულება მთავარი სივრცისა მისი სვეტებით, ჩუქურთმიან სვეტისთავეებით და ნალისებური



სურ. 123. ბანა. სამხრეთი პატრონიკენის ერთ-ერთი სვეტი (სვეტისთავეით).

კამარებით. საკითხი რგოლისებური შემოსავლის მეორე სართულის არსებობის შესახებ გამოცემაში არ არის აღნიშნული, მაგრამ არსებული ცნობების მიხედვით კი უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს

¹ იხ. სურ. 124.

მეორე სართული იქნებოდა. რასაკვირველია, იგი არ იქნებოდა შეღარებით მაღალი და გარედან, ალბათ, აღწევდა აფსიდების ფანჯრებამდე¹.



სურ. 124. ბანა. გარშემოსაყელის სურათი.

ტაძრის გარეგანი მასები, ალბათ, წარმოადგენდნენ სრულიად თაყისებურ სანახაობას. მაღლა იქნებოდა დანარჩენ მასებთან შეღარებით მოცუო გუმბათი (დიამეტრით 9 $\frac{1}{2}$ მეტრამდე); შემდეგ

¹ ასე რომ, რეკონსტრუქციის ოპივე ვარიანტი მოცემული ჰქვამს, XII-ში, სტრ. 67 (არქ. კლდია შვილი) და ტაბ. XX-ა-ში (არქ. კალგინი) ვერ ჩაითულება სწოზად (ამასდა მიხედეი. ზეჟოი სურ. 12ა მიღებულია გადამკეთებული ვარიანტი).

იქნებოდა შედარებით ნასებთან საკმაოდ მოძრავი შუა რგოლი შეფარდებული შინაგან ტეტრაკონქთან და კუთხის ოთახებთან, რომელნიც იწვევენ ბანების (სახურ ვების) თამაშს და კუბიკური ნაწილების შეფარდებას; დასასრულ აქ, იქნებოდა ქვემო გარშემო მიმავალი მრგვალი ზემოსავლის რგოლი ამოკრილი არკადით ცილინდრის ქვედა ნაწილში¹.



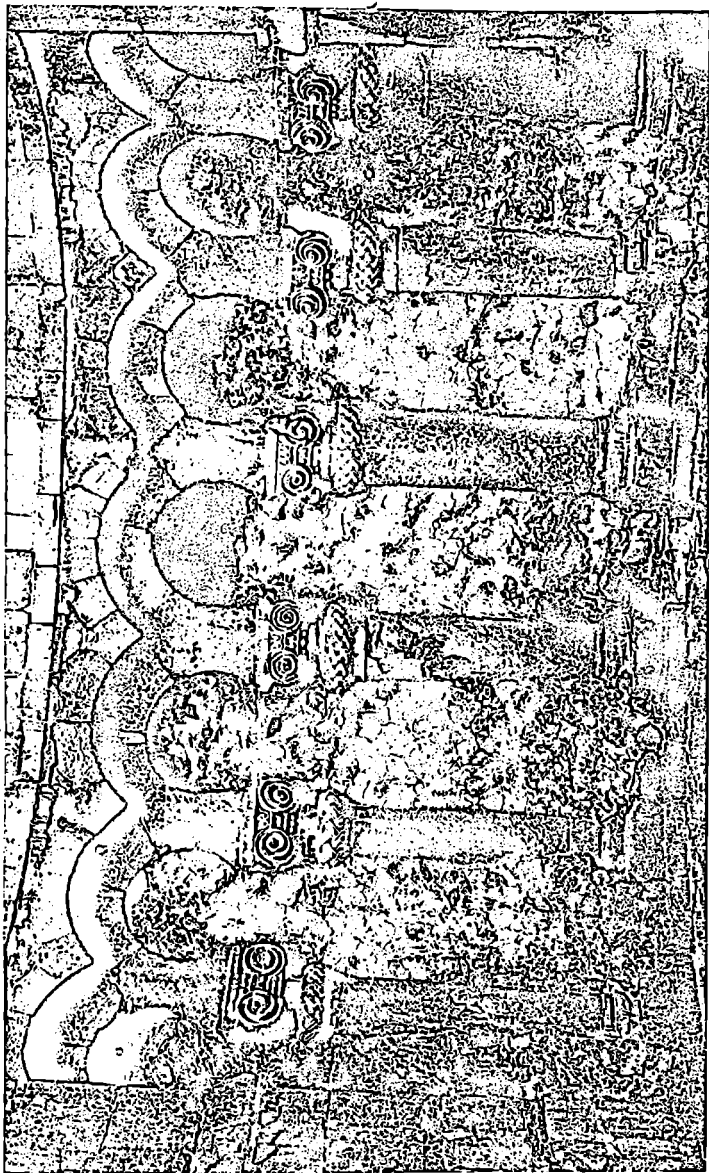
სურ. 125. ბანა, ზოგაიი საზე გარედან.



სურ. 126. ბანა, ზოგაიი საზე ჩრდილოეთ მხრიდან.

ასეთია ეს შენობა, როგორც ხუროთმოძღვრული მთლიანი. ჩვენ ვხედავთ მასში მოფიქრებას და ცალკეულ ელემენტების ერთმანეთთან გაღაბნას მთლიანი ჯაჭვის აუცილებელ რგოლებად, რომელნიც მხატვრულ განსახიერებას აკავშირებენ კონსტრუქციული პრობლემების გადაწყვეტასთან.

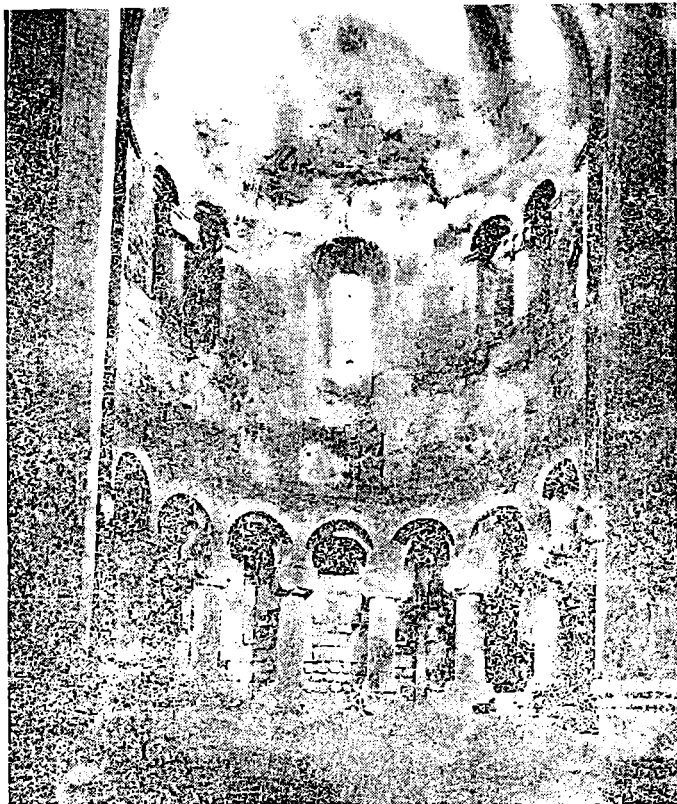
¹ იხ. სურ. 125 და 126, სადაც ნათლად ჩანს შენობის მდგომარეობა დანგრევის მხრით.



VIII. ბანა. აფსიდის კოლონადა.

იშხანში ახლაც შენახული საკურთხევის კოლონადის მიხედვით, ნება გვაქვს ვიფიქროთ, როგორც უფრო ფიქრობდნენ, თაყაიშვილი და სტრიგოვსკი, რომ აქაც იქნებოდა აგებული ასეთივე ტიპის ტაძარი, ე. ი. ტეტრაკონქი აფსიდებით, რომელთა სიმრგვალები გაპირილი იქნებოდა არკატურით, და მათ გარშემო მრგვალი შემოსავლელით.

ტაძარი იშხანში პირველად ააშენა ნერსესმა, იშხანის ეპისკოპოსმა, რომელიც 641 წელს ეკურთხა სომხეთის კათალიკოსად. ნერსეს იყო სომხეთის ერთერთი მართლმადიდებელ კათალი-



სურ. 127. იშხანი. აფსიდი.

კოსთავანი, რომელიც ეწეოდა დიდ ბრძოლას მართლმადიდებლობის სასარგებლოდ სომხეთში. თითონ ნერსესიც იშხანიდანვე იყო, საქართველოს ამ საზღვრეთ-დასავლეთ რაიონიდან (ტაოს პროვინციიდან), სადაც კიდევ მრავალი საუკუნის შემდეგაც ცხოვრობდა ქართველთა და სომეხთა შერეული მოსახლეობა. იშხნელ ეპისკოპოსთა კათედრა, როგორც სიები გვჩვენებს, შედიოდა იმ დროს საქართველოს საკათალიკოსოს შემადგენლობაში ისე, როგორც მე-IX საუკუნეში და უფრო

გვიანაც. ამიტომ დავკვება, იშხნელთა კათედრა საქართველოს კათალიკოსს ეკუთვნოდა, თუ სომხეთისას, — უადგილოა. ხოლო ჩვენ ვიცით ფაქტები, რომ ცალკე პირები დროებით იერარქიულად ემორჩილებოდნენ ხოლმე მეზობელ კათალიკოსს. აგრეთვე გიორგი მერჩულიის ცნობებიდანაც, რომელმაც 950 წელს დაწერა გრიგოლ ხანძთელის მოღვაწეობის ისტორია, ეგებულობთ, რომ „იქმნა საბა ეპისკოპოს იშხანსა ზედა ნეტარისა ნერსე კათალიკოსისა დაშენებულსა კათოლიკე ეკლესიასა და საყდარსა მისსა“¹. ე. ი. ამ საკთედრო, საეპისკოპოსო ეკლესიის აშენების დრო წინ უძღოდა ზეარტნოცის აშენებას, რომელიც იმავე (ეკლესიით) გეგმით იყო აგებული ნერსესის მიერ. მისი უკვე კათალიკოსად ყოფნის დროს უფრო ზუსტად, 652 წლიდან 661 წლამდე². ეჩმიადის ახლო მდებარე ზეარტნოცის ეკლესიის, აგრეთვე, ანისში მეფე ავაგიის მიერ (989—1020) აშენებული, როგორც ზეარტნოცის ასლი, ეკლესიის გეგმა ყველაზე მკრთალ ჰგავს ბანის გეგმას³. არსებით განსხვავებას შეუდგენს ორივე ამ სომეხური ძეგლის არააგამქობა და



სურ. 128 იშხანი, კოლონადა საკუთხეველში.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მათზე აღრე აშენებული იშხანის ტაძარიც არ იყო აგრეთვე გამძლე, რადგანაც ხსენებულმა საბანმა, გრიგოლ ხანძთელის მოწოდებამ და ძმისწულმა 826 აღადგინა იშხანის ტაძარი. ვინაიდან ამ აღდგენამდე იშხანი დეიფიქრული იყო და გრიგოლის ჯგუფიდან მას არაუკნირად კი იცნობდა, შეიძლება ვიფიქროთ (ვიღებთ რა მხედველობაში გრიგოლის წყნარ, უჩინარ ხუროთმოძღვრულ-მხატვრულ შენობებს, რომ აღდგენის უსაფრთხოებას ზნაურს შეადგენდა არა შენობის აღდგენა, არა უღ მისი ნაშთის გამოყენება ღვთისმსახურებისთვის და სასულიერო ცენტრის შექმნა როგორც ჩანს, ნერსეს იშხნელის შენობიდან იმ დროს მართლაც კედლების ნაკლებობა უფრო ადარებით, რადგან იშხანის უფრო გვიან აღდგენილ დროს XI სუკუნის

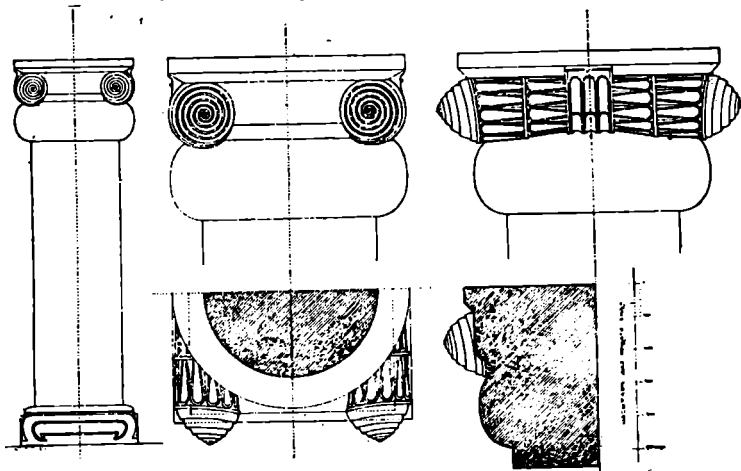
¹ Н. Я. Марр, Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, книга VII: Жизнь Григория Хандзтийского. СПб. 1911, გვ. 107; შუადაუ აგრეთვე Samouel d'Ani, Histoire chronologique, trad. par M. Brosset, SPB. 1871, p. 40; თ. ჟორდანი, ქრონიკები და სხვ., 1, გვ. 331.

² ისტორიკოს სეზუნის ცნობების თანახმად (თავები 33, 35, 38), რომელნიც ამოკრევილ - ჰეს Strzykowski-სი, Die Baukunst der Armenier, S. 682—683.

³ ზეარტნოცის ტაძარი ამოთხრილი იყო არქიმან. ხაჩიკის მიერ (იხ. Известия археол. Ком., вып. 7, СПб. 1903, გვ. 1—32). გავიკის ტაძარი კი ანისში ამოთხარა აკად. მარტოშა (Тексты и разыскания по арх.-груз. филологии, т. X, СПб. 1907, ორივეს შესახებ იხ. Strzykowski, Baukunst der Armenier, 1918, გვ. 108—121).

დამდევს ძველი ტაძრიდან მხოლოდ საკურთხევის აფსიდის ერთი არკატურის გამოყენება მოახერხეს¹. ე. ი. ნება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ უკვე საბანის დროს ძველი შენობიდან ბევრი არ იქნებოდა გადარჩენილი ამაზე მეტი. ამას არაპირდაპირ ამტკიცებს ის გარემოებაც, რომ, როგორც ზუარტროცმა, ისე ვაგიკმა დიდხანს ვერ გაძლეს: ზუარტროციდან უკვე X საუკუნეში იყო დარჩენილი, ხოლო ვაგიკის ტაძარმა ნახევარ საუკუნესაც ვერ გაძლო.

მაშასადამე, თუ იშხანის აშენებას მივაკუთვნებთ VII საუკუნის მე-30 წლებს, ხოლო ზუარტროცისას — მე-50-ს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ძირითადი ცვლილებანი შენობის გაძლიერების მხრივ, რომელთაც ვხედავთ ბანაში, წმინდობენ ან ბანის ხუროთმოძღვრის სრულ დამოკიდებლობას, ან ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას იმავე თეზის ძირითად ვადამუშავებაში. მე უფრო სწორად მიმაჩნია უკანასკნელი მოსაზრება, და ამნაირად ბანის აშენებაც უნდა მიეკუთვნოს მე-VII საუკუნის ნახევარს. ბანა, როგორც იშხანი, ტაოში მდებარეობს, ამიტომ მის აშენებელს ადვილად შეეძლო ზემოთაგონება იშხანისგან მიეღო.



სურ. 129. იშხანი. სეკტის თავის დეტალი.

თუ ბანისა და ზუარტროცის გეგმებს ერთმანეთს შევადარებთ, მაშინვე შევაშინვეთ, თუ მეტი გაძლიერების საკითხები როგორაა აქ შეფარდებული სხვა მხატვრულ მიდგომასთან. ბანის ამშენებელი ვაჭირი არკატურების ელემენტების აქცენტებს ათავსებს აფსიდების ქვედა რიგში და მათ საპასუხოდ მალა მართავს სამ ფანჯარას. სამაგიეროდ იგი გამოყოფს ფართო გუმბათ-ქვეშე ბერკეტს მათში სამ სართულად მოთავსებული ოთახებით, რომელთა მალებს აქვთ ნაირნაირი გამოსახულება. ბანის შენობას მიეცა კონტრასტების მეტი სიმბხვილე იმითაც, რომ შეიცვალა გუმბათის დიამეტრის შეფარდება ტეტრაკონქის მკლავების სიგრძესთან. პატრონიცაა არსებობამ კი უეჭველია ხელი შეუწყო მთელი შინაგანი სივრცის ძლიერ ამაღლებას. ამ შინაგანი სივრცის გადამუშავების გარდა ორივე მიმართულებით — მხატვრული და საამშენებლოთი — ბანის ამშენებელმა გადაამუშავა აგრეთვე რკოლისებური შემოსაყვლიც. თავდაპირველად მან შექმნა თითქო კედლებით შინაგანი ცილინდრი, რომელსაც ეყრდნობა შეზისაველის თალი და მის გარეგან კედლს ორჯერ მეტი სიგანე მისცა შინაგანი არკატურის საშუალებით, ე. ი. იგი ცდილობს გაათანაბროს როგორც მხატვრული ფორმები, ისე შენობის გამძლეობა. ყველა ეს მომენტი მეტი

¹ იხ. სურ. 128 და 129.

გამძლეობისა უკვე აღნიშნულია ლიტერატურაში, აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ ბანა 100 წლის წინად ჯერ კიდევ იღვდა თავისი სახურავებით¹. მაგრამ ამ გარემოებას არაპირდაპირ უკავშირებდნენ ბანის ვითომ უფრო გვიანა აშენების თარიღსაც. სახელდობრ, სუმბატ დავითის ძის ქრონიკაში ნათქვამია: „ამან ადარანსე (881—923) ძემან დავით მოკლულისამან აღაშენა ბანა ხელითა კვირიკე ბანელისათა, რომელი იგი ქენა პირველი ეპისკოპოზ ბანელ“². ეს ცნობა თითქო განსაზღვრულად მიუთითებს IX და X საუკუნეების მიჯნაზე, როგორც აშენების დროზე. მაგრამ ამას სრულად არ უდგება ტაძრის მორთულობის მხატვრული ელემენტების შერჩევა, აგრეთვე მთელი კომპოზიციის საერთოდ.

ბანას კომპოზიციის, რომ უშუალოდ უდგება ზუარტნოცისას, ამაზე ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ. თუ ამას დეკორატიულ მომენტებს დაეუმატებთ, მაშინ უნდა ხაზგასმით აღენიშნოთ, რომ სვეტის-თავეების მთელი ჩუქურთმა და მათი ფორმები წარმოადგენენ უშუალო ანალოგიას ზუარტნოცის და იზნანის აფსიდის სვეტისთავეების ჩუქურთმასა და ფორმასთან³. ტაძრის გარეგანი კოროპუსის (კრუ აკრატურის ზემოთ სამკუთხედი არების მორთვა ბროწეულებით, როგორც მოტივით, ისე კომპოზიციით და შესრულების ხარისხით სრულიად ჰგავს ასეთსავე ზუარტნოცში⁴. ბანაში ვხვდებით აგრეთვე უახლოეს, დამაკავშირებელ ძაფებს წრომთან—ესაა გუმბათქვეშე კვადრატის ნახევარსვეტბად დამარგვავლებული კუთხეები, აწეულნი გუმბათამდე; შემდეგ უნდა აღენიშნოთ პატრონიკეთა მოტივი და ჯვარისებური თაღები კვადრატზე.

ამიტომ ისტორიკოს სუმბათის ზემოთმოყვანილი ცნობა, ჩემის აზრით, უნდა გავიგოთ, როგორც ტაძრის „მეორედ აშენება“, ე. ი. რესტავრაცია დაკავშირებული ახალი ეპისკოპოსის დანიშვნასთან. ეტყობა, შენობაში შენახულია კიდევ სხვადასხვა ადგილი, სადაც კარგი იქნებოდა გამოკვლევულიყო ამ შემთხვევის და მისი ცვლილების ისტორია. იქნება მაშინ გასაგები გახდეს ტაძრის შიგნით დარჩენილი, რამდენჯერმე განწმორებული, ტაძრის აშენების დროის წარწერა მთავრული ასოებით, რომელიც არაა მოხსენებულია ვინმე თვედ ორე დღით. ამ წარწერაში ხომ არაფინ კვირიკე ბანელი არ არის ნახსენები⁵.

მაშასადამე, მე შესაძლოდ და საჭიროდ მიმაჩნია მაშინ აშენება პირობით არ ვაკუთვნო IX და X საუკუნეების მიჯნას, როდესაც ამნაირი ტიპის შენობებს, ყოველ შემთხვევაში ასეთ დეკორატიულ მორთულობას და მოტივებს არა თუ ჩვენ არ ვიცნობთ საქართველოში, არამედ მათი არსებობა იმ დროს შეუძლებელიც იყო, რადგან ესენი არ შეესაბამებოან განვითარების კანონშემოიღებას. ყველა ეს ელემენტი, პირიქით, ბანას განსაზღვრულად, ცხადად ეწევა VII საუკუნისკენ, ზუარტნოცის და იზნანის ძველი ნაწილის უშუალო მეზობლად.

ამ კომპოზიციის იყო გაკეთებული ცდა შეექმნათ ფორმებისა და გეგმის ახალი შეფარდება. აქ ყურადღება უნდა შევაჩეროთ იმ პრინციპილურ განსხვავებაზე, რომელიც არსებობს ბანის კომპოზიციისა და ბიზანტიის სერგისა და ვაჰხის ეკლესიებს შორის კონსტანტინეპოლში. აგრეთვე ბანასა და რავენაში ვიტალის ეკლესიას შორის, რომელიც პირველი შეხედვით მეტად ახლობელი კომპოზიციისაა. იქაც არის ცენტრალური სივრცის შემოსაველი, მაგრამ იგი ტეტრაკონქი კი არ არის შუალა კვადრატით, არამედ ოქტოგონი; ამ გადამავალ ფორმებს ემატება დამახასიათებელი მორთულობაც. ამნაირად, აქაც დასაბამი განსხვავება ძველი ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების სტილისტური განსახიერებაში გვიჩვენებს, რომ იმ შემოქმედებით აქტს, რომლის წყალობითაც შექმნილია მოცემული ტიპი საქართველოსა და სომხეთში, არავითარი კავშირი არა აქვს

¹ ეს ჩანს ბანას აღწერიდან, რომელიც მოგვცა კ. კ. ბ. მ. ბ. თავის მოგზაურობაში, *Reise im pontischen Gebirge*, II, Weimar 1846, გვ. 243—248.

² სამი ისტ. ჟრ., გვ. 59. ქ. ცხ., I, 194. *Hist. de la Géorgie*, t. I, 272.

³ იხ. სურ. 129.

⁴ შედარე ბანას ტაძარი (MAK, XII, ტაბ. XVII, 31 და XIX, 35) ზუარტნოცთან (ი. ს. ტ. რ. ი. გ. ო. კ. ე. ს. ნ. შ. რომში, I, სურ. 113, 115; აგრეთვე სხვა ორნამენტულ მოტივებისთვის სურ. 111, 120 და სხვ.).

⁵ MAK, XII, c. 108.

ენ-ეს არის ნახსენები ბიზანტიის ხელოვნების ძეგლებთან და რომ იგი არის, ადგილობრივ შემოქმედებითი ძიების ნაყოფი¹. ბიზანტიის ტაძრებში ჩვენ გვაქვს შედარებით ღია აფსიდები ან სწორი წახანაგები ორსართულიანი კოლონადების წყალობით; გამოდის მეტად მსუბუქი, მორთული, შედარებით არა მაღალი ოთახი, ე. ი. მთელი თავისი მხატვრული ხასიათით, აგრეთვე გამოყენებული ფორმებით არსებითად განსხვავებული ნაწარმოებია. ჩვენი ძეგლები კი სრულიად კანონშეზომილად მიღიან განვითარების იმ ხაზით, რომელიც ზემოთ იყო დახასიათებული.

4. გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების ხსვა ტიპის ძეგლები აშავაპების ხანაში

ძველი ქართული ხელოვნების აყვავების ხანის ხუროთმოძღვრების განვითარების სამს ეტაჟს, როგორც აღნიშნული იყო, უნდა გამოეწვია, ცხადია, ხუროთმოძღვრების ამაღლება მთლიანად და საზოგადოდ, ე. ი. არა თუ მარტო გამოჩენილ, განსაკუთრებით მოსაზრებულ, გრანდიოზულ სამშენებლო და მხატვრული ამოცანების მხრივ, არამედ საერთო მხატვრული ღონის ამაღლებით, იმ მოთხოვნათა გაძლიერებით შენობათა მხატვრული მხარისადმი, რომელნიც მაჩვენებელი არიან დამჯდარ, ღრმად ფესვგადგმულ კულტურისა.

მართლაც და. თვით შემთხვევით გადარჩენილ (და ცნობილ) ძეგლების მიხედვითაც-კი ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ეს ზრდა.

დამახასიათებელია და მხატვრული კულტურის ამ ზრდასთანა და გარემოებებსთან სრულიად შეხამებული, რომ ამავე დროს ხდება გადაშეშევაბა თვით არა-გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების თემებისა სრულიად დამთავრებული მხატვრული შესრულებით, რომელიც ძლიერ მაღლა დგას არა დახვეწილ, არა დამჯდარი, თუმცა ისტორიული განაკვეთით პირველხარისოვანი მნიშვნელობის მქონე VI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებზე, ხოლო გუმბათოვან თემებს სოხოს შენახული შენობები, აგებულინი ჯვარისებური გეგმის ნაირნაირ მარტივ ფორმაზე შესრულებული ახლა ფორმების იშვიათი დამთავრებით, სიმახვილით და პარმონით. ჩვენ გვხვდება შენობები სამი სწორკუთხედიანი მკლავით, სამი აფსიდით, ორი აფსიდით, აგრეთვე ოთხი აფსიდული მკლავით.

უწინარეს ყოვლისა ამ თემათა რიცხვიდან, ჩვენ განვიხილავთ ერთ ძეგლს სამი სწორკუთხიანი მკლავით, სახელობრ, სოფ. სამწვერისის (ქართლი) ეკლესიას². იგი დგას პატარა მთის ქედის აღმოსავლეთ ბოლოზე, რომელიც მთის დასავლეთიდან ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთისკენ და ყოფს მდინარე ქამის ხეობას მტკვრისაგან. საერთო შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს ეკლესია, გარედან, შეიძლება დახასიათდეს, როგორც მეტისმეტად ღინჯი და ძლიერ შეთანხმებული პროპორციები, ინტიმობისა და მარტივობის შთაბეჭდილების მოშდენი³. რაც შეეხება სივრცითი ღირებულების შექმნის პრობლემას, შევდივართ თუ არა ეკლესიაში, რომელიც მეტად პატარაა, ეგონებოთ — მიუხედავად მისი მცირე ზომისა — თავისუფლებას, საზღვაობას, არაფერი არ გვაეციწროვებს⁴. ეს მიღწეულია ეკლესიის სიმაღლისა და მისი დაბალი გუმბათის შედარებით დიდი განის წყალობით; გუმბათი პარმონიულად შეეფარდება დანარჩენ შენობას. გარედან, როგორც ნათქვამი იყო, გუმბათის პროპორციები შენობის მაღალ ტანზე გვეჩვენება დაბლად — მათ საესეებით შერ-

¹ ეს აზრი გამოთქვა ს ტ რ ი გ ო ვ ს კ ი მ უფრო ადრე, ვიდრე გამოცემდა *Haukunst der Armenier*, სახელობრ წიგნი 1) Der Dom zu Aachen. 1904. მიუხედავად ამისა, ძველი აზრი, ვითომ ეს ფორმა ბიზანტიიდან იყოს ნახსენები, გამოსტკეივის მ ა რ რ ა ს ა (Тексты и разсказы, X, 1906; სხვაწარად 1934 წელს—იხ. Аши, книжная история города и раскопки на месте городища, Ленинград-Москва, 1934, стр. 59) და თაყაი შვილის (МАК, XII, 112—113 და 117) წერილებში.

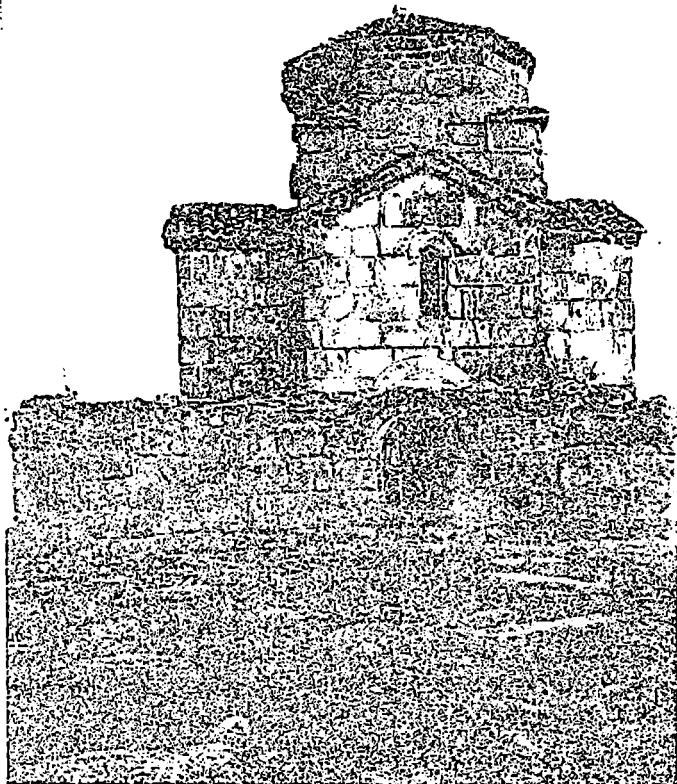
² იხ. სურ. 130 და 131.

³ იხ. განაკვეთი—სურ. 132.

⁴ იხ. სამხრეთი ფასადის ნახაზი, შესრულებული ხუროთმოძღვრ. ნ. ს ე ვ ე რ ო ვ ი ს მიერ (სურ. 133 და 130).

ჩენიათ თავიანთი პირვანდელი, ძველი სახე და შეფარდება, რომელიც წარმოადგენენ პარალელს მცხეთის ჯვართან¹.

სამწვერისის გარეგანი მორთულობა შედარებით კარგად არის შენახული და როცა იგი აღადგინა XVI საუკუნის მერაბ ფანასკერტელის ციციშვილმა, როდი შეხებიან იმ დრომდე დარჩენილ ნაწილებს, მაშინ ნხოლოდ შეუკეთებიათ დანგრეული ნაწილები. ეს ეკლესია,



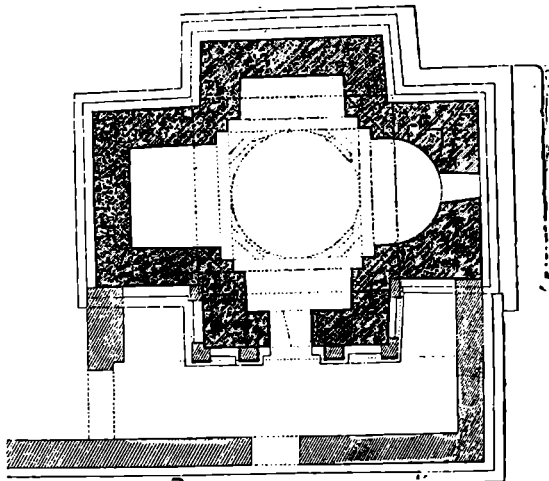
სურ. 130. სამწვევისი. სამხრეთიდან.

როგორც აყვავების ხანის სხვა ძეგლებიც, აგებულია მკაფიოდ; მას ამშენებელს ზედმიწევნით შეგნებული ჰქონდა, თუ რა დიდი ნნიშვნელობა აქვს მხატვრული შთაბეჭდილებისთვის კედლების წესიერ აგებას ერთნაირი ქვების თანასწორი წყებისაგან. ეკლესია დგას საეციალურ პლატფორმაზე და მასზე გამართულ სამფეხურიან იმპოსტზე. აგრევე მკაფიოდ აგებული იყო კარიც გამოწვეულ

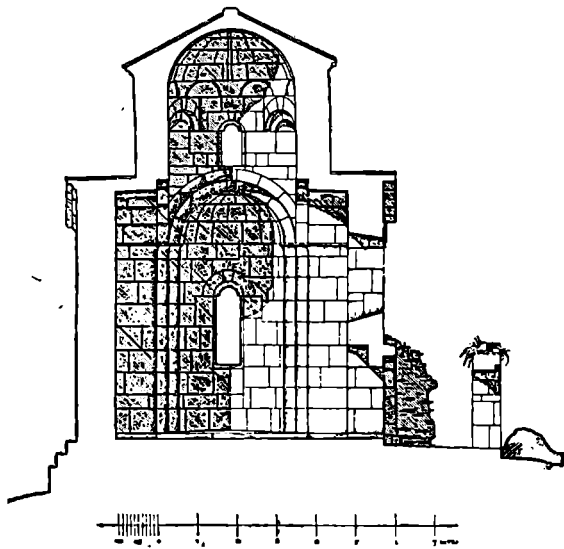
¹ სამწვერისის ეკლესიის გარეგანს მიძღვნილი აქვს ჯემა წერილი, მოთავსებული იაკობ სმირნოვის ხსოვნის კრებულში: Die Kirche von Samtskhevisi in Georgien (in: Seminarium Kondakovianum, Bd. II, 1928, S. 127—134).

კედლის წყებასთან გადამხმულ პორტალით, ე. ი. პილასტრებითა და კამარით მათ ზემოთ. ამ კამარაში პატარა მორთულობაა პატარა ჯვარის მსგავსად. ყოველ ფანჯარას, აგრეთვე მკაფიოდ აგებულს, აქვს დეკორატიული კამარა მოხვეულობით, მორთული პატარა კამარების მოტივით სამხრეთ ფანჯარაზე და თავისებური ლეოქაკით თავისუფალი არსებით გვერდებზე, რომელნიც ჰქმნიან რქების შტოების შორეულ ილუზიას და ძლიერ ემსგავსებიან მცხეთის ჯვარის ზოგიერთი ფანჯრის მორთულობას¹.

როგორც კარი და ფანჯრები გამშვენებულია მორთულობით, რომელიც თვალში არ ეჩხირება მაყურებელს, მაგრამ მაინც ზედმიწევნით შეესაბამება მთელს, ისე მთელი ეკლესიის და ყელის ლავგარდანებიც მორთული იყო იმავე კამარა მოტივით და მას ქვემოთ დამატებულია



სურ. 131. სამწევრისი. გეგმა. შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.



სურ. 132. სამწევრისი. განაკვეთი, შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

სამკუთხედელთა ორმაგი. რიგით (იხ. სურ. 135) ყოველ ფასაღზე ლავგარდანს ორგვერდიან სახურავს ქვეშ აქვს კიდევ თითო პორიზონტალური ქვა. ეს ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელი ძველი მოტივია, რომელიც უკვე შეგვხვდა ზეგანში, ძველ შუამთაში და სხვ.² ამნაირად, დეკორაციის მოტივებში ჩვენ ვხედავთ მცხეთის ჯვარის დეკორის ცალკე ელემენტების მოხმარებას, ხოლო მისი საერთო სისტემისთვის — გამოყენებულია წრომის ხუროთმოძღვრის მიდგომა. მაშასადამე, ამ შენობის აგებაც უნდა უშუალოდ მოსდევდეს წრომის აგებას, ე. ი. უნდა იყოს VII საუკუნის პირველი მესამედის ბოლო.

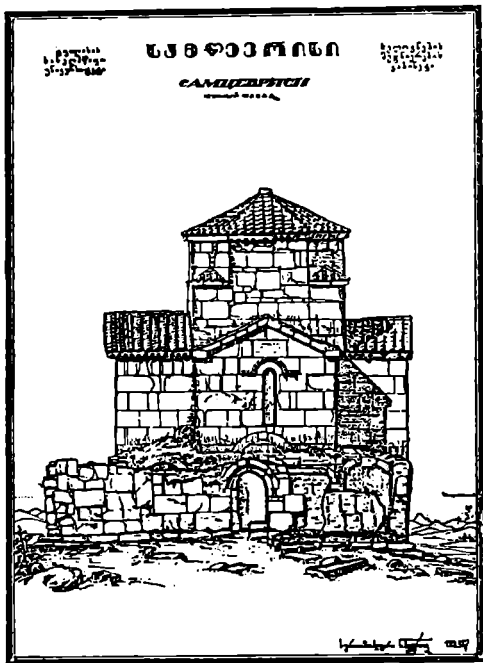
ეს დასკვნა საეცებით მტკიცდება შენობის შინაგანი სივრცის უფრო დწვრილებითი განხილვის დროს. აქ, როგორც ნაუბრამი იყო, შექმნილია

¹ იხ. სურ. 134.

² სამხრეთით ეკლესიის წინ იმყოფება ნანგრევი კარიბჭისა, რომელიც მიშენებულია თუმცა ეკლესიაზე გვიან, მაგრამ მარცხ უკვე ძველ დროს. სამწუხაროდ, უნდა აღვნიშნო, რომ უფორადლებობით ამ რამდენიმე ბნის წინა დამოანგრიეს კარიბჭის და ეკლესიის ნაწილები. სურ. 136 წარმოადგენს კარიბჭის ზოგნითი სახეს დანარჩენი წიწ.

ხალვათი, თავისუფალი სივრცის შთაბეჭდილება. ფანჯრებიდან ტაძარში სჩქრის უხვი სინათლე, რაც მეტად მარჯვედაა მიღწეული ფანჯრების დალაგებით: ისინი აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ მდლდებიან; ამასთან სამხრეთ კედელში არის კიდევ შესავალი ტაძარში; ხოლო ჩრდილოეთის მხრიდან საერთოდ არ არის არავითარი დარანი. ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა სინათლის დენას მაღლა დასავლეთით გაქრილი უკანა ფანჯრიდან. ეს შეგნებული ანგარიში-ანობა — მეტად დამახასიათებელია იმ ხანისა და კერძოდ ძველისთვის.

გუმბათის გამართულობაც საგულ-სხმოა: ოთხი კუთხის ტროშა მდებარეობს არა უშუალოდ გუმბათქვეშე კამარებს ზემოთ, არამედ ბევრად უფრო მაღლა. იმდენად მაღლა, რომ ყელის ორი



სურ. 133. სამცხე-ჯავახეთის მართლმადიდებელი ეკლესიის სასახლე. ს. ს. ს. 133.

ფანჯრის კამარის ზედანი მოდის ერთს სიმაღლეზე ტროშებთან. ამ ოთხ ტროშის ზემოთ უშუალოდ გამართულია მეორე რიგი რვა ტროშისგან, რომელზედაც კიდევ ისევ უშუალოდ გამართულია გუმბათის ნახევარსფერო¹. თითონ ნახევარსფერო მორთულია რელიეფურად წინამოწეული ჯვარით. ეს ის მოტივია, რომელიც უფრო გართულებული ფორმით პირველად გამოყენებული იყო მცხეთის ჯვარის გუმბათში. მაგრამ მას აქვს აქ მარტო მხატვრულ სიმბოლური მნიშვნელობა ყოველგვარი კონსტრუქციულობის გარეშე. გვერდითი კედლების განაწევრება მკლავების შინაგან სივრცეში კოზმიდის შექმნით წარმოადგენს მხატვრული მიდგომის გამოვლინებას. ამითვე ისაზღვრება ტროშის ორივე მწკრივის მაღლა, უშუალოდ გუმბათის ქვეშ მიყენება, რომელიც თითქოს სტოვებს ოთხკუთხეულს.

ამნიხად, ეს ტიპით მარტივი და ზომით არა დიდი ეკლესია, ხლო განხილვის შემდეგ, თავისი მხატვრული ღირსებით გამოჩენილი ძეგლი გამოდგა. ამიტომ არ შეიძლება არ დაგვაშუბროს იმ ზიანმა, რომელიც მას მიყენეს და არ ვისურვოთ, რომ მას ბეჯითი უკრადლება მიჰქციონ სიძველეთა და ხელოვნების ძეგლთა დაცვის კომიტეტმა.

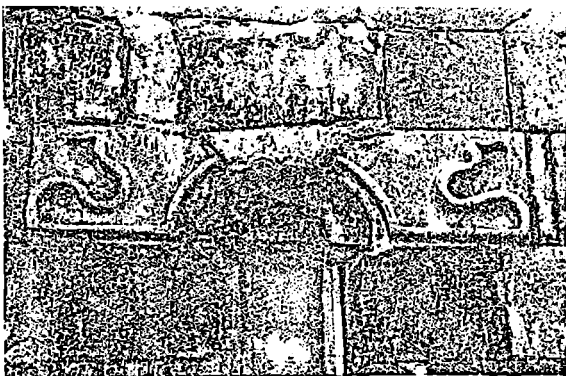
სამცხე-ჯავახეთის ეკლესია შედარებით ძლიერ კარგადაა შენახული და ამ თავის სახით მათე-ეგელს უშუალოდ აგრძობონებს ძლიერ ესთეთიკურ სიამოვნებას. სამწუხაროდ, სულ სხვა ბედი ეწვიათ სხვა მარტივი ფორმის გუმბათიან შენობებს იმ დროისას, რომელიც ჩვენ ამჟამად გვინტერესებს. მათგან ნაწილმა ჯერ კიდევ საშუალო საუკუნეებში განიცადა შესამჩნევი გადაკეთება და ხელახლა აშენება, ხოლო მეორე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე მხოლოდ დანგრეულმა და მეცნიერულად სრულებით შეუსწავლელმა. ეს უკანასკნელი შეეება ძეგლებს, რომლებიც ამჟამად

¹ იხ. სურ. 137 — გუმბათი ქვეყიდან და სურ. 138 — ბუროთმოდვარ სევერის ნახაზით, სადაც მოცემულია ფასადი, განავეითი და გვამა ერთ-ერთი ძირითადი ტროშისა.

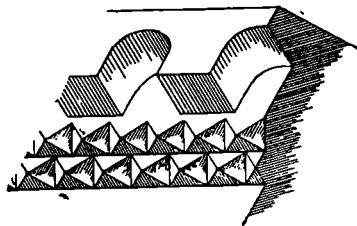
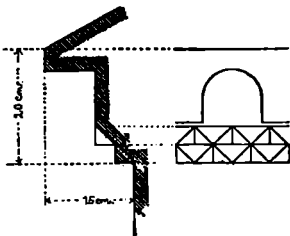
იმყოფებიან თურქეთში. იმ ძველთა შორის, რომელნიც ჩვენ ახლა უნდა განვიხილოთ, ჩვენ გვაქვს აქ მარტივი ჯვარის ტიპის გამომხატველნი რამდენიმე აფსიდური მკლავით — ოთხი, ორი და სამით. ჩვენ დაიწყებთ ტეტრაკონქებიდან, რომელთა რიცხვს უნდა ვაკუთვნოთ მანგლისის საყდარი თავისი პირვანდელი სახით და თორთუმის რაიონის ტაძარი იაილა სუხბეჩში თურქეთში. მართალია, მანგლისის ტაძარი იწვევდა და ახლაც იწვევს მნახველთა ალტაცებას, მაგრამ არა როგორც ძველი ტაძარი, არაედ როგორც დამახასიათებელი წარმომადგენელი ქართული საშუალო საუკუნეებისა.

მანგლისის ტაძარს, როგორც ვთქვი, არ მოუღწევია ჩვენამდე თავისი პირვანდელი სახით. XI საუკუნის დამდეგს (1020 წელს) იგი რადიკალურად გადაკეთებულ, გაფართოებულ და გამშენიერებულ იქნა¹. ამას გარდა 1852 და შემდეგ წლებში იგი საესებით იყო აღდგენილი და შიგნიდან ვალესილი, რაც არსებითად ხელს უშლის ახლა მის შესწავლას და ზოგიერთი ძირითადი საკითხის გამორკვევას.

პირვანდელი ტაძარი წარმოადგენდა გეგმით წესიერ თეთრაკონქს, ე. ი. ცენტრალურ გუმბათქვეშე კვადრატს ყველა მხრიდან საზღვრავდა თითო აფსიდი. XI საუკუნეში გადაკეთების



სურ. 134. სამწერისი. აღმოსავლეთი ფასადის ფანჯრის მორთულობა.



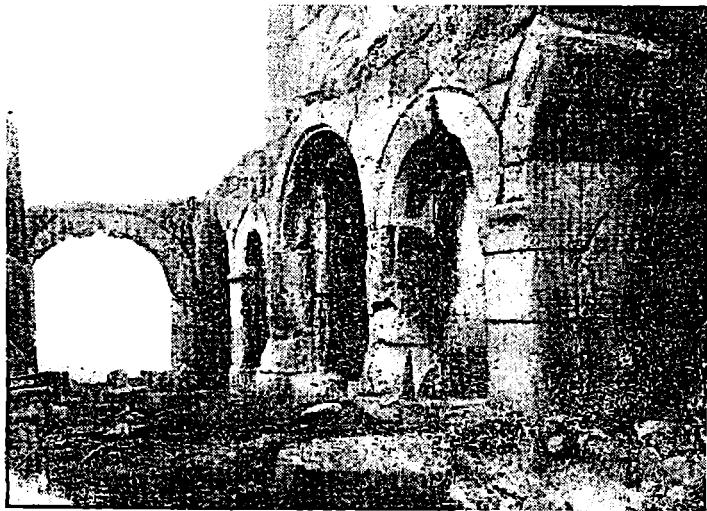
სურ. 135. სამწერისი. კოზმოდის ნახატი.

დროს საკურთხევის აფსიდი წინ იყო წააოწეული, სამყოფლები ღვთისმსახურებისთვის ერთიორად და უფრო მეტად გადიდებული იყო, სამხრეთიდან მაშინვე მიშენებულ იქნა კარიბჭე და გაჭრილი იყო კარი ტაძარში, დასავლეთი კარიბჭე კი აგებულ იქნა უშუალოდ ამ აწერილი გადაკეთების

¹ ახლანდელი ძველის ცალკე ნაწილების ქრონოლოგიურ რიგზე აშენების, აგრეთვე მისი პირვანდელი ფორმების და ძველი რესტავრატორის მხატვრული მიდგომების საკითხთა გამორკვევას მე ვუძღვენი წერილი „საქართველოს მუზეუმის მოამბეში“, № 1, ტფ. 1921—1922 გვ. 33—62.—მანგლისის ტაძარზე გადარჩენილი წარწერები, პროფ. ავ. შანიძის მიერ წაკითხული („მომომხილველი“, № 1, ტფ. 1926, გვ. 223—235), ნათელსა ჰყენენ ტაძრის გადაკეთების ამბავსა.

წინ¹. ამ დიდმა სააშენებლო მუშაობამ, რომელმაც არსებითად შეცვალა ორნამენტული ჩუქურ-
თმით ახლა მდიდრულად მორთული ტაძრის პროპორციები, რასაკვირველია, გამოიწვია ცენტრა-
ლური ნაწილის ცვლილება — სახელობო, გუმბათის და ყელისა, რომელიც იმავე დროსაა
აშენებული.

მანგლისის ტაძრის ფორმებში უთუოდ უნდა აღენიშნოდ მთელი შენობის დიდი ზომა —
ეს არის ძველი დიდი კულტურული ამაღლების ხანისა. აშენებული როდი სჯერდება შენობის
შინაგანი ფორმების გარეგან გადაცემას, არამედ ცდილობს შექმნას აქ მათთან დაკავშირებული,
მაგრამ მინც ახალი მხატვრული სხეული. ამის წყალობით აქ ჰქვდა ნაწილი მიღწეული იყო



სურ. 136. სამწვერისი, კარიბჭე შიგნით.

დაახლოება რეაწახანაგვისისადმი. მაგრამ სამხრეთ-დასავლეთ და ჩრდილოეთ-დასავლეთ წახნა-
გებში მისი ზღვრითმოდელი აქეთვე მალალ და ფართო გარეგან ნიშებს აფსიდური ვალრმავებით
აღმოსავლეთის მიმართულებით და პატარა კარით ტაძარში. XI საუკუნეში გადაკეთების დროს
ეს ნიშები დაფარული იყო მიშენებული კედლებით და მას აქეთ ისინი გადაიქცნენ ბნელ ოთახებად.
ეს მიშენებული კედლები გამოიწვია საერთო საკიროებამ, რომ ტაძრის მთელი ძირითადი ტანი
ყოფილიყო უფრო მძლავრი; ეს კი მოითხოვდა ნიშების დახურვასაც².

მაშასადამე, გარედან აქ მოხმარებული იყო საინტერესო ახალი თემა, ხოლო შენობის თი-
თონ ტიპმაც მიიღო თავისებური გართულება — ღია გარეგანეკვდრების ან იქნება სანათლავების
სახით, როგორც ეს ჩანს მთელი რიგი პარალელებიდან.

იგივე ტეტრაკონქის თემა თავისებურადაა შეცვლილი სოფ. კისისხევის პატარა ეკლესიაში
(თელავის ახლო³). ეს პატარა ეკლესია მოხმარებული ფორმებით არ წარმოადგენს ფორმათა გამარ-
ტივებას, ან უფრო დიდი ნიმუშის ასლს, თუმცა ყველა ეს ფორმა გადიდებული ზომით რომ

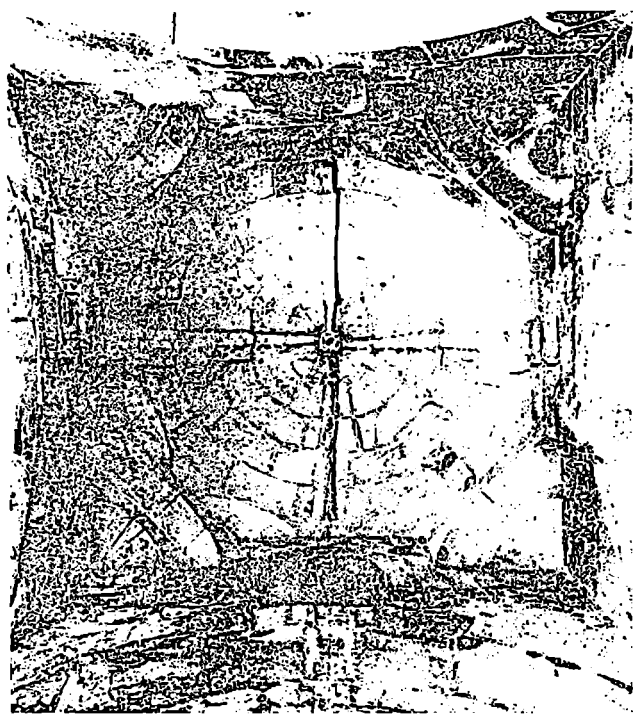
¹ იხ. ძველი გეგმის და განაკეთის აღდგენილი სახე — სურ. 139 და 140.

² სხენებულ ოთახებში ახლაც ემჩნევა უწინდელი ქვათა წყების ზემოთ ხაზგასმული მკაფიობა და ოსტატობა.

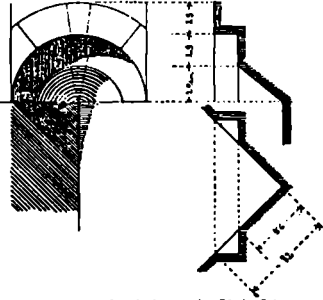
³ იხ. სურ. 141—143.

წარმოვიდგინოთ, მივიღებთ თელსაჩინო, ფორმებით მარტივ წებობას გარეგანი კუთხეების რამდენადმე უცნაური გამართულობით. გეგმით ქისისხევის ეკლესია წარმოადგენს ცენტრალურ-გუმბათიან შენობას ორი აფსიდით (აღმოსავლეთისა და დასავლეთისკენ) და ორი სწორკუთხიანი მკლავით. მაგრამ შენობაში ეს სწორკუთხიანი მკლავებიც გადახურულია კონქებით, რომლებიც ეყრდნობიან ორი კუთხის ტრომპას.

ხოლო მკლავებს შუა კუთხეების გარეგანი გამართულობა შესდგება კუთხეში დაყენებულ ნახევარ კოლონისგან და გადაყვანილი თალისგან, რომელსაც ნახევარი კონუსის ფორმა აქვს. ამას გარდა დარჩენილი კამარა აღმოსავლეთ ფანჯარაზე მორთული იყო მთელი რიგი კამარებით ისე, როგორც ესევე მოტივი მოხმარებულა სამწვევისსა და მცხეთის ჯვარის ლავგარდანში. ამ შენობის საერთო შთაბეჭდილება ნებას არ გვაძლევს ვი-



სურ. 137. სამწვევისი. გუმბათი ქვეყიდან.



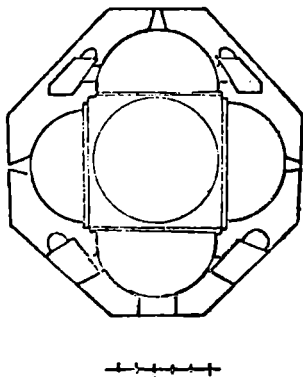
სურ. 138. სამწვევისი. ტრომპის ნახატი.

ლაპარაკოთ მისი ამშენებლის რაიმე მხატვრულ ან ხუროთმოძღვრულ ამოკანებზე; მაგრამ მთელი ეს ეკლესია იმდენად სასიამოვნოა, მწურობრია და სავსე წონასწორობით, იმდენად შეგნებულადაა მორთული, რომ ძალუნებურად იბადება რწმენა, რომ იგი არის მხოლოდ შემთხვევით გადარჩენილი პატარა განმეორება მოცემული ფორმისა. ხოლო, ვინაიდან ყველა მისი დეტალი ადვილი განსამეორებელი იყო განუმარტივებლადაც, ამიტომ იგი ასეც იყო აშენებული ფანჯრების დიდი რიცხვით და სამი შესავალი კარით¹. ამ შენობაში ჩვენა გვაქვს ტეტრაკონქის თემის საინტერესო ვარიანტი თავისებური გარეგანი მოხაზულობით.

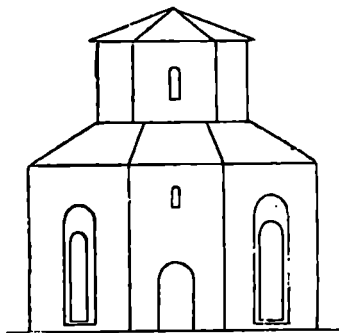
¹ X—XI საუკუნეში ამ ეკლესიას აუმაღლეს გუმბათის ყელი და წინაირი გაუყეთეს მართულობით დროს შესაფერად, რაც სცვლის, რასაკვირველია, შენობის პროპორციებას.

როგორც ტერაკონქებს მთელი რიგი წარმომადგენელი ჰყავდათ იმ დროში, რომელსაც ახლა ვიხილავთ, ისე ტრიკონქებიც, უნდა ვიფიქროთ, ცნობილი იქნებოდნენ ამავე დროს. ეს რწმენა იზადება იმის შემდეგ, როცა გაიცნობთ ამ თემის გავრცელების ძეგლებში VIII — IX საუკუნიდან დაწყებული, ვიდრე საშუალო საუკუნეების ხუროთმოძღვრების აუჯავებამდე, ამ უკანასკნელი ხანის ჩათვლით. რაც შეეხება მთელ რიგ მაგალითს, რომელიც შეიძლება ვაჯუთვნოთ ამ ჩვენთვის ახლა საინტერესო ხანას, სამწუხაროდ ცნობები მათ შესახებ იმდენად მცირეა, რომ ამის გაკეთება შეიძლება მხოლოდ პირობით, ვარაუდით.

ტრიკონქები წარმოადგენენ თავისით გვეგვით მარტივი ჯგერის შენობებს დასავლეთის ცოტად თუ ბევრად გავრცელებული სწორკუთხიანი მკლავით და სამი სხვა აფსიდით, რომელთაც ნახევრადმრგვალი დამთავრება აქვთ. სამი ასეთი ძეგლი ცნობილია გვეგვებიდან, რომლებიც გადაღებულია სულ ზოგადი ხაზულობით დაახლოვებით 20 წლის წინათ¹. ამავე თემის მეტად განეი-



სურ. 139. მანგლისი. გეგმა აღდგენილი სახით.



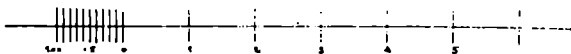
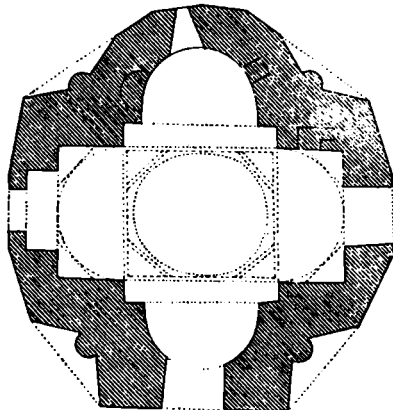
სურ. 140. მანგლისი, დასავლეთის ფასადი აღდგენილი სახით.

თარებული და დიდი ტაძარი აღმოაჩინა 1917 წელს საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების ექსპედიციამ თურქეთში, ოშკის ახლო სოფელ ისში. აქ ჩვენ გვაქვს შენობა წესიერად დაწყებული თლილი კვადრებისგან, ისე როგორც დაწყებულია იზხანის და სუხბერის ძველი ნაწილები. გარედან ტაძარს ძლიერ აქვს მიყრილი ბინა ფანჯრებამდე; თაღები ჩანგრეულია; მათ დარჩენიათ მხოლოდ ერთი გუმბათქვეშე ტროშა. გეგმაში საინტერესოა ცალცალკე სამყოფლების არსებობა სამსხვერპლოსა და სადიაკონოსთვის — შესავლებით გვერდის მკლავებიდან. ესეც და აგრეთვე რამდენაზე სხვა დეტალი, შესაძლებელია უფრო გვიანა დროის მაჩვენებელი იყოს.

ეკლესიები სამი აფსიდით, ე. ი. ეგრედწოდებული ტრიკონქებით წარმოადგენენ მთელ ქრისტიანულ მსოფლიოში განცალკევებულ მაგალითებს, რომლებიც მით უმეტეს იზიდავდნენ მკვლევართა ყურადღებას არა თუ მარტო თავისთავად, არამედ როგორც აგრეთვე მასალა ქრისტიანული ტაძრის ამ ხუროთმოძღვრული ფორმის განვითარების გასაგებად. მიუხედავად ყველა ცნობების საერთო განხილვის არა ერთი ცდისა — ეკლესიათა სამკონქიანი ფორმის წარმოშობისა და

¹ იხ. ქართული ხუროთმოძღვრების აღზომი, ტფ. 1924, ტახულა 23 (ორთვლი, ბახჩალო კოშკი და დორთკილისა კოლაში).

განეთიარების საციოხი ჯერ საქმაოდ ნათლად არ არის ჩამოყალიბებული. ზოგი მკვლევარი ეძებს მის დასაბამს დასავლეთში, რომში და ამტიკებს ამ ფორმის რომიდან წარმოშობას, რის დასამტიკებლად მოყავთ კალიკსტის პატაკომბების მაწისქვეშე შენობა, რომელსაც აკუთნებენ III საუკუნეს; ამის გარდა, აღნიშნავენ იმავე ფორმის არსებობას აღრიანეს ვილას გეგმაში და სხვ.¹ მეორე ჯგუფი ამტიკებს მის აღმოსავლეთურ წარმოშობას, ძალას ატანს აღმოსავლეთის მავალითებს და ამ ფორმის განეთიარების და გაერცილების დასაბამით პუნქტად ნაწილობრივ ეგვიპტეს თელის. მათ მხედველობაში აქეთ დიდ მეგლთაგან უმთავრესად თეთრა და წითელი ნონასტრები სობაგს ახლო, რომლებსაც აკუთნებენ V საუკუნეს², ნაწილობრივ სარია³, ხოლო ნაწილობრივ, როგორც სტრიკოვსკის ახალი თეორია ამტიკებს⁴, ირანი და იქნებ სომხეთი⁵. მხოლოდ აქედან ტრიკონქის ფორმა გადაღებული იყო კონსტანტინოპოლში; აგრეთვე მთელი წრე საკუთრივ ბიზანტიური ხელოვნებისა, როგორც, მავალითად ვლასერნის ტაძარი, ან იუსტიანიანეს დროს გადაკეთებულბეთლემის ბაზილიკა⁶ და სხვ. გარდა ამ ორი დიამეტრულად მოწინააღმდეგე, მაგრამ ცალმხრივ თვალსაზრისისა, შეეცადენ აგრეთვე დინჯად გაერ⁷იათ მთელი მასალა. ელ. ვეიგანდი შეეცადა 1914 წელს შეეკრიბა ტრიკონქების ყველა მავალითი, და მშინ თითქო თავისთავად აღინიშნა განეთიარების დამოუკიდებელი ხაზების მთელი რიგი, რომელნიც მივიდენ ტრიკონქის ერთნაირ ფორმამდე, თუმცა მათი განეთიარების გზასრულიად სხვადასხვა იყო. მაგრამ ავტორს არ გამოუტანია მასალიდან ბუნებრივი დასკვნა, თუმცა აღნიშნა კულტურულ მსოფლიოს სხვადასხვა მხარეში უცილობელი არსებობა. თვითმყოფელთ, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ჯგუფებისა, მაგრამ როგორცაც მიაფურჩხა ეს დასკვნა; იგი ბეჯითად ამტიკებდა, რომ ერთერთ მიმდინარეობას განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვსო.



სურ. 141. კისისხევი. გეგმა. შესრულებულია ნ. სვეეროვის მიერ.

ნამდვილად კი თითონ მასალა უთითებს განეთიარების სხვადასხვა ფესვზე. მოსავლელ გზებზე, რომლებმაც ზოგიერთ შემთხვევაში მიიყვანეს გუმბათიან ტრიკონქებამდე; თუ ამ მასალას

¹ Rivolta, A Moslem architecture, 1919, p. 277—278.

² U Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst, Berlin - Neubabelsberg, 1914, Bd. I, S. 27, 225.

³ Ch. Diehl, Manuel d'ait byzantin, Paris—1910, 58.

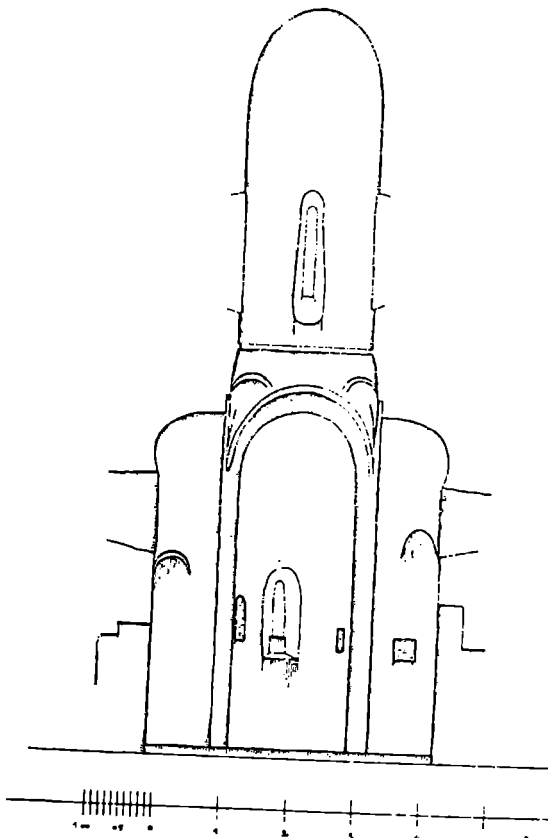
⁴ Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, I, S. 496, 497.

⁵ კანდაკოვი, (Иконография Б. М., С. II. Б. 1915, ტ. 11, გვ. 55—56.

დავუმატებთ ცნობებს საქართველოდან და სომხეთიდან (რომლებიც ვეიგანდს არა ჰქონდა), მაშინ უკანასკნელი ქვეყნების განსაკუთრებული ცხოვრება და განვითარება ნათელი შეიქნება.

კავკასიაში ეს ტიპი, ეტყობა, წარმოიშვა თეთრაკონქებისაგან, რომლებშიც დასავლეთი მკლავი გააგრძელეს და დახურეს ცილინდრული თალით სხვა ჯვარისებური გუმბათიანი ტაძრების მაგალითით ან ასიმილაციით.

ამნაირად, ის საერთო ზრდა მხატვრული შემოქმედებისა, რომელიც აღინიშნა საქართველოში მცხეთის ჯვარისა და წრომის შექმნით, მას შემდეგ, რაც გავიცანით ამავე დროის, ანუ უფრო სწორად რომ ვთქვათ, VII საუკუნის პირველი ნახევრის გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების სხვა, ჯერჯერობით ცნობილი ძეგლები, გვეჩვენება არა რალაცა შემთხვევით მომენტად, რომელიც ვერ ჩასწვდა ხალხის ცხოვრების და შემოქმედების სიღრმეს, არამედ, პირიქით. ისეთ მოვლენად, რომელსაც ღრმა ნიადაგი ჰქონდა და რომელმაც მთლად ააფერადა ყოველი მისი განსახიერება. ეს სურათი თითქო ჩვენდა უნებურად, თავისთავად იხატება, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ძეგლების ნაწილი ცუდად არის შენახული. იგივე სურათი განმეორდება, როცა გავიცნობთ არაგუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლებს და პლასტიკური ხელოვნების სხვა განყოფილებათა ნაშთებს საერთოდ.



სურ. 142. კისისხევი. განაკვეთი შესრულებულია ნ. სევეროვი ს მიერ.

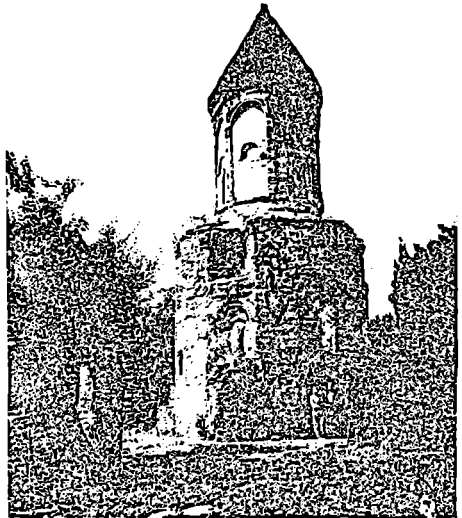
5. არაგუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლები ახვავაზის ხანაში

ყველაზე უფრო მკაფიო ფორმები ძეგლმა ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ აყვავების ხანაში მიიღო გუმბათიან შენობებში. როგორც ვიცით, ეს ხანა დაიწყო გუმბათიანი შენობით.— სახელდობრ, მცხეთის ჯვარით, და თავისი განვითარების ძირითადი ეტაპები აღინიშნა იმ გუმბათიანევე შენობებით, რომლებიც ზემოთ განვიხილეთ. მაგრამ კულტურული შემოქმედების ამოღება როდი დაკმაყოფილდება ერთი რომელიმე ვიწრო მიმდინარეობით, არამედ ფართო ტალღასავით იზლება და იტაცებს სხვა მიმდინარეობითაც. ასე იყო განხილული პერიოდის ქართული ხელოვნების საქმე საერთოდ, ხოლო ხუროთმოძღვრებისა კერძოდ.

შემოქმედების აღმავლობა, რომელიც ეტყობა გუმბათიან შენობებს, გადავიდა არაგუმბათიან ტიპებზედაც და დაისახა მიზნად — შეექმნა მათგან მხატვრული ნაწარმოებები. ეს ამოცანა, რასაკვირველია, ყველგან ყველა ძეგლში როდი იყო გადაწყვეტილი რიგიანად, ვინაიდან თითონ ეს ტიპები თავიანთი საერთო ძირითადი პრინციპებით შეუფერებელი იყვნენ ქართული ხელოვნებისათვის. მაშასადამე, საჭირო იყო, როგორმე გარდაეყმნათ მათი ფორმები, შეეცვალათ ნაწილთა შეფარდება, რომ დაახლოებოდნენ ქართული ხელოვნების პრინციპებს. სადაც ეს მიღწეულ იქნა, იქ ჩვენ უფრო დამთავრებულნი ძეგლები მივიღეთ; სადაც ეს ვერ მოხერხდა, ან სადაც შეუძლებელი იყო ამის ცდა, — იქ მოცემულ ხანაში ჩვენ ვხედავთ ცდას — დაფარონ ნაკლი, ან შეამცირონ იგი.

არაგუმბათიანი ძეგლები მოცემულ ხანაში, ისე როგორც წინათაც, გაიყოფებიან სამ ჯგუფად: ბაზილიკური შენობები, სამნავად შინაგანი სვეტებით. შემდეგ სამეკლესიანი ბაზილიკები. როგორც ვიცით, შენობათა ეს ტიპი, ეტყობა, მნიშვნელოვანი და მოხმარებული იყო მხოლოდ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. დასასრულ, ერთნავიანი დარბაზიანი ეკლესიები. აი, იმ დროის არაგუმბათიანი ხუროთმოძღვრების სამი თემი, რომელთაც ვიცნობთ ძეგლებიდან. მათგან სწორედ საშუალო, აღმოჩენილი, ეტყობა, სახელდობრ საქართველოში, იყო არსებითად შეცვლილი და შეიძლება ითქვას, მან მოგვცა საესებით მხატვრული ძეგლები. ჩვენც მისით დავიწყებთ ამ ჯგუფების გაცნობას. ამ განყოფილებაში, როგორც ნაწილობრივ წინანდელშიაც ჩვენ ხელთ არა გვაქვს ზედმიწევნითა ქრონოლოგია თითოეული ან ათეული წლებისა; ჩვენ გვაქვს მხოლოდ სუბარული, საერთო ქრონოლოგია განსაზღვრული პერიოდისთვის, რომელიც გვიჩვენებს ზოგიერთი იმ ხერხისა და მოტივის შეთვისებას და მოხმარებას, რომელნიც შემოიღეს მცხეთის ჯვარის და წრამის შემოქმედებმა. ამიტომ ჩვენ პასალას ვაჯგუფებთ, სახელდობრ, ტიპების მიხედვით, ტიპოლოგიურად.

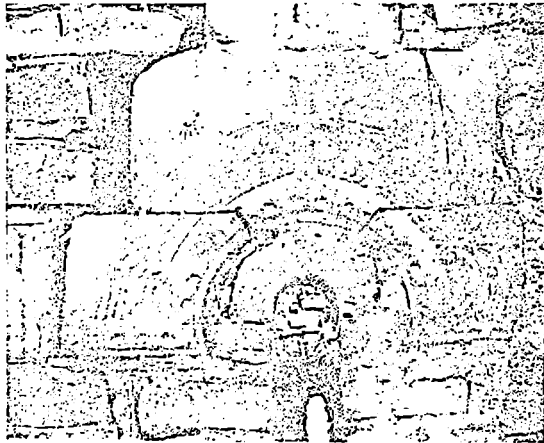
სამეკლესიანი ბაზილიკის ტიპი გაჩნდა VI საუკუნის ნახევარში და მის უძველეს წარმომადგენლებს ზედ ამის ყოველგვარი ნიშანი ახალი ფორმის გაუბუდავი ძიებისა. სულ სხვა სურათს ვხედავთ VII საუკუნის ნახევარში. ამ დროისთვის პირველი სამეკლესიანი ბაზილიკის თემამ, ე. ი. სამდარბაზიანი ეკლესიის მარტივად ერთნაწილზე მიწებებამ მწკრივად ერთ შენობად, ისე რომ შუალა ეკლესია რამდენადმე ამაღლებული იყოს, — ამ თემამ შეითვისა ისეთ ბაზილიკურ ეკლესიებისგან, როგორებიცაა ძველ შუაქაშაში, ან მატანის ცხრა-ქარში¹. მოტივი გვერდის ეკლესიების შემავრთბელი კორიძორისა შენობის დასავლეთ მხარეს შემუშავდა ფორმა საშუალო მაღალი შენობისა უფრო დაბალი შემოსავლელით სამი მხრიდან. ამ ახალმა კომპოზიციამ შესა-



სურ. 143. კისისხევი.

¹ იხ. ხეობთ, გვ. 28—30.

ძლებელი გახადა სულ სხვანაირად გადაეწყვიტათ საერთოდ მთელი ხუროთმოძღვრული ამოცანა, თუმცა ამისთვის ერთბაშად არ მიუღწევიათ, მაგრამ უფრო ადრეულ ძეგლებში, რომლებშიაც გვხვდება ამ მოტივის მოხმარება, როგორც, მაგალითად, წმ. სტეფანეს ეკლესიის ნანგრევში სოფ. წანარებს (ქართლი) უკვე ჩანს ეს ტენდენცია, რომელიც შემდგომ იღებს სრულ განვითარებას, სახელდობრ, გაძლიერებას, გადიდებას, შუალა უმთავრეს ეკლესიის გვერდის ეკლესიების ხარჯით წინ წაწევას¹. ამ მიწისძვრისგან დაღუპულ ეკლესიას შერჩენილი აქვს აღმოსავლეთი ფანჯრის თავზე დეკორატიული კამარა, რომელიც აერთებს რამდენსამე საინტერესო მოტივს². კამარის ძირითადი ნაწილი მორთულია პატარა კამარების მოტივით, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ მცხეთის ჯვრიდან, საშწერისიდან, კისისხევიდან და სხვ.; კამარა დავვირგვინებულა მარტივი, ამ ხანისთვის ტიპური, გაგრძელებული ფორმის ჯვრით³, ხოლო კამარის ბოლოებში მალღებმა



სურ. 144. წანარები. წმ. სტეფანეს სამკლესიანი ბაზილიკის ფანჯრის მონაპოვლებია.

ფრთების სტილიზაცია, კარგად ცნობილი სასანიდთა ხელოვნების მრავალი ნაწარმოებიდან, როგორც მეფური ან ლეთაებრივი ღირსების ატრიბუტი⁴. ამნაირად, ამ უბრალო შენობაშიც ვპოვებთ განსაზღვრულ ელემენტებს, რომლებიც გვიჩვენებენ საამშენებლო ამოცანათა მხატვრული გადაწყვეტის საერთო ახალ ხერხს.

ეს ხერხი თავის სრულ ჩაპოყალიბებას პირველად იღებს დიდი ეკლესიის შენობაში ჩვენ მიერ წინათ განხილული ზეგანის მონასტრის ჯვარისებურ-გუმბათიან პატარა ეკლესიის ახლო⁵. იქნება ამას ხელს უწყობდა და ყოველ შემთხვევაში აადვილებდა ხუროთმოძღვრების ის საერთო ტენდენცია და სხვაობა კახეთის

ფარგლებში, რომელიც ჩანს ამ პროვინციის უძველეს ძეგლებიდან — სახელდობრ შენობათა ამაღლება, მისწრაფება ჴევით. ჯერჯერობით ერთი რამ უნდა აღვნიშნოთ: მხოლოდ კახეთის ფარგლებში, რომელიც იმ ძველ დროსაც რამდენადმე განცალკევებული იყო დანარჩენი საქართველოსგან, ისე როგორც შემდეგაც, ჩვენ ვიცნობთ უკვე მხატვრული შთაბეჭდილებით დამთავრებული სამეკლესიანი ბაზილიკების მავალითებს, მართლაცდა, უკვე გვემოიდან ჩანს განსაზღვრული მხატვრული იდეა, რომელიც ხელმძღვანელობდა ხუროთმოძღვრის, რის წყალობითაც, მან

¹ იხ. აგრეთვე ლიკანის ეკლესიის ნანგრევი ბორჯომის ხეობაში (გეგმა: ტაბულა 60, ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი ტფილისი. 192).

² შესაძლებელია, ხონის წმ. გიორგის ეკლესიაც თავის პირვანველი სახით იყო ასეთივე სამეკლესიანი ბაზილიკა VII საუკუნის პირველი მეოთხედისა; უცილობლად სასურველია, მეცნიერულად გამოვლევულ იქნას ეს ძეგლი რომელშიაც შენახულია, მართალია, გვიანა, მაგრამ თავის კოლორიტის სიღნივით მაინც საინტერესო მხატვრობა.

³ იხ. სურ 144.

⁴ შეადარე Sutersuchungen, I, 1, SS 30—31=ტფ. უნივ. მოამბე, № II. გვ. 51, სადაც მოყვანილია პარალელები.

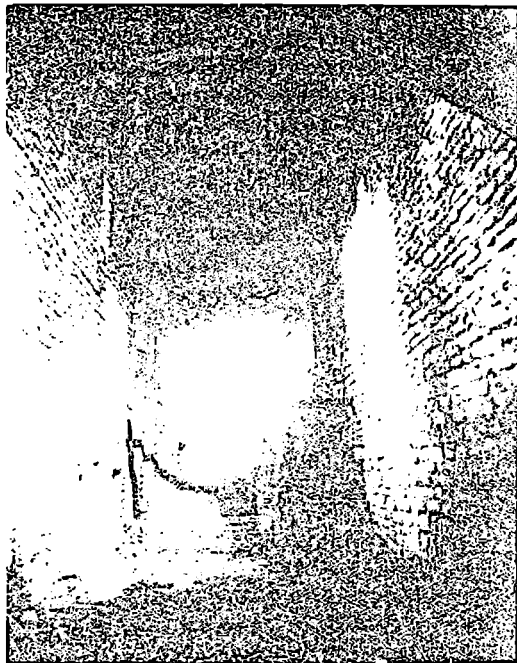
⁵ შეადარე ზემოთ, გვ. 45.

⁶ შეადარე ზემოთ, გვ. 31.

აავო ნამდვილად საინტერესო და შესანიშნავი შენობა¹. შუალა უმთავრეს ეკლესიას აქვს დიდი ზომა და მეტად მაღალი თალი² და საკურთხევის გვერდზე გამოყოფილი იყო ოთახი, როგორც სამსხვერპლო და საშესამოსლო მასთან, რომელნიც ეკუთვნიან, სახელდობრ, მთავარ ეკლესიას. გვერდის ნაევების დანარჩენი ნაწილები დაკავებულია ვიწრო და შესაჯერად დაბალი პატარა ეკლესიებით ორმაგი და სამმაგი არკადით მრგვალ სვეტებზე, რომელნიც მათ თითქო მთავარი ეკლესიის სტოებად ჰხდებიან³. ამ

მათ ფუნქციას, როგორადაც სტოებისას ამტკიცებს დასაყლეთი შიმოსაელები, სადაც განმეორებულია ორმაგი კამარის იგივე მოტივი ცენტრალურ ნაწილში. მართლაც, აი სწორედ ეს არის ის მთელი კომპოზიციის გამაერთიანებელი იდეა, რომელიც ხელმძღვანელობას უწყვედა ხუროთმოძღვარს. გარედან ფასადებზე იგი იძლევა მეტად ამაღლებულ მთავარ ეკლესიას დაბალი და ვიწრო მთავარი ნაევებით აღმოსავლეთ მხრიდან⁴ და ციხის დასავლეთ ფასადს უზარმაზარ გლუვი კედლით ორ სართულად (აქ პატრონიკენი ყოფილა), რომელშიაც გაჭირილია მხოლოდ ორმაგი კამარა დაბლა და ერთი ფანჯარა მის ზემოთ⁵.

ეს ზეგანის კომპოზიცია გავრცელდა კახეთში; მისი ვარიანტები გვხვდება ნეკრესის მონასტერში⁶, გიორგი ამილასტურის ეკლესიაში სოფ. ვაჩნაძიანს და გრანდიოზულ ხუთნაეიან სამეკლესიან ბაზილიკაში ყოლა-წმინდის მონასტერში (სოფ. ვაჩნაძიანს ახლო), რომელიც ამჟამად მთლად დანგრეულია, გარდა საკურთხევის ნაწილისა.



სურ. 145. ზეგანი. ყოლა-წმინდის მონასტრის მთავარი ეკლესიის შუა ნაწილი.

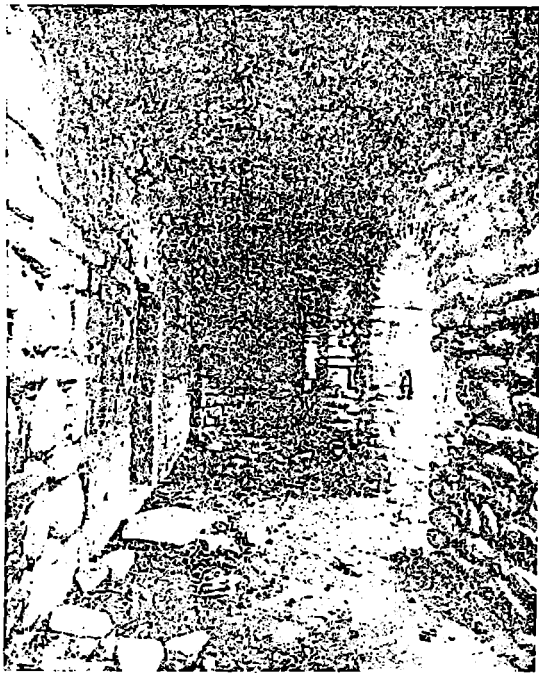
¹ იხ. შესრულებული ხუროთმოძღვარი მ. გ. კალაშნიკოვის მიერ გეგმა 'ქართული ხუროთმოძღვრების აღბოში ტფილისი, 1924, ტახელა 75). სამწუხაროდ, კალაშნიკოვის გეგმაში დაშვებული შეცდომები, თუ ძეგლს არ იცნობთ, გაუგებრობას იწვევს და ყალბ წარმოდგენას იძლევიან მის კონტრატქიულ ნაწილებზე (მაგ. დასავლეთ ნაწილში ნაევენებია შემდეგი ჩაშენებული კედელი).

² იხ. სურ. 145.
³ იხ. სურ. 146.
⁴ იხ. სურ. 147.

⁵ იხ. სურ. 148; ერთი კამარა ამოშენებულია.

⁶ იხ. სურ. 149—151. აქ დართული გეგმა შესრულებულია ხუროთმოძღვარ მ. პ. სვეტიცხოვის მიერ; შეადგანაკვეთი Le Caucase pittoresque-ში გრ. გაგარინისა, Paris 1847, pl. XLVIII, რომელზედაც აღნიშნულია საკაოდ კარგად შენახული მხატვრობის სქემა.

დიდი სამეკლესიანი ბაზილიკა გამოყენილია დმანის ტშიც¹. სამწუხაროდ, მისი მდგომარეობა ისეთია, რომ შუა. მთავარი ეკლესიის გარდა, მისი ფორმების შესახებ ლაპარაკი არ შეგვიძლია. ეს შენობა, რომლის სიგრძეს 20,35 მეტრი შეადგენს 8,80 მეტ. სიგანესთან, ე. ი. თითქმის ერთიორად მეტია ბოლნის ქაფანაქჩისზე, შემდეგ გადაკეთებულ იქმნა ქალაქის კათედრალურ ტაძრად. მთავარი ეკლესია ახლაც ახდენს სიგრძის თვისუფლად, ფართო გასაქანის შთაბეჭდილებას. ამ ძლას ხაზს უსვამენ შიგნით უყოფი სწორი პილასტრები, და ორი შესავლის მაღალი მალი. გარეგან სახეში დომინირობს ამ მთავარი ეკლესიის სიმაღლე და ძლიერი, დაუყოფელი აფსიდის ნახევარწრე; შენობის მასალაც, მისი ლარიბული შეკავშულობაც აყენებენ ამ შენობას



სურ. 146. ზეგანა, სანაზუი გეოდეა. სუდარა — შემოსაველი.

დროისდამიხედვით ახლობელ მეზობლობაში ბოლნისის ტაძართან და ბოლნის-ქაფანაქჩის სამეკლესიან ბაზილიკასთან, რომლიდანაც ის ცოტა მანძილითაა დაშორებული. რაც შეეხება გვერდით ეკლესიებს— გარშემოსავლელებს, აქ გამოყოფილი იყო აღმოსავლეთის ოთახები მთავარ ეკლესიისათვის და სამგვერდინი გარშემოსაველი ზეგანის ან ნეკრესის სამეკლესიანი ბაზილიკის ტიპისა, ე. ი. ალბად, არსებობდა ორკამარინი შესავლები. ყველა ამ საკითხის გამორკვევას, ისე როგორც დათარიღების ზუსტ გამოანგარიშებას, ხელი უნდა შეუწყოს შესაფერისი ადგილების გათხრამ, რომელიც, იმედია, იწარმოებს ამ ნაქალაქეის მიერ არცზე².

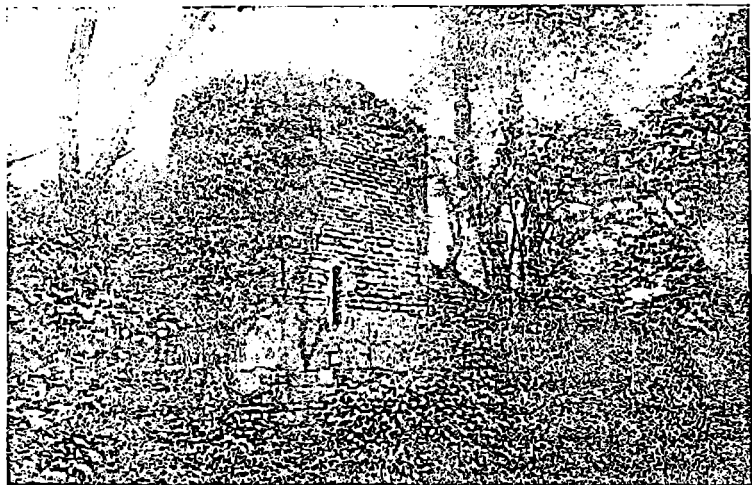
ამნიჩრად, ამ სამეკლესიან ბაზილიკის თემა, ეტყობა, სწორედ საქართველოში გაჩნდა და აქვე მიიღო თავისი სრულიად დამთავრებული, მხატვრული ჩამოყალიბება. ამ თემის ხუროთმოძღვრული არსის მიხედვით მიღებულია ერთი საწყობი მისავლებით, სტოვებით სამი ნხრიდან, ე. ი. პირვანდელი თემა შეცვლილია სრულიად ახალ,

სხვანაირ ყალიბზე; მაგრამ ყველაფერი ეს გაკეთებულია მხატვრული მშლიანობის, ერთიანობის და დამთავრების ძიებ-ს ძლით.

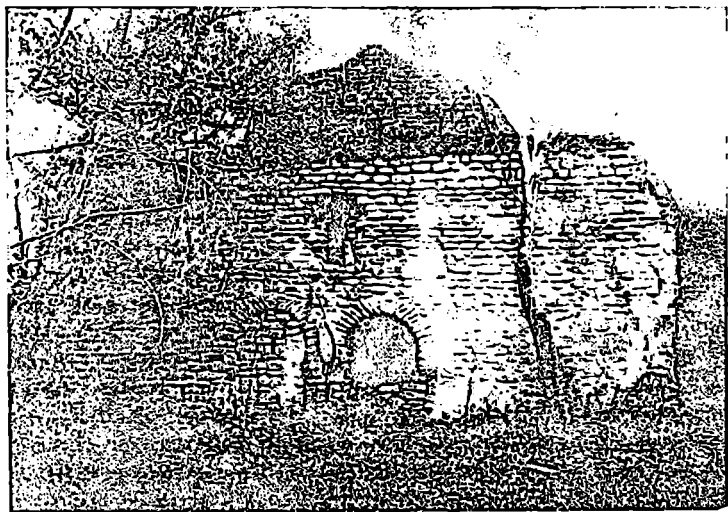
ეს ენა აღნიშნული სამეკლესიანი ბაზილიკების თემა, რომელიც გამოიხატა მთავარი ეკლესიის შესამჩნევ გადიდებაში, გამოყენებულ იქმნა, რასაკვირველია, ცალნაგიან ეკლესიებშიც. ასეთი ცალნაგიანი ეკლესიის დამახასიათებელი მაგალითი, გადიდებული ზომით და სიზალოთ,

¹ იხ. სურ. 152.

² ქართული ხუროთმოძღვრების აღბოში (ტაბ. 36 და 37) მოთავსებულია ტაძრის გეგმა და განაკვეთი. მაგრამ გაზომვის დროს ნივდელეობაში არ იყო მიღებული ის რადიკალური გადაკეთებანი, რომელიც ტაძარმა განიცადა საუკუნეთა განმავლობაში. ი. ე. გვიძლეს ტაძრის პირვანდელ ფორმებზე არა სწორ წარმოდგენას.

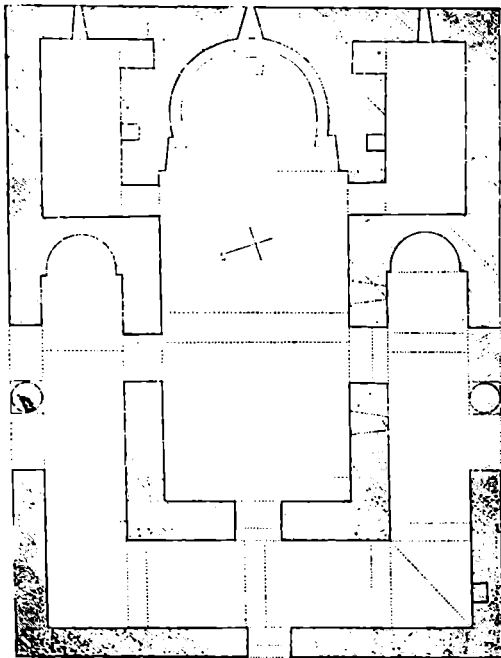


სურ. 147. ზეგანი, აღმოსავლეთის ფასადი.



სურ. 148 ზეგანი, დასავლეთის ფასადი.

ჩვენ გვაქვს სოფ. ბიეთში (მეგვირისხევის რაიონი ქართლში). ბიეთის თეოდორეს ეკლესია წარმოადგენს მეტად თავისებურ შენობას. იგი მიშენებულია ბუნებრივ შთის სერზე სამხრეთიდან. თითონ ეკლესიის დამატებული ზოგიერთი სამყოფელი გამოკრილია ამ მასივში. ეკლესია მიკრულია მასივზე; ამიტომ მისი სახურავი დაწყებული მთელი სერის მწვერვლიდან გამართულია ეკლესიაზე ცალგვერდად სამხრეთისკენ, და მხოლოდ კონქის თავზე გამოყოფილია სახურავის მცირე ნაწილი ცალ გვერდად აღმოსავლეთისკენ¹. ეს ეკლესია თავისი შინაგანი სივრცით, მაღალი და შედარებით ვიწრო, დაახლოებით ისეთს



სურ. 149. ნეკრესი. სამეკლესიანო ბაზილიკის გეგმა, შესრულებულია ნ. სევეროვის მიერ.

შესდგება ორ გადმოშვებულ თანასწორ ქვისგან. ამას გარდა ფასადების საშუალო სიმაღლეზე გადებულია მეორე კოზმიდი. სამი, ერთი მეორის თავზე გადმოშვებული ქვებისაგან. ეს კოზმიდი აერთებს აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებს; უკანასკნელზე იგი მიდის ორი დიდი ფანჯრის შუა სიმაღლეზე და ამიტომ ყოველ ფანჯარასთან ზემოთ იყო ახრილი. ეს ხერხი, ცნობილი

შთაბეჭდილებას სტოეებს, როგორც მთავარი ეკლესია ზეგანში. იგი აგებულია შიგნიდან შეთანასწორებული რიყის ქვებისგან, როგორც ზეგანი. გარედან კი მთელი ეკლესიის პირი აგებული იყო შირიმისა (წყლის ტუფი) ნესტოვანი ფილებისგან, რომელნიც პირველად დაწყებული იყო სწორედ რიგებად, ახლა კი ბევრგან მეტად დაუდევნელად არის შეკეთებული. ტაძრის სივრცის კედლებზე მარჯვნივ და მარცხნივ გაკეთებულია კამარის მალეები (მარცხნივ) ან ალკოვები (მარჯვნივ). ამ მალეების ზემოთ ჩრდილოეთ კედელზე გაკეთებულია პატრონიკის ფანჯრების არკადა; პატრონიკენი გამოკრილია მასივში; დასავლეთ ნაწილში ფანჯრების მაგიერ გაკეთებულია მხოლოდ დეკორატიული ნიშები, ისე, როგორც ეკლესიის დასავლეთ კედელზე. ეკლესიის საინტერესო დეტალს შიგნიდან წარმოადგენს აგრეთვე სვეტისთავი აფსიდასთან². იგი განათებული იყო რამდენიმე ფანჯრით; მათ შორის ორი დიდი იყო სამხრეთის მხრიდან.

ამ ეკლესიის ფასადებიც წარმოადგენს არა მცირე საინტერესო სხვაობას. სამხრეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე გვაქვს ჰორიზონტალური დამაგვირგვინებელი კოზმიდი, რომელიც

¹ იხ. ქართული ხელოვნების აღბოძრ, ტაბულა 56 — 58. ნახაზები შესრულებულია ხელოვნების აღბოძრის მიერ.
² იხ. სურ. 153.

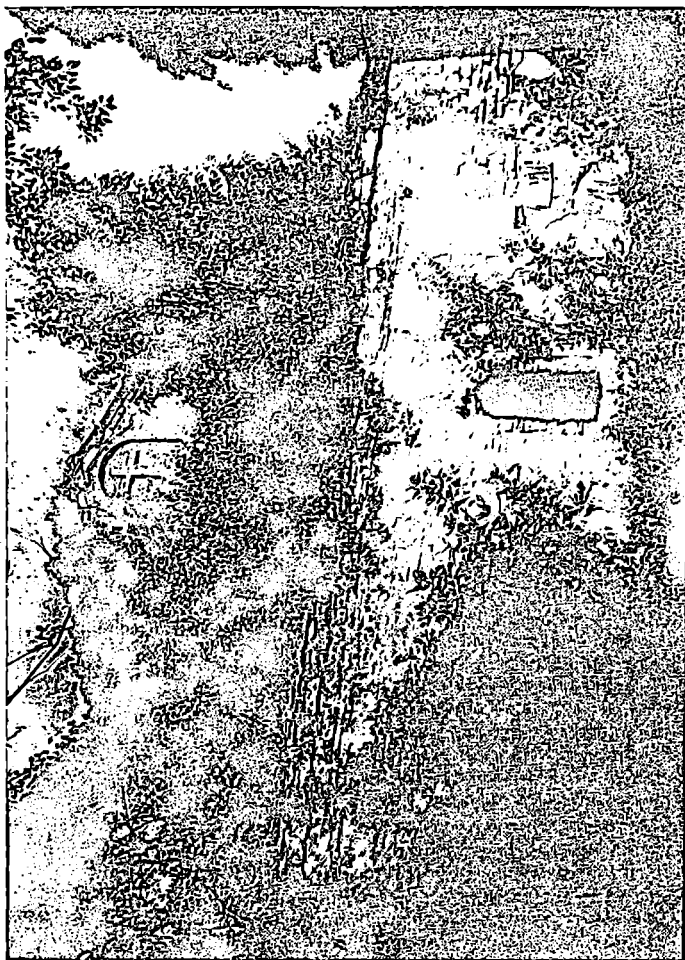
ქრისტიანული სირიის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებში, ჩვენ კიდევ შეგვხვდება ქვემოთ, ვერეს ბაზილიკის აღმოსავლეთ ფასადზე. დასასრულ, აღმოსავლეთ ფასადზე უფრო დაბლა, სადაც გვაქვს კიდევ მესამე გზიშენი, საზყოფელაკლამას ეკლესიის ქვეშ შესავლით აღმოსავლეთიდან ჰყოფს



სურ. 15^ა. ნეკრესი. შუალა ეკლესია შიგნით.

მთელი შენობისგან. იგი მართული ნილისებური პატარა კამარების მოტივით, როგორც მცხეთის ჯვარის ლავრაშია. იგი გავლებული იყო სამხრეთ ფასადზედაც მაგრამ მისი გამოკვლევა აქ

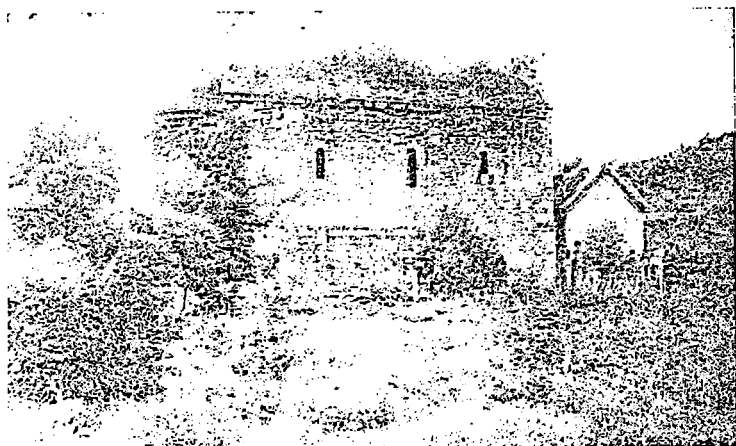
არა ხერხდება, რადგან მთლ ეკლესიას აქ რიყრილი აქვს ჩამონგრეული მიშენებული შენობა. ეს გზიში მიდის რა ჰორიზონტალურად კამართან შესავლამდე აკლდამაში. მიაღდება მის წინ-წამოწეულ ჩარჩოს. ამნაირად, ან საინტერესოა ეკლესიაში არაჩვეულებრივი სიცხადით ხაზგასმუ-



სურ. 151. ნეკრესი, დასავლეთის ფასადი.

ლია ჰორიზონტალური ხაზები მაღალ ფასადებზე. ეკლესიის შესავალი მდებარეობს სამხრეთიდან, დასავლეთ კედელს ახლო. შესავლის კამარა ამოყვანილია სამი დამოუკიდებელი, თანასწორი სიგანის კამარის ზოლისგან, რომელთაგან ორი ქვედა დამშვენებულია ჩუქურთმით. მის მოტივს

შეადგენენ როზეტები და ფოთლების სტილიზაცია; ჩუქურთმა შესრულებულია სრულიად ბრტყლად, როგორც ნამდვილი ორნამენტული დეკორი¹.

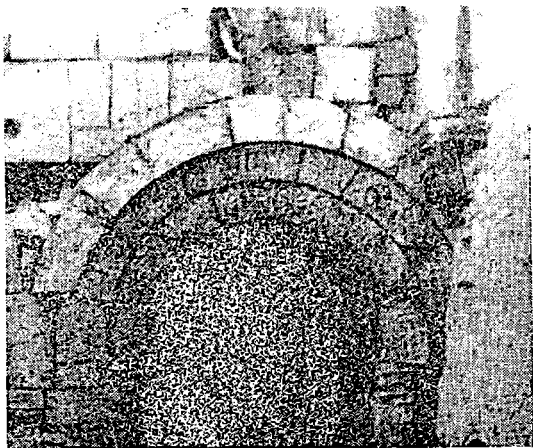


სურ. 152. დმ.ნისი. საერთო სურათი ჩრდილოეთიდან

ამ ეკლესიის გამართულობაში ჩვენა ვაქვს ერთი მეტად დამახასიათებელი სხვაობა, რომელიც როდია სრულიად განმარტოებული საქართველოს უწინდელ ხუროთმოძღვრებაში. მხედველობაში მაქვს უკვე მოხსენებული აკლდამა - სამყოფელი ეკლესიის



სურ. 153. ბიეტი. აფსიდის კაპიტელი.



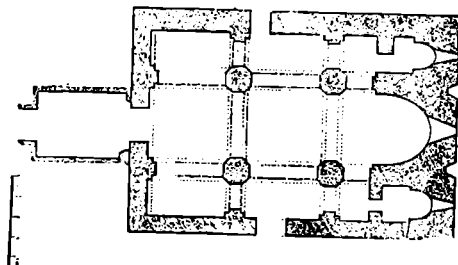
სურ. 154. ბიეტი. შენავალი კარის მორთულობა.

ქვეშ, შესავლით აღმოსავლეთი მხრიდან. როგორც ნათქვამი იყო, ეს ნაწილი მიწიდან დაახლოვებით ორი მეტრის სიმაღლეზე გაყოფილია გზიმზით და აქვს საკმაოდ ფართო, არა მაღალი

¹ იხ. სურ. 154.

კამარა-შესავალი დაბალთლიან კამარაში, რომელიც სუფთა წყებითაა აგებული და აღის დაახლო-
ვებით ეკლესიის შუა სიღრმემდე¹. ეს შესავალი თავდაპირველად, ალბად, ჩანდა; ახლაც მას როდი
ფარავს მიწა. ეს სამყოფელიც აკლდამა უნდა ყოფილიყო, ამიტომ იგი ახლაც საესეა ძვლებით.

ორი ვიწრო შესავლის ასეთსავე გამართულობას აღმოსავლეთიდან მიცვალბულთა დასა-
სვენებლად ვხედავთ ზეპანის სამეკლესიან ბაზილიკაში², აკრეთვე ზოგიერთ სხვებშიც³. ასეთივე

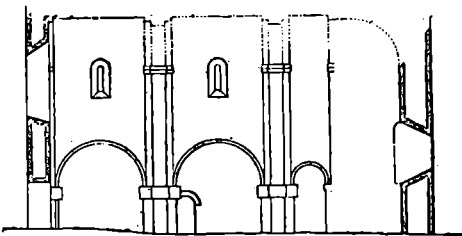


სურ. 155. ვერვ. გეგმა.

გამართულობა ახსიათებს აგრეთვე პატარა
დანგრეულ ერთნაიან ეკლესიას ავლებს —
წყალის მარჯვენა ნაპირას სოფელ კვალე-
ვის პირდაპირ (ოქანახა და ავლებს შუა
ქართლში). ეკლესია გორაზე დგას, აგებუ-
ლია და პიროც ამოყვანილი აქვს მსხვილი
ყვითელი ფერის ფილებით. მიწის დონე
შესავლიდან აღმოსავლეთ ფსადისკენ ძლიერ
დაბლდება და კედელი, რომელიც აქ გაშიშ-
ვლებულია 2 1/2—3 მეტრზე, აჩნს ცენტრში
საკურთხეველის ფანჯრის ქვეშ კვადრატულ
დარანს (არშინამდე), რომელიც სიღრმეში
ამოვსებულია, მაგრამ, რომელსაც, ცხადია,

პქონდა იგივე დანიშნულება — მიკვალბულთა დასვენება, უშუალოდ საკურთხეველის ქვეშ ამ ეკ-
ლესიას აქვს კიდეც ერთი საინტერესო დეტალი შიგნით: იქ გეგმით ჩვენ გვაქვს სწორკუთხი,
ამასთან აღმოსავლეთ ნაწილში სწორკუთხიან საფუძველზე დადგმული ნახევრად მრგვალი კონქი,
რომელიც კუთხებშიც ეყრდნობა კუთხის, ღლმაცურად დალაგებული ქვის ფილებს, ე. ი. აქ დარ-
ჩნილია ერთი კუთხის ტრომების განვითარების ზემოაღნიშნული პირვანდელი სტადიათაგანი⁴.

თუ ეს უკანასკნელი ნანგრევი საინტერე-
სოა ქართული ხუროთმოძღვრების ევოლუცი-
ისთვის, თითონ კი თავისთავად არ წარმოად-
გენს სხვა მხატვრულ ელემენტებს, სამაგიეროდ,
ეს სრულიად ვერ ითქმის ბიეთის ეკლესიაზე.
მასში, როგორც აღნიშნული იყო არის მთელი
რიგი დეკორატიული დეტალები; მთელი კომპო-
ზიცია საერთოდ მოფიჭრებულია მოხდენილად
და განსაზღვრული მხატვრული მისწრაფებით.
ამნაირად, იგი გვიჩვენებს, რომ ქვეყნის კულ-
ტურული ცენტრებიდან დაშორებულ ადგი-
ლებში ამ აყვავების ხანაში აგებენ შენობებს,
რომლებიც, რასაკვირველია, ვერ ჩაითვლება პირველხარისხოვან მხატვრულ ნაწარმოებად, მაგრამ
რომელთა მნიშვნელობა მაინც უცილობელია და რომელთაც აქვთ ღირებულება, როგორც მხატ-
რულ მოტივების გავრცელების და ნაირნაირ კომპოზიციებში გამოყენების მაჩვენებლებს.



სურ. 156. ვერვ. სივრცეზე განაკვეთი.

შენობათა აბსოლუტური ელემენტი, საერთო მიდგომა ამოცანისადმი, — ყველაფერი ეს ახლა
სულ სხვანაირი შეიქმნა, ისე, როგორც მოხმარებული დეკორატიული მორთულობაც, რომელიც
შენობას აძლევს ხასიათს, განსხვავებულს V-VI საუკუნეების არა გუმბათიანი შენობების ხასი-
ათისაგან. ამ ახალმა ტენდენციამ დეკორატიული ნხრით ნამეტნავად მკაფიო განსახიერება მიიღო

¹ იხ. ტაბულა 58 „ალბომ“-ში.

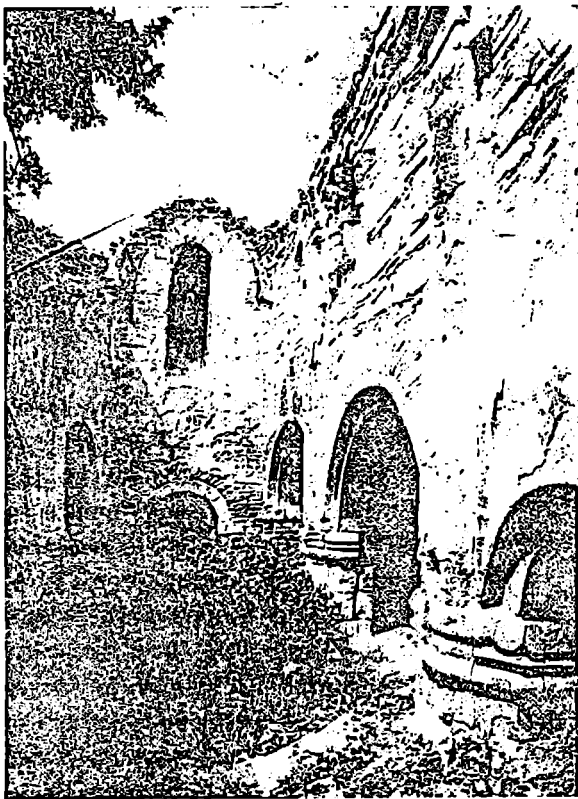
² იხ. მისი გეგმა, ტაბულა 75 „ალბომ“-ში.

³ ასე, მაგალითად, ცნობების თანახმად, სოფ. ტაბაკინის (იზერეთი) სამეკლესიან ბაზილიკაშიც.

⁴ დაკრძალვის ოთახების შესახებ დოკუმენტი ქვედა სართულში იხ. ზემოთ, გვ. 59 (მცხეთის უკრის მცირე ტაძარი).

VII საუკუნის ნამდვილ ბაზილიკებში. ბაზილიკური ფორმა, როგორც ასეთი, ეუცხოვებოდა ქართული ხუროთმოძღვრის ფსიქოლოგიას და მან არ იცოდა, როგორ მოეხმარა ეს უცხო ხუროთმოძღვრული ფორმა. ჩვენ ვნახეთ ამიტომ ამ თემის სრულიად თავისებური ევოლუცია საქართველოს ნიადაგზე IV, V და VI საუკუნეებში, და ამ ევოლუციის ყოველ ეტაპში გვაკვირებდა, ერთი მხრით მისი უკავშირებლობა წინა ეტაპებთან, მეორე მხრით ამასთან დამოუკიდებლად ცალკე ბაზილიკების სიტლანქე. საერთო განვითარებას და სიმაღლეს, მიღწეულს ხელოვნების მიერ VII საუკუნეში, არ შეეძლო, რასაკვირველია, გავლენა არ მოეხდინა ამ უცხო თემაზედაც, გინდაც იმ იშვიათ შემთხვევაში მაინც, როცა იგი მოხმარებული იყო ხალხში. თუ ეს თემა თავის თავად, როგორც ხუროთმოძღვრული ზემთავონება, არ აღეციებდა ქართული ხუროთმოძღვრის შემოქმედებით ინტერესს ამ დროსაც-კი, სამაგიეროდ იგი ეცადა ახლა მიეღწია სასიამოვნო გარეგნობისთვის შენობის დეკორატიულ მორთულობის შუალობით. ასეთი მიდგომის მაგალითს ჩვენ ვხედავთ რკონის მონასტრის ბაზილიკაში თეძამის ხეობაში და ვერც ლეთისმშობლის ბაზილიკაში (ატენის ხეობა).

ორივე ბაზილიკა შედარებით გრძელი არაა; მათ აქვთ მხოლოდ ორ-ორი წყვილი სვეტი, საკუთხეულის გვერდებზე არის ცალკე ოთახები სამსხვერპლოსა და სადიაკონოსთვის შესაავლებით გვერდის ნაგებიდან, ვერაუთუნოვან ოთახებში დაწინაურებული იყო ეკლესიებისადმი, ენაიდან მათში არის აფსიდური მომრგვალებანი¹. საინტერესოა სვეტების ფორმა ვერაუთუნოვან ოთახებში — ოთახებშია გამოყოფილი ზედანით, სამწუხაროდ, ამ ეკლესიის შესამჩნევ სიმაღლემდე მიყრილი აქვს ქვიშა ხეობიდან და ამიტომ სვეტების მთელი ჰველა ნაწილი ბაზებთანა დაშლულია².



სურ. 157. ვერე. მთავარი ნაწილი სურათი დასავლეთისაკენ.

¹ იხ. სურ. 155.

² იხ. განაკვეთი — სურ. 156 და სურ. 157—158.

ამ ბაზილიკების ზომებსა და საერთო გეგმაში, რომელთაც შიგნიდან მხოლოდ ოთხი სვეტო აქვთ, თავი იჩინა ქართული ხუროთმოძღვრების მისწრაფებამ — ბაზილიკური ეკლესია 'გეთანა-სწორებისათვის' გუმბათიანებისთვის, სადაც წრომის ტაძრის თაოსნობით შემოღებულია ოთხი სვეტი და თითქმის გეგმის კვადრატი. მართლაც, VIII და IX საუკუნეების შემდეგი ბაზილიკებიც, როგორც იოანე ზედაზნელისა ან აკურის მამადავითი ამავე ნორმებს ხმარობენ. ამნაირად,

ჩვენ ვხედავთ მისწრაფებას, რომელიც განისაზღვრება გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების განსხვავებული თვისებებით, და ეს ტენდენცია თავს იჩენს სხვა მხრივაც.

რკონის და ვერეს ბაზილიკების აღმოსავლეთ ფასადის დიკორატიული მორთულობაც შესრულებულია წრომში შემუშავებული ნიმუშის მიხედვით. აფსიდსა და გვერდის ოთახებს შუა გვეგმით გამართულია ორი სამკუთხიანი ნიში: ანალოგიურ ადგილებზე, აღმოსავლეთ ნაწილის ასეთ-სავე გვეგმით ეს ნიშები როდი ჰქონდათ VI საუკუნის დასაწყისის ბაზილიკებს, როგორც ურბნისის, „ანჩისხატის“ ტფილისში და სხვა¹. რკონში ეს ნიშები მომცრო ზომისაა, შეადგენს მახვილკუთხეს, დამატებით მორთულია ზემოთ და აქვს ხუთი განშლადი წითელი ზოლი. ვერეში ნიშები გარედან განსაკუთრებითაა მორთული და მოქცეულია ფასადის საერთო დიკორატიულ განრიგებში, რაზედაც ქვემოთ ვეკუჩება ლაპარაკი. ორივე ეკლესიაში ეს ნიშები მთლად მოთავსებულია მთავარი ნავის ხევიში, როგორც ეს ენახეთ წრომშიაც.

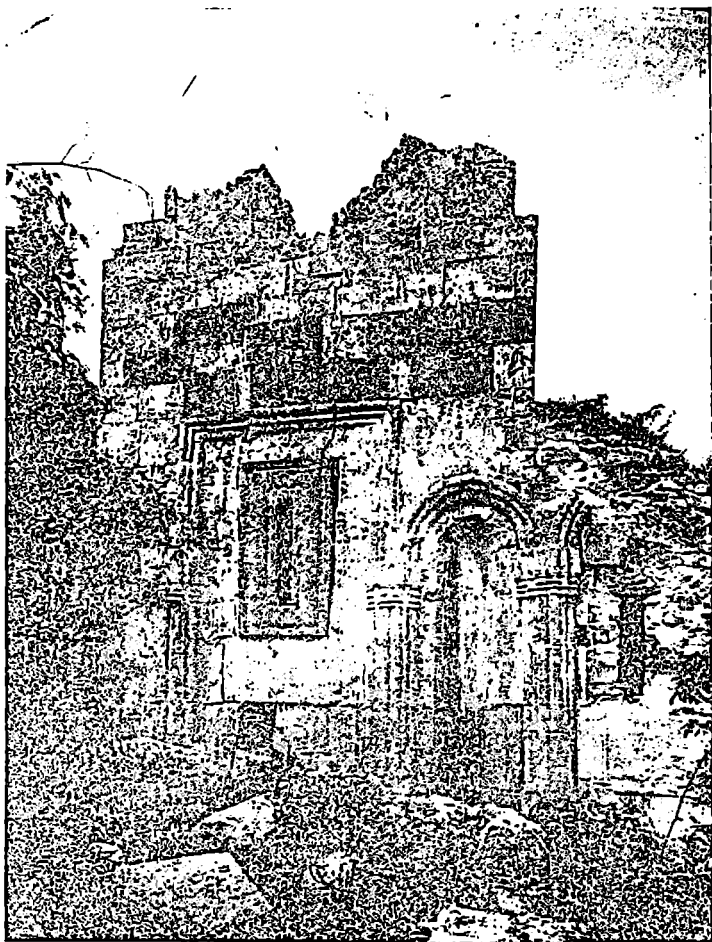


სურ. 158. ვერე. გვერდის ნავის სურათი (აღმოსავლეთისაკენ).

ბაზილიკა ვერეში ხეობიდან ჩანს აღმოსავლეთის ფასადის მხრივ. იგი დაყოფილია ნაწილ-ნაწილ კამარებით, რომელნიც იდგნენ წვილ ნახევარკოლონებზე. სხვა სიტყვით — აქ ისეთივე პრინციპით მიდგომაა, როგორც შეგვხვდა ბანაში: კამარებით მოკაზმულობა წვილ ნახევარკოლონებზე. სამი ფანჯარა და ორი ნიშა, შემოვლებულია ამ არკატურით, შეკავშირებულია

¹ იხ. სურ. 159 (ვერე) და 160 (რკონი).

ერთ მთლიანად; ამასთან შულა არეს, ნიშებს შორის შემოვლებული აქვს არა კამარა, არამედ სწორკუთხი. ეს მოტივი, რომელიც უკვე აღენიშნეთ ბიეთში სამხრეთ ფასადზე, ცნობილია

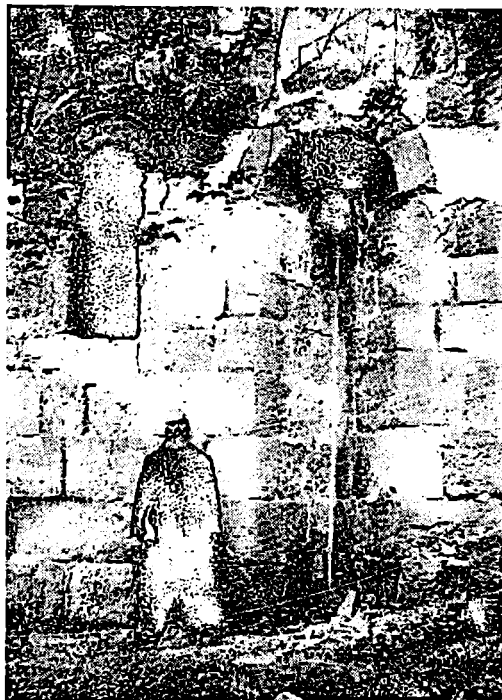


სურ. 159. ვერე. აღმოსავლეთის ფასადი.

სირიის ქრისტიანული VII საუკუნის ხუროთმოძღვრების ძეგლებიდან, თუმცა მის განცალკევებულ მაგალითებს გვიჩვენებენ სირიის II საუკუნის რომაულ შენობებში¹ და სხვებში, აგრეთვე

¹ სახელდობრ ბაალბეკს, აგრეთვე სასახლეში მშატას (რომელიც დ.თარიღებულია IV საუკუნიდან VII-მდე) (იხ. Jahrb. der Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XXV, Berlin 1924, 120. II, III, VIII).

ერთ მცირეაზიურ ეკლესიაში¹. ამნაირად, მაგალითების უმთავრესი მასა, მასთან დიდი შენობებისა, ასეთი დეკორატიული მოტივით, როგორცაა სირიაში რუევება, ეალბ-ლუზე, ბეპიო კალატ-სიზან, ეკუთვნის VI საუკუნეს და აჩენს ამ სირიის ხუროთმოძღვრების მეტად ბაროკალურ ხასიათს². სირიის და მცირეაზიის ხუროთმოძღვრების გავლენა ვერეში, იქნებ, თავი იჩინა სვეტების ფორმაშიაც, თუ გავიხსენებთ ისეთ ძეგლებს, როგორცაა იგივე ეალბ ლუზე, რუევება და სხვა³.



სურ. 160. რკონი, ბაზილიკის აღმოსავლეთის ფასადის ერთ-ერთი ნიშა.

ორივე ბაზილიკაში — რკონშიაც, ვერეშიაც — დარჩენილია აგრეთვე (ნაწილობრივ) ძველი დროის მორთული ლავგარდანები იმავე კამარების მოტივით, როგორც მცხეთის ჯვარში და სხვა.

ვერე კიდევ ერთი მხრით წარმოადგენს დიდ ინტერესს, როგორც ძველი ძეგლი. ვერეში უთუოდ უნდა გაეარჩიოთ ძველი ხანის ძეგლი XI საუკუნის მე-60 წლების ძეგლისაგან — ამ უკანასკნელ დროს ეკუთვნის მისი აღდგენა ნანგრევებიდან და ჩუქურთმით მორთვა, რომელიც მოხდა ატენის ციხისთავის გ რ გ ე ლ ის განკარგულებით⁴.

ძველ ძეგლში თაღები ისე თავისებურადაა გამართული, რომ ეს თავისებურება აერთებს მას გუმბათიან შენობებთან. აქაც კიდევ ნათლად ჩანს გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების გავლენა. სწორედ ამით აიხსნება თაღების დალაგება გვერდის ნაევებში არა შუა ნაეის პარალელურად, არამედ მის პერპენდიკულარულად სვეტებს შორის ნაკვეთში, ე. ი. სწორედ ისე, როგორც ეს საკიროა დგნობისათვის გუმბათის მოქმედების წინააღმდეგ შენობის ცენტრში⁵.

ამნაირად, VII საუკუნის საკუთრივ ბაზილიკურ ეკლესიებში ჩვენ

¹ H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1909, S. 193, 65. All.

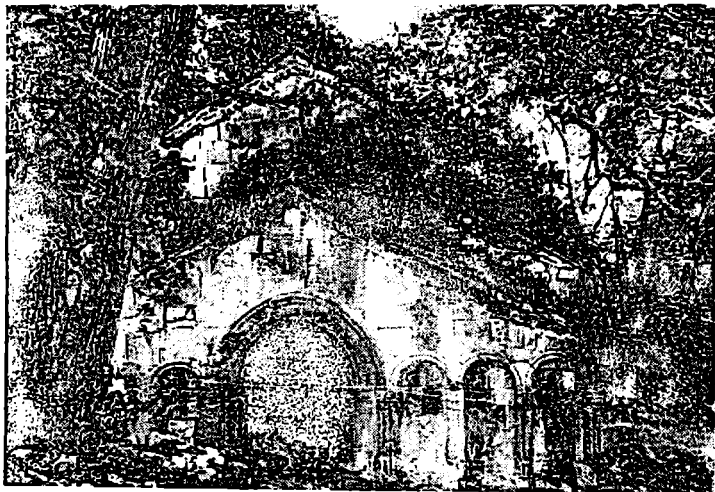
² Vogüé, Syrie centrale, Paris 1875, pl. 121, 123—124 138, 145; Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, p. 28, fig. 4.

³ Vogüé; Diehl, Manuel, p. 27, fig. 3. Strzykowski, Kleinasten, S. 59, fig. 47; H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, 55, 33, 250, Abb. 89. S. 299. Abb. 107—მეტე არ იქნება გავიხსენოთ, რომ ლავგარდანები კედლებზე, როგორც ბიეთში, იშვიათი როდია სირიის ეკლესიებში.

⁴ შუად. მისი სამი წაწერა, გამოცემული ბ რ ო ს ე ს (Voyage arch. VI, 29—30) და თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ის მიერ) (Археол. Экскурсии, разыскания и заметки, IV, 1914, с. 70-71 нр.), რომელთაგან 1915 წელს ერთი კიდევ თავის ადგილას იყო, ხ. ა. ლო 1922 წელს მარტო მისი ნახევარი იყო დარჩენილი. ამნაირად, ძეგლები ილუშება ჩვენ თვალწინ საერთოდ ვერეშ 7 წელიწადს წრავალი ნაწილი დაკარგა თავისი დეკორატიული მორთულობისა; იგი გადააქციეს მზა, კარგად გათლილ კვების წყაროდ. ამ ძეგლებს-კი მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს ისტორიისთვის.

⁵ იხ. სურ. 158.

ვხედავთ საერთო ტენდენციას — ნიუახლოვდენ მოკლე, თითქმის კვადრატულ შენობას. მორთულობის მხრივ ვხედავთ ქართულ გუმბათიან ხუროთმოძღვრებაში შემუშავებულ ხერხებისა და მოტივების მონზარებას. მეორე მხრით სწორედ ამ ძეგლებში, ისე როგორც ერთნაეიან ტაძრებში, ჩანს ასეთი ელემენტების და მხატვრული ხერხების არსებობა, რომლებიც კარგადაა ცნობილი სირიისა და მცირე აზიის ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრების ძეგლებიდან. ეს შეფარდება მეტად საგულისხმბა. ძველი დროის გუმბათიან ხუროთმოძღვრებაში საქართველომ განავითარა ის საფუძველი, რომელიც ასე ვთქვათ, და ფარულად არსებობდენ მის ხუროთმოძღვრულ გაგების არსში; ამიტომ ეს განყოფილება, განვითარებული სრულიად თვითმყოფელად და დამოუკიდებლად სხვა ქრისტიან-



სურ. 161. რკინი. დასავლეთის ფასადი (გვიან კარიბჭეითურთ).

ნული ქვეყნების მზა ფორმებისგან, დგას ჩვენს წინაშე მხატვრულ მიღწევათა სიმალღებზე, მისი ნაწარმოებნი სრულიად პარმონიულნი და დამთავრებულნი არიან თავისთავად. ასეთსავე მნიშვნელობას უახლოვდება ზოგიერთი სამეკლესიანი ბაზილიკა, ქცეული დამთავრებულ მხატვრულ ნაწარმოებად VII საუკუნის აღმშენებელთა მიერ, რომელნიც აღზრდილნი იყენენ გუმბათიან ხუროთმოძღვრების ძეგლებზე და გამოციდილნი საერთოდ მხატვრულ შენობათა აგებაში. ეს განსაზღვრული ხანა, ასეთ სამეკლესიან ხუროთმოძღვრების განსაზღვრული ჯგუფია — რომლის ადგილი ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო მხედველობაში ჯერ კიდევ უნდა გაირკვეს. ჯერ კიდევ გამოკვეთულუნდა იქმნას მისი შინაგანი საფუძველი და მოტივები, რომელთაც გამოიწვიეს ასეთი მოვლენა. სულ სხვანაირადაა ბაზილიკურ და დარბაზულ ძეგლთა საქმე. ქართველ ხუროთმოძღვრისთვის ამ უცხო თემებს ღრმა ფესვები არა ჰქონია. მონუმენტური მხატვრული განვითარების ფართო ბაზაში, რომელსაც წარმოადგენს ხალხის ფსიქოლოგია; ესენი მხოლოდ გარეგნულად იქმნენ ძლეულნი და ასე ვთქვათ, შეგუებულნი. ამიტომ მათში საკუთარ გუმბათიან ხუროთმოძღვრებიდან აღებულ მოტივებთან და ელემენტებთან ერთად ადგილი აქვს დეკორატიულ ხერხებსა და მოტივებს, გადმოღებულს გარედან, იმ ქვეყნებისგან, რომლებთანაც ძველ საქართველოს

კავშირი ჰქონდა საეკლესიო, სარწმუნოებრივ საკითხებში და რომლებიც მხატვრობის მხრით განსაზღვრულ სიდიდეს წარმოადგენდენ. ვერა ხმარობდა რა გაბედულად ამ თემებს, ქართველი ხუროთმოძღვარი ბუნებრივად ცალკე დეკორატიულ მოტივებსაც იღებდა იმ ქვეყნებიდან, რომელთაც მისცეს. თითონ ეს ხუროთმოძღვრული თემაც.

არაგუმბათიანი ხუროთმოძღვრების ძეგლთა განხილვა ხელოვნების აყვავების ხანაში შეიცავს, ამნაირად რამდენსამე მნიშვნელოვან მხარეს. იგი გვიჩვენებს უწინარეს ყოვლისა კიდევ ერთის მხრით, რა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, რა განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულება აქვს ამ დროის ქართულ გუმბათიან ხუროთმოძღვრების ძეგლებს. შემდეგ იგი გვიჩვენებს, რა მეორეხარისხოვანი, ზერეღე იყო საერთოდ სხვა მხატვრულ მიმდინარეობათა გაელენა ძველი საქართველოს ხელოვნების განვითარებაზე; დასასრულ, იგი ამდიდრებს ჩვენს ცოდნას თუმცა არა მრავალრიცხოვან, მაგრამ ინდივიდუალურად მაინც საინტერესო ძეგლთა მაგალითებით.



ქანდაკება და მხატვრობა ქართული ხელოვნების ბანკოთარების ძველ ხანაში

ძველი ხანის ქართული ხელოვნება, რომლის ძეგლთა განვითარება ორ ნახევარი საუკუნის განმავლობაში განვიხილეთ, წარმოდგენილია — შეიძლება ითქვას — განსაკუთრებით ხუროთმოძღვრების ნაწარმოებით, ამასთანავე, როგორც დაეინახეთ, ამ ნაწარმოებთა თვისებას მხატვრობის მხრივ აყენებს მათ ისეთ განსაკუთრებულ სიმაღლეზე, რომელსაც მიიღწია მხოლოდ ზოგიერთმა კულტურულმა ერმა, ამა თუ იმ ხანაში. რაც შეეხება ქანდაკებისა და ხატვის ნაწარმოებს, ესენი ცნობილი არიან მეტად მცირე რაოდენობით და ამასთან, მათ არა აქვთ თვითმყოფელი, ხუროთმოძღვრულ კომპოზიციაზე დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. ხოლო ეს, რასაკვირველია, სულაც არა ნიშნავს არც იმას, ვითომ იმ დროის საქართველოში ცნობილი არ ყოფილიყო პლასტიკური ხელოვნების სხვა დარგებიც, არც იმას, ვითომ სხვა დარგის ყველა ნაწარმოები დაღუპულიყოს. რასაკვირველია მრავალი ძეგლი და უფრო სწორია რომ ითქვას, პლასტიკური ხელოვნების, ხუროთმოძღვრების ჩათვლით, ყველა დარგის ძეგლთა უმეტესობა დაიღუპა. ისიც, რამაც ჩვენამდე მოაღწია, წარმოადგენს მთელის მხოლოდ მცირე, შემთხვევით ნაწილს. ხუროთმოძღვრების მხრივ ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ არა ერთხელ ის ცარიელი ადგილები, რომელნიც სრულიად უცილობელნი არიან და რომელთა თეორიულად შეესების ცდები შესაძლებელია მცირე, შემთხვევითი ფრაგმენტების, უფრო გვიან განვითარებულ მოვლენათა მიხედვით და სხვა ქვეყნებში ხელოვნების განვითარების ანალოგიურ პერიოდებთან შედარებით-სწორედ ამნაირადვე, რასაკვირველია, ხატვის, ქანდაკებისა და მცირე ხელოვნებათა დარგებშიაც ანგარიში უნდა გავუწიოთ გადარჩენილ ძეგლთა შემთხვევითობის ფაქტს. მაგრამ ამ გადარჩენილ ნაწარმოებთა მიხედვითაც ჩვენ შეგვიძლია წარმოდგენა ვიქონიოთ ქართული ხატვისა და ქანდაკების ხასიათზე საერთოდ იმ ხანაში, რადგან ხატვის ძეგლთა შორის ჩვენა გვაქვს ნიმუში, წრომის ტაძარი, ერთერთი ისეთი ტაძარი, რომელიც განსაზღვრავდა ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა ხანის მხატვრობას, როდესაც, ხატვაც, რასაკვირველია, იმ დროის უმაღლეს მიღწევას იძლეოდა. ქანდაკების ნაწარმოებნი ჩვენა გვაქვს გაცილებით ზეტი რაოდენობით პირველხარისხოვან ძეგლებზე VI საუკუნის დამდეგიდან დაწყებული, როგორცაა ბოლნისის სიონი, ჯვარი, შარტვილი და სხვა. ამნაირად, ნიმუშების სიმცირის მიუხედავად, ჩვენ შეგვიძლია დავეფასოთ მოცემული ხანის ქართულ მხატვართა ცდები მხატვრობისა და ქანდაკების დარგში. ისტორია მათი ხასიათის და რა ადგილი უქირაეთ მათ ქართული ხელოვნების განვითარებაში საერთოდ?

ქართული მხატვრობის და ქანდაკების ადგილი და ხასიათი მოცემული ხანისათვის სავსებით განისაზღვრება მაშინდელი საზოგადოებრივი ფორმაციის კულტურულ განვითარების საერთო სტადიით. როგორც ევროპის კულტურის წრის სხვა ქვეყნებში, ისე იმ ხანის საქართველოში არც მხატვრობა, არც ქანდაკება არ ყოფილა გამოცალკევებული ისეთ დამოუკიდებელ დარგებად, რომელიც განავითარებენ მხატვრული განსახიერების საკუთარ სპეციფიკურ მიდგომას; ამნაირად, მათ ვერ მიადვინეს აგრეთვე სისწიფეს, სისრულეს, უნდას — დამთავრებით გამოვლენიანათ თავიანთი ხანა მოცემულ ხელოვნებაში; ასეთი დარგი იყო იმ დროს ხუროთმოძღვრება — იგი ხელოვნების ყველა დარგთაგან ყოველ შემთხვევაში ევროპის კულტურის წრეში მაინც პირველი ხდება მხატვრული კულტურის მატარებელი და მისი ძეგლები მხატვრულად განსაზღვრავენ მოცემულ ხანის ხასიათს.

მართლაც, ქართული ხელოვნების განვითარების შემდგომ სელაშიაც, ე. ი. იმ ხანებში, როდესაც ხუროთმოძღვრება კარგავს თავის ხელმძღვანელ მნიშვნელობას ხელოვნებაში, როდესაც ანალოგიურ შემთხვევებში ევროპის კულტურის სხვა ქვეყნებშიაც (გავიხსენით თუგინდ ძველი საბერძნეთი, საშუალ საუკუნოების ევროპა და სხვ.) ქანდაკება ხდებოდა ხანის მხატვრულ ძიებათა სრულ გამომსახველად, — საქართველოში ასეთი გადასვლა არ მომხდარა, თუმცა ჩვენ ვხედავთ იმის სრულიად განსაზღვრულ მაჩვენებელს, რომ სწორედ ეს პროცესი საქართველოშიც იხატებოდა. ცხადია, ქანდაკებრივ განსახიერების ხელოვნური აკრძალვა ეკლესიის მიერ ისეთი დაბრკოლება იყო, რომ ამ პირიანდელ მაჩვენებელთა გარდა ჩვენ აღაოაფერო არა გვაქვს. ქანდაკება დარჩა როგორც ძველ, ისე საშუალ საუკუნოებში ისევე (იქნებ უფრო ძლიერადაც) დამოკიდებულად ხუროთმოძღვრულ კომპოზიციასზე და მის ხელქვეითად. ამნაირად, შეუძლებელია იმის თქმა, ვითომ კედელზე ხატვა, ანუ ხატების ხატვა დამოუკიდებელ, საკუთარ ღირებულების მქონე დარგად გამოყოფილიყოს, რაც ყოველშემთხვევაში ჩვენს კულტურულ წრეში მაინც გულისხმობს ქანდაკების წინაწარ გამოცალკევებას და მის ხელმძღვანელ მნიშვნელობას.

როგორც ხატვის, ისე ქანდაკების დავიანებულად გამოცალკევებულ განვითარებას საქართველოში ადგილი ჰქონდა მე-19 საუკუნის დასასრულიდან და ჩვენს დროში. ამნაირად, ქართული ქანდაკების და ხატვის ძეგლთა განხილვას ამ თავში აქვს მცირელი დანიშნულება — აღნიშნოს ის ჩარჩოები, რომელთა ფარგლებშიაც ვითარდებოდენ ისინი, შემდეგ განსაზღვროს ხელოვნების ამ განსაზღვრული დარგების ურთიერთობა და დამატებით უჩვენოს ის ნაწარმოებში, რომელთა შესახებაც ზეით ლაპარაკი არა ყოფილა.

გადარჩენილი უძველესი ნიმუშები ქანდაკებისა — რელიეფები ადამიანისა და ცხოველების ნაკეთების გამოსახვით დატულნი, როგორც დეკორატიული მორთულობა, VI საუკუნის ბოლოსის სიონის ბაზილიკისა და VI საუკუნის ნახევრის ბოლოსის ქაფანაქის საველეისიან ბაზილიკის ფასადებზე, — უტილობად მოწმობს, რომ ძველ საქართველოში რელიეფების ხელოვნება საკმაოდ კარგად ცნობილი და, შეიძლება ვიფიქროთ, საკმაოდ ფართოდ გავრცელებული ყოფილა. ამას, რასაკვირველია, ადასტურებენ, მეორე მხრივ ის რელიეფური გამოსახვანი ქვაზე, რომელიც ეკუთვნიან ჩვენ წელთააღრიცხვამდე¹ ათასეულ წელთა წინა დროს, და უკვე აღნიშნული პლასტიკური განსახიერების ძიებანი, მიუხედავად მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ აკრძალვისა, რაც მოხდა აქ შესწავლილ ხანის მომდევნო საუკუნეებში. აღნიშნულ ძეგლთა რელიეფები თავის სტილისტური ხაზულებით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ მოცემულ ძეგლთა განხილვის დროს, ბუნებრივად შედიან აღმოსავლეთის, წინა აზიის როგორც (აღურ) ქრისტიანულ, ისე არაქრისტიანულ (სასანიდთა სპარსეთის) ქვის რელიეფების ოჯახში. ასევე უნდა ითქვას სუვეტების შესახებაც, სადაც ეს ორი ფენი თავისებურად იხლართება ერთმანეთში. ამნაირად, ყოველი ამ რელიეფთა-

¹ იხ. საკულტო მნიშვნელობის ქვის ბოძები, აკადემიკოს ნ. ი. მარის მიერ «გუგუადა» წოდებული (H. H. M a p p и Я. И. Смирнов, Визшанн. Слешннр. 1931) ანუ რელიეფი „ადამიანი“ ნაკეთით თეთრი წყარის (აღბუღლის) მიდამოებში.

განის შესწავლა გვიჩვენებს, რომ მოცემული სახის მხატვრულ განსახიერებას გასაავალი ჰქონია იმდროინდელ საქართველოში. ამ დასკვნას მეტი ძალა მიეცემა, თუ ყურადღებას მივაქცევთ დეკორატიულ მიდგომას ამ შენობათა კეის რელიეფებით მორთულობისადმი.

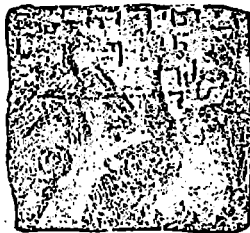
ქართული ხუროთმოძღვრების ევოლუციის განხილვის დროს აღნიშნული იყო, რომ საქართველოში ღიდი ბაზილიკები და შემდეგ სამეკლესიანი ბაზილიკის კომპოზიცია წარმოადგენდა მხატვრული ამოცანის თითქო კომპრომისულ გადაწყვეტის ელესისი მერ მოკეულ თემზე. და აი დაშვებული ხუროთმოძღვრული ძალდატანების დასაფარად, ბოლნისის სიონში და ბოლნის-ქაფანაქისაში გამოყენებულია ასეთი მეთოდი: გარეგანა მასების მიხედვით ამ „სარაის მსგავსი“ (ბერტიე-დელაგარდის მოსწრებული თქმით) შენობების ხუროთმოძღვრულად გამოუჩენელი, დაუნაწილებელი ფასადები მორთული იყო კეის რელიეფებით. ვაიხსენით უფრო, საერთოდ გავრცელებული: ბოლნისის სიონში ყველა ფასადი მორთული იყო დარ-დირი ფლაქით; მეტადრე ხაზგასმული იყო ბოძებისა და სვეტების ხუროთმოძღვრული კვარავინები, თანაც ამ სვეტისთავების ფორმა როდი წარმოადგენს უცხო ქვეყნების სვეტისთავების განვითარებას ან გადაკეთებას; არა ესენი შექმნილ არიან სულ დამოუკიდებლად და რელიეფურ გამოსახვითაც აგრეთვე სრულიად დამოუკიდებლად არიან მორთულნი, მომეტებულ ნაწილად მოცემულ სვეტისთავის სტრუქტურის გამოუჩენლად, ზოგჯერ პირდაპირ მის წინააღმდეგაც. რელიეფით მორთვა ფასადების გარდა გადააქვთ ამ უცხო სივრცის შიგნითაც: ამნაირად, ტაძარში შემსვლელის ყურადღება შორდებათა, სცილდებოდა უსიამოვნო სივრცეთს ფორმებს.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ღიდა მშენებლობამ ბაზილიკური ფორმებით, რომელიც ძალით მთავიეს თავზე მხატვრებს, მთელი საუკუნის განმავლობაში მიიყვანა ისინი გრანდიოზული ცენტრალური კომპოზიციის შექმნად, რომელმაც განათავისუფლა მხატვრები აუცილებელ მოვალეობისაგან — ეშენებინათ უცხო სივრცით განსახიერების და ტლანქი, დაუნაწილებელი გარეგანი მასების ფორმებით; ამას გარდა ამან მიაჩივა ისინი კვლავისი სობრტყვითა მორთვას კეის ფლაქებით, რომლებზედაც შესრულებული იყო ნაკეთიანი რელიეფური კომპოზიციები. აი ამიტომ მცხეთის ჯვრის გენიალურ კომპოზიციაში ფასადების დეკორატიულმა მორთულობამ გამოიყენა ასეთი ნაკეთიანი რელიეფების ხერხი. რასაკვირველია, აქ ესენი ორგანულად ჩაქსოვილი არიან კომპოზიციაში, როგორც ასეთში, და მათი კავშირი ბაზილიკურ მორთულობასთან ირკვევა მხოლოდ ევოლუციის შედარებითი ანალიზით. მაგრამ ამასთან ერთად ჯვრის მორთულობაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს ზმინდა ორნამენტულ მორთულობასაც. ჩვენ აღვნიშნეთ შემდეგ, თუ განვითარებამ ამ მუხლში როგორ გაიარა მთელი რიგი საფეხურები, დაწყებული, მარტვილის კათედრალის ფრიზებით და გათავებული ხუროთმოძღვრული ფორმების განსაკუთრებით — ორნამენტული აქცენტურობით წრომში, სადაც აღდემდ შენახულია იმისი ხუროთმოძღვრული მაჩვენებელი, რომ იმ დროინდელ საქართველოში ყოფილა ნამდვილი მომრგვალო ქანდაკებრივი ნაკეთიანი. სტილისტური ხაზულები, როგორც გვიჩვენა ამ რელიეფურ ნაწარმოების ანალიზმა, ხასიათდება შემდგომი, სრულიად დამოუკიდებელი და მკაფიო განვითარებით აღმოსავლეთის საერთო ხელოვნების საფუძველზე.

ღიდი ხუროთმოძღვრული ძეგლების ჩვენთვის ცნობილი რელიეფების დასამატებლად, აქ უთუოდ უნდა მოვიყვანოთ მხოლოდ სამი გადარჩენილი ფრაგმენტი რელიეფური მორთულობის წირქოლიდან (ქართლი). რელიეფი ამ სპეკზე, ზომით ყოველი ქვა 23x25 სანტიმეტრი, მკრთალად დაფარადებული, წარმოადგენს ორი კომპოზიციის ნაწილებს; ერთი მეორის ზემოთ მდებარეს და ერთმანეთისაგან გამოყოფილ ჰორიზონტალურად გამოშვარალი გლუვი ღერძაკით. ზემოთი კომპოზიცია, რომელსაც უკავია ორი ქვა სრულად და მესამე კეის მხოლოდ ზემოთა მეოთხედში, პირვანდელი სახით ვრცელდებოდა აგრეთვე დაახლოებით ქვების შუალა რიგის დაახლოებით ასეთსავე სივანზე—23 სმ (იხ. სურ. 162).

გამოსახულია დანივნი ლომების ორმოში ხელთაყრობილი, ვიწრო სარტყელით მოქერილ ტანისამოსში. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი აქაც (როგორც მარტვილის ფრიზში) საფეხურზე

ოდა. დანიელის გვერდით დგას ორი ლომი, ძლიერ ამოზნექილი ზურგით და გრძელი, ვიწრო კუდით, რომელიც თითქმის ისევე ვერტიკალურად არის დაშვებული, როგორც თითონ ლომები



დგანან. ლომები სიმეტრიულად დგანან დანიელის ორივე მხარეს და პირით მის ხელებს ეკარებიან. ზემოთ მათ თავზე თითო მოფრინავი ჩიტია. ნაკვეთებს შორის წარწერის ასუბია.

ქვემოთა კოშპოზიცია თავისი სრული სახით არ არის ნათლად გასაგები: შენახულ ნაწილს (2/3 სიკვდილი) უნდა შევხედოთ, როგორც ქტიტორის გამოსახვის ტიპს, ამაზე



სურ. 162. წირქოლი

მივითითებებს ნაკეთებს შორის წარწერაც: ანგელოზი შეიწყალე ფეარულიეფის დაჰუშავებაში, მიუხედავად ნაკეთების სიტლანქისა უნდა თავდაპირველად აღინიშნოს დანიელის, ქტიტორის და ანგელოზის სამოსელის გულდასმითი შესრულება, ლომების ფაფრის, ფრინველების ბუმბულის და ანგელოზების ფრთების სუფთად გამოყვანა. დამახასიათებელია, რომ ანგელოზი გამოსახულია ტრაფარეტული სწორი პერანგით, როდესაც ორსავე დანარჩენს ნაკეთს არტყიათ სარტყელი და თანაც მათ ეწმენვით დაჰუშავების დეტალებიც: ქტიტორის ქსოვილი (მატერია) სულ მრგვალსახისანია, სურათებით, ხოლო დანიელის შენახულ ნაწილებში ჩანს რალაცა გლეფი ზოლები, რომელთაგან ზო-

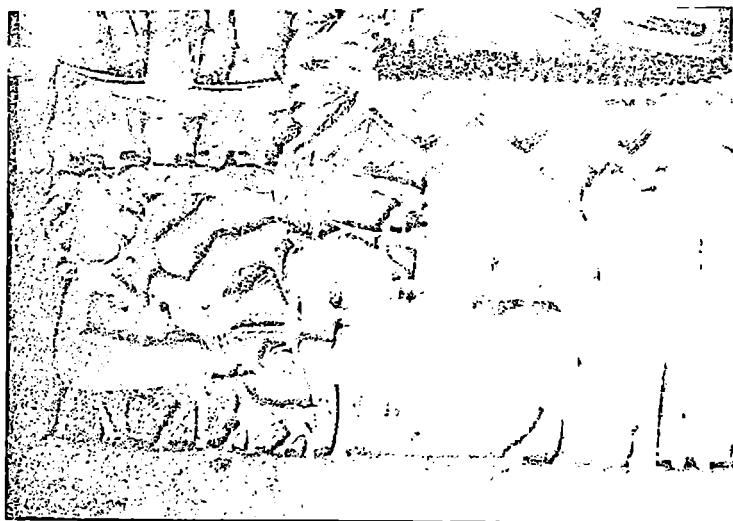
გიერთი შეღებილია წითლად, ე. ი. რელიეფს მიზნად ჰქონდა განსაზღვრული ფერადოვანი შთაბეჭდილების მოხდენა. ქტიტორის სამოსელი მხატვარს შესრულებული აქვს იმდროინდელი ტანსაცმელის რეალური ფორმების მიხედვით (იხ. ჯვარის რელიეფები და სხ.), ხოლო დანიელის, ან ანგელოზის იკონოგრაფიულად დადგენილ ნაკეთებში იგი მისდევდა ამა თუ იმ არსებულ ნიმუშებს. ფრინველთა ფეხები, წარწერების ასოები და კიდევ ზოგიერთი დეტალი შეღებილი ყოფილა წითელი ფერითვე.

არა ნაკლებ საინტერესოა რელიეფები, აღმოჩენილი გადაწმენდის საშუალებით გრაფინია უეაროვის მიერ მე 80 წლების დასასრულს დანგრეულ უსახულო ეკლესიაში, აფხაზეთს, ეგრეთწოდებულ ვორაოვის ეკლესიაში. აქ აღმოჩენილი იყო მცირე ეკლესიის თაღებს ქვეშ დამარბული ფილაქნების ნამტკრევები, როგორც ფიქრობენ, საკუთხეილის ზღუდისა, რომელთაგან მათი მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში ყოფნის დროს კიდევ აღიკარა სამი ნატეხი¹. უძველესთ ამ ფილაქნთაგანს პროფ. დ. ვ. იანალოვმა² უძღვნა სპეციალური გამოკვლევა. მან დაწვრილე-

¹ გამოცემულია Материалы по Археологии Кавказа-ს IV ტომში, ტაბულა VII და VIII, შეადარე გვ. 22—23, ხოლო ამაზე ადრე „Археол. Известия и Заметки“-ში (Москва, 1893). 1924 წლიდან იხანება ტფილისში ყოფილი ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმში, სადაც მიტანილი იყო მხოლოდ ორი უდიდესი ნატეხი (2 სხვადასხვა ფილაქნისა). МАК. VI-ში გამოცემულია იმვე შეზადგენლობით, როგორც ნაპოვნი იყო.

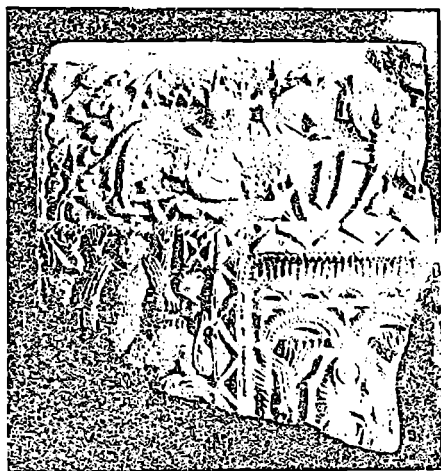
² დ. ვ. იანალოვი „Некоторые Христианские памятники Кавказа“ в Археолог. Известиях и Заметках“ გამოცემული მოსკოვის არ. საზოგადოების მიერ, ტ. III, მოსკოვი, 1895, გვ. 233—213 და ტაბულები; აინალოვმა უფრო დაახუსტა თავისი დაკვირვებანი და კიდევ ერთხელ შეგზო ამ რელიეფებს თავის ცნობილ გამოკვლევაში „Эллинистические основы Византийского Искусства“ СПб. 1901, (отд. отт. из Записок Русск. Арх. Общ., т. XII), сс. 202—203.

ბით გააჩნია კომპოზიციები და დაადგინა: ერთი მხრივ სრულიად ცხადია, რომ ეს რელიეფები იკონოგრაფიის მხრივ ეკუთვნიან ქრისტიანულ აღრეულ ძეგლებს, ხოლო მეორე მხრივ, ფორმ-



სურ. 163. წებელა.

ბის და ყოფაცხოვრების დეტალების შესრულების მიხედვით, ცხადია მათი კავშირი სასანიდთა ხანის ირანულ რელიეფურ ხელოვნებასთან. მართლაც, ფილაქნები იმ შემადგენლობით, როგორც ისინი აღმოაჩინეს, დამუშავებულია სპილოს ძელისაგან ხეოწვერიან დიქტინების (VI საუკუნის ტიპისდავყარად. მათი ფორმაც იწარჩადეე დაგრძელებულია ზევითკენ; ფილაქნებს, როცა მთელი ყოფილან, ზომა ჰქონიათ დაახლოებით 125 : 87 სანტმ. ველის საშუალო სიღრმით 50 სანტმ. და შუალა ველი ძლიერ ჩაღმავებულია განაპირა ველებთან შედარებით და გამოყოფილია უკანასკნელთაგან ფართო ორნამენტული ჩარჩოთი; აქ ერთ ფილაქანზე, ხუროთმოძღვრული ფარდა-გადაწეულ არკატურის წინ, წარმოდგენილია ტახტზე მჯდომი ღვთისმშობელი ყრმით მუხლებზე (ქვედა კომპოზიცია არ შენახულა); მეორე ფილაქანზე გამოსახულია ჯვარცმა, ხოლო მის ქვეშ ანგელიაზი, ზირონმცხებელი დედანი კუბოსთან. პირველ



სურ 164. წებელა.

ფილაქნის ზედა ნაპირს ამშვენებს ორი ცხენოსანი წმინდანი, რომელნიც ფეხითა ჰქედიან ვეშაპს და დემონს, ადამიანად გამოსახულს. გვერდის ნაპირები ვერტიკალურად გაყოფილია სამ ნაკვეთად. ერთზე გამოსახულია დანიელი ლომების ორმოში და ერთი სცენა ძნელი გასაგები სუფეთით; მეორე ხაკვეთზე — პეტრე მოციქულის უარყოფა მასთან მამალი და იმავე მოციქულის ჯვარცმა თავქვე; მერე აბრამის მიერ ისააკის მსხვერპლად შეწირვა (ცხვარი წარმოდგენილია ხის ტოტებზე დაკიდებულად, აქ ზედმოწვენიბთ არის გადმოცემული დებადების თარგმანის სხვაობა, როგორც ვგვიჩვენა აკად. ნ. ი. მარმა¹; აქვე დამატებულია ჰაბუტი, რომელსაც ჯორი მოყავს, ხოლო ამას ქვემოთ ნათლისღებაა. ქვედა ნაპირი უჭირავს ესტატე პლაკიდის ნაღობას და მის ჩვენებას, ხოლო მარჯვნივ მოთავსებულია გაურკვეველი სიუჟეტის სცენა. კომპოზიციების ამ შერჩევას მათ საერთო დამუშავებაში სრულიად ცხადია კავშირი იმ საერთო შერჩევასთან (თუმცა ძლიერ იშვიათია და შესანიშნავთან), რომელიც ცნობილია ადრეული ქრისტიანული და მეტადიერ აღმოსავლეთის ხელოვნების ძეგლებად. შესრულების დეტალებში ეხსიანთ მთელ რიგს ხაზულებს, რომელნიც ამ რელიეფებს უშუალოდ აკავშირებენ სასანიდთა ხელოვნებასთან: უპირველესად ყოვლისა მხედრების გამოსახვა, როგორც ორი ცხენოსანი წმინდანისა, ისე ესტატესი. ესტატეს ჩვენების შესახებ პროფ. ა. ი. ნ. ა. ლ. ვ. ი. სურს: „უველაზე საინტერესო ამ სცენაში ის არის, რომ მის შესრულებას ახასიათებს აღმოსავლეთის სასანიდთა ხელოვნების სტილი — სკაიკი ხაზულები. ესტატეს აცვია, როგორც სასანიდთა მეფეს. თემოსთან ჰკილია მახელი, მხარზე აშურაით ჩამოკიდული. თავის სამკაულიდან ძირს ზურგს უკან პაერში ევება გრძელი, ხოლო რაც გვაგონებს კილიოვან შორსულობას ლენტების სახით სასანიდთა მეფეების თავზე, — ეს შეცვლილი დეტალებია პერსეპოლისის რელიეფური ძეგლებისა, სასანიდთა ვერცხლის მათრახებისა და ფულენისა. ცხენის მდიდრული ორმაგი ყაჯარი დაშვებული ძირს, მთლად აქრელებულია წინწყლებით, რომელნიც, ცხადია, გადმოგვცემენ მხეცის ბეწვის წინწყლებს. ცხენის კელი გამოასკვლია, როგორც სასანიდთა ძეგლებზე. ცხენის შეკამშობა გავაზე მორთულია ისევე, როგორც იქ, ჩამომბული ფალარებით. მხედარს ფეხი უზანგში აქვს, ხმალითა ჰკილია სამშილდე. დამახასიათებელია აგრეთვე შევარდნის ნაკეთი, მოცემული აღმოსავლეთის გემოვნებაზე; იგი მოწმობს აღმოსავლეთის გემოვნებაზე; იგი მოწმობს აღმოსავლეთთან დაახლოებულ ნაცნობობას. თუმცა მკრელის ტექნიკური ხერხები მეტად ?ცირე და ტლანქია, მაგრამ სახის გამეორება პროფილით გვეითითებს მიბაძვაზე სასანიდთა — იმავე რელიეფებისადმი, რომელიც იძლევიან ისეთსავე სწორ და ბოლოში გამსხვილებულ ცხვირს, განიერი წვერისა და განიერი სახეს². დახასიათებიდან სრულად უუკველი ხდება, რომ ყველა ეს ხაზული საესებით შეთვისებული ჰქონია იმდროინდელ ქართულ ხელოვნებას და ქართულ კულტურას, რომელსაც ზოგიერთი ამ ხაზულთაგანი დღემდე აქვს შერჩენილი. მაშასადამე, აზრი მიბაძვის შესახებ, რაღა თქმა უნდა, უარყოფილი უნდა იქნას; რჩება მხოლოდ დაკვირვების თითონ არსი, რომელიც ზვეით უკვე ხაზგასმით აღვნიშნეთ, როდესაც ბოლნისის სიონის, ან მცხეთის ჯვარის რელიეფებს ვიხილავდით, ე. ი. რჩება აღმოსავლეთის პარალელების სიახლოვე.

სტილისტიკის მხრივ ეს რელიეფები, როგორც წერტილის რელიეფებიც, ხოლო ნაწილობრივ ბოლნის ქაინაქსიხაც (ანგელოზები სცენაში) და ლთელი რიგი რელიეფები, რომლებსაც ჩვენ ქვევით მოვიყვანთ, წარმოადგენენ ბოლნისის სიონის, ჯვარის და მარტვილის რელიეფებისაგან სრულიად განსხვავებულ გჯგუფს. ესენი უფრო და უფრო იჩენენ არა ქანდაკებრივ, არამედ გრაფიკულ მიდგომას: ეს თითქო ქვაზე ამოფახვნილი ნახატებია. პლასტიკურ და თითქო გრაფიკულ რელიეფების საინტერესო შეთავსებას წარმოადგენენ ატენის სიონის კედლები თავისი დიდად მნიშვნელოვან რელიეფებით, სადაც ჩანს ორივე მიმდინარეობის შეთავსება იმ დროის ხელოვნებაში.

გორონოვის რელიეფები საკმაოდ ამაღლებულია ფონზე და საკმაოდ მომრგვალებულია ნაპირებზე, ისე როგორც წირკოლისა. სულ სხვანაირად არის გველდისი და სვეტებზე შესრულე-

¹ იხ. მარმა. Описание дворцовой церкви в Лии (Анийские древности, вып. I) Пгг 1916, ст. 8-9 и прим.

² Археол. Изв. и Зам., т. II, Москва 1895, с. 239—240 (ზოგიერთი შემოკლებით).

ბული რელიეფების (იხ. ქვემოთ) საქმე. ჩვენ აქ მეტად მკაფიოდ ვხედავთ, რომ ნაკეთების პლასტიკურობას იმ დროის საქართველოში ჯერ კიდევ არა ჰქონია შემუშავებული შეგნების არაერთი საკუთარი ფორმალური კანონშეზომილება, ე. ი. ქანდაკებას არ მიეღწია ჯერ კიდევ თავის გამოცალკეების მომენტამდე, თავის მხატვრული ამოცანების და განსახიერების დამოუკიდებლობამდე.

დასასრულ, ამ მეტად საინტერესო და მრავალი ცალკეული სცენით მდიდარი რელიეფების გარდა უნდა გავიხსენოთ სასურთხველის რთული ზღუდის და ტრაპეზის ფრაგმენტები გველდსიდან ქართლში¹. აქ ჩვენ გვაქვს ორი ფართო ფილაქანი (რელიეფურ სინტაქსითა ზომით 40 × 70 სმ.) და მთელი რიგი პატარა შუა-შუა სვეტები ნაკეთიანი გამოსახებით და ორნამენტული ლავგარდანებით) სივანით — 18 სმ.); მერე ტრაპეზი და სამსხვერპლო. გამოსახვათა შერჩევამი ჩანს სრული უყურადღებობა სასიუვეტო დასაბუთებულ დამუშავებისადმი: არსებული ზედაპირები, ეტობა, შეესებულება განსაკუთრებით „ხალჩის ყიდაზე“, ე. ი. თითქო სახეების დაყოფით, რომელთაგან თითოეული საინტერესოა თავისთავად, მაგრამ მათ არ უჩანთ ყველა მათთვის საერთო კომპოზიციის ძიება. ამიტომ ერთ ფილაქანზე ორნამენტულ ჩარჩოში გვაქვს ფანტასტიკური ფრინველი, ცნობილ გვიან-სასანიდურ ან ადრეულ-ისლამურ ქურქელზე, უზარმაზარ დაწნული წრის გვერდით მასში ჩასმული ერთმანეთში გადაწული ორი კვადრატით და პატარა წრეები. მეორე ფილაქანზე ორი მრავალნაკეთიანი სცენა, გამართული ჰორიზონტალურად ერთი მეორის თავზე, მაგრამ კომპოზიციის ცენტრალური ღერბის აშკარა დაუცველად და სხვ., ე. ი. ნაკეთები პატარა სვეტებზე და კუბებზე დალაგებულია ერთი მეორეზე მდებარეობის ფორმალობის პროპორციების დაუცველად და სხვ., ე. ი. ისე სურათით შეესების მიდგომით, მაგრამ შეგნებული მხატვრული დამუშავების გარეშე. სტილისტურ შეესებაში რელიეფი არ არის, მოცემულია მხოლოდ ღრმად ნახატი კვახე. აქაიქ, მაგალითად, ფრინველის შესრულებაში, გვაქვს სრულიად მახვილი კონტურები და სრულიად ბრტყელი ნაკეთი, რომელზედაც სურათი გრავირებით არის შესრულებული — ბუმბულით შემოსევა მოცემულია სრულიად პირობითი ორნამენტული ხაზულობით. ამავე დროს ორნამენტების შესრულება მკაფიოა, დარწმუნებული და დამუშავებული წინათვე მოსაზრებელი გვევლით.

ჩვენ ვხედავთ აშინადად, ამ აფხაზეთის და გველდსის რელიეფებზე, რომ სიუვეტოვანი კომპოზიციების ორნამენტული დამუშავებით შესრულების პროცესს, რომელიც ჩვენ ვცდილობდით გამოგვეაშკარავებინა მარტივად ფრინველის განხილვის დროს და რომელმაც მიიყვანა ორნამენტული დეკორატიული მიდგომის სრულ გამარჯვებამდე წრამში, ადგილი ჰქონდა აქაც; მხედართა გვერდით, აგრეთვე აქა-რონოვის რელიეფების სხვა კომპოზიციების გვერდებზე ზედაპირები დაფარულია მცენარეულობით, ხოლო გველდსში მთლიანი ორნამენტულ-გეომეტრიული ნაკეთებით.

ძველი დროის ქართული რელიეფურ-ქანდაკებრივ ძეგლებს, რომლებზედაც უთუოდ უნდა შეჩერდეთ, წარმოადგენს განსაკუთრებული ტიპის ოთხწახნაგოვანი ბოძები ერთიდან ორ მეტრამდე



სურ. 165. გველდსი. კანკლის ერთერთი სვეტი რელიეფით.

¹ შეადარე Die Schiomgwime-Lawra. ტფილ. უნო. მოამბე V. 1925, გვ. 228.

სიმაღლით, გამაგრებულნი სპეციალურ ქვისავე საფუძვლებზე, სიმაღლით ნახევარ მეტრიდან დაწყებული და მეტი. ასეთი ბოძის წახნაგებზე, აგრეთვე იმ ცალკეულ საფუძვლების გვერდებზე, რომლებზედაც იდგნენ ისინი, ამოკვეთილი იყო რელიეფური გამოსახვანი, განსაზღვრული სიუჟეტოვანი კომპოზიციებით. 45°-ზე ჩამოჭრილი კუთხეებში არა იშვიათად ათავსებდნენ ორნამენტულ ზოლს. ასეთი ტიპის ძეგლები გვხვდებოდა როგორც საქართველოში, ისე სომხეთში. პირველად ჩათურადღება მიაქციეს თავის თავზე სწორედ სომხეთში, ანისის ახლო მდებარე აგრაკში. ამ ძველქრისტიანულ რელიეფებიან კედლების დამუშავებას შეუდგა ჯერ კიდევ 25 წლის წინათ აწ განსვენებული იაკობ სმირნოვი. 1916 წელს მან წიკითხა აქ ძეგლების თემაზე (რომლებიც მაშინ განსაკუთრებით მხოლოდ სომხეთში იყო ცნობილი) მოხსენება, რომელშიაც დაამტკიცა, რომ მის მიერ გაცნობილი მავალითები აგრაკიდან, თაინიდან და სხვა ადგილებიდან ქრონოლოგიურად ეკუთვნის დროს VI—VII საუკუნეებიდან VIII—IX საუკუნეებამდე¹. მოხსენების წაკითხვის წინ სმირნოვმა მიიღო ცნობა, რომ თურქეთში, სოფ. კოსოროში ასეთივე ძეგლი აღმოაჩინესო. ამ წუთიდან ურადღება გაორკცდა, და ახლა ჩვენ მთელი რაგი ადგილი ვიციტ საქართველოში, სადაც ასეთივე ძეგლები მოიპოვება — თმოგვი (სილიბისტროლომისაგან), უღე (ბარკალაიშვილისაგან), ან თითონ ძეგლები გვაქვს მუხუშუმებში, ან მათი ფორტოგრაფიული სურათები მაინც გვაქვს ხელთა. ამნაირად, ძველი საქართველოს უკიდურეს საზზრეთ-დასავლეთიდან მესხეთით, ქართლიტ კახეთის საზღვრამდე (დავთ გარეჯა) ერთა მზარეს და კავკასიის ქედს იქით (კავკასიის სიონი) მეორე მზარეს ჩვენ ახლა უკვე ეცნობთ ასეთ ძეგლებს საქართველოში.

ინტერესი და მნიშვნელობა მათი სიუჟეტების მზრივ გამოაშკარავებული იყო ი. სმირნოვი ნაშრომში. მანვე დაადგინა სტილის ძირითადი დამახასიათებელი ხაზულები, რომლებმაც მიიქციეს მისი ურადღება პირველ ძეგლებში, რომლებიც მან ნახა საქხეთში. ახლა უფრო დაწკრილებით უნდა შევჩრდეთ ჩვენს ძეგლებზე და რამდენადაც ეს შესაძლებელია სტრიგოვსკის წიგნში მოთავსებული სომხური ძეგლების სურათების შემწეობით — შევადაროთ სომხურებს².

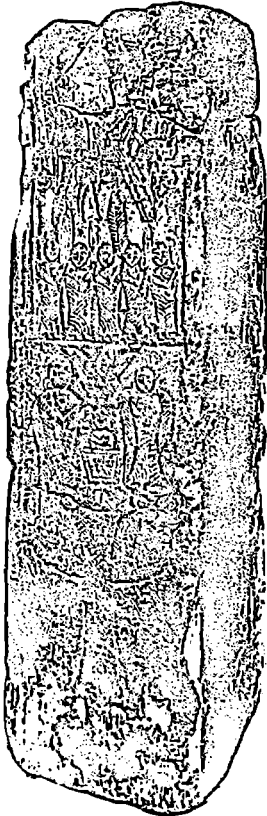
მეჯერისხევის მიდამოებიდან უსანეთის გორადან გოგობოქორძის დიდი მხნეობის წყალობით ტფილისში ჩამოტანილი იყო ასეთი ტიპის ძეგლი. ეს არის ოთხწახნაგოვანი ბოძი, სიმაღლით 1 მეტრამდე, ყოველ მის მზარეს განი აქვს 26 სტ. სამს მზარეს მოთავსებული ნაკვითიანი კომპოზიციები, დალაგებული რამდენიმე მწკრივად. რომელნიც ერთმანერთისაგან ჰორიზონტალური ხაზით არიან დაშორებულინი. მეოთხე მზარეს ორი დიდი, ერთი მეორის ზემოთ დაყენებული ჯვარია, ხოლო მათ ქვეშ მწკრივად დგას 4 ნაკვითი, რომელთაგან პირველს აქვს ხვალი ბუფში, და ზედწარწერა³. ერთ მზარეს, ეტუბა, ქეიტორის ნაკვითა, მუხლმოყრილი, ორი ნაკვით შუა, რომელთაგან ყოველი აღნიშნულია, როგორც წმ. კვირიკეს ნაკვითი. ცალკეულ კომპოზიციებიდან მერტალ ნაინტერესოა დანიელის სცენა ლომთა ორმოში, შემდეგ იერუსალიმში შესვლა და, დასასრული ნათილეობა, დასაურათებული არა მდინარეში, არამედ ამბაზში, და არა დიდი ადამიანისა, არამედ ყრმისა (ქვემწარწერით იოანნეს ახლო — წმბ. აოვანე, ხოლო ქვეშ — ნათლის ლებაბ. ძალაუნებურად გვახსენდება შედარება ჩვენთვის უკვე ცნობილი დანიელის გამოსახვისთან მარტილის ლავგარდანზე: თუ იქ განსაზღვრულად გამოდლებული რელიეფი იყო,

¹ მოხსენება წაკითხული იყო 11 მაისს 1916 წელს რუსეთის არქეოლოგიური საზოგადოების კლასიკურ განყოფილების სდრომაზე ლენინგრაფში. იქ დამუშავებულა მთელი მასალა: მეტადი დიდი მნიშვნელობა ექნება: ამ ხელოვან გამოკვლევის გამოცემას.

² სომხეთში ექსპედიციის დროს 1924 წელს ზაფხულში მე ვინახე, როგორც მთელი რიგი ლიტერატურაში უკვე ცნობილი ამნაირი ძეგლი, ისე მთელი რიგი ჯერ კიდევ უცნობი ძეგლი.

³ ამ ძეგლიდან დიდი ხანია არსებობდა ფორტოგრაფიული სურათები № 16654 ვერსიაკოვის კოლექციაში. მაგრამ, ვინაოდან მეცნიერთა აზრი ჯერ არ იყო მიქცეული ასეთ ძეგლებზე, ეს ძეგლი უფურადღებოდ იყო დარჩენილი და თითო ი. სმირნოვის მიერაც-კი არ იყო გამოყენებული

აქ არის უკიდურესი პრიმიტივი გრაფიკული ხაზებით ბოდის სრულიად გლუვ სიბრტეზე. ამ მხრივ იქნებ, უფრო მაჟიოდ იყო დასურათებული ნათლისღება, სამოსელის, თმის დასახვით, ნაკეთების დაწყობით და ასე შემდეგ, ან შესვლა იერუსალიმში სახედრით, რომელიც დასურათებულია



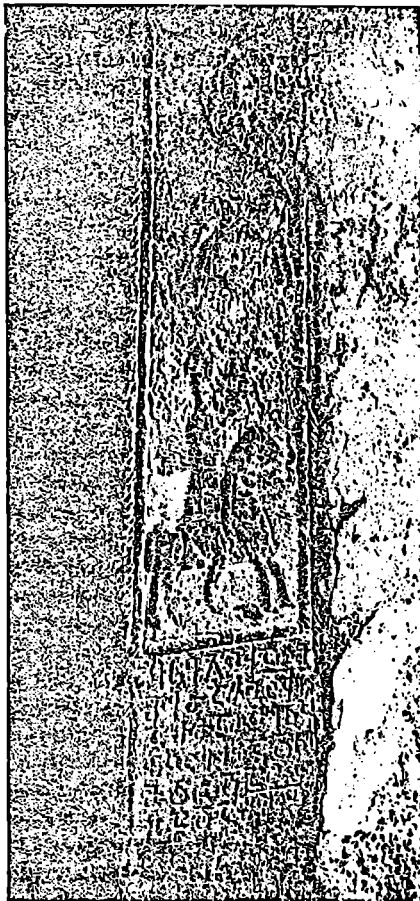
სურ. 166. უსანეთი. მონუმენტის საზოგადო სურათი.



სურ. 167. უსანეთი. მონუმენტის ორი კომპოზიცია.

სრულიად თიკინის ფორმებით; აქა კ სამოსელი, თმა, მცენარეთა შტოები დახაზულია პარალელური ხაზებით და ა. შ. ამაირად, ჩვენ აქა გვაქვს უკიდურესი წინააღმდეგობა რელიგიური ხელოვნების მიდგომებისადმი ბოლნისში, ჯვარსა ან მარტილში; მხოლოდ ატენის ზოგიერთი რელიეფი ან ბოლნისის ზოგიერთი სვეტისთავეების გეომეტრიული დეკორაცია გვაძლევს პარალელებს ასეთი შესრულების მანერისადმი.

დაახლოებით ასეთივე ხასიათისაა კატაულის ბოძის მორთულობა წარწერით და გრაგოლ იპატოსის გამოსახვით კავთისხეში¹. ამ ბოძს, რომლის ზემო ნაწილი არ არის შენახული, სიმაღლე აქვს 175 სტ. და გვერდების განი ოდნავ დავიწროებული ზემოთკენ (ქვემოთ 31, ზემოთ 27 სტ.). წიბოები ჩამოკრილია 45°-ზე და დაფარულია ორნამენტული მოტივით, რომელიც ატენის სიონის შენობაშია ეცხვლება. გრიგოლ იპატოსის კედლის სამ მხარეს გამო-სახულია რამდენიმე მწკერივად (4,5) ნაკეთები en face (თითო ან ოროლი მწკერივში); ხოლო მეოთხე მხარეს მცენარეული ხეგულია ქვემო-დან ზემოთ, რომლის ქვედა შესახვევებში გა-მოსახულია ნახევარ ნაკეთი იარაღით ხელში და შემდეგ ზეზემდგარი ნაკეთი: ეს ალბათ, მუშაობის შემსრულებელნი არიან.



ამ ორს თითქმის მთლიანად დაკულ ძეგლს, რომელთა ზემო ნაწილში ამოღრმავე-ბულია, სადაც, ცხადია, ჩასმული იყო დამა-გვირაგინებელი მორთულობა, — უფრო რომ უკა-რი, — მოსდევს ფრაგმენტების მწკერივ². მათ რი-ცხვიდან აღენიშნავ ბოძის ფრაგმენტს, ჩასმულს როგორც კარის ერთერთი ჩარჩო ნათლისმცე-ლის მონასტრის მთავარი ეკლესიის შესავალ-ში დაეით გარეჯის მრავალშტაში. აქ გამოსუ-ლია სცენა: ესტაჟე პლაკიდა ისარს ესერის ირემს; კუთხეების ფერდობებზე იგივე ორნამენტია, როგორც გრიგოლ იპატოსის ძეგლზე. ხოლო გამოსახვის ქვეშ ექვს-სტრიქონიანი წარწერაა მთა-ერული ასოებით, შეგკვეთე-ლის სახელის აღენიშნით, რა-მელიც სრულიად არ იკითხე-ბა; შემდეგ დასახელებულია ძეგლი, როგორც უკვარი („სეე უკვარი“) ამართული სალო-ცავად. არის ფრაგმენტები



სურ. 168. დავით გარეჯა. ნათლის-მცემლის მონასტერი. ფრაგმენტო. 4. 1

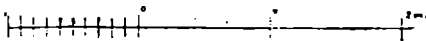
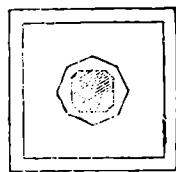
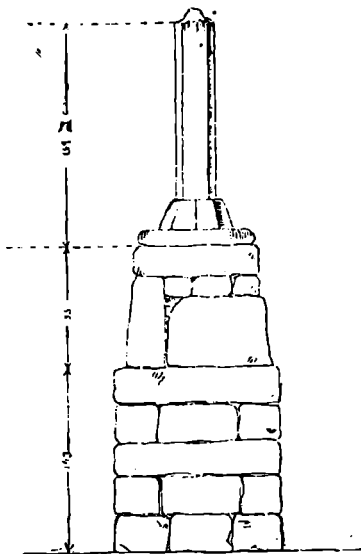
სურ. 168. ბოლნისის სიონი. მონე-შენის ერთერთი ფრაგმენტი.

¹ პირველ ცნობა ამ ბოძზე მოგვცა გაბო ჩაჩანიძემ (იხ. საისტორიო მოამბე, წყნ. 1, 1925 წ. გვ. 261—263).

² ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლთა გამოდენაზე, რომელიც გამართული იყო საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მიერ ერთდროულად „ვალერის დარბაზებში 1920 წელს, გამოდენილი იყო 4 ფოტო-გრაფიული სურათი ასეთივე ძეგლისა ორთულ იდან (პროფ. ტაო), 1907 წლის ექსპედიციის მიერ გადაღებული-ის ბოძი გაჯაღებული სურათების მიხედვით, ყოფილა სიმაღლით 3½ მეტრამდე და დაფარული ცალკეული ნაკეთე-ბის მსხვილი გამოსახვებით ორ მწკერივად და ქვედა მცენარეულის დათავრებით. ტექნიკურად უახლოდგება დანარ-ჩენებს (შეადარე კატალოგი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოდენისა, ტფ. 1920. № 99).

ბოლნისის სიონის კედლებშია (დასავლეთის ფასადზე) ხეული ვაზით მთელ სიგრძეზე და ბოლ-
ნის-ქაენაქის დასავლეთისავე კედლებზე, ევა „შინიდან“¹.

ამ ტიპის ძეგლები, სრულიად უცილებელია
კიდევ რამდენსავე საუკუნეს შერჩენს საქართვე-
ლოში. ეს სრულია ცხადად ჩანს, როგორც ქუ-
მურდის X საუკუნის ტაძრის წინ ჯავახეთში²
შენახულ ძეგლიდან, ისე კავკასიის სიონთან³
მდებარე, ისე დასასრულ, პროფესორ პ. ზ.
ვინოგრადოვი ნიკიტინის წყალობით
სოფ. აზეთა-მზედან ბორჯომის პარკის მოედან-
ზე ჩამოტანილ ძეგლებიდან და წყლისაგან წა-
ღებულ წყალდიდობის დროს მიმდინარე საუ-
კუნის დასაწყისში და სხვ.⁴ სოფ. მზეთა-მზე
მდებარეობს 3-4 ვერსის სიშორეზე წალე-
რიდან; ეს ძეგლები წარმოებული იყო 1916
წელს ზამთარში; ძირს დაცემის დროს პოს-
ტამენტი გაიპო. პოსტამენტის სიმაღლე 77
სტ.-ია; სიგანე ზედა საფეხურთან 82 სტ.,
კვადრატის გვერდში, მე 2 საფეხურთან — 124
სტ., ხოლო ქვედა საფეხურთან — 150 სტ.-მდე.
ბოძის კუთხის სოლისთვის სიღრმეს ჰქონდა
35 სტ. ვანი. ბოძი შედგებოდა ორი ქვისაგან:
ქვედა 209 სტ. სიმაღლე აქვს 38×40 სტ. სი-
განე. ზედა ქვა პირაპიჯული ფორმისაა, სი-
მაღლით 75 სტ.-მდეა და იმ ადგილას, სადაც
ქვედა ქვას აწევს დაშვებული კიდურები აქვს
(სიმაგრისათვის), მაღლა თავდება დოლბანდი-
კით შრავალი საფუძვლით ჯვარისთვის, რომე-
ლიც ჯერ ადგილზედაც არ იყო შენახული. გა-
მოსახვანი გვერდებზე მოცემულია არა ხშირად,
როგორც ჩვენს ძველ ძეგლებზე, არამედ ძლიერ
თხლად — სამს გვერდზე ჯერები და განყენებუ-
ლი ნაკეთებია, ხოლო ერთზე კიდევ en. face
მდგარი, ძლიერ გაქიმული ნაკეთი მამაკაცისა
გრძელი წვერით. იქვე იყო მეორე ბოძიც და
კიდევ რამდენიმე გატეხილი პოსტამენტი. ეს,
რასაკვირველია, ბევრად უფრო გვიანა ძეგლე-
ბია, ვიდრე უსანეთისა და კატალიისა, მაგ-



სურ. 170. კავკასიის სიონი. სვეტი კვარცხლბეკზე. ნახატი
შესრულებულია ნ. სვეტოვოვის მიერ.

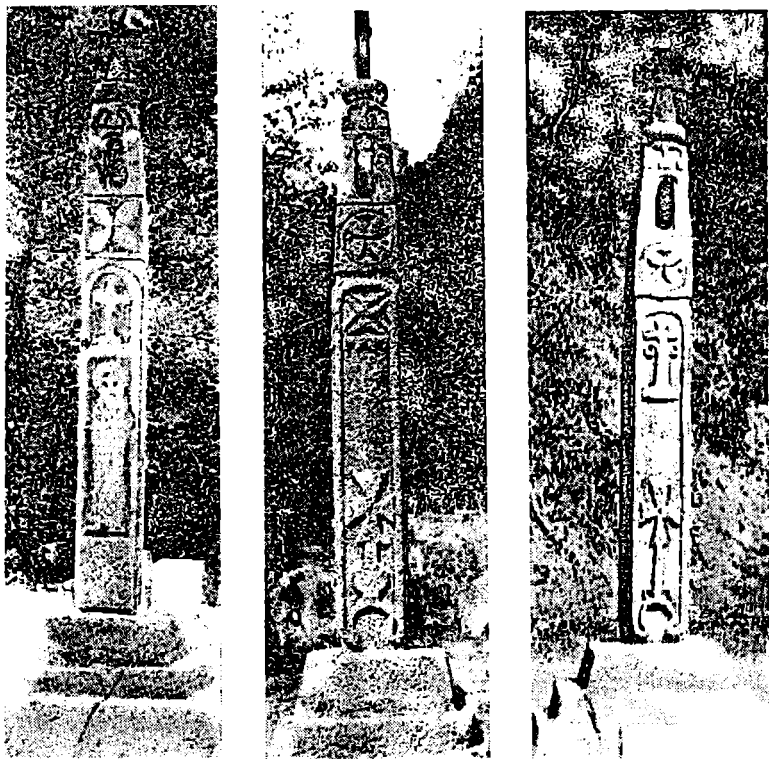
¹ იხ. ჩემი წინასწარი ცნობა სამეცნიერო აკადემიის სერიაში „Христ. Вост.“, т. VI, 1916 წ. გვ. 219.
ეტყობა, ნატეხა ასეთი კედლისა ჩამწეულია სამკელსანი ბაზილიკის სამხრეთ კარბის კედელში დანარსი:
ოგი ძლიერ გახეხილია და გაფუჭებულია გამომჩინილ ადგილას, — არის პატარა ფრაგმენტი წარმოდგენა (საქართვე-
ლოს მეზღვეში).

² იხ. ფოტ. № 12446 ერმაკოვის კოლექციისა და MAR, XII, ტაბ. VI, II — გვ. 4 მეტრამდეა სიმაღლით და
დგას მეტრთან საფუძველზე.

³ აუწყებ ერთი მათგანის ნახატი (სომეხობით) მიხედვით, რომელიც შესარულა ზერითომოდვარმა ნ. პ. სვეტ-
ოვოვი 1921 წელს.

⁴ ცნობები მათ შესახებ მომყავს 1918 წლის ჩანაწერების და მასწინევი გადაღებულ ფოტოგრაფების მიხედვით.

რამ განკლად-კი ინე ფორმისაა. ქნდაკებხს „გაქრობა“ მათზე გამოსკვირს, იქებ, თუ უფრო ძლიერად არა. არც თუ უფრო სუსტად, ვიდრე წინანდლებზე.



სურ. 171 - 173 წებია-შებ. სეუეი კ-რცხებებე—წინაპირა, გვერდისა და უკანაპიო.

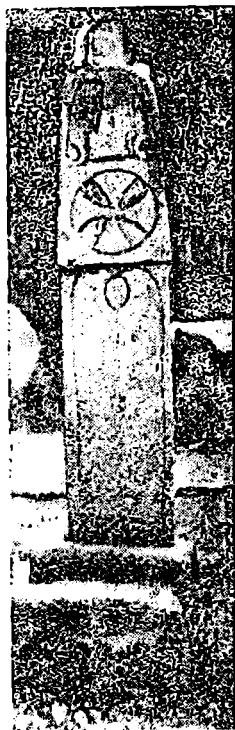
მთელი ჯგუფის შედარება ამ ტიპის სომხურ კედლებთან გვიჩვენებს ორივეს უახლოეს მსგავსებას. დამახასიათებელია, რომ იაკობ სპირნოვი სიუჟეტოვან აწყობიბა და შესრულების სტილ სტურ სხვაობათა მიხედვით, საპიროდ თელიდა განესაზღვრა თავისთვის ცნობილ სომხურ ძეგლების აშენების დრო დაახლოებით ოთხი ს-უეუნით. ესევე ეტყობა, ითქმის ზენს, აქ მოკლედ განხილულ მაგალითებზეც, რამელთა რაოდენობა, უნდა იმედი ვიქონიოთ და ე სურვით კიდევ. ადგილებზე მუშაყების რეცალინეობით თანდათან შეიესება.

ამ თავის დასასრულში უნდა განვიხილოთ ხატვის საკითხი ქართული ხელოვნების ისტორიის ძველ ხანაში; თავდაპირველად ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ ისევე მისი საერთო მდგომარეობა სხვა ხელოვნებებთან დარგების დაკავშირებით და ამის წყალობით მისი განაახლებული მდგომარეობა. ხატვა უკანასკნელი გამოიყოფა დამოუკიდებელ დარგად სხვა დიდ ხელოვნებათაგან, სახელდობრ, უკვე კანდაკების გაფორმების შემდეგ, ვინაიდან ქართული ხელოვნების განვითარების

ძველ ხანაში ქანდაკებამაც ვერ მიაღწია ხუროთმოძღვრებისაგან დამოუკიდებელ მდგომარეობას. ბუნებრივია, რომ ხატვისათვის ეს სტადია ვერც-კი გამოისახებოდა, როგორც მისი განვითარების დამთავრებული ფაზა. მართლაც, ხუროთმოძღვრების შენახულ ძეგლებიდან ჩვენ ვიციით, მათ ფორმათაგან მრავალი მოწმობს, რომ შენობათა ძირითადი შინაგანი ნაწილებით სრულიად არ იყო და ვერც იქნებოდა დაფარული ხატვით. ხატვით ჰფარავდნენ კედლების მხოლოდ მცირე, მკაფიოდ განსაზღვრულ ზედაპირს — სახელდობრ, რიტუალ-სალოცავ მომენტებით განსაზღვრულ ზედაპირს: ჩვენა გვაქვს საკურთხეველის კონის მოზაიკური მორთულობის ნაშთები მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიაში, წრომის ტაძარში და ლიუნეტ-ში მთავარ შესავლის თავზე მარტივლში. ამასთან უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ IX საუკუნის ნახევარში ატენის სიონის კედლები არ ყოფილა ხატვით დაფარული, როგორც ამაზე მივითითებებს შენახული ცნობილი ისტორიული აღწერა ტფილისის ალებისა 853 წელს ბულა თურქის მიერ. ანალოგიურ მდგომარეობას ეხედავთ იმავე ჯვარის ტიპის ღიღ გუმბათიან ეკლესიაში ძველ შუაშთაში, სადაც ხატვით დაფარულია შენობის მხოლოდ ზედა ნაწილები — გუმბათის თალი და ყელი, 4 ძირითადი კონქი და საკურთხეველის კედელი: ე. ი. ზედაპირის დაკავება ხატვის მიერ ხდებოდა თანდათან საუკუნეების განმავლობაში. ამასთან ხატვის შეტანა უძველეს ძეგლებში მიგვიითითებს თითქო ხატის მიღგომამზე მოცემულია მარტო კომპოზიციის, რომლის შინაარსი ნაკარნახევია შენობის ფუნქციონალური დანიშნულებით.

ხატვის ასეთი მდგომარეობა ევროპული ხელოვნების ევოლუციის მსვლელობაში საერთოდ და ის მოტივები (უტილიტარული რიგისა, ასე ვთქვათ), რომლებმაც განსაზღვრეს მისი არსებობა უკვე უძველეს ქართულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებში, გვაგებინებენ ამ ხატვის მხატვრული ხასიათის სხვაობას.

უკვე ქანდაკებითი რიგის ნაწარმოებთა განხილვა ბუნებრივად გვიძილებდა, მასალას გვაძლევდა, რომ ხაზგასმით აღგვინიშნა ფორმალური ხერხების და მიდგომების სრული მსგავსება სასანიდთა სპარსეთის და ადრე-ქრისტიანულ რელიეფურ ხელოვნებასთან; ამასთან ცალკეულ ნაწარმოებთა დეტალური გარჩევა იგივეობის უფრო საოცარ სურათს მოგვცემდა, მაგრამ მაინც ცალკეული ძეგლების, როგორცაა, ჯვარი, მარტივლი ან წრომი, რელიეფურ მორთულობაში ჩვენ არ შეგვეძლო არ აღგვინიშნა მისი მხატვრული მიღგომის და გაფორმების სისრულე. მთლიანობა, როგორც ხუროთმოძღვრული კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილისა. ხატვის კომპოზიციები საკურთხეველების კონქებში კი პირიქით წარმოადგენენ დამატებას ხუროთმოძღვრულ კომპოზიციისადმი და ამ დამატების უქონლობა არ მოახდენდა გავლენას კომპოზიციის მთლიანობაზე, რადგანაც იგი არ წარმოადგენდა მის ორგანულ ნაწილს. აქედან გასაგები ხდება, რომ ასეთი დახატული „ხატების“ ჩართვა წარმოადგენდა ეკლესიის მოთხოვნას და სულაც არ აღზრდილა კანონშეზომილად ხელოვნების განვითარებიდან ქართული კულტურის გარემოებასა და წინაპირობებში. ამ გარემოებამ განსაზღვრა როგორც კომპოზიციების შინაარსი, ისე მათი გაფორმების ხასიათი, — წრომის მოზაიკის ფრაგმენტების ანალოგიით, რომელიც გააკეთა განსვენებულმა ი. ს მ ი რ ნ ი ვ ა მ ა, დადგენილია, რომ იგი შედის ადრეული ქრისტიანული მოზაიკების აღმოსავლეთურ წრეში, რომ მას აქვს სიბრტყეთა დეკორაციული, რეპრეზენტაციული ხასიათი.



სურ. 174. ნუხთა-ში. მეორე სვეტი კვარცხელბეზე — წინაპირი

მაგრამ მანვე, ს მი რ ნ ო ვ მ ა, დაადგინა, რომ ფართო ორნამენტული ზოლი, შემოვლებული მოზაიკურ კომპოზიციაზე, სრულიად ბუნებრივად შედის თითონ ეკლესიის ქვაზე ამოჭრილ ორნამენტების წრეში. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ მოზაიკა ან საერთოდ კედელზე ხატვა არ იყო უცხო იმ დროის ქართული ხელოვნებისათვის. მხოლოდ სიუჟეტოვანი რიგის კომპოზიციები, შენახულნი ჩვენს დრომდე, შეთვისებულნი არიან საერთო აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ წყაროებიდან ისე, როგორც სიუჟეტოვანი რელიეფურ გამოსახვათა უმეტესობა. ნება გვაქვს ვიფიქროთ, მაგალითების მეტი რაოდენობა რომ გვქონდეს ხელთა, ვიდრე ახლა გვაქვს, შესაძლებელი იქნებოდა ხატვაშიაც აღგვენიშნა სხვადასხვა ხაზულები, საქართველოში შემუშავებულნი, ისე როგორც ესენი აღნიშნულია რელიეფურ ნაწარმოებებში.

ამნაირად, ერთდერით სრულ და მთლიან წარმოდგენას ძველი დროის ქართულ ხელოვნებაზე, მის მნიშვნელობასა და ღირებულებაზე გვაძლევს ხუროთმოძღვრება, რომლის შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენენ ქანდაკებრივი, ხოლო მეორე ადგილზე, ე. ი. როგორც დამატება, ხატვითი მორთულობანი. ეს გარემოება-კი არსებითად აძნელებს მის დაფასებას, რადგან ხუროთმოძღვრება, როგორც ხელოვნება, თანამედროვე ევროპულ კულტურაში მხოლოდ დიდი წვალებით, ისიც მხოლოდ სულ უკანასკნელ დროს, ხელაწლა იყსება თანდათან აქტიური შემოქმედებითი შინაარსით.

