

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ინსტიტუტი

თეო ჯალაღანია

არქიტექტურა და ბარემო

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის  
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი ირინე მირიჯანაშვილი



უნივერსიტეტის  
გამომცემლობა

თბილისი

2015

## შინაარსი

### 1. შესავალი

- წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის აქტუალობის საკითხი;
- გამოყენებული ლიტერატურა, მასალები და წყაროები;
- კვლევის მეთოდები;
- მიზნები და ამოცანები.

### 2. თავი I

გარემოს გავლენა საცხოვრებელი არქიტექტურის თავისებურებებზე: აწმყო და წარსული

- ბუნებრივი პირობები, რომლებიც მოქმედებს სხვადასხვა ქვეყნების ტრადიციული საცხოვრებელი არქიტექტურის ტიპების ჩამოყალიბებაზე: რელიეფი, ჰავა, კლიმატური პირობები, განათების თავისებურებანი, სამშენებლო მასალის ტიპები და ა.შ.
- „მწვანე“ არქიტექტურა და გარემო: ეკოლოგიური და ესთეტიკური საკითხები;
- პეიზაჟი და არქიტექტურული ფორმა ახალი და უახლესი ეპოქის ხუროთმოძღვრებაში;
- არქიტექტურის თეორია და გარემოსა და არქიტექტურის კავშირის საკითხი.

### 3. თავი II

ეროვნული ფორმის საკითხი არქიტექტურაში

- არქიტექტურული ფორმა, როგორც ესთეტიკური კატეგორია და მისი განხილვა „ერთა ფსიქოლოგიის“ კონტექსტში;
- გარემოს გავლენა ფორმის, სივრცისა და ფერის ეროვნული აღქმის თავისებურებათა ჩამოყალიბებაზე;
- ხელოვნების ხასიათის განმსაზღვრელი ორი ძირითადი საწყისი (პლასტიკური და ფერწერული) და მათი კავშირი გარემოს ხასიათთან

(მაგალითები: იტალია, ნიდერლანდები, ძველი საბერძნეთი, საქართველო).

4. თავი III

გარემოს გავლენასთან დაკავშირებული ზოგიერთი ნიშანი ძველ ქართულ არქიტექტურაში

- შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო ხუროთმოძღვრების ტიპური ნიშნები და მათი განმსაზღვრელი ფაქტორები;
- პარალელები ძველი საბერძნეთისა და საქართველოს არქიტექტურას შორის და გარემოსთან მათი ურთიერკავშირის შედეგების თავისებურებანი.

5. თავი IV

ექსტერიერის გადაწყვეტისა და აღქმის თავისებურებანი მართლმადიდებლური სამყაროს ქვეყნებში: საქართველო და ბიზანტია

- განსხვავებანი, რომლებიც იკვეთება საერთო რელიგიის – მართლმადიდებლობის აღმსარებელი ორი ერის არქიტექტურაში ერთსა და იმავე ისტორიულ ეპოქაში;
- ექსტერიერის გადაწყვეტის თავისებურებანი უმნიშვნელოვანეს ადრექრისტიანულ ქართულ და ბიზანტიურ ძეგლებში.

6. თავი V

ესთეტიკური გამომსახველობის ეროვნული თავისებურებანი სომხურ და ქართულ არქიტექტურაში

- სომხური და ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ზოგადი მსგავსება-განსხვავებანი ადრექრისტიანული ძეგლების მაგალითებზე;
- ესთეტიკური გამომსახველობის თავისებურებათა განხილვა XII-XIII საუკუნეთა ძეგლების დეკორის შედარების საფუძველზე.

7. თავი VI

ესთეტიკური გამომსახველობის ეროვნული თავისებურებანი რუსულ და ქართულ არქიტექტურაში

- რუსული და ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ზოგადი მსგავსება-განსხვავებანი ნერლის პოკროვის ეკლესიისა და სამთავისის მაგალითებზე;
- გარემოსთან დამოკიდებულების სხვადასხვაგვარი პრინციპები და მათი დამოკიდებულება ლანდშაფტის განსხვავებულ ხასიათზე.

8. თავი VII

არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციების სახეები

- გარემოს როლის მნიშვნელოვნება და მისი მიმანიშნებელი მაგალითები ძველ ქართულ ლიტერატურაში;
- არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციების მიმოხილვა.

9. თავი VIII

ძეგლისა და გარემოს ურთიერთკავშირის პრინციპები ქართული არქიტექტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე

- ძეგლისა და გარემოს კავშირი ადრექრისტიანული ხანის ქართულ არქიტექტურაში;
- ძეგლისა და გარემოს კავშირი X-XI საუკუნეთა მიჯნის არქიტექტურაში;
- ძეგლისა და გარემოს კავშირი XII-XIII საუკუნეთა არქიტექტურაში;
- ძეგლისა და გარემოს კავშირი XVI საუკუნის არქიტექტურაში.

10. დასკვნა



## შესავალი

თანამედროვე სამყარო – ადამიანთა ყოფა, მეცნიერება, კულტურა და ა.შ. – სულ უფრო სწრაფად იცვლება. მსოფლიოში მიმდინარე ინტეგრაციის ფართომასშტაბიანი პროცესები თანდათანობით არღვევს ეთნოკულტურული საზღვრების სიმტკიცეს, რაც, ერთის მხრივ, ხსნის სულ უფრო ფართო ჰორიზონტებს და ქმნის პერსპექტივებს ახალი მიღწევებისთვის, მაგრამ ამავე დროს გლობალიზაციის ეს პროცესი ნაწილობრივ შეიცავს ზოგიერთ უარყოფით ტენდენციასაც.

სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი და ახალი ტექნოლოგიები არამარტო ცვლის კაცობრიობის ყოფას, არამედ აგრეთვე მოქმედებს მის ცნობიერებაზეც, რადგანაც საშუალებას აძლევს ცალკეულ ადამიანებსა და მთელ ერებს, დაუახლოვდნენ ერთმანეთს, გაეცნონ სხვათა კულტურასა და ხელოვნებას, მიიღონ, დააფასონ და გაითავისონ ის მიღწევები, რომლებიც მთელი კაცობრიობის მონაპოვარსა და საერთო კუთვნილებას წარმოადგენს.

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დღეს ისე, როგორც არასოდეს, გაიზარდა ეროვნულ კულტურათა თავისებურების თანდათანობითი ნიველირების, საკუთარი ხელოვნების თვითმყოფადობისა და ორგანულობის დაკარგვის საშიშროება. თუ, საუბედუროდ, მოვლენები შემდგომშიც ამ მიმართულებით წარიმართა, მაშინ, სავარაუდოდ, მომავალში ეს სრული ერთგვაროვნების, სტანდარტულობის მოძალებას გვიქადის ყველა სფეროში და ამის საფუძველზე კი მსოფლიო კულტურის გაღარიბების შესაძლებლობას რეალურ საფრთხედ აქცევს – ყოველ ერს ხომ ამ საგანძურში საკუთარი, განუმეორებელი წვლილი უნდა შეჰქონდეს. ამიტომ დღეს, კულტურული, ტექნიკური და სოციალური ცვლილებების ეპოქაში, განსაკუთრებით აქტუალურია საკუთარი კულტურის ადგილის გააზრება მსოფლიო კონტექსტში, მისი თავისებურებებისა და ხასიათის განსაზღვრა. ამ კუთხით კი უაღრესად მნიშვნელოვანია ეროვნული ხელოვნების თვითმყოფადობის, მისი განვითარების უნიკალური გზის და მისი განმსაზღვრელი ფაქტორების გააზრება, მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების გამოვლენა. წარმოდგენილ ნაშრომში საუბარი გვექნება სწორედ იმ ეროვნულ ნიშან-

თვისებებზე, რომლებიც ყალიბდება ხელოვნებაში და კერძოდ, არქიტექტურაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორის – გარემოს გავლენით.

ადამიანი გარემოში არსებობს: სახლი, ქუჩა, ქალაქი, მთელი პლანეტა – ეს ყველაფერი ადამიანის ხელით შექმნილი ან ბუნებრივი გარემოა, სადაც მთელი ჩვენი ცხოვრება მიმდინარეობს. ცხადია, რომ ხელოვნებაც მჭიდროდაა დაკავშირებული გარემოსთან. ეს კავშირი უაღრესად მრავალფეროვანი და მრავალპლანიანია.

მაგრამ ჩნდება კითხვა: კონკრეტულად რაში მდგომარეობს გარემოსა და სახვითი ხელოვნების კავშირი, რა ფორმებში გამოიხატება იგი, რა გავლენას ახდენს გარემო ხელოვნებაზე?

ასეთი კავშირები და ფორმები მეტად მრავალგვარი და მრავალფეროვანია. პირველ რიგში, უნდა ზოგადად აღვნიშნოთ ხელოვნებისა და გარემოს ურთიერთმიმართების ყველაზე ნათელი, უდავო და პირდაპირი ასპექტი, ანუ ის შემთხვევა, როდესაც **გარემო უშუალოდ აისახება სახვით ხელოვნებაში**. ასეთი ნაწარმოებების მიზანი, დანიშნულება, დარგი და ჟანრი შეიძლება მრავალგვარი იყოს. არსებობს, მაგალითად, წმინდა ესთეტიკური დანიშნულების მქონე ნაწარმოებები, სადაც პირდაპირ გამოიხატება გარემო (მაგალითად, ფერწერული პეიზაჟი ან იგივე შინაარსის მხატვრული ფოტოგრაფია), საინფორმაციო-საგანმანათლებლო დანიშნულების მქონე ნაწარმოები (მაგალითად, შესაბამისი შინაარსის ილუსტრაცია), პრაქტიკული საჭიროებისთვის გამიზნული (მაგალითად, ეკოლოგიური თემატიკისადმი მიძღვნილი პლაკატი) და ა.შ. ყოველ ასეთ ნამუშევარში პირდაპირ, უშუალოდ აისახება გარემო ან რაიმე მისი გამოვლინება.

მაგრამ, ამავე დროს, გარემოსა და ხელოვნების ნაწარმოების ურთიერთკავშირის საკითხს გააჩნია მეორე მნიშვნელოვანი ასპექტიც: ეს ის შემთხვევაა, როდესაც **გარემო პირდაპირ არ გამოიხატება ნაწარმოებში, მაგრამ რაიმე სახით გავლენას ახდენს მასზე**. მხატვრული ნაწარმოების განხილვისას ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ და გავაანალიზოთ გარემოს ის კვალი, რომელიც ნათლად ჩანს მის გადაწყვეტაში – მის შინაარსში, სტილში, შესრულების მანერასა და კომპოზიციურ თავისებურებებში და ა.შ. ასეთი „არაპირდაპირი“ გავლენის მაგალითად შეგვიძლია მივიჩნიოთ თუნდაც სახვითი ან დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში გამოყენებული

დახატული, ამოკვეთილი ან ამოქარგული ორნამენტის სახეები, რომლებიც ხშირად ნათლად მიგვითითებს გარემოს გავლენაზე, თუნდაც, ამა თუ იმ ქვეყნის ბუნებისთვის სახასიათო ელემენტების გამოსახვის საშუალებით. ამას მოწმობს ტალღების ფორმის ორნამენტაცია კრეტის კერამიკის ნიმუშებზე, აკანთის ფოთლების ფორმები ანტიკური ბერძნული სვეტების კორინთული ორდერის კაპიტელებზე, საქართველოში – მუხის ფოთლების ორნამენტი შუა საუკუნეების ფრესკებზე და ვაზის ყლორტები და ფოთლები ოქრომჭედლობის ნიმუშებზე.

განსაკუთრებით ნათელი და მკაფიო კავშირი ბუნებრივ გარემოსა და ხელოვნების ნაწარმოებს შორის თავს იჩენს მაშინ, როდესაც საქმე ეხება არქიტექტურას: იგი ხომ, სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, არის არა მხოლოდ ადამიანის ესთეტიკურ მისწრაფებათა გამოვლინება, არამედ პრაქტიკული აუცილებლობაც, ვინაიდან მის მიზანს ადამიანის არსებობისთვის საჭირო ხელოვნური გარემოს შექმნა წარმოადგენს. ამიტომ ხუროთმოძღვრება ყოველ ეპოქაში, თავისი განვითარების მთელ მანძილზე, წარმოადგენდა მხატვრული შემოქმედების, საინჟინრო მეცნიერებისა და საამშენებლო ტექნოლოგიების ერთიანობას. სწორედ ამის შესახებ ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვის I საუკუნეში წერდა ვიტრუვიუსი, როდესაც თავის ნაშრომში „ათი წიგნი არქიტექტურის შესახებ“ არქიტექტურის არსს განმარტავდა შემდეგი ცნობილი ფორმულით: „სარგებლობა, სიმყარე, სილამაზე“ (65) .

ცხადია, იმისთვის, რომ არქიტექტურულმა ნაწარმოებმა საუკეთესოდ შეასრულოს თავისი დანიშნულება, მისი აგებისას აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული ყველა პირობა, რომელსაც აყენებს არქიტექტორის წინაშე გარემო – ის მატერიალური სიტუაცია, რომელშიც უნდა ჩაეწეროს, ფუნქციონირებდეს და არსებობდეს ნაგებობა, ხშირად ხომ წინასწარ საკმაოდ ძლიერად განაპირობებს ხუროთმოძღვრული ჩანაფიქრის ხასიათს, მის თავისებურებას.

არქიტექტურისა და გარემოს ურთიერთკავშირი ნებისმიერი ერის ხელოვნებაში არსებობს: რელიეფი, ლანდშაფტი, ჰავა, ბუნებრივი პირობები ძლიერ განსაზღვრავს ნაგებობათა ესთეტიკურ სახესაც და მათ სტრუქტურასაც. ამ საკითხის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი მდგომარეობს იმაში, თუ კერძოდ რა სახის დამოკიდებულებანი არსებობს გარემოს

თავისებურებასა და იმ ერის ხელოვნების ხასიათს შორის, რომელიც ამ გარემოს პირობებში ყალიბდება, ცხოვრობს და ვითარდება.

არქიტექტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვა ქვეყნებსა და რეგიონებში, შენობა-ნაგებობების ბუნებრივ გარემოსთან ურთიერთკავშირის მხატვრული და ტექნიკური პრინციპები უაღრესად განსხვავებული და მრავალფეროვანია. ამიტომ ამ ურთიერთკავშირების კანონზომიერებების, მათი პრინციპების და განვითარების ხასიათის დაკვირვება, აგრეთვე იმ მომენტების დადგენა, რომლებიც კონკრეტული ქვეყნისა და ეპოქის ხელოვნების სტილისტიკიდან გამომდინარეობს, უდავოდ დიდ ინტერესს წარმოადგენს. მოცემულ ნამუშევარში სწორედ ზოგიერთ ასეთ პრინციპთა და კანონზომიერებათა გამოვლენის მცდელობაა მოცემული.

მაგრამ არქიტექტურისა და გარემოს ურთიერთქმედების საკითხში გარემოს არქიტექტურაზე გავლენის ასპექტის გარდა, ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მეორე მომენტიც: თვით არქიტექტურის გავლენა გარემოზე. შენობა ხომ, ისევე, როგორც მონუმენტური ქანდაკება, კონკრეტულ სივრცეშია განლაგებული და არა მარტო მოითხოვს შესაბამის გარემოცვას, არამედ აქტიურადაც ზემოქმედებს მასზე, ცვლის მას და ამა თუ იმ ხერხით ორგანიზებას უწევს სივრცეს თავის გარშემო.

არქიტექტურის ეს აქტიური, მათრგანიზებელი როლი სივრცისა და გარემოს მიმართ არაერთხელ აღნიშნულა ხუროთმოძღვრების ისტორიისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში. მაგალითად, ეს აზრი კარგადაა ჩამოყალიბებული ა. ცირესის „არქიტექტურის ხელოვნებაში“:

„შენობისა და გარემოს ურთიერთდამოკიდებულება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და რთული მხარეა ყოველი არქიტექტურული ნაწარმოების მხატვრული სახისა, მდიდარია კონკრეტული შინაარსით და მრავალფეროვანია თავისი ფორმითა და გამომსახველობით.

არქიტექტურა არის, ასე ვთქვათ, ბუნების სივრცის მოწყობა. მისი მოცულობები ბუნებრივად ჩაეწერება ხოლმე როგორც ცასა და ჰაერში, ასევე ბალის, პარკის, ქუჩის, მოედნის სივრცეში და ა.შ.; და ახალ ტალღას ჰმატებს მისი გარემომცველი ბუნების ან ქალაქის სივრცის მხატვრულ ატმოსფეროს. ამასთან, არქიტექტურის ხვედრითი წონა მის მხატვრულ კომბინაციაში

ბუნებასთან შეიძლება იყოს მცირე, ან უზარმაზარი, როგორც ამას ადგილი აქვს, მაგალითად, რეიმის ტაძრის უახლოეს გარემოცვაში.” (62, გვ. 85-98)

არქიტექტურული ძეგლის მიერ გარემოს სივრცის ორგანიზების მრავალი ხერხი არსებობს. მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ მათგან ერთ-ერთი ყველაზე ტიპური ხერხი – გარემოში ვერტიკალური შენობის მკვეთრი აქცენტის გამოყენება, რომელიც თავის გარშემო სპეციფიკურ სივრცობრივ არეალს ქმნის და აქტიური „მიზიდულობის ცენტრის“ როლს ასრულებს.

„ასეთ შემთხვევაში ნაგებობა კომპოზიციის მთავარი ელემენტის როლს ასრულებს. სივრცე აღიქმება, როგორც ხედვის მრავალი წერტილის ერთიანობა შენობა-მონუმენტზე. ასეთ შემთხვევაში ნაგებობა „სოლოს ასრულებს“, გარემო კი აკომპანემენტს უწევს მას“ (22, გვ. 281).

არქიტექტურული ძეგლის მიერ თავის გარშემო არსებული გარემოს სივრცის ორგანიზების სწორედ ასეთი მეთოდი ხშირად გვხვდება უძველესი დროიდან ჩვენს დრომდე, დაწყებული ჯერ კიდევ მენგირებიდან და დამთავრებული თანამედროვე ცათამბჯენებით. მაგალითების შორს ძებნა არც არის საჭირო, საკმარისია თუნდაც შევხედოთ იმას, თუ როგორაა გადაწყვეტილი ეს პრობლემა ქართული ციხე-კოშკების ხუროთმოძღვართა მიერ. მათი შემაღლებული, გარემოზე გაბატონებული მდებარეობა არა მარტო საფორტიფიკაციო თვალსაზრისით სტრატეგიულად მომგებიან პოზიციას უზრუნველყოფს, არამედ ნაგებობის მიერ გარემოს მაორგანიზებელი ვიზუალური აქცენტის როლის შექმნასაც უწყობს ხელს.

იგივე პრინციპი, ანუ გარემოზე გაბატონებული ნაგებობის ვერტიკალი, ხშირად გამოიყენებოდა ქართულ სატაძრო არქიტექტურაშიც. მაგრამ ეს, როგორც შემდგომში კონკრეტული ძეგლების განხილვისას გამოჩნდება, სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ყოველი ტაძრის გარემოსთან ასეთი ტიპის კავშირი იდენტურ შედეგს იძლევა. მომდევნო თავებში სხვადასხვა ეპოქებში გარემოსთან კავშირის განსხვავებული სახეები და პრინციპები ცალკე, უფრო ვრცლად იქნება განხილული.

რაც შეეხება მოცემულ სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულ სამეცნიერო ლიტერატურას, პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ გარემოსა და არქიტექტურის კავშირის, მისი თვითმყოფადი სახისა და ხასიათის

ჩამოყალიბებაზე, და უფრო ფართოდ კი – ეროვნული ფსიქოლოგიის, კულტურისა და ხელოვნების სპეციფიკური სახის შექმნაზე გავლენის საკითხი ნაკლებადაა განხილული სპეციალურ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში, განსაკუთრებით ეს ეხება არქიტექტურას. თუმცა, ისეთი მკვლევარები, როგორებიც არიან კულტურულ-ისტორიული სკოლისა და პოზიტივიზმის ფილოსოფიის ერთ-ერთი შემქმნელი იპოლიტ ტენი (58) და სტილისტური ანალიზის „მამა“, დიდი ხელოვნებათმცოდნე და ესთეტიკოსი ჰაინრიხ ველფლინი (12) (13) (14), არამარტო აღიარებენ ამ კავშირს, არამედ თავიანთ ნაშრომებში დრამადაც აანალიზებენ და ასაბუთებენ კიდევ მას, ხოლო გიორგი გაჩევი, ცნობილი თანამედროვე ბულგარელი კულტუროლოგი და ფილოსოფოსი, თავის ნაშრომში „სამყაროს ეროვნული ხატებანი“ (19), ამ კუთხით განიხილავს საქართველოს კულტურასაც.

გარემოს ხელოვნებაზე გავლენის იდეა გვხვდება გაცილებით უფრო ადრეც, ჯერ კიდევ XVII-XVIII საუკუნეთა მიჯნაზე, დიდი ფრანგი ესთეტიკოსისა და ისტორიკოსის, აბატ ჟან ბატისტ დიუბოს ნაშრომში „კრიტიკული აზრები პოეზიისა და ფერწერის შესახებ“ (10), სადაც იგი კულტურათა აყვავებისა თუ დაცემის და მხატვრული ფორმის განვითარების მიზეზებს სწორედ ბუნებრივი პირობების გავლენით ხსნის.

სამწუხაროდ, ზემოხსენებული ავტორები ნაკლებად ეხებიან კონკრეტულად გარემოსა და ხუროთმოძღვრების ურთიერთკავშირის საკითხს, მაგრამ მათ ნაშრომებში აშკარადაა გამოვლენილი გარემოს როლის მნიშვნელოვნება ხელოვნების ეროვნულ თავისებურებათა შექმნასა და განვითარებაში.

შედარებით უფრო ფართოდაა განხილული გარემოს გავლენა სახვით ხელოვნებაზე და მისი მნიშვნელობა როგორც ფორმის, ფერისა და სივრცის ეროვნული აღქმის, ასევე არქიტექტურული აზროვნებისა და შემოქმედებითი პრაქტიკის სპეციფიკის ჩამოყალიბებაზე ფსიქოლოგიაში, განსაკუთრებით ეს ეხება აღქმის ფსიქოლოგიას. წინამდებარე ნამუშევარში ჩვენ მიერ განხილულია ისეთი მომენტები ცნობილ თანამედროვე ფსიქოლოგთა: ირვინ როკის, ჯულიან ჰოხბერგის, რიჩარდ ლენგტონ გრეგორისა და რუდოლფ არნჰაიმის გამოკვლევებიდან, რომლებიც ერთგვარად დაკავშირებულია გარემოსა და ხელოვნების ურთიერთობის საკითხთან.

ამავე დროს, ჩვენი ინტერესის სფეროსთან ახლოს არის ისეთი ფილოსოფიური და ესთეტიკური კვლევები, რომლებიც ეხება არქიტექტურის თეორიის კატეგორიებსა და მათ კავშირს გარემოსთან. ამ თვალსაზრისით საინტერესო მასალას გვაძლევს არა მარტო კლასიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელთა – ჰეგელის (24), ოსვალდ შპენგლერის (55), გოტფრიდ ზემპერის (52) და სხვათა ნამუშევრები, არამედ ისეთ თანამედროვე მეცნიერთა ნაშრომებიც, რომლებიც თავის კვლევებში არქიტექტურის თეორიის საკითხებზე დიდწილად ეყრდნობიან მათემატიკის, ფიზიკისა და კომპიუტერული პროგრამირების სფეროებში მოქმედ კანონებს, მაგალითად, როგორცაა ნიკოს სალინგაროსის (51) და კრისტოფერ ალექსანდერის (2) შრომები. რასაკვირველია, არც ერთი ზემოაღნიშნული ავტორის ნაშრომი მთლიანად არ ეძღვნება გარემოსა და არქიტექტურის კავშირს, მაგრამ ისინი ნაწილობრივ ამ საკითხსაც მიმოიხილავენ.

როგორც ვხედავთ, განსახილველი პრობლემის სპეციფიკა მოითხოვდა, რომ, გარდა სუფთა სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურისა და მასალებისა, ნაშრომს ნაწილობრივ შეეხება ჰქონოდა ზოგიერთი მომიჯნავე დისციპლინის: ესთეტიკის, კულტუროლოგიის, ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის ზოგიერთ მონაცემებთან. ეს საჭირო გახდა, რათა გათვალისწინებული ყოფილიყო ხელოვნებისა და გარემოს ურთიერთკავშირის შესახებ არსებული სხვადასხვა კუთხიდან და ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან გამოვლენილი ფაქტორები, რომლებიც ერთიანობაში უფრო ნათელ მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს ავლენენ არსებული პრობლემის მრავალმხრივ ასპექტებს შორის. მაგრამ ინტერესის ძირითად საგანს ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ის მხატვრული, შემოქმედებითი ასპექტი, რომელიც წარმოიშვება არქიტექტურული ძეგლისა და გარემოს ურთიერთობის შედეგად.

ამიტომ იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ მოცემულ ნამუშევარში არქიტექტურისა და გარემოს ურთიერთობის შესახებ მსჯელობა და დასკვნების გამოტანა ხდება არქიტექტურული ძეგლების საკმაოდ ფართო სპექტრის განხილვის საფუძველზე, მაგალითები მოყვანილია და გაანალიზებულია არა ერთი კონკრეტული ქვეყნისა და ეპოქის ხუროთმოძღვრების სფეროდან, არამედ მრავალი სხვადასხვა რეგიონისა და ხანის კულტურული მემკვიდრეობის საგანძურიდან, მათ შორის როგორც

საცხოვრებელი, ასევე რელიგიური არქიტექტურისა. ასეთი მეთოდი საშუალებას გვაძლევს უფრო ნათლად დავინახოთ, თუ რა გავლენას ახდენს სხვადასხვაგვარი გარემო და ბუნებრივი პირობები არქიტექტურული ფორმების თავისებურებათა ჩამოყალიბებაზე, ხელოვანის აღქმისა და ხედვის თვითმყოფადობასა და მხატვრული აზროვნების ეროვნული მახასიათებლების გამოვლინებაზე.

მაგრამ ამავე დროს საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ძირითად განსახილველ მასალად, საფუძვლად, რომელსაც უმთავრესად ეყრდნობა მსჯელობა ამ ნამუშევარში, გამოყენებულია შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო არქიტექტურის ნაწარმოებები, რაც, სხვა ქვეყნების სათანადო ძეგლებთან პარალელების გავლების საფუძველზე, გვეხმარება სწორედ ქართული ხუროთმოძღვრებისა და ბუნებრივი გარემოს ურთიერთობაზე დაკვირვებაში, რაც მოცემული ნამუშევრის უმთავრეს მიზანს წარმოადგენს.

ნიმუშებად აქ შერჩეულია უმთავრესად შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო არქიტექტურის ისეთი ძეგლები, რომლებიც მდებარეობს განმარტოებით, დასახლებულ ადგილთაგან მოშორებით, ბუნების წიაღში. რასაკვირველია, დასახლებულ პუნქტებში, მაგალითად, ქალაქში განლაგებული ტაძრები აგრეთვე კავშირშია გარემოსთან, რელიეფთან, გარშემო მდებარე ნაგებობებთან, მაგრამ ამ შემთხვევაში კონკრეტული ძეგლის „უღერადობის“ ცალკე გამოვლენა, მისი გამოყოფა ქალაქის განაშენიანებიდან და, მით უმეტეს, გაანალიზება თითქმის შეუძლებელია, იმდენად მჭიდროდაა იგი გადახლართული სხვა ნაგებობების მიერ შექმნილ სივრცობრივ აქცენტებთან. როგორც ღე კორბიუზიე ამბობდა, არქიტექტურა, ზარების მსგავსად, საკუთარ „ტალღებს“ ავრცელებს თავის გარშემო ლანდშაფტში, და თუ მის ამ ანალოგიას გამოვიყენებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ქალაქის ხელოვნურ და შემჭიდროებულ გარემოში იქმნება ნაგებობათა საერთო უღერადობა, „გუგუნი“, „გუნდური ხმოვანება“, სადაც ცალკეული ტალღების გამოყოფა პრაქტიკულად შეუძლებელია.

ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს, რომ მოცემულ ნაშრომში ყურადღება ძირითადად გამახვილებულია ისეთი ქართული არქიტექტურული ძეგლების განხილვაზე, რომლებიც თავისი ეპოქისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელ, ტიპურ ნიმუშებს წარმოადგენს და თავისი მნიშვნელოვნებით გამოირჩევა. ეს იმისთვის არის საჭირო, რომ შესაძლებლობა გვქონდეს მათი



ანალიზისა და შედარების მეშვეობით გამოვავლინოთ არქიტექტურისა და გარემოს ურთიერთობის პრინციპების შესატყვისობა სწორედ სხვადასხვა ეპოქებისთვის დამახასიათებელ ხელოვნების სტილებთან.

მეტად მნიშვნელოვანია, რომ ქართული შუასაუკუნეობრივი ტაძრები კარგ შესაძლებლობას იძლევა არქიტექტურულ ძეგლთა გარემოსთან ურთიერთობის პრობლემის გამოსაკვლევად, რადგანაც განხილვისას ვლინდება, რომ მათი დიდი უმეტესობის განლაგება სწორედ **გააზრებულ შემოქმედებით ამოცანას წარმოადგენდა.**

ამ ნამუშევარში აგრეთვე მოყვანილია პარალელები სხვა მართლმადიდებლური ქვეყნების – ბიზანტიისა და რუსეთის, და აგრეთვე სომხეთის შუა საუკუნეების სატაძრო არქიტექტურის ძეგლებთან. მათთან შედარება საშუალებას იძლევა, გამოვავლინოთ სხვადასხვა ქვეყნებში შენობისა და გარემოს ურთიერთობის პრინციპების განსხვავებისა თუ მსგავსების მიზეზები და სათავეები. ამ კონტექსტში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კიდევ ერთ არსობრივ მომენტს: **კავშირს გარემოს ხასიათსა და ერის ხელოვნების ხასიათს შორის.** ამ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ საკითხი ეხება იმას, ახდენს თუ არა გარემო რაიმე გავლენას ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნების საერთოეროვნული ნიშნების ჩამოყალიბებაზე, და თუ ახდენს, როგორ და რა გზით.

სხვადასხვა ეპოქათა ძეგლების შედარება – კერძოდ, ძირითადად გამოყენებული VII, X-XI, XII-XIII და XVI საუკუნეების ნიმუშები – გვეხმარება იმაში, რომ აღმოვაჩინოთ ასეთი ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპების ცვლის კანონზომიერებანი ისტორიული პროცესის მსვლელობის მანძილზე. აქვე აღინიშნება სხვა ფაქტორების: სოციალური, რელიგიური, ისტორიული და სხვ. პირობების გავლენის მნიშვნელოვნება ეპოქათა ხელოვნების ხასიათის თავისებურებების შექმნაზე ზოგადად და კერძოდ კი – ძეგლისა და გარემოს კავშირის სპეციფიკის ჩამოყალიბებაზე.

იმთავითვე მკაფიოდ უნდა განისაზღვროს, რომ გამოთქმა „ერის ხელოვნების ზოგადი ხასიათის“ შესახებ არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს იმ მეტაფიზიკურ აზრს, თითქოს ყველა ერის ხელოვნება მისი არსებობისა და განვითარების მთელ მანძილზე სრულიად არ იცვლებოდეს, მუდმივად ერთნაირი ფორმა და ხასიათი გააჩნდეს – აქ უბრალოდ ლაპარაკია იმ ზოგიერთ ძირითად, განმსაზღვრელ ნიშანზე, რომლებიც გარკვეული

ხანგრძლივი პერიოდების განმავლობაში ნაკლებად ექვემდებარებოდა ცვალებადობას და რომლებისკენაც განსაკუთრებულ მიდრეკილებას იჩენდნენ ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნები. ეს ნიშან-თვისებები, ცხადია, საკმაოდ ზოგადი ხასიათისაა – მაგალითად, ხშირად ეს გამოიხატება ხოლმე მიდრეკილებით უფრო მედერი, ინტენსიური, ან უფრო თავშეკავებული კოლორიტისადმი; სადა, მკაცრად კონსტრუქციული ან ძალზე უხვი დეკორატიული ფორმებისადმი; ფერწერულად მოდელირებული, ან პირიქით, რელიეფურად ნაძერწი, მოცულობრივი და პლასტიკური მანერისადმი და ა.შ. სწორედ ეს კონტექსტი იგულისხმება ამ შემთხვევაში „ერის ხელოვნების ზოგადი ხასიათის“ შესახებ საუბრის დროს.

რასაკვირველია, ხელოვნების ეროვნული თვითმყოფადობის ჩამოყალიბების პროცესში ბუნებრივი გარემო ნამდვილად არ წარმოადგენს ერთადერთ განმსაზღვრელ პირობას და აქ ფაქტორთა მთელი კომპლექსი მოქმედებს: ისტორიული, რელიგიური, ეკონომიკური, სოციალური, პოლიტიკური და ა.შ., მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ ძირითადად გვაინტერესებს სწორედ გეოგრაფიული გარემოს თავისებურებანი, სივრცე, ლანდშაფტი, რომლებთან მიმართებაშიც განვიხილავთ ურთიერთკავშირს „არქიტექტურული ძეგლი – გარემო“, და ამიტომ ჩვენი ძირითადი მიზანია, რომ ამ ეტაპზე შეძლებისდაგვარად ვეცადოთ, ცალკე გამოვყოთ და განვიხილოთ ამ ფაქტორის მოქმედება და მისი შედეგები. ასეთი გამოყოფა, რასაკვირველია, ერთგვარად ხელოვნურ ხერხს წარმოადგენს და ნაწილობრივ ზღუდავს საკვლევი საგნის მრავალფეროვნებას და მასშტაბს, სამაგიეროდ, იგი იძლევა საშუალებას, უფრო ზუსტად აღმოვაჩინოთ ის ყველაზე ზოგადი, საერთო თვისებები, რომლებიც უმთავრესად არქიტექტურაზე გარემოს გავლენის შედეგს წარმოადგენს.

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ბუნებრივი გარემოსა და არქიტექტურის ურთიერთგავლენის საკითხები და აგრეთვე გარემოს როლი ხუროთმოძღვრების ეროვნული სახისა და არქიტექტურული აზროვნების ჩამოყალიბებაში, ასევე არქიტექტურული ფორმისა და სივრცის აღქმის ეროვნული თავისებურების შექმნაში, მიუხედავად თავისი მნიშვნელოვნებისა და აქტუალურობისა, პრაქტიკულად არ არის დამუშავებული სპეციალურ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში. ამიტომ წარმოდგენილი ნაშრომის ძირითადი ამოცანაა

სწორედ ამ საკითხის შექცევისდაგვარად გულდასმით, დეტალურად დამუშავება-გაანალიზება და ამის საფუძველზე ზოგადი კანონზომიერებების გამოვლენა.

ქვეყნის ბუნებასა და მის ეროვნულ ხუროთმოძღვრებას შორის არსებული ურთიერთკავშირის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს ქვემოთ მოყვანილი ხატოვანი ფრაზა იპოლიტ ტენის „ხელოვნების ფილოსოფიიდან“:

„დათესეთ ერთი და იმავე სახეობის თესლი სხვადასხვა ნიადაგში და სხვადასხვა ტემპერატურაზე; დაე, მათგან მცენარეები გაიზარდონ, ნაყოფი მოიხსან, წარმოშვან იმავე სახეობის უამრავი სხვა მცენარე; თითოეული მათგანი შეეგუება თავის ნიადაგს, რის შედეგადაც თქვენ მიიღებთ ერთი ჯიშის რამდენიმე სახესხვაობას, მით უფრო განსხვავებულთ, რაც უფრო მკვეთრია კონტრასტი სხვადასხვა ნიადაგსა და კლიმატურ პირობებს შორის.“

## თავი I

### გარემოს გავლენა საცხოვრებელი არქიტექტურის თავისებურებებზე: აწმყო და წარსული

არქიტექტურა, რომელიც თავისი არსით წარმოადგენს ადამიანთა მოღვაწეობის ფართო დარგს შენობებისა და კომპლექსების აგების სფეროში, ნებისმიერ სხვა პლასტიკურ ხელოვნებასთან შედარებით, ყველაზე უფრო ძლიერადაა დაკავშირებული ადამიანის ყოფასთან, რეალურ მატერიალურ სამყაროსთან. მის ნაწარმოებებში განუყოფლადაა შეხამებული უტილიტარულ ამოცანათა გადაჭრა და მხატვრული შემოქმედება – არქიტექტურულ სახეთა შექმნა, რომელთა ესთეტიკური მხარე და იდეური შინაარსი აქტიურად ზემოქმედებს ადამიანის ცნობიერებაზე. ამიტომ აქ გარემოსა და ხელოვნების კავშირი და არქიტექტურაზე მისი გავლენის პირდაპირი შედეგები განსაკუთრებით ნათლად შეგვიძლია დავინახოთ.

მაგალითად, შევადაროთ ერთმანეთს სხვადასხვა ქვეყნის ტრადიციული ხალხური საცხოვრებელი არქიტექტურის ნიმუშები (სურ. 1, 2, 3, 4), რომელთა ტიპები დიდი დროის განმავლობაში ყალიბდებოდა ამა თუ იმ თავისებურ ეროვნულ გარემოში. საკმარისია ერთდროულად შევხედოთ განსხვავებულ გეოგრაფიულ გარემოში ჩამოყალიბებული ტრადიციული საცხოვრებლების: აფრიკული ქოხის, არაბული სახლის, ტროპიკული ქოხისა და რუსული „იზბას“ გამოსახულებებს და, თუნდაც ზედაპირული დაკვირვების შედეგად, მაშინვე დავინახავთ, რომ სამშენებლო მასალის, გადახურვის ფორმების, დიობების ზომის, რაოდენობისა და განლაგების, დაგეგმარების თავისებურებანი სწორედ გარემოსა და კლიმატური პირობების სხვაობითაა გამოწვეული და მის მოთხოვნებს პასუხობს. შედეგად კი ვიღებთ სავსებით განსხვავებულ მხატვრულ სახეებსა და ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებს.

მაინც, რას წარმოადგენს ის პირობები, რომლებსაც აყენებს გარემო არქიტექტორის წინაშე? ეს საკითხი დეტალურ და კონკრეტულ განხილვას მოითხოვს. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს იმ პეიზაჟის მდებარეობა, ხასიათი და თვისებები, სადაც უნდა განლაგდეს ნაგებობა – მაგალითად, იმთავითვე

ნათელია, რომ მთის კენწეროზე ან კლდის ქარაფზე განლაგებული შენობა სრულიად სხვაგვარ გადაწყვეტას მოითხოვს, ვიდრე ველზე და ვაკეზე განლაგებული ნაგებობა.

რელიეფის თავისებურების გარდა, შენობის გადაწყვეტისას დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე თვით ნიადაგის თვისებებსაც: მყარი, მტკიცე გრუნტი (ქვა, კლდე, მაგარი თიხა და სხვ.) სრულიად სხვაგვარ საძირკველს, მასალებს და სამშენებლო ტექნიკებს ითხოვს და მას სხვა ზომის, ფორმისა და მასშტაბების ნაგებობები შეეფერება, ვიდრე არამდგრად გრუნტს – მაგალითად, ქვიშას, ნაყარ მიწას, ტორფს და სხვ. გარდა ამისა, ნაგებობის შექმნისას დიდი მნიშვნელობა აქვს არქიტექტურულ ან ბუნებრივ წინაპირობებს, წინდაწინ უკვე არსებულ გარემოცვას: ცხადია, რომ ქალაქის ქუჩის მჭიდროდ შევსებულ პერსპექტივაში ჩადგმული სახლი სრულიად განსხვავებულ ფორმას მიიღებს, ვიდრე თავისუფალ სივრცეში განლაგებული ნაგებობა.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს აგრეთვე კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობა, რომელსაც ბუნება უყენებს არქიტექტორსა და მშენებელს: ეს არის ჰავა, ანუ კლიმატური პირობები – ტემპერატურა, ტენიანობა, განათების პირობები, ქარის ძალა და მიმართულება და ა.შ. ეს ყველფერი ძლიერად მოქმედებდა და მოქმედებს არა მარტო ტრადიციული, სოფლური საცხოვრებელი სახლების ტიპების შექმნაზე, არამედ დიდ გავლენას ახდენს აგრეთვე ქალაქური სახლების თავისებურებებზე და ქალაქგეგმარებაზეც კი. მაგალითად, ჩრდილოეთის ქვეყნებში, სადაც მზიანი დღეები ცოტაა, სხივების მხურვალეობა სუსტია და დღე კი ხანმოკლეა, ისეთ ქალაქებში, როგორცაა, დავუშვათ, პეტერბურგი ან ჰელსინკი, შენობების და ქუჩების ორიენტაცია ძირითადად ჩრდილოეთიდან სამხრეთისკენაა მიმართული, რათა ბუნებრივი განათება მაქსიმალურად იქნეს გამოყენებული. ამავე მიზეზის გამო ქუჩები აქ ძალზე ფართოა, მაშინ, როდესაც სამხრეთის ქვეყნებში პირიქით იქცეოდნენ: იგივე ვიტრუვიუსი არ ურჩევდა ხუროთმოძღვრებს ქალაქის დაგეგმვისას ჩრდილოეთ-სამხრეთის ორიენტაციის გამოყენებას (65), თანაც ცხელი ჰავის პირობებში მზის სხივებისაგან თავდაცვის მიზნით ქუჩები არა მარტო უფრო ვიწრო კეთდებოდა, არამედ კოლონადებითაც იყო ხოლმე გარსშემოსაზღვრული. გვიანანტიკურ ქალაქებში, მაგალითად, ეფესოში, მილეთში, ანტიოქიაში სვეტნარებითა და გადახურული გალერეებით ყველა ცენტრალური მოედანი იყო ხოლმე გარსშემორტყმული. იტალიის ზოგიერთ

ქალაქში, მაგალითად, ბოლონიაში, დღემდეა შემორჩენილი ასეთი გადახურული გალერეები მთავარი ქუჩების გასწვრივ (სურ. 5). (ბოლონიაში ასეთი თაღედები და სვეტნარები იქმნებოდა როგორც ანტიკურ ეპოქაში, ასევე შუა საუკუნეებში, რენესანსის ხანაში და ბაროკოს ეპოქაში).

ბუნებრივ კლიმატურ პირობებს და მათზე დამოკიდებული განათების თავისებურებათა რაციონალური გამოყენების საკითხს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო ქალაქგეგმარებაში, არამედ კერძო სახლების ტიპების ჩამოყალიბების დროსაც. ზემოხსენებულ სამხრეთულ ქვეყნებში, მაგალითად, ელინისტურ საბერძნეთში, საცხოვრებელი სახლების ოთახები განლაგებული იყო პერისტილის – სვეტებით გარშემორტყმული ღია ეზოს გარშემო, რომელიც სინათლის, ჰაერისა და სიგრილის წყაროს წარმოადგენდა, ქუჩის მხარეს გამავალი ფასადები კი პრაქტიკულად ყრუ იყო, რაც სახლში სიგრილის და სიმყუდროვის შენარჩუნებას უწყობდა ხელს. ასეთივე კომპოზიციური პრინციპის შესაბამისად იყო გადაწყვეტილი საცხოვრებელი შენობები ძველ რომშიც (11). აქ დომუსის ტიპის სახლის ცენტრალური სათავსო, ატრიუმი, ნათდებოდა არა ფანჯრებით, არამედ ჭერში დატანებული ღიობის, კომპლუვიუსის მეშვეობით. (სურ. 6).

ზომიერი ჰავის სარტყელში განლაგებულ ქვეყნებში, სადაც კლიმატის სეზონური ცვლილებები მეტად საგრძნობია, ბინადართ სურდათ, მათი სახლები ისე ყოფილიყო გადაწყვეტილი, რომ საშუალება ჰქონოდათ ზამთარში სამხრეთიდან შემოჭრილი მზის სხივებითა და სითბოთი ესარგებლათ, ხოლო ზაფხულში კი – ჩრდილოეთიდან მონაბერი სიგრილით. ამიტომ ასეთი ქვეყნების საცხოვრებელ არქიტექტურაში ხშირად გვხვდება სათავსოების სეზონური დაყოფა: ჩრდილოეთისკენ ორიენტირებული საზაფხულო სათავსოები და სამხრეთისაკენ ორიენტირებული ზამთრის ოთახები. ასეთი ხერხი გვხვდება უბრალო გლეხურ საცხოვრებლებშიც და არისტოკრატიის სამყოფელებშიც, მაგალითად, XVII-XVIII საუკუნეების ფრანგულ სასახლეებში, თუნდაც, ლუვრში (6). (თუმცა ზოგიერთ ქვეყნებში გვხვდება ისეთი სასახლეებიც, რომლებიც მთლიანადაა სეზონური, და არა ნაწილობრივ: მაგალითად, 1998-2000 წლებში აღმოჩენილი მეფე ჰეროდეს ზამთრის სასახლე თულულ აბუ ელ ალაიკში, ზამთრის სასახლე და პეტრე პირველის საზაფხულო სასახლე პეტერბურგში, საზაფხულო სასახლე პეტერგოფში,

დედოფალ ანას საზაფხულო სასახლე პრადაში, იმპერატორის საზაფხულო სასახლე პეკინში და სხვ.)

თანამედროვე ეპოქაში ბუნებრივი პირობების სეზონურ თავისებურებათა რაციონალური გამოყენების კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს ფრენკ ლოიდ რაიტის „ჰერბერტ ჯეკობსის სახლი №2“ (აშშ, მიდლტონი, ვისკონსინი, 1948 წ.) (სურ. 7). ამ შენობაში ნახევარწრიული ფორმის შემინული სასტუმრო ოთახის გადახურვის წინ წამოწეული საჩრდილობელის ზომა ისეა გათვლილი მზის სხივების დახრის კუთხესთან მიმართებაში, რომ ზამთარში, როდესაც მზე დაბლაა და მისი სხივები მახვილი კუთხით ეცემა, ისინი შენობაში თავისუფლად აღწევს, ზაფხულობით კი, როდესაც მზე მაღლა დგას და სხივების დახრის კუთხე ბლაგვია – ვერა. ცხადია, ეს ხელს უწყობს ზამთარში შენობაში სინათლისა და სითბოს, ზაფხულში კი – სიგრილის შენარჩუნებას. რაიტს გათვალისწინებული ჰქონდა აგრეთვე ხშირი ქარების ძალა და მიმართულებაც, ამიტომ ამ შენობის შეზნექილი შემინული ოვალური კედელი სამხრეთისკენაა მიმართული, ხოლო ჩრდილოეთიდან სახლს ქარისაგან და სიცივისაგან ქვის გამოზნექილი სქელი კედელი და მიწაყრილი იცავს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სამშენებლო მასალების არჩევანი, რომლებიც დიდად განაპირობებდა მათგან ნაგები შენობების ფუნქციურ და ესთეტიკურ თვისებებს, ადრეულ ეპოქებში მთლიანად იყო დამოკიდებული გარემოზე, ბუნებრივ პირობებზე. ანუ, შენობის აგებისას უდიდეს როლს თამაშობდა რეგიონში არსებული რომელიმე მასალის გავრცელებულობა და ხელმისაწვდომობა, იქნებოდა ეს ქვა, როგორც საქართველოში ან ძველ საბერძნეთში, თიხა, როგორც მესოპოტამიაში, ხე-ტყე, როგორც ფინეთში და ა.შ. რასაკვირველია, ეს მდგომარეობა ძირფესვიანად შეიცვალა თანამედროვე ეპოქაში, როდესაც უკვე არსებობს ხელოვნური სამშენებლო მასალების ფართო არჩევანი, ხოლო ტექნიკური პროგრესის წყალობით უმეტესწილად მოიხსნა ამ მასალების სხვადასხვა შორეულ რეგიონებში ტრანსპორტირების პრობლემა. თუმცა, თანამედროვე არქიტექტურაშიც საკმაოდ პოპულარული და გავლენიანია ისეთი მიმდინარეობები, რომლებიც ემყარება რეგიონის ხუროთმოძღვრული ტრადიციების გაგრძელებას და ადგილობრივი ბუნებრივი მასალების ფართო გამოყენებას. მაგალითისთვის გავიხსენოთ, თუნდაც, იგივე

ფრენკ ლოიდ რაიტის ან ალვარ აალტოს შემოქმედება და ორგანული და „მწვანე“ არქიტექტურის პრინციპები.

მაგრამ, რაც შეეხება სამშენებლო მასალების როლს ტრადიციული საცხოვრებელი ტიპების ჩამოყალიბების პროცესში, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო მათ ხელმისაწვდომობასა და გავრცელებულობას, არამედ კლიმატის მოთხოვნებსაც. მაგალითად, ცივი ჰავა იმ ქვეყნებში, რომლებიც ჩრდილოეთ ევროპის ტყიან ზოლშია განლაგებული (სკანდინავიის ქვეყნები, ფინეთი, რუსეთი), იწვევდა სქელი მორებისაგან ნაშენები ხალხური საცხოვრებლის ტიპების ფართო გავრცელებას. ასეთი სახლების დიობები მცირერიცხოვანი და პატარა ზომისა იყო, ხოლო რადგანაც მინა იმხანად იშვიათობას წარმოადგენდა და ძვირადღაც ფასობდა, სარკმლები შემინული კი არ იყო, არამედ ღამით და ცუდ ამინდში ხის დარაბებით იხურებოდა.

ჩრდილოეთის იმ ქვეყნებში კი, სადაც ხე იშვიათია და, შესაბამისად, ძვირად ფასობს, მაგალითად, დანიაში, ირლანდიაში, ისლანდიაში ან გრენლანდიაში, ტრადიციული ხალხური საცხოვრებლები უმეტესწილად ქვისაგან, ტორფის ფილებისაგან და კორდის ბელტებისაგან შენდებოდა, [34], რომლებსაც სახურავებსა და კედლების გარშემო აწყობდნენ ნაგებობის დათბილების მიზნით, სახურავებზე კი უმეტესწილად ბალახი იზრდებოდა. ასეთი სახლები ფართოდ იყო გავრცელებული XVII-XVIII საუკუნეებამდე (სურ. 8).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ჩრდილოეთის ქვეყნებში გათბობის პრობლემის სასიცოცხლო მნიშვნელობა თანდათანობით იწვევდა თავდაპირველად არსებული შუაცეცხლის მაგივრად სხვადასხვა კონსტრუქციის ღუმელების შექმნას, გაუმჯობესებას და გავრცელებას, რაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა როგორც შენობათა სილუეტის, ასევე ინტერიერის და ექსტერიერის ფორმებისა და ესთეტიკური ხასიათის თავისებურებაზე.

ეს ნიშანი მკვეთრად განასხვავებს ტრადიციული ჩრდილოური სახლების ტიპებს ზომიერი კლიმატის საცხოვრებლებისაგან, სადაც გათბობისათვის უფრო ხშირად ბუხრებს იყენებდნენ. ბუხარი, მართალია, ნაკლებ სითბოს იძლევა და მეტ საწვავს მოითხოვს, ვიდრე, ვთქვათ, რუსული ან პოლანდიური ღუმელი, სამაგიეროდ იგი შენობის ვენტილაციასაც უწყობს ხელს და ერთგვარი დეკორატიული აქცენტის როლსაც ასრულებს.



აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა ქვეყნებში გავრცელებული ბუხრების ფორმები, ზომები, კონსტრუქცია, მასალა და დეკორატიული გადაწყვეტა ძალზე მრავალფეროვანი იყო, რაც განსხვავებულ, თავისებურ იერს ანიჭებდა ინტერიერებს.

განსხვავებული პრობლემები არსებობდა სამხრეთის ცხელ და მშრალ ქვეყნებში, (მაგალითად, ზემოხსენებულ არაბეთში), ამიტომაც შედეგად იქ ჩამოყალიბდა სრულიად სხვაგვარი იერსახისა და გეგმის მქონე შენობები. მართალია, საცხოვრებელი სახლების მშენებლობის დროს კლიმატური პირობების თავისებურებათა გათვალისწინება აქაც საჭირო იყო, მაგრამ ამჯერად, პირიქით, სიცხისაგან დაცვა იყო მთავარი. ამ პრობლემის გადაჭრას ხელს უწყობს არაბული ქვეყნების უმრავლესობაში გამოყენებული ტრადიციული სამშენებლო მასალაც – საცხოვრებელი სახლების სქელი კედლები აქ უმეტესწილად თიხისაგან (ალიზისაგან) იგებოდა. ისევე, როგორც რომისა და საბერძნეთის საცხოვრებელ არქიტექტურაში, რომელზეც ზემოთ უკვე იყო საუბარი, ქუჩაში გამავალი ფასადები აქაც თითქმის ყრუა, სინათლისა და ჰაერის წყაროს კი წარმოადგენს შიდა ეზო, სადაც აუზი ან შადრევანი ეწყობა.

საყურადღებოა აგრეთვე, რომ უმეტესწილად სწორედ ასეთ მშრალ და ცხელ რეგიონებში უფრო ხშირად გვხვდება ბრტყელი, ბანიანი გადახურვის მქონე სახლები, განსაკუთრებით კი იქ, სადაც რთული გეოგრაფიული რელიეფია. ასეთ ადგილებში სამშენებლოდ გამოსადეგი მიწის ნაკვეთები ცოტაა და ამის გამო მუდმივ აუცილებლობას წარმოადგენს მათი მაქსიმალური ეკონომია. მაგალითად, ასეთი ტიპის შენობები ფართოდაა გავრცელებული კავკასიონის მთიან რეგიონებში (ხევსურეთი, დაღესტანი). გარდა ამისა, ბანიანი სახლები საინტერესოა იმიტაც, რომ ისინი უფრო მეტადაა გახსნილი ბუნებაში, უფრო უშუალოდ და ორგანულადაა დაკავშირებული მასთან, რასაც ბანის სრულიად თავისუფალი, ღია, ვიზუალურად შემოუსაზღვრავი სივრცის საცხოვრებლად გამოყენება განაპირობებს (სურ. 9).

„დასახლებებისა და საცხოვრებლების ისტორიული ფორმები, რომლებიც ცნობილი იყო საქართველოში XIX საუკუნის დასაწყისისთვის, ყალიბდებოდა დიდი ხნის მანძილზე გარკვეული სოციალური, ეკონომიკური და ბუნებრივი პირობების გავლენით. ასე მაგალითად, მაღალმთიან ზონაში მიწის

მწვავე ნაკლებობამ, მეურნეობის სპეციფიკამ და აგრეთვე თავდაცვის ფაქტორმა საცხოვრებელი ნაგებობების ერთმანეთთან შეჯგუფება გამოიწვია. ცალკეული სამოსახლოები ერთმანეთთან უშუალო სიახლოვეს იყო განლაგებული, შედეგად სოფლებს ძალზე მჭიდრო გეგმარება ჰქონდათ და ისინი მკვეთრ საფეხურებად იყო შეფენილი მთების კალთებზე. (...) ასეთი იერსახე ჰქონდათ ძველ ხევსურულ სოფლებს – შატღის, არდოტს, მუცოს, ხახაბოს და სხვ. “ (17, გვ. 14).

მსგავსი აზრია გატარებული XIX საუკუნის ავტორებთან, კ. განთან და ა.ზისერმანთან:

„სოფელი გუდანი, ისევე, როგორც თითქმის ყველა ხევსურული სოფელი, ტერასებადაა განლაგებული მთის ფერდობზე. ამ თვალსაზრისით ისინი (ხევსურული სოფლები) ძალზე გვანან დადესტნურ აულებს, მაგრამ მათ ნაკლები სიმჭიდროვე და მეტი სიხალვათე ახასიათებთ“. (18).

„მთიულეთის ძველი სოფლები მცირე ზომისაა, სახლები აქ ისევე, როგორც ფშავში, ქვის ფილებისგანაა ნაშენები კირისა და თიხის გარეშე და იარუსებადაა განლაგებული და ქვედა სახლის სახურავი ზედისთვის ეზოს წარმოადგენს“ (28, გვ. 203, 212, 213.)

როგორც ვხედავთ, სწორედ რეგიონის ბუნებრივი პირობები – მთაგორიანი, რთული რელიეფი და ჰავის თავისებურება და ამ პირობების გათვალისწინება ტრადიციული საცხოვრებელი სახლების მშენებლობის დროს ხელს უწყობდა აღნიშნულ რეგიონებში არა მარტო ძალზე პრაქტიკული და ფუნქციური, არამედ ესთეტიკურად გამომსახველი, თვითმყოფადი და გარემოსთან ორგანულად, მხატვრულად დაკავშირებული საცხოვრებელი კომპლექსების შექმნას.

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნეშიც, როდესაც განსაკუთრებული სიმწვავეთ წამოიჭრა იგივე პრობლემა – სამშენებლოდ გამოსადეგი მიწის ნაკვეთების სიმცირე და მისი ეკონომიის აუცილებლობა, ლე კორბიუზიემ, თანამედროვე ქალაქგეგმარების ერთ-ერთმა მამამთავარმა, პრაქტიკულად იმავე ხერხს მიმართა: მან სწორედ უპირატესად ბრტყელი სახურავების შექმნა და მათი ფართობების გამოყენება (ბაღების გასაშენებლად, რეკრეაციული ზონების მოსაწყობად და ა.შ.) მიიჩნია თანამედროვე არქიტექტურისთვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრინციპად (40). (სურ. 10).

სრულიად სხვა ამოცანები იდგა საცხოვრებელი არქიტექტურის წინაშე სამხრეთის იმ ტროპიკულ ქვეყნებში, სადაც ტემპერატურა მაღალია, მაგრამ დიდი რაოდენობის ნალექების გამო ჰაერი და ნიადაგი ძალზე ტენიანია, როგორც ინდოჩინეთში, მაღაიზიაში და სხვა რეგიონებში. ძლიერი და უხვი ნალექების გამო აქ სრულიად სხვაგვარი არქიტექტურული ფორმები შეიქმნა, ვიდრე თუნდაც იმ ცხელი, მაგრამ მშრალი კლიმატური პირობების მქონე ქვეყნებში, რომლებზედაც ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი. აქაური სახლების გადახურვა უმეტესწილად ორქანოვანია, ძალზე მაღალი და მკვეთრად დაქანებული (8) (სურ. 11) ასეთ კლიმატურ პირობებში მთავარი მოთხოვნა მდგომარეობს იმაში, რომ წვიმის წყალს რაც შეიძლება სწრაფი ჩამოდინების საშუალება მიეცეს. გარდა ამისა, ზოგან, მაგალითად, ჩინეთში, სახურავის ბოლოები ზევითკენაა აზნექილი, რაც არა მარტო შთამბეჭდავ დეკორატიულ ეფექტს ქმნის, არამედ ძლიერი წვიმების დროს კრამიტის დაცურებისგანაც იცავს გადახურვას (8) (სურ. 12). იგივე პირობები, ანუ უხვი ნალექები, განსაზღვრავდა კარნიზების (ლაგარდანების) ფორმებსაც – ძლიერად, კედლებისაგან რაც შეიძლება შორს გადმოწეული კარნიზები კედლებს წვიმის წყლისაგან იცავდა.

ტენიანი ნიადაგისაგან შენობის იზოლირების სურვილმა გამოიწვია სხვადასხვა ეპოქებსა და ქვეყნებში ისეთი საცხოვრებელი ტიპების შექმნა, როგორებიცაა ბოძებზე ან ხიმინჯებზე შედგმული ნაგებობები, მაგალითად, ტბებზე და მდინარეების ნაპირებზე აშენებული ნეოლითის ხანის დასახლებები ევროპაში – შვეიცარიაში, საფრანგეთში, ავსტრიაში, ჩრდილოეთ იტალიაში და სხვ. დღესდღეობით ასეთი დასახლებები გვხვდება პრიმიტიული ტომების გავრცელების არეალებში, ამაზონისა და ორინოკოს შესართავებთან, ზონდის კუნძულებზე, აფრიკაში და სხვ. მოგვიანებით ბოძებსა და ხიმინჯებზე შემდგარი ნაგებობები შენდებოდა ზღვისპირა ზოლზე გაშენებულ ქალაქებში, მაგალითად, ინდოჩინეთის ქვეყნებში, ვენეციაში, ამსტერდამში და სხვ.).

საერთოდ, ხის ნაგებობის დაცილება, იზოლირება ნიადაგისაგან მისი ტენისაგან დაცვის მიზნით ძალზე გავრცელებული მოვლენა იყო. ბერძენი მწერალი და გეოგრაფი პავსანიასი (ახ. წ. II საუკუნე) თავის ნაშრომში „საბერძნეთის აღწერილობა“ (47) გვაცნობებს, რომ ოლიმპიაში, ჰერას ერთ-ერთ უძველეს ბერძნულ ტაძარში სვეტები თავდაპირველად ხისა იყო, მაგრამ ისინი ქვის ბაზებსა და საძირკველს ეყრდნობოდა. ამ ცნობებს ადასტურებს

არქეოლოგიური მასალები მიკენიდან და სხვა ბერძნული სალოცავებიდან. იგივე მიზეზით წარმოიშვა ქვის პოდიუმები, რომლებზედაც განლაგებული იყო ეტრუსკული ხის ტაძრები. მოგვიანებით რომაელებმა ეტრუსკებისაგან ისესხეს პოდიუმზე განლაგებული ტაძრის ეს ფორმა, მაგრამ ამჯერად უკვე როგორც წმინდა დეკორატიული ელემენტი, თავიანთი ქვის ტაძრებისათვის.

როგორც ვხედავთ, ბუნებრივი პირობების განსხვავება და მრავალფეროვნება ნათლად აისახება საცხოვრებელი არქიტექტურის ტიპების შექმნასა და განვითარებაზე და ყოველი მათგანის როგორც ფუნქციური, ასევე ესთეტიკური თავისებურებანიც დიდწილად სწორედ გარემოს მოცემულობებითაა განსაზღვრული.

შემთხვევითი არაა, რომ საქართველოში, სადაც მრავალი კუთხეა და შესაბამისად კლიმატური პირობებისა და ლანდშაფტთა დიდი მრავალფეროვნებაა, არქიტექტურის განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ტრადიციული საცხოვრებელი სახლების ტიპიც ბევრნაირი ჩამოყალიბდა. განა შეიძლება იყოს ერთმანეთისაგან უფრო განსხვავებული რამ, ვიდრე მთაზე საფეხურებად შეფენილი და მასთან განუყრელად შეზრდილი შატლის მასა, რომელსაც მასალა – მუქი ფიქალის თხელი ფილები – თავისებურ, მკაცრ დეკორატიულობას ანიჭებს, და ხის მოჩუქურთმებულიაივნებიანი, სვეტებზე შემდგარი დასავლური ოდა-სახლი (სურ. 13), ან ქართლური დარბაზი და სვანური მურყვამიანი სახლი (სურ. 14)? ამავე დროს, საქართველოს ყველა კუთხეში, სხვადასხვა პერიოდებში შექმნილი საცხოვრებელი სახლის ტიპები ზუსტად შეესაბამება არა მარტო იქაურ და იმდროინდელ ცხოვრების წესსა და ტრადიციას, არამედ აგრეთვე გარემო პირობებს, კლიმატსა და ლანდშაფტს.

მაგალითისთვის, ავიღოთ დარბაზი – ქართლსა და სამცხეში გავრცელებული საცხოვრებელი შენობის უძველესი წარმოშობის ტიპი (სურ. 15) (თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ საინგილოში გავრცელებული „ერდოიან-აყარიანი“ სახლის ტიპიც სწორედ ადრე აქ გავრცელებული დარბაზული ნაგებობებიდანაა წარმომდგარი). ამ ტიპის ქართული საცხოვრებელი სახლები სამეცნიერო ლიტერატურაში გაშუქებულია გიორგი ჩუბინაშვილის, ლონგინოზ სუმბაძის, შალვა ამირანაშვილის, ვახტანგ ბერიძის, გიორგი ჩიტაიას და სხვა ავტორთა მიერ. როგორც აღნიშნავდა ვახტანგ ბერიძე, „ბოლო დროის არქეოლოგიური აღმოჩენები გვაფიქრებინებს, რომ მისი

წინაპრები საქართველოს მიწა-წყალზე უკვე V - IV ათასწლეულებში გვხვდება“ (3, გვ. 263). ეს არის გვირგვინის გადახურვიანი „ერთსართულიანი შენობა, ჩვეულებრივ მოთავსებული მთის თუ ბორცვის კალთაზე, ისე რომ მისი ზურგი მიწაშია შეჭრილი; ფასადი მხოლოდ ერთი აქვს – სვეტებიანი ღია ტალანი“ (4, გვ. 75). (სურ. 16). იმავეს აღნიშნავს ილია ადამია წიგნში „ქართული ხალხური ხელოვნება“: „ქართული „დარბაზების“ წარმოშობის ძირითად ფაქტორს წარმოადგენდა მათთვის შესაფერი ადგილის შერჩევა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ფერდობზე უნდა ყოფილიყო განლაგებული. ცნობილია, რომ საცხოვრებელი დარბაზის კედლები სანახევროდაა ფერდობზე მიწაში ჩასმული, ამიტომ მას მხოლოდ ერთი ფასადი აქვს. დანარჩენი სამი მეტნაკლებად მიწაშია მოქცეული“ (1, გვ. 71). ცხადია, რომ პრაქტიკულად ასეთი გადაწყვეტა არა მარტო შეესაბამებოდა ადგილობრივი პეიზაჟის თავისებურებებს, არამედ პასუხობდა კონტინენტური, მშრალი ჰავის პირობებსაც – ნესტი აქ ნაკლებად იყო საშიში, ზამთარში კი ასეთი შენობა სითბოს უკეთ ინარჩუნებდა, ხოლო ზაფხულში – სიგრილეს.

გარდა ამისა, როდესაც საუბარია ქართულ ტრადიციულ საცხოვრებელ არქიტექტურაზე, უნდა აღინიშნოს მისთვის დამახასიათებელი ისეთი მნიშვნელოვანი დეტალი, როგორცაა დედაბოძი, რომელიც თავისი არსით სიცოცხლის ხის სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს და სავარაუდოდ, ადრეულ პერიოდში ცოცხალ, რეალურ ხეს წარმოადგენდა (სურ. 17). სწორედ ამ თვალსაზრისით იგი უშუალო კავშირშია განსახილველ თემატიკასთან – ამ შემთხვევაში დედაბოძი, სახლის ცენტრალური ელემენტი, მისი მთავარი საყრდენი არა მარტო რეალურ არქიტექტურულ დეტალს წარმოადგენს, არამედ თავისი ფორმის და ორნამენტაციის მეშვეობით ოჯახის კერის ბუნებასთან მისტიკურ კავშირზე მიგვანიშნებს.

ბუნებრივია, რომ დასავლეთ საქართველოში, სადაც გაცილებით უფრო ტენიანი ჰავაა, ფერდობში შეჭრილი დარბაზის ტიპის საცხოვრებელი გამოუსადეგარი იქნებოდა სინესტის გამო. ამიტომაცაა, რომ გვიანდელ ხანაში, XIX საუკუნეში ჩამოყალიბებული საცხოვრებლის ტიპის – ოდა-სახლის თავისებურებები (სამშენებლო მასალად ხის ფიცრების გამოყენება, ნაგებობის ქვის ბოძებზე შედგმა, რაც მის განიავებას უწყობს ხელს, დიდი აივნები) – ყველაფერი ეს რბილი და ნოტიო ჰავისათვის იყო შესაფერისი და თან სათანადო დეკორატიულ ეფექტს ქმნიდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ, სამწუხაროდ, დასავლეთ საქართველოს საცხოვრებელი არქიტექტურის უძველესი ტიპების შესახებ უაღრესად მწირი ცნობები მოგვეპოვება. პრაქტიკულად, ერთადერთი საბუთი, რომელიც გაგვაჩნია, არის არქანჯელო ლამბერტის ცნობები XVII ს-ის I ნახ. მეგრული სოფლის შესახებ და კრისტეფორო დე კასტელის რამდენიმე ჩანახატი.

განსაკუთრებით საინტერესოა ერთი მომენტი, რომელიც უშუალოდ ეხება განსახილველ თემატიკას, ანუ ბუნებისა და არქიტექტურის კავშირს: ლამბერტის ცნობით, მეგრელები, განსხვავებული სეზონების შესაბამისად, სხვადასხვა ადგილებზე იშენებდნენ ხოლმე სახლებს: ზამთარში საცხოვრებლად ტყეში გადადიოდნენ, ხოლო ზაფხულობით – ამალლებულ, გორაკ ადგილებზე. ლამბერტი წერს:

„ეფიქრობ, ბუნების სიმშვენიერება იმის მიზეზი, რომ მეგრელები არ ცდილობენ მაგარი და მშვენიერი სახლები ააგონ, რადგანაც სურთ, დროის შესაფერისად სხვადასხვა ადგილას გავიდნენ და ყველგან შესაფერის სიამოვნებით დატკბნენ. კარგად და მდიდრულად აშენებული სახლი ხომ ერთ ადგილას იჭერს კაცს. მეგრელები, რათა ყოველი ადგილის სიამოვნება იგემონ, ერთი ადგილიდან მეორეზე გადადიანო“ (39, გვ. 39).

მოყვანილ ფრაგმენტში განსაკუთრებით ყურადსაღებია ის მომენტი, რომ არქანჯელო ლამბერტი არა მარტო გვიჩვენებს საცხოვრებელი არქიტექტურის აღწერილ ნიმუშთა კავშირს ბუნებრივ პირობებთან მათი პრაქტიკული გამოყენების თვალსაზრისით, არამედ ხაზს უსვამს სწორედ მის ესთეტიკურ მხარეს.

არქიტექტურისა და გარემოს კავშირზე საუბარი შეიძლება იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც საქმე ეხება გვიანდელი ხანის, კერძოდ, XIX საუკუნის ქართულ ქალაქურ საცხოვრებელ სახლებსაც (თბილისი, თელავი, სიღნაღი და სხვ), რომლებიც ძირითადად საერთოიმპერიული, ერთნაირი ტიპის პროექტების მიხედვით იგებოდა. საცხოვრებელი და ტექნიკური დანიშნულების ნაგებობათა ასეთი „სანიმუშო პროექტების“ ყველაზე დიდი, ხუთტომეული გამოცემა – „ფასადების კრებული, მისი საიმპერატორო უდიდებულესობის მიერ უზენაესად აპრობირებული კერძო შენობებისთვის რუსეთის იმპერიის ქალაქებში“ (54) 1809-1912 წლებში გამოქვეყნდა. ამპირის სტილის ასეთი ტიპური პროექტებისაგან შემდგარი ალბომები რუსეთის იმპერიის ყველა კუთხეში, მათ შორის საქართველოშიც ვრცელდებოდა და ნებისმიერი

ნაგებობის მასთან შესაბამისობის აუცილებლობა საგანგებო საკანონმდებლო აქტებით მკაცრად იყო რეგლამენტირებული:

„1809 წლის 31 დეკემბერს გამოქვეყნდა განკარგულება „ქალაქებში სახლების შენების შესახებ უზენაესად დამტკიცებული ფასადების მიხედვით,“ რომლის შესაბამისად, კერძო სახლების მშენებლობა ნებადართული იყო მხოლოდ „ფასადების კრებულის“ პროექტების მიხედვით“ (45, გვ. 79). მიუხედავად ამისა, აშკარაა იმდროინდელ ქართულ ქალაქებში ნაგები საცხოვრებელი სახლების ტიპების რეალური ტრანსფორმაცია, სახეცვლილება, ადგილობრივ პირობებთან და მოთხოვნებთან შესაბამისობაში თანდათანობითი მოსვლა. ამის მაგალითია, თუნდაც, თბილისური საცხოვრებელი სახლები, შიდა ეზოებითა და აივნებით, რომლებიც უკეთ შეესაბამება ბუნებრივ პირობებს, ჰავას, სამშენებლო ტრადიციებსა და ადგილობრივი ცხოვრების წესს და საგრძნობლად განსხვავდება იმავე პერიოდში, იმავე თავდაპირველი პროექტების მიხედვით რუსეთში აგებული სახლებისაგან (სურ. 18).

რაც შეეხება თანამედროვე ეპოქას, ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, ვითომ XX-XXI საუკუნეების თავბრუდამხვევი ტექნიკური რევოლუციის პირობებში, ახალი ტექნოლოგიებისა და ხელოვნური მასალების შექმნის შედეგად, არქიტექტურა თითქოს ნაკლებად უნდა იყოს დამოკიდებული ბუნებრივ გარემოზე: ტემპერატურაზე, ტენიანობაზე, ქარების მიმართულებაზე, განათების თავისებურებებზე, რელიეფზე, ნიადაგზე, ადგილობრივ სამშენებლო მასალებზე და ა.შ. ეს, ერთის მხრივ, მართლაც უდავოა, მით უმეტეს, რომ ტრანსპორტისა და კომუნიკაციების განვითარება და ინფორმაციის გავრცელების ტემპი დიდად განაპირობებს მსოფლიოში მსგავსი ცხოვრების წესის, მსგავსი ტექნოლოგიების და, შესაბამისად, მსგავსი არქიტექტურული ფორმების გავრცელებას. მაგრამ სინამდვილეში სწორედ თანამედროვე ეპოქაში ჩნდება ისეთი არქიტექტურული მიმდინარეობები, რომლებიც გააზრებულად და მიზანმიმართულად უკავშირდება ბუნებრივ გარემოს, და არა მხოლოდ პრაქტიკული, არამედ მხატვრული თვალსაზრისითაც. მაგალითად შეგვიძლია გავისვენოთ ისეთ არქიტექტორთა შემოქმედება, როგორებიც არიან ანტონიო გაუდი (7), ფრენკ ლოიდ რაიტი (66), ალვარ აალტო (67), ფრიდენსრაის ჰუნდერტვასერი (44), ნორმან ფოსტერი (5), „ეკოლოგიური არქიტექტურის“ მიმდევართა ნაწარმოებები (32) და ა.შ.

ამიტომ საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ იგივე მომენტი, ანუ ხუროთმოძღვრების კავშირი გარემოსთან და გარემოს უშუალო გაგენა არქიტექტურული ფორმების ჩამოყალიბებაზე, ნათლად იკვეთება არა მარტო წარსული ეპოქების ხუროთმოძღვრული ნაწარმოებების, არამედ აგრეთვე სრულიად სხვა, შეიძლება ითქვას, დიამეტრულად განსხვავებული მაგალითების განხილვისას – გავიხსენოთ, ვთქვათ, ახალი და უახლესი ეპოქების არქიტექტურა, თუნდაც, XX საუკუნის ბოლოს და XXI საუკუნის დასაწყისში შექმნილი ისეთი მნიშვნელოვანი არქიტექტურული მიმდინარეობა, როგორცაა „ეკოლოგიური“, ანუ „მწვანე“ არქიტექტურა.

შემთხვევითი არ არის, რომ ეკოლოგია, როგორც ცნება, დღეს მჭიდროდ დაუკავშირდა არქიტექტურის, სახლის, საცხოვრებლის თანამედროვე გაგებას, თვით სიტყვა „ეკოლოგია“ ხომ ბერძნული „ოიკოს“ – „სახლიდან“ წარმოდგება. თანამედროვე „მწვანე“ შენობებს გააჩნიათ წყლით, სითბოთი, ენერჯით, სინათლით და გაზით თვითმომარაგების პრაქტიკული და სანდო სისტემები, რომლებიც ბუნებრივი პროცესებისა და ნივთიერებების გამოყენებაზეა დამყარებული, ნაგვის სწორი უტილიზაციის და ნახშირი წყლის ბუნებრივი ფილტრაციის სისტემები, მაგრამ, გარდა ამისა, ეკო-სახლებს გააჩნიათ დიზაინის სრულიად თავისებური კონცეფცია, როგორც ინტერიერში, ისე ფასადებზე, და ამის წყალობით სახლის იერსახე ერწყმის ბუნებას, მასთან ჰარმონიულად თანაარსებობს.

იდგა „ეკოლოგიური არქიტექტურის“ შესახებ, რომელიც დღეს ფართოდაა გავრცელებული და სულ უფრო მეტ მომხრეს იძენს, გაჩნდა მაშინ, როდესაც ტექნიკური პროგრესის შედეგად გარემოში მომხდარი სერიოზული ცვლილებების გამო წარმოიშვა მრავალი საგანგაშო პრობლემა და სერიოზული ეკოლოგიური საფრთხე – ჰაერის, წყლისა და ნიადაგის ქიმიური და რადიოაქტიური დაბინძურება, „სათბურის გაზების“ ეფექტი, იონური ხვრელები, გლობალური დათბობა, მოსახლეობის მზარდი სიჭარბე რესურსების კლების ფონზე და ა.შ.

ამის პასუხად, 70-ან წლებში ამერიკელმა არქიტექტორმა და ეკოლოგმა მაიკლ რეინოლდსმა წამოაყენა „მწვანე სახლის“, ანუ, როგორც მას კოსმოსურ ხომალდთან ანალოგიით უწოდეს, „მიწიერი სახლის“ იდეა (48). ასეთი სახლი შენდება ძალზე სწრაფად და ადვილად, იაფი მეორადი და



ბუნებრივი მასალებისგან, რაც ხელს უწყობს მის ეფექტიან გამოყენებას ექსტრემალურ პირობებში: კატასტროფების, ბუნებრივი კატაკლიზმების დროს მიყენებული ნგრევის და ზარალის შემთხვევაში და ა.შ. გარდა ამისა, ასეთ სახლს გააჩნია წყლითა და ენერგიით მომარაგების, ფილტრაციის, უტილიზაციის და სხვა ავტონომიური ბუნებრივი სისტემები, რაც მას დამოუკიდებელ ორგანიზმად აქცევს (სურ. 19). და თუმცა ასეთი შენობების იდეა სუფთა პრაქტიკული იყო და გარემოს დაბინძურებისა და რესურსების ზედმეტი ხარჯვის თავიდან აცილებაში მდგომარეობდა, ამავე დროს ჰორიზონტალურად გაშლილი მათი მოცულობები და ბუნებრივთან მიახლოებული, თავისუფალი ფორმები და მუდერი, მრავალფეროვანი დეკორი სწორედ ბუნებასთან კავშირზე მეტყველებს (მაგ., მიწიერი ხომალდი „ნაუტილუსი“, აშშ, ნიუ-მექსიკო, ტაოსი, 1996) (სურ. 20, 21, 22). უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს ამავე სახელწოდების კიდევ ერთი თანამედროვე ეკოლოგიური ნაგებობა, რომელიც მექსიკელ არქიტექტორს, ხავიერ სენოსიანს ეკუთვნის (სურ. 23). ეს ნაგებობა, რომელსაც ლოკოკინას ფორმა და უაღრესად ეფექტური დეკორი აქვს, დიდი პოპულარობით სარგებლობს.

XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე უკვე მრავალი ისეთი შენობების სახეობები არსებობს, რომლებიც არა მარტო ნაგებობების პრაქტიკულ, უტილიტარულად ეკოლოგიურ გადაწყვეტას ისახავს მიზნად, არამედ თავისი მხატვრული გადაწყვეტით ხაზგასმულად უკავშირდება ბუნებრივი პირობების გავლენით შექმნილი ტრადიციული ხალხური საცხოვრებელი არქიტექტურის ტიპებს. მაგალითად, იაპონელი არქიტექტორის კაცუიო სეჯიმას „სახლი ტყეში“ (1994, იაპონია, ნაგანო), რომელიც ცივ, მთიან გარემოშია აშენებული, ესკიმოსების თოვლის სახლის – იგლუს ზოგიერთ ელემენტს იყენებს. კაცუიო სეჯიმას სახლის იგლუსთან მსგავსების შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს მისი ოვალური ფორმები და სქელი, ხორკლიანი ბეტონის ქათქათა თეთრი კედლები, რომლებიც თითქოს თოვლის ბლოკების იმიტაციას წარმოადგენს. (სურ. 24, 25)

ამჟამად თანამედროვე ეკოლოგიური პრინციპები ცათამბჯენების მშენებლობაშიც კი ინერგება. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ცნობილი თანამედროვე ბრიტანელი არქიტექტორის ნორმან ფოსტერის „სენტ მერი ექს 30“-ის კოშკია, სადაც განლაგებულია „შვეიცარული სადაზღვევო კომპანიის“ ოფისის შენობა (დიდი ბრიტანეთი, ლონდონი, 2004) (სურ. 26),

რომელსაც მისი წაგრძელებული ოვალური ფორმის გამო ზედმეტსახელად „სიმინდის ტარო“ შეარქვეს – საერთაშორისოდ აღიარებული პირველი ეკოლოგიური ცათამბჯენი. ეს შენობა არა მარტო ორიგინალურ დეკორატიულ აქცენტს ქმნის, არამედ ისეა გათვლილი, რომ მისი განათებისა და ვენტილაციის ხარჯები ჩვეულებრივთან შედარებით გაცილებით მცირეა.

აქვე შეგვიძლია გავისხენოთ იტალიაში მოღვაწე არქიტექტორის, დევიდ ფიშერის მიერ დაპროექტებული სუპერთანამედროვე „დინამიური ცათამბჯენები“ (სურ. 27), სადაც ყოველი სართული დამოუკიდებლად მოძრაობს შენობის ცენტრალური ღერძის გარშემო, რაც ბუნებრივი განათებისა და გათბობის მაქსიმალური გამოყენების შესაძლებლობას იძლევა, და რომლებიც ენერჯის ნატურალური წყაროების – ქარისა და მზის გამოყენების წყალობით, სრულიად ავტონომიურია ენერგეტიკული თვალსაზრისით.

ნაკლებად „ტექნოლოგიურად“ გამოიყურება ავსტრიელი არქიტექტორისა და მხატვრის, ფრიდენსრაის ჰუნდერტვასერის (ნამდვილი სახელი – ფრიდრიხ შტოვასერი) შემოქმედება (სურ. 28, 29), რომელიც იმავე პრობლემას განიხილავდა არა იმდენად მეცნიერული, ტრადიციული საბუნებისმეტყველო ეკოლოგიის, არამედ, შეიძლება ითქვას, „ფსიქოლოგიური“ და „მხატვრული ეკოლოგიის“ თვალსაზრისით. მას მიაჩნდა, რომ ტიპური ქალაქური შენობების სტანდარტიზირებული, გეომეტრიული, უმოძრაო და უფერული ფორმები იმდენად მოწყვეტილია ცოცხალ ბუნებას და გამოფიტული, რომ ამით უდიდეს ზიანს აყენებს ადამიანის ფსიქიკას. ჰუნდერტვასერის აზრით, მისი ნაგებობების მქდერი ფერადოვნება, თავისუფალი და ორიგინალური ფორმები, ზღაპრული გუმბათები, სხვადასხვა დონეებზე ასიმეტრიულად განლაგებული სარკმლები და ბალახითა და ბუჩქებით დაფარული სახურავები და კედლები სწორედ სახლების „ბუნებასთან დაკავშირებას“, „გაცოცხლებას“ და იქ მცხოვრებთა ფიზიკური და მენტალური გაჯანსაღების მიზანს ემსახურება. ამ იდეების განხორციელების ნათელ გამოხატულებას წარმოადგენს, მაგალითად, მისი საგამოფენო დარბაზი „ხელოვნების სახლი ვენაში“ (1991 წელს გადაკეთებულია XIX საუკუნის საფაბრიკო ნაგებობისაგან) (სურ. 30). ფრიდენსრაის ჰუნდერტვასერის შემოქმედების საყოველთაო აღიარება და მისი პოპულარობა კიდევ ერთი

ნათელი მაგალითია იმისა, თუ რამდენად აქტუალურია დღესდღეობით არქიტექტურის ბუნებასთან კავშირის იდეა.

მაგალითად, XXI საუკუნის ეკოლოგიურ არქიტექტურაში ძალზე ფართოდ გავრცელდა ჰუნდერტვასერის იდეა შენობათა კედლების მცენარეებით დაფარვის შესახებ. მართალია, როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, ჰუნდერტვასერს ძირითადად აინტერესებდა ამ ხერხის სუფთა მხატვრული და ფსიქოლოგიური მხარე, ხოლო დღეს აქცენტი კეთდება უფრო პრაქტიკულ და სუფთა ეკოლოგიურ ასპექტებზე: თანამედროვე ქალაქებში თავისუფალი მიწის ფართობების შემცირებისა და მისი ფასის ზრდასთან ერთად გამწვანების პრობლემა სულ უფრო მწვავე ხდება, სამაგიეროდ, იზრდება როგორც საზოგადოების, ისე არქიტექტორთა მხრიდან ამ პრობლემის მნიშვნელოვნების გააზრება. სწორედ ამ დილემის გადასაჭრელად შესანიშნავ გამოსავალს გვთავაზობს ჰუნდერტვასერის იდეა, რომლის საფუძველზეც წარმოიშვა თანამედროვე ლანდშაფტური არქიტექტურის ახალი მიმართულება: ვერტიკალური გამწვანება. მის გამომგონებლად ითვლება ლანდშაფტის არქიტექტორი პატრიკ ბლანი, რომლის ნამუშევართაგან ყველაზე ცნობილია პარიზის ცენტრში განლაგებული ხუთსართულიანი სახლის ოცდახუთმეტრიანი „მწვანე კედელი“, ანუ ბალი-ინსტალაცია, სახელწოდებით „აბუკირის ოაზისი“ (სურ. 31).

თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „ვერტიკალური გამწვანების“ მეთოდისაგან განსხვავებით, თანამედროვე არქიტექტურულ პრაქტიკაში გამოყენებული ზოგიერთი იდეა, რომელიც ნაგებობასა და ბუნებრივი გარემოს შორის მაქსიმალური კავშირის დამყარებას ემსახურება, მიუხედავად მისი ნოვატორული და თვალშისაცემად ეფექტური ხასიათისა, ზოგჯერ როგორც პრაქტიკული, ასევე ესთეტიკური თვალსაზრისით ვერ ამართლებს დასახულ მიზანს. ასე, მაგალითად, შენობის გარემოსთან სრული შერწყმისკენ სწრაფვა დაედო საფუძველად ბოლო პერიოდში გავრცელებულ ე.წ. „სარკებიან სახლებს“ – ნაგებობებს, რომელთა ფასადები მთლიანად სარკეებითაა მოპირკეთებული (სურ. 32). ასეთი არქიტექტურული ექსპერიმენტის ძირითადი იდეა მდგომარეობდა იმაში, რომ შენობა, რომლის კედლებსაც არ გააჩნია საკუთარი ფერი და ფაქტურა და მხოლოდ გარემოს ზუსტ ანარეკლს წარმოადგენს, მაქსიმალურადაა მიახლოებული პეიზაჟთან, აბსოლუტურად „ჩაწერილია“ მასში და ამის წყალობით იდეალურად „ორგანული“ და

„ნატურალურია“. თეორიის სახით ეს თეზისი დამაჯერებლად ჟღერს, მაგრამ სინამდვილეში ასეთი ნაგებობები არა მარტო არაპრაქტიკულია, არამედ ზოგჯერ მავნეც კია: მაგალითად, შვეციაში, Mirror Tree Hotel-ის მფლობელები იძულებულნი გახდნენ შეეკვეთათ სპეციალური სტიკერები თავიანთი სასტუმროს მოსარკული კედლებისათვის – ეს სტიკერები შეუმჩნეველია ადამიანის თვალისთვის, მაგრამ სამაგიეროდ მათ ფრინველები ხედავენ. ეს გაკეთდა იმის შემდეგ, რაც ნათელი გახდა, რომ შენობის ეს „უჩინარი“ სარკიანი კედლები მათთვის სასიკვდილო ხაფანგად გადაიქცა. ფაუნისთვის მიყენებული ზიანის გარდა, ასეთი ნაგებობები გაუმართლებელია ესთეტიკური თვალსაზრისითაც – ასეთი ნაგებობები არათუ კარგავენ თავის არქიტექტურულ სახეს, არამედ საერთოდ არ აღიქმებიან, სავსებით ერწყმიან ფონს, მათ არ გააჩნიათ მხატვრული ღირებულება, შემოქმედებითი და ემოციური დატვირთვა.

მაგრამ თუ ტრადიციულ ხალხურ საცხოვრებელ არქიტექტურასა და თანამედროვე ეკოლოგიურ არქიტექტურაშიც ბუნებასთან კავშირი უფრო პრაქტიკულ, უტილიტარულ ხასიათს ატარებს, ჩვენ შეგვიძლია მივმართოთ საპირისპირო მაგალითებსაც, სადაც სუფთა ესთეტიკური, შემოქმედებითი მომენტი გამიზნულად დომინირებს და გარემოსთან კავშირი გაცნობიერებულ მხატვრულ ამოცანას წარმოადგენს.

ავიღოთ თუნდაც გენიალური ანტონიო გაუდის შენობათა ორგანული და ბიომორფული ფორმები, რომელთა შთაგონების წყაროც სრულიად ნათელია, – გაუისხენოთ „კასა ბატლო“ ბარსელონაში (1904-06წწ.) (სურ. 33), სადაც ტალღოვანი კონტურები, „ძვლისებური“ ფორმები და „ქერცლისებური“ ზედაპირები ზღაპრული დრაკონის ასოციაციებს იწვევს, „კასა მილას“ ტალღისებური ფორმები, გუელის პარკის ნაგებობების დეკორი (სურ. 34), რომლებიც ფანტასტიკური ფლორისა და ფაუნის ფერადოვანი, ცხოველხატული ფორმებითაა აღსავსე. გაუდის მთელი შემოქმედება თითქოს უარყოფს სწორ ხაზს, მართ კუთხეს, გეომეტრიულ ფორმას, მისი შენობების სილუეტები კი იმდენად თავისუფალი და დენადია, რომ ნაგებობა ბუნებრივად წარმოშობილ არსებას უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე უსიცოცხლო მასალისაგან აშენებულ სახლს.

თანამედროვე არქიტექტურული ფორმების ბუნებასთან კავშირის ნათელი მაგალითია აგრეთვე XX საუკუნის არქიტექტურის ერთ-ერთი

მამამთავრის, ფრენკ ლოდ რაიტის „პრერიის სტილის“ საცხოვრებელი სახლები – ჰორიზონტალური, უმეტესწილად ერთსართულიანი ნაგებობები, ბუნებრივი ქვითა და ხით მოპირკეთებული კედლებით, დაქანებული, წინ წამოსული სახურავებითა და ბაღებსა და ეზოებში შეჭრილი შემინული ტერასებით – ისინი სწორედ ამერიკული პრერიების, ანუ უკიდუგანო „ბრტყელი მიწების“ პეიზაჟების თავისებურებას პასუხობს. ამავე პრინციპის (ბუნებასთან კავშირის) გათვალისწინებითაა აგებული რაიტის სახელგანთქმული „სახლი ჩანჩქერზე“ (სურ. 35), ანუ „კაუფმანის სახლი“ (პენსილვანია, 1936-1939წწ.), რომლის დაგეგმარებაც და ფორმებიც იმდენად ზუსტად პასუხობს გარემოსა და ურთულესი რელიეფის პირობებს, რომ სხვა ადგილზე ასეთივე სახლი უბრალოდ ვერ აშენდება. რაიტის მიერ დაარსებული მიმდინარეობის, „ორგანული არქიტექტურის“ ძირითადი არსიც სწორედ გარემოსთან კავშირში მდგომარეობს (სურ. 36). „შეისწავლეთ ბუნება, გიყვარდეთ ბუნება, ახლოს იყავით ბუნებასთან და იგი არასოდეს გიდალატებთ“ – ამბობდა რაიტი (66).

რასაკვირველია, რაიტი პირველი არ იყო, ვინც თავის ნაგებობებს იდეალურად უხამებდა რელიეფისა და პეიზაჟის თავისებურებებს, ამ პრინციპის პრაქტიკულ განხორციელებას ვხედავთ სხვადასხვა ქვეყნის ნაგებობებში, უძველესი დროიდან დღემდე. ავიღოთ, თუნდაც, ყველაზე ცნობილი, შეიძლება ითქვას, ბანალური მაგალითები: გიზების პირამიდების აბსოლუტური, წმინდა გეომეტრიზმი, რომელიც ზუსტად შეესაბამება უდაბნოს ასევე აბსოლუტურად გლუვი სიბრტყის ფონს, ან ათენის აკროპოლისის შენობათა იდეალურად გაწონასწორებული და თან თავისუფალი განლაგება ბორცვზე. ან გავიხსენოთ, თუ რა უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვს ამ ასპექტს იაპონურ სინტონისტურ და ბუდისტურ არქიტექტურაში – აქ ტაძრები, ლანდშაფტური, პავილიონური და საცხოვრებელი არქიტექტურა არა მარტო ზედმიწევნით პასუხობს გარემოს პრაქტიკულ და ესთეტიკურ მოთხოვნებს, არამედ სინტოს და ძენის ბუნებასთან კავშირის იდეების საფუძველზეა დამყარებული და მათ სიმბოლურ განსახიერებას წარმოადგენს. მაგრამ სამაგიეროდ რაიტი იყო პირველი არქიტექტორი, რომელმაც ბუნებრივ გარემოსთან კავშირის ეს პრინციპი თეორიულად ჩამოაყალიბა და თავისი მიმდინარეობის – ორგანული არქიტექტურის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მიდგომად დასახა.

აღსანიშნავია, რომ ინტერესი ბუნებისა და ხუროთმოძღვრების ურთიერთკავშირის გამოვლენისაკენ არსებობს არა მარტო XX-XXI საუკუნეთა არქიტექტურულ პრაქტიკაში, არამედ არქიტექტურის თეორიაშიც. მაგალითად, ცნობილი თანამედროვე ავსტრალიელი მკვლევარი, ნიკოს სალინგაროსი, თავის წიგნში „არქიტექტურის თეორია“ (61) გამოთქვამს აზრს, რომ მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ხანის არქიტექტურის თანამედროვე ვიზუალური აღქმის ძირითადი დეფექტი მდგომარეობს მის „გეომეტრიულ ფუნდამენტალიზმში“. ამ ტერმინში იგულისხმება საყოველთაო ორიენტაცია უმთავრესად მონუმენტურ, გეომეტრიული ექსპრესიის მატარებელ ფორმებზე, რომელიც ახასიათებს უახლესი ეპოქის არქიტექტურას. ამავე დროს ეს ორიენტაცია იწვევს ლანდშაფტის თავისებურების, კლიმატური პირობების, კულტურული ტრადიციებისა და გარემოს უგულვებელყოფას, რაც, სალინგაროსის აზრით, არქიტექტურას „ბუნებრიობას“ (sustainability) უკარგავს. განსაკუთრებით ეს ეხება სწორედ საცხოვრებელი არქიტექტურის ნიმუშების გადაწყვეტას. საინტერესოა აგრეთვე, რომ სალინგაროსი, თერმოდინამიკისა და ფსიქოლოგიის კანონებზე დაყრდნობით, განიხილავს არქიტექტურულ ფორმებს ბიოლოგიურ ფორმებთან ანალოგიით და ამტკიცებს, რომ მათ (ანუ ბიოლოგიურ ფორმებს) გააჩნიათ თანდაყოლილი ორგანიზებულობის თვისება. და თუ ტრადიციულ არქიტექტურას ახასიათებს ასეთივე თანდაყოლილი ორგანულობა, მინიმალისტურ და დეკონსტრუქტივისტულ არქიტექტურას იგი სრულებით არ გააჩნია.

ნიკოს სალინგაროსის თეორია ძირითადად ეთანხმება ავსტრალიელი არქიტექტორის, დიზაინერისა და მათემატიკოსის კრისტოფერ ალექსანდერის ნაშრომებში გამოთქმულ იდეებს. ისევე როგორც სალინგაროსი, ალექსანდერიც კრიტიკულად უდგება თანამედროვე არქიტექტურას და გვთავაზობს ალტერნატიულ მიდგომას არქიტექტურისა და ურბანისტიკის საკითხებისადმი, რომელიც უკეთ მიესადაგება ადამიანის მოთხოვნილებებს საცხოვრებელი არქიტექტურისადმი და ემყარება საგულდაგულო მეცნიერულ ანალიზს, ღრმა ცოდნასა და ინტუიციას (2). მნიშვნელოვანია ის მომენტიც, რომ კომპიუტერული პროგრამირების კანონებზე დამყარებული კრისტოფერ ალექსანდერის თეორიული გამოკვლევები ხორცშესხმულია მის მიერვე აგებულ შენობებში, რაც მისი თეორიების სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს.

ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მკვეთრად კრიტიკული მიდგომა, რომელიც გამოვლინდა სალინგაროსის, ალექსანდერის და მრავალი სხვა არქიტექტურის თეორეტიკოსის ნაშრომებში, შეიძლება სამართლიანი იყოს ზოგიერთი ცალკეული თანამედროვე მიმართულების მიმართ, როგორცაა, მაგალითად, ფუნქციონალიზმი და ინტერნაციონალური სტილი, ან ზემოთ უკვე ნახსენები დეკონსტრუქტივიზმი და მინიმალიზმი. მაგრამ, ამავე დროს, არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ, როგორც ზემოთ უკვე გვქონდა ნახსენები, პარალელურად სწორედ ამჟამად მთელ მსოფლიოში სულ უფრო იზრდება ხელოვანთა ინტერესი ეკოლოგიური, ანუ მწვანე არქიტექტურისადმი, იბადება სულ უფრო მასშტაბური და თამამი პროექტები, რომლებიც ითვალისწინებს უკვე არა მხოლოდ ეკოლოგიური სახლების, ცათამბჯენების ან თუნდაც დასახლებების მშენებლობას, არამედ მთელი ქალაქების შექმნას, რომლებიც ერთი შეხედვით სრულიად ფანტასტიკურად გვეჩვენება, თუ არ გავითვალისწინებთ ტექნიკური პროგრესის სულ უფრო მზარდ ტემპებს.

ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ საფრანგეთში მოღვაწე თანამედროვე ბელგიელი არქიტექტორისა და ბიონჟინრის, ვენსან კალებოს უკვე ფართოდ გახმაურებული პროექტები, რომლებმაც უკანასკნელ წლებში მრავალ პრესტიჟულ არქიტექტურულ კონკურსზე მოიპოვეს გამარჯვება. ესენია: ა) „ეკოპოლისი“, ანუ ავტონომიური ქალაქი-გემი, სახელად „დუმფარა“ (სურ. 37), ბ) მფრინავი ქალაქი-ბადები, ანუ, როგორც ამ პროექტს თვით ავტორი უწოდებს, „მომავლის თვითკმარი დირიჟაბლები“, გ) გიგანტური ბაღი-ცათამბჯენების, „ჭრიჭინების“ კუნძული და სხვ. საინტერესოა, რომ ვენსან კალებოს ამ პროექტებში ნაგებობების უმრავლესობა არა მარტო გეგმით, არამედ არქიტექტურული ფორმებითაც მსგავსია ცოცხალი ფაუნდიდან ნასესხები იმ ბიომორფული „პირველწყაროებისა“, რომლებმაც ბიბი მისცა არქიტექტორის შემოქმედებით ფანტაზიას.

ვენსან კალებოსა და მისი ზოგიერთი კოლეგის შემოქმედებაში ჩასახული ასეთი დამოკიდებულება არქიტექტურასა და ბუნებას შორის, რასაკვირველია, ძალზე განსხვავდება ტრადიციულისაგან, იგი სრულიად ახლებური და უჩვეულოა, ერთგვარად ექსტრავაგანტურიც. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ტექნიკური თვალსაზრისით ვენსან კალებოს „მომავლის პროექტების“ განხორციელება დღესაც საგსებით შესაძლებელია. შეიძლება

ითქვას, რომ ასეთმა მიმდინარეობამ ახალი მიმართულება მისცა არქიტექტურასა და ბუნებას შორის ოდითგანვე არსებულ კავშირს.

როგორც ვხედავთ, გარემოს, ლანდშაფტის, ბუნებრივი პირობების გავლენა უაღრესად სერიოზული ფაქტორია, რომელიც არქიტექტურის განვითარების მთელ მანძილზე მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ამა თუ იმ ქვეყნის ხუროთმოძღვრების თვითმყოფად სახეს. ერთი მხრივ, გარემო განაპირობებს პრაქტიკული აუცილებლობიდან მომდინარე თვისებებს – ნაგებობათა შესატყვისობას კლიმატურ პირობებთან და ბუნებრივ რელიეფთან, სამშენებლო მასალების შერჩევას, ტექნიკური ხერხებისა და კონსტრუქციების არჩევანს, ქალაქგეგმარების პრინციპებს და სხვ. მეორეს მხრივ, იგი ახდენს ზემოქმედებას შენობათა ესთეტიკურ მხარეზე – მათ დაგეგმვასა და კომპოზიციურ გადაწყვეტაზე, არქიტექტურული ფორმების სახეზე, სივრცობრივი გადაწყვეტის თავისებურებებზე, ფერისა და ფაქტურის არჩევანზე და სხვ. ამაზე ნათლად მეტყველებს ის მაგალითები, რომლებიც მოყვანილი იყო სხვადასხვა ქვეყნებისა და ეპოქების როგორც ტრადიციული, ხალხური, ასევე საავტორო, კლასიკური და თანამედროვე საცხოვრებელი არქიტექტურის საგანძურიდან.

ამავე დროს, ძალზე მნიშვნელოვანია იმის განხილვაც, თუ როგორ აისახება გარემოს გავლენა ხელოვნების, და კერძოდ არქიტექტურის თვითმყოფადი ეროვნული სახის ჩამოყალიბებაზე, ეროვნული ხედვისა და აღქმის, სივრცის, ფორმისა და ფერის შეგრძნებაზე. სწორედ ამ საკითხების შესახებ გვექნება საუბარი მომდევნო თავში.



## თავი II

### ეროვნული ფორმის საკითხი არქიტექტურაში: გარემოს გავლენა

თანამედროვე ეპოქაში, როდესაც მსოფლიოში მიმდინარე ისტორიული პროცესების ფონზე გლობალიზაციისა და ეროვნული თვითმყოფადობის საკითხები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, უაღრესად აქტუალური ხდება ხელოვნების ნაციონალური ხასიათისა და ფორმის პრობლემები. ამჯერად განვიხილავთ ეროვნული ფორმის საკითხს არქიტექტურაში და მის კავშირს გარემოს ხასიათსა და მის თავისებურებებთან.

იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ თვით არქიტექტურული ფორმის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის, არქიტექტურული აზროვნების და ამავდროულად, არქიტექტურული შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტის განსაზღვრა და მისი ანალიზი სპეციალურ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში შედარებით ნაკლებად გვხვდება, თუმცა ნაწილობრივ ეს საკითხი ფილოსოფიაშია დასმული, სადაც იგი უფრო ფართო კონტექსტში განიხილება, როგორც ზოგადად კულტურისა და აზროვნების განვითარების ასპექტი.

ძნელია დაზუსტებით იმის მტკიცება, თუ როდის და სად წარმოიშვა თავად ტერმინი „არქიტექტურული ფორმა“. ცნობილია, მაგალითად, რომ ვიტრუვიუსი თავის ნამუშევრებში მას ჯერ არ ხმარობს, აღორძინების ხანიდან მოყოლებული კი ეს ტერმინი სულ უფრო ფართოდ გამოიყენება. მაგრამ პირველად არქიტექტურული ფორმის საკითხის ფილოსოფიური გააზრების მცდელობას ვხვდებით ჰეგელის ნაშრომებში (24), სადაც მხატვრული სტილების ისტორია სამ ძირითად ეტაპად იყოფა:

1) პირველი ეტაპია ძველი აღმოსავლეთის არქიტექტურა, რომელსაც ჰეგელი „სიმბოლურს“ უწოდებს, რადგანაც იმდროინდელი ძეგლები, მაგალითად, ზიკურათი (ziggurat), არ წარმოადგენს არქიტექტურულ ძეგლს კლასიკური გაგებით, ანუ ექსტერიერისა და ინტერიერის ერთიანობას. ისინი სივრცეში განთავსებულ ფორმებს – რელიგიური სიმბოლოების განსახიერებას

წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით ჰეგელი მათსა და ქანდაკებას შორის ავლენს პარალელს, მით უმეტეს, რომ ამ ძეგლების შემოქმედთა არქიტექტურული აზროვნება აშკარად სივრცობრივ-პლასტიკურ ხასიათს ატარებს.

2) მეორე ეტაპს წარმოადგენს კლასიკური ანტიკური არქიტექტურა, რომელიც ძველი აღმოსავლეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლებისაგან განსხვავებით არის არა დამოუკიდებელი ფორმა-სიმბოლო, არამედ ღვთაების ქანდაკების ან ადამიანის სამყოფელი, სადგომი.

3) მესამე ეტაპი – გოთიკის ხანის არქიტექტურა, სადაც ეს ორივე თვისებაა გაერთიანებული, ანუ გოთიკის ხანის ქრისტიანული ტაძარი ფორმა-სიმბოლოც არის, როგორც სამყაროს თავისებური მოდელი, მიკროკოსმი, და ამავე დროს „ღვთის სახლიცაა“.

ჰეგელისაგან სრულიად განსხვავებულ მოსაზრებებს გამოთქვამდა გოტფრიდ ზემპერი, (52), რომელიც არქიტექტურული სტილისა და ფორმის თავისებურებათა წარმოქმნის მთავარ განმსაზღვრელ ფაქტორად თვლის არა ისტორიულ, რელიგიურ და სიმბოლურ მომენტებს, არამედ სავსებით მატერიალურ საფუძველს – კერძოდ, შენობის პრაქტიკულ დანიშნულებას, მის სტრუქტურას, კონსტრუქციას, მასალათა თვისებებს და ა.შ. ზემპერის აზრით, ნაგებობის მხატვრულ ფორმას უპირველეს ყოვლისა მისი კონსტრუქცია და ტექნიკა განაპირობებს. არქიტექტურული ფორმის წარმოქმნის მთავარ საფუძვლად იგი მიიჩნევს მატერიალურ ბაზას, ტექტონიკას, სიმძიმის ძალის გავლენას, ზრდისკენ სწრაფვას, ენერჯის მიმართულ მოძრაობას და ა.შ.

გოტფრიდ ზემპერისაგან განსხვავებით, ჰეგელის მოსაზრებებს ნაწილობრივ იზიარებს ოსვალდ შპენგლერი, (55), რომელიც არქიტექტურულ ფორმას განიხილავს, როგორც ამა თუ იმ კულტურის სიმბოლოს. შპენგლერს მიაჩნია, რომ შეუძლებელია არქიტექტურული სტილისა და ფორმების შექმნა მხოლოდ რაციონალურ, მატერიალურ საფუძველზე, რადგანაც ისინი თავისი არსითა და გარეგნული ნიშნებით წარმოადგენენ ეროვნული სულისა და კულტურის „ასაკის“ გამოხატულებას. ეს ირაციონალური მომენტი შპრენგლერთან მოიაზრება სიმბოლურ-ემოციური ერთიანობის სახით, ანუ ეს სიმბოლური დამოკიდებულებანი ადამიანის ქვეცნობიერებაში არსებობს ერთგვარი შეგრძნებების სახით. შპენგლერის აზრით, ყოველ კულტურას გააჩნია სამყაროს თავისი განუმეორებელი, თვითმყოფადი ხედვა და აგრეთვე სივრცის, დროისა და ისტორიის საკუთარი აღქმა და გაგება. ამავე დროს,

თავის ნაშრომში „ევროპის დაისი“ შპენგლერი გამოთქვამს სრულიად მატერიალისტურ აზრს, რომ ყოველი კულტურა დედა-ბუნების წიაღიდან წარმოიშვება, რომელთანაც ორგანულადაა დაკავშირებული არსებობის მთელ მანძილზე და სწორედ ეს მშობლიური ლანდშაფტი არა მარტო ამ კულტურის გარეგნული ფორმების შექმნის საფუძველს წარმოადგენს, არამედ აგრეთვე მთელ მის სულსა და ხასიათს განსაზღვრავს.

როგორც ვხედავთ, სწორედ ოსვალდ შპენგლერთან ვლინდება პირველად იდეა უშუალო კავშირის შესახებ ხელოვნების, კერძოდ კი არქიტექტურის თავისებურებასა და მისი შემქმნელი ერის ხასიათს შორის. ამის შემდგომ კი XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის მეცნიერებაში საკმაოდ მტკიცედ არქიტექტურული ფორმის ფენომენოლოგიის განხილვა „ერთა ფსიქოლოგიის“ კონტექსტში იკიდებს ფეხს. ამ პერიოდში მეცნიერთა ნაწილი ხუროთმოძღვრული სტილების წარმოშობას და მათ თავისებურებას სწორედ ქვეყნის ბუნებასთან კავშირში განიხილავდა.

XX საუკუნეში ფილოსოფიის, საბუნებისმეტყველო და ტექნიკური მეცნიერებების, ფსიქოლოგიის, ხელოვნების, კერძოდ კი არქიტექტურის ურთიერთობები კიდევ უფრო მჭიდრო ხდება, გარდა ამისა, არქიტექტურის სფეროში სწრაფად იჭრება ახალი, ნოვატორული იდეები ეკოლოგიისა და ანთროპოლოგიის სფეროებიდან. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ XX საუკუნის შეახანებში გაჩნდა ფსიქოლოგიის ახალი დარგები, ისეთი, როგორცაა გარემოსთან ურთიერთობის, ანუ ენვაირონმენტული ფსიქოლოგია – ახალი მიმართულება, რომელიც შეისწავლის ადამიანისა და გარემოს ურთიერთობის ასპექტებს, მატერიალური რეალობის გავლენას ადამიანის პიროვნების ჩამოყალიბებაზე. ამ დარგის პირველი კვლევა, რომელიც ნიუ-იორკის უნივერსიტეტში ჩატარდა უილიამ იტელსონის და ჰაროლდ პროშანსკის მიერ, ეძღვნებოდა სწორედ სივრცობრივი და არქიტექტურული გარემოს გავლენას ადამიანის ფსიქიკაზე (30).

XX საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების ბოლოსა და სამოციანი წლების დასაწყისში გარემოს ფსიქოლოგიას გამოეყო, როგორც დამოუკიდებელი, ცალკე დარგი, არქიტექტურის ფსიქოლოგია. მისი მიზანი მდგომარეობს არქიტექტურული აზროვნების, როგორც შემოქმედებითი, პროექტული და მეცნიერული აზროვნების ერთიანობის კვლევაში, ადამიანის მიერ სივრცისა და ფორმის აღქმის მექანიზმების შესწავლაში და აგრეთვე

შენობათა დაპროექტებისა და შემდგომში მათი გამოყენების ფსიქოლოგიური ასპექტების დადგენაში და ა.შ.

მართალია, ამ შემთხვევაში არქიტექტურული ფსიქოლოგიის სპეციალისტებს ურთიერთკავშირი „გარემო-არქიტექტურა-ადამიანი“ უმეტესწილად აინტერესებთ, როგორც თანამედროვე არქიტექტურული პრაქტიკის არა იმდენად მხატვრული, არამედ უფრო ეკოლოგიური, სოციალური, ფსიქოფიზიოლოგიური და სხვა პრობლემების სფერო, ანუ მათ ძირითად მიზანს წარმოადგენს ხუროთმოძღვრებაში „ადამიანური ფაქტორის“ შესწავლის, მისი საჭიროებების დადგენისა და ამ მოთხოვნების ოპტიმალურად უზრუნველყოფისათვის საჭირო კვლევები და გაცილებით ნაკლებად აინტერესებთ არქიტექტურის, როგორც ხელოვნების, ესთეტიკური პრობლემები. მაგრამ თავისთავად ცხადია და ფაქტია ის, რომ ფართო ინტერდისციპლინური კავშირების გაჩენა გაცილებით მეტ საშუალებას გვაძლევს იმისთვის, რომ სხვადასხვა კუთხიდან, სხვადასხვა წყაროებისა და მონაცემების საფუძველზე შევეცადოთ, გავარკვიოთ, თუ რანაირად და რა ხერხებით ზემოქმედებს გარემო ხელოვანზე, როგორ ხდება შემოქმედის მიერ ამ გარემოს აღქმა და მასთან ურთიერთკავშირი, როგორია გარემოს როლი ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნების, კერძოდ კი არქიტექტურის ეროვნულ თავისებურებათა ჩამოყალიბებაში.

ასეთი ერთიანი ინტერდისციპლინური მიდგომის შედეგები ნათლად იკვეთება ჯერ კიდევ ოციან-ოცდაათიან წლებში ბაუჰაუზის, ვხუტემასის, ულმის სკოლის, არქიტექტურის იტალიელ ისტორიკოსთა, შემდეგ კი საფრანგეთში, სტრუქტურალისტთა და პოსტსტრუქტურალისტთა წრეებში. დღესდღეობით გაჩნდა ახალი პროგრამები, რომლებიც ითვალისწინებს მძლავრ ინტეგრაციულ პოტენციალს და გულისხმობს არქიტექტურული ცოდნისა და წარმოდგენების გააზრებას ისეთ კატეგორიებთან ერთიანობაში, როგორებიცაა სივრცე, გარემო, სისტემა, ადამიანი, კულტურა, ენა და სხვ. ამის მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ პროექტი ახალი დარგის – ეკისტიკის შესახებ, რომელიც ქალაქგეგმარების სრულიად ნოვატორულ – ისტორიულ-კულტუროლოგიურ და ეკოლოგიურ ხედვას ემყარება.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის, რომ ასეთი ერთიანი, ინტერდისციპლინური მიდგომები საშუალებას იძლეოდა, რომ მეცნიერულ საფუძველზე გამოვლენილიყო არა მარტო ერის კულტურის ძირითადი

განმსაზღვრელი თავისებურებანი, არამედ ისიც, თუ რა ფაქტორები ახდენს გავლენას ერის ხელოვნების, კერძოდ, არქიტექტურის თვითმყოფადი ხასიათის ჩამოყალიბებაზე და ისიც, თუ რა როლს ასრულებს ამ შემთხვევაში გარემოს გავლენა.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ბულგარელი კულტუროლოგისა და ეთნოლოგის გეორგი გაჩევის თეორია ე.წ. „კოსმო-ფსიქო-ლოგოსის“ შესახებ, (19), სადაც „კოსმოსის“, ანუ ერის განსახლების არეალის, მის არსებობასთან ოდითგანვე დაკავშირებული სივრცის, ბუნების თავისებურებანი გადამწყვეტ ზემოქმედებას ახდენს ამ ერის ფსიქოლოგიური წყობის, მისი ხასიათისა და მსოფლშეგრძნების ჩამოყალიბებაზე, რაც, თავის მხრივ, აისახება „ლოგოსზე“, ანუ აზროვნების წყობაზე, მის მენტალობაზე. ეს თავისებური მენტალობა კი, გაჩევის თეორიის თანახმად, გამოიხატება ყოფისა და კულტურის პრაქტიკულად ყველა სფეროში, მაგალითად, როგორც ენისა და ლიტერატურული შემოქმედების სპეციფიკაში, ასევე მუსიკასა და სახვით ხელოვნებაში, კერძოდ – არქიტექტურაში, რაც ჩვენს შემთხვევაში განსაკუთრებით საინტერესოა.

ამ მხრივ გაჩევის თეორია ნაწილობრივ ემთხვევა ოსვალდ შპენგლერის ზემოთ მოყვანილ შეხედულებებს, თუმცა მისი კვლევის მეთოდები, მასალები, წყაროები და ა.შ. სრულიად განსხვავებულია და მსგავს დასკვნებთან იგი, ასე ვთქვათ, სრულიად „სხვა მხრიდან“ მიდის. გარდა ამისა, შემთხვევითი არ არის, რომ ხშირად გაჩევი ამა თუ იმ ერის ყოფის, ტრადიციების, ენისა და კულტურის ანალიზის საფუძველზე ამ ერის მსოფლშეგრძნებისა და აზროვნების სიმბოლოდ სწორედ არქიტექტურულ ელემენტებს ირჩევს: მაგალითად, თავის წიგნში „სამყაროს ეროვნული ხატებანი“ იტალიური „ეროვნული სახის ხატების“ გამოვლენად იგი თაღს ასახელებს, ხოლო გერმანულისა – ტაძრის კოშკურას (Turmspitze).

როგორც უკვე აღინიშნა წინა თავში საცხოვრებელი არქიტექტურის ნიმუშების ანალიზის საფუძველზე, არქიტექტურისა და გარემოს ურთიერთკავშირი ნებისმიერი ერის ხელოვნებაში არსებობს: რელიეფი, ლანდშაფტი, ჰავა, ბუნებრივი პირობები ხომ ობიექტურად ძლიერ განსაზღვრავს ნაგებობათა ესთეტიკურ სახესაც და მათ სტრუქტურასაც. ამ საკითხის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი მდგომარეობს იმაში, თუ კერძოდ რა სახის დამოკიდებულებანი არსებობს გარემოს თავისებურებასა და იმ ერის

ხელოვნების ხასიათს შორის, რომელიც ამ გარემოს პირობებში ყალიბდება და ვითარდება. უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ გარემო დიდ გავლენას ახდენს ერის ხასიათის ჩამოყალიბებაზე მთლიანობაში, ისევე, როგორც მისი ცხოვრების წესის, ტემპერამენტისა და ეთნიკური თავისებურებების ჩამოყალიბებაზე. რასაკვირველია, გეოგრაფიული გარემო არ წარმოადგენს ერთადერთ ფაქტორს, არსებობს აგრეთვე ისტორიული, რელიგიური, სოციალური და სხვა ფაქტორებიც, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ გვინტერესებს სწორედ გარემოს როლი ჯერ ხელოვნების ზოგადი ხასიათის და აგრეთვე ეროვნული ფორმის, სივრცის და ფერის გრძნობის ჩამოყალიბებაში, შემდეგ კი – ყოველივე ამის კონკრეტულ ნაწარმოებებში ასახვა.

მაგრამ ჩნდება კითხვა: არსებობს კი რეალურად ეროვნული აღქმის თავისებურება, ანუ ფორმის, სივრცის, ფერის თავისებური ნაციონალური ხედვა, თუ ეს უბრალოდ ხატოვანი გამოთქმაა და სინამდვილეში ყველა ადამიანი, საერთო ანატომიური წყობიდან გამომდინარე, ზუსტად ერთნაირად ხედავს და აღიქვამს? ეს პრობლემა შედარებით უფრო ფართოდაა გაშუქებული ფსიქოლოგიაში, ვიდრე ზემოაღნიშნული საკითხი – ხელოვნების თეორიაში. ზემოთ უკვე აღინიშნა ხელოვნებასთან, კერძოდ კი არქიტექტურასთან დაკავშირებული ამ პრობლემის შემსწავლელი ფსიქოლოგიის ახალი დარგების შექმნა, ისეთებისა, როგორცაა ე.წ. ენვაირონმენტული, ანუ გარემოს ფსიქოლოგია, როგორც ამ საკითხის კვლევის პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე მოვლენა, და შემდგომში დამოუკიდებელი დარგის სახით არქიტექტურის ფსიქოლოგიის გამოყოფა, იმ დარგისა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება შენობათა დაპროექტებასა და შემდგომში მათ გამოყენებასთან დაკავშირებულ ფსიქოლოგიურ ასპექტებს. მაგრამ, გარდა ამისა, არსებობს თანამედროვე ფსიქოლოგიის ისეთი მიმართულებებიც, რომლებიც უფრო მეტად ამახვილებს ყურადღებას არქიტექტურული აზროვნების ეთნოფსიქოლოგიურ ასპექტებზე, რაც ნაწილობრივ ამ საკითხის შპენგლერისეულ ხედვას უკავშირდება.

განსაკუთრებით სერიოზულად და ღრმადაა დამუშავებული მხედველობითი აღქმის საკითხები და პრობლემები კონსტრუქტივისტულ ფსიქოლოგიაში. კონსტრუქტივისტულმა მიდგომამ დიდი გავლენა იქონია აღქმის ექსპერიმენტულ შესწავლაზე და მისი თეორიული საფუძვლების

ჩამოყალიბებაზე. მეტიც, მისი ფუნდამენტური იდეა იმის შესახებ, რომ აღქმა წარმოადგენს არა ხილულის ზუსტ ფოტოგრაფიულ ასლს, არამედ თვალის ბადურაზე მიღებული სენსორული სიგნალის გონების მიერ დამუშავების, მისი ინტერპრეტაციის შედეგს, ძალზე პოპულარული გახდა თანამედროვე ფსიქოლოგიაში, კონკრეტულად კი იმ მეცნიერთა შორის, რომლებიც სივრცის აღქმის საკითხებს იკვლევენ. ამაში განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულა ისეთი მკვლევარების ნაშრომებმა, როგორებიც არიან ირვინ როკი (49), ჯულიან ჰოხბერგი (25) და რიჩარდ ლენგტონ გრეგორი. ამ მეცნიერთა ნამუშევრებში საზგასმულია, რომ გრძნობის ორგანოების მიერ მიღებული ვიზუალური სიგნალი არ რჩება უცვლელი, არამედ იგი ტვინის მიერ მუშავდება იმ ცოდნისა და გამოცდილების საფუძველზე, რომელიც ადამიანს უკვე გააჩნდა მანამდე. შესაბამისად, ჩვენ შეგვიძლია დავუშვათ, რომ როდესაც ხდება ტვინის მიერ თვალით დანახული ფორმის, სივრცისა და ფერის შესახებ ინფორმაციის დამუშავება, დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორი ინფორმაციის, ემოციების და შეგრძნებების მარაგი გააჩნია უკვე ადამიანს, ანუ ამას უკვე პირდაპირი კავშირი აქვს იმასთან, თუ როგორ გარემოში ცხოვრობდა და აღიზარდა იგი.

რიჩარდ ლ. გრეგორის წიგნში „თვალი და ტვინი. მხედველობითი აღქმის ფსიქოლოგია“ აღწერილია საგანთა ზომის, ფორმის და ფერის აღქმის მუდმივობის (კონსტანტურობის) მექანიზმთა შესასწავლად ჩატარებული ექსპერიმენტები. აქ მოყვანილი ზოგიერთი აზრი ეხება ჩვენს მიერ დასმულ საკითხსაც. რიჩარდ გრეგორი წერს, რომ საგნის ფორმას, ფერს და ზომას ჩვენ აღვიქვამთ არა სრულიად ობიექტურად, ე. ი. ისე, როგორც იგი აირეკლება თვალის ბადურაზე, არამედ ისეთად, როგორიც იგი ხდება გონების მიერ ამ გამოსახულების ქვეცნობიერი კორექციის შემდეგ. აქვე გრეგორის მოყავს კონსტანტურობის რენე დეკარტისეული განსაზღვრება:

„საბოლოოდ – წერს დეკარტი – ჩემთვის აუცილებელი არ არის რაიმე სპეციალურის თქმა საგანთა ზომისა და ფორმის აღქმის ხერხის შესახებ; იგი სავსებით დეტერმინირდება ამ საგნების ნაწილთა განლაგებისა და მანძილის ხედვის ხერხით. ასეთნაირად, მათი ზომა ფასდება შესაბამისად ჩვენი ცოდნისა ან წარმოდგენისა მათი დაშორებულობის შესახებ, ჩვენი თვალის უკანა კედელზე მოცემულ ანაბეჭდთან ერთიანობაში.“

დეკარტმა აგრეთვე აღწერა ის მოვლენაც, რომელსაც ამჟამად „ფორმის კონსტანტურობას“, ანუ ფორმის აღქმის მუდმივობას უწოდებენ.

„გარდა ამისა, ფორმის ჩვენეული შეფასება აშკარად მომდინარეობს ჩვენი ცოდნიდან ან წარმოდგენიდან საგანთა სხვადასხვა ნაწილების განლაგების შესახებ; იგი არ შეესაბამება თვალში არსებულ გამოსახულებას, რადგანაც ამ გამოსახულებაში სინამდვილეში არის ხოლმე ოვალები ან რომბები იქ, სადაც ჩვენ წრეებსა და კვადრატებს ვხედავთ“ (21).

აქვე გრეგორი აღნიშნავს და ექსპერიმენტულად ასაბუთებს ტვინში აღქმის შკალის შემქმნელი სისტემის არსებობას, რომლის მეშვეობით ადამიანი აფასებს სივრცესა და ფორმას. ეს სისტემა ქვეცნობიერად ჩაირთვება ხოლმე, მაგალითად, მაშინ, როდესაც ადამიანი რაიმე პერსპექტიულ გამოსახულებას უყურებს – ამ დროს იგი ხედავს სიღრმეს იქ, სადაც სინამდვილეში არსებობს სიბრტყეზე განლაგებული სახეები. მაგრამ თუ ადამიანი არ დგას განვითარების გარკვეულ დონეზე, ე. ი., თუ მან არ იცის პერსპექტივის კანონები ან, ყოველდღიური გამოცდილების საფუძველზე, იმთავითვე არ იყო შეჩვეული პერსპექტიული გამოსახულებების ხილვას, მან შეიძლება ეს ილუზორული სივრცე ვერც აღიქვას. მაგალითად, მთის შორეულ სოფელში გაზრდილმა ქალმა უბრალოდ ვერ აღიქვა ფოტოზე საკუთარი შვილის გამოსახულება, სამაგიეროდ შეიცნო იგი ნაქარზე. გრეგორის ექსპერიმენტები უჩვენებს დიდ განსხვავებას იმაშიც, თუ როგორ აღიქვამენ სივრცეს ტყეში მცხოვრები ტომების წარმომადგენლები, სადაც თვალთახედვის არეალი მუდმივად მცირეა, და გაშლილ ველებზე მცხოვრები ადამიანები, ან დასავლური ცივილიზაციის წარმომადგენლები, სადაც საცხოვრებელი გარემო (სახლები, ოთახები, ქალაქგეგმარების ელემენტები და ა.შ.) მართკუთხა ფორმებზეა აგებული (სურ. 38) და, ამის საპირისპიროდ, ზულუსები, რომელთა საცხოვრებლები, სახლების დიობები, სახნავ-სათესი ნაკვეთები და სხვ. მრგვალ ფორმებზეა აგებული (სურ. 39).

აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ ფორმის, ზომისა და სივრცის აღქმა არ არის ყველასათვის საერთო, მდგრადი რამ. ზემოთ მოყვანილი მასალა ნათელყოფს, რომ ის, თუ როგორ აღვიქვამენ ადამიანები ფორმასა და სივრცეს, პირდაპირ და დიდად არის დამოკიდებული ჩვენს წარსულ გამოცდილებაზე, რომელიც მეხსიერებაშია აღბეჭდილი, ჩვენი გონების მდგომარეობაზე და გრძნობათა აღზრდის დონეზე. და სწორედ ამ აზრის



დასაბუთება იყო საჭირო ჩვენი პრობლემის განხილვისას, რადგანაც იგი მკაფიოდ ადასტურებს კავშირს გარემოს გავლენასა და ადამიანის აღქმის თავისებურებებს შორის. სრულიად ნათელია, რომ გარემო, ანუ პირობები, რომლებშიც აღიზარდა ადამიანი და ჩამოყალიბდა მისი ხედვა და აღქმა, დიდად განსაზღვრავს ამ ხედვისა და აღქმის ხასიათს, იწვევს რა თვალის შეჩვევას გარკვეული ფორმებისადმი. თვალის ეს ჩვევა შემდეგში განსაზღვრავს გემოვნებას, ხოლო ის კი, თავის მხრივ – ხელოვნების ნაწარმოებებში გამოყენებული ფერების, ფორმებისა და სივრცის ზოგად თავისებურებებს.

„მსოფლიო არქიტექტურული სტილების (გოთიკა, რენესანსი, ბაროკო, კლასიციზმი, მოდერნი და სხვ.) შექმნისა და ურთიერთცვლის ფონზე ვითარდებოდა აგრეთვე ეროვნული არქიტექტურები, რომლებიც საკუთარ, თვითმყოფად სახეებსა და ფორმებს წარმოშობდა. ყოველი ერის ნაციონალური არქიტექტურის სათავეებთან არსებობს კლიმატური, რელიგიური, სახელმწიფოებრივი და სხვა ფაქტორები. ეროვნული არქიტექტურა უამრავი ძაფითაა დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებასთან. მისი ფორმები და ხაზები ასახავს ყოველი ერის ხასიათის თავისებურებებს: უდაბნოსა და უკიდვანო ქვიშიანი ტრამალების მცხოვრებთა არქიტექტურას ტალღოვანი, რბილი ხაზები ახასიათებს, მახვილი კუთხეები და მკაფიო ხაზები კი – პრაგმატულ ევროპელებს; ერის ღრმა რელიგიურობის გამოვლინებას ვხვდავთ ჩინეთის, ინდოეთის, იაპონიის მცხოვრებთა არქიტექტურაში და ა. შ.“ (26).

აქ მართებული იქნება, გავისხენოთ ჩვენი დიდი მხატვრისა და მეცნიერის, დავით კაკაბაძის აზრი იმის შესახებ, რომ „ქართული „მხატვრული ენის“ საუკეთესო მასწავლებელს წარმოადგენს ბუნება, რომელშიც ვითარდება და ცხოვრობს ქართველი ერი“ (50). თუმცა ციტირებულ ფრაზაში ცოტა სხვაგვარია კონტექსტი და ავტორის მიერ ნაგულისხმევია კონკრეტული შინაარსი, რომელიც ფერწერული ენის, სახვითი ხერხების ეროვნულ ხასიათს ეხება, მაგრამ სამაგიეროდ, აქ ზუსტად არის გავლებული ხაზი მხატვრული ნაწარმოების სახვით მხარესა და გარემოს თავისებურებას შორის, რაც სწორედ ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენდა.

ამ აზრის კონკრეტულ ილუსტრაციას ვხვდებით იპოლიტ ტენის ნაშრომში „ხელოვნების ფილოსოფია“, სადაც ავტორი საუბრობს იმ ორ ძირითად საწყისზე, რომელთაგან ერთ-ერთი აუცილებლად ახასიათებს ამა თუ

იმ ქვეყნის ხელოვნების სახესა და სტილს მთლიანობაში: ესაა **პლასტიკური საწყისი**, სადაც წამყვან როლს ასრულებს შუქჩრდილით ნაძერწი სუფთა ფორმა, მკაფიო სილუეტი და მკვეთრი ნახატი; და მეორე – **ფერწერული საწყისი**, სადაც წამყვანია ვალიორები, ფერის ლაქები და ჰაერი., რომელიც არბილებს ფერებსა და კონტურებს. მაგალითისთვის ტენი საუბრობს ნიდერლანდურ პეიზაჟურ ფერწერაზე, სადაც ყველაზე ნათლად ჩანს გარემოსა და ხელოვნების კავშირი და პარალელურად განიხილავს განსხვავებას ვენეციური და ფლორენციული სკოლების „ფერწერული“ და „პლასტიკური“ საწყისების წარმოშობის მიზეზებს. ჰოლანდიურ და ვენეციურ ფერწერაში საგნების „უკონტურობის“, მოციმციმე განათების ეფექტების, ფერთა სიხასხასის და სიმდიდრის ბუნებრივ წანამძღვრებად ტენი ნოტიო ჰავას და ნიადაგს თვლის.

„აქ (ანუ ნიდერლანდებში), ისევე, როგორც ვენეციაში, თავად ბუნება კოლორისტად აქცევს ადამიანს. მიაქციეთ ყურადღება იმას, თუ რა სხვადასხვაგვარად გამოიყურება საგნები იმისდა მიხედვით, იმყოფებით თქვენ მშრალ ქვეყანაში, პროვანსისა თუ ფლორენციის მიდამოების მსგავსად, თუ ნიდერლანდებით, ტენიან დაბლობზე. მშრალ ქვეყანაში განსაკუთრებით მკვეთრად გამოიყოფა და ყურადღებას იპყრობს ხაზები; აქ მთები ცის ფონზე ისე გამოიყოფა, როგორც კეთილშობილებითა და დიდებულებით აღსავსე მრავალსართულიანი ნაგებობები. ნოტიო დაბლობის ბრტყელი ზედაპირი კი აქ არ წარმოადგენს ინტერესს და საგნების კონტურები შერბილებულია, წაშლილია და თითქოს იღვენთება იმ შეუმჩნეველ აორთქლებათა გამო, რომლებიც ერთთავად ცურავს ჰაერში; აქ ლაქათა საბრძანებელია. ძროხა, რომელიც ბალახს ძოვს, სახურავი შუაგულ მინდორში, მოაჯირს დაყრდნობილი ადამიანი – ყველაფერი ეს აღიქმება, როგორც სხვა ტონთა შორის მიკარგული ერთ-ერთი ტონი. საგანი იღვენთება, იგი არ ჩნდება ერთბაშად გარემომცველი სივრციდან, არ ჰგავს ნაჭედს, თვალში პირველად გვეცემა განათების სხვადასხვა ძალა და განუსაზღვრელ ტონთა გადასვლები, რომლებიც საგნის შეფერადებას რელიეფად აქცევს (.....) აქაური ცა, ფერებითა და მოძრაობით აღსავსე, საუკეთესოდ ესადაგება იმას, რომ შეათანხმოს, გაამრავალფეროვნოს და ხაზი გაუსვას ყველა ტონს. იგი საუკეთესო სკოლას წარმოადგენს კოლორისტისათვის. აქ, ისევე, როგორც ვენეციაში, **ხელოვნება**

მიჰყვება ბუნებას და მხატვრის ხელი ხატავს ისე, როგორც ამას კარნახობს თვალის მიერ აღქმული შთაბეჭდილება.“ (58, გვ. 149, 151 ).

იპოლიტ ტენის ამ დებულების საილუსტრაციოდ და რეალობასთან მისი კავშირის ნათელსაყოფად საკმარისია ერთმანეთს შევადაროთ ჯერ იტალიის, შემდეგ კი ნიდერლანდების გარემო და მისი გადმოცემის სტილი ფოტოებსა და ფერწერულ ნაწარმოებებში. აშკარაა, რომ ფოტოებზე ასახული რეალური გარემოს თავისებურებანი ორივე შემთხვევაში ცხადად აისახება ბენოცო გოცოლის, გირლანდაიოს, არტ ვან დერ ნეერის და იან ვან გოიენის ნაწარმოებებში (სურ. 40-41, 42-43, 44-45, 46-47, 48-49).

საკითხის მსგავს დასმას ვხვდებით აგრეთვე ჰაინრიხ ველფლინთან, მის წიგნში „რენესანსის ეპოქის ხელოვნება გერმანიასა და იტალიაში“ (12). ველფლინი აღნიშნავს იტალიელთა ხელოვნების უდიდეს სწრაფვას პლასტიკურობისადმი და საპირისპიროდ – გერმანელი ხელოვანების მუდმივად ფერწერულ მანერას. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ მას მოჰყავს უამრავი მაგალითი ხელოვნების სხვადასხვა სფეროებიდან, ადარებს, არჩევს და დეტალურად აანალიზებს მათ. იგი აღნიშნავს იტალიური არქიტექტურის მკაფიო და სუფთა პროპორციებს, გლუვ ზედაპირებს, სიმეტრიულ ელემენტებსა და ნათელ ინტერიერებს; და ამის საპირისპიროდ კი – გერმანული არქიტექტურის ირეგულარულ გეგმებსა და ასიმეტრიულ ფასადებს, კედლის სიბრტყეთა ცხოველხატულ „რღვევასა“ და ჩაბნელებულ, იდუმალებით მოცულ ინტერიერებს. იგი ადარებს აგრეთვე იტალიელთა განზოგადებულ, ამაღლებულ, ნათელ სურათებს და გერმანელთა რომანტიკულ, დაძაბულ, დეტალიზებულ პეიზაჟებს, იტალიელთა იდეალიზებულ, პლასტიკურ სხეულებს – გერმანელთა უტრირებულ, ყოველგვარი ცხოვრებისეული წვრილმანებით „დამიწებულ“ ფიგურებს. ამ ორი ხალხის ესთეტიკური მრწამსის, მათი ხედვის თავისებურება და განსხვავებულობა ველფლინმა კარგად გადმოსცა ხატოვან ფრაზაში, რომ „სამხრეთელი (იტალიელი) ხეს აღიქვამს, როგორც სვეტს, ხოლო ჩრდილოელი (გერმანელი) სვეტს გამოსახავს, როგორც ცოცხალსა და უსწორმასწორო ხეს“. (12, გვ. 172).

იტალიასა და გერმანიაში სხვადასხვა საწყისების – პლასტიკურისა და ფერწერულის, ცხოველხატულის არსებობის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია დავაკვირდეთ ერთი და იმავე პერიოდის – გოთიკის ხანის არქიტექტურის ორ

ტიპურ ნიმუშს, სანტა კროჩეს ეკლესიას ფლორენციაში და კელნის საკათედრო ტაძარს (სურ. 50, 51).

რაც შეეხება იპოლიტ ტენის ზემოთ მოყვანილ ციტატებს, ისინი კარგად ასახავს კავშირს ბუნებრივი პირობების ხასიათსა და ხელოვნების ხასიათს შორის, მაგრამ, თუმცა ეს მაგალითები ძალზე ნათელია, ჩვენი პრობლემის კონკრეტულ არსს ისინი მაინც მთლად ზუსტად ვერ მიესადაგება. ეს იმიტომ ხდება, რომ აქ კავშირი „ბუნება – ხელოვნების ნაწარმოები“ ერთგვარად მაინც სწორხაზოვანია და ნაწილობრივ უგულვებელყოფს მხატვრის პიროვნებას – ამის საშუალებას იძლევა განსახილველ ობიექტად პეიზაჟური ფერწერის არჩევა. არქიტექტურაში კი, სადაც ბუნების პირდაპირი ასახვა არ ხდება, (თუ არ ჩავთვლით ისეთ წვრილმან დეტალებს, როგორებიცაა, ვთქვათ, ლოტოსის ან პაპირუსის ფორმის სვეტები ეგვიპტეში, აკანთის ფოთლები კაპიტელებზე საბერძნეთში, ვაზის ყლორტები ქართულ ჩუქურთმებზე, მუხის ფოთლები ინტერიერების ფერწერულ ორნამენტებზე და ა.შ), საინტერესოა სწორედ ის, თუ როგორ გარდატყდება და გამოიხატება ხელოვანის პიროვნების „ლინზაში“ გარემოს ზოგადი ხასიათი, მისი გავლენა. მით უმეტეს, რომ ეს თვისება – ფორმის, ფერის, სივრცის აღქმის ეროვნული თავისებურება, ისევე, როგორც ეროვნული ტემპერამენტი, ეტყობა, იმდენად მტკიცეა, რომ გარემოს გამოცვლის შემთხვევაშიც კი ინარჩუნებს ხოლმე თავისებურ ნიშნებს.

ამის დასადასტურებლად შეგვიძლია გავიხსენოთ უცხოეთში მოღვაწე ხელოვანთა შემოქმედება, რომელიც ხშირ შემთხვევაში მეტნაკლებად მაინც ატარებს ხოლმე თავისი ერის ხელოვნებისათვის სახასიათო ნიშნებს. მაგალითისთვის შეგვიძლია დავასახელოთ როგორ ვან დერ ვეიდენის, ჰანს ჰოლბაინის, ვინსენტ ვან გოგის და სხვათა სახელები, რომელთა შემოქმედება საგრძნობლად განსხვავდებოდა იმ ქვეყნების სტილისაგან, სადაც ისინი მოღვაწეობდნენ.

იმავეს მოწმობს იმ ექსპერიმენტების შედეგებიც, რომლებიც ჩატარდა ამერიკელი კონსტრუქტივისტი ფსიქოლოგების მიერ სხვადასხვა ეთნიკური წარმოშობის წარმომადგენელთაგან შემდგარი ჯგუფების მიერ არქიტექტურული სივრცის აღქმის თავისებურებათა გამოსაკვლეველად. კვლევის შედეგებმა დაადასტურა, რომ სამი ეთნიკური ჯგუფის წარმომადგენლებს – ანგლოსაქსონური, გერმანული და აფრიკული წარმოშობის ამერიკელებს –

მართლაც გააჩნდათ არქიტექტურული სივრცის განსხვავებული აღქმა. პირველი ჯგუფის წარმომადგენლები კომფორტულად გრძნობდნენ თავს ღია, გახსნილ ინტერიერებში, სადაც მინიმალური რაოდენობის ან გამჭვირვალე ტიხრებია. საპირისპიროდ, გერმანული წარმოშობის ეთნიკური ჯგუფის წევრები არჩევდნენ უფრო ტრადიციულ, დახურულ სივრცეს, ხოლო აფროამერიკელთა ჯგუფში გამოიკვეთა სწრაფვა უფრო კამერული და დაბალ სართულებზე განლაგებული ინტერიერებისადმი. ცხადია, რომ ამ ექსპერიმენტის შედეგების აბსოლუტიზაცია ან ნებისმიერ შემთხვევაზე მათი განზოგადება არასწორი იქნება, მაგრამ ეს კვლევა მაინც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც არქიტექტურული სივრცის აღქმის ეროვნული თავისებურებების არსებობის დამადასტურებელი მასალა.

ზემოთ მოყვანილი გვეჩვენა იპოლიტ ტენის მსჯელობა იტალიის (კერძოდ, ტოსკანის) ხელოვნებაში არსებული პლასტიკური საწყისის პრიმატზე ნაწარმოების ხედვასა და აღქმაში, და ამის საწინააღმდეგოდ, ჰოლანდიაში არსებული ფერწერული საწყისის პრიმატის შესახებ და აგრეთვე იმ მიზეზების შესახებ, რომლებიც ამ თავისებურებებს განაპირობებს. ამავე ნაშრომში მოყვანილი მსჯელობა საბერძნეთის ბუნებისა და არქიტექტურის ურთიერთკავშირის შესახებ ნათლად ასახავს იმ მნიშვნელოვან როლს, რომელსაც, ავტორის აზრით, სწორედ გარემოს პირობები ასრულებდა ხელოვნების თვითმყოფადი ხასიათის ჩამოყალიბებისას. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ იპოლიტ ტენი საკმაოდ დეტალურად აღწერს იმ ბუნებრივ პირობებს, რომლებიც სწორედ პლასტიკური ხედვის ჩამოყალიბებას იწვევს ამა თუ იმ ერის ხელოვნებაში.

საინტერესოა, რომ თუმცა ტენი, რასაკვირველია, წერს არა საქართველოზე, არამედ, საბერძნეთსა და იტალიაზე, მაინც მის მიერ აღნიშნულ გარემოს თვისებათაგან ბევრი სამაოდ კარგად მიესადაგება ჩვენს შემთხვევასაც და შესაბამისად, შესაძლებელია, განვაგრძოთ მისი მოსაზრებები, მაგალითად, შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის სფეროზეც და გავავლოთ შესაბამისი პარალელები.

გარემოს ეს სახასიათო თვისებებია: მთიანი პეიზაჟები, რომელთა სტრუქტურა და ფორმები ნათლად და მკაფიოდ გამოიკვეთება გამჭვირვალე, მშრალ ჰაერში, წელიწადის უმეტეს დროს არსებული ძლიერი განათება და ამ

განათებით გამოწვეული შექჩრდილების თამაში, რის გამოც ყველა კონტური სუფთად და ნათლად აღიქმება, ფერები კი ერთიანი და ღრმაა. გარდა ამისა, პეიზაჟები მრავალფეროვანია თავისთავადაც და, ამავე დროს, სხვადასხვაგვარადაც აღიქმება არსებული მრავალი ხედვის წერტილიდან. ნათელია, რომ ასეთი მთიანი პეიზაჟების მოხაზულობა პერმანენტულად აჩვენებს ასეთ გარემოში მცხოვრები ადამიანის თვალს მკაფიო ტალღოვან სილუეტებს და მასათა საფეხურებრივ განლაგებას.

ეს სწორედ ის თვისებებია, რომლებიც, იპოლიტ ტენისა და ჰაინრიხ ველფლინის მიხედვით, განაპირობებს ხოლმე ეროვნული ხედვის „პლასტიკურ ხასიათს“, რაც გულისხმობს სახვით ხელოვნებაში ხაზის დომინირებას ლაქაზე. პლასტიკური მკაფიო ფორმისა – ცხოველხატულზე, მკვეთრი სილუეტისა – ზედაპირის რბილ მოდელირებაზე და ა.შ. ცხადია, რომ ეს ზოგადი პრინციპი მართლაც კარგად მიესადაგება მთელ ქართულ შუასაუკუნეობრივ ხელოვნებას, რომელიც, როგორც ცნობილია, ყოველთვის ავლენდა ლტოლვას სწორედ ხაზოვანი ექსპრესიისაკენ. იქნებოდა ეს, დაეუშვათ, ფრესკა, მინიატურა თუ რელიეფი, გამომსახველობის წამყვანი ხერხი სწორედ მეტყველი და ძლიერი ხაზი იყო. ხოლო რაც შეეხება თავად ქართულ არქიტექტურას, აქაც ნათლად მუდგანდება ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებული თვისებები, როგორებიცაა, მაგალითად: სილუეტისა და კონტურების დიდი მნიშვნელობა, არქიტექტურულ ფორმათა მკაფიო, გამოკვეთილი გომეტრიული მოცულობები და მათი საფეხუროვანი განლაგება, კედლის ზედაპირის მტკიცე და გლუვი, ზედმიწევნით გულდასმით გათლილი ქვის ფართობების მნიშვნელოვნება, თავშეკავებული, მაგრამ გააზრებული ფერადოვანი გადაწყვეტა. გარდა ამისა, ქართულ არქიტექტურას ყოველთვის ახასიათებდა ზომიერი მასშტაბები და მოხერხებული და სრულყოფილი განლაგების ძიება – ყველა ეს თვისება, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, აშკარა კავშირშია გარემოს გავლენასთან. რასაკვირველია, დროთა განმავლობაში ნაწილობრივ იცვლებოდა არქიტექტურის სტილიც და კონკრეტული დეტალებიც, როგორც მხატვრული, ასევე კონსტრუქციულიც, მაგრამ ეს ზოგადი დამახასიათებელი თვისებები პრაქტიკულად უცვლელია შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო არქიტექტურის განვითარების ყველა ეტაპზე.

მაგალითისთვის შეგვიძლია დავაკვირდეთ და შევადაროთ ერთმანეთს სხვადასხვა პერიოდის, თანაც დროში ძლიერ დაშორებული ძეგლების, თუნდაც

მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრისა და გრემის გამოსახულებები. მიუხედავად იმისა, რომ მათ განასხვავებს არა მარტო ეპოქა, არამედ უამრავი სხვა რამ: რეგიონი, მასალა, გეგმა, სტილი, პროპორციები, კონსტრუქციული და სამშენებლო თავისებურებები და ა.შ., მაინც ორივე მათგანში მკაფიოდ ვლინდება ის ზოგადი, გამაერთიანებელი, მუდმივი საერთო თვისებები, რომლებზეც ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი (სურ. 52, 53).

განხილული მონაცემების საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია შემდეგი მოკლე დასკვნის ჩამოყალიბება: ადამიანის აღქმა, მათ შორის მხედველობითი აღქმა, არ არის რაღაც აბსოლუტური, ობიექტური, უცვლელი, ყველასათვის და ყოველთვის ერთნაირი თვისება. ადამიანის თვალი აღიზრდება გარემოს, ბუნებრივი პირობების საფუძველზე, ეჩვევა მას. ამ ჩვევის საფუძველზე დროთა განმავლობაში ყალიბდება გემოვნება. თაობიდან თაობაზე, თანდათან, იგი მტკიცდება და საბოლოოდ მთელი ერისათვის ორგანული, სისხლხორცეული ხდება, რაც მის ხელოვნებაში ფორმის, ფერისა და სივრცის გრძნობის თავისებურებაში მჟღავნდება. ეს ნიშნავს, რომ გარკვეული ეროვნების ხელოვანის თვალი და გემოვნება ხელოვნების ნაწარმოებებში, კერძოდ კი არქიტექტურაში, უმეტესწილად ხორცს შეასხამს იმ ფორმებს, ფერებსა და პროპორციებს, რომლებიც მასში და მის ერში დროთა განმავლობაში გარემოს გავლენამ შთანერგა. კიდევ ერთხელ უნდა გაუხსნათ ხაზი იმას, რომ გეოგრაფიული გარემო არ წარმოადგენს ხელოვნების ეროვნული ხასიათის განმსაზღვრელ ერთადერთ ფაქტორს, მაგრამ ყველა ზემოთ მოყვანილი მომენტი მის სერიოზულ გავლენაზე მეტყველებს.

### თავი III

#### გარემოს გავლენასთან დაკავშირებული ზოგიერთი ნიშანი ძველ ქართულ არქიტექტურაში

წინა ნაწილში მოყვანილი მონაცემების განხილვის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ბუნებრივ პირობებს – რელიეფს, ჰავას, ლანდშაფტს და გარემოს იერსახეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს იმ ფაქტორთა შორის, რომლებიც გავლენას ახდენს არა მარტო ერის ყოფის, მისი ხასიათისა და ტემპერამენტის ჩამოყალიბებაზე, არამედ აგრეთვე მისი ხელოვნების თვითმყოფადობაზე, ფორმის, ფერისა და სივრცის აღქმისა და შეგრძნების ეროვნულ თავისებურებაზე, რაც, თავის მხრივ, აისახება ხელოვნებაში, კერძოდ კი არქიტექტურულ ძეგლთა გადაწყვეტაში. ეს დასკვნები გამოტანილი იყო არა ერთი კონკრეტული ქვეყნის და ეპოქის მაგალითების საფუძველზე, არამედ მოიცავდა სხვადასხვა ნიმუშების საკმაოდ ფართო სპექტრს. ამჯერად კი საუბარი გვექნება გარემოს გავლენასთან დაკავშირებულ იმ ნიშნებზე, რომლებიც გამოიკვეთება შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო არქიტექტურაში.

მაგრამ ჩნდება კითხვა: რას წარმოადგენს შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო ხუროთმოძღვრების ის ზოგადი, ტიპური ნიშნები, რომლებიც ახასიათებს მას განვითარების ყველა ეტაპზე? შესაძლებელია თუ არა, რომ სხვადასხვა პერიოდში, ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში შექმნილი ძეგლების მთელი მხატვრული და კონსტრუქციული მრავალფეროვნებიდან გამოვეყოთ ისეთი თვისებები, რომლებიც ნამდვილად განსაზღვრავს ქართული არქიტექტურის თვითმყოფად ეროვნულ ხასიათს? საქართველოში ხომ, მიუხედავად იმისა, რომ ფეოდალური ხანის რელიგიური არქიტექტურის მთავარი იდეოლოგიური საფუძველი – მართლმადიდებლური ქრისტიანული რწმენა – უცვლელად რჩებოდა განვითარების მთელს მანძილზე, რის გამოც ტაძრის, როგორც სამყაროს, მაკროკოსმის სიმბოლური მოდელის გაგება და მის წინაშე მდგომი ამოცანები ძირითადად ასევე უცვლელი რჩებოდა, მაინც არსებობს საკულტო ხუროთმოძღვრების მრავალი განსხვავებული ტიპი და მათი ქვესახეობები. მათგან ზოგიერთი ათასწლეულების მანძილზე შენარჩუნდა, ზოგი კი მხოლოდ თითოჯერ, ასე ვთქვათ, ექსპერიმენტის სახით



გვხვდება – მაგალითად, გურჯაანის ყველაწმინდას ორგუმბათიანი ნაგებობა ან ორქანოვანი გადახურვით დაფარული წირქოლის გუმბათი. თავისებური ნიშნები ახასიათებს სხვადასხვა რეგიონის, მაგალითად, კახეთის, ტაო-კლარჯეთის, სვანეთის და სხვა კუთხეების არქიტექტურას.

გარდა ამისა, დროთა განმავლობაში იცვლებოდა ისტორიული, პოლიტიკური და სოციალური მოცემულობები, ტექნიკური და კულტურული პირობები და სხვ., ჩნდებოდა, ძლიერდებოდა ან სუსტდებოდა პოლიტიკური და კულტურული კავშირები სხვა ქვეყნებთან. ყოველივე ამას შეუძლებელი იყო, ზეგავლენა არ მოეხდინა როგორც მსოფლმხედველობასა და აზროვნების თავისებურებებზე, აგრეთვე ხელოვნების შინაარსზე, ფორმასა და სტილზე, რაც ნათლად აისახება კიდევაც ქართული ხელოვნების განვითარების მთელი გზის განმავლობაში, როდესაც ყოველ ახალ ეპოქას და მის ხელოვნებას თავისი განუმეორებელი ხედვა, თავისი სტილი და მანერა ახასიათებს. როგორც ამბობდა ლუდვიგ მის ვან დერ როფ, „არქიტექტურა არის ეპოქის სული, გამოხატული სივრცობრივი ფორმებით“.

აქედან გამომდინარე, შემთხვევითი არ არის, რომ გიორგი ჩუბინაშვილი გამოყოფდა ე.წ. „ქართულ კლასიკას“ – ადრეფეოდალური პერიოდის ხელოვნებას, რომელსაც, როგორც ამბობდა ლეონ ბატისტა ალბერტი, ახასიათებს „ყველა ნაწილის მკაცრი ჰარმონიული პროპორციულობა, ისეთი, რომ არაფრის მიმატება, მოკლება ან შეცვლა არ შეიძლება ისე, რომ მთლიანობის სილამაზე არ დაირღვეს“. ჩუბინაშვილი ასევე გამოყოფდა, მაგალითად, „ქართული ბაროკოს პერიოდს“, რომელიც მეთავე საუკუნიდან იწყება და რომელსაც დინამიური, მდიდრული და ეფექტური სტილი და მანერა ახასიათებს. ასევე სხვა ეპოქებსაც თავისი საკუთარი სახე და ხასიათი გააჩნია. შესაბამისად, შესაძლებელია კი ასეთი მრავალფეროვნების ფონზე იმ ნიშნების გამოცალკევება, რომლებიც ახასიათებს განურჩევლად ყველა ქართულ ძეგლს თუ არა, მათ უმეტეს ნაწილს მაინც?

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი წარმავალი და ცვალებადი პირობებისა და მოცემულობების გარდა, შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის განვითარების მანძილზე არსებობდა უცვლელი ფაქტორებიც: ერთი – უკვე აღნიშნული სარწმუნოებრივი მომენტი, ხოლო მეორე – გარემო, ბუნებრივი პირობები. ეს უკანასკნელი კი, როგორც წინა

თავში მოყვანილი მასალის საფუძველზე აღინიშნა, არის სწორედ ის ფაქტორი, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ეროვნული ხედვისა და აღქმის, ფორმის, სივრცისა და ფერის სპეციფიკური ეროვნული გრძნობის ჩამოყალიბებაში, რაც, თავის მხრივ, აისახება ხელოვნების ნაწარმოებებში. აქედან გამომდინარე, არქიტექტურული ძეგლების ის თვისებები, რომლებიც დაკავშირებულია ამ ფაქტორთან, აუცილებლად უნდა გვხვდებოდეს ყველა ეპოქისა და სტილის ძეგლებში.

იმისათვის, რომ დაახლოებით გამოვყოთ ზოგიერთი ასეთი თვისება, საჭიროა განსახილველად შესაფერისი ძეგლები ავირჩიოთ – ისეთები, სადაც გარკვევითაა გამოვლენილი ქართული ტაძრის ე.წ. „საპროგრამო სტრუქტურა“ და რომლებიც თავისი მნიშვნელოვნებით ჩვენს არქიტექტურის განვითარების უმნიშვნელოვანეს მომენტს წარმოადგენს. ამავე დროს, მათ არ უნდა ახასიათებდეს, სტილისტური და კონსტრუქციული თვალსაზრისით, რაიმე მკვეთრი, უჩვეულო თავისებურებები, ექსპერიმენტული და განსხვავებული ნიშნები, ანუ ისინი უნდა იყვნენ ტიპური და წარმოადგენდნენ „ოქროს შუალედს“.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ, რასაკვირველია, პრაქტიკულად არც ერთი არქიტექტურული ძეგლი არ შეიძლება ჩაითვალოს თავისი ქვეყნის ხუროთმოძღვრებისათვის დამახასიათებელ აბსოლუტურ, უნაკლოდ ტიპურ ნიმუშად, რადგანაც ყოველ მათგანს აუცილებლად გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, განუმეორებელი ნიშან-თვისებები, საკუთარი მხატვრული სახე. ეს თავისებურებები განპირობებული შეიძლება იყოს მრავალი ფაქტორით, როგორებიცაა, მაგალითად, ხუროთმოძღვრის ორიგინალური ხედვა, მისი ინდივიდუალობისათვის და პიროვნული გემოვნებისთვის სახასიათო ნიშნებით, ზოგჯერ ძეგლის იერზე გავლენას ახდენს დამკვეთის სურვილები და მოთხოვნები, ზოგჯერ – მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის პირობები, გამოყენებული მასალის ხასიათი, ან ბუნებრივი გარემოს თუ უკვე არსებული განაშენიანების მიერ განპირობებული მოთხოვნილებები.

ამავე დროს, ძეგლის თავისებური იერის შექმნისას მნიშვნელოვან როლს შეიძლება ასრულებდეს სარწმუნოებრივი ფაქტორი ან ადგილობრივი ტრადიციები: მაგალითად, ტაძრის სახეს და მის დამოკიდებულებას გარემოსთან შეიძლება ნაწილობრივ განაპირობებდეს ისეთი ადგილმდებარეობის შერჩევა, სადაც ოდესღაც უკვე არსებობდა უფრო

ადრეული პერიოდის ძეგლი, ან ახალი ტაძრის კომპოზიციაში ძეგლის რაიმე ნაწილის ჩართვა, რაც საკმაოდ ხშირი მოვლენა იყო. ცნობილია, რომ ასეთი ხერხი – ახალი ტაძრის აგება იმ ადგილზე, სადაც ადრე უკვე იდგა მოსახლეობისთვის ოდითგანვე ცნობილი წმინდა ნაგებობა, ძალზე ფართოდ იყო გავრცელებული.

გარდა ამისა, უნდა გვახსოვდეს ისიც, რომ მრავალმა არქიტექტურულმა ძეგლმა, რომელიც თავის დროზე დაზიანდა მიწისძვრების, ხანძრების, საომარი მოქმედებების ან რაიმე სხვა ბუნებრივი თუ ისტორიული კატასტროფების შედეგად, აღდგენა-შეკეთების შემდეგ მეტად თუ ნაკლებად იცვალა პირვანდელი იერი. შესაბამისად, ეს მომენტი აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული მაშინ, როდესაც საუბარია ამ ძეგლის შესაბამისობაზე თავისი ეპოქისთვის დამახასიათებელ სტილისტიკასთან.

ყოველივე ამის საფუძველზე კიდევ ერთხელ ხაზი უნდა გაესვას იმ მომენტს, რომ როდესაც საუბარი გვაქვს ამა თუ იმ ქვეყნისა თუ ეპოქისათვის ტიპური, სახასიათო ნიმუშების შერჩევაზე, უნდა გვახსოვდეს, რომ თვით ეს ტერმინები აუცილებლად შეიცავს თავის თავში პირობითობის ელემენტს – იდეალურად ტიპური არქიტექტურული ძეგლი უბრალოდ არ არსებობს, ყოველ მათგანს ახასიათებს რაიმე ინდივიდუალური, სხვებისაგან განმასხვავებელი ნიშნები. მაგრამ ამავე დროს სრულიად შესაძლებელია შეირჩეს ისეთი ნაგებობები, რომლებიც არა მარტო განეკუთვნება ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან პერიოდს, არამედ მათში აგრეთვე ასახულია როგორც ამ ხანისათვის სახასიათო ნიშნები, ასევე ის თვისებები, რომლებიც არაერთგზის გვხვდება მთელი შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების განვითარების გზაზე.

ერთ-ერთ ასეთ სახასიათო მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ მცხეთის სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი (სურ. 54), რომლის შესახებაც გიორგი ჩუბინაშვილი „ხელოვნების ისტორიის საკითხებში“ წერდა:

„ერთის მხრივ, (.....) ეს არის შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების კლასიკური პერიოდის უდიდესი ძეგლი, მისი შემოქმედებითი ჩანაფიქრის გრანდიოზულობისა და ჰარმონიულობის თვალსაზრისით. მეორეს მხრივ, სწორედ აქ ჩადებულმა განვითარების პერსპექტივამ განსაზღვრა საქართველოში მთელი შემდგომი არქიტექტურული შემოქმედება, რომელიც აშკარად ესადაგება აქ მოცემულ არქიტექტურულ სახეს, როგორც კანონს.

ამიტომ შედარებით ანალიზი საშუალებას გვაძლევს, განვსაზღვროთ არა მარტო მისი ინდივიდუალური თვისებები, (.....) არამედ აგრეთვე შუა საუკუნეების ხელოვანის მთელი მხატვრული მიდგომა“ (60, გვ. 264) .

აქ კიდევ ერთხელ უნდა გაესვას ხაზი იმას, რომ როგორც უკვე ადრე აღინიშნა, სვეტიცხოველი ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა ძეგლი, არ წარმოადგენს აბსოლუტურად ტიპურ ძეგლს – მას გააჩნია ყველა ის ინდივიდუალური თავისებურება, რომელიც განაპირობა როგორც ხელოვანის პიროვნულმა ხედვამ, ასევე, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, არსებულმა ისტორიულმა და რელიგიურმა წინაპირობებმა, რომლებიც ქართლის მოქცევასთან და ამ ადგილზე მცხეთის პირველი ქრისტიანული ეკლესიის აგებასთანაა დაკავშირებული. მაგრამ, როგორც აღნიშნავს გიორგი ჩუბინაშვილი, სვეტიცხოვლის მხატვრული სრულყოფილება და მისი როლი და გავლენა ქართული ხუროთმოძღვრების შემდგომ განვითარებაზე იმდენად დიდია, რომ მისთვის დამახასიათებელი მრავალი ნიშან-თვისება თავისუფლად შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ქართული არქიტექტურისთვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობის მქონე მომენტები.

ვინაიდან ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაინტერესებს არა ძეგლის დეტალური აღწერა და გამოკვლევა (მით უმეტეს, რომ სვეტიცხოველი, სწორედ თავისი განსაკუთრებული მნიშვნელობისა და მხატვრული და ისტორიული ღირებულების გამო, არ წარმოადგენს სრულიად შეუსწავლელ, უცნობ ნაწარმოებს), არამედ მხოლოდ მასში განსახიერებული ქართული არქიტექტურის უზოგადესი სახასიათო ნიშნების გამოვლენა, ამიტომ ამჯერად არ არის აუცილებელი ძეგლის დეტალური აღწერილობა და ანალიზი, არამედ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ყურადღება გავამახვილოთ სწორედ იმ უზოგადეს ნიშნებზე, რომლებიც ახასიათებს მას, როგორც ქართული არქიტექტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლს.

თუმცა აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ ზოგიერთი თვალსაზრისით, სვეტიცხოველი მაინც განსხვავდება სხვა ქართული ტაძრებისაგან. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს თუნდაც ის, რომ იგი ქართულ ძეგლთაგან ყველაზე დიდი და მასშტაბურია, რასაც მისი, როგორც საპატრიარქო ტაძრის, განსაკუთრებული მდგომარეობაც განაპირობებდა. ამიტომ თითქმის ყველა ავტორთან, რომელიც განიხილავს სვეტიცხოველს, უხვად გვხვდება ეპითეტები „გრანდიოზული“, „უზარმაზარი“ და ა.შ., რაც, თავისთავად ცხადია, არ არის

დამახასიათებელი ქართული არქიტექტურისათვის – მას, პირიქით, ყოველთვის ზომიერი მასშტაბები ახასიათებდა. მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს ეპითეტები ყოველთვის იხმარება სწორედ ქართულ სინამდილესთან დაკავშირებულ კონტექსტში და რომ იგივე ზომები რომელიმე სხვა კულტურასთან მიმართებაში სულაც არ ჩაითვლებოდა გრანდიოზულად. შესადარებლად გავიხსენოთ თუნდაც ყველაზე ტრივიალური მაგალითები, თუნდაც ძველი ეგვიპტისა და გოთიკის არქიტექტურული ძეგლები. და რაც მთავარია, ტაძარში მყოფი ადამიანი სულაც არ გრძნობს თავს დათრგუნულად შენობის მასშტაბების გამო, რადგანაც მისი შიგა სივრცე ერთიანობის, სიმსუბუქის, მშვიდი ჰარმონიის შეგრძნებას ბადებს, რაც სწორედ ძალზე სახასიათოა ქართული არქიტექტურული ძეგლების უმეტესობისათვის.

ეს შთაბეჭდილება მიღწეულია არა იმდენად შენობის სიმაღლის, არამედ ინტერიერის გააზრებული, გონებამახვილური გადაწყვეტის ხარჯზე. მაგალითად: სვეტიცხოვლის ცენტრალური შესასვლელი დასავლეთითაა განლაგებული, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კარიბჭეები მხოლოდ დამხმარე როლს ასრულებდა და ტაძრის გვერდითა ნაწილებს უკავშირდებოდა, შესაბამისად, პირველ შთაბეჭდილებას, რომელსაც აღიქვამს ტაძარში შემსვლელი ადამიანი, სწორედ ეს ხედვის წერტილი განსაზღვრავს. ვინაიდან ტაძრის დასავლეთი და აღმოსავლეთი მკლავები წაგრძელებული ფორმისაა, შენობაში ამ დასავლეთის კარიბჭიდან შემსვლელის თვალწინ გრძელი პერსპექტივა იშლება, რასაც კიდევ უფრო უსვამს ხაზს სამხრეთით და ჩრდილოეთით განლაგებული თაღელების მწყობრი რიტმი. ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმას, რომ წესით ასეთი ხედი პერსპექტიული შემცირების გამო სივრცის თანდათანობითი შევიწროების შთაბეჭდილებას უნდა ბადებდეს, მაგრამ ვინაიდან აქ მდგომი ადამიანი ხედავს, რომ დასავლეთის მკლავი აღმოსავლეთისკენ მოძრაობისას გადადის გუმბათქვეშა კვადრატის გაცილებით უფრო ფართო მოცულობაში, მაყურებელს დიდი და თავისუფალი სივრცის შეგრძნება ეუფლება (სურ. 55).

ეს გრძნობა კიდევ უფრო ძლიერდება, როდესაც მაყურებელი ბინდუნდით მოცული მკლავიდან გადაინაცვლებს გუმბათქვეშა კვადრატში, რადგანაც გუმბათის ყელის სარკმლებიდან შემოჭრილი სინათლე იზიდავს მის მხერას და მაშინვე ზევით, გუმბათის მაღალი და ნათელი სივრცისკენ აახედებს მას. ეს მომენტი და საერთოდ განათების გააზრებული გამოყენება

შიგა სივრცის მხატვრული გადაწყვეტისა და ემოციური მუხტის შექმნისათვის აგრეთვე ახასიათებს მთელ ქართულ ჯვარ-გუმბათოვან არქიტექტურას. ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს, რომ თუმცა გუმბათს საერთოდ დიდი სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება მართლმადიდებლური ქვეყნების სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში, მაგრამ მისი ესოდენ დიდი მხატვრული როლი ინტერიერის გადაწყვეტაში ყველგან და ყოველთვის ერთნაირად არ გვხვდება: მაგალითად, რუსული ეკლესიების ინტერიერებში ზოგჯერ საერთოდ არ აღიქმება გუმბათების შიგა სივრცეები, რადგანაც ისინი საკმაოდ დაბალი ბრტყელი ჭერითაა დაფარული. ეს გამოწვეულია კლიმატური პირობებით – ცხადია, რომ ჩრდილოეთის ქვეყნებში მაღალი გუმბათოვანი ნაგებობების გათბობის პრობლემა გაცილებით უფრო სერიოზულ პრობლემას წარმოადგენს, ვიდრე სამხრეთის ქვეყნებში.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სვეტიცხოვლის განათების სისტემა ამ შემთხვევაში არა მარტო ემოციურ, არამედ სიმბოლურ-შინაარსობრივ დატვირთვასაც ატარებს: ყველაზე ძლიერად განათებულია და, შესაბამისად, ყველაზე დიდ ყურადღებას იპყრობს ტაძრის ყველაზე წმინდა ნაწილები – გუმბათი და აბსიდა (რაც აგრეთვე სახასიათოა ქართული არქიტექტურული ძეგლების უმეტესობისათვის). გარდა ამისა, ის, რომ ტაძრის სხვადასხვა ნაწილები სხვადასხვაგვარადაა განათებული, მრავალფეროვან, ცხოველხატულ, ფერწერულ იერს ანიჭებს ინტერიერს.

კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც ტიპურია მთელი ქართული არქიტექტურისთვის, მდგომარეობს იმაში, რომ სვეტიცხოვლის შიდა სტრუქტურა, მისი ყველა სათავსო და მოცულობა ნათლად და მკაფიოდ აისახება გარეგნულ მასებში: ცენტრში მოჩანს გუმბათი, რომელიც მკლავების მიერ სივრცეში შექმნილი ჯვრიდანაა „ამოზრდილი“, მათ შორის, უფრო დაბლა – დამატებითი სათავსოების ფორმები და სულ ქვემოთ – პორტიკები (სამწუხაროდ, დღესდღეობით სვეტიცხოვლის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის პორტიკები აღარ არსებობს). ამგვარად, ქართული ტაძრის საფეხუროვანი, კრისტალისებურად შეკრული ფორმა შინაგანი სტრუქტურის ზუსტ გამოვლინებას წარმოადგენს.

ძალზე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სვეტიცხოველში, ისევე, როგორც საერთოდ შუა საუკუნეების ქართულ ტაძრებში, ყველა არქიტექტურულ ფორმას აუცილებლად გააჩნია თავისი ფუნქცია, პრაქტიკული დანიშნულება.

როგორც წერდა გიორგი ჩუბინაშვილი, „მთავარი (.....) გამოიკვეთება მცხეთის ტაძრის არქიტექტორის მიდგომაში, რომელიც, მიუხედავად მისი სწრაფვისა დიდი და დასრულებული დეკორატიულობისადმი, მაინც, უპირველეს ყოვლისა, ინარჩუნებს მკაცრ კეთილშობილებასა და თავშეკავებულობას და არ იყენებს ისეთ ელემენტებს, როგორცაა წმინდა დეკორატიული ხასიათის მქონე არქიტექტურული ფორმები“ (60, გვ. 273).

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, ქართული ტაძრის იერსახე ნათლად ავლენს სტრუქტურულობასა და ფუნქციურ ხასიათს. მის ამ თვისებას კიდევ უფრო ხაზს უსვამს დეკორი, რომელიც ამ დროისთვის უკვე ერთიან, მთლიან სისტემას წარმოადგენს: დეკორატიული თაღელები, რომლებიც ზუსტად მიუყვება ფასადების ფორმას და ერთ მთლიანობად კრავს მათ, ნიშები აღმოსავლეთის ფასადზე, რომლებიც ნათლად გამოყოფს ტაძრის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს – აფსიდას, ორნამენტული დეკორი, რომელიც გამოყოფს არქიტექტურულად ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილებს – სარკმლებს, შესასვლელებს, კარნიზებს და თავისუფლად ტოვებს კედლის გლუვ, საუცხოოდ გათლილ კვადრებს.

მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენს ისიც, რომ ჩუქურთმისა და ქვის გლუვი ზედაპირების ასეთი თანაფარდობა არა მარტო აძლიერებს ტაძრის კეთილშობილურ სისადავესა და ზომიერების შეგრძნებას, არამედ აგრეთვე, ზრდის რა კედლის სიბრტყის მნიშვნელობას, ამით ანიჭებს შენობას მონუმენტურობის, სიმტკიცის, კონსტრუქციულობის შთაბეჭდილებას (რაც ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ ნიშანს წარმოადგენს).

დიდი მნიშვნელობა აქვს იმასაც, თუ როგორ **ზუსტად და ოსტატურადაა განლაგებული ტაძარი – აქ აშკარად იგრძნობა მიზანმიმართულობა, გააზრებული მხატვრული ამოცანა**. მართალია, ქართული ტაძრების დიდი ნაწილისაგან განსხვავებით, სვეტიცხოველი განლაგებულია ვაკე ადგილზე, მაგრამ იგი ისე ნათლად მოჩანს ნებისმიერი წერტილიდან, როგორც ახლო მანძილიდან, ასევე გაღმა ნაპირებიდან და მთებიდან, რომ მისი მკაფიო სილუეტი მთელი გარემოს დომინანტად და მიზიდულობის წერტილად აღიქმება (სურ. 56).

ყველა ზემოხსენებული თვისება, როგორც უკვე არაერთგზის აღინიშნა, ძალზე სახასიათოა შუა საუკუნეების მთელი ქართული სატაძრო არქიტექტურისათვის. ცხადია, ეს იმაზე მიგვითითებს, რომ საუკუნეთა მანძილზე საქართველოს ყველა კუთხის ხუროთმოძღვრებისათვის უცვლელი ნიშნები ფორმისა და სივრცის იმ ეროვნულ გრძობას და ეროვნულ გამოვნებას შეესაბამება, რომელზეც წინა თავში გვქონდა საუბარი. აქვე ჩვენ აღვნიშნავდით იმ მომენტებს, რომლებიც მიუთითებს ხელოვნების ამ ეროვნული ნიშნების ჩამოყალიბების კავშირზე იმ გარემოს ხასიათთან, სადაც საუკუნეების მანძილზე ცხოვრობს ესა თუ ის ერი.

მაგრამ როგორ შეგვიძლია ჩვენ შევამოწმოთ, არსებობს თუ არა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კავშირი გარემოს ხასიათსა და არქიტექტურის თავისებურებებს შორის? ალბათ, აუცილებელი იქნება, პარალელურად განვიხილოთ ისეთი ქვეყნის არქიტექტურა, რომელიც თავისი ბუნებრივი პირობებითა და გარემოს ხასიათით მეტ-ნაკლებად წააგავს საქართველოს და დავაკვირდეთ, გამოიკვეთება თუ არა მათ შორის რაიმე მსგავსება. მაგრამ, რასაკვირველია, უძჯობესია, რომ განვიხილოთ სხვა ეპოქის და სხვა სარწმუნოების სატაძრო არქიტექტურა, რათა გამოვრიცხოთ რელიგიური და ისტორიული მიზეზებით გამოწვეული მსგავსება და ამით მეტი კონცენტრაცია მოვახდინოთ სწორედ გარემოს გავლენაზე.

ამ თვალსაზრისით საინტერესო იქნება, განვიხილოთ ფრაგმენტები იპოლიტ ტენის „ხელოვნების ფილოსოფიიდან“, სადაც იგი დეტალურად განიხილავს ძველი საბერძნეთის არქიტექტურის კავშირს ელადის ბუნებრივ გარემოსთან და ვნახოთ, თუ რამდენად შეიძლება აქ პარალელების გავლება საქართველოს გარემოსა და ხელოვნებასთან. ეს მაგალითი სავსებით შეესაბამება წინამდებარე პირობებს, როგორც ეპოქისა და სარწმუნოების განსხვავებულობის, ისე გეოგრაფიული პირობების ერთგვარი მსგავსების თვალსაზრისით. ასეთ შემთხვევაში კი, როგორც უკვე აღინიშნა, ჩვენ შეგვიძლია გავაანალიზოთ მხოლოდ ის საერთო ზოგადი თვისებები, რომლებსაც სხვადასხვა ქვეყნების არქიტექტურულ აზროვნებასა და აღქმაში მსგავსი ბუნებრივი პირობები აყალიბებს.

მართლაც, საბერძნეთი ისევე, როგორც საქართველო, ე.წ. ხმელთაშუა ზღვის გეოგრაფიული რეგიონის სამხრეთული პატარა ქვეყანაა, ბუნებრივი



საზღვრებით მომცრო რეგიონებად დაყოფილი, თბილი ჰავით, ზღვით და, რაც მთავარია, მთიანი პეიზაჟებით (სურ. 57, 58). რასაკვირველია, გარემოს ეს საერთო თვისებები უფრო ზოგადი ხასიათისაა, რეალურად საქართველოსა და საბერძნეთის პეიზაჟები ერთმანეთის ზუსტი ანალოგი ვერ იქნება, მაგრამ ვინაიდან სრულიად ზუსტი ანალოგები არც არსებობს ბუნებაში, ჩვენ შეგვიძლია, განვიხილოთ ის მსგავსი ნიშნები, რომლებიც ამ ორი ქვეყნის ბუნებას და ლანდშაფტებს ახასიათებს. აქვე საინტერესო იქნება მოვიყვანოთ ფრაგმენტები „ხელოვნების ფილოსოფიის“ იმ თავიდან, სადაც იპოლიტ ტენი აღწერს საბერძნეთის ბუნებას და იმას, თუ როგორ სულს აყალიბებს იგი ქვეყნის მოსახლეობაში, რაც შემდეგ მის ხელოვნებაში, კერძოდ ხუროთმოძღვრებაში ვლინდება, და გავალოთ პარალელები საქართველოს ბუნებასა და ხელოვნებასთან.

„ქვეყნის ფიზიკური რელიეფი ისეთ ნიშანს ასვამს ხალხის გონებას, რომელიც მის შემოქმედებასა და ისტორიას ემჩნევა. ამ ქვეყანაში არაფერია უზარმაზარი, გიგანტური; საგნებს არა აქვს ზედმეტად დიდი, დამთრგუნველი ზომები. (...) თვალი იოლად აღიქვამს საგანთა ფორმებს, მათ მკვეთრად შემოხაზულ ხატებს. აქ ყველაფერი საშუალო ზომისაა, ზომიერი, იოლად და მკაფიოდ აღქმადია გრძნობათა მიერ (...)

ზღვაც კი, ესოდენ მძვინვარე და საშიში ჩრდილოეთის ქვეყნებში, აქ ტბას მოგვაგონებს. სულ არ არის ისეთი შეგრძნება, თოთქოს ეს უსაზღვრო უდაბნო იყოს, მუდმივად მოჩანს ნაპირი ან რომელიმე კუნძული; (...) მას არ ახასიათებს ჩამქრალი, ტყვიისფერი ფერი, როგორც ჩრდილოეთში, იგი ათასნაირ ფერებად ბრწყინავს. (...)

წარმოიდგინეთ (...) იმ ადამიანის სული, რომელიც ასეთ გარემოცვაში აღიზარდა. მას უყალიბდება ჩვევა ნათელი, გამოკვეთილი სახეებისადმი; (...) ამ ქვეყანაში ნიადაგის რელიეფი კიდევ უფრო ნათლად ჩანს, ვიდრე ჩვენს პროვანსში; იგი არ იღდაბნება, არ იშლება, როგორც ეს ჩრდილოეთის ქვეყნებში ხდება. დედამიწის გეოლოგიური ჩონჩხი, ნაცრისფერი მარმარილო, გარეთ გამოდის კლდეების სახით, მკვეთრად გამოიყოფა ცის ფონზე და გარს ერტყმის დაბლობებს თავისი მწვერვალებითა და ქარაფებით, ასე რომ პეიზაჟი, დასერილი მთების მკვეთრი კუთხეებით, მოგვაგონებს მტკიცე ხელით შესრულებულ ნახატს. გამჭვირვალე ჰაერის თვისებები კიდევ უფრო აძლიერებს საგანთა მოცულობრიობას; ისინი არ გვეჩვენება ბუნდოვნად,

დანისლულად, დაჩრდილულად, ისინი მკაფიოდ გამოიყოფა არსებულ ფონზე, როგორც ანტიკურ ლარნაკთა ფორმები. დაბოლოს, გაითვალისწინეთ მზის გასაოცარი სიკაშკაშე, რომელსაც უკიდურესობამდე მიჰყავს კონტრასტი ჩრდილსა და სინათლეს შორის და ქმნის დაპირისპირებას მძიმე მასებსა და ხაზთა სიმკვეთრეს შორის. როგორც ვხედავთ, ბუნება, იმ ფორმათა მეშვეობით, რომლებითაც გარემო ავსებს ადამიანის გონებას, უღვიძებს ბერძენს სწრაფვას მკაფიოდ გამოკვეთილ და დასრულებულ ცნებებისაკენ“ (58, გვ. 102).

მოყვანილ ნაწევებში იპოლიტ ტენი ავლენს და გამოყოფს საბერძნეთის ბუნების მთელი მრავალფეროვნებიდან იმ ძირითად, საყოველთაო ნიშნებს, რომლებიც უმთავრეს გავლენას ახდენს ხალხის ხასიათისა და გონებრივი წყობის ჩამოყალიბებაზე და ოსტატურად ამახვილებს მკითხველის გულისყურს იმ მომენტებზე, რომლებსაც კავშირი აქვს ხელოვნებასთან. აღწერს რა საბერძნეთის პეიზაჟების ზომიერ, ადამიანის აღქმასა და ზომებთან შესატყვის მასშტაბებს, მათ მრავალფეროვნებას, გამჭვირვალე ჰაერში გამოკვეთილი მთების მკაფიო სილუეტებს, მრავალფერად მოლივლივე ზღვას, მზის სიკაშკაშეს და განათების ეფექტებს, ყოველივე ამის საფუძველზე იგი თანმიმდევრულად ატარებს იმ აზრს, რომ ასეთი გარემო აყალიბებდა ძველ ბერძენში ნათელ, ზომიერ, ჯანსაღ სულს და „სწრაფვას გამოკვეთილი და დასრულებული ფორმებისაკენ“, აქედან კი უკვე პირდაპირ გადადის ხელოვნების სფეროზე, კერძოდ კი პლასტიკური საწყისის პრიმატზე ძველი საბერძნეთის არქიტექტურაში.

განსაკუთრებით უნდა მივაქციოთ ყურადღება იმას, თუ რამდენად ზუსტად ემთხვევა საბერძნეთის ბუნების ტენისეული დახასიათება იმას, რასაც საქართველოში ვხედავთ, იმდენად, რომ ამ ფრაგმენტში სიტყვა „საბერძნეთი“ „საქართველოთი“ თუ შევცვალეთ, მკითხველი ერთბაშად ვერც კი იგრძნობს განსხვავებას. ყველა ის ძირითადი მომენტი, რომლებზეც ავტორს აქვს გაკეთებული აქცენტი, სრულიად ემთხვევა საქართველოს ბუნების დამახასიათებელ თვისებებს. რასაკვირველია, აქ კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ორი ქვეყნის გარემო პირობები და პეიზაჟები აბსოლუტურად, სრულად არ ემთხვევა ერთმანეთს და მათ შორის ზოგიერთი განსხვავებებიც არსებობს, სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს, მაგრამ მსგავსი ნიშნები აშკარად ჭარბობს, ეს კი საშუალებას გვაძლევს, პარალელები გავავლოთ ტენისეულ მაგალითებთან.

ჩვენს შემთხვევაში განსაკუთრებით საინტერესოა ტენის მიერ არქიტექტურის სფეროდან მოყვანილი მაგალითები. აი, როგორ ახასიათებს იგი ბერძნული არქიტექტურის უზოგადეს ნიშნებს:

„ნათელი შეგრძნების მოთხოვნილება, ზომიერების გრძნობა, სიძულვილი ყოველივე უფორმო და განყენებულისადმი, სიძულვილი ყოველივე შემზარავისა და უზარმაზარისადმი, სწრაფვა მკაფიო მოხაზულობებისადმი – აი, რა აიძულებს ბერძენს მოაქციოს თავისი წარმოდგენები წარმოსახვისა და გრძნობებისათვის იოლად აღსაქმელ ფორმებში და ამით შექმნას ყოველი ტომისა და ეპოქისათვის გასაგები ქმნილებები. (...) სწორედ ამაში მდგომარეობს ძველ ბერძენთა ხელოვნების მთელი თავისებურება. (...)

განვიხილოთ ის, რაც პირველ რიგში გვეცემა თვალში ბერძნულ ქალაქში შესვლისას – კერძოდ, ტაძარი. საზოგადოდ, იგი განლაგებულია შემადლებულ ადგილას, კლდის შევრილზე, როგორც სირაკუზში, ან ბორცვზე, როგორც ათენში. იგი ჩანს დაბლობის ყველა კიდიდან და მეზობელი ბორცვებიდან. იგი მთლიანად მკაფიოდ იკვეთება გამჭვირვალე ჰაერში. (...) მისი საფუძველი, მთელი მისი მასა და პროპორციები ერთიანად წარმოგვიდგება. ტაძრის განლაგება ჩვენი გრძნობებისათვის მისაწვდომს ხდის მას. ბერძენი ანიჭებენ მას საშუალო ან მცირე ზომებს, რათა არაფერმა არ შეუშალოს ხელი ნათელ აღქმას. თუმცა, ისინი ისეთი სადაა, რომ მთლიანის აღსაქმელად ერთი შეხედვაც საკმარისია. ყველა აქსესუარი და დეტალი გასაოცარი მეტყველებით გვიხატავს მისი ყოველი ნაწილის ხასიათს. ტაძრის სილამაზეს მისი მრავალფეროვანი ფერადოვნებაც ასრულებს. (...)

თავისთავად ბერძნული ტაძარი ურყევი და უდრეკია. მისი მასიურობა სიმძიმის შთაბეჭდილებას კი არ ქმნის, არამედ მხოლოდ ანიჭებს მას განსაკუთრებულ სიმტკიცეს. ჩვენ ვგრძნობთ ტაძრის სხვადასხვა ნაწილის მდგრად წონასწორობას, რადგანაც ხუროთმოძღვარმა მისი შინაგანი აგებულება ხილულ ფორმებში გამოხატა. დაუმატეთ სიმძლავრის ამ შთაბეჭდილებას ტაძრის სიმსუბუქე და მოხდენილობა. იგი მოგვაგონებს ათლეტის სხეულს, რომელიც აერთიანებს ძალასა და ფორმათა დახვეწილობასა და სიზუსტეს“ (58, გვ. 78) (სურ. 59).

მოყვანილ ნაწყვეტში განსაკუთრებით საყურადღებოა ის, რომ ძველბერძნული ტაძრისთვის დამახასიათებელი არსებითი, უზოგადესი ნიშნების აღწერისას, ავტორი გამუდმებით შეფარვით გვახსენებს თავის ძირითად

დებულებას იმის შესახებ, რომ ყველა ეს სახასიათო ნიშანი არის ორგანული გამოვლინება ელინური სულისა, ამ უკანასკნელის ჩამოყალიბება კი ხდებოდა სწორედ გარემოს გავლენით. ე.ი. ტენი ერთდროულად ახასიათებს და პარალელს ავლებს ერის ხელოვნებასა და ფსიქიკას, და მეორეს მხრივ, იმ ფიზიკურ პირობებს შორის, რომელშიც ამ ერს აყენებს გარემო. ამავე დროს, ბერძნული არქიტექტურის ის ნიშნები, რომელთაც იგი გამოყოფს, ნამდვილად ყველაზე არსებითი და რეალურია, რის გამოც ტენის შემდგომი მოსაზრებებიც მეტად მყარ ნიადაგს იძენს. ეს თვისებები – ნათელი კომპოზიცია, ზომიერი მასშტაბები, მკაფიო ფორმები, დახვეწილი პროპორციები, პრაქტიკული და ესთეტიკური მიზნების ერთიანობა, გააზრებულად შერჩეული განლაგება და ა.შ. – ყოველივე ეს ტენთან ერთიან მთლიანობაშია გააზრებული, როგორც „ერის სულის გამოვლინება“.

ამასთან დაკავშირებით, შეგვიძლია გავიხსენოთ ენგელსის ერთი გამონათქვამი, რომელიც კარგად ახასიათებს არა მარტო ბერძნული არქიტექტურის, არამედ მთელი მისი კულტურის სულს, მის ხასიათს. სხვადასხვა ქვეყნების არქიტექტურათა ზოგად ხასიათზე საუბრისას იგი გამოთქვამდა იმ აზრს, რომ ბერძნული არქიტექტურა გამოხატავს თავის თავში ნათელ, ხალისიან ცნობიერებას, მავრიტანული – ნაღველს, გუთური – წმინდა ექსტაზს; ბერძნული არქიტექტურა არის კაშკაშა, მზიანი დღე, მავრიტანული – ვარსკვლავებით გასხივოსნებული ბინდბუნდი, გუთური – აისი.

უცნაურია თითქოს, რომ შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო არქიტექტურის ძეგლების დახასიათებაც შეიძლება პრაქტიკულად იმავე სიტყვებით, რომლებიც თავის დროზე ნათქვამია ანტიკური ბერძნული არქიტექტურის შესახებ, და ეს ეხება არა მარტო გამონათქვამს „მზიანი დღის“ შესახებ, რომელიც მართლაცდა კარგად გამოხატავს ქართული არქიტექტურის სულსაც, არამედ ეხება აგრეთვე ზემოთ ჩვენს მიერ სვეტიცხოველზე საუბრის დროს აღნიშნულ ისეთ ნიშნებსაც, როგორცაა მასშტაბთა ზომიერება, სწრაფვა ერთიანი და ნათელი კომპოზიციისადმი, მონუმენტურობა, სტრუქტურულობა, დაუფარავი კონსტრუქციული ელემენტების ესთეტიკურობის ხაზგასმა, დეკორის თავშეკავებული, მაგრამ გააზრებული და მოხდენილი ხასიათი, ფერის მნიშვნელოვნება ტაძრის საერთო ემოციური შთაბეჭდილების შექმნისას, მასალად ძირითადად ქვის გამოყენება, მისი სპეციფიკისადმი ზუსტი აღლო, მისი ფერის გულდასმით შერჩევა და მისი თვისებების უნარიანად

გამოყენება და ა.შ. (ეს უზოგადესი თვისებები, რასაკვირველია, განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე განსხვავებულ კონკრეტულ ფორმებში ვლინდებოდა, მაგრამ ისინი მაინც მუდმივად ახასიათებდა ქართულ არქიტექტურას და ყოველთვის არსებითი იყო მისთვის).

რასაკვირველია, როდესაც ლაპარაკია ამ ორი ქვეყნის არქიტექტურის ნიშან-თვისებებთან მსგავსებაზე, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ წარმართული ელინური ტაძრების ტიპები, გეგმები, არქიტექტურული ფორმები, კონსტრუქციები და სამშენებლო ტრადიციებიც სრულიად განსხვავდება ქართული შუასაუკუნეობრივი არქიტექტურის არსენალისაგან. მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს განსხვავებები საუკეთესო საფუძველს ქმნის იმისთვის, რომ შედარებისას გამოვაკლინოთ ზოგადი, სახასიათო თვისებებისა და ხასიათის მსგავსება. ამჟამად საუბარია არა კონკრეტულად და ზუსტად ანალოგიურ ფორმებზე, რომლებიც ვერც იარსებებდა, არამედ ტაძრის იერსახეში ზოგადად ასახულ არქიტექტურულ ხედვასა და აზროვნებაზე, ხელოვნებაში პლასტიკური საწყისის პრიმატზე ფერწერულთან შედარებით, ფორმის, ფერისა და სივრცის თავისებური გრძნობისა და გაგების შესახებ და, როგორც ვნახეთ, სწორედ ამ თვალსაზრისით ქართულსა და ელინურ არქიტექტურას შორის საკმაო მსგავსება გამოიკვეთა, ეს კი სწორედ ის თვისებებია, რომლებიც, როგორც უკვე ვნახეთ, ტენის, ველფლინის, ჟან ბატისტ დიუბოს ესთეტიკურ კვლევებისა და თანამედროვე ფსიქოლოგთა მონაცემების მიხედვით, პირდაპირაა დაკავშირებული გარემოს გავლენასთან.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ელინური არქიტექტურის ჩვენთვის ყველაზე უფრო საინტერესო თვისება – ეს არის ძეგლების უაღრესად მტკიცე, გააზრებული და ემოციური კავშირი გარემოსთან, ნაგებობის „მიბმა“ ლანდშაფტზე, რაც აგრეთვე ანათესავებს ამ ორ არქიტექტურას. აი, როგორი აზრებია გამოთქმული ბერძნული ანტიკური არქიტექტურის ამ თვისებასთან დაკავშირებით კოლპინსკის წიგნში „ვეეოსური სამყაროსა და ძველი საბერძნეთის ხელოვნება“:

„მშვენიერ ბერძნულ ნაგებობებს, ანსამბლებსა და ქალაქებს გააჩნდათ უდავო კავშირი ბუნებასთან, ადამიანის მიერ გააზრებული და შექმნილი. იგი გამოიხატებოდა შენობის მოხდენილ დაყენებაში, ბუნებასთან ჰარმონიის ან კონტრასტის შექმნით, ანსამბლის მოხერხებულ განლაგებაში რელიეფზე, არქიტექტურის თავისებურებათა ხაზგასმაში პეიზაჟის მეშვეობით,

ან პირიქით, შენობის ბუნებასთან შერწყმით, მათი ერთმანეთისაგან განუყოფლობით. მაგალითად, წმინდა ჭალებში მდგომი ადრეული ტაძრების სვეტთა რიგები მშვენივრად ეთანხმებოდა ხეების ტანთა მწყობრ რიტმებს, წარმოადგენდა თითქოს მოწესრიგებულ, კრისტალურად ნათელ ფორმებში შექმნილ ბუნებას. ათენის აკროპოლისს გააჩნია ურღვევი კავშირი რელიეფთან, რომელიც ქმნის მრავალფეროვან რაკურსებს ანსამბლის შენობებთან პროცესიათა მსგეველობის დროს, შორიდან თუ ახლოდან აღქმისას და ა.შ“ (36, გვ. 123).

როგორც არაერთხელ უკვე აღინიშნა, აქაც კვლავ ვპოულობთ ბევრ საერთოს ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან, როგორც ზოგადი პრინციპების მხრივ, ასევე „ეროვნული სულის მხატვრული გამოვლინების“ თვალსაზრისითაც. ზემოთ ჩვენ უკვე გვქონდა ლაპარაკი ბერძნული არქიტექტურის „ნათელ, მხიარულ“ ხასიათზე. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ ქართული არქიტექტურის მკვლევართა უმრავლესობაც აგრეთვე უსვამს ხაზს მის ხალისიან, მაჟორულ განწყობას.

თითქოს უცნაურად უნდა მოგვეჩვენოს, რომ ესოდენ მსუბუქი თვალის გადავლებითაც კი აღმოჩნდა ამდენი საერთო თვისება საქართველოსა და ელადის ხუროთმოძღვრებას შორის. უცნაურია იმიტომ, რომ მდგომარეობა ამ ქვეყნებისა ყოველმხრივ მკვეთრად იყო განსხვავებული – განსხვავებულია დრო, ეპოქათა ხასიათი, სოციალ-პოლიტიკური წყობა, რელიგია, მსოფლმხედველობა და ა.შ. მხოლოდ ამ ფაქტორების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ქართულ არქიტექტურას, წესით, სრულებით არაფერი უნდა ჰქონოდა საერთო ძველბერძნულთან, ისევე, როგორც, ვთქვათ, გუთურს. მაგრამ, ამის მიუხედავად, როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნეთ, ზოგი რამ საერთო ნამდვილად არის. საინტერესო იქნებოდა, გვეცადა გაგვერკვია ასეთი წინააღმდეგობა: არსებობს უამრავი ობიექტური, ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელთა ერთობლიობა თითქოს უნდა გამორიცხავდეს მსგავსებას ქართულ და ბერძნულ არქიტექტურას შორის, და ამის მიუხედავად ასეთი მსგავსება მაინც არსებობს. რა შეიძლება იყოს ამის მიზეზი?

ცხადია, რომ აქ საქმე გვაქვს არა შემთხვევითობასთან, არამედ რომელიღაც მძლავრი ფაქტორის ზემოქმედებასთან, რომელიც ერთსა და იმავე გაგლენას ახდენს ამ ორი ხალხის გემოვნებისა და ფსიქიკის ჩამოყალიბებაზე და საბოლოო ჯამში – მის გამოსატულებაზე მხატვრულ შემოქმედებაში,

კერძოდ – არქიტექტურაში. ლოგიკური იქნება, დავუშვათ, რომ ერთ-ერთი ასეთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია მსგავსი გარემოს ზეგავლენა: მსგავსი პეიზაჟები, კლიმატი და ყოფა, რომელსაც დიდწილად სწორედ გარემო განსაზღვრავს.

## თავი IV

### ექსტერიერის გადაწყვეტისა და აღქმის თავისებურებანი მართლმადიდებლური სამყაროს ქვეყნებში: საქართველო და ბიზანტია

წინა თავებში არაერთხელ აღინიშნა, თუ რა სახის კავშირები არსებობს ერთი მხრივ, გარემოს ხასიათსა და მეორე მხრივ, ერის ტემპერამენტსა და აგრეთვე ფორმის, ფერისა და სიერცის აღქმისა და გამოსახვის ეროვნულ თავისებურებებს შორის. საუბარი გვქონდა აგრეთვე იმაზეც, რომ ეს მომენტი აუცილებლად აისახება ხელოვნების ხასიათზე. როგორც ვნახეთ, გარემო ნამდვილად მძლავრად მონაწილეობს ერის მხატვრული გემოვნებისა და ხასიათის ჩამოყალიბებაში, რის საილუსტრაციოდაც მრავალი მაგალითი იქნა მოყვანილი. აქვე გავიხსენოთ ისიც, რომ ხელოვნების ისეთი ცნობილი მკვლევრები, როგორებიც იყვნენ იპოლიტ ტენი და ჰაინრიხ ველფლინი, მიიჩნევენ, რომ ამა თუ იმ ერის ხელოვნებას ძირითადად ახასიათებს ორი საწყისიდან – პლასტიკური და ფერწერული, ან, უფრო სწორად, ცხოველხატული საწყისებიდან – ერთ-ერთის პრიორიტეტი.

ეს მოსაზრება გაცილებით ადრე გამოითქვა, ვიდრე მეოცე საუკუნის ფსიქოლოგიაში დამკვიდრდებოდა შესაბამისი ცნება მრავალმხრივი ინტელექტისა და აზროვნების განსხვავებული ტიპების შესახებ, მაგალითად, ამერიკელი ფსიქოლოგის ჰოვარდ გარდნერის (23) ნამუშევრებში. გარდნერის ეს კვლევები პრინციპულად ადასტურებს ესთეტიკოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთა მიერ თითქმის საუკუნენახევრის წინ გამოთქმულ მოსაზრებებს. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ხელოვნების ნაწარმოებთა შედარებითი სტილისტური ანალიზის შედეგებზე დაფუძნებული დასკვნები არანაკლებ ზუსტი აღმოჩნდა, ვიდრე ექსპერიმენტული კვლევების მონაცემებზე დამყარებული თანამედროვე ფსიქოლოგიური დებულებები. გავიხსენოთ თუნდაც იპოლიტ ტენის ზემოთ მოყვანილი მსჯელობა იტალიაში (ტოსკანაში) შემოქმედებით აზროვნებაში პლასტიკური საწყისის პრიმატსა და ჰოლანდიაში არსებული ფერწერულობის პრიმატის და მათი მიზეზების შესახებ, სადაც



უმნიშვნელოვანეს როლს, მისი აზრით, სწორედ გარემოს თავისებურებების გავლენა ასრულებდა.

აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ გარემოს ის თვისებები, რომლებიც, იპოლიტ ტენის მიხედვით, ხელოვნებაში და კერძოდ კი არქიტექტურაში პლასტიკური ხედვის ჩამოყალიბებას იწვევს, როგორც ვნახეთ, აშკარად ახასიათებს სწორედ საქართველოს ბუნებასაც. აღნიშნულ თვისებათაგან ბევრი საკმაოდ კარგად მიესადაგება ჩვენს შემთხვევასაც. შესაბამისად, შესაძლებელი გახდა, განგვევრცო ტენის მოსაზრებები ქართული არქიტექტურის სფეროზეც და შეგვედარებინა იგი სხვა ქვეყნის არქიტექტურასთან, იმ შემთხვევაში, თუ იმ ქვეყნის გარემოს ზოგიერთი თვისება ნაწილობრივ ემთხვევა საქართველოს ბუნებრივ პირობებს. სწორედ ასეთი შედარების შედეგად გამოიკვეთა ქართული ხუროთმოძღვრების ზოგიერთი, წინა თავში აღნიშნული ზოგადი დამახასიათებელი თვისების მსგავსება სხვა ქვეყნის – ელადის, სხვა პერიოდისა და სხვა სარწმუნოების არქიტექტურასთან, რაც, როგორც ვნახეთ, ერთგვარად უკავშირდება გარემოს მსგავსი თვისებების გავლენას.

ბუნებრივი გარემოს ეს თვისებებია: მთიანი პეიზაჟები, რომელთა სტრუქტურა და ფორმები ნათლად და მკაფიოდ გამოიკვეთება გამჭვირვალე, მშრალ ჰაერში, წელიწადის უმეტეს დროს არსებული ინტენსიური განათება და ამ განათებით გამოწვეული შუქჩრდილების ძლიერი თამაში, რის გამოც მოცულობრივი ფორმები განსაკუთრებით მკაფიოდ, რელიეფურად და სკულპტურულად აღიქმება, ყველა კონტური ზედმიწევნით სუფთად და ნათლად მოჩანს, ფერები კი ერთიანი და ღრმაა. გარდა ამისა, პეიზაჟები მრავალფეროვანია თავისთავადაც და, ამავე დროს, სხვადასხვაგვარადაც აღიქმება არსებული მრავალი ხედვის წერტილიდან. ასეთი მთიანი პეიზაჟების მოხაზულობა პერმანენტულად აჩვენებს აქ მცხოვრები ადამიანის თვალს მკაფიო ტალღოვან სილუეტებს და მასათა საფეხურებრივ განლაგებას.

ეს სწორედ ის თვისებებია, რომლებიც, ტენისა და ველფლინის მიხედვით, განაპირობებს ხოლმე ეროვნული ხედვის „პლასტიკურ ხასიათს“, რაც გულისხმობს დომინირებას ხელოვნებაში ხაზისა და ლაქაზე, პლასტიკური მკაფიო ფორმისა – ცხოველხატულზე, რბილად დამუშავებულზე, სილუეტისა – ზედაპირის მოდელირებაზე და ა.შ. ეს ზოგადი პრინციპი კარგად მიესადაგება მთელ ქართულ შუასაუკუნეობრივ ხელოვნებას, რომელიც, როგორც ცნობილია, ყოველთვის ავლენდა ღტოლვას ხაზოვანი

გამომსახველობისკენ. ხოლო რაც შეეხება თავად ქართულ არქიტექტურას, აქაც ნათლად მუდავნდება ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებული თვისებები, მაგალითად: სილუეტისა და კონტურების დიდი მნიშვნელობა, არქიტექტურულ ფორმათა მკაფიო, გამოკვეთილი მოცულობები და მათი საფეხუროვანი განლაგება, კედლის ზედაპირის მტკიცე და გლუვი, ზედმიწევნით გულდასმით გათლილი ქვის ფართობების მნიშვნელოვნება, თავშეკავებული, მაგრამ გააზრებული და ნათელი ემოციური განწყობის შემქმნელი ფერადოვანი გადაწყვეტა. გარდა ამისა, ქართულ არქიტექტურას ყოველთვის ახასიათებდა ზომიერი მასშტაბები და მოხერხებული და სრულყოფილი განლაგების ძიება – ყველა ეს თვისება, რომელიც ეროვნული აღქმისა და ხედვისთვისაა დამახასიათებელი, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, აშკარა კავშირშია გარემოს გავლენასთან.

**როგორც ვხედავთ, მსგავსი გარემოს, ლანდშაფტისა და ბუნებრივი პირობების მქონე, მაგრამ განსხვავებული ისტორიული, რელიგიური, სოციალური და ეკონომიკური და სხვ. პირობების მქონე ქვეყნების ხელოვნების ნიმუშების შედარება საშუალებას გვაძლევს გამოვაფიქროთ გარემოს ის საერთო თვისებები, რომლებიც ზეგავლენას ახდენს ერების ხელოვნების თავისებურების ჩამოყალიბებაზე.**

მაგრამ ამავე დროს, როდესაც საუბარია გარემოს გავლენაზე არქიტექტურის თვითმყოფადი ეროვნული სახის ჩამოყალიბებაზე, უფრო სრულყოფილი და ნათელი სურათის მისაღებად ყურადღება უნდა მივაქციოთ აგრეთვე საპირისპირო მომენტსაც, ანუ იმ განსხვავებებს, რომლებიც შეიძლება არსებობდეს სხვადასხვა გარემოსა და ბუნებრივი პირობების მქონე ქვეყნების არქიტექტურას შორის. რასაკვირველია, ასეთ შემთხვევაში, იმისათვის, რომ გამოვყოთ, გამოვაცალკევოთ სწორედ გარემოს ფაქტორის ზემოქმედებით მიღებული შედეგები, საჭიროა, რომ მსგავსი იყოს სხვა დანარჩენი ფაქტორები. ყველაზე მნიშვნელოვანია, რომ განსახილველად აღებულ ქვეყნებში უნდა არსებობდეს ერთი და იგივე რელიგია, დახლოვებით იგივე ისტორიული პერიოდი და საზოგადოებრივი ფორმაცია.

შესაბამისად, უნდა განვიხილოთ, არსებობს თუ არა რაიმე მნიშვნელოვანი განმასხვავებელი ნიშნები შუა საუკუნეების ქართულ რელიგიურ არქიტექტურასა და სხვა ქვეყნების ამავე პერიოდის მართლმადიდებლურ შუასაუკუნეობრივ არქიტექტურას შორის. ჩვენს

შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და საინტერესოა სწორედ ძეგლის ბუნებაში განლაგების და მისი ექსტერიერის – მასათა საერთო განლაგებისა და ფასადების გადაწყვეტის – თავისებურებანი, რადგანაც სწორედ ექსტერიერია ძეგლის ის ნაწილი, რომელიც უშუალოდ კონტაქტირებს გარე სამყაროსთან და თავისი თვისებების მეოხებით შემდეგნაირ გავლენას ახდენს მასზე:

ა) ჰარმონირებს ან კონტრასტირებს ბუნებასთან, ან

ბ) ორგანიზაციას უწევს გარემოს სივრცეს თავის გარშემო ან ერწყმის მას.

გარდა ამისა, სწორედ შენობის მასათა განლაგების პრინციპში, მოცულობათა პროპორციულ ურთიერთდამოკიდებულებაში, ფორმათა მოხაზულობის თავისებურებებსა და მათ კავშირსა და კოლორიტის თავისებურებებში ვლინდება ყველაზე ნათლად არამარტო კონკრეტული არქიტექტორის მიერ შესისხლხორცებული სივრცობრივი შთაბეჭდილებები და წარმოდგენები, არამედ აგრეთვე მთელი ერისათვის სახასიათო მხატვრული გემოვნება, რომელშიც ქვეცნობიერად აისახება მისი აღმზრდელი ბუნების ტიპური, დამახასიათებელი ნიშნები (გავისხენოთ, თუნდაც, ამ საკითხთან დაკავშირებული ცნობილ მკვლევართა დებულებები ხელოვნების ეროვნული გრძნობის შესახებ აღქმის ფსიქოლოგიის სფეროდან, რომლებიც მეორე თავში იყო მოყვანილი).

აქვე საზი უნდა გავუსვათ იმას, რომ ექსტერიერის საკითხი ქართულ შუასაუკუნეობრივ სატაძრო არქიტექტურაში ოდითგანვე განსაკუთრებით მკაფიოდ იყო დასმული და გადაწყვეტილი. ამ ფაქტზე ყურადღების განსაკუთრებული აქცენტირება იმიტომაც არის აუცილებელი, რომ, როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, საზოგადოდ ქრისტიანული არქიტექტურისთვის ინტერესი ამ პრობლემისადმი ყოველთვის და ყველგან არ არის ერთნაირად დამახასიათებელი, რაც განსაკუთრებით ეხება ადრეულ პერიოდებს. პირიქით, ცნობილია, რომ განსხვავებით უძველესი დროის წარმართულ არქიტექტურათაგან (მაგალითად, ეგვიპტის, საბერძნეთის, შუამდინარეთისა და სხვა კულტურებში), სადაც რელიგიური რიტუალების ჩატარების სპეციფიკა ტაძრის ძირითადად გარედან აღქმას მოითხოვდა, ქრისტიანულმა ხუროთმოძღვრებამ უმთავრესი ყურადღება გადაიტანა ინტერიერის პრობლემის გადაწყვეტაზე, სადაც მორწმუნენი იყრიდნენ თავს.

ეს მოვლენა საკმაოდ ღრმად და ფართოდაა განხილული სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში. მაგალითად, შეგვიძლია ვნახოთ, თუ რას წერს ამ საკითხზე არქიტექტორი, არქიტექტურის თეორიის სპეციალისტი და ფილოსოფოსი და პ. ა. მიკელისი თავის ნაშრომში „ესთეტიკური მიდგომა ბიზანტიური ხელოვნებისადმი“:

„ბერძნულ-რომაული ტაძარი ღვთაების ქანდაკების საცხოვრებელს წარმოადგენდა და წმინდათაწმინდაში შესვლის უფლება მხოლოდ ქურუმებს ჰქონდათ. მორწმუნენი არ მონაწილეობდნენ რელიგიურ ცერემონიებში, არამედ გარედან ადევნებდნენ მათ თვალყურს. ქრისტიანობამ ფართოდ გააღო ტაძრის კარი და მორწმუნეები ღვთისმსახურების მონაწილეებად აქცია. ამიტომ ბერძნულ ტაძარში ძირითადი დატვირთვა ჰქონდა ექსტერიერს: მაყურებელი ტაძარს ძირითადად გარედან აღიქვამდა. ბიზანტიური ეკლესია კი (განსაკუთრებით ადრეული ხანის), პირიქით, მოკლებული იყო თვალშისაცემ გარეგნულ დეკორს – სამაგიეროდ, მისი შიგა სივრცე ირთვებოდა მოზაიკითა და ფრესკებით, სვეტებითა და თაღებით“ (43, გვ. 321)

მსგავსი აზრია გამოთქმული ს. კაუფმანის „რომის იმპერიის არქიტექტურაშიც“:

„ინტერიერს განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა, რადგანაც, განსხვავებით წარმართულ ტაძართაგან, მლოცველები იკრიბებოდნენ არა ეკლესიის წინ ან მის ეზოში, არამედ შენობის შიგნით. ქალაქურ ეკლესიათა ინტერიერებს ხშირად ამკობდნენ მარმარილოთი და ოქროთი, უფრო სადა სოფლურ ეკლესიებში – მოზაიკებით, რომლებიც სავსებით ფარავდა ქვის წყობას. იატაკებზე თავსდებოდა ორნამენტები, აფსიდასა და კედლებზე – ფიგურული გამოსახულებები. ეკლესიათა ფასადები ხშირად სავსებით მოკლებული იყო მორთულობას.“ (35, გვ. 259).

ზემოთ მოყვანილ ფრაგმენტში ლაპარაკი იყო ადრექრისტიანული ხანის ტაძრებზე, კერძოდ – IV-V საუკუნეთა სირიულ და რომაულ ბაზილიკებზე. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ, რაც შეეხება ადრექრისტიანულ სირიულ ძეგლებს, სწორედ მათი გადაწყვეტა წარმოადგენს ამ მხრივ გამონაკლისს – სირიულ ადრექრისტიანულ არქიტექტურულ ძეგლებში ხომ აშკარად იგრძნობა ექსტერიერის გადაწყვეტისადმი მეტად სერიოზული ყურადღება. ამიტომ გაცილებით მეტად ზემოთ მოყვანილი ციტატა შეიძლება შეესაბამებოდეს ბიზანტიური არქიტექტურის ნიმუშების იერსახეს, ვთქვათ,

რავენის ტაძრებს ან თუნდაც სხვა, უფრო გვიანი პერიოდის ძეგლებსაც კი. მაგალითად, ეს ნათლად ჩანს რავენის გალა პლაციდიას მავზოლეუმის ინტერიერისა და ექსტერიერის ამსახველი სურათების ერთმანეთთან შედარებისას (სურ. 60, 61).

სირიულ ძეგლებთან დაკავშირებით უოლტერ ლაური თავის ნაშრომში „ხელოვნება ადრეულ ეკლესიაში“ (69, გვ. 138, 139) წერს:

„მე მინდა, რომ მივაპყრო მკითხველის ყურადღება ბაზილიკის განვითარებას ჩრდილოეთ სირიაში, როგორც შესანიშნავ გამონაკლისს, სადაც კარგი სამშენებლო ქვის სიმრავლე და ქვის დამუშავების ბრწყინვალე ტრადიცია საფუძვლად უდევს იმ ფაქტს, რომ აქ V და VI საუკუნის ეკლესიები გულდასმით იყო დამუშავებული გარეთა მხრიდან და შესაფერისი არქიტექტურული ორნამენტითაც კი იყო დამშვენებული.“

როგორც ვხედავთ, სირიულ ხუროთმოძღვართა ინტერესი საფასადო მხარის გადაწყვეტისადმი მიიჩნევა იშვიათ გამონაკლისად. ძირითადად კი უცილობელ ფაქტადაა მიჩნეული, რომ ანტიკური არქიტექტურის უმაღლეს მიღწევას წარმოადგენდა ბრწყინვალედ გადაწყვეტილი ექსტერიერის შექმნა, რომლის დროსაც შენობა აღქმული უნდა ყოფილიყო გარედან, ქანდაკების მსგავსად. ბიზანტიურ არქიტექტურაში არსებობდა სრულიად საპირისპირო მიდგომა: აქ მთავარი, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა შიგა სივრცის გადაწყვეტასა და მის გაფორმებას. საერთოდ, ქრისტიანულ ტაძარში ყოველივე განკუთვნილი იყო იმისთვის, რათა მორწმუნეს შექმნოდა ღვთაებრივი, ბრწყინვალე, საზეიმო და ამადლებული განწყობა – ამას ემსახურებოდა დიდებული ინტერიერიც, რიტუალის სილამაზეც, ამადლებული მუსიკაც, ძვირფასი საეკლესიო ნივთებიც, საკმევლის არმატიც – ეს ყველაფერი ერთიან დიდებულ ანსამბლს ქმნიდა და ზეციური მშვენიერების ასახვად აღიქმებოდა.

ეკლესიათა ფასადები კი უკიდურესად მოკრძალებული იყო და ხშირად სავსებით მოკლებული იყო რაიმე მორთულობას. მაგალითისთვის შეგვიძლია შევხედოთ ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ქრისტიანული არქიტექტურული ძეგლის, IV საუკუნის პირველი ნახევრის რომის ე. წ. სანტა კონსტანცას მავზოლეუმის ფასადს, რომელიც საკმაოდ კარგად არის შემორჩენილი, თითქმის პირვანდელი სახით. (დღეს ეს შენობა არ წარმოადგენს მავზოლეუმს, რადგანაც შუა საუკუნეებში, კონსტანცას წმინდანად შერაცხვის

შემდეგ, იგი ეკლესიად გადაკეთდა). მისი არქიტექტურული ტიპი და გეგმა საკმაოდ დამახასიათებელია ადრექრისტიანული პერიოდისთვის: შედარებით მოკრძალებული ზომების მქონე ეს როტონდა გადახურულია დიდი დაბალყელიანი გუმბათით, რომელშიც თაღოვანი ფორმის სარკმლებია გაჭრილი. გუმბათი შენობის ცენტრში განლაგებულ თაღედს ეყრდნობა, რომელიც მაღალი და მსუბუქი შეწყვილებული კორინთული სვეტებისაგან შედგება. გუმბათის სარკმლები წარმოადგენს განათების ძირითად, პრაქტიკულად ერთადერთ წყაროს, და მისი წყალობით გუმბათქვეშა სივრცე განსაკუთრებით ძლიერი განათებითაა აქცენტირებული, ხოლო მნახველი კარგად აღიქვამს ბრწყინვალე ფრესკებს, რომლებიც სანტა კონსტანცას ინტერიერს ამშვენებს. სანტა კონსტანცას ექსტერიერი გაცილებით სადაა. იგი ხასიათდება უბრალო, დაუნაწევრებელი გეომეტრიული მოცულობებითა და მძიმე პროპორციებით. აგურის სქელი, მასიური კედლები სრულიად გლუვია, მათ არ გააჩნიათ არც რელიეფური ორნამენტული დეკორი, არც დეკორატიული წყობა (როგორც ამას მოგვიანო ხანის ძეგლებში ვხვდებით), არც ფერადოვანი აქცენტები, არც რაიმე სახის სკულპტურული დეკორი, ღიობებიც არაფრით არ არის აქცენტირებული. ეს უკიდურესი სისადავე ძლიერად კონტრასტირებს სანტა კონსტანცას მდიდრულად გაფორმებულ, ეფექტურ ინტერიერთან (სურ. 62, 63).

ამავე დროს, ხაზი უნდა გავუსვათ იმასაც, რომ ინტერიერისა და ექსტერიერის გადაწყვეტისადმი ასეთი დიამეტრულად განსხვავებული მიდგომა ახასიათებდა არა მხოლოდ უადრეს პერიოდს, არამედ გრძელდებოდა საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე და მხოლოდ XI საუკუნიდან მოყოლებული ბიზანტიურ არქიტექტურაში თანდათან ჩნდება ინტერესი ტაძრის ექსტერიერის გადაწყვეტისადმი.

„ბიზანტიურ ნაგებობათა ექსტერიერების უკიდურესი უბრალოება და „სიშიშვლე“ გამოწვეული იყო ადრექრისტიანული არქიტექტურის ჩამოყალიბების სპეციფიკური პირობებითა და გვიანრომაული ხუროთმოძღვრების ზეგავლენით. შენობათა გარეგნული მხარის დეკორატიული შემკობის ტენდენცია მატულობს მხოლოდ ბიზანტიის არსებობის ბოლო პერიოდში.“ (15).

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ინტერიერის მხატვრული გადაწყვეტის ამოცანის აშკარა დომინირება განპირობებული იყო აგრეთვე ამ საკითხისადმი

ბიზანტიური ღვთისმეტყველების თავისებური მიდგომითაც. მართალია, ჯერ კიდევ წმ. მაქსიმე აღმსარებლისა და პატრიარქ გერმანეს შრომებიდან ცნობილია, რომ მართლმადიდებლურ ტაძარს გააჩნია:

ა) კოსმიური სიმბოლიკა: ტაძრის ნაწილები ზეციურ და მიწიერ სფეროებს შეესაბამება,

ბ) ტოპოგრაფიული სიმბოლიკა: ტაძრის ნაწილები წმინდა მიწის გეოგრაფიულ პუნქტებს შეესაბამება, და

გ) ლიტურგიულ-ქრონოლოგიური სიმბოლიკა: შესაბამისობა ქრისტიანული ღვთისმსახურების კალენდართან.

სიმბოლიკის ასეთ სახეებზე მიუთითებს რ. კრაუტჰაიმერი თავის წიგნში „ადრექრისტიანული და ბიზანტიური არქიტექტურა“ (46, გვ. 37).

ასეთსავე სიმბოლიკაზე, ოღონდ ტაძრის ფერწერულ დეკორთან კავშირში, წერს ოტო დემუსი თავის ნაშრომში „ბიზანტიური მოზაიკური დეკორი“ (9).

მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ, ამის გარდა, ბიზანტიურ თეოლოგიაში პარალელს ავლებდნენ აგრეთვე ტაძარსა და ქრისტიან ადამიანს შორის, ანუ ტაძრის ინტერიერი და ექსტერიერი შეესაბამებოდა ქრისტიანის გარეგნობასა და მის შინაგან სულიერ სამყაროს – იგულისხმებოდა, რომ ღვთისმომშიში ადამიანის გარეგნობა და სამოსელი სადად და მოკრძალებულად უნდა გამოიყურებოდეს, ხოლო მისი სული მდიდარი, ლამაზი და უხვი უნდა იყოს.

„ბიზანტიური ტაძრების თავისებურება მდგომარეობდა კონტრასტში მათ გარეგნულ სახესა და ინტერიერს შორის. ეკლესიის ფასადები გვაოცებს კედლების პირქუში სიგლუვით, რომლებიც, განსაკუთრებით ადრეულ პერიოდში, სრულიად მოკლებულია დეკორს. ქრისტიანული ეკლესიის ექსტერიერის უბრალოება წარმოიშვა, როგორც ანტიკური ტაძრის მდიდრული გარე დეკორის ანტითეზა. ქრისტიანი იდეოლოგები დეკორატიული ელემენტების ასეთ განაწილებას ეკლესიის არქიტექტურაში ხსნიდნენ იმიტ, რომ ადარებდნენ მას მორწმუნე ადამიანს. მდიდარი სულიერი ცხოვრების მქონე თავმდაბალი ქრისტიანის მსგავსად, ტაძარი, თავისი ექსტერიერით, ხაზგასმულად მკაცრი უნდა ყოფილიყო.“ (57)

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ როგორც რომაულ ადრექრისტიანულ ტაძრებში, ასევე ბიზანტიური არქიტექტურის ძეგლებში ექსტერიერის მხატვრული გადაწყვეტის პრობლემას, ანტიკური ძეგლებისაგან განსხვავებით, გაცილებით ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭებოდა და ასეთი მიდგომა არა მარტო რეალურად არსებობდა, არამედ თეორიულადაც საბუთდებოდა ბიზანტიელი ღვთისმეტყველების მიერ. მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში ძირითადად მნიშვნელოვანია არა მარტო (და არა იმდენად) განსხვავება ქრისტიანული ტაძრის ინტერიერის და მისივე ექსტერიერის მორთულობის სიუხვესა და სიმდიდრეს შორის, არამედ ის, რომ ბიზანტიურ ხუროთმოძღვრებაში შიგა სივრცის მხატვრული გადაწყვეტის პრობლემა იდგა თავიდანვე და მას ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, მაშინ როცა ფასადები აღიქმებოდა მხოლოდ, როგორც მისი „ნაჭუჭი“, მისი შემომსახვრელი ზედაპირი, და არა როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ამოცანა.

ასეთ საერთო ფონზე ქართველ ხუროთმოძღვართა დამოკიდებულება ამ პრობლემისადმი საკმაოდ თავისებურად გამოიყურება, რადგანაც უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი არქიტექტურის განვითარების ყველა ეტაპზე, მათ შორის ადრეულ ეტაპზეც, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ამოცანად მათ სწორედ ექსტერიერის გადაწყვეტის საკითხი მიაჩნდათ, რაც მრავალ მკვლევართან პოულობს ასახვას. მაგალითად, სწორედ ამ საკითხზე ამახვილებს ყურადღებას ვ. ბერიძე, როდესაც საუბრობს მცხეთის ჯვრის მხატვრულ გადაწყვეტაზე:

„ჯვრის გარეგნული სახე ნათლად ასახავს შიგა სივრცის დანაწევრებას. მაგრამ აქ მხოლოდ პასიური გამეორება კი არ არის იმისა, რასაც შიგნითა კონტურები კარნახობდა, არამედ შიგა და გარე ფორმების მხატვრულად გააზრებული შესაბამისობა. ეს პირველი მაგალითია შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, რომ ფასადის სახე დამოუკიდებელი, შეგნებულად დასახული, მხატვრული ამოცანის მნიშვნელობას იძენს. ამიერიდან, ეს ქართული არქიტექტურის დამახასიათებელი ნიშანი იქნება, ერთი იმ მრავალ ნიშანთაგანი, რომელიც მკვეთრად განასხვავებს მას ბიზანტიურისაგან: საკმარისია გავიხსენოთ სერგისა და ბაქოს ან წმინდა ირინეს ეკლესიები კონსტანტინეპოლში (სურ. 64, 65, 66), წმ. სოფიო – ბიზანტიური არქიტექტურის უმაღლესი მონაპოვარი, რავენის ეკლესიები, და ჩვენთვის ნათელი გახდება, რომ ბიზანტიაში



ხუროთმოძღვართა ყურადღებას (ხელოვნების აყვავების პერიოდშიაც) მთლიანად იპყრობდა დიდებული შიგა სივრცის შექმნის ამოცანა, ფასადები მათ არ აინტერესებდათ.“ (4, გვ. 31).

ის, რომ ვახტანგ ბერიძე განსაკუთრებით უსვამს ხაზს შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში არსებულ ინტერესს ექსტერიერის მხატვრული გადაწყვეტისადმი, როგორც მისი თვითმყოფადი, ორიგინალური ხასიათის დამადასტურებელ ნიშანს, უადრესად მნიშვნელოვანია, რადგანაც ჯერ ერთი, ცნობილია, რომ აღმოსავლეთ საქრისტიანოს, ანუ ბიზანტიური სამყაროს კულტურულ რეგიონში შემავალი ქვეყნების ხელოვნებას დიდხანს (და ზოგჯერ ჩვენს დროშიც კი), აღიქვამდნენ მხოლოდ როგორც ბიზანტიური ხელოვნების კუთხურ, რეგიონულ ვარიანტებს. ამიტომ აღნიშნული მომენტის ხაზგასმა და ეროვნულ თვითმყოფადობაზე აქცენტის გაკეთება კვლავაც მეტად აქტუალურია და მეორეც, რაც განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენს შემთხვევაში, აქ ნათლად იკვეთება ის კავშირები, რომლებზეც ადრე უკვე გვქონდა საუბარი: ექსტერიერის გადაწყვეტის თავისებურებანი განიხილება ხელოვნების ეროვნულ ხედვასთან კავშირში, ეს უკანასკნელი კი – სივრცის, ფორმისა და ფერის გრძნობა – დიდადაა დამოკიდებული გარემოს თავისებურებებზე. თავის მხრივ, როგორც ზემოთ არაერთხელ ითქვა, ეს ეროვნული ხედვა მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული იმ გარემოზე, რომელშიც იგი ყალიბდება.

რაც შეეხება ქართულ არქიტექტურაში ტაძრის ექსტერიერის გადაწყვეტის სპეციფიკას, აქ ძირითადი, ყველაზე ტიპური და გავრცელებულია ჯვარ-გუმბათოვანი გეგმაზე აგებული კრისტალისებური ფორმა ერთმანეთში შეზრდილი ზესწრაფი საფეხურებით. მართალია, საქართველოში არსებობდა სხვა ფორმებიც, რომლებიც შეესაბამებოდა მაგალითად, ბაზილიკის და დარბაზული ეკლესიის ტიპებს, მაგრამ ეს ჯვარ-გუმბათოვანი ფორმა მაინც ყველაზე მნიშვნელოვანი და სახასიათოა. ეპოქებისა და სტილების ცვლასთან ერთად იცვლებოდა კონსტრუქციული ელემენტები, ნაგებობათა პროპორციები, შეფარდებანი, ჩნდებოდა ან ქრებოდა სხვადასხვა მნიშვნელოვანი თუ უმნიშვნელო ელემენტები და დეტალები, იცვლებოდა „გარეკანის“ დეკორატიული მომენტები, მაგრამ ქართული ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრის საერთო კრისტალისებური იერი საუკუნეთა მანძილზე უცვლელი დარჩა.

ცხადია, ჯვარ-გუმბათოვანი ტიპი არსებობდა არა მარტო ჩვენთან, არამედ მთელ მართლმადიდებლურ სამყაროში. ოტო დემუსი თავის „ბიზანტიურ მოზაიკურ დეკორში“ ასეთნაირად ახასიათებს ბიზანტიაში მისი წარმოქმნის პირობებსა და მიზეზებს:

„ბიზანტიური (ფერწერული დეკორის) პროგრამა ყოველთვის საჭიროებდა განსაკუთრებულ მოჩარჩოებას, თანაც სწორედ იმას, რომელშიც იგი ჩამოყალიბდა და რომელსაც შეესაბამებოდა. ასეთ მოჩარჩოებად იქცა შუაბიზანტიური საეკლესიო არქიტექტურის კლასიკური წარმომადგენელი – ჩაწერილი ჯვრის ტიპის ტაძარი გუმბათოვანი გადახურვით ცენტრში.

ამ არქიტექტურული ტიპის ჩამოყალიბება ხანგრძლივი პროცესი იყო, ხოლო საბოლოო გადაწყვეტისკენ რამდენიმე ერთმანეთის კონკურენტული გზა მიდიოდა. თვით ეს იდეა, ეტყობა, გაჩნდა არაუგვიანეს VI საუკუნისა. სხვადასხვა არქიტექტურული ტრადიციების მიმდევარი ხუროთმოძღვრები პრობლემის გადასაწყვეტად განსხვავებულ საწყის წერტილებს ირჩევდნენ: ზოგი ეყრდნობოდა თავისუფალი ჯვრის ცენტრულ გეგმას, ან ოქტაგონალურ გეგმას, ცენტრულ-გუმბათოვან ბაზილიკას, სალონიკის და ანკირას ტიპის ნახევარბაზილიკურ გეგმებს და ა.შ. ზოგიერთი შუალედური ვარიანტი, როგორცაა კონსტანტინოპოლის ხუთნავიანი ტაძრის ტიპი, გარსშემოსავლელიანი ტაძარი ან ტაძარი-ტრიკონქი, წარმოადგენდა ერთგვარ წინასწარ ცდებს და საბოლოოდ, მათზე უარი თქვეს კლასიკური ჩახაზული ჯვრის ტიპის სასარგებლოდ. ამ ევოლუციის ისტორია თითქმის თეოლოგიურ ინტერპრეტაციაში ჯდება. იგი ცხადყოფს მიზანდასახულ ძიებას ისეთი საბოლოო გადაწყვეტისა, რომელიც უპასუხებდა ლიტურგიის მოთხოვნილებებს და თავისი დროის ესთეტიკურ იდეალებს. ლოკალური განსხვავებები გზას უთმობდა ამ იდეალური ტიპის ძიებებს და იმის მერე, რაც იგი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, მასზე აღრასოდეს უთქვამთ უარი, გახადეს რა იგი მომდევნო ევოლუციის საფუძვლად. (...) საბოლოო ვარიანტი, რომელიც IX საუკუნის ბოლოსთვის ჩამოყალიბდა, უჩვეულოდ სრულყოფილი იყო და ლიტურგიული და ფორმალური თვალსაზრისით თითქმის არ საჭიროებდა დამუშავებას. ამ ტიპის უმაღლეს სრულყოფილებას შეიძლება მისი სიცოცხლისუნარიანობაც კი მოესპო, რომ არა ამ არქიტექტურის ძირითადი იდეის საოცარი მოქნილობა, რომელმაც შემდგომი ვარიაციების საფუძველი შექმნა.“ (9, გვ. 85).

მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ ბიზანტიაში და მთლიანად აღმოსავლეთ საქრისტიანოს კულტურულ რეგიონში ჯვარ-გუმბათოვანი ტიპის ტაძრები, რომლებიც წარმოდგენილია V საუკუნეში, VI საუკუნეში უკვე აღარ წარმოადგენს იშვიათობას, ხოლო VII საუკუნეში უკვე ძალზე ფართოდაა გავრცელებული, განსაკუთრებით – საქართველოსა და სომხეთში. მაგალითად, ასეთ აზრს გამოთქვამს რიჩარდ კრაუტჰაიმერი თავის ნაშრომში „ადრექრისტიანული და ბიზანტიური არქიტექტურა“ (46, გვ. 251 - 348), სირილ მანგო თავის წიგნში „ბიზანტიური არქიტექტურა“ (41, გვ. 151 - 193), ალექსეი კომეჩი მონოგრაფიაში „ტაძარი ოთხ სვეტზე და მისი მნიშვნელობა ბიზანტიური არქიტექტურის ისტორიაში“ (37).

რაც შეეხება საქართველოს, გიორგი ჩუბინაშვილის წიგნში „რამოდენიმე თავი ქართული ხელოვნების ისტორიიდან“ ვკითხულობთ:

„ ... ჯვარ-გუმბათოვანი თემა საქართველოში უკვე მუშავდებოდა IV და V საუკუნეებში, რასაც ამტკიცებენ იმ დროის ცალკე ნაშთები და ფრაგმენტები. ამ უძველეს შენობათა განსაკუთრებულ ხაზულს, რომლითაც ისინი განსხვავდებიან მომდევნო დროის შენობათაგან, წარმოადგენს ტაძრის უშუალო გადახურვა გუმბათიანი თაღით, რომელსაც არა აქვს გარედან განსაკუთრებული ღია ყელი, – ეს ყელი საბოლოოდ მუშავდება ჩვენში VI საუკუნის ნახევარში.“ (59, გვ. 83 - 84).

თავის წიგნში „ჯვრის ტიპის ძეგლები“ (61) გიორგი ჩუბინაშვილმა აბსოლუტურად ნათლად და დამაჯერებლად ჩამოაყალიბა ქართული კლასიკური ტეტრაკონქის ჩამოყალიბების ლოგიკური ეტაპები. ძალზე მნიშვნელოვანია, ყურადღება მივაქციოთ იმას, თუ როგორ იზრდება ყოველ ეტაპზე ექსტერიერის, როგორც გააზრებული მხატვრული ამოცანის მნიშვნელოვნების შეგნება. პირველ საფეხურს წარმოადგენს ძველი გავაზი, რომლის გეგმა – გუმბათით გადახურული ოთხი ნაღისებური აფსიდა, კუთხის დამატებითი სათავსოების გარეშე – სრულიად ელემენტარულ ხასიათს ატარებს. ასევე საგსებით უბრალოდ და ელემენტარულადაა გადაწყვეტილი ექსტერიერიც – კედლები მხოლოდ და მხოლოდ ზუსტად იმეორებს შიგა სივრცის ფორმას, რის გამოც მიღებული შედეგი ჯერ საკმაოდ უინტერესოა.

შემდგომი ეტაპია ნინოწმინდა, რომელიც თავისი მნიშვნელოვნებით, როგორც საეპისკოპოსო ტაძარი, მეტად სერიოზულ ამოცანას წარმოადგენდა. აქ ვხედავთ ტეტრაკონქის ტიპის შემდგომ განვითარებას – აფსიდებს შორის

მოთავსებულია ასეთივე ნალისებური ფორმის კუთხის დამატებითი სათავსოები, რომლებიც არა მარტო პრაქტიკული ამოცანის გადაწყვეტას ემსახურება, არამედ ხელს უწყობს კომპოზიციური და კონსტრუქციული მიზნების გადაწყვეტას – რვა საყრდენის არსებობამ ოთხის ნაცვლად წარმოშვა გუმბათისა და გუმბათქვეშა სივრცის მნიშვნელოვნად გაფართოების შესაძლებლობა. გარედან აფსიდები წახნაგოვანი ფორმისაა, რაც დამატებითი სათავსოების გლუვი მომრგვალებული ზედაპირების გვერდით საკმაოდ ორგანულად გამოიყურება. გარდა ამისა, აფსიდების მოცულობები, გვერდით კომპარტიმენტებთან შედარებით, უფრო ძლიერადაა გამოწვეული წინ, რაც შენობის მოცულობრივ გადაწყვეტას უფრო საინტერესოს ხდის, ვიდრე ეს ძველი გავაზის მაგალითზე ვნახეთ. თუმცა კედლების მიერ შიგა სივრცის გარედან ზუსტი გამეორების ხერხი აქაც სახეზეა.

საქართველოში ტეტრაკონქის არქიტექტურული ტიპის განვითარების მესამე, დამაგვირგვინებელი ეტაპია მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი, სადაც უკვე კლასიკური, მხატვრულად დასრულებული სახითაა წარმოდგენილი ნინოწმინდის კომპოზიცია. აქ არა მარტო ნაგებობის გეგმაა უნაკლოდ გააზრებული, არამედ სრულყოფილადაა გადაწყვეტილი ექსტერიერის ესთეტიკური სახეც. ჯვარში ფასადები პასიურად კი აღარ იმეორებს შიგა სივრცის მოხაზულობას, არამედ მასთან მხატვრულ თანხვედრაშია მოყვანილი. შესაბამისად, VI - VII საუკუნეთა მიჯნაზე საქართველოში უკვე არსებობს არა უბრალოდ ინტერესი ექსტერიერის პრობლემისადმი, არამედ მისი შემოქმედებითი გადაწყვეტის შესანიშნავი ნიმუშიც.

ზემოთ აღნიშნულ ნაშრომში გიორგი ჩუბინაშვილი საგანგებოდ მიუთითებს, რომ „წორედ VI საუკუნის უკანასკნელი ათეული წლის ნაწარმოებში ქართული ხელოვნება აღწევს მხატვრულ დამთავრებას, მთლიანობას, აღწევს კლასიკურ ფორმებს. ეს ფორმები ეკუთვნის მხოლოდ საქართველოს, მათ არა აქვთ პარალელები ანუ განმეორება ბიზანტიაში. მართალია, ქრონოლოგიურად მხატვრული განვითარების ამ ორ პუნქტს შორის<sup>1</sup> – ბიზანტიაში იუსტინიანეს დროს (526 - 565) და საქართველოში სტეფანოზ I-ის დროს (586/590 - 604) დაახლოებით 50 წლის მანძილია, მაგრამ

---

<sup>1</sup>ზევით ავტორი საუბრობს კონსტანტინოპოლის ძეგლებზე – აია სოფიაზე და წმ. ირინეს ეკლესიაზე.

ამას თვით წმინდა ფორმალური მხრითაც არა აქვს მნიშვნელობა მხატვრული გათანგვით მიღებული შედეგის დასაფასებლად, რადგანაც კოპოზიციის ფორმებით ეს ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენები როდია. (...) ბიზანტიის არქიტექტურამ არა თუ არ შეიმუშავა არავითარი ნორმები ფასადისათვის, როგორც მხატვრულ-დეკორატიული ერთეულისათვის, არამედ არც კი დასვა ასეთი პრობლემა, ვერ შეიგნო მისი არსი; ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ კი უკვე მცხეთის ჯვრის პატარა ეკლესიაში ან ნინოწმინდის კათედრალში მოახდინა ამ მიმართულებით ცდა, რომელიც, როგორც განვითარების ყველა სხვა მოსამზადებელი ძაფები, იღებენ თავის სრულ დამთავრებას მცხეთის ჯვრის დიდი ეკლესიის გენიალურ შექმნაში.“ (59, გვ. 105).

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ გ. ჩუბინაშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ექსტერიერის გადაწყვეტისადმი განსხვავებული მიდგომების გამოვლენას ქართულ და ბიზანტიურ არქიტექტურაში.

ამ საკითხთან დაკავშირებით შეგვიძლია შევხედოთ ამ პერიოდის ზემოთ უკვე ნახსენებ VI საუკუნის ბიზანტიური არქიტექტურის ისეთ კლასიკურ მაგალითებს, როგორცაა სერგისა და ბაქოსის ეკლესია ან წმ. სოფიოს ტაძარი კონსტანტინოპოლში (64), რომ სავსებით ნათელი ხდება გ. ჩუბინაშვილისა და ვ. ბერიძის მოსაზრებების სრული სამართლიანობა.

სერგისა და ბაქოსის ეკლესიის ექსტერიერი უკიდურესად მარტივია. იგი შედგება აგურისაგან ნაგები მასიური, დაუნაწევრებელი მართკუთხა მოცულობისაგან, რომელშიც ოქტოგონური ინტერიერია ჩაწერილი. სამწახნაგიანი აბსიდა ძლიერ არის გამოხუნეკილი. სარკმლები მცირერიცხოვანია, უბრალო მართკუთხა ან თაღოვანი ფორმისაა (აბსიდაზე და გუმბათის ყელზე) და პრაქტიკულად არ არის აქცენტირებული დეკორით, თუ არ ჩავთვლით ამ უკანასკნელების ზედა თაღოვანი ნაწილის გარშემო აგურით ამოწყობილ ბრტყელ სხივებს, რომლებიც თითქმის არ აღიქმება კედლის სიბრტყეზე. ეს „სხივები“ და პრიმიტიული, აგურის კუთხეების ორმაგი ზოლისაგან შედგენილი კარნიზი (ლაგვარდანი) შენობის სახურავისა და გუმბათის ქვეშ ფასადების ერთადერთ დეკორს წარმოადგენს.

შენობის სახურავის დაქანება ძალზე მცირეა, ამიტომ თექვსმეტწახნაგიანი განიერი დაბალყელიანი გუმბათი, რომელიც თექვსმეტევე ქოლგისებური ამოხუნეკილი სეგმენტისაგან შედგება, უშუალოდ შენობის ტანის შემდეგ, გარდამავალი საფეხურების გარეშე აღიქმება და ამიტომ არ

შეიგრძნობა მაყურებლის მიერ მის ლოგიკურ გაგრძელებად, როგორც ჯვარში, ანუ არ ტოვებს მისგან ამოზრდილის შთაბეჭდილებას, არამედ კონტრასტირებს მასთან. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ გუმბათის სახურავი არ მაღავს შიგნით არსებული მოცულობრივი სეგმენტების ტალღოვან ფორმას, არამედ პირდაპირ იმეორებს მას, ასევე არ არის შენიღბული ან მხატვრულად დამუშავებული გუმბათის ყელის ყრუ წახნაგებზე მიდგმული მცირე, მართკუთხა კონსტრუქციული ელემენტები, რის გამოც გუმბათის ყელის არე თითქოს დაულაგებელ, მოუწესრიგებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს აბსიდის ჩრდილოეთით გამოზნექილი ვიწრო ვერტიკალური სათავსო, რომელსაც არ გააჩნია მეორე მხრიდან შესატყვისი სიმეტრიული ფორმა, და რომლის ორი ვიწრო, ზედ აბსიდის კუთხესთან მიდგმული სარკმელი არც ფორმით, არც ზომით, არც განლაგებით არ შეესაბამება აბსიდის წახნაგებზე არსებულ ფანჯრებს.

ყოველივე ეს აშკარად გვიჩვენებს, რომ ხუროთმოძღვარი, რომელმაც შექმნა თავისუფალი, მაღალი, ნათელი და უაღრესად მდიდრული ინტერიერი და შეამკო იგი მარმარილოს ფერადი სვეტებითა და მოელვარე მოზაიკებით, სრულიად არაა დაინტერესებული ექსტერიერით და მისი ფორმები მხოლოდ იმეორებს ტაძრის შიგა სტრუქტურას.

იმავე პრინციპს ვხედავთ აგრეთვე ღვთაებრივი სიბრძნის, ანუ წმ. სოფიოს ტაძრის, ანუ იგივე აია სოფიას ტაძრის გადაწყვეტაში, მაგრამ იმის გამო, რომ ეს უკანასკნელი თავისი მასშტაბებითაც, სირთულითაც, და ამავე დროს, თავისი მნიშვნელოვნებითაც გაცილებით მეტია სერგისა და ბაქოსის ეკლესიაზე, ამიტომ ფასადების პრობლემა, ან, უფრო სწორად, მისი არარსებობა, კიდევ უფრო სერიოზული ხდება (სურ. 67, 68) .

უნდა აღინიშნოს, რომ აია სოფიას ტაძრის, გენიალური ქმნილებისა და მსოფლიო არქიტექტურის მარგალიტის ესთეტიკური ზეგავლენის და თვით მისი საქვეყნო დიდების ძალა იმდენად წარუშლელი და შთამბეჭდავია, რომ მკვლევართა უმრავლესობა ან საუბრობს მხოლოდ მის ბრწყინვალე ინტერიერზე და ურთულესი კონსტრუქციული ამოცანის გადაწყვეტაზე და საერთოდ არ განიხილავს ექსტერიერებს, ან გაკვრით ეხება მათ და იმავე აღფრთოვანებით, რომლითაც მანამდე განიხილავდა ინტერიერს, აღნიშნავს, რომ აია სოფიას ფასადები „შთამბეჭდავია თავისი უბრალოებით და დიდებულებით“, თუმცა აქ ისევე, როგორც სერგისა და ბაქოსის ეკლესიაში,

გარეგნული ფორმები არა მარტო მოკლებულია დეკორს, არამედ მხოლოდ იმეორებს შიგა სტრუქტურას და არ წარმოადგენს მხატვრულად ორგანიზებულ მთლიანობას. არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ თურქების მიერ კონსტანტინოპოლის აღების შემდეგ აია სოფიას ტაძრის გარშემო მიშენებული მინარები დღესდღეობით ძლიერ ცვლის მისგან მიღებულ საერთო შთაბეჭდილებას – ამის გამო ძეგლის ექსტერიერი უფრო შეკრულად და დასრულებულად გამოიყურება, ვიდრე ოდესღაც იყო მისი ჭეშმარიტი, თავდაპირველი იერი.

ზოგიერთი მკვლევარი კი ამ ფაქტს, ანუ ძალზე დიდ განსხვავებას, რომელიც არსებობს აია სოფიას მარტივი ფასადებისა და მისივე დიდებული ინტერიერის გადაწყვეტას შორის, უკავშირებს იმავე, ან იმის მსგავს თეოლოგიურ საფუძველს, სიმბოლურ გაგებას, რომელზეც ზემოთ იყო საუბარი. თუ ეს ვარაუდი სწორია, მაშინ გამოდის, რომ კონტრასტი ტაძრის გარეგნულ მხარესა და შიგა სივრცის გადაწყვეტას შორის სრულიად გააზრებულად და მიზანმიმართულად ყოფილა შექმნილი.

„წმ. სოფიო აიგო იმავე უიშვიათესი და, ეტყობა, გააზრებული პრინციპის შესაბამისად, რომელიც ითვალისწინებდა გარეგნულ სახეზე უარის თქმას. ეს არის ქარის ქროლვით სავსე ერთი რთულად შეკერილი აფრა, რომელიც გადაფარებულია ინტერიერზე, მაგრამ არაა გარედან ფორმალურად გამოვლენილი და შემკული. (...) ეს არის შიგა სივრცეზე გარსშემოვლებული უზარმაზარი „გარეკანი“, მრავალნაწილიანი, მაგრამ ერთიანი გუმბათი, ზეციური სფეროს გრანდიოზული და რთული მეტაფორა. გვერდიდან ეს სტრუქტურული, გეომეტრიულად გაანგარიშებული გარეკანი გამოიყურება, როგორც სამშენებლო მასალების და კონსტრუქციული ელემენტების გიგანტური გაერთიანება, რომელიც ერთგვარი ამორფულობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

ეს გასაოცარი თვისება უაღრეს თეატრალურობას ანიჭებს წმინდა სოფიოს ტაძრის აღქმის პროცესს. ხედვის შორეული წერტილებიდან, ზღვიდან ან ოქროს რქის მეორე მხრიდან, ტაძარი ბატონობს მთელ განაშენიანებაზე, როგორც მაღალი, ცოტათი გაღვენთილი ბორცვი ან ყორღანი. ქალაქის კვარტლების მხრიდან მომავალი მაყურებელი კი ხედავს გუმბათით დახურულ მასას, რომელშიც ამოიცნობა კონტრფორსები, ცალკეული თაღები და მომცრო გუმბათოვანი ტაძრები ორ საყრდენ მასივზე, მაგრამ ვერ აღიქვამს

მთლიანობას, რომელიც იკარგება კონსტრუქციული ბლოკების, ძირითადი და დამატებითი მოცულობების დახვავებაში. და უეცრად შენობაში შესვლისას პლინთისა და ქვის მასა გადაიქცევა სინათლით სავსე ბრწყინვალე ტაძრად ბრძნულად გადაწყვეტილი სივრცით.

ბიზანტიელი ხუროთმოძღვრები უეჭველად ითვალისწინებდნენ მოულოდნელობის ამ ეფექტს, მაგრამ ამ მიზეზის გამო არ დაუტოვებიათ მათ დიადი ტაძრის ფასადები ყოველგვარი დეკორატიული დამუშავების გარეშე. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიოს ტაძარში ჩვენ ვხვდებით არქიტექტურული აზრის იმ უკიდურეს ფაზას, რომელიც საკრალური სივრცის შექმნის დროს ტაძარს ხედავს მარტო შიგნიდან, ხოლო მის გარეკანს უყურებს, როგორც ზეცის მატერიალიზებულ მეტაფორას. ტაძრის გარე სახე არის ის, რაც არ არსებობს, რადგანაც ზეცას არ გააჩნია უკანა მხარე, არ გააჩნია გარეგნობა, არის მხოლოდ ის, რაც შიგნითაა.“ (53).

მსგავს აზრს ინტერიერისა და ექსტერიერისადმი განსხვავებული მიდგომის შესახებ ადრექრისტიანულ ბიზანტიურ არქიტექტურაში გამოთქვამს უილიამ ლაურიც:

„იმის გამო, რომ ეკლესიის მისტიკური არსი მდგომარეობდა პიროვნებისა და კოლექტივის ღმერთთან ერთიანობის მიღწევაში, ეკლესიის შენობა უნდა ყოფილიყო დეკორირებული *შიგნიდან*, და არა გარედან. გამაოგნებელია, რაოდენ მცირე ყურადღებას უთმობდნენ ადრეული პერიოდის ქრისტიანები თავიანთი ეკლესიების გარეგნულ იერსახეს. თავიანთ ეკლესიებს ისინი უყურებდნენ ისევე, როგორც მათ საცხოვრებელ სახლებს, რომლებიც მხოლოდ შიგნიდან უნდა ყოფილიყო მდიდრულად გაფორმებული. ჩვენთვის ძნელია იმ ფაქტის მიღება, რომ ვენეციის სან მარკოს ბრწყინვალე ტაძარს გარედან თავდაპირველად მხოლოდ უბრალო აგურის კედლები ჰქონდა და იგი არ იყო მოპირკეთებული მარმარილოს ფილებით, რომლებიც ესოდენ მშვენიერებას ანიჭებს მას ამჟამად. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიოს ტაძარი გარედან დღესაც უბრალო აგურის ნაგებობაა, დამახინჯებული XIII საუკუნეში მიშენებული უზარმაზარი კონტრფორსებით, და გარეგნულად მოწესრიგებული მხოლოდ თურქების მიერ დამატებული მინარებით. ამ ყველაფერთან მდიდრულად შემკული ინტერიერი წარმოუდგენელ კონტრასტს ქმნის“. (69, გვ. 113).



ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, შესაძლებელია გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ ბიზანტიურ არქიტექტურაში, განსაკუთრებით ადრექრისტიანული ხანიდან XI საუკუნემდე, ინტერიერის პრობლემისადმი ინტერესის არარსებობა და ტაძრის გარეგნული სახის გადაწყვეტის მხატვრული ამოცანის უგულებელყოფა, რითაც იგი ესოდენ განსხვავდება ქართული არქიტექტურისაგან, სიმბოლურ-თეოლოგიური ხასიათის კიდევ ერთ თეორიულ საფუძველს პოულობს. თუმცა საგარაუდოდ ასეთი თეორიები ალბათ არსებული რეალური მოვლენის მიზეზების *post factum* ძიებას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე მის რეალურ საფუძველს, რადგანაც სხვა შემთხვევაში იგივე მოვლენა საერთო იქნებოდა ყველა მართლმადიდებლური ქვეყნისათვის. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია თვით ამ ფაქტის კონსტატაცია, ვიდრე მისი გამომწვევი მიზეზების გარკვევა.

როგორც ვხედავთ, მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებას მრავალი რამ აქვს საერთო ბიზანტიურთან, რაც ძირითადად გამოწვეული იყო საერთო სარწმუნოებითა და ამ ქვეყნებს შორის მჭიდრო მრავალმხრივი ურთიერთობების არსებობით, მაინც ნათლად იკვეთება მნიშვნელოვანი განსხვავებანი, რომლებიც თავს იჩენს ქართულსა და ბიზანტიურ რელიგიურ არქიტექტურას შორის.

## თავი V

### ესთეტიკური გამომსახველობის ეროვნული თავისებურებანი სომხურ და ქართულ არქიტექტურაში

წინა თავში განხილული გვექონდა ის განსხვავებული მიდგომები, რომლებიც არსებობდა შუა საუკუნეების (კერძოდ უმეტესწილად აღრექრისტიანული ხანის) ქართულ და ბიზანტიურ არქიტექტურაში შენობათა ექსტერიერის გადაწყვეტის პრობლემასთან დაკავშირებით. ასევე ყურადღება გაავამახვილეთ ეროვნული ესთეტიკური აღქმისა და გამომსახველობის ზოგიერთ თავისებურებებსა და განმასხვავებელ ნიშან-თვისებებზე. როგორც ვხედავთ, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგადად ქართულ და ბიზანტიურ არქიტექტურას ბევრი რამ აკავშირებს, მაინც კონრეტული ძეგლების ანალიზისას ნათლად ჩანს ის დიდი განსხვავება, რომელიც არსებობს როგორც სამშენებლო მასალებისა და კონსტრუქციების, ასევე მხატვრული გადაწყვეტის, გემოვნების, ფორმის, ფერისა და ფაქტურის შეგრძნების მხრივ.

სწორედ ამ მომენტს უსვამს ხაზს ვახტანგ ბერიძე შუა საუკუნეების ქართულ და ბიზანტიურ არქიტექტურულ ძეგლთა ფასადურ მხარეთა გადაწყვეტის შედარების დროს:

„საქართველოში უცნობია მრავალგუმბათიანი ეკლესიები – აქ დომინანტს, გვირგვინს შეადგენს საფეხურებად აგებული შენობიდან ამოზრდილი ერთადერთი გუმბათი, რომელიც მთელ შენობას „ჰკრავს“ და კომპაქტურობას ანიჭებს მას; უცნობია სფერული და კამარების ზურგს გაყოლებული სახურავი, თაღოვანი კარნიშები – ეს ყველაფერი შეუფერებელია ქართული ტაძრის ხაზოვანებისა და „კუბიზმისათვის“. მორთულობის სიმდიდრის მიუხედავად, ქართული ტაძრების გარე სტრუქტურა გეომეტრიულად უფრო მკაფიოა, უფრო ნათელი, ვიდრე ბიზანტიური ტაძრისა, მისი რამდენიმე გუმბათით, მრავალი ექვტერიტ, შვერილი აფსიდებით, კედელთა ცხოველხატული ფაქტურით.“ (4, გვ. 67, 68 ).

აშკარაა, რომ მიუხედავად ამ ორი ქვეყნის, საქართველოსა და ბიზანტიის რელიგიური და კულტურული სიახლოვისა და მათ შორის მჭიდრო კავშირების არსებობისა, მათ არქიტექტურებში საგრძნობლად იჩენს თავს

თვითმყოფადი მხატვრული ხედვა, განსხვავებული გემოვნება და შემოქმედებითი აზროვნების თავისებურება.

აღსანიშნავია, რომ ბიზანტიისაგან განსხვავებით, სადაც, როგორც ვნახეთ, ადრექრისტიანული ეპოქიდან მოყოლებული XI საუკუნემდე ხუროთმოძღვართა ინტერესის ძირითად სფეროს წარმოადგენდა მხოლოდ ინტერიერის ეფექტური გადაწყვეტისა და გაფორმების საკითხები, ხოლო ნაგებობის გარეგნული მხარის პრობლემა პრაქტიკულად უგულვებელყოფილი იყო, შუა საუკუნეების სომხურ სატაძრო არქიტექტურაში სწორედ ექსტერიერისადმი, როგორც მნიშვნელოვანი მხატვრული ამოცანისადმი ყურადღება და ამ პრობლემის მნიშვნელოვნების მკაფიოდ გააზრება ნათლად იკვეთება უკვე ადრექრისტიანული პერიოდის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებში, ეს კი შედარებით უფრო აახლოვებს მას ქართულ არქიტექტურულ შემოქმედებასთან.

თუმცა უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ სომხური არქიტექტურული ძეგლებისაგან მიღებული ზოგადი ესთეტიკური შთაბეჭდილება, ტაძრების ექსტერიერთა სისტემა, მათი ფასადების გადაწყვეტის კონკრეტული ხასიათი და ფორმა, ნაგებობათა პროპორციები და სილუეტები და ფერადოვანი მხარე მაინც საკმაოდ განსხვავდება ქართულისაგან. ანუ, ერთი შეხედვით, მეზობელი ხალხების – ქართველებისა და სომხების მიერ შექმნილი თანადროული ნაგებობები გაცილებით ნაკლებად კონტრასტულად გამოიყურება, ვიდრე ქართული და ბიზანტიური არქიტექტურული ძეგლები, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ, მიუხედავად ამისა, მაინც ყოველ მათგანს თავისებური, თვითმყოფადი სახე აქვს.

აღნიშნული საერთო მომენტები ექსტერიერის პრობლემისადმი დამოკიდებულებაში და ამ მხრივ ერთგვარი სიახლოვე არც არის გასაკვირი, ვინაიდან „როგორც მრავალრიცხოვანი წყაროები ნათელყოფს, კულტურული ურთიერთობები საქართველოსა და სომხეთს შორის უძველესი დროიდან არსებობდა. იმყოფებოდნენ რა ფეოდალური საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ მსგავს სოციალურ-ეკონომიურ პირობებში, მეზობელმა ხალხებმა შექმნეს მონათესავე მხატვრული ნაწარმოებები, სამშენებლო ტექნიკა, კონსტრუქციული ხერხები და არქიტექტურული სახეები, რომლებსაც ბევრი რამ აქვთ საერთო და ენათესავეებიან ერთმანეთს“. (2, გვ. 3)

გარდა ამისა, მეტად მნიშვნელოვანი იყო რელიგიური ფაქტორიც – საქართველოსა და სომხეთში დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს შემოდის ქრისტიანული სარწმუნოება, რომელმაც სრულად განაპირობა როგორც ამ ქვეყნების მთელი კულტურის, ისე კერძოდ არქიტექტურის შემდგომი განვითარების გზა.

მაგრამ აქვე ხაზი უნდა გაესვას იმასაც, რომ ის ზოგადი საერთო ან მსგავსი პირობები, რომლებიც ზემოთ აღინიშნა, დაკონკრეტების შემთხვევაში საკმაოდ ბევრ განსხვავებულ მომენტსაც შეიცავს და ამ განსხვავებული პირობების არსებობა ცოცხალი რეალობის სურათის გაცილებით უფრო თვითმყოფად და თავისებურ სახეს განაპირობებს. მაგალითად, ორივე ქვეყანაში გავრცელდა ქრისტიანობა და თანაც დაახლოებით ერთსა და იმავე პერიოდში, მაგრამ სომხეთში მონოფიზიტური ქრისტიანობა დამკვიდრდა, საქართველოში – დიოფიზიტური, იქ ახალი რელიგია სირიიდან შევიდა, ჩვენთან – კაპადოკიიდან. გარდა ამისა, განსხვავდებოდა ყოფითი მომენტებიც: სომხეთში ქალაქური ცხოვრება, ხელოსნობა და ვაჭრობა ყოველთვის გაცილებით დიდ როლს ასრულებდა, ვიდრე საქართველოში, სადაც უფრო მნიშვნელოვან დარგს სოფლის მეურნეობა წარმოადგენდა, შესაბამისად, განსხვავდებოდა ცხოვრების სტილი, ყოფა და ტრადიციები. გარდა ამისა, ბუნებრივია, რომ როგორც ამ ორი ერის ყოფა-ცხოვრებაზე, ისე მათ ფსიქოლოგიურ წყობაზეც მოქმედებას ახდენდა აგრეთვე გარემო, ბუნებრივი პირობების ხასიათი, ის მსგავსება-განსხვავებები, რომლებიც განაპირობებდა როგორც ეკონომიკის, ისე კულტურის ხასიათის თავისებურებებს.

ერთი შეხედვით, საქართველოსა და სომხეთის ბუნებრივი პირობები თითქოს მსგავსია: ორივე ქვეყანა მეზობლად, ერთ გეოგრაფიულ რეგიონში მდებარეობს, ორივე მცირე მასშტაბებისაა და მთაგორიანია. მაგრამ საქართველოს ბუნება არა მარტო მეტ საშუალებებს იძლეოდა სოფლის მეურნეობის განვითარებისთვის, ვიდრე სომხეთის უფრო მკაცრი, ქვიანი და ნაკლებად წყალუხვი ბუნება, არამედ მისი პეიზაჟებიც თავისი ხასიათით ძალზე განსხვავებულია და სხვაგვარ ფერის, ფორმისა და სივრცის შეგრძნებას აყალიბებს ადამიანში, ეს კი, თავის მხრივ, აისახება ხელოვნების ნაწარმოებთა ხასიათშიც.

უფრო ცხადად რომ დავინახოთ, თუ კერძოდ რა მსგავსება-განსხვავებები არსებობდა ქართულ და სომხურ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს

შორის და რა თავისებურებები გვხვდება აქ მხატვრული ხედვისა და აღქმის თვალსაზრისით, შეგვიძლია შევადაროთ ერთმანეთს ორი კონკრეტული ძეგლის გადაწყვეტა. იმისთვის, რომ საშუალება გვქონდეს, დაუკავშიროთ ამ შედარების საფუძველზე მიღებული დასკვნები წინა თავში გამოთქმულ მოსაზრებებთან ბიზანტიურ და ქართულ ხუროთმოძღვრებაში არსებულ მიდგომებთან, უმჯობესი იქნება, ამჯერადაც ავირჩიოთ ძირითადად იმავე ეპოქის – ადრექრისტიანული პერიოდის მასალა.

შესადარებლად ჩვენ შეგვიძლია ავიღოთ თუნდაც წმ. რიფსიმეს ტაძარი ენშიაძინში (618 წ.), (სურ. 69, 70, 71), რომელიც თავისი არქიტექტურული ტიპით ახლოსაა მცხეთის ჯვრის მონასტერთან (სურ. 72, 73). რასაკვირველია, ამ ძეგლების შერჩევა განპირობებულია არა მათი ცალ-ცალკე შესწავლის აუცილებლობით – ორივე მათგანის აღწერა და ანალიზი უკვე გვხვდება სპეციალურ ლიტერატურაში და ამ მხრივ სიახლეს არ წარმოადგენს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის უფრო საინტერესოა არა იმდენად ახალი და გამოუკვლევ ნაგებობების, არამედ ისეთი არქიტექტურული ძეგლების შერჩევა საქართველოსა და სომხეთში, რომლებიც არა მარტო მნიშვნელოვანია და ტიპურია თავისი ქვეყნისა და ეპოქის ხელოვნებისათვის, არამედ საკმაოდ ახლოს დგას ერთმანეთთან ეპოქისა და არქიტექტურული ტიპის მხრივ – ასეთ შემთხვევაში ზოგადი საერთო თვისებების ფონზე უფრო ნათლად და მკაფიოდ გამოვლინდება ის განმასხვავებელი სტილისტური ნიშნები და თვისებები, რომლებიც ამ ნაგებობების თვითმყოფად ხასიათზე და აქედან გამომდინარე, ხუროთმოძღვრის ეროვნული ხედვის საკუთარ, ორიგინალურ ხასიათზე მეტყველებს.

რაც შეეხება მცხეთის ჯვრის დიდ ტაძარსა და წმ. რიფსიმეს ტაძარს ენშიაძინში, ორივე ეს შენობა იმდენად მნიშვნელოვანია თავ-თავისი ქვეყნის ხუროთმოძღვრებისათვის, რომ საქართველოში ამ არქიტექტურულ ტიპს „ჯვრის ტიპს“ უწოდებენ, ხოლო სომხეთში კი – „რიფსიმეს ტიპს“. ერთი შეხედვით, მსგავსება მათ შორის თითქოს გაცილებით მეტი უნდა იყოს, ვიდრე განსხვავება: ერთია საამშენებლო მასალა – ორივე ტაძარი ნაგებია ოსტატურად გათლილი ქვის კვადრებით, გეგმაც ორივეგან წარმოადგენს მართკუთხედში ჩასმულ ტეტრაკონქს, კუთხეებში განლაგებული დამატებითი სათავსოებით, რომლებიც გუმბათქვეშა სივრცეს კედლის სისქეში ამოჭრილი მრგვალი ნიშების მეშვეობით უკავშირდება. ფასადებზე აფსიდები ჯვარშიც და

რიფსიმეშიც ორივე მხრიდან სამკუთხა გეგმის ნიშებითაა ფლანკირებული. ორივე შენობა გვირგვინდება თითო განიერი, დაბალყელიანი გუმბათით, რომელიც კედლის შვერილებს ეყრდნობა. მართალია, რიფსიმეს ტაძრის გუმბათი უფრო მრავალწახნაგოვანია, ვიდრე ჯვრისა, მეტია სარკმლების რაოდენობაც. მაგრამ იგი გვიან პერიოდშია რესტავრირებული და თავდაპირველად ისიც რვაწახნაგოვანი ფორმისა იყო, შესაბამისად, ნაკლები იყო მასზე განლაგებული სარკმლების რაოდენობაც. ასევე გვიანდელია რიფსიმეს დასავლეთის მხრიდან მიშენებული სამრეკლოც (XVIII ს.)

აქ მოყვანილი ზოგადი აღწერილობიდანაც ჩანს, რომ რიფსიმეს ტაძრის ტიპი ჯვრის ტიპის ძეგლებს ნამდვილად ენათესავება. მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ რეალურად სომხური ტაძარი სრულიად სხვაგვარ ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. უპირველეს ყოვლისა, ერთი შეხედვითაც კი თვალშისაცემია ქვის განსხვავებული ფერი: იგი მუქი მოწითალო და რუხი ტუფისაგანაა ნაგები, რაც მაშინათვე განასხვავებს რიფსიმეს იერს მცხეთის ჯვრის ღია, ქვიშისფერ-მოხორბლისფრო ფერის სხეულისაგან და უფრო მკაცრ, პირქუშ შეგრძნებას იწვევს.

ასეთ ემოციურ ეფექტს ხაზს უსვამს აგრეთვე შენობათა საერთო პროპორციების განსხვავებულობაც – წმ. რიფსიმეს ტაძრის გუმბათის ყელი, მაგალითად, შენობის ტანთან შედარებით უფრო დაბალია, ვიდრე ჯვრისა, რაც ვიზუალურად უფრო მძიმე, დამჯდარი პროპორციების შეგრძნებას ბადებს. სიმძიმის ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს გუმბათის ყელის გარშემო, თითქმის მასზე მიდგმული, გუმბათქვეშა კვადრატის კუთხეებზე განლაგებული მცირე ზომის ოთხი ცილინდრი.

და, რაც ასევე ძალზე მნიშვნელოვანია, ფასადების გადაწყვეტის სისტემა, რომელიც ერთი შეხედვით ჯვრის მონასტრისას ძალზე ჰგავს, შეიცავს ბევრ განსხვავებულ ელემენტს, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, დიდად განაპირობებს იმ სრულიად სხვაგვარ ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას, რომელზეც ზემოთ უკვე გვქონდა ლაპარაკი.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ჯვრის აფსიდები გეგმის კვადრატში კი არ ჯდება, არამედ წინაა წამოწეული, მათი წახნაგოვანი მოცულობები ნათლად გამოიკვეთება და ზუსტად პასუხობს ტაძრის შიდა სივრცის გადაწყვეტას. ასეთი წახნაგოვანი, შეზრდილი მოცულობები კრისტალის მრავალფეროვან ფორმას მოგვაგონებს, ხოლო რიფსიმეს ტაძრის

პერიმეტრი გეომეტრიულ მართკუთხედს წარმოადგენს, მისი აფსიდები სრულიად სწორ ხაზზეა განლაგებული და არ არის გადმოსული გეგმის კვადრატთან, რის გამოც მათი მოცულობების დამოუკიდებლობა ფასადებზე პრაქტიკულად არაა გამოვლენილი და შენობის ტანი ერთიან, დაუნაწევრებელ კვადრატად აღიქმება, ეს კი უფრო მკაცრ, მასიურ და თავშეკავებულ შეგრძნებას ბადებს.

გარდა ამისა, მცხეთის ჯვარში აფსიდების გვერდებზე განლაგებული ნიშები კუთხის უფრო დაბალ დამხმარე სათავსოებთანაა გაერთიანებული საერთო ერთქანოვანი სახურავით, ხოლო რიფსიმეს ტაძარში, პირიქით, დამატებითი კომპარტმენტები ცალკეა გამოყოფილი, ხოლო ნიშები და აფსიდის კედელი ერთ კომპოზიციაშია შეკრული ორქანოვანი გადახურვის მეშვეობით. ამის გამო რიფსიმეს ფასადების ეს ცენტრალური ნაწილები უფრო განივრად გვეჩვენება, რაც შეესაბამება ჯვრისაზე პროპორციულად ცოტა უფრო დაბალ და განივ გუმბათის ყელს, და ესეც შენობის უფრო მასიური, დამჯდარი პროპორციების შეგრძნებას აძლიერებს.

ამავე დროს, რიფსიმეს ტაძრის ფასადების ეს ცენტრალური კომპოზიცია, ანუ აფსიდებისა და ნიშების ერთიანობა, ზევით, ორქანოვანი გადახურვის ქვეშ, საკმაოდ მაღალი სამკუთხედის მოხაზულობას იღებს, რაც გუმბათის წვეტიანი კონუსური გადახურვის ფორმას ეპასუხება, ხოლო ჯვარში აფსიდები სწორი ხაზით მთავრდება და ისევე, როგორც გუმბათს, მათაც მომრგვალებული ფორმის გადახურვა აქვთ. ასე რომ, რიფსიმეს ექსტერიერში ამ ტეხილი, მკვეთრი სამკუთხა ხაზების მოუსვენარი რიტმი სრულიად სხვაგვარ, უფრო დაძაბულ ეფექტს ქმნის, ვიდრე ჯვრის აფსიდებისა და გუმბათის მომრგვალებული ხაზების მშვიდი, ტალღოვანი რიტმი. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს ისიც, რომ რიფსიმეს ტაძრის ფასადებზე, (განსაკუთრებით – ჩრდილოეთისა და სამხრეთის), ცენტრალური (აფსიდების) სარკმლები გაცილებით მაღლაა და ზომითაც ბევრად დიდია, ვიდრე გვერდითი სათავსოების სარკმლები, რის გამოც დაძაბულობის, მკვეთრი დაპირისპირებისა და კონტრასტის შეგრძნება სომხურ ძეგლში უფრო იზრდება, მაშინ როდესაც ჯვრის მონასტერში სხვაობა ცენტრალური და გვერდითი სარკმლების ზომებსა და მათი განლაგების სიმაღლეს შორის ნაკლებია, რაც ამ კონტრასტის სიმკვეთრეს ბევრად ამცირებს და სიმშვიდის საერთო შთაბეჭდილებას აძლიერებს.

აღნიშნული ქართული და სომხური არქიტექტურული ძეგლები განსხვავდება დეკორის თვალსაზრისითაც, თუმცა ერთი შეხედვით აქაც თითქოს ბევრი რამ არის საერთო: ორივეგან ზოგადი სისტემა, ძირითადი პრინციპი მდგომარეობს იმაში, რომ გლუვი კედლის სიბრტყეზე განლაგებული მცირერიცხოვანი დეკორატიული აქცენტები კონსტრუქციულად მნიშვნელოვანი ელემენტების (მაგ, სარკმლებისა და შესასვლელების) ხაზგასმისათვის გამოიყენება. მაგალითად, როგორც ჯვარის, ასევე და რიფსიმეს ტაძრებშიც სარკმლების ზემოთ მოთავსებულია ნახევარწრიული ფორმის, კუთხეებში გარეთკენ შეტეხილი ორნამენტირებული რელიეფური დეკორატიული თაღები, გუმბათისა და შენობის ტანის გადახურვებს კი პროფილირებული კარნიზები მიუყვება. მაგრამ ამ საერთო ნიშნების ფონზე ძლიერ იგრძნობა განსხვავება ორნამენტაციის ხასიათს შორის, და რაც მთავარია, ჯვრის მონასტერი, წმ. რიფსიმეს ტაძრისაგან განსხვავებით, შემკულია დიდი და მეტად მნიშვნელოვანი ფიგურული რელიეფებით, განსაკუთრებით – აღმოსავლეთის ფასადზე. გამონაკლისს წარმოადგენს დეკორატიულ შემკულობას სრულიად მოკლებული ჩრდილოეთის ფასადი, მაგრამ ეს მომენტი სწორედ იმაზე მეტყველებს, თუ როგორ გააზრებულად უდგებოდა ჯვრის ხუროთმოძღვარი შენობის ფასადებისა და გარემოს კავშირს: ტაძარი ისეა განლაგებული, რომ ჩრდილოეთის ფასადი მხოლოდ ძალზე შორიდან აღიქმება, საიდანაც მნახველი მხოლოდ შენობის ზოგად მასებს ხედავს და, შესაბამისად, დეკორატიული ელემენტების აქ განთავსება სრულიად უსარგებლო იქნებოდა.

დეკორზე საუბრისას შეიძლება აღინიშნოს ის მომენტიც, რომ VII საუკუნის ქართულ ძეგლებში, მართალია, ჯერ არ გვაქვს ინტერიერის ფრესკებით მოღიანად შემკობის მწყობრი სისტემა, რომელიც გაცილებით უფრო გვიან შეიქმნა, მაგრამ უკვე არსებობს შემორჩენილ მოხატულობათა ფრაგმენტებიც და მოზაიკაც (მაგალითად, წრომი), რომლებიც აფსიდის კონქში განთავსდებოდა ხოლმე, ხოლო ვინაიდან სომხური – მონოფიზიტური – ეკლესია, მიუხედავად იმისა, რომ იგი არ აღიარებდა ხატმებრძოლებს და მის პრინციპებს, მაინც ფრიად უარყოფითად უყურებდა კედლის მხატვრობას. ამიტომ სომხეთში ეს დარგი ნაკლებადაა განვითარებული, რის გამოც ინტერიერის კედლების ქვის წყობა და მისი ზედაპირის დამუშავება აქ ძალზე დიდ როლს ასრულებს არა მარტო ადრექრისტიანულ ხანაში, არამედ



მომდევნო პერიოდებშიც, რაც, რასაკვირველია, ინტერიერის უფრო ასკეტურ ხასიათს და აღქმის განსხვავებულ სპეციფიკას განაპირობებდა.

ექსტერიერის დეკორატიულ გაფორმებაზე საუბრის დროს მიზანშეწონილი იქნებოდა, ყურადღება გაგვემახვილებინა არა მარტო ზემოთ განხილულ ადრექრისტიანული ხანის არქიტექტურული ძეგლებზე, არამედ განგვეხილა შედარებით უფრო ფართო არეალი, გვენახა, თუ როგორ წყდება ეს პრობლემა სხვა პერიოდების სომხურ და ქართულ ძეგლებში. იცვლება თუ არა მათ შორის მსგავსება-განსხვავებათა შეფარდება სხვადასხვა ეპოქებში ისტორიული პირობების ცვლასთან ერთად და რაში მდგომარეობს ეს მსგავსება-განსხვავებანი, ან როდის ჩანს ყველაზე ნათლად ქართულ და სომხურ კულტურათა კავშირი და იგრძნობა თუ არა ამ ფონზე ორივე ხელოვნების თვითმყოფადი ხასიათი?

შემთხვევითი არ არის, რომ ყველაზე ძლიერად მსგავსება ქართული და სომხური არქიტექტურული ძეგლების დეკორს შორის შეინიშნება იმ ისტორიულ პერიოდში, რომელიც ემთხვევა XII - XIII საუკუნეებს, ანუ თამარის მეფობის ხანას და დაკავშირებულია ზაქარია და ივანე მხარგრძელების სახელთან. ეს ბუნებრივი მოვლენაა, ვინაიდან კავშირები და კონტაქტები ამ დროს განსაკუთრებით მჭიდრო იყო – სომხეთი ხომ იმჟამად საქართველოს სამეფოს შემადგენელი ნაწილი იყო, ხოლო ძმები მხარგრძელები – ქართული სამეფო კარის წარჩინებული მოხელეები – სომხეთში დიდძალ ტერიტორიებს ფლობდნენ.

სწორედ ზაქარია მხარგრძელის, „მანდატურთუხუცესისა და ამირსპასალარის“ და ივანე ათაბაგის შეკვეთით აიგო 1201 წელს ჰარიჯის (არიჩის) მონასტრის მთავარი ტაძარი, სურბ ასტვაცაცინ (წმინდა ღვთისმშობლის ეკლესია) (სურ. 74, 75). პირველ რიგში ყურადღება მივაქციოთ აღმოსავლეთ ფასადის ცენტრში განლაგებულ ვერტიკალურ დეკორატიულ კომპოზიციას. ყველაზე მაღლა განლაგებულია რელიეფური ლილვებით გარშემორტყმული ჯვარი, რომელიც ამავე ლილვების მეშვეობით უერთდება მართკუთხა ფორმის რელიეფს ორი ქტიტორის – ივანე და ზაქარია მხარგრძელების გამოსახულებით. შემდგომ ლილვები ორი მხრიდან გარს უვლიან სარკმელს, სადაც ამ სარკმლის ზემოთ დარჩენილ სივრცეს მრგვალი როზეტი ავსებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ლილვებით გაერთიანებული და ჯვრით დაგვირგვინებული ვერტიკალური კომპოზიციები ძალზე იშვიათია სომხურ ხუროთმოძღვრებაში. იშვიათია თვით ამ ტიპის ჯვრის გამოსახვაც (იგი მხოლოდ ერთგვარად მოგვაგონებს იმ ჯვრის ფორმას, რომელიც გამოსახულია იგივე ივანე მხარგრძელის მიერ აღარცინში აგებული ტაძრის ნარტექსში). ძირითადად, ვერტიკალური დეკორატიული კომპოზიციები გვხვდება სწორედ მხარგრძელთა და მათ წრესთან დაახლოებულ პირთა მიერ აგებულ ტაძრებში, როგორცაა კეჩარუკის (კეჩარისის) მონასტრის ეკლესია კატოგიკე (სურ. 76), რომელიც აიგო მეცამეტე საუკუნის დასაწყისში ვასაკ ხახბაკიანცის მიერ სწორედ „ათაბაგ ივანეს შეწევნით“ და ჰოვანავანკის მონასტრის 1217 წელს აგებული სურბ კარაპეტის (იოანე ნათლისმცემლის) ტაძარი – მისი მშენებლობა დაკავშირებულია ვაჩე ვაჩუტიანის სახელთან (სურ. 77) .

სამაგიეროდ, ვერტიკალური დეკორატიული კომპოზიციები უაღრესად დამახასიათებელია ქართული არქიტექტურისთვის, კერძოდ – სამთავისის შემდგომ, სადაც მეთერთმეტე საუკუნეში პირველად შეიქმნა ამ კომპოზიციის კლასიკური სახე. მის სახესხვაობებს ხშირად ვხვდებით მრავალი ძეგლის ფასადებზე, განსაკუთრებით, მეთორმეტე-მეცამეტე საუკუნეების ძეგლებზე, ისეთებზე, როგორცაა, მაგალითად, იკორთა, ქვათახევი, გუდარეხი, მეტეხი და ა.შ. სამთავისს მოგვაგონებს აგრეთვე ჰარიჯის მონასტრის ამ ფასადზე, ჩრდილოეთ მხარეს, კარნიზის ქვეშ გრიფონის ამსახველი რელიეფის მოთავსებაც.

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ზემოხსენებული ვერტიკალური დეკორატიული კომპოზიციის არსებობისა თამარის ეპოქის სომხურ ძეგლებზე, რაც, ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინებით, ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან არსებულ მჭიდრო კონტაქტებზე მიუთითებს, მაინც მისი კონკრეტული გადაწყვეტა და მხატვრული სახე ძლიერ განსხვავებულ ხასიათს ატარებს.

ყველაზე მნიშვნელოვანი განსხვავება ჰარიჯის აღმოსავლეთ ფასადის დეკორსა და ქართულ არქიტექტურაში გავრცელებულ ვერტიკალურ დეკორატიულ კომპოზიციებს შორის არის ის, რომ ქართულ ძეგლებში, მაგალითად, სამთავისში, ეს კომპოზიცია განლაგებულია ფასადის მთელ სიმაღლეზე, შედეგად იგი ვიზუალურად აერთიანებს და ვერტიკალურად კრავს

მას, რითიც ანიჭებს ზესწრაფვას, სიმსუბუქეს, როგორც პარმენ ზაქარაია ამბობს, იგი „მძივივით არის ასხმული“ (27).

ხშირად ასეთი კომპოზიციები მთელ ფასადებზე განლაგებული დეკორატიული რელიეფური თაღელების ერთიან სისტემაშია ჩართული, როგორც ამას ვხედავთ იგივე სამთავისის ან იკორთის მაგალითზე. თაღები ერთიან მხატვრულ მთლიანობაში კრავს აღმოსავლეთის ფასადის ხაზგასმულად ვერტიკალურ ცენტრს, აფსიდის გვერდზე განლაგებულ ნიშებს, სარკმლებს, ორნამენტის ყველა დეტალს. დეკორატიული ელემენტები ასეთ სისტემაში თანაბრად ნაწილდება ფასადზე და წონასწორობის, სიმეტრიის, მშვიდი ჰარმონიის შეგრძნებას ბადებს.

ქართული ძეგლებისაგან განსხვავებით, ჰარიჯის ტაძრის ფასადზე კილიკები მხოლოდ სარკმლამდე ჩამოდის, ორი მხრიდან უფლის მის ზედა მხარეს და შემდეგ სწორად, ჰორიზონტალურად გრძელდება შენობის ოთხივე ფასადზე, ანუ გადაიზრდება შენობის შუაზე გამყოფ იმ ჰორიზონტალურ დეკორატიულ სარტყლად, რომელიც უაღრესად ტიპურია სომხური არქიტექტურისთვის და არ გვხვდება ქართულ ძეგლებში. ასეთი ჰორიზონტალური დაყოფა ილუზორულად ამცირებს შენობის სიმაღლეს და უფრო დამჯდარ იერს ანიჭებს მის პროპორციებს. შედეგად ჰარიჯის ტაძარში იქმნება კომპოზიცია, რომელშიც გაერთიანებულია ექსტერიერის დეკორატიული გადაწყვეტის ქართული და სომხური ხუროთმოძღვრებისათვის დამახასიათებელი ორი სავსებით განსხვავებული პრინციპი – ვერტიკალური და ჰორიზონტალური.

მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში ქართული ვერტიკალური დეკორატიული კომპოზიციის, უფრო სწორად, მისი ნაწილის გამოყენება არ განაპირობებს იმ ესთეტიკური შთაბეჭდილების შექმნას, რომელიც მოცემულ ძეგლს ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ ხედვას დაუახლოვებდა – კომპოზიციური განსხვავებები სრულიად სხვაგვარ, სწორედ სომხური არქიტექტურისთვის დამახასიათებელ ეფექტს ქმნის. მაგალითად, ყოველივე ამის შედეგად ვხედავთ, რომ აქ, ჰარიჯის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე, შენობის ზედა ნაწილი მჭიდროდაა შევსებული დეკორატიული ელემენტებით, რასაც კიდევ უფრო უსვამს ხაზს ჯვრის მოხაზულობის მჭიდროდ „გაჭედვა“ სამკუთხა გადახურვის კარნიზის ქვეშ. დატვირთულობის ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს ფასადის

ზემოთ გამოჩენილი გუმბათის ყელის უხვი შემკობა რელიეფური დეკორით. ამის საპირისპიროდ, ჰორიზონტალური სარტყლის ქვემოთ დარჩენილი ფასადის ნაწილი კი სრულიად გლუვი, შეუმკობელია და ეს თავისუფალი არე თავისი სიცარიელით ძალზე კონტრასტულად გამოიყურება ზედა ნაწილთან შედარებით.

ყველა აღნიშნული განსხვავება ზემოთ აღწერილ ქართულ და სომხურ შუასაუკუნეობრივ არქიტექტურულ ძეგლებს შორის რომ შემთხვევითი არ არის, მრავალი სხვა, განსხვავებული პერიოდების სომხური ძეგლების მაგალითებზეც შეგვიძლია დავინახოთ, სადაც ასევე ხშირად გვხვდება მუქი ტონის, შავი, რუხი და მუქი წითელი ქვის მასალებით ნაგები კედლები, მასიური პროპორციები, მკვეთრი, ტეხილი ხაზების რიტმები, რომლებიც განსაკუთრებით თვალშისაცემია გუმბათების „გოფირებულ“ სახურავებზე, რელიეფური დეკორის განსხვავებული სახე ფასადებზე და სხვა ზემოთ უკვე აღნიშნული განმასხვავებელი თვისებები. მაგალითისთვის შეგვიძლია გადავხედოთ ილუსტრაციებს, სადაც გამოსახულია სხვადასხვა ხანის სომხური არქიტექტურის მნიშვნელოვანი ძეგლები: გნდევანკი (X ს.), ვაგრამაშენი (XI ს.), გოშავანკის მონასტრის კომპლექსის ღვთისმშობლის ეკლესია ანუ სურბ ასტვაცაცინ (XII-XIII სს.) და სხვ.

აქვე ყურადღება შეგვიძლია მივაქციოთ აღნიშნული სომხური ძეგლების განლაგების თავისებურებასაც: იგი აშკარად შერჩევითი რებული და გამიზნულია, მათი უმეტესობა შემადლებულ ადგილებზეა განლაგებული, მაგრამ ჩამოთვლილ ძეგლთაგან პრაქტიკულად არც ერთი მთლიანად არ დომინირებს გარემოზე, არც ერთი არ არის განთავსებული პეიზაჟის ყველაზე მაღალ წერტილზე, თუმცა ისინი სხვადასხვა პერიოდებშია აგებული. (სურ. 78, 79, 80).

შეგვიძლია აგრეთვე გავიხსენოთ, თუ რას წერდა ამ საკითხის შესახებ გიორგი ჩუბინაშვილი წიგნში „ხელოვნების ისტორიის საკითხები. რკვევანი და შენიშვნები“, სტატიაში „ეროვნული ფორმის საკითხისათვის“, (60), სადაც იგი აღარებდა XIII საუკუნის ქართულ და სომხურ ძეგლებს: პიტარეთს, ჰარიჯავანკს და გეგარდს. რასაკვირველია, ეს მაგალითები სულ სხვა ეპოქას ეკუთვნის, ვიდრე ჩვენს მიერ განსახილველად შერჩეული ძეგლები – ჯვარი და რიფსიმე, მაგრამ სწორედ ამის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ

ზოგიერთი აღნიშნული განმასხვავებელი თვისება საუკუნეთა მანძილზე უცვლელი რჩება და მეტად ფუნდამენტურ ხასიათს ატარებს.

„ერთი შეხედვით, იქმნება ქართულ მაგალითთან მსგავსების შთაბეჭდილება. უპირველეს ყოვლისა, ამას ქმნის შენობათა მასალად ქვის გამოყენება; შემდგომ გუმბათის კონუსური გადახურვა; აღმოსავლეთის ფასადის სწორი კედელი, და ბოლოს, ფასადებზე რელიეფური დეკორის არსებობა. მაგრამ მსგავსების ყველა ეს ნიშანი არსებითად იმდენად ზოგადი, არაკონკრეტული ხასიათისაა, რომ თავისთავად არაფერს არ ნიშნავს: საჭიროა მათი ცოცხალი შინაარსით ავსება. შეხედოთ, უპირველეს ყოვლისა, შენობის მასათა აგების პროპორციებს – ისინი აქ საგრძნობლად სხვაგვარია როგორც შენობის ტანში, ასევე გუმბათის ყელსა და კარვისებურ გადახურვაში და აგრეთვე ტანის შეფარდებაში გუმბათის ყელთან. ეს განსხვავებული პროპორციები ხაზგასმულია შენობის მთელ ტანზე გარშემორტყმული ჰორიზონტალური სარტყლის შექმნით და მისი განლაგების დონით.

(...) მთლიანობაში საფასადო სახეც, მასათა პროპორციაც, ფერადოვანი მხარეც, დეკორატიული სისტემა, დეტალები და ორნამენტები, ისევე, როგორც შიდა სივრცის ფორმები და მისი გაფორმება სომხური ხელოვნების ძეგლში არსებითად განსხვავდება თანადროული ქართულისაგან (...).

(...) სასაცილო იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს ეს ნიშნავდეს თითოეულის კარნაკტილ შემოქმედებას; არა, ყოველი მათგანი კარგად იცნობდა სხვა ხალხთა ყოველ ახალ კულტურულ მონაპოვარს, აწარმოებდა მათ ურთიერთგაცვლას, მაგრამ იყენებდა მხოლოდ იმას, რაც შეეფერებოდა მთელ მის შემოქმედებით ანსამბლსა და გაგებას.“

როგორც ვხედავთ, ისეთ ახლომეზობლურ და მრავალფეროვან კავშირთა მქონე ქვეყნებშიც კი, როგორცაა საქართველო და სომხეთი, არქიტექტურის ხასიათში დიდი სხვაობა იჩენს თავს – კონკრეტული ფორმების მხრივაც და ესთეტიკური შთაბეჭდილების, საერთო ემოციური განწყობის მხრივაც. რასაკვირველია, აქ რელიგიურმა სხვაობამაც იჩინა თავი, ობიექტურმა ფიზიკურმა მიზეზებმაც (მაგალითად, ბუნებაში სხვა სახისა და განსხვავებული ფერის ქვის გავრცელებულობამ და სხვ.) და მხატვრული გემოვნების ეროვნულმა თავისებურებებმაც. მაგრამ, რაც შეეხება ექსტერიერის

მხატვრულად მთლიანი სახის შექმნის შემოქმედებითი ამოცანისადმი ინტერესს, მკაფიო და მტკიცედ შეკრული საფადო სისტემის შექმნის მუდმივ სურვილს – ამ პუნქტში აუცილებლად უნდა აღინიშნოს სწორედ შუა საუკუნეების ქართული და სომხური ხუროთმოძღვრების ნათესაობა, რაც ორივე მათგანს ძლიერ განასხვავებს ბიზანტიურისაგან.

## თავი VI

### ესთეტიკური გამომსახველობის ეროვნული თავისებურებანი რუსულ და ქართულ არქიტექტურაში

მიზანშეწონილი იქნებოდა, რომ შუა საუკუნეების ბიზანტიურ და სომხურ არქიტექტურულ ძეგლებთან მოყვანილი პარალელების გარდა, რომლებიც წინა თავებში გვქონდა მოტანილი, განგვეხილა ისიც, თუ რა მსგავსება-განსხვავებები არსებობს საქართველოსა და კიდევ ერთი მართლმადიდებლური ქვეყნის – რუსეთის რელიგიური ხუროთმოძღვრების ნიმუშებს შორის., რაც საშუალებას მოგვცემს, უფრო ნათლად დავინახოთ ამ ორი ქვეყნის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი თვისებები და ის, თუ რა როლს ასრულებს გარემო ამ თავისებურებათა ჩამოყალიბებისას.

ცხადია, რომ ერთი და იგივე სარწმუნოება მსგავს მოთხოვნებს აყენებს ტაძრის, როგორც ღვთის სახლის, ღვთისმსახურების რიტუალების ჩატარებისა და მორწმუნეთა შეკრების ადგილის წინაშე. შესაბამისად, შუა საუკუნეების ქართულ და რუსულ ტაძრებს ბევრი რამ უნდა ჰქონდეთ შენობის სიმბოლიკის, საერთო გეგმის, არქიტექტურული ტიპის, ფორმების, კომპოზიციური გადაწყვეტის მხრივ. მაგრამ, ამავე დროს, არის ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით გვაინტერესებს და რომელიც, როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ, ძლიერ განსაზღვრავს ყოველი ქვეყნის ეროვნული არქიტექტურის თავისებურებას, მის იერსახეს – გარემოს ხასიათი.

საქართველოსა და რუსეთის ბუნება ძალზე ძლიერ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე სომხეთისა თუ საბერძნეთის ბუნება. ძირითადი განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ რელიეფში აქ ჭარბობს გაშლილი თვალუწვდენელი ვაკე დაბლობები და შესაბამისად რუსულ პეიზაჟში წამყვან როლს ჰორიზონტალური ხაზები და პარალელური გლუვი სიბრტყეები ასრულებს, რაც, აღქმის ფსიქოლოგიის მიხედვით, მნახველში სტატიკურობისა და სიმშვიდის შეგრძნებას იწვევს, ეს კი ბუნებრივად წარმოქმნის რაიმე კონტრასტული აქცენტის ხილვის სურვილს. მაშინ როცა საქართველოში, სომხეთსა და საბერძნეთში მთავორიანი ბუნება

უფრო ტალღოვან ხაზებსა და საფეხურებრივ მოცულობებს აჩვენებს თვალს, რაც ადამიანში ქვეცნობიერად დინამიკის, რიტმული მოძრაობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. შესაბამისად, ასეთ გარემოში შექმნილი ხეროთმოდერული ძეგლის გადაწყვეტა და სივრცეში მისი განლაგება უნდა შეეფერებოდეს ასეთ ფორმებს, მოცულობებს და რიტმს.

გარდა ამისა, რუსეთში ფართოდ გაშლილი ჰორიზონტალური ხილული სივრცე არ შემოისაზღვრება პეიზაჟის კომპოზიციის ბუნებრივად შემკვრელი, „მომაჩარხოებელი“ რაიმე ვერტიკალებით, მაგალითად, მთებით. შესაბამისად, კომპოზიციის კანონების მიხედვით, რუსული პეიზაჟი წარმოადგენს გახსნილ კომპოზიციას და ამის გამო რუსული პეიზაჟი, როგორც არქიტექტურული ნაწარმოების ფონი, ბუნებრივად მოითხოვს რაიმე მკვეთრ აქცენტს, ძლიერ კონტრასტს, როგორც თვალის ცენტრისკენული მიზიდულობის წყაროს, კომპოზიციის ცენტრსა და მის შემკვრელს. ბუნებრივია, რომ არქიტექტურული ძეგლის შექმნისა და სივრცეში მისი განთავსების დროს გარემოს მიერ კონტრასტულობის ეს კომპოზიციური მოთხოვნა უმეტესწილად ასახული და დაკმაყოფილებული უნდა იყოს არქიტექტორის მიერ.

თუმცა, უნდა მკაფიოდ აღინიშნოს, რომ როდესაც ლაპარაკია პეიზაჟის სპეციფიკასა და მის დამახასიათებელ თვისებებზე, აუცილებლად ადგილი აქვს განზოგადებას, ერთგვარ პირობითობას, რადგანაც ცხადია, რომ არც ერთი ქვეყნის, მით უმეტეს კი ისეთი დიდი ქვეყნის, როგორც რუსეთია, პეიზაჟები ვერ იქნება სრულიად ერთგვაროვანი. მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში ეს პირობითი ხერხი საშუალებას გვაძლევს, გამოვავლინოთ ყველაზე ტიპური და სახასიათო ნიშნები, რაც აუცილებლად საჭიროა არქიტექტურული ძეგლისა და გარემოს ურთიერთქმედების პრობლემის განხილვისას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ რუსეთსა და საქართველოში, ზემოთ უკვე ნახსენები გეოგრაფიული რელიეფის განსხვავებულობის გარდა, სხვადასხგვარია აგრეთვე ზოგიერთი სხვა ბუნებრივი პირობაც, რომელიც მოქმედებს არქიტექტურის თვითმყოფადი ხასიათის და შემოქმედებითი ხედვის ეროვნული თავისებურებების ჩამოყალიბებაზე. მაგალითად, აქ განსხვავებულია განათების პირობები – რუსეთში, ჩრდილოურ ქვეყანაში, წლის უმეტეს ნაწილში მზიანი დღეები ნაკლებია, ბუნებრივი განათება უფრო სუსტია და დღე უფრო ხანმოკლეა, ვიდრე საქართველოში, რაც არა მარტო ნაგებობათა პრაქტიკული



მხარის გადაწყვეტის დროს უნდა იქნას გათვალისწინებული, არამედ მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს ფერის აღქმისა და გამოსახვის თავისებურებათა ჩამოყალიბების დროს. აქ თავის როლს ასრულებს რუსეთის განსხვავებული კლიმატიც, რომელიც აქაურ გარემოში განსხვავებული ფერებისა და საერთო კოლორიტის წარმოქმნას განაპირობებს, ვიდრე ეს, მაგალითად, საქართველოშია. შესაბამისად, გარემოს ბუნებრივი პირობების ერთიანობა თავისებური ფორმების, სივრცისა და ფერების ჩვევას აყალიბებს.

რუსული და ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების შედარებისას ჩვენ შეგვიძლია გამოვარკვიოთ, წარმოქმნის თუ არა ძლიერ განსხვავებული პეიზაჟი, გეოგრაფიული და კლიმატური გარემო ერთი და იმავე აღმსარებლობის ქვეყნების სატადრო ხუროთმოძღვრებაში რაიმე საფუძვლიან სხვაობას და თუ წარმოქმნის, მაშინ როგორ აისახება ეს თვისობრივი განსხვავება არქიტექტურულ-სივრცობრივი აზროვნების თავისებურებაში, ძეგლისა და გარემოს ურთიერთქმედების პრინციპებში, ფორმისა და ფერის ეროვნულ აღქმაში.

ყოველივე ზემოდთქმულის გათვალისწინებით, დავაკვირდეთ, თუ როგორი დამოკიდებულება არსებობს რუსულ არქიტექტურაში ძეგლის ექსტერიერის გადაწყვეტის და თვით ნაგებობის გარემოში განლაგების მიმართ, რა მსგავსება-განსხვავებები შეინიშნება ამ მხრივ საქართველოსთან მიმართებაში. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში ჩვენ უბრალოდ არ გაგვანჩნია ადრექრისტიანული ხანის (IV-VII საუკუნეების) რუსულ მაგალითებთან შედარების საშუალება, როგორც ეს იყო ბიზანტიისა და სომხეთის შემთხვევაში, ვინაიდან ქრისტიანული სარწმუნოება რუსეთში გაცილებით უფრო გვიან გავრცელდა, მაგრამ ამჯერად შეგვიძლია მივმართოთ უფრო გვიანდელი ეპოქის ძეგლების შედარებას, კერძოდ, განვიხილოთ და შევადაროთ სამთავისის ტაძარი (სურ. 81) და პოკროვის (ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის საფარის) ეკლესია მდინარე ნერლზე (1165 წ.) ვლადიმირის ოლქში (სურ. 82).

რასაკვირველია, იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე ეკლესიის დღევანდელი მდგომარეობა ნაწილობრივ განსხვავდება მათი პირვანდელი სახისაგან, რადგანაც სამთავისის ტაძრის დასავლეთი ნაწილი და გუმბათი მოგვიანო პერიოდშია რესტავრირებული და, გარდა ამისა, შენობას ამჟამად თავდაპირველად არსებული პორტიკებიც აკლია, ხოლო ნერლის ეკლესიას

დღესდღეობით აღარ გააჩნია ადრე სამი მხრიდან ფასადებზე გაყოლებული გარსშემოსავლელი. მაგრამ მსჯელობა ამ ორი ნაგებობის მხატვრულ სახეზე და მათი შედარება მაინც სავსებით შესაძლებელია, მით უმეტეს, რომ ორივე ტაძრის გეგმა ძალზე მსგავსია: იგი საკმაოდ მარტივია და წარმოადგენს ოდნავ წაგრძელებულ მართკუთხედს სვეტებზე დაყრდნობილი ერთი გუმბათით და აღმოსავლეთით განლაგებული სამი ნახევარწრიული აფსიდით. განსხვავება პრაქტიკულად მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ სამთავისის ტაძრის აფსიდები ფასადის სწორი ხაზის შიგნითაა განლაგებული, ხოლო გუმბათის საყრდენი სვეტებიდან აღმოსავლეთის ორი სვეტი კედელთანაა შეზრდილი(სურ. 100, 101). მაგრამ, როგორც ვნახავთ, გეგმის მსგავსების მიუხედავად, რეალური ნაგებობების მიერ შექმნილი ესთეტიკური შთაბეჭდილება კიდევ უფრო ძლიერ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, ვიდრე ზემოთ განხილული ქართული და სომხური ძეგლებისა.

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ ადგილი ნერლის პოკროვის ეკლესიისთვის აშკარად გააზრებულად და მიზანმიმართულადაა შერჩეული: იგი განლაგებულია სწორ, გაშლილ ვაკეზე, მდინარეების ნერლისა და კლიაზმის შესაყართან (სურ. 83, 84). ასეთი ადგილმდებარეობა ძალზე მომგებიანია, მათ შორის ესთეტიკური თვალსაზრისითაც, მაგრამ პრაქტიკული თვალსაზრისით ასეთი არჩევანი საკმაოდ სერიოზული და რთული პრობლემის წინაშე აყენებდა არქიტექტორს – ნიადაგი აქ ძალზე ნესტიანია და, გარდა ამისა, გაზაფხულზე მდინარეების ადიდება დიდ საფრთხეს უქმნიდა შენობას. ნერლის ხუროთმოძღვარმა ეს ამოცანა გადაჭრა ნაგებობის შემადგენელ ადგილზე – ხელოვნურ მიწაყრილზე შედგმით და, გარდა ამისა, განსაკუთრებული გულმოდგინება გამოიჩინა საძირკვლის გადაწყვეტის მიმართ – ქვის დიდი ბლოკებით ნაგები ეს საძირკველი თითქმის ექვსი მეტრის სიღრმეში ჩადის და დიდი სიმტკიცით გამოირჩევა. გარდა ამისა, ხელოვნურ ბორცვზე შემდგარი შენობა უკეთ აღიქმებოდა სწორი, გაშლილი რელიეფის პირობებში.

ეკლესია თოვლისფერი ტონის თეთრი ქვითაა ნაგები, რის გამოც მისი სილუეტი მკვეთრად გამოიყოფა გარემომცველი პეიზაჟის ფონზე და ძლიერად იზიდავს მაყურებლის თვალს. ჩრდილოური, შედარებით სუსტი განათების პირობებშიც კი ასეთი ქათქათა ფერი კარგად აღიქმება და ნათლად, კონტრასტულად გამოიყოფა პეიზაჟის ფონზე, რისი წყალობითაც ეკლესია

შორიდანაც კარგად ჩანს. აქაური ძალზე ხანგრძლივი და უხვთოვლიანი ზამთრის პირობებშიც კი ნაგებობა ვიზუალურად არ იკარგება: ჯერ ერთი, ზემოთ აღნიშნული განლაგების თავისებურება (ხელოვნური მიწაყრილი) უზრუნველყოფს იმას, რომ ნერლის პოკროვის ეკლესიას მაყურებელი უმეტესწილად ქვემოდან ზემოთ, ანუ ცის ფონზე ხედავს, და მეორე – მუქი ლურჯი გადახურვა და მკვეთრი შუქჩრდილები რელიეფური დეკორით დაფარულ კედლებზე და ღიობებში საკმარისად გამოყოფს შენობას თოვლიანი ვაკის ფონზედაც კი. თანაც, ასეთი ფერადოვანი გადაწყვეტა ნათელ და მსუბუქ იერს ანიჭებს ტაძარს (სურ. 85).

როგორც ნერლის პოკროვის ეკლესიის მაგალითზე ვხედავთ, შუა საუკუნეების რუსულ არქიტექტურაში ისევე, როგორც საქართველოსა და სომხეთში, არსებობს შენობის ბუნებაში დაყენების ამოცანისადმი ინტერესი, მაგრამ ამ ამოცანის გადაჭრის კონკრეტული ხერხები ძალზე განსხვავებულია, რადგანაც ისინი სრულიად სხვაგვარი ბუნებრივი პირობების გათვალისწინებით ვითარდებოდა და სივრცის, ფორმისა და ფერის ასევე სრულიად სხვაგვარ გრძნობებზეა დამყარებული.

შენობის გარეგნული იერი – მართკუთხა ფორმის ვიწრო, ვერტიკალურად გადაწყვეტილი ნაგებობა, მაღალი ცილინდრული ყელითა და ბოლქვისებური გუმბათით – მსუბუქი პროპორციებით გამოირჩევა. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო უსვამს ხაზს ფასადების დეკორატიული თაღების მეშვეობით სამ-სამ ვერტიკალურ ნაწილად დაყოფა და სარკმლების ძალზე მაღალი და ვიწრო ფორმები. მართალია, შენობის შუა ნაწილში განლაგებული ჰორიზონტალური სარტყელი, რომელიც მცირე ზომის თაღებისგანაა შემდგარი, ერთგვარად ანელებს ზესწრაფვის შეგრძნებას, მაგრამ მთლიანობაში იგი მაინც შენარჩუნებულია.

ამ შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს პოკროვის ეკლესიის სილუეტი, რომლის ძირითადი, ყველაზე შთამბეჭდავი ელემენტებია ბოლქვისებური გუმბათის ძლიერად დახნეკილი მოხაზულობა და შენობის ტანის დამასრულებელი ნახევარწრიული რელიეფური თაღების – ზაკომარების ხაზგასმულად მკაფიო რიტმი.

ნერლის პოკროვის ეკლესიისაგან განსხვავებით, სამთავისის ტაძრის გარეგნულ სახეში მომრგვალებული სილუეტები გაცილებით ნაკლებია: ეკლესიის სილუეტის – გუმბათისა და შენობის ტანის მოხაზულობა და

გადახურვები სწორ ხაზებზეა აგებული. მთელ შენობაზე შემოსაღებული თაღები წარმოადგენს წმინდა დეკორატიულ მოტივს; მათი პლასტიკა მინიმუმამდგა დაყვანილი, შუქჩრდილის თამაში უფრო მსუბუქი და რბილია და ამის შედეგად თაღი აღიქმება, როგორც გლუვ კედელზე განლაგებული დენადი ორნამენტულ-ხაზოვანი ელემენტი, რომელიც არ არღვევს ამ კედლის მთლიანობას, და არა ძლიერად სკულპტურული, არქიტექტურულ-პლასტიკური მოტივი. გუმბათის, მისი ყელის და აღმოსავლეთ ფასადის ორი ჩაღრმავებული ნიშის ფორმათა სიმრგვალე მნიშვნელოვნად არის შესუსტებული პოკროვის ნერლის ეკლესიის შესაბამის ფორმებთან შედარებით: გუმბათის კონუსის მკაფიო პროფილი ზევით ისწრაფის, თავად ეს კონუსი დანაწევრებულია ვერტიკალების მეშვეობით, რომლებიც აქცევენ მას მრავალწახნაგა პირამიდად, ხოლო გუმბათის წახნაგოვანი ყელი წარმოადგენს პრიზმას, და არა ცილინდრს, როგორც პოკროვის ეკლესიაში. ინტერიერის მრგვალი თაღებისა და კამარების კონსტრუქციული კარკასი, რომელიც პოკროვის ეკლესიაში მკაფიოდ და პირდაპირაა გამოვლენილი გარე ფასადებზე, სამთავისის ტაძარში სახურავებისა და კედლების სწორი სიბრტყეების მიღმა რჩება; და თუმცა სამთავისის ინტერიერი სავსებით შეესაბამება ექსტერიერს, იგი არ აისახება მასში მექანიკური სიზუსტით, ექსტერიერი აქ დამოუკიდებელ, მხატვრულად სრულყოფილ სახეს იძენს. ყოველივე ამის შედეგად, როგორც წერდა ა. ცირესი, ჩვენ „მივიღეთ გასაოცრად ერთიანი კომპოზიცია, რომელიც ურთიერთშეზრდილ პრიზმატულ კრისტალთა ჯგუფს მოგვაგონებს. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ეს კომპოზიცია ძირითად სწორი ხაზებით იგება და გეომეტრიულად იდეალურად გამოიყურება, იგი მთლიანადაა გამთბარი შინაგანი მხატვრული სითბოთი, მაგრამ სრულიად სხვაგვარი სითბოთი, ვიდრე პოკროვის ჩრდილოური ეკლესია.“ (62, გვ. 101-108).

ამ შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობს სამთავისის ტაძრის ქვის პერანგის თბილი ფერიც, პროპორციათა აბსოლუტურად ზუსტად გათვლილი შესაბამისობაც, ზემოთ უკვე აღნიშნული აღმოსავლეთის ფასადის სახელგანთქმული დეკორატიული კომპოზიციაც – ყველაფერი ეს სწორედ იმ მშვიდი, ცოცხალი სრულყოფილებისა და სითბოს შთაბეჭდილებას ქმნის, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. მაგრამ აქვე განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის უმნიშვნელოვანესი მომენტიც, რომ სამთავისის ტაძარში არ არის შენობის ვერტიკალური ბლოკის განცალკევებულობა, მკვეთრი

კონტრასტი ნიადაგის ჰორიზონტალურ სიბრტყესთან, როგორც ეს გვაქვს ნერლის პოკროვის ეკლესიაში. აღსანიშნავია, რომ ასეთი გადაწყვეტა გვხვდება არა მარტო ნერლის ეკლესიაში – იგი საკმაოდ ტიპურია შუა საუკუნეების მთელი რუსული სატაძრო არქიტექტურისთვის. მაგალითისთვის ჩვენ შეგვიძლია გადავხედოთ სხვა ნაგებობებსაც, როგორცაა თუნდაც ფერიცვალების ეკლესია (სპასო-პრეობრაჟენსკი) პერესლავლ-ზალესკიში (XIII ს.), წმ. გიორგის ეკლესია სტარაია ლადოგაში (XII ს.) (სურ. 110), მიძინების ტაძარი (უსპენსკი) ზვენიგოროდში (XIV ს.) და ა.შ. ყველა ამ ტაძრის ტანი მკაფიო გეომეტრიულ სწორკუთხა ბლოკს წარმოადგენს, რომელზეც გუმბათის მოცულობა თითქოს ცალკეა შედგმული და თანაც ამ ბლოკის ვერტიკალი მკვეთრად კონტრასტირებს ჰორიზონტალურად ფართოდ გაშლილ დაბლობ პეიზაჟებთან.

გაშლილი, სწორი ლანდშაფტის ჰორიზონტალებისა და შენობათა ვერტიკალების მკვეთრ კონტრასტზე აგებული რუსული ტაძრების გადაწყვეტისაგან განსხვავებით, სამთავისის შენობის მოცულობები ზვეითკენ აღის რამდენიმე საფეხურად და მისი მთავარი არქიტექტურული მასების ეს საფეხურებრიობა ქმნის თანდათანობით გადასვლას ქვევიდან ზევით და ზევიდან ქვევით, რის გამოც შენობა თითქოს მთების მსგავსად, თანმომდევრულად ამოიზრდება მიწიდან და ცისკენ ისწრაფის. ესქტერიერის ასეთი გადაწყვეტა კი არ კონტრასტირებს ბუნებრივ გარემოში გაბატონებულ ფორმებთან, როგორც ამას რუსული არქიტექტურის ნიმუშებში ვხედავდით, არამედ ჰარმონიულ ერთიანობას ქმნის პეიზაჟთან.

აქ აუცილებლად განსაკუთრებით უნდა გაესვას ხაზი იმას, რომ შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის თითქმის ყველა მკვლევართან, როდესაც ლაპარაკია ჩვენი ტაძრების გარეგნულ სახეზე, ძალზე ხშირად მეორდება ხოლმე ისეთი ტერმინები, როგორცაა „საფეხურებრიობა“, „გეომეტრიულობა“, „ხაზობრიობა“, „პრიზმა“, და განსაკუთრებით ხშირად – სიტყვა „კრისტალი“. და მართლაც, ქართული ტაძრის საფეხურებრივად განლაგებული მასების მკაფიო, მწყობრი სილუეტი საოცრად მოგვაგონებს, თუნდაც, მთის ბროლის მკვიდრად შეზრდილ კრისტალებს.

ბუნებრივი იქნება, ვივარაუდოთ, რომ ფორმათა ასეთი საფეხურებრივი გადაზრდის გამოხატვისკენ ქართველ არქიტექტორთა მუდმივი სწრაფვის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი უნდა იყოს სწორედ გარემოდან განუწყვეტლად

მიღებული სივრცობრივი შთაბეჭდილებები. ლოგიკური იქნება, ვივარაუდოთ, რომ ამ ვიზუალურ შთაბეჭდილებათა სპეციფიკის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი საქართველოს ბუნებაში ჭარბად არსებული მთიანი პეიზაჟების ფორმებია, რომლებიც აჩვენებს თვალს სწორედ საფეხურებრივ, ერთმანეთში გარდამავალ მოცულობებს.

როგორც ვხედავთ, ყოველივე ზემოდთქმულის საფუძველზე ნათლად ჩანს, რომ შედარების პროცესში არა მარტო გამოიყო ქართულ ძეგლთა ექსტერიერებისთვის დამახასიათებელი საერთო ზოგადი თვისებები, არამედ, რაც ჩვენს შემთხვევაში კიდევ უფრო საინტერესოა, პარალელურად გამოვლინდა სხვადასხვა ქვეყნების არქიტექტურაში ექსტერიერთა გადაწყვეტის საკითხისადმი თავისებური მიდგომები, და ასევე ამ ექსტერიერთა გარემოსთან კავშირის განსხვავებული პრინციპები და განსხვავებული მხატვრული ხერხები.. მაგალითად, პოკროვის ეკლესიაში შენობის ვერტიკალისა და ნიადაგის ჰორიზონტალის მკვეთრი დაპირისპირება კონტრასტულობის ეფექტს ქმნის, სამთავისის ქართულ ტაძარში კი ფორმათა საფეხურებრივობა გარემოს თავისებურებებს ასახავს და ჰარმონიულად ეთვისება მას.

არამარტო შენობის საფასადო სისტემის გადაწყვეტაში, არამედ მისი განლაგების არჩევანშიც მუდავნდება ხოლმე ძეგლის ბუნებასთან კავშირის ერთ-ერთი ამ ძირითად პრინციპთაგანი – ან კონტრასტი, ან, პირიქით, ჰარმონია, იმისდა მიხედვით, ბუნებრივად ერწყმის ნაგებობა გარემოს თუ მკვეთრად გამოიყოფა მის ფონზე.

გარემოსთან დამოკიდებულების ეს სხვადასხვაგვარი პრინციპები – მხატვრული გამომსახველობის შექმნა ძირითადად კონტრასტის ან, პირიქით, ჰარმონიის პრინციპზე დაყრდნობით – საერთოდ ტიპურია რუსეთისა და საქართველოს თავ-თავისი ეროვნული არქიტექტურისათვის, (კონტრასტი, მკვეთრი დაპირისპირება ფერის, ფორმისა და სივრცის გადაწყვეტისას რუსულ არქიტექტურაში და ჰარმონია – ქართულში), რაც მრავალი ძეგლის შესაბამისი გადაწყვეტით მტკიცდება. ამ პრინციპების ხორცშესხმა კარგად ეთანხმება ქვეყანათა ბუნების თავისებურებებს, მათი პეიზაჟების სპეციფიკას, რაზედაც ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საკვებით ბუნებრივად წარმოგვიდგება, რომ ამ ორი ქვეყნის – საქართველოსა და რუსეთის

ხელოვნებათა ზოგადი ხასიათისთვის დამახასიათებელი მხატვრული პრინციპების გამოხატულებას ვხედავთ როგორც არქიტექტურული ფორმის, ასევე ძეგლის გარემოსთან ურთიერთობის თავისებურებებშიც.

რასაკვირველია, ლაპარაკი ამ საკითხზე შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როდესაც არქიტექტორი შენობის აგებისას სავსებით შეგნებულად ითვალისწინებს გარემოს პირობათა თავისებურებებს და ძეგლის განლაგება არსებით, დამოუკიდებელ მხატვრულ ამოცანად მიაჩნია.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი განსხვავებული მიდგომების არსებობა რუსულ და ქართულ არქიტექტურაში სავსებით მოსალოდნელი და ბუნებრივია. წინა თავებში ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი იმის შესახებ, რომ ბუნებრივი გარემოს თავისებურებანი ძლიერად მოქმედებს იმაზე, თუ რომელი სტილისტური საწყისი – ფერწერული თუ პლასტიკური – ჭარბობს ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნებაში. იმავეს თქმა შეიძლება აგრეთვე ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნებაში კონტრასტისა თუ ჰარმონიის პრიორიტეტის არსებობის შესახებაც: ამ შემთხვევაშიც ნათელია, რომ გარემო პირობები, რომლებიც თავის როლს ასრულებს ეროვნული ფერის, ფორმისა და სივრცის გრძნობის ჩამოყალიბებისას, ასევე მნიშვნელოვნად განაპირობებს მხატვრული გამომსახველობის ხერხების თავისებურებებსაც. როგორც აღინიშნა, სავსებით ბუნებრივია, რომ სხვადასხვა პირობებში ხელოვანის თვალი ეჩვევა დროთა განმავლობაში გარემოდან მიღებულ განსხვავებულ ვიზუალურ შთაბეჭდილებებს – ფორმებს, ფერებს, სივრცეს – და შემდგომში ამ შთაბეჭდილებების საფუძველზე წარმოქმნილი გემოვნება თავის ასახვას პპოვეს ხელოვანთა მხატვრულ შემოქმედებაში.

რაც შეეხება რუსულ და ქართულ ხელოვნებაში არსებული მხატვრული გამომსახველობის ხერხების, კერძოდ, კონტრასტისა თუ ჰარმონიის პრიმატს, ეს თვისებები ახასიათებს არა მარტო არქიტექტურული ძეგლების იერსახის გადაწყვეტას და გარემოსთან მათი ურთიერთობის პრინციპს, არამედ იგი უმეტესწილად იგრძნობა ზოგადად ორივე ქვეყნის როგორც სახვით, ასევე დეკორატიულ ხელოვნებაში: გავიხსენოთ თუნდაც რუსული ხატების კოლორიტი, რომელიც კონტრასტული მუდერი ლაქების: წითლის, ყვითლის, მწვანის, თეთრის, ოქროსფერის ძლიერი აკორდებით იქმნება და შევადაროთ იგი ქართული ხატების ფერის თავშეკავებულ ნიუანსებზე აგებულ კოლორიტს, ან გავიხსენოთ მოსკოვის ნეტარი ბასილის

ტაძრის ჭრელი ფასადები, ან შეგადართო ქართული და რუსული ხალხური სამოსი, სადაც ასევე კარგად იგრძნობა ფერის გრძნობის ეროვნული თავისებურებანი და ა.შ.

როგორც ვნახეთ შუა საუკუნეობის ქართული და რუსული ტაძრების შედარებისას, მიუხედავად იმ საერთო თვისებების არსებობისა, რომლებიც ერთი და იგივე მართლმადიდებლური სარწმუნოების მოთხოვნებითაა განპირობებული, მათი გარეგნული იერსახე, მხატვრული და ესთეტიკური თვისებები და არქიტექტურულ-სივრცობრივი გადაწყვეტა საკმაოდ ძლიერად განსხვავდება, რაც მნიშვნელოვნად განპირობებულია სწორედ განსხვავებული გარემოს გავლენით.



## თავი VII

### არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციების სახეები

არქიტექტურა თავისი ბუნებით მოცულობით-სივრცობრივ ხელოვნებას წარმოადგენს. მისი ორი ძირითადი შემადგენელია: არქიტექტურული სივრცე და არქიტექტურული ფორმები და მოცულობები, რომლებიც შიგა და გარე სივრცის ზღვარს და მისი ფორმირების საშუალებას წარმოადგენენ. ამ ნაშრომის მეორე თავში ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს არქიტექტურული ფორმის კატეგორია, რა კავშირშია არქიტექტურული ფორმები გარემოსთან, რამდენად განსაზღვრავს არქიტექტურული ფორმის ეროვნულ თავისებურებებს ქვეყნის ლანდშაფტის ხასიათი და ა.შ. ამჯერად უპრიანი იქნებოდა იმის განხილვა, თუ რა სახის არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციები არსებობს, როგორია მათი ძირითადი მახასიათებლები, როგორი ურთიერთკავშირები არსებობს ბუნებრივ გარემოსა და სივრცობრივი არქიტექტურული აზროვნების ეროვნულ თავისებურებების ჩამოყალიბებას შორის და როგორ აისახება ლანდშაფტის თავისებურებათა გავლენა ხუროთმოძღვრული ძეგლის მასების სივრცეში განლაგებისას.

წინა თავებში შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო არქიტექტურის მნიშვნელოვანი და ტიპური ნიმუშების და ბუნებაში მათი განლაგების აღწერის, ანალიზისა და სხვა ქვეყნების ხუროთმოძღვრულ ძეგლებთან მათი შედარება-შეპირისპირების საფუძველზე ნათლად გამოჩნდა, რომ საქართველოში ძეგლის გარემოსთან ურთიერთკავშირის საკითხს ოდითგანვე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ნაგებობისათვის შესაფერისი ადგილმდებარეობის შერჩევა, შენობის ექსტერიერის გარემოსთან შეთავსება და მისი მასების სივრცეში განლაგება შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურული აზროვნების განუყოფელ და მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ქართულ შუასაუკუნეობრივ არქიტექტურაში ძეგლისა და გარემოს ესთეტიკური ურთიერთკავშირის პრობლემა, შეიძლება შეგვექმნას არა მარტო კონკრეტული ხუროთმოძღვრული ძეგლების რელიეფზე განლაგების და სივრცეში მისი დაყენების თავისებურებების ანალიზისას, არამედ ამ საკითხის მნიშვნელოვნებისა და მისდამი განსაკუთრებული ინტერესის დამადასტურებელი ცნობები შეგვიძლია აგრეთვე ვიხილოთ ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლებშიც.

მართლაც, თუკი სადმე, რომელიმე ძველქართულ ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ლაპარაკია ამა თუ იმ ტაძრის (ან საერთოდ რომელიმე ნაგებობის) დაარსების, შენებისა თუ კურთხევის შესახებ, უმეტესწილად იგი იწყება შენობის ადგილმდებარეობისა და გარემოს აღწერით, მისი დადებითი თუ უარყოფითი მხარეების აღნიშვნით. ამის კონკრეტული მაგალითები შეგვიძლია ვნახოთ თუნდაც იქ, სადაც მემატინანე წერს დავით აღმაშენებლის მიერ გელათის მონასტრის დაარსების შესახებ, რომ დავითმა „მოიგონა აღშენება მონასტრისა და დაამტკიცა ადგილსა ყოვლად შუენიერსა და ყოვლითურთ უნაკლულსა“ და ააშენა ტაძარი ღვთისმშობლისა „აღმატებული ყოველთა წინანდელთა ქმნულთა“.

მსგავსი მაგალითები მოიპოვება აგრეთვე გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ – ხანძთის მონასტრის დაფუძნების სცენის აღწერისას, მაგალითად, ავტორი საგანგებოდ ეხება სამონასტროდ განკუთვნილი ადგილის თვისებებს და ნაწილობრივ აღწერს კიდევ „ადგილსა მას ღმრთისა მიერ ჩინებულსა სამონასტრედ“. მაგალითად, იგი წერს:

„და ერთობით ჯვარი დასწერეს ადგილსა მას და იწყეს საქმედ სენაკებისთვის ქვეყანისა დავაკებად, რამეთუ კლდე<sup>ო</sup> იგი ხანძთისა<sup>ო</sup> უფიცხლეს არს უფრო<sup>ს</sup> ყოველთა მათ კლარჯეთისა უდაბნოთა“.

ამავე ნაწარმოებში მოცემულია აგრეთვე ვრცელი და მჭერმეტყველური აღწერა „კლარჯეთისა უდაბნოთა“ ადგილსამყოფელისა:

„და არს იგი უგზო და მიუვალ, რაითურთით სოფლისა წესითა მცხორებელთაგან, რამეთუ დადოთა მათა შინა მაღალთა არს მკვიდრობაი მათი და მორტყმულ არს ერთ კერძო მთაი იგი და ერთ კერძო შავშეთისა დიდთა წყალთა შეკრებისა გამოსლვაი გარემოადგეს ზღუდის სახედ უძრავისა.

და ესრეთ ყოველთა კერძო შეზღუდვილ არიან მათა და ხევნებისა და წყალთა მათგან საშინელ ძნელოვანთა მავალთაისა“ (42, გვ. 140-142)

ამისთანა და მსგავსი მაგალითები საკმაოდ ხშირად გვხვდება ძველ ქართულ ლიტერატურაში. რასაკვირველია, ასეთი ტექსტები უკიდურესად ლაკონურ ხასიათს ატარებს და უმეტესწილად მხოლოდ მოკლე აღწერილობის სახითაა მოცემული, მაგრამ ეს მომენტი სავსებით ბუნებრივად მოგვეჩვენება, თუ გავითვალისწინებთ თავად ამ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა შექმნის ეპოქას, მათ სპეციფიკას, აგრეთვე, უმეტეს შემთხვევაში, – ჰაგიოგრაფიულ ჟანრს, რომელიც განსაზღვრავს მათ დანიშნულებას, მიზანს, იდეას და აქედან გამომდინარე – სტილის თავისებურებებსაც. ამიტომ ცხადია, რომ აქ არც შეიძლება მოველოდეთ ტაძრის მდებარეობის და გარემომცველი ბუნების ისეთ აღწერასა და განხილვას, როგორც ეს, მაგალითად, თანამედროვე სპეციალურ ლიტერატურაში გვხვდება.

მთავარი, რაც ჩვენთვის ამ შემთხვევაში ყველაზე მნიშვნელოვანია, არის ის, რომ ასეთი სახის ცნობების გადმოცემა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში საკმაოდ სისტემატურ ხასიათს ატარებს, ეს კი თავისთავად მოწმობს არა მარტო ხუროთმოძღვართა, არამედ ასევე ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ავტორების შეუნელებელ ინტერესს არქიტექტურული ძეგლების განლაგებისა და გარემოსთან მათი ურთიერთობის პრობლემისადმი. რასაკვირველია, მწერალთა ასეთი ერთსულოვანი ყურადღება არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს, იგი უნდა ასახავდეს და შეესაბამებოდეს თავად არქიტექტორთა, დამკვეთთა და საზოგადოების დამოკიდებულებას, ანუ მათ ინტერესს ძეგლის განლაგებისადმი. ესე იგი, ლიტერატურული ცნობები ამ შემთხვევაში ირიბად მოწმობს კონკრეტულ არქიტექტურულ მასალაზე დამყარებულ იმ დასკვნას, რომ ქართველი ოსტატები საუკუნეთა მანძილზე შეგნებულად ისახავდნენ და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ შენობისათვის შესაფერისი ადგილის შერჩევასა და მისი მოხდენილად განლაგების ამოცანას.

ეს ფაქტორი განსაკუთრებით იმიტომ არის აღსანიშნავი, რომ არქიტექტურული ძეგლის გააზრება, როგორც გარემოს (ბუნების) აქტიურად მათრგანიხებელი ბირთვისა, რომელიც თავისი ფორმებისა და განლაგების წყალობით ანსამბლად აქცევს ამ გარემოს და შეესაბამება მის ხასიათს, სრულებითაც არ არის თავისთავად და ერთნაირად საგულისხმო სხვადასხვა

ეპოქებისა და ქვეყნების არქიტექტურაში. ხუროთმოძღვართა დამოკიდებულება ამ ფაქტორისადმი ძლიერ განსხვავდებოდა. ზოგჯერ ამ საკითხს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. გავიხსენოთ, თუნდაც, გარემოს თავისებურებებს იდეალურად მორგებული ათენის აკროპოლისის ანსამბლი, რომლის ყველა ნაგებობის ფორმა და ზომა სრულყოფილად შეესაბამება აკროპოლისის ბორცვის საკმაოდ რთულ რელიეფს და რომელთა განლაგება ასიმეტრიულ, მაგრამ აბსოლუტურად გაწონასწორებულ და მრავალფეროვან კომპოზიციას წარმოქმნის (სურ. 87). მაგრამ მსოფლიო არქიტექტურის ისტორიაში არსებობს ისეთი მაგალითებიც, რომლებიც, პირიქით, ამ საკითხის სრულ უგულვებელყოფაზე მიგვითითებს: ზოგჯერ არქიტექტურული ძეგლის გარემოსთან ჰარმონიული კავშირი თითქმის არ აღიქმებოდა დამოუკიდებელ მხატვრულ ამოცანად.

ასეთი განსხვავებული მიდგომების მაგალითები საკმაოდ მრავლად არსებობს. თუნდაც, შეიძლება გავიხსენოთ, რომ მრავალი ცნობილი მკვლევარის აზრით, ბაროკოს ხანის არქიტექტურული ძეგლები უაღრესად გულდასმითაა ჩაწერილი გარემო ლანდშაფტში და ითვალისწინებენ ბუნების თავისებურებებს. ამის ნათელ დადასტურებას ვხედავთ, მაგალითად, ბაროკოს ხანის ცნობილი იტალიური ვილების გადაწყვეტაში, როგორებიცაა ვილა დ'ესტე (ტივოლი, XVI ს., არქ. პირო ლიგორიო), ვილა კიპრესი (ვარენა, XVIII ს.), ვილა ლა სუვერა (ტოსკანა, XVI ს., არქ. ბალდასარე პერუცი), ვილა გარზონი (ლუკა, XVII - XVIII ს., არქ. ოტავიო დიოდატი და სხვ.) (სურ, 88, 89)..

ზოგიერთი სხვა პერიოდის არქიტექტორები, მაგალითად, რენესანსისა და კლასიციზმის ეპოქათა ოსტატები კი პირიქით, ცდილობდნენ, საკუთარი შეხედულებებისამებრ ხელოვნურად „მოეწესრიგებინათ“ ის გარემო, სადაც უნდა განლაგებულიყო მათი ნაგებობები, უფრო სრულქმნილი, უნაკლო იერი მიენიჭებინათ ბუნებისთვის, შეეცანათ მასში გააზრებულობა, ჰარმონია და სიმეტრია, მოეშორებინათ ყველაფერი ზედმეტი, რაც დაარღვევდა პეიზაჟის კლასიკურ, უნაკლო სრულყოფილებას.

ბუნების იდეალურად სრულყოფილ გეომეტრიულ კომპოზიციად გადაქცევის კლასიკურ მაგალითს ვხედავთ, მაგალითად, ვერსალის პარკებში, სადაც ლანდშაფტურ არქიტექტურაში ისევე, როგორც მთელ ამ ხუროთმოძღვრულ კომპლექსში (ლანდშაფტის არქიტექტორი ანდრე ლენოტრი, არქიტექტორები ლუი ლევო და ჟიულ არდუენ-მანსარი) ხორცშესხმულია

კლასიციზმის იდეა რაციონალური, გონივრული და მოწესრიგებული სამყაროს შესახებ (სურ. 90). აქედან გამომდინარე, ნათელია, რომ კლასიციზმის ეპოქის ხელოვანები კი არ ცდილობენ, რომ გაითავისონ ფრანგული პეიზაჟის თვითმყოფადი, ნატურალური იერი და შესაბამისად ბუნებრივად „ჩაწერონ“ მასში არქიტექტურული ძეგლი, არამედ პირიქით – საკუთარი იდეალისა და წარმოდგენების შესაბამისად ქმნიან ხელოვნურ ბუნებას. ასეთი მიდგომა სავსებით შეესაბამება კლასიციზმის მთელი ეპოქის ხელოვნებას, მის სტილსა და შეხედულებებს.

მსგავსი აზრია გამოთქმული ბ. ვიპერის „ხელოვნების ისტორიული შესწავლის შესავალშიც“ (16, გვ. 76), ოღონდ ამ შემთხვევაში საუბარია გოთიკისა და რენესანსის არქიტექტორთა განსხვავებულ მიდგომებზე:

„ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ შევადაროთ გოთიკის ხანისა და რენესანსის არქიტექტურა. საზოგადოდ მიღებულია რენესანსის არქიტექტორთა სიმეტრიის მკაცრი ალღოს დაპირისპირება თითქოსდა უწესრიგო, ცხოველხატულად თავისუფალ კომპოზიციურ გადაწყვეტასთან შუა საუკუნეების არქიტექტურაში. მაგრამ ხომ არ იქნებოდა უპრიანი მოგვეძებნა ამ კონტრასტის სხვა ახსნა? რენესანსის არქიტექტორი ხომ თავისი კომპოზიციის შექმნისას გამომდინარეობს წინასწარ დასახული გეომეტრიული სქემიდან და ცდილობს, რომ მასვე დაუქვემდებაროს ბუნებრივი პირობები. გოთიკის ხანის არქიტექტორი კი, პირიქით, თავის კომპოზიციას უქვემდებარებს ბუნებრივი პირობების კარნახს (ამიტომ, როდესაც მას სწორ ნიადაგთან ჰქონდა საქმე, მას მკაცრად სიმეტრიული კომპოზიციის შექმნაც შეეძლო)“.

რასაკვირველია, ვერც ერთი არქიტექტურული მიმდინარეობა თუ სტილი სავსებით ვერ უგულვებელყოფდა ვერც შენობის ექსტერიერის გადაწყვეტისა და ვერც გარემოში მისი განლაგების საკითხებს, თუნდაც მხოლოდ პრაქტიკული მიზეზების გამო, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, დამოკიდებულება ხუროთმოძღვრული ძეგლისა და გარემოს ურთიერთკავშირის პრობლემის მაღალმხატვრულ დონეზე განხილვისადმი სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ქვეყნებში აშკარად განსხვავებული იყო.

ეს მოვლენა შეიძლება ბევრი სხვადასხვაგვარი მიზეზის მოქმედებით აიხსნას, მაგალითად, იგი დამოკიდებული იყო კულტურულ და ყოფით პირობებზე, არსებული რელიგიის რიტუალთა ხასიათსა და კულტის მოთხოვნათა სპეციფიკაზე, სოციალურ და პოლიტიკურ პირობებზე, ტექნიკის

განვითარების დონეზე, მსოფლმხედველობისა და გაბატონებული იდეოლოგიის თავისებურებებზე, და, რაც უკვე არაერთგზის აღინიშნა, ბუნებრივ პირობებსა და გარემოს ხასიათზე.

ძნელია იმის ზუსტად გამოყოფა, თუ ამ მიზეზთა კომპლექსიდან რომელი სად და რა დროს იძენდა გადამწყვეტ მნიშვნელობას და ამჯერად ამის გარკვევა არც შედის ჩვენი ძირითადი ინტერესის სფეროში. ამ შემთხვევაში ჩვენ უმეტესად გვაინტერესებდა მხოლოდ იმ ფაქტის გარკვევით ფიქსაცია, რომ, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ხუროთმოძღვრის მიერ ყურადღების გამახვილება შენობის რელიეფზე განლაგების საკითხებისადმი და ამ შენობის აღქმა, როგორც გარემოს, ბუნების თავის გარშემო მაორგანიზებული ელემენტისა და მისი თავისებურებების გამომსახველისა, არ წარმოადგენს ყველა დროისა და ქვეყნის არქიტექტურისათვის ერთნაირად ორგანულად დამახასიათებელ თვისებას და რომ შეხედულება ამ პრობლემაზე, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობის მქონე ამოცანაზე, ყველგან და ყოველთვის ერთნაირად არ გვხვდება.

**ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ნათელი ხდება, რომ სხვადასხვა ეპოქები და სხვადასხვა კულტურები წარმოშობს სხვადასხვაგვარ არქიტექტურულ აზროვნებას, რაც, კერძოდ, არქიტექტურული ფორმებისა და მოცულობების გარემო სივრცესთან ურთიედმოკიდებულების განსხვავებული კონცეფციების შექმნაში გამოიხატება.**

სამწუხაროდ, ეს საკითხი ნაკლებადაა განხილული და დამუშავებული სპეციალურ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში, თუმცა ზოგიერთი მომიჯნავე დარგის, მაგალითად, ესთეტიკის და არქიტექტურის თეორიის ზოგიერთი მკვლევარი მას ნაწილობრივ მაინც ეხება. მაგალითად, ამ ნამუშევრის მეორე თავში ჩვენ უკვე მოყვანილი გვექონდა ჰეგელის ესთეტიკის ზოგიერთი პოსტულატი, რომლებიც უკავშირდება მის შეხედულებებს არქიტექტურის სხვადასხვაგვარი კონცეფციების არსებობის შესახებ კაცობრიობის კულტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე:

1) პირველი ეტაპია ძველი აღმოსავლეთის არქიტექტურა, რომელსაც ჰეგელი „სიმბოლურს“ უწოდებს, რადგანაც იმდროინდელი ძეგლები წარმოადგენს არა ექსტერიერისა და ინტერიერის ერთიანობას, არამედ მხოლოდ სივრცეში განთავსებულ ფორმებს – რელიგიური სიმბოლოების

განსახიერებას. ამ ძეგლების შემოქმედთა არქიტექტურული აზროვნება აშკარად სივრცობრივ-პლასტიკურ ხასიათს ატარებს.

2) მეორე ეტაპს წარმოადგენს კლასიკური ანტიკური არქიტექტურა, რომელიც, ძველი აღმოსავლეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლებისაგან განსხვავებით, არის არა დამოუკიდებელი ფორმა-სიმბოლო, არამედ ღვთაების ქანდაკების ან ადამიანის სამყოფელი, სადგომი და

3) მესამე ეტაპი – გოთიკის ხანის არქიტექტურა, სადაც ეს ორივე თვისებაა გაერთიანებული, ანუ გოთიკის ხანის ქრისტიანული ტაძარი ფორმა-სიმბოლოც არის, როგორც სამყაროს თავისებური მოდელი, მიკროკოსმი, და ამავე დროს „ღვთის სახლიცაა“.

რასაკვირველია, ჰეგელი განიხილავს სივრცობრივი კონცეფციების საკითხს არა იმდენად ხელოვნების ისტორიის, არამედ ფილოსოფიის კუთხით, მაგრამ ის, რომ იგი ნათლად გამოთქვამს აზრს არქიტექტურული ძეგლის სივრცეში განთავსების მნიშვნელოვნების შესახებ, ჩვენს შემთხვევაში განსაკუთრებით ყურადსაღები და საინტერესოა.

როგორც ვხედავთ, ჯერჯერობით ძირითადად ფილოსოფიასა და კულტუროლოგიაში გვხვდება იდეა ამა თუ იმ ერის მიერ სივრცის აღქმის და არქიტექტურაში მისი ხორცშესხმის ნაციონალურ თავისებურებათა შესახებ, აქვე განიხილება აგრეთვე ბუნებრივი გარემოს როლის მნიშვნელოვნებაც არა მარტო არქიტექტურული აზროვნების, არამედ მთელი კულტურის თავისებური, თვითმყოფადი სულისა და იერსახის ჩამოყალიბებაში. ამ აზრს იზიარებს მრავალი მნიშვნელოვანი მკვლევარი, როგორიცაა, მაგალითად, ოსვალდ შპენგლერი, ლეო ფრობენიუსი, გეორგი გაჩევი და სხვები.

ამ და სხვა მკვლევართა აზრით, ყოველი კულტურა ხასიათდება სივრცის თავისებური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი აღქმითა და შეგრძნებით. ნებისმიერი მათგანის ზოგადი არსის გამოხატვა შეიძლება ერთგვარი სივრცობრივი არქექტივის, პირველადი სიმბოლოს სახით, რომელიც, ამავე დროს, მთელ მის სულსა და მხატვრულ შინაარსს უდევს საფუძვლად.

„არქექტივის“ ცნება, როგორც სამეცნიერო ტერმინი, ხმარებაში პირველად შემოიტანა და კულტუროლოგიური დასაბუთება მიუყენა კ. იუნგმა (68). მისი აზრით, არქექტივი, როგორც კოლექტიური არაცნობიერის გამოხატულება, ინსტინქტური და ირაციონალური ხასიათისაა. იუნგს მიაჩნია, რომ ყოველი

ადამიანის გონებაში, მისი საკუთარი მოგონებების გარდა, არსებობს აგრეთვე „დიდი პირველადი სახეები“ – უძველესი წარმოდგენები, რომლებიც ისეთივე სახით გადადის თაობიდან თაობაზე, როგორც ისინი ოდითგანვე იყო. იგი ხაზს უსვამდა, რომ ადამიანებს მემკვიდრეობით გადაეცემათ მხოლოდ არქეტიპების წარმოსახვის უნარი და მხოლოდ მცირერიცხოვან ნაწილს გააჩნია ამ ინფორმაციის გამოცალკევების და ტრანსლირების შესაძლებლობა. ჩვენს შემთხვევაში სივრცობრივი არქეტიპების გამოცალკევების ეს უნარი გააჩნიათ არქიტექტორებს, რომლებიც თავიანთი პროფესიული საქმიანობის პროცესში ქმნიან და ტრანსლირებენ ახალ სივრცობრივ ფორმებს.

განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ იუნგის აზრით, მხოლოდ სივრცობრივი არქეტიპური სახეებია უცვლელი და მკაფიოდ ფიქსირებული, და მათი დაკვირვება შესაძლებელია არქიტექტურული ობიექტების მაგალითზე, ხოლო სხვა არქეტიპები ასე თვალნათლივ არაა გამოკვეთილი.

სხვადასხვა ქვეყნებისა და კულტურებისთვის დამახასიათებელი სივრცობრივი არქეტიპების თემა ფართოდაა განხილული ო. შპენგლერთან და ლ. ფრობენიუსთანაც. მათ მიერ ჩამოყალიბებული მორფოლოგიის მიხედვით, შესაძლებელია გამოიყოს სივრცობრივი აღქმის შემდეგი არქეტიპები:

1. ლაბირინთი – ეგვიპტურ კულტურაში,
2. გამოქვაბული და თაღი – არაბულ კულტურაში,
3. იზოლირებული სხეული – ანტიკურ კულტურაში,
4. მინდორში მიმავალი გზა – ჩინურ კულტურაში,
5. უსასრულო სამგანზომიერება – დასავლურ კულტურაში,
6. უსასრულო ველი – რუსულ კულტურაში და ა.შ.

სივრცობრივი არქეტიპები, ანუ ადამიანთა ქვეცნობიერი მემკვიდრეობითი სივრცობრივი შეგრძნებები, რომელთა საფუძველს სახეები, ხატოვანი წარმოდგენები ქმნის, რაციონალურ სიბრტყეში უშუალოდ და სწორხაზოვნად ვერ გადაიყვანება, რაც სივრცობრივ გადაწყვეტათა მრავალფეროვნების, ვარიაციულობის შესაძლებლობას ქმნის. არქიტექტურული ძეგლები ამ შემთხვევაში ასეთი არქეტიპის განსხეულებას, ანუ მის „შეფუთვას“ წარმოადგენს. დროთა განმავლობაში იცვლება ხუროთმოძღვრული სტილები, იქმნება ახალი არქიტექტურული ფორმები, მაგრამ სივრცობრივი არქეტიპები



უცვლელად რჩება და დიდად განსაზღვრავს ამა თუ იმ ქვეყნისა თუ ცივილიზაციისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ ღირებულებებს, მისი ხელოვნებისა და კერძოდ არქიტექტურის მხატვრულ თავისებურებებს და აგრეთვე ზოგად არქიტექტურულ-სივრცობრივ კონცეფციას. სივრცობრივი არქექტიპები კი, თავის მხრივ, ადგილობრივი ბუნების ზეგავლენით და მისი თავისებების შესაბამისად ყალიბდება, რაც ნათლად მიუთითებს გარემოსა და არქიტექტურის ხასიათის მტკიცე ურთიერთკავშირზე.

მსგავს აზრს სხვადასხვა კულტურებისთვის და ქვეყნებისათვის დამახასიათებელი განსხვავებული არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციების არსებობის შესახებ ძალზე მკაფიოდ და ვრცლად განავითარებს თავის წიგნში „სივრცე, დრო, არქიტექტურა“ ხელოვნებათმცოდნე და ისტორიკოსი ზიგფრიდ გიდიონი. საუბრობს რა სხვადასხვა ეპოქებსა და ცივილიზაციებში არსებული არქიტექტურული აზროვნების არსებით განსხვავებებზე, გიდიონი მათი შედარების საფუძველზე ავლენს ექსტერიერისა თუ ინტერიერის გადაწყვეტის პრობლემათა პრიმატს სხვადასხვა პერიოდებში და მოცულობრივ ფორმათა სივრცეში განლაგების ამოცანასთან დამოკიდებულების განსხვავებას. აი, მაგალითად, რას წერს იგი ამ საკითხთან დაკავშირებით:

„ხანდახან ჩვენ ვაფასებთ თანამედროვე მიმდინარეობებს ჩვენთვის ჩვეულ იმ შთაგონებულ წარმოდგენათა საფუძველზე, რომლებიც დაბადებიდანვე მოგვდგამს. ერთ-ერთი მათგანი მდგომარეობს უკანასკნელი ორი ათასი წლის გამოცდილებაზე დამყარებულ დაჯერებულობაში, რომ არქიტექტურული სივრცე უდრის შიგა სივრცის ორგანიზაციას. რომის იმპერიის დროიდან ეს იყო არქიტექტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა (ამოცანა).

(....) მაგრამ არსებობს სივრცის სხვა კონცეფციაც, რომელსაც აღიარების არანაკლები უფლება გააჩნია. იგი მოიცავს პირველ დიდ ცივილიზაციებს – ეგვიპტეს, შუმერსა და საბერძნეთს.

(....) უძველეს დიდ ცივილიზაციებს ჰქონდათ საკუთარი სივრცობრივი კონცეფციები, რომელთა საფუძველზე აღმოცენდა ისეთი სრულყოფილი ქმნილებანი, როგორცაა პირამიდათა ტრიადა გიზებში და ტაძართა კომპლექსი ათენის აკროპოლისში. ისინი გამოიხატება მოცულობათა თითქოსდა უსაზღვრო სივრცეში განლაგებაში.

(...) ამჟამად, წინაპართა კვალდაკვალ, მაგრამ ახალ დონეზე, ისევ გასაგები გახდა, რომ ფორმები, გარე ზედაპირები და სიბრტყეები ამოდელირებს არა მხოლოდ მათ მიერ შემოსაზღვრულ სივრცეს. როგორც თავისუფლად მდგომ მოცულობათა მათორგანიზებელი ელემენტი, ისინი დიდ გავლენას ახდენს მათი ფიზიკური ზომების მიერ შემოფარგლულ საზღვრებს გარეთაც. პირამიდათა მნიშვნელობა ხომ მხოლოდ მათ ზომებში არ მდგომარეობს, პარტენონისა კი – მის სწორუპოვარ სრულყოფილებაში. მთავარია მოცულობათა ურთიერთგავლენა, რომელიც განსაზღვრავს პირველი არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციის პოლიფონიურ „ორკესტრირებას“.

ამჟამად ჩვენს კვლავ აღვიქვათ იმ მაფორმირებელ ძალას, რომელსაც ასხივებენ მოცულობანი მათ მიერ დაკავებული სივრცის ფარგლებს გარეთ, რაც გვანათესავებს არქიტექტურის არსებობის ადრეულ პერიოდთან. დღეს ჩვენ ისევ ვიცით, რომ მოცულობათა გავლენა ისევე სცილდება მათ მიერ დაკავებული სივრცის ფარგლებს, როგორც ის, რომ შიგა სივრცის შემომსაზღვრელი „გარეკანი“ მას ფორმას ანიჭებს“ (20, გვ. 18, 19).

როგორც ვხედავთ, გიდიონი ემხრობა იმ აზრს, რომ მსოფლიო არქიტექტურის ისტორიაში არსებობდა ორი ძირითადი არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფცია, რომლებიც დომინირებდა სხვადასხვა ეპოქებში.

ეს კონცეფციებია:

ა) არქიტექტურა წარმოადგენს შენობათა მასების გარემო სივრცეში განთავსების და ამ აქცენტის გარშემო მისი ორგანიზების ხელოვნებას, ან

ბ) არქიტექტურა თავისი არსით არის ნაგებობის ინტერიერის ორგანიზაცია, ხოლო ექსტერიერი მხოლოდ შენობის შიგა სივრცის გარეგნულად მაფორმირებელ საშუალებას წარმოადგენს.

როგორც ვხედავთ, გიდიონი ისევე, როგორც მრავალი სხვა ზემოხსენებული მკვლევარი, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ამა თუ იმ ეპოქისა და კულტურისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ სივრცობრივ აზროვნებას, რომელიც პირველ რიგში არქიტექტურაში ვლინდება.

ზიგფრიდ გიდიონის შეხედულებათა ეს სისტემა ნაწილობრივ ეთანხმება ჰეგელის ესთეტიკის წინა თავებში მოყვანილ პოსტულატებს. იგი ასევე იზიარებს იმ აზრსაც, რომ ძველი ადმოსავლეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები

თავისი არსით გარემო სივრცეში განლაგებულ სიმბოლურ ფორმებს წარმოადგენენ, თუმცა გიდიონი თავის ნაშრომში აქცენტს აკეთებს არა ამ ნაგებობათა სიმბოლურ-რელიგიურ მნიშვნელობაზე, არამედ მათ არქიტექტურულ-სივრცობრივ გადაწყვეტაზე. მაგრამ გიდიონის მომდევნო მსჯელობა დიამეტრალურად განსხვავდება ჰეგელის შეხედულებისაგან, რომელსაც მიაჩნდა, რომ შუა საუკუნეების გოთურ ტაძრებს ასევე გააჩნიათ ეს უმნიშვნელოვანესი დამახასიათებელი თვისება – სივრცეში ფორმა-სიმბოლოს სახით განლაგება. ამის საწინააღმდეგოდ, გიდიონი მიიჩნევს, რომ რომის იმპერიის დროიდან მოყოლებული ევროპული არქიტექტურული აზროვნება მთლიანად იგნორირებას უკეთებდა ძეგლისა და გარემო სივრცის ურთიერთობის პრობლემას და შენობის ექსტერიერს განიხილავდა პირველ რიგში როგორც ინტერიერის „შემოსახლურის“, გარედან მისი ორგანიზებისა და მოდელირების საშუალებას, ანუ მის „ნაჭუჭს“ და რომ მხოლოდ თანამედროვე არქიტექტურამ შეძლო, გაერღვია ეს მდგრადად „ჩაკირული“ შეხედულება და დაბრუნებოდა ნაგებობის, როგორც სივრცეში განლაგებული მოცულობების ერთიანობის და ამ გარემოს მათგანიზებული ელემენტის კონცეფციას.

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი ტიპის „საკუთარი არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციები“, სადაც არქიტექტურის არსს სივრცეში განლაგებული ფორმები და მათი სიმბოლური მნიშვნელობა წარმოადგენს, რომლებიც, როგორც მიაჩნდა ზიგფრიდ გიდიონს, ახასიათებს მხოლოდ „უძველეს დიდ ცივილიზაციებს“ – ეგვიპტეს, შუმერს, ელადას – და თანამედროვე არქიტექტურულ აზროვნებას, აშკარად ვლინდება აგრეთვე შუა საუკუნის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებზე დაკვირვებისას. განსაკუთრებით ეს მომენტი იგრძნობოდა მას შემდეგ, რაც ქრისტიანულ არქიტექტურაში შეიქმნა ტაძრის, როგორც სამყაროს მოდელისა და მისი სიმბოლოს კონცეფცია, მკაფიოდ ჩამოყალიბდა არქიტექტურული ტიპები და კანონები, დადგინდა არქიტექტურული ელემენტებისა და ფორმების სიმბოლური მნიშვნელობები. თანაც, ყოველივე ეს ეხება არა მარტო ჰეგელის მიერ აღნიშნულ გოთურ არქიტექტურას, არამედ სხვებსაც – მაგალითად, რომანულ ან, რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მართლმადიდებლურ არქიტექტურას. მაგალითისთვის შეიძლება გავიხსენოთ თუნდაც ისეთი უდავო მომენტები, როგორიცაა ჯვრის ფორმის მასების სივრცეში განლაგება, გუმბათის, როგორც ზეცის სიმბოლოს, უმნიშვნელოვანესი როლი, შენობის კანონიკური განთავსება

ქვეყნის მხარეების მიხედვით და ა.შ. – ყოველივე ეს ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ მართლმადიდებლური ქვეყნების და კერძოდ ქართულ არქიტექტურაში ორივე სივრცობრივი კონცეფციის ერთიანობა არსებობს.

„ქრისტიანული კულტის საწყისი პრინციპია სიმბოლიზმი, რომლის წყალობით რეალური საგნები ზებუნებრივ დატვირთვას იძენს. კულტის ყველა ელემენტი სიმბოლოებად, ალეგორიებად იქცეოდა, ამჟღავნებდა სხვა, შინაგან, საიდუმლო მნიშვნელობას. თვით ტაძარი კოსმოსის სიმბოლოს წარმოადგენდა და მთელი მისი არქიტექტურა, მოზაიკათა და მოხატულობათა სისტემა იმისთვის იყო განკუთვნილი, რომ ხილულ სახეებში გამოეკვინა მიწიერისა და ზეციურის კავშირის ქრისტიანული იდეა.

ქრისტიანული ტაძარი თავის თავში შეიცავდა მთელ სამყაროს: ცა – გუმბათია, სამოთხე – საკურთხეველის აფსიდა (თუმცა, სიმბოლოები ყოველთვის ერთმნიშვნელოვანი არ იყო და აფსიდა აგრეთვე მოიაზრებოდა ბეთლემის გამოქვაბულად, ქრისტეს შობის ადგილად), იყო ჯოჯოხეთიც კი, შენობის დასავლეთ ნაწილში, სადაც თავდაპირველად ღვთისმსახურების დროს იდგნენ ხოლმე ისინი, ვისაც ჯერ არ მიეღო ნათლობა და მხოლოდ სურდა, ქრისტიანი გამხდარიყო. აქ, ტაძრის დასავლეთ ნაწილში, ზოგჯერ გამოისახებოდა განკითხვის დღე.“ (33, გვ. 140)

რასაკვირველია, მსჯელობა ქრისტიანული ტაძრის სიმბოლურ-სივრცობრივი ხასიათის შესახებ ერგვარად ზოგად ხასიათს ატარებს: პრაქტიკულად ხომ ყოველ ქვეყანაში და ყოველ პერიოდში არსებობს საკუთარი არქიტექტურული სტილები, რომლებიც უმეტესწილად თავისებური ხასიათით გამოირჩევა, მაგრამ ეს განზოგადება იძლევა საშუალებას, გამოვაგლინოთ ყველაზე ტიპური და მნიშვნელოვანი ნიშან-თვისებები.

წინა თავებში ჩვენს მიერ განხილულ მაგალითებზე, რომლებიც მოყვანილი იყო საქართველოს, ბიზანტიის, სომხეთისა და რუსეთის არქიტექტურის სფეროდან, ნათლად დავინახეთ, რომ შუა საუკუნეების მართლმადიდებლური ქვეყნების არქიტექტურის უმეტესი ნიმუშები მოწმობს აშკარა ინტერესის არსებობას ძეგლის გარემოში, სივრცეში განთავსების საკითხის მიმართ, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ამ ქვეყნების შუასაუკუნეობრივ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში აშკარად ჩამოყალიბებულ არქიტექტურულ-სივრცობრივ კონცეფციასთან გვაქვს საქმე. თუმცა ნათელია ისიც, რომ იგი სხვადასხვაგვარად არის განვითარებული, ზოგ ქვეყანაში –

მეტად, ზოგან – ნაკლებად, ზოგან იგი უფრო ადრეულ პერიოდებში მუდავნდება, ზოგან კი – გაცილებით უფრო გვიან. მაგალითად, ჩვენ ვნახეთ, რომ ადრექრისტიანული პერიოდის ბიზანტიურ ძეგლებში ძირითადი ყურადღება ექცეოდა ინტერიერის გადაწყვეტას, ხოლო შენობათა ფასადების მხატვრული დამუშავება და გარე მასების სივრცეში განლაგება ფაქტობრივად არ წარმოადგენდა დამოუკიდებელ მხატვრულ ამოცანას XI საუკუნემდე, მაშინ როდესაც ამავე ადრექრისტიანული პერიოდის ქართულ და სომხურ სატაძრო არქიტექტურაში ამ პრობლემისადმი ფრიად სერიოზული დამოკიდებულება არსებობდა.

გარდა ამისა, სხვადასხვა ქრისტიანული ქვეყნების სატაძრო არქიტექტურის ნიმუშთა შორის პარალელების გავლებისა და მათი შედარება-შეპირისპირების პროცესში აშკარად გამოიკვეთა გარემოს თავისებურებათა მნიშვნელოვანი როლი არა მარტო ნაგებობის ბუნებაში განთავსების მხრივ, არამედ აგრეთვე მისი გავლენა ძეგლების მხატვრულ-ესთეტიკური სახის ჩამოყალიბებაზე და თვით ეროვნული არქიტექტურის ზოგად სახეზე, და აგრეთვე ესთეტიკური აღქმის ეროვნულ თავისებურებებზე, ანუ სივრცის, ფორმისა და ფერის გრძნობების ეროვნული თავისებურებების შექმნაზე, რომლებიც, ცხადია, აუცილებლად აისახება ნებისმიერი ქვეყნის ხელოვნებაში.

## თავი VIII

### ძველისა და გარემოს ურთიერთკავშირის პრინციპები ქართული არქიტექტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე

როგორც უკვე აღინიშნა წინა თავებში, მსოფლიო არქიტექტურის განვითარების მანძილზე ხუროთმოძღვრების ყველა დარგი: ქალაქგეგმარება, საცხოვრებელი არქიტექტურა, რელიგიური არქიტექტურა, სამოქალაქო არქიტექტურა და ა.შ., ვერასგზით ვერ აუვლიდა გვერდს ბუნებრივი გარემოს მოცემულობებს. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მოყვანილი მაგალითების ანალიზის საფუძველზე ნათელად გამოჩნდა, რომ მაინც სხვადასხვა ქვეყნებსა და სხვადასხვა ეპოქებში დამოკიდებულება ძველისა და გარემოს ურთიერთობის პრობლემის მიმართ და მისი, როგორც მნიშვნელოვანი მხატვრული ამოცანის გააზრება, საკმაოდ განსხვავებული იყო. ამავე დროს, სხვადასხვა კულტურათა წარმომადგენლების აზროვნების, მსოფლმხედველობისა და გემოვნების თავისებურებანი განსხვავებულ არქიტექტურულ-სივრცობრივ კონცეფციათა ჩასახვას განაპირობებდა.

რაც შეეხება საქართველოს, ზემოთ უკვე არაერთგზის ვახსენეთ, რომ აქ ამ მხრივ ძალზე ძველი და ფესვგამდგარი ტრადიცია არსებობს – ნაგებობისთვის შესაფერისი, მოხერხებული და გამოსაჩენი ადგილის არჩევა (იქნებოდა ეს ციხე-სიმაგრე, კოშკი თუ ტაძარი) ყოველთვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად მიაჩნდათ ქართველ ხუროთმოძღვრებს. თუმცა სხვადასხვა ეპოქებში ძველისა და გარემოს კავშირის კონკრეტული ფორმები და ხასიათი, რასაკვირველია, ცვლილებას განიცდიდა, მაგრამ თავად დამოკიდებულება ამ პრობლემისადმი, მისდამი განსაკუთრებული ინტერესი მუდმივად უცვლელი რჩებოდა. ამჯერად განვიხილავთ სწორედ სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდებში ძველთა გარემოსთან კონკრეტული დამოკიდებულების საკითხს განსაკუთრებით ტიპური მაგალითების ანალიზის საფუძველზე.

როგორც ვნახეთ, შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო არქიტექტურის განვითარების მთელ მანძილზე ძველის გარემოსთან ურთიერთკავშირის პრობლემა ძალზე მნიშვნელოვანი და არსობრივი იყო. ამავე დროს, წინა თავებში არაერთგზის აღინიშნა ისიც, რომ მიუხედავად ქართულ

ხუროთმოძღვრებაში არსებული იმ ზოგადი დამახასიათებელი ნიშნების არსებობისა, რომელიც თვითმყოფადი ეროვნული ხედვისა და აგრეთვე ფორმის, სივრცისა და ფერის აღქმის ნაციონალურ თავისებურებათა მდგრადობაზე მეტყველებს და ხელოვნების განუმეორებელი ეროვნული სახის არსებობაზე მიგვითითებს, მაინც განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ყოველი პერიოდის არქიტექტურულ სტილს თვალსაჩინოდ განსხვავებული ნიშან-თვისებები ახასიათებს. შესაბამისად, აუცილებელია იმის განხილვაც, იცვლება თუ არა ამ განსხვავებულ ისტორიულ ეტაპებზე ძეგლისა და გარემოს ურთიერთკავშირის პრინციპები და თუ იცვლება, როგორ და რანაირად. სწორედ ამ საკითხზე გვექნება მსჯელობა ამჯერად.

უპირიანი იქნება, მაგალითების სახით განსახილველად შევარჩიოთ ისეთი ხუროთმოძღვრული ძეგლები, რომლებიც არა მარტო ყველაზე მნიშვნელოვანია თავისი ეპოქისათვის და ტიპურია ამ პერიოდის სტილისათვის, არამედ აგრეთვე განსაკუთრებით საინტერესო მასალას გვაწვდის მასათა სივრცეში განლაგებისა და არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციის მკაფიო გამოვლენის თვალსაზრისით. ესე იგი, ამ შემთხვევაში ჩვენ გვინტერესებს არა ისეთი ძეგლები, რომლებიც ნაკლებადაა ცნობილი და გამოკვლეული და სწორედ მასალის სიახლის მხრივ წარმოადგენს ინტერესს, არამედ ისეთები, რომელთა ადგილი არქიტექტურის ისტორიაში ყველაზე თვალსაჩინოა, მათი სტილისტური თვისებები კი სავსებით ნათელი და უდავოა.

როგორც უკვე აღინიშნა მესამე თავში, დროთა განმავლობაში აუცილებლად იცვლებოდა ისტორიული, პოლიტიკური და სოციალური მოცემულობები, ტექნიკური დონე, კულტურული გარემოს პირობები და სხვ., ჩნდებოდა, ძლიერდებოდა ან სუსტდებოდა პოლიტიკური და კულტურული კავშირები მეზობელ ქვეყნებთან. ყოველივე ამას არ შეიძლებოდა, ერთგვარი ზეგავლენა არ მოეხდინა როგორც ხუროთმოძღვართა მსოფლმხედველობასა და აზროვნების თავისებურებებზე, არამედ აგრეთვე ხელოვნების შინაარსზე, მის ფორმასა და სტილზე. ეს ცვლილებები ნათლად აისახება კიდევაც ქართული ხელოვნების განვითარების მთელი გზის განმავლობაში, და შესაბამისად ყოველ ახალ ეპოქას და მის ხელოვნებას თავისი განუმეორებელი ხედვა, საკუთარი სტილი და მანერა ახასიათებს. მაგალითად, შემთხვევითი არ არის, რომ გიორგი ჩუბინაშვილი მკაფიოდ გამოყოფდა ე.წ. „ქართულ კლასიკას“ – ადრეფეოდალური პერიოდის ხელოვნებას.

მიზანშეწონილი იქნებოდა, თავდაპირველად გაგვეანალიზებინა ის ძირითადი სტილისტური ნიშან-თვისებები, რომლებიც საფუძვლად დაედო ამ ტერმინის შემოღებას, ხოლო შემდგომ უკვე შესაძლებელი იქნება განვიხილოთ, აისახება თუ არა ასეთი სტილისტიკა იმ პერიოდის ძეგლისა და გარემოს ურთიერთდამოკიდებულებაში და კონკრეტულად რაში მდგომარეობს ეს თვისებები.

როგორც ამბობდა ლეონ ბატისტა ალბერტი, კლასიკური ხელოვნების ნიმუშებს ახასიათებს ისეთი სილამაზე, რომელსაც გააჩნია „ყველა ნაწილის მკაცრი ჰარმონიული პროპორციულობა, ისეთი, რომ არაფრის მიმატება, მოკლება ან შეცვლა არ შეიძლება ისე, რომ მთლიანობის სილამაზე არ დაირღვეს“ (31). ეს განმარტება განსაკუთრებით ნათლად ახასიათებს ამ პერიოდის ხელოვნების ერთ-ერთ ყველაზე ძირეულ, განმსაზღვრელ, არსობრივ თვისებას.

სწორედ ალბერტისეული პრინციპის სრულყოფილ ხორცშესხმას ვხედავთ მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრის გადაწყვეტაში – აქ ნამდვილად შეუძლებელია რაიმეს მოკლება ან დამატება. გარდა ამისა, აშკარად იკვეთება კლასიკისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი უმთავრესი ნიშანი: ტაძრის კომპოზიცია ჰარმონიულად შერწყმულ, გაწონასწორებულ, ერთიან მთლიანობას წარმოადგენს, და ამავე დროს, მის შემადგენელ ყოველ ელემენტს მკაფიოდ გამოვლენილი დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, ფორმა და ფუნქცია აქვს, რაც ნათლად ჩანს როგორც გარე მასების და ფასადების, ისე შიგა სივრცის გადაწყვეტაში. განსხვავებით, მაგალითად, ბაროკოს ხანის არქიტექტურისაგან, სადაც შენობის ელემენტები იმდენადაა ერთმანეთთან შერწყმული და გადაჭდობილი, რომ მათი გამოცალკევების მცდელობაც კი სრულიად შეუძლებელია, ჯვრის, როგორც ტიპური კლასიკური სტილის ნაგებობის, ყოველ ელემენტს მკაფიოდ გამოვლენილი და შემოსაზღვრული კომპოზიცია ახასიათებს და ამავე დროს ყოველი მათგანი ერთიანი ჩანაფიქრის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.

კლასიკური სტილის კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ის მშვიდი სილიადე და მონუმენტურობა, რომელსაც, მიუხედავად მისი არცთუ განსაკუთრებით დიდი ზომებისა, ასხივებს ჯვრის ტაძარი. შენობის კრისტალისებური ფორმა, რომელიც საზოგადოდ დამახასიათებელია ქართული



ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრებისათვის, გამოირჩევა მძლავრი, ენერგიული პროპორციებით. ამ შთაბეჭდილებას უმეტესწილად განაპირობებს გუმბათის ფორმა – ფართო და შედარებით დაბალი რვაწახნაგოვანი გუმბათის ყელითა და დამრეცი ტალღისებური გადახურვით.

ზემოხსენებული თვისებების გარდა, კლასიკური არქიტექტურისთვის დამახასიათებელ სრულყოფილებისა და ჰარმონიულობის შეგრძნებას განსაზღვრავს ისიც, რომ ჯვრის ტაძრის საერთო ფორმაც და ცალკეული ნაწილების ზომებიც უმეტესწილად დაახლოებით ემთხვევა ოქროს კვეთის პროპორციებს, რაც, როგორც ცნობილია, მაყურებელში ქვეცნობიერად სწორედ ამ ემოციებს წარმოშობს.

ტაძრის მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს თავშეკავებული დეკორი, რომელიც გამოყოფს და ხაზს უსვამს ყველაზე მნიშვნელოვან არქიტექტურულ ელემენტებს და ამავე დროს არ ჩრდილავს შესანიშნავად გათლილი კვადრებით ნაგები კედლის სიბრტყის ძალასა და სილამაზეს, ქვის ფერსა და ფაქტურას. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ, რომ სწორედ დეკორის თავშეკავებულობას მიიჩნევს კლასიკური არქიტექტურის დამახასიათებელ მნიშვნელოვან თვისებად ჰაინრიხ ველფლინი თავის ნაშრომში „კლასიკური ხელოვნება“ (13).

მშვიდ და მონუმენტურ შთაბეჭდილებას სტოვებს არა მარტო ექსტერიერი, არამედ აგრეთვე ჯვრის დიდი ტაძრის შიგა სივრცის გადაწყვეტაც. მაყურებელი ერთბაშად, მთლიანობაში აღიქვამს ამ თავისუფალ, დიდებულ სივრცეს, გუბათიდან იატაკამდე, მაგრამ, ამავე დროს, ეს სივრცე ცალკეული ნაწილებისაგან შედგება და ყოველ სათავსოს საკუთარი, გამოყოფილი სივრცობრივი მონახაზიც გააჩნია. ისინი არაერთგვაროვანია და ყოველი მათგანის მნიშვნელობა ერთგვარი დელიკატური აქცენტებითაა მინიშნებული და გამოვლენილი: მაგალითად, საკურთხევლის აბსიდის მნიშვნელოვნება ხაზგასმულია აღმოსავლეთ-დასავლეთის ღერძის გაზრდით, რისთვისაც ბემები დამატებული. ამასვე უწყობს ხელს განათების უაღრესად გააზრებული სისტემაც, როდესაც სარკმლების რაოდენობისა და მათი განლაგების წყალობით ყველაზე ძლიერადაა განათებული შენობის ყველაზე მნიშვნელოვანი ელემენტები: გუმბათი და აბსიდა, და რაც ნაკლები მნიშვნელობა აქვს სათავსოს, მით ნაკლებია მისი განათებულობის ხარისხი..

როგორც ვხედავთ, ჯვრის დიდი ტაძრის ზემოსხენებული სტილისტური ნიშნები მართლაც აშკარად ემთხვევა კლასიკური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ თვისებებს.

ამავე დროს, ადრექრისტიანული პერიოდის, ანუ „ქართული კლასიკის“ ხანის ძეგლთაგან მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი გარემოში განთავსების თვალსაზრისითაც იდეალურ მაგალითს წარმოადგენს: შენობის სივრცეში განლაგება ისეა შერჩეული, რომ იგი მაქსიმალურად ნათლად აღიქმება ხედვის ძალზე მრავალი წერტილიდან და თანაც უზარმაზარი ბუნებრივი არეალის ვიზუალურ ცენტრს, თვალის „მიზიდულობის წერტილს“ წარმოადგენს (სურ. 91, 92, 93, 94).

რასაკვირველია, ჯვრის მონასტრის დიდი ეკლესიისთვის ადგილის შერჩევა მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიკური მიზეზებით არ იყო განპირობებული – აქ დიდ როლს ასრულებდა რელიგიური და ისტორიული ფაქტორები: იგი აიგო იქ, სადაც იდგა წმინდა ნინოს ნინოს მიერ აღმართული ხის დიდი ჯვარი, ანუ რელიგიური თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანეს, წმინდა და მისტიკურ ადგილას.

გარდა ამისა, ჯვარი გადმოჰყურებდა დედაქალაქს – მცხეთას, ქვეყნის გულს, ასე რომ სახელმწიფოებრივი და იდეოლოგიური თვალსაზრისითაც ეს უადრესად მნიშვნელოვანი ადგილი იყო. შესაბამისად, ადგილის შერჩევა არა მარტო ლოგიკურად მოხდა – ფაქტობრივად, ეს არჩევანი წინასწარგანპირობებული და, შეიძლება ითქვას, უალტერნატივო იყო.

მაგრამ ის, თუ როგორ განაღობა ტაძარი ამ ადგილზე ხუროთმოძღვარმა, არა მარტო მის მაღალ პროფესიონალიზმსა და უტყუარ აღდგოზე, არამედ მის გენიალურობაზეც მეტყველებს.

თავდაპირველად უნდა აღინიშნოს, რომ ნებისმიერი არქიტექტურული ძეგლის აღქმა აუცილებლად არის დაკავშირებული იმასთან, თუ საიდან, საითკენ და როგორ მოძრაობს მაყურებელი, რა მანძილიდან და რა კუთხიდან ხედავს იგი ნაგებობას, როგორია მისასვლელი გზა – გეომეტრიულად სწორხაზოვანი თუ თავისუფალი და ბუნებრივი მოხაზულობის, მხოლოდ ფრონტალურად ხედავს იგი შენობას თუ თანმიმდევრულად აღიქვამს ხედვის სხვადასხვა წერტილებიდან, მოძრაობს მნახველი სიბრტყეზე თუ ქვემოდან ზემოთ, რა ფონზე ხედავს იგი ნაგებობას და იცვლება თუ არა ეს ფონი და სხვ. ყველა ეს პირობა ძლიერ განსაზღვრავს იმ ესთეტიკურ და ემოციურ

შთაბეჭდილებას, რომელსაც ძეგლი ახდენს მაყურებელზე. იდეალურ შემთხვევაში, როდესაც ნაგებობის განლაგება და მისი აღქმის პირობები სწორადაა შერჩეული, მისი მხატვრული და სტილისტური თავისებურებები გაცილებით უფრო ღრმად და ძლიერად ვლინდება. მაგალითისთვის, ამ აზრის ნათელსაყოფად, ჩვენ შეგვიძლია დროებით გადავუხვიოთ საუბრის თემას და გავისხენოთ ისეთი კონტრასტული ნიმუშები მსოფლიო არქიტექტურის მემკვიდრეობიდან, როგორცაა თუნდაც ტიპური ეგვიპტური ტაძრების განლაგება კარნაკში ან ლუქსორში და ათენის აკროპოლისის კომპლექსის სივრცეში განლაგება (სურ.). რასაკვირველია, თავისთავად ეს მაგალითი არახალია – ამ ნაწარმოებთა აღწერა და ანალიზი ძალზე სწირად გეხდება, მაგრამ ამ შემთხვევაში საინტერესოა სხვა რამ, კერძოდ, ამ ძეგლების განსახვავებელი არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფცია, მათი ურთიერთკავშირი გარემოს თავისებურებებთან და ის, თუ რამდენად ემსახურება ამა თუ იმ ძეგლის განლაგება მისი მხატვრული თავისებურებების გამოვლენას, ამ საკითხის განხილვა კი სპეციალურ ლიტერატურაში ნაკლებად გეხდება.

მაგალითად, ეგვიპტური ტაძარი მდებარეობს სწორ, გაშლილ თვალუწვდენელ სიბრტყეზე, მას არ უჭირავს შემადლებული, გარემოზე გაბატონებული მდგომარეობა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი არ იკარგება ამ უზარმაზარ სივრცეში – ჯერ ერთი, თავისი გიგანტური ზომების წყალობით, ტაძარი ძალზე შორიდან აღიქმება და მეორეც, მისკენ მიმავალი იდეალურად სწორი გზა შორიდანვე განაპირობებს მნახველის სწორ ორიენტირებას ნაგებობის მიმართულებით. ამას კიდევ უფრო უწყობს ხელს სფინქსების ქანდაკებათა მკაფიო რიგში, რომლებითაც ეს გზა ორი მხრიდან არის ფლანკირებული. გარდა ამისა, „სფინქსების ხეივანში“ მოძრაობის პროცესში ტაძართან მიახლოებისას მისი ფრონტალური ხედი თანდათანობით ვიზუალურად სულ უფრო იზრდება, რაც ნელ-ნელა ამზადებს მაყურებელს იმ ზებუნებრივად მძლავრი, უზარმაზარი მასის აღქმისთვის, რომელიც ეგვიპტური არქიტექტურის არსს წარმოადგენს.

მკაფიო, მწყობრი თანმიმდევრული რიგში, რომელსაც გრძნობს ტაძრისკენ მიმავალი მნახველი, გრძელდება მაშინაც, როდესაც იგი ნაგებობას მიადგება, რადგანაც იგი ზუსტად შეესაბამება თვით ტაძრის გადაწყვეტას. შენობის კომპოზიცია სწორხაზოვან გრძივ ღერძზეა თანმიმდევრულად „აკინძული“:

პილონებიანი შესასვლელი, ჰიპოსტილური ეზო და შემდეგ ჰიპოსტილური დარბაზი. შესაბამისად, როგორც ვხედავთ, მოცულობების სივრცეში განლაგების პრინციპი და გარემოსთან ნაგებობის კავშირი აშკარად შეესაბამება ტაძრის სტილისტიკას და ემსახურება მისი გრანდიოზულობის, ძაღისა და მონუმენტურობის ნათელ გამოვლინებას.

სრულიად განსხვავებულ არქიტექტურულ-სივრცობრივ გადაწყვეტას ვხედავთ ათენის აკროპოლისის კომპლექსში, რაც სავსებით მოსალოდნელი და ბუნებრივია: ელინთა ფსიქოლოგია და მსოფლშეგრძნება, რელიგიური, სოციალური და პოლიტიკური პირობები, და რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, ბუნებრივი გარემოც ძირეულად განსხვავებულია, შესაბამისად, განსხვავდება არქიტექტურის სახე და ხასიათიც.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ათენის აკროპოლისის შენობები შემადგემაზეა აგებული, შესაბამისად, ის ხაზოვან-ფრონტალური სივრცობრივი განლაგება, რომელიც ესოდენ ორგანული იყო ეგვიპტეში, აქ არათუ საჭირო არ იქნებოდა, არამედ უბრალოდ შეუძლებელიც. გარდა ამისა, ბორცვის ფორმა უსწორმასწოროა და ამიტომ მასზე მდებარე ნაგებობები განლაგებულია განსხვავებულ დონეებზე, ასიმეტრიულად, რაც, ეგვიპტის მკაცრად გეომეტრიზირებული გადაწყვეტისაგან განსხვავებით, უფრო თავისუფალ და ცოცხალ შთაბეჭდილებას ქმნის. ამავე დროს, ეს ერთი შეხედვით უშუალო და ბუნებრივი განლაგება არანაკლებ ზუსტადაა გააზრებული და გაწონასწორებული, ვიდრე ეს იყო ეგვიპტეში, მაგრამ აქ ეს რაციონალური გააზრებულობა შენიღბულია. გარემოს თავისებურება სრულიად გამორიცხავს აგრეთვე იმ გიგანტომანიას, რომელიც ახასიათებდა ეგვიპტურ არქიტექტურას და სრულიად უცხოა ბერძნული ხელოვნებისათვის – უსწორმასწორო ბორცვის ზედაპირზე ეგვიპტურის მსგავსი ერთიანი გრანდიოზული მასის განთავსება უბრალოდ შეუძლებელიც იყო. შესაბამისად, სივრცეში სხვადასხვა ზომისა და ფორმის შედარებით მცირე, ადამიანური მასშტაბის შენობათა აგება, რაც გაცილებით უფრო ახლოსაა ბერძნულ მენტალიტეტთან, ბუნებრივი პირობებითაც იყო ნაკარნახევი. ამავე დროს, ასეთი გადაწყვეტით განპირობებული ცოცხალი მრავალფეროვნების შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს იმ გზის თავისებურება, რომელიც უნდა გაიაროს ათენის აკროპოლისის კომპლექსისაკენ მიმავალმა მგზავრმა: რელიეფის შესაბამისად, ქვემოდან ზემოთკენ, არასწორხაზოვანი, კლაკნილი

მოხაზულობის გზა საშუალებას იძლევა არქიტექტურული კომპლექსის არა ფრონტალური, არამედ ხედვის სხვადასხვა წერტილებიდან და სხვადასხვა პერსპექტიულ მდგომარეობაში აღქმისა. პროპილეს გავლის შემდეგაც მთავარი ნაგებობისკენ – პართენონისკენ მიმართული მოძრაობა ვითარება ისე, რომ აკროპოლისზე განლაგებული ტაძრებისაგან მიღებული ვიზუალური შთაბეჭდილებები განუწყვეტლივ იცვლება.

როგორც ვხედავთ, ანტიკური ბერძნული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი როგორც კომპოზიციური, ისე ემოციური თვისებები – ცოცხალი სილადე, თავისუფალი მრავალფეროვნება, შესაბამისობა ადამიანურ მასშტაბებთან და ა.შ. – დიდად არის განპირობებული იმითაც, რომ ხუროთმოძღვრული ძეგლის გადაწყვეტა, მისი განლაგება სივრცეში და აგრეთვე მნახველის მიერ მისი აღქმა მოძრაობის პროცესში შეესაბამება გარემოს თავისებურებებს და პასუხობს მის მოთხოვნებს.

განხილული მაგალითების საფუძველზე შეგვიძლია გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ სივრცობრივი აზროვნების თავისებურებები ძლიერ არის განპირობებული გარემოს თავისებურებებით. ამავე დროს, ნათელია, რომ ესა თუ ის არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციები, რომელთა ხასიათს დიდად განსაზღვრავს გარემო, სრულიად ეთანხმება შეესაბამისი არქიტექტურული სტილისა თუ მიმართულების ძირითად დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, ხოლო ძეგლის განლაგების მხატვრულად სრულყოფილი გადაწყვეტა აუცილებლად უწყობს ხელს მისი ესთეტიკური თავისებურებების უფრო ნათლად და ღრმად გამოვლენას. ამ დასკვნის გათვალისწინებით და მის საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია განვიხილოთ, თუ რამდენად შეესაბამება ჯვრის დიდი ტაძრის არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფცია მისთვის დამახასიათებელი „ქართული კლასიკის“ სტილისტურ თავისებურებებს.

როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ჯვრის განლაგება განსაკუთრებულია როგორც ესთეტიკური, ასევე რელიგიური და სახელმწიფოებრივი თვალსაზრისით, და მიუხედავად მისი არცთუ განსაკუთრებული ზომებისა, იგი ძალზე დიდი არეალის ვიზუალურ დომინანტას წარმოადგენს.

სწორედ გარემოში განლაგების თავისებურებათა წყალობით მისი აღქმის საშუალებები უადრესად მრავალფეროვანია: მტკვრის ხეობის გაყოლებით მცხეთა – თბილისის მონაკვეთზე მოძრაობისას მგზავრი სხვადასხვა მხრიდან

უფლის გარს ჯვრის მონასტერს და მის თვალწინ თანმიმდევრულად გადაიშლება ტაძრის განსხვავებული ხედები.

მოძრაობის პროცესში ხედვის წერტილების ცვლის კვალდაკვალ პეიზაჟის ხილული ფორმები და ძეგლის მათთან კავშირი საგრძნობლად იცვლება: ტაძარი ხან აღიქმება ძირითადად იმ ერთი მთის მასასთან ერთად, რომელზედაც ის არის აგებული, გარშემო მთავრეხელის მოცულობები კი უფრო შორეულ ფონად მოჩანს, ხან კი, პერსპექტიულ ცვლილებათა შესაბამისად, ნაგებობის მასები აღიქმება მთების გრძელი ტალღოვანი გრეხილის მოხაზულობასთან ერთად. იმის მიხედვით, თუ რომელი მხრიდან ვაკვირდებით ტაძარს, იცვლება აგრეთვე მისი სილუეტის შეხამება გარემოსთან: აღმოსავლეთის მხრიდან დაკვირვებისას ფრიალო კლდის ქარაფზე აღმართული ნაგებობის პროფილი მკვეთრად და უეცრად იჭრება ქვევითკენ, რაც მოძრავ, დინამიკურ შთაბეჭდილებას ქმნის, ხოლო სამხრეთიდან და სამხრეთ-დასავლეთიდან აღქმისას კი შენობის შედარებით უფრო განიერი სილუეტი რბილად და წყნარად უერთდება მთის დამრეც კალთებს.

ხედვის წერტილის ცვლილების შესაბამისად იცვლება შენობის ფონიც: მტკვრის მარჯვენა სანაპიროდან, აღმოსავლეთიდან, სამხრეთიდან და დასავლეთიდან იგი აღიქმება ქვემოდან ზევით და დღის ნებისმიერ მონაკვეთში მკაფიოდ იკითხება ცის ფონზე. მარცხენა სანაპიროზე, ძეგლთან მიახლოებისას კი იგი ნელ-ნელა მნახველის ხედვის პარალელურ სიბრტყეში ინაცვლებს და უკვე მთების ფონზე აღიქმება.

როგორც ვხედავთ, ჯვრის დიდი ეკლესიის ბუნებრივ გარემოში განლაგება უაღრესად მეტყველი და მრავალფეროვანია. მაგრამ იგრძნობა თუ არა მის არქიტექტურულ-სივრცობრივ გადაწყვეტაში კლასიკური სტილის ის კონკრეტული ნიშნები, რომლებიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ახასიათებს ჯვრის საერთო გადაწყვეტას? ამ მხრივ უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს ის, რომ აღქმის ნებისმიერი წერტილიდან, მიუხედავად არსებული ხედების მრავალფეროვნებისა, ყოველ მათგანს ახასიათებს საერთო უცილობელი თვისება: ჯვრის სილუეტი ყველა მხრიდან აბსოლუტურად ზუსტად შეესაბამება მთის ფორმას, იმდენად, რომ იგი თითქოს მასთან ერთიან მთლიანობას წარმოადგენს და მისი ოდნავ შეცვლაც კი სრულიად დაარღვევდა ამ იდეალურ, კლასიკურ ჰარმონიას.

იმაზე, რომ ჯვრის სილუეტის სრული შერწყმა მთის კონტურთან შემთხვევითი მომენტი არ არის, მეტყველებს შემდეგი ფაქტიც: შენობა იმდენად ახლოსაა განლაგებული კლდის ფრიალო კალთასთან, რომ აუცილებელი გახდა მის საყრდენად ხელოვნური სუბსტრუქციის შექმნა. სავარაუდოდ, ნაგებობის მცირედი გადაადგილების შემთხვევაში შესაძლებელი გახდებოდა ამ მომენტის თავიდან აცილება, რაც საგრძნობლად შეამცირებდა მშენებლობის ხარჯებსაც და სირთულეებსაც, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში სრულიად დაიკარგებოდა ის იდეალური ტალღოვანი კონტურის ხაზი, რომელიც ტაძარს და გარემოს ურღვევ, ერთიან მთლიანობაში კრავს.

ამავე დროს, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ გარემოსთან ეს შერწყმა არ გულისხმობს არქიტექტურული ფორმის „გაქრობას“, ბუნებაში „გათქვეფვას“, მისი აღქმის გართულებას – პირიქით, ტაძრის კრისტალისებური ფორმა და მისი ძირითადი მოცულობები ხედვის ნებისმიერი წერტილიდან მეტად მკაფიოდ ჩანს და გარემოს, პეიზაჟის მნიშვნელოვან და განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. შესაბამისად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჯვრის დიდი ეკლესიის კავშირს გარემოსთან ახასიათებს სწორედ ის კომპოზიციური ერთიანობა და მასთან ერთად – ნაწილთა დამოუკიდებელი მნიშვნელოვნება, რომელიც, როგორც უკვე აღინიშნა, კლასიკური ხელოვნებისთვის არის სახასიათო.

**ზემოაღნიშნულის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჯვრის დიდი ტაძრის განლაგების თავისებურებანი და გარემოსთან კავშირის ხასიათი სავსებით შეესაბამება მის სტილს – „ქართული კლასიკის“ პერიოდის არქიტექტურის ესთეტიკას – და ხელს უწყობს მისი მხატვრული არსის გამოვლენას.**

მაგრამ ჩნდება კითხვა: ხომ არ არის ეს ერთეული შემთხვევა, რამდენადაა შესაძლებელი ამ შედეგების განზოგადება, არის თუ არა მიზანშეწონილი მათი განვრცობა სხვა პერიოდების ქართულ არქიტექტურაზე? იმისათვის, რომ გავარკვიოთ, შეიმჩნევა თუ არა სხვა ისტორიულ ეტაპებზეც ასეთივე შესაბამისობა ძეგლის გარემოში განლაგების პრინციპებსა და ამავე ეპოქების ზოგად არქიტექტურულ სტილისტიკას შორის, საჭიროა განვიხილოთ ეს პრობლემა კიდევ რამდენიმე ისეთი ძეგლის მაგალითზე, რომლებიც არამარტო

მეტად მნიშვნელოვანია თავისთავად, არამედ აგრეთვე საკმარისად დამახასიათებელია თავიანთი ეპოქებისათვის.

ძალზე მნიშვნელოვანია, მაგალითად, თუ როგორი ხასიათი აქვს ძეგლის გარემოსთან კავშირს მეათე-მეთერთმეტე საუკუნეთა მიჯნაზე, როდესაც ქართულ არქიტექტურაში ყალიბდება ძალზე მკაფიო სტილისტური ნიშნების მქონე ახალი მიმართულება, ე.წ. „ქართული ბაროკო“ (გიორგი ჩუბინაშვილის ტერმინოლოგიით). პირველ რიგში, უპირანი იქნებოდა, გაგვერკვია, თუ რას გულისხმობდა ამ ცნებაში მისი ავტორი და რა ნიშნებით უკავშირებდა იგი შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის ამ პერიოდის ძეგლების მხატვრულ მხარეს ისეთ ტერმინს, რომელიც სრულიად სხვა ეპოქაში და სხვა რეგიონში შეიქმნა, რა ძირეული საერთო თვისებები არსებობს ისეთი, რომლებიც საშუალებას აძლევდა მას, აღმოეჩინა სტილისტური ნათესაობა დროსა და სივრცეში ესოდენ დაშორებულ ნაწარმოებებს შორის.

ბაროკოს სტილის ხელოვნებისთვის ყველაზე სახასიათო, ძირეული ნიშნები განსაკუთრებით მკაფიოდ აქვს ჩამოყალიბებული ჰაინრიხ ველფლინს თავის წიგნში „ხელოვნების ისტორიის ძირითადი ცნებები. სტილის ევოლუციის პრობლემა ახალ ხელოვნებაში“ (14, გვ. 17-19). კლასიკური (ამჯერად იგულისხმება რენესანსული) ხელოვნებისა და ბაროკოს შედარების საფუძველზე ველფლინი აყალიბებს ამ სტილების მთავარი მახასიათებლების ხუთ ძირითად წყვილს:

1. კლასიკური სტილი გრაფიკულია, ფორმის საზღვრები მკაფიოდაა ხაზგასმული, რის გამოც საგანი გამოიყოფა სივრცისგან., ბაროკო კი ფერწერულია, საგანი უკავშირდება და ერწყმის გარემოს.
2. კლასიკას ახასიათებს სიბრტყის მნიშვნელოვნება, ბაროკოს ახსიათებს სივრცობრიობა.
3. კლასიკური ნაწარმოების ფორმა შეკრული, ჩაკეტილია, ბაროკოსი კი – ღია, გახსნილი.
4. კლასიკური სტილის ნაწარმოებში კომპოზიციური მთლიანობა მიღწეულია მკაფიოდ გამოყოფილი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ელემენტების კავშირით, ბაროკულ ნაწარმოებში კი კომპოზიცია სრულიად შერწყმული და „შედუღაბებულია“.



5. კლასიკა ისწრაფის ნათელი, მკაფიოდ სტრუქტურირებული გადაწყვეტისკენ, მაშინ როცა ბაროკოს სტილს ახასიათებს „გუაღირობა“ და მინიშნებები.

როგორც ვხედავთ, ის ზოგადი ნიშან-თვისებები, რომლებიც, ველფლინის თანახმად, ახასიათებს კლასიკურ ხელოვნებას, აშკარად იკვეთებოდა როგორც ჯვრის დიდი ტაძრის გადაწყვეტაში, ასევე გარემო სივრცესთან მის კავშირში, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს მის უდავო კუთვნილებას ამ სტილისადმი. შესაბამისად, ჩვენ შეგვიძლია აგრეთვე დავაკვირდეთ, თუ რამდენად ესადაგება ბაროკოს ხელოვნების ძირითადი, ზოგადი მახასიათებლები X-XI საუკუნეთა ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების სტილს და გარემოში მათი განლაგების პრინციპს.

ამ პერიოდში, განსხვავებით ადრექრისტიანული ხანის ან გარდამავალი ეპოქის არქიტექტურული ნაწარმოებებისაგან, ხუროთმოძღვართა ძირითადი ინტერესის სფეროს წარმოადგენდა არა იმდენად ნაგებობათა ახალი ტიპების და ახალი კონსტრუქციული გადაწყვეტილებების შემუშავება, არამედ უკვე არსებული მიღწევებისა და მიგნებების საფუძველზე ტაძრის განსხვავებული მსატრფელ-ესთეტიკური სახის მქონე მოდელის შექმნა.

X - XI საუკუნეთა მიჯნაზე შექმნილ მრავალრიცხოვან ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა სტილისტური თავისებურებები ძალზე ნათლადაა ხორცშესხმული სამი უდიდესი კათედრალის – ბაგრატის, ალავერდისა და სვეტიცხოვლის ტაძრებში. ამ ძეგლებთა გადაწყვეტაში მკაფიოდ გამოვლინდა ეპოქის ახალი ხედვა და მსოფლშეგრძნება: კლასიკის ხანის მკაცრი მონუმენტურობა და მშვიდი სიძლიერე შეიცვალა სწრაფვით დიდებული და გრანდიოზული და ამავდროულად დინამიკური სტილისადმი. ყველაფერში იგრძნობა ახლებური გადაწყვეტისკენ სწრაფვა: გაიზარდა შენობათა ზომები, ამალღდა პროპორციები – ამალღებული გუმბათის ყელი და კონუსური გადახურვა უფრო ზემსწრაფ და დინამიურ იერს ანიჭებს მათ, შენობათა შემადგენელი ნაწილები კარგავს დამოუკიდებელ ხასიათს და ურღვევ მთლიანობაში ერთიანდება. კოლოსალური შიგა სივრცეც ერთიანი და თავისუფალია. გაცილებით მეტი ყურადღება ექცევა მორთულობას – შემკულობა არა მარტო უფრო უხვი გახდა, არამედ აგრეთვე შეიქმნა დეკორის ერთიანი სისტემა, რომელიც მთლიანობაში კრავს ექსტერიერს (უნდა აღინიშნოს, რომ დეკორის

საკითხთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით გამონაკლისს წარმოადგენს ალავერდი – როგორც ტიპურ კახურ ძეგლს, მასაც შემკულობის მინიმალური ოდენობა ჰქონდა).

რაც შეეხება ძეგლთა გარემოში განლაგების საკითხს, აშკარაა, რომ სამივე საეპისკოპოსო ტაძარი სრულიად განსხვავებულ, მაგრამ უაღრესად საინტერესო გადაწყვეტას გვთავაზობს: ბაგრატის რიონის მარცხენა ნაპირზე, მადლა, მთაზეა განლაგებული, სვეტიცხოველი ქალაქში, მტკვრისა და არაგვის შესაყართან (სვეტიცხოველის განლაგების შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი მეხუთე თავში), ხოლო ალავერდი – დაბლობზე, ალაზნის ვრცელი ველის შუაგულში. მაგრამ მიუხედავად ასეთი განსხვავებული მდებარეობისა, არსებობს საერთო მიდგომა, რომელიც სამივე კათედრალის გარემოსთან კავშირის უმთავრეს პრინციპს გამოხატავს: ყოველი მათგანი სრულიად ბატონობს გარემოზე (სურ. 95, 96).

განსხვავებით ჯვრის დიდი ტაძრის სივრცეში განლაგებისაგან, სადაც ძეგლი თითქოს პეიზაჟთან შერწყმულ, მის ბუნებრივ ნაწილს, მის გაგრძელებას წარმოადგენდა, მეთუ-მეთერთმეტე საუკუნის კათედრალები მკვეთრად, კონტრასტულად გამოიყოფიან გარემოს ფონზე და პეიზაჟის აბსოლუტურ დომინანტებს, კომპოზიციურ ცენტრებს წარმოადგენენ. მაგალითად, ბაგრატის ტაძარი გვირგვინით არის აღმართული უქიმერიონის გორაზე და სიმაღლიდან ამაყად გადაჰყურებს ძველ ქალაქს, ხოლო ალავერდის ზეცად აზიდული სილუეტი შორეული კავკასიონის მთებით გარშემორტყმული უზარმაზარი ველის ფონზე ისევე იზიდავს მაყურებლის თვალს, როგორც ბეჭედში ჩასმული ძვირფასი თვალი. არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციის ასეთი ხასიათი სრულიად შეესაბამება იმ დიდებულ, ერთიან და შთამბეჭდავ სტილს, რომელიც მეთუ-მეთერთმეტე საუკუნეების ქართულ სატაძრო არქიტექტურაში ჩამოყალიბდა.

ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში აშკარად ჩანს, თუ როგორ ვლინდება ეპოქის მხატვრული სტილის თავისებურება შესაბამისი არქიტექტურული ძეგლის ბუნებრივ გარემოში განთავსებისას. უპრიანი იქნება, დავაკვირდეთ აგრეთვე იმასაც, თუ რა სახე მიიღო სივრცობრივმა კონცეფციამ XII - XIII საუკუნეებში, როდესაც ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ყალიბდება სრულიად განსხვავებული ხასიათის მქონე ახალი სტილი, უფრო კამერული, ინტიმური

და დეკორატიული – გიორგი ჩუბინაშვილის ტერმინოლოგიით, ე.წ. „გვიანი ბაროკო“. ამ პერიოდის ხუროთმოძღვრული ძეგლების ზომები გაცილებით მცირეა, ვიდრე მეათე-მეთერთმეტე საუკუნეთა კათედრალებისა, შეცვლილია ნაგებობათა პროპორციებიც: გუმბათის ყელი ძალზე ამაღლდა, ხანდახან მისი სიმაღლე თითქმის შენობის ტანის სიმაღლის ტოლია, რაც მათ სილუეტს მოძრავ, დინამიკურ, დაძაბულ იერს ანიჭებს. ასეთი ტიპის ძეგლები საკმაოდ მრავალრიცხოვანია, მაგალითად, იკორთა, ბეთანია, ქვათახევი, ფიტარეთი, წულრუდაშენი და სხვ. (სურ. 97, 98, 99).

ამ პერიოდის ძეგლთა გადაწყვეტაში უკვე სრულიად ჩამოყალიბებულია ქართული ჯვარ-გუმბათოვანი ეკლესიისთვის დამახასიათებელი კონსტრუქციული „ფორმულა“, მისი კანონიკური სახე. იგი გამოირჩევა მაქსიმალურად კომპაქტური და უბრალო გეგმით, სადაც მართლაც მხოლოდ სრულიად აუცილებელი ელემენტებია დარჩენილი. ბუნებრივია, რომ ამ ტიპის ძეგლებში ხუროთმოძღვრის მთელი ყურადღება ეთმობა დეკორატიულ მხარეს, უხვ და ძალზე რაფინირებულ ორნამენტს, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მასალის ფერსა და ფაქტურას, ხშირია პოლიქრომული ეფექტების გამოყენება. ამ პერიოდის ძეგლებში ხაზგასმულია დეკორატიულობა, სინატიფე, ელემენტურობა, ფერწერული და ცხოველხატული ეფექტები.

ბუნებრივია, რომ არქიტექტურული სტილის ესოდენ ძლიერი ცვლილება უნდა მქლავნდებოდეს ნაგებობათა გარემოში განთავსების მხრივაც (სურ. ). მართლაც, ამ პერიოდს ახასიათებს საკუთარი, სრულიად განსხვავებული სივრცობრივი კონცეფცია – იგი არ წარმოადგენს არც შენობის, როგორც ბუნების განუყოფელი ნაწილის და ამავე დროს მისი მაორგანიზებელი ელემენტის გამოხატულებას, როგორც ეს კლასიკის ხანაში იყო, და არც, მეათე-მეთერთმეტე საუკუნის საეპისკოპოსო ტაძრების მსგავსად, ბუნებაზე გაბატონებულ დიდებულ მახვილს. „გვიანი ბაროკოს“, ანუ მეთორმეტე-მეცამეტე საუკუნეთა ტაძრები უმეტესწილად აგებულია არა ყველაზე მაღალ და გამოსაჩენ ადგილას ან რაიმე ვრცელი არეალის ცენტრში, როგორც ეს აქამდე იყო მიღებული, არამედ პირიქით, ამ დროის ხუროთმოძღვრები მყუდრო, მოფარებულ ადგილებს არჩევენ თავიანთი ქმნილებების განლაგებისათვის. ამ პერიოდის ტაძრები თითქოს იმალებიან ბუნების წიაღში, ხშირად ისინი მთებს შორის მოთავსებულ ან მთებით გარშემორტყმულ მცირე დაბლობებზე შენდება, როგორც, ვთქვათ, ფიტარეთი, ხოლო მათკენ მიმავალი მგზავრი

ხშირად მხოლოდ მაშინ ხედავს ტაძარს, როდესაც უკვე საკმაოდ მიუახლოვდება მას, როგორც ეს, მაგალითად, ბეთანიის შემთხვევაში ხდება. აშკარაა, რომ ასეთი მიდგომა ზუსტად შეესაბამება ამ ეპოქის სტილსა და ხასიათს, მის სწრაფვას ინტიმურობისა და კამერულობისაკენ.

განხილული მაგალითების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „თამარის ეპოქის“ ხუროთმოძღვართა სივრცობრივი აზროვნება, რომელიც არქიტექტურული ძეგლისთვის შესაფერისი გარემოს შერჩევაში გამოიხატება, ისევე სრულად შეესაბამება ამ პერიოდის ხელოვნების საერთო სტილს და მის მოთხოვნებს პასუხობს, როგორც ზემოთ განხილული ადრექრისტიანული ხანისა და მეთექვსმეტე საუკუნეთა მიჯნის ძეგლები.

შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში მრავლადაა ისეთი ძეგლები, რომელთა გარემოში განლაგება უჩვეულო სილამაზითა და რომანტიკულობით ხასიათდება, მაგალითად, გერგეტის სამება, მარტვილი, ლავურკა, მარტყოფი და სხვ. (სურ. 100). მაგრამ ამჯერად შევხერდებით არქიტექტურულ ძეგლზე, რომელიც არამარტო გამოირჩევა პეიზაჟთან ჰარმონიული კავშირით, არამედ განსაკუთრებით მკაფიო სტილისტური ნიშნებით ხასიათდება. გრემის მთავარანგელოზთა ეკლესია XVI საუკუნის კახეთის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ ყველა მხატვრულ და კონსტრუქციულ ნიშან-თვისებას ატარებს (სურ. 127).

შენობის გეგმა საკმაოდ უბრალოა და უწინვე შემუშავებულ ტრადიციულ სქემას იმეორებს: თითქმის კვადრატული სწორკუთხედი, შიგ ჩახაზული აბსიდით და სამი სწორკუთხა მკლავით, ორ თავისუფლად მდგომ სვეტსა და კედლის შვერილებზე დაყრდნობილი გუმბათით. აშკარაა, რომ აქაც ისევე, როგორც ეს ხდებოდა მეთექვსმეტე საუკუნიდან მოყოლებული, ხუროთმოძღვრის ინტერესის სფეროს არ წარმოადგენს ახალი კონსტრუქციული გადაწყვეტის ძიება. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მეთორმეტე-მეცამეტე საუკუნეთა ძეგლთაგან განსხვავებით, აქ გაცილებით ნაკლებია ინტერესი ორნამენტაციის მიმართაც, რაც ყოველთვის ახასიათებდა კახეთის მხარის ძეგლებს. თანაც ტაძარი აგურითაა ნაგები და შესაბამისად ორნამენტირებულია არა ჩუქურთმით, არამედ მხოლოდ აგურის წყობით ამოყვანილი ისრული თაღებითა და ჯვრებით. მთავარი, რაც განსაზღვრავს გრემის მხატვრულ სახეს, მისი პროპორციებია: მაღალი, მსუბუქი, უკიდურესად აზიდული ნაგებობის სილუეტი

თავისი დინამიკითა და ჰაეროვნებით გოთიკის ხანის არქიტექტურას მოგვაგონებს. ამ შთაბეჭდილებას განსაკუთრებით აძლიერებს ის, რომ გუმბათის ყელის სიმაღლე, ისევე, როგორც კარვისებური გადახურვის კონუსი, ძალზე გაიზარდა ნაგებობის ტანთან შეფარდებით, თვით შენობა კი საგრძნობლად შევიწროვდა. შესაბამისად, გუმბათი აღიქმება, როგორც ტაძრის სილუეტის მთავარი, განმსაზღვრელი ნაწილი. რასაკვირველია, გრემის ტაძარში შენარჩუნებულია ქართული ჯვარ-გუმბათოვანი ეკლესიებისათვის დამახასიათებელი მასათა საფეხურებრივი განლაგება, მაგრამ ვერტიკალები აქ იმდენად ხაზგასმულია, რომ მაყურებლის თვალი შეუჩერელად ისწრაფის ზევით, მისი მზერა დაუბრკოლებლად გადადის შენობის ფორმების გავლით პირდაპირ ზეცისკენ.

რაც შეეხება გრემის კომპლექსის განლაგებას, იგი აშკარად ძალზე გააზრებული და ამავე დროს შთამბეჭდავია. მთაზე აგებული მთავარანგელოზთა ეკლესიისა და მის გვერდით მოთავსებული სამეფო კოშკის ორმაგი ვერტიკალები კახეთის იმდროინდელი დედაქალაქის, გრემის მთავარ ვიზუალურ აქცენტს წარმოადგენდა.

ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს ერთი თავისებური, სპეციფიკური მომენტიც, რომელიც გრემის გარემოსთან კავშირს ახლავს თან. თუ ჯვრის ტაძარი იდეალურად იყო ჩაწერილი მთის სილუეტში და მთელ მთაგრეხილთან განუყოფელ მთლიანობად აღიქმებოდა, ბაგრატი მთის დამაგვირგვინებელ დომინანტას წარმოადგენდა, ხოლო გვიანი ბაროკოს ტაძრები გარემომცველი მთების შიგნით იყო მიმაღული, გრემი, რომელიც უფრო მცირე ზომის და ვიწრო მთაზეა განლაგებული, თითქოს მასთან ერთად ისწრაფის ზევით. გარდა ამისა, როგორც გრემის გუმბათის ყელი მოჩანს უფრო მნიშვნელოვნად პროპორციულად შედარებით მცირე შენობის ტანთან, ასევე მთელი მისი სილუეტი თითქოს უფრო მეტ ძალასა და მნიშვნელოვნებას იძენს შედარებით მომცრო მთის ფორმასთან შედარებით.

ამ თავში ჩვენ განვიხილეთ ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ზოგიერთ ეტაპზე არსებული არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციები და მათი თავისებურებების კავშირი იმ პერიოდებში არსებულ მხატვრულ სტილებთან. რასაკვირველია, მოყვანილი იყო მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი, სახასიათო და ტიპური მაგალითები, რადგანაც მასალა,

რომელსაც იძლევა ამ თვალსაზრისით ქართული არქიტექტურა, მრავალფეროვანი და შეიძლება ითქვას, ამოუწურავია. მაგრამ მხოლოდ მოყვანილი მაგალითებიც საკმარისია იმისთვის, რომ ნათლად დავინახოთ, თუ რამდენად ზუსტად შეესაბამება ყოველი ეპოქის ხელოვნების სტილს იმ პერიოდის ხუროთმოძღვართა სივრცობრივი აზროვნება და რამდენად პასუხობს ყოველი ძეგლის განლაგება მის არსსა და ხასიათს, და რამდენად ეხმარება გარემოს სწორი შერჩევა თითოეული ნაგებობის უმნიშვნელოვანესი თვისებების გამოვლენას.

## დასკვნა

არქიტექტურის განვითარების მთელ მანძილზე, ნებისმიერ ქვეყნებსა და ეპოქებში, ხუროთმოძღვრული ძეგლების ბუნებრივ გარემოსთან კავშირის მხატვრული და ტექნიკური პრინციპები მეტად განსხვავებული და მრავალფეროვანია. ამიტომ ამ ურთიერთკავშირების კანონზომიერებების, მათი პრინციპების და განვითარების ხასიათის დაკვირვება, აგრეთვე იმ მომენტების დადგენა, რომლებიც კონკრეტული ქვეყნისა და ეპოქის ხელოვნების სტილისტიკიდან გამომდინარეობს, უდავოდ დიდ ინტერესს წარმოადგენს. მოცემულ სადისერტაციო ნაშრომში სწორედ ზოგიერთ ასეთ პრინციპთა და კანონზომიერებათა გამოვლენის მცდელობაა მოცემული.

აღსანიშნავია, რომ გარემოსა და არქიტექტურის კავშირის, მისი თვითმყოფადი სახისა და ხასიათის ჩამოყალიბებაზე გავლენისა და უფრო ფართოდ კი – ეროვნული ფსიქოლოგიის, კულტურისა და ხელოვნების ჩამოყალიბებაზე გავლენის საკითხი ნაკლებადაა განხილული სპეციალურ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში, განსაკუთრებით ეს ეხება არქიტექტურას.

არქიტექტურა, როგორც ადამიანის ესთეტიკურ მისწრაფებათა და ამავე დროს პრაქტიკული აუცილებლობის ერთიანობა, ხელოვნების ყველა სხვა დარგთან შედარებით, განსაკუთრებით მტკიცეა დაკავშირებული გარემოს მოცემულობებთან – ბუნებრივი პირობები და პეიზაჟის თავისებურებანი ხომ ძლიერ განსაზღვრავს არა მარტო ნაგებობის ტექნიკურ მხარეს, არამედ მხატვრულსაც.

მნიშვნელოვანია, რომ ეს გავლენა მდგომარეობს არა მარტო გეოგრაფიული რელიეფის, კლიმატური პირობების, ჰავის, ნიადაგის, განათების თავისებურებებისა და სხვა მოცემულობების გათვალისწინების აუცილებლობაში. არსებობს მეორე მომენტიც, რომელიც არანაკლებ მნიშვნელოვანია: გარემოს როლი და მისი მნიშვნელობა როგორც ფორმის, ფერისა და სივრცის ეროვნული ადქმის, ასევე არქიტექტურული აზროვნებისა და შემოქმედებითი პრაქტიკის სპეციფიკის ჩამოყალიბებაზე.

მოცემულ ნამუშევარში არქიტექტურისა და გარემოს ურთიერთობის შესახებ მსჯელობა და დასკვნების გამოტანა ხდება არქიტექტურული

ძეგლების საკმაოდ ფართო სპექტრის განხილვის საფუძველზე, მაგალითები მოყვანილია და გაანალიზებულია არა ერთი კონკრეტული ქვეყნისა და ეპოქის ხუროთმოძღვრების სფეროდან, არამედ მრავალი სხვადასხვა რეგიონისა და ხანის კულტურული მემკვიდრეობის საგანძურადან, მათ შორის როგორც საცხოვრებელი, ასევე რელიგიური არქიტექტურისა. ასეთი მეთოდი საშუალებას გვაძლევს უფრო ნათლად დავინახოთ, თუ რა გავლენას ახდენს სხვადასხვაგვარი გარემო და ბუნებრივი პირობები არქიტექტურული ფორმების თავისებურებათა ჩამოყალიბებაზე, ხელოვანის აღქმისა და ხედვის თვითმყოფადობასა და მხატვრული აზროვნების ეროვნული მახასიათებლების გამოვლინებაზე.

მაგრამ ამავე დროს საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ძირითად განსახილველ მასალად, საფუძველად, რომელსაც უმთავრესად ეყრდნობა მსჯელობა, ამ ნამუშევარში გამოყენებულია შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო არქიტექტურის ნაწარმოებები, რაც, სხვა ქვეყნების სათანადო ძეგლებთან პარალელულების გავლების საფუძველზე, გვეხმარება სწორედ ქართული ხუროთმოძღვრებისა და ბუნებრივი გარემოს ურთიერთობაზე დაკვირვებაში, რაც მოცემული ნამუშევრის უმთავრეს მიზანს წარმოადგენს.

წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი შედგება შესავლისა და რვა თავისაგან. შესავალში საუბარია არჩეული თემის აქტუალობისა და მისი მნიშვნელობის საკითხზე, განხილულია გამოყენებული ლიტერატურა, მასალები და წყაროები, აღწერილია კვლევის მეთოდები, ჩამოყალიბებულია ნაშრომის მიზნები და ამოცანები.

I თავი, „გარემოს გავლენა საცხოვრებელი არქიტექტურის თავისებურებებზე: აწმყო და წარსული“, მოიცავს შემდეგ საკითხებს:

- ბუნებრივი პირობები, რომლებიც მოქმედებს სხვადასხვა ქვეყნების ტრადიციული საცხოვრებელი არქიტექტურის ტიპების ჩამოყალიბებაზე: რელიეფი, ჰავა, კლიმატური პირობები, განათების თავისებურებანი, სამშენებლო მასალის ტიპები და ა.შ.,



- „მწვანე“ არქიტექტურა და გარემო: ეკოლოგიური და ესთეტიკური საკითხები,
- პეიზაჟი და არქიტექტურული ფორმა ახალი და უახლესი ეპოქის ხუროთმოძღვრებაში;
- არქიტექტურის თეორია და გარემოსა და არქიტექტურის კავშირის საკითხი.

ამ თავში ქართული და მსოფლიო საცხოვრებელი არქიტექტურის ნიმუშების ანალიზის საფუძველზე ვასკენით, რომ გარემოს, ლანდშაფტის, ბუნებრივი პირობების გავლენა უაღრესად სერიოზული ფაქტორია, რომელიც არქიტექტურის განვითარების მთელ მანძილზე მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ამა თუ იმ ქვეყნის ხუროთმოძღვრების თვითმყოფად სახეს. ერთის მხრივ, გარემო განაპირობებს პრაქტიკული აუცილებლობიდან მომდინარე თვისებებს – ნაგებობათა შესატყვისობას კლიმატურ პირობებთან და ბუნებრივ რელიეფთან, სამშენებლო მასალების შერჩევას, ტექნიკური ხერხებისა და კონსტრუქციების არჩევანს, ქალაქგეგმარების პრინციპებს და სხვ. მეორეს მხრივ, იგი ახდენს ზემოქმედებას შენობათა ესთეტიკურ მხარეზე – მათ დაგეგმვასა და კომპოზიციურ გადაწყვეტაზე, არქიტექტურული ფორმების სახეზე, სივრცობრივი გადაწყვეტის თავისებურებებზე, ფერისა და ფაქტურის არჩევანზე და სხვ. ამაზე ნათლად მეტყველებს ის მაგალითები, რომლებიც მოყვანილი იყო სხვადასხვა ქვეყნებისა და ეპოქების როგორც ტრადიციული, ხალხური, ასევე საავტორო, კლასიკური და თანამედროვე საცხოვრებელი არქიტექტურის საგანძურიდან.

II თავში, „ეროვნული ფორმის საკითხი არქიტექტურაში“, საუბარია იმის შესახებ, თუ როგორ აისახება გარემოს გავლენა ხელოვნების, და კერძოდ არქიტექტურის თვითმყოფადი ეროვნული სახის ჩამოყალიბებაზე, ეროვნული ხედვისა და აღქმის, სივრცის, ფორმისა და ფერის შეგრძნებაზე.

ამ თავში განხილულია შემდეგი საკითხები:

- არქიტექტურული ფორმა, როგორც ესთეტიკური კატეგორია და მისი განხილვა „ერთა ფსიქოლოგიის“ კონტექსტში;

- გარემოს გავლენა ფორმის, სივრცისა და ფერის ეროვნული აღქმის თავისებურებათა ჩამოყალიბებაზე;
- ხელოვნების ხასიათის განმსაზღვრელი ორი ძირითადი საწყისი (პლასტიკური და ფერწერული) და მათი კავშირი გარემოს ხასიათთან (მაგალითები: იტალია, ნიდერლანდები, ძველი საბერძნეთი, საქართველო),

ამ თავში განხილული მონაცემების საფუძველზე გამოტანილია შემდეგი დასკვნა: ადამიანის აღქმა, მათ შორის მხედველობითი აღქმა, არ არის რაღაც აბსოლუტური, ობიექტური, უცვლელი, ყველასათვის და ყოველთვის ერთნაირი თვისება. ადამიანის თვალი აღიზრდება გარემოს, ბუნებრივი პირობების საფუძველზე, ეჩვევა მას. ამ ჩვევის საფუძველზე დროთა განმავლობაში ყალიბდება გემოვნება. თაობიდან თაობაზე, თანდათან, იგი მტკიცდება და საბოლოოდ მთელი ერისათვის ორგანული, სისხლხორცეული ხდება, რაც მის ხელოვნებაში ფორმის, ფერისა და სივრცის გრძნობის თავისებურებაში მუდავნდება. ეს ნიშნავს, რომ გარკვეული ეროვნების ხელოვნების თვალი და გემოვნება ხელოვნების ნაწარმოებებში, კერძოდ კი არქიტექტურაში, უმეტესწილად ხორცს შეასხამს იმ ფორმებს, ფერებსა და პროპორციებს, რომლებიც მასში და მის ერში დროთა განმავლობაში გარემოს გავლენამ შთანერგა. მართალია, გეოგრაფიული გარემო არ წარმოადგენს ხელოვნების ეროვნული ხასიათის განმსაზღვრელ ერთადერთ განმსაზღვრელ ფაქტორს, მაგრამ ყველა განხილული მომენტი მის სერიოზულ გავლენაზე მეტყველებს.

III თავში, „გარემოს გავლენასთან დაკავშირებული ზოგიერთი ნიშანი ძველ ქართულ არქიტექტურაში“, საუბარია შემდეგ საკითხებზე:

- შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო ხუროთმოძღვრების ძირითადი, ტიპური ნიშნები, რომლებიც უცვლელია მისი განვითარების მთელი გზის მანძილზე და მათი განმსაზღვრელი ფაქტორები, კერძოდ, ბუნებრივი გარემოს ფაქტორი და მისი გავლენა;

- ამ ფაქტორის სპეციფიკური მოქმედების გამოსავლენად გავლებულია პარალელები ძველი საბერძნეთისა და საქართველოს არქიტექტურასა და გარემოს და მათი ურთიერკავშირის შედეგებს შორის.

ამ თავში გამოყოფილია ქართული ჯვარ-გუმბათოვანი სატაძრო არქიტექტურის ზოგადი ნიშნები: ფუნქციურობა, კონსტრუქციულობა, სტრუქტურის ასახვა ექსტერიერში, ადამიანური მასშტაბები, მასათა საფეხურებრივი განაწილება სივრცეში, დეკორის თავშეკავებულობა და ძეგლების განსაკუთრებით გააზრებული და მომგებიანი განლაგება. ამ თვისებათა ჩამოყალიბების განმსაზღვრელ სხვა ფაქტორებთან ერთად, აღნიშნულია და განსაკუთრებით ხაზგასმულია გარემოს როლი. პარალელები, რომლებიც გავლებულია სრულიად სხვა პერიოდის და სხვა სარწმუნოების ქვეყნის არქიტექტურასთან (ძველ საბერძნეთთან), რომელსაც საქართველოსთან საერთო მხოლოდ ბუნებრივი პირობების მეტ-ნაკლები მსგავსება გააჩნია (ხმელთაშუა ზღვის რეგიონი, საშუალოდ კონტინენტური კლიმატი, მთაგორიანი ბუნება, ზღვა, ბუნებრივი საზღვრებით გამოყოფილი პროვინციები და სხვ.), საშუალებას იძლევა, გამოვრიცხოთ სხვა ფაქტორები და კონცენტრირება მოვახდინოთ სწორედ გარემოს გავლენაზე და მის როლზე.

IV თავში, „ექსტერიერის გადაწყვეტისა და აღქმის თავისებურებანი მართლმადიდებლური სამყაროს ქვეყნებში: საქართველო და ბიზანტია“, განხილულია შემდეგი საკითხები:

- განსხვავებანი, რომლებიც იკვეთება საერთო რელიგიის – მართლმადიდებლობის აღმსარებელი ორი ერის არქიტექტურაში ერთსა და იმავე ისტორიულ ეპოქაში;
- ექსტერიერის გადაწყვეტის თავისებურებანი უმნიშვნელოვანეს ადრექრისტიანულ ქართულ და ბიზანტიურ ძეგლებში.

ამ თავში ბიზანტიური და ქართული არქიტექტურის მემკვიდრეობიდან მოყვანილი მაგალითების ანალიზისა და შედარება-

შეპირისპირების საფუძველზე გამოტანილია შემდეგი დასკვნა: მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებას მრავალი რამ აქვს საერთო ბიზანტიურთან, რაც ძირითადად გამოწვეული იყო საერთო სარწმუნოებითა და ამ ქვეყნებს შორის მჭიდრო მრავალმხრივი ურთიერთობების არსებობით, მაინც ნათლად იკვეთება მნიშვნელოვანი განსხვავებანი, რომლებიც თავს იჩენს ქართულსა და ბიზანტიურ რელიგიურ არქიტექტურას შორის. კონკრეტული ძეგლების ანალიზისას ნათლად ჩანს ის დიდი სხვაობა, რომელიც არსებობს როგორც სამშენებლო მასალებისა და კონსტრუქციების, ასევე მხატვრული გადაწყვეტის, გემოვნების, ფორმის, ფერისა და ფაქტურის შეგრძნების მხრივ.

გარდა ამისა, ბიზანტიურ ხუროთმოძღვრებაში, განსაკუთრებით ადრექრისტიანული ხანიდან მეთერთმეტე საუკუნემდე, ექსტერიერის პრობლემისადმი ინტერესის არარსებობა და ტაძრის გარეგნული სახის გადაწყვეტის მხატვრული ამოცანის უგულვებელყოფა, რითაც იგი ესოდენ განსხვავდება ქართული არქიტექტურისაგან, სიმბოლურ-თეოლოგიური ხასიათის თეორიულ საფუძველსაც პოულობს. თუმცა სავარაუდოდ ასეთი თეორიები ალბათ არსებული რეალური მოვლენის მიზეზების post factum ძიებას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე მის რეალურ საფუძველს, რადგანაც სხვა შემთხვევაში იგივე მოვლენა საერთო იქნებოდა ყველა მართლმადიდებლური ქვეყნისათვის. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია თვით ამ ფაქტის კონსტატაცია, ვიდრე მისი გამომწვევი მიზეზების გარკვევა.

V თავში, „ესთეტიკური გამომსახველობის ეროვნული თავისებურებანი სომხურ და ქართულ არქიტექტურაში“, გავლებულია პარალელები ორი ქრისტიანული ქვეყნის – საქართველოსა და სომხეთის შუა საუკუნეების არქიტექტურას შორის.

ამ თავში განხილულია შემდეგი საკითხები:

- სომხური და ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ზოგადი მსგავსება-განსხვავებანი ადრექრისტიანული ძეგლების მაგალითებზე;

- ესთეტიკური გამომსახველობის თავისებურებათა განხილვა XII-XIII საუკუნეთა ძეგლების დეკორის შედარების საფუძველზე.

ბიზანტიისაგან განსხვავებით, სადაც, როგორც ვნახეთ, ადრექრისტიანული ეპოქიდან მოყოლებული XI საუკუნემდე ხუროთმოძღვართა ინტერესის ძირითად სფეროს წარმოადგენდა მხოლოდ ინტერიერის გადაწყვეტისა და გაფორმების საკითხები, ხოლო ნაგებობის გარეგნული მხარის პრობლემა პრაქტიკულად უგულვებელყოფილი იყო, შუა საუკუნეების სომხურ სატაძრო არქიტექტურაში სწორედ ექსტერიერისადმი, როგორც მნიშვნელოვანი მხატვრული ამოცანისადმი ყურადღება და ამ პრობლემის მნიშვნელოვნების გააზრება ნათლად იკვეთება უკვე ადრექრისტიანული პერიოდის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებში, ეს კი შედარებით უფრო აახლოვებს მას ქართულ არქიტექტურულ შემოქმედებასთან.

თუმცა უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ სომხური არქიტექტურული ძეგლების ექსტერიერთა სისტემა, მათი ტაძრების ფასადების გადაწყვეტის კონკრეტული ხასიათი და ფორმა, ნაგებობათა პროპორციები და სილუეტები მაინც საკმაოდ განსხვავდება ქართულისაგან. ანუ, ერთი შეხედვით, მეზობელი ხალხების – ქართველებისა და სომხების მიერ შექმნილი თანადროული ნაგებობები გაცილებით ნაკლებად კონტრასტულად გამოიყურება, ვიდრე ქართული და ბიზანტიური არქიტექტურული ძეგლები, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ, მიუხედავად ამისა, მაინც ყოველ მათგანს თავისებური, თვითმყოფადი სახე აქვს. არქიტექტურის ხასიათში დიდი სხვაობა იჩენს თავს – კონკრეტული ფორმების მხრივაც და ესთეტიკური შთაბეჭდილების, საერთო ემოციური განწყობის მხრივაც. რასაკვირველია, აქ რელიგიურმა სხვაობამაც იჩინა თავი, ობიექტურმა ფიზიკურმა მიზეზებმაც (მაგალითად, ბუნებაში სხვა სახისა და განსხვავებული ფერის ქვის გავრცელებულობამ და სხვ.) და მხატვრული გემოვნების ეროვნულმა თავისებურებებმაც. მაგრამ, რაც შეეხება ექსტერიერის მხატვრულად მთლიანი სახის შექმნის შემოქმედებითი ამოცანისადმი ინტერესს, მკაფიო და მტკიცედ შეკრული საფადო სისტემის შექმნის მუდმივ სურვილს – ამ პუნქტში აუცილებლად უნდა აღინიშნოს სწორედ შუა საუკუნეების ქართული და

სომხური ხუროთმოძღვრების ნათესაობა, რაც ორივე მათგანს ძლიერ განასხვავებს ბიზანტიურისაგან.

VI თავში, „ესთეტიკური გამომსახველობის ეროვნული თავისებურებანი რუსულ და ქართულ არქიტექტურაში“, მოყვანილია პარალელები საქართველოსა და კიდევ ერთი მართლმადიდებლური ქვეყნის – რუსეთის არქიტექტურულ ძეგლებს შორის.

ამ თავში განხილულია შემდეგი საკითხები:

- რუსული და ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ზოგადი მსგავსება-განსხვავებანი ნერლის პოკროვის ეკლესიისა და სამთავისის მაგალითებზე;
- გარემოსთან დამოკიდებულების სხვადასხვაგვარი პრინციპები და მათი დამოკიდებულება ლანდშაფტის განსხვავებულ ხასიათზე.

შუა საუკუნეობის ქართული და რუსული ტაძრების შედარებისას, ნათლად ჩანს, რომ მიუხედავად იმ საერთო თვისებების არსებობისა, რომლებიც ერთი და იგივე მართლმადიდებლური სარწმუნოების მოთხოვნებითაა განპირობებული, მაინც მათი გარეგნული იერსახე, მხატვრული და ესთეტიკური თვისებები და არქიტექტურულ-სივრცობრივი გადაწყვეტა საკმაოდ ძლიერად განსხვავდება, რაც მნიშვნელოვნად განპირობებულია სწორედ განსხვავებული გარემოს გავლენით.

VII თავში, „არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციების სახეები“ ეძღვნება იმის განხილვას, თუ როგორი კავშირები არსებობს ბუნებრივ გარემოს ხასიათსა და არქიტექტურის მხატვრულ სახეს შორის, როგორ აისახება ლანდშაფტის კონკრეტულ თავისებურებათა გავლენა ხუროთმოძღვრული ძეგლის მასების სივრცეში განლაგებისას, რა სახის არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციები არსებობს და რამდენად განსაზღვრავს ქვეყნის გარემო სივრცობრივი არქიტექტურული აზროვნების ეროვნული თავისებურებების სპეციფიკას..

ამ თავში გაანალიზებულია შემდეგი საკითხები:

- გარემოს როლის მნიშვნელოვნება და მისი მიმანიშნებელი მაგალითები ძველ ქართულ ლიტერატურაში
- არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციების სახეთა მიმოხილვა.

სადისერტაციო ნაშრომის ამ თავში საუბარია ძველის გარემოში განლაგების, როგორც გააზრებული მხატვრული ამოცანისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების შესახებ სხვადასხვა ქვეყნებსა და ეპოქებში, შედარებული და გაანალიზებულია ის მიდგომები, რომლებიც არსებობდა ბაროკოსა და კლასიციზმის ეპოქის არქიტექტურაში, ასევე რენესანსისა და გოთიკის პერიოდებში.

VII თავში აგრეთვე გაანალიზებულია ესთეტიკის, ფილოსოფიის, კულტუროლოგიისა და არქიტექტურის თეორიის დარგებში მოღვაწე ცნობილ მკვლევართა შეხედულებები ამა თუ იმ ერის მიერ სივრცის აღქმის და არქიტექტურაში მისი ხორცშესხმის ნაციონალურ თავისებურებათა შესახებ, აქვე განხილულია ბუნებრივი გარემოს როლის მნიშვნელოვნებაც არა მარტო არქიტექტურული აზროვნების, არამედ მთელი კულტურის თავისებური, თვითმყოფადი სულისა და იერსახის ჩამოყალიბებაში, მოყვანილია სხვადასხვა ქვეყნისა და კულტურისთვის დამახასიათებელი სივრცობრივი არქექტიპების მაგალითები.

VIII თავში, „ძველისა და გარემოს ურთიერთკავშირის პრინციპები ქართული არქიტექტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე“, საუბარია იმის შესახებ, თუ როგორ იცვლება განსხვავებულ ისტორიულ ეტაპებზე ხუროთმოძღვრული ძეგლისა და გარემოს ურთიერთკავშირის ხასიათი შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო არქიტექტურაში. ამ თავში განხილულია შემდეგი საკითხები:

- ძეგლისა და გარემოს კავშირი ადრექრისტიანული ხანის ქართულ არქიტექტურაში;
- ძეგლისა და გარემოს კავშირი X-XI საუკუნეთა მიჯნის არქიტექტურაში;

- ძეგლისა და გარემოს კავშირი XII-XIII საუკუნეთა არქიტექტურაში;
- ძეგლისა და გარემოს კავშირი XVI საუკუნის არქიტექტურაში.

სადისერტაციო ნაშრომის ამ ნაწილში განხილულია ეპოქის არქიტექტურული სტილისა და იმავე პერიოდში ჩამოყალიბებული არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციის შესაბამისობის პრობლემა. ამისათვის გაანალიზებულია ადრექრისტიანული ხანის, X-XI საუკუნეების, XII-XIII საუკუნეებისა და XVI საუკუნეთა ქართული არქიტექტურის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშები, დახასიათებულია ამ ეპოქებისათვის დამახასიათებელი სტილის ნიშნები და დაკავშირებულია ძეგლის გარემოში განლაგების თავისებურებებთან.

VIII თავში მოყვანილია აგრეთვე რამდენიმე პარალელი მსოფლიო არქიტექტურის მემკვიდრეობიდან, რაც საშუალებას გვაძლევს, უფრო მკაფიოდ წარმოვაჩინოთ არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციების სხვადასხვა სახეები და მათი ორგანული კავშირი ეპოქისა და ქვეყნის ხელოვნების თავისებურ ხასიათთან, ვახვეთ, თუ რამდენად უწყობს ხელს ნაგებობის მასათა სივრცეში განლაგების პრინციპი არქიტექტურული ძეგლის სტილისა და ხასიათის თავისებურებათა გამოვლენას.

როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, ბუნებრივი გარემოსა და არქიტექტურის ურთიერთგავლენის საკითხები და აგრეთვე გარემოს როლი ხუროთმოძღვრების ეროვნული სახისა და არქიტექტურული აზროვნების ჩამოყალიბებაში და ასევე არქიტექტურული ფორმისა და სივრცის აღქმის ეროვნული თავისებურების შექმნაში, მიუხედავად თავისი მნიშვნელოვნებისა და აქტუალურობისა, პრაქტიკულად არ არის დამუშავებული სპეციალურ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში. ამიტომ წარმოდგენილი ნაშრომის ამოცანას წარმოადგენს სწორედ ამ საკითხის შეძლებისდაგვარად ყოველმხრივ, გულდასმით და დეტალურად დამუშავება და გაანალიზება. უნდა აღვნიშნოთ, რომ საკითხი საკმაოდ ფართო და მრავალპლანია, მით უმეტეს, რომ ზოგიერთი მომენტის განხილვისას აუცილებელი ხდება არა მარტო მსოფლიო ხელოვნების ნიმუშების, არამედ აგრეთვე მომიჯნავე მეცნიერებების



– არქიტექტურის თეორიის, ფილოსოფიის, ესთეტიკის, კულტუროლოგიის, ფსიქოლოგიის არსენალიდან ნასესხები ფაქტების, ხერხებისა და მეთოდების მოშველიება. ყოველივე ამის საფუძველზე ჩვენ შევეცადეთ, გამოგვევლინა ის უმთავრესი თვისებები, რომლებიც ახასიათებს შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო ხუროთმოძღვრების კავშირს ბუნებასთან, გაგვერკვია ამ უკანასკნელის როლი არქიტექტურის თვითმყოფადი სახისა და ხასიათის ჩამოყალიბებაში, სპეციფიკური არქიტექტურულ-სივრცობრივი კონცეფციების შექმნაში ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე და ეროვნული ესთეტიკური ხედვის თავისებურებათა განვითარებაში.

როგორც უკვე ითქვა, მოცემული საკითხი მეტად მრავალმხრივია და იძლევა იმის საშუალებას, რომ მომავალში კვლევა გაგრძელდეს ახალი მიმართულებით და ახალი აქცენტებით: განხილულ იქნას არქიტექტურის სხვა დარგებიც, მაგალითად, უფრო ღრმად დამუშავდეს საცხოვრებელი არქიტექტურის ბუნებასთან კავშირის მომენტები, რაც ამჯერად ნაწილობრივ უკვე იყო გაანალიზებული, ასევე შესწავლილ იქნას სათავდაცვო არქიტექტურის კავშირი ბუნებასთან. გარდა ამისა, საინტერესო და აქტუალურ მიმართულებას წარმოადგენს აგრეთვე თანამედროვე ეპოქაში არსებული მდგომარეობის გამოკვლევა არქიტექტურისა და გარემოს კავშირის თვალსაზრისით და სხვ.

## გამოყენებული ლიტერატურა

1. ადამია, ი. *ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრება*, თბილისი, 1979;
2. Alexander, Ch. *The Timeless Way of Building*, Oxford, Oxford University Press, 1979;
3. ბერიძე, ვ. *XVI-XVII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება*, ტ. I, თბილისი, „ხელოვნება“, 1983, გვ. 263.;
4. ბერიძე, ვ. *ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება*, თბილისი, „ხელოვნება“, 1974;
5. Behling, S., Foster, N. *Solar Power: The Evolution of Sustainable Architecture*, London, Prestel Publishing, 2000
6. Blunt, A. Beresford, R. *Art and architecture in France, 1500-1700*. New Haven, Connecticut, 1999;
7. Crippa, M. A., *Antoni Gaudi, 1852-1926: From Nature to Architecture*, Cologne, Germany, Tashen, 2003
8. Dawson, B. Gillow, J. *The Traditional Architecture of Indonesia*, London, Thames and Hudson, 1994;
9. Demus, O. *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London, Paul, Trench, Trubner, 1948;
10. Дюбо, Ж.-Б., *Критические размышления о поэзии и живописи*, М. : Искусство , 1976
11. Frazer, A. *The Roman villa*. Pennsylvania , University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology , 1998;
12. Вельфлин, Г. *Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса*, Ленинград, Изогиз, 1934,
13. Вельфлин, Г. *Классическое искусство*. СПб.: Алетейя, 1999.
14. Г. Вельфлин. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., Академия, 1930. 209 Ук. соч., стр. 17-19
15. *Византийское государство*, <http://www.arx.by>
16. Виппер Б. *Введение в историческое изучение искусства*, М., Изобразительное искусство, 1985

17. Волкова, Н., Джавахишвили, Г, *Бытовая культура Грузии XIX – XX веков: традиции и инновации*. Москва, "Наука", 1989;
18. Ган, К. Путешествие в страну пшавов, хевсур, кистин и ингушей. (Летом 1897 г.) Кавказский вестник, Тифлис, 1900, №3
19. Гачев, Г. *Национальные образы мира*. Курс лекций. — Москва, Academia, 1998;
20. Гидион, З. *Пространство, время, архитектура*, Москва, Стройиздат, 1984
21. Грегори Р.Л., *Глаз и мозг: психология зрительного восприятия*, Москва, Прогресс, 1970;
22. Гутнов, А. «Мир архитектуры», Москва., Молодая Гвардия, 1985
23. Gardner, H. *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligence*, NY, Basic Books, 2011;
24. Hegel, G.W.F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Oxford, Oxford University Press, 1975;
25. Hochberg J., *In the Mind's Eye*, Oxford, Oxford University Press, 2007;
26. „ეროვნული არქიტექტურა“, <http://zodchestwo.info/post/366#more-366>
27. ზაქარაია, პ. *ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა*, თბილისი, „ხელოვნება“, 1975
28. Зиссерман, А. *Двадцать пять лет на Кавказе, 1842-1867 гг*, Том 1, . Санкт-Петербург, 1879, стр. 203, 212, 213;
29. თუმანიშვილი დ., „ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურებისათვის“, „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1977;
30. Ittelson, W. *Environmental Psychology and Architectural Planning*, NY, 1964;
31. *"История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли"*, т. I, , Москва, Издательство Академии архитектуры СССР, 1962,
32. Jodidio, Ph. *Green Architecture Now!* Cologne, Taschen, 2012
33. Каждан А.П. *Византийская культура*, СПб, 'Алетейя', 2006, стр. 140
34. Казанцев, Е. *Скандинавия и ее культура*. Москва, 1998;
35. Кауфман, С. *Архитектура Римской Империи*, ВИА, т. I, Москва, Издательство Академии архитектуры СССР, 1958;
36. Колпинский, Ю. *Искусство Эгейского мира и Древней Греции*, Москва, Искусство, 1970

37. Комеч. А. *Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры*. <http://architecture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000007/st001.shtml>
38. Krautheimer, R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1975;
39. ლამბერტი, არქანჯელო. *სამეგრელოს აღწერა*, თბილისი, 1991;
40. Le Corbusier, *Toward an Architecture*,. Los Angeles, Getty Research Institute; 2007;
41. Mango, C. *Byzantine Architecture*. N. Y., Rizzoli, 1985,
42. გიორგი მერხულე, *გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება*, „ჩვენის საუნჯე“, ტ. 1, თბილისი, ნაკადული, 1960
43. Michelis, P. A. *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. London, 1955;
44. Muthesius, A. *Hundertwasser Architecture: For a More Human Architecture in Harmony With Nature*, Cologne, Taschen, 1998
45. Ожегов С. С., *Типовое и повторное строительство в России в XVIII-XIX веках*, - Москва, Стройиздат, 1984
46. Ousterhout, R. *Master Builders of Byzantium*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2008;
47. Pausanias, *Description of Greece*, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918.
48. Reynolds, M. E , *Earthship: System and Components, Vol. 2*. Taos, New Mexico, Earthship Biotecture Publ., 1991;
49. Rock, I. *The Logic of Perception*, Cambridge, Mass., The MIT Press ,1985;
50. რჩეულიშვილი, ლ., *დავით კაკაბაძე*, თბილისი, 1966;
51. Salingeros, N. *A Theory of Architecture*, Solingen, Umbau-Verlag, 2006;
52. Semper, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Santa Monica, The Getty Publications, 2004
53. Седов, Вл. *Собор святой Софии в Константинополе*, <http://projectclassica.ru>
54. "Собрание фасадов е.и.в. высочайше апробированных для частных строений в городах Российской империи", ч. I-IV. СПб, 1809-1812
55. Spengler, O. *The Decline of the West*, v. 1, London, Alfred A. Knopf, Inc., 1926;
56. Steinhardt, N. S. *Traditional Chinese Architecture*, New York , China Institute, 1984;

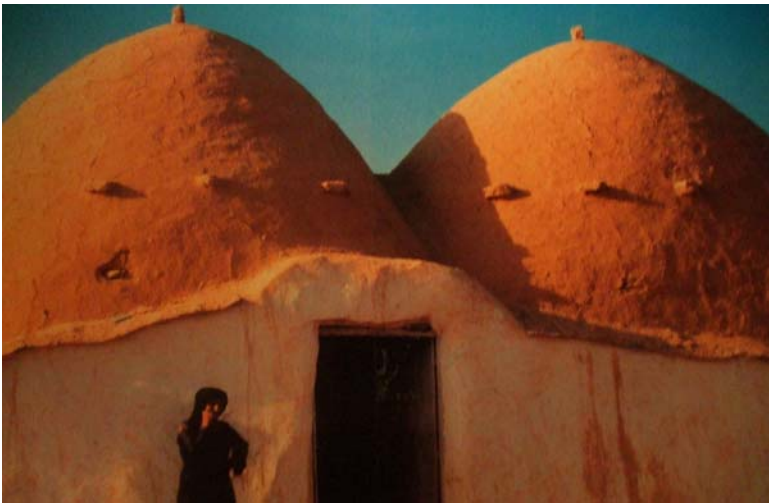
57. *Стиль первых византийских храмов*, <http://www.icone.tv/?p=214>
58. Тэн, И. *Философия искусства*. Москва, Огиз – Изогиз, 1939
59. ჩუბინაშვილი, გ. „რამდენიმე თავი ქართული ხელოვნების ისტორიიდან“, თბილისი, „მეცნიერება საქართველოში“, 1928,
60. ჩუბინაშვილი, გ. *ხელოვნების ისტორიის საკითხები. რკვევანი და შენიშვნები*, ტ. I, თბილისი, „ხელოვნება“, 1970;
61. Чубинашвили. Г. *Памятники типа Джвари*, Тб., Издательство Академии Наук Грузинской ССР, 1948;
62. Цирес , А. *“Искусство архитектуры”*. Москва. Издательство Академии Архитектуры СССР, 1946;
63. ხალვახიანი, ჰ. *ადრეფეოდალური სომხური და ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გზების ერთობა*, თბილისი, 1983;
64. Van Millingen, A, *Byzantine Churches in Constantinople*, London, Macmillan and Co, 1912
65. Vitruvius: *Ten Books on Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001;
66. Wright, F.L. *The Future of Architecture*. New York, Horizon Press, 1953;
67. Weston, R. *Alvar Aalto*, Phaidon Press, London, 1997,
68. Юнг. К.Г., *Подход к бессознательному // Архетип и символ*. — М., Ренессанс, 1991.
69. L owrie, W, *Art in the Early Church*, New York, Pantheon Books Inc., 1947, p. 138, 139

## საილუსტრაციო მასალა

1. ცენტრალური აფრიკა, ტრადიციული საცხოვრებელი აფრიკული ქოხი



2. ტრადიციული არაბული სახლი



3. ტროპიკული ზონის სახლი





4. ტრადიციული რუსული სახლი „იზბა“



5.თაღოვანი გალერეები, ბოლონია



6.დომუსის ტიპის სახლი



7.ჯაკობსის სახლი 2 , ფ.ლ. რაიტი



8. ტრადიციული სახლი, ისლანდია



9. შატლი



10. „ვილა საგო“, ლე კორბუზიე





11. ტრადიციული სახლი, ინდონეზია



12. ტრადიციული სახლი, ჩინეთი



13. ოდა სახლი



14. სვანეთი



15. დარბაზი



16. გვირგვინი

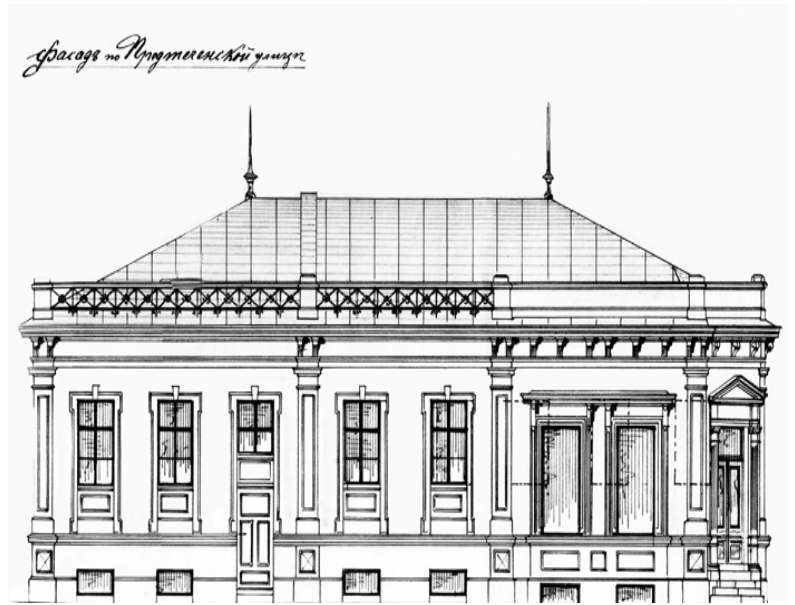




17. დედაბოძი



18. პროექტი „ფასადების კრებული“



19. „მიწიერი სომალდი“, მ.რეინოლდსი



20. „ნაუტილუსი“, მიწიერი სომალდი





21. მიწიერი სომალდი-ინტერიერი



22. მიწიერი სომალდი-ინტერიერი



23. ნაუტილუსი“, მექსიკა ჰ. სენოსიანი



24. იგლუ





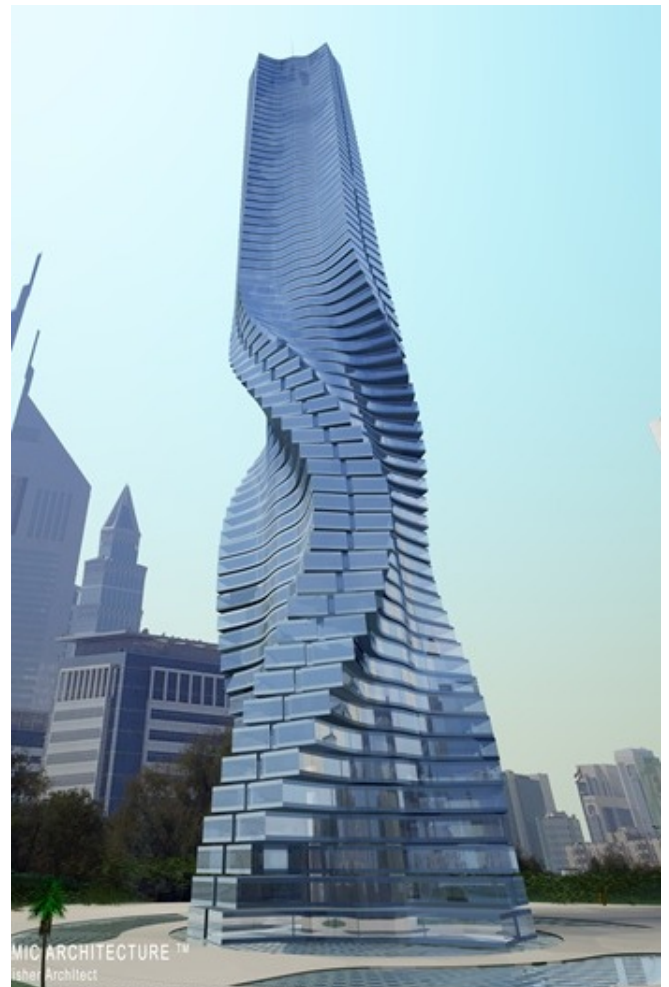
25. „სახლი ტყეში“, კ. სეჯიმა



26. სენტ-მერი-ექსი“, ნ. ფოსტერი



27. დინამიკური შენობები, დ. ფიშერი





28. საცხოვრებელი სახლი. ფ. ჰუნდერტვასერი



29. საცხოვრებელი სახლი. ფ. ჰუნდერტვასერი



30. ხელოვნების სახლი ვენაში. ფ. ჰუნდერტვასერი





31. აბუკირის ოფისი, პ. ბლანი



32. „სარკეებიანი სახლი“



33. „კასა ბატლო“, ა. გაუდი



34. გუელის პარკი, ა. გაუდი





35. კაუფმანის სახლი. ფ.ლ.რაიტი



36. პრერიის სტილის სახლი. ფ.ლ. რაიტი





37. „დუმფარების კუნძული“ , ვ.კალეხო



38. საცხოვრებელი სახლი, ელზასი



39. ზულუსების სოფელი





40. იტალიის ხედი



41. „წმ. აგუსტინე“ ბ.გოცოლი, (ფრაგმ)



42. იტალიის ხედი



43. „მოგვთა თაყვანისცემა“, გირლანდაიო (ფრაგმ)



44. პოლანდიის ხედი



45. პეიზაჟი, არტ ვან დერ ნეერი





46. პოლანდიის ხედი



47. პეიზაჟი, იან ვან გოიენი



48. პოლანდიის ხედი

49. ზღვის ხედი. იან ვან გოიენი





50. სანტა კროჩე, ფლორენცია



51. კოლნის ტაძარი, გერმანია



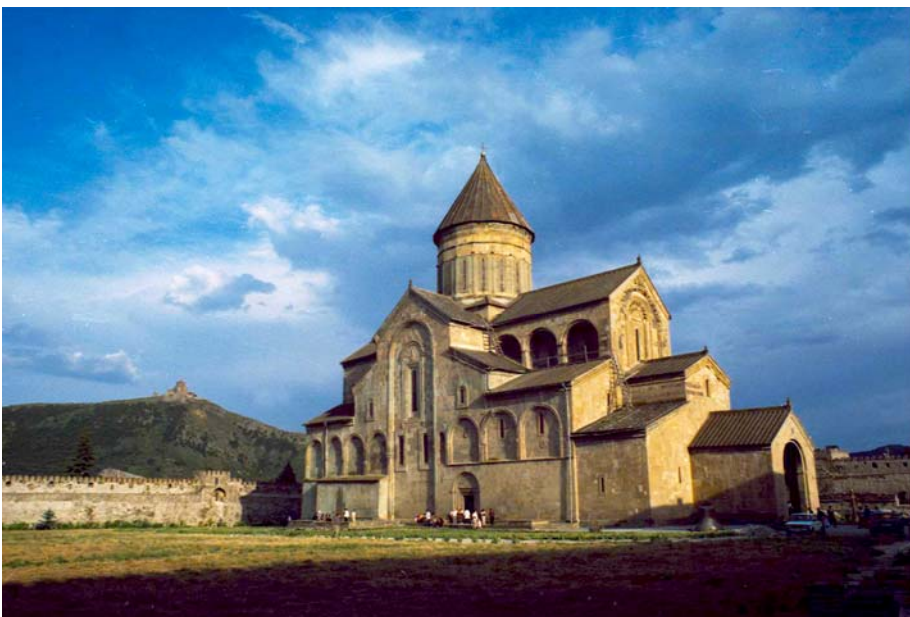
52. ჯვრის დიდი ეკლესია



53. გრემი



54. სვეტიცხოველი

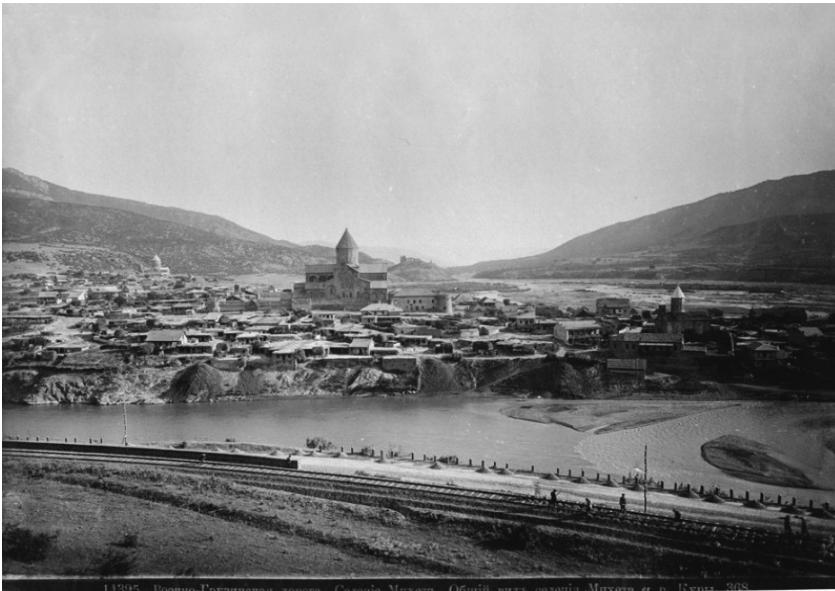




55. სვეტიცხოველი (ინტერიერი)



56. სვეტიცხოველის ხედი (დმ. ერმაკოვი)



57. საბერძნეთის პეიზაჟი



58. საბერძნეთის პეიზაჟი





59. ათენის აკროპოლისი



60. გალა პლაციდის მავზოლეუმი



61. გალა პლაციდის მავზოლეუმი, ინტერიერი



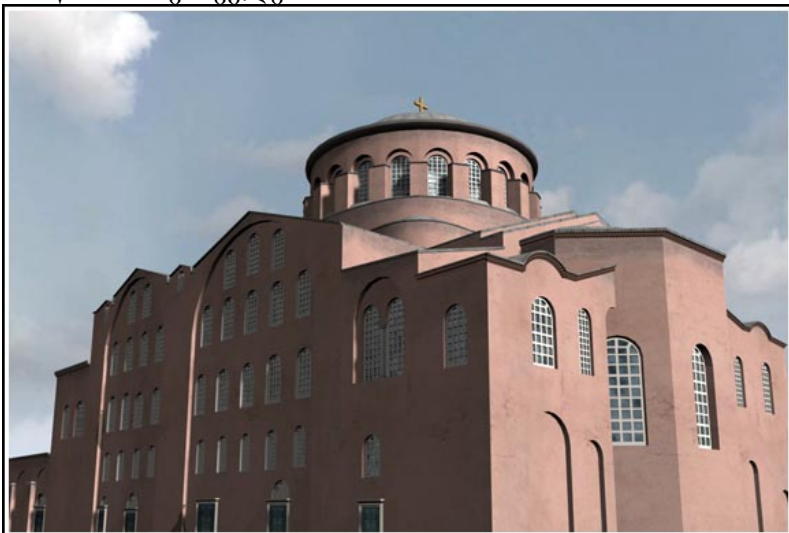
62. სანტა კონსტანცას ეკლესია



63. სანტა კონსტანცას ეკლესია, ინტერიერი



64. შ. ირინეს ეკლესია





65. წმ. სერგისა და ბაქოს ეკლესია



66. წმ. სერგისა და ბაქოს ეკლესია. ინტერიერი



67. აია სოფია





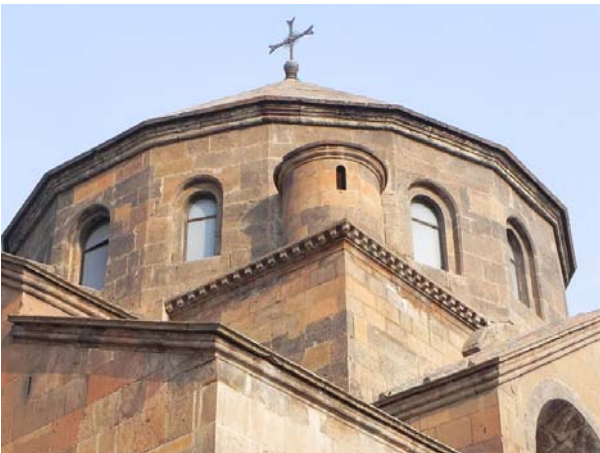
68. აია სოფია.ინტერიერი



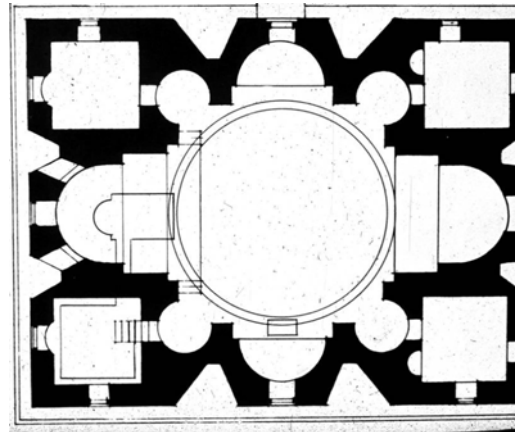
69. წმ. რიფსიმეს ტაძარი



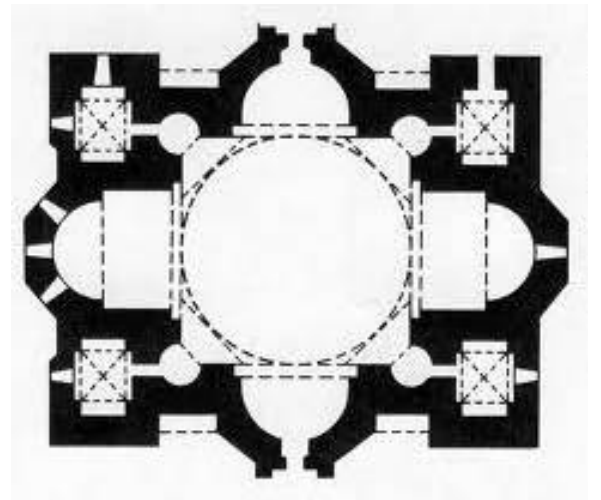
71. წმ. რიფსიმეს ტაძარი გუმბათი



70. წმ. რიფსიმეს ტაძარი გეგმა



72. ჯვრის დიდი ეკლესია.





73. ჯვრის მონასტერი



74. შირიჯ ავანქი



75. შირიჯ ავანქი



76. კეხარის კატოლიკე





77. ოვჰანავანქი



78. გნდევანქი



79. გომავანქი



80. ვაგრამაშენი



81. სამთავისი





82. პოკროვის ეკლესია ნერლზე



83. პოკროვის ეკლესია ნერლზე



84. პოკროვის ეკლესია ნერლზე



85. პოკროვის ეკლესია ნერლზე



86. წმ. გიორგის ტაძარი, სტარაია ლადოგა





87. ათენის აკროპოლისი



88. ვილა დ'ესტე



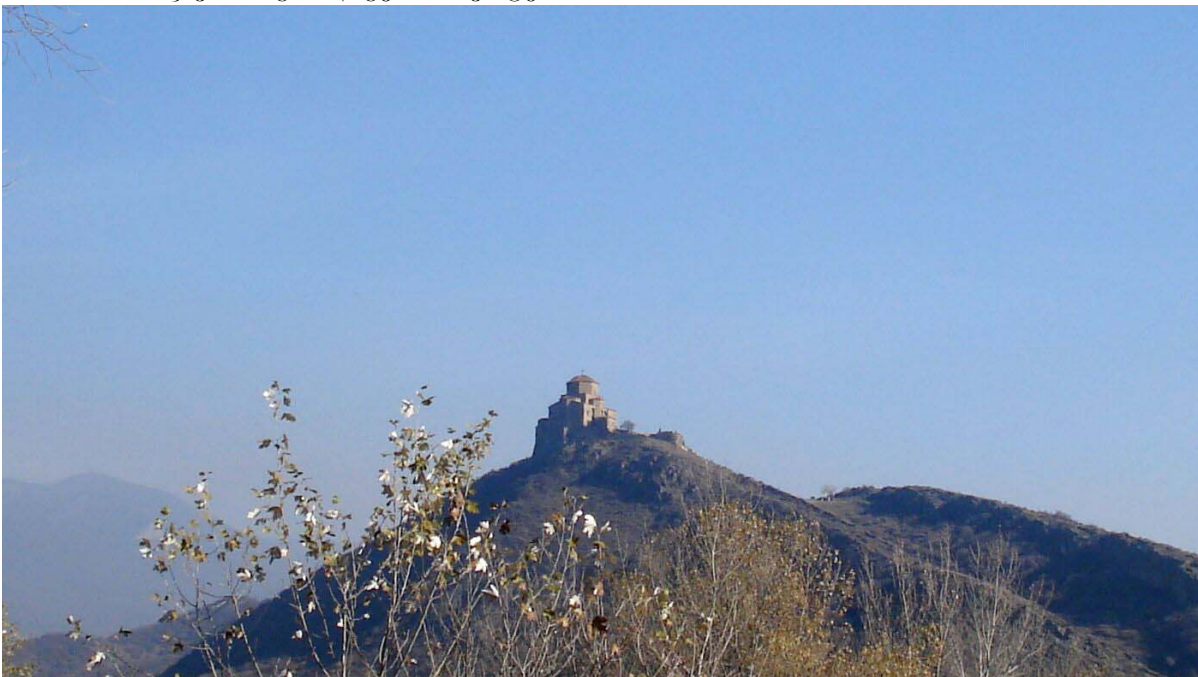
89. კიპრესის ვილა



90. ვერსალის ბაღები



91. ჯერის განლაგება სიერცეში





92. ჯვრის განლაგება სივრცეში



93. ჯვრის განლაგება სივრცეში



94. ჯვრის განლაგება სივრცეში



96. ბაგრატის ტაძარი



95. ალავერდი





97. ბეთანია



98. პიტარეთი



99. ქვალახევი





100. გერგეტის სამება



101. გრემი

