

აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლებისა და კულტურის სამინისტრო

Министерство образования и культуры Автономной Республики Абхазия

ლევან რჩეულიშვილი

ЛЕВАН РЧЕУЛИШВИЛИ

VIII-X საუკუნეების გუმბათოვანი სურთმშენებლობა აფხაზეთში

КУПОЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА VIII-X ВЕКОВ В АБХАЗИИ

გამომცემლობა „მერიდიანი“

თბილისი 2018

ნაშრომში განხილულია აფხაზეთის ა/რ ტერიტორიაზე არსებული VIII-X საუკუნეების გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების ძეგლები. არქიტექტურული ფორმების ანალიზმა და ისტორიულმა წყაროებმა მოგვცა შესაძლებლობას დაგვედგინა ნაგებობების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა. საქართველოს სხვა რეგიონების და მეზობელი ქვეყნების არქიტექტურასთან შედარების საფუძველზე განხილული ნაგებობები მიკუთვნებულია შუა საუკუნეების ქართული გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების რიგს და გამოყოფილია განმასხვავებელი ის თვისებები, რომელიც დამახასიათებელი იყო ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიციისათვის.

В работе рассматривается памятники купольного зодчества VIII-X веков, сохранившейся на территории Абхазкой автономной республики - Грузии. Анализ архитектурных форм и сведения, содержащихся в исторических источниках, даёт возможность установить хронологическую последовательность построек. Сопоставление с произведениями архитектуры других земель Грузии и соседних стран позволяет поставить изучённые памятники в ряд купольных здании средневековой Грузии и выделить отличающие их черты, характеризующие местную строительную традицию.

რედაქტორ-გამომცემლები / Редактор-Издатели:

დიმიტრი თუმანიშვილი (მთავარი რედაქტორი) / Димитри Туманишвили (главный редактор)
ირაკლი გელენავა / Иракли Геленава
გიორგი პატაშური / Гиорги Паташури
ქეთევან დავითაია / Кетеван Давитаиа
მარიამ გაბაშვილი (ინგლისური ტექსტის რედ.) / Мариам Габашвили (редакторы английского текста)

1988 წელს გამოცემული წიგნის რედაქტორები / Редакторы книги изданной в 1988 году:

ვახტანგ ბერიძე / Вахтанг Беридзе
დიმიტრი თუმანიშვილი / Димитри Туманишвили

რეცენზენტები / рецензенты:

ლეონიდ შერვაშიძე / Леонид Шервашидзе
მალაქია დვალი / Малакиа Двали



აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლებისა და კულტურის სამინისტრო
Министерство образования и культуры Автономной Республики Абхазия

პარტნიორი ორგანიზაცია / Партнерская организация:



გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი
Национальный центр по исследований истории грузинского искусства и зашити памятников им Г. Чубинашвили

სარჩევი

გამომცემლებსაგან.....	5
შესავალი.....	6
ბზივის ციხის ტაძარი.....	9
ანაკოფიის წმ. სიმონ კანანელის სახელობის და ლიხნის ტაძრები.....	24
მოქვის ტაძარი.....	32
შესავალი – ძეგლის ისტორიული ცხოვრება	32
ძეგლის აღწერა	34
ლიტერატურული მონაცემები მოქვის ტაძრის შესახებ და მისი დღევანდელი მდგომარეობა	37
მოქვის ტაძრის ხუროთმოძღვრების რაობა და მისი ისტორიული ადგილი	40
აფხაზეთის ტაძრების ისტორიულ და მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ	45
დასკვნა.....	55
ОТ ИЗДАТЕЛЕЙ.....	56
ВВЕДЕНИЕ.....	57
ХРАМ В ЦИТАДЕЛИ КРЕПОСТИ БЗЫБИ.....	60
ХРАМ СВ. СИМОНА КАНАНИТА В АНАКОПИИ И ЛЫХНЕНСКИЙ ХРАМ	74
МОКВСКИЙ ХРАМ	81
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ ПАМЯТНИКА.....	81
ОПИСАНИЕ ПАМЯТНИКА	83
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАННЫЕ ОБ АРХИТЕКТУРЕ МОКВСКОГО ХРАМА И ЕГО НЫНЕШНЕЕ СОСТОЯНИЕ.....	85
СУЩНОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ МОКВСКОГО ХРАМА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО	88
ОБ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЗНАЧЕНИИ ХРАМОВ АБХАЗИИ	93
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	102

ZUSAMMENFASSUNG	103
SUMMARY	108
ნახაზები / ЧЕРТЕЖИ.....	112
ილუსტრაციები / ИЛЛЮСТРАЦИИ.....	132

გამოცემლებისაგან

წინამდებარე ნაშრომი 30 წლის წინ გამოქვეყნდა, სულ სხვა ვითარებაში და თვით სხვა სახელმწიფოშიც კი, თუმცა, როგორც იოლად დარწმუნებით, ბევრი დღევანდელი სანუხარი და სატკივარი მაშინაც არ გვასვენებდა, ამიტომაც არის იგი კვლავ მაშინდელივით „აქტუალური“...

იმ უკვე შორეულ 1988 წელს ავტორი, პროფესორი ლევან რჩეულიშვილი ჩვენ შორის აღარ იყო, თუმცა გამოსაცემად თავისი შრომა თავად გაამზადა. „შესავალიდან“ მკითხველი მიხვდება, რომ ეს მომცრო წიგნი მრავალწლიანი შრომის ნაყოფია, მასში ხანგრძლივი გამოცდილება და ნაგრძნობ-ნაფიქრალია დანერგული. და მაინც, თუმცა აქ დაბეჭდილ ყოველ წინადადებაში ბატონი ლეო სავსებით დარწმუნებული იყო, თავისი ნააზრევის საქვეყნოდ გამოტანა მაინც ნაადრევად მიაჩნდა, თავისი სამუშაო კი – დაუსრულებლად. თანამშრომლებმა და მოწაფეებმა, ლამისაა, დავაძალეთ ნაშრომისათვის, თუნდაც წინასწარულად, დამთავრებული სახე მიეცა. სამომავლოდ, შესაძლოა საყურადღებო იყოს, ყველაზე მეტად რომ მას ბიზანტიურ, მეტადრე ტრაპეზუნდის ეკლესიებთან შედარებით – მხატვრული ანალიზების ნაკლებობა აწუხებდა, რომელთა შესრულება მაშინდელ პირობებში, რბილად თუ ვიტყვი, ძალიან ძნელი გახლდათ.

ნაშრომის დიდი ნაწილი ქართულად იყო დანერგილი, მაგრამ, რაკი გამოცემა, გასაგები მიზეზების გამო, რუსულენოვანი უნდა ყოფილიყო, საბოლოო ჩასწორება-რედაქტირება უკვე რუსულად ხდებოდა, რუსულადვე დაინერ-გაიმართა ზოგიერთი, განსაკუთრებით დამაბოლოებელი მონაკვეთები. ამიტომაც, აქ წარმოდგენილი ქართული ტექსტი უკვე საბოლოო რუსულის მიხედვითაა შევსებული და გაჩარხული, რის გამოც ალაგ-ალაგ ქართული, იქნებ, ბოლომდე აღარც ჰგავდეს ლ. რჩეულიშვილს. არადა, ჩვენ საგანგებოდ შევინარჩუნეთ ზოგიერთი ტერმინი და ფორმა, რომელიც ახლა აღარ გამოიყენება, მაგრამ ბატონი ლეო, სავარაუდოდ, მათ არ შეელოდა. ზოგი რამ, მცირედი შესწორება, რუსულ ტექსტშიც შევიდა. სრულიად შეგნებულად არ ავსახეთ ახალ გამოცემაში – ერთადერთი გამონაკლისით – ბოლო დროის პუბლიკაციები აფხაზეთის ხუროთმოძღვრებაზე – იმიტომ, რომ მათი ნაწილი თემატურად სულ სხვა სიბრტყეშია, ზოგი კი ისეთი დონისაა, მათ ხსენებასაც კი ვერ ვაკადრებდით ბატონ ლეოს ნაშრომს.

არც ის გვიცდია, ლ. რჩეულიშვილის გამოკვლევა რამენაირად „გაგვეთანამედროვებინა“, დღევანდელ – ხშირად ბატონი ლეოს თვალსზრისის სანინააღმდეგო! – ხედვისათვის მიგვესადაგებინა. იქნებ, ერთგვარმა „ძველმოდურობამ“ თავისი საქმე გააკეთოს და საზოგადოებას სხვადასხვა რიგის მუდამ საჭირობოროტო საკითხები გაახსენოს და გაუცხოველოს.

შესავალი

წინამდებარე ნაშრომში განხილულია აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის ტერიტორიაზე არსებული, ფეოდალური ხანის ძეგლები. შერჩეულია ისტორიული განვითარების მხოლოდ იმ ერთი რგოლის არქიტექტურული ნაგებობანი, რომლებიც „აფხაზეთის სამეფოს“ პერიოდშია აშენებული და ქრონოლოგიურად VIII-X საუკუნეთა ფარგლებში ხვდება. ამ ძეგლთა გავრცელების არეალი ისტორიული (ფეოდალური პერიოდის) ცხუმის, აფხაზეთისა და ბედიის¹ საერისთაოების ტერიტორიის შიგნით ექცევა და თითქმის მთლიანად იფარგლება დღევანდელი ავტონომიური რესპუბლიკის საზღვრებით.

ძირითადი ყურადღება ამჯერად შეჩერებულია საკულტო არქიტექტურაზე. მონოგრაფიული განხილვისათვის ასეთი არჩევანი შეაპირობა არა მხოლოდ იმ ერთადერთმა მოსაზრებამ, რომ სადღეისოდ ეს თემა უფრო მრავალი მაგალითით არის წარმოდგენილი და ძეგლებიც უკეთესადაა შემონახული, არამედ უმთავრესად იმანაც, რომ მათში უფრო სრულად და მკაფიოდ არის ასახული მისი შემქმნელი საზოგადოების სულიერი წყობა და კულტურის თავისებურება. იგი საშუალებას იძლევა უფრო ფართოდ იყოს დასმული შუა საუკუნეების აფხაზეთის არქიტექტურის მნიშვნელოვანი პრობლემები: მისი გენეზისი, ევოლუციური თვითმყოფადობის თუ ურთიერთობის საკითხი, იგი იძლევა საშუალებას გარკვეული იყოს მისი დამოკიდებულება ფეოდალური საქართველოს არქიტექტურის განვითარების ძირითად გზებთან და ურთიერთობა იმ დროის კულტურის მთავარ ცენტრებთან – ბიზანტიასთან და ა.შ.

კიდევ მეტი, ტაძრები, რომელთა შესახებაც გვექნება საუბარი, საეკლესიო აღმშენებლობის ძეგლთა ერთ ნაწილსა შეადგენს. ისინი ევოლუციურად მჭიდროდ შეკავშირებულ, თავისი მხატვრული ბუნებით მონათესავე სტილისტურ ჯგუფად იკვრება. საკვლევი თემის ასეთი შემოფარგვლა, მისი ქრონოლოგიური და ტერიტორიული მიჯნების შეზღუდვა სავსე მუშაობის დროს დაზუსტდა და თვით ფაქტიური მასალის შესწავლამ და ისტორიული მსვლელობის დინამიკაში მისმა განხილვამ გვიკარნახა.

სავსე საშუაობის დროს, ძეგლთა ადგილზე შესწავლის პროცესში, ამოცანა, რასაკვირველია, ასე მკაცრად არ შეგვიზღუდა. მასალის შეგროვებისას ვეცნობოდით არა მხოლოდ ამ ტერიტორიაზე არსებულ ისტორიული არქიტექტურის ყველა სახის და ყველა დროის ობიექტებს, არამედ ამ საერისთაოთა ტერიტორიის ფარგლებს გარეთ არსებულ ანალოგიებსაც. მართალია, ყველაფერი ჩვენს მიერ ნახული და შესწავლილი ამ მონოგრაფიაში არ შევიდა, მაგრამ წერის პროცესში, მხედველობის არის გარეთ არ დარჩენილა და, ბუნებრივია, ისინი გათვალისწინებულია კიდევ, იმდენად, რამდენადაც ეს აუცილებელი იყო – ამის გარეშე ყოველგვარი მოსაზრება და, მითუმეტეს, განზოგადებული სახის დასკვნის გამოტანა ხომ მოკლებული იქნებოდა მეცნიერულ ობიექტურობასა და მყარ საფუძველს.

აფხაზეთის არქიტექტურის შესწავლის სპეციფიკური სირთულე გამოიხატება არა მხოლოდ მასალის დაგროვების სიძნელეში, რისთვისაც გვიხდებოდა ყოველი ძეგლის ხელახალი აზომვა, მათი გრაფიკული და ფოტო ფიქსაცია, საარქივო მასალების გადასინჯვა და სხვა, არამედ უპირველეს ყოვლისა, იმაში, რომ მიუხედავად მისი თითქმის სრული შეუსწავლელობისა, ჩვენ ვაწყდებით ლიტერატურაში მსოფლიო ავტორიტეტის მქონე მეცნიერთა მიერ უკვე შემუშავებულ მოსაზრებებს, რაც დაჟინებით მოითხოვდა ძეგლთა ადგილზე კვლავ გაღრმავებულ ძიებას და საკვლევი მასალის ზუსტ ფიქსაციას ყოველ დეტალში.

შეძლებისდაგვარად ვეცადეთ ცოცხალი წარმოდგენა გვექონოდა იმ პარალელურ უცხოურ მასალაზეც, რომელიც უკავშირდებოდა ანდა წინა მკვლევარნი უკავშირებენ აფხაზეთის ხუროთმოძღვრებას.

ჩვენ არ დავკამაყოფილებულვართ მხოლოდ გამოცემული ლიტერატურული ცნობებით და ილუსტრაციებით მათ შესახებ, ვინაიდან არქიტექტურული ძეგლის საუკეთესო პუბლიკაცია ცი ვერ შეცვლის საკუთარი თვალის ნახულის შთაბეჭდილებას და ასე დანახული არქიტექტურ-

¹ თანამედროვე ისტორიკოსების აზრით, ასეთი „საერისთავო“, მოყვანილი ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ არ არსებულა (იხ. მ. ლორთქიფანიძე, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება, თბ., 1963, გვ. 187-188; თ. ბერაძე, ოდიშის პოლიტიკური გეოგრაფიიდან, საქართველოს პოლიტიკური გეოგრაფიის კრებული, III, თბ., 1967, გვ. 149-160). თუმცა ეს დასახელება ამჟამადაც მიღებულია (დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1980.)

ის წარმოდგენას. ამ მიზნით, მოვინახულეთ როგორც შედარების, ისე ზოგიერთი მოსაზრების დაზუსტების მიზნით, ჩრდილოეთ კავკასიის ზელენჩუკის ხეობის ძეგლები, კიევის, ნოვგოროდის და ჩერნიგოვის XI-XII საუკუნეთა ტაძრები. აგრეთვე, გავეცანით თურქეთში მოგზაურობისას კონსტანტინეპოლის რამდენიმე არქიტექტურულ ძეგლსაც. ამან კი მტკიცე საყრდენი მოგვცა საერთო მოვლენების ობიექტური შეფასებისთვის და უფრო რელიეფურად დაგვანახა აფხაზეთის ხუროთმოძღვრების განვითარების გზა და ამ გზის თავისებურება.

არქიტექტურას, როგორც ერის კულტურისა და მისი შემოქმედებითი პოტენციალის ერთ-ერთ საუკეთესო გამოვლენას, შესწავს ძალა აჩვენოს ამ კულტურის რაობის სურათიც. ყოველი კულტურის განვითარება შემოქმედებითი და შემეცნებითია. არავითარი მოვლენა არ არის ჩაკეტილი ნაციონალური ტერიტორიის ნაჭუჭში არც კულტურაში და არც, სახელდობრ არქიტექტურის ისტორიულ განვითარებაში. ყოველი ნაციონალურად თავისებური ერთეულის შიგნით ვხვდებით მშობლიური წინამძღვრებისა და ადგილობრივ ტრადიციების ურთიერთმოქმედებას უცხოურ გავლენებთან. ამ გადადუღებისა, გარდასახვისა და ადგილობრივ პირობებთან მისადაგების გარეშე არ არსებობს ხელოვნების თავისთავადობა. თუ კი ხალხი დაკარგავს საკუთარი ნაციონალური ტრადიციის ფესვებს, გაფანტავს ინდივიდუალობას, მაშინ, ყოველ გავლენას გარედან დაკარგული აქვს ღირებულება და ასეთი გავლენა მხოლოდ და მხოლოდ ეპიგონურია – იგი ფუყა და მიმბაძველობითი. წინანდელი ნაშრომების მთელი რიგის ერთი მნიშვნელოვანი მანკიერება გამოიხატებოდა უმთავრესად იმაში, რომ მეცნიერების ხედვის არეში მოხვედრილ ყოველ ახალ ნაციონალურ კულტურაში ის ეძებდა მხოლოდ და მხოლოდ უცხოურ გავლენებს. ხოლო თვით ნაციონალური ფუძე, ტრადიცია და ის შინაგანი წინააღმდეგობანი, რომელიც დაპირისპირებული იყო უცხოურ ხელოვნების ათვისებასთან, გულისყურისა და კვლევის ინტერესის გარეშე რჩებოდა.

აფხაზეთის არქიტექტურული ძეგლების თავად შინაგანმა ბუნებამ გვიკარნახა გზა ამ პრობლემის გადასაჭრელად – მისი რაობის დასადგენად. ხელოვნების განვითარება მჭიდრო კავშირშია შემქმნელი საზოგადოების განვითარების გზასთან. ამ კავშირ-ურთიერთობის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია მისი ისტორიული ცხოვრების ჭეშმარიტი სურათის აღდგენა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შევეცადეთ ჩვენი კვლევის ობიექტები გაგვეაზრებინა მათი შემქმნელი ხალხის ცხოვრებასთან ერთობლიობით, რათა ამ კავშირში დაგვედგინა მთავარი რაობა ამ კონკრეტული მოვლენისა.

აფხაზეთის მონუმენტურ ხუროთმოძღვრებას არ ახასიათებს საფასადო დეკორის განვითარებული სახე. იგი თითქმის კახეთის ძეგლების მსგავსად მოკლებულია მოჩუქურთმებულ სამკაულს. გარდა ამ სპეციფიკურობისა, როგორც ჩანს, საქართველოს ამ კუთხეში არ ყოფილა ტრადიცია ძეგლზე დამკვეთავის მიერ სამშენებლო წარწერის ამოჭრისა. აგრეთვე, საკვლევი მასალის ამ ორმა თავისებურებამ და ჩვენთვის საინტერესო ტაძრების აგების შესახებ ისტორიული საბუთების თუ ცნობების თითქმის სრულმა უქონლობამ განაპირობა მეთოდი მათი ქრონოლოგიური განსაზღვრისა. საყრდენი ამ პრობლემის დამუშავებისთვის მოქვის ძეგლმა მოგვცა, რომლის აგების დრო წერილობით წყაროებში დოკუმენტირებულია X საუკუნის შუალედით.

VIII-X საუკუნეების პერიოდი მეტად მნიშვნელოვანი ეტაპია საერთოდ ფეოდალური ურთიერთობის გზით მიმავალ საზოგადოების ცხოვრებაში. ეს არის დიდი სოციალური ძვრებისა და ახალი პოლიტიკური ურთიერთობის დადგენის პერიოდი. ეს არის პერიოდი მსოფლიოს უდიდეს ძალთა შეჭიდებისა, საერთაშორისო პოლიტიკური ვითარების კარდინალური ცვლილებისა. ამ პერიოდში აღმოცენდა რამდენიმე ახალი კულტურა (არაბეთის, რუსეთის და ა.შ.) და ამ ეპოქაში ჩაესვენა ზოგი დიდი ძველი კულტურაც.

საქართველო ამ დროს, მოხვედრილი ამ დიდი გარდაქმნების გარემოცვაში, თავად განიცდის თავის შინაგან ცხოვრებაში რიგ მნიშვნელოვან ცვლილებებს. ესაა ფეოდალური ურთიერთობის სრული გამარჯვება და დამკვიდრება, და მასთან დაკავშირებული პოლიტიკური მთლიანობის რღვევის და ხელახლა გაერთიანების პროცესის ეპოქა. ხელოვნებასა და, კერძოდ კი, არქიტექტურაშიც ესაა პერიოდი დაუოკებელი ძიებისა, განახლებისა, ახალი მხატვრული მიდგომისა და პრინციპების ჩამოყალიბებისა. თუ ბიზანტიის ხელოვნებისათვის ეს პერიოდი ერთგვარი შემოქმედებითი კრიზისითაა აღბეჭდილი, საქართველოში იგი შემოქმედებითი მცდელობის, ახალ მხატვრულ იდეათა და ფორმათა ქმნადობის ეპოქაა. ქართული ხელოვნების ისტორიაში ეს

არის ერთ-ერთი ყველაზე დაძაბული, ყველაზე თავისთავადი და თვითმყოფადობის გამომსახველობის მხატვრულ ძიებათა ეპოქა. ქართულ ხელოვნებაში ეს ეპოქა აღსავსეა მხატვრულ მიღწევათა კონტრასტებით – შემოქმედებითი აღმაფრენის მწვერვალებით და ჩავარდნებითაც. ესაა ეტაპი ხელოვნების ძირფესვიანი სტილისტური ცვლილებებისა, გამომდინარე ახალ ვითარებაში გარდამავალ საზოგადოების მიერ წამოყენებული ახალი ესთეტიკური ნორმებიდან.

ჩვენს ამოცანაში, უსათუოდ, ამ მხატვრულ პროცესებში აფხაზეთის ტაძრების ადგილის დადგენაც შედის. რათა გამოგვეყო ის ობიექტები, რომელნიც ჩვენთვის საინტერესო ყველა საკითხის გარკვევაში დაგვეხმარებოდა, რა თქმა უნდა, მოცემული რეგიონის არქიტექტურის მთელი რეპერტუარი უნდა მიმოგვეხილა. თუ ავიღებთ V-X საუკუნეების მთელ პერიოდს, ყურადღებას საკმაოდ დიდი მრავალფეროვნება მიიქცევს – სამნავიანი ბაზილიკები, ცალნავიანი, ორნავიანი (ორაფსიდიანი) ნაგებობები, ე.წ. „სამეკლესიოანი ბაზილიკები“, ჯვარგუმბათოვანი ტაძრები. საკუთრივ VIII-X საუკუნეების პერიოდში განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ სწორედ ორი უკანასკნელი ტიპი წარმოგვიდგება (ბაზილიკებს, როგორც სჩანს, საერთოდ აღარ აშენებდნენ), თანაც გუმბათოვანი ტაძრების ძირითად მასას „ცროიხ ინსცრიტე“ ე.ი. „ჩანერილი ჯვრის“ სახის ნაგებობები წარმოადგენს. ამგვარად, ერთი მხრივ, გავრცელებულია სპეციფიკურად ქართული თემა, მეორეს მხრივ კი, საქრისტიანოს მრავალ ქვეყანაში ცნობილი კომპოზიცია. ამ წიგნის ფურცლებზეც სწორედ ამ უკანასკნელის მაგალითები – ბზიფის, ანაკოფის, ლიხნის, მოქვის ტაძრები² იქნება განხილული, რომელთაც ჩვენი აზრით ძალა შესწევთ ჩვენ მიერ ჩამოყალიბებულ კითხვებზე პასუხების გაცემისა.

² გამოცემისთვის გრაფიკული მასალა, ავტორის ანაზომების მიხედვით, ძირითადად, არქიტექტორმა დიმიტრი ჯანიამვილმა მოამზადა.

ბზიფის ციხის ტაძარი

აღწერა: ბზიფის ხეობის მთიანი ნაწილის დასაწყისში, იქ, სადაც მდინარის სწრაფი დინება სტოვებს ვიწრო კლდოვან კალაპოტს და კალდახვარის ველზე გავლით მდორე დინებაში გადადის, რათა მიუსერას მთის შემოვლით რამდენიმე კილომეტრის შემდეგ ბიჭვინტის ყურესთან ზღვას შეუერთდეს, ფეხის ტერფსავით წინ გადმოდგმულ გაგრის მთაგრეხილის უკანასკნელ კლდოვან საფეხურზე ნაგებობათა ნაშთებია აღმართული. ჩანს, რომ ძველად ამ კირქვის ბორცვის ქარაფოვან ნაპირებზე ასეული საუკუნეების მანძილზე იმსხვერუდნენ მდინარის შმაგი ტალღები, ახლა კი იგი ოდნავ მოშორებია ბორცვს, მარჯვენა ნაპირზე დაუთმია მცირე ზოლი შარაგზისათვის. გზიდან მალა, ხვიარასა და ბარდების მწვანე ქსელში გახვეული თეთრ ლაქებად მოჩანან ქვითკირის შენობათა ნანგრევები.

თვით ბორცვის ზედა ნაწილი ოდნავ დაქანებულ ტერასოვან პლატოს წარმოადგენს, რომელიც გზის დონიდან ორი ათეული მეტრის სიმაღლეზეა აწეული. ნაგრძელებული სამკუთხედის ფორმის პლატოს კიდეები შემორკალულია ზღუდით. ზღუდე მხოლოდ ჩრდილოეთ, მხარეს მცირე მანძილზე წყდება, რადგან აქ შვეულად ჩაჭრილი კლდოვანი ლელის ნაპირი თავისთავად მიუვალი ზღუდეა. ზღუდის აღმოსავლეთის და დასავლეთის სექტორებში შემორჩენილია მალა-ლი კოშკების ნაშთები და, ჩანს, მათი საშუალებით ეს მხარე შედარებით ადვილად მისადგომი მტრისათვის, ზედმეტად გაძლიერებული ყოფილა თავდაცვისათვის.

როგორც ციხის ზღუდე, ისე მის შიგნით აღმართული ყველა ნაგებობა დღეს ნანგრევების სახით არის შემორჩენილი. უმრავლესობა მცენარეებით არის დაფარული და მათი ბოლომდე გასინჯვა განმნდის გარეშე დიდ სიძნელეს წარმოადგენს. ზღუდე კლდის ზედა კლდოვანი პლატოს კონტურს მისდევს. იგი ადგილ-ადგილ მეტ-ნაკლებად არის დაზიანებული, მაგრამ გადარჩენილი საკმაოდ დიდი ფრაგმენტებიდან ჩანს, რომ იგი მთლიანად მოპირკეთებული ყოფილა საშუალო ზომის კირქვის კვადრებით. ზღუდის სამხრეთ-დასავლეთის სექტორში შერჩენილია ჭიშკარი. კარის ალაყაფის კედლის სისქე 3 მეტრის ტოლია. კედლის სიღრმეში შემორჩენილია 30X50 სმ. კვეთის ღრმა ფოსოები, კარის ურდულის გასაყრელად. კარის ხვრელი გადახურული ყოფილა ხის დიდი მორებით (ახლა მათი მხოლოდ ანაბეჭდია შემორჩენილი), რომლებზედაც ქვისა და კირდულაბის პარაპეტია აღმართული. დღეს პარაპეტის წყობა ისეა შემტკიცებული, რომ მიუხედავად ხის მორების გამოფიტვისა, იგი მუშაობს, როგორც მონოლითური კოჭი. ბზიფის ჭიშკრიდან შემორჩენილია მთლიანად მისი ჩონჩხი (დულაბის გული), მაგრამ, ისევე როგორც ზღუდის კედელი, თავდაპირველად ისიც შემოსილი ყოფილა თლილი ქვებით. ამჟამად საპირე წყობის მხოლოდ ანაბეჭდებია შემორჩენილი და აქა-იქ დაზიანებული ქვების ფრაგმენტები.

ზღუდის შიგნით მოქცეული სამშენებლო მოედანი დაქანებულია და ორ საფეხურს ჰქმნის. ქვედა საფეხური შედარებით უფრო ვაკეა და უფრო დიდიც. ჩანს, იგი მჭიდროდ ყოფილა განაშენიანებული. ერთი შენობა საკმაოდ მოზრდილია და ის შესაძლებელია სასახლის ნაშთები იყოს.

ზედა ტერასის ჩრდილო-დასავლეთის კიდეებთან მოზრდილი ეკლესიის მნიშვნელოვანი ნანგრევებია აღმართული. ხოლო ამ ტაძრის აღმოსავლეთით დაახლოებით 8-9 მეტრის მოშორებით თლილი ქვით ნაგები შენობის ფრაგმენტია (შვიდი რიგი წყობისა) გადარჩენილი. გარდა ამისა, ბაქნის შემალღებზე თლილი ქვით შემოსილი ორი ოთხკუთხა კოშკი დგას. ერთი, რომელიც ზღუდის ჩრდილო-დასავლეთის კუთხესთან არის აღმართული, უფრო მაღალია და დიდი. მისი გეგმა წესიერ სწორკუთხედს წარმოადგენს, კედლები კი ოდნავ დახრით არის ორსართულის სიმაღლეზე აღმართული. კოშკის შიგნით კედლებში ხის გადახურვისათვის დატოვებული ბუდეები შეიმჩნევა. მაგრამ, ეტყობა, კოშკი არა ნაკლებ ხუთი სართულისა უნდა იყოს. მეორე სართულის დონეზე, სამხრეთის კედელში სარკმლის ნირთხლია შემორჩენილი.

ეკლესიის დასავლეთით, ფერდზე კოშკისებური მეორე ნაგებობაცაა მცირე ზომის, ტლანქად ნათალი ქვებითაა მოპირკეთებული. მისი შიგა ზომები დაახლოებით 3,5X4 მეტრია. აღმოსავლეთისაკენ (ეზოსკენ) მას კარი აქვს დაყოლებული.

მართალია, ბზიფის ციხის კომპლექსის შემადგენელი ნაგებობანი ძლიერ დაზიანებულია და მოითხოვს გაღრმავებულ კვლევა-ძიებას, განმნდასა და გათხრებს, მაგრამ ამჯერად მაინც შესაძლებელია გარკვეული, წინასწარი დასკვნის გამოტანა:

ა) კომპლექსის ყველა ნაგებობა ადგილობრივი კირქვისგან არის აგებული. საამშენებლო ტექნიკა ყველა ნაგებობისა ერთგვაროვანია – ტაძარი, ზღუდე, კოშკები თუ სხვა ნაგებობის კედლები ორმხრივ მოპირკეთებულია თლილი ქვებით და გული კი შიგნით ამოვსებულია კირის დულაბით. ხსნარი ყველგან მაღალი ხარისხისაა და დღეს ისეა შედუღებული, რომ საპირე ქვებზე უფრო მეტად არის გამაგრებული.

ბ) საამშენებლო ტექნიკის ერთნაირობა და თვით მშენებლობის ხასიათი გვიჩვენებს, რომ ბზიფის ციხის კომპლექსი ერთ საამშენებლო პერიოდში არის აგებული.

გ) ნაგებობათა შემადგენლობა, მათი ფუნქციური დანიშნულება ლაპარაკობს იმაზე, რომ კომპლექსი ფეოდალურ ციხე-დარბაზს წარმოადგენდა — უფრო მეტად კი იგი პასუხობს დასახლებული პუნქტის ციტადელის ფუნქციას. მშენებლობის მასშტაბი, საამშენებლო ტექნიკის მაღალხარისხოვნება და ნაგებობათა არქიტექტურული სახის გარკვეული ეფექტურობა, გვიქმნის რწმენას, რომ იგი ფეოდალური საზოგადოების ზედა ფენის წარმომადგენლის ადგილსამყოფელი უნდა ყოფილიყო. ხოლო მეტად ხელსაყრელი სტრატეგიული მდებარეობა ციხისა (ბზიფის და რინეულის ხეობის გზების ჩაკეტვა, კონტროლი ზღვის სანაპიროს გზისა) თვალსაჩინოს ხდის იმ მნიშვნელოვან როლს, რომელსაც ასრულებდა იგი მხარის ფეოდალური გზით სვლის პერიოდში, მის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ცხოვრებაში³.

ცხადია, რომ ბზიფის ციხისთვის ადგილის შერჩევა სტრატეგიულმა მოსაზრებებმა, შავი ზღვის სანაპიროდან (ბიჭვინტა!) ჩრდილოეთისკენ მდინარე რინეულას ხეობით მავალი გზის გაკონტროლების საჭიროებამ განსაზღვრა. ის გვესახება შიდა პოლიტიკური ბრძოლის შედეგად პრივილეგიებს დაუფლებული ფეოდალის რეზიდენციად, რომელიც ბიზანტიური ფაქტორიდან გამომავალ გზაზე ბატონობს, ე.ი. მის წინააღმდეგ არის მიმართული. ამავე დროს, ის მთიანეთზე გავლენის გავრცელების ფორპოსტიც უნდა ყოფილიყო და, თანაც, ისივე როგორც საქართველოს მთის სხვა მხარეებშიც (მაგ. რაჭაში) არის ხოლმე, ერთდროულად საქართველოს მაღალმთიან კუთხეებზეც და ჩრდილოეთ კავკასიაზეც.

მიუხედავად ასეთი მნიშვნელობისა, ბზიფის ციხის და მისი ტაძრის აგების თარიღზე ანდა მისი ისტორიული ცხოვრების შესახებ წერილობითი დოკუმენტები არ მოიპოვება. გასაკვირველია, რომ არც უცხოელ მოგზაურებს აქვთ იგი მოხსენიებული. კერძოდ, დიუბუა-დე მომპერიო, რომელიც ბზიფის ხეობასა და ამ ხეობით ჩამოტანილ ბზის ექსპორტის შესახებ იძლევა ცნობებს, არ ასახელებს ასეთ მნიშვნელოვან ნაშთებს. აშკარაა, რომ მას იგი არ უნახავს. პირველი ცნობა გვხვდება V არქეოლოგიური ყრილობის მასალებში⁴. მაგრამ, როგორც, ს. ჩერნიავესკის მოხსენიებიდან, ისე ა.ვ. ვვედენსკის რეპლიკიდან ჩანს, რომ მათ ვერ დაუთვალა იერებიათ ნაშთები გაუვალი მცენარეულობის გამო და ამიტომ გარდა ნაშთების და ტაძრის არსებობის ფაქტის კონსტატაციისა, ისინი რაიმე ხელმოსაკიდ მასალას არ იძლევიან.

1898 წელს პრასკოვია უვაროვამ გამოსცა ბზიფის ტაძრის გეგმა და მოკლე აღწერა. როგორც აღწერიდან და თანდართული გეგმიდან და ფოტოსურათიდან ჩანს, მის მიერ დათვალიერების შემდეგ ძეგლს საგრძნობი ცვლილებები არ განუცდია.⁵

ბზიფის ტაძარი,⁶ როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ციხის ბორცვის ყველაზე მაღალ წერტილ-

³ პ. ინგოროყვამ გამოთქვა მოსაზრება, რომ სოფ. ბზიფი დასავლეთ აფხაზეთის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პუნქტი იყო. იხ. მისი „გიორგი მერჩულე“, თბ., 1959, გვ. 148.

⁴ იხ. V Археологический съезд в Тифлисе, 1878, გვ. 19, 20, 126.

⁵ МАК (კავკასიის არქეოლოგიური მასალები). IV, М., 1894 გვ 12-13, ნახ. 3, ტაბ. I.

⁶ ძეგლი ვინახულეთ 1948 წლის 19/VII, 1949 წლის 2/II, 1950 წლის 4-10/XII. ტაძარი დეტალურად გაზომილი იყო ჩვენს მიერ 1950 წელს. ამ სამუშაოს შესასრულებლად ტაძრის კედლები გავანთავისუფლეთ მცენარეულობისაგან და ჩავეჭერთ რამდენიმე შურფი ძველი იატაკის დონის, ცოკოლის და გუმბათქვეშა სვეტების გამოსაკვლევადა. უკანასკნელისათვის ავირჩიეთ სამხრეთ-დასავლეთის საყრდენი, რომელიც შერჩენილი იყო მინის ქვეშ 1-2 მეტრის სიმაღლეზე. შურფებში შეგვხვდა კარნიზის ფრაგმენტები, დასავლეთის სარკმლის ზედანი და კანკელის ორნამენტული დეტალები.

1955 წელს სპეციალურმა სამეცნიერო-სარესტავრაციო სახელოსნომ ძეგლი მთლიანად განმინდა და ამის საფუძველზე შეადგინა ტაძრის რესტავრაციის პროექტი. აღნიშნული სამუშაოები შესასრულეს სახელოსნოს თანამშრომლებმა: ანა გოგელიამ, გელა ჯაფარიძემ, გურამ ჭეიშვილმა არქიტექტორ რუსუდან გვერდნითელის ხელმძღვანელობით. რუსუდან გვერდნითელის მიერვე შედგენილია ბზიფის ტაძრის რესტავრაციის პროექტი. პროექტის ილუსტრირებული და დაბეჭდილი ტექსტი ინახება სახელოსნოს არქივში აკინძული სახით. ჩვენ ქვემოთ ვსარგებლობთ ამ ნაშრომით, რომელიც თავაზიანად დაგვითმო ავტორმა, რისთვისაც მადლობას მოვასხენებთ.

ზეა დადგმული. იგი მოფიქრებულია, როგორც მთელი ანსამბლის დომინანტი. შენობა ნაგებია თეთრი კირქვისაგან, მაგრამ დროთა განმავლობაში საპირე ქვებს მორუხო ელფერი აქვს მიღებული. გარე პერანგის თლილი ქვის რიგები თანაბარი სიმაღლის ჰორიზონტალურ შრეებად არის დაწყობილი. ქვები საშუალო ზომისაა და თითქმის ყველა თანატოლია (61X36, 54X35). ქვებს შორის ნაკერები 0,2-0,5 სმ-ის ტოლია. კედლის შიგა საპირედ უფრო მომცრო ზომის ქვებია გამოყენებული (16X33, 17X28, 13X23 სმ). მათ ზედაპირიც უფრო ტლანქად აქვს დამუშავებული და ქვებს შორის დარჩენილი 1.5-2 სმ. ნაკერები შევსებულია კირდუღაბის ხსნარით. შენობაში ნახმარია შირიმის ქვებიც (კონქში, კამარების ზედა რიგებში). ნყობაში საამშენებლო მასალად ბრტყელი ქიმბაკეცილი კრამიტიც არის გამოყენებული. იგი იხმარება უმთავრესად თაღებში. ასეთი ნყობით გამოყვანილი თაღის დიდი ფრაგმენტები ყრია ტაძრის შიგნით, ხოლო თავის ადგილზე შერჩენილია ქუსლებთან და აღმოსავლეთის სარკმლების გადახურვაში⁷.

ნაგებობიდან გადარჩენილია მხოლოდ კედლები და გადახურვის მცირეოდენი ფრაგმენტები. ჩვენი პირველი, 1948 წელს დათვალიერების დროს ტაძრის შიგნით იდო გადახურვის ჩამოვარდნილი კონსტრუქციის დიდი ფრაგმენტები. ამკარად ჩანს, რომ ტაძარი დანგრევამდე არც გადაკეთებული ყოფილა და არც მნიშვნელოვნად შეკეთებული. შერჩენილი კედლები ყველა გარღვეულია მთელ სიმაღლეზე მთავარი ღერძების ადგილას, რაც მიწის ჯდენით უნდა იყოს გამოწვეული. შენობის კედლების საკმაოდ დაშორიშორებას და მათ გადახრას კი გამოუწვევია გადახურვების კონსტრუქციის მთლიანი, როგორც ჩანს, ერთდროული ჩამოვარდნა.

ტაძარი ჯვარგუმბათიან ნაგებობას წარმოადგენს, სამი მხრიდან სწორი კედლებით შემოფარგლულსა და აღმოსავლეთის მხარეს სამი წინგაშვერილი აფსიდით დასრულებულს. გუმბათი ოთხ თავისუფლად მდგარ ჯვრისებური კვეთის სვეტს ეყრდნობოდა. სვეტის ნაშვერების საპასუხოდ კედელზე შერჩენილია ბრტყელი პილასტრები, გუმბათქვეშა სვეტებიდან გადაყვანილი თაღების დასაყრდნობად.

შედარებით უკეთ არის შენახული აღმოსავლეთის ნაწილი. იგი სამნაწილიანი, სამ აფსიდ-იანი – საკურთხეველი პასტორიუმებით. პასტორიუმები ღიაა და მთავარი სივრციდან არ არის კედლით გამოყოფილი. ცენტრალური აფსიდი მცირე ბემის საშუალებით ოდნავ დაგრძელებულია გვერდის პასტორიუმების აფსიდებთან შედარებით და დაკავშირებულია მათთან საგანგებო ღიადებით. სადღეისოდ ამ ღიადებიდან ჩრდილოეთისა უკეთ არის შენახული. იგი გადახურულია წრიული თაღით. სამხრეთის ღიადიდან კი მხოლოდ აღმოსავლეთის წირთხლია შენახული. ცენტრალურ აფსიდში ჩრდილოეთისაკენ მცირე ნიშაა დაყოლებული. აფსიდის კონქისებური გადახურვიდან ქვის ნყობის მხოლოდ შვიდი რიგია გადარჩენილი. კონქის ქუსლის დონეზე აფსიდს უვლის მარტივი პროფილის კარნიზი, რომელიც გრძელდება ბემის კედლებზედაც.

გვერდის სადგომები უკეთ არის შერჩენილი ჩრდილოეთის აფსიდის კონქი. იგიც ამოყვანილია ისეთივე მცირე ზომის კირქვის პრიზმული „ბრიკეტებით“ მსგავსად კედლის შიგა საპირესი. ქვებს არ აქვს კონქის ნყობისათვის დამახასიათებელი ტრაპეციული ფორმა. ხუთი კონცენტრული რიგის შემდეგ გამოყენებულია ასეთივე ფორმის შირიმის ქვები, რომლითაც საბოლოოდ ჩაკეტილია სფერული ზედაპირი. ტაძრის კედლები შერჩენილია გვერდის „ნაგების“ გადახურვის დონემდე. თვით ეს „ნაგები“ (ე.ი. მკლავთაშორისი სივრცეები) გადახურული ყოფილა წრიული კამარებით, რაც ჩანს შერჩენილი ფრაგმენტებიდან ჩრდილო – დასავლეთის და სამხრეთ-დასავლეთის კუთხეებში. ამ ნაშთებიდან ისიც ჩანს, რომ კამარების ნყობის რამდენიმე სანყისი რიგი კირქვითაა გამოყვანილი, ხოლო ზედა, ზურგის ნყობისთვის კი გამოყენებული ყოფილა შირიმის ქვები.

დასავლეთის მკლავის გვერდის „ნაგების“ თვით მკლავის სივრცესთან დამაკავშირებელი ღიადების გადახურვა, როგორც ჩანს ჩრდილოეთის „ნავის“ დასავლეთის კედლის პილასტრთან შერჩენილი თაღის ფრაგმენტით, წრიული ფორმისა ყოფილა. იგი ქუსლთან გამოყვანილია კირქვის პრიზმებით, ხოლო დანარჩენი ნაწილი კი დაწყობილი კრამიტებით დუღაბის ხსნარზე. დღეს კრამიტის ნყობის მხოლოდ რამდენიმე რიგია შემორჩენილი.

თავად ამ მკლავთაშორისი სადგომების სივრცეც წრიული კამარებით ყოფილა გადახურული. ამის მთლიანი კვალი აღბეჭდილია დასავლეთის კედელზე. ეს უკანასკნელი სამხრეთის

⁷ კრამიტის სიგრძე 31 სმ-ია, სიმაღლე 7, სისქე – 2 სმ. რ. გვერდითელი იძლევა ასეთ ზომებს: 28X24X4 სმ. იხ. ზემოხსენებული ხელნაწერი.

„ნავის“ გადამხურავი კამარის წამოწყების წყობაა, თავისი სრული ფორმით შერჩენილი (იხ. განაკვეთი დასავლეთისაკენ...) აღსანიშნავია, რომ ამ კამარის ზურგის დონე მხოლოდ 15 სანტიმეტრით მაღლა მდებარეობს აღმოსავლეთის ნაწილში შერჩენილი ჩრდილოეთის კონქის ზურგის დონის მიმართ. ეს სხვაობა სწორედ ის საჭირო მინიმუმია, რომელიც კონქის გადახურვის და მკლავთაშორისი სივრცის კამარის შორის უნდა არსებობდეს. ეს მონაცემი კი თავისთავად იძლევა უფლებას ზედმინვენითი სიზუსტით აღვადგინოთ შიგა სივრცის სიმაღლის პირველი საფეხური ე. ი. – მკლავთაშორისი სივრცეების გადახურვის დონე. რაც შეეხება ცენტრალური სივრცის მთავარი ჯვრის მკლავების გადახურვას, იგი ასეთი მთლიანი სახით აღარ არის შემონახული. მაგრამ მისი ფორმისა და სიმაღლის დადგენის საშუალებას იძლევა: ბემის გადახურვიდან შერჩენილია კამარის ქუსლი, მთავარი აფსიდის ტრიუმფალური თალის მოხაზულობის 3/4 ნაწილი და სამხრეთის მკლავის გადამხურავი კამარის აღბეჭდილი კვალი კედლის წყობაში – უკანასკნელი მკრთალად შეიმჩნევა ტაძრის სამხრეთის კედლის დაზიანებულ შიგა საპირეზე (იხ. განაკვეთი სამხრეთის „ნავზე“ ხედით სამხრეთისაკენ სურ. №)

ამგვარად, შერჩენილი რეალიებით ტაძრის შიგა სივრცის თავდაპირველი სახე ზედმინვენით შეიძლება წარმოვიდგინოთ გუმბათის გამოკლებით.

შენობის შედარებით პატარა სივრცეს საკმაო სინათლეს აწვდიდა ყოველ კომპარტიმენტში თანაბრად დატანებული სარკმლის ხვრელები.. მთავარი ჯვრის მკლავები სამ-სამი სარკმლით ყოფილა განათებული. ჩრდილოეთის, სამხრეთისა და დასავლეთის ჯვრის მკლავების სარკმლები პირამიდულადაა განლაგებული და საკმაოდ მაღლა მდებარეობს (ჯვრის მკლავის კამარის შუბლის ფარგლებში). მათი სასინათლო ხვრელი უფრო მცირეა მთავარი საკურთხევლის სარკმლებთან შედარებით. აფსიდის სამივე სარკმელი თანატოლია და სანინაალმდეგოდ ზემოაღნიშნულ, მკლავებში დაყოლებული სარკმლებისა, უფრო დაბლა, ერთ დონეზეა განლაგებული. გარდა მთავარი ჯვრის სივრციდან შემოსული ამ სინათლისა, ტაძარი დამატებით იყო გაშუქებული მკლავთაშორის სივრცეებში დაყოლებული მაღალი სარკმლებითაც. ისინი სიდიდით თითქმის აფსიდის სარკმლებს უტოლდება, მაგრამ მათთან შედარებით ოდნავ უფრო დაბლა მდებარეობს. ასეთი თითო სარკმელი დაყოლებულია გვერდის აფსიდებში (აღმოსავლეთისაკენ), ხოლო ჩრდილოეთის, სამხრეთის და დასავლეთის კედლებში. ისინი კედლის პილასტრებიდან თანაბარი მანძილითაა დაშორებული, რისი წყალობითაც შექმნილია გარკვეული სიმეტრიული ნონასწორობა ნაწილებისა.

ამგვარად, ტაძრის შიგა სივრცის გაშუქებისათვის გარკვეული მხატვრული სისტემაა შექმნილი. პირველი რიგი მაღალი სარკმლებისა თანაბარ შუქს აფენს გვერდის მკლავებს (ამ დონეზე გაძლიერებულია მხოლოდ ცენტრალური აფსიდ – სამი სარკმელი), მეორე რიგი სარკმლებისა კი – სამ-სამი, დაყოლებული ჯვრის მკლავების კედლებში – მხოლოდ აძლიერებს შუქს და ოდნავ ჰყოფს სივრცის მეორე საფეხურს. რის შემდეგ გუმბათიდან შემოსულ სინათლეს, უკვე აღარ უნდა შეექმნა მკვეთრი კონტრასტი შუქ-ჩრდილისა. ასე რომ, შერჩეული განათების მხატვრული პრინციპი გამომდინარეობს სივრცის არა კონტრასტულ შუქჩრდილის ძერწვიდან, არამედ მთელ სივრცის თანაზომიერ და მკაფიო შუქმოფენის ამოცანიდან.

ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში მოსახვედრად სამ მხრიდან არის მოწყობილი შესასვლელი. ისინი მდებარეობს შენობის მთავარ სიმეტრიის ღერძებზე. არც ერთი კარი დღეს არ შემონახულა თავის პირველადი სახით, უმთავრესად დაზიანებულია მათი გადახურვა. უკეთ არის შერჩენილი ჩრდილოეთის და სამხრეთისა, რომლიდანაც ირკვევა, რომ ისინი გარედან ნახევარწრიული ღია ლუნეტებით ყოფილა გადახურული.

სამივეს გარედან მიდგმული აქვს კარიბჭეები. თუმცა კარიბჭეები თანადროულია ტაძრისა, მაგრამ მასთან წყობით არაა გადამბული. ყველა კარიბჭე ერთნაირად არის მოწყობილი – წინა მხრიდან მთელ სიგანეზე ახდილი. დასავლეთისა გამოირჩევა ჩრდილოეთისა და სამხრეთისაგან მხოლოდ იმით, რომ მისი კედლები შიგნიდან გაფორმებულია ერთნაშევრისანი არალრმა კედლის თაღებით. კარიბჭეები, ტაძრის მსგავსად, მოპირკეთებულია ორივე მხრიდან თლილი ქვებით და დგას ისეთსავე ცოკოლზე, როგორც ტაძრის კორპუსი. მათი გადახურვა აღარ არის შერჩენილი, მაგრამ ისინი ადგილობრივი ტრადიციით კამარაზე დაყრდნობილი ორქანობიანი სახურავით იქნებოდა დამთავრებული.

ფასადები: შენობა გარედან ორსაფეხურიან თლილი ქვის ცოკოლზე დგას. ფასადები ზედა

ნაწილში საგრძნობლად დაზიანებულია. ადგილზე შენობის მასების დამაგვირგვინებელი აღარც კარნიზებია შერჩენილი და არც ჯვრის მკლავების სამკუთხოვანი ფრონტონები. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შესაძლებელი ხდება საკმარისი დამაჯერებლობით ტაძრის ქვედა კორპუსის კარნიზების პირველი სალტის დონის დადგენა. იგი ცოკოლიდან 6,30 მეტრის სიმაღლეზე გადიოდა. ამის საშუალებას გვაძლევს სამხრეთის ფასადზე დარჩენილი ჯვრის მკლავის ფასადის მოპირკეთებიდან გადარჩენილი სამი კუთხის ქვა, რომელნიც ამ დონეზე მდებარეობს.

1950 წელს ფასადთან შურფების ჩაჭრის დროს გვხვდებოდა ტაძრის კარნიზის ჩამოვარდნილი ფრაგმენტები. ერთი მათგანი საკმაოდ დიდი ზომის (103X80X24 სმ) ფილა არის. კედლიდან გადმოშვერილი ნაწილი 35 სმ-ის თაროა, რომლის ქვედა პირი მცირედად დაქანებულ სიბრტყეს იძლევა. კედლის სიბრტყესთან მას 6 სმ-ის სისქის გრეხილი ლილვი გასდევს. ფილა თხელია (თაროს გარე შვეული პირი 10 სმ-ის სისქისაა). კედლის ზედაპირიდან 35 სმ-ით წინ გამოტანილ კარნიზის თაროს ნაშვერს საკმაოდ ღრმა ჩრდილის ზოლი უნდა დაეფინა კედლის სიბრტყეზე და მკვეთრად შემოეხაზა ფასადის კომპოზიციის ზედა საზღვრები.

მიუხედავად საპირე ქვების ნაწილობრივ გამოფიტვისა, ფასადები დღესაც სასიამოვნო შთაბეჭდილებას სტოვებენ თავისი სადა და კარგად მოპირკეთებული სიბრტყეებით. ხუროთმოძღვარს ფასადზე რამდენიმე დეკორატიული, მოჩუქურთმებული აქცენტიც დაუყენებია. ეს დეკორატიული კომპოზიციები უმთავრესად კარ-სარკმელთა ზედანებშია გამოყენებული. დღეს ისინი ყველა თავის ადგილზე აღარ არის, მაგრამ განმენდის დროს თითქმის ყველა აღმოჩნდა.

დასავლეთის ფასადი: უმთავრესად ზედა ნაწილებში არის დაზიანებული. კედელი გარღვეულია შუაზე. კარის ზედა საზღვრები აღარ არის შერჩენილი. საპირე ქვების დიდი მოედნები გამოცვივებულია სამხრეთის კუთხესთან. 1950 წელს, ნაწილობრივ განმენდის დროს, დასავლეთის კარიბჭესთან აღმოჩნდა ჩამოვარდნილი სარკმლის ზედანი. იგი გამოკვეთილია 110X30 სმ. ზედაპირის და 22 სმ. სისქის ქვის ფილაზე სარკმლის სასინათლო ხვრელის სიგანე 25 სმ-ია. სარკმლისთვის ამოჭრილ წრიულ ზედანს შემოვლებული აქვს 3,5-4 სმ-ის სიგანის რელიეფური ბრტყელი ლენტი, რომელიც ირგვლივ უვლის ქვის სწორკუთხედს და იკეტება მაღლა ჰორიზონტალურ ზოლად. ლენტის ზედაპირი ბრტყელია, დამუშავებულია იგი პარალელურად ჩაჭრილი შტრიხებით და ერთგვარ მიბაძვას წარმოადგენს გრეხილი ხალიჩისას. მისი პოვნის ადგილი (დასავლეთის კარის მარჯვენა წირთხლთან) ეჭვს არ ტოვებს, რომ იგი დასავლეთის, მკლავის ერთ-ერთი სარკმლის ზედანია.

ქეგლის 1955 წლის მთლიანად განმენდის დროს არქ. რ. გვერდნითელის მიერ აღმოჩენილი იყო დასავლეთის კარის მორთულობის ფრაგმენტებიც. ამ ფრაგმენტებით შესაძლებელი გახდა დასავლეთის კარის გაფორმების მთლიანად აღდგენა. კარი დეკორირებული ყოფილა მხოლოდ წრიული გადახურვის არეში. მორთულობა წარმოადგენს კარის ლუნეტის ირგვლივ შემოვლებულ ორნამენტულ ზოლს, რომლის ბოლოები თარაზულად იყო შემოკეცილი⁸. როგორც მოპოვებული ფრაგმენტებიდან სჩანს, კარის სათაურის ორნამენტული ზოლის მოტივი შედგებოდა წრეების მწკრივისაგან, რომელსაც ქმნიდა ვინრო რელიეფური ლენტის ხლართვა. ლენტის ზედაპირს შუაში ამოღებული აქვს მცირე ღარი. ორნამენტი დაბალი რელიეფისაა და ლენტის სივინროვის გამო მთელი ზედანის გაფორმება ხაზობრივ ელფერს ატარებს და არა პლასტიკურს. ეს ორივე ორნამენტული დეტალი: ერთი შესასვლელი კარისა და მეორე კი შუა სარკმლის თავზე მოთავსებული, უფრო მკაფიოდ ამჟღავნებს დასავლეთის ფასადის სიმეტრიის ღერძს.

სამხრეთის ფასადი: იგი შედარებით უკეთ არის შემონახული. მართალია, ისიც შუაზეა გარღვეული და ნაწილობრივ გამოცვივებულია მისი საპირე ქვები (დასავლეთის კუთხესთან, მარცხენა ქვედა სარკმლის ზევით, კარიბჭეზე), მაგრამ მაინც შერჩენილია თითქმის თავის პირველ გაბარიტებში (თუ არ ჩავთვლით კარნიზსა და ჯვრის მკლავის ფრონტონის წვეროს). კარის წირთხლები ნაწილობრივ არის დაკარგული, ხოლო მისი გადახურვა კი მთლიანად აღარ არის თავის ადგილზე. ასევე დაზიანებულია ზედა ორი სარკმელი – მარცხენა და ზედა შუანა, თუმცა ორივეს მდგომარეობის და ფორმის აღსადგენად შერჩენილია რეალური კვალი (იხ. ანაზომი). სამხრეთის ფასადიც საგანგებოდ ყოფილა დეკორირებული რელიეფური აქცენტებით. მორთულობა შეყურსულია კარისა და სარკმლების ღიადების ფარგლებში. ადგილზე მხოლოდ ქვედა მარჯვენა სარკმლის გაფორმებაა. ამ სარკმლის სასინათლო ხვრელი სადაა და მხოლოდ მისი

⁸ რ. გვერდნითელი, ბზიფის ციხე, ეკლესიის რესტავრაციის პროექტის დასაბუთება.

გადახურვის ქვაა მორთული რელიეფური ლენტით, რომელიც სარკმლის ზედანს ცოტა დაშორებით გარს უვლის და მოქნილი ხაზით ბოლოებში ზევითკენ მიიმართება. ლენტის ზედაპირი დღეს ატკეცილია მაგრამ საფიქრალია, რომ ისიც დაჭდული იქნებოდა პარალელური შტრიხებით, ისევე, როგორც დასავლეთის სარკმლის ირგვლივ შემოვლებული ლენტი. მიუხედავად ასეთი დაზიანებისა, იგი მაინც მნიშვნელოვანია, რადგან წარმოდგენას იძლევა დეკორატიული მოტივის ზოგად შთანაფიქრზე. მეორე, მარცხენა ქვედა სარკმლისთვის თავსართავის მხოლოდ მცირე ფრაგმენტი აღმოჩნდა გათხრის დროს.⁹ იგი წარმოადგენს სპირალისებურად დახვეულ რელიეფურ ლენტს, რომლის ზედაპირი ისევე დამუშავებულია დაკეჭვით, როგორც წინა აღწერილი დეტალები.

სხვა დეტალებიდან საინტერესოა ტაძრის შიგნით დადებული რელიეფური ჯვრებით შემკული სარკმლის მორთულობა, რომლის მდებარეობისათვის რ.გვერდნითელი სამხრეთი ფასადის შუა ზედა სარკმელს ვარაუდობს.¹⁰ სარკმლის გაფორმების კომპოზიცია კარგად არის შენახული. იგი წარმოადგენს კვადრატული ფორმის საპირე ქვას, რომელშიც ამოღებულია 26სმ. სიგანის სარკმლის წრიული ზედანი. მას ირგვლივ უვლის არათანაბარი სიგანის ბრტყელი რელიეფური თავსამკაული, რომელიც ჯერ იკეცება თარაზულად და შემდეგ 90° კუთხით შემობრუნებული ვერტიკალურად მიიმართება წვეროებით, ბოლოებს კი გამობმული აქვს თანაბარმკლავიანი, ნაპირებთან ოდნავ გაგანიერებული ჯვრები. მესამე ჯვარი შუაშია აღმართული. ეს ჯვარი უფრო მოყვანილი პროპორციებისაა და საგანგებოდ დამუშავებულია მცირე ბურთულებით. სამივე ჯვარი სადაა – ბრტყელი ზედაპირით. თავად სარკმლის ირგვლივ შემოვლებული ზედანის სიგანე არათანაბარია – უფრო ფართოა შუაში და თანდათან ვიწროვდება ბოლოებისკენ. მისი ზედაპირიც დამუშავებულია პარალელური შტრიხებით.

ზედმინეებით ხერხდება სამხრეთის კარის გაფორმების აღდგენაც. ამისათვის საკმარისი ფრაგმენტებია მოპოვებული კარის თავსამკაულისა ძეგლის 1955 წლის განმედიის დროს. ერთი მათგანი, სახელდობრ, №18 საკმაოდ მოზრდილ ნაწილს წარმოადგენს. იგი შენახულია თითქმის თავისი პირველადი სახით და წარმოადგენს წრიული თაღის ერთ-ერთ სოლს. მის ზედაპირზე რელიეფურად „დადებულია“ წრეების მწკრივი, რომლებიც განთავსებულნი არიან ისე, რომ ერთი მეორეს კვეთს. წრის ლენტის რელიეფი დაბალია, შუაში კი ის გაღარულია. თვით ლენტის პროფილი რბილად მომრგვალებულია¹¹.

აღმოსავლეთის ფასადი: სამნაწილიან მასებისაგან შედგება. შუა ცენტრალური აფსიდის ნაშვერი ხუთნახნაგოვანია, ხოლო გვერდის აფსიდები ოთხ-ოთხი ნახნაგითაა შემოფარგლული. საპირე აქაც დაზიანებულია; ქვები თავისი ბუდეებიდან გამოვარდნილია და შერჩენილთა უმრავლესობას კი ზედაპირი აქვს დაზიანებული.

ცენტრალური აფსიდის კედლებში გაჭრილი სამი მაღალი სარკმელი გაერთიანებულია ერთი საერთო თავსამკაულით. თავსამკაული ირგვლივ უვლის სარკმლებს და ჰორიზონტალურად ეხება მეზობელს. იგი წარმოადგენს 23სმ. სიგანის არშიას, რომელიც სამად არის გაყოფილი – ნაპირებისაკენ გასდევს მრგვალი გრეხილი ჩალიჩი, შუაში კი სამკუთხედად პროფილირებული ზოლი. ცენტრალური აფსიდის სარკმელთა ეს თავსამკაული წყდება მხოლოდ განაპირა ნახნაგებზე და აღარ გადადის გვერდის აფსიდებზე. გვერდის აფსიდის სარკმლები ასეთივე პროფილის დამოუკიდებელი არშიებითაა მორთული.

ამჟამად ფასადზე არშიის ყველა ქვა არ არის თავის ადგილზე. ისინი ჩამოვარდნილა (გათხრების დროს იყო მოპოვებული). მაგრამ ის, რაც არის შემორჩენილი (ცენტრალური სარკმლის, ნაპირა ნახნაგებზე, სამხრეთი აფსიდის სარკმლის ნახევარი და სხვა იხ. ანაზომი) ზედმინეებითი სისრულით წარმოდგენას იძლევა ფასადის გაფორმების პირველად კომპოზიციაზე¹².

ჩრდილოეთის ფასადის კომპოზიცია ანალოგიურია სამხრეთისა – სიმეტრიული ძირითადი მასივი, კარიბჭით. კარ-სარკმელთა განლაგებაც ზუსტი გამეორებაა სამხრეთისა. ეს ფასადი ყველაზე მეტად არის დაზიანებული. არავითარი ხელმოსაკიდი მონაცემები არაა შერჩენილი არც ძეგლზე და ვერც გათხრებით იქნა გამოვლენილი მისი დეკორატიული სამკაული არაა

⁹ იხ. ხსენებული ნაშრომი, გვ. 21, ფრაგმენტი 15.

¹⁰ იქვე, გვ. 26.

¹¹ იქვე, გვ. 17-18

¹² იქვე, გვ. 26-27

გამორიცხული, რომ ჩრდილოეთის ფასადი არც იყო მორთული, ვინაიდან ეს მხარე შენობისა დელისაკენ არის მიმართული და არ საჭიროებდა საგანგებო გაფორმებას.

ჩრდილოეთის კარის გადახურვა შედარებით უკეთ არის შემორჩენილი დასავლეთისა და სამხრეთისაზე. მისგან აღმოსავლეთი წირთხლის საპირე ქვების სამი სანჯისი რიგი არის შემორჩენილი. კარგად არის შენახული გადამხურავი თალის ქუსლის ქვაც, იქ სადაც მოსალოდნელია გადებული ყოფილიყო ლუნეტი არქიტრაჟი. მაგრამ ქუსლის ქვას ისევე სუფთად აქვს დამუშავებული ზედაპირი, როგორც თალის ქვებს, რაც მაჩვენებელია იმისა, რომ აქ არქიტრაჟი არ იყო გადებული. მაგრამ, ქუსლის ქვის დონეზე გარე ნაპირისაკენ, კედელში ღრმა ბუდეა ამოღებული, რომელშიც მოთავსდებოდა არქიტრაჟის ქვა. ამგვარად, შერჩენილი რუალებიდან ირკვევა, რომ ჩრდილოეთის კარს ზემოდან ღია ლუნეტი უნდა ჰქონდეს¹³.

გუმბათი: როგორც აღვნიშნეთ, ტაძარს გუმბათი აღარ აქვს შერჩენილი. მაგრამ გუმბათის ქვეშა სვეტები და აფსიდის სატრიუმფო თალის შერჩენილი სიმაღლე საშუალებას იძლევა ლიმიტირებული იყოს მისი სიგანე და მდებარეობა. გათხრების დროს აღმოჩნდა ჩამოვარდნილი გუმბათის ნყოფის მასივი, რომელმაც რესტავრატორს მისცა საშუალება აღედგინა იგი თავის პირველად ფორმებში.

„გუმბათი, გუმბათქვეშა თალებთან ერთად მთლიანად იყო ჩამოქცეული, მაგრამ ძეგლის განმენდისას გუმბათქვეშა ბურჯების სამხრეთ ნყოფის შორის, უფრო სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის ახლოს, ნაპოვნი იქნა ნყოფის ორმხრივ მოპირკეთებული დიდი ჩამონატეხი გარეთა საფასადო ნყოფისა. მასზე ხუთი კარგად თლილი ქვის ორი რიგი იყო. შიგა მოპირკეთებისგან ამ ძეგლის შიგა კედლებისთვის ჩვეული ორი მქისედ თლილი ქვალა შერჩა. ეს ჩამონატეხი ფასადის მხრიდან 135°-ის ტოლ კუთხეს შეადგენს, შიგა მოპირკეთების მონაკვეთი იმდენად უმნიშვნელო იყო (სულ 34 სმ.), რომ რაიმეგვარი სიმრუდისთვის თვალის მიდევნება ვერ ხერხდებოდა (ნახატი 3). ნყოფის ამ შედარებით დიდი ჩამონატეხის გარდა გაინმინდა სუფთად თლილი საფასადო კუთხის ქვების საკმაოდ დიდი რაოდენობა, რომელნიც გეგმაზე ასევე 135° -ის ტოლ კუთხეს გვიჩვენებს.

ამ სიდიდის კუთხე ნახნაგების რაოდენობად რვას გვაძლევს. გუმბათის დიამეტრს განსაზღვრავს გუმბათქვეშა ბურჯების ურთიერთდაცილება, რომელიც 367-368 სმ. უტოლდება. კედლის სისქე გრაფიკულად გამოდის თუ ნყოფის ზემოაღწერილ ფრაგმენტს მიახაზავ წრეს დიამეტრით 367-368 სმ., გუმბათქვეშა თალის 60 სმ-ის სიგანისას; იგი 63 სმ-ს უდრის. გუმბათის ყელის ეს ჩამონატეხი ზუსტად თავსდება რვანახნაგა გუმბათის გეგმაზე. ნიბოსთან კედლის სისქე 89 სმ.-ს უდრის, ხოლო გუმბათის ნახნაგის სიგანე – 203 სმ-ს. სარკმლების რაოდენობას გუმბათის ყელის ნახნაგების რაოდენობა განსაზღვრავს.“ (იქვე, გვ:10-11)

მოხერხდა გუმბათის ყელის საფასადო დეკორის სისტემის დადგენაც. „საკმაოდ მრავალრიცხოვანი გამოდგა განმენდისას ამოღებული სხვადასხვა მოყვანილობის და ერთნაირად ორნამენტირებული ქვების ჯგუფი. მათი ნაწილი სარკმელთა თავსართებს წარმოადგენს, სხვები – თავსართების ჰორიზონტალური გადანაკეცებია, მესამენიც – კუთხის ქვები. ვინაიდან ამ ქვების კუთხე 135° -ის ტოლია, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ფრაგმენტების მთელი ეს ჯგუფი გუმბათის ყელის შემკულობას უნდა წარმოადგენდეს. მისი აღდგენის პრაქტიკულმა ცდამ თავდაპირველი გუმბათის სრული სურათი მოგვცა. ამის გარდა, ... ქვების 62 და 62 ზუსტად ავსებს სივრცეს სარკმლის კედესა და ნახნაგის ნიბოს შორის. ამგვარად, პროფილირებული ზოლი გუმბათის ყველა ნახნაგს გასდევდა და სარკმელთა თავს ნახევარწრიულად ევლებოდა.“ (იქვე, გვ:27)

გუმბათის სარკმელთა მორთულობის გარდა გათხრებისას აღმოჩნდა მისი კონუსისებრი დასრულებაც – ის ქვისგან გათლილ გირჩს წარმოადგენს.

ამგვარად, მიუხედავად ტაძრის დაზიანებისა და ნაწილობრივ დანგრევისა, მისი პირვანდელი სახის სისრულით აღდგენა ხერხდება. როგორც ჩანს, ტაძარი დანგრეულა იმ პერიოდში, როდესაც ბზიფის ციხეში ცხოვრება უკვე შეწყვეტილი ყოფილა. მას დანგრევამდე თავისი პირველადი სახე და ფორმები უცვლელად მოუტანია. არქიტექტორი რუსუდან გვერდნითელის მიერ წარმოდგენილი ტაძრის რეკონსტრუქციის პროექტი სწორ წარმოდგენას იძლევა მის პირველად სახეზე და არ ინვესტს ჩვენში ეჭვს, რადგან შემტკიცებულია იგი მხოლოდ და მხოლოდ შერჩენილი, რეალურად არსებული მონაცემებით. ეს მონაცემები კი იმდენია და ისიც ისეთი სახისა, რომ

¹³ ანალოგიურადაა შოანის ეკლესიაში

რეკონსტრუქციის პროექტისათვის არ რჩება პირობითი აღდგენის ან ვარიაციული დაშვების შესაძლებლობა. (იხ. რესტავრაციის ფასადები). ერთადერთი, რისთვისაც რესტავრატორს არ ჰქონდა მტკიცე მონაცემი და წარმოდგენილ ნახაზებზე იგი პირობით არის მხოლოდ შეტანილი. ესაა გუმბათის ყელის სიმაღლე. მაგრამ, ამ პუნქტშიც მას ვერ შევედავებით, რადგან ავტორი გამოდის ტაძრის არქიტექტორის ხასიათისა და ლოგიკიდან.

ბზიფის ციხის ტაძარი ტიპოლოგიურად ჯვარგუმბათოვან თემას მიეკუთვნება, სადაც გუმბათი დაყრდნობილია ოთხ თავისუფლად მდგომ, ჯვრისებური კვეთის ბურჯებზე. ტაძრის ძირითადი მასივი, აფსიდების გამოკლებით, ჩანერილია კვადრატში, რომლის გეომეტრიული ცენტრი გუმბათქვეშა კვადრატის ცენტრს ემთხვევა. კვადრატულ მასივს აღმოსავლეთისკენ მიდგმული აქვს ცენტრალური საკურთხეველისა და გვერდის პასტოფორიუმების მომცველი სამნაწილიანი სივრცე, გარედან ნახნაგებით შემოფარგლული. ცენტრალური ჯვრისებრი სივრცის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მკლავი ოდნავ წაგრძელებულია ჩრდილოეთისა და სამხრეთისაზე.

მიუხედავად მცირე ზომისა, ტაძრის გარეგანი სახე მონუმენტურობისა და მძიმე, წონადი მასებით შედგენილი ანსამბლის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მართალია, აღმოსავლეთის მხარე რამდენადნე უფრო წაგრძელებულია მთავარი შვეული ღერძის მიმართ, ვიდრე დასავლეთისა, მაგრამ ექსტერიერი მაინც მშვიდისა და განონასწორებული კომპოზიციის შთაბეჭდილებას ქმნის. ასეთი მხატვრული სურათის შექმნას ხელს უწყობს ის გარემოება, რომ ტაძრის კომპოზიციის ძირითადი მასივი აღიქმება, როგორც კვადრატულ საფუძველზე აგებული კუბი, რომლის ერთი გვერდი დასავლეთის ფასადის სიგანეს წარმოადგენს, ხოლო მეორე სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადების სიგრძეს ემთხვევა (აღმოსავლეთის ნაშვერების გამოკლებით). მიდგმული კარიბჭეები თავისი საგრძნობი მოცულობით ამ შთაბეჭდილებას ამაგრებენ და სწორედ მათი წყალობით აღმოსავლეთის აფსიდის ნაშვერებიც მთავარ კუბური მასივის ასეთსავე დანამატებად აღიქმებიან. ნიშანდობლივია, რომ ვერტიკალური ღერძი გამავალი გუმბათის ცენტრზე, ზუსტად ემთხვევა კუბური მასივის ღერძს. ისე რომ, ტაძრის ანსამბლის მთავარი კომპოზიციური დომინანტა ამ კუბური მასივის გეომეტრიულ ღერძზეა დასმული. თუმცა, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადები, აფსიდების ნაშვერების წყალობით ასიმეტრიული ჩანს ორტოგონალურ პროექციაში – ფასადის ნახაზზე. მაგრამ, სინამდვილეში ამას თვალი ვერ აფიქსირებს. მიდგმული კარიბჭეები და მკვეთრი კუთხე აფსიდის ნაშვერსა და ფასადის სიბრტყეს შორის, ჰქმნიან აღქმის სულ სხვაგვარ ასპექტს და არ ირღვევა მასათა და სიბრტყეების კომპოზიციური წონასწორობის შთაბეჭდილება. ამკარაა, რომ ხუროთმოძღვარისთვის ექსტერიერის მხატვრული კომპოზიციის ხედვის ამოსავალს განონოსწორებული და სიმეტრიულად განწყობილი სურათის შექმნის ამოცანა წარმოადგენს.

ვიდრე დეტალურ ანალიზზე გადავიდოდეთ, საჭიროდ მიმაჩნია, აღვნიშნო, რომ აფხაზეთის ტერიტორიაზე შემორჩენილ ადრინდელი პერიოდის სხვა ძეგლთა შორის ბზიფის არქიტექტურა ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს. მისი ფასადების გასაფორმებლად მოხმარებულია ჩუქურთმა და სიმბოლური შინაარსის რელიეფური კომპოზიციები. ეს გარემოება კი თავისთავად საფასადო დეკორის გარჩევის საკითხს სვამს. ამავე დროს, უნდა აღვნიშნო, რომ ამით იგი უფრო შეხების წერტილებს იძლევა აღმოსავლეთ საქართველოს არქიტექტურულ სკოლებთან და იძლევა საშუალებას მათ ფონზე თუ დეკორის განვითარების პრობლემებზე გამოვლინდეს და წარმოჩნდეს ბზიფის ხუროთმოძღვრების დეკორატიული სამკაულის სტილისტური რაობა. ბზიფის ოსტატი არ იგონებს ახალ დეკორატიულ კომპოზიციებს, იგი არც ახალ მოტივებს ჰქმნის, იგი უსათუოდ კარგად იცნობს საქართველოს სხვა პროვინციების არქიტექტურას, მათ დეკორატიულ სამკაულს სესხულობს და მას შემოქმედებითად გარდმოსახავს თავის ნაწარმოებში.

ბზიფის ტაძრის აღმოსავლეთის ფასადის გაფორმებისათვის გამოყენებული ხერხი – სამი ცენტრალური სარკმლის გადაბმა საერთო თავსართავით და შემდეგ კი ნაპირა სარკმლებისათვის იმავე პროფილის დამოუკიდებლად გამოყენება, ადრევე ცნობილია და საკმაოდ გავრცელებული ხერხია აღმოსავლეთ ქრისტიანული სამყაროს ხუროთმოძღვრებაში. იგი გვხვდება მცხეთის ჯვრის დიდ ტაძარში (VI საუკუნე), ატენის სიონში, მარტვილში, გვხვდება ბიეთშიც (IX საუკუნე) კიდევ უფრო გვიან მანგლისში (XI ს.)¹⁴ და სხვა. საქართველოს საზღვრებს გარეთ

¹⁴ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Памятники типа Джвари, Тб. 1948, ტაბ. &, 18, 44, 46, 51, 76; P. Меписашвили,

მას სომხეთში, სირიაში, კაპადოკიაში ვხვდებით.¹⁵ რაც შეეხება თვით დეკორატიულ მოტივს – გრეხილი თოკის სადა სიბრტყის პროფილირებულ თაროსთან შეთავსებას – ესეც არაა ორიგინალური და, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, იგი IX-X საუკუნეების აქეთ აღარ გვხვდება. ბზიფის ხუროთმოძღვარს გრეხილი ორნამენტი ხშირად აქვს მოხმარებული. იგი გვხვდება ყველგან: თავსართებში, გუმბათის ყელის ირგვლივ სარკმლების დონეზე შემორტყმულ სარტყელზე. ეს უკანასკნელი ჰგავს აღმოსავლეთის ფასადის ორნამენტულ ზოლს, მაგრამ კომბინირებულია სხვანაირად. აქ გრეხილი ორ ბრტყელ თაროს შორის არის ჩაქსოვილი. ასეთი პროფილის თავსართავის ზუსტი ანალოგია გვხვდება ვაზისუბნის ბაზილიკის აღმოსავლეთის ფასადის გვერდის სარკმლებზე (VI საუკუნის ბოლო)¹⁶ და ჯავახეთში ბურნაშეთის ძეგლის აღმოსავლეთის ფასადზე სარკმლის ირგვლივ (X ს.).

სამწუხაროდ, ჩვენამდე მხოლოდ დაზიანებული სახით მოაღწია სამხრეთის ფასადის ორივე ქვედა სარკმლის დეკორატიულმა თავსამკაულებმა. ერთი, მარცხენა, დღეს ჯერ კიდევ თავის ადგილზე შერჩენილი, რადგან მისი ზედაპირი გამოქარულია, მხოლოდ საერთო ნახატზე იძლევა წარმოდგენას. იგი წარმოადგენს სარკმლის წრიული ზედანის ირგვლივ შემოვლებულ ვიწრო ზოლს მოკეცილი და ზეაფრიალებული ბოლოებით. ამ მოტივის გენეტიკურ საწყისებს სასანურ ხელოვნებასთან მიყვავართ. ამ ე.წ. „სასანურმა ლენტმა“ ქართულ შუა საუკუნეების ხელოვნებაშიც იპოვა ადგილი და ადრეფეოდალური პერიოდის პირველ საფეხურებზე გარკვეული ადგილი დაიკავა შენობათა სამკაულში. ეს მოტივი უმთავრესად იხმარება სარკმელთა გასაფორმებლად და თითქმის XI საუკუნემდე გვხვდება. მისი ნახატი საუკუნეთა მანძილზე განიცდის ტრანსფორმაციას და თანდათან შორდება თავის პირველად სახეს. ასე, მაგალითად V საუკუნეში, ბოლნისის სიონის სვეტისთავებზე გვხვდება ჯერ კიდევ უცხოური პირველწყაროს მსგავსი.¹⁷ მაგრამ უფრო გადაშუშავებული და სტილიზებული სახით ვხვდებით მას VIII საუკუნის წინარეხის სამეკლესიან ბაზილიკაში.¹⁸ ხოლო იმავე პერიოდის სამწევრისის სარკმლის თავსართში იგი ორნამენტირებული და სტილიზებულია.¹⁹ ყველაზე გვიანდელ მაგალითში, X საუკუნის დასაწყისში „ბერის საყდრის“²⁰ სარკმლის დეკორში იგი გადაშუშავებულია, მაგრამ ცოტა ადრინდელ მაგალითებში მისი ნახატი ჯერ კიდევ ქმნის ილუზიას შორეულ წინაპართან მსგავსებისა. ჩვენი ძეგლისთვის უფრო ახლო ანალოგია VIII-IX საუკუნეთა პერიოდის ჟალეთის ტაძრის აღმოსავლეთის სარკმლის თავსამკაულში ვხვდებით²¹.

მეორე ქვედა სარკმლის სამკაული, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, გათხრების დროს აღმოჩნდა (ფრაგმენტი №15). მისგან შერჩენილია მხოლოდ თავსამკაულის მარცხენა ნაპირის ხვიას მსგავსი დაბოლოება. თუ ამ ფრაგმენტით აღვადგენთ მეორე მარჯვენა ნაპირსაც, მაშინ მივიღებთ სრულიად დამთავრებულ სურათს, რომელსაც შეიძლება VIII-IX საუკუნის თელოვანის²² სამხრეთის სარკმლის გაფორმება პარალელად ამოვუყენოთ.

შემთხვევით გადარჩენილი სამხრეთის ფასადის ზედა შუა სარკმლის მორთულობა, რომელიც მთავარი შესასვლელის ღერძზე მდებარეობდა, ოსტატს შინაარსობრივად გაუაზრებია, როგორც სამი ჯვარის სახით ქრისტიანული სწავლების ერთ-ერთი მთავარი მნიშვნელოვანი მომენტის სიმბოლურად გადმომცემი კომპოზიცია. ქრისტიანულ სიმბოლიკაში, აინალოვის გამოკვლევით, ასეთი სამი ჯვარი წარმოადგენს პალესტინაში შექმნილსა და იქიდან გავრცელებულ იკონოგრაფიულ თემას. იგი სიმბოლურად გადმოსცემს ქრისტეს ჯვარცმის სცენას გოლგოთის მთაზე. მისსავე დაკვირვებით, ეს კომპოზიცია, როგორც ქრისტიანული აღმოსავლეთის, ისე

Полупещерный памятник в селе Биети. Ars Georgica, 6—A, Тб., 1963, სურ. 14, табл. 12, 1; მ. დვალი, მანგლისი, თბ., 1974, ტაბ. 7, 20, 21.

¹⁵ Н. М. Т о к а р с к и й, Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, илл. II, 18, 26—27, 39; Н. С. Butler, Churches in Syria, Princeton University, 1929, ill. 28, 101, 104, 107, 133, 146—148, 157, 159, 664; M. R e s t 1 e, Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens, 2T. Wien, 1979, Abb. 2-3, 11, 52—56, 60-61, 94, 131—134.

¹⁶ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Архитектура Кахетии, Тб. 1959, გვ. 83.

¹⁷ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Болнисский Сион, Тбилиси, 1940, таб. V.

¹⁸ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1936, გვ. 120, სურ. 144.

¹⁹ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Самцеврисская церковь в Грузии. Вопросы истории искусства, I, Тб. 1970, ტაბ. 35-1.

²⁰ რ. მეფისაშვილი, ბერის საყდარი, Ars Georgica, 7-A, თბ. 1971, სურ. 2, ტაბ. 26;

²¹ ბ. ქადეიშვილი, ჟალეთი, თბ. 1964, სურ. 8, ტაბ. 22.

²² ვ. ცინცაძე, თელოვანის ჯვარ-პატიოსანი, Ars Georgica, 5, თბ. 1959, სურ. 7, ტაბ. 56;

დასავლეთის ხელოვნებაში მრავალრიცხოვანი ძეგლებით არის წარმოდგენილი და ხმარებაშია VIII-IX საუკუნეებამდე.²³ საქართველოში მისი გავრცელების ქრონოლოგიური არეალი გაცილებით ფართოა. ის მრავალრიცხოვანი მაგალითებით გვხვდება ტაძრების ფასადების დეკორატიულ ანსამბლებში, როგორც ადრინდელ ძეგლებზე, ისე განვითარებული ფეოდალური ხანის არქიტექტურაშიც. მაგრამ საუკუნეების მანძილზე ეს კომპოზიცია განიცდის გარკვეულ კომპოზიციურ და სტილისტურ ცვლილებებს – წმინდა წარდგენითი, თხრობითი ჩვენებიდან მის სრულ დეკორატიულ, ორნამენტულ გადაამუშავებამდე.

ადრინდელ ძეგლებზე ამ სიმბოლური თემისთვის ქართული არქიტექტურის პლასტიკურ სამკაულებში ჯერ კიდევ არაა დამკვიდრებული გარკვეული ადგილი და არც კომპოზიციური თანაფარდობაა შემუშავებული ცალკეულ ელემენტებს შორის. იგი უკვე გვხვდება V საუკუნის ბოლნისის სიონის ჩრდილოეთის გალერეის სვეტის თავზე. ჯვრები ჩართულია კაპიტელის მთლიან ორნამენტულ სამკაულში, სამივე ერთი ზომისაა (წაგრძელებული ვერტიკალური მკლავებით და საგრძობლად დამოკლებული ჰორიზონტულით). ერთი მეორისგან თანაბარი მანძილით დაშორებულნი, ისინი განლაგებულნი არიან ფრიზულად – ერთ სტრიქონად. მათ შორის დარჩენილი არე ისეა შევსებული ორნამენტით, რომ ისინი ძნელად ირჩევა სვეტისათვის ნაკრებ ორნამენტულ სახეებში²⁴.

თელოვანის VIII-IX საუკუნეების ჯვარპატიოსნის ტაძრის კარის არქიტრავის გაფორმებაში ჯვარცმის აღნიშნული სიმბოლური რედაქცია ჯერ კიდევ ბოლნისისნაირი კომპოზიციური ხერხით არის გადმოცემული. სამი ჯვარი აქაც ჩართულია დეკორატიულ ანსამბლში და, ისევე როგორც ბოლნისში, განლაგებულია მიჯრით – ერთ ჰორიზონტულ ხაზზე. მაგრამ, ამასთან ერთად, თელოვანში უკვე ჩანს ტენდენცია ცენტრალური, მთავარი ჯვრის გამოყოფისა განსხვავებული ნახატით. რამდენადაც შესაძლებელია გარკვევა ამ დაზიანებული გამოსახულებებისა, შუალა ჯვარი თანაბარმკლავიანია, ნაპირებისაკენ ძლიერ გაგანიერებული მკლავებით და განსხვავებით ორი დანარჩენისგან წრეშია ჩასმული.²⁵ ოსტატი ამ ტენდენციას ავლენს ჯვრების განსხვავებული მანერით დამუშავებითაც – ნაპირებისას მთლიანად ბრტყლად ქრის ფონში და შუანას კი მხოლოდ მონახაზს კანრავს. ამგვარად, მიუხედავად სიმბოლური ნიშნების კომპოზიციური განლაგების მსგავსებისა, ბოლნისის და თელოვანის რელიეფებში შეიმჩნევა საყურადღებო განსხვავებაც. ეს სხვაობა კი შეპირობებულია მათ შემქმნელ ოსტატთა განსხვავებული, ეპოქალური, მხატვრულ-შემოქმედებითი ინტერესებით.

VIII-IX საუკუნეებში სამი ჯვრის სიმბოლური გამოსახულება ქართული არქიტექტურის საფასადო მორთულობის თემატურ რეპერტუარში გარკვეულ ადგილს იკავებს და იგი მრავალრიცხოვანი მაგალითებითაც გვხვდება. შერჩენილი ნიმუშების მრავალრიცხოვნება უფლებას იძლევა დავასკვნათ, რომ გოლგოთის სიმბოლურმა თემამ სწორედ ამ ეპოქაში ჰპოვა თავისი უდიდესი აღიარება და გავრცელება. ამავე დროს, აქ შემუშავდა კიდევ გამოსახულების გარკვეული იკონოგრაფიული და კომპოზიციური მხარეები, რომელნიც სავალდებულო შეიქმნა მომდევნო პერიოდებისთვისაც და, რაც მთავარია, საკულტო შენობაში მან თანდათან დაიკავა ყველაზე მნიშვნელოვანი და საპატიო ადგილი – აღმოსავლეთის ფასადი. თვით სიმბოლური ნიშნების განაწილება გარკვეულ კომპოზიციურ ლოგიკას დაემორჩილა. ამიერიდან ჯვრები მიჯრით, ერთ სტრიქონად აღარ ლაგდება, ისინი ჰქმნის სამკუთხედს, რომლის წვეროში ცენტრალური (ქრისტეს ჯვარცმის სიმბოლო) გამოირჩევა არა მხოლოდ განსხვავებული ნახატით, არამედ მდიდრული დეკორატიული სამკაულითაც.

VIII-IX საუკუნეებში ჯვარცმის სიმბოლური გამოსახულება სამი ჯვარის სახით ძირითადად სარკმელთან არის დაკავშირებული და ისიც გამოყენებულია ხუროთმოძღვრების მიერ, როგორც სარკმლის ზედა ნაწილის დამაგვირგვინებელი დეკორატიული აქცენტი. წრიული თავსართავი სარკმლისა გამოყენებულია, როგორც ერთგვარი შემადლება ცენტრალური ჯვრის დასადგმელად. უკანასკნელი თავისი ნახატით უახლოვდება კიდევ გოლგოთის მთის სახოვან სიმბოლურ

²³ Д. А й н а л о в, Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1901, გვ. 197-200.

²⁴ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Болнисский Сион, Тбилиси, 1940, გვ. 186-187, ტაბ. VIII.

²⁵ ვ. ცინცაძე ტექსტში აღნიშნავს მხოლოდ ორი ჯვარის არსებობას, ხოლო მოყვანილ, მის მიერვე შესრულებულ გრაფიკულ ნახაზზე გადმოცემულია სამი (იხ. მისი: „თელოვანის ჯვარპატიოსანი“. გვ. 85, სურ. 9) ჩვენი დაკვირვებითაც, ძეგლზე ნამდვილად შემორჩენილია შუანა ჯვრის ნახატის კვალი.

ნიშანს. ჯვრები განთავსებულია ან ამ „მთაზე“ ან მის ირგვლივ. კომპოზიცია უაღრესად მარტივი და ლაკონიური ხდება – ჯვარცმის სცენის სიმბოლური ნიშნები განსხვავებით ბოლნისსა და თელოვანისაგან დამოუკიდებელივ იკითხება ყოველგვარი სხვა დეკორატიული მოტივის ჩართვის გარეშე.

ასეთი გადაწყვეტის ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ შერჩევით რამდენიმე ძეგლი: IX საუკუნის ქვაბისხევის წმ. მარიამის სახელობის ბაზილიკის დასავლეთის სარკმლის არქიტრაფზე ამოკვეთილია აღნიშნული სიმბოლური სცენა.²⁶ აქ სამი თანბარმკლავიანი ჯვარი, თითოეული დამოუკიდებელივ ჩასმული წრიულ რგოლში, სეგმენტური ფორმის ბრტყელი თაღის ირგვლივ პირამიდულად განთავსებული. ცრუ თაღი დეკორატიულად ამთავრებს მხოლოდ სარკმლის ზედანს და ჯერ კიდევ სუსტად უკავშირდება მის ზემოთ ამოკვეთილ ჯვრებს.

გარდა სამი ჯვრის რელიეფისა, კომპოზიციაში შეტანილია მეოთხე ჯვრის გამოსახულება. იგი მკრთალად, მხოლოდ კონტურული ნახატის ამოკანვრით არის აღნიშნული, ზომითაც მცირეა. ზემოდან მას კვლავ „ამოკანვრით“ გადავლებული აქვს წრიული სეგმენტი. რელიეფის მხატვრულ სახეში არავითარი კომპოზიციური როლი არ აქვს მას მინიჭებული და, როგორც ჩანს, ოსტატს შეუტანია ის როგორც სცენის აზრობრივი წაკითხვის სავალდებულო ნიშანი. სრულიად შესაძლებელია, რომ რკალი გადმოსცემს გოლგოთის მთას, ხოლო მის ქვეშ შეფარებული ჯვარი ამ მთის „სიწმინდეს“ აღნიშნავს. ასეთი გაგების საფუძველს გვაძლევს ქრონოლოგიურად მომდევნო რამდენიმე სხვა მაგალითი (კუმურდო, დაღეთ-ხაჩინი, ბურნაშეთი). ოსტატი კმაყოფილდება გოლგოთის სცენის სიმბოლიკის ლაპიდარული ჩვენებით და კომპოზიციაში არავითარი სხვა მოტივი დეკორატიული გამდიდრებისათვის არ შეჰყავს.

იმავე სცენის განსახიერებას ვხვდებით სოფ. თონეთის ეკლესიაში. სარკმლის თავზე შემოვლებული პროფილირებული ზედანი ბოლოებში ჰორიზონტალურად იკეცება. ცენტრალური ჯვარი აქ უკვე დაფუძნებულია სარკმლის თავსართავის წვეროზე, ხოლო გვერდით აღმართული ჯვრები სარტყლის ჰორიზონტალურ მონაკვეთებზე დგას.

გველდესის ეკლესიის ოსტატს თავსართავის ლენტისათვის მეტი ხაზობრივი დენადობა მიუნიჭებია. მისი ბოლოები ორ თარაზულ კლაკნილს აკეთებს. ცენტრალური ჯვარი უფრო დიდი და დეკორატიულია დანარჩენ ორთან შედარებით. იგი აღმართულია სარტყლის სიმრგვალის ცენტრში. ხოლო შედარებით მარტივი და სადაა დანარჩენი ორი – ლენტის უკანასკნელი დაბოლოების ჰორიზონტალურ ნიადაგზე დაფუძნებულია. გველდესის კომპოზიციაში სცენის უშუალო გადმოცემასთან ერთად იგრძნობა უფრო მეტი ხაზობრივი დინამიკის შეყვანის სურვილი, წინა ორ მოყვანილ მაგალითთან შედარებით.

X საუკუნის პირველი ნახევრის „ბერის საყდრის“ ოსტატი უკვე სრულ დამოუკიდებლობას იჩენს სამი ჯვარის კომპოზიციის პირველი რედაქციის მიმართ.²⁷ წინა თაობათა მიერ შემუშავებული მჭიდრო კომპოზიციური ჯგუფი სამი ჯვრისა და სარკმლის ლენტის მთისებრი მოხაზულობისა, როგორც ზემოთ მოყვანილ ძეგლებში და ასევე ბზიფის მაგალითშიც შეგვხვდა, სადაც მოქანდაკის მთავარ ამოცანაში თემის სემანტიკური მხარის ჩვენება იგრძნობა, აქ, ბერის საყდარში, გარდასახულია, აღარაა იმდენად ხაზგასმული. მას ეს მჭიდრო კომპოზიციური ჯგუფი ცალკეულ ელემენტებად აქვს დაშლილი და ჩართული სარკმლის ირგვლივ შექმნილ ფასადის მდიდარ და რთულ დეკორატიულ ანსამბლში. განედლებული ჯვრები მონყვეტილია გველდესისებრ ბოლოებდაკლაკნილ წარბს და დეკორატიულ აქცენტებადაა გაბნეული კედლის სიბრტყეზე. ჯვრები ჰქმნიან სამკუთხედს, მაგრამ დამოუკიდებლად ლენტისაგან, ლენტი კი, ადრეული ნიმუშებიდან გადმოღებული, მონყვეტილია სარკმლის ზედანს და თავისთავად რჩება კომპოზიციაში დამოუკიდებელ სიმბოლოდ. ე.ი. ჩვენ „ბერის საყდრის“ მაგალითზე უკვე ვხედავთ VIII-IX საუკუნეებში გავრცელებული კომპოზიციის არა მხოლოდ უარყოფას, არამედ მის ახალ გადამუშავებასაც. იგი კარგავს ჯვარცმის თხრობითი ატრიბუტიკის მხოლოდ და მხოლოდ აზრობრივ გაგებას და ფასადის საერთო კომპოზიციის დეკორატიული მხარის აქცენტირებაც ხდება.

X საუკუნით მოკიდებული, ჩვენ აღარ ვხვდებით გოლგოთის მთის სიმბოლური სახის იმგვარი მხატვრულ გამოსახვის ნიმუშებს, როგორც ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში ვნახეთ და

²⁶ გ. ჩუბინაშვილი, ქვაბისხევის ხეობის ძველი ბაზილიკა, უნივ. შრომები XXXIV, 1948, გვ. 391-398.

²⁷ რ. მეფისაშვილი, ბერის საყდარი, Ars Georgica, 7-A, თბ. 1971, სურ. 2, 4, 6, ტაბ. 26;

რომელთა გაგების წრეშია მოხვედრილი ჩვენი კვლევის ობიექტი – ბზიფის თავსართიც.

964 წელს აგებულ კუმურდოს ძეგლში სამი ჯვარი აღმოსავლეთის ფასადზეა გადანაწილებული. ისინი ჩართულია ფასადის მთლიან დეკორატიულ ანსამბლში – ორი განაპირა ქვედა სარკმელთან და მესამე კი ფასადის სიმეტრიის მთავარ ღერძზე, ნითელი, სისხლისფერი ქვაში გამოყვანილი; სამივე ცალკე, საკუთარ კვარცხლბეკზე დასვენებული²⁸.

საგულისხმოა, რომ ორივე ქვედა ჯვარს თავზე გადავლებული აქვს ნახევარწრიული რკალები, რომელნიც, ვფიქრობთ, ისევე როგორც ქვაბისხევი, არა მხოლოდ დეკორატიული სამკაულია, არამედ ადრინდელი ნიმუშებიდან შეთვისებული გოლგოთის სცენის ერთ-ერთი აზრობრივი სიმბოლო.

გოლგოთის თემის სიმბოლური რედაქციის ანალოგიურ კომპოზიციურ გადაწყვეტას ვხვდებით 1002 წელს აგებული ხცისის ტაძრის აღმოსავლეთის ფასადზედაც²⁹. ხცისის ხუროთმოძღვარი, არქიტექტორ საკოცარის მსგავსად ჯვარცმის თემის შემადგენელ სიმბოლურ ნიშნებს შლის ცალკეულ ელემენტებად და შეჰყავს ისინი ფასადის საერთო დეკორატიულ ანსამბლში. ავაზაკთა სიმბოლოები (ჯვრები) მოთავსებულია ფასადის დეკორატიული არკატურის ნაპირა მონაკვეთების არეზე, სარკმლის დონის მაღლა გამავალ ჰორიზონტულ ხაზზე, ხოლო ცენტრალური (ქრისტესი) ანეულია ფასადის სიმეტრიის ღერძზე, მაღლა და კვლავ ისინი ქმნიან, კუმურდოს მსგავსად, პირამიდულ კომპოზიციას.

ჯვრები ფასადზე აქაც თანასწორგვერდიან სამკუთხედს ქმნის, რომლის ფუძე ცენტრალური სარკმლის თავსართავის დონეზე მაღლა გადის, ხოლო წვერო კი იჭრება ფრონტონის ფარგლებში. ქვედა ნაპირა ჯვრები განსხვავებული ნახატითაა გადმოცემული, მაგრამ ორივე ეყრდნობა საფეხუროვან კვარცხლბეკს. ცენტრალური ჯვარი (ქრისტეს სიმბოლო) საგანგებოდ არის მორთული. მისი ნატიფი, დახვეწილი ფორმები შემკულობის სიმდიდრე, ბრწყინვალე ნახატი და ეფექტური დეკორატიულობა მეორე პლანზე აყენებს გამოსახულების სემანტიკური მხარის ჩვენებას. მაგრამ, ამავე დროს, მიუხედავად ასეთი ხაზგასმული დეკორატიულ-ორნამენტული საწყისისა, აშკარად ჩანს, რომ თავისი კომპოზიციისთვის დეკორატორს გამოყენებული აქვს გოლგოთის თემის უკვე დადგენილი ნიმუში. აღნიშნული მხარე კარგად ჩანს ჯვრის კვარცხლბეკის ნახატში, რომლის რკალისებური მოხაზულობა გამოდის არა კომპოზიციური ლოგიკიდან, არამედ შემუშავებული ტრადიციიდან. ნინა VIII- IX საუკუნეების და X საუკუნის დასაწყისის მაგალითებში იგი სარკმლის თავსართავის სახით გვხვდებოდა, რომელზედაც, როგორც მთაზე, აღიმართებოდა ქრისტეს ჯვარცმის სიმბოლო (გველდესი, თონეთი, ბზიფი)ანდა დამოუკიდებელ შემადგენელ ელემენტად არსებობდა სამი ჯვრის სიმბოლურ კომპოზიციასში (ქვაბისხევი, ერედვის „ბერის“ საყდარი). ამგვარად, XI საუკუნის დასაწყისში ხცისის მაგალითით ჩვენ ვხედავთ, ერთი მხრივ, VIII-IX საუკუნეებში შემუშავებული კომპოზიციის სრულ მხატვრულ-სტილისტურ და კომპოზიციურ გადამუშავებას და, მეორე მხრივ, ჯერ კიდევ ცალკეულ ელემენტებში მათთან კავშირს.

ხოლო ხცისის შემდეგ, მის მომდევნო, XI საუკუნის 20- იანი წლების ძეგლებში ეს კავშირიც დარღვეულია და სამი ჯვრის თემა შთანთქმულია ფასადის საერთო სამკაულის, დეკორატიული არკატურის ხვიებში. ამის საუცხოო მაგალითია 1030 წლის სამთავისის ტაძრის აღმოსავლეთის ფასადი.

ხოლო XI საუკუნის დასაწყისის ქართლის კაბერის ძეგლის აღმოსავლეთის ფასადზე გამოკვეთილი სამი ჯვრის თემის კომპოზიცია ანაქრონიზმად მოჩანს, ვინაიდან აქ ოსტატი კომპოზიციურ სურათს კი არ აგებს „დაშლილი“ სახით, რისი საწყისი უკვე X საუკუნის პირველ ნახევრის ბერის საყდარში ჩანდა და საუკუნის ბოლოს ხცისში ჩამოყალიბებული სახით გვხვდებოდა, არამედ ბაძავს ადრინდელ, VIII —IX საუკუნეების ვარიანტს, როგორც მჭიდრო, სარკმლის თავსართთან შეკავშირებულ ჯგუფს.

რენე შმერლინგი კაბერის ოსტატის არქიტექტურული სამკაულის შესრულების მანერას, კანკელთან ერთად X საუკუნის მეორე ნახევრისათვის დამახასიათებლად სთვლის, ხოლო ქართული პლასტიკური ხელოვნების პროგრესიული განვითარების ხაზიდან ასეთ „ჩამორჩენას“ შე-

²⁸ Н. П. Северов, Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, Москва, 1947, სურ. III и V.

²⁹ Р. Шмерлинг, Древний Цвимоэтский храм близ с. Хциси. Arg Georgica 4, Тбилиси, 1955, სურ. 4, ტაბ. 48.

მომქმედი – ოსტატის ხანდაზმულობით ხსნის.³⁰ მაგრამ, გასათვალისწინებელია ის უდაო ფაქტიც, რომ კაბერის ხუროთმოძღვარი, როგორც მისი ნამოღვანარიდან ჩანს, ვერაა დაჯილდოებული მხატვრულ-დეკორატიული ნიჭით და არც იგრძნობა მასში პროფესიულად დახვეწილი ოსტატის ხელი. ამ „პროვინციელ“, სოფლის მშენებელს შეეძლო მხოლოდ სხვისი კომპოზიციების გამოყენება და არა ახლის შექმნა. სწორედ ასეთი ოსტატის ხელს ვხედავთ, როგორც ტაძრისთვის შესრულებულ კანკელში, ისე შენობის არქიტექტურულ დეკორშიც. ადრინდელი ნიმუშიდან აქვს აღებული მას, როგორც ითქვა, აღმოსავლეთის სარკმლის თავზე გამოკვეთილი კომპოზიცია „გოლგოთის“ სიმბოლური სცენისა, მაგრამ ოსტატს ადრინდელი ნიმუშის განმეორებისას მაინც შეუტანია რამდენიმე განსხვავებული, საკუთარი მხატვრული შტრიხი, რომლებშიც იგრძნობა სწორედ ახალი ეპოქის, XI საუკუნის სტილისტური ფაზისთვის დამახასიათებელი მხატვრული მიდგომის ანარეკლები. ეს რელიეფურად ჩანს თავსართავის ნახატში, რომლის ბოლოები შედარებით გველდესის, თონეთის და ბერის საყდრის ნახატთან უჩვეულოდ გართულებული და აყვავებულია – იგი მცენარეულ ყლორტშია გადაზრდილი. კომპოზიციის მხატვრულ სურათში მაყურებლის ყურადღებას უფრო მეტად ზეაღმართული ყლორტების კაპრიზული დინება იზიდავს, ვიდრე ცენტრში ჩასმული სადა და უბრალოდ გამოთლილი სამი ჯვარი. კაბერის რელიეფის მხატვრულ სახეში შენელებულია ის წარდგენითი, „იკონური“ ჩვენება სიმბოლური ნიშნებისა, რაც ადრინდელ ნიმუშებში (საიდანაც ნასესხებია იგი) ასე აშკარად იყო წინა პლანზე წამოწეული. კაბერის ამ არაოსტატურად შესრულებული კომპოზიციის ნახატში უფრო მეტია მხატვრული სურათის დეკორატიულობის სანყისი; ხაზის რიტმული დინების ცვალებადობა და მისი დაძაბული ექსპრესიულობა. ე.ი. ის დამახასიათებელი მხატვრული ნიშნები, რომლითაც ხასიათდება XI საუკუნის მაღალი, შემოქმედებითი აღმაფრენის ნიჭით დაჯილდოებული ხცისის ოსტატის სტილისტური მიდგომა. თვით თავსართავის აყვავებული ყლორტის ნახატში შთაგონება უფრო მეტად ხცისის ცენტრალური ჯვრის ქვედა ელემენტის, მცენარეული ჩუქურთმის პლასტიკიდანაა მიღებული, ვიდრე გველდესის ან ბერის საყდრის სარკმლის თავსართავის ლენტით შექმნილი გრაფიკიდან. ისე რომ, მიუხედავად კაბერის ოსტატის ერთგვარი „ჩამორჩენილობისა“ და მისი შემოქმედებითი პრიმიტიულობისა, მაინც ჩანს ეპოქის წვლილი, მაგრამ კაბერის კომპოზიცია, ამავე დროს, მაინც ანაქრონიზმია XI საუკუნისათვის და ერთად-ერთი დაგვიანებული მაგალითი VIII-IX საუკუნეებში გავრცელებული ჯვარცმის სიმბოლური გამოსახულების კომპოზიციური გამეორებისა.

XI საუკუნის შემდეგ, ქართულ საფასადო სკულპტურაში, ამ თემისადმი ინტერესი თანდათან ქრება. სამი ჯვარი ტაძართა ფასადებიდან თანდათან იდევნება და ადგილს უთმობს მხოლოდ ერთს, დიდს მთელ ფასადზე ეფექტურად აღმართულს, უაღრესად მორთულს და დეკორატიულად გამდიდრებულს XII-XIII საუკუნეების იკორთა, კოჯრის კაბენი, ბეთანია, გუდარეხი, ქვათახევი, ახტალა და სხვა, XIII-XIV ძეგლები საფარა, ზარზმა, ჭულე და სხვა). მაგრამ ჯვარცმის თემის გამოსახულების სიმბოლური რედაქცია (სამი ჯვრით) მთლად არ არის განდევნილი ხმარებიდან. ამ პერიოდში იგი მაინც გვხვდება აქა-იქ, სპორადულად. გვიანი პერიოდის ამ ცალკეულ მაგალითებში ჩანს ან მიბაძვა ადრინდელი ნიმუშისა, მისი გამეორება და არა ახალი, შემოქმედებითი კომპოზიციური ძიება. ამავე დროს, ყოველ მათგანს ატყვია დალი საკუთარი ეპოქისა. იმის სანახავად თუ რა სახეს ლეზულობს აღნიშნული თემა შემდგომ პერიოდებში მოვიყვანთ ორიოდ რამდენიმე მაგალითს საილუსტრაციოდ, ქრონოლოგიურად.

განსხვავებული სახით არის გადმოცემული სამი ჯვრის კომპოზიცია XII-XIII საუკუნეების ბურნაშეთის ძეგლში. ბურნაშეთის დარბაზული ტიპის ეკლესიაა, კომპოზიციური ვარიანტი გოლოგოთის ჯვარცმისა სამხრეთის კარის არქიტრაზზეა გამოკვეთილი. განაპირა ჯვრებს, სამთავისის მსგავსად, ოსტატი რელიეფური ლივლივის უწყვეტ დინებაში აქსოვს, ხოლო თვით მთის რკალი გადატანილია ზემოდ და გადავლებულია როგორც კომპოზიციის შემკვრელი, დამავირგვინებელი ელემენტი. დამახასიათებელია, რომ ბურნაშეთის არქიტრავის გამფორმებელი სამი ჯვარის განთავსებისათვის არ ირჩევს ბოლნისის სიონის და თელოვანის ფრიზულ კომპოზიციას, რაც, ბუნებრივად, უფრო შესაფერისი იქნებოდა არქიტრავის სწორკუთხედად შემო-

³⁰ Р. Ш м е р л и н г, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб. 1962, გვ. 96; რ. მეფისაშვილი, X-XI საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ძეგლები სოფ. კაბერში და გოსტიბეში. Ars Georgica, 8-A, თბ. 1979, გვ. 54, 56, ტაბ. 24, 1.

ჩარჩობული კადრისთვის, თვით წარწერის ტექსტისათვისაც, რომლითაც შევსებულია თავის-უფალი არე უფრო უკეთეს პირობებს შექმნიდა. იგი უკუაგდება კომპოზიციურ გადაწყვეტაში სამი ჯვრის მშვიდი რიტმით განვითარებას, რომელიც უფრო შეესაბამება ქართული ხელოვნების ადრეულ ეტაპს და გადმოგვცემს ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელ მხატვრული სტილს, რიტმულ ნახაზს, აგებულს ხაზების უსასრულო დინებაზე

სამი ჯვარია გამოსახული ასევე XIII საუკუნის 80-ანი წლების თბილისი მეტეხის ცენტრალურ, ცილინდრულად შვერილ აფსიდზე. თუმცა იგი თავისი არსით წარმოადგენს სამთავისის აღმოსავლეთის ფასადის ცენტრალური ჯვრის ნახაზის სამმაგ გამეორებას.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ განხილული მაგალითები საკმარისად ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან, თუ როგორ იცვლებოდა დროთა განმავლობაში ჯვარცმის სიმბოლური გამოსახულების მხატვრულ-სტილისტური ინტერპრეტაცია. იგი ყოველთვის გამოწვეული იყო ხელოვნების განვითარების ახალი ამოცანებით, რომელნიც პასუხობდა ეპოქის ქრონოლოგიურ ეტაპებს.

საფასადო პლასტიკაზე დაკვირვებამ მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ზემოაღნიშნული თემის კომპოზიციამ V-XI საუკუნეების მანძილზე განიცადა ცვლილების სამი ფაზა:

ფრიზული – V-VIII საუკუნეებში (ბოლნისის სიონი და თელოვანი)

მჭიდრო ჯგუფი, დაკავშირებული სარკმლის თავსართთან, პირამიდულად განლაგებული სამი ჯვრით – VIII-X საუკუნეების. X საუკუნის დასაწყისიდან შეიმჩნევა ნახაზის მჭიდრო განაწილება, ხაზგასმულია სხვადასხვა ელემენტის დეკორატიული ინტერპრეტაცია. სარკმლის ნახევარწრიული დაბოლოება სიმბოლურად აღნიშნავს გოლგოთის მთას, თუმცა აღიქმება როგორც დეკორატიული მორთულობა (ბერის საყდარი, სტელა ხევსუფალ ქობულას წარწერით).³¹ VIII-IX საუკუნეების პერიოდში ეს ვარიანტი საყოველთაოდ იყო აღიარებული.

ცალკეულ ელემენტებად დაყოფილი კომპოზიცია, თუმცა კი ჩართული ფასადის ერთიან დეკორატიულ ანსამბლში – X საუკუნის მეორე ნახევრიდან XI საუკუნის 30-იან წლებამდე. ამასთან, შესაძლებელია ორი ეტაპის გამოყოფა – ადრეული (კუმურდო 964 წელი, ხცისი 1002 წელი) და მომდევნო (სამთავისი, 1030 წელი).

რასაკვირველია ჩვენ არ ვგულისხმობთ ევოლუციის ამ სამი ეტაპის ნრფივ, უწყვეტ განვითარებას. პირიქითაც, როგორც ყოველი ევოლუცია, ისიც ხასიათდება სპირალური განვითარების გზით, რის მაგალითსაც ვხედავთ კაბერის ეკლესიაში³².

განხილული მაგალითები, ჩვენი აზრით, მკაფიოდ გვიხაზავს იმ მხატვრულ-სტილისტურ ნრეს, რომელსაც მიეკუთვნება ბზიფის ტაძრის სამხრეთის სარკმლის თავსართი გოლგოთაზე ჯვარცმის სიმბოლური გამოსახულებით, რაც გვაძლევს საფუძველს მისი შექმნის თარიღად VIII-IX საუკუნეები მივიჩნიოთ.

ზემოთ განხილულმა კომპოზიციამ ბზიფის ტაძრის სამხრეთის ფასადისა ზედაპირის დამუშავებაც კარგ მდგომარეობაში შეინარჩუნა, სადაც მკაფიოდ იკვეთება ოსტატის პლასტიკურობის შეგრძნების სპეციფიკა. ზედაპირი დასერილია პარალელური შტრიხებით; ამავე მანერით არის შესრულებული დასავლეთის სარკმლის მორთულობა, აღმოსავლეთის ფასადის ზედანის გრეხილი ორნამენტი, რომელიც მიუყვებოდა გუმბათის ყელს – ყველა ეს ელემენტი ერთი ოსტატის ხელს უნდა მიეკუთვნებოდეს. ისინი შესრულებულია სიბრტყობრივ-ხაზობრივად და პლასტიკურობის რამენაირ განცდას არ ბადებს. ასევე სიბრტყობრივად არის შესრულებული დასავლეთის და სამხრეთის კარის ორნამენტები. მათში არ არის იმ პლასტიკურობის შეგრძნება, რომელიც ჩნდება უკვე X საუკუნის შუიდან ქართულ არქიტექტურაში. ამ ელემენტების

³¹ ამგვარი კომპოზიციის კიდევ ერთი მაგალითი ბზიფის სიახლოვეს, იმ ფრაგმენტებს შორის იძებნება, რომელიც ანაკოფის შიდა ციხის ეკლესიის საკურთხევლის მოზლუდვაში XIX საუკუნეში ჩააყოფს. ლ. ხრუშკოვა (Скульптура раннесредневековой Абхазии. Тбилиси, 1980, გვ.13, ტაბ. 11- 2) კომპოზიციის აგების თავისებურების გაუთვალისწინებლად ამ ფილას V-VI საუკუნეების ძეგლთა წრეში ათავსებს. სინამდვილეში კი იგი შეუძლებელია VIII-IX საუკუნეზე ადრინდელი ხანით დათარიღდეს და, იქნებ, X საუკუნეც იყოს.

³² საგულისხმოა, ამ მხრივ, გურჯაანის ყველანაშინდის (VIII ს.) აღმოსავლეთის ფასადის დეკორატიული მორთულობა. თავდაპირველად აქაც (Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и , Архитектура Кахетин, გვ. 276; R. Mepissaschwili, W. Zinzadse, Die Kunst des al ten Georgien. Leipzig, 1977, გვ. 120) სამი სარკმლის თავზე თითო-თითო ჯვარი იყო, ე.ი. კი სქემა, რომელიც X საუკუნიდან გავრცელებულს მოგაგონებთ. მაგრამ მათი ძირების მიახლოებით ერთ დონეზე განთავსება – შუანა მცირეოდენლა შემალღებული – თავად მათი პლასტიკა კომპოზიციას ადრულ მაგალითებს აახლოებს. აქ, ისევე როგორც ცხავატის ეკლესიის (VIII-IX სს.) ანალოგიურ კომპოზიციამ ჩვენ თითქოს და VIII-IX სს. -თა ჩვეულებრივი სქემის „მონუმენტალიზაციას“ ვხედავთ.

ანალოგებს ვხვდებით უფრო ადრეულ – VIII-IX და X საუკუნის დასაწყისის ძეგლებში. ასე, მაგალითად, მას ძლიერ ემსგავსება ქსნის არმაზის სარტყელი, დაფარული შტრიხებით³³. მსგავსებას ვხვდავთ ასევე 906 წლის ერედვის კარის თავსართში³⁴, რომელიც ასევე გრაფიკულად არის დამუშავებული. ბზიფის ეკლესიის სარტყლის სტილისტური პერიოდის უკეთ გაგებისთვის უპრიანია იგი შევადაროთ რუისის ტაძრის ადრეული ფენის სარკმელთა დეკორს, რომელსაც გ. ჩუბინაშვილი VIII-IX საუკუნეებს აკუთვნებს.³⁵ მათი მსგავსება მარტოოდენ და იმდენად იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ რუისელი ოსტატიც ჯვრის მოტივს მოიხმობს და სარკმელს მხოლოდ და მხოლოდ თავსართავით ამკობს, არამედ თავსართავის თავად პლასტიკის „გრაფიკულ“ გაგებაში, მის სიბრტყითობაში. ამგვარად, ჭრის მანერა ბზიფის ოსტატისა ხასიათდება იმავე ხაზობრიობით, რომელიც ტიპიურია VIII-IX საუკუნეების პლასტიკისთვის და საერთოდ არქიტექტურული დეკორისთვის.

ამასვე გვიჩვენებს X საუკუნის ბოლოს შესრულებული ბედიის ტაძრის ტიმპანები. შედარება ცხადად გვიჩვენებს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს პლასტიკის განვითარების ორ ეტაპთან, სადაც უფრო ადრეულს ეკუთვნის ბზიფი, მაშინ როდესაც ბედიელი ოსტატის პლასტიკური ხერხები ბზიფთან შედარებითსტილის მეტ სიმნიფეს მონიშნავს.

ფასადის თავად დეკორატიული გაფორმების ზოგადი გადაწყვეტაც – კედლის დიდი სიბრტყეები, დეკორატიული აქცენტების დასმა მხოლოდ კარის ან სარკმლის თავზე, სადაც ხვრელის კონსტრუქცია თავისთავად რჩება, როგორც დეკორატიული ლაქა ფასადის სიბრტყეზე და სხვა – ჯერ კიდევ ძველი კლასიკური სტილის მხატვრულ პრინციპებზეა აგებული. რაც, როგორც გადმონაშთი, ძალაში რჩება ცხოველხატული სტილის გარდამავალი საფეხურის, VIII-IX საუკუნეთა ადრინდელ ფაზისათვისაც.

ზუსტად ასევე, ძველი პერიოდის ხუროთმოძღვრებისთვისაა დამახასიათებელი კარის ღია ღივი ლუნეტიტ დასრულებაც. თუმცა კი, არც ისაა გამორიცხული, ბზიფის ტაძარში ლუნეტები ამოვსებული ყოფილიყო; ასე გაფორმებული ლუნეტები VIII-IX საუკუნეების კახეთისა და ჯავახეთის ძეგლებშია აღრიცხული.³⁶ კარის ღიადის ბზიფის მსგავს შემკულობას ვნახულობთ IX საუკუნის ბიეთის ტაძარშიც – აქაც, სამხრეთის კარზე ორნამენტის არმია მხოლოდ კარის თაღოვან დასრულებას შემოსდევს.³⁷ ბზიფის ტაძრის ორნამენტული რეპერტუარი, ფასადის გაფორმების პრინციპები და დეკორატიული სამკაულის შესრულების მანერა, ნაგებობის შექმნის თარიღს VIII-IX საუკუნეებით ფარგლავს. რიგი თავისებურებებისა კი იძლევა იმის რწმენას, რომ არ იქნება შეცდომა თუ კი ამ თარიღს გარდამავალი პერიოდის არა დასაწყის ზღვარს ვიგულისხმებთ, არამედ გვიანს – ე.ი IX-X საუკუნეთა მიჯნას.

³³ Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX веков в Ксан- :х:- ущелье. Вопросы... ტაბ. 46-1.

³⁴ რ. მეფისაშვილი, ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *Ars Georgica* 4, ტაბ. 39

³⁵ გ. ჩუბინაშვილი, რუისის ტაძრის ისტორიისათვის, ენიშკის მოამბე, ტ. V-VI, თბ. 1940.

³⁶ ნ. ჩუბინაშვილი, ნასოფლას სირგოს ხუროთმოძღვრული ძეგლი, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. IX, №9, 1948; მისივე, ალანძა, იქვე, ტ. XVI, №6, 1956.

³⁷ Р. С. Меписашвили, Полупещерный..., ნახ. 13, ტაბ. 20.

ანაკოფიის წმ. სიმონ კანანელის სახელობის და ლიხნის ტაძრები

ფსირცხა-ანაკოფია (ახალი ათონი) დაკავშირებულია წმ. სიმონ კანანელის მოღვაწეობასთან. ეკლესია ზღვიდან ნახევარი კილომეტრის დაშორებით, მდ. ფსირცხის ვიწრო ხეობაში დგას. ტაძრის უკან მთის წვერზე ცნობილი ანაკოფიის ციხის ნანგრევები აღიმართება, ხოლო მისგან ახლოს, მეორე მთის ფერდობზე მდებარეობს რუსეთის მეფის ხელისუფლების მიერ XIX საუკუნეში აგებული მონასტრის შენობა, რომელიც საბჭოთა პერიოდში აქ გამართული საზღვაო კეთილმოწყობილი კურორტის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია.^{38*}

ჩვენთვის საინტერესო გუმბათიანი ტაძარი, დიდი დროის განმავლობაში უკავშირდებოდა წმ. სიმონ კანანელის სახელს და ითვლებოდა მისი დაკრძალვის ადგილად. ჯერ კიდევ XVII საუკუნის ავტორი პავლე ალექსოვი, ანაკოფიის ტაძარს, ადგილობრივ გადმოცემებზე დაყრდნობით, მოიხსენიებს, როგორც სიმონ კანანელის დაკრძალვის ადგილზე აგებულს.³⁹ ამავე მოსაზრებას ემხრობა XIX საუკუნის თითქმის ყველა ავტორი ვისაც ტაძარზე უწერია – ფ. დიუბუა დე მონპერიო, ა. მურავიოვი, პ. იოსელიანი, გრ. დადიანი, დ. ბაქრაძე და, რა თქმა უნდა, ახალი ათონის გზამკვლევების შემდგენლები.⁴⁰

სხვათა შორის, ისევე როგორც, ძველქართული წერილობითი წყაროები, ასევე თანამედროვე ისტორიკოსები არ უკავშირებენ ანაკოფიას გადმოცემით მართლაც შემონახულ ცნობას, წმ. სიმონ კანანელის გარდაცვალებისა და დაკრძალვის შესახებ. საეკლესიო ტრადიცია მიუთითებს, რომ ის დაკრძალულ იქნა ნიკოფსიაში,⁴¹ რომელიც არ შეიძლება გაიგივებულ იქნას ანაკოფიასთან, იმიტომ რომ ძველი ქრონიკები,⁴² ისევე როგორც ვახუშტი ბატონიშვილი,⁴³ მკვეთრად განასხვავებენ ამ ორ გეოგრაფიულ პუნქტს. თანამედროვე შეხედულებებით, ყველა მკვლევარის მიერ ერთსულოვნად აღიარებულია, რომ ნიკოფსია, რომელიც VIII საუკუნიდან იყო დასავლეთ საქართველოს, ხოლო მოგვიანებით კი გაერთიანებული საქართველოს ფეოდალური სახელმწიფოს პოლიტიკური საზღვარი, მდებარეობდა ტუაფსესთან ახლოს, რომლის ნანგრევების დღემდე შემორჩენილია მდ. ნეჩეპსუხოს სანაპიროზე.⁴⁴ ანაკოფია კი – ძველი ტრაქეია, მდებარეობდა აბაზგიისა და აფსილეთის საზღვარზე,⁴⁵ იყო აფხაზთა სამეფოს დედაქალაქი, დედაქალაქის ქუთაისში გადატანამდე,⁴⁶ მან დასავლეთ საქართველოს ისტორიაში შეასრულა

³⁸ 1990-იანი წლებიდან სანატორიუმი გაუქმებულია (რედ.)

³⁹ იხ. ბ. ლომინაძე. ქართული ფეოდალური ურთიერთობის ისტორიიდან, სენიორები I, თბ. 1966, გვ. 202.

⁴⁰ Ф. Дюбуа де Монпере, Путешествие вокруг Кавказа, I, Труды Института абхазской культуры им. Н. Я. Марра, вып. VI, Сухуми, 1937, гв. 130; А. Муравьев, Грузия и Армения, т. III, СПб, 1848, гв. 297; П. Иоселиани, Города, существовавшие и существующие в Грузии, Тифлис, 1850, гв. 12–13; მისივე, Жизнеописание святых, прославляемых православною грузинскою церковью, Тифлис, 1850, прим. 3 на гв. 6; გრ. დადიანი. აფხაზი მისიონერის მოგზაურობა, საქართველოს სასულიერო მახარობელი, ტფილისი, 1865, X, გვ. 84. დ. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Тифлис, 1875, гв. 25; А...Б, Религиозные верования абхазцев. Сборник сведений о кавказских горцах, вып. V. Тифлис, 1871; гв. 1-2; Леонид, Абхазия и в ней Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь, М., 1885, гв. 19, 48, (იხ. ასევე, იგივე სახელწოდების გზამკვლევი, М. 1898, гв. 79). Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь на берегу Черного моря, в Абхазии. Путеводитель, Одесса, 1912, гв. 6.

⁴¹ ქართულ მწერლობაში ალბათ ყველაზე ცხადლივ იხ. გიორგი მთანმიდელის ცხოვრება, წიგნში: ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. II, თბ. 1967, გვ. 154.

⁴² ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ. 1955

⁴³ ვახუშტი, საქართველოს ისტორია. იხ.: ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ. 1979, გვ. 781, 789 (სადაც ნიკოფსიად მიჩნეულია თანამედროვე ბიჭვინტა).

⁴⁴ იხ. ივ. ჯავახიშვილი. ქართველი ერის ისტორია, ტ. II, თბ. 1965. გვ. 52. პ. ინგოროყვა. გიორგი მერჩულე, X საუკუნის ქართველი მწერალი, თბ. 1954, გვ. 211, 226. ს. ჯანაშია. შრომები, ტ. III, თბ. 1959. გვ. 119. 3. Анчабадзе, Из истории средневековой Абхазии, Сухуми, 1959 гв. 67; მ. ლორთქიფანიძე, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება, თბ. 1963, გვ. 186. დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, ტ. II, თბ. 1980, გვ. 141.

⁴⁵ ასეთი იდენტიფიკაცია წარმოადგინა ჯერ კიდევ ფ. დიუბუა დე მონპერიომ (დასახ. ნაშრ.), იმავე აზრისაა დ. ბაქრაძე (დასახ. ნაშრ.) პ. უვაროვა. МАК. IV, гв. 8. ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, ტ. VIII, თბ. 1977, გვ. 119. ს. ჯანაშია კი ვარაუდობდა, რომ ტრაქეია უნდა ვეძიოთ თანამედროვე გაგრის ტერიტორიაზე (შრომები, I, თბ. 1948, გვ. 73 და შენ. 3 იქვე) ციხე-სიმაგრის აქტიუტურის შესახებ იხ. ვ. ლეჟვანიძე. ანაკოფიის ციხესიმაგრის შესახებ, აკად. ს. ნ. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. XXV-B. თბ. 1968.

⁴⁶ იხ. მ. ლორთქიფანიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 195. დ. მუსხელიშვილი. დასახ. ნაშრ. ტ. II, გვ. 151.

მნიშვნელოვანი როლი. როგორც ზემოთ აღნიშნული ავტორებისა და სხვა მკვლევართა⁴⁷ შრომებიდან ირკვევა, არაორაზროვნად დაისვა რა ტოლობის ნიშანია ნიკოფსიასა და ანაკოფიას შორის, გარკვეული დროიდან დაიკარგა ამ ორ ტოპონიმს შორის განსხვავება, ხოლო წმ. სიმონ კანანელის შესახებ გადმოცემა დაუკავშირდა ანაკოფიაში შემორჩენილსა და, ეტყობა, დიდი სახელის მქონე ეკლესიას.

ანაკოფიის ტაძარი წარმოადგენს ცენტრალურ-გუმბათიან ეკლესიას, დასავლეთის ნართექსითა და პასტოფორიუმებით. იგი თეთრი თლილი კირქვითაა ნაგები. ეკლესიის მოცულობა გარედან საერთო სწორკუთხედშია ჩანერილი და მხოლოდ აღმოსავლეთით არის სამნაწილიანი საკურთხეველის აფსიდების სამი შევერილი მასივით დამთავრებული. განაპირა აფსიდების შევერილები გარედან ნახევარწრიულია, შუანა კი ხუთნახნაგაა.

გუმბათი ოთხ თავისუფლად მდგომ ბურჯს ეყრდნობა. ამ ბურჯებს გეგმაზე ჯვრისებრი მოხაზულობა აქვს. შენობა შიგნიდან შელესილია, მაგრამ თვით ნაღესობის ქვეშ იგრძნობა ძველი შერყვნილი ფორმები. აღმოსავლეთის მკლავი მოკლე ბემით არის დაგრძელებული. მისი კამაროვანი გადახურვა სამ საფეხურად ეშვება და ასე გადადის საკურთხეველის აფსიდის კონქის სიმრგვალებაში. როგორც კონქი, ისე ეს ნაშვერები ქუსლთან იმპოსტებითაა გამოყოფილი. ასეთი ხერხი ნახმარი იყო ბზიფში (მას განთიადის ბაზილიკაშიც ვხედავთ).

საკურთხეველის აფსიდი, გეგმით ნალისებური, გვერდით, ასევე ნალისებურ აფსიდებთან ბემაში გაჭრილი კარით არის დაკავშირებული. პასტოფორიუმები აქაც, როგორც ბზიფსა და სხვა ჩვენს მიერ განსახილველ ძეგლებში დასავლეთიდან არაა კედლით გამოყოფილი ანდა, უფრო ზუსტად, აქ იზოლირებული პასტოფორიუმები კი არ არის მოწყობილი, არამედ ისინი მთავარი სივრცის მკლავთაშორისი სადგომებისკენაა ახდილი. ბემების გვერდით ამ აფსიდების კონქის ქუსლებს, ისევე როგორც ცენტრალურს, შემოვლებული აქვს სალტი, რომელიც პროფილითაც ემსგავსება მთავარს.

შიგა სივრცე სიმეტრიულია, მშვიდი, მაღალი და მოხდენილი. მასში სამი კარით შევდივართ. დასავლეთისა ნართექსში გამავალია, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კარები კი მკლავების შუა ღერძიდან დასავლეთისკენაა დაძრული. ამ ორი უკანასკნელის დასავლეთის კიდეები სამხრეთ-დასავლეთსა და ჩრდილო-დასავლეთ პილასტრებსაა შეხორცებული. შუა აფსიდში სამი სარკმელია მოწყობილი, სამ-სამი სარკმელია ჯვრის ყოველ მკლავშიც და თითო-თითო მკლავთაშორის სივრცეებში. პასტოფორიუმთაგან ყოველსაც ერთი სარკმელი ანათებს.

ძირითად მოცულობას დასავლეთიდან სწორკუთხა ნართექსი ეკვრის. მასაც გარედან სამი კარი აქვს, თითო ყოველ კედელში. შიგა სივრცე ორი თალით, რომელნიც დასავლეთის კედლიდან აღმოსავლეთზეა გადაყვანილი, სამ ნაწილად არის გაყოფილი. შუა ნაწილი უფრო მაღალია და გადახურული კამარით, რომლის ღერძი ეკლესიის აღმოსავლეთ-დასავლეთის ღერძის გაგრძელებაზეა მოთავსებული. გვერდის მონაკვეთები უფრო დაბალია, კამარით გადახურული, რომლის შემმაგრებელი თალები დასავლეთ კედელზე პილასტრებს ებჯინება, ხოლო შიგა კედელზე – კრონშტაინებს.

ანაკოფიის ტაძარი, როგორც ითქვამს, თლილი ქვისგან არის აგებული. კუთხეებსა და ასევე კარ-სარკმლებში ნახმარია დიდი თლილი ქვის კვადრები, ხოლო დანარჩენი ზედაპირი შევსებულია წვრილი ქვის წყობით. ეს უკანასკნელი აგურის ფორმისაა და თითქმის ყველა თანაბარი. ქვები დაწყობილია თანაბარ რიგებად. ქვები ერთმანეთს უშუალოდ კი არ ეხება, არამედ მათ შორის 2 სმ-ის სისქის ხსნარია ნახმარი. ეს ხსნარი მსხვილ კენჭებზეა აზელილი. იგი ბოლომდე ქვის ზედაპირამდე არ გამოდის – ეს ცარიელი ადგილი შემდეგში ზემოდან ამოვსებულია ნალესობით, რომლისათვისაც გამოყენებულია გაცრილი ფერადი ზღვის ქვიშა. ამ საშუალებით მთელი კედლის ზედაპირი გრაფიკულად არის დახაზული და ქვები კი სათითაოდ საგანგებოდ არის გამოყოფილი. საგულისხმოა, რომ ეს ხერხი აღმოსავლეთის ფასადზე არაა ნახმარი.

ცოკოლები მხოლოდ გათხრების შედეგად გამოვლინდა. სამხრეთის ფასადის გაყოფებაზე ორი საფეხური იყო, რომელიც სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეზე კი სამ საფეხურად გადადის. აღმოსავლეთის ფასადის ცოკოლი უფრო მაღალია – შუანა აფსიდი ხუთსაფეხურიან კვარლცხბეკზეა დაბჯენილი, გვერდისანი კი ოთხ საფეხურზე დგას. საინტერესოა, რომ კედლების

⁴⁷ გულდენშტედტი, მოგზაურობა საქართველოში, ტ. I. თბ. 1962, გვ. 170 . B r o s e t, Rappports sur un voyage archéologique dans la Georgie et dans l'Arménie, St. Pb., 1848, 8 Rap., გვ. 115.

წყობის სუფთა თლისგან განსხვავებით კვარცხლბეკის ქვები არც მაინცდამაინც გულმოდგინედ, ტლანქად არის დამუშავებული.

ფასადთა შორის, რასაკვირველია, სამნაწილიანი აღმოსავლეთის ფასადი გამოიყოფა. აქვეა ფასადის ერთადერთი დეკორატიული აქცენტი – სარტყელი საკურთხევლის სარკმლების თავზე. ეს პროფილირებული სარტყლები უწყვეტად უვლის სამივე სარკმლის თაღებს. შუანა სარკმლის თავზე კიდევ ჯვრების გამოსახულებაა გამოკვეთილი. სამხრეთის ფასადზე ყურადღებას ნართექსის კარის გაფორმება იპყრობს. ის ღონიერი არქიტრავითაა გადახურული, რომელზედაც მდებარეობს მოქცეული ჯვარი და ბერძნული წარწერაა ამოკვეთილი.⁴⁸ არქიტრავის თავზე „ცრუ“ ლუნეტია გამოყვანილი.

აქვე, სამხრეთის ფანჯარაზეა კიდევ ერთი წარწერა, რომელიც ტაძრის 1882 წელს განახლებას მოწმობს. მართლაცდა, ერთი შეხედვით, ეკლესია ძალიან ძლიერ გადაკეთებული ჩანს, მაგრამ ამ შთაბეჭდილებას შედარებით ანელებს ძეგლის უფრო დანვრილებით გაცნობა. გარდა ამისა, ჩვენს ხელთაა ტაძრის განახლებამდე ახალი ათონის ბერების მიერ გადაღებული ფოტოსურათები (დიმ. ერმაკოვის კოლექციიდან) და იმათი ჩვენებანიც, ვისაც ის ენახა (იხ. ქვემოთ). ფოტოებით სჩანს, რომ მთლიანად იყო დაკარგული გუმბათი, ჩამონგრეული – მკლავებისა და დასავლეთი მკლავთაშორისი მონაკვეთების კედლების ზედა ნაწილები, დაკარგული იყო კედლის მოპირკეთების ნაწილები, თანაც როგორც სიგრძის ფასადზე, საკურთხევლის ზედა ნაწილზეც; სახელდობრ, საკურთხევლის სარკმლებს შემოვლებული სამმაგი თალისგენ ადგილზე მხოლოდ განაპირა სამხრეთ ნახნაგზე თავდაპირველი ჰორიზონტალური გადანაკეცი დარჩენილიყო. სამაგიეროდ, ფოტოსურათზე ჩანს ტაძრის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის სიგრძივი ღერძის პერპენდიკულარული, კამაროვანი კარიბჭეები, როგორც ჩანს, ეკლესიის შეკეთების დროს განადგურებული.

შეკეთებული ნაწილები თვალთაც კარგად გაირჩევა. რომ აღარაფერი ვთქვათ ნართექსის სახურავზე დადგმულ სამრეკლოზე, ახალი ქვები თავისი ფაქტურითა და ფერით ძლიერ განსხვავებულია, რაც მოპირკეთების განახლებული მონაკვეთების გამოყოფის საშუალებას იძლევა. რესტავრატორის ხელი ატყვია აღმოსავლეთის ფასადის ჯვრებსაც, თუმცა შეკეთების დროს, უთუოდ, მორთულობის თავდაპირველი სქემა გაიმეორეს.⁴⁹

ზოგი რამ შიგა სივრცეშიცაა შეტანილი. შიგა სივრცეს ამახინჯებს ნალესობით გამოყვანილი. არქივოლტები და რთულპროფილიანი იმპოსტები რემონტისა, რომლთა ქვეშ იმალება უფრო მარტივი ქვის პროფილირებული დეტალები. ასე, მაგალითად, ნალესობის ჩამოხსნის შემდეგ იმ ადგილას, სადაც ჩრდილო-დასავლეთის ბურჯს გვერდის „ნავის“ თაღები ეყრდნობა, ნალესობაში გამოყვანილი ელემენტების ქვეშ თავდაპირველი არქივოლტი და იმპოსტი აღმოჩნდა. თავდაპირველი არ უნდა იყოს, ჩანს, აგრეთვე, გუმბათქვეშა თაღები ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მხარეს. ძველი თაღები გაცილებით უფრო მაღლა მდებარეობდა – დღეს ამას მოწმობს კიდევ ნახევარწრიული ნაშვერი, რომელიც ერთგვარ შუბლსა ჰქმნის.

მთლიანადაა გამქრალი ძველი კარნიზი. ის ან დაკარგული, ან ძალზე დაზიანებული უნდა ყოფილიყო, თუმცა ფოტოსურათებზე, თითქოს, განირჩევა ფრაგმენტები ჰორიზონტალური სარტყლებისა კედლების ზედა მონაკვეთებში (მისი პროფილი – ორმაგი თაროა) – შესაძლებელია სწორედ ეს იყოს თავდაპირველი კარნიზი.

ამგვარად, ახლა მდგომი შენობის მნიშვნელოვანი ნაწილი XIX საუკუნის აღდგენის ნაყოფია. თუმცა საკმაოდ ბევრი შემოგვრჩა თავდაპირველი შენობისგანაც – და, რაც მთავარია, უცვლელი დარჩა კომპოზიცია, გადარჩა ეკლესიის კორპუსის დიდი ნაწილი და მოპირკეთების არცთუ მცირე პროცენტი. ასე რომ, მიუხედავად ყველა დანაკარგისა, ანაკოფიის წმ. სომონ

⁴⁸ წარწერის უკანასკნელი გამომცემელი, თ.ყაუხჩიშვილი მას შემდეგნაირად კითხულობს: „დედაო ნათლისაო იხსენ გიორგი, ყოვლადპატიოსანი {წინამძღვარი} ჯიქეთისა“ (ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ, 1951, გვ:18-19). შენობის კუთვნილი ეს წარწერა – არქიმანდრიტი ლეონიდი მას მეორედ გამოყენებულ საფლავის ქვად მიიჩნევს, (დასახელებული ნაშრომი გვ:51-52) – დასათარიღებლად არაფერს იძლევა – მასში დასახელებულ პირზე არა ვიცით რა, პალეოგრაფია კი VII-XIV სს-ის საზღვრებს იძლევა. წარწერის ძველი პუბლიკაციებიდან იხ.: И. Помяловский, Сборник греческих и латинских надписей Кавказа, 1881, გვ. 41; В. В. Латышев, К истории- христианства на Кавказе. Греческие надписи из Ново-Афонского монастыря, СПб, 1011,.. გვ. 3.

⁴⁹ ეს მოსაზრება დაადასტურა 8, XI, 1878 წლის ჩანახატმა ე. ვეიდენბაუმის დღიურში (ე.კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი 19, ე. ვეიდენბაუმის ფონდი №79, ფ.42).

კანანელის ეკლესია სავსებით შეგვიძლია შუა საუკუნეების საკულტო არქიტექტურის ძეგლთა რიგში განვიხილოთ.

მკვლევართა შორის პირველმა, ანაკოფიის ტაძარი მოიხსენია ფ. დიუბუა დე მონპერიომ, ის აღნიშნავდა, რომ ანაკოფიის ნანგრევებს შორის „მხოლოდ ერთი უძველესი მცირე ეკლესია შეგვახსენებს ჩვენ სიცოცხლის კვალის შესახებ“.⁵⁰ უფრო დანვრლებით აღწერას ვხვდებით ა. მურავიოვთან.⁵¹ მან ეკლესია იპოვა თითქმის დაუზიანებელ მდგომარეობაში, თუმცა გუმბათის გარეშე.⁵² ის მიუთითებს ტაძარში შესასვლელზე სამხრეთის მხრიდან, იძლევა საკურთხევლისა („სრულიად ბერძნული, სამნაწილიანი“) და სამშენებლო ტექნიკის დახასიათებას, ის გაკვირვებულა თხელი კედლებით, რომელნიც, როგორც მან რატომღაც ჩათვალა, „რომაული აგურითაა“ ნაშენი. ასევე, ის ასახელებს ფრესკების ფრაგმენტებს, რომლებიც დღეისათვის სრულიად განადგურებულია. ა. მურავიოვის მიერ მოცემული ცნობები, სამშენებლო მასალასთან მიმართებით მცდარი დასკვნების ჩათვლით, საკმაოდ საფუძვლიანად დამკვიდრდა ლიტერატურაში. მათ იმეორებს პ. იოსელიანი, ისინი წარმოადგენს დ. ბაქრაძის სტატიის ძირითად ნაწილს, ეს ცნობები შესულია არქიმანდრიდ ლეონიდის მიერ გამოცემულ გზამკვლევებში, თუმცა არქიმანდრიდმა ლეონიდმა, თავის მხრივ, დაამატა მას რამდენიმე ახალი ცნობა და შესწორება – იგი იძლევა საკურთხეველში სარკმლების რაოდენობის შესახებ მონაცემებს და ხაზს უსვამს, რომ „კედლები აგებულია დაუმუშავებელი ქვით და არა აგურით“. და მაინც, ტაძრის პირველ მკვლევარად უნდა ჩაითვალოს პ. უვაროვა, რომელმაც სპეციალურად განიხილა ტაძარი და გამოაქვეყნა მისი გეგმა კრებული: „კავკასიის არქეოლოგიური მასალები“ IV ტომში.⁵³ ის წმ. სიმონ კანანელის ეკლესიას ამსგავსებს ბიჭვინტის ტაძარს და აღნიშნავს, რომ „ნაკლებად შესამჩნევი გუმბათი“ ყურდნობა ოთხ ჯვისებრი გეგმის ბურჯს, საკურთხევლის ნაწილები, ტრადიციულისგან განსხვავებით არ წარმოადგენს სრულიად დამოუკიდებელ სივრცეებს და არ უკავშირდება ერთმანეთს კარებით. პ. უვაროვას მოცემული აქვს ტაძრის ზომებიც, ღიობების რიცხოვნობაცა და მათი ადგილმდებარეობაც. იგი ახსენებს სადიაკვნეში არსებული წარწერის ფრაგმენტს, თუმცა ამ აღწერებშიც არის რიგი უზუსტობები. პირველი: წარმოდგენილი მონაცემები არ ემთხვევა ნიგში წარმოდგენილ ეკლესიის გეგმას, რომელზეც დატანილია არა ოთხი ბურჯი, არამედ ორი. აქვე, ეკლესიის სამშენებლო მასალად ისევ დასახელებულია აგური („თიხის ფილები სწორ ფენადაა დაწყობილი ყოველ მეოთხე ან მეხუთე რიგში“) ე. ი. ადგილი აქვს ანაკოფიისა და ბიჭვინტის ტაძრების შეცდომით ერთმანეთში არევის. მასვე აღნიშნული აქვს, რომ ახალი ათონის ბერებმა ისე „უცოდინრად და უხეშად“ მოახდინეს ტაძრის რესტავრაცია,⁵⁴ რომ მან მეცნიერებისათვის ყოველგვარი მნიშვნელობა დაკარგაო, თუმცა მიუხედავად ამისა, პ. უვაროვა მაინც შესაძლებლად მიიჩნევს ტაძრის სავარაუდო დათარიღებას VI-VIII საუკუნეებით, რადგან ისტიორიული ცნობების მიხედვით მისი აღდგენა მოუხდენიათ XII საუკუნეში.⁵⁵ საყურადღებოა მისივე ცნობა ტაძრის სამხრეთის და ჩრდილოეთის მხარის საძირკველთან დაკავშირებით, რამაც მკვლევარს მისცა შესაძლებლობა ევარაუდა სიგრძის ფასადებზე მინაშენების არსებობა (გარდა ა. მურავიოვის აღნიშნული დასავლეთის „ეგვტერისა“). ამგვარად, იმ დროისათვის ჯერ კიდევ ჩანდა ძველი ფოტოებიდან ჩვენთვის ცნობილი პორტიკები.

ანაკოფიის ეკლესიის არქიტექტურასთან დაკავშირებით, განსხვავებულ მოსაზრებებს ემხრობა ა. ბაშკიროვი.⁵⁶ პ. უვაროვასგან განსხვავებით, ის ვარაუდობდა, რომ ძეგლის რესტავრაციის მიუხედავად, მისი „ძირითადი მახასიათებლები შენარჩუნდა“. ა. ბაშკიროვმა მოგვცა რა აღწერა, მან ტაძარი ფორმის მიხედვით ანაკოფიის ეკლესიას დაუახლოვა ლიხნისა და ბიჭვინტის ტაძრებს და, ამავდროულად, ვარაუდობდა, რომ ეკლესიის ძველი გუმბათი ლიხნის ტაძრის

⁵⁰ Дюбуа де Монпере, დასახ. ნაშრ, იქვე.

⁵¹ А. Муравьев, დასახ. ნაშრ. გვ. 296.

⁵² ამგვარად, სინამდვილეს არ შეესაბამება A...ხ-ის ცნობა იმის შესახებ, რომ 1859 წლისათვის ტაძარი იყო სრულიად დაუზიანებელი და შეგნებულად იქნა დანგრეული ვინმე ასან მარლანის მიერ. (დასახ. ნაშრ. გვ. 2).

⁵³ П.Уварова. დასახ. ნაშრ. გვ 8-9, ნახ. I.

⁵⁴ ტაძარი ხელახლა აკურთხეს 1882 წლის 10 მაისს.

⁵⁵ ეტყობა, მან იგულისხმა აქ თავის დროზე ტრაპეზის ქვეშ აღმოჩენილი ბიზანტიური მონეტა, რომლის მიხედვით ნავარაუდები იქნა ტაძრის განახლება ალექსი კომნენოსის მიერ. (A...ხ, დასახ. ნაშრ. გვ.2).

⁵⁶ А. С. Башкиров, Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 года. Известия Абхазского научного общества, вып. V, Сухуми, 1926, გვ. 52.

გუმბათის მსგავსი უნდა ყოფილიყო. ის ასევე დასაშვებად თვლის წმ. სიმონ კანანელის ტაძრის X-XI საუკუნეებით დათარიღებას. ამასთან, ისიც იძლევა სამშენებლო ტექნიკის მცდარ დახასიათებას და ამბობს, რომ „როგორც ბიჭვინტის, ასევე დრანდის ტაძრების სამშენებლო მასალად გამოყენებულია ადგილობრივი ქვა, რომლისგანაც დამზადებულია სოლიდური ზომის კვადრები, რომლებიც დაზოლილია აგურის რიგებით“. შემდგომში ტაძრის არქიტექტურა არ გამხდარა განსაკუთრებული კვლევის საგანი, მაგრამ როგორ სამეცნიერო, ასევე პოპულარულ შრომებში⁵⁷ გვხვდება განსხვავებული დათარიღება, რომელიც მერყეობს VIII-XIII საუკუნეების ფარგლებში.

ლიხნა

არქიტექტურის მხრივ ანაკოფიის ეკლესიას სოფ. ლიხნის ტაძარი უკავშირდება. ის გუდაუთის ჩრდილოეთით მდებარეობს, ზღვისგან დაახლოებით 4-5 კმ-ის დაშორებით. ეკლესია გაშლილ ვაკეზეა აგებული, მინდორზე, რომელზედაც მის სიახლოვეს ძველი სასახლის ნანგრევებიც არის.

გზა ტაძარს სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან ადგება, შორიდანვე ყურადღებას იპყრობს მაღალი ქვედა კორპუსი და მასზე სამი მხრიდან მიდგმული მაღალი კარიბჭეები (სამხ. ჩრდ. და დას.) და, რაც მთავარია, ამ მაღალ, აზიდულ კორპუსთან მიმართებით მეტად პატარა გუმბათი. ამგვარად, თავიდანვე ჩანს ერთგვარი წინააღმდეგობანი – ის აზიდვის ძალა, რომელიც ქვედა მასებშია, არაა ბოლომდე აყვანილი და გუმბათის ყელის სიმციროს გამო იგი შენელებულია. იგი ვერ სწევს შენობის პროპორციებს მაღლა, ვერ ამთავრებს ანსამბლს. გუმბათი მხოლოდ მცირე აქცენტად მოსჩანს შენობის ცენტრალური მასებისა და არა მათი დომინანტა.

ტაძარი ყვითელი ფიქროვანი ქვითაა ნაგები. იგი სამსაფეხუროვან ცოკოლზე დგას, რომელიც აღმოსავლეთის ფასადზე ოთხსაფეხურიანია, ხოლო ცენტრალურ აფსიდთან ხუთსაფეხურიანზე გადადის. შენობის ძირითადი სწორკუთხედი (უფრო ზუსტად პარალელეპიპედი) ორსართულიანია და უტოლდება გვერდითი აფსიდის სიმაღლეს.

სივრცითი ჯვრის მკლავები (ამათგან სიგრძისანი სიმაღლით ოდნავ აღემატება განივს) ცოტათი სცდება ძირითად მოცულობას, ზემონახსენები კარიბჭეები კი მასების ზოგად აღმასვლაში კიდევ ერთ საფეხურს წარმოქმნის. ტაძრის გეგმა ბევრით რითიმე ჰგავს ანაკოფიის ეკლესიისას. გუმბათი აქაც თავისუფლად მიდგომ ოთხ ჯვრისებურ ბურჯზეა დამყარებული. საკუთხეველის სამი აფსიდი ამ შემთხვევაშიც გამოდის საერთო ოთხკუთხედიდან, შიგნით კი ნალისებური მოყვანილობისაა. ამასთანავე, პასტოფორიუმები აქაც არ არის დასავლეთიდან კედლით ჩაკეტილი და ძირითად სივრცეს უშუალოდ მიერთვის. ძირითად, დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძს აქაც საკუთხეველის აფსიდის ბემა აგრძელებს. დასავლეთიდან ძირითადად სივრცეს აქაც, ეკლესიის მთელი სიგანის გაყოლებით ნართექსი ეკვრის, მაგრამ აქ მის თავზე მთელ სიგრძეზე მეორე სართულია ამოყვანილი, რომელიც პატრონიკეს წარმოადგენს.

გუმბათქვეშა კვადრადიდან გუმბათის ყელის სიმრგვალებზე გადასვლა აქ აფრებით არის განხორციელებული. აფრები ორსაფეხურიან გუმბათქვეშა თალებს ეყრდნობა. უკნასკნელთა ზემოთ ზედ გუმბათის ყელის ძირში სალტა შემოვლებული. (მდრ. ქვემოთ მოქვის ტაძრის გუმბათქვეშა თალებისა და – გაცილებით გამოშვერილი – სალტის პროფილი). გუმბათის ყელში რვა დაბალი სარკმელია გაჭრილი. სარკმლებს შორის ბრტყელი ნიბურებია შექმნილი, რომლებიც გუმბათის წვეროში იყრიან თავს. ასე რომ, ცილინდრული ყელისა და თავად გუმბათის ზედაპირიც თითქოს „გოფირებულია“. ჯვრის ყოველ მკლავში სამ-სამი სარკმელია. ამას გარდა, სამხრეთი კედლის დასავლეთის მონაკვეთზე ერთი მეორის ზემოთ კიდევ ორი საარკმელია დატანებული – მათგან ზედა პატრონიკეებს ანათებს, ქვედა კი – ნართექსს. ჩრდილოეთიდან სარკმელი მხოლოდ ზედა სართულს აქვს.

ტაძარში კარები დასავლეთიდან (სამი), სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან არის დაყოლებული. სიგრძის კედლების კარები – მათი დასავლეთის ნაპირი, ისევე როგორც ანაკოფიაში, პილასტრებსაა შეხორცებული – გარეთა კარიბჭეებში გადის, დასავლეთისები კი ნართექსში. დასავლეთის სამივე კარის თავზე თითო ლიობია, რომელთა მეშვეობით პატრონიკენი ეკლესი-

⁵⁷ Напр. 3. Анчабадзе (დასახ ნაშრ. გვ. 152) – IX-X სს.; В. Пачули а (В стране Золотого Руна, Москва, 1964) – X-XIII სს.; Ю. Н. Воронов (В мире архитектурных памятников Абхазии, Москва, 1978) – IX-X სს.

ის სივრცეს უკავშირდება. გვერდითი თაღები მკვალთაშორის სადგომებში გამოდის, შუანა კი დასავლეთ მკლავში ექცევა, თანაც მის ზემოთ კიდევ ერთი, დამატებითი ღიობია მოწყობილი.

ნართექსი გადახურულია კამარით, რომლის ღერძი ტაძრის სიგანის ღერძის პარალელურია. კამარას პილასტრებზე დაყრდნობილი ორი საყრდენი თალი სამ მონაკვეთად ჰყოფს. მეორე სართულზე ასასვლელად ნართექსის დასავლეთის კედელზე მიშენებულია ფრიად დამრეცი ქვის კიბე, რომლის საფეხურები თანაბარი სიმაღლის არ არის. მეორე სართულზე ამოსასვლელის გასაკეთებლად აშკარად კამარა გაუნგრევიათ. ამგვარად, როგორც თავად კიბე ისე გასასვლელი ხვრელიც დაუდევრადაა შესრულებული, რითაც ძლიერ განსხვავდება ნართექსის ზუსტად გამოყვანილი ფორმებისგან.

ნართექსის ზემოთ მეორე სართულად ამოყვანილი პატრონიკენი სამ, ერთმანეთში კარებით გამავალ, სადგომადაა გაყოფილი. ამ სადგომების გადახურვები (ნახევრადწრიული მოხაზულობის კამარები), რასაკვირველია, სხვადასხვა სიმაღლისაა. მათი ღერძები ძირითადი სივრცის შესაბამისი მონაკვეთების კამარათა ღერძების გაგრძელებას წარმოადგენს. პატრონიკენის დასავლეთის კედელში, უფრო ჩრდილოეთის კუთხისკენ, გარეთ გამავალი კარია დაყოლებული. იგი ახლა ამოქოლილია, ეტყობა ძველად სწორედ ეს კარი უნდა ყოფილიყო პატრონიკენში შესასვლელი და, შესაბამისად, კიბეც პატრონიკეთ გარედან უნდა ჰქონოდა.

როგორც ჩანს, ამ კიბის ნაშთი უნდა იყოს ჩრდილო-დასავლეთის კუთხესთან შემორჩენილი წყობის ფრაგმენტი.

შიგა სივრცე ლიხნის ტაძრისა მოხდენილია, მაღლა ატყორცნილი. ჯვრის მკლავთა გადახურავ კამარათა შეჯვარედინება გუმბათით არის მოხდენილად დაგვირგვინებული, რომელიც შიგნით პატარა არ ჩანს.

გარე ფასადების გაფორმება სადაა და მარტივი. არც პროფილები და არც ჩუქურთმა ამშვენებს ლიხნის ტაძრის ფასადთა სიბრტყეების დიდ მოედნებს. აღმოსავლეთის ფასადი ყველაზე უფრო ეფექტურია. სამი მძლავრი მაღალი ცილინდრული მოცულობა (მათგან შუა უფრო მაღალია), ახლა სახოვანად ნაწყობი აგურის კარნიზით არის დაგვირგვინებული. ქოლგასავით გადმოშვერილია, ეს კარნიზი თავდაპირველი არაა, რადგან სამხრეთის მხარეს შერჩენილია უფრო ძველი კარნიზი – ქვისა, ძალიან მარტივი, ბზიფის ეკლესიის მსგავსი პროფილის მქონე.

დანარჩენ სამ ფასადს, როგორც აღინიშნა, მაღალი, კამაროვანი კარიბჭეები ეკვრის (სიგრძივებს – არასიმეტრიულად). უთუოდ ეკლესიასთან ერთად ჩაფიქრებული, ისინი მაინც, ბზიფის კარიბჭეებსავით, არაა გადაბმული ძირითად ნაგებობას.

საინტერესოა გუმბათის რვანახნაგა ყელის გარეთა გაფორმება. სარკმლის ღიობები ძირითადი სიბრტყის მიმართ ერთი საფეხურითაა „შეღრმავებული“, რისი წყალობითაც გუმბათის ყელზე შუქ-ჩრდილის გათამაშების დამატებითი მოტივი შემოდის. მას ისეთივე კარნიზი აგვირგვინებს, როგორიც აფსიდებს ასრულებს.

ლიხნის ტაძარზე, ალბათ, მეტი დანერვილა, ვიდრე აფხაზეთის ნებისმიერ სხვა ტაძარზე. მკვლევართა ყურადღება მიიპყრო იმ გარემოებამაც, რომ აქ⁵⁸ 1866 წლამდე მდებარეობდა აფხაზეთის მთავართა-შარვაშიძეების რეზიდენცია, ხოლო ტაძარში მაღალმხატვრული ფერწერის ფრაგმენტებია შემორჩენილი, რომელიც XIV საუკუნით თარიღდება.⁵⁹

პირველი აღწერა, ანაკოფიის ეკლესიაზე ცოტათი უფრო დანვრილებით, ფ. დიუბუა დე მონპერიოსთან მოიპოვება.⁶⁰ ის აღნიშნავს, რომ ეკლესია ნაგებია თლილი ქვისაგან (მოყვითალო კირქვისაგან – მისივე განსაზღვრებით) და აქვს „რვანახნაგოვანი“ გუმბათი, ხოლო შიგნით „კედლები დაფარულია მოხატულობით“. ტაძრის სტილს ის ბიზანტიურად საზღვრავს და დაგეგმარების მიხედვით ბიჭვინტის ტაძრის იდენტურად მიიჩნევს, თუმცა ბევრად მცირე ზომისააო. მეცნიერებისათვის გაცილებით დიდი მნიშვნელობა აქვს ცნობებს, რომლებსაც გვანვდის მარი

⁵⁸ XIX საუკუნის ავტორები ლიხნის ტაძარს უწოდებენ ზუფუ ან სოუკ-სუ.

⁵⁹ მის ქვეშ აღმოჩენილია კიდევ უფრო ადრეული პერიოდის, X-XI საუკუნეების მხატვრობის ფრაგმენტები. ფერწერის შესახებ იხ.: Л. А. Ш е р в а ш и д з е, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, Тб., 1980, გვ. 67-148, აქვე მოყვანილია აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებული ლიტერატურის ჩამონათვალი.

⁶⁰ Дюбуа де Монпере, დასახ. ნაშრ. გვ. 124.

ბროსე თავის ზემოდამოწმებულ VIII ანგარიშში.⁶¹ მართალია, ის ტაძრის არქიტექტურის შესახებ არაფერს ამბობს და მხოლოდ შეფასებით – „ლამაზი ბიზანტიური ეკლესია“ შემოიფარგლება. სამაგიეროდ, მას მოჰყავს მოხტულობის მოკლე აღწერა და რიგი წარწერებისა, რომელთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ერთი, ამჟამად უკვე არარსებული წარწერა,⁶² რომელშიც საუბარია 1066 წელს, ბაგრატ IV-ის მეფობის პერიოდში კომეტის გამოჩენის შესახებ. წარწერა არ იძლევა ტაძრის აგების ზუსტ თარიღს, თუმცა იგი ყველა მეცნიერისათვის იძლევა ტაძრის აგების დათარიღების ზედა ზღვარს – არა უგვიანეს XI საუკუნის შუა პერიოდისა.

დ. ბაქრაძე თავის შრომაში⁶³ არსებითად ახალს არაფერს გვანვდის – ის აჯამებს ფ. დიუბუა დე მონპერიოს და მ. ბროსეს მონაცემებს, ერთი მხრივ, საუბრობს ლიხნის ტაძრის ბიჭვინტის ტაძართან მსგავსებაზე, სამშენებლო მასალასა და „რვანახნაგოვან კამარაზე“, მეორე მხრივ – 1066 წლის წარწერაზე. ლიხნის ტაძართან მიმართებით უფრო საინტერესოა დ. ბაქრაძის სხვა ნაშრომი: „ქართული პალეოგრაფია“, სადაც მან შემოგვთავაზა სხვა წარწერის მ. ბროსესაგან განხვავებული ნაკითხვა. იქ, სადაც ეს უკანასკნელი კითხულობდა „გიორგი რეხია უცინი“, დ. ბაქრაძე გვთავაზობს დავინახოთ გიორგი I და წარწერას მიაკუთვნებს მისი სიცოცხლის პერიოდს (გარდ. 1027 წ.), რითაც ეკლესიის აგების თარიღის ზედა ზღვარი XI საუკუნის I მესამედამდე გადაინია.⁶⁴ უნდა აღინიშნოს, რომ მეცნიერის ეს მინიშნება შემდგომი კვლევებით არ გამყარებულა. ამ შემთხვევაშიც ყველა სხვაზე ზედმინვნითი აღწერა ეკუთვნის პ. უვაროვას.⁶⁵ იგი ახასიათებს ძეგლის ტიპს („ნაგრძელებული ჯვარი სამი ნავით“; „გუმბათის საყრდენი ოთხი ბურჯი“), მიუთითებს ეკლესიის მხატვრულ („ნაკლებად გამოხატული გუმბათი დაბალი ყელით“; „შეკუმშული და სამნაწილიანი აფსიდის თითქოს ზედმეტად შემალღებელი ფორმები“) და ტექნიკურ (მინაშენები მიდგმულია ტაძრის კედლებთან „მიჯრით“) თავისებურებებს. ზედმინვნით აქვს მას აღწერილი ეკლესიის ყველა კომპონენტი, ლიობების მდებარეობა, მოკლედაა აღწერილი ტაძრის ფერწერაც. მხატვრული და ისტორიული თვალსაზრისით პ. უვაროვა ლიხნის ტაძარს მიიჩნევს „X და XI საუკუნეების ბიზანტიური ხელოვნების იშვიათ ნიმუშად“ და ამსგავსებს მას არა მხოლოდ ბიჭვინტის ტაძარს, არამედ ჩრდილოეთ კავკასიის ზელენჩუკისა და ტებერდის ხეობების არქიტექტურულ ძეგლებსაც.

ა. ბაშკიროვმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ლიხნის ტაძარს თავის კვლევებში.⁶⁶ ის მიიჩნევდა, რომ იგი „შიგნით ჯვრული ტიპის გუმბათოვანი ბაზილიკაა,“ რომელიც „XI-XIII საუკუნეებში ბიზანტიური ხელოვნების კულტურული ჰეგემონიის სფეროში ბატონობდა“. მხატვრული თვალთახედვით ის ტაძარს მაღალ შეფასებას აძლევს – იგი მას ხიბლავს „ტანწყობილობით, ნაწილთა თანაბარზომიერებით, სიბრტყეების ნათელი განთავსებით და ხაზების გასაოცარი სისუფთავით.“ ეკლესიას ყურადღება არც შემდგომ მოკლებია – ის ქართული არქიტექტურისა და ქართული ხელოვნების შესახებ მრავალ განმაზოგადებელ შრომაშია მოხმობილი და მუდამ X-XI საუკუნეთა ან უფრო დაზუსტებით – X საუკუნით თარიღდება.⁶⁷

როგორც ანაკოფიის წმ. სიმონ კანანელის, ისე არც ლიხნის ტაძრისათვის არსებობს პირდაპირი, ერთმნიშვნელოვნად დასათარიღებლად საჭირო მონაცემები, ამიტომ ორივე ტაძრის ქრონოლოგიის დასაზუსტებლად უფრო მართებულად გვეჩვენება, ამ საკითხს დავუბრუნდეთ მას შემდეგ, რაც ძეგლთა ჩვენთვის საინტერესო ჯგუფის ბოლო წარმომადგენელს – მოქვის ტაძარს გავეცნობით. მაგრამ ლიხნესთან კავშირში მაინც აუცილებელია აღინიშნოს შემდეგი

⁶¹ M. Brosset, დასახ. ნაშრ. გვ. 115-118.

⁶² აღნიშნული წარწერა 1985 წელს გაინმინდა რესტავრატორების მიერ მ. ბურჯუკურის ხელმძღვანელობით. ამის შესახებ იხ. ვ. სილოგავა. ქართული წარწერა კომეტის გამოჩენის შესახებ. ლიტერატურული საქართველო, 7, II, 1986. (რედ.)

⁶³ Д. Ба к р а д з е, დასახ. ნაშრ. გვ. 136.

⁶⁴ Труды V Археологического съезда в Тифлисе, М., 1887, გვ. 212. იხ ასევე. M. Brosset. დასახ. ნაშრ. გვ. 18.

⁶⁵ П. У в а р о в а . დასახ. ნაშრ. გვ. 14-16, ცხრილი II-IV.

⁶⁶ А. С. Башкиров, დასახ. ნაშრ.

⁶⁷ Н. П. С е в е р о в, Памятники грузинского зодчества, М., 1947, გვ. 194—195; Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Архитектура Грузии, в кн. ВИА, т. III. გვ. 338, рис. 26; G- Tschubinaschwili, Art of Georgia, Encyclopedia of World Art, Vol. VI, N. Y. —Toronto-London, 1962, გვ. 145; E. Neubauer, Altgeorgische Baukunst, Leipzig, 1976, gv. 96; R. Mepissaschwili, W. Zinzadse, Die Kunst des alten Georgien, Leipzig, 1977, გვ. 112; W. Beridse, E. Neubauer, Die Baukunst des Mittelalters in Georgien, Berlin, 1980, gv. 85—86; Art and Architecture in Medieval Georgia, Louvain-la-Neuve, 1980, გვ- 375.

მომენტები, რომლებიც დაგვეხმარება განვსაზღვროთ როგორც ძეგლის აგების თარიღი, ისე მისი თავისებურებები.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ტაძრის გუმბათი. მისი შიგა ნიბურა კონსტრუქცია ქართულ არქიტექტურაში ანალოგს, რამდენადაც ვიცით, საზოგადოდ ვერ პოვებს. სამაგიეროდ, ის კარგადაა ცნობილი ბიზანტიურ არქიტექტურაში და განსაკუთრებით ფართოდ შუაბიზანტიური ხანის კონსტანტინოპოლის ეკლესიებში.⁶⁸ პირიქით, ბიზანტიის იმპერიის ნაგებობებისათვის არ არის დამახასიათებელი ლიხნის ტაძრის გუმბათისა და მისი ყელის მსგავსი გარეთა გაფორმება. ბიზანტიურ არქიტექტურაში გუმბათი ჩვეულებრივ აღჭურვილია სვეტებით, რომლებიც ნახნაგების კუთხეებზეა გამოშვერილი და თითქოსდა ნახნაგების ზემოდან შემომწმენ თალებს ზიდავსო; ვერსად ნახავთ სწორკუთხა ნახნაგებზე შეღრმავებულ თაღოვან ზედაპირებს. აი, კახეთსა და შიდა ქართლის მთიანი ნაწილის დროით არც თუ შორეული ძეგლების მთელ რიგში შეგხვდებით გუმბათის ყელის მსგავსი დეკორატიული გაფორმება (ნეკრესის მონასტრის გუმბათიანი ეკლესია IX ს. „გუმბათიანი საყდარი“ სოფ. მატანთან, IX საუკუნე; ქსნის კაბენი, IX ს.).⁶⁹ ამასთან ბრტყელი თაღოვანი ფასადის ნიშის მოტივი შესაძლებელია არაგუმბათოვან არქიტექტურაშიც ვიპოვოთ (აკურა – IX ს⁷⁰; ხცისი – 1002 წ; მარტვილის „სვეტი“). ქართული არქიტექტურის ეგრეთ წოდებულ „გარდამავალ პერიოდთან“ შესაძლებელია დავაკავშიროთ პატრონიკეთა ბიზანტიური არქიტექტურისთვის უცხო გადაწყვეტა – წინა თაღების ორ რიგად დაწყობა. ამგვარ კომპოზიციას ვხვდებით გურჯაანის ყველანმინდაში (VIII ს.). სადაც ტაძრის დასავლეთი კედელი პატრონიკეზე თაღების სამი რიგით იხსნება.⁷¹ ლიხნის ტაძრის დასავლეთის კედლის უფრო ახლო და მოკრძალებულ ანალოგიას წარმოადგენს, ლიხნის ტაძრიდან არც თუ ისე შორს მდებარე ამბარას სამეკლესიანი ბაზილიკა, რომელიც სავარაუდოდ VIII—IX საუკუნეებს განეკუთვნება. კარნიზის ფორმაც, როგორც ითქვას, გარდამავალ ხანას, უფრო ზუსტად კი ბზიფის ტაძარს უკავშირდება.

საინტერესოა დეტალს წარმოადგენს ტაძრის პატრონიკეზე ასასვლელი გარეთა კიბეც. მეორე სართულზე ასასვლელის მსგავს მონყობასაც პარალელები VIII—X საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში ეძებნება, მას ვხვდებით კახეთში (გურჯაანის ყველანმინდა), ქართლში (წირქოლი) და ჩვენ სამსჯელო რეგიონში – ბიჭვინტის გუმბათოვან ტაძარში (X-XI სს). საინტერესოა, რომ გარე კიბეები მიშენებული აქვს კახეთის მთელ რიგ ფეოდალური ხანის სასახლეებს, რაც გვაძლევს შესაძლებლობას ვივარაუდოთ მათი წარმომავლობა საერო არქიტექტურიდან.⁷²

ბევრად გვიან პერიოდს შეიძლება მივაკუთვნოთ აგურისგან შემდგარი კარნიზი. მსგავსი კარნიზები ფართოდ არის გავრცელებული ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების შუაბიზანტიურ ეპოქაში, ასევე ბულგარეთის ძეგლებში. ჩვენთვის, მოცემულ შემთხვევაში ძალიან მნიშვნელოვანია მსგავსი ფორმები მისტრის ძეგლებში (მაგ; წმ. ანას ტაძარი, წმ. გიორგის ტაძარი, ასევე კაპელა),⁷³ ამ ძეგლებში შესაბამისი ფიგურული ნყოფა სავსებით ორგანულია და ჩნდება არქიტექტული დეკორის სხვა ნაწილებშიც (მაგალითად, სარკმელთა შემკულობა). რამდენადაც ტაძრის ამჟამინდელი ფერწერა XIV საუკუნეს განეკუთვნება, შეიძლება ლიხნის ამგვარი კარნიზიც ამ პერიოდში აქ განხორციელებულ საყურადღებო აღდგენით სამუშაოებს დაუკავშიროთ.

⁶⁸ Ch. Bouras, Nea Moni on Chios. History and Architecture, Athens, 1982, გვ. 151

⁶⁹ Г. К. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 323, ტაბ. 237; მისივე: Архитектурные памятники VIII и IX вв. в Ксанском ущелье. Вопросы..., ტაბ. 53, 2; 56,4.

⁷⁰ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 117, ტაბ. 57.

⁷¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 281-282.

⁷² Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 578. შენიშვნა I

⁷³ G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, გვ. 14 -დან 19-მდე

მოქვის ტაძარი

შესავალი – ძეგლის ისტორიული ცხოვრება

ყველაზე ადრინდელს, უფრო სწორად კი პირველ ცნობას მოქვის ტაძრის მშენებლობის შესახებ „ქართლის ცხოვრება“ გვანვდის – „შეექცა ლეონ და ეუფლა მამულსა და სამეფოსა თუისსა, რამეთუ მაშინვე შევიდა აფხაზეთად... ამან აღაშენა ეკლესია მოქვისა და შექმნა საები-სკოპოზოდ“.⁷⁴

ამ მოკლე ცნობაში მოქვის ტაძრის არქიტექტურის რაობის გაგებისა და შესწავლისთვის ორი ფრიად საგულისხმო ფაქტია დამონმებული – მშენებლობის თარიღი და მისი დანიშნულება. ამ საბუთით მშენებლობის პერიოდი X საუკუნის 60-იანი წლებით იფარგლება, კერძოდ კი, ლეონ აფხაზთა მეფის მმართველობის წლებით (957-967)⁷⁵, ხოლო მოქვის ტაძრის მშენებლობა რიგითი ეკლესიის მნიშვნელობას სცილდება – იგი საეპისკოპოსო კათედრალად გამიზნული ნაგებობა გახლავთ. თვით ის ფაქტიც, რომ მემატთანეს მოქვის ტაძრის აგების ცნობა „ქართლის ცხოვრებაში“ აქვს შეტანილი, თავისთავად მეტყველებს იმასზე, თუ რა დიდ მნიშვნელობას აკისრებდნენ ფეოდალური საქართველოს მესვეურნი მას, როგორც ახლად დაარსებულ საეკლესიო ცენტრს.

მოქვის ეპარქიის დაარსება დასავლეთ საქართველოს ამ რეგიონში და მასთან დაკავშირებული ფართო მშენებლობა არ იყო განპირობებული მხოლოდ შიდასაეკლესიო, რელიგიური საკითხების გადაწყვეტით. ცხადია, ეს პოლიტიკური აქტიც გახლდათ და გამიზნული იყო, ერთი მხრივ, ბიზანტიის იმპერიის გავლენის სფეროს შესაზღვრავად და, მეორე მხრივ კი დასავლეთ საქართველოს შიდაპოლიტიკური და სოციალური სიმტკიცის გასაძლიერებლად.⁷⁶ ეს ვითარება უფრო რელიგიურად წარმოჩნდება, თუ გავითვალისწინებთ, ერთი მხრივ, იმ საერთაშორისო პოლიტიკური სიტუაციას, რომელიც შეიქმნა VII-X საუკუნეებში წინა აზიას და ხმელთაშუა ზღვის სანაპირო სახელმწიფოებში და რომელმაც დასავლეთ საქართველოში შესაძლებელი გახადა ბიზანტიის გავლენის სფეროდან გამოსვლა, ხოლო, მეორე მხრივ კი, იმ შინაგანი სოციალურ-ეკონომიკური ძალების განმტკიცებასა და აღმავლობას, რომელთაც ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური შიგა ძალები უწყევად მიყავდა ფეოდალური საქართველოს ერთიანი, გაერთიანებული სახელმწიფოს შექმნისაკენ. „აფხაზთა სამეფოს“ მესვეურნი თავის ქვეყანაში უწყევად და კანონზომიერად ატარებენ ბიზანტიის სახელმწიფოს მორჩილების სფეროდან გამოსვლისა და აღმოსავლეთ საქართველოსთან მჭიდრო დაკავშირების პოლიტიკას.⁷⁷ ცხადია, ამგვარ ვითარებაში დასავლეთ საქართველოს ეკლესია უნდა განთავისუფლებულიყო კონსტანტინოპოლის პატრიარქის მორჩილებიდან.

თავისთავად ბიზანტიის ეკლესიისგან აფხაზეთის ეკლესიის ჩამოშორების ფაქტი ქართულ ისტორიულ მეცნიერებაში დადასტურებულია; მაგრამ მისი თარიღის გამო სხვადასხვა მოსაზრებაა გამოთქმული. ასე, ივ. ჯავახიშვილი მას VIII-IX საუკუნეებს აკუთვნებს,⁷⁸ პ. ინგოროყვა აზუსტებს ამ თარიღს IX საუკუნის პირველი ნახევრით⁷⁹. ნ. ბერძენიშვილი კი ამ თარიღს აკონკრეტებს ბაგრატ აფხაზთა მეფის მმართველობის წლებით (861-873),⁸⁰ პროფ. მ. ლორთქიფანიძე, სრულიად მართებულად უკავშირებს რა ამ ვითარებას აფხაზეთის სამეფოს დამოუკიდებლობის მოპოვების ფაქტს⁸¹, გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ საეკლესიო გამოყოფა ერთბაშად არ ხდება. ჯერ საკუთრივ აფხაზეთის ეკლესია მოიპოვებს ავტოკეფალიას (VII საუკუნის ბოლო). შემდეგ ხდება დასავლეთ საქართველოს ეკლესიის გაერთიანება (VIII საუკუნის მეორე ნახევარი), აფხაზთა სამეფოს ეკლესია გამოეყოფა კონსტანტინეპოლისის სამწყსოს და მცხეთის საყდარს

⁷⁴ „ქართლის ცხოვრება“, ანა დედოფლის ნუსხა, 1942წ. გვ.

⁷⁵ აფხაზთა მეფე ლეონის ზეობის წლების შესახებ იხ.: ე. თაყაიშვილი, საისტორიო მასალები, საქართველოს სიძველენი, II, ტფ. 1909, გვ. 53; ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ხალხის ისტორია, II, გვ. 104. С. Джанашиа, О времени и условиях возникновения абхазского царства. Енимკის მოამბე, VIII, 1940, გვ. 137-152; 3. Анчабадзе, დასახ. ნაშრ.

⁷⁶ მ. ლორთქიფანიძე, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება, 1963.

⁷⁷ ამ საკითხის გარჩევა და მის შესახებ ლიტერატურის განხილვა იხ.: Анчабадзе, დასახ. ნაშრ.; გ. მელიქიშვილი, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება, თბ., 1973.

⁷⁸ ი. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 119-120

⁷⁹ პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, 1954, გვ. 244

⁸⁰ ნ. ბერძენიშვილი, სავაზირო ფეოდალურ საქართველოში, ენიმკის მოამბე, VI, 1940, გვ.291

⁸¹ მ. ლორთქიფანიძე, დასახ. ნაშრ.1963, გვ. 143

უერთდება, ხოლო აფხაზეთის კათალიკოსი სრულიად საქართველოს კათალიკოსს ემორჩილება. საეკლესიოს რეფორმამ აფხაზეთში საბოლოოდ X საუკუნეში სრულდება.⁸²

ასეთ პოლიტიკურ ვითარებაში ბუნებრივია, რომ დასავლეთ საქართველოს ეკლესია და, კერძოდ კი, აფხაზეთის ეპარქია სახელმწიფოს მესვეურთა საგანგებო ყურადღებისა და მზრუნველობის ორბიტაში არის მოქცეული და, ამდენად, ახალი საეკლესიო ცენტრების დაარსების საჭიროება და მასთან დაკავშირებით ფართო სამშენებლო პროგრამის განხორციელება ეპოქითაა სტიმულირებული. მოქვის საეპისკოპოსოს დაარსება და მისი სიძლიერისა და მნიშვნელობის წარმოჩენა დიდი მასშტაბის საკათედრო ტაძრის მშენებლობით ამ პროგრამის ერთგვარი დაგვირგვინებაა.⁸³

მოქვის ეპარქია დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ფეოდალური პერიოდის განმავლობაში არ კარგავს რელიგიისა და კულტურის ცენტრის მნიშვნელობას. ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, XVIII საუკუნეშიც აქ – „ზის ეპისკოპოსი, მწყემსი კოდორის მდინარის შორის ადგილისა“.⁸⁴ თუ როდის გაუქმდა მოქვის ეპარქია, ამის პირდაპირი ცნობები არ მოიპოვება, მაგრამ XIX საუკუნის 50-იანი წლებში იგი უკვე გაუკაცრიელებულია და გაპარტახებული.⁸⁵ ცხადია, ამ ვრცელი ცხრასაუკუნოვანი ცხოვრების მანძილზე მოქვის კათედრას ჰქონდა როგორც აღმავლობისა და გაფურჩქვნის, ისე დაცემის პერიოდიც, რაც ღრმად უნდა ჩაბეჭდილიყო კათედრალის არქიტექტურაში.

საგულისხმოა, რომ მოქვის ეპარქიისა და მისი კათედრალისათვის მზრუნველობა არ შენელებულა უკვე გაერთიანებული საქართველოს სამეფოს პერიოდშიც. რამდენიმე ცნობიდან ჩანს, რომ საქართველოს მესვეურნი მის გამშვენიერებასა და წარმოჩენაზე ზრუნავენ. იერუსალიმის პატრიარქის დოსითეოსის მოწმობით, დავით აღმაშენებლის მეფობაში (1089-1125წწ.), მოქვის ტაძარი მხატვრობით შეუმკიათ. ეს ფაქტი საგანგებო წარწერითაც ყოფილა შემტკიცებული და, რაც მთავარია, მის შინაარსში აღუბეჭდიათ იმ დროისათვის დამახასიათებელი, გარკვეული პოლიტიკური სიტუაცია – „მოიხატა იმპერატორ ალექსი კომნენისა და აფხაზთა დიდი მეფის დავითის დროს“.⁸⁶ ამ მეტად საინტერესო დოკუმენტში, რომელიც გაერთიანებული საქართველოს მეფესა და ბიზანტიის კეისარს ერთ ვითარებაში იხსენიებს, ერთგვარად აღბეჭდილია მაშინდელი საქართველოს საგარეო მდგომარეობა და სახელმწიფოს შიგა პოლიტიკური კურსი. მაგრამ ჩვენთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ძველი დიპლომატიის ამ სიმბოლური აქტის დემონსტრირება ხდება სწორედ მოქვის ტაძრის კედლებზე, რაც თავისთავად მაჩვენებელი უნდა იყოს იმისა, თუ რა მნიშვნელობას აკისრებდნენ მოქვის კათედრალს საქართველოს გაერთიანებული სამეფოს პოლიტიკური მესვეურნი.

მოქვი არ კარგავს ძალას გვიანი ფეოდალური ურთიერთობის პერიოდშიც. იგი ამ დროშიც კულტურისა და განათლების ერთ-ერთი კერაა. აქ მისდევენ მნიგნობრობას (1300 წ-ს საგანგებოდ მოქვისთვის მდიდრული ოთხთავი გადაიწერა), ითარგმნება უცხო ენებიდან ლიტერატურა, ტაძარი მდიდრდება ძვირფასი სამკაულით.⁸⁷ შენდება რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაგებობა, კერძოდ, მნიგნობარ-გადამწერთათვის გამოყოფილია კიდევ ერთი ცალკე, სპეციალური პალატები.⁸⁸ XV საუკუნეში მოქვის არქიტექტურულ ანსამბლს ახალი, მნიშვნელოვანი ნაგებობა ემატება – მოქველი მთავარეპისკოპოსის გრიგოლ მანაგაძის თაოსნობით იგება დიდი სამრეკლო.⁸⁹

⁸² იქვე,

⁸³ საუკუნის დასასრულისათვის გაერთიანებული საქართველოს ამ სექტორში ახალი საეკლესიო ცენტრის დაარსება ბედიაში, „ბედიელთა“ ახალი რელიგიურ-ადმინისტრაციული ერთეულის შექმნა მაჩვენებელია საქართველოს ეკლესიის გავლენის სფეროს საბოლოო განმტკიცებისა.

⁸⁴ ვახუშტი ბატონიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 781.

⁸⁵ M. Brosset, დასახ. ნაშრ., გვ. 111-112, ასევე: ლოპპ. II, გვ. 52; ლესუმე, გვ. 47; Д. Б а к р а д з е, Кавказ., გვ. 103.

⁸⁶ Д. Б а к р а д з е, დასახ. ნაშრ., გვ. 103.

⁸⁷ თ. ჟორდანი. მოქვის ეკლესიის (აფხაზეთში) ომოფორი ისტორიული წარწერით, „ივერია“, 1902წ. №92 მისივე, ქრონიკები, ტ. II, ტფ. 1897, გვ:172-174

⁸⁸ ამაზე მიგვანიშნებს მოქვეში გადაწერილი ევდემონ ჩხეტიძის დროინდელი (1543-1578) იოანე ქსიფილინოსის მეტაფრასული კრებულის ქართული თარგმანი. იხ. კ. კეკელიძე, ახლად აღმოჩენილი ჰაგიოგრაფიული თხზულება, ეტიუდები, III, თბ. 1955, გვ. 258.

⁸⁹ მოქვის სამრეკლო ეკლესიის დასავლეთით დგას. დღეს იგი გარედან ბეტონის ჯავშანშია ჩასმული და დამახინჯებული. შერჩენილია პირველი სართულის თლილი ქვის შიგა მოპირკეთება, თლილი ქვისაგანვე გამოყვანილი ვარსკვლავისებური მისი კამაროვანი გადახურვა. ფასაღზე აქა-იქ შერჩენილი თლილი ქვის პერანგისა და ჩუქურთ-

XVII საუკუნეში მოქვი კვლავ მნიშვნელოვან პუნქტად გვევლინება, ამ პერიოდშიც ის მხარის და მთელი საქართველოს კულტურისა და საეკლესიო პოლიტიკის ერთ-ერთი ცენტრია. მართალია, არქანჯელო ლამბერტის დროს (1635-1653წწ.) მხარეში მოქველ ეპისკოპოსს მეორე ადგილი უჭირავს – დრანდელის შემდეგ,⁹⁰ მაგრამ მისდამი ინტერესი არ გამქრალა. ის მრავალ მოგზაურსა და პოლიტიკურ მოღვაწეს იზიდავს. 1640 წელს რუსეთის ელჩები ელჩინი და მღვდელი პავლე ეცნობიან მას.⁹¹ ხოლო 1659 წელს მოქვეს იერუსალიმის პატრიარქი დოსითეოსი ეახლა, რომელმაც ზემოთ მოყვანილი ფრიად მნიშვნელოვანი ცნობები დაგვიტოვა ტაძრისა და მისი მხატვრობის შესახებ.

მოქვის ტაძარი არც XVIII საუკუნეში კარგავს თავის მნიშვნელობას. ვახუშტი ბაგრატიონის ზემომოყვანილი ცნობით, XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში, „მდინარე კოდორისა და მოქვის მდინარეს შორის“ მოქცეული სანახები მისი სამწყსოა. ასეთივე ვითარება ჩანს საუკუნის დასასრულისათვისაც. გულდენშტეტის ცნობით, 1772 წელს მოქვეში კვლავ ზის ეპისკოპოსი, რომელსაც მოქველს უწოდებენო.⁹²

მაგრამ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მოქვი უკვე მიტოვებულია და გაპარტახებული. 1838 წელს პროფესორ ნორდმანს მოქვის „გაუკაცრიელებულ“ ტაძარში ჯერ კიდევ ფერადი მარმარილოს ქვებისაგან დაგებული მოზაიკური იატაკი დახვდა და ტაძრის მახლობლად მრავალი შენობა, უკვე ნანგრევების სახით, შემორჩენილი.⁹³ ათი წლის შემდეგ კი, 1848 წელს, აკადემიკოსმა მარი ბროსემ თვით ტაძარი დაზიანებული, უკვე ხვიარა მცენარეებში გახვეული ნახა. მის გუმბათზე მაღალი ხეები იზრდებოდა.⁹⁴ ასეთსავე ვითარებაში მოქვი 1859 წელს ნახა დიმიტრი ბაქრაძემაც. ხოლო ექვსი წლის შემდეგ, როდესაც მან, 1865 წელს მეორედ მოინახულა მოქვის ტაძარი, იგი უკვე განახლებული იყო – ძველი მოქვის კათედრალი მიხეილ შარვაშიძეს თავის საგვარეულო საძველედ აღედგინა.⁹⁵

ამ პერიოდიდან იწყება მოქვის ღმრთისმშობლის სახელობის ტაძრის მეორე ცხოვრება. იგი სამუდამოდ კარგავს თავის თავდაპირველ ფუნქციას, მდიდარ არქიტექტურულ სამოსელს და შიგ დაგროვილ ნივთებს, რომელთა შორის ხელოვნების მრავალი ბრწყინვალე ძეგლი მოიპოვებოდა. მაგრამ აქედან იწყება მისი ცხოვრების ახალი ეტაპიც მისი არქიტექტურის მეცნიერული შესწავლისა და კათედრალის კომპოზიციურ-ტიპოლოგიური ფენომენის გააზრებისა.

ძეგლის აღწერა

სოფელი მოქვი ქ. ოჩამჩირედან ჩრდილო-აღმოსავლეთით 20 კილომეტრის მანძილზე მდებარეობს, ხოლო თვით ტაძარი დაბლობზე, ორი მდინარის – დვაბის და მოქვის წყალთა შესართავის დაბალ კონცხზეა აღმართული. ტაძრისათვის შერჩეული სამშენებლო მოედანი მართალია, მდინარის დონიდან საკმაოდ ამალღებულია და სულ სამასამდე მეტრის სიგანისა თუ იქნება, მაგრამ თვით შენობა მხოლოდ ახლო მისვლისას ჩნდება თავისი მასიური ქვედა კორპუსით და მაღალი გუმბათით.

მუდმივ მწვანე მცენარეულობით და დაბალი გალავნით გარსშემორტყმული მოქვის ტაძარი შთამბეჭდავია თავისი მონუმენტურობით, მასათა უჩვეულო განწყობით და, ამავე დროს, ფასად-

მის ფრაგმენტები წარმოდგენას იძლევა მის არქიტექტურაზე. სამშენებლო წარწერა, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში თ.ჟორდანიას უნახავს (იხ. „ივერია“ 1902წ. №92) ჩვენ ველარ ვნახეთ. საბჭოთა კავშირის აკადემიის არქივში დაცულია ფოტოსურათი მოქვის მახლობლად ნაპოვნი, ქვაზე ამოჭრილი ასომთავრული წარწერისა, რომელიც სწორედ თ.ჟორდანიას მიერ მოყვანილი სამრეკლოს წარწერის ნაშთი უნდა იყოს. წარწერა ასე იკითხება: ყოვლად წმინდაო ღმრთისმშობელო მეოხ და მფარველი ექმენ გრიგოლ მოქველ მანაგაძესა.“

⁹⁰ А. Л а м б е р т и, Описание Колхиды. СМОМПК, вып. X II. Тиф., 1913, გვ. 128.

⁹¹ Переписка грузинских царей с российскими государями от 1639 по 1770 гг., СПб. 1861, გვ. IX

⁹² „ გულდენშტეტის მოგზაურობა“ ... , გვ. 171.

⁹³ Путешествие профессора Нордмана по Кавказскому краю. Журнал Министерства Народного Просвещения, 1838, отд. IV, გვ. 426.

⁹⁴ Brosset, დასახ. ნაშრ., გვ. 19.

⁹⁵ Д. Б а к р а д з е, დასახ. ნაშრ., მიხეილ შარვაშიძე აქვე, ტაძარშია დაკრძალული. დაცულია მისი საფლავის მარმარილოს ფილა ასომთავრული წარწერით: „აქა განისვენებს მთავარი აფხაზეთისა მიხეილ გიორგის ძე შარვაშიძე მიცვალებული 1866 წელს“.

თა ქვის პერანგის უმაგალითო დაცულობით. მოქვის ტაძრის პირველად ნახვისთანავე თვალში გვხვდება ექსტერიერის განსაკუთრებული თავისებურებანი: – ერთი მხრივ, მძიმე კუბური ქვედა კორპუსისა და ჯვრის მკლავთა არასტერეოტიპული თანაშეტოლება და, მეორე მხრივ კი, ფასადთა სამოსისა და კარ-სარკმელთა დეკორის შენახულობა თუ სიახლე; გაკვირვებთ დასავლეთი ფასადის მოპირკეთებასთან გადაბმული კარიბჭის და ეკლესიის მასების შეუსაბამობა – ორ მრგვალ სვეტზე შედგმული, პირამიდულ სახურავზე აღმართული პატარა ოთხსვეტიანი ფანჩატურით⁹⁶, ის მეტისმეტად მსუბუქია, უწონადი.

სხვაგვარ მხედველობით ხატს ქმნის ტაძრის შიგა სახე. ინტერიერის სივრცის სტრუქტურა მოკლებულა იმ მძიმე მონოლითურობას, რომელიც გარე მასების მოცემულობაში ასე ძალოვნად ჩანდა. სივრცე აღიქმება თანაზომიერ ნაწილებისგან შეკრებილ მთლიანობად, აქ სუფევს მოხდენილობა და სიმსუბუქე წარმოქმნილი პერსპექტივში მიმავალი სვეტნარის რიტმულობით. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მკლავების სვეტებისა და მათგან გადასული საბრჯენი თაღების სვლა, პილასტრებით დაყოფილი ბემის კედლებზედაც გრძელდება. შიგა სივრცის შემდეგ საფეხურს ქმნიან გვერდის „ნავები“, რომელთა რიტმული ცეზურები ეთანხმება გრძივი მკლავებისას, თუმცა ისინი უფრო მოკლეა და ვიწროც. ესენიც შუა, მთავარი ჯვრის მკლავის მსგავსად აფსიდებითაა დამთავრებული. ჯვარგუმბათოვანი სივრცის საზღვრები ერთგვარად ფართოვდება სამი მხრიდან შემორტყმული პატრონიკების ღიადაა წყალობით. მაგრამ, ამავე დროს, მიუხედავად ჯვარგუმბათოვანი სივრცის ასეთი „გაფართოებისა“, პატრონიკების სივრცეს მზერა არ გადაყავს უსასრულობაში. იგი მას დამოუკიდებელ „სალტესავით“ გარს ერტყმის და „ფარგლავს“ ჯვრის მკლავებს, სივრცის ასეთი ვიზუალური სტრუქტურა მიღწეულია პატრონიკების სივრცის და ეკლესიაში სარკმლებიდან უხვად შემოსული სინათლის წყალობით – ტაძრის შუქფენაში არ ჩანს მკვეთრი კონტრასტები, არამედ უფრო მეტად განათებაში თანაზომიერება სუფევს.

მოქვის ტაძარი წარმოადგენს „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპის ჯვარ-გუმბათოვან შენობას, ცენტრში ოთხ თავისუფლად მდგომი ჯვრისებრი კვეთის სვეტებზე აღმართული გუმბათით და სამი მხრიდან გარშემორტყმული ორსართულიანი პატრონიკებით. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავებთან შედარებით საგრძნობლად არის დაგრძელებული ჯვრის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მკლავები, შესაბამისად, პილასტრებით დაყოფილი ბემისა და წყვილი ბურჯის დამატებით და ორი ღიადის მეშვეობით. მკლავები გადახურულია საბრჯენ თაღებზე დაყრდნობილი ცილინდრული კამარებით. საბრჯენი თაღები მარტივი სვეტისთავებით დასრულებულ პილასტრებზეა დაყრდნობილი; სვეტისთავებს შორის აღმოსავლეთის, დასავლეთის, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავთა კამარების დაყრდნობის დონე აღნიშნულია პროფილირებული სარტყლით.

გარედან ჯვრის მკლავთა გადაჯვარედინება გამოვლენილია ორქანობიანი სახურავებით. ჯვრის მკლავებსა და პატრონიკებს შორის მოქცეული სივრცეები, რომელთაც ლიტერატურაში ხშირად არასწორად გვერდის ნავებს უწოდებენ (ამაზე ქვემოთ), ასევე ცილინდრული კამარებითაა გადახურული. ექსტერიერში ისინი ცალფერდა სახურავებითაა გამოვლენილი. უკანასკნელნი ოდნავ ამალელებულია ასევე ერთი ქანობით გადახურული პატრონიკენტა სახურავის მიმართ და ეს ქმნის კიდევაც კათედრალის უჩვეულო სილუეტს. შიგნით პატრონიკების ორსართულიანი მასივი ორივე დონეზე ნახევარწრიული ღიადებით არის გახსნილი, ხოლო გარედან ნაგებობას კუბურ მასივში სვამს. სწორკუთხა მოხაზულობა აქაც, ჩვენს მიერ განხილული სხვა ტაძრების მსგავსად, აღმოსავლეთით სამი შვერილი აფსიდითაა გართულებული – ცენტრალური ხუთნახნაგოვანია, ხოლო ორი გვერდის ნავებისა კი მრგვალად შემოფარგლული.

პატრონიკენი უფრო ვიწროა ვიდრე გვერდის „ნავები“. ზედა სართულის (ე.ი. საკუთრივ პატრონიკების) სივრცე დაუნეწვერებელ გარშემოსავლელს წარმოადგენს, ქვედა სართული კი დატიხრულია და თითო სიგრძის მხარეს შექმნილია ექვს-ექვსი ცალკეული სადგომი – სამლოცველო. თითო წყვილი ასეთი სადგომებისა – აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მონაკვეთებში იზოლირებულია ძირითადი ჯვარ-გუმბათური სივრცისგან და მხოლოდ ვიწრო ღიადები უკა-

⁹⁶ ასეთივე ფანჩატური აგვირგვინებდა ტაძრის გუმბათის კონუსურ სახურავსაც; ის 1856 წელს ძეგლის შეკეთების დროს მოიხსნა.

ვმირდება გვერდის „ნავეს“.⁹⁷ აღმოსავლეთით მონყობილი კაპელები განსხვავებულად არის გადაწყვეტილი . ყოველი მათგანი ორი სარკმლით ნათდება. მათი აღმოსავლეთის სარკმელი მცირე ნიშაში არის გაჭრილი. ეს უკანასკნელი კედელში აფსიდალურად არის შეზნექილი და კონქით გადახურული. ნიშა იატაკის დონიდან საკმაოდაა აწეული და მასზე მცირე თაროა მონყობილი ისე, რომ აფსიდისებრი სახე აქვს. ჩანს, ეს მცირე სადგომები განკუთვნილი იყო მცირე ნირვებისათვის, ან იქნებ პარტოფორიუმების მაგივრობას სწევდა.

პატრონიკენის ქვედა სართულის ის მონაკვეთები, რომელნიც კუთხის სადგომებს შორისაა მოქცეული ღიადებით უკავშირდება ტაძრის ძირითადად სივრცეს; ყველა მათგანი სარკმლით ნათდება და მხოლოდ მკლავის ღერძებზე მოქცეულ სამლოცველოში თითო კარია დაყოლებული. ისინიც აგრეთვე ცილინდრული კამართაა გადახურული. პატრონიკენის ზედა სართულის ღიადების რიტმი შეთანხმებულია მთავარი სივრცის დანაწევრებას. მხოლოდ სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავებში სამ-სამი ღიობია დაყოლებული, რომელთაც განივი მკლავების სამ-სამი სარკმელი ეხმარება, დასავლეთისანი კი ორივე სართულზე თითო ღიადით უკავშირდება „შუა“ ნავს.

პატრონიკენის ქვედა სართულის დასავლეთის მონაკვეთის ის ნაწილი, რომელიც ტაძარში შესასვლელ კართან არის დაკავშირებული, გადაწყვეტილია როგორც ნართექსი. იგი ტაძრის მთელ სიგანეზე გადახურულია ცილინდრული კამართით, რომელიც ეყრდნობა კედლის პილასტრებიდან გადაყვანილ საბრჯენ თალებს. ჯვარ-გუმბათოვანი სივრცის დასავლეთის მკლავს, ნართექსი, როგორც ითქვა, ერთი განიერი თალით ებმის. ეს თავდაპირველი გადაწყვეტა არ უნდა იყოს: საბრჯენ თალებს, რომელნიც დასავლეთის კარის ორივე მხარეს აღმართულ პილასტრებზეა დაყრდნობილი, აღმოსავლეთით საყრდენი აღარ აქვს, აქ პილასტრების ადგილი ახლა ზემოხსენებულ თაღს უჭირავს; ისინი მას ებჯინებიან კიდეც და, არსებითად, კამარასაც ვერ შეამტკიცებენ, მასზე „ჩამოკიდებულან“. ეს აშკარაა ხდის ნართექსიდან ეკლესიაში დღევანდელი შესასვლელის გვიან წარმომავლობას. ბუნებრივია, ამ საბრჯენ თალებს სათანადო საყრდენები უნდა ჰქონოდათ აღმოსავლეთისაკენაც და ნართექსი აღმოსავლეთითაც სამი ღიადით იყო გახსნილი, როგორც ამას ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავებში ვხედავთ. სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ პატრონიკენის ქვედა სართულის დასავლეთის მონაკვეთიც ჩრდილოეთისა და სამხრეთის სამლოცველოებივით, თავდაპირველად არ „იღვრებოდა“ სივრცეში და მოფიქრებული იყო ხუროთმოძღვრის მიერ, დამოუკიდებელი, თავის თავში ჩაკეტილი სადგომის სახით. გამოცვლილია პატრონიკენის დასავლეთი, მკლავის გაგრძელებაზე მდებარე მონაკვეთის გადახურვა – კამარა აქ ხითაა გადაყვანილი. სამნუხაროდ, ჩვენ არ მოგვეცა საშუალება ტაძრის ამ მთლიანად შებათქაშებულ ნაწილში ზონდაჟის ჩატარებისა ან ნალესობის მოცილებისა, ამიტომ, გვიძნელდება მის პირვანდელ სახეზე აზრის გადაჭრით გამოთქმა.

ნართექსის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ბოლოებში იმგვარივე სადგომებია, როგორც ტაძრის მთავარ სივრცეს აკრავს და ისინიც, აღმოსავლეთის კაპელებივით, ორი სარკმლით არის განათებული. ნართექსის ჩრდილოეთის ნახევარში დღეს მონყობილია პატრონიკენზე ასასვლელი კიბე.

როგორც აღინიშნა, ტაძარი უხვადაა განათებული. ჯვარგუმბათოვან სივრცეში შუქი გარდა კაპელების სარკმლებისა და მათ ასწვრივ პატრონიკენზე გაჭრილი ხვრელობებისა, ეკლესიის შუა სადგომში აფრებსა და შვერილ სალტეზე აღმართული გუმბათის 12 სარკმლიდან და მკლავებში დაყოლებული სარკმლებიდანაც შემოდის. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავებში სამ-სამი სარკმელია: ისინი მაღლაა ატანილი და შეკრულ „სამკუთხედისნაირ“ ჯგუფს ქმნის. შუა აფსიდშიც სამი სარკმელია, გვერდის აფსიდებში კი თითო-თითო.

ზონდაჟით გამოირკვა, რომ ტაძრის კედლები (ამჟამად შელესილი და შებათქაშებული), შიგნიდანაც თლილი ქვითაა მოპირკეთებული. შიგა წყობის გამოვლენამ ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი კითხვაც წამოჭრა. საქმე ისაა, რომ წყობის ხასიათი და ქვების ზომები აქ ფასადების მოპირკეთებისგან განსხვავებულია. ქვები სხვა ფორმატისაა, ზომები უფრო დიდი და მათი მოხაზულობა კვადრატს უახლოვდება, მაშინ როდესაც ფასადზე უფრო მცირე აგურისამებრ ნაგრძელებული კვადრებია მოხმარებული. შიგა წყობის ქვის ზედაპირი უკვე გამოფიტულია

⁹⁷ ტაძრის მკაფიოდ მოხაზული ყველა თაღ-კამარა ნახევარწრიულია თუკი გადახვევა სადმე ამ წრიულობა ფორმიდან, ეს შემდეგი შეკეთებით გამოწვეული დეფორმაციაა.

და სინესტის გამო იშლება, ფასადის მოპირკეთების ქვები კი ახლად გამოიყურება და იმდენად დაუზიანებელია, რომ ზედ ინსტრუმენტის კვალიც კი ეტყობა.

უცნაურ შთაბეჭდილებას ტოვებს საფასადო სამკაულიც. გუმბათისა და ტაძრის კორპუსის მრავალრიცხოვან, ორ რიგად განლაგებულ სარკმლებს ლილვით მოხაზული სადა საპირე შემოყვება. ამას გარდა, თორმეტნახნაგა გუმბათის ყელზე შემოსალტულია სარკმლების თავზე გადაყვანილი, ერთმანეთთან გადაბმული თავსართავები. გადაბმული თავსართებით აღმოსავლეთის ფასადიც არის მორთული. აქ პროფილირებული ზოლი საკურთხევლის, გვერდის აფსიდებისა და გვერდის კაპელების სარკმლებს აერთიანებს და ფასადის კუთხეებთან წყდება.

სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კარები სწორკუთხა საპირთაა მოჩარჩოებული. ის მხოლოდ საკუთრივ ღიობს შემოუყვება და არ ადგება ლიუნეტს მის თავზე, რომელსაც სამსავე მხარეს სწორკუთხა „მკლავები“ აქვს „გაშვერილი“, რაც მთლიანობაში საპირეს ჯვრისებურობას ანიჭებს. ზედა განაშვერში ბუნზე შემდგარი ჯვარია გამოქანდაკებული. დასავლეთის კარი ღიობის თავზე მაღლა ასული თაღოვანი ჩარჩოთია შემკული, რომელიც კვეთილი ფოთლოვანი ორნამენტითაა შევსებული. ჩარჩო კიდევ კორინთული სვეტებითაა ფლანკირებული, მათზე გადამავალი პროფილირებული თალითურთ; უკანასკნელის ქუსლები დოქისებრია გამოყვანილი, ერთ-ერთი სარტყლის ქვედა ბოლოები კი სპირალად იგრანება. ზედა განაპირა თაღის წვეროზე განედლებული ჯვარია გამოკვეთილი, ქვემოთკენ კი, რკალის ჩამოყოფებით, ორი პალმეტია სიმეტრიულად გამოსახული. ტიმპანზე სწორკუთხა ჩარჩოში ჩასმული თაღოვანი არეა ჩასმული (წარწერისათვის?).

ლიტერატურული მონაცემები მოქვის ტაძრის შესახებ და მისი დღევანდელი მდგომარეობა

მოქვის ძეგლისადმი მეცნიერული ინტერესი მარი ბროსეს პუბლიკაციამ აღძრა. მან ტაძარი 1848 წელს მოინახულა, მაშინ როდესაც უპატრონოდ მიტოვებული შენობა მცენარეულობით იყო დაბურული. მარი ბროსემ, აღტაცებულმა ტაძრის გრანდიოზულობით, დაგვიტოვა მეტად საგულისხმო ცნობები ძეგლის მაშინდელი მდგომარეობის შესახებ და, ამის გარდა ცალკე ალბომში მოათავსა არქიტექტორ მუსლოვის მიერ შესრულებული ანაზომები. ვინაიდან ბროსეს აღწერა დღეისათვის ერთადერთი ასახვაა ძეგლისა მის. შარვაშიძისეულ აღდგენამდე, რომლის დროსაც მან ფრიად მნიშვნელოვანი დეტალები და ფორმები დაკარგა, ამიტომ მოგვყავს მისი ტექსტი დ. ბაქრაძის რუსული თარგმნის მიხედვით.⁹⁸ „ეკლესიის კორპუსის ვრცელი ზომები, მასზე შემოხვეული ბადე ხვიარა მცენარეებისა, მისი საჰაერო ბაღად ქცეული სახურავი, მისი მშვენიერი გუმბათი, ხეების მაღალი ღეროებით კიდევ დაგრძელებული – ეს ყოველივე მნახველის გაკვირვებას აღძრავს. შიგნით ისრისებრ მავალი, ჩინებულად თლილი ქვის ბოძები, 5 ნავი, შემადლება, ერთიანად თეთრი, ულაქო მარმალლოთი მოგებული; ფერადი მინის ნამსხვრევები; ნაშთები კოზმიდებისა შესანიშნავი კვეთილობით მონმოზაა. მშვენიერი გალერეა მთავარ ნავს გუმბათის ბოძებამდე ერტყმის; აგური მთელ შენობაში მხოლოდ ბოძებს შორის კამარებშია ნახმარი. სამწუხაროდ, კარიბჭე ჩამოქცეულია, სარკმლების მინები ჩაღწეულია, შემადლება ნახვარი ფუტის სიმაღლეზე ნაგვითაა დაფარული; სამწუხაროდ, წარწერები არსად შეინიშნება.“⁹⁹

ნახაზებიდან ზემოხსენებულ ალბომში გეგმა და ჩრდილოეთისკენ განაკვეთია გამოქვეყნებული. არქიტექტორი მუსლოვი ეცადა ძეგლი არქეოლოგიური სიზუსტით გადმოეცა. იგი საკმაოდ სწორად გადმოგვცემს შენობის კომპოზიციას (გარდა მ. ბროსეს აღწერილი შენობის ძირითადი სტრუქტურისა მას დაფიქსირებული აქვს ეკლესიის სამივე კარის წინ მიდგმული ღია კარიბჭეები) და, ამავე დროს, აჩვენებს მის მდგომარეობასაც: მას ნახაზზე გადმოაქვს დასავლეთისა და სამხრეთის კარიბჭეების თუ გუმბათის დაზიანება, დატანილი აქვს კედლებსა და გადახურვებზე ამოსული მცენარეები. არის შეცდომებიც: აღმოსავლეთის კედლის გარე მოხაზულობა არ ემთხვევა რეალურ, ყოველ შემთხვევაში დღევანდელ ვითარებას: შუანა აფსიდი გარედან ნაცვლად ხუთნახნაგისა მრგვალად არის შემოხაზული, გვერდისები კი ნახნაგოვნად;

⁹⁸ M. Brosset, Atlas du voyage archeologique dans la Transcaucasie, St. Pb., 1850 ტაბ. XXXV

⁹⁹ Д. Бакрадзе Кавказ в древних..., с. 103;

აფსიდურადაა ნაჩვენები გარშემოსავლელის ბოლოები.

1856 წელს ე.ი. აგრეთვე შარვაშიძის მიერ შეკეთებამდე, მოქვის ტაძარი აზომა კიდევ ერთმა პროფესიონალმა არქიტექტორმა – ნორევმა.¹⁰⁰ ნორევის ძეგლის ანაზომიც, მუსლოვის შესრულებულის მსგავსად, ძირითადად არქიტექტურულ-კომპოზიციურ მონაცემებს საკმაოდ სწორად ასახავს, მაგრამ წვრილმანებში შორსაა დოკუმენტური სიზუსტისაგან. იგი ეცადა, საკუთარი წარმოდგენების მიხედვით გეგმასა და ფასადებზე დაზიანებული ნაწილების აღდგენას. ასე მაგალითად, კარიბჭეები, რომლებიც მ. ბროსეს აქ ყოფნის დროს უკვე დაზიანებული იყო (ამასვე ადასტურებს მუსლოვის ნახაზიც) ნორევთან რეკონსტრუირებულია, როგორც დახურული სადგომები, რუსული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების რიგზე, ეს კი, რასაკვირველია, არ არის მართებული. ასევე, გადმოგვცემს რა დასავლეთის ფასადს, რომლის გადახურვა მაშინ მცენარებით იყო დაფარული და კარგად არ იკითხებოდა, იგი არ გამოჰყოფს ცალ-ცალკე დასავლეთის მკლავის, გვერდის „ნავეებისა“ და პატრონიკენის სახურავების ქანობებს და მათ საერთო გადახურვაში აქცევს. ე.ი მან ვერ შენიშნა გადახურვის ყველა საფეხური და ის ნებისმიერად გამოსახა. არც ნორევთან არის სიზუსტით დატანილი საკურთხევლის გარე მოხაზულობა – მას იგი სამ ნახევარწრიულ აფსიდად აქვს გამოხაზული. საკმაოდ პირობითია ნორევის მიერ ჩახატული „არაბესკები“, ე.ი. ტაძრის ჩუქურთმოვანი დეკორის ნიმუშები, რომლებიც მხოლოდ ზოგად წარმოდგენას გვიქმნის ტაძრის ძველ სამკაულზე. მიუხედავად ყველა ამ ნაკლისა, ნორევის ანაზომსაც მეცნიერებისთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, იმდენად, რამდენადაც იგი გვიჩვენებს ტაძრის შეკეთების მსვლელობაში დაკარგულ ზოგიერთ დეტალს.

დ. ბაქრაძემ მოქვის ტაძარი ორჯერ დაათვალიერეს (1859წ. და 1865წ.). მის ორ მოგზაურობას შორის ძეგლმა საგრძნობი ცვლილებები განიცადა. პირველად როგორც აღნიშნავს დ. ბაქრაძე, მან იგი ისეთსავე მდგომარეობაში ნახა, როგორც მ.ბროსეს აქვს აღწერილი, სამაგიეროდ, მეორედ ჩასვლისას, წერს იგი: „... 1859 წელს თითქმის რომ გაუვალი ბილიკი შარავზად გადაქცეული დამხვდა, მოქვის ტაძრის გალავანი კაზაკების სადარაჯოთია დაკავებული, თავად ტაძარი მიხეილ შარვაშიძის განახლებული, თუმცა კი პირვანდელი ტაძრის სილამაზესა და სიდიადეს მოკლებული. ის სამრევლო ეკლესიად და მთავრის განსასვენებლად იქნა გადაქცეული.“¹⁰¹ დ. ბაქრაძის ამ მეტად ძუნწ ცნობაში არსებითად გადმოცემულია ის შთაბეჭდილება, რაც მოუხდენია მასზე ტაძრის განახლებას. მოქვის არქიტექტურას, მისი თქმით, დაუკარგავს მიმზიდველობა, მას მოაკლდა რიგი იმ თვისებებისა, რომელთაც ჯერ კიდევ მ.ბროსე განუცვიფრებია.

1888 წელს მოქვის ტაძარი ადგილზე შეისწავლა და ახლად აზომა კიდევ ერთმა პროფესიონალმა ხუროთმოძღვარმა, არქიტექტურის აკადემიკოსმა ა.პავლინოვმა. მან მოგვიანებით გამოაქვეყნა თავისი აღწერა, ლიტერატურიდან ამოკრეფილი სხვათა ცნობებითურთ და გრაფიკული მასალა „კავკასიის არქეოლოგიის მასალები“ III ტომში.¹⁰²

პავლინოვის აღწერიდან და მოყვანილი ანაზომებიდანა და ფოტოსურათებიდან ირკვევა, რომ მოქვის ეკლესიას დღეს ის სახე აქვს შემონახული, რომელიც მას უკვე 1888 წელს ჰქონია. პავლინოვის გეგმაზე აღარ ჩანს ის სამი კარიბჭე, რომელიც დაფიქსირებულია მუსლოვისა და ნორევის მიერ. პავლინოვი ტექსტში აღნიშნავს კიდევ, რომ მას არ დახვდა მ. ბროსესა და ფერგუსონის გამოცემულ გეგმაზე დამონშებული კარიბჭეები, ისევე, როგორც აღარსად იყო მ. ბროსესა და დ. ბაქრაძის მიერ შენიშნული ოსტატურად მოჩუქურთმებული კარნიზები. ა. პავლინოვი აღდგენის დროს შექმნილ უაზრო დანამატებსაც აღნიშნავს. მის ნახაზზე ძველი კარიბჭეების მაგივრად დასავლეთის კართან მიდგმული ოთხ სვეტზე დადგმული ჩარდახია ნაჩვენები, რომელიც დასავლეთის კედელს ნახევარსვეტებით უკავშირდება და რომლის თავზე ოთხ სვეტზე შემდგარი ფანჯატური დგას, ე.ი. ისევე, როგორც ამჟამად. ა. პავლინოვმა სამართლიანად შეიტა-

¹⁰⁰ ეს ანაზომი (გეგმა, სიგანეზე განაკვეთი, დასავლეთის ფასადი და „არაბესკების“ ნიმუშები) ინახება ს.პეტერბურგის (ლენინგრადის) სამხატვრო აკადემიის მუზეუმში. შესრულების თარიღად აქ 1856 წ-ია მითითებული, თუმცა ნ.კონდაკოვი, რომელსაც ეს ნახაზები გამოქვეყნებული აქვს (И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, IV, СПб, 1891, გვ. 113–114, სურ. 44–45) თარიღად 1847-1848 წწ-ს ასახელებს. როგორც ჩანს, მას ნორევისა და მუსლოვის მოგზაურობის დრო არევი.

¹⁰¹ Д. Бакрадзе, Кавказ в древних..., с. 103.

¹⁰² МАК, III, М., 1893, გვ. 14–16, ტაბ. II–V (გეგმა, განაკვეთი, აღმოსავლეთის, დასავლეთისა და სამხრეთის ფასადები).

ნა ექვი დასავლეთის კარიბჭის ასეთი გაფორმების ჯეროვანებაში და აღნიშნა, რომ ეს სამკაული ახალიცაა, ტლანქიც და არც ისტორიულად და მხატვრულად ღირსშესანიშნავი. სათუოდ მიაჩნია მას გუმბათის თავზე შედგმული ფანჩატურიც. მკვლევარი სინანულს გამოთქვამს ტაძრის თავდაპირველი სახის დამახინჯების გამო და დ. ბაქრაძეზე უფრო კატეგორიულად ეჭვის ქვეშ აყენებს შარვაშიძის მიერ ჩატარებული რესტავრაციის სისწორეს.

ამგვარად, XIX საუკუნის მკვლევარნი ადასტურებენ მოქვის ტაძრის მხატვრულ-სტილისტური სახის ცვლილებას XIX საუკუნის შუა ხანაში. მათი ცნობები კარგად ესადაგება იმ უცნაურ შთაბეჭდილებას, რასაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ძეგლი პირველი ნახვისავე თანამედროვე მნახველზე სტოვებს. უყურადღებოდ ვერც იმას დავტოვებთ, რომ ფასადების დეკორატიული სამკაულიც არა და არ უჭერს მხარს მოპირკეთების X საუკუნეში შესრულებას. კარ-სარკმელთა მოჩარჩოება, კარნიზის მშრალი პროფილები X საუკუნის არც ქართულ ხუროთმოძღვრებას შეესაბამება და არც ბიზანტიურს. ყოველივე ეს აშკარად XIX საუკუნის კვალს ატარებს.¹⁰³ ამავე დროს, მთელი შენობა გუმბათის ყელით დამთავრებული, ერთნაირადაა მოპირკეთებული და ამ პერანგთან მჭიდროდ არის გადაბმული არა მხოლოდ აღმოსავლეთის ფასადის დეკორი (პროფილირებული თავსართავი), არამედ დასავლეთის ფასადზე კარის მოჩარჩოება დეკორატიული ტიპპანით და თვით მრგვალ სვეტებზე მდგომი ჩარდახის პილასტრებიც კი.

ასეთმა ვითარებამ შექმნა ტაძრის შურფებით გასინჯვის აუცილებლობა, რაც ძეგლის აზომვისთანავე¹⁰⁴ განხორციელდა. რამდენიმე ადგილას – დაბლა – კარის წირთხლებში და მაღლა – პატრონიკენის სარკმლებში ნალესობა ავხადეთ. ამ ღონისძიებამ გამოარკვია, რომ სარკმლის წირთხლები არაა გადაბმული ხვრელების კედლებთან, არამედ მათ შორის ნაკერია. ე.ი. ისინი გარედან „მიდებულია“. ამის შემდეგ დავათვალიერეთ ყველა სარკმლის ხვრელები და გამოჩნდა, რომ ყველა სარკმლის წირთხლი 14 სანტიმეტრის სისქისაა და გადაბმულია საპირე წყობასთან, ხოლო სარკმლის ხვრელთან იგი არ არის გადაბმული, ამის გამო მათი შეხების ადგილას ნალესობა ყველგან გაბზარულია ან ნაპრალით მოშორებული. იგივე შედეგი გამოიღო არქიტექტორ ლ. ხიმშიაშვილის ხელმძღვანელობით 1956 წელს ჩატარებულმა დულაბის გასინჯვამაც. გამოიკვია, რომ შიგა წყობისა და კედლის გულის პირვანდელი დულაბი მსხვილმარცვლოვან სილას შეიცავს და გადაჰკრავს მოყვითალო – მონაცრისფრო ფერი, ახალი დულაბის კი მოთეთრო-მონაცრისფროა და შეიცავს წმინდა სილის ნარევეს კირთან.¹⁰⁵ შიგა წყობასა და გარეთა პერანგს შორის მიკვლეული იქნა მცენარეთა ფესვები და გამხმარი სურო, რაც წარმოდგენას გვიქმნის ძეგლის დიდი ხნის მძიმე მდგომარეობაზეცა და კიდევ ერთხელ ამოწმებს მის ხელახალ შემოსვას.¹⁰⁶ დადგინდა აგრეთვე, რომ დასავლეთის მკლავის კამარა ხით არის აღდგენილი და ამალღებულია ქანობების ერთი ნაწილი (მაგ., აფრებისა და სამხრეთის ნავის გადახურვათა), ამას გარდა, გამოჩნდა ძველი ცოკოლი და შეფერადებული, მოხატულობის კვალით აღბეჭდილი თავდაპირველი შიგა ნალესობის ნაშთები.¹⁰⁷

იმავე 1956 წელს ჩვენ ნიადაგის მცირე განმენდით მივაგენით დასავლეთის პირვანდელი კარიბჭის საძირკველს პილასტრის ნაშთებითურთ და თვით ტაძრის დასავლეთის კედლის ძველ ცოკოლს. ცოკოლის ქვედა დონე ემთხვევა კარიბჭისას და ზემოდან მას ადგია ახალი პერანგის წყობა. ძველი კარიბჭე თანამედროვე მრგვალსვეტა ჩარდახზე საკმაოდ დიდია და მასთან რაიმე კავშირი არ გააჩნია. იგი ემსგავსება მ. ბროსეს მიერ ნანახსა და არქიტექტორ მუსლოვის აზომილსა და გეგმაზე აღნიშნულ კარიბჭეს. ასეთივე კარიბჭის ნაშთი გამოჩნდა ჩრდილოეთის კართანაც.

ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ მოქვის ტაძრის დღევან-

¹⁰³ დასავლეთ საქართველოს მრავალ ძეგლზე გარკვევით შეიმჩნევა XIX საუკუნის მეორე ნახვერის სამშენებლო არტელების მოღვაწეობა, რომლის ხელწერაში არ ჩანს ქართული სკოლის ტრადიციები. ყველაზე ცნობილი, მაგალითი კაცხის ტაძრის მოპირკეთებაა (იხ. ვ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, არსჩეორგიცა, 3, თბ, 1950).

¹⁰⁴ პირველად ტაძარი გამოვიკვლიეთ და გავზომეთ 1948 წლის 21 ივლის – 2 აგვისტოს, მეორედ 1952 წ. ივლისის თვეში, მესამედ 1956 წ. 17-18 ივლისში.

¹⁰⁵ ლ. ხიმშიაშვილი, მოქვის ტაძარზე ჩატარებული გასამაგრებელი და სამეცნიერო კვლევითი სამუშაოების ანგარიში, (იხ. სამეცნიერო-სარესტავრაციო სახელოსნოს არქივი) გვ. 12.

¹⁰⁶ იქვე, გვ:9

¹⁰⁷ იქვე, გვ:6-7; 10-12; (1980-წ წლებში ფერწერის რესტავრატორებმა პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობის ფრაგმენტებსაც მიაკვლიეს. რედ.).

დელ გარე სახეს ძლიერად ატყვია XIX საუკუნის შეკეთება – აღდგენის კვალი. მ. შარვაშიძის „რესტავრაციამ“ მოსპო ეკლესიის ფასადების დეკორატიული სამკაული და პერანგი, გაანადგურა სამივე კარიბჭეც. ამრიგად, მოქვის ტაძრის პერანგი მთლიანად ახალია, კარნიზების ჩათვლით. ლ. ხიმშიაშვილის დაკვირვებით, მთლიანად ახალია ტაძრის გუმბათიც.¹⁰⁸ მეორე მხრივ კი, ახლანდელი გუმბათი პროპორციებითა თუ სარკმლების რაოდენობით, ძალიან ჰგავს მუსლოვისა და ნორვეის ნახაზებზე დაფიქსირებულს. ეს გვაფიქრებინებს, რომ იგი შეცვლილიც თუ არის, პირველისაგან დიდად არ უნდა განსხვავდებოდეს. ტაძრის შიგნით, ამასთანავე, 1860-იან წლებში გამოცვალეს დასავლეთის მკლავისა და პატრონიკეს შესაბამისი გადახურვა და ააგეს მეორე სართულზე ასასვლელი კიბეც.

ამას გარდა, 1948 წელს ტაძრის კვლევის დროს გამოირკვა, რომ მეორე სართულის თაღები ზოგან აგურით ყოფილა შეკეთებული. პატრონიკენის ხუთი საბჯენი თაღის შემონახვამ დაადგინა, რომ ისინი ოდესღაც აგურით დაუკერებიათ – ზოგან თაღის ქუსლის ნყოფა პირველი რიგი ქვისაა და შემდგომ მისი მოხაზულობა აგურით აღუდგენიათ, ზოგან კი მთლიანად აგურისაა, (აგურის ზომა 25x19x4). ჩანს, რომ აგური მეორადია. რაკი თაღებში აგურს მ.ბროსეც ახსენებს, ეს შეკეთება წინ უნდა უსწრებდეს მ.შარვაშიძისას. საფიქრებელია, ტაძარი შუა საუკუნეებშიც, უფრო კი გვიან ფეოდალურ ხანაში ერთხელ უკვე აღედგინათ.

ამრიგად, მოქვის ტაძრის პირვანდელი ფორმების ნაწილი უკვალოდ არის დაკარგული, მისი გარეთა სახის მხოლოდ ზოგიერთ დეტალს აზუსტებს ძველი ანაზომები. მაგრამ მისი შიგა სივრცე და ძირითადი მასები უცვლელი დარჩა და საშუალებას გვაძლევს ეკლესიის აღმშენებელი ხუროთმოძღვრის მხატვრულ ჩანაფიქრზე მსჯელობისა.

მოქვის ტაძრის ხუროთმოძღვრების რაობა და მისი ისტორიული ადგილი

მას შემდეგ, რაც XIX საუკუნის 40-იან წლებში მარი ბროსემ, მოქვის გრანდიოზულობით აღტაცებულმა, თავის „რაპორტებში“ რამდენიმე მნიშვნელოვანი ცნობა დაბეჭდა, მოქვის არქიტექტურა მეცნიერთა ყურადღების ორბიტაში მოექცა. განსაკუთრებით მიიპყრო შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების მკვლევართა ყურადღება მოქვის ძეგლის კომპოზიციურმა თავისებურებებამ. თითქმის ყველა, ვინც კი ბიზანტიის, რუსეთის, საქართველოს, სომხეთის და საერთოდ ე.წ. აღმოსავლეთქრისტიანული ხუროთმოძღვრების გენეზისსა თუ საკუთრივ ტიპოლოგიურ საკითხებს სწავლობს, ინტერესდება მოქვით, მას განხილვის გარეშე არ ტოვებს. მეცნიერული გააზრების მთავარ მსჯელობის ფოკუსსკი მოხვედრილ პრობლემად აღმოსავლეთქრისტიანულ ქვეყნებში გავრცელებული ე.წ. „ჩანერილი ჯვრის“ თემის სტერეოტიპულ ნიმუშებთან მოქვის გეგმის „არატიპიური“ მიმართება გახდა.

მოქვი სამეცნიერო ლიტერატურაში შევიდა, როგორც „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპის გუმბათური ტაძრის გართულებული „ხუთნავიანი“ ვარიანტი.¹⁰⁹ ასეთად მიჩნეულია კიევისა და ნოვგოროდის სოფიოს ტაძრები (ორივე XI საუკუნის). კონსტანტინეპოლში ასეთი ტიპი, როგორც პროფესორი ბრუნოვი აღნიშნავს, გაბატონებულია შუა ბიზანტიურ პერიოდში და სუფთა სახით მხოლოდ XI-XII საუკუნეებში გვხვდება.¹¹⁰

მოქვის ტიპოლოგიური თავისებურებების დადგენისათვის საფუძველი ნორვეის გეგმამ შექმნა და მასთან დაკავშირებით გამოთქმულმა მოსაზრებებმა, რომელნიც დაიბეჭდა ნ.კონდაკოვისა და ი.ტოლსტოის „რუსული სიძველეების“ IV ტომში. საქმე ისაა, რომ, როგორც ჩანს, ნ.კონდაკოვისა და ი.ტოლსტოის ძეგლი ადგილზე არ შეესწავლათ, მასზე საკუთარი შთაბეჭდილება

¹⁰⁸ იქვე, გვ:10

¹⁰⁹ იხ. მაგ., И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности..., გვ. 56; J. Strzygowski, Die Quments d'architecture byzantine, Paris, 1934, gv. 62, 271; N. Brunov, Die fiinfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst. Byzantinische Zeitschrift, XXVII, 1927, გვ. 75-78; N. Brunov, L'église a croix inscrite a cinq nefes dans l'architecture byzantine. Echo d'Orient, Paris, 1927,; Н. Брунов, О некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян. Архитектурное наследство, 2, 1952, გვ. 23; მისივე, К вопросу о средневизантийской архитектуре Константинополя. Византийский Временник, XXVIII, 1968, გვ. 173; В Иванова, Двете церкви при чутката на източната стена на вътрешния град в Преслав. Известия на Археологическия Институт, XX, 1955, София; E. Neubauer, Altgeorgische Baukunst, Leipzig 1976, გვ. 96; ასევე: Н. Чанева-Дечевска, Църкви и манастири от Велики Преслав, София, 1980, гв. 26.

¹¹⁰ იხ. წინა სქოლიოში დამონებული ნაშრომები.

არ ჰქონიათ და ჩვენთვის საგულისხმო საკითხში მთლიანად ეყრდნობოდენ ბროსეს აღწერას. მაგრამ ჰქონდათ რა ხელთ ზემოაღნიშნული გრაფიკული გამოსახულება ტაძრის გეგმისა, მათ მიეცათ საშუალება კომპოზიციურ მონახაზში „ამოეკითხათ“ მისი „ხუთნავიანობა“ და ამ ნიშნით შეედარებინათ ძველი კიევის სოფის ცნობილი ტაძრისათვის. ისინი წერდნენ მოქვის შესახებ: „გეგმა მისი იმითაა ღირშესანიშნავი, რომ ხუთი ხომალდისგან (ნავისგან) შედგება (როგორც გეგმა კიევის სოფის ტაძრისა), რაც ქართულ არქიტექტურაში იშვიათად გვხვდება“.¹¹¹ ეს გაკვრით მინიშნებული არაზუსტი მსგავსება ერთგუმბათოვანი მოქვის ტაძრის გეგმისა ცხრაგუმბათიან კიევის სოფის ტაძრის ორგანიზმთან შემდგომ ავტორთა გამოკვლევებში სტერეოტიპად გადადის, ხოლო ნ.კონდაკოვის მიერ მოხმარებული არაზუსტი ცნება „ხუთნავიანობისა“, რომელიც მაგიდასთანაა დაბადებული და არა ძეგლთან ცოცხალ ურთიერთობაში შემუშავებული, შეტანილ იქნა შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა ტიპოლოგიურ შკალაში, როგორც ერთ-ერთი თავისთავადი, ცალკე არსებული ტიპოლოგიური ფენომენი. ამან კი ბიზანტიური არქიტექტურის ისტორიკოსთა შორის წამოჭრა პრობლემა და ცხოველი პაექრობაც გამოიწვია „ხუთნავიანი ჯვარგუმბათოვანი“ ტიპის გენეზისის შესახებ. ამ კამათში იმასაც ცდილობდნენ, რაც მთავარია, რომ მიეგნოთ იმ გზისათვის, რომელსაც უნდა მიეყვანა ეს კომპოზიციურ ფენომენი კონსტანტინეპოლიდან კიევსა და მოქვეში.

ამ დავის შედეგად დაზუსტდა მხოლოდ ფორმულირება „ხუთნავიანობის“ ცნებისა, ხოლო მისი გენეზისი სრულიად გაურკვეველი დარჩა, თუმცა საბოლოოდ მაინც ამის თაობაზე ორი ძირითადი აზრი შემუშავდა. ი. სტრიგოვსკის მიხედვით, იგი „ჩანერლი ჯვრის“ სივრცესთან მასზე შემოვლებული გარშემოსავლების შერწყმის შედეგად გაჩნდა, ნ.ბრუნოვი კი ფიქრობს, რომ იგი – ისივე, როგორც „ჩანერლი ჯვრის“ კომპოზიციური სტრუქტურა საზოგადოდ – მარტივი ჯვრული სივრცის გუმბათქვეშა ბურჯების დაშლით წარმოიქმნა, ოღონდ მარტივი „სამნავიანი“ „ჩანერლი ჯვრისგან“ განსხვავებით, აქ ჯვრის მკლავებსა და გარე კედლებს შორის ნაგები ჩნდება.¹¹² რაც მთავარია, ორსავე შემთხვევაში „ხუთნავიანი“ ჯვარგუმბათოვანი ეკლესია „ჩანერლი ჯვრის“ გართულებულ ვარიანტად არის აღიარებული.

„ჩანერლი ჯვრის“ არქიტექტურული ტიპის გენეზისზე აგერ უკვე სამმეთხედ საუკუნეზე მეტია, რაც მსჯელობენ ბიზანტიის არქიტექტურის ისტორიკოსები და თანხმობა ამ საკითხის ირგვლივ ჯერ არაა მიღწეული. მეცნიერები ძირითადად მისი „სამშობლოს“ ძიებით არიან დაინტერესებულნი და დროთა განმავლობაში „გამოკრისტალდა“ კიდევ რამდენიმე კონცეფცია, თუმცა კი თვით პრობლემა ტიპის განვითარებისა გადაუჭრელი დარჩა. მაგალითად: ო.ვულფი მას ბიზანტიურ მოვლენად თვლის, მ.ბიულმანი – რომაულ წარმოშობას მიაწერს მას, ს. გუიერი ელინისტურს, ხოლო ი.სტრიგოვსკი ამ ტიპის დედა – სამშობლოდ სომხეთს ასახელებს, თუმცა გუმბათური სივრცის ფუძეს ირანში პოულობს.¹¹³ დასმული საკითხის ასეთი გაურკვეველობა ორი მიზეზით შეიძლება აიხსნას. ერთი მხრივ, ეს არის ფაქტების სიმწირე და მათ შორის დიდი ქრონოლოგიური ხარვეზები და, მეორე მხრივ კი, თავად საკითხის დაყენების პრინციპი და მისი დამუშავების მეთოდი.

ბიზანტიასა და კერძოდ კი კონსტანტინეპოლში შენობის ეს ტიპი ყველა მეცნიერის აზრით, IX-X საუკუნეებში ჩნდება და განსაკუთრებულ გავრცელებას XI-XII საუკუნეებში ჰპოვებს. წინა საუკუნეებიდან კონსტანტინეპოლში არც ერთი ძეგლი არ იძებნება, რომელიც შეიძლებოდა ამ ტიპთან დაგვეკავშირებინა. ცალკეულ განსხვავებულ მაგალითებს კი პოულობენ ბიზანტიის იმპერიის დაშორებულ პროვინციებში და მათ იშველიებენ ხოლმე, როგორც „ჩანერლი ჯვრის“ კომპოზიციის პროტოტიპებს და მოგვიანო კონსტანტინეპოლურ ნიმუშებსაც მათ უკავშირებენ. ამგვარად, ფაქტების მცირერიცხოვნება და მათი არასიმწყობრე თავის თავად არ იძლევა ევოლოციური ჯაჭვის ასხმის საშუალებას, თუნდაც მხედველობაში არ მივიღოთ ის გარემოება, რომ სხვადასხვა ქვეყნის არქიტექტურიდან ამოგლეჯილი ძეგლებით ვერ დაიხატება ერთი რომელიმე ქვეყნის არქიტექტურული პროცესის მიმდინარეობის რეალური სურათი.

მთავარი კი მაინც ის არის, რომ ამა თუ იმ თეორიის შესამტკიცებლად მოყვანილი არქიტე-

¹¹¹ И. Толстой Н. Кондаков, *iqve*.

¹¹² იხ. წინა სქოლიოში დამოწმებული ნ.ბრუნოვის ნაშრომები.

¹¹³ იხ. ამ თეორიების მიმოხილვა გ. ჩუბინაშვილის წიგნში «Цроми», (М., 1969, გვ. 80–84). სინათლე ამ საკითხს ვერც შემდგომმა კვლევამ მოჰფინა.

ქტურული ობიექტები, ე.ი. ის ფაქტები, რომელთა საშუალებით ევოლუციის სურათის დადგენა სურთ, საკვირველად სქემატურად და განყენებულად განიხილება. შედარებისას მხოლოდ გეგმაზე ნაგებობის ორგანოზომილებიან პროექციას იხილავენ. მესამე განზომილება კი – სივრცე, მასები, დეკორი – მხედველობის არის გარეთ რჩება, სტილისტური მხარე კი, რომელსაც შეიძლება სწორედ აეხსნა კულტურათა კონტაქტები, დრო, ეპოქა თითქმის სრულად უგულვებელყოფილია. საკითხისადმი ასეთ მიდგომასა და კვლევის ასეთ წარმართვაში უკვე ჩანს პოზიციის სისუსტე და აქედან გამომდინარე ნებისმიერობა დასკვნებისა.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დაკავშირებით განსაკუთრებით პროფესორ ნ.ბრუნოვის შეხედულებაა საგულისხმო, იმდენად რამდენადაც იგი საგანგებოდ, სწორედ „ხუთნავიანი“ გუმბათური შენობებით იყო დაინტერესებული. მისი კვლევის ძირითადი მიზანია დაამტკიცოს, რომ ეს თემა და ჩანერილი ჯვრის ტიპი საზოგადოდ – ჩაისახა და განვითარდა კონსტანტინოპოლში და აქედან გადავიდა სხვა ქვეყნებში. ამ თეზის რეალიზაციისათვის მისთვის არაა დაბრკოლება ის ფაქტი, რომ ადრეულ ხანაში კონსტანტინოპოლის არქიტექტორები არ დაინტერესებულან ასეთი ტაძრების მშენებლობით და არც ის, რომ მრავალი ადრეული მაგალითი მოიპოვება სწორედ კონსტანტინოპოლის გარეთ, კერძოდ კი საქართველოსა და სომხეთში, სადაც „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპის იდეა უკვე VII საუკუნეში გახდა ცნობილი.

ამ წინააღმდეგობას იგი ადვილად სძლევს. იმისათვის, რომ არ დაირღვეს სიმწყობრე მის მიერ შემუშავებული „გავლენების“ თეორიისა, „ხელის შემშლელი“ ძეგლები მას განხილვიდან გამოყავს, ხოლო ზოგი ძეგლის თარიღს თავისი ნება-სურვილით ცვლის. ასე მაგალითად, სომხეთსა და საქართველოში არსებული „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპის ადრეული მაგალითები მის გამოკვლევაში არ იხსენიება, ხოლო მოქვის ტაძრის აგების თარიღად იგი ჯერ XII საუკუნეს ვარაუდობდა, შემდეგ კი XI საუკუნის დასასრულს დასჯერდა.

ნ.ბრუნოვის მეცნიერული ინტერესი მოქვისადმი კიევის რუსეთის არქიტექტურისათვის გენეტიკური კავშირების დადგენის სურვილით არის აღძრული. იგი თვლის, რომ „თავად ხუთნავიანი ჯვარ-გუმბათოვანი ტიპი კიევმა კონსტანტინოპოლიდან მოისესხა“, იმასაც აღნიშნავს, „თვალსაჩინო განვითარება ამ ტიპმა სწორედ კიევის სახელმწიფოში ჰპოვა და არა კონსტანტინოპოლში“-ო. მოქვის შესახებ იგი ერთადერთი ფრაზით შემოიფარგლება: „მოქვის (აფხაზეთი) ხუთნავიანი ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძარში, რომელიც XI საუკუნეს (სიც!) მიეკუთვნება, შიგა გარშემოსავლელი ნაკლებადაა განვითარებული და ამით არსობრივად განსხვავდება კიევის სახელმწიფოს არქიტექტურის ძლიერ განვითარებული გარშემოსავლელისაგან“.¹¹⁴ ამასთან ერთად, ნ.ბრუნოვს კონსტანტინოპოლისა და რუსეთის ძეგლების აღნაგობაში განსხვავებული მოვლენების ძალზე მრავლისმთქმელ ურთიერთ-შედარებას ნახავთ. თუ კიევის სოფიის ტაძარში განაპირა, მეოთხე და მეხუთე ნაგები ორგანულ მთლიანობაშია შიგა სივრცესთან, კონსტანტინოპოლში „გვერდითი ნაგები ყოველთვის ცენტრალური ნაწილის მინამატების ხასიათს ატარებს“-ო!¹¹⁵ ჩვენი აზრით, სწორედ ეს უნდა ყოფილიყო ერთ-ერთი მთავარ ფაქტორთაგანი ტიპოლოგიის დადგენაში, რადგან თუ კი გვერდითა ნაგები მხოლოდ დანამატებია, ცენტრალური სტრუქტურულიდან გამოთიშული დამოუკიდებელი ელემენტები, ასეთი კომპოზიციის მიკუთვნება „ხუთნავიანი“ ტაძრის სქემისადმი გაუგებარს ხდის თვით ხუთნავიანობის ცნებას. ასეთი „მინამატები“ ტაძრის გარშემოსავლელი ან გალერეებია და სულაც არა მისი განაპირა ნაგები. თუ ამას დაუმატებთ იმასაც, რომ ბრუნოვის მიერ მოყვანილ კონსტანტინოპოლურ მაგალითთაგან მეოთხე და მეხუთე ნავი ერთსაც არ აქვს რეალურად შერჩენილი და ისინი მხოლოდ ნ.ბრუნოვის რეკონსტრუქციებში არის აღდგენილი ქალაქზე, მაშინ ცხადი ხდება, რომ მისი თეორია „ხუთნავიანი“ ტიპის ჩასახვისა და ევოლუციისა არასაიმედო საფუძველზეა ამოყვანილი. მკითხველს იმის გაგებაც გაუჭირდება, თავად ნ.ბრუნოვი რას მიიჩნევს „ხუთნავიანი ტაძრად“ – იმდენია მის ნაშრომში დაუსაბუთებელი დებულება და გაურკვეველობა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ნ.ბრუნოვი ცალკეული ძეგლის დახასიათებისას მრავალ მახვილ დაკვირვებას გვთავაზობს, თანაც კი ხედავს კონკრეტულ განსხვავებებს ერთი ძეგლის მონაცემებისას მეორისგან. სხვათა შორის იგი მოქვის ძეგლის თავისებურებასაც ხომ მიუთითებს კიევის ტაძრის არქიტექტურასთან მიმართებით და მისთვისაც მოქვის „ხუთნავიანობა“ სპეციფიკური,

¹¹⁴ Н. Брунов, О некоторых..., გვ. 22–23

¹¹⁵ იქვე, გვ. 22.

სხვათაგან განსხვავებული რამ არის. მაგრამ მას იმდენად თრგუნავს ო. ვულფის მიერ დამუშავებული და სხვა მკვლევართაგან მხარდაჭერილი ფორმულა ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების ტიპების ევოლუციური განვითარებისა, რომ იგი ველარ ახერხებს ამ მოვლენის სწორად ახსნას.

სწორედ ამნაირ კონტექსტში განიხილებოდა უფრო ხშირად მოქვის ტაძარი. მეცნიერებს მისი მხოლოდ და მხოლოდ გეგმა აინტერესებდათ და არა არქიტექტურა და თვით გეგმასაც განყენებულად სწავლობდნენ, ფუნქციისა და მისი წარმომშობი ისტორიული გარემოებების გათვალისწინების გარეშე. ჩვენ ისიც კი ვნახეთ, რომ ზოგჯერ ტაძრის X საუკუნის 60-იანი წლებით ისტორიულად დოკუმენტირებულსა და რეალიების შესატყვის დათარიღებასაც არ უწევს ანგარიშს და მას იქ მოაქცევ, სადაც ის „თეორიის“ ლოგიკას არ დაარღვევს. ეს ყოველივე, უთუოდ, კვლევის შერჩეული მეთოდის გამოც ხდება.

რასაკვირველია, არავის შეუძლია შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებაში გარკვეული ტიპოლოგიური ჯგუფების არსებობის უარყოფა და მათი გამოყოფა, უეჭველად, უაღრესად მნიშვნელოვანი და აუცილებელი რამ იყო. მაგრამ არ შიძლება დავეკმაყოფილდეთ მხოლოდ ტიპების გამოყოფით, რაც, კაცმა რომ თქვას, შუა საუკუნეების არქიტექტურის შესწავლის განვლილი ეტაპიც გახლავთ. მარტოდენ ტიპოლოგიის პრობლემების გამოკიდებას მოჰყვება ხელოვნების შემოქმედებითი პოტენციის, მისი მოვლენების ცვალებადობის მივინყება, ყურადღება ველარ ექცევა ამა თუ იმ ტიპოლოგიური ფენომენის გარდასახვას სხვადასხვა რეგიონების პირობებში, იმ კონკრეტულ გარემოებებში, რომელთაც განაპირობებს, სწორედ, მონუმენტური არქიტექტურის კონკრეტული ნაწარმოები, ასეთი თუ ისეთი დაკვეთის პირობა შექმნეს. ამიტომაც, არაა შემთხვევითი, რომ სულ უფრო მეტი მეცნიერი ამბობს უარს „ბიზანტიური“ ხელოვნების შესწავლისას ტიპოლოგიური მეთოდის გამოყენებაზე. ასე, მაგალითად, რ. კრაუტჰაიმერი, ადრექრისტიანული და ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების ახლანდელი ავტორიტეტი, მას არარ მიმართავს¹¹⁶ (თუმცა მასაც, როგორც სხვას მრავალს, ჯერაც ვერ მოუხერხებია „ტიპოლოგიის“ ზეგავლენისგან სრულად თავის დაღწევა)!

ტიპოლოგიური კვლევა საკმარისი რომ არ არის, დიდი ხანია გაცნობიერებული აქვს ხელოვნებათმცოდნეობის ქართულ სკოლას. ქართული და სომხური არქიტექტურის ფაქტების შესწავლისას, ერთისა და მეორეის განვითარების გზების გააზრებისას, გიორგი ჩუბინაშვილი დარწმუნდა, რომ მხოლოდ და მხოლოდ ტიპოლოგიური ცვლილებების მოშველიებით ისტორიული განვითარების ცრუ სურათს თუ მიიღებ და ვერც არქიტექტურის ისტორიის კარდინალურ საკითხებს გააშუქებ.¹¹⁷ ე.წ. „მცხეთის ჯვრის ტიპის“ ძეგლების მაგალითზე, გ. ჩუბინაშვილმა აჩვენა, რომ ტიპოლოგიური ფენომენი იმპერიის დედაქალაქის წვლილის გარეშეც შეიძლება გაჩნდეს, თუკი საფუძლად მას გარკვეული, ადგილზე ჩამოყალიბებული არქიტექტურული პრობლემები უდევს. სოფ. წრომის VII საუკუნის ძეგლის მაგალითზე გ. ჩუბინაშვილმა თვალსაჩინოდ ისიც აჩვენა, რომ საქართველოში – თანადროულად კი სომხეთშიც! — VII საუკუნის პირველ ნახევარში „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპის გამოჩენა სავსებით ორგანული, წინამორბედი განვითარებით განპირობებული მოვლენა იყო. სხვაგვარად უდგება მკვლევარი საკუთრივ „ტიპის“ ცნებასაც – მას იგი სივრციდან გამომდინარე ახასიათებს, მასშივე პოულობს იგი ამა თუ იმ ეპოქასთან მისი შესატყვისობის ამოხსნასაც. სწორედ წრომის მაგალითზე გამოვლინდა სრული სიცხადით იმდროინდელი ქართული და ბიზანტიური არქიტექტურის პრინციპული სხვაობა, მათი მხატვრული პრობლემებისა და მათი დამუშავების და გადაწყვეტის სხვადასხვაგვარობა. თვით ფაქტიც კი „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპის სომხეთსა და საქართველოში უფრო ადრე, ბიზანტიაში კი მოგვიანებით გაჩენისა მხატვრული ძიების, სტილისტიკის და, აქედან გამომდინარე, მათ მიერ განვლილი გზის სხვადასხვაობაზე მიგვითითებს. ჩვენ რასაკვირველია, არ უნდა ვიფიქროთ, ვითომცდა კონსტანტინოპოლელი ხუროთმოძღვარნი „ცროიხ ინოცრიტი“ მშენებლობას ხელი ამიერკავკასიის არქიტექტორების გავლენით მოჰკიდეს და ეს თემა ბიზანტიის დედაქალაქს მაინცდამაინც საქართველოდან ანდა სომხეთიდან უნდა მოესესხებინათ. საქმე ისაა, რომ ეს, ოთხ ბურჯ დაყრდნობილი გუმბათით ცენტრირებული სტრუქტურა სწორედ რომ მაკედონელ-კომნენოსთა ეპოქის მხატვრულ იდეალთან აღმოჩნდა „თავსებადი“, ისევე როგორც იუსტინიანეს ეპოქაში მას უფრო

¹¹⁶ R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965 (არის მოგვიანო გამოცემებიც).

¹¹⁷ გ. ჩუბინაშვილი, ნ. სევეროვი, ქართული არქიტექტურის გზები, ტფ., 1936; Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948; მისივე, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959; მისივე, Цроми, М., 1969 და ა.შ.

შეესაბამებოდა სივრცის „ცხოველხატული“ სტრუქტურა (დამახასიათებელია, რომ XI-XIII საუკუნეების ცხოველხატული სტილის ქართული არქიტექტურა უპირატესობას „ჩანერილი ჯვრის“ ასიმეტრიულ, ორბურჯიან ნაირსახეობას ანიჭებს). თავისთავად ნათელია, რომ გ. ჩუბინაშვილი ერთი ქვეყნის მეორეზე ზეგავლენას, ერთის მიერ მეორის მიღწევათა ათვისებასა და თავის ხელოვნებაში მათ გამოყენებასაც ითვალისწინებს. ეს ნებისმიერი კულტურის განვითარების თავისთავად გასაგები, ეჭვმიუტანელი ფაქტია. მთელი საქმე კი ისაა, რანაირად „აღერდა“ ესა თუ ის, გინდაც მოსესხებული ელემენტი. ეს კი ადგილობრივი პირობებით, ადგილობრივი მოთხოვნებითა და მხატვრული ამოცანებით განისაზღვრება.

ამგვარად, მოქვის ტაძრის შესწავლისას ჩვენ უნდა ამოვიდეთ მისი შემქმნელი ეპოქის ისტორიული პირობებიდან და, რაც მთავარია, ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციებიდან და ამოცანებიდან. რასაკვირველია, ის არ შეიძლება განიხილებოდეს ხუთნავიან ნაგებობად: პატრონიკეების ქვეშ გაჩენილი გვერდის სივრცეების დაყოფა ცალკეულ სადგომებად არ გვაძლევს საშუალებას ისინი ნაგებად მივიღოთ – ნავი ხომ ერთიანი, გაუტიხრავი, წაგრძელებული უნდა იყოს. როგორც იმთავითვე ითქვა, ტაძარი წარმოადგენს „ჩანერილი ჯვრის“ სახის ოთხბურჯიან სივრცეს, რომელიც სამხრეთ დასავლეთით სადგომებითაა გართულებული.¹¹⁸ ვითარცა „ჩანერილი ჯვრის“ კომპოზიცია ის სულაც არაა აუცილებელი უპირატესად ბიზანტიას დავუკავშიროთ, სადაც ეს ტიპი ეს-ესაა, იწყებდა გავრცელებას, ის უპირველესად ყოვლისა, ზემოაღწერილ სამძვლებს უნდა „მიებას“, რომლებთანაც მას ახლო ტიპოლოგიური და სტილისტური ნათესაობა აერთიანებს.

რასაკვირველია, მოქვის ტაძარი სტრუქტურის მხრივ, ზემოთ განხილულ ყველა ტაძარზე ბევრად რთულია. განსაკუთრებით ხვდება ეს თვალს საკმარისად ზუსტად დათარიღებულ ბზიფის ეკლესიასთან შედარებით, რომელიც თითქოსდა მოქვის ცალკე აღებული შუა კომპოზიციური ბირთვი იყოს. ბზიფის ეკლესია, როგორც ზევითაც აღინიშნა, მთაში მიმავალი გზის სადარაჯოდ მდგომი ციხის შუაგულში დგას და დედაციხეში მცხოვრებ ადამიანებს უნდა მომსახურებოდა. ამით აიხსნება მისი მარტივი გეგმარება, დამატებითი სადგომების არარსებობა ან მისი შედარებით მომცრო ზომები. სხვა ამბავია მოქვის ტაძარი – ერთი უმნიშვნელოვანესი დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო ნაგებობათა შორის. მისი ინტერიერის მასშტაბურობა, მედიდური სისადავე, მისი შუა ბირთვის განვრცობა, დამატებითი სადგომების მისთვის შემოყოლება, შიგა სივრცის ხაზგასმული ზეიმურობის, თითქოსდა სანახაობრიობის შთაბეჭდილებას ახდენს. ტაძრის მხატვრული სახის ეს თავისებურებანი გასაგები ხდება თუ გავიხსენებთ მის მნიშვნელობას იმდროინდელი დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო-პოლიტიკურ ცხოვრებაში. მის არქიტექტურულ იდეაში, გრანდიოზულობაში, თავად სირთულეში მისი კომპოზიციისა გამოხატულებას ჰპოვებს ქვეყნის შიგა ძალების აღზევება, აფხაზეთის სამეფოს ბიზანტიის ეკლესიისაგან სრული განთავისუფლება.

კომპოზიციის ცვლილება, რასაკვირველია, მხატვრული სტილის შეცვლასაც ასახავს. ბზიფის ტაძარს, როგორც დავინახეთ სიმეტრიულობა, მასათა შედარებითი სიმშვიდე გამოარჩევს. მოქვეში – პირიქით, სიგრძივი კომპოზიციის დინამიკური განვითარება, სიმეტრიის ღერძებიდან მახვილების გადაადგილება, მოცულობათა და სივრცის ნაწილების მოძრავი შეხამება ჩანს.

ამრიგად, მოქვის ტაძრის კომპოზიცია საქართველოში, კერძოდ, მის შავიზღვისპირეთში, კარგად ცნობილი კომპოზიციის, გუმბათოვანი ოთხბურჯიანი ეკლესიის შემოქმედებით, ადგილობრივი გარემოებებით შეპირობებულ გადაამუშავებად უნდა მივიჩნიოთ.¹¹⁹

¹¹⁸ ასევე „კითხულობდნენ“ მას ი. სტრიგოვსკი, ა. ბაშკიროვი (დასახ. ნაშრ. გვ. 51) და მეტადრე გ. ჩუბინაშვილი (ВИА, III, с. 328).

¹¹⁹ შედარებით ახალ გამოკვლევებში გამოირჩევა ვენელი პროფესორის, ლიობა თაისის ნიგნი „Die Flanken _ räume im mittelbyzantinischen Kirchenbau“ (Wiesbaden, 2005). ქ-მა ლ. თისსმა დაადასტურა კონსტანტინოპოლის არაერთ ეკლესიაში გვერდითი ფრთების არსებობა, რომელთა მიმართ ყურადღების გამოჩენას ის დიდად უფასებს ნ. ბრუნოვს, თუმცა შენიშნავს, „ხუთნავიანობა“ (საერთოდ „ნავის“ აქ ხსენება) „შეცდომაში შემყვანი ცნებითი არჩევანი“ და „არაადეკვატური ტერმინოლოგია“ არისო (გვ. 25). ძალზე მნიშვნელოვანია ბოლო დროის ფრიად „მოცოცხლებული“ „გავლენების თეორიის“ გათვალისწინებით (ახლა „ტრანსფერზე“ და ა.შ. საუბრობენ!) მისი დასკვნა, რომ „გვერდითი სივრცეებიანი“ კონსტანტინოპოლური ნაგებობები „რუსეთში და ბალკანეთში ამ ქვეყნების ეროვნულად გამონაკვეთული არქიტექტურის ადგილობრივი განვითარების წყარო“ შეიქმნაო (გვ.182). საგულისხმოა, რომ მოქვის ამ წრეში ხსენება მან საჭიროდ საერთოდაც არ მიიჩნია. (გამომც.)

აფხაზეთის ტაძრების ისტორიულ და მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ

წინამორბედ თავებში ჩვენ განვიხილეთ რიგი გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების ძეგლებისა, რომელთაც მათი ძირითადი კომპონენტების უეჭველი მსგავსება აერთიანებს. ბზიფის, ანაკოფიის, ლიხნის, მოქვის კომპოზიციის საფუძველი გარე კედლების სწორკუთხედით მოფარგლული ჯვარ-გუმბათოვანი სტრუქტურაა, რომლის ცენტრში ოთხ თავისუფლად მდგომ ბურჯზე დამყარებული გუმბათია განლაგებული. აბრისის გარეთ აღმოსავლეთით ყველა შემთხვევაში ტაძრის საკურთხევლის ნაწილის სამი აფსიდი გამოდის. ამის გარდა, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ეკლესიების პასტოფორიუმები ძირითადი სივრცისგან კედლებით კი არაა იზოლირებული, არამედ მას თავისუფლად ერწყმის. ჩვენ მიერ ეს-ესაა აღწერილი სტრუქტურა ოთხავე ნაგებობისთვის საზიარო ძირითად ბირთვად წარმოგვიდგება, თუმცა, როგორც დავრწმუნდით, ყოველ ცალკე შემთხვევაში მას გარკვეული დანამატები ახლავს – მხოლოდ ბზიფში გვაქვს ჩვენ იგი სუფთა სახით, აქ მხოლოდ ღია პორტიკებია დამატებული. ანაკოფიაში ამ კომპოზიციურ ბირთვს დასავლეთიდან ნართექსი ეკვრის, შენობის საერთო სწორკუთხა აბრისში მოქცეული და საკუთრივ ეკლესიას შერწყმული, მაშინ როდესაც კარიბჭეები შვერილ მოცულობებს წარმოქმნის. ლიხნეში, ძირითადად, ანაკოფიის სქემაა გამეორებული, ოღონდ ნართექსის თავზე აქ პატრონიკენია განთავსებული, რომელნიც უკვე ტაძრის შიდა სტრუქტურასაც ამდიდრებს. დასასრულ, მოქვის ტაძარში ჯვრის დასავლეთი მკლავი ბურჯების დამატებითი ნყვილითაა დაგრძელებული და კათედრალის მთელ სივრცეს სამი მხრიდან ორსართულიანი მასივი შემოერთდის. უკანასკნელის ქვედა სართული, როგორც ითქვა, ცალკეულ სადგომებად (კაპელებად) არის დანაწევრებული, ზედაზე კი ერთიანი სადგომია, მხოლოდ დასავლეთით ანეული დასავლეთი მკლავის სიმალლეზე და თავდაპირველად, როგორც ჩანს, ლიხნეს მსგავსად თაღოვანი ღიადებით გატიხრული. ამიტომაც მისი გეგმარებით – კომპოზიციური სტრუქტურა განხილული უნდა იქნას როგორც ლიხნეს ტაძრის გართულებული ვარიანტი და არა რამ სხვა.

ამგვარად, კომპოზიციის თვალსაზრისით, გამოდის გარკვეული მწკრივი, რომელსაც უმარტივესი გადაწყვეტიდან (ბზიფი) ურთულესთან (მოქვი) მივყავართ. ზემო ნათქვამიდან ჩვენ ვიცით, რომ ამ ტაძრების მშენებლობას, სულ ცოტა, ნახევარი საუკუნის შუალედი აშორებს, თანაც ვლინდება ყველა მათგანისთვის საერთო სტილისტური ტენდენციის თანდათანობით გაძლიერებაც: ბზიფის მეტი სიმეტრიულობიდან მოქვის მოძრაობა – დინამიკურობისკენ. როგორია დანარჩენი ორი ტაძრის ისტორიული ადგილი?

ისეთი დეტალების სხვაობა, როგორიცაა, მაგ., აფსიდების გარეთა კონტურის მოხაზულობა (ბზიფში ისინი წახნაგოვანია, ლიხნეში – ნახევარწრიული, ანაკოფიასა და მოქვში კი წახნაგოვანი და მომრგვალებული ფორმები ეხამება ერთი მეორეს); დათარიღების გადამწყვეტი არგუმენტი, რასაკვირველია, ვერ იქნება არ გამოგვადგება დასათარიღებლად თავისთავად აღებული კომპოზიციური მომენტებიც – ნართექსისა ანდა პატრონიკენის არსებობა – არარსებობა არქიტექტურაში ხომ მართო ესთეტიკურ მოთხოვნილებას როდი უნდა აკმაყოფილებდეს, მას ყოველთვის უტილიტარული ფუნქციაც აქვს და ისევე, როგორც ბზიფისა და მოქვის შეპირისპირებისას, ლიხნესა და ანაკოფიაშიც ნართექსისა და მეორე სართულის გაჩენა მოცემული ძეგლების ინტერპრეტაციისთვის მეტად მნიშვნელოვან ადგილობრივ საჭიროებებს, დამკვეთთა მოთხოვნებს უნდა დაუყვავშიროთ. თუკი ბზიფის კომპოზიციის სიმარტივე აიხსნება მისი დანიშნულებით, როგორც ციხის ტაძრისა, ხოლო მოქვის ეკლესიის განსაკუთრებული მონუმენტურობა მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობით როგორც საეპისკოპოსო კათედრალისა და ადგილობრივი ფეოდალური საზოგადოების ძალის განსახიერებისა, მსგავსი რამ ორი დარჩენილი ეკლესიისთვისაც შეიძლება მივუთითოთ.

ანაკოფიის ტაძარი, ბზიფისგან განსხვავებით, ციტადელში კი არა, ქალაქის ზღვისპირა, ადრე ასევე გალაგნიტ მოზლუდულ ნაწილში მდებარეობდა. მის მრევლს მხოლოდ ფეოდალის რაზმი კი არა, რიგითი მოქალაქეებიც შეადგენდნენ. სწორედ ამით აიხსნება, ალბათ ჯვარ-გუმბათოვანი ბირთვისთვის ნართექსის კომპოზიციური მიმატება.¹²⁰ სხვა „სოციალური დაკვეთა,

¹²⁰ არსებობს ვარაუდო რომ ეს ეკლესია თავის დროზე ცხუმელი ეპისკოპოსის კათედრალი ყოფილა (З. Анчабадзе, Из истории... გვ.145)

იკითხება ლიხნის არქიტექტურაში. ცნობილია, რომ პატრონიკენი საქართველოში უპირატესად, დიდებულების სამყოფელი იყო ხოლმე. აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ლიხნეშიც ისინი მოსახლეობის უმაღლესი ფენისთვის, ადგილობრივი ფეოდალებისთვის იყო განკუთვნილი. ეს ვარაუდი კიდევ უფრო საფუძვლიანად წარმოგვიდგება, თუ გავიხსენებთ, რომ იქვე მდებარე ნასახლევის უძველესი ნაწილი ტაძრის თანადროული უნდა იყოს.

და მაინც, ანაკოფია და ლიხნე ბზიფის შემდგომ ხანას უნდა მივაკუთვნოთ. საქმე მხოლოდ და მხოლოდ უკანასკნელის კომპოზიციის მეტი სიმარტივე როდია – ის განსახილველ ძეგლებზე ყოველ მხრივ არქაულიცაა. მაგალითად, ვერც ანაკოფიაში ნახავთ და ვერც ლიხნეში კარის მონყობის ისეთ ხერხს, როგორცაა ღია ლუნეტი – ორივე შემთხვევაში ყრუ ლუნეტი გვაქვს. ბზიფში ერთგვარი უთანაბრობის, ძიების კვალიც იძებნება. ეს ისეთ დეტალებშიც კი ჩანს, როგორცაა კედლებისა და გუმბათქვეშა ბურჯების სისქის აშკარა შეუსაბამობა – კედლები მეტისმეტად სქელია, საყრდენები – უაღრესად წვრილი, რაც გახდა კიდევ, საფიქრებელია, შენობის დანგრევის ძირითადი მიზეზი. ანაკოფიასა და ლიხნეში ამას ვეღარ იხილავთ.

რაც მთავარია, თავად გადანყვეტაში ინტერიერისა და გარეთა მასებისა, ფორმის მხატვრულ შეგრძნებაში ბზიფის ოსტატი ორი სხვა ტაძრისაგან რამდენადმე განსხვავებულ მხატვრულ-სტილისტურ მიდგომას ავლენს. ამ მხრივაც მეტი „არქაულობა“, წინამორბედ საუკუნეებთან, მეტი შინაგანი კავშირი წინა საუკუნეების სტილთან, მაშინ როდესაც ანაკოფიასა და ლიხნეში, პირიქით, აშკარაა მათგან უფრო სრული განთავისუფლება, ახალი სტილისტური ტენდეციების აღზევება. მრავლისმეტყველია, ამ მხრივ, შესასვლელების, სახელდობრ, სამხრეთის და ჩრდილოეთის კარების ადგილმდებარეობა. ბზიფში ისინი ზუსტად სიმეტრიის ღერძზე თავსდება, ანაკოფიელი და ლიხნელი არქიტექტორები მათ შუა ღერძებიდანაა დაძრული. ეს ორი სხვადასხვა მხატვრული ხერხია, ერთი სტილისტური ეტაპის ორი ფაზა. თუკი ბზიფის ხუროთმოძღვარი აქ კონსერვატულია, კლასიკური სტილის ტრადიციების ერთგული ჩანს, ორივე სხვა ოსტატი ამ ამოცანის გადანყვეტისასაც უფრო ცხადად ავლენენ ახალი, „ცხოველხატული“ სტილის ტენდეციებს, რომელიც უგულებელყოფს სიმეტრიის ღერძებს და შიგა სივრცის მხატვრულ ხასიათს სწორედ რომ დინამიკური ძვრების მეშვეობით განსაზღვრავს. მრავლისმეტყველია ისეთი რამ, როგორცაა ლიხნეს პატრონიკენი, უფრო ზუსტად, ეკლესიის დანარჩენ ნაწილთან მათი ურთიერთმიმართება. მათი გადანყვეტის სპეციფიკა განსაკუთრებით ცხადად წრომის ტაძართან შეპირისპირებისას ჩნდება. უკანასკნელში პატრონიკენი აგრძელებს და ასრულებს დასავლეთი მკლავის სივრცეს, ინტერიერის ნაწილების განონასწორებას ემსახურება. ლიხნეში კი დასავლეთის მკლავი პატრონიკენისკენ არ იხსნება, თუმცა მათგან არც მთლიანად იზოლირებული არის: სივრცე დასავლეთის კედლის თაღების გავლით თითქოს გაედინება უფრო დაბინდულ სადგომში. ამ მიზეზით ეკლესიის შიგნით არ იგრძნობა ჩაკეტილობა, მისი საზღვრები ჩვენი მხედველობის არის მიღმა. პატრონიკენის მხატვრული ფუნქციის ასეთივე გაგებას ვხვდებით გურჯაანში, ვაჩნაძიანში და ა.შ., ე.ი. კი „ცხოველხატული“ რიგის არქიტექტურულ ნაწარმოებებში, რომელთაც ლიხნეც უნდა მივათვალოთ.

სხვადასხვანაირია ნაგებობის სხვადასხვა ნაწილების პროპორციებიც ბზიფისა, ერთი, და ანაკოფიასა და ლიხნეში – მეორე მხრივ. საზოგადოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სამი ძეგლის პროპორციების, სივრცით-მოცულობითი თანაფარდობების შედარება მეტად საგულისხმო და მნიშვნელოვან მაჩვენებლებს გვანვდის – რადგან პროპორციები არა მარტო ორგანზომილებიანია, სიბრტყითი გამოსახულებებისთვის, არამედ არქიტექტურისთვისაც ამა თუ იმ ეპოქის ესთეტიკური ნორმების კამერტონი გახლავთ. ამას ნათლად ათვალსაჩინოებს, ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ტაბულაც, რომელიც შესასწავლი ტაძრების ზოგიერთ აბსოლუტურ ზომასა თუ მათ შეფარდებებს მოიცავს.

ბზიფის, ანაკოფიის და ლიხნის ეკლესიების ზომებისა და თანაფარდობების ტაბულა

	I შიდა სიგრძე უნარტექსოდ	A შიდა სიგანე	H მკლავის სიმაღლე	თანაფარდობა		ა გარე სიგრძე უაფსილოდ	ბ გარეთა სიგანე	a b	D გუმბათქვეშა კვადრატის	კედლის სისქე	ბურჯის ზომები	H D მთავარი ნავის პროპორციები
				IA	AH							
ბზიფი	13.60	9.56	8	1.7	1.22	12.5	12.35	1:1	3.78X3.78	1.27	0.72	2.1
ანაკოფია	13.45	8.65	9.40	1.43	0.92	10.41	15.71	1:151	3.41X3.40	0.85	0.82	2.79
ლიხნი	14.87	8.96	10.81	1.38	0.81	10.71	16.55	1:155	3.57X3.57	0.81	0.88	3.00

ჩვენი ტაბულა არასგზით ჩემულობს გადაგვიშალოს ანდა დაადგინოს აფხაზეთის ძეგლების პროპორციული აღნაგობის დადგენის „მეთოდი“; მას მხოლოდ ის ევალება, მკითხველს ის რელაური მხატვრული ხატი მიუახლოვოს, რასაც მნახველი ჩვენი ტაძრების სივრცისა და გარეთა მასების დათვლიერებისას აღიქვამს – მისი ადექვატური ასახვა ხომ არც სიტყვიერი დახასიათებითაა შესაძლებელი და ვერც გრაფიკული აზომვითი ანდა ფოტოგრაფიული მასალის მოშველიებით.

ამიტომაც ტაბულაზე მოყვანილია მხოლოდ ის ზომები და თანაფარდობები, რომელნიც თვალთ რეალურად დაინახება და უშუალოდ მონანილეობს ტაძრის მხატვრული სახის აღქმაში. ამას გარდა, ჩვენ გაცნობიერებულად არ შევიტანეთ მასში გუმბათის ზომები, რადგან გუმბათის უეჭველად თავდაპირველი ფორმები და იერი დღევანდელ დღემდე მხოლოდ ლიხნეს ტაძარმა შემოინახა. შიგა სივრცის გაბარიტებიდან გამოვრიცხეთ, ასევე, ნართექსი და პატრონიკენი, რადგანაც, შეფარდებით იზოლირებულებს, მათ შესაბამისად, მხედველობით შთაბეჭდილებაში ნაკლები წილი აქვს. ამგვარადვე, ექსტერიერისთვისაც ჩვენ, მხოლოდ და მხოლოდ ნაგებობის კუბური მოცულობის ზომები ავიღეთ, შვერილი აფსიდების გარეშე, რომელნიც ამ ტაძრებში ძირითად კორპუსს ბოლომდე შერწყმულად არ იკითხება.

როგორც ჩვენი შედგენილი ტაბულა ცხადჰყოფს, სამივე ტაძრის ძირითადი ბირთვის (უანართექსოდ) სიგრძე თითქმის ერთნაირია. ასევე უმნიშვნელოა გუმბათქვეშა კვადრატის ზომათა სხვაობაც. ამასთანავე, ამ მცირე აცდენებს არ აქვს რამდენადმე კანონზომიერი ხასიათი. სამაგიეროდ, სულ სხვა სურათს გვიჩვენებს ტაძრების სიგანეთა ურთიერთდადარება. ასე, სიგრძით ბზიფის თითქმის ტოლი ანაკოფია მასზე ბევრად ვიწროა, თითქმის ისეთივე როგორც ლიხნე, ამათგან უგრძესი. კიდევ უფრო თვალნათლივია მომხდარი ცვლილებები ტაძრების სიმაღლეთა შედარებისას: მათ შორის ყველაზე განიერი, ბზიფი – უფრო დაბალია, ვიდრე შედარებით ვიწრო, ნაგრძელებული ანაკოფია და ლიხნი.

ამგვარად, ბზიფის ძირითადი სივრცის გაბარიტები უფრო ჯმუხია, დადაბლებული, მაშინ როდესაც ანაკოფიასა და ლიხნეში თანწყობილი და მოხდენილი; აბსოლუტური ზომებით ჩვენ „ამოვიკითხავთ“ იმ განწყობილებას, რაც ეუფლება მნახველს მხატვრული სივრცითი შთაბეჭდილების ზემოქმედებით. თანაც პროპორციების ცვალებადობა აღმავალი ხაზით მიემართება ბზიფიდან ლიხნემდე, სხვაობა კი ანაკოფიასა და ლიხნეს შორის ნაკლებად შეიგრძნობა, ვიდრე ბზიფისა და ლიხნესი.

ამგვარსავე კონტრასტს ვნახავთ თუ გარეთა მასების პროპორციებსაც შევადარებთ: ბზიფში კუბური მოცულობის სტატიკა გვაქვს (1:1), ხოლო ანაკოფიასა და ლიხნეში, პირიქით, (1,51 და 1,55) შეფარდებათა სიმახვილე და დინამიკურობა.

პროპორციების ანალიზიც უცხადესად ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ ბზიფის ტაძარში ბევრი რამაა ცხოველხატული სტილისთვის უცხო, იგი მის უფრო მომნიფებულ მონაპოვართა დონეზე ასული არ არის, მასში ბევრია კლასიკური პერიოდის რემინისცენცია (სიმეტრია, სტატიკა). ანაკოფიასა და ლიხნეში ასეთი „გადაუბმელობა“ აღარ არის, ამ ტაძართა ხუროთმოძღვარნი უფრო მეტადაა ახალი „ეპოქის სტილით“ გამსჭვალული. ამასთან ერთად, თუკი ბზიფის ეკლესიის კომპოზიციაში, მთელ რიგ კვანძში მისი კონსტრუქციული და მხატვრული გადაწყვეტისა, ამ

მხარეში „ცროის ინსცრიტი“-ის თემის ათვისების საწყისი ეტაპის თანმდევი დაურწმუნებლობა და შესაბამისი პრაქტიკის ნაკლებობა იგრძნობა, ანაკოფიასა და ლიხნეში, შექმნილი ჩვევების საფუძველზე წინსვლა, ამოსავალი სტრუქტურის გარდასახვა ხორციელდება.

ყველა ამ ძიების დამაგვირგვინებელი მოქვის კათედრალია – „ცხოველხატულება“ იქნება ეს, სიმეტრიული განლაგების უარყოფა თუ სიგრძეში „განელვა“. და მაინც, ვერა და ვერ ვიტყვით, ბზიფიდან, მითუმეტეს, ლიხნიდან მოქვისკენ მიმავალ გზაზე მკვეთრი ხარისხობრივი ნახტომი გვაქვსო. საუბარი მოხლოდ ერთი მხატვრული ეპოქის შიგნით ერთი თემის თანდათან სრულყოფაზე შეიძლება – მეტისმეტად ბევრი საერთო აქვს ამ ძეგლებს: არა მარტო ზემოჩამოთვლილი სტრუქტურულ-კომპოზიციური ნიშნები, არამედ მშენებლობის ტექნიკაცა და უკიდურესად მომჭირნე დეკორიცი. ყველა ეს ეკლესია ერთ ჯგუფს მიეკუთვნება, ოღონდ ეს უკანასკნელი განვითარების დინამიკაშია წარმოშობილი. მის სათავეში ბზიფის ტაძარია, დამაბოლოვებელი – ყველა მონაცემით – მოქვისა. ანაკოფია და ლიხნე ბუნებრივად განთავსდება მათ შორის; ეს მით უფრო შესაძლებელია, რომ ლიხნეს ელემენტების მთელი რიგი მას, როგორც ვნახეთ, IX საუკუნის არქიტექტურასთან აკავშირებს, რაც, თავისთავად ცხადია, მას X საუკუნის დასაწყისისკენ სწევს. მთლიანობაში ეს მოცემული ტიპოლოგიური ჯგუფი IX (უფრო მისი მეორე ნახევარი) -X საუკუნის შუა ხანის შუალედში შექმნილი გამოდის.

ამ ძეგლების ისტორიული ადგილის ნათლად გასაგებად აუცილებელი ჩანს ისინი ჩვენი სამსჯელო რეგიონის საკულტო ხუროთმოძღვრების ზოგიერთ სხვა ძეგლსაც შევადაროთ. პირველი აზრად, რასაკვირველია, ბედიის კათედრალი მოგვივით, ქართული მატრიანების პირდაპირი ჩვენებით, X საუკუნის ბოლოში, ბაგრატ III-ის ზეობაში აშენებული.¹²¹ დროით ის უშუალოდ მოსდევს ზემოთ გარჩეულ ნაგებობებს და, რაკილა ზუსტადაა დათარიღებული, მათი ინტერპრეტაციისთვის მრავლისმომტანი შეიძლებოდა ყოფილიყო. ამჟამად ის წარმოადგენს „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპის ორბურჯიან ეკლესიას, რომლის კომპოზიცია, საკურთხეველის ჩათვლით, მთლიანად წაგრძელებულ სწორკუთხედშია ჩანერილი. ძლიერ დაზიანებულმა, გუმბათსა და მოპირკეთების მნიშვნელოვან ნაწილს მოკლებულმა, ბედიის ტაძარმა მაინც შემოინახა ჩუქურთმიანი ქვის სამკაულების და პერანგის ქვების ერთი ნაწილი, რაც საშუალებას გვაძლევს წარმოგვჩვენოს როგორც მისი მორთულობის ხასიათზე, ასევე სამშენებლო ტექნიკაზეც – გარედან ის მთლიანად თლილი ქვით იყო განწყობილი, შიგნიდან კი მოსახატად დატოვებული. დიდი ხნის განმავლობაში ეს ნაგებობა ბაგრატ III-ს აღმშენებლობად მიიჩნეოდა.¹²² მაგრამ ჩუქურთმების ხასიათის არაერთგვაროვნებამ – მისი ერთი ნაწილი თუ შეიძლება X საუკუნეს ეკუთვნოდეს (მაგ., პასტოფორიუმების კარების ტიმპანები და წყობაში ჩაყოლებული ზოგიერთი ფრაგმენტი), ინტერიერის ზოგადი პროპორციები და ზოგიერთი დეტალი (იხ. პროფილის ცვლილება აფსიდის კუთხეების სიმაღლის ნახევარზე) სულ სხვა ქრონოლოგიურ საფეხურზე – XIII საუკუნეზე მიგვითითებს. საქმის ასეთი ვითარება შეიძლებოდა საფუძვლიანი გვიანი აღდგენით აგვეხსნა,¹²³ მაგრამ ახლანდელი პასტოფორიუმების ქვეშ აღმოჩნდა ძველი, ნახევარწრედ შვერილი აფსიდების მოხაზულობა,¹²⁴ ცრუტარონიკენი და აფსიდის კუთხეების პროფილის ცვლილება მათი სიმაღლის ნახევარზე კი პირდაპირ ებმის სამცხის XIII-XIV საუკუნეების ეკლესიებს, რაც წამოჭრის კითხვას: ხომ არ არის აგებული ახლანდელი ტაძარი ბაგრატ III-ის შენობის ნანგრევებზე? ასეა თუ ისე, დღევანდელი ბედია წინამდებარე გამოკვლევებისთვის ვერ დაგვეხმარება.

დანარჩენი ძეგლებიდან საგანგებო ყურადღებას აფხაზეთში შემორჩენილი „სამეკლსიანი ბაზილიკების“ ჯგუფი იმსახურებს. სხვა არქიტექტურული თემების ნიმუშებისგან განსხვავებით, რომლებიც ჯერაც არაა ჯეროვნად შესწავლილი და არც განვითარების სურათს იძლევა, ანდა სულაც უცხოა ამ მხარის ხუროთმოძღვრებისთვის, ე.ი. „იმპორტირებულია“ (ასეთთაგანი, განსაკუთრებით, ბიჭვინტაში გათხრების დროს მოპოვებული V-VI სს-ის ბაზილიკაა, ამჟამად კონსტანტინეპოლიდან „მოსული“¹²⁵), ეს კომპოზიცია „ცროის ინსცრიტი“-სავით, უთუოდ ადგი-

¹²¹ ქართლის ცხოვრება, ტ. I., გვ.281.

¹²² იხ. მაგ. Н. Северов, Памятники..., გვ. 193.

¹²³ ასე მიაჩნდა რ. შმერლინგს (იხ. მისი: К вопросу о датировке росписи Бедийского храма. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVIII, № 4, თბ. 1957, გვ. 510)

¹²⁴ ლ. ხიმშიაშვილი, რესტავრაციის ზოგიერთი საკითხი (წრომი და ბედია), ძეგლის მეგობარი 14, თბ. 1968, გვ. 78-79,81.

¹²⁵ ი. ციციშვილი, ქართული არქიტექტურის ისტორია, თბ. 1985, გვ. 41, ტაბ. 5.

ლობრივ ხუროთმოძღვართა შემოქმედებითი მცდელობის საგანი იყო.

ახლანდელი აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის ფარგლებში სადღეისოდ „სამეკლესიო-იანი ბაზილიკის“ ტიპის ოთხი ტაძარია გამოვლენილი: ერთი – ძველ გაგრაშია, მეორე – ქიაჩის მთაზე, სოფ. ჯგერდის ახლოს, მესამე – დასახლება ამბარაში მიუსერას კონცხზე, მეოთხე კი ცოტა ხნის წინ აბაანთა ციხის ნანგრევში აფხაზეთის დ.გულიას სახ. ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციამ გათხარა.¹²⁶

კომპოზიციის ყველაზე მარტივი ძველი გაგრის ეკლესიაა, მდინარე ჟოეკვარას ნაპირზე, ძველთაძველი ციტადელის შიგნით აშენებული. XIX საუკუნეში საფუძვლიანად შეკეთებულმა (ძველი ნყოფა არც თუ სწორად მოხაზული, მქისედ თლილი ქვების ზომით ირჩევა) მან, ამის მიუხედავად, ძირითადად ძველებური იერი შეინარჩუნა. ზომით მომცრო ნაგებობა სამი, ერთი მეორის გვერდით განლაგებული მოგრძო „დარბაზისგან“ შედგება, რომელთაგან ჩრდილოეთისა დანარჩენ ორზე მოკლეა. შუანა და ჩრდილოეთის სადგომი აღმოსავლეთით გარეთა მოხაზულობის სწორკუთხედში ჩანერილი აფსიდებით სრულდება. ეს სამი კამაროვანი სადგომი ერთმანეთს სიგრძის კედლებში მოწყობილი კარებით უკავშირდება. ამას გარდა, ცენტრალურ დარბაზს დასავლეთის კარიც აქვს. ძირითადი შესასვლელი – სამხრეთის ეკლესიის სამხრეთის კედელშია (ჩრდილოეთის „ეკლესიის“ დასავლეთის კარი, უთუოდ, არაა პირვანდელი). გაგრის ტაძარი განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებებით არ გამოირჩევა, მაგრამ, ამავე დროს, უაღრესად საყურადღებოა ისტორიული თვალსაზრისით. თავისი სტრუქტურის სიმარტივეთა და ნაწილების თანაფარდობით – შუანა „ეკლესია“ ცოტათი თუ გამოიყოფა გვერდებისასგან, ის „სამეკლესიო-იანი ბაზილიკების“ უძველესი ნიმუშების გვერდით ექცევა.¹²⁷ ადრეულ ხანაზე მიუთითებს ისეთი თვისება, როგორცაა ინტერიერის დაუნაწევრებელი, სადა კედლები, ასევე – ე.წ. „ბოლნური“-ჯვარი დასავლეთის ტიმპანზე და, რაც მთავარია, ნყოფის ხასიათი, იდენტური გაგრის ციხისა – უკანასკნელის აშენების დრო კი წერილობითი წყაროებით დგინდება. ყოველივე ეს ეკლესიის VI საუკუნით დათარიღების საშუალებას იძლევა.¹²⁸

ადრეულ ხანას ეკუთვნის აბაანთას ციხის ეკლესიაც. ამ ძლიერ დანგრეულ ტაძარს, კარგად თლილი ქვით ნაგებს, გაგრის „სამეკლესიო-იანი ბაზილიკაზე“ უფრო რთული გეგმა აქვს. გარდა საკუთრივ ერთმანეთს კარებით დაკავშირებული სამი საეკლესიო სადგომისა (შესასვლელი აქ არა მარტო სამხრეთის, ჩრდილოეთის ეკლესიაშიც გვაქვს), ვხედავთ სიგანით მთელი შენობის ტოლ ნართექსსაც, საიდანაც კარით ცალ-ცალკე „ეკლესიაში“ შევდივართ. ამასთან კი, გაგრის ეკლესიასთან, ამ ტაძარს აახლოვებს მნიშვნელოვნების მხრივ სადგომების შეფარდებით ნაკლები დიფერენციაცია და ინტერიერის დაუნაწევრებლობა. როგორც ამ ძეგლის თავისებური ნიშანი, შეიძლება მივუთითოთ კიდევ შუანა ხუთნახნაგოვანი შვერილი აფსიდი (გვერდის ეკლესიების აფსიდები გარეთ არ გაიზიდება), რასაც აფხაზეთში შემორჩენილ ამ ტიპის რომელიმე სხვა ეკლესიასაც არ გააჩნია.

მომდევნო სტილისტურ ეტაპს უნდა მივაკუთვნოთ სხვა ორი „სამეკლესიო-იანი ბაზილიკა“ – მიუსერასი და ქიაჩის მთისა, სხვათა შორის, ზომით ბევრად მოზრდილი. მათგან პირველი რიყის ქვითაა ნაგები, ინტერიერის კონსტრუქციული ელემენტებისთვის და ფასადის მოსაპირკეთებლად კი თლილი შირიმიამ გამოყენებული. შუანა ეკლესია აქ მკვეთრად უპირისპირდება გვერდითებს, ის გაცილებით ფართო და მაღალია. კამარა – ახლა ჩამოქცეული – კედლის პილასტრებზე ჩამოყრდნობილ საბრჯენ თალებს ემყარებოდა. ჩრდილოეთის ეკლესია, აღმოსავლეთით აფსიდით დასრულებული – ვინრო, წაგრძელებული სადგომია, კარით მხოლოდ შუანა დარბაზს დაკავშირებული. სამხრეთის ფრთა უფრო რთულადაა ორგანიზებული და ორ სადგომად განიყოფა (აღმოსავლეთ ბოლოში ორივეს აფსიდები აქვს). სამხრეთ-აღმოსავლეთის, ზომით ნაკლები, სადგომი ვინრო კარით უშუალოდ აფსიდს უკავშირდება (ასეთივე კარს საკურთხევლიდან ჩრდილოეთის ეკლესიის აღმოსავლეთის ბოლოშიც გავყავართ). დასავლეთის სადგომს მთავარი დარბაზისაკენ ერთი კარი აქვს დაყოლებული, გარეთკენ კი სამი თალით არის

¹²⁶ Л. Шервашидзе, Археологические раскопки в крепости Абаанта. Полевые археологические исследования в 1976 г., Тбилиси, 1979, გვ. 223–234.

¹²⁷ Г. Н. Ч у б и н а ш и л и, Церковь близ селения Квемо-Болииси. Вопросы...!, გვ. 104–107; მისივე, Одна из древнейших трехцерковных базилик Квемо Картли; იქვე, გვ. 108–115; მისივე, Архитектура Кахетии, გვ. 143–147. 156

¹²⁸ ამ ტაძრის შესახებ იხ.: მ. დიდებულიძე, ძველი გაგრის ეკლესია, ძეგლის მეგობარი, 45, თბ, 1977, გვ. 16–26.

ქვს. განსაკუთრებით, ამ მხრივ, ალბათ მაინც კახეთი გამოირჩევა. თუ მაგალითების რაოდენობით არა, „სამეკლესიოანი ბაზილიკის“ გეგმარებით – სივრცობრივი ვარიაციების რიცხვით ის უთუოდ საქართველოს ყველა სხვა ისტორიულ „ქვეყანას“ აჭარბებს. ამიტომ შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ სწორედაც კახეთი – თუმცა ამ ტიპის უძველესი ძეგლები (ქვემო ბოლნისი, ვანიტი) ქვემო ქართლში შემოგვრჩა- ყოფილა ამ სტრუქტურის გაჩენის ადგილი თუ არა, მისი შემოქმედებითი განვითარების მთავარი კერა. აფხაზეთში შემონახული მისი მაგალითები ამ საერთო-ქართული თემის საინტერესო „ვარიაციებად“ გვესახება. სავსებით ბუნებრივია მათში სხვა რეგიონების ძეგლებთან საზიარო ნიშნები რომ მოიპოვება. ყველაზე მრავლისმთქმელი ამ ასპექტშიც მიუსერას ეკლესიაა. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ამ ტაძრის პატრონიკების გადანყვება ლიხნეში მეორდება და, შესაძლებელია, გურჯაანის ყველანმინდას უკავშირდებოდეს. კარგადაა ცნობილი კახეთის ხუროთმოძღვრებაში საზეიმო სამთაღიანი კარიბჭეც – ის, თუმცაღა, არც ქართლისთვისაა უცხო და არც ტაო-კლარჯეთისთვის. კახეთისა და აფხაზეთის არქიტექტურას შეხების წერტილები სხვა ტიპის ნაგებობებშიც ეძებნება. აფხაზეთის ყველა გუმბათიან ტაძარში ჩვენს მიერ ნანახი ღია თაღოვანი კარიბჭეები ძალიან ჰგავს VIII-IX საუკუნეების კახეთის ეკლესიების – იყალთოს ღვთაების (ფერისცვალების) და ბარცანის – კარიბჭეებს.¹³³ ჩვენ უკვე გვაქვს ნახსენები დიდი მსგავსება ლიხნესა და ქიაჩის „სამეკლესიოანი ბაზილიკის“ სარკმლის მორთვის ხერხისა და კახეთის გუმბათოვანი ეკლესიების სამკაულისა.

თუმცა, უკანასკნელის ანალოგიები ქართლშიც გვაქვს მითითებული – ქსნის კაბენის ეკლესიაში. ქართლის ადრეული ეკლესიების დეკორის მონათესავე ძველი გაგრის ეკლესიის (მისი კომპოზიციის უახლოესი ანალოგიები კახეთშია ცნობილი)¹³⁴ მოკრძალებული ქვაზეკვეთილობაც. ქართლის ნაგებობათა დეკორატიულ რეპერტუართან მჭიდროდაა დაკავშირებული ბზიფიც. იმასაც შეგახსენებთ, რომ ქართლში გვაქვს ქიაჩის ეკლესიის მთავარი დარბაზის ყველაზე მეტად მსგავსი გადანყვება.

მაგრამ ისიც სავსებით გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ აფხაზეთის ოსტატების შექმნილი „სამეკლესიოანი ბაზილიკებიცა“ და „ცროის ინსკრიტი“-ს ტიპის ტაძრებიც სულაც არ არ არის ქართლური თუ კახური ნიმუშების რალაც „პირები“. რომც აღარაფერი ვთქვათ რამდენადმე სხვა პროპორციებზე, შეიძლება მივუთითოთ რიგი ისეთი მდგრადი ნიშნებისა, რომლებიც შეიძლება სწორედ ამ რეგიონის განმასხვავებელ თავისებურებებად, სწორედ აქაურ ხუროთმოძღვართა შემოქმედებით ნაღვანად ჩაითვალოს. „სამეკლესიოანი ბაზილიკებში“ თვალს განსაკუთრებით ეკლესიის დასავლეთი ნაწილის სხვაგვარი დაგეგმარება ხვდება: თუ განვითარებულ აღმოსავლეთქართულ კომპოზიციებში აქ, როგორც წესი, გვერდის „ეკლესიების“ შემარეთებელი დერფან-გარშემოსავლელი არის ხოლმე, აქ, მიუსერასა და აბაანთაში დასავლეთით ნართექსი მოიპოვება, პირველ შემთხვევაში სწორედ ტაძრის გვერდის ფრთებს მოწყვეტილი. გუმბათიან ეკლესიებს არა მარტო ღია კარიბჭეებს და სამ შვერილ აფსიდს შემატებენ ხოლმე (ისინი აღმოსავლეთ საქართველოშიც იციან, მაგრამ ასე არ ეტანებიან,, მათ ტიპიურად ვერ ჩავთვლით), არამედ მოუფარგლავ პასტოფორიუმებსაც. და ბოლოს – ყველა მათგანი ძალზე ძუნწადაა შემკული, რაც ქართლსა და ტაო-კლარჯეთს შორდება და კახეთს უახლოვდება, ოღონდ არქიტექტურული სამკაულის სიმდიდრისადმი სიყვარულის არქონაა, აქ თლილი ქვის უგამონაკლისო გამოყენება ეხამება (კახეთში, როგორც ცნობილია, რიყის ან ნატეხი ქვის წყობა ჭარბობს). საქართველოს სხვა მხარეებში იმ დროს ვერც სარკმლების პროფილირებულ, ერთმანეთზე გადაბმულ თავსართებს გადააწყდებით. ყველაფერი ეს გვაძლევს საფუძველს ვილაპარაკოთ აფხაზეთის ოსტატთა დამოუკიდებლობაზე, მათ თვითმყოფად, შემოქმედებით – თავისუფალ დამოკიდებულებაზე მთელ საქართველოში – თუ საერთოდაც მთელ აღმოსავლეთქრისტიანულ სამყაროში – ცნობილი თემებისა და ამოცანებისადმი, მათ დამუშავებაში საკუთარ წვლილზე, შუასაუკუნოვანი ქართული ხუროთმოძღვრების „აფხაზეთის სკოლაზე“.

ამ დებულების ნამოყენებისას, ოღონდ, გვიხდება გავითვალისწინოთ გავრცელებული შეხედულება, რომლის თანახმადაც ყველა ეს ნიშანი ადასტურებს ქართული შავიზღვისპირეთის ძეგლების საკუთრივ ბიზანტიური ხელოვნებისადმი კუთვნილებას – რადგანაც ისინი აღმოსავლეთ საქართველოს ძეგლების ფორმებისგან სხვაობს. საფუძველშივე მცდარი იქნებოდა

¹³³ Г. Н. Ч у б н а ш в и л и, Архитектура Кахетии, გვ. 339–354.

¹³⁴ მ. დიდებულიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 26.

საერთოდ არად ჩავაგდოთ ბიზანტიური კულტურის, კერძოდ, არქიტექტურის წილი და ზემოქმედება დასავლეთ საქართველოზე, სახელდობრ, აფხაზეთზე. ის საკმაოდ თვალსაჩინოა და შეუძლებელიცაა, არ არსებულებოთ ამ მიწა-წყალზე ჯერ რომის იმპერიის, შემდგომ კი ბიზანტიის პოლიტიკური დომინირების პირობებში. ზემოთაც გვქონდა უკვე საუბარი ისეთ ძეგლებზე (იხ., მაგ. ბიჭვინტის სამნავიანი ბაზილიკა, ნანილობრივ – VIII ს-ის დრანდის გუმბათიანი ტაძარი¹³⁵ და ზოგიერთი სხვა) ანდა ცალკეულ ფორმებზე (ლიხნის გუმბათი), რომელნიც მეტ-ნაკლებად პირდაპირაა ბიზანტიურ არქიტექტურულ და სამშენებლო ტრადიციაზე დამოკიდებული. შეიძლება ისაც დავუმატოთ, რომ დასავლეთისკენ ღია პასტოფორიუმებიცა და ნართექსის მუდმივი გამოყენებაც, იქნებ, იმავე წყაროდან მომდინარეობდეს. და მაინც, აფხაზეთის ძეგლების „ბიზანტიურებთან“ გაიგივება მხოლოდ მათი საკუთარი მხატვრული რაობის იგნორირების გზით თუა შესაძლებელი, მხოლოდ მაშინ, თუ იმითღა დავკმაყოფილდებით, კონსტანტირება მოვახდინოთ, ესა თუ ის აღმოსავლეთ ქართულს არ ჰგავსო.

დავინყოთ იმით, რომ თვით ჩვენს მიერ ნახსენები ელემენტები არც თავად ქართული ხუროთმოძღვრებისთვისაა ეგზომ უცნობი. ასე, ნართექსი არა მაინცდამაინც ბიზანტიური, არამედ ზოგადქრისტიანული ფორმაა და ის თუნდაც იმავე წრომში შეგვიძლია მივუთითოთ. იგივე შეიძლება ითქვას მოუფარგლავ პასტოფორიუმებზეც – ისინი ზოგიერთ ადრეიზანტიურ ბაზილიკაშიც არის ცნობილი¹³⁶ და მრავალ, თუ არა უმრავლეს შუაბიზანტიურ ეკლესიაშიც.¹³⁷ მაგრამ გვერდითი, მთავარ სივრცეში გახსნილი აფსიდები სამშვილდის სიონშიც (VIII ს.) მოიპოვება, „გარდამავალი ხანის ეკლესიებშიც – (რევაზაშენი) და XII-XIII საუკუნეების ზოგიერთ გუმბათოვან ტაძარშიც.¹³⁸ ამასთან, ისიც სათვალავშია ჩასაგდება, რომ საკურთხევლის ასე მოწყობა შეიძლება მხატვრული ძიებებით, სტილისტური მომენტით კი არაა განპირობებული, არამედ რომელიღაც პრაქტიკულ-საღვთისმსახურო საჭიროებების დაკმაყოფილების აუცილებლობით. მაგრამ თუკი ამ კომპოზიციური მომენტების გამოყენება უსათუოდ ბიზანტიურ ზემოქმედებად უნდა დავინახოთ, მაინც გასათვალისწინებელი იქნება ის არქიტექტურულ-მხატვრული კონტექსტი, რომელშიც ისინი ჩვენს განსახილველ ტაძრებშია მოქცეული.

უპირველეს ყოვლისა, შევნიშნავთ, რომ სამშენებლო ტექნიკა აფხაზეთში, იშვიათი გამონაკლისით (დრანდა, ბიჭვინტის გუმბათიანი ტაძარი) ბიზანტიური კი არა, ისეთივეა, როგორც რიგ აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ქვეყნებში, მათ შორის აღმოსავლეთ საქართველოში. ეს გადამწყვეტი არგუმენტი, ცხადია, არ არის, მაგრამ, სულ ცოტა, გარკვეული მნიშვნელობის მქონე გარემოებაა.

მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, მაინც, აფხაზეთში დადასტურებული სივრცითი სტრუქტურებია, რომლებზედაც ცოტა ხნის წინ გვქონდა საუბარი. რომ „სამეკლესიანი ბაზილიკები“ უეჭველად ქართულ ტრადიციაზე მეტყველებს, თითქოს, არავისთვისაა სადაო. საგულისხმო კია, რომ ზოგჯერ ცდილობენ ჩვენს მიერ აღწერილი ამ ტიპის ტაძრები შედარებით მოგვიანო ხანით გადაათარილონ.¹³⁹ ეს არც არის გასაკვირი – აშკარად საქართველოში შექმნილი ეს კომპოზიცია სრულიად არ ეწერება მთლიანად „გაბიზანტიურებულ“ დასავლეთ საქართველოს ბევრისთვის ჩვეულ სურათში.

უფრო რთულადაა საქმე „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპთან მიმართებით. საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ ის შუაბიზანტიური ტაძარმშენებლობის ნამყვანი თემა ხდება, მერე კი მთელ სამართლმადიდებლოში იკიდებს ფეხს. აღარ გავიმეორებთ ზემოთ უკვე ნათქვამს იმის თაობაზე, რომ ჯერაც არ მოიპოვება ბიზანტიურ ხუროთმოძღვრებაში ამ ტიპის დადგინების დამაჯერებელი კონცეფცია,¹⁴⁰ არც მის საკვლევად უფრო ხშირად გამოყენებული „ტიპოლოგიური მეთოდის“ პრინციპებზე ვისაუბრებთ ხელმეორედ. შეგახსენებთ მხოლოდ, რომ არ არის ცნობილი ამ თემის ერთი მაგალითი, IX საუკუნის მეორე ნახევარზე ადრე ხანით უყოყმანოდ დათარიღებული.

¹³⁵ Р. М е п и с а ш в и л и, Дранда. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ. 1983.

¹³⁶ R. F. Hoddinott, Early Churches in Makedonia and Southern Serbia, London, 1963, სურ. 103, 104.

¹³⁷ იხ. თუნდაც, მასალა, გამოქვეყნებული განმაზოგადებელ წიგნში: C.Mango, Byzantine Architecture, 11 N. Y., 1976)

¹³⁸ პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა XI-XVIII სს., თბ. ტ. I, 1975, ტაბ. 75; ტ. II, 1978, ტაბ. 2-3.

¹³⁹ იხ. მაგ.: Ю. Н. Воронов, В мире архитектурных памятников Абхазии, М., 1978.

¹⁴⁰ საგულისხმოა, რომ ტრილიეს ორი ეკლესია (იხ. C. Mango, Byzantine Architecture, p. 180, სურ. 191-194) ან VIII, ან XI-XIII სს-ით თარიღდება!

რადგანაც „ჩანერილი ჯვრის“ ტიპის უადრესი ეკლესია აფხაზეთში – ბზიფისა – სულ ბევრი, უძველესი ბიზანტიური ნაგებობების თანადროულია, თუ არა მათზე ადრეული, ვარაუდით არ ღირს, ვითომ ის ბიზანტიაზე იყოს დამოკიდებული, მითუმეტეს, რომ ამიერკავკასიაში, სახელდობრ კი, საქართველოში ამ კომპოზიციას უკვე ორასწლიანი ტრადიცია ჰქონდა. არაფერო მეტყველებს იმაზეც, თითქოს ბიზანტიურ „ნიმუშებს“ ჩვენს მიერ გამოყოფილი ჯგუფის სხვა შენობებზე მოეხდინათ ზეგავლენა. მათ ერთმანეთთან ფომების მემკვიდრეობითაც აკავშირებს და ერთი მეორის მიმყოლი გადაწყვეტების ლოგიკური თანმიმდევრობაც – ჩვენ ის კომპოზიციის გამდიდრებაშიც ვნახეთ.

აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკა – დასავლეთ საქართველოს ბიზანტიასთან მიმართების პრობლემაზე მსჯელობის დროს ყურადღების გარეშე ვერც ტრაპეზუნდის ძეგლებს დავტოვებთ, რომლებსაც ზოგიერთი მკვლევარი აფხაზეთის გუმბათიანი ეკლესიების საძიებელ „პროტოტიპებად“ მიიჩნევს.¹⁴¹ მათ მართლაც საზიაროდ არც თუ მცირედი აქვს: სამშენებლო ტექნიკა, საკურთხეველის მონყობა, ზოგიერთი დეკორატიული ელემენტი (მაგ., ჩვენთვის უკვე კარგად ნაცნობი პროფილირებული სარტყლები სარკმლების თავზე). მაგრამ – რომ არაფერი ვთქვათ მათ ჯერაც არცთუ საკმარის შესწავლელობაზე (ლამისაა ყველაზე საფუძვლიანი პუბლიკაცია ტრაპეზუნდის ეკლესიებისა ს. ბალანტი წერილია,¹⁴² რომელიც დიდ სიღრმეს ვერ დაიკვეხნის) – რაც დაბეჯითებით დასკვნების გამოტანას გამორიცხავს, ყველაფერი, რაც მათზე ვიცით, უფრო საპირისპიროს გადაგანწყვეტინებს. ჯერ ერთი, ტრაპეზუნდის გუმბათიანი ეკლესიები ან ძალიან სახეცვლილია (ხრისტოკეფალოს – შესაძლოა X ს-ის, ფენის შემცველი, თუმცა საკუთრივ გუმბათიანი ნაწილი ბევრად გვიანია), ანდა აფხაზეთის ნაგებობების მერე დიდი დახანებითაა აშენებული, რის გამოც პირველთა უკანასკნელზე დამოკიდებულების შესახებ ლაპარაკიც ზედმეტია. რაც მთავარია, ტრაპეზუნდის ტაძრები მეცნიერებაში ბიზანტიური არქიტექტურისთვის უმაგალითო მოვლენადაა აღიარებული, მათი თავისებურებების ერთ-ერთ მიზეზად კი ამიერკავკასიის – სომხეთის და საქართველოს – ზეგავლენას ასახელებენ. ასე, მაგალითად: რ. კრაუტჰაიმერი, რომელსაც, ჩვეულებრივ ბიზანტიური სამყაროს „განაპირა მხარეების“ ზეგავლენის აღიარება დიდად არ ეხალისება, საუბრობს ტრაპეზუნდის წმ. სოფიის კავშირზე (XIII ს.) ტრადიციებთან „მცირე აზიის მთიანეთისა, რასაც ქნებ სომხური ან ქართული გავლენა შეემატა“¹⁴³ ყველაზე საგულისხმო ისაა, რომ მცირეაზიური ტრადიცია, რ. კრაუტჰაიმერის მიხედვით, რომელიც აქ ს. ბალანტის შესხედულებას იმეორებს, თლილი ქვის ნყოფასა და ფასადების ქვაზეკვეთილობის გამოყენებას გულისხმობს – ე. ი. იმ ნიშნებს, რაც ადრექრისტიანული ხანისათვის მთელი სირიულ-მცირეაზიური რეგიონისთვის, ამიერკავკასიისთვის კი შუა საუკუნეების სიგრძეზეცაა საერთო – და „ბაზილიკურობას“, ე.ი., მთავარი სივრცის წაგრძელებულობას. უკანასკნელ ნიშანს ეს ავტორები პირდაპირ მცირე აზიის ბაზილიკებს უკავშირებენ.¹⁴⁴ არადა, ეს, მათთვის ესოდენ საკვირველი თვისება, მართლაც უცხო ბიზანტიური „croix inscrite“-თვის, როგორც ჩვენ უკვე ვნახეთ, დამახასიათებელი და ბუბებრივია არა მარტო აფხაზეთის ეკლესიებისთვის, არამედ მთლიანობაში აღებული საქართველოს IX-X საუკუნეების ტაძრებისთვისაც. ამიტომაც, მეტისმეტი სითამამე არ უნდა იყოს ქართული არქიტექტურული გამოცდილების ტრაპეზუნდელ ოსტატებზე ზეგავლენა ივარაუდო. მრავლისმთქმელია, მეორე მხრივ, რომ ტრაპეზუნდის ეკლესიათა უმრავლესობაში გუმბათქვეშა საყრდენებად სვეტებია გამოყენებული, რომელნიც სრულიად სხვა სივრცით ხედს აპირობებენ, ვიდრე აფხაზეთში აგებულ ქართულ ტაძრებში გვაქვს – ეს ნიშანი მათ საკუთრივ ბიზანტიურ ტრადიციასთან ნათესაობას ავლენს.

ზემონათქვამი უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მიუხედავად ცალკეული ელემენტების მთელი მსგავსებისა, არ ღირს მივცეთ აფხაზეთის ტაძრების ბიზანტიურ ნიმუშებს გადაჭარბებული მნიშვნელობა. რაც მთავარია, თავად სივრცითი სტრუქტურებიც და ხუროთმოძღვართა ძიებების მიმართულებაც აქ ემთხვევა იმას, რასაც საქართველოს სხვა კუთხეებში ვხედავთ –

¹⁴¹ ბოლო დროს ამ აზრის დასაცავად იხ.: В. Кузнецов, Зодчество средневековой Алании, Орджоникидзе, 1977.

¹⁴² S. Ballance, The Byzantine Churches in Trebizond. Anatolian Studies, vol. X, 1960, გვ. 141—175; ასევე: D. Talbot-Rice, The Church of Hagia Sophia at Trebizond, Edinburgh, 1968

¹⁴³ R. Krautheimer, დასახ. ნაშრ. გვ. 444.

¹⁴⁴ S. Ballance, დასახ. ნაშრ. გვ. 172.

ამით აიხსნება სწორედ ქართლისა და კახეთის ძეგლებთან საზიარო თვით წვრილმანი ნიშნებს რომ ვადასტურებთ. ხოლო თუკი სხვაობები გვაქვს, არ არის სრული იგივეობა რომელიმე ცალკე აღებულ აღმოსავლეთქართულ ძეგლთანა თუ ძეგლთა ჯგუფთან, ესეც სავსებით შეესატყვისება საქმის საზოგადო ვითარებას – გავიხსენოთ მკვეთრი სხვაობა თავად აღმოსავლეთქართული „ქვეყნების“ არქიტექტურისა, ძირითადი ტენდენციების ერთიანობისას. ეს, ვიმეორებთ, სულაც არ ნიშნავს ბიზანტიასთან, ბიზანტიურ სამყაროსთან კონტაქტების მნიშვნელობის სრულ უარყოფას – დროდადრო ისინი წინაც მოიწევენ – უფრო ძლიერად ადრეულ ხანაში (ბიჭვინტის ბაზილიკა, დრანდა), მაგრამ ზოგჯერ მოგვიანოდაც. და მაინც, მთლიანობაში შეიძლება ითქვას, რომ თანდათანობით ხდებოდა ბიზანტიური კულტურის გავლენის სფეროსაგან დაცვილება.

ამგვარ ტენდენციას მყარი საფუძველი კუთხის ისტორიულ ცხოვრებაში, იმ სოციალურ და პოლიტიკურ ძვრებში ეძებნება, რომელნიც აქ VI-დან XI საუკუნემდე მიმდინარეობდა.¹⁴⁵ ცალკეული ძეგლების გარჩევასა სწირად ვახსენებდით თანმდევ ისტორიულ ამბებს და ახლა მხოლოდ ზემოთქმულის თავმოყრა დაგვრჩენია. V-VII საუკუნეებში ბიზანტია ჯერ პროტექტორია, მერე კი სრულიად იმორჩილებს მას. მაგრამ მოგვიანებით, როდესაც ახალ პოლიტიკურ ძალასთან – არაბებთან ომით დასუსტებული, ხატმებრძოლობით გამოწვეული მღელვარებით შერყეული ბიზანტია დაკარგავს წინანდელ სიძლიერეს, დასავლეთ საქართველო იცილებს მის „მეურვეობას“ და VII საუკუნის ბოლოს აფხაზეთის სამეფო ჩნდება და მაშინვე აქტიურად ებმება ამიარკავკასიის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ის ერთგება „ქართლსა ზედა“, საქართველოს ცენტრალური ნაწილის დასაუფლებლად მიმდინარე ცილობაში, რომელშიც ტაო-კლარჯელი ბაგრატიონებიც მონაწილეობდნენ და კახეთიც. მაგრამ, ძალიან მალე მათ ხშირ სამხედრო შეტაკებებში ისახება მკაფიო გეზი-ყოველი პოლიტიკური წარმომაქმნი მისწრაფის ყველა ქართული მიწა ერთ სახელმწიფოში გააერთიანოს. ერთიან ფეოდალურ მონარქიად აქციოს, რაც X საუკუნის ბოლოს განხორციელდა კიდეც. ამ მისწრაფების თვალნათლივი გამოსახულება იყო, სახელდობრ, აფხაზეთის სამეფოს ხელისუფალთა საეკლესიო პოლიტიკაც. უკვე X საუკუნის დამდეგისათვის მათ მიაღწიეს კონსტანტინოპოლის პატრიარქისაგან იერარქიული დამოკიდებულების გაუქმებას საეკლესიო მმართველოვის მხრივაც და, შესაბამისად, საღვთისმსახურო ენის თვალსაზრისითაც – დასავლეთ საქართველო, ჩვენთვის საინტერესო მიწა-წყლითურთ, სრულიად საქართველოს ეკლესიის შემადგენელი ნაწილი ხდება. ისე ჩანს, რომ არქიტექტურის ძეგლები სრულ საფუძველს გვაძლევს ეს მოვლენა იმ დროის მთელ კულტურაზე გავავრცელოთ – ისინი იმავე მიზანსწრაფვას, იმავე პროცესებს ასახავს. არც აფხაზეთში „სამეკლესიანი ბაზილიკების“ ასე ადრე გამოჩენა უნდა გვაკვირვებდეს. უადგილო არ იქნება აქ VI საუკუნეში ადგილობრივ და ბიზანტიელ ხელისუფალთა ფრიად რთული ურთიერთობაც გავიხსენოთ – თუნდაც მეფე გუბაზის მიერ 542 წელს წამოწყებული ანტიბიზანტიური აჯანყება. თანაც უკვე მაშინ (VI-VII სს-ის დასაწყისი) საქართველოს ეკლესიის ე. ი. მცხეთის საკათოლიკოსოს საყდარს გარკვეულ ზომაზე ხელი დასავლეთ საქართველოზეც მიუწვდებოდა, რასაც კულტურულ, კერძოდ კი, მხატვრულ კავშირურთიერთობათა გაძლიერებაც უნდა მოჰყოლოდა. ამრიგად, შესასწავლი მხარის არქიტექტურას და მის უმნიშვნელოვანეს ქმნილებებს, VIII-IX-X საუკუნეების გუმბათიანი ეკლესიებს – ღრმად აქვს გადგმული ფესვები ქვეყნის ცხოვრებაში, ისინი მისი თავგადასავლის, მისი ისტორიის სრულფასოვანი გამოსახულებაა.

¹⁴⁵ ჩვენი მოკლე ისტორიული მიმოხილვა ივ. ჯავახიშვილის, ს. ჯანაშას, მ. ლორთქიფანიძის, ზ. ანჩაბაძის, დ. მუსხელიშვილის და სხვა ქართველი ისტორიკოსების შრომებზეა დამყარებული.

დასკვნა

ჩვენ განვიხილეთ ჯგუფი გუმბათიანი ტაძრებისა, რომლებიც საქართველოს, აფხაზეთის ავტონომიურ რესპუბლიკაში – VIII-X საუკუნეებში ის ე.წ. „აფხაზეთის სამეფოს“ შემადგენლობაში შედიოდა – არის შემორჩენილი. ყველა მათგანი მიახლოებით ასწლოვან მონაკვეთში, IX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული ვიდრე X საუკუნის შუა ხანამდეა შექმნილი და ოთხბურჯიანი „ცროის ინსკრიფცია“-ს ვარიაციებს წარმოადგენს. ამას გარდა, ისინი სტილისტური განვითარების ერთი ეტაპის ძეგლებია, თუმცა მის სხვადასხვა ფაზას წარმოაჩენს. ჩვენ დავინახეთ, აგრეთვე, რომ ჩვენს მიერ შესწავლილი ეკლესიების მხატვრული სახის განსხვავებული გადაწყვეტა დიდწილად განპირობებულია დაკვეთის სპეციფიკით, მათი ფუნქციით, ქვეყნის ცხოვრებაში მათი ადგილით, დასასრულ, ისტორიული პირობებით.

ჩვენი კვლევის შედეგები შუა საუკუნეების არქიტექტურის ისტორიის უფრო ზოგადი საკითხების გაგებასაც გვაახლოებს. აფხაზეთის ძეგლებმა შესაძლებლობა მოგვცა დავრწმუნებულვიყავით, რომ საქართველოს ამ მხარის არქიტექტურულ პრაქტიკაში ბიზანტიური არქიტექტურის ელემენტებია შემოღწეული. ისიც შეიძლება, ბიზანტიაში განსწავლული მშენებლების, ანდა სულაც ბერძენი ოსტატების მონაწილეობა ვივარაუდოთ. მაგრამ საკმაო საფუძველი გვაქვს ვთქვათ, რომ ეს წვლილი, თუმცა ძლიერ მოქმედებს კიდევ ცალკეული ნაგებობის იერზე, მაინც არ არის მთლიანობაში რეგიონის არქიტექტურული „სახის“ განმსაზღვრელი. ამაზე მჭიდროა ჩვენი ტაძრების კავშირი აღმოსავლეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრებასთან, რაც თემატურ რეპერტუარშიც ვლინდება და მრავალი საზიარო ფორმის არსებობაშიც. მაგრამ არც ამ შემთვევაში შეიძლება საუბარი დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს ტაძართა არქიტექტურული გადაწყვეტის სრულ იგივეობაზე. ისტორიული საქართველოს სხვადასხვა „ქვეყნისათვის“ საზიარო მოტივები აქ საკმარისად თავისებურადაა ინტერპეტირებული, რამაც მოგვცა უფლება არქიტექტურის „აფხაზეთის სკოლაზეც“ გველაპარაკა.

ყოველივე ეს, ჩვენი რწმენით, სხვაგვარად ვერც იქნებოდა. საქრისტიანოს, და მითუმეტეს, აღმოსავლეთ-საქრისტიანოს, როგორც ხშირად ამბობენ „ბიზანტიური“ წრის კულტურა და ხელოვნება, მრავალი საზიარო ნიშნითაა აღბეჭდილი და შეიძლება წარმოდგენილ და განხილულ იქნას როგორც ერთი მთლიანობა; შესწავლის ასეთი ნესი სავსებით მისაღებია, როდესაც საქმე საკაცობრიო ცივილიზაციის განვითარების დიდი ეტაპების გამოვლენასა ან არქეოლოგიური კულტურების გამიჯვნას ეხება. მაგრამ ეს სრულებითაც აღარ არის საკმარისი, იმდროინდელი არქიტექტურის ამომწურავად თუ, გინდაც, უბრალოდ სწორად გასაშუქებლად. ამგვარი განხილვისას მუდამ რჩება გაუთვალისწინებელი ბევრი რამ მხატვრულად არსებრივი, ნაიშლება ხოლმე ყოველივე ინდივიდუალური, თვითმყოფადი. ძალზე ცალმხრივია არქიტექტურის შესწავლის „ტიპოლოგიური“ მეთოდიც, რომელიც უგულვებელჰყოფს ყველაფერს არა მარტო რეგიონალურს, დროის ნიშნებსაც, მაშინ როდესაც სინამდვილეში ერთი და იგივე ტიპოლოგიური მოდელი, სხვადასხვა სტილისტურ გარემოში გამოჩენისას, სხვადასხვა მხატვრული „შინაარსით“ ივსება, სრულიად განსხვავებული მხატვრული მგრძობელობის გამომხატველი ხდება. ამ დროს კი, ყოველ ეპოქას, ქვეყანას, თვით ერთი ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონი თავისებურად იგებენ საზიარო სტრუქტურებს და განახორციელებენ მათ, თავის ყაიდაზე გარდასახავენ გარედან შემოსულ იმპულსებს. ამ გარემოების გაუთვალისწინებლად ვერ მივიღებთ სწორ წარმოდგენას შუა საუკუნეების არქიტექტურის საერთო სურათის შესახებ. ამ დებულებას, ჩვენი აზრით, საუკეთესოდ აფხაზეთის საკულტო ხუროთმოძღვრების ძეგლები შეამტკიცებს.

ОТ ИЗДАТЕЛЕЙ

Настоящая работа увидела свет 30 лет тому назад, в совсем других условиях, даже в другом государстве, хотя, претензию убедится, многие из беспокоящих нас сегодня проблем, мучили нас и тогда – она и потому по-прежнему актуальна.

В том далёком уже, 1988 году автора, проф. Л. Д. Рчеулишвили уже не было среди живых, хотя свой труд для издания он уже успел подготовить сам. Из „Введения,, читатель узнает, что эта небольшая книга – плод многолетней работы, в ней сконцентрированы долгий, как интеллектуальный, так и эмоциональный опыт. Но несмотря на фразы, он считал преждевременным обнародовать своё исследование, которое, по его мнению, не было доведено до конца. Коллегам и ученикам едва ли не силой удалось добиться что-бы автор предал окончательный вид хотя-бы предварительному изданию. На будущее, быт может, небезынтересно учесть, что больше всего волновало Левана Дмитриевича недостаточное количество художественно-сравнительных анализов, особенно с византийскими, прежде всего, трапезундскими церквами-осуществить их, господствующем положение было, мягко говоря, очень непросто...

Большая часть работы была написана по-грузински, но поскольку по понятными причинами книга должна была выйти на русском языке, окончательная правка и редактирование выполнена уже в русском тексте, по-русски же написан и ряд-особенно заключительных фрагментов. Поэтому представленный здесь грузинский текст дополнен и выправлен уже следуя русской печатной версии и, по этой причине, местами в языковом отношении, текст и не вполне похож на таковой Л. Д. Рчеулишвили. Между тем, мы сознательно сохранили некоторые термины и формы, от которых теперь отказались, но которые, вероятно, были бы оставлены автором. Несколько мелких правок внесено в русский текст.

Мы совершенно сознательно не указываем в новом издании – с одним лишь исключением – новейшие публикации так как некоторые тематический в иной плоскости, иные же такого уровня, что мы не нашли возможным упоминать их в тексте Л. Д. Рчеулишвили.

Не питались мы как-то „осовременить,, книгу, подогнать её к новейшему _ порuke противоположенному позиции Левана Дмитриевича – видению. Быть может, и эта некоторая „старомодность,, окажется бесполезной, напомнить людям некоторые, всегда насущные проблемы.

ВВЕДЕНИЕ

ОБЪЕМ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ, ЕГО ХРОНОЛОГИЧЕСКОЕ И ТЕРИТОРИАЛЬНЫЕ ГРАНИЦЫ

В настоящей работе рассмотрены памятники архитектуры эпохи феодализма, находящиеся на территории Абхазской АР. Предметом нашего исследования являются произведения зодчества одного лишь звена исторического развития, а именно, возведенные в период т. н. „Абхазского царства“, хронологически охватывающий VIII–X века. Географический ареал их распространения охватывает территории исторических (феодального времени) Цхумского Абхазского и Бедийского¹ „эриставств“ (воеводств), почти целиком совпадающих с границами современной автономной республики.

Внимание наше мы сосредоточили на культовом зодчестве. Таковой выбор объекта монографического исследования определен не одним только тем соображением, что памятники этого рода сохранились в большом количестве и сохранность их лучше, но и тем обстоятельством, что в них более полно и наглядно отражены духовные запросы и культурное своеобразие создавшего их общества. Это, в свой черед дает нам возможность шире поставить важные проблемы архитектуры средневековой Абхазии, вопросы ее генезиса, самостоятельной ее эволюции, либо взаимоотношений с искусством соседних стран, рассмотреть отношение этих памятников к основным путям развития архитектуры феодальной Грузии, их контактов с главным центром культуры той поры – Византией и т.д.

Более того, храмы, о которых будет идти речь, представляют собой лишь одну часть памятников церковного строительства. Они объединяются в тесно связанную эволюционно, родственную по своей художественной природе, стилистическую группу. Такое ограничение темы исследования, сужение ее хронологических и географических пределов, наметилось во время полевых работ и подсказано изучением самого фактического материала и его осмыслением в аспекте динамики исторического развития.

В процессе работы, во время ознакомления с памятниками на месте, мы, конечно, не так строго ограничивали нашу задачу. Собирая материал, мы осматривали не только памятники всех видов и любого времени, сохранившиеся на означенной территории, но и их аналогии, находящиеся за пределами перечисленных эриставств. Правда, далеко не все, виденное и изученное нами нашло свое место в настоящей монографии, но при ее написании все это оставалось в поле нашего зрения и учитывалось в той мере, в какой это было необходимо – ведь без этого любое наше соображение и, тем более, обобщающий вывод, были бы лишены научной объективности и соответствующего обоснования.

Специфическая сложность исследования архитектуры Абхазии заключается не только в трудности сбора материала – для чего нам пришлось заново обмерять каждый памятник, проводить его графическую и фотофиксацию, пересматривать архивные материалы и т. п. но, прежде всего, в том, что несмотря на почти полную его неизученность, мы находим в специальной литературе выработанные мнения, высказанные имеющими мировой авторитет учеными. Последнее требовало от нас особо углубленного вживания в исследуемые памятники и точнейшей фиксации каждой их детали.

По мере возможности постарались мы составить себе и живое представление о тех негрузинских параллелях, которые связываются или связывались нашими предшественниками с зодчеством Абхазии.

Мы не удовольствовались одними только данными научных трудов и помещенными в них иллюстрациями, так как даже наисовершенная публикация, наилучшее воспроизведение архитектурного памятника не в силах заменить увиденного и воспринятого собственными глазами.

¹ По мнению современных историков, эриставства такого названия, приводимого царевичем Вахушти, реально не существовало (см. М. Лордкипанидзе, Политическое объединение феодальной Грузии, Тбилиси, 1963 (на груз. яз.), с. 187–188; Т. Б е р а д з е, Из политической географии Одиши. Сборник политической географии Грузии, III, Тбилиси, 1967 (на груз. яз.), с. 149–160. Однако, это название условно, по-прежнему в ходу (Д. Мухелишвили, Основные вопросы исторической географии Грузии, Тбилиси, 1980 (на груз. яз.).

Поэтому, имея целью как сравнение, так и уточнение некоторых соображений, мы ознакомились с памятниками Зеленчукского ушелья на Северном Кавказе, храмами XI–XII вв. в Киеве, Новгороде и Чернигове. Нам посчастливилось также во время поездки по Турции осмотреть некоторые из церквей Константинополя. Все это дало нам надежную опору для оценки общих явлений и позволило нам рельефнее увидеть путь развития архитектуры Абхазии и своеобразие этого пути.

Архитектура, как одно из самых совершенных проявлений культурый народа и его творческого потенциала, может дать нам представление и о сущности той или иной культуры. Каждая культура в процессе своего развития является и творящей и воспринимающей. Ни одно из явлений национальной культуры, в частности, и архитектура, в исторической динамике не замыкается национальными территориальными границами. Внутри любой самобытной национальной единицы мы находим взаимодействие отечественных предпосылок и местных традиций с иноземным, привнесенным. Без такого впитывания, претворения, приспособления к местным условиям не может существовать самобытное искусство. Но если народ потеряет корни своей национальной традиции, лишится собственного лица, тогда ничего ценного не смогут породить никакие влияния извне _ результатом их будет одно лишь эпигонство _ плоское и внешне _ подражательное.

Один из важных недостатков ряда старых работ состоял как раз в том, что в каждой национальной культуре, вновь попадающей в поле зрения науки, искали только иностранные влияния. Но, собственно, национальная основа, традиция, внутреннее сопротивление, противостоящее усвоению чуждого искусства, оставалось за пределами внимания и исследовательского интереса.

Сама природа архитектурных памятников Абхазии продиктовала нам суть решения основной нашей проблемы, определения их сущности. Развитие искусства всегда тесно связано с развитием создавшего его общества и не учитывая этой взаимосвязи нельзя воссоздать подлинной картины его исторической жизни. Исходя из этого, мы старались понять объекты нашего исследования в их увязанности с жизнью творившего их народа и отсюда подойти к главному, к сути данного конкретного явления.

Для монументального зодчества Абхазии не характерен развитой фасадный декор. Подобно памятникам Кахетии и изучаемые нами церкви почти начисто лишены орнаментального убора. Кроме этой специфической черты, в этом уголке Грузии не имели, как видно, обыкновения высекать упоминавшие ктиторов строительные надписи. Две эти своеобразные черты исследуемого материала, равно как и почти полное отсутствие исторических документов о сооружении интересующих нас храмов, либо сведений о строительстве обусловили и метод определения их хронологии: исходным пунктом для разработки этой проблемы стал памятник в Мокви, период строительства которого, согласно данным письменных источников, падает на середину X столетия.

Период VIII–X вв. представляется очень значительным этапом в жизни идущего по пути феодального развития общества в целом. Это _ время больших социальных изменений, эпоха радикального видоизменения политических взаимоотношений. В эти века сталкиваются величайшие силы мира, кардинально меняется международное политическое положение, возникает целый ряд новых (арабская, русская и т. д.) и навсегда исчезает ряд древних культур.

Оказавшаяся в орбите этих преобразований Грузия и сама претерпевает немало внутренних изменений _ в стране торжествует окончательную победу феодальный строй и в связи с его упрочением происходит сперва распад политической целостности, а затем начинается эпоха вторичного, более полного объединения страны. В искусстве и, конкретно, в архитектуре это также время неутомимых поисков, обновления, выработки новых художественных установок и принципов. Если для искусства Византии этот период ознаменовался некоторым творческим кризисом, то в Грузии, напротив, это пора творческих исканий, появления новых художественных идей и форм. В истории грузинского искусства мало когда еще бывал столь напряженный, столь своеобразный, столь наглядно демонстрирующий художественную самобытность период. В эту эпоху постоянно видишь и контрасты уровней художественного воплощения _ от вершин творческого вдохновения до провалов. Это время _ пора коренных стилистических сдвигов, вытекающих из выдвигаемых преобразовывающимся обществом новых эстетических норм.

В нашу задачу входит, безусловно, и определение места храмов Абхазии в этих художественных

процессах. Дабы выделить те объекты, которые помогли бы разобраться во всех интересующих нас вопросах, нужно было, конечно, обозреть весь тематический репертуар архитектуры данного региона. Если взять весь период с V века до X столетия, то обращает внимание довольно большое многообразие – трехнефные базилики, однефные, двухнефные (двухапсидные) здания, т.н. „трехцерковные базилики», крестово-купольные храмы. В собственно период VIII-X вв. наиболее ярко представлены именно два последних типа (базилик, видимо, не строили вовсе), причем основную массу купольных храмов представляют постройки «croix inscrite” т.е. „вписанного креста». Таким образом, распространена с одной стороны, специфически общегрузинская тема, с другой же, композиция, известна во многих странах христианского мира. Именно примеры этой последней _ храмы в Бзыби, Анакопия, Лыхны и Мокви² _ могущие, по нашему мнению, дать ответ на сформулированные выше вопросы и обсуждаются на страницах этой книги.

² Грифический материал для настоящего издания по обмерам автора, в основном, подготовил архитектор Дмитрий Джаниашвили.

ХРАМ В ЦИТАДЕЛИ КРЕПОСТИ БЗЫБИ

Описание: У подножия горы Калдахвара, там, где стремительный поток реки Бзыби оставляет узкое скалистое русло и начинает спокойно катить по калдахварской долине, дабы, обогнув гору Мюссера, через несколько километров впасть в море у бичвинтского залива, на последней скалистой ступени гагрского хребта возвышаются остатки строений. Видно, что в древности, на протяжении столетий об этот известковый холм разбивались волны разбушевавшейся реки, но ныне она несколько отступила от холма, освободив на правом берегу узкую полосу для шоссейной дороги. Над дорогой, в зелени, среди вьющихся растений и кустарника белыми пятнами проглядывают развалины каменных зданий.

Верхняя часть холма представляет собой чуть пологое, спускающееся террасами плато, на два десятка метров приподнятое над дорогой. Края плато, имеющего форму вытянутого треугольника, окаймлены крепостной стеной. Она прерывается лишь с северной стороны, так как вертикальная поверхность скалы в этом месте сама по себе является неприступной твердыней. В восточном и западном секторах крепостной стены сохранились остатки высоких башен, с помощью которых, очевидно, усиливалась защита этой стороны, относительно легко доступной для осаждающих.

Как крепостная ограда, так и все находящиеся в ней постройки сейчас лежат в развалинах. Большинство из них покрыто растительностью и их подробное изучение до расчистки дело весьма непростое.

Крепостная стена следует контуру скалистого плато. Местами она более или менее повреждена, но по довольно большим сохранившимся фрагментам видно, что она была целиком облицована среднего размера квадратами известняка. В юго-западном секторе сохранились ворота. Толщина стен врат равна 3 метрам. В толще стены имеются глубокие отверстия, размером 30x50 см, предназначенные для укрепления засова двери. Проем двери был перекрыт большими бревнами (сейчас от них сохранились только отпечатки), на которых был возведен парапет из камня и известкового раствора. На сегодняшний день кладка парапета настолько затвердела, что сейчас, когда дерево истлело, она работает как монолитная балка. От бзыбских врат целиком сохранился лишь их остов (сердцевина стены из известкового раствора), но и они, также как и крепостная стена первоначально были облицованы тесаным камнем. Ныне сохранились только отпечатки камней облицовки и кое-где фрагменты поврежденных плит.

Строительная площадка внутри крепостной стены пологая и разделена на две ступени. Нижняя ступень и ровнее и больше, она, очевидно, была плотно застроена. Одна из стоявших тут построек довольно велика, и, возможно, представляет собой остатки дворца.

На северо-западном краю верхней террасы высятся внушительные руины довольно большой церкви. На расстоянии 8-9 метров на восток от нее уцелел фрагмент выведенного тесаным камнем здания (семь рядов кладки). Помимо этого, там, где уровень почвы повышается, стоят две облицованные тесаным камнем прямоугольные башни. Одна, стоящая на северо-западном углу, выше и больше. В плане она представляет правильный прямоугольник, стены же возведены с легким уклоном. На внутренних стенах башни видны гнезда для деревянных балок. Как видно, башня имела не менее пяти этажей. На уровне второго этажа, на южной стене сохранился косяк окна.

На запад от церкви, на склоне, стоит еще одно башнеобразное строение, облицованное небольшими, грубо тесаными камнями. Его внутренние размеры примерно 3,5x4 м. У него имеется дверь на восток (в сторону двора).

Хотя составляющие комплекс Бзыбской крепости постройки сильно повреждены и требуют углубленного изучения (расчистки и раскопок), но сейчас все-таки возможно сделать некоторые предварительные заключения.

1) Все постройки комплекса возведены из местного известняка. Строительная техника всех зданий однородна – крепостные стены, стены храма, башен и прочих построек с двух сторон облицованы тесаным камнем, посередине же залит известковый раствор. Раствор повсюду высокого качества и на сегодняшний день настолько закреплен, что оказался тверже облицовочных камней.

2) Однородность строительной техники и сам характер строительства указывают на то, что

весь комплекс Бзыбской крепости относится к одному строительному периоду.

3) Состав построек, их функция говорят о том, что комплекс представлял собой замок феодала или, что еще вероятнее, выполнял функцию цитадели населенного пункта. Масштаб строительства, высокое качество строительной техники и определенная эффективность архитектурного облика построек, убеждает нас в том, что он должен был служить местопребыванием представителя высших слоев феодального общества. Очень же выгодное стратегически местоположение крепости (она запирает дороги Бзыби и Рицеулы, контролирует ведущую к морю дорогу), делает очевидным ту значительную роль, которую она играла в период развития феодализма в этом крае, в его политической и экономической жизни.³

Очевидно, выбор места для Бзыбской крепости определен стратегическими соображениями, надобностью контролировать идущую от побережья Черного моря (Бичвинта!) на север, по ущелью р. Рицеула, дорогу. Она представляется резиденцией феодала, добывшего привилегии во внутривластной борьбе, господствующей над торговым путем, выходящим из византийской фактории, т.е. направленной против нее. В тоже время она должна была быть и форпостом распространения влияния на высокогорье – видимо, подобно тому, как и в других горных краях Грузии (напр. в Раче), одновременно и на горные провинции Грузии и на Северный Кавказ.

Несмотря на столь большое значение, не имеется каких-либо письменных документов о времени построения Бзыбской крепости и ее храма _ или о ее последующей судьбе. Удивительно и то, что она не упоминается и чужестранными путешественниками. В частности, Дюбуа де Монпере, в труде которого содержатся сведения о Бзыбском ущелье и о экспортируемом по нему вербном дереве, не упоминает столь значительных руин. Совершенно ясно, что он их не видел. Первые сведения мы имеем в материалах V Археологического съезда.⁴ Но как выясняется из доклада С. Чернявского и реплики А. Введенского, они не смогли осмотреть опутанные растениями развалины, и, поэтому, не могли дать и сколько-нибудь значительных сведений и просто констатировали факт существования руин и храма.

В 1898 г. Прасковья Уварова издала план Бзыбского храма и его описание. Из описания иллюстрирующих его плана и фотоснимков видно, что впоследствии памятник не претерпевал каких-либо значительных изменений⁵.

Бзыбский храм,⁶ как было отмечено выше, поставлен на высшей точке холма; он задуман как доминанта всего ансамбля. Здание построено из белого известняка, но со временем камень приобрел сероватый оттенок. Тесаные камни внешней облицовки уложены равными по высоте горизонтальными рядами. Камни средней величины и почти все одного размера (61x36, 54x35). Швы между камнями равны 0,2- 0,5 см. Для внутренней облицовки использованы камни меньшего размера (16x33, 17x28, 19x32 см.), да и их поверхность обработана менее тщательно, оставшиеся же между камнями швы в 1,5 – 2 см. заполнены скрепляющим известковым раствором. В постройке использован и ширими (конха, верхние ряды сводов). В кладке в качестве строительного материала применена и плоская, с загнутыми краями черепица, в основном использованная для выведения арок. Большие фрагменты строенных таким образом арок лежат внутри храма, на своем месте же они уцелели лишь у пят и в перекрытиях восточных окон.⁷

³ П. Ингорква предположил, что сел. Бзыбь было одним из важнейших пунктов Западной Абхазии, см. его «Гиорги Мерчуле», Тбилиси, (на груз. яз.). 1954, с. 148.

⁴ 2 См. V Археологический съезд в Тифлисе, 1878, с. 19, 20, 126

⁵ Материалы по Археологии Кавказа», IV М., 1894, с. 12—13, рис 3, таб. I

⁶ Памятник был осмотрен I9/VII—1948, 2/11—1949, 4—10/XII—1950. Детальн обмер храма был выполнен нами 4—10/XII—1950. Для этого мы очистили стены храма от растений и сделали несколько шурфов с целью выявления уровня древнего пола, цоколя и подкуольных устоев, в частности, мы избрали юго-западный стол который сохранился под землей на высоту 1—2 м. В шурфах были найдены фрагменты карниза, навершие западного окна и орнаментированные детали алтарной преграды. В 1955 г. Специальной научно-реставрационной мастерской была произведена полная очистка памятника, на основании чего был составлен проект реставрации храма. Эту работу выполнили сотрудники мастерской А. Гогелия, Г. Джапаридзе и Г. Чеишвили под руководством архитектора Р. Гвердцители. Русудан Гвердцителиполнила и проект реставрации. Иллюстрированный машинописный текст проекта переплете хранится в архиве мастерской. Ниже мы используем эту работу, любезно предоставленную нам автором, за что мы выражаем ей благодарность.

⁷ Длина черепицы 34 см, высота 7 см, толщина 2 см. Р. Гвердцители указывает размеры 28X24X4 см, см. вышеупомянутую

От постройки уцелели лишь стены и незначительные фрагменты перекрытия. Когда мы впервые осмотрели памятник в 1948 году внутри храма лежали большие фрагменты обвалившегося перекрытия. Было совершенно ясно, что храм до разрушения не был поврежден и не подвергался существенной реставрации. Уцелевшие стены на всю сохранившуюся высоту расщеплены проходящими по основным осям здания трещинами, что должно быть следствием оседания почвы. Поскольку же стены довольно сильно разошлись и накренились, то произошло и полное, видимо, одновременное, обрушение конструкции перекрытия.

Храм представляет собой крестовокупольную постройку, с трех сторон заключенную в прямоугольник стен, а с востока завершенную тремя выступающими апсидами. Купол покоился на четырех столпах крестового сечения. На стенах сохранились плоские пилястры отвечающие выступам столпов и подпиравшие переброшенные с подкупольных устоев арки.

Сравнительно хорошо сохранилась восточная часть. Она трехчастная, с тремя апсидами – алтарная апсида с пастофориями. Пастофории раскрыты и не отделены стенами от основного пространства. Средняя апсида при помощи короткой бемы несколько удлинена по сравнению с боковыми апсидами пастофориеви соединена с ними специальными проемами. Ныне из них сохранился северный: он перекрыт полуциркульной аркой. От южного же проема уцелел лишь восточный косяк. В апсиде на север устроена небольшая ниша. От конхи апсиды сохранились только семь первых рядов кладки. На уровне пяты конхи по стене апсиды протянут карниз простого профиля, продолжающийся и на стенах бемы.

В боковых помещениях лучше сохранилась конха северной апсиды. Подобно внутренней Облицовке стен и она выведена небольшими призматическими „брикетами“ известняка (у камней нет свойственной кладке конхи трапециoidalной формы). Выше пяти концентрических рядов применены блоки шириной той же формы, замыкающие сферическую поверхность. Стены храма сохранились до высоты перекрытия боковых нефов. По остаткам сводов видно и то, что первые ряды кладки сводов были выведены из известняка, щельга же выложена блоками шириной.

Перекрытия проемов, соединяющих боковые нефы западного рукава с пространством рукава креста, как видно по фрагменту арки, уцелевшему у пилястры на западной стене северного нефа, были полуциркульными. У пяты они были выведены призмами известняка, остальная же часть уложенной на известковый раствор черепицей. Сегодня налицо лишь несколько рядов черепичной кладки.

Подобными полуциркульными сводами перекрыто и само пространство междрукавных помещений. Ясные показатели этого сохранились частично в западной части северного рукава, целый же след запечатлен на западной стене. Последний представляет собой начало кладки свода южного нефа и дает полное очертание формы. Следует отметить, что щельга этого свода в восточной части лишь на 16 см выше северной конхи. Эта разница составляет минимальное расстояние, которое должно быть между конховым перекрытием и сводом междрукавного пространства. Эти данные дают нам право с абсолютной точностью восстановить первую ступень высотной композиции внутреннего пространства, т.е. уровень перекрытия междрукавных пространств. Что касается перекрытия основной части пространства – рукавов креста, то оно не дошло до нас с такой полнотой. Но по сохранившейся пяте свода бемы, уцелевшим $\frac{3}{4}$ очертания триумфальной арки главной апсиды и запечатленному в кладке стены следу свода южного рукава – последний слабо читается на поврежденной внутренней облицовке южной стены храма – возможно установить его форму и высоту.

Таким образом, по сохранившимся реалиям мы можем с точностью представить себе первоначальный облик внутреннего пространства храма за исключением купола.

Относительно небольшое пространство храма получало достаточное количество света из равномерно распределенных по всем компартаментам оконных проемов. Рукава креста освещались тремя окнами каждый. В северном, южном и западном рукавах окна расположены пирамидально и помещены довольно высоко (в пределах лба свода рукава креста). Их световые проемы меньше, чем у окон алтарной апсиды, которые равны между собой и в отличие от описанных выше окон в рукавах расположены ниже и лежат на одном уровне. Кроме света, попадающего в пространство

центрального креста, храм добавочно освещался и высокими окнами, находящимися в междукравных помещениях. По величине они почти равны окнам средней апсиды, но расположены ниже последних. По одному такому окну имеется в боковых апсидах (на восток), на северной, южной и западной стенах же их по два. Окна отделены от пилястр равными промежутками, чем достигается симметричное равновесие частей.

Таким образом, в освещении внутреннего пространства храма создана определенная художественная система: первый нижний ряд высоких окон заливают ровным светом боковые "нефы" (на этом уровне акцентирована только центральная апсида – тремя окнами), второй верхний ряд же окон (по три окна в стенах рукавов креста) лишь усиливают освещенность и чуть выделяет вторую ступень пространственной композиции, вследствие чего вливающийся через купол свет уже не должен был создавать резкого контраста светотени. Итак, с художественной точки зрения, примененный для освещения внутреннего пространства Бзыбского храма прием следует не принципу контрастного распределения света, а проистекает из задачи равномерного и ясного освещения.

Внутреннее пространство сообщается с внешним миром с посредством трех входов. Они расположены на основных осях симметрии здания. Ни одна из дверей не дошла до нас в первоначальном виде: в основном (более или менее) повреждены их перекрытия. Лучше сохранились северный и южный входы, по которым устанавливается, что двери снаружи были перекрыты открытыми полуциркульными люнетами.

Ко всем трем входам снаружи приставлены портики, хоть и одновременные храму, но не перевязанные с ним кладкой. Все портики устроены одинаково – передняя их сторона раскрыта проемом во всю ширину. Западный портик отличается от северного и южного лишь тем, что его стены изнутри оформлены одноступенчатыми плоскими пристенными арками. Подобно стенам, портики с обеих сторон облицованы тесаным камнем и покоятся на таком же цоколе, что и собственно корпус храма. Перекрытия портиков не сохранились, но, следуя местной традиции они должны были быть завершены двухскатной кровлей, выведенной по опертому на стены своду.

Фасады: здание поставлено на двухступенчатый цоколь из тесаного камня. Верхние части фасадов сильно повреждены – на месте не уцелели ни карнизы, ни венчающие внешние массы постройки треугольные фронтоны. Но по сохранившимся реалиям возможно с достаточной убедительностью установить высоту нижнего карниза корпуса храма, первого горизонтального пояса, опоясывающего здание. Он проходил на высоте 6,30 м. выше цоколя. Выяснение этого момента стало возможным благодаря трем расположенным именно на этом уровне камням, уцелевшим от облицовки рукава креста по южному фасаду.

Когда в 1950 году мы делали шурфы у фасадов, нам попадались фрагменты обрушившегося карниза храма. Один из них довольно большого размера (103х30х24 см). Он представляет собой выступающую за плоскость стены профилированную полочку, нижняя часть которой сделана в виде слегка наклонной плоскости, завершенной валиком 6 см в толщину. Плита довольно тонкая (толщина – 10 см). Выдвинуты от поверхности стены на 35 см. выступ должен был отбрасывать на плоскость стены довольно глубокую тень и четко очерчивать верхнюю границу фасадной плоскости.

Несмотря на частичное выветривание камней облицовки, фасады и сегодня оставляют приятное впечатление своими строгими и хорошо облицованными плоскостями. Зодчий ставит на фасадах и несколько декоративных акцентов. Эти декоративные композиции в основном помещены на навершиях дверей и окон. Правда, ныне не все они находятся на своих местах, но во время расчистки почти все они были обнаружены.

Западный фасад: в основном повреждены верхние его части. Стена разорвана посередине. Не сохранилась верхняя граница двери, у южного угла выпали большие участки облицовки. Во время частичной расчистки в 1959 г., у западного портика было обнаружено обвалившееся навершие окна. Окно высечено на каменной плите площадью в 110 X 30 см и толщиной 22 см. Вокруг вырезанного в камне полуциркульного завершения окна обведена плоская рельефная лента шириной 3,5 X 4 см, которая обрамляет прямоугольник плиты и вверху замыкается горизонтальной полосой. Поверхность ленты плоская; она обработана параллельно насеченными штрихами и является своеобразным

подражанием крученому жгуту. Место его обнаружения у правого косяка двери не оставляет сомнения, что это навершие одного из окон западного рукава, скорее же всего центрального окна.

Во время полной расчистки памятника в 1955 году арх. Р. Гвердцители были обнаружены и фрагмента убора западной двери. По этим фрагментам стало возможным полное восстановление оформления западной двери. Дверь была украшена только в пределах ее полукруглого завершения. Декор представляет собой обведенную вокруг люнета двери орнаментальную полосу, концы которой горизонтально загнуты.⁸ Как видно по найденным фрагментам, орнаментальный мотив полосы навершия двери составлял ряд кругов, возникающих сплетением узкой рельефной ленты. Поверхность ленты разделена на равные части неглубокой выемкой. Из-за низкого рельефа орнамента и небольшой ширины ленты все оформления навершия скорее линейно чем пластично. Оба этих орнаментальных украшения (одно из которых помещалось над дверью, а второе над средним окном) еще четче выявляли ось симметрии западного фасада.

Южный фасад: он сохранился относительно хорошо. Правда, и он разорван надвое и частично лишился облицовки (на западном углу, выше нижнего левого окна, на портике), но зато сохранился почти в первоначальных своих габаритах (не считая карниза и фронтона рукава креста). Косяки двери утеряны только частично, от перекрытия же на месте ничего не осталось. Повреждены также два верхних окна _ левое и среднее верхнее, хотя для определения размеров и местоположения обоих имеются реальные следы. И южный фасад был особо декорирован рельефными акцентами. Убор сосредоточен лишь на перекрытиях дверных и оконных проемов. Сегодня на месте уцелело только оформление нижнего правого окна. Само световое отверстие не украшено и лишь перекрывающий его камень изукрашен рельефной лентой. Лента обходит, на небольшом расстоянии, завершение окна, а ее концы гибко загнуты кверху. Поверхность ленты ныне выветрилась, но нужно полагать, что и она была покрыта, подобно обрамляющей западное окно ленте, параллельными штрихами. Несмотря на такое повреждение, она все-таки значительна, поскольку дает представление об общем замысле декоративного мотива. От навершия второго, левого нижнего окна, был обнаружен во время раскопок лишь небольшой фрагмент.⁹ Он представляет собой спирально закрученную рельефную ленту, которая, также как и описанные выше детали, обработана неглубокими штрихами.

Из прочих деталей интересно лежащее внутри храма, украшенное рельефными крестами навершие окна, которое, по предположению Р. Гвердцители, должно было находиться над средним верхним окном южного фасада¹⁰. Композиция убора окна хорошо сохранилась. Она представляет собой квадратный облицовочный камень, в котором высечено полукруглое завершение окна, 26 см. шириной. Вокруг него обведена неровная в ширину рельефная бровка, которая на конце сперва горизонтально загибается, затем, повернутая на 90°, вертикально устремляется вверх концами. На концах помещены равноконечные кресты с чуть расширяющимися наружу тяблами. Третий крест возвышается посередине. Этот крест более изящен по пропорциям и особо украшен небольшими шариками. Все три креста непроработаны _ с плоской поверхностью. Ширина самой обведенной вокруг окна бровки, как было отмечено, неровная _ она шире посередине и сужается на концах; ее поверхность также разработана параллельными штрихами.

Совершенно точно удалось реконструировать оформление южной двери; во время расчистки памятника в 1955 г. было обнаружено достаточное для этой цели количество фрагментов. Один из них, а именно, №18, представляет собой довольно большой кусок бровки двери _ это один из клиньев полуциркулярной арки, сохранившийся почти в первоначальном виде. На его поверхность рельефно „наложен“ ряд кругов, которые расположены так, что как-бы продеты один в другой; рельеф образующей круги ленты невысок, она разделена надвое выемкой посередине; профиль самой ленты мягко закруглен.¹¹

Восточный фасад: Массы его трехчастны. Выступ средней, центральной апсиды пятигранный, боковые же апсиды охвачены четырьмя гранями. Облицовка повреждена и здесь: камни выпали из

⁸ Р. Гвердцители, Бзыбская крепость. Обоснование проекта реставрации церкви.

⁹ См. указанную работу, с. 21, фрагмент 15

¹⁰ Там же, с. 26

¹¹ См. указанную работу, с. 17—18

своих гнезд, поверхность же большинства из уцелевших повреждена.

Прорезанные в стенах центральной апсиды три окна объединены общей бровкой _ бровка обходит окно и горизонтально переходит к соседнему. Она представляет собой тягу шириной 23 см., которая разделена на три части _ по краям даны крученые жгуты, посередине же полоса треугольного профиля. Это навершие окон центральной апсиды обрывается на боковых гранях и не переходит на боковые апсиды. Окна боковых апсид украшены независимыми бровками такого же профиля.

На фасаде не все камни бровок находятся нынче на своих местах. Они выпали и были найдены во время раскопок. Но то, что сохранилось (у центрального окна, на крайних гранях, половина окна южной апсиды и т. д.) дает исчерпывающее представление о первоначальной композиции убора.¹²

Композиция северного фасада аналогична южному _ симметричный основной массив с портиком. В точности повторяется здесь и расположение проемов, имеющееся на южном фасаде. Этот фасад поврежден более всех других; ни на самом памятнике нет каких-либо следов, ни при расчистке не было найдено что-либо, что указывало бы на его декоративный убор. Не исключено, что северный фасад и вовсе не был украшен, так как этой стороной здание обращено к оврагу и не нуждалось в особом оформлении.

По сравнению с западной и южной, лучше сохранилось перекрытие северной двери, от которого сохранилось три ряда каменной облицовочной кладки восточного косяка. Хорошо сохранился и камень пяты перекрывающей дверь арки, там, где, надо думать, был проложен архитрав. Поверхность камня пяты тесана так же чисто, как и у камней арки, что свидетельствует о наличии тут архитрава; тут же, на уровне камня пяты, к внешнему краю двери в толще стены имеется глубокая выемка, в которой уместился бы каменный архитрав. Таким образом, выясняется, что северный вход имел сверху открытый люнет.¹³

Купол: Как было отмечено, купол храма не сохранился. Но подкупольные столпы и уцелевшая высота триумфальной арки дают возможность лимитировать его ширину и местоположение. Во время раскопок был найден обвалившийся массив кладки купола, что позволило реставратору реконструировать его изначальные формы.

Купол был целиком обрушен вместе с подкупольными арками, но при расчистке памятника между южной парой подкупольных устоев ближе к юго-западному устою был найден большой кусок кладки и с двухсторонней облицовкой. Он имел два ряда наружной фасадной кладки из 5 хорошо тесаных камней. От внутренней облицовки оставалось всего два небольших грубо тесаных камня обычных для внутренних стен этого памятника, которые еле держались и вскоре отпали. В плане этот кусок кладки с фасадной стороны образует угол равный 135°. Участок внутренней облицовки был настолько незначительным (всего 34 см.), что проследить какую-либо кривизну не удалось. Кроме этого сравнительно большого куска кладки было расчищено большое количество чисто тесаных камней, имеющих в плане угол равный также 135°.

Угол такой величины дает количество граней равное 8. Диаметр купола определяет расстояние между подкупольными устоями, которое равно 367-8 см. Толщина стены получается графически, путем прочерчивания вышеописанного фрагмента кладки с $367 = 368$ см. при ширине подкупольных арок равной 60 см. Этот кусок кладки барабана точно садится в план восьмигранника купола. Толщина стены в ребре равна 89 см., а ширина грани купола 293 см. Количество окон определяет количество граней барабана (там же, стр. 10-11).

Удалось установить и систему фасадного декора барабана купола. „Довольно многочисленной оказалась группа расчищенных одинаково орнаментированных камней различной формы. Часть из них представляет собой навершия окон... другие _ горизонтальные отвороты наверший... третий _ угловые камни. Поскольку угол этих камней равен 135°, то возникает предположение, что вся группа фрагментов должна представлять собой декор окон барабана купола... Практическая попытка его воссоздания дала полную картину первоначального купола. Кроме того... камни б1 и б2 точно заполняют пространство от края окна до ребра грани. Таким образом, профилированная полоса

¹² Там же, с. 26—27

¹³ Аналогично церкви в Шоана

проходила чепез все грани купола, обходя полукружие верха окон“ (там же, с.27).

Кроме декора окон купола во время раскопок было найдено и завершение конической кровли, представляющее собой выточенную из камня заостренную шишечку.

Таким образом, несмотря на повреждение и частичное разрушение храма, удастся полностью реконструировать его первоначальный облик. Как видно, храм рухнул тогда, когда жизнь в Бзыбзской крепости уже прекратилась; до разрушения храм сохранял первоначальный вид и формы. Предложенный архитектором Русудан Гвердцители проект реконструкции храма дает верное представление о его первоначальном облике и не вызывает у нас никаких сомнений, так как основывается лишь на имеющихся, реально существующих данных. Данных же этих столько и такого рода, что в проекте реконструкции нет места для условности или вариантных допущений (см. чертежи реставрации). Единственное, для чего у реставратора не было бесспорных данных, это высота барабана купола, которая на представленных чертежах взята условно. Но и в этом пункте нам нечего оспаривать, так как автор исходит из характера и логики архитектуры храма.

Храм Бзыбской крепости типологический принадлежит к крестово-купольным храмам, где купол покоится на четырех свободно стоящих столпах крестового сечения. Основной массив храма, за исключением апсид, вписан в квадрат, геометрический центр которого совпадает с центром подкупольного квадрата. К квадратному массиву с востока примыкает трехчастное пространство, включающее алтарную апсиду с пастофориями по бокам, снаружи охваченное гранями. Восточный и западный рукава центрального крестового пространства немного длиннее северного и южного рукавов.

Несмотря на небольшие размеры, внешний вид храма производит впечатление монументального, состоящего из тяжелых, весомых масс ансамбля. Правда, восточная часть несколько более удлинена по отношению к вертикальной оси, чем западная, но композиция экстерьера все же воспринимается как спокойная и уравновешенная. Созданию такого художественного образа способствует то обстоятельство, что основной массив композиции храма воспринимается как возведенный на квадратном основании куб, одну сторону которого составляет длина западного фасада, другая же совпадает с длиной северного и южного фасадов (без восточных апсид). Внушительный объем приставленных с трех сторон портиков усиливают это впечатление и именно благодаря им выступы восточных апсид, воспринимаются такими же добавочными по отношению к основному кубическому массиву объемами. Следует отметить, что проходящая по центру купола вертикальная ось точно совпадает с осью кубического массива. Так что, основная композиционная доминанта ансамбля масс храма акцентирует геометрическую ось этого кубического массива. Хотя благодаря выступам апсид южный и северный фасады в ортогональной проекции (на чертежах фасадов) выглядят ассиметричными. Но в натуре глаз не фиксирует этого _ приставленные к ним портики и резкий угол между выступом апсиды и плоскостью фасада диктуют совсем другой аспект восприятия, остается ненарушенным впечатление композиционного равновесия масс и плоскостей. Очевидно, что исходной точкой видения художественной композиции экстерьера для архитектора была задача создания уравновешенного, симметрично построенного образа.

Прежде чем мы перейдем к детальному анализу, считаем нужным отметить, что среди сохранившихся на территории Абхазии памятников архитектура Бзыби составляет в некотором смысле исключение _ фасады храма оформлены при помощи орнаментов и рельефных композиции символического содержания, что ставит вопрос разбора фасадного декора. Вместе с тем, надо отметить, что этим памятник имеет больше точек соприкосновения с архитектурными школами Восточной Грузии, где, как мы увидим, обнаруживаются его непосредственные параллели и что дает возможность выяснить и продемонстрировать природу декоративного убора архитектуры Бзыбского храма на их фоне в связи с проблемами развития декора. Бзыбский мастер не изобретает новых декоративных композиций, не создает новых мотивов; несомненно хорошо знакомый с архитектурой разных регионов Грузии, он заимствует оттуда декоративные элементы и творчески преобразовывает их в своем произведении.

С раннего времени известен в зодчестве восточно-христианского мира прием, использованный для оформления восточного фасада Бзыбского храма _ объединение трех центральных окон общим

навершием и, затем, применение того же профиля для самостоятельных крайних окон. В Грузии он известен в большом храме Мцхетского Джвари (VI в.) в Атенском Сионе, Мартвили, его мы видим и в Биети (IX в.), еще позже в Манглиси (XIV в.)¹⁴ и т. д. За пределами Грузии мы встречаем его в Армении, Сирии, Каппадокии¹⁵. Что касается самого декоративного мотива — комбинации крученного жгута с гладкой профилированной полочкой, то и в этом нет ничего оригинального и, насколько нам известно, она не встречается за пределами IX–X вв. Бзыбский зодчий часто обращается к крученому орнаменту. Он попадает повсюду: на бровках, на тяге, протянутой по барабану купола на уровне окон. Эта последняя похожа на орнаментальную полосу восточного фасада, но комбинация иная. Здесь крученный жгут вплетен между двумя плоскими полочками. Навершие такого профиля находит точную аналогию на боковом окне восточного фасада Вазисубанской базилики (конец VI века)¹⁶ и вокруг окна на восточном фасаде церкви Бурнашети в Джавахети (X в.).

К сожалению, декоративные навершия обоих нижних окон южного фасада дошли до нас в поврежденном виде. Одно, левое, и сегодня уцелевшее на месте, как сказано, дает представление лишь об общем рисунке, так как его поверхность выветрилась. Оно представляет собой обведенную вокруг полукруглого завершения окна узкую ленту с загнутыми и развевающимися вверху концами. Поиски генетических истоков этого мотива приводят нас к искусству Сасанидского Ирана. Эта т. н. „сасанидская лента“ проникла и в грузинское средневековое искусство и заняло определенное место в уборе зданий первых этапов раннесредневекового периода. Этот мотив применяется в основном для оформления окон и встречается почти что до XI века. Рисунок его в течении веков претерпевает трансформацию и постепенно отходит от своего первоначального вида. Так, например, в V веке, на капителях Болнисского Сиона он все еще похож на свой чужеземный прообраз¹⁷. В уже переработанном и стилизованном виде находим мы его в трехцерковной базилике с. Цинарехи VII века¹⁸, на навершии же алтарного окна Самцеврисской церкви того же времени он орнаментализован и стилизован¹⁹. В самом позднем примере, в декоре „Берис Сакдари“ начала X века²⁰, мотив полностью переработан, но в чуть более ранних образцах его рисунок все еще создает иллюзию сходства со своим далеким предшественником. Наиболее близкую аналогию нашему памятнику находим в декоре восточного окна Жалетского храма периода VIII–IX веков²¹.

Украшение второго, нижнего окна, как отмечено выше, было обнаружено во время раскопок (фрагмент №15). От него уцелело только лишь закрученное завершение левой части. Если мы реконструируем по этому фрагменту и второй правый край, то получим совершенно полную картину, параллелью которой можно назвать оформление южного окна церкви в Теловани VIII–IX веков²².

Случайно уцелевшее украшение среднего верхнего окна южного фасада, которое помещалось по оси главного входа, осмыслено мастером по содержанию, как композиция, воспроизводящая символически в виде трех крестов — один из важнейших моментов христианского вероучения. Как установил Д. Айналов, такие три креста в христианской символике представляют собой иконографическую тему, созданную в Палестине и оттуда распространившуюся. Она символически воспроизводит сцену распятия Христа на Голгофе. По его же наблюдениям, эта композиция, представленная многочисленными памятниками, как на Христианском Востоке, так

¹⁴ Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, табл. &, 18, 44, 46, 51, 76; Р. Меписашвили, Полупещерный памятник в селе Биети. *Ars Georgica*, 6—А, Тбилиси, 1963, рис. 14, табл. 12, 1; М. Двали, Манглиси, Тбилиси—1974 (на груз. яз.), табл. 7, 20, 21

¹⁵ См. хотя бы, примеры объединенных тягами наверший; Н. М. Токарский, архитектура древней Армении, Ереван, 1946, илл. II, 18, 26—27, 39; Н. С. Butler, churches in Syria, Princeton University, 1929, ill. 28, 101, 104, 107, 133, 146—148, 157, 159, 664; М. Resl, Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens, 2Т. Wien, 1979, Abb. 2-3, 11, 52—56, 60-61, 94, 131—134.

¹⁶ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959, с. 83.

¹⁷ Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Тбилиси, 1940, табл. V.

¹⁸ Г. Н. Чубинашвили, История грузинского искусства, Тбилиси, 1936 (на груз. яз.), с. 120, рис. 144.

¹⁹ Г. Н. Чубинашвили, Самцеврисская церковь в Грузии. Вопросы истории искусства, I, Тбилиси, 1970, таб. 35—1.

²⁰ Р. С. Меписашвили, Берис Сакдари, *Ars Georgica* 7—А, Тбилиси, 1971, рис. 2, таб. 26. (на груз. яз.).

²¹ Н. Кадеишвили, Жалети, Тбилиси, 1964, рис. 8, таб. 22 (на груз. яз.).

²² В. Цинцадзе, Телованский Джвар-Патиосани, *Ars Georgica*, 5, Тбилиси, 1959, рис. 7, таб. 56 (на груз. яз.).

и на Западе, используется до VIII – IX вв.²³. В Грузии хронологический ареал ее распространения значительно более широк. Многочисленные ее примеры встречаются в декоративных фасадных ансамблях храмов, среди которых есть как ранние памятники, так и произведения архитектуры эпохи зрелого средневековья. Но на протяжении столетий эта композиция претерпевает определенные композиционные и стилистические видоизменения – от чисто репрезентативного, повествовательного воспроизведения до полной декоративной, орнаментальной переработки.

В ранних памятниках для этой символической темы в грузинской архитектурной пластике еще не найдено определенное место, да и не разработано композиционного соотношения между отдельными элементами. В V веке мы находим ее на капители северной галереи Болнисского Сиона. Кресты включены в общий орнаментальный убор капители. Все три одного размера (с удлинненными вертикальными тяблами и довольно сильно укороченными горизонтальными); расположенные с равными промежутками, они размещены фризообразно, в одну строку. Оставшиеся между ними поля настолько плотно заполнены орнаментом, что в избранных для капители орнаментальных узорах они едва различимы²⁴.

В Телованском храме Джварпатиосани VIII – IX вв., в декоре архитрава двери, эта символическая редакция Распятия все еще воспроизведена в композиционном приеме, подобном Болнисскому. Три креста и здесь включены в декоративный ансамбль и также, как в Болниси, расположены по одной горизонтальной линии. Но, вместе с тем, в Теловани уже видна тенденция выделения особым рисунком среднего, главного креста. Насколько можно судить по этому, очень поврежденному изображению, средний крест равноконечен, с сильно расширяющимися к краям тяблами и, в отличие от двух других, он вписан в круг²⁵. Эта же тенденция выявляется и в выполнении мастером этих трех крестов в различной манере – крайние плоско врезаны в фон, средний же очерчен процарапанными линиями. Таким образом, несмотря на сходство композиционного расположения символических знаков, между болнисским и телованским рельефами имеются и значительные различия, разница же эта обусловлена отличными один от другого эпохальными, художественно-творческими интересами создавших их мастеров.

В VIII– IX вв. символическое изображение трех крестов занимает определенное место в тематическом репертуаре грузинского фасадного декора и представлено довольно многочисленными примерами. Большое количество сохранившихся образцов дает нам право сделать заключение, что символическая тема Голгофы приобрела наибольшую популярность и распространение именно в эту эпоху. В это же время были разработаны и иконографические и композиционные стороны изображения, которые стали в последующий период чем-то необходимым и, что самое главное, композиция постепенно заняла самую почетную и значительную часть культового здания – восточный фасад. Само расположение символических знаков стало подчиняться общему художественному декоративному решению фасада. Отныне кресты не располагаются более один рядом с другим, в одну строку, они составляют треугольник, в вершине которого центральный (символ распятого Христа) выделяется не только разницей в рисунке, но и богатым декоративным убором.

В VIII– IX веках символическое изображение Распятия большей частью связано с окном и используется зодчими для венчающего верхнюю часть окна декоративного акцента. Полукруглое завершение оконного проема используется как своеобразный постамент, на котором воздвигнут центральный крест. Оно даже и похоже по форме на изобразительный знак, символизирующий гору Голгофу. Кресты располагаются или на этой „горе“ или вокруг нее. Композиция становится чрезвычайно строгой и лаконичной – в отличие от Болниси или Теловани знаки, символизирующие сцену Распятия, либо даются сами по себе, либо, во всяком случае, главенствуют в композиции.

Примерами такого решения мы можем привести выборочно несколько памятников.

Означенная символическая сцена высечена на архитраве западного окна относящейся к IX веку

²³ Д. А й н а л о в, Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1901, с. 197–200.

²⁴ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Болнисский Сион, с. 186–187, таб. VIII

²⁵ В. Ц и н ц а д з е в тексте отмечает наличие лишь двух крестов, во в приведенном в исследовании рисунке, исполненном им же, воспроизведены три (см. его «Теловани...», с. 85 ср. с. 86, рис. 9). И по нашим наблюдениям на памятнике видны следы рисунка среднего креста

квабисхевской базилики во имя св. Марии²⁶. Здесь изображено три равноконечных, по отдельности вписанных в круг, креста, пирамидально расположенных вокруг плоской арки сегментальной формы. Ложная арочка тут служит лишь для украшения завершения окна и все еще слабо связана с вырезанными над нею крестами.

Кроме трех рельефных крестов в композицию включено изображение еще одного, четвертого креста. Он легко нанесен одним лишь контурным рисунком и к тому же, невелик. Сверху он обведен также „процарапанным“ сегментом окружности. В художественном образе композиции этот крест не играет никакой роли и, как видно, мастер внес его в качестве знака, необходимого для прочтения смысла сцены. Вполне возможно, что дуга изображает гору Голгофу, описанный же ею крест обозначает „святость» этой горы. Основание для такого понимания дает ряд более поздних памятников (Кумурдо, дагет-Хачин, Бурнашети). Квабисхевский мастер, таким образом, довольствуется лапидарным показом символической сцены на Голгофе и не превносит в композицию никаких мотивов, служащих для декоративного обогащения.

Изображение той же сцены дано и в церкви села Тонети. Концы в обведенной вокруг завершения окна профилированной бровки горизонтально отогнуты. Центральный крест установлен на вершине бровки, боковые кресты же стоят на ее горизонтальных отворотах.

Строитель церкви в Гвелдеси придавал больше линейной подвижности ленте бровки, концы которой дважды горизонтально загибаются. Центральный крест больше по величине и более декоративен по сравнению с остальными двумя. Он возвышается в центре закругления окна, тогда как относительно простые и скромные два других опираются на крайние отвороты ленты. По сравнению с предыдущим примером в гвелдесской композиции, наряду с непосредственной передачей сцены, больше чем в двух вышеприведенных примерах ощущается желание внесения большей изобретательной динамики.

В Берис Сақдари первой половине X века мастер демонстрирует уже полную независимость по отношению к первой редакции композиции трех крестов²⁷. Разработанная в творчестве предыдущих поколений компактная композиционная группа трех крестов и „горки“ обходящей окно ленты, которую мы повстречали в приведенных выше памятниках и знакомую нам и по примеру Бзыби, где ощущается, что основной задачей мастера был показ семантической стороны темы, видоизменена в Берис Сақдари, здесь этот момент не столь значителен. Лаконичная композиционная группа тут расчленена на элементы, которые включены в развернутый вокруг окна богатый декоративный ансамбль фасадного декора. Процветшие кресты отделены от подобной гвелдесской бровки с загнутыми концами и декоративными акцентами разбросаны по плоскости стены. Кресты создают треугольник, но он независим от ленты, позаимствованная же от ранних образцов лента оторвалась от завершения окна и осталась в композиции самостоятельным символом. Так что, на примере Берис Сақдари мы видим, что к началу X века налицо не только отрицание но и новая переработка распространенной в VIII-IX веках композиции. В ней ощущается заострение на декоративной стороне фасада, она не понимается более как просто носитель содержания с повествовательными атрибутами Распятия.

Начиная с X века мы не встречаем более такого рода художественные образцы символического изображения Голгофской горы, какой мы видели в приведенных выше примерах и которые относятся к тому же кругу ее осмысления, что и изучаемый нами объект _ навершие Бзыбского храма.

В возведенном в 964 году памятнике Кумурдо три креста распределены по всему восточному фасаду. Они включены в целостный декоративный ансамбль фасада _ два над крайними нижними окнами, третий же, выложенный кроваво-красным камнем, на оси симметрии фасада. Все три покоятся на собственных, отдельных постаментах²⁸.

Заслуживает внимания тот факт, что верхняя часть обоих нижних крестов вписана в полуциркульные дуги, которые, подобно кресту на навершии в Квабисхеви, как мы полагаем,

²⁶ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Древняя базилика в ущелье Квабис-Хеви. Труды Тбилисского Гос. университета, XXXIX, 1948, с. 391—98 (на груз. яз.); см. также, его же — Вопросы истории искусства, т. I, Тбилиси, 1970

²⁷ Р. С. М е п и с а ш в и л и, Берис Сақдари, рис. 2, 4, б, табл. 26

²⁸ Н. П. С е в е р о в, Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Кумурдо и Никорцминда, М. 1947, илл. III и V.

являются не только декоративным украшением, но одним из символических знаков сцены на Голгофе, усвоенным из ранних образцов.

Аналогичное композиционное решение символической редакции темы Голгофы находим мы и на восточном фасаде построенного в 1002 году Хцисского храма²⁹. Хциский зодчий, подобно строителю Кумурдо, Сакоцари, берет составляющие тему Голгофы символические знаки не воедино, но членит их на отдельные элементы и так вводит их в общую декоративную систему фасада. Кресты, символизирующие разбойников, помещены в пределах боковых арок декоративной аркатуры фасада, по горизонтальной линии, проходящей выше уровня окон, а центральный изображающий Христа, высоко поднят по оси симметрии фасада и все они, также как и в Кумурдо, слагаются в пирамидальную композицию.

Кресты и здесь составляют равносторонний треугольник, основание которого находится на уровне выше завершения центрального окна, вершина же лежит в поле фронтона. Крайние нижние кресты различны по очертанию, но оба покоятся на ступенчатом пьедестале. Центральный крест, символ Христа, особенно изукрашен. Его утонченные, изысканные формы, богатство убора, блестящий рисунок и эффектная декоративность оттесняют на второй план показ семантической стороны изображения. Но, в то же время, не смотря на такое подчеркнутое выявление декоративно-орнаментального начала совершенно очевидно, что декоратор использовал для своей композиции образец, давно уже принятый для изображения темы Голгофы. Эта сторона наглядно проявляется в рисунке постамента креста, дугообразное очертание которого не подсказано логикой композиции, но исходит из установившейся традиции. В примерах известных из предыдущих _ VIII -IX и X столетий эта форма встречалась нам в виде завершения окна, на котором, как на горе, возвышался символ распятия Христа (Гвелдеси, Тонети, Бзыбь) либо существовала в символическом изображении трех крестов в качестве самостоятельного составного элемента (Квабисхеви, Берис Сакдари в Эредви). Таким образом, в начале XI века, на примере Хциси, мы наблюдаем, с одной стороны, полную художественно-стилистическую и композиционную переработку выработанной в VIII- IX веках композиции, с другой же стороны в отдельных элементах все еще проглядывает связь с нею.

После Хциси, в следующих за ним 20-х годах XIвека, эта связь уже отсутствует и тема трех крестов поглощена общим убором фасада, извивами декоративной аркатуры. Великолепный тому пример _ восточный фасад Самтависского храма 1030 года.

Зато анахронизмом выглядит высеченная в начале XI века на восточном фасаде церкви Кабери (Картли) композиция на тему трех крестов. дело в том, что мастер подает здесь композицию не в „расчлененном“ виде _ прием, начатки которого видны уже в Берис Сакдари первой половины X века и представленный в совершенно законченном виде к концу столетия в Хциси _ и подражает более раннему варианту -VIII-IX веков с его тесной группой, привязанной к завершению окна.

Рэне Шмерлинг считает манеру исполнения мастером Кабери архитектурного убора, вместе с каберской же алтарной преградой, характерной для второй половины X века, а такое „отставание“ от прогрессивной линии развития и грузинского пластического искусства, объясняет престарелым возрастом выполнявшего убор мастера. Но следует учесть и тот бесспорный факт, что строитель Кабери, как видно по его творению, не был наделен творческим художественно- декоративным даром, в его произведении не чувствуется и рука утонченного мастера -профессионала³⁰. „Првинциальный“сельский строитель мог только лишь повторить чужую композицию, но не создать новую. Руку именно такого мастера видим мы как в архитектурном декоре здания, так и в выполненной для церкви алтарной преграде. Композиция высеченной над восточным окном символической сцены Голгофы, как сказано, взята мастером из ранних образцов. Но и повторяя их, он вносит в нее несколько особенных, собственных художественных штрихов, в которых ясно виден отзвук художественных подходов, характерных для новой эпохи, для стилистической фазы XI века. Этот момент выпукло выступает в рисунке бровки, очертание концов которой по сравнению с Гвелдеси, Тонети и Берис Сакдари необычайно усложилось и „процвело“, обратив их, по сути,

²⁹ Р. Ш м е р л и н г, Древний Цвимоэтский храм близ с. Хциси. *Ars Georgica* 4, Тбилиси, 1955, рис. 4, табл. 48.

³⁰ р. Ш м е р л и н г, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, с. 96; Р. Меписашвили, Памятники архитектуры X—XI вв. в сел. Кабери и Гостибе. *Ars Georgica*, 8—А, Тбилиси 1979, стр. 54, 56, таб. 24, 1.

в растительный побег. В художественном образе композиции внимание зрителя, больше чем помещенные в центре гладкие, просто выточенные три креста, привлекают капризные извивы устремленных вверх побегов. В рельефе Кабери, таким образом, слабее, чем в ранних примерах, послуживших для него образцом, выражена репрезентативно-иконическая сторона символических знаков, столь наглядно выдвинутая на первый план в последних. В рисунке этой, выполненной без особого мастерства, композиции из Кабери сильнее выражено декоративное начало художественного образа, ритмическое изменение течения линии и ее экспрессивная напряженность, т.е. как раз те характерные художественные признаки, которыми отмечен стилистический подход наделенного большим даром, творчески-вдохновенного мастера Хциси, работавшего в начале XI века. В процветшем побеге навершия больше чувствуется вдохновение пластикой нижнего элемента центрального креста Хциси, растительного орнамента, чем созданной лентами наверший Гвелдеси и Берис Сакдари графикой. Так что, несмотря на „отсталость“ мастера Кабери и примитивность его творчества, и в его работе виден вклад эпохи. Но в то же время, композиция Кабери все же анахронизм для XI века и единственный для этого времени запоздалый пример распространенного в VIII-IX веках варианта символического изображения Распятия.

После XI века интерес к данной теме в грузинской фасадной скульптуре постепенно затухает. Изображение трех крестов постепенно вытесняется с фасадов храмов и их место заступает один лишь, большой, эффектно распространяющийся по всему фасаду, исключительно украшенный и декоративно обогащенный крест (XII- XIIIвека _ Икорта, Кабени Коджорский, Бетания, Гударехи, Кватахеви, Ахтала и т.д., памятники XII -XIVвеков _ Сапара,Зарзма, Чуле). Но и символическая редакция изображения сцены Распятия не исчезает из обихода полностью. Кое-где, спорадически, она все же попадает и в этот период. В отдельных образцах позднего периода мы видим подражание раннему образцу или его повторение, но не новый творческий композиционный поиск. В то же время, каждый из них отмечен печатью своего времени. Для иллюстрации того, какой облик приобретает интересующая нас тема в последующий период, приведем несколько примеров.

В памятнике XII _ XIII веков, в селе Бурнашети, композиция трех крестов решена следующим образом: церковь в Бурнашети зального типа и вариант композиции Распятия на Голгофе высечен на архитраве южной двери. Мастер вплел крайние кресты , наподобие Самтависи в бесконечное течение рельефного валика, дугу же „горы“ поднял вверх и сделал ее замыкающим, увенчивающим композицию элементом. Характерно, что декоратор архитрава в Бурнашети для размещения трех крестов не обращается к фризовой композиции Болнисского Сиона или Теловани, что, естественно, больше подходило бы к прямоугольно очерченному кадру архитрава (что, кстати, создало бы лучшие условия и для заполняющей свободное поле надписи). Но он отвергает композиционное решение трех крестов в спокойном ритме, больше отвечающем запросам раннего этапа христианского искусства в Грузии и избирает характерную для художественного стиля эпохи тревожную ритмическую ткань, построенную на бесконечном сплетении линий.

Три креста изображены и на цилиндрическом выступе центральной апсиды Тбилисского Метехи 80-х годов XIII века. Но по сути, они представляют собой ничто иное, как трехкратное повторение созданного Самтависским мастером для центрального креста восточного фасада рисунка.

Мы полагаем, что разобранные примеры дают достаточно ясное представление о том, как видоизменялась с течением времени художественно-стилистическая интерпретация установившейся символической редакции изображения Распятия, что всегда было вызвано теми новыми задачами развития искусства, которые выдвигались эпохой на хронологическом этапе того или иного произведения.

Наблюдения над фасадной пластикой привели нас к выводу, что композиция означенной темы прошла между V-XI веками следующие три фазы изменения:

1) Фризообразная (представленная Болнисским Сионом и Теловани) -V _ VIII века.

2) Тесная группа связанных с навершием окна, пирамидально расположенных трех крестов _ VIII-X века. С начала X века заметно разложение тесного рисунка, подчеркнута декоративная интерпретация отдельных элементов. Полукруглое завершение окна остается символом, означающим гору Голгофу, но воспринимается как декоративное украшение (Берис Сакдари, стела с

надписью хевисупала Кобула)³¹ В период VIII _ IX веков этот вариант почти что общепризнан.

3) Композиция расчленена на отдельные элементы, включенные, однако, в целостный декоративный ансамбль фасада _ со второй половины X века до 30-х годов XI века, причем можно выделить два этапа _ ранний (Кумурдо 964 года, Хциси 1002 года) и последующий (Самтависи 1030г.).

Мы не подразумеваем, конечно, линейную последовательность этих трех этапов эволюции. Напротив, также как и всякая эволюция, и она характеризуется спиральным течением хода развития, пример чего мы видели в церкви в Кабери³².

Представленные примеры, по нашему мнению, достаточно ясно очерчивают тот художественно-стилистический круг, к которому принадлежит композиция навершия южного окна Бзыбского храма с символическим изображением Распятия на Голгофе, что дает нам возможность, в частности, считать временем ее исполнения VIII-IX века.

Только что разобранный композиция с южного фасада Бзыби сохранила в хорошем состоянии и обработку поверхности, в которой ясно отразилась специфика пластического чувствования мастера. Поверхность бровки разработана параллельными штрихами; в той же манере выполнены убор западного окна, крученный орнамент наверший восточного фасада и полоса, включенная в тягу, обходящую барабан купола _ все эти элементы выдают руку одного мастера. Они представляют собой имитацию жгута посредством неглубоко врезанных параллельных штрихов, но выполнены они не с ощущением пластичности, а плоскостно-графически. Точно также линейно-графически выполнена и резьба состоящего из кругов орнамента в уборе южной и западной дверей. В них нет и намек на ту сочную, пластическую лепку, которая постепенно внедряется в грузинскую архитектурную пластику живописного стиля, начиная с середины X века. Аналогии всем этим элементам находим в относительно раннее время, в VIII-IXвв., либо в начале X в. Так, напр., покрыты, „иссеченный» штрихами жгут очень похож на таковой архивольта западной двери в Армази Ксанском.³³ Есть сходство и с навершием двери храма 906 г. в Эредви, составленный из кругов орнамент которого также графиче,³⁴ как Бзыбский. Для понимания стилистической природы наверший Бзыбской церкви любопытно сопоставить их с декором окон раннего слоя Руисского храма, относимого Г.Н. Чубинашвили к VIII-IXвв.³⁵ Сходство их не только и не столько в том, что и руисский мастер обращается к мотиву креста и оформляет оконный проем одним только навершием, но прежде всего в „графическом» понимании самой пластики навершня, плоскостности последнего. Манера бзыбского мастера характеризуется, таким образом, той же линейностью, которая типична как раз для пластики и, в частности, для архитектурного декора, VIII -IXвв.

Наглядная тому иллюстрация и сопоставление с выполненными в конце X века рельефами тимпанов храма в Бедиа. При этом сопоставлении становится совершенно очевидным, что мы имеем дело с двумя ступенями в развитии пластики, из которых к более раннему относится Бзыби, тогда как пластические приемы бедийского мастера свидетельствуют о большей, по сравнению с Бзыби, зрелости стиля.

общее решение декоративного оформления фасадов _ большие плоскости стены, декоративные акценты только над проемами дверей и окон, причем сохраняется значимость их конструкции, в качестве декоративного пятна на фасадной плоскости и т.д. _ все еще основывается

³¹ Еще один пример подобной композиции имеется неподалеку от Бзыби, среди фрагментов, вделанных в алтарь церкви в цитадели крепости Анакопии. Л.Хрушкова (Скульптура раннесредневековой Абхазии. Тбилиси, 1980, с.13, табл. II, 2) не учтя особенностей композиционного построения помещает плиту в круг памятников V-VI вв., но на самом деле она не может быть датирована временем раннее VIII-IX вв. а и то X в.

³² Интересен в этом отношении декоративный убор восточного фасада Гурджаансктй Квелацминда (VIII в.). Первоначально и здесь (Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и , Архитектура Кахетин, стр. 276; R. Mepissaschwili, W. Zinzadse, Die Kunst des al ten Georgien. Leipzig, 1977, s. 120) над тремя окнами имелось по кресту, т. е. схема, напоминающая раестроившуюся с X в. Но расположение их оснований на одном уровне, с незначительным повышением среднего и сама их пластика сближает ком-позицию с ранними примерами. Здесь, также как и в аналогичной композиции Цхаватской церкви (МП—IX вв.) видим как бы «монументализацию» обычной схемы VIII—IX вв.

³³ Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX веков в Ксанском ущелье. Вопросы... табл. 46—1.

³⁴ Р. С. Меписашвили, Архитектурный памятник 906 г. в Эредви. Ars Georgica . (на груз, яз.), табл. 39.

³⁵ Г. Н. Чубинашвили, К истории Руисского храма. Вопросы... табл. 71

на художественных принципах старого, классического стиля, которые все еще сохраняют силу, хотя бы как пережитки, в ранней фазе живописного стиля _ в переходную эпоху VIII-IX веков.

Точно также для зодчества древнего периода характерно и завершение дверного проема открытым люнетом. Не исключено, впрочем, что в Бзыбском храме люнеты были заполнены; оформленные такими люнетами входы зарегистрированы в памятниках VIII-IX веков в Кахетии и Джавахети³⁶. Подобное бзыбскому оформление дверного проема находим и в храме IX в. в Биети _ и здесь на южной двери лента орнамента обведена только вокруг арочного завершения двери³⁷.

Репертуар орнаментов, принципы оформления фасадов, манера выполнения декоративных украшений храма в Бзыби определяют VIII- IX века как время его построения, ряд же своеобразных черт заставляет думать, что не будет ошибкой отнести дату его построения не к начальной поре переходного периода, а к последнему его этапу _ скорее всего IX в., точнее, последним его десятилетиям.

³⁶ Н. Чубинашвили, Архитектурный памятник на месте древнего селения сирго. Сообщения АН ГССР, т. IX, № 9, 1948; Его же, Аландза, там же, т. XVI, б. 1956.

³⁷ Р. С. Меписашвили, Полупещерный..., рис. 13, табл. 20.

ХРАМ СВ. СИМОНА КАНАНИТА В АНАКОПИИ И ЛЫХНЕНСКИЙ ХРАМ

Храм св. Симона Кананита расположен в местечке Анакопия – Псырцха (Новый Афон), на расстоянии полукилометра от берега моря в узком ущельи реки Псырцха. На вершине горы, за церковью, высятся руины известной Анакопийской крепости, неподалеку же от нее, на склоне другой, находятся постройки основанного русским царским правительством в конце XIX в. монастыря, ставшего составной частью устроенного здесь в советское время благоустроенного морского курорта.

Интересующий нас купольный храм довольно долго связывался с именем апостола Симона Кананита и считался местом его погребения. Еще писатель XVII в. Павел Аллепский упоминает Анакопийскую церковь, как построенную по местным преданиям над его могилой³⁸. Этому же мнению придерживаются почти все писавшие о храме в XIX столетии – Ф.Дюбуа де Монпере, А.Муравьев, П.Иоселиани, Гр.Дадияни, Д.Бакрадзе и, конечно, составители путеводителей по Новому Афону³⁹.

Между тем, как письменные источники, древнегрузинская письменная традиция, так и историки нашего времени, не связывают действительно существовавшего предания о кончине и погребении апостола Симона с Анакопией. Церковная традиция указывает, что он был похоронен в Никопсии⁴⁰, которая не может быть отождествлена с Анакопией хотя бы потому, что древние хроники⁴¹ равно как и царевич Вахушти⁴² четко различают два этих географических пункта. По современным представлениям, единодушно разделяемым всеми исследователями, Никопсия являвшаяся уже с VIII в. политической границей Западной Грузии, а позже и границей объединенного грузинского феодального государства, находилась близ Туапсе, и развалины ее и сейчас сохранились на берегу р. Нечепсухо⁴³. Анакопия же, древняя Трахея, находившаяся на границе Абазгии и Аписилии⁴⁴, столица Абхазского царства до перенесения ее в Кутаиси⁴⁵, сыгравшая таким образом, важную роль в истории Западной Грузии. Как явствует из работ вышеназванных, а также других авторов⁴⁶, недвусмысленно ставивших знак равенства между Никопсией и Анакопией,

³⁸ См. Б. Л о м и н а д з е, Из истории феодальных отношений в Грузии, I, Сеньории, Тбилиси, 1966 (на груз. яз.), 202

³⁹ Ф. Дюбуа де Монпере, Путешествие вокруг Кавказа, I, Труды Института абхазской культуры им. Н. Я. Марра, вып. VI, Сухуми, 1937, стр. 130; А. Муравьев, Грузия и Армения, т. III, СПб, 1848, с. 297; П. Иоселиани, Города, существовавшие и существующие в Грузии, Тифлис, 1850, стр. 12–13; его же, Жизнеописание святых, прославляемых православною грузинскою церковью, Тифлис, 1850, прим. 3 на с. 6; Григ. Дадияни, Путешествие абхазского миссионера. Духовный вестник Грузии, Тифлис, 1865, X (на груз. яз.), с. 84; Д. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Тифлис, 1875, с. 25; А...Ъ, Религиозные верования абхазцев. Сборник сведений о кавказских горцах, вып. V. Тифлис, 1871; с. 1–2; Леонид, Абхазия к в ней Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь, М., 1885, с. 19, 48 (то же, И. Н. Путеводитель того же названия, М., 1898, с. 79); Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь на берегу Черного моря, в Абхазии. Путеводитель, Одесса, 1912, с. 6.

⁴⁰ В грузинской литературе наиболее определенно, пожалуй, Житие Георгия Мтацмндели. Памятники древнегрузинской агиографической литературы, т. II, Тбилиси, 1967 (на груз. яз.), с. 154.

⁴¹ Ср. Картлис Цховреба, т. I, Тбилиси, 1955 (на груз. яз.), ср. с. 235–236; 295, 299, 317 и 318.

⁴² В а х у ш т и, История Грузии. Картлис Цховреба. т. IV, Тбилиси, 1979 (на груз. яз.), с. 781 и 789 (Никопсией он считает нынешнюю Бичвинтс).

⁴³ См. напр., Ив. Д ж а в а х и ш в н л и, История грузинского народа, т. II, Тбилиси 1965. с. 52; П. И н г о р о к в а, Георги Мерчуле, грузинский писатель X века, Тбилиси, 1954, с. 211, 226; С. Джанашиа. Труды, т. III, Тбилиси, 1959, с. 119 (все на груз. яз.); З. Анчабадзе, назв. раб., с. 67; М. Л о р д к и п а н и д з е, Политическое объединение феодальной Грузии, Тбилиси, 1963, с. 186; Д. Мухелишвили, Основные вопросы исторической географии Грузии, т. II, Тбилиси, 1980, с. 141 (обе — на груз. яз.).

⁴⁴ Эта идентификация предложена еще Ф. Дюбуа де Монпере (назв. раб. там же), того же мнения Д. Бакрадзе (назв. раб.), П. Уварова, (МАК, IV, стр. 8). Н. Бердзенишвили (Вопросы истории Грузии, т. VIII, Тбилиси, 1975, на груз. яз., с. 503); Д. Мухелишвили, (назв. раб., т. I, Тбилиси, 1977, с. 119). С. Джанашиа полагал, что Трахею следует искать в нынешних Гаграх (Труды, I, Тбилиси, 1948, на груз. яз., стр. 73 и прим. 3 здесь же). Об архитектуре крепости см. В. Л е к в и п а д з е, По поводу Анакопийской крепости. Вестник Гос. музея Грузии им. акад. С. Н. Джанашиа, т. XXV—V, Тбилиси, 1968.

⁴⁵ См. напр. М. Лордкипанидзе, назв. раб., с. 195; Д. Мухелишвили, назв. раб., т. II, с. 151.

⁴⁶ Гюльденштедт, Путешествие по Грузии, т. I, Тбилиси, 1962 (издание немецкого текста с груз. переводом Г. Гелашвили), с. 170 и 171; M. Bros set, Rap-ports sur un voyage archeologique dans la Georgie et dans l'Arménie, St. Pb., 1848, 8 Rap., p. 115.

с определенного времени перестали различать эти два топонима, а предание о Симоне Кананите перенесли на сохранившуюся здесь и вероятно, почитавшуюся древнюю церковь.

Анакопийская церковь Симона Кананита представляет собой центрально-купольную церковь с нартексом и пастофориями. Строена она из тесаного белого известняка. Объем церкви снаружи вписан в общий прямоугольник, лишь с востока она завершена тремя выступающими массивами апсид трехчастного алтаря. Крайние выступы снаружи полукруглые, средний же пятигранный. Купол опирается на четыре свободно стоящих столпа, имеющих в плане крестообразное очертание. Изнутри здание оштукатурено, но под побелкой прослеживаются древние, неискаженные формы. Восточный рукав продолжен короткой бемой. Ее сводчатое перекрытие спускается тремя ступенями и таким образом переходит в округлость конхи алтарной апсиды. Пяты как конхи так и ее выступов подчеркнуты импостами- прием, знакомый нам по Бзыбскому храму (тоже видим и в Гантиадской базилике). Подковообразная в плане алтарная апсида сообщается с боковыми (подковообразными же) апсидами пастофориев. Пастофории здесь – так же как в Бзыби и в других подлежащих нашему рассмотрению памятниках – не отгорожены с запада стенами, вернее, здесь нет изолированных пастофориев через двери в бемах. Эти боковые помещения алтаря раскрываются в межукавные помещения главного пространства. Боковые апсиды также снабжены бемами. Пяты конх этих так же как и главный, апсид так же обведены тягами, профиль которых аналогичен таковому главной апсиды.

В симметричное, спокойное внутреннее пространство, высокое и стройное, ведут три двери – западная дверь, выходящая в нартекс, и южная и северная, сдвинутые от северной оси рукавов к западу. Западные края двух последних сращены в юго-западной и северо-западной пилястрами. В средней апсиде устроено три окна, по три окна имеется в каждом из рукавов креста и еще по одному в межукавных пространствах. Одним окном освещается и каждый из пастофориев.

С запада к основному объему примыкает прямоугольный в плане нартекс, так же имеющий три входа: по одному в каждой стене. Внутреннее пространство нартекса делится двумя, перекинутыми с западной стены на восточную, арками на три части. Средняя часть, перекрытая сводом, ось которого совпадает с западно-восточной осью собственно церкви, выше двух остальных. Относительно низкие боковые отрезки крыты сводами, поддерживаемыми арками, опертыми у западной стены на пилястры, а при внутренней – на кронштейны.

Анакопийский храм, как сказано, выведен тесаным камнем. Углы, а также оконные и дверные проемы, выложены крупными каменными квадрами. Эти последние имеют форму кирпича и почти все одинаковы. Уложены камни равномерными рядами. Они не соприкасаются непосредственно, разделенные прослойкой раствора толщиной в 2 см. Замешанный с крупными камешками раствор не достигает фасадной плоскости – оставшаяся пустота заполнена штукатуркой, для которой использован просеянный разноцветный морской песок. Посредством этого приема вся поверхность стены графически „разлинована» каждый же камень особо выделен (любопытно, что этот прием не находим на восточном фасаде храма).

Цоколь был выявлен лишь после расчистки. Вдоль южного фасада он был выложен в две ступени, переходя на юго-западном углу в трехступенчатый. Выше цоколь восточного фасада – средняя апсида высится на пятиступенчатом основании, боковые же стоят на четырех ступенях. Интересно, что в отличие от хорошо, чисто тесаной кладки стен, камни основания обработаны без особой тщательности, довольно грубо.

Среди фасадов выделяется, конечно, трехчастный восточный фасад. Здесь же находится и единственный декоративный акцент – тяга по верх окон алтаря. Эта профилированная тяга обведена вокруг арок всех трех окон. Над средним окном высечено еще изображение крестов. На южном фасаде привлекает внимание оформление двери нартекса. Она перекрыта мощным архитравом, на котором высечен крест в медальоне и греческая надпись⁴⁷. Над архитравом выложен „ложный“

⁴⁷ Т. К а у х ч и ш в и л и, последний издатель надписи (Греческие надписи Грузии) Тбилиси, 1951 на груз, яз., с. 18—19), читает ее так: «Матерь света, спаси джикетского архимандрита Георгия». Надпись эта, относящаяся к зданию (архим. Леонид считал ее- повторно использованным надгробием, наз. раб., с. 50—51), ничего не дает для датировки. так: как названное в ней лицо нам неизвестно, палеография же дает предел VII—XIV вв. Из других ранних публикаций надписи см.: И. Помяловский, Сборник греческих и латинских надписей Кавказа, 1881, стр. 41; В. В. Латышев, К истории-

декоративный люнет.

Здесь же, на южном фасаде, имеется надпись, свидетельствующая о возобновлении храма в 1882 г. И в самом деле, на первый взгляд церковь кажется очень сильно переделанной, но это впечатление значительно смягчается более детальным ознакомлением с памятником. Кроме того, в нашем распоряжении имеются снятые до возобновления храма ново-афонскими монахами фотографии из коллекции Д.Ермакова, и свидетельства видевших его лиц (об этом см. ниже). По фотографиям видно, что целиком был утерян купол, обрушены были верхние части стен рукавов и западных междукавных отрезков, была утеряна часть облицовки стен, причем как по продольным фасадам, так и в верхней части алтаря; в частности от тройной арки обходящего алтарные окна завершия на месте оставался лишь горизонтальный отворот на крайней южной грани. Зато на фотографиях видим и сводчатые притворы с юга и севера, перпендикулярные продольной оси храма и, видимо, уничтоженные во время ремонта церкви.

Ремонтированные части хорошо распознаются и на глаз. Не говоря уже о поставленной на крышу нартекса колокольне, новые камни сильно отличаются от первоначальных фактурой и цветом, давая возможность выделить возобновленные участки облицовки. Руку реставраторов выдают и кресты восточного фасада, хотя во время ремонта, безусловно, воспроизвели первоначальную схему декора. Кое-что привнесено и в интерьер — уродуют внутреннее пространство храма формированные из штукатурки архивольты и сложного профиля импосты, под которыми скрыты более простые каменные профилированные детали. Так, например, первоначальные архивольт и импост были раскрыты под элементами из штукатурки на месте соединения перекинутой с северной стены арки с северо-западным подкупольным столпом. Не первоначальны, очевидно, и северная и южная подкупольные арки. Древние арки должны были находиться выше, о чем свидетельствует полукруглый выступ на краю, образующий своеобразный „ лоб“.

Полностью исчезли древние карнизы. Они были либо утеряны, либо сильно повреждены. Впрочем, на фотографиях различаются как будто фрагменты горизонтальных тяг вверху стен, имеющих профиль двойной полочки -возможно, это и есть первоначальный карниз.

Таким образом, значительная часть стоящего сегодня здания -плод реставрации XIX века. Однако, достаточно много сохранилось и от первоначального строения, и, что самое главное, осталась неизменной композиция, уцелела значительная часть корпуса церкви и немалый процент облицовки. Так что, несмотря на все потери, Симоно-Кананитская церковь Анакопии вполне может быть рассмотрена в ряду средневековых культовых памятников.

Первым среди исследователей старины Анакопийский храм упомянул Ф.Дюбуа де Монпере, отметивший, что среди руин Анакопии „только одна маленькая очень древняя церковь напоминает нам о живых⁴⁸». Более подробное описание находим у А.Муравьева⁴⁹. Он нашел церковь почти уцелевшей, хотя и лишившейся купол⁵⁰. Он называет вход с юга, характеризует устройство алтаря („совершенно греческое, с тройным разделением») и строительную технику, удивляясь тонкости стен, сложенных, как он почему-то счел, из «Римского кирпича», называет он и остатки фресок, ныне совершенно исчезнувших. Данные А.Муравьева, включая и ошибочное определение строительного материала, как кирпича, довольно основательно утвердились в литературе. Их повторяет П.Иоселиани, они составляют основную часть статьи Д.Бакрадзе, они помещены и в путеводителях архимандрита Леонида и И.Н⁵¹. Архимандрит Леонид, однако, добавляет от себя и некоторые новые сведения и исправления — дает число окон в алтаре и подчеркивает, что „стены сложены из дикого камня, а не из кирпича». Но первым исследователем храма все же следует считать П.Уварову, специально рассмотревшую храм в IV томе „ Материалов по археологии Кавказа“ и опубликовавшую

христианства на Кавказе. Греческие надписи из Ново-Афонского монастыря, СПб, 1911., с. 3.

⁴⁸ Д ю б у а д е Монпере, назв. раб, там же.

⁴⁹ М у р а в ь е в, назв. раб, с, 296

⁵⁰ Таким образом, не соответствует действительности сообщение А...б. что храм был цел до 1859 г. и намеренно разрушен (именно свод — (?) неким Гасаном Морганин(Религиозные верования., с. 2).

⁵¹ П. И о с е л и а н и, Жизнеописание., с. 6, прим. 3; Д. Бакрадзе, назв. раб. там же Леонид наз. раб. с. 48—49; И. Н, назв. раб, с. 79. Кирпичной считает Анакопийскую церковь и М. Б россе (назв. раб, с. 114), ограничивающийся, впрочем кратким её упоминанием и приводящий общую схему плана (р. 115).

к тому же его план.⁵² Она уподобляет церковь Симона Кананита Пицундскому храму, отмечает, что „весьма незначительный купол“ покоится на четырех крестовидных столпах, части алтаря, не являясь, в отличие от традиционного решения вполне самостоятельными помещениями, не связываются между собой дверьми. П.Уваровой приведены размеры храма, число и местоположение проемов. Упоминает она и фрагмент росписи в диаконнике. Однако, и в этом описании находим ряд неточностей. Во-первых, не совпадают описательные данные и приведенный в книге план, на который нанесены не четыре а два столпа. Затем строительным материалом вновь назван кирпич „с прослойками известковых плит расположенных правильными рядами через всякие четыре или пять рядов.“ т. е. смешивает Анакопию с Бичвинта. Подчеркивая, что ново-афонские монахи так „неумело и грубо“ реставрировали храм⁵³, что он потерял всякое значение для науки, она тем не менее считает возможным предположительно датировать его VI-VIII вв., так как по историческим данным он восстанавливался в XII в.⁵⁴ Важным считается сообщение П.Уваровой о фундаментах с юга и с севера, позволивших ей предположить наличие (кроме отмеченного еще А.Муравьевым западного „придела“) притворов у продольных фасадов храма. Таким образом, тогда все еще виднелись остатки известных нам по старым фотографиям портиков.

Иной точки зрения на архитектуру Анакопийской церкви придерживался А.Башкиров⁵⁵. В отличие от П.Уваровой он полагал, несмотря на реставрацию памятника, „основные черты его соблюдены«. Дав сжатое описание, он сближает церковь по форме проемов с храмами в Лыхны и Бичвинта, предполагая также, что древний купол должен был быть похож на Лыхненский. А. Башкиров считает возможным датировать храм Симона Кананита X-XI вв. При этом и он дает ошибочную характеристику строительной техники, говоря, что „материалом храма служит, как в Пицунде и Драндах, местный камень, сработанный в солидные блоки, прослоенный кирпичными рядами.« В дальнейшем, архитектура церкви хоть и не становилась объектом отдельного исследования, но как в научных, так и популярных работах встречаются различные датировки, колеблющиеся приблизительно между VIII- XIII веками⁵⁶.

II

По своей архитектуре тесно связан с Анакопийским храмом в с. Лыхны (Лихне). Этот последний находится севернее Гудаута, на расстоянии 4 км от берега моря. Церковь возвышается на широко раскинувшейся равнине, неподалеку от нее имеются еще развалины древнего дворца.

Дорога к храму ведет с юго-востока. Еще издали привлекает внимание его высокий нижний корпус с высокими портиками, приыкающими к нему с трех сторон (юга, запада, севера) и, что главное, небольшим относительно вытянутого вверх корпуса, куполом. Таким образом, с первого же взгляда ощущается некоторое внутреннее противоречие _ устремление ввысь, намеченное в нижней части здания, не находит завершения, ему противостоит и умеряет его незначительность размеров купола. Этот же последний, не будучи в состоянии ответить общим повышенным пропорциям, не завершает ансамбля, представляется не главенствующей над всеми массами доминантой, а лишь небольшим акцентом.

Храм построен из желтого пористого камня. Он стоит на трехступенчатом цоколе, переходящем на восточном фасаде в четырехступенчатый для боковых и пятиступенчатый для средней апсиды. Основной куб (точнее параллелепипед) здания двухэтажный и равняется по высоте таковой боковых апсид. Рукава креста (при этом продольные немного выше поперечных) возвышаются над основным объемом и еще одну ступень в общем построении масс образуют вышеназванные

⁵² МАК, IV, с. 8-9, рис. I.

⁵³ Он был заново освящен 10. V. 1882 года.

⁵⁴ Очевидно, имеется в виду обнаруженная в свое время под престолом византийская монета, по которой было предположено возобновление церкви Алексеем Комненом (А...Ъ, назв. раб., с. 2).

⁵⁵ А. С. Башкиров, Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 года. Известия Абхазского научного общества, вып. V, Сухуми, 1926, с. 52.

⁵⁶ Напр. З. Анчабадзе (назв. раб., с. 152) — IX—X вв.; В. Пачули а (В стране Золотого Руна, М., 1964) — X—XIII вв.; Ю. Н. Воронов (В мире архитектурных памятников Абхазии, М., 1978) — IX—X вв.

портики. План храма во многом схож с планом церкви в Анакопии. Купол и здесь утверждён на четырёх свободно стоящих крестообразных столпах. Тры апсиды алтаря и в этом случае выступают из общего четырехугольника и имеют изнутри подковообразную форму. Пастофории, при этом, и тут не замкнуты с запада стеной, а непосредственно вливаются в основное пространство. Основная продольная ось Запад-Восток и здесь удлинена бемой алтарной апсиды. С запада к основному пространству и здесь примыкает по всей ширине церкви нартекс, но здесь над ним, по всей его длине возведён второй этаж, представляющий собой хоры.

Переход с подкупольного квадрата на круг здесь осуществляется с помощью парусов. Паруса покоятся на двухступенчатых подкупольных арках. Поверх последних, под самым основанием барабана купола, дана ещё выступающая тяга ((ср. ниже профиль подкупольных арок и тягу _ значительно более выдающуюся вперед _ в Моквском храме!). В барабане купола прорезано восемь низких окон. Между ними выступают восемь плоских ребер, сходящихся в вершине купола так, что поверхность цилиндрического барабана и самого купола как бы „гофрирована». По три окна имеется в каждом из рукавов креста. Кроме того, в западной части южной стены прорезаны одно над другим ещё два окна - верхнее из них освещает хоры, нижнее же - нартекс. С севера имеется лишь только окно верхнего этажа.

Во внутрь храма ведут двери с запада (три), юга и севера. Двери в продольных стенах _ западные края их, так же как в Анакопии, сращённый с пилястрами, _ выходят в наружные портики, западные в нартекс. Над западными дверьми устроено по проему, которыми сообщаются с пространством церкви хоры. Бокавые арки впадают в западные межрукавные помещения, средняя же помещается в западном рукаве, причем над ней устроен ещё один добавочный проем.

Нартекс крыт сводом, ось которого параллельна продольной оси храма. Две подпружные арки, опертые на пилястры, делят его на три части. К западной стене прислонена очень крутая каменная лестница, с неравной высоты ступенями, ведущая на хоры. Для того, чтобы создать выход на второй этаж, явно пришлось прорубать свод нартекса. Так, что, как сама лестница, так и выходное отверстие выполнены небрежно, сильно отличаясь тем самым от точно выведенных форм церкви.

Хоры, составляющие второй этаж над нартексом, состоят из трех, соединяющихся между собой дверьми, помещений. Перекрытия этих помещений (полуциркульного очертания своды), конечно, разной высоты; оси этих сводов продолжают оси соответствующих отрезков главного пространства. В западной стене хор, ближе к северному углу, имеется ведущая наружу дверь, ныне заложённая. Очевидно, именно через нее попадали на хоры в старину и, следовательно, лестница, ведущая на второй этаж, находилась снаружи. Как видно, остатком этой лестницы является фрагмент кладки у северо-западного угла.

Внутреннее пространство Лыхненской церкви стройно, вытянуто вверх. Купол, легко венчающий перекрестие сводов рукавов, изнутри не кажется маленьким.

Фасадное решение просто и непритязательно. Большие внешние плоскости храма в Лыхны не членятся ни профилями и ни орнаментальной резьбой. Наиболее эффектный _ восточный фасад. Три высоких, мощных полуцилиндрических объема, из которых средний выше, сейчас венчает узорной кладки кирпичный карниз. Нависающий над плоскостью стен, он, однако не первоначален, т.к. на юге сохранился более древний карниз, из камня, очень простого профиля, похожего на профиль карниза Бзыбской церкви.

К остальным трем фасадам примыкают, как уже отмечалось, высокие, сводчатые портики (к продольным - ассиметрично). Безусловно, задуманные одновременно с церковью, они, тем не менее, не перевязаны с основной частью здания, так же как портики в Бзыби.

Интересно внешнее оформление восьмигранного барабана купола. Оконные проемы «заглублены» на одну ступень от основной плоскости, благодаря чему на барабане создается добавочный мотив игры света и тени. Венчает его такой же кирпичный карниз, каким завершены и апсиды.

Писали о Лыхненском храме, пожалуй, больше чем о каком-нибудь из храмов Абхазии. Внимание исследователей привлекло и то, что здесь⁵⁷ до 1866г. находилась резиденция владельцев

⁵⁷ Авторы прошлого века называют Лыхны ещё Зуфу и Соуксу.

князей Абхазии Шервашидзе, и наличие в храме больших фрагментов высокохудожественной росписи, датируемой XIV в.⁵⁸.

Первое описание, немногим более подробное, чем церкви в Анакопия, находим у Дюбуа де Монпере.⁵⁹ Он отмечает, что церковь построена из тесаного камня (желтоватого известняка, по его определению), что имеет она „восьмиугольный“ купол и внутри „стены покрыты живописью“. Он определяет ее стиль как византийский и считает по плану идентичной Пицундскому храму, хотя и много меньших размеров. Горазде больше значения для науки имеют сведения, сообщаемые М.Броссе в цитированном выше VIII Rapport-е.⁶⁰ Правда, об архитектуре храма он почти вовсе ничего не говорит, ограничиваясь лишь фразой о „красивой византийской церкви“. Зато он приводит описание росписи и ряд надписей, среди которых особого внимания заслуживает одна, ныне более не существующая надпись⁶¹ в которой говорится о появлении кометы в царствование Баграта IV, в 1066 г. не давая даты построения храма, надпись эта, однако, фиксировала для всех последующих ученых верхний предел возможной датировки - не позже середины XIV в.

Д.Бакрадзе в своей работе⁶² не дает по сути ничего нового _ он суммирует данные Ф.Дюбуа де Монпере и М. Броссе, с одной стороны говоря о ее подобии храму в Пицунде, строительном материале и „восьмиугольном своде“, с другой же о надписи 1066г. Интереснее в связи с Лыхны другая работа Д.Бакрадзе, „Грузинская палеография“, в которой он предлагает иное, чем М.Броссе, чтение другой надписи. Там, где последний читал «Гиорги Рехиа Уцини». Д.Бакрадзе предлагает видеть царя Георгия I, относя ее, таким образом, ко времени до его кончины в 1027 г. и тем самым отодвигая верхнюю хронологическую границу сооружения церкви к первой трети XIV в.⁶³ Следует впрочем отметить, что это наблюдение ученого не было подхвачено последующими исследователями. Наиболее подробное описание и в этом случае принадлежит П.Уваровой⁶⁴. Она характеризует тип памятника („удлиненный крест с тремя кораблями»; „четыре столба поддерживают купол»), его художественные („незначительный купол с низким барабаном»), „сжатые и как бы черезчур подвышенные формы трехчастного апсида») и технические (притворы приставлены к стенам храма „впрытчку») особенности церкви. Подробно перечислены все компоненты церкви, расположение проемов, кратко описана и роспись. С художественно-исторической точки зрения она считает Лыхненский храм „за редкий образчик византийского искусства X и XI века» и сближает его не только с Пицундским храмом, но и с северокавказскими памятниками ущелий Зеленчука и Теберды.

Довольно значительное место отвел церкви в Лыхны в своей работе А.С. Башкиров⁶⁵. Он считает ее трехнефной и трехапсидной „крестового типа внутри купольной базиликой», который был „господствующим и излюбленным в сфере культурной гегемонии византийского искусства» в XI _ X III вв. С художественной точки зрения он дает храму очень высокую оценку и снаружи, и внутри он привлекает его „своей стройностью, соразмерностью частей и ясным расположением плоскостей и удивительной чистотой линии». В последующее время церковь также не обходили вниманием _ она приводится во многих обобщающих трудах по истории грузинской архитектуры и грузинского искусства⁶⁶, постоянно датируемая то X-XI вв., то, точнее -X в.

⁵⁸ Под ней обнаружены и более ранние, относящиеся к X—XI вв. фрагменты О росписи см.: Л. А. Ш е р в а ш и д з е, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, Тбилиси, 1980, с. 67—148; здесь же приведена и литература по вопросу.

⁵⁹ Дюбуа де Монпере, назв. раб., с. 124.

⁶⁰ М. Brosset, назв. раб., р. 115—118.

⁶¹ В 1985 г. эта надпись была расчищена реставраторами под руководством М. Бучукури (В Силогава (ред.), Грузинская надпись о появлении кометы. Литератури Сакартвело, 7 II, 1986).

⁶² Д. Б а к р а д з е, назв. раб., с. 136.

⁶³ Труды V Археологического съезда в Тифлисе, М., 1887, стр. 212. (ср. М. Brosset. Rapport VIII, р. 118).

⁶⁴ П. У в а р о в а, назв. раб., с. 14—16 и табл. II—IV.

⁶⁵ А. С. Башкиров, назв. раб., с. 46-51.

⁶⁶ Н. П. С е в е р о в, Памятники грузинского зодчества, М., 1947, стр. 194—195; Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Архитектура Грузии, в кн. ВИА, т. III. с. 338, рис. 26; G- Tschubinaschwili, Art of Georgia, Encyclopedia of World Art, Vol. VI, N. Y- —Toronto-London, 1962, р. 145; E. Neubauer, Altgeorgische Baukunst, Leipzig, 1976, s. 96; R. Mepissaschwili, W. Zinzadse, Die Kurfst des alten Georgien, Leipzig, 1977, s. 112; W. Beridse, E. Neubauer, Die Baukunst des Mittelalters in Georgien, Berlin, 1980, S. 85—86; Art and Architecture in Medieval Georgia, Louvain-la- Xeuve, 1980, P- 375.

Как и для Анакопийского храма Симона Кананита, и для церкви в Лыхны не имеется прямых, однозначных датирующих данных и к уточнению хронологии обоих этих памятников нам кажется более правильным вернуться после ознакомления с последним представителем интересующей нас группы церквей _ храмом в Мокви. Но в Лыхне все же необходимо отметить ряд моментов, могущих помочь определить, как время создания памятника, так и его своеобразие.

Особенно интересен в этом отношении купол церкви. Внутренняя, ребристая его конструкция вообще, сколько известно, не имеет аналогии в зодчестве Грузии. Зато она хорошо известна в памятниках византийской архитектуры, и особенно широко распространена в церквях Константинополя средневизантийского периода⁶⁷. Наоборот, для построек Византийской империи нетипично подобное Лыхненскому внешнее оформление купола и его барабана. Византийские купола обычно снабжены колонками, выступающим по углам граней, и как бы несущими арочное завершение последних; мы не видим заглубленных арочных поверхностей на прямоугольных гранях. Зато подобное декоративное решение барабана купола встречаем в ряде близких по времени купольных памятников Кахетии и Нагорной части Шида Картли (купольный храм Некресского монастыря (IXв), Гумбатиани-сакдари близ с. Матани(IXв), Кабени Ксанский (IXв)., ⁶⁸причем мотив плоской арочной фасадной ниши можно найти и в некупольной архитектуре (базилика в Акура (IXв).,⁶⁹зальная церковь Хциси 1002г., „столп» в Мартвили). С архитектурой Грузии т.н. „переходного периода» можно связать и необычное для Византии решение хор с арками в два яруса. Сходную композицию видим в Гурджаанской Квелацминда VIII века, где западная стена церкви раскрыта в хоры тремя рядами арок⁷⁰. Более скромную и вполне аналогичную лихненской западную стену имеет находящаяся неподалеку и, видимо, также относящаяся к VIII-IX вв, трехцерковная базилика в Амбара. С переходным же временем, а именно Бзыби, связывается, как сказано, и форма карниза.

Любопытной деталью представляется и наружная, ведущая на хоры лестница. Подобное устройство входа на второй этаж также имеет параллели в архитектуре Грузии VIII-X вв. _ его находим мы в Кахетии (Гурджаанская Квелацминда), Картли (Цирколи) и в данном регионе _ в купольном храме в Бичвинта (X-XIвв.). Интересно, что и наружные лестницы приставлены и к ряду феодальных дворцов Кахетии данной эпохи, почему можно предположить и происхождение этого мотива из гражданской архитектуры⁷¹.

К значительно позднему времени следует отнести выложенный из кирпича карниз. Подобные карнизы широко распространены в византийской архитектуре средневизантийского времени, а также в памятниках Болгарии. Для нас важно в данном случае наличие очень близкой формы в памятниках Мистры (напр. церковь св. Анны и св. Георгия, а также капелла В⁷², в этих памятниках подобная фигурная кладка совершенно органична и появляется и в других частях архитектурного декора, к примеру в оформлении окон). Поскольку нынешняя роспись храма относится к XIVв., можно предположить и проведение здесь значительных восстановительных работ, с которыми следует связывать и появление подобного карниза в Лыхны.

⁶⁷ Ch. Bouras, Nea Moni on Chios. History and Architecture, Athens, 1982, p. 151.

⁶⁸ 30 Г. К. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, 323, табл. 237; его же, Архитектурные памятники VIII и IX вв. в Ксанском ущелье. Вопросы..., табл. 53, 2; 56,4.

⁶⁹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, с. 117, табл. 57.

⁷⁰ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, с. 281—282

⁷¹ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, с. 578 и прим. I.

⁷² G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, pi. 14, 19.

МОКВСКИЙ ХРАМ

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ ПАМЯТНИКА

Самые ранние, точнее первые сведения о строительстве Моквского храма находим в летописном своде «Картлис Цховреба», где сказано: «Возвратился Леон и овладел своей вотчиной и своим царством, ибо тотчас же направился в Абхазию...Он построил церковь Моквскую и сделал ее Епископской кафедрой».⁷³

Это краткое сообщение содержит два очень значительных для понимания и изучения архитектуры храма факта – время его построения и его назначение. По этим данным строительный период локализуется на 60-е годы X столетия, а именно годы царствования царя абхазского Леона (967-957)⁷⁴. В тоже время, документировано также, что строительство храма в Мокви имело значительно большее значение, чем таковое рядовой церкви- он с самого начала был задуман, как кафедрал, местопребывание епископа. Уже и сам факт, что летописец занес сведения о его строительстве в хронику, говорит о том, каким важным представлялось его сооружение тогдашним правящим кругам феодального грузинского общества в качестве нового центра церковной жизни.

Основание Моквской епархии в этом районе Западной Грузии и связанное с этим большое строительство было обусловлено не одними только внутрицерковными, религиозными нуждами. Это, без сомнения был и политический акт, направленный как на ограничение сферы влияния Византийской империи, так и обеспечения внутренней политической и социальной стабильности Западной Грузии⁷⁵. Такое положение вещей станет еще более очевидным, если учесть ту международную политическую ситуацию, которая сложилась в Передней Азии и государствах Средиземноморья в VIII-X вв., которая и дала возможность Западной Грузии выйти из сферы влияния Византии. Самым главным, решающим были, конечно, подъем и укрепление социально-политических сил внутри страны, которые неуклонно вели политические силы феодальной Грузии к созданию единого, консолидированного государства. Правящие круги «Абхазского Царства» в своей стране проводили последовательную и неизменную политику освобождения от зависимости по отношению Византии и тесного политического сближения с Восточной Грузией.⁷⁶ Конечно при таких обстоятельствах стал и вопрос освобождения западногрузинской церкви от подчинения Константинопольскому патриарху.

Сам по себе факт отхода западногрузинской церкви от церкви византийской не вызывает сомнений в грузинской исторической науке но в отношении его датировки имеются расхождения. Так, например, акад.И.Джавахишвили относит его к VIII-IX вв.⁷⁷П.Ингороква уточняет эту дату на первую половину IXв.,⁷⁸а акад. Н.Бердзенишвили конкретизирует ее на годы правления царя абхазского Баграта (873-816гг.)⁷⁹Профессор М.Лордкипанидзе справедливо связывает это явление с окончательным обретением Абхазским царством независимости.⁸⁰ По ее словам, это церковное разделение происходит не сразу. Сперва добилась автокефалии церковь собственно Абхазии, (в конце VII века.). Затем происходит объединение западногрузинской церкви (II пол. VIIIв.), церковь Абхазского царства отделяется от паствы Константинопольского патриарха и присоединяется к Мцхетскому престолу, а абхазский каталикос подчиняется каталикосу всея Грузии.Окончательное

⁷³ Картлис Цховреба. I, с. 270.

⁷⁴ О годах царствования царя абхазского Леона см.: Е. Такайшвили, Исторические материалы. Древности Грузии, П, Тифлис, 1909 (на груз. яз.), с. 53; Ив. Джавахишвили, История грузинского народа, II (на груз. яз.). 104; С. Джанашиа, О времени и условиях возникновения абхазского царства. Сообщения ИЯИМК, VIII, 1940, с. 137—152; З. Анчабадзе, Из истории средневековой Абхазии, Сухуми, 1959

⁷⁵ М. Лордкипанидзе, Политическое объединение феодальной Грузии, Тбилиси, 1963.

⁷⁶ Анализ этого вопроса и обсуждение литературы о нем, см.: З. Анчабадзе, назв. раб.; М. Лордкипанидзе, назв. раб.; Г. Меликишвили, Политическое объединение феодальной Грузии, Тбилиси, .1973 (на груз. яз.).

⁷⁷ Ив. Д ж а в а х и ш в и л и, назв. раб., с. 119—120.

⁷⁸ П. Ингороква, Гиорги Мерчуле, Тбилиси, 1954, с. 244.

⁷⁹ Н. Бердзенишвили, Везирство в феодальной Грузии. Известия ИЯИМК, . 1940, (на груз. яз.) с. 291.

⁸⁰ М. Лордкипанидзе, назв. раб, с. 781.

завершение церковного объединения относится к X веку.⁸¹ В подобной политической ситуации естественным особое внимание и поддержка, оказываемые правителями страны западногрузинской церкви, и, в частности, епархиям Абхазии, и следовательно основание новых церковных центров и осуществление связанной с этим обширной строительной программы, стимулировано эпохой. Основание Моквской епархии и подчеркивание ее силы и значимости строительством большего по масштабу храма представляется как-бы пиком этой программы.⁸²

Моквская епархия не теряет значения религиозного и культурного центра на протяжении всего феодального этапа истории Западной Грузии. По указанию царевича Вахушти и в XVIII в. здесь и местопребывание епископа, пастыря мест за рекой Кодори.⁸³ У нас нет прямых сведений о том, когда была упразднена Моквская епархия. Однако к -30м годам XIX в. храм уже был заброшен и разорен⁸⁴. Конечно, на протяжении длительного, девятивекового периода исторической жизни у Моквской кафедры бывали и взлеты, и трудные времена, что должно было запечатлеться и в архитектуре храма.

Характерно, что и в эпоху объединения феодальной Грузии Моквская епархия и ее кафедральный храм, не были оставлены без внимания. Из некоторых данных явствует, что и правители объединенной Грузии позаботились о преумножении его красоты и величия. По сведениям иерусалимского патриарха Досифея, в царствовании Давида IV Строителя (1089-1125), Моквский храм был расписан. Этот факт был отмечен в особой надписи, содержание которой отражает свойственную именно тому времени специфическую политическую ситуацию. В ней говорилось: «Расписан при императоре Алексее Комnene и великом абхазском царе Давиде».⁸⁵ В этом весьма интересном документе, наравне упоминающем византийского императора и грузинского царя, своеобразно отражено международное положение того времени и внутривластный курс государства. Но для нас наиболее существенен тот факт, что демонстрация этого символического акта древней дипломатии происходит именно на стенах Моквского храма и является свидетельством того значения, которое придавалось кафедралу политическими руководителями объединенной грузинской монархии.

Не теряет своего влияния Мокви и на более поздних этапах феодальных взаимоотношений, и в это время оставаясь одним из очагов просвещения и культуры. Здесь подвизаются книжники: в 1300г. специально для Мокви переписывается богатое евангелие; переводится литература с других языков; храм обогащается драгоценной утварью⁸⁶. Сооружается и несколько немаловажных зданий, в частности, переписчикам книг отводится еще одна палата⁸⁷, а в XVв. к Моквскому ансамблю прибавляется еще одно значительное сооружение _ возведенная по инициативе Моквского архиепископа Григола Манагадзе колокольня⁸⁸.

В XVII в. Мокви по-прежнему является значительным пунктом, одним из центров культуры и церковной политики того времени, имеющим значение для всей тогдашней Грузии. Правда, во время

⁸¹ Там же

⁸² Показателем окончательного закрепления влияния грузинской церкви в этом объединенной Грузии является создание еще одного церковного центра в д. в конце X в., кафедры бедийских епископов «Беднели».

⁸³ Вахушти, назв. раб., с. 781.

⁸⁴ М. Brosset, Rapp. VIII, p. 111—112; Ropp. II, p. 52; Resume, p- 47; Д. Б а к р а д з е, Кавказ..., с. 103.

⁸⁵ Д. Б а к р а д з е, Кавказ..., с. 103.

⁸⁶ Ф. Жордания, Моквская церковь (в Абхазии). Омфор с исторической надписью. «Иверия», 1902, № 92; его же, Хроники, т. II, Тифлис, 1897, с. 172—174 (на груз. яз.).

⁸⁷ На это указывает переписанная в Мокви во времена Евдемона Чхетидзе (1543— 1578) рукопись метафразированных житий Иоанна Ксифилина (см. К- Кекелидзе, Новооткрытое агиографическое сочинение. Этюды, III, Тбилиси, 1955, (на груз. яз.).

⁸⁸ Моквская колокольня стоит к западу от церкви. На сегодняшний день она заключена в бетонную оболочку, и совершенно этим изуродована. Сохранилась внутренняя облицовка первого этажа тесаным камнем и выведенный тесаным же камнем его звездчатый свод: отдельные тесаные камни и фрагменты резьбы сохранились кое-где и по фасадам, Все это дает возможность некоторого представления об архитектуре колокольни. Мы уже не застали на месте строительную надпись, виденную Ф. Жордания еще в начале XX в., («Иверия», 1902, № 92), но в фотоархиве Академии художеств СССР хранится фотография одной грузинской надписи заглавным письмом. «асомтаврили», найденной неподалеку от Мокви и, вероятно, представляющей остаток приведенной Ф. Жордания надписи. Она гласит: (Пресвятая Богородица, будь заступницей и покровительницей Моквского (епископа) Григола Манагадзе.

А.Ламберти (1653-1635гг.) моквский епископ занимает в крае второе, следующее за епископом драндским⁸⁹ место, но интерес к Мокви не затухает. Он привлекает многих путешественников и политических деятелей. В 1640 году с ним знакомятся российские послы Ельчин и священник Павел⁹⁰, а в 1659 году Мокви посещает иерусалимский патриарх Досифей, в писаниях которого сохранены приведенные выше драгоценные сведения о храме и его росписи.

Не теряет своего значения Мокви и в XVIII в. По цитированным выше словам царевича Вахушти, здешний епископ властен над землями между реками Кодори и Мокви. Положение не изменилось, как видно, и к концу столетия. По сведениям акад.Гюльденштедта в 1772г. кафедра в Мокви еще не упразднена⁹¹.

Но в первой половине XIX в. Моквский храм уже заброшен и разорен. В 1838 г. проф.Нордман еще застал здесь выложенный цветным мрамором мозаичный пол, вблизи же храма большое число строений, уже превратившихся в руины⁹². Еще через десять лет, в 1848 г. акад.М.Броссе находит поврежденным, заросшим вьющимися растениями и самый храм⁹³. В таком же положении видел церковь в 1859 г. и Д.Бакрадзе, а когда он вторично посетил храм в Мокви, тот оказался обновленным _ Михаил Шервашидзе обратил древний кафедрал в свою фамильную усыпальницу⁹⁴.

В этот период начинается вторая жизнь Моквского храма св.Богородицы. Он навеки теряет свою первоначальную функцию, богатый архитектурный убор, накопившуюся за века утварь, среди которой, безусловно, должно было быть немало блестящих произведений искусства. Но с этого времени начинается и этап научного изучения его архитектуры, осмысление его, как композиционного феномена.

ОПИСАНИЕ ПАМЯТНИКА

Селение Мокви расположено в 20 км на северо-восток от г.Очамчире, сама же церковь построена в низине, на мысу у слияния рек Двабис-цкали и Моквис-цкали. Несмотря на значительное повышение строительной площадки от уровня реки и относительно небольшие ее размеры - всего до 300 метров в ширину _ здание не видно издали и его массивный нижний корпус и высокий купол возникают лишь перед близко подошедшим к нему посетителем.

Окруженный низкой оградой и вечнозелеными растениями храм сразу впечатляет и своей монументальностью и необычной компоновкой масс и беспримечной сохранностью внешней облицовки . При первом же осмотре памятника бросаются в глаза отличительные особенности экстерьера здания: с одной стороны, нестандартное соотношение тяжелого кубического массива корпуса и рукавов креста, с другой же _ нетронутость, либо новизна облицовки и обрамлений дверных и оконных проемов; удивляет и несоответствие перевязанного с облицовкой портика западного фасада _ он опирается на две круглые колонны, а на его пирамидальной крыше имеется еще маленький четырехколонный киоск⁹⁵- массам церкви: он слишком легок, невесом.

Совсем иной зрительный образ воспринимается внутри храма. В пространственной структуре интерьера нет столь ярко выявленной во внешних массах тяжелой монолитности. Пространство воспринимается единством соразмерных частей, здесь царят изящество и легкость, создаваемые ритмичностью сходящихся в перспективе рядов столпов. Движение опор западного и восточного рукавов и переброшенных на них опорных арок продолжается и на стенах расчлененной пилястрами бемы. Следующую ступень внутреннего пространства составляют боковые „нефы», пространственные цезуры которых соответствуют таковым продольных рукавов, хотя они коро-

⁸⁹ А. Л а м б е р т и, Описание Колхиды. СМОМПК, вып. X II. Тиф., 1913, с. 128.

⁹⁰ Переписка грузинских царей с российскими государями от 1639 по 1770 гг., СПб. 1861, с. IX

⁹¹ Путешествие Гюльденштедта по Грузии, I, Тбилиси, 1962 (на груз, яз.), с. 171.

⁹² Путешествие профессора Нордмана по Кавказскому краю. Журнал Министерства Народного Просвещения, 1838, отд. IV, с. 426.

⁹³ Brosset, там же

⁹⁴ Бакрадзе, там же

⁹⁵ Такой же киоск венчал и конусообразное покрытие купола, он был снят во реставрационных работ 1956 года.

че и уже. Подобно центральному пространству и они завершаются апсидами. Границы церковно-купольного пространства как бы раздвигаются посредством обходящих его с трех сторон раскрытых арочными пролетами хор. Но несмотря на такое „расширение» основного крестокупольного ядра, пространство хор не уводит взоры в беспредельность, а обходит его наподобие самостоятельного пространственного „пояса». Такое оформление интерьера достигается незначительной шириной хор и обилием проникающего внутрь церкви через окна света, благодаря чему не возникают сильных светотеневых контрастов, освещение скорее равномерное.

Моквский храм представляет собой крестово-купольную постройку типа „писанного креста» с куполом на четырех свободно стоящих столпах крестового сечения посередине и двухэтажным массивом хор с трех сторон. Восточный и западный рукава сильно удлинены по сравнению с южным и северным рукавами _ соответственно разделенной пилястрами бемой и добавочной парой столпов. Рукава перекрыты опирающимися на подпружные арки цилиндрическими сводами. Подпружные арки покоятся на завершенных простыми капителями пилястрах, между капителями западного и восточного рукавов по продольным стенам протянуты профилированные тяги.

Снаружи перекрещивающиеся пространства рукавов выявлены двухскатными кровлями. Помещения между рукавами креста и хорами (в литературе их нередко называют „боковыми нефами» _ об этом ниже) также перекрыты цилиндрическими сводами, а по фасадам выходят односкатными кровлями. Они чуть возвышаются над крышами также крытых на один скат хор, что и делает своеобразным силуэт кафедрала. Изнутри двухэтажный массив хор по обоим этажам раскрывается полуциркульными арками,⁹⁶ снаружи же окружает здание параллелепипедообразным объемом. Прямоугольный абрис и здесь, как в других, рассмотренных нами, храмах, осложнен с востока тремя выступающими апсидами _ средняя из них пятигранная, остальные же полукруглые.

Хоры уже „боковых нефов». Верхний этаж, т.е. собственно, хоры, представляет собой нерасчлененный обход. По нижнему этажу пространство разгорожено и на каждой из продольных сторон имеется по шесть помещений _ капелл. По два из них в западном и восточном концах изолированы от основного крестово-купольного пространства и сообщаются с „боковыми нефами» только узкими проемами. Крайние восточные капеллы устроены особым образом. Каждая из них освещается двумя окнами. Восточные окна прорезаны в небольших нишах. Эти последние апсидообразно врезаны в толщу стены и перекрыты конхами. Низ ниш находится выше уровня пола, в них имеются и небольшие полочки, так что им придан вид апсид. Видимо, эти небольшие помещения предназначались для проведения второстепенных служб, а может быть, служили пастофориями.

Расположенные между крайними компартиментами части нижнего этажа хор связываются с главным пространством храма арочными проемами; каждая из них освещается окном и только в капеллах, помещенных по оси рукава имеется по двери. И эти помещения перекрыты цилиндрическим сводом. Проемы верхнего этажа хор в основном следуют членению основного пространства, но в южный и северный рукава креста они раскрываются тремя арками, которым вторят по три окна поперечных рукавов. В западной части на обоих этажах, и в средний и в „боковые нефы» выходит по арке.

Западный отрезок нижнего этажа хор, связанный с входом в храм, решен в виде нартекса. Он перекрыт по всей ширине храма цилиндрическим сводом, опирающимся на подпружные арки на пристенных пилястрах. С западным рукавом крестово-купольного пространства нартекс, как сказано, сообщается одной широкой аркой. Но, как мы видим по сохранившимся реалиям, тут решение не первоначально: подпружным аркам, опирающимся на западе на пилястры, выступающие по обе стороны входа, неначто оперется на востоке, где место пилястр занимает ныне вышеупомянутая арка, в которую они и упираются, не поддерживая, по сути дела, свода, а „повиснув» на нем. Отсюда совершенно очевидно позднейшее происхождение нынешнего входа из нартекса внутрь церкви. Естественно, что подпружные арки, должны были иметь опоры и на востоке, нартекс же, в таком случае, и с запада ограничивался стеной, так же раскрытой тройной аркой, как мы это видим в

⁹⁶ Полуциркульные и все остальные арки и своды храма. Если мы и видим кое-где отступления от полукруглого, очертания, то это деформация, вызванная позднейшими чинками.

северном и южном рукавах. С полным основанием мы можем заключить, что пространство нартекса, подобно капеллам с юга и с севера, не „перетекало» первоначально в главное пространство храма, а было осмысленно задумано как самостоятельное, замкнутое в себе помещение. Заменено и перекрытие западного отрезка хором наверху, продолжающее свод западного рукава _ свод здесь выведен деревом. К сожалению, не имея возможности провести зондажи или удалить штукатурку в этой полностью заштукатуренной части храма, мы затрудняемся с определенностью высказаться по поводу ее первоначального вида. В южном и северном концах нартекса находятся комнаты, подобные тем, что окружают храмовое пространство, в каждом из них по два окна, так же как и в крайних восточных капеллах. В северной части нартекса располагается теперь и широкая лестница, ведущая на хоры.

Как уже отмечалось, храм обильно освещен. Кроме окон капелл и находящихся над ними окон хора, свет попадает в крестовокупольное пространство через 12 окон, покоящегося на парусах и широком выступе купольного барабана а также окна в рукавах. В южном и северном рукавах их по три: они помещены высоко, объединяются в тесную „треугольную группу». Три окна и в главной апсиде, в боковых же апсидах, также раскрытых в продольные рукава, по одному.

После проведения зондажей оказалось, что ныне оштукатуренная и выбеленная церковь изнутри также облицована тесаным камнем. Выявление внутренней кладки поставило и чрезвычайно важный вопрос. Дело в том, что характер кладки и размер квадратов существенно отличается от облицовки фасадов. Камни здесь иного формата, они больше по величине и очертанием приближаются к квадрату, тогда как фасадные квадраты поменьше и удлинены наподобие кирпичей. Поверхность внутренних облицовочных камней выветрена, крошится от сырости, тогда как камни внешней облицовки, выглядят совсем новыми и настолько неповреждены, что сохраняют даже след обработки инструментом.

Странное впечатление производит и фасадное убранство. Окна купола и многочисленные расположенные в два яруса окна корпуса храма украшены простыми, обходящим их валиком наличниками. Кроме того, поверх окон двенадцатигранного купола проходит ряд перевязанных между собой бровок. Перевязанные бровки видим и на восточном фасаде _ профилированная тяга здесь объединяет окна алтаря, боковых апсид и восточных капелл, обрываясь у углов фасада.

Южная и северная двери обрамлены врезанными прямоугольными рамами (они обходят только собственно дверной проем, не доходя до люнета над ним), имеющими по трем сторонам прямоугольные же отростки _ „рукава», придающие наличнику в целом крестовидное очертание. В верхнем рукаве высечен крест на древке. Западная дверь украшена высоко поднимающейся над проемом арочной рамой, заполненной резным листовым орнаментом. Эта последняя фланкирована еще коринфскими колонками с дополнительной профилированной аркой, пяты которой имеют вид кувшинообразных объемов, нижние же концы одной из тяг свиваются спирально, наподобие волюты. В вершине внешней арки высечен процветший крест, несколько же по дуге симметрично изображены две пальметки. В тимпане помещается обрамленное прямоугольной рамой арочное поле (для надписи?).

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАННЫЕ ОБ АРХИТЕКТУРЕ МОКВСКОГО ХРАМА И ЕГО НЫНЕШНЕЕ СОСТОЯНИЕ

Интерес ученых к памятнику в Мокви был пробужден публикацией М.Броссе. Он посетил храм в 1848 году, в то время, когда оставленное без присмотра здание было целиком покрыто растениями. Восхищенный грандиозностью храма М.Броссе сообщает весьма интересные сведения о тогдашнем состоянии памятника, кроме того, он поместил в отдельном альбоме выполненные архитектором Мусловым обмерные чертежи.⁹⁷ Поскольку описание М. Броссе является на сегодняшний день единственным отображением облика церкви до реставрационных работ, проведенных М.Шервашидзе и приведших к утере значительных деталей и форм, то мы приводим его здесь полностью в переводе Д.Бакрадзе: „Обширные размеры корпуса церкви, опутанные сетью ползучих растений, его кровля, превращенная в воздушный сад, его прекрасный купол, удлиненный

⁹⁷ M. Brosset, Atlas du voyage archeologique dans la Transcaucasie, St. Pb., 1850 pl. XXXV

высокими стволами деревьев _ все это приводит зрителя в удивление. Внутри стрелою уходящие столбы из превосходно вытесанного камня, 5 кораблей, помост весь усталый белым мрамором без пятен; осколки цветного стекла; остатки карнизов с замечательною резьбою свидетельствуют о большом великолепии и об искусстве, достигшем высшей степени совершенства. Прекрасная галерея окружает главный корабль до столбов купола; кирпич употреблен во всем здании в одних лишь сводах между столбами. К сожалению, папёрть обрушилась, в окнах выбиты стекла, помост покрыт на пол-фута сором; к сожалению, нигде не заметно никаких надписей»⁹⁸.

Из чертежей в вышеназванном альбоме опубликованы план и продольный разрез на север. Архитектор Муслов постарался воспроизвести памятник с археологической точностью. Он довольно правильно передал общую композицию здания (кроме описанной М.Броссе структуры фиксированы еще открытые портики _ по одному перед каждой из трех дверей церкви) и, в тоже время, стремится показать его состояние: отражает на чертеже повреждения западного и южного портиков, купола, рисует растения, произраставшие на стенах и перекрытиях. Но есть и ошибки: очертание восточного фасада расходится с реальным, по крайней мере, нынешним абрисом _ средняя апсида изображена не пятигранной, а полукруглой, боковые же _ гранеными; апсидальными представлены восточные концы обхода.

В 1856 г., т.е. также до шервашидзеvской реставрации, Мокvский храм обмерил еще один профессиональный архитектор _ Норов⁹⁹. Норовские чертежи, подобно Мусловским, довольно правильно показывают основные архитектурно-композиционные моменты, но в частности они далеки от документальной точности. Автор попытался следуя собственным представлениям, графический реконструировать на плане и фасаде утраченные части. (Так, напр., портики, поврежденные еще в бытность здесь М.Броссе (что подтверждается и чертежами Муслева) изображены Норовым в виде закрытых помещений, наподобие встречающихся в русском церковном зодчестве, что, конечно, неверно. Точно так же, изображая западный фасад, перекрытие которого, скрытое растениями, читалось недостаточно ясно, он не дифференцирует уступов кровель боковых „нефов» западного рукава и обхода, помещая их под общей крышей; таким образом, он не разобрался до конца в ступенчатой структуре перекрытия церкви и изобразил ее произвольно. И у Норева внешнее очертание алтаря показано не точно _ в этом случае он дан тремя полукружиями апсид. Довольно условно зарисованы Норовым и „арабески», т.е. образцы орнаментального декора храма. Его рисунки дают лишь самое общее представление о древнем уборе храма. Однако, несмотря на все эти недочеты, обмеры Норева имеют большое значение для науки, ибо они сохранили нам некоторые утраченные при ремонте детали.

Дважды _ в 1859 и 1865 гг.- осматривал Мокvский храм Д.Бакрадзе. В промежутке между этими двумя посещениями, памятник претерпел существенные изменения. В первый раз, как отмечает Д.Бакрадзе, он застал его в том виде, как он был описан М.Броссе. Зато в следующий приезд, по словам историка, он „нашел здесь едва проезжую в 1859 году тропу обращенную в шоссейную дорогу, ограду Мокvской церкви занятою казачьим постом, самый храм обновленный Михаилом Шервашидзе, хотя уже не представлявшим красоты и величия первого храма. Он был обращен в приходскую церковь и усыпальницу владетеля».¹⁰⁰ В этом немногословном сообщении Д.Бакрадзе выражена суть впечатления, произведенного на него обновлением храма. Архитектура Мокви лишилась, по его мнению, своей привлекательности, потеряла часть тех качеств, которые так восхитили М.Броссе.

В 1888г. Мокvский храм изучил на месте и вновь обмерил его еще один профессиональный зодчий -академик архитектуры А.Павлинов. Позднее он поместил сделанное им описание, вкупе с научными данными других авторов и графическим материалом в третьем томе „ Материалов по

⁹⁸ Д. Бакрадзе Кавказ в древних..., с. 103;

⁹⁹ Обмер (план, поперечный разрез, западный фасад и образцы «арабесок») хранится в Музее Ленинградской Академии Художеств (инв. № 7437). Временем исполнения указан 1856 г., однако Н. П. Кондаков, опубликовавший эти чертежи (И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, IV, СПб, 1891, с. 113—114, рис. 44—45), называет дату 1847—1848 гг. Видимо, он спутал годы поездок Норева и Муслева

¹⁰⁰ Д. Бакрадзе, Кавказ в древних..., с. 103.

археологии Кавказа».¹⁰¹

Из описания, обмерных чертежей и фотографии А.Павлинова явствует, что Моквская церковь и сейчас имеет тот же самый вид, что и в 1888 году. На его плане нет более трех портиков, зафиксированных Мусловым и Норовым, А.Павлинов и сам отмечает, что не нашел на месте портиков, нанесенных на опубликованные М.Броссе и Фергюссоном планы, равно как не было и следа виденных М.Броссе и Д.Бакрадзе мастерски выполненных орнаментированных карнизов. Отмечает он и бессмысленные придатки, появившиеся в следствие ремонта. Вместо западного портика на его чертежах перед западной дверью видим теперь навес на четырех колоннах с киоском над ним, как и ныне перевязанный с западной стеной храма полуколонками. А.Павлинов высказал справедливое сомнение в уместности такого оформления западного входа и отметил, что оно и ново и грубо, и ничем не замечательно, ни в историческом, ни в художественном отношении. Сомнительным счел он и киоск, поставленный на конус купола. Исследователь высказывает сожаление об искажении первоначального облика храма и гораздо категоричнее, чем Д.Бакрадзе, поставил под вопрос правильность шервашидзеvской реставрации.

Таким образом, исследователи XIX века подтверждают изменение художественно-стилистического облика храма в середине XIX столетия. Их сведения вполне согласуются с тем странным впечатлением, которое, как было отмечено выше, оставляет памятник при первом осмотре на современного зрителя. Нельзя оставить без внимания и того, что декоративный убор фасадов ни в коем случае не дает возможности отнести фасадную облицовку к X веку. Обрамления окон и дверей (особенно наличники южной и северной дверей, излюбленного каменотесами-греками в прошлом веке профиля), сухие профили карнизов не соответствуют ни грузинской, ни византийской архитектуре X в. и явно выдают признаки „дела» XIX столетия».¹⁰² В тоже время, все здание, начиная с барабана купола, облицовано в один прием и с облицовкой перевязаны не только декоративные элементы восточного фасада (профилированные перевязанные бровки), но и обрамление двери на западном фасаде и даже каменный „киоск».

Такое положение обусловило необходимость шурфирования храма, произведенного одновременно с обмером церкви¹⁰³. В нескольких местах _ внизу, на косяках дверей, и наверху, в окнах хор _ была отбита штукатурка. В результате выяснилось, что косяки наличников не перевязаны с кладкой проемов, а между ними образован шов. Проверив затем все окна, мы убедились, что на стыке обрамлений и внутренней кладки косяка штукатурка повсюду имеет трещины _ ясный показатель отсутствия связи облицовочного слоя толщиной в 14 см с основной массой стены, -он приложен к ней снаружи. К этому заключению привели и работы по изучению строительного раствора, производившиеся в 1956 г. под руководством архитектора Л.Химшиашвили. „Оказалось, что раствор внутренней кладки и основной массы стен желтовато -серого оттенка и включает крупнозернистый песок, тогда как новый раствор серовато-белый и содержит чисто просеянный смешанный с известью песок»¹⁰⁴. Между внутренней вкладкой и облицовкой обнаружались корешки растений и засохший плющ -яркое свидетельство тяжелого состояния, в котором оказался в свое время памятник¹⁰⁵. Выяснилось также, что свод западного рукава возобновлен деревом и повышена часть перекрытий (напр., парусов и южного „нефа“); кроме того были выявлены древний цоколь и окрашенная, сохранившая следы первоначальной росписи штукатурка внутри храма¹⁰⁶.

В том же 1956 г. нами был обнаружен фундамент древнего западного портика, с остатками пилястры, и прилегающий к нему древний цоколь, нижний уровень которого совпадает с таковым портика и на который сверху находит новая облицовка. Порттик X в. значительно больше нынешнего

¹⁰¹ МАК, III, М., 1893, стр. 14—16, табл. II—V (план, разрез, восточный, западный и южный фасады).

¹⁰² Многие памятники Западной Грузии сохраняют явные следы работы строительных артелей середины — второй половины XIX в., ничего не имеющей общего с традициями грузинского зодчества; наиболее известный пример — облицовка Кацхского храма (см. В. Беридзе, Кацхский храм. *ArsGeorgica*, 3, Тбилиси, 1950 (на груз, яз.).

¹⁰³ Обмеры производились: 21. VII—2. VIII 1948, 30. VII. 1952, 17—18. VII. 56 г

¹⁰⁴ Л. Х и м ш и а ш в и л и, Отчет о работах по укреплению и научному изучению- Моквского храма (рукопись, на груз, яз.), с. 12

¹⁰⁵ Т а м же, с. 9

¹⁰⁶ Т а м же, с. 6—7, 10, 12. Теперь раскрыты и фрагменты росписи

навеса с круглыми колоннами и не имеет с последним никакой связи. Его форма совпадает с тем, что видел М.Броссе и обмером и планом Муслова. Фрагменты такого же портика найдены и у северной двери, немного к востоку от нее.

Исходя из всего вышесказанного, можно заключить, что переделки и восстановление XIX в. в большей мере определяют нынешний облик Моквского храма. „Реставрацией» М.Шервашидзе целиком погублены декоративный убор и облицовка церкви, уничтожены и все три портика. Таким образом, облицовка вся, полностью, новая включая карнизы. По мнению Л.Химшиашвили целиком заново возведен и купол¹⁰⁷. Но с другой стороны, по пропорциям и количеству окон в барабане теперешнего купола он очень близок к изображенному на чертежах Муслова и Норева. Это дает основание полагать, что если и он заменен, то мало отличается от первоначального. Вместе с этим в -1860х годах выполнен новый свод в западном рукаве и соответствующем отрезке хор и возведена ведущая на хоры лестница.

Кроме того, во время изучения храма в 1948 г. выяснилось, что арки второго этажа местами чинены кирпичом. Обследование пяти арок хор выявило их чинку кирпичом _ местами пять арки каменные, а дальше очертание ее выведены кирпичами, местами же кирпичная вся арка (размеры кирпича : 25x19x4 см.). Так как М.Броссе упоминает о кирпиче в арках, то эта реставрация должна была предшествовать таковой М.Шервашидзе и надо думать, что один раз храм восстановился и в средние века, скорее всего, в позднее средневековье.

Итак, часть первоначальных форм Моквского храма безвозвратно утрачена; лишь некоторые детали его внешнего облика можно уточнить по старым обмерам. Но внутреннее его пространство и основные массы остались без изменения и дают нам возможность судить о художественном замысле построившего храма зодчества.

СУЩНОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ МОКВСКОГО ХРАМА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО

С тех пор, как в -40х годах XIX века М.Броссе, восхищенный грандиозным храмом в Мокви, напечатал в своих „Раппортах» ряд важных сведений, архитектура Мокви оказалась в орбите интереса историков искусства. Особенно привлекло внимание исследователей средневекового зодчества своеобразие композиции храма. Почти все, кто изучал проблемы генезиса и типологии архитектуры Византии, Древней Руси, Грузии, либо т.н. Христианского Востока вообще, интересовались Мокви, не оставляли его без внимания. Основным вопросом занимавшим ученых, находившимся в фокусе их рассмотрения, была проблема соотношения „нетипичного» плана Мокви с стереотипными примерами распространенного в странах восточнохристианского мира т.н. типа „вписанного креста.»

Моквский храм вошел в специальную литературу как осложненный, „пятинефный» вариант купольного храма типа „вписанного креста,»¹⁰⁸ также как и храмы св.Софии в Киеве и Новгороде (оба XI в.), в Константинополе по мнению проф.Н.Брунова, он распространен в средневизантийский период, и в чистом виде встречается только в XI _ XII вв.¹⁰⁹

Основой установления типологических особенностей Мокви стал план Норева и связанные с ним соображения, помещенные в IV томе „Русских древностей» Н.Кондаковым и И.Толстым. Дело в том, что эти авторы, видимо, не изучали памятник непосредственно на месте, не имели собственно-

¹⁰⁷ Там же, с. 10.

¹⁰⁸ См. напр., И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности..., с. 56; J. Strzygowski, Die Baukunst Armenier und Europa, 1918, S- 177, 846; J. Ebersolt, Monuments d'architecture byzantine, Paris, 1934, p. 62, 271; N. Brunov, Die fiinschiffige Kreuzkupelkirche in der byzantinischen Baukunst. Byzantinische Zeitschrift, XXVII, 1927, s. 75-78; N. Br u по f f, L'Eglise a croix inscrite a cine nefs dans l'architecture byzantine. Echo d'Orient, Paris. 1927,; Н. Брунов, О некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян. Архитектурное наследство, 2, 1952, с. 23; его же, К вопросу о средневизантийской архитектуре Константинополя. Византийский Временник, XXVIII, 1968, с. 173; В Иванова, Двете церкви при чутката на източната стена на вътрешния град в Преслав. Известия на Археологическия Институт, XX, 1955, София; E. Neubauer, Altgeorgische Baukunst, Leipzig 1976, S. 96; также, видимо, Н. Чанева-Дечевска, Църкви и манастири от Велики Преслав, Свфия, 1980,. с. 26.

¹⁰⁹ См. работы названные в предыдущей сноске.

го о нем впечатления и целиком основывались в интересующем нас вопросе на описании М.Броссе. Но располагая графическим изображением плана храма, они „вычитали» в композиционной схеме «пятинефность» и сравнили памятник по этому признаку с известным храмом Софии Киевской. „План его» _ писали они о Мокви _ „замечателен тем, что состоит из пяти кораблей (нефов) (как и план Киево-Софийского собора), что в грузинской архитектуре встречается редко».¹¹⁰ Это мельком отмеченное поверхностное сходство плана однокупольного Моквского храма с организмом девятикупольного киевского собора у последующих авторов превратилось в стереотипную кочующую из работы в работу, характеристику, а примененное Н. Кондаковым неточное определение его, как „пятинефного» родившееся у стола, а не в живом общении с памятником, оказалось внесенным в типологическую шкалу памятников средневековой архитектуры в качестве самостоятельного, независимо существующего типологического феномена. Вследствие этого перед историками византийского зодчества встала вызвавшая оживленную дискуссию проблема византийского происхождения „пятинефного крестовокупольного храма». Что самое главное, в ходе обсуждения пытались наметить и тот путь, который привел этот композиционный феномен из Константинополя в Киев и Мокви.

В результате полемики была уточнена только формулировка понятия „пятинефности», генезис же данного „типа» остался совершенно не проясненным, хотя, в конце концов, все же было выработано две основные точки зрения: И.Стриговский полагает, что он возникает посредством слияния пространства «вписанного креста» с окружающим его обходом (см. цитированную выше книгу), Н.Брунов думает, что он _ равно как и структура „вписанного креста»(крестовокупольная) вообще _ появляется в процессе „расслоения» подкупольных устоев простого крестового пространства. Но в отличие от простого „трехнефного» *croix inscrite*, между рукавами креста и внешними стенами возникают „боковые нефы»¹¹¹. Существенно, однако, что в обоих случаях „пятинефная» крестовокупольная церковь признается осложненным вариантом типа „вписанного креста.»

Генезис архитектурного типа „вписанного креста» уже более трех четвертей века занимает историков византийского искусства и единодушия по этому вопросу все еще не достигнуто. Интерес ученых вызывают, по преимуществу поиски «родины» типа и со временем выкристаллизовалось несколько концепций, хотя сама проблема развития типа и остается все еще нерешенной. О. Вульф, напр., считает его византийским явлением, М.Бюльманн возводит его к римской архитектуре, С.Гуйэр _ к эллинизму, а И.Стриговский находит его прародину в Армении, хотя собственно купольное ядро выводит из Ирана¹¹². Такое положение вещей можно объяснить двумя причинами: малочисленностью фактов и большим хронологическим разрывом между ними, с одной, и самим принципом постановки вопроса и методом его разрешения, с другой стороны.

В Византии и, в частности, в Константинополе, этот тип здания, по согласному мнению всех ученых появляется в IX-Xвв. и находит особое распространение в XI-XIIвв. В Константинополе вообще нет ни одного примера предыдущих веков, который можно было бы связать с этим типом, отдельные же, отличающиеся один от другого образцы, на которые ссылаются „прототипы» и к которым возводят и позднейшие константинопольской постройки, разбросаны по отдельным «провинциям» Византийской империи. Таким образом, скудость и невзаимосвязанность наличного материала сами по себе противостоят выстраиванию эволюционного ряда, не говоря уже о том, вырывая разрозненные памятники из архитектурного наследия разных стран, невозможно получить реальную картину архитектурного процесса в какой-нибудь из них.

Но самое главное все же то, что приводимые для подкрепления той или иной теории архитектурные объекты, т.е. те факты, которые должны дать картину эволюции, рассматриваются удивительно схематично и отвлеченно. При сравнении во внимание принимается лишь двухмерная проекция здания на план. Третье же измерение -пространство, массы, декор _ остаются вне поля зрения, а стилистической стороной, которая как раз и могла бы раскрыть культурные контакты,

¹¹⁰ И. Толстой Н. Кондаков, там же.

¹¹¹ См. перечисленные выше работы Н. Брунова

¹¹² См. обзор этих теорий в книге Г. Н. Чубинашвили, «Цроми», М., 1969,. с. 80—84. Не прибавили ясности и работы последующего времени.

время, эпоху почти совершенно пренебрегают. В таком подходе к вопросу, в таком направлении исследования уже заключается слабость позиции и вытекающая отсюда произвольность выводов.

В связи с интересующим нас вопросом особенно любопытны воззрения Н. Брунова, специально интересовавшегося как раз „пятинефными» купольными постройками. Основной целью его исследований было доказать зарождение этой темы и темы „вписанного креста» вообще в Константинополе и ее распространение именно отсюда. При реализации этой тезы для него не является препятствием тот факт, что в раннее время константинопольские зодчие не заинтересовались строительством подобных храмов, равно и то обстоятельство, что немалое число ранних примеров имеется именно вне Константинополя, в частности, в Армении и Грузии, где тип „вписанного креста» известен еще в первой половине VII в.

Н. Брунов с легкостью преодолевает это противоречие. Дабы не нарушилась стройность выработанной им теории „влияний», он обходит стороной „мешающие» ему памятники и произвольно меняет даты других. Так, к примеру, в его работах вовсе не упоминаются древние *croix inscrite* Грузии и Армении, Моквский же храм, _ для него один из значительных примеров „пятинефной» композиции! _ он сперва считал возможным относить к XII веку, а под конец остановился на XI в.

Интерес Н. Брунова к Мокви был пробужден желанием выяснить генетические связи архитектуры Киевской Руси. Он считает, что: „самый пятинефный крестовокупольный тип был заимствован Киевом из Константинополя...», отмечая, однако: „Этот архитектурный тип получил свое наиболее выдающееся развитие именно в Киевском государстве, а не в Константинополе». О Мокви он говорит одной-единственной фразой следующее: „В пятинефном крестовокупольном храме в Мокви (Абхазия), относящемся к XI веку (sic!) , внутренний обход мало развит и этим существенно отличается от сильно развитых обходов в архитектуре Киевского государства».¹¹³

В другом месте у Н. Брунова находим, однако, сопоставление _ очень показательное - различных явлений в построении константинопольских и русских памятников. Если в Софии Киевской крайние, четвертый и пятый нефы, органично вливаются во внутреннее пространство храма, то в Константинополе „крайние боковые нефы всегда носят характер придатков к центральной части»¹¹⁴. С нашей точки зрения, именно это наблюдение должно было стать одним из основных факторов установления типологии _ ведь если „боковые нефы» всего лишь „придатки», не входящие в структуру центрального пространства самостоятельными элементами, то отнесение подобной композиции к схеме „пятинефного» храма совершенно лишает ясности понятие „пятинефности», так как эти „придатки» либо обходы, либо галереи, но никак не нефы. Отсюда явствуют ошибочность самого термина „пятинефный храм» _ это совершенно условное обозначение, не выражающее архитектурной организации пространства. Если присовокупить к этому еще и то, что ни один из приведенных Н. Бруновым константинопольских примеров, которые должны демонстрировать „пятинефность» не сохранил реально четвертого и пятого нефов, реконструированных самим Н. Бруновым не бумаге, то вряд ли останется сомнение, что постулируемая им теория зарождения и эволюции „пятинефного» храма не имеет под собой надежного фундамента. Читателю даже трудно уловить, что собственно, считает „пятинефным храмом» сам Н. Брунов _ столько остается в его работах неаргументированных положений и неясностей.

Нельзя, в то же время, не отметить множества метких наблюдений Н. Брунова, высказываемых им по поводу отдельных памятников, причем он прекрасно видит и их конкретные различия. Так указывает он, между прочим, и на своеобразие Моквского храма по сравнению с Киевской Софией и усматривает здесь иную, чем в других случаях специфику „пятинефности». Но над ним настолько тяготеет разработанная О. Вульфом и поддержанная другими исследователями формула эволюционного развития типов византийского зодчества, что он не в состоянии дать правильное объяснение этому явлению.

В таком именно контексте и рассматривался чаще всего Моквский храм. Ученых интересовал один только его план, а не архитектура, да и „план» изучался отвлеченно, без учета функции

¹¹³ Н. Брунов, О некоторых..., с. 22—23

¹¹⁴ Там же, с. 22.

и породивших его исторических условий. Мы увидели даже, что порой не считались даже с исторически документированной и соответствующей реалиям датировкой храма на -60ые годы X века и помещали его туда, где он не нарушает логичности „теории». Все это безусловно происходит из-за избранного метода исследования.

Никто не может, конечно, отрицать наличия в средневековом зодчестве определенных типологических групп и их выделение было, несомненно, насущно важным и необходимым делом. Но нельзя ограничиваться одним только выделением типов, которое есть, собственно говоря, уже пройденный этап изучения средневековой архитектуры. Исключительное занятие проблемами типологии влечет за собой забвение творческой потенции, изменчивости явлений искусства, ускользает от внимания важнейший момент трансформации того или иного типологического феномена в условиях различных регионов, в их конкретных исторических условиях, которые и вызвали к жизни конкретное произведение монументальной архитектуры, стали причиной того или другого заказа. Не случайно, поэтому, что все больше ученых отказывается при изучении „византийского» искусства от типологического метода. Так, к примеру, один из авторитетнейших на сегодняшний день историков раннехристианской и византийской архитектуры, Р.Краутхаймер¹¹⁵, не прибегает к нему (хотя ему, и многим другим, не удалось пока полностью избежать воздействия „типологии»).

Недостаточность типологического исследования давно уже была осознана в грузинской школе искусствознания. Изучая факты грузинской и армянской архитектур, осмысляя пути их развития, Г.Н. Чубинашвили пришел к убеждению, что обращаясь лишь к типологическим изменениям, можно получить только ложную картину исторического развития, нельзя осветить кардинальных вопросов истории архитектуры¹¹⁶. На примере т.н. „памятников типа Мцхетского Джвари» Г.Н.Чубинашвили показал, что типологический феномен может возникнуть и без вклада столицы Империи, если в основе его лежат определенные, сложившиеся на месте архитектурные проблемы. На примере памятника VII в. в Цроми, Г.Н. Чубинашвили наглядно продемонстрировал так же, что появление типа „вписанного креста» в первой половине VII в. в Грузии _ и одновременно и в Армении! _ было совершенно органичным, обусловленным предыдущим развитием, явлением. Исследователь по-иному подходит и к самому понятию типа- он характеризует его исходя из пространства и в нем же находит объяснение его соответствия той или иной эпохе. Именно на примере Цроми выявилась с полной очевидностью принципиальная разница между грузинской и византийской архитектурой того времени, между их художественными проблемами и их разработкой и решением. Даже сам факт более раннего возникновения „вписанного креста» в Армении и Грузии и позднее в Византии, указывает на различие художественных поисков, стилистики и, следовательно, разность пройденного ими пути. Мы не должны, конечно, думать будто константинопольские зодчие начали строить „croix inscrite» под влиянием архитекторов Закавказья и эта тема обязательно была позаимствована византийской столицей из Грузии или Армении. Дело в том, что эта пространственная структура, центрированная куполом на четырех столпах посередине, оказалась „совместимой» с художественным идеалом именно македонско-комненовской эпохи, так же как в эпоху Юстиниана ему больше соответствовала „живописная» структура пространства (характерно, что грузинская архитектура живописного стиля XI-XII вв. отдает предпочтение ассиметричной, двухстолпной модели „вписанного креста»). Само собой разумеется, Г.Н. Чубинашвили учитывал и воздействие, усвоение достижений одной страны другими и их применение в их искусстве. Это само собой разумеющийся, бесспорный факт развития любой культуры. Все дело, однако, в том, как именно „зазвучал» тот или иной, хотя бы и заимствованный элемент. Последнее же определяется местными условиями, местными требованиями и художественными задачами.

Таким образом, при изучении Моквского храма мы должны исходить из исторических условий создавшей его эпохи и , что самое главное, из местных художественных традиции и задач. Его, конечно, нельзя рассматривать как пятинефное здание: разделение возникающих под хорами

¹¹⁵ R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965 (2 ed. 197-5).

¹¹⁶ « Г. Н. Чубинашвили, Н. П. -Северов, Пути грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936; Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948; его же, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959; е г о ж е, Цроми, М., 1969 и др.

боковых пространств на отдельные помещения не дает возможности принимать их за нефы _ неф ведь должен быть единым, неперегороженным, удлинённым пространством. Как было сказано в самом начале, храм представляет собой пространство четырехстолпного „вписанного креста», осложненное с трех сторон добавочными помещениями.¹¹⁷ В качестве композиции „вписанного креста» нет необходимости связывать его обязательно и преимущественно с Византией, где этот тип только-только начинал в то время распространяться, а, в первую очередь, с вышеописанными тремя памятниками, с которыми его объединяет в одну группу близкое типологическое и стилистическое родство.

Конечно, Моквский храм значительно сложнее по структуре, чем все другие храмы, рассмотренные выше. Особенно разительна разница при сопоставлении с достаточно точно датирующейся бзыбской церковью, представляющей собой как бы взятое отдельно среднее композиционное ядро Мокви. В первую очередь нельзя не учитывать функциональных различий. Церковь в Бзыби как отмечалось выше, стоит по середине охраняющей идущую в горы дорогу крепости. Она была предназначена обслуживать обитавших в цитадели людей. Этим объясняется ее простая планировка, отсутствие добавочных помещений, ее относительно скромные размеры. Иное дело Моквский храм _ один из важнейших среди церковных построек Западной Грузии. Его интерьер выделяется масштабностью, величавой простотой, расширение основного ядра, окружение его дополнительными помещениями производит впечатление подчеркнутой торжественности, как бы зрелищности внутреннего пространства. Эти особенности образа храма становятся понятными, если вспомнить его значение в церковно-политической жизни всей Западной Грузии того времени. В его архитектурной идее, в его грандиозности. в самой сложности его композиции находит выражение подъем внутренних сил страны, полное освобождение Абхазского царства от византийской церкви.

В изменении композиции отражены, конечно, и изменения художественного стиля. Бзыбский храм, как мы увидели, отличается симметричностью, относительным спокойствием масс. В Мокви-напротив, динамичное развитие удлинённой композиции, сдвиги акцентов с осей симметрии, подвижное сочетание объемов и частей пространства.

Итак, композиция Моквского храма должна быть признана творческой, определенной местными обстоятельствами, переработкой хорошо известной в Грузии, в частности, на ее черноморском побережье, композиции четырехстолпной купольной церкви.¹¹⁸

¹¹⁷ Как читали его И. Стриговский, А. Башкиров (назв. раб., стр 51) »у в особенности, Г. Н. Чубинашвили (ВИА, III, с. 328).

¹¹⁸ Среди относительно новых исследований выделяется книга профессора Лиоба Тайисс, „Die Flanken _ räume im mittelbyzantinischen Kirchenbau“ (Wiesbaden, 2005), Г-жа Л. Таиисс показала наличие боковых крыльев в целом ряде константинопольских церквей, и внимание к этой форме она считает серьезной заслугой Н. Брунова, отмечая при этом, что „петинефность“ и вообще „неф“ являются в этом контексте „ведущим к ошибкам понятием“ и „неадекватной терминологией“ (с. 25). Очень важно, учитывая весьма активизируемую сейчас „теорию влияний“ (теперь предпочитают говорить о трансфере и т.д.) её заключение, что названные константинопольские постройки стали „в России и на Балканах источником самостоятельного развития национально определенной архитектуры“ (с. 182). Любопытно, что она не нашла нужным тут даже упомянуть Моквский храм (ред.)

ОБ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЗНАЧЕНИИ ХРАМОВ АБХАЗИИ

В предшествующих главах мы рассмотрели ряд памятников купольного зодчества, объединенных несомненным сходством основных своих компонентов. Композиционной основой Бзыби, Анакопии, Лыхны, Мокви является очерченная прямоугольником внешних стен крестовокупольная структура, в центре которого располагается покоящийся на четырех свободно стоящих столпах купол. За пределы внешнего абриса во всех случаях выступают с востока три апсиды алтарной части храма. Кроме того, следует отметить, что пастофории этих церквей не изолированы от основного пространства стенами, а свободно сливаются с ним. Описанная нами только что структура представляется общим всем четырем постройкам основным ядром, однако, как мы убедились, в каждом отдельном случае к нему делаются определенные дополнения. Лишь в Бзыби мы имеем его в чистом виде - прибавлены только открытие портики. В Анакопии к этому композиционному ядру примыкает с запада нартекс, включенный в общий прямоугольный абрис здания и слитый с собственно церковью, тогда как портики создают выступающие объемы; Лыхны в основном повторяет схему Анакопии, но над нартексом здесь помещаются хоры, обогащающие уже и структуру, внутреннего пространства церкви. Наконец, в Моквском храме западный рукав креста удлиняется дополнительной парой устоев и все пространство собора с трех сторон охвачено двухэтажным массивом. Нижний этаж последнего членится, как говорилось, на отдельные помещения (капеллы), на верхнем же единое помещение, только на западе вздымающееся на высоту западного рукава и здесь первоначально, видимо, перегородженное, как и в Лыхны, арочными проемами. Поэтому его планово-композиционное решение следует рассматривать как нечто иное, как усложненный вариант храма Лыхны.

Таким образом, с точки зрения композиции получается определенный ряд, ведущий от простейшего решения _ Бзыби- к сложнейшему - Мокви. Из вышесказанного нам известно, что между строительством этих двух храмов протекает промежуток времени не менее полувека, причем выявляется и постепенное усиление общей им всем стилистической тенденции: от большей симметричности Бзыби, к подвижности, динамичности Мокви. Каково же историческое место двух остальных памятников?

Само по себе различие в деталях, как, например, очертание внешнего контура апсид (граненые в Бзыби, полукруглые в Лыхны, сочетание граненой и округлой форм в Анакопии и Мокви), не может быть, конечно решающим датирующим аргументом. Не могут служить для датировки и взятые сами по себе композиционные моменты _ наличие нартекса или хор. Ведь архитектура признана удовлетворять не одним только эстетическим потребностям, у нее всегда имеется утилитарная функция и, так же, как при сопоставлении Бзыби и Мокви, в Лыхны и Анакопии появление нартекса и второго этажа следует связывать с чрезвычайно важными для интерпретации данных памятников местными нуждами, требованиями заказчиков. Если простота бзыбской композиции объясняется ее назначением, как крепостного храма а особая монументальность Моквской церкви ее выдающимся значением как епископской кафедры и олицетворения силы местного феодального общества, то сходные моменты можно указать и для двух оставшихся церквей.

Анакопийский храм, в отличие, от Бзыби, находился не в цитадели, а внизу, в прибрежной, прежде так же огражденной стенами, части города. Ее паству должны были составлять не исключительно только дружинники феодала и рядовое население. Именно этим объясняется, скорее всего, прикомпоновывание к крестовокупольному ядру нартекса¹¹⁹. Иной «социальный заказ» читается в архитектуре Лыхны. Известно, что хоры в Грузии преимущественно служили местопребыванием знати. Исходя отсюда, можно заключить, что и в Лыхны они предназначались для представителей высшей прослойки населения, для местных феодалов. Это предположение станет еще более вероятным, если вспомнить, что древнейшая часть находящегося поблизости дворца должна быть одновременна храму.

¹¹⁹ Есть также предположение что эта церковь могла быть в свое время кафедрой цхумекого епископа (З. Анчабадзе, Из истории... с. 145).

И все же, Анакопия и Лыхны следует отнести ко времени после Бзыбской церкви. Дело не только в большей простоте композиции последней – она во всем более архаична, чем рассматриваемые теперь памятники. Ни в Анакопии ни в Лыхны не найти, такого приема оформления проема двери, как открыты люнет; в обоих других случаях мы имеем глухой люнет. В Бзыби находим и признаки некоторой невыравненности, поиска. Это видно даже в такой детали, как явное несоответствие толщины стен и подкупольных столпов (чрезвычайно массивные стены и необычно тонкие устои), которое и было, вероятно, основной причиной разрушения здания. Этого уже не найти в Анакопия и Лыхны.

Но самое главное, что в самом решении интерьера и внешних масс, в художественном ощущении формы бзыбский мастер проявляет несколько иной, чем в других храмах художественно-стилистический подход. И тут больше „архаичности», внутренней связи с стилем предшествующих веков, тогда как в Анакопии и Лыхны, наоборот наблюдается более полное освобождение от них, торжество новых стилистических тенденций. Показательно в этом отношении расположение входов, а именно южных и северных входных дверей. В Бзыби они размещены точно по осям симметрии, тогда как анакопийский и лыхненский архитекторы сдвигают их к западу от центральной оси. Тут налицо два различных художественных приема, две фазы одного стилистического этапа. Если зодчий Бзыби и тут консервативен, верен традициям классического стиля, то два остальных мастера в решении этой задачи яснее выявляют тенденции нового, «живописного» стиля, игнорирующего оси симметрии и определяющего художественный характер внутреннего пространства именно при помощи динамических сдвигов. Показателен и такой момент, как хоры в Лыхны, точнее, их соотношение с основной частью церкви. Специфика их решения особенно явно выступает при сопоставлении с Цромским храмом. В последнем хоры продолжают и завершают пространство западного рукава, служат уравниванию частей интерьера. В Лыхны же западный рукав не раскрывается в хоры, но и не вполне изолирован от них: пространство как бы „истекает» через арки западной стены в более затемненное помещение. Внутри церкви, по этой причине, не ощущается замыкания, граница его находится вне поле зрения. Подобное понимание художественной функции хор находим в Гурджаани, Вачнадзиани и т.д., то есть в произведениях архитектуры живописного порядка, к которым следует отнести и Лыхны.

Различный и пропорции отдельных частей здания в Бзыби, с одной, и Анакопии и Лыхны, с другой стороны. Вообще следует отметить, что сравнение пропорций, пространственно-объемных соотношений этих трех памятников весьма интересные и значительные показатели – ведь не только для двухмерных плоскостных изображений, но и для архитектуры, пропорции-камертон эстетических норм той или другой эпохи. Это наглядно демонстрирует и приводимая нами таблица, включающая некоторые абсолютные размеры изучаемых нами храмов и их соотношение.

Таблица размеров и соотношений памятников Бзыби, Анакопии и Лыхны

	l внутренняя длина без нартекса	A ширина	H высота главного рукава	Соотношение		a длина без апсиды	b внешняя ширина	a b	D купольный квадрат	ширина ступеней	размеры устоя	H D пропорции главного гонфефа
				l A	A H							
Бзыбь	13,60	9,56	8	1,7	1,22	12,5	12,35	1:1	3,78x3,78	1,27	0,72	2,1
Анакопия	13,60	9,56	8	1,43	0,92	10,41	15,71	1:151	3,41x3,40	0,85	0,82	2,79
Лыхны	13,45	8:65	9,40	1,38	0,81	10,71	16,55	1:155	3,57x3,57	0,81	0,88	3,00

Таблица наша ни в коем случае не имеет претензии раскрыть или установить „метод» пропорционального построения памятников Абхазии; она призвана лишь приблизить читателя к тому реальному образу, который воспринимает зритель при осмотре пространства и внешних объемов наших храмов, адекватное воспроизведение которого недостижимо – ни при помощи словесных характеристик, ни привлечением графически-обмерного, либо фотоматериала.

Поэтому в таблице приведены лишь те размеры и соотношения, которые реально охватываются глазом и непосредственно участвуют в восприятии художественного образа храма. Кроме того, мы сознательно не включили в нее размеры купола, так как один лишь храм в Лыхны сохранил до нынешнего дня несомненно первоначальный облик и форму купола. Из габаритов внутреннего пространства нами исключены также нартексы и хоры, так как, будучи относительно изолированными, они соответственно играют меньшую роль в зрительном впечатлении. Подобным же образом для экстерьера мы берем исключительно размеры кубического объема здания, без выступающих апсид, не читающихся в этих храмах до конца слитыми с основным корпусом.

Как явствует из составленной нами таблицы, длина основного ядра (без нартекса) всех трех храмов почти одинакова. Столь же незначительна и разница размера подкупольного квадрата. При этом, эти небольшие расхождения не имеют сколько-нибудь закономерного характера. Зато совершенно иную картину видим сопоставляя ширину церквей. Так почти равная по длине Бзыби Анакопия значительно ее уже, почти столь же узка, как Лыхны, самая удлиненная из всех. Еще очевиднее происшедшие изменения при сравнении высоты храмов: самый широкий из них Бзыби, ниже, чем относительно узкие, удлиненные Анакопия и Лыхны.

Таким образом, габариты главного пространства в Бзыби более приземисты, понижены, тогда как в Анакопии и Лыхны стройны и изящны; в абсолютных размерах мы „вычитываем» тот настрой, который овладевает зрителем в результате художественного пространственного воздействия. Причем изменение пропорций идет по восходящей линии от Бзыби к Лыхны и разница между Анакопия и Лыхны ощутимо меньше, чем между Бзыби и Лыхны.

Подобный же контраст находим и в пропорциях внешних масс: в Бзыби статичность кубического объема (1:1) и, напротив, заостренность, динамичность соотношений в Анакопии и Лыхны (соответственно 1, 51 и 1,55).

И анализ пропорций с очевидностью подтверждает то обстоятельство, что в архитектуре Бзыбского храма все еще немало моментов чуждых живописному стилю, не отвечающих уровню его более зрелых достижений, в ней много реминисценций классического периода (симметрия, статика). В Анакопии и Лыхны такого разрыва уже нет, зодчие этих храмов больше проникнуты новым „стилем эпохи». Вместе с этим, если в композиции Бзыбской церкви в целом ряде моментов ее конструктивного и художественного решения ощущается неуверенность, сопутствующая начальному этапу освоения темы „*croix inscrite*» в этом крае недостаток соответствующей практики, то в Анакопии и Лыхны, на основе приобретенных навыков происходит продвижение вперед, видоизменения исходной структуры.

Завершением всех этих поисков выступает Моквский кафедрал _ будет ли эта живописность, отказ ли от симметричного расположения, или вытягивание в длину. И все же, ни в коем случае нельзя думать о резком переломе, качественном скачке на пути от Бзыби к Мокви или тем более, Лыхны. Речь может идти только о постепенном совершенствовании темы в пределах одной художественной эпохи _ слишком у этих памятников много общего: не только перечисленные выше структурно-композиционные моменты, но и строительная техника и крайне скупой декор. Все эти церкви относятся к одной группе, возникшей, однако, в динамике развития. В начале его находится Бзыбский храм, в конце _ по всем данным _ Моквский, Анакопия и Лыхны естественно располагаются между ними; это тем более возможно, что ряд элементов Лыхны, как мы видели связывает его с архитектурой IX в. и, соответственно, тянет его к началу X века. Вся данная типологическая группа оказывается созданной в промежутке IX век (скорее, вторая половина) _ середина X столетия.

Для ясного понимания исторического места этих памятников представляется необходимым сопоставить ее с некоторыми другими памятниками культового зодчества занимающего нас региона. Первым приходит на память, конечно, Бедийский собор, сооруженный, по прямым указаниям грузинских хроник, в конце X в. по повелению царя Баграта III¹²⁰. Он непосредственно следует по времени за рассмотренными выше постройками и, будучи, точно датирован, мог бы немало дать для их интерпретации. В настоящее время он представляет собой двухстолпную церковь типа „вписанного креста», композиция которой целиком (включая алтарь) вписывается в удлиненный прямоугольник.

¹²⁰ Картлис Цховреба, I, с. 281.

Сильно поврежденный, лишившийся купола и значительной части облицовки, храм в Бедии сохранил все же часть резных каменных украшений и облицовочных камней, дающих нам представление как о характере ее декора, так и о строительной технике _ снаружи он был полностью отделан тесаным камнем, внутри же оставлен под роспись. Долгое время это сооружение принято было считать постройкой Баграта III¹²¹. Однако, разнохарактерность резьбы, лишь небольшая часть которой может быть отнесена к Хв. (напр., тимпаны над дверьми пастофориев и некоторые включенные в нынешнюю кладку фрагменты), общие пропорции интерьера и некоторые детали (см. изменение профиля углов апсиды на половине ее высоты) указывают на совершенно иной хронологический этап _ XIII -XIVвв. Такое положение вещей можно было бы объяснить основательной поздней реставрацией¹²², но под нынешними пастофориями обнаружены очертания древних выступающих полукругом апсид¹²³, а ложные хоры и изменение профиля углов апсиды на середине высоты прямо увязывается с церквями XIII _ XIV вв. в Самцхе, что ставит вопрос: не возведен ли нынешний храм на развалинах сооруженного Баграта III. В любом случае, теперешняя Бедиа не может быть привлечена в настоящем исследовании.

Из других памятников особого внимания заслуживает группа сохранившихся в Абхазии т.н. „трехцерковных базилик». В отличие от примеров иных архитектурных тем, и все еще далеко недостаточно изученных и не дающих картины развития, а то и вовсе чуждых архитектуре края т.е. „импортированных» (такова, особенно, раскопанная в Бичвинта трехнефная базилика V -VI вв., явно восходящая к константинопольскому зодчеству)¹²⁴, эта композиция, как и „ croix inscrite» , явно была предметом творческих усилий местных зодчих.

На территории нынешней Абхазской АР ныне выявлено четыре храма типа „трехцерковной базилики»: одна в Старых Гаграх, вторая _ на горе Киач, близ селения Джгерды, третья _ в местечке Амбара на Мюссерском мысу, четвертая же недавно раскопана экспедицией Абхазского института языка, литературы и истории им. Д. И. Гулия в развалинах крепости Абаанта¹²⁵.

Наиболее проста по композиции церковь в Старых Гаграх, выстроенная на берегу реки Жоэква, внутри древней цитадели. Основательно отремонтированная в XIX в (древняя кладка выделяется размерами тесаных, не вполне правильно очерченных камней), она тем не менее в основном сохранила древний облик. Небольшого размера здание состоит из трех расположенных одно рядом с другим продолговатых „залов», северный из которых несколько короче двух других. Среднее и северное помещения с востока завершается апсидами, вписанными в прямоугольник внешнего очертания. Эти три сводчатых помещения связываются между собой дверьми, устроенными в продольных стенах. Кроме того, центральный зал имеет еще западную дверь. Основной вход - в южной стене южной церкви (западная дверь северной „церкви» безусловно непервоначально. Гагрский храм не выделяется особенными художественными достоинствами, но, в то же время, чрезвычайно важен в историческом отношении. Простотой своей структуры и соотношением частей, при котором лишь ненамного выделена средняя „церковь», он примыкает к древнейшим образам „трехцерковных базилик»¹²⁶ На ранее время указывает и такая черта, как нерасчлененные, гладкие продольные стены интерьеров, равно и крест „болнисского» типа на западном тимпане, и, что самое главное, характер кладки, идентичный таковой Гагрской крепости, время построения которой устанавливается по письменным источникам. Все это позволяет отнести церковь к VIв¹²⁷.

¹²¹ Напр., Н. Северов, Памятники..., с. 193.

¹²² Так полагала Р. Шмерлинг (К вопросу о датировке росписи Ведийского храма. Сообщения АН ГССР, т. XVIII, № 4, Тбилиси, 1957, с. 510).

¹²³ Л. Х и м ш и а ш в и л и, Некоторые вопросы реставрации (Цроми и Бедна) Дзеглис Мегобари, 14, Тбилиси, 1968 (на груз, яз.), с. 78—79, 81.

¹²⁴ И. Цицишвили. История грузинской архитектуры, Тбилиси, 1955 (на груз, яз.) с. 41, таб. XVII, 5.

¹²⁵ Л. Шервашидзе, Археологические раскопки в крепости Абаанта. Полевые археологические исследования в 1976 г., Тбилиси, 1979, с. 223—234.

¹²⁶ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Церковь близ селения Квемо-Болииси. Вопросы...!, с. 104—107; его же, Одна из древнейших трехцерковных базилик Квемо Картли; там же, стр. 108—115; его же, Архитектура Кахетии, стр. 143—147. 156

¹²⁷ См. об этой церкви; М. Дидебулидзе, Церковь в Старой Гагра. Дзеглис Мегобари, 45, Тбилиси, 1977 (на груз, яз.), с.

К раннему времени принадлежит и церковь в крепости Абаанта. Этот сильно разрушен храм, выстроенный из хорошо тесанного камня, имеет более сложную композицию, чем гагрская трехцерковная базилика. Кроме трех собственно церковных помещений, соединенных между собой дверьми (здесь вход извне имеется не только в южной, но и в северной церкви), видим нартекс во всю ширину здания, из которого в каждую из „церквей» ведет по двери. Вместе с тем, с церковью в Гагра этот храм сближает относительно небольшая дифференциация помещений по значимости и нерасчлененность интерьеров. Следует указать, как на своеобразную черту этого памятника еще на выступающую пятигранную среднюю апсиду (апсиды боковых церквей не выдаются наружи), чего мы не видим ни в одной другой из сохранившихся в Абхазии церквей этого типа.

К следующему стилистическому этапу должны быть отнесены две другие „трехцерковные базилики» _ в Мюссере и на горе Киач, кстати, значительно более крупные по размерам. Первая из них выведена из булыги с применением тесаного ширими для конструктивных элементов в интерьере и фасадной облицовкой из тесаного же ширими. Средняя „церковь» здесь резко противопоставлена боковым, она много превосходит их и по высоте и по ширине. Свод _ ныне обвалившийся _ покоился на опертых на пристенные пилястры подпружных арках. Северная церковь, завершенная с востока апсидой _ длинное, узкое помещение, связанное дверьми лишь со средним залом. Более сложно организовано южное крыло церкви, разделенное на два помещения, оба с апсидами в восточном конце. Юго-восточное меньшее по величине, помещение связано узкой дверью непосредственно со средней апсидой (такая же дверь ведет из алтаря и в восточный конец северной церкви). Западное помещение имеет дверь, ведущую в главный зал и, кроме того, раскрывается вовне тремя арками. Эта часть, будучи приделом, исполняла и функцию парадного портика, что нашло выражение и в организации кровель. Этот компартимент храма имеет выделенную отдельно двухскатную кровлю. С запада и здесь имеется нартекс во всю ширину церкви, хотя связан он только с главным залом - тремя арочными проемами _ тогда, как боковые „церкви» выходят сюда глухими торцами. Над средней частью нартекса соответственно ширине средней „церкви», находятся хоры (так что и здесь, как и в купольных церквях, западная часть не образует самостоятельного объема); Лестница на хоры расположена в западном конце северной „церкви». Раскрываются в основное пространство хоры наподобие Лыхны четырьмя арками в два яруса, что, опять-таки, напоминает Гурджаанскую Квелацминда. Композиция храма в Амбара, конечно не может быть датирована временем возникновения и формирования этого архитектурного типа. Здесь не видно первых, робких еще попыток создания пространства „трехцерковной базилики» - это явно уже пройденный этап. Большое, просторное среднее помещение с удачно, уверенно прикомпонованными к нему хорами и нартексом, ритм арок западной стены главного зала, южный портик _ все это отражает не нащупывание форм, а поиски нового сочетания известных уже, разработанных мотивов, нового их художественного осмысления. Все это возможно не в VI в., а скорее всего на следующем за завершенными образцами трехцерковных базилик (рубеж VI -VII в.в.)¹²⁸ этапе, т.е. в т. н. переходной период. Сюда же тянут и упомянутое выше решение хор и даже такая деталь, имеющаяся еще в Биетском храме в ущелье р. Меджуда¹²⁹, как помещение окон изнутри в плоские ниши.

Самым поздним примером данного типа представляется нам Киачский храм. Композиция этого сильно разрушенного памятника (лучше сохранились восточная часть и южная стена „средней церкви») в основном устанавливается: только не в полне ясно решение западной его части. Она несколько проще, чем в Мюссера _ нет хоров и, возможно, нартекса; не столь сильно выражен и контраст среднего и боковых пространств, впрочем, достаточно ощутимы. Южная церковь здесь, очевидно, представляла собой единое, завершенное апсидой на востоке, помещение. Зато северная разделена на три части: небольшая комната с апсидой с востока, с дверью, выходящей в апсиду алтаря (скорее всего, жертвенник); прямоугольная комната по середине и связанное с ней квадратное помещение в северо-западном углу здания. Особенно показательна в отношении датировки храма

16—26.

¹²⁸ Г. Н. Ч у б и н а ш в и л и, Архитектура Кахетии, с. 164—181.

¹²⁹ Р. М е п и с а ш в и л и, Полупещерный памятник в сел. Биети, ArsGeorgica, 6— А, Тбилиси, 1963, с. 29—54; особенно рис. 2,8, табл. 15

(подобно Амбара и он облицован ширими), организация средней „церкви»- во-первых, она сильно вытянута в длину, аналогии чему не найти в ранних памятниках, но зато можно обнаружить в постройках „переходного периода», хотя бы в Недзвской монастырской церкви IXв¹³⁰. Затем, стены зала членены тремя парами сильно выступающих двухступенчатых пилястр с перекинутыми на них пристенными арками (еще одна такая арка имеется по западной стене). И эта форма связывается с периодом VIII-IX и X вв¹³¹. Наконец, только в это же время мог возникнуть и имеющийся здесь декор восточных окон; они окружены заглубленными поверхностями, как мы это уже видели в Лыхны и связанных с ним памятниках.

Архитектурная тема „трехцерковной базилики», как давно уже установил Г.Н.Чубинашвили, является достоянием грузинской архитектуры. Правда, отдельные постройки со схожей композицией можно указать и в других странах, но нигде не находим ее именно как разрабатываемую, варьируемую тему, как в Грузии, где почва для нее, возможно, была подготовлена пережитками дохристианской ритуальной практики. Здесь, напротив, прослеживаются длительные искания, поиски наилучшего решения, налицо целый ряд композиционных вариантов и переходных между ними ступеней. Особенно выделяется в этом отношении, пожалуй, Кахетия. Если не по количеству примеров, то по числу плано-пространственных вариаций „трехцерковной базилики» она безусловно превосходит все другие исторические земли Грузии. Поэтому, допустимо предположить, что как раз Кахетия и была -хотя древнейшие памятники этого типа сохранились Квемо (Нижней) Картли ((Квемо Болниси, Ванати) _ если не местом возникновения, то основным очагом творческого развития этой структуры. Ее примеры, сохранившиеся в Абхазии оказываются интересными „вариациями» этой общегрузинской темы. Совершенно естественно наличие в них черт общих с памятниками других регионов. Наиболее показательна в данном аспекте церковь в Мюссера. Выше уже говорилось о решении хор этого храма, повторяющегося в Лыхны и, возможно, связанного с Гурджаанской Квелацминда. Хорошо известен ав архитектуре Кахетии и торжественный трехарочный портик, далеко не чуждый, впрочем, и Картли и Тао-Кларджети. Точки соприкосновения построек Кахетии и Абхазии находим и в зданиях других типов. Очень похожи на виденные нами во всех храмах Абхазии открытые арочные портики кахетинских храмов VIII- IX вв.: Преображенской церкви Икалтойского монастыря и Барцана¹³². И здесь они имеют вид раскрытого высокой аркой, крытого на два ската крупного объема. Мы уже писали и о ближайшем сходстве приема оформления оконного проема в Лыхны и Киачской трехцерковной базилики с декором кахетинских купольных храмов.

Аналогия последнему, однако, указывалась и в Картли _ в церкви Кабени Ксанского. Известным в ранних карталинских памятниках мотивам сродни и скромный резной декор церкви в Старых Гаграх (ближайшие параллели композиции ее известны в Кахетии)¹³³. Тесно связана с декоративным репертуаром картлийских построек и Бзыби. Напомним еще, что именно в Картли имеются наиболее схожие с главным залом киачской церкви решения.

Но необходимо со всей категоричностью подчеркнуть, что и трехцерковные базилики, и купольные храмы типа „croix inscrite», созданные мастерами Абхазии не есть какие-то „копии» кахетинских или карталинских примеров. Не говоря уже о несколько отличных пропорциях, можно указать и на ряд таких устойчивых черт, которые можно считать отличительными особенностями именно данного региона, достоянием творивших здесь зодчих. В трехцерковных базиликах особенно бросается в глаза другая планировка западной части церкви: если в развитых восточногрузинских композициях здесь, как правило, помещается галерея-обход, связывающая между собой боковые «церкви», то здесь, в Мюссера и Абаанта на западе находим нартекс, в первом случае, как мы видели, не сообщающийся как раз с боковыми крыльями храма. Купольные церкви не только наделяются открытыми портиками и тремя выступающими апсидами -известными, но далеко не столь популярными, в Восточной Грузии, не типичными для нее _ но имеют еще и не замкнутые

¹³⁰ Р. М е п и с а ш в и л и, Строительная деятельность учеников Григория Хандзтийского в Картли. М а ц н е. Вестник Отделения общественных наук АН ГССР, Тбилиси, 1963, № 4, с. 232—240. (на груз. яз.).

¹³¹ Р. Ш м е р л и н г, Древний Цвимоэтский храм..., стр. 158; Р. Меписашвили, Памятник архитектуры в сел. Эредви 906 г. Ars Georgica, 4 (на груз. яз.), с. 122— 124.

¹³² Г. Н. Ч у б н а ш в и л и, Архитектура Кахетии, с. 339—354.

¹³³ М. Д и д е б у л и д з е, иазв. раб., с. 26.

пастофории. Наконец, все они очень скупо декорированы, чем разнятся от Картли и Тао-Кларджети и сближаются с Кахетией, сочетая, однако, нелюбовь к богатству архитектурных украшений с исключительным использованием тесаного камня (в Кахетии, как известно, преобладает кладка булыгой и рваным камнем). Не встретить в других грузинских провинциях в это время и украшение окон перевязанными профилированными бровками. Все это дает основание говорить о самостоятельности мастеров Абхазии, о их самобытном, творчески-свободном отношении к известным во всей Грузии- или же _ и во всем восточнохристианском мире _ темам и задачам, о их собственном вкладе и их разработку, о „ абхазской школе»средневекового грузинского зодчества.

Выдвигая это положение, приходится, однако, считаться с тем распространенным взглядом, согласно которому все эти признаки подтверждают принадлежность архитектурных памятников грузинского Причерноморья к собственно византийскому искусству _ на том основании, что они несходный с формами памятников Восточной Грузии. Было бы в корне неправильно вовсе не учитывать роли и воздействия византийской культуры и, конкретно, архитектуры на Западную Грузию и, в частности, на Абхазию. Оно достаточно очевидно и его просто не могло не быть в условиях непосредственного политического доминирования в этом крае сперва Римской империи, а затем Византии. В нашем изложении уже говорилось о памятниках (см., напр., бичвинтскую трехнефную базилику, отчасти купольный храм в Дранда VIII в¹³⁴. и некоторые другие) или отдельных формах (купол в Лыхны), находящихся в более или менее прямой зависимости от византийской архитектурной и строительной традиции. Можно еще добавить, что и раскрытие на запад пастофории и постоянное применение нартекса могут быть возведены к тому же источнику. Однако, отождествление к памятников Абхазии с „византийскими» возможно лишь при игнорировании их собственно художественной сущности, если удовлетвориться одной лишь констатацией внешней непохожести их на восточногрузинские.

Начнем с того, что сами упомянутые нами элементы не столь уже чужды и самому грузинскому зодчеству в целом. Так, нартекс, форма не столько сугубо византийская, а общехристианская, может быть указана хотя бы в том же Цроми. То же самое можно сказать и о незамкнутых пастофориях _ они известны и в некоторых ранневизантийских базиликах¹³⁵ и во многих, если не в большинстве, церквей средневизантийского времени¹³⁶. Но боковые апсиды, раскрытие в главное пространство видимы и в Самшвилдском Сионе VIII в., в церкви «переходного времени» в Ревазашени, в некоторых купольных храмах XII-XIII вв¹³⁷. При этом, следует учесть еще, что такое устройство алтаря может определяться не художественными исканиями, не стилистическими моментами, а необходимостью удовлетворять неким практическим богослужебным требованиям. Но если даже в применений этих композиционных мотивов и надо видеть непременно византийское воздействие, то все равно следует учитывать еще и тот архитектурно- художественный контекст, в который они включены в рассматриваемых нами храмах.

Прежде всего отметим, что стороительная техника в Абхазии, за редким исключением (Дранда, Бичвинтский купольный храм) не византийская а такая же, что и в ряде стран Христианского Востока, в том числе и Восточной Грузии. Это хотя и не решающий аргумент, но, во всяком случае, не лишнее значение обстоятельство.

Но наиболее важны все же те засвидетельствованные в Абхазии пространственные структуры, о которых шла речь только что. То, что „трехцерковная базилика» несомненно говорит именно о принадлежности грузинской традиции, ни для кого, кажется, не является спорным. Любопытно, что порой пытаются передатировать описанные нами храмы этого типа на относительно позднее время¹³⁸. Это и не удивительно- явно созданная в Грузии, эта композиция никак не вписывается в привычную многим картину сплошь „византизированной» Западной Грузии.

¹³⁴ Р. М е п с а ш в и л и, Дранда. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983.

¹³⁵ R. F. Hoddinott, Early Churches in Makedonia and Southern Serbia, London, 1963, fig. 103, 104.

¹³⁶ См. хотя бы материал, опубликованный в обзорной книге: С. Mango, Byzantine Architecture, 11 N. Y., 1976.

¹³⁷ П. З а к а р а я, Грузинская центрально-купольная архитектура XI—XVIII вв., Тбилиси, (на груз. яз.), т. I, 1975, таб. 75; т. II, 1978, таб. 2—3.

¹³⁸ См., напр., Ю. Н. Воронов, В мире архитектурных памятников Абхазии, М., 1978.

Сложнее обстоит дело с типом „вписанного креста». Общеизвестно, что в средневизантийский период он становится ведущей темой византийского культового строительства, распространившись потом по всем православным странам. Мы не станем здесь повторять говоренного выше об отсутствии все еще убедительной концепции становления этого типа в византийском зодчестве¹³⁹, равно как и о принципах чаще применяемого для его изучения «типологического» метода. Напомним только, что не известно ни одного примера этой темы, с уверенностью относимого ко времени раннее второй половины IX в. Раз древнейшая из церквей типа „вписанного креста» в Абхазии, Бзыбская, самое большее, современна древнейшим византийским постройкам, если не более ранняя, то нечего даже предполагать ее зависимости от Византии, тем более, что в Закавказье, и именно в Грузии данная композиция имела за собой двухсотлетнюю традицию. Ничего не говорит и о влиянии византийских „образцов» на другие постройки выделенной нами группы. Их объединяет между собой и преемственность форм и логическая последовательность следующих одно за другим решений _ мы наблюдали ее и в композиционном обогащении.

Обсуждая проблему Абхазия *vs.* Западная Грузия _ Византия, нельзя оставить без внимания памятники Трапезунта, которые некоторые исследователи и считают за искомые византийские „прототипы» купольных храмов Абхазии.¹⁴⁰ В самом деле, у них немало общего: строительная техника, устройство алтаря, некоторые декоративные элементы (например, хорошо уже нам знакомые профилированные тяги над окнами). Но, не говоря уже о далеко недостаточной их изученности - чуть ли не самая основательная публикация трапезунтских церквей и сейчас еще не отличающаяся глубиной статья С. Балланс¹⁴¹ _ исключая возможность категоричных выводов, все, что о них известно, подводит скорее к противоположным заключениям. Прежде всего, купольные церкви Трапезунта либо сильно перестроены (Христокефалос, возможно содержащая слой X в., причем собственно купольная часть значительно позже) либо возведены много позднее построек Абхазии, почему и ставить последние в зависимость от них не приходится. Но, что самое главное, трапезунтские храмы признаны в науке исключительным для византийской архитектуры явлением, а одной из основных причин их своеобразия называют воздействие закавказского _ армянского и грузинского _ зодчества. Так, к примеру, Р. Краутхаймер, обычно не особенно охотно признающий роль „ окраин» византийского мира, говорит в связи со св. Софией Трапезунтской (XIII в.) о „традициях нагорной части Малой Азии, возможно, усиленных армянским или грузинским влиянием».¹⁴² Любопытнее всего, пожалуй, что малоазиатская традиция по Р. Краутхаймеру, повторяющему в этом пункте мнение Балланс, заключается в применении тесаной каменной кладки и резного декора фасадов _ следовательно, в чертах, общих для всего сиро-малоазиатского региона в раннехристианское время, а для Закавказья на протяжении Средних веков _ и в «базиличности», т.е. удлинненности главного пространства. Последний признак эти авторы прямо увязывают с базиликалами Малой Азии¹⁴³, но эта, столь удивляющая их, черта, действительно чуждая византийским „ *croix inscrite*», характерна и естественна не только, как мы увидели, для церквей Абхазии, но и для грузинских церквей IX-XI вв. в целом. Не будет, поэтому, слишком смело и в самом деле предположить воздействие опыта грузинских зодчих на мастеров Трапезунта. Показательно, с другой стороны, что в большинстве церквей Трапезунта в качестве подкупольных опор применены колонны, обуславливающие совершенно иной, чем в грузинских храмах, в частности, возведенных в Абхазии, пространственный образ _ черта, выявляющая их родственность собственно византийской традиции.

Вышесказанное позволяет нам заключить, что при всем сходстве отдельных элементов, не следует преувеличивать значение византийских примеров для храмов Абхазии. Что главное, и самые пространственные структуры, и направление поисков зодчих здесь совпадают с тем, что мы

¹³⁹ Любопытны в этом аспекте две церкви в Трилии (см. С. Mango, *Byzantine Architecture*, p. 180, fig 191-194), датируемые либо VIII, либо X-XI вв.,

¹⁴⁰ В последнее время эту точку зрения отстаивает В. Кузнецов (*Зодчество средневековой Алании, Орджоникидзе*, 1977).

¹⁴¹ S. B a l l a n c e, *The Byzantine Churches in Trebizond*. *Anatolian Studies*, vol. X, 1960, p. 141-175; так же: D. Talbot-Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, 1968

¹⁴² R. K r a u t h e i m e r, *Early Christian...* 2 ed., p. 444.

¹⁴³ S. B a l l a n c e, наз. раб. p. 172.

видим и в других частях Грузии- этим и объясняется общность даже мелких черт с памятниками Картли и Кахетии. И если на лицо различия, нет полного подобия какому-нибудь отдельно взятому восточногрузинскому памятнику или группе памятников, то и это вполне соответствует общему положению вещей _ вспомним, хотя бы резкое различие между архитектурой самих восточногрузинских провинций, при всем единстве основных тенденций. Сказанное, повторяем, ни в коей мере не означает полного отрицания важности контактов с Византией, с византийским миром. Подчас они выступают на передний план _ сильнее в раннее время (Бичвинтская базилика, Дранда), но иногда и позже. И все же в целом мы можем говорить о все усиливавшемся отходе от сферы влияния византийской культуры.

Подобная тенденция находит полное обоснование в исторической жизни края, в тех социальных и политических сдвигах, которые происходили здесь с VI по XI век¹⁴⁴. Разбирая отдельные памятники, мы часто говорили о сопутствующих им исторических событиях и теперь нам остается только подытожить сказанное выше. В VI-VIII вв. вся Западная Грузия находится сперва под протекторатом, а затем и в прямом подчинении Византии. Но позднее, в VIII в., когда ослабленная войнами с новой политической силой -арабами _ потрясаемая иконоборческими волнениями Византия лишилась прежней мощи, Западная Грузия освобождается из под опеки ее и в конце VIII в. возникает Абхазское царство, сразу же начинающее играть активную роль в политической жизни Закавказья. Оно включается в «борьбу за Картли», за овладение центральной частью Грузии, в которой участвовали также Тао-кларджетские Багратионы и Кахетия. Но очень скоро в их частых военных столкновениях вырисовывается четкая направленность _ каждое политическое образование стремится объединить все грузинские земли в одно государство, единую грузинскую феодальную монархию, что и было осуществлено в конце X в. Ярким выражением этого стремления была, в частности, церковная политика властителей Абхазского царства. Уже к началу X века они добились упразднения иерархической зависимости от константинопольского патриарха и в церковном отношении и, соответственно, и в отношении богослужебного языка, вся западная Грузия вместе с интересующими нас территориями, стала частью общегрузинской церкви. Как кажется, памятники архитектуры дают полное основание распространить это явление на всю культуру данного времени, отражают те же устремления, те же процессы. Не должно удивлять и раннее появление в Абхазии трехцерковных базилик. Тут уместно вспомнить весьма сложные отношения между византийскими и местными владетелями в VI в. _ хотя бы антивизантийское восстание царя Губаза в 542г. К тому же, уже в это время (в VI _ начале VII вв.) грузинская церковь _ т.е. престол мцхетского католикоса _ имела некоторую власть в Западной Грузии, чему должно было сопутствовать и усиление культурных, в том числе и художественных, взаимосвязей. таким образом, архитектура изучаемого региона и одно из самых значительных ее творений _ купольные церкви VIII- IX-X вв. _ глубоко укоренены в жизни страны, являются полноценным выражением пережитых ею перепитий, ее истории.

¹⁴⁴ В нашем кратком историческом очерке мы следуем трудам Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа, М. Лордкипанидзе, З. Анчабадзе, Н. Ломоури, Д. Мусхелишвили и других грузинских историков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели группу купольных храмов, сохранившихся в Абхазской АР, входившей в VIII-X вв. в состав т.н. „Абхазского царства». Все они созданы в примерно столетний промежуток времени в период второй половины IX до середины X века и варьируют тип четырех столпного „croix inscrite». Кроме того они являются памятниками одного этапа стилистического развития, хотя и демонстрируют различные его фазы. Мы увидели также, что различное решение художественного образа изученных нами церквей в большой мере обусловлено спецификой заказа, их функцией, их местом в жизни страны, наконец, историческими условиями.

Результаты нашего исследования подводят нас к пониманию более общих вопросов истории средневековой архитектуры. Памятники Абхазии дали нам случай убедиться, что в строительную практику этого края Грузии проникли элементы византийской архитектуры. Можно даже предположить участие прошедших византийскую выучку строителей, а то и мастеров-греков. Но с достаточным основанием можно говорить, что этот вклад, хотя и сильно влияющий порой на облик отдельных строений, все же не определяет архитектурного „лица» региона в целом. Очень тесна связь наших храмов с зодчеством Восточной Грузии, выявляющаяся как в тематическом репертуаре, так и в общности многих форм. Но и в этом случае не может быть речи о полной идентичности архитектурных решений западно- и восточно-грузинских зодчих. Общие разным частям исторической Грузии мотивы интерпретированы здесь достаточно своеобразно, что и позволило нам говорить об „абхазской школе» архитектуры.

Все это, по нашему убеждению, и не могло быть иначе. Культура и искусство христианского мира в общем, и в особенности, восточно-христианского, как его часто называют „византийского», обладает многими чертами общности и могут быть представляемы и рассматриваемы как единое целое и такой способ изучения вполне приемлем, когда речь идет о выявлении больших этапов развития человеческой цивилизации или о разграничении археологических культур. Но это далеко недостаточно для исчерпывающего и даже просто правильного понимания процессов развития архитектуры того времени. При таком рассмотрении неизменно остаются неучтенными многие существенные в художественном отношении моменты, стирается все индивидуальное, самобытное. Очень односторонен и „типологический» метод изучения архитектуры, игнорирующий не только региональные, но и временные признаки, тогда как одна и та же типологическая модель, появляясь в различной стилистической среде, „наполняется» разным художественным содержанием, становится выразителем самого разного художественного ощущения. Между тем каждая эпоха, любая страна и даже отдельные регионы одной страны по-своему понимают и воплощают общие структуры, претворяют полученные извне импульсы на собственный лад. Не учитывая этого обстоятельства, нельзя получить верного представления об общей картине средневековой архитектуры. И это положение, как нам кажется, как нельзя лучше подтверждается памятниками культового зодчества Абхазии.

ZUSAMMENFASSUNG

Im letzten Jahrzehnt hat sich in der Kunstwissenschaft die Tendenz zur regionalen Erforschung der Kunst der sogenannten ostchristlichen Welt als aktuell erwiesen. Aufgrund neuentdeckter, bisher in der Literatur unbekannter Denkmäler und eines tieferen Eindringens in das spezifische Wesen des Bauschaffens sind wissenschaftliche Arbeiten erschienen, die neue Aussichten in der Erforschung der Kunst von Byzanz und der ostchristlichen Länder bieten. Im Lichte der neuen „Entdeckungen“ hat J.Strzygowski schon Anfang unseres Jahrhunderts den Vorrang Konstantinopels als des einzigen Ausstrahlungszentrums neuer schöpferischer Anregungen in die „Peripherie“ in Zweifel gezogen und neue „Zentren“ der Kunstwanderung entdeckt. Zur Zeit finden es viele Gelehrte unrichtig, die jede „Peripherie“ nur als „Schule“ der byzantinischen Kunst anzusehen. Professor Deichmann kommt in seinen tiefen Forschungen der frühchristlichen Kunst in verschiedenen Regionen der christlichen Welt auf den Gedanken, daß die Architektur in der Peripherie eine bedeutende und nicht selten originelle Entwicklung offenbar früher als in Byzanz erhielt. G.Tschubinaschwili hat aufgrund der Baudenkmäler des mittelalterlichen Georgien, ausgehend von den Entwicklungsgesetzmasigkeiten der Kunst im allgemeinen und unter Berücksichtigung lokaler sozioökonomischer Verhältnisse, sowie des psychologischen Kodes des Raumdenkens der Völker, die diese Denkmäler für ihre Zwecke geschaffenen hatten, nicht nur die schöpferische Eigenständigkeit dieses Gebiets der ostchristlichen Kunst gezeigt, sondern auch die Existenz von verschiedenen Bauschulen in diesem Gebiet.

In der georgischen Baukunst des Mittelalters zeichnen sich neben der markant hervorstechenden kachetischen Schule auch Bauwerke aus, die im den nordwestlichem Teil des Landes – am Ufer des Schwarzen Meeres entstanden. In diesem Teil Westgeorgiens, d.h. dem alten Lasika, die von den Ausländern auch Kolchis genannt wird, gingen zur Zeit der feudalen Zersplitterung (VII.-X. Jh.) die Statthalterschaften von Abchasien, Zchumi und Bedia d. h. ein Teil der heutigen Abchasischen autonomen SSR ein. Dieses Gebiet befand sich in einem gewissen Zeitraum in einer zu Ostgeorgien unterschiedlichen politischen und kulturellen Umgebung. Es ist bekannt, das auf diesem Gebiet zuerst das römische und dann das byzantinische Reich einen starken politischen und kulturellen Einfluß ausgeübt haben. Einen nicht unbedeutenden Faktor bilden auch die engen Handels – und Wirtschaftsbeziehungen zur hellenischen Welt sowie die Existenz von griechischen Handelsniederlassungen an der Meeresküste des Landes. Man darf auch nicht den Beitrag der Griechen zur Bautätigkeit von Lasika und sogar die Möglichkeit einer unmittelbaren Teilnahme an Bauarbeiten byzantinischer Meister übersehen – eine Tatsache, die auch in den Schriftquellen ihren Niederschlag findet.

Auf Grund dieser Zeugnisse sowie der wenigen, dank den Reisenden des XIX. Jhs. bekannt gewordenen Denkmälern haben manche Forscher die Bauwerke des für uns interessanten Gebiets als rein byzantinische Erzeugnisse betrachtet. Diese Vorstellung verstärkte sich immer mehr beim Vergleich mit der ostgeorgischen Baukunst mit ihrer scharf ausgeprägter Eigenartigkeit. Jedoch hat noch N.Kondakow bemerkt, das die Denkmälern nicht ganz genau mit den byzantinischen Bauformen übereinstimmen. Das unmittelbare Kennenlernen der Denkmäler dieses Gebiets bestätigt aber nicht nur die Meinung N.Kondakow's, sondern hebt auch noch deutlicher die lokalen schöpferischen Bemühungen hervor, die ihre eigene Entwicklungsrichtung behaupten und die entnommenen Formen umgestalten. Davon zeugen sowohl die weit in der ganzen christlichen Welt verbreiteten Denkmaltypen wie das Vorhandensein eines rein lokalen, nur in Georgien anzutreffenden Typs der sogenannten Dreikirchenbasilika.

In diesem Buch beschränken wir bewußt den Gegenstand unserer Betrachtung auf jene Denkmälern, die auf diesem Terrain in der Zeit zwischen dem VIII. und X. Jh. d. h. mit Denkmälern, die vor der Vereinigung des zersplitterten Georgiens in einen einheitlichen feudalen Staat geschaffen wurden. Dies ist, wie bekannt jene Epoche, in der das byzantinische Reich sich in einer tiefen inneren Krise befindet und seinen Verfall und Schwächung des außenpolitischen Gewichts erlebt. Zur gleichen Zeit befreit sich Westgeorgien vom byzantinischen Einfluß, die Westgeorgische Kirche tritt aus der Jurisdiktion des Patriarchen von Konstantinopel aus und vereinigt sich mit der autokephalen georgischen Kirche mit dem Katholikos-Patriarchen von Mzcheta als Oberhaupt. Wir widmen unseres Buch nur einem Typ von Kuppelbauten – dem sogenannten eingeschriebenen Kreuz, d. h. einer Kirche, in der sich die Kuppel auf vier freistehenden Pfeilern stützt.

Kuppelkirchen vom Typ eines „eingeschriebenen Kreuzes“ mit einer Kuppel auf vier Stützen aus dem VIII. – X. Jh. begegnet man unweit des Dorfes Bzibi, in der alten Anakopia (heute Achali Athoni), in den Dörfern Lichne und Mokwi. Bei allen diesen Bauwerken ist der Ostteil hinter den viereckigen Abriss durch drei hervortretende Apsidenmassen vorgerückt worden.

In der angeführten Denkmalgruppe hat nur die Kirche in Mokwi eine historisch belegte Datierung. Sie wurde als Kathedrale im neu gegründeten religiösen Zentrum zur Regierungszeit des abchasischen Königs Leon (957-967) erreicht. Auf ein früheres Datum, auf das VIII. – IX. Jh. – ist ihren stilistischen Merkmalen nach die Kirche in Bzibi zurückzuführen. Was die zwei übrigen Kirchen in Anakopia und Lichne betrifft, wird ihre chronologische Stelle zwischen Bzibi und Mokwi festgestellt.

Die Kirche von Bzibi wurde gleichzeitig mit der Zitadelle gebaut. Die strategische Lage der Festung bezeugt, dass sie als Vorposten gegen die am Ufer des Schwarzen Meeres niedergelassenen griechischen (byzantinischen) Kolonisatoren errichtet war. Die Zitadelle in Bzibi überwachte und kontrollierte Wege, die ins Innere des Landes – in seine Bergsiedlungen – und zum Nordkaukasus führten.

Der Bau der Festung ist mit dem allgemeinen Aufschwung des Landes und mit den zum Schutz der Statthaltertschaft getroffenen Maßnahmen verbunden. Die Funktion der Kirche beschränkt sich auf die Bedienung der Bewohner der Festung. Nach unserem Erachten ist eben dadurch der Vereinfaht, durch keine Nebenräume komplizierte Grundriß der Kreuzkuppelkirche und ihre verhältnismäßig bescheidenen Ausmaße zu erklären.

Die künstlerische Lösung der Fassaden und die stilistischen Merkmale ihrer dekorativen Ausstattung überschreitet nicht die Grenzen jener Züge, die die sogenannte Übergangsstufe in der georgischen Architektur des VIII.-IX. Jrs. kennzeichnen.

Der kompositionelle Aufbau der Kirche von Anakopia stellt eine genaue Wiederholung der Kirche von Bzibi dar, nur mit einem Unterschied, dass von Westen auf die ganze Breite des Gebäudes ein Narthex mit drei Eingängen (von W, N und S) angebaut ist. An die Außentüren, die direkt in die Kirche führen, sind ebenso wie in Bzibi, gewölbte Portiken angebaut worden. Nach historischen Angaben war Anakopia damals eine große Ortschaft. Die Kirche, die uns interessiert, wurde nicht innerhalb der auf einem Berg gelegenen Zitadelle gebaut, sondern unten, in der Schlucht des Flusses Psyrzcha, die von der Meeresseite ebenfalls von Befestigungsanlagen geschützt war: man muß annehmen, daß die Kirche nicht nur für den Adel, sondern auch für die übrige Bevölkerung bestimmt war, wodurch offenbar das Vorhandensein einer Kirchenvorhalle zu erklären ist. Leider sind in der Kirche die äußere dekorative Ausstattung, die ursprüngliche Kuppel und die Portiken nicht ganz erhalten geblieben. Nach den äußeren Massen, dem Aufbau des Innenraums und den Bauverhältnissen zu urteilen, kann man die Kirche zwischen Bzibi und Mokwi datieren.

Die Kirche in Lichne ist in ihrem ursprünglichen Zustand verwahrt. Erhalten ist auch ihre achteckige Kuppel. Die Komposition des Innenraums ist im Unterschied zu Anakopia durch Emporen kompliziert. Sie sind über dem Narthex angebracht und in drei überwölbte Abschnitte geteilt. Jeder Teil erschließt sich durch Bogenöffnungen dem Hauptraum, über dem mittleren aber gibt es noch eine Öffnung, die nur eine dekorative Bedeutung hat. Die Anbringung der Emporen zeugt nach unserem Erachten von einem anderen „sozialen Auftrag“. In Georgien waren die Emporen für die feudale Aristokratie bestimmt, so dass unsere Meinung ihren guten Grund hat, umso mehr, als sie indirekt durch den unweit der Kirche gelegenen Palast der abchasischen regierenden Fürsten bestätigt wird. In diesem Palast sind alte, mit der Kirche gleichzeitig gebaute Teile erhalten geblieben.

Wie bereits erwähnt, hat die Kirche in Lichne keine dokumentarisch fixierte Datierung. Aber die alte Schicht der Wandmalerei wird auf das XI. Jahrhundert zurückgeführt. Wie bekannt, kann die Wandmalerei nicht immer als Grund zu einer Datierung des Bauwerks dienen, umso mehr, dass eine ganze Reihe von Architekturmerkmalen und stilistischen Zügen in Lichne es nicht gestattet, die Errichtung des Gebäudes auf das XI. Jahrhundert zu verschieben. Diese Merkmale sind vor allem: Tambour der Kuppel, ihre äußere Gestaltung sowie die Gliederung der Westwand des Hauptraums und die Ausstattung der Emporen mit dekorativer Bogenöffnung. Alle und in der georgischen Baukunst bekannten Analogien bleiben innerhalb des Zeitraums zwischen dem IX. und X. Jh. Zu gleicher Zeit zeigen die byzantinischen Beispiele eine ganz andere Form und Ausstattung des Kuppeltambours.

Die Fassaden der Kirche in Mokwi wurden während der Restaurierung im XIX Jh. abgebaut und aufs

neue verkleidet. Zur selben Zeit waren auch die ähnlich wie in Bzibi, Anakopia und Lichne von drei Seiten an die Haupteingänge angebaute Portiken vernichtet. Aber die Außenmaßen, die Gliederung des Innenraums stehen noch heute in ihrem ursprünglichen Zustand da. Wie aus dem Plan ersichtlich ist, wurde der Komposition jene vereinfachte Fassung einer Kreuzkuppelkirche zugrundegelegt, die wir in der oben betrachteten Denkmalreihe (ihre reine Form wird in Bzibi gegeben) sahen. Der Unterschied liegt nur darin, daß der Narthex in Mokwi im Vergleich zu Anakopia und Lichne um' eine Bogenstellung verschoben worden ist, was die Raumwirkung erheblich weitet und den Westarm verlängert.

Dieser gesamte verlängerte und etwas geweitet Innenraum ist von drei Seiten derart mit einem zweigeschossigen Massiv umfaßt, daß von außen die für alle Denkmäler dieses Typs dieser Region typische Stufenförmigkeit der Gliederung des Innenraums hervortritt.

Das obere Geschoß des Massivs stellt eine umgehende Galerie dar, die mit einem Tonnengewölbe auf Bögen überdeckt ist. Es war, wie es scheint, auch für den Adel bestimmt. Das untere Geschoß ist in eine Reihe selbständiger Räume (Narthex, Kapellen) gegliedert. Sie sind nicht immer miteinander verbunden, aber dem Hauptraum der Kirche ebenso wie Emporen durch hohe Bogenöffnungen erschlossen worden. Dies Erweckt den Eindruck eines erweiterten, aber in eine Einheit verschmolzenen Innenraums. Wie bereits erwähnt, wurde die Kirche in Mokwi als Kathedrale eines neugegründeten Bistums gebaut. Diese Idee war Ergebnis der Festigung der inneren Kräfte, der politischen Konsolidierung Westgeorgiens (das sich damals „Abchasisches Reich“ nannte) und seiner völligen Befreiung von der byzantinischen Kirche. In der künstlerischen Losung des Interieurs der Kathedrale in Mokwi, in seiner erhabenen Schlichtheit und Größe ist ein besonderer sozialer Auftrag widergespiegelt. Es ist einer der größten Kirchenbauten Westgeorgiens, der in seinem Ausmaß weit alle Kreuzkuppelkirchen Abchasiens übertrifft.

In der Literatur wird der Grundriß der Kathedrale Mokwi dem Typ einer sogenannten fünfschiffigen Kreuzkuppelkirche zugerechnet, und man versucht ihn völlig aus der Architektur von Konstantinopel abzuleiten, wobei nicht nur die Architektur-räumliche Merkmale, die eine „Fünfschiffigkeit“ verneinen, sondern auch die durch historische Urkunden bestätigte Datierung von Mokwi übersehen wird. Wie aber aus unserer Betrachtung folgt, kann die Komposition der Kathedrale von Mokwi nicht als Ergebnis eines Imports des sich schon herausgebildeten, fertigen Bautyps einer fünf schiffigen Kreuzkuppelkirche, als Resultat ihrer künstlichen Einbürgerung auf fremdem Boden angesehen werden, wie es manche Autoren zeigen wollen. Sie ist aber Folge schöpferischer Umgestaltung eines weit verbreiteten Kreuzkuppeltyps mit einer Kuppel auf vier freistehenden Stützen, der sich in Georgien schon Anfang des VII. Jhs. einzubürgern beginnt und in allen regionalen Schulen seine natürlichen Entwicklungswege hat.

Und so ist es auch in Abchasien: im Zeitraum zwischen dem VIII. und der Mitte des X. Jhs. hat dieser Typ einer Kuppelkirche von Bzibi bis Mokwi seinen eigenen, durch innere Anregungen bedingten Entwicklungsweg. Wie schon bemerkt, wird innere Anregungen bedingten Entwicklungsweg. Wie schon bemerkt, wird diesen Periode in der Geschichte der georgischen Baukunst als „Übergangsstufe“ bezeichnet, da sich auf dieser Etappe stilistische Veränderungen gegenüber der vorhergegangenen Stufe, die durch „klassische“ Stilzüge charakterisiert wird, vollziehen. Man sieht das Suchen nach neuen Kunstformen malerischeren, barockeren Charakters. Diese Übergangsstufe hat keine vollendeten „Etalons“, das schöpferische Suchen gibt der Individualität gleichsam mehr Raum. Eine solche Tendenz ist in allen regionalen Schulen Ost – und Westgeorgiens von VIII.-IX. Jh. zu beobachten.

In den oben betrachteten vier Denkmälern der „Übergangsstufe“ macht sich auch das Suchen nach Neuem fühlbar. Man merkt das nicht nur in der dekorativen Ausstattung der Fassaden in Bzibi und Lichne sowie im Verzicht auf symmetrische, ausgewogene Massenverteilung in allen drei Denkmälern (mit Ausnahme des archaisierenden Bzibi), sondern auch in der Bevorzugung einer dynamischen, stufenweisen Raumanordnung und den Größenverhältnissen, die eine Tendenz zur Ausdehnung in die Höhe (siehe Tabelle) aufweisen.

Eingedenk dessen, daß die Architektur nicht nur berufen ist, ästhetische Bedürfnisse zu befriedigen, sondern auch eine rein praktische Funktion hat, geben wir der Überzeugung Ausdruck, daß die Veränderungen oder Bereicherungen des Plans der Kreuzkuppelkirche (der in Bzibi fixiert wurde) mit neuen Teilen-Kirchenvorhalle, Emporen, Kapellen – nicht durch den Wunsch, fremden Vorbildern nachzuahmen, sondern vor allem durch die Forderungen des Auftrags, durch lokale, regionale Erfordernisse motiviert

waren. Dies ist am deutlichsten in Mokwi zu bemerken, wo sich in der Lösung der künstlerischen Gestaltung des Innenraums die Tendenz zur Festlichkeit fühlbar macht. Dazu dienen also die Ergänzungen des Plan, seine Weiter – entwicklung. Wir wiederholen, daß dies das Ergebnis realer konkreter Forderungen ist und nicht das Bestreben, die „Vorbildern“ von Konstantinopel mechanisch nachzuahmen. Alle vier Kirchen – Bzibi, Anakopia, Lichne und Mokwi – sind in ein und derselben Bautechnik errichtet worden. Zur Verkleidung der Fassaden und der Inneren Wandflächen wurde Hausten verwendet, der so charakteristisch für die gesamte georgischen Baukunst und der byzantinischen fremd ist. Daneben sieht man aber auch einen gewissen Beitrag, ja eine Teilnahme von Meistern, die in byzantinischen Bauschulen ausgebildet wurden. So hat z.B. die gerippte Schirmkuppel der Kirche von Lichne keine Analogien in der georgischen Architektur. Nicht beliebt sind in Georgien dieser Zeit auch die ohne Westwand auskommenden, mit dem Hauptraum verschmolzenen Pastophorien. Wenig bekannt sind auch die vorspringenden Ostapsiden, die in der byzantinischen Hauptstadt weit verbreitet sind.

Für den großen Teil Georgiens dieser Periode ist auch die Zurückhaltung in der Fassadendekorationen nicht charakteristisch. Zwar können wir darüber wegen der im XIX. Jh. in Mokwi und Anakopia vorgenommenen Restaurationen nicht ganz bestimmt urteilen, aber die Bescheidenheit des Dekors in Lichne kann in Georgien jedenfalls nur mit der Baukunst von Kacheti verglichen werden. In dieser Hinsicht ist die Kirche in Bzibi, die zur kartlischen Schule neigt, eine Ausnahme. Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang die Frage der Genesis des Typs selbst.

Es ist bekannt, daß vom IX. Jh. an die Kirche vom Typ eines „eingeschriebenen Kreuzes“ zur beliebtesten Komposition im ganzen ostchristlichen Kulturkreis wird. Wir wissen auch, daß alle Versuche, ihn ganz aus der rein byzantinischen Baukunst abzuleiten, einen Mißerfolg hatten, da auf byzantinischen Boden weder die Genesis noch die Evolution dieses Typs zurückzuverfolgen sind. Er findet erst ziemlich später, im XI. – XIII. Jh. eine weite Verbreitung. Dagegen baut man in Georgien, ebenso wie in Armenien (der Unterschied zwischen diesen beiden nationalen Losungen ist offensichtlich) von der ersten Hälfte des VII. Jhs. an ununterbrochen Kirchen vom Typ „croix inscrite“ eben in der Fassung mit einer Kuppel auf vier Stützen (Zromi, VII. Jh., Samschwilde, VIII Jhs., Ikalto, IX. Jh.,) und seit dem X.-XI. Jh. ist diese Fassung des Kuppelthemas die einzige und führende.

Die Untersuchung der Denkmäler des VIII. – X. Jhs. vom Typ „croix inscrite“ auf dem Terrain Abchasiens läßt also den Schluß zu, daß im Gebiet, das unmittelbar zur byzantinischen Einflußsphäre gehörte, jene Fassung der in ein Rechteck eingeschriebenen Kreuzkuppelkirche mit einer Kuppel auf vier Stützen verbreitet ist, der in Konstantinopel nicht vorkommt, der aber für das ganze Georgien bezeichnend ist.

Es ist auch nicht möglich, die Kuppelkirchen Abchasiens auf Trapezund zurückzuführen. Die erhaltene Bauten Trapezunds sind nicht nur später entstanden, sondern weisen solche Züge (z.B. byzantinischer Baukunst ganz fremde Verlängerung des Naos) auf die vielmehr die Annahme transkaukasischer Einwirkung bestätigen.

Unter anderen Baudenkmalern Abchasiens sind besonders sogenannte „Drei-Kirchen-Basiliken“ zu berücksichtigen. Hier sind vier solche Kirchen erhalten: die eine in „Dsweli-Gagra“, die zweite auf dem Berge Kiatsch, die dritte in der Ortschaft Ambara auf dem Musera-Kap und die vierte unlängst von D. Gulia's Abchasische Institut für Sprache, Literatur und Geschichte ausgegrabene Kirche in der Festung Abaanta. Allen diesen Denkmälern paßt auf genaueste die Definition, die G.Tschubinaschwili, der eigentliche Entdecker und der erste Erforscher dieser Komposition, formuliert hat: „konstruktiv ist Drei-Kirchen-Basilika eigentlich keine Basilika, weil sie nicht durch Pfeilerreihen mit darauf aufragende Obergaden des Mittelschiffs in drei Schiffen geteilt ist. Aber von außen hergesehen ist sie Basilika und schließt auch genetisch unzweifelhaft an Basilika an“. („Architektur Kachetiens“, Tb., 1955, russ., S. 141).

Die ältesten unter angeführten Kirchen sind Bauten in „Dsweli Gagra“ und Abaanta, die mit dem VI. Jh. datiert sind. Dann folgen die imposanten Gebäuden auf dem Berge Kiatsch und in Ambara, die nach stilistischen Merkmalen mit dem VIII-IX. Jh. datiert sind.

Zahlreiche Beispiele der „Drei-Kirchen-Basilika“ sind in Ostgeorgien – Kartli und Kacheti – bekannt. Sie lassen die schöpferische Freiheit und Mannigfaltigkeit der kompositionellen Losungen erkennen.

Auch in abchasischen Beispielen sehen wir eine freie Behandlung der Komposition, worin sich eine eigene, von ostgeorgischen Drei-Kirchen-Basiliken abweichende Tradition offenbart. Man kann einige

Merkmale nennen: Grundrisslösung des Westteils der Kirche in Ambara als Nartex mit Emporen statt der kachetischen Drei-Kirchen-Basiliken üblichen Westumgang; Aussonderung einer Kammer wie in der Nordkirche der Drei-Kirchen-Basilika auf Kiatsch.

In wissenschaftlicher Literatur ist es anerkannt, daß Drei-Kirchen-Basilika als solche „eine lokal georgische Erscheinung, eine lokale Variation auf Thema „Basilika“ ist (G.Tschubinaschwili). In Drei-Kirchen-Basilika „zeigt sich ein gewisse eigenständige Formschaffen und demgemäß in Veränderung der Formen tritt eine innere Notwendigkeit der entsprechenden Form zutage“ (G.Tschubinaschwili).

Sehr beachtungswert ist es, daß in diesem, von Byzanz stark beeinflussten Gebiet der Schwarzmeeresküste der Typus der Drei-Kirchen-Basilika nicht nur populär, sondern mehr beliebt ist, als gewöhnliche dreischiffige Basilika.

Dabei treten die Baudenkmaler der historischen Region an der Schwarzmeerküste Georgiens (im heutigen Abchasien) trotz der Gemeinsamkeit mit der Architektur anderer georgischer Gebiete mit ihren Besonderheiten hervor. Sie offenbaren eine besondere, nur ihnen eigene künstlerische Einstellung. Hier kann man – wie auch in Bezug auf Kacheti, im Unterschied zu Kartli – das Streben nach einer künstlerisch selbständigen Behandlung der für die georgische Baukunst allgemeinen Voraussetzungen finden, was und berechtigt, mit Einschränkungen von einer „abchasischen“ Schule zu sprechen.

Die Existenz von solchen regionalen Schulen inmitten der einheitlichen georgischen Kunst, mit ihrem deutlich ausgeprägten nationalen Charakter, zeugt von ihrer Vielseitigkeit, von unerschöpflichen inneren Reichtum nationaler Kulturen, die eine große Kultursphäre der ostchristlichen Welt bilden.

SUMMARY

The tendency focused on the regional research activity within the Eastern Christian art, appeared topical among the fields of art history over the last decade. Due to newly discovered monuments, unknown in the academic literature before that, as well as a profound exploration of the peculiarities of certain buildings, certain academic papers have been published. They suggested successive prospects in order to study the Byzantine art and the Eastern Christian lands. According to new “discoveries”, in the very beginning of the twentieth century, J. Strzygowski suspected Constantinople to be the starting point since it was the only center of new creative stimuli in the “periphery”. Therefore, he found new “centers” for the migration of art. At present, a great number of scholars consider incorrect to regard any “periphery” as just a “school” of Byzantine art. Concerning the origin of the early Christian art in various regions of the Christian world, in his profound research, professor F. W. Deichmann concludes that peripheral architecture evidently developed earlier than in Byzantine. Based on the principles of the development of art while arguing the medieval architectural monuments of Georgia, G. Chubinashvili takes into account the socio-economic conditions of the local area, at the same time he considers the psychology and the correspondence of those peoples towards the monuments they had composed. He considers not only the originative autonomy of the area of Eastern Christian art but also the existence of various building schools in this environment as well.

Medieval Georgian architecture together with distinctive school of Kakheti, includes the structures erected in the northwest part of the country, in the coast of the Black Sea. This part of Georgia, so called Old Lazika, is also alluded by name of Colchis by foreign authors. This region was a royal residence of Abkhazia (present Autonomous republic of Abkhazia), Tskhumi and Bedia during the time of feudal splitting in - seventh to tenth centuries. Both Abkhazia and the provinces of East Georgia experienced diverse political and cultural circumstances during a particular period of time. As is known this region was under the high influence of the Roman Empire on the one hand, and on the other, Byzantine Empire provided its strong political and cultural inspiration on it. Significant was also the close trade and economic relations between Hellenic world and the region. Greek commercial settlements aroused on the coastal lands of the country played considerable role too. The contribution of the Greeks in the constructive works of Lazika is doubtless. Moreover, the participation in the building practice by Byzantine masters is closer to the truth as the facts are attested in the written sources.

On the basis of the data mentioned above, and the travelers’ descriptions of the nineteenth century, some of the scholars considered the structures as pure Byzantine erections. This statement became more and more pronounced while comparing them with the architecture of East Georgia. The evidence is obvious by vivid peculiarities matching the buildings of Lazika. However, N. Kondakov noticed the monuments were not precisely identic to those of Byzantine designs. N. Kondakov’s conception is confirmed by the direct analogues of Lazika monuments, on the other hand, it highlights distinctly the local artistic power holding the proper way of development in addition to redesigning of the borrowed forms. The above mentioned is proved according to the types of the monuments widely spread in the Christian world as well as by the locally established type of three-church basilica found only in Georgia.

In this book we deliberately restrict the discussion about the monuments dated back from the eighth and tenth centuries erected before the unification of Georgia. As it is widely accepted, this was a period of a great internal crisis in Byzantine Empire that provoked weakening and collapse of external political power of the state. At the same time, West Georgia retreated the influence of Byzantine Empire. After leaving the jurisdiction of Constantinople Patriarch, Western Georgian Church was amalgamated to the Georgian Autocephalous Church led by the Catholicos Patriarch of Mtskheta. The book is dedicated to one type of domed structure, so called “inscribed cross”. The dome is supported by four free-standing piers in this type of church.

Within the span of eighth and tenth centuries, the domed churches of “inscribed cross” with four piers, are found not far from the villages of Bzipi, in Old Anakopia (present Akhali Atoni), Likhni and Mokvi. All these three structures pronounce three protruding apses on the eastern facade behind the square shape of the building.

In the group of listed monuments only Mokvi Church bears historically proven dating. The church was built as a cathedral in the newly founded religious center during the reign of the Abkhazian king Leon (957-967). The earliest one among them should be the church in Bzipi. The chronology of the churches in Anakopia and Likhni should be varied between the dates of Bzipi and Mokvi structures.

The church of Bzipi was built as a citadel at the same time. The strategic position of the fortress testifies that it was erected as an outpost against the Greek (Byzantine) colonizers established on the coast of the Black Sea. The Bzipi citadel supervised and controlled the routes entering into the country comprising the highlands and North Caucasus as well.

The erection of the fortress is associated with the recovery of the country. It was identified as main purpose to protect the state. To our mind, the function of the church was limited for serving the inhabitants of the fortress. The reason of this deals with the bare structure of the dome building with its modest dimensions.

The artistic solution of the facades together with the stylistic features of the decorative elements are moderate. Such attitude notifies the beginning of a new stage in Georgian architecture of eighth and ninth centuries, so called "transitional stage".

The compositional structure of Anakopia Church is the same as of Bzipi structure. The only difference between them are the width of the building and a narthex with three entrances (W, N and S).

Like Bzipi Church, here too, the arched porches are enlarged. According to the historical traditions, Anakopia was a large village at that time. The above mentioned church was not erected inside the citadel, but below it, in the gorge of the river Psyrtskha protected by the fortification system from the sea side: the church belonged not only to the nobles, but also to all inhabitants. The church vestibule evidently improves this consideration. Unfortunately, the façade embellishment, as well as the original dome and porches have not completely preserved. Both the exterior and the interior of the church allows us to determine its chronology between Bzipi and Mokvi churches.

The church of Likhni with its octagonal dome has been preserved originally. In comparison with Anakopia, the composition of the interior is complicated by the galleries. Erected above the narthex they are divided into three vaulted sections. Each part of this structure is opened to the naos. Only the middle section with an opening is determined as a decorative element. The galleries presumably belonged to the other "social category". Traditionally, the galleries used to build for aristocracy in Georgia. This consideration is confirmed by the palace of Abkhazian rulers erected not far from the church.

As above mentioned, the church of Likhni has no dating fixed documentary. But the old coating of the murals should have been belonged to the eleventh century. The wall painting is not reliable for dating the buildings. Moreover, the architectural and stylistic peculiarities of the church enable us not to push back the date over the ninth century. These characteristics are as following: drum of the dome, exterior design, outline of the western wall of the naos and embellishment of the galleries with decorative arch opening. The analogies of these elements found in Georgian architecture varies within the ninth century. As for the Byzantine examples of the same period, they show vivid diversity to the shape and constructive elements of the dome.

During the restoration works held in the nineteenth century, the facades of Mokvi church were collapsed and then disguised. Similar portals like Bzipi, Anakopia and Likhni, were added to the main entrances. Dimension of the exterior as well as a structure of the interior have been preserved originally. According to the plan of the church, the composition is based on the simplified version of a cross-domed structure, the examples of which are observed above (the pure design of the structure is found in Bzipi). The only difference deals with the narthex in Mokvi having a single arch in comparison with Anakopia and Likhni churches. It makes the space considerably wider and the western arm prolonged. Completely lengthened interior is widened a little three sides of which is surrounded by a two-storey array expressing step-like structure on the exterior. It is typical for all the monuments of this type found in this region. The upper floor of the array is a gallery covered by a barrel vault set on arches. The gallery seems to be intended for the nobles. The ground floor is divided into certain independent chambers (narthex and chapels). The chambers are not always connected to each other. Like galleries they are merged into the naos through high arched openings making the interior optically more expanded and smooth. As we mentioned

above, Mokvi church was built as a cathedral of a newly established bishopric. The idea provided the mission for enhancing the internal forces and political consolidation of Western Georgia (at some time called "Kingdom of Abkhazia") as well as its full exemption from the Byzantine church. Artistic approach of the interior of Mokvi cathedral distinguished by sublime simplicity and grandeur, expresses its particular significance of a social category. Mokvi cathedral is one of the largest churches in West Georgia surpassing all the cross-domed churches in Abkhazia.

In publications concerning Mokvi cathedral, the plan is attributed to the type of five-nave cross-domed churches. This kind of planning makes it consider the origin of the structure from Constantinople architecture. The date of Mokvi turns obvious either due to its architectural-spatial peculiarities or by historical sources. The Mokvi cathedral could not have been regarded as complete example of five-nave cross-domed structures arose as artificial composition on the basis of foreign provenance as it is perceived by certain scholars. However, it is a variation of a cross-domed type with a dome supported by four piers. This type was spread throughout Georgia in the beginning of the seventh century. Thus, it may be considered as natural development on the local soil typical for all provincial schools of the country.

Similar picture is observed in Abkhazia between the eighth and the first half of the tenth centuries. Bzipi and Mokvi churches had their own way of development in this respect. Inner stimuli transformed into conditional developmental path. The period is known as a "transitional stage" in Georgian architecture as it is mentioned above. Since then, stylistic changes commenced unlike the "classical" style of the previous stage. Some of the researches believe these changes are the process of a searching for new artistic forms that are more picturesque bearing baroque character. No accomplished samples were produced within the transitional stage, even though creative attitude to the art gave more possibilities for individual approach to the artifacts. The tendency is common for all regional schools both in East and West Georgia in eighth to tenth centuries.

The four monuments discussed above reveal the tendency of new approaches. The Bzipi and Likhni façade embellishments strengthen this idea. The absence of symmetry and balance is exposed in three monuments (except Bzipi by its archaizing character). Interrelation of dynamic, gradually increased spatial arrangement and proportions is a reason of expansion of the height in the interior.

Architecture not only addresses aesthetic needs, but it also has pure practical function. To our convincing opinion the changes or complication of the plans (e.g. in Bzipi) by porches and galleries are provoked by local, regional demands and not by imitating the foreign role models. The solemn spirit felt in Mokvi is evident by means of artistic solution of the interior by annexes of the plan. We still prove the idea about the result of concrete demands that contradicts mechanical imitation of the role models of Constantinople. All four churches, Bzipi, Anacopia, Likhni and Mokvi, are built by the same construction technique. The masonry that covered facades and interior walls is peculiar for Georgian architecture in general and for Byzantine style as well. However, the contribution and participation of the masters trained in Byzantine building schools are acceptable. For example, faceted drum of the dome in Likhni has no analogies in Georgian architecture. The existence of pastophory to the west wall emerging into the naos, is not popular in Georgia at that time. The apses protruding on the east façade are not quite enough appropriate in contrast to the capital of Byzantine where it is very common.

The façade decoration is not restricted in most parts of Georgia at that time. We can argue about Mokvi and Anacopia façade embellishment only after the restoration works took place in nineteenth century. However, the modest character of Likhni decorative system should be compared with architecture of Kakheti. In this respect, the Bzipi church is an exception as far as it follows the School of Kartli. The question regarding the genesis of this type is worth mentioning.

It is widely accepted that the type of "inscribed cross" became most popular in the ninth century over the culture of entire East Christianity. The attempts to assign the origin of it completely to Byzantine architecture is wrong as no traces of the genesis and development are found within the Empire. Later, in the span of eleventh and thirteenth centuries it is not widely spread yet. In Georgia as well as in Armenia, the churches of "inscribed cross" with a dome set on four piers, used to build permanently since the first half of the seventh century (Dzromi built in seventh century.; Samshvilde built in eighth century.; Ikalto built in ninth century). Since ninth to eleventh century the theme of this kind of dome became prominent.

Surveying the “inscribed cross” monuments of Abkhazia dated to the eighth-tenth centuries, it becomes apparent that the region under Byzantine influence, follow the type of inscribed cross with a dome supported by four piers. This type does not occur in Constantinople but is prominent in Georgian architecture in general.

The analogies of Abkhazian dome churches are not observed in Trabzon. The surviving building of Trabzon bears traits supposing the Transcaucasian influence (e.g. the prolonged naos is quite unfamiliar for Byzantine architecture).

The type of so called “three-church basilica” can be found among the monuments in Abkhazia. Four churches of this type have been survived there: one in Dzveli Gagra, another in Mount Kiachi, the other in the village of Ambara on Miussera Cape and the last one excavated in the fortress of Abaanta by D. Gulia Institute of Language, Literature and History of Abkhazia. All these monuments perfectly refer to the definition made by G. Chubinashvili who discovered and explored this composition. According to him “the “three-church basilica” does not represent basilica’s construction as the row of columns with clerestory are absent there. Instead, the central space is divided into three naves. Exterior has basilica’s appearance, so traditionally the structure is clearly associated to basilica” (“Architecture of Kakheti”, Tbilisi, 1955, p. 141, in Russian)

The earliest buildings among the listed churches are in Dzveli Gagra and Abaanta dated back to the sixth century. Imposing buildings on Mount Kiachi and in Ambara are more associated to the eighth and ninth centuries according to their stylistic traits.

Numerous examples of “three-church basilica” found in Kartli and Kakheti, East Georgia, reveal the artistic variety and diversity of compositional solutions.

We can observe free arrangement of the composition in Abkhazian monuments too, revealing the traditions of “three-church basilicas” of East Georgia. The following features are peculiar in these structures: the solution of ground plan of the west part of Ambara church; Kakhetian three-church basilicas have a door in the west while in Ambara we meet a narthex; there is a chamber in the north of Kiachi “three-church basilica”.

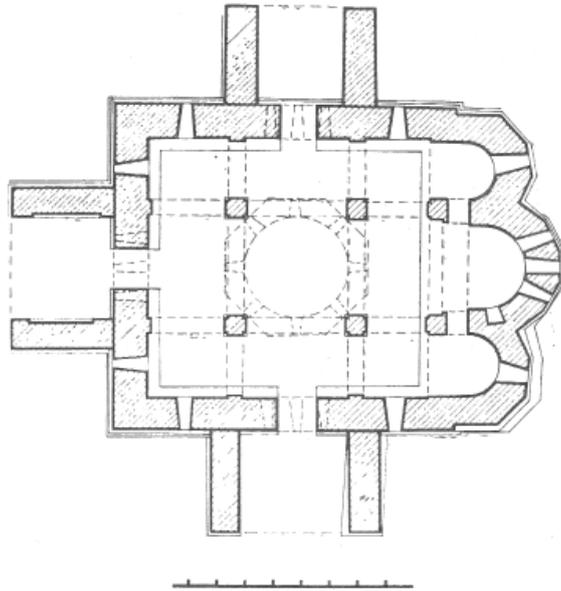
In the academic papers “three-church basilica” is interpreted as “a local Georgian phenomenon that is a local variation of basilica’s architectural theme” (G. Chubinashvili). “A certain creative autonomous form is in three-nave basilica and accordingly, necessity of a proper inner form becomes evident” (G. Chubinashvili).

It should be noted that the type of “three-church basilica” is not only popular in the Black Sea coastal region, but more accepted than three-nave basilica.

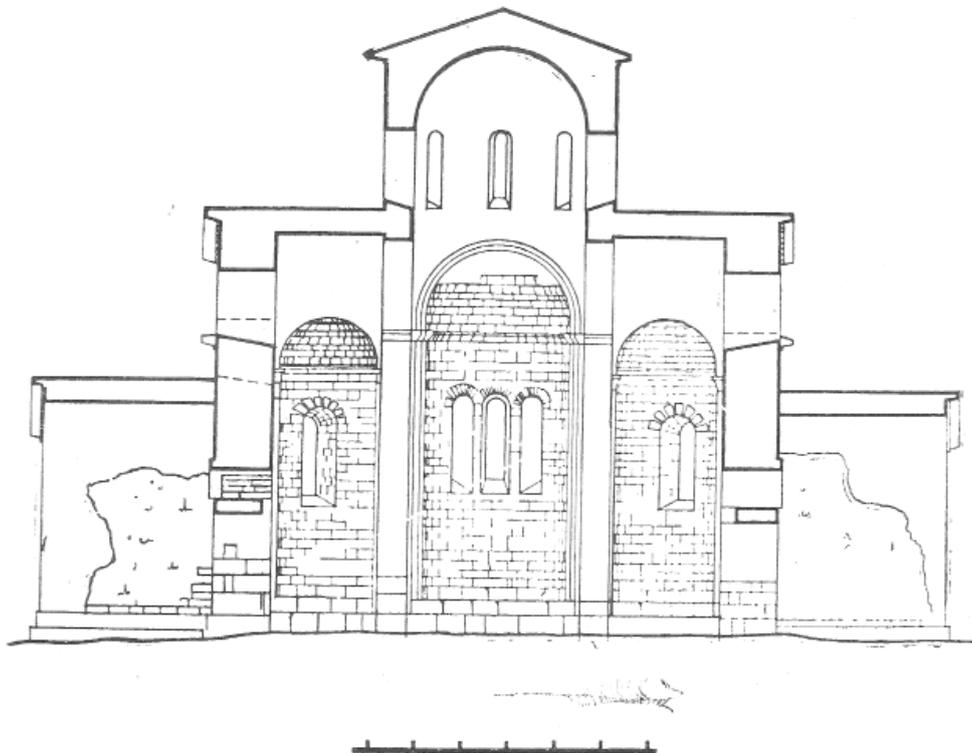
The monuments in the historical region of the Black Sea coast of Georgia (present Abkhazia) are distinguished by their individual character despite the common features with architecture of other provinces of Georgia. These monuments reveal special artistic traits peculiar only for them. Like architecture of Kakheti but not Kartli, the intention towards independent artistic treatment of general tendencies of Georgian architecture, permits to identify “Abkhazian” School separately.

The existence of regional schools within the art of unified Georgia bears distinct national character. This underlines the versatility and infinite of the national cultural heritage forming a great cultural phenomenon in the Eastern Christian world.

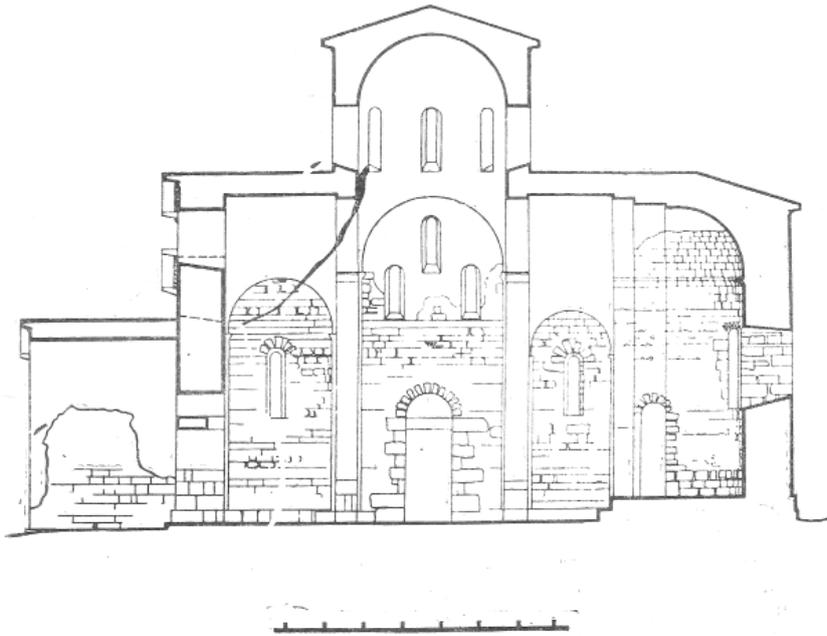
ნახაზები / ЧЕРТЕЖИ



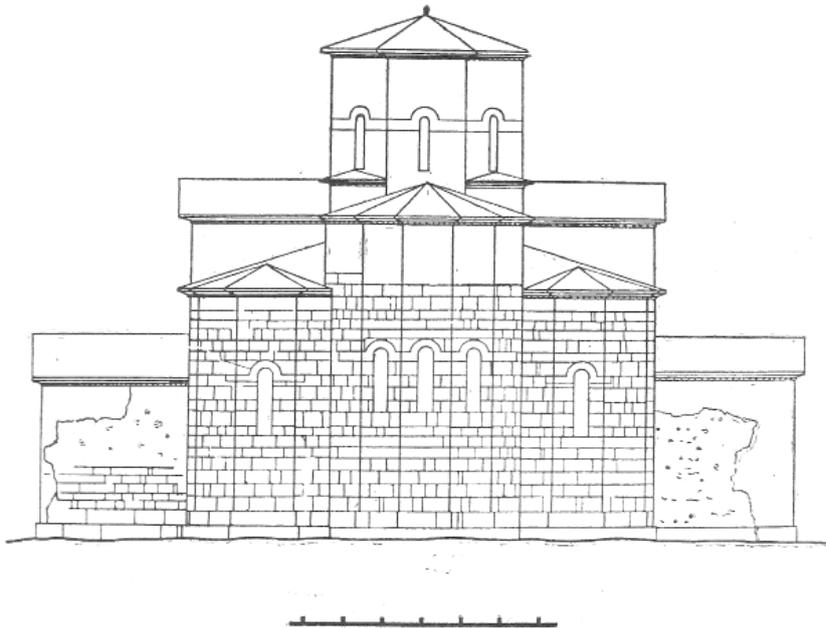
ბზიფი. გეგმა
Бзыбь. План



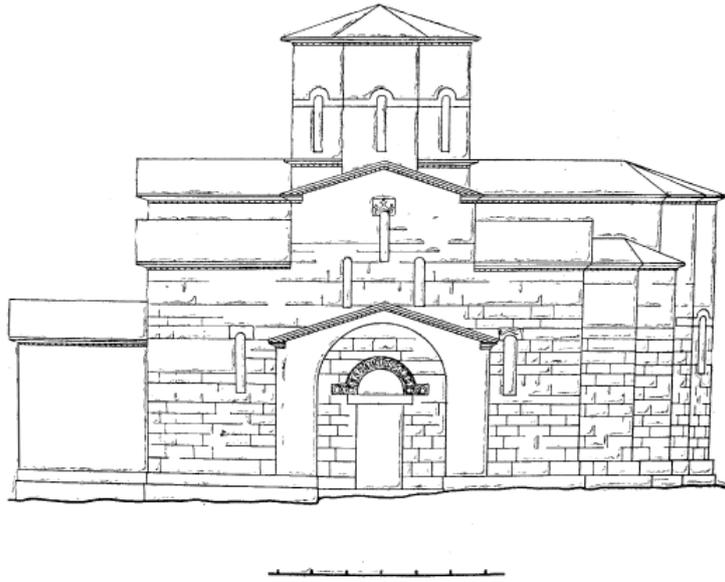
ბზიფი. განაკვეთი აღმოსავლეთით (რ. გვერდნითელის რეკონსტრუქცია)
Бзыбь. Поперечный разрез на восток (реконструкция Р.Гвердцители)



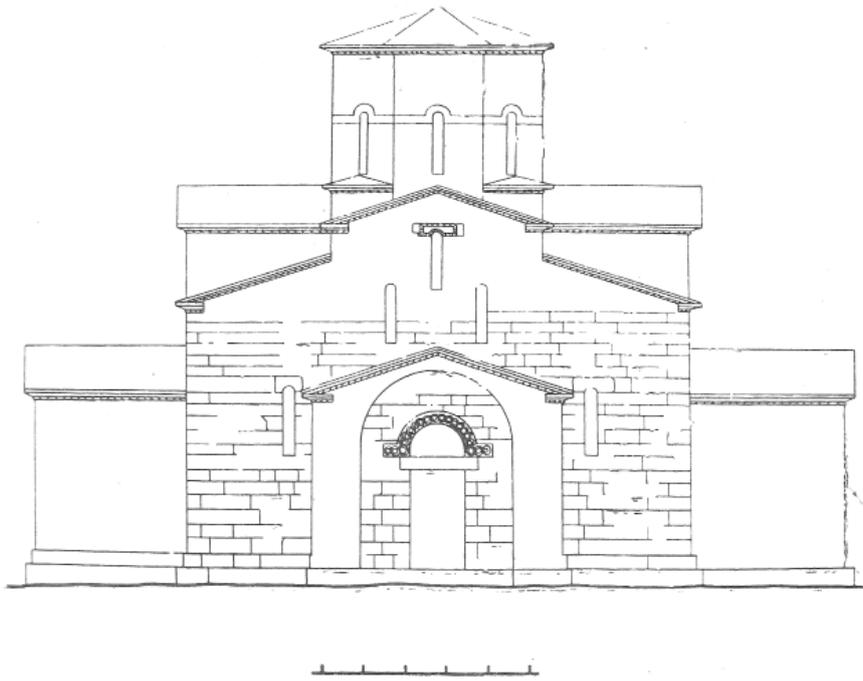
ბზიფი. განაკვეთი ჩრდილოეთით (რ. გვერდნითელის რეკონსტრუქცია)
 Бзынь. Поперечный разрез на север (реконструкция Р.Гвердцители)



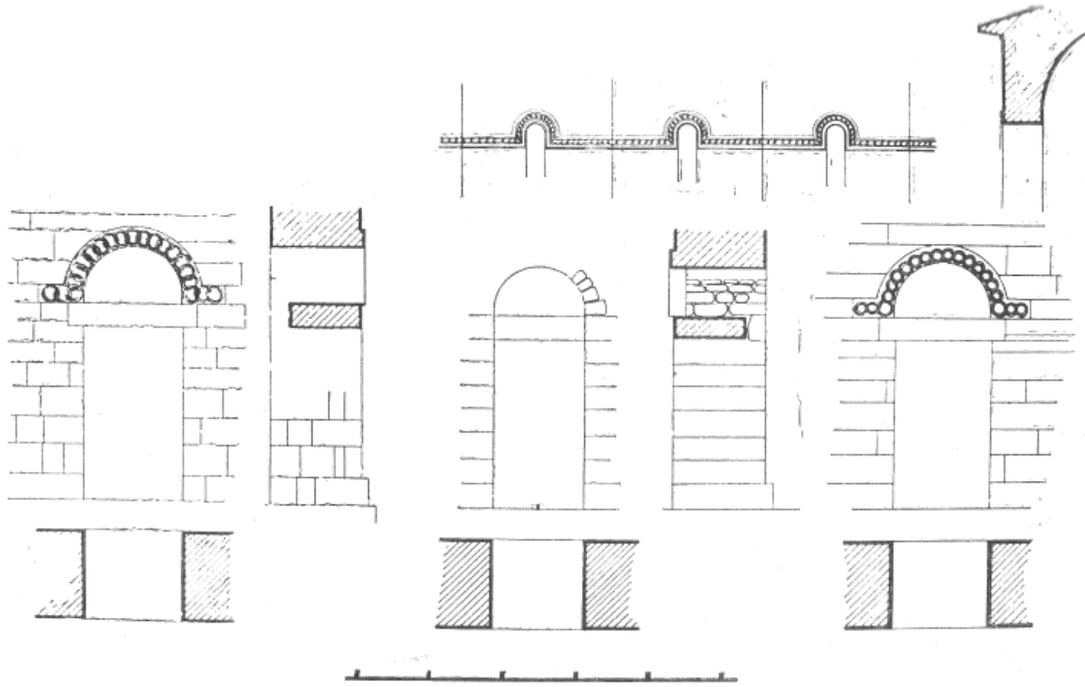
ბზიფი. აღმოსავლეთი ფასადი (რ. გვერდნითელის რეკონსტრუქცია)
 Бзынь. Восточный фасад (реконструкция Р.Гвердцители)



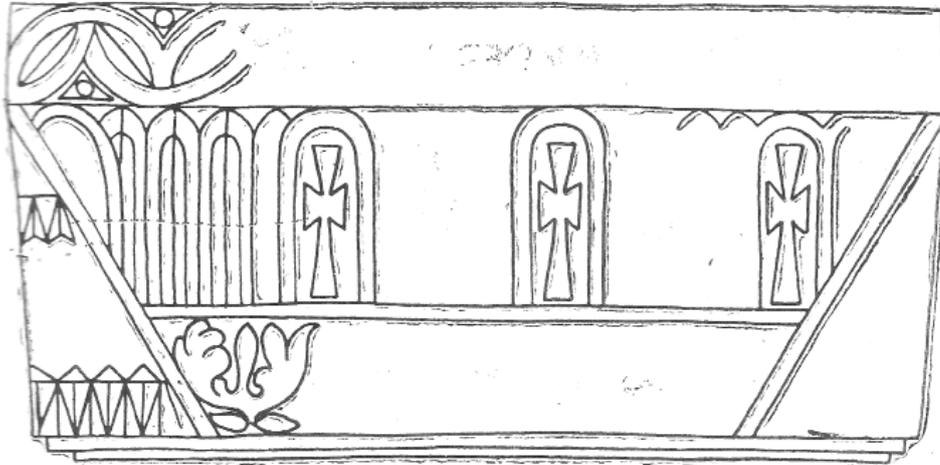
ბზიფი. სამხრეთი ფასადი (რ. გვერდნითელის რეკონსტრუქცია)
Бзыбь. Южный фасад (реконструкция Р.Гвердцители)



ბზიფი. დასავლეთი ფასადი (რ. გვერდნითელის რეკონსტრუქცია)
Бзыбь. Западный фасад (реконструкция Р.Гвердцители)



ბზიფი. დასავლეთის კარის და გუმბათის ყელის დეკორის რეკონსტრუქცია (რ. გვერდნითელის მიხედვით)
 Бзыбь. Реконструкция декора западной двери и барабана (по Р.Гвердцители)

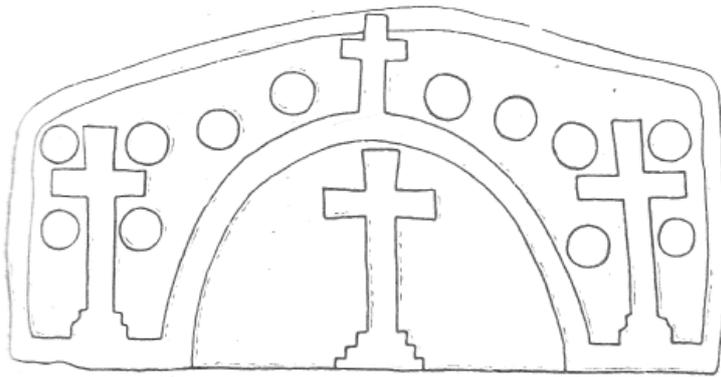


ბოლნისის სიონი. კაპიტელის დეკორი
 Болнисский Сион. Декор капителя

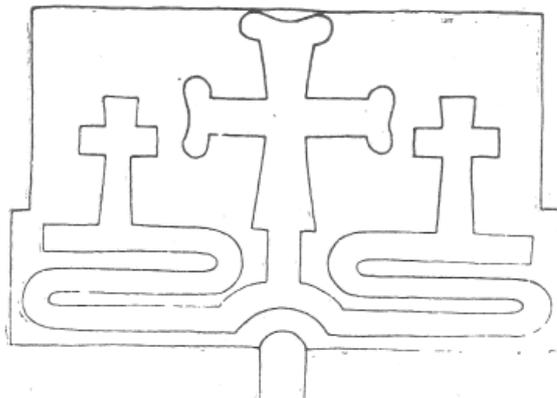


Кვამისხევი. Наверхние окна

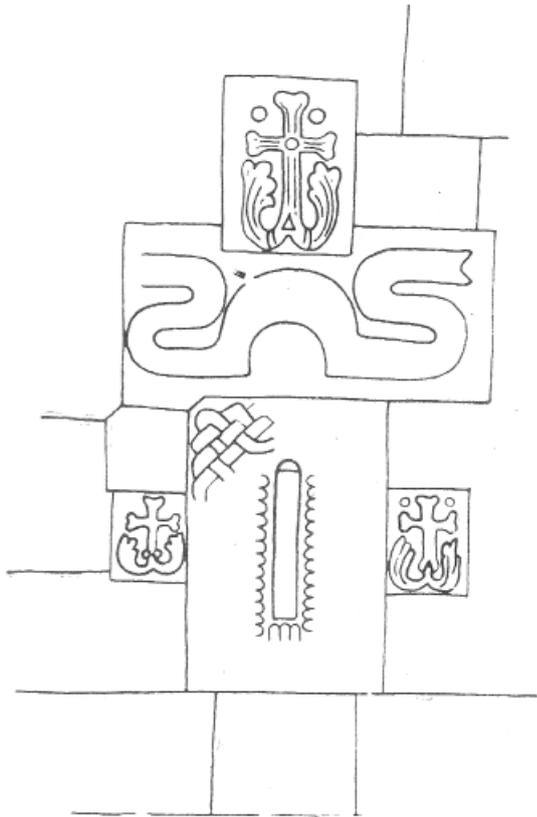
ქვაბისხევი. სარკმლის თავსართი
Кვამისხევი.Наверхние окна



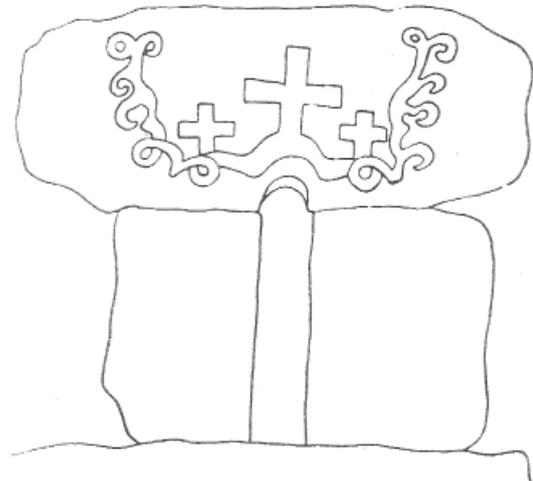
დაღეთ-ხაჩინი. ტიმპანი
Дагет-Хачин. Тимпан



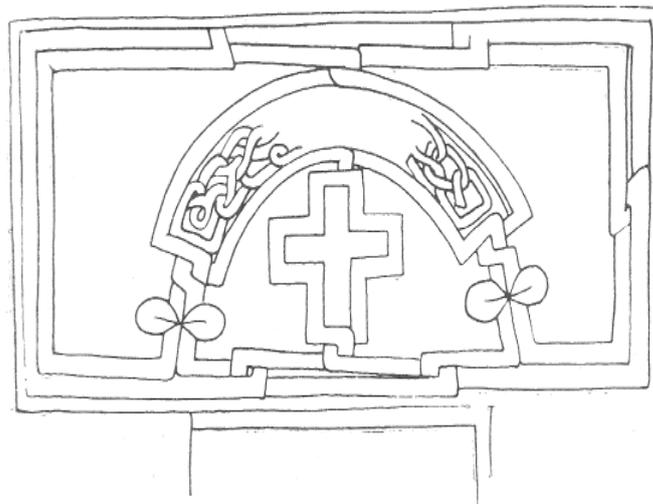
გველდესი. სარკმლის თავსართი
Гвельдеси.Наверхние окна



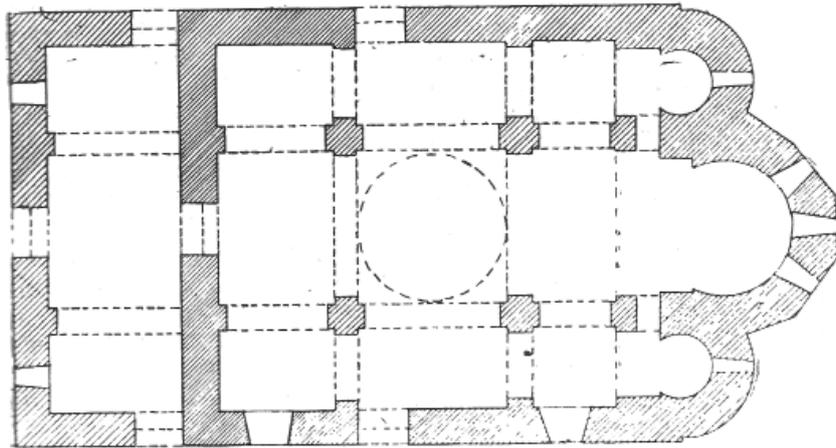
ბერის საყდარი. დეკორირებული სარკმელი
 Берис Сакдари. Декор восточного окна



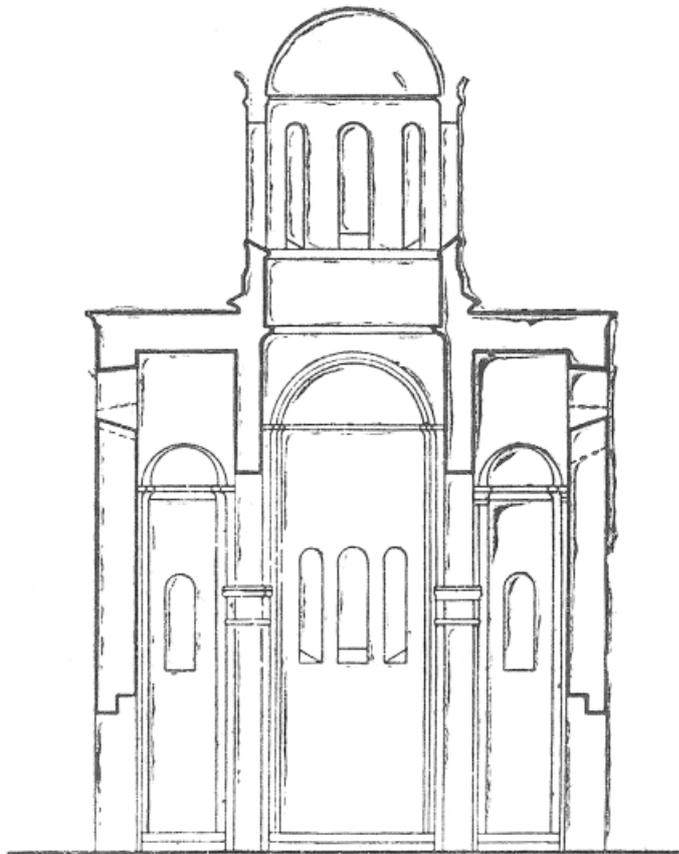
კაბერი. სარკმლის თავსართი
 Кабери. Наверхие окна



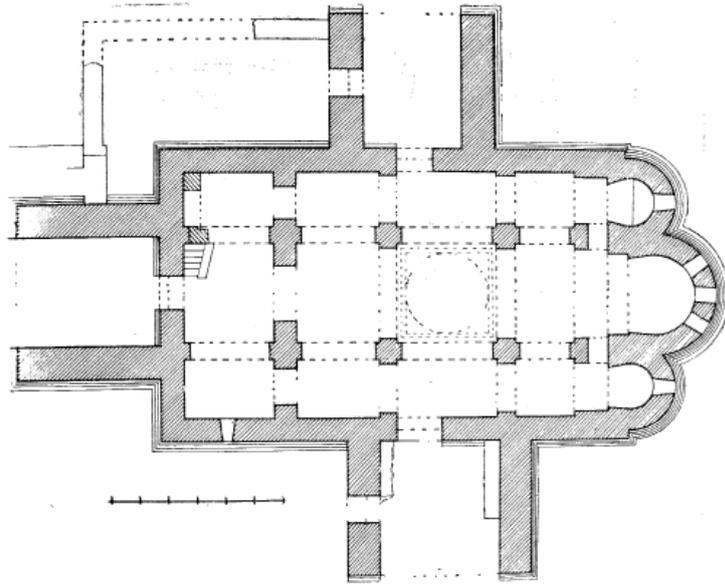
ბურნაშეთი. ტიმპანი
 Бурнашети. Тимпан



ანაკოფია. გეგმა
Анакопия. План

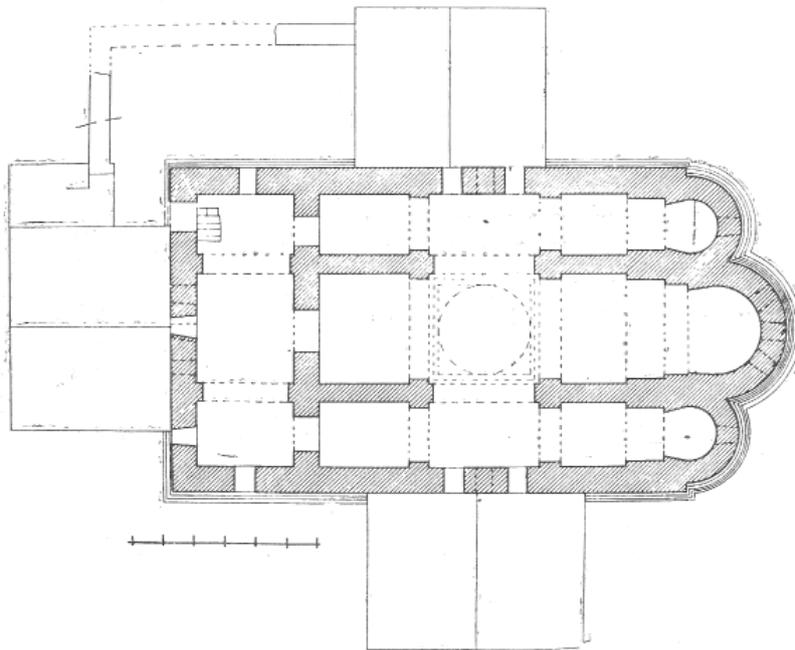


ანაკოფია. განაკვეთი აღმოსავლეთით
Анакопия. Поперечный разрез на восток



Лыхны. План

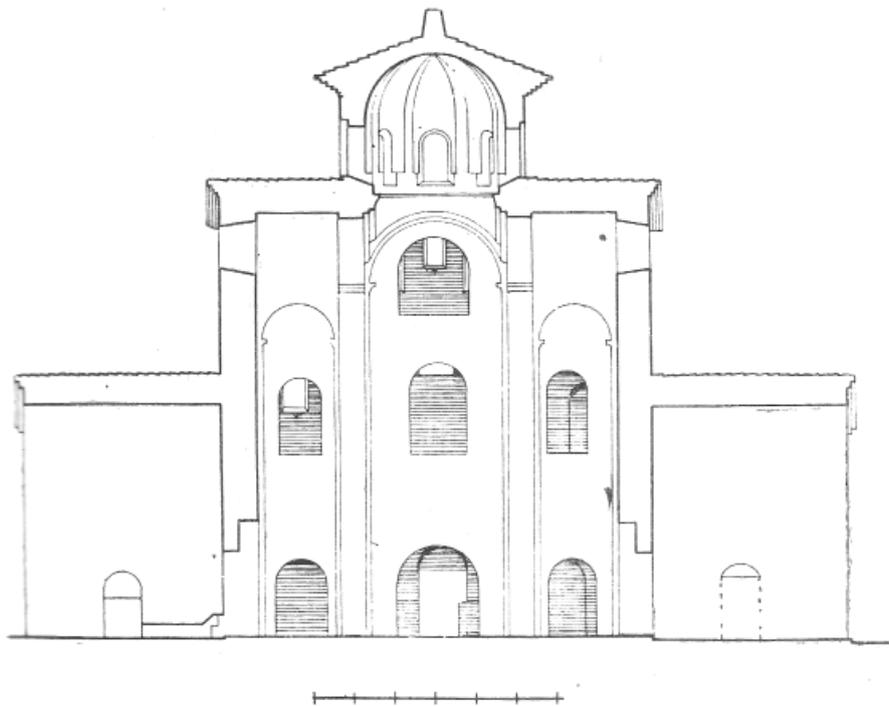
ლიხნი. გეგმა
Лыхны.План



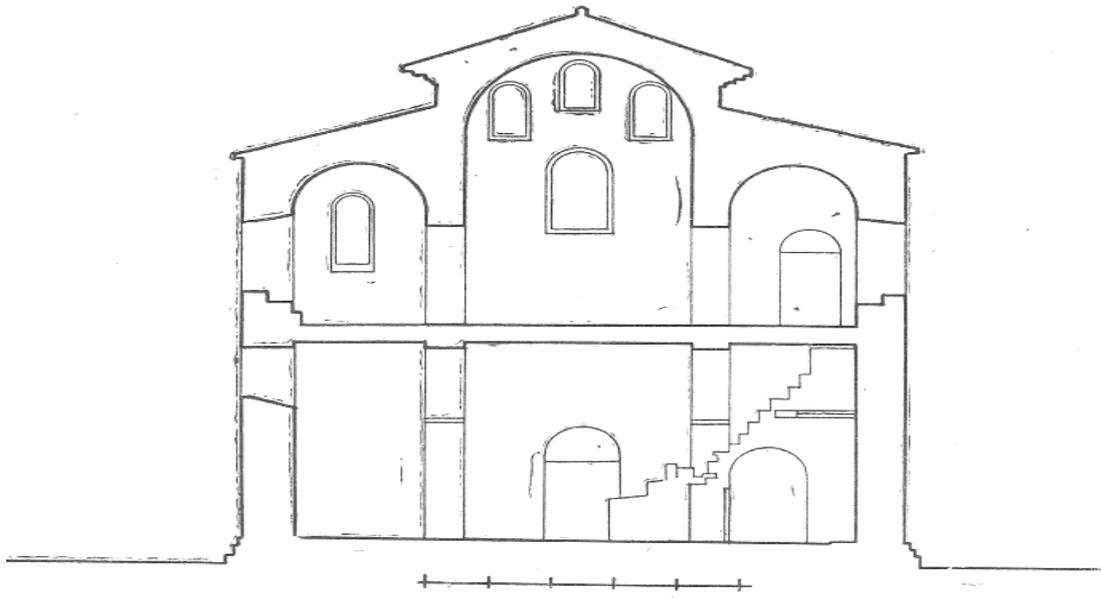
ლიხნი. მეორე სართულის გეგმა
Лыхны.План по второму этажу



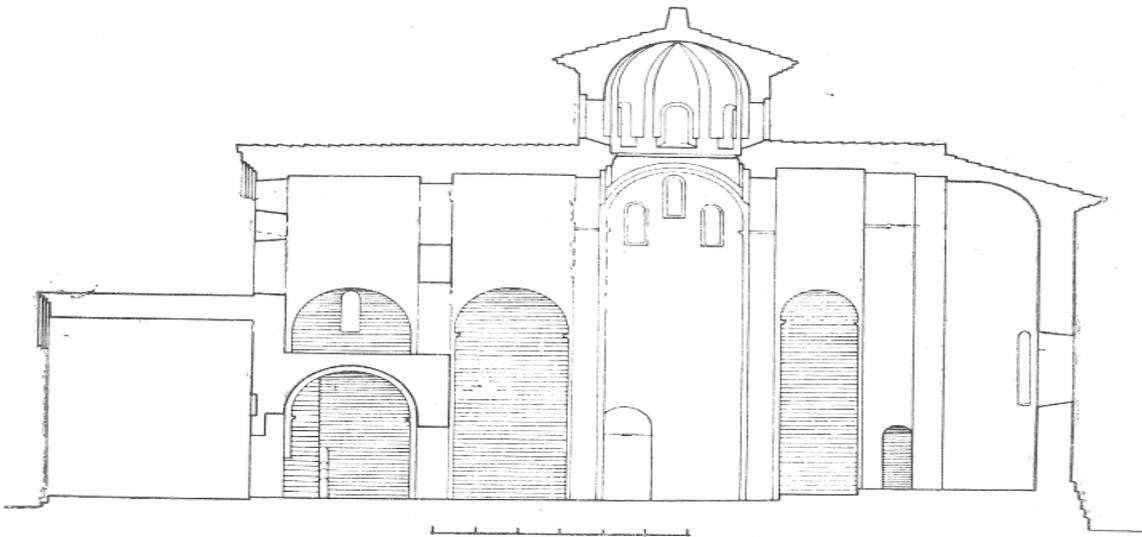
ლიხნი. განაკვეთი აღმოსავლეთით
 Лыхны. Поперечный разрез на восток



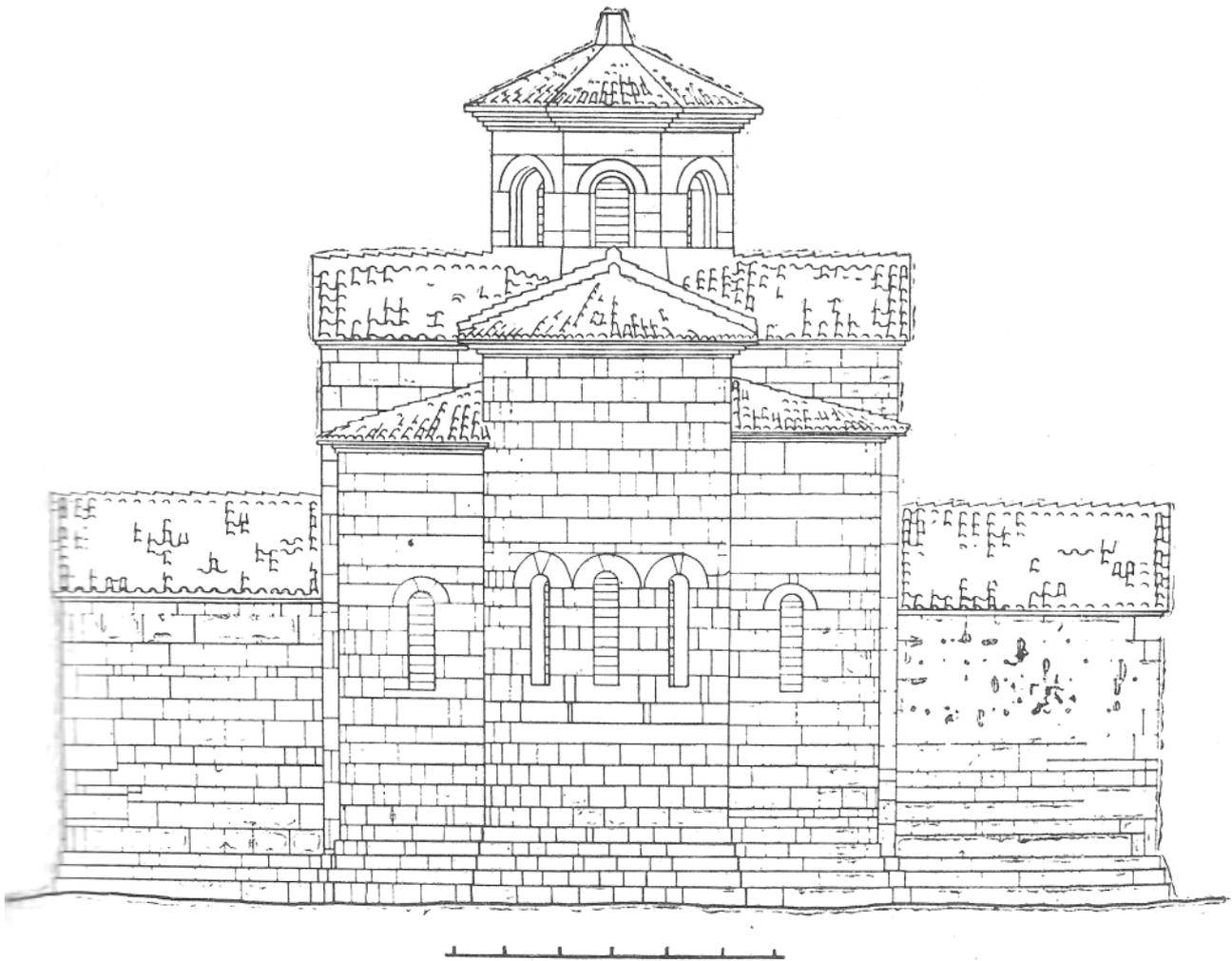
ლიხნი. განაკვეთი დასავლეთით
 Лыхны. Поперечный разрез на Запад



ლიხნი. განაკვეთი პატრონიკეებზე
 Лыхны. Поперечный разрез по хорам



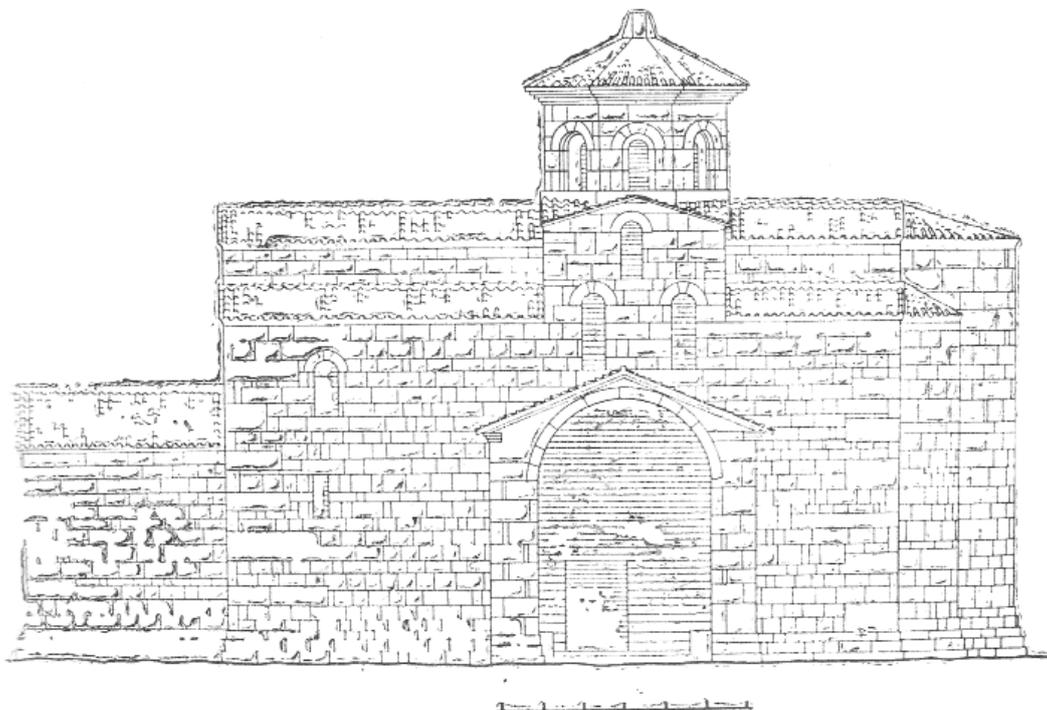
ლიხნი. განაკვეთი ჩრდილოეთით
 Лыхны. Поперечный разрез на север



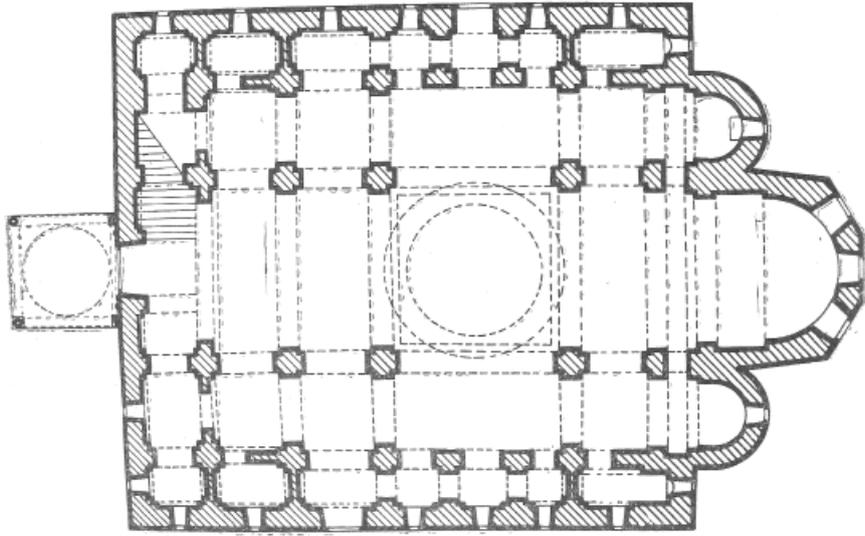
ლიხნი. აღმოსავლეთი ფასადი
Лыхны. Восточный фасад



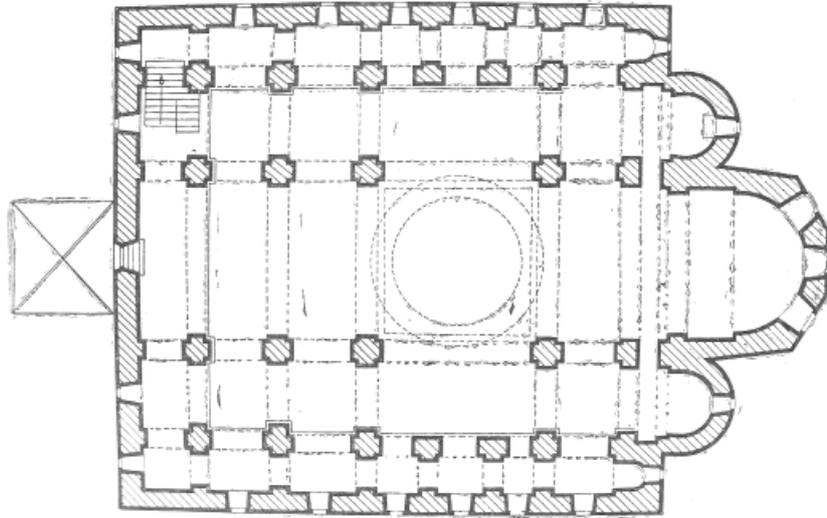
ლიხნი. დასავლეთი ფასადი
Лыхны. Западный фасад



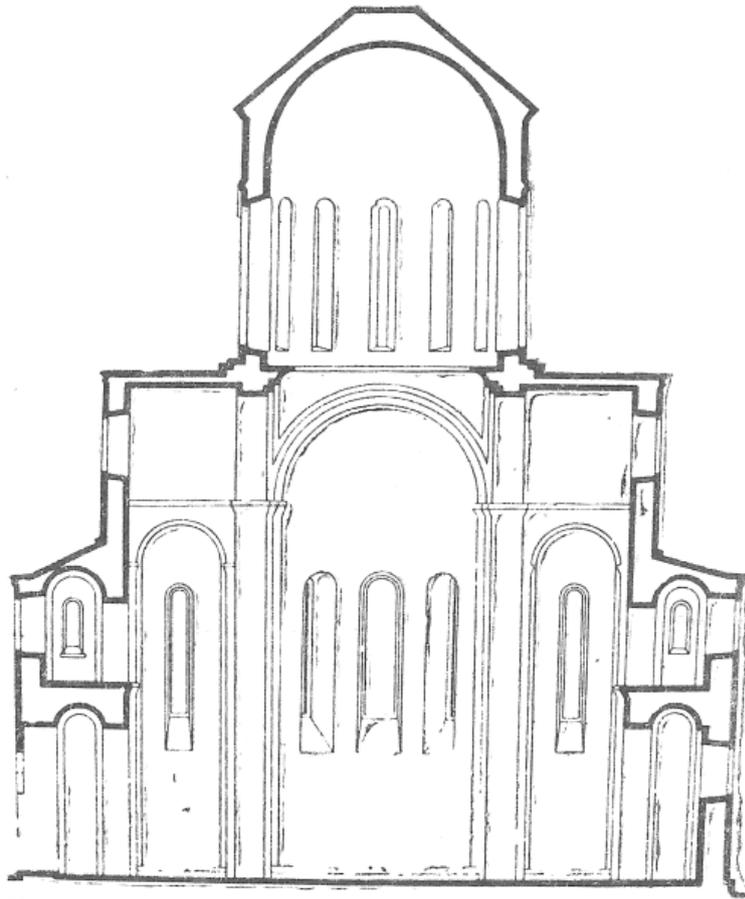
ლიხნი. სამხრეთი ფასადი
Лыхны. Южный фасад



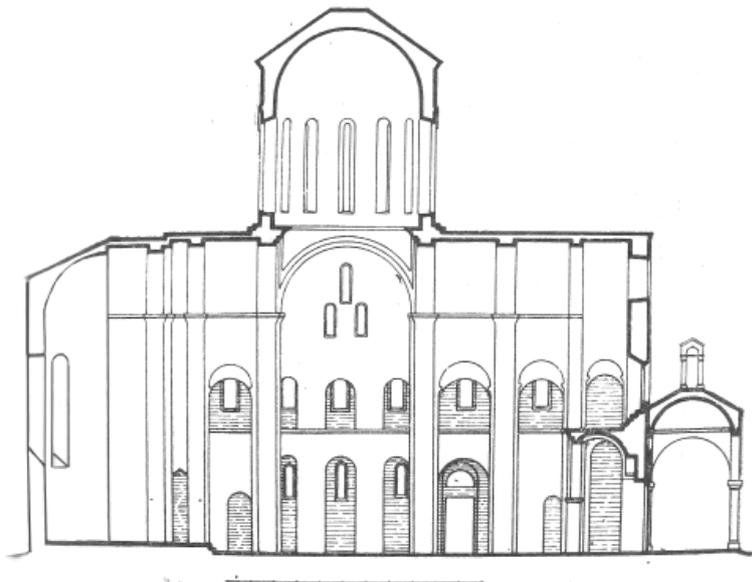
მოქვი. გეგმა
Мокви. План



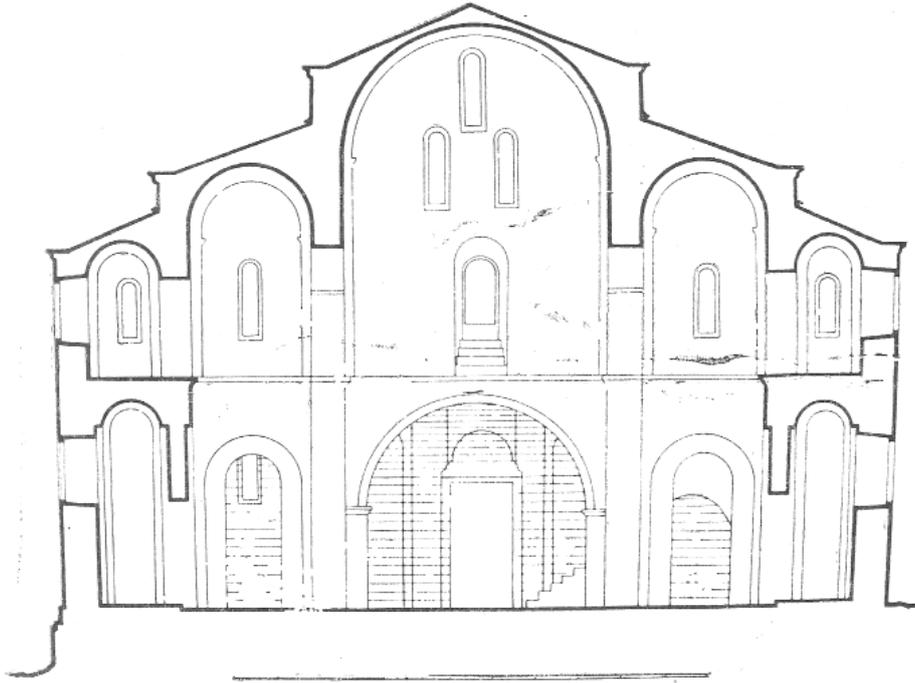
მოქვი. მეორე სართულის გეგმა
Мокви. По второму этажу



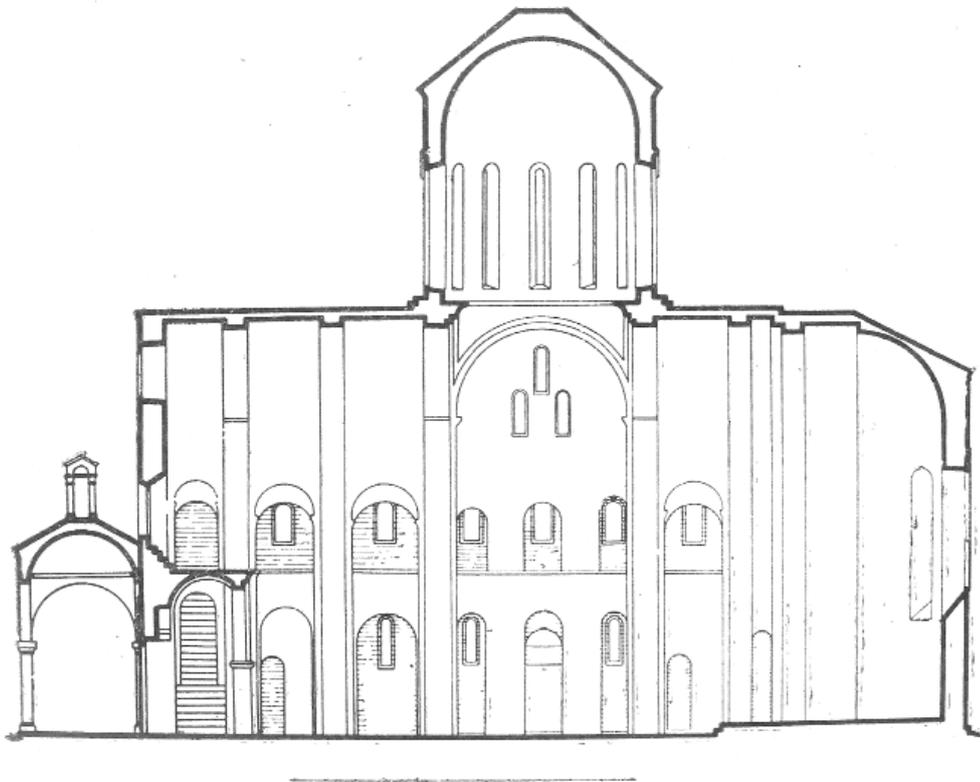
მოქვი. განაკვეთი აღმოსავლეთით
 Мокви. Поперечный разрез на восток



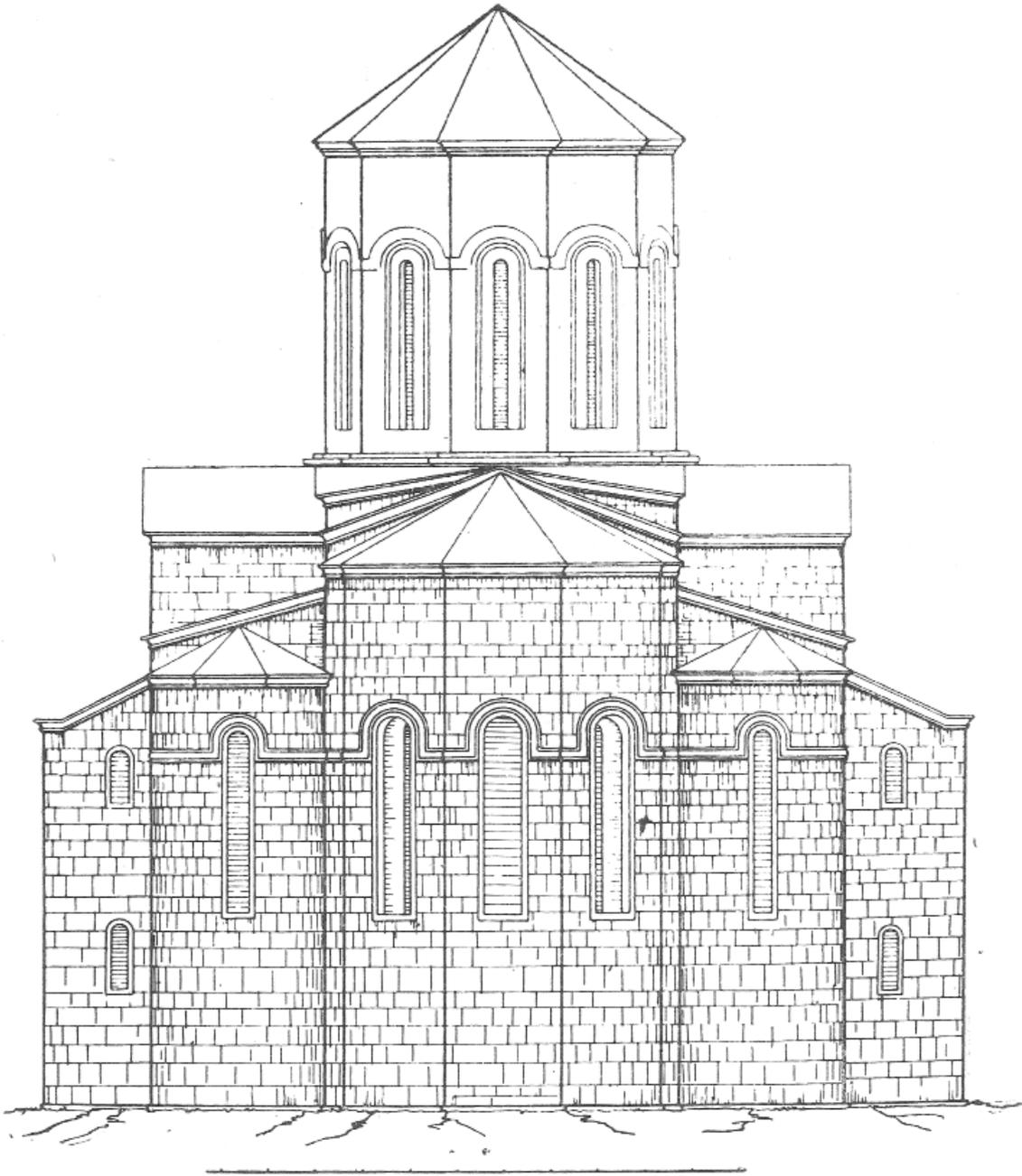
მოქვი. განაკვეთი სამხრეთით
 Мокви. Продольный разрез на юг



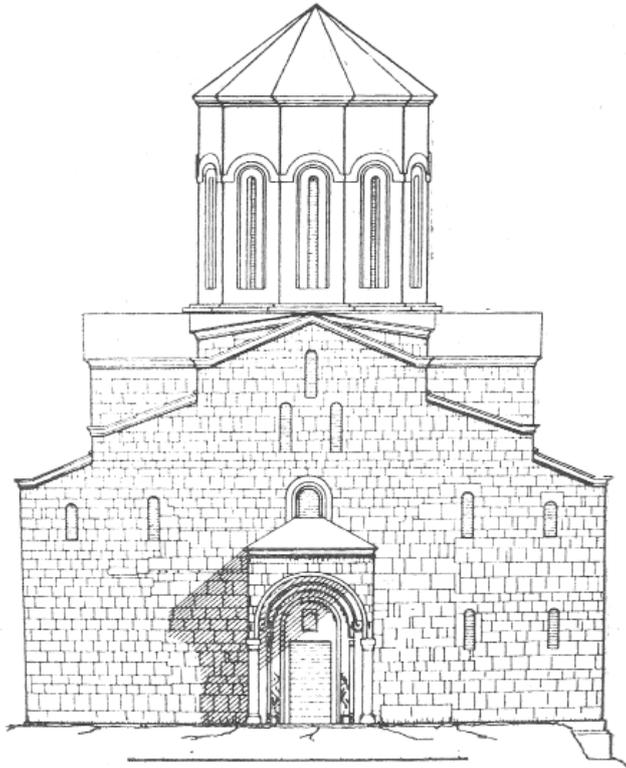
მოქვი. განაკვეთი დასავლეთით
Мокви. Поперечный разрез на запад



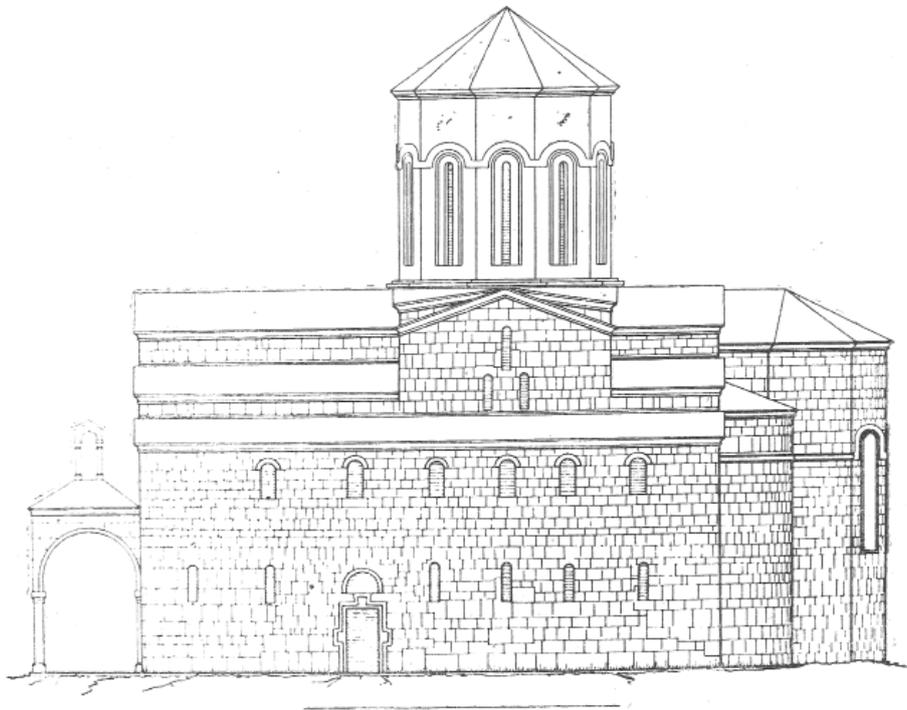
მოქვი. განაკვეთი ჩრდილოეთით
Мокви. Продольный разрез на север



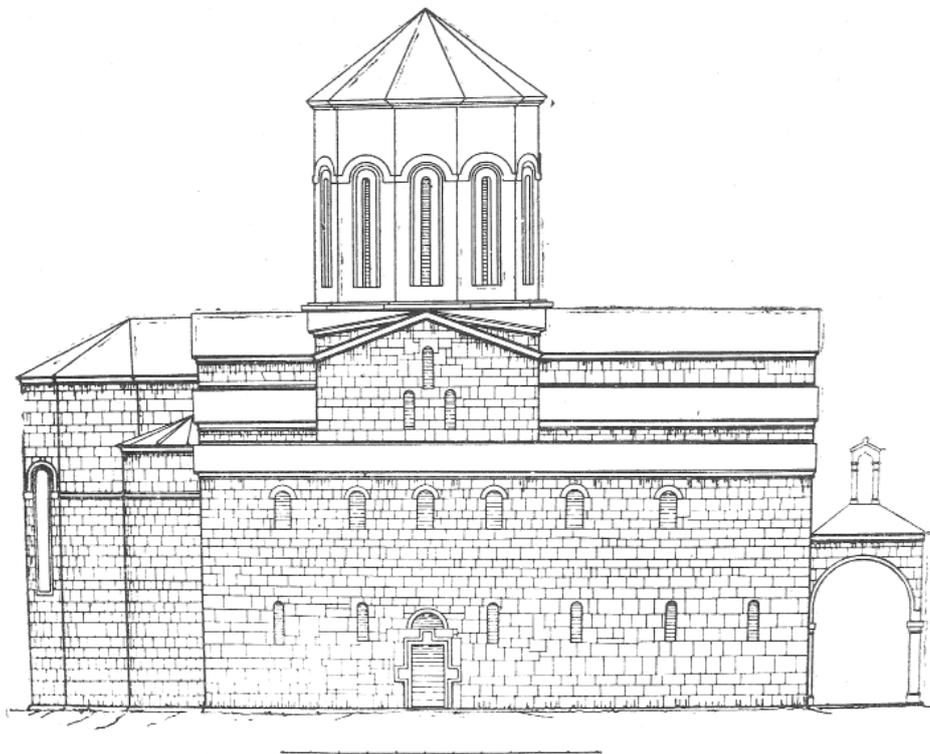
მოქვი. აღმოსავლეთი ფასადი
Мокви. Восточный фасад



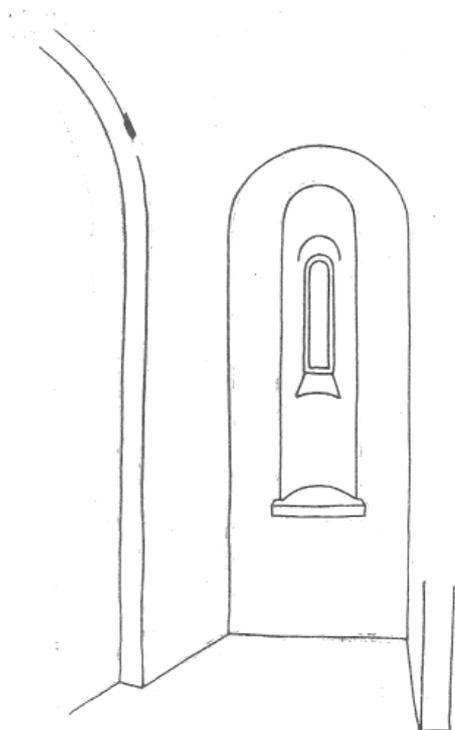
მოქვი. დასავლეთი ფასადი
Мокви. Западный фасад



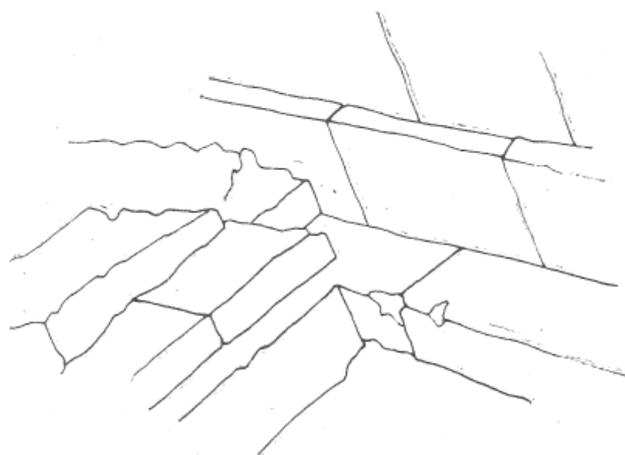
მოქვი. სამხრეთი ფასადი
Мокви. Южный фасад



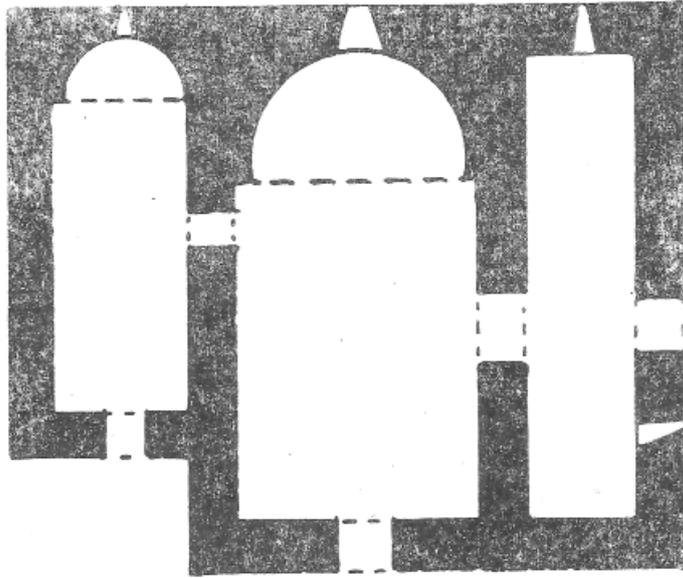
მოქვი. ჩრდილოეთი ფასადი
 Mokvi. Северный фасад



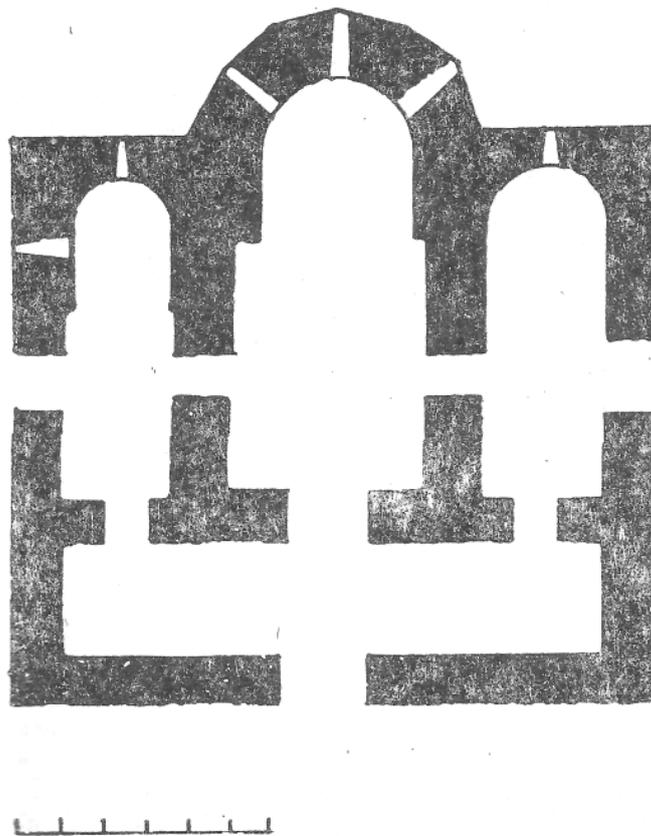
მოქვი. სამხრეთ-აღმოსავლეთის კაპელა
 Mokvi. Юго-восточная капелла



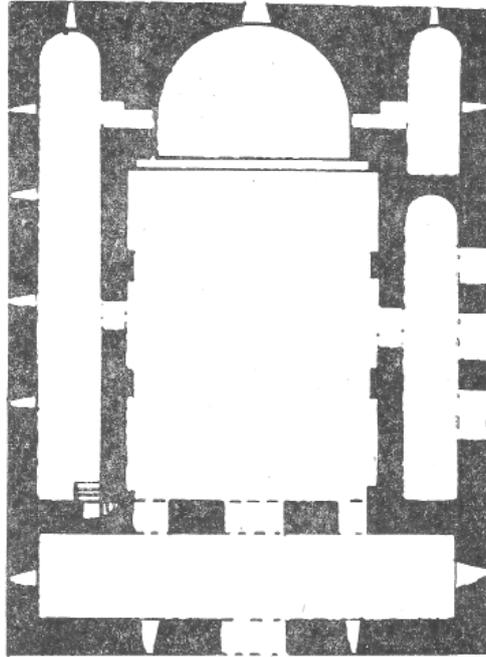
მოქვი. თავდაპირველი ცოკოლის ფრაგმენტი დასავლეთ
 ფასადთან
 Mokvi. Фрагмент древнего цоколя у западного фасада



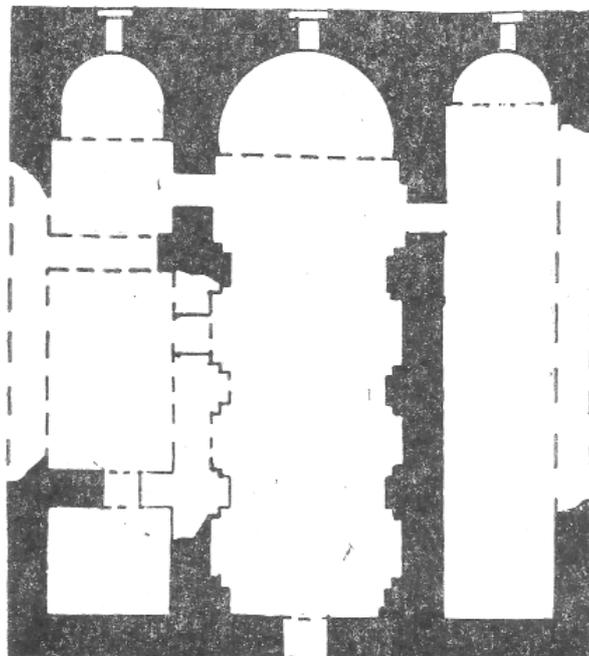
ძველი გაგრა. გეგმა
Старая Гагра. План



აბანთა. გეგმა
Абанта. План



მიუსერა. გვგმა
Мюссера.План



ქიანი. გვგმა
Киачь.План

ილუსტრაციები / ИЛЛЮСТРАЦИИ



ბზიფი. სამხრეთი ფასადი
Бзыбь. Южный фасад



ბზიფი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან
Бзыбь. Вид на юго-восток



ბზიფი. აღმოსავლეთი ფასადი
Бзынь. Восточный фасад



ბზიფი. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან
Бзынь. Вид на северо-запад



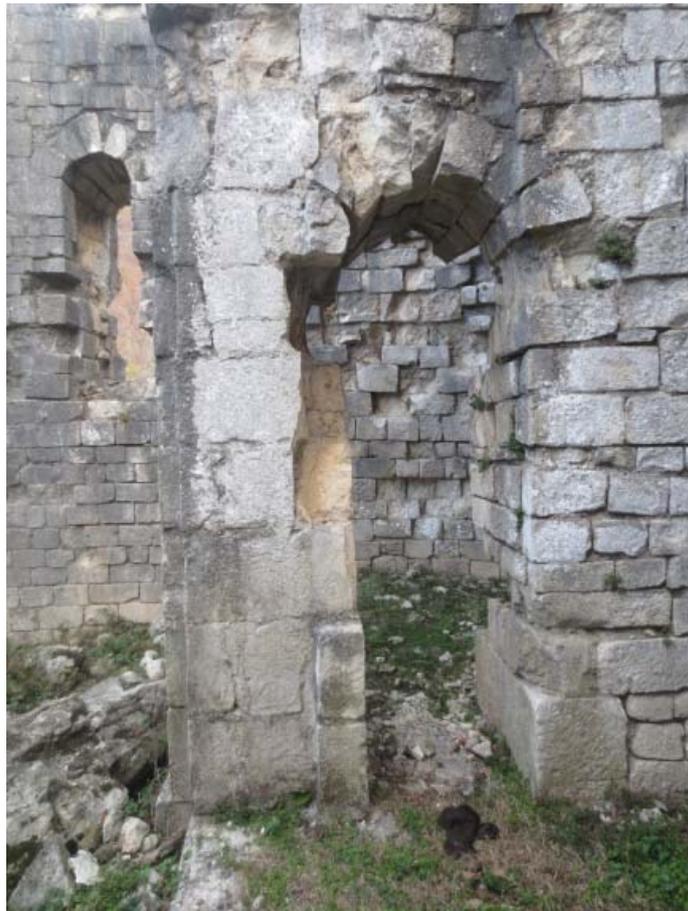
ბზიფი. ინტერიერი, ხედი აღმოსავლეთისკენ
Бзыбь. Интерьер. Вид на восток



ბზიფი. ინტერიერი, საკურთხეველის აფსიდის ქუსლი
Бзыбь. Интерьер, Альтарная апсида



ბზიფი. ინტერიერი, საკურთხევის აფსიდის ქუსლი
Бзыбь. Интерьер, Альтарная апсида



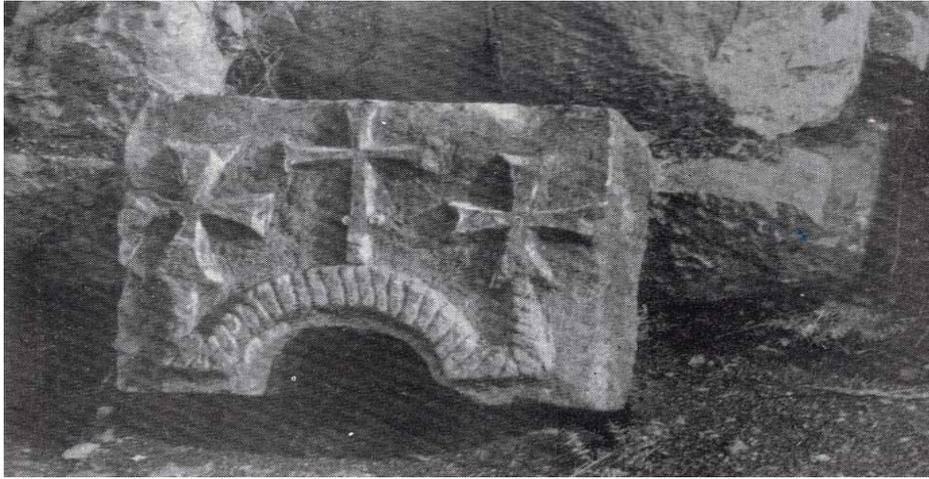
ბზიფი. ინტერიერი, ჩრდილო-აღმოსავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯი
Бзыбь. Интерьер, северо-восточная подкупольная опора



ბზიფი. აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლები
Бзынь. Восточные фасадные окна



ბზიფი. აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლების თავსართი
Бзынь. Наверху восточного окна



ბზიფი. სარკმლის თავსართი, სამი ჯვრის კომპოზიციით
Бзынь. Наверхие окна Композиция трех крестов



ბზიფი. სარკმლის თავსართი
Бзынь. Наверхие окна



ბზიფი. დეკორატიული ფრაგმენტები
Бзынь. Декоративные фрагменты



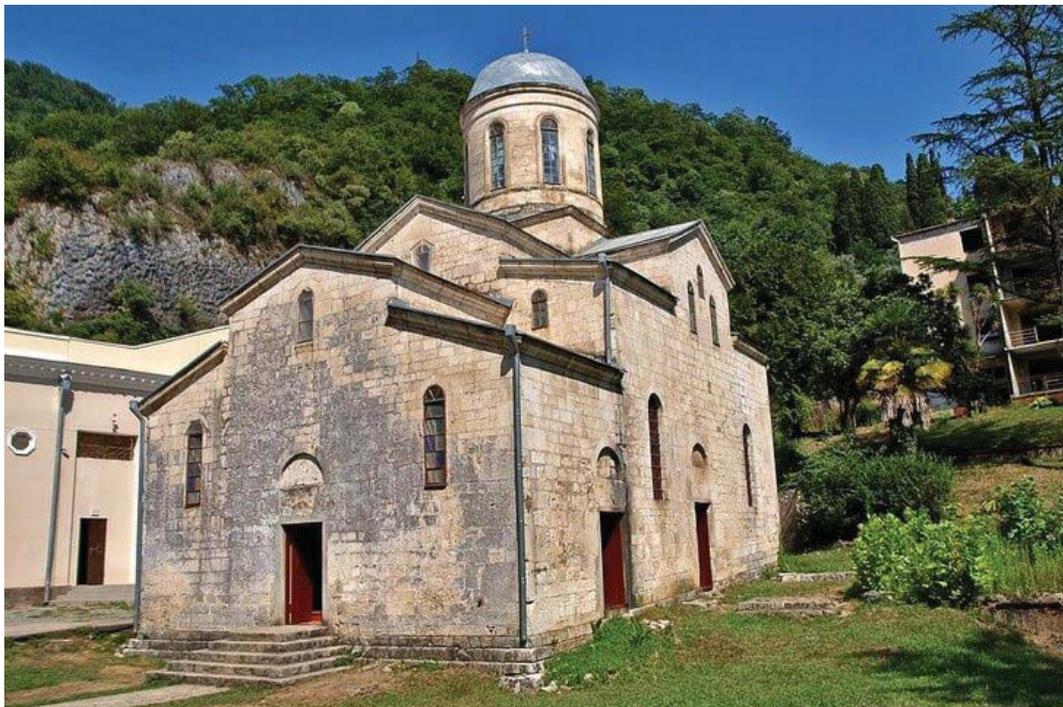
ბზიფი. დეკორატიული ფრაგმენტები
Бзынь. Декоративные фрагменты



ბზიფი. დეკორატიული ფრაგმენტები
Бзынь. Декоративные фрагменты



ანაკოფია. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან
Анакофия. Вид с северо-запада



ანაკოფია. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან
Анакофия. Вид с северо-запада



ანაკოფია. აღმოსავლეთი ფასადი
Анакофия. Восточный фасад



ანაკოფია. აღმოსავლეთი ფასადი
Анакофия. Восточный фасад



ანაკოფია. სამხრეთი კარის არქიტრავი
Анакофия. Архитрав южной двери



ანაკოფია. სამი ჯვრის კომპოზიცია. ფრაგმენტი ანაკოფიის ციხის გვიანი ეკლესიიდან
Анакофия. Композиция трех крестов, фрагмент от позной церкви анакофииской крепости



ანაკოფია. ინტერიერი
Анакофия. Интерьер



ანაკოფია. 1880--ანი წლების დასაწყისის ფოტო
Анакофия. Фото начала 1880-их годов



ლიხნი. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან
Лихны. Вид с юго-запада



ლიხნი. სამხრეთი ფასადი
Лихны. Южный фасад



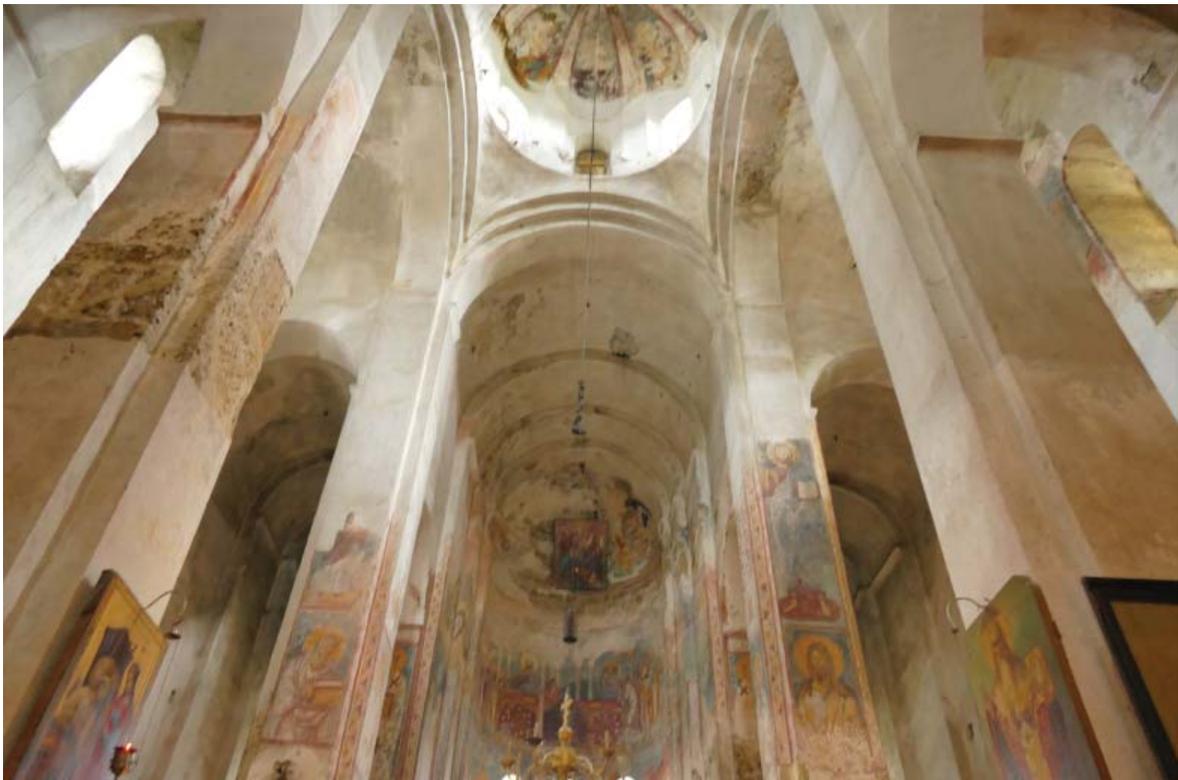
ლიხნი. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან (ამჟამინდელი მდგომარეობა. რედ.)
Лихны. Вид с северо-запада (Нынешнее состояние- ред.)



ლიხნი. სამხრეთი ფასადი
Лихны. Южный фасад



ლიხნი. კარნიზი
Лихны. Карниз



ლიხნი. ინტერიერი, ხედი აღმოსავლეთისკენ
Лихны. Интерьер, Вид на Восток



ლიხნი. ინტერიერი, სამხრეთი კედელი
Лихны. Интерьер, южная стена



ლიხნი. ინტერიერი. გუმბათი
Лихны. Интерьер, Купол



მოქვი. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან
Мокви. Вид с северо-запада



მოქვი. აღმოსავლეთი ფასადის შვერილი აფსიდები
Мокви. Восточни фасад выступающими апсидами



მოქვი. ინტერიერი, გუმბათქვეშა სივრცე
Мокви. Интерьер, подкупольное пространство



მოქვი. ინტერიერი, ჩრდილოეთი კედელი
Мокви. Интерьер, северная стена



მოქვი. ინტერიერი, ხედი დასავლეთისკენ
Mokvi. Интерьер, вид на восток



მოქვი. ინტერიერი, ჩრდილო-დასავლეთი კუთხე
Мокви. Интерьер, юго-западный угол



მოქვი. ინტერიერი, პატრონიკეში ამავალი კიბე
Мокви. Интерьер, лестница поднимающая в патронике



ძველი გაგრა. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან
Старая Гагра. Вид на юго-запад



ძველი გაგრა. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან
Старая Гагра. Вид на северо-запад



ძველი გაგრა. დასავლეთი ფასადი
Старая Гагра. Восточный фасад



ძველი გაგრა. დასავლეთი ფასადის ფრონტონი
Старая Гагра. Фронтон западного фасада



მიუსერა. დასავლეთი ფასადი
Мюсера. Западный фасад



მიუსერა. სამხრეთი ფასადი
Мюсера. Южный фасад



მიუსერა. ინტერიერი, ხედი აღმოსავლეთისკენ
Мюсера. Интерьер, вид на восток



მიუსერა. ინტერიერი, ხედი დასავლეთისკენ
Мюсера. Интерьер, вид на запад



მიუსერა. ინტერიერი, პატრონიკე
Мюсера. Интерьер, Патронике

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თამარ სტიფნაძე

ტექსტის ანყოზა
ნინო პერიძე, ტატიანა რუხაძე

გამომცემლობა „მერიდიანი“,
ალ. ყაზბეგის გამზ. №47
E – mail: meridiani777@gmail.com ტ. 239-15-22