

გ. ლინდუგანი ჰ. ჭეკოტოვი

მეცნიერული
ბიბლიოთეკა

ხელოვნების ლექსიკონი

217 155
3



48
1

ჭეკოტოვი
ერსთაქიკილან
ჭეკოტოვი

გოტფრიდ ლინდემანი კერმან ბექკოფი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

სელოვნების ლექსიკონი

სხვადასხვა სტილი და მიმართულება

ექვს ტომად

ტომი 1

ბერძნული არქაიკიდან ბაროკომდე

გერმანულიდან თარგმნეს:

ლამარა ნაროუზვილმა

ლამარა რამიზვილმა



გამომცემლობა „სელოვნება“

თბილისი, 1992



ხელოვნების ლექსიკონის ექვსტომეულის პირველი ორი ტომი — „ხელოვნების სხვადასხვა სტილი და მიმართულება“ — გერმანიაში გამოიცა 1970 წელს. იგი ქრონოლოგიურადაა დაყოფილი ეპოქებად ძველი საბერძნეთიდან დღემდე. ყოველი ეპოქა თავის მხრივ იყოფა ქვეთავებად: „არქიტექტურა“, „ქანდაკება“, „ფერწერა“, „მოდა და ავეჯი“, რათა მკითხველს გაუადვილდეს სასურველი ცნობების მოძებნა.

1971 წელს გამოქვეყნდა „ხელოვნების ცნებათა ლექსიკონის“ ორტომეული, სადაც თავმოყრილია ხელოვნების ისტორიისა და ხელოვნების კრიტიკის ძირითადი ცნებები. 1973 წელს კი დაიბეჭდა ორტომიანი „ხელოვნათა ლექსიკონი“ გამოჩენილ მხატვართა, მოქანდაკეთა და ხელოვნების მოძრაობების ბიოგრაფიებით.

ყოველ ორტომეულს თავ-თავისი ავტორი ჰყავს დასავლეთგერმანულ ხელოვნებათმცოდნეთა სახით. ეს ლექსიკონი გამიზნულია ფართო მკითხველსათვის და უხვადაა ილუსტრირებული.

რედაქტორი ნათია რამიშვილი
გამომცემლობის რედაქტორი ქეთევან ახვლედიანი



4901000000

Л ————— 1992
M — 605 (06) — 92

ISBN 5 — 89515 — 026 — 8

© გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1992

ბერძნული ხელოვნების სათავეები ბუნდოვანია. ადრეულ კულტურათა გავლენის კვალი თუმცა აშკარაა, მაგრამ იგი მხოლოდ ფორმალურ მოვლენათა ახსნაში ვგეხმარება და არა თვით ბერძნული ხელოვნების იდეური შინაარსის გაგებაში. ყველა ადრეულ კულტურაში აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვის აუზისა — ეგვიპტურში, მინოსურსა და მიკენურში — ხელოვნება გამოხატავს ადამიანის უმწეობას ყოვლისშემძლე ზემიწიერი ძალების წინაშე. მათი ღმერთები შიშის მომგვრელი, პირქუში დემონებია, რომლებსაც ადამიანი უსიტყვოდ ემორჩილება. მიკენისა და ტირენის ციკლოპური კედლები, ლუქსორის უზარმაზარი ტაძრები თუ კნოსოს სასახლეთა ლაბირინთები მეტყველებენ ღრმა ეგზისტენციალურ შიშზე. ასეთი კედლების უკან ადამიანი თავშესაფარს ეძებდა, მაგრამ საკუთარი არარაობის შეგნებაც ღრღნიდა.

ძვ. წ. VIII ს-ში შექმნილ ჰომეროსის პოემებში კარგად მოჩანს, თუ რა დამოკიდებულება ჰქონდათ ბერძნებს ტრანსცენდენტურ ავტორიტეტებთან. ჰომეროსის ღმერთები არა მარტო გარეგნობით ჰგვანან ადამიანებს, არამედ ადამიანურნი არიან მთელი თავიანთი არსებითაც. მათაც ჩვენსავით უყვართ, სძულთ, სწყინთ ან უხარიათ; ხოლო რაკი ასე ჰგვანან ადამიანებს, ადამიანიც უგებს და ენდობა მათ. თანდათან ღმერთები დემონურობას კარგავენ, საერო ავტორიტეტები კი — ძლიერებას. ეს პროცესი საბერძნეთში ერთდროულად ხდება. დემოკრატიზაციის ხანგრძლივ პროცესში შეუვალ თეოკრატიას არისტოკრატია ენაცვლება, ხოლო ამ უკანასკნელს — ხალხის ხელისუფლება. კონსტიტუციური უფლებებისათვის ხანგრძლივი ბრძოლა და პოლიტიკური თავისუფლების მძაფრი წყურვილი ცხადად მიგვანიშნებს სრულიად ახალსა და ბერძნულ ხასიათში სულ უფრო მეტად გამოკვეთილ სწრაფვას პიროვნების თვითგანთავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისაკენ. ეს სწრაფვა ბერძნულმა ხელოვნებამ ათასწლეულებში გამოატარა და მას მხატვრული ხორცშესხმა მისცა.

ამის საბუთია თუნდაც ბერძნული ტაძრები. ისინი აღარ ჰგვანან ეგვიპტურ ტაძრებს, ქურუმთა სალოცავ უძლეველ ბასტიონებს, ადამიანს მიანს რომ თრგუნავს. ბერძნული ტაძარი ღვთის სახლია, წმ. სიტყვის ქეშმარიტი გაგებით და, ძირითადი ფორმით, ადამიანის ჩვეულებრივ სადგომს მოგვავაგონებს. ზომითაც ძლიერ განსხვავდება ბერძნული ტაძარი ეგვიპტურისაგან. ეს უკანასკნელი, ძირითადად, საფეხურებად ნაგები მრავალსართულიანი შენობაა. გრანდიოზულობით იგი ღმერთის ზებუნებრივ ძალას განასახიერებს და ადამიანს უზომოდ აბეჩავებს. ბერძნული ტაძარი კი თავისთავში დავანებული, მიწიერი ნაგებობაა. იგი თუმცა ცისკენ აწვდილია და საზეიმოდ გამოიყურება, მაგრამ მთლიანად ადამიანურ საზომს ემორჩილება (სურ. 2, 3, 4, 5, 6). გარემომცველ ბუნებასთან შერწყმული, იგი სააქაოს კი არ უპირისპირდება, არამედ ღმერთის, ადამიანისა და ბუნების შინაგან ერთიანობას გამოხატავს. ახალი ადამიანის ხატი ყველაზე დამაჯერებლად, ალბათ, მაინც ბერძნულ ქანდაკებაში მოჩანს. ჰომეროსის მიხედვით, ადამიანი ღმერთთა შეერთებით შეიქმნა; მაშასადამე, ზევსი ყველა ადამიანის ქეშმარიტი მამაა, ხოლო ადამიანი ღვთის ხატია, თუნდაც უაღრესად ნაკლოვანი. ბერძენმა კარგად იცის თავისი ფიზიკური და სულიერი ნაკლოვანება, ამიტომ ცდილობს, ღმერთს იერსახით მაინც დაემსგავსოს. ამ სწრაფვამ, ერთის მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, სულიერ და ფიზიკურ ღირსებათა გათანაბრებამ ხელი შეუწყო ადამიანის იდეალური ხატის გაჩენას, „რამეთუ ადამიანს ღმერთებამდე ადამილებს მხოლოდ სულიერი ძალა, ან სხეულის ღონე და სილამაზე“ (პინდარე, 518 — 446 წწ. სურ. 1).

აღრეულ ბერძნულ ქანდაკებაში, მართალია, ჯერ კიდევ მოჩანს ეგვიპტურისათვის ნიშანდობლივი გახვეებული ფრონტალობა, მაგრამ იგი იმ მთავარი ნიშნითაც განსხვავდება, რომ თავისუფალი ქანდაკებაა და დამოკიდებული არ არის ამა თუ იმ არქიტექტურულ ორგანიზმზე. ბერძნული ქანდაკება უკვე თვითმიზანია და არა დეკორაცია ან ილუსტრაცია. იგი საკუთარ ძალებში დარწმუნებული ახალი ადამიანის დადასტურებაა.

საბერძნეთში ადამიანს რომ თავი მოვლენების შუაგულად მიიჩნდა, ეს ცხადად მოჩანს სახვითი ხელოვნების ისეთ დარგში, როგორცაა კერამიკული მხატვრობა. მასში, გარკვეულწილად, ასახულია ბერძენი ხალხის ყოველდღიური ცხოვრება, ზმირად, რელიგიურ-

იდეოლოგიური ამბიციების გარეშე. მართალია, აქ გვხვდება მითო-
ლოგიური თემებიცა და თქმულებებიც, მაგრამ ჭარბობს ყოფითი
სცენები, ყოველდღიური საქმიანობა, კერძო შემთხვევები და ზოგ-
ჯერ, აშკარა უხამსობანიც. ასე იყო მუდამ: ადამიანს ყოველდღიური
ინტერესები უფრო ამოძრავებდა, ვიდრე დიდი რელიგიური და პო-
ლიტიკური პრობლემები. მანამდე კი, არც ერთ კულტურას არ გაუხ-
დია ადამიანის მიკროსამყარო ასახვის ღირსად. ბერძნული ლარნა-



1. პოლიკლეტეს შუბოსანი.
დაახლ. 440 ძვ. წ.
ბრინჯაო. სიგრძე — 2,20 მ.
რომაული მარმარილოს ასლი.
ნეაპოლი.

კები სრულიადაც არ იყო მხოლოდ გამოყენებითი ხელოვნების ნაწარმი, ბანალური წესით რომ ამკობდნენ. ეს გახლდათ მეტად თავისთავადი ხელოვნების ქმნილებები. ამაზე თუნდაც ის მეტყველებს, რომ ბევრი მხატვარი თავის ნამუშევარს საკუთარ სახელსაც აწერდა.

ბერძნული ხელოვნება სამ დიდ ეპოქად იყოფა: არქაულ (ძვ. წ. 650 — 480 წწ.), კლასიკურ (ძვ. წ. 480 — 320 წწ.) და ელინისტურ ხელოვნებად, რომელიც მთავრდება საბერძნეთის შერწყმით რომის იმპერიასთან. ეს მოხდა I ს-ის მიწურულს. მისი ცხოველმყოფელი ძალა დღესაც საგრძნობია ხელოვნებაში.

არქაული ხელოვნება

გვიანმიკენური კულტურა ჩრდილოეთიდან შემოსულმა დორიელებმა გაანადგურეს. საბერძნეთის კონტინენტზე ვითარდება ის გეომეტრიულ-მხატვრული სტილი, რომელსაც ვიცნობთ წმინდა ორნამენტული მხატვრობის, ბრტყელ-რელიეფური ხელოვნებისა და მკირე ფიგურების — სიმბოლური კერპების — სახით.

ბერძნული ხელოვნების საწყის თარიღად ძვ. წ. VII ს-ის შუა რიცხვებია მიჩნეული. სწორედ ამ არქაულ ეპოქაში შეიქმნა მონუმენტური პლასტიკა, დიდსივრცული არქიტექტურა და ფიგურატიული მხატვრობა.

არქიტექტურა

არქაული ტაძარი „ღვთის სავანეა“ და მასში დაცულია ადრეისტორიული, მეგარონის ტიპის, საცხოვრებელი სახლის ფორმა დახურული დარბაზითა და ანტებიანი პორტიკუსით. ამ ანტურ ტაძარს

ბერძნული ტაძრები კოლონიებში.

2. კორინთო, აპოლონის ტაძარი.
დაახლ. 540 ძვ. წ.

3. აგრიგენტი (სიცილია),
კონკორდიას ტაძარი.
დაახლ. 450 — 440 ძვ. წ.

4. სელინუსი (სიცილია),
ჰერას ტაძარი.
დაახლ. 465 — 450 ძვ. წ.

5. პესტუმი (იტალია),
ე. წ. პოსეიდონის ტაძარი.
დაახლ. 450 ძვ. წ.

6. სამოთრაკე (ეგეოსი), ტაძარი.
IV ს. ძვ. წ.



7. დორიული ორდერი

სიმა (ფრონტონის საღვარე კარნიზი), მეტწილად, ლომისთავიანი წყალსაქცევით.

ტიმპანუმი (ფრონტონის შიდა არე), შემკული ფერწერულად ან სკულპტურულად.

გეისონი (მთავარი ლავგარდანი) შენობის ირგვლივ.

ანტაბლემენტის ტრიგლიფებიანი ფრიზი (სამლარიანი ფილები, მომდინარე ხის პირველნაგებობათა კოქის თავებიდან) და მხატვრულად გაფორმებული მეტოპები (ტრიგლიფებს შორის მოთავსებული სწორკუთხა ფილები).

ეპისტილი (ლათ. არქიტრავი) — ანტაბლემენტის ქვედა ნაწილი, საყრდენ სვეტთა შემაერთებელი კვადრები (სწორკუთხა თლილი ქვები).

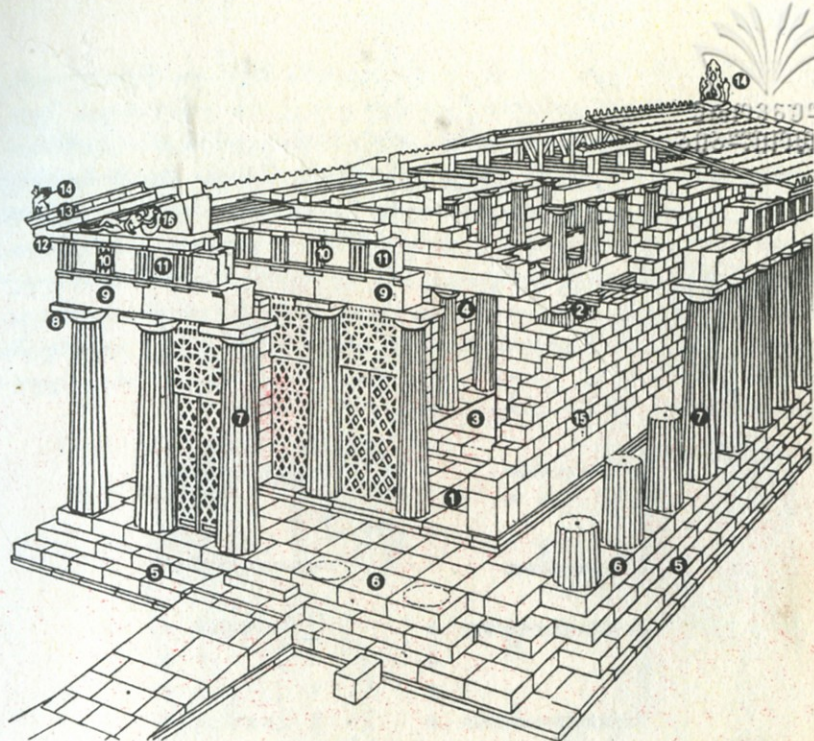
კაპიტელი (სვეტისთავი) აბაყუსით (ზედა კვადრატული ფილა) და ეხინუსით



(ბალუსისებრი გლუვი ფილა).

შემდეგ (სურ. 9, 10, 11, 12, 13) მეორე პორტიკუსიც მიუშენეს და ორმაგ ანტურ ტაძრად აქციეს. შენობის შემდგომ გადიდებაზე მეტყველებს პროსტილოსი და მისი ტოლსიმეტრიული ამფიპროსტილოსი. ძვ. წ. VII ს-შივე ჩნდება პერიპტეროსი ანუ სვეტებით გარშემორტყმული ტაძარი. თავდაპირველად გრძივი და სწორკუთხა ნაგებობა, ამგვარი სიმეტრიისა და გარსმოვლებული სვეტების მეოხებით, თავისთავში დავანებულ პლასტიკურ ორგანიზმად იქცა.

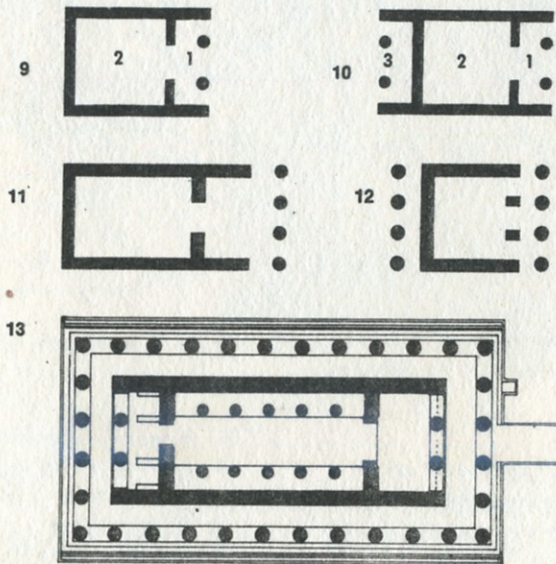
უფრო აღრინდელ, ჩვენს დრომდე მოუღწევველ სატაძრო ნაგებობებს ჰქონდა ხის ბოძები, ხის კოჭები და ალიზით ამოყვანილი კედ-



8. აფაიას ტაძარი ეგინაში. დაახლ. 500 ძვ. წ. დორიული პერიპატეოსი. რეკონსტრუქცია.

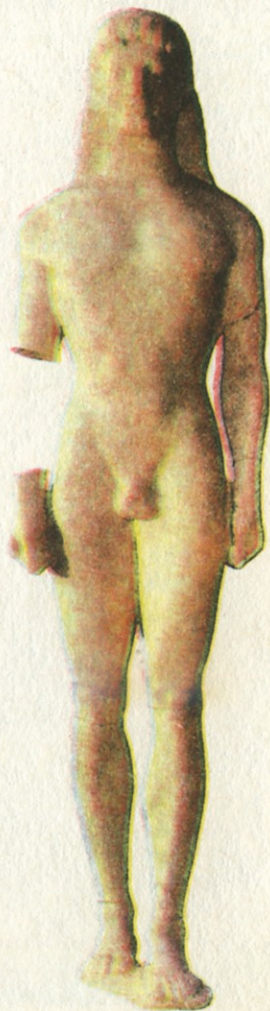
- | | |
|---|--|
| <p>1. პრინაოსი.</p> <p>2-4. ნაოსი ანუ ცელა (ორი ორსართულიანი სვეტების რიგით სამ ნავად გაყოფილი).</p> <p>5. კრეპიდომა ანუ სტერეობატი (სამსაფეხურიანი ცოკოლი)</p> <p>6. სტილობატი (სტერეობატის ზედა საფეხური)</p> <p>7. დორიული სვეტი</p> <p>8. დორიული სვეტისთავი ეხინუსითა და აბაკუსით</p> <p>9. ეპისტილი</p> | <p>10. ტრიგლიფი (სამფარხანი ფილა)</p> <p>11. მეტოპი (ტრიგლიფებს შორის მოთავსებული, მხატვრულად შემკული ფილა)</p> <p>12. გეისონი (მთავარი კარნიზი)</p> <p>13. სიმა (ფრონტონის კარნიზი წვიმის ღარივით)</p> <p>14. აკროტერიონი (სახურავზე მოთავსებული ქანდაკება ან რაიმე ნაძეგრი ორნამენტი)</p> <p>15. ნავის გარე კედელი</p> <p>16. ფრონტონი სკულპტურული გამოსახულებებით</p> |
|---|--|

ლები. მასიური ქვის შენობა ფეხს იკიდებს შუა ათასწლეულიდან, ოღონდ სახურავის კონსტრუქცია ჯერ კიდევ ხის კოჭებისაგან შედგება. საშენ მასალად იყენებენ კირქვას, მოგვიანებით — მარმარილოსაც. ბოძები შედგება ცალკე დოლებისაგან (სურ. 8), რომლებიც შეერთებულია უდუღაბოდ, მხოლოდ სამაგრებითა და პირონებით. ტაძრის მთავარი სადგომის კედლები წმინდად თლილი კვადრებითაა ამოყვანილი, შეუდუღაბებლად, რაც ქვის დამუშავების მაშინდელ მაღალ ტექნიკაზე მიუთითებს. კირქვით ნაშენი ტაძრები ფერადია, უფრო ლურჯი და წითელი ქარბოზს. არქაულ ეპოქაშივე ვითარდება დორიული ორდერი, ცოტა მოგვიანებით კი — იონური. ისინი ელინისტურ ხანამდეა გამეფებული (სურ. 7).



9. ანტებიანი ტაძარი (1. პრონაოსი, 2. ნაოსი)
10. ორმაგანტიანი ტაძარი (3. ოპისტოდომოსი, უკანა სახლი)
11. პროსტილოსი
12. ამფიპროსტილოსი (ამფი — ორმხრივი)
13. პერიპტეროსი (სვეტებით გარშემორტყმული); დიპტეროსი (ორრიგა სვეტებით გარშემორტყმული)

არქაულ პლასტიკას ახასიათებს ორი მთავარი ტიპი: კორე და კუროსი. ისინი განასახიერებენ ბერძნების ახლებურ წარმოდგენას ადამიანზე. კუროსი შიშველია. მე-15 ოლიმპიადის შემდეგ (720 —



14. კორე. დაახლ. 520 ძვ. წ. სიგრძე — 0,55 მ. ათენი, აკროპოლისის მუზეუმი.
15. კუროსი თენეადან. დაახლ. 560 ძვ. წ. სიგრძე — 1,53 მ. მიუნხენი, გლიპტოთეკა.

717 წწ.), მამაკაცი სპორტულ შეჯიბრებებში შიშველი მონაწილეობდა. ამან მოქანდაკეებს საშუალება მისცა, მამაკაცის სხეული შესწავლათ გიმნაზიებში (gymnos — ტიტველი), ანუ მამონდელ ტანვარჯიშო მოედნებზე. კორე, პირიქით, შემოსილია. უფრო გვიანდელ ფიგურებში კორეს გამჭვირვალე სამოსი აცვია; მასში კარგად ინაკვთება ქალის სხეული. მამასადამე, კორე და კუროსი არა ღმერთის, არამედ სამხედრო ან სპორტული გამარჯვებისათვის მიძღვნილი გამოსახულებებია. მათ ძერწავდნენ სახელოვან მიცვალებულთა მოსაგონებლადაც.

კორეს და კუროსის არქაულ ფიგურებს (სურ. 14, 15) მკაცრი ფრონტალობა ახასიათებს. მიუხედავად მთლიანი პლასტიკური მოდელირებისა, ისინი მაინც ბრტყელ-რელიეფური ქანდაკების შთაბეჭდილებას ახდენს. სხეულის ფორმები თუმცა ანატომიურად პროპორციულია, მაგრამ უსიცოცხლოა: ერთ პოზაში გახევებულ ფიგურებს მკლავები ღუნედ ჩამოუშვიათ; ამობურცული კუნთები მარტივ-სქემატურია, რაც ფიგურების მონუმენტურობას აძლიერებს.

ამ ადრეულ ქმნილებებში გარკვევით იკითხება წინაარქაული ხელოვნების გეომეტრიული სტილი, მეტადრე — სქემატურად დატალღულ თმაში, სამოსის ნაკეცთა გრაფიკულ გამოსახვასა და პირის ხაზობრივ დამუშავებაში. აქ ხელოვნებაში პირველად იჩინა



თავი „არქაულმა ღიმილმა“, ანუ სააქაო ტკობის, მიწიერი სიხარულისა და ადამიანის სულიერი აქტივობის პირველმა გამოხატულებამ.

VI ს-ში ქანდაკების ხელოვნება მთელ საბერძნეთს მოედო. სხვადასხვა სკოლაც კი გაჩნდა. მათი ნამუშევრები მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მოქანდაკენი მასალად ჯერ რბილ კირქვას, ან ფოროვან ქვას იყენებენ, VI ს-ის შუა წლებიდან კი სულ უფრო მეტად მიმართავენ მაგარ მარმარილოს. იგი ზედაპირის უკეთ დამუშავების საშუალებას იძლევა. კირქვისა და ფოროვანი ქვის ფიგურებს, ჩვეულებრივ, აფერადებდნენ. მხოლოდ არქაული ხანის დასასრულს მიხვდნენ, რომ გაცილებით მეტი ეფექტის მოხდენა შეიძლებოდა, თუ ქალის სათუთ კანს პოლირებული მარმარილოთი გამოძერწავდნენ, ყოველგვარი შეფერადების გარეშე.

კლასიკური ხანისაკენ შემობრუნება ქანდაკებაში იმით აღინიშნა, რომ მოქანდაკე ლამობს დაძლიოს წინანდელი მკაცრი სტატიკურობა (სურ. 16). აქ ორივე მობურთავე ჯგუფი გრაციოზულად მოძრაობს. მიუხედავად დაბალი რელიეფისა, სხეულის ფორმები დეტალურადაა დამუშავებული; განსაკუთრებით, მარჯვენა, ზურგით მდგარი ფიგურა გამოირჩევა თავისი მოხდენილობით. თანაც, მარჯვედ შერჩეული გადაკვეთები და შემოკლებები სივრცის ილუზიას ქმნიან. ამ მთლიანად მომდევნო აქტისაკენ მიმართულ მოძრაობასა და სხეუ-



16. ქანდაკების კვარცხლბეკი. დაახლ. 510 ძვ. წ. სივრცე — 0,32 მ. ათენი, ეროვნული მუზეუმი.



17. ექსკავიასი, აქილევსი და აიასი დაფაზე ქვის ფიგურებით თამაშობენ. დაახლ. 530 ძვ. წ. რომი, ეტრუსკული მუზეუმი.

ლის ფორმებს უპირისპირდება სახეთა მკაცრი პროფილი და წინანდელი გეომეტრიული სტილისაგან ნასესხები თმის ვარცხნილობა.

კლასიკურ ხელოვნებაზე გადასვლას ნათლად გვისურათებს ამ რელიეფის შედარება პართენონის დასავლეთ ფრიზთან, რომელიც, დაახლოებით, 85 წლის შემდეგ შეიქმნა (სურ. 25).

კლასიკური ხელოვნება

კედლისა თუ დაზგური მხატვრობის ნიმუშები მთლიანად დაკარგულია. სავარაუდოა, რომ ამ დიდმა ხელოვნებამ საბერძნეთში განვითარების იგივე გზა განვლო, რაც ქანდაკებამ. მას მხოლოდ წერილობითი გადმოცემებით თუ ვიცნობთ, ან შემთხვევით შემორჩენილი ფრაგმენტებით, რომელთა საინფორმაციო ღირებულებაც მეტად მცირეა. ბერძნულ მხატვრობაზე წარმოდგენას გვიქმნის მხოლოდ კურკლის მოხატულობა, რაც უხვადაა შემორჩენილი.



18. ფინტიასი, მუსიკის გაკვეთილი. დაახლ. 510 ძვ. წ. მიუნხენი, ანტიკური ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

ბერძნები მისდევდნენ წმინდა სიბრტყულ მხატვრობას, ე. ი. უარყოფდნენ მოცულობითობასა და სივრცობრიობას, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ფერწერა მათ დამოუკიდებელ დარგად მიიჩნდათ, კერძოდ, სურათის ორგანზომილებიანობას მისდევდნენ. ყველაზე ადრინდელი ჭურჭლის მხატვრობა გეომეტრიული სტილისაა, ე. ი. შესრულებულია წმინდა აბსტრაქტულ-ხაზოვანი ორნამენტით. IX ს-დან გვხვდება კლასიკური მეანდრის ნიმუში. VIII ს-ში ჩნდება პირველი ფიგურული გამოსახულებები. ისინი მკაცრად სტილიზებული, ხშირად, სიმბოლური ხატებია. VI ს-ის შუა წლებამდე ნახატი სრულდებოდა ფუნჯით, მოწითალო თიხაზე; 550 წლიდან ჩნდება „შავფიგურული სტილი“, სადაც ფუნჯს გრიფელი ცვლის. იგი უფრო მკაფიოა და, რაც მთავარია, წმინდა კონტურს იძლევა (სურ. 17). მოცემულ სურათზე ნათლად ჩანს წმინდა გრაფიკული ორნამენტრებით გატაცება და ფორმათა განზოგადება. VI ს-ის ბოლო მესამედში

გზას იკაფავს „წითელფიგურული“ მხატვრობა. აქ ნახატი (სურ. 18) შავად მოჭიქულ ფონზე იკვეთება. შიდანახატი წვრილი ფუნჯით სრულდება. ხაზის დინება ცხოვლად წარმოსახავს სამოსის ნაკვეთებსა და სხეულის ფორმათა თამაშს, რაც სრულიად არ არღვევს ნახატის სიმბოლურ-ტიტობრიობას.

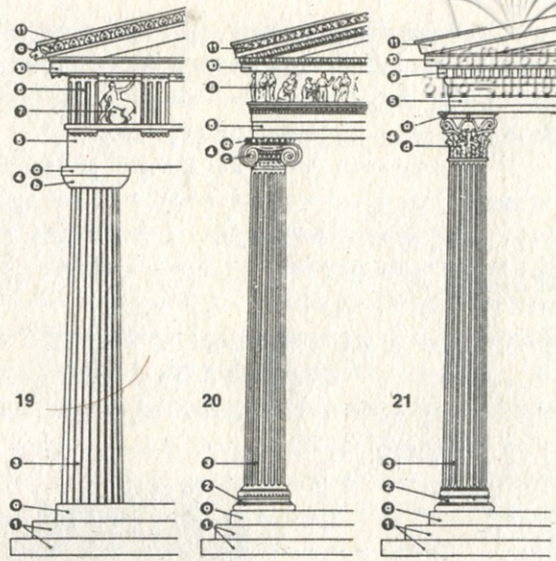
კლასიკური ხელოვნება

მარათონის (490წ.) და სალამინის (480წ.) გამარჯვებებმა ჰეგემონია განუმტკიცა საბერძნეთს აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვის აუზში. პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა ძლიერებამ დიდად შეუწყო ხელი ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებას, რასაც ბოლოს კულტურის სფეროშიაც უაღრესად ნაყოფიერი შედეგები მოჰყვა. კლასიკურ პერიოდში, ალექსანდრე მაკედონელის სიკვდილით (323 წ.) რომ დამთავრდა, საბერძნეთმა უდიდეს წარმატებებს მიაღწია ლიტერატურაში, ფილოსოფიასა და სახვით ხელოვნებაში. უწინარეს ყოვლისა, ქანდაკებასა და მხატვრობაში მოხდა რადიკალური შემოღობრუნება. გაქვავებულ არქაულ ფორმას ცვლის ადამიანის ჰარმონიული და იდეალური სილამაზის ხატი.

არქიტექტურა

არქაული ტაძარი, თავისი ძირითადი ფორმით, შენარჩუნებულია. ცვლილებები მოხდა მხოლოდ ცალკეულ დეტალებსა და პროპორციებში. დორიულ ორდერს (სურ. 19) კვლავაც იყენებენ, ოღონდ ახლა იგი უფრო დახვეწილი და მოხდენილია, პართენონში რომ არის, აი, ისეთია. კოლონადის სასარგებლოდ იცვლება სვეტებისა და არქიტრავის სიმაღლეთა შეფარდებაც (შდრ. პესტუმის არქაული ტაძარი სელინუსის (სურ. 4, 5) კლასიკურ ტაძარს). თუ რაოდენ დაძლეულია კლასიკურ ეპოქაში ადრინდელი დორიული მშენებლობის სიმძიმე და ვახვევებულობა, ეს კარგად მოჩანს ათენის პართენონის მაგალითზე. აქ სტილობატიცა (კვარცხლბეკის ზედა საფეხური) და არქიტრავიც

K 217 155
3



ბერძნული არქიტექტურული ორდერები:

- 19. დორიული (კლასიკური): ათენის პართენონი. 448 — 432 ძვ. წ.
- 20. ატიკურ-იონური: ერეხთეიონის ჩრდილო შესასვლელი ათენში. 420 — 408 ძვ. წ.
- 21. კორინთული: მილეს საბჭოს შენობა. დაახლ. 175 ძვ. წ.

- 1. კრებიდომა ანუ სტერეობატი 1^ა სტილობატი (ზედა საფეხური). 2. ატიკური ბაზისი. 3. სვეტის ღერო. 4. კაპიტელი. 4^ბ აბაკუსი (კაპიტელის ზედა ფილა). 4^გ ეხინუსი. 4^დ იონური ვოლუტები, აკანთის ფოთლების გვირგვინით. 5. ეპისტილი (არქიტრავი). 6. ტრიგლიფი. 7. მეტოპი (რელიეფით). 8. ფრიზი (რელიეფით). 9. კბილანა. 10. გეისონი. 11. სიმა. 11^ა წყალსაქცევი.

(მზიდი კოჭი, სამერხული) შუისაკენ ოდნავ შესამჩნევად თუ მალ-ლდება, ოპტიკურად კი ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს (სურ. 19). გარდა ამისა, კუთხის სვეტები, ყველა სხვა ვერტიკალითურთ, ცენტრისკენ არის გადმოწეული, რითაც კუთხის სვეტი სიმყარეს, სტატიკური ნაგებობა კი უაღრესად მიმზიდველ, ცოცხალ დინამიურობას იძენს.

კლასიკურ ეპოქაში დორიული ორდერის გვერდით ფართოდ იყენებენ იონურ ორდერსაც. იონური სვეტი (სურ. 20) ბევრად უფრო ნატიფია, ხაზებიც უფრო ნარნარია. ბაზისი ახდენს დატვირთვის მსუბუქ გადანაწილებას სტერეობატიდან სვეტისაკენ. ღარების სიმკაცრეს არ-

ბილებს სვეტისთავის ვოლუტები. კანელიურებს აღარა აქვთ ბასრი წიბოები და ერთმანეთს ბილიკებით უკავშირდებიან. სვეტების მართებაში ანტაბლემენტის სიმაღლის შემცირებით იონური ოპტიკურად მეტ სიმჩატესაც იძენს.

V ს-ის ბოლოს (სურ. 21) საბერძნეთში ვითარდება კორინთული ორდერი. იგი პროპორციით იონურს ჩამოჰგავს, მისგან კი, უმთავრესად, კაპიტელით განსხვავდება. კორინთული სვეტისთავი, შეზნეპილი კაპიტელსზედა ფილით, შემკულია აკანთის ფოთლებიანი ორი გვირგვინით. ასეთი სვეტისთავი მცენარეულ-ორნამენტული კაპიტელის ძირითად ტიპად გვევლინება შემდგომ ეპოქებში — XIX ს-მდე.

კლასიკურ ხანაში სწორკუთხა ტაძრის მხარდამხარ (სურ. 22) ვითარდება მრგვალი ტაძარიც. ცელას (მთავარ სივრცეს) აქ ცილინდრუ-



22. დელფო, ათენა პრონაიას სალოცავი, თოლოსი (მრგვალი ტაძარი), ძვ. წ. IV ს-ის დასაწყისი.

ლი ფორმა აქვს, რომელსაც გარს უვლის ტოლსვეტებიანი მწკრივი, მაშასადამე, საბერძნეთში, ცენტრული ნაგებობის სახით, ყალიბდება ის ძირითადი არქიტექტონური ტიპი, რომელმაც მთელს ევროპულ ხუროთმოძღვრებაში განსაზღვრა მშენებლობის შემდგომი განვითარება.

ქ ა ნ დ ა კ ე მ ა

კლასიკური ხანის ბერძენმა მოქანდაკეებმა გადალახეს არქაული ფრონტალობა და ნაკვეთის მკაცრი სიმეტრიულობა. ამ ხანაშივე მიაგნეს პონდერაციას, ანუ სხეულის ნაკვეთა პარმონიულ თანაფარდობას, აგრეთვე — კონტრაპოსტს, რაც ნიშნავს ენერგიის მიმოქცევის გაწონასწორებას, დგომა-სიარულის შეხამებასა და მოძრაობა-სიმშვიდის თამაშს. კრიტიოსის ჭაბუკში კონტრაპოსტის (სურ. 24) პირველი ნიშნებია: საყრდენი ფეხი სხეულს დაძაბულობას ანიჭებს; დაძაბულობა თეძოებიდან მხრებზე გადადის, მოძრავ ფეხში კი — ქრება. პოლიკლეტეს შუბოსნის სრულყოფილ კონტრაპოსტს აღტაცებაში მოჰყავდა ჭერ კიდევ მისი თანამედროვენი. პოლიკლეტეს ბრინჯაოს ქანდაკებები (სურ. 1) უკვალოდ დაიკარგა; გაქრა მისი მრავალგზის ციტირებული „კანონი“, სადაც იდეალური თანაფარდობისა და პარმონიის კანონებია ჩამოყალიბებული. პროპორციულად ჩამოქნილი სხეულის ცხადი ნაკვეთები თუ კუნთების ჭგუფი აქ, კონტრაპოსტის მეოხებით, ერთ იდეალურ-ორგანულ დინამიკას ქმნის: დაჭიმულ მარჯვენა ფეხს ეხამება დაუძაბავი მარჯვენა ხელი, ხოლო მოძრავ ფეხს — ენერგიულად მოხრილი მარცხენა ხელი. დაძაბულობა-განმუხტვის პარმონიულ შეხამებას ქმნის მხრის სარტყლისა და თეძოს საპირისპირო ხაზებიც. თავის დასმაც ფიგურებს მეტ დინამიურობას სძენს. კრიტიოსის ჭაბუკმა „არქაული ღიმილით“ თუმცა სძლია მკაცრ მედიდურობას, მაგრამ ფრონტალური მზერა მაინც შერჩა. შუბოსნის თავის მოძრაობა კი მთელი სხეულის ხაზთა ცოცხალ დინებას ერწყმის; დაჭიმული კისრის კუნთი დამაჭერებლად შუამავლობს თავსა და ტანს შუა; მისი მიმართულება საგვსებით ეხამება მოძრავი ფეხისას.

ავთენტური ნაწარმოებთა სიმცირე მეტად გვიძნელებს ბერძნული ხელოვნების სრულ შეფასებას. კლასიკური ხანის ქმნილე-



23. ბეროიელი გოგონა (მაკედონია). დაახლ. 400 ძვ. წ. ბრინჯაო. სიგრძე — 0,25 მ. მიუნხენი, ანტიკური ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.



24. კრიტიოსი, ჭაბუკი. დაახლ. 480 ძვ. წ. მარმარილო. სიგრძე — 0,86 მ. ათენი, აკროპოლისის მუზეუმი.

25. მხედრები პართენონის დასავლეთ ფრიზზე. დაახლ. 435 ძვ. წ. მარმარილო. სიგრძე — 1 მ. ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი.

ბათა უმეტეს ნაწილს უფრო გვიანდელი რომაული ასლებით ვიცნობთ. დიდი ფიდიასის შემოქმედებაზე საკმაოდ მწირი წარმოდგენა გვაქვს, რადგან არც ერთი დედანი არა გვაქვს ხელთ. მისი ოქროსა და სპილოს ძვლის უზარმაზარი ქანდაკებები ათენსა და ოლიმპიაში, ამ ქვეყნის შვიდ საოცრებას რომ განეკუთვნებოდა, შვირფასი მასალის გამო ადრევე განადგურდა. ბერძნული კლასიკური ქანდაკების სწორუპოვარ ნიმუშებზე ერთგვარ წარმოდგენას გვიქმნის მხოლოდ პართენონის (სურ. 25) რელიეფები, 92 მეტოპი, 160 მ. სიგრძის ფრიზი, სადაც გამოსახულია საკულტო პროცესია, მიძღვნილი ქალღმერთ ათენასადმი და ფრონტონის სკულპტურები. პირადად მიიღო თუ არა მონაწილეობა ფიდიასმა ამ ძეგლის შექმნაში, უცნობია. ვარაუდობენ, რომ ფიდიასი მხოლოდ ხელმძღვანელობდა პართენონის მხატვრულ გაფორმებას. ორივე მხედარი, მიუხედავად ბუნებრივი დინამიკისა, ფორმათა მკაცრ ჩაკეტილობას გვიჩვენებს,





26. კლეფონი, მეომრის გამოთხოვება. დაახლ. 430 ძვ. წ. მიუნხენი, ანტიკურ ფელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

რაც ნიშანდობლივია ამ საუკუნის შუახანების მკაცრი კლასიციზმის. ცხენსა და მხედარს საერთო სიმძიმის ცენტრი აქვთ, საიდანაც ენერჯია მოსჩქეფს და უკუმეიდინება. ორ მხედარს შორისაც ენერჯიით შეკრული შინაგანი დამოკიდებულებაა. უკან მიბრუნებულ წინა მხედარსა და ყალყზე შემდგარ ცხენს შორის ჩნდება დაძაბულობის ველი, რომელიც ამ ჯგუფს ერთდროულად ანიჭებს მოძრაობა-უძრაობას.

დაახლოებით ძვ. წ. 400 წ-დან ეს ჩაყეტილობა ქრება, რაც თვალსაჩინოდ მოჩანს „ბეროიელი გოგონას“ ქანდაკებაში. აქ სხეულის (სურ. 23) ხაზები საერთო სიმძიმის ცენტრში კი არ იყრის თავს, არამედ სხეულის ღერძიდან მოედინება. წარმოიქმნება ძალდაუტანებელი პოზა და გრაცია, რომელსაც თან ახლავს სულით გამთბარი, ადამიანური გამომეტყველება. ამ უფრო გრძნობისა და ხორციელი სილამაზის გამომხატველმა ქანდაკებამ განვითარების მწვერვალს პრაქსიტელეს

შემოქმედებაში მიაღწია (მოღვაწეობდა IV ს-ის შუა ხანებში). მისი მხატვრული თავისებურება ემყარება პლასტიკური ფორმების განსაკუთრებულ სიღბოსა და სინარნარეს, რამაც მას, უმეტესად, კაბუკი ღმერთების გამოძერწვის საშუალება მისცა. ბერძენ მოქანდაკეთა შორის პრაქსიტელემ პირველმა გაბედა შიშველი აფროდიტეს გამოძერწვა.

კ ა რ ა მ ი კ უ ლ ი ფ ა რ წ ა რ ა

ბერძნული ჭურჭლის მხატვრობის ეს ორივე ნიმუში უეჭველ ანალოგიას ამჟღავნებს ქანდაკების განვითარებასთან. სამოსისა და სხეულის ფორმათა სრული დიფერენცირების მიუხედავად, ადრინდელი ლარნაკხატულობა ჩაკეტილ კომპოზიციას გვიჩვენებს (სურ. 26). თავშეკავებულ სიმშვიდეს დაუბყრია მიხრა-მოხრაცა და გამომეტყველე-



27. მარსიასი, პე-
ლევსი და თეტო-
და. დაახლ. 335
ძვ. წ. ლონდონი,
ბრიტანეთის
მუზეუმი.

ბა. ხაზების დახვეწილობაში მოჩანს მხატვრის წადილი, სხეული პლასტიკურად გამოსახოს, ოღონდ ისე, რომ მთელი კომპოზიციის სიბრტყეობრიობას არა ავნოს რა. დაახლოებით ძვ. წ. 355 წლით დათარიღებული (სურ. 27) ჭურჭლის ნახატი კი სიცოცხლითა და მომხიბლაობით სუნთქავს. აქ, სურათის სიღრმესა და სიმაღლეში მოხდენილად განლაგებულ ფიგურათა ჯგუფში, ყოველი მათგანი საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობს, თუმცა კი, სიდიდით, პოზითა და ფერით ერთმანეთისაგან თვალსაჩინოდ განსხვავდებიან. I ს-ში, ზოგადსავალდებულო იდეალურმა ტიპმა გზა დაუთმო IV ს-ის დამოუკიდებელ პიროვნებას.

ელინისტური ხელოვნება



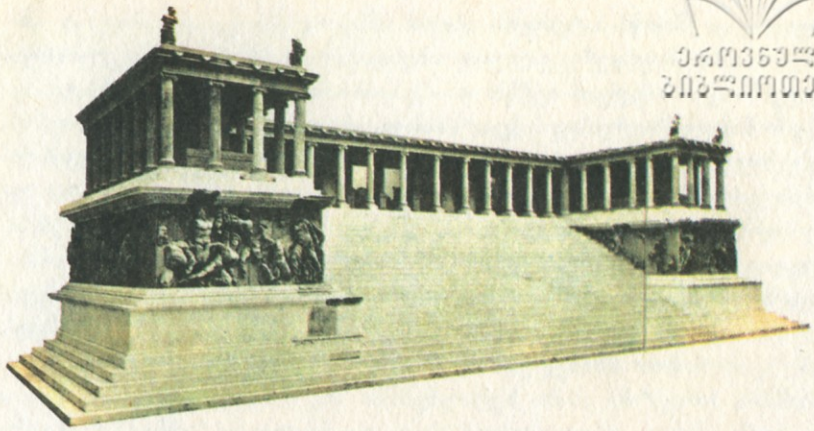
ალექსანდრე დიდის სიკვდილთან ერთად (ძვ. წ. 323 წ.) დასრულდა საბერძნეთის ისტორიის ერთი ეპოქა. ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი იყო სიტყვითა და საქმით დაეცვათ „პოლისის“ (ქალაქ-სახელმწიფოს) ინტერესები, მისი სავალდებულო, ზეპიროვნული ტრადიცია. ალექსანდრე მაკედონელის მემ-

28. დელოსელი მამაკაცის თავი, I ს. ძვ. წ. ბრინჯაო. სიგრძე — 32 სმ. ათენი, ეროვნული მუზეუმი.

კვიდრეთა შორის ატეხილმა დავამ იმპერია ცალკე სამეფოებად დაშალა. დიდ სივრცეზე გაშლილი ბერძნული კოლონიები ხმელთაშუაზღვის აღმოსავლეთ აუზსა და წინააზიაში სრულიად დამოუკიდებელ სახელმწიფოებად იქცა. სათავე დაედო ბერძნულ საკულტო ცენტრების მსოფლიო-ისტორიულ პროცესს, რომელიც, ელინიზმის სახით, რომის ჰეგემონიის დროსაც გრძელდება. ამ ეპოქის ხელოვნება გამოირჩევა კოსმოპოლიტური განცდითა და აზროვნებით. იგი უფრო ამქვეყნიური და რეალისტური გახდა. მან დაკარგა თავისი მაღალი იდეალური მიზანსწრაფვა. ერთის მხრივ, ის ასახავს თვალისმომჭრელ ფუფუნებას, ხოლო, მეორე მხრივ, შემამაძრუნებელი პირდაპირობით აშიშვლებს ადამიანურ ვნებათა უფსკრულებს. ელინიზმმა პირველმა ასახა ხელოვნებაში ის, რაც ზოგადადადამიანურია: გაღრმავებული თვითცნობიერებაცა და საკუთარი უმწეობის შეგნებაც, ამქვეყნიური სიხარულიცა და მწუხარებაც, სიმახინჯეცა და მშვენიერებაც.

არქიტექტურა

თუ აქამდე არქიტექტურა მხოლოდ საკულტო მიზნებს ემსახურებოდა, ამიერიდან გაჩნდა სამეფო კარის ბრწყინვალე საერო ნაგებობები პერგამონში, ალექსანდრიაში, ანტიოქიასა და ათენში. ეს არის ვეებერთელა სასახლეები, ბიბლიოთეკები, სკოლები და აკადემიები. სატახტო ქალაქები ახლებურად დაიგეგმა, მოედნები მკაცრად მოიხაზა. მაგალითად, ათენის აგორა, თავდაპირველად რომ აკროპოლისივით დამოუკიდებელი ორგანიზმი იყო, ახლა უკვე სისტემურად დანაწევრდა ორი სწორხაზოვანი სასაბურთო გალერეისა და გრძელი, სვეტებიანი ფასადის მეშვეობით. V ს-ის ძველი სტოა, წარმოსადგეობის მიზნით, გადიდდა. მას მიუშენეს ორსართულიანი ფასადი ერთმანეთზე შემდგარი დორიული (ქვემოთ) და იონური სვეტებით, აგრეთვე — ვრცელი პასაჟები მიმდებარე სავაჭროებითა და დაწესებულებებით. ელინისტური არქიტექტურის ბრწყინვალე ნიმუშია პერგამონის საკურთხეველი; ეს ვრცელი დარბაზული ნაგებობა (სურ. 29) დაახლოებით ძვ. წ. 170 წ. აშენდა. მართალია, იგი საკულტო მიზნებს ემსახურებოდა, მაგრამ, ყველა ნიშნით, საერო ცერემონიე-



29. პერგამონის საკურთხეველი. დაახლ. 170 ძვ. წ. დასავლეთის რესტავირებული ნაწილი პერგამონის მუზეუმში, ბერლინი. საერთო სიმაღლე — 9 მ.

ბისთვის განკუთვნილი შენობაა. მეტად შთამბეჭდავია შენობაში ამავალი კიბე. იგი გათვალისწინებულია სასულიერო და საერო წრის დიდებულთა საზეიმო მსვლელობისათვის, რომელსაც მოწიწებით შესცქეროდა სულგანაბული ხალხი. ღვთის სახლი ამა ქვეყნის ძლიერთა თეატრალურ სცენად იქცა.

ქანდაკება და მხატვრობა

ელინისტურ ქანდაკებაში ცხადად ვლინდება სამყაროს ახლებური ცოდნა. მკაცრ საზოგადოებრივ წესრიგს თავდალწეული ადამიანი ან ხაზგასმით თავდაჯერებულია, ან არსებობის ახალ შიშს შეუპყრია. თავდაჯერებული ადამიანის მაგალითია ე. წ. „ანციუმელი ქალიშვილი“. მისი შემართული (სურ. 30) დგომა და ლაღი პოზა (ტანის მობრუნება რომ აძლიერებს) ქალიშვილის დამოუკიდებლობას განაზღვრავს. ხელნაწერში ჩაღრმავებით იგი გარემოს გამიჯვნა, ე. ი. მხოლოდ საკუთარი ნება-სურვილის მცნობი ინდივიდია. დელოსელი მამაკაცის (სურ. 28) თავი კი ფესვებმოწყვეტილი ადამიანის ტრაგედიულ მეტყველებს. ელეგიურად სასოწარკვეთილი, იგი მომავალს უიმედოდ

შესცქერის. ამ სახეს აკლია ის კეთილშობილი უმფოთველობა, კლასიკური ხანის ქანდაკებებში რომ გამოსჭვივის. მისი ხორცსუნთქველი ნერვული ნაოჭებითაა დაღარული, რაც რეალისტურ იერს იწვევს. ელინისტურ პლასტიკას თან სდევს სულიერი გაორებულობა, რაც ცხადად მოჩანს იმჟამინდელი ქანდაკების ოკრო-ბოკრო და მოქიშპე



30. ქურუმი ქალი, ე. წ. ანციუმელი ქალიშვილი. III ს. ძვ. წ. მარმარილო. სიგრძე — 1,70 მ. რომი, თერმების მუზეუმი.

ფორმებში. ლაოკონის ჯგუფის (სურ. 31) დიაგონალური კომპოზი-
ცია ამ სამი ფიგურის ბრძოლას ფორმის მხრივაც დიდ დრამატულ ბუნ-
სძენს. თუ კლასიკურ ქანდაკებაში შიშველი სხეული ადამიანის სრულ-
ყოფილების იდეალს გამოხატავს, აქ იგი პანიკურ მღელვარებას გაუმ-
სჭვალავს. მამის თავგანწირული ბრძოლა ეფექტურად უპირისპირ-

31. ლაოკონისა და მისი ვაჟების სიკ-
ვდილი. I ს. ძვ. წ. მარმარლო. სიგ-
რძე — 2,42 მ. რომი, ვატიკანის მუ-
ზეუმი.





32. კედლის ნახატი ჰერკულანუმის ბაზილიკაში (ალბათ, II ს-ის დენდის მიხედვით):
ჰერაკლემ ჰჰოვა ტელეფოსი. ნეაპოლი, ეროვნული მუზეუმი.

დება ბიჭების შიშით გარინდებულ სხეულებს. ეს არის ადამიანის
ჰეროიკულ-პათეტიკური შებმა ბედისწერის ულმოებელ ძალებთან,
რასაც მოძრაობაში მოჰყავს ცოცხალი არსების ბუნებრივი ვნებები:
ტანჯვა, გახელება, ამხედრება და თვითგადარჩენის ყოვლისწამლე-
კავი სურვილი. სხეულთა და ძაღლთა ასეთივე ჯანყია გამოსახული

პერგამონის საკუროთხევლის ფრიზზე (სურ. 29). ღმერთების სასტიკი ბრძოლა გიგანტებთან შემზარავი პარაბოლაა იმ თავგანწირული შემართებისა, რითაც მაშინდელი საბერძნეთი დასავლეთიდან შემოჭრილ რომს წინ აღუდგა.

ელინისტური მხატვრობის რაიმე ღირსშესანიშნავ ნაწარმოებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ დანგრეული პომპეისა და ჰერკულანუმის კედლის მხატვრობა (ჩვ. წ. 79 წ.) გვაფიქრებინებს, რომ მათ წინ უძღოდა ძვ. წ. II ს-ის ელინისტური ორიგინალები.

მითოლოგიური სცენა — „პერაკლემ ჰპოვა ტელეფოსი“ — კომპოზიციურად დახვეწილი სურათია. აქ ცალკეული დეტალი (სურ. 32) დიდი ფერწერული სინატიფით არის დამუშავებული, თუნდაც სულ განაპირას დახატული ხილის ნატურმორტი რად ღირს. ფიგურების ნატიფი სილამაზე და ფიქრში წასული სახეები, აგრეთვე, ლომისა და ზევსის არწივის ცნობილი სიმბოლიკა სრულ უფლებას გვანიჭებს, კედლის მხატვრობის ეს ნიმუში გვიანელინისტურ ხელოვნებას მივაკუთვნოთ.

ბერძნული მოღა და ავეჯი

თუ ბერძნული ავეჯის სტილზე რაიმე ვიცით, ამას ქურჭლის მხატვრობის დღემდე მოღწეულ მრავალრიცხოვან ნიმუშს უნდა ვუმაღლოდეთ. სწორედ აქ არის ასახული ბერძენტა ყოველდღიური ცხოვრება. რელიგიურ-იდეოლოგიური დოგმებით შეუბოჭავი მხატვარი აგვიწერს თავისი გარემოს ყოფას, ზნე-ჩვეულებებსა და ადათ-წესებს, ე. ი. იმას, რაც არასოდეს ქცეულა მონუმენტური სახვითი ხელოვნების საგნად.

კერამიკული ფერწერა (და ამაშია მისი უემდგომი რეკონსტრუქციის სიძნელეც) ცალკეული ავეჯის ორნამენტს, ფორმასა თუ აღნაგობას გამარტივებული კონტურით გადმოგვცემს. დაზგური და



კედლის მხატვრობისაგან განსხვავებით, უკვე კლასიკურ ეპოქაში რომელიც ალობას განსაცვიფრებელი სიზუსტით აგვიწერს, ქურჭლის მხატვრობა ამ რეალობას, უპირატესად, სიბრტყობრივად გადმოგვცემს. ამიტომ ზოგჯერ გვიჭირს დაბეჭითებით ვთქვათ, ესა და ეს ლენტური ორნამენტი მხოლოდ

33. ნახატი ატიკურ ლეკითოსზე (ბერძნული ქურჭელი). დაახლ. 435 ძვ. წ. მიუნხენი, ანტიკური ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

ფერწერულია, თუ რელიეფური. V ს-ის ზოგი რელიეფური გამოსახულება გვაფიქრებინებს, რომ ფუფუნებისათვის განკუთვნილ ავეჯზე მაინც, ჩუქურთმა და ფიგურები ამოკვეთილია. კერამიკული ფერწერის მონოქრომია ვერაფერს გვამცნობს ბერძნული ავეჯის ფერზე. საფიქრებელია, რომ უბრალო ავეჯი შეუღლებავი იყო, ხოლო ძვირფასი თუ საზეიმო დანიშნულების ავეჯი, პირიქით, მკვეთრი ფერებით იყო მოხატული, რაც ასე დამახასიათებელია ბერძნული ტაძრებისათვის (სურ. 7).

ჩვენამდე მოღწეულ ყველა სურათზე ბერძნული ავეჯი გამოირჩევა სისადავით. საბერძნეთში ჯერ კიდევ არ ჩანს ის ნატიფი საყოფაცხოვრებო კულტურა, უფრო გვიან რომ გაჩნდა ალბებს ვალმა, მეფეთა და დიდგვაროვანთა პალატებში. დასაჯდომად (სურ. 34) ბერძნები ძირითადად იყენებდნენ უზურგო და დასაკეც სკამებს, კლასიკური ხანიდან — სავარძელსაც. უზურგო სკამს აქვს კუთხოვანი, ან მრგვა-

34. დურისი, თასზე შესრულებული ნახატი. დაახლ. 480 ძვ. წ. ბერლინი, სახელმწიფო მუზეუმი.

საქართველოს
მეცნიერებათა
აкадеმიის
ბიბლიოთეკა



35. პერაკლე ანდოკიდეს ამფორაზე. დაახლ. 510 ძვ. წ. მიუნხენი, ანტიკური ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

ლად გამოთლილი ფეხები. სწორედ ეს უკანასკნელი გვაფიქრებინებს, რომ ბერძნებმა უკვე იცოდნენ სახარატო ხელოვნება. სკამისა და სავარძლის ფეხები ხის რიკებითაა ჩამაგრებული კიდესთან. ისინი ზოგჯერ დეკორატიულად დამუშავებული ბურთულებით ბოლოვდებიან. მათ იყენებდნენ საჯდომი ბალიშის დასამაგრებლადაც. დასაჯდომი ტყავისაგან ან სხვა რამ ღვედისაგან იწვნებოდა; ზედ, მოხერხებულობისათვის, თხელ ბალიშს დებდნენ. დასაკეც სკამს, რომელიც ბერძნებმა ეგვიპტელთაგან გადმოიღეს, ორი ფეხი მაკრატელივით აქვს გადაჯვარედინებული. მათს შემაერთებელ ჰორიზონტალურ ფიცრებზე ტყავია გადაჭიმული. ეს სკამი თანამედროვე სამგზავრო სკამის წინამორბედი. სავარძელი, როგორც ჩანს, წმინდა ბერძნული წარმოშობისაა (სურ. 33). საზურგითა და ფეხებით იგი ძლიერ ჩამოჰვაავს სკამის იმ ტიპს, დღესაც რომ ვხვდებით.

სკამლოგინი (სურ. 35) საწოლიცაა და მოსასვენებელიც, ე. ი. სა-



დილობის ჟამს, ან ნადიმობისას მამაკაცთა მხართეძოზე წამოსაწოლიც. სასთუმალთან იონურ სვეტისთავისნაირ შემადლებას ბალიშის დასადებად ან მხარმკლავის დასაყრდნობად ხმარობდნენ. როგორც ჩანს, სკამლოგინზე ლეიბის მაგვარი ქვეშაგები იდო, ორნამენტით გარშემოვლებული. ორნამენტად იყენებდნენ: პალმეტებს (სტილოზებულ პალმის ფოთლებს), როზეტებსა (ვარდულს) და მეანდრის სარტყელს (ტეხილ ან კლაკნილ ლენტურ ორნამენტს). როზეტებს შორის ხშირად გვხვდება ბოლოებშეხრილი სვასტიკა, ანუ ინდოგერმანული მზის სიმბოლო. პატარა, უბრალო მაგიდას, რომლის ფეხებიც, ჩვეულებრივ, ცხოველის თათებით ბოლოვდება, საკმელ-სასამელის გასაწყობად იყენებდნენ. ერთი რამ არის მხოლოდ გაურკვეველი: მაგიდის ზედაპირის პარალელურ ძელს, ფეხებს რომ აერთებს, ასევე სუფრად იყენებდნენ, თუ ფეხების გასამაგრებლად.

მოდა ჩვ. წ. II ს-მდე, უმეტესად, ხალვათად მორგებული ტან-

საცმლის დანაოჭებით იფარგლება, თუმცა, წელში გამოყვანასთან ერთად, უკვე გაჩნდა გამოჭრის ხელოვნებაც. ძველრომაული კულტურის მიწურულამდე, ბიზანტიაში ქალისა და მამაკაცის სამოსს დაახლოებით ერთნაირია. ძირითადად იყენებდნენ შალის ან სელის ქსოვილებს იმ სახით, საქსოვი დაზგა რომ ამზადებდა, ე. ი. დაუჭრელად. ყველაზე სადა სამოსია დორიული პეპლოსი. ეს არის მხრებზე დამაგრებული, ან ბალთით შეკრული კაბა, რომელიც მხრებიდან თავისუფლად ეშვება, ან თეძოზე სარტყლითაა შეკრული; ზემოდან კი განიერი მოსასხამი ეცვათ. VI ს-ში მცირე აზიიდან მოდაში შემოდის ქიტონი. იგი ორმხრივ ჩაკერილია; გული მრგვალადაა ამოჭრილი. თუ ქსოვილი ბევრია, ქიტონი მკლავებზეა ჩამოშვებული, თითქოს სახელოაო, ხოლო თუ ზედმეტად გრძელია, ქამარს ირტყამდნენ და ქიტონს ზემოდან გადმოუშვებდნენ ხოლმე. ასეთ სრულ,



36. ბრიგოსი, ნახატი კალათოსზე (ბერძნული ჭურჭელია). დაახლ. 475 ძვ. წ. მიუნხენი, ანტიკური ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

გამობერილ ნაოჭებს კოლპოსი ერქვა (სურ. 33). სახელოიანი ქიტონი (სურ. 36) საბერძნეთში იშვიათია. აქ მოსახამად ხმარობდნენ ჰიმაციონს. იგი მთელ ტანს ფარავდა, ან უფრო მოკლე იყო და ასიმეტრიულად (სურ. 36) ცალ მხარზე (უმეტესად მარცხენაზე) მაგრდებოდა. გრძელი ჰიმაციონი (სურ. 35) მამაკაცის ერთადერთი სამოსი იყო, რომელსაც ადვილად იხდიდნენ გიმნაზიებში სპორტული ტანვარჯიშის დროს. IV ს-დან იგი, ასე ვთქვათ პოეტთა და ფილოსოფოსთა (სურ. 37) წოდებრივ სამოსად იქცა. ჭურჭლის მოხატულობაში ზოგჯერ მკირე აზიიდან შემოსულ შარვალსაც წააწყდებით, მაგრამ მას მხოლოდ „ბარბაროსები“, ანუ არაბერძნები იცვამდნენ.

რომაული ხელოვნება

წმინდა სტილისტური თვალსაზრისით, რომაული ხელოვნება უშუალოდ უკავშირდება გვიანელინიისტურს, თუმცა გასათვალისწინებელია ეტრუსკული კულტურის გარკვეული ზეგავლენაც. ამის მიზეზი სრულიად ნათელია: როცა რომმა ძვ. წ. III ს-ში სამხრეთ იტალიისა და სიცილიის ბერძნული პროვინციები შემოიერთა, ხოლო II ს-ში საბერძნეთის მიწაზეც მოიკიდა ფეხი, მას აქ დახვეწილი და დიდად განვითარებული კულტურა დახვდა. მეომართა და გლეხთა სახელმწიფო მყისვე დაეპატრონა ამ კულტურას. ანტიკური ხანის რომაელის იმპერიულ აზროვნებასა და ქცევას დიახაც რომ შეეფერებოდა არა მხოლოდ ტერიტორიულად გამდიდრებულიყო მეზობლის ხარჯზე, არამედ მისი კულტურული მონაპოვარიც უყოყმანოდ ჩაეყენებინა თავისი ქვეყნის სამსახურში. ყოველ შემთხვევაში, კეისართა ხანამდე ეს ანექსია მტაცებლური იყო. დიდძალი განძი გაზიდეს საბერძნეთიდან. ამ განძით მორთეს რომის საზოგადოებრივი ადგილები, მოედნები, ბალები და სასახლეები. ბერძენი მხატვრები, სწავლულები და

37. სოფოკლეს ქანდაკება. IV ს.

ძვ. წ. რომაული ასლი რომის
ლატერანი.

სივლიძის



პოეტები მონებად ჩამოიყვანეს იტალიაში; ისინი დამპყრობლებს მას-წაველებლად და აღმზრდელებად მიუჩინეს. ამით რომს მოეხსნა აუცილებლობა, ეზრუნა საკუთარი ხელოვნების განვითარებისათვის. რომაელნი ტკებოდნენ ბერძნული ხელოვნების სხვადასხვა საფეხურზე შექმნილი ორიგინალური შედეგებითა და შეკვეთილი ასლებით. ამით რომი უშუალოდ შეეხო ხელოვნების იმ პერიოდს, როცა მან დაკარგა საკულტო მნიშვნელობა და დეკორატიულ ხელოვნებად, ანუ ესთეტიკურ თვითმიზნად იქცა.

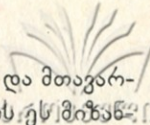
გვიანელინიმეტურ-რომაული ხელოვნების ეს პირველი ფაზა, წმინდა იმპორტული კულტურის ყველა ნიშანს რომ ატარებს, კეისართა ხანიდან ახალი საფეხურისაკენ შემობრუნდა. რომი უკვე ლამობს, თავი დააღწიოს ძველ დიდოსტატთა ზეგავლენას. მართალია, სხვადასხვა ბერძნულ სტილს კვლავაც იყენებენ, მაგრამ გაჩნდა სრულიად ახალი მიზანი. ხელოვნება უკვე უშუალოდ მიმართავს რეალურ სინამდვი-

ლეს და ცივილიზატორულ-პოლიტიკური ამოცანების სამსახურში
დგება.

პორტრეტულ გამოსახულებებში გაქრა ადამიანის ზოგადი, იდეალისტური ტიპი. ჩვენს წინაშეა პიროვნულ-ისტორიულად განუმეორებელი ინდივიდი. სატრიუმფო თაღთა (სურ. 42) ვრცელ რელიეფსა



38. ავგუსტუს პრიმაპორტელი. დაახლ. 14
ჩვ. წ. მარმარილო. სიგრძე 2.04 მ.
რომი, ვატიკანის მუზეუმი.



და გრძელ, საზეიმო სვეტებზე აღბეჭდილია იმპერატორთა და მთავარ-სარდალთა გამარჯვებები (სურ. 45). რომაული ხელოვნების ეს მიზანდასრულება ყველაზე ცხადად ხუროთმოძღვრებაში აისახა. დიდი სწრაფვა ვითარებულ რომაულ სამშენებლო ტექნიკასთან ერთად, არქიტექტურა უთამამეს კონსტრუქციებს ქმნის, რათა მანამდე არსებული ყველა ბერძნული ნაგებობა დაჩრდილოს. ბერძნული ხელოვნებისათვის, უმთავრესად, ამოსავალია სწორი ხაზი, შევეული სვეტი, ჰორიზონტალური ანტაბლემენტი და სამკუთხა სახურავი, ხოლო ტიპური რომაული ხუროთმოძღვრების ქვაკუთხედი მრუდი ხაზია. მას ეწადა შეექმნა რალაც დიადი, გაბედული, თვალში მოსახვედრი. მაგრამ ამ ვეება შენობებისათვის აღარ გამოდგებოდა კოჭოვანი გადახურვა ურიცხვი, ხელისშემშლელი სვეტებითურთ. რომაელებმა ესეც მოაგვარეს მრგვალი თალის, კამარისა და გუმბათის შემწეობით. ამგვარ სამშენებლო ტექნიკას ეგვიპტესა და მცირე აზიაშიც იცნობდნენ, ოლონდ მისთვის მაინცადამაინც დიდი მნიშვნელობა არ მიუნიჭებიათ. რომში კი თალის ხმარება იმდენად გახშირდა, რომ მისი აღმნიშვნელი სიტყვა (arcus — რკალი) ხუროთმოძღვრების ახალი და სამუდამო სახელწოდების — „არქიტექტურის“ — შესაქმნელად გამოიყენეს.

ა რ ჭ ი ტ ე მ ტ უ რ ა

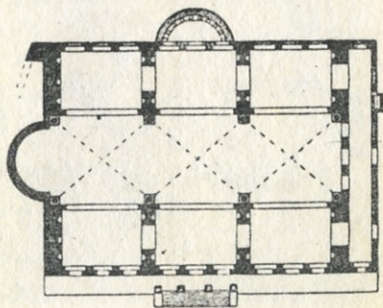
თუ ძველი რომის რეკონსტრუქციას თვალს გადავავლებთ, დავრწმუნდებით, რომ ჩვენს წინაშეა ლამის თანამედროვე მასშტაბის დიდი ქალაქი. ავგუსტუსის მეფობაში ამ ქალაქს მილიონზე მეტი მკვიდრი ჰყავდა (დღეს 1.8 მილიონია). აქ იყო ხუთსართულიანი გასაქირავებელი ყაზარმები, ვეება სპორტული თუ სათეატრო შენობები, წყალმომარაგების სისტემა, რომელსაც ერთ სულ მოსახლეზე უფრო მეტი წყლის მიწოდება შეეძლო, ვიდრე ამჟამინდელ წყალგაყვანილობას. რომის შემოგარენიდან მთის ანკარა წყალი დახრილი მილებით შეუფერხებლად ჩაედინებოდა ქალაქში. ავგუსტუსის დროს რომში თოთხმეტი ასეთი დიდი წყალგაყვანილობა იყო. მათი საერთო სიგრძე 2100 კმ-ია, ყოველდღიური წყალგამტარობა კი — ერთ მილიარდ ლიტრზე მეტი. დიდი ველების მოსარწყავად იყენებდნენ უზარმაზარ (სურ. 44) ხიდისმაგვარ აკვედუკებს. ისინი რომაელ-



თა ერთერთი ყველაზე შთამბეჭდავი საინჟინრო ნაგებობებია და შენ-
დებოდა რომაელთა მიერ შემოღებული თალოვანი კონსტრუქციით.
მრგვალი თაღის სიმტკიცე მიღწეულია სოლისებრ ქვათა ჩაწყობით. ეს
ქვები, თავიანთი დატვირთვით, მყარ ერთიანობას ქმნიან. რომაელებ-
მა თუმცა იციან დულაბი, როგორც შემაერთებელი საშუალება, მაგ-
რამ ასეთ თალოვან კონსტრუქციებს ზოგჯერ უდულაბოდაც აშენებ-
დნენ. მრგვალ თაღში წარმოქმნილი განმბრჯენი ძალები მეზობელ
თაღს გადაეცემა, და ასე შემდეგ, ვიდრე, ბოლოს, ფერდობზე, მიწის
საძირკველში არ ჩაიკარგება. მრგვალი თაღები ქმნის ჩაკეტილ ოვა-
ლურ სისტემას, სადაც განმბრჯენი ძალები ერთმანეთს აბათილებს.

39. რომი, პანთეონი. აშენ-
და ადრიანეს დროს.
120 — 125 ჩვ. წ.

40. რომი, კონსტანტინეს
ბაზილიკა. 312 ჩვ. წ.





41. რომი. პორტიკული
 ნუსიანი კოლიზეუმის
 უკანა ნაწილი
 დაახლ. 70 ძვ. წ.
 სიმაღლე — 15 მ.

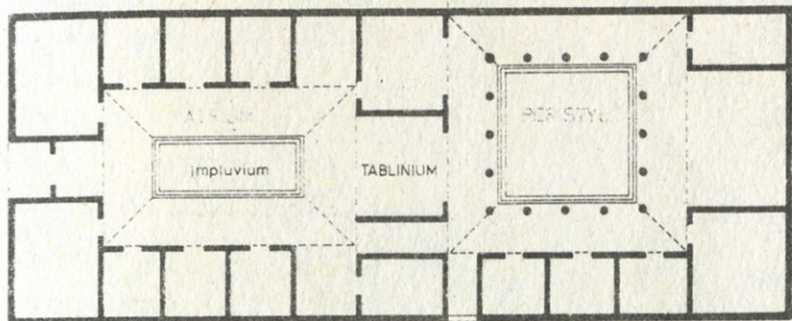
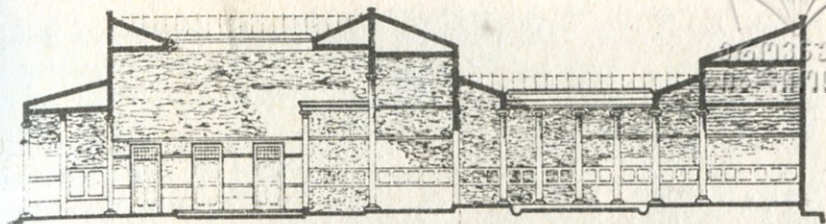


მალევე შენობებში თაღედები ერთმანეთზეა დაშენებული სართულებად. მაგალითად, კოლიზეუმში სამი ასეთი სართული 48 მ. სიმაღლეს აღწევს.

კერძო საცხოვრებელ სახლსაც რომაელი მეტი ყურადღებით ეპყრობოდა, ვიდრე ბერძენი. შიდაეზოს (ატრიუმის) გარშემო თავმოყრილია უამრავი საცხოვრებელი და დამხმარე ნაგებობა. ატრი-



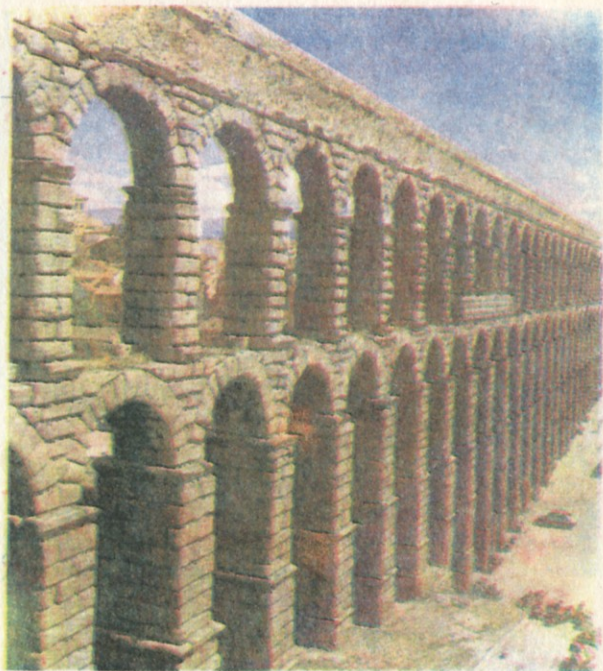
42. ტიტუსის თაღი
 რომში. 81 ჩვ. წ.



43. რომაული სახლის სქემა. ეს სახლი, ბერძნულის ზეგავლენით, პერისტილით გაფართოვდა.

უმის (სურ. 43) ცენტრში აუზია, იმპლუვიუმი, რომელშიაც სახურავიდან ჩამოსული წვიმის წყალი გროვდება. აქ ნაჩვენებია რომაული სახლი პერისტილით დიდდება. ამ პატარა, სვეტებით გარშემორტყმულ ბაღს სხვა სათავსებიც ეკვრის.

რომაელთა მრავალ საერო ნაგებობებს შორის ბაზილიკაც უნდა მოვიხსენიოთ, მით უმეტეს, რომ იგი, ალორძინების ეპოქამდე, მთელს შემდგომ ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაშია გამეფებული (სურ. 40). რომში ბაზილიკა ბაზრის, სასამართლოს ან რაიმე თავყრილობის დარბაზია. ამ უმეტესად სამნავიან, ზოგჯერ კი ხუთნავიან ნაგებობაში, გვერდით ნავთა შორის უთუოდ შუანავია ამოწვდილი. უბრალო ბაზილიკები, ჩვეულებრივ, გადახურულია ორფერდა ან ცალფერდა (გვერდით ნავში) სახურავით. სხვა შენობებს კი, მაგალითად, კონსტანტინეს ბაზილიკას, კამაროვანი გადახურვა აქვს. აქ გვერდით ნავებს ცილინდრულ-კამაროვანი გადახურვა აქვს, ხოლო შუანავს — ჯვრულ-



44. რომელი წყალ-
გაყვანილობა
რუსნულს სვეტი
მთაწკარვეს
მიეღინებოდა
ზემოთ მოთავ-
სებულ ლარში.
რომელსაც მზი-
საგან გადახურ-
ვა იფარავდა.

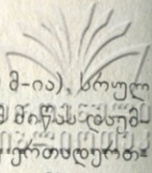
45. ტრაიანეს სვეტი
როში. 114 ჩვ.
წ. რელიეფიანი
ფრიზი, 200 მ.
სიგრძისა.

კამაროვანი (ცილინდრულ კამარას (სურ. 121) ნახევარცილინდრის ფორმა აქვს, ჯვრულს კი (სურ. 122) სწორ კუთხეში ორი ცილინდრის გადაკვეთა წარმოქმნის). კამარების აგებაში რომაელთა დიდ გამოცდილებაზე მეტყველებს კონსტანტინეს ბაზილიკის (სურ. 40) მოცულობა: შუანავი სიგრძით 60 მ, სიგანით — 25 მ, ხოლო სიმაღლით — 35 მ-ია.

საკულტო მშენებლობის საქმეში რომი ნაკლებად ორიგინალურია. სწორკუთხა ტაძარი ჩამოჰგავს ბერძნულ პროსტილოსს (სურ. 11). კეისრობამდელ ტაძრებში, ეტრუსკული ნიმუშების მიბაძვით, მთავარი სათავსის (ცელას) კედელი სვეტთა მწყკრევს ზედ ეკვრის (სურ. 41). საფეხურებით გარშემორტყმული ბერძნული ტაძრის სტილობატისაგან განსხვავებით, ყრუ და მაღალი პოლიუმები (ქვის ფუძე) წმინდა რომაულია. სვეტებიანი შესასვლელი და გარეთა კიბე რომაულ ტაძარს მკაცრად აკავშირებს გარემოსთან. ეს იმას ნიშნავს, რომ ტაძარი ქუჩის მთავარ ხაზთანაა ინტეგრირებული. რომაულ საკრალურ ნა-

გეობათა შორის თვითმყოფადობით გამოირჩევა პანთეონი (სურ.
39). იგი, როგორც ცენტრული ნაგებობა, ბერძნულ მრგვალ ტაძარს
(სურ. 22) უკავშირდება. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ შორტი-
კუსს, რომელიც, ალბათ, გვიანდელი მინაშენია, პანთეონი შედგება
ცილინდრული, უსარკმლო ქვედა შენობისა და ზუსტად ნახევარსფე-
რული გუმბათისაგან, რომლის დიამეტრიც 43,40 მ-ია. ვინაიდან ცილი-





ნდრის სიმაღლე ტოლია გუმბათის რადიუსისა (ე. ი. 21,70 მ-ია), სრულ სფეროდ ქცეული ნახევარსფერო გუმბათისა სწორედ რომ მიწას დასუბს ხობოდა. ამ ანტიკური ხანის მრგვალმა ტაძარმა, ჩვენამდე უნდა დარჩენილია მა რომ მოაღწია სრულყოფილი სახით, დიდი ბიძგი მისცა გუმბათების მშენებლობას აღორძინების ეპოქაში.

ქ ა ნ დ ა კ ე ბ ა

ქანდაკება მჭიდროდ უკავშირდება რომაელთა პოლიტიკურ, საზოგადოებრივსა და პირად ყოფაცხოვრებას. რეალისტური პორტრეტული ხელოვნება სათავეს იღებს ეტრუსკების წინაპართა კულტიდან. მათ წესად ჰქონდათ, ნილაბი აეღოთ მიცვალებულისაგან, რათა ის ხსოვნაში შემოენახათ. შესაბამისად, არც რომაული პორტრეტული ბიუსტია ზეპიროვნული, იდეალური ხატი ადამიანისა, ანტიკურ საბერძნეთში რომ იქმნებოდა. იგი რეალისტურად გამოსახავს სრულიად ვარკვეულ პიროვნებას. ნატურალიზმის გასაძლიერებლად, თვალები ხშირად (სურ. 46) ფერადი მინანქრით არის მოპირკეთებული, რაც სახეს ცოცხალ გამომეტყველებას აძლევს. ბერძნულისაგან განსხვავებით არც რომაელთა მონუმენტური ქანდაკებაა მაღალი იდეალებით შთაგონებული. მას იხილავთ საზოგადოებრივ ადგილებში, ლამაზ ქუჩებში, თეატრებსა და არენებზე, როგორც არქიტექტურის დეკორატიულ მორთულობას, თვალის საამებლად ან იმპერიის დიდ პოლიტიკოსთა თუ მხედართმთავართა განსაზღვრებლად. მაგალითად, ავგუსტუსის ცნობილი ქანდაკება (სურ. 38) რიტორიკული ექსტით ცდილობს გარემოსთან კონტაქტის დამყარებას; თანაც, იმპერატორის ჭაბუკური იერი და აშკარად იდეალიზებული გარეგნობა მის მიმართ სიმპათიას აღძრავს. რომაული ქანდაკება თუმცა სამგანზომილებიანია, მაგრამ პირწმინდად ფრონტალური აღქმისთვისაა ჩაფიქრებული და წოდება-თანამდებობის ყველა რეალურ ატრიბუტს ატარებს.

დიდ პოლიტიკოსთა პიროვნების კულტს ემსახურება მძლავრი სატრიუმფო სვეტებიც. ისინი იდგმებოდა ადამიანის საქმეთა და წარმატებათა სადიდებლად. 200 მ. სიგრძის ტრაიანეს სვეტი ბოძზე სპირალურად დახვეული ფრიზია, სადაც ურიცხვ მცირეფიგურიან რელიეფზე (სურ. 45) დოკუმენტურად არის ასახული იმპერატორის გა-

მარჯვება დაკიელებზე. ქვემოთ სრულიად გარკვევით მოჩანს რომაელ-
 თა მხედრიონის გადავლა დუნაიზე. ამგვარი მონუმენტური ძეგლი
 ვერ შეფასდება მხატვრულ-სტილისტური ღირსების თვალსაზრისით,
 აქ შინაარსის სისწორეა მთავარი. სვეტი 18 მარმარილოს დოლისაგან
 შედგება. თითოეულის დიამეტრი 350 სმ-ია, ხოლო სიმაღლე — 30
 მ. კვადრატულ ფილაზე ტრაიანეს ქანდაკება დგას; ცოცოლში იმპე-
 რატორის ფერფლია ჩატანებული.



46. რომელი პატრიციელი
 რესპუბლიკის დაარსების
 ხანაში, ე. წ. „ბრუტუსი“.
 III ს-ის დასაწყისი. ბრინ-
 ჯაო. სიგრძე — 32 სმ. რო-
 მი, კონსერვატორთა სა-
 სახლე.

არქიტექტურისა და ქანდაკებისაგან განსხვავებით, მხატვრობაში ძნელდება იმის დადგენა, რაც გვიანელინისტურ ფორმათა ტიპურ რომაულ განვითარებაზე მიგვანიშნებს. ჩვენამდე მოაღწია გვიანელინისტური ხანის შედევრთა ასლებმა, ან თავისუფალმა ვარიაციებმა. როგორც ჩანს, ანტიკურ საბერძნეთში, V საუკუნეში, უკვე იქმნებოდა ისეთი ნახატები, რომელთა ილუზიონიზმი მაშინაც აღ-

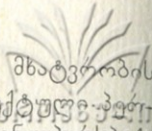


17. ნავსადგურის ხედი. სტაბიას ფრაგმენტი. დაახლ. 25 ძვ. წ. სიგრძე — 24 სმ. ნეაპოლი, ეროვნული მუზეუმი.



48. ქალიშვილის პორტრეტი. პომპეის კედლის მხატვრობა. სიგრძე — 32 სმ. ნეაპოლი, ეროვნული მუზეუმი.

ტაცებას იწვევდა. საბერძნეთისაგან ამ მეტად დავალებულ მხატვრობას ჩვენ ვიცნობთ პომპეის, ჰერკულანუმისა და სტაბიას კარგად გადარჩენილი ნიმუშების წყალობით. ძვ. წ. 150 წ-დან ვეზუვის ამოფრქვევამდე, რასაც შედეგად მოჰყვა ამ ქალაქების სრული განადგურება (ჩვ. წ. 79 წ.), შეგვიძლია გამოვყოთ მხატვრული სტილის ოთხი



საფეხური, შემდეგ რომ შეამზადეს მთელი ევროპული მხატვრობის გამომსახველობითი შესაძლებლობები. ესენია: 1. კორექტული სპექტიული სივრცის აღმოჩენა, რა თქმა უნდა, ხაზოვანი სივრცის ტივის იმ კანონთა ცოდნის გარეშე, რომლებიც რენესანსის მონაპოვარია; 2. სივრცის ილუზია (სურ. 47) ფერ-ჰაერის პერსპექტივით; 3. ფიგურის მოდელირება შუქ-ჩრდილის მეშვეობით; 4. ეანრული და ნატურმორტული ფერწერა (სურ. 32). აქ ნაჩვენებია ნავსადგურის სურათი ბაროკოს პეიზაჟური მხატვრობის ერთგვარი წინამორბედი, სადაც დამაჯერებლადაა გადმოცემული, ერთის მხრივ, ქალაქის ლანდშაფტის (სურ. 47) დეტალები (შუქურა, წყალსაკვეთი, მეთევზეთა ნავეები, ტაძრები, სვეტებიანი დარბაზები და სხვა), ხოლო, მეორე მხრივ — ჰაერის შეგრძნება სინათლის ეფექტებითა და წყლის ანარეკლებით. მომხიბლავი „ახალგაზრდა ქალის პორტრეტი“ ლამის იმპრესიონისტული ფერწერისათვის დამახასიათებელი მანერით წარმოგვიდგენს ოცნებიან განწყობილებას. ფიქრებში წასულ ქალს ცვილის დაფაზე წერა შეუწყვეტია და გრიფელი ტუჩთან მიუტანია, თითქოს თავისი ფიქრის გამოსახატავად მარჯვე სიტყვას ეძებსო. უფრო ნაზ და თვალწარმტაც ქალიშვილს, ალბათ, რენუარიც ვერ დახატავდა (სურ. 48).

მოდა და ავეჯი

რომაული მოდა, ძვ. წ. III ს-დან რომ ვიცნობთ, ძირითადად ბერძნულის მსგავსია: პეპლოსისა და ქიტონისაგან იშვა ტუნიკა; ბერძნულ ჰიმაციონს შეესაბამება მამაკაცის მრავალნაოჭიანი ტოგა და ქალის პალიუმი.

ქალებს, მამაკაცთა მსგავსად, შიგნით ტუნიკა (სურ. 49) ეცვათ, სახელოიანი ან უსახელო. მაღალი წრის ბანოვანი ძვირფასი ქსოვილებით იმოსებოდნენ და თავიანთ დიდგვაროვნობას სტოლათიც გახაზავდნენ. სტოლა ტუნიკაზე გადასაცემელი სამოსია, სახელოიანი ან უსახელო. ქობა და გულისპირი ხშირად ძვირფასი ნაქარგითაა შემკული. ამ სამოსს სადღესასწაულოდ იცვამდნენ (სურ. 50). მოსახამად პალიუმს იყენებდნენ. თუ საჭირო იყო, პალიუმით თავსაც იფარავდნენ (სურ. 52).

მამაკაცები ბუნებრივ ფერებს ანიჭებდნენ უპირატესობას, უფრო ფერადზოლებიან სამოსს იცვამდნენ, ქალები კი, ბერძნული მოდის ზეგავლენით, ჭრელ სამოსს ეტანებოდნენ. ფერებით ასეთ გატაცებას ძვ. წ. II ს-ში ზღვარი დაუდეს მოდის კანონების დაწესებით თუმცა საკმაოდ წარუმატებლად. მაშინდელ რომაელ ქალს ბერძენ ქალზე უკეთ შეეძლო თავისი ინტერესების დაცვა მამაკაცის წინაშე. ოვიდიუსი (გარდაიცვალა ჩვ. წ. 17 წ.) თავის ლექსებში ქებას ასხამს გემოვნებიან ლურჯ, ყვითელ, მწვანე და იისფერ კაბებს, რითაც მაღალი წრის ქალები ქუჩების ერთფეროვნებას აცოცხლებდნენ. რომაელები, ბერძნების მსგავსად, უფრო თხელი შალისა და სიფრიფა-



49. დასჯილი ამური. პომპეი.
დაახლ. 25 ჩვ. წ. ნეაპოლი,
ეროვნული მუზეუმი.



50. დამკვრელი ქალი. ბოს-
კორეალეს ვილა. I ს.
ძვ. წ. ნიუ-იორკი, მეტ-
როპოლიტენის ხელოვ-
ნებათა მუზეუმი.



ნა სელის ნაწარმს იყენებდნენ, ხოლო მოგვიანებით, იმპერიაში აღ-
მოსავლეთიდან შემოტანილი, ოქროთი მოსირმული და მდიდრუ-
ლი ორნამენტით ნაქარგი მძიმე ქსოვილებით იმოსებოდნენ. ბო-
ლოს, რომაულ მოდაში ფეხი მოიკიდა ჩინურმა აბრეშუმმა; ოღონდ
ის ისე ძვირი იყო, რომ რომაელები კარგა ხანს მხოლოდ აბრეშუმნა-
რევ ქსოვილს სჯერდებოდნენ.

მამაკაცს შიგნით ტუნიკა ეცვა. ტუნიკა თხელი შალის სამოსია,
პერანგის მსგავსი. იგი, ბერძნული ქიტონივით, გვერდებზე და მხრებ-
თან გაკერილია ან, უბრალოდ, მკლავებზეა გადადებული. ტუნიკა
მუხლამდე ან კოჭებამდე სწვდებოდათ. კეისართა ხანაში ზოგჯერ
ორი ტუნიკაც ეცვათ; წელსზემოთ მოშვებული ქამრით ამავრებდნენ;
ტუნიკაზე ტოგას იცვამდნენ, ცივ ამინდში — ორსაც და სამსაც
(სურ. 53). ავგუსტუსზე ამბობდნენ, ზამთარში ოთხ ტოგას იცვამდაო.
ტოგის ერთი ბოლო მუხლსქვევით იყო დაშვებული. მარცხენა მხარზე

ზურგს უკან გადაგდებულ ნაჭერს მარჯვენა ილიაში ამოიტარებდნენ და მეორე ბოლოს მარცხენა მხარზე გადაიგდებდნენ, ე. ი. ტოვებდნენ მარცხენა მკლავს ფარავდა და მკლავის დაშვებისთანავე ჩამოცურდებოდა ხოლმე, მარჯვენა მკლავი კი თავისუფალი ჰქონდათ და ტუნიკაც უჩანდათ. ზედაწელზე ნაოჭებად დაყრილი ქსოვილი ისე განიერი იყო, რომ ავდარში ან მსხვერპლშეწირვის დროს კაპიუშონივით თავზეც წამოიცივამდნენ ხოლმე. ტოვის ტარება თავდაპირველად მხოლოდ რომის თავისუფალ მოქალაქეს შეეძლო; შემდეგ მან დაკარგა წოდებრივი სამოსის მნიშვნელობა და ყოველდღიურ მოსახამად იქცა.

შეძლებული რომაელის ბინაში საკმაოდ მცირე ავეჯი იდგა, მაგრამ რაც იყო — ხარისხით გამორჩეული. საწოლები, რომლებსაც, როგორც უკვე ითქვა, წამოსაწოლადაც იყენებდნენ და დასაჯდომად



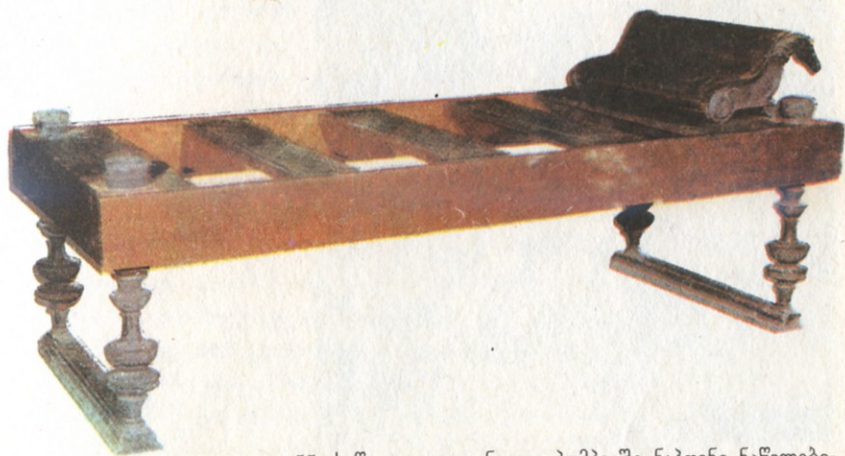
51. დაწნული სავარძელი. ჩვ. წ. III ს-ის რელიეფიდან. ტრირი, სამხარეო მუზეუმი.



52. ფაუსტინას ქანდაკება. 11 ს. ჩვ. წ. მარმარილო. პარიზი, ლუვრიუმი.
53. მ. პორციუს კატონის ქანდაკება. დაახლ. 150 ძვ. წ. მარმარილო. რომი, ლატერანი.

დაც, სპილოს ძვლითა და კუს ბაკნით იყო გაწყობილი. მათი ღირებულება ზოგჯერ ერთ მილიონ სესტერცს აღწევდა. ფორმის, ტექნიკისა და მასალის მხრივ დახვეწილ გემოვნებასა და მაღალ ოსტატობას ამჟღავნებს უბრალო ავეჯიც, თუმცა ძალზე ცოტა რამ არის შემორჩენილი და მას უფრო სახვითი ხელოვნება გვაცნობს. უბრალო ხის დგამის გარდა, რომაულ საცხოვრებელ სახლში მარმარილოსა და ბრინჯაოში ჩამოსხმული ავეჯიც იდგა; ზოგჯერ, ხისა და ბრინჯაოს უჩვეულოდ ლამაზ შერწყმასაც წააწყდებით. აქ ნაჩვენებები საწოლი, ზედ ნადიმობისას რომ წამოწვებოდნენ ხოლმე, შედგება სწორკუთხა ჩარჩოსა და გარდი-გარდმო გადებული (სურ. 55) ფიცრებისაგან; მასზე თხელ საგებსა და ბალიშს დებდნენ. ფეხები სიმტკი-

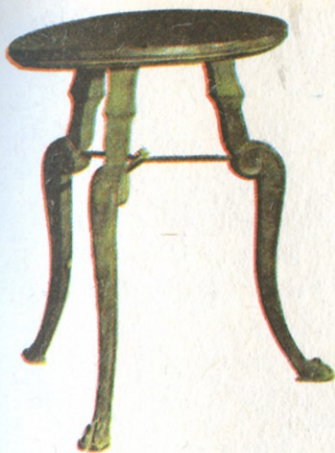
54. კარდა პომპეი-დან. რეკონსტრუქცია, რომი Museo della Civiltà Romana



55. საწოლი. აღდგენილია პომპეიში ნაპოვნი ნაწილები-საგან. რომი, Museo della Civiltà Romana.



58. კეთილი მწყემსი. III ს. ჩვ. წ.
მარმარილოს
მცირე ქანდაკე-
ბა. რომი, ლა-
ტერანი.

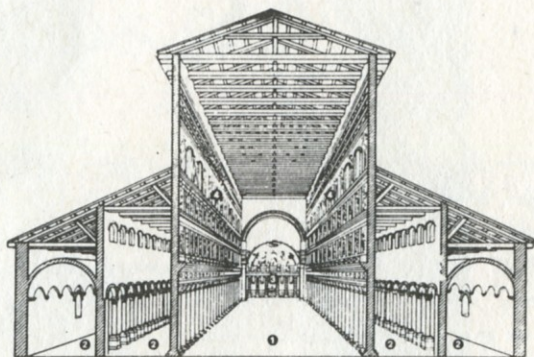


56. ჭურჭლის დასაწყობი მაგიდა. რომის მუზეო. Museo della Civiltà Romana.
57. მაგიდის მაგვარი დგამი ჰერკულანუმიდან. რომის მუზეო. Museo della Civiltà Romana.

ცისათვის თავსა და ბოლოში განივი ხიდებით იყო შეკრული. ამ სურათზე საწოლის ფეხები ბრინჯაოსგანაა ჩამოსხმული, მაგრამ მათი მოყვანილობა მიუთითებს, რომ ისინი იმეორებენ ხისაგან გამოხარატებული ფეხის ფორმას. ბრინჯაოსია ტყავგადაკრული, ლამაზად მოყვანილი სასთუმალიც. ხის ან მარმარილოსზედაპირიანი დიდი მაგიდის გარდა, ჰქონდათ ლამაზი ნივთების დასაწყობი (სურ. 56, 57) პატარა მაგიდაც. ეგვიპტელთა და ბერძენთა მსგავსად, რომელები მაგიდის ფეხებს ცხოველის თათის გამოსახულებით აბოლოვებდნენ.

დასაჯდომად, უმთავრესად, უზურგო და დასაკეც სკამს ხმარობდნენ. ეს მათ ბერძენისაგან გადმოიღეს; უფრო მოხერხებული, სახელურებიანი სავარძელი კი — ეტრუსკებისაგან (სურ. 50). სავარძლის ძირითადმა ფორმამ საუკუნეთა მანძილზე სახე იცვალა და, ბოლოს, მჩატე, დაწნულ სავარძლად (სურ. 51) იქცა, თავისი სიკოხტავით აგრერივად რომ გვაგონებს დღევანდელს. მარმარილოს საპატიო საკარცხულის ზურგიც მოხდენილად უერთდება სახელურებს. საკარცხულებს ვხვდებით ტაძრებში, თერმებსა და სასახლეებში. უთუოდ რომაული წარმოშობისა უნდა იყოს მომცრო ფეხებზე შემდგარი ორკარიანი კარადაც, თავისი ანჯამებითა და საკეტებით (სურ. 54).

იმპერატორ კონსტანტინეს მიერ 313 წელს გამოცხადებულმა მილანის ედიქტმა რჯულშემწყნარებლობის შესახებ ქრისტიანებს რწმენის სრული თავისუფლება მოუტანა. მთელი დასავლური კულტურისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანმა ფაქტმა საჯარო მოქმედების უფლება მისცა საუკუნეთა მანძილზე უწყალოდ დევნილ ქრისტიანებს, თუმცა მათ ახალი პრობლემებიც გაუჩინა. კატაკომბებსა და საიდუმლო ეკლესიებში შეფარებულ ქრისტიანებს არ სჭირდებოდათ გარეგ-

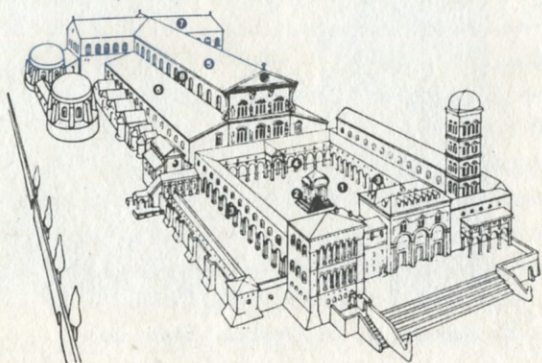


59. ძველქრისტიანული ბაზილიკა: რომი, წმ. პეტრეს ძველი ტაძარი. განივი კრილი.

1. შუანავი
2. გვერდითა ნავეები
3. საკურთხევის აფსიდი სავსიკოპოსო კანთედრით
4. სარკმლის ლიბები

60. რომი, წმ. პეტრეს ძველი ტაძარი. რეკონსტრუქცია.

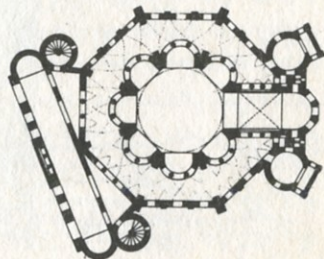
1. გარეთა წინაეზო (ატრიუმი)
2. განსაბანი კა (კანთაროსი)
3. კოლონადა (პერისტილი)
4. შიდა შესასვლელი (ნართექსი)
5. შუანავი
6. გვერდითა ნავეები
7. განივი ნაგებობა
8. სარკმლის ლიბები





ნულ რეპრეზენტაციაზე ზრუნვა. რელიგიურ წარმოდგენათა მხატვრული გამოსახვა პირველ ქრისტიანებს კიდევაც ეკრძალებოდათ.

ახლა კი ქრისტიანობას საჯაროდ უნდა დაეძლია წარმართული მითოლოგია; ახალი ეკლესიაც, თუ აქამდე უარყოფდა გრძნობად-გამომსახველობით ფორმებს, როგორც სააქაო სიამეთა წარმართულად მაღიდებელს, ამიერიდან იძულებული გახდა, მათთვის მიემარ-



61. რომი, წმ. საბინა. 422 — 432 ჩვ. წ.

62. რავენა, წმ. ვიტალე. დაახლ.
525 — 548 წწ. გეგმა.

თა. რაკი სპეციფიკურად ქრისტიანული ხელოვნების ფორმები არ არსებობდა, ქრისტიანებმა თავიანთი იდეოლოგიის სამსახურში უყოყმანოდ ჩააყენეს გვიანასტიკური არქიტექტურისა და სახეობითი ხელოვნების მთელი არსენალი, ე. ი. პირდაპირ ვადმოიღეს ამ ფორმათა ენა, ახალი შინაარსის მიუნიჭებლად. ეს უბრალო გადმოტანაა და არა ახლის შექმნა. ამიტომ ადრექრისტიანული ხელოვნება თავისთავადი ან სულაც ახალი მხატვრული სტილი კი არ არის, არამედ წარმართულ-რომაულისა და ქრისტიანულ ელემენტთა მშვენიერი ნაზავია. ამგვარმა სინთეზმა ზოგჯერ მეტად საინტერესო შედეგები მოგვცა და თავისი დახვეწილი ასკეტიზმით დიდი ზეგავლენაც მოახდინა.

განვითარების სულ სხვა გზას დაადგა ადრექრისტიანული ხელოვნება აღმოსავლეთ მეტროპოლიაში. მას შემდეგ, რაც კონსტანტინემ 330 წელს რომი დატოვა და რომის სამეფოს სატახტო ქალაქად კონსტანტინეპოლი გამოაცხადა, ძველი იმპერიის ბედიც გადაწყდა. იმპერატორ თეოდოსიუსის სიკვდილის შემდეგ, 395 წელს, იმპერია საბოლოოდ დაიშალა ორ ნაწილად: აღმოსავლეთ რომისა და დასავლეთ რომის იმპერიებად. პოლიტიკურ გათიშულობას ეკლესიის განხეთქილებაც მოჰყვა, 589 წელს სულიწმიდის წარმომავლობის შესახებ ატეხილი დავის გამო. რაც უფრო ღონიერი ხდებოდა ბიზანტია პოლიტიკურად, ეკონომიკურად და კულტურულად, მით უფრო სუსტდებოდა ძველი რომის ზეგავლენა. ბიზანტიამ დაიმორჩილა მთელი ბალკანეთი, მცირე აზია, სირია, პალესტინა, ეგვიპტე და რუსეთის დიდი ნაწილიც. იტალიაში გერმანები, გუთები და ჰუნები შეიჭრნენ. დაიწყო ხალხთა მიგრაციის დიდი ეპოქა, რასაც მოჰყვა რომის დასავლეთ იმპერიის დანგრევა.

ბიზანტიის ქრისტიანული ხელოვნება ვითარდება რომისაგან შორს და გვიანანტიკურ-რომაული მემკვიდრეობისაგან დამოუკიდებლად. მასში ილვიძებს ახალი სპირიტუალური გამოსახვის ფორმები, რომლის ძირებიც ბუნების მიბაძვაში კი არ არის, არამედ — განზოგადებასა და დეინდივიდუალიზაციაშია. აღმოსავლურ კულტურებსა და რელიგიებთან შეხება-პაექრობამ წარმოშვა ბიზანტიურ-ქრისტიანული სტილი, რომელმაც შემდეგ დიდი როლი შეასრულა ევროპული ხელოვნების განვითარებაში. ბიზანტიურმა სტილმა დასავლეთ ევროპაში გზა გაიკაფა უფრო ქ. რავენის გზით, სადაც

აღმოსავლეთ რომის მეფის ნაცვალ იჯდა. არქიტექტურას მისი გავლენა XIII ს-მდე გაჰყვა (მაგალითად, სამეფო კარის კაპელა აახენში, „წმ. მარიამი“ კელნის კაპიტოლიუმში, წმ. მარკოსის ეკლესია ვენეციაში, „წმ. ფრონი“ დასავლეთ საფრანგეთის ქალაქ მკოიში) მხატვრობაში ბიზანტიელთა სრულ ბატონობას წერტილი დაუსვეს იტალიური რენესანსის დიდოსტატებმა.

არქიტექტურა

აღრექრისტიანულ ეკლესიებს საფუძვლად დაედო რომის ანტიკური ხანიდან მომდინარე ორი ძირითადი არქიტექტონური ფორმა:



63. რავენა, თეოდორის დიდის აკლდამა. დაახლ. 520 წ.

ბაზილიკა და ცენტრული ნაგებობა. ბაზილიკა იდეალური დარბაზის
თავშეყრისა და წირვა-ლოცვისათვის. ანტიკური ტაძრისაგან გან-
სხვავებით, აქ არ დგას ღმერთის ქანდაკება, რომელსაც ცენტრულ-
რე უჭირავს. ანტიკური საკულტო ტაძარი თუმცა გარს ერტყმის
სამლოცველოს, მაგრამ ღია ნაგებობაა. გვიანანტიკური ქრისტიან-
ული საკულტო შენობები გარედან ჩაკეტილია, თავის თავში ინტი-
მურობას ქმნის და ფასადის მიმართ გულგრილია. წმ. პეტრეს (სურ.
60) ძველ შენობას კი ლამის საერო-არისტოკრატიული ფასადი ამშ-
ვენებს, რომელიც გვერდით მდგომ შენობათა მდიდრულ ფასადს ახუ-
ნებს. ღია წინაფოთი, ატრიუმით, შედისხართ ბაზილიკაში. წმ. პეტ-
რეს ტაძარი ხუთნავიანი შენობაა (სურ. 59). შუანავს აქეთ-იქიდან მიჯ-
ნავს სვეტების რიგი, რომლის თავზეც მაღალი თაღედიანი კედელია
აღმართული, ბოლოს კი, სარკმლებიანი კედლის ზონაა შენობის გასა-
ნათებლად. ბაზილიკას აგვირგვინებს კრამიტით გადახურული ხის
სხეენი. განივი ნავი შუანავის სიგრძისაა, რაც ჯვრულ გეგმას ქმნის. ეს
გეგმა აგერ ათასწლეულზე მეტია, რაც სიმბოლურად ქრისტეს ჯვარ-
ცმას გამოსახავს. ბაზილიკას აღმოსავლეთით კეტავს ნახევარგუმბა-
თით გადახურული აფსიდი, რომელიც შუანავზე დაბალია. ყველა ად-
რექრისტიანული ეკლესია როდია ასე რთულად დანაწევრებული. ბა-
ზილიკების უმრავლესობა მხოლოდ სამნავიანია; გარდა ამისა, მათ
აქლია აფსიდისა და შუანავის გამყოფი განივი ნავი (სურ. 61).

ადრექრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში კვლავ გაცოცხლდა ცენ-
ტრული (სურ. 39) შენობის იდეა, რომელიც ანტიკური ეპოქის პანთეონ-
შია ხორცშესხმული. ესაა მრგვალი თუ ოთხკუთხა სანათლავი ეკლე-
სიები და მემორიალური ტაძრები. ამ დროის ერთ-ერთი უმნიშვნელო-
ვანესი ძეგლია თეოდორიხის აკლდამა რავენაში (სურ. 63). ეს გარეთ
თუ შიგნით სრულიად მოურთავი შენობა მნახველს აჯადოებს მკაფიო
სისადავითა და მამრული ღირსებით. ქვით ნაგები კამარის მაგივრობას
აქ ერთადერთი უზარმაზარი ქვა ეწევა. ეს მოპირკეთებული მონო-
ლითი დიამეტრით 11 მ-ია და 276 ტ-ს იწონის. აკლდამის გარეშვე-
რილები აუცილებელი იყო ამ კოლოსის 20 მ-ის სიმაღლეზე ასატა-
ნად.

რავენის წმ. ვიტალეს ცენტრული შენობა (სურ. 62) უკვე ბიზან-
ტიურ ნიშნებს ატარებს. ნიშისებურად მომრგვალებული უბეები, რომ-
ლებიც მრგვალ შუასივრცეს რვაკუთხა გარშემოსავლელს უკავშირე-

ბენ და ამით სივრცის დახშულობას სძლევენ, გვხვდება კონსტანტინე პოლის ჰაგია სოფიაშიც, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ჩრდილოგერმანულ არქიტექტურაში სწორედ წმ. ვიტალეს ტაძარმა ითამაშა ვადამწვეთის ტი როლი. უშუალოდ მას უკავშირდება კარლოს დიდის სასახლის კაპელა აახენში (სურ. 72).

სახიტი ხელოვნება

ჩვენამდე მოღწეული პირველი ქრისტიანული ფერწერის ნიმუშია რომის კატაკომბების მოხატულობა. ტექნიკისა და სტილის, ზოგჯერ კი, თემატიკის მხრივაც, იგი წარმართული რომის დეკორატი-



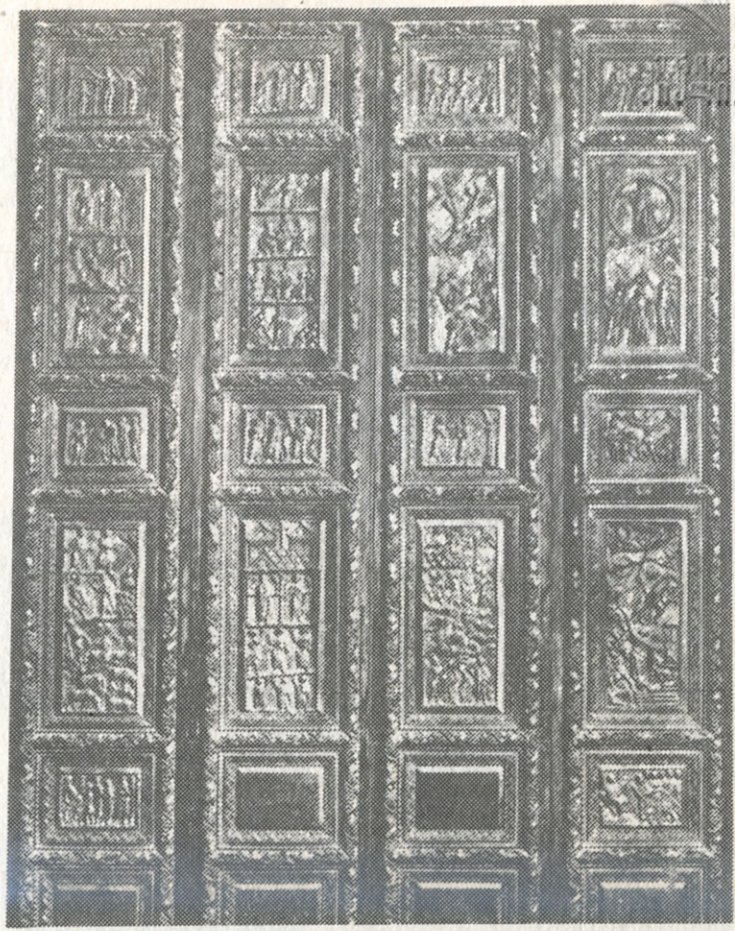
64. ქრისტე „კეთილი მწყემსის“ სახით. რომი, ჯორდანის კატაკომბის კედლის მხატვრობა.

ულ ფერწერას აგრძელებს. ხატვის მანერა შეესაბამება გვიანანტიკურ სტილს, რომელიც ადამიანებსა და საგნებს მკაფიო კონტურით კი არ შემოხაზავს, ან სხეულის მთლიან პლასტიკურ დამუშავებას კი არ ახდენს, არამედ მხატვარი ლალი ფერადი მონასმებით (სურ. 64) ხატავს და ამ ფერებს ლამის იმპრესიონისტულად ნაზ, ჰაეროვან ტონებში აზავენს. ამ პირად განცდებზე აგებული მხატვრობის გარდა, კატაკომბებში ნახავთ წმინდა აბსტრაქტულ-სიმბოლურ ფორმებსაც, ან მეტად გამარტივებულ ფიგურულ ნიშნებს, რომლებიც სიმბოლურად საიქიოზე თუ მიგვანიშნებს.

რომის ადრექრისტიანულმა ქანდაკებამ მხატვრობის მსგავსი გზა განვლო. გვიანანტიკური ხანის ფორმათა მარაგს ქრისტიანები ჯერ სრულიად გაუაზრებლად იყენებდნენ რელიგიურ თემათა გადმოსაცემად. ლატერანის მუზეუმის „კეთილი მწყემსი“ თავისებური აპოლონია (სურ. 58) ქრისტიანულ სამოსში. აქ ისევე, როგორც კლასიკურ ანტიკურ ხანაში, ღვთაებრივი სრულყოფილება გატოლებულია



65. კონსტანტინე დიდის გიგანტური ქანდაკების თავი (306—337)
კონსტანტინეს ბაზილიკიდან.
რომი, კონსერვატორთა სასახლე.



66. რომი, წმ. საბინა. მოჩუქურთმებული ხის კარი, VI ს.

იდეალურ გარეგნულ სილამაზესთან. ეს პირტიცველა, ტანადი და ღონიერი ქაბუკი ადვილად გაუწევდა მეტოქეობას წარმართულ ღმერთებს. „Beau Dieu“-ს (ფრ. „ლამაზი ღმერთის“) იდეა თითქმის ათასი წლის შემდეგ აღორძინდა საფრანგეთის კათედრალური ტაძრის ქანდაკებაში. კონსტანტინეს შემდეგ თავისუფალი ქანდაკება მნიშ-

ვნელობას კარგავს. მასში დაინახეს საფრთხე, ვაითუ ღვთისმოსა-
ვებს ეს ფიგურა ქრისტეს ავთენტურ გამოსახულებად მიეჩნიათ.
ამიტომ ძველქრისტიანული ქანდაკების ხელოვნება იფარგლებდა სარ-
კოფაგებისა და ეკლესიათა კარის რელიეფით, თანაც, ამ უკანასკნელ-
ში ხშირად იკითხება აშკარა განდგომა წარმართული სილამაზის
იდელისაგან, ტლანქი, მაგრამ შთაბეჭედავი სიმბოლური ენის სა-
სარგებლოდ (სურ. 66).

ადრექრისტიანულ ეპოქაში ჯერ კიდევ იძერწება პორტრეტუ-
ლი ფიგურები ბიუსტის (სურ. 65) ან სარკოფაგთა რელიეფის სახით,
V ს-ის მიწურულს კი პორტრეტული ხელოვნება სრულიად ქრება: ქრი-
სტიანული რწმენა ხომ უკვდავი, გამოუსახვადი სულის გადარჩენას
ქადაგებდა და არა მოკვდავ, მიწიერ სხეულზე ზრუნვას.

გვიანანტიკური ხანის რეალიზმისაგან სრულ განდგომას მოას-
წავენ ბიზანტიური სახვითი ხელოვნების იგავურ-სიმბოლური ენა.

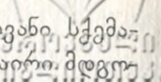


67. რავენა, წმ. ვიტალე. იმპერატორი იუსტინიანე I ამალით. 546 — 548 წწ. მოზაიკა.

68. მონრეალი, ტა-
ძარი: აფსიდის
მოზაიკა. ქრის-
ტე პანტოკრა-
ტორი. XII ს-ის
მე-2 ნახევარი.



ამ სტილის მთავარი მახასიათებელია ოქროცურვილი ფონი, რომე-
ლიც დიდ მოზაიკურ ციკლებში სრულიად გამორიცხავს რეალის-
ტური სივრცის ილუზიას. სურათის უსივრცო სიბრტყეზე (სურ. 67)
განლაგებულია უზოცო, სამოსიანი და ფრონტალურად გაქვევებული
ფიგურები. რავენის მოზაიკაზე თუმცა ისტორიული პირია გამოსახუ-
ლი, მაგრამ ყურადღება მთლიანად გადატანილია არა მიწიერი, არა-



მედ სულიერი არსებობის წარმოჩენაზე. ნაოჭების ხაზოვანი სტრუქტურაში, ერთი ტიპის ნიღბური სახეები, ხელ-ფეხის ერთნაირი ძლიერი მარეობა წამოსწევს გამოსახულთა ზეპიროვნულ ღირსებას, რაც მათი წოდების სულიერ ღირსებას შეესაბამება. ეს მკაცრი, ჰიერატოკული სტილი (სურ. 68) მთელ დასავლურ ხელოვნებაში გამეფდა, ვიდრე, შუასაუკუნეთა მიწურულს, სახვით ხელოვნებაში გზა არ გაიკაფა სააქაო სიცოცხლის ახალმა რწმენამ.

კაროლინგური ხელოვნება

კარლ მარტელმა მდ. ლუარას ნაპირებთან მდებარე ქ. ტურში არაბები დაამარცხა (732 წ.) და ამით ზღვარი დაუდო ხალხთა დიდ მიგრაციას. დასავლეთ ევროპაში გაჩნდა პირობები ახალი წესრიგის დასამყარებლად. ლანგობარდთა, ბავარიელთა, საქსებისა და უნგრელების დაპყრობით კარლოს დიდმა (768—814 წწ.) საფუძველი ჩაუყარა დიად სახელმწიფოს, რომელსაც შეეძლო რომის იმპერიისათვის მემკვიდრეობა გაეწია. მართალია, კარლოს დიდის მიერ სისხლიანი ძალადობით შექმნილ იმპერიას ისტორიკოსები სრულიად სხვადასხვა შეფასებას აძლევენ, მაგრამ ერთი რამ უდავოა: დღესაც აღტაცებას იწვევს ის კულტურული აღმშენებლობა, რომელიც იმპერატორის დამპყრობლურ საქმიანობას მოჰყვა. მან დაპყრობილ ხალხებს თავს მოახვია არა მარტო ქრისტიანობა, არამედ — ის კულტურული კონცეფციაც, ხელოვნების, ლიტერატურისა და მეცნიერების ყველა დარგს რომ მოიცავდა. რომის იმპერია კარლოს დიდისათვის მისაბაძი ნიმუში იყო და მან მიზნად დაისახა ამ იდეის აღორძინება ქრისტიანული აზროვნების წიაღში.

ამგვარად, კარლოს დიდმა ევროპული კულტურის ისტორიაში პირველმა დანერგა („renascitur“) „ოქროს რომის“ აღორძინე-

ბის იდეა. ამით ის, თუმცა თავად ხელოვანი არ გახლდათ, ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პიროვნებად იქცა, როგორც სულსჩამდგმელი, პროგრამის შემდგენი, ამოცანის დასმანალი და გამტარებელი, იგი თავისი დროისაგან მხოლოდ უმჯობესს მოითხოვდა. მისი ინიციატივით შეიქმნა გერმანული ენის პირველი გრამატიკა, რითაც კარლოს დიდის დედაენამ კანონიერი ძალა და უფლებები მოიპოვა. წინა საუკუნეთაგან წილადრგებულ ლათინურ ენასაც პირვანდელი, კლასიკური ფორმა დაუბრუნდა. გარდა ამისა, მან შეაგროვა ძველბერძნული საგმირო პოეზიის ნიმუშები და *libri carolini*-თ საბოლოოდ გადაჭრა საუკუნოვანი დავა იმის თაობაზე, ნიშნავდა თუ არა ხატის თაყვანისცემა კერპთაყვანისმცემლობას და ამიტომ წარმართულ რელიგიაში დაბრუნებას. ერთხანს ხატის მოწინააღმდეგენი მოითხოვდნენ ყველა რელიგიური გამოსახულების აკრძალვას და არსებული ხატების განადგურებას. ამ პოზიციას კარლოს დიდმა დაუპირისპირა თავისი გადაწყვეტილება: ხატის გაღმერთება თუმცა კერპთაყვანისმცემლობაა, მაგრამ ხატის დაწინაურება სამლოცველოთა შემკობა და ღვთისმოსავთა რწმენის გაძლიერებაა. ამით კარლოს დიდმა გზა გაუხსნა ქრისტიანული

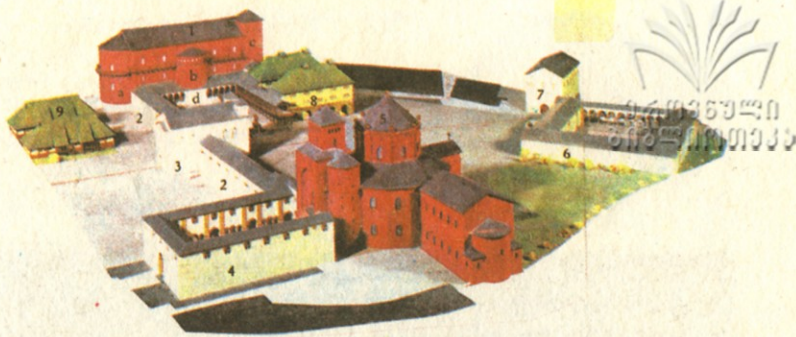


69. კარლოს დიდი. მხედრის მცირე ქანდაკება. დაახლ. 870 წ. ბრინჯაო. სიგრძე — 24 სმ. პარიზი, ლუვრი.

სახვითი ხელოვნების განვითარებას, რომელიც დასავლეთ რომის ეკლესიამ დიდი ხნით დაამუხრუჭა ხატის აკრძალვის გამო. ასეთ კულტურულ წინსვლას, გერმანულ მიწაზე მკაცრი დარღვევით თარი ტრადიცია არ უძლოდა. რაინის აღმოსავლეთით რომაული პერიოდის უმნიშვნელოვანეს ძეგლებსაც კი არ იცნობდნენ. კარლოს დიდმა ამ სიძნელესაც გაართვა თავი — თავის სამეფო კარზე თავი მოუყარა ევროპის ყველა კუთხიდან ჩამოსულ მხატვრებს. ცენტრალურ ევროპაში წიგნის დასურათების ხელოვნება ირლანდიელმა ბერებმა შემოიტანეს. აქ მოღვაწეობდნენ იტალიელი და ბიზანტიელი ხუროთმოძღვრები. სამხრეთ ევროპიდან და აღმოსავლეთიდან ჩამოსულმა სწავლულებმა დააარსეს სამონასტრო სკოლები. ამ მრავალფეროვანი იმპორტული კულტურის გვერდით ვითარდება უაღრესად თვითმყოფადი მხატვრული ფორმებიც გერმანულ და კელტურ ელემენტთა მეტად ნაყოფიერი შერწყმის მეოხებით. მიუხედავად ამისა, ვერ ვიტყვით, რომ კაროლინგურ ხელოვნებას ერთიანი სტილი ჰქონდეს. ბევრი და, მეტადრე, ანტიკური ხელოვნებიდან მომდინარე იმპულსი აქ გადაუხარშავი დარჩა, ამიტომ ბოლომდე გაუაზრებელიც; რასაც ვადასტურებთ, ეს უმეტესად ბრმად გადმოღებული ასლებია. სამაგიეროდ, კაროლინგური ხელოვნება დგას დასავლური კულტურის ახალი ისტორიის სათავეებთან და საუკუნეთა მანძილზე უძრავობით გაყინულს, იმპერატორის მზრუნველობით, კვლავ სიცოცხლე უბრუნდება.

ა რ ა მ ი ბ ე მ ა ტ შ რ ა

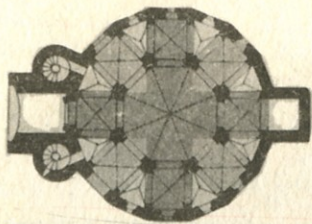
ამ ხანის ერთადერთი, დღემდე მოღწეული ძეგლია სასახლის კაპელა (სურ. 70-72) აახენში. იგი ნაწილია ერთ დროს ვრცელი სამეფო რეზიდენციისა. ამ ცენტრული შენობის პირველნიშნაა წმ. ვიტალეს ტაძარი რავენაში. თუ მათს გვეგებს შევადარებთ, იმაშიაც დაერწმუნდებით, რომ აახენის კომპლექსი თავისთავადი და დამოუკიდებელიცაა (სურ. 62, 71). სივრცეთა რბილი მონაცვლეობა ჩრდილოეთმა უკუაგდო სივრცის მკაფიო, მკაცრი დანაწევრებით. წმ. ვიტალეს მრგვალი შუასივრცე, რომელიც ასევე მომრგვალებული ნიშებით (სურ. 70) უკავშირდება გარშემოსავლელს, აახენშიაც სივრცის შემომზღუდავ რვა-



70. კარლოს დიდის რეზიდენცია აახენში. რეკონსტრუქციის მოდელი.

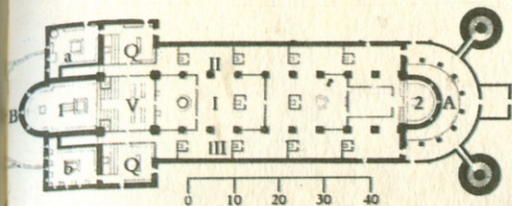
1. სამეფო დარბაზი ხის გალერეით. მთავარი აფსიდი იმპერატორის რეზიდენციით (ა), გვერდითა აფსიდებით (ბ), კიბიანი კოშკით (გ) და პორტიკით (სვეტებიანი შესასვლელით) (დ)
2. მაკავშირებელი შენობა
3. კარიბჭიანი სახლი მთავარი სასახლის ქუჩაზე; ზედა სართულში სასამართლოა
4. ატრიუმი სვეტებიანი დერეფნებითა და მასთან დაკავშირებული ნართექსით
5. ეკლესია ქორედიტ, დასავლეთის ნაგებობითა და სამხრეთის სამნავიანი მინაშენით
6. დიდი საბანაო აუზი კვირინუსის წყაროსთან
7. აბანო მეფის წყაროზე
8. საცხოვრებელი სახლები, დერეფნით დაკავშირებული სამეფო დარბაზთან, სადაც, ეკლესიის მახლობლად, ალბათ, კარლოს დიდის საცხოვრებელი სასახლეც იდგა
9. ხის სახლები მსახურთათვის

კუთხედს (ოქტოგონს) ქმნის (სურ. 72). მკაცრი დანაწევრებით გამოირჩევა კედლის მშენებლობაც. მონუმენტური თაღებით ნაგები ქვედა სართული გალერეას ქმნის. მასზე ატყორცნილია არკადა, რომელიც ქვედა სართულს მძიმე ლავგარდანიტ ემიჯნება. მისი ლიობი, ბიზანტიური ნიმუშის მსგავსად, წყვილ-წყვილი სვეტით არის „შემოღობილი“. ეს ოქტოგონი გადახურულია რვაწახნაგა აფროვანი კამარით, რომლის ქვედა გარშემოსავლელი კვადრატულია და სამკუთხა აფრების ჯვრული გადაკვეთითაა გადახურული. თაღოვანი გალერეის კამარა ცილინდრულია. გადახურვის ტექნიკა რომაულ-ანტიკურია. წმ. ვიტალესა და მსგავსი ბიზანტიურ-რომაული მრგვალი შენობებისაგან განსხვავებით, აახენის კაპელას სხვა თავისებურებაც გააჩნია: მას წინ უძღვის ორსარ-

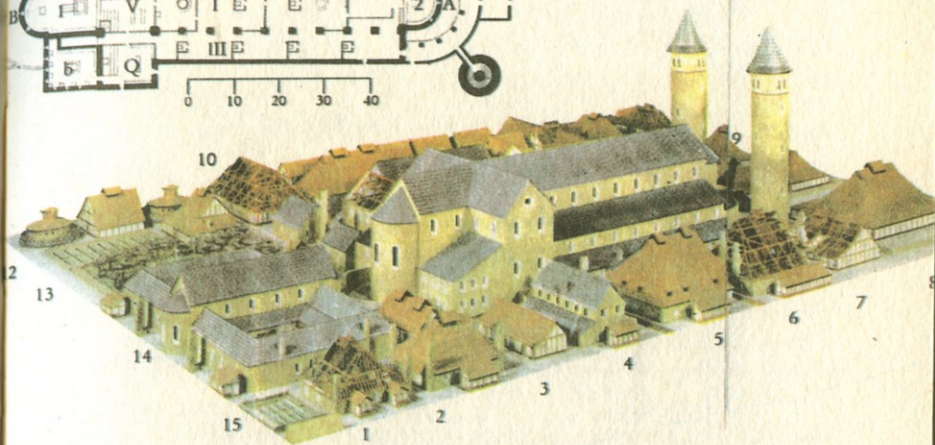


71. სამეფო რეზიდენციის კაპელა (სამლოცველო) აახენში. გეგმა.
72. სამეფო რეზიდენციის სამლოცველო აახენში, 805 წელს ნაკურთხი.





ეროვნული
ბიბლიოთეკა



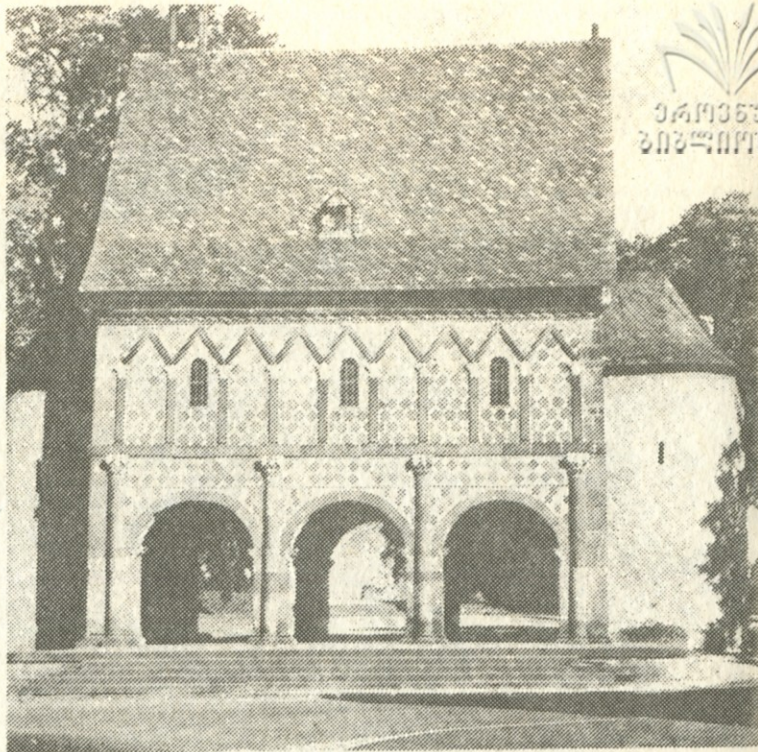
74. მონასტრის იდეალური პლანი. რეკონსტრუქციის მოდელი. შუაში ეკლესიაა.

ბენედიქტელი, ბენედიქტეს მიერ მონტე კასინოს სააბატოს დაარსებიდან (529 წ.), შეადგენენ პირველ, მკაცრად ორგანიზებულ ორდენს; ამ ქვეყნისაგან მოწყვეტლნი, განმარტობით ცხოვრობენ.

1. საჭიმო სახლი
2. სისხლის გამოსაშვები სახლი
3. სააბატოს სამეურნეო დანიშნულების ოთახები
4. აბატის სახლი
5. გარეთა „საერო“ სკოლა
6. სახლი საპატიო სტუმართათვის
7. სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობანი საპატიო სტუმართა მომსახურები-

სათვის

8. სახლი იმპერატორის ამლისათვის (?)
9. საჯინბოები და ყმა-მოჯამაგირეთა სადგომები.
- ეკლესიას საშრებით გარს ერტყმის ვალურეა ბერების, პილიგრიმებისა და ღატაკთა სადგომებით, სახელოსნოებით, სამეურნეო სახლებითა და საწყობებით
10. მარცვლეულის ბედელი
11. საქათმეები და დარაჯის სახლი
12. ბოსტნები და მებოსტნის სახლი
13. სასაფლაო და ხილის ბაღი
14. მორჩილთა და სნეულთა სახლები ორი ეკლესიით
15. სამეურნალო მცენარეთა ბაღი



75. ლორშის მონასტრის შესასვლელი (ბერგშირასე). დაახლ. 774 წ.

თულიანი შესასვლელი (სურ. 71) დარბაზი, რომელსაც აქეთ-იქიდან
 ორი მრგვალი კოშკი ამოსდგომია. ამით შენობა საკურთხეველისაკენ
 იღებს გეზს და ეს გარედანაც ცხადად იკვეთება (სურ. 70-72) სამკომ-
 კიანი ჯგუფის მეშვეობით. ამ გადაწყვეტამ რომანულ ხელოვნებაში
 ჰპოვა შემდგომი განვითარება.

კაროლინგურ ხანაში სწორკუთხა ნაგებობაც ახალ სახეს იძენს.
 ადრექრისტიანულ ბაზილიკაზე დაყრდნობით, იმეამინდელი ბაზი-
 ლიკა, რასაც კარგად გვიჩვენებს წმ. გალენის სარეკონსტრუქციო
 გეგმა (სურ. 13, 74), ფართოვდება დასავლეთ აფსიდისა (რომანული

ხანის ორსაკუთხეველიანი ეკლესიის წინამორბედისა) და კვადრატული შუაჯვარედის მეშვეობით. ეს უკანასკნელი წარმოიქმნება გრივი და განივი შენობების გადაკვეთით. შუაჯვარედის კვადრატი ზომის ერთეული ხდება, რომლის მიხედვითაც შუანავი ნაწევრდება. კვადრატი თავსდება აფსიდსა და განივ შენობას შორის. მხოლოდ ასე იძენს ნაგებობა ჯვრის ტიპურ ფორმას. შიშხედავად სივრცის ესოდენ ენერგიული სტრუქტურირებისა, ცალკეულ დეტალებში ჯერ მაინც მოჩანს გაუბედაობა ფორმის გადაწყვეტაში. ასე მაგალითად, ჩვენამდე მოღწეული ლორშის (სურ. 75) უძველესი გერმანული ბაზილიკის კარიბჭე უმწეო ცდაა იმისა, რომ ანტიკური სტილის ელემენტებს კვლავ სული ჩაჰბერონ. კარიბჭის ვეება თაღედში, წინ განლაგებული ნახევარსვეტებით, რომაულ არენას შევიცნობთ. მაგრამ ვინაიდან ამ ნაგებობის მძიმე ქვედა სართული მხოლოდ იმისთვისაა, რომ მსუბუქი ზედა სართული დაიჭიროს, თაღედის კონსტრუქციული გამოყენება გადაუჭრელი რჩება. ზედა სართულის კედელში ჩასმული ღარებიანი პილასტრები, უხეირო იონური კაპიტელებითა და ირიბი მაკავშირებელი ელემენტებით, სრულიად უადგილო შთაბეჭდილებას ახდენს. ყოველივე ეს გერმანულ კარკასულ კედელს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ანტიკური ქვის ნაგებობას. ანტიკური ხელოვნების აღორძინების კარლოს დიდისეულ იდეათა განხორციელებას პრაქტიკაში ვხედავთ მოუჭრა მშენებლობის ცოცხალი ტრადიციის სრულმა უქონლობამ.

ს ა ხ ვ ი თ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

კაროლინგურმა ეპოქამ ვერ აღადგინა ანტიკური ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგი — მონუმენტური ქანდაკება. გარდა იმისა, რომ ეკლესიამ დიდი უნდობლობა გამოუცხადა დამოუკიდებელ ქანდაკებას, როგორც ახალი კერპთაყვანისმცემლობის შესაძლო ობიექტს, დიდზომიანი ქანდაკების შესაქმნელად ამ ეპოქას წმინდა ტექნიკური პირობებიც აკლდა. მართალია, იტალიიდან შემოზიდეს ანტიკური სტატუები, მაგალითად, თეოდორიხ დიდის ცხენზე ამხედრებული ქანდაკება, მაგრამ მოგვეხსენებათ: ის, რაც მიბაძვით ჩნდება, ბეჩავად გამოიყურება. კარლოს დიდის ცნობილი

76. ლორშის სახარება. დაახლ. 810 წ. ქვისა და მხატვრული კვეთი სპილოს ძვალისა. ლონდონი, ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმი.



მცირე ქანდაკების სიმაღლე მხოლოდ 24 სმ-ია. დღეს უკვე უჩვენელია, რომ ცხენი შემდეგ იქნა განახლებული და იმჟამინდელი სახით მხოლოდ იმპერატორის (სურ. 69) ფიგურამ მოაღწია. თუ ცხენის ფაფარიცა და მოძრაობაც ბუნებრივია, გახევებულ მხედარს სიცოცხლის ნიშან-წყალი დაუკარგავს.

გაცილებით უკეთ გამოიყურება კაროლინგური ხანის რელიეფი, თუმცა რელიეფური ხელოვნების მთავარი ქმნილებები დაკარგულია. მხედველობაში გვაქვს საკურთხეველის წინა მხარის (ანტეპენდიუმის) მოპირკეთება ოქროს ფურცლებით, ან ლითონის მოოქროვილი ფირფიტებით. გამოყენებითი სახვითი ხელოვნების სხვა ნიმუ-

შია ძვირფასი, მეტწილად, სპილოს ძვლისაგან ნაკვეთი ოთხთავის
 ყლები. გვიანანტიკური ნატიფი ფორმების უშუალო გადმოღობის
 თვალსაზრისით სანიმუშოა ლორშის სახარების უკანა ყდა და ღობა



77. ირლანდიური წიგნის მხატვრობა წინაკაროლინგური ხანისა: ასომთავრულით
 შემკული ფურცელი „Book of Kells“-იდან. VIII ს-ის დამდეგი. პერგამენტი.

ეს უაღრესი გულმოდგინებით დამუშავებული სპილოს ძვლის ფირფიტა (სურ. 76) გაკეთებულია 500 წელს შექმნილი ბიზანტიური ორიგინალის მიხედვით. ფიგურებიანი თაღედის არქიტექტურა რომაული წარმოშობისაა; ასევეა მედალიონი მაკურთხებელი ქრისტეს გამოსახულებით. ანგელოზები, მედალიონი რომ უჭირავთ, ანტიკურ ვიქტო-



78. მარკოზ მახარებელი. ადას სახარება, კარლოს დიდის სასახლის სკოლა. დაახლ. 800 წ. ტრირი, ქალაქის ბიბლიოთეკა.



79. მათე მახარობელი. არქიეპისკოპოს ებო რეიმსელის სახარება. 835 წ.-მდე. ებერ-
ნე, მუნიციპალური ბიბლიოთეკა.

რიებს გვაგონებს; მათაც სწორედ ასე ეკირათ რომაელი იმპერატორის პორტრეტი.

კაროლინგური მხატვრობისაგან (კედლის მხატვრობა იქნება ეს, თუ მოზაიკა) ნაშთილა შემოვერჩა. მაგრამ იმდროინდელ აღწერილობათა მიხედვით ჩვენ ვიცნობთ არა მარტო ძველი და ახალი აღთქმის თემებით მოხატულ ეკლესიებს, არამედ საერო მხატვრობა-



80. პილდესპაიში, წმ. მიქაელი. 1010-1033 წწ. აღდგენილია. აღმოსავლეთ ქორედის ხედი. ხის ბრტყელი ჭერი, რომელიც დაახლ. 1250 წლის გარდამავალი სტილის ნიმუშია, შემდეგდროინდელია. მხატვრობა ასახავს ქრისტეს გენეალოგიას, „იესეს ხეს“.

საც, რომლის ნიმუშია დიდ სამეფო სასახლეთა მონატულობა. მხატვრობის სტილზე წარმოდგენას მხოლოდ წიგნის მხატვრობა გვიქმნის. ამ მხრივ უამრავი ნიმუშია შემორჩენილი. მას შემდეგ, რაც IV ს-ში კოდექსმა, ანუ ცალკე ფურცლებისაგან შეკრულმა წიგნმა, შეცვალა ტრადიციული გრაფილი, წიგნი, როგორც კოდნის წყარო, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. მონასტრებში, ჩნდება სკრიპტორიუმები, ანუ სენაკები, სადაც ბერები არა მარტო საღმრთო წერილს იწერდნენ, არამედ მონასტრის ბიბლიოთეკაში დაცულ კლასიკურ ნაწარმოებთა ასლებსაც ამზადებდნენ. ეს ასლები შემდეგ სხვა მონასტრების საკუთრებაში გადადიოდა. ამგვარმა საქმიანობამ ფრიად შეუწყო ხელი კარლოს დიდის მიზნის — ანტიკური განათლების აღორძინების — განხორციელებას.

განსაკუთრებით ძვირფას წიგნებს წინაკაროლინგურ ხანაშიაც აფერადებდნენ, ანუ ფერწერულად ამკობდნენ. თავდაპირველად წიგნის მოკაზმვა იფარგლებოდა ინიციალებისა და მთავრული ასოების წმინდა დეკორაციულ-ორნამენტული შემკობით. ამ სიბრტყულ-ორნამენტულ სტილს პირველად ირლანდიელმა ბერებმა მიმართეს (სურ. 77). მათი ცხოველ-მცენარეული ორნამენტი კელტურ-გერმანული წარმოშობისაა. სიბრტყულ ორნამენტებს კოპტური ნიმუშების ძლიერი დალი ატყვივა.

კარლოს დიდმა აახენში რამდენიმე ირლანდიელი ბერი დაიბარა და სასახლესთან არსებულ სკოლას სათავეში ჩაუყენა წიგნის მხატვრობის მოსაგვარებლად. სწორედ აქ ჩაისახა გადასვლა აბსტრაქტულ-ორნამენტულიდან მინიატურის ხელოვნებაზე, რომელიც ფიგურატულ-ილუსტრაციულია. იგი ლოგიკურად იშვა ანტიკურ რეალისტურ ხელოვნებასთან დაპირისპირებაში. ამ ახალი სტილის ნიმუშია, უპირველეს ყოვლისა, „ადა“ — ჯგუფის ხელნაწერები („ადა“ იმ ლეგენდარული ქალის სახელია, ტირირში წმ. მაქსიმიანის მონასტერი რომ დააარსა). აქ ახალია (სურ. 78) მთელი ფონის შემავსებელი ადამიანის ფიგურა და ანტიკური დეკორატიული ფორმები (კორინთული სვეტები, ლომის თავები, კლაკნილი არშია და სხვ.). რემისის ეპისკოპოსის ოთხთავში სამოსის მშფოთვარე ნაოჭები (სურ. 79.) სხეულის პლასტიკურ ფორმებს გადმოგვცემს, იმპრესიონისტულად მინიშნებული ლანდშაფტის კულისები კი მთელ სცენას სათანადო სივრცულობას ანიჭებს. კაროლინგური წიგნის მხატვრობაში,

ღვთის საქმეთა თვალსაჩინო გამოსახვისათვის, კიდევ ერთხელ აღსდგა გვიანანტიკური ეპოქის რეალისტური სტილი, რათა შემდეგ, რომანულ ეპოქაში, რეალისტური პორტრეტი კარგა ხნით შეეცვალა ქრისტიანული ზეშთავგონების ხატად.

რომანული ხელოვნება

ხელოვნების ისტორიამ ბევრი უმართებულო ცნება იცის; მათ შორისაა სიტყვა „რომანული“-ც. ასე ეწოდა, XIX ს-ის დამდეგს, შუასაუკუნეთა ხელოვნების პირველ მონაკვეთს, რასაც ბიძგი მისცა ამ ეპოქის სტილის მხოლოდ გარეგნული ნიშნის — რომაული მრგვალი თალის — არსებობამ. აქ, ალბათ, „რომანულ ენათა“ უფრო ძველ ცნებასაც დაესესხნენ. მართალია, რომანული ხელოვნება სარგებლობს ანტიკური ფორმის ელემენტებით, ე. ი. გარდა მრგვალი თალისა, იყენებს სვეტებს, ნახევარსვეტებს, პილასტრებს, არკადებსა და კამარის ფორმებს, მაგრამ საკუთრივ „რომანული“ ახალ მთლიანობადაც ყალიბდება. ცვლილება ხდება სწორედ იმ ქვეყანაში, რომელიც ყველაზე მცირედ არის დატვირთული ანტიკური მემკვიდრეობით, კერძოდ, გერმანიაში. რომანული ქვეყნები კი მხოლოდ მოგვიანებით ეწაფებიან გერმანიაში მიღწეულ გამოცდილებას.

რომანულმა ხელოვნებამ გერმანიაში სამი ფაზა განვლო; ამ ფაზებს სახელები დაერქვა იმჟამინდელ გამგებელთა მიხედვით; შესაბამისად, გამოყოფენ ოტონურ, ზალიურსა და შტაუფენურ ეპოქებს. მტკიცედ არის დადგენილი სამი ისტორიული მონაკვეთი: ოტონური (936 — 1024 წწ.), ზალიური (1024 — 1137 წწ.) და შტაუფენური (1138—1250 წწ.). რაც შეეხება მხატვრულ სტილს, ამ მხრივ დათა-

რიდება ანუ ზუსტი როდია. საქმე ის არის, რომ ამა თუ იმ ეპოქის ბევრმა მხატვრულმა ჩანაფიქრმა მხოლოდ მომდევნო ეპოქაში შეისხა ხორცი. ამიტომ მოგვიწევს ფაზების გარკვეული გადაწყვეტა. შედეგად კომივილებთ რომანული ხელოვნების ასეთ მიახლოებით სქემას:

ოტონური ხელოვნება 950 — 1050 წწ.

ზალიური ხელოვნება 1050 — 1150 წწ.

შტაუფენური ხელოვნება 1150 — 1250 წწ.

რომანული ხელოვნება ახალი წამოწყებაა, საპირისპიროდ კაროლინგურისა, რომელიც უფრო გვიანანტიკური ხანის გვიანდელ საფეხურს მიეკუთვნება, ვიდრე შუასაუკუნეთა ადრეულ საფეხურს. ასწლიანმა პოლიტიკურმა არეულობამ, რაც კაროლინგთა სამეფოს დაქუცმაცებას მოჰყვა, ძირ-ფესვიანად მოსპო ჩრდილოევროპული ანტიკური კულტურის პირველი ჩანასახები და მასთან ერთად — რომაული ანტიკის უკანასკნელი რემინისცენციებიც.

X ს-ის ხელოვნებაში აისახა ჩრდილოევროპელ ხალხთა მზარდი თვითშეგნება რომის წინააღმდეგ, თუმცა მას აკლია კაროლინგური ხელოვნების სინატიფე; იგი ტლანქი და ნაკლებდიფერენცირებულია, სამაგიეროდ, მით უფრო მზარდი და სიცოცხლისუნარიანია. ოტონური ხანის კუბური; სრულიად მოურთავი შენობები მიგვანიშნებს მკაფიო, თავდაჭერილ ფორმასა და ზომიერ წესრიგიანობაზე. მათს თითქმის სამხედრო სიმტკიცესა და ვნებიან წონასწორობაში გამოსჭვივის ახალი დროის სულისკვეთება. ეკლესია თუ სახელმწიფო, სასულიერო თუ საერო ავტორიტეტი ერთობლივად იღვწის ყველა ადამიანისათვის სავალდებულო საზოგადოებრივი წესრიგის დასამყარებლად.

სახვით ხელოვნებაშიაც იშვა ახალი, სპირიტუალური ფორმები, ისინი მკვეთრად განსხვავდება კაროლინგური ხელოვნების თვალისმომჭრელ-პარადული ფორმებისაგან. სახვითი ხელოვნება ამიერიდან მტკიცედ ჩადგა რელიგიის სამსახურში. თუმცა ფიგურები, ფორმის მხრივ, ხშირად ტლანქია და პრიმიტიული, მაგრამ მეტი სიმძაფრით ამბობს სათქმელს; იგი აღარ აღგვიტყვამს გრძნობად სიამოვნებას, სამაგიეროდ, მით უფრო დამაჯერებელია.

ამ ადრინდელი საფეხურიდან (X ს. და XI ს-ის დამდეგი) ჩრდილოევროპული ხელოვნება უკვე აჭალ მიმართებას იძენს ორნამენ-

ტიკასთან, ანუ მიზანდაუსახვე დეკორატიულ ფორმასთან. ხუროთ-
მოძღვრებაში იგი თავს იჩენს შენობის კორპუსის ფრთხილსა და წინ-
დახედულ პლასტიკურ დანაწევრება-დიფერენცირებაში, სახეობ-
ხელოვნებაში კი — უფრო მიმზიდველ გამომსახველობაში. ახალი
ფორმათმარაგი აღარ ემყარება მემკვიდრეობითს წარმოდგენებს.
იგი უფრო პოლიტიკურ-ეკონომიკურად მომძლავრებულ ჩრდილო-
ევროპელ ხალხთა შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფია. ამგვარად,
„რომანული“ არის პირველი ჭეშმარიტად მონუმენტური სტილი ან-
ტიკური ხელოვნების შემდეგ, იგი პირველია იმ მხრივაც, რომ მასში
გამთლიანდა ქრისტიანული ევროპა.

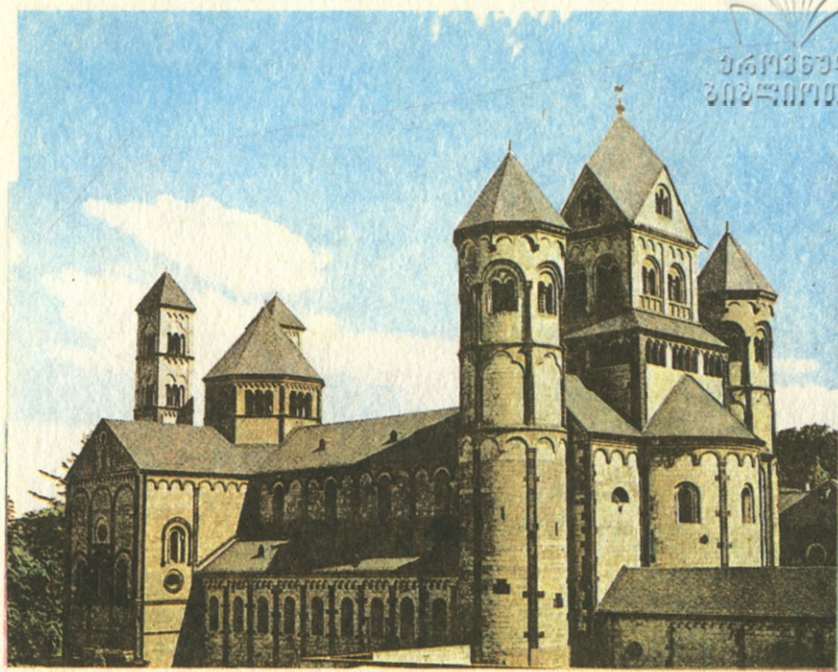
არქიტექტურა

ოტონური საკრალური არქიტექტურის გეგმას ახასიათებს სივ-
რცის ყველა ნაწილის სისტემური დანაწევრება. გარეაგებულებაში
მოჩანს შენობის კორპუსის სტატიკური სიმშვიდე, ხოლო შიდასივ-
რცეში — ძუნწად მორთული კედლის ზედაპირი. მაგალითად, ჰილ-
დესჰაიმის წმ. მიქაელის ეკლესიის გეგმაში ვხედავთ (სურ. 83) აღმო-
სავლურ და დასავლურ ფრთათა სრულ წონასწორობას. აფსიდისა და
განივი ნაგებობის ჯგუფს ასეთივე ჯგუფი შეესაბამება დასავლეთით.
შუანავისა და განივი ნაგებობის გადაკვეთის სივრცე, ანუ შუაჯვარედი,
ერთიან მოცულობას ქმნის და მას ემყარება მთელი შენობის პრო-
პორციულობა. განივი ნაგებობის ოთხსავე მკლავში კვადრატი ერ-
თხელ იჩენს თავს, შუანავში — სამჯერ; საბჯნთშენაცვლებით (პი-
ლასტრი — სვეტი — სვეტი — პილასტრი) იგი უფრო ცხადად იკ-
ვეთება, დასავლეთ ქორედში კი, კიდევ ერთხელ გამოჩნდება აფსი-
დისა და განივი ნაგებობის შუა. გარეაღნაგობაში მოჩანს სრული წო-
ნასწორობა (სურ. 81) შენობის ვერტიკალურსა (კოშკების ჯგუფი) და
ჰორიზონტალურ ნაწილებს (შუანავი და განივი ნაგებობები) შორის.
კომპოზიციის სტატიკურ ჩაკეტილობას ხელს უწყობს კოშკების ორი
თანაბარზომიერი განლაგება დასავლეთით და აღმოსავლეთით. ისი-
ნი მტკიცე ზღვარს უდებენ გრძივი შენობის მოძრაობას. მარცხნივ,
განივი ნავიდან გამოშვერილი დასავლეთ ქორედი, წინათ, გლუვი
ცილინდრი იყო. დღევანდელი მრავალკუთხა ფორმა და კედლების
პლასტიკური დანაწევრება, კუთხეებში განლაგებული ნახევარსვე-



81. ჰოლდესპაიმი, წმ. მიქაელი. 1010-1033 წწ. აღდგენილია. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან.

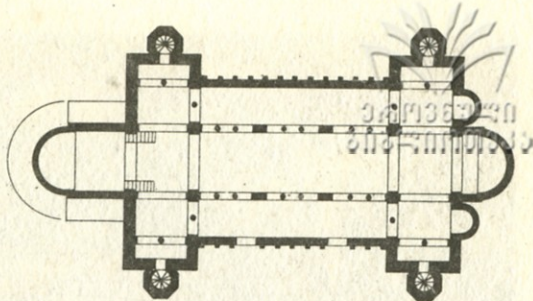
ტებითურთ, გვიანდელი ხანისა (XIII ს.). გვერდითა ნავის თალისრული სარკმლები გუთური ხელოვნების მონაპოვარია. შიდასივრცეს (სურ. 80) ხის ბრტყელი ჰერი ახურავს. იგი XIII ს-ში „იესეს ფესვებით“, ანუ ქრისტეს გენეალოგიური ხით იყო მოხატული. კედელი ბრტყელია; მასში ღრმადაა ამოჭრილი მრგვალთაღიანი ფანჯრები. ვიწრო კარნიზი თაღედს მაღალი კედლისაგან მიჯნავს. კედლის ხაზის დაურღვევლად, ერთმანეთს რიტმულად მისდევს სვეტი და პილასტრი, რაც საყრდენთმონაცვლეობის ტიპური სურათია. ორივე შუაჯვარედნი, აღმოსავლეთითა და დასავლეთით, ოთხივემხრივ, „გამოყოფილია“ მძლავრი, ნახევარწრიული თაღებით. ფორმალურად მათ აკისრია სივრცის სტრუქტურის გათვალსაზიროება; როგორც კონსტრუქციული ელემენტები — ისინი მძიმე კვადრატულ, შუაჯვარედულ



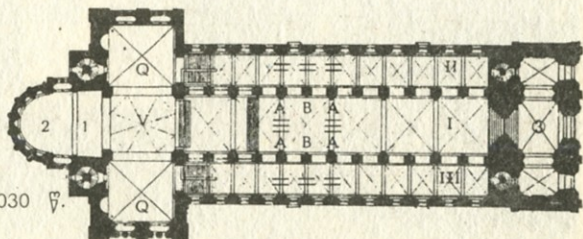
82. მარია ლაახის ბენედიქტელთა ეკლესია. 1093-1177 წწ. (შესასვლელი აშენდა 1220-1230 წწ.). ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან.

კოშკთა მზიდი სისტემაა, რამაც კოშკი მთელი ნაგებობის მკვიდრ ნაწილად აქცია: ამჯერად იგი თითქოს შენობიდანაა (სურ. 60) ამოზრდილი, ადრექრისტიანულსა და კაროლინგურ ხუროთმოძღვრებაში კი, კოშკი, „სამრეკლოს“ სახით, შენობის კორპუსისაგან (სურ. 71) განცალკევებით იდგა. ნათელ, მასიურ სივრცით სტრუქტურას თან სდევს შენობის ცალკეულ ნაწილთა შეუმკობლობა, რაც განსაკუთრებით ცხადად მოჩანს რომანულ კუბურ სვეტისთავში. ეს არის კაპიტელის პირველი ახალი ფორმა ანტიკურის შემდეგ და იგი რომანული ხელოვნების ახალ სტილს მოასწავებს. ძველი კუბური (სურ. 80) სვეტისთავიდან ორიდაა შემორჩენილი (მეორე პილასტრის უკან, მარცხნივ); სამი მარჯვენა სვეტის კაპიტელი კი ახალია და ჯერ კიდევ დაუმუშავებელი; დანარჩენები მორთულია XII ს-ის მდიდრული პლასტიკური დეკორით.

83. წმ. მიქაელი ჰილ-
დესპაიში, 1010-
1033 წწ. გეგმა.



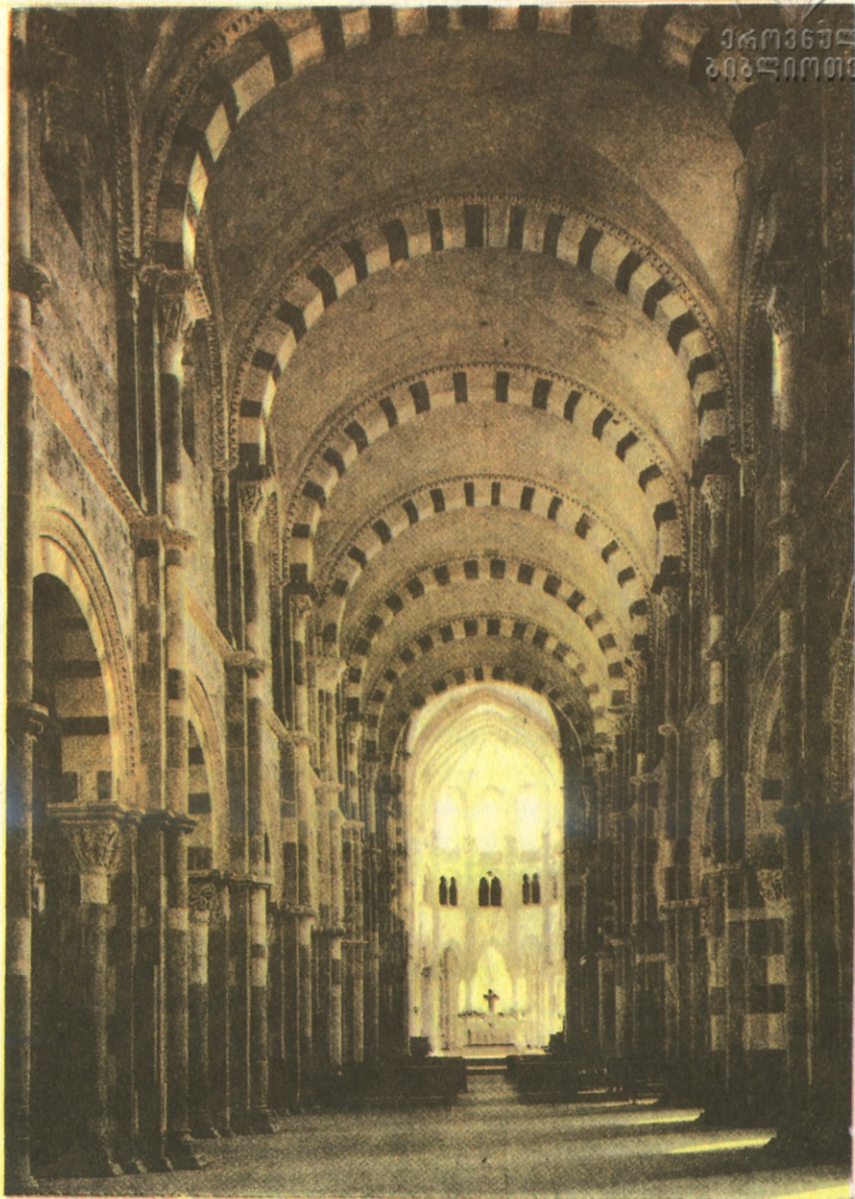
გვიანრომანული არქიტექტურის თავისებურებებს (ზალიური ეპოქა) დაწვრილებით გვაცნობს (სურ. 82) მარია ლაახის ბენედიქტელთა მონასტერი. შენობის მკვიდრ სტრუქტურას ქმნის დასავლეთ-აღმოსავლეთ მხარეთა წონასწორობა, აგრეთვე შენობის მშვიდ და ზემსწრად კორპუსთა მძლავრი შეწონასწორება. ასეთი სტრუქტურა ამ დროისთვისაც ტიპურია. ახალია კედლის პლასტიკური დანაწევრება და ცალკეულ არქიტექტურულ ფორმათა კომპოზიციური ვარიანტების ნაირგვარობა. კედლის ჰორიზონტალური, სარტყლური კარნიზები, შვეული ლიზენები, ცრუ არკადები და კედელში საფეხურებრივ ჩატანებული სარკმლები აუქმებენ ქვის კედლის სიბრტყეულობასა და სულს შთაბერავენ მას, როგორც პლასტიკურ ორგანიზმს. ეს გამოცოცხლება კარგად მოჩანს კოშკისა და სახურავის ნაირგვარ ფორმებში. აღმოსავლეთით (მარცხნივ) აღმართულია ორი ოთხკუთხა კოშკი პირამიდული სახურავით, მათ წინ კი რვაკუთხა შუაჯვარედული კოშკია კარვისებრი სახურავით; დასავლეთით, რომბულ-სახურავიან ოთხკუთხა კოშკს, აქეთ-იქით ამოსდგომია ორი მრგვალი, შიდაკიბიანი კოშკი, რვაკუთხა კარვისებრი სახურავით. ადრერომანული სადა ცალი სარკმლის გვერდით დასავლეთ კოშკებში



84. შპაიერის ტაძარი.
მშენებლობა დაიწყო 1030 წ.
სიგრძე — 133 მ. გეგმა.



ქართული
ენების
სამეცნიერო
ცენტრი





გვხვდება ბიფორიული (სვეტით ორად გაყოფილი) და ტრიფორიული (სამად გაყოფილი) სარკმლებიც.

ამ ეპოქაში არსებითად იცვლება შიდა სივრცეც. ნახევარსფერული ბი თუ პილასტრები აქტიურად მონაწილეობენ სივრცის პლასტიკურ გააზრებაში (სურ. 85). ხაზთა ვერტიკალურ დინებას კვეთს უხვი ჰორიზონტალური მოკარნიზება: კედლის გასწვრივ საფეხურებად არის განლაგებული ტეხილი კარნიზები. ძუნწი ორნამენტიკა ხაზს უსვამს არქიტექტურის რიტმებს.

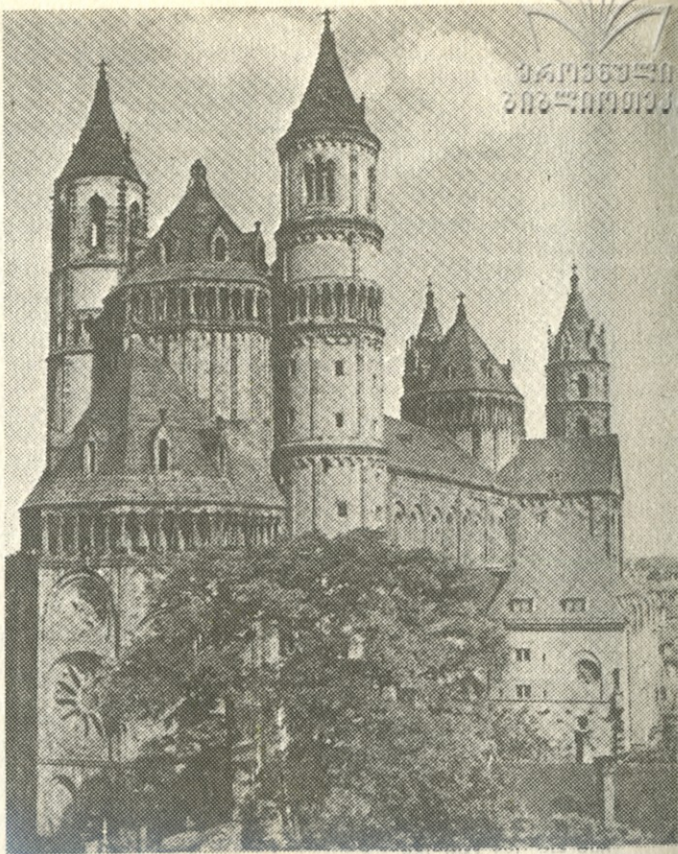
რომანული ბაზილიკის გადახურვას თან მოჰყვა უმნიშვნელოვანესი და შუასაუკუნეთა არქიტექტურის მომავლისათვის უმძიმესი შედეგები. ოტონური სახურავის კონსტრუქცია, ხის ფერმული გადახურვითა და ბრტყელი ხის ჭერით, ამიერიდან გზას უთმობს მდიდრულ კამაროვან კონსტრუქციას. თავდაპირველად გვერდით ნავეებს უჩნდება ჯვარული კამარა, სადაც ორი ცილინდრული ფორმა (სურ. 122) სწორი კუთხით კვეთს ერთმანეთს; დიაგონალურ მკვეთ ხაზებს კი ნერვიურები (წიბოები, ნეკნები) ჰქვია. მათი ძლიერი პროფილირებით (პირველად კანში, ნორმანდიაში, 1090 წ.) შეიქმნა ჯვარულ-ნერვიურიანი კამარა (სურ. 123).

პირველი ევროპული ბაზილიკის, შპაიერის ტაძრის შუანავი გადახურულია ჯვარულ-ნერვიურიანი კამარით, რომლის სიგანე 13,70 მ-ია, სიმაღლე კი — 29,85 მ. თავისი სიდიდით იგი კარგა ხანს სჯაბნიდა ყველა სხვა კამარას. შპაიერის გეგმაში (სურ. 84) მოჩანს შეკრული სისტემა, რომელიც მასშტაბურად უკავშირდება შუაჯვარედულ კვადრატს. შუაჯვარედული კვადრატის გვერდის ნახევარსიგრძე განსაზღვრავს არა მარტო გვერდითი ნავეების, არამედ ცენტრალური ნავის სიგანესაც. ჯვარული კამარისათვის იდეალურია კვადრატულ-სივრცული მთლიანობა, რადგან აქ ნეკნები სწორი კუთხით კვეთენ ერთმანეთს და ოთხი თანაბარი ნეკნებშუა სიბრტყე უზრუნველყოფს დატვირთვის თანაბარ განაწილებას.

გვიანრომანული სტილი, ალპებს გაღმა, მხოლოდ გერმანიას შემორჩა, სხვაგან კი (ინგლისსა და საფრანგეთში) ამასობაში გუთური სტილი დამკვიდრდა. რომანული სტილის მთავარი ნიშნები — ორმაგი ქორედები, მრგვალი თალები და მასიური კონსტრუქცია —

85. კეზლეს წმ. მადლენი. 1120-1140 წწ. (დაახლ. 1200 წ-დან გუთურია).

86. ვორმსის ტაძარი. დასავლეთ ქორედი და საკოშკო კომპლექსი. XIII ს-ის დამდეგი.



თუმცა ამ გვიანდელ საფეხურზეც გვხვდება, მაგრამ უკვე გუთური ხუროთმოძღვრების ცალკეულ ელემენტებს იყენებენ. მაგალითად, ვორმსის კათედრალურ ტაძარში (სურ. 86) სიმაღლე აშკარად სჯაბნის სიგანეს, რაც იმას ნიშნავს, რომ გაუქმდა ვერტიკალურ-ჰორიზონტალურ ძალთა სრული წონასწორობა, რაც რომანული ხუროთმოძღვრებისთვისაა ნიშანდობლივი. ფასადის დამუშავებაში თანდათან ფესვი გაიდგა კედლის პლასტიკურმა ამოღარვამ, უმთავრესად, ჭუჭა გალერეების მეშვეობით. აქ სრულიად უადგილოდ არის ჩასმული დასავლეთ ქორედის ოთხი მრგვალი სარკმელი. ამის მიზეზი ის არის, რომ

პირდაპირაა გადმოტანილი ფრანგული გოთიკა. ისინი უაზროდაა ჩამული კედლის ზედაპირის დამანაწევრებელ ლიზენებს შუა, მრგვალი ფანჯრის პირვანდელი ფუნქციის შესასრულებლად. ტაძარი გადახურულია „ახლებური“, ჯვარულ-ნერვიურიანი კამარებით. თუმცა ისინი, კაცმა რომ თქვას, გამორიცხავს რომანული მასიური ნაგებობის დედაარსს. მაშასადამე, ვიდრე საფრანგეთის კლასიკურ საკათედრო ტაძრებში გუთურ ხუროთმოძღვრებას სრულყოფდნენ, გერმანია რომანული სტილის უკანასკნელი შესაძლებლობების ამოწურვით იფარგლებოდა.

ქ ა ნ დ ა კ ე ბ ა

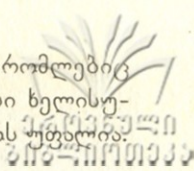
რომანული ხანის სკულპტურა, თავისი საკულტო ამოცანის შესაბამისად, მტკიცედაა გადაჯაჭვული საკრალურ ნაგებობასთან. ამიტომ მხოლოდ გამონაკლისის სახით თუ ვადასტურებთ თავისუფალ ქანდაკებას. რომანულ ძეგლს ახასიათებს ბუნებრივ ფორმათა თანმიმდევრული გამარტივება გონით-რელიგიურ შინაარსთა ალეგორიულ გამოსახვამდე. მისთვის უცხოა ასლებრივი გადმოღების ყოველი ფორმა. ადრეოტონურ გეროს ჯვარში (სურ. 87) ჰარმონიული სხეულის გვიანანტიკური იდეალი მძლავრად მეტყველი ცალკეული ფორმების შემცველ სტრუქტურად იქცა. თუ ამგვარი კორპუსი ჯერ კიდევ საკმაოდ ითვისისწინებს ადამიანის სხეულის ანატომიურ კანონებს, ჰილდესჰაიმის ბრინჯაოს კარის 16 დაფაზე განლაგებული ფიგურები (სურ. 89) ემორჩილება აქ დასახულ თეოლოგიურ პროგრამას, სახელდობრ, გამოხატავს ცოდვა-მონანიების ისტორიას. სინამდვილეში ეს არის სხარტი ენის მქონე ახალი ხელოვნება, დამაჯერებელი შესტებით რომ აკავშირებს ადამიანის ფიგურებსა და მცენარეთა სტილიზებულ გამოსახულებას. უფლის საჩვენებელი თითი ცოდვას მოჰკითხავს ადამს; ძლიერ დარცხვენილ ადამს თითი ევასკენ გაუშვებია; ევა მიზეზად გველს ასახელებს. მარცხნივ გამეფებული ორნამენტული წესრიგი ღვთის საუფლოს სიმბოლური სურათია; მარჯვენა ორნამენტი კი სამოთხისეული წესრიგის რღვევას გვაუწყებს. ადამთან ახლომდგომი სიცოცხლის ხე ნაწილნაწილ იშლება და გადატეხილი ტოტი ევაზე მიგვითითებს.



87. გეროს ჯვარი. დაახლ.
970 წ. ხისაა. 1,87 მ.
კელნის ტაძარი. აქ გა-
ნახლებული ჯვრის გა-
რეშეა.

ეკლესიის კარის ფიგურებით შემეკობა (სურ. 66) ადრექრისტიანულ ხანაშიაც იცოდნენ, ოღონდ მათ მხოლოდ მხატვრული სამკაულის ფუნქცია ჰქონდათ. რომანულ ხანაში კი, ნახატების ასეთი ციკლი მორწმუნეს, ღვთის სახლში ფეხის შედგამამდე, ჩააგონებდა ქრისტეს მოძღვრების ქვეშარიტებას. ღვთის სიღვინდისა და ადამიანის კნინობას გამოხატავს ბაზელის ანტეპენდიუმშიც (სურ. 90). თაღედის ქვეშ დგას ქრისტეს მკაცრად ფრონტალური და შეუვალის სიღვინდით აღბეჭდილი ფიგურა; მას აქეთ-იქით ორი მთავარანგელოზი ამოსდგომია. ქრისტეს ხელში სფერო უჭირავს, რაც საკუთრივ მისი ნიშანია. ფეხთით

თავმოღრეკილი მეფე-დედოფლის მცირე ფიგურებია, რომლებიც ამ ანტიპენდიუმის დამაარსებელნი და ამ ქვეყნად უზენაესი ხელისუფალნი არიან, ქრისტე კი, მათივე რწმენით, მთელი სამყაროს უფალია.



88. იმადის მადონა. დაახლ. 1060 წ. ხისაა. 1,12 მ. ოდესღაც მოქროვილი იყო. პადერბორნი, საეპარქიო მუზეუმი.



89. ერთ-ერთი დაფა 16 ბრინჯაოს იმ დაფათაგან, რომლებიც ჰილდესჰაიმის ტაძრის კარებს ამკობს. 1015 წ. ცოდვილი ადამი და ევა ღმერთის წინაშე.

ადრერომანულ ხანაში არც მარიამია უბრალო დედა; იგი ადამიანს ბევრად აღმატება დიდებულებით (სურ. 88). იმადის მადონა, ოდესღაც ოქროს ფირფიტებით რომ იყო დაფარული, ციურ ტახტზე შეფერი ღირსებით გაქვავებულა. ყრმა იესოს მაკურთხებელი ქესტი და საღმრთო წიგნი მიგვანიშნებს, რომ იგი ქვეყნის მომავალი მხსნელია. საპირისპიროდ ამისა, დიდად მიწიერი და ადამიანურია ტიროლური ჯვარცმის ჯგუფში გამოსახული მარიამი. ფარული რეალიზმი მკლავნდება (სურ. 91) სამოსის ნაკეცთა სინამდვილესთან მიახლოებულ პლასტიკურ დეტალიზაციაში. ეს ფიგურა დგას იმ ახალი ეპოქის ზღურბლზე, როცა წმინდანსაც ადამიანის გარეგნობას ანიჭებენ.

გვიანრომანულ ხანაში, შენობის მდიდარ პლასტიკურ დანაწევრებასთან ერთად, ქანდაკება ეკლესიის კარიდან პორტალზეც ვრცელდება. ამგვარი პორტალური ქანდაკების მიზნები თანხვდება კარის რელიეფისას — სახეთა მეშვეობით ღვთისმოსავი ღმერთთან სულიერი შეხვედრისათვის მოამზადოს. ფრანგულ პორტალურ ქანდაკე-

ბაში (სურ. 93) უმთავრესად განკითხვის დღის თემა ტრიალებს. ეს თემა რწმენას გვიტყობს, ჯერ ერთი, იმით, რომ ციურ სიამეთ აღგვიტყობს, მეორეც იმით, რომ ჯოჯოხეთში ჩაგდებით გვემუქრება. ვეზლეს სამების სასწაულის სცენა ამაღლებელი დრამაა: ქრისტე, სიდიდით ყველას რომ აღემატება, საგანგებო დავალებას აძლევს დიდი სულიერი მღელვარებით შეპყრობილ მოციქულებს. კარის ზედა ძელსა და თაღზე გამოსახულია ხსნის მომლოდინე ხალხი; მათ სხვა ჯურის (ვეებარქიანი და ძაღლისთავიანი) ფანტასტიური ადამიანებიც ურევია. თაღის ზედა რკალში მთელი კოსმოსია მინიშნებული — მნათობებისა და თვეთა გამოსახულებებით. ეს სამყაროს შემძვრელი მოვლენა მარტივ-განზოგადებულად და ჟესტების ექსპრესიული ენით არის გადმოცემული.



90. ბაზელის ანტეპენდიუმი (საკურთხეველის კანკელი; შუა ნაწილი). დაახლ. 1020 წ. მოოქროვილი კედარი. პარიზი, კლინის მუზეუმი.

საერო რომანული ხელოვნება, თავისი ციხე-კოშკებითა თუ სხვა მხატვრული ქმნილებებით, ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი სამარხის ქვის რელიეფზე უკვდავქმნილია არა ინდივიდუალური მიცვალებულის რანგი და თანამდებობა პოზის, სამოსისა თუ ღერ-



93. ვეზლე, წმ. მადლენის დასავლეთ შესასვლელის მთავარი პორტალი. დაახლ. 1132 წ. ტიმპანუმი: „განკითხვის დღე“.

91. მარიამი ტიროლური ჯვარცმის ჯგუფიდან. XII ს. ხე. კელნი, შნიუტგენის მუზეუმი.



92. ბრაუნშვაიგური ლომი, რომელიც ჰაინრიხ ლომეულმა დადგა ციხე-დარბაზის მოედანზე. 1166 წ. ბრინჯაო, სიმაღლე — 1,78 მ.



ბის სიმბოლური ენის მეშვეობით. ბრაუნშვაიგის (სურ. 92) ბრინჯაოს
ლომიც, ოდესღაც მოოქროვილი რომ იყო, ბარბაროსას მოსისხლე
მტრის — ჰაინრიხ ლომელის — უშუალო სიმბოლოა. აქ კარს შირ-
ველი თავისუფალი ქანდაკება ანტიკურის შემდეგ; იგი რომანული სარ-
ვითი ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ნიმუშიცაა, რადგან აქ ბანალუ-
რი თემაც კი ზედროულ იერს იძენს და უაღრესად შთამბეჭდავია



ადრერომანული მხატვრობა საბოლოოდ წყვეტს კავშირს გვიან-ანტიკური ფორმებისა და ფიგურების იმ სამყაროსთან, ვინაიდან გურ ხელოვნებას რომ ასაზრდოებს. ხელოვანი აღარ ლიშობს სერ-



95. ლუკა მხარობელი. ოტო III-ის სახარება. დაახლ. 1000 წ. მიუნხენი, სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
94. ჰინრიხ II-ის საკითხავი ბიბლიის მხატვრობა. დაახლ. 1010 წ. „გამოცხადება“. მიუნხენი, სახელმწიფო ბიბლიოთეკა.



96. დეკორატიული ასო „იობის Moralia“-დან. დაახლ. 1100 წ. დიუონი, მუნიციპალური ბიბლიოთეკა.

ნამდვილის ასახვას; მისი მიზანია, მხატვრული დამაჯერებლობით გვაზიაროს ზებუნებრივ კავშირებს. იმეამინდელი ბიზანტიური სახვითი ხელოვნების საპირისპიროდ, საკრალურ სფეროს რომ სტატიკური ფორმებით გამოხატავს, რომანულ მხატვრობაში არსებითად ფეხს იკიდებს რელიგიური მოვლენის სიმბოლური ჩვენება.

რაიხენაუს სამხატვრო სკოლის „მწყემსთა ხარებაში“ ანგელოზის გამოცხადება (სურ. 94) მართლაც რომ სულის შემძვრელია, რასაც უმალ გვამცნობს სამოსის დრამატულად აფრიალებული ბოლოები და ფიციების ქესტი და სცენის ყველა მონაწილის ფართოდ გახელილი, მეტყველი თვალები. მარჯვნივ მიმავალი მწყემსის ფიგურა გვეუბნება, რომ იგი უყოყმანოდ გაჰყვება ბრძანებას. „ხარების“ სცენარი დაყვანილია სულ რამდენიმე სიმბოლურ მინიშნებაზე: ოქროსფერი ფონი ციური სფეროს სიმბოლოა; იგი უპირისპირდება მიწის კლდოვან ბორცვებს; მკაცრად სტილიზებული ცხვრები ამ აქტის გათვალისწინებებს ემსახურება.

ოტო III-ის სახარებაში დახატული ლუკა მახარობელი (სურ. 95) ბეჯითი ჟამთაღმწერი კი არ არის, კაროლინგურ ხანაში (სურ. 78) რომ ეგონათ, არამედ ციური ხილვებით შეპყრობილი რჯულმამუწყებელია. ღვთის სიტყვა მას ჩაესმის მახარობელთა სიმბოლოს (ფრთიანი ხარის) თავზე მოთავსებული ხუთი ციური წრის მეოხებით; ამ წრეებში წინასწარმეტყველები და ანგელოზები მოკალათებულან, ხოლო ყოველივე ამას გარს ევლება სამება, რომელიც თავის სამითა სხივებს სტყორცნის მახარობელს. ღვთის სიტყვა ადამიანისათვის მისაწვდომი ხდება იმ ხუთი წიგნის მეშვეობით, რომლებიც მახარობელს კალთაში უწყვიან. აქ ლუკა მართლაც რომ ცისა და მიწის შუამავალია; მისი მძლავრად ატყორცნილი ხელები ღვთის საუფლოს სწვდება, ხოლო ფეხთით მდგომი ორი შველი ჰემმარტების წყაროს დაწაფებული ღვთისმოსავებია.

რომანული ხანის მთელ მხატვრობას გასდევს ფერისა და ფორმის სტილიზაცია. მხოლოდ XII ს-ში ჩნდება ლტოლვა რეალისტური ნახატისაკენ. მაგალითად, „იობის Moralia“-ს (იობის გრეგორ პირველისეული კომენტარი) თავფურცელში ჩახატული R-ასო ერთერთი. უადრესი და უელეგანტურესი გამოხატულებაა რაინდისა, რომელიც ახალი საერო კულტურის წარმომადგენელია (სურ. 96). საერო კულტურა კი, სამეფო კარის ცხოვრების წესითურთ, როგორც მოგვხსენებათ, ალტერნატიულია შუასაუკუნეთა ბერ-მონაზვნურ-კლერიკალური საზოგადოებრივი წყობისა. თუ მომავალი რაინდის ჯერ კიდევ სტილიზებულ ქვედა ფიგურას წვრილი შუბი სიმბოლურად მოუმაჩვენია, მის თავზე აღმართულ რაინდს, რეალისტურად პროპორციული აღნაგობა რომ აქვს და თითქმის პორტრეტული ნაკვთებით



97. *Majestas Domini* (ტახტზე მჯდომარე ქრისტე), კედლის ნახატი. ტაპული (ესპანეთი). დაახლ. 1125 წ. ბარსელონა, კატალონიის მუზეუმი.

გამოირჩევა, ნამდვილი ხმლით გაუმართავს ბრძოლა წყვილ გველეშაპთან.

ამიერიდან წიგნის მხატვრობა ენაცვლება გამჭრალ კედლის მხატვრობასა და წერილობითი წყაროებითა ცნობილ დაზგურ ფერწერას. XII ს-ის თითო-ოროლა კედლის ნახატი გვაუწყებს, რომ აქ ძველ, აღრერომანულ ფორმებს მისდევდნენ და საქმე სხვაგვარად იყო, ვიდრე მინიატურულ მხატვრობაშია. მაგალითად, ვეება „ტახტზე მჯდომარე ქრისტე“ (ეს თემა კაროლინგური ხანიდან გვხვდება კონ-

ქის მოხატულობაში) მყარ სქემას მისდევს; ამას მოწმობს ჯერადი შარავანდედი და გარსმოვლებული ნუშისებრი წრე, რაც წმინდანობის ნიშანია, აგრეთვე, ქრისტეს მონოგრამა (ალფა და ომეგა; სურ. 97). მკაცრი გეომეტრიული ხაზებით შესრულებული თმა და საშორისი სავსებით სიბრტყულია (წინა ნახატში რაინდის რელიეფური გამოსახულებისაგან განსხვავებით). ზესთაოფლის უსასრულო სიდიადეს, სურათის ქვედა ნაწილში, უპირისპირდება ვიწრო თაღედში მოქცეული ამქვეყნიური სასრულობა; წმინდანთა ფიგურების წყალობით აქაც მკაცრი წესრიგი სუფევს.

მოდა და ავეჯი

ადრეულ შუასაუკუნეებში მოდა უკვე გამოხატავდა წოდებრივ სხვაობას. სასულიერო წრის პირები და დიდგვაროვანი უპირატე-

98. ოთხკუთხა და დასაკეცი სკამი, ჰაინრიხ II-ის საკითხავი ბიბლიიდან. დაახლ. 1010 წ. მიუნხენი, სახელმწიფო ბიბლიოთეკა.



სობას ანიჭებდნენ (სურ. 99) კოჭებამდე ჩამოშვებულ ორნატუსს, რომლის წინამორბედიც ანტიკური ტუნიკა და ტოგაა. ყოველდღიურ სამოსად ხმარობდნენ „ძველფრანკულ“ ტანსაცმელს, ე. ი. შაღის კაბას (სურ. 102) ან მოკლე, განიერ და სარტყლით დამაგრებულ ტუნიკას ვიწროდ (ზოგჯერ კი, ღრმად) ამოჭრილი გულისპირით. მასზე მარჯვენა მხარზე ბალთით დამაგრებული მოსასხამი ეცვათ. ახალია ფეხზე შემოტმასნილი შარვალი, რომელიც ჩრდილოელთა განუყრელი სამოსია. მარტივია და პრაქტიკული გლეხის ტანსაცმელი: ზემოთ იცვამდნენ უპრეტენზიო ფერის ხალატს, რომელიც თეძოებზე ქამრით იკვრებოდა (სურ. 103). რომანული მოდის სხვა სიახლენი, რითაც ის რომაულ-ბიზანტიური მოდისაგან განსხვავდება, ასეთია: წელში გამოყვანილი ტუნიკა და შესაბამისად — ახალი თარგი; გარდა ამისა, ორმაგი კაბა, რომელიც, ქვედა სამოსთან ერთად, შლეიფის ჩანასახია; ლტოლვა წმინდა, ნათელი ფერებისადმი.



99. სავარძელი, X ს-ის ბიზანტიური ბიბლიიდან. ლუკა მახარობელი. ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი.

100. საწოლი, XII ს-ის ბიბლიიდან: კოჭლი კაცი. პარიზი, წმ. ეფენევიევას ბიბლიოთეკა.



101. ანტიკურ-ბიზანტიური ფორმის დაბალი საწოლი, ეპტერნახის სახარების წიგნიდან Codex Aureus (1053-1056): სამი წმ. მეფე. ნიურნბერგი, გერმანული ეროვნული მუზეუმი.





რომანული ეპოქის ავეჯი, ფორმის ჩაკეტილობითა და სიბრტყე-
საბჯ ა სიმარტივით, იმჟამინდელი ხუროთმოძღვრების ანალოგი-
ურია. უხეში ფიცრებისაგან გათლილ ოთხკუთხა სკამს, თუ ის სწავ-
ტო პირთათვის (სურ. 98) იყო განკუთვნილი, ზოგჯერ მინაყრდნობიც
აქვს. ფეხების შესაწყობი სკამი უფრო იმისთვისაა, რომ ფეხი სიცივი-
საგან დაიფაროს. ბრინჯაოს ხანიდან ცნობილ დასაკეც სკამს შუასაუ-
კუნეებშიაც ხშირად იყენებდნენ სივრცის სამომჭირნეოდ. სავარძელი
(სურ. 99) ფუფუნების საგანია; იგი დიდგვაროვან პირთათვის იყო
განკუთვნილი და თავისი ძირითადი ფორმით რომაული წარმოშობისაა.
ოთხკუთხა საწოლი, ნაწილობრივ, მრგვალად გათლილი ხის ნაწილე-
ბისაგან შედგება (სურ. 100). ბურთულეებით დაბოლოებულ ფეხებ-
ზე ზეწარს ამაგრებდნენ; ზეწარი ირგვლივ ფარდასავით ეშვებოდა
(სურ. 101). სკივრი, სადაც ტანსაცმელსა და ჭურჭელს ინახავდნენ,
XII ს-დან იძენს სამომავლო ფორმას (სურ. 104). აქ წინა ფიცრის
ჰორიზონტალურ ხაზს, რელიეფურად ნაკვეთი თაღედებითურთ,
უპირისპირდება შვეული გვირაბები. სკივრი მორთულია მზე-
მთვარის გამოსახულებებითა და არქიტექტურულ პორტალთა
მსგავსი ლიობებით.

102. ბამბერგის აპოკალიფსი. დაახლ. 1020 წ. ბამბერგი, სახელმწიფო ბიბლიოთეკა.

103. მევენახენი, ეპტერნახის სახარების წიგნიდან — Codex Aureus (1053-1056):
ნიურნბერგი, გერმანული ეროვნული მუზეუმი.

104. სკივრი. XII ს., სიონი (შვეიცარია), Musée de Valère.





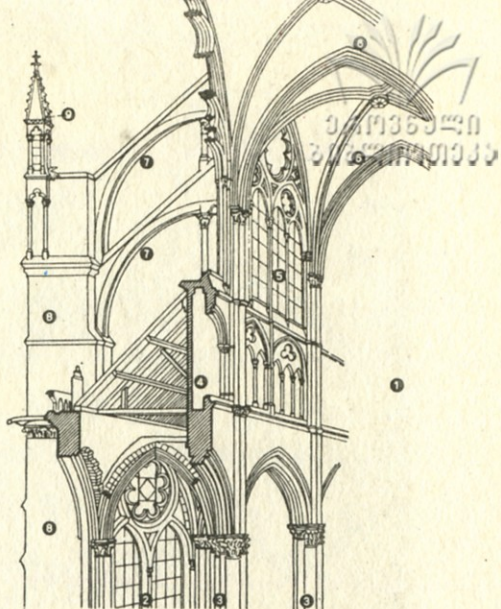
მეორე დიდ მხატვრულ ფორმას, რომელიც შუასაუკუნეებში იშვა, იტალიელმა ხელოვანმა და ბიოგრაფმა ვაზარიმ „stile gotico“ უწოდა. ამ სიტყვაში მან უარყოფითი შეფასება ჩადო. ეს სტილი გუთებმა, ანუ ბარბაროსებმა, პირქუშ ჩრდილოეთში შექმნეს და იგი სრულიად უცხოა ანტიკური — გაწონასწორებული და ჰარმონიული — მსოფლხედვისათვის. თავდაპირველად სალანძღავად შერქმეული სახელი მოგვიანებით მყარ სახელწოდებად იქცა იმ მხატვრული სტილისათვის, რომელიც XII ს-ის შუაწლებში საფრანგეთში ჩაისახა; მან ევროპის მრავალ მხარეში იარსება XVI ს-ის შუახანებამდე.

ესოდენ დიდი, ოთხასწლიანი მონაკვეთი, რომლის მანძილზეც გუთურმა ხელოვნებამ განვითარების უმრავალფეროვანესი გზა განვლო, მეტად აძნელებს ამ ეპოქისათვის უცილობლად ნიშანდობლივი ნიშნების პოვნას, მით უფრო, რომ სხვადასხვა კუთხეს თუ ქვეყანას სრულიად სხვადასხვა სულიერი, საზოგადოებრივი, ეკონომიკური და პოლიტიკური წინაპირობები ახასიათებს. ახლად გამოჩეკილ ბურჟუაზიასა და შესაბამის ნივთიერ აღმავლობას ისეთივე წვლილი მიუძღვის ამ სტილის შექმნაში, როგორც მეცნიერული აზროვნების შეჭრას სქოლასტიკურ ფილოსოფიაში, რომელიც მანამდე მხოლოდ რწმენას ეყრდნობოდა. XI ს-ში ჰაინრიხ IV-სა და გრეგორ VII-ს შორის გამართული ბრძოლა ინვესტიტურისათვის ამ ეპოქის მომასწავებელია, რადგან აღამიანი ამსხვრევს იმ მკაცრად დადგენილი საზოგადოებრივი წესრიგის ჩარჩოებს, მანამდე პაპის სასულიერო და იმპერატორის საერო ავტორიტეტი რომ ქმნიდა. რომანული ხელოვნება კი სწორედ ასეთ მსოფლწესრიგს გამოხატავს. მისი ტაძრები, აღმოსავლეთ-დასავლეთ ქორედებითურთ, სწორედ ეკლესიისა და იმპერატორის წონასწორობას გვაუწყებს.

გუთური ხელოვნება, პირიქით, მეტად მრავალფეროვანი საზოგადოებრივი სტრუქტურის ნაყოფია. იგი აღარ იყენებს სტანდარტულ, განყენებულ სიმბოლოებს, არამედ თავისი ბუნების კვალო-

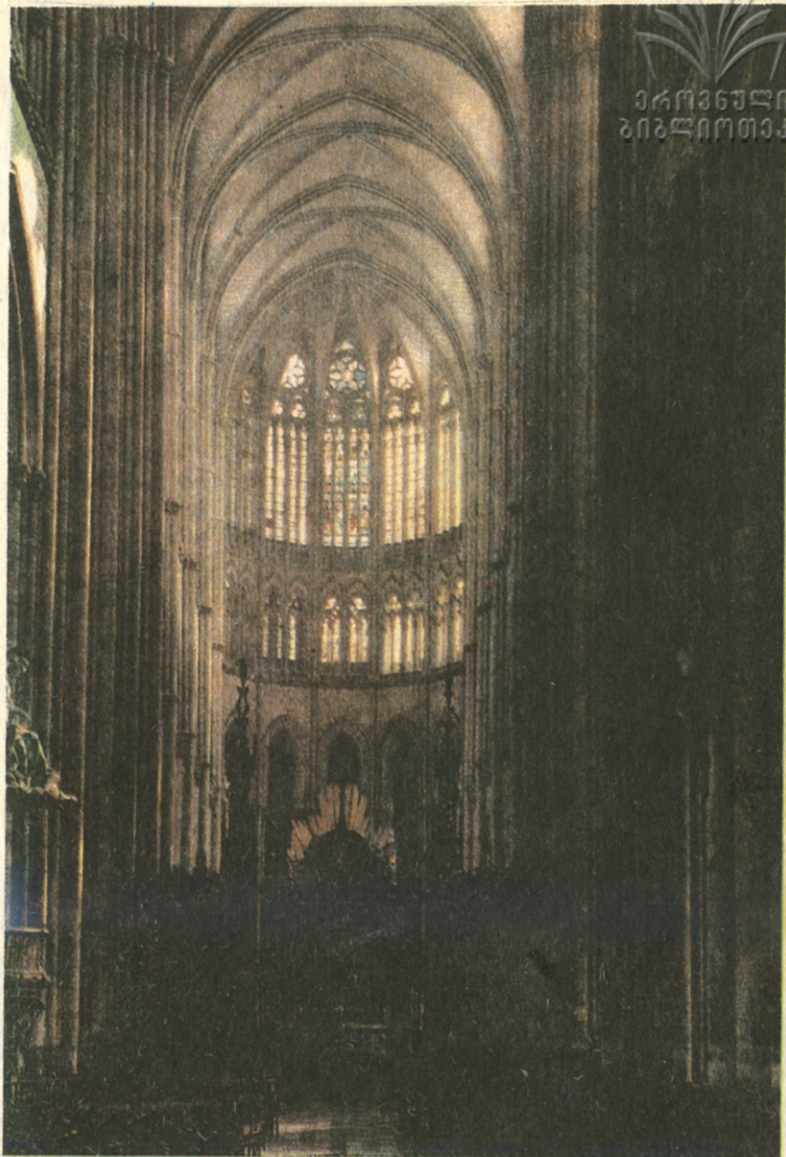


105. მადონა. კრუმაუ (ბომენი),
დაახლ. 1410 წ. კირქვა. სი-
გრძე — 112 სმ. ვენა, ხელოვ-
ნების ისტორიის მუზეუმი.



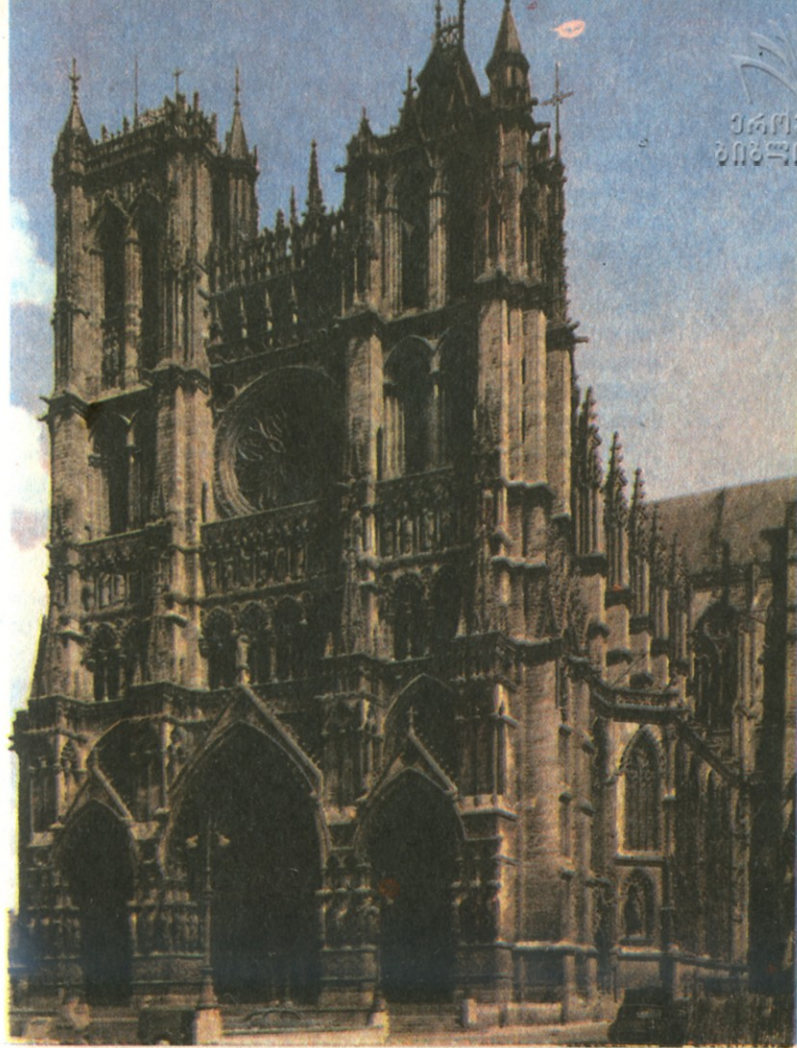
106. ამიენის ტაძრის კონსტრუქ-
ციის სქემა (გუთური სისტე-
მა, ნაგებობის ჩონჩხი). 1220-
1269 წწ.

1. შუანავი
2. გვერდითა ნაგები
3. გუთური სვეტების კონა არკა-
დებით
4. ტრიფორიუმი (მეტწილად, ერ-
თმანეთზე მიჯრილი სამი თალი)
5. შუანავის სარკმელთა ლიბობები
6. სარტყლური თალები ჯვარულ-
ნერვიურიანი კამარის დიაგო-
ნალური ნერვიურებით (წიბო-
ებით)
7. გარესაყრდენი თალები (არკბუ-
ტანი)
8. კედლის ბურჯები (კონტრ-
ფორსი)
9. წვეტის დამაგვირგვინებელი
ჯვარყვავილა

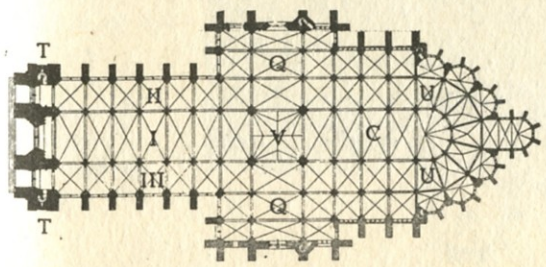


ეროვნული
ბიბლიოთეკა

107-109. ამიენის საკათედრო ტაძარი. 1220-1269 წწ. შუანავი და ქორედი. დასავლეთის ფასადი; დასრულდა XIV-XV სს-ში. გეგმა.



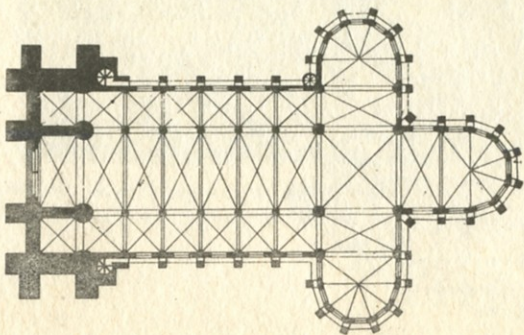
ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ՆՈՅՏՆԱԳՐԱԾԱՆՔ



ბაზე, აყალიბებს სრულიად სხვადასხვა გამომსახველობით ფორმებს. ეკლესია ცდილობს, მისტიკურად ცად აჭრილი შენობებით მოაწმუნეს დაანახოს ზესთასოფლის სასწაულქმედებანი და ლეგიონების ბური განცდით რწმენა გაუღვივოს მას. სარაინდო კულტურაში, პირველ რიგში, ხაზგასმით სააქაო კულტურაა. იგი თავს იჩენს შუასაუკუნეთა ლიტერატურაში, სამეფო კარის ნაგებობებსა და სახვით ხელოვნებაში, აგრეთვე მანამდე სრულიად უცნობ დამოკიდებულებაშია ცქალის მიმართ. დასასრულ, საკუთარ ძალებს დაყრდნობილ ბიურგერთა ახალი რეალისტური სულისკვეთება აპირობებს ახლადგადვიძებულ ინტერესს საერთო კულტურული ცხოვრების შესაქმნელად. გვიანშუასაუკუნეთა დიდი სამოქალაქო ნაგებობები ამ ფენის მძაფრი თვითშეგნების საბუთია.

გოთიკის ხანაში საზოგადოების ამ მზარდ დიფერენციაციას შესაბამება ერთ დროს მყარი მხატვრული ფორმის დაშლა უაღრესად განსხვავებულ ცალკეულ ფორმებად (სურ. 112-117). გუთური შედეგების ფილიგრანობა, რამაც განვითარება ჰპოვა წრეში ჩასმული და ურთიერთგადაბმული სამი თალის მარტივი ჩუქურთმიდან გვიანგოთიკურ მგზნებარე სტილამდე (Flamboyant), ისევე ნიშანდობლივია ამ სტილისათვის, როგორც გუთური მადონას (სურ. 139) ვირტუოზულად დახატული სამოსის ნაოჭები, ან რომელიმე ფრანგული კათედრალის ლაბირინთები, მის გეგმაშია რომ მოჩანს (სურ. 109).

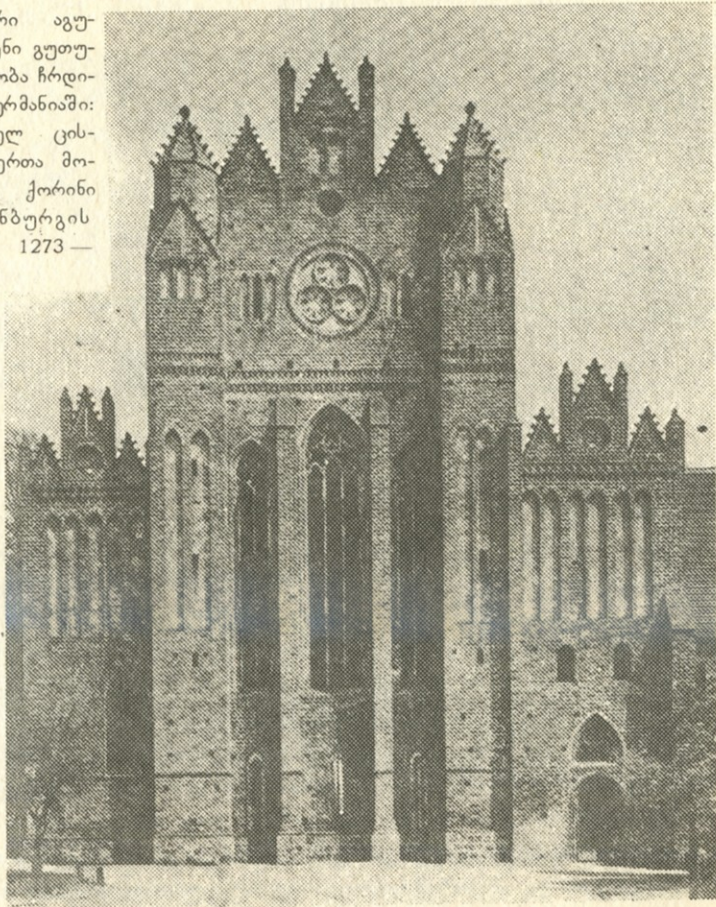
ფორმის დიფერენცირებას გუთურ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ არ მოჰყოლია ადამიანისა და ბუნების რეალური ფორმის გაგება. მან უფრო სტილიზების ახალ შესაძლებლობებს მიაგნო, რათა შეგვძინებოდა ნაწვდომი სინამდვილე, პირობით-მხატვრული ნიშნების მეოხებით, ზეპიროვნულ და ზერეალურ სიმბოლურ ენაზე გადაეთარგმნა.

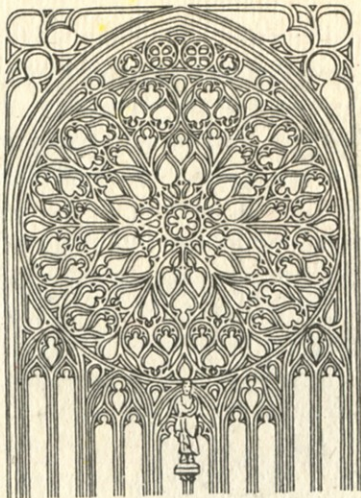


110. ელისაბედის ეკლესია. მარბურგი (ლან). მშენებლობა დაიწყო 1235 წ. გეგმა.

რომანული არქიტექტურის დამჯდარ შენობებს გუთური ნტილი
 ცად ატყორცნილი შენობებით დაუპირისპირდა. მრგვალ თაღს, რაც
 ჩაკეტილი, თავის თავთან მობრუნებული მოძრაობის პრინციპია,
 ამიერიდან ისრული თალი ენაცვლება. იგი გამოხატავს ზესწრაფვის
 წადილს, მიულწვევლი მიზნისაკენ დაუცხრომელ ლტოლვას. კედე-
 ლი, რომანულ ეპოქაში რომ სიკეთის ბასტიონი იყო ბოროტების წი-

111. გამომწვარი აგუ-
 რით ნაშენი გუთუ-
 რი ნაგებობა ჩრდი-
 ლოეთ გერმანიაში:
 იმჟამინდელ ცის-
 ტერცინზერთა მო-
 ნასტერი. ქორინი
 (ბრანდენბურგის
 ოლქი). 1273 —
 1344 წწ.

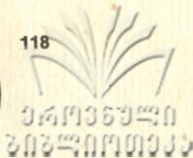




117



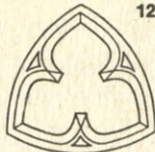
118



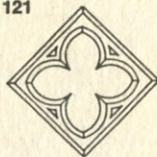
119



120



121



122



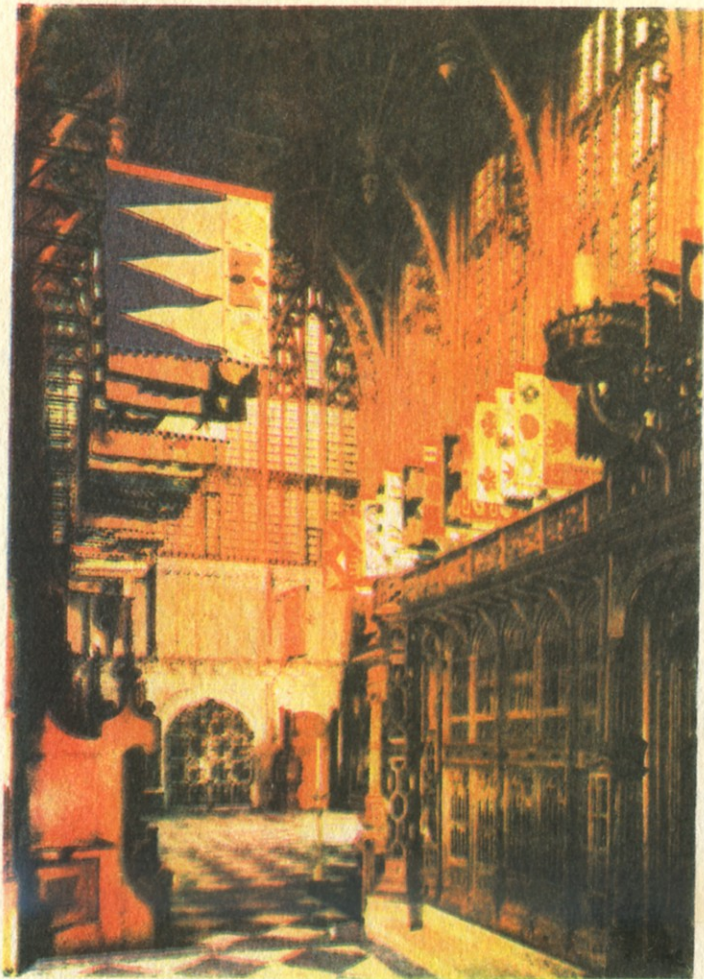
112-117. გუთური აუზრული ორნამენტი: 112. ფლემბოიანტი — მგზნებარე სტილი (სენის საკათედრო ტაძარი, სამხრეთ განივი ნავის ვარდული. 1490-1497 წწ.). 113. სამთევზას ფორმის ორნამენტი. 114. მრგვალ ჩარჩოში ჩასმული სამრკალას ორნამენტი. 115. კუთხოვან ჩარჩოში ჩასმული სამრკალა. 116. კუთხოვან ჩარჩოში ჩასმული ოთხრკალა. 117. მრგვალ ჩარჩოში ჩასმული ხუთრკალა.

ნააღმდეგ, დააქუცმაცა ვეება ფანჯრებმა, წონა დაუკარგა მას და მსახურ კოლონათა, ნერვიურებისა და კონტრფორსების ფილიგრანად აქცია. გეგმა გვიჩვენებს სივრცის ცხროიან კონტურებს. აღმოსავლეთ-დასავლეთ ფრთათა წონასწორობის ნაცვლად ნავი ქორედისაკენ მიექანება (სურ. 109). სამლოცველო დარბაზი ჯერ სამნავიანია, შემდეგ კი, სამნავიანი განივი ნაგებობით გატიხრული ქორედი დარბაზს გამოეყოფა და ხუთ ნავად ქცეული, გარშემოსავლელსა და აფსიდის ირგვლივ ჩამწკრივებულ კაპელებთან ერთად, საკურთხევლის სივრცეს შემოსაზღვრავს. გარეაღნაგობას (სურ. 108) აღარა აქვს ხაზგასმით დანაწევრებული რომანული ნაგებობის თვალმოსავლები სტრუქტურა (ასეთ ნაგებობას ხომ უთუოდ ახლდა პატარა სარკმლები და კედლის ბრტყელი შვერილები), არამედ ეს არის ზემსწრაფი, დეკორატიული და არქიტექტურულ-პლასტიკური ფორმების ნატიფი სის-

ტემა. იგი ემოციურ წვდომას მოითხოვს და არა რაციონალურს. ახალი შემოქმედებითი ნება იმ კონსტრუქციულ საშუალებებს მიმართავს, რომლებიც შემდეგ აშკარა სტილურ ნიშნებად ყალიბდებოდნენ: ისრული თაღი, ჯვარულ-ნერვიურიანი კამარა და კონსტრუქციული ფორსი. ჯვარულ-ნერვიურიანი კამარა ნორმანდიაში (სურ. 123) აღრეც იცოდნენ. იგი, რომანული მრგვალი თაღის საპირისპიროდ, სათანადოდ დადაბლებული ისრული თაღებით სწორკუთხა ნაგებობის კამაროვანი გადახურვის საშუალებასაც იძლევა. კამარის დაწოლა ნერვიუ-



118. ფლორენცია, სანტა კროჩეს ფრანცისკელთა მონასტერი. მშენებლობა დაიწყო XIII ს-ის მე-2 ნახევარში.



119. პაიჭრაძის
 VII ს. ის
 საშლო-
 ურთიერების
 ბიზანტიური
 1503 -
 1519 წწ.
 ვესტმინ-
 სტერის
 სააბათის
 ტოს მი-
 ნაშენი.
 ლონდონი.

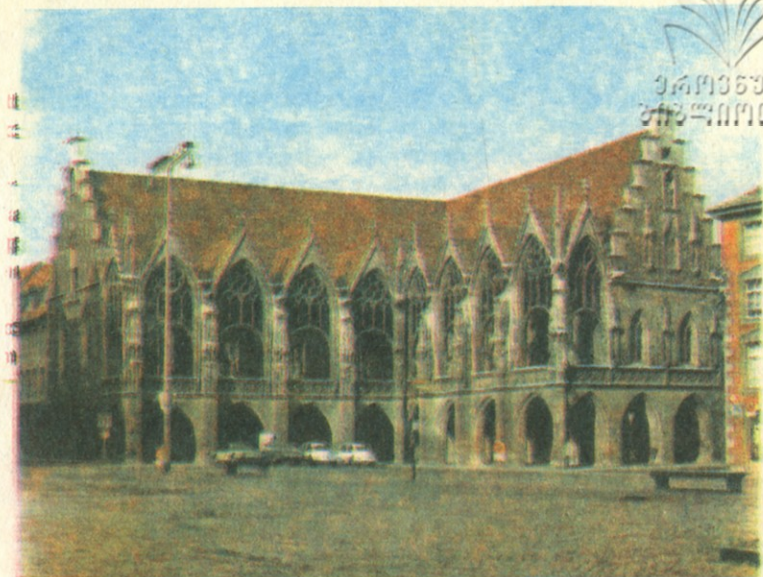
რებიდან (სურ. 106) გადაეცემა მსახურ კოლონებს, ნავთა კუთხეებში რომ დგანან და შიდასივრცეში იკარგებიან. გვერდული განბრჯენა აკისრია გარედან ხილულ, დამრეც თაღოვან საბჯენებს, რომლებიც მას კონტრფორსებს გადასცემს. ამგვარად, კამარის განმბრჯენი ძალები ერთობლივად თავს იყრის ნავთა კუთხეებში, რაც კედელს იმდენად

განტირთავს, რომ იგი მთელი ნავის გასწვრივ შეიძლება თანაგრძობით შეიცვალოს. გვერდითი ნავის ცალფერდა სახურავის უკან მდებარე კედლის ნაწილი უფანჯროდ რჩება, მაგრამ კედელი რომ უფანჯროდ კურად განიტირთოს, ტრიფორიუმის მეშვეობით მისი ნიჟარებისა და „ამოღრმავება“ ხდება. ყოველივე ამან რომანული ხანის მასიური კედელი აქცია კარკასულ კედლად — კოლონების, ნერვიურებისა და კონტრფორსების მზიდ სისტემად.

ეს მალლივი და უაღრესად თამამი კონსტრუქცია (სურ. 107) შიგნით სივრცის ძლიერ მისტიკას იწვევს. იატაკიდან კამარამდე ატყორცნილი მსახური კოლონების მკაცრი სისტემა ვერტიკალურ ჭრილში ქმნის სივრცის იმ ტიპურ გოთიკურ დინამიკას, რომელიც გეგმის ჰორიზონტალურ ჭრილშივე მოჩანს. ასეთ მძლავრ ზესწრაფვას აჩენს არა მარტო შიდასივრცის აბსოლუტური სიმალლე (ამიენში 42,5 მ.), არამედ შუანავის სიგანის შეფარდებაც შუანავის სიმალლესთან, რაც კლასიკურ საკათედრო ტაძრებში ერთი სამუხა (1:3).

სივრცის დინამიკაში არსებითი წვლილი შეაქვს სინათლესაც. შუანავის სარკმელთა ვეება ლიობიდან ტაძრის თავზე იფრქვევა წმინდა სინათლე, ქვემოთ კი მისტიკური ბინდია გამეფებული. აქ ცხოვლად განიცდება შუასაუკუნეობრივი წარმოდგენა შავბნელ სააქაოსა და ღვთის ნათლით გასხივოსნებულ ზესთასოფელზე.

გოთიკის დასაბამი ძირძველი საფრანგეთი ილ დე ფრანსია. ევროპის პირველი გუთური ნაგებობა — წმ. დენისი (1137—1150 წწ.) აშენდა პარიზის მახლობლად; ამას მოჰყვა ნოტრ დამი პარიზში (1163 წ.), შარტრი (1194 წ.), რეიმსი (1211 წ.), ამიენი (1220 წ.). თარიღები მშენებლობის დაწყებაზე მიუთითებს. ევროპის სხვა ქვეყნებში გუთური ხუროთმოძღვრება ჯერ ძალზე თავშეკავებით მიიღეს. შედარებით ადრე მისი ზეგავლენა განიცადა გერმანიაში, ისიც მხოლოდ საფრანგეთის მხრიდან, რაინის დასავლეთით. 1250 წელს შტრასბურგის საკათედრო ტაძარმა მიიღო ახალი, გუთური, გრძივი შენობა. 1248 წელს საფუძველი ჩაეყარა კელნის საკათედრო ტაძრის მშენებლობას. ორივე ტაძარი აგებულია ფრანგული ნიმუშების მიხედვით. რაინის აღმოსავლეთით მდებარე გოთიკური ნაშენი გვიანრომანულ ფორმებს უკავშირდება. აქ თავის თავში დავანებული შენობის რომანულმა გააზრებამ ისე ღრმად გაიდგა ფესვი, რომ ფრანგული გოთიკის დინამიური ზესწრაფვა მეტად შენელებულია. მარბურ-



120. ძველი ქალაქის საბჭოს შენობა ბრაუნშვაიგში. 1393-1396 წწ. და 1447-1468 წწ.

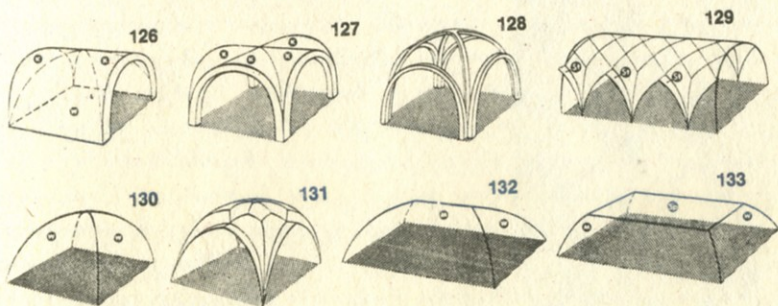
გში 1235 წელს აშენდა პირველი გუთური დარბაზული ეკლესია, სადაც შუანავსა და გვერდით ნაგებებს ერთი სიმაღლე აქვს. ვინაიდან აღარ არსებობს სივრცის გამყოფი მაღალი კედელი, სივრცე სიგანეში იგებს ოპტიკურად. გეგმაში მოჩანს (სურ. 110) თავის თავში ჩაკეტილი სივრცული კონსტრუქცია, სამყურა ბალახისნაირი ქორედიტურთ, რასაც თავის დროზე მისდევდა რომანული არქიტექტურა. ცალკოშკიან ფასადებშიაც (ბრაისგაუში მდებარე ფრაიბურგსა და ულმში), გრძივ შენობას რომ გასდევს, უმაღლ შევიცნობთ დამოუკიდებელ შენობათა დაჯგუფების ძველ რომანულ პრინციპს: ისინი არასოდეს ითქვიფება ერთ მთლიანობად, როგორც ეს საფრანგეთშია.

ნატურალური ქვით ღარიბ ჩრდილოეთში ხელი მიჰყვეს გამომწვარი აგურით მშენებლობას, რაც, ალბათ, გერმანული გოთიკის ყველაზე დიდი მონაპოვარია. ჰანზას ქალაქებისთვის ნიმუშის მიმცემი ლიუბეკია, თავისი მარიენკირხეთი (1250 წ.). ეს არის ბაზილიკა, განივი ნაგებობის გარეშე, ორკოშკიანი ფასადით. კედლის

ვრცელ ზედაპირს მასალა განსაზღვრავს და არა აუჩურული ორნამენტი. ჩრდილო გერმანიის ცენტრალურ ნაწილში უპირატესობა ენიჭება გამომწვარი აგურით ნაშენ დარბაზულ ეკლესიას. გუთუ ორნამენტით ძუნწად მორთული ბრტყელი, დაბალი ფასადები ოდნავ თუ განსხვავდება იმჟამინდელ სამოქალაქო ნაგებობათაგან.

ინგლისშიაც, იმის გამო, რომ იგი კუნძულია, გუთუ რმა სტილმა მეტად თავისებური გზა განვლო. ადრეულ ინგლისურ გოტიკაში (1170—1250 წწ.) გაჩნდა გრძელი ჰორიზონტალური შენობები ზემსწრაფ საყრდენთა გარეშე. დეკორატიული სტილისათვის (1250—1350 წწ.) ნიშანდობლივია ის, რომ კამარის ნერვიურები მარაოსებრ, ბადისებრ ან ყვავილის გვირგვინისებრ ფორმას იღებს. პერპენდიკულარული სტილისათვის (1350 წ-დან), ბოლოს ტიუდორის სტილით რომ დაგვირგვინდა, ტიპურია გისოსისებრი რკინის წნული, ბრტყელი ტიუდორის თალი და კამარის ნერვიურებით შემკობა (სურ. 119).

იტალიამ შეითვისა გუთური სტილის მხოლოდ რამდენიმე ელემენტი; ესენია: ისრული თალი და სადა ჯვრული კამარა; თან, იტალიელნი უპირატესად მისდევდნენ XIII ს-ში დაარსებულ უპოვართა ორდენის მარტივ სამშენებლო წესებს, რომლებიც მოითხოვდნენ ვრცელ სადგომს საქადაგო ღვთისმსახურებისათვის (სურ. 118).



121-128. კამარის სახეები: 121. ცილინდრული კამარა 122. ჯვროვანი კამარა 123. ჯვარულ-ნერვიურისანი კამარა 124. ბადისებრი კამარა 125. აფროვანი კამარა 126. ვარსკვლავა კამარა 127. კასრული კამარა 128. სარკულა კამარა

საერო ხუროთმოძღვრებაში ახლებურად შეირწყა გუთური სტილის ელემენტები: ისრულთალიანი ფანჯრები ქალაქის საბჭოსა და სხვადასხვა კორპორაციის შენობებზე, ნერვიურებიანი კამარები სადღესასწაულო და წარჩინებულთა თავშესაყრელ დარბაზებში, აგრეთვე, წყვილი წვეტიანი კოშკი — ქალაქის ჭიშკარზე. ბრაუნშვაიგის (სურ. 120) ქალაქის საბჭოს ძველ შენობასაც, ლიუბეკის რატუშასავით, ორი სწორკუთხად მიერთებული გრძივი შენობისაგან რომ შედგება, აქვს თაღებიანი დერეფანი ისრულთალიანი არკადებით, ვიშპერგებითა (მოჩუქურთმებული ფრონტონებით) და აყურული ორნამენტით, რაც ემყარება ზედა დერეფნის მრგვალ თაღებს. გარდა ამისა, აქ არის სკულპტურული სვეტები ბალდახინებქვეშ და გუთური კიბურა ფრონტონები. დამოუკიდებელი საერო ხუროთმოძღვრების სტილი ჯერ კიდევ არ არის შემუშავებული.

ქ ა ნ დ ა კ ე ბ ა

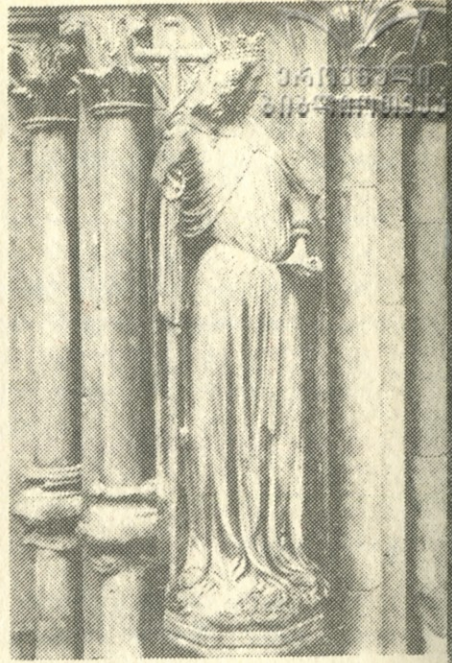
ადრინდელი გუთური ქანდაკება, რომანულის მსგავსად, არქიტექტურის ელემენტია. ეს არის კარ-სარკმლის ჩარჩოში ღრმად შედგმული სკულპტურული სვეტები. მათ, როგორც საბჯენ ელემენტს, უთუოდ აკისრია ტექტონური ამოცანა. შარტრის დასავლეთ პორტალის ადრინდელი სკულპტურები, თავიანთი უსისხლხორცობითა და სამოსის ნაკეცთა სქემატური ხაზობრიობით, განხვევებული ფრონტალური დგომითაც, ჯერ კიდევ მთლიანად სვეტსაა მიჯაჭვული (სურ. 133). რეიმსის სვეტის ფიგურებმა კი — „მარიამი და ელისაბედი“ — საგრძნობლად გაწყვიტეს კავშირი ხუროთმოძღვრებასთან სხეულის მოცულობითობითა და ცოცხალი მოძრაობით (სურ. 130). ეს ორი ნიმუში ნათლად გვისურათებს გუთური მონუმენტური ქანდაკების განვითარებას ადრეული საფეხურიდან მომწიფებულ სტილამდე, რაც, თავის მხრივ, ეხმიანება ბერძნული ქანდაკების განვითარებას არქაული სტილიდან კლასიკურამდე. ეს ახალი, თავისუფალი, სინამდვილესთან ახლომდგომი ხატი ადამიანისა ფართოდ იკიდებს ფეხს საფრანგეთში. შტრასბურგის „Ecclesia“-ს ბუნებრივ ელევანტურობაში უკვე მოჩანს სამეფო კარის სარაინდო კულტურის ზეგავლენა (სურ. 131). სიფრიფანა სამოსში რეალისტურად გახვეული სხეული

S-მრუდითა მოხაზული, რაც კარგა ხანს რჩება გუთური ქანდაკების
მამოძრავებელ მოტივად.

თუ ფრანგი მოქანდაკე მშვენიერების ახალ იდეას, ქმნის წმინ-
დანის გამოსაძერწად, რაც ზეციურ სიდიადესა და იმქვეყნიურ სი-
ხარულს გვამცნობს, გერმანული ქანდაკება ადამიანის სულს უღრმავ-



129. ვაიტ შტოოსი (1445-1633).
მარიამის ქანდაკება ხელოვანის
სახლში. დაახლ. 1499 წ.
ნიურნბერგი. გერმანული
ეროვნული მუზეუმი.



130. რეიმსი, მარიაში და ელისაბედი. დაახლ. 1140 წ.

131. შტრასბურგი, Ecclesia. დაახლ. 1220-1230 წწ.

დება. მაგალითად, ნაუმბურგის დამაარსებელთა ფიგურები (სურ. 132) იდეალური ხატები კი არ არის, შორეულ წმინდანებს რომ გამოხატავს, არამედ იმეამინდელი ადამიანებია, ტვირთად რომ დასწოლიათ ამქვეყნიური არსებობა. განიერ მოსასხამში გახვეული უტა ბუნდოვანი მერმისისაკენ იყურება, რითაც გვამცნობს შუასაუკუნეთა მიწურულის მელანქოლიას. გერმანული რაინდობის ბრწყინვალეობამ ჩაიარა და ჰორიზონტზე პოლიტიკური კონფლიქტის შავი ღრუბლები ჩამოწვა.

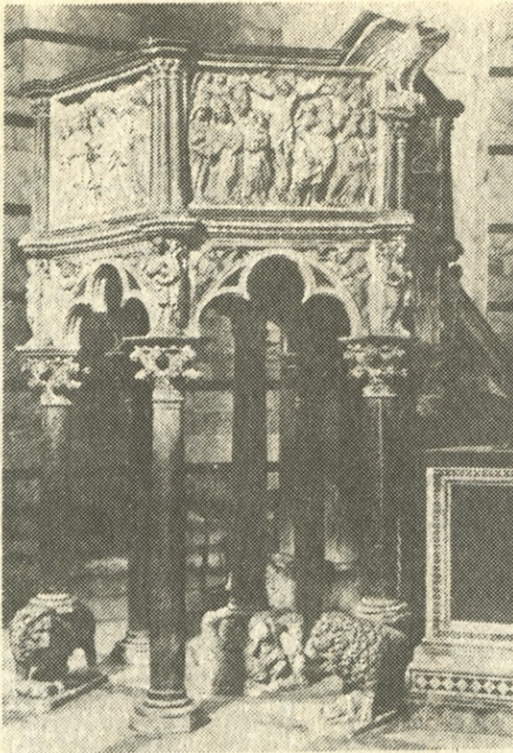
XIV ს-ისა და XV ს-ის ადრეული წლების ქანდაკებაში ვგრძნობთ გამოღვიძებული ბიურგერობისა და გრძნობამორეული მისტიკის სულისკვეთებას. გამოსახულებები ხალხურია, ნაზია. ისინი აღარ გვევლი-

ნებიან მკაცრ იდეალებად, არამედ ემსახურებიან ცალკეული ადამიანის სულიერ აღორძინებას. ეს არის „ტურფა მადონების“ ხანა. მათ მიმზიდველი, სანდომიანი სახეები აქვთ და განიერი, ფართო სახეები აცვიათ. ტანსაცმლის ნაოჭთა დეკორატიული (სურ. 105) ნაირგვარობა სხეულისაგან დამოუკიდებელ ცხოვრებას ეწევა, გვიანგუთური ფიგურების სამოსი კი „სხეულის გამოძახილია“. გარეგანი მორთულობის სიჭარბე შინაგანი სიღიადის დაკარგვასაც ნიშნავს. შუასაუკუნეთა მიწურულს, გერმანულ ქანდაკებას ერთხელ კიდევ დაუდგა აყვავების ხანა. ამასობაში იტალიაში აღრინდელი რენესანსი გვიანდელმა შეცვალა. ტილმან რიმენშნაიდერისა და ვაიტ შტოსის ქმნილებებში

132. ნაუმბურგი, ეკეპარდი და უტა. 1270 წ.-მდე.

133. შარტრი, დასავლეთ პორტალის კედლის ფიგურები. დაახლ. 1140 წ.





134. პიზის ბაპტისტერიუმის კათედრა. 1260 წ. ნიკოლო პიზანოს ქმნილება.

ბოლო დიდებული აკორდივით შეჯამდა და კვლავ გაცოცხლდა შუასაუკუნეთა ფორმების მთელი სიუხვე. ვაიტ შტოსის მადონამ, თავისი ძლიერი თავდაჭერილობით, სძლია გოტიკის მანერულ მადონას. აქ სამოსის მძიმე ნაოჭები კვლავ ემორჩილება სხეულის მოძრაობას; ქანდაკება მომხიბლავია, თან, მკაცრი (სურ. 129).

იტალია ქანდაკებაშიც თავის გზას გაჰყვამ. აქ მან, არსებითად, შეინარჩუნა ანტიკური მემკვიდრეობა და ზურგი აქცია ჩრდილოეთ ევროპის გუთურ სკულპტურას. ანტიკური სარკოფაგების რელიეფური მორთულობით შთაგონებულმა ნიკოლო პიზანომ ახალი სული შთაბერა იტალიურ ქანდაკებას. მისი საეკლესიო კათედრები (სურ. 134) პიზასა და სიენაში, გუთურ ჩუქურთმებში ჩასმული რეალისტური სკულპტურული რელიეფებითაა მორთული, რომლებიც სტილისტურად რენესანსის მომავალს გვაუწყებს.

135. მიქაელ პახერის დასაკეცი საკურთხეველი (დაახლ. 1435-1498), წმ. ვოლფგანგი ზალცკამერგუთში, 1481 წ.



მხატვრობა

კედლის მხატვრობის — ფრესკის — მხარდამხარ, რომელიც იტალიაში დიდხანს იყო გამეფებული, ჩრდილოეთ ევროპაში, უმთავრესად, ფეხი მოიკიდა საკეცმა საკურთხეველმა. საკურთხეველის ტაბლაზე, ქვემოთ, აღმართულია მოხატული ან ჩუქურთმებით ნაკ-



136. ჯოტო (1266?-1337), დატირება. დაახლ. 1305 წ. არენა-კაპელას ფრესკა პადუაში.

ვეთი შემადღება; მას თავზე ადგას ყუთი, რომელსაც მხოლოდ სადღესასწაულო დღეებში ხსნიან. ყუთს აქეთ-იქიდან მოხატული ფრთები ჰკიდია (სურ. 135). თუ ფრთებს მოკვეცავთ, გამოჩნდება ფრთის ზურგზე მიხატული სურათები. წმ. ვოლფგანგის საკურთხეველს აქეთ-იქით ორ-ორი ფრთა ჰკიდია, ე. ი. სულ სამგვარად შეუძლია სახე იცვალოს.

სტილისტურად ადრინდელი გუთური მხატვრობა დიდხანს განიცდიდა ბიზანტიური სახვითი ხელოვნების გავლენას. დიდი მოზაიკური ციკლები ვენეციის წმ. მარკოზში და სიცილიურ ტაძრებში, აგ-

რევე, მცირედ შემორჩენილი ადრინდელი დაზგური მხატვრობა, ტრანსცენდენტური, უსიცოცხლო და უპიროვნო გამოსახულებების ლეაბრივი წესრიგის შეუვალობას მიგვანიშნებს (სურ. 137).



137. სიმონე მარტინი (1284-1344), ხარება. 1333 წ. ფლორენცია, უფიცი.



138. ვიტინგაუელი ოსტატი (მოლვაწეობდა ბიომენში, დაახლ. 1380-1390 წწ.). ალ-დგომა. საკურთხეველი ვიტინგაუში. პრაჰა, ეროვნული მუზეუმი.

ტიურ ტრადიციასთან, პირველად და თანმიმდევრულად, კავშირს წყვეტს ფლორენციელი მხატვარი ჯოტო, ვინც „maniera greca“-ს დაუპირისპირა „dolce stile nuovo“. ჯოტოს ფრესკები (სურ. 136) პადუაში, არენას კაპელაში, გვამცნობს გარდატეხას ახალი რეალისტური სტილის მიმართულებით. აქ ფიგურები სხეულებრივ-პლასტიკურად არის მოდელირებული, რაც სრულიად უცხოა ბიზანტიური კედლის მხატვრობისათვის. გამოსახულებათა დაჯგუფებაშიაც სივრცის ახლებური გააზრება იკითხება. წინა ზურგშექცეული ფიგურები, პროფილში მდგომ და ფრონტალურ ფიგურებთან ერთად, წრეს კრავენ ქრისტეს გვამის ირგვლივ, რაც სიღრმულად გააზრებულ სცენას ქმნის. ერთგვარი შუაფონია ღონიერი, კლდოვანი ქედი, რეალისტურად დახატული ხის გამოსახულებითურთ. დასასრულ, სივრცის სიღრმეს გახაზავს ცის სილურჯე — ამქვეყნიური ცის კამარის სიმბოლო — ნაცვლად ბიზანტიური ოქროცურვილი ფონისა. ახალია მიხრა-მოხრის ცვალებადობის ათასგვარი მოტივიც. ისინი დიდად სცილდებიან ტრადიციული აზრით დატვირთულ ქესტ-მიმიკას და წმინდა ადამიანურ განცდებს გამოხატავენ. ამ განცდების სკალა მოიცავს თავდაჭერილ თანაგრძნობასაც (მარჯვნივ მდგომ მოციქულთა ფიგურები), უგონო ტანჯვასაც (მჯდომარე ფიგურა), უტყვ სასოწარკვეთილებასაც (თავშებურვილი ქალი) და დიდ ემოციურ გზნებასაც.

თუმცა ბევრი ხელოვანი აღტაცებით შეხვდა ჯოტოს ძლიერ გადახრას რეალიზმისაკენ, მაგრამ სავსებით ვერცერთი ვერ გაჰყვა ფლორენციელის გზას. ამის საბუთია თუნდაც მასზე თითქმის ერთი თაობით უმცროსი სიენელი მხატვრის სიმონე მარტინის შემოქმედება; იგი დიდი სიფრთხილით მოეკიდა მხატვრობის ახალ მეთოდს. მართალია, „ხარებაში“ რეალისტურად დახატული მარმარილოს იატაკი (სურ. 137) სივრცულ სცენას ქმნის, მაგრამ ფონი კვლავ ოქროსფერია. მშვიდი პოზაც პლასტიკურად დიდ შემოქმედებას ახდენს, მაგრამ ფიგურები, თავიანთი სიბრტყულობითა და ნიღბური სახეებით, წინანდელ წარმოდგენებს იმეორებენ. მაშასადამე ჯოტო ახალი ხანის სათავეში კი არ დგას, არამედ ამ ხანის გენიალური მათუწყებელია. მხოლოდ რენესანსის დიდმა მხატვრებმა სცნეს იგი თავიანთ სულიერ მამად.

XIV ს-ში, ავინიონის მეშვეობით, დასავლური ხელოვნების ცენტრები — პარიზი და ბურგუნდიის დიუონი — კავშირს ამყარებს



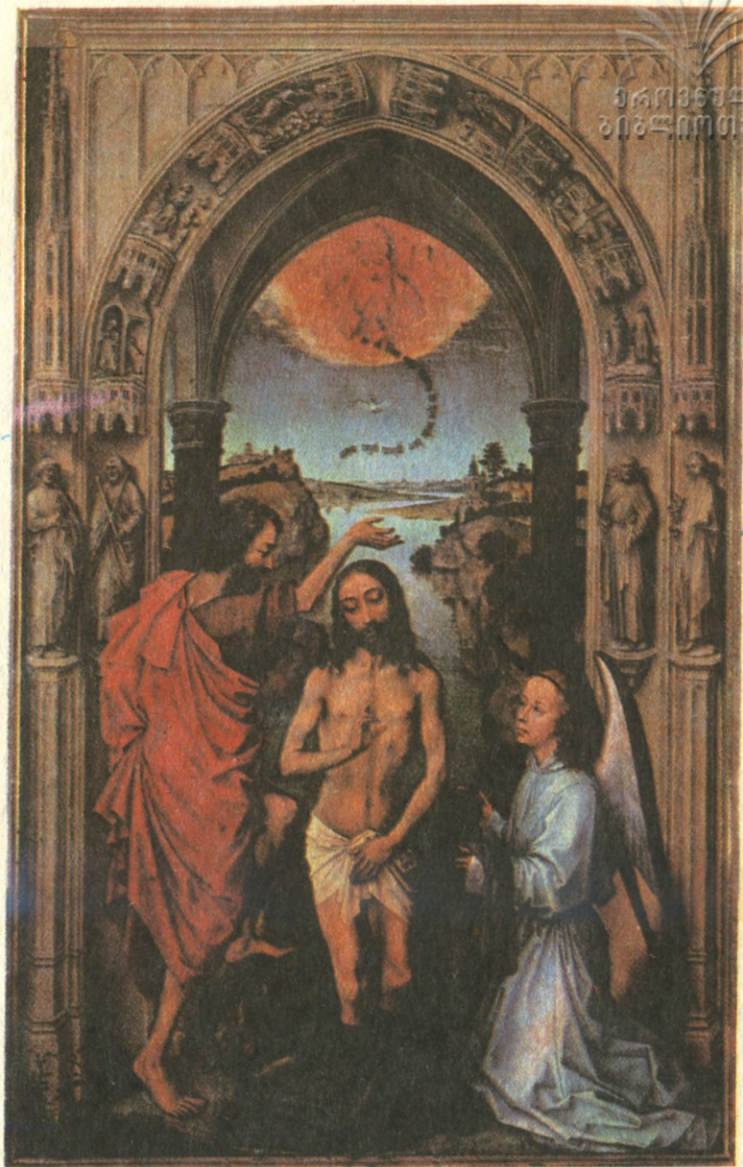
139. შტეფან ლოხნერი (დაახლ. 1410-1451). დედა ღვთისა ვარდების წნულში. დაახლ. 1440 წ. კელნი, ვალრაფ-რიხარცის მუზეუმი.

„ახალ“ იტალიურ მხატვრობასთან (სიმონე მარტინი დიდხანს ემსახურება გაძევებულ პაპებს). წიგნის მხატვრობამ პირველად ბურგუნდიის სამეფო კარზე მიაღწია თავისი განვითარების მწვერვალს, რასაც მოწმობს სინამდვილესთან თვალშისაცემი სიახლოვე (ჰერცოგ ბერრის „ჟამნი“). ხელოვნების დიდი მფარველის, ბურგუნდიელი ჰერცოგის კარზე, XV ს-ში მოღვაწეობდა ვან ეიკი. მან, თავის ძმას-

თან, ჰუმბერტთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა პოლანდიურ რეალისტურ ფერწერას. პეიზაჟის ხატვაში მათ ჰაერის პერსპექტივას მიაგნეს, რაც ნიშნავს ფერთა ნელინელ ცვალებას წინა ხედის მუქი ფერებიდან შორეული ხედის მქრქალ ცისფრამდე. მაშასადამე ითვალისწინეს ჰაერთა და ნისლით გამოწვეული ფერთა ცვალებადობა.

სინამდვილის ფხიზელმა აღლომ მიაგნებინა იან ვან ეიკს დაზგური პორტრეტის ხელოვნებაც. ცნობილ სურათში — „ცოლ-ქმარი არნოლფინები“ — მან მოგვცა საერო შიდასივრცის მხატვრული გააზრება და სახვითი ხელოვნებისათვის (სურ. 141) სპეციფიკური სივრცის ატმოსფერო. მართალია, ამ ნახატის ჩია, თითქმის უხორცო ფიგურები და ქალის სამოსის უხვი ნაკეციები გუთური ტრადიციის მემკვიდრეობაზე მიუთითებს, მაგრამ ყოფითი წვრილმანების (ფეხსაცმელი, ქალი, ფარდა, საწოლის ნიში თუ სხვა) რეალისტურ აღწერაში იგი დიდად სცილდება იმჟამინდელ მხატვრობას. იან ვან ეიკის დიდი თანამემამულე, ვან დერ ვეიდენი, საგანთა სივრცით-სხეულებრივი არსებობის ამგვარ გაგებას აერთებს ფორმისა და ხაზის გოთიკურ გააზრებასთან. ვან დერ ვეიდენის „ქრისტეს ნათლისღებაში“ უაღრესად დანაწევრებული სივრცის სტრუქტურა (სურ. 140) შეხამებულია მეტად რეალისტურად დახატულ გუთურ არქიტექტურასა და სინათლით უხვად მოფენილ მდინარის ლანდშაფტთან. ამ სურათის ფიგურებს სრულიადაც არ სჭირდებათ ეს სივრცე; ისინი წინა ხედში დგანან, გარემოსაგან გამოყოფილნი, თითქოს სხვა სამყაროს შვილები არიანო.

რეალური სინამდვილის დეტალურ ასახვას უპირისპირდება აგრეთვე გატაცება სამოსის წმინდა დეკორატიული ფერებითა და ფორმებით. სააქაო-საიქიოს შუასაუკუნეობრივი დუალიზმი, რაც დიდი ვზნებით აისახა გუთურ ხუროთმოძღვრებაში, ჯერ არც აქ არის დაძლეული. პრაჰაში, იმპერატორ კარლოს IV-ის კარზე XIV ს-ის შუაწლებში ყალიბდება ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრი, სადაც ფრანგულისა და იტალიურის ზეგავლენით გზას იკაფავს ბოჰემიური ფერწერა. ბოჰემიური რეალიზმი საკუთრივ ნაკლებად მისდევს რელიგიური მასალის გაამქვეყნიურებას (რაც ესოდენ ახასიათებს იმჟამინდელ იტალიურ მხატვრობას); მას უფრო რელიგიურ მოვლენათა დახატვა აინტერესებს. მაგალითად, ფონ ვიტინგაუ „აღ-



140. როჯიერ ვან დერ ვეიდენი (დაახლ. 1399-1464), ქრისტეს ნათლისღება. იოვანეს საკუროთხევლის შუა სურათი. 1450 წ. ბერლინ-დალემი, სურათების გალერეა.



141. იან ვან ეიკი (დაახლ. 1390-1441), ცოლ-ქმარი არნოლფინები. 1434 წ. ლონდონი, ეროვნული გალერეა.

დგომაში“ თავს არ იწუხებს ლანდშაფტის ხატვით; აქ მთავარია მთლიანი ატმოსფერული სივრცე, როგორც განწყობის შემქმნელი. წითელი ცისა და ჩამუქებულ კლდეთა კონტრასტი სცენას სძენს ამ ქვეყნისშემძრავი მოვლენის შესაფერის დრამატულობას. გუშაგთა სხვადასხვაგვარი საქციელი უნდა გავიაზროთ, როგორც ანალოგია

კაცობრიობის რეაქციისა ქრისტიანული რწმენის ამ თავიდათავე მოვლენის მიმართ. გულგრილობა, დაბნეულობა, სიბრყვე და ცნობისმოყვარეობა — აი, რა იკითხება დალუქული სარკოფაგის ქვეშ მდგომ ფიგურათა სახეებზე. მხოლოდ წინა ხელში მოქცეულ გულგრილ ჩვილ რაინდზე უმოქმედია ამ ამბავს; მაცხოვრის მაკურთხებელი ქესტიც მას ეკუთვნის (სურ. 138).

ამ სცენის ლირიზმი და გამოსახულებათა სულიერი სხვადასხვაობა იმ სტილის ნიშნებია, რომელიც ახასიათებს XV ს-ის გერმანულ ფერწერას. მათ ვხვდებით როგორც ჩრდილოგერმანელ (ფრანკი და ბერტრამი), ისე ვესტფალელ (კონრად ფონ ზოესტი) და კელნელ ფერმწერთა ნამუშევრებში. რაინის სამხატვრო სკოლის მთავარმა მხატვარმა შტედან ლოხნერმა შექმნა მომხიბლავი სამყარო, რათა ღვთის საუფლო ადამიანთან მიეახლოვებინა. „ფანჩატურში მჯდომი ღვთისმშობლის“ გამოსახულება (სურ. 139) მთელ სცენას მსკვალავს ქალური სინაზითა და მომხიბლავობით; მას ნეტარებით დასცქერის მამა ღმერთი; მას შეჰფოფინებს ყველა, ვინც კი ცაზე ან მიწაზეა: საყვარელი ყრმა ქრისტეც, მსახური და მემუსიკე ანგელოზებიც, თავსმოვლებული ვარდების წნულიცა და ძირს დაგებული, მწვანე ბალახითა და ყვავილებით მორთული ხალიჩაც. ეს გვიანგუთური ხანის შედევერი რეალურისა და ზერეალურის ერთი პოეტური შენადნობია.

მოდა და ავეჯი

შუასაუკუნეთა მოდა ცხადყოფს, თუ იმყამად ქალი რა დიდად ფასობდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ქალის კულტი მყარი ნაწილია ახალი სარაინდო კულტურისა, რომელიც ერთგვარ კონკურენციას უწევს იმდროინდელ მადონას კულტს. სამეფო კარის პოეზია, ტრუბადურთა და მინეზინგერთა ლირიკა, აგრეთვე დიდი პოემები ქებათა-ქებაა ქალისა, რითაც ევროპის ისტორიაში პირველად მამაკაცისათვის ქალი გახდა მეტი, ვიდრე მორჩილი და იაფი სამუშაო ძალა. ქალსაც და მამაკაცსაც (სურ. 142) აცვიათ გრძელი კაბა, მანამდე მოკლედ შეჭრილი თმა მოუშვიათ და შუბლსაკრავით, ყვავილების გვირგვინით, აბრეშუმის ზონრით ან სპილოს ძვლის მძივებით შეუშკიათ. გრძელი სამოსის ქვეშ, რომელიც წინ ან გვერდზეა ჩაჭრილი, რა-

თა მხედარი არ შეაფერხოს, აცვიათ ნაქსოვი რეიტუზი; იგი ტილოს ბერანგზე მავრდება. XIV ს-ის მიწურულს მოდაში შემოდის მოკლე ქურთუკი (ძველ-ფრანგული „ჟაკეტი“), რომლის ქვეშაც აცვიან (სტრ. 143) შემოკვართული ზედატანი. მასზე რეიტუზია დამაგრებული. გამსაკუთრებით მოხდენილია ნახევრად წელში გამოყვანილი, ჭრელი კოს-



142. მანუშური ხელნაწერი (1300-1340), „ბატონ დიტმარ ფონ აისტისა“ და „ბატონ ბერგნერ ფონ ჰორჰაიმის“ ფურცლებიდან. ჰაიდელბერგი, უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა



143. ქორწილი მეფის კარზე ვასკონიაში. დაახლ.
1450 წ. ხელნაწერი. პარიზი, Bibliothèque Ar-
senal.

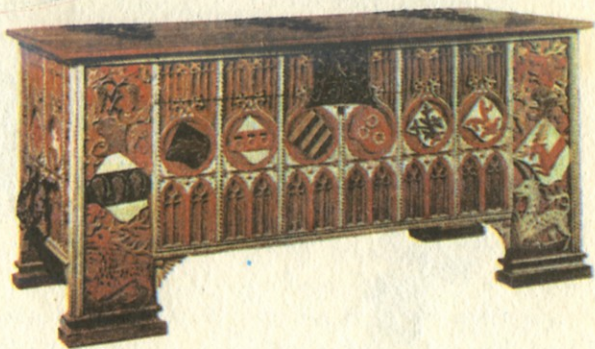
ტიუმი, რომელიც სხეულის სხვადასხვა ნაწილს სხვადასხვა ფერით მო-
სავს (სურ. 144). ფეხსაცმელი ნისკარტივითაა წაწვეტებული, ზოგჯერ
მეტისმეტადაც. თავზე ნაირნაირი ქუდები ახურავთ ვიწრო, აპრეხილ-
ფარფლებიანი ცილინდრის მსგავსიც (სურ. 143).

ქალის კაბა, მამაკაცის სამოსთან შედარებით, მეტისმეტად გრძე-
ლია. კაბის აწეული კალთები ხელით უჭირავთ, რის გამოც ამობურ-
ცული ნაოჭები დეკორატიულად ვარდნილ კალთებს ქმნის. მეტწი-



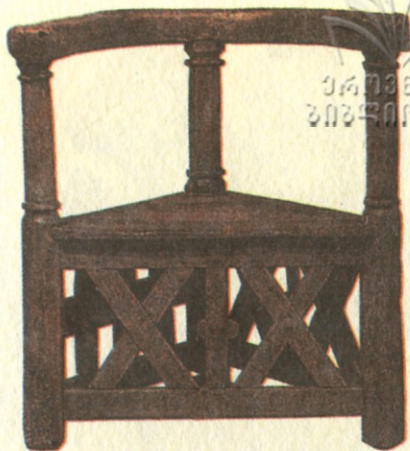
144. შვაბური სკოლა. და-
წინდვის სურათი. და-
ახლ. 1470 წ. კლავ-
ლენდი, ხელოვნების
მუზეუმი.

145. მზითვის სკივრი. და-
ახლ. 1495 წ. მუხა.
ბრაუნშვაიგი, ქალა-
ქის მუზეუმი.



146. საკარცხელი. XV ს-ის
პირველი ნახევარი.
მუხა. ნიურნბერგი,
გერმანული ეროვნუ-
ლი მუზეუმი.

147. მდიდრული მაგიდა ვე-
ტინგენის მონასტრი-
დან. დაახლ. 1440 წ.
კაკლის ხე. ციურხი,
შვეიცარიის სამხარეო
მუზეუმი.



ეროვნული
მუზეუმი

ლად უმკლავო ზედასამოსის ქვეშ აცვიათ (სურ. 142-144) ტუნიკის
მაგვარი კაბა; იგი, ზედატანის მსგავსად, ზოგჯერ გულამოჭრილია და
თვლიანი ქინძისთავითაა შემკული. შუასაუკუნეთა მიწურულს სამეფო
კარის მოღვაწეებმა გამოიჩინეს მეტისმეტად მჭიდროდ მორგებული ან სა-

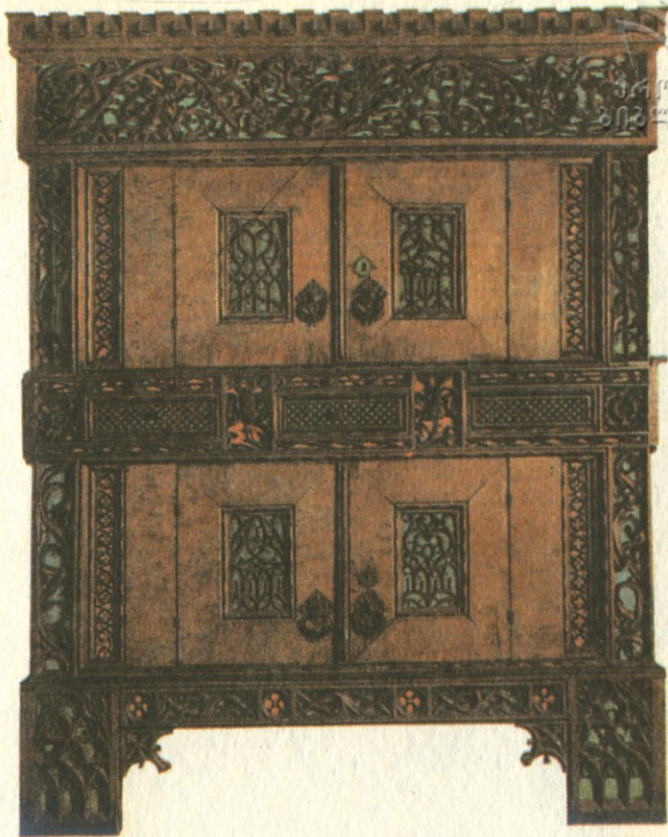




148. ჩარდახიანი საწოლი. 1470 წ. ფიქვი — ქაკლის ხის ფიცრებით გაწყობილი. მიუნხენი, ბაიერის ეროვნული მუზეუმი.

რტყლიანი ტანსაცმლით. ამ მოდისათვის ნიშანდობლივია ღრმად ამოჭრილი გულისპირი და გრძელი, ბეწვით გაწყობილი, ან ქობიანი შლეიფი (სურ. 143). ბურგუნდიაში დასაბამს იღებს წოწოლა ქუდი ჩამოშვებული, გამჭვირვალე მანდილით.

გუთური ავეჯი, ნაირგვარი დეკორითა და აყურული ზედაპირით, შეეფერება იმჟამინდელ არქიტექტურას. აქ ველარ იბოვით რომანული სტილისათვის დამახასიათებელ ტლანქ ფიცრულ ავეჯს; გუთური ავეჯი შედგება მზიდნი ნაწილებისა და მათი შემავსებელი სიბრტყეებისაგან. მეტწილად სწორკუთხა მაგიდა-ორ მოხრილ ფეხს ეყარება, რომლებიც განივი ძელით არის გადაბმული. მაგიდის დაფის ქვეშ



149. ტიროლური კარადა. XV ს-ის მიწურული. ნაძვი. კარის ზედაპირი ნეკერჩხლის ფირფიცრებითაა მოპირკეთებული. მიუნხენი, ბაიერის ეროვნული მუზეუმი.

მოთავსებული ყუთის (სურ. 147) გადიდება მოგვცა ოთხკუთხა, საკეტოანი მაგიდა, სადაც ინახება საწერი დანიშნულების შესაწევ-გამოსაწევი ფიცარი. კარადაც კი, მანამდე რომ მხოლოდ ოთხკუთხა ყუთის სახით იყო ცნობილი, ფუფუნების ძვირფას საგნად იქცა. მან ათასგვარად იცვალა სახე სხვადასხვა მხარესა და ქვეყანაში. ორსართულიან

კარადაში ჯერ (სურ. 149) კიდევ შემონახულია წინანდელი ტიპი, კერძოდ — ორი ერთმანეთზე შედგმული სკივრი. აქ ნაჩვენებ ტიტოლურ კარადასაც უკეთია სახელურები, თუმცა მხოლოდ მოსართავის სახით ფიქვის ხით მოჩარჩოება, რაც გვიანგუთურ სტილს ახასიათებს, უკან დასწია ფერადი ლითონის ფირფიტებით მოპირკეთებამ. კარის ოთხივე სიბრტყე ფირფიტისაა და წინ გამოწეული სამუჯრედიანი დეკორატიული კარნიზითაა გამიჯნული. პრაქტიკულ შესანახ დგამად კვლავაც სკივრი რჩება. იგი, ბრაუნშვაიგური მზითვის სკივრის მსგავსად, ხშირად მოხატულ-მოჩუქურთმებულია (სურ. 145). დასაჯდომად გვიანსაუკუნეებშიაც ოთხკუთხა სკამს იყენებდნენ, ოღონდ ის უკვე საზურგითა და სახელურებით შეავსეს. განსაკუთრებით ხშირად ხმარობდნენ სამფეხა საკარცხულს, რადგან იგი მყარად იდგა ციხე-კოშკების ოღრო-ჩოღრო ქვის იატაკზე (სურ. 146). გამორჩეულად ამკობდნენ გუთურ საწოლს. მაღალ ფეხებზე შედგმულ საწოლს ზოგჯერ ფარდებიც ამშვენებდა. ბალდახინი მიგვანიშნებს (სურ. 148) ხუროთმოძღვრების შემოჭრას ავეჯის ხელოვნებაში; იგი, არცთუ იშვიათად, ჯვარულ-ნერვიურიათი კამარის მსგავსად არის ნაკეთები.

რენესანსი

კულტურულ და გონისისტორიულ ეპოქათა ბევრი მთარული სახელწოდების მსგავსად, „რენესანსის“ ცნებაც მიახლოებით თუ ასახავს სათანადო ეპოქის დედაარსს, რადგან მას სწორედ რომ კავშირი არა აქვს „Rinascità“-სთან, ანუ ანტიკური ეპოქის აღორძინებასთან. ვერც ფილოსოფიაში, ვერც პოეზიასა ან სახვით ხელოვნებაში ვერ ვიპოვით რაიმეს იმ არაერთგზის ნათქვამი ზერელე მტკიცების საბუთად, თითქოს რენესანსი ანტიკური კულტურის მიბაძვას ლამობდეს. ეს აზრი XIX ს-ს უფრო მიუღდგება, რადგან წმინდა მიბაძვამ სწორედ ამ საუკუნეში წარმოშვა ბევრზე ბევრი უგემოვნო ნაწარმო-



150. მიქელანჯელო
(1475-1564).
დავითი. 1501-
1504 წწ. მარ-
მარილო. ფლო-
რენციის აკადე-
მია.

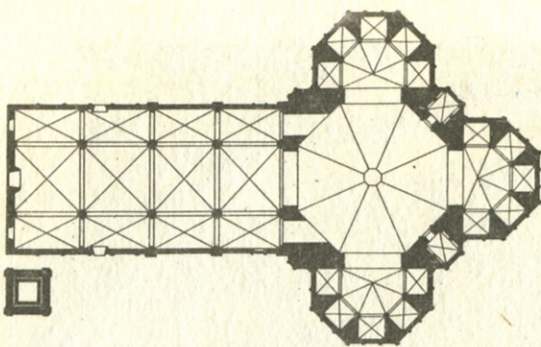
ები. მართალია, რენესანსის ეპოქა კრძალვითა და სიყვარულით ეკი-
დება ანტიკურ კულტურას და მას თავის ნიმუშადაც სახაევს, მაგრამ
ძიების საგანი მისთვის მხოლოდ სულია და არა ფორმა, იდეაა და არა
მოვლენა. რაკი რენესანსი არც ჯიქურ უპირისპირდება შუა საუკუ-
ნეებს, კარლოს დიდმა ითავა, ევროპული კულტურის ისტორიაში



151. ფილიპო ბრუნელესკო (1376-1446), წმ. ლორენ-
ცოს ძველი საკურბლე. ესკიზი შექმნილია 1419 წ.

დაენერგა რომის აღორძინების იდეა, ხოლო მისი წარმოდგენა „გერ-
მანელი ერის საღვთო რომაულ იმპერიაზე“ თაობათა მანძილზე გახ-
ლდათ გერმანული იმპერიის იდეოლოგიური საფუძველი.

ესეც არ იყო, რენესანსის ნამდვილ სამშობლოს, იტალიას, არა-
სოდეს გაუწყვეტია კავშირი თავის კლასიკურ წარსულთან. იტალი-

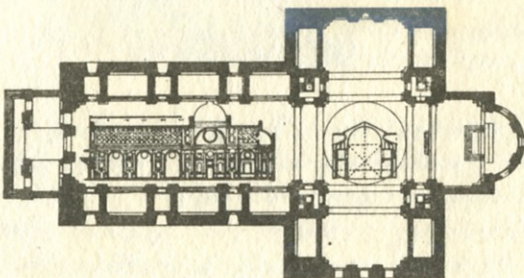


152. ტაძარი ელ-
რენციაში. მშე-
ნებლობა დაიწყო
1296 წ. ნათონი
საეკლესიო მხარე
აშენდა 1380-
1421 წწ.

ური ხელწერის მქონე რომანული ნაგებობები, თავიანთი ჰარმონიული პროპორციულობითა და ცივი თავშეკავებით, განირჩევიან ჩრდილოური არქიტექტურის მძიმე და ვეება ფორმებისაგან. გუთუ-რი სტილი იტალიაში საკმაოდ გაუგებარი დარჩა, ან იგი სულაც უარ-ყვეს. მაშასადამე, იტალიურ რენესანსს ახასიათებს არა რევოლუცი-ური სიმძაფრე, არამედ მხოლოდ ხელახალი განცდა იმისა, რაც მუ-დამ თან ახლდა იტალიას განუყრელი ქონების სახით.

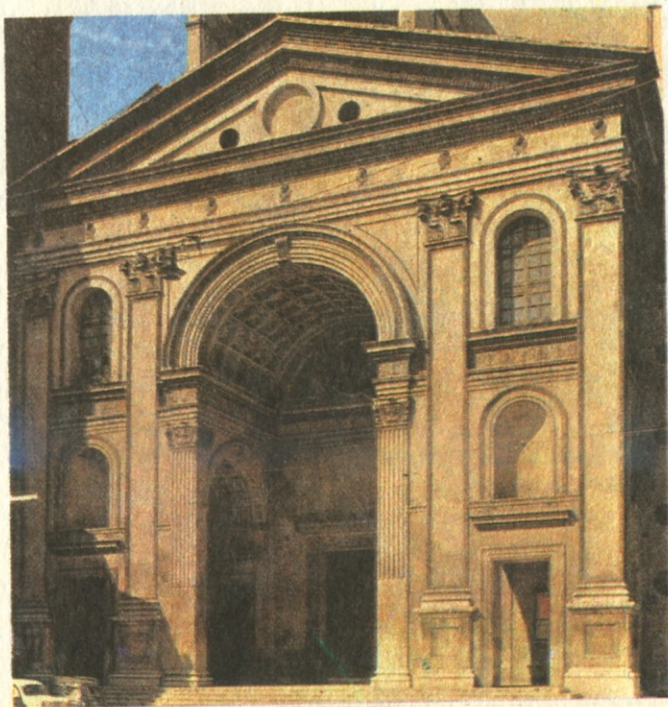
და თუ მაინც გვჯერა, რომ ახალი დრო, ანუ ის ხანა, დღეს რომ ვცხოვრობთ, რენესანსით იწყება, მაშასადამე, ვიზიარებთ იაკობ ბურკჰარტის სიტყვებს: „რენესანსი აღამიანისა და სააქაოს აღმო-ჩენაა“.

სააქაოს აღმოჩენა არ ნიშნავს მარტოდენ გეოგრაფიული მსოფლხედვის გაფართოებას (მარკო პოლო, კოლუმბი), არამედ — ზუსტი და სისტემური ბუნებისმეცნიერების ჩასახვას ლეონარდო და ვინჩის, კოპერნიკისა თუ ალბერტის გამოკვლევათა სახით. აღა-მიანის, როგორც სუვერენული, თავისუფალი პიროვნების, აღმო-ჩენა იმ სოციალური წყობის დაშლის შედეგია, რომელიც მანამდე



153-154. ლ. ბ. ალ-
ბერტი (1404 —
1472), წმ. ანდ-
რეა. მანტუა. ეს-
კიზი შექმნილია
1470 წ. გეგმა და
ფასადი.

ინდივიდის განვითარებას ყველა გზას უზღობდა. ქალაქის ბურჟუაზია და ის მცირე სამთავროებიც, უკვე დიდი დამოუკიდებლობა რომ მოიპოვეს, ნოყიერ წიადაგს უქმნიან პიროვნების განვითარებას. მდიდარმა ვაჭრებმა საფუძველი შეურყიეს ეკლესიის ტრადიციულ მონოპოლიას საჯარო ბიბლიოთეკებისა და ჰუმანიტარული უნივერსიტეტების დაარსებით. პრესტიჟის ან თუნდაც წმინდა მხატვრული ინტერესების გამო, ქალაქებში, კორპორაციებსა და სამთავროებში ხელი მიჰყვეს მანამდე უცხო მეცენატობას; ამან ხელოვანს საშუალება მისცა, თავი დაეხსნა ხელოსნის ანონიმურობისაგან და თავისუფალი შემოქმედის შეგნებით გამსჭვალულიყო. ის, ვინც მანამდე მხოლოდ აღმასრულებელი იყო ავტორიტეტული ნებისა, ამიერიდან გამოსახვის იმ ახალ ფორმებს ეძებს, რომლებიც კავშირშია ახალ საზოგადოებრივსა და საბუნებისმეტყველო გამოცდილებას-





155. შპ. პეტრეს ეკლესია და შპ. პეტრეს მოედანი რომში ბერნინის კოლონადებით. ხელი აღმოსავლეთიდან.

თან. ასე მიიღო სახვითმა ხელოვნებამ მეტნიერების რანგი, რადგან, ალბერტის თქმით, მათი საერთო საფუძველი მათემატიკაშია. ამის შეცნობამ წარმოშვა ცენტრული პერსპექტივის კანონები და მოძღვრება ჰარმონიის შესახებ, რომელსაც ძალა არ დაუკარგავს თითქმის ნახევარი ათასწლეულის მანძილზე. ბუნების ზუსტ მეცნი-

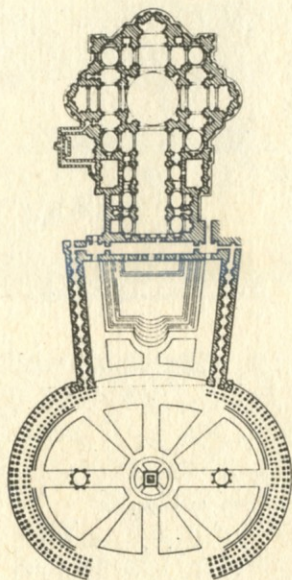
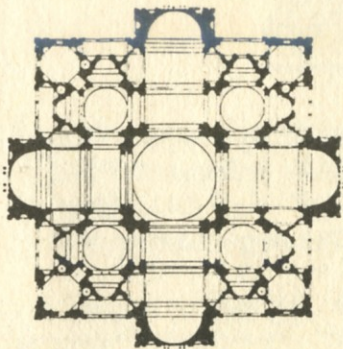
ერულ შესწავლას სახვით ხელოვნებაში მოჰყვა ცვლილება სიმბოლოდან ასახვისაკენ. ხუროთმოძღვრებაში შენობის კორპუსის სისტემა ტემურმა დანაწევრებამ გადალახა გუთური სივრცის მისტიკური და მოგვცა როგორც გრძობად-თვალსაჩინო, ისე ლოგიკურად გასაგები კონსტრუქცია ნაგებობისა.

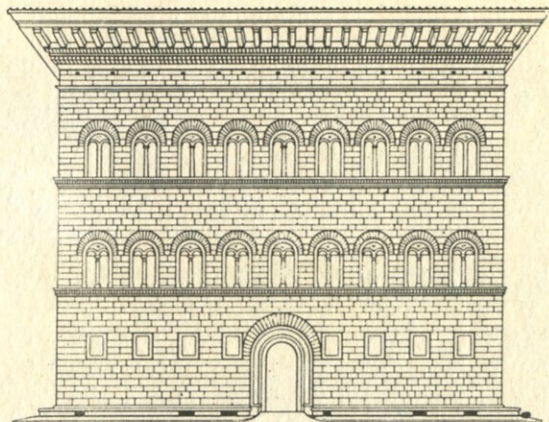
ა რ ჭ ი ბ ე მ ა ტ უ რ ა

„კვატროჩენტოდ“ (XV ს.) წოდებულმა ადრეულმა რენესანსმა იტალიურ არქიტექტურას არა მარტო გადააღახინა გუთური ისრული თალი, არამედ უარი ათქმევინა გუთური სივრცის დინამიკაზეც — ჰარმონიული, ყველა ძალის გაწონასწორებით მიღებული სივრცული ჰარმონიის სასარგებლოდ. ეს ნება ცხადად იკვეთება ბრუნელესკოს ადრინდელ ნაწარმოებში — ფლორენციული ტაძრის (სურ. 152) აღმოსავლეთ დაბოლოებაში; კერძოდ, XIV ს-ის გუთურ გრძივ შენობას მან წაუმატა ნამდვილი ცენტრული ნაგებობა სამი თანაბარფორ-

156. დონატო ბრამანტეს (1444-1514) მონახაზის გეგმა წმ. პეტრეს ახალშენებლობისათვის. რომი.

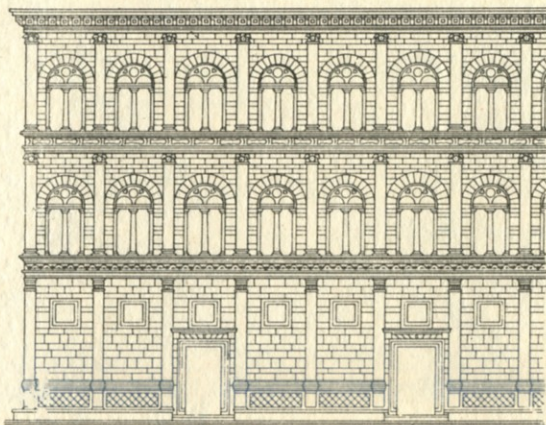
157. „წმ. პეტრეს“ გეგმა. აგებულ იქნა XVI ს-ში, რაფაელის, მიქელანჯელოსა და სხვ. ჩანაფიქრის მიხედვით. მოედნის გეგმა ბერნინისა (1598-1680).





158. სტროცის სასახლე
ფლორენციაში, აგე-
ბული ბენედეტო
დე მაინოს მიერ.
მშენებლობა დაი-
წყო 1489 წ.

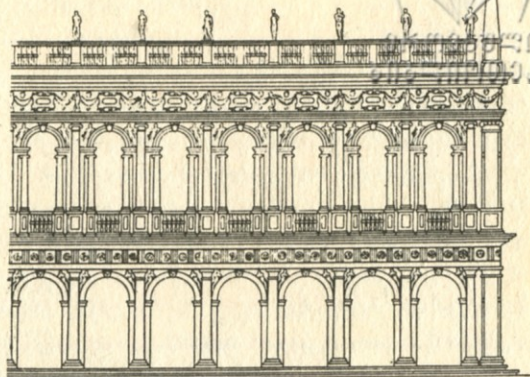
159. რუჩელის სასახ-
ლე ფლორენციაში,
აგებული ლეონე ბა-
ტიستا ალბერტის
მიერ, 1446-1451 წწ



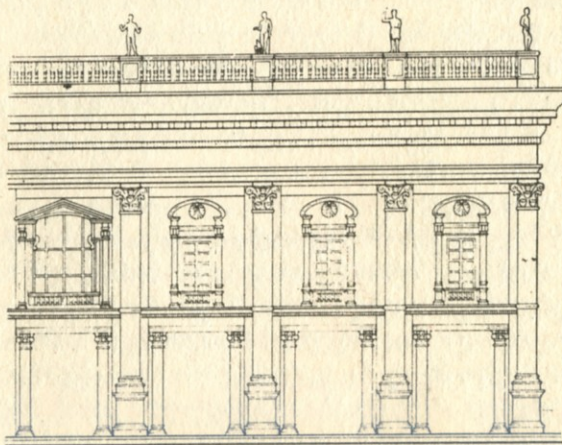
მიანი კონქითურთ, რომლებიც თავს იყრიან შუაჯვარედის მძლავრ ცენტრში; ამ შენობას ავგირგვინებს 92 მ-იანი გუმბათი. თუმცა გუმბათი ჭერ კიდევ გუთურია და რვა ნერვიურს ემყარება, ამგვარი გააზრება მაინც ნიმუშად იქცა მთელი რენესანსული საკულტო არქიტექტურისათვის.

ბრუნელესკოს სან ლორენცოს ძველი საჭურჭლე ამ იდეის (სურ. 151) პირველი ქმედითი განხორციელებაა. კვადრატზე აღმართულია

160. მარკოზის
ბიბლიოთეკა
ვენეციაში,
აგებული ჯა-
კოპო სანსო-
ენოს მიერ
(1486-1570).
მშენებლობა
დაიწყო 1537
წ. ფასადის
1/3.



161. კონსერვა-
ტორთა სა-
სახლე რომ-
ში. მიქელან-
ჯელოს მონა-
ხაზი. აგებულ
იქნა 1564-
1575 წწ. ფა-
სადის 1/2.



კორინთული კედლის სვეტებითა და სამკუთხა ფრონტონით დანაწევ-
რებული კედელი. ამ ზესწრაფვას გზას უჭრის განიერი, ჰორიზონტა-
ლური კარნიზების სარტყელი. ფართოზედაპირიან მრგვალ თაღებსა
და პანდატივებს მივყავართ ნერვიურებიანი გუმბათისაკენ, რომელ-
საც სტერეომეტრული ნახევარსფეროს სახე აქვს. ყველაფერი, რაც
კედელს ანაწევრებს, იქნება ეს მედალიონები, მრგვალი ფანჯრები
თუ სწორკუთხა და მრგვალი თაღებით გადახურული ნიშები — ერ-

თობლივად ქმნიან სტატიკური ჰარმონიის იმ სურათს, რაც ნიშან-დობლივია მთელი მომდევნო ხანის სამშენებლო ხელოვნებისათვის. ასე უშუალოდ ემყარება ალბერტი ბრუნელესკოს გამოცდილებას, თანაც ლამობს, წინამორბედთაგან ნავალი გზა თეორიულ-მეცნიერულადაც განამტკიცოს; ანტიკური რომის ნაგებობებს ის ზომავს საგანგებოდ შექმნილი ხელსაწყოებით, გარდა ამისა, ცოდნას იძენს უწმინდესი ხუროთმოძღვრის, ვიტრუვიუსის 1415 წ. აღმოჩენილი წიგნებიდან და წერს თავის „De re aedificatoria libri decem“-ს, ანუ სახელმძღვანელოს რენესანსული ხუროთმოძღვრების შესახებ, რომელიც, ეს-ეს არის შემოღებული ბეჭდვის წყალობით, მთელ მსოფლიოში ვრცელდება. მანვე შექმნა წმ. ანდრეას ფასადი (სურ. 154) მანტუაში — რომაული ტრიუმფალური თალის (სურ. 42) მიხედვით. ოთხი პილასტრი, რომლებსაც ეყრდნობა მძიმე ანტაბლემენტი და სამკუთხა ფრონტონი, რამდენიმე სართულს გასდევს; იგი მთელ ნაგებობას ერთ მონუმენტურ მთლიანობას ანიჭებს. შესავლის თავზე აღმართული ქვის კესონური ცილინდრი, შიდასივრცეშიაც (სურ. 154) თავს დაჰყურებს გრძივ შენობას, რის გამოც ვრცელი დარბაზული სათავისი მყუდრო და ჩაკეტილია. შუაჯვარედს კვლავ გუმბათი ადგას თავზე, რომლის ამოცანაც გრძივი მოძრაობის მოთოკვა და დაწყნარებაა. უკვე აქ, წმ. ანდრეაში, ცხადად იკვეთება ის კონფლიქტი, რომელიც ეგზომ აშფოთებდა რენესანსელ არქიტექტორებს: თუმცა ცენტრული შენობა ესადაგება ჰარმონიისა და ჩაკეტილი ფორმის იმდროინდელ იდეალს, მაგრამ, ვაი, რომ იგი ნაკლებგამოსადეგია ლიტურგიული მოთხოვნებისათვის, რადგან მასში არ ჩანს დაპირისპირება საკურთხეველსა და სამრევლო სივრცეს შორის. ეს პრობლემები მკაფიოდ აისახა რომის წმ. პეტრეს ტაძრის მშენებლობის ისტორიაშიც.

ბრამანტეს გეგმით, წმინდა ცენტრული შენობა ბერძნული ჯვრის პროექციისაზეა აგებული, სადაც შუაჯვარედს თავზე ადგას მძლავრი გუმბათი, ხოლო (სურ. 156) აქეთ-იქით, ნახევარწრიულ აფსიდებში, თანაბარი ზომის ნაგებია მოთავსებული. ჯვრის მკლავებს შუა მოქცეულ კუთხეებს ავსებს კვადრატული სივრცეები, რომლებიც უფრო მცირე გუმბათებით არის გადახურული. მაშასადამე, გეგმა გვიჩვენებს დამოუკიდებელ, ცალკე სივრცეთა ისეთ ჯამს, რომელსაც უპირატესობას ანიჭებდა შუასაუკუნეები და რაც სრულიად შეუსაბამოა

რენესანსულ ლტოლვასთან ჰომოგენური სივრცული სტრუქტურისადმი. ბრამანტეს გარდაცვალების შემდეგ მშენებლობა რაფაელმა ითავა; მან მიზნად დაისახა დასავლეთ-აღმოსავლეთ ლეონთა წარბეჭედა, რითაც გვემას კვლავ ლათინური ჯგერის სახე დაუბრუნდა. 1547 წ. წმ. პეტრეს ტაძრის მშენებლობა ჩააბარეს 72 წლის მიქელანჯელოს; მან აღადგინა ბრამანტეს ცენტრული გააზრება, თუმცა (სურ. 156) უკუაგდო სივრცეთმეჯამების ბრამანტესეული პრინციპი, ცენტრალური გუმბათი კი ისე გაადიდა, რომ მცირე ზომის გუმბათებს მხოლოდ თანაგუმბათთა როლი დაეკისრა. თავისი დიადი სახუროთმოძღვრო ჩანაფიქრის განსრულებას მიქელანჯელო ვერ მოესწრო. მისი გარდაცვალების შემდეგ კარლო მადერნამ ცენტრულ შენობას წაუმატა სამი ნავი, რითაც ხორცი შეასხა ცენტრულ ნაგებობასთან კომბინირებული გრძივი შენობის რაფაელისეულ იდეას.

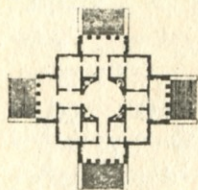
მიქელანჯელოს გუმბათი, ალბათ, უსრულყოფილესი ხორცმესხმა ცენტრული ნაგებობის (სურ. 155) იდეისა, თანაც, არქიტექტურულ-პლასტიკურ ფორმათა სიუხვით იგი მომავალზეც მიგვანიშნებს. ტამბურის ზონაში წყვილ-წყვილად დგას ანტიკური წარმოდგენის მიხედვით ნაგები კორინთული სვეტები, რომლებსაც ებჯინება უხვად პროფილირებული ანტაბლემენტი. საკმაოდ წინ წამოწეულ სვეტებს შუა ჩასმულია სწორკუთხა ფანჯრები, რომლებიც გადახურულია სეგმენტური ან სამკუთხა ფრონტონებით. თექვსმეტწახნაგიანი გუმბათი სიმდგრადეს ინარჩუნებს ნერვიურებით, რომლებიც, გუთურო კონსტრუქციათა საპრისპიროდ, გარედანაა პროფილირებული. ამრიგად, გუმბათის პერანგი ნერვიურებიან კარკასზე კი არ არის გადაკრული, არამედ შიგნიდან არის ამოშენებული, რაც შესაძლებელს ხდის თანაბარზომიერ შიდაკესონირებას და გუმბათს ჩაკეტილი მთლიანობის სახეს ანიჭებს. მაშასადამე, ჩვენს წინაშეა იმ გვემის თანმიმდევრული გაგრძელება, რითაც მიქელანჯელომ ხორცი შეასხა გრანდიოზული, ერთიანი სივრცის მქონე ეკლესიის მისეულ გააზრებას.

აღორძინებისდროინდელი ადამიანი, ვისაც საკუთარი პიროვნული ღირსება შეუგნია, ცდილობს, პირად ცხოვრებაშიაც დარწმუნდეს თავის ინდივიდუალურ ძალმოსილებაში. ამიტომაც პირველად ამ ხანაში ჩნდება მონუმენტური საერო შენობები საკულტო ნაგებობათა გვერდით. თუ შუასაუკუნეებში საერო არქიტექტურამ თა-

ვისი ფორმა საკულტოსაგან გადმოიღო, ახლა მან საკუთარ ფორმებს მიაგნო და ამით სავსებით გაიციანობიერა თავისი დამოუკიდებლობა ყოვლისშემძლე ეკლესიისაგან.

ეროვნული
მემორიალი

ასე შეიქმნა მარტივი საცხოვრებელი სახლისაგან პალატა, სასახლე; მისი კუბური ფორმა გადმოღებულია ანტიკური პერისტილური სახლისაგან — სვეტებიანი, ჩრდილოვანი ლოჯიებით გარშემორტყმული შიდაეზოთი. ძირითადად, ფასადს აქვს მცირედ დანაწევრებული (სურ. 158) თავდაცვითი გარეგნობა; იგი მოპირკეთებულია უხეშად თლილი ქვის კვადრებით, ხოლო მკაცრი, პორიზონტალური დანაწევრება მიღწეულია კარნიზების მეოხებით. შენობა შედგება სამი მძიმე, ერთმანეთზე დაწყობილი ბლოკისაგან. ფასადის გამდიდრებას ალბერტიმ მიაღწია პალაცო რუჩელაიში, სადაც კარნიზებს (სურ. 159) დაუპირისპირა ვერტიკალური პილასტრები; შედეგად გაჩნდა რამდენიმე სწორკუთხედი, რომლებმაც მკაცრად შემოფარგლა მრგვალთაღიანი ფანჯრები. კედლის სვეტები (პილასტრები) აქ მხოლოდ დე-



162-163. ვილა როტონდა ვიჩენცაში, აგებული ანდრეა პალადიოს მიერ (1508-1580). ესკიზი შესრულებულია დაახლ. 1550 წ. ფასადის გეგმა.



კორატიული ორნამენტი და მათ არ აკისრია რაიმე წამყვანი ფუნქცია. მიქელანჯელოს კონსერვატორთა სასახლემ (სურ. 161) გადალახა ცალკეულ სართულთა გათიშულობა კოლოსალური პილასტრების მეოხებით, რომლებიც შენობას ასდევს ჭერის მიძიმე კარნიზამდე. კედელი გახსნილია ფართო სარკმლების მეშვეობით, რის გამოც მათ აღარ აკისრია მზიდი ფუნქცია. ფსადის მესამე ტიპი გაჩნდა ვენეციაში, XVI ს-ში.

რომის კონსერვატორთა სასახლის მსგავსად, სანსოვინოს მიერ აგებული მარკოზის ბიბლიოთეკაც ორსართულიანია, ოღონდ კედლის ლიობი ისეა გადაწყვეტილი, რომ ნახევარსვეტთა (სურ. 160) კონა აქ ერთადერთი მთავარი კონსტრუქციული ელემენტია. ფლორენციული სასახლის სიმძიმე და წარმოსადგობა გადაიქცა გარედან სრულიად ღია, მხიარული ფსადის მქონე ვენეციური სასახლის ტიპად, რაც შემდეგ წამყვანი გახდა ბაროკოს სტილის ციხე-დარბაზთა გვიანდელ მშენებლობაში.

სხვა საერო ამოცანას ისახავს ვილა, ანუ სააგარაკო სახლი ქალაქგარეთ. პალადიოს ვილა როტონდამ (სურ. 162) აიტაცა ცენტრული ნაგებობის იდეა: ეს არის ბერძნული ჭვარი, რომლის მკლავებიც გარე კიბეებით ბოლოვდება; ტაძრის ოთხი ერთნაირი ფრონტონი ერთ კვადრატულ არქიტექტურულ ორგანიზმად (სურ. 163) იკვრება, სადაც გუმბათით გადახურული მრგვალი დარბაზის ირგვლივ ოთხი მოდილო და ოთხი მომცრო სათავსია მოთავსებული. ასე გაჩნდა ტაძრის წარმოსადგობის მქონე შენობა, რომლის გარეგნობა ერთი თვალის მოვლებითაც გვამცნობს იმ ეპოქისათვის ნიშანდობლივ იდეალს — მკაცრად სიმეტრიულ დასრულებულობას.

ქ ა ნ დ ა კ ე ბ ა

გუთურ ხელოვნებაშივე ქანდაკება გაგებულ იქნა იმ ახალ რეალისტურ ხელოვნებად, სინამდვილეს რომ შეულამაზებლად გადმოგვცემს. ამას მოწმობს სხეულის ნაკვთთა თავისუფალი მოძრაობა და სულის მანამდე უჩვეულო მეტყველება. თუ იმ დროს სკულპტურა ჯერ კიდევ ემსახურებოდა ტრანსცენდენტური ვითარების ახსნა-



164. დონატელო (1386?-1466).
 დავითი. დაახლ. 1430 წ. ბრინ-
 ჯაო. ფლორენცია, ეროვნული
 მუზეუმი.

ჩვენებას, რენესანსის მოქანდაკეებმა სწორედ ადამიანი დაგვანახეს მთელი თავისი ამქვეყნიური სილამაზით. ამ ანტიკური ნიმუშებით შთაგონებულ ნამუშევრებს ახასიათებს ორგანული, სრულმოცულობითი სხეულებრიობა და მიწიერი სიმყარე. თუ გუთურ შემოსილ ფიგურებში მოჩანს ადამიანის ლტოლვა ღვთაებრივი სრულქმნილებისაკენ, რენესანსი ღმერთის გამოსახულებასაც ადამიანურ სრულ-

ყოფილებას ანიჭებს. მაგალითად, დონატელოს (სურ. 164) ნატურალური ზომის დავითი შიშველია: შეუმოსავი კი მანამდე მხოლოდ ადამ და ევას, ჯვარცმული მაცხოვრისა და წამებული სებასტიანის გამოსახულებები იყო. თანაც, ეს დავითი ძველი აღთქმის გმირი როდია; ის კანნიერი ჭაბუკია, ფლორენციული ქუდი რომ თავზე მოუგდია და მტრის მოკვეთილ თავს დარდიმანდული ელეგანტურობით დასცქერის. ჩვენს წინაშეა ახალი ადამიანის ხატი, ვისაც საკუთარი ღირსე-



165. ანდრეა დელ
ვეროკიო
(1436-1488),
შხედარმთა-
ვარი კოლე-
ონი. 1481-
1488 წწ.
ბრინჯაო. ვე-
ნეცია.



166. ჯოვანი და ბოლონია
(1529-1608). საბინელი
ქალის მოტაცება. და-
ახლ. 1583 წ. ბრინჯაო,
სიგრძე — 59 სმ. მიუნ-
ხენი, ბაიერის ეროვნუ-
ლი მუზეუმი.

ბა შეუგნია და, ყველა პირობითობისაგან თავდახსნილს, გამარჯვებულის პოზა დაუჭერია. იგივე სულისკვეთება გამოსჭვივებს ანდრეას ვეროკიოს მხედრის პოზაშიც; მხედართმთავარი კოლეონი (სურ. 165) თავისი თავდაჭერილობითა და მიმიკით, ბატონკაცური მიხრა-მოხრითა და ცხენის მძლავრი მოთოკვით არაფრად აგდებს ფიქციურ სინამდვილეს. ცხენი აქ მარტო კოლეონის პიროვნულ ამალგებას კი არ ემსახურება, არამედ თვითონაც მხედრის ძალით არის დამუხტული; ცხენი და მხედარი ერთ მუშტად იკვრება. იქნებ სწორედ ეს არის ერთი უშთაბეჭდავესი სურათი აღორძინების ხანის ადამიანისა, ვისაც თავი მის მიერვე დაპყრობილი სამყაროს შუაგულად მიუჩნევია და ინდივიდის თავისუფლება უმაღლეს მიზნად გაუხდია.

კვატროჩენტოს ამ რეალიზმს გვიანი რენესანსი შეეგება ინდივიდუალობის განმაზოგადებელი იდეალიზმით. მიქელანჯელოს ხუმეტრიანი დავითის ფიგურაში უკვე უთაბეჭდილებას ახდენს არა კოლეონის შემტევი პათოსი (სურ. 150), ან დონატელოს დავითის თავდაჯერებულობა, არამედ მისი ძალმოსილი მშვენიერება. თავისი სიშიშვლით ისიც ახალ ადამიანზე მიუთითებს, ოღონდ ძლიერი კუნთებისა და, რაც მთავარია, ღონიერი ხელების ენერჯია ერთი მიზნისაკენ კი აღარ არის მიმართული, არამედ ძაბვა-განმუხტვის თამაშით, ისინი სიმბოლურად გამოხატავენ სულისა და სხეულის ჰარმონიის იდეალს.

მანერიზმში, რაც რენესანსის გვიანდელი ფაზაა, ქანდაკება კარგავს ფორმის ჩაკეტილობას და, გვიანდელი გოთიკის მსგავსად, ადამიანის ფიგურა კვლავ სულისმიერ გამომეტყველებას იძენს. ხაზების გუფური, S-ისებრი მოყვანილობის შესაბამისად, ამიერიდან ჩნდება „Figura serpentinata“, ანუ გველისებრ დაკლაკნილი და წამომართული ჯგუფი ადამიანებისა, რომელშიაც იკითხება კონტრარეფორმაციის მგზნებარე ნატურა ხსნისა და მიწიერი ტყვეობიდან (სურ. 166) განთავისუფლებისა. ჯოვანი და ბოლონიას „საბინელ ქალის მოტაცებაში“ ნიშანდობლივად ვირტუოზული კონტურებით იკვეთება მზარდი დინამიკა, რომელიც ძირს დაგდებული, ძლეული მამაკაცის თეძოებიდან და ზედატანიდან ზურგშექცევით მდგომი მძლეველის სხეულს გადაეცემა, მისგან კი — მკვირცხლად შემობრუნებული ქალისას. მოძრაობის ეს აკრობატიკა და სინათლის ეფექტურად ამრეკლავი ზედაპირი სტილის ის ნიშნებია, რომლებსაც შემდეგ ჩაეჭიდა ბაროკოს ქანდაკება.



167. ფრა ფილიპო ლიპი (დაახლ. 1406-1469). მარიაში, მოწიწებით თავდახრილი ყრბის წინაშე, 1435 წ.-მდე. ბერლინ-დალეში, სურათების გალერეა.

ადრინდელ რენესანსულ მხატვრობაში მკაცრი რეალიზმი და ადამიანის სააქაოზე გაბატონების ნება. ბრუნელესკოს მიერ აღმოჩენილი ხაზოვანი პერსპექტივა ნახატს ანიჭებს ჭეშმარიტ სივრცულობას, ადამიანის ფიგურის საგულდაგულო შესწავლა გამოსახულებას სძენს პლასტიკურ მოცულობითობას, ბუნებაზე ზუსტი დაკვირვებები კი შესაძლებელს ხდის ამქვეყნიურ მოვლენათა რეალისტურ გადმოცემას. დასასრულ, რეალისტურ პორტრეტში ადამიანმა ჰპოვა თავისი, ვითარცა ინდივიდის, დადასტურება. ფილიპო ლიპის „თაყვანისცემაში“ ტყის ლანდშაფტი ზებუნებრივი მოვლენის რომანტიკულ-ინტიმური კულისებია (სურ. 167). ყვავილებით მოჩითული ტყის მიწა მოსასვენებელი ადგილია ტიტველა და ბუთხუზა ყრმა იესოსათვის. ლიპი პირველია, ვინც იტალიაში სცადა მადონას მოტივის გაადამიანურება; მარიამი აქ პირმშვენიერი ყმაწვილი ქალია — ცერის მწოველა ბიჭის მხსნელი და მფარველი.

გვიანდელ რენესანსში ბუნებასთან მიახლოვებული ეს რეალიზმი იდეალურ სააქაოდ იქცა. გაწონასწორებული თბილი ფერადონებით, სიმეტრიულლერძიანი პირამიდული კომპოზიციითა და ლანდშაფტ-ფიგურათა არსებითი დაკავშირებით (სურ. 169) რაფაელმა შექმნა სურათის სრულიად მშვიდი და ჰარმონიული სტრუქტურა, სადაც თემატური და ფორმალური ელემენტები ემორჩილება მშვენიერების ზედროულ კანონს. თავის „ანა ზელბდრიტში“ ლეონარდოც იყენებს (სურ. 168) სამკუთხა კომპოზიციას, ოღონდ მისი ფიგურები პირისახისა და ხელფეხის იდუმალი მოძრაობითაა შეკრული; მოძრაობა აქ მხოლოდ ამ ჯგუფით იფარგლება; არც ლეონარდოს ლანდშაფტია რაფაელის უძრავი პერსპექტივა, არამედ — ჰაერით შებურთული ფერადი კულისებია. ეს ფერადოვანი პერსპექტივა (ფერები თანდათან სულ უფრო მქრქალდება) და ნიდერლანდთა მიერ აღმოჩენილი ჰაერის პერსპექტივა (ფერები თანდათან სულ უფრო ცისფერდება) ლეონარდომ შეავსო თავისი ცნობილი სფუმატოთი: კონტურებს მტკიცე ხაზები კი აღარ ქმნის, არამედ — ნარნარი, მქრქალი გადასვლები.

XVI ს-ის შუა წლებიდან ამგვარ იდეალიზმს დაუპირისპირდა იტალიური მანერიზმი, ამაღლევბელი და არცთუ იშვიათად შემადრწუ-

ნებელი დრამატიზმითაც კი (სურ. 170). იგი ანგარიშს უწევს რეფორ-
მაციის სულიერ-გონითსა და პოლიტიკურ სიტუაციას. ტინტორეტ-
ოს „მარკოზის სასწაულში“ გრძივად წაწყობილი ქვის ფილები და
თალთა თანმიყოლება ბადებს სივრცის ინტენსიურ მემართლებას,

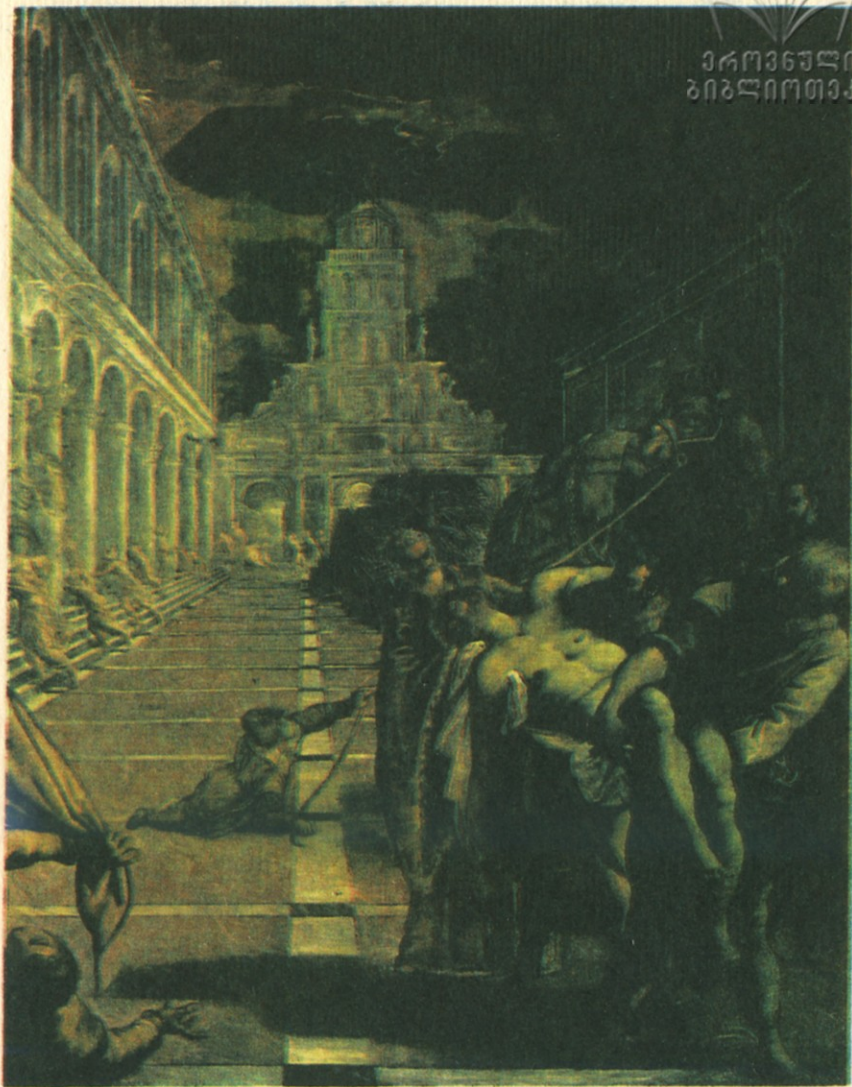


168. ლეონარდო და ვინჩი (1452-1519), წმ. ანა ზელბდრიტი
(მარიამის ღედა, ყრმა და მარიამი). 1500-1507 წწ. პარი-
ზი, ლუვრი.



169. რაფაელი (1483-1520), მადონა მწვანე ველზე. 1505-1506 წწ. ვენა, ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი.

რაც, იღუმალ ნათებასა და ავ ფერებთან ერთად, შემადრწუნებელ განწყობილებას გვიქმნის. ელ. გრეკოს „ტოლედოს ხედიც“ შორსაა



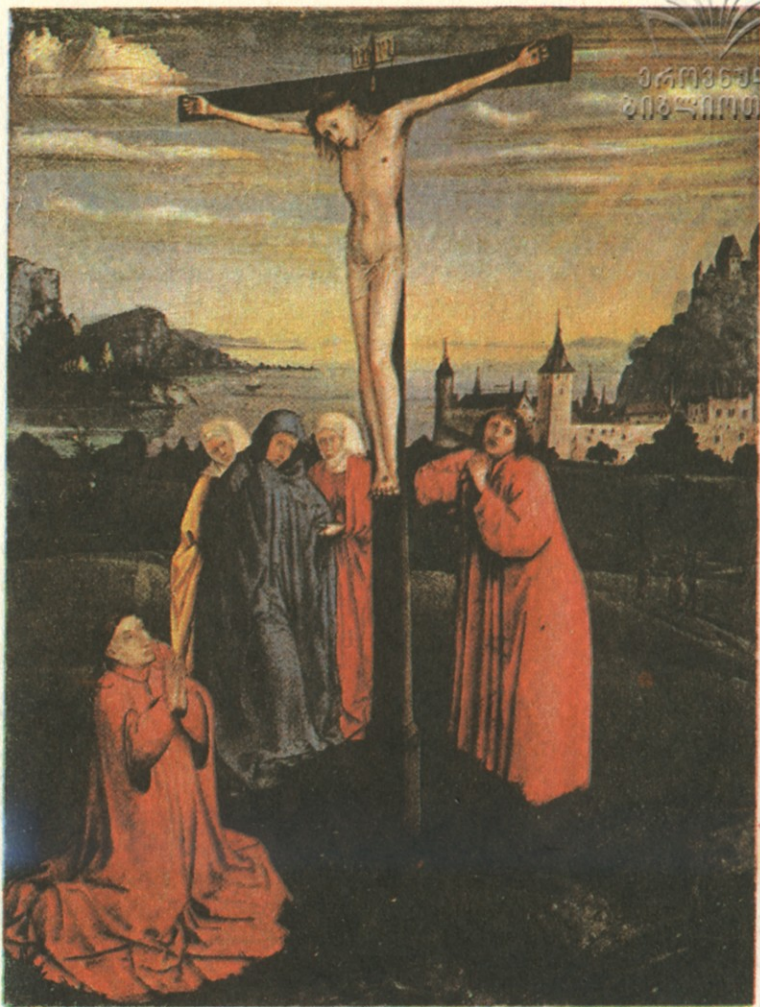
170. ჯაკოპო ტინტორეტო (1518-1594), წმ. მარკოსის გვამის მოტაცება. დაახლ. 1562 წ. ვენეცია, აკადემია.



171. ელ გრეკო (1541-1614), ტოლედოს ხედი. მადრიდი, პრადო.

სინამდვილის აღწერისაგან (სურ. 171). ცივი ტონები და ფერადოვან სიბრტყეთა ნაფლეთები ავბედი საწუთროს განცხადებაა; ღვთის გაელვებანი ძრწოლის მომგვრელია; ტაძრისა და ალკაზარის გვერდით ახალ გოლგოთასავით იკვეთება განათებული მთის წვერი.

ჩრდილოეთ ევროპამ მეტად მცირე წვლილი შეიტანა რენესან-



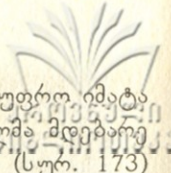
172. კონრად ვიტცი (დაახლ. 1400-1445/46), ჯვარცმული ქრისტე. ბერლინ-დალეში, სურათების გალერეა.

სულ ხუროთმოძღვრებასა და ქანდაკებაში; სამაგიეროდ, ფერწერაში მან შეიმუშავა გამოსახვის უაღრესად დამოუკიდებელი ფორმები. ახა-



173. ჰანს მემლინგი (1430/40-1494), სცენა ტაძარში. ვაზინგტონი, ხელოვნების ეროვნული გალერეა, Kress Collection.

ლი დროის ზღურბლზე, ნიდერლანდებმა (ვან ეიკმა, ვან დერ ვეიდენმა) გზა გაუკაფეს ახალ რეალიზმს, რამაც მძლავრად მიიპყრო იტა-



ლიელთა ყურადღება, თუმცა XV ს-ის მიწურულს სულ უფრო იმატა იტალიური ხაზობრივი სტილის ზეგავლენამ ალპებს გაღმა მდებარე ჩრდილოურ ხელოვნებაზე. გუთური ხუროთმოძღვრება (სურ. 173) მემლინგის ნახატისა — „სცენა ტაძარში“ — გვაუწყებს, რომ ხელოვანმა უკვე იცის ხაზოვანი პერსპექტივის იტალიური კანონები. სცენის ფიგურებს ჯერ კიდევ არ გააჩნიათ ინდივიდუალური ნიშნები; ისინი იდეალური ტიპებია, გვიანგუთური სახვითი ხელოვნების ფიგურათა მსგავსად. სცენა და გამოსახულებები ასევე გათიშულია (სურ. 172) კონრად ვიტცის ჯვარცმაში. შორეული ბუნების ფონზე, სადაც მინდვრები, მთები, ტბა და შორს ნახად მოციმციმე ცა მოჩანს, ჯვარცმის მძიმე ჯგუფია გამოკვეთილი; ეს ჯგუფი სულაც არ უკავშირდება



174. ალბრეხტ დიურერი (1471-1528), ავტოპორტრეტი. 1498 წ. მადრიდი, პრადო.

175. ჰანს ჰოლ-
ბაინ უმცრო-
სი (1497-
1543). ჯეინ
სეიმური, ინ-
გლისის დე-
დოფალი. და-
ახლ. 1536-
1537 წწ. ვე-
ნა, ხელოვნე-
ბის ისტორი-
ის მუზეუმი.



გარემომცველ ბუნებას. სამოსის მსუყე ლოკალური ფერები სრული-
ად არ ეთანხმება ლანდშაფტის რბილ, ურთიერთგარდამავალ ფერებს.

ჩრდილოევროპულმა სახვითმა ხელოვნებამ პირველად დიუჩერ-
ის დროს შეძლო თავი დაეხსნა გუთური ტრადიციის ბორკილებისა-
გან. თავდაპირველად დიუჩერიც მკაცრად მისდევდა არსებულ ტრად-
იციას, მაგრამ, იტალიურ და ნიდერლანდურ ფერწერასთან დიალო-
გითა და ჰუმანიზმის ზეგავლენით, რეალიზმს მიაგნო. „ავტობორტ-
რეტის“ კრიტიკული გამოხედვა საკუთარი პიროვნების ანალიზს გუ-
ლისხმობს, ხოლო პირადად განცდილი და ტოპოგრაფიული სიზუს-

ტით (სურ. 174) აღწერილი ალპური ბუნება იმ დროისათვის, მართლაც რომ მოულოდნელი სიახლეა.

ადამიანის ავთენტური გამოსახვის ხელოვნებამ, ბოლოს, უმცროსი ჰანს ჰოლბაინის ხელში ისეთ დამოუკიდებლობას მიაღწია, რომ ამიერიდან ეს ხელოვნება ცალკე (სურ. 175) წოდებასაც კი იძენს. თუ დიურერს თავის პორტრეტებში უფრო პირისპირ მდგომი პიროვნების ფსიქოლოგიური წვდომა აინტერესებს, ჰოლბაინის აზრით, პიროვნებაზე დაე, მისმა გარეგნობამ — დიდებულმა სამოსმა და მოკაზმულობამ იმეტყველოს. ჰოლბაინის პორტრეტთა ამგვარ წარმოსადგობას უშუალოდ ეჯაჭვება ინგლისური საერო მხატვრობა, რომელიც უფრო გვიან განვითარდა.



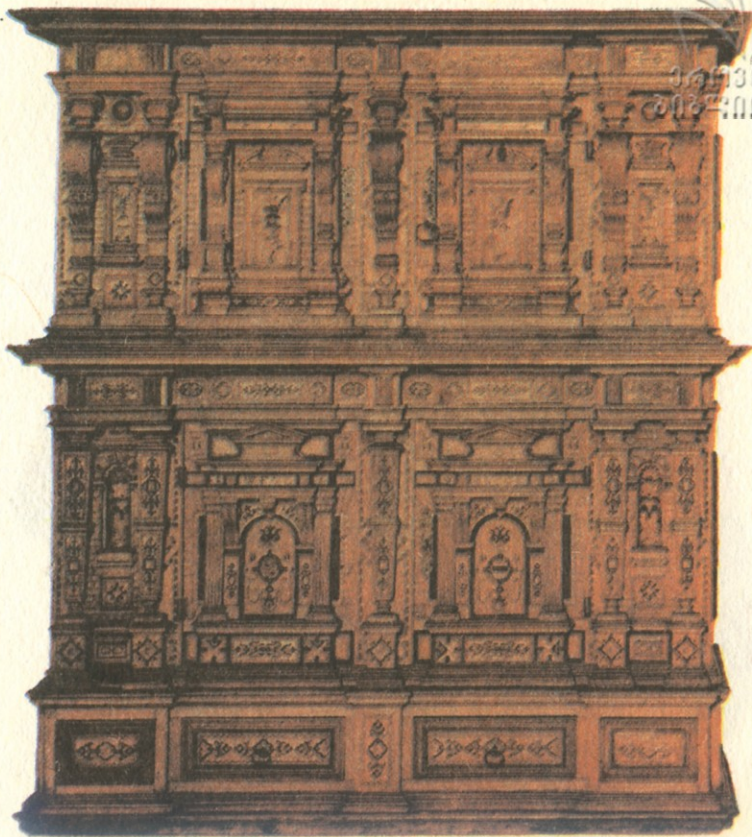
ხელოვნებისა და მეცნიერების მსგავსად, იტალიური რენესანსის მოდაც მიწიერი არსებობის ახლებურ განცდას გამოხატავს. იმ ხანად



176. დომენიკო გიროლანდაიო (1449-1494). 1485 წ. ფლორენცია, სანტა ტრინიტა, სასეტის კაპელა — ფრაგმენტი.

177. ვიტორე კარპაჩო (1455-1525), ურსულას ლეგენდა: ელჩების დაბრუნება. 1490-1498 წწ. ვენეციის აკადემია — ფრაგმენტი.

178. ფრანგული სკოლა, ჰერცოგ ფონ უაიხის ქორწილი, დაახლ. 1581 წ. ვერსალი, მუზეუმი — ფრაგმენტი.



179. კარადა ფრანკონიაში. 1590 წ. მიუნხენი, ბაიერის ეროვნული მუზეუმი.

აღარ არის ქალაქისა და სახელმწიფოს ავტონომიურ მისწრაფებათა ტონის მიმცემი სამეფო კარი; ამიტომ მოდამაც ათასგვარი სახე მიიღო. მამაკაცებს ეცვათ ბურგუნდიული რეიტუზის (სურ. 177) მსგავსი შარვალი, რომელიც წელვადი მასალისაგან იკერებოდა. პირველად გაჩნდა ბერანგის მოდური საყულო და სახელოები. სახელოს მარტივ ფორმათა გარდა, მოწონებით სარგებლობდა სხვა ფერის ან ჰრელი,

180. კარადა, XVI ს-ის მე-2 ნახევარი, პარიზი, დეკორატიული ხელოვნების მუზეუმი. ▶



ქართული
ენობის
სამეცნიერო
ცენტრი





181. ჩრდილოიტალიური სკამი. დაახლ. 1600 წ. ლონდონი, Wallace Collection.
 182. ტაბურეტი იტალიიდან, XVI ს-ის მე-2 ნახევარი. მიუნხენი, ბაიერის ეროვნული მუზეუმი.
 183. ტაბურეტი, XVI ს-ის მე-2 ნახევარი. ფრანკფურტი, გამოყენებითი ხელოვნების მუზეუმი.

მდიდრული სახელოები; ისინი სრული, მოსირმულ-ნაქარგი, ან ჩახსნილია. ზედა ტანსაცმლად ხმარობდნენ მოსასხამს (სიმარას); იგი სხვადასხვა სიგრძისა იყო — სახელოიანი, ცრუსახელოიანი, ან სულაც უსახელო.

რაც შეეხება ქალის სამოსს, აქ გვხვდება გუთური გრძელი და ბუნებრივი ელევანტურობით გამორჩეული ტანსაცმელი; ეს მძიმე ქსოვილისაგან ან აბრეშუმისა და ხავერდის ძვირფასი ნაჭრისაგან შეკერილი ნაოჭაყრილი კაბებია (სურ. 176). რენესანსის მეორე ნახევარში მოდას სიტლანქე შეეპარა; იგი მოუხერხებელია და ზედმეტად გადაპრანჭული. იმ ხანებში სამოსი მით უფრო მოხდენილად ითვლებოდა, რაც უფრო მძიმე იყო ქსოვილი. წელს თასმებით მჭიდროდ იკრავდნენ და ფიგურის გამოსაკვართად ვიწრო კორსეტს იცვამდნენ, რომელსაც ლითონის მავთულები ჰქონდა ჩადგმული. ხშირად განიერ

დეკოლტიანი კაბებიც ეცვათ. ერთი იმდროინდელი კაცი ჩიოდა: „ტანი ისე უწყალოდ შეუხუთავთ, რომ ქალები პატივმოყვარეობის გულისათვის, ისეთსავე ტანჯვას იტანენ, რასაც მოწამენი ათავიანთი რწმენისთვისო“.



184. სამგზავრო საწოლი ანსბახის ციხე-კომკიდან. დაახლ. 1580 წ. მიუნხენი, ბაიერის ეროვნული მუზეუმი.

მანერიზმის დროინდელი მოდა (სურ. 178) თვითშეზღუდვის ახალ ნებას ამკვიდრებს, რადგან რენესანსულმა ინდივიდუალიზმმა მძიმე ბრძოლა დაიწყო, მაინც მცდარი მიმართულება მიიღო. მამაკაცებს აცვობდნენ წელში გათავისუფლებული ზედასამოსი; იგი თითქმის გეომეტრიულად არის აკრილი, ხეშეში საყელო კი თავს განძრევის საშუალებას არ აძლევს. ქალის სამოსი ნაკლებ ხეშეში როდია: ზედა ტანი კორსეტით ჩაჭედებულია წვეტიან თავზე დასმულ კონუსში; ვანიერი კაბა კი, კრინოლინის მეოხებით, აბაჟურივითაა გაფარჩხული.

რენესანსული ავეჯი, იმჟამინდელი არქიტექტურის შესაბამისად, მძიმეა და მონუმენტური. ახალია ქვის არქიტექტურიდან გადმოღობული (სურ. 179) ანტიკური მოტივები და ორნამენტები, კერძოდ, სვეტისთავები, სამკუთხა და სეგმენტური ფრონტონები, ღარებიანი კედლის სვეტები, მრგვალი თალები, ნიჟარული ნიშები. კვლავ მოდაში შემოდის სხვადასხვა ფერისა თუ ჯიშის ხით მოპირკეთება (ინკრუსტაცია, ინტარსია), რაც ესოდენ კარგად არის ცნობილი ანტიკური ხელოვნებისათვის. XVI ს-ის გვიანდელი წლების ავეჯს ახასიათებს „მანერიზმი“, ე. ი. ნაკლებად ფუნქციურია და უფრო დეკორატიული მნიშვნელობა აქვს. აქ ნაჩვენებები კარადის ზედა სართულში, მრგვალთაღიანი კარის უკან (სურ. 180), მხოლოდ რამდენიმე ვიწრო თაროა, ქვემოთ კი პატარა უჯრაა მოთავსებული. უხვად მოჩუქურთმებული სკამები (სურ. 181-183) უფრო თვალის გასახარად არის გამიზნული, ვიდრე დასაჯდომად (სურ. 183). მანერულია, აგრეთვე, მავრესკებიც; ესენია ესპანეთის ისლამური ხელოვნებიდან მომდინარე არაბესკები, გარდაქმნილი წმინდა რელიეფურ სტილიზებულ ორნამენტად. სპილოს ძვლის მავრესკებითაა (სურ. 184) მოპირკეთებული ჩარდახიანი სამგზავრო საწოლის მთელი ზედაპირი. ამგვარი კონტრასტი დამახასიათებელია ამ ეპოქისათვის. ასეთი ავეჯი ემსახურებოდა იმ საზოგადოებას, რომელიც ეტიკეტის დეკორატიულ-საზეიმო ჩარჩოებში ახალ პოზიციას ეძებდა დარღვევის პირას მისული ინდივიდუალიზმის შემდეგ.

ს ა რ ჩ ე მ ე

ბერძენთა ხელოვნება	3
არქაული ხელოვნება	6
არქიტექტურა	6
ქანდაკება	11
კერამიკული ფერწერა	14
კლასიკური ხელოვნება	16
არქიტექტურა	16
ქანდაკება	19
კერამიკული ფერწერა	23
ელინისტური ხელოვნება	24
არქიტექტურა	25
ქანდაკება და მხატვრობა	26
ბერძნული მოღა და ავეჯი	30
რომაული ხელოვნება	35
არქიტექტურა	38
ქანდაკება	44
მხატვრობა	46
მოღა და ავეჯი	48
ადრექრისტიანული ხელოვნება	56
არქიტექტურა	59
სახვითი ხელოვნება	61
კაროლინგური ხელოვნება	66
არქიტექტურა	68
სახვითი ხელოვნება	73
რომანული ხელოვნება	80
არქიტექტურა	82
ქანდაკება	89
მხატვრობა	97
მოღა და ავეჯი	101



გუთური ხელოვნება	106
ქანდაკება	118
მხატვრობა	123
მოლა და ავეჯი	132
რენესანსი	139
არქიტექტურა	145
ქანდაკება	151
მხატვრობა	157
მოლა და ავეჯი	167

მხატვრული რედაქტორი შალვა ნუცუბიძე
ტექნიკური რედაქტორი რიჩარდ კოხრეიძე
კორექტორი თამარ რამიშვილი
გამომშვები რომან სარალიძე

გადაეცა წარმოებას 31.10.91 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 2.5.92 წ. ქალაქის ზო-
მა 60×84¹/₁₆ სასტამბო თაბახი 11. საალრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 9,5. შეკ-
ვეთა №1359 პირველი გაშვება. ტირაჟი 20.000

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი, დავით აღმაშენებლის 179
1992

საქართველოს რესპუბლიკის ბეჭდვითი სიტყვის დეპარტამენტის
ილია ჭავჭავაძის სახელობის თბილისის წიგნის ფაბრიკა გრ. რობაქიძის
გამზარი №7

Тбилисская книжная фабрика им. И Чавчавадзе Департамента
печати Республики Грузия, пр. Гр. Робакидзе №7.

